



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ**

«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**που εκπονήθηκε για τη χορήγηση
Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης
στην κατεύθυνση
«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ»**

**από την Μισαηλίδου Ευαγγελία
(Α.Μ.: 42319025)**

**ΘΕΜΑ: «Αναπαραστάσεις κοριτσιών και γυναικών στα μυθιστορήματα του Γ.
Θεοτοκά».**

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου	Καθηγήτρια ΤΕΠΑΕΣ	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ	Επιβλέπουσα
Έλενα Θεοδωροπούλου	Καθηγήτρια ΤΕΠΑΕΣ	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ	Μέλος συμβουλευτικής Επιτροπής
Μαριάννα Μίσσιου	Μέλος ΕΔΙΠ ΤΕΠΑΕΣ	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ	Μέλος συμβουλευτικής Επιτροπής

ΡΟΔΟΣ, 2022

Η έγκριση της παρούσης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

Ευχαριστίες

Η ύπαρξη αυτής της εργασίας οφείλεται σε διάφορα άτομα τα οποία θα ήθελα να ευχαριστήσω. Αρχικά στην επιβλέπουσα μου, κυρία Αναγνωστοπούλου Διαμάντη για την συνεργασία, την καθοδήγηση, την κατανόηση, την υπομονή και την παροχή οδηγιών προκειμένου να ολοκληρωθεί η συγγραφή της συγκεκριμένης εργασίας. Επιπλέον, τα μέλη της επιτροπής, την κυρία Θεοδοροπούλου Έλενα καθώς και την κυρία Μίσιου Μαριάννα για την συνεργασία. Τέλος ευχαριστώ το οικογενειακό μου περιβάλλον για την κατανόηση και την ψυχολογική στήριξη που μου παρείχε.

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	4
ABSTRACT.....	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο:Εισαγωγικά	9
1.1 Βιογραφικές πληροφορίες για το Γεώργιο Θεοτοκά.....	9
1.2 Το ιστορικό πλαίσιο της εποχής του Μεσοπολέμου.....	10
1.3 Η γενιά του '30 και οι ιδεολογικοί της προσανατολισμοί.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Η γυναίκα και η θέση της στη λογοτεχνία.....	14
2.1 Σεξισμός και σεξιστικά στερεότυπα στα μυθιστορήματα.....	14
2.2 Το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα.....	17
2.3 Οι αντιλήψεις για το γυναικείο φύλο τον 20 ^ο αιώνα.....	20
2.4 Ρήξη των στερεοτύπων της γυναικείας φύσης από γυναίκες συγγραφείς του μεσοπολέμου.....	22
Β' ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ.....	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Οι γυναικείες και κοριτσίστικες αναπαραστάσεις στα έργα του Θεοτοκά.....	26
3.1 Τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα στα έργα του Θεοτοκά.....	26
3.2 Τα γυναικεία πρόσωπα στην Αργώ.....	32
3.3 Η γυναικεία παρουσία και η σημασία της στο έργο Δαιμόνιο.....	41
3.4 Η γυναικεία παρουσία στο μυθιστόρημα Λεωνής.....	54
3.5 Η παρουσία του γυναικείου προσώπου στο έργο Ασθενείς και Οδοιπόροι.....	64
Γ' ΜΕΡΟΣ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	77
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	82

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία επικεντρωνόμαστε στην γυναικεία και κοριτσίστικη αναπαράσταση όπως τη συναντάμε στα μυθιστορήματα του Έλληνα πεζογράφου Γ. Θεοτοκά. Συγκεκριμένα θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις διαφορετικές όψεις της έμφυλης ετερότητας ανάμεσα στους ήρωες-πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων του συγγραφέα *Αργώ*, *Λεωνής*, το *Δαιμόνιο* και *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, στα οποία συναντάμε και πολλά βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα ο οποίος έχει επιλέξει να γράφει ρεαλιστικά. Ακόμη, θα καταγράψουμε στοιχεία όπως είναι η μητρική φαντασίωση, το γυναικείο ιδανικό πρόσωπο και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται το ανδρικό φαντασιακό, απέναντι στα γυναικεία πρόσωπα από τον μυθιστοριογράφο ο οποίος ανήκει στη γενιά του '30.

Επίσης, στα πλαίσια της εργασία μας, θα καταγράψουμε τους τρόπους με τους οποίους εντοπίζουμε τα στοιχεία εκείνα που δομούν και δημιουργούν τη σύνθεση της γυναικείας αναπαράστασης όπως αυτή επηρεάζεται από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του μεσοπολέμου, αλλά και από την πολιτική αστάθεια και τις αλλαγές που συμβαίνουν με ραγδαίους ρυθμούς. Θα επικεντρωθούμε επίσης στα ψυχικά σημεία των ηρώων των έργων του Θεοτοκά, όπως και στα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν το φαντασιακό του συγγραφέα. Αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο είναι να καταγράψουμε τις στάσεις και συμπεριφορές των γυναικών προσώπων σε συνάρτηση με τις στάσεις και συμπεριφορές του ανδρικού φύλου, εντοπίζουμε τους ρόλους που διαδραματίζει κάθε γυναικεία παρουσία στα έργα που μελετάμε, καταγράφουμε τους χαρακτηρισμούς των γυναικών αυτών προσώπων όπως αυτές γίνονται κατανοητές μέσα από τις στερεοτυπικές κοινωνικές αντιλήψεις εκείνης της εποχής, που μεταφέρεται και στον λογοτεχνικό λόγο, και μέσα από το ανδρικό φαντασιακό καταγράφουμε τις αξίες που χαρακτηρίζουν και εξιδανικεύουν τη γυναικεία παρουσία.

ABSTRACT

In the present work we focus on the feminine and girlish representation as we find it in the novels of the Greek novelist G. Theotokas. Specifically, we will try to identify the different aspects of gender diversity among the heroes-protagonists of the novels of the author *Argo*, *Leonis*, *the Demon* and *Patients and Hikers*, in which we find many biographical elements of the author who has chosen to write realistically. We will also record elements such as the maternal fantasy, the female ideal face and the way in which the male fantasy is portrayed towards the female faces by the novelist who belongs to the generation of the '30s.

Also, in the context of our work, we will record the ways in which we identify those elements that structure and create the composition of female representation as it is influenced by the social conditions of the interwar period, but also by the political instability and the changes that occur rapidly. We will also focus on the psychic points of the heroes of Theotokas' works, as well as on those elements that make up the imaginary author. What we are most interested in is to record the attitudes and behaviors of women in relation to the attitudes and behaviors of men, we identify the roles played by each female presence in the works we study, we record the characterizations of these women as they are understood through the stereotypical social perceptions of that time, which is transferred to the literary discourse, and through the male fantasy we record the values that characterize and idealize the female presence.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη μελέτη των γυναικείων και κοριτσίστικων αναπαραστάσεων, όπως αυτές αποτυπώνονται στα μυθιστορηματικά έργα του Θεοτοκά Γ., μέσα από την αντρική οπτική μιας εποχής με έντονα έμφυλα κοινωνικά στερεότυπα και σεξιστικές αντιλήψεις.

Η εργασία περιλαμβάνει δύο μέρη: το θεωρητικό και το αναλυτικό. Στο πρώτο μέρος γίνεται αναφορά στα βιογραφικά στοιχεία του Θεοτοκά και στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής που γράφτηκαν τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα. Επίσης, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο συγγραφέας ανήκει κατ' εξοχήν στη γενιά των συγγραφέων της λογοτεχνικής γενιάς του '30, μιας γενιάς που εισήγαγε καινοτομίες στην πεζογραφία, διαφοροποιήθηκε αισθητά από τους συγγραφείς της προηγούμενης γενιάς θεματολογικά, μορφολογικά και υφολογικά, αφήνοντας το στίγμα της στην ιστορία της πεζογραφίας, γίνεται μια ιδιαίτερη αναφορά στους ιδεολογικούς προσανατολισμούς της γενιάς αυτής. Παράλληλα μέσα από την μελέτη των μυθιστορημάτων με τα οποία θ' ασχοληθούμε στην παρούσα εργασία θα δούμε πως το ίδιο το μυθιστόρημα ως εκφραστικό μέσο της εποχής, καταγράφει την πολύμορφη κοινωνική πραγματικότητα.¹

Στη συνέχεια του πρώτου μέρους, προχωράμε σε μια εκτενή αναφορά στην κοινωνική θέση της γυναίκας εκείνης της εποχής, στον τρόπο που αντιμετωπίζεται από το αντρικό φύλο αλλά και το γυναικείο κίνημα που συμπίπτει χρονικά με τη συγγραφή των έργων που μελετάμε. Στο αναλυτικό μέρος της εργασίας μας, επικεντρωνόμαστε στη μελέτη και τον εσωτερικό εντοπισμό της θέσης της γυναίκας και των κοριτσιών σε μια εποχή που τα κοινωνικά σεξιστικά στερεότυπα «μεταφέρονται» και στον συγγραφικό λόγο από τους άντρες συγγραφείς, ενώ παράλληλα την ίδια χρονική περίοδο και με αφορμή το φεμινιστικό κίνημα στην Ευρώπη και την Ελλάδα, καθιστούν τις γυναίκες σε μια θέση που καλούνται να διεκδικήσουν ισότιμα δικαιώματα με τους άντρες τόσο στον κοινωνικό όσο και στον εργασιακό τομέα.²

Η εποχή του μεσοπολέμου, από την οποία επηρεάστηκε και μετέφερε εικόνες και καταστάσεις ο συγγραφέας Θεοτοκάς στα μυθιστορηματά του, νοείται η περίοδος από το

¹Σαχίνης, Α, (2000), *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, 5η έκδοση, Αθήνα, Εστία, σελ 54.

²Καγιαλής, Τ.,(2007), *Η επιθυμία για το μοντέρνο . Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, σελ 183-185.

1922 μέχρι και το 1940, δηλαδή από την Μικρασιατική καταστροφή μέχρι και την έναρξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Πρόκειται για μια χρονική περίοδο που επηρέασε και άλλαξε τις συνθήκες σε πολλούς τομείς, όπως άλλαξε η ελληνική ιστορία επιδρώντας σε τομείς όπως είναι η κοινωνιολογία, η πολιτική επιστήμη, η λογοτεχνία κ.λπ. Κατά την διάρκεια της περιόδου του μεσοπολέμου έρχονται στο προσκήνιο πολλές και σημαντικές ιδεολογικοπολιτικές ζυμώσεις και παράλληλα την ίδια εποχή, αναδύεται μια ομάδα λογοτεχνών, αλλά και κριτικών της λογοτεχνίας που χαρακτηρίζεται ως «Γενιά του '30». Οι Έλληνες αυτοί συγγραφείς, μεταξύ των οποίων και ο Γ. Θεοδοκάς, καταφέρνουν να παρέχουν τόσο σε όγκο όσο και σε περιεχόμενο ένα πλούσιο συγγραφικό έργο εμπλουτισμένο από τις ρεαλιστικές στάσεις και συμπεριφορές εκείνης της περιόδου τόσο σε πολιτικό, ιστορικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, αποτελώντας σημείο αναφοράς για την ελληνική λογοτεχνία.

Αντικείμενο μελέτης της εργασίας μας αποτελούν τα έργα του Γ. Θεοδοκά *Αργώ*, *Λεωνής*, *Το Δαιμόνιο* και *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, με στόχο να εντοπιστεί σε αυτά η παρουσία της γυναικείας και κοριτσίστικης αναπαράστασης, στο πλαίσιο του αντρικού φαντασιακού εκείνης της περιόδου. Και στα τέσσερα μυθιστορήματα η εστίαση θα αφορά μόνο το γυναικείο φύλο το οποίο προσεγγίζεται μέσα απ' την ανδρική οπτική, αφού ο αφηγητής είναι και στα τέσσερα άνδρας. Ακόμα ο έρωτας ως βασικό στοιχείο διαμόρφωσης των δύο φύλων, θα τα φέρει αντιμέτωπα με τα όρια και τα συναισθήματά τους. Οι ματαιωμένοι έρωτες που παρατηρούνται στα μυθιστορήματα, εξελίσσονται σημαντικά τα πρόσωπα.³ Ακόμα είναι καλό να δούμε πως στα αντρικά μυθιστορήματα σημαντική θέση κατέχει η σχέση του πρωταγωνιστή με το γυναικείο φύλο. Συχνά, η γυναίκα-αντικείμενο του πόθου- έχει τη μορφή του εξιδανικευμένου θηλυκού που εγκυμονεί κινδύνους για τον ήρωα και ίσως και το θάνατο και συνάμα: «αποτελεί ένα νόμισμα με δύο όψεις: τη μητέρα ως διαρκή φαντασίωση από τη μία και την παρθένα ή την πόρνη ή το ερωτικό αντικείμενο από την άλλη, που εναλλάσσονται αδιάκοπα σε πολλές σκηνοθεσίες».⁴

Στην παρούσα έρευνα η μέθοδος που θα χρησιμοποιηθεί είναι η ανάλυση περιεχομένου η οποία και συνιστά τη συστηματική και ενδελεχή μελέτη ενός ή πολλών

³Davila, J, (2008), *Depressive symptoms and adolescent romance: Theory, research, and implications*. *Child Development Perspectives*. (1):26–31.

⁴Αναγνωστοπούλου, Δ., *Αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σελ 123, 17-18.

κειμένων. Είναι μία απλουστευμένη, απλοποιημένη μέθοδος που εστιάζει περισσότερο στις ιδέες του κειμένου παρά στο ύφος του. Η ανάλυση του περιεχομένου χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι οι αναλυόμενες ενότητες δεν είναι συνήθως λέξεις, αλλά έννοιες: εντάσσονται σε αυτήν την κατηγορία δύο λέξεις συνώνυμες ή δύο λέξεις διαφορετικές, με την ίδια όμως σημασία.⁵ Η συγκεκριμένη τεχνική, που αφορά κυρίως τα τεκμήρια γραπτής λεκτικής επικοινωνίας, έχει καθιερωθεί ως μια από τις καλύτερες τεχνικές έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες και στις επιστήμες του ανθρώπου, εφόσον θέτει ως στόχο: «την αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του φανερού περιεχομένου της επικοινωνίας γραπτού ή προφορικού λόγου με τελική επιδίωξη την ερμηνεία».⁶

Επιπλέον θα γίνει μια προσπάθεια ν' απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται προκειμένου να μπορέσουμε να προσεγγίσουμε καλύτερα την ανάλυση του περιεχομένου των μυθιστορημάτων με βάση το θέμα που έχει η εργασία μας. Αυτά είναι:

- ❖ Πώς αποτυπώνεται η γυναικεία και κοριτσίστικη αναπαράσταση στα μυθιστορήματα του Γ. Θεοτοκά;
- ❖ Πώς η γυναίκα και το κορίτσι τοποθετούνται και ενεργούν μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής που ο συγγραφέας Θεοτοκάς συγγράφει τα έργα του;
- ❖ Με ποιο τρόπο ο Γεώργιος Θεοτοκάς αποδίδει και αναλύει τόσο τις γυναικείες όσο και τις κοριτσίστικες φιγούρες, μέσα απ' την ανδρική του οπτική;

Με βάση τα ως άνω ερωτήματα, επιλέχθηκαν αποσπασματικά αντιπροσωπευτικά δείγματα, προκειμένου να μελετηθούν σε σχέση με το θεωρητικό πλαίσιο ώστε να αναδειχθεί κατά πόσο ανταποκρίνονται προσεγγιστικά στην προβληματική της έρευνας, μέσω των συμπερασμάτων. Βέβαια είναι απαραίτητο να επισημάνουμε πως η ανάλυση, σε σχέση με τις θεωρητικές κατηγορίες, δε δύναται να εξαντληθεί μέσα στο πλαίσιο μιας διπλωματικής έρευνας. Το κείμενο είναι ένα ζωτικό πεδίο που διαρκώς εξελίσσεται μέσα στις εποχές και επιδέχεται πολλαπλές, διαφοροποιημένες αναγνώσεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις, ανάλογα με τις κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες, που είναι πάντα μεταβατικές.

⁵ Τζάνη, Μ. & Κεχαγιάς, Χ. (2005), *Μεθοδολογία Έρευνας Κοινωνικών Επιστημών*, Αθήνα, σελ 4.

⁶ Berelson, B. (1971). *Content Analysis in communication research*. New York: Hafner Publishing Company, p.p 7.

Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

Κεφάλαιο 1^ο: Εισαγωγικά

1.1 Βιογραφικές πληροφορίες για το Γεώργιο Θεοτοκά.

Ο Γεώργιος Θεοτοκάς γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη στις 27 Αυγούστου 1906 και ήταν γιός του δικηγόρου Μιχαήλ Θεοτοκά, με καταγωγή από τη Χίο και της Ανδρονίκης Νομικού. Κατά την περίοδο που η οικογένειά του ζούσε στην Κωνσταντινούπολη, ο Θεοτοκάς φοίτησε στη Σχολή Ζαμαρία και στη συνέχεια στο Εθνικό Ελληνογαλλικό Λύκειο μέχρι και το 1922. Τη χρονιά αυτή η οικογένεια μετακομίζει από την Κωνσταντινούπολη στην Αθήνα. Εκεί ο Θεοτοκάς θα σπουδάσει στη Νομική Σχολή Αθηνών, ενώ μετά το τέλος των σπουδών του θα μετακομίσει στο Παρίσι προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στην ιστορία, τη φιλοσοφία και τη νομική. Λίγα χρόνια αργότερα αφήνει το Παρίσι και μετακομίζει στο Λονδίνο, προκειμένου να μελετήσει την αγγλική φιλολογία και το αγγλικό δίκαιο και να συνεχίσει τις πνευματικές και επαγγελματικές του αναζητήσεις. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Λονδίνο ο Θεοτοκάς γράφει το πρώτο του δοκίμιο με τον τίτλο *Ελεύθερο Πνεύμα* (1929) και με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής, ένα σημαντικό έργο που αργότερα χαρακτηρίστηκε ως «μανιφέστο» της «Γενιάς του '30». Μερικά χρόνια αργότερα επιστρέφει στην Αθήνα, όπου ασκεί το επάγγελμα του δικηγόρου⁷.

Το 1933 εκδίδει το πρώτο του μυθιστόρημα, την *Αργώ*, ενώ το 1939 βραβεύεται από την Ακαδημία Αθηνών με το βραβείο πεζογραφίας για το έργο του *Το Δαιμόνιο*. Παράλληλα με το υπόλοιπο συγγραφικό του έργο, δημοσιεύει άρθρα του σε εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά. Από το 1929 έως το 1931 αρθρογραφεί στις εφημερίδες *Πρωΐα* και *Εργασία*, το 1931 αρχίζει τη συνεργασία του με τα περιοδικά *Νέα Εστία* και *Κύκλος*, από το 1933 έως το 1934 αρθρογραφεί στο περιοδικό *Ιδέα*, ενώ το 1935 γίνεται συνιδρυτής του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*. Κατά τη μεταπολεμική περίοδο συνεργάζεται με την εφημερίδα *Το Βήμα* και αποτελεί μέλος της συντακτικής ομάδας του ένθετου περιοδικού της *Εποχής*.⁸

⁷Ξύδης, Θ, «Βιογραφικά και ιστορικά», στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τομ.94, τχ.1114 (1η Δεκεμβρίου 1973), σελ.1559-1570.

⁸Κουρκουβέλας, Λ, *Γιώργος Θεοτοκάς*, Εκδ: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα, 2013, σελ 300.

Ο Θεοτοκάς, ένας άνθρωπος που αγαπούσε την τέχνη, διετέλεσε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου από το 1945 έως το 1946 και από το 1950 έως το 1952. Ασχολήθηκε, επίσης, με την πολιτική και μάλιστα το 1955 κατέβηκε ως υποψήφιος βουλευτής στον τόπο καταγωγής του στη Χίο, αλλά δεν κατάφερε να εκλεγεί. Αποτελώντας μέλος μια ομάδας Ελλήνων διανοούμενων, ο Θεοτοκάς το 1962 ταξιδεύει στην ΕΣΣΔ μετά από μια πρόσκληση, η οποία εντασσόταν στο πλαίσιο της προπαγάνδας της περιόδου του ψυχρού πολέμου. Η πρώτη του σύζυγος Ναυσικά Στεργίου, πεθαίνει το 1959 έπειτα από σοβαρή νόσο, ενώ το 1966 νυμφεύεται τη δεύτερη σύζυγό του Κοραλία Ανδρεάδη, η οποία ήταν ποιήτρια. Ωστόσο, τη δεύτερη χρονιά του γάμου του ο Θεοτοκάς αποβιώνει, καθώς έπασχε από καρκίνο⁹.

Ο Γ. Θεοτοκάς, που ήδη από τα σχολικά του χρόνια έδειξε εμφανή σημάδια των πνευματικών του αναζητήσεων, καθώς όντας ακόμη μαθητής έδωσε διαλέξεις με θέμα τον δημοτικισμό, επηρεασμένος από τα έργα του Διονύσιου Σολωμού, κατά τη διάρκεια του βίου του θα αφήσει έντονο το λογοτεχνικό αποτύπωμά του στην πεζογραφία, αλλά και στο θέατρο, την ποίηση, το δοκίμιο και την ταξιδιωτική λογοτεχνία. Τα έργα του στο χώρο της πεζογραφίας, κατά χρονολογική σειρά έκδοσής τους, είναι τα ακόλουθα:

- Αργώ (1936)
- Ευριπίδης Πεντοζάλης και άλλες ιστορίες (1937)
- Το δαμόνιο (1938)
- Λεωνής (1940)
- Ιερά Οδός (1950)
- Ασθενείς και οδοιπόροι (1964)
- Οι καμπάνες (1970)

1.2 Το ιστορικό πλαίσιο της εποχής του Μεσοπολέμου

Η εμφάνιση του Γιώργου Θεοτοκά στο λογοτεχνικό προσκήνιο συμβαίνει εκατό χρόνια μετά από την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους και εντός της περιόδου που ακολουθεί το τέλος των ελληνοτουρκικών πολέμων. Η περίοδος αυτή, που εκτείνεται από το 1922, χρονιά της Μικρασιατικής Καταστροφής, έως το 1940, όταν η Ελλάδα εισήλθε στο 2^ο

⁹Καράογλου, Χ. Λ., Δεληγιαννάκη, Ν., Ριζοπούλου, Α., *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά (1974-2002)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2004, σελ.24-26.

Παγκόσμιο Πόλεμο, αναφέρεται στην ιστοριογραφία ως περίοδος του Μεσοπολέμου.¹⁰ Διαφέρει, ωστόσο, ως προς τη διάρκειά της, από την αντίστοιχη ευρωπαϊκή περίοδο, η οποία περιλαμβάνει το χρονικό διάστημα μεταξύ των δύο παγκοσμίων πολέμων (1920-1939).¹¹

Η αρχή της περιόδου του ελληνικού Μεσοπολέμου συμπίπτει με την κατάρρευση και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας που προκαλεί ιδεολογική κρίση στην ελληνική κοινωνία¹². Αυτό σημαίνει, μεταξύ άλλων, ότι οι πολίτες του ελληνικού κράτους βρίσκονται σε διαδικασία επαναπροσδιορισμού της εθνικής τους ταυτότητας, αλλά και των εννοιών που συγκροτούν την ελληνικότητα¹³. Επιπλέον, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι το ιδεολογικό δημιούργημα της Μεγάλης Ιδέας, που είχε αναφορά σε έναν εξωτερικό εχθρό, αντικαθίσταται σταδιακά από ένα άλλο ιδεολογικό κατασκεύασμα, που αναφέρεται σε έναν εσωτερικό εχθρό, ο οποίος είναι είτε οι Κομμουνιστές, είτε το υποθετικό ενδεχόμενο μιας συμμαχίας μεταξύ Κομμουνιστών και Φιλελεύθερων¹⁴. Αυτό συμβαίνει, μάλιστα, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο εξελίξεων στη δυτική Ευρώπη που χαρακτηρίζεται από την κρίση του κοινοβουλευτισμού, την άνοδο αυταρχικών καθεστώτων και την κυριαρχία ιδεολογιών, όπως ο ναζισμός και ο φασισμός, που βρίσκονται σε αντιπαλότητα, τόσο με τις φιλελεύθερες ιδέες στο δυτικό κόσμο, όσο και με τις σοσιαλιστικές ιδέες, που αποτελούν την βάση της συγκρότησης της ΕΣΣΔ¹⁵.

Την ίδια στιγμή η ελληνική κοινωνία έχει να αντιμετωπίσει το ζήτημα της ένταξης του τεράστιου αριθμού των Μικρασιατών προσφύγων που προκαλεί μια τεράστια δημογραφική αλλαγή στη χώρα, με συνέπειες στην οικονομία, την πολιτική, την κοινωνία

¹⁰Βώρος, Φ.Κ., (2015), *Ιστορία Παγκόσμια και (ιδιαίτερα) Ελληνική κατά τον 20^ο αιώνα*, Σειρά άρθρων του Φ. Κ. Βώρου, [χ.ο.], [χ.τ.], σελ 121.

¹¹Βώρος, Φ. Κ., (2015), σελ 91.

¹²Ρήγος, Α, *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988, σελ. 266.

¹³Beaton, R, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, μτφ. Ε. Ζούργου και Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα, 1996, σελ. 174-175.

¹⁴Mavrogordatos, G, *Stillborn Republic. Social Coalitions and Party Strategies in Greece, 1922-1936*, University of California Press, Los Angeles, 1983, σελ. 349.

¹⁵Mazower, M, *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, 4^η έκδοση, Εκδ Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2004, σελ 13-18.

και τον πολιτισμό. Παράλληλα, η παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929 θα προσθέσει επιπλέον προβλήματα στην ελληνική οικονομία και κοινωνία.¹⁶

Λόγω όλων των παραπάνω παραγόντων, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από δραματικές πολιτικές εξελίξεις και συγκρούσεις στο εσωτερικό της χώρας, όπως η δικτατορία του Μεταξά, οι οποίες θα επηρεάσουν και τον πνευματικό κόσμο. Η λεγόμενη «Γενιά του '30», στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια, διαμορφώθηκε εντός ενός κοινωνικού πλαισίου στο οποίο δημιουργούνται ποικίλες ιδεολογικές και πολιτικές ζυμώσεις, ενώ καλλιεργείται η ανάγκη να καλυφθεί το ιδεολογικό κενό που προκύπτει από την κατάρρευση του οράματος της Μεγάλης Ιδέας.

1.3 Η γενιά του '30 και οι ιδεολογικοί της προσανατολισμοί

Όταν μιλάμε για τη «Γενιά του '30», αναφερόμαστε σε ένα σύνολο από διανοούμενους της εποχής, όπως λογοτέχνες, ποιητές κ.λπ. οι οποίοι κατείχαν ευρωπαϊκή παιδεία και ήταν υποστηρικτές του δημοτικισμού. Ο χαρακτηρισμός «Γενιά του '30», έχει δημιουργήσει μέσα στα χρόνια διαφωνίες και έχει αποτελέσει βασικό θέμα συζητήσεων και αντιπαραθέσεων, καθώς δεν υπάρχει γενική συμφωνία για τα χαρακτηριστικά που θα έπρεπε να διαθέτει κάποιος διανοούμενος για να περιλαμβάνεται σε αυτήν. Σύμφωνα με τον Mario Vitti, «με τον όρο 'Γενιά του Τριάντα' εννοούμε στη λογοτεχνία, κατά τρόπο γενικό και συμβατικό, τους νέους συγγραφείς που εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία 1930 με 1940».¹⁷

Σημαντικότερος εκπρόσωπος της γενιάς αυτής αναδείχθηκε ο Γιώργος Θεοδοκάς, του οποίου το δοκίμιο *Ελεύθερο Πνεύμα*, που κυκλοφόρησε το 1929, χαρακτηρίστηκε ως το ιδεολογικό μανιφέστο της «Γενιάς του '30».¹⁸ Βασικό θέμα του ήταν η ελληνικότητα και το βαθύτερο νόημα αυτής, υποστηρίζοντας τη θέση ότι οι Έλληνες αποτελούν και αυτοί κομμάτι της Δύσης και η ελληνική παράδοση συνεχίζεται και για αυτό η Ελλάδα και οι Έλληνες θα πρέπει να αποκτήσουν τη θέση που τους ανήκει δικαιωματικά. Μέσα από αυτό το δοκίμιο ο Θεοδοκάς επιδιώκει να προσφέρει στη γενιά αυτή πιο ευέλικτα και σύγχρονα

¹⁶ Mazower, M, *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του μεσοπολέμου*, Εκδόσεις ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2002, σελ 176-193.

¹⁷ Vitti, Mario, *Η Γενιά του Τριάντα*. *Ιδεολογία και μορφή*. Με μια νέα εισαγωγή, Ερμής, Αθήνα, 2006, σελ 21-22.

¹⁸ Vitti, Mario, *Η γενιά του '30*, Ερμής, Αθήνα, 2004, σελ 26-27.

εννοιολογικά σχήματα, κρατώντας αποστάσεις από ζητήματα που αφορούσαν κατά κύριο λόγο την εδαφική επέκταση της χώρας και στοχεύοντας στον εξευρωπαϊσμό της.

Με το δοκίμιό του *Εμπρός στο Κοινωνικό Πρόβλημα*, ο Θεοτοκάς κάνει πιο σαφή την προσπάθειά του να διαφοροποιηθεί τόσο από τον μαρξισμό, όσο και από τον εθνικισμό και έχοντας στο επίκεντρο της αναζήτησής του το νόημα της εθνικής ταυτότητας, θα τολμήσει να προτείνει την έννοια του «πνευματικού εθνισμού».¹⁹

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρωτοπόροι της «Γενιάς του '30» είναι ο Θεοτοκάς μαζί με τον Άγγελο Τερζάκη, καθώς και οι δύο ήταν πεζογράφοι με φανερή την προτίμησή τους προς τη βενιζελική φιλελεύθερη παράταξη και τα μυθιστορήματά τους είχαν ξεκάθαρα αντικομμουνιστικό χαρακτήρα. Τα μυθιστορήματα, μάλιστα, του Θεοτοκά, καθώς και άλλων πεζογράφων, όπως ο Καραγάτσης και ο Τερζάκης, κατά τη δύσκολη χρονική περίοδο της Δικτατορίας του Μεταξά κυκλοφορούσαν ελεύθερα, ενώ αρκετοί διανοούμενοι που συμπεριλαμβάνονταν στη γενιά του '30, έλαβαν και υψηλές κρατικές θέσεις με κύρος. Η «Γενιά του '30» έκανε προσπάθειες να αναδείξει μια ελληνική εθνική ιδεολογία, κάτι που επιχειρήθηκε να γίνει με την υιοθέτηση του όρου «Ελληνικότητα», ο οποίος χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον κατά τη δεκαετία του '30 και προσέβλεπε στην κάλυψη του ιδεολογικού κενού. Μάλιστα, όπως αποδείχθηκε, ο όρος αυτός θα αποτελούσε ένα ολοκληρωμένο ιδεολογικό ελιγμό, προκειμένου οι νέοι και φιλελεύθεροι διανοούμενοι που ανήκαν στη «Γενιά του '30» και μέσα από αυτή τους την πορεία ωρίμασαν, να εκφράσουν και να αντιπροσωπεύσουν έναν ιδεολόγημα που θα ισορροπούσε ανάμεσα στον λαϊκισμό του παρελθόντος και την επικίνδυνη εμφάνιση του μαρξισμού στο παρόν. Έτσι λοιπόν, ενώ μέχρι και το 1922 βασικό μέλημα του έθνους ήταν η επιδίωξη της εθνικής ενσωμάτωσης και ενότητας, από το 1923 κι έπειτα το τοπίο αλλάζει και τον κεντρικό ρόλο τώρα έχει η ανάδειξη της ελληνικής ιδιαιτερότητας και του ζητήματος της προβολής της στα υπόλοιπα έθνη.²⁰

Ο όρος «Ελληνικότητα» προέκυψε και ως αντίσταση στο γεγονός ότι η Δύση είχε την τάση για ηγεμονία. Επομένως, η «Γενιά του '30» θέλησε και επεδίωξε να αποσαφηνίσει το διπλό ρόλο της εθνικής ταυτότητας, με σκοπό να ελαττώσει τη θέση μειονεξίας και περιθωριοποίησης της Ελλάδας ως προς τη Δύση, αναδεικνύοντας την ελληνική πνευματική

¹⁹Vitti, Mario, (2004), ο.π.

²⁰Τσαούσης, Δ., «Ελληνισμός και Ελληνικότητα», στο Δ. Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός και Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Εστία, Αθήνα, 1983, σελ. 15-25.

ενέργεια και δράση έναντι της ευρωπαϊκής.²¹ Όπως παρατηρεί χαρακτηριστικά ο Θεοδοκάς: «Μέσα στο δημιουργικό αναβρασμό της Ευρώπης του σήμερα, ποια είναι η θέση που κρατά η Ελλάδα; Τι συμβολή προσφέρουμε στις μεγάλες προσπάθειες που γίνονται τριγύρω μας; Τίποτα! Το αισθανόμαστε βαθιά μόλις περάσουμε τα σύνορα της χώρα μας πως δεν αντιπροσωπεύουμε τίποτα, πως κανείς δεν μας λογαριάζει στα σοβαρά, πως δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε τη θέση που κρατούμε στην Ευρώπη, πως είμαστε στα μάτια των ξένων μονάχα χρηματομεσίτες, βαπορατζήδες και μικρομπακάληδες και τίποτα περισσότερο. Αφού περιπλανηθούμε αρκετά μέσα σε αυτόν τον ευρωπαϊκό πολιτισμό κάποτε γυρνούμε στο σπίτι μας και με σφιγμένη την καρδιά. Που είναι λοιπόν οι Έλληνες; Τους γυρέψαμε παντού και δεν τους βρήκαμε πουθενά {...} Το ελάττωμα των νεοελληνικών γραμμάτων δεν είναι ότι δέχτηκαν πολλές επιδράσεις, αλλά ότι δεν ανταπόδωσαν τίποτα. Μια λογοτεχνία αποκτά διεθνή σημασία όταν αρχίσει να επιδρά, χωρίς βέβαια να παύει ποτέ να επιδράται. Η λογοτεχνία μας ως σήμερα, φάνηκε αποκλειστικά παθητική».²²

Κεφάλαιο 2^ο: Η γυναίκα και η θέση της στη λογοτεχνία

2.1 Σεξισμός και σεξιστικά στερεότυπα στα μυθιστορήματα

Ο καλύτερος τρόπος για να μελετηθεί η θέση της γυναίκας στα λογοτεχνικά έργα και ο τρόπος με τον οποίο αυτή προσεγγίζεται, είναι να εξετάσουμε πρώτα την κοινωνική θέση που αυτή κατέχει. Είναι κατανοητό, άλλωστε, ότι πολλά, αν όχι τα περισσότερα, λογοτεχνικά έργα αναπαράγουν, περιγράφουν και αντικατοπτρίζουν φαινόμενα και στάσεις, όπως αυτά ισχύουν στην πραγματική κοινωνία. Είναι λοιπόν χρήσιμο να μελετήσει κανείς αρχικά την κοινωνική θέση της γυναίκας σε μια δεδομένη χρονική περίοδο, αλλά και σε σύγκριση με το

²¹Τζιόβας, Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, 2η έκδοση, Οδυσσέας, Αθήνα, 2006, σελ 39.

²²Θεοδοκάς, Γιώργος, *Ελεύθερο Πνεύμα*, Κ.Θ. Δημαράς (επιμ.), Εστία, Αθήνα 1972, σελ. 10.

αντίθετο φύλο, έτσι ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα και τις αναπαραστάσεις κοριτσιών και γυναικών στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά.²³

Τα δύο φύλα διαφέρουν μεταξύ τους βιολογικά, μια βασική διαφοροποίηση που είναι δεδομένη, σε αντίθεση με το γεγονός ότι παράγοντες, όπως είναι οι κοινωνικές σχέσεις και τα κοινωνικά δεδομένα, όπως αυτά είναι δομημένα σε κάθε χρονολογική περίοδο, επιδρούν και επηρεάζουν την κοινωνική στάση και συμπεριφορά των ανθρώπων. Από την άλλη πλευρά, είναι συνηθισμένο σε μυθιστορήματα να συναντάμε τη διαιώνιση των κοινωνικών στερεοτυπικών αντιλήψεων που αναπαράγονται μέσα στα χρόνια και μεταφέρονται αναπόφευκτα και στο γραπτό λόγο, καθώς συγκεκριμένες στερεοτυπικές κοινωνικές στάσεις και αντιλήψεις διατηρούν και οι ίδιοι οι συγγραφείς. Η σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα, όπως αυτή εκφράζεται σε διάφορες εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής, υποδηλώνει και τη μειονεκτική θέση που κατέχει η γυναίκα σε διάφορους κοινωνικούς τομείς. Έτσι λοιπόν, μέσα από τα λογοτεχνικά έργα μπορούμε να διακρίνουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την ανδρική από τη γυναικεία προσωπικότητα, αλλά και τις διαφορετικές δραστηριότητες που κατανέμονται στο κάθε φύλο στο πλαίσιο της κοινωνικής πραγματικότητας. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι μια τέτοια σεξιστική διάθεση, που έχει καθιερωθεί ως φυσιολογική, είναι σχεδόν αδύνατον να εξαλειφθεί και να ξεριζωθεί από τις πεποιθήσεις των ανθρώπων.²⁴

Όταν μιλάμε για σεξισμό, η έννοια του όρου αναφέρεται στο σύνολο των προκαταλήψεων και των συμπεριφορών που προέρχονται από μια αυθαίρετη πεποίθηση σε σχέση με τον διαχωρισμό μεταξύ των φύλων και την υπονόηση της ηθικής, διανοητικής και βιολογικής υποτίμησης του ενός φύλου σε σύγκριση με το άλλο, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο τις μεταξύ τους διακρίσεις. Καθώς οι προκαταλήψεις για το γυναικείο φύλο διαιωνίζονται, βλάπτουν σοβαρά την κοινωνική θέση της γυναίκας. Την πρωταρχική ευθύνη δημιουργίας και διαιώνισης τέτοιων σεξιστικών αντιλήψεων και συμπεριφορών μέσα στα χρόνια κι από γενιά σε γενιά φέρει η πατριαρχική κοινωνία. Σε ό,τι αφορά την έννοια των στερεοτύπων, πρόκειται για τυποποιημένες αντιλήψεις που αναφέρονται σε άτομα ή ομάδες ατόμων και μπορούν να έχουν είτε θετική είτε αρνητική σημασία. Τα σεξιστικά στερεότυπα, έχουν να κάνουν με γενικευμένες αντιλήψεις οι οποίες βασίζονται σε χαρακτηριστικά που

²³Κανατσούλη, Μ., *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα: Όψεις και απόψεις*, Πατάκης, 1997, Αθήνα, σελ 20.

²⁴Mary, Evans, *Φύλο και κοινωνική θεωρία*, Μεταίχμιο, 2004, Αθήνα, σελ 17.

αφορούν άτομα ή ομάδες ατόμων για τις οποίες έχουμε ελάχιστες ή και καθόλου πληροφορίες. Τα σεξιστικά στερεότυπα, έχουν τη δύναμη να καταπατούν τα δικαιώματα των ανθρώπων και να τους βλάπτουν λόγω των προκαταλήψεων και των διακρίσεων εξαιτίας του φύλου, που έχουν λανθασμένα καθιερωθεί κοινωνικά.²⁵

Καθώς, λοιπόν, τα βασικά στερεότυπα που έχουν καθιερωθεί σε σχέση με το γυναικείο φύλο και τα οποία έχουν να κάνουν με τη θέση του στο κοινωνικό σύνολο επηρεάζουν αρνητικά την ενεργητική ένταξη της γυναίκας σε διάφορους τομείς, όπως ο κοινωνικός, ο οικονομικός και ο επαγγελματικός, αυτό αποτυπώνεται και μέσα σε πολλά λογοτεχνικά κείμενα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Αντίστοιχα, η αντίδραση απέναντι σε αυτά τα στερεότυπα, που εκδηλώνεται με τη σταδιακή διάδοση των ιδεών του γυναικείου κινήματος, οι οποίες εξαπλώνονται στην Ευρώπη και φθάνουν γρήγορα στην Ελλάδα, επηρεάζει κι αυτή με τη σειρά της την παραγωγή των λογοτεχνικών κειμένων που απευθύνονται σε ενήλικους, αλλά όχι και σε ανήλικους αναγνώστες.²⁶

Συμπερασματικά θα λέγαμε, ότι ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη του τόσο την εποχή που γράφεται κάθε έργο, όσο και την εποχή μέσα στην οποία τοποθετείται η πλοκή του, σε ό,τι αφορά τους χαρακτήρες ή ήρωες που εμφανίζονται σε αυτό και την κοινωνική θέση που κατέχει η γυναίκα κατά την συγκεκριμένη εποχή. Αυτό είναι αναγκαίο, για το λόγο ότι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται, τελικά, σε ένα έργο η κοινωνική θέση της γυναίκας σε σχέση με εκείνη του άντρα εξαρτάται από ένα σύνολο παραγόντων, όπως είναι η χρονολογία συγγραφής του συγκεκριμένου έργου, ο χώρος και ο χρόνος της πλοκής του, τα ευρύτερα πλαίσια των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών σε κάθε περίπτωση, οι κυρίαρχες αρχές και οι αξίες κάθε εποχής, αλλά και τα προσωπικά πιστεύω και βιώματα του συγγραφέα.²⁷

²⁵Σιμόν ντε Μπουβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, (μτφρ. Τζένη Κωνσταντίνου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009, σελ7.

²⁶Μαραγκουδάκη, Ε., *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων. Παιδικά αναγνώσματα στο νηπιαγωγείο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1993, σελ 20-22.

²⁷Αναγνωστοπούλου, Δ., *Αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σελ 121-122, 325-326.

2.2 Το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα

Από το 1919-1939, δηλαδή κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα, μιας περιόδου με ποικίλες πολιτικές ανακατατάξεις και αστάθειες στον πολιτικό στίβο της χώρας, η θέση της γυναίκας κοινωνικά ήταν κατώτερη από αυτή του αντίθετου φύλου, τοποθετώντας τη στο σπίτι ως μητέρα και σύζυγο που φροντίζει για τις δουλειές του σπιτιού και το μέγαλωμα των παιδιών. Παρόλο που οι γυναίκες είχαν ισότιμο δικαίωμα στη μόρφωση κατά τη δεκαετία του '20, ο αριθμός των κοριτσιών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ήταν τέσσερις φορές μικρότερος από αυτόν των αγοριών, καθώς υπήρχε η πεποίθηση ότι η μόρφωση για τις γυναίκες δεν είναι απαραίτητη, ότι δεν την χρειάζονται, εφόσον προορίζονται για σύζυγοι και μητέρες. Παράλληλα, με τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922 η κοινωνική ζωή της χώρας αναστατώνεται, λόγω της άφιξης 1.500.000 προσφύγων, ερχόμενη αντιμέτωπη με ποικίλες και μεγάλες μεταβολές. Εκείνη την περίοδο γεννιέται το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα, το οποίο, όπως και στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, επικεντρώνεται στη μόρφωση των γυναικών. Μάλιστα, το 1920 ιδρύεται στην Ελλάδα ο Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα των Γυναικών από την Αύρα Θεοδωροπούλου ως τμήμα της Διεθνούς Ένωσης για τη Γυναικεία ψήφο (International Woman Suffrage Alliance). Αποτελεί το πρώτο σωματείο στην Ελλάδα με αίτημα τα «πολιτικά, αστικά και οικονομικά δικαιώματα ίσα και όμοια για τη γυναίκα και τον άντρα»²⁸.

Αν και το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα εμφανίζεται για πρώτη φορά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με την κυκλοφορία του εντύπου *Εφημερίς των Κυριών* που εκδίδει η Καλλιρόη Παρέν μαζί με συντακτική ομάδα γυναικών, μέσω του οποίου οι γυναίκες διεκδικούν την ορατότητά τους, ωστόσο οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούν δεν επιτρέπουν την ανάπτυξη και τη μαζικότητά του. Ο επόμενος αιώνας βρίσκει τις Ελληνίδες να αγωνίζονται για να κατοχυρώσουν βασικά τους δικαιώματα σε πολλούς τομείς, όπως στον εργασιακό χώρο, στον οποίο δεν υπάρχει κανένας νόμος που να προστατεύει τα γυναικεία

²⁸ Ξηραδάκη, Κ., *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα: Πρωτοπόρες Ελληνίδες*, Αθήνα, Γλάρος, 1988, σελ 96-61, Αβδελά, Ε. & Ψαρρά, Α., *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*. Αθήνα, Γνώση, 1985, σελ 32-54.

δικαιώματα και η ανισότητα σε σχέση με το αντρικό φύλο εξακολουθεί να κυριαρχεί. Η δεκαετία που θα ακολουθήσει, από το 1920 μέχρι και το 1930, είναι το διάστημα κατά το οποίο το γυναικείο κίνημα βρίσκεται στη μεγαλύτερή του δυναμική και στη χώρα μας. Ιδρύονται γυναικείοι σύλλογοι από γυναίκες πρόσφυγες, από Εβραίες και άλλες Ελληνίδες στη Θεσσαλονίκη, αλλά και από γυναίκες σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, με στόχο να διεκδικήσουν γενικότερα την αναβάθμιση του ρόλου της γυναίκας μέσα στην κοινωνία, αλλά και ειδικότερα την αναγνώριση του γυναικείου δικαιώματος στην εργασία, του δικαιώματος ψήφου και, τελικά, την αναγνώριση των γυναικών ως ισότιμων μελών της κοινωνίας, σε ό,τι αφορά υποχρεώσεις και δικαιώματα.²⁹

Ωστόσο, οι αντιδράσεις με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπο το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα είναι έντονες και κυρίως εκδηλώνονται από άνδρες πολιτικούς και από την Εκκλησία. Παράλληλα, ο τύπος συνεχίζει να αμφισβητεί με διάφορους τρόπους τα γυναικεία δικαιώματα, δείχνοντας τον βαθμό στον οποίο οι άντρες εξακολουθούν να υποβαθμίζουν τη γυναικεία σκέψη, αλλά και βούληση. Σε ένα άρθρο που δημοσιεύεται το 1920 στην εφημερίδα *Εστία*, χαρακτηρίζεται ως «θρασεία» η σκέψη να δοθούν πολιτικά δικαιώματα στις γυναίκες³⁰. Χαρακτηριστικό είναι ότι το 1922 προτείνεται στη Βουλή η καθιέρωση του δικαιώματος του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι για τις γυναίκες, αλλά στη σχετική ψηφοφορία η πρόταση δεν κατόρθωσε να συγκεντρώσει την απαιτούμενη πλειοψηφία και απορρίφθηκε, με το σκεπτικό που εκφράστηκε από αρνητές της πρότασης να υποστηρίζει, ότι οι γυναίκες ανήκαν στο σπίτι και δεν είχαν χρόνο για να δραστηριοποιηθούν πολιτικά³¹.

Το 1924 κυκλοφορεί το μηνιαίο δελτίο του Συνδέσμου των Ελληνίδων *Ο Αγώνας της Γυναίκας*, στο πλαίσιο διεκδίκησης των γυναικείων δικαιωμάτων γενικότερα, αλλά και του δικαιώματος της γυναικείας ψήφου ειδικότερα. Παραδόξως, υπάρχει κι ένα μέρος του γυναικείου πληθυσμού που τίθεται κατά αυτή της αγωνιστικής δράσης των γυναικών. Αυτό συμβαίνει, κυρίως, γιατί η απειλή της γυναικείας «εξέγερσης» προκαλεί τον φόβο των

²⁹ Πανταζή-Τζίφα, Κ., *Η θέση της γυναίκας στην Ελλάδα*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1984, σελ 17.

³⁰ Hering, Gunnar, *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα 1821-1936*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, τμ. Β', σελ 946-958.

³¹ Στο ίδιο, ό.π.

γυναικών στο πλαίσιο μιας κοινωνία συντηρητική και εγκλωβισμένη στα κοινωνικά στερεότυπα και στα ταμπού που δεσπόζουν εκείνη την περίοδο.³²

Το 1927 με το άρθρο 6 του Συντάγματος ορίζεται ότι «οι Έλληνες είναι ίσοι ενώπιον του νόμου» και δίνεται η δυνατότητα να παραχωρηθούν δικαιώματα στις γυναίκες μέσω νομοθετικών ρυθμίσεων. Μια τέτοια νομοθετική ρύθμιση μέσω Διατάγματος εκδίδεται στις 5 Φεβρουαρίου του 1930 και αφορά το δικαίωμα του εκλέγειν, αλλά όχι του εκλέγεσθαι στις δημοτικές εκλογές. Η ρύθμιση αυτή, όμως, δεν θα ικανοποιήσει το γυναικείο κίνημα, καθώς το δικαίωμα ψήφου της γυναίκας περιορίζεται στις δημοτικές εκλογές και αφορά μόνο το εκλέγειν υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις, οι οποίες ορίζουν ότι δικαίωμα ψήφου έχουν οι γυναίκες που είναι άνω των 30 ετών και γνωρίζουν να διαβάζουν και να γράφουν.³³

Κατά την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά οι γυναικείες οργανώσεις διαλύονται και τα αρχεία τους καταστρέφονται. Στη συνέχεια, όμως, η συμμετοχή των γυναικών στον πόλεμο του 1940 και την αντίσταση κατά των Γερμανών αναγνωρίζεται από την Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης (Π.Ε.Ε.Α.), τη λεγόμενη «κυβέρνηση του βουνού», η οποία καθιερώνει την ισότητα μεταξύ αντρών και γυναικών και την πλήρη αναγνώριση των πολιτικών δικαιωμάτων τους. Ωστόσο, αυτό δεν θα αποτελέσει και νομοθεσία του επίσημου ελληνικού κράτους.³⁴

Τα πλήρη πολιτικά δικαιώματα των γυναικών κατοχυρώνονται εν τέλει το 1952 με σχετικό νόμο, ενώ σε πολλά επαγγέλματα, που μέχρι τότε θεωρούνταν αντρικά, επιτρέπεται η πρόσβαση και για τις γυναίκες.³⁵ Τελικά, αρκετά χρόνια αργότερα με το νόμο 1329 του 1983 καθιερώνεται νομοθετικά η ισότητα των δύο φύλων και αναμορφώνεται το οικογενειακό δίκαιο, ενώ με την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, νέες προοπτικές με θετικό πρόσημο άρχισαν να αναδύονται σε ό,τι αφορά τα δικαιώματα των γυναικών και την άρση όλων των διακρίσεων.³⁶

³²Αβδελά, Ε. & Ψαρρά, Α., *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*. Αθήνα, Γνώση, 1985, σελ 58-62.

³³Λεοντίδου, Ε. & Ammer, S. (Επιμ.), *Η Ελλάδα των γυναικών. Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*, Αθήνα, Εναλλακτικές Εκδόσεις, χ.χ., σελ 43.

³⁴Βαρίκα, Ε., *Η εξέγερση των κυριών, Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδηση στην Ελλάδα*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1987, σελ 16-17.

³⁵Αβδελά, Ε. & Ψαρρά, Α., *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*. Αθήνα, Γνώση, 1985, σελ 97.

³⁶Μάλαμας, Λ., *Η αξία της γυναίκας και το φεμινιστικό κίνημα*, Αθήνα, Ελεύθερο Πνεύμα, 1998. Σελ 46.

2.3 Οι αντιλήψεις για το γυναικείο φύλο τον 20^ο αιώνα

Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου η παρουσία των γυναικών σε δημόσιους χώρους που κυριαρχούσαν οι άντρες και η έκφραση απόψεων που αφορούσαν την πολιτική της χώρας, χαρακτηρίζονταν ανεπίτρεπτες συμπεριφορές και η γνώμη τους δεν λαμβανόταν υπόψη, καθώς μοναδικό ενδιαφέρον της γυναίκας θα έπρεπε να είναι οι υποθέσεις του νοικοκυριού, σύμφωνα με τις κυρίαρχες αντιλήψεις.³⁷

Το ποσοστό της συμμετοχής των γυναικών στην εκπαίδευση συγκριτικά με αυτό των ανδρών ήταν σχεδόν το μισό. Οι γυναίκες λάμβαναν τη βασική εκπαίδευση και για να έχουν τη δυνατότητα συνέχισης των σπουδών τους, θα έπρεπε να έχουν πολύ υψηλές σχολικές επιδόσεις. Αντίθετα από τη δημόσια, στην ιδιωτική εκπαίδευση το ποσοστό των κοριτσιών που φοιτούσαν στο σχολείο ήταν μεγαλύτερο από αυτό των αγοριών, εφόσον τους δινόταν η δυνατότητα να σπουδάσουν λόγω της καλής εισοδηματικής κατάστασης των οικογενειών τους. Μάλιστα, σε αυτές τις περιπτώσεις, η εκπαίδευση των γυναικών δεν περιοριζόταν στη στοιχειώδη μάθηση και απόκτηση γνώσεων, αλλά αποκτούσαν και επιπλέον δεξιότητες με την εκμάθηση μιας ξένης γλώσσας, μαθαίνοντας πιάνο ή τραγούδι. Δεξιότητες που αποτελούσαν βέβαια επιπλέον προσόντα για την μετέπειτα εξεύρεση ενός καλού γαμπρού και τη σύναψη ενός καλού γάμου.

Μέσα από την εκπαίδευση των γυναικών και παράλληλα με την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος στην Ευρώπη, αλλά και στη χώρα μας, οι γυναίκες με τη στήριξη και βοήθεια των γυναικείων σωματείων που είχαν ήδη ιδρυθεί εκείνη την περίοδο, διεκδικούσαν θέσεις στην αγορά εργασίας. Πολλές γυναίκες, ωστόσο, που είχαν τη δυνατότητα να σπουδάσουν, προσανατολίζονταν στο να γίνουν δασκάλες, ένα πρότυπο που προωθούσε σε μεγάλο βαθμό την αξιοπρέπεια της γυναικείας εργασίας εκείνη την περίοδο. Ωστόσο, σταδιακά και με την ένταξη των γυναικών στον εργασιακό στίβο, υφίστανται αλλαγές και στα διάφορα κοινωνικά στρώματα, τα οποία αναβαθμίζονται και έτσι προωθούνται οι σπουδές και των κοριτσιών που δεν προέρχονται μόνο από εύπορες οικογένειες, ενώ η εκπαίδευση σε επιπλέον δεξιότητες θα λάβει διαφορετικό χαρακτήρα και θα αποτελέσει

³⁷Αθανασόπουλος, Β., *Οι ιστορίες του κόσμου*, Αθήνα, Πατάκης, 2005, σελ 39-59.

κριτήριο για την εισαγωγή των γυναικών στην ανάληψη δημοσίων θέσεων εργασίας. Πλέον, μια γυναίκα που κατέχει μόνιμη θέση εργασίας θεωρείται καλύτερη υποψήφια νύφη, αφού από μόνη της και με τη λήψη του μισθού της θα μπορεί να φροντίσει για την προίκα της και κατ' επέκταση «να καλοπαντρευτεί».³⁸

Ωστόσο, τα πράγματα δεν ήταν τόσο απλά όσον αφορά τις γυναίκες και το δικαίωμά τους στη μισθωτή εργασία. Το 1930 και με τη θεσμοθέτηση μιας απόφασης που ψηφίσθηκε από τη Συντακτική Επιτροπή Αστικού Κώδικα, μια γυναίκα παντρεμένη για να μπορέσει να εργαστεί, θα έπρεπε πρώτα να έχει τη σύμφωνη γνώμη του συζύγου της. Παράλληλα, θεσμοθετούνται και άλλες απαγορεύσεις όσον αφορά τον προσδιορισμό και περιορισμό των εργασιακών δικαιωμάτων των γυναικών. Η ίδια αυτή απόφαση υιοθετήθηκε και κατά την περίοδο κυβέρνησης του Ι. Μεταξά και τον Κώδικα που τροποποιήθηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας του και η ισχύς του διήρκεσε μέχρι και τις αρχές του 1980. Στα θεσμικά αυτά πλαίσια οι γυναίκες είχαν την άδεια να εργαστούν ελεύθερα μόνο εάν δεν υπήρχε σύζυγος ή πατέρας ή εάν αυτοί κρίνονταν για λόγους υγείας ανίκανοι να τις συντηρήσουν.³⁹

Σε αντίθεση με τις ελληνικές οικογένειες της περιόδου του μεσοπολέμου, που έδιναν μεγαλύτερο βάρος στις σπουδές των αγοριών της οικογένειας και πολύ λιγότερο των κοριτσιών, αφού το βασικό μέλημα ήταν η απόκτηση μιας ικανοποιητικής προίκας κι ενός καλού γάμου για τα κορίτσια, στις οικογένειες των Ελλήνων προσφύγων τα παιδιά σπούδαζαν με ισότιμους όρους ανεξαρτήτως φύλου. Αυτό συνέβαινε διότι, όχι μόνο επρόκειτο για οικογένειες που 'κουβαλούσαν' μια διαφορετική νοοτροπία από εκείνη των μόνιμων κατοίκων της τότε Ελλάδας, αλλά και διότι ήταν οικογένειες που είχαν βιώσει πολλές δυσκολίες οικονομικές και επικεντρώνονταν στους τρόπους και τα μέσα επιβίωσής τους. Έτσι, δινόταν μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων στα κορίτσια, τα οποία σπούδαζαν και αργότερα έψαχναν για εργασία για βιοποριστικούς λόγους ολόκληρης της οικογένειας.⁴⁰

Κατά το μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αιώνα δινόταν μεγάλη σημασία στην ηθική και την τιμή μιας γυναίκας, σύμφωνα με κριτήρια που προέκυπταν από τα κοινωνικά στερεότυπα και κοινωνικές αντιλήψεις εκείνης της εποχής. Έτσι, λοιπόν, οι γυναίκες που έβγαιναν έξω

³⁸Μάλαμας, Λ., *Η αξία της γυναίκας και το φεμινιστικό κίνημα*, Αθήνα, Ελεύθερο Πνεύμα, 1998. σελ. 46.

³⁹Κιοσσές, Σ., *Το γυναικείο Bildungsroman στη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία: Παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, 2008, σελ.57.

⁴⁰Μάλαμας, Λ., *Η αξία της γυναίκας και το φεμινιστικό κίνημα*, Αθήνα, Ελεύθερο Πνεύμα, 1998. σελ. 46.

από το σπίτι ασυνόδευτες ή βρίσκονταν στο δρόμο για ώρες, είτε γιατί δεν είχαν χρήματα να πληρώσουν συγκοινωνία, είτε γιατί δεν υπήρχε συγκοινωνία, χαρακτηρίζονταν ως «ελευθέρων ηθών» ή ακόμη και πόρνες. Ακόμα κι όταν οι πεποιθήσεις για τις σπουδές μιας κοπέλας άλλαξαν και αυτές ήταν πλέον κοινωνικά αποδεκτές, οι νέες γυναίκες έπρεπε πάντα να είναι υπό επιτήρηση, έτσι ώστε να αποφευχθεί ο κίνδυνος να «παραστρατήσουν» ή να «παρεξηγηθούν» από την κοινωνία. Η φήμη ενός «κακού» κοριτσιού, έπληττε ολόκληρη την οικογένεια ως προς την ηθική και την τιμή της.⁴¹

2.4 Ρήξη των στερεοτύπων της γυναικείας φύσης από γυναίκες συγγραφείς του μεσοπολέμου

Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, κάποιοι χαρακτήρες αποτυπώνονται με τρόπο στερεοτυπικό στα βιβλία της εποχής, όπου οι φιγούρες των πρωταγωνιστών είναι αναγνωρίσιμες και προβλέψιμες από τους αναγνώστες, αφού κατά κάποιον τρόπο έτσι έχουν καθιερωθεί στη λογοτεχνία. Πολλές φορές, λοιπόν, τυχαίνει, πριν ακόμη κάποιος αναγνώστης ξεκινήσει να διαβάσει ένα βιβλίο, να μπορεί να μαντέψει την προσωπικότητα ενός χαρακτήρα, αλλά και κάποιες αναμενόμενες συμπεριφορές με το που τον τοποθετήσει νοερά σε κάποια συγκεκριμένη κατηγορία χαρακτήρων. Σε αυτό οφείλεται η στερεοτυπική παρουσία των χαρακτήρων, τόσο των αντρικών όσο και των γυναικείων, στα λογοτεχνικά έργα του μεσοπολέμου, μια λογική εξήγηση ωστόσο, εφόσον τα έργα εκείνης της περιόδου αντλούν τη θεματική του περιεχομένου τους από τις πολιτικές και κοινωνικές επικρατούσες συνθήκες της εποχής.⁴²

Είναι γεγονός ότι, κατά τη χρονική εκείνη περίοδο, γίνεται εύκολα αντιληπτή η προσέγγιση της φεμινιστικής πλευράς των γυναικείων χαρακτήρων των λογοτεχνικών έργων, αλλά στο προσκήνιο βρίσκεται επίσης και το μεγάλο ζήτημα της διαφοράς ανάμεσα στα δύο φύλα. Μάλιστα, μέσα από τις αφηγήσεις, αντιλαμβανόμαστε την προβολή των πατριαρχικών αξιών, οι οποίες υποτιμούν το γυναικείο φύλο και το τοποθετούν σε μειονεκτική θέση, σε ό,τι αφορά το ρόλο του στην κοινωνία,. Εύκολα διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι κάθε κοινωνία, επηρεαζόμενη από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούν, παρέχει πληροφορίες που εξυπηρετούν την προώθηση των κυρίαρχων αξιών και παραδόσεων. Αυτό,

⁴¹Stewing, J. & Higgs, M., «*Girls grow up to be mommies: A study of sexism in children's literature*». *SchoolLibraryJournal*, 19, 1973, p.p. 116-222.

⁴²Αθανασόπουλος, Β, *Οι ιστορίες του κόσμου*, Αθήνα, Πατάκης, σελ39,59.

μάλιστα, είναι μια πρακτική που ισχύει σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς προκειμένου να μεταβιβάσουν συμπεριφορές, αξίες και στάσεις.⁴³

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα, όπως και το ευρωπαϊκό από το οποίο επηρεάστηκε, εστίαζε το ενδιαφέρον του στην προσπάθεια να αφυπνιστούν οι γυναίκες, να «ξεφύγουν» από την καθιερωμένη γυναικεία εικόνα της υποδεέστερης θέσης τους και να διεκδικήσουν μέσα από τον δικό τους αγώνα την ισοτιμία με το άλλο φύλο. Μέσα στο πλαίσιο του αγώνα για την κατάκτηση της πολυπόθητης ισοτιμίας και μιας καλύτερης κοινωνικής θέσης, οι γυναίκες διεκδικούν ισότιμες ευκαιρίες στην μόρφωση και την παιδεία, οικονομική ανεξαρτησία και ισότιμα εργασιακά δικαιώματα. Η κατώτερη κοινωνική θέση της γυναίκας αυτής της περιόδου αποτυπώνεται και μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα γυναικών συγγραφέων της εποχής, οι οποίες επιδιώκουν να αλλάξουν τη στερεοτυπική κοινωνική εικόνα της γυναίκας.⁴⁴

Είναι αρκετά τα λογοτεχνικά έργα γυναικών συγγραφέων της εποχής του μεσοπολέμου, στα οποία εντοπίζονται πολλά κοινά σημεία σε ό,τι αφορά τη θεματολογία, το ύφος που χρησιμοποιούν, αλλά και τις αναπαραστάσεις των προσώπων που δηλώνουν με άμεσο ή έμμεσο τρόπο τις διεκδικήσεις των γυναικών εκείνης της εποχής. Ειδικότερα, τα πεζογραφικά κείμενα των Νάκου Λ., Παπά Ε. και Σταύρου Τ., που γράφτηκαν την περίοδο του μεσοπολέμου, αποδίδουν περιγραφικά το κλίμα της εποχής, μιλώντας συγκεκριμένα για τον ρόλο της γυναίκας και της προκαθορισμένης κοινωνικής της θέσης ως κόρης, συζύγου, γυναίκας, μητέρας και αναφέρονται, κατά κύριο λόγο, στα προβλήματα που αντιμετωπίζει η γυναικεία ύπαρξη, όσον αφορά τη σεξουαλικότητα, την αντρική βία, την εργασιακή της περιθωριοποίηση, τη θυματοποίησή της κ.λπ., χωρίς ωστόσο να δίνουν λύσεις σε όλα αυτά τα προβλήματα, αλλά μόνο σε κάποια από αυτά, με στόχο όμως να δίνουν τροφή για κριτική σκέψη και παρατήρηση. Στα πεζογραφήματα αυτών των γυναικών συγγραφέων γίνεται εμφανής η αποτύπωση των γυναικείων ονείρων, των επιθυμιών τους, αλλά και των κοινωνικών τους ενστάσεων, ενώ μέσα από τα κείμενα καθίστανται εμφανείς οι ρόλοι των γυναικείων και αντρικών μυθιστορηματικών προσώπων και η σύνδεσή τους με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Έτσι αποκαλύπτεται, ότι οι γυναίκες συγγραφείς, ενώ

⁴³Καλογήρου, Τζ., *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης*, Αθήνα, ΙΜΠ, 1999, σελ. 147-148.

⁴⁴Αβδελά, Έ. και Ψαρρά, Α., *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Γνώση, 1985, σελ 17-21.

θέλησαν να αποτυπώσουν την πραγματική διάσταση των πραγμάτων και τα κοινωνικά στερεότυπα του καιρού τους, ήταν δύσκολο να καταφέρουν να απαλλαγούν από αυτά.⁴⁵

Η διεκδίκηση της ανεξαρτησίας και αυτονομίας των γυναικών της εποχής του μεσοπολέμου δηλώνεται μέσα από τα πεζογραφικά κείμενα της Αλεξίου στο βιβλίο *Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, από την Παπά στο έργο *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων* και από την Νάκου στα βιβλία *Ξεπάρθενη* και *Παραστρατημένοι*. Στα έργα αυτά αποτυπώνονται οι προσπάθειες των γυναικών για καλύτερη αντιμετώπιση στον χώρο εργασίας τους απέναντι στην κυριαρχία των αντρών, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο, εν τέλει, καταφέρνουν να γεννήσουν μέσα τους μια αλλιώςτική γυναικεία και αυτόνομη γυναικεία συνείδηση. Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι στο βιβλίο *Ξεπάρθενη*, η συγγραφέας κάνει αναφορά στις «γυναίκες-κούκλες», οι οποίες ανήκουν στη μεσοαστική τάξη, δεν εργάζονται και η κύρια απασχόληση τους είναι να επιδίδονται σε ατελείωτα κουτσομπολιά, να ζουν μέσα στο ψέμα και την υποκρισία διαιωνίζοντας τα κοινωνικά στερεότυπα, σε αντίθεση με τη συγγραφέα, η οποία διεκδικεί την αυτονομία της και ισότιμα εργασιακά δικαιώματα. Στο βιβλίο της Αλεξίου, *Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, η ίδια η συγγραφέας αναφέρεται στην προσωπική της εμπειρία στον εργασιακό στίβο μετά από το διορισμό της ως εκπαιδευτικού. Αναφέρει, λοιπόν, ότι ήρθε σε επαφή με την κοινωνική πραγματικότητα όπου κρύβεται η φτώχεια, η ταξική ανισότητα και τα κοινωνικά στερεότυπα στη μόρφωση και την εκπαίδευση ανάμεσα στα δύο φύλα, παραθέτοντας τις διαπιστώσεις της για τις επικρατούσες συνθήκες και τις κοινωνικές στερεοτυπικές σκέψεις και αντιλήψεις, αλλά και επισημαίνοντας την αναγκαιότητα για κοινωνικές αλλαγές.⁴⁶

Ολοκληρώνοντας, μπορούμε να διατυπώσουμε την εκτίμηση, ότι οι γυναίκες συγγραφείς της εποχής του μεσοπολέμου χρησιμοποιώντας τις στερεοτυπικές εικόνες των ανδρών και γυναικών, καταγράφουν την κοινωνική τους «καταδίκη», σε μια εποχή που τους δεσμεύει πολιτικά και ηθικά, ζώντας μέσα σε πρακτικές ανισότητας και διακρίσεων που θέτουν το γυναικείο φύλο στο περιθώριο της δημόσιας ζωής. Έτσι λοιπόν, μέσα από τα δικά τους κείμενα, είτε με άμεσο, είτε με έμμεσο τρόπο, εξωτερικεύουν τις πεποιθήσεις τους, ότι

⁴⁵Αναγνωστοπούλου, Δ, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στην λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σελ. 216-236, Βαρίκα, Ε., *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 1987, σελ 206-221.

⁴⁶Βασιλειάδης, Β., *Η ιδεολογία της λογοτεχνικής κριτικής του μεσοπολέμου για τη «γυναικεία» και την «ανδρική» λογοτεχνία*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ 295-364.

οι γυναίκες πρέπει να διεκδικήσουν την ηθική αξιοπρέπεια που τόσα χρόνια στερούνται. Επίσης, παρέχουν στους αναγνώστες τους όλα εκείνα τα ερεθίσματα που θα τους ωθήσουν να αναπτύξουν κριτική σκέψη, αλλά και να αναλάβουν δράση.⁴⁷

⁴⁷Héritier, Fr., *Masculin/Féminin I, La pensée de la différence*, Παρίσι, Odile Jacob/poche, 2013α., 15-31.

Β' ΜΕΡΟΣ: ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ

Κεφάλαιο 3^ο : Οι γυναικείες και κοριτσίστικες αναπαραστάσεις στα έργα του Θεοτοκά.

3.1 Τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα στα έργα του Θεοτοκά

Ο Γ. Θεοτοκάς το 1964 ολοκλήρωσε και παρουσίασε μια πολύ σημαντική μελέτη όσον αφορά το «χτίσιμο» των μυθιστορημάτων, η οποία έφερε τον τίτλο «Η τέχνη του Μυθιστορήματος» και η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εποχές* που κυκλοφορούσε την εποχή εκείνη. Συγκεκριμένα ο ίδιος αναφέρει πως το μυθιστόρημα «φιλοδοξώντας να χωρέσει μέσα του ολάκερο το ανθρώπινο φαινόμενο, απορροφά κομμάτια της ιστορίας του καιρού μας, αφομοιώνει τα ήθη, τους μηχανισμούς, τις αντινομίες και τις συγκρούσεις της κοινωνίας, παίρνει στα χέρια του την ψυχολογία του βάθους, τα μεταφυσικά, ηθικά, ιδεολογικά προβλήματα που ταλανίζουν τη σκέψη των σημερινών προσώπων. Η μυθιστορηματική αφήγηση αρπάζει ό,τι βρει μπροστά της, χωρίς να παραδέχεται κανέναν περιορισμό στην ανάπτυξή της. Όλα αυτά όμως πάντα υπό έναν όρο; ότι δεν θα ξεχάσουμε πως μία από τις βασικότερες προϋποθέσεις της μυθιστορηματικής τέχνης είναι η δημιουργία προσώπων».⁴⁸ Μέσα από αυτή του τη μελέτη, ο Θεοτοκάς επιδίωξε να εξωτερικεύσει την προσωπική του πεποίθηση για τα μυθιστορήματα, λέγοντας ότι τα μυθιστορήματα οφείλουν να αποδίδουν στον αναγνώστη το αίσθημα της πραγματικότητας, σε συνδυασμό με την ενεργοποίηση της φαντασίας και τη χρήση της μυθοπλασίας του συγγραφέα, με σκοπό να προσφέρει στο αναγνωστικό κοινό «ένα προσωπικό όραμα του κόσμου».⁴⁹ Ένα μυθιστόρημα επηρεάζεται άμεσα από τον χρόνο, καθώς και από τις συνθήκες που επικρατούν κατά την παραγωγή του, ενώ ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας, τρόπον τινά, της ανθρώπινης μοίρας των πρωταγωνιστών του έργου.⁵⁰ Οι ήρωες που χρησιμοποιεί ο Θεοτοκάς στα μυθιστορήματά του, εμπλέκονται άμεσα στα ιστορικά γεγονότα της εποχής που ζουν ή τα έχουν πρόσφατα στις μνήμες τους. Τέτοια γεγονότα είναι η Μικρασιατική καταστροφή, πραξικοπήματα,

⁴⁸ Θεοτοκάς, Γ, *Η Τέχνη του μυθιστορήματος*, *Εποχές*, 20, Δεκ 1964, σελ 9.

⁴⁹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 6-12.

⁵⁰ Αναγνωστοπούλου, Δ, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό *Ηώς*, τόμος 3, Τ.χ 2, Αθήνα 2013, σελ 10.

κατοχή κλπ, τα οποία μεταφέρουν σε μιαν άλλη εποχή τον αναγνώστη, με αποτέλεσμα ο ίδιος να εμφολωθεί νοερά στα βιώματα αυτών των ηρώων. Για τον Θεοτοκά η «ατομικότητα» του καλλιτέχνη αποτελεί λέξη-κλειδί, τονίζοντας για τον όρο αυτό, κάθε φορά που τον χρησιμοποιεί, πως «*το έργο τέχνης, ξεχείλισμα εσωτερικής ζωής, είναι το πιο ατομικιστικό φαινόμενο. Αλλά όσο βαθύτερα είναι ατομικιστικό τόσο βαθύτερα βυθίζεται μέσ' στη ζωή, τόσο περισσότερο πλησιάζει τον άνθρωπο*».⁵¹ Οι πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων παρασύρονται μέσα στη δίνη και την πληθώρα όλων αυτών των ιστορικών γεγονότων, προβαίνουν σε εσωτερικές αποκαλύψεις, εξωτερικεύουν τα πάθη τους, ταυτόχρονα, όμως, φανερώνουν και τις αρετές τους κι έρχονται αντιμέτωποι με τις καταστάσεις που μπορεί να βιώσει ένας άνθρωπος λόγω των κοινωνικών συνθηκών, βιώνοντας ένα κακό πεπρωμένο. Ο τρόπος που αντιμετωπίζουν τις καταστάσεις οι ήρωες διαμορφώνει και το ύφος του μυθιστορήματος, με τους αναγνώστες, στην αντίπερα όχθη, να γίνονται αυτόπτες μάρτυρες στην πορεία της διαμόρφωσής τους, η οποία δομείται από τις αγωνίες και τα άγχη που βιώνουν οι ήρωες, είτε σε ατομικό, είτε σε συλλογικό επίπεδο (π.χ. εμπλεκόμενοι σε μια ομαδική περιπέτεια).⁵²

Ο Θεοτοκάς έδινε έμφαση στη σημασία που έχει για ένα μυθιστόρημα το «πλάσιμο των προσώπων» και ειδικότερα στο να είναι τα πρόσωπα «ζωντανά», μια άποψη η οποία αποτέλεσε βασικό χαρακτηριστικό και επηρέασε μια ολόκληρη γενιά λογοτεχνών. Με αφορμή την *Αργώ*, σε συνέντευξή του το 1937, γράφει ότι τα πρόσωπα ήταν τα «παίγνια» του.⁵³ Στο *Ελεύθερο Πνεύμα* επισημαίνει την αξία και τη σπουδαιότητα της δημιουργίας τους: «*Η ψυχολογία του δημιουργού, του αληθινού δραματουργού, του αληθινού μυθιστοριογράφου είναι η δημιουργία ζωντανών ανθρώπων [...] Ο συγγραφέας που δεν κατορθώνει να εμψύσει στα πρόσωπά του την πνοή της ιδιαίτερης ζωής, τον παλμό της ιδιαίτερης ατομικότητας, δεν κατορθώνει τίποτα [...] ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να θρέψει την τέχνη με κακοχωνεμένο θεωρητικό υλικό, όπως συμβαίνει στην Ελλάδα*».⁵⁴ Στην *Τέχνη του μυθιστορήματος* ο Θεοτοκάς αναφέρει ότι «...μια από τις βασικότερες προϋποθέσεις της μυθιστορηματικής τέχνης είναι η δημιουργία προσώπων... που επιβάλλονται στον αναγνώστη

⁵¹ Θεοτοκάς, Γ, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), ανατύπωση Ερμής, Αθήνα 1979, σελ 43 στο Δ. Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, εκδ Πατάκης, Αθήνα 2010, σελ 121.

⁵² Καραντώνης, Α., (1990), *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα: εκδ. Παπαδήμα, σελ 85-116.

⁵³ «Συνέντευξη Γ. Θεοτοκά», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 18/9/37, σελ. 2.

⁵⁴ Θεοτοκάς, Γ, *Ελεύθερο Πνεύμα*, Κ.Θ. Δημαράς (επιμ.), Εστία, Αθήνα 1972, σελ. 42-43, 50-51, 53.

σαν ζωντανοί άνθρωποι με ένταση ζωής και ανθρώπινη αλήθεια»⁵⁵. Ο ίδιος πίστευε ότι, μέσα από την ανάδειξη των ηρώων-προσώπων, ένα μυθιστόρημα προσέλκυε τον αναγνώστη να το διαβάσει και να ανακαλύψει τις ενδιαφέρουσες σχέσεις που αναπτύσσονταν ανάμεσα στους ήρωες του έργου. Η μυθοπλασία που δημιουργεί ο συγγραφέας γύρω από ένα πρόσωπο προσέφερε στον αναγνώστη μια μοναδική εμπειρία ζωής, ενώ παράλληλα τον ωθούσε να γνωρίσει τη ζωή κάποιου άλλου, να ανακαλύψει υπαρξιακά και ψυχικά δράματα, πάθη, αλλά και συναισθήματα και ενδεχομένως να ταυτιστεί με αυτά. Μέσα από τη «γνωριμία» του αναγνώστη με τους ήρωες-πρόσωπα, του δίνεται η δυνατότητα να επικεντρωθεί στη δράση της ιστορίας, αλλά και να στρέψει την προσοχή του προς συγκεκριμένα, σημαντικά για την πλοκή, σημεία. Διαβάζοντας το κείμενο ο αναγνώστης πλάθει στο μυαλό του εικόνες για τα πρόσωπα. Οι εικόνες αυτές δημιουργούν μια σύνδεση με τον αναγνώστη, ο οποίος αποκτά, κατά κάποιο τρόπο, μια σχέση επικοινωνίας με τα πρόσωπα και τη δραματική ζωή τους.⁵⁶

Τα γυναικεία και αντρικά πρόσωπα που χρησιμοποιεί ο Θεοτοκάς στα μυθιστορήματά του, μεταφέρουν στον αναγνώστη τις φωνές τους και το σκεπτικό τους, απέναντι στις επικρατούσες συνθήκες της εποχής που βιώνουν. Παράλληλα, μεταφέρουν τα συναισθήματά τους, τις αξίες και τις ιδέες τους, στοιχεία πάνω στα οποία ο αναγνώστης επικεντρώνεται και αφήνεται στη μυθοπλασία μιας φαντασιακής ιστορίας, που όμως χαρακτηρίζεται από πολλά αληθινά ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα.⁵⁷

Στα έργα του Θεοτοκά δεν είναι τυχαίο, ότι τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα που χρησιμοποιεί πληρούν όλες τις λειτουργίες που προαναφέραμε. Είναι πρόσωπα που κατέχουν κεντρικό ρόλο στην αφήγηση και στην ψευδαίσθηση που δημιουργούν για την πραγματικότητα, ενώ, μέσω των σχέσεων που δημιουργούν, αναδεικνύονται οι ηθικές, πολιτικές, ιδεολογικές και αισθητικές τους αξίες. Μάλιστα, τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά δρουν και ζουν αυτόνομα, έχουν φαντασιώσεις, εξωτερικεύουν συναισθήματα, αξίες, φόβους και αγωνίες. Έτσι λοιπόν, μέσα από τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα, δημιουργούνται στον αναγνώστη συγκινήσεις που προκαλούνται από τις σχέσεις που αναπτύσσουν τα πρόσωπα αυτά. Ουσιαστικά ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα γυναικεία πρόσωπα στα έργα του Θεοτοκά είναι αλληγορικός και η

⁵⁵ Θεοτοκάς, Γ, *Η Τέχνη του μυθιστορήματος*, Εποχές, 20, Δεκ 1964, σελ 9.

⁵⁶ Αναγνωστοπούλου, Δ, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ. 2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 11.

⁵⁷ Αναγνωστοπούλου, Δ,(2013), *αυτόθι*, σελ 12.

πραγματικότητα που ζουν αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην πραγματικότητα, τη μυθοπλασία και την αναπαράσταση. Ειδικότερα, η γυναίκα αναπαριστά τη γη και τη μητέρα, η παρθένα ένα ιδανικό αντικείμενο, η ερωμένη ή η πόρνη δεν χάνει τη γυναικεία αξία της καθώς παρουσιάζεται με μητρικά χαρακτηριστικά, ενώ επίσης η γυναίκα μπορεί να αναπαριστά και τον θάνατο.⁵⁸ Οι μυθιστορηματικές αυτές γυναικείες αναπαραστάσεις, βρίσκονται τόσο εντός του πραγματικού κόσμου, όσο και του φανταστικού και ο συνδυασμός αυτών συμβάλλει στη δημιουργία της μυθοπλασίας, αλλά και της κειμενικής πραγματικότητας. Όλα τα γυναικεία αυτά πρόσωπα, μητέρες, πόρνες, ερωμένες κ.λπ. αποτελούν ένα μοναδικό αντικείμενο του κειμένου και όσο λατρεύονται, άλλο τόσο είναι μισητά. Μέσω αυτών των προσεγγίσεων, τα γυναικεία πρόσωπα αποκτούν «μυθοποίηση» και τοποθετούνται σε ένα υψηλό επίπεδο, όπου ο αναγνώστης να μπορεί να κατανοήσει τη θέση τους.⁵⁹

Η Αναγνωστοπούλου αναφέρει πως μελετώντας κανείς τα μυθιστορήματα του Θεοτοκά αντιλαμβάνεται, ότι χαρακτηρίζονται από δύο βασικά στοιχεία, που είναι τα εξής:

- Η δομή του μυθιστορήματος ακολουθεί τη δομή του οικογενειακού μοντέλου. Ο συγγραφέας κινούμενος πάνω σε αυτό το μοντέλο μπορεί να εξωτερικεύσει στον αναγνώστη τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η κοινωνία, αλλά και τις οικογενειακές συγκρούσεις, συναισθήματα και συνθέσεις της ζωής που προσφέρουν συγκινησιακή φόρτιση σε ένα μυθιστόρημα.
- Οι ιστορίες και τα γεγονότα ξεδιπλώνονται έχοντας άμεση σύνδεση με την ιστορία της εποχής που λαμβάνουν χώρα και τα μυθιστορηματικά πρόσωπα εμπλέκονται στα ιστορικά γεγονότα συμπαρασύροντας μαζί ακόμη και ολόκληρες γενιές. Τα μυθιστορηματικά πρόσωπα και ήρωες των έργων του, λειτουργούν αντιπροσωπευτικά της γενιάς τους και μέσα από την ατομική τους πορεία και τα βιώματά τους οδηγούν τον αναγνώστη στη συλλογική διαδρομή ολόκληρης της γενιάς που αντιπροσωπεύουν.⁶⁰

Επίσης, στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά συναντάμε πάντα μια μεγάλη απώλεια ή και τον ίδιο τον θάνατο, γεγονότα τα οποία συνδέει με τη ζωή και τον έρωτα σε σχέση με ένα

⁵⁸ Αναγνωστοπούλου, Δ, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, εκδ Πατάκης, Αθήνα 2007, σελ 122-123.

⁵⁹ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 12.

⁶⁰ Αναγνωστοπούλου, Δ,(2013), *αυτόθι*, σελ 12.

γυναικείο πρόσωπο. Μάλιστα, το γυναικείο πρόσωπο το συνδέει με την απώλεια και τον θάνατο του γυναικείου προσώπου που εμπλέκει, όπως για παράδειγμα της Θεανώς στους *Ασθενείς και Οδοιπόρους* ή το γυναικείο αυτό πρόσωπο το παρουσιάζει ως προϋπόθεση για τον θάνατο άλλου προσώπου. Το γυναικείο νεαρό πρόσωπο ή το πρόσωπο της μητέρας, αναπαριστούν μια ονειρική εμβληματική εικόνα και συνδέονται με τον έρωτα, την ευθραυστότητα, τη φαντασίωση ή την εξιδανίκευση. Στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά το γυναικείο πρόσωπο λειτουργεί αντιπροσωπευτικά για το ιδανικό, ενώ ο θάνατος του αντρικού προσώπου αναπαριστά τη μη επιτυχημένη του προσπάθεια να το κατακτήσει. Από την άλλη πλευρά, η αναπαράσταση του γυναικείου προσώπου της μητέρας, επιδρά ως μια σταθερή φαντασίωση από την οποία ο ήρωας του μυθιστορήματος παίρνει τροφή για τη νοσταλγία που νιώθει, αναζητώντας έτσι συνεχώς το ίχνος της αρχετυπικής δυάδας. Το πρόσωπο της μητέρας συνδέεται με την παιδική ηλικία του ήρωα και την απραγματοποίητη νοσταλγία των ανδρών μέσα από την οποία βιώνουν μια διαρκή προσμονή, υποχρέωση ή εξέγερση. Η σχέση του προσώπου της μητέρας με τους άντρες δημιουργεί ποικίλα συναισθήματα, όπως φόβο, αγωνία, πάθος, ενοχή και συνδέεται με τον θάνατο.⁶¹

Μεταξύ των άλλων, εξίσου σημαντικό ως προς τη σκιαγράφηση του ρόλου, αλλά και της θέσης της γυναίκας στα έργα του Θεοτοκά αποτελεί η ιδιόζουσα τεχνική που ακολουθεί στη συγγραφή του. Ο αφηγητής, σε όλα του τα μυθιστορήματα, ανήκει στο ανδρικό φύλο. Έτσι, η όλη θεώρηση του κόσμου γίνεται απ' την σκοπιά του ανδρικού γίνεσθαι. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο αφηγητής στην αρχή ορισμένων μυθιστορημάτων φαίνεται απρόσωπος και χωρίς να μπορεί να καταλάβει κανείς εάν είναι άνδρας ή γυναίκα. Στην πορεία, όμως, του έργου φανερώνεται πως ο αφηγητής είναι άνδρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν *Οι Ασθενείς και Οδοιπόροι*. Στην *Ιερά Οδό* ο αφηγητής ξεκινά να μιλά σε τρίτο πρόσωπο «*Τώρα πια, ωστόσο, η στρατιωτική εκπαίδευση του Κυριάκου Κωστακαρέα κόντευε, κατά τα φαινόμενα να τελειώσει, κι ο διμοιρίτης του, ο φημισμένος Φρίζος Αυγουστής, ο ωραιοφάνταχτος έφεδρος ανθυπολοχαγός με το στριμμένο μουστάκι, είχε δηλώσει επισημότατα, πριν από λίγες μέρες, ότι: « Έτσι που πάμε, το Πάσχα θα το ψήσουμε τ αρνί μπροστά στο χαράκωμα των Ιταλών»*⁶² Αντίθετα, στον δεύτερο τόμο του έργου *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, ο αφηγητής κάνει χρήση του πρώτου προσώπου και μόνο. «... *Καθόμασταν*

⁶¹ Αναγνωστοπούλου, Δ, (2013), ο.π. σελ.12-13.

⁶² Θεοτοκάς, Γ, (2016), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ α', 12^η έκδοση, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ 12.

μόνοι, στο σπίτι μας, η γυναίκα μου και εγώ και συλλογίζομασταν χαρούμενες, ζεστές, οικογενειακές μας συναθροίσεις των μεγάλων θρησκευτικών Εορτών.... Δεν θυμούμαι αν είχαμε και τίποτα να βάλουμε στο στόμα»⁶³ Ο κόσμος αντιμετωπίζεται, θα έλεγε κανείς, από την πλευρά του άνδρα.⁶⁴

Ο Θεοτοκάς συνηθίζει να στήνει καλά το σκηνικό δράσης με κυρίαρχο στοιχείο την ανδρική παρουσία. Σε πρώτη ανάγνωση θα δοθούν όλες οι πληροφορίες για την προσωπικότητα και το περιβάλλον του άνδρα ήρωα και κατόπιν θα γίνουν οι απαραίτητες αναφορές στο γυναικείο κόσμο, που και αυτός αποτελεί μέρος του σκηνικού.⁶⁵ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στην *Αργώ*, στον πρώτο τόμο, όπου ο συγγραφέας, για να παραθέσει το ιστορικό της οικογένειας Νοταρά, αφιερώνει 14 σελίδες και μόνο στην τελευταία σελίδα αναφέρεται στην προσωπικότητα της Σοφίας Λαμπροπούλου, συζύγου του Θεόφιλου Νοταρά: «είτανε διάσημη από την Κηφισιά ως το Φάληρο, διάσημη για τα μεγάλα, γαλάζια μάτια της και το αγαλμάτινο κορμί της»⁶⁶.

Ένα άλλο στοιχείο, όσον αφορά τη γυναικεία μορφή στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά είναι η ομορφιά, η εξωτερική εμφάνιση της γυναίκας: «Σε λίγο ήρθε η Μαριέτα..... είταν δυνατή κι αυτή σαν τον άντρα της, ωραία με τρόπο επιβλητικό, αναμμένη, με καστανά μαλλιά πυκνά και φουσκωτά, με πλούσια στήθη, με δέρμα τεντωμένο που, θα έλεγες, συγκρατούσε μια ζωντάνια έτοιμη να ξεχειλίσει».⁶⁷

Συμπερασματικά, οι παραπάνω αναφορές που έγιναν σε συγκεκριμένα αποσπάσματα, μέσα απ' τα μυθιστορήματα του Γ. Θεοτοκά, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η γυναίκα-πρόσωπο είναι ένα δίπολο, αφού άλλες φορές παρουσιάζεται ως ονειροπόλα και επιπόλαια σαν την Ιφιγένεια (*Δαιμόνιο*) και άλλες φορές ως ένα σκεπτόμενο και ώριμο άτομο σαν την Θεανώ Γαλάτη (*Ασθενείς και Οδοιπόροι*), μια απ' τις αγαπημένες ηρωίδες του συγγραφέα Θεοτοκά. Αν μελετήσει κανείς εκτενώς ολόκληρο το συγγραφικό έργο του

⁶³ Θεοτοκάς, Γ, (2016), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ β', 12^η έκδοση, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ. 327

⁶⁴ Σπυροπούλου, Χρ, (1986), *Η Γυναικεία μορφή στο έργο του Γ. Θεοτοκά*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 161.

⁶⁵ Σπυροπούλου, Χρ, (1986), ο.π., σελ. 161.

⁶⁶ Θεοτοκάς, Γ., (1933), *Αργώ*, τ.μ α' Αθήνα: Εστία, 1994, σελ 22-23.

⁶⁷ Θεοτοκάς, Γ, (2016), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ. α', 12^η έκδοση, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ 40.

Θεοτοκά, θα εξαγάγει το συμπέρασμα, αφενός ότι τα γυναικεία πρόσωπα δεν έχουν μια επιτυχημένη ζωή (προσωπική & επαγγελματική) και αφετέρου ότι καμιά τους δεν κατάφερε να γευτεί την ευτυχία με όσες προσπάθειες και αν έκανε. Αντίθετα, παρουσιάζονται να έχουν αλληλοσυγκρουόμενες σχέσεις με το άλλο φύλο, συνθήκη η οποία τις περισσότερες φορές τις οδηγεί στο χωρισμό.⁶⁸ Ωστόσο, η ίδια συνθήκη δεν παρατηρείται και στο ανδρικό φύλο. Οι περισσότεροι ανδρικοί χαρακτήρες είναι επιτυχημένοι, έχουν άποψη για τα πράγματα και βρίσκονται στο επίκεντρο της κοινωνικής ζωής: «Έφυγα λοιπόν και έζησα στο Λονδίνο μερικά απ' τα πολυτιμότερα χρόνια της ζωής μου, χάρη στη μεγάλη ευκολία που έχει η νιότη να αναπροσαρμόζεται και να πλουτίζει απεριόριστα. Δούλεψα, εξάλλου, πολύ καλά, γιατί οι υπολογισμοί των αδερφών μου βγήκαν ορθοί κι η επιχείρησή μας άρχισε να αναπτύσσεται γοργά. Το γραφείο μας του Λονδίνου δεν άργησε να γίνει ένα απ' τα πιο σοβαρά ελληνικά ναυτικά γραφεία του εξωτερικού, με πολύ καλό όνομα στους κύκλους του Σίτυ»⁶⁹. Κλείνοντας, διαπιστώνουμε ότι ο άνδρας-αφηγητής είναι εκείνος που καθορίζει το ρόλο της γυναίκας, είναι εκείνος που σε κάποιες περιπτώσεις την αντιμετωπίζει άλλοτε με τρόπο υποτιμητικό σαν κατώτερη και άλλοτε με τρόπο που την εξάρει στα μάτια των αναγνωστών.

3.2 Τα γυναικεία πρόσωπα στην Αργώ

Το μυθιστόρημα *Αργώ*, είναι μυθοπλαστικά ενταγμένο στο ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο μετά την μικρασιατική καταστροφή, καθώς η Ελλάδα, μετρώντας τις πολλαπλές προσφυγικές ροές, αναζητά τη συγκρότηση μια νέας εθνικής, πολιτικής, ιδεολογικής, οικονομικής και κοινωνικής επαναφοράς και διαμόρφωσης. Μέσα σε ένα διαρκώς ασταθές έδαφος που αναζητά τα θεμέλια της επαναδημιουργίας του, εκτυλίσσεται η ιστορία της οικογένειας Νοταρά, μιας ισχυρής αστικής οικογένειας, με κεντρικό άξονα τη μορφή του καθηγητή της Νομικής Θεόφιλου Νοταρά. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση τον τοποθετεί στο κέντρο της αφηγηματικής ακολουθίας της πλοκής και γύρω από

⁶⁸ Σπυροπούλου, Χρ, (1986), *Η Γυναικεία μορφή στο έργο του Γ. Θεοτοκά*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 164.

⁶⁹ Θεοτοκάς, Γ, (1989), *Το Δαιμόνιο*, 5^η έκδοση, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ, 105.

τον ίδιο και τους τρεις γιούς του, Νικηφόρο, Αλέξη και Λίνο, εκδηλώνονται παράλληλες και εφαπτόμενες ιστορίες με πλήθος συμμετεχόντων σε αυτές, που αποδίδουν μια πολυπρόσωπη σύνθεση που συμπυκνώνει την κοινωνική, πολιτική και ιστορική αποτύπωση μιας συγκεκριμένης περιόδου.

Σε αυτήν την μυθιστορηματική κατασκευή, οι γυναικείες εικονογραφίες σχηματοποιούνται και προσδιορίζονται μέσα από την παρεμβατική αντρική οπτική, όπως έχει διαμορφωθεί από τις κοινωνικές αντιλήψεις, της εποχής στην οποία εντάσσεται το εν λόγω μυθιστόρημα. Όλες οι γυναίκες, εξιδανικευμένες, παράξενες, μητέρες, ερωμένες, διατηρούν τη θέση του μοναδικού αντικειμένου μίσους και λατρείας.⁷⁰ Το γυναικείο πρόσωπο συνδιαλέγεται διαρκώς με δύο ταυτότητες: την προσωπική και την κοινωνική. Η προσωπική ταυτότητα αφορά τις ανάγκες, τα όνειρα, τους υπόρρητους πόθους και στο τι θέλει πραγματικά να είναι ενώ η κοινωνική ταυτότητα, κατασκευασμένη κατά τα πρότυπα μιας πατριαρχικής και κοινωνικής ηθικής, στην οποία οφείλει να προσαρμόζεται συνειδητά και ασυνείδητα. Έτσι, σε αυτό το μυθιστόρημα, βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση, ακόμα και εάν φαινομενικά προσαρμόζεται και αντεπεξέρχεται στον ρόλο που το αντρικό σενάριο αναπαρήγαγε γι' αυτήν.

Η πρώτη γυναικεία αναπαράσταση, αφορά τη Σοφία Νοταρά, σύζυγο του καθηγητή Θεόφιλου Νοταρά και μητέρα των κεντρικών πρωταγωνιστών του Νικηφόρου, του Αλέξη και του Λίνου. Η Σοφία Νοταρά στην πρώτη νιότη της είχε ήδη δημιουργήσει έναν μύθο σχηματικά διαμορφωμένο στις διαστάσεις της εξωτερικής της εμφάνισης: *«Κατά τα 1900 η Σοφία Λαμπροπούλου είτανε διάσημη από την Κηφισιά ως το Φάληρο (αυτά είτανε τότε τα όρια της Αθήνας), διάσημη για τα μεγάλα, γαλάζια μάτια της και για το αγαλμάτινο κορμί της. [...] Η χρυσή νεολαία του καιρού σκοτωνότανε για να της αποσπάσει έναν χορό, ένα χαμόγελο, έναν απλό χαιρετισμό».*⁷¹ Η αφεγάδιαστη ομορφιά της, ως παράγωγο αποδοχής και διεκδίκησης, της δίνει το δικαίωμα να ελίσσεται φαντασιακά μέσα σε παιχνίδια ρόλων, δημιουργώντας μια δική της διάσταση της πραγματικότητας που δικαιούται: *«Το κοριτσίστικο μυαλουδάκι της πήρε αέρα. Παραδόθηκε σε ρεμβασμούς και σε ιδανικά συγκεκριμένα και απραγματοποίητα. Ονειρευότανε πύργους, αγύριστα πάρκα, παραμυθένια ταξίδια και πολλά άλλα πράγματα ανεκδιήγητα. [...] Περίμενε έναν ωραίο πρίγκιπα, έναν ήρωα,*

⁷⁰ Αναγνωστοπούλου, Δ, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό *Ηώς*, τόμος 3, Τ.χ 2, Αθήνα 2013, σελ 10.

⁷¹ Θεοτοκάς, Γ,(1933), *Αργώ*, τμ α', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 23.

έναν μεγάλο ποιητή». ⁷² Έχει συγκροτήσει έναν κόσμο παραμυθιακό, στον οποίο θα εμφανιστεί ο νεαρός πρίγκιπας, που θα της προσφέρει μια ζωή πλούσια τόσο σε υλικά αγαθά, όσο και συναισθηματικές και σωματικές συγκινήσεις. Όμως τελικά, οδηγείται σε έναν συμβιβασμό με την πραγματικότητα, αφού ο πρίγκιπας των ονείρων της, φέρει τη μορφή ενός επιφανούς καθηγητή της Νομικής σχολής, που απέχει από τις «κοριτσίστικες» φαντασιακές προσδοκίες της. Ένας άντρας στην πρόωμη του ωριμότητα, προσδιορισμένος ηθικά και πνευματικά, αφοσιωμένος στο ακαδημαϊκό του έργο, ένας άξιος εκπρόσωπος της υψηλής αστικής κοινωνίας και φυσικά των γονεϊκών αξιώσεων. Η Σοφία τελικά αποφασίζει να τον παντρευτεί με *«κάποια κρυφή ελπίδα πως θα εύρισκε γερούς πόθους και γενναία συναισθήματα σ' αυτόν το δυνατό άνθρωπο, που δεν τον γνώριζε σχεδόν καθόλου»*. ⁷³ Γρήγορα όμως και αυτή της η στοιχειώδης ψευδαίσθηση ίσα-ίσα για να υπερκεράσει την απογοήτευση του χαμένου της ονείρου, εξαντλεί τα τελευταία της αποθέματα, μέσα στην καθημερινότητα του έγγαμου βίου, που καταπνίγει τις φανερές και απόκρυφες ανάγκες της: *«Η Σοφία βρέθηκε ξαφνικά μπασμένη μες σ' ένα σιωπηλό και σκιερό σπουδαστήριο, γεμάτο βιβλία και χειρόγραφα, που δεν της προκαλούσαν κανένα ενδιαφέρον. Καμμιά ευθυμία, καμμιά ποικιλία δε χωρούσε εκεί μέσα. Το κάθε πράμα είχε έναν αέρα αυστηρό και επίσημο, σαν το ύφος του καθηγητή, κ' είτανε βαλμένο οριστικά στη θέση που του ταίριαζε. [...] Η ζωή είταν κανονισμένη, ακόμα και στις λεπτομέρειές της, σα σε στρατώνα»*. ⁷⁴ Η ζωή της σιγά -σιγά μετατρέπεται σε μιαν ανιαρή ρουτίνα, που αναχαιτίζει το ορμέφυτο δικαίωμα της να αποζητά και να βιώνει τον έρωτα, τον πόθο, τη δημιουργικότητα, το ταξίδι, τη χαρά της ζωής. Μαραίνεται σταδιακά, μέσα στην παθητικότητα της ανακύκλωσης ενός αυστηρού προγράμματος, προσδιορισμένο στα μέτρα ζωής του συζύγου της. Βρίσκει παρηγοριά στη μουσική που *«έδινε κάποτε μια διέξοδο στους καημούς της. Ξεχνιότανε ολόκληρες ώρες στο πιάνο (είχε λένε αληθινό τάλαντο) ή τραγουδούσε μόνη της μελαγχολικές μελωδίες του παλιού καιρού»* ⁷⁵. Η μουσική διασπά την μονοτονία και την πίκρα. Προσδίδει ρυθμό και ηχώχρωμα στη σιωπή της απομόνωσης. Αναπλάθει τον πρώιμο ναρκισσισμό που δικαιούται η ορμή της νιότης. Τροφοδοτεί ξανά, έστω για λίγο, την ενδυνάμωση ενός χαμένου «εγώ». Μα δεν μπορεί να της δώσει τη λύση στο αδιέξοδό της. *« Η άχρηστη ομορφιά της την έπνιγε και την*

⁷² Θεοτοκάς, Γ, (1933), ο.π., σελ 23.

⁷³ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 24.

⁷⁴ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 24.

⁷⁵ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 26.

τρέλαινε. Τα νεανικά της όνειρα γινόντανε εφιάλτες και αναστάτωναν τον νευρικό ύπνο της».⁷⁶ Η Σοφία σταδιακά συνειδητοποιεί πως η ομορφιά, που κάποτε προσδιόριζε τον εαυτό της και τη θέση της στον κόσμο, φθίνει και δεν είναι ικανή να λυγίσει ούτε τον αυστηρό και αδιάσπαστα αφιερωμένο στην επιστήμη του και με ένα δικό του σύστημα αξιών ολότελα αντίθετο από το δικό της, σύζυγό της. Καθίσταται άχρηστη ως θηλυκή εικόνα και ενέργεια. Ολισθαίνει λοιπόν, στη δυστυχία και η γέννηση των τριών της γιων, δεν μπορεί να ανακουφίσει αυτό το συναίσθημα. «ο ρομαντισμός της πεσμένος, κρυμμένος, της έτρωγε ακατάπαυστα τα σωθικά και μπορούσε να ξεσπάσει άγρια από τη μια στιγμή στην άλλη».⁷⁷ Η Σοφία υποφέρει και αποφασίζει να αποδράσει από έναν ρόλο που γράφτηκε για εκείνη, δίχως να φέρει όμως την υπογραφή της. Υφαρπάζει τα τελευταία ψήγματα της χαμένης της νιότης και εγκαταλείπει την οικογένειά της, ακολουθώντας τον Ιταλό εραστή της σε μια καινούρια ζωή, αμφισβητούμενη αλλά περιπετειώδη στη γεμάτη ελλείψεις φαινομενικά τακτοποιημένη της ζωή. Η Σοφία αποποιείται τη μητρική τάξη που της προσδιορίζεται ως μοίρα για να δώσει άλλο νόημα στη ζωή της, να σηματοδοτήσει άλλες αξίες για τις οποίες μπορεί να τη θυσιάσει.⁷⁸ Η ανάγκη της να βιώσει το ανεκπλήρωτο όνειρο της νιότης, υπερβαίνει το ρόλο της μάνας και συζύγου, ανασκαλεύει τη γραμμικότητα των κοινωνικών αξιών, ροκανίζει το στήριγμα μιας ζωής δομημένης με ασφάλεια και οικογενειακή συνοχή. Διψάει για ερωτική αποδοχή, για περιπέτεια, για ελευθερία πέρα και πάνω από κάθε κοινωνική συγκρότηση. Ούτε η αγάπη για τα τρία της αγόρια δεν την σταματά από το να γίνει έρμαιο ενός ερωτικού πάθους, που στο τέλος θα την οδηγήσει στην εξαθλίωση και θα της στερήσει οριστικά την ανάγκη της να γίνει αποδεκτή, να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Να ζήσει τελικά.

Η επόμενη γυναικεία αναπαράσταση μορφοποιείται στο πρόσωπο της Όλγας Σκινά. Μια γυναίκα ανάμεσα στα τριάντα και σαράντα έτη, έξυπνη, χειραφετημένη, εύρωστη οικονομικά και σωματικά. «Η κ. Όλγα Σκινά πέρασε τα τριάντα, οι φίλες της λένε πως πάτησε και τα τριάντα- πέντε, μα δε την φαίνεται βέβαια γιατί είναι γυναίκα του κόσμου και ξέρει πως να παρατείνει τη νιότη της».⁷⁹ Όπως υπογραμμίζεται από την τριτοπρόσωπη αφήγηση, η Όλγα κάποτε αγάπησε με πάθος και παντρεύτηκε τον Παύλο Σκίνα, έναν πολιτικό

⁷⁶ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 27.

⁷⁷ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 27.

⁷⁸ Αναγνωστοπούλου, Δ, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό *Ηώς*, τόμος 3, Τ.χ 2, Αθήνα 2013, σελ 13.

⁷⁹ Θεοτοκάς, Γ,(1933), *Αργώ*, τμ α', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 76.

τυχοδιώκτη, αμοραλιστή, υπερφίαλο, εξαιρετικά φιλόδοξο και αδίστακτο. *«Η Όλγα στα νιάτα της τον αγάπησε με πάθος για τη φιλοδοξία του, τη δύναμή του και την αυτοπεποίθησή του. Είχε ανάγκη από έναν ήρωα και νόμισε πως τον βρήκε στο πρόσωπο του Παύλου Σκινά».*⁸⁰ Η Όλγα όπως και η Σοφία, αναζητά έναν άντρα ήρωα, βγαλμένο από την προσωπική της ανάγκη να αφηθεί ερωτικά, συναισθηματικά και σαρκικά. Ο άντρας είναι εκείνος που θα εκπληρώσει τις προσδοκίες της, μέσα σε ένα πλαίσιο ασφάλειας και περιπετειώδους συμπόρευσης. Στα μάτια της ο άντρας είναι πόθος και σταθερότητα. Μια συγκλονιστική αναζήτηση της ηδονής που θα διατηρεί τη φρεσκάδα της νιότης της και της ομορφιάς της, ακέραιη, στα χρόνια που περνούν και σε αυτά που θα έρθουν. Το ερωτικό πάθος λειτουργεί ως αποδοχή και ταυτόχρονα καθυστερεί την επερχόμενη φθορά της ομορφιάς, που έχει την ανάγκη να ανανεώνεται διαρκώς. Όμως ο Παύλος Σκινάς *«Πήρε την Όλγα για τα χρήματά της, που είταν πολλά, για την κοινωνική της θέση, που είταν ασυγκρίτως ανώτερη από τη δική του, και επίσης γιατί είταν όμορφη και ήξερε πως μια όμορφη γυναίκα προσθέτει αρκετή αίγλη στην κοινωνική εμφάνιση ενός πολιτικού»*⁸¹. Ο καθένας επιζητεί από τον άλλον κάτι διαφορετικό. Η Όλγα αγάπη και πάθος, ο Παύλος εξουσία και κοινωνική αναγνώριση. Παρόλο που η Όλγα τον διεκδικεί, ώστε να πραγματώσει τον αληθινό έρωτα που χρειάζεται, η σχέση τους μετά από αλλεπάλληλες εξωσυζυγικές σχέσεις και από τους δύο, λήγει. Ο λόγος είναι η διασπορά φημών περί ερωτικών περιπετειών της Όλγας, πράγμα ανήκουστο για τα τότε χρηστά ήθη και βάζει σε κίνδυνο την πολιτική καριέρα του Παύλου: *«τας αφορμάς, φίλτατε, τρέμε τας αφορμάς!...»*⁸² τονίζει ο Πρωθυπουργός στον φέρελπι και φιλόδοξο υπουργό του. Μετά τον χωρισμό της η Όλγα, αφού αναζητά τον πόθο και την αγάπη σε διάφορους εραστές, ερωτεύεται τον Νικηφόρο. Ο Νικηφόρος φαντάζει στα μάτια της, ως η εκπλήρωση των επιθυμιών της, ως τον προορισμό της αναζήτησης. Είναι άλλωστε, σε μια ηλικία που οι γυναίκες *«νιώθουν ολοένα το έδαφος να φεύγει κάτω από τα πόδια τους και πολεμούν να αρπαχτούν από την ίδια τη νιότη, που τις σπρώχνει προς το χαμό, γυρεύουν να ξαναβαφτιστούν μες στη δροσιά ενός νεανικού έρωτα...»*⁸³ και *« Σαν βρουν αυτό που ζητούν, δίνονται περισσότερο από ποτέ, μ' όλους τους ακμαίους και φλογισμένους πόθους της μεσαίας ηλικίας, με το δέος για το τέλος που έρχεται, με μια βαθιά συναίσθηση της αξίας των*

⁸⁰ Θεοτοκάς, Γ,(1933), ο.π., σελ 85.

⁸¹ Θεοτοκάς, Γ,(1933), ο.π., σελ 85-86.

⁸² Θεοτοκάς, Γ,(1933), ο.π., σελ 88.

⁸³ Θεοτοκάς, Γ,(1933), ο.π., σελ 93.

μετρημένων ωραίων στιγμών που τους μένουν ακόμα». ⁸⁴ Η Όλγα εδώ παρουσιάζεται στερεοτυπικά ως μια γυναίκα η οποία οδεύει στο τέλος του σωματικού της κάλλους και των ερωτικών απολαύσεων εν γένει, έτοιμη να παραδώσει τα ηνία σε νεότερες γυναίκες, που θα γίνουν το επόμενο αντικείμενο πόθου των ανδρών. Η γυναίκα δηλαδή, αναζητεί το τελευταίο της ασφαλές καταφύγιο, πριν απολέσει οριστικά τα θέληγτρα της και καταλήξει μόνη και απορριφθείσα από τον κόσμο των απολαύσεων, από την αντρική αγκαλιά και φαίνεται να έχει ημερομηνία λήξεως, σε έναν κόσμο που οι άντρες ορίζουν τα συστήματα παραγωγής των ανθρωπίνων σχέσεων. Αυτό μάλιστα ισχύει στο μέγιστο βαθμό για τις γυναίκες που δεν έχουν τεκνοποιήσει. Γι' αυτό η Όλγα όταν μένει έγκυος, βρίσκει μονομιάς, όλα όσα της λείπουν: « *Είχε νιώσει μέσα της τη σωτηρία της, τη σωτήρια αγάπη, που θα τη γλύτωνε απ' αυτήν τη φριχτή μοναξιά της ψυχής, όπου κλεινότανε ξανά ανεπαίσθητα και άθελά της. Ένα πλάσμα επιτέλους δικό της- μια κόρη ίσως δική της για καμμιά εικοσαριά χρόνια- τι ανέλπιστη ευτυχία!*» ⁸⁵. Το αγέννητο μωρό της, λειτουργεί για την Όλγα ως το αποτέλεσμα της εξίσωσης της ζωής της και της προσωπικής της μοίρας. Είναι ο αρχικός και τελικός σκοπός, αφού δίνει νόημα σε όλα αυτά που έψαχνε απελπισμένα, για να καταφέρει να βιώσει τη συναισθηματική ολοκλήρωση και να καταλύσει επιτέλους τον φόβο της μοναξιάς. Το παιδί αυτό απαντά με σιγουριά σε όλες τις αγωνίες και τα αδιέξοδά της. Δε θα είναι ποτέ πια μόνη, δε θα ξοδεύεται σε αντρικές αγκαλιές, αναζητώντας τη λύτρωση της μέσα από ένα αντρικό χάδι. Το παιδί αυτό σηματοδοτεί μια νέα αρχή, παρατείνει τη νεότητά της και τελικά της δίνει το δικαίωμα, για πρώτη φορά στη ζωή της να ονειρευτεί αυτό που έψαχνε για χρόνια. Το δικαίωμα στην ευτυχία, που αναζήτησε μάταια στην αγκαλιά του Νικηφόρου, ο οποίος όμως την εγκατέλειψε οριστικά, όταν έμαθε πως είναι έγκυος. Αν και μόνη από σύντροφο, δε θα παραμείνει μοναχική, αφού το παιδί που φέρει μέσα της, θα είναι παρέα, παρηγοριά και ένα μνημονικό αποτύπωμα, ενός έρωτα που παρήλθε, δίχως να προλάβει να ολοκληρωθεί. Της δίνεται επομένως το δικαίωμα να επαναπροσδιορίσει τη ζωή της, χτίζοντάς την από την αρχή με καινούργια δομικά υλικά, μέσα από ένα παιδί το οποίο δύναται να καταφέρει να εκπληρώσει, όσα η ίδια ονειρεύτηκε.

Η επόμενη γυναικεία αναπαράσταση είναι η νεαρή Μόρφω. Μια γυναίκα στην πρώιμη νιότη της, αποτελεί το υποκείμενο του ευγενούς πόθου, δύο άσπονδων φίλων: του Αλέξη Νοταρά και του Μανόλη Σκυριανού. Η Μόρφω με την ομορφιά της αποτελεί τη

⁸⁴ Θεοτοκάς, Γ, (1933), ο.π., σελ 93.

⁸⁵ Θεοτοκάς, Γ, (1936), *Αργώ*, τ.μ β', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 87.

φαντασίωση του άφθαρτου, την επιθυμία της αγνότητας. Το απόρθητο κάστρο που πολιορκείται διαρκώς. Η σκέψη του Αλέξη Νοταρά στριφογυρνάει σε εκείνο το καλοκαίρι που τη γνώρισε: *«Θυμήθηκε ξαφνικά ένα βράδι στη Μύκονο, το τελευταίο βράδι, παραμονή του χωρισμού- η Μόρφω τον κοίταζε καλά- καλά μες στα μάτια, του έσφιγγε το χέρι νευρικά, το χέρι της έτρεμε, τα μάτια της ήταν γεμάτα, δεν μπορούσε να μιλήσει.[...] Η Μόρφω τον κοίταζε, δειλή και φλογισμένη, περίμενε. Το βλέμμα της ζητούσε, εκλιπαρούσε μίαν εξομολόγηση, που δεν ερχότανε»*⁸⁶. Η Μόρφω, περιμένει από τον Αλέξη να της εξομολογηθεί τα συναισθήματά του, με μια αναμονή που έχει μέσα της ρομαντισμό και αγνότητα. Είναι νέα, άπειρη, δειλή να ενεργήσει, μα περιμένει φλογισμένη να υποδεχτεί την ενέργεια του Αλέξη. Όμως η μη ανταπόκριση του Αλέξη, την κάνει να τον ξεχάσει και αυτό φθίνει το ερωτικό της συναίσθημα γι' αυτόν: *«Η Μόρφω νευρική, ελαφιασμένη, τράβηξε αμέσως το χέρι της, κάρφωσε το βλέμμα της στο στήθος του κ' ένιωσε ξαφνικά πώς τον μισούσε, πολύ βαθιά, τον μισούσε μ' όλην την ψυχή της, όλο το κορμί της, όλα τα νεύρα της[...] Μα σαν τον κοίταζε στα μάτια, τον είδε τόσο περίλυπο, τόσο τσακισμένο κι' από τα γεγονότα κι' από τη συνάντηση, που διαλύθηκε ολότελα το μίσος της και τη γέμισε η συμπόνια»*⁸⁷. Η Μόρφω στην τυχαία της συνάντηση με τον Αλέξη διαπιστώνει πως διακατέχεται από συναισθήματα μίσους, από το συναίσθημα που έμεινε ανομολόγητο άρα και ανεκπλήρωτο. Έτσι δεν μπόρεσε να εκπληρώσει σωστά αυτό που φαντασιώθηκε ως το πρώτο άγγιγμα του έρωτα, η πρώτη ματιά, το πρώτο φιλή. Στο μυαλό της φαντάζει ως κάτι ασυγχώρητο, αφού η αναμονή του έρωτα δεν μετουσιώθηκε ποτέ σε πράξη και συνέχεια. Γι' αυτό στρέφει την προσοχή της σε ένα άλλο αγόρι, τον φίλο του Αλέξη, τον Μανόλη Σκυριανό: *«Ασφαλώς γύρευε τη συντροφιά του Μανόλη Σκυριανού και προσπαθούσε να είναι κοντά του όσο το δυνατό συχνότερα. Κ' η ίδια δεν ήξερε γιατί. Ξεκούραση; Ενίσχυση των δυνάμεών της; Αίσθημα της ασφάλειας, της σταθερότητας, της τάξης; Ίσως όλα αυτά μαζί και κάτι άλλο ακόμα, κάποια σχεδόν ασυνείδητη γοητεία του πλείριου αυτού και ολοκαίνουργιου αντρισμού»*⁸⁸. Η Μόρφω αναζητά τον δυναμισμό του, την ασφάλεια και τη δύναμη της σταθερότητας που έχει ανάγκη ο εύπλαστος ψυχισμός της. Ο άγνωστος κόσμος με την καθημερινότητα και τα προβλήματά της, φαντάζει στο μυαλό της ως κάτι τρομακτικό, κάτι που δεν θα μπορέσει να κατακτήσει, δίχως τη συνδρομή ενός δυνατού και δυναμικού άντρα. Ο Μανόλης Σκυριανός, δύναται να

⁸⁶ Θεοτοκάς, Γ., (1933), *Αργώ*, τμ α', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 71-72.

⁸⁷ Θεοτοκάς, Γ., (1936), *Αργώ*, τμ β', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 48.

⁸⁸ Θεοτοκάς, Γ., (1936), ο.π., σελ 72.

εκπληρώσει την ανάγκη της για έρωτα, την συμπόρευση, τον ρομαντισμό και την προστασία από τον «έξω» κόσμο, που την τρομάζει, σε αντιπαράβολή με τον ασθενικό και διστακτικό Αλέξη Νοταρά. Τελικά η σχέση τους καταλήγει σε έναν βιαστικό γάμο, του οποίου τα θεμέλια αρχίζουν να αποσυντίθενται από το τραγικό γεγονός του θανάτου του Αλέξη Νοταρά: *«Μα τώρα ήξεραν καλά κ' οι δύο, χωρίς να το έχουνε πει, πως ολόκληροι κόσμοι μέσα της δεν έμελλαν, δεν είχαν μπορετό να ανοιχτούνε ποτέ σ' αυτόν. Ανάμεσά τους υπήρχε ένα κενό αδιάβατο για πάντα.[...] Κάποιος είχε σταθεί κάποτε ανάμεσά τους, ανίκανος να χαρίσει ούτε μια στιγμή ευτυχίας, κ' η απουσία του ασφυκτική όσο κ' η ανεξιχνίαστη παρουσία του, αγρίευε κ' έδιωχνε τις ψυχές μακριά τη μια από την άλλη»*⁸⁹. Η Μόρφω, όσο και αν δε θέλει να το παραδεχτεί, σκέφτεται την απώλεια του πρώτου χαμένου, ημιτελούς ερωτικού σκιρτήματος, εκείνου του ρομαντικά ανείπωτου. Ο γάμος της αποδεικνύεται μια συνηθισμένη καθημερινότητα και δεν προσφέρει τίποτα στην ανάγκη της να βιώσει έντονα συναισθήματα, σαν αυτά που της πρόσφεραν τα όνειρά της, προτού εκείνη βγει στον κόσμο τον πραγματικό, κατευθείαν από το οικογενειακό, προστατευόμενο περιβάλλον του πατρικού της σπιτιού. Όταν λοιπόν λαμβάνει και διαβάζει τα χειρόγραφα του Αλέξη που είναι αφιερωμένα σε αυτήν αισθάνεται μια παράξενη γαλήνη: *«Μια ασήμαντη εφηβική συνάντηση, μια παιδική ιστορία, χωρίς κανένα νόημα είχε κρίνει τη ζωή της ολόκληρη. Έτσι ήταν! Προς τι τώρα πια οι συλλογές και οι προσπάθειες και προς τι τα δάκρυα; Τίποτα δεν είχε πια κανένα νόημα. Η μοίρα τα σκέπαζε όλα για πάντα με την παγερή της γαλήνη»*⁹⁰. Η γαλήνη προέρχεται από την ανάμνηση. Από την πρώτη αναζήτηση, που χάθηκε αμέσως, για να ξαναβρεί το δρόμο της, μέσα από τα χειρόγραφα του Αλέξη. Εκείνη η χαμένη αγνότητα, ο πλατωνικός έρωτας της πρώτης νιότης, το πρώτο καρδιοχτύπι της ζωής, η πρώτη προσέγγιση με τον «άλλον» και μέσα από αυτόν και με τον εαυτό της. Όλα αυτά πέρασαν στην αιωνιότητα και σταθεροποιήθηκαν σε αυτήν. Η Μόρφω λειτουργεί ως το γυναικείο αιώνιο και για τους δύο ανδρικούς χαρακτήρες.

Μια άλλη αναπαράσταση που αξίζει να αναφερθεί, είναι η Λουκία, μια ξαδέλφη του Θεόφιλου Νοταρά η οποία καλείται από αυτόν να αναλάβει την ανατροφή των αγοριών, μετά την εγκατάλειψη της συζυγικής στέγης, από τη Σοφία. *«Την έλεγαν θεία Λουκία. Είταν μια γυναίκα γλυκιά, δειλή και απογοητευμένη, που βρήκε σε αυτό το σπίτι το μοναδικό προορισμό της ζωής της. Κράτησε τα κλειδιά και τους λογαριασμούς με απόλυτη ευσυνειδησία, κυβέρνησε*

⁸⁹ Θεοτοκάς, Γ, (1936), ο.π., σελ 144.

⁹⁰ Θεοτοκάς, Γ, (1936), ο.π., σελ 159.

την υπηρεσία με άγρυπνο ζήλο και με δικαιοσύνη και αγάπησε τα παιδιά με την καρδιά της»⁹¹. Η θεία Λουκία παρουσιάζεται εδώ, ως μια γυναίκα, μέσης ηλικίας, ανύπαντρη και παραιτημένη από τη ζωή, που βρίσκει έναν σκοπό σε μια μοίρα που φάνταζε αδιέξοδη. Η οικογένεια του ξάδερφού της, γίνεται η οικογένειά της και ταυτόχρονα το καταφύγιο στην προδιαγεγραμμένη μοναξιά της. Μέσα στην ψυχή της ακούγεται η σπαρακτική ανάγκη της περασμένης νιότης της να αγαπήσει και να αγαπηθεί, μια ανάγκη που δεν εκπληρώθηκε ποτέ. « Συλλογίστηκε ξαφνικά τη χαμένη ζωή της, την ομορφιά της, τα νιάτα της. Κανείς δεν τη φίλησε ποτέ στα χείλια με έρωτα, κανείς, κανείς! [...] ένα φιλί βαθύ, μυστηριακό, ατελείωτο σαν την ευτυχία... Μα κανείς δε τη φίλησε ποτέ, κανείς! Κ' ύστερα έπαψε να το συλλογίζεται. Αστεία πράματα, παιδιαρίσματα... Περνούν τα χρόνια, σοβαρεύεται κανείς...»⁹². Η Λουκία όπως οι περισσότερες γυναίκες, όταν ήταν σε νεαρή ηλικία, είχε και αυτή ονειρευτεί έναν άντρα που θα αποτελούσε την επιβεβαίωση της θηλυκότητάς της και θα της πρόσφερε όλες τις απολαύσεις του έρωτα, συναισθηματικές και σωματικές. Όμως αυτό που λαχταρούσε, δεν ήρθε ποτέ και η νιότη της μαράζωσε σωματικά και συναισθηματικά, καταδικάστηκε σε μια οριστική στασιμότητα και μοναξιά. Τώρα πια θεωρεί πως στην ηλικία που είναι, δεν έχει το δικαίωμα να σκέφτεται όλες αυτές τις επιθυμίες, γιατί και αυτές έχουν ημερομηνία λήξης. Η γυναίκα δηλαδή εμφανίζεται να έχει ημερομηνία λήξης από το δικαίωμα να ερωτευτεί, να αγαπήσει. Κάτι που μόνο όσο είναι νέα, μπορεί να το απαιτεί. Έτσι περνάει το χρόνο της ανάμεσα στην ανατροφή των παιδιών και τα βιβλία που τόσο αγαπά και είναι η συντροφιά της. Είναι ο φύλακας-άγγελος των τριών αγοριών, ιδιαίτερα του Αλέξη, εκπληρώνοντας κατά κάποιον τρόπο τη μητρική της ανάγκη και καλύπτοντας έστω με έμμεσο τρόπο, αυτό το κενό. Όταν ο Αλέξης πεθαίνει, εκείνη αναλαμβάνει να δώσει τα χειρόγραφα του, στον φίλο του τον Μανόλη, ο οποίος μάλιστα την αποκαλεί στο μυαλό του γεροντοκόρη. Ένας ορισμός, που μέσα του έχει τη σημασία της λύπησης, ίσως και της αποτυχίας στη ζωή. Γιατί η ζωή μιας γυναίκας, όπως και η ευτυχία της είναι συνδεδεμένη με τον γάμο και την τεκνοποίηση. Ίσως αυτός είναι και λόγος που στο τέλος καταλήγει «λησμονημένη σε μια νευρολογική κλινική, παράδωσε, διακριτικά και αθόρυβα, την απογοητευμένη ψυχή της, χωρίς να ενοχλήσει κανέναν»⁹³. Όταν το σπίτι των Νοταράδων διαλύεται οριστικά, εκείνη χάνει και τον στερνό σκοπό της ζωής της. Χάνει την οικογένεια που είχε ανάγκη για να μπορέσει να ζει. Έτσι

⁹¹ Θεοτοκάς, Γ,(1933), *Αργώ*, τ.μ α', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 29.

⁹² Θεοτοκάς, Γ,(1933), ο.π., σελ 124-125.

⁹³ Θεοτοκάς, Γ, (1936), *Αργώ*, τμ β', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 167.

καταλήγει κλονισμένη, μα αθόρυβη και αξιοπρεπής πάντα, σε μια κλινική, ξεχασμένη από όλους, παρέα με τα όνειρα που δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει.

Με την αναπαράσταση της θείας Λουκίας, ολοκληρώνεται η μελέτη των βασικών γυναικείων προσώπων στο μυθιστόρημα *Αργώ*. Τέσσερις γυναίκες, διαφορετικές μα και τόσο ίδιες ταυτόχρονα. Τα όνειρα και οι προσδοκίες τους, έχουν μια κοινή αφετηρία, τον έρωτα. Μέσα από τον έρωτα ψάχνουν τη γνώση, την εμπειρία, την αλήθεια της ζωής αλλά και τη δική τους, την προστασία από τα εύθραυστα συναισθήματά τους, την επιβεβαίωση της ομορφιάς τους, την αιωνιότητα της νεότητάς τους. Ο χρόνος δίχως αγάπη και αντρική συντροφιά είναι χρόνος χαμένος και τις απομονώνει από τον εαυτό τους και την κοινωνία ή έτσι τουλάχιστον νομίζουν. Γιατί στην πραγματικότητα κινούνται από τις επιθυμίες τους, τα πάθη και τις αξίες τους.

3.3 Η γυναικεία παρουσία και η σημασία της στο μυθιστόρημα *Δαιμόνιο*

Το μυθιστόρημα *Δαιμόνιο* είναι εκείνο που το 1939 δίνει το βραβείο πεζογραφίας στο Γεώργιο Θεοτοκά, από την Ακαδημία Αθηνών. Το *Δαιμόνιο* γράφεται αφού έχουμε μπει πια στην περίοδο Μεταξά, που οι συζητήσεις σχετικά με τα πολιτικά δρώμενα, βρίσκονται εκτός νόμου. Ο Θεοτοκάς προσπαθεί στο βιβλίο του αυτό να συνδυάσει το στοιχείο του «νησιού» με το στοιχείο του «δαιμόνιου» που η οικογένεια Χριστοφή σκιαγραφείται πως έχει.⁹⁴ Το «δαιμόνιο» ήταν μια έννοια που ο Θεοτοκάς είχε ήδη χρησιμοποιήσει στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, μια έννοια σχεδόν συνώνυμη της ελευθερίας, της μη δέσμευσης προς κανόνες και δόγματα. Είναι μια έννοια που σχετίζεται με «τα βαθιά υποστρώματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας», συναντώντας τον «πρωταγωνιστή κάθε αληθινής δημιουργίας».⁹⁵ Ο όρος «δαιμόνιο» σε συνδυασμό με τον όρο «νησί», θεωρητικά θα μπορούσαν να συνδυαστούν, αναδεικνύοντας τον κατεξοχήν «τόπο» της ελληνικότητας (κατά τη γενιά του '30), το νησί, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο και την επιθυμία εξόδου απ' τους δογματισμούς και ανόρθωσης του ελληνισμού που προπαγάνδιζε ο Θεοτοκάς στο νεανικό του δοκίμιο. Παρόλα αυτά το νησί

⁹⁴Καστρινάκη, Α, *Κατασκευάζοντας την έμπνευση*, στο *Γιώργος Θεοτοκάς(1905-1966)- Εκατό χρόνια από την γέννησή του*, περιοδικό Νέα Εστία, τμ 158, τ.χ 1784, Αθήνα, 2005, σελ 911- 912.

⁹⁵ Θεοτοκάς, Γ, *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, ΝΕΒ/Ερμής, Αθήνα, 1973, σελ 28.

στην πράξη δεν μπόρεσε να «σηκώσει» την έννοια του δαιμονίου. Γιατί εκτός από φως και ομορφιές, τις οποίες απ' την εποχή του Ομήρου ως τις μέρες μας οι Έλληνες ποιητές δεν έπαψαν να τις εξυμνούν, το νησί παραμένει να είναι μια απομονωμένη επαρχία.⁹⁶ « Η επαρχία αυτή, είπα, δε μου φαίνεται καθόλου σκοτεινή. Ίσια-ίσια, που είναι γεμάτη φώς και ομορφιές. [...] Από την εποχή του Ομήρου ως τις μέρες μας, οι Έλληνες ποιητές δεν έπαψαν να τις εξυμνούν με τις ίδιες πάντα τοπωνυμίες. Τριγύρω μας, το Αιγαίο είναι χαρά Θεού. Υπάρχει στον κόσμο τίποτα πιο ωραίο απ τα νησιά μας; Δεν νομίζω φίλε μου, πως είναι δυστύχημα να ζει κανείς εδώ-πέρα[...] Η νύχτα είχε πέσει ολότελα στο νησί μας, μια νύχτα ασημένια, εξωτική. Η σελήνη είτανε στις μεγάλες δόξες της· είχε σβήσει τ αστέρια τριγύρω της· ο κόσμος είτανε τώρα δικός της. [...] Αλλάργα, τα άλλα νησιά είχαν εξαϋλωθεί, ταξίδευαν στην επιφάνεια των νερών σαν πέπλα ομίχλης.»⁹⁷.

Όπως και ο Mario Vitti αναφέρει σε μια υπόθεση του για το δαιμόνιο: «Ο όρος 'δαιμόνιο', που άρεσε του Θεοτοκά σε βαθμό που τον χρησιμοποίησε και σαν τίτλο μυθιστορήματος, μοιάζει μάλλον να έρχεται από τα γαλλικά, που το 'demon' κυκλοφορούσε ευρύτατα στα βιβλία και στους τίτλους των γραφτών, ή έστω να είναι μια μετάφραση του γαλλικού *genie*, παρά να πηγάζει κατευθείαν απ' τα αρχαία ελληνικά, ενισχύεται ίσως απ το γεγονός ότι αυτός που κυρίως μιλά για το δαιμόνιο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Θεοτοκά είναι κάποιος Άγγλος»⁹⁸. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα στο κείμενο: « ο γέρος άνθρωπος είναι *genius* είπε, αλλά κανείς δε θα το μάθει ποτέ. Είναι *genius* μονάχα για τον εαυτό του. Κι η Ιφιγένεια εχθές το βράδυ είχε *genius*. Έπαιξε τη *Rosalind* από το 'As you like it' [...] Άλλα έλεγε ελληνικά και άλλα αγγλικά. Ποτέ δεν θα το ξεχάσω».⁹⁹

Ας δούμε τώρα, περιληπτικά, τι ακριβώς πραγματεύεται το μυθιστόρημα *Το Δαιμόνιο*. Βρισκόμαστε στην Χίο, όπου ο ίδιος ο αφηγητής με το όνομα Παύλος Δαμασκηνός αφηγείται την ιστορία της παράξενης-ιδιόρρυθμης οικογένειας Χριστοφή. Ο πατέρας της οικογένειας είναι ένας «τρελός» καθηγητής μαθηματικών που η ευφυΐα του δεν παρουσιάζεται με άλλη μορφή, παρά μόνο γράφοντας εξισώσεις στον πίνακα του σχολείου· ο ένας εκ των γιων του, ο Ρωμύλος, που ήθελε να κάνει κάτι μεγάλο αλλά ασχολείται με την

⁹⁶ Καστρινάκη, Α, *Κατασκευάζοντας την έμπνευση*, στο Γιώργος Θεοτοκάς(1905-1966)- Εκατό χρόνια από την γέννησή του, περιοδικό Νέα Εστία, τμ 158, τ.χ 1784, Αθήνα, 2005, σελ 912.

⁹⁷ Θεοτοκάς, Γ, *Το Δαιμόνιο*, Αθήνα, 1989, σελ 52, 47.

⁹⁸ Vitti, M, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1995, σελ 37.

⁹⁹ Θεοτοκάς, Γ, *Το Δαιμόνιο*, Αθήνα, 1989, σελ 44.

ποίηση, είναι φίλος του Παύλου. Για τον έξω κόσμο η οικογένεια είναι αντιπαθητική, ωστόσο υπάρχει μια έντονη έλξη του Παύλου με όλα τα μέλη της οικογένειας κι ιδιαίτερα με την αδερφή του φίλου του, την Ιφιγένεια, για την οποία τρέφει ερωτικά συναισθήματα. Οι διαθέσεις του Ρωμύλου μοιάζουν να αλλάζουν συνέχεια και ο ίδιος ομολογεί στον Παύλο πως η οικογένεια του έχει το «δαιμόνιο», το οποίο τους κυριεύει και φέρονται περίεργα. Ένα επιπλέον πρόσωπο της ιστορίας είναι ο Άγγλος Τζιν Μάρτιν ο οποίος ενδιαφέρεται για την Ιφιγένεια όμως εκείνη δεν ανταποκρίνεται και έτσι οδηγείται στην αυτοκτονία. Η Ιφιγένεια λατρεύει να απαγγέλλει Σαίξπηρ και έτσι παρεμβάλλονται πολλά χωρία από διάφορα έργα του. Η τομή στη δράση του επέρχεται με την αυτοκτονία του Τζιν δια θαλάσσης και έπειτα τα πρόσωπα της ιστορίας διασκορπίζονται. Ο Παύλος, βρίσκει μετά από χρόνια την Ιφιγένεια που πλέον έχει γίνει ηθοποιός μικρού βεληνεκούς. Της εξομολογείται πάλι τον έρωτά του όμως για ακόμη μια φορά εκείνη δεν ανταποκρίνεται. Καθώς προχωράει η αφήγηση ο Παύλος μας περιγράφει την μοίρα όλων των μελών της οικογένειας Χριστοφή έως το τέλος τους, καθώς και την δική του πορεία (βρίσκεται εγκατεστημένος ως επιχειρηματίας στην Αγγλία): της μητέρας Αγλαΐας, του πατέρα Χριστοφή, του Ρωμύλου, της Ιφιγένειας και του μικρού αδερφού Θωμά, ο οποίος φαίνεται πως είναι ο μόνος που επιβιώνει, έχει κλίση στο τραγούδι, ασχολείται με τη χημεία και πετυχαίνει κάτι στη ζωή του, αφού καταλήγει στο Παρίσι και γίνεται σπουδαίος γιατρός.

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Θεοτοκά με τίτλο το *Δαιμόνιο*, η αφήγηση είναι ομοδιηγητική. Μέσα από την αφήγηση κατανοούμε τις εμπειρίες και δράσεις των υπόλοιπων προσώπων που τον επηρεάζουν και δρουν σημαντικά πάνω του ψυχικά αλλά και σωματικά. Το πρόσωπο που αφηγείται γεγονότα και καταστάσεις στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, μας δίνει πληροφορίες σχετικά με τα γυναικεία πρόσωπα που πλαισιώνουν την ιστορία που διαδραματίζεται, πρόσωπα τα οποία χαρακτηρίζονται από τον αφηγητή μέσα από περιγραφές, συναισθήματα και σκέψεις· μέσα απ' τα γυναικεία αυτά πρόσωπα επιδρούν στον εσωτερικό του κόσμο δημιουργώντας έντονες συγκινήσεις στους αναγνώστες.¹⁰⁰ Σύμφωνα άλλωστε με την Αναγνωστοπούλου: «Η εσωτερική εστίαση παίζει βασικό ρόλο στη

¹⁰⁰Αθανασόπουλος, Β., «Το θεατρικό ως έκφραση και ως πυρήνας του πραγματικού- Ο Θεοτοκάς ως μυθιστοριογράφος-δραματοουργός», περ. Νέα Εστία, τμ. 142, τεύχος 1690, Δεκ. 1977, σελ 1668-1677.

συγκινησιακή αξιοποίηση του προσώπου αλλά και των όσων εκφράζει για την επαφή του με τα γυναικεία πρόσωπα»¹⁰¹.

Όπως γνωρίζουμε, οι βασικές μέθοδοι δημιουργίας των χαρακτήρων που ο Θεοτοκάς χρησιμοποιεί είναι η μέθοδος της άμεσης έκθεσης και η δραματική μέθοδος. Συγκεκριμένα ο Αθανασόπουλος αναφέρει πως μέσα από την χρήση της άμεσης έκθεσης ο συγγραφέας αναφέρεται στους χαρακτήρες. Τους περιγράφει, τους εκτιμά, και ουσιαστικά λέει στον αναγνώστη τι να σκεφτεί για αυτούς, περιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τις δυνατότητες του να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα για την εκάστοτε προσωπικότητα. Αντίθετα με την δραματική μέθοδο, ο συγγραφέας μας δείχνει τους χαρακτήρες όταν δρουν, τη συμπεριφορά, το λόγο τους καθώς και την αλληλεπίδραση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Με αυτόν τον τρόπο, δύνεται η δυνατότητα στον αναγνώστη να σχηματίσει μία συνολική εικόνα του χαρακτήρα, μία γνώμη.¹⁰²

Στο *Δαιμόνιο* ο Θεοτοκάς φαίνεται πως κάνει χρήση και των δύο μεθόδων, ξεκινώντας σε κάθε χαρακτήρα απ' την πρώτη (άμεση έκθεση)- με τη βοήθεια της οποίας αποδίδει το χαρακτήρα, ενώ στη συνέχεια καταφεύγει στη δεύτερη (δραματική μέθοδος), μέσα απ' την οποία δίνει περαιτέρω λεπτομέρειες, όσον αφορά τους πρωταγωνιστές, τις αποχρώσεις και τις αναπτύξεις οι οποίες δεν έρχονται για να αναιρέσουν την προγενέστερη άμεση έκθεση του χαρακτήρα: απλώς την επαληθεύουν, την επιτείνουν ή την προεκτείνουν. Ενδεχομένως, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η μέθοδος στην οποία ο Θεοτοκάς καταφεύγει και τελικά ακολουθεί, όσον αφορά τους χαρακτήρες είναι αυτή της άμεσης έκθεσης.¹⁰³ Στην παρούσα ανάλυση των γυναικείων χαρακτήρων του *Δαιμονίου* θα κάνουμε μια απόπειρα στο να δούμε πώς χρησιμοποιεί ο μυθιστοριογράφος την μέθοδο της άμεσης έκθεσης. Ο συγγραφέας μας στο μυθιστόρημα αυτό, μέσα από τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή περιγράφει μια ιδιόμορφη οικογένεια ενός καθηγητή μαθηματικών, με τον γιό της οποίας τον συνδέει μια σχέση φιλίας. Τα γυναικεία πρόσωπα που υπάρχουν σε αυτή την οικογένεια του καθηγητή μαθηματικών και κατ' επέκταση σε όλο το έργο είναι δύο, επηρεάζοντας τον ήρωα του μυθιστορήματος για διάφορους λόγους.

¹⁰¹Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 15.

¹⁰²Αθανασόπουλος, Β, (1986), *Οι μέθοδοι δημιουργίας χαρακτήρων και το δαιμόνιο*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 60.

¹⁰³Αθανασόπουλος, Β, (1986), ο.π., σελ 60-61.

Το πρώτο γυναικείο πρόσωπο της ιστορίας είναι η φιγούρα της μητέρας της οικογένειας, της Αγλαΐας, την οποία ο αφηγητής περιγράφει ως μια γυναίκα κοινωνική, όμορφη, καλοβαλμένη, που αγαπά τις τέχνες, πολυταξιδεμένη -αφού ο πατέρας της ήταν εμποροπλοίαρχος «είχε κάμει ταξίδια με τον πατέρα της, πριν παντρευτεί, σε χώρες μακρινές..»¹⁰⁴, που «ανακατευόταν» με την «καλή κοινωνία» της εποχής, μια ευγενική και ευχάριστη παρουσία. «*Η γυναίκα του καθηγητή, η κ. Αγλαΐα Χριστοφή, είχε, φαίνεται, στα νιάτα της πολλές σχέσεις με την καλή κοινωνία τους νησιού μας[...] είταν, μάλιστα, περιζήτητη, όπως άκουσα συχνά να λένε, γιατί είτανε νόστιμη, ευχάριστη και τραγουδούσε ωραία*»¹⁰⁵[...] «*Είταν μια ευγενική γυναίκα , με ακαθόριστη ηλικία, ντυμένη πάντα μ' έναν τρόπο απαρхайωμένο και εξεζητημένο. [...]* «*Διατηρούσε κάτι το νεανικό στο βλέμμα και στους τρόπους και κάποια ζωηρή παιδικότητα [...]* «*αφαιρεμένη, απύσα, παραδομένη ολότελα σε όνειρα συγκεχυμένα και ανείπωτα.*»¹⁰⁶ Η γυναίκα του καθηγητή φαίνεται να έχει μια άλλη ζωή πριν τον έγγαμο βίο, την οποία εγκαταλείπει όταν παντρεύεται με τον ευφυή καθηγητή και έχοντας γίνει μάνα τριών παιδιών. Πλέον ζει σ' ένα απόμερο, μοναχικό μέρος του νησιού, που βρίσκεται «*έξω απ' την πολιτεία, δεξιά του λιμανιού*»,¹⁰⁷ με το όνομα Πέτρες, με την οικογένειά της. Είναι μια φιγούρα γυναίκας που ζει στο παρασκήνιο, στη σκιά του «δυνατού», του επιτυχημένου, της κεφαλής της οικογένειας που δεν είναι άλλο απ' το ανδρικό πρόσωπο, το πρόσωπο του συζύγου της Χριστοφή. Ταυτόχρονα προσπαθεί να κρατήσει λίγα ψήγματα της ανέμελης νιότης της, στοιχεία απ' τον πρότερο βίο της, όπως αυτό της προσωπικής της περιποίησης - «*Θυμούμαι πως εκείνο το βράδυ φορούσε ένα μακρύ και φαρδύ φουστάνι με άφθονες σούρες*»[...] «*Το πρόσωπό της ήταν πουδραρισμένο με επιμέλεια. Φορούσε και μακριά σκουλαρίκια από αμέθυστο. Αναρωτιότανε κανείς σε τι της χρησίμευαν όλα αυτά τα λούσα, αφού ούτε πήγαινε σ' επισκέψεις, ούτε δεχότανε, μα υποθέτω πως κι η ίδια δε θα ήξερε*»¹⁰⁸. Παρόλες τις προσπάθειές της, η ζωή της περιστοιχίζεται από μια ανιαρή ρουτίνα. Η παρουσία της είναι νοχελική, αόρατη θα μπορούσε να πει κανείς. «*Η κ. Αγλαΐα Χριστοφή σηκώθηκε να με χαιρετήσει, μ' ένα ύφος σαν να ξυπνούσε από βαθιά νάρκη*».[...] «*Είχε βγει να μαζέψει βερύκοκα μ' ένα καλάθι κρεμασμένο στο μπράτσο της.*

¹⁰⁴ Θεοτοκάς, Γ, *Το Δαιμόνιο*, (1938), Αθήνα, Εστία, 1989, σελ 16.

¹⁰⁵ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 16.

¹⁰⁶ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 24.

¹⁰⁷ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 16.

¹⁰⁸ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 24.

Προχώρησε κάτω από τις βερυκοκιές, αφαιρεμένη, λιγάκι εξατμισμένη, όπως ήταν πάντα.[...] «Η Αγλαΐα μας είχε κιόλας ξεχάσει και σιγοτραγουδούσε ανάμεσα στα φυλλάματα»¹⁰⁹. Άλλες φορές καθήμενη στο καναπέ της παρουσιάζεται αφηρημένη, χαμένη στα άδυτα του μυαλού της, στις σκέψεις της. «Η κ. Αγλαΐα καθότανε στον καναπέ, αφαιρεμένη και αυτή»¹¹⁰. Λίγες είναι η στιγμές στην διήγηση που δηλώνεται έντονα η παρουσία της, που ο χαρακτήρας της γίνεται παρεμβατικός προκειμένου να «σώσει», στην συγκεκριμένη περίπτωση τον Παύλο, απ' την φλυαρία του άντρα της.«Είχε όρεξη να μιλήσει πολύ, μα η κ. Αγλαΐα τον έκοψε φέρνοντάς μου μια βουσσινάδα. –Πάρε μου είπε γελαστά. Ύστερα έγειρε στον άντρα της και υψώνοντας τη φωνή σαν να είτανε λίγο κουφός, ενώ δεν είταν καθόλου, πρόσθεσε:- Αφησε λοιπόν το παιδί να μιλήσει και με κανέναν άλλον. Οι νέοι θέλουνε νιάτα.[...] Εμείς πια γεράσαμε, γεράσαμε...»¹¹¹. Ελάχιστα και τα σημεία στο κείμενο που το βλέμμα της ξυπνά και αποκτά σπιρτάδα, που ο νους της πετάει κιόλας αλλού και η πονηριά στα μάτια της γίνεται τόσο έντονη, τόσο αιχμηρή, ώστε να καταφέρει να κάνει τον Παύλο Δαμασκηνό να κοκκινίσει. «Η κ. Αγλαΐα ξανακάθισε στον καναπέ, ακούμπησε πίσω τη ράχη της και γέλασε φιλάρεσκα για μια στιγμή. Ύστερα με κοίταζε πονηρά. –Ωστε έμαθες να κάνεις και κομπλιμέντα! Είπε. Κοκκίνισα μονομιás...» [...] «Η κ. Αγλαΐα με κοίταζε πάντα με το ίδιο πονηρό και φιλάρεσκο ύφος»¹¹². Τα λόγια της Αγλαΐας προς τον Παύλο αποπνέουν έναν ερωτισμό· η Αγλαΐα πέραν του ρόλου της μητέρα-τροφός δεν παύει να είναι και γυναίκα και κατ' επέκταση και ερωμένη. Παρατηρούμε στο παραπάνω απόσπασμα τη δημιουργία ενός δίπολου μητέρας-ερωμένης το οποίο συνδέει τη φαντασίωση με την πραγματικότητα. Η μητέρα-γυναίκα-σύζυγος Αγλαΐα παρουσιάζεται στατική και όχι ιδιαίτερα δυναμική. Τα πρόσωπα της ίδιας όσο και των άλλων πρωταγωνιστών είναι αδιαφοροποίητα απ' την αρχή ως το τέλος, πράγμα το οποίο έχει να κάνει με το εσωτερικό τους γίνεσθαι. Στο *Δαιμόνιο* δεν έχουμε καμία διαφοροποίηση των χαρακτήρων, καμία υπέρβαση. Ακόμα και στο σημείο που η Αγλαΐα οφείλει να υπερασπιστεί την κόρη της Ιφιγένεια, να σταθεί βράχος στο πλάι της, να βγει στην πρώτη γραμμή προκειμένου να προστατέψει το κορίτσι της απ' το σούσουρο, απ' τα κουτσομπολιά που γίνονται για αυτή με αφορμή το θάνατο του Τζιν, στα οποία λόγια εμπλέκεται και η ίδια, εκείνη στέκεται ανήμπορη, απαθής, ανεπαρκής στο ρόλο

¹⁰⁹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 24, 82.

¹¹⁰ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 22.

¹¹¹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 32.

¹¹² Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 32-33.

της μάνας που χρέος έχει να υπερασπιστεί το παιδί της. «Πολλές κυρίες δήλωσαν επίσημα ότι δε θα χαιρετήσουν πια ποτέ την Ιφιγένεια Χριστοφή και ότι θα απαγορέψουν στις κόρες τους να τη συναναστρέφονται. Άλλες έλεγαν ότι, σε τέτοιες περιστάσεις η μεγαλύτερη ευθύνη είναι της μητέρας, και κατηγορούσαν πολύ άσχημα την κ. Αγλαΐα, όχι μόνο για τα τωρινά φερσίματά της, αλλά και για το τι έκανε και τι έλεγε πριν από είκοσι χρόνια»¹¹³ Μάνα και κόρη μένουν μόνες και ζουν εγκαταλειμμένες στο σπίτι των Πετρών, αφού ο καθηγητής Χριστοφής πεθαίνει, ο Θωμάς έχει πάει στην Ιταλία για να γίνει τενόρος και ο Ρωμύλος έχει μαρκάρει. Μερικά χρόνια μετά πεθαίνει και η Αγλαΐα, «Πέθανε και η κ. Αγλαΐα! Φώναξα. Ναι, πέθανε, μουρμούρισε η Ιφιγένεια. Όλοι μας κάποτε πεθαίνουμε, πεθαίνουμε...»¹¹⁴ αφού έχει προηγηθεί πρώτα και ο θάνατος του Ρωμύλου.

Η δεύτερη και ίσως σημαντικότερη γυναικεία παρουσία του κειμένου, είναι η κόρη του καθηγητή Χριστοφή, η Ιφιγένεια. Ο αφηγητής, Παύλος Δαμασκηνός, δίνει μια λεπτομερή περιγραφή για τη μορφή της κόρης περιγράφοντάς τη με τα παρακάτω λόγια: «Φορούσε, θυμούμαι, ένα απλό άσπρο λινό φουστάνι με δυο κόκκινα κουμπιά στο στήθος. Είχε ριγμένο στους ώμους της ένα κόκκινο μαντήλι με κίτρινες βούλες. Τα μπράτσα της είχαν ξεσκέπαστα ως απάνω». [...] «Η Ιφιγένεια ήτανε μια πολύ λεπτή κοπέλα, με λυγρή και σβέλτα, κορμοστασιά και με κάποια ακαθόριστη αγριάδα στο ύφος. Στιγμές-στιγμές, είχε κάτι το στυφό και το τραχύ. Ήταν ξανθή με γκριζα μάτια. [...] μάτια μεγάλα, δυσανάλογα ίσως με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της, ανήσυχια και λαμπερά από τα αντιφλεγίσματα μιας πρόωρης και εντατικής ψυχικής ζωής».¹¹⁵ Στην περίπτωση της περιγραφής της Ιφιγένειας είναι εμφανές πως ο αφηγητής, Παύλος Δαμασκηνός, γίνεται λεπτομερέστατος, πράγμα που ενδεχομένως έχει σχέση με το βαθμό συμπάθειας και ενδιαφέροντος που τρέφει ο ίδιος απέναντι στο πρόσωπό της. Η Ιφιγένεια θα αποτελέσει τον χωρίς ανταπόκριση έρωτά του. Ο Παύλος δεν έχει γνωριστεί μαζί της προσωπικά, ούτε έχει νιώσει κάποια έλξη ως προς το πρόσωπό της· ταυτόχρονα όμως η εικόνα της του έχει μείνει ανεξίτηλη, χαραγμένη στη μνήμη του έως ότου ο αδερφός της και φίλος του Ρωμύλος θα τους γνωρίσει προσωπικά, τη στιγμή που ο πρώτος θα επισκεφθεί το σπίτι τους για να δει τον πατέρα τους και καθηγητή του Χριστόφορο Χριστοφή. «Την έβλεπα χρόνια στο δρόμο, χωρίς να έχω διακρίνει απάνω της καμία ιδιαίτερη έλξη» [...] «Την αδελφή μου την ξέρεις; - Εξ' όψεως, αποκρίθηκε κι η

¹¹³ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 92.

¹¹⁴ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 116.

¹¹⁵ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 19-20.

Ιφιγένεια». ¹¹⁶ Ο Παύλος νιώθει άβολα και αμήχανα σ' αυτή την πρώτη του προσωπική γνωριμία με την Ιφιγένεια. Όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Άρχισα κι εγώ να μετανοώ για την επίσκεψή μου*». ¹¹⁷ Έχει την αίσθηση πως η Ιφιγένεια του φέρεται περιπαικτικά. «*Θεώρησε όμως περιττό να μου δώσει το χέρι της κι ο τόνος της φωνής της μου φάνηκε κοροϊδευτικός*». ¹¹⁸ Όποια και αν είναι η στάση της απέναντι στον Παύλο, που στα είκοσι του χρόνια δεν είναι αγνός και έχει ερωτικές εμπειρίες με γυναίκες αγοραίου έρωτα, εκείνος αισθάνεται γοητευμένος γιατί η ίδια ήταν «*παράξενη και ακατανόητη*»· για τον αφηγητή-ήρωα η Ιφιγένεια είναι μια ύπαρξη αέναη, άπιαστη. Το συναίσθημά του για εκείνη συνεχώς είναι καταπιεσμένο και ανανταπόδοτο παραμένει όμως μέσα στην ψυχή του άσβεστο. Ποτέ μέχρι που γνώρισε την Ιφιγένεια καμία δεν τον είχε συγκινήσει τόσο, καμία δεν του είχε προκαλέσει καρδιοχτύπι, ούτε είχε ερωτευθεί αληθινά. «*Δεν είχα ποτέ μου αποκτήσει μια γυναίκα που να με συγκινεί βαθύτερα... δεν είχα, άλλωστε, ερωτευθεί σοβαρά ως τότε*» ¹¹⁹.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ο ήρωας έχει μια επαφή με την Ιφιγένεια, που του δημιουργεί ένα σύνολο ανάμεικτων συναισθημάτων, λατρείας, μίσους, πόνου, έρωτα. Η Ιφιγένεια για τον Παύλο είναι μια οπτασία, ένα πρόσωπο μυθικό, βγαλμένο από παραμύθι. Δεν μπορεί με τίποτα να αντισταθεί στην ομορφιά της. «*Κι είταν τρομερά ωραία· γιατί είναι ωραία με μια ομορφιά διαβολική, μακρινή και ακατανόητη*» ¹²⁰. Σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου: «*Η Ιφιγένεια μέσα στο ανδρικό φαντασιακό είναι φορέας θανάτου γιατί αρνείται να παραδοθεί στην ασφάλεια, την άνεση και την προστασία της μικροαστικής ηθικής, επιλέγοντας την μοναξιά και τελικά, μετά από πολλές περιπέτειες στη ζωή της, το θάνατο.*» ¹²¹ Παρά τις περιστασιακές εκρήξεις που ο ίδιος έχει, ο έρωτάς του για το αντικείμενο του πόθου του, τον οδηγεί σ' έναν λανθάνοντα ενθουσιασμό. Ο ίδιος αναφέρει ότι: «*την εχθρευόμουν τώρα αληθινά, γιατί ζούσε ανάμεσα σ' αυτούς τους παράξενους ανθρώπους, γιατί μου είχε φερθεί με τόσο περιφρονητική αδιαφορία, γιατί είχε γίνει αιτία να δαρθώ στο δρόμο*

¹¹⁶ Θεοτοκάς, Γ, ο.π. σελ 19, 26.

¹¹⁷ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 26

¹¹⁸ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 26.

¹¹⁹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 43, 58.

¹²⁰ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 68.

¹²¹ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 16.

σαν αλήτης. Μα την εχθρευόμουν πρώτα-πρώτα γιατί με είχε γοητεύσει»¹²²[...] «Η επαφή μου με το σώμα της Ιφιγένειας ήταν μαγευτική και οδυνηρή. Ήταν μια μεγάλη και ανήσυχη χαρά που με γέμιζε ολόκληρο και με πλημμυρούσε, μια απέραντη τρυφερότητα και συμπόνια που τη θόλωνε κιόλας το πάθος.[...] τη λυπόμουν και την ποθούσα. Ποθούσα με μια δύναμη που δεν είχα νιώσει ποτέ και με κάποιο αίσθημα ιεροσυλίας...»¹²³[...] Ο ήρωας απέναντι σε αυτή τη γυναικεία παρουσία, στην ομορφιά της και συνάμα τον σκοτεινό της χαρακτήρα, αισθάνεται «νικημένος οριστικά, ανάξιος να την αγγίξει» και συνεχίζει λέγοντας: «μια γυναίκα που σχημάτιζε τριγύρω της έναν αέρινο, μα αδιάβατο φραγμό»¹²⁴. Ο αφηγητής-ήρωας μέσα απ' το απόσπασμα αυτό, δίνει στην Ιφιγένεια το διπλό ρόλο γυναίκα-μητέρα. Η γυναίκα απ' την στιγμή που γίνεται μητέρα, εξιδανικεύεται, αλλάζει, αποκτά σεβασμό απ' το ανδρικό φύλο. Η γυναικεία της πλευρά φαίνεται σαν να μην υπάρχει πια: αφού γίνει μητέρα πορεύεται πλέον πάντα σε σχέση με το παιδί της, και όχι μόνη της. Η μητρότητα ως ρόλος χαρακτηρίζεται από αντιφατικότητα. Από τη μια αποδίδεται ως ένα βάρος που σηκώνει η γυναίκα, και από την άλλη η δυάδα μητέρας παιδιού παρουσιάζεται ως η απόλυτη σχέση. Η ερωτική συνένωση μοιάζει να είναι απαγορευτική, αφού πια έχει γίνει μητέρα με αποτέλεσμα στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Παύλος να νιώθει πως δεν θα μπορέσει να ευτυχίσει, να έχει μέλλον μαζί της. Η Ιφιγένεια εξαιρείται μέσα απ' τον αφηγητή-Παύλο και αποκτά μια κεντρική θέση στο πάνθεον των φορέων του *Δαιμονίου*.

Ο αναγνώστης καθώς περιηγείται στις σελίδες του *Δαιμονίου*, συναντά και έναν άλλο μυθιστορηματικό χαρακτήρα, τον Τζιν, ο οποίος, εκτός απ' τον Παύλο, είναι ερωτευμένος με την Ιφιγένεια. Οι δύο νεαροί τρέφουν έντονα αισθήματα για την κοπέλα χωρίς όμως ανταπόκριση. Ο ένας οδηγείται στην αυτοκτονία και ο άλλος καταφέρνει να εκφράσει τα συναισθήματα του μετά από χρόνια. Όλοι οι άντρες επιθυμούν να την παντρευτούν και της κάνουν κατ' εξακολούθηση προτάσεις, τις οποίες η ίδια απορρίπτει. «*Μα τι μου βρίσκετε τέλος πάντων; Ρώτησε στον ίδιο τόνο;*»¹²⁵ Η Ιφιγένεια παρουσιάζεται ως μια δυναμική γυναίκα που όπως και η μητέρα της είναι ευαισθητοποιημένη με την τέχνη. Η μητέρα της αγαπά το τραγούδι και η ίδια την ποίηση και το θέατρο. Είναι μια γυναίκα ασυμβίβαστη που πάει κόντρα στο ρεύμα της εποχής. Αρνείται τον έρωτα, την αγάπη, την ασφάλεια και την

¹²² Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 43.

¹²³ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 58.

¹²⁴ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 68.

¹²⁵ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 68.

ευτυχία που ενδεχομένως ένας γάμος μπορεί να της προσφέρει· εναντιώνεται σε όσους προσπαθούν να την πείσουν για το αντίθετο. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Δε θέλω αγάπη. Δεν έχω ανάγκη από τις καρδιές σας. Τι μου τις χαρίζετε; Τι να τις κάμω; Πηγαίνετε να τις δώσετε εκεί που παρακαλούν, που κλαθμυρίζουν, που ζητιανεύουν για αγάπη, για στοργή, για ευτυχία. Ο κόσμος είναι γεμάτος ζητιανιά. Τι έρχεστε σε μένα;»*¹²⁶ Στους άνδρες ξυπνά γλυκά, τρυφερά συναισθήματα. Ο Τζιν πέφτει στη γοητεία της. Της μαθαίνει αγγλικά αλλά δεν αργεί να την ερωτευθεί σφόδρα. Η Ιφιγένεια τον απορρίπτει και αυτός καταλήγει να έχει τραγικό τέλος, αφού πνίγεται στη θάλασσα. Η θάλασσα για τον Τζιν μοιάζει να γίνεται μητέρα-γη για εκείνον που θα τον λυτρώσει από όσα τον βαραίνουν. Για το στοιχείο της θάλασσας έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις. Συγκεκριμένα η Αναγνωστοπούλου αναφέρει: *«το τοπίο εν γένει αλλά και το θαλάσσιο τοπίο δεν είναι τόσο η περιγραφή ενός περιβάλλοντος όσο ένας πολύσημος ποιητικός τόπος, που υποδεικνύει τρόπους μεταμόρφωσής του, ενδίδει την άρση του διαχωρισμού αισθητού και νοητού και δίδει το αίσθημα της αυθεντικής ζωής που κρυσταλλούται στο τοπίο. Επομένως όταν περιγράφεται ένας τόπος γνώριμος στον αναγνώστη, η περιγραφή αφίσταται της έννοιας της αντικειμενικότητας, γιατί ο ποιητής βυθίζεται στο τοπίο όπως βυθίζεται στον τόπο του ασυνειδήτου για να ανελκύσει ψυχικά σημεία, πόθους, πάθη και αναμνήσεις.»*¹²⁷ Αναφορά στο τοπίο και πιο συγκεκριμένα στο υδάτινο στοιχείο συναντούμε στο κείμενο «*Τόπος Τοπίου*» του Ανδρέα Εμπειρικού. Η Αναγνωστοπούλου σημειώνει: *«Η θάλασσα στην εμπειρική χώρα είναι μία κινούμενη ανθρώπινη φυσιογνωμία, που η κίνησή της διέπεται από την αρχή της επιθυμίας και της ευχαρίστησης. Αυτή η κίνηση της επιθυμίας αναδιπλώνει το θαλάσσιο τοπίο μέσα στη γυναίκα και ξεδιπλώνει τα ‘τοπία’ του γυναικείου σώματος, προσδίδοντας γυναικεία μορφή στην ύλη και πληρώνοντας με ύλη τη γυναικεία μορφή και τα χαρακτηριστικά της». [...] Το θαλάσσιο τοπίο στον Εμπειρικό είναι δεμένο με παιδικές αναμνήσεις και βιώματα, αλλά και ο ασυνείδητος συμβολισμός ότι η θάλασσα είναι η μητέρα».*¹²⁸

Εκτός απ’ τον συμβολισμό της θάλασσας ως μητέρας, υπάρχει και μία άλλη ερμηνεία ως προς τη χρήση του τοπίου η οποία συμβάλλει στη διαμόρφωση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων στα έργα του Θεοτοκά. Όπως αναφέρει ο Αθανασόπουλος: *«Ο Θεοτοκάς περιβάλλει τους χαρακτήρες του Δαιμονίου- τους πρωταγωνιστές κυρίως- με ένα αδιόρατο*

¹²⁶ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 69.

¹²⁷ Αναγνωστοπούλου, Δ, (2007), *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα, σελ 288.

¹²⁸ Αναγνωστοπούλου, Δ, (2007), ο.π., σελ 290.

συμβολισμό που έχει σαν προφανή σκοπό το πλάτεμα της σημασίας τους και τη σύνδεση του συγκεκριμένου και περιορισμένου κόσμου τους με ένα κόσμο ευρύτερο.[...] Ο συμβολισμός αυτός του Θεοτοκά έχει ένα ρομαντικό χαρακτήρα μιας και συνεχώς προσπαθεί να προσδιορίσει ή και να ορίσει τους χαρακτήρες του σε σχέση με τον φυσικό κόσμο, που είναι όμως ένας φυσικός κόσμος γεμάτος κάποιο ακαθόριστο και υπερλογικό νόημα. Ο ουρανός, η θάλασσα, η νύχτα, το φεγγάρι μέσα στο Δαιμόνιο δίνουν συχνά την εντύπωση πως συμπληρώνουν, διαμορφώνουν, κατευθύνουν αλλά και σχολιάζουν τις πράξεις και τις διαθέσεις των χαρακτήρων». ¹²⁹ Η φύση εκτός από τόπο έλξης και ωραιότητας συνδέεται με τη γονιμότητα, αφού η φύση γεννά. ¹³⁰ Εντούτοις η σωρός του Τζιν δεν βρίσκεται ποτέ. «Το σώμα του δε βρέθηκε ποτέ. Θα το κύλησαν τα κύματα» ¹³¹ Η μικρή κοινωνία του νησιού διχάζεται με την απώλεια του Τζιν. Μια μερίδα του κόσμου πιστεύει πως ο Τζιν αυτοκτόνησε. Σ' αυτούς εντάσσεται και ο Παύλος. Πιστεύει ότι η Ιφιγένεια τον ώθησε στην αυτοκτονία. «Τη στιγμή που είδα την Ιφιγένεια στο λιμενοβραχίονα, η ιδέα της αυτοκτονίας ήταν τόσο ισχυρή στο νου μου που δε θα μπορούσα να ανεχτώ καμία διαφορετική γνώμη» ¹³². Άλλοι υποστηρίζουν πως ο θάνατός του ήταν ένα τυχαίο δυστύχημα.

Διαβάζοντας ο αναγνώστης το βιβλίο, φθάνει στο συμπέρασμα πως η Ιφιγένεια, πέραν από μήλον της έριδος είναι μια γυναίκα μόνη, που ζει στη δική της «μαγική» σφαίρα. Δηλώνει υπέρμαχος της αγάπης και της δίψας για ζωή. «Τι ωραία που είναι η ζωή, Θεέ μου! Πόσο αγαπώ τη ζωή!». Σ' αυτό το σημείο τίθεται ένα βασικό ερώτημα: ζει όπως ονειρεύεται και επιθυμεί η ηρωίδα μας ή βρίσκεται σε αδιέξοδο που εκφράζεται μέσα από την εικόνα του παγιδευμένου πουλιού; «Είταν σαν ένα πουλί των καταιγίδων, δαμασμένο και κλεισμένο σ' έναν ταπεινό ορνιθώνα». ¹³³ Ο Παύλος που αποφασίζει πλέον να την προσεγγίσει πια μόνο φιλικά αφού οι ερωτικές του προσπάθειες έχουν πέσει στο κενό, μας δίνει εν μέρει την απάντηση. Της λέει ότι ναι μεν αγαπά τη ζωή αλλά δεν της «δίνεται» και πως φοβάται το συναίσθημα του έρωτα. Δεν τον αφήνει να εμφιλοχωρήσει στη ζωή της. Η ηρωίδα απαντά

¹²⁹ Αθανασόπουλος, Β, (1986), *Οι μέθοδοι δημιουργίας χαρακτήρων και το δαιμόνιο*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστrolάβος/ Ευθύνης, σελ 81.

¹³⁰ Αναγνωστοπούλου, Δ., Τζαβάρας, Θ. (2006), *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Αντρέα Εμπειρίκου*. Αθήνα: Συναψεις, σελ 39.

¹³¹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 91.

¹³² Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 89.

¹³³ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 113.

στις υποθέσεις του Παύλου και τις αναιρεί. Δεν φοβάται τον έρωτα γιατί αυτός είναι «ο νόμος της ζωής»¹³⁴. Η ευτυχία είναι αυτή που την «παγώνει». Ωχριά απέναντί της. Η «τέλεια» ευτυχία του «αρμονικού και ικανοποιημένου ζευγαριού»¹³⁵ την τρομάζει. Τα λόγια αυτά της Ιφιγένειας αποτελούν ένα μέρος από ένα διάλογο που κάνει με τον Παύλο· μας δίνουν πληροφορίες για το πώς η ίδια έχει στο μυαλό της την ευτυχία και τις σχέσεις των ανθρώπων. Η θέση της αυτή διέπεται από ειλικρίνεια και αυθεντικότητα. Συχνά, όπως παρατηρεί ο Αθανασόπουλος σχετικά με τους χαρακτήρες και τους διαλόγους «*οι χαρακτήρες εκφράζουν ιδέες ή συναισθήματα που είναι ευρύτερα απ' αυτούς, και μη μπορώντας να τα εκφράσουν με πληρότητα και πιστότητα, χάνει ο λόγος τους την αυθεντικότητά του και αυτοί γίνονται απλά φερέφωνα κάποιων ιδεών ή συναισθημάτων*».¹³⁶

Ο Τζιόβας αναφέρει πως ένα μεγάλο μέρος των μυθιστορηματικών προσώπων του Θεοτοκά στη δεκαετία του '30 διακρίνονται για τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες και για τον ιδιότυπο ατομισμό τους. Πρόκειται για μια ατομικότητα ρομαντική που εμπεριέχει την αυτοκαταστροφή (Ρωμύλος), την εγωπάθεια, την ανταρσία και την αντιφατικότητα. Μόνο άτομα που χαρακτηρίζονται από ρομαντική κράση έχουν την όρεξη και την επιθυμία να φτάσουν στα έσχατα ή να αντισταθούν στη συμβατική ευτυχία και να αρνηθούν τη βολεμένη οικογενειακή ζωή.¹³⁷

Η συνέχεια της διήγησης μεταφέρεται στο Βόλο που η Ιφιγένεια βρίσκεται να είναι μέρος ενός μικρού, ασήμαντου θιάσου που δίνει θεατρικές παραστάσεις. Ο Παύλος μετά από την εξάχρονη παραμονή του στο εξωτερικό, επιστρέφει στην Ελλάδα και κάνει μια μικρή περιοδεία σε διάφορα μέρη (Κρήτη, Θεσσαλία κ. α.), προτού εγκατασταθεί στην Αθήνα μόνιμα. Στο Βόλο μαθαίνει πως εκείνη παίρνει μέρος σε μια παράσταση και πηγαίνει να παρακολουθήσει. Εφτά χρόνια έχουν μεσολαβήσει απ' την τελευταία τους συνάντηση. Η Ιφιγένεια που αντικρίζει ο Παύλος δεν έχει καμία σχέση με την Ιφιγένεια που είχε ερωτευθεί. Η γυναίκα της ζωής του έχει χάσει την αίγλη της. «*Δεν την αναγνώρισα αμέσως. [...] Κι αυτή αληθινά είχε αλλάξει· μου φάνηκε σαν πιο υψηλή απ' ό,τι την ήξερα και με κάτι το κουρασμένο*

¹³⁴ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 80.

¹³⁵ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 80.

¹³⁶ Αθανασόπουλος, Β, (1986), *Οι μέθοδοι δημιουργίας χαρακτήρων και το δαιμόνιο*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/Ευθύνης, σελ 79.

¹³⁷ Τζιόβας, Δ, (2005), *Η μυθιστορηματική πορεία του Γιώργου Θεοτοκά: Άτομο, Ιστορία, Μεταφυσική*, Νέα Εστία, τχ 1784, σελ 869.

και το φθαρμένο στην μορφή της, με κάποιο ύφος πεπειραμένης γυναίκας που αρχίζει να μαραίνεται»¹³⁸. Ο Παύλος εξακολουθεί να την αγαπά και της προτείνει για άλλη μια φορά να παντρευτούν. Η ίδια αρνείται κατηγορηματικά. Δεν μπορεί να δεχτεί, γιατί έχει κατανήσει μια πόρνη, μια ηθική πόρνη. Η πληθώρα, η εναλλαγή ερωτικών συντρόφων την καθιστά στο μυαλό και στη συνείδησή της ανήθικη, ανάξια να βρεθεί παντρεμένη στο πλευρό του Παύλου. «Δεν είμαι μια γυναίκα που την παντρεύονται, είπε δυνατά. Κατάλαβέ με, έχω πάρει την κάτω βόλτα. Έχω ξεσκιστεί, έχω εξευτελιστεί. Είμαι γυναίκα όλου του κόσμου»¹³⁹. Η μαχητική, δυναμική πλευρά της Ιφιγένειας φωτίζεται μέσα απ' το κείμενο. Είναι σκληρή με τον εαυτό της μα συνάμα και ρεαλίστρια. Δεν είναι μια γυναίκα που μπορεί να σταθεί επάξια στο πλευρό του Παύλου. Ούτε και να του «καταστρέψει» τη ζωή αφού ο χρόνος ζωής της είναι λιγοστός εξαιτίας της αρρώστιας της. Γνωρίζει τη μοίρα της και δε θέλει να την μεταβάλει παρά μόνο να την σεβαστεί και να την ακολουθήσει. «-Ας ακολουθήσουμε την μοίρα μας ως το τέλος! Είπε. Και επανέλαβε με τραχύτητα, με κάποια κακία: -Ως το τέλος! Ως το τέλος!...»¹⁴⁰. Η μυθική Ιφιγένεια, έκφραση του απόλυτου και του τραγικού, ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της σύγχρονης Ιφιγένειας Χριστοφή, η οποία θέλησε να ξεπεράσει τα ανθρώπινα όρια της και τιμωρήθηκε. Ήταν μια γυναικεία φιγούρα γεμάτη τόλμη, συγχρόνως όμως ατίθαση και ασυμβίβαστη. «Αισθάνομαι ότι όλος ο κόσμος είναι δικός μου. Καταλαβαίνεις: Πως μπορώ λοιπόν να σταματήσω σε τούτο ή σ' εκείνο; να πως αυτό μου αρκεί ...είμαι μέσα σ' όλα και τα ξεπερνά όλα και πετώ...»¹⁴¹. Το τέλος έρχεται αμείλιχτο, τραγικό. Η Ιφιγένεια πεθαίνει σ' ένα σανατόριο της Θεσσαλονίκης, τελείως μόνη και άσημη. Αποδεχόμενη τη μοίρα της φεύγει απ' τη ζωή χωρίς να έχει υλοποιήσει καμία απ' τις επιδιώξεις της. Η πορεία της έφτασε μόνο στις μικρές σκηνές των επαρχιών να απαγγέλει Σαίξπηρ που τόσο πολύ αγαπούσε. Με το θάνατό της κλείνει ο κύκλος των απωλειών της ιδιόρρυθμης οικογένειας Χριστοφή που η μικρή κοινωνία της Χίου δεν ήταν ικανή να κατανοήσει, και που στο τέλος «έσβησε», αφήνοντας πίσω μόνο τον «Βενιαμίν» της Θωμά. Μιας οικογένειας που όλοι πίστευαν πως είχε το Δαιμόνιο.

Ο Παύλος συνεχίζει τη ζωή του, παντρεύεται «συμβατικά» και αποκτά τέσσερα παιδιά. Δεν αναφέρει ποτέ τίποτα στη γυναίκα του για την Ιφιγένεια. Εντούτοις οι μνήμες

¹³⁸ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 112.

¹³⁹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 116.

¹⁴⁰ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 118-119.

¹⁴¹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 81-82.

αυτής της σχέσης με την οικογένεια, που είχε συνάψει ο ήρωας του μυθιστορήματος, είναι βαθιά χαραγμένες μέσα του επιδρώντας στην ψυχολογία του πράγμα που δηλώνεται όταν έρχεται αντιμέτωπος με τη φωτογραφία της νεαρής τότε Αγλαΐας, μητέρας της Ιφιγένειας μετά από πολλά χρόνια. Ειδικότερα στο κείμενο αναφέρεται: «μου φάνηκε την στιγμή εκείνη πως έβλεπα την Ιφιγένεια. Υπήρχε κάτι στο βλέμμα και στο χαμόγελό των δύο γυναικών [...] ένας ολόκληρος κόσμος συναισθημάτων και ονείρων, μια απαρχή ψυχικής ζωής, που εγώ ήξερα ποια έμελλε να είναι η κατάληξή της».¹⁴² Μέσα από αυτή την περιγραφή, αντιλαμβανόμαστε ότι ο ήρωας εξιδανικεύει τη γυναίκα, με αφορμή την φωτογραφία, ταυτίζει τις δύο γυναίκες μητέρα και κόρη και συνδέει το πρότυπο της ιδανικής γυναίκας, της μητέρας με την κόρη που του προκαλεί πόνο εξαιτίας του ανεκπλήρωτου έρωτα που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Η ταύτιση αυτή μεταξύ των δύο γυναικών, μετατρέπει την ενόρμηση της σεξουαλικότητας σε ενόρμηση που συνδέεται με τον θάνατο.¹⁴³

Για μια ακόμη φορά, αντιλαμβανόμαστε ότι στα μυθιστορηματικά έργα του Θεοτοκά, οι γυναικείες παρουσίες περιγράφονται ως γυναίκες χειραφετημένες, γοητευτικές ως μορφές, με υψηλή κοινωνική και οικονομική θέση. Άλλοτε οι γυναικείες αναπαραστάσεις είναι φιγούρες συναισθηματικές, ερωτικά ινδάλματα, χαρακτήρες ασθενικοί ή ανύπαρκτοι με ελάχιστες εξαιρέσεις, ενώ εκπέμπουν μια παντοδυναμία που πηγάζει από τη φαντασία, η οποία όμως δεν τις εξαιρεί από το γεγονός ότι είναι γυναίκες θυσιαζόμενες.¹⁴⁴ Στα *Τετράδια Ημερολογίου* ο συγγραφέας Θεοτοκάς αναφέρει πως η Ιφιγένεια του *Δαιμονίου* είναι ο προάγγελος του γυναικείου τύπου που αντανακλάται στο μέλλον.

3.4 Η γυναικεία παρουσία στο μυθιστόρημα *Λεωνής*

Το μυθιστόρημα *Λεωνής* είναι το τρίτο κατά σειρά «συγγραφικό παιδί» του Θεοτοκά. Το προς ανάλυση έργο γράφτηκε πολλά χρόνια αργότερα από τα γεγονότα που εξιστορούνται και έτσι ο συγγραφέας γράφει, μάλλον, σε έναν πιο ήρεμο τόνο, με κάποια αποστασιοποίηση, επιστρέφοντας στις αναμνήσεις του: «Είμαι βέβαιος ότι στις προσωπικές

¹⁴² Θεοτοκάς, Γ, ο.π σελ 131.

¹⁴³ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 16.

¹⁴⁴ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 16-17.

αναμνήσεις του καθενός, υπάρχει κάτι που μας ενδιαφέρει όλους»¹⁴⁵, αναφέρει ο συγγραφέας. Σύμφωνα με τον Θεοτοκά, ο καθένας από εμάς μπορεί να βρει ένα κομμάτι του εαυτού του στη ζωή των άλλων. Γράφοντας, λοιπόν, τις αναμνήσεις του προσφέρει στους αναγνώστες του τη δυνατότητα ν' ανακαλύψουν κομμάτια από τη ζωή τους, μέσα από τον καθρέφτη της δικής του προσωπικής ζωής.

Ο Λεωνής αποτελεί, θα μπορούσε να πει κανείς, το «προσωπείο» του Θεοτοκά, που περιλαμβάνει αυτοβιογραφικές αναφορές. Είναι ένα έργο «εξομολογητικό», όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει. Εξομολογείται γεγονότα και βιώματα από την προσωπική του ζωή και τον τρόπο που μεγάλωσε, καταγράφει μνήμες από την παιδική και εφηβική του ηλικία που κατά κάποιο τρόπο αποτελεί ένα ντοκουμέντο του τρόπου με τον οποίο μετασχηματίζεται ένας νέος, επηρεασμένος από τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα εκείνης της εποχής. Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει: « Η ρεαλιστική αναπαράσταση της ζωής, αποκτά αξία στο μυθιστόρημα όταν συνοδεύεται και από ένα προσωπικό όραμα του κόσμου που αποκαλύπτει την ατομική ματιά και την ξεχωριστή ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα».¹⁴⁶

Ο Λεωνής είναι ένας ευαίσθητος έφηβος που έζησε και διαμορφώθηκε κάτω από τη σκιά του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. Ο Θεοτοκάς γράφει τον Λεωνή μια εικοσαετία μετά από την εφηβική του ηλικία όπου έζησε στην Κωνσταντινούπολη, την πόλη όπου και γεννήθηκε. Βρίσκεται πλέον σε μια ηλικία ώριμη όπου μπορεί να αναπολήσει ήρεμα και με καθαρό μυαλό τα βιώματα της εφηβικής του ηλικίας καθώς διαμόρφωνε τον χαρακτήρα του και βρισκόταν σε εσωτερικό αναβρασμό, επιδιώκοντας να δώσει νόημα σε αυτά.¹⁴⁷

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος είναι μια κατάσταση που επηρεάζει και καθορίζει τον συγγραφέα Θεοτοκά. Ο ίδιος, στο σημείωμα του βιβλίου του, αναφέρει: «Όταν βάλθηκα να γράφω το Λεωνή... το μόνο που ήξερα με βεβαιότητα (και μάλιστα δεν μπορούσα να σκεφτώ άλλο τίποτα) είτανε πως άκουα τον Πόλεμο να πλησιάζει»¹⁴⁸. Ο πόλεμος είναι αυτός, τελικά, που ορίζει τις συντεταγμένες του και καθορίζει τα δεσπόζοντα στοιχεία που διαμορφώνουν την προσωπικότητα του ήρωα: «Ο έφηβος του βιβλίου μου έχει το πικρό προνόμιο να νιώθει τριγύρω του και εντός του την υπερένταση του ιστορικού ρυθμού. Αισθάνεται την παρουσία μέσα στην ατομική ζωή του της Ιστορίας.....την ώρα που

¹⁴⁵ Θεοτοκάς, Γ. (1999). «Οι μεταπολεμικοί», περιοδικό: Νέα Εστία, Τ.χ. 1718, Τμ 146, σελ 595-620.

¹⁴⁶ Τζιόβας, Δ. (1986). «Χρονολόγιο Γιώργου Θεοτοκά», Περιοδικό : Διαβάζω , Τ.χ. 137, σελ 8-12.

¹⁴⁷ Θέμελης, Γ. (1973). «Γνωριμία με τον Θεοτοκά», Περιοδικό: Νέα Εστία, Τ.χ. 1114, Τμ 134, σελ 1614-1621.

¹⁴⁸ Θεοτοκάς, Γ. (2016). Λεωνής. 27^η έκδοση. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «εστίας», σελ. 179.

πραγματώνεται και χαράζει μίαν από τις μεγαλύτερες στροφές της»¹⁴⁹. Ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας του έργου περιλαμβάνει στοιχεία υποκειμενικά, παρουσιασμένα, όμως, μέσα απ' την ένταση και την παρόρμηση που η εφηβική ηλικία περικλείει. Ο αφηγητής ταυτίζεται με τον πρωταγωνιστή, εκτός από τα κεφάλαια ΙΖ' και ΙΗ' όπου ο αφηγητής είναι παντογνώστης.¹⁵⁰ Στο μυθιστόρημα υπάρχουν δύο παράλληλοι κόσμοι που συγχέονται. Από την μια πλευρά βρίσκεται η ανέμελη φύση της παιδικής ηλικίας, το παιχνίδι και ο έρωτας, στοιχεία που έρχονται να συγκρουστούν στην αντίπερα όχθη, με την αγωνία και τη σοβαρότητα του πολέμου.

Ο Λεωνής, μέσα από τη λησμονημένη μνήμη της εφηβικής του ηλικίας, διαμορφώνεται, ωριμάζει κάτω από τις συνθήκες του πολέμου, για αυτό άλλωστε το μυθιστόρημα αυτό αποτελεί ένα χαρακτηριστικό bildungsroman της εποχής. Μέσα από τα πρώτα βιώματα της τραυματικής εμπειρίας του έρωτα, εξιδανικεύει το γυναικείο πρόσωπο και, μέσα από μια συνδυαστική σχέση της ατομικότητάς του και μιας συλλογικής ιστορίας που αφηγείται, καταφέρνει να δημιουργήσει στον αναγνώστη συγκινήσεις, επιτρέποντάς του να δει τα γεγονότα με μια κριτική ματιά. Άλλωστε, η τριτοπρόσωπη αφήγηση δίνει αντικειμενική χροιά στο έργο και αποστασιοποίηση απ' τα δρώμενα. Έτσι, το ατομικό γίνεται συλλογικό. Επομένως, τα μυθιστορηματικά υποκείμενα γίνονται εκφραστές της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής, μαρτυρώντας τον τρόπο με τον οποίο οι έφηβοι της εποχής ωρίμασαν με κεντρικό γνώμονα τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.¹⁵¹

Κεντρικός άξονας του μυθιστορήματος αποτελεί η αγωνία του γένους για τις καταστάσεις της εποχής.¹⁵² Διάχυτο, κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, είναι το στοιχείο του έρωτα, της συγκίνησης και της νοσταλγίας, στοιχεία άμεσα συνδεδεμένα με την ενηλικίωση του πρωταγωνιστή. Ο Λεωνής είναι ένα μυθιστόρημα που εστιάζει στη διαμόρφωση του ήρωα μέσα από την ιστορική συγκυρία, την τέχνη και τον έρωτα. Η αφήγηση ξεκινά από τα παιδικά του χρόνια και ολοκληρώνεται στο στάδιο της ενηλικίωσης του.¹⁵³ Μέσα σε αυτήν την πορεία, ο έρωτας καταλαμβάνει μια μεγάλη θέση. Ο Λεωνής βιώνει έναν παθιασμένο

¹⁴⁹ Θεοτοκάς, Γ, ο.π., σελ 181.

¹⁵⁰ Αράγης, Γ. (1993). «Γ. Θεοτοκάς» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939). Τόμος Δ'. Αθήνα: Σοκόλης, σελ 17.

¹⁵¹ Σαχίνης, Α. (2000), *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*. 5 η έκδοση. Αθήνα: Εστία, σελ. 40-41.

¹⁵² Vitti, M. (2003), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, σελ 415.

¹⁵³ Τζιόβας, Δ. (2007), *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*. Αθήνα: Πόλις, σελ 98, 236.

έρωτα για την Ελένη Φωκά. Γρήγορα, όμως, βιώνει την απόρριψή της, αφού η ίδια φλερτάρει με όλους. Για τον Λεωνή, η Ελένη παραμένει ένα άπιαστο αντικείμενο του πόθου.

Παράλληλα, εξίσου σημαντική για την εξέλιξη του έργου είναι η παρουσία των γυναικείων και κοριτσίστικων αναπαραστάσεων. Υπάρχουν γυναικείες φιγούρες μέσα στο κείμενο που έχουν πρωταγωνιστικό, αλλά και δευτερεύοντα ρόλο.

Στις πρώτες σελίδες συναντάμε τη γιαγιά του Λεωνή « Γι' αυτό μια μέρα πήγε στη γιαγιά και της καυχήθηκε πως ήξερε ένα σωρό ποιήματα και όταν η γιαγιά ρώτησε «τί ποιήματα;» ο Λεωνής αποκρίθηκε: «Ερωτικά ποιήματα», κι αυτό το είπε από πονηριά για να πάρει λόγια[.....]. Τότε η γιαγιά του είπε: «Να μη το λες αυτό γιατί δεν είναι της ηλικίας σου»[.....]. « Αν τύχαινε να πας στο σπίτι του σε τέτοιες περιστάσεις, η γιαγιά σε υποδεχότανε στο προαύλιο με διάφορα γνεψίματα[.....] ¹⁵⁴. Έπειτα ακολουθεί η παρουσία της Κατίνας, της μαγείρισσας, «Η Κατίνα η μαγείρισσα είχε ιδιαίτερες πληροφορίες για διάφορα παράξενα περιστατικά που συνέβαιναν τις μέρες εκείνες. Είτανε λιγάκι σαν παραμύθι»¹⁵⁵ η οποία έρχεται συνεχώς σε αντιπαράθεση με τη συνάδελφό της τη Σεβαστή την καμαριέρα όσον αφορά τις πληροφορίες που έχουν για κάποια γεγονότα, καθώς και τον τρόπο που η καθεμιά τους τα ερμηνεύει. «Μα η καμαριέρα η Σεβαστή ήξερε τα πράγματα αλλιώς. Ο Αυστριακός σκότωσε το Σέρβο, έλεγε, για τούτο αγρίεψε η Ρωσία και θέλει να κάμει πόλεμο στην Αυστρία. Όχι απαντούσε η Κατίνα, όπως σου τα λέω εγώ είναι. Ο Σέρβος σκότωσε τον Αυστριακό κι η Αυστρία θέλει να κάμει πόλεμο στη Σερβία κι η Αρκούδα είπε πως όποιος πειράζει τη Σερβία θα τον χτυπήσει. Ρώσοι και Σέρβοι ένα σόι είναι, γι' αυτό υποστηρίζονται. Το ίδιο κι οι Χαρβάτες κι οι Μαυροβουνιώτες»[.....]. «Θυμόταν μιαν άλλη φορά που διαφωνήσανε για ένα ανάλογο ζήτημα, στα Θεραπειά, το περασμένο καλοκαίρι, σχετικά μ' εκείνο το πελώριο μαύρο βαπόρι που περνούσε στο Βόσπορο. Η Κατίνα έλεγε πως η σημαία του είτανε ρωσική, η Σεβαστή έλεγε πως ήταν γερμανική, ενώ ο Λεωνής ήξερε πολύ καλά πως είτανε γαλλική». ¹⁵⁶

Παρόμοιες διαφωνίες φαίνονται να έχουν και οι τρεις θείες του Λεωνή, η θεία Λοξή, η θεία Ραλλού και η θεία Μαρκέλλα, με τον παππού και τον θείο Τζανή: «Όμως, σε λίγες μέρες, έγινε στην τραπεζαρία μεγάλο συμβούλιο για το ίδιο ζήτημα. Ο παππούς, ο θείος Τζανής, η θεία Λοξή, η θεία Ραλλού, η θεία Μαρκέλλα είχαν ανοίξει απάνω στο τραπέζι το χάρτη της Ευρώπης και χειρονομούσαν και φώναζαν: - Από δω θα περάσουν! – Όχι, από δω είναι ο

¹⁵⁴ Θεοτοκάς, Γ. (2016). Λεωνής, 27η έκδοση. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «εστίας», σελ 8, 9, 10.

¹⁵⁵ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 12.

¹⁵⁶ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 12-13.

δρόμος, ο φυσικός δρόμος, ο ιστορικός δρόμος, ο δρόμος όλων των επιδρομών!»¹⁵⁷. Παρακάτω δίνεται μια περιγραφή, μετά το πέρας της προαναφερόμενης λογομαχίας, σχετικά με την ηλικία, την εξωτερική εμφάνιση και την ένδυση που οι θείες είχαν: «Οι τρεις θείες, μεσόκοπες και καθώς-πρέπει σφιγμένες και τεντωμένες μες σε μεγάλους κορσέδες, με γιακαδάκια που τους σκέπαζαν ολότελα το λαιμό, με μακριά μανίκια και λίγη δαντέλα στην άκρη των μανικιών»¹⁵⁸. Η περιβολή που οι θείες έχουν, καταδεικνύει μια σεμνότητα την οποία οι γυναίκες εκείνης της εποχής είχαν, εναρμονισμένη απόλυτα και με την ηλικιακή ομάδα, στην οποία ανήκαν. Φανερό είναι συνάμα η συναισθηματική εκδήλωση των γυναικών που λυπούνται για τις ανθρώπινες απώλειες, ανεξαρτήτως στρατοπέδου: «Η θεία Μαρκέλλα αναστέναζε βαθιά και είπε: - Τα καημένα τα παλληκάρια!»¹⁵⁹, όπως και η συμπόνια προς τις μητέρες για την απώλεια των παλικαριών τους, μετά από την έκβαση των ιστορικών γεγονότων: « Η θεία Ραλλού αναστέναζε και αυτή και πρόσθεσε: - Οι καημένες οι μητέρες!»¹⁶⁰.

Όσο εξελίσσεται η διήγηση, προστίθενται και άλλες γυναικείες φιγούρες, αυτή τη φορά πιο «δροσερές», πιο «ανάλαφρες», πιο νέες, που με την παρουσία τους δίνουν μια ευχάριστη νότα στο κείμενο σε συνδυασμό με τα όμορφα σημεία της Κωνσταντινούπολης (πχ κήπος του Ταξιμιού), αποχρωματίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο το γκριζο τοπίο του πολέμου. Στον κήπο του Ταξιμιού ο Λεωνής συναντά με χαρά τις δύο αδελφές Ίντα και Τζίλντα, ιταλικής καταγωγής, καθώς και την Λουΐζα τη Γαλλίδα: «Εκεί συναντούσες και τις δύο Ιταλίδες αδελφές, την Ίντα και την Τζίλντα, πάντα ντυμένες με όμοια ρούχα. Είτανε τόσο λεπτοκαμωμένες και μυγιάγγιχτες και τόσο γλυκές! Ο Λεωνής χαιρότανε σαν τις έβλεπε, μα δεν ήξερε τι να πει μαζί τους [...]. Εκεί παρουσιαζόταν καμιά φορά και η Λουΐζα η Γαλλίδα, ντυμένη με άσπρα δαντελένια φουστάνια, με τις μακριές καστανές μπούκλες της χυμένες στους ώμους της. Αυτή έκανε τη μεγάλη, διάβαζε μοναχή της ή μιλούσε με τις δασκάλες. Ο Λεωνής την πείραζε, είχε θάρρος μαζί της».¹⁶¹

Εν συνεχεία, στο πρόσωπο της νεαρής Νίτσας, αδελφής του συντρόφου-φίλου του Πάρη, ο νεαρός πρωταγωνιστής Λεωνής θα νιώσει το πρώτο του ερωτικό σκίρτημα: «...κι η

¹⁵⁷ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 15.

¹⁵⁸ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 17.

¹⁵⁹ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 17.

¹⁶⁰ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 17.

¹⁶¹ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 19-20.

αδελφή του, μικροκαμωμένη, σιγανή, μ' ένα πράσινο σκουφί που της σκέπαζε τ' αυτιά και μ' ένα μουτράκι που είχες όρεξη να το χαϊδέψεις όπως χαϊδεύουνε τις γάτες.... Ο Λεωνής πρώτη φορά την έβλεπε και την αγαπούσε κιόλας. Χαιρότανε να περπατά μαζί της... συλλογιζότανε εκείνη την Κυριακή κι έλεγε σ' όλους στο σπίτι του, τι ωραία που είτανε... ήθελε πολύ να μιλήσει στον Πάρη γι' αυτό το ζήτημα, να του πει να ξαναφέρει την αδελφή του, μα ντρεπότανε και δεν του έλεγε τίποτα. Μονάχα καμιά φορά τη νύχτα στο κρεβάτι του... σαν έσβηνε το φώς,..... ψιθύριζε στον εαυτό του την παράξενη λέξη κόρτε »¹⁶². Το ερωτικό αυτό «ξύπνημα», θα μείνει στη σφαίρα του πλατωνικού θα μπορούσαμε να πούμε, αφού ο ίδιος ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται δειλός απέναντι στο συναίσθημα, στον ενθουσιασμό που νιώθει με το που αντικρίζει τη νεαρή Νίτσα.

Όσο εξελίσσεται η αφήγηση του Λεωνή παρεμβάλλονται ξανά οι φιγούρες της γιαγιάς Αρτεμισίας και της Κατίνας της μαγειρίσσας. Ο ήρωας φανερώνει να έχει ένα κάποιο «δέσιμο», θα μπορούσαμε να πούμε, με τη γιαγιά του, φαινόμενο σύνηθες στις ελληνικές οικογένειες, καθώς τα πρόσωπα του παππού και της γιαγιάς επηρεάζουν τρυφερά και παίζουν καταλυτικό ρόλο στο μέγλωμα των εγγονιών. Ιδιαίτερα η γιαγιά που συνδέεται στενά με το πρόσωπο της μητέρας, επηρεάζει θετικά ή αρνητικά το μέγλωμα, την ανατροφή του παιδιού. Εδώ ο πρωταγωνιστής μας δείχνει να έχει οικειοποιηθεί μια αγαπημένη της συνήθεια, κάτι που οι συνομήλικοι του δεν είχαν «οι φίλοι του δεν αγαπούσαν τα λουλούδια είχαν το νου τους σε άλλα πράγματα»¹⁶³ την φροντίδα των φυτών. «Ο Λεωνής καταγινόταν πολύ με τις γλάστρες της γιαγιάς, κυρίως με τις γαρυφαλλίες, τις πότιζε, τις παρακολουθούσε, μετρούσε τα μπουμπούκια, ειδοποιούσε όταν άνοιγαν καινούρια λουλούδια»¹⁶⁴.

Έκδηλη είναι η κόντρα ανάμεσα στις δυο γυναίκες (την γιαγιά Αρτεμισία και την Κατίνα). Η γιαγιά είναι μια δυναμική γυναίκα, που κρατάει τα ηνία της οικογένειάς της, με «εξουσία» ως προς την διαχείριση διαφόρων θεμάτων: «Η γιαγιά έδωσε οδηγίες για να τοποθετηθούν τα μπαούλα κι οι βαλίζες στην κατάλληλη θέση,..... μπήκε-βγήκε είκοσι φορές κουδουνίζοντας τα κλειδιά της, φρόντιζε για όλα και στο τέλος είπε πως ήτανε ώρα να φάει κανείς το βρισκούμενο»¹⁶⁵. Η ίδια δεν αφήνει καμία κουβέντα της Κατίνας να πέσει κάτω. Ο λόγος της γιαγιάς απέναντι στη Κατίνα είναι αιχμηρός και επικριτικός. Συνηθίζει πάντα να

¹⁶² Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 27-28.

¹⁶³ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 34.

¹⁶⁴ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 34.

¹⁶⁵ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 39.

την «επαναφέρει στην τάξη». « Η Κατίνα δήλωσε πως δε θυμότανε άλλη φορά μια θεομηνία σαν κι αυτήν. Πολλές φωτιές είδα, είπε, και σεισμούς και σκοτωμούς, μα τέτοιο κακό δεν έχω ξαναδεί, σαράντα εννιά χρονώ γυναικά. – Χωρίς τα καλοκαίρια, είπε η γιαγιά».

Τέλος, έχουμε την παρουσία της Μικρασιάτισσας υπηρέτριας με την οποία ο Λεωνής συνάπτει σχέση αφότου έχει ολοκληρωθεί η σχέση του με την δεσποινίδα Ασημάκη-«Ένα διάστημα δεν είχε πλησιάσει κορίτσι. Ύστερα, είχε βουλευτεί προσωρινά με μια Μικρασιάτισσα υπηρέτρια... της θείας Μαρκέλλας, έκανε μαζί της ό,τι και με την δ. Ασημάκη και εύρισκε την ευχαρίστησή του».¹⁶⁶ Εν συνεχεία ο Λεωνής παρέα με το φίλο του το Δήμη, βρίσκουν κάτι κορίτσια που τα χαρακτηρίζουν «παρακατιανά» και περνούν την ώρα τους. Στην πορεία του κειμένου, έχουμε τις γυναίκες που ζουν στο ένδοξο Αμπανός- σοκάκ. Γυναίκες που δεν έχουν τα χαρακτηριστικά των γυναικών που ζουν στην Πόλη, αντίθετες με το ρεύμα της εποχής, ελευθέρων ηθών. Το Αμπανός όμως είχε τον «φιλελεύθερο» αυτό αέρα σαν περιοχή. «Μερικές γυναίκες στεκόντανε στις πόρτες ή στα παράθυρα, ντυμένες ελαφριά με χτυπητούς φιόγκους στο κεφάλι ή με καμιά κορδέλα δεμένη στο λαιμό. Είχανε τα χείλια και τα μάτια βαμμένα με ζωηρά χρώματα. Είχανε μάλιστα το θάρρος και καπνίζανε, έτσι φανερά, σε δημόσιο μέρος»¹⁶⁷ Η Πυθία είναι ένα ακόμα γυναικείο πρόσωπο που παρεμβάλλεται στην αφήγηση. Ο Λεωνής απευθύνεται σε εκείνη για να μάθει τα μελλούμενα. Παρουσιάζεται αμήχανος κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, Δεν έχει πρωτότερη εμπειρία. Η περιέργεια είναι εκείνη που τον στέλνει στην παράγκα της. Ίσως βαθιά μέσα του προσδοκά πως εκείνη θα τον βοηθήσει σχετικά με τον φλογερό, ανανταπόδοτο έρωτα που νιώθει για την Ελένη Φωκά. Η φιγούρα της Πυθίας συμπεριλαμβάνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που μια μάντισσα έχει. « Η Πυθία είτανε μια ηλικιωμένη γυναίκα, αδύνατη, μικροκαμωμένη, μ' ένα πρόσωπο πολύ λυπημένο. Είτανε ντυμένη με μια πράσινη ρόμπα, κι είχε τα μαλλιά της δεμένα μ' ένα τουλπάνι σαν κι αυτά που φορούσαν οι κομψές Τούρκισσες, που είχαν καταργήσει το γιασμάκι. Μα δεν είτανε Τούρκισσα καθόλου» ¹⁶⁸.

Στο υπό ανάλυση μυθιστόρημα πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν, όσον αφορά πάντα την ανάλυση της γυναικείας μορφής, δύο γυναικεία πρόσωπα που δεν είναι άλλα απ' την Ελένη Φωκά και απ' την Ιουλία Ασημάκη. Ο έφηβος Λεωνής συναντά τον απόλυτο έρωτα στο πρόσωπο της Ελένης Φωκά, χωρίς να είναι ο μόνος, αφού εκείνη αποτελεί μέλος της έριδος

¹⁶⁶ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 84.

¹⁶⁷ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 88.

¹⁶⁸ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 92.

και για τα υπόλοιπα έφηβα αγόρια αλλά και για τους άνδρες. Ο συγγραφέας σκιαγραφεί την προσωπικότητα της Ελένης ως μια γυναίκα-μυστήριο που γίνεται διακαής πόθος, έρωτας για τους άντρες, ανεξαρτήτως ηλικίας. Ο αφηγητής την περιγράφει ως μια γυναίκα «ωραία», - «η Ελένη Φωκά επί κεφαλής, ξεσκούφωτη, ξεμπράτσωτη και ξεκάλτσωτη, με τα ωραία, μεγάλα, μισόξανθα μαλλιά της χυμένα στις πλάτες»¹⁶⁹, που άλλοτε προκαλεί συναισθήματα ευτυχίας κι άλλοτε συναισθήματα δυστυχίας στα έφηβα αγόρια, ανάλογα με τον τρόπο που θα επιλέξει να τους συμπεριφερθεί: «Πέρασε δίπλα τους ελαφριά, σιγανή και κυρίαρχη. Τους κοίταξε και τους πέντε κατά πρόσωπο και, θαρρείς, από ψηλά. Σώπασαν όλοι τους μονομιιάς, σοβαρεύτηκαν για να δεχτούν τη γοητεία του περάσματος της.[...] Ο Λεωνής αισθάνθηκε κάτι να αδειάζει και να σφίγγεται στο βάθος του λάρυγγά του και στο στήθος του, όπως όταν σκύβει κανείς και κοιτάζει στο δρόμο από μεγάλο ύψος. [...] Κανείς δεν είχε σχολιάσει το πέρασμα της Ελένης Φωκά. [...] Δε θέλω να έχω σχέσεις με ένα κορίτσι που πηγαίνει και φιλιέται μ' όλο τον κόσμο.[...]είτανε δυστυχισμένος, δεν ήξερε γιατί».¹⁷⁰ Ακόμη και το βλέμμα της, όπως αναφέρει ο συγγραφέας, είναι κάθε φορά διαφορετικό, άλλοτε μακρινό και άλλοτε επίμονο. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Καθώς βρίσκεται ολομόναχος στο βουνό, υποθέτει κανείς ότι αποτελείται σ' ένα πρόσωπο φανταστικό, μυθικό, υπερκόσμιο ή τουλάχιστον σε καμιά προσωποποιημένη ιδέα»¹⁷¹. Ο αφηγητής δηλώνει έντονα την επιθυμία για ένα γυναικείο πρόσωπο, προσπαθώντας να δηλώσει την επιθυμία προς το ιδανικό, ένα ιδανικό που προσελκύει την επιθυμία των ανδρών. Γι' αυτό και σε πολλά μυθιστορήματα εκείνης της εποχής, βλέπουμε ότι τα ανδρικά πρόσωπα επιδιώκουν να επιτύχουν, να φτάσουν και να κατακτήσουν το γυναικείο ιδανικό, διαφορετικά αποδέχονται την ήττα τους. «Κυρία έχασα ό,τι είχα. Το βλέπεις επιστέφω σε σένα με άδεια χέρια. Πάρε με, σε παρακαλώ πολύ, να με πλάσεις όπως σου αρέσει, να με κάμεις ό,τι θέλεις, να γίνω δούλος σου, να σε υπηρετώ»¹⁷² και επιλέγουν να χαθούν παραδιδόμενοι στον ηρωικό θάνατο ενός πολέμου, αφού η αγάπη τους για το γυναικείο αυτό ιδανικό, της φαντασίωσης, αποδεικνύεται ανέφικτη¹⁷³. «Ο Παύλος

¹⁶⁹ Θεοτοκάς, Γ. ο.π. σελ 46.

¹⁷⁰ Θεοτοκάς, Γ. ,ο.π. σελ 56-57.

¹⁷¹ Θεοτοκάς, Γ., ο.π. σελ 175.

¹⁷² Θεοτοκάς, Γ., ο.π. σελ 176.

¹⁷³ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3,Αθήνα 2013, σελ 15.

Πρώιος δε σκοτώθηκε για τις ιδεολογίες, αποκρίθηκε ο Στασινός υπόκωφα. Ο Παύλος Πρώιος, αν σκοτώθηκε για κάτι, σκοτώθηκε για την Ελένη Φωκά»¹⁷⁴.

Επιπρόσθετα, στο μυθιστόρημα αυτό, βλέπουμε την εξιδανικευμένη εικόνα του γυναικείου προσώπου της Ελένης Φωκά, όπου όπως δηλώνεται και μέσα από τα λόγια ενός εκ των πρωταγωνιστών, του Παύλου Πρώιου, η επιθυμία για τον έρωτα του ιδανικού αυτού προσώπου, συνοδεύεται και από μητρικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα: *«Ο Παύλος Πρώιος ποτέ δεν έπαψε να την αγαπά από τότε που πρωτόνισε τον κόσμο. Δεν αγάπησε καμιάν άλλη στη ζωή του. Αυτή ήταν η μεγάλη αγάπη του, η μόνη αγάπη του»*.¹⁷⁵ Μέσα από το συγκεκριμένο απόσπασμα του μυθιστορήματος, είναι εμφανής ο υπαινιγμός του συγγραφέα προς το μητρικό γυναικείο πρόσωπο. Υπάρχει λοιπόν μια άμεση σύνδεση ανάμεσα στη μητέρα, τη γυναίκα σε συνάρτηση με τον θάνατο, τον κίνδυνο και την απώλεια. Μέσα λοιπόν από την εξιδανίκευση της εικόνας της γυναίκας-μητέρας, υποδηλώνεται μια λίμπιντο που προσανατολίζεται προς τον θάνατο και κατ' επέκταση με ένα συμβολικό τρόπο στον ανεκπλήρωτο έρωτα και την αδυναμία εκπλήρωσης της φαντασίωσης του έρωτα, καταλήγοντας στο στοιχείο του τραγικού.¹⁷⁶

Συμπερασματικά, το μυθιστόρημα Λεωνής έχει ως βασική θεματική τη μετάβαση του πρωταγωνιστή από την εφηβική ηλικία προς την ωρίμαση και στη σταδιακή μετάβασή του προς την ενηλικίωση. Πραγματεύεται τη βιωματική εμπειρία του πρώτου έρωτα προς το γυναικείο πρόσωπο που στιγματίζει συναισθηματικά τον ήρωα του μυθιστορήματος και τις νεανικές του αναμνήσεις. Συγκεκριμένα ο συγγραφέας αναφέρει στο κείμενο: *«ο αέρας την έσερνε απαλά από το κίτρινο φουστάνι της και την πήγαινε στην τύχη»*. Το γυναικείο ιδανικό που φέρει το όνομα Ελένη Φωκά, αποτελεί μια νεαρή όμορφη και μοιραία κοπέλα που την ερωτεύονται όλοι οι νεαροί άντρες που ανήκουν στην ομάδα των προσκόπων. *«Φαίνεται πως αυτή η λόξα για την Ελένη Φωκά είτανε κάτι κολλητικό. Για τον Αδαμόπουλο μαθεύτηκε ύστερα πως είχε μια φωτογραφία της στο πορτοφόλι του. Θα την είχε κλέψει από κάποιον άλλον γιατί δε γνώριζε την Ελένη Φωκά προσωπικά.»*[...] *«Ο Μέντωρ πολύ πειράχτηκε, κόντεψε να αρχίσει τα κλάματα. Όλοι την αγαπούνε αποκρίθηκε. Ώστε μόνο εγώ δεν έχω το*

¹⁷⁴ Θεοτοκάς, Γ. (2016), *Λεωνής*, 27η έκδοση. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «εστίας», σελ 169.

¹⁷⁵ Θεοτοκάς, Γ., ο.π., σελ 170.

¹⁷⁶ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 15.

δικαίωμα να την αγαπώ;»¹⁷⁷. Παράλληλα όμως, αναπτύσσεται και μια άλλη σχέση ανάμεσα στον ήρωα Λεωνή και την δεσποινίδα Ασημάκη, η οποία μάλιστα είναι και μεγαλύτερη του ηλικιακά. Η δεσποινίδα Ασημάκη προσελκύει το ενδιαφέρον του ήρωα με το καλλίγραμμα σώμα της και τα χαριτωμένα φορέματά της, που ανάλογα πως «κινούνταν» πάνω στο κορμί της του διέγειραν τη φαντασία. *«Είτανε μεγάλη κοπέλα, είχε ένα πρόσωπο ζωηρό και ευχάριστο, φουσκωτά μαλλιά κι ένα δέρμα απαλότατο, σχεδόν διάφανο, που θαρρείς δεν το είχε δει ποτέ ο ήλιος», [...] «Έσκυβε όλη την ώρα προς την παλέτα για να πάρει χρώμα. Σε μια ορισμένη στιγμή Ο Λεωνής παρατήρησε ότι, μ' ένα τέτοιο σκύψιμό της, τραβήχτηκε τόσο πολύ το φουστάνι της ώστε μπορούσε να δει όχι μόνο τις γάμπες της, αλλά και μια καλτσοδέτα κι ένα δάχτυλο σάρκα απάνω απ' την καλτσοδέτα. Κι όταν γύρισε το σώμα της στην κανονική του θέση, το φουστάνι της έμεινε τραβηγμένο απάνω και εξακολουθούσαν να φαίνονται όλα αυτά τα μυστικά πράγματα»*¹⁷⁸. Ο Λεωνής προκειμένου να εξωτερικεύσει την εσωτερική του επιθυμία και το πάθος, εκτονώνεται στη ζωγραφική, κάτι που ωστόσο δεν είναι αρκετό. *«Ήθελε να σπάσει τους γύψους. Ήθελε να κάμει κακό. Ναι, θα μπορούσε να κάμει ό,τι χειρότερο, ό,τι πιο αισχρό περνούσε από το χέρι του»*¹⁷⁹, δηλώνοντας έτσι την εφηβική ένταση και τον θυμό που βιώνει ο έφηβος Λεωνής που ακόμη, λόγω του νεαρού της ηλικίας του, δεν μπορεί να κατανοήσει πλήρως τι είναι τα συναισθήματα που νιώθει απέναντι στο γυναικείο αυτό ιδανικό.¹⁸⁰ Κλείνοντας θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Λεωνής είναι ένα έργο που διαθέτει χάρη και τρυφερότητα, αναδεικνύοντας τις ιδεοληψίες της εφηβείας, ειδικά την τάση κατασκευής ενός μεγάλου έρωτα, που παραμένει δυστυχώς μονάχα μέσα στο κεφάλι του ήρωα-πρωταγωνιστή μας. Ο έρωτας που νιώθει ο Λεωνής για την Ελένη Φωκά είναι όμορφα δοσμένος, παρόλο που η ίδια του παραχώρησε μέσα στην ανεμελιά της μια βαρκάδα και έπειτα δεν γύρισε να τον ξανακοιτάξει.¹⁸¹

¹⁷⁷ Θεοτοκάς, Γ., ο.π., σελ 82-83.

¹⁷⁸ Θεοτοκάς, Γ., ο.π., σελ 62-63.

¹⁷⁹ Θεοτοκάς, Γ., ο.π., σελ 70.

¹⁸⁰ Σαχίνης, Α., (2000) *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα: Εστία.

¹⁸¹ Καστρινάκη, Α, *Κατασκευάζοντας την έμπνευση, στο Γιώργος Θεοτοκάς(1905-1966)- Εκατό χρόνια από την γέννησή του*, περιοδικό Νέα Εστία, τμ 158, τ.χ 1784, Αθήνα, 2005, σελ 914.

3.5 Η παρουσία του γυναικείου προσώπου στο έργο *Ασθενείς και Οδοιπόροι*

Το αναλυτικό μέρος της εργασίας μας, ολοκληρώνεται με την μελέτη, ως προς τη γυναικείες αναπαραστάσεις, με το μυθιστόρημα *Ασθενείς και Οδοιπόροι*. Το συγκεκριμένο έργο του Γεώργιου Θεοτοκά διαρθρώνεται σε δύο τόμους. Το δίτομο αυτό έργο πέραν του εξαιρετικού περιεχομένου του, παρουσιάζει και μια ενδιαφέρουσα εκδοτική ιστορία. Ο πρώτος τόμος, το πρώτο του μέρος δηλαδή με τίτλο *Ιερά Οδός* εκδόθηκε αυτοτελώς το 1950 και πραγματεύεται τα γεγονότα του ελληνογερμανικού πολέμου του 1941 ως την κατάρρευση του μετώπου και την οπισθοχώρηση των στρατιωτών. Στον πρόλογο του πρώτου μέρους, ο Θεοτοκάς σημειώνει: «*Νόμιζα πως είχα εξαντλήσει το θέμα μου και πως δεν είχα τίποτα να προσθέσω. Ορισμένοι φίλοι και αναγνώστες, μου είπαν ή μου έγραψαν πως το βιβλίο τους φαινότανε λειψό, ανολοκλήρωτο*» [...] «*...τα πρόσωπα δεν είχαν αναπτύξει όλες τις δυνατότητές τους*» [...] και συνεχίζει, «*Πέρασαν χρόνια χωρίς να πιάσω το βιβλίο στα χέρια μου. Μια μέρα, στην αρχή του 1962, σε ώρα σχόλης, βάλθηκα να το φυλλομετρώ χωρίς καμιά πρόθεση να καταγίνω ξανά μαζί του. Πηδώντας σελίδες και διαβάζοντας λίγο από δω και λίγο από κει, ξαναμπήκα στην ατμόσφαιρά του. Τότε, όλως διόλου απροειδοποίητα, είχα μια στιγμιαία διαισθητική σύλληψη: μονομιás είδα να διαγράφεται, στις γενικές της γραμμές, η τροχιά του κατοπινού βίου των προσώπων της “Ιεράς Οδού”*».¹⁸² Έπειτα απ’ αυτήν την συνειδητοποίηση προβαίνει στην συγγραφή του δεύτερου μέρους του μυθιστορήματος «*Το αρχείο του μοναχού Τιμόθεου*». Με το δεύτερο αυτό μέρος καλύπτει την περίοδο της κατοχής και τα γεγονότα του Δεκεμβρίου του 1944. Η αφήγηση εδώ μοιράζεται σε τέσσερα από τα πρόσωπα του βιβλίου και τη διαβάζουμε μέσα από τα προσωπικά τους, λίγο-πολύ, ημερολόγια. Το τρίτο και τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος τιτλοφορείται «*Οι επιζώντες*» και παρακολουθεί την κατοπινή τύχη των προσώπων του έργου, μετά δηλαδή το τέλος του εμφυλίου πολέμου. Το μέρος του βιβλίου «*Οι επιζώντες*» λειτουργεί περισσότερο με εσωτερικές εστιασεις, μέσα από τις σκέψεις και τους προβληματισμούς των ηρώων που διασώθηκαν, που αφηγούνται κρίσιμα περιστατικά της ζωής τους καθώς και σκέψεις τους με βαθιά τη θρησκευτικότητα για ορισμένους απ’ αυτούς.

Η πολυφωνική αφήγηση του δεύτερου μέρους δίνει και το στίγμα του συνολικού πλατύτερου πλέον μυθιστορήματος· πρωταγωνιστής δεν είναι ένα ή δύο από αυτά τα πρόσωπα, αλλά όλα μαζί καθώς συνθέτουν μια αρκετά αντιπροσωπευτική τοιχογραφία της

¹⁸² Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ α’, Εστία, Αθήνα, 2016, σελ, 7-8.

ελληνικής κοινωνίας των χρόνων του πολέμου, όπως την έζησε και τη γνώρισε ο ίδιος ο συγγραφέας. Προχωρώντας θα δούμε σε μια σύντομη αναφορά τα πρόσωπα του συγκεκριμένου έργου που φέρουν και όλο το βάρος της διαπραγμάτευσης του θέματος. Θα αναφερθούμε στα πρόσωπα, και των δύο φύλων και έπειτα θα εστιάσουμε στις γυναικείες αναπαραστάσεις. Η αφήγηση στον πρώτο τόμο παρουσιάζει τον Κυριάκο Κωστακαρέα. Κατάγεται από τη Μεσσηνία και από οικογένεια κοινωνικά ανώτερη. Κατοικεί με την μητέρα του (Δωροθέα) και τις αδελφές του (Φανή & Ξανθίπη) στην Αθήνα. Μαζί με την οικογένεια Κωστακαρέα ζει και εργάζεται στο σπίτι τους η υπηρέτρια ονόματι Λαμπρινή. Ακολουθεί ο Μαρίνος Βελής, που είναι και πρωταγωνιστής, αξιωματικός στο αλβανικό μέτωπο και στη συνέχεια στη Μέση Ανατολή, ο οποίος μετά το τέλος του πολέμου θα ντυθεί το μοναχικό σχήμα και θα μετονομαστεί σε μοναχό Τιμόθεο. Η Θεανώ Γαλάτη, κεντρικό πρόσωπο στο κείμενο, γνωστή ηθοποιός της εποχής και ερωτική σύντροφος του Βελή, θα εμπλακεί σε μια ερωτική ιστορία με τον γερμανό αξιωματικό Έρνστ Χίλλεμπραντ και θα εκτελεστεί από την ΟΠΛΑ (όπως η πραγματική ηθοποιός Ελένη Παπαδάκη). Ο Κυριάκος Κωστακαρέας και ο Θρασύβουλος Δράκος, δεν θα προλάβουν να ολοκληρώσουν τη στρατιωτική τους εκπαίδευση και να πολεμήσουν εναντίον των Γερμανών, αλλά θα οργανωθούν ο ένας στο ΕΑΜ και ο άλλος στον ΕΔΕΣ και θα βρεθούν σε αντίπαλα στρατόπεδα μετά το τέλος της κατοχής. Η Μαριέτα είναι η σύζυγος του Θρασύβουλου Δράκου με τον οποίο έχει αποκτήσει δυο παιδιά. Έπειτα συναντούμε την Αμαλία που αρχικά εργάζεται ως σερβιτόρα στην ταβέρνα ο «Γέρος του Μωριά» αλλά στην πορεία η ζωή της αλλάζει, αφού παντρεύεται τον Σκωτσέζο πρώην αξιωματικό Ντάγκλας Μακ Ντάγκλα και ανοίγουν δικό τους εστιατόριο το οποίο διοικεί αποκλειστικά η Αμαλία. Η Ιολάντα, η χορεύτρια είναι μια ακόμα φλογερή γυναικεία παρουσία που ξετρελαίνει τον Φρίξο Αυγουστή. Η Χάιδη είναι η γυναίκα του Αγησίλαου Παντελίδη που εμφανίζεται στον δεύτερο τόμο των *Ασθενών και Οδοιπόρων*. Η Ντόροθυ είναι ένα πρόσωπο ακόμα, σύζυγος του πρώην διμοιρίτη Φρίξου Αυγουστή. Τέλος ο Βαρδέκης με σύζυγό του τη Σούζυ Παρλαμπά και την Αναμπέλλα επίσημη ερωμένη του συνεργάζεται, απ' ό,τι φαίνεται, με τους Γερμανούς κατακτητές, αλλά στρέφεται προς τους Άγγλους, γίνεται πράκτορας τους, όταν αλλάζουν τα πράγματα.

Ο τίτλος του μυθιστορήματος δεν είναι τυχαίος, καθώς το έργο αναφέρεται σε μια δύσκολη εποχή με ασταθείς κοινωνικές και πολιτικές ζυμώσεις. Ο συγγραφέας Θεοτοκάς έτεινε πάντα στα μυθιστορήματα του να δίνει μεγαλύτερη έμφαση στον εσωτερικό κόσμο

των πρωταγωνιστών του και στις ψυχολογικές τους διαθέσεις και λιγότερο στην περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης αυτών. Τον ενδιέφερε κυρίως μέσα από τις ιστορίες του να δίνει στους αναγνώστες του την πραγματική εικόνα του κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου στα οποία διαδραματίζεται η ιστορία που αφηγείται καθώς και τις εμπειρίες που βιώνουν οι πρωταγωνιστές των έργων του. Στο εν λόγω μυθιστόρημα, βλέπουμε ότι οι ήρωες επηρεάζονται δραματικά από τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις καθώς ο πόλεμος στερεί από τους πρωταγωνιστές αγαπημένα τους πρόσωπα. Οι απώλειες που βιώνουν ωστόσο, τους διαμορφώνουν και βοηθούν στην εξέλιξη τους και αυτό γιατί πρόκειται για εμπειρίες που τους βοηθούν να ωριμάσουν, ενώ μέσα από τις ψυχολογικές αλλαγές που βιώνουν αποκτούν μια διαφορετική συμπεριφορά και μαθαίνουν να φέρονται είτε πιο έξυπνα, είτε πιο ψύχραιμα σε παρόμοια γεγονότα που τους επιφυλάσσει το μέλλον. Βλέπουμε λοιπόν ότι στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, ο Θεοτοκάς συνδέει τις πολιτικές εξελίξεις με τις πολιτικές απόψεις των πρωταγωνιστών, ενώ τα αρνητικά βιώματα της απώλειας των αγαπημένων τους προσώπων τους βοηθούν να αλλάξουν τις προτεραιότητες τους ή και ακόμη τη συνολική τους κοσμοθεωρία.¹⁸³

Στους *Ασθενείς και Οδοιπόρους* ο Θεοτοκάς δημιουργεί περισσότερους χαρακτήρες, οι οποίοι φτιάχνουν έναν μικρόκοσμο που λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός της κοινωνίας. Τα ανδρικά πρόσωπα υπερτερούν των γυναικείων, εντούτοις στη παρούσα ανάλυση θα ασχοληθούμε μόνο με τις γυναικείες και κοριτσίστικες αναπαραστάσεις. Τα κύρια γυναικεία πρόσωπα του έργου είναι: η Δωροθέα Κωστακαρέα, η Θεανώ Γαλάτη και η Μαριέτα Δράκου. Ως δευτερεύουσες παρουσίες έχουμε, την Φανή & Ξανθίπη Κωστακαρέα, τη Λαμπρινή, την Αμαλία, την Ντόροθυ, τη Σούζη Παρλαμπά και την Αναμπέλλα.

Οι πρώτες, όπως αυτές παρουσιάζονται στη διήγηση του κειμένου, γυναικείες αναπαραστάσεις που έχουμε δεν είναι άλλες από αυτές της Δωροθέας Κωστακαρέα και των θυγατέρων της, Φανής και Ξανθίπης. Ο γιος και αδελφός τους Κυριάκος, βρίσκεται υπό τον «κλοιό» της γυναικείας παρουσίας της μητέρας του και των δύο μεγαλύτερων αδελφών του, οι οποίες είναι ανύπαντρες. Ουσιαστικά λειτουργούν ως υποκατάστατα της μητέρας, και είναι υπεύθυνες για το αίσθημα ηττοπάθειας και αδράνειας του ήρωα, που του δημιουργούν ένα βαθύ κενό. Μάλιστα ο αφηγητής θέλοντας να αποδώσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Κυριάκος, αναφέρει: «*Τα είχαν καταφέρει θαυμάσια ώστε να μην μπορέσει ποτέ*

¹⁸³Μουστακάτου, Κ., *Ιδέες και πρόσωπα στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά. Από το δοκίμιο στο μυθιστόρημα*, διατριβή, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2013, σελ 243-253.

να ανοίξει τις μικρές του φτερούγες [...] δεν μπορούσε πια να ζήσει δίχως το πνίξιμο που του έκαναν το είχε παραδεχτεί»¹⁸⁴. Παρατηρούμε ότι στη σχέση των γυναικών της οικογένειας και του Κυριάκου, υπάρχει ένα άλυτο οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Η καθημερινή παρουσία αυτών των προσώπων στη ζωή του πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος, Κυριάκου, του δημιουργούν ανάμεικτα συναισθήματα που τον κάνουν να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην αγάπη του και στο μίσος για αυτές, ενώ την ίδια στιγμή βιώνει τρομερές ενοχές για τα σκοτεινά συναισθήματα που τρέφει για αυτές. Ο ίδιος τις κατηγορεί που εμπλέκονται τόσο στη ζωή του, που είναι τόσο παρεμβατικές· ταυτόχρονα όμως «... τις αγαπούσε· δεν μπορούσε πια να ζήσει δίχως το πνίξιμο που του έκαναν· το είχε παραδεχτεί»¹⁸⁵. Η μητέρα του Δωροθέα παρουσιάζεται έντρομη στην είδηση ότι ο πόλεμος με τους Γερμανούς είναι προ των πυλών και παθαίνει νευρική κρίση. «Κυριάκο !, ξεφώνιζε μακριά η μητέρα του. Αγόρι μου ! Αγόρι μου ! Καινούριος πόλεμος αρχίζει ! ΟΙ ΓΕΡΜΑΝΟΙ !»¹⁸⁶ Φοβάται για το παιδί της. Γνωρίζει πως με την έναρξη του πολέμου ο γιος της θα βρεθεί στην πρώτη γραμμή. Είναι ο μοναχογιός της, ο προστάτης της οικογένειας, το στήριγμά της μετά την απώλεια του συζύγου της Απόστολου. Οι κόρες της δρουν πυροσβεστικά και είναι παρούσες σε κάθε της ανάγκη. «Αγκομαχούσε, πονούσε· το μεγαλωκαμωμένο παχύ της σώμα έγερνε να πέσει. Η Ξανθίππη και η Φανή έτρεχαν από πίσω της, όμοια ντυμένες...»¹⁸⁷ Είναι καθησυχαστικές και μεριμνούν για την ίδια, της παρέχουν αγάπη και φροντίδα μιας και οι δύο τους και δεν έχουν φτιάξει τις ζωές τους, δεν έχουν δική τους οικογένεια. «Οι κόρες της την εγκατέστησαν σε μια πολυθρόνα και έτρεξαν και της έφεραν αιθέρα, πάντα οι δυο μαζί...»[...] «-Μαμάκα ! Μαμάκα ! έλεγαν. Μην κάνεις έτσι. Να δεις· όλα θα διορθωθούν»[...] «Από τότε που είχανε νιώσει πως δεν είτανε της τύχης να παντρευτούν, είχαν γίνει αχώριστες· μα, σαν πέρασαν τα σαράντα, ο αδελφικός τους δεσμός, έγινε ένα είδος πάθος»¹⁸⁸.

Ο ρόλος της Ξανθίππης παρουσιάζεται πιο ενεργός μέσα στην πλοκή. Απ' τις δυο αδελφές αυτή φαίνεται πιο δραστήρια, είναι εκείνη που ζητά απαντήσεις απ' τον Κυριάκο για τα δρώμενα αφού νιώθει υπεύθυνη και για τη μητέρα της. Συνάμα φοβάται για το τι μέλει γενέσθαι. Η γυναικεία φύση της την καθιστά αδύναμη, ανήμπορη, έτοιμη να λυγίσει στην

¹⁸⁴ Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθeneίς και Οδοιπόροι*, τ.μ α', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ, 14.

¹⁸⁵ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 14

¹⁸⁶ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 13.

¹⁸⁷ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 14-15.

¹⁸⁸ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 15.

πρώτη δυσκολία. Νιώθει μόνη αφού δεν έχουν άλλο «προστάτη» πέραν του αδελφού της. Θέλει να γνωρίζει την εξέλιξη για να είναι σε θέση να χειριστεί και την μητέρα της αναλόγως. «τι θ' απογίνει; Θα μας βομβαρδίσουν; Θα τους νικήσουμε; Αυτά πρέπει να ξέρω» [...] « Το μάτι της ήταν έξαλλο· τα χέρια της έτρεμαν...» [...] «Μα αν έρθουν Κυριάκο; Πως θα μας μεταχειριστούν; Το συλλογίστηκες; Η μαμά είναι ηλικιωμένη πια και τόσο κουρασμένη η καμμενούλα. Κι εμείς είμαστε κορίτσια, Κυριάκο. Κορίτσια!»¹⁸⁹ Εδώ παρατηρούμε το φόβο της Ξανθίππης για το τι πρόκειται να συμβεί και την αποστροφή της για τον πόλεμο που ενδεχομένως να της φέρει πολλά δεινά. Νιώθει μίσος για τους κατακτητές. «Τους μισώ! Στρίγγλισε. Τους μισώ!»¹⁹⁰ Διαπληκτίζεται με τον αδερφό της για τον πόλεμο και νιώθει απογοήτευση, πικρία προς το ανδρικό φύλο που δεν είναι άξιο να καταλάβει «μια γυναικεία ψυχή, μια κοριτσιόστικη ψυχή»¹⁹¹. Το αίσθημα της ανασφάλειας και της αβεβαιότητας πολλαπλασιάζεται και η αναζήτηση πίστης και στηρίγματος είναι έντονη. Ο πόλεμος ξεσπά και οι τέσσερις γυναίκες του σπιτιού φοβισμένες (Δωροθέα, Ξανθίππη, Φανή, Λαμπρινή) τον παρακολουθούν στενά. Για τ' άλλα δύο γυναικεία πρόσωπα της οικογένειας Κωστακαρέα δεν γνωρίζουμε πολλά. Η Φανή δεν έχει τόσο ισχυρή παρουσία σαν την αδερφή της. Συμμερίζεται τους φόβους που κι η Ξανθίππη έχει. Ζει θα μπορούσαμε να πούμε στη σκιά της Ξανθίππης και χάνει τη ζωή της από αρρώστια. Ούτε για την Λαμπρινή γνωρίζουμε πολλά, πάρα μονάχα ότι δουλεύει χρόνια στην οικογένεια Κωστακαρέα. «...η Λαμπρινή, η πιστή υπηρέτρια της οικογένειας Κωστακαρέα από αμνημόνευτα χρόνια, γυναικάρα δυναμερή που θα κόντευε τα εξήντα».¹⁹²

Η Θεανώ Γαλάτη είναι η πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος, η κύρια ηρωίδα, την οποία ο συγγραφέας θέλει να προβάλλει τόσο μέσα απ' την καλλιτεχνική της δράση, όσο και απ' την πατριωτική της στάση. Στην *Ιερά Οδό* η φιγούρα της φαίνεται να είναι πιο παθητική, ενώ στον δεύτερο τόμο ο Θεοτοκάς μας δίνει λεπτομερώς όλες τις πληροφορίες γύρω από τη δράση της. Η Θεανώ είναι ηθοποιός στο επάγγελμα και ερωτευμένη σφόδρα με τον Μαρίνο Βελή με τον οποίο έχει σχέση ερωτική. Ως βασικό πρόσωπο του μυθιστορήματος ο θάνατός της θα σφραγίσει τη ζωή και των υπόλοιπων ηρώων. Η αγάπη που τρέφει για τον άνθρωπο της προσδίδει μια ιδιαιτερότητα που την καθιστά ανώτερη σαν άτομο. Όσο ζει θα επηρεάσει

¹⁸⁹ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 46.

¹⁹⁰ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 47

¹⁹¹ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 47.

¹⁹² Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ, 88.

τον σύντροφό της Μαρίνο και θα τον συμφιλιώσει με τη ζωή. Όταν εκείνη πεθάνει, ο Μαρίνος αποτραβιέται απ' τον κόσμο, ζώντας για δέκα χρόνια σε μοναστήρι στο Άγιον Όρος πιστεύοντας πως ο Θεός είναι Αγάπη. Η σχέση αυτή αποτελεί την αφετηρία για να ξεδιπλωθεί ο χαρακτήρας της. Όπως σημειώνει η Γλυκοφρύδου: «Ο Θεοτοκάς όμως ασχολείται περισσότερο με τα πρόσωπα που αγωνίζονται με τον ίδιο τον εαυτό τους, να τον απελευθερώσουν από ιδέες και δεσμούς που τους κατέχουν».¹⁹³ Η είδηση του πολέμου, όμως «χωρίζει» το ζευγάρι, αφού ο Μαρίνος θα πρέπει να πολεμήσει για να υπερασπιστεί την πατρίδα του. «Η δικτατορία του Μεταξά είχε σταματήσει απότομα όλα εκείνα τα νεανικά ζυμώματα του μεσοπολέμου και ο Μαρίνος Βελής είχε απομείνει πάλι μόνος. Γνωρίζει τότε τη Θεανώ κι είχαν γαντζωθεί ο ένας στον άλλο με περιπάθεια και πίστη.[...] «...δεν πρόκαμαν ποτέ να στήσουνε νοικοκυριό και ζούσαν την αγάπη τους σαν φοιτητές»¹⁹⁴. Η ιδέα του πόλεμου αντηχεί σκληρά στ' αυτιά των ερωτευμένων νέων και ιδιαίτερα η Θεανώ αρνείται να αποδεχτεί την ιδέα του. «Βαρύς, απάνθρωπος, ο πόλεμος είτανε πανταχού παρών· στη σιγή, στην ξεραϊλα, στην αγριάδα. Γιατί; αντήχησε στη μνήμη του η φωνή της Θεανώς, την ώρα του χωρισμού τους.... Γιατί δε μας αφήνουνε να ζήσουμε, να δουλέψουμε, να κάνουμε κάτι καλό με τη ζωή μας; Γιατί; Η Θεανώ δεν είχε καταλάβει. Άραγε, θα καταλάβαινε ποτέ;»¹⁹⁵. Η ηρωίδα θέλοντας και μη ακολουθεί την πορεία των γεγονότων αποχωρίζεται το σύντροφό της και καρτερεί τον γυρισμό του. Η σκέψη της βρίσκεται συνεχώς σε εκείνον. Κάθε φορά που λαμβάνει γράμμα του, οπλίζεται με αισιοδοξία, δύναμη, κουράγιο. Η αγάπη που νιώθει για τον σύντροφό της προσδίδει μια ιδιαιτερότητα και την καθιστά ανώτερη σαν άτομο· όσο ζει θα επηρεάσει το Μαρίνο Βελή, συμφιλιώνοντας τον με την ζωή.¹⁹⁶ Η επίδραση του Μαρίνου είναι έκδηλη και έχει θετικό αντίκτυπο στην ψυχολογία της και στην δουλειά της. Ερμηνεύει το ρόλο της στο ακέραιο, βγάζοντας στην επιφάνεια όλο το καλλιτεχνικό της ταλέντο. «Είχα γράμμα σήμερα, αποκρίθηκε η Θεανώ. Γι' αυτό έπαιξα με τόση δύναμη. Μου φάνηκε πως είχα μέσα μου ένα θεό»¹⁹⁷.

¹⁹³ Γλυκοφρύδου, Θ, (1986), *Η ιστορία και η ζωή σαν κατάφαση του παραλογισμού και της τρέλας*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 96.

¹⁹⁴ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ 34.

¹⁹⁵ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ 32.

¹⁹⁶ Γλυκοφρύδου, Θ, (1986), *Η ιστορία και η ζωή σαν κατάφαση του παραλογισμού και της τρέλας*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 96.

¹⁹⁷ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π. σελ 65.

Η επαγγελματική ιδιότητα της Θεανώς, θα την φέρει να συναντηθεί ιστορικά μέσα από τη διακειμενικότητα με την τραγωδό Ελένη Παπαδάκη.¹⁹⁸ Η Ελένη Παπαδάκη γεννήθηκε στις 4 Νοεμβρίου 1908 στην Αθήνα από ευκατάστατη οικογένεια. Ο πατέρας της Νικόλαος Παπαδάκης ήταν ανώτερος υπάλληλος της Ιονικής τράπεζας και η μητέρα της Αικατερίνη Κωνσταντινίδη ήταν κόρη του πανεπιστημιακού καθηγητή Στυλιανού Κωνσταντινίδη με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη. Η Ελένη είχε έναν αδερφό το Μιχάλη, δυο χρόνια μικρότερό της. Η ίδια τύγγανε εξαιρετικής μορφώσεως και από νεαρή ηλικία έτρεφε μεγάλο πάθος για το θέατρο. Η καλλιτεχνική της πορεία ξεκινά σε νεαρή ηλικία (17 ετών) που εμφανίζεται στο θέατρο τέχνης του Σπύρου Μελά, ερμηνεύοντας το ρόλο της Προγονής του Πιραντέλο. Κατά τη διάρκεια των δεκεμβριανών, η Ελένη Παπαδάκη συνελήφθη στο σπίτι του φίλου και συναδέλφου της Δημήτρη Μυράτ από άντρες της ΕΛΑΣ, κατόπιν εντολής του Καπετάν Ορέστη, του 23χρονου αρχηγού της ΟΠΛΑ της περιοχής. Κατηγορήθηκε για φιλογερμανική στάση. Φήμες ήθελαν την Ελένη να παντρεύεται τον κατοχικό πρωθυπουργό Ιωάννη Ράλλη. Η πραγματικότητα ήταν ότι οι οικογένειες Ράλλη και Παπαδάκη συνδέονταν με φιλία από τα προπολεμικά χρόνια και η Ελένη Παπαδάκη είχε μεσολαβήσει στον Ράλλη για την απελευθέρωση αντιστασιακών ή Εβραίων καταζητούμενων. Νωρίτερα και συγκεκριμένα τον Νοέμβριο του 1944, η Παπαδάκη είχε διαγραφεί από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ), που ελεγχόταν από το ΚΚΕ, για φιλογερμανική στάση. Στις 22 Δεκεμβρίου του 1944 καταδικάστηκε σε θάνατο από έκτακτο στρατοδικείο του ΕΛΑΣ. Η Παπαδάκη παρέμεινε αγνοούμενη για ένα μήνα. Το πτώμα της βρέθηκε στις 26 Ιανουαρίου του 1945, προκαλώντας μεγάλο σοκ στην Αθηναϊκή κοινωνία. Ο Άγγελος Σικελιανός της αφιέρωσε τους στίχους, εν είδει επιγράμματος: *«Μνήσθητι Κύριε: Για την ώρα που η λεπίδα του φονιά άστραψε κι όλος ο θεός της Τραγωδίας εφάνη. Μνήσθητι Κύριε: για την ώρα που άξαφνα, κ' οι εννιά αδελφές έσκυψαν να της βάλουνε των αιώνων το στεφάνι.»*¹⁹⁹.

Στο *Ασθενείς και Οδοιπόροι* ο συγγραφέας Θεοδοκάς κατασκευάζει με τέτοιο τρόπο τον χαρακτήρα της Θεανώς μέσα στο κείμενο, ώστε να προσελκύει τη συμπάθεια και όχι την αντιπάθεια, την κατανόηση, την συμπόνια, αφήνοντας στην άκρη την απόρριψη. Παρατηρούμε λοιπόν ότι η κειμενική κατασκευή καθώς και η αφηγηματική αξιοποίηση και

¹⁹⁸ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοδοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 17.

¹⁹⁹ Παπαδάκη Ελένη, <https://www.sansimera.gr/biographies/749>, ανακτήθηκε στις 23/11/2021.

λειτουργία του προσώπου, αποτελούν τρία βασικά στοιχεία που ορίζουν εάν ένα πρόσωπο θα εκμαιεύσει συναισθήματα συμπάθειας ή αντιπάθειας.²⁰⁰ Η Θεανώ σκιαγραφείται μέσα απ' τις περιγραφές των άλλων προσώπων καθώς και απ' τις δικές της προσωπικές σκέψεις. Η συμβολή της αφήγησης παίζει καθοριστικό ρόλο στην σκιαγράφηση αυτή. Στο μυθιστόρημα αυτό του Θεοτοκά υπάρχει πολλαπλή αφήγηση. Στην *Ιερά Οδό* ενώ έχουμε τριτοπρόσωπη αφήγηση παρατηρούμε αυτή να διακόπτεται, καθώς παρεμβάλλεται μια αφήγηση πρωτοπρόσωπη που συνήθως ασχολείται με μοιραία, για τους άντρες, γυναικεία πρόσωπα.²⁰¹ Αντίθετα ο δεύτερος τόμος που έχει τη μορφή του ημερολογίου, συμπεριλαμβάνει πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις (π.χ. Θεανώ Γαλάτη, Μαρίνος Βελής, Κυριάκος Κωστακαρέας κ.α.) που σχολιάζουν και κρίνουν τα πρόσωπα και τα γεγονότα απ' τη δική τους οπτική γωνία, κάνοντας χρήση της αναδρομικής αφήγησης. Ο Κυριάκος αναφέρει: «- *Η γυναίκα αυτή, είπα, έσωξε ανθρώπους. Μ' έσωσε και εμένα. Από εμένα άρχισε. Για να σώσει εμένα, πήγε και γνωρίστηκε με τους Γερμανούς. Αλλιώς δε θα πήγαινε ποτέ. Δεν είναι άδικο να χαθεί αυτή κι εγώ να ζω;*»²⁰².

Ο συγγραφέας περιγράφει τη Θεανώ ως μια γυναίκα όμορφη, αστραφτερή-«*Η Θεανώ Γαλάτη βγήκε από τη σκηνή χαρούμενη, αστραφτερή*»²⁰³, γοητευτική, με εξαιρετικό ταλέντο. Δεν στέκεται όμως μόνο σ' αυτά τα στοιχεία. Εισχωρεί βαθύτερα στην γυναικεία ψυχοσύνθεση αλλά και στην πνευματική της υπόσταση. Είναι μια γυναίκα με έντονη προσωπικότητα και καλλιτεχνική επιτυχία. «*Το θέατρο είταν γεμάτο και ζεστό· το χειροκρότημα τρανταχτό. Η αυλαία άνοιξε κάπου δέκα φορές· επιτυχία σπάνια στην Αθήνα. Το κοινό, τελευταία, έδειχνε φανερή κλίση προς τα τραγικά θεάματα*»²⁰⁴. Η Θεανώ βυθισμένη στη μοναξιά, μετά την αναχώρηση του Μαρίνου για τον πόλεμο, καταφέρνει να ξεχνιέται μέσα απ' τη δουλειά της στο θέατρο, να ζει με παραισθήσεις και να ξεχνά τη φρίκη της ζωής. Η ενσάρκωση των ηρωίδων που κάθε βράδυ παρουσίαζε στο θέατρο, μένει αξέχαστη σ' όποιον την παρακολουθεί μέσα στα φώτα των προβολέων, τόσο για τη μορφή της όσο και για τη

²⁰⁰ Αναγνωστοπούλου, Α, *Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά*, περιοδικό: *Ηώς*, Τ.χ .2, τόμος 3, Αθήνα 2013, σελ 17.

²⁰¹ Αναγνωστοπούλου, Α, (2013), *αυτόθι*, σελ 17.

²⁰² Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 395.

²⁰³ Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ α', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ, 63.

²⁰⁴ Θεοτοκάς, Γ, (1950), *ο.π.* σελ, 63.

ζεστή φωνή της. «Είτανε μια γυναίκα έξω από τα μέτρα μας, ένα πλάσμα όλο πάθος και έξαρση. Μόνο την ποίηση καταλάβαινε. Δεν ζούσε στην πραγματικότητά μας.»²⁰⁵.

Η ευαίσθητη ηρωίδα ταυτίζεται και με την Κασσάνδρα, την Τρωαδίτισσα μάντισσα. «Έπαψε να παίζει. Η φωνή της την άδραξε, τη σήκωσε ψηλά. Η μαγεία συντελέστηκε οδυνηρή. Καίεται ολόκορμη σαν τη δάδα. Δεν παρασταίνει πια. Είναι η Κασσάνδρα. Είναι το πουλί των καταγίδων που πετά, μέσα από ταραγμένα σύννεφα, και χτυπιέται με τους ανέμους και κρώζει σπαραχτικά απάνω απ την έντρομη πολιτεία. Απόλλων! Απόλλων !»²⁰⁶. Η Γλυκοφρύδου αναφέρει σχετικά με τη ταύτιση της Θεανώς με την μορφή της Κασσάνδρας: «Η Θεανώ μαγνητίζεται απ' την μορφή της Κασσάνδρας και όταν θα την αποδώσει θεατρικά, θα ταυτιστεί μ' αυτήν και θα αποτελέσει το ποιητικό ιδανικό της. Όντας Κασσάνδρα, θα λυτρώνεται από την αγωνία της θα σβήνουν όλα γύρω της, και θα βλέπει μόνο την μοιραία καταστροφή της να ζυγώνει, όπως στο παλάτι των Ατρείδων. Τότε θα θελήσει να αγωνιστεί, να αντισταθεί στο θάνατο. Μόνη της παρηγοριά θα είναι η καταφυγή της στην παιδική της ηλικία, η εικόνα ενός κοριτσιού με μακριές πλεξούδες, με μαύρη ποδιά. Η Θεανώ-Κασσάνδρα θα οραματιστεί τη δύσκολη θέση του Μαρίνου, όταν οι αιχμάλωτοι Έλληνες θα περνούν ανάμεσα από τις φάλαγγες των Γερμανών και αυτοί δυνατοί και αδυσώπητοι θα σκοτώνουν τους τραυματίες.»²⁰⁷

Επιπρόσθετα, η Θεανώ, εκτός απ' την μυθική Κασσάνδρα, μ' ένα χαρακτηριστικό της απόσπασμα στον δεύτερο τόμο των *Ασθενών* ταυτίζει τη μοίρα της με τη μοίρα της Ιφιγένειας, μιας άλλης τραγικής γυναικείας μορφής. «Μονάχα εσένα δε φοβούμαι Μαρίνο Μόνο κοντά σου θα μπορούσα απόψε να παρηγορηθώ, να σφιχταγκαλιάσω το στήθος σου και να γαληνέσω, νιώθοντάς σε να με κυβερνάς, να με πηγαίνεις όπου ξέρεις εσύ. Αλλά εσύ δεν είσαι κοντά μου κι είμαι καταμόναχη,, σαν την Ιφιγένεια, χωρίς γονείς δίχως φίλους, δίχως άντρα, και συνάχτηκε το πλήθος να δει που με πάνε να με σφάζουν»²⁰⁸. Η Ιφιγένεια θα είναι και ο τελευταίος ρόλος που η Θεανώ θα ενσαρκώσει στη σκηνή του θεάτρου. Τη στιγμή που θα αισθανθεί μόνη, αδύναμη, χωρίς αγάπη, η παράκληση της Ιφιγένειας να την αφήσουν να χαρεί το φώς θα αποτελεί ταυτόχρονα και δική της, της Θεανώς, να την αφήσουν να ζήσει. «Πάει το φώς μου, μου το παίρνουν. Δεν υπάρχει πια για μένα φώς. Δε θα ξαναδώ, αλί μου! τις

²⁰⁵ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 248.

²⁰⁶ Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ α', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 143.

²⁰⁷ Γλυκοφρύδου, Θ, (1986), *Η ιστορία και η ζωή σαν κατάφαση του παραλογισμού και της τρέλας*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 97.

²⁰⁸ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 282.

ακτίνες του ήλιου να χρυσίζουν στους βράχους. Ας χαρεί λοιπόν το πλήθος, ας απολάβουν οι τύραννοι την εξουσία τους, τη δύναμή τους.»²⁰⁹. Η μυθική Ιφιγένεια ξεπέρασε τα όριά της και στο τέλος τιμωρήθηκε τραγικά, όπως ακριβώς συνέβη και με τη Θεανώ Γαλάτη.

Η Θεανώ δε διστάζει να έρθει σε σύγκρουση με την κοινή λογική της παραγμένης εκείνης εποχής αψηφώντας τον κίνδυνο για την ζωή και την υπόληψή της. Τα αισθήματα που έχει μέσα στην καρδιά της τα εξωτερικεύει και τα κάνει πράξη. Δίνεται με όλο της το είναι προκειμένου να υπερασπιστεί τις ιδέες της, ακόμα και αν η ενέργειά της αυτή ενέχει τον κίνδυνο να χάσει η ίδια τη ζωή της. Ζήτησε τη βοήθεια των Γερμανών και συγκεκριμένα του Έρνστ Χίλλεμπραντ για να σώσει τον φίλο του αγαπημένου της Μαρίνου καθώς και τα παιδιά της Δέσποινας Στελλάκη. Διαφορούσε για τα σχόλια που γινόντουσαν κάθε φορά που εμφανιζόταν με τον γοητευτικό αξιωματικό σε δημόσιους χώρους. Η φιγούρα του Έρνστ την γοητεύει. Δεν ήξερε εάν αυτό που ένιωθε για τον αξιωματικό Έρνστ ήταν έρωτας ή απλή συμπάθεια. Η Θεανώ πάλλεται συνειδησιακά ανάμεσα στον βαθύ και αιώνιο έρωτα της για το Μαρίνο και τον πρόσκαιρο έρωτά της για το Γερμανό αξιωματικό Έρνστ. Απευθυνόμενη στο Μαρίνο αναφέρει: *«Είταν ψηλός, ξανθός, με γαλανά, ολόφωτα μάτια, και ωραίος Μαρίνο-πώς να σου πω;- ωραίος σαν αρχάγγελος»[...]* *«Μου φάνηκε πως δεν είχα ξαναδεί έναν τόσο ωραίο νέο άνδρα. Ο πόλεμος δεν τον είχε φθείρει καθόλου».*²¹⁰ Η ίδια φοβισμένη, χαμένη, ζώντας την φρίκη του πολέμου και μη γνωρίζοντας τί της επιφυλάσσει το μέλλον θα αγαπήσει τον Γερμανό αξιωματικό, χωρίς να του αφοσιωθεί πλήρως. Γνωρίζει πολύ καλά πως πίσω από την ομορφιά του αξιωματικού κρύβεται ένα ξέφρενο πάθος που εκδηλώνεται στην όψη του και τη φωνή του, όταν προφέρει το όνομα του Χίτλερ. Η Θεανώ προσπαθεί να αγγίξει την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία, την αγάπη που εκείνος έχει για το θέατρο, ώστε να καταφέρει να φτάσει στο στόχο της, που δεν είναι άλλος απ' το να σώσει μερικές υπάρξεις απ' τα χέρια του, και να βάλει και αυτή το λιθαράκι της στον αγώνα αυτόν. Η αγάπη και η αφοσίωση που νιώθει για τους φίλους του Μαρίνου θα την κάνει να σώσει πρώτα τον Κυριάκο και μετά τους άλλους. Έχει αντιληφθεί ότι μέσα στη δίνη του πολέμου το μόνο που είναι δυνατό είναι ο ένας να βοηθάει τον άλλο με όποιο τρόπο μπορεί. *«Άλλα δεν ζητούσα εγώ δικαίωση από την Ιστορία, δεν έφτανε το μυαλό μου ως εκεί. Αισθανόμουν όμως πως κάτι είτανε στο χέρι όλων μας, ό,τι και αν συνέβαινε ολόγουρά μας: να βοηθήσουμε*

²⁰⁹ Θεοτοκάς, Γ, (1964), ο.π., σελ 281.

²¹⁰ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ., 266.

ταπεινά ο ένας τον άλλον, ώσπου να περάσει το κακό. Είτανε μια προτροπή, μια ανάγκη της καρδιάς μου· τίποτε άλλο.»²¹¹.

Στο προς μελέτη μυθιστόρημα αξίζει να σταθούμε και σε άλλη μια γυναικεία αναπαράσταση που δεν είναι άλλη από αυτή της Μαριέτας Δράκου που με την εξέλιξη της διήγησης θα γίνει σύζυγος του Κυριάκου Κωστακαρέα. Η Μαριέτα σύζυγος του Θρασύβουλου Δράκου δικηγόρου-ποινικολόγου έχουν αποκτήσει δύο παιδιά. Η Μαριέτα, παρουσιάζεται δυναμική, όμορφη, ισχυρή, με ματιά που όπως ο Κυριάκος μας πληροφορεί σε «μηδένιζε», άξια μάνα και σύζυγος. Είναι αρνήτρια του πολέμου, όπως και όλα τα γυναικεία πρόσωπα στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Γνωρίζει ότι ο πόλεμος δεν είναι μια κατάσταση εύκολη που θα τελειώσει γρήγορα. Θυμώνει με τον άντρα της και τον Κυριάκο γιατί όπως τους λέει: «Μας τάζατε πως θα τον τελειώσετε γρήγορα, μα τελειωμό δεν έχει, κι αρχίζει τώρα άλλος, χειρότερος»²¹² Γι' αυτό και προσπαθεί να οργανώσει τη ζωή της με τέτοιο τρόπο που στα παιδιά της να μη λείπει τίποτα, δε θ αφήσει την κατάσταση στα χέρια των ανδρών. «Πρέπει να φροντίσω για τα παιδιά... -Γυρεύω δουλειά σε κανένα γραφείο, ο πόλεμος θα βαστάζει πολύ. Δε με μέλει να πάω και πωλήτρια σε κατάστημα. Οι άντρες πια δε σκέπτονται άλλο τίποτα παρά μονάχα όπλα και μάχες»²¹³. Ο Θεοτοκάς στα μυθιστορήματα του όταν κατασκευάζει τους γυναικείους χαρακτήρες αυτών, άλλοτε τους παρουσιάζει ως πρόσωπα ονειροπόλα και επιπόλαια και άλλοτε σκεπτόμενα και ώριμα.²¹⁴ Η Μαριέτα όπως και η Θεανώ ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία, είναι πρόσωπα σκεπτόμενα και ώριμα ταυτόχρονα. Η αξιοπρέπεια έχει μανδύα θηλυκό τουλάχιστον όταν εκφράζονται ρητά για αυτή. Η Μαριέτα Δράκου νιώθει φανερά ενοχλημένη από τη θηριωδία του άντρα της στο πρόσωπο της Αμαλίας και αναρωτιέται αν έχουν απομείνει ίχνη ανθρωπίνης αξιοπρέπειας: «Επιτέλους, γιατί πολεμήσαμε; Γιατί αιματοκυλίστηκε ο κόσμος; Για να σώσουμε το πρόσωπο του ανθρώπου, για να προφυλάξουμε την αξιοπρέπεια του, τη λευτεριά του»²¹⁵.

²¹¹ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 307.

²¹² Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ α', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 40.

²¹³ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π., σελ 40-41.

²¹⁴ Σπυροπούλου, Χρ, (1986), *Η Γυναικεία μορφή στο έργο του Γ. Θεοτοκά*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 164.

²¹⁵ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 420.

Η Μαριέτα είναι φίλη με τη Θεανώ, η σχέση τους είναι σχεδόν αδελφική. «*Η μοναδική μου αδελφή, ο μοναδικός μου άνθρωπος*»²¹⁶. Στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος η Μαριέτα αναλαμβάνει έναν άχαρο, δύσκολο ρόλο. Ο Μαρίνος επισκέπτεται τη Μαριέτα προκειμένου να μάθει για τη Θεανώ και η Μαριέτα με τη σειρά της ενημερώνει το Μαρίνο για τον τραγικό θάνατο της Θεανώς παραδίδοντάς του τα χειρόγραφα της. «*Να, εδώ η Θεανώ σου τα λέει όλα, πρόσθεσε. Άρχισε μια μέρα να σου γράφει ένα γράμμα. Κατόπι εξακολούθησε, λίγο -λίγο, για να ξεθυμάνει, φαντάζομαι, για να τα πει στον εαυτό της. Δε θα της πέρασε απ το νου πως είτανε δυνατό, μες στον πόλεμο, να σου στείλει, στην Αίγυπτο, όλα τούτα τα χαρτιά*»²¹⁷.

Οι δύο αυτές φιγούρες, μοιράζονται τις ίδιες αγωνίες, τους ίδιους φόβους. Είναι μόνες, ανυπεράσπιστες. Στέκονται στα πόδια τους παρόλο που έχουν μακριά τους συντρόφους τους. Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες δεν είναι παθητικοί. Είναι δύο γυναικείες αναπαραστάσεις που μάχονται για τις αξίες της ζωής. Η Μαριέτα έχοντας και το ρόλο της μητέρας εκτός απ' της συζύγου, νιώθει εντονότερα την ανάγκη να μη λυγίσει αλλά να σταθεί αντάξια του ρόλου της ως μητέρα. Στο συγκεκριμένο η μυθιστορία η Μαριέτα είναι μια γυναικεία αναπαράσταση που είναι επιτυχημένη σε προσωπικό και επαγγελματικό επίπεδο. Καταφέρνει μέσα από δυσκολίες να γευτεί την ευτυχία, παρόλο που ο συγγραφέας Θεοτοκάς στα περισσότερα έργα του δεν συνηθίζει να κατασκευάζει επιτυχημένους επαγγελματικά και ευτυχισμένους, σε προσωπικό επίπεδο, γυναικείους χαρακτήρες. Οι σχέσεις των γυναικών με το άλλο φύλο συχνά είναι αλληλοσυγκρουόμενες και αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να καταλήγουν πολλές φορές στο χωρισμό (π.χ. *Αργώ, Ασθενείς και Οδοιπόροι*). Οι περισσότεροι άντρες-ήρωες στα μυθιστορήματά του είναι πετυχημένοι, έχουν άποψη για τα πράγματα και βρίσκονται πάντα στο προσκήνιο της κοινωνικής ζωής.²¹⁸ Μετά το θάνατο του Θρασύβουλου Δράκου η Μαριέτα έρχεται κοντά με τον Κυριάκο. Ο Κυριάκος έλκεται απ' την προσωπικότητα της και της ζητά να τον παντρευτεί. Η ίδια δέχεται· επαγγελματικά την βρίσκουμε να είναι διευθυντικό στέλεχος μιας ασφαλιστικής εταιρείας. Η Μαριέτα καταφέρνει τελικά να έχει μια όμορφη, πετυχημένη, αρμονική ζωή, σε αντίθεση με τη Θεανώ

²¹⁶ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 424.

²¹⁷ Θεοτοκάς, Γ, (1950), ο.π., σελ 246-247.

²¹⁸ Σπυροπούλου, Χρ, (1986), *Η Γυναικεία μορφή στο έργο του Γ. Θεοτοκά*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 164.

Γαλάτη που η αγάπη της για τον άνθρωπο, θα την οδηγήσει σε τραγικό θάνατο. Είναι μια γυναίκα θυσιαζόμενη που δεν βρίσκει κανέναν «σύμμαχο» να την σώσει απ' το βέβαιο θάνατο.

Γ' ΜΕΡΟΣ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Την περίοδο του μεσοπολέμου, η οποία για την Ελλάδα προσδιορίζεται από το 1922 (χρονιά της Μικρασιατικής Καταστροφής) μέχρι και το 1940 (συμμετοχή της Ελλάδας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο), είναι μια περίοδος που προκαλούνται πολλές ανακατατάξεις τόσο σε επίπεδο πολιτικό, ιστορικό αλλά και κοινωνικό. Πρόκειται για μια περίοδο όπου επικρατεί η ρευστότητα με μεγάλη κινητικότητα όσον αφορά τις αλλαγές στα πολιτικά καθεστώτα, στις μετακινήσεις πληθυσμών, στους ιδεολογικούς προσανατολισμούς τόσο στην Ελλάδα όσο και στον ευρωπαϊκό χώρο. Μάλιστα η συγκεκριμένη εποχή έχει χαρακτηριστεί από τον Θεοτοκά ως εξής: *«η έλλειψη κάθε μέτρου, κάθε τάξης και σύνεσης στην πολιτική, στην οικονομία στα ήθη, στις πνευματικές εκδηλώσεις... Ο κόσμος ρίχτηκε με τα μούτρα να ζήσει εντατική ζωή, μεγάλη ζωή... Μα το γλέντι δεν μπορούσε να βαστάξει πολύ και ένα πρωί αισθανθήκαμε να κλονίζεται συθέμελα ολόκληρο το οικοδόμημα του πολιτισμού μας. Τότε... μας ξανάπιασε ο φόβος.»*²¹⁹ Κατά την πρώτη περίοδο του μεσοπολέμου που καλύπτει σχεδόν μια δεκαετία, το βασικό γνώρισμα που χαρακτηρίζει την κατάσταση στην Ελλάδα, είναι τα προσφυγικά κύματα-ένταξη τεράστιου αριθμού προσφύγων στην Ελληνική κοινωνία- αλλά και η έξαρση κινημάτων, όπως του φεμινιστικού.

Παράλληλα, μέσα σε ένα ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο με συνεχείς αλλαγές σε όλα τα επίπεδα, αλλάζει οριστικά η μέχρι τότε εικόνα της λογοτεχνίας, επηρεαζόμενη από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής. Ο Θεοτοκάς όπως και άλλοι μυθιστοριογράφοι εκείνης της περιόδου, χρησιμοποιούν στα έργα τους μιμητικούς χαρακτήρες οι οποίοι θεωρούνται ρεαλιστικοί χαρακτήρες δηλαδή ίδιοι με πραγματικά πρόσωπα. Αυτού του είδους ρεαλιστές μυθιστοριογράφοι αντιμετωπίζουν αλλά και ταυτόχρονα ερμηνεύουν τους ήρωες-πρωταγωνιστές των έργων τους σύμφωνα με εξωκειμενικά κριτήρια και τους αντιμετωπίζουν όμοια με πραγματικούς ανθρώπους.

Ο Θεοτοκάς θεωρείται μυθιστοριογράφος ιδεών στα κείμενα του οποίου δεν παρουσιάζονται λυρικές εξάρσεις ή συναρπαστική φαντασία. Η αφετηρία για εκείνον στην συγγραφή των έργων του ήταν κατεξοχήν ανθρωποκεντρική παρά λογοκριτική. Το ψυχικό ανάβρυσμα βρίσκεται στην κορυφή, στην αρχή· η λογική του επεξεργασία, η μορφοποίησή του δηλαδή σε ένα κλασικό σχήμα ή η ισορροπημένη έκφρασή του με μία εναργή γλώσσα,

²¹⁹ Θεοτοκάς, Γ, (1932), Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα, Αθήνα: Πυρσός, σελ 11.

έπεται. Το παραπάνω σχήμα μοιάζει αντιφατικό, αλλά ο φιλελεύθερος ανθρωπισμός του Θεοτοκά με τις ρομαντικές του καταβολές έδινε πάντα προτεραιότητα στην ουσία του ανθρώπου, στις ενδόμυχες ανάγκες του και τις αυθόρμητες εκδηλώσεις του, παρά στα σχηματικά επιφαινόμενα ή στα εκ των υστέρων ιδεολογικά ή αφηγηματικά μορφώματα. Ο ίδιος είναι βαθύτατα ανθρωπιστής. Πίστευε στην μοναδικότητα του κάθε ατόμου και στην ελευθερία του από τις δυνάμεις της κοινωνίας, της ιστορίας και της οικονομίας. Ο Θεοτοκάς μέσα απ' την κατασκευή των μυθιστορηματικών του χαρακτήρων επιθυμεί να προβάλλει άτομα ανυπότακτα, ελεύθερα, με έντονες αντιδράσεις και διαρκείς αναζητήσεις. Τέτοιους χαρακτήρες συναντάμε σε ορισμένα μυθιστορήματα του όπως η *Αργώ*, οι *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, το *Δαιμόνιο*. Τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα ενώ αφήνουν την αίσθηση χρονικού ή μαρτυρίας, σκοπό έχουν να αναδείξουν τη δυναμική των χαρακτήρων.²²⁰

Στα έργα λοιπόν του Θεοτοκά, τα οποία και μελετήσαμε στην εργασία μας, βλέπουμε ότι η παρουσίαση των γυναικείων και κοριτσίστικων χαρακτήρων γίνεται σύμφωνα με τα γυναικεία κοινωνικά πρότυπα που επικρατούν στην ευρύτερη κοινωνία σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, όπου η κοινωνική θέση της γυναίκας είναι κατώτερη από αυτή του άνδρα. Η θέση των γυναικών είναι στο σπίτι στο ρόλο της συζύγου, της μητέρας και της νοικοκυράς καθώς είναι αποκλειστική τους ευθύνη το μεγάλωμα και η ανατροφή των παιδιών. Ο Θεοτοκάς στη συγγραφή των μυθιστορημάτων του, χρησιμοποιεί μια ιδιόζουσα τεχνική, όσον αφορά το ρόλο και τη θέση της γυναίκας. Είναι αντιληπτό πως σε όλα του τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα, ο αφηγητής είναι άνδρας με αποτέλεσμα η θεώρηση του κόσμου να περνάει αρχικά απ' το πρίσμα της ανδρικής οπτικής. Στην αρχή κάποιων μυθιστορημάτων ο αφηγητής παρουσιάζεται να είναι απρόσωπος, χωρίς φύλο, στην πορεία όμως του κειμένου αυτή η απροσωπία παύει να υπάρχει και ο αφηγητής αναδύεται σε ανδρική μορφή. Ένα παράδειγμα αυτής της απροσωπίας είναι φανερό στους *Ασθενείς και Οδοιπόρους*. Ενώ δηλαδή στην *Ιερά Οδό* ο αφηγητής μιλάει στο τρίτο ενικό πρόσωπο, στον δεύτερο τόμο μιλάει και «υπάρχει» μόνο στο πρώτο πρόσωπο.²²¹ Στον πρώτο τόμο της *Αργώ* παρατηρούμε πως ο συγγραφέας για να αποδώσει το ιστορικό της οικογένειας Νοταρά

²²⁰Τζιόβας, Δ, (2005), Η μυθιστορηματική πορεία του Γεώργιου Θεοτοκά: Άτομο, Ιστορία, Μεταφυσική, Νέα Εστία, τ.χ 1784, σελ 885-887.

²²¹Σπυροπούλου, Χρ, (1986), *Η Γυναικεία μορφή στο έργο του Γ. Θεοτοκά*, στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*, σειρά *Τετράδια ευθύνης*, εκδ Αστρολάβος/ Ευθύνης, σελ 161.

αφιερώνει δεκατέσσερις σελίδες και λίγο πριν ολοκληρώσει την δέκατη τέταρτη αναφέρεται στην ηρωίδα Σοφία Λαμπροπούλου - συζύγου του Θεόφилου Νοταρά. «*Είτανε διάσημη από την Κηφισιά ως το Φάληρο, διάσημη για τα μεγάλα γαλάζια μάτια της και το αγαλμάτινο κορμί της*». ²²²

Το σκηνικό είναι ένα ακόμα στοιχείο της τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Θεοτοκάς όσον αφορά τους χαρακτήρες-ήρωες. Πρωταρχικό του μέλημα είναι να στήσει επιμελώς το σκηνικό δράσης μέσα στον οποίο εντάσσεται, κινείται και δρα η ανδρική παρουσία. Εφόσον ολοκληρωθεί η παρουσίαση του ήρωα (προσωπικότητα και περιβάλλον), τότε ο συγγραφέας Θεοτοκάς θα κάνει αναφορές στα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα του εκάστοτε έργου του, στο γυναικείο κόσμο που αποτελεί και αυτός με τη σειρά του ένα μέρος του σκηνικού.

Εντούτοις, σημαντικό στοιχείο για την σκιαγράφηση των γυναικείων και κοριτσίστικων αναπαραστάσεων στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά αποτελεί η ομορφιά, η εξωτερική εμφάνιση. Στα υπό μελέτη έργα του, στην παρούσα εργασία, η πλειονότητα των γυναικών έχουν μια σαγηνευτική ομορφιά που μαγνητίζει τους άνδρες-ήρωες. Μέσα απ' αυτήν εκείνοι τις ερωτεύονται σφοδρά. «*Σε λίγο ήρθε η Μαριέττα... ωραία με τρόπο επιβλητικό, αναμμένη, με καστανά μαλλιά... με πλούσια στήθη*»²²³, », «*η Ελένη Φωκά επί κεφαλής, ξεσκούφωτη, ξεμπράτσωτη και ξεκάλτσωτη, με τα ωραία, μεγάλα, μισόξανθα μαλλιά της χυμένα στις πλάτες*»²²⁴.

Οι γυναικείες φιγούρες στα κείμενα του Θεοτοκά παρουσιάζονται συνήθως ρομαντικές υπάρξεις, ονειροπόλες, που προσδοκούν να ζήσουν τον μεγάλο έρωτα, αυτόν που θα ενσαρκωθεί στο πρόσωπο ενός όμορφου, τολμηρού νεαρού άντρα. Όπως η Σοφία στην *Αργώ* που «*ονειρευόταν μια μεγάλη αγάπη που να τη γεμίσει, να τη φλογίσει, να τη λυτρώσει από όλες τις μιζέριες της καθημερινής ρουτίνας, να εξυψώσει ολόκληρη τη ζωή της στο επίπεδο της ποίησης και των ιδανικών. Περίμενε έναν ωραίο πρίγκιπα, έναν ήρωα, ένα μεγάλο ποιητή*». ²²⁵ Μετά το γάμο της όμως η προσδοκία και τα όνειρα που είχε χάνονται, μεταμορφώνοντάς την σε μια απλή κυρία ενός αστικού σαλονιού που μέρα με τη μέρα μαραζώνει, χάνει το κέφι της για τη ζωή και ζει απλά στη σκιά του σοβαρού και επιβλητικού συζύγου της. Η ρουτίνα που βιώνει μέσα στο γάμο της, τη γεμίζει με μελαγχολία. Ακόμα και

²²² Θεοτοκάς, Γ, (1933), *Αργώ*, τμ α', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 22-23.

²²³ Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ α', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 40.

²²⁴ Θεοτοκάς, Γ. (2016). *Λεωνής*, 27η έκδοση. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «εστίας», σελ 46.

²²⁵ Θεοτοκάς, Γ, (1933), *Αργώ*, τ.μ α', Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, χ.χ., σελ 23.

η μητρότητα δεν θα της χαρίσει ικανοποίηση και παρηγοριά. Δεν θα μπορέσει όμως να αντέξει αυτή την κατάσταση για πάντα, γι' αυτό και μετά από δέκα χρόνια απομόνωσης και καταπίεσης, θα εγκαταλείψει την οικογένειά της για ν' ακολουθήσει τον μεγάλο της έρωτα που βρίσκει στα μάτια του Ιταλού μουσικού, ο οποίος σε αντίθεση με τον σύζυγό της Θεόφιλο Νοταρά δεν έχει καμία σταθερά στη ζωή του. Αφήνει λοιπόν το στήριγμα μιας ζωής δομημένης με ασφάλεια και οικογενειακή συνοχή. Διψάει για ερωτική αποδοχή, για περιπέτεια, για ελευθερία πέρα και πάνω από κάθε κοινωνική συγκρότηση. Το δίπολο γυναίκα-μητέρα συγκρούεται, με τη γυναίκα να υπερτερεί απέναντι στη μητρότητα. Η αγάπη της για τα τρία της παιδιά δεν την σταματά από το να γίνει έρμαιο ενός ερωτικού πάθους, που στο τέλος θα την οδηγήσει στην εξαθλίωση και θα της στερήσει οριστικά την ανάγκη της να γίνει αποδεκτή, να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Βλέπουμε λοιπόν με βάση την ηρωίδα Σοφία Νοταρά πως οι γυναικείοι χαρακτήρες στα έργα του Θεοτοκά διεκδικούν μια θέση στην ευτυχία, είναι γυναίκες δυναμικές, αποφασιστικές που διψούν να ζήσουν μια ζωή όπως ακριβώς την έχουν ονειρευτεί.

Κατά τη μελέτη των γυναικείων και κοριτσίστικων αναπαραστάσεων στα έργα του Θεοτοκά, εντοπίζουμε μια βαθύτερη διείσδυση του συγγραφέα στις ηρωίδες – πρωταγωνίστριες σε σχέση με την ψυχοσύνθεση και την πνευματική τους υπόσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού είναι η βασική ηρωίδα, Θεανώ Γαλάτη απ' τους *Ασθενείς και Οδοιπόρους*. Όταν ο συγγραφέας αναφέρεται σε εκείνη, την παρουσιάζει ως μια γυναίκα με έντονη προσωπικότητα και καλλιτεχνική επιτυχία. «*Το θέατρο ήταν γεμάτο και ζεστό· το χειροκρότημα τρανταχτό. Η αυλαία άνοιξε κάπου δέκα φορές· επιτυχία σπάνια στην Αθήνα. Το κοινό, τελευταία, έδειχνε φανερή κλίση προς τα τραγικά θεάματα. Η Θεανώ Γαλάτη βγήκε από τη σκηνή χαρούμενη, αστραφτερή*»²²⁶. Η Θεανώ Γαλάτη είναι μια ευαίσθητη ηρωίδα, μια ασυνήθιστη μορφή που δε διστάζει να έρθει σε σύγκρουση με την κοινή λογική της παραγμένης εκείνης εποχής, αδιαφορώντας πλήρως για την υπόληψη και τη ζωή της. Η ίδια φρόντιζε να τα όσα ένιωθε τα μετατρέπει σε πράξη. Δίνεται με όλο της το είναι στις ιδέες της και μάχεται για αυτές, γνωρίζοντας πως θέτει τη ζωή της σε κίνδυνο. Θέλησε να ξεπεράσει τα ανθρώπινα όριά της, αλλά η εποχή της δεν της συγχώρησε τέτοιου είδους τολμήματα και ατοπήματα, γι' αυτό και στο τέλος την τιμώρησε αποφασίζοντας το θάνατό της. «*Τότε, μ' έπιασε ένας πόνος σπαραχτικός για τη γυναίκα αυτή, έτσι που την έβλεπα, αδύναμη, ανυπεράσπιστη, εγκαταλειμμένη, χαμένη ανέκκλητα, να στέκεται καρτερικά εμπρός στο κρύο*

²²⁶ Θεοτοκάς, Γ, (1950), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ.μ α', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ 63.

μέταλλο που, σε λίγο, θα ξερνούσε θάνατο... Άκουσε τη ριπή του πολυβόλου και, λίγο πιο ύστερα, τις χαριστικές βολές». ²²⁷ Τέλος, η Θεανώ Γαλάτη παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με την Ιφιγένεια Χριστοφή που είναι η ηρωίδα του *Δαιμονίου*. Και η Ιφιγένεια επέλεξε να ξεπεράσει τα έμφυλα όριά της με αποτέλεσμα και εκείνη να τιμωρηθεί. Ήταν μια γυναίκα τολμηρή, ατίθαση και ασυμβίβαστη. Καμία επιθυμία της, καμία επιδίωξή της δεν υλοποιείται. Το τέλος της, έρχεται αμείλικτο και τραγικό. Πεθαίνει μόνη της και άσημη σε ένα σανατόριο στη Θεσσαλονίκη από καρκίνο. «Πώς μπορώ λοιπόν να σταματήσω σε τούτο ή σε κείνο; να πω πως αυτό μου αρκεί;... Είμαι μέσα σ' όλα και τα ξεπερνώ και όλα και πετώ...». ²²⁸

Κλείνοντας, παρατηρούμε πως τα γυναικεία πρόσωπα που χρησιμοποιεί ο Θεοτοκάς παρουσιάζουν κοινές αναλογίες στα μυθιστορήματά του και αποτελούν προέκταση της μιας γυναικείας παρουσίας με την άλλη τόσο σε επίπεδο θεματικό όσο και σε επίπεδο υφολογικό. Πρόκειται δηλαδή για πρόσωπα που είναι «συνώνυμα» και χαρακτηρίζονται από κοινή σημασιολογική ετικέτα. Η μια γυναικεία παρουσία έχει επιρροές από μια προηγούμενη και τοποθετούνται μέσα σε κοινά οικονομικά, κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτικά πεδία. Με λίγα λόγια, ο Θεοτοκάς στα μυθιστορήματά του και όσον αφορά τόσο τα αντρικά όσο και τα γυναικεία πρόσωπα, δημιουργεί σχέσεις και έναν κοινό ιστό αναφορών (π.χ. το γυναικείο ιδανικό), με σκοπό να μεταβιβάσει ιδέες και συμπεριφορές, οι οποίες επηρεάζουν σημαντικά κάποιον από τους ήρωές του, από το ένα μυθιστόρημα σε ένα άλλο. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί στους αναγνώστες την αίσθηση ανάπτυξης διαλόγου μεταξύ των χαρακτήρων του, στην προκειμένη περίπτωση των γυναικείων και κοριτσίστικων προσώπων, σε επίπεδο κοινών στάσεων και ιδεών.

²²⁷ Θεοτοκάς, Γ, (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ β', Εστία, Αθήνα, 2016, σελ, 395-396.

²²⁸ Θεοτοκάς, Γ, (1938), *Το Δαιμόνιο*, Αθήνα, 1989, σελ 81-82.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές

Θεοτοκάς, Γ., (1933), *Αργώ*, (α' μέρος 1933, β' μέρος 1936), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, α' τόμος 1994, β' τόμος 1992.

Θεοτοκάς, Γ., (1938) , *Το Δαιμόνιο*, Αθήνα, 1989.

Θεοτοκάς, Γ., (1940), *Λεωνής*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «εστίας», 2016.

Θεοτοκάς, Γ., (1950), *Ιερά Οδός*, τμ α', Εστία, Αθήνα, 2016.

Θεοτοκάς, Γ., (1964), *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τμ β', Εστία , Αθήνα, 2016.

Δευτερογενείς πηγές

1.Ελληνική και μεταφρασμένη βιβλιογραφία

Αβδελά, Έ. και Ψαρρά, Α. (1985). *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Γνώση.

Αθανασόπουλος, Β. (2005). *Οι ιστορίες του κόσμου*. Αθήνα: Πατάκης.

Αθανασόπουλος, Β. (1986). «Οι μέθοδοι δημιουργίας χαρακτήρων και το δαιμόνιο» , στο: *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*. Αθήνα: Αστrolάβος/ Ευθύνη, σελ 60.

Αναγνωστοπούλου, Δ., Τζαβάρας, Θ. (2006). *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Αντρέα Εμπειρικού*. Αθήνα: Συνάψεις.

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2007). *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.

Αράγης, Γ. (1993). «Γ. Θεοτοκάς» Στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*. Αθήνα: Σοκόλης.

Βαρίκα, Ε. (1987). *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.

Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*. Μτφ. Ε. Ζούργος και Μ. Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.

- Θεοτοκάς, Γ. (1972). *Ελεύθερο Πνεύμα*. Κ.Θ. Δημαράς (επιμ.). Αθήνα: Εστία, σελ. 10.
- Θεοτοκάς, Γ. (1932). *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*. Αθήνα: Πυρσός.
- Hering, G. (2006). *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα 1821-1936*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Καγιαλής, Τ. (2007). *Η επιθυμία για το μοντέρνο . Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διάνοησης στην Ελλάδα του 1930*. Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Καλογήρου, Τζ. (1999) *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης*. Αθήνα: ΙΜΠ.
- Κανατσούλη, Μ. (1997). *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα: Όψεις και απόψεις*. Αθήνα: Πατάκης.
- Καραντώνης, Α. (1990). *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Καράογλου, Χ. Λ., Δεληγιαννάκη, Ν., Ριζοπούλου, Α. (2004). *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά (1974-2002)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κουρκουβέλας, Λ. (2013). *Γιώργος Θεοτοκάς*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Λεοντίδου, Ε. & Ammer, S. (Επιμ.). *Η Ελλάδα των γυναικών. Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις
- Μάλαμας, Λ. (1998). *Η αξία της γυναίκας και το φεμινιστικό κίνημα*. Αθήνα: Ελεύθερο Πνεύμα.
- Μαραγκουδάκη, Ε. (1993). *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων. Παιδικά αναγνώσματα στο νηπιαγωγείο*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Mary, E. (2004). *Φύλο και κοινωνική θεωρία*. Μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιάλης. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Mazower, M. (2004). *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*. Μτφρ. Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Mazower, M. (2002). *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του μεσοπολέμου*. Μτφρ. Σπύρος Μαρκέτος. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Ντε Μποβουάρ, Σ. (2009). *Το δεύτερο φύλο*. Μτφρ. Τζένη Κωνσταντίνου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ξηραδάκη, Κ. (1988). *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα: Πρωτοπόρες Ελληνίδες*. Αθήνα: Γλάρος.
- Πανταζή-Τζίφα, Κ. (1984). *Η θέση της γυναίκας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.

- Ρήγος, Α. (1988). *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Σαχίνης, Α. (2000). *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*. Αθήνα: Εστία.
- Τζάνη, Μ. & Κεχαγιάς, Χ. (2005). *Μεθοδολογία Έρευνας Κοινωνικών Επιστημών*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τζιόβας, Δ. (2006). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τζιόβας, Δ. (2007). *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*. Αθήνα: Πόλις.
- Τσαούσης, Δ.(1983). «Ελληνισμός και Ελληνικότητα», στο: Δ. Γ. Τσαούσης (επιμ.). *Ελληνισμός και Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*. Αθήνα: Εστία.
- Vitti, M. (2004). *Η γενιά του '30*. Αθήνα: Ερμής.
- Vitti, M. (1995). *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα: Οδυσσέας.

2. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Berelson, B. (1971). *Content Analysis in communication research*. New York: Hafner Publishing Company.
- Davila, J. (2008). *Depressive symptoms and adolescent romance: Theory, research, and implications. Child Development Perspectives*.
- Mavrogordatos, G. (1983). *Stillborn Republic. Social Coalitions and Party Strategies in Greece, 1922-1936*. Los Angeles: University of California Press.
- Héritier, Fr. (2013). *Masculin/Féminin I, La pensée de la différence*, Παρίσι: Odile Jacob/poche.
- Stewing, J. & Higgs, M. (1973). «*Girls grow up to be mommies: A study of sexism in children's literature*». *School Library Journal*.

3. Περιοδικά

Αθανασόπουλος, Β. «Το θεατρικό ως έκφραση και ως πυρήνας του πραγματικού- Ο Θεοτοκάς ως μυθιστοριογράφος-δραματουργός». π. *Νέα Εστία*, τεύχ. 1690 (Δεκ. 1977): 1668-1714.

Αναγνωστοπούλου, Δ. «Αναπαραστάσεις της γυναίκας στο μυθιστορηματικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά». Π. *Ηώς*, τευχ. 2 (2013): 9-20.

Γλυκοφρύδου, Θ. (1986), « Η ιστορία και η ζωή σαν κατάφαση του παραλογισμού και της τρέλας» στο: *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*. Αθήνα: Αστrolάβος/ Ευθύνη, σελ. 94-107.

Θέμελης, Γ. (1973). «Γνωριμία με τον Θεοτοκά», π. *Νέα Εστία*, τεύχ. 1114 (1973): 1550-1642.

Θεοτοκάς, Γ. « Η Τέχνη του μυθιστορήματος». π. *Εποχές*, τευχ. 20 (Δεκ. 1964): 4-12.

Θεοτοκάς, Γ. «Οι μεταπολεμικοί», π. *Νέα Εστία*, τεύχ. 1718 (1999): 595-690.

Καστρινάκη , Α. «Κατασκευάζοντας την έμπνευση», στο: *Γιώργος Θεοτοκάς(1905-1966)- Εκατό χρόνια από την γέννησή του*. π. *Νέα Εστία*, τευχ. 1784 (2005): 906-919.

Εύδης, Θ. «Βιογραφικά και ιστορικά», π. *Νέα Εστία*, τεύχ.1114 (1η Δεκεμβρίου 1973): 1550-1642.

Παπαδάκη Ελένη, <https://www.sansimera.gr/biographies/749>, ανακτήθηκε στις 23/11/2021

Σπυροπούλου, Χρ. (1986). «Η Γυναικεία μορφή στο έργο του Γ. Θεοτοκά» , στο: *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά- Είκοσι Χρόνια από το θάνατό του-Συλλογικό*. Αθήνα: Αστrolάβος/ Ευθύνη, σελ 161-165.

«Συνέντευξη Γ. Θεοτοκά», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τευχ. 42, 18/9/37, σελ. 1-16.

Τζιόβας, Δ. (2005), «Η μυθιστορηματική πορεία του Γιώργου Θεοτοκά: Άτομο, Ιστορία, Μεταφυσική», π. *Νέα Εστία*, τεύχ. 1784 (2005): 856-887.

Τζιόβας, Δ. «Χρονολόγιο Γιώργου Θεοτοκά», π. *Διαβάζω* , τεύχ. 137 (1986): 5-80.

3. Διδακτορικές Διατριβές

Βασιλειάδης, Β., *Η ιδεολογία της λογοτεχνικής κριτικής του μμεσοπολέμου για τη «γυναικεία» και την «ανδρική» λογοτεχνία.* (Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ.). Θεσσαλονίκη, 2006.

Κιοσσές, Σ. *Το γυναικείο Bildungsroman στη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία: Παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο.*(Διδακτορική διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας). Βόλος, 2008.

Μουστακάτου, Κ. *Ιδέες και πρόσωπα στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά. Από το δοκίμιο στο μυθιστόρημα.* (Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών). Αθήνα, 2013.