ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΕΠΟΠΤΗΣ: Σ. Ν. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ

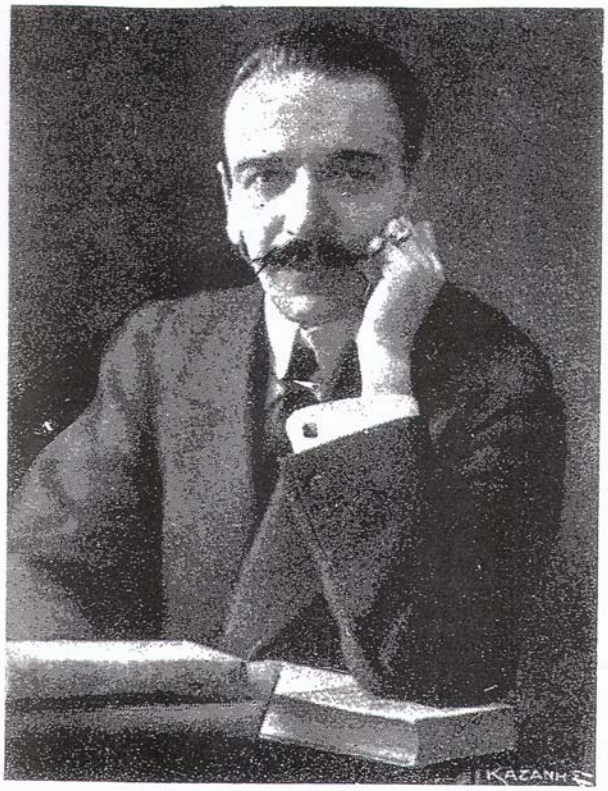
ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΚΑΙ ΑΞΙΕΣ ΣΤΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

(ΤΟ ΖΑΚΥΝΘΙΝΟ ΜΑΝΤΙΛΙ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ, 1921, ΚΑΙ ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ 24 ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ, 1944)

ΑΝΝΑ-ΜΑΡΙΑ ΓΕΩΡΓΟΥΣΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Α' ΚΥΚΛΟΥ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2004



...Εγώ γράφω διηγήματα για τον κόσμο, και θέλω να τα χαίρεται ο κόσμος. Ο κόσμος με νιώθει, ο κόσμος με διαβάζει, ο κόσμος με αγοράζει. Μου αρέσει κάθε μου γραφτό, να είναι στη μορφή του τόσο απλό, ώστε με την ίδια σχεδόν άνεση να μπορεί να το διαβάζει κι ένας μαθητής του Γυμνασίου και ο κύριος Παλαμάς. Δεν αγαπώ τα σύννεφα και τα σκοτάδια· με τραβά περισσότερο η ξαστεριά, το φώς. Εσπούδασα μαθηματικά στα νιάτα μου, κι εσυνήθισα να λέγω τα πράγματα απλά, καθαρά και ξάστερα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Η διηγηματογραφία του Γρηγόριου Ξενόπουλου, 2-9

II. Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα διηγήματα του Ξενόπουλου, 10-14

III. *Το ζακυθινό μαντίλι και άλλα διηγήματα* (1921)· *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα* (1944), 15-17

IV. Αξιολογικές αντιθέσεις στους ζακυνθινούς και αθηναϊκούς γυναικείους χαρακτήρες, 18-47

V. Κοινές αξίες σε ζακυνθινούς και αθηναϊκούς γυναικείους χαρακτήρες, 48-69

VI. Το κοινωνικό πλαίσιο και το μοντέλο της «τραγικής πτώσης», 70-75

Επίμετρο 1: Τα διηγήματα «Απορπισμένη» και «Περασμένα μεγαλεία», 76-80

Επίμετρο 2: Το διήγημα «Η ζωή και ο θάνατος της Αργυρούλας», 81-85

Επίμετρο 3: Οι υποθέσεις των διηγημάτων, 86-95

Βιβλιογραφία, 96-100

Ι. Η διηγηματογραφία του Γρηγόριου Ξενόπουλου

Ο πολυγραφότερος ίσως νεοέλληνας συγγραφέας, ένας από τους εισηγητές του νατουραλισμού στην Ελλάδα και ο κυριότερος διαμορφωτής του νεότερου ελληνικού μυθιστορήματος καθόρισε την καλλιτεχνική του φυσιογνωμία στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, σε μια εποχή που η ηθογραφία κυριαρχούσε στα λογοτεχνικά δρώμενα. Στην ανήσυχη φύση του, όμως, χρωστάει το γεγονός ότι ο ίδιος δεν έμεινε στάσιμος στο στάδιο των ηθογραφικών αναζητήσεων, αλλά μπόρεσε να κατευθυνθεί προς έναν αστικό ρεαλισμό (ή καλύτερα προς μια αστική ηθογραφία),
ανανεώνοντας την πεζογραφία του καιρού του μέσα από την ταυτόχρονη καλλιέργεια όλων των ειδών έκφρασής της.

Η θαυμαστή του οξυδέρκεια συνδυαζόταν αρμονικά με ένα σύνθετο πνεύμα και με μια προοδευτική ιδιοσυγκρασία, που αντιλαμβανόταν τις απαιτήσεις της γενιάς της, γι' αυτό και δε δυσκολεύτηκε να κερδίσει το αναγνωστικό κοινό. Δεν συνέβη το ίδιο με την σύγχρονή του κριτική, που τον αντιμετώπισε αντιφατικά. Άλλοτε του αναγνώρισε μεγάλες δημιουργίες και άλλοτε τον κατηγόρησε για «επιφυλλιδογραφία», για λογοτεχνία που μοιραία υποπέφτει στο επίπεδο της ρηχής αισθηματολογίας.

Παρόλ' αυτά, σήμερα, που το πέρασμα του χρόνου μας παρέχει το πλεονέκτημα της απόστασης και συνεπώς της αντικειμενικότερης θέασης των πραγμάτων, μπορούμε με περισσότερη νηφαλιότητα να ανιχνεύσουμε τις διάφορες πτυχές του έργου του. Έτσι, μπορούμε πλέον να του αναγνωρίσουμε, όχι μόνο ότι κατόρθωσε να αποδώσει πιστά την εποχή του, αλλά και ότι δημιούργησε ο ίδιος αντιπροσωπευτικούς τύπους μιας εποχής.

Ο Ξενόπουλος καταπιάστηκε με το διήγημα σχεδόν με την ίδια συχνότητα, την οποία επέδειξε και στη συγγραφή μυθιστορημάτων. Τα διηγήματά του ανάγονται συνολικά σε εκατόν έξι τον αριθμό, δημοσιευμένα τα περισσότερα σε εφημερίδες και επαναδημοσιευμένα στη συνέχεια σε ξεχωριστές συλλογές, που ο ίδιος κατάρτιζε.

Στη μυθιστοριογραφία του καταλογίστηκε, επίσης, προχειρότητα και επαναληπτικότητα, κάτι που μοιραία συναντάμε σε μια τόσο πληθωρική παραγωγή. Το ίδιο ισχύει ως ένα βαθμό και για τα διηγήματά του. Σε πολλά από αυτά, θα συναντήσουμε ελαφρά παραλλαγμένο τον ίδιο -συνήθως γυναικείο- χαρακτήρα ή το ίδιο θεματικό πλαίσιο, ενσωματωμένο σε ένα διαφορετικό σχέδιο πλοκής. Υπάρχουν όμως και άλλα που παρουσιάζουν μια εξαιρετική σύλληψη στο σχεδιασμό τους και μας αποκαλύπτουν ένα διαφορετικό Ξενόπουλο, πιο βαθυστόχαστο, πιο ψυχοκεντρικό,[1] κάποτε πιο μοντερνιστή απ' ό,τι τον έχουμε συνηθίσει. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι και αυτός -αλλά και οι περισσότεροι κριτικοί[2]- απ' όλο του το έργο ξεχώριζε τα μικρά του διηγήματα ως πιο αντιπροσωπευτικά και καλοδουλεμένα και τα κατέτασσε στο πιο δύσκολο είδος λογοτεχνικής έκφρασης[3].

Η διηγηματογραφία του Ξενόπουλου καταγράφεται στη ρεαλιστική γραφή (πιο ακριβέστερα στον «απο-αισθηματοποιημένο ρεαλισμό της

---

[1] Βλ. για παράδειγμα το «Μίσος» ή το «Χωρίς όνομα» (Ξενόπουλος 1972: 310, Νιρβάνας 1968: 282). Τα συγκεκριμένα διηγήματα η Καραίσκου τα συσχετίζει με το κίνημα του αισθητισμού (Καραϊσκου 2003: 163).

[2] Βλ. Θρύλος 1963: 281, Νιρβάνας 1968: 287, Καραντώνης 1977: 190, Χάρης 1979: 133, Παλαμάς 1964: 469.

[3] Στον «Πρόλογο» της τελευταίας σειράς διηγημάτων του γράφει: «Οι ιστορικοκριτικοί της Λογοτεχνίας μας …απ' όλο μου το έργο ξεχωρίζουν τα μικρά μου διηγήματα…δε μπορεί παρά να με κολακεύει το ξεχώρισμα αυτό του "πιο δύσκολου είδους" ανάμεσα στ' άλλα που

νατουραλιστικής θεωρίας»[4]), με εμφανείς προθέσεις να τηρηθεί όσο το δυνατόν περισσότερο η σύμβαση της αληθοφάνειας. «Βαθύτατα, άλλωστε επηρεασμένος από τα νατουραλιστικά κηρύγματα της εποχής του, δίνει ιδιαίτερο βάρος στην ακριβή απεικόνιση του πραγματικού»[5]. Έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, με ιστορίες που θα μπορούσαν να έχουν συμβεί και στην πραγματικότητα ή όντως συνέβησαν, όπως γίνεται στην περίπτωση των αυτοβιογραφικών -κυρίως ζακυνθινών- διηγημάτων του.

Ο ρεαλισμός, βέβαια, αυτός, όσο πιστός και αν είναι, δε φτάνει ποτέ στο σημείο της κοινωνικής προβληματικής και κριτικής, έτσι ώστε να αντιπροτείνει ο συγγραφέας το δικό του όραμα[6]. Όμως, τον Ξενόπουλο δεν τον ενδιαφέρει τόσο μια αναθεώρηση της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτό που κυρίως θέλει, είναι να δώσει μια αντικειμενική εικόνα της χωρίς περαιτέρω σχολιασμό. Ο αναγνώστης εξάγει τα δικά του συμπεράσματα μέσα από τη ροή της αφήγησης, την επιλογή των χαρακτήρων και την εξέλιξη της πλοκής. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο συγγραφέας απευθύνεται περισσότερο σε αυτούς που έχουν ασκημένη την «ακοή», έτσι ώστε να συλλαμβάνουν όσα υπονοούνται[7].

καλλιέργησα – ξεχώρισμα που μου δίνει το δικαίωμα να θεωρώ κι εγώ τα μικρά μου διηγήματα σαν το καλύτερο μέρος του όλου μου Έργου» (Ξενόπουλος 1944: 8).

[4] Ζήρας 2001: 11.

[5] Βαρίκας 1980: 283.

[6] Η Φαρίνου-Μαλαματάρη υποστηρίζει ότι ο Ξενόπουλος στερείται προσωπικού οράματος, γι' αυτό και δεν εμβαθύνει ποτέ στα αίτια των κοινωνικών προβλημάτων αλλά μένει απλός παρατηρητής τους. (Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 325).

[7] Όμως, ο αναγνώστης είναι ούτως ή άλλως αναγκασμένος να υπονοεί και να συμπεραίνει μόνος του κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης (βλ. ενδεικτικά Abbott 2002: 11). Και ο ίδιος ο Ξενόπουλος παρατηρεί ότι: « ο διηγηματογράφος πρέπει να ξέρει τι να πει από την όλη του υπόθεση -από το μύθο του- και τι ν' αφήσει να το μαντέψει ο αναγνώστης» (Ξενόπουλος 1957: 165).

Έτσι, και το ύφος των διηγημάτων είναι λιτό και απέριττο. Δεν έχουν την υποβλητικότητα του ποιητικού λόγου αλλά περισσότερο τη ροή της καθημερινής ομιλίας, χωρίς εξαιρετικές εκλάμψεις και χωρίς τίποτα το εξεζητημένο. Τηρείται μια ευαίσθητη εκφραστική ισορροπία[8] και είναι κάτι που γίνεται περισσότερο αυθόρμητα παρά προμελετημένα. Ο διάλογος διαδέχεται την περιγραφή σε μια συμμετρική αναλογία και οι παρεμβάσεις του αφηγητή στην πλοκή είναι ελάχιστες και πολύ συγκρατημένες.[9] Ο Ξενόπουλος και στα διηγήματά του παραμένει «ένας ευχάριστος συνομιλητής»,[10]χωρίς αυτό να μειώνει την αξία της «διασκεδαστικής»[11] τέχνης του. Άλλωστε, η σύνθεση των διηγημάτων φανερώνει προσεκτική μελέτη και επιλογή, έτσι ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να αιστανθεί το συγκεκριμένο αισθητικό αποτέλεσμα που ο συγγραφέας θέλει να του προκαλέσει.[12]

---

[8] Βλ. ενδεικτικά Πετσάλης-Διομήδης 1951: 201.

[9] Για τον Μαστροδημήτρη αυτά είναι από τα χαρακτηριστικότερα «λειτουργικά» γνωρίσματα της πεζογραφικής τέχνης του Ξενόπουλου (Μαστροδημήτρης 1999: 6). Η αποχώρηση, άλλωστε, του αφηγητή πίσω από τα γεγονότα και η απρόσωπη παρουσίασή τους παραπέμπει στο γαλλικό νατουραλισμό. Βλ. Φιλιππίδης 1997: 173-183.

[10] Βαρίκας 1980: 280.

[11] Ξενόπουλος 1951: 119. Ο ενδιαφέρων μύθος των διηγημάτων του και η έντεχνη πλοκή τους μαρτυρούν αυτή ακριβώς την προσήλωση του συγγραφέα τους στο διασκεδαστικό στοιχείο της τέχνης. Και ο Beaton σημειώνει στον Ξενόπουλο την «τεχνική αρτιότητα στον χειρισμό των προσδοκιών του αναγνωστικού κοινού σε πλοκές που επινοούνταν με μαθηματική ακρίβεια» (Beaton 1996: 142). Βλ. ενδεικτικά και Περάνθης 1968:139, Σιγούρος 1951: 178-79.

[12] Όπως ο Poe σημειώνει: «A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing thiw preconceived effect. If this very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design» (Poe 1976: 47-48). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι από τους διηγματογράφους της εποχής του ο Ξενόπουλος ξεχώριζε τον Poe.

Και στην πλοκή εφαρμόζεται η ίδια τεχνική της απλότητας. Η χρονολογική ακολουθία των γεγονότων της ιστορίας ταυτίζεται με αυτή της αφήγησης, η οποία υιοθετεί συνήθως μια ευθύγραμμη εξέλιξη. Είναι επίσης ξεκάθαρο ότι ο συγγραφέας προσπαθεί να μείνει πιστός στο αριστοτελικό αξίωμα περί ολοκληρωμένης πλοκής με αρχή, μέση και τέλος.[13] Ο αναγνώστης δεν κοπιάζει προσπαθώντας να συμπεράνει αυτά που υπονοούνται, αφού όλα είναι τακτοποιημένα με έναν τρόπο σχεδόν ορθολογιστικό, ώστε να μην αφήνεται τίποτα εκκρεμές, τίποτα σκοτεινό.[14]

Ο Παύλος Νιρβάνας υποστηρίζει ότι τα διηγήματα του Ξενόπουλου δεν είναι ούτε ηθογραφικά, αλλά ούτε και διηγήματα χαρακτήρων, ψυχογραφικές μονογραφίες.[15] Πράγματι, αν θα έπρεπε να τα χαρακτηρίσουμε, πολύ δύσκολα θα τα εντάσσαμε στην μία ή στην άλλη κατηγορία. Ο Ξενόπουλος

---

[13] Φαίνεται ότι ο Ξενόπουλος θεωρεί απαραίτητη για το διήγημα την αρμονική εξέλιξη της πλοκής με διακριτή την αρχή, τη μέση και το τέλος της. Στις εντυπώσεις του για το διαγωνισμό διηγήματος της *Νέας Εστίας* το 1928 γράφει: « Όταν όμως εμείς λέμε για ένα έργο "δεν είναι καθαυτό διήγημα", εννοούμε απλώς και μόνο ότι δεν έχει τη μορφή, τον τύπο του διηγήματος, ότι δεν είναι μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, ότι δεν έχει στην εξέλιξή του την αρμονία εκείνη, τη συμμετρία, την αρτιότητα που το κάνουν αρχιτεκτονημένο κτίριο…»(Ξενόπουλος 1928: 665). Τις ίδιες απόψεις έχει αναπτύξει ήδη από το 1889 προλογίζοντας το *Δεσμίς διηγημάτων* της Α. Παπαδοπούλου [«Η εξωτερική μορφή αποτελεί τότε όλην την τέχνην και την αξίαν του διηγήματος…διότι το διήγημα πρέπει να γεννάται τέλειον και αρτιμελές…» (Ξενόπουλος σε Παπακώστα 1999: 15)], όπως και το 1909 σε ένα άρθρο του: « Κάθε τέλειον διήγημα δεν ημπορεί παρά να έχει εντός του όλα τα στοιχεία του δράματος (Ξενόπουλος σε Τροβά 1984: 193). Βλ. επίσης Βαρίκας 1980: 282, Σαχίνης 1991: 240, Μελάς 1951: 169, Τερζάκης 1958: 241, Βαλέτας 1983: 20-21.

[14] Ο Ξενόπουλος εμμένει και στην αρχή της απλότητας, αφού γράφει ενδεικτικά στον Πρόλογο της πρώτης σειράς διηγημάτων του: «Μου αρέσει, κάθε μου διήγημα, οιασδήποτε φύσεως και οιουδήποτε εσωτερικού, να είναι εις την μορφήν του τόσον απλούν, ώστε με την ιδίαν σχεδόν άνεσιν να ημπορεί να το διαβάζει κι ένας μαθητής του Γυμνασίου και ο κύριος Παλαμάς…Εσπούδασα μαθηματικά εις τα νιάτα μου, κι εσυνήθισα να λέγω τα πράγματα απλά, καθαρά και ξάστερα» (Ξενόπουλος 1972: 307).

[15] Νιρβάνας 1968: 280.

περισσότερο αρέσκεται να αποτυπώνει περιστατικά της ζωής, με καθετί περίεργο ή συνηθισμένο αυτά συνεπάγονται. Αυτό δε σημαίνει ότι παραμελεί τους ήρωές του. Μπορεί να μην εκπληρώνει τις απαιτήσεις μιας μοντερνιστικής πεζογραφίας, που θα ήθελε ίσως μια βαθύτερη ανάλυση χαρακτήρων, όμως καταπιάνεται μαζί τους με εξαιρετική φροντίδα προσπαθώντας να τους κάνει όσο πιο απτούς και πειστικούς γίνεται.

Όσον αφορά στην επιλογή των θεμάτων του στα διηγήματά του θα δούμε ότι ο έρωτας σε όλες του τις μορφές και εκφάνσεις δεσπόζει, όπως και στα μεγαλύτερα έργα του. Το σεξουαλικό ένστικτο είναι αυτό που ορίζει την πορεία και την εξέλιξη των χαρακτήρων. Ένα ένστικτο, όμως, που -αν και συχνά αποκαλυπτικό- δεν γίνεται ποτέ χυδαίο. Για τον συγγραφέα, ο έρωτας δεν έχει τίποτα ανάρμοστο ή φτηνό, υπάγεται στους φυσικούς νόμους και γι' αυτό η καταλυτική παρουσία του στην ανθρώπινη ζωή και δράση δεν πρέπει να μας ξενίζει.

Αν και η κριτική στάθηκε κάποτε επικριτική απέναντι στον ερωτικό Ξενόπουλο με το βασικό επιχείρημα ότι χρησιμοποίησε το σεξουαλικό στοιχείο για να προκαλέσει,[16]θα πρέπει να του αναγνωρίσουμε το ελαφρυντικό της ρεαλιστικής απεικόνισης των πραγμάτων. Για ένα συνειδητό ρεαλιστή, όπως ο ίδιος υπήρξε, ο έρωτας μπορεί να υποστηριχτεί ότι αποτελεί ένα θεμελιώδες στοιχείο, το οποίο και διαμορφώνει την πλασματική πραγματικότητα του συγγραφέα. Η εμμονή, λοιπόν, σ' αυτόν είναι αναμενόμενη και όχι δείγμα παθολογικής νοοτροπίας ή έλλειψη θεματικής πρωτοτυπίας.

[16] Βλ. Θρύλος 1963: 287.

Η Ζάκυνθος είναι επίσης ένας χώρος από τον οποίο αντλούνται αναμνήσεις (κατά το πλείστον ερωτικές). Στα ζακυνθινά διηγήματα, όμως, δεν είναι το ηθογραφικό στοιχείο που προέχει αλλά χρησιμοποιείται επιτυχημένα ως ρεαλιστικό υπόβαθρο[17] στην ιστορία που θέλει να αφηγηθεί ο συγγραφέας. Η κριτική υποστήριξε ότι ο καλύτερος Ξενόπουλος βρίσκεται εδώ.[18] Οι μνήμες του γενέθλιου χώρου είναι ακόμα ισχυρές, το ίδιο και η απώλειά του. Ο Ξενόπουλος με τα ζακυνθινά διηγήματα επιχειρεί να αναβιώσει την ατμόσφαιρα της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας και το καταφέρνει σε μεγάλο βαθμό. Μέσα από τα κείμενα, που έχουν σαν χώρο δράσης τη Ζάκυνθο, ζωντανεύει έτσι το όραμα μιας ολόκληρης εποχής με τους αντιπροσωπευτικούς της τύπους (κυρίως της παλιάς αριστοκρατικής τάξης).

Διηγήματα κοινωνικού προβληματισμού, κατά το πρότυπο των *Πλούσιων και Φτωχών* ή των *Τίμιων και Άτιμων,* δε θα συναντήσουμε. Άλλωστε, παρόμοια θεματική, που να προωθεί σε τέτοιο βαθμό κοινωνικούς προβληματισμούς και αναζητήσεις, απουσιάζει γενικώς από την πεζογραφική παραγωγή του συγγραφέα.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της συγγραφικής τέχνης του Ξενόπουλου, το οποίο βλέπουμε να εφαρμόζεται και στη διηγηματογραφία του, είναι η αισιοδοξία του. Εννοούμε μια ιδιαίτερη αισιοδοξία,[19] τόσο βαθιά και αναλλοίωτη, που διέπει το μεγαλύτερο μέρος του

---

[17] Σ' αυτό αποσκοπεί η αληθοφάνεια τοπωνυμίων και ονομάτων. Πρβ «Ο Αμερικάνος» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (Φιλιππίδης 1997: 67-68).

[18] Βλ. ενδεικτικά: Θρύλος 1963: 293, Παναγιωτόπουλος 1976-77: 398, Σαχίνης 1991: 243.

[19] Ο Ξενόπουλος φαίνεται να πιστεύει ότι η αισιόδοξη οπτική του συγγραφέα είναι ένα σημαντικό στοιχείο, που προσμετράται θετικά στην ουσία του διηγήματος. Αυτή την έλλειψη, μάλιστα, καταλογίζει στα διηγήματα του Βουτυρά: «Από τα ελαττώματα πάλι της ουσίας,

έργου του. Ακόμα και στα διηγήματα εκείνα, που η έκβαση είναι αρνητική για τους ήρωες και τους οδηγεί αναπόφευκτα στην καταστροφή, υπάρχει μια υπόνοια ελπίδας και δικαίωσης, που καθησυχάζει τον αναγνώστη. Δεν είναι ότι ο Ξενόπουλος εθελοτυφλεί απέναντι στην πραγματικότητα· κάθε άλλο. Η αισιοδοξία που πηγάζει από τα κείμενά του οφείλεται στο γεγονός ότι ο ίδιος περισσότερο απ' όλους έχει συμβιβαστεί με τις ανατροπές και τις μεταπτώσεις της ζωής. Γι' αυτό και αντιμετωπίζει τόσο καλοπροαίρετα τις ανθρώπινες αδυναμίες.[20]

Κατά βάθος, αυτό που μένει είναι η πεποίθηση του συγγραφέα ότι της δυστυχίας έπεται η ευτυχία και αντίστροφα. Η φυσιολογική ροή των πραγμάτων είναι αυτό που εγώ εκλαμβάνω ως αισιόδοξη οπτική και όχι μια παραπλανητική θέαση του κόσμου.

εδείξαμε πως μια γενικότητα και μια αισιοδοξία, είναι φύσει αποκλεισμένες από τα διηγήματα του κ. Βουτυρά, με τον ιδιαίτερο κόσμο τους» (Ξενόπουλος 1957: 179). Βλ. και Φουριώτης 1951: 219.

[20] «Του Ξενόπουλου ο ρεαλισμός έχει μια τρυφεράδα και μια ανθρωπιά» (Καραντώνης 1977: 421).

ΙΙ. Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα διηγήματα του Ξενόπουλου

Στα διηγήματα του Ξενόπουλου, όπως και στο σύνολο της συγγραφικής του παραγωγής, η γυναικεία παρουσία είναι που δεσπόζει, σε όλη της την ποικιλία και πολυμορφία, και αυτή είναι που πιο άρτια και ολοκληρωμένα αποδίδει ο συγγραφέας. Οι ανδρικές φιγούρες στο έργο του είναι αναλογικά σπανιότερες και πιο επίπεδες, δεν αποτυπώνονται με την ίδια δύναμη και ενάργεια που χαρακτηρίζουν τις ηρωίδες του. Δεν ξεχωρίζουν για τον εσωτερικό τους κόσμο, ούτε για τη διανόησή τους, αλλά υπάγονται στο μέσο ανθρώπινο τύπο. Ο ρόλος τους μέσα σε κείμενα με πρωτεύοντες γυναικείους χαρακτήρες είναι έτσι περισσότερο συμπληρωματικός.[21]

Οι γυναίκες του Ξενόπουλου είναι στη μεγάλη τους πλειοψηφία νεαρά κορίτσια που πρωταρχίζουν να βιώνουν τον έρωτα. Οι συνέπειες μπορεί να είναι κάποτε οδυνηρές, όμως ακόμα και τότε -ή μάλλον κυρίως τότε- ο συγγραφέας σκύβει από πάνω τους με ξεχωριστή τρυφερότητα, προσπαθεί να μας τις καταστήσει συμπαθείς, γιατί και ο ίδιος τις συμπαθεί, είναι το πλασματικό (εφόσον μιλάμε για αφηγηματικούς χαρακτήρες) ιδανικό του δημιουργού τους. Γι' αυτό και ποτέ δεν ηθικολογεί με αφορμή τα παθήματά

[21] Ο Φουριώτης παρατηρεί για τις ανδρικές μορφές του Ξενόπουλου: «Αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός, πως απ' το έργο του απουσιάζουν (εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων) ζωντανοί ανδρικοί τύποι. Ο αντρικός του τύπος είναι περισσότερο διακοσμητικός. Ωστόσο έχει ψυχική ευγένεια και κάτι το ανεξιχνίαστο στον χαρακτήρα. Σε ψυχολογική ανάλυση, τα στοιχεία που τον απαρτίζουν, είναι καθαρά ποιητικά» (Φουριώτης 1951: 220). Και ο Καραντώνης φαίνεται να συμφωνεί: «Οι άνδρες του, τύποι καλοζωιστών όλοι, ζούνε απροσποίητα, δίχως εσωτερικό κόσμο και διανόηση ξεχωριστή, κοινωνικά, αισθησιακά, με μια φυσική ανθρωπιά, έτσι όπως τους ονειρεύονται οι περισσότερες γυναίκες, μήτε πιο πάνω μήτε πιο κάτω από τη στάθμη του μέσου όρου της κοινωνικής ζωής» (Καραντώνης 1977: 193).

τους, αν και το ηθικό στοιχείο υπάρχει και είναι ιδιαίτερα έντονο στο έργο του.[22]

Περισσότερο μάλλον κατανοεί και αναπόφευκτα δικαιολογεί τις πράξεις τους. Αγαπάει ξεχωριστά την κάθε του ηρωίδα, αγανακτεί για την καταπίεση, που μπορεί να υφίσταται και γίνεται ο συμπαραστάτης της όταν κλυδωνίζεται από τα πάθη της ή από τα δεινά της πτώσης της. Είναι διάχυτη η συμπάθεια του αφηγητή προς τις ηρωίδες του, χωρίς, όμως, ποτέ να ξεφεύγει από τα όρια και τους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης, χωρίς ποτέ να παρεμβαίνει στο κείμενο με προσωπικά σχόλια. Εδώ, μια σχολή και ένα δόγμα (το νατουραλιστικό) συγκρούεται με την διάθεση του συγγραφέα-αφηγητή.

Άλλωστε, η γυναίκα είναι που περισσότερο έλκει και τον αναγνώστη (ή τον θεατή), όχι μόνο σαν ερωτικό αντικείμενο, αλλά και σαν ψυχοσύνθεση με αυτές τις ιδιότυπες διακυμάνσεις του, που λείπουν από το αντρικό φύλο και δίνουν ένταση και μια ιδιαίτερη χροιά στις καταστάσεις, στις οποίες ο δημιουργός της τη βάζει να εμπλέκεται. Επιπλέον διευκολύνει τον συγγραφέα, γιατί της συγχωρεί εύκολα σφάλματα αποδίδοντάς τα στην αδυναμία της να αντιτάξει σθεναρή αντίσταση σε εξωτερικές -ή συνηθέστερα εσωτερικές- δυνάμεις και επιρροές.

Ο Ξενόπουλος στη σχέση του με τις γυναίκες φανερώνει μια προοδευτική φύση, σχεδόν γίνεται φεμινιστής,[23] κάτι που ίσως μας ξαφνιάζει,

---

[22] Η ηθικολογία του Ξενόπουλου ποτέ δεν πέφτει στο επίπεδο του κηρύγματος, αλλά είναι πάντοτε έμμεση, επιδέξια καλυμμένη. Όπως λέει και ο ίδιος: «Εις τα έργα μου δεν μπαίνει ποτέ ηθική. Αλλά αυτό δεν εμποδίζει ώστε η ηθική να βγαίνει, να εξάγεται» (Ξενόπουλος 1976: 907).

[23] Φεμινιστικές απηχήσεις στα έργα του παραδέχεται και ο ίδιος σε ένα γράμμα του στην Κ.Παπά (βλ. Παπά 1952: 164).

εφόσον γενικότερα δείχνει να συμμερίζεται την παραδοσιακή διαφοροποίηση μεταξύ των δυο φύλων (ο άντρας είναι η πιο ισχυρή φιγούρα, αυτός που κυριαρχεί στην ερωτική σχέση).

Ολοφάνερα, λοιπόν, οι γυναικείοι χαρακτήρες «είναι η αδυναμία του. Κατορθώνει σχεδόν πάντα να τους δίνει ουσιαστική υπόσταση, ζωντάνια, αλήθεια».[24] Ο τρόπος με τον οποίο μας παρουσιάζει την ψυχολογία τους μαρτυρά ξεχωριστή γνώση της γυναικείας φύσης, ένα ιδιαίτερο ένστικτο που μπορεί και ανιχνεύει ανεπαίσθητες πτυχές της προσωπικότητάς τους. Γι' αυτό και είναι τόσο απτές ως ανθρώπινες παρουσίες.

Ανεξάρτητα από την οικογενειακή και οικονομική τους κατάσταση ή την κοινωνική τους θέση, οι κοπέλες αυτές έρχονται αντιμέτωπες με το φυσικό νόμο, που εδώ αντιπροσωπεύει το ερωτικό ένστικτο. Φαίνεται ότι η αυτή η σύγκρουση, ιδωμένη από τη θηλυκή πλευρά, γοητεύει ιδιαίτερα το συγγραφέα. Άλλωστε, του προσφέρει άφθονο υλικό για την τέχνη του, καθώς το αντρικό ερωτικό βίωμα δεν είναι τόσο πολύπλοκο και σύνθετο, υστερεί συνήθως σε πάθος και ένταση, συγκριτικά με το γυναικείο.[25]Αυτή η ανίχνευση, βέβαια, της γυναικείου ερωτισμού είναι καθαρά ρεαλιστική, χωρίς «λυρικές ή μεταφυσικές ερμηνείες».[26]

Οι θηλυκές παρουσίες στο έργο του Ξενόπουλου, αν και αποτελούν τύπους καθημερινούς, που εύκολα εντοπίζονται μέσα στον κοινωνικό ιστό

---

[24] Βαρίκας 1980: 284.

[25] Ο Βαρίκας το εξηγεί ως εξής: «Φορέας του [του έρωτα] η γυναίκα. Ίσως γιατί βρίσκεται πλησιέστερα στη φύση, γιατί αντιτάσσει λιγότερη αντίσταση στο ένστικτο, τον ζει δηλαδή στην "αμιγέστερη" μορφή του». (Βαρίκας 1980: 284).

[26] «…ο Ξενόπουλος έμεινε πάντα ένας θαυμάσιος ψυχολόγος και κλασικός ζωγράφος μέσων και φυσιολογικών καταστάσεων που δεν επιδέχονται καμιά λυρική ή μεταφυσική ερμηνεία και που δεν επαληθεύονται παρά μονάχα από την πραγματικότητα» (Καραντώνης 1977: 193).

(μοδίστρες, θεατρίνες, μεγαλοαστές), έχουν ταυτόχρονα κάτι το εξιδανικευμένο, που τις κάνει ξεχωριστές. Αν και το ερωτικό ένστικτο είναι αυτό που συνηθέστερα κατευθύνει τη δράση τους, συνδυάζεται εύστοχα με έναν ρομαντισμό, που το ανυψώνει αισθητικά. Είναι ίσως η ματιά του συγγραφέα, που τις πλάθει με βάση τα δικά του πρότυπα, τα οποία είναι και τα πρότυπα μιας εποχής (κυρίως της ζακυνθινής), όταν ο ιδανικός έρωτας κυριαρχούσε και γέμιζε όλη την ύπαρξη αυτών των κοριτσιών. Είναι, λοιπόν, και νοσταλγικές φιγούρες οι γυναίκες αυτές.

Τα ερωτικά διλήμματα που αντιμετωπίζουν, συνεπώς, φαίνονται καμιά φορά υπερβολικά και ακατανόητα, ίσως και παλιομοδίτικα.[27] Είναι, όμως, απόλυτα εναρμονισμένα με αυτή τη ρομαντική θέαση του έρωτα.

Ο Ξενόπουλος είναι αναμφισβήτητα ένας ευφυής γνώστης της γυναικείας ψυχολογίας, γι' αυτό και οι χαρακτήρες του είναι πειστικοί. Παρόλ' αυτά, η κάποτε βιαστική σκιαγράφησή τους παραμένει ένα από τα βασικά ελαττώματα της πεζογραφίας του και ίσως δρα ανασταλτικά για την αληθοφάνεια του κειμένου. Κάποιες στιγμές, ο Ξενόπουλος περισσότερο σκιτσάρει μάλλον παρά αποδίδει την πολυμορφία των ηρωίδων του σε όλη της την πληρότητα.[28]Αν και είναι φανερό ότι μια φροϋδικού τύπου ανάλυση

[27] «Τα κορίτσια του Ξενόπουλου δεν έχουν φοιτήσει στο σχολείο της πραγματικότητας. Αγνοούν ότι οι τραυματισμένοι οργανισμοί θεραπεύονται και ανανεώνονται» (Θρύλος 1963: 291). Ο Χάρης είναι πιο επιεικής: «Οι θυσίες των ηρωίδων του…κρατούν μια υπεροχή, που την δεχόμαστε κι όταν ακόμα η ρεαλιστική στερεότητα έχει υποχωρήσει στη ρομαντική υπερβολή» (Χάρης 1979: 132).

[28] Ο Μηλιώνης υποστηρίζει ότι ο Ξενόπουλος δεν ενδιαφέρεται καθόλου να παρουσιάσει τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του, αλλά περισσότερο τον απασχολεί η «ανάδειξη του ρόλου που υποδύονται» μέσα στο κείμενο. (Μηλιώνης 2001: 147).

της συμπεριφοράς τους τον ενδιαφέρει, ιδιαίτερα σε συνδυασμό με τη δράση του σεξουαλικού ενστίκτου, δεν προχωρεί σ' αυτήν παρά μόνο επιδερμικά.[29]

Έτσι, θα συναντήσουμε στα διηγήματά του και γυναικείους χαρακτήρες «αβαθείς»,[30] χωρίς καμιά ουσιαστική υπόσταση πέρα από αυτή που τους δίνει ο συγγραφέας τους. Συνήθως, όμως, πρόκειται για αντιπροσωπευτικές φιγούρες[31] της καθημερινής ζωής και αυτό είναι κάτι που λειτουργεί υπέρ τους, αφού τις καθιστά εύκολα αναγνωρίσιμες, ακόμα και ως επιπόλαιες πινελιές πάνω στο βασικό σχέδιο.

Στην μεγάλη τους πλειοψηφία, πάντως, οι γυναίκες της ξενοπουλικής διηγηματογραφίας αποκαλύπτονται στον αναγνώστη μέσω της δράσης και της κίνησής τους μέσα στο χώρο του αφηγήματος, και έτσι αναδεικνύεται ο χαρακτήρας τους.[32] Είναι η ματιά του συγγραφέα, που τις παρακολουθεί σε κάθε τους βήμα αποδίδοντας όσο πιο πειστά γίνεται τις αντιδράσεις τους σε εσωτερικά και εξωτερικά ερεθίσματα. Μπορεί, λοιπόν, να μην είναι τόσο σύνθετοι ή πολύπλοκοι ως μυθιστορηματικοί χαρακτήρες, αλλά δεν είναι σίγουρα μονοδιάστατοι. Η τέχνη του δημιουργού τους τις μετουσιώνει και τους δίνει πληρότητα, τόσο με αυτά που μας λέει, όσο και με αυτά που αποσιωπά.

---

[29] «Άλλοτε θα θελήσει να μην αγνοήσει τον φροϋδισμό, άμα έγινε της μόδας, αλλά δε θα μας παρουσιάσει παρά παρωδίες του» (Θρύλος 1963: 288).

[30] Τέτοιου είδους χαρακτήρες, που δεν αναλύονται παρά ελάχιστα ή μέσα από τις πράξεις τους και που ο αναγνώστης αφήνεται να συμπεράνει μόνος του την προσωπικότητά τους, είναι: η Άλις («Μια Γαλλίδα!»), η Πιπίνα («Νυν απολύεις…»), η Ζαφειρούλα («Κελαϊδισμοί»), η Αθανασία («Αθανασία»). Στις περιπτώσεις, βέβαια, αυτές δε μιλάμε για «flat characters», γιατί, ακόμα και αν τους λείπει το βάθος, δεν τους λείπει η «ζωή», είναι «ζωντανοί» χαρακτήρες («alive»). Βλ. Rimmon-Kenan 1983: 40, Abbott 2002: 126-127.

[31] Ο Abbott υποστηρίζει ότι χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένους τύπους ανθρώπων δεν είναι απαραίτητα «επίπεδοι», γιατί και ο χαρακτηρισμός μέσω «τυποποίησης» μπορεί να καλύψει ένα ευρύ φάσμα της ανθρώπινης πολυπλοκότητας (Abbott 2002: 131).

III. Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα(1921)· Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα (1944)

Το *ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα* εκδίδεται το 1921 στην Αθήνα από τον εκδοτικό οίκο Γανιάρης. Εκτός από το ομώνυμο διήγημα, όλα τα υπόλοιπα έχουν δημοσιευτεί σε προηγούμενες συλλογές, ήδη από το 1893. Ο Ξενόπουλος επιχειρεί μια αυτοανθολόγηση των καλύτερων διηγημάτων του, τόσο με κριτήρια προσωπικά, όσο και με βάση τις γνώμες των κριτικών (γι' αυτό και στην εισαγωγή της συλλογής επικαλείται κριτικές του Παλαμά, του Χατζόπουλου, του Νιρβάνα κ.α.).[33]

Το ίδιο ισχύει και για την άλλη συλλογή, της οποίας την ανθολόγηση επιμελείται πάλι ο συγγραφέας. Είναι χρονολογικά και η τελευταία του Ξενόπουλου (εκδίδεται το 1944 από τους «Φίλους του βιβλίου»), με τη διαφορά ότι τα διηγήματά, που την απαρτίζουν, είναι συγκεντρωμένα από σκόρπιες δημοσιεύσεις σε εφημερίδες και περιοδικά (με παλιότερο διήγημα του 1924) και δεν έχουν όλα την καλλιτεχνική-αισθητική ποιότητα, που χαρακτηρίζει τη συλλογή του 1921.

Αν θελήσουμε να επιχειρήσουμε σύγκριση μεταξύ των δύο, θα δυσκολευτούμε πολύ να ανιχνεύσουμε διαφορές στο ύφος, στην τεχνοτροπία ή στο θεματικό υλικό. Η αφήγηση ρέει με τον ίδιο ευχάριστο ρυθμό, χωρίς περιττά στολίδια, με μια γλώσσα απλή και εξευγενισμένη. Οι γυναικείοι χαρακτήρες κάνουν εξίσου αισθητή την παρουσία τους με τους πόθους, τα πάθη και τα παθήματά τους. Το ερωτικό στοιχείο στις ποικίλες διακυμάνσεις του είναι και πάλι πρωτεύον, μέσα σε διαφορετικές ιστορίες.

---

[32] Οι γυναίκες του Ξενόπουλου ανταποκρίνονται περισσότερο στην αριστοτελική ιδέα για τους χαρακτήρες ως «agents» ή «performers» (βλ. Rimmon-Kenan 1983: 34).

[33] Βλ. Ξενόπουλος 1972: 311.

Η μόνη αλλαγή συνίσταται στο γεγονός ότι στη δεύτερη συλλογή θα συναντήσουμε περισσότερα από τα λεγόμενα «αθηναϊκά» διηγήματα. Φαίνεται ότι με το πέρασμα του χρόνου ο συγγραφέας επικεντρώνεται περισσότερο στη ζωή της πρωτεύουσας, που εδώ και πολλά χρόνια αποτελεί το μόνιμο σπίτι του. Αντλεί το υλικό του από την καθημερινή επαφή του με τύπους και δρώμενα αστικά,[34] επιχειρώντας να παρουσιάσει τα νέα ήθη και τη νέα κοινωνική πραγματικότητα.

Άλλωστε, και οι προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού έχουν αρχίσει πλέον να προσανατολίζονται προς την κατεύθυνση του αστικού ρεαλισμού, που πρώτος ο Ξενόπουλος καθιέρωσε. Είναι λογικό, λοιπόν, διηγήματα που στοχεύουν να διαβαστούν από ένα ευρύ κοινό, όπως είναι αυτό των εφημερίδων και των περιοδικών, να είναι έτσι διαμορφωμένα ώστε να ικανοποιούν τις προσδοκίες του.

Ίσως, όμως, να πρόκειται για μια παρακινδυνευμένη κρίση, καθώς ο τρόπος κατάρτισης της δεύτερης αυτής συλλογής δεν μας αφήνει περιθώρια για βαθύτερες εκτιμήσεις. Δεν είναι η θεματική ή χρονολογική ομοιογένεια που χαρακτηρίζει τα διηγήματά της αλλά η εξωτερική τους μορφή (ο συγγραφέας επέλεξε να συμπεριλάβει αποκλειστικά μικρά διηγήματα και να αποκλείσει αυτά που έκλιναν προς τη νουβέλα).

Η γενικότερη εντύπωση, που αποκομίζουμε, πάντως, και από τις δύο συλλογές, είναι ότι ο Ξενόπουλος παραμένει σταθερός, όχι με την έννοια της στασιμότητας, αλλά περισσότερο με την έννοια μιας γνώριμης γραφής, που, ακόμα και όταν εξελίσσεται, μένει καθησυχαστικά οικεία. Άλλωστε, και ο ίδιος ο συγγραφέας το δηλώνει ξεκάθαρα στον πρόλογο της *Αθανασίας*: «Τρόπο

[34] Και ο Ξενόπουλος παρατηρεί στον Πρόλογο της συλλογής ότι: «Μόνο τα θέματα των

δεν άλλαξα από τα νιάτα μου. Γράφω πάντα με την ίδια σαφήνεια, με την ίδια καθαρότητα, με την ίδια ακριβολογία, με την ίδια τεχνική. Είμαι και μένω ο παλιός».[35]

τελευταίων μου αυτών διηγημάτων είναι αλλιώτικα…». (Ξενόπουλος 1944: 9).

[35] Ξενόπουλος 1944: 9.

IV. Αξιολογικές αντιθέσεις στους ζακυνθινούς και αθηναϊκούς γυναικείους χαρακτήρες[36]

Τα «ζακυνθινά» διηγήματα του Ξενόπουλου διακρίνονται από τα «αθηναϊκά» γιατί έχουν ως χώρο δράσης το νησί της Ζακύνθου, που, ακόμα και όταν δεν κατονομάζεται μέσα στο κείμενο ως χωρικό πλαίσιο, εύκολα συνάγεται από τις πληροφορίες που μας παρέχει ο συγγραφέας (επτανησιακά ονόματα, ζακυνθινές τοποθεσίες και εορτές, μνήμες που χρονολογούνται από την εποχή της παιδικής του ηλικίας).

Η κριτική ξεχώρισε τη ζακυνθινή παραγωγή του συγγραφέα,[37] κυρίως γιατί αποδίδει πιστά την ατμόσφαιρα μιας εποχής που φθίνει, και μιας τάξης (της αριστοκρατικής), που οδηγείται σιγά-σιγά προς την παρακμή. Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, ότι ο Ξενόπουλος αντλεί τα θέματά του αποκλειστικά από δρώμενα της άρχουσας τάξης της εποχής. Αντιθέτως, όσον αφορά στη

---

[36] Η διάκριση που κάνω δε στηρίζεται σε αυστηρά χωρικά δεδομένα, από την άποψη ότι δεν είναι μια διάκριση μεταξύ Αθήνας και Ζακύνθου. Άλλωστε, εν αντιθέσει με τα ζακυνθινά διηγήματα, που σχεδόν πάντοτε αναγνωρίζουμε το σκηνικό της πλοκής, στα λεγόμενα αθηναϊκά διηγήματα εικάζουμε ότι πρόκειται για την Αθήνα. Επομένως, η διάκριση μπορεί να τεθεί πιο σωστά ως εξής: γυναίκες Ζακύνθου (αλλά όχι απαραίτητα και γυναίκες υπαίθρου ή επαρχίας, γιατί η Ζάκυνθος λόγω επτανησιακής παράδοσης δεν είναι ένα τυπικό επαρχιακό σκηνικό) vs γυναίκες μεγάλων αστικών κέντρων (συνηθέστερα του αθηναϊκού, που χρησιμοποιείται εδώ για περισσότερη ευκολία). Γι' αυτό και ο όρος αστικός όποτε χρησιμοποιείται εδώ στο κείμενο αντιστοιχεί με τον όρο αθηναϊκός.

[37] Βλ. ενδεικτικά Σαχίνης 1991: 243: «Τα ζακυνθινά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου είναι πάντοτε ανώτερα και αρτιότερα από τα αθηναϊκά· έχουν ένα ιδιαίτερο θέλγητρο, μια απροσποίητη χάρη, μια ποιητική ή φυσιολατρική διάθεση και ο τόνος τους ποτέ δεν πέφτει κάτω από ένα ορισμένο επίπεδο ποιότητας». Βλ. επίσης και Αμιλήτου 2001: 403. Και ο ίδιος ο Ξενόπουλος παρατηρεί: «Ως τα είκοσί μου χρόνια ήμουν ζακυνθινός. Έπειτα έγινα Αθηναίος και μόνον αραιά-αραιά και που επισκεπτόμουν την πατρίδα μου…αλλά δεν έπαψα ποτέ και να την αγαπώ, να την λατρεύω, να την νοσταλγώ. Ποτέ δεν κατάφερα να γίνω καθαυτό Αθηναίος. Έμεινα στο βάθος πάντα Ζακυνθινός. Γι' αυτό και τα έργα μου, που τυπικά διαιρούνται σε ζακυνθινά, αθηναϊκά και μεικτά, είναι όλα Ζακυνθινά» (Ξενόπουλος σε Καιροφύλλα 1951: 208).

ζακυνθινή του παραγωγή, θα δούμε ότι καταφεύγει σε μια πολύ ευρεία θεματολογία, προκειμένου να αναβιώσει την επτανησιακή πραγματικότητα.

Έτσι, οι ήρωες, και ειδικότερα οι ζακυνθινές ηρωίδες, προέρχονται από διάφορα κοινωνικά στρώματα, υποκύπτουν σε διάφορους πειρασμούς και εμπλέκονται σε διαφορετικά -ενίοτε περίπλοκα- σχέδια δράσης. Παρόλ' αυτά, μια προσεκτικότερη εξέταση θα μας δείξει ότι υπάρχουν κάποια κοινά μοτίβα αναφορικά με τα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται, τα οποία τις διακρίνουν από τους αντίστοιχους γυναικείους χαρακτήρες των αθηναϊκών διηγημάτων.

Αυτό, βέβαια, δεν έχει να κάνει με τη ρεαλιστική απεικόνισή τους, γιατί ο Ξενόπουλος είναι πάντοτε αυστηρός με την ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας. Οι αθηναϊκές παρουσίες είναι εξίσου πειστικές με τις ζακυνθινές. Η διαφοροποίηση, που παρατηρείται μεταξύ τους, σχετίζεται περισσότερο με την συνειδητή διαφοροποίηση που προϋπάρχει στο μυαλό του συγγραφέα και τον ωθεί σε μια ανάλογη παρουσίαση των χαρακτήρων. Ο Ξενόπουλος έχει μια πολύ συγκεκριμένη -και μάλιστα ιδιαίτερα σταθερή- ιδέα για το πώς θέλει να αποδώσει τους θηλυκούς χαρακτήρες στα ζακυνθινά ή στα αθηναϊκά διηγήματα. Οι δικές του επιλογές, άλλωστε, είναι που καθορίζουν τη σημειωτική θεμελίωση του κειμένου. Γι' αυτό και υπάρχει συνέπεια μεταξύ των δυο συλλογών, παρά τη χρονική απόσταση που τις χωρίζει.

Με μια πρώτη ματιά, μπορούμε να πούμε ότι οι ζακυνθινές γυναίκες παρουσιάζονται πιο αυθεντικές, με την έννοια που δίνουμε στη αυθεντικότητα ως ένα ιδανικό που τείνει να απωλέσει ο σύγχρονος άνθρωπος. Παρουσιάζονται, με λίγα λόγια, πιο τίμιες και πιο συνεπείς απέναντι στον

εαυτό τους, στη φύση τους και στα ένστικτά τους. Ίσως η πιστή τήρηση παραδοσιακών ηθών, τόσο ως προς την κοινωνική τους συμπεριφορά, όσο και ως προς την προσωπική τους δράση, είναι που τις βοηθά να διατηρούν την αγνότητα ενός σχεδόν προ-πτωτικού ανθρώπινου μοντέλου.

Ακόμα και τα παραπτώματά τους είναι αμελητέα γιατί δίνονται με μια παιχνιδιάρικη διάθεση ή συνηθέστερα γιατί οφείλονται σε δυνάμεις, που είναι πιο ισχυρές από αυτές. Κι αν κάποτε υπάρχει διαφθορά, είναι συνδυασμένη με μια αθωότητα, που, όσο και αν μας παραξενεύει, συντελεί έτσι ώστε να μην γίνονται ποτέ απεχθείς.

Οι γυναίκες της αστικής αθηναϊκής κοινωνίας, από τη άλλη πλευρά, παρουσιάζονται ως πλάσματα μάλλον υποκριτικά, διεφθαρμένα από τις ανέσεις του σύγχρονου πολιτισμού. Αν και απελευθερωμένες από παραδοσιακές συμβάσεις, είναι δέσμιες ενός νέου μοντέλου ζωής, θεμελιωμένου πάνω στο χρήμα, που αναγκαστικά κατευθύνει τη δράση τους. Είναι πιο κοντά στο πρότυπο της γυναίκας «που σε καταστρέφει», παρά στη γυναίκα «που σε σώζει».[38]

Το αστικό περιβάλλον και ο εκμοντερνισμός των ηθών στερούν από την γυναίκα της πόλης τον παραδοσιακό της ρόλο (ιδιαίτερα μέσα στην ερωτική σχέση) και βγάζουν στην επιφάνεια όλες της εμμονές και τις ιδιοτροπίες, που συνδέονται με την ιδιοτυπία της ψυχοσύνθεσής της. Η γυναίκα των αθηναϊκών διηγημάτων δεν είναι απλή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι και πολύπλοκη. Προσπαθώντας, όμως, να αποποιηθεί το ιδανικό της

[38] «Σε γενικές γραμμές, οι γυναικείοι χαρακτήρες του, δυνατές ερωτικές φύσεις, χωρίζονται σε δυο βασικές κατηγορίες με διάφορες παραλλαγές:…στις γυναίκες που σε καταστρέφουν και στις γυναίκες που σε σώνουν» (Στεργιόπουλος 2001: 8). Βλ. επίσης και Βελουδής 1983: 109,

αθωότητας και της παθητικότητας στον έρωτα (αλλά και σε κάθε της δραστηριότητα), μας αποκαλύπτει έναν πιο υποκριτικό χαρακτήρα, που ξέρει όχι μόνο να καλύπτεται, αλλά και να αποκαλύπτεται κάποιες φορές με έναν τρόπο που ξενίζει.

Αν επιχειρήσουμε τώρα μια καταγραφή των γυναικείων χαρακτήρων των δυο συλλογών, με βάση τη διάκριση *ζακυνθινοί vs αστικοί*, θα δούμε ότι στην πρώτη κατηγορία εγγράφονται οι: Αθανασία, Πιπίνα, Ζήναινα, Λουίζα, Χρυσή, Ερμίνα, Νίνα, Αγγελική, Ζαφειρούλα, και Νανότα, ενώ στη δεύτερη οι: Αριστέα και μαμά της Αριστέας, Φρόσω, Άλις, Δήμητρα, Μαίρη, Τασία.

/ειλικρίνεια/ vs /υποκρισία/

Με μια γενική θεώρηση, στο σημασιολογικό περιεχόμενο της πρώτης ομάδας μπορούμε να εγγράψουμε την αξία */αυθεντικότητα/ vs /μη αυθεντικότητα/* της δεύτερης. Αυτή η αξιολογική αντίθεση μπορεί να μεταγραφεί και ως:

/ειλικρίνεια/ vs /υποκρισία/

αφού η αυθεντικότητα πρϋποθέτει την ειλικρίνεια και αντίστροφα (ένας γνήσιος χαρακτήρας είναι συνεπής και ειλικρινής, τόσο απέναντι στον εαυτό του, όσο και απέναντι στους άλλους).

Πράγματι, όλοι οι γυναικείοι χαρακτήρες των ζακυνθινών διηγημάτων έχουν κάτι το απροσποίητο και ξεκάθαρο. Ακόμα και η Αθανασία,[39] που δεν περιγράφεται παρά ελάχιστα, μένει στον αναγνώστη ως εικόνα μιας εξαιρετικής και συγχρόνως ανεπιτήδευτης ομορφιάς. Δεν είναι τυχαίο ότι μια από τις ελάχιστες κινήσεις της μέσα στο κείμενο είναι το φιλί που σκύβει και

αλλά και μυθιστόρημα Ξενόπουλου: *Αφροδίτη: η γυναίκα που σε χάνει, η γυναίκα που σε σώζει*.

[39] «Αθανασία», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα*, σ. 13-24

δίνει στο μικρό παιδί (ο μικρός Ξενόπουλος). Είναι μια χειρονομία που ξαφνιάζει από μια γυναίκα της τάξης της,[40] που ο ερχομός της και μόνο στο σπίτι της θείας του αφηγητή προκαλεί ένα ιδιαίτερο δέος σε μικρούς και μεγάλους. Δεν είναι, όμως, και μη αναμενόμενη, εφόσον τα κειμενικά δεδομένα μας έχουν ήδη προετοιμάσει: η Αθανασία είναι αφενός μακρινή φίλη των κοριτσιών του σπιτιού, και αφετέρου η συμπεριφορά της είναι εξαρχής απλή και καταδεκτική προς όλους.

Η Αθανασία εκφράζει με ειλικρίνεια και χωρίς ιδιαίτερη σκέψη τα συναισθήματά της. Η θέα του μικρού αγοριού, που μαγεμένο την κοιτάζει, της προκαλεί μια ιδιαίτερη τρυφερότητα. Αυθόρμητα, λοιπόν, του χαρίζει ένα φιλι στο μάγουλο.

Αυθεντικός χαρακτήρας θα μπορούσε να θεωρηθεί και η Πιπίνα[41], γιατί τη βλέπουμε, παρά την κοινωνική της άνοδο, να φυλάει τα ηβρέματά της στο ίδιο παιδικό, τιποτένιο κουτί. Η παρουσίασή της είναι συνεπής από την αρχή μέχρι το τέλος. Η Πιπίνα είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα ανθρώπου, που καθόλη τη διάρκεια της ζωής του μένει αναλλοίωτος από από τις εξωτερικές αλλαγές, αν και αυτές συνεπάγονται αυτόματα και αλλαγές εσωτερικές. Η γοητεία του χαρακτήρα της συνίσταται στην εγγενή της ειλικρίνεια, ειλικρίνεια προς τον εαυτό της κυρίως, που τη βοηθάει να συνειδητοποιεί κάθε φορά τη θέση της και να μην ξεχνάει την καταγωγή της. Αυτή είναι και η προσωπική της γοητεία, που αναδεικνύεται ως το κατεξοχήν στοιχείο, που υπαγορεύει την κοινωνική της ανύψωση. Ο συγγραφέας το δηλώνει, άλλωστε, απερίφραστα.

[40] Πουθενά στο κείμενο δε δηλώνεται ότι η Αθανασία ανήκει στην αριστοκρατία της εποχής ή έστω στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Το συμπεραίνουμε από τις εξαιρετικές προετοιμασίες, που γίνονται με αφορμή τον ερχομό της, προετοιμασίες που δε γίνονταν και για τις άλλες φίλες των κοριτσιών (αν και η μια ήταν θυγατέρα Δεσπότη).

Αν κάτι ξεχωρίζει την αρχόντισσα αυτή από τις υπόλοιπες του νησιού, αυτό είναι «η φυσική της ευθύτητα και η σπάνια τιμιότητά της (114)».

Η Πιπίνα εμφανίζει παραλληλίες με την Αγγελική,[42] γιατί και οι δύο χρησιμοποιούν την ειλικρίνεια ως μέσο αυτογνωσίας και ρεαλιστικής θέασης της πραγματικότητας. Η Αγγελική, που εκτίθεται στα μάτια του κόσμου με τη βραδινή βόλτα μαζί με τον Τάση στο καμπαναριό, συνειδητοποιεί ότι μόνο μέσο σωτηρίας και αποκατάστασης είναι ο γάμος. Ακόμα, όμως, και μετά τον αρραβώνα τρέφει αμφιβολίες για την τελική έκβαση όλης αυτής της περιπέτειας. Και αυτό γιατί κατα βάθος γνωρίζει περισσότερο απ' όλους ότι είναι πολύ δύσκολο να υπάρξει αίσια έκβαση σε μια τόσο βεβιασμένη, σχεδόν καταναγκαστική κίνηση. Πράγματι, οι υποψίες της Αγγελικής επαληθεύονται από την εξέλιξη της πλοκής, καθώς ο Τάσης την παρατάει λίγο πριν τον γάμο, χωρίς ελπίδα επιστροφής.

Έτσι, μένει μόνη με τη θλιβερή επίγνωση της κατάστασης, στην οποία έχει περιέλθει (στιγματισμένη στα μάτια του κόσμου). Είναι ενδεικτικό ότι, αν και όλοι τη παρηγορούν με το όνειρο ενός νέου γάμου, αυτή επιλέγει την πικρή αυτοσυνειδητοποίηση, που φτάνει, βέβαια, σε σημείο αυτοτιμωρίας και οικειοθελούς βασανισμού.

Στον αντίποδα βρίσκεται η Λουίζα,[43] η άπιστη γυναίκα του αντρειωμένου Γιάννου, που η δική της γνησιότητα και ειλικρίνεια έχει μάλλον να κάνει με τα ερωτικά της αισθήματα. Δίνεται στο ερωτικό κάλεσμα του Τζώρτζη με όλο το πάθος της ερωτικής της φύσης και τη βλέπουμε να θρηνεί

---

[41] «Νυν απολύεις», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα*, σ. 109-118

[42] «Η μελλοθάνατη», *Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα*, σ. 77-103

[43] «Η γυναίκα του αντρειωμένου», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα*, σ. 119-134

για το χαμό του σχεδόν προκλητικά, σχεδόν ξεδιάντροπα, μπροστά στον άντρα της, που τον σκότωσε για να σώσει την τιμή του:

> -Τον κλαις τώρα; έχεις μούτρα και τον κλαις; της έλεγε εκείνος.
> Εκείνη μιλιά. Έκλαιγε, πνιγόταν στα δάκρυα. Κι έπειτα, μια στιγμή του ξανάπε, μα όχι πια με θυμό, παρά μ' ένα παράπονο, μ' έναν πόνο ανέκφραστο:
> -Αχ! γιατί, Γιάννο, να τον σκοτώσεις;…
> -Για να μη σκοτώσω σένα! της αποκρίθηκε.
> -Σκότωσε με! του είπε. Καλύτερα να με σκοτώσεις τώρα και μένα (132).[44]

Η Λουίζα παρατάει στο τέλος του διηγήματος τον Γιάννο γιατί δεν μπορεί πλέον να ζήσει μαζί του. Της προκαλεί φρίκη η ενθύμηση του φόνου και ακόμη περισσότερο ο δολοφόνος του εραστή της. Η Λουίζα είναι απόλυτη στο πάθος της, και αυτή η απολυτότητα κρύβει από μόνη της μια αυθεντικότητα. Αν και βλέπει ότι κινδυνεύει η ζωή της, δε διστάζει να ομολογήσει τα πραγματικά της αισθήματα, στα οποία και μένει σταθερή μέχρι τέλους. Γι' αυτό και εγκαταλείπει τον άντρα της, προτιμώντας μια ζωή στιγματισμένη (αφού στη Χώρα διαδίδεται ότι διώχθηκε από τον αντρειωμένο Γιάννο λόγω της μοιχείας της) από μια ζωή συμβιβασμού, άρα και απόκρυψης του αληθινού της εαυτού.

Από τη άλλη πλευρά, η Χρυσή[45] και η Ερμίνα[46] είναι ειλικρινείς μέσα στην αφέλεια και στην αθωότητα της ηλικίας τους. Ανώριμες ερωτικά,[47] έχουν τη συμπεριφορά παιδιού, που δεν μπορεί να κρίνει τη σοβαρότητα των λόγων

---

[44] Οι εκδόσεις των διηγημάτων, που χρησιμοποιώ, και στις οποίες παραπέμπουν οι αριθμοί στις υποσημειώσεις, είναι οι εξής: *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα*, οι Φίλοι του βιβλίου, Αθήνα 1944 και *Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα*, εκδ. Χ. Γανιάρη, Αθήνα 1921

[45] «Η κούκλα της νύφης», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 162-174

[46] «Ερμίνα, το πουλημνο κορμί», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 175-187

[47] Στην ερωτική τους ανωριμότητα οφείλεται η παιδικότητα και η αφέλειά τους, εφόσον η σεξουαλική ωρίμανση είναι αυτή, που για τη γυναίκα κυρίως σηματοδοτεί όχι μόνο τη σωματική, αλλά και τη διανοητική ενηλικίωσή της.

του και αναγκαστικά αποκαλύπτει την πραγματικότητα των σκέψεων και των συναισθημάτων του.

Η Χρυσή, έτσι, υπακούει στο παιδικό της ένστικτο και αρχίζει να παίζει με την κούκλα της. Όταν την ειδοποιούν ότι έρχεται ο αρραβωνιαστικός της, απορεί με τις απεγνωσμένες κινήσεις των μεγαλύτερων γυναικών, που προσπαθούν να αποκρύψουν από τον Τώνη το «αταίριαστο» παιχνίδι της νύφης. Και δεν μπορεί να προσποιηθεί μπροστά του ότι δεν συμβαίνει τίποτα, αλλά έχει «ύφος ανθρώπου που τον πιάνουν στα πράσα (170)». Το απροσποίητο της συμπεριφοράς της είναι σχεδόν κωμικό, αλλά δεν ξαφνιάζει αφού είναι απόλυτα ενταγμένο μέσα στα γενικότερα συμφραζόμενα, που τη θέλουν να συμπεριφέρεται και να αντιδρά παιδιάστικα.

Συγκινητικά ειλικρινής μέσα στην αθωότητά της είναι και η Ερμίνα (που επίσης τα κειμενικά συμφραζόμενα τη θέλουν να έχει παιδιάστικη νοοτροπία), και μάλιστα σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τη Χρυσή. Άλλωστε κατ' αυτόν τον τρόπο εξυπηρετεί πολύ περισσότερο τους στόχους του συγγραφέα, που επιχειρεί να την καταστήσει μια φιγούρα τραγική.

Η Ερμίνα οδηγείται από τη θεία της στην εκπόρνευση χωρίς να το συνειδητοποιεί.[48] Και όταν η συμπεριφορά του κόσμου απέναντί της αλλάζει, απορεί και χωρίς περιστροφές ρωτάει μια φίλη της γι' αυτή την αλλαγή. Αντί να κρύβεται προσπαθώντας να καλύψει το γεγονός της «αγοραπωλησίας», η Ερμίνα αποκαλύπτει την άγνοιά της. Εδώ η ευθύτητα του χαρακτήρα της συνδυάζεται εύστοχα με την αθωότητα της φύσης της και το απερίσκεπτο των λόγων της εμπεριέχει στο βάθος του ένα δράμα.

[48] Η ιστορία της Ερμίνας έχει ως υπόβαθρο ένα πραγματικό γεγονός από τη ζακυνθινή ζωή του Ξενόπουλου, που μας αφηγείται στην Αυτοβιογραφία του, αν και ο ίδιος το συσχετίζει με την υπόθεση του *Κακού Δρόμου* (Ξενόπουλος 1958: 186-188).

Τόσο η Χρυσή, όσο και η Ερμίνα είναι απροκάλυπτα γνήσιες και αυθεντικές. Πληρούν και οι δύο τις προϋποθέσεις που χρειάζονται για να τις κατατάξουμε σ' ένα προπτωτικό –όπως αναφέρθηκε αρχικά– μοντέλο ανθρώπου. Περισσότερο απ' όλες τις ζακυνθινές φιγούρες του Ξενόπουλου, αυτές είναι οι πιο αυθεντικά ειλικρινείς γιατί η δική τους ειλικρίνεια δεν υπαγορεύεται από άλλες δυνάμεις, δεν είναι δηλαδή συνειδητή, αλλά μάλλον ενστικτώδης, όπως του μικρού παιδιού.

Και η Ζαφειρούλα[49] παρουσιάζεται απονήρευτη, όμως η δική της της αθωότητα πηγάζει περισσότερο από την έλλειψη μιας γενικότερης παιδείας, που η κόρη ενός πουλολόγου δύσκολα θα μπορούσε να κατέχει. Γι' αυτό και αγνοεί βασικούς νόμους της φύσης, όπως είναι αυτοί που το ζευγάρωμα των πουλιών υπαγορεύει. Με απροσποίητη ειλικρίνεια ρωτάει τον πατέρα της την αιτία που οδηγεί το αρσενικό πουλί σ' αυτό το όμορφο κελάιδισμα, καθώς στερείται μιας γνώσης, στην οποία θα μπορούσε να έχει οδηγηθεί και από την ίδια της τη φύση.

Η Ζαφειρούλα είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα κοπέλας μεγαλωμένης σ' ένα μικροαστικό επαρχιώτικο περιβάλλον. Απλή –αν και δε γίνεται ποτέ απλοϊκή– έχει μάθει να εκφράζει απευθείας ό,τι αισθάνεται, σκέπτεται ή νιώθει χωρίς προηγουμένως να το φιλτράρει εγκεφαλικά. Χωρίς να έχει φθαρεί από ένα περιβάλλον αστικό, που μοιραία οδηγεί σε ανομολόγητες σκέψεις και συγκεκαλυμένες αλήθειες, η νεαρή κοπέλα έχει για τον Ξενόπουλο τη χάρη που έχουν όλα τα ανεπιτήδευτα γυναικεία πλάσματα, που είναι έτσι γιατί περιβάλλονται από έναν κόσμο φυσικό, άρα περισσότερο γνήσιο.

---

[49] «Κελαϊδισμοί», *Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα*, σ. 104-115

Η Νίνα,[50] από την άλλη πλευρά, μεγαλώνει σ' ένα περιβάλλον περισσότερο αριστοκρατικό, αφού η οικογένειά της ανήκει στα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα. Ομως, και σ' αυτή την περίπτωση συναντάμε την ίδια απλότητα και χάρη, την ίδια διανοητική και συναισθηματική ευθύτητα.[51]

Αν και δεν αρμόζει στην τάξη της, εκείνη υπακούει στα γύρω της ερωτικά καλέσματα και δέχεται κρυφά ραντεβού με νέους, στους οποίους εύκολα χαρίζει ένα φιλί. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η γνησιότητα του ερωτικού της αισθήματος για τον καθένα ξεχωριστά. Η Νίνα δεν είναι η γυναίκα που αγαπάει για ν' αγαπιέται. Αντιθέτως, είναι μια φύση, όχι τόσο πρόωρα ερωτική, όσο ρομαντικά συναισθηματική. Δεν είναι το σεξουαλικό ένστικτο που λειτουργεί εδώ, αλλά μάλλον ο νεανικός ενθουσιασμός και η φαντασία της, που την ωθούν σε παρακινδυνευμένες πράξεις.

Η Νίνα, λοιπόν, ανταποκρίνεται στην ίδια της την ιδιοσυγκρασία, στην ίδια της τη φύση. Και η φύση της ή καλύτερα η μοίρα της είναι να αγαπάει, να ποθεί χωρίς ανταπόκριση. Είναι, όμως, συνεπής και ειλικρινής απέναντι σ' αυτήν, μ' ένα τρόπο συγκινητικά απλό. Όταν στο τέλος εγκαταλείπεται και από τον αφηγητή, δεν παραπονιέται γιατί γνωρίζει ότι αυτή είναι που φταίει. Δεν κρύβεται ούτε από τον αφηγητή, ούτε περισσότερο από τον ίδιο της τον εαυτό, αλλά:

---

[50] «Ένα κορίτσι που κάτι του έλειπε», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 52-66

[51] Τη Νίνα θα μπορούσαμε να την παραβάλλουμε με τη Λάουρα του επώνυμου μυθιστορήματος και την Φωτεινή του *Κόκκινου Βράχου*. Και οι τρεις ηρωίδες ανήκουν στη ζακυνθινή αριστοκρατία και βλέπουν τον έρωτα σαν ένα παιχνίδι, του οποίου αγνοούν τις δραματικές συνέπειες. Είναι γοητευτικά ξέγνοιαστες και αθώες, αν και στο τέλος όλες καταστρέφονται. Ο Μανουσάκης αναφέρει χαρακτηριστικά για τις δυο πρώτες: «Τα δυο κορίτσια, η Φωτεινή κι η Λάουρα, έχουν μιαν αφροντισιά, ένα απροσποίητο κέφι και μια διαρκή διάθεση για παιχνίδια και αστεία. Μοιάζει να ζούνε σε μια σχεδόν εδεμική κατάσταση.

> Τ' άκουσε ατάραχη, γαλήνια, μ' εγκαρτέρηση κι υποταγή. Κι αυτό, φαίνεται, το περίμενε, τόξερε. Ήταν συνηθισμένη…Όλος αυτός ο ενθουσιασμός που γεννούσε στους νέους εξατμιζόταν πάντα με τα πρώτα φιλιά. Κάτι της έλειπε…(66)

Από τις πιο αυθεντικές φιγούρες της γυναικείας πινακοθήκης του Ξενόπουλου είναι και η Κωνσταντινιά η Ζήναινα,[52] η μητέρα που χάνει το μονάκριβο παιδί της. Κλείνεται στο σπίτι, μακριά από Θεό και ανθρώπους, για να θρηνήσει μόνη της. Είναι ενδεικτικό ότι κλείνει την πόρτα της ακόμα και στον παπά. Μια πράξη τολμηρή, σχεδόν βλάσφημη και εκδικητική. Ταυτόχρονα, όμως, είναι μια πράξη ειλικρινής και γνήσια, μια κίνηση που μόνο μια τέτοια τραγική κατάσταση θα μπορούσε να υπαγορεύσει.

Η Ζήναινα αποστρέφεται τους ανθρώπους και τα θεία με το ίδιο πάθος που λάτρευε τον γιο της. Είναι απόλυτη και στην αγάπη και στο μίσος της. Είναι ξεκάθαρη τόσο στην πίστη, όσο και στην απιστία της. Μετά το θάνατο του Στεφανή δεν καταφεύγει ούτε στη μεταθανάτια πίστη για να παρηγορήσει τον εαυτό της. Τα τελευταία της λόγια προς τον παπά είναι ενδεικτικά (έχει μόλις αρνηθεί τον αγιασμό που της προσφέρει):

> -Μα γιατί, κυρά-Κωνσταντινιά μου, γιατί;…Το παιδί σου βρίσκεται ολοένα ψηλά…
> -Έγνοια σου κι εγώ ξέρω που βρίσκεται το παιδί μου! Άσε το παιδί μου εκεί που βρίσκεται κι άσε με και μένα εδώ-πα που βρίσκομαι, έρμη, σκοτεινή κι απορπισμένη!(240)

Τέλος, πρέπει να σταθούμε ξεχωριστά στη Νανότα,[53] καθώς αυτή, περισσότερο από τους υπόλοιπους ζακυνθινούς χαρακτήρες, είναι η γυναικεία φύση στην πιο απροκάλυπτη μορφή της.[54] Η Νανότα δεν κάνει τίποτα άλλο

Ο έρωτας για τις κοπέλες αυτές παίρνει τη μορφή ενός ακόμη παιχνιδιού, ώσπου να μεταβληθεί σε σοβαρή υπόθεση με δραματικές εξελίξεις» (Μανουσάκης 2001: 123).

[52] «"Απορπισμένη" », *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 234-241

[53] «Νανότα», *Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα*, σ. 149-160

[54] Ο Χάρης ξεχωρίζει τη *Νανότα* ανάμεσα στα διηγήματα του Ξενόπουλου ακριβώς γι' αυτόν το λόγο: «Η Νανότα είναι η γυναίκα στην πιο απροσποίητη και ακάλυπτη μορφή. Έχει την

παρά να υπακούει στο ένστικτό της, μπροστά στο οποίο η ίδια είναι ανίσχυρη. Είναι η Φύση, που την ωθεί στο αρχέγονο παιχνίδι μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, και αυτήν την ορμή αδυνατεί να την καταπνίξει.

Ο αναγνώστης την παρακολουθεί να κυνηγάει την ερωτική ευχαρίστηση όπως ένα ζώο την τροφή του, υπακούοντας στις φυσιολογικές του ορμές, δίχως καμιά προσποίηση. Έτσι, ξεφεύγει από όλες τις προφυλάξεις των δικών της αναζητώντας την ηδονή, τη σχεδόν ζωική εκείνη ορμή, που πλέον αποτελεί για την ίδια ζήτημα επιβίωσης. Δε θα μπορούσαμε να βρούμε περισσότερη συνέπεια σε έναν χαρακτήρα, τέτοια απόλυτη ταύτιση ενστίκτου και πράξης.

Πάνω απ' όλα, όμως, η Νανότα είναι και μια πρωτόγονη γυναικεία μορφή, γιατί μας θυμίζει πώς ήταν η γυναίκα πριν αλλοιωθεί από τις επιταγές του πολιτισμού, που την ανάγκασαν να ελέγχει το ένστικτό της και να καταπνίγει τις ορμές της. Είναι, λοιπόν, δικαίως η πιο αυθεντικά γνήσια φιγούρα της ξενοπουλικής διηγηματογραφίας.

Είδαμε ότι όλοι οι χαρακτήρες των ζακυνθινών διηγημάτων φέρουν το σήμα της /αυθεντικότητας (ειλικρίνειας)/, που εν τέλει καταλήγει να είναι συνέπεια προσωπική και κοινωνική. Οι αθηναϊκοί χαρακτήρες, από την άλλη πλευρά, είναι αρνητικά σηματοδοτημένοι με την αξία /μη αυθεντικότητα (υποκρισία)/.

απλότητα και την πειστικότητα των φυσικών καταστάσεων, που σου λένε -φτάνει να μπορείς να καταλάβεις τη γλώσσα τους- ότι αυτή είναι η αλήθεια και όλα τ' άλλα οδηγούν σε υπεκφυγές και δεν κατορθώνουν παρά ν' αναβάλλουν την επιστροφή στις ρίζες της ζωής και στο θαυμάσιο ένστικτο που την κυβερνά» (Χάρης 1979: 134).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα προσώπου, που φέρει στο σημασιολογικό του περιεχόμενο την αξία αυτή, είναι η Παυλίνα,[55] η μαμά της Αριστέας (και όχι τόσο η Αριστέα η ίδια). Δεν είναι τόσο ο στιγματισμός της «κοκότας», που της αποδίδεται από το φίλο του αφηγητή. Περισσότερο είναι η παραπλάνηση του αφηγητή, που οδηγείται εξαιτίας της σε μια διαστρεβλωμένη θέαση της πραγματικότητας. Φαίνεται ότι όλη η αφήγηση εξυφαίνεται έτσι ώστε να ξεγελάσει αφηγητή και αναγνώστη.[56] Οι αποκαλύψεις του τέλους σοκάρουν ακριβώς γιατί η ίδια η Παυλίνα έχει φροντίσει να καλύψει μ' ένα πέπλο καθωσπρεπισμού τις πράξεις της.

Η Παυλίνα παρουσιάζεται αρχικά ως υπόδειγμα μητέρας και συζύγου, θύμα μιας αδικαιολόγητης σκληρότητας από πλευράς του άντρα της, που την παρατάει μόνη να μεγαλώνει τα παιδιά του. Στην επίσκεψη του αφηγητή στο σπίτι της, γινόμαστε μάρτυρες ενός αρμονικού συμπλέγματος μητρυιάς και παιδιών, που μαρτυρά μια σχέση τρυφερή, σχεδόν γνήσια μητρική. Και όμως, με την εξέλιξη της πλοκής πληροφορούμαστε ότι η παραπάνω εικόνα ήταν μια πραγματικότητα εικονική.[57]

Η εκπόρνευση της ίδιας υπαγορεύεται καθαρά από χρηματικά κίνητρα, γι' αυτό και είναι εκπόρνευση τόσο σωματική, όσο και διανοητική, ηθική (σε αντίθεση με την Ερμίνα ή τη Νανότα). Ταυτόχρονα, όμως, θέλει να είναι

---

[55] «Σάνκτα φαμίλια», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 73-82

[56] Αν και ξαναδιαβάζοντας το κείμενο θα βρούμε σημεία, που θα έπρεπε κανονικά να μας είχαν υποψιάσει (π.χ. η άνεση με την οποία διηγείται η Αριστέα ερωτικές λεπτομέρειες, γεγονός αταίριαστο για μια κοπέλα της ηλικίας και της τάξης της).

[57] Ή καλύτερα μια πραγματικότητα που ερμηνεύσαμε εμείς διαφορετικά. Τα φιλιά και οι αγκαλιές με τον Αλέκο, που ερμηνεύτηκαν ως δείγμα τρυφερότητας μητρυιάς και προγόνου θα μπορούσαν να είχαν ερμηνευτεί και ως ερωτικές χειρονομίες μεταξύ δυο εραστών. Φαίνεται ότι για τον Ξενόπουλο ο δεσμός μεταξύ νεαρής μητρυιάς και έφηβου προγόνου λειτουργεί αναπόφευκτα και ερωτικά (βλ. και το διήγημά του *Η Μητρυιά*)

αποδεκτή από τον κοινωνικό της περίγυρο, γι' αυτό και επιτήδεια καλύπτεται. Ο πραγματικός της χαρακτήρας και η πραγματική της ιδιότητα αποκαλύπτεται μόνο από μια τυχαία σύμπτωση. Η Παυλίνα, λοιπόν, είναι ένα πρόσωπο που λειτουργεί υποκριτικά γιατί μόνο έτσι μπορεί να επιβιώσει μέσα στον αστικό της περίγυρο.

Η Αριστέα, από την άλλη πλευρά, δεν είναι τόσο «ψεύτικη», όσο η μητρυιά της. Ανήκει περισσότερο στον τύπο εκείνο του ανθρώπου, που μη θέλοντας να δει τη αλήθεια αναγκάζεται να δημιουργήσει και να πιστέψει σε μια δική του πραγματικότητα. Δεν παριστάνει κάτι που δεν είναι αλλά κάτι που θα ήθελε να είναι. Δεν είναι τυχαίο ότι περισσότερο μιλάει η ίδια για την Παυλίνα παρά η Παυλίνα για τον εαυτό της (μέσω της Αριστέας μας αυτοπαρουσιάζεται η ίδια). Αν συγκρίνουμε τις δυο συμπεριφορές θα δούμε ότι η σιωπή της μητρυιάς εμπεριέχει ενοχή, ενώ η φλυαρία της πρόγονής της αυθορμητισμό, που κάποτε είναι αποτέλεσμα άγνοιας.

Η Φρόσω,[58] η μεσήλικη θεατρίνα, είναι επίσης ένας μη αυθεντικός χαρακτήρας, που δημιουργεί και αυτός μια διαστρεβλωμένη πραγματικότητα για να ζήσει μέσα σ' αυτήν. Έχοντας υποκύψει στον πειρασμό της ματαιοδοξίας δεν μπορεί να δεχτεί την απόρριψη, που συνοδεύει μια γυναίκα της μέσης ηλικίας. Φαντασιώνεται τα χρόνια που πέρασαν, τότε που ήταν νέα και επιθυμητή, και προσπαθεί μάταια να τα αναβιώσει.

Η Φρόσω υποκρίνεται περισσότερο στον εαυτό της, παρά στους άλλους. Δεν είναι έτσι ένα πρόσωπο που προκαλεί απέχθεια, αλλά μάλλον οίκτο και λύπηση. Ανταποκρίνεται περισσότερο από κάθε άλλο χαρακτήρα

[58] «Περασμένα μεγαλεία», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 135-143

στο πρότυπο της σύγχρονης (αστής) γυναίκας, που χρησιμοποιεί την ομορφιά ως μέσο επιβίωσης και καθώς αυτή φθίνει, ο κόσμος γύρω της καταρρέει.

Τη γυναικεία ματαιοδοξία, που αναγκαστικά είναι και εκείνη που κυριαρχεί στο ερωτικό παιχνίδι, μπορούμε να την ανιχνεύσουμε ακόμα και στην εντεκάχρονη Τασία[59] («Ντύσιμο λιγάκι κοκέτικο, συνειδητά περιποιημένο. Ύφος κατεργάρικο μαζί κι αθώο», 242).

Η Τασία είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα παιδιού της πόλης. Η επιτήδευση της συμπεριφοράς της είναι η ίδια επιτήδευση και εκζήτηση τρόπων, που χαρακτηρίζει τους αστούς. Έχει αποτυπώσει λόγια, κινήσεις και συμπεριφορές μεγάλων και τα μιμείται με αυτή την απαράμιλλη μιμητικότητα, που έχουν τα παιδιά.

Η Τασία υποκρίνεται τη μεγάλη και φλερτάρει σαν μεγάλη. Οι απαντήσεις που δίνει στον αφηγητή θυμίζουν ενήλικα και όχι ένα κοριτσάκι της ηλικίας της. Δεν έχει ούτε την αθωότητα ούτε την αφέλεια αυτή. Ανταπαντάει με σιγουριά, αυτοπεποίθηση, κάποτε ειρωνεύεται κιόλας. Είναι, λοιπόν, μια μικρομέγαλη, αλλά παρόλ' αυτά αρκετά χαριτωμένη. Είναι η ηλικία που τη σώζει από τη γελοιοποίηση και κάνει το αφύσικο να φαίνεται χαριτωμένο (κάτι που δεν συμβαίνει με τη Φρόσω). Η Μαίρη,[60] από την

---

[59] «Έντεκα χρονών!», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 242-246

[60] Στο διήγημα «Το βραχιόλι» (*Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα*, σ. 43-54), του οποίου πρωτεύων γυναικείος χαρακτήρας είναι η Μαίρη, δε δηλώνεται ο τόπος έτσι ώστε να καταλάβουμε αν η πλοκή εκτυλίσσεται σε περιβάλλον αστικό ή επαρχιακό. Εικάζουμε, λοιπόν, από το όνομα (Μαίρη είναι ένα όνομα μάλλον αστικό – επιπλέον, ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί πιο ιδιάζοντα ονόματα στα ζακυνθινά διηγήματα) και από μια πληροφορία , που μας δίνεται (ο αφηγητής πάει ένα σύντομο ταξίδι στη Σύρο, άρα πρέπει να βρίσκεται κοντά σ' αυτή – επίσης εκείνη την εποχή υπήρχαν στενές εμπορικές σχέσεις Αθήνας και Σύρου) ότι πρόκειται για αστικό διήγημα. Και η γενικότερη ατμόσφαιρα του διηγήματος, άλλωστε, συνηγορεί προς αυτό. Επιπλέον, έχουμε τη δήλωση του Ξενόπουλου

άλλη μεριά, είναι ένας χαρακτήρας μάλλον αντιφατικός. Ενώ καθ' όλη τη διάρκεια του διηγήματος είναι συμπαθής στον αναγνώστη γιατί δέχεται τη συνεχή και άδικη πίεση του αφηγητή για να βγάλει ένα βραχιόλι, με το οποίο ενδεχομένως είναι δεμένη συναισθηματικά, στο τέλος οι όροι ανατρέπονται. Αποδεικνύεται ότι αρεσκόταν να προσποιείται ότι το βραχιόλι είναι συνδεδεμένο με μια σημαντική γι' αυτήν ενθύμηση μόνο και μόνο από γυναικεία ιδιοτροπία, που φτάνει, όμως, στα όρια της εμμονής.

Με την κατάληξη αυτή αναγκαζόμαστε να ξαναδούμε το κείμενο μέσα από ένα νέο πρίσμα. Σ' αυτή τη νέα θεώρηση η Μαίρη είναι ο θύτης και ο αφηγητής το θύμα. Η συμπεριφορά της απέναντί του είναι σχεδόν σαδιστική. Ο θυμός που οι πιέσεις του της προκαλούν είναι ψεύτικος, εξυπηρετεί μόνο στο να δημιουργήσει η Μαίρη λανθασμένες εντυπώσεις στον αρραβωνιαστικό της. Ακόμα και η άρνησή της να τον παντρευτεί εξαιτίας της επίμονης περιέργειάς του είναι παράλογη.

Όλη η πλοκή του διηγήματος είναι στηριγμένη στη ψυχωτική εμμονή μιας γυναίκας (και όχι του συζύγου της, όπως αρχικά φαίνεται). Η Μαίρη δεν είναι μόνο μια σύζυγος, που εντέχνως υποκρίνεται για να περιπλέξει τον άντρα της σ' ένα παρανοϊκό παιχνίδι. Ουσιαστικά, δεν υπάρχει γνήσιο κίνητρο στις πράξεις της, άρα δεν μπορούμε να μιλάμε για αυθεντικότητα δράσης.

Ούτε στις πράξεις της Δήμητρας,[61] όμως, μπορούμε να ανιχνεύσουμε γνήσιο κίνητρο, εφόσον δεν υπάρχει αληθινός ερωτικός πόθος για τον Αιμίλιο.

ότι το διήγημα αυτό δεν είναι ζακυνθινό, όπως τα υπόλοιπα της συλλογής (Ξενόπουλος 1972: 311).

[61] «Για μια και μόνη ημέρα», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 202-218

Αν κάτι την παρακινεί, αυτό είναι μια ανάγκη αυτοεπιβεβαίωσης μέσω ενός ερωτικού παιχνιδιού χωρίς συγκεκριμένο στόχο.

Η Δήμητρα είναι ένας χαρακτήρας αδύναμος κατά βάση, που και ο ίδιος αγνοεί τι πραγματικά θέλει. Είναι η σύγχρονη αστή, που παραπαίει ανάμεσα σ' αυτό που έχει και σ' αυτό που θα ήθελε να έχει. Από αυτή την άποψη, μπορούμε να πούμε ότι οι ζακυνθινοί χαρακτήρες έχουν πιο ξεκάθαρη αντίληψη για τις επιθυμίες τους, συνήθως μάλιστα είναι απόλυτοι σ' αυτές. Η σχέση τους με την πραγματικότητα και με τα όσα αυτή τους προσφέρει είναι πιο συγκεκριμένη, σχεδόν κοφτή και τραχειά, όπως η φύση που τους περιβάλλει.

Στη Δήμητρα, βέβαια, δυσκολευόμαστε να αποδώσουμε την αξία /μη αυθεντικότητα (υποκρισία)/, καθώς δεν την βλέπουμε να συμπεριφέρεται υποκριτικά, αλλά περισσότερο εγωιστικά και ανώριμα. Είναι μια σύγχυση στόχων, που την διακρίνει, και μια έλλειψη σταθερότητας και συνέπειας, τόσο αναφορικά με τους δυο άντρες, όσο και με τις προσωπικές της επιθυμίες.

Με μια γενικότερη θεώρηση, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι χαρακτήρες των αθηναϊκών διηγημάτων εμφανίζονται μετριότεροι σε σχέση με τους ζακυνθινούς, δεν έχουν την απολυτότητα και τη γνησιότητα, που χαρακτηρίζει κάθε δικό τους πάθος, πόθο, ακόμα και πάθημα. Είναι πιο ευέλικτοι, όμως, ξέρουν να ελίσσονται και να φέρνουν τα πράγματα προς το συμφέρον τους. Αυτό συνεπάγεται μια στάση ανειλικρίνειας απέναντι στους άλλους και περισσότερο απέναντι στον εαυτό τους. Είναι, εν τέλει συχνά υποκριτικοί, γιατί αυτό επιτάσσουν οι νόμοι της επιβίωσης μέσα στο αστικό περιβάλλον, που αυτό περισσότερο ευθύνεται για την αλλοίωση των ανθρώπων.

/αθωότητα/ vs /διαφθορά/

Η δεύτερη αξιολογική αντίθεση μεταξύ αθηναϊκών και ζακυνθινών χαρακτήρων αποτελεί μετασχηματισμό της πρώτης, /αυθεντικότητα (ειλικρίνεια)/ vs /μη αυθεντικότητα/ (υποκρισία), και στηρίζεται σε κριτήρια ηθικά. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι τα πρόσωπα των ζακυνθινών διηγημάτων είναι πιο αγνά, πιο αθώα, ακόμα και όταν είναι έρμαια των παθών τους.[62] Οι αθηναϊκοί χαρακτήρες, αντίθετα, έχουν φθαρεί από τα αστικά ήθη, η δική τους διαφθορά είναι συνειδητή και ολοκληρωτική (δεν ανιχνεύονται ψήγματα αθωότητας ή μετάνοιας στη συμπεριφορά τους). Έχουμε, λοιπόν την εξής διπολική αντίθεση:

αθωότητα vs διαφθορά,

που σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να μεταγραφεί και ως:

διαφθορά ασυνείδητη vs διαφθορά συνειδητή.

Προκειμένου για τους ζακυνθινούς χαρακτήρες, νομίζω ότι έχει φανεί σε μεγάλο βαθμό ότι η αγνότητα και η αθωότητα είναι εγγενή γνωρίσματα της φύσης τους. Η Χρυσή μάλιστα και η Ζαφειρούλα είναι οι πιο ενδεικτικές φιγούρες αυτής της νοοτροπίας (γιατί για τους κατοίκους της επαρχίας αυτό τείνει να θεωρείται νοοτροπία), καθώς τις βλέπουμε φυσικά και ανεπιτήδευτα απονήρευτες. Είναι η έλλειψη επαφής με τον ανθρώπινο εκμαυλισμό που ευθύνεται γι' αυτό. Η άγνοια του κακού είναι που συνεπάγεται την αθωότητα.

Αρκεί να δούμε την Ερμίνα, που και όταν υπόκειται στη διαφθορά, η ίδια συνεχίζει να το αγνοεί. Η Ερμίνα είναι παιδιάστικα άδολη, όπως μας λέει και ο αφηγητής:

---

[62] «Παρθένες λογής-λογής με τις αδυναμίες τους, τις αρετές τους, τον ερωτισμό τους, γεμάτες αμέλεια, πονηριά, τσαχπινιά, αλλά και αγνότητα…» (Πράτσικας 1951: 41). Βλ.και Μαυροειδή-Παπαδάκη 1976-77: 401.

> Αν και μισόγυμνη και σχηματισμένη κιόλα γυναίκα, κανένας δεν την κοίταζε με κακό μάτι την Ερμίνα, γιατί το γέλιο της, το λογάκι της, η ματιά της, όλ' απάνω της, ακόμα και το μεστωμένο της κορμί, κι η γύμνια της η ίδια, έσταζαν μια τέτοια αθωότητα, που ξαρμάτωνε και τον πιο πονηρό. Ένας άγγελος κι ένα πουλάκι. Ένα παιδί αθώο, μ' όλο εκείνο το πρώιμο μέστωμα (176).

Εδώ η προκλητικότητα είναι αθώα και αναγκαστικά προκαλεί το σεβασμό του κοινωνικού συνόλου. Είναι μάλιστα ενδεικτικό ότι οι γείτονες την προστατεύουν από κάθε επαφή με οτιδήποτε θα μπορούσε να αποτελέσει πειρασμό γι' αυτήν. Γι' αυτό και αντιδρούν τόσο υπερβολικά, τόσο βίαια, στην εκπόρνευσή της από τη θεία της. Είναι η αδικία που συντελείται εις βάρος της αγνότητας περισσότερο, παρά εις βάρος της ίδιας της Ερμίνας:

> Ύστερα κοίταξε γύρω της, όπως έκανε πάντα. Μα κάθε άλλο είδε παρά εκείνο που έβλεπε πάντα. Κανένας δεν την κοίταζε σα να την καμαρώνει, κανένας δεν της γελούσε με αγάπη, κανένας δεν της πετούσε αθώα γλυκόλογα, Την αγριοκοίταζαν, τη δαχτυλόδειχναν με καταφρόνια, γνέφουνταν μεταξύ τους, άλλοι με πονηριά, άλλοι με οίχτο, και μερικοί τη φοβέριζαν με θυμό! (185)

Από την άλλη πλευρά, η Λουίζα, η γυναίκα του αντρειωμένου, διαπράττει μεν εν γνώσει της μια απιστία, όμως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τις συνθήκες, που την οδήγησαν σ' αυτή. Η μοιχεία της Λουίζας δεν οφείλεται στη διεφθαρμένη φύση της, αλλά στις εξωτερικές συνθήκες, που αποδεικνύονται πιο ισχυρές από τις ηθικές αναστολές.

Με μια τολμηρή υπόθεση θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πραγματικός υπαίτιος είναι ο Γιάννος. Η Λουίζα αρχίζει να φλερτάρει τον Τζώρτζη, για να δοκιμάσει την ισχύ της γοητείας της, τρομοκρατημένη από αυτόν τον φόβο που προκαλεί στους ανθρώπους ως σύζυγος αντρειωμένου:

> Η Λουίζα το έπαιρνε πια για προσβολή. Πώς το θέλεις, την ταπείνωνε αυτό το πράγμα (ότι οι διαβάτες έσκυβαν το κεφάλι τους φοβισμένοι μόλις την έβλεπαν)! Και σα νάθελε να δείξει πως ήταν πιο ελεύθερη απ' όσο ενόμιζαν, άρχισε να ξεθαρρεύει τους νέους διαβάτες με ζωηρότερες ματιές και με γοργά χαμόγελα…(123)

Έτσι, ο Τζώρτζης γίνεται εραστής της επειδή είναι ο μόνος που τολμάει να αψηφήσει την απειλή του αντρειωμένου συζύγου της. Θα πρέπει να δεχτούμε ότι η ψυχολογία μιας γυναίκας, που ήταν η πιο όμορφη του νησιού και ξαφνικά δέχεται την αδιαφορία του κόσμου (γιατί η ίδια εκλαμβάνει τον φόβο ως αδιαφορία), είναι δεκτική έτσι ώστε να υποκύψει σε μια ερωτική σχέση, που σχεδόν δεν επιλέγει, αλλά της επιβάλλεται. Συνεπώς, θα ήταν λάθος να μιλάμε για συνειδητή διαφθορά. Άλλωστε, το τέλος του κειμένου δείχνει ξεκάθαρα ότι η Λουίζα υφίσταται οικειοθελώς τις συνέπειες της μοιχείας.

Η Νανότα είναι επίσης ένας ζακυνθινός χαρακτήρας, που θα μπορούσε να θεωρηθεί διεφθαρμένος, εάν κριθεί με πρότυπα αυστηρά ηθικά. Όμως, ο χαρακτήρας αυτός δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να υπακούει στη φυσιολογική ορμή του. Αν κάποτε μας φαίνεται υπερβολικά προκλητική και πρόστυχη η συμπεριφορά της, γι' αυτό δεν θα πρέπει να αποδώσουμε ευθύνες στη Νανότα, αλλά στην ίδια τη Φύση, που την έπλασε κατ' αυτόν τον τρόπο.

Στον αντίποδα της Λουίζας, της Ερμίνας και της Νανότας βρίσκεται η (αθηναία) Παυλίνα, που έχει απόλυτη συνείδηση και ευθύνη των πράξεών της. Σ' αυτή την περίπτωση, ο ψυχικός εκμαυλισμός είναι που υπαγορεύει τον σωματικό. Δεν είναι μόνο ότι εμπορεύεται το κορμί της και χρησιμοποιεί ως μέσο γι' αυτό το ερωτικό ένστικτο (άρα, κατά κάποιον τρόπο, το εκφυλίζει και αυτό).

Η διαφθορά της συνίσταται πολύ περισσότερο στο ότι οδηγεί στην εκπόρνευση δύο νεαρά κορίτσια (που θεωρητικά είναι παιδιά της) και στο ότι συνάπτει σχέσεις -που θα μπορούσαμε να της δούμε και ως αιμομικτικές ή διαστροφικές- με τον πρόγονό της. Οι κινήσεις της είναι ψυχρά

υπολογισμένες. Η Παυλίνα δεν έχει ηθικούς ενδοιασμούς, αλλά κυρίως δεν έχει ούτε όρια, ούτε συνειδησιακούς φραγμούς. Η απληστία της, που είναι και το κίνητρο όλων των πράξεών της, δεν είναι ελεγχόμενη και αυτό την καθιστά όχι μόνο επικίνδυνη, αλλά και απωθητική.

Οι υπόλοιποι γυναικείοι χαρακτήρες των αστικών διηγημάτων του Ξενόπουλου δεν είναι διεφθαρμένοι, όπως η Παυλίνα, αλλά μάλλον «φθαρμένοι» από την επαφή με έναν κόσμο, που έχει αρχίσει να παρουσιάζει σημάδια πρόωρης σήψης. Δεν έχουν θέση, λοιπόν, στην διπολική αντίθεση, που εδώ εξετάσαμε, αφού κρίνεται με τεκμήρια αυστηρά ηθικά.

/παραδοσιακά ερωτικά ήθη/ vs /εκμοντερνισμένα ερωτικά ήθη/

Στη συνέχεια, θα μπορούσαμε να θέσουμε μια νέα αξιολογική αντίθεση, με βάση τα παραδοσιακά πρότυπα (κυρίως στην ερωτική σχέση) και την τήρηση (ή μη) αυτών.

Εύλογα συμπεραίνει κανείς πως στα ζακυνθινά διηγήματα υπάρχει μια εμμονή του συγγραφέα σε στοιχεία τοπικής-παραδοσιακής κουλτούρας. Άλλωστε, λειτουργεί και ως ένδειξη αληθοφάνειας, που για ένα συνειδητό ρεαλιστή είναι μια συνεχής επιδίωξη. Ανάλογες αναφορές λογικά απουσιάζουν από την αστική διηγηματογραφία του. Αυτό, όμως, που κυρίως μας ενδιαφέρει εδώ είναι η θέση που λαμβάνει η γυναίκα μέσα σε μια ερωτική σχέση, από τον γάμο μέχρι το απλό ερωτικό παιχνίδι.

Έτσι, θα δούμε ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες, των οποίων η δράση κυριότατα τοποθετείται στη Ζάκυνθο, κρατούν μια παθητική στάση, έναν παραδοσιακό ρόλο στη σχέση τους με το άλλο φύλο. Αντίθετα, οι αντίστοιχοι αστικοί χαρακτήρες είναι πιο διεκδικητικοί, ο εκμοντερνισμός των ηθών -και

αυτών ακόμα των ερωτικών- τους παρέχει ελευθερία κινήσεων.Έχουμε, λοιπόν, την αντίθεση: *παθητικότητα vs ενεργητικότητα* ή αλλιώς:

παραδοσιακά ερωτικά ήθη [63] *vs εκμοντερνισμένα ερωτικά ηθη.*

Η γυναίκα της Ζακύνθου υποτάσσεται στη βούληση του άντρα, που είναι και ο κυρίαρχος της σχέσης. Πουθενά δε θα την δούμε να αναλαμβάνει την αρσενική πρωτοβουλία, αλλά θεληματικά να υποτάσσεται στον πατέρα, στο σύζυγο, στο εραστή. Εξαίρεση θα μπορούσε να αποτελέσει μόνο η Νανότα, η οποία, όμως, ξεφεύγει από το μέσο πρότυπο γυναίκας και από τις νόρμες εκείνης της εποχής.

Η Χρυσή αρραβωνιάζεται τον Τώνη γιατί τον επιλέγει ο πατέρας της γι' αυτήν:

> Δηλαδή η μόνη διαφορά ήταν που τον Τώνη τον ήθελαν ο πατέρας της και η θεία της. Μα η Χρυσή θα δεχόταν κι όποιον άλλον ήθελαν αυτοί (166)

Στη συνέχεια δέχεται τις ερωτικές του εκδηλώσεις και ανταποκρίνεται σ' αυτές, μηχανικά μάλλον και ασυναίσθητα, και όχι από ερωτικό ένστικτο, επειδή του αναγνωρίζει το δικαίωμα του ισχυρότερου.

Η Λουίζα, επίσης, όταν ερωτεύεται τον Τζώρτζη, του παραχωρεί τον ηγετικό ρόλο στην ερωτική συναλλαγή, επειδή θέλει να αισθάνεται την ανδρική κυριαρχία. Μάλιστα, φαίνεται να απολαμβάνει την ισχύ του, την εξουσία, που αυτός ασκεί πάνω της, πιθανότατα γιατί ανταποκρίνεται στα ανδρικά πρότυπα, με τα οποία έχει μεγαλώσει. Όπως ο αφηγητής μας λέει χαρακτηριστικά:

> Κι από τ' άλλο μέρος (είχε) τ' όμορφο παιδί, το αβρό, το αγαπησιάρικο, που της έκανε πάλι τόση ευχαρίστηση να του είναι σκλάβα (128)

---

[63] «Οι σχέσεις μεταξύ των νέων των δύο φύλων στη Ζάκυνθο του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα…καλύπτονταν από ένα πέπλο "αιδούς". Με κρυφά βλέμματα, με καλυμμένους τους φυσιολογικούς πόθους, με απόκρυφες σκέψεις, με στιγμιαίες –τυχαίες ή προγραμματισμένες- μυστικές συναντήσεις» (Μαγκλιβέρας 2001: 101).

Ο ρόλος της γυναίκας μέσα στα ζακυνθινά διηγήματα είναι να υποχωρεί στην αρσενική πρωτοκαθεδρία. Ακόμα και όταν δέχεται την ερωτική απόρριψη, πρέπει να υποταχθεί και όχι να διεκδικήσει. Η Νίνα, που εγκαταλείπεται σταδιακά από όλους τους νέους, που την πλησιάζουν, δε διαμαρτύρεται αλλά συναινεί. Αυτή η έλλειψη πρωτοβουλίας και ενεργητικότητας την οδηγεί στο να μείνει μόνη. Η Νίνα φαίνεται να πιστεύει ότι ο άντρας είναι αυτός που επιλέγει αν η ερωτική σχέση θα καταλήξει στο γάμο ή όχι, η ίδια δεν έχει ουσιαστική συμμετοχή σ' αυτή του την απόφαση.

Παρόμοια λογική συναντάμε και στην Αγγελική, που εγκαταλείπεται από τον Τάση και στο τέλος πεθαίνει γιατί ξέρει πως δε θα βρεθεί κανένας νέος να την παντρευτεί μετά από αυτό:

> Μέσα της, όμως, βαθιά, είχε σχηματίσει πια την ιδέα πως έπρεπε να πεθάνει. Δεν μπορεί, έλεγε, να ζει μια κοπέλα χωρίς ελπίδα. Και πού να την εύρει πια η δυστυχισμένη, όταν την άφησε κι έφυγε ο νέος που την αγαπούσε; Και ποιός θα βρισκόταν, ύστερ' απ' αυτά που γίνηκαν κι ακούστηκαν, για να την αγαπήσει και να την πάρει αυτή…(95)

Η Αγγελική είναι, βέβαια, ένα ακραίο παράδειγμα γυναικείας παθητικότητας, που φτάνει στα όρια της ψύχωσης.[64] Αντί να στραφεί ενάντια στον αντρική πρωτοβουλία, στρέφεται ενάντια στον εαυτό της, αδιαμαρτύρητα δεχόμενη το δικαίωμα του Τάση να λιποτακτήσει την τελευταία στιγμή αλλά και το δικαίωμα του κάθε άντρα να την απορρίψει για αυτό το (αμελητέο) ατόπημα.

Στον αντίποδα αυτής της νοοτροπίας βρίσκεται η Δήμητρα, που, αντί να επιλέγεται, είναι η ίδια που επιλέγει τον αρσενικό της σύντροφο. Στο *Για μια*

---

[64] Η Αγγελική μπορεί να παραλληλιστεί με την Μαίρη, αφού και οι δύο αναπτύσσουν μια γυναικεία εμμονή αρρωστημένη. Δεν είναι τυχαίο ότι οδηγούνται στην κατασροφή: η μία στο θάνατο και η άλλη στο χωρισμό. Η κατάληξή τους έρχεται σε αντίθεση με την αρχική τους παρουσίαση (και οι δύο εμφανίζονται ναζιάρες και χαριτωμένες), ίσως γιατί ο συγγραφέας θέλει να καταδείξει περισσότερο την αντίθεση αρχής και τέλους.

και μόνο ημέρα είναι το αρσενικό, που υποτάσσεται στη βούληση του θηλυκού και όχι αντίστροφα.

Η Δήμητρα αναλαμβάνει την ερωτική πρωτοβουλία χωρίς δισταγμούς ή ηθικές αναστολές. Το δικό της ατόπημα (να απομακρυνθεί από την υπόλοιπη παρέα μαζί με τον Αιμίλιο, αν και λογοδοσμένη με τον Αντρέα) είναι πολύ πιο σοβαρό απο της Αγγελικής και σε μια άλλη κοινωνία και εποχή θα είχε στιγματιστεί. Όμως, η αστική κοινωνία είναι πολύ πιο ανεκτική από την επαρχιώτικη ζακυνθινή. Άλλωστε, το ένα διήγημα (*Η μελλοθάνατη*) γράφεται το 1909 και το άλλο το 1931, μια χρονική απόσταση, που συνεπάγεται τεράστιες αλλαγές στα ήθη και στις συμπεριφορές.

Η αστή γυναίκα είναι ενεργό μέλος του ερωτικού παιχνιδιού, έχει μάθει να διεκδικεί αυτό που επιθυμεί χωρίς να απειλείται από την αρσενική παρουσία. Και η Παυλίνα είναι ένας γυναικείος χαρακτήρας, που ανταποκρίνεται σ' αυτό το πρότυπο. Το δικό της αντικείμενο διεκδίκησης είναι το χρήμα και ο άντρας το μέσο που πρέπει να χρησιμοποιήσει για να οδηγηθεί σ' αυτό. Στην περίπτωση αυτή, βέβαια, ο εκμοντερνισμός των ηθών είναι πιο εμφανής παρά σε οποιονδήποτε άλλο αστικό χαρακτήρα. Αν και «κοκότα», η Παυλίνα δεν είναι περιθωριοποιημένη αλλά μια δυναμική φιγούρα, την βλέπουμε έως και να παίρνει μέρος σε φιλολογικές συζητήσεις (με τον αφηγητή).

Η αλλαγή στα φυλετικά πρότυπα και η -σχεδόν- αντιστροφή των ερωτικών ρόλων φαίνεται ξεκάθαρα στα λόγια του Μίμη, όταν αναφέρεται στη σύζυγό του Άλις[65]:

[65] «Μια Γαλλίδα!», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 40-46

> Κι εγώ δεν ξέρω πως μ' αγάπησε κι αποφάσισε να με πάρει! Ίσως γιατί κατάλαβε πως την αγάπησα κι εγώ πολύ…(43)

Η γυναίκα, λοιπόν, της πόλης λειτουργεί με βάση πρότυπα φεμινιστικά, ακόμα και στον γάμο φέρει λόγο, και μάλιστα ισχυρό.

η λειτουργία της μνήμης

Τον Ξενόπουλο, εντούτοις, δεν τον εκφράζει αυτός ο τύπος γυναίκας, που αποποιείται τον παραδοσιακό της ρόλο (αυτόν της παθητικότητας) στον έρωτα. Σ' ένα γράμμα του στην Κ. Παπά αναφέρει χαρακτηριστικά:

> Αλλά δεν ξέρω αν θα σου αρέσει η βάσις του (του διηγήματός του *Η ιστορία μιας χωρισμένης*). Γιατί ηρωίδα του είναι ένα κορίτσι που την έπαθε άσχημα στον έρωτα και στο γάμο, γιατί φέρθηκε με πρωτοβουλία αντρίκια κι όχι με γυναικεία παθητικότητα. Αντί δηλαδή να διαλεχτεί, διάλεξε αυτή…Θέλησα έτσι να δείξω(;) πως η γυναίκα, στον έρωτα τουλάχιστο, πρέπει να μένει γυναίκα, παθητική, αλλοιώτικα δεν είν' ευτυχισμένη…[66]

Ο συγγραφέας Ξενόπουλος είναι κατ' αυτόν τον τρόπο πιο κοντά στους ζακυνθινούς του χαρακτήρες, σ' αυτά τα «γοητευτικά παλαϊκά κορίτσια».[67] Και η ίδια η αφήγηση, άλλωστε, μέσα από αυτή την αντιθετική παρουσίαση αθηναϊκών και ζακυνθινών χαρακτήρων, μας προσανατολίζει προς αυτήν την κατεύθυνση.

Είναι ίσως το συναισθηματικό δέσιμο του συγγραφέα με το γενέθλιο νησί που τον οδηγεί σε μια τέτοια σκιαγράφηση των προσώπων. Είναι οι νοσταλγικές μνήμες από τα γυναικεία πρόσωπα των παιδικών χρόνων, που έχουν μείνει αναλλοίωτες και αναπόφευκτα ασκούν τη δική τους επίδραση στην ερωτική μυθολογία του Ξενόπουλου,[68] αλλά και στη γενικότερη κοσμοθεωρία του.

---

[66] Παπά 1952: 395.

[67] Θρύλος 1963: 292.

[68] Στην αυτοβιογραφία του βλέπουμε ότι πολλοί ζακυνθινοί γυναικείοι χαρακτήρες αναπλάθονται με βάση υπαρκτά πρόσωπα της παιδικής και εφηβικής ηλικίας. Βλ. τη

Οι γυναίκες της Ζακύνθου προσεγγίζουν ένα ιδανικό θηλυκό πρότυπο. Αποπνέουν μια ιδιαίτερη χάρη, μια έμφυτη καλαισθησία και μια προσωπική γοητεία. Ακόμα και χαρακτήρες που δεν ανήκουν στα υψηλά κοινωνικά στρώματα, έχουν έναν αέρα αρχοντιάς χάρη στην ανεπιτήδευτη συμπεριφορά τους. Άλλωστε, η ζακυνθινή κοινωνία των χρόνων εκείνων (των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα), που ζωντανεύει μέσα απ' αυτούς, χαρακτηριζόταν από την ίδια φυσική ευγένεια.

Ο αφηγητής,[69] δε δείχνει κάποια ιδιαίτερη προτίμηση προς μια συγκεκριμένη ταξική κατηγορία χαρακτήρων. Αντιθέτως, φαίνεται πως οι ίδιες ιδιότητες εγγράφονται και εφαρμόζονται λίγο-πολύ σε όλους.

Αυτό, που περισσότερο αναβιώνει, έτσι, είναι ένας κόσμος, που έχει φύγει ανεπιστρεπτί,[70] με τα ήθη του και τις αντιπροσωπευτικές φιγούρες του. Είναι μια εποχή και μια κοινωνική πραγματικότητα, που μπορεί να ξαναζωντανέψει μόνο ως αφηγηματικό υπόβαθρο και μόνο μέσα από την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία των προσώπων. Νομίζω ότι έτσι εξηγείται η προφανής «ευνοϊκή» στάση του κειμένου για τις ζακυνθινές ηρωίδες, αν τις

Μανταλένα του ομώνυμου διηγήματος ή τη Βασιλική του «Τρελού με τους κόκκινους κρίνους» (Ξενόπουλος 1958: 98 και 150 αντίστοιχα).

[69] Γιατί στα περισσότερα ζακυνθινά μυθιστορήματά του φαίνεται να προτιμάει γυναικείους χαρακτήρες που ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη της εποχής.

[70] Η επιθυμία και η αναπόληση του πατρογονικού τόπου είναι πολύ έντονη στον Ξενόπουλο. Ο Χάρης σημειώνει πως η αναδρομή στη Ζάκυνθο είναι ένα από τα μυστικά της τέχνης του (Χάρης 1979: 122), ενώ ο Μανουσάκης παρατηρεί πως και η χρήση των ιδιωματικών (επτανησιακών) λέξεων στα ζακυνθινά του κείμενα–πέρα απ' το να συμβάλλει στη δημιουργία του τοπικού χρώματος- συντελέι στο να κάνει πιο αισθητή αυτήν την έντονα νοσταλγική διάθεση του συγγραφέα (Μανουσάκης 2001: 128-129). Ο Παναγιωτόπουλος μας δίνει πιο απτές πληροφορίες αναφερόμενος σε μια προσωπική του συνάντηση με τον Ξενόπουλο: «Μιλήσαμε για τί άλλο; Για τη Ζάκυνθο. Φως ιλαρό καταπλημμύρισε την κουρασμένη μορφή του. Ο Ξενόπουλος, σκλάβος αλευθέρωτος, ονειροπολούσε το χαμένο παράδεισο. Είταν η Ζάκυνθος, ήταν τα νιάτα;» (Παναγιωτόπουλος 1985: 206).

δούμε ως το μέσο προς ένα συγκεκριμένο στόχο: αυτόν της αναβίωσης των ζακυνθινών χρόνων.[71] Εκεί αποσκοπεί και η θετική αξιολογική τους σηματοδότηση.

Δεν είναι μόνο το μυαλό που ως μνήμη τείνει να συγκρατεί τις ευχάριστες στιγμές διαγράφοντας ή ωραιοποιώντας τα δυσάρεστα σημεία. Το αφηγηματολογικό σύμπαν του αφηγητή, έτσι όπως προβάλλεται μέσα από τα διηγήματα, αποτελεί μια ένδειξη ότι αυτό που κρύβεται πίσω από την αφήγηση είναι ίσως η συνειδητή επιλογή του συγγραφέα, που θέλει να μεταδώσει στον αναγνώστη την αγάπη και το πάθος του για ένα αντικείμενο και προσπαθεί να το εξιδανικεύσει για να γίνει πιο αρεστό.

Έτσι, αν και αποδομένες πιστά, οι ζακυνθινές γυναίκες του Ξενόπουλου δεν είναι πρόσωπα υπαρκτά, ακόμα και όταν ο ίδιος στηρίζεται σε αυτοβιογραφικά στοιχεία.[72] Είναι -πρωταρχικά και κύρια- αφηγηματικοί χαρακτήρες, που μπορούν να λειτουργήσουν μέσα σε ένα καθορισμένο αφηγηματικό πλαίσιο και με συγκεκριμένα δεδομένα, αποκαλύπτοντας ενίοτε τις πολύ προσωπικές στοχεύσεις του δημιουργού τους.

Αν θελήσουμε, πάντως, να αναζητήσουμε τον χαρακτήρα αυτό, που προσεγγίζει περισσότερο το ιδανικό της ζακυνθινής γυναίκας για τον Ξενόπουλο, μάλλον θα πρέπει να τον αναζητήσουμε στο πρόσωπο της *Αθανασίας*. Αν και ελάχιστα μας αποκαλύπτονται για την προσωπικότητά της

---

[71] Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Σιγούρος: «Αν υποθέσουμε πως ένας φοβερός σεισμός, δυνατότερος απ' όσους έγιναν ως σήμερα καταστρέψει και βυθίσει στη θάλασσα το χαριτωμένο νησί του Ιονίου, οι Ζακυνθινοί δε φοβούνται να χαθούνε, καθώς οι κάτοικοι της Ατλαντίδας, γιατί θα ζήσουν, αποδομένοι πιστά, στο έργο του Ξενόπουλου» (Σιγούρος 1951: 177).

μέσα στο κείμενο, υπάρχει ένας ξεχωριστός συγκινησιακός τόνος καθ' όλη τη διάρκεια της περιγραφής της, που δεν ξεφεύγει από τον αναγνώστη. Πολύ λιτά, σχεδόν απότομα, μας δίνεται η εικόνα μιας κοπέλας, που συνδυάζει αρμονικά την ομορφιά με την προσωπική γοητεία, ένα σύμπλεγμα που από μόνο του αρκεί για να κάνει έναν άνθρωπο μοναδικό. Ταυτόχρονα, όμως, υπάρχει μια διάχυτη τρυφερότητα στην περιγραφική γλώσσα, που μαρτυρά τον απόηχο μιας παιδικής εντύπωσης, που όχι μόνο δεν έχει διαγραφεί, αλλά ακόμα δρα στο (συνειδητό) ασυνείδητο του αφηγητή.

Ίσως, τελικά, και η τόσο αχνή σκιαγράφησή της να μην είναι τυχαία. Ίσως να είναι προσεκτικά μελετημένη, έτσι ώστε να αποδώσει την ίδια εντύπωση (effect) και στον αναγνώστη και να αφήσει την Αθανασία εξίσου άγνωστη και ιδανική,[73] όπως έχει μείνει και στη μνήμη του ώριμου πια Ξενόπουλου.

Όσον αφορά, τώρα, στους αθηναϊκούς γυναικείους χαρακτήρες, θα ήταν λάθος να υποστηρίξουμε ότι η αφήγηση βλέπει μόνο τα αρνητικά τους ή εμμένει σ' αυτά.

Ασφαλώς και δύσκολα η γυναίκα της Αθήνας, μιας αστικής κοινωνίας γενικότερα, μπορεί να φτάσει την απαράμιλλη χάρη των αντίστοιχων

---

[72] Άλλωστε, κατά τον Henry James, κάθε μορφή τέχνης δεν είναι αντιγραφή της πραγματικής ζωής, αλλά η προσωπική εικόνα-εντύπωση (του συγγραφέα εδώ) για τη ζωή (H. James σε May 1995: 45).

[73] Στην αυτοβιογραφία του ο Ξενόπουλος αναφέρει για την μοναδικά αυτή συνάντηση με τη Αθανασία: «Ωστόσο καμιά από τις μεγάλες αυτές κοπέλες (την Μαριέτα και την Άρτεμη, που επίσης αναφέρονται στο διήγημα), που εγνώρισα στην παιδική μου ηλικία, δεν μου επιβλήθηκε σαν ομορφιά…Μόνο η Αθανασία…Την αποχαιρέτησα, έφυγα και δεν την ξαναείδα ποτέ. Ούτε έμαθα ποτέ ποιά ήταν…ούτε ρώτησα τις ξαδέλφες μου γι' αυτήν. Τη θυμόμουν πάντα, και μεγάλος, μα μου άρεσε καλύτερα να μου μείνει άγνωστη, να την περιβάλλει ένα μυστήριο, να μην ξέρω παρά τη μορφή της και το μικρό της όνομα» (Ξενόπουλος 1958: 101-102).

ζακυνθινών χαρακτήρων, μια διαπίστωση όχι αβάσιμη. Ο Ξενόπουλος, όμως, είναι οξύς αναλυτής και αντικειμενικός κριτής, ξέρει να συγκρίνει και να συνδυάζει ψυχολογικές και κοινωνικές καταστάσεις. Επιπλέον, έχει βιώσει το αστικό περιβάλλον και είναι σε θέση να γνωρίζει τι είδους αλλοιώσεις μπορεί αυτό να επιφέρει στην προσωπικότητα των ανθρώπων. Γι' αυτό και οι αστικές του ηρωίδες δεν είναι χαρακτήρες απωθητικοί, υπάρχει πάντοτε μια κατανόηση και μια συγκατάβαση στον τρόπο με τον οποίο το κείμενο μας τις παρουσιάζει.

Άλλωστε, αν κάτι χαρακτηρίζει τον συγγραφέα αυτό είναι η έντονα ορθολογιστική σκέψη του, που του επιτρέπει να βλέπει τα πράγματα ακριβώς όπως είναι, χωρίς να προχωρεί σε αντι-ρεαλιστικές ερμηνείες.

Η μετάβαση από την επαρχία στην πόλη, αλλά και η γενικότερη μετάβαση από την αγροτική στη βιομηχανική κοινωνία, συνεπάγεται ουσιώδεις αλλαγές στα ανθρώπινα ήθη, αλλαγές που δρομολογούνται εν αγνοία κάποτε του ανθρώπινου παράγοντα. Κατά πόσο, λοιπόν, θα ήταν δίκαιο να προχωρήσουμε στην απλουστευτική αντίθεση:

Ζακυνθινοί χαρακτήρες=καλοί vs Αθηναϊκοί χαρακτήρες=κακοί,

εφόσον τους κρίνουμε με διαφορετικά κριτήρια και μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια;

Νομίζω ότι δεν υπάρχουν τέτοιες ηθικές αποχρώσεις στην αντιθετική παρουσίαση των αφηγηματικών προσώπων. Η κάθε ηρωίδα απηχεί την εποχή της.[74] Άλλωστε, και η ζακυνθινή γυναίκα, στις πρώτες δεκαετίες του

[74] «Ο Γρ. Ξενόπουλος έπλασε με λατρεία τις ηρωίδες του με τις αρετές, τις αδυναμίες, τον ερωτισμό, την ηρεμία και το πάθος του γυναικείου φύλου. Παρουσίασε ανάγλυφες τις τότε συμβατικές απόψεις για τη γυναίκα (και προπαντός για τα κορίτσια) αλλά επίσης, με βάση τις

εικοστού αιώνα, αναγκαστικά δεν είναι η ίδια με αυτήν των μέσων του προηγούμενου αιώνα, αναγκαστικά έχει και εκείνη φθαρεί από τις νέες επιρροές. Και αν ο Ξενόπουλος επιλέγει να την χρησιμοποιήσει μέσα σε ένα διαφορετικό χρονικό περιβάλλον,[75] είναι ίσως γιατί θέλει κατά κάποιον τρόπο να τη «σώσει» από την αναπόφευκτη φθορά. Κάτι, που δε βλέπουμε να κάνει και για τις αστικές του ηρωίδες.

σημειούμενες αλλαγές, σαν καλός ερευνητής των κοινωνικών πραγμάτων σημείωσε την εξελικτική πορεία της γυναίκας στην εν γένει ζωή του τόπου» (Μαγκλιβέρας 2001: 111)

[75] Βλ. και Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 307-308.

V. Κοινές αξίες σε ζακυνθινούς και αθηναϊκούς γυναικείους χαρακτήρες

Η παρουσίαση των γυναικείων προσώπων στα διηγήματά του Ξενόπουλου, πέρα από τις διαφορές που επισημάνθηκαν μεταξύ αθηναϊκών και ζακυνθινών ηρωίδων, φανερώνει πως υπάρχουν κάποια κοινά μοτίβα, που τα χαρακτηρίζουν και τα οποία η αφήγηση αρέσκεται να επαναλαμβάνει.

Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως, ανεξάρτητα από την πολυμορφία των χαρακτήρων, η εικόνα του συγγραφέα για τη γυναίκα θα πρέπει να είναι στα περισσότερα σημεία της σταθερή, ήδη προσχηματισμένη στο μυαλό του τη στιγμή που γράφει και ελάχιστα αποκλίνουσα από ένα συγκεκριμένο πρότυπο.

Αυτή η διαπίστωση, βέβαια, έχει να κάνει τόσο με εξωτερικά γνωρίσματα, δηλαδή μορφικά, όσο και με ψυχικά και διανοητικά, δηλαδή γνωρίσματα που συνιστούν την ιδιαίτερη ψυχολογία των προσώπων.

Με μια γενική θεώρηση, μπορούμε να πούμε πως η γυναίκα ως αφηγηματικός χαρακτήρας στον Ξενόπουλο λειτουργεί ως ερωτικό είδωλο για τον αφηγητή με στοιχεία που ανταποκρίνονται συγκινησιακά στην ερωτική του ιδιοσυγκρασία (νεότητα, σαρκική ομορφιά).[76] Παράλληλα, όμως, έχει και εκείνες τις ιδιότητες, που συγκροτούν ένα γυναικείο πρότυπο που βρίσκεται σε ομοφωνία με τις ηθικές και κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής του.

Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, ότι η γυναίκα του Ξενόπουλου είναι απλά μια ανάπλαση των γυναικείων προτύπων εκείνων των χρόνων. Αντιθέτως, ο Ξενόπουλος φανερώνει κάποτε μια κρίση επαναστατική, που ξεπερνά τα

[76] Και ο Παναγιωτόπουλος παρατηρεί ότι: «Σπανιότατα αντέχει (ο Ξενόπουλος) να μελετήσει την ώριμη γυναίκα και την άσκημη, είτε νέα, είτε σε προχωρημένη ηλικία…είναι πρόθυμος να συγχωρέσει τα πάντα στην ομορφιά» (Παναγιωτόπουλος 1985: 206-7).

μικροαστικά ταμπού[77] και τοποθετεί τη γυναίκα σε πολύ υψηλότερη θέση από αυτή που οι σύγχρονοί του της είχαν παραχωρήσει. Όμως, υποσυνείδητα, είναι και αυτός επηρεασμένος από τις σεξιστικές διαφοροποιήσεις, γι' αυτό και φαίνεται να πιστεύει στη διάκριση μεταξύ θηλυκών και αρσενικών χαρακτηριστικών.

Έτσι, η γυναίκα των διηγημάτων του δεν απαρνιέται εκείνα τα στοιχεία, που συνιστούν τη φύση της (θηλυκότητα, χάρη, ερωτισμός), γιατί αυτά ακριβώς είναι τα πιο γοητευτικά πάνω της. Άλλωστε, η ολοφάνερη αδυναμία του συγγραφέα για τις θηλυκές ηρωίδες του δρα έτσι ώστε να μεταμορφώνει σημεία, που θα μπορούσαν να φανούν κοινότυπα ή συνηθισμένα.[78]

Αν κάτι μάλλον τον απωθεί, αυτό είναι το υπερβολικό, αυτό που ξεφεύγει από τα όρια. Το ιδανικό του παραμένει ένας μέσος τύπος γυναίκας, που, χωρίς να είναι εξαιρετικά διανοούμενη ή εξαιρετικά φιλοσοφημένη, ξέρει να ελκύει χάρη στην λεπτότητα και την ευαισθησία της. Αυτή τη γυναίκα προκρίνει και ο Ξενόπουλος.

---

[77] «Ο συγγραφέας παίρνει μια μάλλον προοδευτική θέση στο θέμα της γυναικείας τιμής. Στέκεται δύσπιστα απέναντι στη μικροαστική ηθική -πρόληψη ή συμβαση, όπως την ονομάζει ο ίδιος- που εξαίρεται μάλιστα ως εθνική αρετή της «ελληνικής οικογένειας», με αρκετή δόση υποκρισίας, ταυτίζει την τιμή της γυναίκας με μια στενή έννοια παρθενίας και συζυγικής πίστης και ενδιαφέρεται περισσότερο για τα φαινόμενα (γνώμη του κόσμου, κοινωνικοί τύποι) παρά για την ουσία (τι είναι και τι δεν είναι σύμφωνο με τη φύση (Φαρίνου–Μαλαματάρη 1997: 317-318).

[78] Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Καραντώνης: « Τις γυναίκες -και προπαντός τα κορίτσια- τις ένοιωσε και τις γνώρισε καλύτερα παρά τους άνδρες· απόδωσε το μάξιμουμ των ερωτικών τους εκδηλώσεων, της ενστικτώδους εφυίας τους, της αυθορμησιάς τους, της σπιρτάδας τους, της απροσποίητης λεπτότητάς τους, της πνευματικής τους ευλυγισίας και της πονηράδας τους – ό,τι δηλαδή αποτελεί το άπαντό τους…Στους άνδρες είδε ό,τι κοινό έχουνε με τις γυναίκες και βέβαια το κοινό αυτό δε μπορεί παρά να είναι κατώτερο σαν ποιότητα από το ομοειδές του γυναικείο» (Καραντώνης 1977: 193).

η νεότητα

Ένα πρώτο στοιχείο, που βλέπουμε να το πληρούν όλοι σχεδόν οι γυναικείοι χαρακτήρες των διηγημάτων[79] (με εξαίρεση τη Φρόσω, τη μεσήλικη ηθοποιό και την χήρα Κωσταντινιά τη Ζήναινα), είναι αυτό της νεότητας.[80]

Ο Ξενόπουλος μας δίνει την εντύπωση ότι δεν μπορεί να φανταστεί τη γυναίκα γερασμένη, η φθοροποιός δύναμη που ασκεί ο χρόνος πάνω της μάλλον τον απωθεί.[81] Αντιθέτως, τα χρόνια λίγο πριν και λίγο μετά την ενηλικίωσή της είναι αυτά που προκαλούν τη μεγαλύτερη αισθητική συγκίνηση στο δημιουργό. Και αυτό γιατί είναι η πιο γοητευτική ηλικιακά εποχή της. Είναι τα χρόνια, που περισσότερο από κάθε άλλα συνδέονται -και αντιπροσωπεύουν εν τέλει- την χαρά της ζωής.

Και αν δεχτούμε την άποψη ότι ο Ξενόπουλος υπήρξε ένας θιασώτης των γήινων απολαύσεων, «ένας άνθρωπος της αφής και της γεύσης, που δεν άγγιξε και δε γεύτηκε όσο θά 'θελε»,[82] μια φύση μάλλον επικουρική, δεν είναι δύσκολο να εξηγήσουμε την εμμονή του στα νιάτα. Μια εμμονή που είναι πολύ φυσιολογική και καθόλου αρρωστημένη, όπως συμβαίνει καμιά φορά με τις εμμονές.

---

[79] Και οι ηρωίδες των μυθιστορημάτων του είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία νεαρές κοπέλες.

[80] Άλλωστε, ο Ξενόπουλος υπήρξε γενικότερα φιλονεϊστής, όπως μαρτυρά τόσο η ενασχόλησή του με τη *Διάπλαση των Παίδων*, όσο και οι επιλογές των αφηγηματικών χαρακτήρων του. Βλ. και: Βάσσης 2001: 27, Μαγκλιβέρας 2001:111).

[81] «Πλάσματα αιθέρια…τα κορίτσια του Ξενόπουλου αποτελούν μια ενσάρκωση των επιθυμιών του, με μια τάση ενίοτε εξιδανίκευσης. Κάποτε τα οδηγεί στο θάνατο, τα βάζει ν' αυτοκτονούν, μα πάντοτε έτσι νέα, έτσι φρέσκα, πριν προφτάσει ο χρόνος να τα μαράνει…» (Στεργιόπουλος 2001: 8).

[82] Στεργιόπουλος 2001: 8.

Το στοιχείο που περισσότερο κυριαρχεί στο έργο του είναι το ερωτικό, είτε σαν βίωμα, είτε σαν αίσθηση. Τη δύναμή του και τις παραλλαγές του θέλει να καταδείξει όταν φέρνει τις ηρωίδες του σε πρώτη επαφή με τη σεξουαλική-ερωτική τους υπόσταση. Τον εξυπηρετεί, δηλαδή, να είναι νέες, γιατί αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το πρωτοφανέρωμα του έρωτα[83] και οι ψυχολογικές επιπτώσεις, που αυτός επιφέρει στην ψυχοσύνθεση του εκάστοτε αφηγηματικού του χαρακτήρα.

Η νεότητα, λοιπόν, είναι αναπόσπαστο στοιχείο όχι μόνο της ερωτικής, αλλά και της ευρύτερης βιοθεωρίας του Ξενόπουλου, όμως η διάκριση που κάνει ανάμεσα στις ηλικίες δεν πρέπει να φαντάζει μεροληπτική και άδικη. Η γυναίκα της μέσης ηλικίας τον αφήνει αδιάφορο γιατί του προσφέρει λιγότερες αφηγηματικές δυνατότητες, δεδομένων των θεμάτων, που ο ίδιος επιλέγει.

Αρκεί να σκεφτούμε τη δεκαεξάχρονη Νανότα, μια ηρωίδα βρώμικη, ξυπόλυτη και λιγδωμένη που, εντούτοις, παρουσιάζεται και αυτή σαν ερωτικό αντικείμενο. Λειτουργεί, μάλιστα, πολύ εύστοχα και καθοριστικά για την αφήγηση ο παραλληλισμός που γίνεται, στην προλογική ενότητα, της άνοιξης (εφηβική εποχή της φύσης) με τα δεκαέξι χρόνια της ηρωίδας.

> Κι όμως, δεν ήταν άσχημη η Νανότα! Τα νιάτα, τα θαυματουργά νιάτα, στολίζανε τη μικρή κουρελιάρα σα να φορούσε μετάξια και διαμαντικά. Την άνοιξη -όταν ο ήλιος είναι λαμπερός και τ' αγεράκι μυρωμένο- κι ένας γυμνός ξερότοπος παίρνει ομορφιές παραδείσου…
> Η Νανότα ήταν τώρα δεκάξι χρονώ…Από πάνω, απ' τον ανοικτό λαιμό με τις κόκκινες χάντρες, καθώς κι από κάτω, απ' τις γυμνές γάμπες, σκονισμένες πάντα και γρατσουνισμένες, εμάντευες όλο εκείνο το εφηβικό κορμί το μεστωμένο κι αισθανόσουν παράμεσα το μυστήριο μιας ώριμης πια ομορφιάς. (150-151)

Η Νανότα, με το πρώτο βίωμα της ερωτικής ηδονής, αρχίζει να την αναζητάει όπου της προσφέρεται, ακόμα και σε έναν πρόστυχο, μεσόκοπο

[83] «Βλέπει πως η γυναίκα αλλάζει σαν ξυπνά μέσα της το μυστικό της ζωής, πριν ακόμα χαλάσει την αφέλεια και την παιδικότητά της» (Καραμαλίκη 1976-77: 447).

περιβολάρη. Παρόλ' αυτά, δε μας σοκάρει στο βαθμό που περιμένει κανείς. Αρκεί να εντάξουμε στο ίδιο αφηγηματικό πλαίσιο μια γυναίκα μεσήλικη για να δούμε πως θα λειτουργήσει. Αν για τη δεκαεξάχρονη κοπέλα ο αναγνώστης εμφανίζει δείγματα κατανόησης, είναι γιατί ενδόμυχα της αναγνωρίζει το ελαφρυντικό της ηλικίας, που την ωθεί σ' αυτήν την ξέφρενη αναζήτηση ερωτικού συντρόφου.

Τα νιάτα εδώ όχι μόνο προσφέρουν άλλοθι, αλλά και απαλύνουν τις εντυπώσεις. Μια πράξη, που από μια γυναίκα της μέσης ηλικίας θα φαινόταν αποτρόπαια και χυδαία, στη μικρή Νανότα φαντάζει σχεδόν φυσιολογική. Άλλωστε, τα συμφραζόμενα του κειμένου μας έχουν ωθήσει προς αυτήν την κατεύθυνση, παρουσιάζοντας τη νεότητα της ηρωίδας σαν την κινητήριο δύναμη των πράξεων όλων των αφηγηματικών προσώπων του κειμένου: ο πατέρας της και ο αδελφός της την κυνηγούν επειδή βρίσκεται « στην ώρα τση, η θεοσκοτωμένη (152)», αδυνατούν, όμως, να νικήσουν τη νεανική ορμή [έκαναν οι άνθρωποι ό,τι μπορούσαν·μ' αυτό που χρειαζόταν τώρα για τη «λυσσασμένη» τους, ήτανε σαν υπεράνθρωπο…(156)]. Οι υπόλοιποι αρσενικοί χαρακτήρες παίρνουν θάρρος από το αυθόρμητο της ηλικίας της και η ίδια υπακούει στις φυσικές ορμές των δεκαέξι της χρόνων.

Το μοτίβο, λοιπόν, της νεότητας, στα συγκεκριμένα διηγήματα δεν υπαγορεύεται μόνο από την ερωτική-ηδονιστική ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα, αλλά περισσότερο από τις αφηγηματικές του επιλογές. Ο ρόλος, που θέλει να υποδύονται οι ηρωίδες του δε θα μπορούσε να αποδοθεί σωστά αν δε βρίσκονταν στη συγκεκριμένη ηλικία.

Έτσι ερμηνεύεται η αθωότητα της Χρυσής και της Ερμίνας, η αφέλεια και η περιέργεια της Ζαφειρούλας, η επιπολαιότητα και ο εγωισμός της

Δήμητρας. Και η παράλογη, παιδιάστικη εμμονή της Αργυρούλας εντάσσεται στο ίδιο πλαίσιο (η νεότητα εδώ σαν απειρία και έλλειψη λογικής σκέψης). Το ίδιο ισχύει και για την απιστία της Λουίζας, γιατί είναι και η νεανική της αψηφησιά που την οδηγεί να παραβλέψει το φόβο του αντρειωμένου και να συνάψει ερωτική σχέση με τον Τζώρτζη. Για το ίδιο λόγο, από νεανική τρέλα (που συνδυάζεται εδώ με την ρομαντικοερωτική της φύση), αφήνει κατά μερος την κοινωνική της υπόληψη και η Νίνα και αρχίζει να δέχεται νεους στο κατώι του σπιτιού της.

Στην ίδια λογική υπακούουν οι περισσότεροι γυναικείοι χαρακτήρες των διηγημάτων, αφού το νεαρό της ηλικίας είναι ένα σταθερό μοτίβο, που βρίσκεται παντού, ακόμα και όταν δεν παίζει πρωταρχικό ρόλο στην οργάνωση και στην εξέλιξη της πλοκής. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του αφηγητή στο *Μια Γαλλίδα,* όταν παρασύρεται σε ένα μονόλογο κάνοντας εικασίες για την Άλις, τη Γαλλίδα σύζυγο του Μίμη:

> Είχα μεγάλες αμφιβολίες αν η Γαλλίδα αυτή ήταν το ίδιο όμορφη. Φοβόμουν μάλιστα μην ήταν…γριά. Γιατ' είναι παρατηρημένο πως οι πολύ όμορφοι νέοι καταφέρνουν πάντα να παίρνουν άσκημες και μεγάλες…(43)

Όταν, όμως, αργότερα έρχεται σε πρώτη επαφή μαζί της διαπιστώνει ότι:

> Θε μου, τι κορίτσι ήταν εκείνο, τί νιότη, τί ομορφιά!…Τέλεια γυναίκα βέβαια, μα και παιδί ακόμα,[84] ζωηρό και πανέξυπνο παιδί, όχι παραπάνω από δεκαοχτώ χρονώ. (43-44)

Και αυτός ο ιδανικός συνδυασμός νιότης και ομορφιάς είναι, που εν τέλει επιβάλλει την Άλις ως παρουσία όχι μόνο μπροστά στα μάτια του αφηγητή, αλλά και των δύσπιστων συγγενών.

---

[84] Η Μαυροειδή-Παπαδάκη (1976-77: 401) παρατηρεί εύστοχα για τις γυναίκες του Ξενόπουλου: «Τα κορίτσια του Ξενόπουλου…οι ολοζώντανες αυτές "μικρομέγαλες" που ξυπνά μέσα τους η γυναίκα και σμίγει με το παιδί πριν ακόμα πάρει ολότελα τη θεση του, και γίνεται ένα κράμα αφέλειας και πονηριάς, τσαχπινιάς κι απροσποίητης αγνότητας…».

Αναμφισβήτητα, λοιπόν, η νέα κοπέλα είναι αυτή, που περισσότερο γοητεύει τον Ξενόπουλο ως αφηγηματικός χαρακτήρας και η νεότητα -αν όχι πάντα ο κύριος- είναι ένας από τους βασικούς μηχανισμούς της αφηγηματικής δράσης.[85] Αυτό δε σημαίνει ότι οι ηρωίδες του μένουν πάντα σ' αυτήν την «ειδυλλιακή» ηλικία. Η Πιπίνα ξεκινάει στο διήγημα ως μικρό κοριτσάκι και καταλήγει γριά. Έχει, όμως, και αυτή απαραίτητα περάσει από το στάδιο αυτό (της νεότητας), που καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος της πλοκής.[86]

η ομορφιά

Αν η νεότητα είναι το πρώτο βασικό χαρακτηριστικό των γυναικείων ξενοπουλικών χαρακτήρων, τότε η ομορφιά είναι αναγκαστικά το δεύτερο, καθώς τα δύο αυτά στοιχεία συνδυάζονται αρμονικά μεταξύ τους δημιουργώντας αυτό, που για τον αφηγητή τείνει να είναι το ιδανικό πρότυπο γυναίκας.[87]

Ο Ξενόπουλος μας αφήνει την αίσθηση ενός ανθρώπου, που βλέπει παντού γύρω του νέες και όμορφες γυναίκες, αφαιρώντας από το οπτικό του πεδίο τόσο τη σωματική φθορά, όσο και την ασχήμια. Δεν υπάρχουν γι' αυτόν

---

[85] «Το "πρώτον κινούν" στην παραγωγή του Ξενόπουλου, είναι η νοσταλγία της εφηβικής ηλικίας» (Παναγιωτόπουλος 1985: 206).

[86] Ο Βάσσης θεωρεί ότι, λόγω της συναισθηματικής αδυναμίας του συγγραφέα στις εφηβικές ερωτοτροπίες, τα περισσότερα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου εμπεριέχουν ένα εφηβικό μυθιστόρημα [«Δεδομένου ότι το εφηβικό μυθιστόρημα είναι ως εκ της φύσεώς του ληξιπρόθεσμο -η πλοκή του περατούται άμα τη ενηλικιώσει- πολλά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου εμπεριέχουν ένα μικρό εφηβικό μυθιστόρημα» (Βάσσης 2001: 27)]. Τα διηγήματά του, όμως, καθώς του προσφέρουν το πλεονέκτημα της σύντομης πλοκής, είναι εξ ολοκλήρου εφηβικά-νεανικά (με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως αυτή της Πιπίνας).

[87] «Η γυνή παρά τω Ξενοπούλω είναι σχεδόν πάντοτε νεαρά, ευειδής ή ωραία» (Άγρας 1932: 624). Και ο αφηγητής-Ξενόπουλος αναφωνεί στο *Ένα κορίτσι που κάτι του έλειπε*: «Υπάρχει μεγαλύτερο πράμα από τη μεγάλη ομορφιά;» (56).

άσχημες γυναίκες· κι αν υπάρχουν, δεν τραβούν την προσοχή του όσο οι ωραίες. Είναι χαρακτηριστικό ότι, από τη μοναδική του επαφή με την Αθανασία, ο ώριμος πια αφηγητής συγκρατεί την ομορφιά της, ως το στοιχείο εκείνο που την καθιστά μοναδική στη μνήμη του [«ας μείνει για πάντα η Αθανασία, η άγνωστή μου Αθανασία…το μυστήριο μιας υπερκόσμιας ομορφιάς» (24)].[88]

Αυτή του η τάση προκαλεί εντύπωση αν αναλογιστούμε πως πρόκειται για έναν «ορκισμένο» ρεαλιστή, που πασχίζει για την -όσο γίνεται περισσότερο- πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας. Ο κόσμος μας εμπεριέχει σε μια αγαστή αναλογία όμορφα και άσχημα αντικείμενα. Οι ηρωίδες, λοιπόν, του Ξενόπουλου μπορεί να ανήκουν στο χώρο της προσωπικής του ερωτικής μυθολογίας, αλλά κάποτε στερούνται επαφής με τα πραγματικά δεδομένα.

Ίσως εδώ, σ' αυτή του την επιλογή, να υπεισέρχεται και το στοιχείο της εμπορικότητας, για το οποίο τόσο συχνά κατηγορήθηκε. Το αναγνωστικό κοινό δέχεται αναμφίβολα με περισσότερη προθυμία τον όμορφο ήρωα, πιθανότατα επειδή αντιπροσωπεύει τον ιδανικό του εαυτό, με τον οποίο θα ήθελε να ταυτιστεί. Νομίζω πως ο αναγνώστης είναι σ' αυτή την περίπτωση πιο σκληρός από τον συγγραφέα. Αν ο συγγραφέας διστάζει να εμπλέξει σε ερωτικές περιπέτειες άσχημες γυναίκες, ο αναγνώστης αρνείται πολύ περισσότερο να ταυτιστεί μαζί τους.

---

[88] Και για την κοντέσσα Μαρίνα, τη μητέρα της Μαίρης, ο αφηγητής αναφέρει χαριτωμένα: «Και το κάτω-κάτω, πρέπει να της τα συχωράμε όλα αφού …γέννησε μια τόσο όμορφη κόρη!»(55). Έμμεσα, τονίζεται η σοβαρότητα του συλλογισμού: εάν κάποιος συμβάλλει στην αισθητική αυτού του κόσμου, του αξίζει έπαινος.

Έτσι, τα κορίτσια του Ξενόπουλου περιγράφονται ως ψηλές, λυγερές ή αφράτες, συνήθως με λευκό δέρμα, ξανθά μαλλιά και γαλανά μάτια (το ιδανικό της εποχής). Ακόμα και η «κοκότα» Παυλίνα παρουσιάζεται ως «χιονάτη, κατάξανθη, γαλανή, όλη δροσιά, όλη γλύκα»(77).[89]

Δεν είναι τυχαίο ότι η Φρόσω οδηγείται στο περιθώριο και εν συνεχεία στην παρακμή εξαιτίας του χρόνου, που, μαζί με τα νιάτα, της στερεί και την ομορφιά εκείνη, που κάποτε της χάρισε την κορυφή. Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε ότι η απώλεια της ομορφιάς συνεπάγεται τη δυστυχία, αν και αυτό δεν αποτελεί κανόνα για όλα τα διηγήματα.

Οπωσδήποτε, όμως, ο Ξενόπουλος δε φαίνεται να πιστεύει ότι η ομορφιά από μόνη της αρκεί για να κάνει μια γυναικεία παρουσία ιδανική. Το πρότυπο γι' αυτόν είναι η ομορφιά που συνδυάζεται με εξυπνάδα και προσωπική γοητεία. Αυτό το σύμπλεγμα αποδεικνύεται και το πιο επιτυχημένο, αν εξετάσουμε τα γυναικεία πρόσωπα των διηγημάτων. Κάθε άλλος συνδυασμός ή είναι αποτυχημένος ή οδηγείται στην καταστροφή.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Νίνας, που, όπως πληροφορούμαστε από τον τίτλο, είναι ένα κορίτσι «που κάτι του λείπει». Αυτό το κάτι είναι η χάρη της προσωπικότητας, που κατά κάποιον τρόπο αναδεικνύει και δίνει ζωή στην ωραιότητα του συνόλου. Γι' αυτό και η Νίνα, παρόλο που παρουσιάζεται εξαιρετικά ελκυστική, στο τέλος εγκαταλείπεται από όλους τους νεαρούς, που σχετίζονται μαζί της. Όπως μας λέει και ο αφηγητής:

---

[89] Πρβ. την «ξανθή και χιονόλευκη ομορφιά» (124) της Λουίζας, τα «πελώρια, τα γαλανά σκούρα μάτια» (204) της Δήμητρας ή την περιγραφή της Νίνας: «Ψηλή -πιο ψηλή κι από τη μητέρα της- λεπτή, λυγερή, με καστανά μαλλιά προς το ξανθό και με πολύ σκούρα γαλανά μάτια» (52).

> Αλλά τί, για το Θεό, τί;… Του κάκου έσπαζα το κεφάλι μου για να βρω τί ήταν εκείνο που έλειπε, εκείνο που με την απουσία του εκμηδένιζε το τέλειο αυτό πλάσμα, το άρτιο, τολόκληρο, το άπειρο –την αληθινή Γυναίκα (66)

Στην περίπτωση της Νίνας έχουμε τον συνδυασμό: ομορφιά + ανερωτισμός, που κρίνεται ελλιπής. Όμοια, οι περισσότεροι χαρακτήρες σηματοδοτούνται από συνδυασμούς, που στο ένα τους σκέλος εμπεριέχουν την ομορφιά και στο άλλο μια αρνητική αξία, που υπερβαίνει τη θετικότητα της ομορφιάς και «αρνητικοποιεί» τον όλο συνδυασμό. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε του εξής συνδυασμούς:

Ομορφιά + καθυστερημένη σεξουαλική ανάπτυξη (Ερμίνα)

Ομορφιά + ιδιοτροπία, εμμονή (Μαίρη, Αγγελική, Αργυρούλα[90])

Ομορφιά + απιστία (Λουίζα)

Ομορφιά + διαφθορά (Παυλίνα, Αριστέα)

Ομορφιά + «εκφυλισμένη» σεξουαλικότητα (Νανότα)

Οι συγκεκριμένοι συνδυασμοί οδηγούν τους χαρακτήρες σε μια αρνητική κατάσταση. Η Νίνα μένει γεροντοκόρη και πεθαίνει νέα, η Ερμίνα εκπορνεύεται εν αγνοία της, η Μαίρη χωρίζει, η Αγγελική και η Αργυρούλα πεθαίνουν, η Λουίζα, η Παυλίνα και η Αριστέα στιγματίζονται κοινωνικά, ενώ η Νανότα καταλήγει σε έναν οίκο ανοχής.

Οι χαρακτήρες εκείνοι που επιβιώνουν και έχουν ένα ευτυχές τέλος είναι αυτοί, που μαζί με την ομορφιά φέρουν αξίες όπως: εξυπνάδα, γοητεία, χάρη, προσωπικότητα. Τέτοια πρόσωπα είναι η Πιπίνα, η Άλις, η Αθανασία, η Δήμητρα και η Ζαφειρούλα. Το ευτυχές τους τέλος με ενδιάμεσες παραλλαγές

[90] *Η ζωή και ο θάνατος της Αργυρούλας*

(με εξαίρεση την Αθανασία, για την οποία εσκεμμένα δε μαθαίνουμε), είναι ο γάμος.[91]

το σεξουαλικό-ερωτικό ένστικτο

Η δράση του σεξουαλικού-ερωτικού ενστίκτου είναι χωρίς αμφιβολία καθοριστική για την εξέλιξη των γυναικείων χαρακτήρων των περισσότερων διηγημάτων, άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό (όπως συμβαίνει στη Νανότα) και άλλοτε σε μικρότερο (όπως στη Δήμητρα).

Ο Ξενόπουλος είναι ένας στοχαστής του έρωτα και «ο πραγματικός συγγραφέας του ερωτικού ανθρώπου».[92] Τον βλέπει παντού γύρω του (ακόμα και στην εντεκάχρονη Τασία), σαν την κεντρομόλο δύναμη, γύρω από την οποία περιστρέφονται οι σκέψεις, τα αισθήματα και εν τέλει οι πράξεις των αφηγηματικών προσώπων. Αυτή η ανατομία του έρωτα είναι «ένας αγώνας δραματικός γύρω από ένα αίνιγμα, που τον προκαλεί αδιάκοπα και τον αναγκάζει να πολλαπλασιάζει το ίδιο πείραμα και να θέλει πολλές, αναρίθμητες επαληθεύσεις, τουλάχιστον απάνω στην ίδια επιφάνεια, αφού δεν μπορεί να τις έχει σε μεγαλύτερο βάθος».[93]

Έτσι δικαιολογεί τουλάχιστον ο Πέτρος Χάρης την θεματική αυτή εμμονή του συγγραφέα[94]. Είναι η παντοδυναμία του ερωτικού ενστίκτου, η

---

[91] «Καταληκτήριος παραλλαγή του έρωτος στον Ξενόπουλο, μεταξύ αγάμων και εγγάμων, είναι στον Ξενόπουλο ο γάμος, άλλοτε ευτυχισμένος, άλλοτε οδηγών σε διαζύγιο» (Βάσσης 2001: 27).

[92] Πολιτάρχης 1976-77: 493.

[93] Χάρης 1979: 131-132.

[94] Ο ίδιος ο Ξενόπουλος το δικαιολογεί ως εξής στην αυτοβιογραφία του: «Όταν πρωτάρχισα να γράφω, ο νατουραλισμός επικρατούσε, διάβασα τις θεωρίες αυτής της Σχολής, και πείστηκα πως ο συγγραφέας έχει το δικαίωμα να παρουσιάζει ό,τι συμβαίνει στη ζωή κι ό,τι κι αν είναι. Αργότερα, όταν έφτασα μοναχός μου, πριν διαβάσω τον Φρόυντ -μόλις είναι δέκα

καταλυτική εξουσία που ασκεί στον άνθρωπο, που δεν ξεφεύγει από το έμπειρο μάτι ενός ρεαλιστή. «Άλλωστε -υποστηρίζει ο Χάρης- ο Ξενόπουλος, και αν δεν ήταν ρεαλιστής, θα έμενε πολύ στο ερωτικό ένστικτο, σαν σε μυστικό που έπρεπε να το φωτίσει για να καταλάβει τί γίνεται γύρω του, σαν σε πηγή που θα του πρόσφερε μαζί με τη δροσιά της τα πρώτα στοιχεία της ζωής».[95]

Ο έρωτας, λοιπόν, λειτουργεί σαν το μέσο εκείνο, με το οποίο ο συγγραφέας προσλαμβάνει τον κόσμο και μορφοποιεί την πραγματικότητα έτσι ώστε να λειτουργήσει ως αφηγηματικό πλαίσιο. Είναι -κατά κανόνα- η αρχή και το τέλος της αφηγηματικής δράσης των χαρακτήρων, αφού όλα ξεκινούν και καταλήγουν σ' αυτόν.

Ο Ξενόπουλος παρουσιάζεται ως απόλυτος γνώστης της σεξουαλικής ψυχολογίας, ιδιαίτερα της γυναικείας, την οποία και παρακολουθεί σε όλες της τις διακυμάνσεις. Το σεξουαλικό ένστικτο τον ενδιαφέρει κυρίως στο πρωτοξύπνημά του,[96] καθώς τότε εμφανίζεται πιο σύνθετο, και από εκεί και πέρα μελετά όλες τις πιθανές του εξελίξεις.

Αυτό που ο ίδιος φαίνεται να πιστεύει είναι ότι μια υγιής ανάπτυξη και εν τέλει πλήρωση (με το γάμο) των γυναικείων ερωτικών επιθυμιών μπορεί (σε συνδυασμό και με άλλους παράγοντες) να εγγυηθεί την προσωπική και

χρόνια που τον γνωρίζω- σε μια θεωρία ανάλογη και σχημάτισα την πεποιθηση πως η σεξουαλική είναι η κυριότερη ζωή του ανθρώπου, αυτή προπάντων μ' απασχολούσε και στα ψυχικά μου μυθιστορήματα». Βλ. και τα όσα λέει για το *Ο κοσμάκης-Ιστορία ενός φυσιολογικού αρρώστου* (Ξενόπουλος 1958: 189-90, 345).

[95] Ο.π. σ. 130. Και ο Ζήρας επισημαίνει στην πεζογραφία του Ξενόπουλου «την επίμονη ανάδειξη του αισθησιακού και ζωώδους στοιχείου ως του πιο δυναμικού στοιχείου στην ανθρώπινη ζωή» (Ζήρας 2001: 11).

[96] «Το ξύπνημα μάλιστα του ερωτικού ενστίκτου, νωρίτατα κάποτε, ήταν έν' από τα πιο αγαπητά μου θέματα» (Ξενόπουλος 1958: 345).

κοινωνική ευτυχία. Ενώ, στην αντίθετη εκδοχή, η πορεία που διαγράφει ο αφηγηματικός χαρακτήρας είναι συνήθως αρνητική.

Αρκεί να συγκρίνουμε τη Χρυσή και την Ερμίνα, καθώς τα διηγήματα, στα οποία πρωταγωνιστούν, πραγματεύονται έχουν ως θέμα τους την άποψη αυτή. Και τα δύο αυτά πρόσωπα, ξεκινάνε από κάποια κοινά αφηγηματικά δεδομένα. Αν και τέλεια σχηματισμένες γυναίκες, που προκαλούν τον ερωτικό πόθο του ανδρικού φύλου, οι ίδιες είναι «ανίκανες» να ανταποκριθούν, καθώς το ερωτικό τους ένστικτο δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί. Στην περίπτωση της Χρυσής αυτό δικαιολογείται με το αιτιολογικό της ηλικίας (δεν είναι ούτε δεκατεσσάρων χρονών). Όσο για την Ερμίνα (που πλησιάζει τα δεκαέξι), είναι μάλλον προϊόν μιας υπερβολικής και αφύσικης αθωότητας.

Η εξέλιξη των διηγημάτων είναι παρόμοια. Παρακολουθούμε το ξύπνημα του σεξουαλικού ενστίκτου μέσω της επαφής με το άλλο φύλο. Η Χρυσή δέχεται τις ερωτικές χειρονομίες του Τώνη και η Ερμίνα ζει με τον κυρ-Αντρέα σαν γυναίκα του για ένα μήνα. Μόνο που για τη Χρυσή ο ερωτικός πόθος επέρχεται φυσιολογικά [«Είχε ξυπνήσει η γυναίκα. Το μεγάλο ένστικτο μέσα της μιλούσε» (173)], ενώ στην Ερμίνα το σεξουαλικό ένστικτο παραβιάζεται, στην πραγματικότητα δεν ξυπνάει ποτέ [«Δεν ήθελε να το πει της θείας της, μα δεν της άρεσαν καθόλου οι μέρες που είχε περάσει κλεισμένη μ' αυτόν τον κυρ-Αντρέα» (183)]. Η φυσιολογική του ανάπτυξη διακόπτεται βίαια -μιας και δεν ήταν ακόμα για να ξυπνήσει- και η Ερμίνα οδηγείται σε προσωπική και κοινωνική παρακμή.

Στην περίπτωση της Ερμίνας και της Χρυσής έχουμε τη θεματική ενός υποαναπτυγμένου (ή μη αναπτυγμένου) ερωτικού ενστίκτου. Το ερωτικό ένστικτο θα το συναντήσουμε ακόμα μέσα στα διηγήματα στις εξής εκδοχές:

υπεραναπτυγμένο (Τασία), διεφθαρμένο (Παυλίνα, Αριστέα), εκφυλισμένο (Νανότα), φυσιολογικό (Ζαφειρούλα, Δήμητρα, Φρόσω, Αγγελική, Λουίζα, Νίνα), το οποίο ασφαλώς είναι και αυτό που δικαιώνεται βάσει του ισχύοντος ηθικού-κοινωνικού κώδικα.

Η θετική περάτωση της πλοκής δεν είναι, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ανάλογη της φυσιολογικότητας ή μη του ερωτικού ενστίκτου. Για παράδειγμα, η Αγγελική, που εντάσσεται στους σεξουαλικά «φυσιολογικούς» χαρακτήρες, τελικά πεθαίνει, ενώ η Νίνα, που ανήκει επίσης στην ίδια κατηγορία, αφήνεται σταδιακά από όλους τους αγαπημένους της και μένει μόνη.

Νομίζω ότι ο χαρακτήρας, που είναι πιο συνεπής στην ξενοπουλική αντίληψη περί υγιούς σεξουαλικής ωρίμανσης, που συνεπάγεται ευτυχή εξέλιξη μέσω γάμου,[97] είναι η δεκαοχτάχρονη Ζαφειρούλα. Είναι ίσως το πιο ισορροπημένο γυναικείο πρόσωπο των διηγημάτων. Η ερωτική της δράση ακολουθεί μια ευθεία-αναμενόμενη πορεία, ανάλογη της τάξης και της ηλικίας της. Ερωτεύεται τον Μένεγο (άρα το ένστικτο λειτουργεί), εξαιτίας της σχέσης αυτής γίνεται πιο παρατηρητική-ευαίσθητη στα ερωτικά σήματα-ερωτική γλώσσα πουλιών και ανθρώπων (ωριμάζει) και στο τέλος παντρεύεται (πλήρωση ερωτικής επιθυμίας και συνάρμοση με το κοινωνικό status).

Τα ίδια περίπου ισχύουν και για τη Δήμητρα, που είναι και αυτή από τους πιο ερωτικά ισορροπημένους χαρακτήρες, που ικανοποιούν επιτυχώς το ένστικτό τους (αρραβώνας με Αντρέα). Εδώ, βέβαια, έχουμε να κάνουμε με μια πιο άστατη φύση, πάντα, όμως, μέσα στα όρια του φύλου της.

[97] Εδώ ο γάμος είναι μια ευτυχής εξέλιξη γιατί συμβαδίζει με τα κοινωνικά στερεότυπα, και όχι λόγω ευτυχούς συνύπαρξης των συζύγων, αφού στο τέλος του διηγήματος ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι η Ζαφειρούλα δε βρήκε τον έγγαμο βίο, όπως τον φανταζόταν.

Ο αφηγητής έχει το βλέμμα ενός ηδονιστή στον έρωτα (και στην ερωτική περιγραφή).[98] Οι περισσότερες ηρωίδες του δεν είναι πλάσματα αιθέρια και άυλα, αλλά γυναίκες που η παρουσία τους προκαλεί την ερωτική έλξη, πρωταρχικά και κύρια στον ίδιο τους το δημιουργό. Ακόμα και η «αντιερωτική» Νίνα περιγράφεται από τον αφηγητή, που δεν την ποθεί πια σεξουαλικά, ως ερωτικό αντικείμενο:

> Κι όμως η γυναίκα αυτή ήταν η Νίνα, η πανόμορφη Νίνα, ένα κορίτσι δεκαεννιά τώρα χρονών, στην άνθησή της, στη βράση της, σαρκωμένη,κάτασπρη, με σκούρα γαλανά μάτια, με καστανόχρυσα μαλλιά, κι ερωτευμένη!…Σα νάθελα να βεβαιωθώ, την έσφιξα ακόμα πιο δυνατά –θα την πόνεσα υποθέτω- και τη φίλησα ακόμα πιο παράφορα.(65)

Εντούτοις, αυτή η επιμονή της αφήγησης στην ερωτική-σαρκική υπόσταση της γυναίκας, είναι συνδυασμένη με έναν ρομαντισμό και με μια (πλάγια) ηθικότητα, που τον εμποδίζει να πέσει στο επίπεδο της πορνογραφίας.[99] Ο συγγραφέας ποθεί τις ηρωίδες του γιατί είναι όμορφες, στην ακμή της ηλικίας τους, γεμάτες διάθεση και ανάγκη να ερωτευτούν. Ποτέ, όμως, δεν θα τον δούμε να τις ευτελίζει βλέποντάς τις μόνο ως μέσα ηδονής.

Συχνά, μάλιστα, η αληθοφάνεια του ερωτικού αντικειμένου ακροβατεί μεταξύ της γήινης φιγούρας και μιας ρομαντικής εξιδανίκευσης. Ενώ, λοιπόν, αρέσκεται να καταγράφει λεπτομερέστατα την ελκυστική ανατομία του

---

[98] «Ο έρωτας, για τον ξενοπουλικό ήρωα, είναι η θέαση της εύζωης σάρκας, του διάφανου κορμιού ενός αναγεννησιακού βενετσιάνικου ζωγραφικού πίνακα» (Μηλιώνης 2001: 149).

[99] «Είναι αξιοσημείωτο ότι ο κατεξοχήν ερωτικός συγγραφέας είναι εγκρατέστατος στην περιγραφή και στην ορολογία…Γενικώς ο έρως του Ξενόπουλου δεν είναι κραυγαλέος, επεισοδιακός, όπως του Θεοτόκη, του Καραγάτση. Είναι παθιασμένος, παράφορος αλλά ταυτοχρόνως δικριτικός, υπόκωφος. Οι λίγες εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τον κανόνα» (Βάσσης 2001: 28). Και ο Ξενόπουλος δηλώνει ότι: «Τίποτα δεν εμίσησα στη ζωή μου περισσότερο από το ελαφρό άσεμνο, το αστείο. Αυτό είναι η αληθινή pornographie, κι όχι βέβαια τ' ανοιχτά που συναντούμε στα έργα του Ζολά ή στην *Αφροδίτη* του Pierre Louys» (Ξενόπουλος 1958: 345).

γυναικείου προσώπου και σώματος, κάποια άλλη στιγμή, το ίδιο ακριβώς μοντέλο του παρουσιάζεται, με λυρικό τρόπο, ως οπτασία.

Και το κατεξοχήν, βέβαια, ιδανικό του είναι η Αθανασία [«δυο μάγουλα σα ρόδα και δυο μάτια τόσο μαύρα, τόσο φωτεινά, τόσο γλυκά…» (20)], που γίνεται παράλληλα και «ένα όραμα που δεν ήταν αυτού του κόσμου» (24)]. Αλλά και η Νίνα «με τα πλούσια στήθη της, τη χιονάτη θωριά της, το κυπαρισσένιο της ανάστημα και το κατακόκκινό της στοματάκι» (58) προβάλλει σαν ονειρική μορφή [«ξεσκούφωτη, με το κάτασπρο φουστάνι της και μ' ένα μάτσο λουλούδια στο χέρι, μου φάνηκε σαν οπτασία» (60)].

Σπάνια ξεπερνάει τα όρια ο Ξενόπουλος, και αυτό συμβαίνει μόνο σε συγκεκριμένες περιπτώσεις. Δεν είναι άνευ σημασίας το γεγονός ότι μόνο στις ηρωίδες, που ανήκουν σε λαϊκές τάξεις ή στους απόκληρους της κοινωνίας, γίνεται η αφηγηματική γλώσσα πιο τολμηρή. Είναι η θέση των γυναικών αυτών μέσα στην κοινωνική ιεραρχία, που όχι μόνο δεν προκαλεί το σεβασμό (και αυτού ακόμα του συγγραφέα), αλλά επιπλέον δίνει αφορμή για τολμηρότερες εικασίες όσον αφορά την ερωτική τους συμπεριφορά, σε σύγκριση με τις γυναίκες, που ανήκουν στα μεσαία ή στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα (ιδιαίτερα της ζακυνθινής αριστοκρατίας). Άλλωστε, η αφήγηση, για να είναι πειστική, πρέπει να λαμβάνει υπόψη της και να συναρμονίζεται με τα κοινωνικά δεδομένα.

Ενώ από τη μια πλευρά η αφήγηση περιορίζεται σε βιαστικά φιλιά και χάδια, που ποτέ δεν ξεπερνούν το όριο του επιτρεπτού, από την άλλη η περιγραφή γίνεται πιο κυνική και απροκάλυπτη. Αρκεί να συγκρίνουμε τη

γλώσσα, που χρησιμοποιεί η αφήγηση στη *Νανότα,*[100] με την παραπάνω «ερωτική σκηνή» μεταξύ Νίνας και αφηγητή. Εδώ ο συγγραφέας παρουσιάζει μια συνείδηση σχεδόν ταξική.

Και η Γ.Φαρίνου-Μαλαματάρη επισημαίνει ότι ο «σαρκικός, βάναυσος, πρόστυχος» έρωτας ακολουθεί πάντα την ίδια τυποποιημένη πορεία (χειρονομίες, φιλιά κτλ.) -με τη χρήση της ίδιας αφηγηματικής γλώσσας- προς τη διαφθορά και τον εκφυλισμό.[101] Πράγματι, αν εξετάσουμε την εξέλιξη και κατάληξη της Νανότας, που είναι και το μόνο διήγημα που πραγματεύεται μια τέτοια εκδοχή και πορεία του έρωτα, θα δούμε ότι έχει δίκιο.[102]

Και αυτό, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, μας προσανατολίζει προς την άποψη ότι ο Ξενόπουλος, αν και ανάγει το ερωτικό ένστικτο σε δύναμη-καταλύτη για την ανθρώπινη εξέλιξη, φαίνεται να πιστεύει ότι πρέπει πάντοτε να τίθενται όρια και προϋποθέσεις στη δράση του, έτσι ώστε να μην χάνει ποτέ το πραγματικό, ουσιαστικό, γνήσιο νόημά του.[103]

---

[100] «Έπειτα τον βαρέθηκε κι αυτόν -μπορεί να τη χόρτασε κι εκείνος- κι έπεσε μ' έναν άλλο. Έπειτα με δυο μαζί, έπειτα μ' οποιον τύχαινε μπροστά της…πότε μέσα στην κουφαλιασμένη ρίζα μιας γέρικης ελιάς, πότε σ' ένα χαντάκι σκεπασμένο από χαμόκλαδα, πότε σε μια σπηλιά κρυμμένη στο πλάγι του βουνού, πότε στον αυλόγυρο ενός έρμου ξωκκλησιού, σ' έναν όχτο, σ' ένα πεζούλι, παντού όπου μπορούσε κι όπου πρόφταινε, μέρα ή νύχτα, έπινε διψασμένη απ' την πηγή της ηδονής και διψούσε περσότερο…» (159).

[101] Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 305.

[102] Αν συγκρίνουμε τη Νανότα με την Κεβή (του διηγήματος *Μανόλιες)*, θα δούμε ότι και οι δύο ξεκινούν δεχόμενες τις ερωτικές χειρονομίες του άλλου φύλου (αν και η Νανότα σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό), υποπίπτουν σε έναν έρωτα καθαρά σαρκικό και σταδιακά εκφυλίζονται. Βέβαια, τα αίτια, που τις οδηγούν σε αυτήν την κατάσταση (σαρκικός-πρόστυχος έρωτας), είναι διαφορετικά. Στη Νανότα λειτουργεί το ένστικτο, ενώ στην Κεβή είναι μια πράξη αυτοκαταστροφής και εκδίκησης του πατέρα (που της απέκρυψε την αλήθεια για τη μητέρα της).

[103] Δεν είναι τυχαίο ότι ο Ξενόπουλος, στην περίπτωση ομοφυλοφιλίας του άντρα (γιατί γυναικεία δεν παρουσιάζεται πουθενά), είναι τελεσίδικα κατηγορηματικός και καταδικαστικός,

η έλλειψη εξαιρετικής μόρφωσης-διάνοιας-στοχασμού

Οι γυναικείοι χαρακτήρες των διηγημάτων, αλλά και γενικότερα της πεζογραφίας του Ξενόπουλου, αν και είναι στην πλειοψηφία τους ευχάριστοι και χαριτωμένοι, ποτέ δεν εμφανίζουν σημάδια μιας εξαιρετικής μόρφωσης, μιας εξαιρετικής διάνοιας, μιας ξεχωριστά ευφυούς σκέψης. Η γυναίκα-διανοούμενη απουσιάζει και αυτό μας οδηγεί αναπόφευκτα στο συμπέρασμα ότι αυτό το θηλυκό πρότυπο δε συγκινεί το συγγραφέα.[104]

Αν κάτι περισσότερο τον εκφράζει, αυτό είναι η μέση γυναικεία εξυπνάδα, την οποία και φαίνεται να διαθέτουν οι περισσότεροι χαρακτήρες του. Άλλωστε, και αυτή από μόνη της είναι ιδιαίτερη και συναρπαστική, έχει κάτι που την διακρίνει από την αντίστοιχη αντρική. Γι' αυτό και οι γυναίκες του είναι πάντοτε ετοιμόλογες, πειστικές, ενδιαφέρουσες, χωρίς απαραίτητα να ανταποκρίνονται στο παραπάνω πρότυπο (της διανοούμενης). Η διανόησή τους μπορεί να μην ξεπερνάει το μέτριο, που είναι συνήθως και το φυσιολογικό σύμφωνα με το μέσο όρο, όμως έχει μια λεπτότητα και μια ευαισθησία, που την καθιστούν ελκυστική και έτσι ποτέ δεν υποβιβάζεται διανοητικά το πρόσωπο, που την φέρει.

Κατ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται καλύτερα η θηλυκότητα των χαρακτήρων, χάρη στο παιχνιδιάρικο, ειρωνικό, και άλλοτε λυρικό ύφος, με το οποίο εκφράζουν τις σκέψεις τους, τις απόψεις τους και τα συναισθήματά

αφού την αντιμετωπίζει ως εκφυλισμό-αλλοίωση του σεξουαλικού ενστίκτου. Βλ. και Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 312.

[104] Σε κάποια μυθιστορήματα (βλ. *Μυστικοί Αρραβώνες*), συναντάμε γυναίκες διανοούμενες. Όμως, δεν έχουν ποτέ πρωτεύοντα ρόλο, ενίοτεμάλιστα έχουν και αρνητικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής (όπως η Αμβροσία στο παραπάνω μυθιστόρημα, που εμποδίζει την ένωση Ανάστη - Θάλειας).

τους. Δεν είναι εγκεφαλικοί τύποι οι ηρωίδες του Ξενόπουλου, συνεπώς δε λειτουργούν τόσο με το μυαλό, όσο με την καρδιά. Οι ανησυχίες τους είναι σαρκικές μάλλον, παρά διανοητικές. Το σώμα τους βασανίζεται καθώς τα ένστικτά τους ζητούν ανταπόκριση και η ψυχή τους επειδή συμπάσχει με την σωματική αγωνία.

Δεν θα τις δούμε ποτέ να ταράζονται, να στοχάζονται πάνω σε μεταφυσικές ή φιλοσοφικές αγωνίες,[105] που οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν, ακόμα και αν δεν είναι ιδιαίτερα ευαίσθητοι σε τέτοιου είδους σήματα. Η απτή όψη της πραγματικότητας είναι που πρωταγωνιστεί στα κείμενα, τα έξω και πέρα από αυτήν δεδομένα δεν ενδιαφέρουν. Τα εξωτερικά γεγονότα και ερεθίσματα είναι αυτά, που συνηθέστερα απασχολούν και σημαίνουν την εκκίνηση της πλοκής. Ακόμα και κοινότυπα θέματα αποκτούν ξεχωριστό νόημα, γιατί οι ηρωίδες καταπιάνονται μαζί τους (όπως συμβαίνει με το ζευγάρωμα των πουλιών, που απασχολεί τη Ζαφειρούλα).

Επιπλέον, ο κοινός παρονομαστής της ηλικίας (νεότητα) δύσκολα μπορεί να συμπορευτεί με την αξία της φιλοσοφημένης υπόστασης, που ταιριάζει μάλλον σε ηρωίδες μεγαλύτερες ηλικιακά. Γι' αυτό και μόνο στη χήρα Κωνσταντινιά θα συναντήσουμε κάποια φιλοσοφικά ψήγματα, που όμως δεν είναι απόρροια ενός ιδιαίτερου στοχασμού και μιας ξεχωριστής προσωπικότητας, αλλά ξεκινούν και πάλι από ένα εξωτερικό γεγονός (ο θάνατος του παιδιού της είναι αυτός που την ωθεί στην κριτική και εν τέλει απόρριψη του Θεού).

---

[105] «Στο έργο του Ξενόπουλου δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα καυτερό, εναγώνιο…ούτε υπάρχει σχεδόν πουθενά το μεταφυσικό δέος που αναταράζει κάθε ανθρώπινη ψυχή» (Πράτσικας 1951: 40). Βλ. και Καραντώνης 1977: 193.

Τα γυναικεία πρόσωπα ποτέ δεν μας παρουσιάζονται, επίσης, με μια ανώτερη μόρφωση, γιατί και το ιδανικό της εποχής του συγγραφέα δεν είναι αυτό.[106] Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, ότι στερούνται καλλιέργειας και κουλτούρας. Αντιθέτως, ιδίως τα κορίτσια των καλών οικογενειών (όπως είναι η Νίνα, η Τασία, η Άλις), εμφανίζονται ενημερωμένα για τη λογοτεχνική κίνηση της εποχής και είναι σε θέση να εκφέρουν άποψη και να συμμετάσχουν σε μια ανάλογη συζήτηση. Πάντοτε, όμως, μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, χωρίς αυτό να παρατραβάει σε μάκρος. Ο Ξενόπουλος θέλει τις γυναίκες του ενδιαφέρουσες, χωρίς να επιδεικνύουν μια διάνοια και μια κουλτούρα υπερβολική, που μπορεί να φανεί και απωθητική στον αναγνώστη.

Πάντα, όμως, λαμβάνεται υπόψη το κοινωνικό υπόβαθρο. Η Άλις, που προέρχεται από μια εύπορη οικογένεια, καταγίνεται, όπως πληροφορούμαστε, με τη μελέτη των ανατολικών γλωσσών και γοητεύει τον αφηγητή με την ελληνομάθειά της. Η Ζαφειρούλα, αντίστοιχα, κόρη ενός απλοϊκού πουλολόγου, για να ικανοποιήσει τις απορίες της συνδυάζει πράγματα και καταστάσεις με εμπειρικό τρόπο, ελλείψει ενός στέρεου μορφωτικού υπόβαθρου και μιας γενικότερης καλλιέργειας. Είναι, κυρίως, η στόχευση της αληθοφάνειας που λειτουργεί εδώ.

Οι περισσότεροι χαρακτήρες των διηγημάτων, λοιπόν, κατατάσσονται στο μέσο γυναικείο πρότυπο, χωρίς ξεχωριστές εκλάμψεις διάνοιας ή φιλοσοφικού στοχασμού, γιατί αυτό το πρότυπο γυναίκας ανταποκρίνεται στα πρότυπα τις εποχής και του δημιουργού τους. Έτσι εξηγείται περισσότερο η

[106] «Η δευτερεύουσα θέση της γυναίκας, όπως προέκυπτε από τα όσα επικρατούσαν στην κοινωνία, εξιστορείται παραστατικά από τον Γρ. Ξενόπουλο» (Μαγκλιβέρας 2001: 99). Βλ. και Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 313.

έλλειψη αυτού του χαρακτηριστικού γυναικείου τύπου και η εμμονή του Ξενόπουλου σε πιο απλούς και προσιτούς χαρακτήρες.

Νομίζω ότι αυτός ο χαρακτήρας γυναίκας είναι και δύσκολο να βρει εφαρμογή μέσα στα ξενοπουλικά αφηγηματικά δεδομένα, όταν όλα σχεδόν τα διηγήματα πραγματεύονται το θέμα του έρωτα. Επιπλέον, και τον αναγνώστη θα τον ξένιζε μία γυναίκα-διανοούμενη ή μια γυναίκα-φιλόσοφος σε μια ερωτική ιστορία. Η ίδια η υπόθεση επιβάλλει συγκεκριμένες παραχωρήσεις από την πλευρά του συγγραφέα. Από τη στιγμή, που αποφασίζει να γράψει για μια ηρωίδα, που έρχεται σε επαφή με το ερωτικό ένστικτο, απαραίτητα θα πρέπει να μας μιλήσει περισσότερο για τον αισθηματικό, παρά για το διανοητικό της κόσμο. Η συναισθηματική της υπόσταση είναι αυτή, που πρέπει να αναδειχτεί, ακόμα και αν αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μας φαίνονται κάποτε οι χαρακτήρες ρηχοί και άβαθοι.

Βέβαια, ο βαθυστόχαστος ήρωας της μοντερνιστικής πεζογραφίας, με τον πλούσιο, σύνθετο, και κάποτε εξαιρετικά πολύπλοκο, εσωτερικό κόσμο απουσιάζει.[107] Ο Ξενόπουλος πολύ λίγο εμμένει στην παρουσίαση στοιχείων, που αποκαλύπτουν την εσωτερικότητα των προσώπων. Ο αναγνώστης αφήνεται να μαντέψει μέσα από τις πράξεις τους, αφού η δράση των χαρακτήρων είναι αυτό, που προκρίνεται ως το πιο σημαντικό (για παράδειγμα, τα ψέμματα και οι προσχεδιασμένες ιστορίες της Φρόσως μας

---

[107] Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής σπανίως χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα. Μέσα από το πρίσμα ενός παντογνώστη αφηγητή πληροφορούμαστε και για την εσωτερική υπόσταση των προσώπων, όπως γίνεται συνήθως με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Βλ. και Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 310, Τζιόβας 1987: 61-62.

βοηθούν να εγγράψουμε στο σημασιολογικό της περιεχόμενο την αξία της ματαιοδοξίας, η αφήγηση πράξεων του παρελθόντος -αλλά και του παρόντος- της Παυλίνας της προσδίδει την αξία της διαφθοράς και του εκφυλισμού).

VI. Το κοινωνικό πλαίσιο των χαρακτήρων και το «μοντέλο της τραγικής πτώσης»

Για ένα ρεαλιστή συγγραφέα, το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσει τους χαρακτήρες του, είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Η κοινωνική πραγματικότητα -ή καλύτερα η πλασματική αναπαράσταση αυτής- που βιώνουν οι ήρωές του πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο αληθοφανής, αφού αυτή περισσότερο συμβάλλει, ως σκηνικό μυθοπλασίας, στο να φαίνονται και τα ίδια τα πρόσωπα πειστικά στον αναγνώστη.

Γι' αυτό και ο Ξενόπουλος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην πιστή ανάπλαση του χρονικού πλαισίου σ' ένα συγκεκριμένο τόπο[108] με τις χαρακτηριστικές ανθρώπινες φυσιογνωμίες της, τα ήθη, τα έθιμα, τις νοοτροπίες και τις προκαταλήψεις της. Σ'όλη του την πεζογραφική παραγωγή διακρίνουμε αυτήν την προσπάθεια του συγγραφέα να πείσει τον αναγνώστη για την «γνησιότητα» του κοινωνικο-ιστορικού υπόβαθρου των χαρακτήρων, εμμένοντας σε όλες εκείνες τις λεπτομέρειες και τα στοιχεία, που συμβάλλουν σ' αυτό.[109]

---

[108] Στα ζακυνθινά διηγήματα περισσότερο ενεργοποιείται η μνήμη του συγγραφέα για την ανασύσταση του ρεαλιστικού-κοινωνικού σκηνικού της ιστορίας του, ενώ στα αθηναϊκά έχουμε «αχρήστευση της μνήμης και πριμοδότηση της παρατήρησης και της μαρτυρίας» (Πάτσιου 1999: 10).

[109] Γι' αυτό και στην αφήγησή του η περιγραφή -αν και σύντομη και απέριττη-παίζει ουσιαστικό ρόλο: «Ο Ξενόπουλος έδωσε περιγραφές θαυμαστές. Του άρεσε η λεπτομέρεια και πέρα από το πρώτο επίπεδο κι έδινε συχνά εικόνες παραστατικές σαν τα εσωτερικά της φλαμανδικής τέχνης» (Κόκκινος 1951: 171). Βλ. ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα από την *Αθανασία,* στο οποίο περιγράφεται η απογευματινή ασχολία δύο κοριτσιών μεσοαστικής τάξης: «Ταπογέματα ήταν κάπως διαφορετικά. Οι ξαδερφάδες μου κατέβαιναν απ' τις κάμαρές τους καλοχτενισμένες και συγυρισμένες…Το σαλότο της πρωινής εργασίας αφινόταν. Περνούσαμε στη σάλα. Τα δυο μεγάλα παράθυρα, που έβλαιπαν στον Άμμο, διαπλατώνουνταν. Τα κουσουνέλα στήνουνταν κοντά τους: της Γιούλιας στο ένα, της Μαρίας στο άλλο. Επλεκαν πάλι οι ξαδερφάδες μου, όλο έπλεκαν, μα μπορούσαν τώρα να κοιτάζουν κι έξω, τον κόσμο που διάβαινε, τις βάρκες που έφευγαν, τα καΐκια, τα καράβια και τα

Η κοινωνία, λοιπόν, που δημιουργεί ο Ξενόπουλος είναι η τυπική κοινωνία των χρόνων του, και ταυτόχρονα μια κοινωνία όλων των εποχών, με τις ίδιες βασικές δομές και τα ανθρώπινα πάθη της. Συμφωνα με την κριτική, το κύριο μέσο, που χρησιμοποιεί για να αναπαραστήσει την κοινωνία είναι αναμφίβολα ο έρωτας, το αρχέγονο ερωτικό ένστικτο, αφού μέσω αυτού επιχειρεί να ερμηνεύσει την ατομική πορεία, αλλά και τις σχέσεις των ανθρώπων μέσα σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο.[110]

Ότι το έργο, όμως, του Ξενόπουλου προσδιορίζεται κυρίως από τον ερωτισμό –ιδιαίτερα για έναν «εύπεπτο» αναγνώστη- αποτελεί μία μόνιμη παρεξήγηση. Και αυτό συμβαίνει γιατί η δυναμική του έρωτα συνεχώς προβάλλεται από τον συγγραφέα επειδή του επιτρέπει να διευθετήσει καλύτερα τα γεγονότα σε τόπο-χρόνο, επικουρεί δηλαδή σε μία ευτυχέστερη τακτοποίηση του αφηγηματικού υλικού

Πολλές φορές, ωστόσο, η αφήγηση υπερβαίνει τον ερωτισμό αυτό και αποκαλύπτει μια κατεξοχήν κοινωνική ανησυχία. Εξάλλου ένας τόσο οξυδερκής παρατηρητής των καιρών του, όπως ήταν ο Ξενόπουλος, ήταν

βαπόρια που έμπαιναν στο πόρτο…» (15). Βλ. επίσης και Φιλιππίδης 2003: 110-121, για το ρόλο και τη διάρθρωση των περιγραφικών ακολουθιών στην *Μαργαρίτα Στέφα* και στον *Κόκκινο βράχο*.

[110] Ο Βαρίκας αναφέρει: «Τον έρωτα…τον συνδέει πάντα με τον κοινωνικό περίγυρο, επισημαίνοντας τις επιδράσεις του. Σε βαθμό που θα έλεγες, ότι δια μέσου του έρωτα και μόνο ο Ξενόπουλος πλησιάζει την κοινωνία, έρχεται αντιμέτωπος με τις αντιθέσεις που τη χωρίζουν, του δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσει και να ελέγξει την ηθική της, τους θεσμούς της, τις προλήψεις της, τα «κατά συνθήκην ψεύδη», από τα οποία αρνείται να απαλλαγεί…» (Βαρίκας 1980: 284-285). Και ο Καραντώνης συμφωνεί: «Οικοδομώντας ο Ξενόπουλος την κοινωνία του χρησιμοποιεί τον έρωτα και τις αισθηματικές σχέσεις των δυο φύλων σαν ένα είδος αναντικατάστατης συνεκτικής αλλά και
διαλυτικής κάποτε ύλης (Καραντώνης 1977: 191). Βλ. και Φουριώτης 1951: 219.

αναμενόμενο να δείξει, νωρίτατα μάλιστα, κοινωνική συνείδηση (ήδη από το 1893 έχει γράψει τη *Μαργαρίτα Στέφα*).

Στο έργο του ο Ξενόπουλος περικλείει όλες σχεδόν τις τάσεις, συχνά αντίθετες, συντηρητικές ή επαναστατικές, της νεοελληνικής κοινωνίας της εποχής του. Η αφήγηση, κινούμενη άλλοτε σε ένα ενδεή και οικονομικά δυσχερή χώρο, και άλλοτε σε έναν ευγενή ή κοσμοπολίτικο (διάκριση ζακυνθινών και αθηναϊκών διηγημάτων), καταγράφει συνεχώς μαζί με τα προσωπικά βιώματα των χαρακτήρων και την ιδεολογία των διαφόρων κοινωνικών στρωμάτων, όχι τόσο επειδή θέλει να αναπαραστήσει τη δυναμική της κοινωνίας, αλλά περισσότερο επειδή θέλει να αποδώσει το ατομικό δράμα (όπου η κοινωνία είναι ο μηχανισμός για να λειτουργήσει).

Από τις πλέον χαρακτηριστικές ηρωίδες των διηγημάτων του, όσον αφορά την αντίθεση των κοινωνικών δεδομένων του περίγυρού τους, είναι η Ερμίνα[111] και η Χρυσή.[112] Η Ερμίνα και η αθωότητά της τίθενται «απέναντι» σε ένα στυγνό κόσμο νομοτελειακής αγοραπωλησίας, ο συνήθης δηλαδή κόσμος, που συγχρόνως με τα καθημερινά δρώμενα προβάλλει και τον εκχυδαϊσμό του. Ακριβώς στη αντίπερα όχθη ζει η Χρυσή. Ο δικός της χώρος είναι απόλυτα οριοθετημένος από την οικονομική δύναμη του πατέρα της και έτσι αποκλείεται καθετί, που αποτελεί παρέκκλιση από την καλά προετοιμασμένη πορεία της ζωής της.

Ο κόσμος της Ερμίνας θα την παγιδεύσει σε μια οδυνηρά πρώιμη εκπόρνευση, αφού η ηρωίδα αποτελεί τη μόνη διέξοδο στην ανέχεια της θείας

---

[111] «Ερμίνα, το πουλημένο κορμί», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 175-187

[112] Η κούκλα της νύφης», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 162-174

της. Αντίθετα, η Χρυσή μέσα στην μακάρια ασφάλεια της άγνοιάς της, ετοιμάζεται να απολαύσει νόμιμα τον έρωτά της. Η αταξική φύση παρέχει τα ίδια ισχυρά δεδομένα και στους δύο χαρακτήρες: αθωότητα, νιάτα και ομορφιά. Τα οικονομικά, όμως, δεδομένα (πλούτος-ένδεια) ανατρέπουν αυτήν την ισοτιμία και καθορίζουν πλέον εκείνα την εξέλιξη των ιστοριών των ηρωίδων.

Για τον Ξενόπουλο, ο βασικός διαχωρισμός είναι ένας: ανάμεσα στους πλούσιους και τους φτωχούς,[113] και αποβαίνει συνήθως καθοριστικός για την ανθρώπινη τύχη. Αυτός ενυπάρχει πίσω από την άνοδο της Πιπίνας,[114] της φτωχής ζακυνθινής, που γίνεται αρχοντοπούλα, και η εξελικτική της πορεία δεν κάνει τίποτε άλλο, παρά να φωτογραφίζει και να φωτίζει εναργώς τις υπάρχουσες κοινωνικές διαφοροποιήσεις.

Η σκέψη του Ξενόπουλου, βέβαια, δεν είναι επαναστατική -άλλωστε δεν είναι αυτός ο στόχος του- ούτε, όμως, και συντηρητική. Φαίνεται να πιστεύει σε μια ευρύτερη ισότητα των μελών της κοινωνίας,[115] χωρίς να το προπαγανδίζει ενεργά μέσα από το έργο του. Τα διηγήματά του δεν είναι έτσι πολιτικά κείμενα, αλλά ακριβείς «κοινωνικοί πίνακες συγκροτημένοι με λίγα πρόσωπα.[116]

---

[113] Στο μυθιστόρημά του *Πλούσιοι και φτωχοί* αναφέρει χαρακτηριστικά κάνοντας έναν κληρονομικού τύπου διαχωρισμό μεταξύ των δύο τάξεων: «Το ανθρώπινο γένος διαιρείται σε δύο ράτσες: στη ράτσα των πλουσίων και στη ράτσα των φτωχών. Αν γεννηθείς στη δεύτερη, ποτέ, ό,τι και να κάμεις στη ζωή σου, δε θα μπορέσεις να περάσεις στην πρώτη…Επίσης, αν γεννηθείς στην πρώτη, ποτέ δε θα περάσεις στην δεύτερη» (Ξενόπουλος 1984: 271).

[114] «Νυν απολύεις» *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα,* σ. 109-118

[115] Η κριτική έχει επισημάνει μια ιδιαίτερη σχέση του συγγραφέα με τις θεωρίες του σοσιαλισμού. Βλ. ενδεικτικά: Φουριώτης 1951: 220, Μαγλιβέρας 2001: 104-108, Κατσίκη-Γκιβάλου 2003: 17.

[116] Αθανασιάδης 1993: 140.

Ο Desmond Baguley παρατηρεί ότι στα νατουραλιστικά μυθιστορήματα συναντάται συχνά μία θεματική πλοκή, που θα μπορούσε να ονομαστεί ως το «μοντέλο της τραγικής πτώσης», εφόσον «περιγράφει την πτώση ενός χαρακτήρα, που παρουσιάζεται ως χρονική ακολουθία δείνωσης και οφείλεται σε συγκεκριμένους καθοριστικούς προσωπικούς ή κοινωνικούς και όχι σε υπερβατικούς παράγοντες, όπως συμβαίνει στην κλασσική τραγωδία».[117]

Στα διηγήματα, λοιπόν, του Ξενόπουλου, όσο και στα εκτενέστερα κείμενά του, θα συναντάμε συχνά το συγκεκριμένο μοντέλο, που περισσότερο γλαφυρά αναπαριστά την επίπτωση των κοινωνικών παραγόντων στην ατομική πορεία των ανθρώπων. Νομίζω ότι η ηρωίδα, η οποία το ενσαρκώνει με τη μεγαλύτερη ενάργεια, είναι η Αγγελική.[118] Η δική της πτώση είναι ο θάνατος και όλη της η δράση μέσα στο διήγημα τείνει προς αυτόν.[119]

Το παράπτωμά της να ανέβει στο καμπαναριό μέσα στη νύχτα με έναν νεαρό, όσο και αν δεν οδηγεί στην απώλεια της τιμής της, τη στιγματίζει αρνητικά στα μάτια του κόσμου, που γίνεται μάρτυρας του γεγονότος. Εδώ η μικρή κοινωνία του χωριού γίνεται κριτής και (έμμεσα) τιμωρός. Η Αγγελική, μην μπορώντας να αντέξει το αμαύρωμα της καλής της φήμης, οδηγείται σε μια προμελετημένη «αυτοκτονία», προετοιμάζει τον εαυτό της σωματικά και ψυχικά για να (απο)δεχτεί το θάνατο. Η κοινωνική απόρριψη και η μη επανόρθωση αυτής (αφού ο αρραβωνιαστικός της την εγκαταλείπει), που στα

---

[117] Baguley σε Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 311-12.

[118] «Η μελλοθάνατη», *Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα δέκα διαλεχτά διηγήματα*, σ. 77-103

[119] Και η Νανότα ακολουθεί το μοντέλο αυτό (σεξουαλική ελευθεριότητα, που την οδηγεί στην πορνεία), αλλά η δική της πορεία δείνωσης οφείλεται στην ψυχοσωματική της προδιάθεση, δηλαδή σε έναν παράγοντα προσωπικό, και όχι κοινωνικό, όπως συμβαίνει με την Αγγελική, γι' αυτό και δεν την αναφέρω εδώ. Πτώση συναντάμε επίσης και στη Νίνα, στην χήρα Ζήναινα και στην Λουίζα, αλλά ο κοινωνικός παράγοντας δεν είναι πρωτεύον.

μάτια της ηρωίδας φαντάζει μεγαλύτερη απ' ότι είναι στην πραγματικότητα, είναι το στοιχείο εκείνο, που σηματοδοτεί την αρχή της πτώσης της και η δείνωση αυτής οφείλεται περισσότερο στην ψυχολογική επίδραση της κοινωνικής απόρριψης, παρά στην ίδια την απόρριψη.

Ο στιγματισμός από την κοινωνία είναι που παρεισφρύει και στην πτώση της Ερμίνας, που βιώνει τη σκληρότατη μεταλλαγή στη στάση των ανθρώπων απέναντί της, όταν, αντί για την προηγούμενη προστασία, που της παρείχαν, βλέπει να την χλευάζουν απροκάλυπτα. Η δική της δείνωση, όμως, δεν έχει σωματικές επιπτώσεις, αλλά περισσότερο ψυχικές. Ενώ, κάτω από άλλες συνθήκες, θα είχε εξελιχθεί σε μια χαριτωμένα αθώα ύπαρξη, αναγκάζεται να γίνει η ίδια πρόστυχη και άγρια για να επιβιώσει:

> Δε μιλούσε κανενός, κι αν της μιλούσε κανένας -άπρεπα τώρα και πρόστυχα-τον μούτζωνε…Έτσι κατάντησε το καμάρι της γειτονιάς. Ούτε άγγελος πια, ούτε πουλί, ούτε παιδί αθώο (186-187)

Η κοινωνία, λοιπόν, είναι έχει ενεργό ρόλο στην δράση των ξενοπουλικών αφηγηματικών χαρακτήρων και αυτό είναι απόλυτα κατανοητό αν αναλογιστούμε ότι ο συγγραφέας ακολουθεί όσο πιο πιστά γίνεται το νατουραλιστικό δόγμα. Προσπαθεί να δημιουργήσει αληθοφανείς ήρωες, μέσα σε πειστικές ιστορίες και για να το καταφέρει αυτό πρέπει να παρουσιάσει τους χαρακτήρες του ως ολοκληρωμένες οντότητες. Όχι μόνο ως όντα ατομικά, συνεπώς, αλλά περισσότερο μάλλον ως κοινωνικές υπάρξεις, τα δράματα των οποίων αδιάκοπα θα συμπλέκονται με τη ροή της υπάρχουσας κοινωνικής τάξης πραγμάτων.

Επίμετρο 1: τα διηγήματα «Περασμένα μεγαλεία» και «Απορπισμένη»

Οι γυναικείοι χαρακτήρες της πεζογραφίας του Ξενόπουλου είναι, λοιπόν, στη μεγάλη πλειοψηφία τους, νεαρά και όμορφα κορίτσια, που εμπλέκονται σε ερωτικές ιστορίες διαφόρων παραλλαγών, με ποικίλες καταλήξεις. Η -κατά κανόνα- κύρια ηρωίδα του Ξενόπουλου απαραίτητα φέρει τα μοτίβα, που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ελάχιστες εξαιρέσεις συναντάμε, και αυτές μάλλον περισσότερο επιβεβαιώνουν τις προτιμήσεις του.

Η Φρόσω του διηγήματος «Περασμένα μεγαλεία» και η Κωνσταντινιά η Ζήναινα, ο κεντρικός χαρακτήρας του «Απορπισμένη», είναι δυο από τα πρόσωπα, που ξεφεύγουν από τις στερεότυπες επιλογές του συγγραφέα, όχι μόνο εξαιτίας της απουσίας του βασικού δείκτη νεότητα-ομορφιά. Η θεματική τους είναι εκείνη που κυρίως τις διακρίνει από τις υπόλοιπες γυναικείες φιγούρες, καθώς δεν περιστρέφεται γύρω από τη δράση του ερωτικού ενστίκτου (αν και στη Φρόσω υπάρχουν κάποιες αναφορές), αλλά επιχειρεί να ανιχνεύσει πιο ευαίσθητες πτυχές της ανθρώπινης ψυχολογίας (ο πόνος της μητέρας που χάνει το παιδί της, η κρίση της μέσης ηλικίας, έτσι όπως τη βιώνει η γυναίκα).

Ο χαρακτήρας της χήρας Κωσταντινιάς της Ζήναινας, ο χαρακτήρας δηλαδή της μητέρας, είναι ξεχωριστός, γιατί σπανίως θα τον δούμε να πρωταγωνιστεί ακόμα και στα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου.[120] Συνήθως ο συγγραφέας της παραχωρεί τους δεύτερους και τρίτους ρόλους, την χρησιμοποιεί συμπληρωματικά προς την πλοκή για να κάνει το σκηνικό του πιο αληθοφανές.[121] Άλλωστε, και η δευτερεύουσα θέση, που εκείνη την εποχή

[120] Με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως το *Μάνα και Θυγατέρα*.

[121] Βλ. για παράδειγμα τη μητέρα της Νίνας, της Πιπίνας, της Αγγελικής, της Δήμητρας, που συμπληρώνουν τη δράση του κύριου χαρακτήρα.

κατέχει η σύζυγος-μητέρα, δεν του επιτρέπει να την παρουσιάσει πιο ενεργητική και δραστήρια.[122]

Στην περίπτωση της Ζήναινας, όμως, είναι το στοιχείο της χηρείας και της λαϊκής τάξης (οι γυναίκες των ανώτερων τάξεων είναι πιο συγκρατημένες) που του δίνει το δικαίωμα να την εμφανίσει υπέρ του δέοντος δυναμική, με σκληρότητα και αποφασιστικότητα σχεδόν ανδρική. Η Ζήναινα είναι ο χαρακτηριστικός τύπος της μάνας, έτσι όπως περισσότερο τα δημοτικά τραγούδια[123] την παρουσιάζουν, γι' αυτό και τοποθετείται σε ζακυνθινό υπόβαθρο. Άλλωστε, και η αφηγηματική γλώσσα παραπέμπει σε δημοτικό τραγούδι, με τις επαναλήψεις της και τα ασύνδετα σχήματα [«Τον βύζαξε, τον κανάκεψε, τον βαργόμησε, τον ανάστησε, τον έκαμε δώδεκα χρονών παλικαράκι μια χαρά» (234) / «Μάννα! πάμε στη χώρα! πάμε στο σπιτάκι μας!» (236) /«Δε ματαπιστεύω γιατρό, δε ματαπιστεύω παπά, δε ματαπιστεύω Θεό» (240)].

Είναι μια φιγούρα τραγική και από τις πιο δραματικές μορφές, που έχει ποτέ πλάσει ο συγγραφέας. Αντί ο θάνατος του γιου της να τη στρέψει στο Θεό για παρηγοριά, όπως γίνεται συνήθως, την οδηγεί προς τον αντίθετο δρόμο, αυτόν της άρνησης και του μηδενισμού.

---

[122] Η Φαρίνου-Μαλαματάρη επισημαίνει την «απουσία της μητέρας στην ανατροφή και στην αποκατάσταση των παιδιών της και ειδικότερα της κόρης της» (Φαρίνου-Μαλαματάρη 1997: 313). Πράγματι, ιδιαίτερα στα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, ο πατέρας είναι αυτός, που αναλαμβάνει το ρόλο της μητέρας. Βλ. ενδεικτικά: *Ο γιος μου και η κόρη μου*, *Ο πόλεμος*, *Χωρίς τίποτα* κ.α.

[123] Και ο χαρακτήρας του Στεφανή, του γιου της, εντάσσεται στη λογική των δημοτικών τραγουδιών. Είναι το παλληκάρι, που όλοι το θαυμάζουν για την «προκοπή, τη φρονιμάδα, τη γλύκα και την ομορφιά του» (234). Πρβ. το *Θάνατος παλληκαριού* του Κ. Παλαμά και το *ο Βασίλης ο Αρβανίτης* του Σ. Μυριβήλη.

Ο Ξενόπουλος παρακολουθεί την ηρωίδα του καθ' όλη την πορεία της με εξαιρετική λεπτότητα και ευαισθησία. Αν οι ερωτικές απογοητεύσεις των κοριτσιών του του προκαλούν μια τρυφερή κατανόηση, το δράμα της Ζήναινας δεν επιφέρει παρά το σεβασμό, τη σιωπή μπροστά σ' αυτό, που φαίνεται ανεξήγητο για τα ανθρώπινα δεδομένα. Η Κωνσταντινιά η Ζήναινα θυμίζει μορφές αρχαίας τραγωδίας, με την απολυτότητα, το αμετανόητο των πεποιθήσεών τους και την ένταση του πόνου-πάθους τους. Είναι ένας χαρακτήρας εκ διαμέτρου αντίθετος με τις ανάλαφρες, χαριτωμένες φιγούρες, που δεσπόζουν στην ξενοπουλική παραγωγή (βλ. Δήμητρα, Ζαφειρούλα, Τασία).

Όμως, τον Ξενόπουλο, και το ιδανικό της συντετριμμένης μάνας, που εκδικείται τη θεία βούληση με την απιστία της, τον συγκινεί, γιατί άλλωστε του προσφέρει μεγάλες αφηγηματικές δυνατότητες και δημιουργεί ισχυρότερες εντυπώσεις (effect).

Έτσι, η αφήγησή του είναι διαφορετική από τα υπόλοιπα διηγήματα, επιχειρεί τη συγκινησιακή εμπλοκή του αναγνώστη με τη χρήση ενός ιδιαίτερου τόνου. Γίνεται πιο λιτή, κοφτή και τραχειά, όπως και ο χαρακτήρας της μάνας. Το τέλος είναι ενδεικτικό αυτού του ύφους:

> Οι μήνες, τα χρόνια περνούσαν…Κι η Απορπισμένη ζούσε πάντα κατάκλειστη στο μαύρο της το σπίτι, μονάχη, ολομόναχη, χωρίς γιατρό, χωρίς παπά , χωρίς Θεό…(241)

Η Φρόσω, από την άλλη πλευρά, η μεσήλικη θεατρίνα, που βιώνει την προσωπική (ερωτική) και επαγγελματική παρακμή, είναι επίσης μια ασυνήθιστη επιλογή χαρακτήρα από πλευράς του συγγραφέα, αφού σπανίως θα τον δούμε να καταγίνεται με τα ερωτικά και ψυχολογικά αδιέξοδα της μέσης ηλικίας.

Ο Ξενόπουλος, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, υμνεί τα νιάτα και την ομορφιά, γι' αυτό και η απώλειά τους τον θλίβει. Αν αποφεύγει παρόμοιους γυναικείους χαρακτήρες, είναι γιατί ελάχιστα του προσφέρουν τη δυνατότητα να ταυτιστεί μαζί τους. Ακόμα και για ένα συγγραφέα, η εικόνα της Νίνας με «τα σκούρα γαλανά της μάτια, τα καστανόχρυσα μαλλιά της, τα πλούσια στήθη της, τη χιονάτη θωριά της» (58) λειτουργεί περισσότερο θετικά, είναι περισσότερο προτρεπτική από την εικόνα της Φρόσως, που «άρχισε να παραχοντραίνει, να μπαταλεύει, να πλαδαρώνει, να τσακίζει. Τρωγόταν βέβαια ακόμα, μα χωρίς πολλή όρεξη» (138-139).

Και ο «γέρος» Ξενόπουλος δείχνει να κατανοεί καλύτερα τη νεανική ιδιοσυγκρασία, εφόσον αυτήν περισσότερο ενδιαφέρεται να αναδείξει. Εντούτοις, και η Φρόσω είναι ένα πρόσωπο με ουσιαστική υπόσταση, από τους πιο ζωντανούς χαρακτήρες των διηγημάτων, γιατί η αφήγηση αντικατοπτρίζει πιστά την ευάλωτη ψυχολογία της. Η ιστορία, που πλάθει για να κάνει τους γύρω της να πιστέψουν ότι παραμένει ένας επιθυμητός ερωτικός στόχος, δεν είναι μόνο ευφάνταστη και αντιπροσωπευτική της κατάστασής της, αλλά εμπεριέχει και στοιχεία κωμικοτραγικά.

Εσκεμμένα -και εντέχνως- συνδυάζει ο συγγραφέας το δράμα με την κωμωδία, θέλοντας να μας εστιάσει την προσοχή στις δυο αντιφατικές πτυχές της ηρωίδας του. Έτσι όπως εξελίσσεται η αφήγηση, το βάρος δίνεται στην κωμική πλευρά της. Σ' αυτό στοχεύουν και οι επαναλήψεις της ίδιας βασικής ιστορίας: και στις τρεις περιπτώσεις, η Φρόσω δέχεται επίθεση από απελπισμένους θαυμαστές, τους οποίους η ίδια αναγκάζεται να αποπέμψει βίαια [«Όρμησε να τη φιλήσει. Εκείνη φώναξε» (136) / «Γρήγορα όμως

συνήλθε. Και τούδωσε τέτοιες σπρωξιές, που τον γκρέμισε απ' τη σκάλα» (136) / «Και του αστράφτω μια σφαλιάρα. Μα τί σφαλιάρα!» (142)].

Ο αναγνώστης, λοιπόν, βλέπει τη μεσήλικη θεατρίνα να γελοιοποιείται, εφόσον η αλήθεια της διήγησής της αμφισβητείται από τον αφηγητή [«Η γυναίκα αυτή βέβαια που κάτι είχε πάθει! Δεν ήταν στα καλά της» (139)], και την προσλαμβάνει σαν κωμική φιγούρα. Η αποκάλυψη, όμως, του τέλους και η τελική λύση του διηγήματος την καθιστούν ένα πρόσωπο δραματικό, όχι τόσο επιπόλαια κωμικό, όπως φάνηκε στην αρχή.

Τα λόγια του γέρου-θεατρίνου, με την αμφισημία, που κρύβουν, είναι χαρακτηριστικά αυτής της διπλής οπτικής:

> -Μπα! έκαμε, κλαίτε σεις, κύριε Λάμπρο;
> -Όχι, χριστιανέ μου, είπε ο γέρος σκουπίζοντας γρήγορα-γρήγορα τα μάτια του. Πώς σου φάνηκε;…Κλαίω;…Και γιατί να κλάψω; …Δεν είναι πάλι και καμιά…καμιά τραγωδία…αυτό που μας διηγήθηκε η κυρία Φρόσω! (143)

Και όμως, ο χαρακτήρας της Φρόσως είναι τραγικός, όπως τραγικός είναι ο χαρακτήρας κάθε γυναίκας, που βιώνει την απόρριψη και την αδιαφορία, ακριβώς τη στιγμή εκείνη, που έχει περισσότερο ανάγκη την προσοχή και το ενδιαφέρον των άλλων. Η διστακτικότητα στα λόγια του γέρου-ηθοποιού δεν είναι τυχαία. Εδώ, ακόμα και τα σημεία στίξης (αποσιωπητικά) είναι σημαίνοντα, είναι ένα αφηγηματικό τρυκ για να μας προσανατολίσουν στη συγκεκριμένη κατεύθυνση, που ο συγγραφέας θέλει.

Επίμετρο 2: Το διήγημα «Η ζωή και ο θάνατος της Αργυρούλας»

Το διήγημα «Η ζωή και ο θάνατος της Αργυρούλας», γραμμένο το 1899, είναι αυτό που ξεχωρίζει από τις δύο συλλογές, όχι μόνο για την λογοτεχνική του ποιότητα,[124] αλλά περισσότερο για την ιδιόμορφη γραφή του, που ξεφεύγει από το συνηθισμένο ξενοπουλικό ύφος.

Είναι ένα ξεχωριστό διήγημα, γιατί ουσιαστικά δεν έχει πλοκή. Μέσα σε τέσσερις σελίδες μας περιγράφονται ελάχιστες ώρες (μπορεί και στιγμές, αφού ο χρόνος δε δηλώνεται σαφώς) από τη ζωή μιας περίεργης κοπέλας,[125] χωρίς, όμως, να δίνεται έμφαση στα εξωτερικά γεγονότα,[126] αλλά περισσότερο στην ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση της ηρωίδας. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες του διηγήματος είναι σχεδόν ανύπαρκτοι, ελάχιστα συνεισφέρουν στην προώθηση της εξέλιξης της (επουσιώδους) πλοκής. Μας ενδιαφέρουν μόνο στο βαθμό, που κάποτε τους βλέπουμε να επηρεάζουν -ανεπαίσθητα- τη δράση του πρωτεύοντα χαρακτήρα.

Το κύριο πρόσωπο, η Αργυρούλα, δεν έχει τίποτα, που να θυμίζει τις συνηθισμένες ηρωίδες του συγγραφέα, εκτός από τα στοιχεία της νεότητας και της ομορφιάς. Είναι μια ελκυστική εικοσιεξάχρονη κοπέλα, την πραγματική ιδιοσυγκρασία της οποίας κανείς δεν φαίνεται να κατανοεί. Αν και απεικονίζεται ρεαλιστικά, είναι ένα πρόσωπο, που ξεφεύγει από το

---

[124] Και ο Παλαμάς το ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα διηγήματα του συγγραφέα (Παλαμάς 1964: σ.469.).

[125] «Πολύ συχνά ένας διηγηματογράφος του 19ου ή του 20ού αιώνα συγκεντρώνεται σε ένα και μόνο πρόσωπο, σ' ένα και μόνο επεισόδιο, και μάλλον αντί να παρακολουθεί την εξέλιξή του, το αποκαλύπτει σε μια ιδιαίτερη στιγμή» (Reid 1982: 80).

[126] Ο χώρος δεν ενδιαφέρει, έτσι δε δηλώνεται. Βρισκόμαστε στο εσωτερικό ενός σπιτιού, που θα μπορούσε να είναι ζακυνθινό ή αθηναϊκό (καμία ένδειξη δε μας βοηθάει να συμπεράνουμε). Γι' αυτό και δεν συμπεριέλαβα την Αργυρούλα στο κεφάλαιο: Ζακυνθινοί vs Αθηναϊκοί χαρακτήρες.

συνηθισμένο. Θυμίζει θεατρική φιγούρα, που κινείται πάνω στη σκηνή,[127] μονολογώντας -ή καλύτερα παραληρώντας- για πράγματα που θα ήθελε να κάνει, πράγματα που, όμως, δεν έχουν κανένα λογικό ειρμό μεταξύ τους.

Η Αργυρούλα είναι ένας χαρακτήρας αντιφατικός. Τα λόγια της μαρτυρούν ένα πείσμα γυναικείο και παιδιάστικο μαζί, έναν εγωισμό, που έχει μάθει να επιβάλλεται παραβλέποντας την αντίσταση των γύρω του. Αν και άρρωστη στο κρεββάτι, την βλέπουμε να διατάζει να στρώσουν το τραπέζι του φαγητού δίπλα της, επιθυμία που πραγματοποιείται αμέσως. Και είναι η ενδιάμεση παρεμβολή του αφηγητή, που πληροφορεί τον αναγνώστη για την τραγικότητα της ηρωίδας. Η μοίρα της Αργυρούλας είναι πιο σκληρή από κάθε άλλου γυναικείου χαρακτήρα των διηγημάτων, δεν έχει να κάνει με μια απογοήτευση ερωτική (όπως συμβαίνει με τη Νίνα) ή με ένα αδιέξοδο ψυχολογικό (όπως αυτό της μεσήλικης Φρόσως).

Η τραγικότητα της Αργυρούλας συνίσταται στην αδυναμία των ανθρώπων, που την περιβάλλουν, να νιώσουν αγάπη για το περίεργο αυτό πλάσμα, που αποκλίνει από τα συνήθη δεδομένα. Όχι πως η Αργυρούλα είναι ένας χαρακτήρας περιθωριακός, απομονωμένος εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς του. Αντιθέτως, εδώ βρίσκεται και η μεγαλύτερη αντίφαση και δραματικότητά της. Ενώ επιφανειακά φαίνεται να επιβάλλεται στους υπόλοιπους χαρακτήρες, ο αφηγητής μας πληροφορεί πως συμβαίνει το αντίθετο. Η υποχώρησή τους

[127] Και η ίδια η αφήγηση μας δίνει ενδείξεις, που μας παραπέμπουν σε θεατρικό σκηνικό και τονίζουν ακόμα περισσότερο τη θεατρική υπόσταση της ηρωίδας: «Και έτσι, το τραπέζι απόψε στήθηκε αντίκρυ στο κρεβάτι. Η κόκκινη κουρτίνα είναι ανεβασμένη σαν αυλαία, και εις το βάθος της σκηνής, μες το χλωμό φως που χύνεται από τη γαλατένια σφαίρα της μικρούλας λάμπας, γυαλίζουν τα χρυσά κάγκελα του κρεβατιού, που περιορίζουν τα στωσίδια» (56). Και η αρχή του κειμένου θυμίζει σκηνοθετικές οδηγίες: «Μια μεγάλη τετράφυλλη πόρτα, με την κουρτίνα της την ολοκόκκινη, χωρίζει τα δυο δωμάτια» (55).

είναι καταναγκαστική, πηγάζει από την έλλειψη κατανόησης, άρα και ενδιαφέροντος για τις πραγματικές ανάγκες και επιθυμίες της.

> Την αγαπούσαν; Όχι και τόσο πολύ. Ποτέ η δυστυχισμένη Αργυρούλα δεν είχε δείξει στη ζωή της αρκετή σοβαρότητα, για να τραβήξει αγάπη βαθιά και αληθινή αφοσίωση…ίσως γιατί κανένας δεν ήταν τόσο ικανός, να ιδεί την αλήθεια, που εκρύβουνταν σε τέτοιο βάθος. Το βέβαιο είναι, πως κανένας ξένος δεν την αγαπούσε, και οι δικοί της την επλησίαζαν το περισσότερο γιατί ήταν δικοί της (59-60)

Το διήγημα διαγράφει έναν κύκλο προοικονομώντας από την αρχή το τέλος του [Εις το μέσα, είναι στημένο κρεβάτι θανάτου· εις το άλλο δωμάτιο, τραπέζι χαράς…η Αργυρούλα εδημιούργησε την απέραντη αυτή αντίθεση, την τελευταία (55)], αφού η κεντρική ηρωίδα πεθαίνει.[128] Ο θάνατός της είναι αστραπιαίος, συντελείται μέσα σε λίγες γραμμές, όπως αστραπιαία υπήρξε και η ζωή της. Η Αργυρούλα πέφτει νεκρή στο πάτωμα, αφού πρώτα πίνει «στην υγειά των πουλιών» (62).

Η πρόποση αυτή, για έναν μη προσεκτικό αναγνώστη, στερείται λογικής συνοχής με το υπόλοιπο της αφήγησης, καθώς και η ίδια η φράση δεν φαίνεται να κρύβει κάποιο ιδιαίτερο νόημα για τη «λύση» του διηγήματος. Ξαναδιαβάζοντας, όμως, το κείμενο θα δούμε ότι υπάρχουν σημεία, που μας προσανατολίζουν να προσδώσουμε στην Αργυρούλα χαρακτηριστικά πουλιού.

Κατ' αρχήν, ο αφηγητής αναφέρεται σ' αυτήν χρησιμοποιώντας ρήματα, που ταιριάζουν περισσότερο σε ένα πτηνό, παρά σε έναν άνθρωπο:

> Θα λευθερωθεί από τα σκεπάσματα, και θα τιναχθεί, και θα φύγει, και θα πετάξει…(57)
> Έτσι ελαφρά εστέκουνταν και στη ζωή, έτοιμη να τιναχθεί και να πετάξει…(58)

[128] Έχουμε την περίπτωση ενός «closed ending» (Bonheim 1992: 136), αφού ο κεντρικός ήρωας πεθαίνει, χωρίς να αφήνει έτσι στον αναγνώστη περιθώρια εικασιών για την περαιτέρω εξέλιξή του.

Επιπλέον, η ζωή της Αργυρούλας παρομοιάζεται με «ζωή πουλιού, πεταλούδας» (57), και η καταναγκαστική ακινησία της μοιάζει «σαν να την είχαν κλείσει σε κλουβί» (58).

Νομίζω ότι αυτός ο παραλληλισμός επιχειρείται από τον συγγραφέα με σκοπό να αποδώσει πιο παραστατικά την ιδιότυπη φύση της ηρωίδας του, που τοποθετείται έτσι μεταξύ ανθρώπινου και μη ανθρώπινου γένους. Η επιλογή του πουλιού δεν είναι έτσι άνευ σημασίας, αφού αυτό, περισσότερο από κάθε άλλο ζώο, συμβολίζει την ανάγκη για ελευθερία, που φαίνεται να διατρέχει την ηρωίδα. Η αδυναμία, λοιπόν, επικοινωνίας ανάμεσα στην Αργυρούλα και στους υπόλοιπους χαρακτήρες, είναι περισσότερο μια αδυναμία ταύτισης του ενστίκτου με τη λογική. Η Αργυρούλα λειτουργεί ακολουθώντας το πρώτο, ενώ οι δευτερεύοντες χαρακτήρες (ως πιο άνθρωποι) χρησιμοποιούν τη λογική. Έχουμε, λοιπόν, την αξιολογική αντίθεση: Αργυρούλα (ένστικτο) vs συγγενείς της (έλλογος νους), που μπορούμε να τη δούμε υπαγόμενη σε μια γενικότερη αντίθεση μεταξύ ανθρώπων και ζώων (πουλιών).

Το δράμα της, επομένως, δεν είναι τόσο η έλλειψη πραγματικής στοργής και κατανόησης, που βιώνει, όσο η ένταξή της σ' έναν κόσμο, σ' ένα «γένος», στο οποίο δεν ανήκει. Από εκεί πηγάζει και η δυσκολία επικοινωνίας. Έτσι, το τέλος (θάνατος) μπορεί να θεωρηθεί και θετικό, αφού είναι μια λύτρωση γι' αυτήν.

Η ηρωίδα αυτή ξεφεύγει από τις απτές, σαρκικές μορφές των υπόλοιπων διηγημάτων.[129] Έχει κάτι το άυλο και άπιαστο, είναι μια φιγούρα

[129] Είναι ένα από τα ελάχιστα διηγήματα, που δεν πραγματεύονται το θέμα του έρωτα και δεν εμπεριέχουν μια μικρή ερωτική ιστορία. Όμως, αυτό είναι -όπως παρατηρεί ο Matthews- και ένα από τα πλεονεκτήματα του διηγήματος(της σύντομης ιστορίας), να μπορεί δηλαδή να

σχεδόν ονειρική. Αποδεικνύει, όμως, ότι η φαντασία του συγγραφέα της υπήρξε πράγματι πλατιά, ξεπερνώντας κάποτε και τα όρια του εδώ κόσμου και πλάθοντας συγχρόνως χαρακτήρες σαν τη Νανότα (γήινη) και σαν την Αργυρούλα (εξω-γήινη).

κινήσει το ενδιαφέρον χωρίς απαραίτητα να ασχολείται με τον έρωτα (κάτι που δεν είναι αυτονόητο για το μυθιστόρημα, που λόγω μάκρους πρέπει να κεντρίζει συνεχώς την προσοχή του αναγνώστη). Βλ. Matthews 1976: 53.

Επίμετρο 3: οι υποθέσεις των διηγημάτων

Ξενόπουλος Γ.,*Το ζακυθινό μαντήλι και άλλα διηγήματα*, Γανιάρης, Αθήνα 1921

«Το βραχιόλι» (1893)

Η αρραβωνιαστικιά του αφηγητή, η Μαίρη, φοράει συνεχώς ένα φτηνό βραχιόλι, ένα φιδάκι από γυαλί κι αυτός, θέλοντας να της πάρει κάτι καλύτερο, της αγοράζει ένα βραχιόλι -φιδάκι ξανά- από κοράλλι και χρυσό. Όμως αυτή επιμένει να φοράει το παλιό όσο κι αν της ζητάει να φορέσει το δικό του. Με ψεύτικες δικαιολογίες η Μαίρη ξεφεύγει πάντα.

Ο αφηγητής πηγαίνει στη Σύρο και την παρακαλεί όταν θα γυρίσει να έχει στο χέρι της το δικό του βραχιόλι. Αυτή υπακούει, χωρίς να αποχωριστεί και το παλιό. Το φοράει απλά στο άλλο της χέρι. Στο αίτημα του αρραβωνιαστικού της να το πετάξει είναι αρνητική. Μία ψεύτικη πληροφορία που του δίνει για την προέλευσή του μεγαλώνει περισσότερο τον εκνευρισμό του, που σε συνδυασμό με τη ζήλεια του αρχίζει να παίρνει τώρα διαστάσεις εμμονής. Η Μαίρη δε δείχνει διατεθειμένη να αποχωριστεί το γυάλινο βραχιολάκι ούτε να ενημερώσει τον αγαπημένο της για την αιτία αυτής της αδυναμίας. Δηλώνει μάλιστα αποφασισμένη να διαλύσει τον αρραβώνα γι' αυτό το λόγο.Κι αυτός, καθώς την αγαπάει υπερβολικά, αναγκάζεται να υποχωρήσει.

Γίνεται ο γάμος, περνάει κάποιος καιρός και, ενώ το θέμα με το βραχιόλι φαινομενικά έχει ξεχαστεί, ο αφηγητής το ξαναφέρνει στην επιφάνεια. Η Μαίρη αντιδράει πάλι και του ζητάει να το ξεχάσει προκειμένου να ζήσουν ευτυχισμένοι. Λίγο μετά ο αφηγητής συναντάει ένα φίλο του και, αφού του διηγείται την ιστορία με το βραχιόλι, αυτός τον προτρέπει να φανεί πιο σκληρός και πιο πιεστικός. Επηρεασμένος από αυτές τις συμβουλές επιστρέφει σπίτι. Η θέα της γυναίκας του, που κοιμάται με το βραχιόλι ακουμπισμένο στο κομοδίνο, τον προκαλεί και έτσι, σε μια στιγμή έκρηξης, σπάει το βραχιόλι. Η Μαίρη ξυπνάει και μέσα στην οργή και το μίσος που η πράξη αυτή γεννάει μέσα της του αποκαλύπτει ότι το φορούσε απλά από ιδιοτροπία.

Το επεισόδιο αυτό έχει καθοριστική σημασία για την εξέλιξη του γάμου τους. Μετά από δύο χρόνια χωρίζουν και οριστικά αφού το σπάσιμο του βραχιολιού σήμανε την έλλειψη κάθε επικοινωνίας μεταξύ τους.

Στο τέλος, ο αφηγητής μας ενημερώνει ότι η Μαίρη ξαναπαντρεύτηκε στην Πόλη και -όπως έμαθε- φοράει τώρα συνέχεια το δικό του βραχιόλι.

«Η ζωή και ο θάνατος της Αργυρούλας» (1899)

Η Αργυρούλα βρίσκεται άρρωστη στο κρεβάτι. Είναι μια κοπέλα εικοσιέξι χρονών, ένα πλάσμα περίεργο και άπιαστο, μια φύση υπερκινητική που διψάει για τις διάφορες συγκινήσεις που προσφέρει η ζωή. Και αυτή ακόμα η υποχρεωτική ακινησία δεν φαίνεται να την πτοεί. Ζητάει από τους δικούς της, που είναι μαζεμένοι στο σπίτι -ο άντρας της, τα αδέλφια της και κάποιοι άλλοι συγγενείς- να στρώσουν το τραπέζι για το φαγητό δίπλα στο κρεβάτι της για να ξεχάσει την αρρώστια της. Αυτοί υπακούουν.

Άλλωστε κανείς ποτέ δεν πήγε ενάντια στη θέληση της Αργυρούλας. Το πείσμα της και η ορμή της είναι τόση, που συμπαρασύρει κάθε άρνηση και δισταγμό. Η ίδια απολαμβάνει να κάνει πράξη τις διαθέσεις της κάθε στιγμής χωρίς να υπολογίζει το μετέπειτα κόστος. Οι δικοί της άνθρωποι αναγκαστικά υποτάσσονται σ' αυτές, χωρίς όμως να κατανοούν τον ψυχισμό της Αργυρούλας. Δεν είναι η αγάπη που τους ωθεί να συμβιβαστούν μαζί της γιατί κανείς δεν την αγαπά πραγματικά. Είναι περισσότερο η συνήθεια να την δέχονται σαν ένα χαρακτήρα εκκεντρικό και ακατανόητο.

Έτσι και τώρα στήνεται για χάρη της ένα τραπέζι γιορτινό δίπλα στο κρεβάτι της αρρώστιας. Το κέφι κορυφώνεται χάρη στην φλυαρία της άρρωστης. Αρχίζουν να τραγουδούν και η Αργυρούλα, μην μπορώντας να μείνει άλλο πια ακίνητη, σηκώνεται για να κάνει μια πρόποση. Αμέσως μετά πέφτει στο πάτωμα νεκρή.

«Η μελλοθάνατη» (1909)

Η Αγγελική, η μικρότερη κόρη του παπα-Στέλιου, είναι ερωτευμένη με τον Τάση, μονάκριβο γιο ενός γαιοκτήμονα και ένα βράδυ δέχεται να τον ακολουθήσει στο καμπαναριό. Εκεί ο αγαπημένος της, που έχει επίτηδες φροντίσει να είναι ανοιχτό το καμπαναριό, ξεπερνάει τα επιτρεπτά όρια και ίσως θα έφτανε στο σημείο να την βιάσει αν δε γινόταν σεισμός. Μέσα στον τρόμο τους κατεβαίνουν τρέχοντας στο πλάτωμα της εκκλησίας, που τώρα πια έχει γεμίσει από κόσμο. Έτσι, όλοι τους βλέπουν και αντιλαμβάνονται το σκοπό της νυχτερινής τους επίσκεψης.

Αργότερα στο σπίτι του παπά, ο Αλεξανδρής, ο μεγαλύτερος γιος που πρώτος τα κατάλαβε όλα, ενημερώνει και τους υπόλοιπους για τη διαγωγή της Αγγελικής. Αυτή συνειδητοποιώντας το διασυρμό που θα επακολουθήσει αρρωσταίνει. Η οικογένειά της κάνει τα πάντα για να τη βοηθήσει γιατί καθώς είναι το τελευταίο παιδί όλοι της έχουν αδυναμία αλλά η κατάστασή της δε βελτιώνεται.

Μόνο ο Αλεξανδρής συνειδητοποιεί ότι ο αρραβώνας με τον Τάση θα τη συνεφέρει. Έτσι, πηγαίνει να τον βρει και τον αναγκάζει να δεχτεί μία ένωση που άλλωστε αρέσει και στον ίδιο. Πράγματι, ο Τάσης αρραβωνιάζεται την Αγγελική. Το σκάνδαλο καταλαγιάζει και η ίδια γίνεται ξανά ευτυχισμένη.

Όταν, όμως, ο πατέρας του Τάση μαθαίνει αυτόν τον άτοπο ταξικά αρραβώνα, εξαγριώνεται. Έτσι, απομονώνει το γιο του στο κτήμα τους με σκοπό να τον στείλει με την πρώτη ευκαιρία στην Ευρώπη για να συνεχίσει τις σπουδές του. Ο Τάσης υπακούει στην απόφαση του πατέρα του και -παραμονές του γάμου τους- στέλνει στην αρραβωνιαστικιά του, από το βαπόρι που τον πηγαίνει στο εξωτερικό, ένα απολογητικό γράμμα.

Η φυγή του αγαπημένου της προκαλεί στην Αγγελική την επιθυμία να πεθάνει αφού πιστεύει πως ύστερα από το συμβάν στο καμπαναριό και την μη επανόρθωσή του δεν έχει καμία ελπίδα να ζήσει ευτυχισμένη. Άλλωστε, κανείς δε θα θελήσει να την παντρευτεί. Η ιδέα αυτή καρφώνεται τόσο γερά μέσα της που αρχίζει να παρακαλεί το Θεό για το θάνατό της μην τολμώντας -λόγω θρησκευτικών πεποιθήσεων- να καταφύγει στην αυτοκτονία.

Ο καιρός περνάει, ο πόθος της κι η προσευχή της ολοένα δυναμώνουν.Έχει φτάσει στο σημείο να μακαρίζει τους πεθαμένους. Και το ίδιο της το κορμί δείχνει να συμπάσχει μαζί της αφού έχει γίνει χλωμή, αδυνατισμένη, σαν πραγματική «μελλοθάνατη».

Ένα βράδυ που η ατμόσφαιρα είναι βαριά, μήνες ύστερα από τη φυγή του Τάση, η Αγγελική νιώθει ένα περίεργο προαίσθημα. Ξαπλώνει ύστερα από τη συνηθισμένη πια προσευχή και βλέπει όνειρο την ίδια σκηνή στο καμπαναριό. Μόνο που τώρα, γνωρίζοντας τι την περιμένει στο πλάτωμα, μένει εκεί πάνω και πλακώνεται από τα ερείπια. Ξυπνάει και συνειδητοποιεί ότι το τέλος του ονείρου είναι η ίδια η πραγματικότητα. Ένας δεύτερος σεισμός, πιο καταστροφικός από τον πρώτο, οδηγεί στο θάνατο μόνο την Αγγελική του παπά από ολόκληρη τη γειτονιά.

«Κελαϊδισμοί» (1911)

Ο κυρ-Αναστάσης, χήρος με μια δεκαοχτάχρονη κόρη, έχει μανία με τα πουλιά. Το σπίτι του είναι γεμάτο από κλουβιά με διάφορα είδη, που τα φροντίζει τόσο ο ίδιος όσο και η κόρη του Ζαφειρούλα με τη γριά Μανταλένα, την οικονόμο τους.

Τελευταία, όμως, η Ζαφειρούλα δεν είναι το ίδιο πρόθυμη να βοηθήσει καθώς περνάει τις ώρες της ακούγοντας τις καντάδες του Μένεγου, ενός νεαρού ερωτευμένου, που της τραγουδάει από το αντικρινό μπαρμπέρικο του φίλου του. Πιο ευαίσθητη λόγω έρωτα στα κελαϊδίσματα των πουλιών ρωτάει μια μέρα τον πατέρα της γιατί τα θηλυκά δεν τραγουδούν. Ο πουλολόγος, που δεν γνωρίζει, μαθαίνει από τον γιατρό της γειτονιάς ότι το τραγούδι είναι για το αρσενικό το μέσο προσέλκυσης του άλλου φύλου. Το εκμυστηρεύεται στην Μανταλένα, που με τη σειρά της το εμπιστεύεται στην κόρη του.

Ο κυρ-Αναστάσης αρέσκεται να ζευγαρώνει ταιριαστά τα πουλιά μεταξύ τους. Το τελευταίο του απόκτημα είναι ένας ατσάραντος με καταπληκτική φωνή, τον οποίο λογαριάζει να ζευγαρώσει με μια καρδερίνα. Η Ζαφειρούλα, που έχει ενημερωθεί για τα μυστικά της φύσης των πουλιών, ακούγωντας το κελάιδισμα του ατσάραντου που προσπαθεί να γοητεύσει το ταίρι του κάνει ένα παραλληλισμό με τη συμπεριφορά του Μένεγου που με τα ίδια μέσα επιχειρεί και αυτός να την κερδίσει.

Ο ατσάραντος μπαίνει τελικά στο κλουβί της καρδερίνας και από τότε σταματάει να τραγουδά. Την ίδια εποχή μπαίνει γαμπρός στο σπίτι και ο Μένεγος. Όμοια, παύει και ο νέος τις καντάδες. Έτσι, η Ζαφειρούλα αντιλαμβάνεται ότι η μέθη και τα κελαϊδίσματα της πρώτης εποχής του έρωτα δεν επαναλαμβάνονται εφόσον ο στόχος –η κατάκτηση του θηλυκού- επιτευχθεί. Είναι ένας νόμος κοινός, τόσο για τους ανθρώπους όσο και για τα πουλιά. Η υπόλοιπη έγγαμη ζωή της θα της επιβεβαιώσει αυτόν τον κανόνα

«Η Νανότα» (1916)

Η δεκαεξάχρονη Νανότα είναι ένα κορίτσι που ζει περισσότερο σαν αγρίμι. Ξυπόλυτη, άπλυτη και λιγδιασμένη, τριγυρνάει στους δρόμους προκαλώντας τον ανδρικό πόθο, πρόθυμα ανταποκρινόμενη στα χάδια και τα φιλιά των περαστικών. Η οικογένειά της, άλλωστε, δεν είναι καλύτερη. Ορφανή από μητέρα, ζει σ' ένα καλύβι με τον Μιμάτσο, τον πατέρα της, και

τον δεκατετράχρονο αδελφό της Τζώρτζη, το ίδιο άγριους, εξαθλιωμένους και κτηνώδεις μ' αυτήν.

Η μόνη έννοια του Μιμάτσου, που έχει αντιληφθεί την επικίνδυνη σεξουαλική διάθεση της κόρης του, είναι μήπως η Νανότα, υπακούοντας στο ορμητικό της ένστικτο, ξεπεράσει τα όρια και μείνει έγκυος. Γι' αυτό και ελέγχει τις κινήσεις της ορμηνεύοντας το μικρό του γιο να έχει και αυτός το νου του. Πράγματι, η ζωή των δυο αντρών είναι κυριευμένη από αυτή την ανησυχία. Ανά διαστήματα ακούγεται η ίδια αγωνιώδης κραυγή τους: «Μωρή Νανότα, μωρή!…Πού είσαι;…».

Η Νανότα, όμως, δεν μπορεί να περιοριστεί και σιγά-σιγά αναγκάζονται να χαλαρώσουν τη φύλαξή τους. Έτσι, αυτή, ελεύθερη, αφήνεται αρχικά να τη βιάσει ένας μεσόκοπος, κουρελιάρης περιβολάρης και στη συνέχει αρχίζει να γεύεται ελεύθερα τον έρωτα με όποιον βρίσκει.

Οι φύλακές της δεν αντιλαμβάνονται τίποτα μέχρι που μια μέρα την χάνουν εντελώς. Το μόνο που μαθαίνουν είναι πως κάποιος την είδε να κατεβαίνει στη χώρα με μια γριά, πιθανότατα μεσίτρα. Έτσι, μένουν να φυλάνε μόνο τις γίδες τους αφήνοντας πια την ίδια κραυγή αγωνίας μόνο από συνήθεια.

Ξενόπουλος Γ., *Αθανασία και άλλα διηγήματα*, Οι φίλοι του βιβλίου, Αθήνα 1944

«Αθανασία» (1924)

Περιγράφεται μια ανάμνηση του συγγραφέα από τα πρώτα παιδικά του χρόνια στη Ζάκυνθο. Ο αφηγητής είναι ένα μικρό αγόρι που περνά τις μέρες του στο σπίτι της θείας του, σταλμένος εκεί από τη μητέρα του για να μην ενοχλεί τη μικρότερη αδελφή του. Τίποτα δε φαίνεται να ταράζει την κανονικότητα αυτών των επισκέψεων, που στο μυαλό του παιδιού διαδέχονται η μια την άλλη όμοιες και απαράλλακτες. Τα πρωινά συντροφεύει τις ξαδέλφες του -δύο νεαρά κορίτσια- που κεντάνε για να βοηθήσουν οικονομικά τον πατέρα τους ενώ ο ίδιος προσπαθεί μάταια να μάθει ανάγνωση. Η μονοτονία που χαρακτηρίζει αυτές τις στιγμές φεύγει όταν έρχεται το απόγευμα, οπότε έρχονται επίσκεψη οι δυο φίλες των κοριτσιών και όλη η παρέα μετακινείται στο σαλόνι χαζεύοντας από τα παράθυρα την κίνηση του δρόμου.

Στο μυαλό του παιδιού η ανατροπή έρχεται με τη μία και μοναδική εμφάνιση της Αθανασίας στο σπίτι της θείας. Δεν μαθαίνουμε πολλά για το πρόσωπο αυτό. Μόνο ότι είναι μια ακόμα φιλενάδα των ξαδέλφων του, και μάλιστα ιδιαίτερα αγαπητή. Εκείνη τη μέρα η καθημερινότητα λαμβάνει ξεχωριστές διαστάσεις στα μάτια του. Το σπίτι και οι ένοικοι στολίζονται για να υποδεχτούν ένα ξεχωριστό πρόσωπο, μια διάθεση ενθουσιασμού, έξαψης και προσμονής κατακλύζει τα πάντα. Αυτό περισσότερο δείχνει να μαγεύει τον αφηγητή. Έτσι η παρουσία μιας άγνωστης και εξαιρετικά όμορφης κοπέλας, της Αθανασίας κορυφώνει την ένταση. Αν και περνούν πολύ λίγες ώρες μαζί, ο μικρός Γρηγόρης ζει την πρώτη του αγάπη για μια κοπέλα στην ηλικία των ξαδέρφων του. Η υποβολή αυτού του συναισθήματος είναι τέτοια που, χρόνια μετά, αρνείται να μάθει ποιά πραγματικά ήταν αυτή η κοπέλα που ως

ανάμνηση τον συνοδεύει ακόμη. Είναι μια προσπάθεια του ώριμου πια αφηγητή να διατηρήσει ανέπαφη τη μαγεία.

«Σάνκτα φαμίλια» (1925)

Ένα νεαρό κορίτσι, η Αριστέα, επισκέπτεται μια μέρα τον ώριμο Ξενόπουλο στο σπίτι του. Δηλώνει θαυμάστριά του και τον καλεί στο σπίτι της για να γνωρίσει και τη μητέρα της.

Η επίσκεψη αυτή πραγματοποιείται αλλά επιφυλάσσει εκπλήξεις για τον αφηγητή. Η περίφημη «μαμά» είναι μια όμορφη νέα, μόλις εικοσιτεσσάρων ετών. Σύζυγος του πατέρα της Αριστέας από δεύτερο γάμο -και παρατημένη στη συνέχεια από αυτόν- ζει με τα παιδιά του, που φαίνεται να τη λατρεύουν. Όχι μόνο η Αριστέα, αλλά και τα άλλα τρία αδέλφια της (ο δεκαεξάχρονος Αλέκος και οι μικρότεροι Κωστάκης και Μαργαρίτα) επιδίδονται σε τρυφερά χάδια με τη μητρυιά τους, αποδεικνύοντας ότι, παρά την ιδιομορφία της, πρόκειται για μια εξαιρετικά δεμένη οικογένεια.

Μια δεύτερη συνάντηση της Αριστέας με τον αφηγητή βεβαιώνει τον τελευταίο για την αρμονικότητα και την αγάπη αυτής της οικογένειας. Μάλιστα η κοπέλα τον βεβαιώνει ότι είναι τέτοια η λατρεία τους για τη νεαρή και όμορφη μαμά τους, ώστε φτάνουν στο σημείο να μαλώνουν για το ποιός θα πρωτοκοιμηθεί μαζί της.

Αυτός δεν υποψιάζεται τίποτα μέχρι που σ' έναν περίπατο που κάνει με ένα φίλο του χαιρετάει τυχαία την ίδια οικογένεια, που κάνει μια γρήγορη εμφάνιση μέσα σ' ένα αυτοκίνητο. Ο σύντροφός του θα του δώσει μια πολύ διαφορετική εκδοχή της ιστορίας: η μαμά είναι μια «κοκότα», γι' αυτό και την άφησε ο άνδρας της. Μάλιστα έχει προχωρήσει και στην εκπόρνευση της Αριστέας και της Μαργαρίτας ενώ έχει εραστή τον πρόγονό της Αλέκο! Οι αποκαλύψεις σοκάρουν τον αφηγητή που αναφωνεί σαρκαστικά: «Σάνκτα φαμίλια!».

«Περασμένα μεγαλεία» (1926)

Μια μεσήλικη θεατρίνα καταφθάνει ένα βράδυ στο θέατρο που παίζει ταραγμένη και συγχυσμένη γιατί ένας θαυμαστής της της έκανε επίθεση μέσα στο σπίτι της. Το ίδιο περιστατικό επαναλαμβάνεται κατά τα λεγόμενά της και μια βδομάδα μετά με ένα νέο θαυμαστή.

Στον κόσμο του θεάτρου αυτό προκαλεί εντύπωση γιατί η Φρόσω δε βρίσκεται πια στην πρώτη της νεότητα ώστε να εμπνέι τέτοια πάθη. Ιδιαίτερα ένας γέρος θεατρίνος, που γνωρίζει τη Φρόσω από μικρή, φαίνεται ιδιαίτερα δύσπιστος. Μπορεί κάποτε να υπήρξε ωραία αλλά με το πέρασμα του χρόνου έχει «μπαταλέψει» με αποτέλεσμα να συζεί πλέον με έναν πρόστυχο μπυραριέρη. Επιπλέον, τελευταία δείχνει να ζηλεύει τις ερωτικές επιτυχίες των νεότερων ηθοποιών.

Ο θεατρίνος οδηγείται στο συμπέρασμα ότι οι επιθέσεις των θαυμαστών είναι επινοήματα του μυαλού μιας γυναίκας που δεν εννοεί να παραδεχτεί ότι γέρασε και δε συγκινεί πια. Για να βεβαιωθεί αποφασίζει να την παρακολουθήσει και αρχίζει να συχνάζει σε ένα γειτονικό της σπίτι. Έτσι, όταν η Φρόσω θα επαναλάβει μια παρόμοια ιστορία, γνωρίζει καλά ότι λέει ψέματα. Είναι, όμως, μια επιβεβαίωση που του προκαλεί μεγάλη θλίψη.

«Απορπισμένη» (1926)

Η χήρα η Κωσταντινιά η Ζήναινα έχει μόνο ένα παιδί, τον Στεφανή της, ένα αγόρι που προκαλεί το θαυμασμό της γειτονιάς με την ομορφιά του και τα πολλά χαρίσματά του. Ξαφνικά, χωρίς ποτέ να έχει αρρωστήσει σοβαρά, παθαίνει πλευρίτη. Ο πλευρίτης οδηγεί σε περιπνευμονία και τελικά σε φθίση. Περνούν μήνες και η κατάστασή του παραμένει η ίδια. Η μητέρα του τον πηγαίνει στην εξοχή, όπως συνιστά ο γιατρός, αλλά η μελαγχολία του παιδιού την αναγκάζει να επιστρέψει στη χώρα.

Μέχρι τότε η μάνα δεν είχε πιστέψει ότι πρόκειται για κάτι σοβαρό. Έρχεται, όμως, κάποια στιγμή που αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και καταφεύγει σε κάθε είδους γιατρικά και μαγείες προκειμένου να σώσει το παιδί της. Τελευταία και μοναδική παρηγοριά παραμένει ο Θεός. Σ' Αυτόν εναποθέτει όλες τις ελπίδες της δηλώνοντας στον παπά ότι αν δεν εισακουστούν οι προσευχές της θα καταλήξει στην απιστία.

Ο Στεφανής πεθαίνει και η Κωσταντινιά η Ζήναινα πραγματοποιεί την απειλή της. Ούτε η παρουσία του παπά με τον αγιασμό τη συγκινεί. Κλείνεται στο σπίτι της, μακριά από Θεό και ανθρώπους, πραγματική «απορπισμένη».

«Μια Γαλλίδα!» (1929)

Ο Μίμης, γιος μιας γνωστής οικογένειας του αφηγητή (που και εδώ είναι ο ώριμος Ξενόπουλος), παντρεύεται μια Γαλλίδα που γνωρίζει στο Παρίσι, όπου τον είχαν στείλει για μετεκπαίδευση στην ιατρική. Η είδηση ενός τέτοιου γάμου φαίνεται ότι δε βρίσκει σύμφωνους τους δικούς του. Οι διαδοχικές συνομιλίες του αφηγητή με τον παππού, τη μαμά και τη γεροντοκόρη αδελφή τον βεβαιώνουν γι' αυτό. Καθένας για τους δικούς του λόγους, αλλά με βασικό επιχείρημα τη διαφορά εθνικότητας, απορρίπτουν αυτή την ένωση και αρνούνται να δώσουν τη συγκατάθεσή τους.

Μετά από λίγο καιρό ο Μίμης επιστρέφει στην Αθήνα μαζί με τη γυναίκα του. Από τους πρώτους που θα τον συναντήσουν είναι και ο οικογενειακός φίλος που διηγείται την ιστορία. Τελικά η Άλις, η Γαλλίδα που έχει προκαλέσει όλη την αναστάτωση, αποδεικνύεται ότι διαθέτει όχι μόνο ομορφιά και καλή καταγωγή, αλλά επιπλέον και ελληνομάθεια καθώς μιλάει εξαιρετικά καλά τα ελληνικά. Το νεαρό ζευγάρι φαντάζει τόσο ταιριαστό στα μάτια του αφηγητή, ώστε μια νέα συνάντησή του με ολόκληρη πλέον την οικογένεια στο Ζάππειο, λίγες εβδομάδες αργότερα, δεν έρχεται ως έκπληξη αλλά ως φυσικό επακόλουθο. Η Γαλλίδα έχει επιβληθεί στους επιφυλακτικούς συγγενείς με τα φυσικά της χαρίσματα και τη γοητεία του χαρακτήρα της. Την αρχική τους αρνητικότητα έχει διαδεχθεί ο ενθουσιώδης θαυμασμός.

«Νυν απολύεις…» (1931)

Μια γύφτισσα προφητεύει στη μικρή Πιπίνα, που ζει μέσα στη φτώχεια, ότι μια μέρα θα ανέβει πολύ ψηλά. Αυτή δεν φαίνεται να το πιστεύει γιατί η πραγματικότητα είναι πολύ σκληρή. Ο πατέρας της με δυσκολία τα βγάζει πέρα, γι' αυτό και στη χριστουγεννιάτικη κουλούρα βάζει

μόνο ένα ασημένιο εικοσαράκι, το μικρότερο «ήβρεμα», που τη χρονιά της προφητείας θα κερδίσει η Πιπίνα.

Τα χρόνια περνούν και, καθώς η οικονομική κατάσταση της οικογένειας βελτιώνεται, ο πατέρας μπορεί πια να βάζει ένα φράγκο στην κουλούρα. Η Πιπίνα πηγαίνει τώρα σε ιδιωτικό παρθεναγωγείο. Εκεί την ερωτεύεται και την παντρεύεται ο αδελφός μιας πλούσιας συμμαθήτριάς της. Στο καινούριο της σπίτι το «ήβρεμα» είναι πλέον ένα χρυσό πεντόφραγκο.

Με την ομορφιά της και την προσωπικότητά της επιβάλλεται στην ανώτερη κοινωνία. Έτσι, αν και ο άντρας της πεθαίνει νέος, γρήγορα ξαναπαντρεύεται έναν άρχοντα, πιο πλούσιο και πιο αριστοκράτη. Αυτόματα το φλουρί της χριστουγεννιάτικης κουλούρας ανεβαίνει στο μισό ναπολεόνι. Δε μένει πια παρά το ολόκληρο ναπολεόνι για να κορυφωθεί το κοινωνικό ανέβασμα της Πιπίνας.

Αυτό θα συμβεί πολύ αργότερα, όταν πια είναι γριά. Ο γιος της γίνεται πρόξενος της Ισπανίας και, όπως αρμόζει στη θέση του, βάζει στην κουλούρα ένα ναπολεόνι χωρίς να το πει στη μητέρα του. Έτσι, όταν πέφτει στο δικό της κομμάτι, τότε μόνο συνειδητοποιεί η Πιπίνα ότι επαληθεύτηκε η προφητεία της γύφτισσας.

«Η γυναίκα του αντρειωμένου» (1931)

Ο Γιάννος ο Μπούμπουρας, ο πιο αντρειωμένος της Ζακύνθου, ζητάει για γυναίκα του τη Λουίζα του Τζάγια, την πιο όμορφη κοπέλα του τόπου του, και κανείς δεν τολμάει να του την αρνηθεί. Είναι μια εποχή που στο νησί βασιλεύει η τρομοκρατία και οι αντρειωμένοι έχουν εξουσία.

Η ίδια η Λουίζα απολαμβάνει περισσότερο από όλους το γάμο της με τον Γιάννο καθώς της δίνει την αίσθηση της εξουσίας. Πράγματι, ο σκληροτράχηλος άνδρας είναι απόλυτα υποταγμένος στις επιθυμίες, στα καπρίτσια και τις ιδιοτροπίες της. Μόνο που την κρατάει κλεισμένη στο σπίτι γιατί δεν ταιριάζει στο χαρακτήρα του να κάνει δημόσιες εμφανίσεις με τη γυναίκα του όπως κάνουν οι νοικοκυραίοι.

Η κατάσταση αυτή δε δυσαρεστεί τη Λουίζα. Το μόνο που την ενοχλεί είναι ο φόβος που προξενεί στους ανθρώπους ως σύζυγος του μεγαλύτερου αντρειωμένου του νησιού: κανείς δε τολμάει να κοιτάξει το παράθυρό της, κανείς δε τολμάει να της κάνει έστω και αθώο κόρτε.

Δυο με τρία χρόνια περνούν και η κατάσταση παραμένει η ίδια. Τώρα και η αναγκαστική κλεισούρα της φαίνεται αποπνικτική. Σ' αυτή την ψυχολογική στιγμή εμφανίζεται ο Τζώρτζης ο Μιμάκος, ο γιος ενός πλούσιου κτηματία. Είναι ο μόνος που αψηφά τον κίνδυνο και, καθώς είναι και όμορφος, γρήγορα γίνεται εραστής της Λουίζας. Την επισκέπτεται για κάποιους μήνες στο σπίτι της, αργά το βράδυ, την ώρα που λείπει ο άντρας της, ώσπου κάποιος τους βλέπει. Το μυστικό διαδίδεται και ένας άλλος αντρειωμένος ειδοποιεί τον Γιάννο την ώρα που βρίσκεται στο σπίτι του ο Τζώρτζης. Εκείνος πηγαίνει πίσω και, την ώρα που ο εραστής της γυναίκας του προσπαθεί να το σκάσει, τον σκοτώνει. Παρά τη μοιχεία της είναι διατεθειμένος να συγχωρήσει τη Λουίζα καθώς εξακολουθεί να τη λατρεύει. Εκείνη, όμως, δε του συγχωρεί το φόνο του αγαπημένου της. Όσο κι αν ο αντρειωμένος την εκλιπαρεί να μείνει κοντά του, αυτή επιστρέφει τελικά στο πατρικό της σπίτι.

«Η κούκλα της νύφης» (1931)

Ο γέρο-Μούρκος, ο πιο πλούσιος κτηματίας του τόπου του, αρραβωνιάζει την κόρη του από δεκατεσσάρων χρονών με το γιο ενός φίλου του από φόβο μήπως του την κλέψουν. Η ομορφιά της και η προίκα της, άλλωστε, είναι τέτοιες, που έχουν ήδη συμβεί δυο απόπειρες.

Η Χρυσή μένει ασυγκίνητη από την προοπτική του γάμου της όχι γιατί δεν της αρέσει ο Τώνης, αλλά γιατί το γυναικείο ερωτικό ένστικτο δεν έχει ξυπνήσει ακόμα μέσα της. Όσο κι αν την παρακινεί η θεία της, αυτή δείχνει αδιαφορία μπροστά στην τρυφερότητα του αρραβωνιαστικού της, τον φιλάει χωρίς θερμότητα, περισσότερο με αδιαφορία και απάθεια.

Παραμονές του γάμου έρχεται η ράφτρα στο σπίτι για να ράψει το νυφικό. Η Χρυσή ζητάει ένα κομμάτι από το ύφασμα για να ντύσει την κούκλα της. Μετά από κλάματα της δίνουν αλλά με την εμφάνιση του Τώνη την αναγκάζουν να κρύψει την κούκλα. Τελικά αυτός αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει και προσπαθώντας να κερδίσει την εύνοια της Χρυσής αρχίζει να παίζει μαζί της. Το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα έρχεται χωρίς προσχεδιασμό. Η μικρή νύφη αρχίζει να ζηλεύει τα χάδια και τα φιλιά του Τώνη στην κούκλα. Στο τέλος την πετάει μακριά και πέφτει η ίδια στην αγκαλιά του.

«Ερμίνα, το πουλημένο κορμί» (1931)

Δεκαέξι χρονών η Ερμίνα, παρά τη σωματική της διάπλαση που τη δείχνει σωστή γυναίκα, έχει την αθωότητα μικρού παιδιού. Ορφανή, την έχει πάρει υπό την προστασία της μια χήρα θεία, που ζει δουλεύοντας τον αργαλειό. Όλοι στη γειτονιά συμπαθούν το απονήρευτο αυτό πλάσμα που περνάει τη μέρα του τρέχοντας για τα θελήματα της θείας του χωρίς κόπο, αλλά με τη διάθεση να συναντήσει κόσμο και να ξεχαστεί με την κίνηση του δρόμου.

Η θεία, καθώς είναι τίμια γυναίκα και γνωρίζει την αφέλεια της ανιψιάς της, προσπαθεί να την προστατέψει από τυχόν κακοτοπιές. Έρχεται, όμως, εποχή μεγάλης φτώχειας, τα υφαντά δεν έχουν ζήτηση πια, και όταν ένας πραματευτής της γειτονιάς της προτείνει να δώσει την Ερμίνα φιλενάδα σε έναν ξένο επί πληρωμή, αυτή αναγκάζεται να δεχτεί. Μόνο η ίδια η Ερμίνα δε συνειδητοποιεί το κατρακύλημά της. Το μόνο που τη στενοχωρεί είναι ότι αναγκάζεται να μένει κλεισμένη στο σπίτι μ' αυτόν που η θεία της παρουσιάζει ως γαμπρό.

Κάποτε ο υποτιθέμενος αρραβωνιαστικός την αφήνει και είναι πάλι ελεύθερη να τρέξει στη γειτονιά. Όμως τώρα συναντάει την περιφρόνηση του κόσμου που κάποτε υπεράσπιζε την αθωότητά της. Αυτό την κάνει εχθρική απέναντί του, καθώς αντιλαμβάνεται την «αγοραπωλησία» της. Η μόνη της ελπίδα είναι να ξαναδουλέψει ο αργαλειός της θείας για να αποτραπεί κάτι παρόμοιο. Μόνο όταν αυτό συμβαίνει ξαναβρίσκει η Ερμίνα την προηγούμενη ευτυχία της.

«Για μια και μόνη ημέρα» (1931)

Μια παρέα νέων, με τη συντροφιά κάποιων μεγάλων, πηγαίνει εκδρομή. Κατά τη διάρκειά της η Δήμητρα, μια κοπέλα όμορφη και μάλλον ζωηρή, αν και είναι -κατά κάποιον τρόπο- λογοδοσμένη με τον Αντρέα, έναν τραπεζικό υπάλληλο, ερωτεύεται τον Αιμίλιο, ποιητή και

νεοφερμένο στην παρέα. Αυτή η ξαφνική της διάθεση έχει ως αποτέλεσμα να περιφρονεί τον Αντρέα βρίσκοντάς τον οχληρό και αναζητώντας ευκαιρία να μείνει μόνη με τον νεαρό ποιητή.

Κάποτε η παρέα φτάνει στην ακροθαλασσιά και η Δήμητρα ξεμοναχιάζεται με τον Αιμίλιο. Ακολουθεί μια αμοιβαία εκμυστήρευση έρωτα, που κορυφώνει το αίσθημα της νέας. Σειρά έχει το μπάνιο, που οι νέοι περιμένουν με ανυπομονησία. Μόνο ο Αιμίλιος δε συμμετέχει. Αντίθετα, ο Αντρέας παίρνει μέρος με πολύ κέφι, ίσως θέλοντας να πικάρει την κοπέλα που αγαπάει και βλέπει να χάνει.

Τα συναισθήματα της Δήμητρας αρχίζουν να αλλάζουν. Συνειδητοποιεί ότι ο αγαπημένος της δεν είναι τόσο αρρενωπός και στιβαρός όσο θα ήθελε. Όταν μετά καμώνεται ότι δήθεν δεν πεινάει και στη συνέχεια πέφτει στο φαγητό, το αίσθημα της Δήμητρας δεν είναι πια τόσο θερμό. Η προσπάθειά του να την φιλήσει με τη βία είναι πλέον το τελικό χτύπημα. Ο Αντρέας αποδεικνύεται ότι είναι ο πραγματικός άνδρας που αξίζει την προσοχή της. Έτσι, όταν η παρέα επιστρέφει πίσω, η Δήμητρα έχει πάρει τις αποφάσεις της. Αν και πρωτύτερα στην εκδρομή είχε δηλώσει στη μητέρα της πως δε θέλει τον Αντρέα, είναι αυτή που θα τον αναγκάσει τελικά με μια τρυφερή βία να μπει στο σπίτι της.

«Έντεκα χρονών!» (1932)

Στο γραφείο του αφηγητή-Ξενόπουλου κάνει την εμφάνισή του ένα εντεκάχρονο κοριτσάκι. Πρόκειται για μια από τις μικρές του θαυμάστριες. Παρά το νεαρό της ηλικίας της τα διαβάσματά της δεν περιορίζονται στα παιδικά διηγήματα του συγγραφέα αλλά και σε άλλα βιβλία του. Ο αφηγητής γοητεύεται από την όμορφη παρουσία της και, αφού αστειεύεται με τα έξυπνα, γεμάτα νάζι λογάκια της μικρής, της χαρίζει ένα βιβλίο του με αφιέρωση. Η Τασία φεύγει αφού πρώτα την αποχαιρετά με ένα φιλί στα μαλλιά. Στην προτροπή του αφηγητή να μην αφήνει τους μεγάλους κυρίους να τη φιλούν στο στόμα ή στο μάγουλο το κοριτσάκι ανταπαντάει τόσο εύστοχα, που ο ώριμος συγγραφέας αισθάνεται σχεδόν να τον κορτάρει όπως θα έκανε μια μεγάλη γυναίκα.

«Ένα κορίτσι που κάτι του έλειπε» (1934)

Και αυτό το διήγημα είναι παρμένο από τις ζακυνθινές αναμνήσεις του Ξενόπουλου. Ο αφηγητής (ο εικοσάχρονος φοιτητής Ξενόπουλος) επιστρέφει στην ιδιαίτερη πατρίδα του για το καλοκαίρι και ερωτεύεται μια κοπέλα, που αν και τη γνωρίζει από μικρή, τώρα του παρουσιάζεται μεγαλωμένη, με αναπτυγμένα όλα τα θέλγητρα της γυναικείας φύσης. Αν και ανήκει, όμως, στις πιο αρχοντικές οικογένειες του τόπου, αυτό δεν την εμποδίζει να φλερτάρει με νεαρούς. Κάποτε μάλιστα τους δέχεται και στο κατώι του σπιτιού της για ένα στιγμιαίο ραντεβού με αποτέλεσμα να μην έχει τόσο καλή φήμη ανάμεσα στους άντρες του νησιού.

Αυτό δεν πτοεί τον αφηγητή, που σταδιακά ερωτεύεται τη Νίνα όλο και περισσότερο. Χωρίς ποτέ να έχει βρεθεί μόνος μαζί της, αφού όλη τους η επαφή περιορίζεται σε τυχαίες συναντήσεις, αισθάνεται το πάθος του να παίρνει ανεξέλεγκτες διαστάσεις και κάνει προσπάθειες για να μην την ξαναδεί. Ούτε οι εκμυστηρεύσεις ενός φίλου του και ξαδέλφου της τον συγκινούν μολονότι αποκαλύπτουν κάτι σπουδαίο: η ομορφιά της Νίνας χάνεται με το

πρώτο φιλί που κάποιος θα της δώσει γιατί δε διαθέτει καμία γοητεία πέρα από την εξωτερική της εμφάνιση, «κάτι της λείπει».

Με αφορμή την αρρώστεια ενός θείου της, γνωστού και στον αφηγητή, οι δυο νέοι έρχονται για πρώτη φορά σε καθημερινή επαφή στο σπίτι του. Αναπόφευκτα έρχονται και σε στενότερη επαφή: η Νίνα του αποκαλύπτει τότε ότι τον αγαπάει και, καθώς ο έρωτας είναι αμοιβαίος, φιλιούνται. Τότε συνειδητοποιεί ο αφηγητής ότι πραγματικά η κοπέλα αυτή δεν μπορεί να εμπνεύσει τίποτα παραπάνω σ' έναν άνδρα, είναι σαν να έχει στην αγκαλιά του μία άυλη παρουσία. Την αφήνει και η μεταξύ τους ιστορία σταματάει εδώ.

Η εξέλιξη της Νίνας τα μετέπειτα χρόνια είναι ενδεικτική. Αν και η μικρότερη και άσχημη αδελφή της παντρεύεται, αυτή μένει γεροντοκόρη.

Βιβλιογραφία

ΑΓΡΑΣ, ΤΕΛΛΟΣ. 1935. «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια.* Τόμος 18, σ. 624

ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ, ΤΑΣΟΣ. 1993. *Από τον εαυτό μας στους άλλους*, σ. 182

ΑΜΙΛΗΤΟΥ, ΕΥΤΥΧΙΑ. 2001. «Έρωτας και θάνατος στο γκέτο. Η άλλη Ζάκυνθος του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία* 150: 1738: 403-445

ΒΑΛΕΤΑΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ. 1983. *Το ελληνικό διήγημα. Η θεωρία και η ιστορία του,* σ. 20-21

ΒΑΡΙΚΑΣ, ΒΑΣΟΣ. 1980. Συγγραφείς και κείμενα (1966 -1968). Τόμος 2, σ. 279-285

ΒΑΣΣΗΣ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ. 2001. «Γρηγόριος Ξενόπουλος: ένα φαινόμενο πολυγραφίας», *Τετράδια Ευθύνης* 39: 22-46

ΒΕΛΟΥΔΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ. 1982. *Αναφορές: έξι νεοελληνικές μελέτες*, σ. 108-109

ΖΗΡΑΣ, ΑΛΕΞΗΣ. 2001. «Ένας καινοτόμος της εποχής του». *Ελευθεροτυπία,* «Βιβλιοθήκη 177» (2-11-2001): 10-11

ΘΡΥΛΟΣ, ΑΛΚΗΣ. 1963. Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας. Τόμος 1, σ. 280-297

ΚΑΙΡΟΦΥΛΛΑΣ, ΚΩΣΤΑΣ. 1951. «Ο ζακυνθινός Ξενόπουλος», *Ελληνική δημιουργία* 7:72: 207-208

ΚΑΡΑΪΣΚΟΥ, ΜΑΡΙΑ. 2003. «Γρηγόριου Ξενόπουλου, *Ο τρελός με τους κόκκινους κρίνους* (1901): ένας διάλογος με τον Edgar Allan Poe», Ντελόπουλος , Κυριάκος (επιμ), *Γρηγόριος Ξενόπουλος. Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001). Πρακτικά συνεδρίου: 28 και 29 Νοεμβρίου 2001,* σ. 159-179

ΚΑΡΑΜΑΛΙΚΗ, ΜΑΡΙΑ. 1976-1977. « Ο ζακυθινός μας Ξενόπουλος», *Κριτικά Φύλλα* 5: 4 (34): 443-449

ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ. 1977. *Νεοελληνική λογοτεχνία. Φυσιογνωμίες*. Τόμος 2, σ. 414-428

ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ, ΑΝΤΑ. 2003. «Γρηγόριος Ξενόπουλος: σύγχρονες αναγνώσεις», Ντελόπουλος , Κυριάκος (επιμ), *Γρηγόριος Ξενόπουλος. Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001). Πρακτικά συνεδρίου: 28 και 29 Νοεμβρίου 2001,* σ. 11-24

ΚΟΚΚΙΝΟΣ, ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ. 1951. «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Ελληνική δημιουργία* 7:72: 171

ΜΑΓΚΛΙΒΕΡΑΣ, ΔΙΟΝΥΣΗΣ. 2001. «Κοινωνικές θέσεις στην πεζογραφία του Γρηγόριου Ξενόπουλου: Η κοινωνία της εποχής του», *Τετράδια Ευθύνης* 39: 92-113

ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ, ΓΙΩΡΓΗΣ. 2001. «Δύο όμοιες και ανόμοιες ιστορίες: τα μυθιστορήματα *Ο κόκκινος βράχος* και *Λάουρα*», *Τετράδια Ευθύνης* 39: 114-139

ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ. 1999. «Ο πιο "λαϊκός" Έλληνας συγγραφέας», *Η Καθημερινή,* «Επτά ημέρες» (4-7-1999): 3-7

ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ-ΠΑΠΑΔΑΚΗ, ΣΟΦΙΑ. 1976-1977. «Η γυναίκα στο έργο του Ξενόπουλου», *Κριτικά Φύλλα* 5: 4 (34): 401

ΜΕΛΑΣ, ΣΠΥΡΟΣ. 1951. «Γρηγόριος Ξενόπουλος (πεζογράφος-αφηγητής-δραματουργός)». *Ελληνική Δημιουργία* 7:72: 165-170

ΜΗΛΙΩΝΗΣ, ΝΙΚΟΣ. 2001. «Ο Ξενόπουλος και η ηθική μιας εικονικής κοινωνίας», *Τετράδια Ευθύνης* 39: 144-151

ΝΙΡΒΑΝΑΣ, ΠΑΥΛΟΣ. 1968. *Τα Άπαντα*. Τόμος 4, σ. 277-287

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1928. «Από τον διαγωνισμόν της Νέας Εστίας. Εντυπώσεις του εισηγητού», *Νέα Εστία* 4: 14: 664-667

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1951. «Η διασκεδαστική τέχνη», Νέα Εστία 50: 587: 118-123

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1957. *Άπαντα*. Τόμος 11

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1958. *Άπαντα*. Τόμος 1

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1972. *Άπαντα*. Τόμος 10

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1976. «Ηθική και τέχνη», *Νέα Εστία* 100: 1177: 914-918

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ. 1984. *Πλούσιοι και φτωχοί*

ΠΑΛΑΜΑΣ, ΚΩΣΤΗΣ. 1964. *Άπαντα*. Τόμος 6: 463-470

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι.Μ. 1976-1977. «Ενθύμηση του Ξενόπουλου», *Κριτικά Φύλλα* 5: 4 (34): 397-398

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι.Μ. 1985. *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*. Τόμος 6, σ. 204-207

ΠΑΠΑ, ΚΑΤΙΝΑ. 1952. «Η αλληλογραφία μου με τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», *Νέα Εστία* 51: 589: 91-97, 590: 163-169, 591: 248-252, 592: 317-321, 593: 393-400

ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ, ΙΩΑΝΝΗΣ. 1999. «Το διήγημα ομοιάζει με τη γυναίκα», *Το Βήμα*, «Νέες Εποχές» (17-1-1999): 15

ΠΑΤΣΙΟΥ, ΒΙΚΥ. 1999. «Οι “αληθινές” ιστορίες του Ξενόπουλου», *Η Καθημερινή,* «Επτά ημέρες»(4-7-1999): 310-11

ΠΕΡΑΝΘΗΣ, ΜΙΧΑΛΗΣ. 1968. Ελληνική πεζογραφία, 1453 ως σήμερα. Τόμος 4, σ. 138-140

ΠΕΤΣΑΛΗΣ-ΔΙΟΜΗΔΗΣ, ΘΑΝΑΣΗΣ. 1951. «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Ελληνική δημιουργία* 7:72: 199-203

ΠΟΛΙΤΑΡΧΗΣ, Γ. Μ. 1976-1977. «Μνήμη Γρηγ. Ξενόπουλου», *Κριτικά Φύλλα* 5: 4 (34): 492-493

ΠΡΑΤΣΙΚΑΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ. 1951. «Μια ζωή κι ένα έργο (κριτικό σχεδίασμα)», *Ελληνική δημιουργία* 7:72: 209-212

ΣΑΧΙΝΗΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ. 1991. *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, σ. 237-266

ΣΙΓΟΥΡΟΣ, ΜΑΡΙΝΟΣ. 1951. «Ο Ξενόπουλος και η Ζάκυνθος», *Ελληνική δημιουργία* 7:72: 177-180

ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ, ΚΩΣΤΑΣ. 2001. «Ξενόπουλος ο "επικούρειος"», *Ελευθεροτυπία,* «Βιβλιοθήκη 177» (2-11-2001): 8-9

ΤΕΡΖΑΚΗΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ. 1958. «Ο Ξενόπουλος και το έργο του», *Καινούρια Εποχή*, 3-4 (Χειμώνας 1958): 236-244

ΤΖΙΟΒΑΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ. 1987. *Μετά την αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 41-71

ΤΡΟΒΑΣ, ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ. 1984. *Γρ. Δ. Ξενόπουλος. Η ζωή και το έργο του*

ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, ΓΕΩΡΓΙΑ. 1997. «Γρηγόριος Ξενόπουλος», επ. Γ. Δάλλας, Τ. Καρβέλης, Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας κ.α., *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τόμος 9, σ. 288-377

ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Σ.Ν. 1997. *Τόποι. Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων (Παπαδιαμάντης, Κονδυλάκης, Θεοτόκης, Χατζόπουλος, Καζαντζάκης, Βενέζης, Καραγάτσης)*, σ. 173-183

ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Σ.Ν. 2003. «Διασύνδεση αφηγηματικών ακολουθιών και νόημα στην *Μαργαρίτα Στέφα* και στον *Κόκκινο Βράχο* του Ξενόπουλου», Ντελόπουλος , Κυριάκος (επιμ), *Γρηγόριος Ξενόπουλος. Πενήντα χρόνια από*

το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001). Πρακτικά συνεδρίου: 28 και 29 Νοεμβρίου 2001, σ. 107-121

ΦΟΥΡΙΩΤΗΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ. 1951. «Εξήντα πέντε χρόνια αφιερωμένα στα γράμματα», *Ελληνική δημιουργία* 7:72: 218-222

ΧΑΡΗΣ, ΠΕΤΡΟΣ. 1979. *Έλληνες πεζογράφοι*. Τόμος 1, σ. 119-135

BEATON, RODERICK. 1996. Εισαγωγή *στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, σ. 141-142

BONHEIM, HELMUT. 1992. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge

MATTHEWS, BRANDER. 1976. «The Philosophy of the Short Story», *Short story theories*, ed. by Charles E. May, Athens

MAY, CHARLES. 1995. *The Short Story: the Reality of Artifice*. New York

POE, EDGAR-ALLAN. 1976. «Review of *Twice-Told Tales*», *Short story theories*, ed. by Charles E. May, Athens

PORTER ABBOTT, HENRY. 2003. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge

REID, IAN. 1982. *Το διήγημα*. Μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη

RIMMON-KENAN, SHLOMITH. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York