



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πυργιωτάκη Αθηνά

## **Η ιστορία στο έργο της Λιλίκας Νάκου**

Διδακτορική διατριβή

Αθήνα, 2022-2023

Στους γονείς μου,  
Χρυσή και Γιάννη,

στα πουλιά της καταιγίδας  
και σε όλες τις γυναίκες

## **Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή**

**Γεωργία (Τζίνα) Καλογήρου**, Επιβλέπουσα, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και της Διδακτικής της, Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών

**Βασιλική Πάτσιου**, Μέλος, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας (19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας), Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Αθηνών

**Κωνσταντίνος Μαλαφάντης**, Μέλος, Καθηγητής Παιδαγωγικής και Λογοτεχνίας, Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	17
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 - Μεθοδολογία της έρευνας</b> .....	19
1.1 Το μεθοδολογικό τρίγωνο: σκιαγράφηση του μελετητή – το αντι-κείμενο της μελέτης – το θεωρητικό υπόβαθρο.....	19
1.2 Η τέχνη του «ερμηνεύειν».....	24
1.3 Σημεία Ερμηνευτικής .....	28
1.3.1 Ο ερμηνευτικός κύκλος.....	30
1.3.2 Το ζήτημα της αντικειμενικότητας.....	31
1.3.3 Η ιστορία ως παράγοντας κατανόησης και ερμηνείας.....	34
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – Η Κριτική στο έργο της Λιλίκας Νάκου</b> .....	37
2.1 Η πρώτη εμφάνιση της Λιλίκας Νάκου στα γράμματα.....	37
2.2 Η θέση της Λιλίκας Νάκου στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας...	39
2.3 Αυτοβιογραφία και μυθοπλασία.....	46
2.4 Λογοτεχνική γραφή .....	49
2.5 Ρεαλισμός.....	54
2.6 Κοσμοπολιτισμός και ψυχογραφία.....	58
2.7 Πόλεμος και ιστορία.....	63
2.8 Χιούμορ.....	67
2.9 Γυναίκα: Γραφή – Μητρότητα – Σεξουαλικότητα .....	69
2.10 Πολιτική συνείδηση και θρησκευτικό συναίσθημα.....	74
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Ιστορία και Λογοτεχνία</b> .....	79
3.1 Ορίζοντας την Ιστορία.....	79
3.2 Λογοτεχνία και Ιστορία.....	83

3.3 Ο λογοτεχνικός και ιστορικός λόγος ως αφήγημα.....	88
3.4 Το ιστορικό γεγονός ως μεταφορά και μέσα από τη μεταφορά.....	92
3.4.1 Το ιστορικό γεγονός ως μεταφορά.....	93
3.4.2 Η μεταφορά του ιστορικού γεγονότος στη λογοτεχνία.....	94
3.4.3 Το ιστορικό γεγονός μέσα από το σχήμα της μεταφοράς.....	97
3.5 Το ιστορικό γεγονός στη σφαίρα της φαντασίας .....	99
3.6 Το ιστορικό γεγονός και η αλήθεια του.....	104
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – Βίωμα και Ιστορία.....</b>	<b>115</b>
4.1 Το βίωμα ως «εσωτερική εμπειρία».....	115
4.1.1 Τα όρια της αυτοβιογραφίας: Αυτοβιογραφικές δομές στη μυθοπλασία της Λιλίκας Νάκου.....	118
4.1.2 Μορφές του Εαυτού ως Άλλου.....	123
4.2 Οι ιστορικές διαστάσεις της μυθοπλασίας .....	127
4.2.1 «Το δουλάκι»: ένα διήγημα με κοινωνικό χαρακτήρα.....	132
4.2.2 Ο χρόνος του βιώματος και ο χρόνος της ιστορίας.....	136
4.2.3 Η εμπειρία ως ιστορικό γεγονός.....	139
4.3 Η αναζήτηση του εαυτού και της ιστορικής ταυτότητας.....	141
4.4 Η δυσπρόστατη Ελλάδα.....	144
4.4.1 Η αντίθεση σε επίπεδο αφήγησης: Παρελθόν vs. Παρόν.....	145
4.4.2 Η αντίθεση σε επίπεδο ιδεολογίας.....	151
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 – Από το παρασκήνιο στο προσκήνιο: Η ιστορία ως         αναπαράσταση.....</b>	<b>157</b>
5.1 Τα μνημεία ως συμβολικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος.....	159
5.2 Μνημονικές και ιστορικές αναπαραστάσεις: Από το προσωπικό βίωμα στο ιστορικό γίνεσθαι.....	166
5.3 Το πρόσφατο παρελθόν ως αναπαράσταση ενός τραυματικού παρόντος....	173
5.4 Παρόν: Οι αναπαραστάσεις μιας τραυματικής εμπειρίας.....	181
5.4.1 Μορφή και περιεχόμενο.....	184
5.4.2 Το παιδί στον πόλεμο και η ονειρική διέξοδος.....	187
5.4.3 Η αναπαράσταση του σώματος στον πόλεμο και η ηθική παρακμή.....	192
5.4.4 Ο Θάνατος.....	198

5.4.5 Το τραυματισμένο σώμα και το τραύμα του πολέμου.....	201
5.5 Το παρόν υπό τη σκιά του Ψυχρού Πολέμου – Το κορίτσι από το Βιετνάμ.....	205
5.6 Από το άτομο στην συλλογικότητα: Η ενότητα ως αναπαραστασιακή δομή του πολέμου.....	212
5.7 Το ιστορικό αποτύπωμα του μέλλοντος ως σύμβολο ελπίδας.....	217
 <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 – Ιδεολογικές αναπαραστάσεις: πολιτικές και οικονομικές αποτυπώσεις.....</b>	 224
6.1 Ιδεολογικές προσεγγίσεις και αποσιωπήσεις .....	225
6.2 Η κοινωνική αντίληψη και το ατομικό ιδανικό μέσα από το σύστημα των σημειωτικών διπολικών αντιθέσεων.....	228
6.3 Το χάσμα των τάξεων: η διάσταση των δύο κόσμων και ο κεντρικός ήρωας ανάμεσά τους.....	235
6.4 Η ταξική πόλωση μέσα από τα ιδεολογικά στερεότυπα.....	241
6.4.1 Η πρόσληψη των λαϊκών στρωμάτων από την κορυφή της πυραμίδας	243
6.4.2 Η Αστική τάξη ως σύμβολο ανηθικότητας και εκμετάλλευσης.....	246
6.4.3 Η από «κάτω» προς τα «πάνω» ιδεολογική πρόσληψη και η «συνείδηση της φτωχής Γης μου».....	249
6.5 Ο κεντρικός ήρωας από διαμεσολαβητής των ταξικών πόλων ως πρεσβευτής ενός ουμανιστικού οράματος.....	251
6.6 Οι δευτερεύοντες ήρωες της πλοκής ως πρωταγωνιστές της ιδεολογικής αναπαράστασης .....	255
6.7 Το μικρό μυρμηγκάκι ως σύμβολο αντίστασης και καθοδήγησης.....	259
6.8 Το εργοστάσιο ως τόπος εκμετάλλευσης: Το κλωστήριο ως κολαστήριο...	263
 <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 – Από τον χώρο της κουζίνας στον χώρο της κοινωνίας: Η ανατροπή του γυναικείου στερεότυπου και η ανα-παράσταση της γυναίκας ως κοινωνικό ον.....</b>	 270
7.1 Η κοινωνική πτυχή του γυναικείου φύλου μέσα από τη νουβέλα <i>Η Ξεπάρθενη</i> .....	272
7.1.1 Η αστική και η αριστερή αντανάκλαση της γυναικείας υπόστασης.....	273
7.1.2 Το τίμημα της γυναικείας χειραφέτησης.....	278

7.2 Η αναπαράσταση της γυναικείας χειραφέτησης ως αντίδραση στην αστική παθητικότητα .....	282
7.2.1 Εργαζόμενη γυναίκα: σύμβολο αλλαγής και φορέας της κοινωνικής μεταρρύθμισης.....	284
7.2.2 Μορφωμένη γυναίκα: ο αντι-ήρωας της ελληνικής κοινωνίας.....	289
7.2.3 Η διάπλαση της γυναικείας ταυτότητας μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης.....	294
7.3 Η ανάπτυξη της γυναικείας ταυτότητας .....	297
7.4 Το γυναικείο σώμα ως χάρτης αναπαράστασης της ανδρικής εξουσίας....	304
7.4.1 Η απαξίωση του γάμου ως κοινωνικού θεσμού και η αναδιαμόρφωσή του .....	304
7.4.2 Το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο σεξουαλικής κακοποίησης.....	307
7.4.3 Η συνειδητοποίηση της γυναικείας υπόστασης μέσα από τη διαχείριση του σώματος.....	310
7.5 Αναπαραστασιακές δομές του γυναικείου και του ανδρικού φύλου στη μυθοπλασία της Νάκου .....	314
7.5.1 Η αναπαράσταση του ανδρικού ως σύμβολο του καλού και του κακού	315
7.5.2 Το πολυδιάστατο της γυναικείας υπόστασης.....	319
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>326</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – Χρονολόγιο εργογραφίας της Λιλίκας Νάκου.....</b>	<b>333</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>339</b>

## Πρόλογος

Οφείλω να ομολογήσω ότι η εκπόνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής αποτέλεσε ένα δύσκολο και κοπιαστικό έργο, αλλά συγχρόνως και ένα ευχάριστο ταξίδι. Δε διδάχτηκα μόνο γνώσεις γύρω από την ιστορία και την κοινωνία της εποχής, αλλά ανακάλυψα και τρόπους οργάνωσης του ερευνητικού μου υλικού. Η περιορισμένη βιβλιογραφία γύρω από το συγγραφικό έργο της Λιλίκας Νάκου, η πληθώρα των αφηγημάτων της και οι δυσκολίες που αντιμετώπισα στην κατανόηση των θεωριών του ιστορικού και λογοτεχνικού λόγου συνέστησαν αφενός σημαντικό τροχοπέδη στην περάτωση της εργασίας, αφετέρου μία αστείρευτη πηγή γνώσεων. Το σημαντικότερο απόσταγμα από αυτήν την εμπειρία ήταν η διαπίστωση ότι η μόνη σταθερή αξία στον ιστορικό χωρόχρονο είναι ανθρώπινη φύση. Μέσα από το πεζογραφικό έργο της Λιλίκας Νάκου αναδεικνύονται άνθρωποι που είτε είναι εγκλωβισμένοι στη μοίρα τους είτε προσπαθούν να την ορίσουν. Με διαφορετικά ιδανικά και με διαφορετικές συνθήκες διαβίωσης ο καθένας, μάχονται όλοι για να ικανοποιήσουν τις ίδιες συναισθηματικές και βιολογικές ανάγκες. Καθώς οι ανθρώπινες ανάγκες και αδυναμίες ακολουθούν μία σταθερή πορεία στην ιστορία, τα κοινωνικά ζητήματα που θέτει η συγγραφέας στο έργο της παραμένουν πιο επίκαιρα από ποτέ. Μέσα σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον συναντώνται στις μέρες μας άνθρωποι φτωχοί και πεινασμένοι, θύματα πολέμου, κακοποιημένες γυναίκες και παιδιά. Έτσι, η επαφή με το συγγραφικό έργο της Νάκου δεν αποτέλεσε για εμένα μονάχα ένα ταξίδι στο παρελθόν, αλλά και μία νέα γνωριμία με το παρόν της δικής μου εποχής.

Παρόλο που αυτή η διαδρομή ήταν μοναχική, γεμάτη σκέψεις, συλλογισμούς και στοχασμούς δεν θα έφτανε ποτέ στο τέλος της, εάν δεν υπήρχαν οι δικοί μου άνθρωποι να με στηρίζουν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και της Διδακτικής της, την κ. Τζίνα Καλογήρου, που μου εμπιστεύτηκε ένα κομμάτι της δική της «βιβλιοθήκης». Αν και η επαφή μου με την ιστορία ήταν ισχνή, εκείνη δεν αμφισβήτησε ποτέ τις ικανότητές μου. Οι εύστοχες παρατηρήσεις της, βιβλιογραφικές και δομικές, αποτέλεσαν σημαντική αρωγή στην υπερπήδηση των δυσκολιών. Η σχέση που μας συνδέει, η σχέση δασκάλου – μαθητή, δεν διαμορφώθηκε μόνο στα πλαίσια του διδακτορικού διπλώματος. Τόσο σε προπτυχιακό όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, η κ. Καλογήρου εμπλούτισε τον κριτικό μου λόγο, με δίδαξε να σκέφτομαι δημιουργικά και με



ενθάρρυνε να διερευνήσω άγνωστα για εμένα πεδία της Λογοτεχνίας. Ουσιαστικά, έθεσε τις βάσεις για την υλοποίηση της παρούσας διατριβής, Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής: την Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, κ. Βασιλική Πάτσιου, και τον καθηγητή Παιδαγωγικής και Λογοτεχνίας, κ. Κωνσταντίνο Μαλαφάντη, για την προθυμία τους να με στηρίζουν όποτε το είχα ανάγκη. Τα μαθήματα της κ. Πάτσιου που παρακολούθησα στους χρόνους του μεταπτυχιακού αποτέλεσαν σημαντικό εφόδιο στην μετέπειτα πορεία μου. Συγχρόνως, δεν θα ξεχάσω την προτροπή του κ. Μαλαφάντη να προχωρήσω στο τελευταίο στάδιο των σπουδών μου, παρόλες τις δυσκολίες που αντιμετώπιζα.

Καθοριστική ήταν επίσης η παρουσία των γονιών μου, του Γιάννη και της Χρυσής, οι οποίοι από μικρή ηλικία με μύησαν στη μαγεία του διαβάσματος και μου συμπαραστάθηκαν ποικιλοτρόπως σε αυτήν την προσπάθεια. Συγχρόνως, ο μεγαλύτερος αδερφός μου, Γιώργος, αποτέλεσε σημαντικό παράδειγμα, καθώς μου έδειξε πρώτος τον δρόμο της επιστημονικής σταδιοδρομίας. Οφείλω ένα μεγάλο «ευχαριστώ» στο σύζυγο και σύντροφό μου, Νίκο, για την ψυχολογική του υποστήριξη. Υπήρξε ένας καλός ακροατής των συλλογισμών μου και ένας σημαντικός αρωγός στον αναζήτηση και στον εντοπισμό της βιβλιογραφίας. Κλείνοντας, ευχαριστώ την αδελφική και πνευματική μου φίλη, Κωνσταντίνα, για την κριτική ματιά της και για τις «λογοτεχνικές» μας συζητήσεις ` συζητήσεις που διαλεύκαναν τον τρόπο σκέψης μου και διευκόλυναν την τεκμηρίωση των επιχειρημάτων μου.

## Εισαγωγή

Η παρούσα διδακτορική διατριβή αποσκοπεί στην ανάδειξη των ιστορικών στοιχείων που εντοπίζονται στην πεζογραφία της Λιλίκας Νάκου και πιο συγκεκριμένα στα μυθιστορήματα και στα διηγήματά της. Βασικός και πρωταρχικός σκοπός ήταν η δημιουργία μίας πλήρους και ουσιαστικής έρευνας γύρω από τις αφηγηματικές τεχνικές και γενικότερα τους λογοτεχνικούς τρόπους με τους οποίους η συγγραφέας κατορθώνει να αναπαραστήσει κομμάτια της ελληνικής ιστορίας μέσα από πεζογραφήματα που δεν ανήκουν στο είδος του ιστορικού μυθιστορήματος. Αυτό το σημείο καθόρισε και τον βαθμό δυσκολίας της διατριβής. Βασικό κλειδί για το ξεκίνημα της συγγραφής ήταν ο προσδιορισμός της μεθοδολογίας της έρευνας. Ακολούθησε η έρευνα γύρω από την κριτική αξιολόγηση του έργου της Νάκου, η οποία συνοδεύτηκε από την ανάγνωση των λογοτεχνικών της κειμένων. Κατά τη διάρκεια αυτού του σταδίου της διατριβής σημειώθηκαν και ταξινομήθηκαν ανά θέμα τα ιστορικά στοιχεία που εντοπίστηκαν. Ωστόσο, η ανάδειξη της αναπαραστασιακής δεινότητας των ιστορικών στοιχείων στο μυθοπλαστικό σύμπαν της Λιλίκας Νάκου δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί, εάν δεν εξακριβωνόταν η σχέση ανάμεσα στην Ιστορία και τη Λογοτεχνία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τα τρία πρώτα κεφάλαια να αποτελέσουν τη βάση πάνω στην οποία εκπονήθηκε η παρούσα εργασία. Τα επόμενα τέσσερα κεφάλαια συνιστούν τον πυρήνα της ανάλυσης του έργου της Νάκου, από τον οποίο προκύπτουν και τα τελικά συμπεράσματα. Έτσι, στην τελευταία αυτή τετράδα των κεφαλαίων μελετάται το ιστορικό στοιχείο ως συνδεδετικός κρίκος με το βίωμα, ως πολεμικό γεγονός, ως ιδεολογική αναπαράσταση και ως κοινωνικό φαινόμενο μέσα από τη θέση και τον ρόλο της γυναίκας.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο αναδεικνύεται η μεθοδολογία της έρευνας, η οποία κρίνεται απαραίτητη για την επιστημονική εγκυρότητα όχι μόνο της ανάλυσης των κειμένων αλλά και των συμπερασμάτων που προκύπτουν από αυτήν. Το αντικείμενο της έρευνας, το θεωρητικό πλαίσιο και ο ρόλος του ερευνητή συνιστούν βασικούς παράγοντες της μεθοδολογικής προσέγγισης, οι οποίοι στο παρόν κεφάλαιο προσδιορίζονται και αναλύονται αρχικά μεμονωμένα ο καθένας και κατόπιν ως προς τη μεταξύ τους σχέση. Πιο συγκεκριμένα, ο ερευνητής αφού επιλέξει το σύνολο των κειμένων που πρόκειται να μελετήσει υιοθετεί κατόπιν τα θεωρητικά εργαλεία που θα τον βοηθήσουν στη διατύπωση μιας αξιόπιστης και «αντικειμενικής» ερμηνείας. Ως εκ τούτου, η ερμηνεία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ερευνητικής διαδικασίας και

συνδέεται με την αναζήτηση των νοημάτων που λανθάνουν πίσω από τα σημεία των λέξεων. Αξιοποιώντας τις θεωρίες του Wilhelm Dilthey, του Martin Heidegger και του Georg Gadamer τίθενται τα βασικά σημεία της ερμηνευτικής προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων. Ο ερευνητής εισέρχεται στον ρόλο του ερμηνευτή και αφού προσδιορίσει το δικό του Dasein, δηλαδή τη θέση του στον κόσμο και τη στάση που αποφασίζει να τηρήσει απέναντι στο ερευνητικό του έργο, διεισδύει στον ερμηνευτικό κύκλο· στο παλίνδρομο ταξίδι ανάμεσα στην κατανόηση του κόσμου και στην ερμηνεία των κειμένων. Βασικό σημείο της ερμηνευτικής διαδικασίας συνιστά η αντικειμενικότητα της ερμηνείας. Ωστόσο, διευκρινίζεται ότι με την έννοια της αντικειμενικότητας δεν ορίζεται η ανακάλυψη της μίας και καθολικής αλήθειας, αλλά η διατύπωση μίας υποκειμενικής και λογικής ερμηνείας. Πρόκειται για μία ερμηνεία, η οποία στηρίζεται αφενός στην πρόθεση του συγγραφέα και στο ιστορικό κλίμα της εποχής και αφετέρου στις σύγχρονες και ποικίλες λογοτεχνικές θεωρίες. Με αυτόν τον τρόπο, φανερώνεται το τρίτο και τελευταίο σημείο της ερμηνευτικής. Καθώς το λογοτεχνικό έργο ενός συγγραφέα ως δημιούργημα του παρελθόντος συνδιαλέγεται με τον ερμηνευτή στο παρόν, αποκτά διαχρονικές διαστάσεις και λειτουργεί ως ενεργό προϊόν της ιστορίας. Κατ' επέκταση, η ερμηνεία και η κατανόηση ενός κειμένου είναι αποτέλεσμα συνδυασμού του ιστορικού κλίματος της εποχής του συγγραφέα και του παρόντος του ερμηνευτή.

Για τη μελέτη του λογοτεχνικού έργου ενός συγγραφέα σημαντική είναι η αναζήτηση και η μελέτη των κριτικών κειμένων που έχουν γραφτεί γι' αυτό. Επομένως, στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μία εκτενής αναφορά στην κριτική που έχει ασκηθεί στη Λιλίκα Νάκου ως πεζογράφο. Αρχικά, σκιαγραφείται το πλαίσιο κάτω από το οποίο η συγγραφέας πρωτοεμφανίστηκε στον χώρο της Λογοτεχνίας και η θέση που κατέλαβε στην Ιστορία της. Οι επευφημίες με τις οποίες την υποδέχτηκαν οι Γάλλοι λογοτέχνες και οι άνθρωποι του πνεύματος, η αναγνώρισή της από τον ανδροκρατούμενο λογοτεχνικό χώρο της γενιάς της, καθώς και οι προσδοκίες που δημιουργήθηκαν στο αναγνωστικό κοινό γύρω από την πρώτη εμφάνισή της στα ελληνικά γράμματα καθορίζουν την μετέπειτα κριτική που ασκήθηκε στο έργο της. Στη συνέχεια, αφού μελετήθηκαν τα κείμενα της κριτικής, ώστε να αντληθούν τα στοιχεία εκείνα που εστιάζουν στα βασικά χαρακτηριστικά της μυθοπλασίας της συγγραφέα, το παρόν κεφάλαιο υποδιαιρέθηκε σε μικρότερες ενότητες με βασικό κριτήριο το περιεχόμενο των αξιολογήσεων. Αν και η Λιλίκα Νάκου κινείται στα λογοτεχνικά της κείμενα σε παρόμοια μεταξύ τους μοτίβα, οι κριτικές που έχουν διατυπωθεί για το έργο της

παρουσιάζουν μία θεματική ποικιλία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εντοπίζονται απόψεις σχετικά με την αυτοβιογραφική μυθοπλασία της, τον τρόπο γραφής, τη γλώσσα, τον ρεαλισμό και την ψυχογραφία, το κοσμοπολίτικο στοιχείο, την ιστορία και τον πόλεμο, τη γυναικεία φύση ως προς τη γραφή, τη μητρότητα και τη σεξουαλικότητα, τις πολιτικές και θρησκευτικές της επιλογές, όπως προκύπτουν από το έργο της. Ως εκφραστής μίας πρώιμης φεμινιστικής γραφής και ως υποστηρικτής της απλής και δημοτικής γλώσσας, η συγγραφέας δέχτηκε διαφορούμενες κριτικές. Ωστόσο, οι μελετητές αναγνωρίζουν ομόφωνα τον κοινωνικό χαρακτήρα του έργου της, ο οποίος κατορθώνει να προκαλέσει τη συγκίνηση και τη συμπόνοια του αναγνώστη. Επιπλέον, μέσα από κάθε υποκεφάλαιο αναδύονται αναπόφευκτα πληροφορίες για τον βίο της, καθώς για τη Λιλίκα Νάκου ζωή και έργο είναι άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο μελετάται η σχέση ανάμεσα στην ιστορία και τη λογοτεχνία και κατ' επέκταση ο τρόπος με τον οποίο το ιστορικό στοιχείο εμπλέκεται με το λογοτεχνικό κείμενο. Τα κριτήρια της έρευνας αντλούνται από τον χώρο της επιστήμης της ιστορίας και προσαρμόζονται στον χώρο της λογοτεχνίας. Σε ολόκληρο το κεφάλαιο επιτελείται μία σύγκριση ανάμεσα στο λογοτεχνικό και ιστορικό πεδίο και πιο συγκεκριμένα στον λογοτεχνικό και ιστορικό λόγο. Επιλέγεται κυρίως ο τομέας της ιστοριογραφίας, καθώς εκείνος έχει αφηγηματική μορφή. Το ζήτημα που τίθεται είναι πως ένα ιστορικό γεγονός σχετίζεται με το παρόν και με ποιο κώδικα, με ποια σύμβαση αναπαρίσταται από ένα μυθοπλαστικό κείμενο. Αφετηρία του κεφαλαίου είναι ο ορισμός της ιστορίας ως επιστήμης και ως παρελθόν και πως εκείνη εξελίχθηκε στην πάροδο του χρόνου. Στη συνέχεια, μελετάται η σχέση της Λογοτεχνίας με τις δύο πτυχές της ιστορίας, ως λόγος και ως παρελθόν, αλλά και με ποιον τρόπο η σχέση αυτή μεταβάλλεται από τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις. Εξάλλου, εκείνες καθορίζουν ποιες πτυχές του ιστορικού γεγονότος θα αναπαρασταθούν. Η σύγκριση του ιστορικού με τον λογοτεχνικό λόγο δημιουργεί τις συνθήκες με βάση τις οποίες ένα γεγονός εμφανίζεται στον γραπτό λόγο. Η πρόθεση του συγγραφέα, οι αιτιακές σχέσεις των συμβάντων της πλοκής και η τροπολογία της γλώσσας είναι βασικές αξίες που κατατάσσουν το ιστορικό αφήγημα στον χώρο της μυθοπλασίας. Έπειτα αναλύεται πως ένα ιστορικό γεγονός δύναται να λειτουργεί σε τρία επίπεδα: πρώτον να αποτελεί *μεταφορά-παράδειγμα* για το παρόν, δεύτερον να *μεταφέρεται* από το παρελθόν στο γραπτό λόγο και τρίτον να αναπαρίσταται μέσα από τη *μεταφορική* χρήση της γλώσσας. Από τη στιγμή που τα συμβεβηκότα εκπίπτουν σε έναν λογοτεχνικό τρόπο γραφής, διαπλέκονται με το στοιχείο του φανταστικού. Επομένως,

δεν παραλείπεται η μελέτη του παρελθόντος, όπως εκείνο προβάλλεται μέσα σε έναν χώρο μυθοπλασίας και φαντασίας. Ερευνάται όχι μόνο η σύνδεση και η διάκριση ανάμεσα στο ιστορικό και φανταστικό στοιχείο, αλλά και πως η μυθοπλαστική γραφή αναδεικνύει τα συνδηλωτικά και δευτερεύοντα νοήματα ενός ιστορικού γεγονότος. Ακολούθως, το κεφάλαιο αυτό κλείνει με το ζήτημα της αντικειμενικότητας ενός λογοτεχνικού αφηγήματος. Συγκεκριμένα, σε ποιο βαθμό ένα ιστορικό γεγονός υποβαθμίζεται ή αναδεικνύεται μέσα από μία λογοτεχνική αναπαράσταση και σε ποιο βαθμό η αναπαράσταση είναι πιστή ως προς την παρελθούσα πραγματικότητα. Μέσα από όλη αυτήν την ενδελεχή έρευνα διαπιστώνεται και ο βαθμός συνεισφοράς της Λογοτεχνίας στο ιστορικό παρελθόν.

Με αφετηρία την «εσωτερική εμπειρία», επιχειρείται στο τέταρτο κεφάλαιο να αναδειχθεί η αφηγηματική τεχνική, με την οποία τα κείμενα με αυτοβιογραφικά στοιχεία λειτουργούν ως φορείς αναπαράστασης και ερμηνείας της ιστορίας. Ο τρόπος με τον οποίο η συγγραφέας βιώνει την εξωτερική πραγματικότητα και σχηματίζει την αντίληψή της για αυτήν εκφράζεται μέσα από τη δημιουργία *personae*, που άλλοτε συνιστούν τα κεντρικά πρόσωπα των ιστοριών της και άλλοτε δευτερεύοντες χαρακτήρες. Στη συνέχεια, διαπιστώνεται πώς κείμενα, ακόμη και διηγήματα, που αποκλίνουν από τις χαρακτηριστικές επιταγές του ιστορικού μυθιστορήματος, κατορθώνουν να μεταφέρουν την αίσθηση της εποχής. Ως παράδειγμα αναφέρεται το διήγημα «Το δουλάκι». Η μικρή χρονική απόκλιση από το βίωμα στη συγγραφή σε συνδυασμό με τη γεφύρωση του βιώματος με την ιστορία αποδεικνύουν πώς τα μυθιστορήματα της Νάκου μεταφέρουν το κλίμα του παρελθόντος στην αυθεντική μορφή του και το καθιστούν ένα ζωντανό παρόν. Επιπλέον, στο κεφάλαιο αυτό γίνεται το πέρασμα από τη σχέση βιώματος και ιστορίας στη σχέση της ίδιας της συγγραφέα με το ιστορικό περιβάλλον της, την Ελλάδα. Πρόκειται για μία σχέση που αναπαρίσταται στη μυθοπλασία της Νάκου μέσα από τους κύριους και δευτερεύοντες χαρακτήρες και μέσα από την αντίληψη που διαμορφώνουν για την πατρίδα τους. Η Νάκου, καθώς αναζητά τη δική της εθνική ταυτότητα, σκιαγραφεί την ιστορική ταυτότητα της Ελλάδας. Η αντίθεση ανάμεσα σε δύο βασικά χαρακτηριστικά της χώρας, ανάμεσα στην πνευματικότητα και τη μιζέρια, ανάμεσα στο καλό και στο κακό αποτελεί βασικό συστατικό και δομικό στοιχείο του ελληνικού έθνους. Η επίλυση της αντίθεσης προκύπτει μέσα από την εικόνα του ιδανικού Έλληνα· εικόνα που προσιδιάζει στο εξιδανικευμένο πρότυπο του Έλληνα της αρχαιότητας. Κλείνοντας, φανερώνεται πως η σχέση της Λιλίκας Νάκου με το εξωτερικό, το συναίσθημα της

αποξένωσης από την χώρα της και η αγάπη για τα βιβλία και τη μόρφωση είναι διαμορφωτικοί παράγοντες αυτού του ωραιοποιημένου προτύπου που μεταφέρονται αυτούσιοι στο έργο της.

Το κουβάρι της ιστορίας αρχίζει να ξετυλίγεται στο πέμπτο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής. Αναζητείται ο τρόπος με τον οποίο η αρχαιότητα αναπαρίσταται στη μυθοπλασία της Νάκου, για να παραχωρήσει τη θέση της στα πολεμικά γεγονότα από την περίοδο του Εθνικού Διχασμού μέχρι τον Ψυχρό Πόλεμο. Κάθε χρονική στιγμή του παρελθόντος διαδραματίζει ξεχωριστό ρόλο στα αφηγηματικά κείμενα και εξυπηρετεί διαφορετικούς σκοπούς. Τα χρόνια της αρχαιότητας παίρνουν μορφή μέσα από τα μνημεία, υπαρκτά ή μη, λειτουργώντας ως σύμβολα του έρωτα και της ωρίμανσης του ήρωα ή ως μέσο διαλόγου του παρόντος με το μακρινό παρελθόν. Ο Εθνικός Διχασμός ταυτίζεται με τον εσωτερικό διχασμό της συγγραφέα, με αποτέλεσμα το προσωπικό τραύμα να ταυτίζεται με το συλλογικό. Η Μικρασιατική Καταστροφή που επέφερε τη μεγάλη εισροή προσφύγων στον ελλαδικό χώρο ζωντανεύει στο λογοτεχνικό έργο της Νάκου περισσότερο μέσα από το αίσθημα της αποξένωσης και της διαφορετικότητας που διακατείχε τους Μικρασιάτες παρά μέσα από τις επιπτώσεις της ανταλλαγής των πληθυσμών στους ντόπιους. Το αίσθημα των ανθρώπων αυτών αναγνωρίζεται από τη συγγραφέα, καθώς και η ίδια ένιωθε σαν ξένη στην πατρίδα της. Ακολουθούν τα δύσκολα χρόνια της Κατοχής, τα οποία μετουσιώνονται σε αφήγημα τη στιγμή που παραμένουν ακόμη μία ανοιχτή πληγή για τη χώρα. Είναι η μοναδική περίπτωση στην εργογραφία της Νάκου, όπου ο χρόνος της ιστορίας συγκλίνει με τον χρόνο της αφήγησης. Είναι η πρώτη φορά που η Λιλίκα Νάκου παραμερίζει τη συγγραφή αφηγημάτων που σχετίζονται με τις εσωτερικές της συγκρούσεις και αφοσιώνεται στην αναπαράσταση του πόνου ενός ολόκληρου λαού. Απαύγασμα αυτής της αναπαράστασης αποτελεί η συλλογή διηγημάτων *Η Κόλαση των Παιδιών*. Καθώς η Ελλάδα βιώνει την περίοδο του Ψυχρού πολέμου, η συγγραφέας εκδίδει τους *Οραματιστές της Ικαρίας* και μετουσιώνει τον φόβο ενός επικείμενου πολέμου σε φόβο του θανάτου. Ωστόσο, μέσα από τη ροή του χρόνου δεν θα μπορούσε να απουσιάσει η έλευση ενός μέλλοντος γεμάτου ελπίδα· ενός μέλλοντος που η συγγραφέας συνοδεύει με τον ερχομό ενός βρέφους, την έλευση μίας νέας γενιάς και το ξέσπασμα μιας επανάστασης. Η αναπαράσταση των πολεμικών γεγονότων ολοκληρώνεται μέσα από τον έτερο πόλο τους, δηλαδή μέσα από το αίτημα για ειρήνη, ενότητα και αδελφότητα των λαών.

Το έκτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τις αφηγηματικές τεχνικές, με τις οποίες η συγγραφέας αναπαριστά τις πολιτικές ιδέες και την οικονομική κατάσταση της εποχής της. Μέσα σε ένα κλίμα πολιτικών αναταραχών και λογοκρισίας, η Λιλίκα Νάκου δε διστάζει να θίξει στη μυθοπλασία της την πολιτική πόλωση και τις οικονομικές διαφοροποιήσεις των κοινωνικών τάξεων. Η παρουσία του κόσμου των φτωχών σε παραλληλισμό με τον κόσμο των πλουσίων αποτελεί ένα από τα τεχνάσματα της συγγραφέα, για να απεικονίσει την οικονομική ανομοιομορφία της κοινωνίας. Ωστόσο, το χάσμα ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις αναδεικνύεται μέσα από το σύστημα διπολικών σημειωτικών αντιθέσεων του Greimas. Με αυτόν τον τρόπο, διαπιστώνεται όχι μόνο η οπτική του κοινωνικού συνόλου απέναντι στην πλουτοκρατία και τη φτώχεια αλλά και η οπτική του ατόμου, δηλαδή η οπτική του κεντρικού προσώπου της ιστορίας. Στη συνέχεια, ανάγεται το συμπέρασμα ότι οι δύο αυτές αντιλήψεις είναι αντικρουόμενες. Στη μυθοπλασία της Νάκου σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο πρωταγωνιστής, ο οποίος βρισκόμενος στη θέση του «μέσου ήρωα» καλείται να γεφυρώσει το κοινωνικό χάσμα και να υπερασπιστεί την ιδέα του ουμανισμού και της ισότητας. Η αναπαράσταση της πάλης των τάξεων πραγματώνεται μέσα από τη στερεοτυπική χρήση της γλώσσας, καθώς η συγγραφέας δε διστάζει στα λογοτεχνικά της κείμενα να μεταφέρει στερεότυπες εκφράσεις με τις οποίες η μία κοινωνική ομάδα εκφράζεται για την άλλη. Ωστόσο, ως φορέας αριστερών ιδεών, η Λιλίκα Νάκου υιοθετεί μία μεροληπτική στάση υπέρ των φτωχών και των αδικημένων, με αποτέλεσμα η αφήγηση να υιοθετεί την οπτική των κατώτερων στρωμάτων της κοινωνικής πυραμίδας. Η παρουσία των δευτερευόντων προσώπων, πραγματικών ή φανταστικών, ασκεί καταλυτικό ρόλο στην ανάδειξη των κομμουνιστικών και σοσιαλιστικών ιδεών. Οι ήρωες με γλώσσα, απλή, λιτή και περισσότερο αναφορική, παρά συμβολική εκφράζουν το όραμα της εποχής για έναν καλύτερο κόσμο· όραμα που ταυτίζεται με τις πολιτικές επιταγές της ευρωπαϊκής αριστεράς. Το κεφάλαιο κλείνει με την ανάλυση του εργοστασίου, που εμφανίζεται ως κοινός τόπος στα μυθιστορήματα της Νάκου και ως χώρος εκμετάλλευσης. Οι αντίξοες συνθήκες εργασίας και η παιδική εργασία ωθούν τους ήρωες στην απαίτηση μίας άμεσης κοινωνικής μεταρρύθμισης.

Η παρούσα διδακτορική διατριβή δεν θα μπορούσε να φτάσει στο τέλος της χωρίς τις δομές αναπαράστασης του γυναικείου φύλου. Το λογοτεχνικό έργο της Νάκου αποτελεί έναν ύμνο στη γυναίκα, καθώς αναδεικνύει τη γυναικεία καταπίεση και τις προσπάθειες για τη γυναικεία χειραφέτηση σε μία περίοδο, όπου οι γυναίκες της

Ευρώπης μάχονται για την ανατροπή των καθιερωμένων ρόλων. Αντιστοίχως, η μυθοπλαστική γραφή της Νάκου αγωνίζεται να απομακρύνει τη γυναίκα από τον χώρο της κουζίνας και να την εντάξει στον χώρο της κοινωνίας. Το κεφάλαιο ξεκινάει με την αναπαράσταση του γυναικείου φύλου μέσα στη νουβέλα, *Η Ξεπάρθενη*. Πρόκειται για ένα έργο της Νάκου που προβάλλει ολοκληρωμένα την προσπάθεια της ηρωίδας να επιβιώσει στον ανδροκρατούμενο ελληνικό χώρο και το τίμημα που πληρώνει εξαιτίας της προσπάθειάς της αυτής. Η γυναικεία χειραφέτηση προβάλλεται ως αντίδραση στην παθητική στάση των αστών γυναικών και κατακτάται μέσα από τον χώρο της εργασίας και τη μόρφωση. Με βάση το πρότυπο της Νέας Γυναίκας, η συγγραφέας οραματίζεται την Ελληνίδα ως μορφωμένη, εργαζόμενη και απεγκλωβισμένη από τα κοινωνικά στερεότυπα. Η πορεία προς τη χειραφέτηση καθίσταται ένα δύσκολο και μοναχικό ταξίδι, αφού συνδέεται άμεσα με την αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας. Ο προσδιορισμός του εσωτερικού εαυτού αποκαλύπτεται στο μυθιστόρημα, *Παραστρατημένοι*, όπου η Αλεξάνδρα ακολουθεί την πορεία από την παιδική ηλικία στην ενήλικη ζωή και τελικά στην ωρίμανση. Η Λιλίκα Νάκου αποτυπώνει την ανδρική εξουσία και την αυτονομία του γυναικείου φύλου πάνω στο γυναικείο σώμα. Το μοτίβο του παιδεραστή και το μοτίβο της γυναίκας που διαχειρίζεται μόνη της τη σεξουαλικότητάς της συναντάται συχνά στα αφηγήματα της πεζογράφου. Επιπλέον, η γυναικεία χειραφέτηση αναπαρίσταται μέσα από την απόρριψη του θεσμού του γάμου και μέσα από την αναζήτηση της αληθινής αγάπης. Η συνειδητοποίηση της γυναικείας υπόστασης ολοκληρώνεται μέσα από την πράξη της γραφής, διότι με αυτόν τον τρόπο η γυναίκα νιώθει, σκέφτεται και αποκτά αντίληψη του σώματός της. Καθώς η μυθοπλασία της Λιλίκας Νάκου περιλαμβάνει ένα πλήθος ηρώων, που λειτουργούν ως αντιπρόσωποι της κοινωνίας, αναλύονται οι γυναικείες και αντρικές φιγούρες που διαδραματίζουν τον ρόλο του δευτερεύοντα ήρωα στις αφηγηματικές ιστορίες. Η αναπαράσταση του γυναικείου φύλου εκπληρώνεται μέσα από την αντιδιαστολή του πολυδιάστατου της γυναικείας φύσης με το μονοκόμματο της ανδρικής προσωπικότητας.

Μετά το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο ακολουθούν τα γενικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη συνολική θεώρηση και ανάλυση της πεζογραφίας της Λιλίκας Νάκου. Έπεται το χρονολόγιο της πεζογραφίας της συγγραφέα, το οποίο στηρίχτηκε στο ήδη υπάρχον χρονολόγιο της Λιλίκας Νάκου, όπως το δημιούργησε η καθηγήτρια



Γλωσσολογίας, Deborah Tannen<sup>1</sup>, καθώς και σε βιβλιογραφικές και διαδικτυακές αναζητήσεις. Η δημιουργία του χρονολογίου αποτέλεσε ένα δύσκολο εγχείρημα, καθώς κάποια διηγήματα της συγγραφέα είχαν εκδοθεί σε εφημερίδες και σε περιοδικά πολλά χρόνια πριν. Με εξαίρεση το διήγημα «Ο δεσμός» σε όλα τα αφηγήματα αναγράφεται η πρώτη έκδοση και όχι το έτος συγγραφής. Σε κάποια λογοτεχνικά της κείμενα η Νάκου αντιμετώπισε αρκετές δυσκολίες στην έκδοσή τους, οπότε υπάρχει απόσταση από το έτος γραφής μέχρι το έτος έκδοσης. Η διδακτορική διατριβή ολοκληρώνεται με την παράθεση της βιβλιογραφίας.

---

<sup>1</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne's World Authors Series, Twayne Publishers, Boston, "Chronology".

## Συντομογραφίες

### Μυθιστορήματα και νουβέλες

ΑΠ	<i>Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα</i>
ΚΖ	<i>Καινούρια Ζωή</i>
ΚΝτ	<i>Κυρία Ντορεμί</i>
Ν	<i>Ναυσικά</i>
Ξ	<i>Ξεπάρθηνη</i>
ΟΙ	<i>Οραματιστές της Ικαρίας</i>
Π	<i>Παραστρατημένοι</i>

### Διηγήματα στη συλλογή, *Ιστορία της παρθενίας της δεσποινίδας Τάδε*

Αγ/Ι	Αγάπη
Ακ	Ακατανόμαστος
Δ	Το δουλάκι
Δεσ.	Ο δεσμός
ΘΒ	Θανάσιμη Βουτιά
ΙΠ	Ιστορία της παρθενίας της δεσποινίδας Τάδε
Μ	Μητρότης
Νόθ	Νόθος
ΤΣ	Τυχαία Συνάντηση
ΦΣ	Φωτιά στο σπίτι

### Διηγήματα στη συλλογή, *Κόλαση των Παιδιών*

ΑΓ	Το αμάρτημα της γιαγιάς
Αγ/Κ	Αγάπη
ΑΡ	Αθάνατη ράτσα
Γ	Το γατί
Γρ	Το γράμμα
Ε	Ελενίτσα
ΕΛΕΖ	Έτσι λοιπόν είναι η ζωή μας

Κ	Καρδερίνα
Μακ	Μακεδονία
ΜΘ	Το μάτι του Θεού
ΠΘ	Το περιβόλι του Θεού
Σ	Σύντροφοι
Συν	Συναγερμός
Τρ	Η τρελλή
Φ	Φυσαρμόνικα

## Κεφάλαιο 1

### Μεθοδολογία της έρευνας

#### 1.1 Το μεθοδολογικό τρίγωνο: σκιαγράφηση του μελετητή – το αντι-κείμενο της μελέτης – το θεωρητικό υπόβαθρο

Θεμέλιος λίθος κάθε ερευνητικής μελέτης αποτελεί η μέθοδος που ο εκάστοτε μελετητής αποφασίζει να αξιοποιήσει. Η σημαντικότητα της μεθόδου αναδύεται μέσα από την ετυμολογική ανάλυση της ίδιας της λέξης στα συνθετικά της. Είναι εμφανές ότι συνίσταται από τις λέξεις «μετά» και «οδός»: λέξεις που σηματοδοτούν την κατεύθυνση του ερευνητή προς ένα συγκεκριμένο στόχο και υπολανθάνουν μία συστηματική προσέγγιση εξέτασης, ανάλυσης και ερμηνείας των προβλημάτων ή των φαινομένων που τίθενται στο πεδίο της έρευνας. Ωστόσο, η έγκυρη και αξιόπιστη μέθοδος που οδηγεί σε ένα επιστημονικό έργο διέπεται και υποκύπτει σε συγκεκριμένους κανόνες και αρχές. Παράλληλα, συνυφαίνεται είτε με την παρελθούσα είτε με την παρούσα ή ακόμη και με τη μέλλουσα πραγματικότητα, έτσι ώστε να βασίζεται σε ένα ρεαλιστικό υπόβαθρο. Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά οι κοινωνιολόγοι Cuff και Payne: *Μία επιστημονική προσέγγιση εμπεριέχει κατ' ανάγκη πρότυπα και διαδικασίες, προκειμένου να καταδείξει την «εμπειρική εγγύηση» των ευρημάτων της, να δείξει το συνταίριασμα ή την εναρμόνιση των αποφάσεών της με αυτό που συμβαίνει ή έχει συμβεί στον κόσμο<sup>2</sup>.*

Επιπροσθέτως, για την επίτευξη ενός επιστημονικού έργου είναι αναγκαίοι τρεις βασικοί παράγοντες, οι οποίοι είναι αλληλένδετοι και αλληλοτροφοδοτούμενοι: το αντικείμενο της έρευνας, ο ρόλος του μελετητή και το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας. Αρχικά, βασική προϋπόθεση είναι η ύπαρξη του προς μελέτη αντικειμένου, το οποίο συνιστά και την αφορμή της ερευνητικής διαδικασίας. Στην παρούσα μελέτη το αντικείμενο της έρευνας αποτελεί το λογοτεχνικό έργο της Λιλίκας Νάκου. Πρόκειται για ένα σύνολο κειμένων, τα οποία κείτονται αντίκρυ του φιλόλογου-ερευνητή, καταλήγοντας από αντικείμενο σε αντι-κείμενο της έρευνας. Επιπλέον, μέσα από το κειμενικό έργο της συγγραφέα τίθεται το πλαίσιο της έρευνας, το οποίο καθορίζεται από την προβληματική της. Στην συγκεκριμένη περίπτωση το πρόβλημα αφορά την ανίχνευση και τον εντοπισμό του στοιχείου της ιστορίας, καθώς και τον βαθμό της έντασής του, ώστε να αναδυθεί ο τρόπος της αναπαράστασης των γεγονότων της

---

<sup>2</sup> Cuff E.C. – Payne G. C. F. (1979), *Perspectives in Sociology*, George Allen & Unwin, London, σ.4.

βιωμένης πραγματικότητας σε ένα μυθοπλαστικό περιβάλλον. Δηλαδή, με τι τεχνάσματα του λόγου και με ποιες αφηγηματικές τεχνικές η συγγραφέας επιδιώκει να μεταφέρει και να αποτυπώσει τη βιωμένη εμπειρία της στις λευκές σελίδες, δημιουργώντας μυθιστορήματα και διηγήματα που τελικά ταλαντεύονται ανάμεσα στην ιστορία και στους εμπνευσμένους από τη ζωή της συγγραφέα μύθους.

Σε αυτό το σημείο, είναι αναγκαία και η ύπαρξη του μελετητή, ο οποίος αφενός θα διατυπώσει το ερευνητικό ερώτημα και αφετέρου θα συγκεντρώσει τα απαραίτητα στοιχεία για την απάντησή του. Η συγκέντρωση των στοιχείων δεν είναι μονοδιάστατη, αφού δεν προέρχεται από μία μεμονωμένη πηγή πληροφοριών, αλλά αντίθετα πηγάζει από ποικίλα πεδία: το ιστορικό πλαίσιο της συγγραφής των μυθιστορημάτων, τα βιοματικά στοιχεία της συγγραφέα και κυρίως από το κείμενο αυτό καθαυτό. Βασική αρχή της εργασίας του φιλολόγου τίθεται αυτό που ο Roland Barthes διατυπώνει με τον όρο της «επανανάγνωσης». *Πρόκειται για μία λειτουργία, η οποία αμφισβητεί την ιδέα της πρώτης ή μοναδικής ανάγνωσης. Με τη δράση της επανανάγνωσης υποθάλπεται η πρώτη ανάγνωση ως πρωτόγονη, αφελής και φαινομενική και για αυτό οφείλει να εξηγηθεί και να εμπλουτιστεί με τις αντικειμενικές κρίσεις του αναγνώστη*<sup>3</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, αν και διαφθείρεται η αυθεντική εμπειρία της ανάγνωσης, ωστόσο, μεταφέρεται ο μελετητής-αναγνώστης από την ανάγνωση προς τέρψιν στην ανάγνωση που αποσκοπεί στη λογοτεχνική κριτική, δηλαδή στην έρευνα.

Κάθε μεθοδολογική προσέγγιση περιβάλλεται και πηγάζει από ένα θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, προέρχεται από ένα συνδυασμό ποικίλων πεδίων. Ωστόσο, στην πάροδο του χρόνου, οι περισσότεροι κριτικοί και θεωρητικοί της λογοτεχνίας αξιοποιούσαν μία συγκεκριμένη θεωρία εστιάζοντας σε μία, μοναδική και απόλυτη προσέγγιση του κειμένου και όχι σε μία συνθετική ανάλυσή του. Οι μελετητές εμπλεκόμενοι στο αέναο κυνήγι της αντικειμενικότητας διατύπωσαν βασικές λογοτεχνικές θεωρίες, όπως η πρόθεση του συγγραφέα και η κειμενοκεντρική προσέγγιση. Αν και οι θεωρίες αυτές υποστηρίχτηκαν αρχικά, στη συνέχεια αμφισβητήθηκαν, χωρίς όμως να ακυρωθούν.

Έτσι, τέθηκαν ζητήματα που ακόμη και σήμερα απασχολούν τους μελετητές. Άραγε είναι σημαντικό το επίκεντρο του ενδιαφέροντος να στραφεί στην πρόθεση του συγγραφέα και στις προσωπικές του σκέψεις κατά τη διάρκεια της συγγραφής του λογοτεχνικού έργου; Και με πόση καθαρότητα διακρίνεται αυτή η ενέργεια; Οι

---

<sup>3</sup> Barthes R. (1990), *New Critical Essays*, University of California, Berkeley, σ.16.

καθηγητές αγγλικής λογοτεχνίας Andrew Bennett και Nicholas Royle θέτουν έναν προβληματισμό σχετικά με τις λογοτεχνικές εμπειρίες και τα αναγνώσματα του συγγραφέα, τα οποία μεταφέρονται ασυνείδητα στα κείμενά του, δημιουργώντας έναν κόσμο με πλούσια διακειμενικά στοιχεία, που είτε φαίνονται άμεσα μέσα από τις λέξεις είτε έμμεσα μέσα από τις σκέψεις και την γενικότερη πνευματικότητα που αναδύεται κατά τη διάρκεια της αναγνωστικής διαδικασίας. Ίσως και ο ίδιος ο ποιητής να μη γνωρίζει από πού προέρχονται αυτές οι σκέψεις. Μάλιστα, αναφέρουν το εξής παράδειγμα: *Ποιανού τις σκέψεις διαβάζουμε όταν μελετάμε το Waste Land; Του Eliot, του Πετρόνιου ή του Δάντη; Πρόκειται, επομένως, για σκέψεις ίδιων των ποιητών, εάν ο ποιητής λέγεται ότι «εμπνέεται»<sup>4</sup>;*

Μάλιστα, στον αντίποδα της αναζήτησης της πρόθεσης του συγγραφέα εναπόκεινται οι Νέοι Κριτικοί, οι οποίοι απαξιώνουν τα βιογραφικά στοιχεία, καθώς και το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο κάτω από το οποίο το λογοτεχνικό κείμενο δημιουργήθηκε. Αντίθετα, θεωρούν τα κείμενα ως αυτόνομα, αυτόνομα και ως αισθητικά αντικείμενα φτιαγμένα από λέξεις. Κατ' επέκταση, απορρίπτουν και την αναγνωστική ανταπόκριση, την οποία θεωρούν εξωγενή παράγοντα στη μελέτη ενός λογοτεχνικού έργου, αφού διακατέχεται από «συναισθηματική πλάνη». Με αυτήν την φράση εννοούν την συναισθηματική φόρτιση του αναγνώστη που μεταφέρεται στο κείμενο και επηρεάζει την κρίση του καθιστώντας την υποκειμενική. Έτσι, *οι Νέοι Κριτικοί εστιάζουν με σχολαστικό τρόπο στις λέξεις των κειμένων, αντιμετωπίζοντάς τα ως φυσικά αντικείμενα, προσπερνώντας τον υποκειμενικό ιμπρεσιονισμό της αναγνωστικής ανταπόκρισης*<sup>5</sup>. Ωστόσο, η αυστηρή προσήλωση στο κείμενο αποκλείει το χωροχρονικό πλαίσιο γραφής του, επιφέρει την παράλειψη σημαντικών στοιχείων της ανάλυσης πάνω σε αυτό και κατά ένα τρόπο παραβιάζονται οι αρχές της αντικειμενικότητας της λογοτεχνικής κριτικής.

Βέβαια, για τον καθηγητή και κριτικό της λογοτεχνίας Andrew Milner η λογοτεχνική κριτική σημαίνει έναν *εχθρικό σχολιασμό*<sup>6</sup>, χαρακτηρισμός που περικλείει την έννοια της αξιολόγησης ενός λογοτεχνικού έργου με βάση κοινωνικά και πολιτισμικά κριτήρια. Αν και για τους περισσότερους θεωρητικούς της λογοτεχνίας η ερευνητική πράξη στο ομώνυμο πεδίο ονομάζεται κριτική ή ανάλυση, για κάποιους

---

<sup>4</sup> Bennet A. – N. Royle (2004), *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Pearson Longman, United Kingdom, σ.7.

<sup>5</sup> Bennet A. – N. Royle (2004), *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, ό.π. σ.11.

<sup>6</sup> Milner A. (2005), *Literature, Culture and Society*, Routledge, Oxon, σ. 7.

άλλους αποτελεί έναν διάλογο που πραγματώνεται ανάμεσα στον ερευνητή και στο λογοτεχνικό κείμενο, καθώς το τελευταίο δε θεωρείται ένα απλά χειριζόμενο αντικείμενο, αλλά μία ανθρώπινη φωνή από το παρελθόν. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει και ο καθηγητής της φιλοσοφίας και της ερμηνευτικής Richard Palmer, ο χαρακτηρισμός *διάλογος* και όχι *ανάλυση* ή *κριτική* είναι εκείνος που μας ανοίγει τον κόσμο ενός λογοτεχνικού έργου. Για τον ίδιο η σύγχρονη κριτική λανθασμένα συμπεριφέρεται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο ως να είναι ένα αντικείμενο ανάλυσης, καθώς εκείνο θεωρείται ως ανθρώπινο και ομιλούν δημιούργημα. Κατ' επέκταση, ο μελετητής διακινδυνεύει τον δικό του προσωπικό κόσμο, όταν εισέρχεται στον ζωντανό κόσμο ενός σπουδαίου λυρικού ποιήματος, μυθιστορήματος ή δράματος. Συνεπώς, αυτό το οποίο χρειάζεται δεν είναι μία μερική επιστημονική μέθοδος μεταμφιεσμένη ή μία «ανατομία της κριτικής» με τις πιο λαμπρές και εύθραυστες τυπολογίες και κατατάξεις, αλλά μία ανθρωπιστική κατανόηση από την πλευρά του ερευνητή, η οποία θα συνοδεύεται από μία αντίστοιχη ερμηνεία<sup>7</sup>.

Αναλυτικότερα, για τον Palmer ένα λογοτεχνικό έργο είναι πάντα σημαδεμένο από το ανθρώπινο άγγιγμα και αυτό εκφράζεται μέσα από τις ίδιες τις λέξεις. Γι' αυτό το λόγο, το έργο είναι πάντα ανθρώπινο ή ακόμη φτάνει και τα όρια του θεϊκού. Ένα αντικείμενο, από την άλλη πλευρά, παραπέμπει σε ένα φυσικό ή τεχνητό αντικείμενο. Επομένως, η λογοτεχνική κριτική ή διαφορετικά ο λογοτεχνικός διάλογος είναι απαραίτητο να ερευνησει μία μέθοδο ή μια θεωρία ειδικά κατάλληλη για να αποκρυπτογραφήσει το ανθρώπινο αποτύπωμα πάνω στο έργο, δηλαδή το νόημά του<sup>8</sup>. Αναζητώντας, λοιπόν, το κατάλληλο θεωρητικό εργαλείο για την εκπόνηση της παρούσας ερευνητικής εργασίας, απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί ο καθορισμός του στόχου, ο οποίος συνδέεται άμεσα και με το πρόβλημα της έρευνας. Καθώς, λοιπόν, το βασικό ζήτημα περιστρέφεται γύρω από το ιστορικό γίνεσθαι που λαμβάνει χώρα στον μυθιστορηματικό κόσμο της Λιλίκας Νάκου, απευθείας ο στόχος κατευθύνεται στην αναζήτηση και στη συνέχεια στη λειτουργία του ιστορικού στοιχείου που διαπνέει τα λογοτεχνικά κείμενα της συγγραφέα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η ίδια η Λιλίκα Νάκου είτε ταυτιζόταν συναισθηματικά με ορισμένα ιστορικά γεγονότα είτε τα βίωνε και σε μεταγενέστερο χωροχρονικό πλαίσιο συνέγραφε τα μυθιστορήματα και τα διηγήματά της. Συνεπώς, τα γεγονότα που αφηγείται είναι είτε προγενέστερα είτε

---

<sup>7</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, Northwestern University Press, U.S.A., σ.7.

<sup>8</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, ό.π. σ.7.

σύγχρονα της εποχής της. Ως εκ τούτου, το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο της συγγραφέα, τα βιογραφικά της στοιχεία, η πρόθεσή της οφείλουν να μελετηθούν σε συνδυασμό με το κειμενικό της έργο και για αυτό το λόγο απαιτείται ένας αρμονικός συνδυασμός θεωριών.

Ωστόσο, όπως ήδη έχει αναφερθεί, το θεωρητικό υπόβαθρο, ο μελετητής και το αντικείμενο της μελέτης συνιστούν μεταβλητά στοιχεία, τα οποία αλληλοεξαρτώνται και αλληλοεπηρεάζονται. Εάν μεταβληθεί το αντικείμενο της μελέτης, μεταβάλλεται και το θεωρητικό πλαίσιο και συνεπώς και η στάση του μελετητή. Εάν, επίσης, μεταβληθεί η στάση του μελετητή, απευθείας αλλάζει και η θεωρία που υιοθετείται και στη συνέχεια και η ερμηνεία του αντικειμένου της έρευνας. Εντούτοις, τα τρία αυτά στοιχεία βρίσκονται σε πλήρη ισορροπία μεταξύ τους, καθώς περιβάλλονται από το μανδύα μίας συγκεκριμένης μεθοδολογικής προσέγγισης περιέχουσας κανόνων και αρχών. Στην περίπτωση ενός λογοτεχνικού κειμένου, η αξιοποίηση της θεωρίας πάνω σε ένα συγκεκριμένο κείμενο υπό τη δράση του φιλολόγου-ερευνητή καταλήγει σε μία ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία, αν και διατυπώνεται από τη σκοπιά του τελευταίου, κινείται όσο το δυνατόν στο φάσμα της αντικειμενικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τον Palmer διαμορφώνεται και το νόημα του κειμένου, το οποίο εδώ σχετίζεται άμεσα με την ιστορία. Παρόλα αυτά, ούτε η μέθοδος μπορεί να διαχωριστεί από το αντικείμενο της μελέτης ή τη θεωρία. Για κάθε μέθοδο υπάρχει ένα αντικείμενο. Σε αυτό το σημείο, ο Palmer υποστηρίζει ότι *το αντικείμενο που θεάται με μία διαφορετική μέθοδο, θα θεαθεί ως ένα διαφορετικό αντικείμενο*<sup>9</sup>. Συμπληρώνοντας μάλιστα την άποψή του, με την μεταβολή της μεθόδου και την επακόλουθη μεταβολή του αντικειμένου μεταβάλλεται και το ίδιο το νόημα του έργου, δηλαδή η ερμηνεία και η κατανόησή του.

Συμπερασματικά, το αντι-κείμενο της έρευνας, ο μελετητής και το θεωρητικό πλαίσιο αποτελούν ένα μεθοδολογικό τρίγωνο, το οποίο οδηγεί σε μία ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου και κατασταλάζει σε μία ερμηνεία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η μεθοδολογία της έρευνας να συνοδεύεται από τη θεωρία της ερμηνευτικής με τις αρχές και τις αξίες που η τελευταία πρεσβεύει ` αρχές που, όπως αναφέρει ο φιλόσοφος Hans Georg Gadamer, είναι αναγκαίες στην ερμηνευτική πειθαρχία<sup>10</sup>. Κλείνοντας, είναι άξιο αναφοράς ότι η μελέτη του ανθρωπιστικού κόσμου, κατά τον κοινωνιολόγο

---

<sup>9</sup> Palmer R. E. (1969), ό.π. σ.23.

<sup>10</sup> Palmer R. E. (1969), ό.π. σ.163.



και ιστορικό Wilhelm Dilthey περιλαμβάνει μαζί με την ερμηνεία των κοινωνικών φαινομένων και την ερμηνεία των λεκτικών χρήσεων, δηλαδή των κειμένων<sup>11</sup>. Συνεπώς, η ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου αποτελεί ερμηνεία της κοινωνικής και κατ' επέκταση της ιστορικής πραγματικότητας.

## 1.2 Η τέχνη του «ερμηνεύειν»

Γενετήσιο χαρακτηριστικό του ανθρώπου αποτελεί η παρατήρηση, πάνω στην οποία στηρίζεται η σκέψη. Αρχικά, η παρατήρηση της φύσης και στη συνέχεια η σκέψη πάνω στα φαινόμενά της οδήγησαν στη διατύπωση της ερμηνείας των φαινομένων αυτών. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργήθηκαν οι φυσικές επιστήμες. Κάθε μελέτη ενός φυσικού φαινομένου αποσκοπεί στην αναζήτηση της αλήθειας και κάθε ερμηνεία στην εύρεση αυτής. Για χάριν της αλήθειας, λοιπόν, οι φυσικές επιστήμες συνοδεύονται από αυστηρούς μεθοδολογικούς κανόνες· κανόνες που υιοθετήθηκαν ως αξιώματα από πολλούς θεωρητικούς επιστήμονες, οι οποίοι προσπαθώντας να ανακαλύψουν την αντικειμενική αλήθεια που λανθάνει πίσω από τα κοινωνικά φαινόμενα και τα ανθρώπινα έργα ακολούθησαν πιστά τη μεθοδολογία των φυσικών επιστημών.

Ωστόσο, από τους πρώτους που προέβησαν σε μία θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στις φυσικές και θεωρητικές επιστήμες ήταν ο Wilhelm Dilthey, ο οποίος υποστήριξε ότι *τόσο οι «ανθρωπιστικές σπουδές» όσο και οι «ανθρωπιστικές επιστήμες» οφείλουν να διαμορφώσουν νέα μοντέλα για να ερμηνεύσουν τα ανθρώπινα φαινόμενα. Οτιδήποτε συνδέεται με έργο ανθρώπινο είναι προερχόμενο από τη βιωμένη εμπειρία, βασίζεται σε κατηγορίες του «νοήματος» αντί της «δύναμης», της ιστορίας αντί των μαθηματικών. Τα ανθρώπινα όντα σε αντίθεση με τις πέτρες και τα δέντρα ερμηνεύουν τις καταστάσεις μέσα στις οποίες βρίσκονται, θέτουν στους εαυτούς τους προμελετημένους σκοπούς και σχεδιάζουν για το μέλλον, επικοινωνούν μεταξύ τους, ρυθμίζουν συμβάσεις και ακολουθούν παραδόσεις. Δεν μπορούμε να μελετήσουμε τον άνθρωπο, αν δεν τα πάρουμε όλα αυτά υπ' όψιν. Επιπλέον, οι άνθρωποι μελετούν τους εαυτούς τους και τους όμοιούς τους δημιουργώντας μία αμεσότητα στο εσωτερικό της μελέτης του ανθρώπινου κόσμου<sup>12</sup>.*

Σε αντίθεση με τον κόσμο της φύσης, ο κόσμος των ανθρώπων δεν στηρίζεται μόνο στο ρεαλισμό και σε αυτό που γίνεται αντιληπτό με τις πέντε αισθήσεις, αλλά και

---

<sup>11</sup> Dilthey W. (1979), *Selected Writings*, ed. Rickman H. R., University Press, Great Britain, σ.10.

<sup>12</sup> Dilthey W. (1979), ό.π. σ. 6.

στον υπερβατικό ιδεαλισμό<sup>13</sup>, δηλαδή στο πλήθος των ιδεών που υπερβαίνει τα όρια του πραγματικού, δημιουργώντας έναν αφηρημένο πνευματικό κόσμο, ο οποίος πέρα από τα μονοσήμαντα μηνύματα περιλαμβάνει και εκείνα με διαφορούμενη και αμφίσημη σημασία. Για αυτό το λόγο, στις ανθρωπιστικές επιστήμες υπάρχει και η επιλογή της ερμηνευτικής ως εργαλείο μεθοδολογίας. Πράγματι, η λέξη «ερμηνευτική» παραπέμπει στον θεό Ερμή, του οποίου η ιδιότητα είχε μία διττή σημασία. Αφενός ήταν ο αγγελιοφόρος των θεών, καθώς μετέφερε ένα μήνυμα ενίοτε ασαφές, αφετέρου μετέφερε τις ψυχές των νεκρών στον κάτω κόσμο, οπότε η παρουσία του δεν ήταν πάντοτε ευχάριστη. Σύμφωνα με τον καθηγητή της φιλοσοφίας, David Hoy, στη σύγχρονη εποχή, η απουσία του θεού Ερμή γεννά την ερμηνευτική, η οποία σχετίζεται με τη σκέψη και τη διαδικασία της γραφής και κατ' επέκταση με τη μεθοδολογία της ερμηνείας των κειμένων<sup>14</sup>.

Ο Γάλλος φιλόσοφος Paul Ricoeur στο βιβλίο του *De l' interpretation, Essai sur Freud* (1965), ορίζει την ερμηνευτική ως τη θεωρία των κανόνων που κυβερνούν μία εξήγηση, μία ερμηνεία που πραγματώνεται πάνω σε ένα κείμενο<sup>15</sup>. Επιπλέον, παρομοιάζει το κείμενο προς ερμηνεία με ένα όνειρο, αφού κατά τον ίδιο ένα κείμενο είναι γεμάτο συμβολικές εικόνες. Και όπως ο ψυχαναλυτής αξιοποιεί ένα ερμηνευτικό σύστημα για να διατυπώσει μία εξήγηση ενός ονείρου ανασύροντας στο φως κρυμμένα νοήματα, έτσι και ο ερμηνευτής αποκρυπτογραφεί το κείμενο μεταφερόμενος από το δηλωτικό σε ένα λανθάνον ή κρυμμένο νόημα. Συνεπώς, το αντικείμενο της ερμηνείας, ενδέχεται να είναι τα σύμβολα σε ένα όνειρο ή ακόμη οι μύθοι και τα σύμβολα στην κοινωνία της λογοτεχνίας<sup>16</sup>.

Αν και στα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου δε συναντάται η συμβολική γραφή με τη μορφή που απαντάται σε ένα κείμενο ποιητικό, ωστόσο, πίσω από τις λεκτικές εκφράσεις, που μεταφέρουν ένα ιστορικό περιεχόμενο, λανθάνει το ιστορικό και κοινωνικό κλίμα της εποχής της συγγραφέα. Βέβαια, η μυθιστορηματική γραφή δεν παύει να είναι συγχρόνως και λογοτεχνική και να αποτελεί φορέα νοήματος. Εξάλλου, σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η γραφή ομοιάζει με ένα σώμα. Αποτελεί ένα συνονθύλευμα λέξεων, το οποίο είναι εμπυχωμένο από μία πράξη νοήματος, με

---

<sup>13</sup> Dilthey W. (1989), *Selected Works/Volume I: Introduction to the Human Sciences*, eds. Makkreel R. A. – R. Frithhof, Princeton University Press, New Jersey, σ.6.

<sup>14</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, The Critical Circle, University of California Press, U.S.A., σ.1.

<sup>15</sup> Ricoeur P. (1965), *De l' Interpretation: Essai sur Freud*, Editions de Seuil, Paris, σ.18.

<sup>16</sup> Ricoeur P. (1965), ό.π. σ.18.

αποτέλεσμα να μετασχηματίζεται σε μία πνευματική σάρκα<sup>17</sup>. Επομένως, η ερμηνευτική δεν εφαρμόζεται μόνο σε κείμενα συμβολικά ή ποιητικά, αλλά και σε οποιαδήποτε λογοτεχνικά κείμενα που μεταφέρουν ένα νόημα.

Μάλιστα, είναι αξιοσημείωτο ότι η ερμηνευτική, γεννημένη στα χρόνια της αρχαιότητας και αναδιαμορφωμένη στα χρόνια του Διαφωτισμού, αξιοποιούταν για την ερμηνεία των αλληγορικών κειμένων και στη συνέχεια για την αποκρυπτογράφηση του νοήματος των βιβλικών και θεολογικών γραφών. Πάραυτα, στους σύγχρονους καιρούς προσαρμόστηκε στο πεδίο της Λογοτεχνίας, καθώς επάνω στο θεωρητικό της πλαίσιο διαμορφώθηκαν οι θεωρίες πρόσληψης και ανταπόκρισης του αναγνώστη· θεωρίες που χρησιμοποιούνται και για την ανάλυση μυθιστορηματικών κειμένων, όπως της Λιλίκας Νάκου. Σύμφωνα με τον λογοτεχνικό κριτικό Andrew Milner, ο όρος «ερμηνευτική» χρησιμοποιείται για την αναφορά σε θεωρίες «ερμηνείας», οι οποίες λαμβάνουν σαν κεντρικό τους πρόβλημα τον τρόπο με τον οποίο θα κατανοηθούν τα περισσότερα ή λιγότερα προτιθέμενα «νοήματα» των άλλων<sup>18</sup>.

Ωστόσο, μεταφέροντας την ερμηνευτική στον χώρο της λογοτεχνίας φαίνεται σαν να παραδίδεται στην αισθητική θέση, που αποτελεί τη βάση για την αλήθεια της τέχνης και για την αλήθεια των ερμηνειών των καλλιτεχνημάτων<sup>19</sup>. Όμως, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, όπως υποστηρίζει και ο David Hoy η ερμηνευτική δεν είναι μέρος της αισθητικής, αλλά αντιθέτως, η αισθητική θα μπορούσε με βεβαιότητα να είναι μέρος της ερμηνευτικής φιλοσοφίας<sup>20</sup>.

Εύλογο αναφοράς αποτελεί η σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία ενός κειμένου και στη μετάφρασή του, καθώς η δεύτερη συνιστά μία ειδική μορφή της πρώτης. Ο ερμηνευτής είναι κατά κάποιο τρόπο και «μεταφραστής», καθώς διαμεσολαβεί ανάμεσα σε δύο κόσμους. Αξίζει να σημειωθεί ότι με την έννοια της μετάφρασης δεν νοείται η στεία μεταφορά λέξεων από τη μία γλώσσα στην άλλη. Καθώς η γλώσσα είναι ένα αποθετήριο πολιτιστικής και ιστορικής εμπειρίας, οι λέξεις διαμορφώνουν τη θέαση του κόσμου και τις αντιλήψεις του εκάστοτε συγγραφέα<sup>21</sup>. Επομένως, όταν «μεταφράζεται» ένα κείμενο, σημαίνει ότι λαμβάνει χώρα μία μεταφορά από τον κώδικα του συγγραφέα στον κώδικα του αναγνώστη. Υπάρχουν πάντα δύο κόσμοι, εκείνος του κειμένου και εκείνος του αναγνώστη, και ακολούθως υπάρχει η ανάγκη του

---

<sup>17</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, ό.π. σ.80.

<sup>18</sup> Milner A. (2005), *Literature, Culture and Society*, ό.π. σ.44.

<sup>19</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, ό.π. σ.101-102.

<sup>20</sup> Couzens Hoy D. (1982), ό.π. σ.75.

<sup>21</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, ό.π. σ.27.

«Ερμή» να «μεταφράσει» από τον έναν κόσμο στον άλλο<sup>22</sup>. Συνάμα, ο ορίζοντας του κόσμου του μελετητή είναι απαραίτητο να προκύψει μέσα από τον ορίζοντα του κειμένου, ώστε να κατανοηθεί το νόημά του.

Αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας της μετάφρασης είναι η κατανόηση. Και οι δύο μαζί αποτελούν τον πυρήνα της ερμηνευτικής διαδικασίας. Για τον Wilhelm Dilthey η κατανόηση είναι η σύλληψη μίας εικόνας, ενός ποιήματος, ενός κοινωνικού, οικονομικού ή ψυχολογικού γεγονότος σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Ο ερμηνευτής δεν τα αντιλαμβάνεται ως απλά δεδομένα, αλλά ως εκφράσεις μίας εσωτερικής πραγματικότητας. Ο Γερμανός φιλόσοφος, Martin Heidegger, ορίζει την κατανόηση ως κάτι πιο ουσιαστικό από τη σύλληψη ενός διαφορετικού κόσμου, καθώς τη συνυφαίνει με την ύπαρξη, με το «είναι», όπως ο ίδιος το διατυπώνει. *Η κατανόηση είναι η δύναμη για να συλλάβει ο ερμηνευτής την ύπαρξη του εκάστοτε δημιουργού μέσα σε ένα περιεχόμενο, μέσα σε ένα βίοκοσμο, μέσα στον οποίο και ο ίδιος υπάρχει. Δεν είναι μία ειδική ικανότητα ή ένα δώρο για συναίσθημα, το οποίο νιώθει ο μελετητής μέσα σε μία κατάσταση ενός άλλου ανθρώπου, ούτε είναι η δύναμη να συλλαμβάνει ένα νόημα μίας μερικής «έκφρασης της ζωής» σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Πρόκειται για έναν τρόπο ή ένα συστατικό στοιχείο του να υπάρχει μέσα στον κόσμο. Η κατανόηση είναι η βάση για όλη την ερμηνεία<sup>23</sup>.*

Στην παρούσα ερευνητική εργασία, εξυπηρετεί περισσότερο η υιοθέτηση της κατανόησης, όπως την ορίζει ο Heidegger, καθώς τα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου αποτελούν τον αυτοβιογραφικό της κόσμο και για την επίτευξη της εγκυρότητας της μελέτης απαιτείται μία διείσδυση στο παρελθόν και στο ιστορικό γίνεσθαι της συγγραφέα, σαν ο ερμηνευτής της να γίνεται μέρος του. Αν και η κατανόηση εμπεριέχει εν μέρει και την προσωπική έμπνευση του ερευνητή, ουσιαστικά μέσα από τη διαδικασία αυτή επαναδημιουργείται και αναβιώνεται αυτό το οποίο είναι μακρινό παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο, κατανοείται η έννοια και ο τρόπος της αναπαράστασης των γεγονότων μέσα από τη λογοτεχνική γραφή. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Wilhelm Dilthey, *μέσα από αυτήν την αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων αναπτύσσεται και ξεδιπλώνεται και η ιστορική συνείδηση<sup>24</sup>*, και κατ' επέκταση συνδέεται το στοιχείο της ιστορίας με τη λογοτεχνία. Ακολούθως, επιβεβαιώνεται μέσα

---

<sup>22</sup> Palmer R. E. (1969), ό.π. σ.31.

<sup>23</sup> Palmer R. E. (1969), ό.π. σ.131.

<sup>24</sup> Dilthey W. (1979), *Selected Writings*, ό.π. σ.228.

από τη συνύπαρξη ιστορίας-λογοτεχνίας και ο σκοπός της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

Εδώ, η ερμηνευτική θεωρία θα δημιουργήσει το συνεκτικό δεσμό ανάμεσα στα τρία στοιχεία του μεθοδολογικού τριγώνου: το αντικείμενο της μελέτης, τον μελετητή και τη θεωρία που θα αποφασίσει να εφαρμόσει και να αξιοποιήσει. Ουσιαστικά, η ερμηνευτική θα συμβάλει στον τρόπο με τον οποίο θα αντιμετωπιστεί το αντικείμενο της μελέτης, καθορίζοντας έτσι και τη στάση του ερευνητή, ο οποίος θα επιλέξει και το ανάλογο θεωρητικό εργαλείο. Τα συστατικά στοιχεία της ερμηνευτικής, η μετάφραση και η κατανόηση, είναι εκείνα που θα οδηγήσουν τον ερευνητή σε μία εκ βάθρων μελέτη του λογοτεχνικού κόσμου της Λιλίκας Νάκου, οδηγώντας τον στην ανάσυρση των ιστορικών στοιχείων και γενικότερα του ιστορικού πλαισίου που περιβάλλει το έργο της. Με αυτό τον τρόπο, θα καταλήξει στην εύρεση ενός ορθού και αποδεκτού νοήματος με εγκυρότητα και αξιοπιστία. Εκείνο που απομένει πλέον να προσδιοριστεί είναι ποια ακριβώς ερμηνευτική θεωρία από όλες θα αξιοποιηθεί ως βάση για την εφαρμογή της θεωρίας της αναπαράστασης πάνω στο έργο της Λιλίκας Νάκου.

### **1.3 Σημεία Ερμηνευτικής**

Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, στα πλαίσια της μεθοδολογίας των ανθρωπιστικών σπουδών η Ερμηνευτική έχει αποτελέσει πυρήνα διατύπωσης πολλών θεωριών και συγκρούσεων ανάμεσα στους θεωρητικούς κύκλους της επιστήμης. Η κάθε ομάδα φιλοσόφων δημιουργεί τις δικές της απόψεις και τους δικούς της ορισμούς γύρω από την ερμηνευτική φιλοσοφία, με αποτέλεσμα το μοναδικό πεδίο της να καταλήγει πολυπρισματικό. Με αυτόν τον τρόπο, προσφέρεται το δικαίωμα στον εκάστοτε μελετητή να υιοθετήσει την οπτική που επιθυμεί και να την εφαρμόσει στην ερευνητική του εργασία. Ωστόσο, η εκτενής αναφορά στο σύνολο των ερμηνευτικών θεωριών και η ανάλυσή τους δεν αποτελεί σκοπό της παρούσας μελέτης. Στο παρόν υποκεφάλαιο αναφέρονται και αναλύονται κεντρικά σημεία από την Ερμηνευτική του Χαϊδελβεριανού φιλοσόφου Martin Heidegger και του μαθητή του Hans-Georg Gadamer. Τα σημεία αυτά λειτουργούν συνδυαστικά με το παρόν θεματικό αντικείμενο, αναδεικνύουν και καθορίζουν τη θέση του μελετητή, δημιουργώντας το επιστημονικό φάσμα που περιβάλλει την εργασία στο σύνολό της.

Αρχικά, ο Martin Heidegger και στη συνέχεια ο Hans-Georg Gadamer προσδίδουν στην ερμηνευτική επιστήμη έναν οντολογικό χαρακτήρα, καθώς διευρύνουν τα όριά

της πέρα από τα γραπτά κείμενα και τον προφορικό λόγο. Και για τους δύο φιλοσόφους η βάση της ερμηνευτικής είναι η ίδια η ύπαρξη. Μάλιστα, για τον Martin Heidegger η ερμηνευτική είναι το *Dasein*, η ύπαρξη δηλαδή του ερευνητή και η στάση του σε μία παρούσα κατάσταση: η παροντικότητα της ύπαρξής του. Έτσι, δηλώνεται η ικανότητά του να φέρνει κάθε φορά τον κόσμο σε εκείνον, αναζητώντας μέσα από την ερμηνεία που του δίνει, τη θέση του σε αυτόν. Η καθηγήτρια της Λογοτεχνίας, Άννα Τζούμα, προσδιορίζει το *Dasein* ως *την παροντική του έγνοια για την ύπαρξή του μελετητή και για αυτά που τη συναρθρώνουν ως κατανοούσα οντότητα, ως βιοτική πραγματικότητα*<sup>25</sup>. Χαρακτηριστική είναι η φράση του καθηγητή της Φιλοσοφίας Παναγιώτη Θανάσα γύρω από την Ερμηνευτική, όπως την ορίζει ο Martin Heidegger: «*Interpreto ergo sum*», ερμηνεύω, άρα υπάρχω. Με αυτήν την έννοια η ερμηνεία δεν αποτελεί δευτερογενές ενέργημα, αλλά αναπόσπαστη και άφευκτη συνθήκη του ανθρώπινου *Dasein*, το οποίο υπάρχει ενόσω ερμηνεύει<sup>26</sup>.

Επομένως, ο ερμηνευτής καθώς υπάρχει μέσα στον κόσμο, τον ερμηνεύει. Και η ερμηνεία του δεν πηγάζει μόνο από τα όσα μελετά, αλλά και από τα όσα βιώνει. Ωστόσο, τα μελετήματά του αποτελούν κι αυτά εμπειρίες αναγνωστικές, οι οποίες αναπόφευκτα τον οδηγούν στη διατύπωση ερμηνείας. Συνεπώς, η ερμηνεία και η ανάλυση πάνω στα μυθιστορήματα και τα διηγήματα της Λιλίκας Νάκου όχι μόνο διαμορφώνεται με βάση τη θεωρία λογοτεχνίας αλλά και διαποτίζεται από τα βιώματα, αναγνωστικά ή μη, της παρούσας ερευνήτριας, καθώς εκείνη ορίζει τη θέση της στον κόσμο. Ωστόσο, η πράξη της ερμηνείας δεν συνιστά αφορμή για υποκειμενικές κρίσεις συνταγμένες με αυτοβιογραφικά στοιχεία της μελετήτριας, ούτε αποτελεί αυτοσκοπό να ορίσει η ίδια τη θέση της στον κόσμο. Ασκώντας ερμηνεία σε ένα πεδίο ανθρωπιστικών σπουδών, ο εκάστοτε ερευνητής αναπόφευκτα και υποσυνείδητα μεταφέρει στοιχεία ιδιοσυγκρασιακά της προσωπικότητας και του εαυτού του. Τα στοιχεία αυτά, διαμορφωμένα στο παρόν, χαρίζουν στο λογοτεχνικό κείμενο του παρελθόντος διαχρονικότητα μέσα από την ερμηνευτική πράξη.

Συμπερασματικά, με αφετηρία το *Dasein* και την ερμηνεία, τίθενται τέσσερα βασικά ζητήματα: ένας φαύλος κύκλος που δημιουργείται στη σχέση ανάμεσα στον κόσμο και στον ερμηνευτή, τα όρια της αντικειμενικότητας στη μελέτη ενός κειμένου,

---

<sup>25</sup> Τζούμα Α. (2005), *Ερμηνευτική: από την βεβαιότητα στην υποψία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σ.132.

<sup>26</sup> Θανάσας Π., «Ο Χάιντεγκερ και η Ερμηνευτική», *Ινδικτος* τόμ.15, 2001, σ.140 (137-176).

η διατύπωση της ερμηνείας και η σχέση της τελευταίας με την κατανόηση και την ιστορία.

### 1.3.1 Ο ερμηνευτικός κύκλος

Ο Martin Heidegger ορίζει τον κόσμο ως ένα πεδίο μέσα στο οποίο υπάρχει ο άνθρωπος. Εκείνος, βρισκόμενος στο πεδίο αυτό, το ερμηνεύει. Πάραυτα, η ερμηνεία δεν είναι ανακριβής και αυθαίρετη, εφόσον έπεται της κατανόησης. Ωστόσο, ο άνθρωπος-ερευνητής με την διαδικασία της ερμηνείας κατανοεί εκ νέου τον κόσμο και στη συνέχεια διατυπώνει μία νέα ερμηνεία, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε μία ακόμη βαθύτερη κατανόηση του κόσμου. Η διαδικασία αυτή δύναται να συνεχιστεί επ' αόριστον δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο, τον οποίο ο Heidegger στο βιβλίο του *Being and Time* (1962)<sup>27</sup> ονομάζει *ερμηνευτικό κύκλο*: *Κάθε ερμηνεία, η οποία πρέπει να συνεισφέρει στην κατανόηση, πρέπει να έχει ήδη κατανοηθεί πριν ερμηνευθεί... Αλλά εάν η ερμηνεία λειτουργεί σε αυτό το οποίο είναι κατανοημένο, και εάν καθορίζει τη φύση της από αυτό, πώς είναι δυνατόν να φέρει κάθε επιστημονικό αποτέλεσμα στην ωριμότητά του χωρίς να κινείται μέσα σε ένα κύκλο, ειδικότερα εάν η κατανόηση, η οποία προϋποθέτεται, λειτουργεί σχετικά με τον άνθρωπο και τον κόσμο; Ακόμη σύμφωνα με τους πιο στοιχειώδεις κανόνες της λογικής αυτός ο κύκλος είναι *circulus vitiosus* (φαύλος κύκλος)<sup>28</sup>.*

Ο Heidegger υποστηρίζει ότι τέτοια κυκλικότητα υπογραμμίζει όλη την κατανόηση, και ότι το μεθοδολογικό ιδανικό του επιστημονικού αντικειμενισμού είναι παράγωγο της.

Επιπροσθέτως, η κυκλικότητα αυτή είναι αναπόφευκτη και τελικά αναγκαία, καθώς σχετίζεται με τη γνώση. Εάν μάλιστα, ο ερευνητής αξιοποιήσει ορθώς τον ερμηνευτικό κύκλο, τότε κατορθώνει να προσδώσει στην ερμηνεία του επιστημονική εγκυρότητα. Όπως σημειώνει ο Γερμανός φιλόσοφος: *εάν δούμε αυτόν τον κύκλο ως φαύλο και αναζητήσουμε τρόπους για να τον αποφύγουμε, έστω κι αν ακόμη εμείς «αισθανόμαστε» αυτό ως μία αναπόφευκτη ατέλεια, τότε η πράξη της κατανόησης έχει παρεξηγηθεί από την αρχή... Αυτό που είναι σημαντικό δεν είναι να βγούμε έξω από τον κύκλο, αλλά να μπούμε μέσα σε αυτόν με το σωστό τρόπο. Αυτός ο κύκλος της*

---

<sup>27</sup> Heidegger M. (1962), *Being and Time*, trans. Macquarrie J.- E. Robinson, Harper & Row, New York.

<sup>28</sup> Heidegger M. (1962), *Being and Time*, ό.π. σ.62.

κατανόησης δεν ξεπέφτει στο επίπεδο ενός απλού και ανεκτού φαύλου κύκλου, καθώς μέσα σε αυτόν κρύβεται η θετική πιθανότητα της αρχέγονης μορφής γνώσης<sup>29</sup>.

Μεταφέροντας τον ερμηνευτικό κύκλο στον χώρο της παρούσας διδακτορικής διατριβής, γίνεται αντιληπτό ότι η εργασία αυτή έχει εκπονηθεί μέσα από μία διαδικασία κυκλική. Εντάσσοντας μέσα στον πραγματικό κόσμο τον μυθοπλαστικό κόσμο της Λιλίκας Νάκου, η εργασία αυτή είναι αποτέλεσμα πολλαπλών αναγνώσεων των λογοτεχνικών κειμένων της συγγραφέα, αναγνώσεων που οδηγούσαν στην αναθεώρηση και στη συνέχεια στην αναδιατύπωση της αρχικής ερμηνείας. Ουσιαστικά, η κάθε ανάγνωση συνέβαινε παράλληλα με την ανάγνωση και επεξεργασία της λογοτεχνικής θεωρίας, οπότε ανατροφοδοτούσε κάθε ακόλουθη ερμηνεία. Στη συνέχεια, η ερμηνεία οδηγούσε σε μία βαθύτερη επανανάγνωση του κειμένου. Η διαδικασία αυτή έφτασε σε πέρας, όταν τελικά αναδύθηκε μία ολοκληρωμένη και επιστημονικά έγκυρη ερμηνεία.

Όμως, μέσα από αυτήν την κυκλικότητα και την έντονη εμπλοκή της ερευνήτριας θίγονται τα όρια της αντικειμενικότητας, τα οποία μετατρέπουν τις απλές διαπιστώσεις σε επιστημονικές. Όπως διατυπώνει και ο David Couzens Hoy, *το επιχείρημα του Heidegger για την προτεραιότητα μίας κυκλικής ερμηνευτικής κατανόησης ζυγνά τον φόβο για μία τελική απόρριψη της αντικειμενικότητας. Μπορούν οι επιστήμονες και οι μελετητές να μιλούν πλέον σημαντικά για την αλήθεια ή την εγκυρότητα των επιχειρημάτων τους; Μπορούν οι ερευνητές να δεσμευτούν σε έναν λογικό διάλογο σχετικά με την καταλληλότητα των μεθόδων, και μπορούν να ελκύουν τα «επιστημονικά» επίπεδα στο πρόσωπο των άγριων υποθέσεων*<sup>30</sup>; Το ερώτημα του Hoy αποτελεί ένα σημαντικό ζήτημα, το οποίο θα απαντηθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο, ώστε να επιλυθεί το πρόβλημα ως προς την αρτιότητα της επιστημονικότητας της παρούσας εργασίας.

### 1.3.2 Το ζήτημα της αντικειμενικότητας

Βασική προϋπόθεση για να τον προσδιορισμό των ορίων της αντικειμενικότητας αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ορίζει ο Martin Heidegger την κατανόηση και τη σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στον ερμηνευτή και το κείμενο. Καθώς η κατανόηση σχετίζεται με τον ερευνητή και με την ύπαρξή του μέσα στον κόσμο, γίνεται αντιληπτό ότι για κάθε ερευνητή υπάρχει και μία κατανόηση, η οποία είναι μοναδική. Αυτή η

---

<sup>29</sup> Heidegger M. (1962), ό.π. σ.194-195.

<sup>30</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, ό.π. σ.4.



μοναδική κατανόηση ενδέχεται να μεταβάλλεται ανάλογα με τα βιώματα και τις εμπειρίες του μελετητή. Συνεπώς, διακατέχεται από μία εξελικτική πορεία σημειώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ιστορικότητά της. Όπως σημειώνει και η Άννα Τζούμα πάνω στον Heidegger, η κατανόηση είναι ιστορική και μεταβαλλόμενη, πράγμα που σημαίνει ότι στόχος της δεν είναι να αναδείξει τη μοναδική, αντικειμενική και διαχρονική αλήθεια στα κείμενα, αλλά την υποκειμενική και σχετική<sup>31</sup>. Οπότε είναι εύλογο ότι για τον Martin Heidegger δεν υπάρχει μία κατανόηση, και ως εκ τούτου μία ερμηνεία κοινή για όλους τους μελετητές, ώστε να είναι αντικειμενική.

Συνεπώς, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ερμηνείας διαδραματίζουν, όχι μόνο τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του κειμένου, αλλά και η μοναδική κατανόηση του ερμηνευτή, η οποία σύμφωνα με τον Hans-Georg Gadamer συνίσταται από ποικίλους ιστορικούς παράγοντες, όπως οι ιστορικές συσσωρεύσεις από προγενέστερες ερμηνείες, οι αναγνωστικές του εμπειρίες, σε συνδυασμό με τη σύγχρονη στάση της επιστήμης, όπως οι σκοποί, οι μέθοδοι και οι πρόσφατες θεωρίες. Για τον Hans-Georg Gadamer εκείνος ο κριτικός που αγνοεί αυτούς τους παράγοντες είναι περισσότερο ή λιγότερο αντικειμενικός<sup>32</sup>. Ουσιαστικά, η κατανόηση από μόνη της δεν επαρκεί για την επίτευξη της αντικειμενικότητας. Η διατύπωσή της, δηλαδή η ερμηνεία, είναι ανάγκη να συνοδεύεται από τα μεθοδολογικά εργαλεία που θα επιλέξει ο εκάστοτε ερευνητής. Έτσι, με την παρουσία του Gadamer και την αναφορά του στη μεθοδολογία γεφυρώνεται σε ένα βαθμό το χάσμα ανάμεσα στον ερμηνευτή και την αντικειμενική αλήθεια.

Ωστόσο, ο Gadamer δεν διακρίνει ξεκάθαρα τους όρους *κατανόηση* και *ερμηνεία*. Μία θεμελιώδης αρχή στη θεωρία του είναι ότι ο διαχωρισμός ανάμεσα στην κατανόηση και στην ερμηνεία είναι κάτι το αφηρημένο: *Alles Verstehen ist Auslegung* (όλη η κατανόηση περιλαμβάνει την ερμηνεία) επιμένει ο Gadamer επανειλημμένα<sup>33</sup>.

Συγχρόνως, τα όρια της αντικειμενικότητας προκύπτουν και μέσα από τη σχέση του ερμηνευτή με το έργο τέχνης, με το λογοτεχνικό κείμενο. Για παράδειγμα, οι υποστηρικτές της αντικειμενικότητας της θεωρητικής επιστήμης αντιλαμβάνονται τη σχέση του ερευνητή με το κείμενο ως έναν μακρινό πόλο της σχέσης υποκειμένου (ερευνητής) – αντικειμένου (κείμενο), σχέση που πηγάζει μέσα από το καρτεσιανό

---

<sup>31</sup> Τζούμα Α. (2005), *Ερμηνευτική: από την βεβαιότητα στην υποψία*, ό.π. σ.138

<sup>32</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, ό.π. σ.53.

<sup>33</sup> Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, trans. Weinsheimer J.- D. G. Marshall, Continuum, Great Britain, σ.366, 373, 377.

σύστημα αντίληψης της γνώσης. Αντίθετα, για τον Martin Heidegger, ένα έργο τέχνης δεν εκλαμβάνεται ως αντικειμενοποίηση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας αλλά ως αποκάλυψη του «είναι»<sup>34</sup>, της ανθρώπινης ύπαρξης και για αυτό, όπως συμπληρώνει και ο Gadamer δεν υπάρχει μία και ορθή ερμηνεία.<sup>35</sup>

Όσον αφορά στη λογοτεχνική ερμηνεία ο Gadamer θεωρεί ότι η ερμηνεία του κειμένου δεν μπορεί να περιοριστεί απλά σε αυτό που είχε πρόθεση ο συγγραφέας ή πως η εποχή του τον κατανόησε. Το κείμενο δεν είναι μόνο μία έκφραση της υποκειμενικότητας του συγγραφέα<sup>36</sup>. Περισσότερο το κείμενο προέρχεται από την πραγματική ύπαρξη μέσα σε ένα διάλογο του ερμηνευτή με το κείμενο. Σε μία συνάντηση με το έργο τέχνης δεν μπαίνουμε σε ένα ξένο σύμπαν, στεκούμενοι έξω από τον χρόνο και την ιστορία ούτε διαχωρίζουμε τους εαυτούς μας ως μη αισθητικούς. Αντίθετα, γινόμαστε περισσότερο ολοκληρωμένοι στο παρόν, ολοκληρώνοντας συνάμα και την κατανόηση του εαυτού μας, την *αυτό-κατανόηση*, όπως ονομάζει ο Gadamer. Αναλυτικότερα, όταν κατανοούμε ένα σπουδαίο έργο τέχνης, φέρνουμε αυτό το οποίο έχουμε ζήσει και αυτό που είμαστε μέσα στο έργο. *Δεν είμαστε εμείς, οι οποίοι ανακρίνουμε ένα αντικείμενο, το έργο τέχνης θέτει ένα ερώτημα σε εμάς, το ερώτημα που το θέτει σε ύπαρξη. Η εμπειρία ενός έργου τέχνης περιλαμβάνει και λαμβάνει χώρα στην ενότητα και τη συνέχεια της αυτό-κατανόησής μας*<sup>37</sup>.

Το κείμενο δεν είναι απλά ένα αντικείμενο προς μελέτη. Το κείμενο «μιλάει» δημιουργώντας ένα πλαίσιο επικοινωνίας ανάμεσα στον ίδιο και στον ερμηνευτή. Ωστόσο, η ερμηνευτική κατανόηση δεν περιορίζεται σε μία μυστηριώδη επικοινωνία ψυχών, αλλά διευρύνεται στο διαμοιρασμό ενός μηνύματος<sup>38</sup>. Και καθώς το μήνυμα αυτό είναι διαφορετικό για κάθε ερμηνευτή, ή έστω παρόμοιο, αλλά ποτέ ίδιο, δεν υπάρχει στη λογοτεχνική κριτική αντικειμενικότητα, αλλά πολλές τεκμηριωμένες υποκειμενικές κρίσεις, διαφορετικές μεταξύ τους.

Βέβαια, οι υποστηρικτές της αντικειμενικότητας στη λογοτεχνία απορρίπτουν το ερμηνευτικό σημείο της ερμηνευτικής κατανόησης, επειδή θεωρούν ότι δύναται η επίτευξη της μίας και αντικειμενικής κατανόησης με την προϋπόθεση ότι ο ερμηνευτής θα είναι απαλλαγμένος από τις αξίες και τους κανόνες της σύγχρονης εποχής. Σε επίπεδο πράξης, η άποψη των υποστηρικτών της αντικειμενικότητας δεν ισχύει και

---

<sup>34</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, ό.π. σ.147.

<sup>35</sup> Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, ό.π. σ.370.

<sup>36</sup> Gadamer H.-G. (2004), ό.π. σ.372-373.

<sup>37</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, ό.π. σ.168.

<sup>38</sup> Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, ό.π. σ.276.

απτή απόδειξη αποτελεί η ποικιλία των κριτικών κειμένων γύρω από ένα λογοτεχνικό κείμενο, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Λιλίκας Νάκου. Καθώς το έργο είναι δεκτικό ποικίλων ερμηνευτικών προσεγγίσεων, το νόημα παύει να ανήκει στο κείμενο και ανήκει στον αναγνώστη. Έτσι, από ορθό και αντικειμενικό μετουσιώνεται σε πληθυντικό και υποκειμενικό. Τελικά, η ερμηνευτική του Heidegger είναι συμβολική, αφού μέσα από τη νέα διάσταση που έδωσε στο κείμενο, στην κατανόηση και στον ερμηνευτή, οδήγησε τη θεωρία της λογοτεχνίας σε μια πλουραλιστική ανάγνωση των κειμένων μέσα από τη σύσταση ποικίλων θεωριών.

### 1.3.3 Η ιστορία ως παράγοντας κατανόησης και ερμηνείας

Για πολλούς κριτικούς της λογοτεχνίας, η βασική δυσκολία που αντιμετωπίζει ο εκάστοτε ερευνητής έγκειται στη χρονική απόσταση που χωρίζει τον τελευταίο από το λογοτεχνικό κείμενο. Ωστόσο, σύμφωνα με την ερμηνευτική θεωρία του Martin Heidegger και του Hans-Georg Gadamer, η χρονική αυτή απόσταση αποτελεί τον συνδετικό κρίκο με την παράδοση στην οποία ανήκουμε· παράδοση η οποία αφενός συμβάλλει στην ικανότητα να κατανοούμε ένα κείμενο, αφετέρου δημιουργεί προεννοήσεις ή διαφορετικά προ-αντιλήψεις, που λειτουργούν ως υπόβαθρο για την αξιολόγηση του κειμένου.

Σύμφωνα με τον Richard Palmer, η κατανόηση συμβαίνει ταυτόχρονα σε τρεις τρόπους συγχρονικότητας: παρελθόν, παρόν, μέλλον. Για την κατανόηση της ιστορίας, αυτό σημαίνει ότι το παρελθόν δεν μπορεί ποτέ να θεαθεί ως αντικείμενο στο παρελθόν με έναν απόλυτο διαχωρισμό από εμάς στο παρόν και στο μέλλον. Η εγγενής συγχρονικότητα της κατανόησής του στη θέαση του κόσμου πάντα στα όρια του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος είναι αυτό που αποκαλείται και ιστορικότητα της κατανόησης<sup>39</sup>. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Gadamer η *πραγματική εμπειρία είναι η εμπειρία της ιστορικότητας κάποιου*<sup>40</sup>. Ο άνθρωπος βρισκόμενος στο ιστορικό πλαίσιο και δρώντας μέσα στην ιστορία ωφελείται μέσα από την εμπειρία-βίωμα, διότι οραματίζεται το μέλλον, μέσα στο οποίο οι προσδοκίες και τα σχέδια είναι ακόμη ανοιχτά σε αυτόν. Η Λιλίκα Νάκου, όχι μόνο βιώνει τα ιστορικά γεγονότα, αλλά και σκέφτεται πάνω σε αυτά ασκώντας κριτική και κατ' επέκταση παρέχοντας στον αναγνώστη την ανοιχτότητα στο μέλλον, αλλά και στο παρελθόν. Η αναθεώρηση του

<sup>39</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, ό.π. σ.180.

<sup>40</sup> Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, ό.π. σ.345.

παρελθόντος και οι προσδοκίες για το μέλλον είναι αυτό που ο Gadamer ονομάζει ιστορικά λειτουργική συνείδηση<sup>41</sup> και που η Λιλίκα Νάκου το προσφέρει αβίαστα.

Η ερμηνευτική διαδικασία στηρίζεται στο διάλογο ανάμεσα στο κείμενο και στον αναγνώστη, όπου ελλοχεύει μία σιωπηρή ομιλία με την παράδοση. Η παράδοση έχοντας τις ρίζες της στο παρελθόν μιλάει στον αναγνώστη-ερμηνευτή σε χρόνο παροντικό, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο τα μυστικά της, τα οποία στο παρόν φαίνονται ως αποτελέσματα μιας ιστορικής διαδικασίας. Αυτό αποκαλεί ο Gadamer, *das wirkungsgeschichtliche Bewusstsein*<sup>42</sup>. Πρόκειται για έναν μη μεταφράσιμο όρο, ο οποίος περιέχει τη λειτουργική, την ενεργό ιστορία<sup>43</sup>, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί στον αναγνώστη αυτό το αποτέλεσμα του παρελθόντος. Σε αυτόν τον όρο υπάρχει η σκέψη του αναγνώστη πάνω στο παρελθόν, ο τρόπος με τον οποίο το βιώνει στο παρόν και η ανοιχτότητα που του προσφέρει για το μέλλον. Η απουσία της σκέψης πάνω στο παρελθόν υποθάλλει τη λειτουργία της ιστορίας.

Καθώς το *Wirkung* μεταφέρεται και λειτουργεί από το παρελθόν μέχρι σήμερα, είναι προφανές ότι εξελίσσεται και αλλάζει μορφή από εποχή σε εποχή, οπότε ακολουθείται κι εκείνο από μία παράδοση διαγράφοντας τη δική του ιστορία (Geschichte). Επομένως, τίθεται το ερώτημα: Αφού το *Wirkungsgeschichte* αλλάζει, πώς είναι δυνατόν στη σύγχρονη εποχή να κατανοηθεί το έργο της Λιλίκας Νάκου, καθώς ανήκει στο παρελθόν; Σε αυτό το ερώτημα ο Martin Heidegger απαντά πως *μια γενιά όχι μόνο θα καταλάβει τον εαυτό της διαφορετικά από τον τρόπο που η προηγούμενη γενιά θα καταλάβει τον δικό της, αλλά επίσης θα κατανοήσει την παρελθούσα γενιά διαφορετικά από τον τρόπο που η δεύτερη κατανόησε τον εαυτό της*<sup>44</sup>. Επιπλέον, η νέα γενιά συλλέγει γνώση και παράγει νόημα μέσα από την κατανόηση της προηγούμενης γενιάς, απλά ετεροχρονισμένα. Ακολουθώντας, τα πολιτιστικά επιτεύγματα της μίας γενιάς θα φαίνονται διαφορετικά στην ακόλουθη γενιά παρά στη μεθεπόμενη. *Δεν βλέπουμε τον Πλάτωνα όπως ο Καρτέσιος ή ο Καντ, αλλά βλέπουμε τον Πλάτωνα διαφορετικά εξαιτίας του Καρτέσιου και του Καντ*<sup>45</sup>.

Κατ' αναλογία, το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση της μελέτης της Λιλίκα Νάκου. Τα ιστορικά γεγονότα, τα οποία αναπαρίστανται στα μυθιστορήματα της συγγραφέα, δεν γίνονται κατανοητά, όπως θα γινόταν στην περίπτωση που η εργασία

<sup>41</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, ό.π. σ.197.

<sup>42</sup> Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, ό.π. σ.343.

<sup>43</sup> Ricoeur P. (1990), *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ.74.

<sup>44</sup> Heidegger M. (1962), *Being and Time*, ό.π. σ.385.

<sup>45</sup> Heidegger M. (1962), ό.π. σ.385.

αυτή εκπονούνταν λίγο μετά τη συγγραφή των μυθιστορημάτων. Ακόμη και η κριτική σκέψη πάνω στα λογοτεχνικά αυτά κείμενα ποικίλει. Σε προγενέστερο χρόνο ενδέχεται τα ίδια γεγονότα να δέχονταν αρνητική κριτική, λόγω των γυναικείων ζητημάτων που θίγει η συγγραφέας. Επιπλέον, τα πολιτικά θέματα είναι δυνατόν να θεαθούν από δύο διαφορετικές πλευρές στην εποχή της Λιλίκας Νάκου, ενώ στο σήμερα η κριτική είναι περισσότερο αμερόληπτη ως προς αυτό.

Συνοψίζοντας, όλη αυτή η πορεία στην ερμηνευτική προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων διαπνέει όλη τη διδακτορική διατριβή, προσπαθώντας να της προσδώσει επιστημονική εγκυρότητα και κύρος. Τα τρία βασικά σημεία της φιλοσοφικής ερμηνευτικής, όπως διατυπώθηκαν από τον Martin Heidegger και Hans-Georg Gadamer ταιριάζουν, όχι μόνον στην υποψήφια διδάκτωρ, αλλά και στο πνεύμα της ίδιας της εργασίας προσδίδοντάς της φιλοσοφικές διαστάσεις. Η σχέση της κατανόησης με την ιστορία συνταιριάζεται με τα ιστορικά γεγονότα που ξαναζωντανεύουν στα μυθιστορήματα της συγγραφέα, ενώ η προσπάθεια διατύπωσης μίας ερμηνείας όσο το δυνατό αμερόληπτης και αντικειμενικής προέρχεται μέσα από τη δίνη του ερμηνευτικού κύκλου. Με αυτόν τον τρόπο, αυτή η ερευνητική εργασία εκπονήθηκε με σεβασμό προς τη συγγραφέα και το συγγραφικό της έργο.

## Κεφάλαιο 2

### Η Κριτική στο έργο της Λιλίκας Νάκου

«Έχω την ικανοποίηση ότι προσφέρω κι εγώ  
ένα πετραδάκι στα νεοελληνικά γράμματα.»

(Απόσπασμα από παλαιότερη συνέντευξη της Λιλίκας Νάκου  
στον δημοσιογράφο, Δημήτρη Γκιώνη,  
που επαναδημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα,  
*Ελευθεροτυπία*, στις 25 Ιουλίου 2009, στα πλαίσια ενός  
αφιερώματος από τον ίδιο για τη συγγραφέα.)<sup>46</sup>

Σε κάθε λογοτεχνική μελέτη που αφορά έναν συγγραφέα είναι απαραίτητη μία ενδελεχής έρευνα σχετικά με την «κριτική» γύρω από το έργο του, έτσι ώστε αρχικά να διαμορφωθεί ο βαθμός της λογοτεχνικότητας των κειμένων του και τελικά η θέση που ο ίδιος κατέχει στο φάσμα της Λογοτεχνίας. Ωστόσο, ο όρος «κριτική» είναι πολυσήμαντος. Αφενός συνδέεται με τη *βιβλιοκρισία*, τη *δημοσίευση δηλαδή ενός σύντομου σε έκταση κειμένου, συνήθως σε κάποια εφημερίδα ή περιοδικό, με το οποίο ο κριτικός παρουσιάζει, κρίνει και αξιολογεί ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο* αφετέρου συνάδει με την *ανάλυση ενός συγκεκριμένου έργου ή κάποιων συστατικών του ως την πιο αφηρημένη θεωρητική ενασχόληση με το φαινόμενο που ονομάζουμε τέχνη*<sup>47</sup>. Εδώ, οι κριτικές αντλούνται από ποικίλες πηγές: προσωπικές μαρτυρίες της Νάκου, λογοτεχνικά περιοδικά, συλλογές που περιλαμβάνουν κριτικές μελέτες και εφημερίδες, έτσι ώστε να δοθεί μία όσο το δυνατόν πολύπλευρη και ολοκληρωμένη εικόνα για τη συγγραφέα.

#### 2.1 Η πρώτη εμφάνιση της Λιλίκας Νάκου στα γράμματα

Μετά το διαζύγιο των γονιών της σε ηλικία δώδεκα ετών, η Λιλίκα Νάκου μαζί με τη μητέρα της εγκαταστάθηκαν στην Ελβετία και μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο στο Παρίσι. Παρακολούθησε μαθήματα γαλλικής λογοτεχνίας στη Σορβόνη και λίγο αργότερα εργάστηκε σε μεγάλους εκδοτικούς οίκους του Παρισιού. Στους χώρους αυτούς συναναστράφηκε με εξέχουσες προσωπικότητες των γραμμάτων. Καταλυτική

<sup>46</sup> Γκιώνης Δ., «Ε, και να μπορούσε να δείρει! Λιλίκα Νάκου, η συγγραφέας, η δημοσιογράφος», Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 25 Ιουλίου 2009.

<sup>47</sup> Παρίσης Ι. – Παρίσης Ν. (2003), *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, ΟΕΔΒ, Αθήνα, σ. 95-96, λήμμα «κριτική».

στάθηκε η γνωριμία της με τον συγγραφέα και μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος στη Γαλλία, Henri Barbusse. Τον διάσημο συγγραφέα γνώρισε μέσω του πατέρα της σε ένα δικαστήριο που ανέλαβε ο τελευταίος για την υπεράσπιση και τη διάσωση μερικών αριστερών από το θάνατο. Στη συνέχεια, εισήλθε στον κύκλο του Barbusse και εκείνος μαζί με τον Romain Rolland ήταν οι πρώτοι αναγνώστες των διηγημάτων της, γραμμένων στα γαλλικά. Ενθουσιάστηκαν και συνέβαλαν στη δημοσίευσή τους στα αριστερά φύλλα *Monde* και *Clarté*<sup>48</sup> που διηύθυνε ο Barbusse και στα περιοδικά *Europe* και *Nouvelles Littéraires* παρά την αντίδραση του πατέρα της. Εκείνος, επιθυμώντας η κόρη του να αποστασιοποιηθεί από τον χώρο των γραμμάτων και τη λογοτεχνική συγγραφή, επενέβη, ώστε να μη δημοσιευτούν τα αφηγήματά της, καθώς θεωρούσε ότι εκθέτουν την οικογένειά του.

Αναλυτικότερα, το πρώτο της διήγημα «Η ιστορία της παρθενίας της δεσποινίδος Τάδε» δημοσιεύτηκε στην «Europe». Αμέσως έπειτα δημοσιεύτηκε στις *Nouvelles Littéraires* (1928) «ο Ακατανόμαστος» [και «Η Φωτεινή»]. Έπειτα, στο *Monde* «Το παιδί είπε ψέματα» και «Η φωτιά στο σπίτι», τα οποία μεταφράστηκαν τον ίδιο χρόνο και δημοσιεύτηκαν σε ισπανικά, πορτογαλικά και αγγλικά περιοδικά. Μάλιστα, ο μεγάλος εκδοτικός οίκος του Παρισιού Rieder, με διευθυντή τον γνωστό Valette, πρότεινε στη διηγηματογράφο να εκδώσει όλα αυτά τα διηγήματα σε τόμο<sup>49</sup>.

Στον χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας η παρουσία της Λιλίκας Νάκου πραγματώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '30 και ήταν εντυπωσιακή. Με το πρώτο της ξεκίνημα κίνησε την προσοχή, την εκτίμηση και το θαυμασμό, ακόμη και την υποστήριξη πνευματικών προσωπικοτήτων μεγάλου αναστήματος<sup>50</sup>. Συγκεκριμένα, στην αθηναϊκή εφημερίδα *Εθνος* στις 9 Ιουνίου του 1928 ο Σπύρος Μελάς αφιέρωσε τη χρονογραφική στήλη του στη Νάκου κι έκανε γνωστά στο ελληνικό κοινό την επιτυχία και το τάλαντό της<sup>51</sup>. Βέβαια, πρωτύτερα στην εφημερίδα *Η Πρωΐα*, η Γαλάτεια Καζαντζάκη είχε δημοσιεύσει το διήγημα «Η Φωτεινή»<sup>52</sup> μεταφρασμένο στην ελληνική γλώσσα. Ωστόσο, επίσημα η συγγραφική δραστηριότητα της Λιλίκας Νάκου στα ελληνικά γράμματα αρχίζει από το 1932, καθώς από τότε μεταφράστηκε το

---

<sup>48</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», *Τομές*, τχ.48, Μάιος 1979, Αθήνα, σ.11, 5 (3-25).

<sup>49</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, Εκδόσεις των Φύλλων, Αθήνα, σ.160.

<sup>50</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. ΣΤ', Σοκόλης, Αθήνα, σ.188 (184-202).

<sup>51</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.160.

<sup>52</sup> Νάκου Λ., «Φωτεινή», *Η πρωΐα*, μτφρ. Γαλάτεια Καζαντζάκη (4/2/1928), σ.3.

μυθιστόρημα *Η Ξεπάρθηνη* και εκδόθηκε από τις εκδόσεις Πυρσός. Έκτοτε, έγραφε στην ελληνική γλώσσα ασταμάτητα με κάποια μεσοδιαστήματα συγγραφικής σιωπής, σχεδόν ως τα στερνά χρόνια της ζωής της.

Συνοψίζοντας, η Λιλίκα Νάκου παρά το νεαρό της ηλικίας της και τις αντιδράσεις της οικογένειάς της κατόρθωσε όχι μόνο να εκδώσει τα λογοτεχνήματά της, αλλά και να αναγνωριστεί το ταλέντο της από σημαντικές προσωπικότητες των γραμμάτων. Ξεκινώντας το συγγραφικό της ταξίδι από το Παρίσι το 1928, εμφανίστηκε στον ελλαδικό χώρο το 1932 δεχόμενη επιτιμητικές κριτικές. Μάλιστα, ο Νικήτας Παρίσης, φιλόλογος και συγγραφέας, σχολιάζει την αποδοχή της συγγραφέα στον λογοτεχνικό κόσμο εκφράζοντας συγχρόνως και τη δική του διαπίστωση: *Το συνολικό αφηγηματικό της έργο, τυπικά τουλάχιστον, έχει κερδίσει την κατάφαση της κριτικής. Κάποιες φορές, ιδιαίτερα το διάστημα της δεκαετίας του '30, κέρδισε και κάποια μάλλον αδικαιολόγητα διθυραμβικά σχόλια. Οι σημαντικότεροι νεοέλληνες κριτικοί της γενιάς του '30, αλλά και μεταγενέστεροι ασχολήθηκαν με το έργο της*<sup>53</sup>. Ωστόσο, η εμφάνιση της Λιλίκας Νάκου στον χώρο των γραμμάτων ολοκληρώνεται μέσα από τη θέση που κατείχε στην ιστορία της Λογοτεχνίας, το λογοτεχνικό είδος και τη γενιά στην οποία κατατάσσεται και τελικά μέσα από τη θέση που κατέχει στη σημερινή λογοτεχνική παραγωγή.

## 2.2 Η θέση της Λιλίκας Νάκου στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας

Απαραίτητη προϋπόθεση για τον εντοπισμό της θέσης της Λιλίκας Νάκου στη Νεοελληνική Λογοτεχνία αποτελεί η σκιαγράφηση της λογοτεχνικής παραγωγής στον ελλαδικό χώρο και ιδιαίτερα από γυναίκες συγγραφείς. Τα τετρακόσια χρόνια του τουρκικού ζυγού αποτέλεσαν βασικό τροχοπέδη στη λογοτεχνική παραγωγή. Μετά την απελευθέρωση και τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, το 1831, ξεκίνησε δειλά την εμφάνισή της η συγγραφική δημιουργία. Μολονότι οι συγγραφείς πλήθαιναν ολοένα και περισσότερο, οι γυναίκες όχι μόνο δεν παρήγαγαν λογοτεχνικά κείμενα, αλλά δεν είχαν διεκδικήσει βασικά δικαιώματα, όπως το δικαίωμα στην εκπαίδευση και στη μόρφωση. Εξάλλου, γυναικείες προσωπικότητες της εποχής που στη σύγχρονη Ελλάδα θεωρούνται εξέχουσες, τότε αντιμετώπιζονταν με υποτίμηση, ίσως και με κάποια δόση θυμηδίας. Ο ιστορικός Γιάννης Κορδάτος εξηγεί ότι *τα ονόματα δύο γυναικών που έπιασαν ένα μέρος στην σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία εμφανίζονται στο τέλος του*

---

<sup>53</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.189.



προηγούμενου αιώνα<sup>54</sup> και αναφέρεται στην Αρσινόη και Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου. Μάλιστα, η Αρσινόη ήταν θεία της Λιλίκας Νάκου.

Σταδιακά και μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο, οι γυναικείες φωνές ξεκίνησαν και στην καλλιτεχνική έκφραση και στον κοινωνικό και πολιτικό ακτιβισμό. Μία εφημερίδα εμφανίστηκε στην Αθήνα ανάμεσα στο 1923 και 1933 με το όνομα *Η Μάχη των Γυναικών*. Στο εξώφυλλο για το κίνημα των γυναικείων δικαιωμάτων ήταν γυναίκες συγγραφείς. Η περισσότερο γνωστή ήταν η Μυρτιώτισσα, που αντιμετώπισε μεγάλο αγώνα μέχρι να εκδοθούν τα βιβλία της και η Γαλάτεια Καζαντζάκη<sup>55</sup>.

Αν και η Λιλίκα Νάκου εμφανίστηκε το 1932 στα νεοελληνικά γράμματα με την *Ξεπάρθνη*, ξαφνιάζοντας κριτικούς και αναγνώστες με τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της αφηγηματικής γραφής της, η ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας διακρίνει το μυθιστόρημα *Οι Παραστρατημένοι* (1935), γραμμένο τρία χρόνια αργότερα, και με βάση αυτό την κατατάσσει ανάμεσα στους συγγραφείς του μεσοπολέμου, τους συγγραφείς της γενιάς του Τριάντα. Ο φιλόλογος, κριτικός και ιστορικός της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Κ. Θ. Δημαράς, συντάσσει την πρώτη σημαντική ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της μεταπολεμικής περιόδου. Ανάμεσα στην πληθώρα των συγγραφέων που αναφέρει, αφιερώνει και μερικές γραμμές στη Λιλίκα Νάκου, την οποία συγκαταλέγει μαζί με τον Κοσμά Πολίτη (1887-1974) και τον Ηλία Βενέζη (1903-1973). Η ομαδοποίηση αυτή δεν πραγματώνεται με αφορμή τα αφηγηματολογικά τους χαρακτηριστικά, αλλά με βάση το συγγραφικό τους ταλέντο και την εξέλιξή του. *Η Λιλίκα Νάκου, ο Κοσμάς Πολίτης και ο Ηλίας Βενέζης επέδειξαν από τα πρώτα τους έργα αξιόλογο ταλέντο, που όμως ολοκληρώθηκε με άνισο βαθμό κι από τους τρεις. Η Λιλίκα Νάκου δεν θέλησε να εκμεταλλευτεί το γνήσιο ταλέντο της. Αρκέστηκε στην ευκολία του και το άφησε να φθαρεί σε ολοένα μικρότερες και ατελέστερες ενότητες*<sup>56</sup>.

Το 1978 ο νεοελληνιστής φιλόλογος, Λίνος Πολίτης, εκδίδει την *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, όπου διακρίνει τους πεζογράφους της γενιάς του Τριάντα σε τρεις βασικές κατηγορίες ανάλογα με τον τρόπο γραφής και τη θεματολογία τους. Κατ' επέκταση, δημιουργεί ένα σύνολο συγγραφέων που εκφράζει τον πόνο και τον σπαραγμό της Μικρασιατικής Καταστροφής και των δύο Παγκοσμίων Πολέμων. Η

---

<sup>54</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne's World Authors Series, Twayne Publishers, Boston, σ.12.

<sup>55</sup> Tannen D., "Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos", *Women's Studies*, 1978, Vol. 6, σ.206 (205-215).

<sup>56</sup> Δημαράς Κ. (2000), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Γνώση, Αθήνα, σ.616.

δεύτερη ομάδα συγγραφέων είναι εκείνη που επιλέγει έναν μοντέρνο τρόπο γραφής εκδηλώνοντας τον κατακερματισμό της πραγματικότητας και η τελευταία ομάδα ανήκει στον ρεαλισμό. Στην τελευταία αυτή ομάδα συγκαταλέγεται και η Λιλίκα Νάκου. Σχολιάζει χαρακτηριστικά: *Μεγάλη εντύπωση προκάλεσε όταν πρωτοδημοσιεύτηκε το μυθιστόρημα Παραστρατημένοι (1935) της Λιλίκας Νάκου. Ήταν μια άμεση μαρτυρία και μια εξομολόγηση με σπάνια ρεαλιστική δύναμη και πολύ χρώμα απαισιοδοξίας. Αλλά η γυναικεία ευαισθησία της και η αφηγηματική της ικανότητα δεν αντισταθμίζονται με προσόντα και δύναμη λογοτεχνική, ενώ το ύφος είναι αμελημένο σε μεγάλο βαθμό. Το βασικό αυτό μειονέκτημα γίνεται περισσότερο φανερό στα μεταγενέστερα έργα, ενώ το ταλέντο της έχει χάσει την πρώτη του δύναμη*<sup>57</sup>. Αν και τα πρώτα σχόλια φαίνονται επαινετικά, στη συνέχεια ακολουθεί μία αρνητική κριτική σχετικά με την εξέλιξη της Νάκου ως συγγραφέα, με αποτέλεσμα να κατέχει η ίδια μία θέση δίπλα στους στυλοβάτες της γενιάς του Τριάντα κι όχι ανάμεσά τους: *Δίπλα ωστόσο, στους συγγραφείς που εξετάσαμε, η ίδια η γενιά έδωσε και πολλούς άλλους, που είτε δεν έφτασαν σε αξιόλογο αποτέλεσμα, είτε δεν έδειξαν την ίδια συνεπή και υπεύθυνη παρουσία τους στον λογοτεχνικό στίβο, και γενικά, δεν ολοκλήρωσαν ένα άρτιο λογοτεχνικό έργο. Έχουν, ωστόσο, δικαιωματικά μία θέση στην ιστορία της λογοτεχνίας μας*<sup>58</sup>.

Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά στην *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Mario Vitti, καθηγητή νεοελληνικής φιλολογίας, ο οποίος εξέδωσε την *Ιστορία της Λογοτεχνίας* στην ιταλική γλώσσα το 1971 και στην ελληνική το 1978. Ο ίδιος συγκαταλέγει τη Λιλίκα Νάκου, όπως και όλους τους συγγραφείς της γενιάς του Τριάντα, στους συγγραφείς με μοντέρνα χαρακτηριστικά στη γραφή τους. Με αυτόν τον τρόπο, αποφεύγει την τριμερή διάκριση των πεζογράφων της γενιάς αυτής, στην οποία έχει προβεί ο Λίνος Πολίτης. Ο Mario Vitti αναφέρεται στον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων της Νάκου και στην εκπνοή της αρχικής εντύπωσης που η συγγραφέας είχε δημιουργήσει στην πρώτη εμφάνισή της. *Παρά τις επιφυλάξεις για τον αυτοβιογραφισμό, τα μυθιστορήματα, που τότε η κριτική χαιρέτισε με ενθουσιασμό και που σήμερα φαίνονται υπερεκτιμημένα, διαχειρίζονται μια έκδηλα αυτοβιογραφική θεματική. Το Παραστρατημένοι (1935) της Λιλίκας Νάκου δίνει μια αναπαρασταση αρνητική της ζωής μέσα από χαρακτήρες που κυκλοφορούν γύρω από τη*

---

<sup>57</sup> Πολίτης Λ. (2003), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σ.320.

<sup>58</sup> Πολίτης Λ. (2003), ό.π. σ.318.

συγγραφέα και προκαλούν συμπόνια, ένα συναίσθημα που τότε εκτιμήθηκε από την κριτική<sup>59</sup>.

Επιπλέον, ο Mario Vitti στο βιβλίο που εξέδωσε το 1977 αφιερωμένο στη γενιά του Τριάντα αναφέρεται στο άρθρο «Νέοι Πεζογράφοι» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Κύκλος* (τχ.4, 1934), στο οποίο το όνομα της Λιλίκας Νάκου εντοπίζεται ανάμεσα σε είκοσι πεζογράφους, που ο καθένας τους παρουσιάζεται με ένα διήγημα ή με ένα αυτοτελές κομμάτι<sup>60</sup>. Ο καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, στο βιβλίο του *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, εντάσσει τη Λιλίκα Νάκου μαζί με τη Γαλάτεια Καζαντζάκη και τη Μέλπω Αξιώτη στην κοινωνικά ριζοσπαστική πεζογραφία<sup>61</sup>. Στο κοινωνικό μυθιστόρημα την εντάσσει και η Γλωσσολόγος Deborah Tannen, ενώ συγχρόνως τη χαρακτηρίζει από τις εξέχουσες γυναίκες συγγραφείς της γενιάς της<sup>62</sup>.

Τα κοινωνικά θέματα με τα οποία η μυθιστοριογράφος καταπιάνεται στους *Παραστρατημένους*, όπως η υπονόμηση της αστικής τάξης, καθώς και ο ιδιαίτερος τρόπος γραφής με τον ημερολογιακό και εξομολογητικό του χαρακτήρα οδήγησε την αριστερή κριτική στην ολόθερμη υποδοχή της Λιλίκας Νάκου. Σε αυτό το σημείο, είναι άξιο αναφοράς το σχόλιο της Μαρίας Νικολοπούλου: *Το κείμενο παρουσιάζεται ως κατάλληλο για ανάγνωση από το αριστερό κοινό, λόγω της υπονόμησης των αστικών αξιών και της λογοτεχνικής του αξίας, παρόλο που επισημαίνονται ιδεολογικές αδυναμίες. Αν δεν ευθυγραμμίστηκε ποτέ με τις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, το επόμενο κείμενο της Νάκου [Για μια Καινούρια Ζωή] υιοθετεί δημιουργικά τις τάσεις της δεκαετίας του 1930<sup>63</sup>. Η ίδια παρακάτω σημειώνει ότι η Λιλίκα Νάκου την περίοδο της έκδοσης των *Παραστρατημένων* συνεργαζόταν ως δημοσιογράφος με έντυπα όλου σχεδόν του πολιτικού και ιδεολογικού φάσματος από τη *Νέα εστία*, τα *Νέα Γράμματα* ως τους *Νέους Πρωτοπόρους*. Με αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύεται ότι δεν ήταν ιδεολογικά στρατευμένα, αλλά μάλλον η στάση προς την ιδεολογική στράτευση μπορεί να συσχετισθεί με την αμφιταλάντευση του κειμένου των Παραστρατημένων η οποία καθόρισε και την πρόσληψή του από την αριστερά<sup>64</sup>. Την ίδια άποψη συμμαρτυρεί και ο καθηγητής Γλωσσολογίας, Θανάσης Νάκας, ο οποίος μαρτυρεί ότι η *Ιστορία της**

<sup>59</sup> Vitti M. (2003), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα, σ.400.

<sup>60</sup> Vitti M. (2004), *Η Γενιά του Τριάντα*, Ερμής, Αθήνα, σ.229.

<sup>61</sup> Μαστροδημήτρης Π. (1996), *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Δόμος, Αθήνα, σ.196.

<sup>62</sup> Tannen D., "Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos", 1978, ό.π. σ.206.

<sup>63</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.81 (63-95).

<sup>64</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), ό.π. σ.87.

*Νεοελληνικής Λογοτεχνίας κατέταξε τη Νάκου στην αριστερή διανόηση. Σίγουρα η ίδια δήλωνε αριστερή, αλλά δεν υπήρξε ποτέ πολιτικά στρατευμένη<sup>65</sup>.*

Είναι προφανές ότι η Λιλίκα Νάκου έχει αποτελέσει αντικείμενο συζήτησης και γύρω από το όνομα και την ιδιότητά της ως πεζογράφος έχει αρκετές αναφορές. Εντούτοις, παρόλη τη μακρόχρονη παρουσία της στο λογοτεχνικό και δημοσιογραφικό χώρο, παρόλη τη μεγάλη λογοτεχνική συνεισφορά της που είναι άρρηκτα δεμένη με τις κατασταλαγμένες κοινωνικές ευαισθησίες της, σήμερα παραμένει λησμονημένη<sup>66</sup>. Μία βασική αιτία αναγωγής της Λιλίκας Νάκου στη λήθη των γραμμάτων είναι η στασιμότητα στον τρόπο της γραφής της. Μετά την *Ξεπάρθενη* και τους *Παραστρατημένους* οι κριτικοί ανέμεναν ένα έργο που θα αναδείκνυε το συγγραφικό της ταλέντο. Παρόλα αυτά, τα επόμενα πεζογραφήματά της δε φαίνεται να ενθουσίασαν το αναγνωστικό και κριτικό κοινό της. Ο συγγραφέας και ακαδημαϊκός, Πέτρος Χάρης, σχολιάζει για τη *Ναυσικά: Δεν είναι λίγες οι αξιοσημείωτες σελίδες και στη «Ναυσικά», μα όποιος ξέρει την προηγούμενη εργασία της κ. Νάκου είναι απαιτητικότερος μαζί της. Σήμερα που όλες οι πνευματικές δυνάμεις του τόπου έχουν ανάγκη να προσφέρουν ό,τι καλύτερο έχουν για να επιτύχουν μίαν επανατοποθέτηση των αξιών και την επιστροφή του μεταπολεμικού κόσμου στην πνευματική ζωή, έπρεπε και η πεζογράφος των Παραστρατημένων να γυρίσει στην πεζογραφία μας με ένα βιβλίο που λογαριάζεται περισσότερο στην εργασία της<sup>67</sup>.*

Ομόγνωμος του Πέτρου Χάρη είναι και ο κριτικός της λογοτεχνίας, Απόστολος Σαχίνης, ο οποίος θεωρεί ότι η Λιλίκα Νάκου είναι εκ γενετής μία αξιόλογη συγγραφέας και ως εκ τούτου δεν αναζητά το νόημα της τέχνης μέσα από την εξέλιξη της γραφής της: *Το έργο της δεν παρουσιάζει εξέλιξη ή ωρίμανση, αλλά είναι η επανάληψη των ίδιων μοτίβων, των ίδιων θεμάτων και της ίδιας ευαισθησίας. Στο κέντρο των μυθιστορημάτων της βρίσκεται πάντα μία νέα κοπέλα, πολύ ευαίσθητη και πολύ συμπαθητική, ανάμεσα σε γονείς που τους χωρίζουν η ασυμφωνία και η ασυνεννοησία<sup>68</sup>.*

Ενώ σε αφηγηματικό επίπεδο η πεζογραφία της Νάκου δεν εξελίσσεται και θεματολογικά παρατηρείται μία στασιμότητα, η πορεία προς την ωρίμανση διαφαίνεται

---

<sup>65</sup> Νάκας Θ. (2003), «Λιλίκα Νάκου: Μια νέα επίσκεψη στη ζωή και το έργο της», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός. Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.14 (7-22).

<sup>66</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Εισαγωγή», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.ζ'(ζ' - ι')

<sup>67</sup> Χάρης Π. (1985), *Σαράντα χρόνια Κριτικής ελληνικού πεζού λόγου*, τόμ.Β' (1950-1956: α' ημίτομος), Ελληνικό λογοτεχνικό και ιστορικό αρχείο, Αθήνα, σ.265-266.

<sup>68</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Εστία, Αθήνα, σ.158.

μέσα από τους ίδιους τους χαρακτήρες των έργων της. Η νέα κοπέλα που εμφανίζεται ως ηρωίδα με διαφορετικό όνομα σε κάθε μυθιστόρημα σταδιακά ωριμάζει και παρουσιάζεται συμφιλωμένη με τη ζωή, τον έρωτα και τη μητέρα ως γονεϊκό πρότυπο. Συγχρόνως, οι ηρωίδες της Νάκου συμβολίζουν τη Νέα Γυναίκα, η οποία αντιδιαστέλλεται με την αμόρφωτη και συμβιβασμένη γυναίκα της προηγούμενης εποχής. Η Θεοδώρα Αθανασοπούλου Γλυκοφρύδη αιτιολογεί το αρνητικό επιχείρημα του Απόστολου Σαχίνη υποστηρίζοντας ότι *μια άλλη πρακτική προμηνύει τον ερχομό της Νέας Γυναίκας, της οποίας την εικόνα επιδιώκει να διαμορφώσει με το πεζογραφικό έργο της η Λιλίκα Νάκου με αποτέλεσμα να θεωρηθεί πως το έργο της «δεν παρουσιάζει εξέλιξη ή ωρίμανση παρά είναι η επανάληψη των ίδιων μοτίβων, των ίδιων περίπου θεμάτων».* Η γυναίκα της νέας γενιάς, ενώ δεν θα δει ποτέ με επιείκεια τη συμβιβασμένη γυναίκα της παλιάς γενιάς και δεν θα της συγχωρέσει ποτέ που δεν είχε το θάρρος να σηκώσει κεφάλι στον άντρα της, ούτε να μπορέσει να φύγει γιατί ήθελε πάντα να παίζει το ρόλο της «καθώς πρέπει κυρίας», θα ομολογήσει πως «ποτέ δεν ελευθερωνόμαστε από τη σάρκα της μάνας μας»<sup>69</sup>.

Γενικότερα, σκοπός της Λιλίκας Νάκου ήταν να βγάλει την ελληνική πεζογραφία από την ηθογραφία και για αυτό τα βιβλία της παρακολουθούν την ελληνική κοινωνία και τη ζωή και η ηρωίδα, όπως και η ίδια η συγγραφέας με τον μποέμικο τρόπο ζωής, φαίνεται να διαμαρτύρεται και να την καταγγέλλει. Σύμφωνα, όμως, με τον Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας, Θεοδόση Πυλαρινό, *πολύ ανθρώπινο και μυθιστορηματικά πειστικό είναι το γεγονός ότι η επιθετική και αρχικά αυτοκαταστροφική Νάκου των χρόνων της νεότητας και των πρώτων λογοτεχνικών συγγραφών της με την πάροδο του χρόνου γίνεται πιο συγκαταβατική, αμβλύνεται το πάθος της νεοφώτιστης που τη διακατέχει, και γίνεται οραματική και τρόπον τινά μεσσιανική*<sup>70</sup>. Αυτός ο οραματισμός και η τάση προς το μεταφυσικό είναι περισσότερο έκδηλα στο τελευταίο μυθιστόρημα της Λιλίκας Νάκου *Οι Οραματιστές της Ικαρίας*.

Παρόλο που ο φιλόλογος και συγγραφέας, Νικήτας Παρίσης, εμφανίζεται συγκρατημένος και αντικειμενικός όσον αφορά το έργο της Λιλίκας Νάκου, διαπιστώνει ότι το έργο της παρουσιάζει εξέλιξη τόσο στη θεματολογία όσο και στην γραφή. Εντούτοις, παραδέχεται ότι τα μεταγενέστερα έργα της δεν είναι ισάξια των

---

<sup>69</sup> Γλυκοφρύδη - Αθανασοπούλου Θ. (2003), «Η Παρθενία ως αιτία κοινωνικής δουλείας και ως συνθήκη σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας στο πεζογραφικό έργο της Λιλίκας Νάκου», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ. 47 (39-61).

<sup>70</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Εισαγωγή», ό.π. σ.θ'.

πρώιμων, καθώς η μυθιστοριογράφος δεν διατήρησε τον αρχικό της ενθουσιασμό που συνόδευε το ξεκίνημά της. Μάλιστα, συμπληρώνει ότι σε αυτό ίσως και να συντέλεσε η όλη περιπέτεια της προσωπικής της ζωής, οι ιστορικές συγκυρίες (Πόλεμος, Κατοχή, Εμφύλιος), καθώς και η μεταστροφή του κοινωνικοπολιτικού κλίματος στην μεταπολεμική Ελλάδα. Ακολούθως, οι νεότερες γενιές μάλλον αγνοούν τη Λιλίκα Νάκου και η συνολική κριτική αποτίμηση του έργου της δεν έχει ακόμη συντελεστεί<sup>71</sup>.

Ουσιαστικά, για τον Νικήτα Παρίση: Οι Παραστρατημένοι, η Ξεπάρθηνη και η Κόλαση των Παιδιών αποτελούν ένα συγγραφικό τρίπτυχο της Λιλίκας Νάκου, που θα αρκούσε ίσως να την καθιερώσει οριστικά. Όμως, η αλλοίωση, η μεταλλαγή, ένα είδος μιας κάποιας αφηγηματικής έκπτωσης, με υποχωρήσεις, θεματικές και τεχνικές, και μία αυτοπαγίδευση της Νάκου στη λεγόμενη δημοσιογραφική ευκολία, όλα αυτά είναι ορατά, περισσότερο ή λιγότερο, στο μεταπολεμικό της έργο. Τόσο στα αφηγηματικά θέματα όσο και στην τεχνική δε θέλησε και δεν μπόρεσε να νεωτερίσει. Έμεινε περισσότερο «κλασική», με την έννοια ότι συντήρησε αφηγηματικά σχήματα που η σύγχρονη αναγνωστική μας συνείδηση τα θεωρεί πλέον οξειδωμένα<sup>72</sup>.

Από την άλλη πλευρά, ο κριτικός Περικλής Ροδάκης αναγνωρίζει όχι μόνο το συγγραφικό ταλέντο της Νάκου αλλά και την επίδραση που άσκησε στις νεότερες γυναίκες συγγραφείς. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως κάθε γυναίκα που γράφει στην Ελλάδα σήμερα είναι επηρεασμένη από το στυλ της. Θα ήταν περισσότερο σωστό να πούμε ότι κάθε άνθρωπος που γράφει στην Ελλάδα είναι επηρεασμένος, γιατί η δημοτική γλώσσα είναι το μόνο γραμματικό μεταφορικό μέσο και η ρητή εκδήλωση της προσωπικής εμπειρίας που είναι κοινή στην ελληνική και σε άλλη ευρωπαϊκή λογοτεχνία<sup>73</sup>.

Συμπερασματικά, η Λιλίκα Νάκου κατόρθωσε μέσα από το σύνολο της πεζογραφίας της να αναγνωριστεί ως συγγραφέας σε μία εποχή όπου η γυναίκα δεν είχε κατακτήσει ούτε τον κοινωνικό της ρόλο. Το συγγραφικό της ταλέντο αναγνωρίζεται και στην ιστορία της Λογοτεχνίας κατατάσσεται στη γενιά του Τριάντα. Ειδολογικά εντάσσεται στο ρεύμα του ρεαλισμού, αν και στο έργο της διακρίνονται και στοιχεία μοντέρνας γραφής. Η απόπειρα ένταξης της Νάκου στην πεζογραφία της αριστεράς αποτυγχάνει, καθώς από τον μυθιστορηματικό της κόσμο απουσιάζει συγκεκριμένη ιδεολογική στόχευση. Αντίθετα, το έργο της εντάσσεται θεματολογικά

<sup>71</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.188.

<sup>72</sup> Παρίσης Ν. (1996), ό.π. σ.196-197.

<sup>73</sup> Tannen D., “Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos”, 1978, ό.π. σ.207.

στο κοινωνικό μυθιστόρημα στα πλαίσια μίας προσπάθειας της συγγραφέα να αποστασιοποιηθεί από το είδος της ηθογραφίας. Επιπλέον, κοινή παραδοχή των κριτικών αποτελεί η ανεξέλικτη λογοτεχνικά γραφή της και η επανάληψη παρόμοιων αφηγηματικά θεμάτων που πραγματεύεται στα μυθιστορήματά της εξαιτίας των προσωπικών της καταστάσεων και των ιστορικών συγκυριών, με αποτέλεσμα να μην έχει εδραιώσει μία ξεχωριστή θέση στην ιστορία της Λογοτεχνίας.

Πράγματι, την ίδια δεν την απασχολούσε η αναζήτηση της συγγραφικής τελειότητας, αλλά επιθυμούσε να καλλιεργήσει μία προσωπική σχέση με τον αναγνώστη, ώστε να απαλύνει τον πόνο της από τις προσωπικές της εμπειρίες. Εντούτοις, η απουσία καλλιτεχνικής ωρίμανσης αντικαθίσταται από την ωρίμανση των ηρώων της συγγραφέα: ηρώων που αποτελούν *personae* της ίδιας και κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται πρόοδος στον εσώτερο εαυτό της Νάκου κι όχι στο συγγραφικό της ταλέντο. Παρόλα αυτά, η Λιλίκα Νάκου αποτύπωσε τα βιώματά της με γλώσσα απλή, αλλά γεμάτη έντονα συναισθήματα, επηρεάζοντας αρκετούς συγγραφείς της εποχής της και ιδιαίτερα τις γυναίκες. Ουσιαστικά, δύο είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη Λιλίκα Νάκου ως πεζογράφο: η χρήση της δημοτικής γλώσσας σε ένα επίπεδο εξομολόγησης και το έντονο αυτοβιογραφικό στοιχείο.

### 2.3 Αυτοβιογραφία και μυθοπλασία

Αν και σύμφωνα με τον Antoine Compagnon, καθηγητή της Γαλλικής Φιλολογίας, η λογοτεχνική κριτική ως διαδικασία *προσκολλάται στο κείμενο*<sup>74</sup>, υπάρχουν περιπτώσεις όπου ένας κριτικός λαμβάνει υπ' όψιν του και τη λογοτεχνική ιστορία του κειμένου, δηλαδή τη βιογραφία του συγγραφέα, καθώς και τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε το κείμενο. Στην περίπτωση της Λιλίκας Νάκου, όπου ζωή και έργο είναι άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους, η κριτική λειτουργεί σε μία αμφίδρομη σχέση με τη λογοτεχνική ιστορία. Όπως σημειώνει η μουσικοκριτικός και συγγραφέας Λούλα Ιερωνυμίδα, *η Λιλίκα Νάκου άδειασε κυριολεκτικά τον εαυτό της πάνω στο πεζογραφικό της έργο*<sup>75</sup>. Μάλιστα, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, δοκιμογράφος και κριτικός, λίγα χρόνια αργότερα συμπληρώνει ότι *από το εσωτερικό*

---

<sup>74</sup> Compagnon A. (2003), *Ο Δαίμων της Θεωρίας*, μτφρ. Α. Λαμπρόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, σ. 18-19.

<sup>75</sup> Ιερωνυμίδα Λ. (1974), *Λιλίκα Νάκου: Ανασκόπηση στο έργο της και πολλά κείμενα δικά της*, Εκδόσεις των Κριτικών Φύλλων, Αθήνα, σ.11.

της αποταμίευμα παίρνει η Λιλίκα Νάκου και το υλικό και τη λαχτάρα της πεζογραφίας της<sup>76</sup>.

Κατ' επέκταση, η συγγραφέας έχει συνειδητοποιήσει το ρόλο και τη θέση της ως κοινωνικό ον, επηρεάζεται από τις ιστορικές συνθήκες και μεταφέρει τα βιώματά της στο ευρύ κοινό μέσα από την πράξη της γραφής. Με αυτόν τον τρόπο, τα λογοτεχνικά της κείμενα αποτελούν σημαντικά αποστάγματα ιδεολογικής, κοινωνικής και ιστορικής σκιαγράφησης της εποχής της. Αξιοσημείωτο είναι το σχόλιο του Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας, Θεοδόση Πυλαρινού, ότι *μπορεί η Νάκου να συγκαταλέγεται σήμερα στους ελάσσονες της πεζογραφίας μας, θα λέγαμε όμως ότι οι θεματικές της, οι αφηγηματικές τεχνικές της, οι σχέσεις της με την Ευρώπη και το δημοσιογραφικό χώρο καθιστούν τη μελέτη του έργου της απαραίτητη για τη σφαιρική θεώρηση της εποχής της και των ιδεών της εποχής αυτής*<sup>77</sup>. Συνεπώς, το σύνολο των κριτικών που έχουν μελετήσει τα κείμενα της Νάκου δεν εστιάζει αποκλειστικά και μόνο στον λογοτεχνικό χαρακτήρα του έργου της, αλλά συνυφαίνει το λόγο με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής της αποδίδοντας μία σφαιρικότερη αξιολόγηση για τη συγγραφέα.

Ωστόσο, η ίδια η Λιλίκα Νάκου δε φαίνεται να επιδεικνυε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κριτική του έργου της, καθώς δεν έγραφε με απώτερο σκοπό την εδραίωσή της στον χώρο της Λογοτεχνίας. Η εξομολόγηση της παρελθούσας και της παρούσας ζωής της, οι προβληματισμοί και η αγανάκτησή της πάνω σε κοινωνικά θέματα ήταν η βασικότερη αιτία ενασχόλησής της με τη Λογοτεχνία. Γι' αυτό το λόγο, αναζητούσε «ανθρώπινους» αναγνώστες κι όχι επιδοκιμαστικές αξιολογήσεις. Όπως, μάλιστα, μαρτυρεί και ο ποιητής Νικόλαος Καλαμάρης (Νικόλας Κάλας), *η Νάκου αισθάνεται βαθύτατα την ανάγκη της ψυχικής ελευθερίας... Χρειάζεται τον αναγνώστη όχι για να της πει ότι έγραψε καλά ή άσχημα βιβλία, αλλά οργανικά θέλει τον αναγνώστη για να τη συμπονέσει*<sup>78</sup>.

Η συμπόνια ως κεντρικός άξονας της ζωής της δεν αποτελεί μόνο το ζητούμενο για την ίδια, αλλά και προσφορά, καθώς η Λιλίκα Νάκου συμπαραστεκόταν σε όποιον είχε ανάγκη, με αποτέλεσμα το σπίτι της να χαρακτηρίζεται ως *κέντρο φιλοξενίας για τους πνευματικούς ανθρώπους που υπέφεραν και για τους συγγραφείς και φίλους. Ίσως*

---

<sup>76</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.159.

<sup>77</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Εισαγωγή», ό.π. σ.η'.

<sup>78</sup> Κάλας Ν. (1982), *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, επιμ. Α. Αργυρίου, Πλέθρον, Αθήνα, σ.138.



με αυτόν τον τρόπο να γέμιζε τη μοναξιά της, τη μποέμικη ζωή της<sup>79</sup>. Σε αυτό το αίσθημα της συμπόνιας συνοφασμένο με τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου της αναφέρεται και ο Απόστολος Σαχίνης ανάγοντάς το ως ένα από τα τρία βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πεζογραφίας της: *Τρία είναι τα βασικά γνωρίσματα της πεζογραφίας της Νάκου που προσδιορίζουν και τον αυτοβιογραφικό τόνο του έργου της: η έμφυτη αφηγηματική ικανότητα, που διευκολύνει την εξομολόγηση και την έκφραση των βιωμένων περιστατικών, η γυναικεία ευαισθησία και η συμπόνια για τον άνθρωπο που πάσχει, και το ατημέλητο, ανεπεξέργαστο μικροπερίοδο ύφος, που πλησιάζει την καθημερινή κουβέντα*<sup>80</sup>.

Από τα δύσκολα και ισχυρά βιώματα της παιδικής και εφηβικής ηλικίας αναδύονται αφηγηματικά μοτίβα, τα οποία επαναλαμβάνονται σε πολλά μυθιστορήματά της, όπως στην *Ξεπάρθενη*, στους *Παραστρατημένους*, στη *Ναυσικά* και στ' *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*. Αυτή η συγγραφική εμμονή της Νάκου πάνω σε βιωμένα περιστατικά, αποδεικνύει ότι η ίδια επιζητούσε τη λύτρωση, αλλά συγχρόνως και τη συμφιλίωση με το προσωπικό της παρελθόν. Μολονότι το αυτοβιογραφικό στοιχείο κυριαρχεί στο έργο της, εμπλέκεται σε τέτοια ισορροπία με το φανταστικό, ώστε ο εκάστοτε αναγνώστης να συγχέεται ανάμεσα στα πλασματικά και στα πραγματικά γεγονότα. Αυτό οφείλεται στην απόσταση που η ίδια σταθερά τηρεί ανάμεσα σε εκείνην, τον αφηγητή και τους ήρωες των μυθιστορημάτων της. Όπως σημειώνει και η Βάσω Οικονομοπούλου, διδάκτωρ της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, η Λιλίκα Νάκου κατόρθωσε να σκηνοθετήσει τον βίο της ως άλλος, καταργώντας τα όρια ανάμεσα στο «πραγματικό» και το «πλασματικό». Μέσα στα έργα της σκαλίζει συνεχώς το παρελθόν, μαζεύει τα κομμάτια του, χωρίς να πετάει τίποτε. Κι αυτό όχι αναγκαστικά για να βρει και να σώσει τις ρίζες, αλλά αντίθετα, για να μπορέσει να τις κόψει, να αποκοπεί από αυτές<sup>81</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, οι αφηγήσεις της Λιλίκας Νάκου είναι μια προσπάθεια ερμηνείας, ανασύνταξης και οργάνωσης του κόσμου της εμπειρίας... Η φαντασία κατέχει κεντρικό ρόλο στην αναπαράσταση εκείνων των εμπειριών που την έχουν στιγματίσει: παιδική ηλικία, στιγμές έντονης ευτυχίας, πόνου ή συγκίνησης<sup>82</sup>.

Η Βασιλική Λαλαγιάννη, καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού συνοψίζει όλα τα παραπάνω μέσα από την αναφορά της στο μυθιστόρημα της Λιλίκας

---

<sup>79</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.1.

<sup>80</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.158.

<sup>81</sup> Οικονομοπούλου Β. (2003), «Δομές αυτοαναπαράστασης στο έργο της Λιλίκας Νάκου», *Λιλίκα Νάκου: μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.63 (63-73).

<sup>82</sup> Οικονομοπούλου Β. (2003), ό.π. σ.69.

Νάκου *Για μια καινούρια ζωή: Η ίδια η συγγραφέας επιβεβαιώνει το μείγμα των στοιχείων του εσωτερικού Εγώ και του φανταστικού Εγώ*<sup>83</sup>. Ως εκ τούτου, το διαζύγιο των γονιών της και η σχέση τους μαζί της, η μετανάστευση στην Ελβετία με τη μητέρα της, η παραμονή της στο σανατόριο του Νταβός στην ίδια χώρα, η επιστροφή της στην Ελλάδα, ο πόλεμος και η κατάσταση της ελληνικής κοινωνίας είναι μερικά από τα θέματα-βιώματα της συγγραφέα, τα οποία μεταφέρει στον αναγνώστη μέσα από το πλέγμα της φαντασίας. Τελικά, γίνεται αντιληπτό ότι ο αφηγηματικός κόσμος της Λιλίκας Νάκου αφενός είναι εμπνευσμένος από τις προσωπικές της περιπέτειες αφετέρου πρόκειται για έναν κόσμο που ίσως θα αντιμετωπιζόταν ως απλό ντοκουμέντο εάν δεν συνυφαινόταν με το στοιχείο της φαντασίας, ώστε να καταλήξει σε μυθοπλασία.

#### 2.4 Λογοτεχνική γραφή

Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η Βασιλική Λαλαγιάννη: *ξεκινώντας από την προσωπική της εμπειρία, η μυθιστοριογράφος καλεί τη γλώσσα: η γραφή μετατρέπεται σε ενέργεια, έκφραση του βιώματος και της επιθυμίας*<sup>84</sup>. Πράγματι, η σύμμιξη των στοιχείων της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας δε θα ήταν εφικτή, εάν απουσίαζε ο ιδιαίτερος και πολυσυζητημένος τρόπος γραφής της Λιλίκας Νάκου. Αν και τα πρώτα της διηγήματα ήταν γραμμένα στη γαλλική γλώσσα, την οποία σπούδασε στο πανεπιστήμιο της Σορβόννης, τα μεταγενέστερα αφηγήματα είναι γραμμένα στη μητρική της γλώσσα μετά από παρότρυνση του μεγάλου Ισπανού συγγραφέα Μιγκέλ Ντε Ουναμούνο. Ως λάτρης της αρχαίας και Νέας ελληνικής γλώσσας της είπε: «Η γλώσσα, η δημοτική της Ελλάδος είναι κόρη της αρχαίας και είναι η ωραιότερη γλώσσα του κόσμου. Μόνο στη μητρική του γλώσσα πρέπει να γράφει ένας συγγραφέας»<sup>85</sup>. Αυτά τα λόγια στάθηκαν αφορμή, όπως η ίδια η Νάκου μαρτυρεί σε μία σύντομη αυτοβιογραφία της, *για να επιστρέψει στην Ελλάδα και να σπουδάσει τα Νέα ελληνικά με τον περίφημο και κατατρεγμένο τότε καθηγητή Αλέξανδρο Δελμούζο*<sup>86</sup>. Έτσι, αν και πολλοί συγγραφείς τη δεκαετία του '20 και του '30 επέλεξαν ακόμη την καθαρεύουσα ως γλώσσα αναπαράστασης της πραγματικότητας, η Λιλίκα Νάκου

---

<sup>83</sup> Lalagianni V., "Entre Fiction et Autobiographie: Les écrits de Lilika Nakos", *Neohellicon*, XXXIII, t.1, 2006, σ.126-127 (123-129).

<sup>84</sup> Lalagianni V., 2006, ό.π. σ.126.

<sup>85</sup> Κοκκίνης Σπ., «Ανέκδοτη αυτοβιογραφία της Λιλίκας Νάκου. Ανακοίνωση», *Πάροδος*, τχ.7, Απρίλιος 1991, σ.496 (496-498).

<sup>86</sup> Κοκκίνης Σπ., Απρίλιος 1991, ό.π. σ.496-497.

αποφασίζει να γράψει στη γλώσσα της μάνας της, όπως η ίδια αναφέρει σε συνέντευξή της στη δημοσιογράφο Νατάσα Χατζιδάκι στο περιοδικό *Διαβάζω*<sup>87</sup>.

Η επιλογή της δημοτικής γλώσσας ως μέσο για τη μεταφορά των προσωπικών της εμπειριών στο λογοτεχνικό λόγο συνοδεύεται και από το επάγγελμα της μυθιστοριογράφου ως δημοσιογράφος. Συνηθισμένη να γράφει σε εφημερίδες μικρές ιστορίες για βιοποριστικούς λόγους, οδηγήθηκε στη χρήση μίας γλώσσας απλής, αλλά όχι απλουστευμένης. Ο λόγος της είναι αστόλιστος από πληθώρα εκφραστικών μέσων και περιττών βερμπαλισμών και ως εκ τούτου φαίνεται να εξομολογείται στον αναγνώστη τις περιπέτειές της δημιουργώντας μαζί του μία σχέση αμεσότητας και εμπιστοσύνης. Ο Θεοδόσης Πυλαρινός αναφερόμενος στα προσωπικά βιώματα της Λιλίκας Νάκου που μεταφέρονται μέσα από το λογοτεχνικό λόγο στα μυθιστορήματά της, αποδίδει αυτή τη χρήση της γλώσσας στο επάγγελμά της ως δημοσιογράφος: *Η μυθιστορηματική μετουσίωση αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο των έργων της συγγραφέα, που η εύκολη γραφή τους και η λιτή και απέρριπτη τεχνική τους δεν οφείλονται μόνο στη ρεαλιστική απόδοση, αλλά και σε δημοσιογραφικές πρακτικές, σύμφυτες με την εποχή της συγγραφέως και τις ανάγκες της*<sup>88</sup>.

Παρόλο που τα μυθιστορήματα της Νάκου δεν ελλείπονται λογοτεχνικότητας, δεν έχουν υποστεί καμία καλλιτεχνική επεξεργασία, με αποτέλεσμα η πραγματικότητα του μύθου της να συγχέεται με την πραγματικότητα της ζωής. Η αληθοφάνεια της ιστορίας επιτυγχάνεται ολοκληρωτικά και ο αναγνώστης παρακολουθεί την πορεία των γεγονότων σαν να αποτελεί μέρος της πραγματικότητας. Ο Απόστολος Σαχίνης, φιλόλογος και κριτικός, αναφέρει πως η *αναπαράσταση της πραγματικότητας γίνεται με τέτοιο τρόπο, που ο αναγνώστης νομίζει πως τα πρόσωπα και τα περιστατικά αυτά μεταφέρονται αυτούσια από την πραγματική ζωή στις σελίδες των μυθιστορημάτων της Νάκου. Έχουμε την εντύπωση πως η συγγραφέας δεν παρεμβαίνει καθόλου στην αφήγηση για να μεταβάλει κάπως την ψυχοσύσταση των αληθινών προσώπων της και να εκφράσει έτσι μια δική της άποψη για τη ζωή και πως η εξωτερική πραγματικότητα μας δίνεται αμετουσίωτη, χωρίς να την αγγίζει και να την μεταμορφώνει μια καλλιτεχνική συνείδηση.*

---

<sup>87</sup> Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», *Διαβάζω*, τχ.72, 29 Ιουνίου 1983, σ.71 (64-72).

<sup>88</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Οι άνδρες της Λιλίκας Νάκου: Η μυθιστορηματική αποκάλυψη και οι λανθάνουσες αυτοβιογραφικές και αυτοψυχογραφικές μαρτυρίες», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.23 (23-38).

Και τούτο, γιατί η αφηγηματική πεζογραφία της είναι μια εξομολόγηση – ένα αυθόρμητο εσωτερικό ανάβρυσμα<sup>89</sup>.

Η απλότητα της ανεπεξέργαστης γλώσσας και κατ' επέκταση του αδούλευτου ύφους δυναμώνει αναπαραστασιακά τις ρεαλιστικές εικόνες των λογοτεχνημάτων της. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Ανδρέα Καραντώνη, λογοτέχνη και κριτικού, σχετικά με το μυθιστόρημα της Λιλίκας Νάκου, *Οι Παραστρατημένοι: Το ύφος της Λιλίκας Νάκου, ύφος στενογραφικό, απλό σχεδόν φτωχό και απεριποίητο λογοτεχνικά, ύφος μιας γοργής και ζεστής ομιλίας, ενός που έχει πάρα πολλά να μας εξιστορήσει, δεν εξιδανικεύει, αλλά μήτε και χλωμαίνει τον ρεαλισμό και την καταθλιπτική κοινωνική αλήθεια των εικόνων της. Τις αφήνει να ενεργούνε μόνες τους*<sup>90</sup>. Είκοσι περίπου χρόνια αργότερα παρεμφερές σχόλιο σημειώνει και ο Πέτρος Χάρης, συγγραφέας και ακαδημαϊκός, σχετικά με το μυθιστόρημα *Ναυσικά: Αυτή η απλή, η άνετη αφήγηση, γνώρισμα και των άλλων πεζογραφημάτων της κ. Νάκου, υπάρχει και στη «Ναυσικά» και κρατάει κοντά της τον αναγνώστη. Τίποτα το πολυδουλεμένο ή το προετοιμασμένο για να θαμπώσει και να ξαφνιάσει τον αναγνώστη, αλλά μια ιστορία που την διηγείται με τα πιο λιτά μέσα η κ. Νάκου, μια περιπέτεια, αν θέλετε, που δίνει την πιο πικρή πείρα σε ένα κοριτσάκι και φυσικά του αφήνει τραύματα αγιάτρευτα στην ψυχή. Καμία όμως θέση προς απόδειξη. Η κ. Νάκου ένα κομμάτι ζωής θέλει να παρουσιάσει. Τίποτα άλλο...*<sup>91</sup>.

Ωστόσο, αν και για αρκετούς κριτικούς η απλότητα της γλώσσας δημιουργεί ένα κλίμα οικειότητας ανάμεσα στον αφηγητή και στον αναγνώστη, για κάποιους είναι δείγμα εύκολης γραφής που στερείται καλλιτεχνικής χροιάς, απαραίτητης σε ένα λογοτεχνικό δημιούργημα. Ο Νικήτας Παρίσης, φιλόλογος και συγγραφέας, αποδέχεται με επιφύλαξη τη γραφή της Λιλίκας Νάκου θεωρώντας ότι οι παλαιότερες αποτιμήσεις για το έργο της συγγραφέα μεταφέρουν ένα στοιχείο άκρατου και υπερβολικού ενθουσιασμού. Συγχρόνως, υποστηρίζει ότι η ανάγκη της για βιοπάλη περιόρισαν το ξετύλιγμα του ταλέντου της: *Το πρόβλημα βέβαια είναι αν η κατάφαση του κριτικού λόγου στο έργο της Λιλίκας Νάκου περιέχει και αυτό που θα το λέγαμε κριτική ευστοχία. Η τάση της πολυγραφίας, που μάλλον τη διέκρινε, η πολύχρονη ενασχόλησή της με τη δημοσιογραφία, οι ποικίλες συγκυρίες της ζωής της, ο αγώνας και η αγωνία για τη βιοτική μέριμνα εκφύλισαν κάπως την αφηγηματική της ικανότητα και*

<sup>89</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.157.

<sup>90</sup> Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, Παπαδήμα, Αθήνα, σ. 229.

<sup>91</sup> Χάρης Π. (1985), *Σαράντα χρόνια Κριτικής ελληνικού πεζού λόγου*, ό.π. σ.266.

άνεση. Η πολυγραφία έγινε ευκολογραφία, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια γραφή που πολλές φορές της λείπει η φροντίδα και η εσωτερική λείανση των λεπτομερειών<sup>92</sup>.

Η απουσία καλλιτεχνικής επεξεργασίας αξιολογείται με μέτριους τόνους κι από τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, δοκιμιογράφο και κριτικό, ο οποίος αν και αναγνωρίζει την αμεσότητα και τη ζωντάνια της αφήγησης δεν την εξυψώνει εξαιτίας της έλλειψης τεχνικής. Συγκεκριμένα, για τους *Παραστρατημένους* σχολιάζει ότι υπάρχουν ορισμένες σελίδες όπου ο προσεκτικός αναγνώστης αισθάνεται, πως η πραγματικότητα του δίνεται ολότελα αμετουσίωτη, πως δεν κεντρίζονται παρά τα επιφανειακά του ενδιαφέροντα, πως δεν πέρασε πάνω του το εξεταστικό μάτι του τεχνίτη, ενώ για την *Ξεπάρθενη* αναφέρει ότι είναι ανάμεσα στα άλλα και μια έκφραση αυθορμητισμού, μία εκδήλωση πηγαίας αφηγηματικής ικανότητας, όπου δεν έχει παίξει το χρήσιμο ρόλο της η άσκηση και η πείρα<sup>93</sup>.

Ο Απόστολος Σαχίνης, αξιολογώντας το μυθιστόρημα *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, θεωρεί ότι η απλότητα της γλώσσας καλύπτεται από το συνολικό αποτέλεσμα του μυθιστορήματος, το οποίο γενικά παρουσιάζει αδυναμίες. Παράλληλα, αποδίδει τη φλυαρία της γραφής στη γυναικεία φύση της συγγραφέα. *Χωρίς αμφιβολία το μυθιστόρημα υστερεί στη σύνθεση και την αρχιτεκτονική. Όμως το ύφος της καθημερινής κουβέντας, που είναι αδόλευτο κι όχι λογοτεχνικό, δεν αποτελούν βασική αδυναμία του μυθιστορήματος... Η έλλειψη μέτρου, η φλυαρία και η περισσολογία – συνηθισμένες παγίδες για τις γυναίκες πεζογράφους – στερούν από το ύφος την απαραίτητη πυκνότητα και το κάνουν χαλαρό<sup>94</sup>.*

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική της Deborah Tannen, ακαδημαϊκού και Γλωσσολόγου, η οποία μελέτησε ενδελεχώς το έργο και τη ζωή της Λιλίκας Νάκου. Παρατήρησε πως ο προφορικός λόγος της συγγραφέα διακρίνεται από μία έντονη ποιητικότητα εξαιτίας του σχήματος της επαναφοράς, η οποία δεν είναι τόσο έντονη στα μυθιστορήματά της. Ωστόσο, κι εκείνη διακρίνει και τονίζει την προφορικότητα που συνοδεύει τον γραπτό της λόγο. *Είναι πράγματι αξιοσημείωτο ότι η Νάκου έγραψε συνομιλία, όχι λογοτεχνία. Παραδόξως, όμως, η συνομιλία της είναι περισσότερο ποιητική μέσα από την αίσθηση της δημιουργίας μίας ανάμειξης σχημάτων λόγου, της έλλειψης και της επανάληψης, καθώς και η ζωντάνια που δημιουργήθηκε με τη χρήση*

---

<sup>92</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.189.

<sup>93</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.164.

<sup>94</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.164.

της καθομιλουμένης. Το μυθιστόρημα είναι περισσότερο επεξεργασμένο και γραμμένο σε περισσότερο επίσημο ή λογοτεχνικό ύφος<sup>95</sup>.

Είναι προφανές ότι η προφορικότητα του ύφους και η απλότητα της γλώσσας της Λιλίκας Νάκου φαίνεται να διχάζει τους κριτικούς. Από τη μία πλευρά προσδίδεται αμεσότητα και ζωντάνια στο ρεαλισμό της αφήγησης κι από την άλλη περιορίζει την καλλιτεχνική έκφραση. Ο Νικόλας Κάλας, για παράδειγμα, φαίνεται να προτιμά περισσότερο την *Ξεπάρθενη* ως μυθιστόρημα σε σχέση με τους *Παραστρατημένους*, καθώς το δεύτερο αν και φαίνεται περισσότερο δουλεμένο λογοτεχνικά, καταλήγει να εμπεριέχει μία ξύλινη γλώσσα κι όχι συναισθηματική και ζεστή όπως το πρώτο. *Δεν μπορεί να μη κάνω και μία γενική παρατήρηση για τη γλώσσα που μεταχειρίζεται η κ. Νάκου. Φαίνεται ξαφνικά να αποφάσισε να γράψει την πιο ορθόδοξη δημοτική. Για τέτοιου είδους μυθιστόρημα, καταρχήν, θα είχα αντίρρηση, πιστεύω πως εδημιουργήθη ή δημιουργείται μία γλώσσα των πόλεων, ιδίως των Αθηνών, αλλά και να νόμιζα πως έπρεπε να γράψουμε στην κρητική, στην μυτηλιναϊκή ή στην πολιτική (γλώσσες ή διαλέκτους) ή στην ψυχαρική μορφή της εσπεράντο, πάλι θα ήμουν υποχρεωμένος να διαφωνήσω με τη γλωσσική μορφή των Παραστρατημένων. Νομίζω μάλιστα πως προτιμούσα τη γλωσσική ακαταστασία της Ξεπάρθενης. Είχε έναν χαρακτήρα προσωπικό, δεν ήταν έτσι ξερό<sup>96</sup>.*

Κλείνοντας, παρόλο αυτόν τον «γλωσσικό διχασμό» που προκαλεί η γλώσσα της Λιλίκας Νάκου, η ίδια τιμήθηκε το 1983 με το Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας για τη βιογραφία του Σεμελβάις. Ο Θανάσης Νάκας, γεφυρώνει το χάσμα γύρω από την κριτική για τη γλώσσα της συγγραφέα μέσα από το παρακάτω σχόλιο: *Άλλοι πάλι, πιστεύουν ότι, κυρίως στα μυθιστορήματα και στις νουβέλες της, το ύφος της δεν είναι ακριβώς ακαλλώπιστο ή αφρόντιστο, αλλά το διακρίνει η εκφραστική λιτότητα που χαρακτηρίζει γενικά τη ρεαλιστική γραφή και τους ρεαλιστές πεζογράφους<sup>97</sup>.* Συνεπώς, είτε η γλώσσα της Λιλίκας Νάκου χαρακτηριστεί απλή και ρεαλιστική είτε πρόχειρη και ατημέλητη, η ίδια η συγγραφέας έχει πετύχει τον σκοπό της και αυτό είναι κοινώς αναγνωρισμένο. Κατόρθωσε να πλησιάσει τον αναγνώστη και να του φανερώσει το αίσθημα της συμπόνιας και της κατανόησης που η ίδια τόσο επιζητούσε. Και το κατάφερε εξαιτίας της αμεσότητας και της ζωντάνιας του λόγου της.

---

<sup>95</sup> Tannen D., “Oh Talking Voice that is so Sweet: The poetic nature of Conversation”, *Social Research*, Vol.65, No.3, Fall 1998, p. 641 (631-651).

<sup>96</sup> Κάλας Ν. (1982), *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π. σ.141.

<sup>97</sup> Νάκας Θ. (2003), «Λιλίκα Νάκου: Μια νέα επίσκεψη στη ζωή και το έργο της», ό.π. σ.13.

## 2.5 Ρεαλισμός

Η παραγωγική γενιά του Τριάντα που δημιουργεί ανάμεσα σε δύο παγκοσμίους πολέμους έχει ως αντιπροσωπευτικό της γνώρισμα το ρεαλισμό, ο οποίος αποδίδεται είτε με τη μορφή ενός κλασικού αφηγηματικού λόγου, είτε με μία μορφή νεωτερικότητας, η οποία συνοδεύεται με την αφήγηση του εσωτερικού μονόλογου και τον κατακερματισμό της σύνταξης. Η Λιλίκα Νάκου αποφεύγει τον εξεζητημένο αφηγηματικό λόγο και τις πρωτοποριακές μεθόδους σύνταξης. Αντίθετα, μέσα από την προφορικότητα του ύφους της και τις απλές περιγραφές μεταφέρει την αλήθεια της και μία πραγματικότητα αυτούσια όπως τη βίωσε. Όπως αναφέρει και ο Απόστολος Σαχίνης: *η σχέση της Λιλίκας Νάκου με την τέχνη της μυθιστοριογραφίας βρίσκεται στην ειλικρίνεια, την αμεσότητα και τη φυσικότητα της διατύπωσης, στην έκφραση της γυναικείας ευαισθησίας και στην έμφυτη αφηγηματική ικανότητα*<sup>98</sup>.

Πέρα από την αμεσότητα και τη ζωντάνια που κυριαρχεί στην αφήγηση της Νάκου, σημαντική επιρροή στον ρεαλιστικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων επιτελεί ο συνδυασμός της μνήμης, των προσωπικών της βιωμάτων με τη φαντασία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Γιάννης Χατζίνης, κριτικός της Λογοτεχνίας, δοκιμογράφος και συγγραφέας, συμπληρώνει την κριτική του Σαχίνη υποστηρίζοντας ότι η συγγραφέας *συνδυάζει με αυτή τη λεπτομερειακή μνήμη και μια φαντασία που μπορεί να αναπλάθει την πραγματικότητα χωρίς να παραβιάζεται το μέγεθός της. Η μνήμη τρέχει με τη φαντασία και τη συμπληρώνει, την ενεργοποιεί, της δίνει περιεχόμενο. Δεν πάει βαθιά, δεν αναλύει ιδέες, έργα, ιδιοσυγκρασίες, παρά μόνο στα πεταχτά... Υπάρχει μια χροιά δημοσιογραφικού τόνου και αυτοπροβολής, αλλά η απλότητα καλύπτει την αφήγηση*<sup>99</sup>.

Ήδη από το πρώτο της μυθιστόρημα *Οι Παραστρατημένοι* διαφαίνεται το αυτοβιογραφικό στοιχείο το οποίο μετουσιώνεται σε τέχνη μέσα από τη μορφή ρεαλιστικής μαρτυρίας σχετικά με τα εφηβικά της χρόνια στην Γενεύη. Ο Νικήτας Παρίσης σχολιάζει χαρακτηριστικά πως *το μυθιστόρημα αυτό με συνοπτική ευστοχία θα χαρακτηριζόταν ως μία αφηγηματική γραφή κοινωνικού ρεαλισμού, που η πηγή της βέβαια βρίσκεται στα όσα προσωπικά έχει βιώσει η συγγραφέας και στις εμπειρίες που έχει αποθησαυρίσει από τη ζωή της*<sup>100</sup>. Πράγματι, στο μυθιστόρημα αυτό αναφέρεται σε μία ομάδα ανθρώπων με τους οποίους διέμεναν στην ίδια πανσιόν. Πρόκειται για

<sup>98</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.157.

<sup>99</sup> Χατζίνης Γ., «Λιλίκας Νάκου: Προσωπικότητες που Γνώρισα», *Νέα Εστία*, τόμ.78, τχ.918, 1 Οκτωβρίου 1965, Αθήνα, σ.1.318.

<sup>100</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.190.

ανθρώπους από χαμηλά κοινωνικά στρώματα που ο καθένας βιώνει το δικό του μαρτύριο και προερχόταν από διαφορετικό έθνος, Ελληνικό, Πολωνικό, Ελβετικό. Πέρα από την γνωριμία με τον έρωτα που βιώνει η βασική ηρωίδα, Αλεξάνδρα, εξέχον στοιχείο είναι η κοινωνική σκιαγράφηση των ανθρώπων με τους οποίους συναναστρέφεται. Μάλιστα, η Μαρία Νικολοπούλου χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα ως ένα βιβλίο πορτραίτων. Μέσα από τις απίστευτες λεπτομέρειες, που προϋποθέτουν μια τερατώδη μνήμη, αναγνωρίζουμε τα πρόσωπα που ξέρουμε λιγότερο ή περισσότερο, ανάλογα με τη σκοπιά και την επίδοσή του ο καθένας, τα νιώθουμε κοντά μας<sup>101</sup>. Η περιγραφή της κοινωνικής αυτής ομάδας αναπαρίσταται με έντονο ρεαλιστικό στοιχείο, ώστε ο βαθμός αληθοφάνειας να βρίσκεται στην κορύφωσή του.

Ο ίδιος βαθμός πειθούς συναντάται και στη *Ναυσικά*, νουβέλα που δεν γνώρισε την επιτυχία των *Παραστρατημένων*. Ωστόσο, αφορά για ακόμη μία φορά τον κόσμο των παιδικών χρόνων της Νάκου, ο οποίος αποδίδεται στο χαρτί με αρκετή πειστικότητα ως προς τον αναγνώστη. Η διδάκτωρ Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Βάσω Οικονομοπούλου, αναφέρει ότι η ανασύνθεση στη *Ναυσικά* γίνεται με προσοχή, όχι όμως με προσπάθεια., όχι με εκζητήσεις. Απλή και πειστική η αφήγηση από την αρχή ως το τέλος. Τόσο απλή, που να συγχωρείς και κάποιες γλωσσικές ανωμαλίες, όπως τις συγχωρείς και στον απλό και πρόχειρο προφορικό λόγο<sup>102</sup>.

Στο πνεύμα της παιδικής ηλικίας κινείται και το μυθιστόρημα *Τ' ανθρώπινα Πεπρωμένα (Γη της Βοιωτίας)* που εκδίδεται το 1955 και εντάσσεται στην πεζογραφική παράδοση της ηθογραφίας. Αν και η συγγραφέας έχει συνηθίσει τον αναγνώστη σε αφηγήσεις με έντονο το στοιχείο του θανάτου σε έναν κόσμο μιζέριας και καταχνιάς, το παρόν μυθιστόρημα προβάλλει έναν κόσμο παραμυθικό (fairy-tale world) με επίκεντρο τη Λιβαδειά, το μέρος που σηματοδοτεί την Παράδεισο των παιδικών της χρόνων, καθώς συνδέεται με τις ξέγνοιαστες στιγμές των θερινών της διακοπών<sup>103</sup>.

Παρόλο που σχεδόν όλοι οι κριτικοί αναγνωρίζουν την πειστικότητα και την αληθοφάνεια στο έργο της Λιλίκας Νάκου, καθότι το αντικειμενικό στοιχείο κυριαρχεί, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει διαφοροποίηση από το κλασικό μυθιστόρημα διαμορφωμένο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η Αλεξάνδρα Αλαφούζου, κριτικός των Νέων Πρωτοπόρων, εντοπίζει και επικρίνει την υποκειμενικότητα που προβάλλεται από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στους *Παραστρατημένους*, καθώς οι

---

<sup>101</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», ό.π. σ. 88.

<sup>102</sup> Οικονομοπούλου Β. (2003), «Δομές αυτοαναπαράστασης στο έργο της Λιλίκας Νάκου», ό.π. σ.66.

<sup>103</sup> Οικονομοπούλου Β. (2003), ό.π. σ. 66.



επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού προέκριναν τον τριτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή, ως αντικειμενικότερο<sup>104</sup>. Ουσιαστικά, η Αλαφούζου θέτει το ζήτημα της αντικειμενικότητας, όπως προσφέρεται από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Ωστόσο, η μυθιστοριογράφος αφενός ποτέ της δεν σκόπευε να ενταχθεί σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό ρεύμα με σκοπό την επίτευξη της αντικειμενικής αφήγησης και αφετέρου κατορθώνει μέσα από την αφήγηση της Αλεξάνδρας να προσφέρει στον αναγνώστη όλες τις λεπτομέρειες που καθιστούν τον μύθο της ιστορίας πλήρη και ρεαλιστικό.

Ο Νικόλας Καλαμάρης, στενός συνεργάτης των *Νέων Πρωτοπόρων* ως το 1932, που διαφοροποιείται ριζικά από την επίσημη αριστερή κριτική, αναγνωρίζει και προκρίνει τον υποκειμενισμό του κειμένου. Προσλαμβάνοντας τους *Παραστρατημένους* 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<sup>105</sup>. Αντίθετα με την κυρίαρχη τάση της εποχής, τονίζει την ανάγκη της υποκειμενικότητας του αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, που προφανώς το θεωρεί ως αντιστάθισμα στην ηθογραφική απεικόνιση που θεωρούσε ότι κυριαρχεί στην πεζογραφία της Γενιάς του Τριάντα<sup>106</sup>.

Συνοψίζοντας, το μυθιστόρημα *Οι Παραστρατημένοι* δημιούργησε διλήμματα στους κριτικούς. Οι περισσότεροι το ξεχωρίζουν εξαιτίας της αυθεντικότητας του βιώματος, ενώ η Αλεξάνδρα Αλαφούζου, εκπρόσωπος της αριστερής κριτικής, επικρίνει τα στοιχεία που δεν ευθυγραμμίζονται με το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού<sup>107</sup>. Ο Νικόλας Κάλας το ταυτίζει με το είδος της αυτοβιογραφίας, το οποίο θεωρεί πρωτοποριακή γραφή για την εποχή του, επειδή απομακρύνει το μυθιστόρημα από το είδος της ηθογραφίας. Επίσης, το αναδεικνύει ως πρότυπο τόσο για την υπονόμηση του ρεαλισμού και των κανόνων του κλασικού μυθιστορήματος όσο και των αστικών αξιών<sup>108</sup>.

Ωστόσο, η αντικειμενικότητα στα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου δεν εστιάζεται αποκλειστικά στις αφηγηματικές τεχνικές, αλλά στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι ήρωες. Μέσα από την πράξη της γραφής οι ήρωες παρουσιάζονται ολοκληρωμένα και σφαιρικά τόσο με τις αδυναμίες όσο και με τις ευαίσθητες πτυχές

---

<sup>104</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», ό.π. σ.88.

<sup>105</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), ό.π. σ.88.

<sup>106</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), ό.π. σ.90-91.

<sup>107</sup> Νικολοπούλου Μ.(2003), ό.π. σ.89.

<sup>108</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), ό.π. σ.89.

του χαρακτήρα τους, με αποτέλεσμα να απουσιάζει η οποιαδήποτε υποκειμενική κρίση του αφηγητή. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου: *Ο λόγος αληθεύει άλλη μια φορά στην περίπτωση της Λιλίκας Νάκου. Πιστή στην παράδοση της ρεαλιστικής αφήγησης, αφήνει την αγωνία της να περάσει ανάμεσα από μια σειρά γεγονότα. Δεν κρίνει, καθώς οι κριτικοί πεζογράφοι, τη σύνθεση της πραγματικότητας. Η έρευνα τούτη απομένει στον αναγνώστη...*<sup>109</sup>. Σε αυτό το σημείο, συμφωνεί και ο Απόστολος Σαχίνης που αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η *Λιλίκα Νάκου* αφήνει να μιλήσουν στον αναγνώστη τα πράγματα τα ίδια και η απλή έκθεσή τους. Δεν διαμαρτύρεται για την τύχη των προσώπων της και τη μίζερη ζωή τους. Δεν σχολιάζει την κακή τους μοίρα ή τη συμπεριφορά τους μέσα στη ζωή<sup>110</sup>.

Επομένως, η αντικειμενικότητα που ενισχύει τον ρεαλισμό των μυθιστορημάτων της συγγραφέα επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από το έργο που η ίδια αναθέτει στον αναγνώστη: τη δημιουργία σκέψης και τη διατύπωση κρίσης ολοκληρώνοντας την ανάγνωση του μυθιστορήματος. Ο Αντρέας Καραντώνης σημειώνει ότι *αν το σπουδαιότερο γνώρισμα του ταλέντου ενός πεζογράφου είναι να μας παρασέρνει στο διάβασμά και του πιο πολυσέλιδου βιβλίου του και να μας πείθει για τη ζωική αλήθεια και τη φυσικότητα του κόσμου του, το ταλέντο της Λιλίκας Νάκου είναι καταπληκτικά πλούσιο και θαυματουργό, γιατί το βιβλίο της συναρπάζει από τις πρώτες σελίδες τον αναγνώστη και δεν τον αφήνει να στοχαστεί και να ελέγξει κριτικά τα όσα διάβασε παρά μόνο σαν το αποτελειώσει*<sup>111</sup>.

Συμπερασματικά, μολονότι διαφαίνεται ένας πλουραλισμός απόψεων γύρω από τον ρεαλιστικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων της Λιλίκας Νάκου, οι περισσότεροι κριτικοί κατατάσσουν το έργο της στο ρεαλισμό. Όσο και αν η αριστερή κριτική επιθυμούσε να ακολουθήσει τις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και όσο κι αν αναγνωρίζεται η πρωτοποριακή γραφή της με αφορμή το αυτοβιογραφικό στοιχείο, μέσα από την πειστικότητα της αφήγησης και την αμετουσίωτη μεταφορά των προσωπικών της βιωμάτων, η ρεαλιστική αναπαράσταση αναδεικνύεται στο μέγιστο βαθμό. Ωστόσο, τελειώνοντας είναι σημαντικό να αναφερθεί το συμπέρασμα της Μαρίας Νικολοπούλου: *Η κυριαρχία του ρεαλιστικού κριτηρίου και η άρνησή της να*

---

<sup>109</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.166.

<sup>110</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.160.

<sup>111</sup> Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, ό.π. σ.228.

ενταχθεί σε κάποια από τις αντιμαχόμενες ομάδες που καθόριζαν τη λογοτεχνική ζωή στη μεταπολεμική περίοδο, καθόρισαν και την τύχη του έργου της<sup>112</sup>.

## 2.6 Κοσμοπολιτισμός και ψυχογραφία

Στα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου εμφανίζονται πόλεις της Ελβετίας και της Γαλλίας, οι οποίες δεν αποτελούν μόνο χώρους εκτύλιξης των γεγονότων και δράσης των ηρώων. Αντίθετα, ο πολιτισμός και η πνευματικότητα των χωρών αυτών διαχέονται έμμεσα σε ολόκληρη την πλοκή, με αποτέλεσμα στο έργο της πεζογράφου να διακρίνεται έντονα το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού. Αυτό οφείλεται στο ότι η συγγραφέας δεν υπήρξε ένας απλός επισκέπτης του εξωτερικού, αλλά στο ότι εκεί πέρασε τη ζήση των εφηβικών και νεανικών της χρόνων γινόμενη η ίδια αναπόσπαστο μέρος των τόπων αυτών. Επιπλέον, η δυσυπόστατη φύση της, ελληνική και ευρωπαϊκή, εστιάζεται όχι μόνο στις προσωπικές της γνωριμίες με πνευματικούς ανθρώπους του εξωτερικού, όπως τον Albert Einstein, τον Romain Rolland και τον Henry Barbusse, αλλά και στις αναγνωστικές της εμπειρίες. Όπως η ίδια ομολογεί σε συνέντευξή της στον Θανάση Νάκα: *Ο πατέρας μου είχε μία βιβλιοθήκη και εκεί εγώ βρήκα πρώτη φορά βιβλία του Τολστόι, του Ρενάν και του Νίτσε*<sup>113</sup>.

Μυθιστόρημα κοσμοπολίτικου χαρακτήρα είναι *Οι Παραστρατημένοι*. Η συγγραφέας συνειδητά προσέδωσε το στοιχείο αυτό στο συγκεκριμένο πεζογράφημα, καθώς επιθυμούσε να απομακρύνει το ελληνικό μυθιστόρημα από την ηθογραφία. *Εγώ αυτό το είχα όνειρο και προσπάθησα να το πετύχω... Εκείνο τον καιρό ότι διάβαζα είχε να κάνει με την ελληνική επαρχία, συνεχώς το βουνό, η φλογέρα, η βοσκοπούλα. Οι Παραστρατημένοι είχαν κάτι το κοσμοπολίτικο, κι ήταν ένας λόγος που άρεσαν. Βέβαια δεν κατάφερα να ξεφύγω τελείως, αφού στη Γη της Βοιωτίας ξαναγυρίζω στην ελληνική επαρχία*<sup>114</sup>. Ο Νικήτας Παρίσης παραδέχεται αυτήν την ανάγκη του ελληνικού μυθιστορήματος και την κάλυψή της την αναγνωρίζει στους *Παραστρατημένους* και στην *Ξεπάρθενη*: *Η Νάκου με την Ξεπάρθενη και τους Παραστρατημένους θέλησε να αποδεσμευτεί συγγραφικά από το σύνδρομο της ηθογραφίας που αποτελούσε ένα είδος ανασταλτικής παθογένειας για την ελληνική λογοτεχνία*<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», ό.π. σ.90.

<sup>113</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.7.

<sup>114</sup> Νάκας Θ., Μάιος 1979, ό.π. σ.6.

<sup>115</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.196.

Μάλιστα, *Οι Παραστρατημένοι* διαφέρουν από οποιοδήποτε κοσμοπολιτικό μυθιστόρημα της εποχής. Εκτός από την ευρωπαϊκή τοπογραφία αναδεικνύεται και η ελληνική ταυτότητα πέρα από τα σύνορα της χώρας. Η Μαρία Νικολοπούλου, υποστηρίζει πως *ο κοσμοπολιτισμός των Παραστρατημένων διαφέρει έτσι από τον κοσμοπολιτισμό άλλων μεσοπολεμικών κειμένων, που εστιάζουν στη μεγάλη ζωή σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. 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*<sup>116</sup>.

Συνοψίζοντας, το τρίπτυχο ρεαλισμός, κοσμοπολιτισμός και ψυχογραφία συνοδεύει τη λογοτεχνική γραφή της Λιλίκας Νάκου και σε αυτό οι περισσότεροι κριτικοί εστιάζουν τις μελέτες τους. Ο Αντρέας Καραντώνης, λογοτέχνης, κριτικός και δοκιμιογράφος, αναφέρει ότι *αν τύχαινε να πορευτούμε με σύμβολο την τεχνοτροπία του καθενός από τους πεζογράφους του μεσοπολέμου, θα έπρεπε να τη λογαριάσουμε ανάμεσα στους ρεαλιστές... Αν πάλι την κοιτάζαμε από την πλευρά της ικανότητάς της να ψυχογραφεί το άτομο, η θέση της θα ήταν κοντά στον Άγγελο Τερζάκη και την Έλλη Αλεξίου. Ωστόσο, η ακέρια κοσμοπολιτική αίσθηση της Λιλίκας Νάκου, αυτή η αίσθηση που δεν ξεχωρίζει τον άνθρωπο από τον άνθρωπο και που με τέτοια άνεση μεταφέρεται από κατατόπι σε κατατόπι, σημαδεύει την ενέργειά της μέσα στο χώρο του κοσμοπολιτικού αφηγήματος και τούτου όχι εννοημένου στα φανταχτερά εξωτερικά του γνωρίσματα, μα στη βαθύτερη συναισθηματική και ιδεολογική σύστασή του*<sup>117</sup>.

Πράγματι, ο κοσμοπολιτισμός όπως διαφαίνεται στα μυθιστορήματα της Νάκου θα ήταν αδιάφορος για τους κριτικούς αν δεν τον ενίσχυε ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι ήρωες. Όπως η ίδια μαρτυρεί *διάβαζε περισσότερο του Γάλλου, αλλά θαύμαζε και τον Ντοστογιέφσκι*<sup>118</sup>. Ίσως, ο Ρώσος συγγραφέας να επέδρασε στην ψυχογραφική αναπαράσταση των ηρώων της Νάκου, σε συνδυασμό με το αίσθημα συμπόνιας και ανθρωπισμού που τη διακατείχε. Ο Αντρέας Καραντώνης σχολιάζει θετικά πως *η Λιλίκα Νάκου μας απεικόνισε τους ήρωες με άφθαστη ζωηρότητα, ουσιαστικά από τα μέσα προς τα έξω, με μια καταπληκτικά ευλύγιστη, αυθόρμητη και πολυσύνθετη ρεαλιστική τέχνη*<sup>119</sup>.

<sup>116</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», ό.π. σ.90.

<sup>117</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.159.

<sup>118</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ. 6.

<sup>119</sup> Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, ό.π. σ.227.

Επιπροσθέτως, τα αφηγηματικά κείμενα της Νάκου μπορούν να θεαθούν ως κοινωνικά ντοκουμέντα και ως ρομαντικές οπτικές, αφού εκθέτουν τις δυσκολίες των καταπιεσμένων: των εργατών, των παιδιών και των γυναικών. Παρόλα αυτά, συνιστούν οπτιμιστικές επιβεβαιώσεις της ελπίδας ότι η ζωή θα εξελιχθεί<sup>120</sup>. Οι δυσκολίες αυτές των ηρώων δεν αντικατοπτρίζονται μόνο στον τρόπο και στις συνθήκες της ζωής τους, αλλά και στις εσωτερικές διαμάχες που βιώνουν προκειμένου να ισορροπήσουν στην πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Όπως ισχυρίζονται οι κριτικοί του έργου της, αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ψυχογραφία της Νάκου να στιγματίζεται νατουραλιστικά και κάθε ελπιδοφόρο μήνυμα για μια αλλαγή στη ζωή των ηρώων να υπονομεύεται. Σύμφωνα με την Deborah Tannen, *το ενθαρρυντικό μήνυμα είναι μη πειστικό, καθώς υπέρθετε στον πεσιμισμό ειδικότερα στα πρώιμα μυθιστορήματά της, τα οποία είναι περισσότερο νατουραλιστικά στον τόνο και στον κανόνα τους. Είναι σαν η ελπίδα να βρίσκεται στα άκρα με το πιστό πορτραίτο των κοινωνικών και προσωπικών συνθηκών που η Νάκου βίωσε. Όπως τα «κοινωνικά μυθιστορήματα», το έργο της Νάκου είναι συνυφασμένο με τα τρέχοντα προσωπικά θέματα, με το δράμα του κοινωνικού περίγυρου, το οποίο ανακλά και επιδεινώνει τις εσωτερικές διαμάχες των χαρακτήρων*<sup>121</sup>. Χαρακτηριστικά για τους Παραστρατημένους ο Απόστολος Σαχίνης αναφέρει ότι *θα μείνουν στην ιστορία της νεώτερης πεζογραφίας μας σαν ένα πικρό και πονεμένο δοκίμιο για τη δυστυχία και τη μοναξιά του ανθρώπου*<sup>122</sup>.

Η Deborah Tannen ισχυρίζεται ότι *οι χαρακτήρες ειδικότερα, στα πρώιμα έργα της, είναι μονολιθικά καλοί ή κακοί. Η Νάκου συγκεκριμένα είναι ειδήμων στο να απεικονίζει τις υπερβολικές ταλαντεύσεις των συναισθημάτων, έτσι ώστε ξαφνικά συμβάντα να ρίχνουν τους χαρακτήρες στην ευχαρίστηση ή στην απόγνωση*<sup>123</sup>. Αυτές οι μεταβάσεις από το τραγικό στο αισιόδοξο είναι αποτέλεσμα των εσωτερικών συγκρούσεων των ηρώων. Ωστόσο, στο τέλος των περισσότερων ιστοριών περιμένει τον αναγνώστη ένα ελπιδοφόρο μήνυμα για μία αλλαγή, για κάτι καινούριο. Και αυτό η Νάκου το επιτυγχάνει, επειδή η ίδια θεωρούσε ότι είναι εύκολο ένας συγγραφέας να ωθήσει τον αναγνώστη σε σκοτεινές και αδιέξοδες καταστάσεις, αλλά το δύσκολο επίτευγμα είναι να προσπαθήσει να τον απεγκλωβίσει από αυτές.

---

<sup>120</sup> Tannen D., “Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos”, 1978, ό.π. σ.207-208.

<sup>121</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.15.

<sup>122</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.161.

<sup>123</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.163.

Η μονολιθικότητα των ηρώων διαφαίνεται και από την απουσία εσωτερικής πάλης ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Οι ήρωες βιώνουν γεγονότα δυσάρεστα ή ευχάριστα και αντιδρούν σε αυτά ανάλογα με τον ήδη διαμορφωμένο χαρακτήρα τους. Κατ' επέκταση, δεν υπάρχει το στοιχείο της μετάνοιας και της αλλαγής στην ψυχосύνθεση των ηρώων. Σημαντικό είναι το ρητορικό ερώτημα που θέτει ο Ανδρέας Καραντώνης σχετικά με τους *Παραστρατημένους*: *Εκτός από την τραγικότητα και τον ανθρώπινο πόνο μπορεί κανείς να πιστοποιήσει στο βιβλίο αυτό δραματική ουσία με το νόημα της μαρτυρικής πάλης ανάμεσα στο καλό και στο κακό, στην αλήθεια και στο ψέμα; Το γνώρισμα δηλαδή που χαρακτηρίζει τις συνειδήσεις των μεγάλων δημιουργών*<sup>124</sup>; Αυτή η πάλη στην οποία αναφέρεται ο κριτικός της λογοτεχνίας καλύπτεται από το έντονο αυτοβιογραφικό στοιχείο που κυριαρχεί στο μυθιστόρημα. Η πεζογράφος γνώρισε τις ανθρώπινες προσωπικότητες που μεταφέρει στο έργο της, τις ενστερνίστηκε, τις παγίωσε και τις μετουσίωσε σε λογοτεχνικό λόγο, χωρίς να τους προσφέρει έστω στην μυθιστορηματική πραγματικότητα την ευκαιρία να αλλάξουν.

Παρόλα αυτά, ο Ανδρέας Καραντώνης δε διστάζει να συγκρίνει τους *Παραστρατημένους* με το μυθιστόρημα του Μαξίμ Γκόρκυ *Στα Ξένα Χέρια* (1914): *Αλλά μήπως δεν μπορεί όμοια να μας συγκινήσει και να μας κινήσει τον θαυμασμό ένα έργο του είδους αυτού, όταν προπαντός κατορθώνει να δώσει μια εσωτερική ενότητα στο υλικό της προσωπικής του ιστορίας; Τέτοιου είδους πεζογράφημα δεν είναι το αριστούργημα του Γκόρκυ *Στα ξένα χέρια*; Παρόμοια και η *Λιλίκα Νάκου* στο είδος αυτό έγραψε με σπάνια δύναμη ρεαλιστή πεζογράφου, ένα από τα σημαντικότερα έργα της λογοτεχνίας μας. Μάλιστα, ο Καραντώνης εξυψώνει το συγκεκριμένο μυθιστόρημα της Νάκου, παρόλο που οι τύποι του εκτός από τη φυσικότητα και την απλή ρεαλιστική αλήθεια της συμβατικής τους ζωής, δεν έχουνε το αντικειμενικό μυθικό ύφος των μυθιστορηματικών ηρώων, που τους το δίνει η δραματική φαντασία και το ποιητικό ιδανικό του συγγραφέα και που δεν ξεχωρίζουν από τη στάθμη του μέσου ανθρώπου*<sup>125</sup>.

Μολονότι, *Οι Παραστρατημένοι* είναι ένα μυθιστόρημα, το οποίο ξεχώρισε η ελληνική κριτική για την ψυχογράφηση των ηρώων και το κοσμοπολίτικο ύφος του, δε συνέβη το ίδιο με *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* και τους *Οραματιστές της Ικαρίας*. Το πρώτο ως θεματική σύλληψη δημιούργησε πολλές συγγραφικές φιλοδοξίες, τις οποίες δεν κατόρθωσε να τις ικανοποιήσει. Ο Νικήτας Παρίσης θεωρεί ότι η *Λιλίκα Νάκου*

<sup>124</sup> Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, ό.π. σ.227.

<sup>125</sup> Καραντώνης Α. (1990), ό.π. σ.226.

φιλοδόξησε, αναγόμενη στην εποχή του 1915, να αναπαραστήσει τον επαρχιακό κοινωνικό περίγυρο και να ψυχογραφήσει ανθρώπους που απηχούσαν παρωχημένες καταστάσεις. Το έργο όμως αυτό είναι ανοικονόμητο, φλύαρο, πάσχει ως αφηγηματική σπονδύλωση και δίνει την εντύπωση αδόουλετης γραφής, που είναι διαποτισμένη με διάχυτο συναισθηματισμό<sup>126</sup>. Επομένως, η οποιαδήποτε προσπάθεια για ψυχογραφία επισκιάζεται από τις αφηγηματικές και συγγραφικές ατέλειες της Νάκου.

Αναλόγως, *Οι Οραματιστές της Ικαρίας* από την άποψη του μύθου περιλαμβάνει το νόστο, την επιστροφή ενός μετανάστη που έζησε χρόνια στην Αμερική. Με αφορμή την επάνοδό του στα πάτρια εδάφη θα γνωρίσει τον καινούριο για εκείνον πια τόπο σε όλες του τις διαστάσεις. Όμως, η αφήγηση επικεντρώνεται στην ηθογραφία, με αποτέλεσμα να απομακρύνεται από το κοσμοπολίτικο και ψυχογραφικό στοιχείο, με το οποίο αρχικά η συγγραφέας είχε εντυπωσιάσει τους αναγνώστες της. Ο Νικήτας Παρίσης σχολιάζει πως ηθογραφούνται με αφηγηματική ωριμότητα ανθρώπινοι τύποι και χαρακτήρες του νησιού, έτσι που η γραφή να περιέχει στοιχεία κοινωνικής ηθογραφίας<sup>127</sup>. Αξίζει να διευκρινιστεί ότι δεν ακυρώνεται η λογοτεχνικότητα του μυθιστορήματος. Απλώς η συγγραφέας επιστρέφει στο τελευταίο της έργο με αυτό που στο πρώτο της, στους *Παραστρατημένους*, προσπάθησε να αποφύγει: την ηθογραφία.

Τελικά, το συνολικό έργο της Λιλίκας Νάκου φαίνεται ανεπεξέργαστο, καθώς άγγιξε επιφανειακά τις πτυχές του κοσμοπολιτισμού και της ψυχογραφίας. Αν και *Οι Παραστρατημένοι* έχουν έντονο κοσμοπολίτικο στοιχείο, η ίδια δεν κατόρθωσε να το μεταφέρει στα επόμενα μυθιστορήματά της. Αν και η ανθρώπινη φύση της είναι γεμάτη συμπόνια και κατανόηση για τον συνάνθρωπο, δεν κατόρθωσε να εστιάσει στις εσωτερικές σκέψεις και συγκρούσεις των ηρώων που θα επιφέρουν την προσωπική τους αλλαγή. Παρόλα αυτά, κατορθώνει να αγγίξει τον αναγνώστη, ο οποίος κατανοεί όχι μόνο τις αντιδράσεις των χαρακτήρων, αλλά και το συνειδησιακό τους ταξίδι μέχρι να φτάσουν σε αυτές. Το κύριο στοιχείο της ψυχογραφίας της Νάκου είναι ότι αποσκοπεί στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης και στην υπεράσπιση του αδικημένου. Ό,τι δίκαιο στην πραγματικότητα δεν μπορεί να αποδοθεί, το αποδίδει η συγγραφέας στο μυθοπλαστικό της κόσμο.

Ουσιαστικά, όπως αναφέρει και ο Θεοδόσης Πυλαρινός, *τα βιβλία της Λιλίκας Νάκου λειτουργούν ως πολυεστιακοί φακοί της εποχής της. Μέσα σε αυτά αναλύονται*

---

<sup>126</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.193.

<sup>127</sup> Παρίσης Ν. (1996), ό.π. σ.194.

κοινωνικά προβλήματα, μέσα από τα οποία προβάλλεται η θέση του αδικημένου, του καταπιεζόμενου, του ανίσχυρου, του παραμελημένου. Οι τύποι της κεντρικοί ελάσσονες, εκπροσωπούν αντίστοιχες κοινωνικές κατηγορίες. Τελικά, αφήνει να διαφανούν οι επιποθούμενες βελτιώσεις και η δυνατότητα επικράτησης της δικαιοσύνης και της ανθρωπιάς. Η Λιλίκα Νάκου δεν είναι ούτε κοινωνική επαναστάτρια, ούτε η πολιτικοποιημένη δυναμική γυναίκα. Είναι η φωνή της συνείδησης που μάχεται την υπερβολή, την κακία και την εκμετάλλευση, που αδυνατεί να δεχθεί το δίκαιο του εκάστοτε ισχυρότερου και για αυτό αντιμάχεται, ιδίως όταν αυτός υπερβαίνει τα όρια. Είναι θα λέγαμε μία τίμια κοσμοπολίτικη φωνή μιας έντιμης αστής<sup>128</sup>.

## 2.7 Πόλεμος και ιστορία

Οι Νεοέλληνες κριτικοί είναι διχασμένοι όσον αφορά στην αξιοποίηση του προσωπικού βιώματος στα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου. Αρκετοί είναι εκείνοι που επαινούν την αναπαραστασιακή ικανότητα της συγγραφέα, καθώς ένα προσωπικό γεγονός αποκτά τόση δύναμη που ο αναγνώστης νιώθει μετέωρος ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία. Ωστόσο, πολλοί κριτικοί υποστηρίζουν πως το προσωπικό βίωμα επισκιάζει την ανάδειξη κοινωνικών θεμάτων, όπως η θέση της γυναίκας και η φτώχεια. Πρόκειται για θέματα που απασχολούν τη μυθιστοριογράφο, αλλά η εξομολόγηση των εμπειριών της βρίσκονται σε τέτοιο βαθμό προτεραιότητας, ώστε αυτά να θίγονται έμμεσα ή επιφανειακά. Ο Νικήτας Παρίσης αναφέρει ότι καθώς το συγγραφικό έργο της Λιλίκας Νάκου απλώνεται σε πέντε δεκαετίες, θα ήταν αναμενόμενο να μετουσιωθούν στο λόγο της με περισσότερο ανάγλυφο και ζωντανό τρόπο οι μεταλλαγές, το άλγος και η οδύνη που κρύβουν οι δεκαετίες αυτές για τη νεότερη Ελλάδα. Όμως, η Λιλίκα Νάκου, καθώς έζησε 25 τόσα χρόνια στο εξωτερικό και διαποτίστηκε περισσότερο από το πνεύμα και την ουσία μίας ξένης παιδείας, δεν μπόρεσε γυρίζοντας στην Ελλάδα παρά να συγκινηθεί μόνο από το άμεσο και το απόλυτα προσωπικό βίωμα... Επίσης, κινήθηκε περισσότερο στο συγκινησιακό επίπεδο, αναμιγνύοντας συγγραφικούς τρόπους ανανεωμένης ηθογραφίας και ρεαλισμού<sup>129</sup>. Πάραυτα, κάποιοι υποστηρίζουν την αντίθετη άποψη. Παρόλο που η συγγραφέας δεν εστιάζει σε θέματα πολιτικής, τα ζητήματα της κοινωνίας είναι στο προσκήνιο των μυθιστορημάτων της χωρίς να επισκιάζονται από τα προσωπικά της βιώματα. Η

<sup>128</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Οι άνδρες της Λιλίκας Νάκου: Η μυθιστορηματική αποκάλυψη και οι λανθάνουσες αυτοβιογραφικές και αυτοψυχογραφικές μαρτυρίες», ό.π. σ.28.

<sup>129</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.195.



Βασιλική Λαλαγιάννη, καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Γλώσσας και Πολιτισμού, διαφοροποιείται από τον Νικήτα Παρίση ισχυριζόμενη ότι στα μυθιστορήματα της Νάκου θίγονται αρκετά σημαντικά κοινωνικά θέματα: *Το έργο της Λιλίκας Νάκου, μέσα από τις σταθερές θεματικές του, αντανακλά όλα τα νοσηρά φαινόμενα της ελληνικής κοινωνίας των δεκαετιών 1920-1950: τον πολιτικό αμοραλισμό, την περιθωριοποίηση των γυναικών, τα προβλήματα της εκπαίδευσης, την οξύτητα των διαφορών ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις, τον ηθικό αμοραλισμό που προέκυψε και τελικά, την υποτίμηση όσων χαρακτηρίζουν τον ανθρωπισμό*<sup>130</sup>.

Ωστόσο, αυτό το προσωπικό βίωμα στάθηκε η αφορμή να δημιουργήσει η Λιλίκα Νάκου τη συλλογή διηγημάτων *Η Κόλαση των Παιδιών*. Εδώ απεικονίζεται το οδυνηρό πρόσωπο της πείνας πάνω στα παιδιά που πέθαιναν από λιμό στο νοσοκομείο της Ριζάρειου όπου η Νάκου ήταν εθελόντρια νοσοκόμα κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής. Μέσω μίας νοσοκόμας που ταξίδευε στην Ελβετία έβγαλε τα διηγήματα λαθραία στο εξωτερικό όπου και εκδόθηκαν. Οι ιστορίες αυτές ήταν η αιτία για τα πρώτα εφόδια γάλακτος που ήρθαν στην Ελλάδα από τον Ελληνικό Ερυθρό Σταυρό<sup>131</sup>. Αρχικά, κυκλοφορούσαν ως αυτόνομες ιστορίες σε εφημερίδες και το 1944 εκδόθηκαν ως συλλογή στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Η ίδια η συγγραφέας νιώθει περήφανη γι' αυτό το της το δημιούργημα. Όπως ομολογεί στον δημοσιογράφο και συγγραφέα, Δημήτρη Γκιώνη: *Αγαπούσα πολύ την Ελλάδα για να μείνω μακριά της. Μπορεί έξω να γινόμουν πιο γνωστή. Είμαι όμως πολύ ευχαριστημένη που βρέθηκα εδώ στην Κατοχή και υπόφερα μαζί με τον απλό λαό, κι έχω την ικανοποίηση ότι προσφέρω ένα πετραδάκι στα νεοελληνικά γράμματα*<sup>132</sup>.

Κατ' επέκταση, *Η Κόλαση των Παιδιών* έχει δεχτεί μόνο θετικά σχόλια από τους κριτικούς. Ακόμη και ο Νικήτας Παρίσης που εμφανίζεται αντικειμενικός και επιφυλακτικός απέναντι στη συγγραφέα σχολιάζει ότι *δεν είναι μόνο μία πράξη λογοτεχνικής γραφής που θα πρέπει δίκαια να ενταχθεί, έστω και με ελαστικά κριτήρια, στον ευρύτερο κύκλο της λεγόμενης αντιστασιακής λογοτεχνίας. Παράλληλα, θα πρέπει να θεωρηθεί και ως ένα γεγονός, ως μία πράξη κοινωνικής και ανθρωπιστικής αυτοκαταξίωσης της Λιλίκας Νάκου*<sup>133</sup>... *Το ουσιωδέστερο, όμως, που δείχνουν αυτά τα*

<sup>130</sup> Lalagianni V., "Entre Fiction et Autobiographie: Les écrits de Lilika Nakos", 2006, ό.π. σ.123,

<sup>131</sup> Tannen D., "Lilika Nakos and other Greek women writers", *Pilgrimage* 2, May 1976, σ.7 (5-8).

<sup>132</sup> Γκιώνης Δ., «Ε, και να μπορούσε να δείρει! Λιλίκα Νάκου, η συγγραφέας, η δημοσιογράφος», Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 25 Ιουλίου 2009.

<sup>133</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.191.

διηγήματα είναι ο τρόπος με τον οποίο το άμεσο βίωμα μετουσιώνεται σε τέχνη και πως η τέχνη μπορεί να απεικονίζει το ζωντανό δράμα της ζωής<sup>134</sup>.

Συνεπώς, η συγκεκριμένη συλλογή διηγημάτων ανήκει στην κατηγορία των αντιπολεμικών πεζογραφημάτων. Εμφανίζεται ως αντίλογος στον «ψυχαμοιβό» πόλεμο θίγοντας θέματα, όπως η πείνα, η εξαθλίωση και το μαρτύριο των παιδιών που καταλήγουν ως τα πιο τραγικά θύματα της φρίκης και του παραλογισμού του πολέμου. Η Μαρία Νικολοπούλου συμπληρώνοντας τον Νικήτα Παρίση στον αντιστασιακό χαρακτήρα των διηγημάτων αναφέρει ότι αποτελούν 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 ανθρωπιστικά αισθήματα της διεθνούς κοινότητας) και της παραδοσιακής μαρτυρίας<sup>135</sup>.

Η Βασιλική Λαλαγιάννη επαινεί την τάση της Νάκου να μετουσιώνει το προσωπικό της δράμα σε λογοτεχνικό λόγο, καθώς μέσα από την *Κόλαση των Παιδιών*, η μετουσίωση αυτή φτάνει στην ύψιστη μορφή της: Η *Κόλαση των Παιδιών*, διήγημα αφιερωμένο σε ένα συλλογικό και ιστορικό γεγονός, την πείνα που προκλήθηκε κατά την κατοχή των Γερμανών, είναι μια προσωπική ιστορία όπου αντανακλάται το πεπρωμένο ενός ολόκληρου λαού μέσα από ένα σχέδιο ιστορικής και κοινωνικής περιγραφής. Στις νουβέλες αυτής της συλλογής περιγράφεται, με τρόπο σκληρό και αντιπροσωπευτικό, το δράμα των παιδιών του πολέμου τα οποία κυκλοφορούσαν ως αληθινοί σκελετοί στους δρόμους της κατεστραμμένης Αθήνας<sup>136</sup>.

Καθότι τα διηγήματα αυτά δημοσιεύτηκαν στο εξωτερικό, είναι εύλογο να μνημονευθούν και από τους κριτικούς της Ελβετίας και της Γαλλίας. Αναλυτικότερα, ο Βίκτωρ Μαρτέν, καθηγητής και ελληνιστής στο Πανεπιστήμιο της Γενεύης, έγραψε: *Οποιοσδήποτε μεγάλος συγγραφέας θα ήταν περήφανος, αν είχε στήσει μνημείο Λόγου σαν την Κόλαση των Παιδιών για τη νεότητα της χώρας του. Και το λογοτεχνικό αυτό μνημείο το έστησε μια μεγάλη γυναικεία καρδιά, μια σπουδαία ελληνίδα συγγραφέας*<sup>137</sup>. Επίσης, η εφημερίδα της Λωζάνης αναφέρει πως *οι ιστορίες των παιδιών αυτών, γραμμένες για τη μνήμη τους, είναι σαν τις αρχαίες επιτύμβιες στήλες του Κεραμικού. Η τεχνική της Ελληνίδας συγγραφέως είναι η απλότητα. Το τάλαντό της είναι εξαιρετικό. Η*

---

<sup>134</sup> Παρίσης Ν. (1996), ό.π. σ.192.

<sup>135</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», ό.π. σ.90.

<sup>136</sup> Lalagianni V., “Entre Fiction et Autobiographie: Les écrits de Lilika Nakos”, 2006, ό.π. σ.125.

<sup>137</sup> Ιερωνυμίδα Λ. (1974), *Λιλίκα Νάκου: Ανασκόπηση στο έργο της και πολλά κείμενα δικά της*, ό.π. σ.22.

κόλαση των Παιδιών είναι ένα αυθεντικό ντοκουμέντο της εποχής εκείνης της σκλαβιάς, για το τι πέρασαν τα φτωχά παιδιά μας, που θα μείνει στην ιστορία<sup>138</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η Λιλίκα Νάκου είχε εξαρχής επίσημα δηλώσει ως πνευματικός άνθρωπος του τόπου την αντίδρασή της απέναντι στον πόλεμο. Συγκεκριμένα, στη διάρκεια του Ελληνοϊταλικού πολέμου δημοσιεύτηκε ένα μανιφέστο μέσα στο οποίο τονιζόταν το εξής: «Ο ιταλικός φασισμός βαδίζει προς το θάνατο κι εμείς οι Έλληνες σκάβουμε τον τάφο του. Μπορεί να πεθαίνουμε, αλλά θα πεθάνει κι αυτός. Θα τον σκοτώσει το ελληνικό πνεύμα, που έχει σκοτώσει εχθρούς μεγαλύτερους και φοβερότερους από αυτόν. Ελεύθεροι άνθρωποι όλων των εθνών, συγγραφείς, ποιητές, καλλιτέχνες, φιλόσοφοι, ιδεολόγοι, μην ξεχνάτε ότι η Ελλάδα πολεμά για την μοίρα του κόσμου». Κι ακολουθούν οι υπογραφές τριάντα τεσσάρων ανθρώπων των γραμμάτων ανάμεσά τους και η υπογραφή της Λιλίκας Νάκου<sup>139</sup>. Οπότε ίσως θα ήταν αναμενόμενη η συγγραφή μίας τέτοιας συλλογής από την πεζογράφο. Βέβαια, δεν ήταν δεδομένη η απήχηση και η εμβέλειά της.

Όπως και ο ίδιος ο τίτλος της συλλογής μαρτυρεί, οι ήρωες των διηγημάτων είναι παιδιά, τα οποία πέφτουν θύματα του πολέμου. Η απλότητα και η ζωντάνια της αφήγησης σε συνδυασμό με την ηλικία των ηρώων καθιστά την *Κόλαση των Παιδιών* ένα από τα καταλληλότερα βιβλία για παιδιά. Πρόκειται για ένα βιβλίο που ξεχωρίζει ακόμη και στις μέρες μας, ενώ διήγημα της συλλογής δεν απουσιάζει από το Ανθολόγιο της Τρίτης και της Τετάρτης τάξης του Δημοτικού. Επίσης, σύμφωνα με τη συγγραφέα Ελένη Σαραντίτη, η Λιλίκα Νάκου μαζί με την Πηνελόπη Δέλτα και την Διδώ Σωτηρίου συμβάλλουν στην αρτίωση της Σύγχρονης Παιδικής Λογοτεχνίας, διότι *αποβάλλεται ο διδακτισμός, ενώ ο φόβος του «τολμηρού» ελευθερώνεται. Αυτό συμβαίνει γιατί οι συγγραφείς διαβάζουν περισσότερο, έρχονται σε επαφή με συναδέλφους τους του εξωτερικού, παρακολουθούν τάσεις και κινήματα, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου βοηθά, το βιβλίο γίνεται προσιτό και σε ασθενέστερες οικονομικά τάξεις, οι γονείς ενημερώνονται και επιλέγουν*<sup>140</sup>.

Η ανησυχία της μυθιστοριογράφου για τον πόλεμο δεν εφησυχάζεται ακόμη και μετά το πέρας του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Στο τελευταίο της μυθιστόρημα,

---

<sup>138</sup> Ιερωνυμίδα Λ. (1974), ό.π. σ.22.

<sup>139</sup> Χριστακοπούλου-Παυλάκου Α. (2015), «Η λογοτεχνία μας στο Έπος του '40», *Ελευθερία online*, <https://www.eleftheriaonline.gr/stiles/apopseis/item/80094-logotexnia-epos-tou-40-antonia-pavlakou-xristakopoylou>, ημερομηνία επίσκεψης: 15/3/2017.

<sup>140</sup> Σαραντίτη Ε., «Ιστορικό μυθιστόρημα για παιδιά», *Βιβλιοθήκη* (Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*), 29 Απριλίου 2010.

*Οι Οραματιστές της Ικαρίας* (1963), παρουσιάζεται το δράμα των Ελληνο-αμερικάνων που επιστρέφουν στην πατρίδα τους, το νησί της Ικαρίας. Εκεί, η κερδισμένη ειρήνη απειλείται από τον φόβο της πυρηνικής έκρηξης, καθώς το νησί είναι σε πείραμα ατομικής βόμβας από τις Ηνωμένες Πολιτείες<sup>141</sup>. Ωστόσο, η αγωνία για έναν ενδεχόμενο πυρηνικό πόλεμο δεν αποτελεί βασικό πυρήνα εκτύλιξης της ιστορίας, αλλά καταλαμβάνει μόνο τις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος. Ως εκ τούτου, δεν διακατέχεται από αντιπολεμική ισχύ, όπως η *Κόλαση των Παιδιών*, οπότε και δεν γνωρίζει την ίδια απήχηση και αναγνώριση.

Τελικά, *Η Κόλαση των Παιδιών* είναι το μοναδικό βιβλίο της Νάκου με έντονο ιστορικό και πολεμικό χαρακτήρα, όπου το προσωπικό βίωμα καταλήγει σαν αντιπολεμική κραυγή προσδίδοντάς του οικουμενικές διαστάσεις. Σε όλα τα υπόλοιπα μυθιστορήματα οι ήρωες, οι οποίοι σαν πρόσωπα επαναλαμβάνονται, μεταφέρουν το προσωπικό τους δράμα με τέτοια ένταση, ώστε το ιστορικό στοιχείο να αποκτά δευτερεύουσα σημασία. Κλείνοντας, είναι σημαντικό να αναφερθεί η άποψη του φιλολόγου Θεοδόση Πυλαρινού: *Μάλιστα, χάρη στην έντεχνη εκμετάλλευση και εξαντλητική αξιοποίηση από τη Λιλίκα Νάκου των θεμάτων, το αυθιστορικό ή και καθαρά ιστορικό στοιχείο εξασθενίζουν, παρά την εμφανή θεματική ύπαρξη και αξία τους, υπονομεύονται και ενισχύεται με τον τρόπο αυτό ο μυθιστορηματικός στόχος με τη φανταστική διάπλαση νέων παραμέτρων. Γι' αυτό και οι εύκολα αναγνωρίσιμοι ήρωές της, που γίνονται καθημερινοί και οικείοι στον αναγνώστη με την επανεμφάνισή τους σχεδόν σε όλα τα πεζογραφήματά της, αποκτούν μυθιστορηματική οντότητα, γίνονται πρόσωπα λογοτεχνικά και απελευθερώνονται από τα δεδομένα της ιστορικότητας*<sup>142</sup>.

## 2.8 Χιούμορ

Μέσα από τα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου εκείνο που ξεχωρίζει εξαιτίας της διαφορετικής του φύσης είναι η *κυρία Ντορεμί*, γραμμένο το 1955, μετά την *Κόλαση των Παιδιών* (1944) και τη *Ναυσικά* (1953). Η διαφοροποίησή του από το συνολικό μυθοπλαστικό έργο της Λιλίκας Νάκου έγκειται στη χιουμοριστική του διάθεση και στο σαρκασμό. Κριτικοί, όπως ο Απόστολος Σαχίνης το δέχτηκαν με θαυμασμό, καθώς διακρίνεται μία ωριμότητα στη γραφή συνυφασμένη με το κωμικό στοιχείο. Χαρακτηριστικά, ο Απόστολος Σαχίνης παραθέτει πως η *Κυρία Ντορεμί αποτελεί το*

<sup>141</sup> Tannen D., "Lilika Nakos and other Greek women writers", May 1976, ό.π. σ.7.

<sup>142</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Οι άνδρες της Λιλίκας Νάκου: Η μυθιστορηματική αποκάλυψη και οι λανθάνουσες αυτοβιογραφικές και αυτοψυχογραφικές μαρτυρίες», ό.π. σ.23.

πιο επιτυχημένο μυθιστόρημα της Λιλίκας Νάκου. Όχι μόνο το ύφος της εδώ είναι περισσότερο πυκνό και λιγότερο ατημέλητο, όχι μόνο ο συναισθηματισμός της είναι πιο συγκρατημένος κι αισθητά πιο νόμιμος, αλλά υπάρχει κι ένα πηγαίο κι αυθόρμητο χιούμορ, που αναβρύζει χωρίς προσπάθεια από την αφήγηση, που δεν το συναντούμε σε κανένα από τα άλλα βιβλία που κάνει την ανάγνωση ιδιαίτερα ευχάριστη. Αν σε όλα τα άλλα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου δεσπόζει η κατάθλιψη και απεικονίζεται μια εικόνα ζωής στις πιο δυσάρεστες στιγμές της, στην Κυρία Ντορεμί κυριαρχεί μια πρόσχαρη νότα – κάτι το ανάλαφρο και το παιχνιδιάρικο<sup>143</sup>.

Όσον αφορά το περιεχόμενό του, ο Δημοσθένης Κούρτοβικ αναφέρει: Σε αυτό η Νάκου περιγράφει τις εμπειρίες της από το γυμνάσιο του Ρεθύμνου, όπου δίδαξε γαλλικά και ωδική τη δεκαετία του 1930. Η πικρία της για την επαρχιώτικη στενοκεφαλιά της τοπικής κοινωνίας, αλλά και του διδακτικού προσωπικού του σχολείου εναλλάσσεται με ένα μείγμα σκωπτικής διάθεσης και διακριτικού θαυμασμού για τον ατίθασο χαρακτήρα των Κρητικών<sup>144</sup>. Γίνεται αντιληπτό ότι για ακόμη μία φορά η Λιλίκα Νάκου πέφτει στην παγίδα της ηθογραφίας, κάτι που προσπάθησε πολλές φορές να αποφύγει. Αλλά ίσως τελικά η Ελλάδα να έχει έντονο το στοιχείο της φύσης, με αποτέλεσμα ο τρόπος ζωής των Ελλήνων της επαρχίας να κεντρίζει το ενδιαφέρον των λογοτεχνών. Και καθώς η Λιλίκα Νάκου ένιωθε συμπόνια για τον φτωχό και απλό λαό, ο οποίος συνδέεται με το επαρχιώτικο στοιχείο, είναι λογικό η συγγραφέας να τον προτιμά από τον Έλληνα αστό, που είναι συνυφασμένος με την παρακμή και τη μιζέρια. Συνεπώς, η κυρία Ντορεμί, όπως το χαρακτηρίζει και ο Νικήτας Παρίσης, εμφανίζεται ως όψιμη, καθυστερημένη χρονικά γραφή κοινωνικής ηθογραφίας<sup>145</sup>.

Αν και συνήθως το ατημέλητο ύφος, η ευκολία στη γραφή και το έντονο αυτοβιογραφικό στοιχείο, είναι εκείνα που προδιαθέτουν αρνητικά έναν κριτικό στο έργο της Λιλίκας Νάκου, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα αυτό που ενόχλησε ορισμένους κριτικούς ήταν η θεματολογία του συγκεκριμένη με τη σκωπτική διάθεση που το διακατέχει. Πράγματι μετά την αντιπολεμική *Κόλαση των Παιδιών* και τη σκοτεινή *Ναυσικά* και έχοντας η Ελλάδα ακόμη πολιτικές αναταραχές, οι περισσότεροι περίμεναν από την πεζογράφο ένα μυθιστόρημα που θα είχε έντονο το πολιτικό και το ιδεολογικό στοιχείο. Αντίθετα, η κυρία Ντορεμί είναι ένα μυθιστόρημα ασύμβατο με

---

<sup>143</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.161.

<sup>144</sup> Κούρτοβικ Δ. (1999), *Έλληνες Μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Πατάκη, Αθήνα, σ. 167-168.

<sup>145</sup> Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», ό.π. σ.193.

το κλίμα που επικρατεί στη χώρα. Χαρακτηριστικά ο Νικήτας Παρίσης αναφέρει: *Είκοσι ακριβώς χρόνια μετά τους Παραστρατημένους και ενώ έχουν μεσολαβήσει οι οδυνηρές εμπειρίες της Κατοχής, η απελευθέρωση, η τραγωδία του εμφυλίου και σε ώρες που η Ελλάδα ζει τη φοβερή δεκαετία του '50, η Λιλίκα Νάκου δημοσιεύει το μυθιστόρημα της η κυρία Ντορεμί. Θα έλεγα, λοιπόν, συνοπτικά ότι το μυθιστόρημα αυτό, ενώ ως γραφή και συγγραφικό ήθος απηχεί μια τεχνική-αφηγηματική ωριμότητα, θεματικά μοιάζει να βρίσκεται μάλλον έξω από το κλίμα της εποχής και της μετεμφυλιακής Ελλάδας*<sup>146</sup>.

Πράγματι, το ζήτημα που θέτει ο Νικήτας Παρίσης προβληματίζει, καθώς η συγγραφέας είναι ευαισθητοποιημένη γύρω από τα θέματα που απασχολούν την κοινωνία και τον τόπο της και διαρκώς το έργο της υμνείται ως μία συμπόνια για τον άνθρωπο. Ωστόσο, η ίδια ομολογεί πως δεν ήταν δική της επιλογή να γράψει μία τέτοια ιστορία. *Ήταν ο πόλεμος, που κυριάρχησε στην Ελλάδα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ανάμεσα στους Έλληνες Κομμουνιστές και τους εχθρούς τους. Έφυγα από εδώ κακήν κακώς. Πήγα στη Λωζάννη και δεν είχα τίποτα να φάω. Κάθησα σε ένα καφέ κι ένας συνεργάτης ήρθε και με είδε. Έ, είπε ο εκδότης του *Illustré* σε θέλει. Θέλει μία χιουμοριστική ιστορία για την Κρήτη (στα γαλλικά). Τι χιουμοριστική; Εγώ δεν ήμουν καθόλου χαρούμενη. Δεν είχα τίποτα, πουθενά να κοιμηθώ, τίποτα να φάω, ούτε δωμάτιο, τίποτα και ξεκίνησα να γράφω. Το αποτέλεσμα ήταν αυτό το μοναδικό κωμικό μυθιστόρημα*<sup>147</sup>. Στη συνέχεια, το επανέγραψε στην ελληνική γλώσσα.

Στα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου ελλοχεύει το στοιχείο της ειρωνείας και του σαρκασμού, ιδίως όσον αφορά στον αστικό τρόπο ζωής και οι ήρωες συχνά παρουσιάζονται με διάθεση σαρκαστική. Παρόλα αυτά, η *κυρία Ντορεμί* όντας ένα μυθιστόρημα ασύμβατο με την εποχή και τον τόπο, προβάλλει μία πτυχή της Λιλίκας Νάκου που δεν ήταν έκδηλη όλο αυτό το διάστημα της συγγραφικής της δημιουργίας. Τελικά, μέσα στις πιο δύσκολες συνθήκες που η συγγραφέας βίωσε, ξεπρόβαλε ο πιο κωμικός εαυτός της.

## **2.9 Γυναίκα: Γραφή – Μητρότητα – Σεξουαλικότητα**

Η εμφάνιση της Λιλίκας Νάκου στα νεοελληνικά γράμματα συνοδεύεται από μία ισχνή παρουσία των γυναικών στον πνευματικό χώρο του τόπου. Βασικός παράγοντας

---

<sup>146</sup> Παρίσης Ν. (1996), ό.π. σ.193.

<sup>147</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.10.

εμφάνισης μίας γυναίκας στο πεδίο της Λογοτεχνίας ήταν η κοινωνική της καταξίωση και καταγωγή. Για παράδειγμα, η Έλλη Αλεξίου και η Γαλάτεια Καζαντζάκη, αδερφές από την Κρήτη, κατάγονταν από φιλολογική οικογένεια, η οποία κρατούσε τρεις γενιές συγγραφέων. Επίσης, η Τατιάνα Σταύρου ήταν από την Κωνσταντινούπολη, όπου ο ελληνικός πολιτισμός είχε προχωρήσει πέρα από τον αντίστοιχο στην Ελλάδα. Ένα επιπρόσθετο χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι ότι οι γυναίκες όταν δημοσίευαν τα έργα τους ενίοτε χρησιμοποιούσαν ψευδώνυμο, στοιχείο το οποίο προβάλλει έναν περιορισμό της γυναίκας στον τομέα των γραμμάτων. Για αυτό το λόγο, όσες ασχολήθηκαν με την πεζογραφία επέλεξαν ιδιωτικές μορφές γραφής, όπως είναι οι επιστολές και τα ημερολόγια, προκειμένου να εκφράσουν το αφηγηματικό τους «Εγώ»<sup>148</sup>. Βέβαια, οι γυναίκες λογοτέχνες ελκύνονταν περισσότερο από την ποιητικό παρά από τον πεζογραφικό λόγο και σε αυτό το πεδίο ξεχώριζαν, με αποτέλεσμα οι ποιήτριες να είναι περισσότερο δημοφιλείς από τις πεζογράφους. Έτσι, τα ονόματα των ποιητών Μυρτιώτισσα, Μελισσάνθη, Ζωή Καρέλλη και Μαρία Πολυδούρη είναι περισσότερο γνωστά στην Ελλάδα από αντίστοιχες της πεζογραφίας, με εξαίρεση την Γαλάτεια Καζαντζάκη<sup>149</sup>.

Η Λιλίκα Νάκου, αν και καταγόταν από αστική οικογένεια και ήταν ανιψιά της Αρσινόης Παπαδοπούλου, διαφοροποιείται από τις γυναικείες φιγούρες της Λογοτεχνίας. Αρχικά, αντιμετώπισε προβλήματα έκδοσης των διηγημάτων της από τον ίδιο της τον πατέρα, ενώ η ποίηση ήταν ένας χώρος με τον οποίο ποτέ της δεν ασχολήθηκε. Επιπλέον, κατόρθωσε να εκδώσει τα αφηγήματά της την περίοδο του μεσοπολέμου, όταν η έκδοση ήταν μία προκατάληψη για τις γυναίκες συγγραφείς, διότι υπονοούσε την αναχώρησή της από την ιδιωτική σφαίρα και την πιθανότητα «συζήτησης» με αρσενικούς ξένους<sup>150</sup>. Επομένως, η περίπτωση της Νάκου είναι σπάνια περίπτωση γυναίκας συγγραφέως, ιδιαίτερα για κάποια που ζούσε μόνη και ήταν αριστερή<sup>151</sup>. Γίνεται αντιληπτό ότι η μοναδικότητά της συνυφαίνεται και με τον τρόπο ζωής της. Έζησε και μορφώθηκε στη Γενεύη και στο Παρίσι, ενώ εργάστηκε στους χώρους της δημοσιογραφίας και της εκπαίδευσης, χώροι, όπου το αντρικό φύλο κυριαρχούσε. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο συγγραφέας και δημοσιογράφος, Δημήτρης

---

<sup>148</sup> Camatsos E., “Defining the Female “I” in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou’s *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki’s *Τα ψάθινα καπέλα*”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol.23, 2005, σ.39-40 (39-64).

<sup>149</sup> Tannen D., “Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos”, 1978, ό.π. σ.206.

<sup>150</sup> Camatsos E., “Defining the Female “I” in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou’s *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki’s *Τα ψάθινα καπέλα*”, 2005, ό.π. σ.41-42.

<sup>151</sup> Lalagianni V., “Entre Fiction et Autobiographie: Les ecrits de Lilika Nakos”, 2006, ό.π. σ.126.

Γκιώνης στον δημοσιογραφικό χώρο δεν κατάφερε μόνο να σταθεί, αλλά και να διακριθεί σε ρεπορτάζ που αφορούσαν τις πόρνες της Δραπετσώνας<sup>152</sup>.

Συνεπώς, η γυναίκα ως παρουσία στα λογοτεχνήματα της μυθιστοριογράφου εμφανίζεται ως ανεξάρτητη, μορφωμένη και αδικημένη από το αντρικό φύλλο. Η Βασιλική Λαλαγιάννη τονίζει την ενασχόληση της Νάκου με τη γυναικεία προσωπικότητα, την οποία προσπαθεί να απομακρύνει από τον παραδοσιακό της ρόλο και να την τοποθετήσει σε έναν κόσμο περισσότερο δίκαιο και ανοιχτό προς το γυναικείο φύλλο. Αναφέρει χαρακτηριστικά: *Καταγγέλλοντας την παθογενή ελληνική κοινωνία της εποχής της, η οποία αφήνει τις γυναίκες μέσα στην άγνοια και τη φτώχεια, αποκλείοντάς τις από την εκπαίδευση και το δικαίωμα στην εργασία, η Νάκου δημιουργεί αυτόνομους θηλυκούς χαρακτήρες, περσόνες της ίδιας, καθώς αγνοούσε τα πρότυπα τόσο στην ιδιωτική όσο και στην επαγγελματική ζωή της*<sup>153</sup>.

Η ανεξαρτησία, η δυναμικότητα σε συνδυασμό με τους αντροκρατούμενους χώρους στους οποίους επιβίωνε η Λιλίκα Νάκου την επηρέασαν στην υιοθέτηση μίας αντρικής σύλληψης της ζωής· σύλληψη που στον μυθοπλαστικό της κόσμο ενσωματώνεται σε γυναικείες φιγούρες. Ο κριτικός της Λογοτεχνίας Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος υποστηρίζει πως *αν στο ένα άκρο βρίσκεται η Τατιάνα Σταύρου με την ολότελα θηλυκή ψυχή, στο άλλο εντοπίζεται η Λιλίκα Νάκου κι ανάμεσά τους η Έλλη Αλεξίου*<sup>154</sup>. Συγχρόνως, ο Αντρέας Καραντώνης αξιολογεί τους *Παραστρατημένους* ως ένα μυθιστόρημα γυναικείας πεζογραφίας, που ακολουθεί με ζηλευτή επίδοση την αντρική<sup>155</sup>.

Εντούτοις, η Λιλίκα Νάκου δεν έχει εγκαταλείψει τη γυναικεία της φύση, καθώς επιμένει μέσα από τους ήρωές της να επαναλαμβάνει την αδικία και την υποτίμηση που δέχονται οι γυναίκες της εποχής της. Πράγματι, στο μυθιστόρημά της *Παραστρατημένοι* δεν αντιμετωπίζονται καθόλου πολιτικά ή εθνικά θέματα, παρόλο που η Ελλάδα βρισκόταν σε μία περίοδο πολιτικής αναταραχής. Ως γυναίκα συγγραφέας παραμένει μέσα σε μία παραδοσιακά γυναικεία ιδιωτική σφαίρα σύμφωνα με την γυναικεία/αντρική και ιδιωτική/δημόσια αντίστοιχα<sup>156</sup>. Ενώ το ξεκίνημά της παρουσιάζεται δυναμικό, αφού ξεφεύγει από το ύφος της επιστολής και του

---

<sup>152</sup> Γκιώνης Δ., «Ε, και να μπορούσε να δείρει! Λιλίκα Νάκου, η συγγραφέας, η δημοσιογράφος», Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 25 Ιουλίου 2009.

<sup>153</sup> Lalagianni V., “Entre Fiction et Autobiographie: Les écrits de Lilika Nakos”, 2006, ό.π. σ.126.

<sup>154</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.167.

<sup>155</sup> Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, ό.π. σ.226.

<sup>156</sup> Camatsos E., “Defining the Female “I” in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou’s *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki’s *Τα ψάθινα καπέλα*”, 2005, ό.π. σ.40.



ημερολογίου που αποτελεί χαρακτηριστικό της γυναικείας γραφής, προσδίδει στη γραφή της έναν εξομολογητικό χαρακτήρα εστιάζοντας σε προσωπικές μαρτυρίες και βιώματα. Κατ' επέκταση, όπως αναφέρει και η Efrosini Camatsos, καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, η Λιλίκα Νάκου *παρουσιάζει τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει μία γυναίκα αφηγήτης, να ξεφύγει από το γυναικείο «Εγώ» της ιδιωτικής σφαίρας και να πλησιάσει σε μία πιο δημόσια και ανοιχτή αφήγηση, καθώς ο πολιτικός σχολιασμός παρουσιάζεται ανεπαίσθητα*<sup>157</sup>. Γλωσσικά η γυναικεία φύση και κατ' επέκταση η γυναικεία γραφή στη Νάκου παρουσιάζεται στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* σύμφωνα με τον Απόστολο Σαχίνη *με έλλειψη μέτρου, φλυαρία και περισσολογία. Τα στοιχεία αυτά θεωρούνται συνηθισμένες παγίδες για τις γυναίκες πεζογράφους και στερούν από το ύφος την απαραίτητα πυκνότητα και το κάνουν χαλαρό*<sup>158</sup>.

Έτσι, τόσο γλωσσικά όσο και θεματολογικά η Λιλίκα Νάκου δεν ξεφεύγει από τη γυναικεία φύση της. Πέρα από τη θέση της γυναίκας και την αντιμετώπισή της από το κοινωνικό σύνολο, η μητρότητα είναι ένα θέμα που επανέρχεται συχνά σχεδόν σε όλα τα μυθιστορήματα της Νάκου. Η σχέση που είχε η συγγραφέας με τους γονείς της και ιδιαίτερα με τη μητέρα της, αλλά και η μη απόκτηση δικού της παιδιού ενισχύουν την ανάγκη της να θίγει το θέμα αυτό στα αφηγήματά της. Όπως η ίδια ομολογεί: *Μπορεί να έβγαλα βιβλία που ίσως να άρεσαν, αλλά ως γυναίκα θεωρώ τον εαυτό μου αποτυχημένο. Η γυναίκα είναι φτιαγμένη για να κάνει παιδιά, ή μάλλον είναι πρώτα φτιαγμένη για την αγάπη και την αφοσίωση κι ύστερα για να κάνει παιδιά... Εγώ δεν κατόρθωσα να κάνω παιδιά, μολονότι το ήθελα πολύ, γιατί και οι δύο άντρες με τους οποίους συνδέθηκα περισσότερο, ο Βεντήρης και ο Φωσκολος ήταν άρρωστοι, ο ένας φυματικός και ο άλλος μέθυσος*<sup>159</sup>. Έτσι, όπως διαπιστώνει και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος η Λιλίκα Νάκου *ήρθε για να μας διηγηθεί την περιπέτεια του εαυτού της και να μας μεταδώσει πλούσια στοιχεία βαθύτατης ανθρωπιάς, τον έρωτα σε μια τεράστια φυσική δύναμη και τη μητρότητα*<sup>160</sup>.

Η μητρότητα ως θέμα ξετυλίγεται είτε με την απώλεια κάποιου βρέφους, κάποιας αποβολής, η οποία καταρρακώνει την μητέρα είτε με την παρουσία μίας μητέρας αδιάφορης και συναισθηματικά αποστασιοποιημένης από τα παιδιά της. Η δεύτερη περίπτωση κυριαρχεί σχεδόν σε όλο το έργο της συγγραφέα δημιουργώντας ένα

---

<sup>157</sup> Camatsos E., 2005, ό.π. σ.41.

<sup>158</sup> Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, ό.π. σ.164.

<sup>159</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.9-10.

<sup>160</sup> Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, ό.π. σ.164.

αφιλόξενο και οξύ χάσμα ανάμεσα στα παιδιά πρωταγωνιστές και τους γονείς της ανώτερης, κυρίως, κοινωνικής τάξης. Όπως εξηγεί η Deborah Tannen αυτή η οπτική της Νάκου εμφανίζεται περισσότερο στα πρώιμα έργα της: *η απεικόνιση των μητέρων είναι αρνητική στην πρώιμη φάση του έργου της και αυξανόμενα γίνεται συμπονετική στα τελευταία μυθιστορήματά της*<sup>161</sup>. Γενικότερα, η Νάκου δημιουργεί έναν κόσμο όπου η απουσία της μητέρας έχει ως αποτέλεσμα τα νεαρά κορίτσια να μεγαλώνουν σε ένα μοναχικό, κρύο και αδιάφορο περιβάλλον. Η Deborah Tannen θεωρεί ότι *καθώς οι γυναίκες μεγαλώνουν, η απομόνωση και η μοναξιά που βιώνουν στο οικογενειακό πλαίσιο προεκτείνεται και στο κοινωνικό. Ουσιαστικά, οι ιστορίες της Νάκου αντανακλούν ένα άδικο κοινωνικό σύστημα απομόνωσης των γυναικών*<sup>162</sup>.

Συμπερασματικά, η απομόνωση του γυναικείου φύλου στην οικογένεια σηματοδοτεί και την απομάκρυνσή της από τον έρωτα, ο οποίος είτε μένει ανεκπλήρωτος είτε καταλήγει προδομένος. Κατά αντιστοιχία με το ζήτημα της μητρότητας και συγκεκριμένα με τη συγκρουσιακή σχέση μητέρας – κόρης, η οποία εξομαλύνεται στην πορεία της συγγραφής της Νάκου, έτσι και στον έρωτα η οπτιμιστική διάθεση έρχεται προς τα τελευταία μυθιστορήματά της. Αντίθετα, τα πρώιμα διηγήματα και τα μυθιστορήματα της Νάκου, γραμμένα τη δεκαετία του 1920 και 1930, περιγράφουν κορίτσια, τα οποία απωθούνται από την ερωτική πράξη και αναπαριστούν έναν κόσμο στον οποίο η αγάπη αποτελεί «μάστιγα» που οδηγεί τις γυναίκες στην καταστροφή. Αργότερα, το μυθιστόρημα *Για μια καινούρια ζωή* μαρτυρά την πρώτη ερωτική σχέση και τον πρώτο ευτυχισμένο γάμο - ο οποίος δεν αφορά την κεντρική ηρωίδα - στη μυθιστοριογραφία της Νάκου. Το τελευταίο της μυθιστόρημα *Οι Οραματιστές της Ικαρίας*, το μοναδικό γραμμένο από την οπτική γωνία του άντρα, χαρακτηρίζεται ρομαντικό μετά μάλιστα από τον ευτυχισμένο γάμο του ήρωα και αναδεικνύει τη μοναδική πλήρη ερωτική ένωση στο έργο της Νάκου<sup>163</sup>.

Συνοψίζοντας, η Λιλίκα Νάκου ανήκει στην πρώτη γενιά γυναικών συγγραφέων που αναφέρονται στη γυναικεία σεξουαλικότητα με όρους που παραδοσιακά χρησιμοποιούνται για την ανδρική, προβάλλοντας τις γυναικείες ερωτικές επιθυμίες και τη λειτουργία του υποσυνείδητου<sup>164</sup>. Ως εκ τούτου, η γραφή της συνιστά δείγμα ενός πρωτο-φεμινιστικού λόγου. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Μαρίας

---

<sup>161</sup> Tannen D., “Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos”, 1978, ό.π. σ.208.

<sup>162</sup> Tannen D., “Coming of age in the modern greek prose of Lilika Nakos”, *Regionalism and Female Imagination*, Vol.4, No.1, Spring 1978, σ.31 (37-50).

<sup>163</sup> Tannen D., Spring 1978, ό.π. σ.31.

<sup>164</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», ό.π. σ.78.

Νικολοπούλου σχετικά με το κείμενο της *Ξεπάρθενης*, το οποίο υιοθετεί έναν 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... Καθώς τελικά η σεξουαλικότητά της πρωταγωνίστριας υποτάσσεται στη μητρότητα, η ίδια εξαγνίζεται και μπορεί να παραλληλιστεί με μια σύγχρονη Παναγία<sup>165</sup>.

Κλείνοντας, είναι αξιοσημείωτο πως η Λιλίκα Νάκου μεταφέροντας στα μυθιστορήματά της το προσωπικό της βίωμα ως γυναίκα, ουσιαστικά μεταφέρει τα βιώματα των γυναικών της γενιάς της. Ωστόσο, θα ήταν περισσότερο αναγνωρίσιμη στον ανδροκρατούμενο λογοτεχνικό χώρο εάν καταπιανόταν με θέματα πολιτικά ή εθνικά. Είναι προφανές πως οι άντρες κριτικοί της Λογοτεχνίας αναφέρθηκαν ενδελεχώς στο ζήτημα της γλώσσας, της ειδολογικής κατάταξης της συγγραφέα, στον ρεαλισμό και στα ιστορικά θέματα, αλλά λίγοι, όπως ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος εστίασαν έστω και σε λίγες γραμμές στο ζήτημα της μητρότητας και της γυναικείας σεξουαλικότητας που καταλαμβάνει σημαντική θέση στο λογοτεχνικό έργο της Νάκου.

## 2.10 Πολιτική συνείδηση και θρησκευτικό συναίσθημα

Από το ξεκίνημα της συγγραφικής της διαδρομής η Λιλίκα Νάκου περιβάλλεται από την αριστερή ιδεολογία. Είναι γνωστό ότι ο πατέρας της υποστήριξε σε μία δίκη το 1925 μερικούς νεαρούς αριστερούς, ενώ ο πρώτος της εκδότης ήταν ο Henri Barbusse, ο οποίος ήταν εκδότης των αριστερών περιοδικών «Monde» και «Clarté»<sup>166</sup>. Μολονότι, η συγγραφέας φέρνει στην επιφάνεια τον ανθρωπισμό των ηρώων της, οι οποίοι θυσιάζονται για την αριστερή ιδεολογία τους, η συγγραφέας δεν στρατεύεται με την αριστερά. Όπως η ίδια αναφέρει σε συνέντευξή της στον Θανάση Νάκα, η ίδια αυτοχαρακτηριζόταν ως «σοσιαλίστρια» και «της αριστεράς». Ωστόσο, προσέθετε σε αυτούς τους προσωπικούς χαρακτηρισμούς έναν καθαρό ουμανισμό με κοινωνικό χαρακτήρα. Επίσης, ομολογούσε: *Εγώ δεν κάνω πολιτική, δρω μόνη. Όμως ανήκα στην αριστερά και έμεινα εκεί. Πάντα αγαπούσα τους ανθρώπους και ακόμα περισσότερο τους ανθρώπους που υποφέρουν· ήταν λοιπόν εμφανές ότι θα κατευθυνόμουν προς τους*

<sup>165</sup> Νικολοπούλου Μ. (2003), ό.π. σ.79.

<sup>166</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.11,12.

καταπιεσμένους». Εξάλλου, όπως παλαιότερα είχε θέσει το ερώτημα: *Πρέπει να είναι κομμουνιστής κανείς για να βλέπει γύρω του τη δυστυχία των συνανθρώπων του*<sup>167</sup>;

Αντιπροσωπευτικό μυθιστόρημα των πολιτικών της πεποιθήσεων είναι το *Για μια Καινούρια Ζωή* (1960), στο οποίο εμφανίζονται ήρωες ταλαιπωρημένοι και βασανισμένοι από το καθεστώς του Μεταξά εξαιτίας της ένταξής τους στην αριστερά. Αποτέλεσμα αυτής της συγγραφής ήταν η αντιμετώπιση πολλών δυσκολιών μέχρι να εκδοθεί το βιβλίο της. Όταν τελικά εκδόθηκε, το 1960, συλλήφθηκε από την αστυνομία<sup>168</sup>. Όπως αναφέρει και η Βασιλική Λαλαγιάννη, *σχεδόν σε όλα της τα μυθιστορήματα οι ήρωες εκφράζουν σοσιαλιστικές ιδέες. Παρόλο, όμως, που η συγγραφέας επαναστατεί ενάντια στην αδικία μέσα από την πένα της, αποστασιοποιείται από τον αριστερό ακτιβισμό, παραμένοντας πιστή στην αστική τάξη της και τις οικογενειακές της παραδόσεις*<sup>169</sup>. Πράγματι, το γεγονός ότι δεν εντάχθηκε επίσημα στον Κομμουνισμό και δεν απέδειξε έμπρακτα την υποστήριξή της στην αριστερά, την απομάκρυνε από το είδος της στρατευμένης Λογοτεχνίας. Εντούτοις, η συμπαράστασή της στον καταπιεσμένο αριστερό αναγνωρίστηκε από αριστερά περιοδικά της Λογοτεχνίας, όπως *Οι Νέοι Πρωτοπόροι*, τα οποία συχνά έγραφαν κριτικές και αφιερώματα για τη Νάκου είτε φιλοξενούσαν δικά της άρθρα.

Τελικά, η Λιλίκα Νάκου ήταν αριστερής ιδεολογίας και οι πολιτικές αντιλήψεις είτε υπολανθάνουν στα αφηγήματά της είτε φανερώνονται έκδηλα. Η μη στράτευση της σε κάποιο κόμμα ίσως να αποτέλεσε τροχοπέδη στην διατήρηση της υστεροφημίας της ή ίσως να πηγάζει από την αστική καταγωγή της. Το βέβαιο είναι ότι η συγγραφέας στάθηκε στο πλευρό του κάθε αδικημένου και αυτό της προσδίδει ένα ουμανιστικό χαρακτηριστικό, το οποίο υπερτερεί κάθε πολιτικής ιδεολογίας. Και έτσι, όπως η ίδια ένιωθε βαθιά μέσα της αριστερή χωρίς να κυριευτεί από κάποια πολιτική στράτευση, έτσι ένιωθε μέσα της και το αίσθημα της Χριστιανοσύνης χωρίς να κυριαρχηθεί από κάποιο δογματισμό.

Παρόλο που η μοεμική ζωή της Λιλίκας Νάκου δημιουργεί την εντύπωση ότι δε συνάδει με τον Χριστιανισμό, η ίδια μέσα της ένιωθε το αίσθημα της Χριστιανοσύνης. Αν και θεωρούσε τον εαυτό της ως τον πρώτο Χίπυ στην Ελλάδα<sup>170</sup>, υποστήριζε ότι *δεν μπορεί κάποιος να λέγεται μορφωμένος και να μη γνωρίζει τι ήταν η προσωπικότητα*

---

<sup>167</sup> Νάκας Θ. (2003), «Λιλίκα Νάκου: Μια νέα επίσκεψη στη ζωή και το έργο της», ό.π. σ.14.

<sup>168</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.7.

<sup>169</sup> Lalagianni V., «Entre Fiction et Autobiographie: Les ecrits de Lilika Nakos», 2006, ό.π. σ.125.

<sup>170</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.2.

του Χριστού ή να μην έχει διαβάσει τα Ευαγγέλια. Διάβασα τον *Renan* που τον εξετάζει σαν άνθρωπο, αλλά εγώ είδα και τη θεία υπόσταση του Χριστού. Κατ' επέκταση, η Νάκου έρχεται σε αντίθεση με τους ανθρώπους που την περιέβαλλαν, καθώς εκείνοι δεν πίστευαν και είχαν για τη θρησκεία μίσος και αδιαφορία. Ωστόσο, αν και θεωρούσε τον εαυτό της Χριστιανό, αντιπαθούσε τον κλήρο<sup>171</sup>.

Σύμφωνα με την Deborah Tannen η Λιλίκα Νάκου στα πρώιμα έργα της παρουσίαζε μία βαθιά θρησκευτικότητα, η οποία στο τελευταίο έργο της, *Οι Οραματιστές της Ικαρίας* (1963), συνδέθηκε με τον μυστικισμό. Αυτό οφείλεται κατά την Tannen στην ταλάντευση που βίωνε η Νάκου ανάμεσα στον σκεπτικισμό του πατέρα και στις προκαταλήψεις των υπηρετριών του χωριού που την ανέθρεψαν. Ως νέα γυναίκα είχε την τάση να μην πιστεύει, αλλά καθώς μεγάλωνε έδειξε περισσότερο ενδιαφέρον για τη θρησκεία και τις μυστικές δυνάμεις. Ενώ τα πρώιμα μυθιστορήματά της δείχνουν μία σχέση με μυστικιστικά στοιχεία, η επιρροή των θρησκευτικών σκέψεων μπορεί να διαπιστωθεί στα πρώιμα έργα της<sup>172</sup>.

Ουσιαστικά, εκείνο που ωθεί τη μυθιστοριογράφο στο θρησκευτικό συναίσθημα είναι ο θαυμασμός για το πρόσωπο του Χριστού, καθώς ο ίδιος με τη σταύρωση και την Ανάσταση γέμισε με ελπίδα τον άνθρωπο. Η Λιλίκα Νάκου είχε γράψει ένα άρθρο που ονομαζόταν «Οι δολοφόνοι της ψυχής» στο οποίο αναφερόταν σε συγγραφείς, οι οποίοι κήρυτταν την απελπισία, συμπεριλαμβανομένου και του Καζαντζάκη. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως και ο *Σαρτρ* έκανε άσχημα ρίχνοντας τους ανθρώπους στην κατάθλιψη. Μέσα στην κατάθλιψη είναι εύκολο. Ο αγώνας είναι να φέρεις αυτούς έξω από την κατάθλιψη. Ο Χριστός ήταν μεγάλος. Κατέληξε σε μία λύση. Έδειξε ένα δρόμο. Είναι αγωνία να μην πιστεύεις σε τίποτα. Πρέπει να το φωνάζεις;<sup>173</sup>

Η ελπίδα και η αναμονή για το καινούριο είναι συχνός επίλογος στα μυθιστορήματα της Νάκου. Ήδη το μυθιστόρημά της *Οι Παραστρατημένοι* μαρτυρεί την προσμονή για ένα καλύτερο αύριο μέσα από ένα βρέφος, το βρέφος του αδερφού της ηρωίδας που η ίδια αναλαμβάνει να αναθρέψει. Όπως αναφέρει ο Ανδρέας Καραντώνης, το κλάμα του βρέφους αντηχεί στην ακοή μας, σαν σκοπός αγωνίας και ελπίδας. Ίσως το βρέφος αυτό να μεγαλώσει στον καινούριο κόσμο. Μια υποθετική αυγή, σα να ελαφρώνει με τις αχτίδες της την αθλιότητα και την πυκνή καταχνιά του τοπίου<sup>174</sup>.

<sup>171</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.12.

<sup>172</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.14.

<sup>173</sup> Tannen D. (1983), ό.π. σ.14.

<sup>174</sup> Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, ό.π. σ.230.

Συνεπώς, το μήνυμα της Χριστιανοσύνης η Νάκου όχι μόνο το έχει κατανοήσει και ενστερνιστεί, αλλά προσπαθεί να το μετουσιώσει στη λογοτεχνική γραφή με τη μορφή προσμονής μίας καινούριας ζωής, με τη μορφή της ελπίδας. Γίνεται φανερό, πως προσπαθεί μετά από πολλές σκοτεινές ιστορίες που έχει γράψει, να βρει στον αναγνώστη μία διέξοδο αισιοδοξίας.

Συμπερασματικά, η Λιλίκα Νάκου είναι μία αναγνωρισμένη συγγραφέας που με το πέρασμα του χρόνου πέρασε στη λήθη. Αν και με την εμφάνισή της δέχτηκε ένθερμη κριτική, η συνέχεια του έργου της δεν επιβεβαίωσε την αρχική εντύπωση που είχε σχηματιστεί γύρω από το έργο της. Συγχρόνως, οι μεταγενέστεροι κριτικοί σχολίασαν με επιφυλακτικότητα τα μυθιστορήματά της, ενώ εντόπισαν αδυναμίες που οι προγενέστεροι δεν είχαν εντοπίσει. Αυτό οδηγεί στη θέαση της Νάκου σε δύο χρονικούς άξονες. Στο συγχρονικό της εποχής της και στο μεταγενέστερό της. Εντάσσοντας το μυθιστορηματικό της έργο στη δεκαετία του 1930, φαίνεται η πρωτοποριακή γραφή με τον εξομολογητικό χαρακτήρα, το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού, η ζωντάνια της αφήγησης και η αμεσότητα που καλλιεργεί η πεζογράφος με τον αναγνώστη. Σε ένα μεταγενέστερο χρονικά σημείο προσδιορίζονται οι γλωσσικές αδυναμίες, το προσωπικό βίωμα που καλύπτει κάθε ιστορικό και πολιτικό στοιχείο και η επανάληψη των ίδιων μοτίβων. Κατ' επέκταση, απουσιάζει η ομοφωνία των κριτικών και η απόλυτα κοινή αποδοχή της.

Επιπλέον, αν και το λογοτεχνικό της ντεμπούτο η Νάκου το εγκαινίασε με πολλά διηγήματα, η κριτική εστίασε περισσότερο σε συγκεκριμένα μυθιστορήματά της. Αυτό ίσως να οφείλεται στην ασυνέπεια που επεδείκνυε η ίδια η συγγραφέας απέναντι στα δημιουργήματά της. Ποτέ της δεν τα εξέδωσε με συστηματικό τρόπο, ούτε είχε φροντίσει τη συγκέντρωσή τους. Έτσι, όλα εκδόθηκαν σε μία συλλογή με τον τίτλο, *Η Ιστορία Παρθενίας της Δεσποινίδος Τάδε*, μόλις το 1985 με τη συμβολή της Deborah Tannen, η οποία είχε την καλοσύνη να τα μαζέψει από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα<sup>175</sup>. Επίσης, στην αφάνεια της κριτικής πέρασαν και οι μυθιστορηματικές βιογραφίες της Νάκου, παρόλο που είναι άξια ανάλυσης και μελέτης. Ως εκ τούτου, οι Έλληνες κριτικοί εστιάζουν την προσοχή τους σε συγκεκριμένα μυθιστορήματα, όπως *Η Ξεπάρθενη* (1932), *Οι Παραστρατημένοι* (1935), *Η Κόλαση των παιδιών* (1944) και

---

<sup>175</sup> Νάκου Λ. (1985), *Η ιστορία της παρθενίας της δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα. αφιέρωση της Νάκου στη Deborah Tannen.

η *Ναυσικά* (1953), ενώ μεταγενέστερα, όπως *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* (1955), *Για μια καινούρια Ζωή* (1960) και *Οι Οραματιστές της Ικαρίας* (1963) έχουν αποτελέσει ελάχιστο αντικείμενο συζήτησης. Ενδεχομένως, αυτό να συμβαίνει εξαιτίας της μη εξέλιξης στη γραφή της μυθιστοριογράφου και στην έλλειψη πρωτοποριακών χαρακτηριστικών στο μεταγενέστερο έργο της. Εξάλλου, η γενιά των μεταπολεμικών συγγραφέων που συνοδεύει τα τελευταία μυθιστορήματα της Νάκου πειραματίζεται με νέους τρόπους γραφής, ενώ εκείνη παραμένει πιστή στον ρεαλισμό, με αποτέλεσμα, στις μέρες μας να παραμένει σχεδόν άγνωστη στο ευρύ κοινό και παρά μόνο η συλλογή διηγημάτων *Η Κόλαση των Παιδιών* (1944) να αποτελεί ένα αξιόλογο ανάγνωσμα για παιδιά, έχοντας απολέσει κι εκείνο την αρχική του αναγνωστική δύναμη και αναγνώριση.

Ωστόσο, διαφαίνεται έντονα η συμβολή της Νάκου στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Συνιστά την πρώτη γυναίκα συγγραφέα, η οποία τολμά να θίξει ζητήματα που αφορούν την κοινωνική θέση της γυναίκας και την παρακμή της αστικής τάξης, ζητήματα που ήταν τόσο επίκαιρα και συνάμα τόσο καινοτόμα για την εποχή της. Επίσης, αποτέλεσε το πρώτο δείγμα γυναικείας γραφής που λειτούργησε ως πρότυπο για τις γυναίκες συγγραφείς. Τέλος, είναι αξιοσημείωτο πως πολιτικά, εθνικά και ιστορικά θέματα που εκ πρώτης όψεως φαίνονται να επισκιάζονται στη μυθοπλασία της Νάκου από το προσωπικό της βίωμα, υπάρχουν και επιδρούν στην αναγνωστική εμπειρία συνιστώντας και το βασικό σκοπό της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

### Κεφάλαιο 3

#### Ιστορία και Λογοτεχνία

«Όπου δεν υπάρχει αφήγημα, δεν υπάρχει ιστορία»

(Hayden White,

*Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*)<sup>176</sup>.

Η Λογοτεχνία είναι συνυφασμένη με την ιστορία ως παρελθόν, καθώς η τελευταία αποτελεί τη Μούσα κάθε είδους Τέχνης. Πηγή έμπνευσης για κάθε δημιουργό, η ιστορία λυτρώνει από τα δύσκολα και περασμένα χρόνια, γνωστοποιεί γεγονότα πολιτικής φύσεως και λειτουργεί παραδειγματικά για το παρόν. Παράλληλα, η Ιστορία ως επιστήμη αποτελεί την επίσημη και συστηματική μελέτη του παρελθόντος που προσπαθεί να φέρει στο προσκήνιο άγνωστους κόσμους. Τα τελευταία χρόνια αμφισβητείται από τους ιστορικούς για την εγκυρότητα και την αντικειμενικότητά της. Θεωρείται ότι η αφηγηματική της μορφή και η παρουσία του συγγραφέα την πλησιάζει περισσότερο στο λογοτεχνικό πεδίο παρά στο επιστημονικό. Για αυτό το λόγο, ο ιστορικός λόγος αναλύεται από πολλούς μελετητές με βάση τα χαρακτηριστικά ενός λογοτεχνικού κειμένου. Ωστόσο, αυτές οι μελέτες γύρω από τις γραπτές ιστορικές αναπαραστάσεις λειτουργούν επικουρικά ως θεωρητικό εργαλείο στην ανάλυση λογοτεχνικών κειμένων που πραγματεύονται ιστορικά γεγονότα. Συνεπώς, η σχέση της λογοτεχνίας με την ιστορία είναι διττή. Η τέχνη του λόγου αφενός συνδέεται με το ιστορικό παρελθόν και αφετέρου συσχετίζεται με την ιστορία ως επιστήμη.

#### 3.1 Ορίζοντας την Ιστορία

Ετυμολογικά η λέξη «ιστορία» ανάγεται στην αρχαία λέξη «ίστωρ» που σημαίνει γνώστης, κριτής, μάρτυρας. Έχει τις ρίζες της στο αρχαίο ρήμα «οίδα», που σημαίνει γνωρίζω. Επομένως, η αρχική σημασία της λέξης «ιστορία» είναι η γνώση και συγκεκριμένα εκείνη που πηγάζει μέσα από την αναζήτηση της πληροφορίας και την έρευνα<sup>177</sup>. Μάλιστα, σύμφωνα με το λεξικό των Liddell & Scott η λέξη «ιστορία» ορίζεται ως τη γνώση, τη μάθηση, την έρευνα που πραγματώνεται μέσα από ερωτήσεις.

---

<sup>176</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, μτφρ. Γ.Πινακούλας, Επέκεινα, Τρίκαλα, σ.29.

<sup>177</sup> Μπαμπινιώτης Γ. (1998), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, σ.795, λήμμα «ιστορία» και Καθάρειος Α. (1924), *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Ηλίας Δίκαιος, Αθήνα, σ.120.



Πρόκειται για μία ανθρώπινη ανάγκη, η οποία εξωτερικεύεται ήδη από τους αρχαίους χρόνους, αφού συναντάται αρχικά σε αρχαία κείμενα του Ηροδότου «ιστορήσι ειδέναι τι παρά τινός» (Ηρόδ. 2. 118, 119) και η «ούτω κτηθείσα γνώσις, πληροφορία» (Ηρόδ. 1.1). Έλκοντας την προέλευσή της και από το ρήμα ίστημι, η ιστορία συνυφαίνεται και με τη ροή, τη γραφή, την καταγραφή της μαρτυρίας, τη μνήμη. Συνεπώς, η ιστορία αφορά συγχρόνως και το έγγραφο, την έκθεση που προκύπτει από την έρευνα, δηλαδή τη διήγηση. Όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης ιστορία είναι «αι περί τας πράξεις γραφόντων» (Αριστοτέλης *Ρητορική* 1, 4, 13 και *Ποιητική* 9, 1)<sup>178</sup>.

Ωστόσο, μέχρι τον 6<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα, όταν ακόμη δεν είχε εμφανιστεί ο πεζός λόγος, δεν υπήρχε ιστορία. Το έργο της το επιτελούσε η επική ποίηση, η οποία ήταν εμπλουτισμένη με μύθο και φανταστικά στοιχεία. Οι πρώτοι συγγραφείς ιστορικών πραγματειών ήταν οι λογογράφοι, οι οποίοι έγραψαν λόγους σε μορφή διήγησης πεζού λόγου. Συνηθισμένοι και εκείνοι στο ποιητικό περιβάλλον, έτειναν προς τον μύθο χωρίς να διαχωρίζουν το μυθικό από το φανταστικό<sup>179</sup>. Επομένως, η σχέση της Λογοτεχνίας με την Ιστορία στην πρώιμη μορφή της μαρτυρείται από τους αρχαίους χρόνους και εδραιώνεται στην κοινή χρήση του φανταστικού και μυθικού στοιχείου για την περιγραφή γεγονότων και καταστάσεων.

Επιπλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα των πρώτων ιστορικών ήταν η αποστασιοποίησή τους από την έννοια του χρόνου. Όπως παρατηρεί ο Καθηγητής της Ιστορίας, Αντώνης Λιάκος, *στον όρο λογογράφοι που χρησιμοποιούνταν στην αρχαία Ελλάδα δεν περιλαμβάνονταν ούτε η έννοια του χρόνου, ούτε η αναφορά προς την πραγματικότητα. Το να γράφει κανείς για το παρελθόν ήταν μέρος της ρητορικής. Η χρήση του όρου ιστορία με την έννοια της εξερεύνησης, της έρευνας συνδέεται με την ιπποκρατική σημειωτική. Από την ιστορία δηλαδή αναμενόταν όχι να αναπαραστήσει κάτι το οποίο βρισκόταν στα όρια του μύθου (fictitious), αλλά να εξερευνήσει την αθέατη πραγματικότητα. Να λειτουργήσει όπως η ιπποκρατική ιατρική: από τα συμπτώματα της ασθένειας να διαγνώσει την ίδια την ασθένεια (Θουκυδίδης)*<sup>180</sup>. Έτσι η ιστορία, γράφει ο Arnaldo Momigliano, και στη συνέχεια ο Carlo Ginzburg, τοποθετήθηκε ανάμεσα στην ιατρική και στη ρητορική. Στο σταυροδρόμι δηλαδή δύο σημειωτικών

---

<sup>178</sup> Liddell & Scott (1902), *Λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης*, Γεώργιος Γεώργακας, Αθήνα, τόμ.3, σ.546, λήμμα «ιστορία».

<sup>179</sup> Καθάρειος Α. (1924), *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, ό.π. σ.121-122.

<sup>180</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.260.

συστημάτων, εκείνο της έρευνας και το άλλο της αναπαράστασης<sup>181</sup> μέσα από τον γραπτό λόγο.

Στην πορεία του χρόνου ο ιστορικός λόγος ανεξαρτητοποιήθηκε από τον τομέα της Ρητορικής, καθώς βασικό κριτήριο της ιστορίας για την παράθεση των συμβεβηκότων του παρελθόντος αποτέλεσε η κατάταξή τους σε χρονολογική σειρά. Αυτό οφείλεται στον Ηρόδοτο, ο οποίος ονομάστηκε και πατέρας της ιστορίας. Βασικό κριτήριο σύνδεσης των γεγονότων είναι η αφηγηματική τους αιτιολόγηση, δηλαδή η αναζήτηση των σχέσεων αιτίου – αιτιατού σε συνδυασμό με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες οι σχέσεις αυτές διαμορφώνονται. Στο *Standford Encyclopedia of Philosophy* παρατίθεται ο όρος ιστορία ως *μία χρονικά διατεταγμένη ακολουθία γεγονότων και διαδικασιών που περιλαμβάνει τις ανθρώπινες πράξεις, οι οποίες συνδέονται με αιτιολογικές σχέσεις, κανόνες, και πράξεις μέσα στις οποίες υπάρχει ένα παιχνίδι του τυχαίου, του πιθανού και των εξωτερικών παραγόντων*<sup>182</sup>.

Μολονότι ο ορισμός της ιστορίας είναι συγκεκριμένος ως προς το λεξικογραφικό του περιεχόμενο, μεταβάλλεται νοηματικά ανάλογα με τις συνθήκες κάθε κοινωνίας και εποχής, καθώς η ιστορία ως όρος αποτελεί έναν γλωσσικό και πολιτισμικό δείκτη διαφορετικών τρόπων κατανόησης της κοινωνικής χρονικότητας. Οι τρόποι αυτοί διαφέρουν τόσο ως προς τις διάφορες ιστορικές εποχές, όσο και ως προς τις διάφορες κοινωνίες μίας συγκεκριμένης εποχής. Σύμφωνα με τον Αντώνη Λιάκο, *η αντίληψη περί ιστορίας και η νοηματοδότηση του όρου ιστορία, εξαρτάται από την ιστορικότητα την οποία παράγει κάθε κουλτούρα. Ο τρόπος με τον οποίο βλέπει, δηλαδή, κάθε κοινωνία τον εαυτό της, καθορίζει και το ιστορικό της βλέμμα και αντίστροφα: η κουλτούρα είναι ιστορικά προσδιορισμένη όχι μόνο εξαιτίας της διαμόρφωσής της στο χρόνο, αλλά και γιατί οι αντιλήψεις για το χρόνο είναι ένα υφάδι κουλτούρας*<sup>183</sup>. Για αυτό το λόγο, η έννοια της ιστορίας έχει διαφοροποιηθεί από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Με αφετηρία την αθέατη πραγματικότητα κατέληξε στην αναζήτηση της πραγματικότητας του παρελθόντος χρόνου.

Η άμεση σύνδεση της ιστορίας με την κοινωνία δημιουργεί μία νέα συνθήκη για την αντιμετώπιση του παρελθόντος. Το παρελθόν δεν αντιμετωπίζεται πια ως μια αποκρυσταλλωμένη, αλλά ως μια «ομιλούν» οντότητα, η οποία συνδιαλέγεται με το

---

<sup>181</sup> Λιάκος Α., 1999, ό.π. σ.260.

<sup>182</sup> Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of Yellow Sun*, Gent Universiteit, σ.11-12.

<sup>183</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.260.

παρόν μέσα από μια διαδικασία επικοινωνίας. Πρόκειται για μια διαδικασία πολιτισμικής επικοινωνίας, όπως τη χαρακτηρίζει ο Αντώνης Λιάκος, ενός διαλόγου ανάμεσα στο ιστορούν παρόν και στο εξιστορούμενο παρελθόν. Στα πλαίσια αυτού του διαλόγου το μήνυμα που μεταφέρεται αποκτά διαστάσεις ιστορικές, ενώ και η ίδια η ιστορία εμπεριέχει το χαρακτήρα μιας συνεχούς αμφίδρομης κίνησης η οποία αποτυπώνεται τόσο στις κοινωνικές δομές όσο και στις νοοτροπίες και στην κουλτούρα<sup>184</sup>. Το ιστορικό μήνυμα διαμορφωμένο σε πλαίσιο κοινωνικό προσλαμβάνει κοινωνικό χαρακτήρα και συγχρόνως όντας στοιχείο ενός διαρκούς διαλόγου καταλήγει διαχρονικό και αέναο.

Απαραίτητη προϋπόθεση ύπαρξης του ιστορικού στοιχείου είναι η ύπαρξη ενός ιστορικού γεγονότος, το οποίο ανάγεται είτε στο κοντινό είτε στο μακρινό παρελθόν. Συνάμα, το ενδιαφέρον στον πολιτικό τρόπο εξέλιξης της ανθρώπινης κοινωνίας καθιστά αναγκαία την ανάδειξη της πολιτικής φύσης του γεγονότος<sup>185</sup>. Παρόλα αυτά, η ταύτιση του ιστορικού γεγονότος με την πολιτική δεν αποκλείει τη σύνδεσή του με τις θρησκευτικές, πολιτιστικές και κοινωνικές πτυχές ενός έθνους. Συνεπώς, η έννοια του ιστορικού γεγονότος είναι ευρεία και περιλαμβάνει οτιδήποτε έχει συμβεί σε χρόνο πεπερασμένο.

Επιπλέον, ένα ιστορικό γεγονός δεν ορίζεται μόνο ως αυτό που έχει συμβεί, αλλά και ως αυτό που θα μπορούσε να είχε συμβεί, με αποτέλεσμα να καθίσταται αντιμετωπίσιμο από πολλές οπτικές, οι οποίες ήταν ή δεν ήταν αναπόφευκτες, πραγματικές ή πιθανές. Έτσι, κάθε γεγονός απλώνεται σε δύο ή περισσότερα εναλλακτικά επίπεδα ανάλογα με τις αιτίες που θα μπορούσαν να προηγούνται. Συνεπώς, δημιουργείται ένα καινούριο είδος ιστορίας, το «εναλλακτικό», το οποίο περικλείει το υποθετικό «εάν». Οι «εναλλακτικοί» ιστορικοί εστιάζουν σε σημεία των γεγονότων, όπου το τυχαίο καθορίζει σε αυτά μία συγκεκριμένη πορεία, η οποία θα ακολουθούσε μία διαφορετική τροπή εάν το τυχαίο ήταν διαφορετικό<sup>186</sup>. Η Λογοτεχνία χρησιμοποιώντας το γραπτό λόγο καλείται να αναπαραστήσει κι εκείνη όχι μόνο αυτό που συνέβη στο παρελθόν, αλλά και αυτό που θα μπορούσε να συμβεί «εάν» οι εξωγενείς παράγοντες ήταν διαφορετικοί.

---

<sup>184</sup> Λιάκος Α., 1999, ό.π. σ.266.

<sup>185</sup> White H., "The Narrativization of Real Events", *Critical Inquiry*, Vol.7, No. 4, Summer 1981, The University of Chicago, σ.795 (793-798).

<sup>186</sup> Sladek O., «Between History and Fiction: On the Possibilities of Alternative History», χ.χ.ε., <http://old.flu.cas.cz/fictionality2/sladek.pdf>, ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.5 (1-12).

Συνοψίζοντας, η έννοια της ιστορίας είναι πολυσήμαντη. Αρχικά, αφορά τα πεπερασμένα γεγονότα μιας κοινωνίας ή ενός έθνους αποκτώντας χαρακτήρα συλλογικό. Με αυτόν τον τρόπο, ταυτίζεται και με το παρελθόν αυτό καθαυτό. Επιπλέον, ορίζεται ως την έρευνα που ασκεί ένας ιστορικός του παρόντος για το παρελθόν στα πλαίσια ενός πολιτισμικού διαλόγου. Πρόκειται για μία έρευνα, η οποία καταλήγει σε αναπαράσταση μέσα από τη διαδικασία της αφήγησης. Έρευνα και αναπαράσταση εδραιώνουν την ιστορία και ως κλάδο της επιστήμης. Μέσα από έναν διαρκή διάλογο ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν, αναδύονται ιστορικά γεγονότα, τα οποία αντιμετωπίζονται ως πολλαπλές πτυχές μίας κοινωνίας, οι οποίες μετατρέπονται σε στοιχεία ιστορικά και συνάμα αποδεικτικά του ανθρώπινου πολιτισμού σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Ακολουθώντας πορεία κυκλική, η ιστορία ξεκίνησε από την αναζήτηση μιας άγνωστης πραγματικότητας και εξελίχθηκε ως την πιστή αναπαράσταση του παρελθόντος. Ωστόσο, η αξιοπιστία της κλονίζεται εξαιτίας της υποκειμενικότητας και της ασυνείδητης μεροληψίας του ερευνητή, ενώ το ενδιαφέρον των μελετητών στρέφεται ξανά στην αθέατη, αλλά και αβίωτη όψη της πραγματικότητας, σε ένα υποθετικό παρελθόν που διαγράφει την εναλλακτική εξέλιξη ενός ιστορικού γεγονότος. Αφού το πεδίο της ιστορίας έχει πλέον διασαφηνιστεί, κρίνεται απαραίτητο να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο η τελευταία συνδέεται με τη Λογοτεχνία.

### 3.2 Λογοτεχνία και Ιστορία

Η μεταφορά της λογοτεχνίας στο πεδίο της ιστορίας δεν προκαλεί αίσθημα ανοικείωσης, καθώς λογοτεχνία και ιστορία βρίσκονται σε μία αμφίδρομη σχέση. Ένα ιστορικό γεγονός αποτελεί μέρος της λογοτεχνικής πραγματικότητας και αντιστρόφως: ένα λογοτεχνικό γεγονός αποτελεί μέρος της ιστορικής πραγματικότητας. Αναλυτικότερα, ένα πραγματολογικό γεγονός ενσωματώνεται στη λογοτεχνική πραγματικότητα αλλάζοντας μορφή<sup>187</sup> μέσα από την υπόταξή του στο γραπτό λόγο. Συγχρόνως, το λογοτεχνικό γεγονός αποτελεί ένα στοιχείο της ιστορίας της λογοτεχνίας και ένα δείγμα της πολιτιστικής πτυχής του παρελθόντος προσλαμβάνοντας διαστάσεις ιστορικές. Μάλιστα, ο Γάλλος κριτικός Taine στην εισαγωγή του στην *Ιστορία της Αγγλικής Λογοτεχνίας*, που εκδόθηκε το 1863, αναφέρει

---

<sup>187</sup> Τζούμα Α. , «Ιστορία και Λογοτεχνία», *Μνήμων*, τόμ.19, 1997, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7990/7808>, ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.111 (109-121).

ότι τα λογοτεχνικά έργα θα γίνονταν κατανοητά ως προϊόντα τριών παραγόντων: της χρονικής στιγμής, της φυλής και του κοινωνικού περιβάλλοντος<sup>188</sup>. Το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο δημιουργείται, διαδίδεται και διαβάζεται μέσα σε ιστορικές εποχές γεμάτες πολέμους, κοινωνικές και οικονομικές επαναστάσεις και πολιτισμικές αλλαγές.

Σύμφωνα με την Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας, Άννα Τζούμα, το λογοτεχνικό προϊόν, ως επικοινωνιακό γεγονός, ως παράγωγο δηλαδή των συνθηκών που το πλαισιώνουν και του επιβάλλουν τους κώδικες της αληθοφάνειάς του, εντάσσεται στιγμιαία και διαρκώς μέσα στον ιστορικό χωροχρόνο και στις κοινωνικές πρακτικές που το ορίζουν. Η στενή σχέση ανάμεσα στην ιστορία και τη λογοτεχνία επισφραγίζεται μέσα από τη γέννηση του επιστημονικού κλάδου της γενετικής ερμηνευτικής, η οποία αφενός ενδιαφέρεται για την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων με βάση τα ιστορικά και κοινωνικά ερεθίσματα που συντέλεσαν στη γέννησή τους, είτε αυτά εκφέρονται με τρόπο δηλωτικό μέσα στα κείμενα είτε όχι και αφετέρου εστιάζει στις πολλαπλές συγχρονικά και διαχρονικά προσλήψεις, δηλαδή στις ερμηνευτικές ανα-γεννήσεις των λογοτεχνικών κειμένων, χάρη στους ποικίλους ιδεολογικούς μηχανισμούς που ρυθμίζουν τη διαδικασία της πρόσληψης<sup>189</sup>.

Επιστέγασμα της σχέσης ανάμεσα στην ιστορία και τη λογοτεχνία είναι το ιστορικό μυθιστόρημα. Αν και οι περισσότερες κριτικές πάνω στην ιστορική μυθοπλασία εστιάζονται στην ικανότητά της να αλλάζει τα γεγονότα, ο μύθος της θεμελιώνεται πάνω σε ιστορικά συμβάντα. Ο ίδιος ο όρος *ιστορικό μυθιστόρημα* στηρίζεται πάνω σε μία αντίθεση. Παρόλο που ο ιστορικός τρόπος γραφής φανερώνει τη στενή σχέση του αφηγήματος με την πραγματικότητα, το αντικείμενο του μυθιστορήματος θεωρείται μυθοπλαστικό. Ουσιαστικά, *το ιστορικό μυθιστόρημα περιφέρεται γύρω από την προσπάθεια να συλλάβει μία συγκεκριμένη στιγμή ή μία περίοδο του παρελθόντος, να δημιουργήσει την αίσθησή του, να βρει το νόημα και την αιτία του*<sup>190</sup>. Ωστόσο, αν και το λογοτεχνικό κείμενο συνδέεται με την ιστορία, υπάρχει και το σημείο όπου η μεταξύ

---

<sup>188</sup> Wilson E. (1992), *Η ιστορική ερμηνεία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σπ. Ηλιόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα, σ.35 και Taine H. (1871), *History of English Literature*, Vol.1-4, trans. H. Van Laun, Holt &Williams, New York.

<sup>189</sup> Τζούμα Α., «Ιστορία και Λογοτεχνία», 1997, ό.π. σ.109.

<sup>190</sup> Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of Yellow Sun*, ό.π. σ.12.

τους σύνδεση διακόπτεται. Πρόκειται για τη στιγμή της αφηγηματικής κορύφωσης, όπου η λογοτεχνικότητα υπερισχύει της ιστορικότητας<sup>191</sup>.

Κάθε ιστορικό γεγονός αποτελεί αφορμή για σκέψη και γνώση ιστορική ακόμη κι όταν εντάσσεται σε μυθοπλαστικά πλαίσια. Επιπλέον, από το φάσμα του γεγονότος του παρελθόντος επιλέγεται να αναδειχθεί η πτυχή εκείνη που καλύπτει τις ανάγκες του παρόντος. Ο ναπολιτάνος φιλόσοφος Vico στο σύγγραμμά του, *Νέα Επιστήμη*, που δημοσιεύτηκε το 1725 αναφέρεται στην ευελιξία του ιστορικού γεγονότος να προσαρμόζεται στο παρόν μέσα από το παράδειγμα των ομηρικών επών, της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως ο *Όμηρος συνέθεσε την Ιλιάδα, όταν η Ελλάδα ήταν νέα, και συνεπώς φλεγόταν από φοβερά πάθη τα οποία δεν μπορούν να επιτρέψουν την προσποίηση και εναρμονίζονται με τη γενναιοψυχία. Έτσι λοιπόν, τότε θαύμαζε τον Αχιλλέα, το δυνατό ήρωα. Αλλά γερνώντας συνέθεσε την Οδύσεια σε μια εποχή κατά την οποία τα πάθη της Ελλάδας είχαν ήδη απαλυνθεί από το στοχασμό, που ακολουθείται από τη σύνεση. Έτσι λοιπόν τώρα, θαύμαζε τον Οδυσσέα, το σοφό ήρωα*<sup>192</sup>.

Η σχέση της Λογοτεχνίας με την ιστορία είναι διφυής. Αφενός αφορά τη σύνδεση του λογοτεχνικού λόγου με την ιστορία ως παρελθόν, αφετέρου συνυφαίνεται με την ιστορία ως ιστορικό λόγο, ως αναπαράσταση. Πράγματι, η σχέση του λογοτεχνικού με τον ιστορικό λόγο είναι τόσο στενή, ώστε να αμφισβητείται η αξιοπιστία του δεύτερου ως προς την επιστημονικότητά του. Στη δεκαετία του 1970 εμφανίστηκε μια αναβίωση της κριτικής του Νίτσε και του συγγράμματός του, *Η χαρούμενη επιστήμη*, που επικεντρωνόταν στις κυρίαρχες πεποιθήσεις του Δυτικού πολιτισμού σχετικά με την υποκειμενική διάθεση και τις επιθυμίες των ιστορικών. Με αφορμή τη φράση του Γερμανού φιλοσόφου *τα γεγονότα είναι ακριβώς αυτό που δεν είναι. Είναι μόνο ερμηνείες*, η εγκυρότητα του ιστορικού λόγου κλονίζεται εξαιτίας των μυθοποιητικών στοιχείων που αναπόφευκτα εσωκλείει<sup>193</sup>. Επομένως, διαφαίνεται ότι η αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσα από τον ιστορικό λόγο είναι μία ερμηνεία που διατυπώνεται ανάλογα με τον εκάστοτε ιστορικό προσδίδοντας στο κείμενο το στοιχείο της υποκειμενικότητας, στοιχείο που προσιδιάζει στο λογοτεχνικό κείμενο.

---

<sup>191</sup> White H., "Against Historical Realism: A Reading of War and Peace", *New Left Review*, Vol.46, July Aug. 2007, σ.107 (89-111).

<sup>192</sup> Wilson E. (1992), *Η ιστορική ερμηνεία της Λογοτεχνίας*, ό.π. σ.33 και στο Vico G. (1984), *New Science*, trans. Bergin Th. – M. Fisch, Cornell University Press, U.S.A.

<sup>193</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», ό.π. σ.259 και στο Νίτσε Φρ. (2010), *Η Χαρούμενη Επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών, Αθήνα.

Τόσο η Λογοτεχνία, όσο και η ιστορία είναι δύο κοινωνικά φαινόμενα που σχετίζονται με το χρόνο. Ωστόσο, αν και ο ιστορικός με τον λογοτεχνικό λόγο συγκλίνουν, ποτέ δεν ταυτίζονται, καθώς ο στόχος τους είναι διαφορετικός. Μέρος της διαφοράς κείται στην πρόθεση, στο κίνητρο και στον τελικό σκοπό του λογοτέχνη και του ιστορικού. Ένας ιστορικός επιχειρεί να προσεγγίσει το παρελθόν με γνώμονα την αλήθεια και την αντικειμενικότητα, ενώ ο συγγραφέας της μυθοπλασίας έχει περισσότερα κίνητρα, τα οποία δεν εμπίπτουν πάντα στην αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας, καθώς διακατέχεται από έντονα συναισθήματα τη στιγμή της συγγραφής.

Η διδάκτωρ της Λογοτεχνίας, Joke de May, διαπιστώνει πως ήδη από την αρχαιότητα η διάκριση του ιστορικού από το λογοτεχνικό πεδίο ήταν εμφανής. Τον 4<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα, ο Αριστοτέλης έκανε διάκριση ανάμεσα στον ποιητή και τον ιστορικό. Ισχυρίστηκε ότι η διαφορά ανάμεσα στα δύο στηρίζεται στο γεγονός ότι ο ένας σχετίζεται με αυτό που ίσως έχει συμβεί και ο άλλος με αυτό που είχε συμβεί<sup>194</sup>. Αργότερα, τον 1<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα, ο Κικέρωνας διέκρινε την απλή καταγραφή των γεγονότων από τη μία πλευρά και τη λογοτεχνική γραφή πάνω στην ιστορία από την άλλη<sup>195</sup>. Μέσα από τη διάκριση αυτή δημιουργείται μία γραμμική πορεία του λόγου που στοχεύει στην αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων. Με αφετηρία την έρευνα των ιστορικών τεκμηρίων συμπληρώνεται η πραγματικότητα του παρελθόντος, η οποία αναπαρίσταται μέσα από τον ιστορικό λόγο. Στη συνέχεια, ο λογοτεχνικός λόγος αναπαριστά μία μυθοπλαστική πραγματικότητα θεμελιωμένη πάνω στον ιστορικό λόγο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ιστορικός λόγος αποτελεί προϋπόθεση του λογοτεχνικού, ενώ το αντίστροφο δεν υφίσταται.

Επιπλέον, ο Πλάτωνας στο σύγγραμμά του, *Πολιτεία*, προσέδωσε στη λογοτεχνία τη μυθοπλασία και την καθολικότητα, ενώ στην ιστορία την αλήθεια και τη μερικότητα<sup>196</sup>. Αν και η λογοτεχνία πραγματεύεται γεγονότα συγκεκριμένης χωροχρονικότητας, τους προσδίδει με τη συμβολή του μύθου και της φαντασίας παγκόσμιες διαστάσεις. Μεμονωμένα συμβάντα του παρελθόντος ανάγονται σε αξίες καθολικές ή αποκτούν στο παρόν έναν άμεσο ή έμμεσο διδακτικό χαρακτήρα που

---

<sup>194</sup> Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of Yellow Sun*, ό.π. σ.13.

<sup>195</sup> Joke de May (2010-2011), ό.π. σ.13.

<sup>196</sup> Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», χ.χ.ε., Κέντρο ελληνικής εκπαίδευσης, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, [http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature\\_history/apostolidou-literature-history.pdf](http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature_history/apostolidou-literature-history.pdf), ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.5 (1-23).

ξεπερνά τα σύνορα μίας χώρας. Αντίθετα, η ιστορία με βασικό αρωγό την αλήθεια αναπαριστά ένα γεγονός, το οποίο προβάλλεται ως μέρος μιας ευρύτερης πορείας του χρόνου και του χώρου στον οποίο λαμβάνει χώρα. Εκθέτοντας το γεγονός στο πλαίσιο της ιστορίας, αποτελεί παράδειγμα για έναν συγκεκριμένο τόπο και μια δεδομένη χρονική στιγμή.

Παρόλα αυτά, η σύγχρονη θεώρηση αντιλαμβάνεται την ιστορία ως ένα «λογοτεχνικό τεχνούργημα», όπως ισχυρίζεται και ο ιστορικός Hayden White<sup>197</sup>. Απέναντι στη θετικιστική αντίληψη, που θεωρεί ότι το έργο της ιστορίας είναι η αποκάλυψη γεγονότων που βρίσκονται σε ντοκουμέντα, η νεότερη επιστημονική θεώρηση αναγνωρίζει τη «φανταστική ανακατασκευή» ως χαρακτηριστικό του έργου του ιστορικού, η οποία συμβαδίζει με την αναπαράσταση της πραγματικότητας<sup>198</sup>. Μάλιστα, όσον αφορά τη σύνταξη της ιστορικής γραφής, η Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Βενετία Αποστολίδου, παρατηρεί μία μετατόπιση από τον συνταγματικό στον παραδειγματικό άξονα. Αν συνταγματική σύνταξη της ιστορικής γραφής σημαίνει ότι ο ερευνητής από το γεγονός Α μεταβαίνει στο γεγονός Β, σύμφωνα με τη χρονική διαδοχή τους, η παραδειγματική σύνταξη σημαίνει ότι τα γεγονότα εξετάζονται όχι με βάση τη διαδοχικότητά τους, αλλά με βάση ένα πρόβλημα ή μια υπόθεση και εντάσσονται σε έναν θεωρητικό διάλογο, όπου αντικατοπτρίζονται τα χαρακτηριστικά μιας ολόκληρης κοινωνίας ή μιας εποχής<sup>199</sup>. Έτσι, ο ιστορικός λόγος παρεκκλίνει από τη γραμμική του πορεία δημιουργώντας κόμβους συνάντησης γεγονότων ποικίλων χρονικών στιγμών. Βασικό σημείο σύγκλισης των γεγονότων αποτελεί το κοινό τους περιεχόμενο, ο κοινός σκοπός τους και η πολυπρισματική θέαση ενός ζητήματος του παρελθόντος με σκοπό την αντιμετώπισή του στο παρόν.

Εν κατακλείδι, η λογοτεχνία βρίσκεται με την ιστορία σε μία σχέση αλληλεξάρτησης, καθώς η ανυπαρξία του ιστορικού γεγονότος συνεπάγεται την ανυπαρξία του λογοτεχνικού γεγονότος. Επιπροσθέτως, το ιστορικό γεγονός αναπαρίσταται μέσα από τον γραπτό μυθοπλαστικό λόγο και αναδεικνύεται μετουσιωμένο σε τέχνη. Ωστόσο, ο γραπτός λόγος με μορφή αφηγήματος αποτελεί

---

<sup>197</sup> White H., “The Historical Text as Literary Artifact”, *Clio*, Vol.3, No.3, χ.χ.ε. (277-303).

<sup>198</sup> Στανιού Ε. – Τ. Τσιλιμένη, «Το ιστορικό στοιχείο στο σύγχρονο ελληνικό νεανικό μυθιστόρημα. Η περίπτωση του *Μικρού αδελφού* και της *Προφητείας του κόκκινου κρασιού* της Λότης Πέτροβιτς Αδρουτσοπούλου», *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, τχ.21, 13 Ιουλίου 2015 <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/600>, ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.3 (1-14) και στο Ricoeur P. (1990), *Η αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ.59-65.

<sup>199</sup> Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», χ.χ.ε., ό.π. σ.5.



κοινό παρονομαστή του λογοτεχνικού και του ιστορικού λόγου καθιστώντας το πεδίο της Λογοτεχνίας όμορο με τον επιστημονικό κλάδο της ιστορίας. Οι συγκλίσεις ανάμεσα στα δύο πεδία είναι τόσες όσες και οι αποκλίσεις. Με διαφορετικούς στόχους και κίνητρα από τον συγγραφέα ενός λογοτεχνικού έργου, ο ιστορικός – κυρίως του κλάδου της ιστοριογραφίας - κινδυνεύει να παρουσιάσει στοιχεία ψευδή, παραποιώντας ένα ιστορικό γεγονός ως προς την αλήθεια και την αντικειμενικότητα, με αποτέλεσμα να το οδηγήσει στα όρια του μύθου. Ως εκ τούτου, η μελέτη της ιστορίας ως αναπαραστασιακό γεγονός της λογοτεχνίας επιτυγχάνεται μέσα από την παράλληλη σύγκριση του λογοτεχνικού και του ιστορικού λόγου στην αφηγηματική του μορφή.

### 3.3 Ο λογοτεχνικός και ιστορικός λόγος ως αφήγημα

Παρόλο που ο όρος «ιστορία» ταυτίζεται με το παρελθόν και την εξερεύνηση αυτού, στην πορεία του χρόνου ταυτίστηκε με την αναπαράσταση, καθώς το ομόρριζο ρήμα «ιστορώ» απέκτησε τη σημασία της ιστόρησης των εικόνων. Σύμφωνα με τον ιστορικό Αντώνη Λιάκο, η ιστορία, από το νόημά της ως εξερεύνηση της αθέατης πραγματικότητας έφτασε στο νόημα της οπτικής αναπαράστασης διατηρώντας ένα διπλό νόημα ως *res gesta*, όσα συνέβησαν, και ως *historia rerum gestarum*, εξιστόρηση των όσων συνέβησαν. Εφόσον η αναπαράσταση πραγματώνεται μέσα από το γραπτό λόγο, ο όρος «αναπαράσταση» δύναται να αντικατασταθεί από τον όρο «αφήγηση»<sup>200</sup>. Αυτή η αντικατάσταση επιφέρει και τη σύγκλιση ανάμεσα στον ιστορικό και το λογοτεχνικό λόγο.

Ο ιστορικός λόγος επέδρασε στη λογοτεχνική αφήγηση όχι μόνο του ιστορικού μυθιστορήματος, αλλά και του κλασικού ρεαλιστικού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς για τους συγγραφείς αυτού του είδους ο ρεαλισμός ήταν αποτέλεσμα σκέψης ότι η κοινωνική πραγματικότητα είχε ιστορικό χαρακτήρα. Όπως παραθέτει και ο ιστορικός Hayden White, *η ανακάλυψη του ιστορικού χαρακτήρα της κοινωνικής πραγματικότητας ήταν η ανακάλυψη ότι η κοινωνία, δεν ήταν μόνο παράδοση, συναίνεση και συνέχεια, αλλά επίσης σύγκρουση, επανάσταση και αλλαγή. Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα ήταν η αναγκαία έκφραση στη λογοτεχνία αυτής της ανακάλυψης, όχι μόνο επειδή θεωρούσε την ιστορική πραγματικότητα ως περιεχόμενό του, αλλά επίσης επειδή ανέπτυξε την εγγενώς διαλεκτική ικανότητα της αφηγηματικής μορφής για την αναπαράσταση κάθε*

---

<sup>200</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ. 261.

πραγματικότητας ειδικά ιστορικού χαρακτήρα<sup>201</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, το κλασικό ρεαλιστικό μυθιστόρημα επηρεάστηκε από την ιστορία όχι μόνο σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά και σε επίπεδο γλωσσικής έκφρασης.

Η γλωσσική γειννίαση του ιστορικού λόγου με τον αντίστοιχο λογοτεχνικό δημιουργεί σύγχυση ανάμεσα στα δύο είδη. Οι περισσότερες λογοτεχνικές μυθοπλασίες χυτεύονται με έναν αφηγηματικό ρεαλιστικό τρόπο, αλλά αυτό δε συνεπάγεται ότι όλα τα αφηγήματα είναι λογοτεχνικές μυθοπλασίες. Αντιστοίχως, μία ιστορική αναπαράσταση δύναται να εκφραστεί μέσα από το αφήγημα, καθώς η τροπολογική χρήση της γλώσσας παρέχει αυτή τη δυνατότητα. Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει ότι ο ιστορικός λόγος είναι μυθικός, μυθοπλασιακός στην ουσία φανταστικός ή με κάποιον άλλο τρόπο «μη ρεαλιστικός» σ' αυτό που μας λέει για τον κόσμο<sup>202</sup>. Απλώς τόσο τα μυθικά, τα λογοτεχνικά και τα ιστορικά αφηγήματα είναι γλωσσολογικοί μετασχηματισμοί.

Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στο ιστορικό και το λογοτεχνικό αφήγημα έγκειται στον τρόπο με τον οποίο οι συγγραφείς αξιοποιούν το ιστορικό γεγονός και στην βαρύτητα που του προσδίδουν ανάλογα τον τρόπο της αξιοποίησής τους. Ανάλογα με την προσέγγιση του ιστορικού γεγονότος, με την έμφαση που θα του δοθεί και με τη θέση του μέσα στο αφήγημα το αποτέλεσμα καταλήγει σε αφήγημα ιστορικό ή λογοτεχνικό. Αν πάντοτε σε μία ιστορική αφήγηση το ιστορικό γεγονός, τα πρόσωπα και η δράση λαμβάνει κεντρικό ρόλο, στη μυθοπλασία αυτό δεν ισχύει. Ένα ιστορικό γεγονός ενδέχεται να συνιστά το υπόβαθρο εκτύλιξης προσωπικών γεγονότων των ηρώων, όπου η έμφαση δίνεται στις διαπροσωπικές τους σχέσεις ή στα προβλήματα εσωτερικής τους αναζήτησης. Ακόμη και σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα, όπου η ιστορία είναι στο προσκήνιο του αφηγήματος, σκοπός του συγγραφέα δεν είναι η απλή αναπαράσταση του γεγονότος, αλλά η ανάδειξη των σχέσεων ανάμεσα στους ήρωες και των αξιών που προβάλλονται μέσα από την αφήγηση.

Ωστόσο, το ιστορικό κείμενο διακρίνεται από το λογοτεχνικό όχι μόνο μέσα από την ανάδειξη του ιστορικού γεγονότος, αλλά και μέσα από την ίδια τη φύση του γεγονότος. Σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο Hegel, *δεν είναι ούτε η αφήγηση αυτή καθαυτή ούτε η πραγματικότητα των γεγονότων που συνέβησαν που ξεχωρίζουν τον ιστορικό από τα άλλα είδη λόγου. Είναι πρωτίστως το ενδιαφέρον στον ιδιαίτερα πολιτικό*

---

<sup>201</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.180.

<sup>202</sup> White H. (2015), ό.π. σ.178.

τρόπο της ανθρώπινης κοινωνίας που καθιστά τον ιδιαίτερο ιστορικό τρόπο της έρευνας πιθανό. Και στη συνέχεια είναι η πολιτική φύση αυτού του τρόπου της κοινωνίας που δημιουργεί την ανάγκη ενός αφηγηματικού τρόπου για την αναπαράσταση. Ουσιαστικά, η πολιτική φαίνεται σα να είναι ένα όχημα για την αφήγηση μιας ιστορίας<sup>203</sup>. Για την αποφυγή της σύγχυσης ανάμεσα στο ιστορικό και στο λογοτεχνικό αφήγημα ο Hayden White παραθέτει ότι οι ιστορικές σπουδές πρέπει να εξαγνίσουν τον εαυτό τους από το αφήγημα ή να το χρησιμοποιούν μόνο για να κάνουν τις λεπτομέρειες της ιστορικής πραγματικότητας ενδιαφέρουσες σε ένα σαστισμένο ακροατήριο<sup>204</sup>.

Σε ένα ευρύτερο επίπεδο οι ομοιότητες ανάμεσα στην ιστορία και τη λογοτεχνία φαντάζουν ανύπαρκτες, ενώ οι διαφορές είναι ευλογοφανείς, καθώς ένα ιστορικό κείμενο στηρίζεται κατ' αποκλειστικότητα σε αληθινά γεγονότα. Αντίθετα, το λογοτεχνικό αφήγημα είτε δημιουργεί γεγονότα εξολοκλήρου φανταστικά είτε αντλεί γεγονότα από τον πραγματικό κόσμο και τα περιπλέκει με στοιχεία αν όχι φανταστικά, έστω αληθοφανή. Εστιάζοντας σε ένα πιο συγκεκριμένο επίπεδο και ιδιαίτερα στον τομέα της ιστοριογραφίας διαφαίνονται συσχετίσεις ανάμεσα σε αυτήν και τη λογοτεχνία. Η Ιστοριογραφία και η Λογοτεχνία στηριζόμενες στην αφήγηση αξιοποιούν παρεμφερείς αφηγηματικές τεχνικές και τρόπους εξέλιξης της πλοκής. Ο Hayden White χαρακτηρίζει τους τρόπους με τους οποίους τα γεγονότα εμπλέκονται μεταξύ τους ως «συστήματα παραγωγής νοήματος»<sup>205</sup>. Το ουσιαστικό «συστήματα» φανερώνει τον οργανωτικό χαρακτήρα της αφήγησης και δηλώνει τις αιτιακές σχέσεις ανάμεσα στα γεγονότα. Μολονότι τα γεγονότα προέρχονται από το ιστορικό αποταμίευμα εμπειριών, καταλήγουν είτε στο λογοτεχνικό είτε στο ιστοριογραφικό είδος. Ο Hayden White συμπληρώνει ότι η σχέση της αφηγηματικής ιστοριογραφίας με τη λογοτεχνία και το μύθο προκαλεί αμηχανία διότι τα συστήματα παραγωγής νοήματος που μοιράζονται αυτά τα τρία είναι αποστάγματα ιστορικής εμπειρίας ενός, ανθρώπου, μίας ομάδας, ενός πολιτισμού... Οι ιστορικές εμπειρίες είναι εκείνες που στην ιστορική αφήγηση εξατιμίζονται σε μυθοπλασία<sup>206</sup>.

Τα συστήματα παραγωγής νοήματος αποτελούν τη βάση της αφηγηματικής διαδικασίας και καθορίζουν τη σημασιодότηση της ιστορικής εμπειρίας, την οποία η

---

<sup>203</sup> White H., "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, Vol.23, No.1, Feb. 1984, σ.5 (1-33) και στο Hegel G.W.F. (1970), *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, eds. Moldenhauer E. – K. M. Michel. Suhrkamp, Frankfurt am Main, σ.83.

<sup>204</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.183.

<sup>205</sup> White H., "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", Feb. 1984, ό.π. σ.21.

<sup>206</sup> White H., Feb. 1984, ό.π. σ.21.

Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας, Άννα Τζούμα, κατονομάζει «εμπειρική πραγματικότητα»<sup>207</sup>. Σύμφωνα με την ίδια, τα συστήματα παραγωγής νοήματος συγκροτούν την ιστορία σε αφήγηση και ιδιοποιούνται από τον ιστορικό με σκοπό να καταστήσει εκείνος το ανοίκειο παρελθόν οικείο. Αυτοί οι τρόποι οργάνωσης της αφήγησης τόσο στο μυθοπλαστικό όσο και στο ιστορικό περιβάλλον εντάσσονται μέσα στους πολιτισμικούς κώδικες της κάθε εποχής. Μάλιστα, η Άννα Τζούμα υποστηρίζει πως τα γεγονότα αναπαριστώνται ανάλογα με τις χρήσεις της μεταφοράς και τους κώδικες της αληθοφάνειας που οι ποικίλες πολιτισμικές ομάδες μεταχειρίζονται προκειμένου να συστήνουν σε λόγο τη σχέση τους με την πραγματικότητα<sup>208</sup>.

Αν και ο τρόπος με τον οποίο οργανώνονται οι ιστορικές εμπειρίες στη λογοτεχνία και την ιστοριογραφία είναι παρεμφερείς, οι αιτιακές σχέσεις που συνδέουν τα γεγονότα διαφέρουν ως προς την ποιότητά τους. Αν στη λογοτεχνική αφήγηση οι αιτιακές σχέσεις είναι μυθοπλαστικές, στο ιστοριογραφικό κείμενο ή γενικότερα σε ένα ιστορικό κείμενο είναι πραγματικές. Και αν στην πραγματική και παροντική ροή των γεγονότων οι αιτιακές σχέσεις είναι μυριάδες, στην αφηγηματική τους μεταφορά είναι περιορισμένες και συγκεκριμένες. Αφενός ο συγγραφέας της μυθοπλασίας επιλέγει τις αιτίες που τον συγκινούν και που θεωρεί ότι θα κεντρίσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη αφετέρου ο αμερόληπτος ιστορικός μεταφέρει όσες κατορθώσει να ανακαλύψει μέσα από την έρευνά του. Ουσιαστικά, όπως αναφέρει και ο συγγραφέας Λέων Τολστόι *κάθε ιστορικό γεγονός είναι η συνέπεια «χιλιάδων αιτιών», ώστε να καθιστούν την ιστορία ανεξήγητη και ακατανόητη...*<sup>209</sup>. Τελικά, ο αφηγηματικός και φαινομενικά λογοτεχνικός χαρακτήρας της ιστοριογραφίας προκαλεί μία αμφισβήτηση γύρω από την αξιοπιστία και την αντικειμενικότητά της, καθώς της προσδίδει την εντύπωση της αναλήθειας.

Μάλιστα, η Άννα Τζούμα θεωρεί πως η «σωστή» ιστορική αναπαράσταση αποτελεί μια ουτοπία. Καθώς η ιστορία δεν μετουσιώνεται στο κείμενο ως πράξη ζωής, αλλά ως ιδιαίτερη κειμενική οργάνωση, το «πραγματικό» ιστορικό πλαίσιο είναι μια αφήγηση, μια άποψη για το πραγματικά συμβεβηκός<sup>210</sup>. Πράγματι, το ιστορικό κείμενο, όπως και το λογοτεχνικό, είναι ένα προϊόν παραγωγής που στηρίζεται σε αποσπασματικές πηγές, οι οποίες μετατρέπονται σε κείμενο μέσα από έναν τρόπο αφηγηματικής αιτιολόγησης.

---

<sup>207</sup> Τζούμα Α., «Ιστορία και Λογοτεχνία», 1997, ό.π. σ.116.

<sup>208</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.116.

<sup>209</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.116.

<sup>210</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.116-118.

Επιπλέον, είναι αποτέλεσμα πρόσληψης του μυθιστοριογράφου που υπόκειται στην αδυναμία της γλώσσας να εικονοποιήσει. Ουσιαστικά, ο μόνος τρόπος να δημιουργήσει η γλώσσα την πραγματικότητα είναι να τη σημαίνει<sup>211</sup>.

Ένεκα του σημειακού χαρακτήρα της γλώσσας και του αφηγηματικού χαρακτήρα του ιστορικού κειμένου γεννάται η αμφιβολία γύρω από τον όρο «ιστορία». Πράγματι, κατανοείται περισσότερο η αφήγηση αυτού που έχει συμβεί, το *historia rerum gestarum*, παρά το δεύτερο σκέλος του ορισμού της ιστορίας, το *res gestae*, αυτά που έχουν συμβεί<sup>212</sup>. Ο τρόπος με τον οποίο τα συμβεβηκότα δημιουργούν πλοκή και δίνουν νόημα στο ιστορικό κείμενο, δηλαδή τα συστήματα παραγωγής νοήματος και οι αιτιακές σχέσεις ανάμεσα στα γεγονότα αποτελούν τους κώδικες της αφηγηματικής διαδικασίας. Οι κώδικες αυτοί δεν είναι παγιωμένοι, αλλά μεταβάλλονται ανάλογα με τις πολιτισμικές συνθήκες του εκάστοτε τόπου και της εκάστοτε εποχής. Επιπλέον, θα ήταν ανύπαρκτοι εάν δεν μετουσιώνονταν στον γλωσσικό κώδικα. Η γλώσσα είναι εκείνη, η οποία μέσα από την τροπολογία της μεταφέρει τα γεγονότα στη λευκή σελίδα και καθιστά έντονη τη συνύφανση του ιστορικού με το λογοτεχνικό κείμενο. Ακολούθως, το επόμενο ζήτημα που τίθεται είναι το πώς ένα λογοτεχνικό κείμενο αξιοποιεί ένα ιστορικό γεγονός μέσα από τους γλωσσικούς τρόπους έκφρασης και πώς διαφοροποιείται από το ιστορικό κείμενο.

### **3.4 Το ιστορικό γεγονός ως μεταφορά και μέσα από τη μεταφορά**

Η φανέρωση ενός ιστορικού γεγονότος στο παρόν δεν έχει μόνο πληροφοριακό και ενημερωτικό χαρακτήρα. Πέρα από την ιστορική γνώση που χρειάζεται κάθε έθνος για να εξελιχθεί, ένα ιστορικό γεγονός αποτελεί παράδειγμα για τις γενιές που θα το ακολουθήσουν. Η παραδειγματική του χρήση πραγματώνεται μέσα από τον γραπτό λόγο, οπότε συνεπάγεται και η μεταφορά του από τον κόσμο της πραγματικότητας στον κόσμο του γραπτού και πεζού λόγου. Η γλώσσα ως σημειακό σύστημα είναι το όχημα για να αποτυπωθεί ένα ιστορικό γεγονός στο χαρτί. Μέσα από την γλώσσα αναδεικνύονται ή υποθάλλονται στοιχεία του παρελθόντος ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Στον χώρο της λογοτεχνίας η γλώσσα μεταφέρει το ιστορικό γεγονός μέσα από το σχήμα της μεταφοράς, μέσα από τα σχήματα λόγου και με αυτόν τον τρόπο το ίδιο μετουσιώνεται σε τέχνη. Συμπερασματικά, ένα ιστορικό

---

<sup>211</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.116-118.

<sup>212</sup> White H., “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, Feb. 1984, ό.π. σ.5.

γεγονός εσωκλείει ένα τρίπτυχο: το ίδιο το γεγονός αποτελεί μεταφορά-παράδειγμα, μεταφέρεται από τον ένα κόσμο στον άλλο μέσα από τη γλώσσα και εκφράζεται μέσα από τη μεταφορική χρήση της γλώσσας. Το τρίπτυχο αυτό αποτελεί προϋπόθεση για την αναπαράσταση του συμβεβηκός σε ένα μυθοπλαστικό αφήγημα.

### 3.4.1 Το ιστορικό γεγονός ως μεταφορά

Η γνωστοποίηση ενός ιστορικού γεγονότος σε μεταγενέστερη εποχή προϋποθέτει δύο καταστάσεις: τη μεταφορά του στο παρόν και τη συνδιαλλαγή του με αυτό. Φυσικό επακόλουθο αυτής της διαδικασίας είναι η αναβίωσή του και η διαμόρφωση της παραδειγματικής αντίληψης της ιστορίας. Το ιστορικό γεγονός ως όλον μεταφερόμενο στη σύγχρονη εποχή συνιστά το ίδιο μία μεταφορά, η οποία αποτελεί παράδειγμα για τις παροντικές γενεές μέσα σε ένα σύστημα όμοιων παραγόντων και συνθηκών. Ο καθηγητής της Ιστορίας Αντώνης Λιάκος παραθέτει πως *η ιστορία μπορεί να διδάξει τους συγχρόνους της, μόνο για όσο διάστημα χρόνου οι βασικές συνθήκες και παραδοχές παραμένουν ίδιες*<sup>213</sup>. Ακολουθώντας, το παρελθόν βρίσκεται σε έναν αέναο διάλογο με το παρόν. Ουσιαστικά, η διαλεκτική επικοινωνία ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν λειτουργεί σε δύο επίπεδα, τα οποία φανερώνουν την αμφίδρομη σχέση που διαπνέει το χτες με το σήμερα. Σε ένα πρώτο επίπεδο, ένα ιστορικό γεγονός αφενός εμφανίζεται ως «αλλότριον», αφετέρου λειτουργεί ως καθρέφτης για το γεγονός του παρόντος. Μέσα από την ετερότητα αυτή το σύγχρονο γεγονός αναζητά την ταυτότητά του θέτοντας συγχρόνως και τα όριά της. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η πραγματικότητα του παρελθόντος αποκτά σημασία και νόημα, όταν οικειοποιείται με την εμπειρία του παρόντος. Το παρελθόν δεν κατανοείται εάν δεν του αποδοθούν σημασίες που απορρέουν από τη σύγχρονη κουλτούρα<sup>214</sup>.

Παρόλο που η ιστορία του παρελθόντος δεν απώλεσε τον παραδειγματικό και διδακτικό χαρακτήρα της, πέρασε από την παραδειγματική στη γενεαλογική αντίληψη. Τόσο ο Αντώνης Λιάκος όσο και ο Hayden White υποστηρίζουν ότι ο ιστορικός λόγος αποτελεί ένα σύστημα σημείων το οποίο περιλαμβάνει την ομάδα των γεγονότων που θα περιγράψει, αλλά και έναν γενετικό τύπο, με βάση τον οποίο τα γεγονότα συνδέονται μεταξύ τους με βάση συγκεκριμένους κανόνες και διαδικασίες θέτοντας

---

<sup>213</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.276.

<sup>214</sup> Λιάκος Α., 1999, ό.π. σ.277.

στην ιστορία τα όρια της επιστημονικής της πειθάρχησης<sup>215</sup>. Ο λογοτεχνικός λόγος κατά την εξιστόρηση ενός ιστορικού γεγονότος υπόκειται σε διαφορετικές αρχές, οι οποίες αποκλίνουν από την επιστημονική κοινότητα. Ωστόσο, μέσα στην μυθοπλαστική αφήγηση το ιστορικό γεγονός συνεχίζει να λειτουργεί ως παράδειγμα.

Ο ιστορικός και ο λογοτέχνης αφηγούνται ένα γεγονός με αρχή, μέση, τέλος, μεταφέροντας το από την πραγματικότητα του παρελθόντος στο γλωσσικό σύστημα του παρόντος επιτελώντας συγχρόνως ένα διττό έργο: εκείνος της κατανόησης και εκείνο της ερμηνείας. Ένα γεγονός στα πλαίσια της αφήγησης κατανοείται από τον αναγνώστη μέσα από την οπτική του εκάστοτε συγγραφέα. Κατά τον Hayden White ο ιστορικός, πόσο μάλλον ο λογοτέχνης, ξεδιπλώνει τις ιδέες του στο επίπεδο της κυριολεξίας και στο επίπεδο της μεταφοράς, στην πληροφορία και στην ερμηνεία αντίστοιχα<sup>216</sup>. Η ερμηνεία είναι εκείνη που καθιστά το ιστορικό γεγονός παράδειγμα και συμβάλλει στη λειτουργία του ως μεταφορά.

### **3.4.2 Η μεταφορά του ιστορικού γεγονότος στη λογοτεχνία**

Η αξιοπιστία ενός ιστορικού γεγονότος αμφισβητείται κατά τη μεταφορά του από το παρελθόν στο παρόν και ειδικότερα όταν υπόκειται στο μυθοπλαστικό λόγο. Πράγματι, προκειμένου να γίνει η μετάβαση ενός γεγονότος ή μίας κατάστασης από το χώρο της πραγματικότητας σε ένα σημειακό σύστημα, επιβάλλεται η μεταγραφή του στη σημειακή «γλώσσα» αυτού του συστήματος. Με αυτόν τον τρόπο, εξομοιώνεται το επίπεδο της πραγματικότητας με το επίπεδο του γλωσσικού συστήματος. Ως εκ τούτου, για να μεταβεί μια ιστορική πραγματικότητα στον χώρο της λογοτεχνίας, απαιτείται η έκπτωσή της από το χώρο του γεγονότος και η μετάταξή της στον χώρο της λογοτεχνικής σημείωσης, δηλαδή στις μορφές και στις συμβάσεις που ορίζουν το λογοτέχνημα ως ιδιαίτερο έργο στη γλώσσα και πάνω στη γλώσσα. Συνεπώς, μέσα από τη διαμεσολάβηση της γλώσσας το εξωκειμενικό γεγονός επικοινωνεί με το λογοτεχνικό, αφού η ιστορική, κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα μόνο ως γλωσσική διατύπωση μπορεί να περάσει μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο<sup>217</sup>.

Σε αυτό το σημείο, το ζήτημα που τίθεται είναι κατά πόσο η λογοτεχνική γραφή αλλοιώνει την πραγματική υπόσταση του ιστορικού γεγονότος και τελικά σε ποιας

---

<sup>215</sup> Λιάκος Α., 1999, ό.π. σ.277 και White H., "Historicism, History, and the Figurative Imagination", *History and Theory*, Vol.14, No.4, Essays on Historicism, Dec.1975, σ.55 (48-67).

<sup>216</sup> White H., Dec. 1975, ό.π. σ.55.

<sup>217</sup> Τζούμα Α., «Ιστορία και Λογοτεχνία», 1997, ό.π. σ.113.

ποιότητας γλωσσικό σύστημα χρειάζεται να μεταγράφεται ένα γεγονός. Σύμφωνα με τον καθηγητή της φιλοσοφίας Berel Lang τα σημαντικά γεγονότα δεν πρέπει να υπόκεινται σε μυθοπλαστική ή ποιητική γραφή. Μόνο το πιο κυριολεκτικό χρονικό έχει την ικανότητα να περάσει το μονοπάτι της γνησιότητας και της αξιοπιστίας και με βάση αυτό τόσο οι λογοτεχνικές όσο και οι επιστημονικές εκθέσεις πρέπει να αξιολογηθούν. Ένα χρονικό αποτελεί εγγύηση, σε αντίθεση με τη μεταφορά και την αισθητική που ταλανίζουν τα όρια της αναπαράστασης<sup>218</sup>.

Όπως παραθέτει ο Hayden White, ο Berel Lang ισχυρίζεται ότι η μεταφορική γλώσσα όχι μόνο απομακρύνεται από την κυριολεξία της έκφρασης, αλλά επίσης εκτρέπεται από τις καταστάσεις των ζητημάτων, για τα οποία προσποιείται ότι μιλάει. Εκείνο που απομένει είναι η έκφραση κι όχι η αλήθεια των γεγονότων. Αναλυτικότερα, κάθε μεταφορική έκφραση ενισχύει την αναπαράσταση του αντικειμένου στην οποία αναφέρεται. Αρχικά, ενισχύει τον εαυτό της, καθώς παράγει αισθητική, η οποία οδηγεί την προσοχή στον συγγραφέα και στο δημιουργικό ταλέντο του. Με αυτόν τον τρόπο, η μεταφορά παράγει μία «προοπτική», μειώνοντας ή καλύπτοντας σοβαρές πτυχές των γεγονότων. Επιπλέον, προσωποποιεί και μεταμορφώνει τους παράγοντες που περιλαμβάνονται στα γεγονότα, με αποτέλεσμα να συγκινεί τον αναγνώστη και τελικά το γεγονός να γενικοποιείται και να διαβαίνει στη σφαίρα της καθολικότητας<sup>219</sup>. Η αντικειμενική του ισχύ και η μερικότητά του χάνεται, καθώς το γεγονός μετατρέπεται σε ένα μεταβαλλόμενο παράδειγμα προσαρμόσιμο σε όλες τις εποχές και σε όλους τους τόπους. Μάλιστα, για τον Berel Lang, η λογοτεχνική γραφή και το είδος της ιστορικής γραφής που προσβλέπει την κατάσταση της λογοτεχνικής γραφής είναι ιδιαίτερα απαράδεκτο, διότι σε αυτό η φιγούρα του συγγραφέα επεμβαίνει ανάμεσα στο αντικείμενο της αναπαράστασης και στην αναπαράστασή του<sup>220</sup>.

Στο ερώτημα, λοιπόν, για το κατά πόσο είναι εφικτό να μεταφερθεί ένα ιστορικό γεγονός στο γλωσσικό σύστημα και κατ' επέκταση το πόσο έγκυρο μπορεί να είναι το αποτέλεσμα, έδωσε την απάντηση το 1927 ο Ρώσος φορμαλιστής, Γιούρι Τυνιανόφ, ισχυριζόμενος ότι *η συνάρτηση λογοτεχνικής και κοινωνικής σειράς πραγματώνεται μέσα από τη γλωσσική δραστηριότητα. Η λογοτεχνία σε σχέση με την κοινωνική ζωή*

---

<sup>218</sup> Lang B. (1990), *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago, U.S.A., σ.160.

<sup>219</sup> White H. (1992), "Historical Emplotment and the Problem of Truth", *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, ed. S. Friedlander, Harvard University Press, Cambridge, Mass-London, σ.44-45 (37-53) και στο Lang B. (1990), *Act and Idea in the Nazi Genocide*, ό.π. σ.144-147.

<sup>220</sup> White H. (1992), ό.π. σ.44-45 και στο Lang B. (1990), ό.π. σ.144-147.



επιτελεί μία «λεκτική λειτουργία»<sup>221</sup>. Επιπλέον στο 8<sup>ο</sup> Διεθνές Συνέδριο Φιλοσοφίας στην Πράγα το 1934, ο επίσης Ρώσος Φορμαλιστής, Jan Mukarovsky, ενισχύει την παραπάνω άποψη. Με αφετηρία την ιδέα ότι το λογοτεχνικό κείμενο ως σημαίνουσα πρακτική διαμεσολαβείται αναγκαστικά από τις κοινωνικές, πολιτισμικές και οικονομικές δομές, το τοποθετεί μέσα στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα, μετουσιώνοντας όλες αυτές τις δομές σε γλωσσικές εκφορές. Με αυτόν τον τρόπο η ιστορική πραγματικότητα μετατρέπεται σε κοινωνιογλωσσική κατάσταση στο εσωτερικό του κειμένου<sup>222</sup>.

Ο Michael Bakhtine, στο έργο του, *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας*, απέδειξε ότι η γλώσσα δεν είναι ιδεολογικά ουδέτερη. Όχι μόνο στο επίπεδο της «ομιλίας» αλλά και στην ίδια τη σύσταση αποτυπώνει τις κοινωνικές συγκρούσεις και ιστορικές μεταβολές. Έτσι, τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα παριστώνται μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο με τη μορφή γλωσσικών σημείων, δηλαδή ως κοινωνιογλωσσική κατάσταση. Συνεπώς, μέσα σε αυτήν την κατάσταση διαφαίνονται οι ιστορικές και κοινωνικές εγγραφές του λογοτεχνικού κειμένου και όχι στην αυθαίρετη αντιβολή τους με την ετερογενή πραγματικότητα<sup>223</sup>. Πράγματι, η σύγκριση ενός κειμένου, είτε ιστορικού είτε λογοτεχνικού, με ένα γεγονός, ως βιωμένη πραγματικότητα, είναι αδόκιμη, αφού πρόκειται για μεγέθη ασύγκριτα και αυτόνομα. Γι' αυτό το λόγο, εμφανίζεται ο γλωσσικός κώδικας, ο οποίος κατορθώνει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο ιστορικό γεγονός και το λογοτεχνικό κείμενο, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Έτσι το ενδιαφέρον εστιάζεται στο ιστορικό γεγονός με τη μορφή που έχει αποκτήσει στο παρόν, ως κοινωνιογλωσσικό φαινόμενο. Χαρακτηριστικά η Άννα Τζούμα σημειώνει πως η ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα δεν μπορεί να έρθει σε συσχετισμό με το λογοτεχνικό κείμενο παρά μόνο εάν αντιμετωπισθεί ως γλωσσική κατάσταση<sup>224</sup>. Επιπλέον, ο Hayden White σημειώνει πως η σχέση ανάμεσα στην ιστορική αφήγηση και στην ιστορική πραγματικότητα είναι

---

<sup>221</sup> Τζούμα Α., «Ιστορία και Λογοτεχνία», 1997, ό.π. σ.114 και Τυνιανόφ Γ. (1995), «Για την λογοτεχνική εξέλιξη», *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών*, επιμ.Τ. Τοντόροφ, μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, επιμ. Α. Τζούμα, Οδυσσέας, Αθήνα (136-153).

<sup>222</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.114 και Mukařovský J. (1936), "L' art comme fait sémiologique", *Actes du huitième Congrès International de Philosophie a Prague, 2-7 Septembre 1934, Prague (1065-1072)*, (Mukařovský J. (2010), «Η Τέχνη ως σημειολογικό γεγονός», *Δοκίμια για την αισθητική*, μτφρ. Ντ. Σαμπεθάι, Οδυσσέας, Αθήνα).

<sup>223</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.114 και Bakhtine M. (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, De Minuit, Paris.

<sup>224</sup> Τζούμα Α., 1997, ό.π. σ.115.

*παρεξηγημένη. Οι ιστορίες είναι πραγματικές καταστάσεις, είναι γλωσσικές οντότητες και ανήκουν στην τάξη του λόγου, της ομιλίας*<sup>225</sup>.

Παρά τις οποιεσδήποτε λογικές αντιρρήσεις σχετικά με την αξιοπιστία ενός γεγονότος, τελικά ένα ιστορικό γεγονός δύναται να μεταφερθεί σε μυθοπλαστική γραφή ή ακόμη και σε ιστορικό λόγο. Αν και η διαμεσολάβηση του συγγραφέα προβληματίζει σχετικά με το βαθμό της αμεροληψίας του και της συναισθηματικής αφύπνισης του αναγνώστη, ένα λογοτεχνικό ή ένα ιστορικό κείμενο δεν παύει να αποτελεί μία ανάκληση των συμβεβηκότων στο παρόν. Αυτό έχει ως συνέπεια την επικοινωνιακή σχέση ανάμεσα στο ιστορικό γεγονός και στην παρούσα εποχή. Βέβαια, το κύριο όργανο της λογοτεχνίας, αλλά και της ιστορίας που καθιστά το παρελθόν οικείο είναι η γλώσσα. Μέσα από τα σχήματα λόγου παράγεται νόημα, το οποίο εμπεριέχει το ιστορικό γεγονός όχι στην πραγματική, αλλά στην κοινωνιογλωσσική του διάσταση.

### **3.4.3 Το ιστορικό γεγονός μέσα από το σχήμα της μεταφοράς**

Η γλωσσολογική αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος προσεγγίζεται από ποικίλες μορφές λόγου. Κατ' επέκταση, οι ιστορικοί έχουν τη δυνατότητα να εκθέσουν τις αλήθειες τους με μη αφηγηματικούς ή αντιαφηγηματικούς τρόπους αναπαράστασης, όπως για παράδειγμα με τον στοχασμό, την ανατομία ή την επιτομή<sup>226</sup>. Η ιστοριογραφία είναι το είδος εκείνο του ιστορικού λόγου που πλησιάζει τη μυθοπλασία εξαιτίας του αφηγηματικού της χαρακτήρα. Γι' αυτό το λόγο, τα κλασικά ιστοριογραφικά έργα για μεγάλο χρονικό διάστημα εκτιμούνταν για τις λογοτεχνικές τους ιδιότητες. Πράγματι, ανακαλώντας τον Ηρόδοτο, τον «πατέρα» της ιστορίας, διαφαίνεται ο λογοτεχνικός χαρακτήρας του έργου του, το οποίο είναι αντιπροσωπευτικό της κλασικής ιστοριογραφίας<sup>227</sup>. Βέβαια, δεν ισχύει το ίδιο για τους συγγραφείς ενός λογοτεχνικού αφηγήματος αφού για εκείνους ο λόγος μέσα από τα σχήματα και την τροπολογία είναι μονόδρομος.

Παρόλα αυτά, οι νεότεροι φιλόσοφοι της ιστορίας αντιμετώπισαν κατά κανόνα το αφήγημα λιγότερο ως γλωσσική δομή και περισσότερο ως ένα είδος εξήγησης μέσω της εξιστόρησης θεωρώντας την ιστορία (story) ως εξήγηση μιας δεδομένης ιστορίας (history), η οποία δομείται πάνω σε επιχειρηματολογικές έννοιες. Οι έννοιες αυτές

---

<sup>225</sup> White H. (1992), "Historical Emplotment and the Problem of Truth", ό.π. σ.37.

<sup>226</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.21.

<sup>227</sup> White H. (2015), ό.π. σ.141.

διακρίνονται από τον λογικό και συλλογιστικό τους χαρακτήρα παρά από τον γλωσσολογικό. Οι ιστορικοί φιλόσοφοι στηριζόμενοι στην επιχειρηματολογία υπέθεσαν ότι το περιεχόμενο ενός ιστορικού λόγου έχει τη δυνατότητα να αποσπαστεί από τη γλωσσολογική του μορφή και να κοινοποιηθεί με μια συντομευμένη παράφραση. Η απόσπαση υπολανθάνει από τη μία πλευρά την κάθαρση από όλα τα καλολογικά και τροπολογικά στοιχεία και από την άλλη την υπόταξή της σε δοκιμασίες λογικής συνοχής ως επιχείρημα και δηλωτικής επάρκειας ως σώμα γεγονότων<sup>228</sup>. Συνεπώς, η προσοχή του αναγνώστη εστιάζει περισσότερο στα επιχειρήματα και στη μεταξύ τους σύνδεση, ενώ η γλώσσα αποτελεί κυρίως ένα εργαλείο έκφρασης των επιχειρημάτων.

Ωστόσο, δεν μπορεί να παραληφθεί το γεγονός ότι η γλώσσα προσδίδει στο κείμενο ζωντάνια, δυναμική και περιεχόμενο προσφέροντας στην επιχειρηματολογία πλεόνασμα πειθούς. Ιδιαίτερα, οι αφηγηματικές εκθέσεις δεν περιέχουν μόνο πραγματικές καταστάσεις και επιχειρήματα. Αντίθετα, είναι εμπλουτισμένες με στοιχεία ποιητικής και ρητορικής, τα οποία μετασχηματίζουν τη σειριακή μορφή των γεγονότων σε ιστορία. Γενικότερα, η τροπολογία προσφέρει μία τρίτη διάσταση στην αναπαράσταση των γεγονότων, καθώς εμβαθύνει περισσότερο στην κατανόησή τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Hayden White, ότι η μεταφορική γλώσσα αναφέρεται στην πραγματικότητα εξίσου πιστά και πολύ πιο ουσιαστικά από ό,τι μπορεί να κάνει κάθε υποτιθέμενο κυριολεκτικό ιδίωμα ή τρόπος του λόγου<sup>229</sup>, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η διάκριση μεταξύ κυριολεκτικής και μεταφορικής ομιλίας είναι καθαρά συμβατική και πρέπει να κατανοείται με τη συσχέτισή της προς το κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο στο οποίο εμφανίζεται<sup>230</sup>.

Ουσιαστικά, η τροπολογία συνιστά το σημείο σύγκλισης ανάμεσα στον λογοτεχνικό και ιστορικό λόγο. Αν και ο λογοτεχνικός λόγος στηρίζεται στην ελευθερία της έκφρασης και ο ιστορικός στο ρεαλισμό και τον ορθολογισμό, ανάμεσά τους υπάρχει μία συσχέτιση ανάμεσα στη λογοτεχνικότητα της ιστορικής συγγραφής και στον ρεαλισμό της λογοτεχνικής συγγραφής<sup>231</sup>. Μάλιστα, ο μεταφορικός χαρακτήρας των μεγάλων κλασικών της ιστοριογραφίας ερμηνεύει γιατί κανείς από αυτούς δεν έκλεισε ποτέ ένα ιστορικό πρόβλημα οριστικά. Περισσότερο, άνοιγαν

---

<sup>228</sup> White H. (2015), ό.π. σ.138.

<sup>229</sup> White H. (2015), ό.π. σ.13.

<sup>230</sup> White H. (2015), ό.π. σ.13.

<sup>231</sup> White H. (2015), ό.π. σ.17.

πάντα μια προοπτική για το παρελθόν που παρακινούσε σε περισσότερη μελέτη<sup>232</sup>. Το ίδιο ισχύει και για το λογοτεχνικό αφήγημα, καθώς αποτελεί κι εκείνο μία οπτική του παρελθόντος, μία ερμηνεία παρά περιγραφή. Τόσο ο ιστορικός, όσο και ο λογοτεχνικός λόγος αντί να κατευνάσουν την επιθυμία για γνώση παρουσιάζοντας τελεσίδικα ένα γεγονός, κινητοποιούν τους συγγραφείς για περαιτέρω έρευνα και συγγραφή.

Συμπερασματικά, παρόλες τις προσπάθειες των ιστορικών για ρεαλιστική χρήση της γλώσσας, αμεροληψία και πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας η τροπολογική χρήση της γλώσσας είναι αναπόφευκτη σε ένα βαθμό. Οι λογοτέχνες αξιοποιούν τη γλώσσα σε ένα συγκεκριμένο είδος, όπως είναι η μεταφορική ομιλία, η συμβολική γλώσσα ή η αλληγορική αναπαράσταση. Σε αυτή τη χρήση της γλώσσας έγκειται και η μαγεία της, καθώς πάντα σημαίνει περισσότερα από όσα μεταφέρει κυριολεκτικά και πίσω από τις λέξεις υποκρύπτει λανθάνοντα νοήματα. Έτσι, η γλώσσα αποκαλύπτει νέες προοπτικές και διαστάσεις της παρελθούσας πραγματικότητας χωρίς να τη διαστρεβλώνει. Αντιθέτως, λόγω της απόστασης που χωρίζει το χτες από το σήμερα, ο λογοτεχνικός λόγος προσφέρει οπτικές που ίσως δεν είναι γνωστές και γι' αυτό ωθεί ολοένα τον αναγνώστη στο πεδίο της έρευνας. Κλείνοντας, είναι αξιοσημείωτη η φράση του ψυχολόγου, Jerome Bruner, σχετικά με την τροπολογία: *Τα σχήματα λόγου και οι επινοήσεις πηγαινούν την παραγωγή νοήματος πέρα από την κοινοτοπία, στη σφαίρα του πιθανού*<sup>233</sup>.

### 3.5 Το ιστορικό γεγονός στη σφαίρα της φαντασίας

Η οικειοποίηση του παρελθόντος πραγματώνεται μέσα από την επικοινωνία του με το παρόν. Η επίτευξη αυτής της επικοινωνίας στηρίζεται στη συγκρότηση ενός συστήματος αναπαραστάσεων μίας ομάδας γεγονότων και στη μετουσίωσή τους σε λόγο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Αντώνης Λιάκος, *μέσω της γλώσσας, τα στοιχεία του παρελθόντος μεταμορφώνονται σε ορατά σημεία ενός ολόκληρου αόρατου κόσμου και μετατρέπονται σε «ενδείξεις»*<sup>234</sup>. Οι «ενδείξεις» αφενός ωθούν τους μελετητές σε περισσότερη έρευνα και στον εντοπισμό «αποδείξεων» για την πραγματικότητα του παρελθόντος, αφετέρου τους οδηγούν σε παραγωγή υποθέσεων και ερμηνειών σχετικά με τα γεγονότα του χτες. Όταν οι ενδείξεις και στη συνέχεια η

---

<sup>232</sup> White H. (2015), ό.π. σ.144.

<sup>233</sup> Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, μτφρ. Β. Τσούρτου, Κ.Πολυδάκη, Γ. Κουγιουμτζάκης, επιμ. Γ. Κουγιουμτζάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σ.45.

<sup>234</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.267.

παραγωγή ερμηνειών νοηματοδοτούν το παρελθόν με στοιχεία μη πραγματικά, το εντάσσουν στη σφαίρα της φαντασίας και της μυθοπλασίας. Αυτό συμβαίνει στο λογοτεχνικό λόγο και ενίοτε στον ιστορικό και συγκεκριμένα στο πεδίο της ιστοριογραφίας.

Ιδιαίτερα, οι ιστορικοί Hayden White και Dominick La Capra θεωρούν ότι η περιγραφή εμπειρικών γεγονότων στηρίζεται σε αφηγηματικούς τρόπους, οι οποίοι με τη σειρά τους δομούνται πάνω σε μία μορφή φαντασίας που ρυθμίζεται από ιδεολογικά συμφραζόμενα. Κατά συνέπεια, η ιστορική πραγματικότητα είναι πάντα μια αφηγηματική κατασκευή, ένα κείμενο του οποίου ο προσανατολισμός υπακούει σε μια φιλοσοφική προοπτική. Με αυτήν την έννοια το ιστορικό κείμενο δεν μπορεί να διαχωριστεί ρητά ούτε από το λογοτεχνικό κείμενο με το οποίο το συνδέουν οι αφηγηματικές στρατηγικές και οι ρητορικοί τρόποι, αλλά ούτε και από το φιλοσοφικό κείμενο που περιέχεται μέσα στο ιστορικό κείμενο ως δομή βάσης, αφού του παρέχει την εννοιολογική και ιδεολογική αποσκευή σύμφωνα με την οποία θα οργανώσει τα γεγονότα σε λόγο<sup>235</sup>. Ωστόσο, και το λογοτεχνικό κείμενο εμπεριέχει ιστορικά γεγονότα, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους, διαμορφώνοντας την πλοκή της αφήγησης και αποτελούν μία ερμηνεία για το ιστορικό πλαίσιο της εποχής στην οποία το κείμενο αναφέρεται. Αν και η ερμηνεία λαμβάνει ιδεολογικές διαστάσεις, δεν συγχέεται με τον φιλοσοφικό λόγο, ενώ η αφηγηματική δομή της προσεγγίζει την ιστορική συγγραφή.

Σύμφωνα με τον Hayden White, ένα ιστορικό κείμενο εσκεμμένα οφείλει να συγκλίνει με το λογοτεχνικό στο πεδίο της φαντασίας, ώστε να αναδειχθεί το δευτερεύον νόημά του, διότι σκοπός του ιστορικού συγγραφέα δεν είναι μόνο η παράθεση των γεγονότων σε χρονολογική σειρά, αλλά και η ένταξή τους σε μία πλοκή με σκοπό την ανάδυση συμβολικών δομών. Ο Hayden White ορίζει τις συμβολικές δομές ως *ερμηνείες* και αποκαλεί τη δημιουργία πλοκής *λειτουργία ένταξης σε πλοκή*. Αναλυτικότερα, *θεωρεί πως οι ιστορικοί πρέπει να εφαρμόσουν τις ίδιες στρατηγικές γλωσσολογικής διατύπωσης που χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς φαντασίας για να εμπλουτίσουν τους λόγους τους με το είδος των λανθανόντων, δευτερευόντων ή συνδηλωτικών νοημάτων που θα αξιώσουν απ' τα έργα τους όχι μόνο να ληφθούν ως μηνύματα, αλλά και να διαβαστούν ως συμβολικές δομές. Το λανθάνον, δευτερεύον ή συνδηλωτικό μήνυμα που περιέχεται στους ιστορικούς λόγους είναι η ερμηνεία τους για τα συμβάντα που διαμόρφωσαν το φανερό περιεχόμενό τους. Το είδος της ερμηνείας που*

---

<sup>235</sup> Τζούμα Α., «Ιστορία και Λογοτεχνία», 1997, ό.π. σ.115.

συνήθως παράγεται από τον ιστορικό λόγο εμπλουτίζει αυτό που σε άλλη περίπτωση θα παρέμενε μόνο μια χρονολογικά διατεταγμένη σειρά. Αυτός ο εμπλουτισμός ενός χρονικού συμβάντων με μία δομή πλοκής, που θα τον αποκαλέσω λειτουργία της ένταξης σε πλοκή, εκτελείται από λογοθετικές τακτικές που έχουν περισσότερο τροπολογικό παρά λογικό χαρακτήρα<sup>236</sup>.

Ένα ιστορικό γεγονός σε μία ιστορική αναπαράσταση δανείζεται την αφηγηματική δομή και την τροπολογία ενός λογοτεχνικού κειμένου, με αποτέλεσμα το ιστορικό, όπως και το λογοτεχνικό κείμενο, να υπόκειται σε δύο τύπους αναγνώσεων, την κυριολεκτική και τη συνδηλωτική, η οποία περιλαμβάνει ένα δευτερεύον νόημα. Αν και το νόημα αυτό εκφράζεται μέσα από την τροπολογία της γλώσσας και όχι μέσα από τη λογική, η ερμηνεία που διαμορφώνεται από αυτό στηρίζεται στη λογική επιχειρηματολογία. Αντίθετα, σε ένα λογοτεχνικό κείμενο η οποιαδήποτε ερμηνεία είναι αναπόφευκτα εμποτισμένη με συναίσθημα, καθώς πρόκειται για Τέχνη. Έτσι, ενώ και το ιστορικό και το λογοτεχνικό κείμενο είναι αφηγηματικά κατασκευάσματα στηριζόμενα στην τροπολογία της γλώσσας, παράγουν συγκλίνουσες, αλλά διαφορετικές ερμηνείες. Συνεπώς, ο βαθμός του συναίσθηματος και της λογικής που εμποτίζουν το ιστορικό γεγονός επηρεάζει το βαθμό της φαντασίας που εμπεριέχεται σε αυτό και καθορίζει τη διάκριση ανάμεσα στα δύο είδη.

Ωστόσο, ο Γάλλος Θεωρητικός της Λογοτεχνίας, Roland Barthes, υποστηρίζει ότι το είδος της ιστοριογραφίας που προτιμά την αφηγηματική αναπαράσταση των παρελθόντων γεγονότων και διαδικασιών, έχει συνδεθεί με την ιστορική επιστήμη και με τον βασικό ορισμό του αληθινού. Συγχρόνως, στηρίζεται στις αρχές της λογικής έκθεσης των επιχειρημάτων. Παρόλα αυτά, ο Barthes θέτει τον ρητορικό προβληματισμό σχετικά με το κατά πόσο αυτή η μορφή ιστοριογραφικής αφήγησης διαφέρει, σε κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, σε κάποιο αδιαμφισβήτητα διακριτό γνώρισμα, από την φανταστική αφήγηση, όπως τη συναντάμε στο έπος, στο δράμα και στο μυθιστόρημα.<sup>237</sup> Στην βάση τους τα ιστορικά και τα φανταστικά συμβάντα είναι εμφανώς διακριτά. Η σύγχυση ανάμεσα στον ιστορικό και μυθοπλαστικό λόγο δημιουργείται από το χειρισμό της γλώσσας και τα γλωσσικά σχήματα, τα οποία ενισχύουν την απομάκρυνση από την πραγματικότητα, από την λειτουργία ένταξης των

---

<sup>236</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.146.

<sup>237</sup> White H., "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", Feb. 1984, ό.π. σ.12.

γεγονότων στην πλοκή και κατ' επέκταση από τη σύγκλιση ανάμεσα στις ερμηνείες που οι δύο λόγοι παράγουν.

Από τη στιγμή που το ιστορικό γεγονός εμπλέκεται σε μία αφηγηματική δομή, πλησιάζει στη σφαίρα της φαντασίας. Συγκεκριμένα, σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, όπου ο συγγραφέας κατασκευάζει και ανακατασκευάζει το χτες με το σήμερα αναμειγνύοντας τη μνήμη με τη φαντασία, παρεισφρέουν ενδόμυχα καταστάσεις που θα μπορούσαν να είχαν συμβεί. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται κόσμοι πιθανοί και εικονικοί. Όπως αναφέρει και ο Jerome Bruner, *ο ανθρώπινος νους όσο κι αν καλλιέργησε τη μνήμη του ή εκλέπτυνε τα συστήματα εγγραφής του, δεν μπορεί ποτέ να επανασυλλάβει πλήρως και πιστά το παρελθόν, ούτε και να δραπετεύσει από αυτό. Η μνήμη και η φαντασία παρέχουν και καταναλώνουν η μία στην πραγμάτεια της άλλης*<sup>238</sup>. Ουσιαστικά, ένας συγγραφέας μυθοπλασίας εστιάζει σε μια οικεία πραγματικότητα την οποία καθιστά ανοίκεια με σκοπό να φαίνονται ευλογοφανείς οι φανταστικές αποκλίσεις από αυτήν.

Μολονότι ο Hayden White θεωρεί ότι όλα είναι «αντι-ιστορία», πάντα γραμμένα περισσότερο ως ενάντια παρά εκ μέρους της «αλήθειας»<sup>239</sup>, είναι διακριτή η διαφορά ανάμεσα σε ένα λογοτεχνικό αφήγημα και σε ένα ιστορικό. Πράγματι, η γλωσσική επεξεργασία του αφηγήματος μέσα από τους τρόπους και τα σχήματα λόγου είναι παρεμφερής ανάμεσα στα δύο είδη, αλλά δεν είναι ίδια. Ένα ρεαλιστικό ιστορικό μυθιστόρημα διαχειρίζεται διαφορετικά τη γλώσσα και συνίσταται από περισσότερα εκφραστικά μέσα σε σχέση με ένα ιστοριογραφικό κείμενο. Επιπλέον, στο μυθιστόρημα το ιστορικό γεγονός συνυφαίνεται με πρόσωπα και γεγονότα φανταστικά αποτελώντας μέρος μιας αληθοφανούς πλοκής. Αντίθετα, σε ένα ιστορικό κείμενο το ιστορικό γεγονός εμπλέκεται με πραγματικές καταστάσεις και πρόσωπα συνιστώντας μέρος μιας όσο το δυνατόν αληθινής πλοκής.

Η αφηγηματική δομή ανάμεσα στα δύο είδη είναι κοινή, οι ερμηνείες που πηγάζουν από την ανάγνωση των δύο κειμένων είναι παρεμφερείς και η αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος παρουσιάζει απόκλιση από την πραγματικότητα τόσο στο ιστορικό όσο και στο λογοτεχνικό κείμενο· απόκλιση που οδηγεί το ιστορικό γεγονός στο φάσμα της φαντασίας. Ωστόσο, ένα ιστορικό κείμενο δεν μπορεί να θεωρηθεί «αντι-ιστορικό», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Hayden White, ούτε να προσληφθεί

---

<sup>238</sup> Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, ό.π. σ.146.

<sup>239</sup> White H., “The Practical Past”, *Historien*, Vol.10, 2010, University of California, Santa Cruz, σ.12 (10-19).

ως φανταστικό από τον αναγνώστη. Καταλυτικός παράγοντας στην πρόσληψη ενός ιστορικού γεγονότος ως αληθοφανές ή αληθινό, όταν πρόκειται για μυθοπλαστικό ή ιστορικό λόγο αντίστοιχα είναι η σύμβαση που συνοδεύει τα δύο είδη και η πρόθεση του συγγραφέα. Η ειδολογική τοποθέτηση ενός κειμένου στη Λογοτεχνία ή στην Ιστορία προδιαθέτει τον αναγνώστη για το βαθμό αντικειμενικότητας που διακατέχει τη λογοτεχνική ή την ιστορική αναπαράσταση και του δηλώνει τη σύμβαση που συνοδεύει τα δύο είδη λόγου. Ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού κειμένου αναγνωρίζει ποια γεγονότα και ποια πρόσωπα αποτελούν μέρος της λογοτεχνικής σύμβασης συμβάλλοντας στην ομαλή και αληθοφανή εξέλιξη της πλοκής. Αντιστοίχως, ο αναγνώστης ενός ιστορικού κειμένου αναγνωρίζει τον τρόπο διατύπωσης των γεγονότων που τον οδηγεί σε συγκεκριμένα συμπεράσματα. Επομένως, μέσα από την αναγνωστική εμπειρία διαφαίνεται εάν το ιστορικό γεγονός πλησιάζει τη φαντασία ή υποκύπτει πλήρως σε αυτήν. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο της Καθηγήτριας Λογοτεχνίας, Τασούλας Τσιλιμένη, πως *οι αναγνώστες μέσα από τα ιστορικά κυρίως λογοτεχνήματα που αναφέρονται σε ιστορίες διαφορετικών περιόδων, οι οποίες περιλαμβάνουν μύθους και θρύλους, ιστορίες για ιστορικά γεγονότα, μαρτυρίες ιστορικών γεγονότων ή φανταστικές ιστορίες από το παρελθόν, αναπτύσσουν μία αντίληψη του παρελθόντος, που θα τους βοηθήσει όχι μόνο να διαχωρίσουν την πραγματικότητα από τη φαντασία, αλλά και να γνωρίσουν συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές του τόπου τους*<sup>240</sup>.

Η αναγνώριση της σύμβασης επιτυγχάνεται από την ξεκάθαρη πρόθεση του συγγραφέα. Ένας ιστορικός συγγραφέας προσπαθεί να αποβάλλει μνήμες και συναισθήματα που τον περιβάλλουν σε περίπτωση βιώματος του γεγονότος, ενώ ο μυθιστοριογράφος χρησιμοποιεί τη γραφή ως λύτρωση από το παρελθόν του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αντικειμενικότητα καθίσταται ως βασικός σκοπός του πρώτου, ενώ για τον δεύτερο η αντικειμενικότητα επηρεάζεται από την επίκληση στο συναίσθημα. Σε αυτό το σημείο, η Τασούλα Τσιλιμένη αναφέρει πως *όσο κι αν ένα ιστορικό κείμενο μετέχει στη μυθοπλασία, δεσμεύεται από την αξίωση για την αλήθεια. Ο συγγραφέας ιστορικών κειμένων είναι υποχρεωμένος να αποδείξει την αλήθεια των γεγονότων, δεν αντιγράφει την πραγματικότητα, αλλά επεμβαίνει στα ιστορικά γεγονότα και υποδεικνύει μια νέα ανάγνωση της ιστορίας, προβαίνοντας σε μία δημιουργική επαναπεριγραφή ή*

---

<sup>240</sup> Στανιού Χ. – Τ. Τσιλιμένη, «Το ιστορικό στοιχείο στο σύγχρονο ελληνικό νεανικό μυθιστόρημα. Η περίπτωση του *Μικρού αδελφού* και της *Προφητείας του κόκκινου κρασιού* της Λότης Πέτροβιτς Αδρουτσοπούλου», 13 Ιουλίου 2015, ό.π. σ.3.



*επανασύστασή της. Ο λογοτέχνης δεν υπόκειται σε τέτοιες δεσμεύσεις και σε αντίθεση με τον ιστορικό, παράγει ένα άρτια δομημένο κείμενο, με όλα τα πλεονεκτήματα ενός λογοτεχνήματος. Το ιστορικό κείμενο μπορεί να θεωρηθεί ως «μετακείμενο της ιστορικής αφήγησης», καθώς σε αυτό το γεγονός δεν εξιστορείται, αλλά σημασιοδοτείται, εγγράφεται σε ένα συμβολικό σύμπαν και ανάγεται σε μύθο<sup>241</sup>.*

Τελικά, το σημειακό σύστημα της γλώσσας μέσα από την τροπολογική του αξιοποίηση είναι εκείνο που μεταμορφώνει τα ιστορικά σημεία σε ενδείξεις και οδηγεί τον αναγνώστη στη διατύπωση ερμηνειών. Βέβαια, τόσο η τροπολογία όσο και το ιστορικό γεγονός θα ήταν ανούσια αν δεν υπήρχε η αφηγηματική λειτουργία ή για τον Hayden White η *λειτουργία ένταξης σε πλοκή*, η οποία εμπλέκει το συμβεβηκός σε μία ενιαία ιστορία, το απομακρύνει από την χρονολογική ακολουθία και το αναδεικνύει μέσα από τα συνδηλωτικά νοήματα που του προσδίδει. Ωστόσο, εξαιτίας της πλοκής το ιστορικό γεγονός πλησιάζει το φάσμα της φαντασίας τόσο στο λογοτεχνικό κείμενο όσο και στο ιστοριογραφικό. Παρόλα αυτά, η λογοτεχνική σύμβαση και η πρόθεση του συγγραφέα συμβάλουν στη διάκριση ανάμεσα στα δύο είδη. Ειδικότερα εάν δεν πρόκειται για ιστοριογραφικό αφήγημα, αλλά επιστημονικά ιστορικό κείμενο η αμεροληψία και η αντικειμενικότητα του συγγραφέα απομακρύνουν το ιστορικό γεγονός από τη μυθοπλασία, γεννούν ερμηνείες στηριζόμενες στη λογική επιχειρηματολογία και εμφανώς διακριτές από εκείνες που πηγάζουν από το λογοτεχνικό κείμενο.

### **3.6 Το ιστορικό γεγονός και η αλήθεια του**

Ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει τους μελετητές και τους συγγραφείς λογοτεχνικών έργων είναι ο βαθμός αντικειμενικότητας των γεγονότων που αναπαρίστανται. Βέβαια, η έννοια της αντικειμενικότητας συνίσταται από δύο άξονες που αλληλοσυνδέονται. Ο πρώτος άξονας αφορά την πληρότητα της αναπαράστασης και ο δεύτερος την αμεροληψία του συγγραφέα. Αναλυτικότερα, ένα γεγονός κατά τη διαδικασία της αναπαράστασής του σε γραπτή ή προφορική μορφή οφείλει να συνίσταται από όλα εκείνα τα στοιχεία που το περιέβαλλαν τη στιγμή που συνέβαινε, ώστε να καθίσταται πλήρες. Ωστόσο, η πληρότητα αποτελεί έναν ανέφικτο στόχο για τον συγγραφέα, διότι το πλήθος των στοιχείων λειτουργεί αντιστρόφως ανάλογα με τη συνοχή της πλοκής. Όσο περισσότερα είναι τα στοιχεία ενός γεγονότος που

---

<sup>241</sup> Στανιού Χ. – Τ. Τσιλιμένη, 13 Ιουλίου 2015, ό.π. σ.3.

αναπαρίστανται τόσο λιγότερος είναι ο βαθμός συνοχής της πλοκής. Γι' αυτό το λόγο, ο εκάστοτε συγγραφέας αναπόφευκτα καλείται αφενός να επιλέξει τα στοιχεία εκείνα που ο ίδιος θεωρεί ότι θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη και αφετέρου την ποσότητα των στοιχείων εκείνων που θα δημιουργήσουν μία πλοκή χωρίς χάσματα. Η αντικειμενική αναπαράσταση καθίσταται περισσότερο ακατόρθωτη, όταν δεν αφορά ένα γεγονός, αλλά ένα σύνολο συμβάντων. Αυτό δεν ισχύει μόνο για τα γεγονότα που έχουν λάβει χώρα στον κόσμο της πραγματικότητας, αλλά και για τα γεγονότα που αφορούν έναν φανταστικό κόσμο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ιστορικός Hayden White, *κάθε αφήγημα, όσο φαινομενικά πλήρες κι αν είναι, κατασκευάζεται με βάση ένα σύνολο συμβάντων που θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν αλλά αφέθηκαν απέξω. Αυτό ισχύει εξίσου για τα φανταστικά αφηγήματα όσο και για τα ρεαλιστικά*<sup>242</sup>. Επομένως, η αντικειμενική αναπαράσταση των γεγονότων αποτελεί μία ουτοπία, αφού η διαδικασία της επιλογής των γεγονότων και των στοιχείων που τα απαρτίζουν είναι μία διαδικασία υποκειμενική.

Τροχοπέδη σε μία αντικειμενική αναπαράσταση είναι και η αμεροληψία του συγγραφέα, η οποία δεν ταυτίζεται πάντοτε με την πρόθεσή του. Κάθε ρεαλιστής μυθιστοριογράφος επιθυμεί να αποδώσει την αλήθεια και να τη μεταφέρει στον αναγνώστη. Ωστόσο, κάθε γεγονός έχει δύο όψεις και για τον συγγραφέα είναι δύσκολο να αναπαραστήσει εξίσου αμερόληπτα και τις δύο πτυχές του. Ανασταλτικός παράγοντας είναι και η συναισθηματική φόρτιση που διακατέχει τον λογοτέχνη κατά τη στιγμή της συγγραφής. Ιδιαίτερα εάν το γεγονός που αναπαριστά είναι βίωμα, συνδέεται με κάποιο τραύμα ή αποτελεί μνημονική αναπαράσταση. Επιπλέον, η αναπαράσταση μετουσιωμένη σε γλώσσα αλλάζει μορφή και υπονομεύεται η πιστότητά της, διότι ο συγγραφέας εμπλέκεται σε μία διαδικασία επιλογής λέξεων, οι οποίες θα αναπαραστήσουν το γεγονός όχι μόνο όπως συνέβη, αλλά και όπως είναι αποτυπωμένο στη συνείδηση του ίδιου. Αν και παρέχεται στον συγγραφέα το δικαίωμα για μία επίσημη εξήγηση των πραγμάτων, στο γιατί τα πράγματα είναι παρά φαίνονται να είναι<sup>243</sup>, η τάση για δημιουργία όχι μόνο πραγματικών κόσμων, αλλά και πιθανών δημιουργεί αμφιβολίες στην αντικειμενικότητα της αναπαράστασης.

Ο Jerome Bruner χαρακτηρίζει τους λογοτεχνικούς κόσμους πιθανούς θεωρώντας τους αβέβαιους και μη πραγματικούς, διότι σε έναν αφηγηματικό κόσμο υπάρχει η

---

<sup>242</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.38.

<sup>243</sup> White H., "Historicism, History, and the Figurative Imagination", Dec. 1975, ό.π. σ.63.

*προϋπόθεση, οι υποκειμενικές καταστάσεις και οι πολλαπλές προοπτικές*<sup>244</sup>. Με την έννοια της *προϋπόθεσης* εννοούνται τα υπονοούμενα ενός κειμένου που οδηγούν σε λανθάνοντα και δευτερεύοντα νοήματα και όχι σε σαφή. Συγχρόνως, μία *υποκειμενική κατάσταση* δηλώνει ότι η πραγματικότητα μεταφέρεται μέσα από το φίλτρο της συνείδησης του πρωταγωνιστή της ιστορίας, οπότε δεν πρόκειται για μια αιώνια πραγματικότητα που μεταφέρεται μέσα από το μάτι ενός παντογνώστη αφηγητή, ακόμη και στις περιπτώσεις που η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και φαινομενικά ο αφηγητής παντογνώστης. Ο πρωταγωνιστής ενός αφηγήματος όπως και κάποιοι δευτερεύοντες ήρωες προβάλλουν την πραγματικότητα, έτσι όπως εκείνοι την βιώνουν. Τέλος, οι *πολλαπλές προοπτικές* σημαίνουν την παρατήρηση του κόσμου όχι με μονοσήμαντο τρόπο, αλλά πολυπρισματικά, όπου κάθε πρίσμα συλλαμβάνει μέρος της πραγματικότητας. Όλα αυτά συντελούνται με τους γραμματικούς και λεξιλογικούς μετασχηματισμούς που υπογραμμίζουν τις υποκειμενικές καταστάσεις, τις αμφιβολίες, τις αβεβαιότητες, τις εκλεπτυσμένες αποχρώσεις και τις δυνατότητες επιλογής<sup>245</sup>.

Παράλληλα, στην έννοια του «πιθανού» αναφέρεται και ο Ondrej Sladek, μέλος του Ινστιτούτου της Τσέχικης Λογοτεχνίας. Ωστόσο, εκείνος ως πιθανό κόσμο ορίζει τον «εναλλακτικό» κόσμο που αντιπροσωπεύει μία εναλλακτική σκέψη για την πορεία της ιστορίας κι όχι έναν μη ολοκληρωμένο κόσμο σε επίπεδο περιγραφής και αφήγησης, όπως ο Jerome Bruner. Υπό αυτό το πρίσμα, το ιστορικό γεγονός που περιγράφεται δεν έχει συμβεί και δεν βασίζεται ούτε στην ιστορία ούτε σε γνήσια επιστημονική μεθοδολογία. Πρόκειται για σενάρια αφενός μη πραγματικά και αφετέρου αντίθετα συγκεκριμένων πραγματικών συμβάντων που στερούνται οποιασδήποτε αντικειμενικής αλήθειας. Εντούτοις, είναι άξια λόγου, καθώς προσδίδουν σημασία σε σημαντικά γεγονότα και καταστάσεις της ιστορίας που συνέβησαν και αναπαριστούν αυτό που ήταν δυνατό να συμβεί «εάν» η ιστορία ακολουθούσε μία αντίθετη κατεύθυνση<sup>246</sup>.

Οι επιστήμονες της ιστορίας έχουν υποχρέωση να μεταφέρουν ένα γεγονός του παρελθόντος χωρίς συναισθηματικές εκρήξεις και ερμηνευτικές κρίσεις. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Ondrej Sladek, *μοναδική τους υποχρέωση είναι να προσπαθήσουν για την αλήθεια και να την κατανοήσουν, καθώς δεν έχουν δικαιώματα*

---

<sup>244</sup> Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, ό.π. σ.48.

<sup>245</sup> Bruner J. (2004), ό.π. σ.48.

<sup>246</sup> Sladek O., «Between History and Fiction: On the Possibilities of Alternative History», *χ.χ.ε.*, ό.π. σ.1-2.

συγχώρησης ή καταδίκης ιστορικών προσώπων<sup>247</sup>. Αντίθετα, οι εναλλακτικοί αυτοί κόσμοι αποτελούν πειραματικές και κριτικές σκέψεις πάνω σε σημαντικές αποφάσεις που καθόρισαν την πορεία ολόκληρων κοινωνιών και πολιτισμών.

Το λογοτεχνικό κείμενο ως απόσταγμα πολιτισμού δημιουργείται μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό πλαίσιο και διαμορφώνεται με βάση αυτό. Οι διαφορετικές πτυχές του κάθε πολιτισμού οδηγούν σε διαφορετικές όψεις του ιστορικού γεγονότος. Με αυτόν τον τρόπο, το ίδιο ιστορικό γεγονός δύναται να αναπαρασταθεί με διαφορετικό τρόπο όχι μόνο ανάμεσα σε δύο συγγραφείς της ίδιας κουλτούρας, αλλά και ανάμεσα σε δύο συγγραφείς διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης. Συνεπώς, αφενός η αντικειμενική αναπαράσταση δεν προσεγγίζεται και αφετέρου η ίδια η πραγματικότητα θεάται από διαφορετικές οπτικές. Μάλιστα, οι σχετικιστές πρεσβεύουν την ακραία άποψη ότι η ίδια η επιστήμη της ιστορίας αποτελεί ένα ατομικό είδος τέχνης, έκφραση μιας κουλτούρας χωρίς κανένα ισχυρισμό της αλήθειας. Η συνεισφορά της αληθινής αναπαραγωγής των γεγονότων από τους ιστορικούς συνεισφέρει τόσο λίγο στην ποιότητα του γεγονότος όπως ακριβώς και το έργο ενός ζωγράφου<sup>248</sup>. Εν κατακλείδι, εφόσον η ίδια η επιστήμη της ιστορίας θεωρείται έκφραση ενός πολιτισμού και κλονίζεται κάθε προσπάθεια για αντικειμενική αναπαράσταση, η μυθοπλασία φαίνεται να απέχει πολύ περισσότερο από τη σφαίρα της αλήθειας. Βέβαια, κοινό εργαλείο και στα δύο πεδία αποτελεί η γλώσσα κι όχι η παρατήρηση και το πείραμα, όπως συμβαίνει στις θετικές επιστήμες.

Καθώς η γλώσσα ως σημειακό σύστημα είναι εκείνη που μεταμορφώνει τα συμβεβηκότα σε σύμβολα και αποτελεί προέκταση και έκφραση του πολιτισμικού συστήματος, είναι εκείνη που διατυπώνει στη γραπτή μορφή και την ιστορικότητα κάθε έθνους. Όπως υποστηρίζει ο ιστορικός Αντώνης Λιάκος, *η αντίληψη του παρελθόντος και η μεταβιβάσιμη ιστορική εμπειρία δημιουργούν το σημειωτικό πλαίσιο μέσα από το οποίο εμείς σημειώνουμε την παρούσα πραγματικότητα. Με αυτήν την έννοια κάθε κουλτούρα συνεπάγεται και διαφορετική ιστορικότητα, διαφορετική αντίληψη όχι μόνο του σχήματος της ιστορίας, αλλά και της θέσης που η ιστορία κατέχει στην τρέχουσα αντίληψη της πραγματικότητας*<sup>249</sup>. Γι' αυτό το λόγο, οι σχετικιστές υποστηρίζουν ότι ένα ιστορικό φαινόμενο απαιτεί από τον ιστορικό να το μελετήσει σύμφωνα με τους

---

<sup>247</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.261.

<sup>248</sup> Lorenz C., «Historical Knowledge and Historical Reality: A Plea for “Internal Realism”», *History and Theory*, Vol.33, No.3, Oct.1994, σ.304 (297-376).

<sup>249</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.263.

όρους *του* ή διαφορετικά στην ουσία *του*. Ως εκ τούτου, η αντικειμενικότητα σημαίνει να αποστασιοποιηθεί ο ιστορικός από την εποχή και τον πολιτισμό του και να προσαρμοστεί στη συνείδηση της εποχής του υπό μελέτη γεγονότος· να αντιληφθεί τον κόσμο από τη δική *του* προοπτική και να αναπαράγει τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος εμφανιζόταν στο τότε<sup>250</sup>. Η συγκεκριμένη οπτική αντιτίθεται στην άποψη του Αντώνη Λιάκου και μοιάζει ουτοπική, παρόλο που διατυπώνεται με λογικά επιχειρήματα. Υπονοεί έναν ιστορικό απαλλαγμένο από τις ανθρώπινες διαστάσεις και αδυναμίες, ενώ παραβλέπει ότι ο ίδιος ο ιστορικός και η γλώσσα του είναι μέρος ενός πολιτισμού από τον οποίο δεν μπορεί να απαλλαχτεί.

Η γλώσσα ως εργαλείο μεταφοράς νοήματος δεν περιορίζεται μονάχα σε ένα σημειακό σύστημα με συγκεκριμένες λεκτικές αναφορές, αλλά επεκτείνεται σε αφηγηματικές και μη-αφηγηματικές δομές, σε σύνθετες μορφές λόγου και σε απλές. Σύμφωνα με τον Hayden White ο απλός και μη-αφηγηματικός λόγος, που συνηθίζεται να χρησιμοποιείται στις θετικές επιστήμες, φαίνεται να είναι ο πιο κατάλληλος να εκπροσωπήσει τα «αληθινά» γεγονότα<sup>251</sup> και συνεπώς να πλησιάζει τα όρια της αντικειμενικότητας. Ωστόσο, όπως διατυπώνει, το ζήτημα της αντικειμενικής αναπαράστασης των ιστορικών γεγονότων δεν αφορά τη διάκριση ανάμεσα στο «σωστό» και το «λανθασμένο», αλλά στη διάκριση ανάμεσα στο «αληθινό» και το «φανταστικό». Η τελευταία διάκριση είναι δυσνόητη, καθώς ένα φανταστικό γεγονός ενδέχεται να παρουσιαστεί με ρεαλιστικό και πειστικό τρόπο και συνάμα το πραγματικό παρελθόν να αναπαρασταθεί στηριγμένο στη λειτουργία της φαντασίας<sup>252</sup>. Ακολουθώντας, κάθε αναπαράσταση οφείλει να υπόκειται στην αντίστοιχη ειδολογική κατηγορία. Εάν μία ιστορική ιστορία παρουσιάζεται ως κυριολεκτική αναπαράσταση των πραγματικών γεγονότων, τότε δεν δύναται να ασκηθεί κριτική για το αν είναι αληθής ή αναληθής σε σχέση με τα γεγονότα του ζητήματος. Εάν όμως αναπαρίσταται ως μεταφορική αναπαράσταση των αληθινών γεγονότων, τότε το ζήτημα της αξιοπιστίας θα υπόκειται κάτω από τις αρχές που κυβερνούν τη διασφάλιση της αλήθειας των μυθοπλασιών<sup>253</sup>.

Στο λογοτεχνικό είδος του αφηγήματος η αναπαράσταση των πραγματικών συμβάντων είναι μία δύσκολη διαδικασία, επειδή δεν προσφέρονται στον συγγραφέα

---

<sup>250</sup> White H., "Historicism, History, and the Figurative Imagination", Dec. 1975, ό.π. σ.65.

<sup>251</sup> White H., "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", Feb. 1984, ό.π. σ.33.

<sup>252</sup> White H., Feb. 1984, ό.π. σ.33.

<sup>253</sup> White H. (1992), "Historical Emplotment and the Problem of Truth", ό.π. σ.40.

με τη μορφή ιστορίας, αλλά μεμονωμένα και αποσπασματικά. Εντούτοις, το κοπιαστικό έργο ενός συγγραφέα δεν είναι μόνο η σύνθεση μίας αφηγηματικής πλοκής, αλλά και η ευστοχία της αληθοφάνειας. Από τη στιγμή που ένα ιστορικό γεγονός εμπέσει σε λόγο μυθοπλαστικό, η αντικειμενική αναπαράσταση καταργείται και αντικαθίσταται από την αληθοφάνεια. Σε ένα περιβάλλον μυθοπλαστικό τα ιστορικά γεγονότα είτε στηρίζουν εξολοκλήρου είτε υποστηρίζουν έμμεσα την εξέλιξη της λογοτεχνικής ιστορίας. Και στις δύο περιπτώσεις είναι δύσκολη η διάκρισή τους από τα φανταστικά γεγονότα που τα περιβάλλουν. Μάλιστα, όσο πιο δύσκολη είναι αυτή η διάκριση, τόσο περισσότερο αληθοφάνες θεωρείται το αφήγημα. Παράλληλα, η αληθοφάνεια ενός αφηγήματος είναι ανεξάρτητη από τη διάταξη των γεγονότων μέσα στο κείμενο. Αν η αντικειμενικότητα της χρονογραφίας εξαρτάται από την αυστηρή χρονολογική παράθεση των συμβάντων, ο βαθμός αληθοφάνειας ενός λογοτεχνικού κειμένου δεν μειώνεται από τις αναδρομές και τις προλήψεις που διαταράσσουν την γραμμική πορεία της αφήγησης. Παρόλα αυτά, όπως υποστηρίζει και ο Hayden White, *η αφηγηματική διάταξη των γεγονότων μειώνει την αξιοπιστία τους, με αποτέλεσμα να μην θεωρούνται πια ως δεδομένα της πραγματικότητας*<sup>254</sup>.

Μεταφέροντας την άποψη του Hayden White στη Λογοτεχνία ότι *μόνο η αλήθεια των γεγονότων μετράει η γλωσσολογική μορφή και ο ειδολογικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται λεκτικά και η ρητορική του λόγου δεν έχουν καμία σημασία*<sup>255</sup>, διαπιστώνεται ότι το πιο σημαντικό στην αφήγηση των γεγονότων είναι τα ίδια τα γεγονότα και ο βαθμός αληθοφάνειάς τους. Ο βαθμός της αληθοφάνειας σε ένα λογοτεχνικό αφήγημα δεν καθορίζεται από την γλώσσα. Αν και υπήρχε παραδοσιακά η αντίληψη ότι μία ορθή συντακτική δομή του αφηγήματος αποτελεί καταλυτικό παράγοντα στην πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, στην πορεία του χρόνου η σκέψη αυτή υποδαυλίστηκε. Ακόμη και ο ανορθόδοξος τρόπος γραφής με τον κατακερματισμό της σύνταξης αποτυπώνουν τον πραγματικό κόσμο. Απαραίτητη προϋπόθεση και στις δύο περιπτώσεις συνιστά η απουσία εσωτερικού μονολόγου ή συνείδησης του ήρωα, στοιχεία που δηλώνουν μία υποκειμενική οπτική παρουσίασης των γεγονότων.

Τα ιστορικά γεγονότα ως πραγματικά συμβάντα οφείλουν απλώς να υπάρχουν. Έχουν τη δυνατότητα να αποτελούν τα αναφερόμενα ενός λόγου, αλλά δεν πρέπει να

---

<sup>254</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.57.

<sup>255</sup> White H. (2015), ό.π. σ.156.

παριστάνουν τα υποκείμενα του αφηγήματος<sup>256</sup>. Αντίθετα, σε έναν μυθοπλαστικό λόγο η «υποκειμενικότητα» προκύπτει από την παρουσία, ρητή ή σιωπηρή, ενός «εγώ» που «δεν ορίζεται αλλιώς παρά ως το πρόσωπο που κρατά αυτόν το λόγο». Ωστόσο, η «αντικειμενικότητα» του αφηγήματος ορίζεται από την απουσία κάθε αναφοράς στον αφηγητή. Στον αφηγηματοποιούντα λόγο, για να πούμε την αλήθεια, δεν υπάρχει πια καν αφηγητής. Τα συμβάντα παρατίθενται έτσι όπως συνέβησαν, ανάλογα και ταυτόχρονα με την εμφάνισή τους στον ορίζοντα της ιστορίας. Κανείς δεν μιλάει εδώ. Τα συμβάντα μοιάζουν να διηγούνται τα ίδια τον εαυτό τους<sup>257</sup>. Συνεπώς, η τριτοπρόσωπη αφήγηση σε συνδυασμό με την απουσία της συναισθηματικής φόρτισης των προσώπων και την παράθεση της εσωτερικής τους σκέψης είναι το κλειδί για την ευστοχία της αληθοφανούς αναπαράστασης. Αξίζει να σημειωθεί πως αν ο παντογνώστης αφηγητής συνιστά ένα εύκολο αφηγηματικό εργαλείο, η εξάλειψη κάθε συναισθήματος όχι μόνο είναι δύσκολη υπόθεση, αλλά και ανεπιθύμητη από τον συγγραφέα ενός λογοτεχνικού αφηγήματος. Ουσιαστικά, όπως σημειώνει και ο Hayden White ο λόγος σε ένα μυθιστόρημα δεν εξιστορεί, αλλά υποκρίνεται ότι κάνει τον κόσμο και τα γεγονότα να μιλήσουν τα ίδια και να μιλήσουν ως ιστορία<sup>258</sup>.

Αν ένα ιστορικό κείμενο εγγράφεται με μία απλή γλωσσική δομή θεωρούμενο ως προϊόν γλωσσικά αντικειμενικό, ένα μυθοπλαστικό κείμενο είναι γραμμένο σε μία σύνθετη γλωσσική δομή θεωρούμενο ως προϊόν μετα-γλώσσας<sup>259</sup>. Αυτό συμβαίνει γιατί ένας συγγραφέας λογοτεχνικού αφηγήματος προκειμένου να αναπαραστήσει ένα ιστορικό γεγονός θα στηριχτεί σε ιστορικά κείμενα και στη συνέχεια θα δημιουργήσει πάνω σε αυτά καινούρια κείμενα εμπλουτισμένα με στοιχεία φανταστικά. Κείμενα τα οποία λειτουργούν ουσιαστικά ως ερμηνείες πάνω στα αρχικά. Μάλιστα, ο Αμερικανός ιστορικός υπολογίζει την επίτευξη της αληθοφάνειας με βάση τον βαθμό *ειλικρίνειας και ρεαλισμού των μορφών μυθοπλασίας σε σχέση με τα γεγονότα της ιστορικής πραγματικότητας και με τη γνώση που έχει αποκτηθεί για αυτά*<sup>260</sup>. Ακολουθώντας, το ιστορικό κείμενο αποτελεί αποτύπωση της ιστορικής πραγματικότητας, ενώ το μυθοπλαστικό συνιστά την ερμηνεία της ιστορικής πραγματικότητας. Η λογοτεχνική πια ερμηνεία ενός ιστορικού γεγονότος δεν περιορίζεται μόνο στην οπτική του συγγραφέα-αφηγητή, αλλά και στην πρόσληψη του αναγνώστη. Με αυτόν τον τρόπο,

---

<sup>256</sup> White H. (2015), ό.π. σ.25.

<sup>257</sup> White H. (2015), ό.π. σ.25.

<sup>258</sup> White H. (2015), ό.π. σ.58.

<sup>259</sup> White H. (1992), "Historical Emplotment and the Problem of Truth", ό.π. σ.39.

<sup>260</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.169.

η αληθοφάνεια ενός κειμένου κατορθώνεται και από το ποσοστό ερμηνείας των μυθοπλαστικών συμβάντων ως πραγματικά ιστορικών. Τελικά, τα νοήματα που προσπαθεί να μεταδώσει ο ιστορικός στηριζόμενος εξολοκλήρου στην αντικειμενική παράθεση των γεγονότων, ο λογοτέχνης τα μεταφέρει μέσα από τα μοτίβα των φανταστικών γεγονότων.

Ο Hayden White καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όλα είναι αντι-ιστορία ή μυθοπλασία πάντα γραμμένα περισσότερο ως ενάντια παρά εκ μέρους της «αλήθειας»<sup>261</sup>. Συγχρόνως, η Βενετία Αποστολίδου, καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, θεωρεί ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο δεν πλησιάζει ποτέ την αντικειμενικότητα, καθώς ανάμεσα στην πρωτογενή ιστορική πηγή και το λογοτεχνικό δημιούργημα μεσολαβεί ο συγγραφέας, ο οποίος καθιστά τη σχέση τους έμμεση και διαμεσολαβημένη. Χαρακτηριστικά παραθέτει πως *η σχέση του συγγραφέα και κατά συνέπεια και του λογοτεχνικού έργου με την ιστορία είναι πολλές φορές εντελώς έμμεση και οπωσδήποτε διαμεσολαβημένη. Και πώς θα μπορούσε να γίνει αλλιώς, όταν έχουμε να κάνουμε με συγγραφικές υποκειμενικότητες που συλλαμβάνουν την πραγματικότητα με χίλιους διαφορετικούς τρόπους*<sup>262</sup>. Επιπλέον, ο Ondrej Sladek κατονομάζει τους μυθοπλαστικούς κόσμους της λογοτεχνίας ως ένα *συγκεκριμένο είδος πιθανών κόσμων, ως αισθητικά δημιουργήματα*<sup>263</sup>. Κατ' επέκταση, η αληθοφάνεια των γεγονότων κι όχι η αλήθεια τους είναι το ζητούμενο σε ένα λογοτεχνικό κείμενο.

Παρόλα αυτά, η Αισθητική αποτελεί θεμέλιο λίθο ολόκληρης της Λογοτεχνίας και καθορίζει και την πρόθεση της συγγραφικής διαδικασίας. Οι λογοτεχνικοί κόσμοι αποσκοπούν πρωτίστως στην τέρψη του αναγνώστη και δευτερευόντως στην απόκτηση της ιστορικής γνώσης. Αν και ο αναγνώστης παραμένει αποστασιοποιημένος από την καθαρή επιστημονική γνώση της ιστορίας, χάριν της αισθητικής αφυπνίζεται συναισθηματικά και καλλιεργεί την ιστορική του συνείδηση αποκτώντας εμπειρίες για τον κόσμο που λαμβάνουν τη μορφή βιώματος. Όμως, πέρα από την αισθητική του διάσταση, το αφηγηματικό κείμενο παρέχει και την ιδέα του κόσμου, την αίσθηση της πραγματικότητας. Ο ψυχολόγος Jerome Bruner διαπιστώνει πως η λογοτεχνική μυθιστοριογραφία το μόνο που κάνει είναι να μας παρέχει την αίσθηση των πραγμάτων. *Εντούτοις, η αίσθηση των πραγμάτων, συχνά προερχόμενη από την αφήγηση, είναι αυτή*

---

<sup>261</sup> White H., "The Practical Past", 2010, ό.π. σ.12.

<sup>262</sup> Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», χ.χ.ε., ό.π. σ.16.

<sup>263</sup> Sladek O., «Between History and Fiction: On the Possibilities of Alternative History», χ.χ.ε., ό.π. σ.2.



που κάνει αργότερα πιο πιθανή την αναφορά στην πραγματική ζωή...<sup>264</sup>. Προσθέτει ακόμη πως η μυθιστοριογραφία δημιουργεί πραγματικότητες τόσο πειστικές ώστε αυτές να διαμορφώνουν την εμπειρία μας όχι μόνο στους κόσμους που απεικονίζει η ίδια, αλλά και στον πραγματικό κόσμο<sup>265</sup>. Συμπερασματικά, άνευ ιστορικής πραγματικότητας δεν υφίσταται ιστορική γνώση και άνευ ιστορικής γνώσης δεν υφίστανται οι μυθοπλαστικοί κόσμοι της ιστορίας και ιστορική συνείδηση παραμένει καταλήγει ελλιπής.

Η απαρχή της ιστορικής επιστήμης συναντάται στον χώρο της Λογοτεχνίας, γεγονός που καθιστά την γειννίαση των δύο πεδίων λογική. Με αφετηρία την επική ποίηση, η ιστορία αφηγείται περιπέτειες και γεγονότα με ανάμεικτα αληθινά και μυθικά στοιχεία, ειπωμένα σε λόγο έμμετρο και με απώτερο σκοπό την τέρψη του ακροατή. Αν και η επινόηση της γραφής οδήγησε σε γραπτά κείμενα, τα οποία στη διάρκεια του χρόνου προσέγγισαν περισσότερο την αλήθεια με συστηματικό, μεθοδολογικό και επιστημονικό τρόπο, την αρχική λειτουργία της ιστορίας τη συνέχισε η Λογοτεχνία. Ουσιαστικά, οι λογοτεχνικές αφηγήσεις ιστορικού περιεχομένου λειτουργούν ως προέκταση της επικής ποίησης. Αναζητούν την αθέατη πραγματικότητα του παρελθόντος σε χρόνο όχι πάντα σαφώς προσδιορισμένο, ικανοποιώντας την ανάγκη του συγγραφέα και του αναγνώστη να προσεγγίσει κόσμους πιθανούς. Ως εκ τούτου, η Λογοτεχνία βρίσκεται σε μία αέναη διαλεκτική σχέση με το παρελθόν.

Ωστόσο, η έννοια της ιστορίας δεν αντιπροσωπεύει μόνο το αντίστοιχο επιστημονικό πεδίο, αλλά συνιστά το ίδιο το παρελθόν. Το πλήθος των αντιθέσεων ανάμεσα στο παρελθόν και στο μυθοπλαστικό κείμενο διατηρεί τη μεταξύ τους σχέση αμφίδρομη και διαρκή. Αναλυτικότερα, αν το παρελθόν ορίζεται ως τα «όσα συνέβησαν», το λογοτεχνικό αφήγημα αποτελεί την «εξιστóρηση των όσων συνέβησαν». Με αυτόν τον τρόπο, εάν το ιστορικό γεγονός συνίσταται από το βίωμα και τις πράξεις προσώπων αποτελώντας ένα μέρος του παρελθόντος, το αφήγημα αποτελεί την αναπαράσταση και το λόγο προσπαθώντας να προβάλει το απόσπασμα του παρελθόντος ως κάτι ολοκληρωμένο. Ο κόσμος της μυθοπλασίας είναι ένας κόσμος ολοκληρωμένος που προσδίδει στη μερικότητα του ιστορικού γεγονότος

---

<sup>264</sup> Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, ό.π. σ.43-44.

<sup>265</sup> Bruner J. (2004), ό.π. σ.45.

καθολικά χαρακτηριστικά. Καταπιάνεται με ένα κομμάτι της ιστορίας, αναδύει τις πιο κρίσιμες ανά εποχή πτυχές του και τις αναδεικνύει σε πανανθρώπινες αξίες. Ως πολιτισμικό φαινόμενο, το λογοτεχνικό έργο προσαρμόζεται και εκφράζει τις ανάγκες της εκάστοτε κοινωνίας και εποχής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το ένα και μοναδικό ιστορικό γεγονός να λαμβάνει πολλαπλές και ποικίλες προοπτικές, να θεάται πολυπρισματικά.

Επιπροσθέτως, ένα ιστορικό γεγονός απαρτίζεται από αναρίθμητες αιτιακές σχέσεις από τις οποίες οι περισσότερες πιθανότατα να μην είναι γνωστές στο παρόν. Από την άλλη πλευρά, ένα ιστορικό γεγονός τοποθετημένο σε ένα λογοτεχνικό κείμενο διακατέχεται από συγκεκριμένες και αριθμήσιμες αιτιακές σχέσεις, καθώς το πλήθος των σχέσεων δημιουργεί αφηγηματικά κενά. Στα πλαίσια της χρονικής εξέλιξής τους τόσο οι αιτιακές σχέσεις όσο και τα συμβεβηκότα ακολουθούν μία σειριακή πορεία. Αντίθετα, η αφήγηση ενός λογοτεχνικού κειμένου ανάλογα με τους αισθητικούς κώδικες και τις συμβάσεις της κάθε εποχής δύναται απλώς να διασπαστεί από τις αναλήψεις και τις προλήψεις, όπως συμβαίνει στο κλασικό ρεαλιστικό μυθιστόρημα ή ακόμη και να κατακερματιστεί χρονικά, όπως διαφαίνεται στη μοντέρνα πεζογραφία. Και αν το ιστορικό γεγονός στο παρόν του συνιστά και την αλήθεια του, το λογοτεχνικό γεγονός διαποτίζεται με στοιχεία φαντασίας και συναισθήματα που το απομακρύνουν από την αλήθεια του παρελθόντος.

Το ιστορικό και λογοτεχνικό γεγονός αντιδιαστέλλονται ως προς το χρόνο. Αν το ιστορικό γεγονός από τη στιγμή που συμβαίνει πορεύεται στο παρελθόν, το λογοτεχνικό κείμενο αφορά το παρόν του συγγραφέα και του αναγνώστη. Ο συγγραφέας στηριζόμενος σε ιστορικά κείμενα που αποτελούν τη «γλώσσα», δημιουργεί τη μετα-γλώσσα, δηλαδή το μετα-κείμενο. Προβαίνει σε κατανόηση και ερμηνεία του ιστορικού γεγονότος μέσα από την πράξη της γραφής. Η κατανόηση αφορά ιστορικές πληροφορίες του ιστορικού φαινομένου που φανερώνονται άμεσα στην αφήγηση, ενώ η ερμηνεία υπολανθάνει στο κείμενο μέσα από τη χρήση συμβόλων, την τροπολογία της γλώσσας και αφορά τα λανθάνοντα και άδηλα μηνύματα του κειμένου. Η ερμηνεία μεταφράζεται και ως έκφραση ή ως εξήγηση του συμβεβηκός, αλλά σε κάθε περίπτωση είναι εκείνη που προσθέτει στο παρελθόν διάρκεια και αξία. Όταν το παρόν του συγγραφέα θα καταλήξει κι εκείνο «παρελθόν», θα φανερωθεί το παρόν του αναγνώστη, ο οποίος θα προσφέρει στο κείμενο τις δικές του ερμηνείες σχετικά με τα ιστορικά πεπραγμένα. Δεν θα βιώσει ποτέ τις ιστορικές καταστάσεις, όπως τα πρόσωπα του παρελθόντος, αλλά θα κατακτήσει το βίωμα αυτό

μέσα από την αλληλεπίδρασή του με το κείμενο, δηλαδή μέσα από την εμπειρία της ανάγνωσης.

Κλείνοντας, αν ο κόσμος του παρελθόντος είναι ένας κόσμος αληθινός, όπου τα γεγονότα απλά πράττονται, ο κόσμος της μυθοπλασίας είναι ένας κόσμος κατασκευασμένος που υποκρίνεται ότι «μιλάει», ώστε να μοιάζει αληθοφανής. Και αν η ιστορία ως παρελθόν αποτελεί μία αιώνια και πλούσια πηγή για το μυθοπλαστικό κόσμο, η Λογοτεχνία τι προσφέρει στο παρελθόν, αφού η ιστορική της γνώση είναι ανεπαρκής και υποκειμενική; Πέρα από τη γνωστοποίηση του παρελθόντος, η λογοτεχνία ως τέχνη επιλέγει και αξιώνει σημαντικά και ασήμαντα γεγονότα προσδίδοντάς τους οικουμενικότητα και διαχρονικότητα, μετουσιώνει την στείρα ιστορική γνώση σε αισθητικό δημιούργημα και μέσα από την αναγνωστική εμπειρία καλλιεργεί την ιστορική συνείδηση. Τελικά, όπου δεν υπάρχει αφήγημα, δεν υπάρχει ιστορία.

## Κεφάλαιο 4

### Βίωμα και Ιστορία

«Το παρελθόν δεν πεθαίνει ποτέ.

Είναι πανταχού παρόν.»

(Δημηρούλης Δ., «Ελληνικός Μοντερνισμός (ή) γενιά του '30. Αισθητική ιδεολογία και πολιτισμική εξουσία στον Μεσοπόλεμο»<sup>266</sup>

Η Λιλίκα Νάκου υποστηρίζει πως *ο συγγραφέας βάζει σε όλα τον εαυτό του και τις εμπειρίες του*<sup>267</sup>. Με την προϋπόθεση ότι η εμπειρία δεν περιορίζεται μόνο στα περιστατικά της ζωής, αλλά επεκτείνεται και στην αντίληψη που ο άνθρωπος διαμορφώνει για τον κόσμο, η μεταφορά των προσωπικών εμπειριών σε αφήγημα συνιστά συγχρόνως και την ερμηνεία τους. Ο τρόπος με τον οποίο ένα γεγονός μετουσιώνεται σε αφήγηση προσδίδει και τον τρόπο ερμηνείας του γεγονότος αυτού. Τα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου στηρίζονται, κυρίως, σε προσωπικά βιώματα, αλλά δεν ανήκουν στο είδος της αυτοβιογραφίας. Η ίδια ως κοινωνικό ον μεταφέρει στη μυθοπλασία της κοινωνικές συνθήκες, πολιτικές καταστάσεις και ευρύτερους προβληματισμούς σχετικά με την πνευματική καλλιέργεια και τη θέση της γυναίκας. Αναπαριστά την ιστορία, ενώ συγχρόνως την ερμηνεύει. Ωστόσο, τα μυθιστορήματά της δεν είναι ιστορικά. Μέσα από το παρόν κεφάλαιο τεκμηριώνεται ότι η Λιλίκα Νάκου δημιουργεί στο έργο της ένα πλέγμα ιστορίας και ζωής με τέτοιο τρόπο που η αναπαράσταση της ιστορίας προσφέρει στον αναγνώστη μια πλήρη ατμόσφαιρα της εποχής. Η συγγραφέας μεταφέρει αυτούσια τα γεγονότα, αφού *τα αφήνει να μιλήσουν, χωρίς να τα θολώνει*<sup>268</sup>.

#### 4.1 Το βίωμα ως «εσωτερική εμπειρία»

Σε αντίθεση με τους εμπειριστές φιλοσόφους που υποστηρίζουν ότι ο ανθρώπινος νους είναι ένας *tabula rasa* πάνω στον οποίο καταγράφεται η εμπειρία, ο Wilhelm Dilthey, θεωρεί πως η εμπειρία είναι άμεσα δοσμένη με τη μορφή συνειδησιακών

---

<sup>266</sup> Δημηρούλης Δ.(2016), «Ελληνικός Μοντερνισμός (ή) γενιά του '30. Αισθητική ιδεολογία και πολιτισμική εξουσία στον Μεσοπόλεμο», *Πολιτική επιστήμη: Διακλαδική και Συγχρονική Διερεύνηση της Πολιτικής Πράξης*, επιμ. Α-Ι.Δ. Μεταξάς, Τόμ.ΙΙΙ: Πολιτική Επικοινωνία: Κριτικός και Κατεξουσιαστικός λόγος, Σιδέρης, Αθήνα, σ.101 (101-123).

<sup>267</sup> Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», *Διαβάζω*, τχ.72, 29 Ιουνίου 1983, σ.66 (64-72).

<sup>268</sup> Χατζιδάκι Ν., 29 Ιουνίου 1983, ό.π. σ.72.

καταστάσεων από τη στιγμή της γέννησης κάθε ανθρώπινου πλάσματος<sup>269</sup>. Κατ' επέκταση, για τον Γερμανό φιλόσοφο η εμπειρία ως έννοια συμβαδίζει με την χαρακτηροδομή, τη συνείδηση και την ιδιοσυγκρασία του ατόμου και συνεπώς ενυπάρχει σε αυτό μια a priori μορφή γνώσης και κατανόησης του κόσμου. Επιπλέον, ο Dilthey, όταν αναφέρεται στην «εμπειρία», χρησιμοποιεί τον πιο εξειδικευμένο και συγκεκριμένο γερμανικό όρο «Erlebnis», αποφεύγοντας τη λέξη «Erfahrung» που αποτελεί πιο γενικευμένο ορισμό. Ο όρος «Erlebnis» προέρχεται από το ρήμα «erleben», όπου «leben» σημαίνει «ζω». Η «εμπειρία», όπως την ορίζει ο Dilthey, συνδέεται με την έννοια του βιώματος και γι' αυτό το λόγο αναφέρεται σε αυτήν ως «ζώσα εμπειρία» που καθορίζεται ως μία ενότητα με συνοχή και με ένα κοινό νόημα: *Εμπειρία καλείται αυτό το οποίο στην πορεία του χρόνου αποτελεί μία ενότητα στο παρόν, καθώς έχει ένα ενιαίο νόημα. Είναι η μικρότερη οντότητα, η οποία μπορεί να οριστεί ως εμπειρία. Πρόκειται για μία ενότητα από κομμάτια ζωής, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους διαμέσου ενός κοινού νοήματος για την πορεία της ίδιας της ζωής<sup>270</sup>.*

Συνοψίζοντας, η εμπειρία, όπως ορίζεται από τον Dilthey, είναι «εσωτερική», αφού είναι άμεσα δοσμένη στον άνθρωπο. Στην πορεία του χρόνου εμπλουτίζεται με βιώματα, τα οποία ως ένα ενιαίο όλον την καλλιεργούν και την εξελίσσουν. Με αυτόν τον τρόπο, οι αντιλήψεις για τον κόσμο αφενός είναι διαμορφωμένες a priori στον ανθρώπινο νου, αφετέρου δεν είναι αμετάβλητες. Αντίθετα, ανασχηματίζονται και αποθηκεύονται στη συνείδηση, ώστε να δημιουργήσουν νέες απόψεις που αφορούν σύγχρονες καταστάσεις. Συνεπώς, η ανθρώπινη εσωτερική εμπειρία διαπνέεται από διάρκεια, στοιχείο που την καθιστά σημαντική, διαχρονική και μη πεπερασμένη. Συνίσταται από αντιλήψεις που χρονικά διαμορφώνονται πρωθύστερα των γεγονότων του παρόντος, ενώ συγχρόνως ακολουθεί μία πορεία γραμμική συμβαδίζοντας τελικά με την ίδια τη ζωή.

Καθώς η σκέψη δεν πάει πίσω από τη ζωή<sup>271</sup>, η Λιλίκα Νάκου βιώνει και αντιδρά σε αρνητικές καταστάσεις, ενώ εξωτερικεύει πολύτιμες αρχές και αξίες, οι οποίες προκύπτουν από τη συνείδηση που η ίδια έχει διαμορφώσει για τον κόσμο. Με πνεύμα αντισυμβατικό και άγρυπνο εκφράζει την αντίληψή της για τον κόσμο μέσα από τα μυθοπλαστικά δημιουργήματά της. Ως κοινωνικό και ιστορικό ον δέχεται τις

---

<sup>269</sup> Dilthey W. (1989), *Selected Works/Volume I: Introduction to the Human Sciences*, eds. Makkreel R. A. – R. Frithhof, Princeton University Press, New Jersey, σ.8.

<sup>270</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, Northwestern University Press, U.S.A., σ.8.

<sup>271</sup> Dilthey W. (1989), *Selected Works/Volume I: Introduction to the Human Sciences*, ό.π. σ.8.

επιδράσεις από το περιβάλλον της αφομοιώνοντας εκείνες που είναι αποτέλεσμα βιώματος. Η εξωτερικευση των επιρροών αυτών λαμβάνει χώρα στα μυθιστορήματά της, τα οποία αποτελούν ουσιαστικά κατάθεση της εσωτερικής της εμπειρίας. Βιώνοντας η συγγραφέας καταστάσεις σε ένα περιβάλλον με διαστάσεις ιστορικές, είναι αναμενόμενο πως η ιστορική βάση της μυθοπλασίας της, πάνω στην οποία οικοδομούνται τα άφθονα προσωπικά στοιχεία της Λιλίκας Νάκου κατέχει καίρια θέση στο έργο της<sup>272</sup>. Και αντιστρόφως, οι προσωπικές εμπειρίες της συγγραφέα κυριαρχούν σε μυθιστορήματα με έντονη ιστορική ατμόσφαιρα χωρίς, ωστόσο, να την επισκιάζουν. Η ιστορία και το βίωμα, ως στοιχεία παρελθούσας πραγματικότητας, συνυφαίνονται στα μυθιστορήματα της Νάκου, καταλαμβάνοντας και τα δύο τη δική τους αυτόνομη θέση μέσα στο αφηγηματικό κείμενο αφήνοντας αναλλοίωτη τη μυθοπλασία του.

Κλείνοντας, ο Νεοελληνιστής Φιλολόγος, Θεοδόσης Πυλαρινός, σχολιάζει εύστοχα και συνοπτικά τη συνύπαρξη του ιστορικού και προσωπικού στοιχείου στο έργο της Λιλίκας Νάκου: *Η ιστορική βάση δεν λειτουργεί ως απλό μυθιστορηματικό πρόσχημα, αλλά καίρια, και τα προσωπικά στοιχεία είναι άφθονα. Εντούτοις, πρόκειται για έργα που το μυθιστορηματικό τους κύρος δεν έχει υποστεί αλλοίωση από την ιστορία, αλλά συμβιώνει μαζί της, παρά την απαιτητική συμπαρουσία της. Το ιστορικό γεγονός, με άλλα λόγια, αποτελεί τον κεντρικό άξονα, την πηγή της έμπνευσης. Γύρω όμως από τον άξονα αυτόν εκβλαστώνουν και αναπτύσσονται δευτερογενή στοιχεία βιωματικής ή και καθαρώς, μυθιστορηματικής προέλευσης, τα οποία και συνθέτουν μυθιστορηματικές εικόνες, που υπερβαίνουν και μεγεθύνουν πειστικά το ιστορικό υλικό, μετατρέποντάς το σε μύθο ή σε αποσπάσματα μυθιστορηματικής αυτοβιογραφίας, ενταγμένα σε κείμενο που φέρει τα χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος ή της νουβέλας ή και του διηγήματος*<sup>273</sup>. Επομένως, είναι ανάγκη να αναδυθεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ο τρόπος με τον οποίο το βίωμα ως μέρος της ιστορίας κατορθώνει να την αναπαραστήσει και πιο συγκεκριμένα να αναζητηθεί στα μυθιστορήματα της Νάκου ο τρόπος με τον οποίο το βίωμα και η ιστορία εμπλέκονται μεταξύ τους.

---

<sup>272</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), «Οι άνδρες της Λιλίκας Νάκου: Η μυθιστορηματική αποκάλυψη και οι λανθάνουσες αυτοβιογραφικές και αυτοψυχογραφικές μαρτυρίες», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.32.

<sup>273</sup> Πυλαρινός Θ. (2003), ό.π. σ.32.

#### 4.1.1 Τα όρια της αυτοβιογραφίας: Αυτοβιογραφικές δομές στη μυθοπλασία της Λιλίκας Νάκου

Σύμφωνα με τον Hayden White, το αφήγημα είναι εκείνο που «μεταφράζει» τη γνώση, ή διαφορετικά τη σκέψη, σε λόγο, με αποτέλεσμα να δίνει λύση στο πρόβλημα της διαμόρφωσης της ανθρώπινης εμπειρίας, ώστε να εξομοιωθεί σε δομές νοήματος<sup>274</sup>. Εντούτοις, είναι αξιοσημείωτη η επίδραση που έχει η αφηγηματική διαδικασία στον ίδιο τον συγγραφέα, και ειδικότερα τον αυτοβιογράφο, αφού είναι εκείνη που του καθορίζει το πώς να προσεγγίσει την εμπειρία του, να καταλάβει τον εαυτό του και να συντάξει την προσωπική ιστορία του<sup>275</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, εξηγείται και ο λόγος που η Λιλίκα Νάκου χρησιμοποιεί τον προσωπικό εμπειρικό κόσμο της ως αποθετήριο μυθιστορηματικών θεμάτων και μοτίβων. Η συγγραφέας γράφει, ξαναπλάθει το παρελθόν της, φτιάχνει νέο στήριγμα για τον εαυτό της<sup>276</sup>. Καταστάσεις που τη σημάδεψαν αποτυπώνονται στα μυθιστορήματά της ξανά και ξανά. Αρχικά, εμφανίζονται ως γεγονός σε κάποια διηγήματα και στη συνέχεια αποτελούν στατικό ή κινητήριο μοτίβο κάποιας μεταγενέστερης νουβέλας ή μυθιστορήματος.

Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση του Θανάση Νάκα κατά τη συνέντευξή του στην ίδια τη συγγραφέα: *Άλλα, όμως, βιώματα, ιδίως από την παιδική σας ηλικία, φαίνεται ότι πέρασαν αυτούσια μέσα στο έργο σας. Θυμάμαι την ιστορία του εμβρύου, που τη συναντάμε πρώτη φορά στο διήγημά σας «Ο Ακατανόμαστος» κι ύστερα πάλι στη Ναυσικά και στη Γη της Βοιωτίας [Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα]. Η ίδια η Λιλίκα Νάκου μαρτυρεί πως αυτές είναι έντονες παιδικές αναμνήσεις. Υπήρχε ένα αγοράκι, είχε κάνει αποβολή η μάνα μου ή είχε γεννηθεί πρόωρα και πέθανε, δε θυμάμαι ακριβώς, και το είχαν βάλει μέσα σε μια γυάλα με οινόπνευμα, πριν το θάψουν. Ήταν φοβερό. Και θυμάμαι που με φώναζε η υπηρέτρια, μια Ασημίνα που είχαμε στο σπίτι και μου είπε «έλα να δεις τι έκανε η μάνα σου» κι ύστερα το έθαψε κάτω από μια χουρμαδιά εκεί στο σπίτι της Πλάκας. Αυτά έκαναν εντύπωση σε ένα παιδάκι έξι χρονών που ήμουν τότε εγώ<sup>277</sup>. Αυτό το παιδικό βίωμα εντυπωμένο ως ανάμνηση πια στη συγγραφέα αποτυπώνεται αρχικά στο διήγημα ο «Ακατανόμαστος» (Ακ: σ.17) και μετέπειτα αναφέρεται στο*

<sup>274</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, μτφρ. Γ. Πινακούλας, Επέκεινα, Τρίκαλα, σ.20.

<sup>275</sup> Peterson L. H., "Newman's *Apologia pro vita sua* and English Spiritual Autobiography", *PLMA*, Vol.100, No.3, 1985, σ.303 (300-314), στο Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ΣΜΙΑΗ, Αθήνα, σ.69.

<sup>276</sup> Κάλας Ν. (1982), *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, επιμ. Α. Αργυρίου, Πλέθρον, Αθήνα, σ.137.

<sup>277</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», *Τομές*, τχ.48, Μάιος 1979, Αθήνα, σ.8 (3-25).

τέλος της νουβέλας *Ναυσικά* (Ν: σ.59). Στο μυθιστόρημα *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* παρουσιάζεται αρκετά παραλλαγμένο και αφιερώνεται σε αυτό ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τίτλο «Η τρελλή» (ΑΠ: σ.150). Όσον αφορά τα δύο πρώτα αφηγήματα, τα αποσπάσματα είναι παρεμφερή. Πρόκειται για πρωτοπρόσωπες, εξωδιηγητικές και αυτοδιηγητικές αφηγήσεις<sup>278</sup> με βασικούς πρωταγωνιστές την κεντρική ηρωίδα και την υπηρέτρια Ασημίνα, ενώ στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη. Ωστόσο, το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας λειτουργεί ως παρατηρητής δύο γυναικών, οι οποίες λειτουργούν αντιθετικά. Η μία συμβάλλει στις εκπτώσεις των γυναικών και η άλλη πενθεί τα χαμένα βρέφη. Ωστόσο, και στις τρεις αφηγήσεις το θέμα είναι κοινό: νεκρά έμβρυα ως αποτέλεσμα αποβολής ή έκτρωσης.

Παρόλο που η Λιλίκα Νάκου εκφράζει την εσωτερική της εμπειρία σε ένα ευρύ φάσμα του μυθοπλαστικού της έργου, τα διηγήματα και τα μυθιστορήματά της δεν ανήκουν στο είδος της προσωπικής λογοτεχνίας και συγκεκριμένα της αυτοβιογραφίας. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, η ειδολογική διάκριση των λογοτεχνικών έργων αποτελεί μία επίπονη και δύσκολη διαδικασία, καθώς εκείνο που για έναν μελετητή ανήκει στο είδος της αυτοβιογραφίας, για κάποιον άλλον ανήκει στον χώρο της ιστορίας ή της φιλοσοφίας είτε ακόμη και της μεταφυσικής<sup>279</sup>. Έτσι, κάθε ιδιαίτερο έργο φαίνεται να αποτελεί εξαίρεση από τον κανόνα, ενώ συγχρόνως, τα ίδια τα έργα μεταπίπτουν σε γειτονικά και ασύμβατα είδη<sup>280</sup>. Ωστόσο, παρά τα ασαφή όρια ανάμεσα στα είδη και παρά το γεγονός ότι τόσο η αυτοβιογραφία όσο και η μυθοπλασία αναγνωρίζονται ως κειμενικές κατασκευές, η ειδοποιός διαφορά ανάμεσά τους είναι εμφανής. Η αναφορικότητα της αυτοβιογραφίας αντίκειται στην πλασματικότητα της μυθοπλασίας<sup>281</sup>. Κοινός παρονομαστής μεταξύ ενός αυτοβιογραφικού αφηγήματος και μιας πρωτοπρόσωπης πλασματικής αφήγησης είναι ο ιστορικός χρόνος που τα διέπει. Υπάρχει μία μεγάλη χρονική απόσταση από τη στιγμή του συμβάντος μέχρι τη στιγμή της αφήγησης<sup>282</sup>, ειδικότερα εάν πρόκειται για λογοτεχνικά κείμενα που αφορούν την παιδική ηλικία. Απλώς, η χρονική αυτή απόσταση σε μυθιστορηματικό αφήγημα είναι

---

<sup>278</sup> Genette G. (2006), *Σχήματα III*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, Πατάκη, Αθήνα, σ.325.

<sup>279</sup> Onley J. (1980), "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Onley, Princeton University Press, U.S.A., σ.3 (3-27) στο Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.34.

<sup>280</sup> De Man P., "Autobiography as De-facement", *Modern Language Notes*, Vol.94, No.5, 1979, σ.920 (919-930). στο Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.31.

<sup>281</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.31.

<sup>282</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.48.



συνήθως πλαστή, όπως ενίοτε και το ίδιο το συμβάν, ενώ στο αυτοβιογραφικό αφήγημα η χρονική απόσταση είναι αληθής, όπως συνήθως και το ίδιο το γεγονός.

Σε θεωρητικό επίπεδο, ο Κοινωνιολόγος της Λογοτεχνίας, Γρηγόρης Πασχαλίδης, χαρακτηρίζει ως *λογοτεχνικό τύπο αυτοβιογραφίας την εξιστόρηση της ζωής και της δραστηριότητας του αυτοβιογράφου με έμφαση στην προσωπική, βιοματική διάσταση και σημασία τους και στα πλαίσια μιας, περισσότερο ή λιγότερο, συστηματικής ενδοσκοπησης και μιας εμβάθυνσης στη διαμόρφωση, εξέλιξη και ιδιοσυστασία της προσωπικότητάς του*<sup>283</sup>. Ο συγκεκριμένος ορισμός αποδίδει τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων της Λιλίκας Νάκου, τα οποία φαινομενικά δύνανται να ενταχθούν στον συγκεκριμένο τύπο αυτοβιογραφίας. Ωστόσο, σε πρακτικό επίπεδο δεν ακολουθούν τους βασικούς κανόνες της αυτοβιογραφίας, όπως ορίζονται από την Λογοτεχνική Κριτική Elizabeth Bruss. Ο συγγραφέας που είναι υπεύθυνος για την δημιουργία, τη σύνθεση και την οργάνωση του κειμένου πρέπει να συμπίπτει με το άτομο στο οποίο αναφέρεται το θέμα του κειμένου. Επιπλέον, ο ήρωας σε ένα εξωκειμενικό περιβάλλον επιδέχεται δημόσια επαλήθευση<sup>284</sup>. Τα γεγονότα και οι πληροφορίες που αφορούν τις αφηγήτριες της Νάκου δεν επαληθεύονται με σαφήνεια στον πραγματικό κόσμο, παρόλο που λόγω της λογοτεχνικής σύμβασης παρουσιάζονται ως αληθινά.

Ουσιαστικά, σε όλο το φάσμα της εργογραφίας της Νάκου δεν τηρείται η αυτοβιογραφική σύμβαση, αυτό που εύστοχα ο Θεωρητικός της Λογοτεχνίας, Philippe Lejeune, ορίζει ως αναφορικό και αυτοβιογραφικό συμβόλαιο. Στην πρώτη περίπτωση, είναι απαραίτητο να παρέχονται πληροφορίες για μια εξωκειμενική «πραγματικότητα», οι οποίες να υπόκεινται σε δοκιμασία επαλήθευσης, ενώ στη δεύτερη πρέπει να υπάρχει ταύτιση ανάμεσα στον συγγραφέα, αφηγητή και πρωταγωνιστή<sup>285</sup>. Εξάιρεση αποτελεί το μυθιστόρημα *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, όπου η συγγραφέας αφηγείται τη ζωή της ηρωίδας Βαρβάρας δίπλα στον παππού της Πέτρο-Λουκά Νάκο, στον οποίο αφιερώνει το βιβλίο, ενώ αναφέρεται και στον πατέρα της Λουκά Νάκο. Αυτή η ταυτωνυμία συγγραφέα – αφηγητή – ήρωα αποδεικνύει την αυθεντικότητα του αυτοβιογραφικού συγγραφέα – αφηγητή<sup>286</sup>, παρόλο που η αφήγηση είναι σε τρίτο πρόσωπο.

---

<sup>283</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.63.

<sup>284</sup> E. Bruss (1976), *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins University Press, Baltimore-Maryland, σ.10 στο Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.26.

<sup>285</sup> Lejeune P. (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Seuil, Paris, σ.23 στο Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.27-28.

<sup>286</sup> Οικονομοπούλου Β. (2003), «Δομές αυτοαναπαράστασης στο έργο της Λιλίκας Νάκου», *Λιλίκα Νάκου: μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα, σ.66 (63-73), για τον

Αντίθετα, στη νουβέλα *Η Ξεπάρθηνη*, η συγγραφέας προέβη στην διαδικασία της επιλογής προσωπικών στοιχείων, όπως το ασύδοτο πατρικό πρότυπο και το σπίτι της Πλάκας, για να πλέξει ένα έργο μυθοπλασίας, στο οποίο το βασικό πρόσωπο αφενός υπήρξε, αφετέρου δεν ήταν η ίδια η συγγραφέας. Η «αυτοβιογραφική ειρωνεία» έγκειται στην φαινομενική «φωνή ζώσα» της αφηγήτριας πίσω από την οποία το ομιλούν υποκείμενο είναι η Λιλίκα Νάκου και όχι το πρόσωπο της πραγματικής ιστορίας. Το ύφος είναι εξομολογητικό, όταν η ηρωίδα μαρτυρεί *Ναι, δε μετανοώ για τίποτα* (Ξ: σ.11), πείθοντας ότι η συγγραφέας είναι και η ηρωίδα. Δημιουργείται ένα κλίμα αμεσότητας με τον αναγνώστη όχι μόνο μέσα από τη ζωντάνια της γλώσσας, αλλά και μέσα από τον ειρωνικό και σαρκαστικό τρόπο που η ηρωίδα σχολιάζει τον εαυτό της: *Μα να! Που το γυναικάριο αυτό είχε την κακή έμπνευση να φέρει στον κόσμο και ένα παιδί...* (Ξ: σ.10). Επιπλέον, νιώθοντας η Νάκου τον αποδέκτη τόσο κοντά της, δημιουργεί μέσα από την αφήγηση έναν νοερό διάλογο μαζί του: *Τώρα, μήπως θέλετε να σας πω τι έκανα εγώ όταν έφυγε ο Μισέλ;* (Ξ: σ.12), ενώ συγχρόνως προβαίνει σε αυτοαναφορικά σχόλια ενσυνείδητης γραφής: *Έστω κι αν ο Μισέλ (ήτανε Γάλλος και γι' αυτό γράφω έτσι τ' όνομά του)* (Ξ: σ.11).

Βασικά, οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις της Λιλίκας Νάκου είναι ο καρπός μιας συνειδητής αισθητικής επιλογής και όχι το σημάδι της άμεσης εκμυστήρευσης, της εξομολόγησης, της αυτοβιογραφίας<sup>287</sup>. Η ίδια η συγγραφέας του μυθιστορήματος επιλέγει ελεύθερα το πραγματικό και το επινοημένο στις δόσεις που το επιθυμεί<sup>288</sup>. Στη *Ναυσικά*, υπάρχουν βασικά στοιχεία αυτοβιογραφίας. Η μνήμη φαίνεται να επιτελεί καταλυτικό ρόλο, αφού επαναλαμβάνεται αρκετές φορές το ρήμα «θυμάμαι». Επιπλέον, στο τέλος του αφηγήματος τείνει να συγκλίνουν ο χρόνος της ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης πλησιάζοντας σχεδόν στο σημείο μηδέν της αφήγησης. Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται το πέρασμα από την αναδρομική αφήγηση στο ενεστωτικό παρόν, δημιουργώντας στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση μιας αληθινής αυτοβιογραφίας, όπου ο αφηγητής ορίζεται ως το είδωλο, ενώ ο ήρωας ως το σκιαγράφημα. Ο πρώτος αναπαριστά το *παρόν-πρόσωπο*, ενώ ο δεύτερος αναπαριστά το *παρελθόν-ίχνο*<sup>289</sup>: *Και ακόμα σήμερα, όταν τυχαίνει να περάσω από το πολυθόρυβο*

---

όρο ταυτωνυμία βλ. Lejeune P. (1989), "The autobiographical pact", *On Autobiography (Theory and History of Literature)*, trans. K. Leary, ed. P.J. Eakin, University of Minnesota Press, Minneapolis (3-30).

<sup>287</sup> Brée G. (1969), *Du Temps perdu au temps retrouvé*, Le Belles Lettres, Paris, σ.27.

<sup>288</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, Πατάκη, Αθήνα, σ.57-58.

<sup>289</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.89.

λιμάνι της, ψάχνω εκεί στην παραλία μην τύχει και βρω δυο σκιές που χάθηκαν... (N: σ.70). Ωστόσο, τα στοιχεία της συγκεκριμένης νουβέλας δεν είναι στο σύνολό τους επαληθεύσιμα, δηλαδή δεν αντιστοιχούν όλα σε πραγματικές καταστάσεις. Τα αληθινά γεγονότα πλέκονται με τα μυθοπλαστικά χωρίς να αφανίζονται, αλλά αντίθετα τα δεύτερα αποκτούν μία ψευδή πραγματική υπόσταση μέσα από το πλασματικό εξομολογητικό ύφος.

Το μυθιστόρημα *Η Κυρία Ντορεμί*, βρίθει αυτοβιογραφικών στοιχείων, αφού περιγράφει την εμπειρία της μυθιστοριογράφου ως καθηγήτρια Γαλλικών στο Γυμνάσιο Αρρένων του νομού Ρεθύμνου. Όμως, ο έρωτας που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ηρωίδα, Κατερίνα Μακρή και τον Λευτέρη, έναν μαθητή της, δεν επιβεβαιώνεται στην βιογραφία της συγγραφέα, παρόλο που η όλη αυτή ερωτική περιπέτεια αποτελεί την κινητήρια δύναμη της αφηγηματικής πλοκής. Σε αυτήν την περίπτωση, το ισοζύγιο ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το φανταστικό στοιχείο βρίσκεται σε τέλεια ισορροπία, χωρίς, ωστόσο, να προσφέρει στο μυθιστόρημα αυτοβιογραφικό κύρος.

Από την άλλη πλευρά, ο καθηγητής της Φιλοσοφίας Gustav Gusdorf, διατείνεται ότι *κάθε μυθιστόρημα είναι μια διαμεσολαβημένη αυτοβιογραφία και επιπλέον ότι κάθε έργο είναι αυτοβιογραφικό στο μέτρο που επιφέρει μια αλλαγή στη ζωή του συγγραφέα*<sup>290</sup>. Μέσα από μία συνολική θεώρηση όλου του λογοτεχνικού έργου της Νάκου, διαπιστώνονται επαναλήψεις βιοματικών εμπειριών της συγγραφέα, οι οποίες τοποθετημένες σε χρονολογική σειρά δημιουργούν το αυτοβιογραφικό πορτραίτο της. Πιο ελεύθερα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το έργο της Λιλίκας Νάκου στο σύνολό του συνιστά μια «μεταμφιεσμένη αυτοβιογραφία»<sup>291</sup>, μία αυτοβιογραφική αφήγηση μυθοπλαστικής μορφής και όχι μόνο μία μυθοπλαστική αφήγηση αυτοβιογραφικής μορφής, όπως μεμονωμένα αντιμετωπίζεται η *Ξεπάρθενη*, η *Ναυσικά* και η *κυρία Ντορεμί*. Εξάλλου, *αν ο συγγραφέας ενός έργου αυτοβιογραφίας αφηγείται την ιστορία του ατομικού βίου, δηλαδή του εαυτού, ο συγγραφέας μυθιστορημάτων είναι ένας άνθρωπος που προσπαθεί να ανασύρει τους κρυμμένους εαυτούς του, τον εαυτό ως Άλλο, να συνενώνει διαφορετικές προσωπικές ιστορίες σε μια μεγάλη αφήγηση που καλύπτει ένα ευρύτερο φάσμα της ανθρώπινης πραγματικότητας και της πολύμορφης αλήθειας της*<sup>292</sup>.

<sup>290</sup> Gusdorf G. (1980), "Conditions and Limits of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, J. Onley, σ.47 (28-48), στο Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.24.

<sup>291</sup> Genette G. (2006), *Σχήματα III*, ό.π. σ.323.

<sup>292</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, ό.π. σ.57.

Η Λιλίκα Νάκου αντλεί από την εσωτερική της εμπειρία ψηφίδες της προσωπικής της ζωής και ως Άλλος τις συνθέτει με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά δημιουργώντας διαφορετικού τύπου μυθοπλαστικά κείμενα. Οι προσωπικές στιγμές της είναι τόσο έντονες μέσα στα αφηγήματά της που δίνουν τη δυνατότητα στον εκάστοτε μελετητή να αντλήσει εργαλεία από τον χώρο της αυτοβιογραφίας, για να προσεγγίσει και να αναλύσει το έργο της. Και αν μέσα από τα κείμενά της η συγγραφέας αναζητά να συμφιλωθεί με το παρελθόν της και να ανακαλύψει τους κρυμμένους εαυτούς της, συνάμα επινοεί πρόσωπα που εκφράζουν αυτές τις ενδόμυχες, αλλά και φανερές πτυχές της προσωπικότητάς της. Εύστοχα ο Gustav Gusdorf υποστηρίζει ότι *υπάρχουν δύο εκδοχές αυτοβιογραφίας, η ίδια η αυτοβιογραφία και όλο το έργο του καλλιτέχνη, το οποίο ασχολείται με τα ίδια πράγματα, αλλά πιο ελεύθερα και υπό την προστασία της κρυμμένης ταυτότητας*<sup>293</sup>. Η Λιλίκα Νάκου ανήκει στη δεύτερη περίπτωση και σκοπός είναι η αναζήτηση αυτής της κρυμμένης ταυτότητας μέσα από ήρωες personae της ίδιας της συγγραφέα.

#### 4.1.2 Μορφές του Εαυτού ως Άλλου

Η τεχνική της προσωποποίησης είναι μία μέθοδος όπου ο ρήτορας εκφράζει τις σκέψεις του μέσα από τα λόγια ενός χαρακτήρα, ενός άλλου προσώπου. Μεταφέροντας τη συγκεκριμένη τεχνική από τη ρητορική στην αυτοβιογραφία, ο συγγραφέας ενός αυτοβιογραφικού κειμένου μέσα από την πράξη της γραφής προικίζει τα χαρακτηριστικά του σε ένα πρόσωπο-ήρωα, ώστε να αποσιωπήσει τη δική του μυθιστοριοποίηση<sup>294</sup>, τη δική του φανερή παρουσία και επιρροή μέσα στον μύθο. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο μυθιστοριογράφος επινοεί προσωπεία, τα οποία ουσιαστικά λειτουργούν ως «μάσκες» του συγγραφέα. Η Λιλίκα Νάκου ως συγγραφέας που αφενός προσδοκά την λύτρωση μέσα από τη γραφή και που αφετέρου αναζητά την ενδόμυχη επικοινωνία με τον αναγνώστη, δεν μπορούσε να μην αξιοποιήσει το αναπαραστασιακό εργαλείο της προσωποποίησης. Ως συγγραφέας του βιώματος επινοεί αντίστοιχους ήρωες που βιώνουν κοινωνικές, πολιτικές και ερωτικές καταστάσεις, προκειμένου να δημιουργήσει τον καλύτερο δυνατό τρόπο για να αναπαραστήσει το ιστορικό της βίωμα μέσα από το ίδιο το λογοτεχνικό βίωμα.

---

<sup>293</sup> Gusdorf G. (1980), “Conditions and Limits of Autobiography”, ό.π. σ.28-48, 46 στο Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.24.

<sup>294</sup> Anderson L. (2001), *Autobiography, The New Critical Idiom*, Routledge, London-New York, σ.13.

Ήδη από τα πρώτα διηγήματά της, η συγγραφέας φανέρωνε την προτίμησή της στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση και το εξομολογητικό ύφος. Εντούτοις, αυτό δεν συνεπάγεται ότι κάθε αφηγητής της πρωτοπρόσωπης αφήγησης εκφράζει το κρυμμένο «εγώ» της συγγραφέα. Ενδεικτικά, κάποια βασικά μυθοπλαστικά υποκείμενα της Λιλίκας Νάκου προβάλλονται στα μυθιστορήματά της *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* και στο *Για μια Καινούρια Ζωή*. Η ίδια μαρτυρεί πως *Η Βαρβάρα είμαι εγώ. Πάνω κάτω*<sup>295</sup>. Επίσης, πίσω από την Κυρία Ντορεμί του ομώνυμου μυθιστορήματος και πίσω από την Αλεξάνδρα και τον Νίκο των *Παραστρατημένων* υπολανθάνει η ίδια η μυθιστοριογράφος. Αν τα γυναικεία πρόσωπα των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων αναπαριστούν μέσα από μυθοπλαστικά τεχνάσματα πτυχές της συγγραφέα ως δρον πρόσωπο της κοινωνίας, ο Νίκος λειτουργεί ως ο πιο σκοτεινός και δυσοίωνος εαυτό της. Όπως εξομολογείται: *είναι ο κακός εαυτός μου, γιατί είχα μέσα μου κι αυτόν τον κακό άνθρωπο, ήθελα να πάρω εκδίκηση κατά κάποιο τρόπο*<sup>296</sup>. Η παρουσία του Νίκου στο αφήγημα της Νάκου συμπληρώνει το μυθιστορηματικό προφίλ της προσδίδοντας μια περισσότερο ολοκληρωμένη και ανθρώπινη εικόνα για την ίδια.

Η Νάκου τόσο σε πρωτοπρόσωπες όσο και σε τριτοπρόσωπες αφηγήσεις εστιάζει την αφηγηματική της δεινότητα σε μυθιστορηματικά πρόσωπα που αντιστοιχούν σε αληθινές υπάρξεις. Οι ήρωες με πραγματική υπόσταση επιτελούν δευτερεύοντα ρόλο στον μυθιστορηματικό κόσμο. Πρόκειται για μυθοπλαστικές αντανάκλασεις υπαρκτών προσώπων που αποτελούν υποσυνείδητα ιδανικά πρότυπα για την ίδια τη Νάκου και γι' αυτό αναγνωρίζονται ως αυτοβιογραφικά προσωπεία, παρόλο που στο πραγματικό εμπειρικό κόσμο δεν αντιπροσωπεύονται από τη συγγραφέα. Στο μυθιστόρημα, *Για μια Καινούρια Ζωή*, εμφανίζεται η κυρία Βικτωρία, στενή φίλη της κεντρικής ηρωίδας Βαρβάρας. Είναι ένα πρόσωπο που θαύμαζε η συγγραφέας: *Το όνειρό μου εμένα πάντοτε δεν ήταν ούτε να 'μαι ωραία, ούτε καλλονή και ν' αρέσω, δεν τα είχα αυτά τα κοριτσιίστικα. Ήθελα αντί κοντή να 'μαι ψηλή, και να είχα μεγάλα χέρια και να δέρνω, γιατί μ' έπνιγε η αδικία, κι όπως δεν μπορούσα να δέρνω, έκλεινα τα μάτια μου κι έλεγα πως θα ήθελα να είμαι, κι έτσι έφτιαξα την κυρία Βικτωρία, την ηρωίδα μου*<sup>297</sup>. Η κυρία Βικτωρία, σύμβολο δικαιοσύνης, αποτελεί μία persona ενός άλλου προσώπου που η Λιλίκα Νάκου επιθυμούσε για τον εαυτό της. Εκφράζει το αίσθημα του δικαίου που

---

<sup>295</sup> Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», τχ.72, 29 Ιουνίου 1983, ό.π. σ.66.

<sup>296</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.8.

<sup>297</sup> Νάκας Θ., Μάιος 1979, ό.π. σ.10.

διέπνεε και την ίδια τη Νάκου, αλλά σωματικά και πρακτικά αδυνατούσε να το εκδηλώσει. Ωστόσο, αποτελεί υπαρκτό πρόσωπο, το οποίο γνώρισε η συγγραφέας: Η κυρία Βικτωρία είναι μια γυναίκα που αγαπάει την ελευθερία. Ένας τύπος, όπως τη γνώρισα κι όπως ήθελα να ' μουν. Δεν ήθελα να ' μουν ούτε σταρ, ούτε... να είχα τον τρόπο που έπαιρνε τη ζωή η κυρία Βικτωρία. Η οποία έπαιρνε τη ζωή με τον ίδιο τρόπο που έπαιρνε τα παιδιά. Ήτο μαία<sup>298</sup>. Στο μυθιστόρημα *Η κυρία Ντορεμί*, η κυρία Βικτωρία συναντάται με μία περισσότερο πρωτόγονη μορφή στο πρόσωπο του Ηρακλή, ενός μουστακαλή κολοσσού (ΚΝτ: σ.15).

Τα βασικά κεντρικά πρόσωπα των μυθιστορημάτων της Νάκου δεν συνδυάζουν πολλά γνωρίσματα, κυρίως αντιθετικά. Ξεχωρίζουν για την καλοσύνη, την ηρεμία, τη μόρφωση και για τα δράματα που τους φέρνει η ζωή. Κατ' επέκταση, είναι αρκετά προβλέψιμα, καθώς δεν αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες στη δράση του μυθιστορήματος. Για αυτό το λόγο, δεν πίπτουν σε κάποιο τραγικό σφάλμα, το οποίο θα δημιουργήσει τις κατάλληλες συνειδησιακές συνθήκες, ώστε να μετανοήσουν και να αλλάξουν πορεία ζωής. Μέσα από τις καταστάσεις τα πρόσωπα επηρεάζονται συναισθηματικά, αλλά όχι ιδιοσυγκρασιακά, οπότε με αυτήν την έννοια προβάλλουν μία στατική παρά μία δυναμική παρουσία μέσα στο κείμενο. Ο αναγνώστης σχηματίζει μία σφαιρική εικόνα για αυτά, που συνιστά περισσότερο ένα συναισθηματικό αποτύπωμα, παρά ψυχολογικό, με αποτέλεσμα να ταυτίζεται μαζί τους και να τα συμπονά. Με βάση την μυθοπλαστική θεωρία των τρόπων, του θεωρητικού της Λογοτεχνίας, Northrop Frye, ο ήρωας της Λιλίκας Νάκου είναι ήρωας χαμηλού μιμητικού τρόπου, που συναντάται στη ρεαλιστική μυθοπλασία και την κωμωδία. Δεν είναι ανώτερος ούτε από τους άλλους ανθρώπους ούτε από το περιβάλλον του, είναι ένας από εμάς. Ο αναγνώστης ανταποκρίνεται στην αίσθηση της κοινής ανθρώπινης διάστασης κι αξιώνει από την πεζογράφο τους ίδιους κανόνες πιθανοτήτων που συναντά και στην δική του εμπειρία. Είναι αξιοσημείωτο πως η λέξη «χαμηλό» δεν έχει καμία απόχρωση συγκριτικής αξίας, αλλά έχει καθαρά διαγραμματικό ρόλο<sup>299</sup>.

Αν και η Βαρβάρα μεγαλώνει στη Λιβαδιά και ενήλικη πια παρουσιάζεται στην Αθήνα έχοντας δεχτεί επιδράσεις από τον κοινωνικό περίγυρο, δεν εξελίσσεται εσωτερικά. Το βάρος των δύο αφηγήσεων εστιάζεται στον διχασμό των Ελλήνων και στην πολιτική του Ιωάννη Μεταξά. Αναλόγως, η Κατερίνα Μακρή, η γνωστή κυρία

<sup>298</sup> Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», 29 Ιουνίου 1983, ό.π. σ.67.

<sup>299</sup> Frye N. (1997), *Ανατομία της Κριτικής*, μτφρ. Μ. Γεωργουλέα, Gutenberg, σ.26.

Ντορεμί, πλάθεται μυθιστορηματικά χωρίς να επηρεάζεται βαθιά από τις «κωμικές» καταστάσεις γύρω της. Παρόλο που η πρωτοβουλία της να εκδράμει τις μαθήτριες στο φρούριο της πόλης, δίπλα από το οποίο διαμένουν ιερόδουλες, έχει ως συνέπεια την μετάθεσή της, η κίνηση αυτή δεν αποτελεί σφάλμα που μεταλλάσσει την ιδιοσυστασία της, αλλά αντίθετα αντιμετωπίζεται με χιούμορ από τον αναγνώστη. Πρόκειται περισσότερο για παρεξήγηση παρά για τραγικό σφάλμα. Η Αλεξάνδρα ως κεντρική ηρωίδα ενός Bildungsroman, παρουσιάζει ωρίμανση και αλλαγή στη ζωή της, που οφείλεται στις περιστάσεις, οι οποίες προκαλούν έναν εσωτερικό διάλογο με τον εαυτό της. Μονάχα ο Νίκος διακατέχεται από το στοιχείο του τραγικού και του απρόβλεπτου, αλλά δεν κατέχει πρωταγωνιστική θέση στο μυθιστόρημα και η αφήγηση δεν επικεντρώνεται στις ενδόμυχες σκέψεις του. Πάραυτα, οι συγκεκριμένοι ήρωες και οι πράξεις τους δεν παύουν να μεταφέρουν στοιχεία από την προσωπικότητα της Νάκου και να αποτελούν κομμάτια της εσωτερικής της εμπειρίας μετουσιωμένα σε αφήγημα.

Σύμφωνα με τον λογοτεχνικό κριτικό, Samuel Coleridge, *οποιαδήποτε ζωή, όσο ασήμαντη κι αν είναι, αν είναι καλά αφηγημένη, είναι άξια ενδιαφέροντος*<sup>300</sup>. Βέβαια, με τον όρο «καλά αφηγημένη», δεν υπονοεί την αισθητική αρτιότητα, αλλά τονίζει την ιστορική μορφή και τη δομή που πρέπει να έχει η διήγηση της ζωής. Η στροφή στην προσωπική ζωή και εμπειρία συνοδεύεται από μια προσπάθεια για την ιστορική κατανόηση και αναπαράστασή της<sup>301</sup>. Αν και η ψυχολογική κατάσταση των ηρώων των παραπάνω μυθιστορημάτων αποτυπώνεται με έντονες συναισθηματικές περιγραφές, εντούτοις δεν ανταποκρίνεται στα πρότυπα των ψυχολογικών μυθιστορημάτων ή διαφορετικά των *μυθιστορημάτων χαρακτήρων*, αφού δεν αντιδρούν απρόβλεπτα ή έστω έντονα στα γεγονότα που τους συμβαίνουν, αλλά αντίθετα παρασύρονται από αυτά. Ωστόσο, τα μυθιστορήματα δεν θεωρούνται ούτε *μυθιστορήματα περιστάσεων*<sup>302</sup>, αφού οι ψυχολογικές αντιδράσεις των ηρώων αποτυπώνονται αφηγηματικά στο κείμενο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην επιτρέπεται στα γεγονότα να κυριαρχήσουν. Επομένως, οι μυθοπλασίες της Νάκου που στηρίζονται στο προσωπικό της βίωμα παραπαίουν ανάμεσα στην ψυχογραφική απεικόνιση των ηρώων και τα γεγονότα, δημιουργώντας μία τέλεια ισορροπία ανάμεσα στο βίωμα και

---

<sup>300</sup> Από επιστολή του Coleridge στον Thomas Poole. Παρατίθεται στο Gusdorf G., «De l' autobiographie initiatique à l' autobiographie genre littéraire», *Revue d' Histoire littéraire de la France*, LXXV, 1975, σ.967 (957-994), στο Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.58.

<sup>301</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.58.

<sup>302</sup> Abrams H. M. (2007), *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφρ. Δεληβοριά Γ.-Σ. Χατζιωαννίδου, Πατάκη, Αθήνα, λήμμα: μυθιστόρημα, σ.288.

την ιστορία. Αν και αυτό που βιώνουν οι ήρωες είναι ατομικό, δεν παύει να προέρχεται από ένα περιβάλλον ιστορικό και τελικά η ιστορία να αναπαρίσταται μέσα από την ίδια της την επίδραση στα δραματικά πρόσωπα.

#### 4. 2 Οι ιστορικές διαστάσεις της μυθοπλασίας

Αν η επιστήμη της ιστορίας ασχολείται με την καθολικότητα της γνώσης, η *ποιητική*, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη καταπιάνεται κυρίως από τη γνώση ενός μοναδικού γεγονότος ή διαφορετικά από γεγονότα περισσότερο ατομικά<sup>303</sup>. Γεφυρώνοντας την επιστήμη με τη λογοτεχνία, το συλλογικό με το ατομικό, δημιουργείται η τέχνη του ιστορικού μυθιστορήματος. Μετά την απόκλιση της μυθοπλασίας της Νάκου ως ιστορικό μυθιστορηματικό είδος αναμένεται να εξεταστεί σε ποιο βαθμό και με ποιες τεχνικές αναπαρίσταται η ιστορία. Ο κριτικός της Λογοτεχνίας, Απόστολος Σαχίνης ορίζει το ιστορικό μυθιστόρημα ως εκείνο που έχει ως θέμα πρόσωπα και γεγονότα μιας περασμένης εποχής και δημιουργεί το ιδιαίτερο χρώμα του τόπου και του χρόνου<sup>304</sup>. Πρόκειται για έναν γενικό ορισμό, τον οποίο ο Σαχίνης αναλύει διεξοδικά διασαφηνίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ιστορικού μυθιστορήματος στο ομώνυμο βιβλίο του. Επιφανειακά, ο συγκεκριμένος όρος φαίνεται να αντιπροσωπεύει κάθε μυθοπλαστικό κείμενο που αναφέρεται στο παρελθόν. Ωστόσο, με μια βαθύτερη ανάλυση του όρου, διαπιστώνεται ότι τα πρόσωπα στο αφηγηματικό κείμενο είναι συνήθως υπαρκτά και τα γεγονότα αληθινά, ώστε να απεικονισθούν με αληθοφάνεια οι κοινωνικές συνθήκες και το πνεύμα της εποχής, ενώ ο τόπος και ο χρόνος δίνεται μέσα από την αισθητική της αφήγησης, με αποτέλεσμα η ατμόσφαιρα της εκάστοτε εποχής να παρουσιάζεται ολοκληρωμένη.

Η συνέπεια του ιστορικού μυθιστορήματος στον πραγματικό κόσμο του δίνει την ιδιότητα του *ωφέλιμου*, πέραν από την ιδιότητα του *ηδέος*<sup>305</sup>, στοιχείο που αφενός το διακρίνει από άλλα μυθιστορηματικά είδη και που αφετέρου προκαλεί τις επικρίσεις πολλών θεωρητικών της Λογοτεχνίας. Η σύζευξη της ιστορικής γνώσης και της τέρψης το προσδιορίζουν ως *θανάσιμο εχθρό της Ιστορίας* και *θανάσιμο εχθρό της μυθοπλασίας*. Συγχρόνως, το καθιστούν ως ένα «ένα νόθο είδος το οποίο αφενός είναι

---

<sup>303</sup> White H., “Against Historical Realism: A Reading of War and Peace”, *New Left Review*, Vol.46, July Aug. 2007, σ.21 (89-111) και Αριστοτέλης (2008), *Ποιητική*, επιμ. Δ. Λιπουρλής, Ζήτρος, Αθήνα, 1455b-σ.17.

<sup>304</sup> Σαχίνης Α. (1957), *Το ιστορικό Μυθιστόρημα*, Δίφρος, Αθήνα, σ.29-40.

<sup>305</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, Καστανιώτη, Αθήνα, σ.96.



τόσο παραγεμισμένο με ιστορικό υλικό, ώστε η ποιητική εξέλιξη της ιστορίας να καθίσταται αδύνατη και αφετέρου έχει τέτοια ελευθερία στην παράφραση της Ιστορίας, ώστε τα πραγματικά και τα πλασματικά στοιχεία να παράγουν ένα πολύ κακόφωνο σύνολο»<sup>306</sup>. Ουσιαστικά, η παγίδα που ελλοχεύει στην διαδικασία της ανάγνωσης και της πρόσληψης είναι πως ο αναγνώστης αφήνει τον εαυτό του να παρασυρθεί από τα μυθοπλαστικά και αληθοφανή γεγονότα της αφήγησης θεωρώντας τα αληθινά. Το ιστορικό μυθιστόρημα φαίνεται σαν να καταργεί το όριο της λογοτεχνικής σύμβασης. Γι' αυτό το λόγο, πολλοί συγγραφείς ιστορικών μυθοπλαστικών γεγονότων γράφουν ένα επεξηγηματικό σημείωμα όπου αναφέρουν πως τα γεγονότα έχουν υποστεί μυθοπλαστική επεξεργασία<sup>307</sup>. Αν και αυτό υπονομεύει την αξιοπιστία του ως προς την αλήθεια της ιστορικής γνώσης, το προσδιορίζει ως ένα ξεκάθαρα λογοτεχνικό είδος.

Από την άλλη πλευρά, η Λιλίκα Νάκου δεν τοποθετεί κανένα επεξηγηματικό σχόλιο σχετικά με τον βαθμό αλήθειας των συμβάντων και των προσώπων. Τα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου καλλιεργούν την τέρψη του αναγνώστη όχι μόνο σε επίπεδο ευχαρίστησης και χαράς αλλά και σε ένα ευρύτερο συγκινησιακό πλαίσιο. Τα συναισθήματα ανακούφισης, αγωνίας και αδικίας εναλλάσσονται άνισα με τη ζυγαριά να ρέπει προς τις λυπηρές συναισθηματικές καταστάσεις. Η ιστορία, το βίωμα και η μυθοπλασία βρίσκονται σε μία κατάσταση ισορροπίας, καθώς το ένα δεν αλλοιώνει και δεν επισκιάζει το άλλο, επειδή ανάμεσά τους υπάρχει μία απόσταση, κατέχοντας με αυτόν τον τρόπο το καθένα από αυτά τον δικό του χώρο. Κατ' επέκταση, η σύμβαση του Λογοτεχνικού Κανόνα τηρείται και ακολούθως το *ωφέλιμον* στην μυθοπλασία της συγγραφέα δεν έγκειται αποκλειστικά στην απόκτηση της ιστορικής γνώσης, αλλά σχετίζεται με την γενικότερη πνευματική και συναισθηματική καλλιέργεια του αναγνώστη.

Αν η μορφή μιας ιστορίας είναι ένα διάφανο παράθυρο προς την πραγματικότητα<sup>308</sup>, το ιστορικό μυθιστόρημα αποτελεί το δίαυλο επικοινωνίας με την παρελθούσα πραγματικότητα και την κατανόηση αυτής. Σε αντίθεση με το μυθιστόρημα που διακρίνεται για την μυθοπλασία του, το ιστορικό μυθιστόρημα διακρίνεται για την μυθοπλαστικότητά του<sup>309</sup>, από τη στιγμή που τα κύρια γεγονότα

---

<sup>306</sup> Ντενίση Σ. (1994), ό.π. σ.121.

<sup>307</sup> Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of Yellow Sun*, Gent Universiteit, σ.12.

<sup>308</sup> Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, μτφρ. Τσούρτου Β., Κ. Πολυδάκη, Γ. Κουγιουμτζάκης, επιμ. Γ. Κουγιουμτζάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σ.41.

<sup>309</sup> Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of Yellow Sun*, ό.π. σ.13.

της πλοκής ανάγονται σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα, τα οποία οικοδομούνται με αφηγηματικές και μυθοπλαστικές τεχνικές. Ο Harry Shaw, Καθηγητής Αγγλικής Γλώσσας, εισάγει τον όρο *μυθοπλαστική ευλογοφάνεια*, σύμφωνα με τον οποίο ένα ιστορικό μυθιστόρημα μπορεί να φανερώσει πολλά από τα στοιχεία μιας κοινωνίας, μέσα από τη διαδικασία της ανίχνευσης της ιστορικής αλήθειας και των γεγονότων<sup>310</sup>. Γι' αυτό το λόγο, ο συγγραφέας ενός ιστορικού μυθιστορήματος μελετάει ιστορικές πηγές και αναζητάει πληροφορίες για διάφορα γεγονότα της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Ωστόσο, ο λογοτέχνης δεν χρειάζεται να απεικονίσει τα γεγονότα με ακρίβεια ή να χρησιμοποιήσει αποκλειστικά τα ιστορικά πρόσωπα ως ήρωες. Είναι δυνατόν να επινοήσει ο ίδιος τους πρωταγωνιστές που θα εμπλακούν εξολοκλήρου σε πλασματικές περιπέτειες. Εντούτοις, ο κόσμος, στον οποίο τοποθετούνται τα ρεύματα που παρασύρουν τις ζωές των ηρώων και τα κινήματα που τους συνταράσσουν, χρειάζεται να είναι πραγματικός. Σύμφωνα με την Σοφία Ντενίση, το μυθιστόρημα πρέπει να είναι συνεπές προς τη ζωή του παρελθόντος και πιστό στην εποχή ως ένα σύνολο καταστάσεων στις οποίες πρέπει να προσαρμοστεί κανείς. Ως εκ τούτου, μπορεί να είναι πιστό στην Ιστορία χωρίς να είναι πιστό στα γεγονότα<sup>311</sup>.

Ο κόσμος ενός ιστορικού μυθιστορήματος δεν είναι απόλυτα ιστορικός ή πολιτικός, αλλά είθισται να είναι και κοινωνικός. Τα κοινωνικά ζητήματα της σύγχρονης ιστορίας εκφράζονται με μορφή τύχης ή πεπρωμένου των χαρακτήρων, όπως αντίστοιχα απεικονίζονται και σε κλασικά ρεαλιστικά μυθιστορήματα, όπου οι κοινωνικές δυνάμεις διαφαίνονται μέσα από τις ανθρώπινες σχέσεις με ποιητικό και πλαστικό τρόπο<sup>312</sup>. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το κοινωνικό μυθιστόρημα να αποτελεί ενίοτε υπο-είδος ή διαφορετικά νέο είδος του ιστορικού μυθιστορήματος<sup>313</sup>. Συνεπώς, με την πάροδο του χρόνου το ιστορικό στοιχείο που διαπνέει το ιστορικό μυθιστόρημα άλλαξε ποικίλες μορφές και ένταση. Απαγκιστρώθηκε από τις μεγάλες ιστορικές προσωπικότητες, από τα εγγεληνά κοσμοϊστορικά άτομα, και πορεύθηκε προς τους

---

<sup>310</sup> Στανιού Χ. – Τ. Τσιλιμένη, «Το ιστορικό στοιχείο στο σύγχρονο ελληνικό νεανικό μυθιστόρημα. Η περίπτωση του *Μικρού αδελφού* και της *Προφητείας του κόκκινου κρασιού* της Λότης Πέτροβιτς Αδρουτσοπούλου», *ΚΕΙΜΕΝΑ για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, τχ.21, 13 Ιουλίου 2015, <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/600>, ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.4 (1-14).

<sup>311</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.141.

<sup>312</sup> Lukács G. (1962), *The historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell, Merlin Press, London, σ.219.

<sup>313</sup> Lukács G. (1962), ό.π. σ.201.

ήρωες «της μέσης οδού» (middle of the road heroes)<sup>314</sup>, που αντιπροσωπεύουν τον μέσο άνθρωπο. Έτσι, το ζήτημα που τίθεται αντικείμενο ενασχόλησης του μυθιστορήματος πέρασε από τη δημόσια στην ιδιωτική σφαίρα, από το γενικό στο ειδικό. Προβλήματα ιστορικά φανερώνουν τον αντίκτυπό τους στους ήρωες, οι οποίοι συχνά βρίσκονται στο μέσο μιας ιστορικής και κοινωνικής κρίσης. Όπως αναφέρει ο φιλόσοφος, Georg Lukács, οι ιστορικές κρίσεις είναι άμεσα συστατικά των μεμονωμένων πεπρωμένων των κύριων χαρακτήρων και ως εκ τούτου, αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της δράσης. Με αυτόν τον τρόπο, το ατομικό και το κοινωνικο-ιστορικό στοιχείο είναι άρρηκτα δεμένο σε σχέση με τον χαρακτήρα και τη δράση του μυθιστορήματος, ενώ συγχρόνως υπάρχει μία ζωντανή αλληλεπίδραση ανάμεσα στην εξωτερική πλευρά της ιστορίας (μεγάλα γεγονότα, πόλεμοι, περίοδοι ειρήνης) και την εσωτερική πλευρά της ζωής των ανθρώπων μαζών<sup>315</sup>.

Όταν σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα δεν υπάρχει σύνδεση ανάμεσα στην ατομική εμπειρία των χαρακτήρων και τα ιστορικά γεγονότα, τα ιστορικά γεγονότα καταλήγουν εξωτερικά και εξωτικά, ένα απλώς διακοσμητικό υπόβαθρο και οι ήρωες παύουν να είναι πραγματικά ιστορικοί<sup>316</sup>. Αναλόγως, τα μυθιστορηματικά πρόσωπα της Λιλίκας Νάκου δεν χαρακτηρίζονται ιστορικά, παρόλο που ανάγονται σε πρόσωπα του πραγματικού κόσμου. Το προσωπικό δράμα που βιώνουν έχει κοινωνικό χαρακτήρα, καθώς λειτουργεί ως επίπτωση του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος. Η συντηρητική θέση της γυναίκας μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο, η παρακμή της αστικής τάξης, ο μόχθος των εργατών για μία καλύτερη ζωή, ο λοιμός των κατοχικών χρόνων και η ανελευθερία του δικτατορικού καθεστώτος είναι θέματα που επιδρούν άμεσα στους ήρωες. Ωστόσο, πέρα από το δραματικό βίωμα που αποτελεί το ειδικό μέρος του μυθιστορήματος, το ευρύτερο περιβάλλον που αντιστοιχεί στο γενικό μέρος φανερώνεται σε έναν μικρό βαθμό. Δεν υπάρχουν αναλυτικές περιγραφές του πολέμου, της πολιτικής κατάστασης, των κοινωνικών τάξεων και της θέσης του γυναικείου φύλου.

Βασικά, το ιστορικό πλαίσιο του μυθιστορήματος μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η σκηνική δράση δεν περιγράφεται με φωτογραφική λεπτομέρεια, όπως συμβαίνει στα ιστορικά ή ακόμη και στα άκρως ρεαλιστικά μυθιστορήματα. Στο ιστορικό πλαίσιο του μυθιστορήματος εντάσσονται η αναλυτική περιγραφή του τόπου, της ενδυμασίας,

---

<sup>314</sup> Lukács G. (1962), ό.π. σ.72.

<sup>315</sup> Lukács G. (1962), *The historical Novel*, ό.π. σ.200, 207.

<sup>316</sup> Lukács G. (1962), ό.π. σ.206.

καθημερινά ήθη και συνήθειες, στοιχεία που για την Βενετία Αποστολίδου αποτελούν την πρώτη και βασική αρχή συγγραφής ενός ιστορικού μυθιστορήματος, ανεξάρτητα από τις αφηγηματικές τεχνικές, την πολιτική φιλοσοφία και την οποιαδήποτε μέθοδο αναπαράστασης ενδέχεται να υιοθετήσει ο ιστορικός μυθιστοριογράφος<sup>317</sup>. Αξίζει να σημειωθεί, ότι η Νάκου στα μυθιστορήματά της προβαίνει σε περιγραφές τόπου και ιδιαίτερα τοπίων, αλλά οι περιγραφές αυτές συνιστούν περισσότερο έναν θαυμασμό προς τις ομορφιές της φύσης και λειτουργούν ως επακόλουθο μιας δύσκολης συναισθηματικής έντασης του ήρωα, παρά κατέχουν ιστορικό χαρακτήρα.

Επιπροσθέτως, τα πρόσωπα της Νάκου είναι «πανταχού παρόντα», καθώς η γλώσσα και το ύφος των διαλογικών μερών των αφηγημάτων είναι ενιαία, κοινή και χωρίς διαλεκτικά στοιχεία. Ανεξάρτητα από τον τόπο της σκηνικής δράσης, Ελβετία, Γαλλία, Αθήνα, Λιβαδιά ο γλωσσικός κώδικας δεν εκφράζεται μέσα από την παρουσία διαλέκτων που για τον Γιάννη Μητροφάνη, ως στοιχείο της χρονικής διαφοράς, *ενεργοποιεί την πολιτισμική ταυτότητα της περιφέρειας και επιβεβαιώνει τον πολυγλωσσικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος*<sup>318</sup>. Ο γλωσσικός κώδικας δεν διαφοροποιείται έντονα με βάση το μορφωτικό και ταξικό επίπεδο των ηρώων ούτε με βάση την χρονική περίοδο που αναφέρονται τα αφηγήματα. Η ελληνική γλώσσα της Νάκου είναι η κοινή δημοτική, προφανώς επειδή δεν ανατράφηκε στην Ελλάδα, αλλά κυρίως επειδή δεν είχε πρόθεση να γράψει μυθιστορήματα ιστορικά. Για αυτό το λόγο, δεν αφήνει να εννοηθεί σε πολλά λογοτεχνήματά της μία ιστορικά προσδιορισμένη εποχή, όπως συμβαίνει στο ιστορικό μυθιστόρημα. Με αυτόν τον τρόπο, τα μυθιστορήματα της Νάκου αποκτούν καθολικότητα και διαχρονικότητα, παρόλο που οι κοινωνικές συνθήκες αναφέρονται στο παρελθόν.

Συμπερασματικά, γίνεται φανερό πως η Λιλίκα Νάκου δεν ανήκει στο είδος του ιστορικού μυθιστορήματος, παρόλο που η ιστορία κατέχει έναν σημαντικό ρόλο στο έργο της. Το ιστορικό περιβάλλον λειτουργεί ως υπόβαθρο και στέκεται αυτόνομα από την επιμέρους δράση, αφού οι ήρωες βιώνουν γεγονότα και οι πράξεις τους είναι καθαρά ατομικές χωρίς να μεταβάλλουν τη ροή της Ιστορίας του μυθιστορηματικού κόσμου. Λόγω της πρόθεσης της συγγραφέα παραλείπονται ιστορικά στοιχεία και

---

<sup>317</sup> Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», χ.χ.ε., Κέντρο ελληνικής εκπαίδευσης, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, [http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature\\_history/apostolidou-literature-history.pdf](http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature_history/apostolidou-literature-history.pdf), ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.14 (1-23).

<sup>318</sup> Μητροφάνης Γ. (2014-2015), *Όψεις του Ιστορικού Μυθιστορήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, σ.5.

πολιτικές αναλύσεις, με αποτέλεσμα να απουσιάζει ο διδακτικός χαρακτήρας από το έργο της. Επομένως, το ερώτημα που τίθεται και πρόκειται να διερευνηθεί είναι πως η Λιλίκα Νάκου κατορθώνει τελικά να αναπαριστά την ιστορία χωρίς να την περιγράψει και χωρίς να ακολουθεί τις συμβάσεις του ιστορικού μυθιστορήματος.

#### **4.2.1 «Το δουλάκι»: ένα διήγημα με κοινωνικό χαρακτήρα**

Το διήγημα διαφέρει κατά βάση από το μυθιστόρημα ως προς τη δυνατότητα εγγραφής της ιστορίας, καθώς αποδίδει ένα μικρό τμήμα της καθημερινής ζωής, ένα στιγμιότυπο. Ωστόσο, λόγω της έκτασής του το διήγημα δεν μπορεί να προσδώσει χρονικό βάθος στις ιστορικές εξελίξεις, να παρακολουθήσει τα πριν και μετά του ιστορικού συμβάντος, να διερευνήσει τις συνέπειες των ιστορικών γεγονότων στις ζωές των ανθρώπων με τον ίδιο τρόπο που το κάνει το μυθιστόρημα<sup>319</sup>. Αν και δύναται να απεικονίσει σε ένα μεγάλο βαθμό το κλίμα και την ατμόσφαιρα της εποχής, αδυνατεί να χαρακτηριστεί ως ιστορικό. Για αυτό το λόγο, είναι άξιο ενδιαφέροντος να ιχνηλατηθεί ο τρόπος με τον οποίο τα διηγήματα της Νάκου συνδέονται με την ιστορία χωρίς να ανήκουν στο ιστορικό είδος.

Το «δουλάκι» είναι ένα διήγημα που η Λιλίκα Νάκου έγραψε το 1939 και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νεοελληνική Λογοτεχνία*. Πρόκειται για την ιστορία ενός μικρού κοριτσιού, την Κυριακούλα, το οποίο κατάγεται από κάποιο επαρχιακό χωριό και εργάζεται σε ένα σπίτι στην Αθήνα ως υπηρέτρια. Διαμένει το βράδυ στο δωμάτιο της κουζίνας και καθόλη τη διάρκεια της ημέρας υπηρετεί με σεβασμό και υπακοή το ζευγάρι που το έχει στη δούλεψή του. Κάποια στιγμή, η κυρία του σπιτιού χάνει κάτι ασημένια κουταλάκια και κατηγορεί επίμονα την Κυριακούλα ότι εκείνη τα έχει κλέψει. Από εκείνο το σημείο, το μικρό κορίτσι βιώνει μία εφιαλτική κατάσταση και οδηγείται προς το θάνατο πέφτοντας μέσα στο πηγάδι της αυλής.

Αν και το όνομα της πόλης αναφέρεται ξεκάθαρα ότι είναι η Αθήνα, δεν υπάρχουν αναφορές για τη ζωή στη μεγαλούπολη, παρά μόνο πληροφορίες για το πως περνά τη ζωή της εκεί η Κυριακούλα. Απουσιάζουν τόσο οι περιγραφές της Αθήνας όσο και οι περιγραφές του χωριού από όπου κατάγεται η μικρή υπηρέτρια. Ο χρόνος είναι θολός και αδιευκρίνιστος. Οι αναγνώστες της πρώτης δημοσίευσής του αντιλαμβάνονται ότι το διήγημα είναι συγχρονικό της εποχής τους λόγω του θεσμού της υπηρέτριας που

---

<sup>319</sup> White H., “The Practical Past”, *Historien*, Vol.10, 2010, University of California, Santa Cruz, σ.13 (10-19).

υπήρχε εκείνη την εποχή στις μεγάλες αστικές συνοικίες. Μικρά κορίτσια από την επαρχία κατέβαιναν στην Αθήνα για να εργαστούν ως εσώκλειστες υπηρέτριες στα ευκατάστατα σπίτια, ώστε να ενισχύσουν οικονομικά την κατά κανόνα πολυμελή οικογένειά τους. Ένας μεταγενέστερος αναγνώστης δεν έχει τη δυνατότητα να προσδιορίσει την εποχή, πόσο μάλλον την χρονολογία, καθώς ο συγκεκριμένος θεσμός επικρατούσε για χρόνια στον ελλαδικό χώρο. Οπότε ο χρόνος αφήνεται να εννοηθεί με ασάφεια ότι είναι το μακρινό παρελθόν, τότε που η χώρα μαστίζονταν από τη φτώχεια.

Σε πολλά αφηγήματα η ιστορία ξεκινάει *in medias res*, όταν ο ήρωας ξυπνάει από έναν βαθύ ύπνο. Εδώ, η αρχή της ιστορίας συνοδεύεται από το όνειρο της κοπέλας κατά τη διάρκεια του ύπνου. Το όνειρο λειτουργεί ως λυτρωτική διέξοδος από την εφιαλτική πραγματικότητα, ενώ συγχρόνως της δημιουργεί τάσεις φυγής που λειτουργούν ως προοικονομία για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Επιπλέον, συμβολίζει την χαρά της νησιώτικης ζωής και αντιτίθεται στο δυσβάσταχτο παρόν. Η αναλυτική περιγραφή του αθηναϊκού και νησιωτικού τοπίου αντικαθίσταται από το βίωμα της καθημερινότητας και την ονειρική αναπόληση αντίστοιχα. Η Μόσχω, η κατσίκια, δημιουργεί ένα έντονο συναίσθημα νοσταλγίας και ως αγνό και αγαπημένο ζώο κάθε παιδιού που ζει στην εξοχή συνιστά τον συνδετικό κρίκο της Κυριακούλας με το σπίτι της. Της εξομολογείται: *Αχ να φύγω Μόσχω μου από δω πέρα... Της μάνας μου πες το ευθύς...* (Δ: σ.61).

Τον ύπνο της κοπέλας διακόπτουν οι δυνατές φωνές της κυρίας της, η οποία αναζητά απεγνωσμένα τα κουταλάκια της. Οι φωνές προκαλούν την μετάβαση από τον πόθο στο παρόν. Το παρόν εμφανίζεται πια δραματοποιημένο και παρουσιάζεται από τον διάλογο ανάμεσα στην οικοδέσποινα και την Κυριακούλα. Ο επιθετικός και προσβλητικός τρόπος ομιλίας της πρώτης μαρτυρά την υποτιμητική στάση απέναντι στη δεύτερη. Κατά τη διάρκεια του διαλόγου η Κυριακούλα κοιτάζει χαμένα τον φεγγίτη, ο οποίος συμβολικά δηλώνει την άρνηση του «τώρα» και λειτουργεί ως τη μετάβαση από την σκληρή πραγματικότητα στο όνειρο για μια καλύτερη ζωή. Ο συναισθηματικός κόσμος της ηρωίδας φανερώνεται με την τεχνική της ψυχο-αφήγησης. Ενώ η αφήγηση είναι σε τρίτο πρόσωπο, η εστίαση σε πολλά σημεία αν και είναι εξωτερική δείχνει να ταυτίζεται με την ψυχολογία του κεντρικού προσώπου, με αποτέλεσμα οι σκέψεις της Κυριακούλας να εκφράζονται μέσα από τον ίδιο τον αφηγητή:

*Αχ, πως κρύωνε εδώ περα! Αχ πως φοβότανε τις φωνές. Πάλι με γκρίνιες και καυγάδες θα περνούσε και τούτη η μέρα, πάλι το αφεντικό θα 'φευγε αμίλητο από το σπίτι για να αποφεύγει τις φωνές (Δ: σ.63).*

Το συναίσθημα μεταφέρεται και στη γάτα του σπιτιού, η οποία αφουγκράζεται την ένταση της κατάστασης: *Και η γάτα, με το ένα αυτί κατεβασμένο και το άλλο ορθό, φοβισμένη θα πήδαγε από τον τοίχο της αυλής (Δ: σ.63).*

Αν η ψυχολογική κατάσταση της υπηρέτριας παρουσιάζεται εσωτερικά μέσα από τη συνείδηση, η συναισθηματική κατάσταση της κυρίας απεικονίζεται εξωτερικά στη θυμωμένη φιγούρα της: *Και η κερά έφυγε με τα πατημένα πασουμάκια της, και το πρόσωπό της δεν έμοιαζε με το χθεσινό σαν χαμογέλαγε γλυκά στους καλεσμένους (Δ: σ.63).* Το βάρος της αφήγησης εστιάζει στην Κυριακούλα, καθώς μέσα από το δικό της φόρτο αναδύεται το κοινωνικό πρόβλημα της φτώχειας και της εκμετάλλευσης. Μάλιστα, εκείνα τα χρόνια, συνοδοιπόρος της φτώχειας ήταν η αξιοπρέπεια και η υπερηφάνεια. Η απειλή της αστυνομίας και το αίσθημα της αισχύνης απέναντι στους «σημαντικούς άλλους» της ηρωίδας την οδηγεί σε μία κατάσταση τρέλας και απόγνωσης γεμάτη παραισθήσεις. Το στοιχείο του «αράπη», σύμβολο δοξασίας των ενηλίκων και τρόμου των μικρών παιδιών ζωντανεύει και την καλεί σε μία παράσταση οραματική:

*Έβλεπε τον εαυτό της να πηγαίνει μπροστά, ανάμεσα σε δύο χωροφυλάκους. Την κατεβάζανε από το βαπόρι στο νησί. Και οι χωριανοί στην παραλία την κοιτάζανε με ντροπή. – Πω! Πω! Η κόρη της κεράς Μηλιώς που έκλεψε το κουταλάκι! Πω! Πω! Ντροπής στο χωριό! Και η Κυριακούλα δεν ήθελε άλλο πια στη ζωή. Ήθελε στη γη να τρυπώσει από φόβο και από ντροπή (Δ: σ.64-65).*

Η πορεία της αφήγησης εκτείνεται κλιμακωτά και κάθε στάδιο κλιμάκωσης αναπαρίσταται με διαφορετικό τρόπο. Περνώντας από το όνειρο στις φωνές, ακολουθεί η αποτύπωση της συνειδησιακής ροής, η οποία εντείνεται ακόμη περισσότερο, όταν παρεμβάλλεται η δοξασία του στοιχείου και το παραμυθιακό στοιχείο. Οι αστυνόμοι φαντάζουν στην υπηρέτρια σαν δράκοι, ενώ μέσα από το σχήμα της προσωποποίησης η μανταρινιά της αυλής ζωντανεύει. Ως σύμβολο εγκλωβισμού σιωπά, όπως σιωπά ο κόσμος στο δράμα ενός τραγικού προσώπου. Συμπονά, αλλά δεν έχει τη δύναμη να μιλήσει, με αποτέλεσμα η μοναξιά της Κυριακούλας να μεγεθύνεται. Συγχρόνως, η εικόνα του «αράπη» βρίσκεται μετέωρη ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην φαντασία, η οποία σταδιακά κυριαρχεί μέχρι η κλιμάκωση της αφήγησης να φτάσει σε

ένα οριστικό και απότομο τέλος. Ο «αράπης» θα γίνει η ελπίδα και η αιτία οριστικής φυγής. Στην αρχή, έρχεται ως δοξασία, στη συνέχεια, μέσα από την απελπισία και την τρέλα της ηρωίδας, μετουσιώνεται σε όραμα. Όραμα αντιθετικό προς το όνειρο της αφηγηματικής αρχής. Η Κυριακούλα δεν κοιμάται, είναι ξύπνια και βρίσκεται σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση. Ο φόβος και η ντροπή επιτείνουν την τρέλα και το πηγάδι, στρογγυλό, όπως το φως και ο φεγγίτης, την καλεί με την ψευδαίσθηση της υλοποίησης του αρχικού ονείρου: *Κυριακούλα εγώ ξεκουράζω και αναπαύω όσους έρχονται στα δικά μου παλάτια κάτω από τη γη! Ούτε θα πλένεις, ούτε σφουγγάρισμα θα 'χεις! Τα χεράκια σου θα γίνουνε αχτίδες...* (Δ: σ.67).

Η ηρωίδα βρίσκεται για άλλη μια φορά στη μέση του ονείρου και της πραγματικότητας, ανάμεσα στο κάλεσμα του πηγαδιού και στο κάλεσμα της κεράς αντίστοιχα. Τελικά, η Κυριακούλα τρύπωσε στη γη, αφού *την πήρε κάτω σιμά του ο αράπης, κι ησύχασε πια από τους καυγάδες και τους μπελάδες και τις μπουγάδες* (Δ: σ.67). Η φύση απλά αφουγκράζεται τον πόνο μέσω της μανταρινιάς, ενώ το διήγημα κλείνει με το σχήμα της ειρωνείας. Η οικοδέσποινα ψάχνει ακόμη την ηρωίδα και θεωρεί ότι έφυγε από τον τοίχο της αυλής, αφηφώντας την ιδέα της αυτοκτονίας. Αγνοώντας το ψυχολογικό βάσανο της υπηρέτριας, την αποκαλεί στις τελευταίες γραμμές: *Αναίσθητο πλάσμα*, και της μεταφέρει ευθύνες: *που νύχτα ώρα με κάνεις να βγω στους δρόμους να σε γυρεύω...* (Δ: σ.68).

Από το διήγημα απουσιάζουν τα διαλεκτικά στοιχεία, οι εκτενείς περιγραφές της κοινωνίας, οι αναλύσεις ανάμεσα στη σχέση αστικής και εργατικής τάξης και οι ιστορικές αναφορές για τη θέση της γυναίκας τη συγκεκριμένη εποχή. Η Λιλίκα Νάκου αναπαριστά τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης των φτωχών κοριτσιών της επαρχίας μέσα από τη δραματοποίηση, μέσα από το όνειρο που μετουσιώνεται σε παραίσθηση και μέσα από την εναλλαγή του επίγειου και του υπόγειου στοιχείου. Ο κάτω κόσμος, ο κόσμος του σκότους αναδεικνύεται πιο φωτεινός και πιο ήρεμος από την ίδια τη ζωή, ενώ το σύμβολο του θανάτου καταλήγει σε σύμβολο απελευθέρωσης. Η «εσωτερική» εμπειρία του κεντρικού προσώπου το φέρνει αντιμέτωπο με το πεπρωμένο του και η συνάντηση αυτή γίνεται βασικός παράγοντας αναπαράστασης ενός κοινωνικού φαινομένου καταγεγραμμένου σε μερικές σελίδες. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης δεν ωφελείται μέσα από έναν διδακτικό λόγο, αλλά μέσα από τη μετάγγιση του βιώματος. Κατ' επέκταση, οι ιστορικές περιγραφές και αναφορές μετουσιώνονται σε εικόνες κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης και στη συνέχεια, σε ένα μετα-αναγνωστικό



στάδιο, ο αναγνώστης συμπληρώνει το ιστορικό πλαίσιο ως αποτέλεσμα της αίσθησης που του αφήνει το διήγημα.

#### 4.2.2 Ο χρόνος του βιώματος και ο χρόνος της ιστορίας

Η καθηγήτρια Λογοτεχνίας Ina Schabert, καθορίζει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ του μυθιστορήματος που αναφέρεται σε σύγχρονα γεγονότα και του ιστορικού που ανάγεται σε παρελθοντικά. Σύμφωνα με τη διάκριση αυτή, βασικό κριτήριο κατάταξης ενός μυθιστορήματος σε ιστορικό είναι η μεταγενέστερη αφήγηση (*nachzeitigen Erzählen*), η οποία μάλιστα για τον μυθιστοριογράφο Walter Scott αποτελεί θεμελιώδη θεωρητική αρχή που διέπει το ιστορικό μυθιστόρημα<sup>320</sup>. Είναι απαραίτητο να υπονοείται μια απόσταση μεταξύ του χρόνου της εποχής που αναπαρίσταται και του χρόνου της συγγραφής του<sup>321</sup>. Επίσης, ο θεωρητικός της Λογοτεχνίας Avrom Fleishman, ορίζει ως ιστορικό μυθιστόρημα εκείνο το μυθιστόρημα που διαδραματίζεται στο παρελθόν, τουλάχιστον σαράντα έως εξήντα χρόνια πριν, δηλαδή δύο γενιές. Ωστόσο, δεν αγνοεί την ύπαρξη μυθιστορημάτων που τα γεγονότα τους αναφέρονται στο παρόν της προηγούμενης γενιάς και για αυτό το λόγο τα αποκαλεί μυθιστορήματα του πρόσφατου παρελθόντος<sup>322</sup>.

Παρόλα αυτά, το ιστορικό μυθιστόρημα, όπως κάθε λογοτεχνικό είδος, διακατέχεται από μία δυναμική, η οποία συνεπάγεται τη δημιουργία μυθιστορημάτων με αποκλίσεις από τον χρόνο της αφήγησης που συνοδεύει το κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα. Υπάρχουν μυθιστορήματα στα οποία ο μυθοπλαστικός χρόνος της δράσης δεν συμπίπτει με τον χρόνο της ιστορίας της αφήγησης, καθώς ο πρώτος εμφανίζεται άχρονος, ακαθόριστος και ασαφής. Αν και υπάρχουν αναφορές που προσδιορίζουν το ιστορικό πλαίσιο, οι ήρωες βιώνουν τη δική τους πραγματικότητα χωρίς να ανήκουν σε συγκεκριμένο χρόνο. Η ιστορία της δημόσιας σφαίρας δεν συμπίπτει με την ιστορία της ιδιωτικής σφαίρας, δηλαδή με την ιστορία των δρώντων προσώπων, επειδή το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο δεν επιδρά στο ειδικότερο. Φαίνεται

---

<sup>320</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.91.

<sup>321</sup> Schabert I. (1962), *Novels of Eighteen Forties*, Oxford, Oxford University Press, σ.93 στο Μητροφάνης Γ. (2014-2015), *Όψεις του Ιστορικού Μυθιστορήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, ό.π. σ.2.

<sup>322</sup> Fleishman A. (1971), *The English Historical Novel from Walter Scott to Virginia Woolf*, John Hopkins University Press, Baltimore, σ.3. Ο ορισμός παρατίθεται και στο Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.154 και στο Μητροφάνης Γ. (2014-2015), *Όψεις του Ιστορικού Μυθιστορήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, ό.π. σ.2.

σαν να διαδραματίζονται δύο παράλληλες ιστορίες και ο ιδιωτικός χαρακτήρας της δράσης να επισκιάζει τον ιστορικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος<sup>323</sup>.

Καθώς το τυπικό ιστορικό μυθιστόρημα τοποθετείται τουλάχιστον μία με δύο γενιές πριν από αυτήν του συγγραφέα και μεταδίδει την αίσθηση του παρελθόντος ως παρελθόντος<sup>324</sup>, οδηγεί τον μυθιστοριογράφο να ανατρέξει σε πρωτογενείς και δευτερογενείς ιστορικές πηγές για την αναζήτηση της αλήθειας των γεγονότων, όπως αποτυπώθηκαν τότε. Αντίθετα, το αυτοβιογραφικό αφήγημα τοποθετείται σε μία περίοδο της ζωής του ίδιου του συγγραφέα και τον οδηγεί στην αναμόχλευση της μνήμης, με σκοπό να αναζητήσει την αλήθεια των γεγονότων όπως εκείνες εντυπώθηκαν στην συνείδησή του. Γίνεται φανερό ότι η αντιδιαστολή ανάμεσα στο ιστορικό μυθιστόρημα και την αυτοβιογραφία έγκειται στην αντίθεση ανάμεσα στην αντικειμενικότητα και την υποκειμενικότητα. Για την Λιλίκα Νάκου, το μακρινό ιστορικό παρελθόν εκφράζεται ουτοπικό και αναφέρεται ενίοτε και επιγραμματικά με σκοπό να συγκριθεί με το παρόν της αφήγησης. Το ιστορικό υπόβαθρο των αφηγημάτων της συνίσταται από το σύγχρονο παρόν της. Ανακαλεί στη σκέψη της πραγματικά πρόσωπα και αληθινά γεγονότα και τα αναπαριστά με τον τρόπο που εκείνα χαρακτήθηκαν συναισθηματικά στη μνήμη της.

Ωστόσο, η χρονική απόσταση ανάμεσα στο βίωμα και τη μνήμη, ανάμεσα στα *res gestae* (πεπραγμένα) και στην *historiam rerum gestarum* (ιστορία των πεπραγμένων) καταργείται στα μυθιστορήματα της Λιλίκας Νάκου, καθώς η χρονική απόκλιση από το γεγονός ως τη συγγραφή είναι μικρότερη και από την αντίστοιχη ενός αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος. Με εξαίρεση το μοτίβο της παιδικής ηλικίας που γίνεται αντικείμενο μυθοπλασίας τουλάχιστον είκοσι χρόνια μετά, στο διήγημα «Φωτεινή» (1928), οι κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις εγγράφονται σχεδόν συγχρονικά με την εποχή της Νάκου. Το μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια ζωή*, που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1960, αναφέρεται στην δικτατορία του Μεταξά, η οποία διήρκησε από το 1936 μέχρι το 1941. Η χρονολογία της έκδοσής του δημιουργεί τη λανθασμένη εντύπωση πως το μυθιστόρημα γράφτηκε την περίοδο γύρω από το 1960, αλλά η αλήθεια, όπως συναντάται στην έρευνα της Deborah Tannen, είναι ότι γράφτηκε μετά τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο, πιθανότατα το 1947, όταν η συγγραφέας ταξίδεψε για την Ελβετία. Μέσα από τη συγγραφή του μυθιστορήματος ήθελε να

<sup>323</sup> Lukács G. (1962), *The historical Novel*, ό.π. σ.119.

<sup>324</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.93.

δημιουργήσει ένα μέρος όπου θα διοχέτευε τη ζωή και το όνομα της χαμένης της φίλης, Χρύσας που βασανίστηκε από το καθεστώς, την απόλυσή της από το γυμνάσιο όπου δίδασκε και το εργασιακό της περιβάλλον στην εφημερίδα<sup>325</sup>. Το μυθιστόρημα εξαιτίας της πολιτικής του φύσης δημοσιεύτηκε τελικά το 1960 μετά από πολλά εμπόδια και όταν τελικά δημοσιεύτηκε, η Λιλίλα Νάκου παρενοχλήθηκε από την αστυνομία<sup>326</sup>.

Αναλόγως, το πιο σημαντικό συγγραφικό εγχείρημα της Νάκου αποτελεί, *Η Κόλαση των Παιδιών*, ένας τόμος που περιλαμβάνει διηγήματα από την εποχή της Κατοχής. Τότε, η Λιλίκα Νάκου ήταν εθελόντρια νοσοκόμα στη Ριζάρειο Σχολή, η οποία είχε μετατραπεί σε νοσοκομείο την τριετή περίοδο της Κατοχής (1941-1944). Στη συγκεκριμένη συλλογή διηγημάτων, περιγράφει την εξαθλίωση των σκελετωμένων παιδιών με τόσο έντονο τρόπο, ώστε η συλλογή στάθηκε αφορμή να έρθει ανθρωπιστική βοήθεια από τον Διεθνή Ερυθρό Σταυρό. Τα διηγήματα αναφέρονται στο σκληρό χειμώνα του 1942 και δημοσιεύτηκαν το 1944 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου γραμμένα στην ελληνική γλώσσα<sup>327</sup>.

Συχνά η αφήγηση της ιστορίας εμφανίζεται σχετικά συγχρονικά με τις ιστορικές πράξεις και τα συμβάντα στο λογοτεχνικό έργο της Λιλίκας Νάκου<sup>328</sup>, καταργώντας τα όρια του χρόνου ανάμεσα στο βίωμα και την συγγραφή. Η μεταγενέστερη αφήγηση μετατρέπεται σε συγχρονική και γι' αυτό το λόγο δεν υπάρχει χρόνος για να αναθεωρήσει η συγγραφέας την πορεία της ζωής της και να αξιολογήσει τα σωστά και τα λάθη της. Τα βιώματα μετουσιώνονται αφιltrάριστα σε αφήγηση και τα γεγονότα κατά κάποιο τρόπο φαίνεται σαν διηγούνται μόνα τους τον εαυτό τους. Το βίωμα και η ιστορία βρίσκονται σε πλήρη ισορροπία, η οποία ενισχύεται από το ρέον ύφος και την απλότητα της γλώσσας. Συνοψίζοντας, το έργο της Λιλίκας Νάκου περιλαμβάνει αυτό που εύστοχα ο Γρηγόρης Πασχαλίδης παρατηρεί στο είδος της αυτοβιογραφίας, *μία βιο-γράφηση, μία εξιστόρηση του ιδιωτικού βίου και στοιχεία για μια εποχή, για κάποια ιστορικά γεγονότα, για μια κοινωνία. Έτσι, συναντιούνται επάλληλες χρονικές σειρές, εκείνη που συνιστά τον υποκειμενικό-βιωματικό χρόνο κι εκείνη που συνιστά τον αντικειμενικό-κοινωνικό ή ιστορικό χρόνο*<sup>329</sup>. Στη μυθιστοριογραφία της Νάκου, οι σειρές αυτές συμπορεύονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να καθιστούν την ιστορική και

---

<sup>325</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne's World Authors Series, Twayne Publishers, Boston, σ.176, 127.

<sup>326</sup> Tannen D. (1983), ό.π. σ.7.

<sup>327</sup> Tannen D. (1983), ό.π. σ.36.

<sup>328</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, ό.π. σ.41.

<sup>329</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.86.

κοινωνική πραγματικότητα της συγγραφέα μια ζωντανή αναπαράσταση. Αν και ο Georg Lukács αναφέρει ότι *μπορεί να επανακατασκευάσεις την αρχαιότητα, αλλά δεν μπορείς να την επαναφέρεις στη ζωή*<sup>330</sup>, εντούτοις, η Λιλίκα Νάκου κρατά ζωντανό το πρόσφατο παρελθόν μέσα από την οικοδόμηση των αφηγημάτων της.

#### 4.2.3 Η εμπειρία ως ιστορικό γεγονός

Γίνεται αντιληπτό ότι ένα λογοτεχνικό έργο, ανεξάρτητα από την ειδολογική κατηγορία στην οποία ανήκει, συνιστά μία πηγή ιστορίας και αποτελεί συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν. Ο καθηγητής της Λογοτεχνίας Δημήτρης Τζιόβας, αναφερόμενος στους μεγάλους Λογοτέχνες, όπως ο Έλιοτ, ο Πάουντ και η Βιρτζίνια Γουλφ, υποστηρίζει *πως παρόλο που δεν είχαν άμεση εμπειρία του πολέμου και κανείς τους δεν έγραψε πολεμικό ποίημα ή μυθιστόρημα, αφομοίωσαν τον πόλεμο αισθητικά και μορφικά, ως μέρος της αντίληψής τους για την ιστορία και την πραγματικότητα*<sup>331</sup>. Ειδικότερα, εάν επαναβιωθεί ένα ιστορικό γεγονός με μορφή εμπειρίας, διαφαίνονται έντονα τα κοινωνικά και ανθρώπινα κίνητρα που αποκαλύπτουν την δράση των ηρώων στην ιστορική πραγματικότητα, με αποτέλεσμα τα ασημαντα γεγονότα να αναδεικνύουν περισσότερο πειστικά την διάρθρωση της κοινωνίας και τις συνθήκες της από ότι θα τις φανέρωναν τα μνημειώδη δράματα της παγκόσμιας ιστορίας<sup>332</sup>.

Τα έργα τέχνης δεν συνιστούν μια παθητική αντανάκλαση των αληθινών ενδιαφερόντων της κοινωνίας<sup>333</sup>, αλλά ως στοιχεία πολιτισμού και κουλτούρας και μέσα από την επικοινωνία τους με το περιβάλλον, επιτελούν μία *κοινωνική λειτουργία*<sup>334</sup>, ακόμη και στο πιο πρόσφατο αναγνωστικό κοινό. Η κουλτούρα δεν μεταφέρεται από τη μία εποχή στην άλλη με στείρο τρόπο ως φωτογραφική απεικόνιση. Για να πραγματωθεί η επικοινωνία και η αναπαράσταση ανάμεσα στην χρονική περίοδο που αναφέρεται το αφήγημα και στην περίοδο της ανάγνωσης, χρειάζεται το κείμενο να περάσει από μία διαδικασία επιλογής ή απόρριψης στοιχείων της βιωμένης εμπειρίας, ενώ συγχρόνως ενδέχεται να χρησιμοποιηθούν και στοιχεία τα οποία πιθανόν να είναι αναληθή. Έτσι, κάθε έργο με απαρχή μία συγκεκριμένη

---

<sup>330</sup> Lukács G. (1962), *The historical Novel*, ό.π. σ.187.

<sup>331</sup> Τζιόβας Δ. (2011), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα, σ.73.

<sup>332</sup> Lukács G. (1962), *The historical Novel*, ό.π. σ.42.

<sup>333</sup> Williams R. (1994), *Κουλτούρα και Ιστορία*, μτφρ. Β. Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα, σ.140-141.

<sup>334</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», *Τα Ιστορικά*, τόμ.31, 1999, σ.260 (259-291).

χρονική στιγμή γίνεται αναπόσπαστο μέρος της πολιτισμικής αλλαγής και απαραίτητο εργαλείο αυτού που ο Κοινωνιολόγος, Raymond Williams, ονομάζει *επιλεκτική παράδοση*<sup>335</sup>. Μέσα από την διαδικασία της *επιλεκτικής παράδοσης*, συγκρατούνται τα στοιχεία εκείνα της κοινωνίας που διατηρούνται στον χρόνο και συνδέουν τις προγενέστερες εποχές με τις σύγχρονες και τις επόμενες.

Ο Raymond Williams ισχυρίζεται πως το πιο δύσκολο πράγμα στη μελέτη μιας παλαιότερης περιόδου είναι να συλλάβουμε τη βιωμένη αίσθηση της ποιότητας της ζωής σε έναν ορισμένο τόπο και χρόνο: την αίσθηση των τρόπων με τους οποίους οι συγκεκριμένες δραστηριότητες συνέθεταν έναν τρόπο ζωής και σκέψης<sup>336</sup>. Μέχρι ένα σημείο είναι δυνατόν να ανασυσταθεί αυτό που η ανθρωπολόγος, Ruth Benedict, αποκαλεί ως *μοντέλο κουλτούρας*, δηλαδή την επιλογή και την απεικόνιση ενδιαφερόντων και δραστηριοτήτων, οι οποίες με μία διακριτή οργάνωση αναπαράγουν έναν «τρόπο ζωής»<sup>337</sup>. Η Λογοτεχνία μετουσιώνοντας το βίωμα σε μυθοπλασία υπερβαίνει το *μοντέλο κουλτούρας* και δημιουργεί ένα πλαίσιο πραγματικής εμπειρίας όπου βιώθηκαν οι καταστάσεις. Η Λογοτεχνία, ως μορφή τέχνης, δεν εντάσσει σε στείρα οργανωμένα σύνολα τα στοιχεία της παρελθούσας εποχής. Αντίθετα, μέσα από τη γλώσσα και τους ποικίλους σχηματισμούς της συγκεντρώνει επιλεκτικά στοιχεία του παρελθόντος, τα οποία εντάσσονται σε ένα πλαίσιο αισθητικής.

Ο Williams για να περιγράψει τη σχέση ιστορικής πραγματικότητας με τη λογοτεχνία, επινόησε τον όρο *δομή της αίσθησης* (structure of feeling). Πρόκειται για ένα *μοντέλο αισθήσεων, αισθημάτων, παρορμήσεων, αναστολών*. Το *μοντέλο* αυτό δεν εξαντλείται στο επίπεδο του περιεχομένου, αλλά επεκτείνεται στις *συμβάσεις της λογοτεχνικής γραφής*. Η *δομή της αίσθησης* προϋποθέτει μια *πραγματικότητα* η οποία δεν περιορίζεται στα αρθρωμένα συστήματά της, στην επίσημη ή μάλλον στις επίσημες ιδεολογίες που αναλαμβάνουν να την εκφράσουν. Αποδίδει ακριβώς την *απόκλιση του συγγραφέα από τους κυρίαρχους κοινωνικούς χαρακτήρες*<sup>338</sup>. Σε αυτό το σημείο, η Βενετία Αποστολίδου εύστοχα συμπληρώνει πως η δομή της αίσθησης σημαίνει ότι ένα *λογοτεχνικό έργο, ακόμη κι αν δεν κάνει καμία ευθεία αναφορά στην ιστορία, έχει κατά πάσα πιθανότητα ενσωματώσει την αίσθηση της βιωμένης πραγματικότητας της*

---

<sup>335</sup> Williams R. (1994), *Κουλτούρα και Ιστορία*, ό.π. σ.148.

<sup>336</sup> Williams R. (1994), ό.π. σ.145.

<sup>337</sup> Williams R. (1994), ό.π. σ. 145.

<sup>338</sup> Williams R. (1994), ό.π. σ.325-335.

εποχής του, μια αίσθηση που μπορεί να ανιχνευτεί στη δομή, στη γλώσσα, στο περιεχόμενο. Η λογοτεχνία, επομένως, είναι οργανικό μέρος της ιστορίας, υπάρχει μέσα στην ιστορία και επηρεάζεται από αυτήν σε όλες τις πλευρές της<sup>339</sup>.

Η Λιλίκα Νάκου, ως συγγραφέας, επιλέγει και συγκεντρώνει στοιχεία της δικής της εμπειρίας, τα οποία ενσωματώνει στο ευρύτερο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Στο αφήγημα πλέκονται στοιχεία της καθημερινής ζωής, αναδεικνύονται οι αιτιακές σχέσεις ανάμεσα στα γεγονότα και ανασυστήνεται η ατμόσφαιρα και τα συναισθήματα μιας εποχής και σε τούτο είναι βεβαίως απαραίτητη η δύναμη της λογοτεχνίας<sup>340</sup>. Αν και η ιστορική εμπειρία κατέχεται από υποκειμενικές διαστάσεις και αποτυπώνεται στη μυθιστοριογραφία ως προσωπικό βίωμα, μεταφέρει συμβολικές αλήθειες που ανταποκρίνονται στο πνεύμα της εποχής της. Η Λιλίκα Νάκου δεν γράφει αποκλειστικά ούτε ιστορικό μυθιστόρημα ούτε αυτοβιογραφικό αφήγημα. Λαμβάνει την ιστορία του πρώτου και τον εαυτό του δεύτερου απεικονίζοντας τον εαυτό της ως μέλος της ιστορίας και αποδίδοντας μια πιστή αναπαράσταση της εποχής της.

#### 4.3 Η αναζήτηση του εαυτού και της ιστορικής ταυτότητας

Ο Michael Oakeshott, Βρετανός πολιτικός φιλόσοφος και συντηρητικός ιδεολόγος, διακρίνει το παρελθόν σε ιστορικό και πρακτικό στοχεύοντας στον διαχωρισμό α) των ιστορικών επιστημονικών κειμένων από τα β) υπόλοιπα είδη λόγου που μελετούν και ερμηνεύουν το παρελθόν<sup>341</sup>. Ανασκευάζοντας τη διάκριση του Oakeshott, ο Hayden White, στο άρθρο του «The Practical Past», διαπιστώνει πως το ιστορικό παρελθόν, δηλαδή τα ιστορικά κείμενα, είναι κατασκευασμένο από εύρος στοιχείων, τα οποία δεν θα ήταν ποτέ εξολοκλήρου στη διάθεση κανενός μάρτυρα του αληθινού παρελθόντος. Επίσης, με το επίθετο «πρακτικό» προσδιορίζει το παρελθόν που γίνεται αντικείμενο αξιοποίησης από άλλα είδη λόγου, όπως το ιστορικό μυθιστόρημα. Ως εκ τούτου, το πρακτικό παρελθόν εκφράζεται μέσα από έναν δημιουργικό και ποιητικό λόγο και όχι μέσα από τη γλώσσα της επιστήμης<sup>342</sup>.

Αν και το πρακτικό παρελθόν είναι ατελές και ελλιπές, καθώς συνιστά ένα μέρος από το όλον της ιστορίας, χαρακτηρίζεται από τον Γερμανό ιστορικό, Reinhart

---

<sup>339</sup> Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση, Κέντρο ελληνικής εκπαίδευσης», χ.χ.ε., ό.π. σ.10.

<sup>340</sup> Αποστολίδου Β., χ.χ.ε., ό.π. σ.8.

<sup>341</sup> White H., «The Practical past», 2010, ό.π. σ.15.

<sup>342</sup> White H., 2010, ό.π. σ.16.

Koselleck, ως «χώρος εμπειρίας»<sup>343</sup>. Σε αυτήν την περίπτωση, η έννοια της «εμπειρίας» δεν ταυτίζεται αποκλειστικά με την έννοια του «βιώματος». Πέραν των αναμνήσεων και των εντυπώσεων, συνδέεται με τις πληροφορίες, στάσεις και αξίες από τις οποίες το άτομο ή μια ομάδα αντλεί όλα τα είδη κρίσεων και αποφάσεων της καθημερινής ζωής. Γίνεται αντιληπτό πως το πρακτικό παρελθόν αξιοποιείται με σκοπό τη συγχώρεση, την αιτιολόγηση, την απόδοση αξιών, το σχεδιασμό μελλοντικών πράξεων, την επίλυση προβλημάτων και την αξιολόγηση καταστάσεων<sup>344</sup>. Ως εκ τούτου, το πρακτικό παρελθόν αναφέρεται στο παρόν και λαμβάνει επαναληπτικό χαρακτήρα, όταν συνδέεται με το λογοτεχνικό κείμενο. Αφενός εκπονείται άπαξ μέσα από τη συγγραφική διαδικασία, αφετέρου αξιοποιείται πολλαπλώς μέσα από την εκάστοτε αναγνωστική πρόσληψη.

Αναπόφευκτα, η Λιλίκα Νάκου αποκλείεται από το ιστορικό παρελθόν, ενώ συνδέεται με το πρακτικό. Ωστόσο, η σύνδεση της Νάκου με το παρελθόν είναι διφυής: βίωσε το παρελθόν για το οποίο γράφει, ενώ συγχρόνως το αξιοποιεί για να απελευθερωθεί από τραυματικές καταστάσεις. Η «εμπειρία» που αποκτά η συγγραφέας από το παρελθόν προσαρμόζεται στην «εμπειρία» που ήδη κατέχει μέσα από την εσωτερική της πνευματικότητα και την ιδιοσυγκρασία της. Ο τρόπος με τον οποίο την αξιοποιεί και την εκφράζει σχετίζεται με τον τρόπο που την παρουσιάζει ο Dilthey: *Η εσωτερική εμπειρία συνιστά ένα ευρύτερο πλαίσιο από όπου πηγάζει ο εξωτερικός κόσμος. Μέσα από εκείνη πηγάζει και η εκδήλωση της αντικειμενικής πραγματικότητας*<sup>345</sup>. Τα στοιχεία του παρελθόντος προσωπικά και ιστορικά είναι πια εντυπωμένα στη συνείδηση της Νάκου και η αντίληψή της για την εξωτερική ιστορική πραγματικότητα διαμορφώνεται με βάση την εσωτερική βιωμένη εμπειρία της. Σε ερώτηση της δημοσιογράφου Ν. Χατζιδάκι στο περιοδικό *Διαβάζω* για το αν θα πρέπει ο κάθε συγγραφέας να ασχολείται με θέματα του τόπου του και να φωτίζει το ιστορικό παρελθόν του, απάντησε ως εξής: *ΝΑΙ. Αν τον καίει να το κάνει, κι όχι μόνο για να τραβήξει αναγνώστες. Εγώ έχω μέσα μου ότι αγαπώ τον λαό, γιατί πήγα κοντά του σαν δημοσιογράφος. Μ' όλο που έζησα τόσα χρόνια έξω*<sup>346</sup>.

Μάλιστα, η αγάπη για την πατρίδα που νιώθει η συγγραφέας φανερώνεται στο μυθιστόρημά της, *Η Κυρία Ντορεμί* (1955). Η αφήγηση είναι σε πρώτο πρόσωπο και η

---

<sup>343</sup> White H., 2010, ό.π. σ.16.

<sup>344</sup> White H., 2010, ό.π. σ.15-17.

<sup>345</sup> Dilthey W. (1989), *Selected Works/Volume I: Introduction to the Human Sciences*, ό.π. σ.12.

<sup>346</sup> Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», 29 Ιουνίου 1983, ό.π. σ.66.

ταύτιση της Νάκου με την ηρωίδα είναι εμφανής. Το συγκεκριμένο απόσπασμα έχει έντονο εξομολογητικό χαρακτήρα και αποκαλύπτει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκε η σχέση της Νάκου με την Ελλάδα:

*Όμως, δεν τα βάζω ούτε τώρα με τον πατέρα μου, κι ας βασανίζομαι να κερδίζω το ψωμί μας... μ' αυτή τη δοκιμασία άνοιξε ο ορίζοντας της ζωής μου, και γνώρισα την Ελλάδα και την αγάπησα τέτοια που είναι με τα καλά της και με τα κακά της (ΚΝτ: σ.10).*

Στη συνέχεια, μέσα από το μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια ζωή*, προβάλλεται η συνειδητοποίηση του ιστορικού παρελθόντος μέσα από τη συνείδηση της χώρας της. Εδώ, η χώρα σχετίζεται με την ιστορία πιο έντονα και εμφανίζεται με διακειμενικό τρόπο τόσο στο μότο του μυθιστορήματος όσο και μέσα στην αφήγηση. Η συγγραφέας, η οποία «μιλάει» στο μότο, αναφέρει μία φράση του Romain Rolland: *Ο μυθιστοριογράφος δεν πρέπει μόνο να είναι ένας τεχνίτης του λόγου, αλλά να είναι και η συνείδηση της χώρας του.* Στο μέσο της ιστορίας η ηρωίδα, η Βαρβάρα, βρίσκεται στην Ασφάλεια περιμένοντας να την καλέσουν. Την πλημμυρίζουν σκέψεις μέσα από τις οποίες αντιδιαστέλονται οι ήρωες του '21 με τους «τυράννους» της δικτατορίας του Μεταξά. Κλείνει τα μάτια της και ανασύρει στη μνήμη της όμορφα ελληνικά τοπία. Καταλήγει σε εικόνες της Βοιωτικής γης με την οποία συνδέεται μέσα από τα παιδικά της βιώματα και επανέρχεται στην ομορφιά της Ελλάδας. Κατά τη διάρκεια αυτής της ονειροπόλησης θυμάται τον τίτλο «Η Συνείδηση της Γης μου» από ένα ποίημα του Άγγελου Σικελιανού.

*«Συνείδηση της Γης μου!... Χι!Χι! Ποια να 'τανε η πραγματική της γης μου, που τόσο αυθόρμητα μέσα μου, τόσο πολύ λατρεύω; ...*

*Α! η Γη μου! Η Γη μας...*

*Και ξανάδε μπροστά της την εύφορη γη της Βοιωτίας, όπως την έβλεπε μικρή, πλούσια, άφθονη, ν' απλώνεται σε κάμπους...*

*Η Συνείδηση της Γης μου! Της Ελλάδας όλης! Μα ποια άραγε – σκέφτηκε η Βαρβάρα – η πραγματική συνείδηση της Γης μου; ... Αυτή που έβλεπε, που οραματιζότανε ο μεγάλος ποιητής... ή η άλλη...με τη δυστυχία όλη τούτη του φτωχού κόσμου της Ελλάδας...*

*Η Συνείδηση της Γης μου!... Ναι ποια να 'ναι άραγε η σωστή, της πολυβασανισμένης τούτης γης, ποτισμένης με τόσο αίμα, αιώνες τώρα, που πάντα ποθούσε και έκφραζε τη λευτεριά; (ΚΖ: σ.144)*



Η ηρωίδα αναφέρεται αρχικά στον τίτλο του ποιήματος, τον οποίο στη συνέχεια ενστερνίζεται και τον ταυτίζει με το συναίσθημά της. Η οικειοποίηση του τίτλου διαφαίνεται μέσα από την παράλειψη των εισαγωγικών κάθε φορά που η συγκεκριμένη φράση επαναλαμβάνεται. Αυτός ο παρατιθέμενος εσωτερικός μονόλογος ακολουθεί μία κλιμακωτή πορεία μέχρι η ηρωίδα, και τελικά η ίδια η συγγραφέας, να προσδιορίσει την ταυτότητα της χώρας της, να διαμορφώσει την ιστορική της συνείδηση και να τελειοποιήσει τη δική της εσωτερική εμπειρία της ιστορίας. Η αντίληψη για την χώρα της στηρίζεται από τη μία πλευρά στην αντίθεση ανάμεσα στο καλό και στο κακό, στο *βάσανο* και στη *λευτεριά*, στις *ομορφιές* και στις *πίκρες* και από την άλλη στο συλλογικό πνεύμα, όπου η *Γη μου* γίνεται η *Γη μας*.

Όπως αναφέρει η Petra Rau, καθηγήτρια Αγγλικής και Γερμανικής Λογοτεχνίας, *το έθνος στη σύγχρονη εποχή αντικαθίσταται με συνεκδοχές εθνικού χαρακτήρα, όπως ένα τοπίο, ένα τραγούδι, ένα μοντέλο του πολίτη*<sup>347</sup>. Στην περίπτωση της Λιλίκας Νάκου, η εθνική ταυτότητα εκφράζεται όχι μόνο μέσα από εικόνες της ελληνικής φύσης, αλλά και συνεκδοχικά μέσα από τον τίτλο του ποιήματος του Άγγελου Σικελιανού «Η Συνείσηση της Γης μου». Εδώ το έθνος ανάγεται από το μέρος στο όλον υπονοώντας ως «Γη» την Ελλάδα. Συγχρόνως, γίνεται αναφορά στους ήρωες του '21, οι οποίοι αναδυόμενοι από το ιστορικό παρελθόν, συγκρίνονται με τους πολιτικούς του παρόντος, με αποτέλεσμα να αξιολογείται η σύγχρονη πολιτική κατάσταση του μυθιστορήματος. Τελικά, η συγγραφέας αντλεί στοιχεία από την εσωτερική της εμπειρία και μέσα από τη σύγκριση, την αξιολόγηση και τις λογοτεχνικές αναφορές αξιοποιεί το πρακτικό παρελθόν για να εκφράσει την έννοια του ελληνικού έθνους όπως εκείνη την αντιλαμβάνεται και την βιώνει στην ενήλικη ζωή της.

#### **4.4 Η δυσπρόστατη Ελλάδα**

Η ταυτότητα της Ελλάδας προσδιορίζεται κυρίως στο μυθιστορηματικό έργο της Λιλίκας Νάκου και στοιχειώνεται μέσα από δύο διπολικές αντιθέσεις, οι οποίες, συγχρόνως, αντιστοιχούν σε δύο επίπεδα ανάλυσης. Η πρώτη αντίθεση αναλύεται σε ένα μικρο-επίπεδο και αφορά τον αφηγηματικό συνταγματικό άξονα, δηλαδή τους διαλόγους ανάμεσα στους ήρωες και τις περιγραφές. Αυτού του είδους η αντίθεση αποτελεί μέρος του εκάστοτε μυθιστορήματος. Η δεύτερη αντίθεση αναλύεται σε ένα

---

<sup>347</sup> Rau P. (2010), "Introduction: Between Absence and Ubiquity – on the Meanings of the Body-at-War", *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. P. Rau, Palgrave Macmillan, London, σ.10 (1-25).

μακρο-επίπεδο και αφορά τον παραδειγματικό ιδεολογικό άξονα. Σε αυτήν την περίπτωση, η αντίθεση δεν είναι μέρος της ροής της ιστορίας, αλλά διαχέει κάθετα το μυθιστορηματικό κόσμο της συγγραφέα ως απόσταγμα της εσωτερικής εμπειρίας της.

#### 4.4.1 Η αντίθεση σε επίπεδο αφήγησης: Παρελθόν vs. Παρόν

Όσον αφορά στην πρώτη αντίθεση ο ένας πόλος αποτελείται από την ελληνική φύση και την πνευματικότητα που διαπνέει τον ελληνικό πολιτισμό, ενώ ο έτερος συνίσταται από την ελληνική μιζέρια. Χαρακτηριστικό είναι το μυθιστόρημα *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, στο οποίο η Λιβαδειά αποτελεί σύμβολο κάθε ελληνικής επαρχιακής πόλης. Η περιγραφή της βοιωτικής γης ζωντανεύει μέσα από τη μεταφορική χρήση της γλώσσας και μέσα από τη χρήση αισθητικών εικόνων, οπτικών και οσφρητικών. Η χρήση του παντογνώστη αφηγητή στο παρόν μυθιστόρημα καθιστά την περιγραφή του τοπίου αντικειμενική.

*Η άνοιξη είχε μπει πια για καλά. Και έξω στην εζοχή ήταν χαρά Θεού! Η γη της Βοιωτίας, εύφορη και παχιά, ήταν γεμάτη λουλούδια και πρασινάδα. Τα λιβάδια γέμιζαν ανεμώνες, κάτι μεγάλες πολύχρωμες ανεμώνες γεμάτες χυμό. Νόμιζες πως σε μερικά λιβάδια, είχε χυθεί χρώμα κάτω στη γη! Τόσο κόκκινα και κίτρινα ήταν τα λουλούδια... Ο αέρας ανάλαφρος μύριζε σα μέλι. Άσπρα σύννεφα αρμένιζαν στον ουρανό (ΑΠ: σ.49).*

Η ειδυλλιακή περιγραφή του αφηγητή για το τοπίο ταυτίζεται με το συναίσθημα των ηρώων και τα προσωπικά τους βιώματα· βιώματα που συνδέονται με τον συγκεκριμένο τόπο.

*Τέτοιες μέρες η Βαρβάρα είχε χαρά μεγάλη καθώς τριγυρνούσε με τον παππού στα χωριά. Και ο παππούς έκανε κι αυτός, σαν να έβλεπε την άνοιξη για πρώτη φορά... Τόσο χαιρότανε. Ήτανε το μυστικό της ιδιοσυγκρασίας του αυτό, να χαίρεται πάντα το κάθε όμορφο που έβλεπε τριγύρω του. Γι' αυτό και η ψυχή του βασιλιόταν πάντα τόσο νέα, με όλα τα χρόνια που είχαν περάσει πάνω από το κορμί του (ΑΠ: σ.49).*

Σημαντική είναι και η αναφορά στη Λιβαδιά κατά τη διάρκεια της νύχτας, όπου μέσα από το πηχτό σκοτάδι όλα φαντάζονται αλλιώς και ως εκ τούτου το χωριό αποκτά παραμυθένιες διαστάσεις.

*Η Λιβαδιά δεν ήταν πια το μεγάλο χωριό με τα καλντερίμια, αλλά μια άλλη φανταστική πολιτεία, με πύργους, όπως στα παραμύθια, με μυστηριώδη σοκάκια, με σπίτια όλα σφαιριστά και έρημα, σαν μαγεμένα... (ΑΠ: σ.30)*

Γίνεται αντιληπτό ότι η περιγραφή της ελληνικής φύσης είναι ιδωμένη ολοκληρωμένα, παρόλο που οι περιγραφές είναι διάσπαρτες και συνιστούν ένα πολύ μικρό μέρος της αφήγησης. Πρόκειται για μία αφηγηματική αναπαράσταση που πραγματοποιείται όχι μόνο μέσα από τον αφηγητή αλλά και μέσα από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές της ιστορίας. Επιπλέον, δεν απουσιάζει το φανταστικό στοιχείο που καθιστά την βοιωτική γη έναν τόπο μαγικό. Επιστέγασμα όλης της αναφοράς στο χωριό της Λιβαδιάς αποτελεί ο ίδιος ο αρχικός τίτλος του μυθιστορήματος *Γη της Βοιωτίας*.

Η θετική οπτική της Ελλάδας συμπληρώνεται από το πνευματικό στοιχείο που την χαρακτηρίζει. Η αγάπη για τη γνώση και τη μουσική φαίνεται σε κάθε μυθιστόρημα της Λιλίκας Νάκου. Πρόσωπα φιλαναγνώστες μεταφέρουν την τέρψη της ανάγνωσης στους βασικούς ήρωες των μυθιστορημάτων και κάποιων διηγημάτων. Στη νουβέλα *Ναυσικά*, η ηρωίδα αναφέρεται στην αγάπη που είχε η μητέρα της για τα βιβλία:

*Είχε μια μανία η μητέρα μου, θυμάμαι, από το πρωί ακόμα ως το βράδυ να διαβάζει ελληνικά ή γαλλικά βιβλία. Θυμάμαι ακόμα τις γαλλικές εκείνες εκδόσεις των 95 λεπτών, με ωραία μάλιστα σκίτσα που μ' άρεσαν πολύ να τα βλέπω. Και ξαπλωμένη στο κρεβάτι, με ξέπλεκα μαλλιά γιατί οι κοτσίδες της βάραιναν το κεφάλι, με ένα όμορφο μπλε νυχτικό, να διαβάζει μέρα και νύχτα, και η γιαγιά να της αρπάζει με φωνές τα βιβλία, και τη νύχτα τη λάμπα (Ν: σ.12).*

Το ελληνικό πνεύμα, ως ιστορικό στοιχείο της χώρας, αφενός πλαισιώνεται από την γνώση και τη μόρφωση, αφετέρου συνίσταται από το ιδεώδες της ελευθερίας. Για αυτό το λόγο, σε λογοτεχνικά κείμενα που πραγματεύονται δυσχερείς πολιτικές καταστάσεις, όπως στο *Για μια Καινούρια ζωή*, γίνεται μνεία στους Έλληνες της επανάστασης του 1821. Επίσης, στη συλλογή διηγημάτων *Η Κόλαση των Παιδιών*, που αποτελεί παρακαταθήκη για τα δυσβάσταχτα χρόνια της Κατοχής, φανερώνεται η σημασία που απέδιδε η Λιλίκα Νάκου στη γνώση του ιστορικού παρελθόντος με σκοπό την ελευθερία και την πρόοδο του έθνους. Στο διήγημα «Το γράμμα», απαντάται ο συνδυασμός της φιλαναγνωσίας με τον αγώνα για την ελευθερία. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα όπου ο Σπύρος, ένα δωδεκάχρονο αγόρι εντυπωσιάζεται όταν

αντικρίζει την βιβλιοθήκη του παππού, ο οποίος τελικά αναλαμβάνει τη μόρφωση και την ανατροφή του παιδιού.

*«Όλα αυτά τα διαβάζεις, παππού;» τον ρωτάω! Ποτές μου δεν είχα δει τόσα μαζωμένα βιβλία!... Μου μάθαινε γράμματα,... Μου έλεγε για τους πρωτινούς ανθρώπους που χτίσανε την Ακρόπολη.... Ύστερα πάλι μου μίλαγε για τους παππούληδες μας – μια φουχτιά, λέει, άνθρωποι και τα βάλανε με την Τουρκιά, που ήταν τότε λέει, τρανή, ... Αγαπάγανε τόσο τη λευτεριά τους, που τη βάζανε πάρα πάνω και από την ίδια τη ζωή τους... ήταν λέει λεβέντες άνθρωποι (Γρ: σ.46, 48-49).*

Συνεπώς, ο παππούς ως φορέας γνώσης συνδέει το μυθοπλαστικό παρόν με το ιστορικό παρελθόν. Αν και το παρελθόν φαινομενικά μοιάζει ασύνδετο με το παρόν, για τη συγγραφέα βρίσκεται σε μια ουσιαστική, *αμφίδρομη* και αέναη επικοινωνία με το παρόν, καθώς αποτελεί αναφαίρετο κομμάτι της πνευματικής καλλιέργειας που διέπει τον ελληνικό πολιτισμό και κατά συνέπεια αναπόσπαστο μέρος της ελληνικής ταυτότητας. Η αντίληψη της Λιλίκας Νάκου για τη σχέση του παρόντος με το παρελθόν ταυτίζεται με την άποψη του Αντώνη Λιάκου. Ο τελευταίος υποστηρίζει ότι *η ανταλλαγή πληροφοριών ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν μπορεί να περιγραφεί ως μια αμφίδρομη επικοινωνία*. Και καθώς *η εικόνα του παρελθόντος μεταβάλλεται συνεχώς από τον τρόπο με τον οποίο μεταχειριζόμαστε το παρελθόν, από τη θέση του και το ρόλο του στη συνείδησή μας*<sup>348</sup>, η Λιλίκα Νάκου προσπαθεί να ταυτοποιήσει τη χώρα της και να προσδιορίσει τη σχέση που τη συνδέει με εκείνη μέσα από τον θαυμασμό που νιώθει για τους ήρωες του '21.

Στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* η καλλιέργεια του πνεύματος αναπαρίσταται από τον παππού της κεντρικής ηρωίδας Βαρβάρας και από φίλους που τον περιστοιχίζουν. Η αδελφή Τιμοθέα, η οποία συμβολίζει τη μεταφυσική πτυχή της γνώσης, η κυρία Αντωνίνα που εκπροσωπεί τη μουσική, ο γιος της που εκφράζει τη σοφία της ζωής φλερτάροντας με τον θάνατο, λόγω της αρρώστιας του και ο αρχαιολόγος Πιαβέλης, ο οποίος αντιπροσωπεύει την ιστορία, είναι οι άνθρωποι που αντάμα συμπληρώνουν την εικόνα της ελληνικότητας. Ο παππούς, ως βασικός ήρωας της πλοκής, συγκεντρώνει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά και ο ρόλος του στην ιστορία είναι κυριαρχικός,

---

<sup>348</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.267.

επειδή επηρεάζει με τη στάση του και την εγγονή του Βαρβάρα, η οποία εκπροσωπεί τις επόμενες γενιές.

Η στενή σχέση της Βαρβάρας με τον παππού διαφαίνεται μέσα από το παράπονο της γιαγιάς προς την εγγονή ήδη από την αρχή του μυθιστορήματος: *εμένα δεν μ' αγαπάς, μονάχα τον παππού...* (ΑΠ: σ.11). Η αγάπη για το διάβασμα, τη φιλοσοφία και την αρχαιότητα είναι το διακριτό γνώρισμα του παππού, το οποίο τον οδηγεί σε ένα κυνήγι αναζήτησης του εσωτερικού εαυτού. Ουσιαστικά, πιστεύει στην αυτογνωσία, βασικό στοιχείο της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και θεωρούσε πως *η μόνη αληθινή φιλοδοξία, που πρέπει να έχει ένας άνθρωπος, είναι να φτιάξει τον εαυτό του, τον εσωτερικό του άνθρωπο* (ΑΠ: σ.73). Για αυτό το λόγο, συνηθίζει να ζει απομονωμένος όχι μόνο από τις κοσμικές συγκεντρώσεις, αλλά και από την ίδια του την οικογένεια, γεγονός που θυμώνει τη γιαγιά:

*δε λέει πως του άρεσε το καθιστό, και πως άλλο από διάβασμα, από ν' αγοράζει βιβλία και να μου τα κουβαλάει εδώ, άλλο από το να παίζει φλάουτο δεν ήταν ικανός στη ζωή του... Ήθελε μόνο να κάθεται στην ταρατσα του μοναχός, να σουλατσάρει, να διαβάξει και να παίζει φλάουτο, αυτό ήθελε...*(ΑΠ: σ.12).

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο παππούς αποτελεί ένα ολοκληρωμένο πρότυπο ανθρώπου, γεμάτου σοφία, ελεημοσύνη και αγάπη για τον συνάνθρωπο. Πρόκειται για άτομο πεφωτισμένο που εξέφρασε έμπρακτα θαυμασμό και ευγνωμοσύνη για τους ήρωες της επανάστασης μοιράζοντας την περιουσία του σε όσους πολέμησαν:

*Η Λιβαδειά είχε όλο το αρχοντοίικι της Ρούμελης, τους Φιλονέους, τους Νακέους, τους Γεωργαντάδες, μα ό,τι είχανε τα δώσανε στην Επανάσταση τότε τη μεγάλη σαν ξεσηκώθηκε ο Ελληνισμός, τότε το εικοσιένα να διώξει τον Τούρκο... όλα τα καλά τους τα μοιράσανε σ' αυτούς που πολεμάγανε, γι' αυτό το αφεντικό είναι τώρα φτωχό, και τώρα σεις τον κακολογάτε...*(ΑΠ: σ.17).

Συμπερασματικά, ένεκα των πολλών χρόνων ζωής, ο παππούς συνδέει το ιστορικό παρελθόν της Ελλάδας με το παρόν και το μεταλαμπαδεύει στην Βαρβάρα που συμβολίζει το μέλλον. Η αρχαιότητα, η Ελλάδα του 1821 και η σύγχρονη εποχή συμπυκνώνονται στο πρόσωπο του ηλικιωμένου αυτού ανθρώπου, ο οποίος αποτελεί έκφραση του προτύπου του ιδανικού Έλληνα και καλοκάγαθου πολίτη, όπως η Λιλίκα Νάκου έχει σχηματισμένο μέσα της. Συγχρόνως, οι δευτερεύοντες ήρωες που περιστοιχίζουν τον παππού αποτελούν πτυχές του ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος

φτάνει στο απόγειό του, διότι συναντάται με την ελληνική φύση της βοιωτικής γης. Τελικά, στο παρόν μυθιστόρημα, ο συνυφασμός αυτών των δύο στοιχείων, του πνεύματος και της φύσης, καθιστούν την ταυτότητα της Ελλάδας ολοκληρωμένη.

Αν και η ελληνικότητα υμνείται κυρίως στο μυθιστόρημα *Γη της Βοιωτίας*, το δεύτερο σκέλος της αντίθεσης εντοπίζεται σχεδόν σε όλα τα μυθιστορήματα της συγγραφέα. Πρόκειται για το κλίμα της μιζέριας και της γκρίνιας που χαρακτηρίζει την πλειοψηφία των Ελλήνων εκείνης της εποχής. Το κλίμα αυτό αναπαρίσταται μέσα από μαρτυρίες και εξομολογήσεις ανθρώπων, οι οποίοι είτε το παρατήρησαν είτε βίωσαν τις συνέπειές του. Ο Νίκος και η Αλεξάνδρα (*Οι Παραστρατημένοι*), ο κύριος Πελοπίδας (*Για μια Καινούρια Ζωή*), η κυρία Βικτωρία (*Για μια Καινούρια Ζωή*) και ο κύρ Κοσμάς και η Σόφη (*Οραματιστές της Ικαρίας*) είναι μερικοί από τους ήρωες που η συγγραφέας έχει επιλέξει ως οχήματα για να μεταφέρει τη δική της αντίληψη για την ελληνική νοοτροπία.

Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των μυθιστορηματικών προσώπων είναι ότι οι ίδιοι δεν προέρχονταν από περιβάλλον δυστυχίας. Ο Νίκος *σα γεννημένος στην Αθήνα δε γνώριζε τίποτα από την άλλη Ελλάδα και τη ρωμαϊκή κακομοιριά* (Π: σ.209), ενώ η Αλεξάνδρα όταν έμενε στην ελβετική πανσιόν ξαφνιάστηκε όταν γνώρισε τον δάσκαλο από την Ελλάδα: *Όλη η μιζέρια, η στέρηση κι η κακομοιριά της ελληνικής επαρχίας, είχε λες ξεβάψει απάνω του, και του έδινε ένα δυστυχισμένο ύφος* (Π: σ.170-171).

Ο μορφωμένος κύριος Πελοπίδας νιώθει προδομένος και εξηγεί τους λόγους για του οποίους αποστασιοποιείται από την πολιτική και το κοινωνικό σύνολο:

*Εγώ πάντα από όλα περισσότερο αγάπησα την επιστήμη μου... μα εδώ στην Ελλάδα, κανένας δεν ενδιαφέρεται για την εργασία του άλλου. Πρέπει να είσαι τσαρλατάνος ή φουσκωμένος σαν κούρκος... Άμα είσαι άνθρωπος σεμνός και τίμιος, πας χαμένος. Άμα μάλιστα δεν ανακατώνεσαι και στην πολιτική... γι' αυτό κι εγώ πήγα και κλείστηκα εδώ μοναχός, γιατί αηδίασα από αυτήν την κοινωνία. Κανένας ποτέ δεν ενδιαφέρθηκε για τη δουλειά μου! (ΚΖ: σ.266). Στο ίδιο μυθιστόρημα η κυρία Βικτωρία θυμάται τα λόγια του θείου της στην Αμερική: *Είναι καταραμένος, σου λέω, τόπος... Ναι, κατάρα έχει τη φτώχεια και τη φαγομάρα! Εγώ σου λέω ποτέ δε θα ευτυχίσει ο τόπος αυτός, απ' αυτήν την κατάρα.... Όλο θα δυστυχάει* (ΚΖ: σ.93).*

Η Σόφη και ο κυρ Κοσμάς δε συγκλίνουν ως προσωπικότητες, αν και είναι ζευγάρι. Εντούτοις, και οι δύο νιώθουν αγανακτισμένοι με τους ντόπιους της Ικαρίας. Η Σόφη

δυστυχεί να παρατηρεί ανθρώπους με προβλήματα και έγνοιες, ενώ ο κυρ Κοσμάς εξοργίζεται με το συναίσθημα της ζηλοφθονίας που κατακλύζει τους Έλληνες. Έτσι, η Σόφη θυμωμένη σκέφτεται: *αυτός ο τόπος με αναστατώνει. Εδώ ο άνθρωπος συλλογιέται για τούτο ή το άλλο πράγμα. Καλό είναι να μην πολυσκεφτόμαστε για τίποτα! Στη Νέα Υόρκη δεν είχα ποτέ να σκεφτώ! Έτσι, η ζωή κυλούσε ήσυχα* (ΟΙ: σ.24). Αντίστοιχα, ο κυρ-Κοσμάς διαπιστώνει ότι για να φτιάξεις κάτι στο Ρωμείο, *χρειάζεται να έχεις μεγάλη υπομονή, και να φτύσεις αίμα! Κακίες, μοχθηρίες, ζηλοφθονίες, να τι συναντά κανείς, άμα έχει σκοπό να φτιάξει κάτι...* (ΟΙ: σ.224) και αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν να υπάρχει τόσοσ φθόνος, *τόση κακία σε έναν μικρό τόπο;..* (ΟΙ: σ.101).

Ωστόσο, και η Έβελ των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων*, εξ Αμερικής ορμώμενη, μοιράζεται με τον παππού της Βαρβάρας την ελληνική πραγματικότητα που η ίδια έχει παρατηρήσει:

*Κανένας ποτέ δε μου μίλησε για την ελληνική πραγματικότητα, για την φτώχεια, την κακομοιριά του λαού... ούτε για τις ακάθαρτες και άφτιαχτες πολιτείες με τους βρομερούς δρόμους, ούτε για τα ζυπόλητα και κουρελίδικα παιδιά και τους άπειρους ζητιάνους που βλέπεις παντού... ολοένα λυπάται κανείς για ό,τι βλέπει.... Λυπάται και αγανακτεί μαζί, γιατί τόσο εύκολο, φαίνεται σε έναν ξένον όλα αυτά να διορθωθούν. Μιζέρια... Αυτή η μιζέρια παντού... Αυτή η κακομοιριά... Πουθενά που ν' ακουμπήσει το μάτι σου για να ευχαριστηθεί και να χαρεί... Τώρα καταλαβαίνω γιατί και η μουσική του λαού μοιάζει σα μοιρολόι... γι' αυτό σαν την ακούω, βουλώνω τ' αυτιά μου και όλοι παρεξηγούν. Όλη αυτή η κακομοιριά είναι σα να έγινε θρήνος και δε βαστά πια η καρδιά τόσο θρήνο και τόσο πόνο και καρτερία μαζί... (ΑΠ: σ.134).*

Κατηγοριοποιώντας τους μυθιστορηματικούς ήρωες που εκφράζουν την ελληνική δυστυχία διακρίνονται σε δύο ομάδες με ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα. Από τη μία πλευρά, υπάγονται οι χαρακτήρες της αστικής τάξης, όπως ο Νίκος, η Αλεξάνδρα, ο κύριος Πελοπίδας και η κυρία Βικτωρία και από την άλλη πλευρά κατατάσσονται τα πρόσωπα που προέρχονται από το εξωτερικό και συγκεκριμένα την Αμερική, όπως η Σόφη, ο κυρ-Κοσμάς, ο θεός της κυρίας Βικτωρίας και η Έβελ. Συνδυετικός κρίκος των παραπάνω προσώπων είναι η απόσταση που διατηρούν από την ελληνική δυστυχία, η οποία συνοδεύει κυρίως την εργατική τάξη και τον χώρο της πολιτικής. Επομένως, όλοι

αυτοί οι χαρακτήρες εμφανίζονται στα μυθιστορήματα «ως Άλλοι», ως τρίτα πρόσωπα που δικαιούνται να κρίνουν αμερόληπτα την κατάσταση της Ελλάδας. Επιπλέον, πρόκειται για ήρωες που νιώθουν αποξενωμένοι από τον κοινωνικό περίγυρο, καθώς ιδιοσυγκρασιακά δυσκολεύονται να προσαρμοστούν στην επαρχιώτικη νοοτροπία.

Συνοψίζοντας, η Ελλάδα της Νάκου στηρίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στον ελληνικό πλούτο της φύσης και του πνεύματος και στην ελληνική μιζέρια. Θα ήταν αναμενόμενο να υπάρχει μία ισορροπία ανάμεσα στο αντιθετικό ζεύγος, ώστε να υπάρχει η ψευδαίσθηση μιας αντικειμενικής παρουσίασης της ελληνικής εικόνας. Ωστόσο, η ζυγαριά ρέπει προς τον αρνητικό πόλο, εκείνον που προβάλλει όλη τη δυστυχία της χώρας της. Η ίδια η συγγραφέας αναφέρει πως το μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή* περιγράφει την κακομοίρα την Ελλάδα και τον ελληνικό λαό που παλεύει πως να προοδεύσει<sup>349</sup>. Αν το ελληνικό πνεύμα συμβολίζει το παρελθόν, η ελληνική δυστυχία αποτελεί το παρόν. Γίνεται φανερό πως σε μυθιστορήματα γραμμένα στον σύγχρονο καιρό και με αναφορά στο παρόν, το παρελθόν φαντάζει ειδυλλιακό και μακρινό. Ωστόσο, η συνδιαλλαγή του με το παρόν κρίνεται απαραίτητη για να αποτελεί πρότυπο εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας και κριτήριο αξιολόγησης της. Πράγματι, η συγγραφέας εστιάζει στην θετική πλευρά του ελληνικού παρελθόντος και στην αρνητική πτυχή του παρόντος με σκοπό να ασκήσει κριτική στην σύγχρονη πραγματικότητα, ενώ η νατουραλιστική περιγραφή της Σύγχρονης Ελλάδας προσδίδει στην κριτική αξιολόγηση του παρόντος καταγγελτικό χαρακτήρα.

#### 4.4.2 Η αντίθεση σε επίπεδο ιδεολογίας

Αν το πρώτο είδος αντίθεσης ανάγεται σε ένα μικρο-επίπεδο ανάλυσης και εντοπίζεται στον αφηγηματικό λόγο, η δεύτερη μορφή αντίθεσης έγκειται σε ένα μακρο-επίπεδο ανάλυσης και συνδέεται με την ιδεολογία που πρεσβεύει η ίδια η συγγραφέας σχετικά με την ελληνική ταυτότητα. Κατά συνέπεια, δεν συναντάται στον αφηγηματικό μύθο του εκάστοτε μυθιστορήματος, αλλά διαχέεται και τέμνει όλο το μυθιστορηματικό της έργο. Ουσιαστικά, πηγάζει από την εσωτερική εμπειρία της συγγραφέα και εκφράζεται μέσα από την πρώτη μορφή αντίθεσης, δηλαδή μέσα από την αφήγηση. Οι δύο αντιθετικοί πόλοι που συνιστούν την εθνική της ταυτότητα εδρεύουν στη συνείδηση της Νάκου ως εσωτερική εμπειρία και η ίδια βρίσκεται σε μία κατάσταση εσωτερικής πάλης, αφού οι δύο αυτοί πόλοι συγκρούονται. Νιώθει

---

<sup>349</sup> Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», 29 Ιουνίου 1983, ό.π. σ.66.



ανάμικτα συναισθήματα για την χώρα της και οι αφηγηματικές αναφορές στην πατρίδα αποτελούν προσπάθεια αποκατάστασης της σχέσης της συγγραφέα με την Ελλάδα. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει η Deborah Tannen: *η διαμάχη σχετικά με την ελληνική ταυτότητα αποτελεί τον πυρήνα του έργου της Νάκου. Καθένα από τα μυθιστορήματά της... μοιάζει περισσότερο με θυμωμένο εραστή: διαμαρτύρεται ενάντια στο βάσανο που προκαλεί η Σύγχρονη Ελλάδα στους ανθρώπους της και την ίδια στιγμή παρουσιάζει τη ρομαντική εκδοχή της αρχαίας κληρονομιάς και το πνεύμα των λαϊκών ανθρώπων*<sup>350</sup>.

Η ταραγμένη σχέση της Νάκου με την Ελλάδα οφείλεται αρχικά στην περιφρόνηση που δέχτηκε για την καταγωγή της όταν έφτασε στην Ελβετία και στη συνέχεια στη μακροχρόνια διαμονή της στην Ελβετία και στο Παρίσι. Οι αποσπασματικές διακοπές που περνούσε στην Ελλάδα δεν την βοήθησαν να διαμορφώσει μία πιο ήπια αντίληψη για την χώρα και να επανακάμψει την ελληνική υπερηφάνεια της<sup>351</sup>. Μάλιστα, στην Deborah Tannen ανέφερε κάποτε πως *ο καθένας έχει την αδυναμία του. Αυτή ήταν η δική μου, το πήγαινε-έλα*. Σε αυτό το σημείο, η Tannen συμπληρώνει πως *η ευκολία με την οποία ταξίδευε μπρος και πίσω αντανάκλασε και χειρότερησε τη διαμάχη που βίωσε η Νάκου ανάμεσα στην έλξη της ελληνικής παράδοσης και το δέλεαρ της Ευρώπης*<sup>352</sup>.

Την περίοδο που η Λιλίκα Νάκου επιστρέφει στα πάτρια εδάφη, η χώρα είναι ακόμη ταραγμένη από την Μικρασιατική Καταστροφή και τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Αν και ο λαός νιώθει την ανάγκη για εθνική ενότητα και συνοχή, η πολιτική κατάσταση προκαλεί διχασμό, ο οποίος μεταφέρεται και στην κοινωνία. Σε ένα τέτοιο κλίμα, η μυθιστοριογράφος προσπαθεί να προσδιορίσει εθνικά τον εαυτό της. Ωστόσο, τροχοπέδη σε αυτό της το εγχείρημα αποτελεί ο ερχομός της από το εξωτερικό. Επιστρέφοντας ενήλικη πια, νιώθει ξένη απέναντι σε έναν τόπο που εδρεύει κάπου βαθιά μέσα της, επειδή η πνευματική της καλλιέργεια είναι ευρωπαϊκή: *Το μέσα μου εμένα, το intellectuellement, ήταν ευρωπαϊκό, κι ό,τι είχε σχέση με την Ελλάδα με πλήγωνε τότε. Ήταν σαν να 'μουν ξένη*<sup>353</sup>. Πράγματι, η προσέγγιση του διανοούμενου ως ξένου<sup>354</sup> αποτελεί μία ιδέα η οποία εκφράζει τη Γενιά του Τριάντα. Οι εκτός των τειχών διανοούμενοι, όπως είναι οι συγγραφείς της γενιάς αυτής, βιώνουν ένα αίσθημα

<sup>350</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, ό.π. σ.20.

<sup>351</sup> Tannen D. (1983), ό.π. σ.20.

<sup>352</sup> Tannen D. (1983), ό.π. σ.19.

<sup>353</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.7.

<sup>354</sup> Pels D. (2000), *The Intellectual as Stranger. Studies in Spokespersonship*, Routledge, London στο Μπογιατζής Β., «Γενιά του '30: Παλιγγενετικός Μοντερνισμός στα πλαίσια της οργανωμένης νεωτερικότητας: Σκέψεις και μεθοδολογικές σημειώσεις με αφορμή τον Μύθο της Γενιάς του Τριάντα», *Νέα Εστία*, τχ.1848, Οκτώβριος 2011, σ.548 (536-575).

ξένωσης/περιθωριοποίησης σε σχέση με τρέχουσες ιδέες και συμβατικές πρακτικές<sup>355</sup>. Ο Βασίλης Μπογιατζής, καθηγητής Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, αναλύοντας το ζήτημα της ξενότητας υποστηρίζει πως *αν και φαινομενικά είναι παράδοξο οι κύριοι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 να θεωρηθούν ξένοι ή outsiders, τα ομιλιακά ενεργήματά τους αφορούν συνθήκες υπαρξιακής ξένωσης: από την ελληνική μιζέρια, τις ελλαδικές νοοτροπίες, τον επαρχιωτισμό και τους στενούς ορίζοντες, τον πνευματικό μιλιταρισμό δεξιάς κι αριστεράς κ.λπ.*<sup>356</sup>.

Είθισται οι συγγραφείς να πλάθουν ήρωες οι οποίοι δεν διαδραματίζουν ενεργό ρόλο στην πλοκή του μυθιστορήματος, αλλά ενεργούν ως φορείς των ιδεών τους. Πρόκειται για δευτερεύοντα πρόσωπα που αποτελούν ιδεολογικά και ηθικά στηρίγματα στους βασικούς πρωταγωνιστές της ιστορίας, όταν οι τελευταίοι ταλανίζονται από δυσκολίες. Ενδόμυχα συνίστανται από πτυχές της προσωπικότητας του ίδιου του συγγραφέα στην πιο εξελιγμένη και συγκροτημένη μορφή τους. Ουσιαστικά, συνιστούν το μοτίβο του ήρωα που ο Αριστοτέλης αποκαλεί *σπουδαίο*<sup>357</sup> και αποτελούν ιδανικό πρότυπο ανθρώπου που ο ίδιος ο λογοτέχνης επιθυμεί για τον εαυτό του.

Ο παππούς στη *των Ανθρώπων Πεπρωμένων* ανήκει σε αυτήν την κατηγορία ηρώων. Η απουσία του από τον μύθο δεν αλλοιώνει την εξέλιξη στη ζωή της Βαρβάρας, αλλά ως προσωπικότητα καθορίζει έμμεσα τη διάπλαση του χαρακτήρα της. Ως ήρωας συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά που η Λιλίκα Νάκου επιθυμεί όχι μόνο για τον εαυτό της, αλλά για κάθε ανθρώπινη ύπαρξη, για κάθε Έλληνα. Σημείο σύγκλισης ανάμεσα σε εκείνον και στη συγγραφέα αποτελεί το αίσθημα της *ξένωσης*. Περιθωριοποιημένοι και οι δύο απέναντι στις τρέχουσες κοινωνικές και πολιτικές επιταγές, απομονώνονται από τους κοσμικούς κύκλους και στρέφονται προς τους απλούς ανθρώπους. Τόσο ο παππούς όσο και η Νάκου αγαπούσαν το λαϊκό στοιχείο και το διάβασμα. Η επίδραση του παππού στην Βαρβάρα όσον αφορά την ανάγνωση βιβλίων διαφαίνεται στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*, όταν η κεντρική ηρωίδα επιλέγει να απομονώνεται στην ταρατάσα του σπιτιού της και να διαβάζει, όπως ακριβώς έπραττε και ο παππούς. Πράγματι, μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο εμφανίζεται στα μυθιστορήματα ο ειρηνιστής με τη μορφή αιρετικού ανθρώπου και με χριστιανικά χαρακτηριστικά, ενώ συγχρόνως αποκλίνει από το εγκαθιδρυμένο δόγμα του

<sup>355</sup> Μπογιατζής Β., Οκτώβριος 2011, ό.π. σ.548.

<sup>356</sup> Μπογιατζής Β., Οκτώβριος 2011, ό.π. σ.550.

<sup>357</sup> Αριστοτέλης (2008), *Ποιητική*, 1448a- ό.π. σ.92.

πατριωτισμού<sup>358</sup>. Για τη Λιλίκα Νάκου αυτός ο τύπος ανθρώπου αποτελεί τον Έλληνα, όπως τον γνώρισε μέσα από το ιστορικό παρελθόν και όπως τον παρουσιάζει στο πρόσωπο του παππού, ο οποίος φανερώνεται ως ηθικός ήρωας που ακυρώνει τον χρόνο και αποκτά διαχρονική αξία<sup>359</sup>.

Σύμφωνα με τον Βασίλη Μπογιατζή ήδη πριν από τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο εκφράστηκε στους κύκλους της διανοήσης η αναζήτηση ενός νέου τύπου ανθρώπου που θα εκδήλωνε έντονο ενδιαφέρον για τον μυστικισμό, τη θεοσοφία, τον πνευματισμό και τις νέες θρησκείες, καθώς και την υγεία του σώματος<sup>360</sup>. Ωστόσο, η ίδια η Νάκου ομολογεί ότι δεν προβαίνει στη δημιουργία τέτοιου τύπου μυθιστορηματικών ηρώων, καθώς επιμένει στο πρότυπο του ιδανικού ανθρώπου, ουμανιστή και ειρηνιστή. Ενός ανθρώπου που συνυφαίνει την χριστιανική αγάπη με την αρχαία ελληνική φιλοσοφία. Εξομολογείται στον Θανάση Νάκα πως δεν μπορεί σήμερα να λέγεται ένας μορφωμένος και να μη γνωρίζει τι ήταν η προσωπικότητα του Χριστού, ή να μην έχει διαβάσει τα Ευαγγέλια... Εγώ είδα και τη θεία υπόσταση του Χριστού, κι ακολούθησα την κλίση μου, κι ήταν αυτό μια αντίθεση με τους ανθρώπους γύρω μου που δεν πίστευαν κι είχαν για τη θρησκεία, αν όχι μίσος, αδιαφορία κι αντιπάθεια<sup>361</sup>. Συνεπώς, η ταυτότητα του Έλληνα πολίτη, όπως αναπαριστά η Νάκου μέσα από το πρόσωπο του παππού της βοιωτικής Γης, διαφέρει από τα πρότυπα ανθρώπων, που εξέφραζαν άλλοι συγγραφείς της Γενιάς της.

Παράλληλα, ο Δημήτρης Τζιόβας παρατηρεί πως εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία σε συλλογικό επίπεδο είναι ότι η γενιά του Τριάντα αισθητικοποίησε τις βασικές ιδέες του λαϊκού, του χώρου και της ιστορίας, εισήγαγε μια ελληνικότητα δημιουργική που βοήθησε στη συνομιλία του παρόντος με το παρελθόν και επεξεργάστηκε μια αμφίδρομη σχέση με την Ευρώπη<sup>362</sup>. Παρόλο που η Λιλίκα Νάκου ανήκει στη γενιά του Τριάντα, σχετίζεται με τον ευρωπαϊκό χώρο και στρέφεται στο παρελθόν, διαφοροποιείται από το κλίμα των συνοδοιπόρων της. Μέσα από τη συγγραφή προσπάθησε να ορίσει η ίδια την

---

<sup>358</sup> Pulham P. (2010), "Violence and the Pacifist Body in Vernon Lee's *The Ballet of the Nations*", *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. Petra Rau, Palgrave Macmillan, London, σ.57 (46-63).

<sup>359</sup> MacKay M. (2010), « "Resentments": the Politics and Pathologies of War Writing », *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. Petra Rau, Palgrave Macmillan, London, σ.175 (164-184).

<sup>360</sup> Μπογιατζής Β. , «Γενιά του '30: Παλιγγενετικός Μοντερνισμός στα πλαίσια της οργανωμένης νεωτερικότητας; Σκέψεις και μεθοδολογικές σημειώσεις με αφορμή τον Μύθο της Γενιάς του Τριάντα», Οκτώβριος 2011, ό.π. σ.554.

<sup>361</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», Μάιος 1979, ό.π. σ.12.

<sup>362</sup> Τζιόβας Δ. (2011), *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα: Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.320.

ελληνική της ταυτότητα πρωτίστως με σκοπό να ορίσει τον ίδιο της τον εαυτό και δευτερευόντως να δημιουργήσει πολιτισμό ή όπως η ίδια έλεγε: *Να προσφέρει ένα λιθαράκι στα ελληνικά γράμματα*<sup>363</sup>.

Επιπλέον, η ζωή της συγγραφέα στο εξωτερικό προσέδωσε έναν κοσμοπολίτικο τόνο στο έργο της, ο οποίος αξιολογείται για να προσδιορίσει την εθνική της ταυτότητα. Μέσα από τη σύγκριση της Ελλάδας με την Ευρώπη συνειδητοποιεί την Ελλάδα του παρελθόντος και του παρόντος και με βάση τα γνωρίσματα της χώρας της που αναζητά και δεν τα εντοπίζει, αναγνωρίζει την πραγματική της ποιότητα. Η απουσία της ευγενούς άμιλλας οδηγεί στην ανακάλυψη της αντιζηλίας, η αναζήτηση της πνευματικότητας στους πολίτες, οδηγεί στην ανακάλυψη του κουτσομπολιού και η αναζήτηση του αλτρουισμού οδηγεί στο ατομικό συμφέρον. Στοιχεία που η συγγραφέας αναζητά με βάση τις ευρωπαϊκές καταβολές της, απουσιάζουν από την πατρίδα της και με αυτόν τον τρόπο η ίδια καθορίζει και την ταυτότητα της Ελλάδας. Μάλιστα, είναι σύνηθες για τα έθνη και για τα άτομα να αναπτύσσουν μία αίσθηση για τον εαυτό τους μέσα από μία διαδικασία αντίθεσης και αποκλεισμού. Αυτό που «είναι» καθορίζεται από αυτό που «δεν είναι». Το περιεχόμενο της εθνικής ταυτότητας δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια αντίθετη εικόνα εκείνου που θεάται ως διακριτό στην κουλτούρα ενός άλλου έθνους ή άλλων εθνών<sup>364</sup>.

Συμπερασματικά, η Λιλίκα Νάκου μέσα από τη συνδιαλλαγή της με το παρελθόν προσπαθεί να ορίσει το παρόν της. Η Ελλάδα μέσα της λειτουργεί αντιθετικά, καθώς στηρίζεται στην αντιδιαστολή ανάμεσα στους Έλληνες του παρελθόντος και του παρόντος. Μέσα από τη σύγκριση της σύγχρονης ελληνικής μιζέριας και της πνευματικότητας των αρχαίων χρόνων δημιουργεί την εικόνα μίας «ασπρόμαυρης» Ελλάδας. Επιπλέον, η συγγραφέας αναπαριστά ένα ιδανικό πρότυπο ανθρώπου, το οποίο θα μπορούσε να παραπέμψει σε κάποια μεγάλη ιστορική προσωπικότητα. Η εικόνα του Έλληνα είναι αποτέλεσμα σύζευξης δύο παραγόντων: των διαχρονικών χαρακτηριστικών του ανθρώπου του ελληνικού παρελθόντος σε συνδυασμό με ευρωπαϊκά, αλλότρια στοιχεία. Τελικά, για τη Νάκου το παρελθόν γίνεται αντιληπτό ως μια *αλλότρια εμπειρία*, και μέσα από την επανεμφάνισή του στο παρόν ανασηματοδοτείται και καθίσταται πλέον *οικεία εμπειρία*. Ο Αντώνης Λιάκος θεωρεί

---

<sup>363</sup> Γκιώνης Δ., «Ε, και να μπορούσε να δείρει! Λιλίκα Νάκου, η συγγραφέας, η δημοσιογράφος», Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 25 Ιουλίου 2009.

<sup>364</sup> Pulham P. (2010), “Violence and the Pacifist Body in Vernon Lee’s *The Ballet of the Nations*”, ό.π. σ.51.

ότι η αλλοτριότητα και η οικειότητα αποτελούν τις δύο όψεις της ιστορικής σημείωσης<sup>365</sup>. Συνεπώς, η αντίθεση που απαρτίζει την Ελλάδα αποκτά ιστορικό χαρακτήρα. Εξάλλου, η αληθινή αίσθηση της εθνικότητας καθορίζεται από την ευαισθησία στα εθνικά χαρακτηριστικά και στις διαφορές, οι οποίες μας καθιστούν ενήμερους για τις αρετές και τις κακίες μας<sup>366</sup>.

---

<sup>365</sup> Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», 1999, ό.π. σ.275.

<sup>366</sup> Pulham P. (2010), “Violence and the Pacifist Body in Vernon Lee’s *The Ballet of the Nations*”, ό.π. σ.51.

## Κεφάλαιο 5

### Από το παρασκήνιο στο προσκήνιο: Η ιστορία ως αναπαράσταση

«Εμείς τη μοίρα μας την ονομάσαμε ιστορία»  
(Γιώργος Θεοδοκάς., *Λεωνής*, εισαγωγή)<sup>367</sup>.

Ο Κ.Θ. Δημαράς σημειώνει πως στη γενιά του Τριάντα παρατηρείται με σταθερότητα το πέρασμα από το πνεύμα της διάλυσης στον πόθο της σύνθεσης<sup>368</sup>, ενώ ο Δημήτρης Τζιόβας συσχετίζει την εμφάνιση της Γενιάς του Τριάντα με ένα ιδεολογικό κενό, μια ψυχολογική αλλαγή και μια ιστορική συγκυρία<sup>369</sup>. Διασταυρώνοντας τις δύο παραπάνω απόψεις, προκύπτει πως η Λιλίκα Νάκου αναζητά την ψυχολογική ανάταση μέσα σε μία επιβαρυσμένη ιστορική πραγματικότητα. Η Ελλάδα έχοντας βιώσει τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τους Βαλκανικούς Πολέμους, βασανίζεται από τη Δικτατορία του Μεταξά, διχάζεται πολιτικά και γίνεται κι εκείνη θύμα του Β Παγκοσμίου Πολέμου. Παρόλα αυτά, η μυθιστοριογράφος δεν γράφει με απώτερο σκοπό να αναπαραστήσει συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και να διαφωτίσει πτυχές της ιστορίας. Αντίθετα, γράφει για να απαλύνει τον πόνο της, καθώς βίωσε την ίδια την ιστορία και τις συνέπειές της. Η σύνθεση του διαλυμένου της Εγώ επιχειρείται ταυτόχρονα με μία υπολανθάνουσα ενοποίηση ιστορικών στοιχείων. Απομονώνοντας τα ιστορικά στοιχεία από το σύνολο της μυθιστοριογραφίας της Νάκου και ταξινομώντας τα στις αντίστοιχες ιστορικές περιόδους, παρατηρείται η ιστορική εξέλιξη της πραγματικότητας από το παρελθόν στο παρόν και στο επικείμενο μέλλον. Με αυτόν τον τρόπο, η ιστορία παρουσιάζεται ως ενιαίο όλον και ο ιστορικός χρόνος ως μία γραμμική ακολουθία.

Μάλιστα, εκφράζοντας βιωμένες καταστάσεις και επουλώνοντας το προσωπικό της τραύμα, η μυθιστοριογράφος δημιουργεί ένα μυθοπλαστικό περιβάλλον, όπου ψήγματα της ιστορίας προβάλλονται αβίαστα και αφομοιώνονται στην αφηγηματική ροή του κειμένου δίχως ο αναγνώστης να συνειδητοποιεί κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης την επαφή του με την ιστορική γνώση. Στο μυθιστόρημα, *Παραστρατημένοι*, ο πατέρας της Αλεξάνδρας ετοιμάζεται να μετακομίσει στην Αλεξάνδρεια. Η ηρωίδα ονειρεύεται τη μελλοντική της ζωή με τον πατέρα της εκεί,

<sup>367</sup> Θεοδοκάς Γ. (2002), *Λεωνής*, Εστίας, Αθήνα, σ.177.

<sup>368</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα, σ.27.

<sup>369</sup> Τζιόβας Δ. (2020), ό.π. σ.28.

καθώς θεωρεί ότι αργότερα θα την πάρει μαζί του. Σχεδιάζοντας την καθημερινότητά της μαζί του -σε αφηγηματικό κείμενο μίας παραγράφου- αναφέρει μία μικρή πρόταση: *Θα είχαμε μία υπηρέτρια αραπίνα και θα ήταν πολύ διασκεδαστικό* (Π: σ.151). Στη σημερινή εποχή μία τέτοια φράση παραβαίνει τα όρια της πολιτικής ορθότητας, παρά τον αφελή τρόπο της διατύπωσής της. Ωστόσο, μεταφέρει τον αναγνώστη στην εποχή της αποικιοκρατίας όπου οι Αφρικανοί υπηρέτες αποτελούσαν σύνηθες φαινόμενο των ανώτερων κοινωνικά τάξεων.

Στο ίδιο μυθιστόρημα, η χαρτοπαιξία καταλήγει μέσο αναπαράστασης των Βαλκανικών Πολέμων. Η οικογένεια έχει μετακομίσει στην Ελβετία και ο Νίκος, ο αδελφός της Αλεξάνδρας συνενυρίσκεται μαζί με άλλους Βαλκάνιους στο καφενείο «Ο Ωραίος Ποσειδών» και παίζουν χαρτιά:

*Σε μια γωνιά έπαιζε ο Νίκος, με έναν πρώην αξιωματικό του Σερβικού Στρατού, έναν ήμερο και σιωπηλό άνθρωπο, ανάπηρο των διάφορων Βαλκανικών πολέμων, κι έναν Βούλγαρο, «άλλοτε καθηγητή των Μαθηματικών», με ξύλινο χέρι, που είχε έρθει στην Ελβετία να εγχειρισθεί για όγδοη φορά, λαβωμένο κι αυτόν στον τελευταίο πόλεμο με τους Έλληνες στη μάχη της Κορυτσάς* (Π: σ.308).

Η συνύπαρξη των τριών αυτών ανθρώπων συνυφαίνεται με τις αναφορές γύρω από τους Βαλκανικούς Πολέμους και ως εκ τούτου το παρόν αφηγηματικό απόσπασμα καταλήγει σε αναπαράσταση πολεμικού χαρακτήρα. Οι συμμετέχουσες χώρες στους Βαλκανικούς Πολέμους αναμετρώνται ξανά δια αντιπροσώπων σε μία παρτίδα χαρτιών.

Καθώς η μυθιστοριογραφία της Νάκου δεν εντάσσεται στο είδος του ιστορικού μυθιστορήματος, δεν μελετώνται συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους. Σε κάθε πλοκή συναντώνται ιστορικές νύξεις ποικίλων χρονικών στιγμών χωρίς να ακολουθείται χρονολογική σειρά. Ωστόσο, μετά το πέρας της ανάγνωσης, το σύνολο των ιστορικών υπαινιγμών δημιουργεί ένα ιστορικό συνεχές από το παρελθόν των ηρώων στο παρόν και ακολούθως στο μέλλον. Εξετάζοντας τις ιστορικές αναφορές σε αφηγηματικά πλαίσια, θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο τα ιστορικά στοιχεία με πολεμικό και πολιτικό χαρακτήρα αναπαρίστανται στα μυθιστορήματα και στα διηγήματα της Νάκου. Η ανάλυση θα ακολουθήσει την γραμμική πορεία του χρόνου με απαρχή το μακρινό παρελθόν.

### 5.1 Τα μνημεία ως συμβολικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος

Όπως μαρτυρεί ο Δημήτρης Τζιόβας, η Αριστερά δεν επεδίωκε να δημιουργήσει μία συνέχεια με την αρχαιότητα. Αντίθετα, ελκυόταν από την περίοδο της Βυζαντινής εποχής και ανήγαγε την διαμόρφωση της νεοελληνικής συνείδησης στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του συγγραφέα Δημήτρη Χατζή, όταν το 1954 τόνιζε πως *ο νεοελληνικός κόσμος μένει στο πεδίο της λογοτεχνικής παραγωγής, γενικά της πνευματικής του ζωής, ολότελα ξεκομμένος από την αρχαία ελληνική πνευματική κληρονομιά.[..] Ούτε ίχνος επιβίωσης ή ανάμνησης δεν βρίσκεται πουθενά. Η συνέχεια είναι εδώ βαθιά, ριζικά, οργανικά κομμένη. Η νέα ελληνική λογοτεχνία είναι η λογοτεχνία ενός ολότελα καινούριου κόσμου*<sup>370</sup>. Η μυθιστοριογραφία της Λιλίκας Νάκου επαληθεύει σε ένα βαθμό αυτές τις διαπιστώσεις. Ανατρέχοντας στο έργο της, συμπεραίνεται πως σπάνια η συγγραφέας αναφέρεται ευθέως στα κλασικά χρόνια της αρχαιότητας. Αφενός μέσα από πρόσωπα πεφωτισμένα προβάλλεται το πρότυπο του καλού και αγαθού πολίτη, αφετέρου ο αγώνας για την διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης επιτυγχάνεται μέσα από τον αναλογισμό της ελληνικής επανάστασης του 1821. Ωστόσο, η μυθιστοριογράφος δεν αποκόπτεται από το κλασικό παρελθόν της αρχαιότητας, καθώς δεν επιθυμεί να το απομονώσει ή να το διαγράψει. Ως εκφραστής της ενότητας και της ομόνοιας, αναγνωρίζει την ύπαρξή του ως βασικό κομμάτι της ελληνικής ιστορίας, αλλά δεν εστιάζει σε αυτό. Η επαφή της με το εξωτερικό, η διάθεση για ανανέωση που εκφράζει την εποχή, οι γνώσεις γύρω από τον ευρωπαϊκό χώρο του πνεύματος και ο σχετικά πρόσφατος αγώνας των Ελλήνων για τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου ελληνικού κράτους συνηγορούν στην ολιστική προσέγγιση του μακρινού παρελθόντος που καταλήγει δεδομένο και κλασικό και στην επιμέρους έμφαση του πρόσφατου παρελθόντος της ελληνικής επανάστασης που λειτουργεί ως αρχέτυπο.

Στο μυθιστόρημα μαθητείας *Παραστρατημένοι*, η αρχαιότητα αντιμετωπίζεται ως μνημείο και αξιοποιείται με τρόπο συμβολικό εισάγοντας την ηρωίδα στην γνωριμία της με τον έρωτα. Στον δρόμο προς την ωρίμανση, η Αλεξάνδρα έρχεται τυχαία σε επαφή με έναν αρχαίο τάφο, ο οποίος βρίσκεται στον κήπο του σπιτιού της. Το πάνω μέρος του αρχαίου τάφου δεν προεξέχει ιδιαίτερα από το έδαφος και είναι γεμάτο με χώμα. Η Αλεξάνδρα σκύβει να τον καθαρίσει γεμάτη περιέργεια:

---

<sup>370</sup> Τζιόβας Δ. (2020), ό.π. σ.316.



*Στην αρχή, δεν φαινόταν τίποτα. Αλλά σαν τέλειωσα, γονάτισα χάμω, πλησίασα το πρόσωπό μου, και κοίταξα με προσοχή. Τότε παρατήρησα πως η πλάκα πάνω είχε ανάγλυφο ένα σύμπλεγμα. Δεν καταλάβαινα στην αρχή τι παρίστανε... Στα πλάγια όμως είδα κάτι μικρούς Σατύρους, που παίζανε αυλό... Άλλοι πάλι, πιασμένοι από το χέρι, χοροπηδούσανε... Ήτανε τόσο ζωντανοί κι αστείοι μαζί, είχανε τέτοια πονηράδα στα μάτια, που μου 'ρθε να γελάω... Τους κοίταξα όλους καλά γύρω, κι ύστερα βάλθηκα να περιεργάζομαι το μεγάλο ανάγλυφο στη μέση, με το σύμπλεγμα. Ξαπλώθηκα πάνω και κόλλησα το πρόσωπό μου, για να δω καλύτερα. Έβλεπα ένα ωραιότατο σώμα γυναίκας, με το στήθος ψηλά κι ολοστρόγγυλο. Καθόταν στα γόνατα ενός μεγάλου Σατύρου... Από τη μέση όμως και κάτω τα πράγματα πλεκότανε περίεργα... Οι μηροί του τράγου σκέπαζαν τα πόδια τα δικά της... Ο Σάτυρος είχε ανθρώπινο κεφάλι με γενάκι μυτερό. Τα μάτια του λες γυαλίζανε από πονηράδα... Με τι ύφος κοίταζε τη γυναίκα; Κολλούσε το σώμα του πάνω της, με τόση ηδονή!... Σου ερχότανε να ανατριχιάσεις... (Π: σ.103)*

Ουσιαστικά, η διονυσιακή περιγραφή του αρχαίου τάφου αποτελεί μία ερμηνευτική προσέγγιση του παρελθόντος, το οποίο αναδεικνύεται σε ζωντανό παρόν. Το μνημείο της αρχαιότητας αποκτά διαστάσεις διαχρονικές και αιώνιες, όπως συμβαίνει με κάθε σύγχρονη ερμηνεία ενός έργου. Εξάλλου, το αρχαίο μνημείο δεν λειτουργεί ούτε ως αντικείμενο, ούτε ως εργαλείο ούτε ως αισθητική εμπειρία. Κάθε έργο τέχνης, όπως το ανάγλυφο σχέδιο του τάφου «είναι» έργο και συνεχώς υπερβαίνει κάθε περιεχόμενο που ο παρατηρητής προσπαθεί να του επιβάλει. Συγκεκριμένα, ο Gadamer διατυπώνει πως το έργο επηρεάζει την κατανόηση του εαυτού μας, της εποχής και της κατάστασής μας<sup>371</sup>. Η Αλεξάνδρα υιοθετώντας τον ρόλο του ερμηνευτή συνδιαλέγεται με το έργο και μέσα από αυτόν τον διάλογο αφενός το έργο αποκτά νόημα και αφετέρου η ίδια η ηρωίδα προχωράει προς την ωρίμανσή της. Με αυτόν τον τρόπο, το αρχαίο μνημείο δεν αποτελεί μία απλή αναπαράσταση, αλλά σύμφωνα με τον Gadamer φτάνει στην αληθινή του ύπαρξη, καθώς η κατάσταση του ερμηνευτή, εν προκειμένω η

---

<sup>371</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, The Critical Circle, University of California Press, U.S.A., σ.47.

ψυχοσυναισθηματική κατάσταση της Αλεξάνδρας, αποτελεί σημαντική συνθήκη για την κατανόησή του<sup>372</sup>.

Η αναπαράσταση της διονυσιακής τελετής επιτυγχάνεται μέσα από το συνδυασμό της ζωντανής περιγραφής και της αντίδρασης της Αλεξάνδρας στο αντίκρισμα του αρχαίου τάφου. Η ηρωίδα σαν εξωτερικός παρατηρητής φαίνεται να συνδιαλέγεται με τους Σατύρους, οι οποίοι σταδιακά αποκτούν διαστάσεις ζωντανών ανθρώπων. Επιπλέον, η αρχαία γκραβούρα επιδρά κλιμακωτά στην ψυχολογία της Αλεξάνδρας, καθώς σταδιακά από τους μικρούς Σατύρους που παίζανε αυλό καταλήγει στην ερωτική πράξη ανάμεσα στον τραγόμορφο άντρα και το γυναικείο σώμα. Η γνωριμία με τον έρωτα συνυφαίνεται με την περιγραφή του αρχαίου τάφου και αναδεικνύεται μέσα από τις ίδιες τις σωματικές αντιδράσεις της ηρωίδας, η οποία ακούσια νιώθει την ανάγκη της ερωτικής συνεύρεσης:

*Ξαφνικά με έπιασε σαν κούραση κι εμένα... Ξαπλώθηκα πάνω στον τάφο. Το μάρμαρο ήταν ζεστό απ' τον ήλιο λες και ζούσε... Στο αίμα μου πέρασε κάτι σαν φωτιά!...Μια ανησυχία αλλόκοτη με κυρίεψε. Δεν ήξερα κι εγώ τι ποθούσα. Το στόμα μου στέγνωσε σαν από πυρετό, κι έκαιγα ολόκληρη. Σίγουρα ο τάφος αυτός θάτανε στοιχειωμένος!... Πετάχτηκα από κει ζαλισμένη σαν να χα πει κρασί δυνατό... (Π: σ.103-104).*

Το κλίμα της ερωτικής διάθεσης χαλαρώνει με την μεταστροφή από την περιγραφή της ψυχολογικής κατάστασης της Αλεξάνδρας στην περιγραφή του τοπίου: *Είναι αλήθεια πως έκανε πολύ ζέστη κείνο το μεσημέρι. Η γης έκαιγε... Κι όλα μοιάζανε σαν νάτανε πεσμένα σ' αποχαύνωση...* (Π: σ.104). Ωστόσο, η χαλάρωση αυτή δεν διαρκεί πολύ, καθώς η γνωριμία με τον αρχαίο τάφο λειτουργεί ως μία αρχική γνωριμία με τον έρωτα και ως προοικονομία για την συνεύρεση του Νίκου και της Δεσποινιάς, την οποία τυχαία θα αντικρίσει η Αλεξάνδρα.

Στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, η Βαρβάρα κατοικεί στο σπίτι του παππού και της γιαγιάς. Πρόκειται για έναν χώρο γεμάτο κόσμο, καθώς πέρα από το ηλικιωμένο ζευγάρι, ζουν πολλές υπηρέτριες, ενώ συχνά κανονίζονται πολιτικές συγκεντρώσεις προς τιμήν του θείου της Βαρβάρας που καταπιάνεται με την πολιτική. Αντιθετικά προς τον πολύβουο αυτόν χώρο λειτουργεί το παλιό «χαμάμι», ένα μνημείο οθωμανικής μάλλον προέλευσης, που εμφανίζεται ως χώρος απομόνωσης και χαλάρωσης της

---

<sup>372</sup> Couzens Hoy D. (1982), ό.π. σ.52.

Βαρβάρας. Με πιο λιτές περιγραφές το χαμάμι παρουσιάζεται ως χώρος ελευθερίας και φαντασίας:

*Κάποτε ίσως να έβγαιναν από εκεί υδρατμοί, τώρα όμως μπαινόβγαιναν και πετούσανε ελεύθερα τα περιστέρια, μ' έναν κρότο σαν να ξεδίπλωνες μετάξι...Και σιγά-σιγά η Βαρβάρα δημιουργούσε κει μέσα, τον κόσμο τον δικό της. Οι μεγάλοι λεκέδες από υγρασία στους ερειπωμένους τοίχους γίνονταν ξαφνικά στη φαντασία της θαυμάσιες ζωγραφιές, που ζωντάνευαν (ΑΠ: σ.23).*

Από χώρος κάθαρσης του σώματος λειτουργεί ως χώρος εξυγίανσης της ψυχής. Είναι ο χώρος όπου η Βαρβάρα ενθυμούμενη την μητέρα της ξεσπά σε λυγμούς:

*Και αφού έκλαψε καλά και ξεθύμανε, στο τέλος κουρασμένη αποκοιμήθηκε. Στον ύπνο της νόμισε πως ξαναβρήκε τη ζεστασιά του κρεβατιού της μάνας της, εκεί μέσα στα πούπουλα, και ησύχασε (ΑΠ: σ.25).*

Αν και *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* δεν ανήκουν στην κατηγορία του Bildungsroman, το χαμάμι αποτελεί έναν χώρο ωρίμανσης της ηρωίδας, καθώς εκεί για πρώτη φορά της έρχεται η έμμηνος ρύση: *Μη φοβάσαι, Θανάση!... Ναι!... γίνηκα, φαίνεται, σωστή γυναίκα!...* (ΑΠ: σ.230) και νιώθει την αγάπη με τον παιδικό της φίλο: *Ω, ας μην τέλειωνε ποτέ αυτή η στιγμή!... Η γοητεία χαλούσε... Να κάθονταν έτσι οι δυο τους για πάντα, ...* (ΑΠ: σ.230). Παρόλο που οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος δεν ξεδιπλώνουν τις πιο ενδόμυχες σκέψεις τους σε τέτοιο βαθμό ώστε να εξελίσσεται η προσωπικότητά τους, το χαμάμι ως σύμβολο μιας περασμένης εποχής συμβάλλει καθοριστικά στη γυναικεία ολοκλήρωση της Βαρβάρας.

Τόσο ο αρχαίος τάφος στην αυλή του σπιτιού της Αλεξάνδρας όσο και το οθωμανικό λουτρό, το χαμάμι, δίπλα στο σπίτι της Βαρβάρας δεν αποτελούν αρχαιολογικά τεκμήρια, καθώς δεν επαληθεύεται η ύπαρξή τους. Σε αυτήν την περίπτωση τίθεται το ζήτημα της ιστορικής ταυτότητας της λογοτεχνικής αναπαράστασης. Τελικά, η παρουσίαση μυθοπλαστικών ιστορικών στοιχείων δύναται να λειτουργήσει ως ιστορική αναπαράσταση; Αν και τα συγκεκριμένα μνημεία αποτελούν ευρήματα μυθοπλασίας παρά ιστορίας, λειτουργούν συμβολικά ως αναπαραστασιακά αντικείμενα του παρελθόντος, εφόσον αρχαίοι τάφοι με διονυσιακές αναπαραστάσεις και οθωμανικά λουτρά έχουν υπάρξει ως αρχαιολογικά τεκμήρια. Ανακαλώντας τους κανόνες της λογοτεχνικής σύμβασης, η ύπαρξη του τάφου και του χαμάμ πλαισιώνεται από τον κόσμο της μυθοπλασίας, οπότε αφενός και δεν αποτελούν

ιστορικά στοιχεία αφετέρου αναδύουν την ιστορική ατμόσφαιρα της εποχής τους. Δεν επιβεβαιώνεται, εάν η συγγραφέας είχε επισκεφτεί ανάλογα μνημεία και αποτύπωσε την εμπειρία της στα μυθιστορήματα. Ωστόσο, το οθωμανικό αποτύπωμα είναι έντονο στην ιστορική πορεία της Λιβαδειάς, ενώ στους πρόποδες του Λυκαβηττού ανακαλύφθηκαν αρχαίοι τάφοι<sup>373</sup>.

Στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* το μακρινό παρελθόν αναδύεται και μέσα από τις ανασκαφές που πραγματοποιούνται στο Μαντείο του Τροφωνίου, στις πηγές του ποταμού της Έρκυνας. Πρόκειται για ένα ιστορικό τεκμήριο στο οποίο αναφέρεται πρώτος ο περιηγητής Πausanias στο μεγάλο έργο του, *Ελλάδος Περιήγησης*, και συγκεκριμένα στο βιβλίο του *Βοιωτικά*, που χρονολογείται περίπου το 200 π.Χ.<sup>374</sup>. Από το 1797 μέχρι σήμερα έχει διενεργηθεί μία σειρά από ανασκαφές με απώτερο σκοπό τον ακριβή εντοπισμό του Μαντείου. Καθώς το μαντείο είναι υπόγειο και το πέρασμα του χρόνου έχει απαλείψει αρκετά στοιχεία, το άντρο του Τροφωνίου αποτελεί μυστήριο. Επομένως, οι ανασκαφές με σκοπό την ανακάλυψη του Μαντείου συνιστούν το κίνητρο για την ιστορική αναπαράστασή του στο παρόν μυθιστόρημα.

Ο αρχαιολόγος Πιαβέλης φιλοξενείται στη Λιβαδειά εξαιτίας των ανασκαφών και εξαρχής δημιουργείται μία στενή πνευματική φιλία ανάμεσα στον ίδιο και στον παππού της Βαρβάρας. *Η Βαρβάρα μια μέρα, παρακάλεσε τον κύριο Πιαβέλη να την αφήσει να μπει στη σπηλιά του Μαντείου, όπου γίνονταν οι ανασκαφές* (ΑΠ: σ.219). Μετά την παράκληση της Βαρβάρας ακολουθεί η επίσκεψη στο Μαντείο και κατ' επέκταση η περιγραφή του. Η εξωτερική οπτική γωνία επιτρέπει στον αφηγητή να μεταφέρει την εικόνα του Μαντείου μέσα από τα μάτια της κεντρικής ηρωίδας. Επειδή η παιδική φαντασία τείνει να διογκώνει την πραγματικότητα προσδίδοντάς της μυθοπλαστικές διαστάσεις, η περιγραφή της Βαρβάρας αναδεικνύει το μυστηριακό χαρακτήρα του χώρου. Η αναπαράσταση κινείται σε δύο επίπεδα. Το πρώτο εστιάζει στην πραγματικότητα του τόπου και των ανθρώπων που εργάζονται εκεί, ενώ το δεύτερο επίπεδο πηγάζει από το φαντασιακό και ως εκ τούτου συνδέεται με το χθόνιο στοιχείο του Τροφωνίου.

---

<sup>373</sup> Papadopoulos J. K. (2021), "The emergence of the Polis", *The Cambridge Companion to Ancient Athens*, ed. Neils J. – D. Rogers, Cambridge University Press, United Kingdom, p.36 (35-46).

<sup>374</sup> Πausanias, *Ελλάδος Περιήγησης*, τόμ.1, ed. Frider Facious, in bibliopolio Scheaferiano, Lipsiae, *Messenica: Seu Lib. IV, Caput XVI*, 4-σ. 513.

Ουσιαστικά, στα μάτια του κεντρικού ήρωα συνυπάρχουν δύο παράλληλοι κόσμοι, οι οποίοι αναπαρίστανται μέσα από τον συνυφασμό της αναφορικής και συμβολικής λειτουργίας της γλώσσας:

*Ήταν μια πελώρια σπηλιά, που κατάληγε σε μικρά δαιδαλώδη δρομάκια κάτω από το βράχο του λόφου. Φωτισμένη καθώς ήταν με δάδες, αντιφέγγιζε παράξενα. Οι σκιές των εργατών που σκυμμένοι σκάβαν τη γη, φαίνονταν πελώριες στους γύρω βράχους. Νόμιζε κανείς πως εκεί μέσα είχε ζυπήσει ένας κόσμος σκιών, που ανήσυχα τώρα τριγυρνούσε (ΑΠ: σ.219).*

Το σύμπλεγμα της κυριολεκτικής και μεταφορικής, της μυθοπλαστικής και πραγματολογικής, της αναφορικής και της προθετικής διάστασης της γλώσσας προσλαμβάνονταν από την παραδοσιακή κριτική θεωρία ως αντιτιθέμενες και ως αμοιβαία αποκλειόμενες εναλλακτικές. Ωστόσο, η σύγχρονη γλώσσα και η λογοτεχνική θεωρία τείνουν να τις προσλαμβάνουν ως τους πόλους ενός γλωσσολογικού συνεχούς μεταξύ των οποίων οφείλει να κινείται η ομιλία κατά την άρθρωση οποιουδήποτε λόγου, σοβαρού ή επιπόλαιου<sup>375</sup>. Ακολουθώντας τις σύγχρονες επιταγές της λογοτεχνικής κριτικής, ο αφηγητής της Λιλίκας Νάκου εναλλάσσει τον λόγο του ανάμεσα στην κυριολεξία και την μεταφορά, εναλλαγή που διαδέχεται αντίστοιχα την περιγραφή των εργασιών στο Μαντείο και την πρόσληψη του χώρου στην παιδική φαντασία της Βαρβάρας. Ως εκ τούτου, με πηγή τον φόβο της ηρωίδας, οι σκιές των εργατών παρομοιάζονται με αλλόκοτα και υπερφυσικά όντα, παραπέμποντας, μάλιστα, τον αναγνώστη στον πλατωνικό κόσμο του σπηλαίου. Και καθώς η γλώσσα είναι το σπίτι της ύπαρξης<sup>376</sup>, το Τροφώνιο άντρο ως στοιχείο του παρελθόντος υπάρχει μέσα από αυτήν την μικρού μήκους γλωσσική αναπαράσταση.

Η αναπαράσταση του Μαντείου ολοκληρώνεται μέσα από την γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν των ηρώων. Η εύρεση ενός μικρού πήλινου αγάλματος και η διατύπωση ερμηνειών σχετικά με αυτό από τους χαρακτήρες το καθιστά αέναο και αιώνιο. Πρόκειται:

*για το ομοίωμα ενός ζητιάνου, φτιαγμένο με τέτοια ρεαλιστική τέχνη, που φαινόταν σαν να είναι ζωντανός. Η Βαρβάρα ευθύς άμα το είδε – ξεχνώντας τους αιώνες που το χόριζαν – φώναξε: «Καλέ είναι ο*

<sup>375</sup> White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, μτφρ. Γ. Πινακούλας, Επέκεινα, Τρίκαλα, σ.165.

<sup>376</sup> Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, Northwestern University Press, U.S.A., σ.135.

*ζητιάνος, ο γέρος με τη φαλάκρα και τα κουρέλια, που ξυπόλυτος  
ζητιανεύει εδώ κοντά, πάνω στη γέφυρα...» (ΑΠ: σ.219).*

Η αφελής περιγραφή και ερμηνεία του κεντρικού χαρακτήρα καταλύει τα όρια ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν, ενώ η ερμηνεία του παππού ολοκληρώνει αυτήν την τυχαία συνάντηση των δύο χρονικών πόλων, παρόντος – παρελθόντος. Για τον παππού της Βαρβάρας:

*ο ίδιος ζητιάνος ήταν, κι ας είχε γεννηθεί αρκετούς αιώνες  
πρωύτερα... οι άνθρωποι που ζουν σήμερα στην Ελλάδα είναι όμοιοι  
με τους παλιούς... Κι ο παπούς πήρε στα χέρια του το πήλινο  
αγαλμάτιο που παρίστανε το γέρο – ζητιάνο, και το κοίταζε με  
προσοχή και συγκίνηση (ΑΠ: σ.219-220).*

Σύμφωνα με τον Gadamer, το παρελθόν και το παρόν, το κείμενο και η ερμηνεία αποτελούν μέρη μιας συνεχούς γλωσσολογικής διαδικασίας<sup>377</sup>, η οποία εκφράζεται από τα λόγια των ηρώων μέσα στον κόσμο του μυθιστορήματος και διαμέσου του τροπολογικού χαρακτήρα της γλώσσας. Το αγαλματάκι ως στοιχείο του παρελθόντος παρομοιάζεται με τον κάθε «ζητιάνο», με τον κάθε φτωχό Έλληνα, καθιστώντας το ίδιο το ιστορικό παρελθόν ως ζωντανό παρόν. Ωστόσο, τίποτε δεν θα είχε αποκαλυφθεί εάν δεν υπήρχε η παρουσία του αρχαιολόγου στο μυθιστόρημα. Η υιοθέτηση του συγκεκριμένου μυθιστορηματικού χαρακτήρα από τη συγγραφέα συμβάλλει στο πέρασμα του παρελθόντος από το σκοτάδι στο φως και στην ενοποίησή του με το παρόν.

Η χριστιανική περίοδος της ελληνικής ιστορίας εμφανίζεται στο ίδιο μυθιστόρημα μέσα από την επίσκεψη του παππού και της Βαρβάρας στο γυναικείο μοναστήρι της Αγίας Τριάδας που βρίσκεται στους πρόποδες του Παρνασσού. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση εξυπηρετεί στην παράθεση πληροφοριών σχετικών με το βυζαντινό δημιούργημα και στην ρεαλιστική περιγραφή του. Ωστόσο, η συγγραφέας αναφέρεται στον θρύλο που εξηγεί το χτίσιμο του μοναστηριού: *Είχε μια παλιά βυζαντινή εκκλησία και ο θρύλος έλεγε πως κάποια αυτοκράτειρα του Βυζαντίου το είχε χτισμένο, όταν για ένα διάστημα είχε αποτραβηχτεί εκεί μέσα (ΑΠ: σ.87)*. Αυτή η αναφορά αναπλαισιώνει τον ιστορικό χαρακτήρα της αφήγησης προσδίδοντάς του μυθοπλαστικές διαστάσεις. Ως τόπος το μοναστήρι λειτουργεί συμβολικά στο αφήγημα, καθώς βρίσκεται στο όρος του Παρνασσού, όπου το γήινο στοιχείο ενώνεται με το ουράνιο και το φυσικό με το

---

<sup>377</sup> Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, ό.π. σ.64.

μεταφυσικό. Συνδυετικός κρίκος ανάμεσα στο ανθρώπινο και στο θείο, το ρεαλιστικό και το φανταστικό επιτελεί η παρουσία της αδελφής Τιμοθέας, η οποία μέσα από τα οράματά της έρχεται σε επαφή με το θείο και προμηνύει τα μελλούμενα. Τελικά, η λογοτεχνική φύση του κειμένου δεν επιτρέπει την χρήση ενός καθαρού ιστορικού λόγου και εν τέλει τη δημιουργία ενός καθαρού ιστορικού νοήματος.

Εφόσον η Λιλίκα Νάκου ως συγγραφέας δεν εστιάζει στα μυθιστορήματά της σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους, τα μνημεία του παρελθόντος που αναπαρίστανται σε αυτά αντιπροσωπεύουν ποικίλες χρονικές στιγμές από τους χρόνους της κλασικής αρχαιότητας μέχρι και την οθωμανική περίοδο. Επιπλέον, η αναπαράσταση κάθε στοιχείου του παρελθόντος πραγματώνεται με διαφορετικό τρόπο, εξυπηρετώντας τις ανάγκες της αφήγησης και των χαρακτήρων. Παράλληλα, τα μνημεία διακρίνονται σε δύο κατηγορίες αντίθετες μεταξύ τους. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει πραγματικά αρχαιολογικά τεκμήρια, όπως το Μαντείο του Τροφονίου και το μοναστήρι της Αγίας Τριάδας, ενώ η δεύτερη συνίσταται από είδωλα του παρελθόντος, όπως ο αρχαίος τάφος, το χαμάμι και το άγαλμα του ζητιάνου. Πρόκειται για τεκμήρια αφενός επινοημένα από τη συγγραφέα, αφετέρου αληθοφανή, τα οποία αντικατοπτρίζουν πραγματικά ευρήματα και ως εκ τούτου λειτουργούν ως είδωλα αυτών. Με αυτόν τον τρόπο, η αναπαράσταση δεν απολύει τον ιστορικό χαρακτήρα της. Και αν τα αναπαραστασιακά είδωλα του παρελθόντος πλησιάζουν την αλήθεια της ιστορικής πραγματικότητας, τα γνήσια αρχαιολογικά μνημεία πλησιάζουν τη σφαίρα του φαντασιακού, αφού είτε πλαισιώνονται από μυθοπλαστική αφήγηση είτε εκφράζονται από τον συνδυασμό της αναφορικής και της συμβολικής χρήσης της γλώσσας. Ωστόσο, αυτή η εγγύτητα στο φαντασιακό ολοκληρώνει την εικόνα του παρελθόντος, καθώς μεταφέρει στον αναγνώστη όχι μόνο την γνώση γύρω από την ιστορία, αλλά και την ατμόσφαιρα αυτής.

## **5.2 Μνημονικές και ιστορικές αναπαραστάσεις: Από το προσωπικό βίωμα στο ιστορικό γίγνεσθαι**

Για την Λιλίκα Νάκου η ζωή και ο πόλεμος αποτελούν δύο έννοιες που συμπορεύονται. Η συγγραφέας ανήκει στη γενιά των ανθρώπων που γεννήθηκαν και ανατράφηκαν σε συνθήκες εμπόλεμες και πολιτικά κρίσιμες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Θεοτοκάς *είμαστε παιδιά μιας μεγάλης ιστορικής κρίσης που ορίζει όλη τη ζωή μας, ... τα ονειροπολήματά μας, οι πράξεις μας και τα έργα μας δε θα ήτανε φυσικό*

να ξεφύγουν ποτέ εντελώς από τον ίσκιο που μας σκεπάζει<sup>378</sup>. Η Λιλίκα Νάκου, ως άλλος Λεωνής<sup>379</sup>, έχει το προνόμιο να νιώθει την υπερένταση του ιστορικού ρυθμού. Μέσα στην ατομική ζωή της αισθάνεται την παρουσία της Ιστορίας, όχι της τελεσμένης και γραμμένης Ιστορίας, αλλά της Ιστορίας την ώρα που πραγματώνεται και χαράζει μία από τις μεγαλύτερες στροφές της<sup>380</sup>. Πράγματι, οι συγγραφείς της γενιάς του Τριάντα τείνουν να αποτελούν τα τραγικά πρόσωπα της μεγαλύτερης ιστορικής κρίσης με την μοίρα τους να καθορίζεται από την ίδια την Ιστορία.

Η Λιλίκα Νάκου επέστρεψε στην Ελλάδα το 1930, σε μια περίοδο όπου η χώρα είχε ήδη ταλανιστεί από δύο Βαλκανικούς Πολέμους, τον Μεγάλο Παγκόσμιο Πόλεμο και την Μικρασιατική Καταστροφή, ενώ συγχρόνως βίωνε έναν Διχασμό που ελλόχευε εμφύλιες διαμάχες. Οι μυθιστορηματικές αναφορές στον Μεγάλο Πόλεμο είναι ανύπαρκτες, καθώς η συγγραφέας εκείνη την περίοδο ήταν σε εφηβική ηλικία και ζούσε στο Παρίσι. Τα βιώματα του πολέμου δεν την στιγμάτισαν σε τέτοιο βαθμό, ώστε να δημιουργηθεί η ανάγκη καταγραφής τους. Κάποια χρόνια αργότερα, όταν ένιωσε την πρώτη ανάγκη της λογοτεχνικής έκφρασης, τα ζητήματα που την απασχολούσαν επικεντρώνονταν περισσότερο στην προσωπική ζωή και στην κοινωνιολογική πτυχή της ιστορίας. Κατ' επέκταση, η μυθιστοριογράφος δεν εστιάζει στις συνέπειες του Πολέμου σε επίπεδο στρατοπέδου, αλλά σε επίπεδο κοινωνικό ή καλύτερα εθνικό. Ο Εθνικός Διχασμός (1915-1917), ήταν μία σειρά από εμφύλιες διαμάχες που διαίρεσαν τη χώρα σε δύο αντιτιθέμενες παρατάξεις, οι οποίες αντιπροσώπευαν δύο διαφορετικά στρατόπεδα συμμαχιών για τον Μεγάλο Πόλεμο που θα ακολουθούσε. Αν και ο Εθνικός Διχασμός προηγήθηκε του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, άφησε το στίγμα του και μετά το πέρας του Πολέμου, καθώς προκάλεσε ένα βαθύ χάσμα στην ελληνική κοινωνία και έστρωσε τον δρόμο για τα πραξικοπήματα και τις δικτατορίες που ακολούθησαν. Συνεπώς, μέσα σε αυτό το αντικρουόμενο κλίμα λαμβάνει χώρα ο επαναπατρισμός της Λιλίκας Νάκου.

Στη Λογοτεχνία αξιοποιείται συχνά η «τέχνη της μνήμης», όταν ο συγγραφέας αναπαράγει και ανακτά μνημονικά κομμάτια της προσωπικής του ζωής, συμβαδίζοντας έτσι, με την κλασική σωκρατική αντίληψη περί μνήμης, όπου τα κομμάτια αυτά προσλαμβάνονται και εντυπώνονται στον εγκέφαλο σαν σφραγίδες πάνω σε κέρινη

---

<sup>378</sup> Θεοτοκάς Γ. (2002), *Λεωνής*, ό.π. σ.179.

<sup>379</sup> Ήρωας του ομώνυμου μυθιστορήματος *Λεωνής* του Γιώργου Θεοτοκά: Θεοτοκάς Γ. (2002), *Λεωνής*, Εστίας, Αθήνα.

<sup>380</sup> Θεοτοκάς Γ. (2002), ό.π. σ.181.



πλάκα<sup>381</sup>. Ωστόσο, μέσα από την πράξη της λογοτεχνικής γραφής η αναπαραγωγή της μνήμης μετουσιώνεται σε αναπαράσταση αφ' εαυτής λειτουργώντας ως μοντέλο αναπαράστασης. Σε αυτήν την περίπτωση, η μνημονική αναπαράσταση δεν αποτελεί πιστό αντίγραφο της αυθεντικής μνήμης, αλλά μία εκδοχή αυτής<sup>382</sup>. Η Λιλίκα Νάκου ανακαλεί και αναπαριστά μνήμες από την παιδική της ηλικία, καθώς οι πρώιμες αναμνήσεις της ζωής κατέχουν μια *κυρίαρχα αισθητηριακή υπόσταση*<sup>383</sup>. Επιπλέον, η συγγραφέας μέσα από τη διαδικασία της γραφής αναζητά όχι μόνο την κατανόηση του προσωπικού της τραύματος, αλλά και την αναγνώριση του προσωπικού της στίγματος στην ιστορία<sup>384</sup>. Ο εσωτερικός διχασμός ανάμεσα στον σοσιαλιστή πατέρα και την φιλοβασιλική μητέρα, ανάμεσα στην Ελλάδα και στο Παρίσι συμπίπτει με τον Εθνικό Διχασμό που ταλάνιζε την Ελλάδα. Η Λιλίκα Νάκου επέστρεψε στην Ελλάδα κουβαλώντας τις αναμνήσεις από τον χωρισμό των γονιών της και συγχρόνως, ο ελληνικός λαός, ως κοινωνική ομάδα, είχε ήδη κατασκευάσει την δική του κοινωνική μνήμη γύρω από την εμφύλια κατάσταση που επικρατούσε. Μέσα από τον οικογενειακό μικρόκοσμο των ηρώων της, η Νάκου κατορθώνει να μετουσιώσει την ατομική της μνήμη σε συλλογική (collective memory) και να φανερώσει τα κοινά μηνύματα για το νόημα του πρόσφατου παρελθόντος<sup>385</sup>.

Στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* ο παππούς της Βαρβάρας βασανίζεται θυμούμενος τον αδικοχαμένο Λουκά, τον πατέρα της μικρής του εγγονής, και αγανακτεί με τον μεγαλύτερο γιο του, τον Σπύρο, ο οποίος παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα ως διεφθαρμένος πολιτικός. Ο Λουκάς ένεκα της αγάπης του για την πατρίδα αποφάσισε να ασχοληθεί με την πολιτική με σκοπό να βοηθήσει τον τόπο του:

*Μα το κόμμα που διάλεξε, οι ιδέες οι ίδιες, τον έκαναν να χτυπήσει στον πολιτικό αγώνα τον περίφημο θείο του, που όλοι στην οικογένεια θαύμαζαν και που τον είχε κιόλας βαφτίσει τον ίδιο. Από τότε άρχισε εκείνος ο διχασμός στην οικογένεια και στους φίλους. Πάθη και μίση απίστευτα, που φαίνονται ίσως ακατανόητα σήμερα, και που χάρισαν αδελφό από αδελφό και πατέρα από γιο. Μα τότε έτσι ήταν, και*

---

<sup>381</sup> Whitehead A. (2009), *Memory*, The New Critical Idiom, Routledge, London and New York, σ.15-16.

<sup>382</sup> Whitehead A. (2009), ό.π. σ.50-51.

<sup>383</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, σ.130.

<sup>384</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, Πατάκη, Αθήνα, σ.212.

<sup>385</sup> Kansteiner W., "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Memory Studies", *History and Theory*, vol.41, 2002, σ.188 (179-197).

*ολόκληρη η Ελλάδα είχε χωριστεί στα δύο γι' αυτά τα πολιτικά πάθη. Ένα αστέρι πολιτικό ανέτειλε τότε στον ορίζοντα της Ελλάδας, ο Βενιζέλος, μα πάλι παλιοί πολιτικοί στάθηκαν αντίθετοί του, γιατί έφερνε αναστάτωση στα συμφέροντά τους και είχαν ξεχάσει το όνειρο της Μεγάλης Ελλάδας που θέλησε να ζωντανέψει ο Βενιζέλος. Η ζωή λοιπόν μέσα στις περισσότερες ελληνικές οικογένειες είχε γίνει αφόρητοι **εκείνο τον καιρό**. Έτσι, και μέσα στο σπίτι της γιαγιάς, οι σκηνές δεν λείπανε ανάμεσα στα δυο αδέλφια και το θείο που έβρισκε παλαβό τον ανιψιό με τις σοσιαλιστικές ιδέες (ΑΠ: σ.71).*

Ουσιαστικά, η οικογένεια είναι διχασμένη: από την μία πλευρά στέκεται ο Λουκάς με τον παππού και από την άλλη ο Σπύρος με τη γιαγιά. Μέσα στο ταραχώδες κλίμα της εσωτερικής πολιτικής της χώρας, ο Λουκάς αφήνει την τελευταία του πνοή πυροβολημένος από Έλληνα χωροφύλακα. Αν και ο Λουκάς δεν έχει ενεργό ρόλο στην οικογένεια, η αναφορά στον άδικο θάνατό του επιβεβαιώνει το τραύμα της ελληνικής κοινωνίας. Η επιστροφή του Σπύρου στη Λιβαδειά καθίσταται η αφορμή για τον αφηγητή να εξηγήσει τη μοναξιά και το βάσανο του παππού, τη σύγκρουσή του με τη γιαγιά και τον τρόπο με τον οποίο απεβίωσε ο πατέρας της Βαρβάρας. Στη συνέχεια, ο αφηγητής φαίνεται να ξεφεύγει από τον κόσμο της μυθοπλασίας και να μεταβαίνει στην ελληνική πραγματικότητα προσφέροντας με τρόπο απλό και λόγο λιτό ιστορικές εξηγήσεις στον αναγνώστη. Ως εκ τούτου, η αφηγηματική αιτιολόγηση για την αγωνία και τη λύπη του παππού μεταμορφώνεται σε ιστορική αιτιολόγηση ενός διχασμού που ταλάνιζε πολλές ελληνικές οικογένειες.

Τα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* τοποθετούνται χρονικά στο διάστημα ανάμεσα στους δύο Παγκοσμίους Πολέμους, οπότε η φράση *εκείνο τον καιρό* που αναφέρεται στον Εθνικό Διχασμό δείχνει την μετατόπιση της χρονικής βαθμίδας από την εποχή μετά τον Μεγάλο Πόλεμο στην περίοδο του 1915. Πρόκειται, δηλαδή για μια μεταφορά από το παρόν των ηρώων στο άμεσο παρελθόν, το οποίο παραμένει πρόσφατο ακόμη και το 1955, όταν η Λιλίκα Νάκου εκδίδει το μυθιστόρημα, καθώς οι πληγές του εμφυλίου δεν έχουν κλείσει ακόμη. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1960, όταν η συγγραφέας εκδίδει το *Για Μια Καινούρια Ζωή*, διαφαίνονται τα σημάδια του Εθνικού Διχασμού. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελεί προέκταση των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων*, με αποτέλεσμα η ιστορία της αφήγησης να τοποθετείται κι εκείνη στο διάστημα του μεσοπολέμου και ιδιαίτερα στη Δικτατορία του Μεταξά. Αν και ο Διχασμός ανήκει στο πρόσφατο παρελθόν των ηρώων, δεν παύουν οι συνέπειές του να έχουν αντίκτυπο στο

παρόν. Μία παρέα φίλων συγκεντρώνεται στο σπίτι της Βαρβάρας, η οποία κατοικεί πια με την μητέρα της στην Αθήνα. Στο τραπέζι συνευρίσκεται ο ναύαρχος Πολύμπεης, ο οποίος εκπροσωπεί την φιλοπατρία και την πλευρά του Βενιζέλου, και οι φίλες της μητέρας της Βαρβάρας που εκπροσωπούν την πλευρά του βασιλιά. Ο ναύαρχος Πολύμπεης:

*ποτέ του δεν συζητούσε πολιτικά μαζί τους, γιατί δεν ήθελε να τσακωθεί. Αυτός ήταν ανέκαθεν βενιζελικός. Θαύμαζε τη μεγαλοφύα του Βενιζέλου ως πολιτικού, αντίθετα από τις ντάμες του που λατρεύανε τον βασιλέα Κωνσταντίνο... τα δυο αυτά πρόσωπα, που για ένα διάστημα είχαν ρίξει τους Έλληνες σε τέτοιο διχασμό, που ούτε εδώ στον μικρό αυτόν φιλικό κύκλο δεν έλειπε (ΚΖ: σ.50).*

Ο διχασμός σε αυτόν τον μικρόκοσμο δεν αναπαρίσταται μόνο από την πολιτική προτίμηση στο πρόσωπο του πρωθυπουργού Βενιζέλου και του βασιλιά Κωνσταντίνου, αλλά και από την καταγωγή των ηρώων. Ο διχασμός λαμβάνει ταξικές διαστάσεις, καθώς οι φίλες της κυρίας Χριστίνας κατάγονται από Φαναριώτικες οικογένειες, όπως η κυρία Θεοδώρα – Ευδοκία Κομνηνού, ή είχαν άλλοτε επαφές με τη βασίλισσα Όλγα, όπως η κυρία Ποπόφ. Από την άλλη πλευρά ο ναύαρχος Πολύμπεης καταγόταν από οικογένεια αγωνιστών του '21. Γίνεται αντιληπτό, ότι τα ίδια τα ονόματα των χαρακτήρων αντιπροσωπεύουν την καταγωγή τους, συμβολίζουν την κοινωνική τους θέση και αναπαριστούν τα δύο συγκρουόμενα πολιτικά στρατόπεδα.

Ακολουθώντας τη ροή της συζήτησης που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στους καλεσμένους της κυρίας Χριστίνας, η εικόνα του διχασμού ολοκληρώνεται, αφού αναδεικνύονται οι προκαταλήψεις που τρέφει η μία πλευρά έναντι της άλλης. Οι κυρίες της αστικής τάξης θεωρούν τον ναύαρχο Πολύμπεη και κατ' επέκταση τους αγωνιστές της Επανάστασης του 1821 *γενναίους χωριάτες, αγράμματους και τίποτα παραπάνω* (ΚΖ: σ.49), ενώ ο ναύαρχος πιστεύει πως οι Φαναριώτες δεν προσέφεραν καθόλου στον αγώνα εναντίον των Τούρκων και ειρωνεύεται την αριστοκρατική τους προέλευση:

*Οι Φαναριώτες όμως δε βγήκανε στα βουνά όπως εμείς, ούτε αγωνιστήκανε, ούτε τους σουβλίσανε οι Τούρκοι... Ενώ εμείς οι άλλοι υποφέραμε, αγωνιστήκαμε. Και αν δεν υπήρχαν οι χωριάτες αυτοί της Ρούμελης και του Μοριά, που κάνανε τα θάματα του '21, Ελλάδα τώρα δε θα υπήρχε!... Αυτοί οι αριστοκράτες από το Φανάρι, οι*

*γαλαζοαίματοι, το σκάσανε στο εξωτερικό. Άλλοι πήγανε στη Ρουμανία και απομυζούσανε το ρουμανικό λαό, άλλοι στη Φλωρεντία...* (ΚΖ: σ.52).

Αυτές οι ενδόμυχες σκέψεις των ηρώων προσδίδουν ειρωνικό χαρακτήρα στην αφήγηση, επειδή επισκιάζονται από τους καλούς τρόπους που επιβάλλει η αστική κοινωνία. Ωστόσο, το διχαστικό κλίμα απομονώνεται στο πρόσφατο παρελθόν και αποφορτίζεται με τις χιουμοριστικές ιστορίες με ήρωες ιστορικά και πολιτικά πρόσωπα που αφηγείται ο ναύαρχος Πολύμπεης.

Αν και στη γενιά του Τριάντα κυριαρχούν δύο τάσεις, η νεοτερική και η αρχετυπική, σταδιακά και μετά την εμπειρία του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, η πρώτη εξασθενεί. Οι Λογοτέχνες επιστρέφουν στις ρίζες, στο αρχετυπικό παρελθόν, που αντιπροσωπεύεται από τον Μακρυγιάννη<sup>386</sup>. Κατ' αντιστοιχία, η Λιλίκα Νάκου στο μυθιστόρημα *Για μια καινούρια Ζωή* τιτλοφορεί το κεφάλαιο που αναφέρεται στον Εθνικό Διχασμό «Ένας παλιός μικρός κόσμος που χάνεται». Πρόκειται για τον κόσμο που δημιουργήθηκε αμέσως μετά την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους από την τουρκοκρατία, όταν η Ελλάδα δεν βίωνε ακόμη έντονο πολιτικό χάσμα. Προείχε όλων η φιλοπατρία και η λαχτάρα δημιουργίας ενός νέου κόσμου. Εμπράκτως εκδήλωναν την αγάπη τους για την πατρίδα οι πλούσιοι Έλληνες του εξωτερικού, καθώς χάριζαν τα κτήματά τους για τη δημιουργία νοσοκομείων και πανεπιστημίων. Βασικότερο στοιχείο της εποχής εκείνης ήταν ότι οι άνθρωποι ζούσαν χαρούμενοι και μονιασμένοι. Η παλιά ζωή της Αθήνας φανερώνεται αφενός σε συνδυασμό με τον αγώνα του '21, όταν πολλοί Έλληνες προύχοντες πούλησαν τις περιουσίες τους για την απελευθέρωση και την ίδρυση του ελληνικού κράτους και αφετέρου σε αντιδιαστολή με την σύγχρονη ζωή της πόλης που οι πολιτικές διαμάχες συνυφασμένες με τις οικονομικές συνέπειες του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου λειτουργούν τυραννικά στους πολίτες.

Οι συνέπειες του Εθνικού Διχασμού καταλήγουν πιο σκληρές και επίπονες μέσα από τη σύγκριση του με το μακρινό και αρχετυπικό παρελθόν, το οποίο αναπαρίσταται σε δύο επίπεδα: το πραγματικό και το ονειρικό. Οι συζητήσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες αφορούν το υπαρκτό παρελθόν, το παρελθόν που οι ίδιοι οι ήρωες έχουν βιώσει, δηλαδή αναφέρονται σε επίπεδο πραγματικότητας, ενώ το μακρινό παρελθόν, έτσι όπως το οραματίζεται η ίδια η ηρωίδα λαμβάνει διαστάσεις εξιδανικευμένες. Αν

---

<sup>386</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.46.

οι ρεαλιστικές αναφορές στο παρελθόν εναλλάσσονται με τις αναφορές στη σύγχρονη Ελλάδα, το εξιδανικευμένο παρελθόν έρχεται στο τέλος της συζήτησης, όταν η Βαρβάρα καθισμένη στον καναπέ κλείνει τα μάτια της και μεταφέρεται σε έναν κόσμο που περιλαμβάνει όλες τις εμβληματικές προσωπικότητες που έχουν αναφερθεί μέχρι αυτό το σημείο της συζήτησης και εσωκλείει την ομόνοια ανάμεσα στους ανθρώπους. Ως εκ τούτου, ο Εθνικός Διχασμός και οι συνέπειές του εγκλωβίζονται ανάμεσα στο ιστορικό μακρινό παρελθόν που αναπαρίσταται από τις αναμνήσεις των προσώπων και το ονειρικό μακρινό παρελθόν που αποτελεί όραμα του κεντρικού χαρακτήρα. Με αυτόν τον τρόπο, η μιζέρια και η δυστυχία των Ελλήνων του σύγχρονου κόσμου μεγεθύνεται καταλήγοντας ως το αιώνιο βάσανο του τόπου.

Καθώς ο Εθνικός Διχασμός αναπαρίσταται μέσα από το διάλογο μεταξύ φίλων, δεν απολείπεται το χιούμορ και η ειρωνική διάθεση ανάμεσα στη στιχομυθία, ενώ δεν απουσιάζουν οι εντάσεις και οι παρεξηγήσεις. Το όραμα του Ελευθέριου Βενιζέλου για μια μεγάλη Ελλάδα αντιπαραβάλλεται με το στόχο του Παναγή Τσαλδάρη να δημιουργήσει μια χώρα *κομψήν, μικράν και έντιμον* (ΚΖ: σ.56). Παρόλο που μέσα από την αφήγηση εκφράζεται η αγανάκτηση για τη διχόνοια των Ελλήνων και η λαχτάρα για ένα ενωτικό κλίμα, η συγγραφέας φαίνεται να μεροληπτεί υπέρ του Βενιζέλου. Η συμπάθεια της Βαρβάρας στο ναύαρχο Πολύμπεη σε συνδυασμό με την ειρωνική διάθεση που αντιμετωπίζονται οι φίλες της κυρίας Χριστίνας δημιουργούν μία προτίμηση στην πολιτική του Κρητικού πρωθυπουργού. Ωστόσο, στα πλαίσια της μυθοπλασίας, η υποκειμενικότητα του αφηγητή είναι απόλυτα δικαιολογημένη.

Το ιστορικό παρόν των ηρώων τόσο στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* όσο και στο *Για μια Καινούρια Ζωή* συνίσταται από τις συνέπειες του Εθνικού Διχασμού και συνεπώς συνδέεται με το πρόσφατο παρελθόν. Μέσα από την αφηγηματική πλοκή το ιστορικό γεγονός και ο ιστορικός χρόνος διαγράφουν μια γραμμική πορεία και μεταφέρονται στον μικρόκοσμο της οικογένειας ή της συντροφιάς. Εκεί, το δράμα του διχασμού διογκώνεται, αφού η διχόνοια των Ελλήνων έρχεται σε αντίθεση με το μακρινό παρελθόν του 1821, το οποίο εμφανίζεται ωραιοποιημένο. Τα χρόνια της ελληνικής ανεξαρτησίας συνυφαίνονται με την ελευθερία του ατόμου, στοιχείο αφανισμένο στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά, ενώ η αίγλη της παλιάς Αθήνας συγκρίνεται με τη μιζέρια της σύγχρονης. Η συγγραφέας βιώνοντας την διχαστική κατάσταση της Ελλάδας και κουβαλώντας τις πληγές από το διαζύγιο των γονιών της, κατορθώνει να συμφιλιώσει τον ιστορικό με τον βιωματικό εαυτό της και να συγκεράσει αντίστοιχα το ιστορικό γεγονός με το προσωπικό γεγονός.

### 5.3 Το πρόσφατο παρελθόν ως αναπαράσταση ενός τραυματικού παρόντος

Αμέσως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εθνικό Διχασμό ακολουθεί η Μικρασιατική Καταστροφή και η Ελλάδα μαζί με τα άλλα προβλήματα οφείλει να διαχειριστεί και τους χιλιάδες πρόσφυγες που καταφθάνουν από τα παράλια της Μικράς Ασίας. Ο συγγραφέας Άγγελος Τερζάκης μαρτυρεί: *Το 1917 ήτανε χτεσινό μόλις με τα μέσα της εποχής, οι απηγήσεις του έφθαναν με καθυστέρηση, καθώς η εκτόνωση από έκρηξη μεγάλης βόμβας. Η Ανατολή είχε σπαρθεί πέρα για πέρα με κορμιά δικών μας, οι μακριές θεωρίες της προσφυγιάς περνούσαν κάθε μέρα αργά, πένθιμα έζω από τα θολά τζάμια των καφενείων όπου ξαγρυπνούσαμε σ' ατέλειωτες συζητήσεις, πασχίζοντας να βρούμε έναν προσανατολισμό στον κόσμο, ένα έρμα στη ζωή*<sup>387</sup>. Έτσι, η γενιά του Τριάντα διακρίνεται από το στίγμα της διπλής γεωγραφικής προέλευσης, καθώς εκτός από τους γηγενείς συγγραφείς περιλαμβάνει και συγγραφείς από την Ανατολή μετά από το προσφυγικό κίνημα και από τη Δύση μετά από σπουδές και ταξίδια<sup>388</sup>. Αν και η Λιλίκα Νάκου συμπεριλαμβάνεται σε εκείνους τους συγγραφείς που προέρχονται από ένα ευρωπαϊκό περιβάλλον, η ελληνική πραγματικότητα των προσφύγων δεν την αφήνει αδιάφορη. Ωστόσο, η εστίασή της στους πρόσφυγες λαμβάνει περισσότερο κοινωνικές διαστάσεις παρά πολεμικές, αφού δεν αναφέρεται στις συνθήκες του διωγμού από τα παράλια της Μικράς Ασίας, αλλά επικεντρώνεται στην αποδοχή των προσφύγων από τον ντόπιο πληθυσμό. Οι δυτικές καταβολές της συγγραφέα σε συνδυασμό με την ανησυχία που εκφράζει για ζητήματα ανατολικής προέλευσης γεφυρώνουν το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στους συγγραφείς της γενιάς της. Συμφιλιώνει την εμπειρία της Δύσης με το τραύμα της Ανατολής.

Στο μυθιστόρημα, *Η Κυρία Ντορεμί*, η κεντρική πρωταγωνίστρια, Κατερίνα Μακρή, διορίζεται ως καθηγήτρια Ωδικής και Γαλλικών σε σχολείο της Κρήτης. Κατά την περιδιάβασή της από το λιμάνι της πόλης στο σχολείο περνάει από σπίτια που άλλοτε ανήκαν στους Τούρκους, αλλά τώρα μένουν πρόσφυγες. Με αφορμή την προσφυγική γειτονιά η ηρωίδα αναλογίζεται πόσες οικογένειες άλλοτε θα ζούσαν στην συγκεκριμένη συνοικία και σχολιάζει αρνητικά την ανταλλαγή των πληθυσμών:

*Ήξερα πως βέβαια οι Τούρκοι έμεναν χρόνια στην Κρήτη, ακόμα κι ύστερα από την απελευθέρωσή της. Πολλές φορές είχα ακούσει από τον πατέρα μου να λέει πόσο απάνθρωποι του φαινόταν η ανταλλαγή*

<sup>387</sup> Vitty M. (2004), *Η «Γενιά του Τριάντα»: Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα, σ.30.

<sup>388</sup> Vitty M. (2004), ό.π. σ.29.

*των πληθυσμών που γίνηκε ύστερα από τη συνθήκη της Λωζάνης, γιατί τότε ξεριζώθηκαν χιλιάδες Έλληνες και Τούρκοι από τις πατρίδες τους (ΚΝτ: σ.17).*

Το παραπάνω απόσπασμα δοσμένο με ύφος λιτό αποτελεί και τη μοναδική πολιτική αναφορά στην Μικρασιατική Καταστροφή.

Η κυρία Μαρίκα είναι η σπιτονοικοκυρά της Κατερίνας. Πρόσφυγας από την Μικρά Ασία αντιπροσωπεύει την εργατικότητα και την προκοπή, στοιχεία που μάλλον είναι ζηλευτά από τους Ρεθυμιιώτες.

*Η κυρία Μαρίκα ήταν Σμυρνιά και είχε φτάσει στην Κρήτη δίχως πεντάρα, με την Μικρασιατική Καταστροφή. Το επάγγελμά της ήταν το ράψιμο. Ο Ηρακλής μου είχε πει στο δρόμο γι' αυτήν πως ήταν απ' αυτούς τους τετραπέρατους πρόσφυγες που έκαμαν σπίτι και λεφτά, ενώ εμείς βολοδέρνουμε. Απ' τον τρόπο που μιλούσε φαινόταν πως δεν συμπαθούσε τους πρόσφυγες (ΚΝτ: σ.33).*

Αν και διαφαίνεται μία κοινωνική σύγκρουση ανάμεσα στους Ρεθυμιιώτες και τους πρόσφυγες, η κυρία Μαρίκα ως ρόλος στο μυθιστόρημα είναι απόλυτα υποστηρικτικός απέναντι στην Κατερίνα, η οποία κι εκείνη ως ξένη αντιμετωπίζεται με καχυποψία από τους Κρητικούς. Σε αντιδιαστολή με τις εύπιστες Κρητικοπούλες που αρέσκονται στα κουτσομπολιά, η κυρία Μαρίκα είναι η μοναδική που δέχεται να φιλοξενήσει το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας. Μετά από κάποιες κακόβουλες φήμες που κυκλοφόρησαν στην πόλη για τη νέα δασκάλα, κανένας ντόπιος δεν επιθυμεί να ανοίξει το σπίτι του για χάρη της.

Μέσα από τη δημιουργία του μυθοπλαστικού προσώπου της κυρίας Μαρίκας, η Λιλίκα Νάκου παρουσιάζει χαρακτηριστικά γνωρίσματα των Μικρασιατών, όπως η εργατικότητα και το ανοιχτό πνεύμα. Σε μία εποχή όπου οι περισσότερες γυναίκες ασχολούνταν με το νοικοκυριό, η κυρία Μαρίκα ως προκομένη Μικρασιάτισσα όχι μόνο εργάζεται αλλά είναι και οικονομικά ανεξάρτητη από τον σύζυγό της, ενώ συγχρόνως μαθαίνει την τέχνη της μοδιστρικής και στα νέα κορίτσια της πόλης. Η θέση της στην κοινωνία αναλογεί με την θέση της Κατερίνας, η οποία έφτασε από την Αθήνα για να εργαστεί και η ίδια. Κοινά στοιχεία ανάμεσα στους δύο αυτούς γυναικείους χαρακτήρες αποτελεί η αποδοχή του ξενόφερτου και η απουσία προκαταλήψεων. Με αυτόν τον τρόπο, η πρόσφυγας τοποθετείται στη συνείδηση του αναγνώστη στο ίδιο επίπεδο συμπάθειας με τον κεντρικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος, παρόλο που ο χώρος της στο μυθιστόρημα είναι περιορισμένος.

Ο Άγγελος Τερζάκης περιγράφει την Ελλάδα πριν από το 1923 *στενόχωρη και σε ορισμένες, πολυσήμαντες, περιπτώσεις στενοκέφαλη και στενόκαρδη: πνεύμα καταθλιπτικού τοπικισμού τη διατρέχει. Ο βίος παρουσιάζεται οργανωμένος σε μια μίζερη μικρονοικοκυρίστικη λογική...* Ο ίδιος θεωρεί πως από ύστερα από το '23 κι αφού *ξεπεραστήκανε οι πρώτες δυσχέρειες και έπεσαν οι μεσότοιχοι κι άρχισε ουσιαστικότερα να συντελείται η αφομοίωση των νεοφερμένων με τους παλιούς κατοίκους, νιώσαμε όλοι μας, πως κάποιος αέρας είχε φυσήσει, αέρας που ξεκινούσε από μια πλατύτερη αντίληψη της ζωής*<sup>389</sup>. Πράγματι, η εξισορρόπηση ανάμεσα στην Κατερίνα και την κυρία Μαρίκα εκφράζει μία νέα αντιμετώπιση της κατάστασης, η οποία, όμως, βρίσκεται ακόμη σε εμβρυακό στάδιο. Στον ευρύτερο κύκλο των γραμμάτων οι Μικρασιάτες συγγραφείς φαίνεται να συνταυτίζονται με τους γηγενείς συγγραφείς της γενιάς τους. Εντούτοις, η κοινωνία της Ελλάδας συνεχίζει να αντιμετωπίζει με καχυποψία τους πρόσφυγες ακόμη και στα χρόνια του Μεταξά. Στο μυθιστόρημα, *Για μια καινούρια Ζωή*, οι φίλες της κυρίας Χριστίνας ως εκπρόσωποι της παλιάς αριστοκρατίας, θεωρούν υπεύθυνους τους πρόσφυγες για την κατάσταση της σύγχρονης σε εκείνες Αθήνας:

*A! Οι πρόσφυγες την κατέστρεψαν, ... Αυτούς τους πρόσφυγες που μας κουβάλησε ο Βενιζέλος σας... Από τότε που ήρθαν αυτοί, χτίστηκαν οι συνοικισμοί σαν μεγάλα χωριά γύρω από την Αθήνα... και είναι αυτοί που χαλάσανε όλη την ομορφιά του αττικού τοπίου (ΚΖ: σ.55).*

Μέσα από τον συνολικό διάλογο των προσώπων στην παρέα που έχει συγκεντρωθεί στο σπίτι της Βαρβάρας αναδεικνύονται οι πολιτικές και οικονομικές διαστάσεις του προσφυγικού ζητήματος στην Ελλάδα. Η σύνδεση των προσφύγων με την πολιτική στάση του Βενιζέλου απέναντι στα εθνικά ζητήματα οξύνουν τον Εθνικό Διχασμό, οι περιορισμένες θέσεις εργασίας σε αντίστιξη με την αύξηση του εργατικού δυναμικού προκαλούν ανασφάλεια στον τομέα της οικονομίας και η προσχώρηση πολλών προσφύγων στον Κομμουνισμό, δυσχεραίνει την αφομοίωσή τους στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Παρόλα αυτά, ο αναγνώστης δεν ταυτίζεται με τη θέση των δευτερευόντων ηρώων του μυθιστορήματος, καθώς η Βαρβάρα ως προσωπικότητα ανάλογη της Κατερίνας είναι αποδέκτης της διαφορετικής καταγωγής. Μάλιστα, η ειρωνική και σαρκαστική διάθεση με την οποία παρουσιάζονται οι κυρίες της αριστοκρατίας περισσότερο υπονομεύουν τα σχόλιά τους, παρά ενισχύουν την αξιοπιστία τους. Ωστόσο, μέσα από το μυθιστόρημα προκύπτει το συμπέρασμα πως η

---

<sup>389</sup> Vitty M. (2004), ό.π. σ.31.



ελληνική κοινωνία δεν ήταν έτοιμη στα χρόνια εκείνα να απορροφήσει τους πρόσφυγες στον ευρύτερο πληθυσμό της.

Οι συνθήκες διαβίωσης των προσφύγων περιγράφονται στο μέσο του μυθιστορήματος μέσα από το πρόσωπο της Χρύσας, μιας προσφυγοπούλας που έφτασε στην Ελλάδα με την μητέρα της. Η πορεία του συγκεκριμένου προσώπου κατά τη διάρκεια της πλοκής προκαλεί την συμπόνια και τη συγκίνηση του αναγνώστη, αποκαθιστώντας την προκατειλημμένη εικόνα των προσφύγων που είχε φανερωθεί από συγκεκριμένα μυθοπλαστικά πρόσωπα στην αρχή του μυθιστορήματος. Αρχικά, εκφράζεται η αγανάκτηση της παλαιάς αριστοκρατίας απέναντι στους πρόσφυγες, οι οποίοι αντιμετωπίζονται περισσότερο ως οικονομική απειλή, παρά ως ομοεθνείς. Η εμφάνιση της Χρύσας όχι μόνο αποκαθιστά το στερεότυπο των προσφύγων αλλά και εκφράζει την αγανάκτηση των τελευταίων απέναντι στο κοινωνικό κατεστημένο που τους απορρίπτει. Τα λόγια της Χρύσας απαντούν στην αισιόδοξη οπτική της Βαρβάρας για την δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου. Ο συνοικισμός του Ασυρμάτου, έξω από το Θησείο, αντιτίθεται στο ουτοπικό μέρος που οραματίζεται η ηρωίδα. Πράγματι, το 1922 μετά την μεγάλη καταστροφή της Μικράς Ασίας οδηγήθηκαν στα Πετράλωνα περίπου 3.000 Ατταλειώτες, κάτοικοι της πόλης Αττάλειας του νότου της Μικράς Ασίας. Περίπου 800 οικογένειες εγκαταστάθηκαν σε ένα παλιό λατομείο του Φιλοπάππου, κοντά στη Ναυτική Σχολή Πολέμου (Σχολή Ασυρμάτου). Με χωματόπλινθους, λαμαρίνες, γκαζοντενεκέδες, σανίδια από παλιές κάσες, ψευτοκαρδόνια και ό,τι άλλο οικοδομήσιμο υλικό μπορούσαν να βρουν «εξασφάλισαν» μια προσωρινή στέγη. Έτσι, πάνω στο βράχο πρόβαλαν οι τρώγλες του Συνοικισμού Ασυρμάτου, ή Ασύρματος ή Ατταλιώτικα όπου για πολλά χρόνια φιλοξένησε τα όνειρα των ανθρώπων που τον αποτελούσαν<sup>390</sup>. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Διονύσιου Δεβάρη, Λευκαδίτη δημοσιογράφου της εποχής: *Με τρεις δραχμάς και εντός δέκα λεπτών από το «Δημοτικό Θέατρο» βγαίνετε από την Αθήνα, από την Ελλάδα, από την Ευρώπη*<sup>391</sup>.

Οι άθλιες συνθήκες των προσφύγων στον συγκεκριμένο συνοικισμό σε συνδυασμό με την αδιαφορία του ελληνικού κράτους ώθησε την Χρύσα και κατ' επέκταση πολλούς άλλους πρόσφυγες να ενταχθούν στον Κομμουνισμό:

---

<sup>390</sup> [https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post\\_5.html](https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post_5.html) ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 7/11/2022.

<sup>391</sup> [https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post\\_5.html](https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post_5.html) ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 7/11/2022.

*A, Βαρβάρα, άμα δεις πως ζούνε οι άνθρωποι αυτοί, πως ζούνε μέσα στις σπηλιές, αν έχεις λίγο μυαλό θα καταλάβεις τι με έσπρωξε και μένα να γίνω όργανο, όπως λέει η κυρία Βικτωρία, του κόμματος!...*  
(ΚΖ: σ.127).

Πρόσφυγες και Κομμουνιστές αποτελούν για την Ελλάδα της εποχής ένα κοινωνικό στίγμα και απομονώνονται από την ευρύτερη κοινωνία. Έτσι, οι αποξενωμένοι Κομμουνιστές συνιστούν αρωγό των αποξενωμένων προσφύγων. Στα λόγια της Χρύσας διαφαίνεται έντονα ο διαχωρισμός ανάμεσα στο *εμείς*, που υπονοεί τους Κομμουνιστές, και στο *εσείς*, που απευθύνεται στο υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο: *Τι κάνατε εσείς γι' αυτούς;... Εμείς όμως τους υποσχόμαστε μια καλύτερη ζωή...* (ΚΖ: σ.127). Τα αποσιωπητικά επιτρέπουν στον αναγνώστη να σχηματίσει την απάντηση στην ρητορική ερώτηση της προσφυγοπούλας, ενώ ο δημώδης λόγος σε συνδυασμό με τη χρήση του β' πληθυντικού προσώπου μεταμορφώνουν το μυθοπλαστικό περιβάλλον της ανάγνωσης σε πραγματικό περιβάλλον συζήτησης ανάμεσα στην ίδια τη Χρύσα και τον αναγνώστη.

Τα θέματα των προσφύγων δεν απασχολούν τη συγγραφέα πρώτη φορά στα δύο παραπάνω μυθιστορήματα. Ήδη το 1930 δημοσιεύει το βραβευμένο στη συνέχεια διήγημα, «Μητρότης», στην εφημερίδα *Τα Νέα*<sup>392</sup>. Το συγκεκριμένο αφήγημα αφορά την ιστορία ενός δεκατετράχρονου Αρμενόπουλου που διαμένει στον προσφυγικό καταυλισμό στη Μασσαλία. Μοναδική του συντροφιά και οικογενειακό βάρος το νεογέννητο αδερφάκι του που το μεταφέρει μαζί του προσπαθώντας να του βρει λίγο γάλα. Η ασιτία έχει παραμορφώσει το βρέφος σε τέτοιο βαθμό που κανένας δεν επιθυμεί να το βοηθήσει. Αντίθετα, οι πρόσφυγες του καταυλισμού το αντιμετωπίζουν ως τελώνιο, ως χτικιό και το διώχνουν μακριά. Ο ήρωας αποφασίζει να επισκεφτεί τον καταυλισμό των Μικρασιατών που ήταν δίπλα στον δικό του, αλλά κι εκεί στο αντίκρισμα του μωρού, όλοι τρομάζουν και το διώχνουν μακριά. Τελικά, ένας Κινέζος μικροέμπορος που επισκεπτόταν συχνά τους πρόσφυγες αποφασίζει να πάρει τον έφηβο με το αδελφάκι του στο σπίτι του. Η γυναίκα του όχι μόνο συμπονά τα δύο αδέρφια αλλά και θηλάζει με ιδιαίτερη στοργή το νεογέννητο.

---

<sup>392</sup> Dokou Chr., "From Asia Minor to Asia Minor: Pregnant Boys and Girl Warriors as Empowering Authorial Metaphors in Lilika Nakos and Maxine Hong Kingston", *Σύγκριση/Comparison*, Vol.23, 2012, σ.136 (133-143). Το διήγημα «Μητρότης» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα, *Τα Νέα*, 10-5-1930 και στο περιοδικό, *Ο Κύκλος*, τόμ.5, 1936 (116-118) βλ. Παράρτημα.

Η αναπαράσταση του προσφυγικού καταυλισμού επιτελείται από μία πρωτοπρόσωπη αφήγηση και υπό το πρίσμα μιας εσωτερικής εστίασης, προσδίδοντας στο αφήγημα τη μορφή μιας επίπλαστης προσωπικής μαρτυρίας. Ο ίδιος ο ήρωας σε μεταγενέστερο χρόνο αφηγείται την εμπειρία που βίωσε με τον ερχομό του αδερφού του στον κόσμο. Παρόλο που μεσολαβεί ένα άγνωστο χρονικό διάστημα ανάμεσα στο βίωμα και στην αφήγηση, τα αισθήματα και οι αντιδράσεις που βιώνει ο ήρωας στην εφηβική του ηλικία μεταφέρονται στον αναγνώστη με τέτοια αμεσότητα, σαν ο τελευταίος να είναι μέρος στο παρόν της ιστορίας: *Η ζωή ξαφνικά μου φάνηκε τόσο φριχτή που σκέπασα το πρόσωπό μου με τα δυο χέρια και άρχισα να κλαίω, πνιγμένος από παράπονο κι από απόγνωση* (Μ: σ.21).

Η αφήγηση ξεκινάει με την περιγραφή του καταυλισμού. Άνευ ιδιαίτερων εκφραστικών μέσων ο αφηγητής μηνύει στον αναγνώστη τις συνθήκες διαβίωσης των προσφύγων, οι οποίες δεν είναι ολότελα ίδιες για όλους:

*Είχαμε βουλευτεί ο καθένας, όπως μπορούσε. Οι πιο πλούσιοι κάτω από σκηνές, άλλοι κάτω από μισοχαλασμένα υπόστεγα, κι οι περισσότεροι, μη έχοντας τίποτα καλύτερο, μπήκανε κάτω από κουβέρτες που έστηναν πάνω σε τέσσερα ξύλα* (Μ: σ.19).

Η διάκριση ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις συνεχίζει να ισχύει σε ένα βαθμό ακόμη και σε καιρό πολέμου. Ωστόσο, όλοι οι πρόσφυγες μακριά από τον τόπο τους προσπαθούν να δημιουργήσουν *την ιδέα του σπιτικού* (Μ: σ.19). Το περιβάλλον είναι δυσχερές τόσο για τους Έλληνες όσο και για τους Αρμένιους. Πρόκειται για επιζώντες μίας εμπόλεμης κατάστασης που προσπαθούν να επιβιώσουν. Το δυνατό κλάμα του μωρού *διαλαλούσε την πείνα του* (Μ: σ.20) εκφράζοντας το δυνατό αίσθημα της πείνας όλων των προσφύγων. Το μωρό αποτελεί την αιτία θανάτου της μητέρας του και όλοι εύχονται τον δικό του θάνατο, ώστε να σταματήσει το κλάμα του. Όμως, εκείνο, συμβολίζοντας τη ζωή και τον αγώνα της επιβίωσης, επιμένει να κλαίει εωσότου ικανοποιήσει την βιολογική του ανάγκη.

Ωστόσο, η αφηγηματική βαρύτητα δεν εστιάζει στο μωρό, αλλά στη μεταφορά του από τον δεκατετράχρονο αδερφό του. Η καθηγήτρια Αγγλικής Λογοτεχνίας, Χριστίνα Δόκου, παραλληλίζει την πράξη της μεταφοράς του βρέφους με το εκφραστικό μέσο της μεταφοράς, το οποίο υποδηλώνει τη δύναμη των λογοτεχνικών κειμένων να μεταφέρουν παιγνιωδώς το σημασιολογικό δυναμικό τους κατά μήκος του χρόνου, του τόπου, της λογοτεχνικής σύμβασης και της ποιητικής αδοσίας. Μέσα από την μεταφορά αποφεύγεται η σαφήνεια του νοήματος, καθώς εκείνο επιδέχεται πολλαπλές

ερμηνείες<sup>393</sup>. Πέρα από τις έμφυλες διαστάσεις, οι οποίες προσδίδονται στην μεταφορά του νεογέννητου και θα αναλυθούν σε επόμενο κεφάλαιο<sup>394</sup>, διαφαίνεται και η αιτία της αποξένωσης του έφηβου από τους υπόλοιπους πρόσφυγες. Το αγόρι μεταφέρει το βάρος της μοναξιάς του και το συναισθηματικό φορτίο μιας ρατσιστικής αντιμετώπισης: «*Φύγε από δω αναθεματισμένο και μην ξαναπατήσεις τα πόδια σου από δω. Γρουσουζή!*». *Κι όλες μαζί να με κυνηγάνε και να με φοβερίζουνε* (Μ: σ.21).

Στο πρόσωπο του νεαρού αγοριού υπολανθάνει η ίδια η συγγραφέας, η οποία μεταφέρει το δικό της τραύμα της αποξένωσης, τόσο ως Ελληνίδα στην Μασσαλία, όταν πρωτοπήγε με την μητέρα της σε ηλικία έξι ετών όσο και ως ενήλικη πια, όταν επαναπατρίστηκε στην Ελλάδα. Η Δόκου εύστοχα προεκτείνει την αποξένωση της Νάκου πέρα από τα αίτια της φυσικής μετανάστευσης από την Ανατολή προς τη Δύση και αντίστροφα. Ανατρέχοντας στον Edward Said, προβάλλει στη συγγραφέα μια διανοητική κατάσταση μόνιμης απομόνωσης, η οποία τυγχάνει σε όλους τους διαφωνούντες στοχαστές, στους αστείους, στα άτομα που αντιτίθενται στην κοινωνία τους, που διαφωνούν με την κοινωνία τους και που καθίστανται «διανοούμενοι στην εξορία», όπου κι αν βρίσκονται<sup>395</sup>. Πράγματι, η συγγραφέας ακολούθησε έναν μη συμβατικό τρόπο ζωής, επιλέγοντας την επαγγελματική αποκατάσταση έναντι της οικογένειας και χαράσσοντας την δική της συγγραφική πορεία. Όπως δεν αφομοιώθηκε πλήρως στο κοινωνικό σύνολο, έτσι δεν ακολούθησε πιστά και το ρεύμα της γενιάς του Τριάντα, στο οποίο ανήκε. Οι δυτικές επιρροές από τις σπουδές της στη Γαλλία δεν την οδήγησαν σε ρηξικέλευθες τεχνοτροπίες, ώστε να συμβαδίσει με τους υπόλοιπους κοσμοπολίτες συγγραφείς της γενιάς της. Αντίθετα, ο κλασικός τρόπος αφήγησης την τοποθετεί στους ξεχασμένους λογοτέχνες αυτής της περιόδου.

Κατ' επέκταση, το αίσθημα της απομόνωσης λόγω του φύλου της στον εργασιακό χώρο, λόγω των ευρωπαϊκών ιδεών της στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο και λόγω της γραφής της στον χώρο της τέχνης, την οδηγούν στην ταύτισή της με τους πρόσφυγες ήρωες της μυθοπλασίας της. Ωστόσο, οι πρόσφυγες ήρωες είτε λειτουργούν ως στηρίγματα σε ανθρώπους που δεν μπορούν να ενταχθούν στο κοινωνικό περιβάλλον, όπως η κυρία Μαρίκα ενοικιάζει δωμάτιο στην Κατερίνα, είτε οι ίδιοι δέχονται τη στήριξη του κεντρικού ήρωα, όπως η Χρύσα βρίσκει συμπαράσταση από την Βαρβάρα.

---

<sup>393</sup> Dokou Chr., 2012, ό.π. σ.133.

<sup>394</sup> Βλέπε κεφάλαιο 7

<sup>395</sup> Dokou Chr., "From Asia Minor to Asia Minor: Pregnant Boys and Girl Warriors as Empowering Authorial Metaphors in Lilika Nakos and Maxine Hong Kingston", 2012, ό.π. σ.138.

Συνεπώς, μία μορφή θετικής αλληλεπίδρασης και αλληλεγγύης διακρίνεται ανάμεσα στους κεντρικούς ήρωες και τους πρόσφυγες.

Στο διήγημα «Μητρότης», η συγγραφέας επιλέγει έναν ιδιαίτερο τρόπο αναπαράστασης της διαφορετικότητας και αποδοχής του άλλου. Ο δεκατετράχρονος ήρωας μεταφέροντας το αποστεωμένο αδερφάκι του συναντά έναν πλανόδιο Κινέζο, ο οποίος μένει με την λεχώνα γυναίκα του δίπλα από τον καταυλισμό. Ο Κινέζος επιφέρει τη λύση στο πρόβλημα του πρωταγωνιστή, καθώς τον οδηγεί στη σύζυγό του κι εκείνη με όλη της την ζεστασιά και την αγάπη προσφέρει στο κατά άλλους φρικιαστικό τέρας το γάλα της. Ουσιαστικά, η λύση στο αποξενωμένο προσφυγόπουλο δίνεται από τον επίσης απομονωμένο Κινέζο, γύρω από τη φυλή του οποίου έχει δημιουργηθεί μια βαθιά προκατάληψη:

*Είχα ακουστά τόσα τρομερά πράγματα για την αγριότητα των Κινέζων! Μάλιστα στον καταυλισμό μας λέγανε ότι οι Κινέζοι, όπως και οι Εβραίοι κλέβανε τα παιδιά των χριστιανών για να τους πιούν το αίμα (Μ: σ.22).*

Η Λιλίκα Νάκου εμφανίζει έναν άνθρωπο του περιθωρίου ως στήριγμα στον ήρωα καταρρίπτοντας το στερεότυπο ότι οι Κινέζοι και οι Εβραίοι είναι επικίνδυνοι για τα παιδιά των Χριστιανών. Μάλιστα, η Κινέζα μητέρα παραδίδει στη νεότερη γενιά όχι την εθνική παράδοση, αλλά ένα μάθημα ανθρωπιάς με τον ίδιο φυσικό τρόπο, όπως δίνει το γάλα της. Η Νάκου υπονομεύει έτσι τις εθνοκεντρικές αντιλήψεις, τα φυλετικά στερεότυπα και τους θρησκευτικούς διαχωρισμούς<sup>396</sup>.

Η Μικρασιατική Καταστροφή στο λογοτεχνικό έργο της Νάκου καταλαμβάνει μία μικρή έκταση και αναπαρίσταται μέσα από ήρωες πρόσφυγες, οι οποίοι είτε αποτελούν πρωταγωνιστές ήρωες είτε διαδραματίζουν δευτερεύοντα ρόλο. Μέσα από τον διάλογο αναπαρίσταται η αντιμετώπισή τους από την αστική κοινωνία, ενώ οι συνθήκες διαβίωσής τους αναδύονται μέσα από τη ζωή των ίδιων των ηρώων. Καθώς η μυθοπλαστική πραγματικότητα και το ιστορικό γεγονός συμπορεύονται στο έργο της Νάκου, στην περίπτωση του διηγήματος «Μητρότης», παραχωρούν τη θέση τους στο ζήτημα της αποδοχής του διαφορετικού. Οι αντίξοες συνθήκες των προσφύγων στον καταυλισμό επισκιάζονται από την ρατσιστική αντιμετώπιση του βρέφους και από την

---

<sup>396</sup> Παλαιού Ν. (2011), «Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900-1940», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα: Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών/Γρανάδα (9-10 Σεπτεμβρίου 2010)*, επιμ. Κ. Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, σ.99 (87-100).

ανατροπή του ρατσιστικού στερεότυπου της κινεζικής φυλής. Σε αυτήν την περίπτωση, η αναπαράσταση ενός ιστορικού γεγονότος αξιοποιείται ως μέσο για την ανάδυση πανανθρώπινων και διαχρονικών αξιών.

#### 5.4 Παρόν: Οι αναπαραστάσεις μιας τραυματικής εμπειρίας

Είκοσι χρόνια περίπου μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, η Ελλάδα αντιμετωπίζει την ιταλική και γερμανική εισβολή που είχε ως αποτέλεσμα την Γερμανική Κατοχή (1941-1944). Η περίοδος της Κατοχής συνιστά μία από τις πιο δύσκολες περιόδους της χώρας, καθώς επέφερε την ολοσχερή κατάρρευση της οικονομίας και την όξυνση των εμφύλιων συγκρούσεων. Ωστόσο, μεγαλύτερο πλήγμα για την ελληνική κοινωνία αποτέλεσε ο μεγάλος λιμός που στάθηκε η αιτία να χαθούν χιλιάδες άνθρωποι ανάμεσά τους και μικρά παιδιά. Η φτώχεια, η εξαθλίωση, η ηθική παρακμή και η υποτίμηση της ανθρώπινης ύπαρξης λειτουργούν αντιπροσωπευτικά της περιόδου εκείνης. Η ίδια η συγγραφέας βίωσε τα κατοχικά χρόνια βγάζοντας στην μαύρη αγορά τα έπιπλα και τα προσωπικά της αντικείμενα, καίγοντας τις σημειώσεις της για να ζεσταθεί και πουλώντας τσιγάρα στους δρόμους της Αθήνας. Το 1941 εντάχθηκε ως εθελόντρια νοσοκόμα στο πρόχειρο νοσοκομείο της Ριζάρειου Σχολής, όπου μεταφέρονταν παιδιά, τα οποία πέθαιναν από την πείνα στους δρόμους της Αθήνας. Αυτά τα παιδιά έγιναν το αντικείμενο μίας σειράς διηγημάτων της Νάκου. Τα διηγήματα πέρασαν μεμονωμένα και λαθραία στην Ελβετία, όπου και εκδόθηκαν αυτόνομα, αφυπνίζοντας την παγκόσμια συνείδηση σχετικά με την λιμοκτονία που μάστιζε την Ελλάδα και συνιστώντας την αφορμή να σταλούν τα πρώτα κιβώτια με γάλα από τον Ερυθρό Σταυρό<sup>397</sup>. Το 1944 τα διηγήματα εκδίδονται συλλογικά στην Αλεξάνδρεια με τον τίτλο, *Η Κόλαση των Παιδιών*<sup>398</sup>.

Η Λιλίκα Νάκου μέσα από την συνέντευξή της στον Θανάση Νάκα εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκε το νοσοκομείο στη Ριζάρειο και τις γενικότερες συνθήκες διαβίωσης των παιδιών: *Οι Γερμανοί, επειδή τα παιδιά πέφταν πεινασμένα στους δρόμους, τα παίρναν και τα πετούσαν μέσα σε μάντρες, σα σκυλιά. Και τότε κατόρθωσε η Προϊσταμένη, Αριστέα Παπαδάτου, να της δώσουν αυτό το κτίριο, που ήταν άλλοτε Ιερατική Σχολή, και να το κάνει νοσοκομείο. Έδωσαν οι πλούσιες της περιοχής και ο Παπαστράτος κρεβάτια, και τα στοιβάξαμε τα παιδιά δυο-δυο, τρία-τρία, αν το*

<sup>397</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne's World Authors Series, Twayne Publishers, Boston, σ.8.

<sup>398</sup> Tannen D. (1983), ό.π. σ.8.

κρεβάτι ήταν μεγάλο, κάναμε και μια πρόχειρη απολύμανση, γιατί και τα παιδιά είχαν ψείρες ή ήταν άρρωστα. Τα παιδιά τα κουβαλούσαν συνήθως με τα καρτσάκια από τις συνοικίες, το Περιστέρι και αλλού, άλλα απ' αυτά τα γιατρεύαμε κι άλλα πέθαιναν ήσυχα. Γιατί συνέβαινε να περνούν πολλές φορές τα γερμανικά καμιόνια από πάνω τους, όταν τα παιδιά έπεφταν στο δρόμο. Ήταν φοβερό το θέαμα... Τη δεύτερη φορά [που ήρθε το γάλα από την Ελβετία] μας είπαν να το μοιράζουμε στα γερά παιδιά και ν' αφήνουμε τα πολύ άρρωστα και τα ετοιμοθάνατα να πεθαίνουν, γιατί δεν έφτανε το γάλα. Έτσι, έπρεπε να κάνουμε triage (διαλογή), ποια θα ζήσουν και ποια θ' αφήσουμε να πεθάνουν. Αυτό με χτύπησε στο νευρικό μου σύστημα και τα παράτησα κι έφυγα<sup>399</sup>.

Αν και αφητηρία της συλλογής διηγημάτων, *Η Κόλαση των Παιδιών*, αποτελεί η προσωπική εμπειρία της συγγραφέα ως νοσοκόμα στη Ριζάρειο Σχολή, τα γεγονότα που γίνονται αντικείμενο αναπαράστασης έχουν εθνικό και συλλογικό χαρακτήρα. Η Βασιλική Λαλαγιάννη, καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, εύστοχα σημειώνει πως: Η Κόλαση των παιδιών είναι ένα διήγημα αφιερωμένο σε ένα συλλογικό και ιστορικό γεγονός, την πείνα που προκλήθηκε κατά την Κατοχή των Γερμανών, είναι μια προσωπική ιστορία στην οποία αντανακλάται το πεπρωμένο ενός ολόκληρου λαού μέσα από ένα σχέδιο ιστορικής και κοινωνικής περιγραφής<sup>400</sup>. Βέβαια, στα αφηγήματα δεν τηρούνται οι προϋποθέσεις ενός αυτοβιογραφικού κειμένου, όπως διατυπώνονται από τον Lejeune<sup>401</sup>. Ωστόσο, η αφήγηση ως φωνή ζώσα μεταφέρει την αλήθεια της αυτοβιογραφικής αφήγησης και αναδεικνύει την αλήθεια των ιστορικών γεγονότων, διότι στα συγκεκριμένα διηγήματα επιτελείται μία διπλή ανασκαφή και μια διπλή κατασκευή: αυτή του αφηγητή και εκείνη του αποδέκτη της αφήγησης<sup>402</sup>. Από τη μία πλευρά, ο αφηγητής ως μάρτυρας των γεγονότων εξιστορεί μέρος της ιστορικής πραγματικότητας και από την άλλη πλευρά ο αναγνώστης, ως ακροατής και μάρτυρας, διαβάσει και αποδέχεται την αλήθεια της αφήγησης ως ιστορική πραγματικότητα. Κατ'

---

<sup>399</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», *Τομές*, τχ.48, Μάιος 1979, Αθήνα, σ.10-11(3-25).

<sup>400</sup> Lalagianni V. (2005), "Guerre, souffrance et humanisme dans l' oeuvre de Lilika Nakos", *La Francophonie dans le Balkans. Les Voix des femmes*, eds. Oktapoda Lu-E. – V. Lalagianni, Publisud, Paris, σ.194 (193-200).

<sup>401</sup> Lejeune P. (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Seuil, Paris, σ.23 στο Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.27-28 και στο Lalagianni V., "Entre fiction et autobiographie: Les écrits de Lilika Nakos", *Neohellicon*, XXXIII, t.1, 2006, σ.125 (129-129). Οι αυτογραφικές δομές στο έργο της Λιλίκας Νάκου αναφέρονται στο κεφάλαιο 4.

<sup>402</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, ό.π. σ.362.

επέκταση, τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης μετατρέπονται σε *συν-μάρτυρες*<sup>403</sup> των ανθρώπινων παθών.

Για τη σύνθεση ενός αφηγηματικού κειμένου οι αναφορές της «αληθινής Ιστορίας» και της «μυθοπλαστικής ιστορίας» διασταυρώνονται πάνω από τη βασική ιστορικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας<sup>404</sup>. Με την έννοια της αναφοράς εννοείται ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας αναφέρεται και προσδιορίζει την πραγματικότητα. Αν οι αναφορές της «αληθινής Ιστορίας» χαρακτηρίζονται «έμμεσες» και σχετίζονται με ντοκουμέντα, αρχεία και ιστορικά τεκμήρια, οι αναφορές της «μυθοπλαστικής ιστορίας» χαρακτηρίζονται «αποσχισμένες/διχασμένες» λόγω της απόστασης που τις χωρίζει από τη συνήθη γλώσσα<sup>405</sup>. Η ιδιαιτερότητα της συλλογής διηγημάτων, *Η Κόλαση των Παιδιών*, εστιάζεται στην έλλειψη των έμμεσων αναφορών της αληθινής Ιστορίας, καθώς η συγγραφέας δεν αξιοποιεί ιστορικές πηγές για την μυθοπλαστική αναπαράσταση των γεγονότων της Κατοχής. Αντίθετα, στηρίζεται στο προσωπικό της βίωμα, το οποίο ταυτίζεται με το συλλογικό βίωμα ενός ολόκληρου έθνους και ως εκ τούτου ασυνείδητα μετατρέπει τις έμμεσες πηγές σε «άμεσες» διασταυρώνοντάς τις τελευταίες με τις «αποσχισμένες/διχασμένες» αναφορές κατ' απαίτηση της λογοτεχνικής γραφής.

Ο Paul Ricoeur υποστηρίζει πως *ανήκουμε στη σφαίρα της ιστορικότητας ως αφηγητές ιστοριών, ως μυθιστοριογράφοι, ως ιστορικοί. Ανήκουμε στην Ιστορία πριν αφηγηθούμε ιστορίες ή γράψουμε Ιστορία*<sup>406</sup>. Η Λιλίκα Νάκου γράφει τα γεγονότα συγχρονικά με την εξέλιξή τους, καθώς ο χρόνος της ιστορίας βρίσκεται στην ελάχιστη απόκλιση από τον χρόνο της αφήγησης. Ολοκληρώνοντας τη συγγραφή ενός διηγήματος, επιστρέφει στην Ιστορία, γίνεται ξανά μέλος της μέχρι να απομακρυνθεί για λίγο, ώστε να ετοιμάσει το επόμενο διήγημα και να επανέλθει. Συνεπώς, η μυθιστοριογράφος ως εκκρεμές μετακινείται ανάμεσα στη σφαίρα της Ιστορίας ως νοσοκόμα και στη σφαίρα της ιστορικότητας ως συγγραφέας, σαν να βρίσκεται στο μέσο ενός παιχνιδιού μεταξύ γεγονότων και αφήγησης. Καθώς η Νάκου μετατοπίζει διαρκώς τον εαυτό της από τον κόσμο της πραγματικότητας στον κόσμο της

---

<sup>403</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), ό.π. σ.362.

<sup>404</sup> Ricoeur P. (1990), *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ.72-73.

<sup>405</sup> Ricoeur P. (1990), ό.π. σ.73.

<sup>406</sup> Ricoeur P. (1990), ό.π. σ.74.



μυθοπλασίας, το Wirkungsgeschichte της «ενεργού Ιστορίας»<sup>407</sup> είναι άμεσα συνδεδεμένο με την ίδια την ιστορία.

Ακολουθώντας τη διάκριση του Απόστολου Σαχίνη ανάμεσα στα πολεμικά μυθιστορήματα που αντικρίζουν τον πόλεμο από τη θέση του απλού στρατιώτη και στα αντίστοιχα που εποπτεύουν τον πόλεμο ως σύνολο και προχωρούν στην επική του εκμετάλλευση, επιβεβαιώνεται η χρονική σύγκλιση του Wirkungsgeschichte με τα ιστορικά γεγονότα της Κόλασης των παιδιών, καθώς η πρώτη κατηγορία πολεμικών μυθιστορημάτων αφορά τα μυθιστορήματα που γράφονται από ανθρώπους που έζησαν τον πόλεμο σε μικρή χρονική απόσταση από τα γεγονότα, ενώ η δεύτερη κατηγορία αφηγήσεων προϋποθέτει την αντικειμενική θεώρηση των συμβάντων που έρχεται με το πέρασμα του χρόνου<sup>408</sup>. Συνεπώς, οι «άμεσες» αναφορές που πλέκονται σε έναν μυθοπλαστικό λόγο της μορφής «αποσχισμένων/διχασμένων» αναφορών και η μικρή χρονική απόσταση που χωρίζει το βίωμα από την καταγραφή του, το Wirkungsgeschichte από την ίδια την ιστορία, καθιστούν την Κόλαση των παιδιών, μία από τις πιο σημαντικές βιωματικές αφηγήσεις της κατοχικής εποχής.

#### 5.4.1. Μορφή και περιεχόμενο

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος έγινε καθολικά δεκτός στην Ευρώπη και θεωρήθηκε ως πνευματική αφύπνιση, ως σωτηρία του ανθρώπου από τα στενά κοινωνικά και οικονομικά συμφέροντα<sup>409</sup>. Ουσιαστικά, επισφράγισε την ήδη υπάρχουσα οικονομική και ηθική κρίση, ενώ συγχρόνως έθεσε προσδοκίες για μια κοινωνική αναγέννηση των εθνών της Ευρώπης. Εντούτοις, οι ζοφερές συνέπειές του όχι μόνο δεν επιβεβαίωσαν τις προσδοκίες που είχαν σχηματιστεί γύρω από αυτόν, αλλά καθόρισαν την μοίρα πολλών εθνών, όπως της Ελλάδας. Ως εκ τούτου, δημιουργήθηκε μία μεγάλη αντιπολεμική κίνηση που επιδίωκε, προβάλλοντας τη φρίκη αλλά και τη ματαιότητα του πολέμου, να λειτουργήσει αποτρεπτικά για μια νέα εκτεταμένη σύρραξη<sup>410</sup>. Δυστυχώς, παρά τις προσπάθειες, ο Δεύτερος Παγκόσμιος

---

<sup>407</sup> Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, trans. Weinsheimer J. - D. G. Marshall, Continuum, Great Britain, σ.343. Αναλυτικά για το «Wirkungsgeschichte» βλ. κεφάλαιο 2.

<sup>408</sup> Σαχίνης Α. (1971), «Το πολεμικό μυθιστόρημα», *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Γαλαξίας, Αθήνα, σ.179, 123-124, 125 στο Σταυροπούλου Ε. (2012), «Η εμπειρία του πολέμου με τα μάτια των παιδιών», *Τολμηρός Σκαπανέας: Αφιέρωμα στον καθηγητή Κώστα Α. Δημάδη*, επιμ. Isabel García Gálvez y Olga Omatos Sáenz, Victoria-Gasteiz, Hispania, σ.351 (349-363).

<sup>409</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.75.

<sup>410</sup> Σταυροπούλου Ε. (2012), «Η εμπειρία του πολέμου με τα μάτια των παιδιών», ό.π. σ.350.

Πόλεμος ήταν γεγονός. Ο Πρώσος στρατιωτικός και συγγραφέας περί της θεωρίας και πρακτικής του πολέμου, Carl Clausewitz, επινόησε τον όρο «friction» (reality and fiction) προκειμένου να αποδώσει την σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη λογοτεχνία και να διακρίνει τον πραγματικό πόλεμο από τον πόλεμο, όπως αποτυπώνεται στο χαρτί<sup>411</sup>. Αν και η ακριβής μεταφορά των πολεμικών συρράξεων στις λευκές σελίδες αποτελεί ένα δύσκολο έως ακατόρθωτο εγχείρημα, χιλιάδες κείμενα λογοτεχνικά δημιουργήθηκαν, ώστε να αποτυπωθούν οι τραγικές συνέπειες του πολέμου, να αναζητηθούν ενοχές και ευθύνες, να τοποθετηθούν πολιτικές ιδεολογίες<sup>412</sup> και να προβληθεί το αίτημα υπέρ της ειρήνης.

Ένα λογοτεχνικό κείμενο που διαπραγματεύεται το θέμα του πολέμου, δύναται να λάβει ποικίλες μορφές, όπως τα απομνημονεύματα, τη ρεαλιστική μαρτυρία, την αυτοβιογραφία ή το ημερολόγιο<sup>413</sup>. Πρόκειται για κειμενικά είδη, τα οποία πρεσβεύουν την υποκειμενική αλλά και ανθρώπινη οπτική του πολέμου. *Ενίοτε τα πολεμικά γεγονότα καταγράφονται ως έγιναν χωρίς να υποβληθούν σε συγγραφική διευθέτηση*<sup>414</sup>, ώστε να αναπαραστήσουν τις πολεμικές συρράξεις στις αντικειμενικές τους διαστάσεις. Ωστόσο, η ακατάστατη παρουσίασή τους και όχι η οργανωμένη αναπαράστασή τους *ενθαρρύνει μία παθητική κατάσταση της ιστορίας*<sup>415</sup>, αφού απουσιάζει η ερμηνεία και τελικά η θέση του ίδιου του συγγραφέα. Η Λίλικα Νάκου ενταγμένη στο αντιπολεμικό πνεύμα της εποχής, ακολουθεί τις παραδοσιακές τεχνοτροπίες της αφήγησης, αλλά δεν προσδίδει στα αφηγήματά της κάποια συγκεκριμένη μορφή ημερολογίου ή επιστολής. Παρόλο που η θέση της ως νοσοκόμα την καθιστά σε θέση αυτόπτη μάρτυρα των γεγονότων της Κατοχής, αποφεύγει το ντοκουμέντο και τη μαρτυρία ως είδος γραφής για μια αντικειμενική παρουσίαση των γεγονότων και δεν υιοθετεί το χρονογραφικό ή «δημοσιογραφικό» ύφος για απαλοιφή των σημείων εκείνων που είναι δυνατό να εκληφθούν ως ενδείξεις «υποκειμενικότητας»<sup>416</sup>. Επομένως, η συγγραφέας, παραβλέποντας την δημοσιογραφική της ιδιότητα και αποφεύγοντας το είδος της «πολεμικής

---

<sup>411</sup> Clausewitz C. (2003), *Vom Kriege*, Area Verlag, Deutschland, σ.86.

<sup>412</sup> Σταυροπούλου Ε. (2012), ό.π. σ.350.

<sup>413</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.77.

<sup>414</sup> Mengham R. (2009), “British fiction of the war”, *The Cambridge Companion to the literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge University Press, United Kingdom, σ.3 (26-42).

<sup>415</sup> Mengham R. (2009), ό.π. σ.38 (26-42).

<sup>416</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.83.

δημοσιογραφίας» (war journalism)<sup>417</sup>, ακολουθεί τις συμβάσεις του «μυμητικού συμβολαίου», επιτρέποντας στον εαυτό της να επεμβαίνει στα ιστορικά γεγονότα σε επίπεδο λόγου και σε επίπεδο σημασίας. Με αυτόν τον τρόπο, στην *Κόλαση των Παιδιών*, το ιστορικό γεγονός δεν εξιστορείται, αλλά σημασιοδοτείται, εγγράφεται σε ένα συμβολικό σύμπαν και ανάγεται σε μύθο<sup>418</sup>. Για αυτό το λόγο, τα συγκεκριμένα διηγήματα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μετακείμενα της ιστορικής αφήγησης ή ως ιστοριογραφικά<sup>419</sup> μεταδιηγήματα ή πιο ελεύθερα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν βιωματικές πολεμικές αφηγήσεις<sup>420</sup>.

Το «Εγώ» που αφηγείται είναι το κυρίαρχο στοιχείο στα διηγήματα της *Κόλασης των Παιδιών* διευρύνοντας το αφηγηματικό πλαίσιο πέρα από την απλή εξιστόρηση των γεγονότων και προσδίδοντας στα αφηγήματα την αξιοπιστία της μαρτυρίας. Το «Εγώ» της αφήγησης δεν ταυτίζεται με το «Εγώ» του κεντρικού ήρωα που παθαίνει και πέφτει θύμα της ιστορίας. Παρόλο που ο αφηγητής δέχεται τις συνέπειες των ιστορικών γεγονότων και συμμετέχει με ενεργό δράση σε αυτά, βρίσκεται σε ρόλο παρατηρητή και μεταφέρει στον αναγνώστη τις τραγικές συνέπειες πάνω στον ήρωα – παιδί. Στο διήγημα «Το μάτι του Θεού» ο αφηγητής ομολογεί τον ρόλο του ως αυτόπτη μάρτυρα ενισχύοντας την προσπάθειά του όχι μόνο για μια πιστή αλλά και μια πειστική αναπαράσταση της πραγματικότητας: *Περνούσα κι εγώ από την Ομόνοια και, καθώς είδα μαζεμένα τα παιδιά πάνω στη γρίλλια του Ηλεκτρικού που έβγαζε ζεστασιά, κάθισα να τα δω* (ΜΘ: σ.10).

Στο διήγημα «Σύντροφοι» ο αφηγητής μαρτυρά την πηγή της πληροφορίας του: *Αυτά μάθαμε από μια κοπέλα πονόψυχη, που μας έφερε τον Ατζαμή στο νοσοκομείο μέσα σ' ένα καροτσάκι* (Σ: σ.15). Η αφήγηση του συγκεκριμένου διηγήματος είναι σε πρώτο πρόσωπο και ένας δευτερεύοντας ήρωας με το όνομα «Λιλίκα» μεταφέρει το άρρωστο παιδί στο νοσοκομείο: *Αυτά είπε η νέα Λιλίκα, θυμάμαι, τη λέγανε. Έδινε, καθώς μας είπε, μαθήματα πιάνου. Κ' είχε χάσει απόψε ένα μάθημα για να κουβαλήσει τον Ατζαμή στο νοσοκομείο* (Σ: σ.16). Το παράδοξο της αφήγησης είναι ότι το μικρό όνομα της συγγραφέα εμφανίζεται σε έναν ήρωα του αφηγήματος, ο οποίος δεν ταυτίζεται με τον αφηγητή. Αφενός κυριαρχεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση που υπολανθάνει μία σχέση

---

<sup>417</sup> Melor L. (2009), "War journalism in English", *The Cambridge Companion to the literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge University Press, United Kingdom, σ.73 (67-80).

<sup>418</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, ό.π. σ.202.

<sup>419</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), ό.π. σ.204.

<sup>420</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.76.

ανάμεσα στον συγγραφέα – αφηγητή εξαιτίας της ιδιότητας ως νοσοκόμα, αφετέρου φαίνεται να υπάρχει μία σχέση ανάμεσα στον συγγραφέα –δευτερεύοντα ήρωα μέσα από την ταυτοποίηση του ονόματος. Συνεπώς, η διηγηματογράφος εξακτινώνει τον εαυτό της σε δύο personae: εκείνη του ήρωα και εκείνη του αφηγητή, με αποτέλεσμα η ρεαλιστική αναπαράσταση του γεγονότος να αποκτά μεγαλύτερη ισχύ και ακολούθως να ενισχύεται η αξιοπιστία του.

#### 5.4.2 Το παιδί στον πόλεμο και η ονειρική διέξοδος

Πέρα από τα διηγήματα «Το γράμμα» και «Καρδερίνα», τα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο. Η αφηγήτης – νοσοκόμα (δημοσιογράφος) αφηγείται ιστορίες που βίωσε στην κατοχική Αθήνα και ως μάρτυρας αναπλάθει τα βιώματά της. Ωστόσο, διαδραματίζει τον ρόλο του παρατηρητή-ήρωα και όχι του πρωταγωνιστή, καθώς παραγκωνίζει την δική της ζωή, την ωρίμανση και την εξέλιξή της ως χαρακτήρας του διηγήματος και εστιάζει στη βάσανο των μικρών παιδιών. Η παραχώρηση της κεντρικής θέσης του ήρωα-αφηγητή στο παιδί-ήρωα αποτελεί συχνό τόπο στην πολεμική λογοτεχνία, διότι προβάλλεται η ανθρωπιστική και αντιπολεμική διάθεση του δημιουργού<sup>421</sup>. Όπως εύστοχα παρατηρεί, η ομότιμη Καθηγήτρια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Έρη Σταυροπούλου, *το παιδί αντιπροσωπεύει την ομορφιά, την ελπίδα, το μέλλον. Το παιδί που βασανίζεται ή ακόμη και πεθαίνει στον πόλεμο υπογραμμίζει με τον πιο σκληρό τρόπο τη φρίκη και την καταστροφική του μανία. Επίσης, ανίκανο να αντιδράσει στην μοίρα του, αθώο θύμα των περιστάσεων, υφίσταται δεινά για τα οποία δεν υπήρξε ούτε ελάχιστα υπεύθυνο*<sup>422</sup>. Παράλληλα, η ημερομηνία συγγραφής στο τέλος των περισσότερων κειμένων, η ταύτιση του αφηγητή με τη συγγραφέα σε δύο διηγήματα και η κοινή ιδιότητα της νοσοκόμας ή της δημοσιογράφου ανάμεσα στον αφηγητή, στον ήρωα και στη συγγραφέα συνεισφέρουν στην αληθοφάνεια της αναπαράστασης και παρέχουν στην αφήγηση τη δυναμική της μαρτυρίας.

Στα διηγήματα της *Κόλασης των Παιδιών*, τα παιδιά – ήρωες είτε είναι ενταγμένα σε κάποια ομάδα παιδιών – αλητόπαιδων είτε εμφανίζονται μεμονωμένα σε τυχαίες συναντήσεις με την αφηγήτρια. Τα παιδιά που είναι μέλος σε κάποια ομάδα παιδιών:

<sup>421</sup> Σταυροπούλου Ε. (2012), «Η εμπειρία του πολέμου με τα μάτια των παιδιών», ό.π. σ.353.

<sup>422</sup> Σταυροπούλου Ε. (2012), ό.π. σ.353.

*είχαν έρθει από άλλα μέρη της Ελλάδας και όλα τα παιδιά ήταν παιδιά της καταγίδας. Είχαν έρθει ακόμα από τα νησιά, που τα θέριζε η πείνα, κρυφά μέσα στα καϊκία, ή από την κατεστραμμένη Λάρισα ή ακόμα από την Πάτρα. Πίσω τους είχαν αφήσει ρημαγμένα τα σπιτικά τους. Και τώρα, εδώ πέρα, τα ένωνε η δυστυχία. Φοβόνταν και τη μοναξιά. Κοιμόντουσαν όλα μαζί πίσω από τις μάντρες ή μέσα στα καταφύγια. Και στις μεγάλες πείνες, για να φάνε, όταν κανείς δεν είχε απολύτως τίποτα να τους δώσει, ρίχνονταν τότε στα σκουπίδια, σκύβανε και ψάχνανε μέσα στους ντενεκέδες και τρώγανε ό,τι βρίσκανε μέσα εκεί (Κ: σ.96).*

Τα αλητόπαιδα υιοθετούν ενηλικόμορφες συμπεριφορές και αφήνουν την παιδική τους ηλικία και την αθωότητά τους για χάριν της επιβίωσής τους. Άλλοτε κλέβουν κάνοντας επιδρομές σε κανέναν πάγκο μικροεμπόρου, άλλοτε προσποιούνται ότι λιποθυμούν για να τους προσφέρουν λίγο φαγητό: *Η όψη τους ξαφνικά άλλαζε, έχαναν κείνη την παιδιάτικη έκφραση. Ναι, σα μικρά αγρίμια είχαν γενεί, που τίποτα πια δεν τα συγκρατούσε (Κ: σ.81).* Το κάθε παιδί συνοδεύεται από ένα παρατσούκλι, όπως Αράπης, Κουτσοδόντης, Τουρλούμπας, Τροχαλίας, Παπατρέχας, Καρδερίνα (Κ: σ.74), παραμερίζοντας το πραγματικό του όνομα. Το όνομά τους συμβολίζει μια ζωή εν καιρώ ειρήνης, όταν τα παιδιά ανήκαν σε κάποια οικογένεια που απολάμβαναν τη φροντίδα και τη ζεστασιά. Στις δύσκολες μέρες του πολέμου δεν υπάρχει οικογένεια, δεν υπάρχει όνομα. Ωστόσο, τα βράδια που ηρεμούν από τον δύσκολο αγώνα της ημέρας η παιδική ηλικία με τους φόβους, τα όνειρα και την ελπίδα επιστρέφει και τα ηρεμεί. Η Καρδερίνα ένα κορίτσι δεκατεσσάρων χρονών με το τραγούδι της παρασέρνει τα παιδιά σε ονειρικά ταξίδια, σε κόσμους μακρινούς που το χέρι του Θεού είχε αγγίζει... Έτσι, μαλάκωνε και βούρκωνε η καρδιά τους ακόμη και του πιο διεστραμμένου αλητόπαιδου (Κ: σ.108).

Το όνειρο και το θεϊκό στοιχείο συνιστά διέξοδο από την πραγματικότητα του πολέμου και αποτελούν στοιχεία που συνδέονται με το μέλλον της χώρας. Δημιουργούν την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, το οποίο λειτουργεί αντιθετικά στο δύσκολο παρόν. Ουσιαστικά, *μπροστά σε μια δυσάρεστη κατάσταση, η άλλη λύση είναι να πείσει κανείς τον εαυτό του ότι δεν διατρέχει κανένα κίνδυνο, παρασταίνοντας έτσι στον εαυτό του ονειρικές αυταπάτες. Το όνειρο συνιστά ένα προσωρινό μέτρο*

ασφαλείας<sup>423</sup>. Στο διήγημα «Το μάτι του Θεού» η αφηγητής με το όνομα Νάκου περνάει έξω από τον Ηλεκτρικό Σιδηρόδρομο της Ομόνοιας όπου έβρισκαν καταφύγιο τα παιδιά. Τυχαία συναντάει έναν παλιό της μαθητή, τον Δεσπότη, όπως τον φώναζαν τα παιδιά στο σχολείο. Συζητούν και το παιδί της εκφράζει την ανησυχία και συγχρόνως την ντροπή του για την εμπόλεμη κατάσταση που βιώνει η ανθρωπότητα. Αναλογίζεται το μάτι του Θεού που του έλεγε η μητέρα του και το βλέπει στον ύπνο του, άλλοτε να κοιτάζει τον ίδιο, άλλοτε να κοιτάζει τον κόσμο και κάποιες φορές να θολώνει και να κλαίει. Τελικά, αποφασίζει να πάει στην εκκλησία, να σκαρφαλώσει και να σφραγίσει το μάτι του Θεού με ένα μαύρο χαρτί για να μην βλέπει τα ανθρώπινα βάσανα. Ο Δεσπότης εξομολογείται στη Νάκου πως από τότε ηρέμησε και κοιμάται πιο ήρεμα.

Η εντιμότητα ενός μικρού παιδιού στέκεται απέναντι στον παντεπόπτη οφθαλμό, ο οποίος μέσα από τις θεϊκές του διαστάσεις προνοεί για τον κόσμο. Μέσα από το όνειρο του μικρού ήρωα φανερώνεται η θλίψη του για την ανθρώπινη δυστυχία και η ντροπή του για τον πόλεμο που συνιστά ανθρώπινη πράξη. Το αφήγημα αρχίζει και τελειώνει με παρεμφερή τρόπο, καθώς εναλλάσσεται το όνειρο με το κρύο περιβάλλον του χώρου. Αρχικά, η αφηγήτρια αναρωτιέται για τα όνειρα που βλέπουν τα αλητόπαιδα, καθώς κοιμούνται μέσα στο κρύο και τελικά η απάντηση έρχεται μέσα από την τυχαία συνάντηση της Νάκου με τον Δεσπότη, ο οποίος της περιγράφει το όνειρό του. Ένα όνειρο που δεν σχετίζεται με τις αρχικές της υποθέσεις: *Άραγες ονειρευόταν το ψωμί που τους λείπει; Ή τον χαμένο παράδεισο που δε γνωρίσανε ποτές* (ΜΘ: σ.9);

Ο χαμένος παράδεισος, ο ιδανικός κόσμος για τα παιδιά εμφανίζεται μέσα από τα όνειρα του Μανώλη, του ήρωα από «Το περιβόλι του Θεού», ενός διηγήματος που γράφτηκε τον Αύγουστο του 1942. Ο Μανώλης είναι ένα παιδί που νοσηλεύεται από αστιτία στο νοσοκομείο. Τα όνειρα που βλέπει σε συνδυασμό με την εντιμότητά του το ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα παιδιά. Αν και δεν εμφανίζεται κάποια συμμορία ή κάποια συγκεκριμένη ομάδα παιδιών, ο Μανώλης συγκεντρώνει γύρω του τα άρρωστα παιδιά του θαλάμου στον οποίο νοσηλεύεται και τους εξηγεί τα όνειρα που βλέπει κάθε βράδυ δημιουργώντας ανάμεσά τους την αίσθηση της ομάδας. Με την αφήγηση των ονείρων μεταφέρει στα παιδιά την ατμόσφαιρα μιας ουτοπίας, η οποία αποτελεί μια εξιδανικευμένη πραγματικότητα. Υπαρκτά πρόσωπα του αληθινού κόσμου, όπως οι νοσοκόμες ή οι αστυνόμοι, εμφανίζονται στα όνειρα του ήρωα με μορφές αγγελικές ή

---

<sup>423</sup> Vitty M. (2004), *Η «Γενιά του Τριάντα»: Ιδεολογία και μορφή*, ό.π. σ.215.

γεμάτα καλοσύνη αντίστοιχα, ενώ υπάρχει αφθονία ψωμιού και το κάθε παιδί έχει το δικό του κρεβάτι. Ουσιαστικά, τα όνειρα του παιδιού στην αρχική τους μορφή δεν αφορούν έναν καινούριο κόσμο, μία καινούρια πραγματικότητα, αλλά δίνουν στην ήδη υπάρχουσα πραγματικότητα μια ονειρική διάσταση.

Επιπλέον, ο ήρωας μεταφέρει το αίσθημα της αισχύνης απέναντι στον Θεό, καθώς έχει προσποιηθεί τον πεθαμένο προκειμένου να ικανοποιήσει την πείνα του. Η ντροπή συνδέεται με το μικρό της ηλικίας του εκφράζοντας την παιδική αθωότητα και ειλικρίνεια. Ωστόσο, η ηλικία των δέκα με έντεκα ετών δε συμβαδίζει με τη μεταφυσική σκέψη του παιδιού. Ο ίδιος αναλογίζεται τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο: *Για πες μου, που το ξέρεις, αν τώρα που ζούμε, δεν ονειρευόμαστε; Ή, όταν ονειρευόμαστε, αν δεν είναι αλήθεια;...* (ΠΘ: σ.138). Εξάλλου, όπως ισχυρίζεται: *Άμα ζαπλωθείς και κλείσεις τα μάτια σου και λίγο ήσυχος σταθείς και συλλογιστείς, και συ δεν ξέρεις να πεις τι διαφορά έχει το όνειρο από τη ζωή...* (ΠΘ: σ.139). Επομένως, τα όρια ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα είναι ρευστά για τον ήρωα και με αυτόν τον τρόπο ο ίδιος καθίσταται αφενός το μέσο που ενώνει τους δύο αντίθετους κόσμους και αφετέρου η ελπίδα για ένα καλύτερο συλλογικό αύριο. Η ανάγκη δημιουργίας μίας βελτιωμένης πραγματικότητας σε έναν χώρο ανοιχτό και χαρούμενο δραματοποιεί το αδιέξοδο της φρίκης του πολέμου που συνδέεται με τον κλειστό χώρο του νοσοκομείου.

Ο θάνατος του αδελφού του Μανώλη από αστία θα δημιουργήσει τις συνθήκες που θα οδηγήσουν στο όνειρο ενός παράδεισου και θα λειτουργήσει ως προοικονομία για τον θάνατο του ίδιου του ήρωα από ιλαρά. Ο καινούριος κόσμος, που τον ονομάζει «το περιβόλι του Θεού», φανερώνεται στον ύπνο του ήρωα, όταν εκείνος ονειρεύεται και έρχεται σε επαφή με το νεκρό αδερφάκι του:

*«Απόψε είδα στον ύπνο μου το αδερφάκι μου, που πέθανε και κει που βρίσκεται είναι πολύ ευχαριστημένο!...» ... «Μανώλη, μου κάνει, να 'ξερεις τι ωραία περνά εδώ και που βρίσκομαι!» «Που βρίσκεσαι;» του λέω τότες εγώ. «Να! Στο περιβόλι του Θεού! Στο μεγάλο περιβόλι του Θεού! Και τι δεν έχει μέσα αυτό!... Τι μηλιές, τι κερασιές, τι πορτοκαλιές! Όλες γιομάτες φρούτα!... Όλα εδώ ο Θεός μας τα έχει ανοιχτά και άφθονα!... Κανένα παιδί δεν πεινά!...» «Τι λες; του λέω εγώ. Ωστε καλά τα περνάτε;...» «Φίνα τα περνάμε!... και δω, να δεις, δεν είναι σαν και κει κάτω τα παιδιά, άλλα με κουρέλια και άλλα καλοντυμένα! Όλα ίδια είναι!... Δεν ξεχωρίζεις πλούσιο από φτωχό*

*παιδί!... Όλα είμαστε ίδια και τραγουδάμε και χαιρόμαστε και παίζουμε!...» Αυτά μου είπε το αδερφάκι μου και χάρηκα, να ξέρεις, πολύ...» (ΠΘ: σ.141).*

Η αγωνία του Μανώλη για τον αδερφό του που πέθανε εξαλείφεται μέσα από το τελευταίο του όνειρο, καθώς παραμένει ήσυχος ότι το μικρό του αδερφάκι βρίσκεται σε μια ουτοπία που κι εκείνος επιθυμεί. Η αρρώστια της ιλαράς θα προσδώσει μεγαλύτερες μεταφυσικές ιδιότητες στον κεντρικό ήρωα, αφού ο υψηλός πυρετός θα τον καταστήσει το όχημα ενός διαλόγου ανάμεσα στο όραμα και στην πραγματικότητα. Το παιδί βιώνει ένα παραλήρημα λίγο πριν αφήσει την τελευταία του πνοή και νιώθει να καταργούνται τα όρια ανάμεσα στο αληθινό και στο φανταστικό, ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο, ανάμεσα στο φυσικό και στο μεταφυσικό: *Να! Να! είπε. Δες το, το περιβόλι του Θεού!...» Και ύστερα έγειρε το κεφαλάκι στο μαξιλάρι και ξεψύχησε σαν πουλάκι... (ΠΘ: σ.148).* Εντούτοις, το μεταφυσικό στοιχείο νικάει το φυσικό και σηματοδοτεί τη σύνδεση του θανάτου με τον παράδεισο και την ευτυχία. Στους δύσκολους καιρούς της Κατοχής, μόνο ο θάνατος τελικά είναι το μέσο που απελευθερώνει τα παιδιά από το αδιέξοδο της εξαθλίωσης. Το νοσοκομείο είναι ένας μεταβατικός χώρος είτε προς στον έξω κόσμο είτε προς τον παράδεισο. Ο έξω κόσμος είναι τόσο τρομακτικός για την παιδική ψυχή που ο ήρωας προτιμά το περιβόλι του Θεού. Μετά τον θάνατό του, και τα υπόλοιπα παιδιά συνειδητοποιούν ότι τελικά ο θάνατος είναι η σωτήρια λύση που θα τους προσφέρει έναν καλύτερο κόσμο: *«Αχ, μωρέ, τι όμορφα θα να'ναι κείνος ο Μανώλης τώρα στο περιβόλι του Θεού!...» (ΠΘ: σ.149).*

Οι εναλλαγές ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα, οι ώρες ανάπαυλας των παιδιών με τραγούδια που δηλώνουν επιθυμία για μια καλύτερη ζωή δηλώνουν το βάρος της κατάστασης που καλείται να σηκώσει η παιδική ψυχή. Επιπλέον, το μεταφυσικό στοιχείο καταδεικνύει όχι μόνο την μικρότητα του ανθρώπου που δημιουργεί πολεμικές συρράξεις αλλά και την ανάγκη των παιδιών για φροντίδα. Τη θέση των γονιών που έχουν πια αποβιώσει καλείται να καλύψει η θεία πρόνοια. Η ουράνια δύναμη είναι η μόνη που έχει απομείνει σαν στήριγμα στα μικρά αλητόπαιδα. Από την άλλη όψη του ονείρου και του θείου, που συμβάλει στη μεγέθυνση της τραγικότητας των ηρώων, διακρίνεται η ομαδική ζωή και η ανάγκη των παιδιών να γίνουν αποδεκτά στον κοινωνικό κύκλο. Το βρώμικο περιβάλλον, το γεμάτο λάσπες και σκουπίδια καταφύγιό τους, οι μάντρες και ο Ηλεκτρικός Σιδηρόδρομος αποτελούν χώρους οικείους για εκείνα αφού υποκαθιστά το σπίτι τους, αλλά ουσιαστικά είναι



ανοίκειοι για την ανθρώπινη φύση. Συνεπώς, οι αντίξοες συνθήκες οδηγούν τους μικρούς ήρωες σε μια απότομη ωρίμανση και σε μια ενηλικίωση που πραγματώνεται μέσα από δύσκολους ιστορικά καιρούς και μέσα από την γνωριμία τους με την ίδια την ιστορία.

### 5.4.3 Η αναπαράσταση του σώματος στον πόλεμο και η ηθική παρακμή

Η εμπειρία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου προκαλεί μια γενικότερη μετατόπιση από τη νεωτερική εσωστρέφεια του μεσοπολέμου προς τον ρεαλισμό και την ιστορία<sup>424</sup>. Οι πολεμικές συρράξεις και το διαρκώς ταραγμένο πολιτικό κλίμα της Ελλάδας δικαιολογούν μια τέτοιου είδους μετακίνηση. Πολλοί μυθιστοριογράφοι της γενιάς του Τριάντα σχολιάστηκαν αρνητικά για την τεταμένη χρήση του ρεαλιστικού τρόπου γραφής, καθώς την περίοδο εκείνη οι συγγραφείς πειραματίζονταν και με νέες αφηγηματικές τεχνικές με σκοπό να χαρίσουν στα έργα τους έναν ψυχογραφικό χαρακτήρα. Ο κλασικός ρεαλιστικός τρόπος γραφής του προηγούμενου αιώνα κρίνεται ανεπαρκής στην αναπαράσταση της χαοτικής σφαγής των σύγχρονων πολέμων. Για αυτό το λόγο, δίνεται έμφαση στο «content of the form»<sup>425</sup>, δηλαδή στην μορφή που λαμβάνει το περιεχόμενο της αφήγησης και όχι στο περιεχόμενο (content) καθαυτό, καθώς τα αφηγηματικά τεχνάσματα και οι στυλιστικές ιδιοσυγκρασίες έχουν τη δύναμη να μεταφέρουν ιδεολογικά μηνύματα. Οι αυστηρές αφηγηματικές συμβάσεις που επιβάλλουν τάξη και σταθερότητα αποτυγχάνουν στην ολοκληρωμένη αναπαράσταση του πολέμου, καθώς τον προβάλλουν σαν μια απλή περιπέτεια ή σταυροφορία<sup>426</sup>. Η απόδοση της εμπειρίας του πολέμου, ακόμη και όταν αυτή δεν περιορίζεται στον χώρο του στρατοπέδου, σκοπεύει να καλλιεργήσει την αντιπολεμική ιδέα και να θεραπεύσει τις πληγές που αφήνει πίσω του ο πόλεμος.

Στην *Κόλαση των παιδιών* ο ρεαλισμός αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία αναδύεται ο τρόμος και η φρίκη της Κατοχής. Ωστόσο, η Νάκου με το δικό της προσωπικό ύφος και τα δικά της αφηγηματικά τεχνάσματα κατορθώνει να αποτυπώσει τον τρόμο και την φρίκη που αποφέρει ο πόλεμος και να απεικονίσει το σώμα στον πόνο και στην πείνα. Μάλιστα, ο πόλεμος μεταφέρεται από το στρατόπεδο στην πόλη

---

<sup>424</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.103.

<sup>425</sup> Περισσότερα για τη σημασία της μορφής έναντι του περιεχομένου βλέπε στο: White H. (1990), *The Content of the form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

<sup>426</sup> Krimmer E. (2010), *The representation of War in German Literature*, Cambridge University Press, United Kingdom, σ.68.

της Αθήνας, όπου η ανθρώπινη αξιοπρέπεια έχει καταρρεύσει όχι μόνο σε επίπεδο σωματικής εξαθλίωσης αλλά και σε επίπεδο ηθικής παρακμής. Η συγγραφέας κατορθώνει να δώσει μία δημιουργική απάντηση στον πόλεμο εστιάζοντας όχι μόνο στο αντίκτυπο που αφήνει ο τελευταίος στο σώμα<sup>427</sup> αλλά και στην ανθρώπινη συμπεριφορά, όταν εκείνη βρίσκεται υπό το καθεστώς του θανάτου. Η υποταγή των ανθρώπινων πράξεων στην ανάγκη για επιβίωση από τον λιμό και τον πόνο καθιστούν το περιεχόμενο (content) της *Κόλασης των Παιδιών* ως μία επικριτική απάντηση απέναντι στον πόλεμο.

Άνθρωποι βίαιοι και διεφθαρμένοι, άνθρωποι που έθεσαν το ατομικό τους συμφέρον σε βάρος φτωχών και εξαθλιωμένων Ελλήνων συνιστούν την εικόνα του μαυραγορίτη στα διηγήματα της Νάκου. Το παράνομο εμπόριο στα χρόνια της Κατοχής αλλοιώνει ακόμη περισσότερο την ήδη κατεστραμμένη ηθική τους. Το πρόσωπο ενός τέτοιου μαυραγορίτη εμφανίζεται στο διήγημα «Αγάπη». Πρόκειται για έναν πατέρα σύμβολο της οικογενειακής παραμέλησης και της ενδοοικογενειακής βίας. Η σύζυγος εξομολογείται στις νοσοκόμες που επισκέπτονται στο σπίτι:

*«Ο πόλεμος τον χάλασε, τον έκανε έτσι.. Από τότε που κάνει τη μαύρη αγορά... Μα τώρα είναι πολύ χειρότερος! επέμενε η γυναικούλα. Πολύ χειρότερος από πριν! Είναι γιατί έχει μπόλικά τα χιλιάρικά στα χέρια του! Και, ξέρετε, τα τρώει όλα μοναχός! Τίποτα δε φέρνει στο σπίτι, στα παιδιά του! κάθεται στις ταβέρνες που πάνε και τρώει, μου είπανε, δυο και τρεις μερίδες!... Και ας πεινάνε πίσω τα παιδιά του! Δεν τον μέλλει! Τους μπαίνει μέσα τους, ξέρετε, ο Έξω-από-εδώ, στους μαυραγορίτες και είναι αχόρταγοι! Μου το έλεγε, ψες, μια γειτόνισσα. Ναι, ό,τι βγάνει, αδελφή, στ' ορκίζομαι μπροστά στο Θεό, όλα τα τρώει και τα πίνει μοναχός! Τίποτες δε φέρνει στο σπίτι! Ούτε μισή οκά λάδι! Και όχι αυτό μονάχα, αλλά κάθεται και τρώει το ψωμί των παιδιών του... Δεν ξέρω που να το κρύψω, άμα φέρνει τούτος (και έδειξε το αγόρι) από το φούρνο!» (Αγ/Κ: σ.59).*

Η βίαιη εικόνα του πατέρα αντιδιαστέλλεται με την τρυφερή πράξη αγάπης του μεσαίου του γιου, ο οποίος πηγαίνει κρυφά και αρμέγει την γαϊδούρα που την έχουν πια πουλήσει. Το γάλα του ζώου το δίνει κρυφά στο νεογέννητο αδερφάκι του, από το

---

<sup>427</sup> Rau P. (2010), «Introduction: Between Absence and Ubiquity – on the Meanings of the Body-at-War», *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. P. Rau, Palgrave Macmillan, London, σ.1 (1-25).

οποίο ο ίδιος ο πατέρας προσπαθεί να αφαιρέσει τη ζωή. Επίσης, στο διήγημα «Καρδερίνα», η παρουσία του δεκατετράχρονου κοριτσιού με τη μελωδική φωνή αντιτίθεται στην παρουσία των μαυραγοριτών του Ηλεκτρικού. Συγχρόνως, το τραγούδι του κοριτσιού τους αφυπνίζει για λίγο τα εναπομείναντα τρυφερά συναισθήματά τους που ελλοχεύουν βαθιά στην ψυχή τους:

*Και οι μαυραγορίτες, που ανεβοκατεβαίνανε στα τραίνα, πολυάσχολοι, με το αρπαχτικό βλέμμα, με τα χιλιάρικα μάτσα πολλά στις τσέπες ή μέσα στις σακούλες, ξεκουράζονταν κι αυτοί, ν' ακούνε μια δροσερή κοριτσιίστικη φωνή να τραγουδά. Κάτι μέσα τους ξυπνούσε, κάτι που τους θύμιζε πως μέσα τους κάτι τις υπήρχε που λεγόταν ψυχή... Κάτι που, όσο χαμηλά και βουτηγμένος ο άνθρωπος να είναι στο χρυσάφι ή στο βούρκο, κάτι μπορεί ακόμη να νοσταλγεί...(Κ: σ.94).*

Σημείο σύγκλισης ανάμεσα στον κόσμο των παιδιών και στον κόσμο των ενηλίκων συνιστά η παραβατική συμπεριφορά: *Τι άλλο ξέρουμε εμείς, τι άλλο μας μάθανε οι μεγάλοι παρά την κλεψιά και την ψευτιά;(ΠΘ: σ.145)*, μαρτυρά ένα αγόρι στο νοσοκομείο στο διήγημα «Το περιβόλι του Θεού». Στο ίδιο διήγημα ο αφηγητής παρομοιάζει τα παιδιά στη ρομαντική εκδοχή ως *πουλιά της καταγίδας* και στην ρεαλιστική εκδοχή ως *κοπάδια ολόκληρα παιδιών, που είχανε κιόλας κατακτήσει σωστή μάστιγα για όλους, γιατί τίποτα δεν αφήνανε ορθό και κλέβανε ό,τι βρίσκανε;(ΠΘ: σ.136)*. Βασική αιτία της ηθική κατάπτωσης ο πόλεμος, ο οποίος μετέτρεψε τα παιδιά σε *κλέφτικα και ψεύτικα* (Γρ: σ.45). Η ειρωνική διάθεση του αφηγητή αιτιολογεί τη στάση των παιδιών απέναντι στον αγώνα της επιβίωσης. Οι ίδιοι οι ενήλικες που δημιουργούν τον πόλεμο και με τις ανήθικες πράξεις τους είναι οι ίδιοι που απαιτούν από τα παιδιά μία καλοκάγαθη στάση ζωής: *Και μεις, τα θέλουμε κιόλας να 'ναι τίμια, καλά, όπως σε μερικά ψεύτικα διηγήματα για χρηστομάθειες!... (Αγ/Κ: σ.57)*.

Η έλλειψη φαγητού αποτελεί σημείο αναφοράς σχεδόν σε όλα τα διηγήματα της συλλογής, καθώς συνιστά την σφαίρα γύρω από την οποία περιστρέφονται οι συνέπειές της, όπως οι σωματικές και οι ψυχικές ασθένειες. Συμπεριφορές που σε συνθήκες ειρήνης είναι ποινικά κατακριτέες, σε περίοδο πολέμου είναι δικαιολογημένες στο βαθμό που καθίστανται τραγικές. Η κακοποίηση του ζώου και η βία εναντίον των γυναικών αιτιολογούνται από τον αφηγητή και από τους ήρωες μέχρι εκεί που προκαλείται η συγκίνηση και η λύπη του αναγνώστη απέναντι στον θύτη. Στο διήγημα «Το γατί» ο μεγάλος γιος αποφασίζει να μαγειρέψει το αγαπημένο γατάκι του μικρού

του αδερφού, το οποίο τρώει μαζί με την μητέρα του. Η περιγραφή του αντίκτυπου της πείνας στο σώμα της μητέρας σε συνδυασμό με τις σκληρές περιγραφές της σφαγής του ζώου δίνουν στη σκηνή δραματικό χαρακτήρα:

*«Τρόμαξα να το σφάζω! Έκανε σαν δαιμονισμένο! Το έγδαρα... Είχα μια παραζάλη, μια ταραχή... Βούιζε το κεφάλι μου από την πείνα... Θα ήτανε με την αυριανή μέρα τέσσερις σωστές, που δεν είχα βάλει τίποτα στο στόμα μου... και όμως ήρθε κείνη η μυρουδιά που με παρέλυσε, με αφάνισε... Λυθήκανε τα σάλια μου... (Γ: σ.71).*

Η αναζήτηση του γατιού από τον μικρότερο γιο της οικογένειας και η παραληρηματική του αντίδραση απέναντι στην ιδέα ότι το γατάκι του έχει καταλήξει βρώση στην οικογένειά του υπενθυμίζει στον αναγνώστη το αποτρόπαιο της πράξης.

Παράλληλα, στο διήγημα, «Η τρελλή», ηρωίδα και θύμα είναι μία γυναίκα που ο πόλεμος της έχει προκαλέσει ψυχολογικό τραύμα και νοσηλεύεται στο νοσοκομείο. Η πείνα και η εξάντληση της έχουν εξασθενήσει το νευρικό σύστημα, με αποτέλεσμα να παραπαίει ανάμεσα στην ηρεμία και στην αγριότητα. Τραγικό και αστείο της κατάστασης, όπως χαρακτηρίζει η προϊσταμένη το γεγονός ότι, για να φάει, ο σύζυγός της φτάνει στο σημείο να την χτυπήσει και να την απειλήσει, όπως συνηθίζοταν σε εποχές ειρήνης στα παιδιά εκείνης της εποχής για να φάνε. Η ειρωνεία αυτής της παρατήρησης από την προϊσταμένη δεν αποδυναμώνει την τραγικότητα της πράξης. Το βιβλίο του Αισχύλου που έχει πάντα ο πατέρας στην τσάντα του πιστοποιεί το δράμα του, ενώ η τραγωδία που βιώνει η οικογένεια αποτυπώνεται στα μάτια του ίδιου του συζύγου και στα λόγια της κόρης του:

*Μπαμπάκα, γιατί κλαις; ... Μήπως χτύπησες δυνατά τη μαμά και γι' αυτό κλαις; ... Το ξέρω γω πως τη χτυπάς για να φάει!... ... Ε, πες μου, μπαμπάκα!... Γιατί δε μου μιλάς και με κοιτάς έτσι; Χτύπησε δυνατά απόψε τη μαμά και γι' αυτό κλαις; (Τρ: σ.204).*

Η ηθική παρακμή δεν αναδύεται μονάχα από τις περιγραφές του αφηγητή, αλλά και από τα λόγια των προσώπων. Ο διάλογος ως δραματικό στοιχείο της αφήγησης δίνει περισσότερη ζωντάνια, ειδικότερα όταν είναι εμπλουτισμένος με σημεία στίξης. Τα αποσιωπητικά δηλώνουν την παύση των ηρώων και δίνουν χρόνο στον ίδιο να αναλογιστεί τι είπε και τι πρόκειται να πει, ενώ συγχρόνως προσφέρουν στον αναγνώστη την ευκαιρία να στοχαστεί αυτά που διάβασε. Αντιστοίχως, τα θαυμαστικά μεταφέρουν την εκδήλωση του θυμού, της έκπληξης ή της αγανάκτησης του ήρωα στον αναγνώστη, ο οποίος τελικά συμπάσχει ή κατανοεί το πρόσωπο του αφηγήματος.

Ουσιαστικά, τα διαλογικά μέρη με τα σημεία στίξης, τις σιωπές και την ένταση που φέρουν *οργανώνουν την σκηνοθεσία της γραφής ως ομιλίας*<sup>428</sup>. Πρόκειται για αυτό που ο Γρηγόρης Πασχαλίδης ονομάζει ως *φωνοποιητική σκηνοθεσία, στα πλαίσια της οποίας αναπτύσσεται μια «προφορική» κειμενικότητα*<sup>429</sup>. Καθώς τα διαλογικά μέρη εμφανίζονται ως κειμενική αναπαράσταση του προφορικού λόγου, χαρίζουν στο διήγημα αμεσότητα και ζωντάνια και μεταφέρουν στον αναγνώστη την δραματικότητα που αναλογεί στους δύσκολους χρόνους της Κατοχής. Συμπληρωματικό ρόλο σε αυτό διαδραματίζει ο ίδιος ο αφηγητής, ο οποίος μιλάει σε πρώτο πρόσωπο και φαίνεται να δημιουργεί με τις εξηγήσεις του μία στενή σχέση με τον αναγνώστη.

Στην παρούσα συλλογή η πείνα δεν εμφανίζεται μόνο ως αιτία ηθικής κατάπτωσης αλλά και ως αιτία σωματικής εξάντλησης. Ασθένειες όπως δυσεντερία, πελάγρα, αβιταμίνωση και ασιτία θέριζαν την περίοδο εκείνη. Ο αφηγητής δεν παραβλέπει να εξηγήσει τις ασθένειες αυτές με σκοπό να ενημερώσει τον αναγνώστη για τα δεινά των παιδιών. Ο Μανώλης στο «Περιβόλι του Θεού»:

*αγόραζε τότες από κείνα τα μαυριδερά, τα ύποπτα γλυκά που γιόμιζαν κείνον τον χειμώνα τους δρόμους της Αθήνας. Όλοι έγιναν πλανόδιοι πουλητές και πουλούσανε κάτι τέτοια γλυκά, φτιαγμένα από ό,τι μπορεί κανείς να φανταστεί. Τα έτρωγες και, άμα τα μάσαγες, καταλάβαινες πως μασάς χόμα και κινδύνευες να δηλητηριαστείς. Και όμως ο κόσμος αγόραζε κ' έτρωγε, γιατί πεινούσε πολύ. Και τότες ήταν που άρχιζε να θερίζει η δυσεντερία (ΠΘ: σ.135).*

Ο Νίκος Ατζαμής νοσηλεύεται στο νοσοκομείο με πελάγρα, *αρρώστια της εποχής που ζούμε. Πονάει το δέρμα, σκάει και ύστερα ανοίγει πληγές* (Σ: σ.17).

Η λειτουργία μίας αναπαράστασης στηρίζεται στο αντικείμενο της αναπαράστασης, στο μέσο που επιλέγεται για την πραγματοποίησή της και στον τρόπο με τον οποίο αυτή υλοποιείται<sup>430</sup>. Στα συγκεκριμένα διηγήματα αντικείμενο της αναπαράστασης αποτελεί το αντίκτυπο της πείνας στο σώμα το οποίο εκδηλώνεται με όχημα τον γλωσσικό κώδικα και εκφράζεται μέσα από το ύφος. Ο διάλογος επιλέγεται ως κύρια αφηγηματική σύμβαση στην αναπαράσταση της ηθικής παρακμής, ενώ στην αναπαράσταση του σώματος κυριαρχεί η περιγραφή που άλλοτε με ύφος απλό και

<sup>428</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.144.

<sup>429</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), ό.π. σ.144.

<sup>430</sup> Mitchell W. (1995), "Representation", *Critical Terms for Literary Study*, eds. Lentricchia F. – T. McLaughlin, The University of Chicago Press, Chicago, p.13 (11-22).

άλλοτε με την βοήθεια των εκφραστικών μέσων αποτυπώνει την εικόνα του σώματος στον πόνο. Τα μάτια των παιδιών αποτελούν τον βασικό μάρτυρα της πείνας και για αυτό το λόγο ο αφηγητής επιλέγει να τα προσωποποιήσει:

*[Η πείνα] τους προετοιμάζει για τον θάνατο, που κάνει όλους μας σκελετούς. Μόνο τα μάτια των πεινασμένων αλλάζουνε. Άλλα είναι φλογερά, άλλα τρελλά, διαβάζεις σε αυτά την παραφροσύνη που δίνει συχνά η πείνα, κι άλλα πάλι είναι γλυκά, ήμερα, καρτερικά, και είναι αυτά το περισσότερο που σου ραγίζουνε την καρδιά... (ΑΡ: σ.159).*

Επιπλέον, τα μάτια παρομοιάζονται με καρφιά, καθώς έχουν τη δύναμη να αλληλεπιδρούν με όποιον στέκεται απέναντί τους: *Και τα μάτια τους, φλογισμένα από την πείνα, ήταν καρφιά – σαν σε κοιτάζανε – που μπαίνανε στην καρδιά (Φ: σ.128).* Ακόμη, μέσα από το σχήμα της μεταφοράς τα μάτια χαρακτηρίζονται ως *έξαλλα (Ε: σ.26)* με σκοπό να αποτυπωθεί η λαχτάρα για οτιδήποτε βρώσιμο ακόμη και αν βρίσκεται στους ντενεκέδες των σκουπιδιών.

Η προσωποποίηση μεταφέρεται και στην ίδια την πείνα, η οποία παρομοιάζεται με έμβιο ον που φωλιάζει στα παιδιά: *Πολεμούσανε και αυτά ακόμα να τα φάνε, τόσο πεινασμένα ήταν ακόμη. Γιατί όσο τρώγανε, τόσο μέσα τους ζύπναγε η πείνα που φώλιαζε στα σωθικά (Κ: σ.105).* Η περιγραφή του σώματος επιτελείται συνεκδοχικά μέσα από την περιγραφή του δέρματος και του σκελετού, στοιχείο που μεταφέρει περισσότερες λεπτομέρειες για την αποστεωμένη κατάσταση των παιδιών:

*Μοιάζανε ολόδια με μικρούς ζωντανούς σκελετούς!... Το πετσί στο κορμάκι τους ήταν τόσο τραβηγμένο, που έλεγες πως θα σκιστεί μόλις κουνηθούνε... Έλεγες πως τα κόκαλα θα βγούνε μέσα από το ξεραμένο δέρμα τους! Και άμα, γελούσανε, τότε ήταν που σου ερχόνταν να κλαις, σαν να τα κοίταζες. Τραβιόντανε το πετσί τους εδώ στα μάγουλα, έτσι που σκεφτόσουνα πως θα πονούσανε δίχως άλλο, καθώς γελούσανε... Αδύνατο να μην πονάνε (Φ: σ.128).*

Ο αφηγητής μέσα από το σχήμα της συνεκδοχής επιλέγει μέρη του σώματος, όπως τα μάτια, το δέρμα και τα κόκαλα, ώστε να αναπαραστήσει το εξαντλημένο από την πείνα σώμα. Ωστόσο, οι περιγραφές συχνά γίνονται μέρος της εικονοπλαστικής δύναμης της γλώσσας και ζωντανεύουν μέσα από το σχήμα της προσωποποίησης. Πράγματι, οι περιγραφές υπόκεινται σε σκηνοθετική επιμέλεια, καθώς ο αφηγητής ως αυτόπτης μάρτυρας φαίνεται σαν να κρατάει έναν φωτογραφικό φακό και να εστιάζει πάνω στα μέρη του σώματος, τα οποία μεταφέρονται στον αναγνώστη άλλοτε μέσα

από έναν καθρέφτη και άλλοτε μέσα από ένα φως, άλλοτε με τρόπο φωτογραφικό και άλλοτε με τρόπο εκφραστικό αντίστοιχα. Βέβαια, η ζωντάνια της περιγραφής ενισχύεται και μέσα από το γενικότερο ύφος του αφηγητή, ο οποίος μοιάζει σαν να συνομιλεί με τον αναγνώστη και προσπαθεί να του μεταφέρει το συναίσθημα που δημιουργεί η εικονοποιία του σώματος, προκειμένου να τον πείσει για την τραγικότητα της κατάστασης. Επιπλέον, ένας εσωτερικός διάλογος δημιουργείται ανάμεσα στα διηγήματα, όταν γίνεται αναφορά στην πείνα. Στο διήγημα, «Συναγερμός», φανερώνεται η ισότητα ανάμεσα στους ανθρώπους εξαιτίας της πείνας: *Παρατήρησα πως η πείνα δίνει μια ομοιομορφία σε όλους μικρούς και μεγάλους* (Συν: σ.117). Το ίδιο σχόλιο αναφέρεται και λίγο παρακάτω, στο διήγημα «Αθάνατη ράτσα». Ο ίδιος ο αφηγητής μιλώντας στον αναγνώστη σε πρώτο πρόσωπο προβαίνει σε αυτοαναφορικό σχόλιο: *Η πείνα, το είπα και άλλοτε, δίνει στους μεγάλους και στους μικρούς μια παράξενη ομοιομορφία* (ΑΡ: σ.159). Η ανάγκη για πειθώ και η εμμονή στις περιγραφές του σώματος μαρτυρούν ότι δεν υπάρχει απόσταση ανάμεσα στον χρόνο που βιώνονται τα γεγονότα και στον χρόνο που αφηγούνται. Τα ιστορικά γεγονότα στην αφηγηματική μορφή τους μεταφέρουν τη ζωντάνια της αμεσότητας, επειδή δεν προλαβαίνουν να μετουσιωθούν σε μνημονικές αναπαραστάσεις. Τα συμβάντα δεν διέρχονται από το φίλτρο της μνήμης πριν λάβουν την γραπτή τους μορφή, αλλά μεταφέρονται στον αναγνώστη με αυτούσια τη συναισθηματική φόρτιση του αφηγητή.

#### 5.4.4. Ο Θάνατος

Σε όλα τα διηγήματα της συλλογής κυριαρχεί η αύρα του θανάτου, ενώ συχνά οι συνθήκες διαβίωσης παρομοιάζονται με συνθήκες κόλασης. Επομένως, γίνεται αντιληπτό πως η λέξη «θάνατος» και η λέξη «κόλαση» αναφέρονται συχνά στην ομώνυμη συλλογή, *Η Κόλαση των παιδιών* και συνδέονται με το πλήθος των ανθρώπων. Ο θάνατος και η κόλαση της ζωής δεν αφορά συγκεκριμένα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στα διηγήματα, αλλά αποτυπώνουν ένα συλλογικό φαινόμενο. Κατά την αναπαράστασή τους, οι δύο αυτές έννοιες συνυφαίνονται με την μάζα των ανθρώπων που σαν κοπάδι σε σφαγή οδηγείται στον θάνατο: *Α, αυτή η Ομόνοια... Είναι η πλατεία που ο Ηλεκτρικός Σιδηρόδρομος ζέβραζε κείνον τον χειμώνα από τον Πειραιά και τους συνοικισμούς του, έναν κόσμο κολάσεως* (Ε: σ.26). Η ομοιότητα του περιβάλλοντος χώρου με την κόλαση καθρεφτίζεται στα βουρκωμένα μάτια του Ντίνου, στο διήγημα «Ελενίτσα»: *Ήταν τα μπλε μεγάλα του μάτια, που, είτε από το κρύο, είτε από άλλο λόγο, μοιάζανε όλο βουρκωμένα. Κοιτάζανε γύρω τον κόσμο, τον κόσμο*

αυτόν που ήταν όμοια η κόλαση, και βουρκώνανε (Ε: σ.27). Η αδελφή του Ντίνου, η Ελενίτσα, εισάγεται και εκείνη μαζί με τον αδερφό της στο νοσοκομείο. Η παραδεισένια ομορφιά και η αγνότητα του προσώπου της αντιστέκεται στην ασχήμια της κόλασης. Η αγγελική της μορφή συμβαδίζει με την ηρεμία του χαρακτήρα της, αλλά είναι ασύνδετη με την πραγματικότητα που βιώνει, με αποτέλεσμα ο θάνατός της να μοιάζει λυτρωτικός:

*Τα σταύρωσε λοιπόν τα χεράκια η Προϊσταμένη, για να παρουσιαστεί έτσι, χωρίς πατατίτσες, μπροστά Του η Ελενίτσα. Με αδειανά και σταυρωμένα χεράκια. Στο Θεό, που καλούσε τα φτωχά παιδιά κοντά Του, για να τα βγάλει από την κόλαση της ζωής (Ε: σ.36).*

Στο ίδιο αφήγημα η αναφορά στο θάνατο γίνεται με τρόπο ωμό από τον διευθυντή της κλινικής: τρόπος απόλυτα δικαιολογημένος, αφού ο θάνατος έχει γίνει προέκταση της ζωής: «*Μα, για ν' αδειάσουν κρεβάτια, πρέπει πρώτα να πεθάνουν οι άνθρωποι. Ξέρω εγώ πότε θα πεθάνει κανείς; Μπορώ να τον βιάσω να πεθάνει;*» (Ε: σ.32). Ωστόσο, υπάρχουν σημεία όπου ο θάνατος αναπαρίσταται ως προδιαγεγραμμένη μοίρα που ενδέχεται να εμφανιστεί άμεσα και στιγμιαία:

*... στο δρόμο κυλούσε το μεγάλο ποτάμι των ανθρώπων, που, ανήσυχτοι, με την αγωνία ζωγραφισμένη στα πρόσωπα, τρέχανε, κνηγούσανε να βρουν κάτι να αγοράσουνε να φάνε, αυτοί και τα παιδιά τους, πριν κουλουριαστούνε σε μια γωνιά, προσμένοντας το θάνατο (Σ: σ.19).*

Η εγγύτητα της ζωής με τον θάνατο είναι τόσο έντονη, καθώς οι ζωντανοί μπερδεύονται με τους νεκρούς: *Μα ήταν και πολλά [παιδιά], που, ακίνητα, ωχρά, με μάτια κλειστά, μένανε ώρες έτσι, σαν πεθαμένα... Γι' αυτό και κανένας δεν καταλάβαινε πότε πεθαίνανε...* (Φ: σ.128). Πράγματι, παρουσιάζεται μία ανταλλαγή ανάμεσα στην ζωή και στον θάνατο. Όταν ο θάνατος κυριαρχεί στον κόσμο των ανθρώπων και λαμβάνει επίγεια μορφή, τότε η ζωή μεταφέρεται στον παράδεισο και αποκτά τη μεταφυσική διάσταση του θανάτου.

Στην *Κόλαση των παιδιών*, το μείγμα της ζωής και του θανάτου συμβολίζεται από το κάρο, το οποίο είτε μετέφερε τους υποσιτισμένους στο νοσοκομείο είτε περνούσε κάθε πρωί και μάζευε τους νεκρούς, για να τους αδειάσει στους μεγάλους λάκκους του νεκροταφείου. Ήταν από αυτά τα καροτσάκια που εφηύρε η ανάγκη και η φτώχεια και που τα έβλεπε στους δρόμους της Αθήνας να κουβαλάνε σάκους, ανθρώπους, ακόμα και πεθαμένους (Σ: σ.15). Τα ρευστά όρια ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο και η μείξη



ζώντων και νεκρών παρουσιάζεται από την παραίσθηση που είχε ο Αράπης στο διήγημα «Καρδερίνα»:

*... είδα, στο δρόμο που πήγαινα, το κάρο με σωρό τους αποθαμένους. Ήταν ανοιχτό και ήταν όλοι ανακατωμένοι οι αποθαμένοι. Γέροι, παιδιά, γυναίκες. Ήτανε στην οδό Μασσαλίας, εκεί που πάνε, λέει, και τους ανοίγουνε. Το πεζοδρόμιο ήταν γιομάτο αίματα. Καθώς το κάρο κίνησε, κρέμονταν πίσω ένα χέρι. Ανατρίχιασα τότες εγώ..., γιατί σάλευε το χέρι. Μου φάνηκε σα να μού 'γνεφε και να μού 'λεγε: Αράπη, Αράπη, γρήγορα, θα 'ρθεις και συ, γρήγορα θ' ανταμώσουμε, Αράπη, Αράπη!» (Κ: σ.103).*

Η προσωποποίηση του χεριού δεν υπολανθάνει κάποια προοικονομία για την εξέλιξη της ζωής του παιδιού. Αντίθετα, εκδηλώνει τον φόβο και την απειλή του θανάτου που έχει επισκιάσει τους δρόμους της Αθήνας.

Στην *Κόλαση των παιδιών*, το μυθοπλαστικό στοιχείο φαίνεται να παραχωρεί λίγο από τη θέση του στο ιστορικό στοιχείο, παρόλο που το τελευταίο αναδύεται μέσα από τις λογοτεχνικές συμβάσεις. Μολονότι, η ιστορία και η μυθοπλασία δίνουν τροφή για φιλοσοφικές διατυπώσεις και αναζητήσεις, ιδιαίτερα όταν διαπραγματεύονται το θέμα του θανάτου, στην συγκεκριμένη συλλογή τα γεγονότα εκτυλίσσονται με τέτοια εξέλιξη, ώστε να μην δίνεται η δυνατότητα στον αφηγητή να εκφραστεί φιλοσοφικά. Ωστόσο, μέσα από τον Μηνά, το παιδί του τελευταίου διηγήματος «Έτσι λοιπόν είναι η ζωή μας;» διατυπώνεται η ερώτηση του τίτλου, αφήνοντας μια ανοιχτή απάντηση σε όλα τα διηγήματα που έχουν προηγηθεί. Μέσα από την ερώτηση αυτή του παιδιού φανερώνεται το τέλμα του θανάτου, το αδιέξοδο της δύσκολης κατοχικής εποχής και κοστολογείται η αξία της ανθρώπινης ζωής σε συνδυασμό με την αξία της ανθρώπινης ηθικής. Τίθεται το ερώτημα αν όλες οι ανήθικες και παραβατικές πράξεις, όπως η ενασχόληση με την μαύρη αγορά, η κλοπή, η βία εναντίον των γυναικών, η κακοποίηση των ζώων αξίζουν για την διάσωση της ζωής. Το ερώτημα του Μηνά γίνεται απόκτημα του αφηγητή, ο οποίος το μεταφέρει για προβληματισμό στον αναγνώστη: *Έτσι είναι το λοιπόν η ζωή, για να τυραννιέται κανείς πάνω στη γη για ένα κομμάτι ψωμί; ...* (ΕΛΕΖ: σ.218).

Από την άλλη όψη του θανάτου, η συγγραφέας θέτει την ελπίδα, έστω και αχνά, στο διήγημα «Αθάνατη ράτσα», επιθυμώντας να αναφερθεί στο πείσμα, την εργατικότητα και την τιμιότητα που διαπνέουν τους Έλληνες. Ο Επαμεινώντας είναι ο πρωταγωνιστής ήρωας της ιστορίας, ο οποίος, αν και νοσηλεύεται, δεν παύει να

ονειρεύεται και να ελπίζει σε μία καλύτερη ζωή που ο ίδιος θα δημιουργήσει. Ο αφηγητής συλλογίζεται, καθώς πηγαionoέρχεται στους θαλάμους, *γιατί τούτος ο τόπος, Θε μου, να 'ναι σε μας τόσο σκληρός για τα παιδιά, για όσους δουλεύουνε...* «*Terre inhumaine*», *έλεγα έτσι με το νου μου... Απάνθρωπη γη!...* (AP: σ.169). Η υλοποίηση του ονείρου του Επαμεινώντα έρχεται ως απάντηση στους συλλογισμούς του αφηγητή, αφού τελικά, ο μικρός ήρωας πραγματοποίησε τον στόχο του και έγινε έμπορος. Η εικόνα της Αναστάσεως που χαρίζει στη νοσοκόμα – αφηγητή, δημιουργεί αισθήματα προσμονής για μια εποχή ειρήνης που πλησιάζει. Ο ίδιος ο νεαρός πρωταγωνιστής συμβολίζει την ελπίδα και την αναγέννηση του έθνους, *γιατί τόπος που βγάζει τέτοια παιδιά και σε τέτοια φουρτουνιασμένα χρόνια δεν πεθαίνει ποτέ* (AP: σ.190).

#### 5.4.5. Το τραυματισμένο σώμα και το τραύμα του πολέμου

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος πέρα από τους λιμοκτονημένους ανθρώπους, άφησε πίσω του ανθρώπους ακρωτηριασμένους από τις σφαγές των Βούλγαρων και των κομιτατζήδων στη Μακεδονία. Ο διαμελισμός του σώματος συνοδεύεται και από τον διαμελισμό της ψυχής, η οποία είναι αναγκασμένη να υπάρχει μέσα από το τραύμα. Κατ' επέκταση, ο πόλεμος ως ιστορικό γεγονός μεταφέρεται στο μυαλό με τέτοια αδυσώπητη δυναμική, που η ανθρώπινη συνείδηση αδυνατεί να τον κατανοήσει, αφού η τελευταία μοιάζει σα να βρίσκεται σε μία διαρκή πολιορκία<sup>431</sup>. Η λειτουργία του τραύματος συνιστά μία ανταπόκριση του νου, ενίοτε καθυστερημένη, απέναντι σε ένα συντριπτικό γεγονός. Η ανταπόκριση αυτή δύναται να εκδηλωθεί με τη μορφή επαναλαμβανόμενων και ενοχλητικών ψευδαισθήσεων, εφιαλτικών ονείρων, σκέψεων ή συμπεριφορών που απορρέουν από την εκδήλωση του τραύματος<sup>432</sup>.

Στο διήγημα «Το αμάρτημα της γιαγιάς», οι ήρωες, δύο αδερφάκια που γλίτωσαν από τη σφαγή που έλαβε χώρα στην περιοχή της Δράμας, φιλοξενούνται στο νοσοκομείο. Τα παιδιά, σύμφωνα με τον Sigmund Freud, είναι αναγκασμένα να επαναβιώνουν τα γεγονότα ως παρόντα, ενώ ένα «υγιές» μυαλό θα το θυμόταν σαν να ήταν παρελθόν. Παράλληλα, στην περίπτωση των παιδιών η τρομοκρατική σκηνή προσπαθεί να κυριαρχήσει, με αποτέλεσμα να καταλήγει σε τραυματική νεύρωση<sup>433</sup>.

---

<sup>431</sup> Stonebridge L. (2009), "Theories of trauma", *The Cambridge Companion to the literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge University Press, United Kingdom, σ.194 (194-206).

<sup>432</sup> Whitehead A. (2009), *Memory*, ό.π. σ.115.

<sup>433</sup> MacKay M. (2010), « "Resentments": the Politics and Pathologies of War Writing», *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. P. Rau, Palgrave Macmillan, London, σ.171 (164-184).

Η αφήγηση ξεκινάει *in media res* με την μαρτυρία της Προϊσταμένης του νοσοκομείου: «Δεν ακούσατε τι γίνηκε χτες το βράδυ; Μας αναστάτωσαν το θάλαμο τα δύο καινούρια παιδιά που μας φέρανε από την Μακεδονία!...» (ΑΓ: σ.150). Στη συνέχεια, η Προϊσταμένη ξεκινάει να αφηγείται τα γεγονότα της προηγούμενης νύχτας, όταν τα παιδάκια αγκαλιασμένα άρχισαν να φωνάζουν σα να έρχονται οι στρατιώτες έτοιμοι για σφαγή. Η παραίσθηση των παιδιών ήταν τόσο έντονη, που ο αφηγητής μεταφέρει τα σημάδια του άγχους και του τρόμου από το νου στο σώμα: *Τα προσωπάκια τους είχαν παραμορφωθεί... Ποτέ να μην αξιωθεί κανένας να δει τέτοιον τρόπο σε πρόσωπο κανενός, και προ παντός παιδιού! Ήτανε σαν αγριεμένα ζουλάπια!...* (ΑΓ: σ.151).

Η αφήγηση εκτυλίσσεται σταδιακά και αποκαλύπτει στον αναγνώστη με αντίστροφη χρονική πορεία τα γεγονότα, σαν να γυρίζει η ιστορία της πλοκής όπισθεν, γεγονός που προκαλεί έκπληξη σχετικά με όλα όσα θα ειπωθούν. Τα παιδιά δεν επικοινωνούν με το περιβάλλον και αδυνατούν να ανταποκριθούν στα κατευναστικά λόγια της Προϊσταμένης. Βυθισμένα στο παραλήρημά τους φωνάζουν και καθώς η Προϊσταμένη προσπαθεί να τα ηρεμήσει, αποκαλύπτονται τα ακρωτηριασμένα τους χέρια. Ωστόσο, το τραύμα της σφαγής ξεδιπλώνεται ολοκληρωτικά, όταν μαρτυρείται από τον γιατρό που τα έσωσε ότι οι γονείς των παιδιών έπεσαν θύματα των Βούλγαρων μπροστά στα αθώα μάτια τους. Με ανάστροφη πορεία και μέσα σε λίγες σελίδες εκτυλίσσεται όλος ο βαρβαρισμός που έχει προκαλέσει τη νευρική διαταραχή, την οποία οι ήρωες αδυνατούν να ελέγξουν. Μέσα από την παραισθητική αναβίωση του γεγονότος της σφαγής, ο αναγνώστης βιώνει το ίδιο γεγονός σε μία αποστασιοποιημένη εκδοχή.

Εντούτοις, ο τίτλος του αφηγήματος συνδέεται διακειμενικά με το διήγημα του Γεώργιου Βιζυηνού, «Το αμάρτημα της μητρός μου». Η διακειμενικότητα χαρίζει μία ειρωνική διάθεση απέναντι στη φύση του αμαρτήματος της γιαγιάς. Ο τίτλος αιτιολογείται στο τέλος, όταν η γιαγιά εξομολογείται το «αμάρτημά» της, ένα αμάρτημα που αν κρύβει μεγαλείο ψυχής ή όχι αφήνεται να κριθεί από τη θεία δικαιοσύνη:

*«Το λοιπόν, κόρη μου, εξακολούθησε, εγώ σα μάνα και σαν Ελληνίδα, έπρεπε να τους μισώ [τους Βούλγαρους] και να τους βαριοκαταριέμαι...»... «Αυτό το βάρος έχω στην ψυχή... Αν η μεγάλη λύπη που έχω γι' αυτούς είναι αμαρτία...» (ΑΓ: σ.156-157).*

Μετά από την παράθεση της ιστορίας των τραυματισμένων παιδιών, στο σημείο της αφηγηματικής κορύφωσης, εμφανίζεται η γιαγιά ως ιερή παρουσία να αισθάνεται λύπη

όχι μόνο για τους δικούς της ανθρώπους αλλά και για τους θύτες τους που έχουν πέσει θύματα της οργής του Θεού. Η χριστιανική οπτική του ζητήματος της σφαγής στην Μακεδονία στο δεύτερο μισό του διηγήματος εξισορροπεί την εφιαλτική παρουσία των δύο παιδιών στο πρώτο μισό του διηγήματος.

Το διήγημα «Μακεδονία» έχει πάρει τον τίτλο του από την ομώνυμη πινακίδα που υπάρχει έξω από ένα αντίσκηνο στην αυλή του νοσοκομείου. Εκεί, ζει μία οικογένεια με μία μάνα «τρελλή» από το τραύμα που της άφησαν οι Βούλγαροι και τα σακάτικα παιδάκια της. Η ανωνυμία της ηρωίδας σε όλη τη διάρκεια του αφηγήματος εκπροσωπεί όλα τα τραυματισμένα θύματα της βουλγαρικής σφαγής. Στο νοσοκομείο μεταφέρεται ένα κορίτσι με το όνομα Νίκη, ηλικίας δεκατεσσάρων ετών. Οι Βούλγαροι το κακοποίησαν, του έκοψαν τη γλώσσα και έσφαξαν τους δικούς της. Ως θύματα της βουλγαρικής κτηνωδίας, τόσο η «τρελλή» όσο και η Νίκη συμβιώνουν ήρεμα. Η παρουσία των ανθρώπων από την Μακεδονία στο αφήγημα αμβλύνουν τις βαριές συνέπειες του λιμού της Αθήνας:

*Δεν έχετε ιδέα τι φρικτά εγκλήματα γίνονται κάθε μέρα πάνω στη Θράκη και τη Μακεδονία! Σταματάει ο νους του ανθρώπου! Η γης εκεί πάνω βάφεται με αίμα! Τίποτα δεν είναι η πείνα που υποφέρετε εσείς στην Αθήνα μπροστά σ' αυτά τα εγκλήματα (Μακ: σ.206),*

είναι η μαρτυρία του γιατρού που έφερε τη Νίκη στην Αθήνα. Οι μικροσκοπικοί τάφοι από πέτρα που κατασκεύαζε η τρελή, συμβολίζουν το πλήθος των αμέτρητων νεκρών που έπεσαν θύματα των Βουλγάρων και αποτελούν έκφραση της πνευματικής διαταραχής που έχει προκαλέσει ο πόλεμος στην γυναίκα.

Και σε αυτό, όπως και στο προηγούμενο διήγημα, η τραγικότητα και η φρίκη της αφήγησης διακόπτεται. Αυτήν την φορά διακόπτεται από την έλευση του Γερμανού αξιωματικού και του Βούλγαρου. Τα ακρωτηριασμένα άκρα του κοριτσιού, η κομμένη γλώσσα της τρελής και τα σακάτικα παιδιά έρχονται ως απάντηση στο ειρωνικό σχόλιο του Γερμανού για την ύπαρξη ενός αντίσκηνο στη μέση της αυλής. Το αφήγημα κλείνει με την ακολουθία της τρελής και των σακάτικων παιδιών πίσω από τους δύο αξιωματικούς, που λαμβάνει διαστάσεις εκδίκησης, καθώς λειτουργεί ως υπενθύμιση των δεινών του πολέμου:

*Η τρελλή σηκώθηκε και τον ακολούθησε, κρατώντας στα χέρια ένα κουτί που είχε φτιαγμένο ένα μικροσκοπικό μνήμα στολισμένο μ' ένα ξύλινο σταυρό. Το κουτσό αγοράκι με τις πατερίτσες την ακολουθούσε, όπως και τα άλλα σακατεμένα μικρά. Κοιτάζαμε κ'*

*εμείς έκπληκτες αυτήν την παράξενη συνοδεία. Οι πατερίτσες του μικρού σακάτη ακούγονταν, τοκ – τοκ, επάνω στις πλάκες του διαδρόμου της αυλής (Μακ: σ.211).*

Η ηχητική εικόνα από τις πατερίτσες αφενός δημιουργεί ένα απειλητικό κλίμα απέναντι στους στρατιωτικούς αφετέρου λειτουργεί ως αντίκτυπο στην συνείδηση των δύο ξένων, οι οποίοι δεν αντέχουν να αντικρίσουν εκείνα, τα οποία οι ίδιοι προκάλεσαν. Έτσι, η σκληρή απεικόνιση του σώματος στον πόλεμο ολοκληρώνεται με την εφιαλτική έξοδο των αξιωματικών από το νοσοκομείο.

Η Λιλίκα Νάκου ανήκει σε εκείνη την ομάδα λογοτεχνών της γενιάς του '30 που προσπαθεί να υπογραμμίσει το ομαδικό πνεύμα, να αναδείξει την κοινωνική αποστολή της τέχνης και να αναμοχλεύσει ποικίλες τραυματικές εμπειρίες<sup>434</sup>. Πριν τη διαμόρφωση του *Wirkungsgeschichte* της Κατοχής, προβαίνει στη συγγραφή της συλλογής διηγημάτων, *Η Κόλαση των Παιδιών*, προσπαθώντας να ελαχιστοποιήσει το *fiction*, την απόσταση που χωρίζει την Λογοτεχνία από την πραγματικότητα του πολέμου. Ωστόσο, η πραγματικότητα της εμπόλεμης κατάστασης εκφράζεται μέσα από τη δική της υποκειμενική σκοπιά, καθώς αποτυπώνει την εμπειρία της ως νοσοκόμα στη Ριζάρειο. Η υποκειμενική απεικόνιση του πραγματικού κόσμου σε ένα μυθοπλαστικό σύμπαν οδηγεί στη δημιουργία μίας επικριτικής στάσης απέναντι στον πόλεμο και στον χαρακτηρισμό της συλλογής ως αντιπολεμική. Παρόλα αυτά, η Κατοχή και οι συνέπειές της συνιστούν ένα συλλογικό βίωμα που καθιστούν τις μαρτυρίες του αφηγητή κοινά αποδεκτές. Η Λιλίκα Νάκου περιγράφει τη βάσανο των παιδιών της Κατοχής και των Μακεδονικών σφαγών και καλεί τον αναγνώστη να αναβιώσει τις ιστορίες της, να αναγνωρίσει σε αυτές τα δικά του βιώματα και να τις εντάξει στην προσωπική του ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο, εκφράζει κι ο ίδιος ο αναγνώστη την ελεήμονα στάση του απέναντι στη βάσανο με την απουσία της οποίας ο πόνος θα παρέμενε βουβός και ανέκφραστος<sup>435</sup>. Κατ' επέκταση, οι ιστορίες της *Κόλασης* λαμβάνουν τον χαρακτήρα της μαρτυρίας και ο αναγνώστης γίνεται συν-μάρτυρας σε αυτές.

---

<sup>434</sup> Μπιογιατζής Β., «Γενιά του '30: Παλιγγενετικός Μοντερνισμός στα πλαίσια της οργανωμένης νεωτερικότητας; Σκέψεις και μεθοδολογικές σημειώσεις με αφορμή τον Μύθο της Γενιάς του Τριάντα», *Νέα Εστία*, τχ.1848, Οκτώβριος 2011, σ.560 (536-575).

<sup>435</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, ό.π. σ.349-350.

Τα διηγήματα λαμβάνουν την μορφή και την δυναμική της μαρτυρίας, καθώς η συγγραφέας διαμέσου του αφηγητή θέλει να πείσει τον αναγνώστη για τη βάσανο των παιδιών της κατοχικής Ελλάδας. Για αυτό το λόγο, χρησιμοποιεί την πρωτοπρόσωπη αφήγηση και πολλές φορές απευθύνεται στον αναγνώστη στο δεύτερο ενικό πρόσωπο. Άλλοτε δίνει την πηγή της πληροφόρησής της και άλλοτε προβαίνει σε αυτοαναφορικότητες μέσα στην ίδια τη συλλογή. Επιπλέον, αναφέρεται σε υπαρκτά πρόσωπα, όπως την κυρία Παπαδάτου, την Προϊσταμένη του νοσοκομείου. Η χρήση του ευθύ λόγου, των αποσχισμένων μεταφορών, η τροπολογία της γλώσσας, οι εναλλαγές ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα, τα ρευστά όρια ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο και το παιδί-πρωταγωνιστής ήρωας συνηγορούν στην απεικόνιση της φρίκης και του τρόμου του πολέμου. Η θεματική ανάδειξη του τραύματος της ψυχής και του τραύματος στο σώμα, της ηθικής κατάρρευσης και της πνευματικής διαταραχής αποκαλύπτουν το πραγματικό πρόσωπο του πολέμου.

### **5.5 Το παρόν υπό τη σκιά του Ψυχρού Πολέμου – Το κορίτσι από το Βιετνάμ**

Το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου όχι μόνο δεν σηματοδοτεί το τέλος των πολέμων που γνώρισε η Ελλάδα, αλλά και δηλώνει την μετάβαση από την παγκόσμια σύρραξη στον εμφύλιο πόλεμο, τον οποίο στη συνέχεια διαδέχεται ο Ψυχρός Πόλεμος. Ο τελευταίος αφορά μία διαρκή διαμάχη ανάμεσα στις δύο μεγάλες δυνάμεις, στην Αμερική και τη Σοβιετική Ένωση. Ωστόσο, η ονομασία «Ψυχρός Πόλεμος» αποτελεί έναν ειρωνικό όρο, καθώς δεν έλαβε χώρα κάποια κύρια ένοπλη σύρραξη ανάμεσα στους δύο συνασπισμούς χωρών, αλλά δημιουργήθηκε ένα παιχνίδι διπλωματίας, στρατιωτικών και ρητορικών συναλλαγών ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση<sup>436</sup>. Παρόλα αυτά, η διαμάχη μεταξύ Σοβιετικής Ένωσης και Αμερικής δεν ήταν τόσο σιωπηρή, ώστε να αποφευχθούν οι αιματοχυσίες. Η επίδειξη πολεμικής δύναμης εκφράστηκε μέσα από εμφύλιους πολέμους και ευρύτερες πολεμικές συρράξεις σε χώρες του Τρίτου Κόσμου ανεβάζοντας τον αριθμό των νεκρών *περίπου πάνω από 20 εκατομμύρια*<sup>437</sup>.

Η περίοδος του Ψυχρού Πολέμου είναι ασαφής, αλλά οι περισσότεροι μελετητές ορίζουν ως αρχή περίπου το έτος 1945 και ως τέλος το 1989 ή το 1991<sup>438</sup>. Αν και τα

---

<sup>436</sup> Hammond A. (2006), “From rhetoric to rollback: introductory thoughts on Cold War writing”, *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, ed. A. Hammond, Routledge, London, σ.1 (1-14) και στο Painter D. S. (1999), *The Cold War: An International History*, Routledge, London and New York, σ. 1.

<sup>437</sup> Hammond A. (2006), ό.π. σ.2.

<sup>438</sup> Hammond A. (2006), ό.π. σ.3.

όρια της πολεμικής περιόδου δεν είναι ευκρινή, το βέβαιο είναι ότι πρόκειται για μία μακρά περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας η ανθρωπότητα ζούσε υπό την απειλή ενός επικείμενου πυρηνικού πολέμου. Ο τεχνολογικός ανταγωνισμός ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση εγκαινίασε την αυγή της πυρηνικής εποχής και την μυθολογία των ατομικών όπλων<sup>439</sup>. Στις αρχές του 1960, μία ενδεχόμενη πυρηνική σύγκρουση έχει πλήρως εγκατασταθεί στην κοινή φαντασία ως ένα πιθανό αποτέλεσμα του Ψυχρού Πολέμου, ο οποίος προβάλλεται σαν ένας κατακλυσμός που θα καταστρέψει τον πολιτισμό και πιθανότατα θα τερματίσει την ανθρώπινη ζωή στον πλανήτη<sup>440</sup>.

Η Λιλίκα Νάκου αποτυπώνει το ψυχολογικό αντίκτυπο της πυρηνικής ανησυχίας στο μυθιστόρημα, *Οραματιστές της Ικαρίας*. Σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, όπου ο Εθνικός Διχασμός ως ιστορικό γεγονός λαμβάνει τη μορφή μικρογραφίας στην οικογένεια του παππού, στους *Οραματιστές της Ικαρίας*, ο Ψυχρός Πόλεμος αναπαρίσταται ως μία σκιά που απειλεί τις ζωές των κατοίκων του νησιού. Ως ιστορικό γεγονός ξεπερνά τα στενά όρια της οικογένειας και απλώνεται σε ολόκληρο τον τόπο, στοιχείο που δηλώνει την ισχύ και τις καθολικές του διαστάσεις. Ο Κοσμάς και η γυναίκα του η Σόφου, μετά από τριάντα πέντε χρόνια ξενιτιάς στην Αμερική έχουν επιστρέψει στη γενέτειρα πατρίδα τους, στην Ικαρία. Η Ικαρία γνωστή στο ευρύ κοινό ως το «κόκκινο νησί» αποτέλεσε τόπο εξορίας για πολλούς Κομμουνιστές, οι οποίοι επέδρασαν στην πολιτική σκέψη των κατοίκων. Ο Κοσμάς στοχεύει στην αξιοποίηση των ιαματικών πηγών του νησιού από μία αμερικανική εταιρία, στην οποία θα ήταν και ο ίδιος μέτοχος, με απώτερο σκοπό την ανάδειξη του τόπου και την ευημερία των κατοίκων. Εντούτοις, οι κάτοικοι αντιδρούν στην πρόταση του Κοσμά και επιμένουν να βελτιώσουν τον τόπο χωρίς εξωτερικές επεμβάσεις, ακόμη κι αν παραμείνουν βυθισμένοι στη φτώχεια τους. Το στίγμα του Ψυχρού Πολέμου δίνεται ήδη από την αρχή του μυθιστορήματος με τρόπο αλληγορικό, όταν τα παιδιά πετούν πέτρες στα τζάμια του σπιτιού του Κοσμά και φωνάζουν «Έξω οι Αμερικάνοι» (ΟΙ: σ.17).

Η πλοκή του μυθιστορήματος εκτυλίσσεται γύρω από δύο παράλληλες προσωπικές ιστορίες. Από τη μία πλευρά είναι ο επαναπατρισμός του Κοσμά και οι σχέσεις του με τη Σόφου και με τη Δεσποινιά και από την άλλη πλευρά η προσπάθεια

---

<sup>439</sup> Cordle D. (2006), "Beyond the apocalypse of closure: Nuclear anxiety in postmodern literature of the United States", *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, ed. A. Hammond, Routledge, London, σ.69 (63-77).

<sup>440</sup> Cordle D. (2006), ό.π. σ.64.

του Τζων Πέιτζορ να δημιουργήσει ένα περιβάλλον οικογενειακής θαλπωρής, ώστε να περάσει ήρεμα την υπόλοιπη ζωή του. Σταδιακά, φανερόνεται ο φόβος του θανάτου, ο οποίος δεν αποτελεί άμεση απόρροια του Ψυχρού Πολέμου, αλλά ενισχύει την απειλή της ανθρώπινης ζωής υπό την αναμονή κάποιας πυρηνικής σύρραξης. Ο Κοσμάς νοσταλγεί το χωριό του και εκφράζει την επιθυμία να το επισκεφτεί, γεγονός που του προκαλεί ανησυχία, επειδή *είχε ακούσει, πως πριν να πεθάνει κανένας, έτσι νοσταλγεί τα χρώματα που γεννήθηκε* (ΟΙ: σ.32). Ο Τζων Πέιτζορ ή Γιάννης Πατσουρής υποφέρει από άσθμα και εμφύσημα. Είναι βαριά άρρωστος και ο γιατρός τον έχει προειδοποιήσει ότι δεν θα ζήσει για πολύ. Η κατάσταση της υγείας του τού έχει δημιουργήσει τον φόβο ενός ξαφνικού θανάτου.

*Αυτό το άγχος δεν τον άφηνε, τίποτα, στη ζωή, τίποτα να χαίρεται. Καμιά στιγμή δεν περνούσε, χωρίς να την δηλητηριάζει. Και όπως είπαμε, φοβότανε τον αναπάντεχο θάνατο. Δεν διαβάζει κανείς συχνά στην εφημερίδα, ότι ο τάδε ομογενής, «μόλις επιστρέψας στην Ελλάδα, πέθανε ξαφνικά σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, ή σ' ένα βαπόρι;» (ΟΙ: σ.78).*

Η αναφορά στο άγχος του θανάτου του ήρωα εμφανίζεται συχνά στη αφήγηση, δίνοντας την εντύπωση ότι διαδραματίζεται ένα αέναο κυνηγητό ανάμεσα στον ήρωα και στον θάνατο. Κάθε φορά που ο ήρωας αποφασίζει να επιστρέψει στην Αμερική, για να τακτοποιήσει εκκρεμότητες, ο φόβος του θανάτου τον κυριαρχεί και παραμένει στο νησί. Τελικά, ταξιδεύει στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά κατά την επιστροφή του μένει σε ένα ξενοδοχείο του Παρισιού. Εκεί, ο θάνατος νικάει επιβεβαιώνοντας την αρχική ανασφάλεια του ήρωα για ένα μοναχικό και αναπάντεχο τέλος.

Η μελαγχολική ατμόσφαιρα του Παρισιού, οι δαιδαλώδεις διάδρομοι του ξενοδοχείου και το ξαφνικό χτύπημα του τηλεφώνου δημιουργούν μία κινηματογραφική σκηνή θανάτου, η οποία αποκτά μεταφυσικές διαστάσεις. Η εμφάνιση μίας ακαθόριστης γυναικείας μορφής που καλεί τον ήρωα να την ακολουθήσει και ο διάλογος που λαμβάνει χώρα μεταξύ τους, δραματοποιεί την κατάσταση του θανάτου και δημιουργεί έναν ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο. Την ίδια στιγμή, η Παρασκευή, η ψυχοκόρη του Τζων Πέιτζορ διαισθάνεται την αύρα του πένθους κατά τη διάρκεια του ύπνου της. Η αναπαράσταση του θανάτου επιτυγχάνεται όχι μόνο από την κλιμάκωση της αφήγησης, αλλά και από την αποκλιμάκωση αυτής, όταν το νέο του θανάτου του διαρρέει στο νησί. Ανάμεσα στις σκέψεις των κατοίκων για τον θάνατο του ευεργέτη τους ξεδιπλώνονται και οι



σκέψεις του Κοσμά, ο οποίος μεταφέρει τον θάνατο από το προσωπικό επίπεδο στο συλλογικό και από το επίπεδο του βιολογικού κύκλου της ζωής στο επίπεδο του πολέμου:

*Με το χέρι του, στο πρώτο φύλλο του βιβλίου, είχε αντιγράψει, στα εγγλέζικα τον ψαλμό του Ιώβ που έλεγε: «Η γη είναι γιομάτη σκοτάδια και αθλιότητες. Η σκιά του θανάτου πλανιέται παντού. Η αδικία και η φρίκη βασιλεύουν στον κόσμο...» (ΟΙ: σ.215).*

Η σκιά του θανάτου αιωρείται στο μυθιστόρημα παράλληλα με τα τεχνολογικά επιτεύγματα. Η εναλλαγή ανάμεσα στον ατομικό βιολογικό θάνατο και στην συντέλεια που θα επιφέρει η εφεύρεση της ατομικής βόμβας μεγεθύνει την απειλή του Ψυχρού Πολέμου. Η αδελφή Τιμοθέα των *Ανθρώπων Πεπρωμένων* εμφανίζεται στους *Οραματιστές της Ικαρίας* με τη μορφή ενός Αγιορείτη μοναχού. Ο Αγιορείτης πουλάει εικονίσματα και παρουσιάζεται στο καφενείο του χωριού του Κοσμά. Μέσα από έναν αλληγορικό λόγο μεταφέρει στους θαμώνες τα λόγια της Αποκάλυψης:

*Αδελφοί μου, τους έλεγε, φτάσανε, ως φαίνεται, οι καιροί που γράφει η Αποκάλυψη. Είδαμε τα μεγάλα σιδερένια πουλιά που σχίζουν τους ουρανούς και πάνε από την μια γης στην άλλη! Και τώρα, ο κόσμος είδε τον ήλιο του θανάτου με το εκτυφλωτικό φως της βόμβας που έσκασε στη Χιροσίμα... Όλα τούτα που βλέπετε θα τιναχθούν στον αέρα, και ο αέρας θα γίνει φαρμακερός, και το χορτάρι της γης δεν θα φυτρώνει και τα παιδιά θα πεθαίνουν μέσα στην κοιλιά της μάνας τους. Ο κόσμος είναι συνεπαρμένος από τη δύναμη του σατανά που κυριαρχεί ολούθε. Αλλά ως τότε ο Θεός θα αφήσει τούτη τη γη να είναι δικιά του;... (ΟΙ: σ.91).*

Η καταστροφή του περιβάλλοντος και η δημιουργία μίας νέας ατομικής βόμβας παρουσιάζονται ως απειλές σε έναν μελλοντικό κόσμο, ο οποίος αγγίζει τα όρια της επιστημονικής φαντασίας. Καθώς η φωνή της λογικής αδυνατεί να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τη λογική της επιστήμης και καθώς ο κόσμος της καθημερινής ζωής φαίνεται μικρός απέναντι στον κόσμο της τεχνολογίας, προβάλλεται η μεταφυσική ως απάντηση στην τεχνολογική απειλή. Η Ικαρία συνιστά έναν τόπο μεταφυσικής. Γνωστή για τις θεραπευτικές ιδιότητες των ιαματικών λουτρών της, συνδεδεμένη με τον μύθο του Ίκαρου και φημισμένη για την περιοχή Νας, όπου σύμφωνα με τη μυθολογία κατοικούσαν οι Ναϊάδες, οι νύμφες των Γλυκών Νερών, η Ικαρία δημιουργεί μία ατμόσφαιρα μαγική, με αποτέλεσμα να συγχέονται τα όρια ανάμεσα

στη φαντασία και την πραγματικότητα, ανάμεσα στο μυθολογικό παρελθόν και το τεχνολογικό παρόν. Όπως φανερώνεται στο μυθιστόρημα, η Ικαρία αποτελεί έναν τόπο μαγικού ρεαλισμού, όπου ο κόσμος της μυθολογίας και του παραμυθιού ζωντανεύει και αναμειγνύεται με τον κόσμο της πραγματικότητας:

*Ο Παν ζούσε ως τα τώρα, ως τραγοπόδαρος, και οι σύντροφοί του αλλάζαν όνομα και γινότανε καλλικάντζαροι. Ζούσαν σε βαθιές σπηλιές κατά το ακρωτήριο, ή κάτω από τον ερειπωμένο Ναό. Και τις φεγγαρόλουστες νύχτες του Γενάρη, πολλοί ήταν οι χωριανοί, που τους είχαν δει να σεργιανίζουν στις ερημιές (ΟΙ: σ.88).*

Η έννοια του «μαγικού» συναντάται στην Ποιητική του Αριστοτέλη με την ονομασία «θαυμαστόν»<sup>441</sup> και με την πάροδο του χρόνου απέκτησε διαφορετικές προσλαμβάνουσες. Ως συστατικό στοιχείο του μαγικού ρεαλισμού δήλωνε αρχικά την υποκειμενική αντίληψη του αντικειμένου, ενώ στη συνέχεια προσαρμοσμένο στις ανάγκες της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας δήλωνε το συμβολικό, το μεταφυσικό και το ψυχολογικό περιεχόμενο που αντιπροσωπεύει την εναλλακτική πραγματικότητα<sup>442</sup>. Η λογοτεχνική συγγραφέας, Isabel Allende, ορίζει το μαγικό ως *ένα λογοτεχνικό τέχνασμα ή έναν τρόπο, όπου υπάρχει χώρος για αόρατες δυνάμεις, όπως όνειρα, θρύλοι, μύθοι, συναίσθημα, πάθος, ιστορία*<sup>443</sup>. Αν και το μαγικό δεν ερμηνεύεται με τους νόμους της λογικής και της επιστήμης, εντούτοις δεν προξενεί εντύπωση στον ήρωα, αφού αποτελεί συστατικό στοιχείο της πολιτιστικής του παράδοσης. Ουσιαστικά, στο λογοτεχνικό κείμενο υπάρχει μία στρατηγική από-οικειοποίησης, με σκοπό να δοθεί έμφαση στις μαγικές ιδιότητες και στη συνέχεια το ίδιο το μαγικό, το μη πραγματικό να αναπαρασταθεί ως πραγματικό. Με αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας κατορθώνει να αντιμετωπίσει τις αρνητικές πτυχές της πραγματικότητας, ενώ συγχρόνως την αναδεικνύει στις μεταφυσικές της διαστάσεις<sup>444</sup>.

Οι γυναίκες της Ικαρίας με εκπρόσωπο τη Δεσποινιώ οραματίζονται τα αγάλματα των αρχαίων Θεών να σεργιανίζουν τις νύχτες και τις νεράιδες να βγαίνουν καβαλάρισσες μέσα από τη θάλασσα. Σε αυτό το νησί φαίνεται να έχει καταργηθεί ο χρόνος, καθώς το αρχέγονο παρελθόν παραμένει ζωντανό παρόν, ενώ το μαγικό στοιχείο αποτελεί προϊόν της λαϊκής παράδοσης, των μύθων και των θρύλων.

<sup>441</sup> Αριστοτέλης (2008), *Ποιητική*, επιμ. Δ. Λυπουρλής, Ζήτηρος, Αθήνα, 1452a (σ.130), 1460a (σ.202).

<sup>442</sup> Πυργιωτάκη Α. (2012), *Ο Μαγικός Ρεαλισμός: Η περίπτωση του Roald Dahl*, Αθήνα, σ.24.

<sup>443</sup> Hegerfeldt A. C. (2005), *Lies that tell the Truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Netherlands, σ.34.

<sup>444</sup> Πυργιωτάκη Α. (2012), *Ο Μαγικός Ρεαλισμός: Η περίπτωση του Roald Dahl*, ό.π. σ.66-67.

Ταυτόχρονα, εκφράζει πτυχές του υποσυνείδητου και για αυτό το λόγο εμφανίζεται μέσα από ονειρικές καταστάσεις. Αν και οι κάτοικοι του νησιού είναι προσαρμοσμένοι στην καθημερινότητά τους, ο φόβος της συντέλειας του κόσμου έχει στοιχειώσει το υποσυνείδητό τους. Ο φόβος αυτός εκδηλώνεται μέσα από το όραμα της Δεσποινιάς:

*Οι ουρανοί ανοίζανε, το φως πάλευε με το σκοτάδι, και άκουσε βοή υπόκωφη, σαν προμήνυμα της φοβερής καταστροφής που θα ξεσπούσε στον κόσμο. Η γη τράνταζε κάτω από τα πόδια της και η Πάτμος τριγυρίστηκε από γλώσσες φωτιάς...Μα τίποτα δεν έσωζε τη σφαίρα τη γης που, ματωμένη, κατρακυλούσε στο χάος. Σταγόνες από αίμα κυλούσαν στη φλούδα της γης. Και η Δεσποινιά μπόρεσε ακόμα να δει από κοντά, σαν να είχε εκατονταπλασιαστεί η όρασή της, εικόνες από τη ζωή των ανθρώπων κολλημένες ανάγλυφα πανωθι της (ΟΙ: σ.236).*

Παρόλο που ο Ζαμαΐς, ο ιδιοκτήτης του καφενείου μαζί με τον δάσκαλο αμφισβητούν τις μεταφυσικές ικανότητες των κατοίκων, οι ανακοινώσεις του ραδιοφώνου επιβεβαιώνουν το όραμα της ηρωίδα: *Θερμοπυρηνική βόμβα άνω του μεγατόνου εξεράγη εις το διάστημα...*(ΟΙ: σ.237) και το τοποθετούν στο πλαίσιο μιας ρεαλιστικής αναπαράστασης. Συνεπώς, το όραμα δεν αποτελεί ψευδαίσθηση, αλλά προέκταση της πραγματικότητας που προσπαθεί να ανακαλύψει, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει. Τα στοιχεία του μαγικού ρεαλισμού, όπως προβάλλονται στο μυθιστόρημα, συνηγορούν στην άποψη του καθηγητή της Λατινοαμερικάνικης Λογοτεχνίας Luis Leal, ο οποίος θεωρεί ότι *ο μαγικός ρεαλισμός δεν είναι μαγική λογοτεχνία, αλλά μία στάση απέναντι στην πραγματικότητα, την οποία ο συγγραφέας αντιμετωπίζει προσπαθώντας να ανακαλύψει το μυστήριο των πραγμάτων, της ζωής και της ανθρώπινης δράσης*<sup>445</sup>.

Η αναπαράσταση του Ψυχρού Πολέμου στο μυθιστόρημα επιτυγχάνεται μέσα από τη συνύπαρξη δύο κόσμων που βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση. Από τη μία πλευρά, ο κόσμος της πραγματικότητας και της λογικής και από την άλλη ο κόσμος του ονείρου, του πρωτόγονου και της μεταφυσικής. Αφενός το ραδιόφωνο, ως τεχνολογικό επίτευγμα, μεταδίδει τα γεγονότα των πυρηνικών δοκιμών, τα οποία προέρχονται από αποσπάσματα εφημερίδων της εποχής, αφετέρου το μαγικό με τη

---

<sup>445</sup> Leal L. (1995), «Magical Realism in Spanish American Literature», *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Zamora L. P. -W. Faris, Duke University Press-Durham & London, Durham – North Carolina, σ.121 (119-124).

μορφή υπερφυσικής δύναμης εκφράζει την εφιαλτική πραγματικότητα του Ψυχρού Πολέμου· μία πραγματικότητα που απομακρύνεται από κάθε συμβατικότητα και λογική της καθημερινής ύπαρξης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μεταφυσική δεν εμφανίζεται στο μυθιστόρημα, για να παρουσιάσει μία καινούρια πραγματικότητα. Αντίθετα, έχει σκοπό να αναδείξει την απατηλή πλευρά της γνώσης<sup>446</sup>, να αμφισβητήσει την ήδη υπάρχουσα πραγματικότητα και τελικά να την παρουσιάσει σε μία εναλλακτική διάσταση. Εξάλλου, στον μαγικό ρεαλισμό το εξωπραγματικό δεν παρουσιάζεται ως ψευδαίσθηση ότι κάτι εξωπραγματικό έχει συμβεί, αλλά ως υπόθεση ότι κάτι εξωπραγματικό έχει όντως συμβεί<sup>447</sup>.

Σε αντίθεση με το ρεαλισμό, ο οποίος αναπαριστά μία εκδοχή του κόσμου ως μοναδικά αληθινή και αντικειμενική, ο μαγικός ρεαλισμός ενθαρρύνει τη σχετικότητα, την πολυμορφία και την ποικιλία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, προκαλείται μια οντολογική αναστάτωση, που υπηρετεί το σκοπό της πολιτικής και πολιτιστικής αναστάτωσης: το μαγικό δίνεται συχνά ως πολιτιστικά σωστό, ζητώντας από τους αναγνώστες να αμφισβητήσουν τις παγιωμένες ρεαλιστικές συμβάσεις<sup>448</sup>. Η μείξη του μαγικού και του ρεαλιστικού συχνά αναπαρίσταται ως σύγκρουση πολιτισμών. Από τη μία πλευρά, βρίσκεται ο πολιτισμός με πρωτόγονα χαρακτηριστικά, τα οποία τον συνδέουν με το μαγικό στοιχείο, και από την άλλη κείται ο «εκσυγχρονισμένος» πολιτισμός, ο οποίος συνυφαίνεται με το ρεαλιστικό στοιχείο. Είναι σημαντικό να κατανοηθεί ότι η απαίτηση του μαγικού ρεαλισμού είναι μια βαθιά αμφισβήτηση των πολιτικών και μεταφυσικών διαστάσεων που αποδίδονται στο πραγματικό<sup>449</sup>.

Η συγκρουσιακή συνύπαρξη των δύο κόσμων εκφράζεται και γλωσσικά, καθώς οι ανακοινώσεις του ραδιοφώνου διατυπώνονται με έναν αναφορικό λόγο, ενώ το στοιχείο του ονείρου προσφεύγει σε ένα ιδιότυπο παιχνίδι λέξεων και ανάγεται σε ένα επίπεδο συμβολικό, έτσι ώστε να προκαλέσει την αμφισβήτηση της ήδη υπάρχουσας πραγματικότητας. Τόσο η ερμηνεία της Αποκάλυψης από τον Αγιορείτη μοναχό όσο και το όραμα της Δεσποινιάς ακολουθείται από συζήτηση σχετικά με την πολιτική και την επιστημονική προσέγγιση της κατάστασης. Η παράλληλη τοποθέτηση των δύο στοιχείων, του μαγικού με το ρεαλιστικό, εξισώνει τη μεταφυσική πραγματικότητα με

---

<sup>446</sup> Zamora L. P. (2005), «Swords and Silver Rings: Magical Objects in the Work of Jorge Luis Borges and Gabriel Garcia Marquez», *A Companion to Magical Realism*, eds. Hart S. M. -Wen-Chin Ouyang, Tamesis, Great Britain, σ.35 (28-45).

<sup>447</sup> Bowers M. A. (2004), *Magic(al) realism*, The new Critical Idiom, Routledge, Great Britain, σ.20.

<sup>448</sup> Menton S. (1955), «In a Search of a Nation: The twentieth-century Spanish American Novel», *Hispania*, Vol.38, No.4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, σ.437 (432-442).

<sup>449</sup> Young D. - K. Hollaman (1984), *Magical Realist Fiction: An Anthology*, Longman, New York, σ.3.

τη σύγχρονη ρεαλιστική πραγματικότητα. Αν η ρεαλιστική πραγματικότητα αποτελεί τη λογική πτυχή του κόσμου που καμαρώνει για τα επιστημονικά της επιτεύγματα, η μεταφυσική πραγματικότητα ως κρυμμένη αλήθεια φανερώνεται για να λειτουργήσει ανατρεπτικά ως προς την παραδομένη αλήθεια. Και αν η ρεαλιστική πραγματικότητα εξελίσσεται γραμμικά στην χρονική πορεία της, η μεταφυσική εμφανίζεται ανεξάρτητα από το χρόνο και καταργεί τα όρια ανάμεσα στις χρονικές βαθμίδες. Το μακρινό παρελθόν παρουσιάζεται ως αέναο παρόν για να προλάβει τις καταστροφικές συνέπειες του μέλλοντος.

Στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία η αναπαράσταση του Ψυχρού Πολέμου αποδίδεται μέσα από την σύγκρουση δύο ασύμβατων κόσμων, του φανταστικού και του πραγματικού. Ως προς τη συνείδηση του ήρωα, ο φόβος της πυρηνικής απειλής εκφράζεται με την απειλή της ανατροπής εκείνου που βιώνεται ως φυσιολογικό και την αντικατάστασή του με μία εναλλακτική μορφή της υπάρχουσας πραγματικότητας<sup>450</sup>. Στο μυθιστόρημα *Οραματιστές της Ικαρίας* δεν υφίσταται με σαφήνεια η διάκριση ανάμεσα στον πραγματικό και τον φανταστικό κόσμο, καθώς υιοθετούνται οι τεχνικές του μαγικού ρεαλισμού, ενώ ο «μαγικός» και εναλλακτικός κόσμος λειτουργεί ως προάγγελος των συνεπειών του Ψυχρού Πολέμου και όχι ως συνέπεια αυτού. Εντούτοις, οι *Οραματιστές της Ικαρίας* αποτελούν το τελευταίο μυθιστόρημα της συγγραφέα και συνιστούν μία ανοιχτή έκφραση του Ψυχρού Πολέμου.

## **5.6 Από το άτομο στην συλλογικότητα: Η ενότητα ως αναπαραστασιακή δομή του πολέμου**

Στην καμπή από τον δέκατο ένατο στον εικοστό αιώνα, οι σύγχρονοι λογοτέχνες έστρεψαν την προσοχή τους από το ιστορικό παρελθόν στο προσωπικό παρελθόν και κατ' επέκταση από τον ομοιογενή δημόσιο χρόνο στην πολλαπλότητα του ιδιωτικού χρόνου<sup>451</sup>. Η μετάβαση αυτή οφείλεται στην ανάγκη των καλλιτεχνών να απαλλαγούν από το βάρος της ιστορίας που φόρτωνε τους καλλιτέχνες του προηγούμενου αιώνα, να αυτονομηθούν από τη συλλογικότητα του παρελθόντος και να εστιάσουν στους νόμους της ψυχικής ζωής μέσα από τις ψυχαναλυτικές μεθόδους<sup>452</sup>. Αν και η Λιλίκα Νάκου δεν αξιοποιεί μοντέρνες αφηγηματικές τεχνικές που συνδέονται με την

---

<sup>450</sup> Cordle D. (2006), "Beyond the apocalypse of closure: Nuclear anxiety in postmodern literature of the United States", ό.π. σ.71.

<sup>451</sup> Kern S. (1983), *The culture of time and space*, Harvard University Press, U.S.A., σ.63.

<sup>452</sup> Kern S. (1983), ό.π. σ.64.

ψυχανάλυση, η μυθοπλασία της επικεντρώνεται στην ατομική ζωή και στις περιπέτειές της. Εντούτοις, στο έργο της υπάρχουν «αφηγηματικά» περάσματα από την σφαίρα του ιδιωτικού στην σφαίρα του δημόσιου χωροχρόνου, τα οποία προσδίδουν στα μυθιστορήματά της χαρακτηριστικά συλλογικότητας.

Η ίδια η Νάκου βίωσε έναν εσωτερικό διχασμό μέσα από το διαζύγιο των γονιών της και τις μετακινήσεις ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Οι τραυματικές μνήμες γύρω από το προσωπικό της δράμα ανακαλούν τις στιγμές του πόνου, του βάσανου ή του θυμού<sup>453</sup>, ενώ μέσα από την πράξη της γραφής διέρχονται από το υποσυνείδητο στο συνειδητό και μετατρέπονται σε υποκείμενα του αφηγηματικού μνημονικού συστήματος<sup>454</sup>. Παρόλο που η αφηγηματική μνήμη αλλοιώνει την αλήθεια της τραυματικής εμπειρίας<sup>455</sup>, στέκεται αρωγός στην προσπάθεια του ατόμου να λυτρωθεί από το τραύμα. Παράλληλα, η ιστορία βρίσκεται συνοδοιπόρος στο τραύμα της συγγραφέα, καθώς η Ελλάδα βρίσκεται σε μια διαρκή εμπόλεμη δίνη. Η θεώρηση του ιστορικού παρελθόντος και του ιστορικού παρόντος καταλήγει προσωπική υπόθεση, αφού η συγγραφέας ερμηνεύει την ιστορία εστιάζοντας στον διχασμό, στις εμφύλιες διαμάχες και στις πολεμικές συρράξεις. Ουσιαστικά, η Νάκου ταυτίζει την εσωτερική της σύγκρουση με τις πολεμικές συγκρούσεις και ακολούθως, το προσωπικό της τραύμα με το τραύμα ενός έθνους.

Στο μυθοπλαστικό έργο της συγγραφέα ο αναγνώστης συναντάει κομμάτια ιστορικά που ανάγονται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Σκόρπιες αναφορές σε αρχαία μνημεία, στην ελληνική επανάσταση, στον εθνικό διχασμό, στην Μικρασιατική Καταστροφή και στην περίοδο της Κατοχής συνθέτουν το ιστορικό γίνεσθαι. Αντίστοιχα, η Νάκου μέσα από τον μυθοπλαστικό της κόσμο προσπαθεί να τακτοποιήσει την ζωή της, να δημιουργήσει την δική της *formatio*<sup>456</sup>, ώστε να απομακρύνει το αίσθημα της αβεβαιότητας και της ανασφάλειας. Επεξεργάζεται τα βιώματά της με σκοπό την δημιουργία ενός ενιαίου όλου. Στο έργο της, η ιστορική συγκρότηση και η συγκρότηση του εαυτού επιχειρείται ταυτόχρονα, με αποτέλεσμα η ιστορία και η ζωή να ακολουθούν πορείες παράλληλες.

Η ανάγκη για εσωτερική συνοχή εκφράζεται μέσα από την ανάγκη για εθνική ενότητα. Ως εκ τούτου, τα ιστορικά γεγονότα αναπαρίστανται όχι μόνο μέσα από τις

---

<sup>453</sup> Whitehead A. (2009), *Memory*, ό.π. σ.111.

<sup>454</sup> Whitehead A. (2009), ό.π. σ.116.

<sup>455</sup> Whitehead A. (2009), ό.π. σ.116.

<sup>456</sup> Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, ό.π. σ.353.

εθνικές συγκρούσεις αλλά και μέσα από ένα αντιπολεμικό πνεύμα που δηλώνει την ανάγκη της συλλογικής σκέψης, του περάσματος από το «εγώ» στο «εμείς». Στη σύγχρονη εποχή, ένα έθνος που βρίσκεται σε εμπόλεμη κατάσταση αντικαθιστά αφενός το ατομικό σώμα με το αλληγορικό σώμα, όπως ένα άγαλμα, αφετέρου τους ηγέτες με τις σημαίες. Επίσης, ο πόλεμος, αναπαρίσταται με συνεκδοχές εθνικού χαρακτήρα, όπως ένα τραγούδι. Αυτού του είδους η αναπαράσταση στη Λογοτεχνία πραγματώνεται μέσα από τη διακειμενικότητα<sup>457</sup>. Καθώς κάθε κείμενο είναι ένα μωσαϊκό από παραθέσεις<sup>458</sup>, μία διακειμενική σχέση δημιουργείται ανάμεσα στα μυθιστορήματα της Νάκου με άλλα λογοτεχνικά κείμενα και με αυτόν τον τρόπο η έννοια της ενότητας ενισχύεται. Στο μυθιστόρημα, *Για μια καινούρια ζωή*, συναντάται ένα απόφθεγμα από το ποίημα του Διονύσιου Σολωμού, «Ύμνος εις την Ελευθερίαν», το οποίο επικοινωνεί στον αναγνώστη τις συνέπειες της διχόνοιας. Η ελληνική ποίηση αφενός τονώνει το εθνικό ιδεώδες, αφετέρου εστιάζει στο πρόβλημα του διχασμού ως μία περισσότερο εθνική παρά ευρωπαϊκή υπόθεση. Η αναφορά στον Ύμνο δηλώνει την ύπαρξη του συγκεκριμένου προβλήματος ήδη από τον προηγούμενο αιώνα. Συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα *Για μια καινούρια ζωή*, η Βαρβάρα απολύεται από το Γυμνάσιο λόγω φρονημάτων και αναλογίζεται το μίσος που βίωσε από τον γυμνασιάρχη. Η διχόνοια του μικρόκοσμου του Γυμνασίου λαμβάνει διαστάσεις συλλογικές, όταν η ηρωίδα διαβάζει τους στίχους του Σολωμού. Οι δύο τελευταίοι στίχοι του ποιήματος εσωκλείουν τις συνέπειες του Εθνικού Διχασμού που δίνονται με την συμβουλευτική διάθεση του δεύτερου ενικού προσώπου. Ο ποιητής καλεί τους Έλληνες να παραμείνουν ενωμένοι.

*Η Διχόνοια, που βαστάει  
ένα σκήπτρο η δολερή,  
καθενός χαμογελάει,  
πάρτο, λέγοντας, και συ...*

*Από στόμα, όπου φθονάει  
παλικάρια, ας μην 'πωθεί  
πως το χέρι σας κτυπάει*

---

<sup>457</sup> Rau P. (2010), "Introduction: Between Absence and Ubiquity – on the meanings of the Body-at-War", ό.π. σ.10.

<sup>458</sup> Kristeva, J. (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, Oxford, σ.66.

του αδερφού την κεφαλή...

*Κειό το σκήπτρο, που σας δείχνει  
έχει αλήθεια ωραία θωριά.  
Μην το πιάστε, γιατί ρίχνει  
εις σε δάκρυα θλιβερά... (ΚΖ: σ.72)*

Αν και *Η Ξεπάρθενη*, είναι μία νουβέλα με έντονη την προβολή της προσωπικής ζωής, δεν παραβλέπεται το αίσθημα εναντίον του πολέμου. Το σύνθημα του διαλόγου λαμβάνει χώρα ανάμεσα στον φίλο της κεντρικής ηρωίδας, κύριο Ταντέλ, και στον ετεροθαλή αδελφό της, Γιώργο. Κατά την πορεία της συζήτησης αναφέρεται ο συγγραφέας, Έριχ Μαρία Ρεμάρκ, γνωστός για την αντιπολεμική πεζογραφία του. Το βιβλίο του, *Ουδέν νεώτερον από το Δυτικόν Μέτωπον*<sup>459</sup>, στρέφεται εναντίον του πολέμου και υπονοείται από τον κύριο Παρλεπέ ως τροχοπέδη της νεολαίας να υποστηρίξει έναν επόμενο πόλεμο: *Θέλαμε να πάμε στον πόλεμο, για να σκοτωθούμε. Τώρα με τα γελοία βιβλία, σαν του Ρεμάρκ, κατεστράφη η νεολαία* (Ξ: σ.71). Γίνεται προφανές, ότι η αντιπολεμική στάση της συγγραφέα αντιτίθεται στην πολεμοχαρή στάση που κυριαρχούσε πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και που άρχισε να διαψεύδεται, όταν οι κοινωνίες βίωσαν τις τρομακτικές συνέπειές του. Ο πολλά υποσχόμενος Μεγάλος Πόλεμος άφησε πίσω του τον θάνατο και μία ζωή παρηκμασμένη. Ωστόσο, έβρισκε ακόμη πολλούς υποστηρικτές, όπως ο κύριος Παρλεπέ, οι οποίοι τον θεωρούσαν έκφραση φιλοπατρίας. Η ταύτιση του αντιμιλιταριστικού πνεύματος με την έλλειψη άμυνας της πατρίδας σε περίπτωση εχθρικής επιδρομής φανερώνεται ως άποψη στα λόγια του κυρίου Ταντέλ, αλλά ο Γιώργος ανταπαντά και διακρίνει την φιλοπατρία με τον αντιμιλιταρισμό, ενώ αναφέρεται στο όραμα της Ενωμένης Ευρώπης:

*«Θεέ μου, κύριε Ταντέλ! πως μπορείτε να κάνετε τέτοιες ερωτήσεις...  
Με συγχωρείτε αλλά είναι για να γελά κανείς... Ποιος σας είπε πως  
δεν θα αμυνθούμε όταν οι εχθροί μας ριχτούν; Κατ' αρχήν είμαστε  
εναντίον του πολέμου... Αλλά όταν η Ευρώπη μια μέρα ενωθεί, τότε  
ο πόλεμος μόνο του θα καταργηθεί»* (Ξ: σ.62).

Συμπερασματικά, στο έργο της Νάκου δημιουργείται το δίπολο: πρόβλημα – λύση, που αντιστοιχεί στο δίπολο πόλεμος – ενότητα. Από τη μία πλευρά, οι

---

<sup>459</sup> Ρεμάρκ Ε. Μ. (1988), *Ουδέν νεώτερον από το Δυτικόν Μέτωπον*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.



χαρακτήρες της Νάκου ζουν με έναν μόνιμο φόβο ενός επικείμενου πολέμου, ενώ συγχρόνως βιώνουν τις αιματηρές και πολιτικές συνέπειες προγενέστερων συρράξεων. Ο φόβος του πολέμου φανερώνεται στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* με τρόπο μεταφυσικό όταν η αδελφή Τιμοθέα, προβλέπει

*πως όταν μαυρίσει ο ουρανός από μεγάλα σιδερένια πουλιά, που θα φτύνουνε σίδερο και φωτιά, όταν ξεσκίζουνε τα σπλάχνα, όταν οι ίδιοι οι άνθρωποι γίνουνε λύκοι, και η συμπόνοια χαθεί απ' την καρδιά τους, ε, τότε να ξέρετε πως δυο βελζεβούληδες θα θελήσουνε να μοιράσουνε τον κόσμο, ε, τότε σας λέω να πέσετε σε μετάνοια και προσευχή, γιατί λιγοστοί θα είναι κείνοι που θα ζήσουνε (ΑΠ: σ.52).*

Στο μυθιστόρημα *Οι Οραματιστές της Ικαρίας*, η σκιά του Ψυχρού Πολέμου επισκιάζει τους ήρωες και η Δεσποινιά με αγανάκτηση καταριέται τον πόλεμο (ΟΙ: σ.48).

Από την άλλη πλευρά του δίπολου, ήρωες, όπως ο παππούς και ο κύριος Πιαβέλης των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων*, ο Γιώργος της *Ξεπάρθηνης*, ο Στέφανος Μαρίνος και ο Θανάσης της *Καινούριας Ζωής* διαλαλούν το μήνυμα της αδελφοσύνης ως λύση στο ζήτημα του πολέμου. Η προσωπική εξέλιξη του ανθρώπου μέσα από τη συνειδητοποίηση της ισότητας και την καλλιέργεια της αγάπης θα οδηγήσουν το ανθρώπινο γένος στην κατάργηση των συνόρων και θα θέσουν σε τέλμα τις πολεμικές ενέργειες. Ο παππούς της Βαρβάρας μιλάει για συνεννόηση των λαών που θα προχωρήσουν την ανθρωπότητα (ΑΠ: σ.221-222), ενώ ο Θανάσης ως νέος αναφέρεται στο όραμα της ενωμένης Ευρώπης, μιας *Ομοσπονδίας Λαών που θα εργάζεται για την ευημερία και την ευτυχία του κόσμου όλου* (ΚΖ: σ.196). Συγχρόνως, στην *Ξεπάρθηνη*, η αδελφοσύνη αναπαρίσταται μέσα από τη διάλυσή της, όταν στο όνομα της πατρίδας, οι στρατιώτες βάζονται να εκτελέσουν συμπατριώτες τους που αποφάσισαν να λιποτακτήσουν (Ξ: σ.62). Επιστέγασμα της ενότητας είναι η αναφορά στο *Χελιδόνι της Ειρήνης*<sup>460</sup>, στον Ζαν Ζωρές, τον μεγάλο σοσιαλιστή πολιτικό και φιλειρηνιστή. Το πρόσωπό του γίνεται συχνά σημείο αναφοράς και ελπίδας στα μυθιστορήματα της Νάκου.

---

<sup>460</sup> Η Λιλίκα Νάκου αποκάλεσε τον Ζαν Ζωρές «χελιδόνι της ειρήνης» στο ομώνυμο βιβλίο της: Νάκου Λ. (1985), *Ζαν Ζωρές: Το χελιδόνι της ειρήνης*, Δωρικός, Αθήνα.

## 5.7 Το ιστορικό αποτύπωμα του μέλλοντος ως σύμβολο ελπίδας

Κοινό χαρακτηριστικό των εκπροσώπων της γενιάς του Τριάντα αποτελεί η διάθεση για ανανέωση<sup>461</sup>. Για τη Λιλίκα Νάκου η ανανέωση αυτή δεν σχετίζεται με τη μορφή του κειμένου, δηλαδή με την αποτύπωση της συνειδησιακής ροής και ως εκ τούτου με μια κατακερματισμένη σύνταξη. Αντίθετα, μέσα από έναν κλασικό τρόπο γραφής συνδέει την ανανεωτική τάση με την ίδια τη ζωή. Ο απεγκλωβισμός από την παρακμή του παλαιού κόσμου και το πέρασμα σε έναν νέο κόσμο κυριαρχεί ως θεματικό μοτίβο στα έργα της. Παράλληλα, η Καθηγήτρια Λογοτεχνίας, Βενετία Αποστολίδου, διαπιστώνει πως *σε πολλά μυθιστορήματα τα οποία δεν θεωρούνται ιστορικά, η ιστορία συλλαμβάνεται ως βίωμα, το παρελθόν δεν είναι απόμακρο, αλλά ζωντανό παρόν. Σε κάποια άλλα η ιστορία συλλαμβάνεται ως μέλλον, δηλαδή ως κοινωνική δράση, στην οποία το ίδιο το μυθιστόρημα θέλει να συμμετάσχει*<sup>462</sup>. Ακολουθως, οι ήρωες της Λιλίκας Νάκου βιώνουν ένα δυσβάσταχτο παρόν, το οποίο καταλήγει ως αναπόσπαστο μέρος του ιστορικού χρόνου και συνδέει το αρχετυπικό παρελθόν με το ελπιδοφόρο μέλλον. Το κλασικό παρελθόν αξιοποιείται από τους ήρωες ως παραδειγματικό μέσο για την οικοδόμηση μίας μελλοντικά καλύτερης ζωής.

Στο μυθιστόρημα *Για μια καινούρια ζωή* η ηρωίδα Βαρβάρα βιώνει ένα κλίμα καταπίεσης και φτώχειας που προκύπτει ως απόρροια της Δικτατορίας του Μεταξά. Η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον προβάλλεται στο τελευταίο κεφάλαιο του αφηγηματικού κειμένου. Το ουρλιαχτό της σειρήνας που διακόπτει την ηρεμία του ηλιόλουστου πρωινού της 28<sup>ης</sup> Οκτωβρίου του 1940 συνιστά μία φωνή ελπίδας για απελευθέρωση από το ολοκληρωτικό καθεστώς. Η λύπη με αφορμή την έναρξη ενός πολέμου μετατρέπεται σε χαρά και η αρχή ενός πόλεμου μεταμορφώνεται σε αρχή μιας επανάστασης. Αυτή η μελλοντική αλλαγή στην πολιτική κατάσταση της Ελλάδας συνοδεύεται με την αλλαγή στην προσωπική ζωή της Βαρβάρας, η οποία αποφασίζει να περάσει την υπόλοιπη ζωή της με τον Θανάση. Η κοινή τους πορεία θεμελιώνεται σε κοινές αξίες και ιδανικά για έναν καλύτερο κόσμο και με αυτόν τον τρόπο συνδέεται με το επαναστατικό κλίμα της ιστορικής αφήγησης. Αν και η Βαρβάρα ως κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος διατηρεί μία παθητική στάση απέναντι στην ιστορία, στο

---

<sup>461</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.18.

<sup>462</sup> Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση, Κέντρο ελληνικής εκπαίδευσης», χ.χ.ε., *Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας*, [http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature\\_history/apostolidou-literature-history.pdf](http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature_history/apostolidou-literature-history.pdf), ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.13 (1-23).

τέλος της αφήγησης παρουσιάζεται έτοιμη να αναλάβει δράση και να βοηθήσει την πατρίδα της στην δύσκολη στιγμή. Χαρακτηριστική είναι η παρατήρησή της προς τον Θανάση:

*Τι με κοιτάς έτσι, Θανάση; του είπε. Νομίζεις πως δεν είμαι άξια να θυσιάσω κι εγώ τη ζωή μου για ένα ιδανικό; Δώσε μου το χέρι, Θανάση, σε όλα πια συμφωνούμε και τίποτα δεν μας χωρίζει (ΚΖ: σ.350).*

Η Βαρβάρα συμβολίζει τον κάθε Έλληνα, ο οποίος θα αναλάβει δράση και θα συμβάλλει στην μετάβαση από τον ολοκληρωτισμό στην ελευθερία, ενώ η ένωσή της με τον Θανάση προμηνύει την εξελικτική πορεία της κοινωνίας:

*Η κυρία Χριστίνα... καθώς είδε έτσι το νέο ζευγάρι να τραβάει μπροστά από τους άλλους, δεν μπόρεσε να μην τους καμαρώσει... Της φάνηκε ξαφνικά της μάνας, σαν να οραματίστηκε το νέο ζευγάρι που θα ξεπεταγόταν από τα ερείπια του παλιού κόσμου για να τραβήξει το δρόμο όλο και πιο μπροστά (ΚΖ: σ.350-351).*

Αντίστοιχα, στους *Οραματιστές της Ικαρίας*, η ελπίδα φανερώνεται στο τελευταίο κεφάλαιο. Οι κάτοικοι του νησιού με βασικούς πρωταγωνιστές τον Κοσμά και τη Δεσποινιά, ζουν με τον φόβο ενός επικείμενου πολέμου. Η σκιά του Ψυχρού Πολέμου αιωρείται για αρκετά χρόνια πάνω από τις χώρες όλου του κόσμου και ενισχύει τον διχασμό της Ελλάδας στα ζητήματα εσωτερικής πολιτικής. Συγχρόνως, η εξέλιξη της τεχνολογίας και η ανακάλυψη της πυρηνικής ενέργειας ωθεί τις ανεπτυγμένες χώρες σε διαρκείς πυρηνικές δοκιμές διογκώνοντας το αίσθημα του φόβου. Οι σεισμικές δονήσεις που λαμβάνουν χώρα στη νησιώτικη Ελλάδα δημιουργούν ακόμη μεγαλύτερη σύγχυση στον Κοσμά και στους Ικαριώτες, καθώς θεωρούνται αποτέλεσμα πυρηνικών δοκιμών. Μέσα σε αυτό το ταραχώδες κλίμα εμφανίζεται η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον με τη μορφή κυοφορίας. Το έμβρυο στα σπλάχνα της Δεσποινιάς συνιστά το κίνητρο για τη δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου.

Αρχικά, η ανακοίνωση της εγκυμοσύνης δημιουργεί στον Κοσμά αισθήματα άγχους και απευθυνόμενος στη γυναίκα του της λέει:

*Δε συλλογάσαι, γυναίκα, τι κρίμα μπορεί να είναι να φέρουμε στον κόσμο ένα πλάσμα που δε ζήτησε να γεννηθεί τούτη την κρίσιμη στιγμή, που από την μια ώρα στην άλλη, κανείς δεν ξέρει αν δεν ξεσπάσει πόλεμος και η ατομοβόμβα μπορεί να καταστρέψει τη γη; (ΟΙ: σ.248).*

Στη συνέχεια, η αγωνία μετατρέπεται σε ανάληψη ευθύνης και ο ήρωας αντιλαμβάνεται ότι η παρούσα συνθήκη διαβίωσης είναι ευθύνη όλων:

*Φταίμε εμείς όλοι! Φταίω εγώ, φταις εσύ, φταίει ο κόσμος όλος!  
Φταίνε τα κοπάδια των ανθρώπων που δε μιλάνε, που δεν  
ξεσηκώνονται, που αφήνουν τις τύχες τους στα χέρια αυτών που  
κυβερνάνε τον κόσμο... (ΟΙ: σ.249).*

Η οργή και ο θυμός που νιώθει ο Κοσμάς για την ανευθυνότητα και την κατάντια των ανθρώπων εντείνει στη Δεσποινιώ τη λαχτάρα για ζωή. Αν η Βαρβάρα του προηγούμενου μυθιστορήματος ανέλαβε την κοινωνική δράση να βοηθήσει την πατρίδα της, όπου χρειαστεί, η Δεσποινιώ θεωρεί αποστολή της *από το αίμα της και τη σάρκα της να βγάζει ανθρώπους και πως ήταν η ακατάπαυστη πηγή ζωής* (ΟΙ: σ.251).

Κατά τη διάρκεια της αφήγησης, ο Κοσμάς και η Δεσποινιώ βιώνουν παθητικά το ιστορικό παρόν της πραγματικότητας αγωνιώντας για τη ζωή τους. Οι εξελίξεις της πλοκής αφορούν την προσωπική ζωή των χαρακτήρων και οι αποφάσεις που οι ίδιοι λαμβάνουν σχετίζονται με την δημιουργία της προσωπικής τους ευτυχίας. Στο τελευταίο κεφάλαιο και με αφορμή την εγκυμοσύνη της Δεσποινιώς, οι ήρωες συνειδητοποιούν ότι το ατομικό καλό ταυτίζεται με το συλλογικό. Η κλιμάκωση και τελικά η στροφή των συναισθημάτων από τον φόβο στην υπευθυνότητα συνεπάγεται και με τη στροφή από το ιστορικό παρόν της αφήγησης στο προσεχές μέλλον. Ως εκ τούτου, το παρόν στιγμιαία μετατρέπεται σε παρελθόν και το μέλλον πλησιάζει στο παρόν. Η μετατόπιση των χρονικών βαθμίδων αναδύει την ελπίδα για έναν καλύτερο κόσμο. Οι νέοι άνθρωποι που έρχονται στη ζωή συμβολίζουν όχι μόνο την αλλαγή στην κοινωνία, αλλά και την αλλαγή στην ίδια την ιδιοσυγκρασία του ανθρώπινου είδους. Τα νέα παιδιά θα είναι φορείς θάρρους, αγάπης και ειρήνης. Η Δεσποινιώ λειτουργώντας προφητικά στο μυθιστόρημα προμηνύει την αλλαγή του κόσμου και απευθυνόμενη στον Κοσμά αναφέρεται χαρακτηριστικά:

*Έρχονται!... Ακούω την περπατησιά τους, τον παλμό της ζωής τους.  
Έρχονται! Με αναμμένη μέσα στα κορμιά τους τη λαμπάδα της ζωής.  
Δες τονε! Είναι ένας κόσμος νέος, ευτυχισμένος, που γλίτωσε από την  
αρρώστια και την κακομοιριά! (ΟΙ: σ.252).*

Η αφήγηση κλείνει με την αναφορά στον ήλιο, κλασικό σύμβολο ειρήνης και δικαιοσύνης, που μεταφορικά *θα ανέτελνε τώρα για όλους, και θα σκόρπιζε παντού, το φως και τη χαρά του* (ΟΙ: σ.254).

Αξίζει να σημειωθεί πως η μετάβαση από το παρόν στο μέλλον ως σύνηθες αφηγηματικό μοτίβο της Νάκου, συναντάται σε μυθοπλαστικά κείμενα που δεν εστιάζουν σε πολιτικές και πολεμικές καταστάσεις. Στις τελευταίες σελίδες της αφήγησης των *Παραστρατημένων*, η Αλεξάνδρα αποφασίζει να αναθρέψει το μωρό του αδελφού της Νίκου, θεωρώντας το σύμβολο ενός ιδανικού ανθρώπου και εκπρόσωπο μίας καλύτερης γενιάς:

*Ένιωθα τώρα στο βάθος μου είχα βρει το σκοπό της ζωής μου. Μια σκέψη μόνο με βασάνιζε: Θα μπορέσω τάχα εγώ να πλάσω έναν άνθρωπο; Έναν Άνθρωπο με καρδιά γερή και μεγάλη;... Και θα μπορέσω εγώ να του δείξω τον ίδιο δρόμο, ώστε πατώντας στα ερείπια που άφηκε η γενιά μας, να πετάζει μπροστά;... (Π: σ.403).*

Επιπλέον, στην *Ξεπάρθενη*, στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, στη *Ναυσικά* και στην *Κυρία Ντορεμί*, οι ηρωίδες με νοσταλγία αποχαιρετούν τον τόπο που συνδέεται με δυσάρεστα γεγονότα. Ο αποχωρισμός μετατρέπει τους τόπους, στους οποίους οι ήρωες ένωσαν *εκ-τοπισμένοι*, σε μακρινές *ου-τοπίες*<sup>463</sup>. Η χρονική μετάβαση από το παρόν στο μέλλον συμπορεύεται με τη μετάβαση του ήρωα από τον τόπο του μέχρι τώρα βίου του στον τόπο της μελλοντικής ζωής του και συμπίπτει με το τέλος της αφήγησης. Κατά τη διάρκεια του χρονικού περάσματος, ο ήρωας βρίσκεται σε κάποιο βαπόρι ή τρένο. Αυτό το μέσο μεταφοράς σηματοδοτεί για τον ήρωα το τέλος ενός κύκλου ζωής και λειτουργεί συμβολικά, καθώς αποτελεί το κομβικό σημείο, όπου το παρόν του αφηγήματος «μεταφέρεται» στη σφαίρα του παρελθόντος. Τελικά, ο ήρωας αιωρείται ανάμεσα στο παρελθόν και στο άγνωστο μέλλον, αφού πια η μνήμη λειτουργεί επιλεκτικά και το παρελθόν γεμίζει νοσταλγία. Σε αυτήν την περίπτωση, ο ήρωας παραμένει παθητικός, αφού δεν αναλαμβάνει καμία ευθύνη με στόχο την κοινωνική αλλαγή.

*Απάνω στο βαπόρι η «Αργκόν»*

*1 Αυγούστου 1931*

*Χτες βράδυ άφησα την Ελλάδα. το πλοίο τούτο θα με πάει μακριά (Ξ: σ.86).*

---

<sup>463</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.99.

*Κοίταζε και τη γη, την παχιά εύφορη γη της Βοιωτίας που το ένιωθε, είχε κι αυτή βαθιά της ρίζες της εκεί. Ένιωθε τώρα, όσο το τρένο έφευγε, ένα πόνο σα να την ξερίζωναν.*

*Α! πώς κοίταζε τη γη αυτή! Έσκυβε από το ανοιχτό παράθυρο του βαγονιού να μυρίσει τη γνώριμη οσμή της γης, που όσο φυσούσε ο άνεμος έφερνε μαζί του το άρωμά της, ως μέσα τα βαγόνια...Και το κορίτσι μέσα του αποχαιρετούσε τη γη αυτή (ΑΠ: σ.343).*

*Και όταν το τρένο κίνησε να φύγει από τη Μασσαλία, τότε ένιωσα πώς η καρδιά μου ήταν για πάντα δεμένη εκεί (Ν: σ.70).*

*Και προσπαθούσα να ιδώ ακόμα, μια τελευταία φορά, πέρα στον ορίζοντα, το μεγάλο και άγριο νησί που χανόταν, που με έκανε να υποφέρω, μα που τόσο τ' αγάπησα, που δεν μπορώ ακόμα ως σήμερα να το ξεχάσω... (ΚΝτ: σ.216).*

Γενικότερα, σε ένα μυθιστόρημα με έντονο ιστορικό χαρακτήρα το μέλλον ως χρονική βαθμίδα με ιστορικό περιεχόμενο εμφανίζεται σε όλη την έκταση του αφηγηματικού κειμένου μέσα από έναν αγώνα των ηρώων για μια επικείμενη πολιτική και ιστορική αλλαγή. Αντίθετα, στη μυθιστοριογραφία της Λιλίκας Νάκου το μέλλον εμφανίζεται στο τέλος του αφηγηματικού κειμένου, καθώς η συγγραφέας αξιοποιεί το προσεχές χρονικό διάστημα ως ανάδυση από τη θλιβερή πραγματικότητα. Μετά από μία φορτισμένη συναισθηματικά κατάσταση που βιώνουν οι χαρακτήρες ακολουθεί ένα ελπιδοφόρο μέλλον, ώστε ο αναγνώστης να αποφορτιστεί συναισθηματικά από τη μιζέρια και τη δυστυχία της ελληνικής πραγματικότητας. Εξάλλου, σκοπός της ίδια της συγγραφέα δεν είναι να βυθίσει τον αναγνώστη στο σκοτάδι, αλλά να τον ανασύρει από αυτό. Η αναφορά στο μέλλον αποτελεί το μέσο επίτευξης αυτού του σκοπού συνιστώντας μία οπτιμιστική σκιαγράφηση της ιστορίας.

Μέσα από την γενικότερη θεώρηση του έργου της Λιλίκας Νάκου γίνεται αντιληπτή η ενότητα των χρονικών στιγμών της ιστορίας και η δημιουργία μίας γραμμικότητας του χρόνου από το μακρινό στο πρόσφατο παρελθόν, στο δύσκολο παρόν και στο ελπιδοφόρο μέλλον. Στα πλαίσια της πλοκής (syuzhet) οι ιστορικές αναφορές εμφανίζονται με ακανόνιστη χρονική σειρά, αλλά μετά την ανάγνωση στα πλαίσια της ιστορίας (fabula) του αφηγηματικού κειμένου ακολουθούν τη φυσική και

χρονολογική σειρά ανεξάρτητα από τον τρόπο κατά τον οποίο κατατάσσονται μέσα στον μύθο<sup>464</sup>. Μολονότι, οι συγκεκριμένες αναφορές εξυπηρετούν στην κατανόηση όχι μόνο της ευρύτερης ιστορικής ατμόσφαιρας αλλά και του συγκεκριμένου ιστορικού γίνεσθαι της αφήγησης, δεν συνδέονται μεταξύ τους με αιτιακές σχέσεις. Το κάθε ιστορικό στοιχείο επιτελεί την δική του αυτόνομη αφηγηματική λειτουργία και συνήθως αναφέρεται φευγαλέα μέσα στη ροή της αφήγησης. Ωστόσο, η *Κόλαση των Παιδιών* αποτελεί εξαίρεση, αφού ολοκληρωτικά είναι αφιερωμένη στα κατοχικά χρόνια.

Ενώνοντας το νήμα της ιστορίας, διαπιστώνεται πως η αναπαράσταση της κάθε χρονικής βαθμίδας προσαρμόζεται στις ανάλογες συγγραφικές ανάγκες. Η κλασική αρχαιότητα και η Βυζαντινή εποχή αναπαρίστανται είτε ως χώρος, όπως το μαντείο του Τροφονίου είτε ως μνημείο, όπως ο αρχαίος τάφος και λειτουργούν με τρόπο συμβολικό. Τα αρχαιολογικά τεκμήρια μέσα από την φανέρωσή τους στην αφήγηση αποκτούν αξία διαχρονική, καθώς δέχονται ποικίλες ερμηνείες από τους ήρωες, από τον αφηγητή, αλλά και από τον εκάστοτε αναγνώστη. Το πρόσφατο παρελθόν της Λιλικας Νάκου περιλαμβάνει τον Εθνικό Διχασμό και την Μικρασιατική Καταστροφή. Ο Εθνικός Διχασμός ταυτίζεται με την διχασμένη εσωτερική εμπειρία της συγγραφέα, ενώ η Μικρασιατική Καταστροφή επιβεβαιώνει το αίσθημα της αποξένωσης και του ρατσισμού που ένιωθε η ίδια. Σε αυτήν την περίπτωση, η ατομική μνήμη ταυτίζεται με την συλλογική και το ατομικό δράμα των ηρώων ανάγεται σε συλλογικό βίωμα. Η Κατοχή και το ξεκίνημα του Ψυχρού Πολέμου αφορούν το παρόν. Η Κατοχή αποτελεί την κορύφωση της αφηγηματικής δεινότητας της Νάκου, καθώς μέσα από την *Κόλαση των παιδιών* αποτυπώνεται το δράμα ενός ολόκληρου λαού. Τα παιδιά αποτελούν το όχημα για την αναπαράσταση της τραγικής εποχής και το σώμα τους γίνεται το αντίκτυπο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Το αντιπολεμικό πνεύμα, που καλλιεργείται στη μυθοπλασία της Νάκου, αναπαριστά τον πόλεμο σε μια ολοκληρωμένη εικόνα. Αν ο πόλεμος συνιστά το πρόβλημα, τότε η ενότητα αποτελεί την μοναδική λύση. Η ουμανιστική εκδοχή της ζωής και το όραμα της αδελφοποίησης των λαών καταλήγει ως η μοναδική διέξοδος στο τέλος του πολέμου. Η Νάκου δηλώνει το δικό της «Dasein»<sup>465</sup> σε μία περίοδο

---

<sup>464</sup> Τοματσέφσκι Μπ. (1995), «Θεματική», *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, επιμ. Τ. Τοντόροφ Οδυσσέας, Αθήνα, σ.285. (280-325).

<sup>465</sup> Το Dasein είναι ένας όρος του Martin Heidegger. Περισσότερα γι' αυτό στο κεφάλαιο 2, σ.11. Για βιβλιογραφική αναζήτηση βλέπε: Heidegger M. (1962), *Being and Time*, μτφρ. Macquarrie J.- E. Robinson, Harper & Row, New York, Θανάσας Π., «Ο Χάιντεγκερ και η Ερμηνευτική», *Τνδικτος*,

έντονων ιστορικών μεταβολών, οι οποίες προμηνύουν ένα διαφορετικό μέλλον. Επομένως, το μέλλον εμφανίζεται γεμάτο ελπίδα για τη νέα γενιά ανθρώπων που θα ακολουθήσει. Τελικά, η Λιλίκα Νάκου ως εκπρόσωπος της γενιάς του Τριάντα συμπεκνώνει τον χρόνο όχι ως αιωνιότητα, ούτε ως στιγμή, αλλά ως κυλιόμενη συσσώρευση από ίχνη του παρελθόντος που ως νέο σώμα κατευθύνεται προς το μέλλον<sup>466</sup>.

---

2001, τόμ.15 (137-176), και Τζούμα Α. (2005), *Ερμηνευτική: από την βεβαιότητα στην υποψία*, Μεταίχμιο, Αθήνα.

<sup>466</sup> Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.35.



## Κεφάλαιο 6

### Ιδεολογικές αναπαραστάσεις: πολιτικές και οικονομικές αποτυπώσεις

«Το μεγαλείο του νόμου της ισότητας απαγορεύει  
εξίσου στους πλούσιους και στους φτωχούς  
να κοιμούνται κάτω από τις γέφυρες,  
να ζητιανεύουν στους δρόμους  
και να κλέβουν το ψωμί τους»  
(Anatole France, *The Red Lilly*)<sup>467</sup>.

Η ιδανική αναπαράσταση της ιδεολογίας σε ένα λογοτεχνικό αφήγημα αναδύεται μέσα από την μαρξιστική θεωρία, η οποία αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνία ως κατεξοχήν *ιδεολογική μορφή*<sup>468</sup>. Με την προϋπόθεση ότι η λογοτεχνία παρακολουθεί τις ήδη υπάρχουσες ιδεολογίες, ταυτίζεται μαζί τους, τις αναπαράγει και τους δίνει μορφή<sup>469</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, το «καθιερωμένο αφηγηματικό σχήμα» παρουσιάζεται ως ένα «ιδεολογικό μοντέλο αναφοράς», τοποθετημένο ολόκληρο στο επίπεδο του περιεχομένου<sup>470</sup>. Ωστόσο, η μελέτη και η ανάδειξη ιδεολογικών σχημάτων σε ένα λογοτεχνικό αφήγημα αφενός επιβάλλει την προσέγγιση του περιεχομένου του, αφετέρου οφείλει να εστιάσει και στην εκφραστική μορφή του, δηλαδή στη λεκτική του λειτουργία. Όπως διαπιστώνει ο καθηγητής Λογοτεχνίας, Γιάννης Παπαθεοδώρου, η ιδεολογία είναι απαραίτητο κλειδί για την κατανόηση της λογοτεχνίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ιδεολογική χειρονομία του λογοτεχνικού κειμένου μπορεί να αναχθεί σε απόλυτο αισθητικό κριτήριο αξιολόγησής του<sup>471</sup>.

Αν και η κοινωνική ζωή συναρτάται στη λογοτεχνία κυρίως μέσα από τη λεκτική της πλευρά<sup>472</sup>, η λεκτική πλευρά ενός λογοτεχνικού κειμένου δεν αποτελεί πάντοτε αποκλειστική έκφραση της κοινωνικής ζωής. Αναλόγως, οι ιδεολογικές αναπαραστάσεις δεν κυριαρχούν πάντοτε στην αφήγηση, παρόλο που συχνά

<sup>467</sup> France A. (1923), *The Red Lilly*, trans. W. S. Whale, Dodd-Mead, New York, σ.91.

<sup>468</sup> Glucksmann Chr., «Για τη σχέση λογοτεχνίας και ιδεολογίας», *Ο πολίτης*, μτφρ. Μ. Δήτσα, μηνιαία επιθεώρηση, τχ.5, Σεπτέμβριος 1976, σ.11 (11-17).

<sup>469</sup> Glucksmann Chr., Σεπτέμβριος 1976, ό.π. σ.11.

<sup>470</sup> Geninasca J. (2006), «Σημειωτική», *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας*, επιμ. Delcroix M.- F. Hallyn, επιμ.-μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Gutenberg, Αθήνα, σ.67 (61-82).

<sup>471</sup> Παπαθεοδώρου Γ., «Λογοτεχνία και Ιδεολογία», *Το Δέντρο*, τόμ.117-118, Απρίλιος 2002, Έκδοση Λόγου και Τέχνης, Αθήνα, σ.27 (26-31).

<sup>472</sup> Τυνιάνοφ Γ. (1955), «Για τη λογοτεχνική εξέλιξη», *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, επιμ. Τ. Τοντόροφ, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, επιμ. Α. Τζούμα, Οδυσσεάς, Αθήνα, σ. 146 (136-153).

καθορίζουν το περιεχόμενό της. Σημαντικό ρόλο στον βαθμό κυριαρχίας τόσο των ιδεολογικών όσο και των κοινωνικών αναπαραστάσεων σε ένα λογοτεχνικό έργο διαδραματίζει η πρόθεση του συγγραφέα, καθώς εκείνος αποφασίζει εάν θα επιστρατεύσει την τέχνη του στο όνομα της ιδεολογίας και ποιες αφηγηματικές τεχνικές θα χρησιμοποιήσει προκειμένου να προβάλει τις πολιτικές του ιδέες και τις κοινωνικές του ανησυχίες. Επομένως, *στο βαθμό που το λογοτεχνικό κείμενο οργανώνει διαφορετικά συστήματα σημείων και πολιτισμικών κωδίκων με τρόπο ιεραρχικό και αξιολογικό, η αφήγηση είναι μια συμβολική πράξη με κατεξοχήν κοινωνική και ιδεολογική σημασία*<sup>473</sup>. Τελικά, Λογοτεχνία και Ιδεολογία βρίσκονται σε μία λανθάνουσα και αλληλένδετη σχέση, στην οποία το λογοτεχνικό κείμενο εκφράζει την Ιδεολογία μέσα από τον συμβολικό κώδικα της γλώσσας και η Ιδεολογία καθορίζει σε βαθμό ανάλογο της πρόθεσης του συγγραφέα το αφηγηματικό περιεχόμενο του λογοτεχνικού κειμένου.

### **6.1 Ιδεολογικές προσεγγίσεις και αποσιωπήσεις**

Οι πολιτικές αναταραχές και η κοινωνική διάλυση που γνώρισε η χώρα το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες για την παραγωγή λογοτεχνικών έργων με έντονο ιδεολογικό περιεχόμενο. Ωστόσο, η λογοκρισία που επέβαλε η δικτατορία του Μεταξά αλλά και ο εγωκεντρισμός που διέκρινε τους συγγραφείς του Μεσοπολέμου αποτέλεσαν τροχοπέδη για μια ιδεολογική κατεύθυνση της λογοτεχνίας. Ενώ στην Ανατολική Ευρώπη οι συγγραφείς αξιοποιούσαν την τέχνη μέσα από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό με σκοπό τον επανασχηματισμό του κόσμου και την εγκαθίδρυση της κοινωνικής τάξης του προλεταριάτου<sup>474</sup>, στην Ελλάδα υπάρχουν εκατοντάδες πνευματικοί άνθρωποι που δεν διαθέτουν πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων εξ αιτίας της συμμετοχής τους στην Αντίσταση<sup>475</sup> και το έργο τους παραμένει στο περιθώριο. Ήδη από το 1929 απαγορευόταν η διάδοση «κομμουνιστικών ιδεών» στην Ελλάδα και οι παραβάτες τιμωρούνταν με φυλάκιση και εξορία. Επίσης, η 4<sup>η</sup> Αυγούστου και η υλοποίηση μίας κατασταλτικής πολιτικής του Μεταξά, να μην παρενοχλείται από τους αριστερούς η πορεία προς τα ελληνικά

---

<sup>473</sup> Παπαθεοδώρου Γ., «Λογοτεχνία και Ιδεολογία», Απρίλιος 2002, ό.π. σ.27.

<sup>474</sup> Kubiwczak P. (2006), "Outwitting the Politburo: Politics and poetry behind the Iron Curtain", *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, ed. A. Hammond, Routledge, New York, σ.200. (195-211).

<sup>475</sup> Ζωγράφου Λ., «Μία απάντησις στον κ. Ηλ. Βενέζη», Εφημ. *Μεσημβρινή*, 19.7.63, στο Σοκόλης (1992), *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ.Η', Σοκόλης, Αθήνα, σ.318 (318-319).

πεπρωμένα, έχει οργανικές συνέπειες για τη σοσιαλιστική παράταξη, που φιμώνεται, αλλά και για την ιδεολογία του αστισμού, που χάνει το όφελος που της προσέφερε ο διάλογος με την μαρξιστική σκέψη<sup>476</sup>. Ο Σπύρος Πλασκοβίτης σημειώνει πως τα πολιτικά απροσδόκητα που καιροφυλακτούν πίσω από την πλάτη του Έλληνα πεζογράφου αποστρέφουν τη γραφίδα του από τα καυτά θέματα, χωρίς τις περισσότερες φορές να το θέλει ή να το αντιλαμβάνεται ο ίδιος<sup>477</sup>.

Η απουσία ιδεολογικών αναπαραστάσεων από την πεζογραφία της εποχής αποδίδεται ακόμη και στην ατομικιστική ιδιοσυγκρασία του Έλληνα πεζογράφου<sup>478</sup>. Με βάση τον Μάρκο Αυγέρη η γενική τάση της λογοτεχνίας τα τελευταία χρόνια του μεσοπολέμου ήταν εγωκεντρική. Ο άνθρωπος δεν παρουσιάζοταν από την κοινωνική του πλευρά, στην κοινωνική του συνάρτηση, σαν κοινωνική οντότητα που δέχεται μέσα της την απήχηση της ομαδικής ζωής, παρά σαν ξεμοναχιασμένη μονάδα, σα να ήταν μόνος με τον εαυτό του. Οι σχέσεις μας με τους άλλους, η αντίθεση ή η συνεργασία μας μέσα στην κοινότητα, τα ενδιαφέροντά μας για την κοινή συμβίωση, παραμερίζονταν ολότελα μέσα σε αυτήν την τέχνη, που ξέγραφε έτσι το μεγαλύτερο μέρος από την πραγματικότητα<sup>479</sup>. Ο Σπύρος Πλασκοβίτης συμμεριζόμενος την άποψη του Μάρκου Αυγέρη, διαπιστώνει πως μέσα σε αυτή τη νοοτροπία, ανεξάρτητα από το αισθητικό αποτέλεσμα, αποκλείεται να παρουσιαστούν έργα με ιστορικό και κοινωνικό εύρος. Προσφέρονται λυρικές κραυγές, εξαιρετικής ποιότητας συχνά, όχι όμως κείμενα μελέτης<sup>480</sup>. Κατ' επέκταση, ο ενεργός κοινωνικός τύπος, η ενεργός παρακολούθηση του ελληνικού φαινομένου παρουσιάζει τεράστια κενά, τεράστιες παρασιωπήσεις<sup>481</sup>. Ωστόσο, αναγνωρίζει και κάποιους τολμηρούς, όπως χαρακτηρίζει πεζογράφους, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγει και τη Λιλίκα Νάκου<sup>482</sup>. Πρόκειται για συγγραφείς που δεν δίστασαν να αναπαραστήσουν το κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι της εποχής τους.

---

<sup>476</sup> Vitty M. (2004), *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και Μορφή*, Ερμής, Αθήνα, σ. 56-57.

<sup>477</sup> Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., «Η Νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», η *Συνέχεια*, τχ.4, Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ.Η', Σοκόλη, Αθήνα, σ.326 (320-341).

<sup>478</sup> Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), ό.π. σ.325.

<sup>479</sup> Τζιόβας Δ. (2011), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα, σ.133.

<sup>480</sup> Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., «Η Νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), ό.π. σ.325.

<sup>481</sup> Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), ό.π. σ.326.

<sup>482</sup> Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), ό.π. σ.326.

Ουσιαστικά, η πολιτική διάσταση και η ιστορική συνείδηση του μυθιστορήματος διαμορφώνεται από τους μεταπολεμικούς συγγραφείς περίπου το 1945, όταν οι ζυμώσεις για τον επικείμενο εμφύλιο ήταν στο απόγειό τους. Τα μυθιστορήματα που θα ακολουθήσουν τα αντίστοιχα της μεσοπολεμικής γενιάς θα δημιουργήσουν μία *λογοτεχνία των ιδεών, της κριτικής έρευνας, της διαμαρτυρίας και του ελέγχου,· μία λογοτεχνία του προβληματισμού πάνω στην ίδια τη δομή της εξουσίας*<sup>483</sup>. Μέχρι τότε αρκετοί «αστοί» συγγραφείς της γενιάς του Τριάντα φαίνεται να έχουν απομακρυνθεί από την ρομαντική αντίληψη ότι ο καλλιτέχνης είναι *ένας αντιπρόσωπος, ένας εντεταλμένος της κοινωνίας, ο οποίος δεν ασχολείται με τη δική του προσωπική τύχη, αλλά με την τύχη της κοινωνίας και προσπαθεί να επαναφέρει την ατομική ζωή στη συλλογική ζωή, το προσωπικό στο γενικό, και να αποκαταστήσει την κατεστραμμένη ενότητα των ανθρώπων*<sup>484</sup>. Από την άλλη πλευρά, διακρίνονται αρκετοί λογοτέχνες που με την ποίηση ή την πεζογραφία φαίνεται να υπηρετούν *μία διπλή κοινωνική εντολή: την άμεση εντολή μιας πόλης, μιας συντεχνίας, μιας κοινωνικής αρχής – και την έμμεση εντολή που προέρχεται από το ουσιαστικό σε αυτούς βίωμα, από την κοινωνική τους συνείδηση*<sup>485</sup>.

Λογοτεχνικά περιοδικά, όπως οι *Νέοι Πρωτοπόροι* και ο *Κύκλος* φιλοξένησαν κείμενα κομμουνιστών και σοσιαλιστικών συγγραφέων της μεσοπολεμικής γενιάς, καθώς και αντίστοιχες λογοτεχνικές κριτικές. Ανάμεσα στις επιφυλλίδες διακρίνονται κείμενα και αφιερώματα στη Λιλίκα Νάκου. Βέβαια, η Λιλίκα Νάκου δεν υπηρέτησε ποτέ το ρεύμα της στρατευμένης τέχνης. Ωστόσο, δήλωνε πάντα αριστερή, παρόλο που δεν ασχολήθηκε ενεργά με την πολιτική<sup>486</sup>. Για την συγγραφέα η αριστερά εξέφραζε την υπεράσπιση του αδύναμου πολιτικά και οικονομικά πληθυσμού. Πρόκειται για μια οπτική που υιοθέτησε από τον ίδιο της τον πατέρα, ο οποίος ως σοσιαλιστής δικηγόρος γύρω στο 1925 με 1928 ανέλαβε την υπεράσπιση μερικών νεαρών αριστερών καταδικασμένων σε θάνατο<sup>487</sup>. Κατ' επέκταση, η συγγραφέας ανάγει την πολιτική ιδεολογία σε ένα ουμανιστικό επίπεδο και την συνδέει με την αποκατάσταση του δικαίου, το οποίο κείται από την πλευρά του αδύναμου. Πρόσφυγες, θύματα πολέμου, φτωχοί, κομμουνιστές και ανυπεράσπιστοι πολίτες του δικτατορικού

<sup>483</sup> Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), ό.π. σ.327.

<sup>484</sup> Fischer E. (1972), *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, Μπουκουμάνης, Αθήνα, σ.54.

<sup>485</sup> Fischer E. (1972), ό.π. σ.61.

<sup>486</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», *Τομές*, τχ.48, Μάιος 1979, Αθήνα, σ.11 (3-25).

<sup>487</sup> Νάκας Θ., Μάιος 1979, ό.π. σ.11.

καθεστώτος απαρτίζουν την ταξική και πολιτική θέση της Νάκου και αποτελούν το λογοτεχνικό σύμπαν, *πάνω στο οποίο πλάθονται, κρίνονται και μεταμορφώνονται ιδεολογίες*<sup>488</sup>.

## **6.2 Η κοινωνική αντίληψη και το ατομικό ιδανικό μέσα από το σύστημα των σημειωτικών διπολικών αντιθέσεων**

Στο σύνολο της εργογραφίας της Νάκου εάν η σκηνική δράση δεν διαδραματίζεται υπό τη σκιά ενός πολέμου, τότε λαμβάνει χώρα σε ένα κλίμα πολιτικών και οικονομικών αναταραχών. Οι παραγμένες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες επιφέρουν την ηθική παρακμή και τελικά επιβάλλουν μία κοινωνία σε διάλυση. Αν και στα πρώτα διηγήματα της συγγραφέα, οι αναφορές στο ιδεολογικό σκηνικό της χώρας είναι ανύπαρκτες, η φτώχεια και η ηθική κατάπτωση είναι εμφανείς. Αποβολή, σεξουαλική παρενόχληση, ψέμα, αρρώστια, εμπρησμός, ψυχική ασθένεια, παιδί εκτός γάμου, θάνατος είναι κινητήρια μοτίβα της πλοκής και τεκμήρια μιας παρακμιακής κατάστασης της Ελλάδας. Παρόλο που πολλά από τα κείμενα αυτά γράφτηκαν στο Παρίσι και στη γαλλική γλώσσα, περιλαμβάνουν εμπειρίες της συγγραφέα από τα παιδικά της χρόνια στην πατρίδα. Η διάλυση του εσωτερικού κόσμου της συγγραφέα ταυτίζεται με την διάλυση μιας ολόκληρης χώρας, με αποτέλεσμα το ατομικό βίωμα να αποκτά συλλογικό χαρακτήρα.

*Στην Ελλάδα ο Α Παγκόσμιος Πόλεμος συντέλεσε αναμφισβήτητα καταλυτικά για την εκδήλωση μιας γενικευμένης οικονομικής και κοινωνικής κρίσης και σε ευρύτερους κοινωνικοοικονομικούς μετασχηματισμούς*<sup>489</sup>. Αποτέλεσμα μιας τέτοιας κατάστασης είναι η πόλωση που παρατηρείται τόσο στον τομέα της οικονομίας όσο και στον τομέα της πολιτικής. Αφενός εντείνεται ο Εθνικός Διχασμός, αφετέρου η κοινωνία διακρίνεται ταξικά σε αστούς και εργάτες. Η Λιλίκα Νάκου ταυτίζοντας τα εσωτερικά της διλήμματα με τον διχασμό που βιώνει η Ελλάδα σε όλα τα επίπεδα, δημιουργεί ένα σύστημα αντιθέσεων ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις, στις πολιτικές πεποιθήσεις και στο δίκτυο των ανθρωπίνων σχέσεων. Η ίδια η συγγραφέας διαμορφώνει αφηγηματικά την ταυτότητα της χώρας της στηριζόμενη στο δίπολο της πνευματικότητας και της ελληνικής φύσης από τη μία πλευρά και της μιζέριας από την άλλη, ενώ συνθέτει μία ιδανική εικόνα της πατρίδας της με βάση το αρχαίο παρελθόν και τα ευρωπαϊκά

---

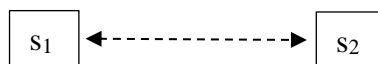
<sup>488</sup> Glucksmann Chr., «Για τη σχέση λογοτεχνίας και ιδεολογίας», Σεπτέμβριος 1976, ό.π. σ.12.

<sup>489</sup> Παλούκης Κ., «Οι Έλληνες σοσιαλιστές, ο Εθνικός Διχασμός και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος», *Μαρξιστική Σκέψη*, τχ.21, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2016, Τόπος, Αθήνα, academia, σ.1 (1-13).

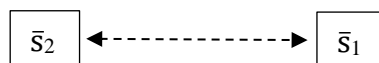
πρότυπα<sup>490</sup>. Επομένως, η αρχική αντίθεση που λειτουργεί ως συστατικό στοιχείο της ταυτότητας της Ελλάδας, εξακτινώνεται στον τομέα της οικονομίας και της πολιτικής.

Κατ' επέκταση, η ιδεολογική αναπαράσταση στηρίζεται σε ένα σύστημα σημειωτικών διπολικών αντιθέσεων, οι οποίες συνιστούν τις θεμελιώδεις σημασιολογικές δομές από τις οποίες παράγεται το νόημα του αφηγήματος<sup>491</sup>. Στο πεδίο της οικονομίας η οπτική αναπαράσταση της σύγκρουσης ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις διαφαίνεται μέσα από το σημειωτικό τετράγωνο του Greimas<sup>492</sup>, το οποίο σχετίζεται με τον παραδειγματικό άξονα της γλώσσας. Πρόκειται να διατυπωθούν δύο σημειωτικά τετράγωνα: το πρώτο αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο κοινωνικός περίγυρος του μυθιστορήματος αντιμετωπίζει τον πλούτο και την φτώχεια και το δεύτερο αφορά την οπτική του βασικού ήρωα.

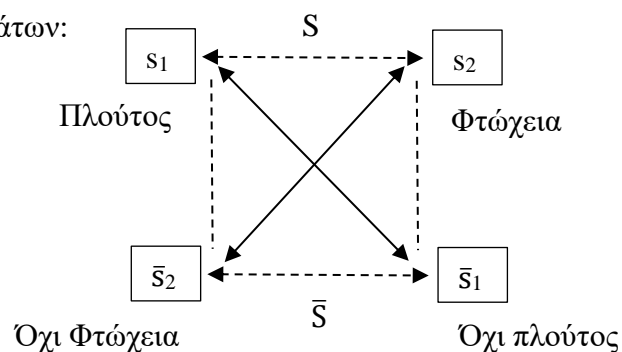
Σε επίπεδο μορφής του περιεχομένου, ο σημασιολογικός άξονας (S), που αφορά την οικονομία της χώρας υπό το πρίσμα του κοινωνικού κατεστημένου, αρθρώνεται σε δύο αντιθετικά σήματα (semes): Πλούσιοι ( $s_1$ ) και Φτωχοί ( $s_2$ ), τα οποία αποτελούν τις δύο άνω γωνίες του σημειωτικού τετραγώνου:



Τα σήματα αυτά μεμονωμένα παραπέμπουν στην ύπαρξη των αντιφατικών όρων τους:  $\bar{s}_1$  (όχι πλούσιοι) και  $\bar{s}_2$  (όχι φτωχοί), όροι που απαρτίζουν τις κάτω γωνίες του τετραγώνου, αλλά σε αντίθετη θέση:



Η δημιουργία του τετραγώνου σηματοδοτεί την ύπαρξη διπλών σχέσεων σύζευξης και διαχωρισμού μεταξύ των σημάτων:



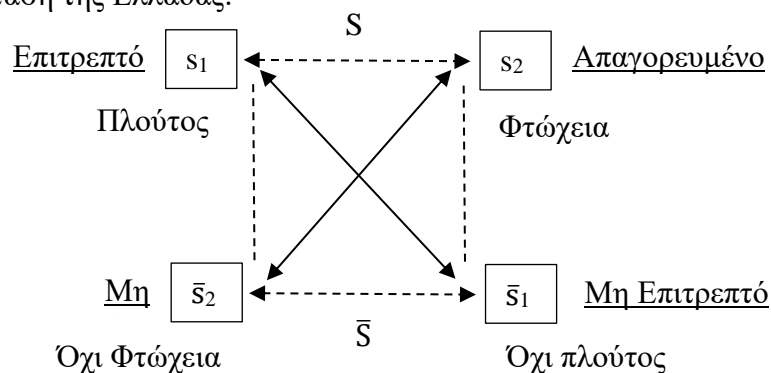
<sup>490</sup> Σχετικά με την διαμόρφωση της ταυτότητας της Ελλάδας από τη συγγραφέα βλ. κεφάλαιο: 4.

<sup>491</sup> Φιλίππιδης Σ. Ν. (1997), *Τόποι: Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων*, Καστανιώτης, Αθήνα, σ.31.

<sup>492</sup> Greimas A. J. (1983), *On meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, trans. Perron Paul J. –H. Fr. Collins, University of Minnesota Press, Minneapolis, σ.49. Οι αναφορές και τα σχήματα παραπέμπουν από εδώ και πέρα στο συγκεκριμένο βιβλίο του Greimas, σ.48-49.

Αν το  $s_1$  λειτουργεί αντιθετικά ως προς το  $s_2$  και το  $\bar{s}_1$  αντιθετικά ως προς το  $\bar{s}_2$ , τότε το  $s_1$ , που υποδηλώνει τον πλούτο, βρίσκεται σε μία σχέση συμπληρωματική με το  $\bar{s}_2$ , που συμβολίζει την απώλεια της φτώχειας. Αντίστοιχα, το  $s_2$ , που υποδηλώνει τη φτώχεια, βρίσκεται σε μία σχέση συμπληρωματική με το  $\bar{s}_1$ , που συμβολίζει την απώλεια του πλούτου. Ωστόσο, πέρα από τις αντιθετικές σχέσεις ανάμεσα στα  $s_1$  και  $s_2$ , και στα  $\bar{s}_1$  και  $\bar{s}_2$ , παρατηρούνται αντιφατικές σχέσεις μέσα από τις διαγώνιους του τετραγώνου τόσο ανάμεσα στα  $s_1$  (πλούτος) και  $\bar{s}_1$  (όχι πλούτος) όσο και μεταξύ των  $s_2$  (φτώχεια) και  $\bar{s}_2$  (όχι φτώχεια).

Ταυτόχρονα, η στάση της κοινωνίας ή του ατόμου απέναντι στον πλούτο και στη φτώχεια δηλώνεται ανάλογα με το τι είναι απαγορευμένο και τι είναι επιτρεπτό. Κατ' επέκταση, στην πάνω αριστερή γωνία τοποθετείται το επιτρεπτό, εκείνο που είναι αποδεκτό και επιθυμητό, ενώ αντίθετα στην πάνω δεξιά γωνία τοποθετείται το απαγορευμένο, εκείνο που αντιμετωπίζεται με προκατάληψη και ουσιαστικά αποτελεί το ανεπιθύμητο. Αναλόγως, κάτω αριστερά ταξινομείται το μη απαγορευμένο, εκείνο που δεν αποτελεί ιδανικό, αλλά σε κάποιο βαθμό είναι ανεκτό, ενώ στην κάτω δεξιά γωνία ταξινομείται το μη επιθυμητό, το οποίο αφενός δεν απαγορεύεται, αφετέρου αντιμετωπίζεται με προκατάληψη και καχυποψία. Συγκαταλέγοντας τους παραπάνω επιπρόσθετους όρους στο σημειωτικό τετράγωνο του Greimas, το σχήμα όχι μόνο εμπλουτίζεται αλλά κυρίως εστιάζει στην αντίληψη που διαμορφώνεται σχετικά με την οικονομική κατάσταση της Ελλάδας:



Στο μυθιστόρημα, *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, υπάρχει ένα πλήθος ηρώων, οι οποίοι εντάσσονται σε ένα δίκτυο αντιθετικών και συμπληρωματικών σχέσεων αποτυπώνοντας τις μεταξύ τους αντιπάθειες και συμπάθειες αντίστοιχα που επιφέρει η οικονομική κρίση μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Εάν στις τέσσερις γωνίες του ήδη διαμορφωμένου σημειωτικού τετραγώνου τοποθετηθούν οι ήρωες του μυθιστορήματος, αναδεικνύεται η κυριαρχούσα αντίληψη της κοινωνίας απέναντι

στους πλούσιους και στους φτωχούς. Συνεπώς, ο Νικόλαος Φουλίδης, Πρόεδρος της Βουλής και αδερφός της γιαγιάς, και η μητέρα της Βαρβάρας που έχει προβεί σε δεύτερο γάμο, συγκαταλέγονται στους πλούσιους αστούς. Αντίθετα, οι υπηρέτριες, οι αγρότες και οι εργάτες συγκαταλέγονται στους φτωχούς. Με βάση τα κοινωνικά στερεότυπα, η απόκτηση πλούτου ή η ένταξη στην αστική τάξη προκαλεί την αποδοχή και την αναγνώριση από το κοινωνικό σύνολο, οπότε συνιστά το επιθυμητό και το ηθικά σωστό. Η πεποίθηση ότι ο πλούτος ισοδυναμεί με την ευτυχία διαφαίνεται στα λόγια των συγγενών, όταν η μητέρα της Βαρβάρας παντρεύεται τον δεύτερο σύζυγό της, ο οποίος είναι χρηματιστής:

*Οι συγγενείς επέμεναν πως και η Βαρβάρα έπρεπε να παρευρεθεί στη χαρά της μητέρας της. Ήταν, έλεγαν όλοι τους, μεγάλο λαχείο και γι' αυτήν την ίδια, που παντρευόταν η μητέρα της έναν τόσο πλούσιο χρηματιστή, τόσο κομψό και γνωστό στην αθηναϊκή κοινωνία (ΑΠ: σ.20).*

Η γιαγιά και ο παππούς της Βαρβάρας δεν ανήκουν ούτε στους πλούσιους ούτε στους φτωχούς, αλλά αντίθετα βρίσκονται στο μέσο των δύο αυτών άκρων και τοποθετούνται στις δύο κάτω γωνίες του τετραγώνου. Η απόσταση που ο καθένας από αυτούς κρατάει από τα δύο άκρα σηματοδοτεί και την αντίστοιχη ένταξή τους στο σήμα (seme) των «όχι φτωχών» ή «όχι πλούσιων». Η γιαγιά κατάγεται από μία φτωχή οικογένεια και μεγάλωσε ορφανή από μητέρα. Ως στυλοβάτης της οικογένειας:

*κρατούσε το σπιτικό και οικονομούσε λεφτά από τον πατέρα για να πληρώσει τον δάσκαλο [των αδελφών της] να τους μάθει λίγα γαλλικά... Έκρυβε τους τρύπιους αγκώνες των μανικών της να μην τη δει ο πατέρας και ξοδέψει γι' αυτήν λεφτά για ένα φουστάνι (ΑΠ: σ.195).*

Σπούδασε τους δύο αδελφούς της με αυτοθυσία και με τη φιλοδοξία να απέλθει η οικογένειά της από τη φτώχεια. Η κοινωνική ανέλιξη μέσα από τα αδέρφια της δεν θα της επέφερε τον πλούτο, αλλά τουλάχιστον θα την αποστασιοποιούσε από μία κοινωνική τάξη που δεν ήταν αποδεκτή. Ο γάμος της με τον παππού επισφράγισε την οριστική της απομάκρυνση από την οικονομική εξαθλίωση, ενώ συγχρόνως την οδήγησε σε μία αριστοκρατική στάση ζωής. Έχει μετατρέψει το σπίτι της σε πολιτικό σαλόνι του αδερφού της. Δέχεται καθημερινά τους φτωχούς χωριάτες που αποζητούν χάρες από εκείνη, με αποτέλεσμα να αισθάνεται ανώτερη και φιλοξενεί ανά διαστήματα πολιτικά πρόσωπα, τα οποία της προσφέρουν την αποδοχή που χρειάζεται.

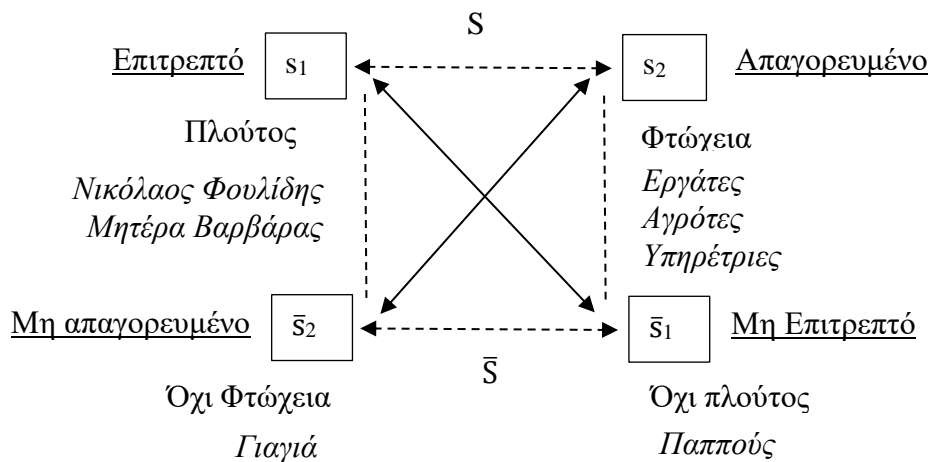


Συνεπώς, η γιαγιά ανήκει στο σύνολο των «όχι φτωχών». Βρίσκεται σε αντιφατική σχέση με τους φτωχούς συντοπίτες της και κατ' επέκταση με το προσωπικό της παρελθόν, αλλά νιώθει αποδεκτή από τους πλούσιους της αστικής τάξης.

Ο παππούς ανήκε κάποτε στην τάξη της αριστοκρατίας έχοντας χρήματα και ακίνητη περιουσία. Ωστόσο, όλος ο πλούτος της οικογένειάς του αφιερώθηκε στον επαναστατικό αγώνα εναντίον των Τούρκων, με αποτέλεσμα να απομείνει μονάχα η αριστοκρατική καταγωγή ως τεκμήριο της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Ο ίδιος απομονωμένος στο πάνω δωμάτιο του σπιτιού, αποστρέφεται όσα η σύζυγός του αποζητάει. Ακολουθώντας το παράδειγμα των προγόνων του, στηρίζει οικονομικά τις φτωχές οικογένειες της Λιβαδειάς και απομακρύνεται από την ιδέα του πλούτου. Η υποτίμηση του χρήματος, η αντικοινωνική συμπεριφορά απέναντι στους εκπροσώπους της πολιτικής και η περιφρόνηση του κοινωνικού κατεστημένου αποστασιοποιούν τον παππού από την ομάδα του πλούτου, με την οποία έρχεται σε αντιπαράθεση, και τον εντάσσουν στους «όχι πλούσιους», ώστε να βρίσκεται σε μια συμπληρωματική σχέση με τους φτωχούς. Η κατάταξη αυτή δεν επιφέρει το στίγμα του απαγορευμένου, εντούτοις δεν θεωρείται και επιτρεπτή. Ωστόσο, η σεμνότητα και η πνευματική καλλιέργεια του παππού, επιφέρει και την αποδοχή του από την κοινωνία:

*Οι επισκέπτες δεν θύμωναν με τον παππού, που σχεδόν ποτέ δεν παρουσιάζονταν και δεν τους έκανε παρέα. Όλοι γνώριζαν τις «λόξεις» του, όπως έλεγαν, που τον έκαναν να μη μοιάζει με κανέναν στη Λιβαδειά... Μα όλοι τους στο βάθος τους τον σέβονταν, και παραδέχονταν όλες τις ιδιοτροπίες (ΑΠ: σ.26).*

Η ολοκληρωμένη απεικόνιση των αντιφατικών και συμπληρωματικών σχέσεων που συνδέει τους παραπάνω ήρωες διαφαίνεται όταν εκείνοι τοποθετηθούν στο σημειωτικό τετράγωνο του Greimas.



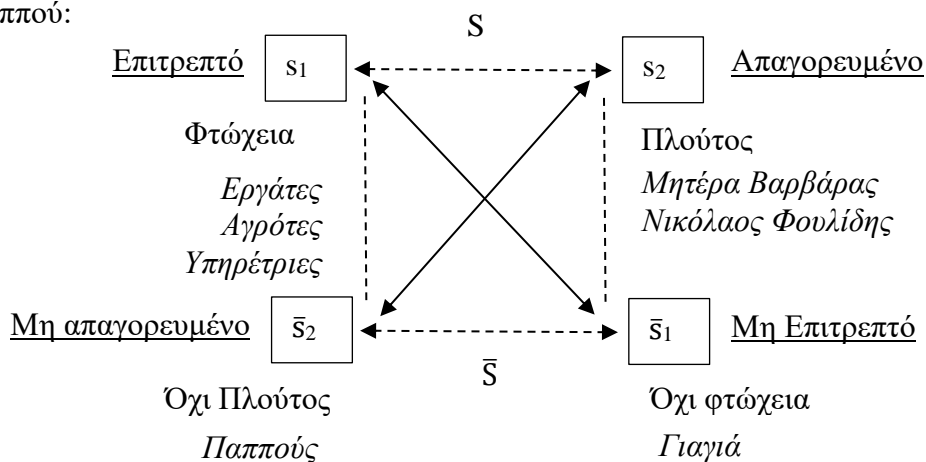
Πέρα από την κοινωνική αντίληψη στο μυθιστόρημα διαφαίνεται και η προσωπική άποψη της κεντρικής ηρωίδας Βαρβάρας σχετικά με τον πλούτο και τη φτώχεια. Ως κορίτσι μικρής ηλικίας διατυπώνει τη γνώμη της είτε μέσα από τις πράξεις της, δείχνοντας ιδιαίτερη συμπάθεια στο πρόσωπο του παππού, είτε μέσα από τα ίδια τα λόγια του παππού, τα οποία φαίνεται να ενστερνίζεται. Γίνεται αντιληπτό, πως για την πρωταγωνίστρια η ουσία της ζωής περιορίζεται στην παιδεία και την βοήθεια στον συνάνθρωπο. Για εκείνην είναι αποδεκτή η φτώχεια, η οποία συνυφάνεται με την τιμιότητα, την εργατικότητα και την διαφάνεια, ενώ απαγορευμένος είναι ο πλούτος, ο οποίος παραπέμπει στη ραθυμία, στην υποκρισία και την εκμετάλλευση του ανθρώπου.

*Ο κόσμος της φαινόταν πως είχε δύο όψεις. Από τη μια μεριά ήταν οι άνθρωποι που σαν κολασμένοι δούλευαν δίχως τίποτε να χαίρονται και από την άλλη πλευρά ήταν οι άλλοι άνθρωποι που χωρίς να κάνουνε καμία δουλειά τρώγαν και πίναν. Γιατί αυτή η αδικία;* (ΑΠ: σ.33).

Η διαφορετική οπτική απέναντι στις δύο βασικές κατηγορίες του πλούτου και της φτώχειας δημιουργεί και μία διαφορετική οπτική απέναντι στις κατηγορίες που συνίστανται από την απουσία τους. Ως εκ τούτου, η απουσία του πλούτου από το άτομο συνοδεύεται με θετική στάση απέναντι του, καθώς σηματοδοτεί και την απουσία της ανηθικότητας. Αντίθετα, η απουσία της φτώχειας συνυφάνεται με τη ροπή προς τον πλούτο και κατ' επέκταση με τη στροφή προς έναν επίπλαστο τρόπο ζωής. Η κοινωνική ανέλιξη απαιτεί ανοχή σε λανθασμένες συμπεριφορές και περιθωριοποίηση αξιών, όπως την αξία της οικογένειας. Συνεπώς, η Βαρβάρα απορρίπτει την μητέρα της, καθώς η τελευταία θυσίασε τη σχέση με την κόρη της, προκειμένου να παραμείνει στους αστικούς κύκλους. Μέσα από τα μάτια του παππού απορρίπτεται και ο αδερφός της γιαγιάς. Αν και μορφωμένος νομικός, στερείται κάθε άλλου είδους πνευματική γνώση. *Ο παππούς ήταν πάντα ευγενικός μαζί του και κάποτε κάθονταν λιγάκι στην τραπεζαρία και κουβέντιαζαν. Ένιωθε όμως ευθύς κανείς, πως άβυσσος χώριζε αυτούς τους δύο ανθρώπους* (ΑΠ: σ.194). Παρόλο που η αφήγηση στο μυθιστόρημα είναι τριτοπρόσωπη, γίνονται φανερές οι στιγμές που ο αφηγητής μεταφέρει στον αναγνώστη την οπτική της Βαρβάρας και του παππού· οπτική την οποία έκδηλα συμμερίζεται. Το μικρό κορίτσι προτιμάει την επαφή με τις υπηρέτριες και τον απλό κόσμο και για αυτό το λόγο ακολουθεί τον παππού της στις νυχτερινές επισκέψεις. Επιπλέον, απουσιάζει κάθε πνευματική επαφή με την γιαγιά της, την οποία δεν

απορρίπτει, αλλά δεν συναναστρέφεται ιδιαίτερα. Εξάλλου, η αδυναμία της για τον παππού είναι εμφανής.

Συμπεραίνεται, πως το σημειωτικό τετράγωνο του Greimas αναστρέφεται όταν αποτυπώνει την ατομική οπτική των δύο κεντρικών ηρώων, της Βαρβάρας και του παππού:



Η σύγκριση ανάμεσα στο σημειωτικό τετράγωνο που αποτυπώνει την κοινωνική αντίληψη γύρω από τα οικονομικά στερεότυπα και στο σημειωτικό τετράγωνο που εκφράζει την αντίστοιχη ατομική αντίληψη αναδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στο άτομο και στην κοινωνία. Οι κοινωνικές επιταγές απαιτούν μία υψηλή και ταυτόχρονα προσοδοφόρα θέση εργασίας, η οποία ικανοποιεί το ατομικό συμφέρον, ενώ ο ήρωας ως άτομο επιδιώκει την αλληλοβοήθεια και τον αλληλοσεβασμό, χαρακτηριστικά που μαρτυρούν την κοινωνική του ιδιοσυγκρασία και αποσκοπούν στο συλλογικό καλό.

Τα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα* αποτυπώνουν εύστοχα τις οικονομικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις εξαιτίας του πλήθους και της ποικιλίας των προσώπων που συναντώνται στην πλοκή. Για αυτό το λόγο, το σημειωτικό τετράγωνο παρουσιάζεται πλήρες σε όλες τις γωνίες του. Ωστόσο, οι συγκρούσεις μεταξύ ατόμου και κοινωνίας με τη μορφή διπολικών σημειωτικών αντιθέσεων απαντώνται σε όλα τα αφηγήματα της Λιλίκας Νάκου. Ειδοποιός διαφορά στην αναπαράσταση της συγκρουσιακής αυτής κατάστασης αποτελεί ο βαθμός που το προσωπικό δράμα του ήρωα επισκιάζει το οικονομικό σκηνικό ή αντιστρόφως το κατά πόσο οι οικονομικές συνθήκες επηρεάζουν την προσωπική ζωή του πρωταγωνιστή. Σε κάθε περίπτωση, η αντιδιαστολή ανάμεσα στην εργατική και στην αστική τάξη ενυπάρχει και πάντοτε ο κεντρικός ήρωας λειτουργεί ως υποστηρικτής και υπερασπιστής των αδυνάτων.

### 6.3 Το χάσμα των τάξεων: η διάσταση των δύο κόσμων και ο κεντρικός ήρωας ανάμεσά τους

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος έπληξε τα κατώτερα οικονομικά στρώματα, ενώ ευνόησε την αστική τάξη οξύνοντας το χάσμα ανάμεσά τους. Από τη μία πλευρά το σχετικά μικρό προλεταριάτο διερχόταν σοβαρή κρίση, τα μικροαστικά βιοτεχνικά στρώματα συμπιέζονταν, ενώ τα αγροτικά στρώματα θίγονταν σημαντικά από τον παρατεταμένο πόλεμο. Αντίθετα, το αστικό κεφάλαιο αναγεννιόταν μέσα στις έκτακτες πολεμικές συνθήκες με μια νέα πρωταρχική συσσώρευση, που πραγματοποιούταν από κερδοσκοπίες στο εμπόριο, τη ναυτιλία, την επένδυση στον τραπεζικό τομέα και σε εταιρίες χαρτοφυλακίου<sup>493</sup>. Η ρήξη αυτή δημιούργησε στην Λιλίκα Νάκου ένα αίσθημα αποστροφής απέναντι στην αστική τάξη που ενσαρκώνεται σχεδόν σε ολόκληρο το φάσμα του λογοτεχνικού της έργου. Η ίδια απαρνείται την κοινωνική της θέση και συναναστρέφεται είτε με τον απλό λαό είτε με μορφωμένους αστούς που οραματίζονται μια κοινωνία ισότητας και αδελφοσύνης. Η αναπαράσταση της αστικής τάξης στη μυθοπλασία της Νάκου εκφράζει την μαρξιστική αντίληψη περί απόκλισης των αστών από το κοινωνικό σύνολο: *Κανένα από τα ανθρώπινα δικαιώματα δεν ξεπερνά τον εγωιστή άνθρωπο, τον άνθρωπο σα μέλος της αστικής κοινωνίας, που έχει αποτραβηχτεί στο ιδιωτικό του συμφέρον και στην ιδιωτική του αυθαιρεσία και έχει απομονωθεί από την κοινότητα*<sup>494</sup>.

Το διήγημα «Ο νόθος» (1930) αποτυπώνει την απόκλιση ανάμεσα στον πλούσιο αστό και τον φτωχό εργάτη μέσα από μία αδελφική σχέση. Η Χρυσούλα μεγαλώνει σε ένα αστικό σπίτι με τους γονείς, την γιαγιά και μία υπηρέτρια, την Ασημίνα. Ανακαλύπτει την ύπαρξη ενός αδελφού, του Γιάννη, από προηγούμενη σχέση του πατέρα της και αποφασίζει να τον συναντήσει. Η πορεία από το σπίτι της στη φτωχογειτονιά του εικοσάχρονου αγοριού φανερώνει τη μετάβαση από τις άνετες συνθήκες διαβίωσης των αστών στις βρώμικες φτωχογειτονιές των ανθρώπων του μεροκάματου:

*Τρέχοντας χάθηκα σε κάτι στενοσόκακα και πλανήθηκα κάμποσο.*

*Τέλος, έφθασα στον δρόμο που 'ταν το τυπογραφείο. Όλο ετοιμόρροπα σπίτια ήταν από εκεί... Ύστερα, αργά – αργά ξαναπήρα*

<sup>493</sup> Παλούκης Κ., «Οι Έλληνες σοσιαλιστές, ο Εθνικός Διχασμός και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος», Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2016, ό.π. σ.1 και στο Χατζηιωσήφ Χ. (2003), «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τόμ.Β1, Βιβλιόραμα, Αθήνα, σ.11-12.

<sup>494</sup> Fischer E. (1972), *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, ό.π. σ.69.

*το δρόμο προς το σπίτι, περνώντας από τα ίδια βρώμικα σοκάκια, καθώς σκοτείνιαζε κι έπεφτε η νύχτα (Νόθ: σ.58-59).*

Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο αφήνει το περιθώριο στον ήρωα να μεταφέρει στον αναγνώστη αυτούσιες τις εντυπώσεις που διαμορφώνονται από την ανακάλυψη ενός διαφορετικού κόσμου από τον δικό του. Για αυτό τον λόγο, το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας εξομολογείται τα συναισθήματα που δημιουργούνται από την εύρεση του αδελφού του σε ίση αφηγηματική έκταση με την περιγραφή της γειτονιάς και του υπόγειου σπιτιού του Γιάννη: *Η κάμαρα ήταν μικρή, με χαμηλό το ταβάνι. Στους τοίχους ήτανε μεγάλες κηλίδες από την υγρασία, και κάτω στο πάτωμα, αντί σανίδια είχε πατημένο χώμα (Νόθ: σ.59).* Ωστόσο, το κορίτσι δεν είναι αποδεκτό στον κόσμο της φτωχολογιάς, καθώς η μητέρα του αγοριού τη διώχνει θεωρώντας την, ως κόρη του πατέρα της, ως άλλον έναν διεφθαρμένο αστό.

Η αντιδιαστολή ανάμεσα στον πλούσιο και τον φτωχό μέσα από την αδελφική σχέση επαναλαμβάνεται και στη νουβέλα *Η Ξεπάρθηνη*. Η κεντρική ηρωίδα έχει άλλα δύο αδέρφια, τον Γιώργο και τη Λουκία, από την πλευρά της μητέρας της. Ανακαλύπτει την ύπαρξή τους στην ηλικία των είκοσι ετών και στο παρόν της ιστορίας προσπαθεί να τα εντοπίσει για χάρη της άρρωστης μητέρας της. Αρχικά, συναντά τη Λουκία, η οποία εργάζεται ως πρόεδρος ολόκληρης της φιλανθρωπικής κινήσεως της Ελλάδας και είναι ενταγμένη στους μεγάλους αστικούς κύκλους της Αθήνας. Η κοινωνική και οικονομική της ανέλιξη είναι αποτέλεσμα ενός λαμπρού γάμου με έναν πλούσιο τραπεζίτη και βασικός παράγοντας να «καμαρώνει» η μητέρα. Μετά την επίσκεψη στο γραφείο της Λουκίας το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας οδηγείται στο σπίτι του αδελφού του Γιώργου στα Εξάρχεια. Η διαδρομή από την οδό Ψαρρών στην οδό Κωλέττη θυμίζει την διαδρομή της Χρυσούλας από το σπίτι της στο σπίτι του αδελφού της, Γιάννη. Βέβαια, εδώ η περιγραφή είναι εκτενέστερη και συνοδεύεται από εσωτερικές σκέψεις της ηρωίδας διατυπωμένες σε πρώτο πρόσωπο:

*Διασχίζομε την Ομόνοια γιομάτη κόσμο. Οι δρόμοι δίπλα, είναι στενοί και βρώμικοι... Κοσμάκης πεινασμένος, που τον δέρνει η ελονοσία και ολημερίς γυρίζει να βρει καμία θεσούλα... Τέλος φτάνομε στα Εξάρχεια. Θεέ μου τι άσχημες γειτονιές. Τα σπίτια μοιάζουν βρωμερά. Οι αυλές είναι γιομάτες μπουγαδόνερα. Κάπου εδώ μένει ο αδερφός μου ο Γιώργος. Αυτός σίγουρα δεν είναι το καμάρι της μητέρας! (Ξ: σ.57).*

Πέρα από την αντίθετη οικονομική κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα αδέρφια των παραπάνω ιστοριών, ο τόπος λειτουργεί ως ένα επιπλέον στοιχείο αντιδιαστολής ανάμεσα στους δύο διαφορετικούς τρόπους ζωής. Σε όλες τις περιπτώσεις υπάρχει η μετάβαση από την τοποθεσία των οικονομικά εύρωστων στην τοποθεσία των ανθρώπων του μόχθου. Η μετάβαση αυτή πραγματώνεται μέσα σε λίγες γραμμές αφηγηματικής έκτασης, με αποτέλεσμα να παρατίθεται αδιαμεσολάβητη η περιγραφή των τόπων και τελικά η αντίθεση να γίνεται εύκολα αντιληπτή από τον αναγνώστη.

Στους *Παραστρατημένους* η Αλεξάνδρα μαζί με τον θείο Σωτήρη επισκέπτονται τον υπεύθυνο των μεταλλίων, κύριο Ζαφίερη, στην οδό Πανεπιστημίου. Η περιγραφή του σπιτιού εμπεριέχει στοιχεία διακειμενικότητας, καθώς θυμίζει στην ηρωίδα *τα παλάτια του Αμιλκάρ μες στη Σαλαμπό του Φλωμπέρ* (Π: σ.111-112). Σε αυτήν την περίπτωση, το διακειμενικό στοιχείο προβάλλεται για να τονίσει το μέγεθος της χλιδής, ώστε να εντείνει την αντίθεση ανάμεσα στον πλούτο και στη φτώχεια, η οποία θα φανερωθεί παρακάτω, όταν θείος και ανιψιά θα μεταβούν στο Λαύριο, ένα μέρος όπου ζούσαν οι οικογένειες των μεταλλωρύχων.

*Οι δρόμοι ήταν στενοί κι ακάθαρτοι... Τα σπίτια με τα παράθυρα κλειστά, σαν έρημα, με την πρόσοψη λεπρή. Μικρά παιδιά, αφημένα στους δρόμους, παίζανε σε ρυάκια, βρώμικα, ζυπόλητα... (Π: σ.116).*

Η δυστυχία των ανθρώπων του Λαυρίου διατυπώνεται με έντεχνο τρόπο μέσα από ένα παιχνίδι ρόλων. Ένα κοριτσάκι, η Λενιώ, μαζί με τα μικρότερα αδέρφια της φιλοξενούν την Αλεξάνδρα για λίγη ώρα στο σπίτι τους μέχρι ο θείος Σωτήρης να τελειώσει τη δουλειά του. Καθώς τα αδερφάκια υποδύονται τους σκοτωμένους, η Λενιώ προσποιείται τη χαροκαμένη μάνα και μοιρολογάει:

*«Αχού! το παιδάκι μου, το γιόκα μου, μού τον σκοτώσανε... Π' ανάθεμά σε, μαύρη γη, που μού 'φαγες το παιδάκι μου-ου... Α-χού! Ποιος θα λυπηθεί ποτέ εμάς, την εργατιά, που με τα χέρια μας, δουλεύουμε;... Α-χού! η μαύρη, η έρημη!...» (Π: σ.119).*

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρώτες θεωρίες περί ιστορικότητας του κειμένου αμφισβητούν την αποδεικτική ικανότητα της λογοτεχνίας, καθώς η *μυθοπλαστική αφήγηση αγνοεί το αποδεικτικό φορτίο, το ιστορικό τεκμήριο σχετικά με τα πραγματικά γεγονότα της εποχής. Οι χαρακτήρες της, τα γεγονότα, οι καταστάσεις και ο πλοκές είναι φανταστικά. Για αυτό είναι εντελώς λανθασμένο να αναζητούμε την πραγματικότητα που αναπαρίσταται μέσα σε ιστορίες, όπως, για παράδειγμα, κάνουμε όταν προσπαθούμε να αναγνωρίσουμε τους πραγματικούς Αχαιούς μέσω των ηρώων της Ιλιάδας. Σε μια πρώτη*

προσέγγιση, λοιπόν, ο αφηγηματικός λόγος φαίνεται να έχει μίαν ενότητα δομής και επομένως, σημασίας, αλλά όχι ενότητα αναφοράς<sup>495</sup>. Εντούτοις, όλες οι αφηγήσεις διατηρούν μία αξίωση αναφορικότητας<sup>496</sup> μέσα από την αναφορική λειτουργία της γλώσσας και μέσα από τον τρόπο που τα στοιχεία της ιστορίας εντάσσονται σε μία αφηγηματική πλοκή. Η μετάβαση από τον χώρο της αστικής τάξης στον κόσμο της εργατιάς και οι περιγραφές των φτωχογειτονιών εμπεριέχουν στοιχεία του συνήθους κόσμου της ανθρώπινης δράσης, με τα οποία ο εκάστοτε αναγνώστης εξάγει συμπεράσματα σχετικά με τον καθημερινό τρόπο ζωής των ανθρώπων. Συνεπώς, οι στίχοι από το μοιρολόι παραπέμπουν σε δημοτικό τραγούδι, δημιούργημα του λαού, που εκφράζει τον πόνο και τη δυστυχία μίας ολόκληρης κοινωνικής ομάδας, και όχι τη θλίψη του ατόμου, όπως εξωτερικεύεται μέσα από τη λυρική ποίηση. Η αναφορά στον Γκουστάβ Φλωμπέρ αποτυπώνει τον πλούτο και την χλιδή του οριενταλισμού, στοιχεία που προσιδιάζουν στην ανώτερη κοινωνική τάξη και αντιπαρατίθενται με τις φτωχογειτονιές του Λαυρίου, οι οποίες συνοδεύονται αναπαραστασιακά από το δημοτικό τραγούδι και μοιρολόι της Λενιώς. Τα «μπουγαδόνερα» των Εξαρχείων συμβολίζουν τον μόχθο των γυναικών που έπλεναν τα ρούχα των πλουσίων με σκοπό να κερδίσουν ένα μεροκάματο, ενώ το φιλανθρωπικό έργο της Λουκίας φανερώνει την εξασφάλιση μίας άνετης ζωής και την έλλειψη ανάγκης βιοπορισμού. Επιπλέον, η μητέρα της ηρώιδας της *Ξεπάρθηνης* φαίνεται να ζει έναν επίπεδο και μονότονο τρόπο ζωής, καθώς προβάλλεται ως *πολύ αστή. Τη ζωή της την πέρασε μέτρια πάντα. Δίχως μεγάλες θλίψεις και με ασήμαντες χαρές* (Ξ: σ.46). Με αυτόν τον τρόπο, ο καθημερινός αγώνας για επιβίωση των κατώτερων κοινωνικά στρωμάτων αντιδιαστέλλεται με τον ατομισμό και τον ιδιοτελή τρόπο ζωής των οικονομικά ευκατάστατων.

Ακολουθώντας τις συμβάσεις του ρεαλισμού και ικανοποιώντας τον *ειδοποιητικό κώδικα* ως τύπο αληθοφάνειας<sup>497</sup>, οι αφηγήσεις είναι διατυπωμένες σε πρώτο πρόσωπο και επομένως ιδωμένες από την οπτική γωνία του βασικού ήρωα. Η εστίαση όταν το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας βρίσκεται σε παιδική ηλικία, όπως στην περίπτωση της Χρυσούλας και της Αλεξάνδρας, προσάπτει στην αφήγηση το στοιχείο της αφέλειας και του πρωτόγνωρου, στοιχεία που υποδηλώνουν το συναίσθημα της έκπληξης και δεν αφήνουν περιθώρια ερμηνείας από τον ήρωα. Η ενήλικη ζωή προσφέρει τη

---

<sup>495</sup> Ricoeur P. (1990), *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ.56-57.

<sup>496</sup> Ricoeur P. (1990), *ό.π.* σ.57.

<sup>497</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, σ.136.

δυνατότητα στον ήρωα να διατυπώσει σκέψεις και ερμηνείες που αφορούν τον κοινωνικό του περίγυρο. Η έκπληξη στο αντίκρισμα της φτώχειας αντικαθίσταται από την κατανόηση και τελικά τη συμπόνοια απέναντι στα λαϊκά στρώματα. Οι περιγραφές των δύο σημειωτικά αντίθετων τόπων συνυφασμένες με τις ενδόμυχες σκέψεις και συναισθήματα των κεντρικών προσώπων επιβεβαιώνουν την άποψη του ψυχολόγου Jerome Bruner ότι *οι ιστορίες είναι σαν τους σωσίες, λειτουργούν σε δύο χώρους, σε ένα τοπίο δράσης μέσα στον κόσμο και σε ένα τοπίο συνείδησης, όπου διαδραματίζονται οι σκέψεις, τα συναισθήματα και τα μυστικά των πρωταγωνιστών*<sup>498</sup>.

Αν και οι ήρωες συνιστούν προϊόντα μυθοπλασίας, το βίωμά τους ταυτίζεται αφενός με την εσωτερική εμπειρία της συγγραφέα αφετέρου με το κοινό βίωμα, ανάγοντας την ατομική εμπειρία σε συλλογική όχι μόνο από την πλευρά των ανθρώπων που βιώνουν παρόμοιες καταστάσεις αλλά και από την πλευρά των αναγνωστών που τις παρατηρούν. Όπως συμβαίνει σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα, τα γεγονότα, οι περιπέτειες και οι πρωταγωνιστές ενδέχεται να είναι πλασματικά, αλλά ο κόσμος όπου τοποθετούνται είναι πραγματικός, καθώς υπάρχει συνέπεια ως προς τη ζωή του παρελθόντος και πιστότητα στην εποχή με την οποία ασχολείται<sup>499</sup>. Αντιστοίχως, οι αστοί και οι φτωχοί της μυθοπλασίας της Νάκου προέρχονται από τη σφαίρα της φαντασίας ως πρόσωπα, αλλά η δράση τους αναπαριστά εικόνες της καθημερινής ζωής του τότε, ακόμη και του σύγχρονου κόσμου. Επιπροσθέτως, *το χωροχρονικό πλαίσιο και ο ιστορικό-κοινωνικός περίγυρος συμπίπτουν με εκείνα της κοινής εμπειρίας, ενώ ταυτόχρονα, οι κρίσεις, οι γνώμες, οι πληροφορίες και γενικά το γνωστικό κεφάλαιο που περιέχει το κείμενο συμπίπτει ή συνδέεται στενά με το αντίστοιχο κοινωνικό-ιστορικό γνωστικό κεφάλαιο: τα κοινωνικά στερεότυπα και τις ιδεολογίες*<sup>500</sup>. Επιπλέον, μέσα από τα παραθέματα διαπιστώνεται η *μετατροπή των ανθρώπινων δικαιωμάτων του πολίτη (citoyen) σε δικαιώματα του αστού (bourgeois)*. Με αυτόν τον τρόπο, *το ανθρώπινο δικαίωμα της ελευθερίας εμφανίζεται σα δικαίωμα για αποχώρηση, σα δικαίωμα για απομόνωση της μονάδας, σα δικαίωμα για ιδιοτέλεια και ιδιοκτησία*<sup>501</sup>. Αυτός ο τύπος

---

<sup>498</sup> Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, μτφρ. Β. Τσούρτου, Κ. Πολυδάκη, Γ. Κουγιουμτζάκης, επιμ. Γ. Κουγιουμτζάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σ.67.

<sup>499</sup> Στασιού Ε. – Τ. Τσιλιμένη, «Το ιστορικό στοιχείο στο σύγχρονο ελληνικό νεανικό μυθιστόρημα. Η περίπτωση του Μικρού αδελφού και της Προφητείας του κόκκινου κρασιού της Λότης Πέτροβιτς Αδρουτσοπούλου», *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, τχ.21, 13 Ιουλίου 2015, <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/600>, ημερομηνία επίσκεψης: 3/11/2022, σ.2 (1-14) και στο Butterfield H. (1924), *The Historical Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, σ.50.

<sup>500</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.136.

<sup>501</sup> Fischer E. (1972), *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, ό.π. σ.68.



αληθοφάνειας αναπαριστά το πραγματικό και διαχρονικό χάσμα των τάξεων και αντιστοιχεί σε αυτό που ο Roland Barthes όρισε ως πολιτιστικό ή αναφορικό κεφάλαιο<sup>502</sup>.

Από τη στιγμή που ο κεντρικός ήρωας μεταφέρεται από τον κόσμο των αστών στον κόσμο της εργατικής τάξης, λειτουργεί ως διαμεσολαβητικός παράγοντας ανάμεσα στους δύο ταξικούς πόλους. Ως persona της συγγραφέα καλείται να μεταφέρει στον αναγνώστη το «όραμα του κόσμου», δηλαδή το σύστημα των ιδεών, τα ιδανικά και τα συναισθήματα, τα οποία συνδέουν τα άτομα μίας κοινωνικής ομάδας και συγχρόνως αντιπαραθέτουν την τελευταία με τα μέλη μίας άλλης κοινωνικής ομάδας<sup>503</sup>. Η παράθεση της ιδιοσυγκρασιακής δομής των κοινωνικών τάξεων δεν πραγματώνεται με τρόπο αμερόληπτο από την πλευρά της αφηγήτριας, αφού η ίδια φαίνεται να έχει βιώσει την ιστορία της καταστροφής, την *βάσανο της μεσαίας τάξης*<sup>504</sup> μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Αποτέλεσμα αυτού του βιώματος είναι η αποστροφή από την ηθική παρακμή των αστών μέσα από την αναπαράσταση αυτών με μία γελοιογραφική υπερβολή. Στην *Ξεπάρθενη*, ο διευθυντής της εφημερίδας, στην οποία εργάζεται η ηρωίδα παρουσιάζεται με ειρωνική διάθεση παρόλο που του επισυνάπτεται το προσωνύμιο «κύριος»:

*Δεν σε μέλει καθόλου, αν αυτό που γράφεις αρέσει στο διευθυντή του οποιοδήποτε φύλλου, αφού τις περισσότερες φορές ο κύριος αυτός είναι ηλίθιος, όπως παραδείγματος χάριν ο δικός μου ο διευθυντής, ο κύριος Βασιλάκης... Να βλέπετε το γλυκό ύφος που παίρνει – ο χοντρός αυτός άνθρωπος με την κοιλίτσα, και τα γυαλάκια του, και τις τσέπες του γιομάτες χιλιάρικα... (Ξ: σ.9).*

Με γκροτέσκο ύφος και με δόση συμπόνοιας στην προκειμένη περίπτωση η Αλεξάνδρα περιγράφει τον κύριο Ζαφιέρη:

*Ποτέ δεν είχα δει πλάσμα τόσο παραμορφωμένο από το λίπος! Τα χέρια του ήταν απαίσια... Τα κρέατά του ξεχειλίζανε στην πολυθρόνα. Το πρόσωπό του μονάχα έμενε μικρό, έτσι που σ' έκανε να γελάς. Τα μάτια του είχανε μια έκφραση αγαθή, σχεδόν παιδιάστικη, που συγκινούσε... (Π: σ.112).*

<sup>502</sup> Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ό.π. σ.136 και στο Barthes R. (1974), *S/Z*, Jonathan Cape, London, σ.20, 205-206.

<sup>503</sup> Milner A. (2005), *Literature, Culture and Society*, Routledge, Oxon, σ.56.

<sup>504</sup> Trotter D. (2005), "The British Novel and the War", *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, ed. V. Sherry, Cambridge University Press, Cambridge, σ.41 (34-56).

Το πάχος και η παραμόρφωση του σώματος συμβολίζουν την απληστία και τη λαιμαργία των ανθρώπων των ανώτερων κοινωνικά τάξεων. Για τη Λιλίκα Νάκου, η μεσαία και η ανώτερη τάξη βιώνει την ίδια ηθική παρακμή και για αυτό άλλοτε στα λογοτεχνικά της κείμενα παρουσιάζεται ως μεσαία, άλλοτε ως αστική και άλλοτε ως ανώτερη τάξη. Οποιαδήποτε κοινωνική ομάδα είναι εύρωστη οικονομικά εις βάρος της εργατικής τάξης τοποθετείται στην αντίπερα όχθη.

Γίνεται σαφές, ότι η υπεράσπιση του αδυνάτου στη μυθοπλασία της Νάκου πραγματοποιείται τόσο σε επίπεδο δράσης των ηρώων όσο σε επίπεδο συμβολικό. Όσον αφορά το πρώτο, παράδειγμα αποτελεί ο παππούς της Βαρβάρας, ο οποίος κατέχει τη συνήθεια των προγόνων του να μοιράζει σιτάρι στους φτωχούς, *γιατί στ' αληθινά πονούσε τη φτωχολογιά, που οι νεόπλουτοι τώρα λήστευαν* (ΑΠ: σ.30). Ωστόσο, στην *Ξεπάρθενη*, η ταφή του μικρού Πέτρου δίπλα στην κυρά Κοντύλω, την φτωχή κυβερνάντα του λειτουργεί ως συμβολική αποτύπωση της υποστήριξης και της εκτίμησης των φτωχών:

*Το άλλο πρωί θάψαμε τον Πετράκο. Δεν άφησα να τον βάλουν στον οικογενειακό μας τάφο. Του αγόρασα ένα κομμάτι γης, εκεί με τους φτωχούς, από το άλλο μέρος του νεκροταφείου. Έτσι το παιδί δε θα χωριστεί από την κυρά Κοντύλω* (Ξ: σ.82).

Αν και ο θάνατος δεν διαχωρίζει τους πλούσιους από τους φτωχούς, η τάση του ανθρώπου για ταξική διάκριση δεν απαλείφεται μπροστά του.

#### **6.4 Η ταξική πόλωση μέσα από τα ιδεολογικά στερεότυπα**

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, η οικονομική ανισορροπία ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις συνοδεύεται από την πόλωση σε επίπεδο πολιτικής ιδεολογίας, διαμορφώνοντας τον Εθνικό Διχασμό. Παρόλο που ο *Εθνικός Διχασμός δημιούργησε δύο κέντρα-πόλους γύρω από τους οποίους στήθηκαν αντιπαραθετικά και ανταγωνιστικά δύο άξονες που και οι δύο είχαν τη δική τους δεξιά, το δικό τους κέντρο και τη δική τους αριστερά*<sup>505</sup>, στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, η ταξική πάλη εκφράζεται με την επικρατούσα προσέγγιση εκείνης της περιόδου που προσδιόριζε τον βενιζελισμό με το δημοκρατικό πρόσημο και τον αντιβενιζελισμό με το συντηρητικό και αντιδραστικό πρόσημο<sup>506</sup>. Στα υπόλοιπα μυθιστορήματα, όπου ο χρόνος της ιστορίας αναφέρεται μετά το 1930, το

<sup>505</sup> Παλούκης Κ., «Οι Έλληνες σοσιαλιστές, ο Εθνικός Διχασμός και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος», Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2016, ό.π. σ.2.

<sup>506</sup> Παλούκης Κ., Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2016, ό.π. σ.1.

πολιτικό σκηνικό αποκτά περισσότερες αποχρώσεις, καθώς αναπαρίσταται μέσα από τον κομμουνισμό, τον σοσιαλισμό, την φιλοβασιλεία και τον ολοκληρωτισμό. Ωστόσο, σε ολόκληρο το έργο της Νάκου υπάρχει μία αναλογία οικονομικής και πολιτικής διαστρωμάτωσης. Ο φτωχός αγρότης, ο εργάτης ή ο μικροαστός συντάσσεται με την αριστερά, ενώ ο αστός ή ο αριστοκράτης φιλοβασιλικός εκφράζει την πολιτική της δεξιάς. Με αυτόν τον τρόπο, οι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων διακρίνονται αντίστοιχα σε δύο βασικές κατηγορίες, στους «κάτω» (bottom) και στους «πάνω» (top)<sup>507</sup>, οι οποίες συνιστούν τη βάση και την κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας.

Ανεξαρτήτως αφηγηματικού χρόνου, όλοι οι χαρακτήρες έχουν επίγνωση του ταξικού χάσματος και της κοινωνικής τους θέσης. Αφενός, οι αστοί με εξασφαλισμένη την οικονομική τους κατάσταση αισθάνονται ισχύ και υπεροχή έναντι των φτωχότερων στρωμάτων, αφετέρου οι λαϊκές μάζες νιώθουν την πίεση και την εκμετάλλευση από την κορυφή της πυραμίδας. Αξίζει να σημειωθεί, πως υπάρχουν και οι αστοί που οικονομικά έχουν παρακμάσει εξαιτίας των πολεμικών συρράξεων και των πολιτικών αναταραχών, όπως η μητέρα της Βαρβάρας, η κυρία Χριστίνα, στο μυθιστόρημα *Για μια καινούρια ζωή*, αλλά η θέση τους παραμένει κοινωνικά υψηλή, καθώς διατηρούν ακόμη την ιδέα της αστικής ζωής μέσα από τις κοινωνικές τους συναναστροφές. Η κοινωνική κινητικότητα αποτελεί απώτερο σκοπό του λαϊκού στρώματος στα πλαίσια της βελτίωσης της οικονομικής του κατάστασης, ενώ η κοινωνική σταθερότητα συνιστά καθημερινή προσπάθεια των αστών. Γίνεται αντιληπτό πως οι προλετάριοι αποσκοπούν στην παροχή περισσότερων ευκαιριών όχι μόνο για οικονομική ευμάρεια αλλά και για άσκηση πολιτικής εξουσίας, ενώ οι αστοί πασχίζουν να διατηρήσουν την ανωτερότητά τους είτε μέσα από την απομόνωσή τους από τις λαϊκές μάζες είτε μέσα από συνθήκες σκληρής εκμετάλλευσης ή μέσα από μία περιορισμένη και ελεγχόμενη παραχώρηση δικαιωμάτων στους εργαζόμενους.

Πράγματι, την περίοδο μετά τον Μεγάλο Πόλεμο, *μεγάλοι εργοστασιάρχες εκμηχανισμένων παραγωγικών μονάδων αποδέχονταν, υιοθετούσαν και πρωτοστατούσαν στην εφαρμογή του βενιζελικού προγράμματος των κοινωνικών μεταρρυθμίσεων εκτιμώντας την επικράτησή τους στον ανταγωνισμό με τα μεσαία και μικρά βιοτεχνικού τύπου εργαστήρια*<sup>508</sup>. Αντιπροσωπευτικό απόσπασμα της συγκεκριμένης τακτικής εντοπίζεται στους *Παραστρατημένους*, όταν ο κύριος

---

<sup>507</sup> Lukács G. (1962), *The Historical Novel*, ό.π. σ.209.

<sup>508</sup> Παλούκης Κ., «Οι Έλληνες σοσιαλιστές, ο Εθνικός Διχασμός και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος», Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2016, ό.π. σ.2.

Ζαφιέρης, με την κουνιάδα του, τον θείο Σωτήρη και την Αλεξάνδρα φτάνουν στα μεταλλωρυχεία του Λαυρίου:

*Ύστερα από μιάμιση ώρα, φτάσαμε στο Λαύριο. Σταματήσαμε στην πλατεία κι αμέσως δυο μηχανικοί τρέζανε κοντά στον κύριο Ζαφιέρη. Στο μεταξύ φτάσανε και κάμποσοι αρχιεργάτες. Μιλούσαν όλοι μαζί, και παραπονοιόταν για κάτι... Η κουνιάδα του κυρίου Ζαφιέρη στενοχωρήθηκε φαίνεται, γιατί την άκουσα που είπε γαλλικά στο γαμπρό της: «Πώς τους ανέχεσαι; Δεν καταλαβαίνω γιατί έδωσες τόσο θάρρος στους εργάτες... Γι' αυτό είναι κι όλο απαιτήσεις». Και γυρίζοντας στο θείο μου, πρόσθεσε: «Γρήγορα θάχουμε κι εδώ τα φρούτα της Ευρώπης» (Π: σ.115).*

Η περιγραφή του σκηνικού από την Αλεξάνδρα και οι σκέψεις της κουνιάδας πάνω σε αυτό αναδεικνύουν την προσπάθεια του κυρίου Ζαφιέρη να διατηρήσει σχέσεις συνεργασίας και εμπιστοσύνης με το εργατικό δυναμικό με σκοπό να είναι ευχαριστημένο και κατ' επέκταση παραγωγικότερο. Επιπλέον, η ανάγκη αναζήτησης καλύτερης θέσης εργασίας μειώνεται, η θέση των εργατών στο μεταλλωρυχείο σταθεροποιείται και τελικά μειώνονται οι πιθανότητες κοινωνικής κινητικότητας. Όσο συμπαθής κι αν αποτυπώνεται στην παιδική αντίληψη της Αλεξάνδρας ο κύριος Ζαφιέρης, η διαλλακτικότητά του απέναντι στους εργάτες αποβλέπει στο ατομικό του συμφέρον και όχι στο συλλογικό καλό. Ωστόσο, η εκτίμηση και ο σεβασμός που ο ίδιος εκφράζει απέναντι στο προλεταριάτο αποτελούν σημάδια βελτίωσης και προόδου στη σχέση εργοδότη και εργαζόμενου· σημάδια που φανερώνουν μία πρόοδη μορφή σοσιαλισμού, όπως διαμορφώθηκε στον ευρωπαϊκό χώρο. Βέβαια, το βάρος της αφήγησης εστιάζει στην αισιόδοξη πτυχή της ερμηνείας του συγκεκριμένου αποσπάσματος, καθώς η συμπάθεια στο πρόσωπο του κυρίου Ζαφιέρη οικοδομείται σταδιακά από την πρώτη κιόλας συνάντηση του μικρού κοριτσιού μαζί του. Η αγαθή και παιδιάστικη έκφραση του προσώπου του σε συνδυασμό με την παραχώρηση περισσότερων δικαιωμάτων στους εργάτες διακρίνουν τον βιομήχανο από τους υπόλοιπους μεγαλοαστούς που παρουσιάζονται στη μυθιστοριογραφία της Νάκου, ενώ συγχρόνως φανερώνουν την επιθυμία της συγγραφέα για αλλαγή του πολιτικού και οικονομικού σκηνικού της Ελλάδας με βάση τα ευρωπαϊκά σοσιαλιστικά πρότυπα.

#### 6.4.1 Η πρόσληψη των λαϊκών στρωμάτων από την κορυφή της πυραμίδας

Οι διαχρονικές στερεοτυπικές αντιλήψεις αναδύουν και εντείνουν τη ρήξη ανάμεσα στους ταξικούς πόλους της κοινωνίας. Οι σοσιαλιστές στους οποίους αργότερα εντάχθηκαν οι κομμουνιστές και οι πρόσφυγες αποτελούν μία υποτιμημένη μερίδα ανθρώπων και προκαλούν μία υποκριτική λύπηση στους αστούς. Κανένας αστός δε συνδράμει εμπράκτως στην ανέλιξη της εργατικής τάξης, επειδή αυτή η αρωγή θα σηματοδοτούσε τη γεφύρωση του ταξικού χάσματος. Συνεπώς, οι αστοί επιφανειακά εκφράζουν τη συμπόνοια τους προς τα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα, ενώ νιώθουν μια βαθιά ικανοποίηση, αφού οι ίδιοι έχουν διατηρήσει την κοινωνική τους θέση και δεν έχουν μεταπέσει στη βάση της πυραμίδας, ακόμη κι αν αντιμετωπίζουν οικονομικές δυσκολίες. Χαρακτηριστική είναι η συζήτηση ανάμεσα στις φίλες της κυρίας Χριστίνας στο μυθιστόρημα *Για μια καινούρια ζωή*. Μετά την επίσκεψη στο σπίτι της, οι κυρίες της παλιάς αριστοκρατίας σχολιάζουν την οικονομική κατάσταση και την εργασιακή θέση της Βαρβάρας που εκείνη την περίοδο απασχολείται ως Καθηγήτρια Ωδικής σε Γυμνάσιο:

- *Εργάζεται σε λαϊκά σχολεία... Τι κόσμο βλέπει; Θα έχει να κάνει με λούστρους... με κόσμο κατώτερο...*

- *Τι φρίκη! Cette pauvre jeune fille est obligée de travailler parmi ce monde de petits professeur!* [Αυτό το φτωχό κορίτσι είναι υποχρεωμένο να εργάζεται ανάμεσα σ' όλους αυτούς τους καθηγητάκους!]

- *Ω, είπε μια άλλη δέσποινα, εγώ λυπάμαι τη Βαρβάρα... Ξέρεις τι θα πει, ma shere [αγαπητή μου] να είσαι υπάλληλος; Το άκουγα που το έλεγε πάντα ο μακαρίτης ο άντρας μου... Να πεινάς όλη σου τη ζωή...*

*Ιδίως οι δάσκαλοι στην Ελλάδα όλοι τους κακοπληρώνονται.*

*Πεινάνε. Πώς να ζήσουν οι άνθρωποι; (ΚΖ: σ.65).*

Αν η οικονομική ένδεια αφυπνίζει τη συμπόνοια των αστών, η υπεράσπιση της αριστερής ιδεολογίας προκαλεί αισθήματα ντροπής και αποχή από κάθε κοινωνική θέση. Η υπονόμηση του σοσιαλισμού του Βενιζέλου από τον θείο Σπύρο, όπως παρουσιάζεται στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, μεταφέρεται ως απαγορευμένη ιδέα και προκατάληψη στη Δικτατορία του Μεταξά στο *Για μια Καινούρια Ζωή*. Ο διευθυντής της Βαρβάρας ως προασπιστής του απολυταρχικού καθεστώτος εξοργίζεται με τις καινοτόμες ιδέες του γαλλικού σοσιαλισμού: *Είστε όλοι σας άτιμοι σοσιαλιστές. Αλλά εγώ είμαι ανεκτικός που δεν σας καταδίδω στην Ασφάλεια!* (ΚΖ: σ.238). Γενικότερα,

κάθε επαναστατική ιδέα και πράξη ταυτίζεται με την αναρχία, ιδιαίτερα αν αποτελεί απαύγασμα του Κομμουνισμού. Εκείνη την περίοδο το σύνολο του κρατικού μηχανισμού (αστυνομία, δικαστήρια, διοίκηση) και το σύνολο των αστικών εφημερίδων αντιμετωπίζουν την εργατική τάξη ως διακριτό κοινωνικό σώμα, το οποίο ταυτίζεται με την βία και την παραβατικότητα<sup>509</sup>. Ο Κομμουνιστής θεωρείται άθεος, μαλλιαρός (δημοτικιστής), αναρχικός, αμόρφωτος, άτιμος και κλέφτης και πάντοτε προέρχεται από χαμηλό οικονομικό επίπεδο, με αποτέλεσμα για τους αστούς η λύπηση να μετουσιώνεται σε ντροπή. Η Βαρβάρα στο *Για μια Καινούρια Ζωή* χαρακτηρίζεται από τον γυμνασιάρχη ως φύση επαναστατική που ισοδυναμεί με φύση αναρχική (ΚΖ: σ.28), ο Γιώργος στην *Ξεπάρθενη*, συγκαταλέγεται στους κομμουνιστές και κατ' επέκταση στους αναρχικούς (Ξ: σ.57), ενώ στους *Οραματιστές της Ικαρίας* ο Κοσμάς εν τη ρύμη του θυμού του αντιλαμβάνεται ως ντροπή τον χαρακτηρισμό της Ικαρίας ως κόκκινο νησί (ΟΙ: σ.27).

Ο Σοσιαλισμός στην αυγή του ήταν κίνημα απαγορευμένο, όπως στη συνέχεια και ο Κομμουνισμός. Ωστόσο, για την αστική ιδεολογία και οι δύο αυτές πολιτικές πεποιθήσεις είναι στιγματισμένες αρνητικά εξαιτίας του οράματός τους για ανάληψη εξουσίας και ανατροπή της αστικής τάξης: όραμα που εκφράζεται μέσα από απεργιακές κινητοποιήσεις και διαδηλώσεις. Η επαναστατική διάθεση των αριστερών μεταφράζεται στη σκέψη των αστών ως επιθετική και επικίνδυνη συμπεριφορά με καταστροφικές συνέπειες για τη χώρα. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια μιας παλιάς Φαναριώτισσας, φίλης της κυρίας Χριστίνας, στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*: *Όλοι οι Μακεδόνες τώρα είναι κομμουνιστές και όλη τούτη η προσφυγιά, φοβάμαι, μια μέρα θα κάψει την Αθήνα* (ΚΖ: σ.56). Ο αγώνας της εργατικής τάξης για οικονομική ευμάρεια ερμηνεύεται ως προσπάθεια κλοπής του πλούτου από την αστική κοινωνία. Στη νουβέλα *Ναυσικά*, όπως μαρτυρεί η ομώνυμη ηρωίδα, η αφέλεια της μητέρας Λένας προδίδει τον φόβο που καλλιεργεί στον αστό η μαζική διεκδίκηση των εργασιακών δικαιωμάτων:

*Και με απορία είδα ένα μπουλούκι κόσμο να συγκεντρώνεται στο δρόμο μπροστά στο μπιστρό. Φορούσαν όλοι κασκέτα και έμοιαζαν να 'ναι εργάτες. Ο κ. Βροντζάτος που βρισκόταν δίπλα στην*

---

<sup>509</sup> Παλούκης Κ. (2016), *Η Οργάνωση Αρχείον του Μαρξισμού (1919-1934): κοινωνικοί αγώνες, πολιτική οργάνωση, ιδεολογία και πολιτισμικές πρακτικές στα εργατικά στρώματα της μεσοπολεμικής Ελλάδας*, διδακτορική διατριβή, επιβλ. Χ. Χατζηιωσήφ, Ρέθυμνο, σ.331 και στο «Εκθεσις του Γ. Καλοχριστιανάκη περί της καταστάσεως του Κομμουνισμού εν Θεσσαλονίκη το έτος 1930», *Αρχείο Ελ. Βενιζέλου*, Μουσείο Μπενάκη, Φάκ. 107,102.

*τραπεζαρία και διάβαζε την εφημερίδα του, σηκώθηκε, τους είδε και άκουσα να λέει στη μαμά: - Μην ανησυχείς, Λένα. Σήμερα, γράφουν οι εφημερίδες, οι εργάτες της θάλασσας θα συγκεντρωθούν και θα κάνουν διαδήλωση. Είχαν απεργία τόσες μέρες. Η μαμά τότε τρομαγμένη έκανε: - Τότε ν' αμπαρώσουμε το σπίτι... - Μα γιατί, αγαπητή μου; Δεν είναι κλέφτες οι άνθρωποι, είναι εργάτες που ζητούν το δίκιο τους... Δεν έχουν να φοβηθούν παρά μονάχα όσοι δεν έχουν καθαρή τη συνείδησή τους... (N: σ.49) .*

Τελικά, ο κόσμος της εργατικής τάξης, των φτωχών υπαλλήλων, των σοσιαλιστών και των κομμουνιστών αντιμετωπίζεται με τον ίδιο βαθμό αλαζονείας και υπεροψίας από την αστική τάξη. Το στίγμα του αλήτη και του κλέφτη απομακρύνουν κάθε δυνατή προσπάθεια των αδύναμων οικονομικά για άνοδο και πολιτική εξουσία.

#### **6.4.2 Η Αστική τάξη ως σύμβολο ανηθικότητας και εκμετάλλευσης**

Η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη απομάκρυνση των φτωχών από την πολιτική ενασχόληση, καθιστά στην αντίληψή τους την πολιτική ως ένα κλειστό σύστημα διαφθοράς, στο οποίο οι μεγαλοαστοί διαμορφώνουν μεταξύ τους πελατειακές σχέσεις προκειμένου να παραμείνουν στην κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας. Η πολιτική αποτελεί συνώνυμο του κομματισμού και της ρουσφετολογίας. Οι αριστεροί θεωρούν πως ο φθόνος και η ζήλια των πολιτικοποιημένων αστών αποτελούν τροχοπέδη στην ανέλιξη καινούριων προσωπικοτήτων με πολιτικά χαρίσματα. Το σπίτι της γιαγιάς των *Ανθρώπων Πεπρωμένων* παρουσιάζεται περισσότερο ως χώρος ψηφοθηρίας παρά ως χώρος διακίνησης ελεύθερων πολιτικών ιδεών:

*Στο σπίτι της γιαγιάς έβρισκε πρόσφορο έδαφος η ρωμείκη πολιτικολογία. Το κόμμα του Προέδρου, δηλαδή ο παλιοκομματισμός και φυσικά ο Σπύρος μαζί, υπονόμευε από τότε το άστρο που ανέτελε, του Βενιζέλου. Φθονούσαν κιόλας το έργο του, τον μισούσαν γιατί ένιωθαν την ανωτερότητά του. Ο Σπύρος δεν είχε το μεγαλείο της ψυχής που μπορεί να λατρεύει, όταν νιώσει κάποιον με μεγαλύτερη αξία. Ήταν απ' αυτούς τους μοχθηρούς Έλληνες που μισούν τις ηθικές αξίες (ΑΠ: 225).*

Για τους αριστερούς η ρουσφετολογία δεν περιορίζεται μόνο στο επίπεδο εκπλήρωσης κάποιας χάρης, αλλά επεκτείνεται και στον τομέα της ηθικής. Η τάση των αστών να στηρίζονται σε άλλους ανθρώπους ή ακόμη και να τους υποτάσσουν

προκειμένου να ικανοποιήσουν τα συμφέροντά τους δημιουργεί σχέσεις εκμετάλλευσης, οι οποίες δεν οριοθετούνται ηθικά. Συνάμα, η τάση αυτή αντιδιαστέλεται με την αγωνιστική ιδέα του κομμουνιστή εργάτη, ο οποίος με τη δική του δύναμη και τη συλλογικότητα διεκδικεί το δίκιο του. Ο πατριός στην *Ξεπάρθενη* προβαίνει σε συμφωνία με τον Αλέκο, έναν έκφυλο φτωχό, να κλέψει ή να σκοτώσει τον μικρό Πέτρο, ώστε να διαφυλαχτεί η ηθική της οικογένειάς του. Το διεφθαρμένο προφίλ του αστού πατριού οικοδομείται σε ολόκληρο το φάσμα της αφήγησης, ώστε η πράξη του να φαίνεται ως αναμενόμενη προέκταση του χαρακτήρα του. Ουσιαστικά, η ηθική για τους αστούς καταξιώνεται μονάχα με τη διατήρηση της κοινωνικής τους θέσης. Η ανήθικη στάση του ατόμου σε ερωτικά, οικονομικά και εργασιακά ζητήματα δεν θεωρείται μεμπτή, εφόσον το άτομο ανήκει στην αστική τάξη. Μάλιστα, η απιστία και η αφειδώλευτη σχέση με το χρήμα προβάλλεται ως μία μοντέρνα στάση ζωής, όταν ο κύριος Πελοπίδας του μυθιστορήματος *Για μια Καινούρια ζωή*, αντιπαρατίθεται από τις φίλες τις κυρίας Χριστίνας με τον αδελφό του:

*Α, δεν μοιάζει του Πωλ του αδελφού του, που είταν όπως ξέρομε τόσο grand seigneur! Τι θα πει σπάταλος; Τον λέγανε σπάταλο! Έζησε όπως του άρεσε... Ταξίδια, κούρσες, Παρίσι, γυναικούλες και ύστερα η μανία του να παίζει στο χρηματιστήριο... (ΚΖ: σ.64).*

Συνεπώς, για τα φτωχότερα στρώματα οι αστοί θεωρούνται ανήθικοι, έκφυλοι, ιδιοτελείς και διεφθαρμένοι.

Η κατακριτέα συμπεριφορά των αστών αποδίδεται στην ανατροφή που λαμβάνουν από την παιδική τους ηλικία. Αν οι φτωχότεροι αναθρέφουν τα παιδιά τους με τέτοια ηθική, ώστε εκείνα να διακατέχονται από αυθορμητισμό και αγνή ψυχή, σαν να έχουν κάτι το *παρθενικό* επάνω τους (ΚΝτ: σ.65), η *αστική οικογένεια ανατρέφει το παιδί της μες στο ψέμα και την υποκρισία* (Ξ: σ.55). Ο καθωσπρεπισμός απαλείφει κάθε παρορμητικό στοιχείο του χαρακτήρα και δημιουργεί ανθρώπους με *ύφος παγερό* (ΚΖ: σ.252) και *πειθαρχημένους σαν γυμνασμένα σκυλάκια* (ΚΖ: σ.43). Για αυτό το λόγο, η Κατερίνα Μακρή από το μυθιστόρημα *η Κυρία Ντορεμί*, θεωρεί *χειρότερους* [μαθητές] *εκείνους που είχαν πατέρες γιατρούς, δικηγόρους και δημοσίους υπαλλήλους* (ΚΝτ: σ.65). Η τυποποιημένη συμπεριφορά διαμορφώνει *άκαρδους έμπορους* (ΚΝτ: σ.120), *κιτρινιάρηδες, τσιγκούνηδες* (ΑΠ: σ.119) απέναντι στον φτωχό, δηλαδή ανθρώπους χωρίς αισθήματα που συνάπτουν πρόσκαιρες και συμφεροντολογικές σχέσεις. Όταν ο θείος Σωτήρης των *Παραστρατημένων* διέρχεται σε δύσκολη οικονομική κατάσταση παραμένει μόνος χωρίς καμία συμπαράσταση από ανθρώπους που κάποτε βοήθησε:



*Τόσοι που τρώγανε και διασκεδάζανε με το θείο, τώρα χάθηκαν.  
Κανένας δεν βρέθηκε να περάσει να μας ρωτήσει, έτσι για τα μάτια,  
αν θέλουμε τίποτα... Κι όμως ο θείος είχε κάνει πολλά καλά, και  
πολλούς ανθρώπους έβαλε σε θέσεις (Π: σ.135).*

Στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, οι απόψεις του παππού σχετικά με την αντιπάθεια των «κάτω» της κοινωνικής πυραμίδας απέναντι στους «πάνω» ενισχύεται μέσα από τον σημειωτικό κώδικα της γλώσσας. Στο αφηγηματικό κείμενο εκφράζεται η απόκρουση σε όσους φορούν «καπέλο» και «κολάρο», στοιχεία τα οποία λειτουργούν ως «ευρητηριακά» (index) σημεία του γλωσσικού κώδικα. Τα συγκεκριμένα σημεία υποκαθιστούν νοηματικά τους αστούς και κατ' επέκταση λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικά εικονίδια τους<sup>510</sup>. Στην ποιητική λειτουργία της γλώσσας το κάθε ευρητηριακό σημείο μεταφράζεται ως το σχήμα της συνεκδοχής, όπου το μέρος αντικαθιστά το όλον. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ένα σημειωτικό τρίγωνο, στου οποίου τις γωνίες έγκειται ο ερμηνευτής, το αντικείμενο και η αναπαράστασή του<sup>511</sup>. Συνεπώς, ο ερμηνευτής – παππούς εκφράζει την απέχθειά του απέναντι στους αστούς – αντικείμενο και στην αναπαράστασή τους – καπέλο και κολάρο (ΑΠ: σ.17, 76). Ωστόσο, τα συγκεκριμένα ευρητηριακά σημεία επιφέρουν μία διττή ερμηνεία. Αν για τον παππού συνιστούν δείκτες ανασφάλειας και καχυποψίας, για τους αστούς ερμηνεύονται ως αντιπροσωπευτικά στοιχεία της κοινωνικής τους θέσης και υπεροχής ανεξάρτητα από την οικονομική τους επιφάνεια.

Στο ίδιο μυθιστόρημα η μαγείρισσα αφηγείται την ιστορία της Ζωής, μίας κοπέλας που ερωτεύτηκε ένα τσοπανόπουλο:

*Ένα λεβεντόπαιδο ως είκοσι χρόνων! Και σάματι το τσοπανόπουλο  
δε γύρεψε τη Ζωή από τον αδελφό της να την παντρευτεί; Ήταν τίμιο  
παλικάρι! Μα εκείνος ψηλομύτης, δεν ήθελε, λέει, επειδή αυτός ήταν  
δικηγόρος και φορούσε καπέλο και κολάρο... Α, να χαθούν! Πώς  
σιχαίνομαι κάτι τέτοιους... Το πήρε λοιπόν για προσβολή, που το  
τσοπανόπουλο τήραζε την αδελφή του. Κι ας ήταν ο δικηγόρος  
αδέκαρος και με δυο αδελφάδες για συνάλλαγμα, ενώ το  
τσοπανόπουλο, είχε στρούγκες ο πατέρας και κοπάδια... Και άμα σε*

---

<sup>510</sup> Peirce S. (1994), *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. J. Deely, electronic edition: <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 8/11/2022, σ.3.746, §75.

<sup>511</sup> Peirce S. (1994), *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ό.π. σ.66, §130.

*λίγο φάνηκε πως η αδελφή του θα γεννήσει, πήγε να την σκοτώσει...  
Γίνηκε θεριό! Και ξέρετε τι έκανε ο άτιμος; ... Να! Πήρε κρυφά με το  
ζόρι την αδερφή του στην Αθήνα, την πήγε εκεί σε μία μαμή, της έριξε  
το παιδί, κι ας ήταν έξι μηνών... (ΑΠ: σ.146).*

Όχι μόνο από το συγκεκριμένο απόσπασμα, αλλά και από τα δύο ολόκληρα κεφάλαια που αφιερώνει ο αφηγητής σε αυτό το περιστατικό, διαφαίνεται αφενός η κοινωνική υπεροχή του δικηγόρου και αφετέρου η ανήθικη προσπάθειά του να διατηρήσει την κοινωνική του θέση. Για ακόμη μία φορά προβάλλεται και επιβεβαιώνεται το στερεότυπο του ανήθικου καπιταλισμού ενάντια στην τίμια εργατική τάξη.

#### **6.4.3 Η από «κάτω» προς τα «πάνω» ιδεολογική πρόσληψη και η «συνείδηση της φτωχής Γης μου»**

Οι στερεοτυπικές αντιλήψεις που διαμορφώνονται από τους δύο βασικούς ταξικούς πόλους της κοινωνίας δεν παρουσιάζονται ισότιμα και αμερόληπτα στη μυθιστοριογραφία της Νάκου. Οι προκαταλήψεις της εργατικής τάξης υπερισχύουν έναντι των αντίστοιχων της αστικής. Επιπλέον, οι παγιωμένες αντιλήψεις της αστικής τάξης για τους φτωχούς συνοδεύονται συνήθως με ένα σχόλιο σαρκασμού και επίκρισης από τον αφηγητή, γεγονός που αποδυναμώνει την πιστότητα τους. Αντίθετα, οι αντίστοιχες διαπιστώσεις των φτωχών για την καθεστηκυία τάξη διατυπώνονται με σοβαρότητα και πειθώ τόσο από τους ήρωες όσο και από τον ίδιο τον αφηγητή. Γίνεται αντιληπτό, ότι η οικονομική και πολιτική κατάσταση παρατίθεται από «κάτω» προς τα «πάνω», δηλαδή από την οπτική γωνία των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Η εστίαση του αφηγητή στην έλλειψη εμπιστοσύνης προς τους οικονομικά εύρωστους και στην εκμετάλλευση των εργαζομένων αποτυπώνει την *πραγματική, άμεση, υλιστική και οικονομική ζωή*<sup>512</sup> των ανθρώπων του μόχθου, ενώ μαρτυρεί την πολιτική του θέση υπέρ της αριστερής ιδεολογίας.

Η αντιπάθεια προς τους νεόπλουτους αναδεικνύεται μέσα από τον αφηγητή στο μυθιστόρημα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, όταν μιλάει εκ μέρους της Βαρβάρας: *Πόσο αντιπαθούσε το παιδί τ' αστεία τους, και πόσο σιχαίνονταν όλο εκείνο τον κόσμο!* (ΑΠ: σ.21). Στη νουβέλα *Ναυσικά*, ενώ η μητέρα της ομώνυμης ηρωίδας φοβάται τους απεργούς εργάτες, η Ναυσικά νιώθει να ενσωματώνεται μαζί τους:

---

<sup>512</sup> Lukács G. (1962), *The Historical Novel*, ό.π. σ.210.

*Και τότε με μιας θυμήθηκα τους φίλους μου τους θερμαστές μέσα στο γαλλικό βαπόρι. Θυμήθηκα πως ζούσανε στο βάθος του βαποριού μέσα στις φωτιές, όταν η μέρα απάνω γελούσε. Ξανάδα το καλό τους χαμόγελο στο μουντζουρωμένο πρόσωπό τους και πως κοιτάζανε με καλοσύνη το ανήσυχο παιδί που ήμουν. Και με μιας ένιωσα τον εαυτό μου αλληλέγγυο μαζί τους, με όσους μοχθούνε, γιατί έτσι το 'λεγε η καρδιά μου (N: σ.49-50).*

Η ηθική παρακμή της μπουρζουαζίας και οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης της λαϊκής μάζας συνδέουν τον ελλαδικό χώρο τόσο στην επαρχία όσο και στα αστικά κέντρα με το φαινόμενο της φτώχειας και προκαλούν την ταξική πόλωση. Όπως αναφέρει ο καθηγητής Λογοτεχνίας, Δημήτρης Τζιόβας, αιτία της κοινωνικής διάλυσης αποτελούσε το γεγονός ότι από τη δεκαετία του 1880 και μετά η ελληνική κοινωνία αντιμετώπισε μια σειρά από προκλήσεις ως προς τη συνοχή της. Η πρώτη απειλή της συνοχής ήταν η ραγδαία αστικοποίηση την περίοδο 1880-1920 και η ανάπτυξη ενός ρήγματος μεταξύ αστικής και αγροτικής Ελλάδας. Το δεύτερο ήταν η εισροή προσφύγων μετά τη Μικρασιατική καταστροφή το 1922 και το αίτημα για κοινωνικές και ιδεολογικές αναπροσαρμογές μετά τη θέσπιση των συνόρων και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας. Η τρίτη πρόκληση προήλθε από πολιτικές διαμάχες που κορυφώθηκαν με τους διαχωρισμούς που προκλήθηκαν από τον εμφύλιο πόλεμο (1945-1949)<sup>513</sup>. Οι ευρωπαϊκές ιδεολογικές ζυμώσεις σε συνδυασμό με την απομυθοποίηση της αστικής τάξης οδήγησαν τη Λιλίκα Νάκου να ταυτίσει την χώρα της με την φτώχεια και να εκφράσει τη συμπαράστασή της στον εξαθλιωμένο λαό.

Η έλλειψη εκπαιδευτικών, η αδυναμία των μαθητών να αγοράσουν τα βιβλία τους, η οικονομική εξάντληση των αγροτών και η ύπαρξη ενεχυροδανειστηρίων στα αστικά κέντρα αποτελούν μερικά από τα ζητήματα κρατικής οικονομίας, τα οποία διαπραγματεύεται η Λιλίκα Νάκου στα μυθιστορήματά της και επιτρέπουν στον αναγνώστη να διακρίνει τις αποχρώσεις των πολιτικών ιδεών του πρωταγωνιστή<sup>514</sup>. Όταν η Βαρβάρα στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή* αναζητά την ταυτότητά της ως Έλληνας πολίτης στοχάζεται στο ποίημα του Άγγελου Σικελιανού, *η Συνείδηση της*

---

<sup>513</sup> Τζιόβας Δ. (2011), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, ό.π. σ.30.

<sup>514</sup> Βαγενάς Ν. (2009), «Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων», *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα: Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, επιμ. Ν. Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ.49-50 (43-58).

Γης μου<sup>515</sup>. Τελικά, το ποίημα αυτό καθίσταται βασικός παράγοντας σύνδεσης της Ελλάδας με τη μιζέρια και τη φτώχεια. Τα ξυπόλητα και ταλαιπωρημένα παιδιά λειτουργούν ως ερινύες στη συνείδηση της ηρωίδας και του αναγνώστη. Αποτελούν την εσωτερική φωνή της Ελλάδας που εκλιπαρεί για προσοχή, φροντίδα και πνευματική καλλιέργεια:

*«Εμείς τα φτωχαδάκια, εμείς τα πεινασμένα είμαστε η Συνείδηση της Γης σας!... Εμείς που διψάμε ό,τι είναι το ωραίο! Εμείς που διψάμε τη μόρφωση και τα βιβλία, και την καλοσύνη και τους καλούς τρόπους! Εμείς, εμείς είμαστε η Συνείδηση της Γης σας!... Εμείς και κανείς άλλος!... Δεν μας βλέπετε λοιπόν εμάς, τα ξυπόλητα, τα καταφρονεμένα;... Ποιος νοιάστηκε ποτέ για μας;...» (ΚΖ: σ.145).*

### **6.5 Ο κεντρικός ήρωας από διαμεσολαβητής των ταξικών πόλων ως πρεσβευτής ενός ουμανιστικού οράματος**

Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης των λογοτεχνικών κειμένων της Νάκου φανερώνεται το προσωπικό δράμα του ήρωα, ο οποίος ζει μέσα σε μια πολιτικά και οικονομικά ταραγμένη κοινωνία, η οποία διαμορφώνεται με *βάση την εξωτερική ιστορία, δηλαδή με βάση εξωτερικούς παράγοντες, όπως έναν πόλεμο, μία επανάσταση ή μία περίοδο ειρήνης*<sup>516</sup>. Οι γενικότερες επιπτώσεις ενός πολέμου μεταφέρονται σε *συμβολικά, οικονομικά και κοινωνικά συστήματα*<sup>517</sup>, τα οποία αποτελούν δομές αναπαράστασης. Σε ένα δεύτερο και βαθύτερο επίπεδο ανάγνωσης αποκαλύπτεται η *«ζωντανή αλληλεπίδραση» της «εξωτερικής ιστορίας» με την «εσωτερική ιστορία» της κοινωνίας και των χαρακτήρων και συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο η πρώτη επιδρά πάνω στη δεύτερη*<sup>518</sup>. Αν και στα μυθιστορήματα δεν αναπαρίστανται οι αιτιακές σχέσεις των πολεμικών και πολιτικών γεγονότων ούτε αναλύεται η εξωτερική πολιτική της χώρας, δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο σχετικά πρόσφατο ιδεολογικό παρελθόν. Μέσα από τις αναφορές σε ιδεαλιστές, όπως ο Ζαν Ζωρές, καθώς και μέσα από

---

<sup>515</sup> Βλέπε εσωτερική αναφορά στο κεφάλαιο: 4.

<sup>516</sup> Για τους όρους εξωτερική και εσωτερική ιστορία βλέπε: Lukács G. (1962), *The Historical Novel*, ό.π. σ.207.

<sup>517</sup> Goldberg S. N. (2001), "French Women Poet Respond to the Great War", *The Literature of the great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, eds. Patrick J. - Quinn-Steven Trout, Palgrave-Macmillan, New York, σ.94 (93-112)

<sup>518</sup> Για τους όρους εξωτερική και εσωτερική ιστορία βλέπε: Lukács G. (1962), *The Historical Novel*, ό.π. σ.207.

σύντομες συζητήσεις σχετικές με την επίδραση της Ευρώπης στα ελληνικά ζητήματα, η συγγραφέας τονίζει την αξία της πολιτικής ιστορίας στον καθημερινό βίο των ηρώων.

Παρόλο που ο κοινωνικός προβληματισμός ως αντικείμενο της λογοτεχνίας ήταν απαγορευμένος την περίοδο της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά<sup>519</sup>, η ανάγκη λήψης μέτρων κοινωνικής πολιτικής και η προσπάθεια επίλυσης του κοινωνικού ζητήματος<sup>520</sup> αποτυπώνεται στο μυθοπλαστικό έργο της Λιλίκας Νάκου που κυκλοφορούσε ήδη την περίοδο εκείνη. Γλωσσικά και ερμηνευτικά η Νάκου αποτυπώνει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής της με αφηγηματική απλότητα. Τα γεγονότα που αφορούν τον προσωπικό βίο του κεντρικού προσώπου εκτίθενται σε γραμμική ακολουθία με σταθερή οπτική γωνία καθ' όλη τη διάρκεια της αφηγηματικής διαδικασίας είτε πρόκειται για τριτοπρόσωπη είτε πρόκειται για πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Είναι γνωστό ότι η παρατακτική διάταξη των γεγονότων αποτελεί μια πρωταρχική μέθοδο έκθεσης και παρουσιάζει λιγότερες δυσκολίες στον αφηγητή, ιδιαίτερα όταν μιλάει σε πρώτο πρόσωπο και εξιστορεί τα γεγονότα σε χρονολογική σειρά<sup>521</sup>. Παρόλα αυτά, το λιτός ύφος και η απλές αφηγηματικές δομές δεν αναπαριστούν λιγότερο πειστικά τη διαχρονική και περίπλοκη σχέση του ατομικού βίου και της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας.

Αν σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα η σχέση του ήρωα με την εποχή του δεν είναι απλώς αντιπροσωπευτική, αλλά έχει μία συμβολική παγκοσμιότητα<sup>522</sup>, σε ένα κοινωνικό μυθιστόρημα η σχέση του ατόμου με το πολιτικό και οικονομικό σκηνικό αποκτά επίσης διαστάσεις συμβολικές, όπως άλλωστε συμβαίνει με κάθε είδους σχέση του πραγματικού κόσμου που μεταφέρεται στη σφαίρα της μυθοπλασίας και συνιστά αντικείμενο αφηγηματικής επεξεργασίας. Εξάλλου, μόνο στο επίπεδο της τέχνης η ταυτόχρονη και αλληλένδετη αναπαράσταση του ευρύ και του πολύμορφου της σύγχρονης ζωής και η πολυσύνθετη προσωπικότητα του ατόμου με όλες τις αντιφατικές εκδηλώσεις της ψυχολογίας του<sup>523</sup> δύναται να αναπαρασταθούν ολοκληρωμένα. Με αυτόν τον τρόπο, η ανθρώπινη ζωή μετουσιώνεται σε ιστορική ζωή και το ίδιο το

---

<sup>519</sup> Vitty M. (2004), *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και Μορφή*, ό.π. σ.289.

<sup>520</sup> Μπογιατζής Β., «Γενιά του '30: Παλιγγενετικός Μοντερνισμός στα πλαίσια της οργανωμένης νεωτερικότητας: Σκέψεις και μεθοδολογικές σημειώσεις με αφορμή τον Μύθο της Γενιάς του Τριάντα», *Νέα Εστία*, τχ.1848, Οκτώβριος 2011, σ.537 (536-575).

<sup>521</sup> Vitty M. (2004), *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και Μορφή*, ό.π. σ.217.

<sup>522</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, Καστανιώτη, Αθήνα, σ.157.

<sup>523</sup> Vitty M. (2004), *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και Μορφή*, ό.π. σ.216-217.

νόημα της ιστορίας ορίζεται ως μία συμβολική σχέση ανάμεσα στο μοντέλο των ιστορικών γεγονότων και στο μοντέλο της ατομικής ζωής<sup>524</sup>.

Αν και η πολιτική ιστορία θεάται υπό την οπτική των λαϊκών στρωμάτων, οι κεντρικοί χαρακτήρες της Λιλίκας Νάκου δεν προέρχονται από τα στρώματα αυτά, με αποτέλεσμα τα βιώματά τους να μην συνιστούν άμεσο αποτέλεσμα μιας χρόνιας οικονομικής εξαθλίωσης ή υιοθέτησης μιας πολιτικής ιδέας. Ωστόσο, έχουν αποταχθεί από την αστική τάξη είτε επειδή τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα δεν λειτουργούν πια για εκείνους ως ηγέτες της προόδου και της κοινωνικής αλλαγής, αλλά ακολουθούν έναν εκκεντρικό και μη αποδεκτό τρόπο ζωής, είτε επειδή είναι θύματα της μοίρας τους και η ίδια η αστική τάξη τους έχει αποβάλει. Ουσιαστικά, οι ήρωες είναι απόγονοι ενός γάμου, ο οποίος διαλύεται μέσα από τον θάνατο του πατέρα ή μέσα από ένα διαζύγιο και αναγκάζονται να ακολουθήσουν τη μητέρα, η οποία είναι οικονομικά και ψυχολογικά αδύναμη να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του νέου μοτίβου ζωής. Η οικογενειακή διάλυση δίνει την ελευθερία στους ήρωες να διαμορφώσουν το πεπρωμένο τους και να οδηγηθούν στις δικές τους κοινωνικές και πολιτικές επιλογές. Από τη μία πλευρά, αποστασιοποιούνται από τον τρόπο ζωής των κοινωνικά και οικονομικά εύρωστων στρωμάτων και από την άλλη, οι δυσκολίες τους ωθούν στην υιοθέτηση των ηθικών αξιών και του μοντέλου ζωής των κατώτερων στρωμάτων. Η μη πλήρη ένταξη στην εργατική τάξη προσδίδει στην αναπαράστασή της μία φαινομενική αμεροληψία.

Αφού τα κεντρικά πρόσωπα της μυθοπλασίας έχουν απομακρυνθεί από την κορυφή της πυραμίδας φαίνεται σαν να ανακαλύπτουν έναν νέο οικονομικά και πολιτικά κόσμο και σαν να βιώνουν την ιστορική πραγματικότητα εκ νέου. Οι χαρακτήρες μέσα από τη δική τους ευτυχία και δυστυχία, μέσα από τη δική τους παρακμιακή κατάσταση και μέσα από την προσπάθεια νέου επαναπροσδιορισμού τους, έρχονται σε επαφή με ευρύτερα κοινωνικά προβλήματα και πολιτικά κινήματα μεταφέροντας την ιστορική πραγματικότητα από την οπτική των λαϊκών στρωμάτων. Ωστόσο, η απομάκρυνσή τους από την αστική τάξη δεν σηματοδοτεί και την πλήρη αποξένωσή τους από αυτήν. Είτε με κάποια τυχαία αφορμή είτε με την παρεμβολή μνημονικών αναπαραστάσεων έρχονται σε επαφή με αστούς υπερτονίζοντας την ηθική παρακμή των τελευταίων. Κατ' επέκταση, οι ήρωες της Νάκου βρίσκονται στο μέσο της ταξικής πόλωσης και

---

<sup>524</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.157.

λειτουργούν ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στις αντιμαχόμενες πλευρές. Με βάση αυτήν την έννοια της διαμεσολάβησης, τα κεντρικά πρόσωπα των ιστοριών θα μπορούσαν να αποτελέσουν την χαρακτηριστική φιγούρα που ο Lukács αποκαλεί «μέσος ήρωας» (*mediocre hero*). Η ταξική πάλη στη μυθοπλασία της Λιλίκας Νάκου δεν εκφράζεται ανοιχτά μέσα από εξεγέρσεις, επαναστάσεις ή ανοιχτές συγκρούσεις, όπως θα συναντούσε ο αναγνώστης ενός ιστορικού μυθιστορήματος. Σε μία τέτοια περίπτωση, «ο μέσος ήρωας» θα έρθει σε επαφή με τις αντιμαχόμενες παρατάξεις, ώστε να αποφευχθεί μία αποκλειστική εικόνα αμοιβαίας εξόντωσης, η οποία θα προκαλούσε απέχθεια στον αναγνώστη<sup>525</sup>. Αντίθετα, οι κεντρικοί χαρακτήρες στη Νάκου τηρούν μία παθητική στάση απέναντι στις καταστάσεις και δεν εμφανίζουν ηρωικά χαρακτηριστικά.

Αν και ο «μέσος ήρωας» της Λιλίκας Νάκου δε συμμετέχει ενεργά στις ιστορικές δράσεις, οι ήρωες ακολουθούν το πρότυπο του «μέσου ήρωα» στον βαθμό που ο χαρακτήρας, η ιδιοσυγκρασία, η καταγωγή και η μοίρα τους τούς φέρνει σε επαφή με τις αντιμαχόμενες πλευρές προκειμένου να υπάρξει η κατανόηση και τελικά η συμφιλίωση. Μέσα από τη συγκεκριμένη διαδικασία διαμεσολάβησης αποκαλύπτεται και η ιδεολογική πρόθεσή τους<sup>526</sup>, η οποία συνυφαίνεται με την εναλλακτική λύση που προτείνουν. Το όραμα μίας κοινωνίας ισότητας και ελευθερίας θα παρακάμψει την ταξική πόλωση και θα επιφέρει την επιθυμητή νέα ιστορική πραγματικότητα. Απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί η άνοδος της εργατικής τάξης στην κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας· προϋπόθεση που υπονομεύει τα συμφέροντα της αστικής τάξης και καθιστά το συγκεκριμένο όραμα μη πραγματοποιήσιμο. Η παρουσίαση της ιδανικής πολιτικής και οικονομικής κατάστασης οδηγεί σε μία ουτοπία στηριγμένη στις πολιτικές επιταγές της αριστεράς και για αυτό το λόγο η αμεροληψία ανάμεσα στις δύο αντιμαχόμενες πλευρές καθίσταται φαινομενική. Ωστόσο, η Λιλίκα Νάκου διακατέχεται έντονα από το αίσθημα της δικαιοσύνης και της αδελφοσύνης των λαών. Κατ' επέκταση, πίσω από την αριστερή ιδεολογία υπολανθάνει η ουμανιστική πρόθεση της συγγραφέα και όχι η πολιτική προπαγάνδα.

Η έμφαση στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων και η ανυπαρξία των μεγάλων ιστορικών γεγονότων στη μυθιστοριογραφία της Νάκου αποσιωπεί εν μέρει το ιστορικό γίνεσθαι της εποχής, αλλά δεν το υπονομεύει. Αντίθετα, η συνέχιση της

---

<sup>525</sup> Lukács G. (1962), *The Historical Novel*, ό.π. σ.37 και Ντενίση Σ. (1994), ό.π. σ.146.

<sup>526</sup> Lukács G. (1962), ό.π. σ.72.

καθημερινής ζωής σε περιόδους πολιτικής και οικονομικής κρίσης αποτελεί σημαντικό θεμέλιο για τη συνέχεια της πολιτιστικής συνέχειας, την οποία οι ήρωες της Νάκου ως ήρωες της «μέσης οδού» αντιπροσωπεύουν<sup>527</sup>. Οι δυσκολίες στην ελευθερία της σκέψης και τα εμπόδια στην καθημερινή εμπειρία των ηρώων σηματοδοτούν την ανάγκη για αλλαγή του πολιτικού σκηνικού και βελτίωση των οικονομικών συνθηκών. Ουσιαστικά, η γκρίζα και μονότονη ζωή των ηρώων αποτελεί τη βάση του οράματος για τη δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου. Όπως αναφέρει και ο σκαπανέας της μαρξιστικής αισθητικής, Ernst Fischer, *σε μια παρακμάζουσα κοινωνία πρέπει και η τέχνη, αν δεν ψεύδεται, να αντικατοπτρίζει την παρακμή, και αν δεν θέλει να απιστήσει στην κοινωνική της λειτουργία, [πρέπει] να παριστάνει τον κόσμο σα μεταβλητό και να συμβάλλει στην αλλαγή του*<sup>528</sup>.

#### **6.6 Οι δευτερεύοντες ήρωες της πλοκής ως πρωταγωνιστές της ιδεολογικής αναπαράστασης**

Όπως παρατηρείται στο έργο της Λιλίκας Νάκου, οι κεντρικοί χαρακτήρες ως «μέσοι ήρωες» δε συμμετέχουν ενεργά στις ιστορικές δράσεις, δεν αναλαμβάνουν επικίνδυνες αποστολές<sup>529</sup> ούτε ενδιαφέρονται για τις πολιτικές εξελίξεις, καθώς το προσωπικό τους δράμα αποτελεί το επίκεντρο του αφηγηματικού άξονα. Ωστόσο, οι πρωταγωνιστές πάντοτε περιστοιχίζονται από δευτερεύοντες ήρωες που είτε συζητούν την υπάρχουσα πολιτική και οικονομική κατάσταση είτε αναλαμβάνουν ενεργό δράση. Οι πρωταγωνιστές συνυπάρχουν με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες και μαζί οικοδομούν την *τριπλή εκφωνητική αναφορά, εγώ – εδώ – τώρα*<sup>530</sup>, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να ανακαλύπτει παράλληλα με τον κεντρικό ήρωα τη νέα ιδεολογική προοπτική για ανακατασκευή του κόσμου. Αν και οι δευτερεύοντες ήρωες έχουν ενεργό ρόλο στον Κομμουνισμό ή τον Σοσιαλισμό, το βάρος της αφήγησης δεν εστιάζει στις ιδεολογικές τους πράξεις. Καμία εξέγερση ή απεργία, πέρα από μία μικρή αναφορά στη *Ναυσικά*, δεν λαμβάνει χώρα στο παρόν της αφήγησης. Κάθε επαναστατική δράση αναφέρεται ως συμβεβηκός γεγονός και αναπαρίσταται μέσα από τον διάλογο ανάμεσα στα πρόσωπα της ιστορίας με τη μορφή αναδρομικής αφήγησης. Με αυτόν τον τρόπο, η πολιτική αλλαγή δεν επισκιάζει το προσωπικό δράμα του ήρωα.

<sup>527</sup> Lukács G. (1962), ό.π. σ.37.

<sup>528</sup> Fischer E. (1972), *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, ό.π. σ.62.

<sup>529</sup> Schabert I. (1981), *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, σ.61.

<sup>530</sup> Geninasca J. (2006), «Σημειωτική», ό.π. σ.75.



Η εσωτερική εμπειρία του κεντρικού πρωταγωνιστή παραμένει στο προσκήνιο συμπορευόμενη με τις πολιτικές εξελίξεις.

Ο βασικός πρωταγωνιστής εκφράζει τον κάθε άνθρωπο που προσπαθεί να ορίσει το δικό του Dasein μέσα στον κόσμο, την δική του θέση μέσα στην κοινωνία, οπότε οι δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι εκείνοι που αναλαμβάνουν το έργο της διάχυσης πολιτικών ιδεών. Ο πρωταγωνιστής αντιπροσωπεύει το άτομο, ενώ οι δευτερεύοντες ήρωες εκπροσωπούν το κομμάτι εκείνο της κοινωνίας που επωμίζεται την πολιτική ευθύνη. Με αυτόν τον τρόπο, η σχέση ατόμου και κοινωνικού περιγυρου αναπαρίσταται όσο το δυνατόν ευρύτερα. Γίνεται αντιληπτό πως η ανεξάρτητη από την κοινωνία εξιστόρηση ενός προσωπικού βίου αποτελεί αυταπάτη. Το κεντρικό πρόσωπο αναπόφευκτα θα αλληλοεπιδράσει με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες, οι οποίοι δημιουργούν «μία αίσθηση της κοινωνίας σε δράσει». Πρωταγωνιστές και δευτεραγωνιστές προβάλλονται με τρόπο μη σχηματικό και ολοκληρωμένο στο έργο της Νάκου απόλυτα δικαιολογημένα, καθώς γενικά οι πολύπλοκοι χαρακτήρες με ψυχολογικό βάθος θα αποσπούσαν το ενδιαφέρον του αναγνώστη και κάτι τέτοιο θα απέβαινε ολέθριο για το συγκεκριμένο αποτέλεσμα που θέλει να επιτύχει ο εκάστοτε συγγραφέας<sup>531</sup>.

Οι κεντρικοί ήρωες σε αντιδιαστολή με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες βιώνουν τις μικρές αμφιταλαντεύσεις της Ιστορίας ως έμμεσες, ως κλωνισμούς της προσωπικής τους ζωής<sup>532</sup>. Προερχόμενοι από την αστική τάξη, δίνουν προτεραιότητα στην προσωπική, ιδιωτική και εγωιστική τους δραστηριότητα, με αποτέλεσμα η παρουσία τους στην κοινωνία να είναι στατική. Αντίθετα, τα δευτερεύοντα πρόσωπα είναι εκείνα που βαδίζουν με την εξέλιξη της ιστορίας, καθώς συμμετέχουν ενεργά στην υποτίμηση, στην κατεδάφιση και στην καταστροφή της προγενέστερης μορφής της πραγματικότητας. Ως συνειδητοί φορείς της ιστορικής προόδου προσπαθούν να ενεργοποιήσουν τους πρωταγωνιστές και να τους καλλιεργήσουν μία νέα πολιτική συνείδηση<sup>533</sup>. Στην *Ξεπάρθενη*, ο Γιώργος, ο αδερφός της κεντρικής ηρωίδας είναι ο χειρώνακτας κομμουνιστής. Αφού σπούδασε στα Βαλκάνια, έσκισε το πτυχίο του και ξεκίνησε να γυρίζει τα εργοστάσια με σκοπό να ενημερώνει τους εργάτες για τα δικαιώματά τους. Συγχρόνως, ασχολήθηκε με χειρωνακτικές εργασίες, παρόλο που

---

<sup>531</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.185.

<sup>532</sup> Lukács G. (1962), *The Historical Novel*, ό.π. σ.47-48.

<sup>533</sup> Lukács G. (1962), ό.π. σ.39.

είχε τη δυνατότητα μέσω των σπουδών του να καταπιαστεί με επάγγελμα γραφείου. Ο Γιώργος έχει επινοήσει τον κόκκινο Καραγκιόζη με σκοπό να διασκεδάσει τον κόσμο μεταλαμπαδεύοντάς του τις επαναστατικές και ριζοσπαστικές ιδέες του Κομμουνισμού. Ο ίδιος φυλακίστηκε ένεκα αυτού. Απέναντι στον Γιώργο στέκεται το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, το οποίο εμφανίζεται να έχει υιοθετήσει μία στάση απολιτική και να έχει θέσει σε προτεραιότητα την προσωπική του ζωή.

Η ίδια η ηρωίδα ομολογεί για τις συζητήσεις με τον αδερφό της:

*Καμιά φορά σαν ξεφάμε τον βάζω και μου λέει τι θα πει μαρξισμός, κομμουνισμός. Το κεφάλι μου είναι βαρύ και κουρασμένο. Ύστερα δεν αγαπώ τα πολιτικά. Ο Γιώργος με βρίσκει αποβλακωμένη από το μεγάλο έρωτα. Ίσως αυτό να είναι αλήθεια (Ξ: σ.60).*

Στη συνέχεια, η ηρωίδα δίνει τη δική της λύση για τη φτώχεια, την εργασία και την εκμετάλλευση της εργατικής τάξη από τους πλούσιους· εξήγηση που αφενός πρεσβεύει τις ιδέες του κομμουνισμού και αφετέρου διατυπώνεται με έναν απλοϊκό και παιδιάστικο τρόπο, όπως η ίδια χαρακτηρίζει. Αν και στη νουβέλα αφιερώνονται αρκετές σελίδες σε συζητήσεις περί πολιτικής, η πρωταγωνίστρια αποδίδει το συμπέρασμά της με τρόπο που αντιστοιχεί στην αντίληψη λαϊκού και αμόρφωτου ανθρώπου. Γνωρίζει και ασπάζεται την κομμουνιστική φιλοσοφία, καθώς ενστερνίζεται το κομμάτι της δικαιοσύνης που εκείνη πρεσβεύει, αλλά δεν συμμετέχει σε κανέναν διάλογο. Μένει στη θέση του παρατηρητή, επειδή η εργατική τάξη δεν είναι το κομμάτι της κοινωνίας, στο οποίο νιώθει ότι ανήκει, παρόλο που πονάει τη φτωχολογιά. Για αυτό το λόγο, δε διαδραματίζει ενεργό ρόλο στην πολιτική σκηνή. Η πολιτική της δράση περιορίζεται αποκλειστικά στη διατύπωση εσωτερικών σκέψεων γύρω από την αδικία που βιώνει ο φτωχός λαός. Οποιαδήποτε πράξη πέρα από τις εσωτερικές της σκέψεις, μοιάζει για εκείνην κοπιαστική διαδικασία: *Αχ, αρκετές σκοτούρες είχα η δόλια στο κεφάλι, να βάλω και τις ξένες έγνοιες...* (Ξ: σ.64).

Στο μυθιστόρημα, *Για μια Καινούρια Ζωή*, η Βαρβάρα συναντά μετά από χρόνια τον παιδικό της φίλο Θανάση, με τον οποίο συνυπήρξαν ως αχώριστοι φίλοι στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*. Η Βαρβάρα αναθρεμμένη με τον καθωσπρεπισμό της αστικής κοινωνίας μοιάζει ανίδη γύρω από την ζωή των φτωχών κομμουνιστών. Η αλλαγή του ονόματος, οι συχνές προσαγωγές στην Ασφάλεια και η ριψοκίνδυνη και κρυφή καθημερινότητα των κομμουνιστών απέχει από τον μονότονο και ασφαλή αστικό τρόπο ζωής. Ήδη από την πρώτη τους συνάντηση ο Θανάσης τονίζει την αφέλεια, τον αγνωστικισμό, τον μικροαστισμό και το υπερπροστατευτικό περιβάλλον στο οποίο έχει

μεγαλώσει η ηρωίδα. Ο Θανάσης έμεινε πιστός στις ιδέες που του είχε εμφυσήσει ο παππούς για τη δημιουργία ενός κόσμου ισότητας και δικαιοσύνης και με κίνδυνο τη ζωή του πασχίζει να πραγματοποιήσει αυτό το όραμα. Για τον Θανάση ο Κομμουνισμός είναι το μόνο πρόσφορο έδαφος, στο οποίο οι ιδέες του δύνανται να υλοποιηθούν. Η άγνοια της Βαρβάρας τον προκαλεί να της εξηγήσει κομμάτια από την ιδεολογία του Κομμουνισμού και κατά συνέπεια τα πολιτικά προτάγματα της κομμουνιστικής φιλοσοφίας μεταφέρονται και στον αναγνώστη.

Η αντιδιαστολή ανάμεσα στην ενεργό πολιτική δράση του Θανάση και την παθητικότητα της Βαρβάρας αναδεικνύεται, όταν αποφασίζουν να πάνε περίπατο στο Λυκαβηττό. Ο Θανάσης βρίσκεται σε αγωνία, καθώς μόλις έχει ενημερωθεί ότι το κίνημα της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου θα ξεκινήσει διωγμούς σε όλους τους δημοκράτες, ενώ η Βαρβάρα βρίσκεται βυθισμένη στις δικές της προσωπικές σκέψεις:

- *Γιατί δε μιλάς Βαρβάρα, εσύ που πάντα είσαι τόσο ομιλητική; ...*
- *Συλλογίζομαι τι όμορφα θα ήταν αν μπορούσαμε κάθε βράδυ να ερχόμαστε εδώ οι δυο μας ν' ανασαίνουμε τον αέρα των πεύκων...  
Να μην είσουν μπλεγμένος σ' αυτές τις μυστηριώδεις δουλειές, που απορροφούν τη σκέψη σου και σε τραβούν από κείνη τη ζωή που θα έπρεπε να κάναμε εκεί στον τόπο μας (ΚΖ: σ.258).*

Η ήρεμη ζωή γεμάτη αγάπη και ασφάλεια μεταφράζεται στην αντίληψη του Θανάση ως μικροαστική και εγωιστική προοπτική:

- *Να είχαμε τα χτηματάκια μας θέλεις να πεις και την καλοπέρασή μας. Α! τι αδιόρθωτη μικροαστή που είσαι!... Δεν καταλαβαίνεις ότι η ζωή ενός επαναστάτη είναι γεμάτη κινδύνους; (ΚΖ: σ.258).*

Από τη μία πλευρά ο Θανάσης είναι αποφασισμένος να θυσιάσει την δική του ζωή, ώστε οι επόμενες γενιές να μεγαλώσουν σε έναν κόσμο καλύτερο, ενώ η Βαρβάρα θεωρεί πως η κάθε γενιά οφείλει να ζει και να ορίζει το παρόν της, καθώς η επόμενη γενιά επικρίνει την προηγούμενη και κατ' επέκταση οι τωρινές προσπάθειες για ένα καλύτερο αύριο θα αποβούν μάταιες. Εντούτοις, στο τέλος του μυθιστορήματος η ηρωίδα φαίνεται να πείθεται από την κομμουνιστική ιδεολογία, αλλά παρόλα αυτά δεν διαφαίνεται ότι είναι έτοιμη να στρατευθεί σε αυτήν.

Το μυθιστόρημα *Παραστρατημένοι*, επειδή ανήκει στο είδος του Bildungsroman, επιτρέπει στην ηρωίδα Αλεξάνδρα να έρθει σε επαφή με την πολιτική. Η αφέλεια των δεκαεφτά της χρόνων δε διαφέρει από την άγνοια της ηρωίδας της *Ξεπάρθενης* για το πολιτικό γίνεσθαι όσον αφορά τον τρόπο παρουσίασης των πολιτικών ιδεών. Η

Αλεξάνδρα γνωρίζεται με τον Σάσα, με τον οποίο δένεται με μία αγάπη φιλική έως αδελφική και εκείνος την μυεί στην κομμουνιστική ιδεολογία, όπως αντίστοιχα η ηρωίδα της *Ξεπάρθηνης* μυείται μέσα από τη σχέση της με τον αδελφό της, τον Γιώργο. Οι ομιλίες των Ρώσων και των Εβραίων κομμουνιστών φαίνονται ακατανόητες στην Αλεξάνδρα, αλλά εκείνη δείχνει να τις ασπάζεται όχι μόνο εξαιτίας του αιτήματος για ισότητα και για σεβασμό της ανθρώπινης ζωής αλλά και εξαιτίας του απελευθερωτικού ρυθμού που συνοδεύει το επαναστατικό τραγούδι τους. Το διάπλατο άνοιγμα της ψυχής στο άκουσμα της συγκεκριμένης μελωδίας δημιουργεί ένα αίσθημα ελευθερίας και ελπίδας. Βέβαια, πέρα από την θεωρητική υπεράσπιση των Εβραίων και την απέχθεια προς τους Πολωνούς, το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας παραμένει αμέτοχο σε οποιαδήποτε πολιτική δράση. Ωστόσο, για ακόμη μία φορά η αριστερή ιδεολογία αναπαρίσταται με νεανικό ενθουσιασμό από την οπτική της Αλεξάνδρας, σαν να πρόκειται για την αποκάλυψη ενός καινούριου κόσμου.

#### **6.7 Το μικρό μυρμηγκάκι ως σύμβολο αντίστασης και καθοδήγησης**

Στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*, εμφανίζεται η Χρύσα, το ακούραστο μικρό μυρμηγκάκι, την οποία γνώριζε η ίδια η συγγραφέας και όπως εξομολογήθηκε στην Deborah Tannen θεωρούσε χρέος της να της προσφέρει τον δικό της χώρο στο μυθιστόρημα<sup>534</sup>. Η πραγματική φιλία ανάμεσα στη Λιλίκα Νάκου και τη Χρύσα ενσαρκώνεται στην πλοκή μέσα από τις αντίστοιχες *personae*. Η παθητική στάση της Βαρβάρας δημιουργεί πρόσφορο έδαφος όχι μόνο για τη Χρύσα να ξεδιπλώσει σε μεγάλο βαθμό την κομμουνιστική ιδεολογία, αλλά και για την ίδια τη συγγραφέα να εκφράσει τον ανθρώπινο πόνο, τον αγώνα και την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή. Η Χρύσα ως πραγματικό πρόσωπο της ιστορίας συνιστά τον ιστορικό τύπο του μυθιστορήματος πάνω στο οποίο αναπαρίσταται η μαρξιστική ιδεολογία. Εκείνη ως ιστορικά υπαρκτό πρόσωπο θα συνενυρεθεί με τους επινοημένους χαρακτήρες του μυθιστορήματος και θα προσπαθήσει να αφυπνίσει ιδεολογικά τη Βαρβάρα. Θα τη φέρει προ των ευθυνών της: *Αμ, ίσα ίσα, εσείς θα 'πρεπε, οι δάσκαλοι και οι διανοούμενοι, ναι, εσείς, θα 'πρεπε να ξέρετε πως ζούμε εμείς ο λαός... εμείς η φτωχολογιά...* (ΚΖ: σ.99). Η Βαρβάρα παραδέχεται ότι μόνο η μουσική την ενδιαφέρει, καθώς τα πολιτικά όχι μόνο δεν την απασχολούν αλλά τα σιχαίνεται. Επειδή το σπίτι

---

<sup>534</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne's World Authors Series, Twayne Publishers, Boston, σ.126-127.

του παππού, στο οποίο έζησε τα παιδικά της χρόνια, αποτέλεσε κέντρο μικροκομματικών συζητήσεων, έφερε σε επαφή την ηρωίδα με τη διεφθαρμένη πλευρά της πολιτικής. Ωστόσο, η αποχή από την πολιτική συνιστά ανήθικη πράξη για τη Χρύσα, η οποία ταυτίζει την ύπαρξή της με τον αγώνα του προλεταριάτου για ανάληψη εξουσίας. Απευθυνόμενη στη Βαρβάρα της τονίζει:

*- Άσχημα κάνεις!... Δεν μπορεί κανείς να ζει δίχως να 'χει μια πεποίθηση, δίχως να 'χει καμιά ιδεολογία!... μου φαίνεται ανήθικο αυτό την εποχή που ζούμε... Αν δεν κουνηθούμε όλοι κάτι να κάνουμε θα μας πνίξει ο φασισμός! Η Βαρβάρα άκουγε, μα καλά καλά δεν πολυήξερε τι είναι φασισμός (ΚΖ: σ.100).*

Η απαγόρευση διακίνησης κομμουνιστικών, σοσιαλιστικών και οποιωνδήποτε δημοκρατικών ιδεών μετατρέπει τις ιδεολογίες σε πανανθρώπινα ιδανικά και μοναδικό εχθρό του καθεστώτος. Κατ' επέκταση, στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται η ολοένα και μεγαλύτερη ένταξη ανθρώπων στον Κομμουνισμό ως αντίδραση απέναντι στην απολυταρχία.

Η γνωριμία των δύο κοριτσιών καλλιεργεί στη Βαρβάρα την περιέργεια να ανακαλύψει περισσότερα πράγματα για τον τρόπο ζωής της Χρύσας. Αυτό επιτρέπει στη Χρύσα να μιλάει και να αποκαλύπτει το ιεραρχικό σύστημα του Κομμουνισμού:

*Τότε πήγα σ' ένα εργοστάσιο που έκανε αλατζάδες και που είχα ακουστά γι' αυτό. Δεν κέρδιζα ούτε δυο δραχμές τη μέρα! Μόλις μου έφταναν να φάω... Εκεί έμπλεξα με κάτι άλλες εργάτριες και μ' άνοιξαν τα μάτια. Τα βράδια μαζευόμαστε κρυφά στο σπίτι η μία της άλλης. Μια πιο μεγάλη μας έλεγε: «Μην είστε κουτές, εμείς πεινάμε που δουλεύουμε κι άλλοι τρώνε τον κόπο μας».*

*Ύστερα μας μαθαίνανε γράμματα. Κάποτε ερχόταν και κανένας μορφωμένος εργάτης και μας μιλούσε για το Λένιν, τι έκανε για την εργατιά... Μας μιλούσε ποια ήταν η Κομμούνια στη Γαλλία, μιλούσανε όλοι τους ωραία και τους θαύμαζα. Μου άνοιξαν τα μάτια. Μας είπαν, ό,τι απορία έχουμε να τους τη λέμε. Μας δώσανε έπειτα να διαβάζουμε φυλλάδες... Η Μόσχα μού φαινόταν τώρα πως ήταν μια καινούργια Βηθλεέμ! Και τώρα ακόμα η ψυχή μου, αυτά τα δυο μέρη ποθεί να δει πριν πεθάνει, έκανε η Χρύσα μ' ένα ξαφνικό πάθος. Ένα βράδυ ήρθαν δυο άνθρωποι από το κόμμα και με συγχαρήκανε για τη νοημοσύνη μου. «Αρκετά σε σπουδάσαμε, μου είπαν, κοίτα τώρα κι εσύ να λες*

*στις άλλες ό,τι έμαθες εδώ. Πρέπει να τις ζυπνήσουμε, γιατί οι περισσότερες είναι κουτές και δεν καταλαβαίνουνε. Το καθήκον κάθε συνειδητού εργάτη είναι να μάθει να ανοίγει τα μάτια του άλλου... Αλλιώς ποτέ δε θα καλυτερέψουμε τη θέση μας και πάντα θα είμαστε σκλάβοι...» (ΚΖ: σ.278-279).*

Ιδρύοντας πυρήνες στα εργοστάσια, οι κομμουνιστές αναλάμβαναν τη διάχυση ιδεών στους εργάτες. *Οι γυναίκες είχαν επιτελικές θέσεις στην βιομηχανική παραγωγή. Μια από αυτές τις θέσεις ήταν οι «καθοδηγητές» της εργασίας, με αντικείμενο τη χειραφέτηση της νέας γενιάς στον τρόπο που αντιλαμβάνόταν ο σοσιαλισμός τη σχέση του εργαζομένου με την ειδικότητά του*<sup>535</sup>. Κάθε πυρήνας είχε τον δικό του καθοδηγητή που αναλάμβανε να μεταδώσει τη γραμμή του κεντρικού οργάνου. Οι κομμουνιστές θεωρούν υποχρέωσή τους να γνωστοποιήσουν στον απλό λαό ότι έχει τη δύναμη να αγωνιστεί για την κατάκτηση βασικών δικαιωμάτων και για την αλλαγή του κοινωνικού συστήματος. Η διανομή της εφημερίδας *Ριζοσπάστης* ήταν μία άλλη μορφή διάδοσης της ιδεολογίας. Η Χρύσα πέρα από «καθοδηγητής» και «σύνδεσμος» είχε αναλάβει αυτή την αποστολή της διανομής.

Η Χρύσα ως πρόσωπο συμβολίζει τον αγαθό και φτωχό εργάτη που είναι μέλος της αλλαγής. Συμπορεύεται με την εξέλιξη της ιστορίας και πρεσβεύει τις καινούριες ιδέες που επιφέρουν αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό και κατά συνέπεια στην κοινωνία. Οι αιμορραγίες που τη βασανίζουν δηλώνουν την παιδική εργασία και εκμετάλλευση, τη μάστιγα της εποχής και η μικρασιατική καταγωγή της αποκαλύπτει την τύχη των προσφύγων. Ωστόσο, η στάση και η συμπεριφορά της συμβολίζουν την αντίσταση απέναντι σε κάθε μορφή καταπίεσης. Η πίστη στην ιδέα του Κομμουνισμού αποτελεί βασική ανάγκη επιβίωσης, καθώς είναι ο μόνος δρόμος που δημιουργεί ελπίδες για μία καλύτερη ζωή. Η φωτογραφία του Λένιν, μία μικρή κόκκινη σημαϊούλα με ένα δρεπάνι και κάτι κιτρινωμένες μικρές φυλλάδες αποτελούν το μοναδικό θησαυρό της Χρύσας, στον οποίο αποδίδει λατρευτικές διαστάσεις. Επιπροσθέτως, τα αντικείμενα αυτά εσωκλείουν όλη την ιδεολογία για την οποία η Χρύσα είναι έτοιμη να θυσιαστεί. Ο θάνατος της Χρύσας έρχεται στο τέλος του μυθιστορήματος, λίγο πριν ακολουθήσει το ξέσπασμα του Β Παγκοσμίου Πολέμου, συμβολίζοντας τη θυσία της ατομικής ζωής

---

<sup>535</sup> Λένιν Β.Ι. (1988), *Άπαντα*, τόμ.40, Δεκέμβρης 1919 –Απρίλης 1920, μτφρ. – επιμ. Ομάδα Ελλήνων Επιστημόνων Μαρξιστών, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, σ.157-158.

απέναντι στο συλλογικό καλό και προμηνύοντας το ξαγνάντεμα ενός καινούριου κόσμου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η σιωπή της Βαρβάρας και το αφιέρωμα στη Χρύσα δεν λειτουργούν ως πολιτική χειραγώγηση του αναγνώστη. Η συνύπαρξη των τριών γυναικών, της Βαρβάρας, της Χρύσας και της κυρίας Βικτωρίας, προερχόμενων από διαφορετικούς κόσμους η καθεμιά, προσφέρει μία ολιστική προσέγγιση της πολιτικής κατάστασης. Παρόλο που η Βαρβάρα δεν είναι ενεργητικός ήρωας, έχει διαχωρίσει ταξικά τη θέση της από τη μητέρα της και η συναναστροφή της με ανθρώπους που έβγαιναν από τα σπλάχνα του λαού αποδεικνύει έμπρακτα την επιθυμία της για ισότητα. Η κυρία Βικτωρία ως μαία βοηθάει αμισθί στις γέννες των φτωχών γυναικών και προβάλλεται ως σύμβολο δικαιοσύνης, ενώ η Χρύσα υποδηλώνει το αίσθημα της συλλογικότητας και τις θυσίες που απαιτεί η ελευθερία. Η προσκόλληση της Χρύσας στην ιδέα του Κομμουνισμού και η μονοδιάστατη θέαση του κοινωνικού ζητήματος δημιουργεί την αίσθηση της ανελευθερίας. Η αντίθεση ανάμεσα στον αγώνα για άνοδο της εργατικής τάξης και στην πιστή προσήλωση στις νέες ιδέες συνιστά το έδαφος πάνω στο οποίο η κυρία Βικτωρία διατυπώνει πως ο Κομμουνισμός δεν είναι μονόδρομος για τη λύση των πολιτικών και οικονομικών προβλημάτων, αλλά πιθανόν ο έτερος πόλος μιας ενδεχόμενης πολεμικής σύρραξης. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια της κυρίας Βικτωρίας στη Χρύσα:

*- Ξεγελιέσαι αν πιστεύεις, κόρη μου, πως δεν είμαι σοσιαλίστρια!... Εμένα το λες αυτό, που η καρδιά μου όλη είναι ανάστατη με τις αδικίες του κόσμου;... Αλλά εγώ είμαι με τον τρόπο τον δικό μου... τον χριστιανικό! Ο πιο αληθινός επαναστάτης, κόρη μου, να το ξέρεις, είναι κείνος που έχει στην καρδιά του τον πιο βαθύ χριστιανισμό... Ναι, μη με κοιτάς έτσι... Μα συ καημένο παιδί, ίσως να μην το ξέρεις, δεν φταις βέβαια εσύ, γιατί σε μορφώσανε με μπροσούρες... (ΚΖ: σ.106).*

Τα λόγια της κυρίας Βικτωρίας παραπέμπουν στα λόγια του Σπύρου των *Ανθρώπων Πεπρωμένων*, ο οποίος απευθυνόμενος στον παππού υποστηρίζει: *Ο Ντοστογιέφκι, λέει, νομίζω μέσα στους «Δαιμονισμένους» πως δεν υπάρχει πιο επικίνδυνο ον από το χριστιανό επαναστάτη... (ΑΠ: σ.206).*

Συνοψίζοντας, η εκτενής αναφορά στη Χρύσα αποτελεί τη λειτουργία εκείνη του μυθιστορήματος να παρουσιάζει το παρελθόν με βάση το πως βιώθηκε από τους ανθρώπους των οποίων τα ονόματα δεν επιβίωσαν στα βιβλία της ιστορίας και που δεν

μπορούσαν να επηρεάσουν τον βαθμό του σχήματος των πραγμάτων<sup>536</sup>. Μετά την *Κόλαση των Παιδιών* (1942) διαφαίνεται τόσο έντονα στο μυθοπλαστικό σύμπαν της Νάκου η *αλληλεπίδραση ανάμεσα στις ιστορικές συνθήκες και τα πραγματικά ανθρώπινα όντα*<sup>537</sup>. Επιπλέον, καθεμία από τις τρεις γυναίκες του μυθιστορήματος αποτελεί μία έκφραση του σοσιαλισμού και όλες μαζί εκφράζουν την ουμανιστική αντίληψη της Λιλίκας Νάκου για τη διάρθρωση της κοινωνίας.

### **6.8 Το εργοστάσιο ως τόπος εκμετάλλευσης: Το κλωστήριο ως κολαστήριο**

Κοινό μοτίβο ανάμεσα στα μυθιστορήματα *Τ' ανθρώπινα Πεπρωμένα* και *Για μια Καινούρια Ζωή* αποτελεί η αναφορά στις συνθήκες εργασίας σε εργοστάσιο. Αρχικά, στη μνήμη της Βαρβάρας έχει τυπωθεί ένα παλιό εργοστάσιο υφαντουργίας που υπήρχε στη Λιβαδειά. Η ύπαρξη του παρουσιάζεται σαν παραφωνία μέσα στην περιγραφή του ωραίου και μελαγχολικού τοπίου της μικρής επαρχιακής πόλης, η οποία κοσμείται από το Μαντείο του Τροφωνίου. Επιπλέον, η ύπαρξη του αρχαίου Μαντείου δίπλα στο εργοστάσιο αντιδιαστέλει την ιδανική Ελλάδα των αρχαίων χρόνων με την καταθλιπτική εικόνα του αφηγηματικού παρόντος. Ο αφηγητής παρομοιάζει το εργοστάσιο με φυλακή, ενώ η προσωποποίηση που καθιστά τους τοίχους νεκρούς μετατρέπει το συγκεκριμένο μέρος περισσότερο ως χώρο βασανιστηρίων παρά ως χώρο εργασίας. Η σωματική κακοποίηση των εργατριών και των μικρών κοριτσιών προκαλεί τα ουρλιαχτά τους και δημιουργεί μία ακουστική εικόνα σκοταδιστική και μεσαιωνική.

Στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*, το εργοστάσιο επανέρχεται στη μνήμη της ενήλικης πια Βαρβάρας και φαίνεται ότι το έχει αναφέρει στην κυρία Βικτωρία, αλλά με αφορμή τη συνάντηση με τη Χρύσα γίνεται γνωστό στον αναγνώστη. Το άκουσμα των ουρλιαχτών, η θέαση του κιτρινισμένου και χωρίς παράθυρα κτιρίου και η οσμή της δυσωδίας που αναδυόταν από εκείνο το μέρος ήταν στα παιδικά χρόνια της Βαρβάρας βίωμα, αλλά στην ενήλικη ζωή της συνιστά ένα μνημονικό τραύμα που επανέρχεται με ονειρική μορφή:

*Αλήθεια, σαν όνειρο της φαινόταν τώρα όλ' αυτά τα περασμένα  
παιδιάτικα της χρόνια... Μα ένα όνειρο, που μπορούσανε και*

---

<sup>536</sup> Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of Yellow Sun*, Gent Universiteit, σ.17.

<sup>537</sup> Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, ό.π. σ.152.



*ζαναζωντανεύανε οι εικόνες του, ζωηρές όσο και πρώτα , και ας  
είτανε χρόνια θαμμένες μέσα στη μνήμη της...Βρισκότανε ξανά στη  
Λιβαδειά... Είταν, ζαναθυμότανε, ένα απόγευμα που περνούσε με τον  
παππού της κάτω από το καταραμένο κλωστήριο... (ΚΖ: σ.110-111).*

Η ανάμνηση ολοκληρώνεται μέσα από την παρουσία του παππού, ο οποίος κραυγάζει πως μόνο με υπευθυνότητα, συλλογικότητα, αυτοθυσία θα δοθεί λύση στο χρόνιο πρόβλημα της κοινωνικής ανισότητας:

*Περνούσανε εκείνη τη στιγμή, θυμόταν τώρα η Βαρβάρα, από το  
πέτρινο γεφύρι... Ο παππούς είχε σταθεί εκεί ορθός, και με το  
μπασιτόνι του ξέσπαγε τώρα σε λόγια θυμωμένα, σαν να μάλωνε τον  
εαυτό του τον ίδιον!... Εξακολούθησε να λέει σχεδόν πολύ δυνατά:  
«Ναι, θα 'ρθει η μέρα που θα δώσουμε όλοι λόγο για την αδικία αυτή  
που αφήνουμε εμείς και γίνεται τώρα στον κόσμο!... Και ίσως τότε  
πάμε κι εμείς οι ίδιοι χαμένοι, και ας είμαστε αθώοι!...Και, θυμήσου  
το, Βαρβάρα, αυτό που θα σου πω... Μην το ξεχνάς ποτέ!... Αν  
υπήρχανε πολλοί στον κόσμο σαν τον κατακαημένο τον πατέρα σου,  
να δίνουνε τη ζωή τους για τους άλλους, ο κόσμος, μάθε το, θα ήταν  
καλύτερος!...» (ΚΖ: σ.111).*

Αν στην παιδική της ηλικία η ηρωίδα έδωσε υπόσχεση να αποκαταστήσει την αδικία αυτή, στην ενήλικη ζωή της παραμένει αμέτοχη σε οποιαδήποτε πολιτική δράση. Ο Θανάσης τηρεί την υπόσχεσή του και ακολουθεί τη στάση ζωής του παππού, οπότε στρατεύεται στον Κομμουνισμό με σκοπό να αλλάξει το πολιτικό παρόν της ιστορίας.

Η κυρία Βικτωρία αναφέρεται σε ένα περιστατικό με τον ιδιοκτήτη του εργοστασίου, Παπαδόπουλο, όπου φανερώνεται η απάνθρωπη πλευρά του. Η αφήγηση αυτού του περιστατικού και η περιγραφή του εργοστασιάρχη ως κιτρινιάρη και τσιγκούνη επιβεβαιώνουν τη στερεότυπη εικόνα του πλούσιου της μπουρζουαζίας, την απληστία, την διαφθορά και την δυσπιστία απέναντι στην αστική τάξη. Η μικρή εξιστόρηση της κυρίας Βικτωρίας έρχεται ως ακολουθία της περιγραφής του κλωστηρίου και το κωμικό στοιχείο που περιέχει αποφορτίζει την βαριά ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί. Αντίστοιχα, η αναφορά στο ίδιο εργοστάσιο στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, δημιουργεί συναισθήματα θλίψης και απέχθειας στον αναγνώστη. Ωστόσο, ο αφηγητής φροντίζει να αποδυναμώσει τη συναισθηματική ένταση στρέφοντας το βάρος της αφήγησης στη σχέση του Θανάση και της Βαρβάρας. Παρόλο που η κυρία Βικτωρία απέδωσε την δική της δικαιοσύνη, όταν συναντήθηκε με τον

ιδιοκτήτη του εργοστασίου, το εργατικό πρόβλημα δεν λύθηκε. Η παρουσία της Χρύσας ως εργάτριας έρχεται να αναδείξει το αβάσταχτο και θανατηφόρο περιβάλλον εργασίας. Τα προβλήματα υγείας που αντιμετωπίζει είναι απόρροια των άσχημων συνθηκών εργασίας από την παιδική της ηλικία:

*Άρχισα βλέπεις από πολύ μικρή να δουλεύω, να σηκώνω βάρη, να 'μαι μες στα κρύα, την υγρασία... εκεί νερά το χειμώνα είναι κάτω από τα πόδια μου, σαν δουλεύουμε στις μηχανές... Πώς να μην αρρωστήσει κανένας; (ΚΖ: σ.99).*

Η επαναφορά του μοτίβου του εργοστασίου στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή* και η εμφάνιση της Χρύσας ως εργάτριας στο παρόν της ιστορίας καταδεικνύει ότι τα προβλήματα των εργατών δεν προβάλλονται ως ένα ζωντανέμα του παρελθόντος, αλλά ως ένα ιστορικό συνεχές. *Η λογοτεχνία που ανατέμνει την ιστορία προσφέρει μια αρένα πιο ασφαλή από τον ευρύτερο χώρο της πολιτικής και δημόσιας ιστορίας και για αυτό το λόγο δύναται να λειτουργήσει ως ένας ενδιάμεσος χώρος*<sup>538</sup> όπου γίνεται προσπάθεια διασφάλισης πανανθρώπινων αξιών και δικαιωμάτων. Η Χρύσα συνιστά το σύμβολο των εργατών που απαιτούν άμεσα κοινωνικές μεταρρυθμίσεις. Και στα δύο μυθιστορήματα καταρρίπτονται οι ελπίδες που δημιούργησε η εργατική νομοθεσία του Βενιζέλου για λύση του εργατικού προβλήματος. Η σωματική διάλυση της μικρής εργάτριας δηλώνει την έλλειψη κοινωνικής ασφάλισης και την ανάγκη δημιουργίας κράτους κοινωνικής πρόνοιας.

Τελικά, το εργοστάσιο ως χώρος συνιστά εκείνο το σημείο της πλοκής όπου τα προβλήματα της ιδιωτικής ζωής αποκτούν καθολικό χαρακτήρα. Η θέσπιση της οκτάωρης εργασίας, η αυστηρή εφαρμογή όρων υγιεινής σε όλα τα καταστήματα, η μαζική πρόσληψη ανειδίκευτων εργατών, η κατάργηση της νυχτερινής εργασίας, η στέγαση, η μόρφωση και η διανοητική ανάπτυξη των εργατών<sup>539</sup> είναι μερικά από τα αιτήματα των κομμουνιστών της εποχής, τα οποία αναδεικνύονται μέσα από τις απάνθρωπες συνθήκες όχι μόνο του εργοστασίου που εργάζεται η Χρύσα αλλά και του εργοστασίου που είναι χαραγμένο στη μνήμη της Βαρβάρας.

---

<sup>538</sup> Δούκα Μ., Δρουμπούκη Α. Μ., Σκάσσης Θ., Χατζηβασιλείου Β. (2015), «Ιστορία και Λογοτεχνία: Μια πολυτάραχη γοητευτική σχέση», *academia*, σ. 3 (1-11).

<sup>539</sup> Παλούκης Κ. (2016), *Η Οργάνωση Αρχείων του Μαρξισμού (1919-1934): κοινωνικοί αγώνες, πολιτική οργάνωση, ιδεολογία και πολιτισμικές πρακτικές στα εργατικά στρώματα της μεσοπολεμικής Ελλάδας*, ό.π. σ.152.

Συνοψίζοντας, ο Παπαθεοδώρου διατυπώνει εύστοχα πως η γλώσσα, όπως και η λογοτεχνία γίνεται η αρένα της πάλης διάφορων κοινωνικών ομάδων, τάξεων και σημειωτικών κοινοτήτων που διαλέγονται συγκρουσιακά μεταξύ τους αλλά και με την πραγματικότητα που τις περιβάλλει. Από αυτήν την άποψη, το λογοτεχνικό κείμενο αναδεικνύεται σε προνομιακό χώρο διερεύνησης της ιδεολογίας, γιατί αποκαλύπτει τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο «κατοικούν» τα διάφορα υποκείμενα και κοινωνικές ομάδες στη γλώσσα, μεταφέροντας στο λόγο το πεδίο των κοινωνικών τους ενδιαφερόντων, συμφερόντων και ανταγωνισμών<sup>540</sup>. Στα λογοτεχνικά κείμενα της Λιλίκας Νάκου, η πληθώρα των μυθιστορηματικών προσώπων προερχόμενων από δύο διαφορετικούς κόσμους επιτρέπει στον αναγνώστη να έρθει σε επαφή με τις επικρατούσες και αντιμαχόμενες ιδεολογικές τάσεις της εποχής. Αν και η συγγραφέας δεν στηρίχθηκε σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα που στιγμάτισαν την χώρα, αλλά εστίασε στην καθημερινή ζωή των ηρώων, διατήρησε τη συνοχή του ιστορικού τριγώνου «κείμενο – κοινωνία – σημασία»<sup>541</sup>. Η κοινωνία που δημιούργησε στα αφηγήματά της είναι εμποτισμένη με «σημεία» που αποκαλύπτουν το πολιτικό και οικονομικό γίνεσθαι της εποχής. Συγχρόνως, το ιδεολογικό σκηνικό αποτελεί την βάση πάνω στην οποία εκτυλίσσονται τα γεγονότα της πλοκής συνιστώντας αναπόσπαστο κομμάτι της αφηγηματικής διαδικασίας. Καθώς τα αφηγήματα της Νάκου εστιάζουν στις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μιας εποχής και στο πώς αυτές διαμορφώνουν χαρακτήρες και καθορίζουν γεγονότα, συγκαταλέγονται κυρίως στα κοινωνικά μυθιστορήματα (*social novel*). Μάλιστα, συχνά περιλαμβάνουν μια ρητή ή υπόρρητη θέση υπέρ μιας πολιτικής και κοινωνικής μεταρρύθμισης<sup>542</sup>. Διαπιστώνεται ότι στα λογοτεχνικά κείμενα της συγγραφέα μυθοπλασία και κοινωνία βρίσκονται αναπόφευκτα σε μια σχέση έντονης αλληλεπίδρασης· σχέση που αποδεικνύει την κοινωνική ευθύνη και ενσυναίσθηση της Νάκου απέναντι σε όσα γεγονότα λαμβάνουν χώρα όχι μόνο στο στενό αλλά και ευρύτερο περιβάλλον της.

Η Ελλάδα την περίοδο εκείνη υποδηλώνει κατακερματισμό της κοινωνικής δομής, υπηκοότητα και συμβατικές σχέσεις<sup>543</sup>. Η εγγύτητα της χώρας περισσότερο στην αίσθηση της κοινότητας μαρτυρεί την καθυστερημένη και ημιτελή ανάπτυξη μίας

---

<sup>540</sup> Παπαθεοδώρου Γ., «Λογοτεχνία και Ιδεολογία», Απρίλιος 2002, ό.π. σ.30 .

<sup>541</sup> Παπαθεοδώρου Γ., Απρίλιος 2002, ό.π. σ.30.

<sup>542</sup> Abrams M.H. (2007), *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφρ. Δεληβοριά Γ.- Σ. Χατζηιωαννίδου, Πατάκη, Αθήνα, λήμμα: μυθιστόρημα, σ.291.

<sup>543</sup> Tziouvas D. (2003), *The other self: Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, Lexington Books, U.S.A., σ.14.

«κοινωνίας πολιτών»<sup>544</sup>. Η μετάβαση από τον αυθορμητισμό στην τυποποιημένη και με κανόνες οργανωμένη κοινωνική συμπεριφορά πραγματώνεται με δυσκολία όχι επειδή οι άνθρωποι είναι προσκολλημένοι στον κώδικα της ελληνικής επαρχίας, αλλά επειδή οι εκφραστές της «κοινωνίας των πολιτών» δημιουργούν αισθήματα δυσπιστίας. Οι εργάτες και οι αγρότες συχνά πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης της αστικής κοινωνίας. Τα λόγια του Γιώργου στην *Ξεπάρθενη*, αποκαλύπτουν την υβριδική κατάσταση, στην οποία βρίσκεται η «κοινωνία των πολιτών» στην Ελλάδα και επιβεβαιώνουν την ανάπτυξη του Κομμουνισμού:

*«Ακούστε με, κύριε Ταντέλ. Η επανάσταση γίνεται πάντα από μερικούς ανθρώπους. Έπειτα, έπεσε φτώχεια. Ο κόσμος βαρέθηκε ν' ακούει και τους Βενιζελικούς και τους Βασιλικούς. Ζητά κάτι καινούριο, και ας μην ξέρει καλά τι είναι. Απλώς μισεί τους κηφήνες της κοινωνίας... Η ελληνική μπουρζουαζία, στην πάλη των τάξεων που θα γίνει, δε θα τα βγάλει πέρα. Της λείπει η ραχοκοκαλιά – η συνείδηση – που οι χώρες της Δύσης, έχουν από αιώνες. Αυτό το λέει πολύ σωστά στην ιστορία του ο Γιώργος Βεντήρης. Να πει κανείς σήμερα πως το αστικό οικοδόμημα κλονίζεται είναι τόσο γνωστό, που μοιάζει, να λες μια κοινοτοπία... Ναι, από τα Βαλκάνια θα βγει πάλι μπουρλότο. Στα 14, άρχισε από τη Σερβία... Οι Σέρβοι το ξέρουν καλά. Γι' αυτό και πουθενά αλλού δεν κνηγιέται τόσο άγρια ο κομμουνισμός, όπως αυτού... Μάλιστα κύριε Ταντέλ, ο κομμουνισμός βράζει στην Αθήνα... Ένας καινούργιος κόσμος ξεπετιέται» (Ξ: σ.61).*

Η ελπίδα για ανατροπή της μπουρζουαζίας φανερώνεται και στα λόγια του Θανάση, στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή: Μα τώρα υπάρχουν κράτη οργανωμένα, όπου οι προλετάριοι πήραν όλα τα δικαιώματά τους, και στα μάτια του έκπληκτου κόσμου θα δείξουν τη δύναμή τους* (ΚΖ: σ.197).

Ο Εθνικός διχασμός και η δικτατορία του Μεταξά δημιουργούσαν αισθήματα καχυποψίας ανάμεσα στους Έλληνες και στέρηση ελευθερίας. Τα μαθήματα αστρονομίας που δίδασκε σε νέα παιδιά ο Μαρίνος, ο αδερφός της κυρίας Βικτωρίας, μεταφράζονται στο καθεστώς ως σχέδιο ανατροπής του. Οι αστυνομικοί εν απουσία του καθηγητή και της κυρίας Βικτωρίας παραβιάζουν το σπίτι και καίνε τα βιβλία: *Είχαν πετάξει στη φωτιά το έργο μας ζωής, είχαν κάψει τα βιβλία του Μαρίνου, και*

---

<sup>544</sup> Tziovas D. (2003), ό.π. σ.15.

φεύγανε ευχαριστημένοι ότι έπραξαν το καθήκον τους για την ασφάλεια του κράτους (ΚΖ: σ.319). Πέρα από τη λογοκρισία, τα βασανιστήρια ανθρώπων στην Ασφάλεια, οι διωγμοί των δημοκρατών:

*εξακολουθούσαν και η Νέα Κατάσταση δε φοβόταν την κοινή γνώμη, συλλάμβανε προσωπικότητες και αξίες, όπως το Μιχαλακόπουλο, πρώην υπουργό, το Σβόλο, τον Τσάτσο, το Γληνό και άλλες πνευματικές αξίες του τόπου (ΚΖ: σ.286).*

Στα αφηγήματα της Νάκου διαχωρίζεται έντονα ο κόσμος των φτωχών και ο κόσμος των πλουσίων, ο κόσμος της εργατιάς από την μπουρζουαζία. Η διάκριση αυτή εκτείνεται και στο πολιτικό στερέωμα σε αριστερούς και καπιταλιστές και η πόλωση εντείνεται εξαιτίας των συνεπειών των ιμπεριαλιστικών πολέμων και της δικτατορίας. Η Ελλάδα αποτελεί συνώνυμο της φτώχειας και ιδιαίτερα η ελληνική ύπαιθρος έχει υποστεί τεράστιο οικονομικό πλήγμα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, πολλοί επαρχιώτες να στέλνουν τα παιδιά του στο άστυ ως εργάτες σε εργοστασιακές μονάδες. Συγχρόνως, μέσα από τα μυθιστορήματα διαφαίνεται η επίδραση της Ρωσίας μέσα από τα κείμενα του Λένιν και η επιρροή της Γαλλίας στη διαμόρφωση του ελληνικού κομμουνισμού και σοσιαλισμού. Η Γαλλία παρουσιάζεται στη *Ναυσικά* όχι μόνο ως φτωχομάνα αλλά και ως πηγή πολιτισμού και ανθρωπιάς (Ν: σ.44). Στα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, ο Λουκάς, ο πατέρας της Βαρβάρας ενστερνίζεται τις ιδέες του γαλλικού σοσιαλισμού και οραματίζεται τη δημιουργία ενός νέου κόσμου που θα εναντιωθεί και θα αντικαταστήσει τον παλιό. Απώτερος σκοπός του είναι η δημιουργία ενός κράτους πρόνοιας και ίσες συνθήκες διαβίωσης για όλους τους ανθρώπους (ΑΠ: σ.63). Κατ' επέκταση, οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης και εργασίας και η δυσχερής πολιτική κατάσταση σε συνδυασμό με τις νέες σοσιαλιστικές ιδέες από τη Γαλλία και τη Ρωσία δημιουργούν ένα πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης του κομμουνισμού στην Ελλάδα.

Το όραμα της δημιουργίας ενός κόσμου ίσων ευκαιριών που προτάσσει η σοσιαλιστική και κομμουνιστική ιδεολογία ταυτίζεται με το όραμα της Νάκου για έναν καλύτερο κόσμο. Σε όλα τα μυθιστορήματά της φανερώνεται η λαχτάρα για έναν κόσμο όπου η αδικία και η ανισότητα δεν θα υπάρχει. Ήδη από τους *Παραστρατημένους* που εκδόθηκαν το 1935, η Αλεξάνδρα αναφερόμενη στην αποβίωσα κυρία Ντυμπούα ομολογεί:

*Α! Τι κρίμα, συλλογιζόμουν, που πέθανε η κυρία Ντυμπούα, για να 'τρεχα κοντά της, να της φέρω μια καλή είδηση. Ήξερα πως η καρδιά της, σαν ζούσε, σκιρτούσε από χαρά, σαν άκουγε κάτι τέτοια.*

*Λάτρευε το Ρουσσώ και πίστευε κι αυτή σε μια καλύτερη ανθρωπότητα. «Ναι, μονολογούσα, ας δουλέψουμε λοιπόν ο καθένας μας τώρα χωριστά για κείνους που θα 'ρθουν, όπως το είπε ο Σάσας... Για να μην υπάρχουν πια θλιμμένες ζωές, σαν της κυρίας Ντυμπούά και παράσιτοι εγωιστές, σαν το Γρηγορέα...» (Π: σ.350).*

Παρόλο που έχουν μεσολαβήσει περίπου τριάντα χρόνια μέχρι το τελευταίο της μυθιστόρημα, τους *Οραματιστές της Ικαρίας* (1963), η ελπίδα για έναν καλύτερο κόσμο παραμένει άθικτη. Ο Κοσμάς αναλογίζεται ότι όταν θα μεγαλώσει το παιδί του: *Ο κόσμος θα 'χει αλλάξει! Τα παιδιά του κόσμου θα σπουδάζουνε τζάμπα και δεν θα υπάρχουνε πια πλούσιοι και φτωχοί* (ΟΙ: σ.69).

## Κεφάλαιο 7

### Από τον χώρο της κουζίνας στον χώρο της κοινωνίας: Η ανατροπή του γυναικείου στερεότυπου και η ανα-παράσταση της γυναίκας ως κοινωνικό ον

«Η γυναίκα πρέπει να τοποθετήσει τον εαυτό της  
μέσα στο κείμενο, όπως και μέσα στον κόσμο  
και μέσα στην ιστορία, με δικές της ενέργειες.»  
(Hélène Cixous, *The Laugh of Medousa*)<sup>545</sup>

Είναι γνωστό ότι οι λογοτέχνες της γενιάς του Τριάντα στο χώρο της πεζογραφίας στράφηκαν στο μυθιστόρημα διότι το θεωρούσαν το κατεξοχήν σύγχρονο εκφραστικό μέσο, μέσα από το οποίο θα μπορούσαν να πραγματευτούν κοινωνικά και ανθρώπινα προβλήματα, να διερευνήσουν ψυχολογικές καταστάσεις, να θίξουν τις όψεις και τα προβλήματα του μικροαστικού, μεσοαστικού και μεγαλοαστικού χώρου, που βρισκόταν σε κρίση. Αυτά, τουλάχιστον μέχρι το 1936-37, είναι τα κοινά χαρακτηριστικά και οι επιδιώξεις των πεζογράφων στα πρώτα τους μυθιστορήματα, παρά τις διαφορές τους τόσο στο αφηγηματικό υλικό όσο και στους εκφραστικούς τρόπους<sup>546</sup>. Ιδιαίτερα, η Λιλίκα Νάκου μαζί με την Τατιάνα Σταύρου και την Έλλη Αλεξίου συνιστούν τη σημαντική τριάδα των γυναικών πεζογράφων της γενιάς του Τριάντα, καθώς άσκησαν σημαντική επιρροή στην ανάπτυξη του ελληνικού κοινωνικού μυθιστορήματος<sup>547</sup>.

Αν και σε ολόκληρη τη συγγραφική της πορεία η Νάκου ακολουθεί την τάση της γενιάς της προσπαθώντας να αποδώσει με αντικειμενικότητα πτυχές της κοινωνίας και συγχρόνως να εκφράσει μια αναδίπλωση προς τον εαυτό της<sup>548</sup>, από το μυθιστορηματικό της σύμπαν δεν απουσιάζουν οι άμεσες ή έμμεσες αναφορές στο πολιτικό και οικονομικό σκηνικό της εποχής. Οι ιδεολογικές αναπαραστάσεις περιορίζονται σε πολλά διηγήματα λόγω της περιορισμένης αφηγηματικής έκτασης και της εστίασης σε προσωπικά ζητήματα του κεντρικού ήρωα. Γενικότερα, η συγγραφέας στο μυθοπλαστικό της έργο μεταφέρει το βάρος της πλοκής στον προσωπικό αγώνα του πρωταγωνιστή, ο οποίος σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται ασύνδετος με την πολιτική κατάσταση της χώρας. Ωστόσο, με μία βαθύτερη ανάγνωση των λογοτεχνικών

<sup>545</sup> Cixous H., “The Laugh of the Medusa”, trans. Cohen K. - P. Cohen, *Signs*, Vol.1 No.4, Summer 1976, σ.885 (875-893).

<sup>546</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, Πατάκη, Αθήνα, σ.119.

<sup>547</sup> Tannen D., “Lilika Nakos and other Greek women writers”, *Pilgrimage* 2, May 1976, σ.5 (5-8).

<sup>548</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.120.

κειμένων η σχέση ανάμεσα στον ήρωα και την πολιτική είναι αλληλένδετη, αφού ο πρώτος καθορίζεται από τη δεύτερη και αντιδρά σε αυτή. Με εξαίρεση το μυθιστόρημα *οι Οραματιστές της Ικαρίας* και κάποια διηγήματα, τα κυρίαρχα πρόσωπα των αφηγημάτων είναι γένους θηλυκού και κατά συνέπεια η θέση και ο ρόλος τους στην κοινωνία καθορίζεται από τις στερεοτυπικές αντιλήψεις και απαιτήσεις του ανδροκρατούμενου κοινωνικού και πολιτικού χώρου.

Στον μυθοπλαστικό κόσμο της Νάκου, η αποστασιοποίηση των κεντρικών γυναικείων προσώπων από τον πολιτικό βίο δεν μαρτυρεί μονάχα την λογοκρισία της εποχής εξαιτίας των ταραγμένων πολιτικών συνθηκών, αλλά και την έλλειψη των γυναικών του πραγματικού κόσμου από τον στίβο της πολιτικής. Εξάλλου, την περίοδο εκείνη η στέρηση των πολιτικών δικαιωμάτων των γυναικών αποτελούσε παραδομένη αλήθεια και η αποχή από κάθε αγώνα διεκδίκησής τους θεωρούταν δεδομένη και αποδεκτή. *Μάλιστα, στον ελλαδικό χώρο μόλις στις 7 Ιουνίου του 1952 κατοχυρώθηκε το δικαίωμα ψήφου των γυναικών. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 και της δεκαετίας του 1940 οι γυναίκες παρασύρθηκαν στη δημόσια σφαίρα μόνο λόγω ακραίων συνθηκών και πολιτικών αναταραχών. Όταν οι συνθήκες που απαιτούσαν τη δημόσια υπηρεσία των γυναικών άλλαξαν, αυτές οι γυναίκες απωθήθηκαν πίσω στην αποδεκτή ιδιωτική σφαίρα και στους παραδοσιακούς τους ρόλους*<sup>549</sup>. Ωστόσο, η έξοδος της γυναίκας στην αγορά εργασίας κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο σε συνδυασμό με την οικονομική κατάρρευση που ο συγκεκριμένος επέφερε και η δημιουργία ενός εθνικιστικού κλίματος με τη σύγχρονη και σταδιακή άνοδο του σοσιαλισμού δημιούργησαν μία αποσταθεροποίηση του παγιωμένου γυναικείου ρόλου και έθεσαν τις βάσεις για τον επαναπροσδιορισμό του.

Μολονότι, *οι παραστάσεις του αρσενικού και του θηλυκού, του ανδρικού και του γυναικείου, άπτονται μίας κοινωνικής ιστορίας και πραγματικότητας, ελέγχονται και διαμορφώνονται άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο από το πεδίο της εσωτερικής αναφοράς ή αυτοαναπαράστασης, δηλαδή από την εσωτερικότητα του εκάστοτε συγγραφέα και των προσώπων που κατασκευάζει*<sup>550</sup>. Το μορφωτικό επίπεδο, η μακροχρόνια διαμονή στη Γαλλία και οι σοσιαλιστικές ιδέες του πατέρα της οδήγησαν

---

<sup>549</sup> Camatsos E., "Defining the Female "I" in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou's *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki's *Ta ψάθινα καπέλα*", *Journal of Modern Greek Studies*, Vol.23, 2005, σ.39 (39-64).

<sup>550</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2013), «Γυναικεία διαμόρφωση και γυναικεία ταυτότητα στο έργο της Φωτεινής Φραγκούλη», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα, σ.47 (47-57).



τη Νάκου στην υιοθέτηση ενός μποέμικου τρόπου ζωής, τον οποίο μετέφερε και στις γυναικείες *personae* του έργου της. Κατ' επέκταση, ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκας ως θεματικό μοτίβο στο έργο της Νάκου αφενός αντανακλά το παραδοσιακό στερεότυπο που ανταποκρίνεται στις κοινωνικές και πολιτικές ιδεολογίες της εποχής, αφετέρου προσπαθεί μέσα από τους κεντρικούς χαρακτήρες να το ανατρέψει και να το ενσωματώσει στις νέες μεταρρυθμιστικές αλλαγές που σηματοδοτούν τη δημιουργία ενός νέου κόσμου.

### **7.1 Η κοινωνική πτυχή του γυναικείου φύλου μέσα από τη νουβέλα *Η***

#### ***Ξεπάρθηνη***

Η νουβέλα *Ξεπάρθηνη* θίγει όλα τα θέματα του γυναικείου ζητήματος μέσα σε λίγες σελίδες. Πρόκειται για έναν ολοκληρωμένο μικρόκοσμο της εργογραφίας της Νάκου, όπου το γυναικείο φύλο αναδύεται σε όλες τις εκφάνσεις του. Ο έρωτας, η μητρότητα και η σχέση με τη μητέρα, η γυναικεία εργασία και χειραφέτηση είναι θέματα που συναντώνται διάσπαρτα στο πεζογραφικό έργο της Νάκου και στην παρούσα νουβέλα παρουσιάζονται με αφηγηματική πληρότητα. Ωστόσο, η μελέτη του συγκεκριμένου αφηγήματος εστιάζει στο ζήτημα του ρόλου που επιτελεί η γυναίκα ως κοινωνικό φύλο και στον τρόπο με τον οποίο το ισχυρό ανδρικό πρότυπο ανταποκρίνεται στη γυναικεία χειραφέτηση. Η ανάδειξη του κοινωνικού ρόλου της γυναίκας επιτυγχάνεται μέσα από τις επιταγές του σοσιαλισμού, οι οποίες έρχονται σε σύγκρουση με τις συντηρητικές επιλογές της αστικής τάξης. Ο αγώνας για ανεξαρτησία υποδηλώνει την αμφισβήτηση της ανδρικής κυριαρχίας και αυτό έχει ως αποτέλεσμα η γυναίκα να πληρώσει το τίμημα της ελευθερίας της μέσα από την απώλεια και τον θάνατο.

Η *Ξεπάρθηνη* είναι μία νουβέλα, η οποία ήδη από τον τίτλο αποκαλύπτει το στερεότυπο της γυναίκας του μεσοπολέμου. Είναι γνωστό ότι αρχικά δημοσιεύτηκε στο Παρίσι με τον πρωτότυπο τίτλο: *De Livre de Mon Pierrot (Η ιστορία του μικρού Πέτρου)*, το 1928. Το 1932 επανεκδίδεται στο ελληνικό λογοτεχνικό κοινό με τον τίτλο *Η Ξεπάρθηνη*. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που παραθέτει η Deborah Tannen, ο εκδότης εκμεταλλεύτηκε τον επαναστατικό χαρακτήρα της Νάκου και απεικόνισε στο εξώφυλλο μία ερωτική γυναίκα που φορούσε μία κόκκινη μπλούζα, η οποία ήταν ριχτή από τον έναν ώμο<sup>551</sup>. Η έμφαση στη σεξουαλική φύση της γυναίκας και η παρουσίαση

---

<sup>551</sup> Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne's World Authors Series, Twayne Publishers, Boston, σ.45.

της ερωτικής της ζωής ως ανήθικη πράξη διαστρεβλώνει το πραγματικό νόημα του αφηγήματος, ενώ αποκαλύπτει το μονοδιάστατο αστικό στερεότυπο που πρεσβεύει τη γυναίκα ως αισθητικό και σεξουαλικό αντικείμενο.

### **7.1.1 Η αστική και η αριστερή αντανάκλαση της γυναικείας υπόστασης**

Η νουβέλα συγκροτείται από δύο αφηγηματικά επίπεδα: το πρώτο καταλαμβάνει ολόκληρη την αφηγηματική έκταση και αφορά την μοναχική ζωή της Κατίνας, την προσπάθειά της να αναθρέψει το εκτός γάμου παιδί της και τις καταβυθίσεις στο παρελθόν της. Το δεύτερο επίπεδο σχετίζεται με την συνάντηση της ηρωίδας με τα αδέρφια της, την αστή Λουκία και τον κομμουνιστή Γιώργο και απλώνεται αφηγηματικά σε μερικές σελίδες. Μέσα από τη συγκέντρωση στο σπίτι της Λουκίας ξεδιπλώνονται οι δύο βασικές πολιτικές θέσεις της εποχής: η φιλοβασιλική προσέγγιση διακυβέρνησης και η κομμουνιστική ιδεολογία, την οποία η Κατίνα φαίνεται να συμμερίζεται. Εκ πρώτης όψεως τα δύο αυτά επίπεδα φαίνονται ανεξάρτητα μεταξύ τους, διότι το δεύτερο και μικρότερο δεν εξυπηρετεί την εξέλιξη της πλοκής. Εντούτοις, συνδυαστικός κρίκος ανάμεσα σε αυτά τα δύο αφηγηματικά σκηνικά αποτελεί η παρουσία του κεντρικού προσώπου της ιστορίας, ενώ κοινά σημεία σύγκλισης συνιστούν η θέση της γυναίκας και οι προσδοκίες που αναμένονται από τον κοινωνικό της ρόλο. Πρόκειται για έναν ρόλο μεταβλητό, καθώς ορίζεται διαφορετικά από την οπτική της συντηρητικής και της αριστερής παράταξης. Η συντηρητική πολιτική ταυτίζεται με τον αστικό τρόπο αντιμετώπισης του γυναικείου φύλου και έρχεται σε αντίθεση με τις αντίστοιχες θέσεις του κομμουνιστικού κινήματος. Κατ' επέκταση, από τη μία πλευρά η ηρωίδα συγκρούεται με το έμφυλο αστικό οικοδόμημα και από την άλλη πλευρά ειρωνεύεται το αστικό γυναικείο πρότυπο εκφράζοντας την αριστερή ιδεολογία. Συνεπώς, το δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο λειτουργεί συμπληρωματικά και επεξηγηματικά ως προς το πρώτο αποφορτίζοντας τον αναγνώστη από το δυσάρεστο κλίμα του καθημερινού βίου της ηρωίδας.

Η σχέση της Κατίνας με τον πατριό της συνιστά σημαντικό κινητήριο μοτίβο της πλοκής. Γενικά, ο πατριός ως πατρικό σύμβολο αντιπροσωπεύει την αυθεντία, τη δύναμη και τη δόξα και συγχρόνως κατευθύνει και ορίζει τους ρόλους των μελών της οικογένειας. Αν και η Κατίνα αντιστέκεται στον ρόλο που ο πατριός της προσπαθεί να της επιβάλει, ο μοναχικός και δύσκολος δρόμος που ακολουθεί αντανακλά την προσπάθειά της να μην καταλήξει υποχείριο της αυταρχικής και υποτιμητικής συμπεριφοράς του. Ο πατριός ως εκπρόσωπος της αστικής οικογένειας παρουσιάζεται

ανήθικος, φιλάργυρος και μισογύνης. Εργαλειοποιεί το γυναικείο φύλο, καθώς το αντιλαμβάνεται μόνο ως μέσο για την ικανοποίηση των πρόσκαιρων σεξουαλικών επιθυμιών του. Η υπεροχή και η δύναμή του είναι αποτέλεσμα της ψυχικής κακοποίησης της συζύγου του και η διατήρηση της ηθικής του τιμής επιφέρεται από τον έλεγχο της ερωτικής ζωής της κόρης του. Το «βρώμικο» από σεξουαλικά μεταδιδόμενες ασθένειες σώμα του και το «βρώμικο» από το υβριστικό λεξιλόγιο στόμα του αντανakλούν τον σπλωμένο εσωτερικό του κόσμο. Η ηρωίδα τον παρουσιάζει με υποτιμητικά σχόλια, καθώς τον θεωρεί υπεύθυνο όχι μόνο για την εξέλιξη της δικής της ζωής αλλά και για την άσχημη κατάσταση της μητέρας της. Η ειρωνική διάθεση απέναντί του συναντάται σε κάθε αναφορά προς το πρόσωπό του:

*Ο πατριός μου δεν είν' άνθρωπος που να χωρατεύει με κάτι τέτοια. Βάζει την τιμή της οικογένειάς του σ' ένα μέρος του σώματος που δεν τολμά κανείς να ονοματίσει (Ξ: σ.12) ...Αυτός σίγουρα δεν έχει τίποτα το λεπτό. Όλη του τη ζωή δεν έπαψε να βρίζει τη μητέρα μου και να την εξευτελίζει. Ένας περίεργος αλήθεια τύπος ο πατριός μου. Α, αυτός, με το συμπάθειο, κατουρά όλους τους κώδικες της καλής ανατροφής. Βρίζει με σταυρούς και παναγίες και θυμώνει με το τίποτα. Αλλά, αλλά είναι υπέρ της ηθικής με κεφαλαίο. Φυσικά ενδιαφέρεται προπαντός για την ηθική των άλλων. Γιατί ο αξιότιμος αυτός άνθρωπος δεν έπαψε ποτέ να τρέχει στα μπορντέλλα. Έτσι, κόλλησε, για ενθύμιο, ψώρα από μια μαρκησία Ιταλίδα και την πιο άσχημη αρρώστια από μια κοντέσσα Πολωνέζα. Όμως για την παρθενιά της κόρης του ο Θεός να φυλάει... (Ξ: σ.13).*

Στο πρόσωπο του πατριού καθρεφτίζεται κάθε άντρας, ο οποίος διακατέχεται από την «libido dominandi» υπό όλες τις μορφές της, όπως την οικονομική και την πολιτική<sup>552</sup>. Ο τυραννικός και ναρκισσιστικός τρόπος με τον οποίο εξωτερικεύει αυτόν τον πόθο για κυριαρχία εκφράζει για την ηρωίδα κάθε Έλληνα αστό, ο οποίος περιορίζει τη γυναίκα σε ένα ρόλο θεατή<sup>553</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει η Virginia Woolf, *οι γυναίκες διαμέσου των αιώνων χρησίμευαν στους άνδρες ως καθρέπτες, κατείχαν τη μαζική και απολαυστική εξουσία να σκέπτονται μια εικόνα*

<sup>552</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), *Ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Π. Γεωργίου, Α. Καπέλλα, Σ. Νάσαινα, Ε. Σταματέλου, Θ. Ψυχογιός, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Δελφίνι, Αθήνα, σ.75.

<sup>553</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), ό.π. σ.75.

του άνδρα δύο φορές πιο μεγάλη από τη φυσική<sup>554</sup>. Κατά συνέπεια, στην αστική κοινωνία οι γυναίκες καταλήγουν να μεταχειρίζονται τον εαυτό τους ως αισθητικό αντικείμενο προορισμένο να προκαλεί τόσο τον θαυμασμό όσο και την επιθυμία και να δίνουν διαρκώς προσοχή σε καθετί που έχει σχέση με την ομορφιά, την κομψότητα και την αισθητική του σώματος. Περιορίζουν τη δράση τους στη διαχείριση της δημόσιας εικόνας των ίδιων και των μελών της οικογένειας<sup>555</sup> και αυτή η ενέργειά τους αποτελεί τη μοναδική πρόσβαση στον χώρο της δημόσιας ζωής.

Η μητέρα της ηρωίδας ικανοποιεί αυτό το μοντέλο της συζύγου, καθώς υπομένει όλες τις ταπεινωτικές συμπεριφορές του πατριού προκειμένου να διατηρήσει μία εικόνα που να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της αστικής κοινωνίας. Αυτή η παθητική στάση επικρίνεται από την κόρη της και συνιστά σημαντικό τροχοπέδη για την μεταξύ τους σχέση. Το πρότυπο της δυναμικής γυναίκας που η Κατίνα οραματίζεται καταρρίπτεται από τη μητέρα της διαρκώς:

*Αυτή η γυναίκα πέρασε τη ζωή της με το φόβο «τι θα πει ο κόσμος...».  
Κι αν δεν χώρισε με τον πατριό μου ήταν «για τα μάτια του κόσμου».  
Προτίμησε να πάθει χίλιους δυο εξευτελισμούς από τον άντρα της,  
παρά να τον παρατήρει (Ξ: σ.50).*

Η ανάληψη της κεντρικής ηρωίδας στην παιδική ηλικία έρχεται να αναδείξει την εσωτερική της σύγκρουση ανάμεσα στο πρότυπο γυναίκας που η ίδια έχει πλάσει και στο αντίστοιχο μοντέλο που η μητέρα της υπηρετεί. Αδυνατώντας να αποδεχτεί τη στάση της μητέρας, δε διστάζει να ομολογεί: *Από τότε ένιωσα μια περιφρόνηση γι' αυτή τη γυναίκα. Και μ' όλο που τόσο ακόμα την αγαπώ, το αίσθημα αυτό παραμένει (Ξ: σ.51).*

Η επικριτική στάση της Κατίνας επεκτείνεται και στον τομέα της αισθητικής εικόνας. Η εμμονή στην εξωτερική εμφάνιση και στις τυποποιημένες συμπεριφορές που η αστική τάξη επιβάλλει καταλήγουν σε ιδεοληψίες που αποπροσανατολίζουν τη γυναίκα από τη μόρφωση και την εργασία. Μέσα από τα εκφραστικά σχήματα της μεταφοράς και της ειρωνείας που διακρίνονται στα λόγια της Κατίνας για τη μητέρα της αποκαλύπτεται η αντίρρησή της σχετικά με τον εγκλωβισμό της γυναίκας στην εξωτερική της εμφάνιση:

*Αλλά όλοι αυτοί οι τύποι της καλής συμπεριφοράς, της ξέραναν λίγο  
την ψυχή και της στρεβλώσαν το μυαλό. Μια χειρονομία να πούμε*

<sup>554</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), ό.π. σ.103.

<sup>555</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), ό.π. σ.83.

*αυθόρμητη, την πειράζει και την κρίνει πως έρχεται από έλλειψη ανατροφής. Η καλή μου, η αγαθή μου μητέρα που είναι λιγάκι ανόητη, και της αρέσει ακόμα να καλοντώνεται. Δεν της λείπουν τα λευκά ζαμπώ από αληθινή νταντέλα. Επίσης αγαπάει τα κοσμήματα και τα δακτυλίδια που φορά – παλιά – έχουν όλα μια ιστορία (Ξ: σ.12-13).*

Μέσα από τη νουβέλα διαφαίνεται η επιτυχία των γυναικών της αστικής τάξης όσον αφορά την εξωτερική τους εμφάνιση, ενώ συγχρόνως αναδεικνύεται η απουσία ουσιαστικής μόρφωσης και στροφής προς τον εσωτερικό εαυτό. Σύμφωνα με τον Αμερικάνο Ιστορικό του Πολιτισμού και της Λογοτεχνίας, Gilman Sanders, *τα στερεότυπα δεν είναι προσωπικά, «τυχαία» ή «αρχέτυπα». Κάθε κοινωνική ομάδα κατέχει ένα σύνολο λεξιλογίου εικόνων, ώστε να εκφράσει τον εξωτερικευμένο Άλλο. Αυτές οι εικόνες συνιστούν προϊόν της ιστορίας και του πολιτισμού που τις διαιωνίζει και κατά συνέπεια δεν είναι απομονωμένες από το ιστορικό πλαίσιο*<sup>556</sup>. Η παρατήρηση της ηρωίδας σχετικά με την εμφάνιση των καλεσμένων γυναικών συμπορεύεται με τον σοσιαλιστικό χαρακτηρισμό «κούκλα των σαλονιών» και έρχεται σε αντιπαράθεση με το θηλυκό ιδεώδες που πρόβαλε η αστική κοινωνία<sup>557</sup>. Η ηρωίδα έχει διαμορφώσει την εικόνα του Άλλου σύμφωνα με τα πρότυπα και τις λεξιλογικές εικόνες της σοσιαλιστικής ιδεολογίας. Τα λόγια της Κατίνας είναι αντιπροσωπευτικά της αριστερής πολιτικής και της εικόνας που η τελευταία υποστηρίζει για τη γυναίκα της αστικής τάξης:

*Καθώς περνούσα από το διπλανό δωμάτιο, άκουσα μια συντροφιά από νέες γυναίκες να μιλάνε. Λέγανε για φουστάνια και μόδες. Ήτανε οι περισσότερες όμορφες, με θαυμάσιες σιλουέτες. Αλλά Θεέ μου, ούτε ένα εκφραστικό και συμπαθητικό κεφαλάκι. Κανένα φως καλοσύνης και ανθρωπιάς στα μάτια. Κούκλες για προθήκες κουρείων και τίποτ' άλλο (Ξ: σ.72).*

Η κρίση της Κατίνας για τον αισθητικό καλλωπισμό των γυναικών αντανακλά το όραμα της σοσιαλιστικής ουτοπίας για αλλαγή των κανονιστικών στερεότυπων. Η ιδέα του Κομμουνισμού αντιπαράθεται στο ιδανικό της γυναίκας-κούκλας και

---

<sup>556</sup> Gilman S. L. (1985), *Difference and Pathology, Stereotypes of sexuality, race and madness*, Cornell University Press, Ithaca and London, σ.20.

<sup>557</sup> Παλούκης Κ. (2016), *Η Οργάνωση Αρχείων του Μαρξισμού (1919-1934): κοινωνικοί αγώνες, πολιτική οργάνωση, ιδεολογία και πολιτισμικές πρακτικές στα εργατικά στρώματα της μεσοπολεμικής Ελλάδας*, διδακτορική διατριβή, επιβλ. Χ. Χατζηιωσήφ, Ρέθυμνο, σ.360.

εναντιώνεται στη διακοσμητική μόρφωση των γυναικών<sup>558</sup>. Στη συγκέντρωση που πραγματοποιείται στο σπίτι της Λουκίας, η αντίδραση της ηρωίδας κατά τη γνωριμία της με μία γυναίκα συγγραφέα των σαλονιών, την Κυβέλη Αλεξίου, ταυτίζεται με την αντίστοιχη κομμουνιστική θεώρηση περί μορφώσεως των γυναικών. Η επινόηση του ονόματος της αναφερόμενης συγγραφέα αποτελεί διακειμενικό σύμπλεγμα της γνωστής ηθοποιού Κυβέλης και της Έλλης Αλεξίου και χρησιμοποιείται ειρωνικά για να τονίσει την πλαστή και επιτηδευμένη πνευματική καλλιέργεια που κυριαρχούσε στα αστικά σαλόνια της εποχής και δημιουργούσε τον λεγόμενο «σνομπισμό των κοσμικών σαλονιών<sup>559</sup>». Η φιλολογική κριτική της Κατίνας για την Κυβέλη Αλεξίου είναι χαρακτηριστική:

*Η κυρία Αλεξίου περνά στην αθηναϊκή κοινωνία ως λογία... νομίζει πως είναι καθήκον της να γράφει. Κάνει κριτικές με το ψευδώνυμο Φλώρος Μύθος. Τα άρθρα της χαοτικά και συγκεχυμένα είναι αδιάβαστα. Άλλως τε, υπάρχει μία τάξη λογίων στην Αθήνα που κρύβουν την μηδαμινότητά τους πίσω από λόγια και πολλά κούφια (Ξ: σ.68).*

Ο παραπάνω σχολιασμός ταυτίζεται με την άποψη της κομμουνίστριας, Μαρίας Σβώλου, η οποία στο περιοδικό *Αγώνας της Γυναίκας* έγραφε πως η γυναίκα-κούκλα με τους λεπτούς τρόπους και την άδεια ψυχή, με τις σαπουνόφουσκες της δήθεν φιλολογικής μόρφωσης και τα ψεύτικα καλλιτεχνικά ταλέντα λυμάνεται την ελληνική κοινωνία και προβάλλεται σαν το χαρακτηριστικότερο σύμβολο του νεοελληνικού πολιτισμού<sup>560</sup>.

Αν και στην παρούσα νουβέλα το βάρος της αφήγησης εστιάζει στις δυσκολίες της επιβίωσης, η αναπαράσταση και συνάμα η απομυθοποίηση του αστικού γυναικείου στερεότυπου επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση συγκεκριμένου λεξιλογίου και μέσα από την εικονοπλαστική δύναμη της συγγραφέα. Συγχρόνως, ο εξομολογητικός και επικριτικός τόνος της αφηγηματικής «φωνής ζώσας» κατορθώνει αυτό που ο Sanders

---

<sup>558</sup> Παλούκης Κ. (2016), ό.π. σ.360. και στο Παλούκης Κ. (2013), «Το μυθιστόρημα της Ωραιοζήλης Λεβή: Η άρνηση της «αστικής θηλυκότητας» χάριν του κομμουνισμού και το τραύμα του αστικού τύπου», (Αντι)μιλώντας στις βεβαιότητες. Φύλα, Αναπαραστάσεις, Υποκειμενικότητες, επιμ. Δ. Βασιλειάδου, Π. Ζεστανάκης, Μ. Κεφαλά, Μ. Πρέκα, ΚΨΜ, Αθήνα, σ.21 (10-42).

<sup>559</sup> Παλούκης Κ. (2016), *Η Οργάνωση Αρχείον του Μαρξισμού (1919-1934): κοινωνικοί αγώνες, πολιτική οργάνωση, ιδεολογία και πολιτισμικές πρακτικές στα εργατικά στρώματα της μεσοπολεμικής Ελλάδας*, ό.π. σ.360.

<sup>560</sup> Παλούκης Κ. (2016), ό.π. σ.360-361. Βλ. στο Σβώλου Μ., «Διακοσμητική μόρφωση», *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, (1997), επιμ. Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αλεξάνδρεια- Αθήνα (229-232).

υποστηρίζει για τις μυθοπλαστικές αφηγήσεις: να *διαιωνίσει*, να *αναστήσει*, να *διαμορφώσει* αλλά και να *αποδώσει* μία *επαρκή αναπαράσταση της πραγματικότητας*<sup>561</sup>.

### 7.1.2 Το τίμημα της γυναικείας χειραφέτησης

Ο εξωτερικός κόσμος με τον λογοτεχνικό συνδέονται με περίπλοκες αλυσίδες αναπαραστάσεων, οι οποίες δεν αποτελούν στείρα και πιστά αντίγραφα του πραγματικού, αλλά συγκροτούνται τόσο από ψηφίδες όψεων του πραγματικού όσο και από τις εικόνες που τα άτομα σχηματίζουν για το πραγματικό<sup>562</sup>. Πρόκειται αφενός για ένα μείγμα προσωπικών φαντασιώσεων και βιωμάτων και αφετέρου για ένα απόσταγμα της πολιτιστικής παράδοσης αναφερόμενο σε μια δεδομένη χρονική στιγμή. Επομένως, η αναπαράσταση λειτουργεί σαν *μία μάσκα που κρύβει ή αποκαλύπτει, μέσα στο κειμενικό σύμπαν και μέσα από το παιχνίδι των μεταμορφώσεων, μια άλλη πραγματικότητα, η οποία έχει και δεν έχει σχέση με την εξωτερική πραγματικότητα. Όσο και αν απηχεί στοιχεία αυτής της πραγματικότητας, δεν αποτελεί μια αναπαραγωγή της αλλά μια αέναη-δημιουργία*<sup>563</sup>. Σε κάθε περίπτωση, μέσα από το λογοτεχνικό κείμενο η αναπαράσταση κατορθώνει να αποτυπώσει την εσωτερική εμπειρία και το βίωμα του συγγραφέα ενσωματωμένα στο περιβάλλον του. Η «υποκειμενική» αφηγηματική φωνή αποκαλύπτει διαστάσεις της πραγματικότητας και τις μεταφέρει στον αναγνώστη. Με αυτόν τον τρόπο, συνδέεται η εσωτερική φωνή του λογοτεχνικού υποκειμένου με τον πραγματικό κόσμο, δηλαδή το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής του.

Καθώς το άτομο κινείται και δρα σε μία κοινωνία πολιτών, επιδιώκει να ορίσει τη θέση του και την ταυτότητά του μέσα σε αυτή επιλέγοντας κοινωνικά στερεοτυπικά μοντέλα, τα οποία τον διευκολύνουν όχι μόνο στη βαθύτερη κατανόηση του κόσμου, αλλά και στη δημιουργία του δικού του κύκλου ανθρωπίνων σχέσεων και κατ' επέκταση στην ομαλή ένταξή του σε κάποια κοινωνική ομάδα. Οι κεντρικές γυναικείες φιγούρες της Λιλίκας Νάκου εκφράζουν μέσα από την ατομική τους μοίρα ένα συλλογικό γυναικείο πεπρωμένο. Όπως στοχευμένα σχολιάζει η καθηγήτρια Λογοτεχνίας Διαμαντή Αναγνωστοπούλου, *το πεζογραφικό έργο της Νάκου αποτυπώνει αφηγηματικά την επιβεβαίωση της ταυτότητας του γυναικείου προσώπου σε*

---

<sup>561</sup> Gilman S. L. (1985), *Difference and Pathology, Stereotypes of sexuality, race and madness*, ό.π. σ.20-21.

<sup>562</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.13.

<sup>563</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), ό.π. σ.15.

σχέση με τρεις δυνάμεις που προσπαθούν να το ακυρώσουν: την οικογένεια, τον άντρα και την κοινωνία<sup>564</sup>. Οι «χάρτινες» ηρωίδες επαναπροσδιορίζουν το κοινωνικό τους φύλο μέσα από τη δημιουργία νέων προσδοκιών για τις ίδιες προσδοκίες, οι οποίες έρχονται σε ρήξη με εκείνες που επιτάσσουν τα στερεότυπα της ανδροκρατούμενης ελληνικής οικογένειας και κοινωνίας. Ουσιαστικά, επιχειρούν να μεταβούν από την ιδιωτική σφαίρα στη δημόσια, να εξέλθουν από τον χώρο της κουζίνας και να εισέλθουν στον χώρο της κοινωνίας. Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος ανάμεσα στην Βαρβάρα και στον αρχισυντάκτη της εφημερίδας στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*:

- Δε θέλω εγώ γυναίκες μέσα στα γραφεία, ξεφώνιζε [ο αρχισυντάκτης]. Η γυναίκα είναι φτιαγμένη για την κουζίνα και το κρεβάτι! Η Βαρβάρα τότε δε βάσταξε και απάντησε:
- Μα οι κουζίνες, στρατηγέ, χρειάζονται πολλά χρήματα για να γιομίσουνε τρόφιμα. Εγώ δουλεύω και η μητέρα μου μαγειρεύει (ΚΖ: σ.238).

Στη νουβέλα, η *Ξεπάρθηνη*, η Κατίνα, έχει προσδιορίσει τον κοινωνικό της ρόλο επιλέγοντας μία απομονωμένη ζωή από τον έρωτα και την οικογένεια. Ως ώριμη και εργαζόμενη γυναίκα δηλώνει τον εαυτό της μέσα από το είδος της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Η αναγραφή του τόπου και της ημερομηνίας προς το τέλος της νουβέλας προσδίδει στο αφήγημα ημερολογιακό χαρακτήρα παραπέμποντας σε μία αφήγηση «ιδιωτικής» μορφής. Σε αυτή τη μορφή γραφής, το αφηγηματικό «εγώ» απευθύνεται σε έναν φανταστικό χαρακτήρα (ενδεχομένως σε ένα μόνο άτομο, σε έναν στενό φίλο ή εραστή, ή ακόμα και στην ίδια την συγγραφέα). Η γυναίκα ως αφηγήτης εγκλωβίζεται σε μία ελεγχόμενη σχέση ή σε έναν διάλογο που της εμποδίζει το δημόσιο λόγο<sup>565</sup>. Ο εξομολογητικός λόγος της Κατίνας την οδηγεί σε μία διαδικασία αναστοχασμού και διαλόγου με τον εαυτό της, ενώ οι σχολιασμοί και οι επεξηγήσεις τονίζουν την ύπαρξη ενός φανταστικού αναγνώστη. Ουσιαστικά, το γυναικείο αφηγηματικό «εγώ», μέσα από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, συνδιαλέγεται με ένα αντίγραφο (*double*) που το ερωτά και το κριτικάρει, συνδέοντας σπαράγματα από κομμάτια ζωής, στάσεις, αξίες, ιδέες, προσωπικές και συλλογικές αναπαραστάσεις, στερεοτυπίες και ιδεολογίες<sup>566</sup>. Με αυτόν

<sup>564</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), ό.π. σ.227.

<sup>565</sup> Camatsos E., "Defining the Female "I" in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou's *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki's *Τα ψάθινα καπέλα*", 2005, ό.π. σ.40.

<sup>566</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.227.



τον τρόπο, καθίσταται ευάλωτο και προσφέρει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να εισβάλλει στις πιο ενδόμυχες σκέψεις της κεντρικής ηρωίδας και να αναγνωρίσει τις έμφυλες διαστάσεις του πραγματικού κόσμου του παρελθόντος μέσα από το φίλτρο της δικής της εσωτερικευμένης αναπαράστασης.

Ανεξάρτητα από τον περιορισμό της στην ιδιωτική σφαίρα ή από την έξοδό της στο δημόσιο βίο, *η γυναίκα είναι καμωμένη να υποφέρει* (Ξ: σ.11), όπως διαπιστώνει η ηρωίδα ήδη από τις πρώτες σελίδες του αφηγήματος. Αν και η Κατίνα έχει αποστασιοποιηθεί από την οικογένειά της τόσο βιοποριστικά όσο και συναισθηματικά, δεν έχει απομονωθεί πλήρως. Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε εκείνη και τους γονείς της δεν της απαγορεύει να ανασύρει μνήμες, να αισθάνεται και να διατηρεί μία υποτυπώδη επικοινωνία μαζί τους. Η παράλληλη προβολή των περιορισμών που επιβάλλει η αστική οικογένεια στη γυναίκα με την ανάδειξη των δυσκολιών που επιφέρει η επιλογή ενός ελεύθερου βίου αποδεικνύουν πως η ζωή για το γυναικείο φύλο είναι ένα αναπόφευκτο βάσανο. Η έλλειψη της εμπιστοσύνης και η μικρότερη ανταμοιβή στον τομέα της εργασίας, καθώς και η ανασφάλεια εξαιτίας της μειονεκτικής θέσης της γυναίκας στην κοινωνία, καθιστούν το τίμημα της ελευθερίας δυσεπίτευκτο και δυσαπόκτητο αγαθό.

Ωστόσο, η Κατίνα φαίνεται να έχει αποδεχτεί τον δύσκολο δημόσιο και ιδιωτικό βίο που εκ γενετής καλείται να ακολουθήσει, αλλά δεν αναμένει ότι θα πληρώσει την ανεξαρτησία της από την πατρική τυραννία με τον θάνατο του γιου της και της κυρά Κοντύλως. Καθώς διηγείται την ιστορία της, προετοιμάζει σταδιακά τον αναγνώστη μέσα από την κλιμακωτή αφήγηση για τον επερχόμενο θάνατο. Η σωματική και ψυχική κακοποίηση που έχει δεχτεί η ίδια και η μητέρα της από τον πατριό της, καθώς και οι περιγραφές προς το πρόσωπό του καταδεικνύουν έναν αδίστακτο άνθρωπο. Αν και είναι άτομο που καλλιεργεί τον φόβο σε όσους τον συναναστρέφονται, η πρώτη επαναστατική αντίδραση στο πρόσωπό του προέρχεται από την ερωμένη του, την Εβραιοπούλα Βαρτούι. Μάλιστα, η ίδια ομολογεί στην Κατίνα: *Ξέρεις τι παλιόγερος είναι. Την κρατά μέσα του την κακία. Να δούμε σε τι θα ξεσπάσει* (Ξ: σ.74). Ακολουθεί μία επιπλέον πρόληψη που αφορά τον ίδιο τον μικρό Πετράκο, η οποία έχει τη μορφή τραγικής ειρωνείας: *Αλλά ο Πετράκος μου δεν ήθελε να πλαγιάσει ακόμα. Δεν ήθελε να κλείσει τα ματάκια του, σαν να 'ξερε πως ποτέ πια δε θα τα 'νοιγε* (Ξ: σ.77). Το σκηνικό του θανάτου προετοιμάζεται και διαδραματίζεται την Μεγάλη Εβδομάδα. Ο μικρός Πέτρος δολοφονείται την Μεγάλη Πέμπτη, την ημέρα της Σταυρώσεως του Χριστού και θάβεται την Μεγάλη Παρασκευή, αποδίδοντας στην Εβδομάδα των Παθών

αλληγορικές διαστάσεις. Η κόκκινη ζακέτα που κάνει δώρο η Κατίνα στον μικρό Πέτρο και το βάψιμο των κόκκινων αυγών λειτουργούν ως σύμβολα του αίματος που προοικονομούν τον θάνατο.

Μολονότι, ο αναγνώστης προετοιμάζεται για τη δολοφονική ενέργεια μέσα από μία σειρά προλήψεων, συμβόλων και αλληγορίας, η ηρωίδα φανερώνει την άγνοιά της για όσα πρόκειται να συμβούν. Ο ερχομός του αγαπημένου της Μισέλ και ο ερχομός της Άνοιξης δημιουργούν ένα αντίθετο σκηνικό με αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει. Η αντίθεση ανάμεσα στην ατμόσφαιρα του θανάτου και του έρωτα προσδίδει στην ιστορία το στοιχείο του τραγικού. Ο θάνατος λαμβάνει τη μορφή εκδίκησης, καθώς η απιστία της Βαρτούι και η μετέπειτα είδηση ότι η θετή του κόρη έχει ένα παιδί εκτός γάμου πληγώνουν τον ανδρικό εγωισμό του πατριού και αναταράσσουν την ανδρική του κυριαρχία. Η απουσία ελέγχου και η έλλειψη εξουσίας απέναντι στο γυναικείο φύλο δημιουργούν τις κατάλληλες προϋποθέσεις για επανάκτηση ισχύος μέσα από την αφαίρεση της ίδιας της ζωής.

Μαζί με τον θάνατο του Πέτρου έρχεται και ο θάνατος της ίδιας της ηρωίδας, αφού σηματοδοτείται το τέλος μίας περιόδου και το ξεκίνημα ενός διαφορετικού τύπου ζωής. Πρόκειται για έναν ψυχικό και πνευματικό θάνατο που ακολουθείται από την ανάστασή του. Είναι ο θάνατος του εαυτού, τον οποίο η ηρωίδα έχει αναφέρει σε μία στιγμή εξομολόγησης και καταβύθισης στην παιδική της ηλικία: *Αχ, να σκεφτεί κανείς πόσες φορές πεθαίνει ο ίδιος ο εαυτός μας!* (Ξ: σ.46). Η ανάσταση αποδίδεται αφηγηματικά με την αναχώρηση της Κατίνας από την Ελλάδα, όπου υπέφερε. Η κατάκτηση της ελευθερίας της συνοδεύεται από το τραύμα της απώλειας και του θανάτου, το οποίο συμβολικά μεταφέρεται στο μενταγιόν με τη φωτογραφία του μικρού Πέτρου, που της δωρίζει ο κύριος Ταντέλ. Αν και η ηρωίδα βιώνει την εμπειρία του τραύματος, αναδεικνύει την ευθραυστότητα του ανδρικού οικοδομήματος μέσα από το σύνολο των πράξεων και των επιλογών της. Η κατάρρευση της υγείας του πατριού και η συμπόνια που προβάλλει η ηρωίδα, όταν τον συναντά μετά τον θάνατο του γιου της, ξεπερνά την ανθρώπινη αδυναμία και την ανάγει σε ανωτερότητα της γυναικείας φύσης. Η γυναίκα κατορθώνει να χαλιναγωγήσει το μίσος και να ελέγξει τις ενστικτώδεις ορμές της.

Μάλιστα, η Διαμαντή Αναγνωστοπούλου εύστοχα συνοψίζει για την ηρωίδα της *Ξεπάρθνης* ότι πρόκειται για *μία ύπαρξη που εκτός από ευτυχία κρύβει και οδύνη, γιατί το τίμημα που πρέπει να πληρώσει για τις επιλογές της είναι η περιθωριοποίηση, η έλλειψη της τρυφερότητας και της αγάπης και η δοκιμασία της απώλειας και τους*

θανάτου... Η ηρωίδα, παρά τις ματαιώσεις της ερωτικής ζωής, παρά το κενό των μητρικών και πατρικών εικόνων, παρά τις δοκιμασίες που της επιβάλλει η κοινωνική πραγματικότητα, κατακτά την ικανότητα να ανταπεξέλθει μόνη της αντιμετωπίζοντας τον κόσμο και το μέλλον, και μέσα από τη στάση της υποφώσκει μια αλλαγή της γυναικείας υποκειμενικότητας σε σχέση με τα αισθήματα και τις αισθήσεις, με το νόμο και το πάθος, με τις έννοιες της ηθικότητας και της ανηθικότητας, με την αντίληψη του ζευγαριού. Τη σκέψη της μοιάζει να κατέχει η απελευθέρωση του υποκειμένου –γυναίκας και άντρα - από τα δεσμά και τα στερεότυπα<sup>567</sup>.

## **7.2 Η αναπαράσταση της γυναικείας χειραφέτησης ως αντίδραση στην αστική παθητικότητα**

Αν και οι πρωταγωνιστές της Λιλίκας Νάκου είναι μαχητές της ζωής, δεν αυτοπροβάλλονται για τα επιτεύγματά τους, δεν παρουσιάζονται ως επαναστάτες ήρωες και δεν εμποτίζουν την αφηγηματική πλοκή με τη μιζέρια και τα βάσανά τους. Άλλοτε ονειροπολούν, άλλοτε στοχάζονται και άλλοτε ασκούν κριτική στην κοινωνική πραγματικότητα με την αφελή ματιά της παιδικής ηλικίας. Το όνειρο και ο λογισμός εκφρασμένα είτε μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση είτε μέσα από την ψυχο-αφήγηση ή μέσα από την εξομολόγηση του πρώτου προσώπου μεταφέρουν στον αναγνώστη τα αδιέξοδα και τα βάσανα της γυναίκας στην ανδροκρατούμενη κοινωνία, ενώ το ίδιο το βίωμα των χαρακτήρων προβάλλεται ως πρότυπο της νέας εργαζόμενης και μορφωμένης γυναίκας. Οι ηρωίδες δεν ωριμάζουν και δεν εξελίσσονται σαν χαρακτήρες κατά τη διάρκεια της ιστορίας, αλλά εστιάζουν στην αφήγηση της προσωπικής τους ζωής. Ουσιαστικά, προβάλλουν μία παραδομένη κοινωνική κατάσταση και τη δική τους αντίδραση σε αυτήν· αντίδραση που απαιτεί μία άμεση κοινωνική μεταρρύθμιση. Ως μετριοπαθείς προσωπικότητες επιτρέπουν και σε δευτερεύοντες χαρακτήρες, αρσενικούς και θηλυκούς, να υπερασπιστούν τα δικαιώματα της γυναίκας στη μόρφωση και στην εργασία και κατ' επέκταση το αίτημα για τη γυναικεία χειραφέτηση να ισχυροποιηθεί.

Τελικά, οι ηρωίδες της Νάκου, ως δημιουργήματα της γυναικείας γραφής, διαμορφώνουν μια «άλλη» συμβολιστική τάξη και εκφράζονται με έναν γυναικείο λόγο, ανατρεπτικό και άρα βαθύτατα «πολιτικό», που υπονομεύει τις κυρίαρχες συμβάσεις

---

<sup>567</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), ό.π. σ.225-226.

πρόσληψης του κόσμου<sup>568</sup>. Καθώς οι γυναικέοι χαρακτηρες επιλέγουν έναν ελεύθερο τρόπο ζωής συνοδευόμενο από βάσανα και δυσκολίες, συμπεριφέρονται ως ενεργά μέλη της κοινωνίας που αποστρέφονται τη μιζέρια. Αντίθετα, η μιζέρια προέρχεται από την παθητικότητα της αστικής τάξης. *Οι γυναίκες της αστικής τάξης εστιάζουν την προσοχή τους στη φροντίδα του σώματος και στον καλλωπισμό και ευρύτερα στρέφουν την έγνοια τους στο να είναι ηθικά και αισθητικά αξιοσέβαστες καταλήγοντας θύματα εκλογής της συμβολικής κυριαρχίας<sup>569</sup>*. Η απραγία της γυναίκας αστής φανερώνεται στο πρόσωπο της κυρίας Χριστίνας, τη μητέρα της Βαρβάρας στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή* και επιβεβαιώνεται από τα λόγια της κυρίας Βικτωρίας: *Εννοώ στη μεγαλοαστική τάξη, όπου οι γυναίκες είταν μονάχα για τη βιτρίνα και δεν ξέραν τίποτα να κάνουν με τα δυο τους χέρια... Δε λέω για τις γυναίκες του χωριού και μας τις άλλες!...* (ΚΖ: 209). Η εξαίρεση της Βαρβάρας από το σύνολο της αστικής τάξης μαρτυρά την αντίστασή της στην επιβολή των ηθικών αξιών της μπουρζουαζίας. Η παρακμάζουσα κατάσταση της αστικής κοινωνίας περιλαμβάνει γονείς δεσποτικούς με αμείλικτη αυστηρότητα στα ζητήματα ηθικής και γυναίκες τεμπέλες, άνεργες (Π: σ.226), ανόητες, ημιμαθείς, κουτσομπόλες, φλύαρες, χαρτοπαίκτες (ΑΠ: σ.15, 237), οι οποίες ανατρέφουν τα παιδιά τους μέσα στο ψέμα και την υποκρισία (Ξ: σ.55).

Εν αντιθέσει, οι γυναίκες εργαζόμενες της μυθοπλασίας της Νάκου διεκδικούν μία θέση στον κόσμο της οικονομίας και κατά συνέπεια επιδιώκουν μία θέση στον κόσμο της εξουσίας. Μέσα από αυτές η Λιλίκα Νάκου προσπαθεί με τη συνείδηση του φύλου της να κατονομάσει από την αρχή τον κόσμο και τον εαυτό της κατασκευάζοντας καινούρια πρότυπα και νέους μύθους, ή ξαναγράφοντας τους παλιούς από γυναικεία σκοπιά και με αυτόν τον τρόπο επιχειρεί μία ριζική επέμβαση στο σημασιολογικό σύμπαν που είναι απόλυτα ανδρικό. Με άλλα λόγια, ζητά να μετατρέψει τον εαυτό της από αντικείμενο συναλλαγής σε ομιλούν υποκείμενο<sup>570</sup>. Κατορθώνει ο λόγος της να αποτελέσει μία καταγγελία της παθογενούς ελληνικής κοινωνίας, η οποία αφήνει τις γυναίκες μέσα στην άγνοια και τη φτώχεια, ενώ τις αποκλείει από την εκπαίδευση και το δικαίωμα στην εργασία<sup>571</sup>.

---

<sup>568</sup> Γκασούκα Μ. (2002), «Εμφυλες Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις της Λογοτεχνίας», *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, προοπτικές, Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 29,30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002*, επιμ. Α. Κατσίκη Γκίβαλου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σ.725 (722-727).

<sup>569</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), *Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π. σ.85.

<sup>570</sup> Γκασούκα Μ. (2002), «Εμφυλες Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις της Λογοτεχνίας», ό.π. σ.725 και στο Δούκα-Καμπίτογλου Α. (1996), «Κόρες της Σαπφώς: Ποίηση, Γλώσσα, Επιθυμία», *Οι Γυναικείες Σπουδές στην Ελλάδα και η ευρωπαϊκή εμπειρία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη (58-62).

<sup>571</sup> Lalagianni V., “Entre Fiction et Autobiographie: Les ecrits de Lilika Nakos”, *Neohellicon*, XXXIII, t.1, 2006, σ.126 (123-129).

### 7.2.1 Εργαζόμενη γυναίκα: σύμβολο αλλαγής και φορέας της κοινωνικής μεταρρύθμισης

Ήδη πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο παρατηρείται μία αναδυόμενη κίνηση των δικαιωμάτων των γυναικών τόσο στον ευρωπαϊκό όσο και στον αμερικανικό χώρο. Το φεμινιστικό κίνημα δεν διεκδικούσε μόνο το πολιτικό δικαίωμα της ψήφου ή την κατοχύρωση νομικών δικαιωμάτων στα πλαίσια του γάμου, αλλά κάθε είδους δικαίωμα που θα οδηγούσε την γυναίκα στην πλήρη χειραφέτηση. Η νομική κάλυψη σε περίπτωση διαζυγίου, η εκπαίδευση γύρω από σεξουαλικά και αναπαραγωγικά ζητήματα και η προσφορά μεγαλύτερων ευκαιριών στο χώρο της εργασίας συγκροτούν το βασικό πυρήνα της γυναικείας ανεξαρτησίας. Με αφορμή τον Μεγάλο Πόλεμο, οι γυναίκες εντάχθηκαν σε ανδροκρατούμενους χώρους, όπως σε γραφεία και εργοστάσια, ακόμη και στις στρατιωτικές υπηρεσίες<sup>572</sup>. Μολονότι, πολλά από τα κεκτημένα των γυναικών ήταν προσωρινά, ο πόλεμος στάθηκε σημαντική αφορμή αφενός για να βελτιωθούν τα δικαιώματα των γυναικών, αφετέρου για να επαναπροσδιορίσουν οι γυναίκες την κοινωνική τους ταυτότητα. Αντίστοιχες κινήσεις ανεξαρτησίας πραγματοποιούνται και στον ελλαδικό χώρο κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, καθώς τα γυναικεία αιτήματα εντάσσονται στο πλαίσιο ευρύτερων κοινωνικών διεκδικήσεων. Οι γυναίκες διατυπώνουν απόψεις φιλειρηνικές και διεκδικούν ισότητα στην εκπαίδευση και στην εργασία, καθώς και πολιτικά δικαιώματα, ενώ μάχονται εναντίον της διπλής ηθικής και ζητούν αναμόρφωση του οικογενειακού δικαίου<sup>573</sup>.

Οι εργαζόμενες γυναίκες συνιστούν μία νέα κατηγορία γυναικών της εποχής, η οποία μαζί με τις αλλαγές στον εργασιακό τομέα επέφερε και ποικίλες αντιδράσεις<sup>574</sup>, καθώς η γυναικεία μισθωτή εργασία αποτέλεσε απώτερο σκοπό όχι μόνο του

---

<sup>572</sup> Matthews J. (2005), "American Writing of the Great War", *The Cambridge Companion Literature of the First World War*, ed. V. Sherry, Cambridge University Press, Cambridge, σ.219 (217-242).

<sup>573</sup> Παλαιού Ν. (2011), «Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900-1940», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα: Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών/Γρανάδα (9-10 Σεπτεμβρίου 2010)*, επιμ. Κ. Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, σ.100 (87-100).

<sup>574</sup> Καφετζάκη Τ. (2003), «Γυναικεία Αμφισβήτηση και κομμουνιστική στράτευση: Εργαζόμενες γυναίκες σε μεσοπολεμικά πεζογραφήματα και άρθρα της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Μνήμων*, τόμ.25, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα, <https://ejournals.e-publishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/8462>, ημερομηνία επίσκεψης: 9/11/2022, σ.53 (53-77).

φεμινιστικού κινήματος αλλά και των σοσιαλιστριών και κομμουνιστριών του μεσοπολέμου. Με αυτόν τον τρόπο, η εδραίωση της γυναίκας στον εργασιακό χώρο συμπορεύεται με το αριστερό όραμα για μια γενικότερη κοινωνική μεταρρύθμιση. Η αριστερή ταυτότητα των γυναικών θεωρείται το στοιχείο που εξ ορισμού τους προσδίδει νέο ήθος, τις απομακρύνει από τους παραδοσιακούς ρόλους και νοοτροπίες και τις τοποθετεί ισότιμα πλάι στους άνδρες<sup>575</sup>. Η Λιλίκα Νάκου συμπληρώνοντας το τρίπτυχο της αριστερής, μορφωμένης και αναθρεμμένης στο εξωτερικό, δεν θα μπορούσε να μην ακολουθήσει το ριζοσπαστικό πνεύμα της εποχής. Μάλιστα, το 1930 δημοσίευσε άρθρο στο περιοδικό *Εργασία* με θέμα: «Πώς βλέπω τις Ελληνίδες». Σε αυτό το κείμενο ασκούσε έντονη κριτική στον τρόπο ζωής των σύγχρονων Ελληνίδων, ενώ εναπόθετε τις ελπίδες για μια καλύτερη γενιά γυναικών στην εργαζόμενη γυναίκα, την οποία θεωρούσε ένα υγιές στοιχείο για την ελληνική κοινωνία. Χαρακτηριστικά έγραφε: *Την πονώ την αδελφή μου την Ελληνίδα για την φρικτή ανατροφή που της έδωσαν, που της στρέβλωσαν την ψυχή. Για την κούκλα που έφτιαζαν οι άνδρες, όμοια στο γούστο τους, για την κατάντια της, που πουλιέται για μια «αυτοκινητάδα» κ'ένα ζευγάρι κάλτσες μεταξωτές. Για την αγραματοσύνη που την αφήνουν και τον καϋμό που της έβαλε η μάνα της πρώτη στο κεφάλι, να βρη τον «περίφημο γαμπρό». Για την αγωνία της όσπου να τον βρη και τους εξευτελισμούς που περνά πριν και μετά τον γάμο. Κυττώ έξω τα κορίτσια και ψάχνω να βρω στα μάτια τους καλωσύνη και ανθρωπισμό. Μα στα περισσότερα βλέπω αναίδεια και ανοησία. [...] Από την εργαζόμενη Ελληνίδα μπορεί να βγει μια άλλη γενεά γυναικών, περήφανη και δυνατή. Να το ελπίσωμε»<sup>576</sup>.*

Η συγγραφέας μεταφέρει τις θέσεις της περί γυναικείας ανεξαρτησίας στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή* όχι μόνο μέσα από τη ζωή της κεντρικής ηρωίδας αλλά και μέσα από τα λόγια του Θανάση. Ο Θανάσης ενταγμένος στον Κομμουνισμό πρεσβεύει τις νέες ιδέες και συζητάει συχνά με την Βαρβάρα για τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις που επιδιώκει η αριστερά:

*Της μιλούσε για τη θέση της γυναίκας που θα έπαιρνε σε μια καινούργια κοινωνία ως μέλος ενεργό. Δε θα ήταν μόνον ένα όργανο ηδονής, όπως τη βλέπει ο άντρας στη σύγχρονη κοινωνία, ούτε μια απλή υπηρέτρια του σπιτιού, θα ήταν μια ολοκληρωμένη γυναίκα, πραγματική σύντροφος και μητέρα μαζί. Ο νέος του άβριο, έλεγε ο*

<sup>575</sup> Καφετζάκη Τ. (2003), ό.π. σ.64.

<sup>576</sup> <https://www.vivlionorizontes.gr/2019/05/1903-1989.html>, ημ. τελευταίας επίσκεψης: 24/10/2022.

*Θανάσης με έξαρση, πρέπει να μάθει να έχει σεβασμό σε κάθε ανθρώπινο πλάσμα στη γη (KZ: σ.228).*

Μέσα από τα λόγια του ήρωα διαφαίνεται η σύγχρονη αντιμετώπιση της γυναίκας ως σεξουαλικό αντικείμενο και ο περιορισμός της σε οικιακές εργασίες είτε πρόκειται για τα συζυγικά της καθήκοντα είτε πρόκειται για τον επαγγελματικό θεσμό της υπηρέτριας. Εξάλλου, η γυναίκα είναι συνδεδεμένη με τις οικιακές εργασίες που χαρακτηρίζονται ως εργασίες ιδιωτικές, κρυφές, αθέατες και επονείδιστες, όπως η ανατροφή των παιδιών, αλλά και ακάθαρτες εργασίες, ιδιαίτερα μονότονες, επίπονες και ταπεινές<sup>577</sup>.

Επιπλέον, στα λόγια του Θανάση δίνεται έμφαση στη λέξη «σύντροφος», καθώς μέσα στη σημασία της υπολανθάνει η έννοια της ισότητας ανάμεσα στα δύο φύλα. Η γυναίκα οφείλει να επιδιώκει την ολοκλήρωσή της, η οποία δεν εστιάζει στην εξωτερική εμφάνιση, αλλά στη μόρφωση και στην οικονομική ανεξαρτησία από το αντρικό φύλο. Λογαριάζεται ως «ανθρώπινο πλάσμα» γεγονός που αναδεικνύει τον σεβασμό στο συναισθηματικό της κόσμο και στην προσωπικότητά της. Η ανάδειξη και ο επαναπροσδιορισμός του γυναικείου φύλου μέσα από ένα ανδρικό φύλο αποτελεί ένα ευφυές τέχνασμα της συγγραφέα, το οποίο όχι μόνο εξυψώνει τη γυναικεία φύση, αλλά εκφράζει και την παραδοχή *πως και οι άνδρες αποτελούν κοινωνικό φύλο, πως δεν βρίσκονται πάνω από φύλα και πως δεν εκφράζουν μόνον αυτοί το σύνολο της ανθρωπότητας*<sup>578</sup>. Γίνεται αντιληπτό, ότι η συγγραφέας αντιμετωπίζει τη γυναικεία απελευθέρωση ως αναπόσπαστο μέρος μιας ευρύτερης κοινωνικής αλλαγής, καθώς ακολουθεί την κομμουνιστική αντιμετώπιση του γυναικείου ζητήματος. Ο ριζοσπαστικός λόγος του Θανάση δηλώνει την αντίληψη ότι αποκλειστικός σύμμαχος των γυναικών είναι η εργατική τάξη<sup>579</sup>. Η Χρύσα, ως εργαζόμενη γυναίκα στους άθλιους εργοστασιακούς χώρους, συμπληρώνει τις ιδέες του Θανάση και εκφράζει την ανάγκη *οργάνωσης των εργαζόμενων γυναικών στα επαγγελματικά σωματεία και στη διεκδίκηση ειδικής προστασίας για τις ίδιες*<sup>580</sup>.

Η γυναικεία χειραφέτηση είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στη μυθιστοριογραφία της Νάκου και εμφανίζεται πάντοτε συμπληρωματικά προς τη θέση

---

<sup>577</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), *Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π. σ.20.

<sup>578</sup> Γκασούκα Μ. (1998), *Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις του Φύλου. Ζητήματα Εξουσίας και Ιεραρχίας*, Διάδραση, Αθήνα, σ.73.

<sup>579</sup> Καφετζάκη Τ. (2003), «Γυναικεία Αμφισβήτηση και κομμουνιστική στράτευση: Εργαζόμενες γυναίκες σε μεσοπολεμικά πεζογραφήματα και άρθρα της Γαλάτειας Καζαντζάκη», ό.π. σ.55.

<sup>580</sup> Καφετζάκη Τ. (2003), ό.π. σ.55.

του κεντρικού προσώπου. Πέρα από την ατομική προσπάθεια για ελευθερία γύρω από την ηρωίδα λαμβάνουν χώρα διάλογοι που είτε ενισχύουν το εγχείρημά της είτε της υπενθυμίζουν τη σύγχρονη και πραγματική θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Κατ' επέκταση, στα αφηγήματα προβάλλονται δύο κόσμοι που έρχονται σε ρήξη. Από τη μία πλευρά, αναδύεται η μελλοντική κοινωνική μεταρρύθμιση, όπου η εργασία και η μόρφωση θα αξιοποιηθούν ως εφελτήριο ανεξαρτησίας και από την άλλη παρουσιάζεται η δυσχερής ζωή των Ελληνίδων της σύγχρονης πραγματικότητας. Η καθηγήτρια Λογοτεχνίας, Πάτσιου Βασιλική, σημειώνει σχετικά ότι *το φύλο προβάλλεται ως ζήτημα κεντρικής σημασίας για τις διεργασίες που συντελούνται κατά την απόπειρα μετασχηματισμού μίας κοινωνικής τάξης πραγμάτων, συνδέοντας την κατασκευή της υποκειμενικότητας με την εξέγερση, τη σύγκρουση και τη διαμαρτυρία*<sup>581</sup>. Τελικά, οι μεσοπολεμικές και μεταπολεμικές ηρωίδες της Νάκου βιώνουν το μεταίχμιο μίας ριζοσπαστικής αλλαγής, η οποία είναι αποτέλεσμα μίας ευρύτερης επανάστασης των γυναικών στο εξωτερικό.

Η εξουσιαστική δύναμη του άντρα απέναντι στη γυναίκα φαίνεται έντονα στο μυθιστόρημα *Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, όταν η Έβελ και ο θεός ο Σπύρος διαπληκτίζονται με αφορμή τον ελεύθερο τρόπο ζωής και έκφρασης της Έβελ. Η ελευθερία που αντιπροσωπεύει δεν συνυφίνεται με τα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας στα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα. Κατά τη διάρκεια της διένεξης ομολογεί ο θεός Σπύρος: *Αμ', τι νομίζεις, πως είμαστε στην Αμερική, όπου κάνουν οι γυναίκες ό,τι θέλουν; Βρισκόμαστε στην Ελλάδα, και σε κρατώ τώρα στα δίχτυα μου* (ΑΠ: σ.132). Ο εγκλωβισμός της γυναίκας μεταφέρεται από την Βοιωτία στην Κρήτη μέσα από το μυθιστόρημα *Η κυρία Ντορεμί*. Η καθηγήτρια των ελληνικών, κυρία Φρόσω μέσα από το έντονα προφορικό ύφος μαρτυρά την οπισθοδρομική αντίληψη των αρσενικών και τους περιορισμούς που θέτουν στη γυναίκα:

*Έχουμε κάτι στενοκέφαλους, κάτι καθαρευουσιάνους που λατρεύουν ακόμα το Μιστριώτη, κάτι οπισθοδρομικούς που μισούν τη γυναίκα και την πρόοδό της. Τη θέλουν ακόμα σκλάβο, να τους πλένει τα πόδια!... Αυτό το άκουσα με τα ίδια τ' αυτιά μου... (ΚΝτ: σ.145).*

---

<sup>581</sup> Πάτσιου Β.(2013), «Αμφισημία και Ετερότητα: Η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο της Άλκη Ζέη και οι μεταμορφώσεις του θηλυκού εαυτού», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα, σ.79 (76-82).



Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα η σκλαβιά της γυναίκας δεν εστιάζεται μόνο στις ερωτικές και συζυγικές σχέσεις. Αντίθετα, προεκτείνεται στον θεσμό της πατριαρχικής οικογένειας και στον θεσμό της υπηρέτριας<sup>582</sup>· θεσμοί που φυλακίζουν τη γυναίκα στον χώρο του σπιτιού χωρίς καμία ελπίδα απελευθέρωσης. Η κυρία Φρόσω ομολογεί με αγανάκτηση για τον τυραννικό πατέρα της:

*Δεν ήθελε καν να σπουδάσω, να πάω στο Πανεπιστήμιο, γιατί θα ήμουν εκεί μαζί μ' αγόρια!... Έκανε μαρτύριο τη ζωή της μάνας μου και τη δικιά μου! Φανταστείτε πως και τώρα εδώ στο Ρέθυμνο δε μου επιτρέπει να καθίσω στο καφενείο ούτε να σεργιανίσω στην προκουμαία μαζί με συναδέλφους!... Δε θέλει ούτε και να παντρευτώ, για να μην αναγκαστεί να πάρει υπηρέτρια στο σπίτι... Τέτοιος εγωιστής είναι!... Αχ, ας ήμουν για λίγο στην Αθήνα να ξανασάνω!...*  
(ΚΝτ: σ.54).

Παράλληλα, ο γυμνασιάρχης συζητώντας με την Κατερίνα στο σπίτι του μαρτυράει πως οι ίδιες οι γυναίκες νοικοκυρές εννοούν να δουλεύουν σαν σκλάβες οι κοπέλες που παίρνουν στο σπίτι τους, κι ακόμα να μην έχουν ούτε το δικαίωμα να φύγουν όποτε τους αρέσει (ΚΝτ: σ.98).

Αυτή η αίσθηση της απαγόρευσης στις συζυγικές σχέσεις και γενικότερα στη νοοτροπία που την επιβάλλει και την διαχέει στα ελληνικά σπίτια φανερώνει τη δυσκολία της κεντρικής ηρωίδας να ορθοποδήσει χωρίς τη συνύπαρξη του αντρικού προσώπου. Αν και το μυθιστόρημα *η Κυρία Ντορεμί*, είναι γραμμένο με χιουμοριστική και σαρκαστική διάθεση απέναντι στην ελληνική επαρχία, κατορθώνει να αναδείξει το κυρίαρχο γυναικείο πρότυπο της «έρειας εν τω οίκω<sup>582</sup>». Η πρωταγωνίστρια βιώνει τις δυσκολίες της προσαρμογής σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο. Πέρα από την ατομική της προσπάθεια για επιβίωση, χρειάζεται να αντιμετωπίσει την κριτική και τα σχόλια των ντόπιων, ενώ διαρκώς ανακαλύπτει στοιχεία της νοοτροπίας των κατοίκων. Μάλιστα, εκφράζει ανοιχτά την αγανάκτησή της με όσα ευτράπελα συμβαίνουν γύρω της και συχνά καταφεύγει σε αναπολήσεις της ζωής στο Παρίσι και στην κυβερνάντα της την Πωλίν. Η σύγκριση της ελληνικής επαρχίας με την πρωτεύουσα της ευρωπαϊκής Γαλλίας μεγεθύνει το πρόβλημα της γυναικείας χειραφέτησης στην Ελλάδα.

---

<sup>582</sup> Παλαιού Ν. (2011), «Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900-1940», ό.π. σ.90.

Κοινός παράγοντας ανάμεσα στο μυθιστόρημα *η Κυρία Ντορεμί* και στο *Για μια Καινούρια Ζωή* είναι η προσπάθεια της γυναικείας φιγούρας για επιβίωση στον χώρο της εργασίας και για την κατάκτηση μίας ελεύθερης ζωής, η οποία δεν θα επικρίνεται από το κοινωνικό σύνολο. Αν και το αφήγημα *Για μια Καινούρια Ζωή* είναι περισσότερο προσεγμένο στον τρόπο διάρθρωσης της αφηγηματικής γραφής, *η Κυρία Ντορεμί* κατορθώνει εξίσου να αναπαραστήσει την γυναικεία καταπίεση. Στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*, η αφηγηματική πλοκή δεν περιορίζεται μονάχα στη θέση της γυναίκας, αλλά επεκτείνεται στην ιδεολογική αναπαράσταση του δικτατορικού καθεστώτος. Η κοινωνική κριτική που ασκείται αφορά τη γενικότερη νοοτροπία των Ελλήνων απέναντι στα οικονομικά και πολιτικά προβλήματα της χώρας αφήνοντας στις τελευταίες σελίδες να ξεδιπλωθεί το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και να αναδυθεί η ελπίδα για ένα καλύτερο κόσμο. Συνεπώς, το μυθιστόρημα μεταφέρει στον αναγνώστη μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση ποικίλα σημειώματα εξίσου σημαντικά.

Αντίθετα, *Η Κυρία Ντορεμί* εστιάζει αποκλειστικά στον αγώνα της εργαζόμενης γυναίκας για επιβίωση και στο προσωπικό δράμα του ήρωα. Το χιουμοριστικό ύφος και τα ευτράπελα γεγονότα που καλύπτουν την αφήγηση δεν μειώνουν τα χαρακτηριστικά της γυναικείας γραφής που την εμποτίζουν. Το κεντρικό πρόσωπο λειτουργεί τόσο ως φορέας της δικής του εσωτερικότητας όσο και ως εξωτερικός παρατηρητής της ελληνικής κοινωνίας και των έμφυλων διαστάσεών της. Μέσα από ένα «Εγώ» αυτοβιογραφικής μορφής μεταφέρεται στον αναγνώστη η αλληλεπίδραση της Κατερίνας Μακρή με τους κατοίκους της επαρχίας και η επικριτική της στάση απέναντι στη νοοτροπία τους. Οι περιορισμοί που τίθενται στην γυναίκα, το κουτσομπολιό και η εξουσιαστική σχέση με το ανδρικό φύλο συγκροτούν για την ηρωίδα ένα διαρκές κοινωνικό βάρος, το οποίο κουβαλάει σε όλη την διάρκεια της αφήγησης. Η τελική της φυγή από το νησί συμβολίζει την αποστροφή στον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας και την ανάγκη της για απελευθέρωση και για έξοδο στο δημόσιο βίο.

### **7.2.2 Μορφωμένη γυναίκα: ο αντι-ήρωας της ελληνικής κοινωνίας**

Στο παρόν της αφήγησης οι ηρωίδες προσπαθούν να αποτινάξουν το κυρίαρχο γυναικείο στερεότυπο και να μετατρέψουν την γυναίκα από παθητικό σε κοινωνικό ον. Η μισθωτή εργασία και η μόρφωση αποτελούν τα εχέγγυα για τη δημιουργία νέων συνθηκών στη ζωή των Ελληνίδων, συνιστούν βασικό παράγοντα διαφοροποίησης της

κοινωνικής τους κατάστασης σε σχέση με το παρελθόν<sup>583</sup> και συμβάλλουν στην χειραφέτηση αφ' εαυτών<sup>584</sup>. Βέβαια, η Λιλίκα Νάκου προβάλλει τη μόρφωση ως μέρος μιας εσωτερικής διεργασίας κατά την οποία ο κάθε άνθρωπος ανεξαρτήτου φύλου θα εξυψωθεί σε μία ανώτερη μορφή. Οι ηρωίδες, έχοντας αποστασιοποιηθεί από τον παθητικό ρόλο που επιτάσσει η αστική τάξη, δημιουργούν την δική τους κοινωνική ομάδα, η οποία περιλαμβάνει ανθρώπους μορφωμένους και εσωτερικά καλλιεργημένους. Με αυτόν τον τρόπο, η συγγραφέας διαχέει σε κάθε μυθιστόρημα ρητορικούς αντιπροσώπους εν ονόματι της οποίας ομιλούν και κατά συνέπεια αναδεικνύονται οπτικές θέασης των κοινωνικών πραγμάτων, οι οποίες διαφεύγουν των κατεστημένων προσανατολισμών<sup>585</sup>. Η υπεράσπιση των ανθρώπινων δικαιωμάτων της γυναίκας δεν πραγματοποιείται μόνο από το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, αλλά και από δευτερεύουσες φωνές, με αποτέλεσμα η «αόρατη»<sup>586</sup> γυναικεία οντότητα να καθίσταται ορατή.

Η παιδική ηλικία των ηρωίδων στο μυθιστόρημα *Γ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* και στη νουβέλα *Ναυσικά* τις οδηγεί σε μία παθητική στάση χωρίς αυτοπροβολή. Η Βαρβάρα και η Ναυσικά, αν και αδυνατούν να υπερασπιστούν το δικαίωμά τους στη μόρφωση, η θέση τους εκφράζεται με την επιλογή συγκεκριμένων προσώπων της οικογένειας. Η Βαρβάρα των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων* συνδέεται πνευματικά με τον παππού και αποστρέφεται τη γιαγιά, αγνοώντας την ομοιότητα του φύλου. Επίσης, η Ναυσικά νιώθει στενό δέσιμο με την μητέρα της, καθώς βιώνει το διαζύγιο των γονιών της ως απόρριψη από τον πατέρα. Η μητέρα της, η Λένα, εμφανίζεται σαν μια ρομαντική ψυχή που αγαπάει το διάβασμα. Βιώνοντας την οικονομική εξάρτηση από τον σύζυγό της, επιθυμεί η κόρη της να σπουδάσει, ώστε να είναι αυτόνομη και να έχει την δυνατότητα να εργασθεί. Τόσο ο παππούς της Βαρβάρας όσο και η μητέρα της Ναυσικάς λειτουργούν ως φερέφωνα των μικρών ηρωίδων, καθώς εκφράζουν την ιδεολογική τους τοποθέτηση με τον τρόπο που τα δύο κεντρικά πρόσωπα θα την εξέφραζαν σε μεγαλύτερη ηλικία. Η ταύτιση των απόψεων και των συναισθημάτων ανάμεσα στους ενήλικες και στα παιδιά φαίνεται σε διάσπαρτα σημεία του κειμένου.

---

<sup>583</sup> Καφετζάκη Γ. (2003), «Γυναικεία Αμφισβήτηση και κομμουνιστική στράτευση: Εργαζόμενες γυναίκες σε μεσοπολεμικά πεζογραφήματα και άρθρα της Γαλάτειας Καζαντζάκη», ό.π. σ.54.

<sup>584</sup> Παλαιού Ν. (2011), «Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900-1940», ό.π. σ.94.

<sup>585</sup> Μπογιατζής Β., «Γενιά του '30: Παλιγγενετικός Μοντερνισμός στα πλαίσια της οργανωμένης νεωτερικότητας; Σκέψεις και μεθοδολογικές σημειώσεις με αφορμή τον Μύθο της Γενιάς του Τριάντα», *Νέα Εστία*, τχ.1848, Οκτώβριος 2011, σ.553 (536-575).

<sup>586</sup> Μπογιατζής Β., Οκτώβριος 2011, ό.π. σ.553.

Χαρακτηριστική είναι η γνώμη της Βαρβάρας σχετικά με τον γραμματικό του Προέδρου της Βουλής, τον κύριο Κουρίδη: *Η Βαρβάρα τον αντιπαθούσε πολύ, γιατί ένα βράδυ στην τραπεζαρία, μπροστά σε κόσμο, μίλησε με περιφρόνηση για τις γυναίκες* (ΑΠ: σ.198). Η επόμενη αφηγηματική πρόταση εσωκλείει την άποψη του παππού για το ίδιο πρόσωπο και λειτουργεί ως επανάληψη της προγενέστερης διατύπωσης της εγγονής του: *Ο παππούς, που απ' τις σπάνιες φορές έτυχε να βρίσκεται στην τραπεζαρία, δεν μπορούσε ν' ακούει να κατηγορούν τις γυναίκες* (ΑΠ: σ.199).

Για το αρσενικό φύλο η μόρφωση των γυναικών μοιάζει με απειλή απέναντι στη δύναμη και στην εξουσία τους. Η διατήρηση του αναλφαβητισμού του γυναικείου φύλου δημιουργεί γυναίκες ανίκανες να εργαστούν και να αναλάβουν ενεργό δράση στην κοινωνία, με αποτέλεσμα να καταλήγουν παθητικές οντότητες. Τις αντιλήψεις της Βαρβάρας και του παππού ακολουθεί ένα δραματικό μέρος, στο οποίο λαμβάνει χώρα ένας διάλογος ανάμεσα στον παππού και στον κύριο Κουρίδη, σύμβολο του συντηρητισμού και παλαιοκομματισμού στην Ελλάδα. Η συζήτηση σχετίζεται με την αξία της μόρφωσης στις γυναίκες και ξεκινάει με αφορμή τη νέα σύζυγο του γραμματικού. Στα λόγια του παππού διακρίνεται έντονα ο ειρωνικός τόνος, ο οποίος αντιδιαστέλεται με τον σοβαρό και ειλικρινή τόνο του κυρίου Κουρίδη. Ο παππούς εκφράζεται με λόγια που κατά βάθος δεν εννοεί και η αλήθεια τους κρύβεται στο αντίθετο νόημα από αυτό που μεταφέρουν:

*- Και είστε παντρεμένος, κύριε Κουρίδη;...Ε! Φαντάζομαι, καθώς είναι και νεότερή σας, πόσο θα τη μορφώσατε εσείς, ως προοδευμένος άνθρωπος με συγχρονισμένες ιδέες... - Άλλη όρεξη δεν είχα! Η γυναίκα είναι επικίνδυνη για τον άντρα όταν μορφωθεί και είναι έξυπνη. Συχνά παρατήρησα, πως όταν μορφωθούν, γίνονται καλύτερες από τον άντρα. Τότε πώς να θέλει να είναι δούλα στον άντρα, όπως πρέπει να είναι;* (ΑΠ: σ.199).

Μέσα από τον συνολικό διάλογο αποκαλύπτεται η ταύτιση της ιδεολογίας με τη θέση της γυναίκας. Οι φιλοβασιλικοί και συντηρητικοί επιμένουν στη μόρφωση της γυναίκας σε βασικές γνώσεις, όσο χρειάζεται για να διαπαιδαγωγήσει τα παιδιά της. Αντίθετα, οι αριστερές ιδέες του παππού απαιτούν την απόκτηση μιας βαθύτερης γνώσης, ώστε να καλλιεργηθεί πνευματικά ο εσωτερικός εαυτός.

Την άποψη των συντηρητικών υπερασπίζεται και η κυρία Χριστίνα, η μητέρα της Βαρβάρας, η οποία ανάλωσε τον βίο της στην προσπάθεια να ενταχθεί και να ενσωματωθεί στην αστική τάξη. Κατά τη γνώμη της η εκμάθηση των γαλλικών και του

πιάνου θα ενισχύσει την κοινωνική αναγνώριση της Βαρβάρας, ενώ το ελεύθερο παιχνίδι αποτελεί τροχοπέδη στην κατάκτηση των επιτηδευμένων τρόπων συμπεριφοράς:

*- Μου φαίνεται πως ο Σπύρος έχει δίκιο. Παρατρέχει στις αυλές, και θαρρώ πως της δώσατε μεγάλη ελευθερία. Πρέπει να μπει σε τάξη. Να μάθει γαλλικά, μουσική, σαν κορίτσι καλής κοινωνικής τάξεως που είναι (ΑΠ: σ.273).*

Ο περιορισμός της γυναίκας και η ημιμάθεια ως αυτοσκοπός αναπαρίστανται συμβολικά μέσα από έναν διάλογο που πραγματώνεται ανεξάρτητα από τη ροή της πλοκής. Πρόκειται για μια συζήτηση ανάμεσα σε οικονομικά εύρωστους κατοίκους της Λιβαδειάς κατά τη διάρκεια ενός παιχνιδιού χαρτιών. Η συζήτηση αφορά τα μαθήματα τέχνης που παραδίδει ο κύριος Πιαβέλης στις πλούσιες κυρίες της επαρχίας. Τον λόγο παίρνει ένας αντιπρόσωπος κάποιας ασφαλιστικής εταιρίας, ο οποίος δεν επιτρέπει στις κόρες του να συμμετέχουν στα μαθήματα του κυρίου Πιαβέλη. Στα λόγια του εσωκλείεται η κυριαρχούσα αντίληψη για την αιώνια παραμονή της γυναίκας στο εσωτερικό μέρος του σπιτιού:

*- Αμ, καλά κάνω εγώ και δεν αφήνω τα κορίτσια μου να πηγαίνουν πουθενά... Πρώτον, να μου πείτε τι χρειάζονται πολλά γράμματα στις γυναίκες... Όχι, τους λέω... Μέσα!... Κουζίνα, ντατέλα και κάθε δεκαπέντε, έναν περίπατο με τους γονείς, να το πρόγραμμά μου για τα κορίτσια... (ΑΠ: σ.239).*

Οι λέξεις «κουζίνα» και «νταντέλα» λειτουργούν ως σύμβολα του τόπου και της απασχόλησης των γυναικών, ενώ η λέξη «μέσα!» σε συνδυασμό με την πληθώρα των σημείων στίξεων που συνοδεύουν τα λόγια του επαρχιώτη ασφαλιστή καθιστούν το λόγο διαταγή και φανερώνουν τον απολυταρχικό τρόπο με τον οποίο το αντρικό φύλο εξουσιάζει το γυναικείο.

Η Λιλίκα Νάκου ως συγγραφέας και μυθιστοριογράφος είναι μία κριτικός του καιρού της. Δημιουργεί τον χαρακτήρα του παππού και πάνω του οικοδομεί τον κοινωνικό άνθρωπο, ο οποίος σαν κομμάτι του ευρύτερου κύκλου, μεταφέρει τη συνείδηση της εποχής του και με την πείρα της ολόγυράς του πραγματικότητα μπορεί να ξεχωρίσει ανάμεσα στον κόσμο που τον τριγυρίζει το κύριο και ουσιαστικό στοιχείο<sup>587</sup>. Η ανδρική του φύση δεν του απαγορεύει να εκφράζει τον γυναικείο λόγο και να

---

<sup>587</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.177.

υπερασπίζεται το δικαίωμα της γυναίκας στην μόρφωση. Για τον παππού το θηλυκό στοιχείο λειτουργεί συμπληρωματικά με το αρσενικό και για αυτό το λόγο είναι απαραίτητη η εξύψωσή του. Αρνείται κατηγορηματικά την βιολογική κατωτερότητα του μυαλού της γυναίκας και τεκμηριώνει επιστημονικά την άποψή του μέσα από την αναφορά του στον Λουδοβίκο Παστέρ. Αντιπροσωπευτικά είναι τα λόγια του παππού προς την κυρία Αντωνίνα:

*Έπειτα [η γυναίκα] πρέπει βέβαια να είναι κι έξυπνη. Αλλά προπάντων χρειάζεται να μορφωθεί. Γιατί αλλιώς, όπως είναι ένα πλάσμα πιο κοντά στη φύση, πιο ενστικτώδες θα έλεγα από τον άντρα, χρειάζεται να εξυψωθεί, ν' αποκτήσει κάποια πνευματικότητα (ΑΠ: σ.211).*

Ο ίδιος αναγνωρίζει τις γυναικείες ικανότητες, οι οποίες εάν δεν καλλιεργηθούν με αρετή, θα αναδυθούν ανήθικες στάσεις συμπεριφοράς, όπως το κουτσομπολιό και η πονηριά. Ουσιαστικά, οι συγκεκριμένες συνήθειες των γυναικών προκύπτουν από την έλλειψη μόρφωσης και από τους εκτεταμένους περιορισμούς.

Η βαθιά μόρφωση του παππού, το φύλο, η ηλικία, ο σεβασμός που υπάρχει στο πρόσωπό του, καθώς και η σοφία του κατοχυρώνουν την ανάγκη για τη μόρφωση των γυναικών και δεν επιτρέπουν στη συντηρητική πλευρά της κοινωνίας την έκφραση αντίθετου επιχειρήματος. Η ίδια αντίληψη περί μορφώσεως των γυναικών συναντάται και στη *Ναυσικά* κατά τη διάρκεια συζήτησης της μητέρας Λένας και του θείου της που τις φιλοξενεί. Το όνειρο της Λένας είναι η κόρη της να μορφωθεί, καθώς έχει συνδυάσει την μόρφωση και την εργασία με την ανεξαρτησία. Ωστόσο, ο θείος της φαίνεται να ενστερνίζεται την άποψη των συντηρητικών:

*- Σχολείο;... Τι να τα κάνει τα γράμματα; Φουσκώνουν το κεφάλι.*

*Όσο για τα κορίτσια, παίρνουν αέρα...*

*- Μα εγώ θέλω η κόρη μου να σπουδάσει, να γίνει ανεξάρτητη να δουλέψει, να μην έχει ανάγκη από κανέναν άντρα, για να ζήσει με αξιοπρέπεια (N: σ.30-31).*

Τόσο η φωνή του παππού όσο και η φωνή της Λένας δεν ταυτίζεται με το μεγαλύτερο μέρος του κοινωνικού συνόλου και δημιουργεί για τη γυναίκα ένα αντιστερότυπο της εποχής. Ωστόσο, ενδιάμεσα στην πλοκή εμφανίζονται διάφοροι κοινωνικοί τύποι που συμβάλλουν στη σφαιρική παρουσίαση του γυναικείου ζητήματος. Η συγγραφέας υιοθετεί την τεχνική του διαλόγου και αφήνει χώρο σε σημαντικούς και ασήμαντους ήρωες να μιλήσουν. Ο τόνος και το ύφος που

διαρθρώνουν το λόγο αποκαλύπτουν στον αναγνώστη την θέση της συγγραφέα απέναντι στο γυναικείο ζήτημα και φανερώνουν την επικριτική της στάση στη γυναικεία καταπίεση. Αν και η ίδια η Λιλίκα Νάκου ήταν βαθιά μορφωμένη, η επανάληψη της ανάγκης για σωστή εκπαίδευση των γυναικών, καθιστά την έλλειψη αυτού του δικαιώματος ως ένα «τραύμα» συλλογικό.

### **7.2.3 Η διάπλαση της γυναικείας ταυτότητας μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης**

Ο διάλογος ανάμεσα στη Λένα και στον θείο της Ναυσικάς, που λαμβάνει χώρα στην ομώνυμη νουβέλα, διαδραματίζεται αρκετά χρόνια αργότερα στο διήγημα «Ο δεσμός». Το διήγημα, ακολουθώντας τις συμβάσεις του αυτοδιηγητικού είδους<sup>588</sup>, είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο και αποτελεί μία εξομολόγηση της κεντρικής ηρωίδας σχετικά με τον δεσμό που είχε αναπτύξει με τη μητέρα της στην ηλικία των δέκα ετών. Συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα δύο γυναικεία πρόσωπα αποτελεί η αγάπη για το διάβασμα, η οποία αναπαρίσταται εκτενέστερα σε σχέση με τη νουβέλα, *Ναυσικά*, καθώς οι λίγες σελίδες του διηγήματος είναι αφιερωμένες αποκλειστικά στο ζήτημα της γυναικείας διάπλασης και χειραφέτησης μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης λογοτεχνικών βιβλίων.

Η βιολογική σχέση μητέρας – κόρης που συνδέει την Ελένη με την μικρή της κόρη, Λιλίκα, δεν αποτελεί προϋπόθεση για μία ουσιαστική πνευματική σχέση. Αντίθετα, όπως εξομολογείται η Λιλίκα : *Δεν είναι πάντα σωστό που λένε, πως ένα παιδί αγαπά τη μητέρα του από τα πρώτα χρόνια της ζωής του...* (Δεσ: σ.77). Αρχικά, η μικρή ηρωίδα φανερώνει την αδυναμία της στο πρόσωπο της νταντάς, Αλεξάνδρας, μίας λαϊκής γυναίκας που συγκεντρώνει στο πρόσωπό της πρωτόγονα χαρακτηριστικά χαρακτηριστικά που συνυφαίνονται με το αυθόρμητο, το αφελές και το αθώο της παιδικής ηλικίας. Η νταντά λειτουργεί για τη Λιλίκα ως υποκατάστατο της μητρικής φροντίδας και αγάπης, καθώς η μητέρα εμφανίζεται ως χαρακτήρας να ακολουθεί τα αστικά στερεότυπα. Παρόλα αυτά, η μητέρα αδυνατώντας να διαχειριστεί το στενό δέσιμο της κόρης της με την κυβερνάντα της, αποφασίζει να απομακρύνει τη δεύτερη από την οικογένεια. Η αντίδραση της Λιλίκας είναι έντονη και η απώλεια της Αλεξάνδρας της αναδύει τον χειρότερο εαυτό της. Η ίδια με τη ματιά του ενήλικα

---

<sup>588</sup> Καλογήρου Τζ. (2016), ««Το διάβασμα είναι μαγεία!» Αναπαραστάσεις της γυναικείας ανάγνωσης. (Με αφορμή ένα διήγημα της Λιλίκας Νάκου)», *Το Αλωνάκι της Ανάγνωσης: Αναλύσεις Λογοτεχνικών Κειμένων και Διδακτικές Προσεγγίσεις της Λογοτεχνίας*, Επτάλοφος, Αθήνα, σ. 104 (101-114).

αφηγητή μαρτυράει πως: *Άρχισα να κλείνομαι στον εαυτό μου... Γίνηκα ένα κακό παιδί, παράξενο* (Δεσ: σ.77). Η αποστροφή απέναντι στο πρόσωπο της αστής μητέρας κορυφώνεται και η συμπάθεια για τις υπηρέτριες μεγεθύνεται. Σε αυτό το σημείο της αφηγηματικής κορύφωσης, η συγγραφέας εντέχνως προβάλλει το διάβασμα ως εφαλτήριο για μία μεταστροφή του χαρακτήρα τόσο της μητέρας όσο και της κόρης.

Καθώς η Λιλίκα έχει μετατραπεί σε ένα αντιδραστικό παιδί, προβαίνει σε πράξεις που αντιτίθενται στην αστική ανατροφή της. Συγχρόνως, η μητέρα της στρέφεται όλο και περισσότερο στο διάβασμα, μία ενασχόληση που την απομακρύνει από τις αστικές της συνήθειες και τον καθιερωμένο συζυγικό της ρόλο. Η αντιδραστικότητα της μικρής ηρωίδας ταυτίζεται με την ενάντια στα αστικά πρότυπα απασχόληση της μητέρας της κι έτσι οι δύο γυναίκες για πρώτη φορά βρίσκουν ένα κοινό σημείο επαφής, την ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων. Όπως αναφέρει και η καθηγήτρια Λογοτεχνίας, Τζίνα Καλογήρου, *η συνήθεια της ανάγνωσης μεταβιβάζεται από τη μητέρα στην κόρη μέσα στο πλαίσιο της οικιακής σφαίρας, δηλαδή τον κατ'εξοχήν γυναικείο χώρο του έσω. Η μητέρα διαβάει στο παιδί της μέσα στο σπίτι, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο τη συνοχή του οικογενειακού πυρήνα, αλλά και τη θαλπωρή της εστίας*<sup>589</sup>. Στο παρόν διήγημα το διάβασμα χαρακτηρίζεται ως «μαγεία» (Δεσ: σ.80). Πρόκειται για έναν χαρακτηρισμό που εμπεριέχει την έννοια του άγνωστου. Αν αυτό το στοιχείο του ανεξερευνήτου ωθεί τις δύο γυναίκες στην καταβύθιση της ανάγνωσης, για τους άντρες του σπιτιού θεωρείται επικίνδυνο. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του θείου της Λιλίκας, όταν απευθύνεται στη μητέρα της: *λόγια που έχουν χαραχτεί στη μνήμη της μικρής ηρωίδας:*

*Το πολύ διάβασμα είναι σαν τα ναρκωτικά, είναι σαν τη μαγεία! Δεν σ' αφήνουν να βλέπεις την πραγματικότητα... Κι εσύ Ελένη δεν βλέπεις την πραγματικότητα, ότι ο άντρας σου φεύγει από σένα και δεν φταίει αυτός... Η γυναίκα, ο ρόλος της γυναίκας είναι να κοιτά το σπίτι της, το διάβασμα την αποσπά από την πραγματικότητα. Έτσι παίρνουν τα μυαλά της αέρα, ή ζει σε μία μαγεία* (Δεσ: σ.80).

Κοινός παράγοντας ανάμεσα στη διττή σημασία της μαγείας του διαβάσματος είναι η αίσθηση της ελευθερίας και κατ' επέκταση της ευχαρίστησης που προσφέρει στον αναγνώστη. Για το ανδρικό φύλο η ελευθερία συνοδεύεται από την απώλεια του ελέγχου και της εξουσίας πάνω στο γυναικείο φύλο, ενώ για τη γυναίκα η επαφή με το

---

<sup>589</sup> Καλογήρου Τζ. (2016), ό.π. σ.110.



διάβασμα όχι μόνο τις μεταφέρει σε άλλους κόσμους, αλλά και τις διαμορφώνει ως προσωπικότητες. Μέσα στο διήγημα, οι τίτλοι των έργων και τα ονόματα των συγγραφέων που μνημονεύονται (Η Καλύβα του Μπαρμπα-Θωμά, Μπεν Χουρ, Ροβινσώνας Κρούσος, Ιούλιος Βερν κ.α.) λειτουργούν ως δείκτες του μακρινού, του εξωτικού και του ανοίκειου. Πρόκειται για έργα που ταξιδεύουν την αναγνώστρια στον τόπο και τον χρόνο: από τις φυτείες του αμερικανικού νότου έως τα παρθένα νησιά του Ειρηνικού Ωκεανού<sup>590</sup>. Η εξερεύνηση του Άλλου και η γνωριμία με κοινότητες ανθρώπων, όπως των Αφρικανών και των Εβραίων, που έχουν γίνει δέκτες μίας ρατσιστικής αντιμετώπισης, αφενός καλλιεργούν την πνευματικότητα της μικρής Λιλίκας, αφετέρου την εξελίσσουν ως ανθρώπινη οντότητα. Μέσα από τη διαδικασία του διαβάσματος, παρατηρείται μία μεταστροφή στον χαρακτήρα της ηρωίδας. Πέρα από τη στενή σχέση που τη συνδέει πια με τη μητέρα της, η ίδια αποκτά μία αίσθηση ασφάλειας για τον κόσμο που την περιβάλλει. Αποτινάσσοντας τον φόβο του ανοίκειου και του ξένου, νιώθει αγάπη για όλους τους ανθρώπους. Καθώς το κεντρικό πρόσωπο αφηγείται την ιστορία του, ανακαλεί μνήμες που του αφυπνίζουν το αίσθημα της ελευθερίας που το διακατείχε εκείνη την περίοδο:

*Μαζί ταξιδεύαμε ως τα πέρατα του κόσμου. Κανένας, τίποτα δεν μας έφτανε ως εκεί. Ήμαστε ελεύθερες!... Κατάλαβα τι θησαυρός είναι το πνεύμα, να είναι ελεύθερο πάνω-πάνω από τα σύνορα και τις προλήψεις (Δεσ: σ.81).*

Η αναζήτηση της ταυτότητας και η διαμόρφωση του χαρακτήρα επιτυγχάνεται μέσα από την ανάγνωση των λογοτεχνικών βιβλίων, καθώς η ηλικία της ηρωίδας της επιτρέπει να ταυτιστεί με τους ήρωες. Η Καλογήρου εύστοχα παρατηρεί πως *το κορίτσι υιοθετεί τον ρόλο της «αναγνώστριας ως ηρωίδας», η οποία αναπτύσσει σχέση συμπάθειας με τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες και ανακαλύπτει τις πνευματικές της δυνατότητες, για να μετατραπεί σταδιακά σε μία ανεξίθρησκη και φεμινίστρια Γυναίκα του Κόσμου*<sup>591</sup>. Η ίδια μεταστροφή συναντάται στο πρόσωπο της μητέρας. Σταδιακά, απομακρύνεται από τον κόσμο των σαλονιών, παύει να θεωρεί τον εαυτό της υποχείριο της συζυγικής εξουσίας και αποτινάσσει κάθε μορφής προκατάληψη, θρησκευτική ή εθνική. Για αυτό το λόγο, αποφασίζει αργότερα να μετακομίσει με την κόρη της στην

<sup>590</sup> Καλογήρου Τζ. (2016), ό.π. σ.112.

<sup>591</sup> Καλογήρου Τζ. (2016), ό.π. σ.107 και για τον χαρακτηρισμό της «αναγνώστριας ως ηρωίδα» βλ. Appleyard J. A. (1990), *Becoming a reader, The experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge, Cambridge University Press, σ.57 κ.εξ.

κοσμοπολίτικη Γενεύη. Μάλιστα, η μητέρα μυθοποιείται στα μάτια του κοριτσιού και ως εκ τούτου αποκαθίσταται η προγενέστερη υποτιμημένη εικόνα της:

*Κατάλαβα πως η μητέρα μου δεν έμοιαζε με τις άλλες κυρίες του σαλονιού και πως πήγαινε πολύ πιο μπροστά απ' αυτές που μιλούσανε μόνο για λούσα και κοσμικές συγκεντρώσεις (Δεσ: σ.81).*

Η αρχική διαπαιδαγώγηση της μικρής Λιλίκας από την Ηπειρώτισσα παραμάνα και η μετέπειτα διαπλάση της από τη συνήθεια του διαβάσματος διαμορφώνουν έναν ελεύθερο πνευματικό άνθρωπο. Η Αλεξάνδρα δίδαξε στην ηρωίδα τη θέαση του κόσμου από τη ρεαλιστική εκδοχή και την ουσία των πραγμάτων, ενώ η αγάπη για το διάβασμα τις διεύρυνε τους πνευματικούς της ορίζοντες. Ο συνδυασμός του φυσικού με το πνευματικό, του γνήσιου στοιχείου με την αποδοχή του διαφορετικού διαμορφώνουν το πρότυπο όχι μόνο της ιδανικής Γυναίκας, αλλά και το πρότυπο του ιδανικού ανθρώπου· ενός ανθρώπου που θα έχει χαλιναγωγήσει τα πάθη και τα ένστικτά του χωρίς να χάσει την επαφή του με τη φύση· που θα είναι αυθεντικός και δεν θα υποκύπτει σε επιτηδευμένες αστικές συμπεριφορές. Ουσιαστικά, μέσα από αυτό το αυτοβιογραφικό διήγημα η Λιλίκα Νάκου αποκαλύπτει στον αναγνώστη τη δική της διάπλαση που της προσέφερε η ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων και το δικό της ιδανικό, στο οποίο πασχίζει να φτάσει.

### **7.3 Η ανάπτυξη της γυναικείας ταυτότητας**

Στη μυθοπλασία της Νάκου οι πρωταγωνιστές ήρωες εμφανίζονται άλλοτε ως ήδη διαμορφωμένες προσωπικότητες και άλλοτε ως κορίτσια μικρής ηλικίας, τα οποία μεταφέρουν την παιδική αφέλεια και αθωότητα καθ' όλη τη διάρκεια της αφηγηματικής πλοκής. Με βάση τη διάκριση του μυθιστοριογράφου, E.M. Forster, χαρακτηρίζονται ως *σφαιρικοί*, καθώς ξεδιπλώνουν και αποκαλύπτουν τον εαυτό τους μέσα από τις ενέργειές τους και κατά τη διάρκεια εξέλιξης των γεγονότων<sup>592</sup>. Αν και οι ήρωες, ομολογούν τις σκέψεις τους και εκφράζουν μία κριτική στάση απέναντι στην κοινωνία, το βάρος της αφήγησης εστιάζει περισσότερο στην προσαρμογή και στη σύνδεση του κεντρικού ήρωα με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, ενώ αμελεί τη στροφή στον βαθύτερο εσωτερικό εαυτό και την ψυχολογική ανασκόπηση.

Ωστόσο, από το σύνολο του πεζογραφικού έργου της συγγραφέα εξαίρεση αποτελεί το μυθιστόρημα, *Παραστρατημένοι*, γραμμένο το 1935, καθώς εντάσσεται στο

---

<sup>592</sup> Forster E. M. (1990), *The Aspects of the Novel*, Penguin Books, London, σ.73.

μυθιστορηματικό είδος του Bildungsroman. Στο μυθιστόρημα αυτού του είδους δίνεται έμφαση ανάμεσα στην αλληλεπίδραση των ψυχολογικών και κοινωνικών δυνάμεων και στην *ανάπτυξη του εαυτού, όπως ακριβώς είναι, ώστε ο ήρωας να αντιληφθεί τις φυσικές, διανοητικές, συναισθηματικές, ηθικές και πνευματικές του ικανότητες που είναι συμφυείς με την προσωπικότητά του*<sup>593</sup>. Με αφετηρία την παιδική ηλικία και με εφόδιο την ήδη υπάρχουσα χαρακτηροδομή του, ο πρωταγωνιστής ξεκινάει ένα δύσκολο ταξίδι περιπλάνησης, κατά τη διάρκεια του οποίου έρχεται αντιμέτωπος με κοινωνικές πιέσεις, τις οποίες στο τέλος κατορθώνει να διαχειριστεί. Ως εκ τούτου, η ανάπτυξη του ήρωα οδηγεί σε έναν *διαχωρισμό της πλοκής του μυθιστορήματος: στην επιφανειακή που εμπεριέχει τις κοινωνικές συμβάσεις και σε μία βαθύτερη πλοκή, η οποία περιλαμβάνει το στοιχείο της επανάστασης απέναντι σε αυτές*<sup>594</sup>.

Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας των *Παραστρατημένων*, η Αλεξάνδρα, με πίστη στον συγκροτημένο εαυτό της αφηγείται την ιστορία της ζωής της από την ηλικία των έξι ετών μέχρι και την ενηλικίωσή της. Οι αναφορές στην ηλικία είναι συχνές στο μυθιστόρημα, καθώς σηματοδοτούν είτε την αρχή της γνωριμίας της ηρωίδας με τον κόσμο: *Πάτησα τα έξι μου χρόνια...*(Π: σ.7) είτε δηλώνουν τη μετάβαση σε μια περισσότερο ώριμη φάση ζωής: *Πατούσα τότε τα δεκαεφτά μου χρόνια. Πώς περνούσε ο καιρός! Είχα συνηθίσει στη Γενεύη. Εκείνη η εποχή στάθηκε η πιο καλή και η πιο ήσυχη στη ζωή μου* (Π: σ.236). Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση αφενός επιτρέπει τις μνημονικές ανασυρσεις, τις βαθιές ονειροπολήσεις και τους στοχασμούς, αφετέρου προβάλλει τη στάση της ηρωίδας απέναντι στην οικογένεια και την κοινωνία. Οι ταλαντεύσεις ανάμεσα στο άτομο και το κοινωνικό σύνολο συνιστούν αφορμή για αναστοχασμό, με αποτέλεσμα η Αλεξάνδρα να αμβλύνει περισσότερο κάθε φορά την απόσταση από την αθωότητα στην ωρίμανση και από την άγνοια στη σοφία. Ο Wilhelm Dilthey τονίζει τη διαδικασία ωρίμανσης του ήρωα στο Bildungsroman και διατυπώνει πως η *ρυθμιζόμενη ανάπτυξη μέσα στη ζωή του ατόμου παρατηρείται σε κάθε στάδιό του, έχει τη δική του εσωτερική αξία και είναι την ίδια στιγμή η βάση για ένα υψηλότερο επίπεδο. Οι παραφωνίες και οι διαμάχες της ζωής εμφανίζονται ως αναγκαία ανάπτυξη και προβάλλουν τον τρόπο διαμέσου του οποίου το άτομο πρέπει να περάσει στην ωριμότητα και στην αρμονία*<sup>595</sup>.

---

<sup>593</sup> Abel E., Hirsch M.- Langland E. (1983), *The Voyage In. Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover and London, σ.6.

<sup>594</sup> Abel E., Hirsch M. - Langland E. (1983), ό.π. σ.12.

<sup>595</sup> Abel E., Hirsch M. - Langland E. (1983), ό.π. σ.5-6.

Το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος αφορά τα παιδικά χρόνια της Αλεξάνδρας στην Ελλάδα και περιορίζεται στο οικογενειακό περιβάλλον. Ουσιαστικά, αναλύονται οι διαπροσωπικές σχέσεις της οικογένειας, καθώς αναφέρονται χαμένοι έρωτες του πατέρα και της μητέρας, ο θάνατος της μικρής αδερφής και η σχέση της ηρωίδας με τον αδερφό της Νίκο. Το δεύτερο μισό αφορά την εφηβεία και την ενηλικίωση της Αλεξάνδρας στη Γενεύη. Εδώ, όχι μόνο οι οικογενειακές σχέσεις έχουν μεταβληθεί και πλέον σταθεροποιηθεί αλλά και ο κύκλος της ηρωίδας διευρύνεται και αποκτά περισσότερο κοινωνικές διαστάσεις. Περιστοιχίζεται από ανθρώπους διαφόρων χωρών, οι οποίοι σκιαγραφούνται νατουραλιστικά και προσδίδουν στη διαμονή της Αλεξάνδρας στην Ελβετία κοσμοπολίτικο χαρακτήρα. Αν στην Ελλάδα η Αλεξάνδρα ως παιδί έμενε στη θέση του παρατηρητή και στοχαστή, στην Ελβετία λαμβάνει ενεργό ρόλο. Εργάζεται, σπουδάζει, αποκτά πολιτική συνείδηση, λειτουργεί ως στήριγμα της μητέρας της και του Νίκου και τελικά ανατρέπει το κυρίαρχο στερεότυπο της πατρικής προστασίας και γίνεται σύμβολο της γυναικείας χειραφέτησης. Η μετάβαση από την Ελλάδα στην Ελβετία λειτουργεί συμβολικά ως το πέρασμα της ηρωίδας από την παιδική στην εφηβική ηλικία: *Το αυτοκίνητο ξεκίνησε... Ένωθα πώς φεύγοντας έθαβα για πάντα πίσω μου την παιδιάτικη ζωή μου...* (Π: σ.157).

Κατά τη διάρκεια της κοινωνικής-εξωτερικής περιπέτειας, η πρωταγωνίστρια βιώνει την τραυματική εμπειρία του θανάτου και της απώλειας και οδηγείται σε μία ψυχολογική-εσωτερική περιπλάνηση. Ήδη από τις πρώτες σελίδες του κειμένου η Αλεξάνδρα ομολογεί τον θάνατο της μικρής της αδερφής. Πρόκειται για έναν θάνατο που λειτουργεί ως τραύμα από την παιδική ηλικία μέχρι και την ενηλικίωση, καθώς η αδελφική σχέση εξιδανικεύεται και περιγράφεται με νοσταλγία και αγάπη. Αργότερα, η ηρωίδα βιώνει τον θάνατο της μητέρας και του αδελφού της, ενώ είναι παρούσα στον θάνατο του φίλου της, του Έλληνα δασκάλου. Πρόκειται για την πρώτη της στενή επαφή με τον θάνατο: *Άργησα πολύ να συνέλθω, ύστερα από την τελευταία αυτή ιστορία... Ποτέ ακόμα δεν είχα δει άνθρωπο να πεθαίνει... Είναι τόσο τρομερό, που δεν μπορείς να το ξεχάσεις* (Π: σ.220). Η απώλεια λαμβάνει πραγματικές διαστάσεις, όταν η νονά και η αγαπημένη δασκάλα της Αλεξάνδρας, η Δεσποινίς Λουίζα, φεύγουν και όταν ο πατέρας της μετακομίζει στην Αλεξάνδρεια.

Ωστόσο, το αίσθημα της απώλειας μετουσιώνεται σε στέρηση της μητρικής αγάπης και σε ανεκπλήρωτο έρωτα. Η αδυναμία της μητέρας για τον Νίκο δημιουργεί ένα συναισθηματικό κενό στην Αλεξάνδρα, το οποίο η ίδια προσπαθεί να καλύψει με την αγάπη που τρέφει για τη νονά της. Νονά και μητέρα λειτουργούν στον ψυχισμό της

Αλεξάνδρας ως δίπολο του καλού και του κακού. Η σχέση της ηρωίδας με τη μητέρα της, οι ποικίλες διακυμάνσεις της συμβίωσής τους και ο τελικός αποχωρισμός με τον θάνατος της δεύτερης διαμορφώνουν την γυναικεία ταυτότητα της Αλεξάνδρας. Μάλιστα, αυτή η διαδικασία ταύτισης και διαφοροποίησης της ηρωίδας με τη μητέρα, αντί να διαπερνιέται από την οιδιπόδεια σχέση με τον πατέρα, διαρκεί σε όλη την ενήλικη ζωή<sup>596</sup>. Επιπλέον, τα τρυφερά αισθήματα που νιώθει για τη φίλη της την Βιολέτα (Π: σ.49-54) λειτουργούν ως υποκατάστατο της μητρικής αγάπης που απουσιάζει, δρουν μέσα στη μητρική προστασία και στην παρηγοριά ενάντια στις οδυνηρές εμπειρίες της ζωής της. Ωστόσο, καταδικάζεται από τον οικογενειακό και τον σχολικό περίγυρο με την απαγόρευση και στιγματίζεται με τον φόβο της ομοφυλοφιλίας<sup>597</sup>. Το βίωμα του έρωτα ως απώλεια συνεχίζεται και στην μετέπειτα ζωή της, όταν γνωρίζει τον Κώστα Κιμωνίδη. Αρχικά, ο νεαρός φοιτητής φαίνεται να αγαπάει ειλικρινά την Αλεξάνδρα, αλλά στην πορεία της σχέσης τους αποκαλύπτονται τα αστικά στερεότυπα που τον διακατέχουν. Δεν αποδέχεται τη νυχτερινή εργασία της Αλεξάνδρας σε καφέ σαντάν (Π: σ.322), την αποτρέπει από τη συναναστροφή της με τους φίλους της, τους Ρώσους κομμουνιστές (Π: σ.237) και εγκλωβισμένος στον ατομικισμό του την εγκαταλείπει για να προτιμήσει μία πλούσια νύφη (Π: σ.394-395). Η προδοσία του Κώστα καθορίζει τη μοναχική ζωή της Αλεξάνδρας.

Το τραύμα της απώλειας ακολουθείται από το αίσθημα της προδοσίας και της μοναξιάς. Όταν βιώνει την τραυματική εμπειρία του σχολικού έρωτα, ομολογεί μετά από χρόνια:

*Σιχαινόμουν τώρα τη μαμά... Το δωμάτιό πίσω μου γιόμισε σκοτάδι.  
Η νύχτα έπεφτε κι όλας στον κόσμο. Και μέσα μου ένιωθα μια  
απέραντη μοναξιά. Όλοι μ' αφήνανε και φεύγαν. Κι η ίδια η νονά μου  
μ' άφησε κι έφυγε. Οι φίλες μου στο σχολείο μ' είχαν προδώσει... Αχ,  
ναι, τι μοναξιά! (Π: σ.53).*

Το σκοτάδι της φύσης συνοδεύει το σκοτάδι της ψυχής και αναδεικνύει τη μοναχική ζωή. Το αίσθημα της μοναξιάς κυριαρχεί σε όλο το ταξίδι της αναζήτησης της γυναικείας ταυτότητας και συνιστά βασικό παράγοντα αυτοπροσδιορισμού της Αλεξάνδρας. Οι μοναχικές στιγμές προσφέρουν στην πρωταγωνίστρια την ευκαιρία αφενός να συνειδητοποιεί τη θέση της στον κόσμο και το πολύπλοκο των ανθρωπίνων

<sup>596</sup> Abel E., Hirsch M. - Langland E. (1983), ό.π. σ.7.

<sup>597</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.220.

σχέσεων, αφετέρου να εμπιστεύεται τον εαυτό της. Η εμπιστοσύνη στην γυναικεία της υπόσταση την οδηγεί όλο και πιο κοντά στην ωρίμανση.

Η μοναξιά εμφανίζεται από την αρχή της ιστορίας, όταν η Αλεξάνδρα μαρτυράει: *Από τότε που πέθανε η μικρή μου αδερφή, χαιρόμουν πάντα σαν έμενα μονάχη. Φοβόμουν κομμάτι τους μεγάλους. Δεν μπορείς να 'χεις σ' αυτούς εμπιστοσύνη* (Π: σ.9), είναι μόνιμα παρούσα στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας και φανερόνεται ξανά στο τέλος του μυθιστορήματος. Εκεί, προβάλλεται ως ανθρώπινο αναπόφευκτο: *«Τι μοναξιά!» συλλογίζομαι. «Ο καθένας μας ζει και πεθαίνει μονάχος, με τον πόνο του!» Κι ένα κύμα απελπίσιας με συνεπαίρνει* (Π: σ.398). Μολονότι, η μοναξιά εμφανίζεται σταθερά σε όλο το αφήγημα, η ηρωίδα μεταβάλλεται εσωτερικά και κατ' επέκταση μεταβάλλεται και το ίδιο το συναίσθημα. Η μοναξιά των τελευταίων σελίδων αποκαλύπτει έναν ήρωα, ο οποίος όχι μόνο έχει ωριμάσει και αυτονομηθεί αλλά και έχει ανακαλύψει τον σκοπό της ζωής του. Να αναθρέψει και να διαπλάσει έναν άνθρωπο με καρδιά γερή και μεγάλη (Π: σ.403). Το ευτυχισμένο τέλος της Αλεξάνδρας λειτουργεί ως απόδειξη και εγγυητής των αξιών που αποκόμισε κατά την εξέλιξή της<sup>598</sup>.

Ενώ η Αλεξάνδρα περιστοιχίζεται από ένα πλήθος κόσμου, κατορθώνει να διαμορφώσει τον δικό της χώρο διαφυγής και να ευχαριστηθεί τις μοναχικές στιγμές της. Η μουσική και το διάβασμα λειτουργούν ως ιδιωτικοί χώροι αυτοβελτίωσης για την ηρωίδα και συνδέονται μόνο με θετικά συναισθήματα. Η μουσική ενισχύει την αυτοπεποίθησή της, καθώς αποκαλύπτει το ταλέντο της και της δημιουργεί προσδοκίες για μία καλύτερη ζωή. Το διάβασμα φέρνει σε επαφή την Αλεξάνδρα με την δασκάλα της, τη Δεσποινίς Λουίζ, η οποία καταλήγει ως πνευματική φίλη και πρότυπο γυναίκας (Π: σ.59-63). Ως ελεύθερος και υπερήφανος άνθρωπος διαδραματίζει τον ρόλο του ιδανικού καθοδηγητή και του διαμορφωτή συνείδησης<sup>599</sup>. Παράλληλα, η βιβλιοθήκη συνιστά τον προσωπικό χώρο ηρεμίας και αντιδιαστέλλεται με το ταραγμένο και πολυπληθές περιβάλλον της οικογένειας και της πανσιόν. Η ίδια ομολογεί το πάθος του διαβάσματος και την ευτυχία που της προσφέρει αυτός ο χώρος: *Πώς αγαπούσα την ησυχία που βασίλευε εδώ μέσα!* (Π: σ.221).

Σε αντίθεση με τους ήρωες των ευρωπαϊκών Bildungsroman, η Αλεξάνδρα δεν εγκαταλείπει το οικογενειακό περιβάλλον, αλλά μέσα σε αυτό διαμορφώνει την προσωπικότητά της. Μια προσωπικότητα που συμπληρώνεται με τη μοχθηρία του

<sup>598</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), ό.π. σ.189.

<sup>599</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), ό.π. σ.191.

Νίκου. Αν η Αλεξάνδρα συμβολίζει την αθωότητα και την καλοσύνη, ο αδερφός της αναπαριστά τη σκοτεινή πλευρά του εαυτού της. Έτσι, το δίπολο του καλού και του κακού δηλώνει το πολύπλοκο της γυναικείας προσωπικότητας. Ουσιαστικά, ο Νίκος είναι μία persona της ίδιας της συγγραφέα, που εξωτερικεύει την ανάγκη της να εκφράσει τον κακό εαυτό της. Η Λιλίκα Νάκου εξομολογείται: *Είναι ο κακός εαυτός μου, γιατί είχα μέσα μου κι αυτόν τον κακόν άνθρωπο, ήθελα να πάρω εκδίκηση κατά κάποιο τρόπο*<sup>600</sup>. Οι εκπρόσωποι της φεμινιστικής κριτικής, Sandra Gilbert και Susan Gubar υποστηρίζουν ότι η «αγωνία της συγγραφικής ταυτότητας», επακόλουθο της στερεότυπης αντίληψης ότι η λογοτεχνική δημιουργικότητα είναι αποκλειστικά ανδρικό προνόμιο, δημιούργησε στις γυναίκες συγγραφείς μια ψυχολογική διπλοπροσωπία, η οποία προέβαλλε μια τερατώδη δεύτερη μορφή επί της εξιδανικευμένης ηρωίδας<sup>601</sup>. Ισχυρίζονται ότι ο μυθιστοριογράφος συνειδητά ή ασυνείδητα εκμεταλλεύεται ψυχολογικούς σωσίους» αντιπαραθέτοντας δύο χαρακτήρες, αυτόν που αντιπροσωπεύει το κοινωνικά αποδεκτό ή τη συμβατική προσωπικότητα και τον άλλον που εξωτερικεύει τον ελεύθερο, ανεμπόδιστο, συχνά εγκληματικό εαυτό<sup>602</sup>.

Η έμφυλη αντίθεση και η αδελφική σχέση ανάμεσα στα δύο πρόσωπα του μυθιστορήματος λειτουργεί ως εργαλείο ψυχολογικής διπλοπροσωπίας, καθώς τα δύο αυτά στοιχεία οξύνουν την αντιδιαστολή ανάμεσα στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες. Από τη μία πλευρά, προβάλλεται η Αλεξάνδρα με τη μορφή του «καλού εαυτού», μια ηρωίδα που προσπαθεί μόνη της να ορίσει τη σχέση της με την κοινωνία αποδεικνύοντας ότι κατέχει τον έλεγχο του εαυτού της και του κόσμου και από την άλλη πλευρά παρουσιάζεται ο Νίκος, ο οποίος εξαιτίας της σωματικής του ιδιαιτερότητας και της ρατσιστικής αντιμετώπισής του από το κοινωνικό σύνολο, παρουσιάζει αδυναμία ελέγχου του κόσμου και καταλήγει ο «κακός εαυτός»<sup>603</sup>. Ο εμπρησμός του σπιτιού, η εξάρτησή του από τα χαρτιά και η ανικανότητά του να δημιουργήσει ουσιαστικές οικογενειακές, φιλικές και ερωτικές σχέσεις συνιστούν αποτέλεσμα μη ένταξης του στην κοινωνία, ενώ η αυτοκτονία του δηλώνει αφενός την παραίτησή του από κάθε προσπάθεια προσαρμογής, αφετέρου την επικράτηση του

---

<sup>600</sup> Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», *Τομές*, τχ.48, Μάιος 1979, Αθήνα, σ.8 (3-25).

<sup>601</sup> Abrams M. H. (2007), *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφρ. Δεληβοριά Γ.- Σ. Χατζηιωαννίδου, Πατάκη, Αθήνα, λήμμα: φεμινιστική κριτική, σ.505.

<sup>602</sup> Gilbert S. – S. Gubar (1984), *The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, σ.360.

<sup>603</sup> Gilman S. L. (1985), *Difference and Pathology, Stereotypes of sexuality, race and madness*, ό.π. σ.17.

«καλού» εαυτού, δηλαδή της Αλεξάνδρας. Ουσιαστικά, ο Νίκος είναι εκείνος που λειτουργεί ως εκδικητικό μέσο όχι μόνο για τον εαυτό του αλλά και για την ίδια την Αλεξάνδρα. Αν εκείνη παρουσιάζεται ως σύμβολο μίας διαρκής πάλης απέναντι στο άδικο που πηγάζει από την οικογένεια και την κοινωνία, ο Νίκος προβάλλεται ως μέσο εκδίκησης αυτών των θεσμών. Ο ρόλος του Νίκου ως ψυχολογικός σωσίας της Αλεξάνδρας αποδεικνύεται και από την ικανότητα της ηρωίδας να μεταφέρει στον αναγνώστη μέσα από την αφηγηματική της φωνή τις ενδόμυχες σκέψεις του αδερφού της.

Το ομοδιηγητικό «εγώ» της Αλεξάνδρας διακρίνεται από δύο φωνές. Πρόκειται για τη φωνή της νεαρής ηρωίδας που γνωρίζει τον θάνατο, την απώλεια, τον έρωτα, το διάβασμα, τη μουσική, την πολιτική, την εκμετάλλευση και την απόρριψη. Είναι εκείνη η φωνή που συμβάλλει στην ωρίμανσή της, καθώς μέσω αυτής συνδιαλέγεται με τον εαυτό της. Το γράμμα του Κώστα στέκεται η αφορμή να δημιουργήσει έναν νοερό διάλογο με τον ίδιο τον ήρωα. Ο συγκεκριμένος διάλογος μετουσιώνεται σε διάλογο της ηρωίδας με τον ίδιο της τον εαυτό, όταν οι τύψεις για τον θάνατο του αδερφού της εμφανίζονται, για να καταλήξει στην απορία: *Τι ξεσκαλίζει αυτός ο εαυτός μου!...* (Π: σ.374). Μέσα από αυτό το δραματικό μέρος διαφαίνεται η στροφή της ηρωίδας στον εσωτερικό εαυτό και η τελική της ωρίμανση. Η δεύτερη φωνή είναι η φωνή της ώριμης γυναίκας που αφενός εκμυστηρεύεται στον αναγνώστη τις τραυματικές της εμπειρίες, αφετέρου διακατέχεται από τη δύναμη να παρακολουθεί και να γνωρίζει και τις σκέψεις των υπόλοιπων προσώπων. Η Efrosini Camatsos, καθηγήτρια Λογοτεχνίας, διαπιστώνει πως η ισχυρή φωνή του ομιλούν υποκειμένου έχει την ικανότητα να διεισδύει στις εσωτερικές σκέψεις των ανδρικών χαρακτήρων και να προσαρμόζει τις ιστορίες τους στη δική της έκφραση<sup>604</sup>. Γενικότερα, όλα τα πρόσωπα του αφηγήματος αναπαρίστανται υπό το πρίσμα της γυναικείας αφηγηματικής φωνής και κατ' επέκταση υπάρχουν μόνο μέσα από τις αντιδράσεις της Αλεξάνδρας, δίχως το δικαίωμα της αυθυπαρξίας<sup>605</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, αφενός η πολυφωνία του μυθιστορήματος αποδυναμώνεται και αφετέρου η κυριαρχία του γυναικείου «Εγώ» καθιστά την ιστορία της Αλεξάνδρας ως ιστορία της κάθε γυναίκας. Τελικά, *το μυθιστόρημα, Παραστρατημένοι, δεν είναι μία απλή ιστορία. Αντίθετα, απεικονίζει την διαμόρφωση*

---

<sup>604</sup> Camatsos E., "Defining the Female "I" in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou's *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki's *Τα ψάθινα καπέλα*", 2005, ό.π. σ.20, 40.

<sup>605</sup> Vitty M. (2004), *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και Μορφή*, Ερμής, Αθήνα, σ.253.



της γυναικείας ταυτότητας και σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναπαριστά τη δημιουργία του γυναικείου «Εγώ» στη δημόσια σφαίρα<sup>606</sup>.

#### 7.4 Το γυναικείο σώμα ως χάρτης αναπαράστασης της ανδρικής εξουσίας

Η Simone de Beauvoir προβαίνει σε μία διάκριση της ονομασίας «θήλυ» και «γυναίκα», επιθυμώντας να συνδέσει τον πρώτο όρο με τον βιολογικό ρόλο της γυναίκας και τον δεύτερο όρο με τον κοινωνικό της ρόλο. Με τη φράση «Δεν γεννιέται κανείς γυναίκα, αλλά γίνεται»<sup>607</sup> εκλαμβάνει το γυναικείο φύλο ως ένα κοινωνικό κατασκευάσμα και διαπιστώνει με θλίψη ότι σε όλες τις εκφάνσεις της κουλτούρας η γυναίκα συνδέθηκε με το σώμα, την ύλη, την αναπαραγωγή και την εμμένεια (*immanence*), τα οποία της στερούν τη δυνατότητα να εκπληρώσει ένα δικό της υποκειμενικό υπερβατολογικό σχέδιο<sup>608</sup>. Από την άλλη πλευρά, ο άνδρας (*vir*) είναι ένα ιδιαίτερο ον που βιώνεται ως καθολικό ον (*homo*), ο οποίος έχει το μονοπώλιο, και αντικειμενικά και δικαιωματικά, του ανθρώπινου, δηλαδή του καθολικού, ο οποίος είναι κοινωνικά εξουσιοδοτημένος να αισθάνεται κομιστής ολόκληρης της μορφής της ανθρώπινης κατάστασης<sup>609</sup>. Επομένως, σε μία φαλλοκρατική κοινωνία ο άνδρας λειτουργεί ως ένα υποκείμενο εξουσίας και δύναμης και η γυναίκα ως ένα αντικείμενο σεξουαλικής εκμετάλλευσης ή γαμήλιας αγοράς που αυξάνει το συμβολικό κεφάλαιο, δηλαδή το κύρος, το οποίο κατέχεται από άνδρες<sup>610</sup>.

##### 7.4.1 Η απαξίωση του γάμου ως κοινωνικού θεσμού και η αναδιαμόρφωσή του

Καθώς η Λιλίκα Νάκου βιώνει την εργαλειοποίηση της γυναίκας, κατασκευάζει ηρωίδες που απομακρύνονται από την ερωτική πράξη και αποστρέφονται τη διαδικασία του γάμου. Η προίκα υπονομεύει τη γυναίκα και την καθιστά σε περισσότερο μειονεκτική θέση από τον άντρα. Ωστόσο, ο θεσμός αυτός αναφέρεται σε πολλά αφηγηματικά κείμενα της συγγραφέα (Π: σ.243), ώστε να αποδυναμωθεί και να

<sup>606</sup> Camatsos E., “Defining the Female “I” in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou’s *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki’s *Ta ψάθινα καπέλα*”, 2005, ό.π. σ.43.

<sup>607</sup> Δημητρίου Δ., «Μια δική τους λογοτεχνία; Γυναικεία γραφή: Μύθοι και Πραγματικότητες», *Ακτή*, τόμ.118, Άνοιξη 2019, σ.195 (193-219).

<sup>608</sup> Δημητρίου Δ., Άνοιξη 2019, ό.π. σ. 194-195 και Beauvoir S. - M. Chapsal (1960), “Une interview de Simone de Beauvoir, in Madeleine Chapsal, *Les écrivains en personne*, Rene Julliard, Paris, σ.22-23.

<sup>609</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), *Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π. σ.18.

<sup>610</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), ό.π. σ.77.

αντικατασταθεί από την πραγματική και ισότιμη αγάπη ανάμεσα στα δύο φύλα. Κορίτσια που αναγκάζονται να μεταναστεύσουν στην Αμερική με σκοπό να δημιουργήσουν οικογένεια, αφού η έλλειψη προίικας θα της εξωθούσε στη μοναξιά και στο κοινωνικό στίγμα (ΟΙ: σ.227), κορίτσια που στερούνται την ανεμελιά της παιδικής ηλικίας, προκειμένου να εργαστούν ως υπηρέτριες, ώστε μέσω της εργασίας να δημιουργήσουν την προίικα για τον μελλοντικό τους γάμο (ΑΠ: σ.15) και κοπέλες που αν δεν εξελίσσονται σε αντικείμενα συναλλαγής, καταλήγουν σε πολύτιμα αντικείμενα κατοχής και ανδρικού κύρους, αφού «κλέβονται» από τον αγαπημένο τους (ΚΝτ: σ.81,95) είναι αντιπροσωπευτικές αναφορές της γυναικείας χειραγώγησης στο μυθοπλαστικό έργο της Λιλίκας Νάκου.

Η αντιστάθμιση της γυναικείας αγοραπωλησίας μέσω της προίικας εμφανίζεται στα λόγια του Θανάση του μυθιστορήματος *Για μια Καινούρια Ζωή*. Για το νεαρό επαναστάτη και κατ' επέκταση για τη συγγραφέα ο γάμος συμβολίζει την ασφάλεια και την προστασία των μελών της οικογένειας, ενώ συγχρόνως διαποτίζεται με αγάπη και σεβασμό. Ο ίδιος θεωρεί ότι ο γάμος με συνοικέσιο που αποσκοπεί στην προίικα καταλήγει *εμπορική υπόθεση* και είναι αποτέλεσμα μίας *σάπιας κοινωνίας* (ΚΖ: σ.227). Η πρόταση γάμου του Θανάση στην Βαρβάρα και η ελευθερία της επιλογής που δίνεται στην ηρωίδα να απαντήσει και αρνητικά, ξεδιπλώνει τις θέσεις της συγγραφέα σχετικά με τον θεσμό του γάμου και τη θέση της Νέας γυναίκας στον σύγχρονο κόσμο. Πρόκειται για μια μελλοντική και ελπιδοφόρα κατάσταση, η οποία συνοδεύεται με το ρομαντικό στοιχείο του ονείρου και την ομορφιά της φύσης, ώστε να παρουσιαστεί ως εφικτή.

Η αντίληψη του Θανάση για το γυναικείο ζήτημα έχει ήδη βρει ανταπόκριση σε ένα προγενέστερο διήγημα της Λιλίκας Νάκου, το «Τυχαία Συνάντηση», δημοσιευμένο το 1935 στην εφημερίδα *Νέα Εστία*. Ο Γιάννης, ένας κυνηγημένος αριστερός, συναντά τυχαία την Βάσω, η οποία έμεινε έγκυος από το αφεντικό της και αναγκάστηκε σαν κατατρεγμένη να αφήσει το χωριό της. Ο ήρωας, ενθουμούμενος την αγάπη και τη στοργή που είχε ο ίδιος εισπράξει από τη μητέρα του, αποφασίζει να παντρευτεί τη Βάσω, ώστε να αποκαταστήσει το ατιμασμένο της όνομα και να εξασφαλίσει μία καλή ζωή για το παιδί της. Αντίστοιχα, η Βάσω αναγνωρίζει την προσφορά του άγνωστου Γιάννη και του συμπαραστέκεται για έξι ολόκληρα χρόνια, όταν παραδίνεται στην αστυνομία και φυλακίζεται εξαιτίας των ιδεών του. Αν και τα δύο πρόσωπα του διηγήματος είναι στιγματισμένα από το κοινωνικό σύνολο, κατορθώνουν να δημιουργήσουν μία ειλικρινή σχέση αγάπης, σεβασμού και

θαυμασμού. Το παρόν διήγημα είναι γραμμένο σε τριτοπρόσωπη αφήγηση χωρίς ιδιαίτερους συμβολισμούς και εκφραστικά μέσα. Ωστόσο, προκαλείται η συγκίνηση του αναγνώστη μέσα από το βίωμα των ίδιων των ηρώων και μέσα από την ύπαρξη ενός παιδιού. Η αφήγηση ξεκινάει *in medias res* με τα λόγια της Βάσως προς τον Γιάννη, οπότε και ο αναγνώστης εισάγεται άμεσα στο γίγνεσθαι της ιστορίας. Εντούτοις, η γραμμικότητα της αφήγησης και το παρόν της ιστορίας διακόπτονται από δύο βασικές αναδρομές: η πρώτη ανήκει στο πρόσφατο παρελθόν, έξι χρόνια πριν, όταν ο Γιάννης γνώρισε τη Βάσω και η δεύτερη ανήκει στο πιο μακρινό παρελθόν, δηλαδή στην παιδική ηλικία της ηρωίδας. Με αυτόν τον τρόπο, το ξετύλιγμα της ιστορίας πραγματώνεται μέσα από τη θύμηση και την ανάμνηση, οι οποίες δεν εστιάζουν στο αριστερό παρελθόν του Γιάννη, αλλά στο γυναικείο βάσανο.

Η Βάσω φτωχή και ορφανή αναγκάζεται να εργαστεί από τα δώδεκά της χρόνια σε ένα σπίτι, όπου έπεσε θύμα σεξουαλικής κακοποίησης από το αφεντικό της. Στη συνέχεια, εργάστηκε σε άλλο σπίτι, αλλά και εκεί, ως θύμα βιασμού, έμεινε έγκυος. Η κοινωνική πρόνοια που θα έπρεπε να προσφέρει ένα αναπτυσσόμενο κράτος αντικαθίσταται από την κοινωνική κατακραυγή που δέχεται η ηρωίδα. Ως άλλος Ιησούς δέχεται τα επικριτικά σχόλια, τις κοροϊδίες και τα γέλια των αντρών του καφενείου. Με κλιμακωτό τρόπο το γιουχάισμα απέναντι στη Βάσω ενισχύεται, όταν σε αυτό συμμετέχουν οι γυναίκες της γειτονιάς και τα μικρά παιδιά, τα οποία προβαίνουν στον λιθοβολισμό της. Η Βάσω βιώνοντας έναν δεύτερο βιασμό, κουβαλάει το δικό της σταυρό, το κοινωνικό στίγμα και ένα μωρό στην κοιλιά της και απομακρύνεται από την πολιτεία. Η ηρωίδα κατά τη φυγή της γνωρίζει τον Γιάννη, παντρεύονται, εκείνος φυλακίζεται και κατά τη διάρκεια των επισκεπτηρίων στη φυλακή ανακαλύπτει ο ένας τον άλλον. Το μικροκαμωμένο σώμα της Βάσως δεν συμβαδίζει με το δυναμικό του χαρακτήρα της. Συμπαραστάτης του φυλακισμένου συζύγου της ανταποκρίνεται στον ρόλο της μητέρας και της εργαζόμενης γυναίκας, γεγονός που προκαλεί τον θαυμασμό του Γιάννη: *Και όλα αυτά, να τα έχει κερδίσει με τον ιδρώτα της, και τη δουλειά της, αυτή η μικρόσωμη, αδύνατη γυναικούλα που σχεδόν δεν γνώριζε!...* (ΤΣ: σ.90). Αν και ο γάμος ξεκινάει με ανάστροφη διαδικασία, καταλήγει ιδανικός, καθώς δημιουργείται με κίνητρο την προστασία της γυναίκας και του παιδιού. Τελικά, η Λιλίκα Νάκου μέσα στις λίγες σελίδες του διηγήματος κατορθώνει να θέσει καίρια και διαχρονικά γυναικεία ζητήματα της ελληνικής κοινωνίας, όπως ο γάμος, η σεξουαλική και ψυχική κακοποίηση και η έλλειψη κοινωνικής πρόνοιας.

#### 7.4.2 Το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο σεξουαλικής κακοποίησης

Σύμφωνα με τον Abrams από την εβραϊκή Βίβλο και την ελληνική φιλοσοφία μέχρι σήμερα, το θήλυ τείνει να ορίζεται αρνητικά σε σύγκριση με το άρρεν και κατά συνέπεια παρουσιάζεται ως Άλλο, ή ως ένα είδος μη άντρα, λόγω της έλλειψης ανδρικού γεννητικού οργάνου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, οι γυναίκες να εσωτερικεύσουν τη δεσπόζουσα πατριαρχική ιδεολογία, τις συνειδητές και ασυνείδητες προϋποθέσεις της ανδρικής ανωτερότητας και έτσι «εθίζονται» στο να υποτιμούν το φύλο τους και να συνεργάζονται στην καθυπόταξή τους<sup>611</sup>. Ωστόσο, η παθητική στάση των γυναικών απέναντι στην πατριαρχία δε συνιστά τη μοναδική επίπτωση της ανδρικής κυριαρχίας. Η Hélène Cixous υποστηρίζει ότι το μεγαλύτερο έγκλημα που έχουν διαπράξει οι άντρες απέναντι στη γυναίκα είναι ότι τις έχουν απομακρύνει από το σώμα τους, τις έχουν μάθει ντροπιαστικά να το αγνοούν και να το χτυπάνε με αυτήν την ηλίθια σεξουαλική σεμνότητα<sup>612</sup>. Υπουλα, βίαια, τις οδήγησαν στο να μισούν τις γυναίκες, να είναι εχθροί του εαυτού τους, να κινητοποιούν την απέραντη δύναμή τους εναντίον του εαυτού τους, να είναι οι εκτελεστές των αρρενωπών αναγκών τους. Έχουν κάνει για τις γυναίκες έναν αντιναρκισισμό! Έχουν κατασκευάσει την περιβόητη λογική της αντιαγάπης<sup>613</sup>. Η Λιλίκα Νάκου αντιστέκεται στην ανδρική εξουσία μέσα από την άρνησή της στην εξουσία του φαλλού και συγχρόνως αποτυπώνει τη βαναυσότητα του ανδρικού φύλου στο γυναικείο σώμα.

Γυναίκες που γίνονται αντικείμενα εμπορίου λευκής σαρκός (Ν: σ.40), μικρά κορίτσια που κακοποιούνται σεξουαλικά και σωματικά (Π: σ.336, Ακ: σ.15, Ξ: σ.43-44, Ν: σ.8-9), γυναίκες που ατιμάζονται από τα αφεντικά τους<sup>614</sup> είναι χαρακτήρες της μυθοπλασίας της Νάκου που αφενός πέφτουν θύματα της φαλλικής εξουσίας και αφετέρου αντιστέκονται σε αυτήν προσδίδοντας στην έννοια του «φθόνου του πέους» κοινωνιολογικές διαστάσεις, καθώς στις θεωρίες της φεμινιστικής κριτικής το αντρικό γεννητικό όργανο παρουσιάζεται ως έμβλημα κοινωνικής δύναμης<sup>615</sup>. Η συγγραφέας αναπαριστά το σώμα στον πόνο όχι μόνο για να δηλώσει τη γυναικεία κακοποίηση αλλά και για να την ανατρέψει. Προσφέροντας στις ηρωίδες της τη δύναμη της

---

<sup>611</sup> Abrams M.H. (2007), *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, λήμμα: φεμινιστική κριτική, ό.π. σ.503-504.

<sup>612</sup> Cixous H., "The Laugh of the Medusa", Summer 1976, σ.885.

<sup>613</sup> Cixous H., Summer, 1976, ό.π. σ.878.

<sup>614</sup> Διάχρυτα σε όλη τη μυθοπλασία της Νάκου. Υπηρέτριες που πέφτουν θύματα σεξουαλικής κακοποίησης

<sup>615</sup> Barry P. (2013), *Γνωριμία με τη Θεωρία: Μια Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Α. Νάτσινα, επιμ. Μ. Καραγιάννης, Βιβλιόραμα, Αθήνα, σ.156.

αντίστασης στην σωματική τους εκμετάλλευση, αυξάνει την κοινωνική τους δύναμη και περιορίζει τον «κοινωνικό ευνουχισμό»<sup>616</sup>, δηλαδή τον κοινωνικό περιορισμό, που έχουν υποστεί εξαιτίας της μη ανδρικής τους φύσης.

Στη νουβέλα *Ναυσικά*, η Μαρίνα, η ψυχοκόρη του σπιτιού ομολογεί: *Ο πατέρας μου εμένα με σκότωσε στο ξύλο, τ' αδέρφια μου με τραβούσαν από τα μαλλιά και με βασάνιζαν. Τη μάνα μου όλοι τη θέλαν σκλάβα δικιά τους μέσα στο σπίτι* (N: σ.9). Μέσα από το βίωμα, η Μαρίνα διαμορφώνει για την αντίληψη ότι ο οχτρός της γυναίκας είναι ο άντρας και αποφεύγει τη δημιουργία σχέσης με το άλλο φύλο, αφού πρωτίστως έχει παγώσει το συναίσθημα της αγάπης γι' αυτό: *Ο Θεός να φυλά τη γυναίκα να μην πέσει στα δίχτυα της αγάπης για χάρη ενός άντρα... Όχι, ποτέ μου δε θα παντρευτώ* (N: σ.9). Η ίδια φανερώνει την αντίστασή της στο γάμο, καθώς για εκείνη δεν συμβολίζει τίποτε άλλο παρά την σωματική και ψυχική κακοποίηση. Απορρίπτοντας ακόμη και τον Αντρέα που την αγαπάει πραγματικά, η Μαρίνα επιλέγει τη μοναξιά της και τον άνεμο. Το ουρλιαχτό του ανέμου συμβολίζει τη φωνή όλων των κακοποιημένων γυναικών και η δύναμή του εκφράζει την οργή και τον θυμό τους για όλα όσα έχουν υποστεί: *Του λέω από μέσα μου: «Ούρλιαξε, κλάψε για όσους πονάνε, για όσους, δίχως να βγάλουνε μυλιά, είναι αδικημένοι... Εγώ πια δεν έχω λόγια ούτε κουράγιο να κράζω μαζί σου...»* (N: σ.9).

Το γυναικείο σώμα στη μυθοπλασία της Νάκου δεν δέχεται μόνο βία, αλλά και βιάζεται. Η σεξουαλική παρενόχληση που δέχεται η μικρή Μαρίνα από τον ερωμένο της μητέρας της στο διήγημα «Ακατανόμαστος» επαναλαμβάνεται και στη νουβέλα *Η Ξεπάρθενη*, όπου η Κατίνα αφηγείται ένα παρόμοιο περιστατικό. Όταν ήταν σε μικρή ηλικία την είχε πλησιάσει ερωτικά ο Αλέκος Σπανίδης. Αν στην *Ξεπάρθενη*, τα βήματα που ακούστηκαν συνέβαλαν στην αποτροπή της φρικτής αυτής πράξης, στο διήγημα «Ακατανόμαστος» η Μαρίνα δρα μόνη της και διώχνει τον παιδεραστή της. Η παράλληλη με το συμβάν αποβολή της μητέρας της, η θέαση του έμβρυου στο βάζο δημιουργούν στην ηρωίδα συναισθήματα οργής απέναντι στον φίλο της μητέρας της, διότι τον θεωρεί υπεύθυνο για τον πόνο που βιώνει η μητέρα της εξαιτίας της ανολοκλήρωτης εγκυμοσύνης. *Το έμβρυο λειτουργεί ως τραύμα, καθώς στο μυαλό του κοριτσιού και στη δεδομένη χρονική στιγμή συνδέεται με τις σεξουαλικές επιδόσεις του εραστή της μητέρας της*<sup>617</sup>.

---

<sup>616</sup> Barry P. (2013), ό.π. σ.156.

<sup>617</sup> Tannen D., "Coming of age in the modern greek prose of Lilika Nakos", *Regionalism and Female Imagination*, Vol.4, No.1, Spring 1978, σ.44 (37-50).

Ο πόνος της μητέρας, οι παιδόφιλες τάσεις που διακατέχουν τον ερωμένο της σε συνδυασμό με το όνειρο που είδε ωθούν την ηρωίδα να αναλάβει δράση και να τον εκδικηθεί. Στην αφηγηματική κορύφωση του θυμού της, η Μαρίνα αποφασίζει να κρυφτεί πίσω από κάτι μεγάλες πέτρες και τον σημαδεύει στο κεφάλι με μία από αυτές. Η απουσία ελέγχου και η αδυναμία του αντρικού φύλου δεν φανερώνεται μόνο από την επίθεση της Μαρίνας ως πράξη αλλά και από την αφηγηματική περιγραφή. Το επιτηδευμένο χαμόγελο και η στυλιζαρισμένη εμφάνιση του ερωμένου αντικαθίσταται από την φωνή του που έμοιαζε με φωνή σκύλου ποδοπατημένου (Ακ: σ.18). Η αφήγηση είναι σε πρώτο πρόσωπο και διατυπώνεται με μορφή ανάμνησης και ανάκλησης στο παρελθόν. Η φωνή της Μαρίνας αποκαλύπτει ένα «ομιλούν υποκείμενο». Αντίθετα, το όνομα του ερωμένου δεν αναφέρεται στο διήγημα, το οποίο φέρει τον τίτλο «Ακατανόμαστος» χωρίς την παρουσία του οριστικού άρθρου. Η απροσδιοριστία και η ανωνυμία του ερωμένου δηλώνει έναν άνδρα χωρίς ταυτότητα, αδύναμο, ενώ η παρομοίωσή του με σκύλο του αφαιρεί την ανθρώπινη ιδιότητα. Με αυτόν τον τρόπο, η γυναικεία φωνή υψώνεται πάνω από την επιβολή της φαλλικής εξουσίας.

Αντίστοιχα, στο μυθιστόρημα *Παραστρατημένοι*, η μικρή Ρόζα πέφτει θύμα βιασμού του Πολωνού ενοίκου της πανσιόν, όπου διαμένει η Αλεξάνδρα. Η προετοιμασία της γενετήσιας πράξης πραγματώνεται σταδιακά στο αφήγημα μέσα από τη συμπάθεια που εκδηλώνει ο Πολωνός για το ανήλικο (Π: σ.250, 251, 256). Η Αλεξάνδρα, αν και είναι το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, δεν είναι παρούσα στην πράξη του βιασμού. Η ανακάλυψη του περιστατικού γίνεται από τον Κύριλλο, ο οποίος, ως υποψήφιος μοναχός, είναι στενά δεμένος με τη θρησκεία και την ιεροσύνη. Η αρχική αφήγηση του Κύριλλου εναλλάσσεται με προσευχή, σαν να προσπαθεί να απωθήσει την αμαρτία που την διακατέχει. Το συγκεκριμένο περιστατικό δεν παρουσιάζεται αυτόνομο, αλλά ενσωματωμένο σε ένα σύνολο πράξεων των παραστρατημένων ηρώων, οι οποίες συμβάλουν στην τελική ωρίμανση της ηρωίδας.

Στο παρόν μυθιστόρημα, αν η Αλεξάνδρα καθίσταται σύμβολο της γυναικείας ταυτότητας και της γυναικείας χειραφέτησης, η Μιμή γίνεται εκπρόσωπος της γυναικείας φωνής. Την επαναστατική της φωνή δεν την υψώνει μέσα από το μελάνι της γραφής ή το μητρικό γάλα, αλλά μέσα από το αίμα της. Καθώς έχει αποφασίσει να τερματίσει την εγκυμοσύνη της, βιώνει τον πόνο των επιπλοκών. Κατά τη διάρκεια του πόνου θυμάται και αφηγείται στην Αλεξάνδρα την εκμετάλλευση της μητέρας της από το αφεντικό της και την μετέπειτα φυγή της από το σπίτι. Αυτή η μικρή εγκιβωτισμένη αφήγηση αφυπνίζει την Μιμή και την οδηγεί στην επιθυμία της για εκδίκηση του

ανδρικού φύλου. Το αίμα που αρχίζει να ρέει από τη μήτρα της είναι το αίμα της επανάστασης, επειδή στέκεται η αφορμή να γίνει η πράξη της εκδίκησης αυτοσκοπός: *Δε θέλω να πεθάνω... Θέλω να ζήσω... Θέλω να ζήσω, για να κάνω κείνο που σου είπα... Ναι, τι με κοιτάς έτσι; Δεν παραμιλώ. Τώρα έβαλα ένα σκοπό στη ζωή μου* (Π: σ.243). Η Λιλίκα Νάκου επιλέγει μια από τις πρωταρχικές και πιο ηχηρές μεταφορές του γυναικείου σώματος που συναντάται στη γυναικεία τέχνη. Επιλέγει το αίμα, ώστε η αναπαράσταση του σώματος να βιωθεί ως επώδυνη πληγή<sup>618</sup>.

Στη μακροχρόνια περίοδο των πολεμικών συρράξεων και των πολιτικών αναταραχών, η Λιλίκα Νάκου δε διστάζει να θέσει το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικής, σωματικής και ψυχικής κακοποίησης των γυναικών και της παιδεραστίας. Από τη μία πλευρά, η αφήγηση των συγκεκριμένων θεμάτων αναδεικνύει ένα διαχρονικό κοινωνικό φαινόμενο. Από την άλλη, ο φαλλός, ως μέσο της ερωτικής πράξης, λειτουργεί ως σημαινόμενο και αναπαριστά την γυναικεία χειραγώγηση μέσα από την ίδια την πηγή της. Οι γυναίκες παρουσιάζονται αδύναμες σωματικά, ώστε να αντισταθούν στην ρώμη των ανδρών, αλλά και αδύναμες ψυχικά, ώστε να ελέγξουν τα συναισθήματά τους προς το αντρικό φύλο, όπως η Μιμή που πέφτει θύμα ερωτικής αποπλάνησης του Γρηγορέα. Εντούτοις, ορθοποδούν και αναζητούν εκδίκηση· μία πράξη που προβάλλεται ως σύμβολο ακτιβισμού, ως ανάληψη δράσης ενάντια στην ανδρική κυριαρχία και πραγματώνεται αφηγηματικά μέσα από τα σύμβολα και τα εκφραστικά μέσα.

#### **7.4.3 Η συνειδητοποίηση της γυναικείας υπόστασης μέσα από τη διαχείριση του σώματος**

Ο γυναικείος εαυτός αντιλαμβάνεται την παρουσία των άλλων που βρίσκονται στην ίδια θέση και ως εκ τούτου η φωνή του εντάσσεται στην κοινωνία του Άλλου. Η κοινωνική κριτικός, Bell Hooks, σημειώνει: *οι γυναίκες έχουμε μάθει ότι η ύπαρξη του εαυτού συνυφαίνεται με τις ζωές και τις εμπειρίες των άλλων γυναικών, με αποτέλεσμα ο εαυτός να μην αποτελεί το σημαινόμενο του ενός «Εγώ», αλλά να συνυπάρχει με πολλά «Εγώ» και να ενσωματώνει μία συλλογική παρούσα και παρελθούσα πραγματικότητα, την οικογένεια και την κοινωνία*<sup>619</sup>. Κατ' επέκταση, οι γυναικείες φιγούρες της

---

<sup>618</sup> Gubar S. (1985), "The Blank Page: and the Issues of Female Creativity", *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, ed. El. Showalter, Pantheon Books, New York, σ.296 (292-313).

<sup>619</sup> Hooks B. (1989), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, South and Press, Boston, σ.31.

μυθοπλασίας της Νάκου εκπροσωπούν μία ομάδα απομονωμένων Άλλων, των οποίων οι φωνές είναι σιωπηλές και καταπιεσμένες. Η γυναικεία φωνή του «Εγώ» των αφηγηματικών κειμένων είτε παρουσιάζονται με τη μορφή πρωτοπρόσωπης αφήγησης είτε μέσα από τα δραματικά μέρη *εκπροσωπεί μία φωνή του «Εμείς», με την έννοια «Εμείς οι γυναίκες», «Εμείς οι καταπιεσμένες»*<sup>620</sup>. Η γυναίκα της Νάκου αποκτά κριτική συνείδηση και αντιλαμβάνεται την αντικειμενικοποίηση και την εκμετάλλευσή της από το ανδρικό υποκείμενο. Μέσα από αυτήν τη νέα συνείδηση είναι ικανή πλέον να αποχωρήσει από την απομονωμένη της κατάσταση και να ενταχθεί σε μία ευρύτερη ομάδα υπόδουλων γυναικών. Εγκαθιδρύει μία φωνή που δεν αντιλαμβάνεται πια τον εαυτό της ως αντικείμενο, αλλά ως καταπιεσμένο Ον<sup>621</sup>. Το κακοποιημένο γυναικείο σώμα είναι εκείνο που καταλήγει αντικείμενο εκμετάλλευσης και μέσω αυτού η γυναίκα συνειδητοποιεί την οντολογική της κατάσταση.

Για αυτό το λόγο, η Μαρία Τάδε, η ηρωίδα από το διήγημα «Η Ιστορία της παρθενίας της δεσποινίδας Τάδε», αποφασίζει να χειριστεί μόνη της το σώμα της. Μετά την ανακάλυψη ότι είναι φορέας κληρονομικής σύφιλης, αποφασίζει να προβεί σε μία ερωτική πράξη με τον γιατρό της, χωρίς αισθήματα και αγάπη· πράξη που καταλήγει επαναστατική. Η ίδια ομολογεί: *Η ανέγγιχτη ως τότε σάρκα μου επαναστατούσε* (III: σ.11). Πρόκειται για μία επανάσταση ενάντια στην υποκρισία των αστών γονιών της, που της έκρυβαν ότι ασθενούσαν και οι ίδιοι, ενάντια στην παρθενία που προσπαθεί η κοινωνία να διαφυλάξει και ενάντια στην ουτοπία του ιδανικού έρωτα. Η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη και το ομιλούν Υποκείμενο διακατέχεται από σύγχυση συνείδησης ανάμεσα στη λογική και το συναίσθημα, ανάμεσα στην επαναστατική της πράξη και στο βαθύτερο συναίσθημά της που την απωθεί. Η παράδοση του σώματός της σε έναν άνδρα που δεν αγαπάει αφενός συνιστά μία αντίδραση στην κοινωνία, αφετέρου συγκρούεται με την εσωτερική της επιθυμία για έναν αγαπημένο, με τον οποίο αλληλογραφεί. Τελικά, η ίδια συνειδητοποιώντας την άρρωστη κατάστασή της απομυθοποιεί τον ιδανικό έρωτα δι' αλληλογραφίας που έχει πλάσει, απορρίπτει την αγνότητά της και υποκύπτει στη λογική της. Ο διάλογος με τον εαυτό της, η απόφασή της να κοιμηθεί με έναν σχεδόν άγνωστο και η αγωνία που νιώθει όταν εκείνος την πλησιάζει μετατρέπουν την υπόστασή της από αντικείμενο σε υποκείμενο. Η μαύρη ζακέτα και ο σκούρος λαιμοδέτης που φοράει ο γιατρός, όταν

---

<sup>620</sup> Hooks B. (1989), ό.π. σ. 31.

<sup>621</sup> Hooks B. (1989), ό.π. σ. 31.



συναντά τη Μαρία Τάδε, τον κάνουν να μοιάζει σαν να γυρίζει από κηδεία και σηματοδοτούν τον θάνατο της προηγούμενης ψεύτικης και παρθενικής ζωής της.

Αντίστοιχα, η Αλεξάνδρα των *Παραστρατημένων* συνομιλεί με τον εαυτό της προσπαθώντας να απομυθοποιήσει την αποκλειστικότητα της παρθενίας για χάρη του αγαπημένου της Κώστα. Ο διάλογος αποτελεί μία πάλη ανάμεσα στη διατήρηση της παρθενίας μέχρι το γάμο και ανάμεσα στον ελεύθερο χειρισμό του σώματος. Ο σαρκαστικός εαυτός της περιφρονεί το δόγμα της *μικρής, ενάρετης Ελληνίδας Παρθένου* (Π: σ.303). Τελικά, αποφασίζει να απολέσει την παρθενία της με ιατρική επέμβαση. Αν και αυτή η πράξη υλοποιείται εξαιτίας του έρωτά της για τον Κώστα, όταν εκείνος το μαθαίνει, αντιλαμβάνεται ότι ο ίδιος δεν έχει πια τον έλεγχο του σώματός της. Εν αγνοία της η Αλεξάνδρα αποποιείται την ύπαρξή της ως αντικείμενο, καθώς χειρίζεται αυτόνομα τη σωματική της υπόσταση. Αν και ο έρωτας με τον Κώστα παραμένει ανολοκλήρωτος, εκείνη έχει ολοκληρώσει το κομμάτι της ερωτικής της ταυτότητας, καταλήγοντας στο τέλος του μυθιστορήματος ένας ελεύθερος άνθρωπος. Με τη στάση της αντιδρά ασυνείδητα στον σωματικό πόνο ενός παθητικού εαυτού, του οποίου τα όρια βιάζονται, όταν η απώλεια της παρθενίας πραγματώνεται μέσα από την σωματική επαφή με το άλλο φύλλο<sup>622</sup>.

Αν η Μαρία Τάδε και η Αλεξάνδρα διαχειρίζονται αυτόνομα το σώμα τους μέσα από την απώλεια της παρθενίας, η Έλενα στο διήγημα «Αγάπη» ελέγχει το σώμα της μέσα από την πράξη της γραφής. Η αγάπη που νιώθει για τον αγαπημένο της είναι μία αγάπη χωρίς ανταπόκριση. Αν και τον ακολουθεί εδώ και δέκα χρόνια, εκείνος την απορρίπτει και την ταπεινώνει με την αδιαφορία του. Ο ίδιος διαμένει σε ένα ξενοδοχείο και η Έλενα τον επισκέπτεται καθημερινά στο δωμάτιό του. Όταν έρχονται οι φίλοι του και οι ερωμένες του, η κοπέλα περιμένει στον διάδρομο του ξενοδοχείου μονάχη. Αν και η παραμονή της στον διάδρομο προκύπτει από την ανάγκη του φίλου της να μείνει χωρίς εκείνη στο δωμάτιό του, ο διάδρομος τελικά καταλήγει ο προσωπικός χώρος της Έλενας, το δικό της δωμάτιο. Τελικά, ο συγκεκριμένος χώρος εξυπηρετεί τη δική της ανάγκη για τον δικό της φυσικό χώρο. Συνιστά το καταφύγιο για την απελευθέρωση της ουσίας της γυναικείας ψυχής, όπου είναι απομονωμένη από το άγρυπνο ανδρικό βλέμμα και προσφέρει την ευκαιρία στην ηρωίδα να αποκτήσει επίγνωση της γυναικείας της ιδιότητας<sup>623</sup>. Εκεί, η Έλενα συνειδητοποιεί ότι

<sup>622</sup> Gubar S. (1985), "The Blank Page: and the Issues of Female Creativity", ό.π. σ.302.

<sup>623</sup> Woolf V. (1929), *A room of one's own*, Hogarth Press, London, σ.114.

είναι εικοσιοχτώ χρονών, μα δεν είναι ούτε κομψή ούτε φορά πολυτελή ρούχα. Η Έλενα είναι ένα κορίτσι που δουλεύει. Αυτή είναι κι ο άντρας και η γυναίκα του σπιτιού τους. Αυτή είναι και η νοσοκόμα (Αγ/Ι: σ.108).

Η ηρωίδα απομονωμένη στον διάδρομο γράφει, αλλά η γραφή δεν αποτελεί πράξη εξομολόγησης, αλλά συνιστά αφορμή για σκέψη:

*Υστερα, της αρέσει κιόλας ν' αντιγράφει. Όπως σ' άλλες γυναίκες τους αρέσει να πλέκουν. Περνά η ώρα... Γράφεις, και τρέχει ο νους σου αλλού. Και τι δε μπορείς να συλλογιέσαι όταν γράφεις!* (Αγ/Ι: σ.106).

Η επανάληψη του μοτίβου της γραφής στο αφήγημα αποτυπώνει τη φράση της Héléne Cixous, *more body hence more writing*<sup>624</sup>, δηλαδή περισσότερο σώμα, άρα περισσότερη γραφή. Ο μόνος τρόπος επαφής της γυναίκας με το σώμα της είναι ο τρόπος του γράφειν. Έτσι και η Έλενα σε όποιο τραπεζάκι, ακουμπά και γράφει. Το χέρι της πάντα τρέχει στο χαρτί. Γράφει... (Αγ/Ι: σ.108). Ένα λεύκωμα με φωτογραφίες συνιστά την αφορμή να ανατρέξει στο παρελθόν της ευτυχισμένης ζωής της και να το συγκρίνει με το δύστυχο παρόν της. Αναλογίζεται την ψυχολογική κακοποίηση που έχει υποστεί από τον φίλο της, παράγοντας που την έχει μεταλλάξει σε ένα δυστυχισμένο πλάσμα. Η συνειδητοποίηση της απόρριψης από τον αγαπημένο της, την οδηγεί για άλλη μία φορά στην γραφή: *Η Έλενα γράφει το χέρι της τρέχει πάνω στο λευκό χαρτί και όλο συλλογιέται...* (Αγ/Ι: σ.109). *Η τριτοπρόσωπη αφήγηση λειτουργεί σε αρκετά σημεία σχεδόν ως εσωτερικός μονόλογος, ξεδιπλώνοντας μια σειρά από πληροφορίες για τη ζωή της, αλλά και μια σειρά από σκέψεις που την ανατέμνουν και προσπαθούν να την υπερβούν. Έτσι, η διήγηση παίρνει τη μορφή «εσωτερικής ροής»*<sup>625</sup>. Το δυνατό φύσημα του ανέμου από το ανοιχτό παράθυρο σκορπάει τα χαρτιά στο πάτωμα, συμβολίζοντας τον διαλυμένο εαυτό της. Στα μεταφρασμένα κείμενα της Έλενας υπολανθάνουν οι ενδόμυχες και βαθύτερες σκέψεις της, ελλοχεύει η εσωτερική της ανασκόπηση. Πρόκειται για συλλογισμούς και συναισθήματα που κρύβονται πίσω από τις γραμμές, καθώς η ίδια αδυνατεί να τα εκφράσει δυνατά. Εξάλλου, μία τέτοια πράξη θα σηματοδοτούσε και την οριστική της απομάκρυνση από τον φίλο της. Ωστόσο, η πράξη της γραφής συγχρονίζεται με την πράξη της σκέψης και μέσα από

<sup>624</sup> Cixous H., "The Laugh of the Medusa", Summer 1976, ό.π. σ.886.

<sup>625</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.231.

αυτήν την διαδικασία η ηρωίδα έρχεται σε επαφή με το σώμα της, και κατ' επέκταση με τον εαυτό της.

Η ίδια η συγγραφέας έρχεται σε επαφή με το δικό της σώμα μέσα από τη γραφή. Προσαρμόζει τον ομιλούντα εαυτό της στις *personae* που δημιουργεί. Η δική τους φωνή είναι η δική της. Τα λόγια των ηρωίδων συνιστούν ένα όπλο αντίλογου απέναντι στην καταπίεση και ανατρέπουν τον παγιωμένο ρόλο του υπηρέτη των αρσενικών. Οι ηρωίδες σπάνε τη σιωπή τους και γίνονται κι εκείνες μέρος της ιστορίας ως ανθρώπινα όντα. Προσπαθούν να αποτινάξουν τη μοίρα τους από την εξουσία των ανδρών μέσα από την αντίστασή τους στη σεξουαλική κακοποίηση και στο γάμο και μέσα από την αυτονομία του σώματός τους. Μάλιστα, όπως σημειώνει και η Πάτσιου Βασιλική, σε τέτοιου είδους αφηγήσεις η διερεύνηση της υποκειμενικής εμπειρίας και η αναζήτηση της προσωπικής φωνής διασταυρώνεται με την αμφισβήτηση των κυρίαρχων κοινωνικών αξιών και των στερεοτύπων, αλλά και τη σταδιακή αφύπνιση ενός εσώτερου «Εγώ», που πραγματοποιείται τόσο στο κυριολεκτικό όσο και στο συμβολικό πεδίο, από το οποίο η συμβατική πραγματικότητα έχει αποκλειστεί<sup>626</sup>. Έτσι, καθώς οι γυναίκες της Νάκου απομακρύνονται από τον έλεγχο των ανδρών, οικοδομούν μία δική τους κοινωνία<sup>627</sup>. Απελευθερώνουν τη Νέα Γυναίκα από την Παλιά με το να γνωρίσουν, να ανακαλύψουν και να αγαπήσουν τον εαυτό τους, δηλαδή με το να είναι ο εαυτός τους<sup>628</sup>.

### **7.5 Αναπαραστασιακές δομές του γυναικείου και του ανδρικού φύλου στη μυθοπλασία της Νάκου**

Η Λίλικα Νάκου επικεντρώνεται στην ανθρώπινη ζωή και στον τρόπο με τον οποίο εκείνη ενσωματώνεται και αλληλεπιδρά με το ιστορικό γίνεσθαι. Το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που περιβάλλει τους κεντρικούς χαρακτήρες δεν αναπαρίσταται μέσα από ρεαλιστικές ιστορικές περιγραφές, αλλά μέσα από τη συναναστροφή τους με άλλα πρόσωπα της κοινωνίας. Κατ' επέκταση, η συγγραφέας, στηριζόμενη στην ανθρωποκεντρική αντίληψη του κόσμου και αξιοποιώντας τους νόμους της μνήμης και της κατανόησης, διακατέχεται από την τάση να συσπειρώνει τα κάθε είδους νοήματα γύρω από τις ανθρώπινες ζωές<sup>629</sup>. Αριστεροί-ές, διανοούμενοι-ες, φιλοβασιλικοί-ές,

---

<sup>626</sup> Πάτσιου Β.(2013), «Αμφισημία και Ετερότητα: Η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο της Άλκη Ζέη και οι μεταμορφώσεις του θηλυκού εαυτού», ό.π. σ.81.

<sup>627</sup> Showalter E. (1985), "Toward a Feminist Poetics", *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, ed. Elaine Showalter, Pantheon Books, New York, σ.131 (125-143).

<sup>628</sup> Cixous H., "The Laugh of the Medusa", Summer 1976, ό.π. σ.878.

<sup>629</sup> Νάτσινα Α. (2015), «Λογοτεχνικοί Χαρακτήρες, ιδεολογία και στερεότυπα: γέννηση και χρήσεις», *Σελιδοδείκτες: Για την ανάγνωση της Λογοτεχνίας*, επιμ. Βασιλειάδης Β – Κ. Δημοπούλου, Κέντρο

αστοί-ές, φτωχοί-ιές, εργάτες-τριες, μορφωμένοι-ες, χωριάτες-ισσες και παιδιά, είναι άνθρωποι που συγκροτούν το μυθοπλαστικό κόσμο της Νάκου. Ως σφαιρικοί χαρακτήρες απηγούν το κοινωνικό φαντασιακό της συγγραφέα, απεικονίζουν συλλογικές και ατομικές συνειδήσεις και διαμορφώνουν τον έμφυλο λόγο του αφηγηματικού κειμένου<sup>630</sup>. Στο πεζογραφικό έργο της Νάκου αναδεικνύονται ανδρικές και γυναικείες φιγούρες μέσα από τις οποίες κατασκευάζονται, αναπαράγονται, ανατρέπονται, επιβεβαιώνονται ή και αμφισβητούνται κάθε είδους έμφυλες ταυτότητες που γίνονται αντιληπτές στην κοινωνία σε μία δεδομένη χρονική στιγμή<sup>631</sup>.

### 7.5.1 Η αναπαράσταση του ανδρικού ως σύμβολο του καλού και του κακού

Στην πορεία του χρόνου, άντρες και γυναίκες γίνονται δέκτες μίας διαφορετικής κοινωνικοποίησης. Από τη μία πλευρά, οι άνδρες γαλουχούνται στο να αγαπούν το παιχνίδι της εξουσίας και από την άλλη οι γυναίκες μαθαίνουν να θαυμάζουν τους άνδρες που το παίζουν. Ως εκ τούτου, στοιχείο της ανδρικής χαρισματικότητας αποτελεί η γοητεία της εξουσίας και το δέλεαρ που ασκεί η κατοχή της<sup>632</sup>. Είτε μέσα από την αριστοκρατική εικόνα του ιππότη-πολεμιστή είτε μέσα από την αστική εικόνα της ισχυρής θέσης στο δημόσιο βίο, το ανδρικό στερεότυπο ήταν ανέκαθεν συνυφασμένο με την υπεροχή και τη δύναμη και συνιστούσε βασική αιτία διαμόρφωσης μίας πατριαρχικής κοινωνίας. Η ανδρική κυριαρχία του δημόσιου βίου μεταφέρεται και στην ιδιωτική σφαίρα της οικογένειας. Συνεπώς, *η ανδρικότητα συνδέεται τόσο με τη δημόσια εξουσία όσο και με την οικογενειακή*<sup>633</sup>. Μάλιστα, ο διαχωρισμός των φύλων και η σημασία του για την ενίσχυση και την υποστήριξη του ιδανικού ανδρικού τύπου παρέμενε σε ισχύ, αν και αμφισβητήθηκε από τα κινήματα για τα δικαιώματα των γυναικών από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και μετά<sup>634</sup>.

---

Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, σ.100 (100-107) και στο V. Blakey (2010), *Why do we care about fictional characters?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

<sup>630</sup> Ακριτόπουλος Α. (2013), «Έμφυλες Αναπαραστάσεις στο μυθιστόρημα *Όνειρα από μεταξύ* της Λίτσας Ψαραύτη: Δυναμική τροπή και ανατροπή», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα, σ.37 (34-46).

<sup>631</sup> Νάτσινα Α. (2015), «Λογοτεχνικοί Χαρακτήρες, ιδεολογία και στερεότυπα: γέννηση και χρήσεις», ό.π. σ.104.

<sup>632</sup> Μπουρντιέ Π. (1996), *Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π. σ.72.

<sup>633</sup> Λιάκος Α., «Ο Ηρακλής, οι Αμαζόνες και οι «τραγανιστές βουκίτσες». Αναπαραστάσεις του φύλου και της εξουσίας στο έργο του Ρήγα», *Μνήμων*, τόμ.23, 2001, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα, <https://doi.org/10.12681/mnimon.708>, ημερομηνία επίσκεψης: 9/11/2022, σ. 112 (99-112).

<sup>634</sup> Mosse G. L. (1996), *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford-New York, σ.36.

Το κίνημα του εθνικισμού, που διαμορφώθηκε στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, ξεκίνησε και εξελίχθηκε παράλληλα με τον σύγχρονο ανδρισμό. Η αστική κοινωνία της εποχής συνέβαλε στη δημιουργία και στην υποστήριξη του ανδρικού στερεότυπου, το οποίο διέφερε από το αριστοκρατικό ιδανικό της αρρενωπότητας<sup>635</sup>, δηλαδή του ιπότη-πολεμιστή<sup>636</sup>. Η αστική τάξη προκρίνει ένα ανδρικό ιδεώδες, το οποίο γίνεται αποδεκτό τόσο από τα συντηρητικά κινήματα της εποχής όσο και από το εργατικό κίνημα. Ο άνδρας που επιδιώκει μία ενάρετη ζωή, που διατηρεί τον αυτοέλεγχο και που διακατέχεται από μια ισχυρή αίσθηση ελευθερίας συνιστά ιδανικό πρότυπο. Κατ' επέκταση, το ανδρικό σώμα θεωρήθηκε ως σύμβολο της ανάγκης της κοινωνίας για προσφορά και πρόοδο<sup>637</sup>. Σε αντίθεση με τις αφηρημένες ιδέες ή τα ιδανικά, το ανδρικό στερεότυπο μπορούσε να το δει κανείς, να το αγγίξει ή ακόμα και να του μιλήσει. Αποτελούσε μια ζωντανή υπενθύμιση της ανθρώπινης ομορφιάς, της σωστής ηθικής και μιας πολυπόθητης ουτοπίας. Για αυτό το λόγο, ήταν και τόσο ισχυρό<sup>638</sup>.

Τα λογοτεχνικά κείμενα της Νάκου, γραμμένα στις αρχές του εικοστού αιώνα, αναπαριστούν την παρακμή της μπουρζουαζίας και κατ' επέκταση την αποδόμηση του ανδρικού ιδανικού, που η ίδια διαμόρφωσε. Η ενάρετη αστική ζωή κατέληξε διεφθαρμένη, ενώ ο αυτοέλεγχος και το μέτρο παραδόθηκαν στην ασυδοσία και την απληστία. Η συγγραφέας, ως εκφραστής σοσιαλιστικών ιδεών, προβάλλει την ανάγκη της κοινωνίας για ένα ανδρικό πρότυπο, το οποίο θα αποτελεί φορέα ιδεών του ανθρωπιστικού πνεύματος. Ωστόσο, αυτή η προσπάθεια αλλαγής του κανονιστικού ανδρικού στερεότυπου απέτυχε, ακόμη και μεταξύ των σοσιαλιστών<sup>639</sup>. Κατά συνέπεια, οι ανδρικές φιγούρες στη μυθοπλασία της Νάκου αναπαρίστανται συμβολικά στο δίπολο του καλού και του κακού, αντιπροσωπεύοντας αντίστοιχα το ανθρωπιστικό ιδεώδες και το αρνητικό ιδεώδες της αστικής τάξης. Σύμφωνα με τους όρους του Greimas, οι ανδρικοί χαρακτήρες διακρίνονται σε σχέση με τον βασικό ήρωα στους βοηθούς ή συνεργούς (helper ή adjutant) και στους εχθρούς (opponent)<sup>640</sup>. Ο ανδρικός ρόλος του βοηθού διαμορφώνεται κυρίως μέσα από τον τρόπο που ο δευτερεύοντας

---

<sup>635</sup> Mosse G. L. (1996), ό.π. σ.35.

<sup>636</sup> Λιάκος Α., «Ο Ηρακλής, οι Αμαζόνες και οι «τραγανιστές βουκίτσες». Αναπαραστάσεις του φύλου και της εξουσίας στο έργο του Ρήγα», 2001, ό.π. σ. 105.

<sup>637</sup> Mosse G. L. (1996), *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, ό.π. σ.35.

<sup>638</sup> Mosse G. L. (1996), ό.π. σ.35.

<sup>639</sup> Mosse G. L. (1996), ό.π. σ.39.

<sup>640</sup> Greimas A. J. – J. Courtes (1982), *Semiotics and Language: An analytical Dictionary*, trans. L. Crist, D. Patte, J. Lee, Ed. McMahon II, G. Phillips, M. Rengstorf ed. Th. A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington, λήμμα: helper σ.141, opponent σ.220.

ήρωας αντιμετωπίζει τον κοινωνικό ρόλο των δύο φύλων και το κίνημα της Νέας Γυναίκας. Αντίθετα, ο εχθρός ως ρόλος αντικατοπτρίζει την εναντίωση του άνδρα στο γυναικείο φύλο. Ακολούθως, ο παππούς των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων* και ο Θανάσης της *Για μια Καινούργια Ζωή* είναι ήρωες που συμβάλλουν στην εξέλιξη της ζωής της Βαρβάρας, ενώ ο πατριός και ο Αλέκος Σπανίδης στην *Ξεπάρθηνη* αποτελούν τροχοπέδη στην προσωπική ανέλιξη της Κατίνας.

Ως χαρακτηριστικό σύμβολο του κακού παρουσιάζεται ο Ανδρέας στο διήγημα «Φωτιά στο σπίτι» (1929). Η περιγραφή του από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή ανταποκρίνεται στο πρότυπο του ωραίου αρσενικού: *Ήταν περίπου δεκαπέντε χρόνων, γεμάτος υγεία, ρωμαλέος, με ζωηρά μαύρα μάτια* (ΦΣ: σ.42). Ωστόσο, το ανδρικό σώμα του Ανδρέα δε λειτουργεί ως σύμβολο της αρετής και του μέτρου. Νιώθοντας πίεση από την υποχρέωση που του επιβάλλει η οικογένειά του να προικίσει τις αδελφές του, αποφασίζει να σκηνοθετήσει τον θάνατό του. Βάζει φωτιά στο σπίτι, σκηνοθετεί μία πλαστή αυτοκτονία και αφήνει ένα σημείωμα ότι έπεσε θύμα βιασμού από την ίδια του τη μητέρα: *Ήθελε να εξευτελίσει την μάνα του, να την έκανε να ντρεπόταν τον ίδιο της τον εαυτό, αυτό θα ήταν η εκδίκησή του. Τέτοιος ήταν αυτός. Κακός* (ΦΣ: σ.44). Αν και στο παρόν διήγημα, ο Ανδρέας δεν εναντιώνεται στη χειραφέτηση της γυναίκας, φανερώνεται ως σύμβολο του κακού και ως χαρακτήρας παρουσιάζει ομοιότητες με τον Νίκο των *Παραστρατημένων*. Ωστόσο, η συγγραφέας δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να μισήσει τον ήρωα, καθώς μέσα από το φίλτρο του αφηγητή προβάλλει τις αιτίες που τον οδήγησαν στην εγκληματική αυτή ενέργεια. Στο πρόσωπο της μητέρας αποτυπώνεται η κοινωνία που δημιουργεί άλογες δεσμεύσεις ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας. Ο Ανδρέας υποχρεώνεται σε μία δυσάρεστη δουλειά, με σκοπό την αποκατάσταση των αδερφών του και όχι την προσωπική του ευτυχία:

*μάλιστα, αυτό είναι: κάνουν παιδιά για να τους υπηρετούν. Κάνουνε το κέφι τους κι ύστερα έχουν και κάποιον να καταπιέζουν. Δε θα είμαι γω όμως! Δε θα είμαι γω αυτός που θα τους βγάλει απ' το χάλι τους φαρμακώνοντας τα πνευμόνια μου για να προικίσουν τρία ασήμαντα πλάσματα σαν τις αδερφές μου... θα φύγω μακριά... βαρέθηκα πια... βαρέθηκα* (ΦΣ: σ.43).

Γενικά, η συγγραφέας επαναλαμβάνει την τεχνική του φίλτρου στους περισσότερους ήρωες που υποπέφτουν σε αξιόποινες πράξεις. Στους *Παραστρατημένους* προβάλλεται μία πληθώρα ηρώων, όπως ο Νίκος και ο Κύριλλος, οι οποίοι αναπαρίστανται μέσα από την οπτική γωνία ενός αφηγητή που αντί να τους

καταδικάσει, εξηγεί διαρκώς στον αναγνώστη τη συναισθηματική τους κατάσταση και διηγείται τις προσωπικές τους περιπέτειες αποκαλύπτοντας τελικά την αιτία της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς τους. Με αυτόν τον τρόπο, επιτρέπεται η ανάπτυξη ενός στενότερου δεσμού μεταξύ αυτών και των αναγνωστών<sup>641</sup>. Μάλιστα, στην περίπτωση του Νίκου, η αφήγηση φανερώνει και μία κριτική στάση απέναντι στην κοινωνία, η οποία εγκλωβίζει τους πολίτες στα στερεότυπα και τους θεσμούς της. Μολονότι ο Ανδρέας του διηγήματος «Φωτιά στο σπίτι», έχει μία ωραία εξωτερική εμφάνιση, αταίριαστη με τον χαρακτήρα του, η παρουσία του Νίκου ταιριάζει με τη συμπεριφορά του. Εξαιτίας της ατροφίας του στο πόδι αδυνατεί να ανταποκριθεί στο ανδρικό ιδανικό. Δέχεται τον ρατσισμό και τη χλεύη του κοινωνικού συνόλου και ως αυτοεκπληρούμενη προφητεία επιβεβαιώνει τον στερεότυπο συνδυασμό της ωραίας εξωτερικής εμφάνισης και της αξιόλογης εσωτερικευμένης οπτικής εικόνας. Το κακοσχηματισμένο σώμα του αποτελεί σημάδι του εκφυλισμού του και των παραστρατημάτων του<sup>642</sup>. Αν και ο Νίκος συνιστά τον κακό εαυτό της Αλεξάνδρας, η παρουσία του απαιτεί την αποδοχή της διαφορετικότητας από το κοινωνικό σύνολο.

Με αυτόν τον τρόπο, η Λιλίκα Νάκου δημιουργεί αρσενικούς ήρωες, οι οποίοι δεν ακολουθούν το πρότυπο μίας ιδανικής μορφής του άνδρα, που δεν αντικατοπτρίζει την ίδια την κοινωνική πραγματικότητα<sup>643</sup>. Αντίθετα, η συγγραφέας θίγει στο βαθμό που επιτρέπει η θέση των αρσενικών ηρώων στην αφήγηση, το ζήτημα της ανδρικής ταυτότητας, όπως το αναλύουν οι Τζίνα Καλογήρου και Κωνσταντίνος Μαλαφάντης: *οι ήρωες συγκρούονται με την κοινωνία, εκφράζουν την ανάγκη τους να ενταχθούν σε μία ομάδα, αγωνιούν και αγωνίζονται να βρουν τη θέση τους στην κοινωνία· μια κοινωνία, η οποία πολλές φορές τους αντιμετωπίζει ως ξένους ή ως συλλήβδην προβληματικούς, τους κάνει να φοβούνται την αποτυχία, την απόρριψη και την κοινωνική απομόνωση*<sup>644</sup>.

---

<sup>641</sup> Camatsos E., “Defining the Female “I” in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou’s *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki’s *Ta ψάθινα καπέλα*”, 2005, ό.π. σ.46.

<sup>642</sup> Mosse G. L. (1996), *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, ό.π. σ.35.

<sup>643</sup> Καλογήρου Τζ. – Κ. Μαλαφάντης (2013), «Διαπλάθοντας αγόρια – αναγνώστες: Η συμβολή της Λογοτεχνίας για Παιδιά και Νέους στην καλλιέργεια της φιλιαναγνωσίας των αγοριών σχολικής ηλικίας», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα, σ.353 (348-358).

<sup>644</sup> Καλογήρου Τζ. – Κ. Μαλαφάντης (2013), ό.π. σ.357.

### 7.5.2 Το πολυδιάστατο της γυναικείας υπόστασης

Το ανδρικό στερεότυπο ήταν τόσο ισχυρό και αντανακλούσε σε τέτοιο βαθμό τις ελπίδες της κοινωνίας, ώστε οι γυναίκες που αμφισβήτησαν την ανδρική εξουσία εγκαταλείποντας τους προδιαγεγραμμένους ρόλους τους, εντάχθηκαν στους εχθρούς της κοινωνίας<sup>645</sup>. Και αν το ανδρικό ιδανικό ήταν τόσο ισχυρό και αμετάβλητο, το αντίστοιχο γυναικείο προχωρούσε με αργούς ρυθμούς στην ανατροπή του και για αυτό το λόγο ήταν σύμβολο της αλλαγής. Ακολούθως, αν οι ανδρικοί χαρακτήρες στο πεζογραφικό έργο της Νάκου είναι μονοκόμματα καλοί ή κακοί, οι γυναικείες φιγούρες ποικίλουν αποτυπώνοντας το πολυδιάστατο της γυναικείας φύσης. Πέρα από τα καθιερωμένα στερεότυπα της εργαζόμενης, της μορφωμένης, της παθητικής αστής, της επαναστατικής, της υπηρέτριας και της χωριάτισσας προβάλλεται η γυναίκα με μεταφυσικές ιδιότητες και με ανδρόγυνη μορφή. Η Δεσποινιά από τους *Οραματιστές της Ικαρίας*, καθώς επίσης και η αδελφή Τιμοθέα των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων*, είναι γυναίκες που ως Πυθίες είναι ενσωματωμένες με το γήινο και το ουράνιο στοιχείο σε τέτοιο βαθμό που οραματίζονται προφητείες. Με αφετηρία το γεγονός ότι η ίδια η φύση είναι γένους θηλυκού, οι δύο γυναίκες υπερβαίνουν τις διαστάσεις του πραγματικού και αγγίζουν τα όρια του μαγικού. Η μαντική τους ικανότητα έρχεται ως επιφοίτηση και ως μαινάδες εξηγούν τα μελλούμενα, τα οποία γίνονται αμέσως αποδεκτά από τους παρόντες.

Τόσο η αδελφή Παγκρατία των *Παραστρατημένων* όσο και η κυρία Βικτωρία του μυθιστορήματος *Για μια Καινούρια Ζωή*, είναι ανδρόγυνες φιγούρες που εμφανίζονται ως από μηχανής θεοί και συμπαραστέκονται στα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας. Αρχικά, η αδελφή Παγκρατία εντοπίζει τον Νίκο, ο οποίος έχει βάλει φωτιά στο σπίτι και έχει εξαφανιστεί και στη συνέχεια εμφανίζεται ως σανίδα σωτηρίας, όταν η οικονομική εξαθλίωση του θείου Σωτήρη οδηγούν σε κατάσχεση τα έπιπλα του σπιτιού. Σε εκείνη τη δύσκολη στιγμή, η Αλεξάνδρα ομολογεί αντικρίζοντας την καλόγρια: *Δεν ήμουν θρήσκα εκείνη την εποχή και τα λόγια της δεν μου έκαναν εντύπωση. Ευχαριστιόμουν μόνο, που άκουα την αρρενωπή φωνή της. Μου έδινε κουράγιο* (Π: σ.136). Ουσιαστικά, το δυναμικό του χαρακτήρα της λειτουργεί ως υποκατάστατο στην παθητική και απόμακρη στάση της μητέρας. Προσφέρει στην Αλεξάνδρα τη γονεϊκή ασφάλεια που της λείπει. Αντίστοιχα, στο μυθιστόρημα *Για μια Καινούρια Ζωή*, η κυρία Βικτωρία εμφανίζεται ως σύμβολο της δικαιοσύνης και

---

<sup>645</sup> Mosse G. L. (1996), *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, ό.π. σ.38.



λειτουργεί ως μία πλήρη ένωση του Θανάση και της Βαρβάρας<sup>646</sup>, δηλαδή του αρσενικού και του θηλυκού, επιβεβαιώνοντας την ανδρόγυνη μορφή της. Όπως και η αδελφή Παγκρατία, έτσι και η κυρία Βικτωρία δεν έχει αποκτήσει παιδιά, έχει αρρενωπή φωνή και ένα μικρό μουστάκι πάνω από τα χείλη της. Η υπεράσπιση των αδυνάτων και η δωρεάν προσφορά της στις γυναίκες κατά τη διάρκεια της γέννας συμβάλλουν στην ανάδειξη ενός ανώτερου ανθρώπου, ο οποίος είναι πέρα από τις ιδεολογίες. Ο προστατευτικός ρόλος του πατέρα και της μητέρας συνοψίζονται και αποτυπώνονται στο πρόσωπο της κυρίας Βικτωρίας και της αδελφής Παγκρατίας. Και οι δύο συνιστούν μία συγχώνευση του ανδρικού και του γυναικείου κοινωνικού ρόλου.

Ωστόσο, σε αυτό το σημείο είναι άξιες αναφοράς οι αντίστοιχες ανδρικές φιγούρες με γυναικεία μορφή ή γυναικείο ρόλο. Στους *Παραστρατημένους*, όταν η αδελφή Παγκρατία εντοπίζει τον Νίκο, τον οδηγεί στο ψυχιατρείο, όπου νοσηλεύεται ο αδελφός της. Ο Νίκος μένει μαζί του, ενώ η καλόγρια πηγαίνει να ειδοποιήσει την οικογένεια ότι το αγόρι είναι μαζί της. Ο αδελφός της Παγκρατίας, ο Ηλίας, ήταν χοντρός και σπανός, είχε μια γυναικεία φυσιογνωμία και η ηλικία του φαινόταν ακαθόριστη (Π: σ.84). Η γυναικεία μορφή του δεν περιορίζεται μόνο στην περιγραφή της εξωτερικής του εμφάνισης, αλλά επεκτείνεται και στον γυναικείο ρόλο της νοικοκυράς που έχει υιοθετήσει. Η καλοσύνη που αποπνέει και η εμπιστοσύνη που κερδίζει από τον Νίκο τον καθιστούν ίσως το μόνο αρσενικό ήρωα στο μυθιστόρημα που ανταποκρίνεται στο αρσενικό στερεότυπο της τάξης, της αρμονίας και της ηθικής. Ουσιαστικά, η Νάκου προβάλλει το ιδανικό πρότυπο του άνδρα σε ένα αρσενικό και ταυτόχρονα θηλυπρεπές πρόσωπο καταρρίπτοντας και ταυτόχρονα αντιδρώντας στο καθιερωμένο στερεότυπο. Τελικά, η συγγραφέας δημιουργεί δύο ήρωες, τον Ηλία και την αδελφή Παγκρατία, που συνδέονται με αδελφική σχέση και λειτουργούν ως τα μόνα υγιή ψυχολογικά στηρίγματα για τα δύο αδέρφια-πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος, τον Νίκο και την Αλεξάνδρα, αντίστοιχα. Η πρωτοτυπία της πεζογράφου έγκειται στη δημιουργία του σχήματος χιαστί ανάμεσα στον Ηλία και την αδελφή Παγκρατία και στα θηλυπρεπή και ανδροπρεπή χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται αναλόγως: χαρακτηριστικά αντίθετα με εκείνα που επιτάσσει το βιολογικό τους φύλο. Και οι δύο χαρακτήρες λειτουργούν ως υποκατάστατα του μητρικού ρόλου και της πατρικής απουσίας, καθώς η ανδρόγυνη μορφή τους καλύπτει το γονεϊκό ζευγάρι στην αντίληψη του Νίκου και της Αλεξάνδρας.

---

<sup>646</sup> Tannen D., "Coming of age in the modern greek prose of LilikaNakos", Spring 1978, ό.π. σ.48.

Παράλληλα με τον Ηλία, εμφανίζεται ο Μιχάλης στο διήγημα «Μητρότης», ένα Αρμενόπουλο που προσπαθεί να βρει γάλα για το νεογέννητο αδελφάκι του. Ο Μιχάλης, καθώς μεταφέρει το παραμορφωμένο από την πείνα βρέφος στους ώμους του για αναζήτηση τροφής, αποβάλλει τον παγιωμένο κοινωνικό του ρόλο ως αρσενικό. Αν και βιολογικά είναι γεννημένος αρσενικό, υιοθετεί τον ρόλο της μητέρας, η οποία αδυνατεί να εργαστεί εξαιτίας της υποχρέωσής της να αναθρέψει το νεογέννητο παιδί της. Όπως σημειώνει η Χριστίνα Δόκου, καθηγήτρια Αγγλικών Σπουδών, *παρόλο που ο Μιχάλης οφείλει να αναλάβει ψυχολογικά και κοινωνικά τον μητρικό ρόλο, δεν μπορεί ο ίδιος να παράγει γάλα, για να το θρέψει. Αυτή η αναντιστοιχία της βιολογικής και κοινωνικής ταυτότητας τον προσδιορίζει ως αλλόκοτο και άθλιο, ενώ ταυτόχρονα η μητρότητα αποδομείται. Ως ένα αποκλειστικά γυναικείο χαρακτηριστικό γίνεται καταλύτης για μία ραγδαία αποσυναρμολόγηση της έννοιας του σταθερού έμφυλου δυναμικού και των παραδοσιακών κοινωνικών σχέσεων*<sup>647</sup>. Τελικά, η Λιλίκα Νάκου μέσα από τη μορφή ανδρόγυνου κοινωνικού ρόλου δημιουργεί τον νέο άνθρωπο της κοινωνίας, ο οποίος υπερβαίνει τις έμφυλες στερεοτυπικές δομές. Η συγγραφή της φανερώνει τη δυνατότητα της αλλαγής. Εξάλλου, όπως υπογραμμίζει και η Héléne Cixous *κάθε συγγραφή αποτελεί τον χώρο της ανατρεπτικής σκέψης που μπορεί να μεταμορφώσει τις κοινωνικές και πολιτιστικές δομές*<sup>648</sup>.

Η Λιλίκα Νάκου δε διστάζει στη μυθιστοριογραφία της να αναφερθεί στο κοινωνικό φαινόμενο της πορνείας. Γενικότερα, η πορνεία αναφέρεται σε αρκετά μυθιστορήματα του μεσοπολέμου, τα οποία την προβάλλουν ως αποκλειστική γυναικεία εργασία. Καθώς ο ρόλος της τίμιας γυναίκας-συζύγου-μητέρας θεωρείται ασυμβίβαστος με τη σεξουαλική δραστηριότητα, ο ρόλος αυτός εναπόκειται αποκλειστικά στη γυναίκα-πόρνη<sup>649</sup>. Το τίμημα της διάκρισης και της επιλογής ανάμεσα στην ηθικότητα της συζύγου και τη σεξουαλικότητα της πόρνης διαπραγματεύεται η Λιλίκα Νάκου στο διήγημα «Θανάσιμη βουτιά». Ο Αντώνης Σιγανός, το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, αρνείται την αγάπη της Μαρίας, ενός καλού και σεμνού κοριτσιού και επιλέγει την αγάπη της Μαριέττας, μίας πόρνης ενός καφέ-σαντάν. Καθώς η επιλογή του Αντώνη μαρτυράει έναν άνθρωπο που δεν πιστεύει στις προκαταλήψεις, θα ήταν αναμενόμενη η επιβράβευση της συγκεκριμένης επιλογής

---

<sup>647</sup> Dokou Chr., "From Asia Minor to Asia Minor: Pregnant Boys and Girl Warriors as Empowering Authorial Metaphors in LilikaNakos and Maxine Hong Kingston", *Σύγκριση/Comparison*, Vol.23, 2012, σ.137 (133-143).

<sup>648</sup> Lalagianni V., "Entre Fiction etAutobiographie: Les écrits de LilikaNakos", 2006, ό.π. σ.126-127.

<sup>649</sup> Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π. σ.130.

μέσα από την απόδειξη ότι το επάγγελμα της Μαριέττας δεν συνάδει με τον χαρακτήρα της. Ωστόσο, ο ίδιος πληρώνει το τίμημα της προτίμησης μιας πόρνης έναντι της ενάρετης Μαρίας. Η Μαριέττα είναι ένας άνθρωπος πληθωρικός χωρίς όρια και αναστολές που δεν προσφέρει στον Αντώνη ούτε τον προσωπικό του χώρο ούτε τον προσωπικό του χρόνο. Μάλιστα, *να τη χωρίσει, ήξερε πως δεν μπορούσε και χωρισμένος ν' απαλλαγεί από αυτήν. Τον κρατούσε σαν με μάγια. Και όμως την σιχαινόταν* (ΘΒ: σ.100). Εγκλωβισμένος στη λανθασμένη του επιλογή, ο ήρωας επιλέγει τους περιπάτους στο σταθμό των τρένων, ώστε να αποκτήσει μία ψευδαίσθηση ελευθερίας.

Η διόγκωση της εικόνας της Μαριέττας ενισχύεται από την άσχημη μυρωδιά που αναδύει το σώμα της και από την γκροτέσκο περιγραφή της στο τέλος του διηγήματος: *Η Μαριέττα χόντρυνε, έγινε ένα προστυχογύναικο της κακής ώρας* (ΘΒ: σ.103). Εντούτοις, η Μαριέττα προβάλλεται στο αφήγημα όχι για να κατακριθεί ή να στιγματιστεί, αλλά για να εξυπηρετήσει το κεντρικό θέμα της πλοκής: ο Αντώνης Σιγανός πέφτει θέμα των ερωτικών του παρορμήσεων και χειραγωγείται από τα πάθη του. Ουσιαστικά, η πόρνη καταλήγει το εκδικητικό μέσο των αρσενικών που παρασυρμένοι από τις αχαλιναγώγητες ερωτικές τους επιθυμίες απορρίπτουν ή παραμελούν τη μέση γυναίκα. Αν η Μαρία συμβολίζει τη ζωή που άφησε ο ήρωας, η Μαριέττα συμβολίζει τη σαρκική επιθυμία, το ξεγέλασμα και το χυδαίο της ζωής.

Η μορφή της γυναίκας πόρνης εμφανίζεται και στο μυθιστόρημα *Η κυρία Ντορεμί* με σκοπό να αποκατασταθεί η εικόνα της. Η Λιλίκα Νάκου ως δημοσιογράφος έχει έρθει σε επαφή με τις πόρνες της Δραπετσώνας<sup>650</sup> και κατανοεί τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσής τους όχι μόνο εξαιτίας της οικονομικής τους εξαθλίωσης αλλά και εξαιτίας του κοινωνικού στίγματος που οι ίδιες μεταφέρουν. Στην *κυρία Ντορεμί* φανερώνεται ότι η γυναίκα δεν γίνεται πόρνη από επιλογή, αλλά από τις κοινωνικές συνθήκες που την περιβάλλουν. Η εγκιβωτισμένη αφήγηση μίας από αυτές στην Κατερίνα αποκαλύπτει ότι ο δρόμος της πορνείας ήταν αναπόφευκτος μετά από τον βιασμό που είχε υποστεί, όταν δούλευε ως υπηρέτρια σε ένα σπίτι. Η εξαθλίωσή τους αναπαρίσταται μέσα από την αφέλεια και την άγνοια της ηρωίδας, όταν τις αντικρίζει, καθώς διαμορφώνει την αντίληψη ότι πρόκειται για φυλακισμένες. Η αντίληψη αυτή δημιουργείται μέσα από την ήδη υπάρχουσα εικόνα που η Κατερίνα Μακρή είχε για

---

<sup>650</sup> Γκιώνης Δ., «Ε, και να μπορούσε να δείρει! Λιλίκα Νάκου, η συγγραφέας, η δημοσιογράφος», Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 25 Ιουλίου 2009.

τις αντίστοιχες πόρνες του Παρισιού: *Οι τροτέζες στο Παρίσι, ήταν οι κομψότερες γυναίκες του κόσμου. Τούτες εδώ μου φάνηκαν σαν απλές δυστυχημένες* (ΚΝτ: σ.185). Η αντίληψη αυτή διατηρείται για πολύ καιρό στη συνείδηση της ηρωίδας και η αλήθεια αποκαλύπτεται με εντελώς χιουμοριστικό και ανατρεπτικό τρόπο, όταν η ίδια αποφασίζει να επισκεφτεί με τις μαθήτριάς της, τις γυναίκες αυτές. Η επίσκεψη αυτή είχε ως αποτέλεσμα να αποβληθεί από το γυμνάσιο και να επιστρέψει στην Αθήνα. Η παρερμηνεία του μέρους που κατοικούν οι πόρνες με γυναικείες φυλακές δεν απέχει από την πραγματικότητα, καθώς οι πόρνες ζούσαν απομονωμένες από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Το ίδιο το κοινωνικό κράτος που ευθύνεται για την κατάσταση αυτών των γυναικών είναι εκείνο που τις απομονώνει και τις εγκαταλείπει στη μοίρα τους. Στο πρόσωπο της πόρνης καθρεφτίζεται αφενός η εξαθλίωση του γυναικείου φύλου και αφετέρου η παρακμή της κοινωνίας.

Τόσο οι κεντρικές όσο και οι δευτερεύουσες ηρωίδες του λογοτεχνικού έργου της Νάκου προσπαθούν να επιβιώσουν σε μία ανδροκρατούμενη ελληνική και ευρωπαϊκή κοινωνία. Η Γαλλία παρουσιάζεται ως ουτοπία, ως ένα ιδανικός χώρος όπου η γυναίκα έχει την ελευθερία των επιλογών, το δικαίωμα στην εργασία και στη μόρφωση. Εκεί, ακόμη και οι πόρνες, οι πιο ταπεινωμένες και εξαθλιωμένες γυναίκες της ελληνικής κοινωνίας, αποτελούν μέρος του συνόλου. Η Γαλλία είναι ο τόπος υποδοχής των προσφύγων και ο τόπος της επανάστασης. Η Κατερίνα Μακρή από το μυθιστόρημα *Η κυρία Ντορεμί* αναπολεί αρκετές φορές τη Γαλλία, όταν νιώθει την κοινωνική καταπίεση της επαρχίας (ΚΝτ: σ.131, 145). Η Γαλλία με τον ίδιο τρόπο παρουσιάζεται και στο μυθιστόρημα *Παραστρατημένοι*, ακόμη κι όταν η Αλεξάνδρα είναι στην Ελβετία:

*Και κοίταξα από την άλλη μεριά τη χώρα των ονείρων μου, που λάτρευα από μικρό παιδί!... «Γαλλία! ψιθύρισα μονάχη. Γαλλία!» και τα μάτια μου δακρύσανε! Για μένα η Γαλλία ήταν η πατρίδα του κάθε ωραίου και ηρωικού! Το όνομα αυτό, ήταν σαν μαγικό στο στόμα μου... Γαλλία!... Δεν ήταν ο τόπος αυτός που έβγαζε τις πιο ευγενικές κι ανθρώπινες μορφές στα γράμματα και στην τέχνη; Δεν ήταν προπαντός η χώρα που γίνηκε η πρώτη Επανάσταση; (Π: σ.314).*

Ως αντιστάθμισμα της γυναικείας καταπίεσης στην Ελλάδα προβάλλονται ηρωίδες, όπως η Έβελ των *Ανθρώπινων Πεπρωμένων* και η Σάλλυ στην *Κυρία Ντορεμί*. Πρόκειται για γυναίκες που έχουν έρθει από το εξωτερικό και ζουν απαγκιστρωμένες από τις προκαταλήψεις. Ο ελεύθερος τρόπος ζωής τους πολλές φορές προκαλεί την

αρνητική κριτική του κοινωνικού περίγυρου, αλλά εκείνες δε φαίνεται να τις ενοχλεί. Άλλοτε η Γαλλία και άλλοτε οι γυναίκες τους εξωτερικού εμφανίζονται στη μυθοπλασία της Νάκου, για να καταστήσουν γνωστή στους Έλληνες αναγνώστες την επιλογή ενός ελεύθερου και ευτυχισμένου τρόπου ζωής των γυναικών. Επίσης, η Λιλίκα Νάκου παρουσιάζει με μονοδιάστατο τρόπο τις ανδρικές φιγούρες επιθυμώντας να απεικονίσει τη γυναίκα σε όλες τις εκφάνσεις της, να γνωστοποιήσει τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει και συγχρόνως να ασκήσει κοινωνική κριτική σχετικά με τα έμφυλα στερεότυπα της εποχής της. Μέσα από τις αντιθέσεις και την προβολή αντίθετων με την εποχή προτύπων γυναίκας, προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τον κοινωνικό ρόλο του γυναικείου φύλου.

Κλείνοντας, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Βασιλική Λαλαγιάννη, η *Λιλίκα Νάκου, μέσα από τα κείμενά της, καταγγέλλει την αντικειμενοποίηση της γυναίκας, την πορνεία, την προίκα ακόμα και την άλλοτε πολύ ζωντανή παράδοση στην Ελλάδα, η οποία ήθελε τη γυναίκα να διατηρεί την παρθενία της μέχρι το γάμο. Μέσα από τη συγγραφή της, η φωνή της υψώνεται για να αρνηθεί την καθεστηκυία τάξη, για να ξεσηκωθεί ενάντια στην κοινωνική ευταξία. Υπάρχει μια άρνηση για το ρόλο του θύματος, και μια αντίδραση ενάντια στα παλιά κλισέ που πολώνουν τις γυναίκες σε καταστάσεις κατωτερότητας, σιωπής και υποταγής*<sup>651</sup>. Ουσιαστικά, η σχέση της συγγραφέα με τη μητέρα της καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την αντίληψή της για το γυναικείο φύλο. Η εικόνα της απόμακρης μητέρας, που ως αιώνιο θύμα του έρωτά της, στέκεται παθητικά απέναντι στη ζωή κυριαρχεί στη μυθοπλασία της Νάκου. Το προσωπικό τραύμα της συγγραφέα που έχει προκληθεί από τη διαταραγμένη σχέση με τη μητέρα της συμβάλλει στη δημιουργία γυναικείων χαρακτήρων που λειτουργούν σε αντιδιαστολή με το μητρικό πρότυπο. Αναλαμβάνουν την ευθύνη της ζωής τους και ως χειραφετημένες προσπαθούν να αναπτυχθούν και να δράσουν σε μια ανδροκρατούμενη ελληνική και ευρωπαϊκή κοινωνία.

Η αναπαράσταση των γυναικείων χαρακτήρων μέσα από την παιδική ηλικία, μέσα από το όνειρο και την αναπόληση, μέσα από μία γλώσσα απλή και γεμάτη επαναλήψεις είναι δηλώσεις μιας γυναικείας γραφής (*écriture feminine*) που αντιστέκεται στον αυστηρά και μιλιταριστικά δομημένο αντρικό λόγο. Παρόλο που η γλώσσα και το χαλαρό ύφος της συγγραφέα συντέλεσαν στον αποκλεισμό της από μία υψηλή θέση

---

<sup>651</sup> Lalagianni V., “Entre Fiction et Autobiographie: Les écrits de Lilika Nakos”, 2006, ο.π. σ.127.

στον ανδροκρατούμενο χώρο της Λογοτεχνίας, το γυναικείο της γράψιμο εξέφρασε τις ελπίδες ή καλύτερα άφησε ένα αποτύπωμα για τη μελλοντική θέση της γυναίκας. Γενικότερα, η γυναικεία γραφή συνιστά περισσότερο μία επιβεβαίωση της αξίας του γυναικείου και μία ουτοπική πιθανότητα, παρά μία λογοτεχνική πρακτική<sup>652</sup>. Η εμμονή της συγγραφέα στην πολυπρισματική αναπαράσταση του γυναικείου φύλου φανερώνει την επιθυμία της για τη δημιουργία μία κοινωνίας, στην οποία η γυναίκα όχι μόνο θα λειτουργήσει ως κοινωνικό ον αλλά και θα αναγνωριστεί η ανθρώπινη αξία της. Η Λιλίκα Νάκου μέσα από τα δραματικά μέρη και μέσα από τις εγκιβωτισμένες ιστορίες των δευτερευόντων χαρακτήρων σπάει τη σιωπή των γυναικών, τις καθιστά ομιλούντα υποκείμενα και τους προσφέρει μία θέση στην ιστορία.

---

<sup>652</sup> Showalter E. (1985), “Feminist Criticism in the Wilderness”, ό.π. σ.249.

## Συμπεράσματα

Η ιστορία στο λογοτεχνικό έργο της Λιλίκας Νάκου λαμβάνει τη μορφή ενός μωσαϊκού, καθώς η πεζογράφος μεταφέρει στο μυθοπλαστικό της σύμπαν άλλοτε μικρά ψήγματα του ιστορικού γίνεσθαι και άλλοτε μεγαλύτερα κομμάτια του. Επομένως, η ιστορία μέσα από τη γραφή της Νάκου συνιστά ένα έργο τέχνης, το οποίο ολοκληρώνεται και παρουσιάζεται στη βέλτιστη εκδοχή του με την ανάγνωση του συνόλου της μυθιστοριογραφίας της. Ωστόσο, κάθε διήγημα και κάθε μυθιστόρημα αποτελεί μία αυτοτελή και πολύπλευρη απεικόνιση της ιστορίας. Από τη στιγμή, που η ίδια δε διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο σε πεδία στρατιωτικής μάχης και δεν ασκεί επιρροή σε ζητήματα υψίστης πολιτικής σημασίας για τη χώρα, καταπιάνεται με θέματα που αντλεί από τον χώρο της εσωτερικής της εμπειρίας. Κατά συνέπεια, τα αφηγηματικά της κείμενα αποτελούν πολιτικές, οικονομικές, πολεμικές και κοινωνικές αναπαραστάσεις των ανθρώπων της μικρο-ιστορίας που βιώνουν τις συνέπειες της ευρύτερης ιστορίας. Με αυτόν τον τρόπο, κάθε αφήγημα συνιστά μία αυτόνομη αναπαράσταση της πολυδιάστατης ελληνικής πραγματικότητας.

Οι τραγικές συνέπειες της Κατοχής, η αδικία που βιώνουν τα ασθενέστερα κοινωνικά στρώματα, οι πολιτικές ιδεολογίες που διχάζουν τον ελληνικό λαό, η στέρηση της ελευθερίας από τα δικτατορικά καθεστώτα και ο υποτιμημένος ρόλος που αποδίδεται στη γυναίκα της ελληνικής κοινωνίας συνιστούν τον βασικό πυρήνα της μυθοπλασίας της Νάκου. Τα θέματα αυτά παρουσιάζονται συνδυαστικά στα διηγήματα και στα μυθιστορήματα της συγγραφέα καταλαμβάνοντας σε καθένα από αυτά τον ανάλογο χώρο που εξυπηρετεί τις ανάγκες της πλοκής. Είναι αξιοσημείωτο ότι στα διηγήματα κυριαρχεί η κοινωνική ιστορία, η οποία συνδέεται άμεσα με το προσωπικό δράμα του ήρωα. Ο κεντρικός χαρακτήρας γίνεται δέκτης μίας καταπιεστικής συμπεριφοράς είτε από το ανδρικό φύλο είτε από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο ή από το οικογενειακό περιβάλλον. Στα μυθιστορήματα η σχέση του ήρωα με την κοινωνία εμβαθύνεται περισσότερο, καθώς η πλοκή περιβάλλεται όχι μόνο από την κοινωνική ιστορία αλλά και από τον μανδύα των πολιτικών εξελίξεων. Η αφηγηματική έκταση των μυθιστορημάτων προσφέρει τη δυνατότητα στη συγγραφέα να αφιερώνει ένα ή περισσότερα κεφάλαια που άπτονται εξολοκλήρου ζητημάτων πολιτικής ιστορίας. Μάλιστα, οι τίτλοι των κεφαλαίων έχουν συμβολικό χαρακτήρα και προϋποθέτουν τον αναγνώστη ότι πρόκειται να μεταβεί από την αφήγηση της προσωπικής ζωής του ήρωα

στην αφήγηση του ιστορικού γίνεσθαι της εποχής. Η ροή της ατομικής αφήγησης διακόπτεται από την κατάθεση ενός συλλογικού βιώματος.

Ανάμεσα στα λογοτεχνικά αφηγήματα της Λιλίκας Νάκου παρατηρείται ένας νοερός διάλογος, καθώς σε αυτά ήρωες και καταστάσεις εμφανίζονται από κοινού. Στατικά μοτίβα της πλοκής ενός διηγήματος μετατρέπονται σε κινητήρια μοτίβα ενός μυθιστορήματος. Δευτερεύοντες χαρακτήρες που βρίσκονται στο παρασκήνιο της αφηγηματικής ιστορίας, εμφανίζονται στο προσκήνιο και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στις εξελίξεις. Τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά στην προσωπικότητά τους λειτουργώντας μεταξύ τους συμπληρωματικά. Ολόκληρη η μυθιστοριογραφία της Νάκου απαρτίζεται από επαναλαμβανόμενα μοτίβα και ήρωες που συνιστούν εκδοχές της μνήμης. Πρόσωπα και γεγονότα που αφομοιώθηκαν στην εσωτερική εμπειρία της συγγραφέα μεταφέρονται στα έργα της αποτελώντας προϊόντα των μνημονικών της αναπαραστάσεων. Η διαρκής αναπαραγωγή τους μαρτυράει αφενός τη σημασία που αποδίδει η συγγραφέας σε αυτά, αφετέρου το τραύμα που ορισμένα της επέφεραν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τρίπτυχο βίωμα – τραύμα – μνήμη αποτελεί τη βάση της ιστορικής αναπαράστασης στο λογοτεχνικό έργο της Νάκου.

Οι προσωπικές και τραυματικές εμπειρίες της πεζογράφου της δημιουργούν ανάμεικτα συναισθήματα και έναν εσωτερικό διχασμό, τον οποίο η ίδια αντικρίζει στην πολιτική ιστορία της χώρας. Αν και η τεχνική των διπολικών αντιθέσεων είναι συνηθισμένη στον χώρο της Τέχνης, για τη Λιλίκα Νάκου δεν αποτελεί ένα απλό αφηγηματικό εργαλείο, αλλά προέκταση του εσωτερικού της κόσμου. Για αυτό το λόγο, τα ιστορικά ζητήματα της μυθοπλασίας της αναπαρίστανται μέσα από την αντιδιαστολή των πλούσιων και των φτωχών, της φιλοβασιλικής παράταξης και της σοσιαλιστικής, των παθητικών γυναικών και των εργαζόμενων, της κατάστασης ενός πολέμου και του αιτήματος για ειρήνη και γενικότερα μέσα από τον διχασμό που βιώνει ένας ολόκληρος λαός. Το πλήθος των αντιθέσεων αναπαριστά μία κοινωνία, η οποία πέρα από την παράδοσή και την ιστορική συνέχεια χαρακτηρίζεται από συγκρούσεις, επαναστάσεις και αλλαγές. Ουσιαστικά, η Λιλίκα Νάκου κατορθώνει να οργανώσει την εμπειρική της πραγματικότητα σε συστήματα παραγωγής νοήματος μεταλαμπαδεύοντας στον αναγνώστη την αίσθηση των πραγμάτων και της ιστορίας. Παραπαίοντας ανάμεσα στο βίωμα και στην ιστορία, οι βιωματικές αφηγήσεις της μυθιστοριογράφου συνιστούν την *historia rerum gestarum*, την εξιστόρηση όσων συνέβησαν.



Για τη Λιλίκα Νάκου το ιστορικό γεγονός δε συνιστά μία μεμονωμένη στιγμή στον χωρόχρονο του παρελθόντος. Αντίθετα, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι ενός ιστορικού συνεχούς που εξελίσσεται και δημιουργεί τις βάσεις για το μέλλον της κοινωνίας. Το αρχέγονο παρελθόν λαμβάνει συμβολικές διαστάσεις, καθώς τα αρχαιολογικά τεκμήρια φανερώνουν σημεία σύγκλισης των ανθρώπινων αναγκών ανάμεσα στους χρόνους της αρχαιότητας και της σύγχρονης εποχής. Συνάμα, μέσα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία αναδύεται το πρότυπο του ιδανικού πολίτη. Το μακρινό παρελθόν της Τουρκοκρατίας αποκτά παραδειγματικό χαρακτήρα. Η οπισθοχώρηση του ατομικού συμφέροντος για χάριν του συλλογικού καλού αποτελεί ιστορικό παράδειγμα στο παρόν της Λιλίκας Νάκου. Το πρόσφατο παρελθόν της και το σύγχρονο παρόν παρουσιάζονται με διάθεση επικριτική, ώστε να αναδυθούν τα προβλήματα της κοινωνίας και να προταθούν λύσεις. Το αίτημα για συλλογικότητα, η ανατροπή του παραδοσιακού γυναικείου ρόλου, η καταπολέμηση της φτώχειας, η μόρφωση και οι καλύτερες συνθήκες εργασίας αποτελούν συνιστώσες μιας κοινωνικής μεταρρύθμισης που θα οικοδομήσει μία κοινωνία του μέλλοντος σε ευμάρεια. Με αυτόν τον τρόπο, τα *res gesta*, τα όσα συνέβησαν, δεν παραμένουν εγκλωβισμένα στο ιστορικό παρελθόν, αλλά καθίστανται αιώνια και διαχρονικά. Ως εκ τούτου, το ιστορικό γεγονός γίνεται αντικείμενο μεταφοράς από το παρελθόν στο σύγχρονο παρόν δημιουργώντας μία διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε αυτές τις δύο χρονικές βαθμίδες.

Η μεταφορά του ιστορικού γεγονότος από την ιστορική πραγματικότητα στις λευκές σελίδες ενός επικείμενου λογοτεχνικού κειμένου πραγματώνεται μέσα από το ίδιο το σχήμα της μεταφοράς, δηλαδή μέσα από την τροπολογία της γλώσσας. Αν και η γραφή της Λιλίκας Νάκου δεν διακρίνεται από έντονο λυρισμό και πληθώρα εκφραστικών μέσων, δεν παύει να διατηρεί τη λογοτεχνικότητά της. Το ιστορικό στοιχείο του πολέμου, όπως και κάθε τραγική στιγμή της ιστορίας, αναπαρίσταται μέσα από συμβολικά σχήματα και μέσα από το όνειρο για μια καλύτερη ζωή. Το παιδί καθίσταται φορέας της συγκεκριμένης αναπαράστασης. Η παιδική αθωότητα, η άγνοια και η αφέλεια αντιδιαστέλλονται με τη φρίκη του πολέμου και αποδίδουν με μεγαλύτερη ένταση το δράμα του ελληνικού λαού. Το οικονομικό χάσμα ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις εκφράζεται με την αξιοποίηση των σημειωτικών διπολικών αντιθέσεων, ενώ δεν απουσιάζουν οι γκροτέσκο περιγραφές των πλουσίων. Το σχήμα της συνεκδοχής συμπληρώνει την εμφάνιση των αστών του μεσοπολέμου. Αν οι εύποροι παρουσιάζονται με σαρκασμό και ειρωνεία, οι φτωχοί της μυθοπλασίας της Νάκου προβάλλονται αυτούσιοι και αυθεντικοί. Οι περιγραφές των σπιτιών μαρτυρούν

τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης και οι προσωπικές αφηγήσεις των φτωχών ηρώων εκφράζουν το αίσθημα της κοινωνικής αδικίας.

Παράλληλα, παρατηρείται μία ταύτιση ανάμεσα στο οικονομικό επίπεδο των χαρακτήρων και στην πολιτική τους τοποθέτηση. Η αστική τάξη φαίνεται να ακολουθεί την φιλοβασιλική παράταξη, ενώ τα κατώτερα οικονομικά στρώματα ενστερνίζονται τη σοσιαλιστική και κομμουνιστική ιδεολογία. Ως εκ τούτου, η κοινωνική πυραμίδα διακρίνεται μονοκόμματα στους «πάνω» και στους «κάτω». Τόσο η κοινωνική ομάδα της κορυφής της πυραμίδας όσο και η κοινωνική ομάδα της βάσης παρουσιάζονται μέσα από τη στερεοτυπική γλώσσα που η μία ομάδα εκφράζεται για την άλλη. Με αυτόν τον τρόπο, η συγγραφέας αφενός διατυπώνει τη δική της άποψη, αφετέρου μεταφέρει στον αναγνώστη το συγκρουσιακό κλίμα της εποχής της. Οι πολιτικές αντιθέσεις ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες δεν αναδεικνύονται μέσα από τις αναλυτικές ιστορικές περιγραφές που προσφέρει η χρήση της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Τον ρόλο του τριτοπρόσωπου αφηγητή αντικαθιστούν οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, οι οποίοι μέσα από τον μεταξύ τους διάλογο θέτουν πολιτικά ζητήματα και εκφράζουν τις κυριαρχούσες πολιτικές ιδεολογίες. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της πλοκής, το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, ως μέσος ήρωας, είναι παρόν σε συζητήσεις που λαμβάνουν χώρα σε παρέες, σε φιλικές συγκεντρώσεις και σε τυχαίες συναντήσεις. Οι ήρωες που συμμετέχουν στις συζητήσεις αυτές λειτουργούν ως χορός αρχαίας τραγωδίας, καθώς μέσα από μία γλώσσα περισσότερο ρητορική παρά συμβολική εκφράζουν τα καίρια σημεία των πολιτικών ιδεολογιών. Ο δραματικός χαρακτήρας του διαλόγου σε σχέση με τη στείρα περιγραφική ανάλυση καλλιεργεί περισσότερο την αίσθηση και την ατμόσφαιρα της εποχής.

Κατά συνέπεια, διαπιστώνεται ότι το ιστορικά μυθοπλαστικό σύμπαν της Λιλίκας Νάκου απαρτίζεται από μία ποικιλία χαρακτήρων. Ο πρωταγωνιστής ήρωας δε συνοδεύεται από μία μικρή αριθμητικά ομάδα που περιορίζεται στον οικογενειακό μικρόκοσμο. Αντίθετα, ως κοινωνικό ον, συναναστρέφεται μία πληθώρα ανθρώπων. Κατ' επέκταση, το λογοτεχνικό έργο της μυθιστοριογράφου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πολύβουο», καθώς μέσα σε αυτό ακούγονται πολλές φωνές και διατυπώνονται πολλές απόψεις σχετικά με πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά ζητήματα. Ακόμη και ήρωες με ελάχιστη αφηγηματική παρουσία, εμφανίζονται με σκοπό να εκφράσουν μία εκδοχή του κόσμου. Ολόκληρο το πλήθος των δευτερευόντων χαρακτήρων διακρίνεται σε δύο ομάδες, που εντάσσονται στο ταξικό δίπολο των φιλοβασιλικών αστών ή των φτωχών σοσιαλιστών. Με αυτόν τον τρόπο,

οι ίδιοι οι ήρωες γίνονται φορείς της ιστορίας. Εκείνοι στήνουν το ιστορικό σκηνικό, πάνω στο οποίο η γυναίκα πρωταγωνίστρια θα αναζητήσει την ταυτότητά της, θα προσπαθήσει να χειραφετηθεί από την ανδρική κυριαρχία, θα διαμορφώσει τη Νέα Γυναίκα και τελικά θα αναπαραστήσει το κομμάτι της κοινωνικής ιστορίας και της αλλαγής που αφορά τη θέση και τον ρόλο του γυναικείου φύλου.

Καθώς το μεγαλύτερο μέρος του λογοτεχνικού έργου της Νάκου στηρίζεται σε βιογραφικά κομμάτια, διαπιστώνεται ότι η συγγραφέας τείνει να αυτοεπαναλαμβάνεται με σκοπό να εκφράσει όσα τη συγκινούν και να λυτρωθεί από τη βία της ζωής της. Η διαρκής αναδίπλωση στον εαυτό της συνυφαίνεται με ένα έντονο συναισθηματικό φορτίο, το οποίο από τη μία πλευρά προκαλεί τη συγκίνηση του αναγνώστη και από την άλλη δημιουργεί ένα ύφος χαλαρό και ανεπιτήδευτο. Η μεταφορά των γεγονότων αυτούσιων από τη ζωή στη λογοτεχνία επιφέρει την απουσία συνθετικής δομής των αφηγήσεων, με την έννοια της πυκνότητας του λόγου. Αν και οι εμπειρίες της Νάκου οργανώνονται σε αφηγηματικά σύνολα και παρόλο που τα σύμβολα και τα εκφραστικά μέσα πυκνώνουν την ιστορία σε μία φράση ή σε μία εικόνα, το ύφος και η ροή της αφήγησης παραμένουν ανεπεξέργαστα. Μεγάλες προτάσεις, εκφράσεις τη καθημερινής ομιλίας και αφηγηματικές τεχνικές που επαναλαμβάνονται υποδηλώνουν παραμέληση της γραφής και μία στασιμότητα στη συγγραφική εξέλιξη της Νάκου.

Ωστόσο, αυτή η συγγραφική αδυναμία της πεζογράφου συνιστά και το χαρακτηριστικό της γνώρισμα. Αν και ο ανδροκρατούμενος λογοτεχνικός χώρος τυπικά δεν της απέδωσε μία σημαντική θέση στην Ιστορία της Λογοτεχνίας, η ίδια αποτέλεσε σημαντικό εκφραστή της γυναικείας γραφής. Εστιάζοντας σε ουσιαστικά θέματα της ελληνικής κοινωνίας μέσα από τα έργα της απομάκρυνε τη γυναίκα από τον χώρο της κουζίνας και τη μετέφερε στον χώρο της μόρφωσης, της εργασίας και της πολιτικής. Αντιμετωπίζοντας τον λογοτεχνικό λόγο ως ένα σύστημα σημείων και όχι μία πιστή αντανάκλαση της πραγματικότητας, δεν επιμένει στην επιτήδευση και στη σχολαστικότητα, αλλά μεταφέρει την ιστορία μέσα από έναν πλουραλισμό αφηγηματικών τεχνικών. Τα συστήματα των σημειωτικών διπολικών αντιθέσεων, η πληθώρα των χαρακτήρων, η δραματικότητα των διαλογικών μερών, η θέση του κεντρικού χαρακτήρα δημιουργούν έναν κόσμο δοσμένο από τη σημειωτική πλευρά της γλώσσας. Η σημειωτική αναπαράσταση της ιστορίας καθιστά το κείμενο ένα «ομιλούν υποκείμενο» που οδηγεί τον αναγνώστη σε έναν ενδόμυχο διάλογο όχι μόνο με αυτό, αλλά και με την ίδια την ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο, η Λιλίκα Νάκου

μεταφέρει τα ιστορικά γεγονότα, χωρίς να τα καταγράφει. Απλά, τα αφήνει να συμβούν.

Παρόλο που η συγγραφέας προσπάθησε να αποφύγει την ηθογραφία, αφιέρωσε τη *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα* και τους *Οραματιστές της Ικαρίας* στην ελληνική ύπαιθρο. Μολονότι ακολούθησε το ρεύμα του ρεαλισμού, διαφοροποιήθηκε από τον κυρίαρχο τρόπο γραφής και δεν ανταποκρίθηκε στο αίτημα της γενιάς του Τριάντα, δηλαδή στην υιοθέτηση μιας πιο σύνθετης δομής και μιας πιο οργανωμένης αφήγησης. Αν και ακολούθησε τις επιταγές της αριστεράς, αρνήθηκε τον πολιτικό δογματισμό. Ουσιαστικά, η Λιλίκα Νάκου δεν εστιάζει στο προσωπικό δράμα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ακολουθήσει τις επιταγές του ατομικισμού που επιβάλει το μοντέρνο δυτικό μυθιστόρημα, ούτε δίνει έμφαση στη συλλογικότητα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ενταχθεί σε κάποιο είδος πολιτικής ή στρατευμένης τέχνης. Ως εκ τούτου, παραμένει για τους εκπροσώπους της γενιάς της σε ένα μέτριο επίπεδο λογοτεχνικότητας. Αν αυτή η ανένταχτη στάση της Νάκου λογαριάζεται αρνητικά από τους σύγχρονούς της, στη σημερινή εποχή μεταφράζεται ως ισορροπία ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό. Η συγγραφέας δεν επιθυμεί την μαζοποίηση των ανθρώπων. Αντίθετα, προτάσσει τη μόρφωση και την πνευματική καλλιέργεια του ατόμου, το οποίο θα αγωνιστεί για το κοινό καλό με την ταυτόχρονη διατήρηση των μοναδικών χαρακτηριστικών του.

Το λογοτεχνικό έργο της Λιλίκας Νάκου επιτελεί μία κοινωνική λειτουργία όχι μόνο με την έννοια της αφύπνισης των συνειδήσεων, αλλά και με τη συμπόνια που εκφράζει για κάθε αδικημένο άνθρωπο. Η προσωπικότητα της συγγραφέα συνίσταται από ένα κράμα Χριστιανισμού και Σοσιαλισμού. Μάλιστα, το πρότυπο του Χριστιανού επαναστάτη συναντάται σε πολλά αφηγήματά της. Πέρα από τη διάθεση για αλλαγή και κοινωνική μεταρρύθμιση, ο αφηγητής και οι ήρωες συμπαραστέκονται σε όσους είναι θύματα της πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής καταπίεσης. Ωστόσο, το μεγαλείο της Χριστιανισμής εκφράζεται αφενός μέσα από την υπεράσπιση του αδύναμου, αφετέρου μέσα από τη λύπηση στον εκπρόσωπο του κακού. Η συγγραφέας ψυχογραφεί βασικούς χαρακτήρες των αφηγηματικών κειμένων ανεξάρτητα από τη συμβολική τους θέση στον πόλο του καλού ή του κακού. Αναγνωρίζει την απάνθρωπη συμπεριφορά, την επικρίνει και συγχρόνως αναζητά τις αιτίες που την προκαλούν. Ο ισχυρός εγωισμός και η γαλούχηση σύμφωνα με τα αστικά στερεότυπα αποτελούν βασικούς παράγοντες επιθετικότητας και παθητικότητας.

Συμπερασματικά, η Λιλίκα Νάκου μέσα από το λογοτεχνικό της έργο προσπαθεί να γεφυρώσει το ατομικό με το συλλογικό και τη χριστιανική αγάπη με τις

σοσιαλιστικές ιδέες. Επικρίνει τις δυσμενείς καταστάσεις της εποχής της χωρίς να προσκολλάται σε αυτές. Τα περισσότερα αφηγήματά της κλείνουν με το όραμα ενός καινούριου κόσμου και τους ήρωες έτοιμους να αναλάβουν δράση στην υλοποίησή του. Η συγγραφέας από τη μία πλευρά επιλέγει να αναπαραστήσει τα «δυσάρεστα» γεγονότα της ιστορίας και από την άλλη προτείνει τη δημιουργία ενός κόσμου ευημερίας ως απάντηση στη μιζέρια. Αντιμετωπίζοντας τον ιστορικό χρόνο ως ένα γραμμικό συνεχές, προεκτείνει το δυσάρεστο παρελθόν και παρόν με ένα αισιόδοξο μέλλον. Έτσι, προβάλλει παράλληλα με τη σκληρή πραγματικότητα μία παράδεισο εφικτή με προϋπόθεση τη συλλογικότητα και τη συνεργασία. Αυτή η παράδεισος δημιουργεί στην ίδια, στους ήρωες και στον αναγνώστη την κινητήριο δύναμη για συλλογική δράση. Τελικά, η Λιλίκα Νάκου, αν και δεν ενστερνίστηκε το ιδεολογικό και πολιτικό στίγμα της Γενιάς της, διαπότισε το αφηγηματικό της έργο με την ιδέα μιας ριζοσπαστικής αλλαγής ακολουθώντας το δικό της λογοτεχνικό μονοπάτι.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Χρονολόγιο πεζογραφίας			
Έτος	Τίτλος	Αρχική έκδοση	Διαπιστωθείσες ανατυπώσεις
χ.χ.ε	«Το Κουδούνι»	χ.χ.ε Δεν ήταν κατορθωτό να διαπιστωθεί η πρώτη έκδοση.	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1928	«Photini» [Φωτεινή]	<i>Nouvelles Litteraires</i> , Γενεύη, 1928.	1928, <i>Η πρωΐα</i> , μτφρ. Γαλάτεια Καζαντζάκη (4/2/1928), σ.3. 1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1928	«Mort de Chrissi» [Ο θάνατος της Χρύσας]	<i>Bifur</i> , τχ.2, 1928, (16-23).	Περ.1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , μτφρ. Λιλίκα Νάκου, Δωρικός.
1928	«Ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε»	<i>Europe</i> , Φεβρ. 1928.	1932, μτφρ. Λιλίκα Νάκου. 1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1928	«Ακατανόμαστος»	Presse, 1928. <i>Nouvelles litteraires</i> , 1928.	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1929	«Φωτιά στο σπίτι»	<i>Monde</i> , Πορτογαλικό περιοδικό, 1929.	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.

1929	<b>«Και το Παιδί Είπε Ψέματα»</b>	<i>Monde</i> , 1929.	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1930	<b>«Ο Νόθος»</b>	<i>Εργασία</i> , τόμ.1, τχ.15, 1930 (23-24), <i>Monde</i> .	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1932	<b><i>Η Ξεπάρθενη</i></b>	Πυρσός, 1932.	1937, Πυρσός. 1982, Δωρικός.
1933	<b>«Αγάπη»</b>	<i>Νέα Εστία</i> , τόμ.14, τχ.161, 1933 (910-912).	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1934	<b>«Θολή Ιστορία»</b>	<i>Νέα Εστία</i> , τόμ.15, τχ.172, 1934 (164-166).	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1934	<b>«Ανοιξιιάτικο Κάλεσμα»</b>	<i>Νέα Εστία</i> , τόμ.15, τχ.176, 1934 (347-349).	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1934	<b>«Μητρότης»</b>	<i>Τα Νέα</i> ,10-5-1930.	1934, <i>Ο Κύκλος</i> , τχ.4 (116-118). 1972, σε αγγλική μετάφραση του Allan Ross MacDougall συμπεριλήφθηκε στον τόμο <i>Great Short Stories of the World</i> , Pleasantville, N.Y., 1972,



			Reader's Digest Association, σ. 244-247. 1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός. χ.χ.ε. Δημοσιεύτηκε στην <i>Παλιά Ανθολογία</i> από τον Έριχ Μαν.
1935	<b>Οι παραστρατημένοι</b>	Βιβλιοπωλείον της Εστίας	1970, Ίκαρος. 1991, 1999, 2001, 2009, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
1935	<b>«Το Τυχερό»</b>	<i>Νέα Εστία</i> , τόμ.18, τχ.216, 1935 (42-46)	1962, «Τυχαία Συνάντηση», <i>Φιλολογική Πρωτοχρονιά</i> , τχ.19 (27-30). 1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1937	<b>«Ο Πατέρας»</b>	<i>Νεοελληνικά Γράμματα</i> , 2-1-1937, σ.3	χ.χ.ε. Δημοσιεύτηκε στη γαλλική εφημερίδα <i>Express</i> . 1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1939	<b>«Το Δουλάκι»</b>	<i>Νεοελληνική λογοτεχνία</i> , τόμ.2, τχ.2, 1939 (36-42).	1966, <i>Δημοσιογραφία και Νεοελληνική Πεζογραφία</i> , επιμ. Περικλή Ροδάκη, Αθήνα, Διάνα, ( 676-681).

			1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1944	<b><i>Η Κόλαση των Παιδιών</i></b>	Αλεξάνδρεια, Γρίβας, 1944.	1959, 1971, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
1953	<b><i>Ναυσικά</i></b>	Άγνωστες εκδόσεις, 1953.	1980, Δωρικός.
1955	<b><i>Η Κορία Ντορεμί</i></b>	Δίφρος, 1955.	1971, Πάπυρος Πρεσς/Βίπερ. 1997, Δωρικός.
1955	<b><i>Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα (Γη της Βοιωτίας)</i></b>	Βιβλιοεκδοτική, 1955.	1967, Γαλαξίας. 1988, Δωρικός.
1960	<b><i>Για μια καινούρια ζωή</i></b>	Μαυρογιώργης, 1960.	1967, 1987, Δωρικός.
1961	<b>«Θανάσιμη Βουτιά»</b>	<i>Φιλολογική Πρωτοχρονιά</i> , τχ.18, 1961 (151-154).	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1963	<b><i>Οι οραματιστές της Ικαρίας</i></b>	Φέξης, 1963.	1971, Πάπυρος Πρεσς/Βίπερ. 1982, άγνωστος εκδότης. 1985, Δωρικός.
1975	<b>«Το Κορίτσι από το Βιετνάμ»</b>	<i>Ελληνίδες Πεζογράφοι, Σύγχρονη Εποχή</i> , 1975 (191-195).	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.
1977	<b>«Ο δεσμός»</b>	Γράφτηκε το 1977, αλλά δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο	1981, <i>Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε</i> , Δωρικός.

		Περιοδικό <i>Τομές</i> , τχ.48, Μάιος 1979, επιμ. Θανάσης Νάκας.	
--	--	--	--

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενείς πηγές

- Νάκου Λ. (1982), *Ναυσικά*, *Η Ξεπάρθeneη*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1982), *Ξεπάρθeneη*, *Ξεπάρθeneη*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Αγάπη», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Ακατανόμαστος», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Θανάσιμη βουτιά», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Μητρότης», *Η ιστορία της Παρθενίας της δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Ο νόθος», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Το δουλάκι», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Τυχαία συνάντηση», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), «Φωτιά στο σπίτι», *Η ιστορία της Παρθενίας της Δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), *Ζαν Ζωρές: Το χελιδόνη της ειρήνης*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), *Η ιστορία της παρθενίας της δεσποινίδας Τάδε*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1985), *Οι Οραματιστές της Ικαρίας*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1987), *Για μια Καινούρια Ζωή*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1988), *Τ' Ανθρώπινα Πεπρωμένα*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (1997), *Η Κυρία Ντορεμί*, Δωρικός, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Αγάπη», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Αθάνατη ράτσα», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.

- Νάκου Λ. (2006), «Ελενίτσα», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Έτσι λοιπόν είναι η ζωή μας», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Η τρελλή», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Η φουσαρμόνικα», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Καρδερίνα», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Μακεδονία», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Συναγερμός», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Σύντροφου», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Το αμάρτημα της γιαγιάς», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Το γατί», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Το γράμμα», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Το μάτι του Θεού», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2006), «Το περιβόλι του Θεού», *Η Κόλαση των παιδιών*, Εστία, Αθήνα.
- Νάκου Λ. (2009), *Παραστρατημένοι*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα.
- Νάκου Λ., «Φωτεινή», *Η πρωΐα*, μτφρ. Γαλάτεια Καζαντζάκη (4/2/1928).

## Δευτερογενείς πηγές

### Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Ακριτόπουλος Α. (2013), «Εμφυλες Αναπαραστάσεις στο μυθιστόρημα *Όνειρα από μετάξι* της Λίτσας Ψαραύτη: Δυναμική τροπή και ανατροπή», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα (34-46).
- Αμπατζοπούλου Φ. (2000), *Η Γραφή και η Βάσανος: Ζητήματα Λογοτεχνικής Αναπαράστασης*, Πατάκη, Αθήνα.
- Αναγνωστοπούλου Δ. (2010), *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, Πατάκη, Αθήνα.
- Αναγνωστοπούλου Δ. (2013), «Γυναικεία διαμόρφωση και γυναικεία ταυτότητα στο έργο της Φωτεινής Φραγκούλη», *Γυναικείες και Ανδρικές*

- Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα (47-57).
- Αποστολίδου Β., «Λογοτεχνία και ιστορία: Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», *χ.χ.ε., Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας* (1-23), [http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature\\_history/apostolidou-literature-history.pdf](http://www.greek-language.gr/digitalResources/assets/img/literature/education/literature_history/apostolidou-literature-history.pdf), ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 3/11/2022.
  - Αργυρίου Α., Κοτζιάς Α., Πλασκοβίτης Σπ., Τσίρκας Στρ., «Η Νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», *η Συνέχεια*, τχ.4, Ιούνιος 1973 στο Σοκόλης (1992), *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ.Η', Σοκόλη, Αθήνα (320-341).
  - Αριστοτέλης (2008), *Ποιητική*, επιμ. Δ. Λυπουρλής, Ζήτρος, Αθήνα.
  - Βαγενάς Ν. (2009), «Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων», *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα: Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, επιμ. Ν. Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο (43-58).
  - Γκασούκα Μ. (1998), *Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις του Φύλου. Ζητήματα Εξουσίας και Ιεραρχίας*, Διάδραση, Αθήνα.
  - Γκασούκα Μ. (2002), «Εμφυλες Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις της Λογοτεχνίας», *Η Λογοτεχνία Σήμερα: Όψεις, Αναθεωρήσεις, προοπτικές, Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 29,30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002*, επιμ. Α. Κατσίκη Γκίβαλου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα (722-727).
  - Γκιώνης Δ., «Ε, και να μπορούσε να δείρει! Λιλίκα Νάκου, η συγγραφέας, η δημοσιογράφος», *Εφημ. Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 25 Ιουλίου 2009.
  - Γλυκοφρύδη - Αθανασοπούλου Θ. (2003), «Η Παρθενία ως αιτία κοινωνικής δουλείας και ως συνθήκη σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας στο πεζογραφικό έργο της Λιλίκας Νάκου», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα (39-61).
  - Δημαράς Κ. (2000), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Γνώση, Αθήνα.
  - Δημηρούλης Δ. (2016), «Ελληνικός Μοντερνισμός (ή) γενιά του '30. Αισθητική ιδεολογία και πολιτισμική εξουσία στον Μεσοπόλεμο», *Πολιτική*

*επιστήμη: Διακλαδική και Συγχρονική Διερεύνηση της Πολιτικής Πράξης*, επιμ. Α-Ι.Δ. Μεταξάς, Τόμ.ΙΙΙ: Πολιτική Επικοινωνία: Κριτικός και Κατεξουσιαστικός λόγος, Σιδέρης, Αθήνα (101-123).

- Δημητρίου Δ., «Μια δική τους λογοτεχνία; Γυναικεία γραφή: Μύθοι και Πραγματικότητες», *Ακμή*, τόμ.118, Άνοιξη 2019 (193-219).
- Δούκα Μ., Δρουμπούκη Α. Μ., Σκάσσης Θ., Χατζηβασιλείου Β. (2015), «Ιστορία και Λογοτεχνία: Μια πολυτάραχη γοητευτική σχέση, *academia* (1-11).
- Δούκα-Καμπίτογλου Αικ. (1996), «Κόρες της Σαπφώς: Ποίηση, Γλώσσα, Επιθυμία», *Οι Γυναικείες Σπουδές στην Ελλάδα και η ευρωπαϊκή εμπειρία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη (58-62).
- Ζωγράφου Λ., «Μία απάντησις στον κ. Ηλ. Βενέζη», *Εφημ. Μεσημβρινή*, 19.7.63, στο Σοκόλης (1992), *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ.Η', Σοκόλης, Αθήνα (318-319).
- Θανάσας Π., «Ο Χάιντεγκερ και η Ερμηνευτική», *Τνδικτος* τόμ.15, 2001 (137-176).
- Θεοτοκάς Γ. (2002), *Λεωνής*, Εστίας, Αθήνα.
- Ιερωνυμίδα Λ. (1974), *Λιλίκα Νάκου: Ανασκόπηση στο έργο της και πολλά κείμενα δικά της*, Εκδόσεις των Κριτικών Φύλλων, Αθήνα.
- Καθάρειος Α. (1924), *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Ηλίας Δίκαιος, Αθήνα.
- Κάλας Ν. (1982), *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, επιμ. Α. Αργυρίου, Πλέθρον, Αθήνα.
- Καλογήρου Τζ. (2016), ««Το διάβασμα είναι μαγεία!» Αναπαραστάσεις της γυναικείας ανάγνωσης. (Με αφορμή ένα διήγημα της Λιλίκας Νάκου)», *Το Αλωνακι της Ανάγνωσης: Αναλύσεις Λογοτεχνικών Κειμένων και Διδακτικές Προσεγγίσεις της Λογοτεχνίας*, Επτάλοφος, Αθήνα, (101-114).
- Καλογήρου Τζ. – Κ. Μαλαφάντης (2013), «Διαπλάθοντας αγόρια – αναγνώστες: Η συμβολή της Λογοτεχνίας για Παιδιά και Νέους στην καλλιέργεια της φιλιαναγνωσίας των αγοριών σχολικής ηλικίας», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα, (348-358).

- Καλογήρου Τζ. (2006), «Το πρίσμα και το κάτοπτρο: Η συγκρότηση της αφήγησης στα παραμύθια της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου. Κάθε μέρα παραμύθι, κάθε βράδυ καληνύχτα», *Πρόσωπα και Προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμ. Γ. Παπαντωνάκης, Πατάκη, Αθήνα (131-146).
- Καλογήρου Τζ., «Όλα γίνονται τραγούδι μέσα μας: οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες της Αστροφεγγιάς του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου», *Η λογοτεχνία του μεσοπολέμου στον χώρο της Δυτικής Ελλάδας*, Πρακτικά Συνεδρίου, Αγρίνιο, 12-13-14 Απριλίου 2018, επιμ. Βετσόπουλος Α. – Χρ. Σπυρέλη, διοργάνωση: Σύνδεσμος Φιλολόγων Αιτωλοακρνανίας (303-316).
- Καλοχριστιανάκης Γ., «Εκθεσις του Γ. Καλοχριστιανάκη περί της καταστάσεως του Κομμουνισμού εν Θεσσαλονίκη το έτος 1930», *Αρχείο Ελ. Βενιζέλου*, Μουσείο Μπενάκη, Φάκ. 107,102.
- Καραντώνης Α. (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, Παπαδήμα, Αθήνα.
- Καφετζάκη Τ., «Γυναικεία Αμφισβήτηση και κομμουνιστική στράτευση: Εργαζόμενες γυναίκες σε μεσοπολεμικά πεζογραφήματα και άρθρα της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Μνήμων*, τόμ.25, 2003, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα (53-77),  
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/8462>,  
ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 9/11/2022.
- Κοκκίνης Σπ., «Ανέκδοτη αυτοβιογραφία της Λιλίκας Νάκου. Ανακοίνωση», *Πάρδος*, τχ.7, Απρίλιος 1991 (496-498).
- Κούρτοβικ Δ. (1999), *Έλληνες Μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Πατάκη, Αθήνα.
- Λένιν Β.Ι. (1988), *Άπαντα*, τόμ.40, Δεκέμβρης 1919 –Απρίλης 1920, μτφρ. – επιμ. Ομάδα Ελλήνων Επιστημόνων Μαρξιστών, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα.
- Λιάκος Α., «Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας», *Τα Ιστορικά*, τόμ.31, 1999 (259-291).
- Λιάκος Α., «Ο Ηρακλής, οι Αμαζόνες και οι «τραγανιστές βουκίτσες». Αναπαραστάσεις του φύλου και της εξουσίας στο έργο του Ρήγα», *Μνήμων*, τόμ.23, 2001, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα (99-112),



<https://doi.org/10.12681/mnimon.708>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 9/11/2022.

- Μαλαφάντης Κ. (2014), *Ο Όμηρος στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Γρηγόρη, Αθήνα.
- Μαλαφάντης Κ. (2004), «Από την κοινωνική πραγματικότητα στη λογοτεχνία. Με αφορμή το παιδικό μυθιστόρημα του Ι. Δ. Ιωαννίδη», *Το σύγχρονο Ελληνικό Παιδικό-νεανικό Μυθιστόρημα*, επιμ. Τ. Τσιλιμένη, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα (476-489).
- Μαλαφάντης Κ. (2006), «Αγαπητά μου παιδιά... Του Άλη Τροπαιάτη: Η αφήγηση μεταξύ λογοτεχνίας και παιδαγωγικής», *Πρόσωπα και Προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμ. Γ. Παπαντωνάκης, Πατάκη, Αθήνα (207-219).
- Μαστροδημήτρης Π. (1996), *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Δόμος, Αθήνα.
- Μητροφάνης Γ. (2014-2015), *Όψεις του Ιστορικού Μυθιστορήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο.
- Μπαμπινιώτης Γ. (1998), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα.
- Μπογιατζής Β., «Γενιά του '30: Παλιγγενετικός Μοντερνισμός στα πλαίσια της οργανωμένης νεωτερικότητας; Σκέψεις και μεθοδολογικές σημειώσεις με αφορμή τον Μύθο της Γενιάς του Τριάντα», *Νέα Εστία*, τχ.1848, Οκτώβριος 2011 (536-575).
- Μπουρντιέ Π. (1996), *Ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Π. Γεωργίου, Α. Καπέλλα, Σ. Νάσαινα, Ε. Σταματέλου, Θ. Ψυχογιός, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Δελφίνι, Αθήνα.
- Νάκας Θ. (2003), «Λιλίκα Νάκου: Μια νέα επίσκεψη στη ζωή και το έργο της», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα (7-22).
- Νάκας Θ., «Η Λιλίκα Νάκου συζητεί με τον Θανάση Νάκα για το έργο της», *Τομές*, τχ.48, Μάιος 1979, Αθήνα (3-25).
- Νάτσινα Α. (2015), «Λογοτεχνικοί Χαρακτήρες, ιδεολογία και στερεότυπα: γέννηση και χρήσεις», *Σελιδοδείκτες: Για την ανάγνωση της Λογοτεχνίας*, επιμ.

- Βασιλειάδης Β.– Κ. Δημοπούλου, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη (100-107).
- Νικολοπούλου Μ. (2003), «Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα (63-95).
  - Νίτσε Φρ. (2010), *Η Χαρούμενη Επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα.
  - Ντενίση Σ. (1994), *Το Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, Καστανιώτη, Αθήνα.
  - Οικονομοπούλου Β. (2003), «Δομές αυτοαναπαράστασης στο έργο της Λιλίκας Νάκου», *Λιλίκα Νάκου: μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα (63-73).
  - Παλαιού Ν. (2011), «Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900-1940», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα: Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών/Γρανάδα (9-10 Σεπτεμβρίου 2010)*, επιμ. Κ. Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα (87-100).
  - Παλούκης Κ. (2013), «Το μυθιστόρημα της Ωραιοζήλης Λεβή: Η άρνηση της «αστικής θηλυκότητας» χάριν του κομμουνισμού και το τραύμα του αστικού τύπου», *(Αντι)μιλώντας στις βεβαιότητες. Φύλα, Αναπαραστάσεις, Υποκειμενικότητες*, επιμ. Δ. Βασιλειάδου, Π. Ζεστανάκης, Μ. Κεφαλά, Μ. Πρέκα, ΚΨΜ, Αθήνα (10-42).
  - Παλούκης Κ. (2016), *Η Οργάνωση Αρχείων του Μαρξισμού (1919-1934): κοινωνικοί αγώνες, πολιτική οργάνωση, ιδεολογία και πολιτισμικές πρακτικές στα εργατικά στρώματα της μεσοπολεμικής Ελλάδας*, διδακτορική διατριβή, επιβλ. Χ. Χατζηιωσήφ, Ρέθυμνο.
  - Παλούκης Κ., «Οι Έλληνες σοσιαλιστές, ο Εθνικός Διχασμός και ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος», *Μαρξιστική Σκέψη*, τχ.21, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2016, Τόπος, Αθήνα, academia (1-13).
  - Παναγιωτόπουλος Ι. (1980), *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα: Β' Ανήσυχα Χρόνια*, Εκδόσεις των Φύλλων, Αθήνα.

- Παπαθεοδώρου Γ., «Λογοτεχνία και Ιδεολογία», *Το Δέντρο*, τόμ.117-118, Απρίλιος 2002, Έκδοση Λόγου και Τέχνης, Αθήνα (26-31).
- Παρίσης Ι. – Παρίσης Ν. (2003), *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, ΟΕΔΒ, Αθήνα.
- Παρίσης Ν. (1996), «Λιλίκα Νάκου», *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. ΣΤ', Σοκόλης, Αθήνα (184-202).
- Πασχαλίδης Γ. (1993), *Η Ποιητική της Αυτοβιογραφίας*, ΣΜΙΛΗ, Αθήνα.
- Πάτσιου Β. (2013), «Αμφισημία και Ετερότητα: Η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο της Άλκη Ζέη και οι μεταμορφώσεις του θηλυκού εαυτού», *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Παπαδόπουλος, Αθήνα, (76-82).
- Πάτσιου Β. (2018), «Ο χώρος και η μνήμη της αρχαιότητας στο πεζογραφικό έργο του Κ. Πολίτη», *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας: Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου*, Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του P. Mackridge, επιμ. Κουτριάνου Ελ.– Έ. Φιλοκύπρου, Νεφέλη, Αθήνα (193-204).
- Πάτσιου Β. (2018), «Από το Bildungsroman στο μυθιστόρημα Crossover. Το παράδειγμα της “Αμαρτωλής πόλης” του Μάνου Κοντολέων», *Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Β. Δ. Αναγνωστόπουλο*, επιμ. Τ. Τσιλιμένη, Ελ. Κονταξή, Ευγ. Σηφάκη, εκδ. Τζιόλα, Θεσσαλονίκη (430-442).
- Πausanias, *Ελλάδος Περιήγησης*, τόμ.1, ed. Frider Facious, in bibliopolio Scheaferiano, Lipsiae.
- Πολίτης Λ. (2003), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Πυλαρινός Θ. (2003), «Εισαγωγή», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα (ζ'-ι').
- Πυλαρινός Θ. (2003), «Οι άνδρες της Λιλίκας Νάκου: Η μυθιστορηματική αποκάλυψη και οι λανθάνουσες αυτοβιογραφικές και αυτοψυχογραφικές μαρτυρίες», *Λιλίκα Νάκου: Μελετήματα*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα (23-38).
- Πυργιωτάκη Α. (2012), *Ο Μαγικός Ρεαλισμός: Η περίπτωση του Roald Dahl*, Π.Τ.Δ.Ε., Αθήνα.

- Ρεμάρκ Ε. Μ. (1988), *Ουδέν νεώτερον από το Δυτικόν Μέτωπον*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Σαραντίτη Ε., «Ιστορικό μυθιστόρημα για παιδιά», *Βιβλιοθήκη* (Εφημ. *Ελευθεροτυπία*), 29 Απριλίου 2010.
- Σαχίνης Α. (1971), *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Γαλαξίας, Αθήνα.
- Σαχίνης Α. (1978), *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Εστία, Αθήνα.
- Σαχίνης Α. (1957), *Το ιστορικό Μυθιστόρημα*, Δίφρος, Αθήνα.
- Σβώλου Μ. (1997), «Διακοσμητική μόρφωση», *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, επιμ. Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αλεξάνδρεια- Αθήνα, (229-232).
- Στανιού Ε. – Τ. Τσιλιμένη, «Το ιστορικό στοιχείο στο σύγχρονο ελληνικό νεανικό μυθιστόρημα. Η περίπτωση του *Μικρού αδελφού* και της *Προφητείας του κόκκινου κρασιού* της Λότης Πέτροβιτς Αδρουτσοπούλου», *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, τχ.21, 13 Ιουλίου 2015 (1-14), <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/600>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 3/11/2022.
- Σταυροπούλου Ε. (2012), «Η εμπειρία του πολέμου με τα μάτια των παιδιών», *Τολμηρός Σκαπανέας: Αφιέρωμα στον καθηγητή Κώστα Α. Δημάδη*, επιμ. Isabel García Gálvez y Olga Omatos Sáenz, Victoria-Gasteiz, Hispania (349-363).
- Τζιόβας Δ. (2020), *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα.
- Τζούμα Α. (2005), *Ερμηνευτική: από την βεβαιότητα στην υποψία*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Τζούμα Α., «Ιστορία και Λογοτεχνία», *Μνήμων*, τόμ.19, 1997, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα (109-121), <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7990/7808>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 3/11/2022.
- Τοματσέφσκι Μπ. (1995), «Θεματική», *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, επιμ. Τ. Τοντόροφ, Οδυσσέας, Αθήνα (280-325).
- Τυνιάνοφ Γ. (1955), «Για τη λογοτεχνική εξέλιξη», *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, επιμ. Τ. Τοντόροφ, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, επιμ. Α. Τζούμα, Οδυσσέας, Αθήνα (136-153).

- Φιλιππίδης Σ. Ν. (1997), *Τόποι: Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Χάρης Π. (1985), *Σαράντα χρόνια Κριτικής ελληνικού πεζού λόγου*, τόμ. Β' (1950-1956: α' ημίτομος), Ελληνικό λογοτεχνικό και ιστορικό αρχείο, Αθήνα.
- Χατζηωσήφ Χ. (2003), «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τόμ.Β1, Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Χατζιδάκι Ν., «Λιλίκα Νάκου: Γράφω τη γλώσσα της μάνας μου», *Διαβάζω*, τχ.72, 29 Ιουνίου 1983 (64-72).
- Χατζίνης Γ., «Λιλίκας Νάκου: Προσωπικότητες που Γνώρισα», *Νέα Εστία*, τόμ.78, τχ.918, 1 Οκτωβρίου 1965, Αθήνα (1.318).
- Χριστακοπούλου-Παυλάκου Α. (2015), «Η λογοτεχνία μας στο Έπος του '40», *Ελευθερία online*, <https://www.eleftheriaonline.gr/stiles/apopseis/item/80094-logotexnia-epos-tou-40-antonia-pavlakou-xristakopoylou>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 15/3/2017.
- Bruner J. (2004), *Δημιουργώντας Ιστορίες: Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, μτφρ. Β. Τσούρτου, Κ. Πολυδάκη, Γ. Κουγιουμτζάκης, επιμ. Γ. Κουγιουμτζάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Liddell & Scott (1902), *Λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης*, Γεώργιος Γεώργακας, τόμ.3, Αθήνα.
- Mukařovský J. (2010), «Η Τέχνη ως σημειολογικό γεγονός», *Δοκίμια για την αισθητική*, μτφρ. Ντ. Σαμπεθάι, Οδυσσέας, Αθήνα.
- Mukařovský J. (1936), "L' art comme fait sémiologique", *Actes du huitième Congrès International de Philosophie a Prague, 2-7 Septembre 1934, Prague* (1065-1072).
- Ricoeur P. (1990), *Η αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Vitti M. (2003), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα.
- Vitty M. (2004), *Η «Γενιά του Τριάντα»: Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα.
- White H. (2015), *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*, μτφρ. Γ. Πινακούλας, Επέκεινα, Τρίκαλα.
- Williams R. (1994), *Κουλτούρα και Ιστορία*, μτφρ. Β. Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα.

- Wilson E. (1992), *Η ιστορική ερμηνεία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σπ. Ηλιόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα.

### **Ξενόγλωσση βιβλιογραφία**

- Abel E., Hirsch M. - Langland E. (1983), *The Voyage In. Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover and London.
- Abrams H. M. (2007), *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφρ. Δεληβοριά Γ. -Σ. Χατζηιωαννίδου, Πατάκη, Αθήνα.
- Anderson L. (2001), *Autobiography*, The New Critical Idiom, Routledge, London-New York.
- Appleyard J. A. (1990), *Becoming a reader, The experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bakhtine M. (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, De Minuit, Paris.
- Barry P. (2013), *Γνωριμία με τη Θεωρία: Μια Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Α. Νάτσινα, επιμ. Μ. Καραγιάννης, Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Barthes R. (1974), *S/Z*, Jonathan Cape, London.
- Barthes R. (1990), *New Critical Essays*, University of California, Berkeley.
- Beauvoir S.-M. Chapsal (1960), “Une interview de Simone de Beauvoir, in Madeleine Chapsal”, *Les écrivains en personne*, Rene Julliard, Paris.
- Bennet A. – N. Royle (2004), *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Pearson Longman, United Kingdom.
- Blakey V. (2010), *Why do we care about fictional characters?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bowers M. A. (2004), *Magic(al) realism*, The new Critical Idiom, Routledge, Great Britain.
- Brée G. (1969), *Du Temps perdu au temps retrouvé*, Le Belles Lettres, Paris.
- Bruss E. (1976), *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins University Press, Baltimore-Maryland.
- Butterfield H. (1924), *The Historical Novel*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Camatsos E., “Defining the Female “I” in the Public Domain: The narrators of Lilika Nakou’s *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki’s *Τα ψάθινα καπέλα*”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol.23, 2005 (39-64).
- Cixous H., “The Laugh of the Medusa”, trans. Cohen K. - P. Cohen, *Signs*, Vol.1, No.4, Summer 1976 (875-893).
- Clausewits C. (2003), *Vom Kriege*, Area Verlag, Deutschland.
- Compagnon A. (2003), *Ο Δαίμων της Θεωρίας*, μτφρ. Α. Λαμπρόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Cordle D. (2006), “Beyond the apocalypse of closure: Nuclear anxiety in postmodern literature of the United States”, *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, ed. A. Hammond, Routledge, London (63-77).
- Couzens Hoy D. (1982), *Literature, History, and Philosophical Hermeneutics*, The Critical Circle, University of California Press, U.S.A.
- Cuff E.C. – G. C. F. Payne (1979), *Perspectives in Sociology*, George Allen & Unwin, London.
- De Man P., “Autobiography as De-facement”, *Modern Language Notes*, Vol.94, No.5, Dec.1979 (919-930).
- Dilthey W. (1979), *Selected Writings*, ed. Rickman H. R., University Press, Great Britain.
- Dilthey W. (1989), *Selected Works/Volume I: Introduction to the Human Sciences*, eds. Makkreel R. A. – R. Frithhof, Princeton University Press, New Jersey.
- Dokou Chr., “From Asia Minor to Asia Minor: Pregnant Boys and Girl Warriors as Empowering Authorial Metaphors in Lilika Nakos and Maxine Hong Kingston, *Σύγκριση/Comparison*, Vol.23, 2012 (133-143).
- Fischer E. (1972), *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, Μπουκουμάνης, Αθήνα.
- Fleishman A. (1971), *The English Historical Novel from Walter Scott to Virginia Woolf*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Forster E. M. (1990), *The Aspects of the Novel*, Penguin Books, London.
- France A. (1923), *The Red Lilly*, trans. W. S. Whale, Dodd-Mead, New York, σ.91.

- Frye N. (1997), *Ανατομία της Κριτικής*, μτφρ. Μ. Γεωργουλέα, Gutenberg, Αθήνα.
- Gadamer H.-G. (2004), *Truth and Method*, trans. Weinsheimer J. - D. G. Marshall, Continuum, Great Britain.
- Genette G. (2006), *Σχήματα III*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, Πατάκη, Αθήνα.
- Geninasca J. (2006), «Σημειωτική», *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας*, επιμ. Delcroix M. - F. Hallyn, επιμ.-μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Gutenberg, Αθήνα (61-82).
- Gilbert S. – S. Gubar (1984), *The Madwoman An The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London.
- Gilman S. L. (1985), *Difference and Pathology, Stereotypes of sexuality, race and madness*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Glucksmann Chr. (1970), «Για τη σχέση λογοτεχνίας και ιδεολογίας», *Ο πολίτης*, μτφρ. Μ. Δήτσα, μηνιαία επιθεώρηση, τχ.5, Σεπτέμβριος 1976 (11-17).
- Goldberg S. N. (2001), “French Women Poet Respond to the Great War”, *The Literature of the great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, eds. J. Patrick- Quinn-Sтивен Trout, Palgrave-Macmillan, New York (93-112).
- Greimas A. J. – J. Courtes (1982), *Semiotics and Language: An analytical Dictionary*, trans. L. Crist, D. Patte, J. Lee, Ed. McMahon II,G. Phillips, M. Rengstorf , ed. Th. A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington.
- Greimas A. J. (1983), *On meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, trans. P. J. Perron - H. Fr. Collins, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gubar S. (1985), “The Blank Page: and the Issues of Female Creativity”, *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, ed. El. Showalter, Pantheon Books, New York (292-313).
- Gusdorf G. (1980), «Conditions and Limits of Autobiography», *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Onley, Princeton University Press, U.S.A. (28-48).
- Gusdorf G., «De l’ autobiographie initiatique à l’ autobiographie genre littéraire», *Revue d’ Histoire littéraire de la France*, LXXV, 1975 (957-994).



- Hammond A. (2006), “From rhetoric to rollback: introductory thoughts on Cold War writing”, *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, ed. A. Hammond, Routledge, London (1-14).
- Hegel G.W.F. (1970), *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, eds. Moldenhauer E. – K. M. Michel. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Hegerfeldt A. C. (2005), *Lies that tell the Truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Netherlands.
- Heidegger M. (1962), *Being and Time*, trans. Macquarrie J. - E. Robinson, Harper & Row, New York.
- Hooks B. (1989), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, South and Press, Boston.
- Joke de May (2010-2011), *The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie’s Half of Yellow Sun*, Gent Universiteit.
- Kansteiner W., “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Memory Studies”, *History and Theory*, Vol.41, 2002 (179-197).
- Kern S. (1983), *The culture of time and space*, Harvard University Press, U.S.A.
- Krimmer E. (2010), *The representation of War in German Literature*, Cambridge University Press, United Kingdom.
- Kristeva, J. (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, Oxford.
- Kubiwczak P. (2006), “Outwitting the Politburo: Politics and poetry behind the Iron Curtain”, *Cold War Literature: Writing the Global Conflict*, ed. A. Hammond, Routledge, New York (195-211).
- Lalagianni V. (2005), “Guerre, souffrance et humanisme dans l’ oeuvre de Lilika Nakos”, *La Francophonie dans le Balkans. Les Voix des femmes*, eds. Oktapoda Lu-E. – V. Lalagianni, Publisud, Paris (193-200).
- Lalagianni V., “Entre Fiction et Autobiographie: Les ecrits de Lilika Nakos”, *Neohellicon*, XXXIII, t.1, 2006 (123-129).
- Lang B. (1990), *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago, U.S.A.
- Leal L. (1995), «Magical Realism in Spanish American Literature», *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Zamora L. P. -W. Faris, Duke University Press-Durham & London, Durham – North Carolina (119-124).

- Lejeune P. (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Seuil, Paris.
- Lejeune P. (1989), “The autobiographical pact”, *On Autobiography (Theory and History of Literature)*, trans. K. Leary, ed. P.J. Eakin, University of Minnesota Press, Minneapolis (3-30).
- Lorenz C., «Historical Knowledge and Historical Reality: A Plea for “Internal Realism”», *History and Theory*, Vol.33, No.3, Oct.1994 (297-376).
- Lukács G. (1962), *The historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell, Merlin Press, London.
- MacKay M. (2010), « “Resentments”: the Politics and Pathologies of War Writing», *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. P. Rau, Palgrave Macmillan, London (164-184).
- Matthews J. (2005), “American Writing of the Great War”, *The Cambridge Companion Literature of the First World War*, ed. V. Sherry, Cambridge University Press, Cambridge (217-242).
- Melor L. (2009), “War journalism in English”, *The Cambridge Companion to the literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge University Press, United Kingdom (67-80).
- Mengham R. (2009), “British fiction of the war”, *The Cambridge Companion to the literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge University Press, United Kingdom (26-42).
- Menton S. (1955), «In a Search of a Nation: The twentieth-century Spanish American Novel», *Hispania*, Vol.38, No.4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (432-442).
- Milner A. (2005), *Literature, Culture and Society*, Routledge, Oxon.
- Mitchell W. (1995), “Representation”, *Critical Terms for Literary Study*, eds. Lentricchia F. – T. McLaughlin, The University of Chicago Press, Chicago (11-22).
- Mosse G. L. (1996), *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Mukařovský J., “L’ art comme fait sémiologique”, *Actes du huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 Septembre 1934, Prague 1936* (1065-1072).

- Onley J. (1980), «Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction», *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Onley, Princeton University Press, U.S.A. (3-27).
- Painter D. S. (1999), *The Cold War: An International History*, Routledge, London and New York.
- Palmer R. E. (1969), *Hermeneutics*, Northwestern University Press, U.S.A.
- Peirce S. (1994), *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. J. Deely, electronic edition: <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 8/11/2022.
- Pels D. (2000), *The Intellectual as Stranger. Studies in Spokespersonship*, Routledge, London.
- Papadopoulos J. K. (2021), “The emergence of the Polis”, *The Cambridge Companion to Ancient Athens*, ed. Neils J. – D. Rogers, Cambridge University Press, United Kingdom (35-46).
- Peterson L. H., “Newman’s *Apologia pro vita sua* and English Spiritual Autobiography”, *PLMA*, Vol.100, No.3, 1985 (300-314).
- Pulham P. (2010), “Violence and the Pacifist Body in Vernon Lee’s *The Ballet of the Nations*”, *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. P. Rau, Palgrave Macmillan, London (46-63).
- Rau P. (2010), “Introduction: Between Absence and Ubiquity – on the Meanings of the Body-at-War”, *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature: Bodies at War*, ed. P. Rau, Palgrave Macmillan, London (1-25).
- Ricoeur P. (1965), *De l’ Interpretation: Essai sur Freud*, Editions de Seuil, Paris.
- Schabert I. (1962), *Novels of Eighteen Forties*, Oxford University Press, Oxford.
- Schabert I. (1981), *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Showalter E. (1985), “Feminist Criticism in the Wilderness”, *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, ed. El. Showalter, Pantheon Books, New York (243-270).

- Showalter E. (1985), “Toward a Feminist Poetics”, *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, ed. El. Showalter, Pantheon Books, New York (125-143).
- Sladek O., «Between History and Fiction: On the Possibilities of Alternative History», <http://old.flu.cas.cz/fictionality2/sladek.pdf>, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 3/11/2022 (1-12).
- Stonebridge L. (2009), “Theories of trauma”, *The Cambridge Companion to the literature of World War II*, ed. M. MacKay, Cambridge University Press, United Kingdom (194-206).
- Taine H. (1871), *History of English Literature*, Vol.1-4, trans. H. Van Laun, Holt &Williams, New York.
- Tannen D. (1983), *Lilika Nakos*, Twayne’s World Authors Series, Twayne Publishers, Boston.
- Tannen D., “Coming of age in the modern greek prose of Lilika Nakos”, *Regionalism and Female Imagination*, Vol.4, No.1, Spring 1978 (37-50).
- Tannen D., “Lilika Nakos and other Greek women writers”, *Pilgrimage* 2, May 1976 (5-8).
- Tannen D., “Mothers and Daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos”, *Women’s Studies*, Vol.6, 1978 (205-215).
- Tannen D., “Oh Talking Voice that is so Sweet: The poetic nature of Conversation”, *Social Research*, Vol.65, No.3, Fall 1998 (631-651).
- Trotter D. (2005), “The British Novel and the War”, *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, ed. V. Sherry, Cambridge University Press, Cambridge (34-56).
- Tziovas D. (2003), *The other self: Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, Lexington Books, U.S.A.
- Vico G. (1984), *New Science*, trans. Bergin Th. – M. Fisch, Cornell University Press, U.S.A.
- White H., “Historicism, History, and the Figurative Imagination”, *History and Theory*, Vol.14, No.4, Essays on Historicism, Dec.1975 (48-67).
- White H. (1990), *The Content of the form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

- White H. (1992), “Historical Emplotment and the Problem of Truth”, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, ed. S. Friedlander, Harvard University Press, Cambridge, Mass-London (37-53).
- White H., “Against Historical Realism: A Reading of War and Peace”, *New Left Review*, Vol.46, July Aug. 2007 (89-111).
- White H., “The Historical Text as Literary Artifact”, *Clio*, Vol.3, No.3, χ.χ.ε. (277-303).
- White H., “The Narrativization of Real Events”, *Critical Inquiry*, Vol.7, No. 4, Summer 1981, The University of Chicago (193-798).
- White H., “The Practical Past”, *Historiein*, Vol.10, 2010, University of California, Santa Cruz, (10-19).
- White H., “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, *History and Theory*, Vol.23, No.1, Feb. 1984 (1-33).
- Whitehead A. (2009), *Memory, The New Critical Idiom*, Routledge, London and New York.
- Woolf V. (1929), *A room of one's own*, Hogarth Press, London.
- Young D. -K. Hollaman (1984), *Magical Realist Fiction: An Anthology*, Longman, New York.
- Zamora L. P. (2005), «Swords and Silver Rings: Magical Objects in the Work of Jorge Luis Borges and Gabriel Garcia Marquez», *A Companion to Magical Realism*, eds. Hart S. M. -Wen-Chin Ouyang, Tamesis, Great Britain (28-45).

#### Ηλεκτρονική βιβλιογραφία:

- <https://www.vivlionorizontes.gr/2019/05/1903-1989.html>, ημερομηνία επίσκεψης: 24/10/2022.
- [https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post\\_5.html](https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post_5.html), ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 7/11/2022.
- [https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post\\_5.html](https://geomythiki.blogspot.com/2016/10/blog-post_5.html), ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 7/11/2022.

