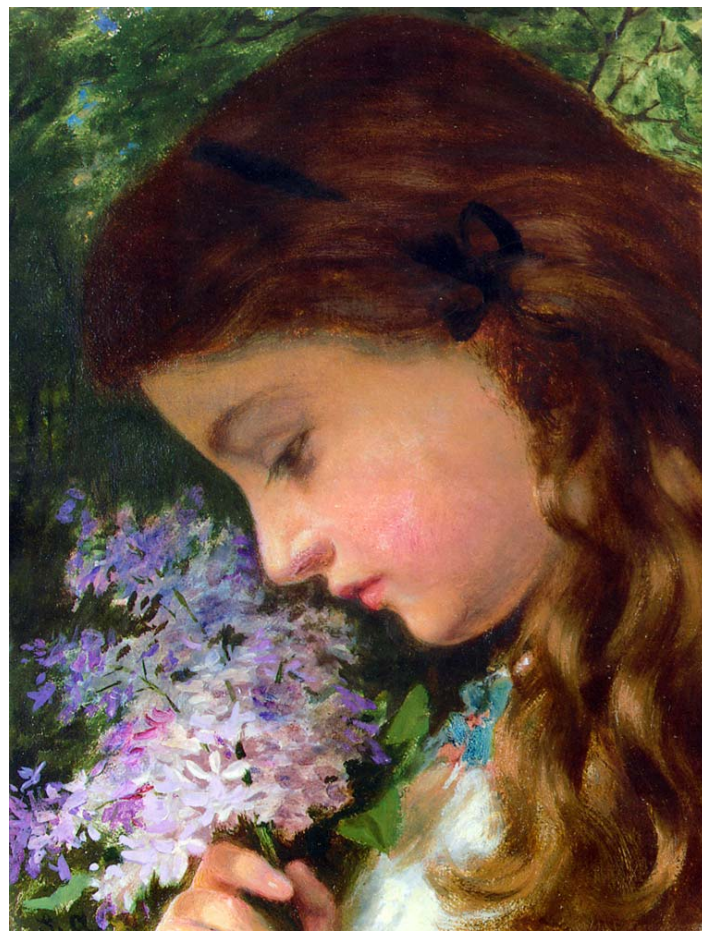




ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Διπλωματική εργασία με θέμα:

*Το Γυναικείο Μυθιστόρημα Διαμόρφωσης στη δεκαετία 1949-1959,
Γαλάτεια Σαράντη Πασχαλιές (1949), Τατιάνα Γκρίτση – Μιλλιέξ
Αλλάζουμε; (1956) και Έλλη Αλεξίου Με τη λύρα (1959).*



«Το κορίτσι με τις Πασχαλιές», Sophie Gengembre Anderson, 1893, ιδιωτική συλλογή

Χανιαλάκη Ιωάννα, Α.Ε.Μ. : 613

Επόπτρια διπλωματικής: Αναστασία Νάτσινα

Ρέθυμνο 2014

Πίνακας περιεχομένων

| | |
|--|---------|
| Εισαγωγή..... | 3-6 |
| Το είδος του Bildungsroman (μυθιστόρημα διαμόρφωσης) | 7-34 |
| Το ελληνικό Bildungsroman..... | 35-46 |
| Το γυναικείο Bildungsroman | 47-69 |
| Γαλάτεια Σαράντη, <i>Πασχαλιές</i> (1949) | 70-91 |
| Τατιάνα Γκρίτση – Μιλλιέξ, <i>Αλλάζουμε;</i> (1956)..... | 92-114 |
| Έλλη Αλεξίου, <i>Με τη λύρα</i> (1959)..... | 115-141 |
| Συμπεράσματα..... | 142-148 |
| Βιβλιογραφία..... | 149-154 |

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία ασχολείται με το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος διαμόρφωσης (Bildungsroman) και συγκεκριμένα με γυναικεία μυθιστορήματα του είδους. Θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν τρία έργα της δεκαετίας 1949 - 1959. Στόχος είναι να φανεί ποιες είναι οι κατευθύνσεις στις οποίες κινούνται οι συγγραφείς της γενιάς αυτής, σε ποια σημεία συγκλίνουν και σε ποια αποκλίνουν μεταξύ τους και ποια είναι η σχέση των μυθιστορημάτων αυτών με τα παλαιότερα πρότυπά τους.

Τα πεζογραφήματα είναι τα εξής: οι *Πασχαλιές* (1949) της Γαλάτειας Σαράντη, το *Αλλάζουμε;* (1956) της Τατιάνας Γκρίτση - Μιλλιέξ και το *Με τη λύρα* (1959) της Έλλης Αλεξίου.

Μετά το τέλος του πολέμου παρατηρείται μία αυξημένη εμφάνιση των γυναικών στα λογοτεχνικά δρώμενα. Οι γυναίκες συγγραφείς αρχίζουν να εκφράζονται ελεύθερα και στα έργα τους «η εικόνα της γυναίκας - θύματος, χαρακτηριστική για τον μεσοπόλεμο, εγκαταλείπεται».¹ Για εκείνα τα χρόνια αξίζει να παρατεθούν τα λόγια του Δημήτριου Γληνού, ο οποίος μιλώντας το 1921 στον Παρνασσό για τη στερεοτυπική θέση της γυναίκας, συνδέοντάς τη με το αρχετυπικό της μοντέλο, υποστηρίζει: «Η κοινωνική οικονομία και η μητρότητα έταξαν τη γυναίκα βασίλισσα του πατριαρχικού σπιτιού. Οικοδέσποινα, μητέρα, κόρη, θεράπαινα ή δούλη, ο ορίζοντας για τη δράση της και ο ορίζοντας για την ψυχή της κλείνεται μέσα στους τοίχους του σπιτιού αυτού. Όλες οι ανώτερες κοινωνικές λειτουργίες δεν είναι γι' αυτή. Της είναι κλειστή η δημιουργική διάνοηση και η ελεύθερη και υπεύθυνη πάλη, που δημιουργεί τον άνθρωπο. Οικονομικά εξαρτημένη από τον άνδρα, τον πατέρα ή τον αδελφό δεν έχει ατομικότητα. Οι συναισθηματικοί μόνο κόσμοι είναι δικοί της. Ανεξάντλητη, πλούσια, ορμητική πηγή συναισθημάτων η μητρότητα, η αδελφική στοργή, η συζυγική αγάπη και πίστη. Το στένεμα της ζωής της ανοίγει το βάθος. Η σκλαβιά της γίνεται η αρετή της. Και η αρετή της έχει το θέλητρο της

¹ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Εκδόσεις Πόλις, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 2006, σ. 469.

αδιάκοπης θυσίας. Η Πηνελόπη και η Ναυσικά! Να οι ιδανικές γυναίκες του πατριαρχικού σπιτιού».²

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την Κατοχή η εικόνα αυτή αλλάζει. Στα λογοτεχνικά κείμενα πρωταγωνιστούν ηρωίδες, οι οποίες είναι δυναμικές και μάχονται για να ζήσουν τη ζωή τους όσο καλύτερα γίνεται, δίνοντας το παράδειγμα και στους άλλους.³ Οι γυναίκες πλέον εκφράζουν δημόσια τον λόγο τους για θέματα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά, αποτυπώνοντας τους προβληματισμούς τους.⁴ Η βασική αιτία για αυτή την έξαρση θα πρέπει να αναζητηθεί στην εμπλοκή των γυναικών στο πολιτικοκοινωνικό σκηνικό εξαιτίας των ιστορικών συγκυριών (Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Εμφύλιος).⁵ Οι γυναίκες ζητούν να προσδιοριστούν στη νέα κοινωνία, καθώς η παλιά είχε καταστραφεί ολοσχερώς μαζί με τις αξίες και τα στερεότυπα που τη συνόδευαν. Για να το καταφέρουν πρέπει να ανατρέξουν στο παρελθόν, ώστε να παρακολουθήσουν και να αιτιολογήσουν τη διαμόρφωσή τους, αναγνωρίζοντας τα λάθη τους και αναθεωρώντας τη στάση τους.

Σύμφωνα με την Αγγέλα Καστρινάκη: «Η διαφορά λοιπόν των καινούργιων έργων από τα προπολεμικά και όσα παρήχθησαν στα πρώτα χρόνια της Κατοχής είναι πολύ εμφανής στον τομέα της θεματικής. Οι γυναίκες - θύματα, οι εγκαταλελειμμένες γυναίκες ή οι γυναίκες που τα ενδιαφέροντά τους περιστρέφονταν γύρω από τη μόρφωση των παιδιών (τυπικά, τα έργα της Έλλης Αλεξίου, και μάλιστα το *Λόυμπεν*, 1943) θα δώσουν τώρα τη θέση τους σε γυναίκες που επιθυμούν να κάνουν «κάτι» στη ζωή τους, που όχι μόνο δεν εγκαταλείπονται από τους άντρες, αλλά τους εγκαταλείπουν οι ίδιες ή αρνούνται τον γάμο, σε γυναίκες καλλιτέχνιδες με μεγάλη αυτοπεποίθηση ή σε γυναίκες που θυσιάζουν ηρωικά τη ζωή τους για την ελευθερία».⁶ Και σε προσωπικό επίπεδο όμως είναι αποφασισμένες πλέον να ζήσουν χωρίς ενοχές και καταπίεση, στηρίζοντας τις

² Μ.Γ. Μερακλής, «Οι ηρωίδες της Μεταπολεμικής μας Πεζογραφίας», στο *Προσεγγίσεις στην Ελληνική Πεζογραφία (ο αστικός χώρος)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σ. 201-202.

³ Καστρινάκη, ό. π., σ. 469.

⁴ Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Απόδοση: Ε. Ι. Μοσχονάς, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1987, σ. 438-439.

⁵ Καστρινάκη, ό. π., σ. 470-471.

⁶ Καστρινάκη, ό. π., σ. 347-348.

επιλογές τους, αξιοποιώντας «την καινούργια δύναμη που αισθάνονται μέσα τους».⁷

Τα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης αρχίζουν να εμφανίζονται καθώς οδεύουμε προς το τέλος του Μεσοπολέμου (Λιλίκα Νάκου με τους *Παραστρατημένους* (1935) και Μέλπω Αξιώτη με τις *Δύσκολες Νύχτες* (1938)). Οι συγγραφείς μέσα από την αναζήτηση στο παρελθόν ζητούν να αυτοπροσδιοριστούν και να εδραιώσουν τη θέση τους ως ίση απέναντι στο αντρικό φύλο.⁸ Αργότερα η τάση αυτή θα γίνει ακόμα πιο έντονη με εκπρόσωπους: τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη με *Τα Ψάθινα καπέλα* (1946), τη Μέλπω Αξιώτη με τον *Εικοστό αιώνα* (1946), τη Μιμικά Κρανάκη με το *Contre - Temps* (1947), τη Τατιάνα Γκρίτση - Μιλλιέξ με την *Πλατεία Θησείου* (1947) και τη Γαλάτεια Σαράντη με τις *Πασχαλιές* (1949).

Η αλλαγή στον τρόπο που αντιμετωπιζόταν η γυναίκα φαίνεται και στους άντρες λογοτέχνες. Οι αριστεροί λογοτέχνες, Θέμος Κορνάρος, Κώστας Κοτζιάς, Ζήσης Σκάρος, τοποθετούν τις ηρωίδες στο κέντρο της αφήγησής τους. Οι γυναίκες αυτές ενσαρκώνουν τα πρότυπα της πιστής συζύγου, αλλά συνάμα και της δυναμικής γυναίκας, που αναλαμβάνει τον ρόλο του άνδρα, αφού εκείνος απουσιάζει λόγω της συμμετοχής του στον Αγώνα. «Η γυναίκα του αγωνιστή που απουσιάζει από το σπίτι του βγαίνει έξω, κυκλοφορεί ισότιμα προς τον άνδρα, όχι μόνο γιατί οι συνθήκες την αναγκάζουν, καθώς έχει επωμιστεί τις ευθύνες του σπιτιού και της οικογένειας, αλλά και γιατί έχει αποδεχτεί την προοδευτική εκδοχή της εξίσωσης των δύο φύλων και το ρόλο της εργαζόμενης γυναίκας. Στο σπίτι μένει – και υπομένει – μόνο η άεργη νοικοκυρά».⁹

Στα έργα που θα εξεταστούν εντοπίζεται η γυναικεία ευαισθησία και λεπτότητα, η «λυρική διάθεση» και μία «συγκίνηση υποκειμενική», σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη,¹⁰ ενώ, ανάλογα με την οπτική γωνία της κάθε συγγραφέως, δίνεται ο ρόλος της γυναίκας μέσα στην κοινωνία. Όπως είθισται στην πεζογραφία της εποχής μετά τον Πόλεμο (1945 - 1965),¹¹ έτσι και εδώ οι συγγραφείς περνούν μέσα στις σελίδες

⁷ Καστρινάκη, ό. π. , σ. 527.

⁸ Καστρινάκη, ό. π. , σ. 480.

⁹ Μερakλής, ό. π. , σ. 204.

¹⁰ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία Της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα ¹⁵2006, σ. 355.

¹¹ Απόστολος Σαχίνης, *Νέοι Πεζογράφοι, είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1965, σ. 11.

τους την «αγωνία» που διακατείχε τον τότε σύγχρονο άνθρωπο, ο οποίος ζούσε σ' ένα κόσμο διαρκώς μεταλλασσόμενο.¹² Στις παρακάτω σελίδες θα φανεί ξεκάθαρα με ποιον τρόπο και κάτω από ποιο πρίσμα προσεγγίζει την καθημερινότητα η καθεμία τους.

Πριν από αυτό όμως θα παρουσιαστεί το μυθιστόρημα διαμόρφωσης ως είδος. Θα συζητηθούν οι απαρχές του, η εξέλιξή του στο πέρασμα των χρόνων, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην εγχώρια πεζογραφία. Τέλος θα φτάσουμε στη δεκαετία του 1950 και στη γυναικεία προσέγγιση του είδους.

Στη δεκαετία του '50 η δημιουργία νέων λογοτεχνικών έργων από τις γυναίκες μετριάζεται. Σύμφωνα με την Καστρινάκη, αυτό μπορεί να οφείλεται στην υποχρεωτική (βλέπε: Μέλπω Αξιώτη, Έλλη Αλεξίου, Μιμίκια Κρανάκη) ή την οικειοθελή (βλέπε: Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Μάτση Χατζηλαζάρου) καταφυγή των συγγραφέων σε άλλα μέρη εξαιτίας των πολιτικών συνθηκών. Επιπλέον η κοινωνία δεν βρισκόταν στον ίδιο αναβρασμό που επικρατούσε πριν μερικά χρόνια, ο οποίος έδωσε ώθηση στις γυναίκες να διεκδικήσουν ανοιχτά τα δικαιώματά τους. Πλέον η κοινωνία περνούσε «μια καινούργια συντηρητική και φοβική φάση».¹³ Τα ίδια ισχύουν και για πολλούς άντρες λογοτέχνες. Οι γυναίκες ωστόσο είχαν κερδίσει επάξια τη θέση τους δίπλα στους άντρες σε όλους τους τομείς και αυτό δεν μπορούσε κανένας να το αμφισβητήσει.¹⁴ Να σημειωθεί ότι οι πολιτικοί πρόσφυγες της ηττημένης αριστερής παράταξης αυτής της δεκαετίας, εξαιτίας της απόστασης και της αλλαγής περιβάλλοντος, έδωσαν λογοτεχνικά έργα για το μετεμφυλιακό κλίμα. Αυτό βέβαια συνέβη περισσότερο στη λογοτεχνία των ανατολικών χωρών, αλλά και στην Ελλάδα.¹⁵ Παρακάτω θα αναλυθεί ένα από αυτά τα έργα, το *Με τη λύρα* της Έλλης Αλεξίου.

¹² Σαχίνης, ό. π. , σ. 72.

¹³ Καστρινάκη, ό. π. , σ. 536.

¹⁴ Καστρινάκη, ό. π. , σ. 536-537.

¹⁵ Βενετία Αποστολίδου, *Τραύμα και Μνήμη, η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2010, σ. 160.

Το είδος του Bildungsroman (μυθιστόρημα διαμόρφωσης)

Από τους πρώτους που όρισαν την έννοια της Bildung ήταν ο Wilhelm Dilthey στα 1870. Σύμφωνα με αυτόν: στη Bildung «ένας νεαρός ήρωας αρσενικού γένους ανακαλύπτει τον εαυτό του και τον κοινωνικό του ρόλο μέσα από την εμπειρία της αγάπης, της φιλίας και των σκληρών πραγματικοτήτων της ζωής».¹⁶ Σύμφωνα με τον Karl Morgenstern, ο όρος Bildung επηρεάζει και τον αναγνώστη, αφού διαμορφώνει την οπτική του καθώς διαβάζει και βιώνει όλες τις δοκιμασίες που παρουσιάζονται στον ήρωα.¹⁷ Στα ελληνικά ο όρος αποδίδεται με διάφορες σημασίες όπως εκπαίδευση, διάπλαση, διαμόρφωση του ήρωα.

Η έννοια της Bildung «σε ένα πλαίσιο του 18^{ου} αιώνα είναι ένα ρηματικό ουσιαστικό που σημαίνει «διαμόρφωση», μεταφέροντας τη διαμόρφωση από εξωτερικά χαρακτηριστικά στα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας ως ολότητα. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα σε κάποιο βαθμό [...] υπονοείται η «καλλιέργεια», εκπαίδευση και ευγένεια σε μία ευρεία, ανθρωπιστική έννοια».¹⁸

Σύμφωνα με τη Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «το Bildungsroman είναι ένα μυθιστορηματικό είδος που άνθησε στη Γερμανία τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Ο όρος bildung σημαίνει διάπλαση, διαμόρφωση. Προέρχεται από τη λέξη bild = εικόνα, με τη σημασία που αποκτά η λέξη στα εκκλησιαστικά κείμενα, δηλαδή σε σχέση με το πλάσιμο του ανθρώπου κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεού».¹⁹ Στον 18^ο αιώνα όμως η πίστη στην κοινωνία ήταν ισχυρή και το ζητούμενο ήταν οι άνθρωποι να δρουν ως σύνολο.²⁰ Επομένως θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού το πρότυπο που οδήγησε τους συγγραφείς προς την εστίαση στη διάπλαση ενός μόνο προσώπου στα έργα τους. Το ενδιαφέρον για την ενασχόληση των συγγραφέων με τη συνολική διαμόρφωση

¹⁶ Esther Kleinbord Labovitz, *The myth of the heroine, the female Bildungsroman in the twentieth century*, American University Studies, second edition, New York 1988, σ. 2.

¹⁷ Franco Moretti, *The way of the world: the Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987, σ. 235.

¹⁸ "An Introduction", στο *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, edited by: James N. Hardin, University of South Carolina Press 1991, σ. xi.

¹⁹ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Αυτοβιογραφικός λόγος: Ιστορικοί και μυθιστορηματικοί βίοι στο μυθιστόρημα εφηβείας», *Εντευκτήριο*, τχ. 28, Φθινόπωρο – Χειμώνας 1994, σ. 75.

²⁰ Δημήτρης Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός, ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μετάφραση: Άννα Ρόζενμπεργκ, Θεώρηση μετάφρασης – επιμέλεια: Ουρανία Ιορδανίδου, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 21-22.

του ατόμου ξεκινώντας από την παιδική και νεανική ηλικία έχει τις ρίζες του στο ρομαντικό κίνημα, καθώς εκεί εντοπίζεται η αγάπη για τη φύση και η «επιστροφή» στις παλιές και αγνές αξίες. Σύμβολο των παραπάνω αποτελεί το παιδί, καθώς εκείνα που το χαρακτηρίζουν είναι η αθωότητα, ο αυθορμητισμός και η φυσικότητα.²¹ Η παιδική ηλικία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για τη μετέπειτα εξέλιξη του ήρωα, αφού τα βιώματα και οι μνήμες που θα έχει από αυτή την αθώα φάση της ζωής του θα καθορίσουν την οπτική του μεγαλώνοντας,²² κάνοντάς το ένα αισιόδοξο άτομο ή ένα ενήλικα με φόβους και ανασφάλειες.

Η ατομικότητα και η αυθεντικότητα του εγώ γνώρισε σταδιακά την επικράτησή της στον 19^ο αιώνα με αποκορύφωμα τη βικτωριανή εποχή, όπου η εμπιστοσύνη στην κοινωνία είχε κλονιστεί και γι' αυτό η κάθε μονάδα επιζητούσε τον ελεύθερο καθορισμό της.²³ «Γενικά, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι ο ατομικισμός των ελεύθερων προσωπικοτήτων, που θεωρούνται κατ' αρχήν ίσες, έχει καθορίσει τον ορθολογιστικό φιλελευθερισμό της Γαλλίας και της Αγγλίας, ενώ ο ατομικισμός που βασίζεται στην ποιοτική μοναδικότητα και τη σταθερότητα απασχολεί περισσότερο τη γερμανική σκέψη».²⁴

Βασικός στόχος των μυθιστορημάτων διαμόρφωσης είναι να παρουσιαστεί η διάπλαση του ήρωα ξεκινώντας από τη νεαρή ηλικία, κατά την οποία λαμβάνει πολλά και διαφορετικά ερεθίσματα από τον εξωτερικό κόσμο. Στην αρχική φάση της πορείας του είναι ένα ουδέτερο ον με πολλές πιθανότητες εξέλιξης, η οποία θα καθοριστεί από τις επιλογές που θα κάνει σε κάθε περίπτωση. Ο ήρωας παρουσιάζεται να διαφέρει από τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας, ενώ αισθάνεται καταπιεσμένος μέσα στον οικογενειακό κλοιό. Το αποτέλεσμα είναι να αναπτύξει μία συγκρουσιακή σχέση, τόσο με το δημόσιο όσο και με το ιδιωτικό του περιβάλλον.²⁵ Νιώθει ξεχωριστός και αντιμετωπίζει δυσκολίες στο να εκφραστεί και να δώσει μορφή στην εσωτερικότητά του ή στην καλλιτεχνική του φύση (Künstlerroman), όπως συμβαίνει στον ήρωα του Goethe, τον Wilhelm Meister, στο *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), αλλά ακόμα πιο έντονα στον Stephen

²¹ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 77.

²² Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1974, σ. 19.

²³ Τζιόβας, ό. π. , σ. 21-22

²⁴ Τζιόβας, ό. π. , σ. 22.

²⁵ Labovitz, ό. π. , σ. 3.

Dedalus στο *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) του James Joyce. Ο ήρωας οφείλει να βρει τη λύση μόνος του στο πρόβλημα που τον βασανίζει, οι επιλογές που θα κάνει αφορούν αποκλειστικά αυτόν.²⁶ Προκειμένου να καλύψει το κενό που αισθάνεται μέσα του ξεκινάει το ταξίδι της αναζήτησης μακριά από την οικογενειακή εστία, που νιώθει ότι τον περιορίζει,²⁷ με στόχο να καθορίσει τον εαυτό του και να βρει τρόπους έκφρασης για την ιδιαιτερότητά του, δοκιμάζοντας ένα πλήθος εμπειριών σε όλους τους τομείς της ζωής του, ερωτικό, φιλικό, μορφωτικό, επαγγελματικό, κοινωνικό. Συνήθως μετακινείται από ένα επαρχιακό μέρος στο άστυ,²⁸ στο οποίο θα περάσει όλες τις δοκιμασίες μέχρι να ωριμάσει. Η πόλη από τη μία συμβολίζει την «απελευθέρωση» του ήρωα, αλλά από την άλλη μπορεί να τον διαφθείρει εξαιτίας των πολλών και διαφορετικών πειρασμών που έχει να του προσφέρει.²⁹ Κινδυνεύει να γίνει μέρος του συνόλου και να χάσει την ξεχωριστή του προσωπικότητα. Ο ήρωας οφείλει να αξιοποιήσει τις «δικές του εσωτερικές πηγές ευαισθησίας, προκειμένου να αντιμετωπίσει ένα εχθρικό και απαθές περιβάλλον».³⁰ Σε όλη αυτή τη διαδρομή κάποια στιγμή βρίσκει τον προορισμό της ύπαρξής του και αφιερώνεται σε αυτόν, ευνοώντας και την κοινωνία μέσα από τις δράσεις του, αφού η τελειώσή του μόνο θετικά αποτελέσματα μπορεί να της επιφέρει.³¹ Σύμφωνα με τον Humboldt, το άτομο οφείλει να ανακαλύψει τον τομέα που μπορεί να προσφέρει και να αφιερωθεί σ' αυτόν, βοηθώντας με αυτό τον τρόπο την πρόοδο των συνανθρώπων του. Το ίδιο μήνυμα σχετικά με την εξειδίκευση του ατόμου σε ένα αντικείμενο, περνάει και ο Goethe στο *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821-1829): «Η καλή γνώση και εξάσκηση ενός μόνο πράγματος δίνει υψηλότερη μόρφωση απ' ό,τι η ημιμάθεια σε πολλούς τομείς».³²

Τα πρόσωπα που πλαισιώνουν τον πρωταγωνιστή αποκτούν νόημα μόνο μέσα από τη σχέση τους με τη διαμόρφωση του ήρωα. Σε κάποιες περιπτώσεις ξεχωρίζει και ένα πρόσωπο, το οποίο αποτελεί πρότυπο για τον ήρωα και θέλει να του μοιάσει.

²⁶ Buckley, ό. π. , σ. 22.

²⁷ Labovitz, ό. π. , σ. 4.

²⁸ Labovitz, ό. π. , σ. 4.

²⁹ Buckley, ό. π. , σ. 20.

³⁰ Buckley, ό. π. , σ. 282.

³¹ Buckley, ό. π. , σ. 17-18.

³² Ιωάννης Πάγκαλος, *Αρρενωπότητα και Bildungsroman: ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης (Johann Wolfgang Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre και Στρατής Τσίρκας Ακυβέρνητες πολιτείες)*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική σχολή, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 105.

Υπάρχουν επίσης και εκείνα τα πρόσωπα που πληγώνουν ή εξαπατούν τον ήρωα, αλλά μέσα από την αλληλεπίδρασή του με αυτά αποκτάει πολύτιμα μαθήματα για τη ζωή και μαθαίνει να είναι πιο προσεκτικός σε ανάλογες περιπτώσεις.³³ Στο τέλος της εξελικτικής του πορείας ο ώριμος πλέον ήρωας, είτε θα ανταποκρίνεται, είτε θα είναι αδιάφορος απέναντι στα πρότυπα ζωής που προβάλλονται στην εκάστοτε χωροχρονική περίοδο συγγραφής.³⁴ Απώτερος στόχος του Bildungsroman ως είδους είναι να συμβιβάσει δύο εκ διαμέτρου αντίθετα άκρα. Το ένα είναι η ατομικότητα και η προσωπική επιλογή και το άλλο η συλλογικότητα και η σύμπνοια της μονάδας με την κοινωνία. Στις σελίδες που ακολουθούν θα φανεί ότι σε κάποιες περιπτώσεις το εγχείρημα πέτυχε, ενώ σε άλλες το μεγάλο χάσμα δεν ήταν δυνατό να καλυφθεί.

Φτάνοντας στο στάδιο της ωριμότητας, ο τυπικός ήρωας του Bildungsroman κρίνει αλλιώς τα πράγματα και αναθεωρεί για κάποιες απόψεις που είχε στο παρελθόν. Είναι εσωτερικά και εξωτερικά προσδιορισμένος, αφού έχει ορίσει το «εγώ» του και έχει βρει τη θέση του μέσα στην κοινωνία που ζει.³⁵ Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα επιστρέφει στον τόπο του και στο πατρικό του σπίτι, «για να επιδείξει με την παρουσία του τον βαθμό της επιτυχίας του ή τη σοφία της επιλογής του».³⁶

Σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin, το Bildungsroman διαφέρει από τα άλλα είδη μυθιστορημάτων για δύο βασικούς λόγους. Πρώτον, επειδή απεικονίζει «την εικόνα του ανθρώπου εν τω γίνεσθαι»³⁷ και το δεύτερο, ότι ο αναγνώστης μέσα από την παρακολούθηση της διαμόρφωσης του ήρωα, ενημερώνεται, αν όχι άμεσα πάντα, έστω έμμεσα, για την ιστορική, κοινωνική και πολιτική μεταβολή της εποχής που γράφεται το κείμενο, καθώς επίσης και πως όλα αυτά επηρέασαν τη διάπλαση του ήρωα ή ποιο ρόλο διαδραμάτισε ο ίδιος (η μονάδα) για τον ανασχηματισμό των πραγμάτων (συλλογικότητα).³⁸ Σχετικά με τη σχέση κοινωνίας – ατόμου, ο Bakhtin έχει υποστηρίξει ότι είναι αλληλεπικαλυπτόμενη. Το «εγώ» βρίσκεται στο «μεταίχμιο» που ορίζεται από τη μία πλευρά από τις περιβάλλουσες συνθήκες και

³³ Buckley, ό. π. , σ. 17.

³⁴ Sven Erik Nordenbo, "Bildung and the Thinking of Bildung", στο *Journal of Philosophy of Education*, Society of Great Britain 2002, σ. 341-352.

³⁵ Buckley, ό. π. , σ. 22-23.

³⁶ Buckley, ό. π. , σ. 18.

³⁷ Mikhail Bakhtin, "The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism", στο *Speech Genres and Other Late Essays*, Μετάφραση: Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin 1986, σ. 19.

³⁸ Bakhtin, ό. π. , σ. 23-24.

από την άλλη από τις προσωπικές του επιλογές. Η προσωπικότητα επομένως, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ορίζεται με βάση το «άλλο» που αλληλεπιδρά με το «εγώ», και δεν είναι ανεξάρτητη.³⁹

Παρά τις διαφορές που μπορεί να έχουν τα ευρωπαϊκά Bildungsromane μεταξύ τους, οι οποίες οφείλονται στις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές συνθήκες της κάθε χώρας, παρατηρείται ένα κοινό στοιχείο. Σε όλα τα κείμενα ο ήρωας ζει μέσα σε ένα περιβάλλον αντιθέσεων: «χωριό – πόλη, οικογένεια – κοινωνία, φτώχεια – πλούτος, έρωτας σαρκικός – έρωτας εξιδανικευμένος, ζωή του φιλισταίου αστού – ζωή μέσα στο πνεύμα και την τέχνη».⁴⁰ Οι επιλογές που θα κάνει θα καθορίσουν και τον χαρακτήρα του. Η διαφορά του Bildungsroman σε σχέση με άλλα είδη μυθιστορημάτων, βλέπε αρχαία ελληνικά, μεσαιωνικά και πικαρικά, τα οποία είναι συγγενικές μορφές του, είναι η έμφαση που δίνεται στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, όπως διαμορφώνεται μέσα από τις περιπέτειές του. Στα προηγούμενα είδη μυθιστορημάτων η πλοκή περιοριζόταν μόνο στην εξωτερική δράση.⁴¹

Το πρώτο τυπικό Bildungsroman στα νεώτερα γράμματα ήταν το *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795 - 1796) του Johann Wolfgang von Goethe, γράφτηκε στη Γερμανία και είναι μία περαιτέρω επεξεργασία του *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, που είχε γράψει ο Goethe νωρίτερα, αλλά στην πορεία το εγκατέλειψε.⁴² Οι συνθήκες ευνόησαν την ανάπτυξη του Bildungsroman στη Γερμανία, καθώς η αστική τάξη αρχίζει σταδιακά να κερδίζει έδαφος σε όλους τους τομείς (οικονομία, εμπόριο, διοίκηση) και παρόλο που τα δεδομένα δεν την ευνοούν απόλυτα απέναντι στην ισχυρή αριστοκρατία,⁴³ οι αστοί έχοντας ως σύμμαχό τους τη μόρφωση επιθυμούν να ανελιχθούν σε ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Αυτή η ιδέα εκφράζεται μέσα από το *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Όμως ο συγκεκριμένος στόχος έχει μία σοβαρή συνέπεια για τους αστούς, καθώς αναγκάζονται να αποδεχθούν τους κανόνες της νέας τάξης, της οποίας θα γίνουν μέλη. Το αποτέλεσμα είναι η

³⁹ Mikhail Bakhtin, "Toward a Reworking of Dostoevsky Book (1961)", στο *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester 1984, σ. 287.

⁴⁰ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 78.

⁴¹ Σπυρίδων Κιοσσές, *Το γυναικείο Bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2008, σ. 27-28.

⁴² Buckley, ό. π. , σ. 9.

⁴³ Πάγκαλος, ό. π. , σ. 102-103.

προσωπική βούληση και ελευθερία να συρρικνώνεται.⁴⁴ «Το υπόβαθρο της Bildung ορίζεται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα από το τρίπτυχο: α) ελεύθερη βούληση και δράση του ανθρώπου, β) εγγενείς αρχές ανάπτυξης και φυσικές δεξιότητες και γ) επίδραση του περιβάλλοντος (φυσικού και κοινωνικού)».⁴⁵ Ο Goethe στο έργο του εξυψώνει τη νεότητα και τις περιπέτειές της στο πιο σπουδαίο στάδιο στην πορεία ενός ανθρώπου.⁴⁶ Η νεότητα αποκτά επομένως νέα σημασία, καθώς παλιότερα στην αρχαία ελληνική εποχή (βλέπε τραγωδίες), ήταν απλά μία φάση μετάβασης.⁴⁷

Προσεγγίζοντας καλύτερα την εποχή, παρατηρείται ότι καθώς τα χρόνια περνούν η κοινωνία αλλάζει και οι άνθρωποι μετακινούνται από τις επαρχίες στο άστυ και εκεί εντοπίζεται η αλλαγή της οπτικής τους. Ο στόχος της ζωής τους αναμορφώνεται. Δεν ακολουθούν πλέον την προδιαγεγραμμένη οικογενειακή γραμμή, η οποία τους ανάγκαζε να συνεχίσουν την ίδια δουλειά και τον ίδιο τρόπο ζωής με την οικογένειά τους. Πλέον ανοίγονται νέοι ορίζοντες και δημιουργείται η ανάγκη για εξερεύνηση και για νέες εμπειρίες μακριά από τον γενέθλιο τόπο. Ο ήρωας είναι σε θέση να διαμορφώσει τον δικό του εαυτό και ως εκ τούτου να αναπτύξει μία εσωτερικότητα που θα τον οδηγήσει να δημιουργήσει την ξεχωριστή ταυτότητά του μέσα στην κοινωνία.⁴⁸ Η διαδικασία αυτή συμβαίνει στην εφηβική ηλικία και ο μόνος τρόπος για να τα καταφέρει είναι να διαφοροποιηθεί από τον κόσμο. Συγκεκριμένα, ο Wilhelm έρχεται σε αντιπαράθεση με το οικογενειακό περιβάλλον του, αφού δεν θέλει να ακολουθήσει την επαγγελματική πορεία του πατέρα του στο χώρο του εμπορίου, προτιμώντας να ερευνήσει και να ακολουθήσει την αγάπη που έχει για την τέχνη και το θέατρο, κάτι που ο πατέρας του απαξιώνει. Αργότερα βέβαια θα συνειδητοποιήσει ότι οι θεατρικές του βλέψεις ήταν «ψευδαισθήσεις της παραγμένης του νιότης». Στο τέλος της μακράς του πορείας ο ήρωας αφυπνίστηκε πνευματικά και συνειδητοποίησε ότι η θέση του είναι μέσα στην κοινωνία και όχι έξω από αυτήν.⁴⁹

Ως εκ τούτου η τοποθέτηση του ατομισμού στο κέντρο των λογοτεχνικών έργων του είδους μειώνει την ρεαλιστική προσέγγιση και ενισχύει την μοντερνιστική, όπου ο

⁴⁴ Κιοσσές, ό. π. , σ. 19-20.

⁴⁵ Κιοσσές, ό. π. , σ. 17.

⁴⁶ Moretti, ό. π. , σ. 3.

⁴⁷ Moretti, ό. π. , σ. 4.

⁴⁸ Moretti, ό. π. , σ. 4.

⁴⁹ Buckley, ό. π. , σ. 10-11.

υποκειμενισμός έχει τον πρώτο λόγο. Το Bildungsroman γίνεται «η συμβολική μορφή του μοντερνισμού», του οποίου τα χαρακτηριστικά δεν είχαν εδραιωθεί ακόμα.⁵⁰

Η απορία όμως που εγείρεται είναι, πώς θα μπορέσει ο ήρωας να αναπτύξει την ατομική του προσωπικότητα όταν ζει σε ένα κοινωνικό σύνολο με άλλους ανθρώπους. Για να τα καταφέρει οφείλει να εσωτερικεύσει τους κανόνες που διέπουν την κοινωνία και να καταπιέσει σε ένα βαθμό τις δικές του παρορμήσεις στο σημείο που να μην ξεχωρίζουν οι μεν από τις δε. Αυτή η διαδικασία πρέπει να γίνει συνειδητά και όχι με καταναγκασμό, αλλιώς ο ήρωας ενδέχεται να στραφεί εναντίον της κοινωνικής δομής. Όλα τα παραπάνω είναι χαρακτηριστικά του κλασικού μυθιστορήματος διαμόρφωσης. Ο Goethe ως εισηγητής του είδους, βάζει τον Wilhelm να αποφασίζει να εγκαταλείψει τις προσωπικές του επιδιώξεις, δηλαδή την αγάπη του για το θέατρο, και να γίνεται μέλος της «αδελφότητας του Πύργου», μίας κλειστής κοινωνικής κάστας αριστοκρατικού χαρακτήρα, έχοντας ως στόχο να κάνει την ατομικότητά του μέρος του όλου. Ο συγγραφέας προβάλλει στον αναγνώστη το «υγιές» πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο ατομικό και συλλογικό γίνονται ένα.⁵¹ Η προσέγγισή του είναι ιδεαλιστική, απηχώντας τις ιδέες του Διαφωτισμού, οι οποίες προέβλεπαν την ανάδειξη των δεξιοτήτων του ατόμου, ενώ ο Goethe τις συνδύασε με την αξιοποίησή τους προς όφελος του συνόλου.⁵²

Να σημειωθεί εδώ ότι στο μυθιστόρημα τίγονται ζητήματα και εκφράζονται απόψεις για τη σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα. Οι άντρες και οι γυναίκες προβληματίζονται για τη δική τους φύση, αλλά και για τη φύση του αντίθετού τους φύλου. Ο Goethe, παρά την υποτιμητική στάση που επικρατούσε στην εποχή του απέναντι στις γυναίκες, δεν διστάζει να δώσει φωνή στα γυναικεία πρόσωπα του έργου, δείχνοντας σε διάφορα σημεία την αδικία και τον υποβιβασμό που δέχονται από τους άνδρες σε όλους τους τομείς. Ακόμα και όταν υιοθετεί κάποιες στερεοτυπικές απόψεις για τις γυναίκες, το κάνει με σκοπό να τις υπονομεύσει στην

⁵⁰ Moretti, ό. π. , σ. 5.

⁵¹ Moretti, ό. π. , σ. 16-17.

⁵² Κιοσσές, ό. π. , σ. 27.

πορεία του έργου. Επιπροσθέτως στέκεται στα αρνητικά στοιχεία της φύσης των αντρών, κάτι εξίσου πρωτοποριακό για την εποχή.⁵³

Ως προς τη μορφή τώρα. Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Lotman, ο συγγραφέας μπορεί να ακολουθήσει δύο αρχές: η πρώτη είναι η “classification” (κατηγοριοποίηση) και η δεύτερη είναι η “transformation” (μεταμόρφωση). Να διευκρινιστεί ότι και οι δύο είναι όψεις της αναδυόμενης μοντερνιστικής κουλτούρας, η οποία βάζει σε πρώτο πλάνο τον άνθρωπο. Η πρώτη είναι κλασική και περισσότερη καθιερωμένη, καθώς η ιστορία είναι από πριν διαμορφωμένη και το μόνο που μένει είναι να γραφτεί. Ο πρωταγωνιστής είναι αντιηρωικός και ακολουθεί τις διαμορφωμένες νόρμες που έχει θεσπίσει η κοινωνία για τον άνθρωπο. Από την άλλη, η δεύτερη μετασχηματίζεται όσο γράφεται το κείμενο και ως εκ τούτου είναι απρόβλεπτη και οδηγεί σε ένα απροσδόκητο τέλος ή σε μία ασυνήθιστη μορφή του (βλέπε «ανοιχτό» τέλος), καθώς η σημασία του πλέον δεν είναι καθοριστική, όπως συμβαίνει στην πρώτη περίπτωση. Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο αρχές είναι πολλές. Με δυο λόγια η κλασική αρχή έχει ως πρότυπό της ένα ήρωα επαναπαυμένο που ακολουθεί μία προδιαγεγραμμένη πορεία μέσα σε φυσιολογικά για την κοινωνία και την εποχή όρια. Φτάνοντας στην ηλικία του γάμου παντρεύεται και ζει με ήσυχη συνείδηση. Από την άλλη, η αρχή του μετασχηματισμού προβάλλει ένα ήρωα με ανησυχίες που δεν γνωρίζει την ηρεμία, ούτε μετά την ενηλικίωσή του.⁵⁴

Σύμφωνα με τον Franco Moretti στην πραγματεία του για το Bildungsroman, οι συγγραφείς που ακολουθούν την αρχή της μεταμόρφωσης στα έργα τους (ξεκινώντας από τον Stendhal, προχωρώντας στον Pushkin και φτάνοντας αργότερα στον Balzac και στον Flaubert), πολύ συχνά βάζουν ανοιχτό τέλος ή ακόμα αφήνουν τον αναγνώστη με άλυτες απορίες. Η ουσία επομένως βρίσκεται μέσα στο κείμενο, στη σταδιακή διαμόρφωσή του και όχι στο τέλος.⁵⁵ Στον αντίποδα του κλασικού ιδεαλιστικού μυθιστορήματος διαμόρφωσης με το ευτυχές τέλος βρίσκονται τα ανατρεπτικά μυθιστορήματα, τα οποία τοποθετούνται στις απαρχές του νεωτερισμού. Αυτά τελειώνουν ακόμα και με τον θάνατο του πρωταγωνιστή. Ο θάνατος του δεν είναι ηρωικός, δεν πεθαίνει δηλαδή για τα ιδανικά του, αλλά

⁵³ Πάγκαλος, ό. π. , σ. 199, 239-243.

⁵⁴ Moretti, ό. π. , σ. 7-8.

⁵⁵ Moretti, ό. π. , σ. 7.

φαντάζει ειρωνικός, μειώνοντας την αξία του τέλους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι τρεις ήρωες του Stendhal: Octave de Malivert (*Armance*, 1827), Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*, 1830) και Fabrizio del Dongo (*La Chartreuse de Parme*, 1839), των οποίων οι μοναχικοί θάνατοι δεν δικαιώνουν την ύπαρξή τους, αποστερώντας το νόημα στο έργο. Οι συγγραφείς (Stendhal, Pushkin, Turgenev), επιθυμούν με τις υπερβολές τους, οι οποίες μπορεί να είναι αυθαίρετες, αλλά όχι και ανεφάρμοστες σε μία κοινωνία που έχει τόσες πολλές όψεις, να σπάσουν οποιαδήποτε σχέση κρατάει δέσμιους τους ανθρώπους με τις κοινωνικές νόρμες.⁵⁶

Η διαρκώς εξελισσόμενη και μεταλλασσόμενη κοινωνία επομένως δημιουργεί ερεθίσματα που δεν προσλαμβάνονται το ίδιο από όλα τα μέλη της. Η διαπίστωση αυτή οδήγησε τους συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα να πιστέψουν στην έννοια του πεπρωμένου, όχι όμως με τη θετική έννοια. Η μοίρα παρουσιάζεται ως απόλυτη δύναμη που καταδυναστεύει τον άνθρωπο και τον οδηγεί χωρίς εκείνος να μπορεί να της ξεφύγει. Ο αναγνώστης μέσα από αυτά τα βιβλία συνειδητοποιεί ότι αρχές που διέπουν την κοινωνία μπορεί να υπάρχουν, αλλά όλες χάνουν την αξία τους μπροστά στη συντριπτική δύναμη της μοίρας.⁵⁷

Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, το κλασικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης αποτελείται από δύο αντιθετικές φύσεις, από τη μία είναι η νεότητα, το ξεκίνημα, η όρεξη για ζωή και από την άλλη η συνειδητοποίηση, το τέλος μιας εποχής και η αλλαγή οπτικής, που έρχεται με την ωρίμανση του χαρακτήρα. Ο συγγραφέας οφείλει να καταφέρει να συμβιβάσει τα δύο άκρα και να δείξει την εξελικτική πορεία του ήρωα από την πρώτη φάση στη δεύτερη. Για να συμβεί αυτό η έμφαση πρέπει να δοθεί στα γεγονότα και στη σημασία τους. Τίποτα δεν είναι τυχαίο, όλα συγκλίνουν προς ένα στόχο.⁵⁸ Από την άλλη υπάρχουν και εκείνοι οι ήρωες σε νεώτερα έργα, οι οποίοι δεν καταφέρνουν να μεταβούν ομαλά από τη νεότητα στην ωριμότητα, ακολουθώντας μία διαφορετική και ανατρεπτική πορεία.

Ο λόγος που παρακινεί τον ήρωα να επιχειρήσει την αναζήτηση που θα τον καθορίσει είναι ότι ψάχνει να βρει το νόημα της ύπαρξής του, το οποίο θα

⁵⁶ Moretti, ό. π. , σ. 119-121.

⁵⁷ Moretti, ό. π. , σ. 125-127.

⁵⁸ Moretti, ό. π. , σ. 6.

υπηρετήσει στη μετέπειτα ζωή του.⁵⁹ Η πλήρωση του στόχου επιτελείται όταν ο υποκειμενικός κόσμος του ήρωα βρει την έκφρασή του στον εξωτερικό. Ως τότε δεν νιώθει ολοκληρωμένος, αισθάνεται ξένος στο περιβάλλον του. Το ατομικό οφείλει να ταυτίζεται με το κοινωνικό και το ηθικό. Ωστόσο η πραγμάτωση αυτής της ιδέας είναι ουτοπική και έτσι εξηγείται η βραχύβια διάρκεια των κλασικών μυθιστορημάτων, τα οποία ήταν διαποτισμένα από ιδεαλισμούς.⁶⁰

Στο κλασικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης, βλέπε Goethe, ο στόχος είναι η ευτυχία, ακόμα και αν αυτό σημαίνει τη στέρηση της ελευθερίας του ήρωα. Το στάδιο της νεότητας και της περιπλάνησης τελειώνει και ο ήρωας οφείλει να το αποδεχτεί. Η νεότητα είναι μόνο ένα σκαλοπάτι χωρίς ιδιαίτερη σημασία, το οποίο οδηγεί στην ωριμότητα, στον σκοπό κάθε ολοκληρωμένου ανθρώπου. Η παραπάνω συνθήκη είναι αδιανόητη για συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, όπως ο Stendhal ή αργότερα ο Flaubert. Οι Γάλλοι συγγραφείς εντοπίζουν την ουσία στη φάση της νεανικής ανησυχίας, βάζοντας μάλιστα τους ήρωες τους να αρνούνται να ωριμάσουν και να αποκτήσουν μία σταθερή και αμετάκλητη ταυτότητα, γοητευμένοι από τη μαγεία της νιότης. Τέλος υπάρχει και μία τρίτη οπτική, εκείνη της George Eliot (*Felix Holt, Daniel Deronda*), όπου ο ήρωας γεννιέται με μία έμφυτη πείρα για τη ζωή και δρα σαν ενήλικας, ακόμα και στα παιδικά του χρόνια.⁶¹

Μπορούν όμως να συνυπάρξουν τα δύο άκρα, η οπτική του νέου και η πείρα του ενήλικα; Ο Goethe έκανε την απόπειρα να συνδυάσει τη σταθερότητα και την αλλαγή με τον *Faust*. Το εγχείρημα δεν πέτυχε, επειδή η απόσταση που χωρίζει τα δύο μέρη είναι τεράστια. Ωστόσο η προσπάθεια ενός έστω συμβιβασμού τους αποτέλεσε μία πρόκληση που δεν άφησε αδιάφορους τους συγγραφείς, δίνοντας νέες μορφές και μετεξελίξεις του είδους.⁶²

Ας εξετάσουμε καλύτερα όμως τις συνέπειες που έχει για την ατομικότητα η κλασική εκδοχή του είδους, με χαρακτηριστικό πρότυπο το *Wilhelm Meisters Lehrjahre* του Goethe. Σε αυτού του είδους τα έργα η νεότητα σπαταλιέται για να προσφέρει στον ώριμο πλέον ήρωα ένα σταθερό σημείο, ένα λιμάνι για να αράξει,

⁵⁹ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 78.

⁶⁰ Moretti, ό. π. , σ. 71-72.

⁶¹ Moretti, ό. π. , σ. 8-9.

⁶² Moretti, ό. π. , σ. 9-10.

να μετατραπεί δηλαδή η κινητικότητα του σε ακινησία.⁶³ «Στην πορεία του ο Wilhelm δεν έχει να υπερβεί μόνο εξωτερικά εμπόδια, αλλά και εσωτερικά: μια πνευματική αυτάρκεια και έναν εγωκεντρισμό που του επιτρέπουν μεν να καλλιεργήσει το πνεύμα του, αλλά όχι και ισορροπημένη συμπεριφορά προς τον εαυτό του και τους άλλους».⁶⁴ Ο ήρωας, όταν τα καταφέρει, αποζημιώνεται με την κατάκτηση της ευτυχίας.⁶⁵ Η ευτυχία κατακτάται όμως, μόνο επειδή η κοινωνία του επέτρεψε να την κατακτήσει και επειδή τον έκαναν οι άλλοι να πιστέψει ότι η ευτυχία που επιθυμεί είναι εκείνη που του δίνεται, μειώνοντας με αυτό τον τρόπο τον ενεργό ρόλο του στη διαμόρφωσή του.⁶⁶ Φαίνεται επομένως ότι η πλήρωση των προσδοκιών του προϋποθέτει την ύπαρξη της κοινωνίας και της επέμβασής της στον ίδιο. Υπάρχει αμοιβαία εξάρτηση ανάμεσά τους.⁶⁷ Αυτό το μοντέλο δύναται να ισχύσει σε κοινωνίες που δεν έχουν γνωρίσει τον καπιταλισμό και η εργασία δεν συνεπάγεται εκμετάλλευση του εργαζομένου, αλλά προώθηση των ταλέντων του ατόμου,⁶⁸ καθιστώντας το πλήρη και χαρούμενο άνθρωπο.⁶⁹ Το πρότυπο αυτής της κοινωνίας είναι το ιδανικό για τον Schiller, καθώς χαρίζει στα μέλη της αρμονία και απομακρύνει κάθε είδους ανταγωνισμό.⁷⁰ Σε αντίθετη περίπτωση είναι ακατόρθωτο το άτομο να μεταλλάσσεται τόσο γρήγορα, ώστε να μπορέσει να συμβαδίσει με τις διαρκώς εξελισσόμενες κοινωνικές επιταγές.⁷¹ Φυσικό επακόλουθο είναι να ζει διαρκώς κάτω από το άγχος και την ανασφάλεια.

Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας που διαθέτει τη δύναμη να οδηγήσει τον ήρωα σε τελείως διαφορετική πορεία από εκείνη που είχε ονειρευτεί είναι ο ιστορικός. Η δύναμή του είναι καταλυτική και μπορεί να ανατρέψει οποιαδήποτε προϋπάρχοντα σχέδια.⁷² Στα κλασικά Bildungsromane (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Pride and Prejudice*), οι συγγραφείς δεν είναι απόλυτοι ως προς τις ιστορικές συγκυρίες. Προσπαθούν να δώσουν μία νέα εξήγηση για την εποχή ή ακόμα και να

⁶³ Moretti, ό. π. , σ. 26.

⁶⁴ Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία, από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, Μετάφραση: Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, Επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγή: Τάκης Καγιαλής, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σ. 160.

⁶⁵ Moretti, ό. π. , σ. 19.

⁶⁶ Moretti, ό. π. , σ. 21.

⁶⁷ Moretti, ό. π. , σ. 22.

⁶⁸ Moretti, ό. π. , σ. 28-30.

⁶⁹ Moretti, ό. π. , σ. 32.

⁷⁰ Moretti, ό. π. , σ. 32.

⁷¹ Moretti, ό. π. , σ. 27.

⁷² Moretti, ό. π. , σ. 54.

συμβιβάσουν τις αντίθετες τάσεις που επικρατούσαν στην περίοδο που γράφουν. Οι πρωταγωνιστές χάνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τους τοποθετούν στη μία ή στην άλλη τάξη, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα του 1789 και τις συνθήκες που προετοίμασαν τη Γαλλική Επανάσταση. Ουσιαστικά «το κλασικό Bildungsroman αφηγείται πώς θα μπορούσε να αποφευχθεί η Γαλλική Επανάσταση» και στόχος του είναι να διδάξει στους αστούς να αποστερηθούν την ελευθερία τους και τον ατομισμό τους για χάρη της γαλήνης και της ηρεμίας. Επομένως δεν είναι τυχαίο ότι το είδος του αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη Γερμανία, η οποία δεν υιοθέτησε τα διδάγματα της Γαλλικής Επανάστασης ή στην Αγγλία, όπου υπήρχε η τάση για μία «κοινωνική συμβίωση» μακριά από διακρίσεις. Η Γαλλία προς το παρόν έμεινε αδρανής, μέχρι την παρουσία του Stendhal και του Balzac.⁷³

Πιο συγκεκριμένα, μία κλειστή και σταθερή κοινωνία, όπως είναι η αγγλική, τόσο στον 18^ο όσο και στον 19^ο αιώνα, είναι λογικό να είναι δομημένη πάνω σε κάποιες συγκεκριμένες αρχές, οι οποίες καθρεπτίζονται και στα μυθιστορήματα διαμόρφωσης (*Tom Jones, Jane Eyre, David Copperfield, Great Expectations*). Σε αυτά τα έργα τον πρώτο ρόλο παίζει η ματιά της παιδικής ηλικίας για τους ήρωες, η πρόσληψη της οποίας τους χαρακτηρίζει και καθώς μεγαλώνουν, οδηγώντας τους να κάνουν ηθικές επιλογές, αφού η παιδική θέαση είναι αθώα και δεν μπορεί να περιέχει κάτι το ανήθικο ή το μεμπτό. Σαν μικρό παιδί ο ήρωας έπραττε το σωστό ενστικτωδώς, σαν ενήλικας το πράττει με απόλυτη γνώση.⁷⁴ Στον κόσμο αυτό δεν υπάρχουν καταστάσεις μεσότητας, το καλό και το κακό είναι δύο αντιμαχόμενες δυνάμεις χωρίς ενδιάμεσες καταστάσεις, όπως συμβαίνει και στη θεώρηση του κόσμου από τα μικρά παιδιά. Μάλιστα η αφήγηση στα αγγλικά μυθιστορήματα του είδους θυμίζει παραμύθι. Ο ήρωας καθορίζεται από τις επιλογές που κάνει υπερνικώντας τον εκ διαμέτρου αντίθετο αντίπαλό του, ο οποίος είναι η ενσάρκωση του κακού και προέρχεται είτε από την ανώτερη είτε από την κατώτερη τάξη, ποτέ από τη μέση. Στη μέση τάξη ανήκει ο πρωταγωνιστής και σε αντίθεση με τα άλλα μυθιστορήματα, όπου γνωρίζει συνεχείς ανακατατάξεις, εδώ χαρακτηρίζεται από ακινησία, στασιμότητα και ηθικότητα, αντιπαλεύοντας τις συνεχείς δοκιμασίες που του παρουσιάζονται.⁷⁵ Για παράδειγμα στο μυθιστόρημα *Great Expectations* του

⁷³ Moretti, ό. π. , σ. 63-65.

⁷⁴ Moretti, ό. π. , σ. 248.

⁷⁵ Moretti, ό. π. , σ. 186,200.

Dickens, ο εχθρός που απειλεί την ηθική του ήρωα είναι το χρήμα και οι άπειρες δυνατότητες που προσφέρει. Ο ήρωας θαμπώνεται από τον πλαστό κόσμο της χαράς και της ευφορίας. Το αποτέλεσμα είναι να επηρεαστεί η κρίση του και να δημιουργήσει στο μυαλό του «μεγάλες προσδοκίες», τις οποίες θέλει να τις κάνει πράξη. Του δημιουργείται η έντονη επιθυμία να μεταβεί στο Λονδίνο και να γίνει μέλος αυτής της κοινωνίας, ώστε να μπορέσει να αποκομίσει τα οφέλη που έχει να του προσφέρει. Η συνέπεια είναι να θυσιάσει τις αρχές του, την ατομικότητα και την αυθεντικότητα του χαρακτήρα του.⁷⁶ Όμως όλες οι εμπειρίες που αποκόμισε τον έκαναν σοφότερο και μετά από μία σοβαρή περιπέτεια της υγείας του συνειδητοποιεί ότι η θέση του είναι πίσω στο χωριό του, μακριά από τη διαφθορά της μεγαλούπολης. «Έτσι, χάνοντας τον εαυτό του, ο Pip ανακτά την ταυτότητά του, η ανακάλυψη εκ νέου των πρώτων αγαπημένων επιδράσεων είναι το διαβατήριό του για την ωριμότητα».⁷⁷

Η παρουσίαση των γεγονότων με απόλυτο τρόπο ως προς το ηθικό και το ανήθικο δυσκολεύει τους δημιουργούς να δώσουν ένα τέλος στην ιστορία τους, αφού στην πραγματική ζωή υπάρχουν και οι ενδιάμεσες καταστάσεις. Έτσι όταν εμφανίζονται μπροστά τους τέτοιες περιπτώσεις δεν ξέρουν πώς να τις διαχειριστούν και πώς να τις κατηγοριοποιήσουν, δυσκολευόμενοι να δώσουν στους ήρωες τους την πολυπόθητη πραγμάτωση της ευτυχίας.⁷⁸ Συμπερασματικά, οι ήρωες στα συγκεκριμένα έργα φαίνεται να μην ολοκληρώνουν τη διαμόρφωσή τους, αφού είναι εγκλωβισμένοι σε ένα στενό κλοιό επαναλήψεων, ακολουθώντας κανόνες που δεν διανοούνται να αμφισβητήσουν, ακόμα και αν είναι επισφαλείς γι' αυτούς. Η ιδέα μάλιστα της επίτευξης των προσδοκιών που προσφέρει η φάση της νεότητας και το ταξίδι της αναζήτησης υποβιβάζεται, καθώς όσο ο ήρωας αναλώνεται σε αυτές, τόσο λιγότερο θα ευτυχήσει όταν ωριμάσει.⁷⁹

Σε αντίθεση με το κλασικό Bildungsroman, το αγγλικό έχει ως πρωταγωνιστές απλούς, συνηθισμένους ανθρώπους που δεν ξεχωρίζουν από το σύνολο. Ο ήρωας δεν έχει καμία αντίθεση ως προς το περιβάλλον που ζει και ταυτίζεται απόλυτα μαζί του, ακολουθώντας τους νόμους που του επιβάλλονται, υποβαθμίζοντας με αυτό

⁷⁶ Buckley, ό. π. , σ. 50-51.

⁷⁷ Buckley, ό. π. , σ. 59.

⁷⁸ Moretti, ό. π. , σ. 187.

⁷⁹ Moretti, ό. π. , σ. 182-184, 186-187.

τον τρόπο την προσωπική του βούληση και ελευθερία. Στόχος των συγγραφέων είναι να διδάξουν τους αναγνώστες για τη «σωστή» συμπεριφορά που οφείλουν να έχουν. Επιπροσθέτως όλα τα γεγονότα που έχουν να αντιμετωπίσουν στη ζωή τους, το ταξίδι της μαθητείας και οι νέες καταστάσεις που τους παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια της διαμόρφωσής τους, εδώ προσλαμβάνονται ως κάτι αρνητικό και ανούσιο και επιθυμούν να τελειώσουν γρήγορα. Οι νέες ταυτότητες που καλούνται να δοκιμάσουν δεν διαμορφώνουν τους ήρωες, αλλά αντίθετα θεωρούνται επιβλαβείς γι' αυτούς και αποτελούν παραδείγματα προς αποφυγή. Οι ρόλοι που καλούνται να παίξουν κατά τη διάρκεια της ζωής τους παρουσιάζονται να είναι «ξένοι και εχθρικοί προς τη φύση τους».⁸⁰ Ωστόσο όλες αυτές οι δοκιμασίες και η υπερνίκηση τους υπογραμμίζουν την αυτογνωσία που ενυπάρχει στους ήρωες, τα χαρακτηριστικά που είχαν πάντα και δεν άλλαξαν.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το μοτίβο του ταξιδιού συνδέεται άμεσα με τη νεότητα και τη χρωματίζει αρνητικά.⁸¹ Η μεγάλη πόλη, το Λονδίνο, επιδρά αρνητικά στον ήρωα, τόσο σε σχέση με την ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος όσο και σε σχέση με τα ήθη που προβάλλει, με αποτέλεσμα οι προσδοκίες για μία καλύτερη ζωή να διαψεύδονται.⁸² Ο λόγος μάλιστα που ωθεί τον ήρωα να επιχειρήσει το ταξίδι είναι καθαρά προσωπικός και δεν έχει να κάνει με καμία ένστασή του απέναντι στη δημόσια σφαίρα. Μπορεί να αφορά την ανάγκη του να εξελιχθεί και να ανελιχθεί σε μία ανώτερη κοινωνική τάξη⁸³ ή να σχετίζεται με την έλλειψη μίας σωστής πατρικής φιγούρας, η οποία θα λειτουργούσε ως πρότυπο γι' αυτόν και θα τον καθόριζε. «Η απώλεια του πατέρα, είτε από τον θάνατο, είτε από την αποξένωση, συνήθως συμβολίζει ή παραλληλίζει μία απώλεια της πίστης στις αξίες του σπιτιού και της οικογένειας του ήρωα τον οδηγεί αναπόφευκτα στην αναζήτηση για ένα υποκατάστατο γονιό ή πίστη».⁸⁴

Μετά την απόρριψη του ιδεαλιστικού γερμανικού και του ηθικού αγγλικού μυθιστορήματος διάπλασης, σειρά έχει το νεώτερο. Η μεγάλη αλλαγή εντοπίζεται στα χρόνια 1789 με 1815 στη Γαλλία (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme*) και στη Ρωσία (Pushkin, *Eugene Onegin*), σε χώρες διαρκώς αναπτυσσόμενες

⁸⁰ Moretti, ό. π. , σ. 203.

⁸¹ Moretti, ό. π. , σ. 190-191, 202-204.

⁸² Buckley, ό. π. , σ. 49-50.

⁸³ Hardin, ό. π. , σ. xxiv-xxv.

⁸⁴ Buckley, ό. π. , σ. 19.

δηλαδή. Το άτομο σε αυτό το νέο περιβάλλον αδυνατεί να βρει το ρόλο του, καθώς η μαζικοποίηση τείνει να εξαλείψει τη μοναδικότητά του. Στα μυθιστορήματα το μεγάλο ταξίδι αναζήτησης και αυτοκαθορισμού του ήρωα δεν υπάρχει πλέον. Οι ήρωες μάχονται για να κερδίσουν οτιδήποτε επιθυμούν στη ζωή τους. Χαρακτηριστικό τους δεν είναι η επιδίωξη να ενωθούν με την κοινωνία όπως συνέβαινε ως τώρα, αλλά να σπάσουν τους δεσμούς μαζί της, να αποσπαστούν μάλιστα και από τον ίδιο τον εαυτό τους. Ακριβώς σε αυτό το σημείο εντοπίζεται η επιτυχία της ύπαρξής τους.⁸⁵ Σημαντική διαφορά με τον 18^ο αιώνα είναι ότι πλέον την ευκαιρία για τη διάπλαση του χαρακτήρα και την απόκτηση της γνώσης δεν την έχει μόνο η αστική τάξη και οι αριστοκράτες, αλλά και άντρες από τη μικρομεσαία τάξη.⁸⁶ Στα έργα του Stendhal και του Pushkin η αντιπαράθεση με την κοινωνία παρουσιάζεται σαν κάτι εδραιωμένο, δεν δίνονται εξηγήσεις, παρόλο που είναι κάτι καινούργιο για το είδος που γράφουν. Οι ήρωες είτε δέχονται τις νέες συνθήκες είτε μένουν συνεπείς στις παλιές ιδέες, κάτι που τους κάνει απροσάρμοστους στα νέα δεδομένα. Όποιο δρόμο όμως και να επιλέξουν σίγουρα θα αποκομίσουν «γνώση» και θα γίνουν σοφότεροι, φτάνοντας πιο κοντά στην αυτογνωσία τους, ακόμα και αν στο τέλος καταστραφούν ή οδηγηθούν στον θάνατο, όπως ο Julien Sorel στο *Le Rouge et le Noir* του Stendhal ή ο Hans Castorp στο ανανεωτικό *Der Zauberberg* του Thomas Mann.⁸⁷

Η παραπάνω προσέγγιση που έρχεται σε αντίθεση με το κλασικό Bildungsroman συνεχίστηκε και τα μετέπειτα χρόνια στη Γαλλία. Στο κλασικό, όπως φάνηκε ως τώρα, οι συγγραφείς εστίαζαν στην ένωση του κοινωνικού με το ατομικό χωρίς αναλυτικές εξηγήσεις. Από την άλλη, ο ρεαλισμός του Balzac στοχεύει στην επεξήγηση των κοινωνικών κανόνων, ώστε να μπορέσει να τις κατανοήσει ο άνθρωπος και να πορευτεί ανάλογα. Οι ήρωες του αντιλαμβάνονται ότι οι κανόνες είναι μέρος της ζωής τους και δεν τους εναντιώνονται, αλλά σπεύδουν να τους αφομοιώσουν όσο καλύτερα γίνεται για να μπορούν να ανταπεξέλθουν απέναντι στην κοινωνία και να κυνηγήσουν τους στόχους τους, χαράζοντας τον δρόμο για την επιτυχία. Τον πρώτο λόγο λοιπόν στη διαμόρφωση του Lucien Chardon στο έργο *Illusions perdues* του Balzac έχει η κοινωνία, αφού εκείνη καθορίζει τον ήρωα μέσα

⁸⁵ Moretti, ό. π. , σ. 241.

⁸⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 53.

⁸⁷ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 78.

από τα πρότυπα που προβάλλει, και όχι η ατομικότητα. Ο ήρωας αφομοιώνει τις αρχές αυτές και προσπαθεί να κινηθεί όσο πιο προσεκτικά γίνεται, ώστε να ανελιχθεί και να ικανοποιήσει τις επιδιώξεις του. Επομένως οι κοινωνικοί κανόνες είναι τα μέσα που θα τον οδηγήσουν στους στόχους του. Ουσιαστικά ζει σε ένα κόσμο «παραισθήσεων», αφού όλα εκείνα που επιθυμεί του τα υπαγορεύει η κοινωνία και δεν είναι προσωπικές του επιλογές. Ακριβώς γι' αυτό δεν μπορεί να γνωρίσει την ηρεμία, τη σταθερότητα και κατ' επ' έκταση την ευτυχία. Οι κανόνες όμως σε μία αυξανόμενη συνεχώς καπιταλιστική κοινωνία αλλάζουν συνεχώς και το ίδιο συμβαίνει και με τον χαρακτήρα του ήρωα, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αποκτήσει μία σταθερή, αξιόπιστη ταυτότητα και καταλήγει να είναι παράδειγμα προς αποφυγή για τους αναγνώστες.⁸⁸ Οι προσπάθειες του ήρωα να επιβιώσει εις βάρος των άλλων, ακόμα και των πιο κοντινών του ανθρώπων καταλήγουν άδοξα για εκείνον, αφού τιμωρείται για τις πράξεις του και οδηγείται στην καταστροφή. Άλλωστε η συνεχής αλλαγή της στάσης του απέναντι στις καταστάσεις ανάλογα με την περίσταση τον έχει κουράσει, επομένως παραιτείται οικειοθελώς.⁸⁹ Για τον Balzac λοιπόν όλα συνδέονται και κάθε ενέργεια του ήρωα οδηγεί σε αλυσιδωτές αντιδράσεις. Είναι δηλαδή μία πορεία γνώσης και μαθημάτων που αποκομίζει ο πρωταγωνιστής κατά τη διάρκεια της ζωής του.⁹⁰

Με τον Flaubert και τη *Madame Bovary*, η άποψη για την αδυναμία συνύπαρξης ατομικού και κοινωνικού ενισχύεται ακόμα παραπάνω. Το άτομο χάνει εντελώς την προσωπικότητά του, ζώντας σε ένα κόσμο που μπορεί να αγοράσει με τα χρήματα. Τον εκλαμβάνει μάλιστα ως πραγματικό, διαμορφώνοντας τον όπως θέλει.⁹¹

Αυτή είναι η οπτική του Balzac και του Flaubert, άκρως αντίθετη από εκείνη του Goethe, κατατάσσοντας τα έργα στην χωρία των μυθιστορημάτων αντι-διαμόρφωσης, αφού ο ήρωας δεν έχει μία σταθερή και ομαλή πορεία διαμόρφωσης και ένταξης στην κοινωνία.⁹² Στον κόσμο όμως όπου το χρήμα είναι η απόλυτη δύναμη, παρέχοντας στους αστούς άπειρες δυνατότητες για να πραγματώσουν τις επιθυμίες τους, απαιτείται κάτι ακόμα και αυτό είναι η νεότητα. Η αξία της εκτιμάται και η ωριμότητα υποβιβάζεται. Οι ήρωες επιθυμούν να μείνουν για πάντα

⁸⁸ Moretti, ό. π. , σ. 131, 134-135.

⁸⁹ Moretti, ό. π. , σ. 163.

⁹⁰ Moretti, ό. π. , σ. 155, 159.

⁹¹ Moretti, ό. π. , σ. 171-174.

⁹² Κιοσσές, ό. π. , σ. 43-44.

νέοι και ενεργοί. Όμως με αυτό τον τρόπο αναιρείται το Bildungsroman σαν είδος, καθώς ο στόχος του είναι να αναπαραστήσει την πορεία του ήρωα από τη νεότητα στην ενηλικίωση. Βέβαια αξίζει να σημειωθεί ότι και ο ήρωας του Goethe, όπως εδώ οι ήρωες του Flaubert (*Madame Bovary*, Frederic Moreau στο *L'Education Sentimentale*) προτίμησε ένα πλαστό κόσμο από τον πραγματικό. Η απόφασή του Wilhelm ήταν να συμβιβαστεί και να ζήσει μία ζωή που την προέβαλε ως ιδανική η κοινωνία. Το ίδιο συμβαίνει και στα έργα του Flaubert, αφού οι πρωταγωνιστές ζουν σε μία εικονική πραγματικότητα που υπαγορεύεται από το σύστημα. Επομένως και στις δύο περιπτώσεις οι ήρωες έχουν χάσει την ελευθερία τους. Η διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση υπάρχει μία αρχή, η οποία φαντάζει έμπιστη και οι άνθρωποι την ακολουθούν, ενώ στη δεύτερη περίπτωση τα πάντα έχουν εκφυλιστεί και ο ήρωας προσπαθεί να κρατήσει το μόνο πράγμα που τον κάνει να νιώθει ζωντανός, τη νεότητά του.⁹³

Οι συγγραφείς επομένως στοχεύουν στους διαφορετικούς χαρακτήρες μέσα σε μία ομογενοποιημένη κοινωνία, επειδή ακριβώς αυτοί είναι οι φορείς της αλλαγής και της εξέλιξης, όσο και αν μοιάζουν απροσάρμοστοι στα μάτια του αναγνώστη. Τα πρόσωπα δρουν με ανορθόδοξους τρόπους, επειδή συνήθως επιθυμούν να γίνουν κάτι, να καθοριστούν. Ο Julien Sorel του Stendhal ξεκινάει την πορεία προς τη διαμόρφωση όπως οι κλασικοί ήρωες των Bildungsromane. Νιώθει δηλαδή ότι το οικογενειακό του περιβάλλον δεν τον καταλαβαίνει και τον καταπιέζει. Αναζητώντας άλλα άτομα για να καλύψουν το κενό του πατέρα του καταλήγει να δημιουργήσει ένα κόσμο στο μυαλό του που στην ουσία δεν υπάρχει, αλλοιώνοντας τον χαρακτήρα του.⁹⁴ «Ο Sorel δεν μπορεί παρά να γίνει κι αυτός τέκνο της εποχής του, κοινωνικά ευκίνητος, κυνικός και διπλωμάτης. Φορά το μαύρο του εκκλησιαστικού ράσου απάνω από το κόκκινο του στρατιώτη, αφήνοντας πλήρη εξουσία στις τρελές του φιλοδοξίες που τον οδηγούν έξω από τον μικροαστικό του περίγυρο, στον νέο κόσμο των κοινωνικών προνομίων και της εύνοιας της αριστοκρατίας».⁹⁵ Γενικότερα οι περίεργες και παρορμητικές σκέψεις και συμπεριφορές των ηρώων τους κάνουν να μοιάζουν «αφύσικοι» και τύποι «παρωδίας». Η διαδικασία διαμόρφωσής τους φαντάζει παράλογη, καθώς για να

⁹³ Moretti, ό. π. , σ. 177-178.

⁹⁴ Buckley, ό. π. , σ. 15.

⁹⁵ Travers, ό. π. , σ. 149.

γίνουν τα πρόσωπα «αυτό που είναι» πρέπει πρώτα να περάσουν από μία μεταβατική φάση που τους παρουσιάζει «ως κάτι που δεν είναι». Μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις, όπως ο Julien, ο ήρωας είναι δυνατόν να διαθέτει από τη μία ευγενικά χαρακτηριστικά και από την άλλη ένστικτα κατώτερης φύσης. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας ενισχύει την υποκειμενικότητα και την διαφορετικότητα του ατόμου.⁹⁶ Αντίθετα στο κλασικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης οι ήρωες θυσιάζουν την ατομικότητά τους, επειδή επιθυμούν να καθοριστούν μέσα στο περιβάλλον που ζουν.

Όπως οι ήρωες των κλασικών Bildungsromane, έτσι και εδώ τα πρόσωπα αισθάνονται ότι δεν μπορούν να είναι αυτό που θέλουν. Στην πρώτη περίπτωση το πρόβλημα εντοπίζεται στην κοινωνική τάξη, καθώς ο Wilhelm νιώθει ότι έχει γεννηθεί σε λάθος τάξη, στη δεύτερη περίπτωση οι ήρωες του Stendhal αισθάνονται ότι η εποχή τους δεν τους εκφράζει και ότι θα έπρεπε να έχουν γεννηθεί μερικά χρόνια νωρίτερα. Η προβληματική ένταξη δημιουργεί σύγχυση, καθώς έρχονται αντιμέτωποι με το δίλημμα αν θα πρέπει να ενσωματωθούν στην αστική κοινωνία ή αν θα πρέπει να αντιταχθούν σε αυτή, διατηρώντας την ατομικότητά τους, ενώ όλα γύρω τους μαζικοποιούνται. Ο Stendhal αποτυπώνοντας την κοινωνική πραγματικότητα στα έργα του παρουσιάζει την επιτυχή συνύπαρξη των κοινωνικών, πολιτικών και ατομικών επιδιώξεων ως ανέφικτη, καθώς απαιτεί τα μέλη της να μην είναι εγωιστές, φιλόδοξοι και ανταγωνιστικοί. Όμως στην κοινωνία της εποχής, χαρακτηριστική για την καιροσκοπία της, όπου οι άνθρωποι έκαναν τα πάντα για να πετύχουν τους σκοπούς τους, κυριαρχούσε η προδοσία, η ανειλικρίνεια και το ψέμα.⁹⁷

Οι ήρωες του Stendhal έχουν δύο εαυτούς, τον πραγματικό και κατ' επέκταση ευάλωτο,⁹⁸ τον οποίο κρύβουν, και έναν τεχνητό που υιοθετούν στην καθημερινότητά τους. Καθώς προχωράει η αφήγηση ο αναγνώστης αντί να γνωρίζει καλύτερα τα πρόσωπα, όπως συνέβαινε στο κλασικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης, μπερδεύεται ακόμα παραπάνω, αφού δεν μπορεί να συλλάβει για το τι είναι ικανοί, καθώς δρουν με απόλυτη ελευθερία, ακολουθώντας τα ένστικτά τους. Για εκείνους όλες οι σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στους ανθρώπους είναι ανούσιες, γι' αυτό

⁹⁶ Moretti, ό. π. , σ. 75-77, 105-106, 110.

⁹⁷ Moretti, ό. π. , σ. 79-85.

⁹⁸ Buckley, ό. π. , σ. 16.

οι ενέργειές τους δύνανται να τις προδίδουν ή να τις υποβιβάζουν, αφού δεν τις υπολογίζουν. Στόχος τους είναι το προσωπικό τους συμφέρον.⁹⁹ Οι συγγραφείς εκμεταλλεύονται την ψεύτικη ταυτότητα που προβάλλουν οι ήρωες τους, ώστε να δημιουργήσουν «συναρπαστικούς» χαρακτήρες. Οι δύο εαυτοί που ενυπάρχουν σε ένα άτομο είναι στην ουσία η επισύναψη της μοντέρνας προσωπικότητας, την οποία έχει δημιουργήσει ο ρυθμός της σύγχρονης ζωής.¹⁰⁰

Ο Dickens στην προσπάθειά του να δώσει χώρο στην ατομικότητα και στην προσωπική επιλογή είχε μιλήσει για τη δεύτερη φύση του ήρωα, την οποία είχαν προαναγγείλει ο Fielding και ο Sterne.¹⁰¹

Όσον αφορά το θέμα της νεότητας, οι συγγραφείς της περιόδου την παρουσιάζουν ως κάτι εξιδανικευμένο, ακριβώς επειδή διαρκεί λίγο. Η ωριμότητα δεν είναι ο στόχος και η επιδίωξη όπως παλιότερα, αλλά βιώνεται ως αναγκαίο κακό. Ο ήρωας από την ανέμελη και ονειροπόλα φάση της νεότητας προσγειώνεται στην ώριμη και βαρετή πραγματικότητα. Ωστόσο η πορεία προς την ολοκλήρωση του χαρακτήρα δεν γίνεται ποτέ τετελεσμένη, όπως στο κλασικό Bildungsroman. Οι ήρωες στα συγκεκριμένα έργα δεν ωριμάζουν ποτέ και ακριβώς γι' αυτό υποφέρουν, αφού επιθυμούν να πάνε ενάντια στη φυσική ροή των πραγμάτων και να μείνουν πάντα νέοι. Αυτός είναι ο λόγος που δεν μπορούν να ενσωματωθούν στην κοινωνία και όχι επειδή δεν το επιθυμούν.¹⁰²

Στο νεώτερο Bildungsroman, σε αντίθεση με το κλασικό, η σημασία του παρόντος υποβιβάζεται. Για τον Wilhelm του Goethe κάθε στιγμή ήταν μία ευκαιρία για κάτι καλύτερο στο άμεσο μέλλον ή για τον Faust, όπου το παρόν ήταν το μόνο που τον απασχολούσε και έψαχνε να βρει λύσεις για τα προβλήματα που του παρουσιάζονταν κάθε φορά, χωρίς να τον απασχολεί το παρελθόν ή το μέλλον.¹⁰³ Αντίθετα για τους ήρωες του Stendhal και του Pushkin δεν ισχύει αυτό. Το παρόν φαντάζει ανούσιο, ενώ το παρελθόν είναι εξιδανικευμένο στα μάτια τους και συνεχώς το αναπολούν. Ακόμα και τα ταξίδια χάνουν το νόημα τους, αφού θεωρείται δεδομένο ότι δεν διαμόρφωσαν ούτε στο ελάχιστο την ταυτότητα του

⁹⁹ Buckley, ό. π. , σ. 16.

¹⁰⁰ Moretti, ό. π. , σ. 85-87, 116.

¹⁰¹ Moretti, ό. π. , σ. 193.

¹⁰² Moretti, ό. π. , σ. 90-92, 107-108.

¹⁰³ Moretti, ό. π. , σ. 114.

ήρωα. Ο ήρωας διακατέχεται από μία νοσταλγική διάθεση για τα περασμένα και φαίνεται να μην διαθέτει την πείρα και τη γνώση που αρμόζει σε ένα ώριμο χαρακτήρα. Επομένως, οι συγγραφείς δεν αποδέχονται ότι υπάρχει θετική θέαση της πραγματικότητας, ούτε επιχειρούν να εξηγήσουν τις αρχές της, όπως θα κάνει αργότερα ο Balzac, αλλά είναι απόλυτοι ως προς τη θέση ότι η πραγματικότητα είναι μία και δεν αλλάζει, βάζοντας τους ήρωες να βρίσκουν καταφύγιο στις αναμνήσεις του παρελθόντος. Με αυτό τον τρόπο το παρελθόν βιώνεται ως παρόν.¹⁰⁴

Όπως είναι επόμενο σε αυτά τα έργα ο θεσμός του γάμου δεν πραγματώνεται. Ο ήρωας δεν συμβιβάζεται, πάντα αναζητάει κάτι νέο μέχρι να απογοητευτεί και να επαναπαυτεί αναγκαστικά, αναθυμούμενος όμως πάντα το παρελθόν, αφού εκείνο τον διαμόρφωσε.¹⁰⁵

Στο κλασικό Bildungsroman, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο γάμος σχετίζεται με την κατάληξη της εξελικτικής πορείας του ήρωα. Είναι η βασική σύμβαση που του επιβάλλει η κοινωνία, ώστε να βρίσκεται κάτω από τον έλεγχό της. Το ατομικό μέσα στο γάμο παύει να υπάρχει και από 'δω και πέρα τα πρόσωπα δρουν με βάση τις υποχρεώσεις που έχουν απέναντι στην κοινωνία. Και στον 19^ο αιώνα ο θεσμός του γάμου συνεχίζει να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή των ηρώων. Η διάλυση του γάμου φέρνει αρνητικές συνέπειες για το άτομο, βλέπε Anna Karenina, Emma Bovary, οδηγώντας στην καταστροφή. «Οι γυναίκες της μετεπαναστατικής Γαλλίας ήταν θύματα εκπαιδευτικής και πολιτισμικής «άγνοιας» και, λόγω των ηθικών και νομικών περιορισμών, εντελώς ανήμπορες να αποδράσουν από τους αποτυχημένους γάμους, τους οποίους συντηρούσε ο «φόβος της κόλασης και το θρησκευτικό αίσθημα».¹⁰⁶ Επομένως ο γάμος συνεχίζει να είναι ένα μέσο για την κοινωνία, ώστε να καταστείλει την ελευθερία του ανθρώπου. Και μιας και η λογοτεχνία είναι ο καθρέπτης της κοινωνίας, παρατηρώντας τα ανάλογα μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα, φαίνεται πως υπήρχε η πεποίθηση ότι τα άτομα που διαλύουν τον γάμο τους οδηγούνται στην ατίμωση ή στον θάνατο.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Moretti, ό. π. , σ. 93-95.

¹⁰⁵ Moretti, ό. π. , σ. 92-93.

¹⁰⁶ Travers, ό. π., σ. 151.

¹⁰⁷ Moretti, ό. π. , σ. 22-23.

Αξίζει να σημειωθεί ποια είναι η στάση που τηρούν οι Γερμανοί συγγραφείς της εποχής. Απέναντι στον πεσιμισμό και τη διάλυση που προβάλλουν οι Γάλλοι και οι Ρώσοι συγγραφείς, οι Γερμανοί, όπως έκανε νωρίτερα και ο Goethe, παρουσιάζουν στα έργα τους ώριμους και ολοκληρωμένους χαρακτήρες. Τέτοια έργα είναι τα εξής: *Immensee* (1851) του Theodor Storm, *Nachsommer* (1857) του Adalbert Stifter, *Der grüne Heinrich* (1855) του Gottfried Keller. Σε αυτά τα έργα οι αντιπαραθέσεις που μπορεί να έχει ο ήρωας με το περιβάλλον του οδηγούνται σε ομαλή λύση.¹⁰⁸

Κοινό σημείο σε όλα τα μυθιστορήματα διαμόρφωσης είναι η κατάκτηση της ευτυχίας. Ωστόσο η πίστη ως προς την κατάκτησή της έχει αλλάξει στο πέρασμα των αιώνων. Για τον Goethe, τον Schiller και το κλασικό μυθιστόρημα του είδους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έρχεται με τον συμβιβασμό του ήρωα και την καταπίεση της ελευθερίας του. Εκεί η ελευθερία ήταν το τίμημα που πληρώθηκε για την ευτυχία. Για το νεότερο Bildungsroman η ευτυχία δεν πραγματώνεται ποτέ, αφού οι ήρωες μένουν προσκολλημένοι σε αναπολήσεις. Ωστόσο δεν σημαίνει ότι αποκηρύσσουν την ευτυχία, απλά γνωρίζουν ότι για να τη γευτούν πρέπει να συμβιβαστούν και να απολέσουν την ελευθερία τους, κάτι για το οποίο δεν είναι διατεθειμένοι. Όσο για τον Faust του Goethe, ούτε εκείνος καταφέρνει να ευτυχήσει, παρόλο που είναι ελεύθερος και ζει στο παρόν, αφού βρίσκεται σε διαρκή εγρήγορση για να αντιμετωπίσει κάθε νέα κατάσταση που προκύπτει, κάτι που του δημιουργεί άγχος και πίεση.¹⁰⁹ Αργότερα ο Balzac με το έργο του *Le Pere Goriot*, θα υποστηρίξει ότι η ευτυχία είναι υποκειμενική, επομένως διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο και ολόκληρη η κοινωνική δομή αποκτά την νομιμοποίησή της μέσα από την υποβοήθηση αυτού του σκοπού. Βρισκόμαστε πλέον στο άλλο άκρο του κλασικού μυθιστορήματος, όπου η μονάδα έβρισκε το νόημα της ύπαρξης της, επειδή ταυτιζόταν με το κοινωνικό σύνολο.¹¹⁰

Η αφήγηση στα Bildungsromane είναι προσωπική και υποκειμενική, επομένως έτσι πρέπει να την αντιμετωπίζει ο αναγνώστης του κειμένου και να μην ψάχνει καθολικές αρχές που εφαρμόζονται σε όλους.¹¹¹ Φυσικά εδώ γίνεται λόγος για την πείρα ζωής που έχει ο κάθε άνθρωπος, η οποία κατακτάται σταδιακά και

¹⁰⁸ Travers, ό. π. , σ. 159-160.

¹⁰⁹ Moretti, ό. π. , σ. 115, 117-118.

¹¹⁰ Moretti, ό. π. , σ. 130.

¹¹¹ Moretti, ό. π. , σ. 45.

διαμορφώνει συνεχώς την προσωπικότητά του. Οι διαφορετικές καταστάσεις που βιώνει ο ήρωας και η σημασία που τους επιτρέπει να αποκτήσουν για αυτόν τον καθορίζουν και τον μετασηματίζουν. Ωστόσο ο ίδιος οφείλει να ελέγξει τη φαντασία και τα πάθη του σε αυτή την διαδρομή, αλλιώς θα οδηγηθεί στην καταστροφή ή στον θάνατο, όπως συνέβη τόσο σε ήρωες, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αλλά και σε ηρωίδες του 18^{ου} αιώνα, παράδειγμα στη Lydia Bennet στο έργο *Pride and Prejudice* της Jane Austen ή στη Mignon στο *Wilhelm Meisters Lehrjahre* του Goethe. Στον 19^ο αιώνα οι τάσεις αυτού του είδους αυξάνονται, καθώς οι άνθρωποι ζουν σε βιομηχανοποιημένες κοινωνίες, όπου επικρατεί η μαζικοποίηση και υπερισχύει το συλλογικό πάνω από το ατομικό, δημιουργώντας άγχος και ανασφάλεια. Η καταπίεση του υποκειμενικού οδηγεί τους ήρωες στα μυθιστορήματα της εποχής στην διατάραξη της προσωπικότητας, στην τρέλα ή στον θάνατο.¹¹²

Με την George Eliot και την Jane Austen το μυθιστόρημα διαμόρφωσης στρέφεται ακόμα περισσότερο στη διερεύνηση της υποκειμενικότητας και της διαφορετικότητας του ατόμου. Η επιλογή τους δεν είναι τυχαία, καθώς για τις γυναίκες προτεραιότητα έχει ο καθορισμός του εσωτερικού κόσμου των ηρώων τους και έπειτα η έκφρασή τους στη δημόσια σφαίρα. Όταν η προσωπικότητα του ήρωα και η διαφορετικότητά του σε σχέση με τους άλλους μπαίνει σε πρώτο πλάνο, τότε αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την πραγματικότητα. Σύμφωνα με την Eliot, για να εξελιχθεί το άτομο πρέπει συνεχώς να προοδεύει και αφού προοδεύει η μονάδα, θα προοδεύει και το σύνολο. Οι αρχές που υποστηρίζει είναι εντελώς αντίθετες με εκείνες που πρέσβευε το αγγλικό Bildungsroman της προηγούμενης περιόδου, αφού ο ήρωας δεν είναι πλέον προσκολλημένος στην παιδική πρόσληψη που του απαγορεύει να κοιτάξει μπροστά. Οι επιλογές του είναι ελεύθερες και είναι έτοιμος να δεχτεί τις συνέπειες των πράξεων του και να γνωρίσει ανθρώπους που θα διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωσή του.¹¹³ Στο ίδιο μήκος κύματος σχετικά με τον συνδυασμό ατομικού και κοινωνικού προφίλ, κινήθηκε νωρίτερα και η Jane Austen με το μυθιστόρημα *Mansfield Park* (1814). Η συγγραφέας τάσσεται υπέρ της θέσης «ότι εκείνοι που περιφρονούν τις συμβάσεις [...] εκθέτουν σε σοβαρό κίνδυνο το κύρος της παραδοσιακής κοινωνίας, σε μια στιγμή μάλιστα της

¹¹² Moretti, ό. π. , σ. 46-48.

¹¹³ Moretti, ό. π. , σ. 214-216.

ιστορίας όπου «οι αναταραχές, η αταξία και η απρέπεια» (οι ενοχλητικές παρενέργειες της εντεινόμενης αστικοποίησης στην Αγγλία) συνιστούν πλέον σοβαρότατη απειλή για τη νομιμότητα, την τάξη και την κοινωνική σταθερότητα». ¹¹⁴

Ο ήρωας στα αγγλικά μυθιστορήματα της εποχής ταλανίζεται για το αν θα ακολουθήσει μία συμβατική ζωή ή αν θα επιδοθεί στην αναζήτηση για τον αυτοκαθορισμό του. Ο Goethe είχε επιλύσει αυτό το πρόβλημα «δημιουργώντας την αισθητική» προσέγγιση της «αρμονία της καθημερινότητας», ¹¹⁵ όπου τα δύο άκρα συνέπιπταν. Η Eliot στο έργο της *Middlemarch* δεν συμβιβάζει τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες θέσεις, αλλά δίνει έμφαση στην προσωπική επιλογή, η οποία όμως δεν είναι ασύδοτη. Βάζει την ηρωίδα της να θεωρεί ότι κάθε της απόφαση, έστω και η πιο μικρή, επηρεάζει τους γύρω της, γι' αυτό και θα πρέπει έστω και αργά να κάνει τη σωστή επιλογή. Η εικόνα αυτή δείχνει ότι σε αυτό το στάδιο της συγγραφικής πορείας της Eliot, η κοινωνία και το άτομο δεν έχουν διαχωριστεί ακόμα επίσημα, αλλά δρουν ενιαία. ¹¹⁶ Όταν μάλιστα εμφανιστεί ένα πρόσωπο, το οποίο είναι εντελώς διαφορετικό και αντίθετο προς τις αρχές που υπαγορεύει το σύστημα, τότε αφομοιώνεται. Η πορεία της διαμόρφωσης έρχεται σε αντίθεση με τη ζωή του ήρωα, καθώς καλείται να θυσιάσει κάτι που αγαπάει πολύ. Αν αποφασίσει να κρατήσει εκείνο που αγαπάει, τότε θα στερηθεί το ταξίδι της αναζήτησης. ¹¹⁷ Στο μυθιστόρημα *Middlemarch* η ηρωίδα παραιτείται και νικιέται από τα στερεότυπα, αλλά στα δύο επόμενα μυθιστορήματα της Eliot, *Felix Holt, the Radical* και *Daniel Deronda*, οι πρωταγωνιστές αποφασίζουν να φτάσουν την πορεία διαμόρφωσής τους ως το τέλος και μάλιστα δικαιώνονται για την επιλογή τους, αφού καταλήγουν να είναι και να κάνουν αυτό που τους ταιριάζει και αυτό για το οποίο προορίζονταν. Το λογικό σύμφωνα με τα παραπάνω θα ήταν οι ήρωες να πληρώσουν ένα βαρύ αντίτιμο για την ελεύθερη επιλογή τους, ωστόσο αυτό δεν συμβαίνει, αφού οι επιδιώξεις των ηρώων και της κοινότητας που ζουν συμπύκνουν. Δεν έχουν δηλαδή μεγάλα οράματα, μένουν μέσα στο δικά τους τοπικά όρια

¹¹⁴ Travers, ό. π. , σ. 164.

¹¹⁵ Moretti, ό. π. , σ. 217.

¹¹⁶ Travers, ό. π. , σ. 165.

¹¹⁷ Moretti, ό. π. , σ. 216-221.

δράσης. Η ατομικότητα επομένως νικιέται από το «κοινό καλό» για ακόμα μία φορά.¹¹⁸

Στην Eliot υπάρχει η παιδική οπτική γωνία, όπως υπήρχε και στους προγενέστερους Άγγλους μυθιστοριογράφους, βλέπε Fielding, Scott, Dickens, όμως με μία διαφορά. Ο ήρωας εδώ χρησιμοποιεί τον αυτοσαρκασμό και το χιούμορ για να αντιμετωπίσει τη σκληρή πραγματικότητα. Αντί να μεμψιμοιρεί, επιλέγει ένα παιδικό μέσο, το γέλιο και την κωμική προσέγγιση για να κάνει αυτοκριτική. Αυτή η διαδικασία συνεχίζεται σε όλη την ενήλικη ζωή του, επιτρέποντας του να εξελίσσεται συνεχώς και να εντοπίζει τα λάθη του. Επομένως η ουσία των πραγμάτων δεν βρίσκεται στις πράξεις καθαυτές, αλλά στον τρόπο που τις προσεγγίζει ο ήρωας, καθώς τον κάνουν να βελτιώνεται ηθικά. Αυτή τη θεωρία θα αναπτύξουν στα έργα τους αναλυτικότερα ο Henry James και ο T.S Eliot, βάζοντας σε πρώτο πλάνο τη συνείδηση.¹¹⁹

Παράδειγμα μοντερνιστικού Bildungsroman αποτελεί το *Der Zauberberg* του Thomas Mann. Σύμφωνα με τον Martin Swales, το συγκεκριμένο μυθιστόρημα είναι «ένα Bildungsroman παρωδίας», αφού γκρεμίζει τα κοινώς αποδεκτά παραδοσιακά πρότυπα και στη θέση τους προβάλλει νέα. «Στο τέλος του μυθιστορήματος δεν υπάρχει αρμονία, παρά χάος και βία και από τις απαρχές ο κόσμος στον οποίο «εκπαιδεύεται» ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος, ο Hans Castorp, είναι ψεύτικος, νευρωτικός».¹²⁰ Νεωτερικά Bildungsromane, στα οποία διαγράφεται η γυναικεία φύση και ιδιοσυγκρασία, έγραψε η Virginia Woolf, η Doris Lessing, η Jean Rhys και η Clarice Lispector.¹²¹

Όπως φάνηκε από όσα έχουν ειπωθεί ως τώρα, απαραίτητο στοιχείο για τον αναγνώστη που επιθυμεί να μελετήσει τα μυθιστορήματα διαμόρφωσης είναι να γνωρίζει τι συμβαίνει στην κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας, στην οποία γράφεται το έργο. Πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι αξίες που έχουν οι άνθρωποι και με βάση ποιες αρχές πορεύονται στη ζωή τους (συναισθηματικές, οικονομικές, πολιτικές, νομικές κ.τ.λ.), καθώς τα λογοτεχνικά έργα αποτελούν τον καθρέπτη κάθε κοινωνίας σε μία δεδομένη χρονική στιγμή και ανάλογα με τα εκάστοτε κοινωνικά

¹¹⁸ Moretti, ό. π. , σ. 223-228.

¹¹⁹ Moretti, ό. π. , σ. 221-223.

¹²⁰ Hardin, ό. π. , σ. xxi.

¹²¹ *The Voyage in: Fictions of female development*, επιμέλεια: E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, University Press of New England, London 1983.

πρότυπα κρίνεται και ο ήρωας ως προσωπικότητα, αν αποφασίσει να τα αποδεχτεί ή να τα απορρίψει ή σε ποιον τομέα επιλέγει να επιτύχει. Επιπροσθέτως σημαντικό ρόλο για τη συγγραφή διαδραματίζει το αναγνωστικό κοινό. Αν δηλαδή το έργο απευθύνεται σε νεανικό κοινό, τότε θα δοθεί έμφαση στη φάση της νεότητας, της εφηβείας και στην «προετοιμασία του για το μέλλον». Από την άλλη, αν οι αναγνώστες έχουν διαμορφώσει ήδη τον χαρακτήρα τους, τότε ζητούν από το κείμενο να επιβεβαιώσει τις αποφάσεις που πήραν στο παρελθόν ως σωστές.¹²²

Κλείνοντας και συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, καλό θα ήταν να γίνει μία επισκόπηση των βασικών θεμάτων του Bildungsroman, όπως επίσης και των διαφοροποιήσεών τους ανάλογα με τους συγγραφείς και την εποχή που εκφράζουν. Ο ήρωας στο μυθιστόρημα διαμόρφωσης, όταν φτάσει στη φάση της ωριμότητας και της συνειδητοποίησης έχει δύο επιλογές. Η πρώτη είναι να ενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο και κατ' επέκταση να συρρικνώσει την προσωπική του ελευθερία. Η δεύτερη είναι να έρθει σε ρήξη με το κατεστημένο, προκειμένου να διατηρήσει την ατομικότητά του, αφήνοντας όμως την πορεία εξέλιξής του ημιτελή. Σε αυτή την περίπτωση, όπως συμβαίνει στα έργα του 19^{ου} αιώνα και ακόμα περισσότερο στα μετέπειτα μοντερνιστικά, ο εαυτός γνωρίζει τον διχασμό, αφού καλείται να αντιμετωπίσει ένα κόσμο με πολλές αντιφάσεις που φαντάζει παράλογος. Ο ήρωας μέσα σε αυτό το περιβάλλον αδυνατεί να εκφράσει την υποκειμενικότητά του επιτυχώς. Επομένως, η συνύπαρξη της υποκειμενικότητας και της συλλογικότητας με ίσους όρους είναι δύσκολο να επιτευχθεί.

Η εποχή που ζει ο ήρωας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για τη στάση που κρατάει απέναντι στα πράγματα. Στον 18^ο αιώνα οι αρχές που προέβαλε η κοινωνία τύχαιναν μεγαλύτερης αποδοχής σε σχέση με τον 19^ο και τον 20^ο, όπου οι γρήγοροι ρυθμοί της ζωής δημιούργησαν τον ανταγωνισμό, κάνοντας την κοινωνική ένταξη των ατόμων προβληματική. Εξαιτίας αυτών των συνθηκών οι ήρωες των μυθιστορημάτων αρνούνται να ωριμάσουν, καθώς γι' αυτούς ωρίμανση σημαίνει συμβιβασμός. Το αποτέλεσμα είναι να θυσιάζουν την ευτυχία τους, η οποία πραγματωνόταν στο ιδεαλιστικό γερμανικό Bildungsroman. Ο λόγος είναι ότι η ευτυχία για εκείνους είναι πλαστή, άρα ανούσια. Η σταδιακή πορεία διάπλασης του χαρακτήρα από την παιδική στη νεανική και έπειτα στην ώριμη φάση της ζωής,

¹²² Moretti, ό. π. , σ. 236.

όπως παρουσιάστηκε στα κλασικά Bildungsromane, εγκαταλείπεται και οι ήρωες εμμένουν στο στάδιο της νεότητας, την οποία είναι διατεθειμένοι να κρατήσουν πάση θυσία. Ακριβώς γι' αυτό αρνούνται να κάνουν σκέψεις για το παρόν ή σχέδια για το μέλλον, μένοντας προσκολλημένοι σε αναπολήσεις του παρελθόντος. Στα κλασικά δείγματα του είδους αυτό δεν συμβαίνει, ο ήρωας δίνει νόημα σε κάθε στιγμή της ζωής του.

Το ταξίδι της αναζήτησης μπορεί να λάβει πολλές ερμηνείες. Αρχικά στο κλασικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης ήταν απαραίτητη προϋπόθεση, καθώς θα οδηγούσε τον ήρωα πιο κοντά στην ωρίμανση. Στο αγγλικό – ηθικό μυθιστόρημα η αξία του υποβιβάζεται και χρωματίζεται αρνητικά, ενώ στα νεώτερα έργα δύναται να απουσιάζει, αφού οι ήρωες ζώντας σε μία κοινωνία ανακατατάξεων βιώνουν πολλές και διαφορετικές δοκιμασίες χωρίς να χρειάζεται να ταξιδέψουν.

Διαφορές εντοπίζονται και στην τελική έκβαση των μυθιστορημάτων. Το τέλος των κλασικών μυθιστορημάτων διαμόρφωσης είναι ξεκάθαρο και διδακτικό για τους αναγνώστες. Αντίθετα το τέλος των νεώτερων κειμένων μένει πολλές φορές ανοιχτό, αποτυπώνοντας το αδιέξοδο των ηρώων μέσα στο περιβάλλον που ζουν, αλλά και τις πολλές και διαφορετικές διαδρομές που ενδέχεται να ακολουθήσει η εξέλιξή τους, αφού υπακούουν μόνο στον εαυτό τους και στις παρορμήσεις τους.

Ο αναγνώστης του Bildungsroman οφείλει να έχει υπόψη του ότι ο ήρωας δεν είναι μονοδιάστατος. Έχει πολλούς κοινωνικούς ρόλους να επιτελέσει σε ένα περιβάλλον που επηρεάζει και επηρεάζεται. Ο τρόπος που θα ανταπεξέλθει απέναντι σε αυτούς τους ρόλους δείχνει τον χαρακτήρα του και τον κάνει να ξεχωρίζει απέναντι στους άλλους. Όλα όσα συμβαίνουν στο κείμενο στρέφονται γύρω από αυτό τον «πολυπαραδειγματικό χαρακτήρα» και φυσικά γύρω από το γεγονός που είναι μείζονος σημασίας για αυτόν, για παράδειγμα μία ερωτική σχέση ή μία ιδεολογία κ.τ.λ. , δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο την πλοκή του έργου.¹²³ Διαβάζοντας ο αναγνώστης μπορεί να συναντήσει αρκετά επεισόδια των έργων, τα οποία φαίνονται ανούσια και δευτερεύοντα, όμως ο κεντρικός ήρωας είναι εκείνος που τα νοηματοδοτεί και τους δίνει αξία.

¹²³ Moretti, ό. π. , σ. 42-43.

Τα μυθιστορήματα διαμόρφωσης, εκτός από το τερπνό, στοχεύουν και στο ωφέλιμο. Ο κάθε συγγραφέας, ανάλογα από ποια σκοπιά βλέπει και αντιλαμβάνεται τα πράγματα, επιθυμεί μέσα από τα γραφόμενά του να διδάξει τους αναγνώστες. Ένα μεγάλο μέρος των Bildungsromane καλύπτουν περιόδους, όπου εξελίσσονται κρίσιμα ιστορικά γεγονότα. Ο αναγνώστης ενημερώνεται για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, τις αντιξοότητες και τον αγώνα του ατόμου να διατηρήσει και να εξελίξει την υπόστασή του μέσα σε δύσκολες χρονικές περιόδους.¹²⁴

¹²⁴ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 82-83.

Το ελληνικό Bildungsroman

Στον ελληνικό χώρο το χρονικό σημείο που αποτέλεσε το έναυσμα για τη διερεύνηση της υποκειμενικότητας και της ατομικής εξέλιξης εντοπίζεται στη δεκαετία του 1930. Εμβληματικό κείμενο της νέας αυτής τάσης αποτελεί το μυθιστόρημα *Αντρέας Δημακούδης* (1935) του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη.¹²⁵ Ο λόγος που η συγκεκριμένη περίοδος ευνόησε την ενασχόληση με τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου δικαιολογείται «από τη μία πλευρά» μετά την «αυξανόμενη έμφαση στην αυτονομία του εγώ, που ευνοείται από την άνοδο της ψυχανάλυσης και τη διάδοση αφηγηματικών τρόπων όπως ο εσωτερικός μονόλογος ή η ημερολογιακή γραφή, ενώ, από την άλλη, η ιστορικότητα του εγώ εδραιώνεται μέσα από τις έννοιες της παράδοσης, της γενιάς και αργότερα της ελληνικότητας».¹²⁶ Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η τάση αυτή άλλαξε και οι συγγραφείς άρχισαν να προσανατολίζονται σε μία κοινωνική και πολιτική γραφή, προβάλλοντας το εθνικό και συλλογικό, αφήνοντας στην άκρη την ατομικότητα. Εξαίρεση αποτελούν κάποιοι συγγραφείς, οι οποίοι καλλιέργησαν μία πιο προσωπική, ποιητική γραφή.¹²⁷

Έργα που συγκεντρώνουν ορισμένα από τα χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων διαμόρφωσης, όπως παρουσιάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα για το είδος του Bildungsroman, είναι: *Ο Απόγονος* (1935) του Θανάση Πετσάλη Διομήδη, η *Eroica* (1938) του Κοσμά Πολίτη, *Ο Λεωνής* (1940) του Γιώργου Θεοδοκά, το *Προμήνυμα* (1943) του Αντώνη Βουσβούνη, η *Αιολική γη* (1943) του Ηλία Βενέζη, το *Ταξίδι με τον έσπερο* (1946) του Άγγελου Τερζάκη και *Τα Ψάθινα καπέλα* (1946) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη.¹²⁸

Στα συγκεκριμένα έργα επικρατεί μία ευχάριστη ατμόσφαιρα. Οι ήρωες γνωρίζουν τον έρωτα, ζουν κοντά στη φύση και έρχονται σε επαφή με τις διαφορετικές όψεις της ζωής. Ο έρωτας αποτελεί μία έκφραση της ατομικότητας του πρωταγωνιστή, ενώ παράλληλα μέσω αυτού επιβεβαιώνει το εγώ του. Ο θάνατος από την άλλη, ευρισκόμενος στον αντίποδα του έρωτα, είναι εκείνος που τον προσγειώνει στην

¹²⁵ Τζιόβας, ό. π. , σ. 92.

¹²⁶ Τζιόβας, ό. π. , σ. 93.

¹²⁷ Τζιόβας, ό. π. , σ. 94-98.

¹²⁸ Απόστολος Σαχίνης, *Η Σύγχρονη Πεζογραφία μας*, τρίτη έκδοση, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 13.

σκληρή πραγματικότητα και τον βοηθάει να εγκαταλείψει την παιδική οπτική, προκειμένου να ωριμάσει.¹²⁹ Απουσιάζουν οι έντονοι προβληματισμοί και οι σύνθετες φόρμες, ενώ η αφήγηση αποκτά ποιητικούς και μουσικούς τόνους, βλέπε *Eroica* (1938) του Κοσμά Πολίτη. Ο Απόστολος Σαχίνης πιστεύει ότι όσα από αυτά τα έργα δίνουν έμφαση στην ανέμελη παιδική και εφηβική ηλικία είχαν ως πρότυπο τους τον *Grand Meaulnes* του Alain – Fournier, ενώ όσα παρουσιάζουν την απότομη είσοδο του παιδιού στο χώρο των ενηλίκων είχαν ως πρότυπό τους το «ρεαλιστικό μυθιστόρημα της ηλικίας αυτής», όπως το χαρακτηρίζει ο Σαχίνης, το *Le diable au corps* του Raymond Radiguet.¹³⁰ Με τον χαρακτηρισμό «ρεαλιστικό μυθιστόρημα» προφανώς δηλώνει τη διάσταση του εφηβικού μυθιστορήματος από το κατεξοχήν μυθιστόρημα διαμόρφωσης.¹³¹ Ο μελετητής θεωρεί ότι στις ξένες λογοτεχνίες οι συγγραφείς καταπιάστηκαν με αυτό το είδος μυθιστορήματος, επειδή τους επέτρεπε να ξεφύγουν από το σκληρό και επίπονο παρόν και να γυρίσουν πίσω στο ξέγνοιαστο παρελθόν, το οποίο ακριβώς επειδή έχει παρέλθει είναι πλέον ωραιοποιημένο. Αναζητούν στον «χαμένο χρόνο» ένα καταφύγιο για την ψυχή τους. Κάποιοι από τους συγγραφείς μάλιστα επιθυμούν μέσα από αυτή την επιστροφή τους στα περασμένα να εξετάσουν επιστημονικά και ψυχαναλυτικά τη διαδικασία μαθητείας.¹³² Σχετικά με την ελληνική πεζογραφία, ο Σαχίνης δέχεται ότι οι λογοτέχνες επιθυμούσαν να απομακρυνθούν από την αναπαράσταση της σύγχρονης και επίπονης πραγματικότητας,¹³³ αλλά υποστηρίζει ότι δεν ήταν μόνο αυτός ο λόγος. Παραθέτω τα λόγια του: «Οι νέοι πεζογράφοι μας στράφηκαν προς την εφηβική ηλικία παρακινημένοι κατά κύριο λόγο από το υποκειμενικό που τους πίεζε την ψυχή, αφού δεν είχαν πάντα τις δυνατότητες ιδιοσυγκρασίας που θα τους επέτρεπαν να αξιοποιήσουν το αντικειμενικό»,¹³⁴ ήταν δηλαδή κατά την άποψή του λόγοι συναισθηματικοί που τους οδήγησαν σε αυτή την κατεύθυνση, καθώς δεν ήταν σε θέση να προσεγγίσουν αντικειμενικά και ολοκληρωμένα την πραγματικότητα, όπως συνέβη με τους ξένους λογοτέχνες πριν στραφούν στα

¹²⁹ Αγγέλα Καστρινάκη, *Οι περιπέτειες της νεότητας: Η άνθηση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 22-43.

¹³⁰ Σαχίνης, *Η Σύγχρονη Πεζογραφία μας*, ό. π. , σ. 14-16.

¹³¹ Το θέμα αυτό συζητείται αναλυτικά παρακάτω στην εργασία, σ. 40-46.

¹³² Σαχίνης, *Η Σύγχρονη Πεζογραφία μας*, ό. π. , σ. 9-11.

¹³³ Σαχίνης, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 10.

¹³⁴ Σαχίνης, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 13.

μυθιστορήματα διαμόρφωσης. Ωστόσο ο βασικός λόγος για αυτή τη στροφή, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, ήταν η τάση «φυγής» που χαρακτήριζε τους πεζογράφους.

Μετά το τέλος του Πολέμου η ανάγκη να εκφραστούν τα δεινά γεγονότα που στιγμάτισαν την Ελλάδα ήταν επιτακτική. Τα λογοτεχνικά κείμενα που έκαναν την εμφάνισή τους, γραμμένα τόσο από άντρες όσο και από γυναίκες, ήταν λιγότερο ή περισσότερα δουλεμένα ως προς την τεχνική τους, αλλά αυτό ήταν αδιάφορο. Εκείνο που απαιτούσε η συγκεκριμένη χρονική στιγμή ήταν να αποτυπωθεί η εικόνα του Πολέμου και οι συνέπειές του με οποιοδήποτε τρόπο. Τα κείμενα αυτά κάνουν την εμφάνισή τους στο μέσο διάστημα της Κατοχής, όταν οι Έλληνες ξεκινούν να αντιστέκονται ενάντια στον καταπιεστικό ζυγό και κορυφώνονται μετά την Απελευθέρωση.¹³⁵ Έχουν πρωταγωνιστές, οι οποίοι εκφράζουν τις εμπειρίες που έζησαν κατά τη διάρκεια του Πολέμου και της Κατοχής, χωρίς να δίνεται έμφαση στην ατομικότητα και στο υποκειμενικό στοιχείο.¹³⁶ Οι πεζογράφοι επιθυμούσαν να εκφράσουν όλα όσα βίωσαν. «Δεν βλέπουμε δηλαδή συγγραφείς να μεταφέρουν στο κείμενό τους ζητήματα που τα βλέπουν σαν αντικείμενα προς επεξεργασία και προβολή, αλλά συγγραφείς που πάσχουν από την ανάγκη να εκφράσουν πράγματα που τους έχουν «κάψει»».¹³⁷

Πλάι όμως σε αυτούς τους συγγραφείς, υπάρχουν και εκείνοι που καταπιάνονται με θέματα πιο προσωπικά,¹³⁸ τα οποία αφορούν τα παιδικά τους χρόνια και τον γενέθλιο τόπο τους, καταφεύγοντας σε νοσταλγικές ή ρεμβαστικές αφηγήσεις.¹³⁹ «Εξυμνείται η μοναξιά και κύρια επιδίωξη γίνεται η «γαλήνη»», ενώ συναντάται «ιδιαίτερη επιμονή σε θέματα αυτοαναφορικά: ο καλλιτέχνης και το έργο του».¹⁴⁰ Τέτοια αυτοαναφορικά έργα είναι: η *Έκσταση* (1943) και το *Οι κερασιές θ' ανθίσουν και φέτος (Περαϊκά Γράμματα 1943, σε συνέχειες)* του Μενέλαου Λουντέμη, η *Λειτουργία σε λα ύφεις* (1943) του Μ. Καραγάτση, η «Σφίγγα» (*Διηγήματα σε πρώτο πρόσωπο*, 1943) του Κίμωνα Λώλου, *Ο Άγιος Αντώνιος* (1944) του Αντώνη

¹³⁵ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 20-21.

¹³⁶ Καστρινάκη ό. π. , Στο ίδιο, σ. 20-21, 196-197.

¹³⁷ Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος, «Συζήτηση για τη Μεταπολεμική Πεζογραφία», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Η', Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ. 364. (α' έκδοση: Διαβάζω, τχ. 5-6, Νοέμβριος '76 – Φεβρουάριος του '77).

¹³⁸ Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος, ό. π. , σ. 356.

¹³⁹ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 67-87.

¹⁴⁰ Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 20.

Βουσβούνη, «Το γεφύρι της Άρτας» (Θέατρο, 1944) του Θεοδοκά κ.α.¹⁴¹ Πολλά από αυτά τα έργα θυμίζουν τα αντίστοιχα ηθογραφικά, καθώς η επαφή με τη φύση, τα ήθη και τα έθιμα της επαρχίας είναι έντονη. Επιπροσθέτως πριμοδοτείται ο χώρος του ασυνείδητου και της εσωτερικότητας, ενώ η πραγματικότητα ερμηνεύεται μέσα από υποκειμενικές θεωρήσεις. Η τάση «φυγής», όπως αναφέρεται συχνά, από την εφιαλτική και επίπονη πραγματικότητα ή αλλιώς, όπως την ονομάζει η Καστρινάκη, «η ανάγκη προσαρμογής»,¹⁴² στην οποία προσμετρούνται έργα όπως: η ποιητική – λυρική γραφή της Μόνας Μητροπούλου στη συλλογή *Το σπίτι με τον κορυδαλλό* (1944), το *Γαλαξίδι* (1947) και ο *Σκελετόβραχος* (1949) της Εύας Βλάμη, η *Πλατεία Θησείου* (1947) της Τατιάνας Γκρίτση - Μιλλιέξ, *Το βιβλίο της χαράς* (1947) της Γαλάτειας Σαράντη, διάφορα διηγήματα του Σπύρου Πλασκοβίτη, *Η Παλιά αυλή* (1948) του Κώστα Χατζηαργύρη, η *Μεθυσμένη Πολιτεία* (1948) του Σωτήρη Πατατζή και φυσικά *Τα δέντρα* (1945) και *Τα Ψάθινα καπέλα* (1946) της Λυμπεράκη, όπως επίσης το *Contre – Temps* (1947) και το *Τσίρκο* (1950) της Κρανάκη,¹⁴³ δεν σχετίζεται αποκλειστικά και μόνο με γυναίκες λογοτέχνες, οι οποίες πολύ συχνά συνδέονται με την εσωτερική και προσωπική αφήγηση, την έμφαση στον υποκειμενισμό και τις ψυχολογικές διαδικασίες. Ο παραπάνω διαχωρισμός των θεματικών στα λογοτεχνικά έργα ανάλογα με το φύλο δεν αποτελεί «αξιολογική διάκριση».¹⁴⁴ Αντίστοιχα υπάρχουν και άντρες συγγραφείς που στα κείμενά τους συναντώνται τα παραπάνω χαρακτηριστικά, όπως του Άλκη Αγγελόγλου, του Αστέρη Κοββατζή, του Τάσου Αθανασιάδη και του Βάσου Βασιλείου.¹⁴⁵

Τέλος υπάρχει και μία τρίτη κατηγορία συγγραφέων, είναι εκείνοι που συνεχίζουν να εκδίδουν τα λογοτεχνικά έργα που είχαν γράψει πριν τον Πόλεμο ή να γράφουν στο ίδιο κλίμα με πριν σαν να μην έχει μεσολαβήσει τίποτα, όπως: ο Στρατής Μυριβήλης, ο Μ. Καραγάτσης, ο Γιάννης Σφακιανάκης ή ο Νίκος Καζαντζάκης.¹⁴⁶

¹⁴¹ Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 87-91.

¹⁴² Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 20.

¹⁴³ Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι» (διάλεξη), στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Η', Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ. 387. (α' έκδοση: *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 55, Απρίλιος-Ιούνιος 1988).

¹⁴⁴ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εισαγωγή», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Α', Σοκόλης, Αθήνα 1988, σ. 79.

¹⁴⁵ Αργυρίου, ό. π. , σ. 44-45.

¹⁴⁶ Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος, ό. π. , σ. 349.

Να σημειωθεί ότι εκτός από την ανάγκη των παραπάνω συγγραφέων να ξεφύγουν από την άσχημη πραγματικότητα υπάρχουν και άλλοι λόγοι που δικαιολογούν τη στροφή στην ατομικότητα. Καταρχήν δεν είχε μεσολαβήσει ο απαιτούμενος χρόνος ανάμεσα στα τραγικά γεγονότα του Πολέμου και στο τότε σύγχρονο παρόν, ώστε να μετατραπεί η «εμπειρία» σε «βίωμα», για να μπορέσουν να το εκφράσουν. Όλα ήταν ακόμα πολύ νωπά. Επιπροσθέτως η λογοκρισία της εποχής τους απέτρεπε από το να γράψουν ελεύθερα όσα σκέφτονταν,¹⁴⁷ τόσο στην περίοδο της Κατοχής όσο και μετέπειτα σε εκείνης του Εμφυλίου.¹⁴⁸ Πιο συγκεκριμένα, «η μεταπελευθερωτική ελληνική πραγματικότητα είχε γίνει εξαιρετικά δυσάρεστη. Ήταν γεμάτη αγκάθια. Οι πεζογράφοι μας (εκτός από πέντε έξι, Χατζής, Λουντέμης, Κορνάρος, Φωτιάδης, που είχαν τοποθετηθεί ανοιχτά κι ήταν αποφασισμένοι να εκτεθούν σε διώξεις) δεν είχαν καμιά διάθεση να κυνηγηθούν από το μεταπελευθερωτικό καθεστώς, ούτε πάλι να έρθουν σε αντίθεση με την τερατωδώς διωκόμενη, αλλά εξαιρετικά επιθετική και μισαλλόδοξα φανατισμένη Αριστερά. Ο εμφύλιος πόλεμος, που ακολούθησε, χειροτέρεψε ακόμα περισσότερο τα πράγματα».¹⁴⁹ Κυρίως όμως η στάση τους εκπορευόταν από τη συνειδητή τους επιλογή να αγνοήσουν τη σκληρή πραγματικότητα, αφού δεν ήταν ακόμα σε θέση να τη διαχειριστούν.¹⁵⁰

Η Τατιάνα Γκρίση – Μιλλιέξ, η οποία καταθέτει την άποψή της για τους συγγραφείς της εσωτερικότητας επισημάνει ότι: «η ανθρώπινη ψυχή, αμέσως μετά τον πόλεμο και τη φρίκη του Εμφυλίου που συνεχιζόταν, λαχταρούσε ν' αναγνωρίσει, μέσω της τέχνης, ό,τι στερήθηκε: Τα βίαια απωθημένα αισθήματα, τα οικεία αντικείμενα και τους χώρους, τη συντήρηση των περασμένων καλών ημερών, την καταφυγή στη χλωρή περιοχή της παιδικής ηλικίας και τη γεύση της καθημερινότητας που τόσο βάρβαρα είχε εκτραπεί».¹⁵¹

Το κατεξοχήν μυθιστόρημα διαμόρφωσης που ανταποκρίνεται στην τάση «φυγής» είναι *Τα Ψάθινα Καπέλα* (1946) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Διαφέρει από τα προηγούμενα μυθιστορήματα διαμόρφωσης, αφού η προσοχή στρέφεται στα απλά,

¹⁴⁷ Αργυρίου, ό. π. , σ. 50.

¹⁴⁸ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 25-28, 58-60.

¹⁴⁹ Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος, ό. π. , σ. 356-357.

¹⁵⁰ Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος, ό. π. , σ. 362.

¹⁵¹ Αλέξανδρος Αργυρίου, Αλέξανδρος Ζήρας, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Κώστας Κουλουφάκος, «Συζήτηση για τη Μεταπολεμική Πεζογραφία», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Α', Σοκόλης, Αθήνα 1988, σ. 373.

καθημερινά, όμορφα πράγματα της ζωής και στην προοπτική για ένα ελπιδοφόρο μέλλον, αποφεύγοντας τα κρίσιμα συμβάντα, όπως την εμπόλεμη κατάσταση, τις δυσκολίες στις ανθρώπινες σχέσεις, τη θέση της γυναίκας.¹⁵²

Τα Ψάθινα καπέλα συγκεντρώνουν ορισμένα βασικά κοινά στοιχεία με τα μυθιστορήματα εφηβείας που προηγήθηκαν. Και εδώ υπάρχει η παρουσία της φύσης, ο έρωτας και η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, ενώ δεν υπάρχει καμία ιστορική αναφορά. Η διαφορά έγκειται στο ότι εδώ οι ηρωίδες είναι γυναίκες και όχι άντρες.¹⁵³ Ως προς το είδος, εκτός από Bildungsroman μπορεί να χαρακτηριστεί και Künstlerroman, καθώς μέσα στο κείμενο ο αναγνώστης παρακολουθεί την αφηγήτρια να συνειδητοποιεί και να καλλιεργεί σταδιακά την καλλιτεχνική της φύση. «Επομένως *Τα Ψάθινα Καπέλα* ασχολούνται και με τα δύο, με την ανάπτυξη προς την ωριμότητα των γυναικών ως γυναικών και με την εξέλιξη της Κατερίνας ως συγγραφέα».¹⁵⁴

Το 1994 η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου σε άρθρο της στο περιοδικό *Εντευκτήριο* μίλησε για το είδος του Bildungsroman, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. Σύμφωνα με την άποψή της, το μυθιστόρημα εφηβείας δεν πρέπει να ταυτίζεται με το Bildungsroman, καθώς στόχος του δεύτερου είναι η ολοκληρωτική και πολύπλευρη διαμόρφωση της ταυτότητας του ήρωα. Αντίθετα τα μυθιστορήματα εφηβείας επικεντρώνονται στις περιπέτειες της νεανικής ηλικίας και οι ήρωες τους δεν αναλώνονται σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα.¹⁵⁵ Τα μυθιστορήματα εφηβείας επομένως αποτελούν μία έκφανση του μυθιστορήματος διαμόρφωσης, αλλά δεν είναι τα πιο αντιπροσωπευτικά, καθώς αναλώνονται μόνο στην απόλαυση της νεανικής ηλικίας χωρίς να οδεύουν στην πνευματική τελείωση των ηρώων τους. Εξαιρεση από αυτό το γενικό κανόνα αποτελούν δύο έργα της εποχής αυτής, το καθένα για τους λόγους του. Το πρώτο είναι οι *Παραστρατημένοι* (1935) της Λιλίκας Νάκου και το δεύτερο είναι ο *Λεωνής* (1940) του Γιώργου Θεοδοκά. Στο πρώτο έργο η συγγραφέας πρωτοπορεί, αφού βάζει την πρωταγωνίστρια, την Αλεξάνδρα, να ολοκληρώνει τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της, ορθώνοντας

¹⁵² Georgia Farinou – Malamatarī, "The novel of adolescence written by a woman: Margarita Limberaki", στο *The Greek Novel AD 1 - 1985*, edited by Roderick Beaton, Croom Helm, London 1988, σ. 108-109.

¹⁵³ Farinou – Malamatarī, ό. π. , σ. 103-104.

¹⁵⁴ Farinou – Malamatarī, ό. π. , σ. 105.

¹⁵⁵ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 75, 80.

το ανάστημά της απέναντι σε μία κοινωνία που είναι φτιαγμένη σύμφωνα με περιοριστικά πρότυπα. Βρίσκει τι είναι αυτό που τη γεμίζει, η μητρότητα δηλαδή, και στηρίζει την επιλογή της χωρίς φόβο. Γενικότερα στα έργα της Νάκου αποτυπώνεται η τυπική πορεία διαμόρφωσης του κεντρικού προσώπου, το οποίο ξεκινάει από την παιδική ηλικία και περνάει μέσα από πολλές δοκιμασίες, φτάνοντας εν τέλει στην ωριμότητα. Μάλιστα είναι μία από τις πρώτες γυναίκες πεζογράφους στην Ελλάδα, η οποία τολμάει να εκφράσει δημόσια τις απόψεις της στο χώρο της συγγραφής, ένα χώρο που ήταν ως επί το πλείστον ανδροκρατούμενος.¹⁵⁶ Στο δεύτερο έργο, τον *Λεωνή*, έντονος είναι ο ιστορικός περίγυρος και οι συνέπειές του, οι οποίες αποτυπώνονται πάνω στον ήρωα. Κάτι άλλο που καθιστά το κείμενο Bildungsroman είναι ότι ο Λεωνής ακολουθώντας μία μακρά πορεία ζωής διαμορφώνεται μέσα από τις επιλογές του και βρίσκει γέφυρες για να επικοινωνήσει το ατομικό με το συλλογικό.¹⁵⁷

Τη διάσταση ανάμεσα στα μυθιστορήματα εφηβείας και τα μυθιστορήματα διαμόρφωσης συζητάει το 1995 και η Αγγέλα Καστρινάκη στο βιβλίο της με τίτλο: *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*. Σύμφωνα με την άποψή της, στα πρώτα παρουσιάζεται η εισαγωγή του νέου στον κόσμο των ενηλίκων μέσα από καθημερινές εμπειρίες, όπως ο έρωτας ή ο θάνατος και μέσα από την επαφή του με τη φύση, βλέπε *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. Σε αυτά μπορούν να πρωταγωνιστούν παραπάνω από ένας ήρωες, ενώ το διάστημα εξέλιξης της ιστορίας είναι σύντομο. Αντίθετα τα δεύτερα ασχολούνται με τη σφαιρική διαδικασία εξέλιξης του ήρωα και τη διαδικασία ένταξής του στο περιβάλλον των ενηλίκων μέσα από ποικίλες περιπέτειες, οι οποίες καθορίζουν και διαμορφώνουν τον ήρωα ως άνθρωπο, βλέπε *Λεωνή* και από γυναικεία την *Ξεπάρθβενη* της Νάκου και τις *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη. Εδώ τα μυθιστορήματα επικεντρώνονται σε ένα πρόσωπο και όλα τα άλλα υποβοηθούν και φωτίζουν την εξέλιξή του.¹⁵⁸ Ανάμεσα στα δύο είδη η ερευνήτρια τοποθετεί το «αφήγημα για τη νεότητα». Αυτά τα αφηγήματα είναι δυνατόν να εστιάζουν σε περισσότερους από ένα ήρωες, οι οποίοι δρουν παράλληλα, ο χρόνος εξέλιξης είναι σύντομος και η

¹⁵⁶ Deborah Tannen, *Mothers and Daughters in the Modern Greek Novels of Lilika Nakos*, Gordon and Breach Science Publishers Ltd, Great Britain 1979, σ. 205.

¹⁵⁷ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 80-81.

¹⁵⁸ Καστρινάκη, *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, ό. π. , σ. 30-31.

ουσία τους εντοπίζεται στη «σύγκρουση» και όχι στη σταδιακή «διαμόρφωση». Σε αυτά η νέα γενιά παρουσιάζεται μέσα από την αντιπαράθεση της ιδεολογίας της με το κοινωνικό και πολιτικό κατεστημένο. Τα θέματα που απασχολούν τα μυθιστορήματα εφηβείας, εδώ περνούν σε δεύτερο πλάνο. «Τα μεν [μυθιστορήματα εφηβείας] διαδραματίζονται στη φύση και ασχολούνται με τις εμπειρίες, τα δε [αφηγήματα για τη νεότητα] στην πόλη και ασχολούνται με τις ιδέες».¹⁵⁹ Μάλιστα είναι δυνατόν σε ένα κείμενο να συνυπάρχουν δύο είδη γραφής. Ως παράδειγμα συνδυασμού δύο ειδών, η Καστρινάκη εξετάζει την *Αστροφεγγιά* (1945) του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, αφήγημα «που ξεκινά με τα δεδομένα μυθιστορήματος διαμόρφωσης και στην πορεία εξελίσσεται σε μυθιστόρημα για τη νέα γενιά».¹⁶⁰

Στην ελληνική πεζογραφία υπήρξαν κάποια πρώιμα έργα, τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν ως «εκδοχές» του είδους του Bildungsroman. Στα κείμενα αυτά εκφράζονταν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής του νεοσύστατου κράτους, καθώς ήταν επιτακτική η ανάγκη να οριστεί. Κύριος προβληματισμός τους είναι η εθνική και γλωσσική παιδεία των νέων. Ανάμεσα σε αυτούς τους συγγραφείς ήταν ο Ίωνας Δραγούμης, η Πηνελόπη Δέλτα, η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, ο Ιωάννης Κονδυλάκης, η Κατίνα Παππά, η Έλλη Αλεξίου, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και ο Ηλίας Βενέζης. Οι ήρωες των συγκεκριμένων έργων δεν χρειαζόταν να προβούν στο ταξίδι αναζήτησης, καθώς η σύγχρονη κοινωνία που ζούσαν τους παρείχε όλες εκείνες τις δοκιμασίες που θα έπρεπε να περάσουν για να διαμορφώσουν την ταυτότητά τους.¹⁶¹

Το κλίμα του γερμανικού μυθιστορήματος διαμόρφωσης πέρασε και στην ελληνική λογοτεχνία μέσα από Έλληνες λόγιους που μελέτησαν τα αντίστοιχα γερμανικά έργα. Αυτοί ήταν ο Αλέξανδρος Δελμούζος, ο κριτικοί Γιάννης Αποστολάκης και Φώτος Πολίτης και τέλος ο Νίκος Καζαντζάκης.

Εκτός από τα μυθιστορήματα εφηβείας και τα μυθιστορήματα διαμόρφωσης που ανταποκρίνονται στα ευρωπαϊκά πρότυπά τους, υπήρξε μία ακόμα τάση στο ελληνικό Bildungsroman, με εκπρόσωπους τον Κώστα Παρορίτη, τον Πέτρο Πικρό,

¹⁵⁹ Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 31.

¹⁶⁰ Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 32.

¹⁶¹ Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 79.

τον Δημοσθένη Βουτυρά, τον Γιώργο Δενδρινό και τον Μενέλαο Λουντέμη. Οι συγγραφείς αυτοί έχοντας υπόψη τους αναγνώσματα όπως το: *The Adventures of Tom Sawyer* και το *The Adventures of Huckleberry Finn* του Marc Twain ή έργα του Knut Hamsun, εμπνεύστηκαν για ένα άλλο τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας, έξω από τα συνηθισμένα όρια της λογικής και της καλαισθησίας, σε παρακμιακά περιβάλλοντα. Οι ήρωες μέσα από τις περιπλανήσεις τους ζητούν να γνωρίσουν και να βιώσουν την αλήθεια για τη ζωή. «Τους ενδιαφέρει η τέχνη ως ζωή και η ζωή ως τέχνη, γιατί έχουν αντιληφθεί τη δύναμη της γλώσσας, ότι συνεπώς τη ζωή μας διαμορφώνουν οι μεταφορές μας και οι συμβολισμοί μας».¹⁶²

Τα κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά πρότυπα που ισχύουν σε κάθε εποχή επηρεάζουν τους συγγραφείς, όπως και στα ευρωπαϊκά Bildungsromane, καθώς εκείνες οι αρχές είναι που διαμορφώνουν τον ήρωα του έργου, ανάλογα με το αν τις ακολουθεί ή αν τις απορρίπτει. Δύο χαρακτηριστικά μυθιστορήματα διαμόρφωσης με ήρωες, οι οποίοι έζησαν κάτω από τη βαριά δύναμη της ιστορίας ή τον περιορισμό των κοινωνικών προτύπων είναι όπως αναφέρθηκε ο *Λεωνής* (1940) του Γιώργου Θεοτοκά και ο *Ήλιος του θάνατου* (1959) του Παντελή Πρεβελάκη.¹⁶³ Το πρώτο κατηγοριοποιείται ως Bildungsroman, αφού υπάρχει η διαμόρφωση της προσωπικότητας του ήρωα μέσα στην ταραχώδη εποχή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της Μικρασιατικής Καταστροφής, αλλά και ως Künstlerroman, αφού ο ήρωας έχει καλλιτεχνικές ανησυχίες, επιθυμεί να γίνει ζωγράφος, καθώς νιώθει ότι μέσα από την τέχνη απελευθερώνεται.¹⁶⁴ Ο Γιωργάκης, ο πρωταγωνιστής στο έργο του Πρεβελάκη, είναι όπως και ο Λεωνής ένα πρόσωπο που ζει σε μία αβέβαιη ιστορική περίοδο. Δοκιμάζεται καθημερινά και ωριμάζει βιώνοντας τον έρωτα, την απώλεια, τον θάνατο και επηρεαζόμενος από τα ήθη και τις παραδόσεις που προβάλλει η κοινότητα που ζει.¹⁶⁵ Ο ήρωας ωστόσο δεν επηρεάζεται ιδιαίτερα από τον ιστορικό παράγοντα, ενώ η έμφαση δίνεται περισσότερο στους δεσμούς που δημιουργεί με τους άλλους ανθρώπους, παρά στον περίγυρο της εποχής του και στην καθεαυτό διαμόρφωσή του. Η προσοχή στρέφεται στην επίδραση που έχουν οι άλλοι πάνω του, ενώ αντίθετα ο Λεωνής, όσο και αν επηρεάζεται από την

¹⁶² Αμπατζοπούλου, ό. π. , σ. 81-82.

¹⁶³ Τζιόβας, ό. π. , σ. 221-224.

¹⁶⁴ Τζιόβας, ό. π. , σ. 236-237.

¹⁶⁵ Τζιόβας, ό. π. , σ. 253-254.

ιστορία, σε πρώτο πλάνο μένει εκείνος και η διάπλαση του χαρακτήρα του.¹⁶⁶ Και στα δύο πεζογραφήματα η διαμόρφωση των ηρώων δεν είναι αποτέλεσμα της προσωπικής τους βούλησης, αφού ο περίγυρός τους, ο οποίος παίρνει τη μορφή του πεπρωμένου τους¹⁶⁷ φαίνεται να τους καθορίζει. Στην πρώτη περίπτωση είναι ο ιστορικός¹⁶⁸ και στη δεύτερη ο κοινοτικός.¹⁶⁹ «Κερδίζουν όμως σε αυτογνωσία ή ηθική και πνευματική ελευθερία».¹⁷⁰ Ο Δημήτρης Τζιόβας θεωρεί ότι αυτά τα μυθιστορήματα δεν ανήκουν ξεκάθαρα στο είδος του Bildungsroman. Ο λόγος είναι ότι και στα δύο η ατομικότητα υποβιβάζεται και οι ήρωες δεν εξελίσσονται αυτόβουλα σε αυτό που είναι, ώστε να φτάσουν τη διαμόρφωσή τους εκεί που αυτοί επιθυμούν.¹⁷¹

Ο λόγος που στην Ελλάδα δεν αναπτύχθηκε το Bildungsroman με την τυπική του μορφή είναι ότι στην εποχή που γράφονται τα συγκεκριμένα έργα (πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα), υπαγορευόταν από την κοινωνία η πίστη σε συλλογικές αρχές, όπως το έθνος, η οικογένεια, τα ήθη, το κράτος, σε βάρος της υποκειμενικότητας.¹⁷² Η Αγγέλα Καστρινάκη έχει υποστηρίξει ότι οι λόγοι που δεν ευνόησαν την ολοκληρωτική ανάπτυξη του είδους στον ελληνικό χώρο ήταν: Πρώτον, «η λιγότερη θεσμοθετημένη καταπίεση» που υπάρχει στην Ελλάδα σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες από τις αρχές που έχουν δύναμη και εξουσία πάνω στο άτομο. Αυτές είναι: η εκκλησία, η οικογένεια, το σχολείο. Δεύτερον, η υποβίβαση της ατομικότητας και κατ' επέκταση η πίστη σε συλλογικές αξίες και τρίτον η απουσία αριστοκρατικού πολιτεύματος, το οποίο είναι απαραίτητο για να έρθουν αντιμέτωποι οι ήρωες, ώστε να καθορίσουν τον εαυτό τους.¹⁷³

Στα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης συναντάται η αναζήτηση και ο καθορισμός του εαυτού, ενώ ελάχιστες φορές αυτό συνδυάζεται με ιδεολογικά κριτήρια. Εξάιρεση αποτελεί ο *Εικοστός αιώνας* (1946) της Μέλπωσ Αξιώτη, ενώ *Η Αρχαία σκουριά* (1979) της Μάρως Δούκα και *Η Αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα*

¹⁶⁶ Τζιόβας, ό. π. , σ. 257, 260.

¹⁶⁷ Τζιόβας, ό. π. , σ. 276.

¹⁶⁸ Τζιόβας, ό. π. , σ. 240-244, 249-252.

¹⁶⁹ Τζιόβας, ό. π. , σ. 271.

¹⁷⁰ Τζιόβας, ό. π. , σ. 224.

¹⁷¹ Τζιόβας, ό. π. , σ. 273.

¹⁷² Τζιόβας, ό. π. , σ. 280-281.

¹⁷³ Αγγέλα Καστρινάκη, «Νεαροί καλλιτέχνες στην ελληνική πεζογραφία: Η κουλτούρα του εγωτισμού και κάποιες «ελλείψεις»», στο *Οι χρόνοι της ιστορίας*, Ιστορικό Αρχείο Νεολαίας, Αθήνα 1998, σ. 253-263.

(1987) της Άλκης Ζέη, συνδύασαν το ατομικό με το πολιτικό.¹⁷⁴ Σε αυτά η ιστορία και οι πολιτικές ιδεολογίες δεν παίζουν καθοριστικό ρόλο για τη διαμόρφωση των ηρωίδων, αποτελούν απλά το σκηνικό στην εξέλιξη της ζωής τους. Και οι δύο πρωταγωνίστριες, η Μυρσίνη και η Ελένη αντίστοιχα, είναι στρατευμένες με την Αριστερά. Ωστόσο και τα δύο μυθιστορήματα παρουσιάζουν τη διαδικασία της εσωτερικής αναζήτησης και του αυτοπροσδιορισμού¹⁷⁵ μέσω της αναδρομής στο παρελθόν, την οποία επιχειρούν οι ηρωίδες, έχοντας ως στόχο να ανακαλύψουν την ατομικότητά τους και τον αληθινό εαυτό τους, κατανοώντας όλους τους παράγοντες που διαμόρφωσαν την προσωπικότητά τους.¹⁷⁶ Μέσα από αυτή τη διαδικασία προετοιμάζονται και για τη μετέπειτα ζωή τους, αφού πλέον είναι σοφότερες και έχουν εσωτερικεύσει τα μαθήματα που τους έδωσε η έως τώρα πορεία της ζωής τους.¹⁷⁷ Σε σχέση με τα δύο προηγούμενα αντρικά μυθιστορήματα, των οποίων οι ήρωες γίνονται θύματα των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, τα γυναικεία δείγματα του είδους συγκεντρώνουν καλύτερα τα χαρακτηριστικά του Bildungsroman, αφού οι ηρωίδες αφυπνίζονται και επαναπροσδιορίζουν το είναι τους μέσα από την αναδόμηση και ανασύνθεση του εαυτού, προχωρώντας έπειτα στους τρόπους έκφρασής του στη δημόσια σφαίρα.¹⁷⁸

Το συμπέρασμα που συνάγεται από όλα τα παραπάνω είναι ότι το μυθιστόρημα διάπλασης μπορεί να πάρει διάφορες μορφές. Όπως όμως και να παρουσιαστεί η πλοκή του, στο μεγαλύτερο βαθμό του στρέφεται γύρω από τον κεντρικό ήρωα και τις εμπειρίες που τον επηρεάζουν, κάνοντάς τον να αντικρίζει την πραγματικότητα με άλλη οπτική. Οι τρόποι και τα μέσα που μπορεί να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός δύνανται να διαφέρουν ανάλογα με τους στόχους του συγγραφέα και τις τάσεις της εποχής στην οποία γράφεται το έργο.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Τζιόβας, ό. π. , σ. 442-443.

¹⁷⁵ Τζιόβας, ό. π. , σ. 444-445.

¹⁷⁶ Τζιόβας, ό. π. , σ. 447-448.

¹⁷⁷ Τζιόβας, ό. π. , σ. 462-463.

¹⁷⁸ Τζιόβας, ό. π. , σ. 452, 503.

¹⁷⁹ Γερασιμιά Μελισσαράτου, «Το μυθιστόρημα *Eroica* ως Bildungsroman: Κριτικά ξαναδιαβάσματα και μια πρόταση τυπολογικού προσδιορισμού», *Ελίτροχος*, τχ. 11, Χειμώνας 1996-1997, σ. 116.

Το γυναικείο Bildungsroman

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 παρατηρείται ένα ενδιαφέρον της κριτικής προς τα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης. Ώθηση προς αυτή την κατεύθυνση έδωσε ο επαναπροσδιορισμός του ρόλου των γυναικών στη σύγχρονη κοινωνία και η φεμινιστική δράση τους. Ως επί το πλείστον στα προηγούμενα μυθιστορήματα του είδους (τέλη 18^{ου} – 19^{ου} αιώνα), πρωταγωνιστής ήταν άντρας και τα γυναικεία πρόσωπα που υπήρχαν στα έργα είχαν ως στόχο να αναδείξουν τον ήρωα, βρίσκοντας το νόημά τους μόνο μέσα από τη συμμετοχή τους στην πορεία εξέλιξής του.¹⁸⁰

Στην Ελλάδα, στα χρόνια 1940 – 1950 οι γυναίκες έκαναν αισθητή την παρουσία τους στα λογοτεχνικά δρώμενα. Μάλιστα και σε έργα των αντρών συγγραφέων πρωταγωνιστούν γυναίκες αναγεννημένες και απαλλαγμένες από τα παλαιότερα πατριαρχικά πρότυπα. Στα έργα τους παρατηρείται η έντονη επιθυμία για ταξίδια,¹⁸¹ τα οποία συμβολίζουν την απελευθέρωση και την αποκόμιση εμπειριών. Εκφράζεται επίσης η επιθυμία των ηρωίδων για εκδήλωση των καλλιτεχνικών ταλέντων και δεξιοτήτων τους. Συμπερασματικά, όπως τονίζει η Καστρινάκη: «Τα περισσότερα από τα μυθιστορήματα της εποχής ακολουθούν το πρότυπο του μυθιστορήματος διαμόρφωσης, το οποίο παρουσιάζει ένα παιδί από τα πρώτα του βήματα έως την ωρίμανση. Αυτού του είδους τα μυθιστορήματα είχαν ξεκινήσει ήδη στο τέλος του μεσοπολέμου, δηλώνοντας τη βούληση των γυναικών να διερευνήσουν την ταυτότητά τους και να διεκδικήσουν την εξίσωσή τους με το άλλο φύλο. Το ταξίδι και η μύηση στην τέχνη είναι μοτίβα που προσιδιάζουν στο μυθιστορηματικό αυτό είδος».¹⁸²

Τα ελληνικά έργα του 20^{ου} αιώνα βάδιζαν στα χνάρια των αντίστοιχων ξένων κειμένων. Στα ευρωπαϊκά μυθιστορήματα διαμόρφωσης οι γυναίκες ηρωίδες δυσκολεύονταν να δράσουν με απόλυτη ελευθερία, όπως συνέβαινε με τους άντρες στα αντίστοιχα Bildungsromane. Διστάζουν να εκφραστούν και να κυνηγήσουν τους στόχους τους, αφού η κοινωνία τους επιβάλλει τον συμβατικό γάμο και την

¹⁸⁰ Κιοσσές, ό. π. , σ. 57.

¹⁸¹ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 469-470.

¹⁸² Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 347-350.

απομόνωσή τους στο πλαίσιο της οικογένειας, αποτρέποντάς τες από το να έχουν άλλες ερωτικές σχέσεις, αλλιώς στιγματίζονται κοινωνικά. Συχνά δεν έχουν τη δυνατότητα να μορφωθούν και ακριβώς γι' αυτό δυσκολεύονται να γνωρίσουν τα δικαιώματά τους. Η ανάγκη τους για αυτοκαθορισμό αφυπνίζεται πολύ αργότερα σε σχέση με τους άντρες και όταν αυτό συμβεί βιώνουν μία συνταρακτική αλλαγή, κάτι που δεν συμβαίνει στα αντρικά Bildungsromane. Ψάχνουν το χαμένο νήμα της ζωής τους από την παιδική ηλικία. Η ηρωίδα κατά τη μαθητεία της βαδίζει από την «ανυπαρξία» στην «ατομικότητα».¹⁸³ Παλιότερα, αλλά και ως την τότε σύγχρονη εποχή, τα κοινωνικά συμβόλαια, οι οικογενειακοί περιορισμοί, τις κρατούσαν δέσμιες τους και επιπροσθέτως λόγω της συναισθηματικής τους φύσης δυσκολεύονταν να απεμπλακούν από αυτά, ώστε να προβούν στο ταξίδι αναζήτησης και αυτοπροσδιορισμού. Το αποτέλεσμα πολύ συχνά ήταν να κλείνονται στον εαυτό τους και να μην συμμετέχουν στις κοινωνικές εξελίξεις.¹⁸⁴ Αντίθετα οι άντρες είναι πιο απόλυτοι και ορθολογιστές χωρίς να αναλώνονται σε σκέψεις και προβληματισμούς. Η λογική τους υπερνικάει το συναίσθημα.¹⁸⁵

Επομένως, δεν είναι δυνατόν να κρίνονται τα γυναικεία Bildungsromane με τον ίδιο τρόπο που κρίνονται τα αντρικά. Η οπτική ως προς το είδος αλλάζει, αφού τα γυναικεία κείμενα σε συνδυασμό πάντα με τις προϋπάρχουσες ερμηνείες για τα μυθιστορήματα διαμόρφωσης, παρέχουν νέες αναγνωστικές προεκτάσεις και ανανεώνουν το είδος του Bildungsroman.¹⁸⁶ Στα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης «αρχικά κυριαρχούν δύο αφηγηματικά μοτίβα: αυτό της μαθητείας (apprenticeship), το οποίο ακολουθεί μια χρονολογική αφήγηση της ανάπτυξης της ηρωίδας από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, κατά τη γραμμική δομή του ανδρικού Bildungsroman. Η πορεία προς την ολοκλήρωση της μαθητείας μπορεί να λάβει διάφορες μορφές. Δεύτερο μοτίβο αποτελεί αυτό της αφύπνισης (awakening), στο οποίο η ανάπτυξη της ηρωίδας δεν προχωρά σταδιακά, αλλά συμβαίνει είτε αφού η ηρωίδα ικανοποιήσει κάποιες συμβατικές κοινωνικές προσδοκίες (π.χ. γάμος, οικογένεια) είτε επέρχεται ως συνέπεια ενόρασης, στιγμιαίων αποκαλύψεων και εσωτερικών εκλάμψεων (epiphanies)».¹⁸⁷ Να

¹⁸³ Labovitz, ό. π. , σ. 247-248.

¹⁸⁴ Abel, Hirsch, Langland, ό. π. , σ. 6-9.

¹⁸⁵ Τζιόβας, ό. π. , σ. 498-499.

¹⁸⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 257-258.

¹⁸⁷ Κιοσσές, ό. π. , σ. 60. Για το πρωτότυπο, βλέπε: E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, ό. π. , σ. 12.

σημειωθεί εδώ ότι και στα δύο είδη μυθιστορήματος διαμόρφωσης, η πλοκή ακολουθώντας τον διχασμό που βιώνει η ηρωίδα ανάμεσα στα πρέπει που της επιβάλλει η κοινωνία και τα θέλω της, χωρίζεται σε μία «επιφανειακή», η οποία παρουσιάζει την εικόνα της ηρωίδας σε σχέση με τα κοινωνικά στερεότυπα και σε μία «βαθύτερη», στην οποία υπόρρητα ανιχνεύονται και εκφράζονται οι ατομικές της επιθυμίες και ο αληθινός εαυτός της.¹⁸⁸ Αυτό που οφείλουν να κάνουν οι ηρωίδες, προκειμένου να καθορίσουν το «εγώ» τους, είναι να βρουν το χαμένο νήμα της ζωής τους, τότε που έκαναν ελεύθερα τις επιλογές τους, πριν τους πει η κοινωνία ποιες θα πρέπει να είναι. Οι γυναίκες παρουσιάζονται συνειδητοποιημένες, φαίνεται δηλαδή να γνωρίζουν την ουσία της ύπαρξής τους και ποιες είναι οι ενέργειες που πρέπει να κάνουν για να καθορίσουν τον εαυτό τους, διαθέτουν δηλαδή μία έμφυτη πείρα. Αντίθετα οι ήρωες στα αντρικά μυθιστορήματα διαμόρφωσης προσπαθούν σε όλη τη διάρκεια της περιπλάνησής τους να αυτοπροσδιοριστούν και να μάθουν ποιοι είναι, δοκιμάζοντας πολλούς και διαφορετικούς ρόλους. «Η γυναίκα μπορούμε να πούμε είναι λιγότερο ευλογημένη και περισσότερη καταραμένη με την αυτογνωσία, σε σχέση με τους άνδρες, κι έτσι λιγότερο διχασμένη, αλλά επίσης λιγότερο ικανή για ορθολογική αλληλεπίδραση με τους γύρω της»,¹⁸⁹ αφού η γνώση που διαθέτει την κάνει να δένεται περισσότερο με τους ανθρώπους και τις καταστάσεις, μην μπορώντας να τα αποχωριστεί εύκολα, ώστε να γνωρίσει νέες εμπειρίες που θα εξελίξουν την προσωπικότητά της. Όμως «δίνοντας έμφαση περισσότερο στη διαδικασία της αφύπνισης παρά της μάθησης, οι γυναικείες αφηγήσεις αυτοανακάλυψης διατρέχουν τον κίνδυνο να εξιδανικεύσουν την ανάκτηση ενός πρωταρχικού, λανθάνοντος και αυθεντικού εγώ. Φαίνεται να αντιλαμβάνονται τη «γυναικεία ταυτότητα μάλλον ως μία ουσία που πρέπει να ανακτηθεί παρά ως ένα στόχο που πρέπει να κατακτηθεί».¹⁹⁰ Αξιοπρόσεκτο επίσης είναι ότι οι γυναίκες διανύουν την απόσταση από την εσωτερικότητα στην «εξωστρέφεια», ενώ στους άντρες πρωταγωνιστές συνέβαινε το αντίθετο. Λόγω της ευαίσθητης φύσης των γυναικών, είθισται στα ανάλογα Bildungsromane οι συγγραφείς να δίνουν έμφαση στην εσωτερικότητα και τις

¹⁸⁸ E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, ό. π. , σ. 12.

¹⁸⁹ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995, σ. 45.

¹⁹⁰ Τζιόβας, ό. π. , σ. 505-506.

ψυχικές διεργασίες των ηρωίδων, σε αντίθεση με τους άντρες – ήρωες, οι οποίοι είναι δυναμικοί, δραστήριοι και συμμετέχουν στις κοινωνικές εξελίξεις.¹⁹¹

Ο γάμος για τους άντρες σηματοδοτεί το τέλος της διαδρομής τους προς την ωρίμανση. Αντίθετα για τις γυναίκες είναι ένας θεσμός που τους επιβάλλεται από την κοινωνία, ενώ δεν έχουν διαμορφώσει ακόμα τον χαρακτήρα τους, αποτρέποντάς τες από το να προσπαθήσουν. Η φεμινίστρια κριτικός Susan Fraiman αναφέρει ότι: «για τον άντρα πρωταγωνιστή ο γάμος δεν είναι τόσο ένας στόχος, όσο μία ανταμοιβή για το ότι έφτασε στον στόχο του, συμβολίζει την ικανοποίησή του».¹⁹² Από την άλλη, οι γυναίκες απλά μετακινούνται από το «πατρικό στο συζυγικό σπίτι» και μετά τους κανόνες του πατέρα, ακολουθούν τους κανόνες του συζύγου.¹⁹³

Ακόμα αξίζει να αναφερθεί ότι στα γυναικεία Bildungsromane η ηρωίδα δεν μονοπωλεί το ενδιαφέρον όλου του έργου, όπως συνέβαινε μέχρι τώρα. Αντίθετα δίνει χώρο να αναπτυχθούν και άλλες προσωπικότητες παράλληλα με αυτή.¹⁹⁴ Μία άλλη σημαντική διαφορά των αντρικών με τα γυναικεία Bildungsromane είναι ότι η ηρωίδα ξεκινάει την πορεία της χωρίς καμία αυτοπεποίθηση, γνωρίζοντας ότι είναι μία ακατέργαστη φύση και γι' αυτό απεργάζεται τις ενέργειές της πριν τις κάνει πράξη. Κρίνει ποια είναι τα ψυχικά εφόδια και οι δεσμοί που θα τις είναι χρήσιμοι για το μακρινό ταξίδι της και όσα δεν είναι οφείλει να τα αφήσει πίσω της.¹⁹⁵ Η διαδικασία όμως είναι δύσκολη, καθώς η ηρωίδα διαθέτει μία ευγενική φύση, η οποία επί το πλείστον καθοδηγείται από το συναίσθημα. Επηρεάζεται από όσα συμβαίνουν στον περίγυρό της και δεν της είναι εύκολο να έρθει σε ρήξη με τους γύρω της, αφού μοιράζεται με αυτούς συναισθηματικούς δεσμούς. Οι κοινωνικοί ρόλοι που της έχουν ανατεθεί από το περιβάλλον που ζει την περιορίζουν και δεν της αφήνουν περιθώρια να αντιδράσει και να αναλάβει ενεργή δράση.¹⁹⁶ Αντίθετα ο ήρωας είναι αυτάρκης, γνωρίζει την αξία του και δεν φοβάται να κάνει λάθη,

¹⁹¹ Efrosini Camatsos, "Defining the female "I" in the Public Domain: The Narrators of Lilika's Nakou *Παραστρατημένοι* and Margarita's Liberaki's *Τα Ψάθινα καπέλα*", *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 23, Number 1, The Johns Hopkins University Press, May 2005, σ. 39.

¹⁹² Susan Fraiman, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, Columbia University Press, New York 1993, σ. 129.

¹⁹³ Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989, σ. 125.

¹⁹⁴ Κιοσσές, ό. π. , σ. 60-61.

¹⁹⁵ Labovitz, ό. π. , σ. 253-254.

¹⁹⁶ Felski, *The Gender of Modernity*, ό. π. , σ. 4.

προκειμένου να μάθει, αφού κανένας δεν θα τον κρίνει.¹⁹⁷ Θα ήταν δυνατό να ειπωθεί ότι η φύση της γυναίκας προσιδιάζει σε εκείνη του παιδιού, αφού δρα με βάση το συναίσθημα και την ηθική. Η επαναπαυμένη στάση ζωής που διαθέτει δεν αφήνει πολλά περιθώρια για να αναπτυχθούν συγκρούσεις με το περιβάλλον της, αφού η συνεχής παραμονή της μέσα στο σπίτι «γέννησε την ανασφάλεια και λίγο αργότερα τη συστολή και την παθητικότητα, οι οποίες εκλαμβάνονταν σαν «φυσικά χαρακτηριστικά» των γυναικών». ¹⁹⁸ Αντίθετα οι άντρες, προκειμένου να ξεχωρίσουν, ζητούν να έχουν θέση, τόσο στον πνευματικό όσο και στον κοινωνικοπολιτικό τομέα, ακόμα και αν αυτό σημαίνει να έρθουν σε ρήξη με τις εκάστοτε αρχές της εποχής τους.¹⁹⁹

Όπως είναι φυσικό το θέμα που μονοπωλεί τα γυναικεία έργα είναι το θέμα της ισότητας μεταξύ των δύο φύλων. «Ενώ στο ανδρικό Bildungsroman ενίοτε τίγονται ζητήματα κοινωνικής ανισότητας (συντά ο ήρωας επιχειρεί να ανέλθει κοινωνικά μέσω του επαγγέλματός του), το ζήτημα της ισότητας μεταξύ φύλων τίθεται μόνο στο γυναικείο Bildungsroman. Συνακόλουθα, ζητήματα της σεξουαλικότητας, των ρόλων των φύλων και της σεξουαλικής ταυτότητας κατέχουν σημαντική θέση στο γυναικείο Bildungsroman, σε αντίθεση με το ανδρικό».²⁰⁰ Οι γυναίκες δεν ζητούν να γίνουν όπως οι άντρες, αλλά αντίθετα επιθυμούν να γίνει δεκτή από την κοινωνία η διαφορετικότητα της καθεμίας, χωρίς να αντιμετωπίζεται ως λανθασμένη, κατώτερη ή ανήθικη. Προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος τους, οι γυναίκες συγγραφείς διερευνούν και προσεγγίζουν την πραγματικότητα με βάση τον εσωτερικό και συναισθηματικό κόσμο των ηρωίδων, σε αντίθεση με τους άντρες – ήρωες, οι οποίοι είναι περισσότερο ρεαλιστές και κοινωνικά ενεργοί. Οι γυναίκες αποζητούν να καθοριστούν και αυτό θα γίνει μόνο μέσα από τη διερεύνηση της ιδιαίτερης φύσης τους, μακριά από πολιτικές σκοπιές, ιδεολογίες και συλλογικά οράματα.²⁰¹

Το ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω, είναι αν είναι δυνατόν να μιλήσουμε για την έννοια της διαμόρφωσης στα γυναικεία δείγματα του είδους από τη στιγμή

¹⁹⁷ Labovitz, ό. π. , σ. 150-151.

¹⁹⁸ Janet Hart, *New Voice in the Nation, Women and the Greek Resistance, 1941-1964*, Cornell University Press, Ithaca and London 1996, σ. 139.

¹⁹⁹ Felski, *The Gender of Modernity*, ό. π. , σ. 47.

²⁰⁰ Κιοσσές, ό. π. , σ. 63.

²⁰¹ Τζιόβας, ό. π. , σ. 111.

που οι ηρωίδες υπόκεινται σε τόσους περιορισμούς. Η Esther Kleinbord Labovitz στην πραγματεία της (1986) για το γυναικείο Bildungsroman στον 20^ο αιώνα, αρνείται να κατηγοριοποιήσει τα ανάλογα γυναικεία έργα του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα ως Bildungsromane. Την άποψη της την στηρίζει στο ότι οι γυναίκες δεν είχαν ακόμα αυτοπροσδιοριστεί, ούτε είχαν αποκτήσει την ανεξαρτησία τους, ώστε να είσαι σε θέση να εκτεθούν και να ζήσουν τη ζωή τους, μαθαίνοντας μέσα από τα λάθη τους, οδηγούμενες εντέλει στην ωρίμανση μέσα από ελεύθερες και όχι από βεβιασμένες επιλογές. Ήταν περιορισμένες στον στενό κλοιό του γάμου και της οικογένειας που τους είχε επιβάλλει η κοινωνία. Ακόμα και όταν προσπαθούσαν να κάνουν μία μορφή επανάστασης καταστέλλοταν πολύ σύντομα. Επομένως, στις γυναίκες η ωρίμανση γινόταν μόνο βιολογικά και όχι πνευματικά. Ακόμα και το τέλος των έργων είναι συμβατικά χαρούμενο, ακολουθώντας τα προστάγματα της εποχής, τα οποία παρουσίαζαν τη γυναίκα καθησυχασμένη, χωρίς ανησυχίες. Για να γίνει σαφέστερο αυτό, αξίζει να σημειωθεί ότι το *Middlemarch* της Eliot ξεκίνησε αρχικά ως γυναικείο Bildungsroman, αλλά στην πορεία η συγγραφέας συνειδητοποίησε ότι δεν μπορεί να γραφτεί ακόμα ένα μυθιστόρημα διαμόρφωσης για γυναίκες στον 19^ο αιώνα, με αποτέλεσμα να παραμερίσει την ηρωίδα, τη Dorothea Brooke, οδηγώντας την στον μονόδρομο του γάμου, παραχωρώντας την κεντρική θέση της στο μυθιστόρημα στον άντρα – ήρωα, τον Tertius Lydgate.²⁰²

Ωστόσο δεν μπορεί να αγνοηθεί η αλλαγή της οπτικής απέναντι στις γυναίκες από τον 17^ο στον 18^ο αιώνα. «Αν στα τέλη του 17^{ου} αιώνα οι γυναίκες είχαν αναπαρασταθεί ως μάταιες, φιλήδονες και άστατες, μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνα παρουσιάζονταν ως ενάρετες, σεμνές και αγνές. Και αν οι γάμοι είχαν παρουσιαστεί κάποτε ως βασιζόμενοι στα χρήματα και στην ευκολία, άρχισαν όλο και περισσότερο να αναπαριστώνται ως βασιζόμενοι στην οικιακή συντροφικότητα, στην αμοιβαία αγάπη και στον αμοιβαίο σεβασμό».²⁰³ Μπορεί στον 18^ο αιώνα να μην έγιναν καθοριστικές αλλαγές για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, ωστόσο μπήκαν οι βάσεις για την αναθεώρηση των στερεοτύπων ως προς το γυναικείο φύλο, προβάλλοντας την εικόνα της γυναίκας όπως θα έπρεπε να είναι. Οι γυναίκες συγγραφείς ξεκίνησαν να αμφισβητούν την πραγματικότητα και τους κανόνες της.

²⁰² Labovitz, ό. π. , σ. 3-6.

²⁰³ Eve Tavor Bannet, "Rewriting the Social Text: The Female Bildungsroman in Eighteenth Century England" στο *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, edited by: James N. Hardin, University of South Carolina Press 1991, σ. 198.

Με όπλο τους τη γλώσσα και τη γραφή, επιθυμούσαν να δημιουργήσουν ένα νέο κόσμο απαλλαγμένο από την πατριαρχική ηθική που τις κρατούσε απομονωμένες, δίνοντας μία καινοτόμα οπτική στη γυναικεία διαμόρφωση.²⁰⁴

Η γλώσσα διαμορφώνεται κατάλληλα για να εκφράσει τους στόχους των γυναικών, αφού αποτελούσε ένα κατεξοχήν αντρικό μέσο έκφρασης. Το ενδεχόμενο να αντικατασταθεί με μία νέα μορφή γλώσσας δεν ήταν δυνατό, αφού πλέον είχε καθιερωθεί. Επομένως, ο αμέσως επόμενος στόχος τους ήταν να την επεξεργαστούν και να τη χειριστούν, έτσι ώστε να εκφράζει τη λεπτή φύση τους από τη μία και τα μηνύματα που θέλουν να περάσουν στο ευρύ κοινό από την άλλη. «Ο «ανδρικός» λόγος, κυρίαρχος, εξουσιαστικός, ηγεμονικός, συνδέεται παραδοσιακά με την αντικειμενικότητα, τη λογική επεξεργασία, την ανάλυση, την παρατήρηση, την πειστική επιχειρηματολογία, αποτελεί τον κατεξοχήν λόγο. Ο «γυναικείος» λόγος ταυτίζεται γενικευτικά με τον αυθορμητισμό, την έμφαση στο συναίσθημα, τις ψυχικές διεργασίες, την υποκειμενική εμπειρία, το *ά-λογο*».²⁰⁵

Τα πράγματα ως προς τη γυναικεία θέση μέσα στην κοινωνία θα αλλάξουν στον 20^ο αιώνα, καθώς το γυναικείο φύλο θα διεκδικήσει μία καλύτερη θέση σε όλους τους τομείς (κοινωνικό, πολιτικό, μορφωτικό). Στην Ελλάδα συγκεκριμένα, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος θα δώσει την ώθηση στις γυναίκες να κάνουν το μεγάλο βήμα από την ιδιωτική σφαίρα στη δημόσια και να συνεισφέρουν στον μεγάλο αγώνα. Οι γυναίκες μπόρεσαν δηλαδή να σταθούν επάξια δίπλα στους άντρες και να αγωνιστούν για την πατρίδα τους. Με αυτό τον τρόπο διεύρυναν τα δικαιώματά τους, αφού διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις. Η τάση επομένως των γυναικών να προσχωρούν από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα δεν ήταν ατομική απόφαση, όπως συνέβαινε στην περίπτωση των αντρών, αλλά επιβαλλόταν από τις συνθήκες και έδωσε το έναυσμα στις γυναίκες να προχωρήσουν σε περαιτέρω διεκδικήσεις.²⁰⁶ Οι αλλαγές ως προς τη θέση των γυναικών δεν ήταν προσωρινές, αφού ακόμα και μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο συνέχισαν να έχουν δημόσιο λόγο και συμμετοχή στα δρώμενα, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν αντιμετωπίζονταν με καχυποψία από το κοινωνικό σύνολο.

²⁰⁴ Bannet, ό. π. , σ. 199-200.

²⁰⁵ Κιοσσές, ό. π. , σ. 286-287.

²⁰⁶ Hart, ό. π. , σ. 274.

Ωστόσο η μεγάλη αλλαγή είχε συντελεστεί.²⁰⁷ Οι κινήσεις και οι ενέργειες των γυναικών είχαν ως πρότυπό τους τις ανάλογες των Ευρωπαίων γυναικών του 19^{ου} αιώνα, οι οποίες είχαν προηγηθεί και είχαν ανοίξει τον δρόμο για την ισότητα των φύλων. Μάλιστα οι γυναίκες στην Ελλάδα ενημερώνονταν για τις εξελίξεις στο ζήτημα των διεκδικήσεών τους μέσα από την επικοινωνία που διατηρούσαν με ανάλογες ομάδες του εξωτερικού.²⁰⁸

Οι πολιτικές ιδεολογίες έπαιξαν επίσης ρόλο στον τρόπο αντιμετώπισης των γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, το ΕΑΜ επιζητώντας να «χτίσει» μία ιδανική κοινωνία χωρίς διακρίσεις, συνηγορούσε στην επίλυση του θέματος της ισότητας ανάμεσα στα δύο φύλα και στην εκχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων στις γυναίκες.²⁰⁹ Τα κείμενα που έγραφαν οι γυναίκες - μέλη του ΕΑΜ ήταν «σχετικά με το πώς οι κατηγοριοποιήσεις του γένους οφείλουν να αναθεωρηθούν και πιο γενικά για τα συστατικά ενός ευρύτερου κοινωνικού προγράμματος». Από την άλλη οι άντρες επικεντρώνονταν στην προβολή του ηρωικού στοιχείου και της δύναμης τους, την καταλυτική επιρροή που έχει η στάση τους απέναντι στα εθνικά, αλλά και διεθνή πολιτικά ζητήματα και τέλος εξέφραζαν τον προβληματισμό τους για το πώς θα κριθούν από τη μία οι ενέργειές τους και από την άλλη η Ελλάδα, τόσο από τους σύγχρονούς τους όσο και μελλοντικά από την ιστορία.²¹⁰

«Τα ελληνικά περιοδικά της Αριστεράς δημοσιεύουν αρκετά άρθρα που ασχολούνται με τη θέση της γυναίκας. Οι κομμουνιστές έχουν πλήρη συνείδηση της καταπίεσης των γυναικών στον καπιταλισμό, «της διπλής αλυσίδας, της ταξικής και της σκλαβιάς του φύλου [...] Σύμφωνα με τον τύπο της Αριστεράς, στη Σοβιετική Ένωση δεν υπάρχουν αυτά τα προβλήματα, καθώς η κοιτίδα του σοσιαλισμού αποτελεί τη γη της επαγγελίας για τις γυναίκες: η ισότητα και η ισονομία είναι απτή πραγματικότητα. Οι κατακτήσεις τους, κυρίως στον τομέα της εργασίας και στην προστασία της μητρότητας, περιγράφονται με τα πιο ζωντανά χρώματα».²¹¹

Επομένως, φαίνεται ότι οι μεγάλες αλλαγές που έφερε στην ελληνική κοινωνία ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, αποτυπώθηκαν και στα ζητήματα που υπήρχαν ανάμεσα στα

²⁰⁷ Hart, ό. π. , σ. 56-57.

²⁰⁸ Hart, ό. π. , σ. 136.

²⁰⁹ Hart, ό. π. , σ. 102.

²¹⁰ Hart, ό. π. , σ. 103.

²¹¹ Πάγκαλος, ό. π. , σ. 51, 53-54.

δύο φύλα. «Ο Πόλεμος, η επαγγελματική ενασχόληση, η αντίσταση ήταν όλα μια κοσμογονία. Η ζωή άλλαξε. Και οι άνθρωποι άλλαξαν [...] Οι νέες, εργαζόμενες σε εργοστάσια γυναίκες βρήκαν τη δύναμη να αλλάξουν το δικό τους πεπρωμένο. [...] Συμμετείχαν σε οργανώσεις, πάλεψαν. Και στη διαδικασία κέρδισαν τις δικές τους απόψεις, δύναμη, αυτοπεποίθηση, γενναιότητα».²¹²

Ενδεικτικό στοιχείο για αυτή τη μεγάλη κοινωνική αλλαγή ως προς το γυναικείο ζήτημα είναι ότι στα χρόνια αυτά αυξήθηκαν οι ψυχαναλυτικές και κοινωνικές μελέτες για την ιδιοσυγκρασία και την ψυχοσύνθεση της γυναίκας.²¹³

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από τις γυναίκες, συμμετείχαν και τα νέα παιδιά με τον τρόπο τους στον αγώνα για την αποκατάσταση της ελευθερίας υπηρετώντας τις αρχές που θεωρούσαν σωστές.²¹⁴ Στο μυθιστόρημα *Με τη λύρα* της Αλεξίου, η Μαρία από μικρή ηλικία συμβάλλει στον αγώνα της Αριστεράς ακολουθώντας το παράδειγμα του πατέρα της, όπως θα φανεί παρακάτω στην ανάλυση του κειμένου. Η διαμόρφωση της ταυτότητας των παιδιών και των εφήβων, τα οποία έζησαν μέσα στην εμπόλεμη κατάσταση διαφέρει από τη διαμόρφωση των παιδιών προπολεμικά, καθώς τα πρώτα, λόγω των συνθηκών που αντιμετώπιζουν, ερχόμενα σε επαφή με τον θάνατο, την αβεβαιότητα και την ανακατάταξη των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, αναγκάζονται να εγκαταλείψουν νωρίς την ανέμελη και ξέγνοιαστη ζωή, προχωρώντας γρηγορότερα στην ωρίμανση.²¹⁵

Τον 19^ο αιώνα οι γυναίκες ξεκίνησαν να δουλεύουν πλάι στους άντρες, ενώ η σταδιακή εξάπλωση του καπιταλισμού και του καταναλωτισμού λειτούργησε απελευθερωτικά για εκείνες, καθώς βρήκαν το θάρρος να βγουν έξω από τα σπίτια τους και να ασχοληθούν με τα δημόσια πράγματα. Σύμφωνα με την Ελένη Βαρίκα, στην Ελλάδα, η *Εξέγερση των Κυριών*, όπως την ονομάζει ξεκίνησε από τα 1833. «Το 1833 είναι η χρονιά που η πρωτεύουσα μεταφέρεται στην Αθήνα· η θεαματική ανάπτυξή της συμβολίζει κατά κάποιο τρόπο τη ραγδαία διαδικασία εξαστισμού και εξευρωπαϊσμού που άλλαξε τόσο ριζικά τη ζωή των γυναικών στα νέα αστικά

²¹² Hart, ό. π. , σ. 210.

²¹³ Labovitz, ό. π. , σ. 6-7.

²¹⁴ Hart, ό. π. , σ. 220.

²¹⁵ Hart, ό. π. , σ. 229.

κέντρα».²¹⁶ Στα μέσα του αιώνα εντοπίζεται η τάση όλο και περισσότερες γυναίκες να αποκτούν «συνείδηση του φύλου τους». Αντιλαμβάνονται ότι δικαιούνται να έχουν δική τους γνώμη και σκέψη και επιθυμούν να κατοχυρώσουν την ανεξαρτησία τους, οδηγώντας σιγά - σιγά και σταδιακά στην ανάπτυξη φεμινιστικής συνείδησης, η οποία θα έρθει λίγο αργότερα.²¹⁷

Φτάνοντας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20^{ου}, το φεμινιστικό κίνημα γνωρίζει μεγάλη απήχηση. Παρόλο που αποτελούταν από πολλές διαφορετικές και αντικρουόμενες φωνές, ο αγώνας για τη διεκδίκηση της ψήφου υπέρ των γυναικών ήταν το σημείο συμφωνίας. Ο φεμινισμός σε αυτή τη φάση αποτελούσε ένα ενεργό πολιτικό κίνημα που έφερε σημαντικές ανακατατάξεις στη δομή της σύγχρονης κοινωνίας και της παγκόσμιας ιστορίας, αφού είχε ως στόχο να αναμορφώσει την υπάρχουσα φυλετική κατάσταση,²¹⁸ όχι μόνο στην κοινωνία, αλλά και στο χώρο του πνεύματος, «έτσι ώστε η λογοτεχνία να παύει να λειτουργεί ως προπαγάνδα που προάγει τη σεξιστική ιδεολογία».²¹⁹ Η φεμινιστική κριτική ήρθε για να ισορροπήσει τα πράγματα και να προσφέρει μία νέα ματιά στην κριτική της λογοτεχνίας, αυτή τη φορά από τη γυναικεία σκοπιά, εξετάζοντας τόσο έργα που έχουν γραφτεί από γυναίκες όσο και από άντρες. Ασχολείται επίσης και με τη γυναίκα ως συγγραφέα, ερευνώντας και επεξηγώντας τους τρόπους έκφρασής της.²²⁰

Η φεμινιστική κριτική υπέπεσε στο σφάλμα της προσπάθειας να εφαρμόσει αντρικές θεωρίες στα μέτρα της γυναικείας φύσης και γραφής, ενώ το σωστό θα ήταν «να απελευθερωθεί από την επιρροή των καθιερωμένων προτύπων και να ακολουθήσει τις δικές της παρορμήσεις». Αυτή την πρακτική την εφάρμοσε σταδιακά, χωρίς να εξαιρεί κριτικές θεωρήσεις, οι οποίες χαρακτηρίζονται για την εγκυρότητά τους.²²¹ Η κριτική επεκτάθηκε και στους τρόπους λογοτεχνικής

²¹⁶ Ελένη Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών, η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, ε' έκδοση, Κατάρτι, Αθήνα 2007, σ. 28.

²¹⁷ Βαρίκα, ό. π. , σ. 177-178.

²¹⁸ Felski, *The Gender of Modernity*, ό. π. , σ. 147.

²¹⁹ Τζόζεφιν Ντόνοβαν, «Έξω από το δίχτυ: η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, Επιμέλεια: Κ. Μ. Newton, Μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός, Κώστας Σπαθαράκης, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Αλέξης Καλοκαιρινός, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 376.

²²⁰ Ηλέν Σουάλτερ, «Προς μια φεμινιστική ποιητική», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, Επιμέλεια: Κ. Μ. Newton, Μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός, Κώστας Σπαθαράκης, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Αλέξης Καλοκαιρινός, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 377-378.

²²¹ Σουάλτερ, ό. π. , σ. 381.

έκφρασης, όπου ο καθιερωμένος τρόπος γραφής, η πρόζα, κρίθηκε ότι είναι προσαρμοσμένος στα μέτρα των αντρών.²²²

«Η σύγχρονη φεμινιστική λογοτεχνική κριτική είναι απευθείας προϊόν του «γυναικείου κινήματος» του 1960. Αυτό το κίνημα ήταν, από πολλές σημαντικές απόψεις, εξ αρχής λογοτεχνικό - με την έννοια ότι συνειδητοποίησε τη σημασία της εικόνας που προωθούσε για τη γυναίκα η λογοτεχνία και θεώρησε ζωτικό το να την καταπολεμήσει αμφισβητώντας την αυθεντία και τη συνοχή της».²²³ Η τάση αυτή συνεχίστηκε και τη δεκαετία του 1970, ενώ το 1980 η εικόνα της φεμινιστικής κριτικής ακολούθησε πιο συντηρητικά μονοπάτια. Όπως αναφέρθηκε και λίγο παραπάνω, βάδισε την πεπατημένη οδό που είχαν χαράξει άλλες κριτικές (μαρξισμός, δομισμός κ.τ.λ.). Επιπροσθέτως έπαψε να αναπτύσσεται με αντίστιξη προς το αντρικό φύλλο. Πλέον στόχευε στην εξερεύνηση της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας και ευαισθησίας. Τέλος, τέθηκε σε εφαρμογή η ανασύνθεση της γυναικείας λογοτεχνίας, ώστε να φανεί η εξέλιξή της στο πέρασμα των χρόνων. Με αυτό τον τρόπο θα διευρύνονταν και θα εμπλουτίζονταν τα όρια της ιστορίας της λογοτεχνίας, αφού πολλά γυναικεία έργα είχαν παραμεληθεί από την αντρική κριτική.²²⁴

Οι ιδέες του φεμινισμού έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μοντέρνου τρόπου διαβίωσης και στην εισαγωγή νέων δεδομένων στη σύγχρονη ζωή. Η δραστηριοποίηση της γυναίκας και η διεκδίκηση της ανεξαρτησίας της, μακριά από τις παραδοσιακές νόρμες, ταξίδεψε σε όλη την Ευρώπη. Χαρακτηριστικό είναι ότι στην Αγγλία του τέλους του 19^{ου} αιώνα υπήρχε ένας μεγάλος αριθμός από γυναίκες συγγραφείς, οι οποίες στα κείμενά τους πραγματεύονταν θέματα σχετικά με τη χειραφέτηση των γυναικών. Η παρουσία των γυναικών στον χώρο της συγγραφής δεν ήταν τυχαία. Μέσω αυτής θα μπορούσαν να εξαπλώσουν τις ιδέες τους στο ευρύ κοινό. Επιπλέον οι πιο φανατικές είχαν άλλο ένα μακροπρόθεσμο σκοπό. Σύμφωνα με την Martha Vicinus: «η πιο επαναστατική πλευρά των σουφραζέτων ως κίνημα, ήταν ακριβώς η επιμονή του πάνω στη γυναικεία παρουσία -ακόμα και

²²² Peter Barry, «Κεφάλαιο 6. Φεμινιστική κριτική, Φεμινισμός και φεμινιστική κριτική», στο *Γνωριμία με τη θεωρία: Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, Μετάφραση: Αναστασία Νάτσινα, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2013, σ. 5.

²²³ Barry, ό. π. , σ. 1.

²²⁴ Barry, ό. π. , σ. 2.

κυριαρχία- στα αντρικά εδάφη».²²⁵ Στα 1894 καθιερώθηκε ο όρος «Νέα Γυναίκα», παραπέμποντας στο νέο πρότυπο της ελεύθερης γυναίκας, η οποία είναι εκ διαμέτρου αντίθετη προς τα κοινωνικά στερεότυπα που την ήθελαν καταπιεσμένη και φοβισμένη. Σε πολλά γυναικεία αγγλικά μυθιστορήματα της εποχής αποτυπώνεται το ανικανοποίητο της ύπαρξης που βιώνουν οι γυναίκες μέσα στα στενά όρια του γάμου και της οικογένειας και οι προσπάθειές τους να καλύψουν το κενό μέσω της εργασίας ή της εκπαίδευσης.²²⁶ Ωστόσο στα περισσότερα από αυτά οι ηρωίδες προσγειώνονται απότομα στη σκληρή πραγματικότητα, αφού οι κοινωνικοί περιορισμοί και οι διακρίσεις για το φύλο αποδεικνύονται πιο ισχυροί. Φαίνεται επομένως ότι ο αγώνας για την ισότητα είχε ακόμα δρόμο να διανύσει.

Κάποιες μεταγενέστερες μελέτες, όπως εκείνη της Katherine Stern, *The War of the Sexes in British Fantasy Literature of the Suffragette Era* (1987), λειτούργησαν ως προάγγελος αισιόδοξων μηνυμάτων για το γυναικείο φύλο. Γράφοντας για τις σουφραζέτες και τη δυναμική τους, η οποία εκφράζεται μέσα από τους αγώνες τους για τη διεκδίκηση ψήφου, εξέφρασε τη θετική της ματιά για το μέλλον των γυναικών.²²⁷

Η ίδια εικόνα επικρατεί και στην Ελλάδα του 19^{ου} με αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι γυναίκες δυσκολεύονταν να εκφραστούν μέσω της λογοτεχνίας, καθώς θεωρούταν ότι παρουσιάζουν σε «κοινή θέα» τον προσωπικό τους κόσμο, σε μία κοινωνία που η γυναίκα είχε συνηθίσει να κρύβεται και να μην έχει τα περιθώρια να εκφραστεί. Επομένως μέσα τους ελλόχευε ο φόβος ότι οι άλλοι θα τις κρίνουν αρνητικά.²²⁸

Οι γυναίκες συγγραφείς μπορούσαν να εκφραστούν στα λογοτεχνικά έργα τους με δύο τρόπους: με την προσωπική και με τη δημόσια αφήγηση. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται η ημερολογιακή και η επιστολική γραφή. Στα μυθιστορήματα αυτού του είδους η ηρωίδα μένει εγκλωβισμένη και περιορισμένη στον εσωτερικό της κόσμο. Από την άλλη, όσες πεζογράφοι επιλέγουν τη δημόσια γραφή, ασχολούνται με την ένταξη των ηρωίδων τους στη δημόσια σφαίρα. Εκφράζονται ανοιχτά και τα έργα τους απευθύνονται σε γυναίκες, αλλά και σε άνδρες αναγνώστες. Οι πρώτες Ελληνίδες συγγραφείς, οι οποίες ακολούθησαν τον

²²⁵ Felski, *The Gender of Modernity*, ό. π. , σ. 151.

²²⁶ Felski, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 146.

²²⁷ Felski, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 146-147.

²²⁸ Camatsos, ό. π. , σ. 40.

αποδεκτό τρόπο γραφής από την κοινωνία για τις γυναίκες, δηλαδή τον προσωπικό, χωρίς οι ηρωίδες τους να εμπλέκονται σε κοινωνικά ζητήματα ήταν: η Μαρία Μηχανίδου με το έργο της *Η καρτερία του Παύλου* (1875) και η Καλλιρόη Σιγανού – Παρρέν με *Τα βιβλία της αυγής* (1900) (τριλογία).²²⁹

Η Καλλιρόη Σιγανού – Παρρέν (1861 - 1940) ήταν ένα από τα ηγετικά πρόσωπα στη μάχη για τα δικαιώματα των γυναικών στην Ελλάδα. Όλες οι φιλελεύθερες ιδέες για τη θέση της γυναίκας εκφράζονταν στην *Εφημερίδα των κυριών* (1887-1917), την οποία εξέδιδε η ίδια. Υποστήριζε ότι ο ρόλος των γυναικών ήταν απαραίτητος και θεμελιώδης για τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους. Άλλωστε οι ανακατατάξεις που γνώριζε η κοινωνία και η αναδόμηση της Ελλάδας ως ανεξάρτητου κράτους στα βήματα της προόδου, άφηνε το περιθώριο για την ανάπτυξη ανανεωτικών ιδεών, όπως ήταν οι φεμινιστικές. Η Παρρέν με τη συνεχή επιμονή της και δράση της ασκούσε πίεση στην κυβέρνηση για τη θεσμοθέτηση νόμων που θα κατάφερναν να απελευθερώσουν τις γυναίκες από την πατριαρχία.²³⁰

Στην τριλογία της, *Τα Βιβλία της Αυγής*, ευελπιστεί να αφυπνίσει τους αναγνώστες και να τους κάνει να πιστέψουν σε ένα νέο, αναμορφωμένο κόσμο μακριά από τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις που βίωσαν επί Τουρκικής κυριαρχίας. Στον νέο κόσμο η γυναίκα πρέπει να κατέχει δεσπόζουσα θέση, αφού από εκείνη θα εκπορευτούν όλες οι αξίες και οι αρχές πάνω στις οποίες θα στηριχθεί η νέα κοινωνία.²³¹

Η ηρωίδα του πρώτου μυθιστορήματος της τριλογίας, με τίτλο *Η Χειραφετημένη* (1900), είναι η Μαρία Μύρτου και αντιπροσωπεύει ένα νέο είδος γυναίκας για την ελληνική κοινωνία. Προδομένη από τον σύζυγό της, τον οποίο μάλιστα τον επιλέγει παρά τη διαφωνία της οικογένειάς της, παίρνει τη μεγάλη απόφαση να διαλύσει το γάμο της και μαζί με το παιδί της να μεταναστεύσει στην Αμερική, αναζητώντας εργασία και μεγαλώνοντας μόνη της το παιδί της. Η Μαρία Μύρτου «εκπληρώνει το πρότυπο της Παρρέν για τη Νέα Γυναίκα» και «είναι το πρώτο παράδειγμα στη

²²⁹ Camatsos, ό. π. , σ. 40.

²³⁰ Maria Anastasopoulou, "Feminist Discourse and Literary Representation in Turn – of – the – Century Greece: Kallirrhoe Siganou – Parren's "The Books of Dawn", *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 15, Number 1, 1997, σ. 5, 8.

²³¹ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 9-10.

μοντέρνα ελληνική λογοτεχνία μίας ανεξάρτητης γυναίκας με καριέρα»,²³² μακριά από τις ανατολίτικες απόψεις για τη θέση της γυναίκας. Η ηρωίδα είναι συνειδητοποιημένη και γνωρίζει ότι είναι φορέας αλλαγών για την κοινωνία. Σε όλο το μυθιστόρημα ο αναγνώστης παρακολουθεί τις εμπειρίες και τις φάσεις που πέρασε η Μαρία, οι οποίες δόμησαν σταδιακά τον χαρακτήρα της.²³³ Οι αλλαγές που ευελπιστεί να εφαρμοστούν στην κοινωνία η συγγραφέας δεν αφορούν και δεν δικαιώνουν μόνο το γυναικείο φύλο. Η απόφαση της Μαρίας να αφήσει τον σύζυγό της, ουσιαστικά λειτουργεί απελευθερωτικά και για τον ίδιο, αφού μπορεί να ζήσει τη ζωή του όπως επιθυμεί. Παράλληλα η πράξη της να μεγαλώσει το γιο της μόνη της λειτουργεί θετικά για το παιδί, αφού πλέον θα ζει μακριά από μία οικογένεια που υφίσταντο μόνο λόγω των συμβάσεων. Συμπερασματικά, η Μαρία λειτουργεί ως ένα υγιές πρότυπο για την κοινωνία συνολικά. Ακόμα και όταν είναι στο εξωτερικό δεν απαρνείται την παράδοση της χώρας της και φροντίζει να αναθρέψει το παιδί της σύμφωνα με τις ελληνικές αρχές. Του εμφυσάει την αγάπη και την ευθύνη που έχει απέναντι στον τόπο του. Έτσι η Παρρέν δίνει, όπως απαιτούταν από την εποχή, εθνική και ιστορική διάσταση στο έργο της.²³⁴

Η συγγραφέας πηγαίνοντας κόντρα στις έως τότε λογοτεχνικές αναπαραστάσεις των γυναικών από τους άντρες, εστιάζει στη δυναμική της Μαρίας και στο ανανεωτικό πνεύμα που την διακατέχει ως προσωπικότητα, δίνοντάς της «γοητεία». Η ομορφιά της επομένως είναι απόρροια του χαρακτήρα της και δεν παρουσιάζεται ως ένα απλό στοιχείο, όπως συνηθιζόταν στις στερεοτυπικές αφηγήσεις για τις γυναίκες. Χωρίς να χάνει η Μαρία όλα εκείνα τα ευγενή και συναισθηματικά χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου, καταφέρνει να τα συνταιριάξει με μία ισχυρή ταυτότητα.²³⁵

Η Παρρέν θεωρεί ότι το πρόβλημα για την καταπίεση των γυναικών εδράζεται μέσα στην οικογένεια, όπου οι κανόνες εκπορεύονται από την πατρική φιγούρα. Η Μαρία κατάφερε να έχει μία διαφορετική πορεία ζωής από τη συνηθισμένη, επειδή αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία από μικρή ηλικία, κερδίζοντας την ανεξαρτησία της.²³⁶

²³² Anastasopoulou, ό. π. , σ. 10.

²³³ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 14.

²³⁴ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 14-15.

²³⁵ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 12-13.

²³⁶ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 13-14.

Στο επόμενο μυθιστόρημα της τριλογίας, *Η Μάγισσα* (1901), πρωταγωνίστρια είναι αντίστοιχα μία ηρωίδα, η Άννα, η οποία παλεύει για μία δίκαιη θέση στην κοινωνία. Παράλληλα, η συγγραφέας κάνει νέες προσεγγίσεις για τα θέματα της μητρότητας και της ανατροφής των παιδιών.²³⁷ Στο τελευταίο μυθιστόρημα, *Το Νέο Συμβόλαιο* (1902), η Παρρέν παρουσιάζει την ευτυχή συνύπαρξη ενός ζευγαριού μέσα στο γάμο, του Νίκου και της Άννας, θέλοντας να δείξει ότι είναι μία από τις εκβάσεις που μπορεί να έχει η συμβίωση ενός άντρα και μίας γυναίκας όταν βασίζεται «στον σεβασμό, στην αλήθεια, στη δικαιοσύνη και στην ανοίκεια έννοια της ανεξαρτησίας του κάθε ατόμου μέσα στο γάμο». Αυτοί οι δύο τύποι ανθρώπων ανταποκρίνονται αντίστοιχα στον «Νέο Άντρα» και στη «Νέα Γυναίκα». Τίθεται επίσης το θέμα της υιοθεσίας στο κείμενο ως παράδειγμα προς μίμηση.²³⁸

Η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου (1867 - 1906) είναι άλλη μία συγγραφέας, η οποία πραγματεύεται στα διηγήματά της το θέμα των εργαζόμενων γυναικών. Οι ηρωίδες όμως σε αυτά τα έργα ωθούνται λόγω των καταστάσεων να βγουν στην αγορά εργασίας και δεν είναι καθαρά δική τους επιλογή.²³⁹ Δεν παύει όμως να αποτελεί μία πρωτοπορία για την εποχή η καταγραφή τέτοιων θέσεων.

Στα 1924 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος πρωτοπόρησε, αφού έβαλε γυναίκα αφηγήτρια στο πεζογράφημά του *Ιστορία μιας χωρισμένης*, η οποία απευθυνόταν στο ευρύ κοινό. Στο τέλος η ηρωίδα παραιτείται της επιδίωξής της να καθορίσει το ρόλο της μέσα στη δημόσια σφαίρα. Ακόμα κι έτσι όμως, το κείμενο δεν παύει να αποτελεί ένα κομβικό σημείο για την περαιτέρω εξέλιξη της γυναικείας δημόσιας αφήγησης.²⁴⁰

Η δεκαετία του 1920 σηματοδότησε μία μεγάλη αλλαγή στο χώρο της συγγραφής για τις γυναίκες. Στα μετέπειτα έργα της περιόδου οι γυναίκες συγγραφείς θα προσπαθήσουν να αποτυπώσουν τα εμπόδια και τις προκαταλήψεις που αντιμετωπίζουν όσες γυναίκες επιθυμούν να ακολουθήσουν μία άλλη πορεία, πέρα

²³⁷ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 17.

²³⁸ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 20-22.

²³⁹ Anastasopoulou, ό. π. , σ. 10.

²⁴⁰ Camatsos, ό. π. , σ. 40-41.

της προσωπικής. Σε αυτά τα έργα οι ηρωίδες σταματούν πλέον να είναι άβουλες, απαθείς και αδρανείς.²⁴¹

Χαρακτηριστικά γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης αυτού του είδους είναι οι *Παραστρατημένοι* (1935) της Νάκου και *Τα Ψάθινα Καπέλα* (1946) της Λυμπεράκη. Κανένα από τα δύο μυθιστορήματα δεν ασχολείται με τις ιστορικές και πολιτικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής, οι οποίες υπάρχουν μόνο ως γενικότερο κλίμα. Σε πρώτο πλάνο βρίσκονται οι ηρωίδες και η διαμόρφωσή τους, ξεκινώντας από την παιδική και φτάνοντας στην ώριμη φάση της ζωής τους. Οι δύο συγγραφείς επιθυμούν να εκφραστούν δημόσια και ελεύθερα, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι πρέπει αναγκαστικά να γράψουν ιστορικά μυθιστορήματα ή να δικαιώσουν οποιαδήποτε πολιτική ιδεολογία.²⁴² Η διαμόρφωση του χαρακτήρα των ηρωίδων τους προσδιορίζεται περισσότερο από το παρελθόν παρά από το παρόν, από τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες που έζησαν. Τις αναθυμούνται ερμηνεύοντάς τες με ώριμη ματιά πλέον. Επομένως, η διαμόρφωση της προσωπικότητάς τους «είναι θέμα της μνήμης και όχι της αντίληψής τους».²⁴³

Κάτι άλλο πολύ σημαντικό είναι ότι και στα δύο πεζογραφήματα ο αφηγητής αποτελεί και πρόσωπο της ιστορίας που αφηγείται. Με αυτό τον τρόπο οι συγγραφείς «απεικονίζουν τη θηλυκή διαμόρφωση της ταυτότητας του αφηγητή και προχωρούν ένα βήμα παραπέρα, στη δημιουργία του γυναικείου «εγώ» στο δημόσιο χώρο».²⁴⁴

Η πλοκή στους *Παραστρατημένους* στρέφεται γύρω από δύο πρόσωπα. Ένα γυναικείο και ένα αντρικό, τα οποία είναι μάλιστα αδέρφια. Η Αλεξάνδρα και ο Νίκος ζουν σε ένα άσχημο περιβάλλον και βιώνουν καθημερινά την απογοήτευση. Μέσα στο κείμενο ξεδιπλώνεται η ζωή της Αλεξάνδρας, από τα παιδικά της χρόνια έως την ενηλικίωσή της και τη σταδιακή απεξάρτησή της από τον Κώστα, τον μεγάλο της έρωτα, ο οποίος την πλήγωσε βαθιά και στη συνέχεια την παράτησε.²⁴⁵

Στους *Παραστρατημένους*, οι άντρες και τα γεγονότα στα οποία εμπλέκονται, παρουσιάζονται μέσα από τα μάτια της αφηγήτριας – ηρωίδας. Οι ίδιοι δεν

²⁴¹ Camatsos, ό. π. , σ. 40.

²⁴² Camatsos, ό. π. , σ. 41.

²⁴³ Camatsos, ό. π. , σ. 42.

²⁴⁴ Camatsos, ό. π. , σ. 43.

²⁴⁵ Camatsos, ό. π. , σ. 43, 50.

παίρνουν τον λόγο για να μιλήσουν, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις. Συγκεντρώνουν άσχημα στοιχεία στον χαρακτήρα τους, ωστόσο λόγω της κακής τύχης τους, το αναγνωστικό κοινό τους βλέπει ευνοϊκά. Με αυτό τον τρόπο η Νάκου παρέχει ισορροπία ανάμεσα στα δύο φύλα, καθώς τόσο οι γυναίκες όσο και οι άντρες είναι θύματα της κοινωνίας που ζουν. Οι γυναίκες παρουσιάζονται με ενάργεια και αμεσότητα μέσα από τους διαλόγους και τον ευθύ λόγο. Επιπροσθέτως η συγγραφέας δύναται να παραθέτει ένα περιστατικό από πολλές διαφορετικές γυναικείες οπτικές, ενώ οι αφηγήσεις των αντρών είναι μονοδιάστατες και αποδίδονται σε πλάγιο λόγο από την αφηγήτρια - ηρωίδα. Η συγγραφέας επομένως «οικειοποιείται τις αντρικές ιστορίες και αντιστρέφει τους παραδοσιακούς σφετερισμούς, στους οποίους οι άντρες αφηγητές αποσιωπούσαν τις γυναικείες φωνές ή έλεγαν εκείνοι τις γυναικείες ιστορίες».²⁴⁶

Στα *Ψάθινα Καπέλα* περιγράφεται η πορεία της αφηγήτριας – ηρωίδας, της Κατερίνας, προς την ωριμότητα μέσω της συγγραφικής τέχνης. Επομένως, αφού στο κείμενο εκφράζονται οι καλλιτεχνικές της ανησυχίες και η δυσκολία της να τις εκφράσει σε ένα χώρο που κυριαρχείται από άντρες,²⁴⁷ μπορεί να χαρακτηριστεί και ως *Künstlerroman*, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.²⁴⁸

Η πλοκή του μυθιστορήματος στρέφεται γύρω από τρεις αδερφές, την Κατερίνα, την Ινφάντα και τη Μαρία, οι οποίες μεγαλώνουν μαζί στο εξοχικό τους στην Κηφισιά κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Η καθεμία τους αναπαριστά και ένα μοντέλο γυναίκας, αντίστοιχο των προηγούμενων γενεών. Ξεδιπλώνονται δηλαδή μπροστά στον αναγνώστη τα πρόσωπα που δύναται να έχει μία γυναίκα στην ελληνική κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, «η Μαρία, όπως η μητέρα της, παντρεύεται, κάνει παιδιά και αναγνωρίζει τις υποχρεώσεις της απέναντι στην οικογένειά της, η Ινφάντα, όπως η θεία της η Τερέζα, απαρνείται όλους τους άντρες και ξοδεύει τον χρόνο της κεντώντας, η Κατερίνα, όπως η Πολωνή γιαγιά της, δημιουργεί ιστορίες και την διακατέχει μία επιθυμία για περιπλάνηση και εξερεύνηση».²⁴⁹ Στο τέλος του έργου η Κατερίνα κατακτά την ελευθερία της και επιλέγει να ακολουθήσει την

²⁴⁶ Camatsos, ό. π. , σ. 46-47.

²⁴⁷ Camatsos, ό. π. , σ. 56.

²⁴⁸ Camatsos, ό. π. , σ. 50.

²⁴⁹ Camatsos, ό. π. , σ. 51, 54.

αγάπη της για τη συγγραφή και τα ταξίδια από το να εγκλωβιστεί σε ένα συμβατικό γάμο.²⁵⁰

Στα *Ψάθινα καπέλα* συνδυάζεται η προσωπική με τη δημόσια γραφή. Υπάρχει η επιστολική, η ημερολογιακή και η δημόσια αφήγηση. Η εναλλαγή αυτών των τρόπων γραφής αναπαριστά την πορεία της Κατερίνας προς τη διαμόρφωση της ταυτότητάς της, καθώς κάνει το βήμα από την εσωστρέφεια στην εξωστρέφεια, τόσο ως ηρωίδα όσο και ως αφηγήτρια.²⁵¹

Σχετικά με την οπτική της αφηγήτριας ως διαμεσολαβητή ανάμεσα στα πρόσωπα του μυθιστορήματος και τον αναγνώστη, αξιοπρόσεκτο είναι ότι πολλά από τα περιστατικά που περιγράφει και τις θεάσεις προσώπων που αναφέρει δεν τα έχει βιώσει η ίδια. Εκείνο που κάνει επομένως η αφηγήτρια είναι να προσαρμόζει τη γραφή της στις οπτικές των άλλων προσώπων. Με αυτό τον τρόπο το «γυναικείο εγώ» της διαθλάται και αποκτά διαφορετικές πτυχές.²⁵²

Συμπερασματικά, αυτά τα δύο μυθιστορήματα συνέβαλαν στην εξέλιξη της γυναίκας ως ατόμου, ως συγγραφέα, αλλά και ως αφηγήτριας, αφού οι ηρωίδες κατάφεραν να περάσουν όλες τις προσωπικές και κοινωνικές δοκιμασίες που παρουσιάστηκαν μπροστά τους και να βγουν νικήτριες.²⁵³ Να σημειωθεί τέλος ότι η Λυμπεράκη δίνει τη δυνατότητα και σε άλλα γυναικεία πρόσωπα να παίζουν τον ρόλο του αφηγητή, ενώ από την άλλη, όπως έκανε και η Νάκου στους *Παραστρατημένους*, τις αντρικές ιστορίες τις παραθέτει παραφρασμένες μέσα από τις οπτικές των γυναικών.²⁵⁴

Η Λυμπεράκη λειτούργησε ως πρότυπο για τις μετέπειτα γυναίκες συγγραφείς, οι οποίες ακολούθησαν το παράδειγμά της και κατάφεραν να απελευθερωθούν από τα κοινωνικά στερεότυπα, εκφράζοντας τη μοναδικότητα του χαρακτήρα τους. Η γυναικεία ματιά εκφραζόταν πλέον και από άντρες συγγραφείς.²⁵⁵ Στα μεταπολεμικά χρόνια «η παρουσία των γυναικών στη δημόσια σφαίρα γίνεται όχι μόνο αποδεκτή μετά το 1952, αλλά επίσης επιτακτική και το θηλυκό «εγώ» στη

²⁵⁰ Camatsos, ό. π. , σ. 56.

²⁵¹ Camatsos, ό. π. , σ. 55.

²⁵² Camatsos, ό. π. , σ. 53.

²⁵³ Camatsos, ό. π. , σ. 57.

²⁵⁴ Camatsos, ό. π. , σ. 58.

²⁵⁵ Camatsos, ό. π. , σ. 58.

δημόσια αφήγηση γίνεται χαρακτηριστικό σαν ένα που υπονομεύει τον απολυταρχισμό και δίνει έμφαση στον πλουραλισμό».²⁵⁶

Κλείνοντας να σημειωθεί ότι, όπως και στα προηγούμενα αντρικά Bildungsromane, έτσι και στα γυναικεία του είδους, υπάρχουν ηρωίδες, οι οποίες δεν ολοκληρώνουν τη διαδικασία διαμόρφωσής τους και προσδιορισμού της ταυτότητάς τους. Σε αυτά τα μυθιστορήματα αντι-διαμόρφωσης, οι ηρωίδες είτε εγκαταλείπουν τις επιδιώξεις τους είτε δεν καταφέρνουν να ενταχθούν ομαλά στο κοινωνικό σύνολο με αποτέλεσμα να αποξενωθούν και να χάσουν την εμπιστοσύνη στον εαυτό τους. Ένα από αυτά τα μυθιστορήματα είναι το *Αλλάζουμε*; της Τατιάνας Γκρίτση – Μιλλιέξ, το οποίο θα εξεταστεί παρακάτω.

Ανακεφαλαιώνοντας, καλό θα ήταν να γίνει μία σύνοψη των βασικών στοιχείων που διέπουν το γυναικείο Bildungsroman, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω, ώστε να φανούν τα χαρακτηριστικά με βάση τα οποία θα διεξαχθεί η συζήτηση για τα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης που ακολουθούν.

Τα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης συγκεντρώνουν τα βασικά χαρακτηριστικά του Bildungsroman. Ωστόσο σε ορισμένα σημεία διαφοροποιούνται από τα τυπικά αντρικά μυθιστορήματα διαμόρφωσης, καθώς μέσα από τις σελίδες τους εκφράζεται η γυναικεία φύση και ιδιοσυγκρασία. Η οπτική των γυναικών διαφέρει από των αντρών, καθώς εκείνες έχουν να αντιμετωπίσουν διαφορετικές ανησυχίες και εμπόδια στον δρόμο προς την ολοκλήρωση της προσωπικότητάς τους.

Η διαδρομή των ηρωίδων από την παιδική στη νεανική και έπειτα στην ώριμη ηλικία παρουσιάζει ορισμένες διαφοροποιήσεις από εκείνη των ηρώων στα αντίστοιχα μυθιστορήματα διαμόρφωσης. Η γυναίκα επηρεάζεται περισσότερο από το περιβάλλον στο οποίο ζει και μεγαλώνει λόγω των κοινωνικών στερεοτύπων, των ρόλων που της έχουν επιβληθεί, αλλά και εξαιτίας της συναισθηματικής της φύσης. Η απόφασή της να εγκαταλείψει το σπίτι της και να προβεί στο ταξίδι της αναζήτησης λαμβάνεται πολύ πιο δύσκολα σε σχέση με τους άντρες. Η ανάγκη της να δοκιμάσει νέες εμπειρίες και διαφορετικούς ρόλους, προκειμένου να καθορίσει το «εγώ» της, απαιτεί θάρρος και αποφασιστικότητα. Αντίθετα, για τους άντρες οι

²⁵⁶ Camatsos, ό. π. , σ. 59.

μετατοπίσεις και η εξερεύνηση νέων οριζόντων είναι απαραίτητες για τη διαμόρφωσή τους. Για τις γυναίκες αντιπροσωπεύουν την επιθυμία να απαλλαγούν από αυτό που ήταν ως τώρα και να συνεχίσουν την πορεία προς τον αυτοπροσδιορισμό.²⁵⁷

Κομβικό σημείο για τη διαμόρφωση των ηρωίδων αποτελεί η στιγμή της συνειδητοποίησης του εαυτού. Η ηρωίδα οδηγείται σε αυτή τη φάση είτε μέσα από μία σταδιακή πορεία μάθησης και εμπειριών είτε αφού ικανοποιήσει πρώτα ορισμένες κοινωνικές συμβάσεις, οι οποίες θα καταλάβει στην πορεία ότι δεν την εκφράζουν. Το αποτέλεσμα είναι να αφυπνιστεί και να ζητήσει να θέσει τη ζωή της σε νέες βάσεις. Η αφύπνιση μπορεί να έρθει και σε μία στιγμή ενόρασης, στην οποία η ηρωίδα συνειδητοποιεί ποια είναι και γνωρίζει τον εαυτό της. Αφού αποκτήσει την αυτογνωσία, επιζητάει να αυτοπροσδιοριστεί, ψάχνοντας την ουσία της ύπαρξής της μέσα από την αναδρομή στο παρελθόν. Αναθεωρεί τον τρόπο που σκεφτόταν ως τώρα και δίνει νέα σημασία στα πράγματα. Η εξέλιξη της μετέπειτα πορείας της κρίνεται από το αν επιλέγει να μετασχηματίσει τη ζωή της ή αν αποφασίσει να μείνει στάσιμη. Αν δηλαδή κάνει το μεγάλο βήμα από την εσωστρέφεια στην εξωστρέφεια, από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα. Στους άντρες ήρωες ακολουθείται η αντίθετη πορεία, καθώς εκείνοι δοκιμάζουν πολλούς ρόλους στην κοινωνία, προκειμένου να οριστούν εσωτερικά και να γνωρίσουν τον εαυτό τους. Επομένως, η διαμόρφωση μίας ηρωίδας κρίνεται επιτυχημένη από το αν καταφέρει μέσα από τους προσωπικούς της αγώνες να ξεπεράσει τα στερεότυπα και τους περιορισμούς που της επιβάλλει η κοινωνία, η ιστορία και ο πολιτισμός, ώστε να δημιουργήσει μία ελεύθερη προσωπικότητα.

Στα γυναικεία μυθιστορήματα σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο ψυχολογικός παράγοντας ή οι υπαρξιακές, πνευματικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες από τη μία, και ο ιστορικός - κοινωνικός παράγοντας από την άλλη. Οι συγγραφείς, ανάλογα με την εποχή που γράφουν και το τι θέλουν να εκφράσουν, δίνουν έμφαση στο προσωπικό ή στο συλλογικό.

Στην πορεία εξέλιξης των ηρωίδων, όπως συμβαίνει και στα τυπικά Bildungsromane, σημαντικό ρόλο παίζουν: η οικογένεια, ο έρωτας, η κοινωνική τάξη. Να σημειωθεί

²⁵⁷ Labovitz, ό. π. , σ. 55.

επίσης ότι στα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης, σε αντίθεση με τα αντρικά, δίνεται έμφαση σε θέματα ισότητας των δύο φύλων, εξαιτίας της καταπίεσης που υφίστανται οι γυναίκες από την κοινωνία. Άλλοι παράγοντες που μπορούν να επηρεάσουν τη διαμόρφωση μίας γυναίκας είναι η θρησκευτική πίστη και η ιδεολογία. Για το τέλος άφησα τον σημαντικότερο παράγοντα, ο οποίος συμβάλλει στην πνευματική αφύπνιση των γυναικών, τη μόρφωση. Η αλλαγή της οπτικής των ηρωίδων στα Bildungsromane εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το αν είχαν τη δυνατότητα να μορφωθούν. Τα πνευματικά εφόδια θα τους έδιναν τη δυνατότητα να διευρύνουν τους ορίζοντές τους και να αφυπνιστούν, διεκδικώντας χωρίς φόβο και δισταγμό μία θέση εργασίας και ρόλους ανάλογους με εκείνους των αντρών, έξω από το περιοριστικό πλαίσιο του γάμου και της οικογένειας. Φυσικά η μόρφωση που λάμβανε η κάθε κοπέλα αντανάκλούσε την κοινωνική της θέση. Κατά τ' άλλα, αν μία γυναίκα επιθυμούσε να μάθει, έπρεπε να ψάξει και να βρει μόνη της αναγνώσματα, για να ικανοποιήσει τη δίψα της για γνώση. Οι επιλογές των βιβλίων που θα κάνει δείχνουν πολλά για τον χαρακτήρα της, όπως επίσης και η επιρροή που ασκούν στην ίδια όσα διαβάζει. Αντίθετα, για τους άντρες – ήρωες η εκπαίδευση και το διάβασμα ήταν μία από τις σημαντικότερες προϋποθέσεις, ώστε να εκπληρώσουν τον σκοπό της ζωής τους.²⁵⁸

Τέλος, να σημειωθεί ότι ο τρόπος που δομείται η αφήγηση δείχνει πολλά πράγματα για την οπτική και την ψυχοσύνθεση της ηρωίδας. Η εναλλαγή των οπτικών, η παιδική και η ενήλικη, καθώς και που αυτές οι δύο μπερδεύονται, η εμπλοκή του αφηγητή και η εστίαση, αν μιλούν άλλα πρόσωπα πέρα των πρωταγωνιστριών και πως τις επηρεάζουν, αποτυπώνει τον τρόπο θεώρησης των καταστάσεων από τις ηρωίδες.

Στα ελληνικά γυναικεία δείγματα του είδους, οι ηρωίδες κινούνται συνήθως μέσα στα εξής πλαίσια: «οικογένεια, ερωτισμός, ταξίδια, ανακάλυψη δεξιοτήτων / ταλέντων και ανάλογη ενασχόληση λ.χ. μουσική, ιδεολογική αφύπνιση – στράτευση, κοινωνική δραστηριοποίηση – επαγγελματική ενασχόληση, περιβάλλουσες συνθήκες – συμβάσεις – έμφυλοι ρόλοι, λόγος και σιωπή. Με τους

²⁵⁸ Labovitz, ό. π. , σ. 21.

συγκεκριμένους παράγοντες συμπλέκονται επιμέρους επανερχόμενα μοτίβα, όπως αυτά του θανάτου, της φιλίας, της επικοινωνίας, κ.α.». ²⁵⁹

Στον αγώνα των γυναικών για ισότητα και ισονομία συνέβαλε σημαντικά το φεμινιστικό κίνημα με τη δράση του. Οι γυναίκες πλέον ζητούσαν να ανασυστήσουν μία ολοκληρωμένη και σταθερή προσωπικότητα, «μία ορθολογική, συγκροτημένη και λειτουργική ταυτότητα». ²⁶⁰ Αργότερα αυτή η θέση θα μετριαστεί, καθώς οι γυναίκες μυθιστοριογράφοι θα αντιληφθούν ότι η προσωπικότητα δεν είναι στάσιμη, αλλά διαμορφώνεται συνεχώς. Διαθέτει πολλές και διαφορετικές όψεις. ²⁶¹ Υπό το νέο αυτό πρίσμα οι γυναίκες συγγραφείς ήρθαν πιο κοντά στον Μοντερνισμό, όχι όμως απόλυτα, καθώς συνέχισαν να πιστεύουν στη διάπλαση της ταυτότητας και όχι στη διάλυσή της, όπως συμβαίνει στον Μοντερνισμό. Ωστόσο συνειδητοποίησαν ότι η ταυτότητα δύναται να έχει πολλές οπτικές και να μεταβάλλεται στο πέρασμα των χρόνων ανάλογα με τα ερεθίσματα που δέχεται. ²⁶²

Δεν θα ήταν σωστό να παραλειφθούν και οι θέσεις της Αριστεράς για την ιδανική κοινωνία, στην οποία η γυναίκα έβρισκε επάξια τη θέση της δίπλα στον άντρα, βοηθώντας στις συλλογικές διεκδικήσεις και στους κοινούς αγώνες για την ελευθερία.

Συμπερασματικά, εκείνο που προκύπτει από όλα τα παραπάνω είναι ότι όσες εμπειρίες και να έχουν βιώσει οι ηρωίδες κατά τη διάρκεια της μακράς πορείας τους προς την ωρίμανση και όσες δυσκολίες και αν έχουν υπερβεί, εκείνο που θα τις καθορίσει και θα διαμορφώσει την προσωπικότητά τους είναι τι επιλέγει η καθεμία να κρατήσει από όλα αυτά και τι επιλέγει να απωθήσει. Παίζει ρόλο δηλαδή ποια γεγονότα θεώρησαν σημαντικά, ώστε να επηρεάσουν την οπτική τους και τον χαρακτήρα τους και ποια ξεχάστηκαν από αυτές. ²⁶³

²⁵⁹ Κιοσσές, ό. π. , σ. 95.

²⁶⁰ Τζιόβας, ό. π. , σ. 448.

²⁶¹ Felski, *The Gender of Modernity*, ό. π. , σ. 4.

²⁶² Τζιόβας, ό. π. , σ. 448-449.

²⁶³ Labovitz, ό. π. , σ. 149.

Γαλάτεια Σαράντη, Πασχαλιές (1949)

Η Γαλάτεια Σαράντη (1920 - 2009) έκανε την εμφάνισή της στα λογοτεχνικά δρώμενα μέσα από το περιοδικό *Νέα Εστία* με το διήγημα *Το Κάστρο* (1945). Έχει εκδώσει ένα μεγάλο πλήθος έργων που περιλαμβάνουν διηγήματα, νουβέλες και μυθιστορήματα, ενώ ασχολήθηκε και με τη μετάφραση.²⁶⁴

«Καταλέγεται στους πολυβραβευμένους συγγραφείς. Τιμήθηκε με το «Βραβείο των δώδεκα» (*Επιστροφή*), με κρατικό βραβείο μυθιστορήματος (*Το παλιό μας σπίτι*), κρατικό βραβείο διηγήματος (*Να θυμάσαι τη Βίλνα*), και με το βραβείο Ιδρύματος Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών (*Ρωγμές*). Με το βραβείο παιδικού μυθιστορήματος του Ι. Δ. Κολλάρου έχει τιμηθεί το παιδικό της βιβλίο *Χαράζει η λευτεριά*».²⁶⁵

Το αφηγηματικό ταλέντο της Σαράντη ξεχώρισε από την πρώτη στιγμή και μάλιστα ο Γρηγόριος Ξενόπουλος εγκωμίασε τη συγγραφέα σε μία κριτική του: «Τ' αλλεπάλληλα διηγήματά της ήταν τόσο ωραία, τόσο άρτια, τόσο ώριμα, αν θέλετε, και με τις πρωτότυπες υποθέσεις τους, τον καθαρό και βαθύ συμβολισμό τους, την ποιητική τους διάθεση, την πλούσια και καλαίσθητη γλώσσα τους, μαρτυρούσαν ένα τόσο δυνατό ταλέντο, ώστε το άγνωστο όνομα έγινε πολύ γρήγορα και πολύ «ευφήμως» γνωστό».²⁶⁶

Οι *Πασχαλιές* ήταν το πρώτο από τα μυθιστορήματα που έγραψε η Σαράντη. Νωρίτερα είχε γράψει διηγήματα και νουβέλες. Η συγγραφέας έχει διαμορφώσει πλέον την αφηγηματική της ταυτότητα και ώριμη πια προχωράει στη σύνθεση εκτενέστερων έργων.²⁶⁷ Τα τρία πρώτα μυθιστορήματά της, *Πασχαλιές* (1949), *Επιστροφή* (1953), *Το παλιό μας σπίτι* (1959), σχετίζονται μεταξύ τους και θυμίζουν «τριλογία, με κοινό θεματικό άξονα, με ενότητα χώρου και χρόνου, με πρόσωπα που προέρχονται από το ίδιο κοινωνικό περιβάλλον»²⁶⁸ και «συγκροτούν μια εκτεταμένη ψυχολογική και ψυχογραφική μελέτη για τις αλλαγές που

²⁶⁴ Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Γαλάτεια Σαράντη», στο *Η Μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος Ζ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 100-101.

²⁶⁵ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 101.

²⁶⁶ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το βιβλίο της Μαρίας και του Γιοχάνες», *Νέα Εστία*, Τόμος 41, 15 Απριλίου 1947, σ. 501.

²⁶⁷ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 102-103.

²⁶⁸ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 103.

συντελέστηκαν μεταπολεμικώς στη ζωή της αστικής, επαρχιακής κοινωνίας». ²⁶⁹ Και στα τρία έργα αναπαριστώνται οι οικογενειακές σχέσεις, ²⁷⁰ ενώ πρωταγωνιστούν επί το πλείστον νέοι ήρωες. Ο αναγνώστης παρακολουθεί την πορεία τους, τα όνειρα και τις επιδιώξεις τους πριν την ωρίμανση και έπειτα την προσαρμογή τους στην πραγματικότητα, η οποία έρχεται σε αντίστιξη με εκείνη που είχαν πλάσει στο μυαλό τους όταν ήταν νέοι. ²⁷¹

Η θεματική των λογοτεχνικών έργων της δεν παρουσιάζει μεγάλες διαφορές καθώς μετακινούμαστε από το ένα στο άλλο. «Το ενδιαφέρον της στρέφεται στην εσωτερική ζωή ανθρώπων που αισθάνονται το μέλλον τους ακυρωμένο μαζί με τα όνειρα της εφηβείας τους και δεν έχουν τη θέληση ή τη δύναμη να προσαρμοστούν στην πεζή πραγματικότητα. Η δράση συρρικνώνεται σχεδόν ως την ανυπαρξία (κατ' αντιστοιχία προς την ψυχική παράλυση των ηρώων), οι χαρακτήρες είναι αχνοί, ενώ αντίθετα υπογραμμίζεται το στοιχείο του χρόνου, με το παρελθόν ν' αποτελεί τον μοναδικό άξονα αναφοράς των προσώπων». ²⁷²

Οι *Πασχαλιές* αναπαριστούν τη συμβίωση των μελών μίας οικογένειας πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τη μετέπειτα προσπάθειά τους να ανταπεξέλθουν απέναντι στις δύσκολες συνθήκες που δημιουργεί ο Πόλεμος και η Κατοχή. Μέσα στο κείμενο ο αναγνώστης παρακολουθεί τη σταδιακή ωρίμανση των παιδιών, ιδιαίτερα της πρωταγωνίστριας της Λίνας, μέσα από τις προσωπικές και κοινωνικές εμπειρίες που βιώνουν.

Μέσα στο κείμενο περνούν τα βιώματα της συγγραφέως, καθώς ήταν αυτόπτης μάρτυρας της εποχής που περιγράφει. Υπάρχουν δηλαδή περιστατικά και περιγραφές που αποτυπώνουν την καθημερινότητα πριν τον Πόλεμο και έπειτα το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, το κλίμα της Κατοχής και στη συνέχεια της Απελευθέρωσης. Η συγγραφέας σε συνέντευξή της έχει παραδεχτεί ότι οι *Πασχαλιές* είναι «το πιο αυτοβιογραφικό» από τα βιβλία της. ²⁷³ Πίσω από την ηρωίδα του έργου, τη Λίνα, ενδεχομένως αναμοχλεύουμε χαρακτηριστικά της

²⁶⁹ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 114.

²⁷⁰ Σαχίνης, *Νέοι Πεζογράφοι, είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, ό. π. , σ. 97.

²⁷¹ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 111.

²⁷² Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Γαλάτεια Σαράντη 1920-», στο *Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1995, σ. 216.

²⁷³ Γαλάτεια Σαράντη, συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη, *Πάνθηον*, τχ. 717, 20 Ιανουαρίου 1981, σ. 28-29.

συγγραφέως. Και οι δύο είναι γυναίκες που έχουν καλλιτεχνικές ανησυχίες και τις αποδίδουν στο χαρτί, αυθόρμητα όμως και χωρίς σκοπιμότητες με γνώμονα την αλήθεια.²⁷⁴

Πολλές είναι οι αναδρομές που υπάρχουν στο αφήγημα για το φιλήσυχο και χαρούμενο παρελθόν σε σχέση με το σκληρό και επίπονο παρόν, τα οποία διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα της ηρωίδας. Όπως είναι φυσικό, μετά το ξέσπασμα του Πολέμου η πορεία διαμόρφωσης της ηρωίδας πήρε διαφορετική τροπή, αφού τα άσχημα γεγονότα και η επαφή της με τον θάνατο σε νεαρή ηλικία την έκαναν να εγκαταλείψει την αθώα προσέγγιση των πραγμάτων και να προχωρήσει γρηγορότερα στην ωρίμανση και στην ανάληψη ευθυνών.²⁷⁵

Τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα είναι το σκηνικό της δράσης. Παρουσιάζεται η ατμόσφαιρα της σκλαβιάς των Ελλήνων, ενώ μέσα στο κείμενο δηλώνεται η αντιπολεμική στάση της συγγραφέως. Η Σαράντη παρόλο που από το 1949, χρονολογία συγγραφής του μυθιστορήματος, ανήκε στη δεξιά παράταξη,²⁷⁶ δεν καταφέρεται εναντίον συγκεκριμένων πολιτικών ιδεολογιών, ούτε παίρνει ξεκάθαρη θέση για τα γεγονότα. Την ενδιαφέρει να παρουσιάσει μία «φέτα ζωής», η οποία βασίζεται στην προσωπική παρατήρηση και καταγραφή του κόσμου γύρω της. «Δεν είχε πρόθεση να γράψει μια ιστορία της Κατοχής, αλλά μια ιστορία μέσα στην Κατοχή».²⁷⁷

Τελειώνοντας τα εισαγωγικά και φτάνοντας σε ένα συμπέρασμα για την τοποθέτηση του κειμένου μέσα στην εποχή που γράφεται, συνάγεται ότι το μυθιστόρημα δεν μένει μονάχα στις ατομικές ή προσωπικές καταγραφές, καθώς η συγγραφέας «δίνει κάτι και από το γενικότερο «κλίμα» της εποχής: Τη βαθύτατη μελαγχολία της μεταπολεμικής γενεάς, ενός μέρους της, τουλάχιστο, που είδε να συντρίβονται τα όνειρά της, να διαψεύδονται οι ελπίδες της, να καταντάνε

²⁷⁴ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 527.

²⁷⁵ Labovitz, ό. π. , σ. 167-169.

²⁷⁶ Μ.Γ. Μερakλής, «Γαλάτεια Σαράντη, Ρωγμές», στο *Προσεγγίσεις στην Ελληνική Πεζογραφία (ο αστικός χώρος)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σ. 150.

²⁷⁷ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 107.

απραγματοποίητες οι επιδιώξεις της».²⁷⁸ Οι άνθρωποι αυτοί υπομένουν και αποδέχονται τον ρόλο τους σε αυτή την κοινωνία.

Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και συνδυάζεται με την αφήγηση της ηρωίδας σε πρώτο πρόσωπο, μέσω της παράθεσης των σκέψεών της. Ο αφηγητής είναι παντογνώστης, καθώς γνωρίζει τόσο τον εσωτερικό όσο και τον εξωτερικό κόσμο των ηρώων. Σημαντική θέση, εκτός από την αφήγηση, κατέχουν οι διάλογοι των προσώπων, καθώς παρέχουν στο κείμενο αμεσότητα. Ολόκληρο το μυθιστόρημα δομείται σταδιακά και πολύ προσεκτικά, ώστε ο αναγνώστης να οδηγηθεί στο τελικό συμπέρασμα. Η Λίνα ξεκινώντας από την παιδική και ανέμελη ηλικία της (πρώτο μέρος του βιβλίου), προετοιμάζεται για μία ελπιδοφόρα πορεία ζωής, εφοδιασμένη με όνειρα και ιδανικά. Συλλογίζεται: «Τούτα τα δάχτυλα θ' αδράξουν τη ζωή [...] Θ' αρπάξουν στέρεα και θα τρυγήσουν μόνο χαρές, τίποτε άλλο από χαρές».²⁷⁹

Η ηρωίδα παρουσιάζεται να έχει συναίσθηση του χρόνου που κυλάει και συνειδητοποιεί ότι μεγαλώνει. Σε όλη τη διάρκεια της ζωής της καταφεύγει στις μνήμες του παρελθόντος, ώστε να ερμηνεύσει την παροντική της κατάσταση. Μέσα από την αλλαγή της στάσης της που έχει σημειωθεί στην πάροδο των χρόνων, φτάνει στο συμπέρασμα ότι δεν είναι πια παιδί (σ. 28-29). Καθώς όμως μεγαλώνει, περνώντας στη φάση της εφηβείας, ξεσπάει ο πόλεμος (δεύτερο μέρος του βιβλίου) και οδηγούμενη σταδιακά προς την ενηλικίωση, αντιλαμβάνεται ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο ιδανικά όσο τα φαντάζονταν ως παιδί. Αναγκάζεται να κάνει υποχωρήσεις, συμβιβασμούς και θυσίες. Στο τέλος, όπως θα φανεί παρακάτω, αποδέχεται τη θέση και τον ρόλο που έχει να επιτελέσει σε αυτό τον κόσμο και δεν προσπαθεί να ξεφύγει από αυτόν.

Η λέξη που επαναλαμβάνεται συχνά και χαρίζει τον τίτλο στο μυθιστόρημα είναι οι πασχαλιές. Τα δύο αδέρφια, η Λίνα και ο Αλέκος, από μικρή ηλικία αναφέρονται στο συγκεκριμένο λουλούδι, το οποίο έχει τις ρίζες του στο αγαπημένο εξοχικό τους σπίτι. Βάζουν στοίχημα κάθε χρόνο για το αν θα ανθίσει ή όχι (σ. 7). Μεγαλώνοντας το στοίχημα συνεχίζεται και τους χαρίζει συναισθήματα οικειότητας

²⁷⁸ Βάσος Βαρίκας, στο *Η Μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος Ζ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 119 (α' έκδοση *Το Βήμα*, 12 Σεπτεμβρίου 1960).

²⁷⁹ Γαλάτεια Σαράντη, *Πασχαλιές*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1973 (α' έκδοση 1949), σ. 17-18.

και ασφάλειας. Οι πασχαλιές αποτελούν ένα σύμβολο, το σύμβολο της ίδιας της ζωής, η οποία ανεξάρτητα από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες θα συνεχίσει πάντα να ανθίζει. Επομένως οι άνθρωποι, σύμφωνα με τη συγγραφέα, οφείλουν να ακολουθήσουν το παράδειγμά τους και να πορεύονται μπροστά, ανεξάρτητα από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Από τις πρώτες σελίδες του κειμένου μεταδίδεται ένα θετικό και πρωτοποριακό μήνυμα για την εποχή, αφού λόγω των τραγικών συμβάντων η παραίτηση και η άρνηση ήταν η ευκολότερη λύση.

Το όνειρο, το παραμύθι και ο φανταστικός κόσμος είναι παρόντα στην καθημερινότητα της Λίνας. Αποτελούν τον δικό της κρυφό νοητικό κόσμο. Στην παιδική της ηλικία έβρισκε καταφύγιο σε αυτόν και χρησιμοποιώντας τη φαντασία της έδινε ερμηνείες στα γεγονότα. Η πρόσληψη του κόσμου μέσα από παραμυθητικές ιστορίες μαρτυράει την ευαίσθητη και ονειροπόλα φύση της μικρής Λίνας (σ. 24, 36). Μάλιστα έγραφε και δικά της παραμύθια. (σ. 117-118). Το μοτίβο της γραφής συναντάται στα γυναικεία Bildungsromane, καθώς αποτελεί για τις ηρωίδες ένα τρόπο έκφρασης του εσωτερικού τους κόσμου, ενώ παράλληλα είναι ένα «όργανο προς την ανακάλυψη του εαυτού».²⁸⁰

Ο φανταστικός κόσμος που δημιουργούσαν στο μυαλό τους η Λίνα με τα αδέρφια της ήταν αποκλειστικά δικός τους και οι μεγάλοι δεν είχαν θέση (σ. 8). Μεγαλώνοντας η ηρωίδα συνειδητοποιεί ότι τίποτα από όλα αυτά δεν ήταν αλήθεια και ότι πρέπει να τα αποποιηθεί, ώστε να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Αυτό όμως δεν είναι απλό. Αποφασίζοντας να τα αγνοήσει και να τα ξεχάσει, αποποιείται ένα κομμάτι του εαυτού της. Αυτή η απόφαση είναι ένα από τα τιμήματα που πρέπει να πληρώσει για την ενηλικίωσή της.

Το κομβικό σημείο που επηρεάζει τη μετέπειτα οπτική της ηρωίδας για τη ζωή ισοδυναμεί με την πράξη απελευθέρωσης που επιχειρεί ο μικρός αδερφός της. Ο Αλέκος αποφασίζει να κάνει μία κούρσα μόνος του μέσα στο δάσος, ώστε να μην στερηθεί κάτι που λαχταρούσε. Η Λίνα επιθυμεί να τον ακολουθήσει, αλλά μένοντας πιστή στην ευθύνη που έχει απέναντι στον μικρότερο αδερφό της, δειλιάζει. Η λογική της νικάει το συναίσθημα, αποτρέποντας την απελευθέρωσή της (σ. 40), κάτι που θα την προβληματίσει στη συνέχεια και θα την κάνει να νιώσει

²⁸⁰ Labovitz, ό. π. , σ. 211.

αμφιβολίες για τη στάση που κράτησε (σ. 43). Ο Αλέκος από την άλλη, ξεπερνάει τα όρια και κάνει την υπέρβαση, κερδίζοντας με αυτό τον τρόπο την ελευθερία του (σ. 39-46). Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η συγγραφέας διαγράφει τον Αλέκο ως το alter ego της Λίνας, καθώς εκείνος διαθέτει το χάρισμα να σκέφτεται ελεύθερα και να τολμάει να κάνει πράξη όλα όσα επιθυμεί. Αντίθετα η ηρωίδα βάζει πρώτα τη λογική πάνω από τα θέλω της. Η Σαράντη βάζοντας τα δύο αδέρφια να είναι τόσο κοντά και να μοιράζονται τις ανησυχίες τους, τις οποίες όμως ο καθένας αντιμετωπίζει διαφορετικά, αναπαριστά με τον καλύτερο τρόπο τη διάσταση ανάμεσα στην αντρική (ελεύθερη και αποφασιστική) και τη γυναικεία (καταπιεσμένη και συνεσταλμένη) φύση.

Η οικογένεια διαδραματίζει σημαντικό ρόλο μέσα στο έργο, όπως σε όλα τα τυπικά Bildungsromane. Είναι η αξία που υπολογίζουν τα πρόσωπα περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Η Λίνα, σε αντίθεση με τους τυπικούς ήρωες των μυθιστορημάτων διαμόρφωσης, δεν αισθάνεται να καταπιέζεται μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον. Οι γονείς μεριμνούν για τη σωστή ανατροφή των παιδιών, τους μεταλαμπαδεύουν αξίες και τα στρέφουν στην αγάπη για την πατρίδα, την παράδοση, τα ήθη, τα έθιμα και τη θρησκεία (σ. 19-22, 27-30). Παραθέτω τα λόγια του πατέρα: «Σα θα λείψω εγώ από ανάμεσά σας, έτσι θέλω να μαζευόσαστε κάθε Πάσχα στο σπίτι μου όλοι. Όπου κι αν έχετε σκορπίσει. [...] Να σας δένει τούτος ο τόπος με τα δέντρα του, τα λουλούδια του και τους καρπούς του. Κι όποιος με διαδεχτεί στα χτήματα, να ξέρει πως για να προκόψει πρέπει ν' αγαπήσει τούτη τη γη και τους ανθρώπους της» (σ. 52). Όπως είναι φυσικό, οι γονείς και τα αδέρφια ασκούν επίδραση στην εξελικτική πορεία της ηρωίδας. Η οικογένειά της αποτελείται από επτά μέλη, την μητέρα, τον πατέρα και τα πέντε παιδιά. Μεταξύ τους μοιράζονται δεσμούς αγάπης και κατανόησης. Πέρα από τις προσωπικές αγωνίες που έχει ο καθένας τους, υπάρχει εκείνη η επαφή που τους κάνει να επικοινωνούν ενδόμυχα. Παραθέτω τα λόγια του Σταύρου, του μεγαλύτερου αδερφού της Λίνας: «Είμαστε ξένοι, σαν φερμένοι από άλλες χώρες. Κι όμως τ' αγαπάω το μικρό (τη Λίνα) κι αυτό μ' αγαπάει. Ας με κατακρίνουν τα μάτια της. Στις κρίσιμες ώρες καταλαβαίνόμαστε» και αυτό τους κάνει «λιγότερο ξένους» (σ. 150).

Η Σαράντη βάζει τρεις αδερφές να μεγαλώνουν και να εξελίσσονται η μία κοντά στην άλλη. Αυτό παραπέμπει στα *Ψάθινα Καπέλα* της Λυμπεράκη, όπου η

συγγραφέας κάνοντας ακριβώς το ίδιο πράγμα «κατάφερε να δώσει τρεις πλευρές» της γυναικείας εφηβείας «μιας και η κάθε αδερφή αντιπροσωπεύει μία διαφορετική πλευρά της θηλυκότητας».²⁸¹ Η Σαράντη πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα προσθέτοντας και δύο αντρικά μοντέλα ανάπτυξης, τον Αλέκο και τον Σταύρο. Έτσι ο αναγνώστης μπορεί να κάνει τις συγκρίσεις ανάμεσα στα δύο φύλα.

Οι τρεις αδερφές απηχούν εκείνες του μυθιστορήματος της Λυμπεράκη. Η μεγαλύτερη αδερφή, η Αθηνά, είναι μία συμβατική γυναίκα που δεν έχει άποψη ούτε για τα βασικά θέματα που την αφορούν. Είναι σαν να ζει «στον ίσκιο των άλλων», το αποδέχεται όμως και δεν την ενοχλεί (σ. 26). Παντρεύεται ένα άντρα που επέλεξαν για εκείνη οι γονείς της και αποκτάει παιδιά. Η Αθηνά μπορούμε να πούμε ότι απηχεί τη Μαρία των *Ψάθινων Καπέλων*, καθώς εκείνη τη διαλέγει ο άντρας της και όπως και η Αθηνά επιλέγει να κάνει οικογένεια. Η μεσαία αδερφή, η Έλλη, είναι πιο ανήσυχη, αναζητάει τον έρωτα, της αρέσει να ζει τη ζωή της και να παίρνει ρίσκα, απηχώντας τον ατίθασο χαρακτήρα της Ινφάντας. Η Λίνα θυμίζει την Κατερίνα από τα *Ψάθινα καπέλα*, καθώς επιθυμεί να γνωρίσει τον έρωτα, ενώ παράλληλα έχει και καλλιτεχνικές ανησυχίες. Είναι ευαίσθητη, ονειροπόλα και πιστεύει στα παραμύθια, μάλιστα γράφει και δικά της. Μέσα στο κείμενο ο αναγνώστης παρακολουθεί πέρα από τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της ηρωίδας και την ανάπτυξη του συγγραφικού της ταλέντου. Η Λίνα νιώθει χαρά και ολοκλήρωση μέσα από τη δημιουργία. Σίγουρα το μυθιστόρημα δεν είναι ξεκάθαρο *Künstlerroman*, ωστόσο διαθέτει κάποια ψήγματα αυτού του είδους. Τα άλλα δύο αδέρφια είναι ο Σταύρος και ο Αλέκος. Ο πρώτος, ο οποίος είναι και ο μεγαλύτερος, δεν διαδραματίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στο έργο. Οι αναφορές σε αυτόν αναλώνονται περισσότερο στις διενέξεις που είχε με τον πατέρα του για τον επικείμενο γάμο του. Ο Αλέκος από την άλλη, το μικρότερο παιδί της οικογένειας, διακρίνεται για την περιπετειώδη φύση του. Δεν του αρέσουν οι κανόνες και αγωνίζεται να κάνει τα όνειρά του πραγματικότητα. Σημαντική διαφορά ωστόσο ανάμεσα στα *Ψάθινα Καπέλα* και τις *Πασχαλιές* είναι ότι στο δεύτερο η ιστορία είναι παρούσα, επηρεάζοντας την ανάπτυξη της ηρωίδας,²⁸² θέμα το οποίο θα συζητηθεί παρακάτω.

²⁸¹ Farinou – Malamatarī, ό. π. , σ. 107.

²⁸² Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 525.

Η εικόνα του πατέρα και της μητέρας δίνεται με έμφαση στο ψυχικό μεγαλείο και στην καλοσύνη τους. Συνιστούν δηλαδή πρότυπα για τα παιδιά τους.²⁸³ Η στάση και η συμπεριφορά τους επηρεάζει τη διαμόρφωση της ηρωίδας μέσα από τη σύμπνοια ή τη διάσταση της με τις απόψεις τους. Η μητέρα ξαγρυπνά για να προφυλάξει τα παιδιά της από τη σκληρή όψη της ζωής (σ. 65-69), ενώ σαν χαρακτήρας διακρίνεται από συνεχές άγχος και φόβο (σ. 38). «Η μητέρα... Μικρές – μικρές έγνοιες που τάραζαν τον ύπνο της και κρατούσαν τα μάτια της ανοιχτά στο σκοτάδι...» (σ. 66). Έχοντας βιώσει δύο πολέμους (σ. 125-126), δεν μπορεί να δει θετικά τη ζωή. Φοβάται ότι από στιγμή σε στιγμή τα πάντα μπορεί να αλλάξουν. Η Λίνα που τυχαίνει να την ακούσει ένα βράδυ να συζητάει με τον πατέρα της όλα τα παραπάνω και να υποστηρίζει ότι η επιδίωξη της ευτυχίας μόνο αρνητικά αποτελέσματα μπορεί να φέρει, την κάνει να σκεφτεί ότι η μητέρα της είναι δειλή: «Αυτό είναι δειλία, ψιθύρισε... Η μητέρα είναι δειλή... δειλή!» (σ. 69). Γενικότερα, η μητέρα είναι μία παθητική και φοβισμένη προσωπικότητα. Οι αλλαγές την τρομάζουν και τη γεμίζουν ανασφάλειες για το μέλλον των παιδιών της. Εκείνο που θέλει για εκείνα είναι να μην βιώσουν τις δυσκολίες και τις απογοητεύσεις που βίωσε εκείνη. Αυτό είναι το ένα πρότυπο για τη Λίνα, το οποίο στηρίζεται σε παλιά στερεότυπα για τη γυναίκα. Η μεγαλύτερη αδερφή της, η Αθηνά, μένει πιστή σε αυτό. Η Λίνα το απορρίπτει κάθετα (σ. 78-79), τουλάχιστον αρχικά, προβάλλοντας στη θέση του μία νέα εικόνα για τη γυναίκα με όνειρα, επιδιώξεις και δικαίωμα στη μόρφωση. Το πρότυπο του πατέρα προβάλλεται ζεστό, οικείο και είναι μία θετική παρουσία για τη Λίνα. Εκτός από μία περίπτωση, εκείνη του Σταύρου (σ. 53-54), ο πατέρας δεν επιθυμεί να περιορίσει την εξελικτική πορεία των παιδιών του. Επιλέγει να τα αφήσει «να πάθουν για να μάθουν», παράλληλα όμως τα εφοδιάζει με σωστές αρχές, εμφυσώντας τους την αγάπη για την πατρίδα (σ. 105). Η ενεργητική στάση μάλιστα που αναλαμβάνει κατά τη διάρκεια του Πολέμου προσχωρώντας στους αντάρτες, ώστε να προσφέρει στην πατρίδα, ενισχύει την παραπάνω θέση του (σ. 229). Η Λίνα επομένως έχει δύο διαφορετικά πρότυπα γονιών. Μικρότερη φαίνεται να ασπάζεται τη θέση του πατέρα για τη ζωή, καθώς έχει όρεξη και διάθεση να ζήσει και να κερδίσει νέες εμπειρίες. Αφού βιώσει όμως την σκληρότητα της πραγματικότητας, θα αποκτήσει, όπως θα φανεί παρακάτω, μία πιο ουδέτερη στάση και θα κατανοήσει τη θέση της μητέρας της (σ. 265).

²⁸³ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 110.

Η ηρωίδα δεν καταπιέζεται μέσα στο οικογενειακό και το κοινωνικό περιβάλλον της, όπως συμβαίνει με τους ήρωες των Bildungsromane. Φαίνεται να χαίρεται και να αγαπάει τα πάντα γύρω της, ακόμα και τις συνήθειες της καθημερινότητας. Σε αυτό το πρώτο μέρος τους οι *Πασχαλιές* φαίνεται να ταυτίζονται με τα μυθιστορήματα εφηβείας, όπως συζητήθηκαν παραπάνω (βλέπε παραπάνω την ενότητα για το ελληνικό Bildungsroman, σ. 35 και εξής). Στην πορεία όμως αυτό ανατρέπεται, καθώς το κείμενο δεν αποτελεί ένα ρεμβασμό πάνω στη νεανική ηλικία, όπως συμβαίνει στα μυθιστορήματα εφηβείας. Καθώς ξεδιπλώνεται η αφήγηση, η ηρωίδα βιώνει καθοριστικές εμπειρίες που επηρεάζουν σφαιρικά τον χαρακτήρα της και διαμορφώνουν την ταυτότητά της.

Αφού λοιπόν δεν υπάρχει κάτι από το οποίο θέλει να ξεφύγει η ηρωίδα, δεν υπάρχει λόγος να προβεί στο ταξίδι αναζήτησης (σ. 21). Η συγγραφέας προβάλλει μία συντηρητική άποψη για την εξέλιξη της γυναικείας διαμόρφωσης. Όπως παρατηρεί η Καστρινάκη: η Σαράντη «θα βάλει την ηρωίδα της να ταλαντεύεται ανάμεσα στο «φεύγω» και στο «μένω», θα χρησιμοποιήσει τα μοτίβα των δέντρων και των караβιών, αλλά ταυτόχρονα θα φροντίσει να απαλείψει τις διαφορές ανάμεσα στις δύο στάσεις: στο κείμενο της τα δέντρα μοιάζουν με καράβια (σ. 48), το σπίτι μοιάζει επίσης με καράβι (σ. 51), ένας αγρός μοιάζει με τον βυθό της θάλασσας (σ. 78), ενώ ο ατίθασος μικρός αδελφός αποφασίζει να γίνει γεωπόνος (σ. 77)».²⁸⁴ Επομένως δεν παραλείπει τελείως «τη δυνατότητα του ταξιδιού, φροντίζει όμως να απενεργοποιήσει τη δυναμική του, ενσωματώνοντάς το στη λογική της γης, της στάσης».²⁸⁵

Η Λίνα μπορεί να μην επιχειρεί το ταξίδι της αναζήτησης μακριά από το σπίτι της, αλλά στις *Πασχαλιές* εντοπίζεται ένα δίπολο σχετικά με τους τόπους όπου ζει. Από τη μία είναι η πόλη και από την άλλη η επαρχία, όπου βρίσκεται το πατρικό του πατέρα. Η αντίθεση πάνω στην οποία δομείται το κείμενο ανάμεσα στην «όαση» που προσφέρει η επαρχία και η φύση, από τη μία, και η σκληρότητα της εμπόλεμης πραγματικότητας από την άλλη, υπάρχει και σε ανάλογα ευρωπαϊκά Bildungsromane (βλέπε Doris Lessing, *Children of Violence*, Five Volumes).²⁸⁶ Άλλωστε η ίδια η Σαράντη έχει δηλώσει: «Στο έργο μου το τοπίο έρχεται σαν

²⁸⁴ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 526.

²⁸⁵ Καστρινάκη, ό. π. , Στο ίδιο, σ. 526.

²⁸⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 170-171.

προέκταση των ανθρώπων, έχει το ίδιο βάρος που έχουν κι οι άνθρωποι. Δεν μου είναι αδιάφορη η φύση [...] Η φύση είναι παρούσα κι είναι πλούτος μου. Όχι φυσιολατρικά, αλλά σαν μια βαθύτερη επικοινωνία».²⁸⁷ Η Λίνα αναπτύσσεται μέσα σε αυτό το περιβάλλον αντιθέσεων και όταν το πατρικό της σπίτι καταστρέφεται, νιώθει μετέωρη και χάνει τον προσανατολισμό της, καθώς από μικρή ήξερε ότι εκείνη η μικρή γωνιά του κόσμου ήταν το καταφύγιό της, ένα σημείο «σταθερότητας». Ακόμα και μετά το τέλος του πολέμου, όταν η οικογένεια επανακτά το σπίτι και ξεκινάει την ανοικοδόμησή του, η Λίνα δεν αισθάνεται τα ίδια συναισθήματα, καθώς οι μνήμες της δεν είναι πλέον αγνές, έχουν προστεθεί σε αυτές νέες, επίπονες: «Και το σπίτι, όσο να θέλει να το φτιάξει ο Σταύρος πάνω στα παλιά του αχνάρια, δεν μπορεί, θα είναι άλλο πράγμα» (σ. 267). Η ηρωίδα είχε ζήσει εκεί τις πιο όμορφες και ανέμελες στιγμές της ζωής της. Μέσω της επαφής της με τη φύση ένιωσε πιο ελεύθερη από ποτέ και ήρθε σε επικοινωνία με τον εσωτερικό της εαυτό, με το «πρωταρχικό αυθεντικό εγώ της», καθώς η γυναίκα, λόγω της ευαίσθητης φύσης της, αισθάνεται οικειότητα κοντά στο φυσικό περιβάλλον, όπου δεν αναπτύσσονται συγκρούσεις. (βλέπε παραπάνω, σ. 50-52). Σύμφωνα με τη Felski, η μεταφορά της ηρωίδας από την πόλη στο φυσικό περιβάλλον υποβοηθάει την ανακάλυψη του εαυτού, αφού προσφέρει το περιθώριο για σκέψη και περισυλλογή.²⁸⁸ Άλλωστε εκεί η Λίνα βίωσε τις πιο καθοριστικές εμπειρίες της ζωής της, ήρθε πιο κοντά με τους γύρω της και γνώρισε τον έρωτα. Η Λίνα πάντα θα ανακαλεί αυτές τις αναμνήσεις, καθώς αποτελούν ένα καταφύγιο από τη σκληρή πραγματικότητα που βιώνει μεγαλώνοντας.

Ο Πόλεμος είναι ο καθοριστικός παράγοντας που κάνει τη Λίνα να μεταβάλλει την έως τώρα παιδική οπτική της για τα πράγματα, καθώς νιώθει ότι έχει χρέος απέναντι στην πατρίδα της. Αλλάζει τον χαρακτήρα της και θυσιάζει τη χαρά και τη ζωτικότητα της για χάρη του αγώνα για την ελευθερία. Δεν θέλει να ακούει για χαρούμενες αναπολήσεις, η προσοχή της είναι στραμμένη στο παρόν. Θέλει να προσφέρει και αυτή κάτι στον Αγώνα και άλλο δεν έχει από τη «χαρά», «τα όνειρα», «τα παραμύθια της και τα βιβλία» (σ. 99-100, 118-119). Η ηρωίδα επομένως δεν μένει κλεισμένη στον ατομικό της κόσμο, αλλά τον συνταιριάζει με τον κοινωνικό. Σε ένα σημείο παρατηρεί: «Ζούμε σε μια εποχή χρέους. Το πρέπει διευθύνει τις

²⁸⁷ Γαλάτεια Σαράντη, συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη, *Πάνθεον*, ό. π., σ. 28-29.

²⁸⁸ Rita Felski, "The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?", *Southern Review* 19, 1986, σ. 134.

ώρες μας, τις κινήσεις μας, τις σκέψεις μας. Δε χωράει τίποτα άλλο έξω από το πρέπει». ²⁸⁹ Καθώς περνάει ο καιρός συνειδητοποιεί ότι οφείλει να προσφέρει μία ουσιαστικότερη βοήθεια στην πατρίδα, όπως η αδερφή της η Έλλη. Ξεκινάει λοιπόν να δουλεύει εθελοντικά στα συσσίτια των παιδιών (σ. 155). Η ανάγκη της να βοηθήσει με τον τρόπο που μπορεί, όπως έκαναν πολλές γυναίκες της εποχής, ²⁹⁰ εκφράζει την ευγενική και ανιδιοτελή φύση της, κάτι που δεν συναντάται συχνά στα αντρικά Bildungsromane. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται η πρώτη εφόρμηση της ηρωίδας από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο, «από το θεωρείο στη σκηνή» (σ. 155), πρώτο δείγμα της ώριμης πλέον οπτικής της. Αναθυμούμενη το παρελθόν και τη δειλία της, τότε που δεν πήγε μαζί με τον Αλέκο στο πανηγύρι της Παναγίτσας, αναθεωρεί τη στάση της: «Όχι, δεν πρέπει ν' αφήσει να της φεύγει η ζωή μέσα από τα χέρια. Ζωή είναι δράση, είναι κίνηση, κι όχι παρακάλια κι ονειροπολήματα» (σ. 155). Δεν μένει στις σκέψεις, όπως έκανε έως τώρα, αλλά αναλαμβάνει δράση. Το ενδιαφέρον για τον συνάνθρωπο βοηθάει στην εξέλιξη της προσωπικότητας, καθώς το άτομο βγαίνει από την κλειστή και υποκειμενική σφαίρα του εαυτού και εντάσσεται στο κοινωνικό σύνολο, βοηθώντας στην ανάπτυξη του περιβάλλοντος που ζει, συνταιριάζοντας το ατομικό με το συλλογικό.

Στις *Πασχαλιές* η συγγραφέας δεν φαίνεται να στέκεται ξεκάθαρα υπέρ καμίας παράταξης. Βλέπει τους Έλληνες σαν αδέρφια ενάντια στον κοινό εχθρό που καταστρέφει τον αγαπημένο τους τόπο. Μάλιστα οι κατακτητές παρουσιάζονται εντελώς ξένοι ως προς το ελληνικό περιβάλλον. Φαίνεται να μην ταιριάζουν σε αυτό, όσο και αν προσπαθούν (σ. 192-194). Παρόλα αυτά, ο πατέρας της Λίνας παρουσιάζεται να δολοφονείται από Έλληνες αντάρτες (σ. 251-252). Η συγγραφέας είχε βιώσει την απώλεια του πατέρα της με τον ίδιο τρόπο και ήταν κάτι που τη στιγματίσει. Δεν στοχεύει όμως στον δογματισμό, αλλά επιθυμεί να καταδικάσει την τρομοκρατία από όπου και αν προέρχεται.

Η ηρωίδα, αφού μαθαίνει ότι οι αντάρτες δολοφόνησαν τον πατέρα της με την ανυπόστατη δικαιολογία ότι ήταν προδότης (σ. 251-252), αισθάνεται αισθήματα οργής και μίσους, πρωτοφανέρωτα γι' αυτή (σ. 252-253). «Η απώλεια του πατέρα

²⁸⁹ Γαλάτεια Σαράντη, *Πασχαλιές*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1973 (α' έκδοση 1949), σ. 110 και σ. 153, όπου ο πατέρας λέει: «Ανοιξαμε μεγάλους λογαριασμούς με τη μοίρα. [...] Όλοι πρέπει να πληρώσουμε».

²⁹⁰ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π., σ. 471.

είτε λόγω θανάτου είτε λόγω αποξένωσης συνήθως συμβολίζει την απώλεια της πίστης στις αξίες του σπιτιού και της οικογένειας του ήρωα ή παραλληλίζεται με αυτή και αναπόφευκτα οδηγεί στην αναζήτηση ενός υποκατάστατου του γονέα ή της πίστης»,²⁹¹ κάνοντας εν προκειμένω τη Λίνα να σταματήσει να έχει πίστη στα ιδανικά και στα συλλογικά οράματα, αντικαθιστώντας την αγάπη και την αλληλεγγύη για τους συμπατριώτες της με αισθήματα αγανάκτησης και μίσους. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη συγκεκριμένη σκηνή φαίνεται για ακόμη μία φορά η αντίστιξη της Λίνας και της μητέρας της. Ενώ η μητέρα στόχευε στο να προφυλάξει τα παιδιά της από τον πόνο και τη δυστυχία, η Λίνα από την άλλη, συμβουλεύει τον μικρό ανιψιό της, τον Λάκη, ο οποίος άκουσε τον τρόπο δολοφονίας του παππού του, να μισεί εκείνους που τον σκότωσαν (σ. 253). Η ηρωίδα δεν προφυλάσσει επομένως το μικρό παιδί, όπως θα έκανε η υποταγμένη μητέρα της ως εκπρόσωπος των αντιλήψεων των γυναικών της προηγούμενης γενιάς, αλλά αντίθετα υιοθετώντας μία δυναμική - νεωτερική στάση απέναντι στα πράγματα, πιστεύει ότι «το μίσος είναι [...] το πιο γερό όπλο που έχει ο άνθρωπος». Και ο Λάκης «πρέπει να μάθει από μικρός να το παίζει στα χέρια του, να συνηθίσει από μικρός» (σ. 252).

Ο θάνατος του πατέρα μπορεί να στιγματίζει τη Λίνα, καθώς η αδυναμία που του είχε ήταν μεγάλη, ωστόσο δεν τα παρατάει, στέκεται γερά στα πόδια της και γίνεται ο στυλοβάτης του σπιτιού (σ. 249), αφού η μητέρα της πλέον έχει εξαντληθεί (σ. 233-234). Το τελευταίο στάδιο της ωρίμανσης της Λίνας στη δημόσια σφαίρα ισοδυναμεί με την ενσάρκωση καινούργιων ρόλων και την ανάληψη νέων ευθυνών. Η εσωτερική ωρίμανση και συνειδητοποίηση συμβαίνει στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου.

Συμπερασματικά και ανακεφαλαιώνοντας όσα έχουν ειπωθεί, η ηρωίδα ωριμάζει γρηγορότερα λόγω των τραγικών συμβάντων και καλείται να κάνει σκέψεις για τη ζωή, τη μοναξιά (σ. 115) και τον θάνατο (σ. 97), ο οποίος εκφράζεται με την απουσία των αγαπημένων προσώπων (σ. 133-135). Παλιότερα δυσάρεστοι προβληματισμοί τέτοιου είδους δεν διέσχιζαν καν το μυαλό της (σ. 102). Πιο συγκεκριμένα, η ηρωίδα έκανε σχέδια για μία ευτυχισμένη και ξέγνοιαστη ζωή, αλλά ο ιστορικός παράγοντας τα ακύρωσε. «Η έλλειψη «συγχρονισμού» της εσωτερικής επιθυμίας με τις εξωτερικές περιστάσεις ουσιαστικά αποτελεί μian

²⁹¹ Buckley, ό. π. , σ. 19.

άλλη μορφή ενός ευρύτερου υπαρξιακού προβληματισμού αναφορικά με το ίδιο το νόημα της επιθυμίας, των επιδιώξεων και της ευτυχίας στον ανθρώπινο βίο». ²⁹²

Ο έρωτας και η σημασία του, ένα από τα βασικότερα θέματα που εμφανίζονται στα μυθιστορήματα διαμόρφωσης και το οποίο συμβάλλει στο πέρασμα από την παιδική στην ώριμη φάση της ζωής της ηρωίδας υπάρχει και εδώ. Η Σαράντη του δίνει μεγάλες διαστάσεις, είναι ένα συναίσθημα που ξεπερνάει όλα τα άλλα και καταφέρνει να αναδομήσει τον άνθρωπο (σ. 178, 181, 189). Η πλήρωση που χαρίζει συγκρίνεται μόνο με τη χαρά που δίνει η δημιουργία και η τέχνη, αφού η Λίνα νιώθει την ίδια χαρά και ολοκλήρωση με τότε που αποτύπωνε στο χαρτί τις ιστορίες της (σ. 211-212).

Η ηρωίδα από μικρό κορίτσι αναζητάει τον έρωτα και θέλει να τον βιώσει, αλλά όταν τα καταφέρνει (τρίτο μέρος του βιβλίου), συνειδητοποιεί ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο ιδανικά όσο τα είχε πλάσει στο μυαλό της, επηρεασμένη από τα παραμύθια που διάβαζε μικρή (σ. 84-85). Η παιδική θεώρηση έρχεται σε αντίστιξη με την πραγματικότητα. Προκειμένου να κρατήσει τον αγαπημένο της, τον Μιχαήλ Βρεττό, κάνει υποχωρήσεις χωρίς να διαμαρτύρεται (σ. 203), αλλά εκείνος δεν το εκτιμάει και εντέλει την εγκαταλείπει (σ. 234). Μάλιστα του είχε χαρίσει τα παραμύθια της, που εκπροσωπούν την αλήθεια της, επιτρέποντάς του να πλησιάσει τον κρυφό εσωτερικό εαυτό της (σ. 210). Ως τώρα δεν είχε επιτρέψει σε κανένα άλλο να δει αυτή την πλευρά του εαυτού της. Στις παρακάτω σελίδες του βιβλίου παρουσιάζεται η αθώα προσέγγιση του έρωτα από τη Λίνα (σ. 176-177), κάτι που ο Μιχαήλ δεν είχε νιώσει ποτέ στη ζωή του. Ωστόσο την ερωτεύεται και εκείνος (σ. 183) και «ζωντανεύει μέσα του τα χρόνια που αλήθεια ήταν αγνός» (σ. 188). Οι προσωπικές του αδυναμίες και ανασφάλειες όμως τον κάνουν να κρατά τις αποστάσεις του (σ. 209). Ο χαρακτήρας και η κοσμοθεωρία του δεν ταυτίζεται ούτε στο ελάχιστο με της Λίνας. Χαρακτηρίζεται από τάσεις φυγής, δεν μπορεί να ριζώσει σε ένα τόπο (σ. 208) σε αντίθεση με τη Λίνα που είναι δεμένη με τον τόπο της και τους ανθρώπους του. Ο Βρεττός ωστόσο παρουσιάζεται να μην αγαπά τη φύση του και να επιθυμεί να στεριώσει κάπου, να βρει ένα λιμάνι, κάτι που να μπορέσει να αφοσιωθεί (σ. 172). Όλα αυτά τα βρίσκει στο πρόσωπο της Λίνας, νιώθει να λυτρώνεται και να ξαναγεννιέται κοντά της. Η αθωότητα και ο αυθορμητισμός της

²⁹² Κιοσσές, ό. π. , σ. 189.

τον κερδίζουν (σ. 188). Ωστόσο οι διαφορετικές φύσεις των δύο ηρώων δεν μπορούν να επικοινωνήσουν, αφού εκείνος δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτό που έχει μέσα του, από τη ζωή και τα γεγονότα που τον διαμόρφωσαν και τον έκαναν να είναι ξεχωριστός. Οι τάσεις φυγής του εκδηλώνονται ξανά και αποφασίζει να επιχειρήσει άλλο ένα ταξίδι μακριά από τη Λίνα (σ. 224-225).

Παρά την έντονη θλίψη της, η ηρωίδα αντιλαμβάνεται τις εσωτερικές του ανησυχίες και δεν τον κατηγορεί. Ξεχωρίζει επομένως η ώριμη και προστατευτική γυναικεία φύση, προορισμένη στο να νοιάζεται πρώτα για τους άλλους και έπειτα για τον εαυτό της σε αντίθεση με την αντρική, χαρακτηριστική για τις ανήσυχες και εγωιστικές τάσεις της. Αν και μικρότερη η Λίνα, ένωσε «σα να είχε αντίκρου της ένα μικρό αγόρι με ακαθόριστα όνειρα. Ένα αγόρι έρημο πάνω στη γη. Ένωσε μεγάλη, μεγαλύτερή του, μάνα του σχεδόν» (σ. 225). Ο Μιχαήλ επέστρεψε και της ζήτησε να φύγουν μαζί και να εξερευνήσουν τον κόσμο και ενώ θα έπρεπε να γεμίσει χαρά, εκείνη αρνείται την πρότασή του (σ. 257-258). Γνωρίζει πλέον ότι ο Μιχαήλ δεν είναι σαν εκείνη και δεν μπορεί να ριζώσει κάπου, πάντα θα αναζητάει κάτι καινούργιο, ενώ αντιλαμβάνεται ότι τα συναισθήματά τους ποτέ δεν θα είναι αμοιβαία. «Το θέμα της εγκατάλειψης είναι πράγματι από τα βασικότερα τούτη την εποχή και ο φεμινισμός των έργων, όταν υπάρχει, συνίσταται κυρίως στην κατάδειξη ότι οι γυναίκες μπορούν να επιβιώσουν και ύστερα από μια τέτοια εξέλιξη».²⁹³ Μέσα σε αυτή τη στιγμή της έντονης συγκίνησης, η ηρωίδα βιώνει μία στιγμή έκλαμψης. Θυμάται την τολμηρή πράξη του μικρού της αδερφού να παρακούσει τις εντολές όλων και να πάει εκείνη τη βροχερή μέρα στο Πανηγύρι. Η Λίνα δεν τον είχε ακολουθήσει. Εκείνη τη στιγμή η ηρωίδα συνειδητοποιεί ότι παρόλο που πέρασαν τόσα χρόνια και εκείνη δοκίμασε νέες εμπειρίες, τόλμησε, πήρε ρίσκα, ακολούθησε το συναίσθημα, τελικά γύρισε στην αρχική εκείνη κατάσταση, καθώς «είναι φτιαγμένη μόνο για να βλέπει και να θυμάται». Γυρνώντας στο παρελθόν ερμηνεύει τον χαρακτήρα της. Αυτή τη φορά γνωρίζει όμως γιατί κρατάει αυτή τη στάση, δεν το κάνει από φόβο ή δισταγμό, αλλά συνειδητά αφήνει τη λογική να νικήσει το συναίσθημα (σ. 258-259). Έτσι η Λίνα, παρά το μεγάλο έρωτα που είχε για τον Μιχαήλ, «δεν μπορούσε να λευτερωθεί από τις νοσταλγίες της» (σ. 268) και την αγάπη για τον τόπο της (195-196, 208-209),

²⁹³ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 480.

αποφασίζοντας να μην τον ακολουθήσει στο ταξίδι του, κάτι που της φαινόταν αδιανόητο όταν ήταν πιο μικρή (σ. 258). Τότε κατηγορούσε τον αδερφό της, τον Σταύρο, που δεν έπαιρνε την απόφαση να φύγει από το σπίτι και να ακολουθήσει την αγαπημένη του (σ. 81).

Πώς καταφέρνει όμως ο έρωτας να απελευθερώσει την ηρωίδα; Η Λίνα στην αρχή της σχέσης της με τον Μιχαήλ είναι συγκρατημένη και διστακτική. Έχει αίσθηση ότι ανήκει σε μία κλειστή κοινωνία και δεν θέλει να δίνει δικαιώματα. Είναι πολύ προσεκτική στις συναντήσεις της με τον αγαπημένο της, ενώ δεν αποκαλύπτει σε κανένα και ποτέ τη σχέση τους. Αργότερα όμως, αφού νιώσει ότι το αίσθημα της αγάπης τη γεμίζει (σ. 185, 189), δεν φοβάται πλέον αν την παρεξηγήσουν. Ο έρωτας επομένως είναι το μέσο που επενεργεί στην απελευθέρωση της ηρωίδας από τα κοινωνικά στερεότυπα, κάνοντάς τη να βάλει για πρώτη φορά τα ατομικά της συναισθήματα πιο πάνω από τα συλλογικά (σ. 211-212).

Στο σημείο αυτό η Λίνα περνάει για δεύτερη και καθοριστική φορά (η πρώτη φορά ήταν η κοινωνική της προσφορά) από τις σκέψεις και τα όνειρα στη δράση και στην πραγματοποίηση των επιθυμιών της. Επομένως, όπως φαίνεται μέχρι τώρα, η ηρωίδα επιχειρεί σταδιακά βήματα στην πορεία της προς τη διαμόρφωση και την ολοκλήρωση της ταυτότητάς της. Ως προς την κατηγοριοποίησή του επομένως,²⁹⁴ το κείμενο εντάσσεται στα μυθιστορήματα «μαθητείας» και όχι σε εκείνα της «αφύπνισης», αφού η ηρωίδα προχωράει γραμμικά από την παιδική στην εφηβική και τέλος στην ώριμη φάση της ζωής της, κατακτώντας τη γνώση για τον εαυτό της σταδιακά και όχι σε μία στιγμή έκλαμψης.

Η ευτυχία που επιδιώκει ο ήρωας σε όλα τα Bildungsromane εδώ δεν φαίνεται να κατακτάται απόλυτα, τουλάχιστον όχι έτσι όπως την είχε φανταστεί η Λίνα όταν ήταν παιδί: ««Θέλω να νιώσω την ευτυχία. Τα δάχτυλά μου θα την αδράξουνε γερά. Δε φοβάμαι τους λογαριασμούς με τη μοίρα...»» (σ. 79). Κάνοντας μία παρένθεση, να σημειωθεί εδώ ότι η ηρωίδα παρουσιάζεται να έχει ξεκαθαρίσει από μικρή τον στόχο της, επιθυμεί δηλαδή να ζήσει την ευτυχία. Η συνειδητοποιημένη φύση της γυναίκας παρουσιάζεται και στις *Πασχαλιές*, αφού η Λίνα πρώτα ορίζει τι είναι εκείνο για το οποίο επιθυμεί να παλέψει και έπειτα ξεκινάει την προσπάθεια για να

²⁹⁴ E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, ό. π. , σ. 12.

το κατακτήσει (βλέπε παραπάνω, σ. 49-50). Η οριοθέτηση των στόχων προφυλάσσει την ηρωίδα από ενδεχόμενα λάθη, τα οποία θα τη στιγματίζαν κοινωνικά, σε αντίθεση με του άντρες, καθώς εκείνοι δεν αντιμετωπίζουν τέτοιους φόβους.²⁹⁵ Στο τέλος του έργου η Λίνα έχοντας γνωρίσει συναισθήματα ευτυχίας και χαράς κατά τη διάρκεια της ζωής της και τη μετέπειτα πίκρα που φέρνει η απώλειά τους, παρουσιάζεται απαθής και αδιάφορη, αφού πλέον έχει έρθει σε επαφή με την πραγματική ζωή.

Στις *Πασχαλιές* η ευτυχία και η πλήρωση για την ηρωίδα βιώνεται περισσότερο σαν ατομικό συναίσθημα παρά σαν μία κατάσταση που ήρθε μέσα από αγώνες και διεκδικήσεις στη δημόσια σφαίρα. Παρακολουθούμε τη Λίνα να νιώθει ευφορία και χαρά μέσα από τις αναμνήσεις και τα πολύ απλά και καθημερινά πράγματα (σ. 31-32), όπως επίσης μέσα από τη συγγραφή ή να νιώθει ζωντανή μέσα από τον έρωτα. Η Λίνα επομένως δεν ενσαρκώνει το πρότυπο της φεμινίστριας ηρωίδας, η οποία επιθυμεί να αυτονομηθεί και να ανεξαρτητοποιηθεί με κάθε κόστος. Ενδιαφέρεται περισσότερο για την ανάπτυξη διαπροσωπικών σχέσεων με τους ανθρώπους που έρχεται σε επαφή, βρίσκοντας νόημα μέσα από την αλληλεπίδραση με τους γύρω της. Ωστόσο διαθέτει ένα κρυφό εαυτό, προστατευμένο, στον οποίο δεν έχει κανένας πρόσβαση. Η ηρωίδα βιώνει τον διχασμό (βλέπε παραπάνω, σ. 25-26, 49), απόρροια της μεταπολεμικής κατάστασης, ωστόσο οι εσωτερικές της ανησυχίες δεν την κινητοποιούν για περαιτέρω διεκδικήσεις ως προς τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, όπως συμβαίνει στα φεμινιστικά κείμενα. Η Λίνα δεν παρουσιάζεται περιορισμένη από την πατριαρχική εξουσία, όπως συμβαίνει σε άλλα *Bildungsromane*. Δεν μπαίνει κανένας εμπόδιο στη μόρφωσή της, στις επιλογές της, θέλοντας να ακυρώσει τα σχέδιά της, ώστε να επαναστατήσει.

Ζητήματα ισότητας με την αυστηρή έννοια του όρου δεν τίθενται. Σαφώς στην οικογένεια της Λίνας και γενικότερα στην κοινότητα που ζει, ο ρόλος του πατέρα ξεχωρίζει και θεωρείται ο προστάτης της οικογένειας και συνεπακόλουθα ξεχωρίζει το αντρικό από το γυναικείο φύλο ως προς τους ρόλους που επιτελεί το καθένα. Ωστόσο, ενώ τα παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα ισχύουν, οι γυναίκες δεν παρουσιάζονται καταπιεσμένες. Τόσο η Λίνα όσο και η Έλλη αποφασίζουν οι ίδιες τι θα κάνουν στις ζωές του. Η μόνη που παρουσιάζεται υποταγμένη είναι η Αθηνά,

²⁹⁵ Felski, *The Gender of Modernity*, ό. π. , σ. 4.

αλλά αυτό συμβαίνει από καθαρά δική της επιλογή, καθιστώντας τη για τη Λίνα αρνητικό πρότυπο. Γενικότερα, όπως παρατηρεί η Labovitz, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο δεν συναντάται όπως παλιότερα (19^{ος} αιώνας) η επιβολή των πατριαρχικών κανόνων στη ζωή της ηρωίδας και η επανάστασή της απέναντί τους, η οποία ήταν ένα από τα σημαντικότερα σημεία στην πορεία της προς την ελευθερία και τη χειραφέτηση. Ωστόσο η επιρροή της πατρικής γνώμης συνεχίζει να υφίσταται, όχι με την έκφραση ξεκάθαρων απαγορεύσεων απέναντι στις αποφάσεις των γυναικών που δεν εγκρίνουν, αλλά ως την αναγνωρισμένη κυριαρχία της υπεροχής τους έναντι των γυναικών, την οποία οι γυναίκες οφείλουν να λαμβάνουν υπόψη τους.²⁹⁶ Τέλος, να σημειωθεί ότι και οι άντρες παρουσιάζονται να είναι ευαισθητοποιημένοι και όχι μόνο λογικοί και απόλυτοι, σύμφωνα με τα πρότυπα για την αντρική φύση. Μέσα από τις σκέψεις τους και τους εσωτερικούς τους μονολόγους ο αναγνώστης μπορεί να προσεγγίσει τον ψυχισμό τους.

Η προσέγγιση των προσώπων στις *Πασχαλιές* είναι συναισθηματική, η συγγραφέας συμπάσχει και βιώνει την απώλεια, τον πόνο των ηρώων της.²⁹⁷ Ερευνάει την ψυχολογία τους και αποδίδει στο χαρτί τι αισθάνονται και τι κρύβουν στα μύχια της ψυχής τους. Ωστόσο δεν το πετυχαίνει αυτό κάνοντας ενδελεχείς διερευνήσεις και καταβυθίσεις στο ασυνείδητο των προσώπων. Με όπλα της «την αφήγηση και τον διάλογο» καταφέρνει να «υποβάλλει στον αναγνώστη τις εσωτερικές και ασύλληπτες καταστάσεις της ψυχής των ηρώων της».²⁹⁸ Όπως παρατηρεί η πρωταγωνίστρια, η Λίνα: «ο αναταραγμένος βυθός είναι ό,τι καλό έχουμε μέσα μας, κι η επιφάνειά του είναι σωστό και ωραίο να σκεπάζει τα πάντα. Σαν ένα ντύμα που μόνον ελάχιστες φορές μπορεί ο άνθρωπος, χωρίς τύψη και χωρίς ντροπή, να το ανασηκώσει, και ν' αφήσει τους «άλλους» να δουν. Έτσι ήταν σωστό και ωραίο. Έτσι» (σ. 74-75). Η συγγραφέας παρουσιάζει την απόσταση που χωρίζει τις εσωτερικές σκέψεις από τις εξωτερικές αντιδράσεις της ηρωίδας και γενικότερα των προσώπων, υπονοώντας ότι κανένας δεν μπορεί να γνωρίζει απόλυτα τον «πραγματικό εαυτό του άλλου»: «Οι άλλοι ήταν μόνο δυο βήματα πιο κει. Τόσο κοντά... Όμως ούτε υποψιάστηκαν την αγωνία της Αθηνάς, την απορία της Λίνας»

²⁹⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 249-250.

²⁹⁷ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 109-110.

²⁹⁸ Σαχίνης, *Νέοι Πεζογράφοι, είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, ό. π. , σ. 94.

(σ. 37). Ακόμα και η γλώσσα αποτυγχάνει να εκφράσει τις μύχιες σκέψεις οδηγώντας τη Λίνα σε αμηχανία (σ. 51-52, 57).

Συμπερασματικά και σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, δύο είναι τα βασικά γεγονότα που κατευθύνουν τη Λίνα προς μία ωριμότερη σκέψη κάνοντάς την να αφήσει πίσω της την παιδική και απόλυτη προσέγγιση των πραγμάτων, τότε που «η ψυχή της δεν χωρούσε συνδυασμούς και υποχωρήσεις» (σ. 81). Το πρώτο είναι το ξέσπασμα του Πολέμου, καθώς αναμόρφωσε εξ' ολοκλήρου τη ζωή και την καθημερινότητα της ίδιας και της οικογένειάς της, με αποκορύφωμα τον θάνατο του πατέρα της και την εξαφάνιση του Αλέκου (σ. 249-250). Όλα αυτά της δίδαξαν ότι η ζωή δεν είναι πάντα δίκαιη και ότι ακόμα και αν υποστηρίζεις αυτό που θεωρείς σωστό για τον εαυτό σου (βλέπε ιδεολογία πατέρα και αυτοθυσία Αλέκου), κάνοντας το χρέος σου, μπορεί να οδηγήσει στον αφανισμό και στον θάνατο. Και δεύτερον η μύησή της στον έρωτα από τον Βρεττό, που παρά τις όμορφες και μοναδικές στιγμές που της χάρισε, στο τέλος της άφησε μία πικρή γεύση, δίνοντάς της ένα πολύτιμο μάθημα για τη ζωή και το μεγάλο χάσμα που χωρίζει δύο αντίθετες φύσεις, την αντρική και τη γυναικεία. Και τα δύο γεγονότα την έστρεψαν στην πορεία σκέψης και θεώρησης των πραγμάτων που βασίζεται στη λογική και όχι στο συναίσθημα, μετατρέποντας τη από ένα αθώο και ανέμελο παιδί σε μία συνειδητοποιημένη και ώριμη γυναίκα.

Στο τέλος του μυθιστορήματος η ηρωίδα έχοντας βιώσει την πραγματικότητα και συνάμα πολύτιμες εμπειρίες στο ταξίδι της προς την ενηλικίωση, προχωράει στη γνώση και στην ερμηνεία όσων έζησε. Στο σημείο αυτό φαίνεται ξεκάθαρα η διάσταση της οπτικής του παιδιού από του ενήλικα (σ. 265). Η ηρωίδα έχει ανάγκη να γυρίσει πίσω στο παρελθόν της και να το ερμηνεύσει υπό το πρίσμα της ώριμης πλέον φύσης της, ώστε να αναθεωρήσει τον τρόπο που έβλεπε τα πράγματα παλιότερα, ολοκληρώνοντας τη μαθητεία της (βλέπε παραπάνω, σ. 48). Φαίνεται επομένως, ότι η συνειδητοποίηση και η ωρίμανση έχει συντελεστεί, αφού από την ασυμβίβαστη και ονειροπόλα φύση της παιδικότητας και της εφηβείας περνάει στη σχετικιστική, εγκαταλείποντας την ιδεαλιστική θέαση των πραγμάτων (σ. 106), τότε θεωρούσε ότι: «είναι ευχαριστημένη που βλέπει τόσο καθαρά. Είναι τόσο καλά ταχτοποιημένα όλα μέσα της. [...] Ή αγαπάει κανείς, και δεν κάθεται να συζητεί, ή όχι. Ή είναι καλός, ή είναι κακός. Δεν μπορεί να είναι φως και σκοτάδι μαζί... Δε

γίνεται» (σ. 81). Αυτό δεν σημαίνει ότι συμβιβάζεται και αποκτά μία παθητική στάση απέναντι στα πράγματα. Υιοθετεί μία στάση «εγκαρτέρησης»,²⁹⁹ αφού δεν υπάρχει άλλη λύση, παρόλο που μέσα της εύχεται να υπήρχε (σ. 255-256). Στην τελευταία συνάντησή της με τον Μιχαήλ, αφού έχει επέλθει η πείρα και η γνώση της ηλικίας, του αποκρίνεται: «Τώρα έμαθα! Έμαθα ένα σωρό πράγματα. Μα δεν ωφελεί τίποτα. Είχες δίκιο. Πάντα είχες δίκιο εσύ. Το καλό και το κακό είναι ανακατεμένα, κ' η ομορφιά και η ασχήμια. Και τίποτα δεν σταματάει τη ζωή. Και δεν αρκεί ν' αγαπάς έναν άνθρωπο για να του διώξεις την ερημιά του. Τα έμαθα όλα αυτά. Κ' έμαθα ακόμη πόσο πολύ αντέχει ο άνθρωπος. Κι άλλο... κι άλλο... Σκάλα ατελείωτη» (σ. 255).

Η Λίνα δίνει πλέον νέο νόημα στην ευτυχία που είχε ως στόχο να βιώσει από μικρή. Κατανοεί ότι δεν επιζητούσε την ευτυχία, αλλά την «ένταση», «ήθελε να νιώσει ζωντανή» (σ. 265). Συγκρίνει τη συμβατική ζωή που θα έχει αν επιλέξει να παντρευτεί τον Δημήτρη με την εικόνα που θα είχε η ζωή της με τον Μιχαήλ. Γνωρίζει ότι θα πονούσε και θα στεναχωριόταν, αλλά τουλάχιστον κοντά του θα ένοιωθε ζωντανή (σ. 266-267). Είναι επομένως ακριβό το τίμημα που πρέπει να πληρώσει για την «ευτυχία», όπως την ονόμαζε παιδί ή την «ένταση», όπως την ονομάζει πλέον ως ενήλικας. Ως λύση στα αδιέξοδά της μπορεί να σκεφτεί μόνο τη λήθη, η οποία θα έρθει με το πέρασμα των χρόνων: «Δε θα θυμάται λοιπόν τίποτα, και ίσως με τον καιρό θ' αλλοιωθούν όλα όσα έζησε» (σ. 267). Συνειδητοποιεί ότι η ζωή συνεχίζεται και κανείς δεν μπορεί να ανακόψει την πορεία της, γιατί ό,τι και να γίνει «οι πασχαλιές θ' ανθίζουν πάντα» (σ. 267, 269), επομένως το ίδιο οφείλουν να κάνουν και οι άνθρωποι, αξιοποιώντας την εσωτερική τους δύναμη. Η σκέψη της για τις όμορφες, αλλά και άσχημες στιγμές που βίωσε στο παρελθόν και για όλα τα αγαπημένα πρόσωπα που δεν είναι πια κοντά της είναι ότι μένουν στη ζωή μόνο ως αναμνήσεις, τις οποίες δεν θέλει να ξεχάσει, καθώς προσδιορίζουν ποια είναι. Όλα όσα έζησε αποτελούν την ταυτότητά της. Εκείνο που επιζητάει είναι να προχωρήσει τη ζωή της και κάποια μέρα αναθυμούμενη τα παλιά να αισθάνεται όλα όσα έζησε ως κάτι πολύ μακρινό, σαν ένα παραμύθι. «Να μπερδεύονται τα όρια της μνήμης με το όνειρο, και να μην ξέρει που σταματάει το ένα και που αρχίζει το άλλο» (σ. 268-269). Όσο για τον έρωτα, πλέον καταλαβαίνει γιατί δεν ταίριαξαν με τον Μιχαήλ.

²⁹⁹ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 119.

Εκείνος «ήθελε πάνω απ' όλα να είναι ελεύτερος», ενώ η δική της γυναικεία και ευαίσθητη φύση «δεν μπορούσε να λευτερωθεί από τις νοσταλγίες της» (σ. 268). «Ταυτόχρονα δεν δείχνει ιδιαίτερη κλίση ούτε προς την άλλη της δυνατότητα, να παντρευτεί κάποιον που της προτείνεται και ο οποίος είναι «στέρεο θεμέλιο» (σ. 262). Η Λίνα δεν επιλέγει ούτε το ένα ούτε το άλλο». ³⁰⁰ Προτιμάει να μην συναινέσει παρά να ζήσει μία αβέβαιη (Μιχαήλ) ή μία συμβατική ζωή (Δημήτρης) που δεν την εκφράζει. Η Σαράντη, παρά τη μετριοπαθή της στάση απέναντι στο γυναικείο ζήτημα, βάζει την ηρωίδα της να πηγαίνει κόντρα στις παραδοσιακές επιταγές και να επιλέγει τον δρόμο της μοναξιάς. Στηρίζεται στις δικές της δυνάμεις, αναπαριστώντας το νέο μοντέλο γυναίκας που καθιερώνεται σταδιακά στην κοινωνία. Η εικόνα της αδύναμης γυναίκας, η οποία χρειάζεται μία αντρική φιγούρα δίπλα της για να επιβιώσει, εδώ καταρρίπτεται.

Το κείμενο μένει ανοιχτό, δεν ολοκληρώνεται. Με αυτό τον τρόπο υπονοείται ότι τίποτα δεν τελειώνει οριστικά, καθώς «ποτέ δε θα πάψουνε οι άνθρωποι να πολεμάνε» (σ. 201). Σε αυτές τις τελευταίες σελίδες τονίζεται ότι η ζωή αποτελείται από στιγμές και είναι δυνατόν ένας άνθρωπος να ζήσει τις ομορφότερες στιγμές της ζωής του σε περιόδους δυστυχίας για τους άλλους. Η Λίνα παλιότερα ένιωθε τύψεις που γνώρισε την ευτυχία σε τέτοιες στιγμές (σ. 178, 181), όμως στο τέλος του βιβλίου παρουσιάζεται να αντιλαμβάνεται το παράλογο της ζωής χωρίς να ζητάει να το ερμηνεύσει (σ. 267-268), κάτι που στα νεανικά της χρόνια ήταν ακατανόητο (σ. 37, 99-100).

Η ηρωίδα στις *Πασχαλιές* κατακτάει τη γνώση και φτάνει την ωρίμανσή της ως το τέλος. Ξεχωρίζει πλέον τα συναισθήματά της και έχει μάθει να τα χαλιναγωγεί. Η ανάγκη της για λήθη έγκειται στην αδυναμία της να διαχειριστεί τις πίκρες στον οικογενειακό, ερωτικό και κοινωνικό τομέα. Είναι σε θέση όμως να γνωρίζει ότι η αποστασιοποίησή της από όσα έζησε θα αργήσει να έρθει, επομένως οφείλει να περάσει όλα τα στάδια που μεσολαβούν μέχρι τότε. «Τότε θα είναι όλα καλά. Μα τότε θα 'χει γεράσει πια. Κ' οι πασχαλιές θ' ανθίζουν πάντα» (σ. 269). Επομένως η Λίνα, όσο και να το θέλει, δεν μπορεί να ξαναφτιάξει και να ευχαριστηθεί τη ζωή της. Η αποδοχή της στενάχωρης αυτής συνειδητοποίησης είναι το τίμημα που πλήρωσε για την ωρίμανσή της. Ο χρόνος και η αποστασιοποίηση από τα βιώματά

³⁰⁰ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 527.

της παρουσιάζεται ως η λύση στο πρόβλημά της, αλλά ο χρόνος φέρνει και τη φθορά και εμποδίζει τη δράση που έχει «όλος ο σάλος και ο κουρνιαχτός που φέρανε τα νιάτα» (σ. 269). Η αλλαγή στην οπτική της και η αναθεώρηση της στάσης ζωής της συμβαίνει και εδώ εσωτερικά, όπως στα περισσότερα γυναικεία Bildungsromane, καθώς η Λίνα αλλάζει τον τρόπο που ερμηνεύει τα πράγματα. Σκέφτεται και νοηματοδοτεί τα γεγονότα σύμφωνα με την προσωπική της θέαση, ωστόσο δεν κάνει κάποιου είδους επανάσταση, αλλά ούτε και συμβιβασμό απέναντι στο περιβάλλον που ζει, αποδέχεται «τον προορισμό» της «και τις ανερμήνευτες αντιφάσεις της ζωής».³⁰¹

Η στωική θέση της Σαράντη για τη ζωή δικαιολογείται από την εποχή που γράφεται το έργο. Βρισκόμαστε στα τέλη του Εμφυλίου Πολέμου, όπου στην ελληνική κοινωνία επικρατεί διάλυση, απογοήτευση και αβεβαιότητα. Επομένως η συγγραφέας δεν διανοείται να βάλει την ηρωίδα της να διατηρεί τις ιδεαλιστικές θεάσεις για τη ζωή, στις οποίες πίστευε πριν τον Πόλεμο. Δεν θέλει όμως να αναπαραστήσει ένα μέλλον χωρίς ελπίδα και προοπτική για τις επόμενες γενιές. Έτσι η Λίνα παρουσιάζεται να δέχεται τη ζωή όπως είναι, με όλα τα καλά και τα άσχημα που τη συνοδεύουν, αφού δεν μπορεί να κάνει αλλιώς. «Αυτή η τελευταία εκδοχή της «αδιαφορίας», δίνει το όριο της απελπισίας στα τέλη του εμφυλίου».³⁰²

³⁰¹ Δασκαλόπουλος, ό. π. , σ. 107.

³⁰² Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 527.

Τατιάνα Γκρίτση Μιλλιέξ, *Αλλάζουμε*; (1956)

Το επόμενο αφήγημα που θα εξεταστεί είναι το *Αλλάζουμε*; της Τατιάνας Γκρίτση - Μιλλιέξ, για το οποίο η συγγραφέας έλαβε το κρατικό βραβείο διηγήματος.³⁰³ Η Τατιάνα Γκρίτση - Μιλλιέξ γεννήθηκε στις 20 Οκτωβρίου 1920 σε μία εύπορη οικογένεια. Σύζυγός της ήταν ο Ροζέ Μιλλιέξ. Από τα εφηβικά της χρόνια, που συμπίπτουν με την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, συμμετείχε στην Αντίσταση. «Το 1941 στρατεύτηκε στο Ε. Α. Μ. και εργάστηκε ως εθελόντρια του Ε. Ε. Σ. [...] Στη διάρκεια της Κατοχής η Μιλλιέξ πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα μεταφράζοντας τη *Σιωπή της θάλασσας* του Βερκόρ, που κυκλοφόρησε επίσημα το 1945, και δημοσιεύοντας δύο δικά της διηγήματα στα *Ελεύθερα Γράμματα* (1945)». ³⁰⁴ Επιπροσθέτως η Μιλλιέξ άσκησε το επάγγελμα της δημοσιογράφου σε πολλές εφημερίδες, ενώ συνέγραψε σε όλα τα μεγάλα περιοδικά της εποχής, πλην της *Νέας Εστίας*. Έκανε και ένα πέρασμα από τη ραδιοφωνία και την τηλεόραση, ήταν όμως σύντομο, καθώς δεν δεχόταν να της υπαγορεύουν άλλοι τι θα πει και με ποιον τρόπο. Ως πεζογράφος, εκτός από το *Αλλάζουμε*; και τις *Αναδρομές* που κέρδισαν το κρατικό βραβείο διηγήματος, «έχει τιμηθεί [...] με το βραβείο των Δώδεκα για το *Και ιδού ίππος χλωρός*, με το κρατικό βραβείο μυθιστορήματος για τα *Σπαράγματα* και με το βραβείο της Ακαδημίας για τη μονογραφία *Τρίπολη του Πόντου*». ³⁰⁵

Το *Αλλάζουμε*; είναι στην πραγματικότητα ένα σπονδυλωτό μυθιστόρημα, χωρισμένο σε έξι αυτοτελείς ιστορίες, όπου ο αναγνώστης παρακολουθεί την εξέλιξη της ηρωίδας, της Μελένιας. Οι ιστορίες «μπορούν [...] να διαβαστούν και ως διαφορετικές πτυχές ή φάσεις από την κοινωνική και συνειδησιακή ενηλικίωση του ίδιου προσώπου, μιας νέας γυναίκας». ³⁰⁶ Η αφήγηση ξεκινάει από τα παιδικά της χρόνια και ολοκληρώνεται αφού έχει ενηλικιωθεί. Μέσα στο κείμενο εντοπίζονται παρατηρήσεις για τη γυναικεία φύση και ψυχοσύνθεση, όπως επίσης και η συνειδητοποίηση της γυναικείας ταυτότητας εκ μέρους των πρωταγωνιστριών,

³⁰³ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Τατιάνα Γκρίτση Μιλλιέξ», στο *Η Μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος ΣΤ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 11.

³⁰⁴ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π., σ. 8.

³⁰⁵ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π., σ. 11.

³⁰⁶ Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, 1920-», στο *Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1995, σ. 61.

καθώς τον λόγο μέσα στο κείμενο τον μοιράζονται και άλλα πρόσωπα εκτός της Μελένιας.³⁰⁷

Να σημειωθεί εδώ ότι στη συζήτηση που θα ακολουθήσει, οι έξι ιστορίες θα αναφέρονται και εκτός χρονολογικής σειράς ανάλογα με την πτυχή της ηρωίδας που εξετάζεται κάθε φορά, ώστε να διαγραφεί με καλύτερο τρόπο η εξελικτική της πορεία.

Η Μελένια είναι ένα έξυπνο και εύστροφο κορίτσι. Αγαπάει τα παραμύθια, όπως η Λίνα στις *Πασχαλιές*. Ακούγοντας τις ιστορίες που της διηγούνται ή φτιάχνοντας δικές της χτίζει ένα δικό της κόσμο, μια δική της πραγματικότητα. Ωστόσο η Μελένια, σε αντίθεση με τα άλλα παιδιά, αντιλαμβάνεται ότι είναι πλαστές και τις απορρίπτει. Επειδή δεν την καλύπτουν, αναζητάει αλλού τα θεμέλια του δικού της κόσμου. Η έφεσή της στο διάβασμα και ο προβληματισμός της φαίνεται από μικρή ηλικία (σ. 16). Αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Η λέξη βιβλίο είχε απάνω στο παιδί μία δύναμη μαγική» (σ. 18). Διαβάζοντας μόνη της βιβλία με παραμύθια, ταυτίζεται όχι με την όμορφη πρωταγωνίστρια, αλλά με το άσχημο τέρας, το οποίο κοιτάζει με κατανόηση (σ. 19). Στην εφηβική της ηλικία η Μελένια γνωρίζει να εξιστορεί άριστα και γλαφυρά ιστορίες και μέσα από αυτές οι συμμαθήτριάς της, εντελώς αυθόρμητα, αποδίδουν στην ίδια τα προσώπια των ηρώων της (σ. 51-52). Η προσωπικότητά της διαθλάται στα μάτια των άλλων, δεν είναι δηλαδή κάτι στατικό που μπορεί να οριστεί. Η ανάγνωση είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που απελευθερώνει τις ηρωίδες των Bildungsromane ανοίγοντάς τους νέους ορίζοντες, ενώ από την άλλη ο κόσμος των βιβλίων και των ιστοριών αποτελεί ένα καταφύγιο από τη σκληρή και περιοριστική πραγματικότητα, η οποία δημιουργεί άγχος και πίεση. Το αρνητικό βέβαια σε αυτή την περίπτωση είναι ότι η ηρωίδα αποφεύγει την αλήθεια και φτιάχνει ένα πλαστό κόσμο, με αποτέλεσμα να αποκτά μία παθητική στάση απέναντι στα πράγματα.³⁰⁸ Συνεπακόλουθα η Μελένια, μέσα από τις αφηγήσεις που διαβάζει ή δημιουργεί, φτιάχνει ένα προσωπικό νοητό κόσμο, ο οποίος αποτελεί το καταφύγιό της από την πραγματικότητα. Της αρέσει «να αλλάζει το πρόσωπό» της «με άλλα πρόσωπα που έρχονται από τους κόσμους των ονείρων ή των βιβλίων...» (σ. 72).

³⁰⁷ Τατιάνα Μιλλιέξ, *Αλλάζουμε;*, Δίφρος, Αθήνα 1956, σ. 52-53.

³⁰⁸ Labovitz, ό. π., σ. 26-33, 253.

Η ηρωίδα μπορεί λοιπόν να είναι έξυπνη, αλλά όχι ευπαρουσίαστη, κάτι που τη στοιχειώνει σε όλη τη ζωή της και την κάνει να νιώθει ανασφαλής. Από μικρή αγχώνεται και προσεύχεται να μοιάσει στη μητέρα της (σ. 17-18). Γενικά η σχέση της με τη θρησκεία, μέσω της προσευχής, περιορίζεται στην παιδική οπτική της, ενώ μεγαλώνοντας δεν συναντώνται στο κείμενο σχετικές αναφορές. Από την αρχή του έργου λοιπόν ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ποια είναι η ανησυχία της μικρής Μελένιας, η οποία θα την απασχολεί σε όλες τις φάσεις της παιδικής και ενήλικης ζωής της.

Το δεύτερο στοιχείο που την επηρεάζει καταλυτικά είναι οι άσχημες εμπειρίες που βίωσε από πολύ μικρή. «Το «ψυχολογικό» στο παιδί είναι οι πρώτες του εντυπώσεις, όλος εκείνος ο κόσμος των αισθημάτων που αρχίζει να πλάθεται μέσα του και που τίποτε ύστερα δεν θα μπορέσει να τον αλλάξει. Το πλάσιμο αυτού του κόσμου προσπαθεί να μας δείξει η κ. Μιλλιέξ».³⁰⁹ Όπως θα φανεί στις επόμενες σελίδες, η ηρωίδα βιώνει πολλές απογοητεύσεις. Η εξελικτική της πορεία περιλαμβάνει τα σημάδια της παρακμής, της φθοράς και της απώλειας. Σε μικρή ηλικία έρχεται σε επαφή με τον θάνατο, στην αρχή μέσα από την αυτοκτονία ενός συγγενικού προσώπου (σ. 20-24) και έπειτα με τον τραγικό θάνατο της μητέρας της (σ. 38-39), ο οποίος αποτέλεσε το σημείο - τομή που άλλαξε τη ζωή της και την εισήγαγε από την παιδική και ανέμελη ηλικία στην σκληρή πραγματικότητα της ενοχικής συνειδητοποίησης του εαυτού. Η εικόνα της μητέρας της να πεθαίνει μαρτυρικά μπροστά της και μάλιστα από δικό της λάθος, όπως πιστεύει, της διαταράσσει την προσωπικότητα και της δημιουργεί ανασφάλειες που εκδηλώνονται στη συνέχεια της ζωής της, τόσο στις σχέσεις που αναπτύσσει με τους γύρω της όσο και στον ψυχισμό της. Το αποτέλεσμα είναι να παραληρεί και να βιώνει μία παράλογη πραγματικότητα, η οποία τη φέρνει αντιμέτωπη με τους φόβους της (σ. 82-84). Λόγω της επαφής της με τον θάνατο από τόσο μικρή ηλικία, οδηγείται στο να κάνει συχνά σκέψεις γύρω από αυτό το θέμα με αποκορύφωμα την απόπειρα να δώσει τέλος στη ζωή της (σ. 99-100). Διάσπαρτα μέσα στο κείμενο εκφράζεται η ανάγκη της για ανυπαρξία, ώστε να γλιτώσει από τα ψυχολογικά της αδιέξοδα: «Μια πολύ θεαματική αυτοκτονία θα ήθελε να του ετοιμάσει» (σ. 116) ή «Να 'μouνα ένα μικρό μικρό τζιτζίκι...» (σ. 84). Το χαρακτηριστικό αυτό συναντάται

³⁰⁹ Κλέων Παράσχος, «Κριτική για το Στο δρόμο των αγγέλων», *Καθημερινή*, 6 Ιουλίου 1950.

και σε άλλα γυναικεία Bildungsromane, σύμφωνα με την Esther Kleinbord Labovitz, καθώς οι ηρωίδες, σε αντίθεση με τους άντρες - ήρωες, δεν αισθάνονται απλώς μία ασάφεια στην ύπαρξή τους, την οποία επιθυμούν να ορίσουν, αλλά νιώθουν ότι έχουν απολέσει τον εαυτό τους στην παιδική ηλικία. Επομένως, κατά τη διαμόρφωσή τους διανύουν την πορεία από την «ανυπαρξία» στην «ατομικότητα».³¹⁰

Να σημειωθεί εδώ ότι η Μιλλιέξ και σε άλλα έργα της, βλέπε *Πλατεία Θησείου, Κοπιώντες και πεφορτισμένοι, Σε πρώτο πρόσωπο*, καταπιάνεται με τη σχέση ανάμεσα στο μικρό κορίτσι και τη μητέρα του, η οποία είναι καθοριστική για τη μετέπειτα εξέλιξή του, καθώς ο δεσμός που τις συνδέει είναι βαθύς και η αποκοπή του ή η προβληματική ανάπτυξή του δημιουργεί τραυματικές εμπειρίες στις ηρωίδες. Είτε βάζοντας τη μητέρα να είναι βαριά άρρωστη, επομένως της στερείται η δυνατότητα να αναπτύξει επικοινωνία με το παιδί στην *Πλατεία Θησείου*, είτε να αυτοκτονεί στο *Κοπιώντες και πεφορτισμένοι*, είτε να κολλάει σε πεπαλαιωμένους τύπους συμπεριφοράς στο *Σε πρώτο πρόσωπο*,³¹¹ ή εδώ, στο *Αλλάζουμε*; να πεθαίνει με τραγικό τρόπο, σκιαγραφεί την απότομη ωρίμανση των νεαρών κοριτσιών, αφού ένα τέτοιο σκληρό συμβάν είναι δυνατόν να τις στιγματίσει και να οδηγήσει τη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους σε εντελώς διαφορετική κατεύθυνση από εκείνη που προοριζόταν.

Η Μελένια προσπαθεί να διαχειριστεί και να εκλογικεύσει τη δεινή κατάστασή της, όμως οι άλλοι παρεξηγούν τη στάση της. Το αποτέλεσμα είναι να αποξενωθεί και να κλειστεί στον εαυτό της, αφού όπως οι περισσότεροι ήρωες / ηρωίδες στα Bildungsromane, αισθάνεται ότι είναι πολύ διαφορετική από τους γύρω της και κανένας δεν την καταλαβαίνει απόλυτα. Όλα αυτά θα την κάνουν να έχει μία στάση άμυνας απέναντι στις συγκινήσεις που έχει να τις προσφέρει η ζωή. Όλοι οι προβληματισμοί της αποτυπώνονται στις εσωτερικές σκέψεις και ανησυχίες της.

Πράγματι το μυθιστόρημα ασχολείται ιδιαίτερα με την εσωτερική ζωή της ηρωίδας, δεδομένου ότι η συγγραφέας εκφράζεται με την μοντερνιστική γραφή. Μέσω του Μοντερνισμού το Bildungsroman βρίσκει την έκφρασή του, καθώς πλέον σε πρώτο πλάνο μπαίνει ξεκάθαρα το άτομο έναντι στου συνόλου (βλέπε παραπάνω, σ. 13-

³¹⁰ Labovitz, ό. π. , σ. 248.

³¹¹ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π. , σ. 14-15.

14). Στο κείμενο προβάλλεται η υποκειμενική θεώρηση της Μελένιας και ο αναγνώστης παρακολουθεί την «προσωπική φωνή της».³¹² Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι το κείμενο οδηγείται στη διάλυση του εαυτού της ηρωίδας, όπως συμβαίνει στον Μοντερνισμό ή ακόμα πιο έντονα στον Μεταμοντερνισμό.³¹³

Μέσα στο κείμενο λοιπόν εντοπίζονται οι εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας, ενώ το υποκειμενικό και εξομολογητικό στοιχείο είναι έντονο. Η συγγραφέας είναι πιστή στην «τεχνική της εσωτερικής ανασύνθεσης προσώπων, συνθηκών, στιγμών».³¹⁴ Η Μιλλιέξ δεν δημιουργεί ένα φανταστικό κόσμο, η πραγματικότητα είναι αυτή που παρουσιάζεται μόνο που είναι φιλτραρισμένη από μία πιο προσωπική ματιά.³¹⁵ Για να γίνει σαφές αυτό αρκεί να σημειωθεί ότι μέσα στο μυθιστόρημα οι οπτικές γωνίες αλλάζουν συνεχώς. Αυτή η τεχνική είναι χρήσιμη για τον αναγνώστη, ώστε να μπορέσει να παρακολουθήσει την οπτική των γυναικών από τη μία και των αντρών από την άλλη. «Η αντίθεση αυτή γίνεται καμβάς για μια σειρά μεταφορών που κινούνται μέσα στο ίδιο ιδεολογικό - αξιολογικό σχήμα: ο άντρας χαρακτηρίζεται ως παρουσία, κτήτορας, φωνή έργο, ενώ η γυναίκα ως απουσία, έλλειψη, σιωπή, κενό».³¹⁶

Στον πρόλογο, πριν την πρώτη ιστορία, αφηγήτρια είναι μία φίλη της Μελένιας, η οποία αποτελεί το προσωπείο της συγγραφέως: «Τώρα γνωρίζω και το όνομά της [της Μελένιας]. Το έμαθα τελευταία. Σε όποιον φανεί γνωστό, ας μη διστάξει να δώσει κι από ένα όνομα στο κάθε χωριστό κομμάτι που θα διαβάσει εδώ. Για να ξεγελαστώ, άφησα σε όλες τις ιστορίες μου τα ίδια ονόματα» (σ. 10). Με αυτό τον τρόπο η Μιλλιέξ «παίζει» με τις προσδοκίες του αναγνώστη, ενώ παράλληλα ενισχύει την αληθοφάνεια του έργου. Απαραίτητη είναι και η συμμετοχή του αναγνώστη για να νοηματοδοτηθεί το κείμενο. Οι έξι ιστορίες του κειμένου είναι «θραύσματα» και εντυπώσεις μίας ζωής που συνυπήρξαν χάριν της αφήγησης.

Η Μελένια λοιπόν παρουσιάζεται έμμεσα, μέσα από τα λόγια ενός άλλου προσώπου. Η φίλη της υπονοεί ότι η ηρωίδα περνούσε απαρατήρητη, μομφή για την ακαλαίσθητη εμφάνισή της. Την πρόσεξε όμως όταν την άκουσε να μιλάει,

³¹² Τζιόβας, ό. π. , σ. 449.

³¹³ Τζιόβας, ό. π. , σ. 449.

³¹⁴ Μάνος Κοντολέων, «Σιωπηρή διαμαρτυρία με πλαίσιο τη βία», *Διαβάζω*, τχ. 163, 11 Μαρτίου 1987, σ. 60.

³¹⁵ Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 87.

³¹⁶ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π. , σ. 17.

καθώς «ό,τι έλεγε ήταν έξυπνο, ίσως σοφό» (σ. 7). Η Μιλλιέξ παρουσιάζει την προσπάθεια μίας κοπέλας να τα βγάλει πέρα σε μία κοινωνία, της οποίας τα στερεότυπα προστάζουν η γυναίκα να είναι όμορφη, υποταγμένη και να μην ξεχωρίζει. Η Μελένια είναι το ακριβώς αντίθετο και σε όλο το κείμενο παρακολουθούμε την προσπάθειά της να διαχειριστεί την ετερότητά της. Από την πρώτη σελίδα διακρίνεται η ανασφάλεια της Μελένιας για την εμφάνισή της και το ερώτημά της «αλλάζουμε;» κάνει την εμφάνισή του μετά από τη στιχομυθία εκείνης και της όμορφης φίλης (σ. 7). Καθώς εξελίσσεται το κείμενο, φαίνεται να υπάρχουν κάποια επίθετα και χαρακτηρισμοί, τα οποία αποδίδουν οι άλλοι στη Μελένια, ανασυνθέτοντας πτυχές της προσωπικότητάς της. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί επηρεάζουν την ηρωίδα και αποτυπώνονται στον ψυχισμό της. Αυτοί είναι: «έξυπνη» (σ. 7), «μαϊμού» (σ. 13), «Κακιά Μελένια» (σ. 24), «ορφανή» (σ. 44), «φαντασμένη» (σ. 44), «ξένη» (σ. 49), «άσκημη» (σ. 53), «σοφή» (σ. 56), «παράξενο κορίτσι» (σ.89), «χαλικάκι» (σ.116). Ωστόσο μέσα στο κείμενο δεν εκφράζεται μία ξεκάθαρη και ολοκληρωμένη εικόνα για την ηρωίδα.³¹⁷ Οι απόψεις που έχουν οι άλλοι για εκείνη είναι συγκεχυμένες, σαν να την παρακολουθούν μέσα από ένα θολό τζάμι. Δεν μπορούν να την ψυχολογήσουν απόλυτα, επειδή η ίδια δεν τους αφήνει. Δεν θέλει κανένας να γνωρίζει την ιστορία της και τον πραγματικό εαυτό της, προτιμάει να κρύβεται. Μία από τις συμμαθήτριάς της παρατηρεί: «Έμενε και ήθελε να μείνει η άγνωστη μεταξύ τους» (σ. 49). Δεν θέλει να δημιουργήσει δεσμούς με τους ανθρώπους. Ο φόβος της μήπως φανεί ευάλωτη στα μάτια των άλλων αποτρέπει την μεγάλη ανάγκη της για επικοινωνία και της στερεί τη δημιουργία φιλικών σχέσεων, οι οποίες θα οδηγούσαν ένα βήμα παρακάτω τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της.

Εκτός από τις προσωπικές της ανησυχίες και την ανακάλυψη της κλίσης της στα γράμματα και στη γνώση, ένας άλλος βασικός παράγοντας που επηρεάζει την εξέλιξη της ηρωίδας, όπως συμβαίνει σε όλα τα Bildungsromane, είναι το οικογενειακό περιβάλλον. Οι γονείς αποτελούν θετικό πρότυπο για τη μικρή Μελένια. Η μητέρα προβάλλει σαν μία αέρινη παρουσία, με όμορφα χαρακτηριστικά και ευγένεια ψυχής. Ωστόσο η επαφή της με την κόρη της δεν ήταν άμεση. Την ανατροφή της μικρής είχε αναλάβει η Φωτεινή και οι άλλες γυναίκες

³¹⁷ Βάσος Βαρίκας, «Κριτική για το *Αλλάζουμε;*», *Καινούργια Εποχή*, Άνοιξη 1957, σ. 307.

του σπιτιού. Η Μελένια θαύμαζε τη μητέρα της και την είχε τοποθετήσει πολύ ψηλά, σε μία θέση τρόπον τινά ιερή. Ακριβώς γι' αυτό, ο θάνατός της στοίχισε πολύ στην παιδική ψυχή της. Η έλλειψη του μητρικού προτύπου είναι καθοριστική για την εξελικτική πορεία της ηρωίδας, καθώς η μητέρα είναι εκείνη που θα διδάξει το μικρό κορίτσι ποιος είναι ο ρόλος του στην κοινωνία, θα το συμβουλεύσει σε όλα τα σημαντικά ζητήματα και θα του συμπαρασταθεί. Οι μετέπειτα φήμες για ενδεχόμενη απιστία της μητέρας της και η ανοχή του πατέρα, επειδή την αγαπούσε, φαίνεται να ήταν άλλο ένα αγκάθι στην ήδη τραυματισμένη ψυχοσύνθεση της ηρωίδας, καθώς της κατέστρεψαν την εικόνα της ιδανικής οικογένειας που είχε πλάσει στο μυαλό της (σ. 116). Μέσα από την οπτική μίας παλιάς συμμαθήτριάς της, της Μυρτώς, γίνεται γνωστή η αλήθεια για τον θάνατο της μητέρας και οι ενοχές της μικρής ως προς το φταίξιμό της για το τραγικό συμβάν. Ένα αθώο λάθος της Μελένιας και μία ανόητη εμμονή της μητέρας οδήγησαν στο τραγικό γεγονός (σ. 37-39, 57-58). Μετά από αυτό η κοπέλα έμενε πλέον με τους θείους της (σ. 49). Ο πατέρας μετά τον θάνατο της συζύγου του είχε κλειστεί στον εαυτό του και επομένως δεν συμμετείχε στην περαιτέρω διαμόρφωση του χαρακτήρα της Μελένιας. Η συμπεριφορά του αυτή, αν και δεν δηλώνεται ξεκάθαρα, επηρεάζει την ηρωίδα, αφού του είχε μεγάλη αδυναμία από τα παιδικά της χρόνια και πίστευε μάλιστα ότι του έμοιαζε (σ. 24). Η παθητική και αδιάφορη στάση του απέναντί της διογκώνει τα συναισθήματα μοναξιάς και απόρριψης που ήδη αισθάνεται. Οι συγκεντρώσεις και οι εκδρομές που έκαναν άλλοτε οικογενειακώς με τους άλλους συγγενείς, οι οποίες βοηθούσαν την ηρωίδα στην ανάπτυξη της επικοινωνίας με τους γύρω της και κατ' επέκταση την ομαλή κοινωνικοποίησή της, σταματούν και το σπίτι τους ερημώνει (σ. 27-40).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η συγγραφέας αναπαριστά τις αλλαγές που αρχίζουν να συμβαίνουν στον πατροπαράδοτο θεσμό του γάμου, καθώς στο *Αλλάζουμε*; οι ρόλοι των δύο φύλων αντιστρέφονται, επηρεάζοντας τον τρόπο που βλέπει τα πράγματα η Μελένια. Τη θέση του αδύναμου και άβουλου ρόλου, την οποία είχε η γυναίκα μέσα στο γάμο την έχει τώρα ο πατέρας, ενώ η μητέρα διακρίνεται από ελευθεριότητα και δυναμικότητα.

Στη συνέχεια του έργου ο αναγνώστης παρακολουθεί τη ζωή της ηρωίδας μετά και από τον θάνατο του πατέρα. Η Μελένια συνεχίζει να μένει με την υπόλοιπη

οικογένεια και τη Φωτεινή, τη μόνη τρυφερή φιγούρα που θυμάται στα παιδικά της χρόνια, υποκατάστατο της μητέρας που στερήθηκε (σ. 91). Η ηρωίδα αντιπαθεί τους θείους της και τους κανόνες τους που την περιορίζουν. Εξαιτίας της αυστηρότητάς τους δεν αναπληρώνουν το κενό των γονιών, με αποτέλεσμα να μπερδεύουν και να συγχύζουν ακόμα παραπάνω τον ψυχισμό της ηρωίδας. Μεγαλώνει σε ένα περιβάλλον εχθρικό, σύμφωνα με την οπτική της, και η διαμόρφωση του χαρακτήρα της επηρεάζεται από τέτοιου είδους ερεθίσματα, κάνοντάς την αντιδραστική και προκλητική απέναντι στους θείους της, αφού δεν την καταλάβαιναν (σ. 81-82). «Τα πρόσωπά τους ξύλινα – μάσκες σαρκαστικές στα παιδικά της χρόνια, ανόητες φιγούρες όταν μεγάλωσε – δεν της δείξαν ποτέ τη μορφή τους και σήμερα είναι οι εχθροί» (σ. 81). Επομένως η έλλειψη ενός υγιούς περιβάλλοντος κάνει τη Μελένια να αντιλαμβάνεται τελείως διαφορετικά τα πράγματα. Η ανίσχυρη πατρική φιγούρα και η απουσία της μητέρας τη σημάδεψαν βαθιά, μεγαλώνοντας τις ανασφάλειες που ήδη είχε. Η ανάγκη της να εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία και να επιχειρήσει το «ταξίδι της αναζήτησης» είναι μεγάλη. Να σημειωθεί ότι ενώ βρίσκεται ακόμα κάτω από την εστία των θείων της, μην μπορώντας να τους αντικρίσει να την αντιμετωπίζουν σαν «ορφανό», όπως σκέφτεται, βρίσκει το θάρρος να απαιτήσει μια προσωρινή αυτονομία, καταφέροντας να ζει στο υπόγειο του σπιτιού, μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματά τους (σ. 81).

Σειρά έχει η ανασύνθεση του εσωτερικού κόσμου της πρωταγωνίστριας, ώστε να γίνει αντιληπτό γιατί η διαμόρφωσή της διαφέρει από εκείνη των κλασικών ηρώων του Bildungsroman. Από μικρή ηλικία η Μελένια ταλαιπωρείται από φόβους και σκιές που έχουν ριζωθεί στον ψυχισμό της και τη συνοδεύουν συνεχώς (σ. 19, 82-83). Η δημιουργία παραισθήσεων και εφιαλτικών ονείρων παραπέμπει στο ασυνείδητο της ηρωίδας και στον τρόπο με τον οποίο βιώνει την πραγματικότητα. Η οπτική της είναι παραλλαγμένη και αλλοιωμένη εξαιτίας των βιωμάτων της. Ουσιαστικά οι φόβοι και οι ανασφάλειές της παίρνουν μορφή μέσα από τα παιχνίδια του μυαλού. Το εσωτερικό στοιχείο και η ατομική θέαση αποτυπώνεται στους τρόπους που αντιλαμβάνεται τον κόσμο η Μελένια.³¹⁸ Προσπαθεί να ξεγελάσει τον εαυτό της με τον ύπνο, όμως εκείνος δεν της χαρίζει το καταφύγιο του με απλοχεριά (σ. 13). Η ηρωίδα δεν διανύει επομένως μία αθώα και ευχάριστη

³¹⁸ Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, ό. π. , σ. 144.

παιδική ηλικία. Από μικρή φαίνεται αρκετά ώριμη, ώστε να προβληματίζεται για την καθημερινότητα και την επίδραση που έχει πάνω της.

Οι παιδικές αναμνήσεις και η αίσθηση που προκάλεσαν, οι μυρωδιές και τα χρώματα που τις συνοδεύουν, δεν ξεχνιούνται και αποτελούν βιώματα που την συντροφεύουν σε όλη τη μετέπειτα ζωή της. Δεν φαίνεται όμως να τα νοσταλγεί. Όσες από τις μνήμες της δεν είναι εφιαλτικές, είναι οικείες και λειτουργούν ως καταφύγιο του μυαλού της ενήλικης πλέον ηρωίδας. Μάλιστα είναι δυνατόν να ειπωθεί ότι αυτές οι δύο φύσεις, η παιδική και η ώριμη, συνυπάρχουν μέσα στη Μελένια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αναθύμηση ενός περιστατικού που τη σημάδεψε σε μικρή ηλικία. Η ανάγκη της για να είναι αυτή η δυνατή σε σύγκριση με τα άλλα παιδιά της ηλικίας της, την έκανε στα μάτια των άλλων να φαίνεται «κακιά», κάτι που την έχει πληγώσει βαθιά και τη στεναχωρεί όσα χρόνια και να περάσουν (σ. 80).

Η τεχνική της συγγραφέως να παρουσιάζει την ηρωίδα μέσα από τα μάτια των άλλων συνεχίζεται. Η στάση και η συμπεριφορά των άλλων είναι εκείνη που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τις διαθέσεις της Μελένιας. Η Μιλλιέξ δίνει την εικόνα της γυναίκας της εποχής, η οποία ενώ δύναται να διαθέτει ισχυρά στοιχεία στην προσωπικότητά της, κατατρύχεται από ανασφάλεια και αδυνατεί να πιστέψει στον εαυτό της, αφού έχει συνηθίσει να την κρίνει και να την ορίζει το κοινωνικό σύνολο.

«Κατά την τυπολογία της Horney, η οποία αποτυπώνει τις πιθανές «μεταβολές προσωπικότητας» στη γυναικεία εφηβεία, η ηρωίδα αποστασιοποιείται συναισθηματικά και υιοθετεί μίαν απαθή στάση σε όλους τους τομείς, ως αποτέλεσμα ενδοψυχικών συγκρούσεων. Η έφηβη αυτού του τύπου «είναι απόμακρη, αδιάφορη, παρατηρεί τον εαυτό της και τους άλλους, είναι ένας θεατής της ζωής. [...] Τίποτε δεν έχει σημασία. Υπάρχει μια έντονη ασυνέπεια ανάμεσα στη ζωτικότητα και τα χαρίσματά της αφ' ενός και την έλλειψη εκδηλωτικότητας αφ' ετέρου. Συνήθως αισθάνεται ότι η ζωή είναι άδεια και βαρετή».³¹⁹

Στην τρίτη ιστορία του αφηγήματος αποτυπώνεται η εικόνα που έχουν οι συμμαθήτριες της Μελένιας για εκείνη. Και εδώ, παρά τους αρνητικούς χαρακτηρισμούς που εμπνέει ο σοβαρός και απόμακρος χαρακτήρας της προς τους

³¹⁹ Κιοσσές, ό. π. , σ. 186.

άλλους, όλα τα κορίτσια αναγνωρίζουν την οξύνοια και την ευστροφία της και γίνεται πρότυπο για αυτές (σ. 47). Εκείνη μάλιστα βρίσκει πάντα τρόπους για να «καλοπιιάσει» τους άλλους γύρω της, εξαγοράζοντάς τους με υλικά αγαθά, ώστε να ικανοποιεί την ανασφάλειά της (σ. 50-51, 88, 108). Φαίνεται ότι της δίνει δύναμη να εξαρτώνται οι άλλοι από εκείνη και να τη χρειάζονται, καθώς μέσα από τα μάτια τους μετράει τη δική της αξία.³²⁰ Η Μιλλιέξ με αυτό τον τρόπο αμφισβητεί ανοιχτά τη δυναμική της χειραφετημένης γυναίκας στην εποχή που γράφεται το έργο, αφού η κοινωνία δεν είναι ακόμα έτοιμη να δεχτεί την ιδιαίτερη φύση της γυναίκας, ώστε να της αφήσει το περιθώριο να ανεξαρτητοποιηθεί και να πιστέψει στις δυνάμεις της.

Η ηρωίδα στο *Αλλάζουμε*; επιθυμεί οι άλλοι να έχουν την ανάγκη της, επειδή ακριβώς της λείπει η αυτοπεποίθηση και η σιγουριά με αποτέλεσμα να φοβάται το ενδεχόμενο της μοναξιάς. Η «σιωπή» είναι εκείνη που γεννά τα φαντάσματα στο μυαλό και στην ψυχή (σ. 22). Στην πέμπτη ιστορία ζει ακόμα κάτω από την ίδια στέγη με τους θείους της, αλλά σε δικό της χώρο. Η αποτύπωση της μοναξιάς που τη συνοδεύει σε όλη τη ζωή της, εδώ σκιαγραφείται απόλυτα. Η ηρωίδα οδηγείται σε μία σειρά από εξομολογήσεις που δίνονται με τη μορφή εσωτερικών μονολόγων. Κοιτώντας το σπίτι που ζει και την παρούσα κατάστασή της αντιλαμβάνεται πόσο διαφορετική πορεία πήρε η ζωή που κάποτε ονειρευόταν. Αυτή η στιγμή είναι μία στιγμή έκλαμψης για την ηρωίδα,³²¹ καθώς την οδηγεί να δώσει νόημα στην παρούσα κατάστασή της μέσω της ερμηνείας που δίνει στο παρελθόν και στην ως τότε πορεία της. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η «ενότητα ανάμεσα στο παιδί και στον ενήλικα. Μια τέτοια συνεχής υπόσταση παρέχει [στις ηρωίδες] έναν ολοκληρωμένο εαυτό».³²² Συνειδητοποιεί ότι έχει «πεθάνει από παιδί» και στη συνέχεια ακολουθεί η στιγμή της γνώσης και συνειδητοποίησης του εαυτού από την ώριμη πλέον Μελένια: «Τότε δεν γνώριζα κι ήτανε όλα ελπίδα, κάθε κίνηση και αγώνας, κάθε αγώνας και νίκη... Νάτες όλες οι νίκες μου. Νεκροτομείο» (σ. 80). Τα συναισθήματα της μοναξιάς και της παραίτησης δεν παύουν να την ακολουθούν. Είναι βαθιά ριζωμένα μέσα της, παρά τις προσπάθειες που έκανε να απεμπλακεί από αυτά. Στην προκειμένη στιγμή τα παραδέχεται και παύει να ξεγελάει τον εαυτό

³²⁰ Labovitz, ό. π. , σ. 188-189.

³²¹ E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, ό. π. , σ. 12.

³²² Labovitz, ό. π. , σ. 20-21.

της. Η στιγμή συνειδητοποίησης του εαυτού είναι πολύ σημαντική για την περαιτέρω εξέλιξη του ήρωα στα Bildungsromane. Η γνώση της Μελένιας όμως είναι αρνητική και δεν την εφοδιάζει με ενέργεια και αισιόδοξη διάθεση, ώστε να πραγματώσει τη Bildung της. Η ηρωίδα μένει μόνο στη συνειδητοποίηση και δεν προβαίνει σε περαιτέρω αλλαγές στη σκέψη και στον τρόπο που βιώνει τα πράγματα.

Στο *Αλλάζουμε*; η συνειδητοποίηση και η αυτογνωσία προχωράει με γρηγορότερους ρυθμούς από άλλα μυθιστορήματα διαμόρφωσης. Αυτό οφείλεται στα βιώματα της ηρωίδας, τα οποία την έχουν σημαδέψει και της έχουν χαρίσει μία «πειρά» [...] και μιαν ωριμότητα που τη δείχνει, από τόσο ακόμα κοριτσάκι, γυναίκα» (σ. 58). Το απότομο «μεγάλωμα» φαίνεται και στην εμφάνισή της και οι άλλες έφηβες κοπέλες το παρατηρούν: «είναι η μόνη που μοιάζει με γυναίκα» (σ. 53). Ένα ακόμα γεγονός ενισχύει την παραπάνω άποψη για την πρώιμη ωρίμανσή της. Οι συνεχείς ερωτήσεις που θέτει από μικρό κοριτσάκι προς τους μεγάλους, υπογραμμίζουν την ανήσυχη φύση της και την ανάγκη της να μάθει όσα περισσότερα πράγματα μπορεί. Επιθυμεί να προσδιορίσει την ταυτότητά της με απόλυτο τρόπο και κάθε γεγονός που της δημιουργεί αμφιβολίες την κάνει να προβληματίζεται: «Αυτή τη φορά είχε θυμώσει η μαμά. Γιατί όμως ρωτούσε τίνος μοιάζει; Όλος ο κόσμος δεν το λέγε πως είναι φτυστή ο πατέρας της;».³²³

Ιστορικές αναφορές μέσα στο κείμενο δεν υπάρχουν, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις (σ. 14-15). Αυτό συμβαίνει συνειδητά, καθώς η συγγραφέας δεν είχε ως στόχο να γράψει ένα ρεαλιστικό έργο που να βασίζεται στις συμβάσεις της αντικειμενικότητας. Η πραγματικότητα παρουσιάζεται στα μάτια του αναγνώστη μέσα από τις υποκειμενικές θεάσεις των προσώπων. Επομένως τα ιστορικά γεγονότα αναφέρονται στον βαθμό που τα υπολογίζουν ή τα συζητούν οι ήρωες. Αξίζει να σημειωθεί ότι η παρουσία της ιστορίας στο *Αλλάζουμε*; δεν αφορά τόσο το παρόν όσο το παρελθόν, βλέπε αναφορά στη Μικρασιατική Καταστροφή (σ. 15), ή ακόμα και την αρχαιότητα.³²⁴ Συγκεκριμένα για το παρόν υπάρχουν δύο αναφορές.

³²³ Τατιάνα Μιλλιέξ, *Αλλάζουμε*; , Δίφρος, Αθήνα 1956, σ. 17 και επίσης σ. 24 (εδώ η μικρή θεωρεί ότι τίθεται υπό αμφισβήτηση το αν η Μαργαρίτα είναι όντως η μητέρα της, κάτι που συγχύζει ακόμα περισσότερο την υπόστασή της και το ποια πραγματικά είναι).

³²⁴ Τατιάνα Μιλλιέξ, *Αλλάζουμε*; , Δίφρος, Αθήνα 1956, σ. 16 (αναφορά στην Ακρόπολη), σ. 67 («αναδυόμενες παράξενες μορφές, που θυμίζουν αρχαϊκά είδωλα ή κάποιες φιγούρες δεομένων ασιατικών θεών»), σ. 71 (Σίβυλλα).

Η μία μέσω του ραδιοφώνου, σαν απόηχος σχετικά με τη «Χιροσίμα [...] την διεθνή πολιτική ύφεση και τα ατομικά όπλα» (σ. 108). Μάλιστα η στιγμή αυτή υπογραμμίζει με τον καλύτερο τρόπο τη διαφορά των παλαιότερων μυθιστορημάτων διαμόρφωσης σε σχέση με το μοντερνιστικό δείγμα του είδους. Η Μελένια εκφράζει την τραγική συνειδητοποίησή της : «το σύμπαν κι εγώ» (σ. 108), υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη ότι βρίσκεται στον χώρο του υποκειμενισμού. Η δεύτερη κοινωνικοπολιτική αναφορά συμβαίνει κατά τη διάρκεια μίας συζήτησης για την επανάσταση ανάμεσα σε δύο συμφοιτητές της Μελένιας, αλλά εκείνη δεν παίρνει θέση παρόλο που είναι μπροστά (σ. 88). Η συγκεκριμένη οπτική δεν παραξενεύει τον αναγνώστη, αφού εν προκειμένω έχει να κάνει με ένα γυναικείο μοντερνιστικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης και επομένως είναι αναμενόμενο η αλλαγή και η εξέλιξη να συμβαίνουν εσωτερικά και όχι κοινωνικά και συλλογικά, όπως συμβαίνει στα αντρικά έργα. Ωστόσο η έλλειψη ενδιαφέροντος για τον συνάνθρωπο και η εμμονή στις προσωπικές ανησυχίες δεν συμβάλλει στην εξέλιξη της ηρωίδας. Η επιλογή της να μην εγγράφεται στο κοινωνικό σύνολο, ώστε να μοιραστεί ανησυχίες και προβληματισμούς που θα διευρύνουν τον κόσμο της και θα της χαρίσουν πολύτιμες εμπειρίες, της στερεί τη δυνατότητα να εξελίξει σφαιρικά τον χαρακτήρα της.³²⁵

Τελευταίο και ένα από τα σημαντικότερα βήματα για την πορεία από την παιδικότητα προς την ωρίμανση είναι το θέμα του έρωτα. Η συγγραφέας καταπιάνεται με αυτό στην τέταρτη ιστορία. Αφηγητής είναι ένας άντρας με το όνομα Δημήτρης. Από τις πρώτες γραμμές της ιστορίας διαχωρίζεται η αντρική οπτική από τις προηγούμενες γυναικείες. Ο αφηγητής κάνει ένα ταξίδι στην εξοχή μόνος του. Ξεκάθαρα φαίνεται η ανεξαρτησία και η ελευθερία στις επιλογές του, κάτι που ζηλεύει η ηρωίδα (σ. 70). Η συγγραφέας παρουσιάζει την αντρική φύση να καταφέρνει να πειθαρχεί πάνω στις υπαρξιακές ανησυχίες, σε αντίθεση με τη γυναικεία ευαισθησία (σ. 65).

Ο έρωτας της Μελένιας και του Δημήτρη δημιουργείται νοητικά πριν ακόμα γνωριστούν, μέσω κάποιων συγκυριών. Εκείνος μπαίνει στη διαδικασία να αναζητήσει τη Μελένια και να τη γνωρίσει, ενώ παράλληλα δημιουργεί παραμυθένια σενάρια στο μυαλό του για το πως θα είναι όταν τη συναντήσει (σ.

³²⁵ Κιοσσές, ό. π. , σ. 223.

68). Στις ομιλίες τους ο λυρισμός και η ποιητική ατμόσφαιρα είναι περίσσια. Η συγγραφέας αποτυπώνει με αυτό τον τρόπο τα λεπτά και ευγενικά συναισθήματα που γεννάει ο έρωτας. Η Μελένια ενώ είναι απορροφημένη στις μοναδικές στιγμές που βιώνει πλάι στον Δημήτρη, νιώθει ότι θα ήθελε να «άλλαζε» σ' ένα στίχο ενός ποιήματός του (σ. 71). Διαγράφεται έτσι με τον καλύτερο τρόπο η μαγεία και η αισθαντικότητα που μπορούν να τις προσφέρουν μόνο ο έρωτας και η τέχνη.

Για μία ακόμα φορά όμως η κοπέλα κρατάει τις αποστάσεις της και όταν νιώθει ότι εκείνος πάει να την πλησιάσει και να τη γνωρίσει καλύτερα απομακρύνεται και δεν του δίνει την ευκαιρία. Η Μελένια προβαίνει σε μία ακόμα άρνηση, αυτή τη φορά του έρωτα, που η βίωσή του στιγματίζει ανεξίτηλα τους ήρωες στα μυθιστορήματα διαμόρφωσης είτε με τη θετική είτε με την αρνητική έκβασή του. Εκείνη όμως αρνείται να τον ζήσει ως το τέλος (σ. 72-73). Ο φόβος για ακόμα μία φορά τη νικάει και την αναγκάζει να καταστείλει τα συναισθήματά της (σ. 75). Στα περισσότερα μυθιστορήματα τέτοιου είδους ο πρώτος έρωτας είναι ρομαντικός και φαντάζει εξιδανικευμένος. Δυστυχώς όμως δεν κρατάει πολύ. Μένει μόνο ως ανάμνηση στο μυαλό της Μελένιας για να της θυμίζει ότι κάποτε βίωσε κάτι αληθινό και απόλυτο. Στη μετέπειτα πορεία της ζωής της δεν βρίσκει ποτέ το θάρρος να αναζητήσει τον αγαπημένο της (σ. 92). Αξίζει να σημειωθεί ότι η ηρωίδα πριν χωριστεί με τον Δημήτρη του ζητάει να κάνουν ένα τελετουργικό (σ. 73-75), προκειμένου να «φυλάξουν» την αγάπη τους, για να μείνει αγνή και προστατευμένη. Η Μελένια ενστικτωδώς επιθυμεί να προφυλάξει από την σκληρή πραγματικότητα την πρώτη της αγάπη, ώστε να την έχει στο νου της σαν καταφύγιο όπως τις ιστορίες της. Θεωρεί ότι δεν της αξίζει να βιώσει την ευτυχία, γι' αυτό και προτιμάει να παραιτηθεί από το να τη δει να καταστρέφεται. Επιπροσθέτως, η αμυντική στάση που κρατάει απέναντι στον Δημήτρη έχει να κάνει με το ότι εκείνος κατάφερε να σπάσει τα τείχη της και να την πλησιάσει. Επειδή όμως εκείνη δεν έχει συνηθίσει τέτοιου είδους επαφές με τους ανθρώπους, σπεύδει αμέσως να προφυλάξει την ατομικότητά της. Όταν ο Δημήτρης τη ρωτάει αν είναι «μορφή της φαντασίας» του, η Μελένια απαντάει: «Θα ήθελα τόσο να είμαι, αλλά με δολοφόνησες» (σ. 72). Νιώθει προστατευμένη αλλάζοντας συνεχώς προσωπεία, μπερδεύοντας τους γύρω της. Δεν θέλει κανείς να τη γνωρίσει. Ο έρωτας, έστω και προσωρινά, αναγεννά και αφυπνίζει τη Μελένια κάνοντάς τη να αισθανθεί συναισθήματα και συγκινήσεις

που δεν περίμενε ότι θα βίωνε ποτέ. Ως τότε ένιωθε σαν ζωντανή - νεκρή, αφού όπως λέει στον Δημήτρη, ήταν «κάποτε ένα κορίτσι που [...] δεν είχε καρδιά και συ του χάρισες μία» (σ. 75).

Στις επόμενες σελίδες παρακολουθούμε την προσπάθεια της Μελένιας να αυτονομηθεί. Στα 26 χρόνια της, πολύ αργότερα από τους άντρες - ήρωες στα αντίστοιχα Bildungsromane, η ηρωίδα είναι έτοιμη να επιχειρήσει το ταξίδι της αναζήτησης μακριά από τον οικογενειακό κλοιό (σ. 50). Κάνει ουσιαστικά την επανάστασή της και την έξοδο προς τον κόσμο. Προσπαθεί να πάει αντίθετα στο κατεστημένο που θέλει τη γυναίκα αδύναμη και άβουλη. Επιθυμεί να ορίσει η ίδια τη ζωή και τις επιλογές της. Νιώθει ότι το σπίτι της την περιορίζει και όπως οι ήρωες των κλασικών μυθιστορημάτων διαμόρφωσης, επιθυμεί να φύγει μακριά από αυτό και να αναζητήσει αλλού την τύχη της. Αφού τελειώσει το Πανεπιστήμιο (σ. 81), αργότερα χάριν μίας υποτροφίας που κερδίζει καταφέρνει να ξεφύγει από το σπίτι της (σ. 92-93). Εκπληρώνεται επομένως εδώ από όλες τις απόψεις το μοντέλο της «Νέας Γυναίκας», σύμφωνα με τα φεμινιστικά πρότυπα,³²⁶ όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω. Η Μελένια ταξιδεύει, και μάλιστα στο εξωτερικό, ενώ παράλληλα λαμβάνει ανώτατη μόρφωση. Βιώνει την ελευθερία της και έχει την ευκαιρία να «ψάξει» την ταυτότητά της σε όλους τους τομείς χωρίς να την περιορίζει ο κοινωνικός περίγυρος. Η ζωή της στο Παρίσι είναι τελείως διαφορετική από την προηγούμενη. Δρα ελεύθερα και διαμορφώνει τη ζωή της όπως εκείνη θέλει. Ωστόσο η αλλαγή γίνεται μόνο εξωτερικά. Εσωτερικά συνεχίζει να είναι δέσμια των φόβων, των ανασφαλειών και της έγνοιάς της για το τι εικόνα σχηματίζουν οι άλλοι για εκείνη (σ. 97-117).

Να σημειωθεί εδώ ότι η Μιλλιέξ προβληματίζεται για τις νέες ανησυχίες που δημιουργούνται στις γυναίκες μετά από τη συνειδητή τους απόφαση να ενταχθούν στη δημόσια σφαίρα και να μορφωθούν. Η Μελένια παρουσιάζεται να προβληματίζεται για το μορφωτικό επίπεδο του Αλέξη, του μετέπειτα συντρόφου της στη Γαλλία: ««Λίγο λίγο θα τα πετάξω όλα αυτά από δω, θα του μάθω να βλέπει. Θα του χαρίσω την παλιά βενετσιάνικη κούπα μου με την πορφυρή της την ανταύγεια, θα κρεμάσω και μια δυο καλές αναπαραστάσεις - σαν τι σαν τι; - ίσως έναν Γκωγκέν. [...] Ίσως πάλι και κανένα Μπράκ...» Έδωξε όμως την ιδέα για Μπράκ.

³²⁶ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π., σ. 17.

Θα του φανεί πολύ αφηρημένος. Πρέπει να τον συνηθίσω λίγο λίγο» (σ. 99) ή σε άλλο σημείο: «δεν είναι έξυπνος» (σ. 97). Υποδηλώνεται ότι η χειραφέτηση της γυναίκας εκκινεί νέους προβληματισμούς ως προς τις απαιτήσεις που έχει από τους γύρω της, προσθέτοντας άλλο ένα εμπόδιο στην επικοινωνία της με τους άλλους (σ. 50-51). Τα κοινωνικά στερεότυπα απαιτούν από μία νέα κοπέλα να είναι εμφανίσιμη και να μην υπερέχει του άντρα, ώστε να την αξιολογήσουν θετικά. Επομένως η ηρωίδα δεν ταιριάζει σε αυτό τον κόσμο, επειδή αυτό που είναι έρχεται σε αντίθεση με αυτό που απαιτείται.

Όπως φαίνεται από όλα τα παραπάνω, η μαθητεία της Μελένιας αντί να την ολοκληρώσει σαν άνθρωπο την έκανε να νιώθει αποκομμένη και μόνη. Με αυτό τον τρόπο αμφισβητείται η ισότητα γυναίκας και άντρα ως προς την πορεία τους προς την ωρίμανση και το *Αλλάζουμε;* καταλήγει να είναι «ένα είδος μυθιστορήματος της αντιδιαμόρφωσης».³²⁷ Η έκκληση για αλλαγή (αλλάζουμε;) που διατυπώνει η συγγραφέας, τόσο στον τίτλο του έργου όσο και σε διάσπαρτα σημεία της αφήγησης δεν ευοδώνεται, τουλάχιστον όχι για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.³²⁸

Βέβαια αυτό δεν σημαίνει ότι η Μελένια δεν έκανε καμία προσπάθεια για να βιώσει τη χαρά, να νιώσει ελεύθερη και να δημιουργήσει δεσμούς με τους ανθρώπους. Στην πέμπτη ιστορία, όπου πλέον είναι φοιτήτρια, σ' ένα ξέσπασμά της ξυπνάει η όρεξη της για ζωή, την οποία ούτε και εκείνη μπορεί να δικαιολογήσει. Η ερωτική της διάθεση είναι αφυπνισμένη και συνειδητοποιημένη πλέον επιζητά να αρέσει στο αντρικό φύλο και να αποκτήσει νέες ερωτικές εμπειρίες. Προσπαθεί να ανοιχτεί και να αφήσει τους ανθρώπους να την πλησιάσουν, κάτι που ως τότε ήταν αδιανόητο για εκείνη. Τα συναισθήματα αυτά όμως της είναι άγνωστα και γρήγορα προσγειώνεται στη δική της πραγματικότητα. Όλα τα παράπονα και οι θλίψεις που κουβαλάει μέσα της κάνουν ξανά την εμφάνισή τους. Ακόμα και την ερωτική πράξη την αντιλαμβάνεται ως ένα μέσο για να εκδικηθεί τους αυστηρούς θείους της, ως ένα τρόπο για να πάει ενάντια στους κανόνες τους και όχι ως πράξη εκπορευόμενη από το συναίσθημα. Αυτή η επιλογή την έκανε να νιώσει αηδιασμένη και ηττημένη (σ. 84-93). «Έμαθε τον καημό του κορμιού, την οδύνη και την ντροπή του, κι

³²⁷ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π., σ. 18.

³²⁸ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π., σ. 18.

απόφευγε τον έρωτα σαν προδοσία» (σ. 92). Επομένως η ερωτική πράξη, η οποία είναι πολύ σημαντική για τη διαμόρφωση της γυναίκας, βιώνεται ως ενοχική,³²⁹ δημιουργώντας άσχημες συνδηλώσεις στο μυαλό της Μελένιας. Ουσιαστικά η απόπειρά της να ενταχθεί σε ένα κόσμο που δεν ταίριαζε σε όλη της τη ζωή, την έκανε να αισθανθεί χειρότερα από πριν, επειδή πλέον συνειδητοποίησε ότι δεν μπορεί να έχει την ανεξαρτησία της: «Πάντα μου θα μείνω ο ίδιος ανελεύθερος άνθρωπος που όλοι τον ελέγχουνε κι όλοι τον διαφεντεύουν» (σ. 103). Τις σκέψεις αυτές τις κάνει ενώ είναι στο εξωτερικό, μακριά από το καταπιεστικό σπίτι της. Οι φόβοι και οι ανασφάλειες τη συνοδεύουν σε όποια αλλαγή και αν επιχειρήσει στην εξωτερική σφαίρα δράσης.

Επιπροσθέτως στην πέμπτη ιστορία φαίνεται η σχέση της ηρωίδας με το σώμα της και την εμφάνισή της ως νέας κοπέλας πια. Συνειδητοποιεί τη γυναικεία φύση της. Οι παρεμβάσεις της θείας στο ντύσιμό της νιώθει ότι την περιορίζουν και καταπιέζουν τη θηλυκότητά της. Το αποτέλεσμα είναι να διογκώνονται οι ανασφάλειες για την εξωτερική της εμφάνιση. «Κάτω είναι πεταγμένο ένα κομματάκι από χτένα. Το μαζεύει, το ξεπλένει και χτενίζεται. «Να 'χα λίγο κοκκινάδι για τα χείλια μου» συλλογίζεται. Φουσκώνει μέσα της διάθεση ζωής: ν' αρέσει. Στο χωλ ξανακοιτάζεται στον καθρέφτη. Το ρούχο της φαρδύ, άχαρο, τυλίγει το κορμί της – αχ, αυτή η θεία Πελαγία, σ' όλες τις πρόβες μπροστά, να διατάζει – πιο πλατύ στο στήθος, πιο μακρύ – , σφίγγει όσο μπορεί τη ζώνη, η μέση λεπτή, το στήθος μεστό» (σ. 84).

Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι μετέπειτα σχέσεις της Μελένιας και η άσχημη έκβασή τους, αφού οι δαίμονες που την κυνηγούν κλείνουν τον δρόμο προς την ευτυχία, κάνοντάς τη να θέλει να παραιτηθεί από τη ζωή (σ. 97, 99-100). Στην έκτη και τελευταία ιστορία του μυθιστορήματος η ηρωίδα διατηρεί σχέση με τον Αλέξη. Ωστόσο η ζήλεια και η ανασφάλεια δεν την αφήνουν να απελευθερωθεί και να ζήσει χωρίς έγνοιες πλάι του (σ. 97-100, 113-117). Οι σκηνές ζηλοτυπίας που κάνει, τόσο στον Αλέξη όσο και στον προηγούμενο σύντροφό της (σ. 99-100), θυμίζουν παιδικά πείσματα. Φαίνεται ότι η ανάγκη για προσοχή, την οποία απαιτεί με αδόκιμους τρόπους από τους άλλους, είναι απόρροια της έλλειψης ενδιαφέροντος προς εκείνη από τη μεριά των γονιών της. Όσο καιρό διατηρούσε τις σχέσεις της

³²⁹ Labovitz, ό. π. , σ. 117.

έκρυβε τις αγωνίες και τους φόβους της από εκείνους, είχε δύο εαυτούς, όπως σε όλες τις κοινωνικές της σχέσεις, τον πλαστό, τον οποίο έδειχνε, και τον πραγματικό, που έκρυβε (βλέπε παραπάνω, σ. 25-26, 49). Σε δύο ξεσπάσματά της δείχνει τον αληθινό εαυτό της και οι σύντροφοί της μόλις τον αντικρίζουν την εγκαταλείπουν, ενισχύοντας την ανασφάλεια που αισθάνεται, κρατώντας την ακόμα ένα βήμα πιο μακριά από την αποδοχή της προσωπικότητάς της, στοιχείο βασικό για τη διαμόρφωσή της. Το αποτέλεσμα είναι να μένει κλεισμένη στον μικρόκοσμό της, είναι εκείνο το φοβισμένο παιδάκι που δεν προχώρησε, δεν άλλαξε, δεν εμπιστεύτηκε ποτέ κανένα απόλυτα (σ. 100).

Να διευκρινιστεί εδώ ότι η Μελένια, παρά την άσχημη εμπειρία που βίωσε στην πρώτη της επαφή με τον έρωτα, δεν αναπτύσσει άμυνες απέναντι στο αντρικό φύλο, αντίθετα φαίνεται ότι έχει ανάγκη να έχει πάντα κάποιον δίπλα της, προκειμένου να νιώθει ασφαλής και σίγουρη. Καταφέρνει να ξεχωρίσει την ερωτική πράξη από την αγάπη.³³⁰ Θυμάται πάντα με τρυφερότητα τον Δημήτρη και την όμορφη εμπειρία που βίωσαν, ενώ της δίνεται η ευκαιρία να αγαπήσει και να ερωτευτεί ξανά στο Παρίσι τον Αλέξη. Βέβαια η αντίληψη που έχει διαμορφώσει στο μυαλό της για τους άντρες είναι ότι η ροπή τους προς τον έρωτα και η ανάγκη να γνωρίζουν άλλες γυναίκες είναι μεγάλη.³³¹ Γι' αυτό στις σχέσεις της γίνεται υπερβολική και ανυπόφορη για τους συντρόφους της. Η ηρωίδα προβληματίζεται για τα θέματα του έρωτα και της αγάπης, αποτυπώνοντας την ευαίσθητη φύση των γυναικών και τον τρόπο που προσλαμβάνουν και ερμηνεύουν τα ερεθίσματα γύρω τους. Στα αντρικά Bildungsromane η διερεύνηση της ψυχολογίας των ηρώων απέναντι σε τέτοιου είδους θέματα δεν φτάνει τόσο βαθιά.³³²

Όσο για το θέμα της ευτυχίας, το ζητούμενο όλων των ηρώων στα μυθιστορήματα διαμόρφωσης, για τη Μελένια είναι ένας στόχος που φαντάζει πολύ μακρινός. Ακόμα και όταν σε κάποιο σημείο παραδέχεται την ευτυχία της κοντά στον Αλέξη (σ. 105), ο αναγνώστης δεν φαίνεται να πείθεται. Τα λόγια του Αλέξη για τη μελλοντική τους ευτυχία αντί να χαροποιούν την ηρωίδα, ξυπνούν ξανά τον φόβο μέσα της. Του λέει: «Είναι ύβρις η ευτυχία όταν την αισθάνεσαι και τη λες τη στιγμή που τη ζεις» (σ. 112). Συνηθισμένη να βιώνει την απώλεια δεν δύναται να διανοηθεί ότι αξίζει

³³⁰ Labovitz, ό. π. , σ. 118.

³³¹ Labovitz, ό. π. , σ. 120.

³³² Labovitz, ό. π. , σ. 118.

μία καλή μοίρα. Νιώθει ότι από στιγμή σε στιγμή θα την αφήσει ο Αλέξης και θα καταλήξει μόνη. Το λάθος της ηρωίδας, κατά τη γνώμη μου, είναι ότι επιθυμεί να βασίζει την ευτυχία και την αυτοπραγμάτωσή της πάνω στον σύντροφό της και όχι στον εαυτό της. Η Μελένια περιμένει να προσδιοριστεί μέσα από τη σχέση της με ένα άντρα, μένοντας υποταγμένη στα πατροπαράδοτα πατριαρχικά πρότυπα, σύμφωνα με τα οποία η γυναίκα χωρίς ένα άντρα δίπλα της ήταν ένα «τίποτα».³³³ Επομένως μετά τον χωρισμό της από τον Αλέξη επιστρέφει ξανά στον μηδενισμό και στην απογοήτευση. Υπογραμμίζεται με αυτό τον τρόπο η έλλειψη αυτοεκτίμησης και η αδυναμία της να αυτονομηθεί, παίρνοντας αποφάσεις που να ευχαριστούν την ίδια και όχι τους άλλους.

Η Μελένια θα αφήσει τη Γαλλία και θα γυρίσει πίσω στην Ελλάδα. Στην πορεία της ζωής της όμως δεν μεταμορφώθηκε σε κάτι νέο, το αντίθετο μάλιστα. Μετά και την τελευταία απογοήτευσή της, «άδειασε» εσωτερικά, είναι πλέον ένας ζωντανός - νεκρός άνθρωπος χωρίς κανένα σκοπό και χωρίς καμία δικαίωση. Θα είναι πάντα μία ετεροκαθορισμένη κοπέλα, κάτι αναλώσιμο, που αντιλαμβάνεται την αξία της ύπαρξής της μέσα από τα μάτια των άλλων, από το πόσο τη χρειάζονται (σ. 116-117). Συγκεκριμένα το μυθιστόρημα τελιώνει ως εξής: «Αυτή εκεί είχε αδειάσει όλη της την ψυχή. Είχε γίνει σαν τους φακίρηδες που τους τρυπούν τα καρφιά, δίχως ν' αφήσουν πάνω τους σημάδι. Είχε γίνει ένα χαλίκι ανίδεο για τη ζέστη, ανίδεο για τη δροσιά, πεταγμένο στην τύχη, οπουδήποτε, έτοιμο να μείνει εκεί μian αιωνιότητα, έτοιμο να ταράξει τα πιο ήρεμα νερά, αρκεί να βρισκόταν ένα χέρι να το σηκώσει» (σ. 117).

Η Μελένια δεν προχωράει στην αλλαγή, επειδή αναλώνεται στα κοινωνικά και ψυχολογικά της αδιέξοδα, τα οποία την κρατάνε δέσμιά τους, με αποτέλεσμα να μην εξελίσσεται ούτε εσωτερικά ξεπερνώντας τα αδιέξοδά της, αλλά ούτε και εξωτερικά στις σχέσεις της με τους άλλους ανθρώπους. Επίσης δεν φαίνεται να μαθαίνει από τα λάθη της, όπως συμβαίνει στο κλασικό μυθιστόρημα διαμόρφωσης. Παρόλο που γνωρίζει τις αδυναμίες της δεν μπορεί να τις διορθώσει, ξαναπέφτοντας στα ίδια σφάλματα, δοκιμάζοντας τις ίδιες απογοητεύσεις. Επιπροσθέτως η άρνησή της να δεχθεί τον εαυτό της, κάτι που δηλώνεται με το συνεχές ερώτημά της (αλλάζουμε;) προς τους άλλους, όπως και οι προσπάθειές της

³³³ Labovitz, ό. π. , σ. 185.

να αλλάξει τον περίγυρό της και μέσω αυτού τον εαυτό της (σ. 7, 71, 72, 109, 111), είναι άλλος ένας βασικός λόγος που δεν προχωράει στη διαμόρφωση της ταυτότητάς της. Παρόλο που η γνώση έχει κερδηθεί με τα χρόνια και τις εμπειρίες που αποκόμισε, δεν αισθάνεται ότι είναι νικήτρια, αλλά ηττημένη (σ. 91-93). Ακόμα και όταν διαθέτει τη δυνατότητα να ξεχωρίσει προτιμάει να αφομοιώνεται (σ. 48-49). Αυτή είναι άλλη μία ξεκάθαρη διάσταση του *Αλλάζουμε*; από άλλα μυθιστορήματα διαμόρφωσης. Ουσιαστικά η ηρωίδα μένει αποκομμένη στον δικό της κόσμο και δεν επιθυμεί να αναδειχθεί, ενώ φαίνεται ξεκάθαρα ότι διαθέτει τα νοητικά και πνευματικά προσόντα. Παρά τις προσπάθειές της ήταν «αλλιώτικη» (σ. 50), όπως αναφέρει η συμμαθήτριά της. Η Μελένια βιώνει σε όλη της τη ζωή τον διχασμό και την απογοήτευση, αφού η διαφορετικότητά της δεν γίνεται αποδεκτή. Το αποτέλεσμα είναι να μην μπορεί να διαχειριστεί όλη αυτή την πίεση, καταλήγοντας να είναι «μονάχη, υπεροπτική και γεμάτη κρυφή ειρωνεία» (σ. 50), όπως φαντάζει στα μάτια των άλλων.

Βέβαια εδώ δεν είναι σωστό να διατυπωθεί το παραπάνω συμπέρασμα απόλυτα. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η Μιλλιέξ προσεγγίζει την ηρωίδα της υπό το πρίσμα της εσωτερικότητας και των μύχιων σκέψεων, που το χαρακτηριστικό τους είναι ότι διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο. Επομένως οι απόψεις των άλλων για την ίδια δεν την καθιστούν παράταιρη. Ναι, όντως η Μελένια δεν εξελίσσεται στο *Αλλάζουμε*; , δεν καταφέρνει όμως να αλλάξει, επειδή είναι ήδη «αλλιώτικη» από τους άλλους. Το συγκεκριμένο έργο είναι από την άποψη αυτή ένας θρίαμβος της ατομικότητας, αφού η ηρωίδα, παρά τις απογοητεύσεις που βιώνει κατά τη διάρκεια της ζωής της, δεν μπορεί να καταπιέσει τον εαυτό της, ώστε να δρα κάτω από τα θεωρούμενα σωστά και λογικά πρότυπα. Δεν έχει τη ψυχική δύναμη να τα υπερνικήσει αρνείται όμως και να τα ασπαστεί. Παρόλο που διήλθε από όλα τα σημαντικά στάδια που διέρχεται ένας ήρωας του μυθιστορήματος διαμόρφωσης, οικογενειακές δυσκολίες, ταξίδι αναζήτησης, έρωτες, φιλίες, η Μελένια δεν κατόρθωσε να μετεξελιχθεί σε κάτι νέο, επειδή δεν βρήκε, όπως οι ήρωες των κλασικών μυθιστορημάτων διαμόρφωσης, ένα ανώτερο σκοπό για να δοθεί σε αυτόν. Η κοινωνία και οι περιορισμοί της δεν επέτρεψαν στην ατομικότητά της να ξεδιπλωθεί. Στη θέση της απελευθερωμένης γυναίκας προβάλλεται μία ηρωίδα, η οποία βιώνει τη μοναξιά και την απογοήτευση. Η Μιλλιέξ με αυτό τον τρόπο

αμφισβητεί την απόλυτη και χωρίς όρους χειραφέτηση της ηρωίδας, καθώς είναι πολλά τα εμπόδια, κοινωνικά και ψυχολογικά, που πρέπει να ξεπεράσει η σύγχρονη γυναίκα, προκειμένου να πραγματώσει τη “Bildung” της, πολλά περισσότερα από εκείνα των αντρών.

Η Μιλλιέξ δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει μία ολοκληρωμένη πορεία από τα παιδικά στα εφηβικά και έπειτα στα ώριμα χρόνια της ηρωίδας, άλλωστε αυτό φαίνεται από την αποσπασματική δομή του βιβλίου. Την ενδιαφέρει να δώσει την εικόνα της εποχής σχετικά με τη γυναικεία φύση, τη χειραφέτηση και την κοινωνική ένταξη. Αξιοσημείωτο ωστόσο είναι ότι η Μελένια καταφέρνει να αλλάξει τον τρόπο που αντικρίζουν τη ζωή οι άλλες συμμαθήτριες της. Από τότε που ήρθε στο σχολείο έφερε μία πνοή ανανέωσης, εμφυσώντας στα κορίτσια τη διάθεση να εξελιχθούν ως άνθρωποι και να οδηγηθούν στην ωριμότητα (σ. 47, 55-56). Ακόμα και σε πιο προσωπικά θέματα, όπως ο έρωτας, άθελά της με τις ιστορίες της, ταξίδεψε τα κορίτσια σε νέες σφαίρες και τους δημιούργησε πρωτόγνωρα συναισθήματα (σ. 52). Ενδεχομένως λοιπόν η Μελένια είναι ο φορέας της αλλαγής και του διαφορετικού, ο οποίος οφείλει να μείνει σταθερός, ώστε να εξελιχθούν οι γύρω της.

Σύμφωνα με τη Γεωργία Φαρίνου - Μαλαματάρη: «Η Μελένια ακολουθεί μια πορεία παρόμοια με αυτήν του αντρικού προτύπου (πανεπιστήμιο, υποτροφία στο εξωτερικό, κοινωνιολογικά ενδιαφέροντα, μύηση στον έρωτα, επιλογή του σεξουαλικού συντρόφου κ.λ.). Αυτή η εξέλιξη όμως καταλήγει σ’ ένα βαθμό αποξένωσης και ερήμωσης που δεν έχει καμία σχέση με την κατάληξη της αντίστοιχης αντρικής διαδικασίας για την ωρίμανση. Έτσι το *Αλλάζουμε*; μοιάζει με αποσπασματική καταγραφή της γυναικείας απροσαρμοστίας στην κοινωνία μας, μ’ ένα είδος μυθιστόρημα της αντιδιαμόρφωσης (anti-Bildungsroman). Η ερώτηση – παράκληση που επιστρέφει το βιβλίο ως τίτλος (*Αλλάζουμε*;) μοιάζει με παραίτηση από μια ομολογουμένως προηγμένη για το 195[6] θέση».³³⁴

Στο τέλος του έργου η Μελένια αφήνει το Παρίσι και την απόπειρα απελευθέρωσης που επιχείρησε, πρώτιστα από τον εαυτό της και έπειτα από την οικογένειά της και επιστρέφει στην Ελλάδα, νιώθοντας ακόμα πιο κενή μέσα της από τότε που ξεκινούσε το ταξίδι της. Η ηρωίδα δεν κάνει επομένως μία νικηφόρα επιστροφή

³³⁴ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό. π., σ. 18.

στον τόπο της μετά από την κατάκτηση και τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητάς της, ούσα έτοιμη να ενταχθεί στο περιβάλλον της και να γίνει αποδεκτή από τους γύρω της, όπως συνέβαινε στα κλασικά Bildungsromane (βλέπε παραπάνω, σ. 10). Η προσπάθεια για τον προσδιορισμό και την ολοκλήρωσή της έμεινε ημιτελής.

Για να δικαιολογήσει τη στάση της συγγραφέως ο αναγνώστης, οφείλει να ανατρέξει στο παρελθόν και στα πολιτικά δικαιώματα των γυναικών την εποχή που γράφεται το έργο (1956). Η Ελλάδα καθυστέρησε να αναγνωρίσει το δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες σε σχέση με άλλες χώρες. «Με το νόμο 2159 του Ιουνίου 1952 αναγνωρίστηκε το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι στις γυναίκες, αλλά ο εκλογικός νόμος όριζε ότι θα ασκήσουν το εκλογικό τους δικαίωμα, όταν θα γραφτούν στους εκλογικούς καταλόγους. Έτσι, για πρώτη φορά οι Ελληνίδες ψήφισαν σε γενικές βουλευτικές εκλογές της 19 Φεβρουαρίου 1956. Ενώ, λοιπόν, μόλις άρχιζε η επίσημη συμμετοχή των γυναικών στα κοινωνικο - πολιτικά δρώμενα, η Τατιάνα Γκρίτση - Μιλλιέξ εισάγει με την ηρωίδα της Μελένια προβληματισμούς και αγωνίες της γυναικείας συνείδησης, που αλλάζουν τα αστικά στερεότυπα της νέας γυναίκας με μοναδικό ενδιαφέρον της την «αποκατάστασή της μέσω του γάμου»».³³⁵

Ως προς τα χαρακτηριστικά της Μελένιας τώρα. Παρατηρείται ότι διαθέτει τα αντίστοιχα με εκείνα των ηρωίδων των ευρωπαϊκών Bildungsromane, όπως τα όρισε η Labovitz στην πραγματεία της: «απώλεια του εαυτού» κατά την παιδική ηλικία, «προσπάθεια να κερδίσουν τον έλεγχο πάνω στο μυαλό τους, να κερδίσουν την ελευθερία τους ανεμπόδιστα και να επεκτείνουν την ανάπτυξη του εαυτού τους».³³⁶

Το τέλος του βιβλίου μένει ανοιχτό, καθώς ο αναγνώστης δεν μαθαίνει τι έκανε η Μελένια κατά την επιστροφή της στην Αθήνα. Ωστόσο, αν ανασυνθέσει την πορεία της ηρωίδας, είναι σε θέση να υποψιαστεί ότι στη συνέχεια της ζωής της δεν επιχείρησε κάποια σπουδαία αλλαγή. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 7), ένας από τους στόχους του Bildungsroman είναι να επηρεάσει και να προβληματίσει τον αναγνώστη. Εδώ η Μιλλιέξ μπει τον αναγνώστη στον χώρο της γυναικείας ευαισθησίας και ατομικότητας, κάνοντάς του γνωστό ένα εσωτερικό κόσμο μακριά

³³⁵ Βασιλεία Καλοκύρη, *Η αμφισβήτηση στη μεταπολεμική πεζογραφία (1945-1967)*, Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1999, σ. 158-159.

³³⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 248.

από τις κοινοτυπίες της πραγματικότητας. Ανοίγονται επομένως νέοι τρόποι θεώρησης και ερμηνείας των πραγμάτων από μεριάς του αναγνώστη.

Σχετικά με την κατηγοριοποίηση του έργου, συνάγεται το συμπέρασμα ότι το μυθιστόρημα, αν και παρουσιάζει την εικόνα μία γυναίκας στον δρόμο προς την απελευθέρωση και τη χειραφέτηση, δεν μπορεί εν τέλει να χαρακτηριστεί φεμινιστικό, αφού η προσπάθεια της ηρωίδας δεν ευοδώνεται. Παράλληλα δεν προωθεί, ούτε υποστηρίζει ξεκάθαρα τον αγώνα των γυναικών για την εδραίωση της γυναικείας θέσης στην κοινωνία. Με τον τρόπο του όμως βοηθάει προς αυτή την κατεύθυνση, αφού συμβάλλει στην υποστήριξη της ξεχωριστής προσωπικότητας που διαθέτει η κάθε γυναίκα. Πιο συγκεκριμένα, η έμφαση δίνεται στην ατομικότητα της ηρωίδας και στην υιοθέτηση συμπεριφορών που εκφράζουν τον ψυχισμό της και όχι τις κοινωνικές και συλλογικές τάσεις, από όπου και αν εκπορεύονται. Επομένως η συγγραφέας πριμοδοτεί το «εγώ» έναντι του «εμείς» και η ηρωίδα μπορεί να σταθεί, έστω και δειλά, δίπλα στις αντίστοιχες πρωταγωνίστριες των ευρωπαϊκών μυθιστορημάτων διαμόρφωσης, οι οποίες επαναστατούν ενάντια στην αφομοίωση και στην υποταγμένη στάση που τους επιβάλλονται, κρατώντας μέχρι τέλους τη δική τους θέαση απέναντι στα πράγματα, ακόμα και αν αυτό αποβεί καταστροφικό γι' αυτές.³³⁷

Κλείνοντας και σύμφωνα με τα παραπάνω, φαίνεται ότι η Τατιάνα Γκρίτση - Μιλλιέξ καταφέρνει να αποδώσει με εξαιρετικό τρόπο την ταραχώδη διαδρομή μίας γυναίκας προς την ενηλικίωση, αναπαριστώντας τον εσωτερικό της κόσμο. Εκεί ακριβώς είναι που κερδίζει το μυθιστόρημα, καθώς η αμεσότητα και η αληθοφάνειά του κατακτούν τον αναγνώστη. Η γυναικεία ευαισθησία και ψυχοσύνθεση πρωταγωνιστούν στο *Αλλάζουμε;* αφήνοντας στην άκρη πολιτικές και ιδεολογικές επιδιώξεις. Είναι ένα μυθιστόρημα της ατομικότητας, του υποκειμενικού στοιχείου και των εντυπώσεων που αφήνουν στην ηρωίδα η πραγματικότητα και οι κοινωνικές σχέσεις. Η Μελένια ξεκινάει ως ένα φοβισμένο παιδί που μεγαλώνοντας βρίσκει τη δύναμη να κάνει μία επανάσταση πηγαίνοντας κόντρα στα στερεότυπα για τις γυναίκες. Το εγχείρημά της όμως καταστέλλεται, αφού η κοινωνία δεν ήταν ακόμα σε θέση να δεχθεί τέτοιου είδους καινοτομίες.

³³⁷ Labovitz, ό. π. , σ. 246.

Έλλη Αλεξίου, Με τη λύρα (1959)

Το τελευταίο μυθιστόρημα που θα εξεταστεί είναι το *Με τη λύρα* της Έλλης Αλεξίου, το οποίο εκδίδεται κατά την περίοδο της αυτοεξορίας της συγγραφέως στη Ρουμανία.³³⁸ Η Αλεξίου είχε γράψει νωρίτερα άλλο ένα έργο με τίτλο *Το πάλαιμα όλο κι αλλάζει πίστα* (1952) που παρουσίαζε τη ζωή της ηρωίδας από την παιδική ηλικία έως την εξορία της και τη μετέπειτα διαβίωσή της στο εξωτερικό. Ωστόσο το Κόμμα δεν το υποδέχτηκε θετικά, καθώς η θεματική του δεν περιείχε την «αισιόδοξη, δυναμική εικόνα» που απαιτούσε από τους στρατευμένους συγγραφείς. Στην επόμενη προσπάθειά της να καταπιαστεί με το ίδιο θέμα στο μυθιστόρημα *Με τη λύρα*, η Αλεξίου έχει να συνυπολογίσει και τις απαιτήσεις του Κόμματος.³³⁹ Έτσι, όπως θα φανεί και παρακάτω στην ανάλυση του κειμένου, η συγγραφέας δίνει μία ευρύτερη παρουσίαση της κομμουνιστικής κοινότητας, χωρίς να περιορίζεται αποκλειστικά στο πρόσωπο της ηρωίδας, της Μαρίας. Μάλιστα σε ορισμένα κεφάλαια η ηρωίδα δεν συμμετέχει καθόλου.

Η Αλεξίου (1894 - 1988) γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης. Ήταν κόρη του Στυλιανού Αλεξίου και της Ειρήνης Ζαχαριάδη. Η συμβολή της στην εκπαίδευση ως δασκάλα, και στην πεζογραφία της χώρας ήταν μεγάλη.³⁴⁰ Έγραψε μυθιστορήματα, διηγήματα, μελέτες, παιδικά βιβλία, ένα θεατρικό έργο, δύο βιογραφίες³⁴¹ και ένα βιβλίο για τους εκπαιδευτικούς, ενώ ασχολήθηκε και με τη μετάφραση. Τέλος συμμετείχε σε ανθολογίες και αφιερώματα.³⁴²

Στα πεζογραφήματά της αποτυπώνεται η αδικία που υφίστανται οι απλοί και καθημερινοί άνθρωποι της κοινωνίας και φυσικά τα παιδιά, τα οποία είναι τα πραγματικά θύματα. «Ενδιαφέρεται μόνο για όποια εντύπωση αποκαλύπτει την αληθινή ανθρώπινη ψυχή», η οποία υπόκειται καθημερινά σε στεναχώριες, απώλειες και παθήματα. Οι απλοί άνθρωποι ωστόσο διατηρούν μέσα στην τρικυμία

³³⁸ Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Έλλη Αλεξίου», στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία, από τον Πρώτο ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, τόμος Β', Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ. 181.

³³⁹ Αποστολίδου, ό. π., σ. 79-80.

³⁴⁰ Παπαγεωργίου, ό. π., σ. 168.

³⁴¹ Παπαγεωργίου, ό. π., σ. 184.

³⁴² Παπαγεωργίου, ό. π., σ. 171-172.

της ζωής την ευπρέπεια του χαρακτήρα τους και το μεγαλείο της ψυχής τους.³⁴³ Η έκφραση της συγγραφέως στα έργα της είναι απλή. Σύμφωνα με τον Κώστα Γ. Παπαγεωργίου, «ο ρεαλισμός της δε χρησιμοποιεί τεχνάσματα. Είναι ίσος και προσαρμοσμένος στο θέμα. Δε σκοτίζεται για φορμαλιστικές αναζητήσεις και μανιέρες. Είναι φυσικός και άνετος. Ο ρεαλισμός της ελληνικής παράδοσης».³⁴⁴ Ωστόσο ο ρεαλισμός της δεν ταυτίζεται με εκείνον του Βουτυρά, του Παρορίτη και του Πικρού, των οποίων η γραφή αναπαριστά τη σκληρή πραγματικότητα μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, «ένα κόσμο περιθωριακό, που ζει στην αθλιότητα και την κοινωνική εγκατάλειψη». Η Αλεξίου δίνει την εικόνα της παρακμής, αλλά δεν μένει εκεί. Εστιάζει στις ανθρώπινες αξίες και στην ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο.³⁴⁵

Η συγγραφέας πήρε μέρος στην Αντίσταση, ενώ ήταν μέλος του Κ.Κ.Ε. Μετά την ήττα στον Εμφύλιο Πόλεμο αυτοεξορίστηκε στη Ρουμανία. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1962.³⁴⁶ Πιο συγκεκριμένα ως προς την ιδεολογία της: «Η ένταξή της στο Κ.Κ.Ε. , στις τάξεις του οποίου παρέμεινε αμετακίνητη ως τον θάνατό της, υπήρξε η αιτία πολλών ταλαιπωριών, και διώξεων, η πρώτη από τις οποίες ήταν η σύλληψη και ανάκρισή της από την Ειδική Ασφάλεια της Τεταρτοαυγουστιανής Δικτατορίας [...] εν συνεχεία αναπτύσσει δραστηριότητα στο Ε.Α.Μ. , υπό την ιδιότητα της γραμματέως τριών ομάδων, στις οποίες συμμετέχουν άνθρωποι των γραμμάτων».³⁴⁷ Υπηρετώντας τις αρχές του μαρξισμού, η συγγραφέας νοιάζεται για τους συνανθρώπους της και επιθυμεί να καταπολεμήσει με τους αγώνες της όλες τις μορφές της κοινωνικής αδικίας, οραματιζόμενη μία καλύτερη και δικαιότερη κοινωνία.³⁴⁸

Στο μυθιστόρημα *Με τη λύρα* η αφήγηση ξεκινάει ως πρωτοπρόσωπη. Η ηρωίδα αφηγείται την πορεία της διαμόρφωσής της από τα παιδικά της χρόνια έως την ενηλικίωσή της. Οι οπτικές παιδιού και ενήλικα εναλλάσσονται δίνοντας με ενάργεια και ζωντάνια τη διαφορά της αυθόρμητης και ανέμελης ηλικίας με την ώριμη και συνειδητοποιημένη. Η γλώσσα είναι η απλή δημοτική με κρητικούς

³⁴³ Παπαγεωργίου, ό. π. , σ 174-175.

³⁴⁴ Παπαγεωργίου, ό. π. , σ. 175.

³⁴⁵ Παπαγεωργίου, ό. π. , σ 191-192.

³⁴⁶ Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Έλλη Αλεξίου, 1894-1988», στο *Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1995, σ. 23.

³⁴⁷ Παπαγεωργίου, ό. π. , σ. 171.

³⁴⁸ Θαν. Διαμαντόπουλος, «Αγωνίστρια και Άνθρωπος «ντοκουμέντο»», στο *Έλλη Αλεξίου, Μικρό Αφιέρωμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1979, σ. 45.

ιδιωματισμούς. Είναι άμεση και παραπέμπει στον προφορικό λόγο. Η αφήγηση εναλλάσσεται, είναι δηλαδή πότε σε πρώτο πρόσωπο, όπου μιλάει η ενήλικη πλέον Μαρία, αφήνοντας ωστόσο να παρεμβάλλεται η παιδική οπτική της για τα χρόνια που ήταν μικρή. Κυρίως όμως είναι τριτοπρόσωπη και μιλάει ο παντογνώστης αφηγητής. Με αυτό τον τρόπο παρέχεται αντικειμενικότητα στο μυθιστόρημα, το οποίο αναπαριστά στο μεγαλύτερο μέρος του τη ζωή της ηρωίδας μέσα στους κόλπους της Αριστεράς. Άλλωστε ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής είχε καθιερωθεί για έργα τέτοιου είδους από την κριτική της Αριστεράς, αφού η πρωτοπρόσωπη αφήγηση κρινόταν ως υποκειμενική και δεν ταίριαζε σε λογοτεχνήματα που θέλουν να μεταδώσουν συλλογικές ιδέες.³⁴⁹ Η Αλεξίου υιοθετώντας και τους δύο τρόπους γραφής, στέκεται ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό, δείχνοντας σε ποια σημεία συγκλίνουν και σε ποια αποκλίνουν.

Στο μυθιστόρημα, εκτός από την πρωταγωνίστρια, τον λόγο παίρνουν και άλλα πρόσωπα, ενώ πολλοί είναι οι διάλογοι που παρέχουν ζωντάνια στο κείμενο. Επιπροσθέτως δεν απουσιάζει ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, δίνοντας στον αναγνώστη την ευκαιρία να παρακολουθήσει τις εσωτερικές σκέψεις της ηρωίδας και να έρθει κοντά στην ψυχολογία και τις μύχιες σκέψεις της. Μέσω αυτού γίνεται γνωστό πως αντιλαμβάνεται η ηρωίδα τον κόσμο γύρω της και πως ερμηνεύει τα λόγια των άλλων. Ωστόσο η αφήγηση δεν ξεφεύγει σε μοντερνιστικές αναζητήσεις, μένει κατά βάση σε ρεαλιστικά πλαίσια. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας της ιδεολογικής κατεύθυνσης του έργου. Η ηρωίδα ζώντας μέσα στον παλμό των εξελίξεων και των συνεχών αλλαγών δεν έχει το περιθώριο και τον χρόνο να αναλωθεί σε εσωτερικές αναζητήσεις και ενδοσκοπήσεις. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι η ηρωίδα, η Μαρία, δεν μονοπωλεί όλο το εύρος του μυθιστορήματος. Σίγουρα ξεχωρίζει ως πρωταγωνίστρια, της οποίας και τη διαμόρφωση παρακολουθεί ο αναγνώστης, αλλά μέσα στο κείμενο τον λόγο παίρνουν πολλά και διαφορετικά πρόσωπα, τα οποία δίνουν με τη στάση τους το στίγμα του Εμφυλίου και της πολιτικής προσφυγιάς που αναπαριστά η συγγραφέας.

Η ηρωίδα είναι γεννημένη σε ένα χωριό της Κρήτης. Ζει με την οικογένειά της σε ένα φτωχικό περιβάλλον. Μεγαλώνει ακολουθώντας τις παραδόσεις και τα έθιμα

³⁴⁹ Χριστίνα Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική, τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 408.

του τόπου της, ενώ η πίστη της στο θρησκευτικό στοιχείο είναι έντονη. Ζώντας σε ένα επαρχιακό, λαϊκό περιβάλλον, έχει μάθει να πιστεύει στις δεισιδαιμονίες, τους μύθους και τις προλήψεις μέσα από τις διηγήσεις που άκουγε.³⁵⁰ Η ηρωίδα, όπως παραπάνω και η Μελένια, χάνει τη μητέρα της πολύ νωρίς. Μένει με τον πατέρα και τα μικρότερα αδέρφια της, για τα οποία διαδραματίζει πλέον τον ρόλο της μητέρας. Όλα αυτά συμβαίνουν στα χρόνια του Εμφυλίου και η Μαρία έρχεται σε επαφή με τον θάνατο και την απώλεια από μικρή ηλικία. Φτάνοντας στην εφηβεία γνωρίζει τα πρώτα σκιρτήματα του έρωτα, ενώ παράλληλα εισάγεται σταδιακά στην Αριστερά, της οποίας μέλη είναι ο αγαπημένος και ο πατέρας της. Μετά την εξαφάνιση του τελευταίου η Μαρία και τα αδέρφια της αναγκάζονται να δοθούν σε ανάδοχες οικογένειες για να δουλέψουν, αφού δεν μπορούν να επιβιώσουν με άλλο τρόπο (σ. 138-139, 148-149). Η ηρωίδα στη συνέχεια του έργου γίνεται ενεργό μέλος της Αριστεράς και μάχεται στον Πόλεμο μαζί με τους ομοϊδεάτες της. Μετά την ήττα τους στον Εμφύλιο Πόλεμο αναγκάζεται, όπως και οι άλλοι σύντροφοι, να εξοριστεί (σ. 253-255). Εκείνη καταλήγει στην Πράγα, όπου θα βρει την ευκαιρία να εξελίξει το έμφυτο ταλέντο της για τη λύρα (σ. 350-351) και θα γνωρίσει μεγάλη απήχηση από το κοινό. Μάλιστα μέσα σε ένα ξέσπασμα συγκίνησης και χαράς (σ. 228-229) θα ξανασιμίζει με τον χαμένο πατέρα της. Όσο για τον μεγάλο της έρωτα, τον Σίμο, θα αναγκαστεί να τον αποχωριστεί, καθώς εκείνος επιλέγει να βάλει το Κόμμα πιο πάνω από την αγάπη τους και σε μία επικίνδυνη αποστολή χάνει τη ζωή του. Ο δάσκαλός της στη λύρα, ο Κάρελ, διατηρεί αισθήματα για τη Μαρία και μετά από την ωρίμανση της, η οποία πλέον έχει συντελεστεί μετά από όλα όσα πέρασε, μην μπορώντας να αντέξει τα αισθήματα της απώλειας και της μοναξιάς, αποφασίζει να τον παντρευτεί και να ζήσει ήρεμα την υπόλοιπη ζωή της στην Πράγα.

Ως προς την κατηγοριοποίηση του έργου ανάμεσα σε μαθητείας ή αφύπνισης,³⁵¹ θεωρώ ότι ανήκει στην πρώτη κατηγορία, καθώς η εξέλιξη της ηρωίδας στον δρόμο προς την ωρίμανση τελείται σταδιακά και γραμμικά, από την παιδική στη νεανική και τέλος στην ώριμη φάση της ζωής της. Σε όλη τη διάρκεια της πορείας της προς την ολοκλήρωση του χαρακτήρα της έρχεται σε επαφή με νέες εμπειρίες και γνωρίζει καλύτερα τον κόσμο ως αποτέλεσμα των «μαθημάτων» που παίρνει από

³⁵⁰ Έλλη Αλεξίου, «Με τη λύρα», Μυθιστόρημα, δεύτερη έκδοση, στο Έλλη Αλεξίου, Άπαντα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1984, σ. 67-68, 134.

³⁵¹ E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, ό. π. , σ. 12.

τα πρόσωπα γύρω της, τον πατέρα της, τη δασκάλα της, τον Σίμο, τις γυναίκες του χωριού, το Κόμμα και από το ιστορικό περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγαλώνει.

Το *Με τη λύρα* είναι ένα Bildungsroman στο οποίο αναπαριστάται το κλίμα του Εμφυλίου. Η ηρωίδα του αναλαμβάνει δράση και στρατεύεται στην Αριστερά. Η Αλεξίου όμως προσαρμόζει την υποστήριξη αυτής της παράταξης στα πλαίσια του κοινωνικού ενδιαφέροντος, καθώς θεωρεί ότι μέσω αυτής γίνονται προσπάθειες για να καταπολεμηθούν ο πόνος και η αδικία των συνανθρώπων της. Η συγγραφέας οραματίζεται ένα καλύτερο μέλλον, μία αναδομημένη και δίκαιη κοινωνία μετά τον Πόλεμο.³⁵²

Το κείμενο επομένως εκφράζει ιδεολογικά πιστεύω και δεν χρησιμοποιείται μόνο για την τέρψη των αναγνωστών. Παράλληλα τους μεταδίδει ηθικά μηνύματα. Για να συμβεί αυτό η γραφή οφείλει να είναι ρεαλιστική, προβάλλοντας την ιδεολογία που υποστηρίζει η συγγραφέας. Η καθιέρωση της παραπάνω άποψης ως προς τη στράτευση της λογοτεχνίας στην Αριστερά συνέβη στη Ρωσία με το κίνημα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.³⁵³ Ο Maxim Gorky εφηύρε πρώτος τον όρο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός για τη λογοτεχνία και ο Andrey Zhdanov τον καθιέρωσε ως «επίσημο δόγμα» στο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων του 1934.³⁵⁴ Πιο συγκεκριμένα και πριν ακόμα από το 1934, «το Κομμουνιστικό Κόμμα κατηύθυνε τους συγγραφείς προς την παραγωγή μιας λογοτεχνίας ρεαλιστικής ως προς τη μορφή και σοσιαλιστικής ως προς το περιεχόμενο, μιας λογοτεχνίας με επίκεντρο τα επιτεύγματα του κράτους, η οποία θα απεικόνιζε την «πραγματικότητα στην επαναστατική της ανάπτυξη».³⁵⁵ Στα έργα που γράφονται σύμφωνα με τις αρχές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού απουσιάζουν οι συναισθηματικές καταγραφές και η διερεύνηση του ασυνείδητου, η αφήγηση είναι γραμμική και οδηγεί σταδιακά σε ένα ξεκάθαρο συμπέρασμα. Όσο για τον χρόνο που τοποθετούνται τα έργα, είναι είτε στο παρόν είτε σε προσφάτως ιστορικά περιστατικά που άφησαν τον αντίκτυπό τους στην κοινωνία. Οι ήρωες των συγκεκριμένων έργων προβάλλουν ως σίγουρες προσωπικότητες, καθώς έχουν ξεπεράσει όλα τα αδιέξοδά τους μέσα από την πίστη στην ιδεολογία τους. Το κλίμα επομένως που επικρατεί είναι αισιόδοξο και

³⁵² Παπαγεωργίου, ό. π. , σ. 181-182, 184, 190.

³⁵³ Travers, ό. π. , σ. 277.

³⁵⁴ Γ. Παγανός, *Η Νεοελληνική Πεζογραφία, θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Αθήνα 1983, σ. 25.

³⁵⁵ Travers, ό. π. , σ. 277.

προαναγγέλλεται ένα ευοίωνο μέλλον, όπου όλοι οι πολίτες βρίσκουν τη θέση τους και ολοκληρώνονται ως άνθρωποι μέσα στην κομμουνιστική κοινωνία.³⁵⁶ Ο Μάρκος Αυγέρης μεταφράζει τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό και ως «δυναμικό ρεαλισμό» και υποστηρίζει: «Το πνεύμα του δυναμικού ρεαλισμού δεν παίρνει μπροστά στη ζωή στάση παθητική ή απλά κριτική. Δε δίνει μια αδιάφορη εικόνα και μια ουδέτερη ερμηνεία της ζωής, παρά αντίθετα, φανερώνει την κρυμμένη κάτω από την αισθητική παράσταση ανθρώπινη ενέργεια που δρα αδιάκοπα για τη μετάπλαση της ζωής».³⁵⁷

Ως προς τη μορφή τους τα κείμενα αυτά οφείλουν να είναι απλά και κατανοητά. «Η λογοτεχνία έπρεπε να εκφράζεται με μορφές κατανοητές από τις πλατιές μάζες των αναγνωστών. Οι κομματικοί ιθύνοντες της σταλινικής περιόδου με τον τρόπο αυτό δεν υπαγόρευαν μόνο το περιεχόμενο των έργων αλλά και τη μορφή τους, εκδηλώνοντας την προτίμησή τους σε λογοτεχνικά έργα με ρεαλιστικό και νατουραλιστικό χαρακτήρα, που προβάλλουν τις θετικές πλευρές της σοβιετικής ζωής και των ηρώων».³⁵⁸

Ο Lukacs πίστευε ότι σε όλη αυτή την προσπάθεια λογοτεχνικής αποτύπωσης της νέας κοινωνίας δεν θα έπρεπε να παραγκωνιστεί η ατομικότητα.³⁵⁹ «Υποστήριξε ότι μόνον ένας πλήρης, επικός απολογισμός του παρόντος, ικανός να ενσωματώσει την ατομική πολιτική μοίρα στη συλλογική ροή της ιστορίας [...] θα μπορούσε να παραγάγει «το μεγάλο προλεταριακό έργο τέχνης»».³⁶⁰

Η γυναίκα δεν παραγκωνιζόταν σε αυτό το νέο μοντέλο κοινωνίας. Σχετικά με τη θέση της γυναίκας και τη λογοτεχνική της αναπαράσταση μίλησε ο Gorky, ο οποίος αναγνωρίζει ότι η γυναίκα είχε υποτιμηθεί τόσο στο θέατρο όσο και στην πεζογραφία: «Στο μεταξύ, μ' όλο που η γυναίκα σε μας είναι κοινωνικά ισότιμη με τον άντρα και μ' όλο που αποδείχνει περίτρανα το πολύπλευρο ταλέντο της και την πλατιά της εργατικότητα, η ισοτιμία αυτή πολύ συχνά και σε πολλά πράγματα είναι επιφανειακή, τυπική. Ο άντρας δεν ξέχασε ακόμα ή βιάστηκε κιόλας να ξεχάσει πως δεκάδες αιώνες η γυναίκα ανατρεφόταν για αισθησιακές απολαύσεις και ζούσε σαν

³⁵⁶ Travers, ό. π. , σ. 278.

³⁵⁷ Μάρκος Αυγέρης, «Η λογοτεχνία της αντίστασης», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 36, 8 Φεβρουαρίου 1946, σ. 33-34.

³⁵⁸ Παγανός, ό. π. , σ. 25.

³⁵⁹ Παγανός, ό. π. , σ. 25.

³⁶⁰ Travers, ό. π. , σ. 287-288.

οικόσιτο ζώο που είχε την ικανότητα να παίζει το ρόλο της «νοικοκυράς». Το παλαιό και άθλιο αυτό χρέος της ιστορίας στο μισό πληθυσμό της γης θα έπρεπε να το εκπληρώσουν οι άντρες της χώρας μας πρώτοι - πρώτοι, για να γίνουν και το παράδειγμα σε όλους τους άλλους άντρες. Κι εδώ η λογοτεχνία πρέπει να προσπαθήσει να περιγράψει την εργασία και τον εσωτερικό κόσμο της γυναίκας, έτσι που η συμπεριφορά απέναντί της ν' ανέβει πάνω από τη γενική μικροαστική συμπεριφορά που θυμίζει πετεινούς».³⁶¹

Η γυναίκα οφείλει να συνεισφέρει με τις δυνάμεις της στη νέα κοινωνία που οραματίζεται ο μαρξισμός, μέσα στην οποία στέκεται ισότιμα δίπλα στον άντρα. Καλείται να αφήσει πίσω της οποιοσδήποτε ατομικές επιδιώξεις, να εργαστεί και να αγωνιστεί για το καλό του συνόλου. Οι συγγραφείς που υπηρετούν την παραπάνω ιδεολογία οφείλουν να αναπαραστήσουν την εικόνα της γυναίκας στα λογοτεχνικά έργα τους με γνώμονα την παρατήρηση, την αντικειμενικότητα και τον ρεαλισμό. Επομένως η γυναίκα αναπαρίσταται ως κομμάτι του συλλογικού οράματος της Αριστεράς.

Να σημειωθεί επίσης ότι παρόλο που οι προθέσεις του μαρξισμού και του φεμινισμού φαίνεται να συγκλίνουν ως προς τη βελτίωση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, οι τρόποι πραγμάτωσης των επιδιώξεων τους διαφέρουν. Ο πρώτος προβάλλει ως βασικά την απελευθέρωση της γυναίκας μέσω της ιδεολογίας, της εργασίας, της ταξικής ισότητας και της μαχητικότητας πλάι στους άντρες για τις συλλογικές διεκδικήσεις, ενώ ο δεύτερος αποζητά την απελευθέρωση του γυναικείου φύλου μακριά από οποιαδήποτε περιοριστικά κριτήρια και χωρίς να χρειάζεται να καταπιεστεί ή να αλλοιωθεί η γυναικεία φύση.³⁶² Στον «δωδεκάλογο» της ΕΠΟΝ αναφέρεται: «Θέλουμε εμείς οι Νέες, λυτρωμένες από τον απατηλό και παραστρατημένο φεμινισμό, να σπάσουμε τις αλυσίδες της πολύμορφης σκλαβιάς μας και ν' αγωνιστούμε ολόψυχα πλάι πλάι και μαζί με τους νέους, για να κατακτήσουμε την οικονομική, την κοινωνική και την πολιτική μας ισότητα. Μόνο

³⁶¹ Maxim Gorky, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, Μετάφραση: Ανδρέας Σαραντόπουλος, Εκδόσεις Μόρφωση, Αθήνα 1979, σ. 45.

³⁶² Κιοσσές, ό. π. , σ. 437.

έτσι θα λάμψει ο αληθινός εαυτός μας και θα υψωθούμε στον γνήσιο γυναικείο ανθρωπισμό».³⁶³

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω δεν είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί το *Με τη λύρα* ως αμιγώς σοσιαλιστικό μυθιστόρημα, αφού η συγγραφέας δεν παραγκωνίζει τη γυναικεία φύση της ηρωίδας της, ώστε να προβάλλει τα συλλογικά οράματα της Αριστεράς. Στόχος της είναι να συνδυάσει το ατομικό με το κοινωνικό, όπως είχε προτείνει ο Lukacs και να αποτυπώσει τη γυναικεία πρόσληψη των πραγμάτων, όπως είχε προτείνει ο Gorky (δες παραπάνω, σ. 120-121). Στο κείμενο αποτυπώνεται η πορεία μίας ηρωίδας προς τη διαμόρφωση μέσω της ιδεολογίας της και των αλληλεπιδράσεων που αναπτύσσει με τους άλλους στην κομματική κοινότητα, χωρίς όμως να παραγκωνίζονται οι ατομικές σκέψεις και προβληματισμοί της. Η ίδια η Αλεξίου είχε δηλώσει για το θέμα της ιδεολογικής στρατεύσης: «Δεν είμαι στρατευμένη πουθενά και ούτε θέλω να 'μαι στρατευμένη όπως το λένε με την στενή έννοια. Στρατευμένη είμαι στη συνείδησή μου και στο «πιστεύω» μου...».³⁶⁴

Τέλος να σημειωθεί ότι παράλληλα με την πορεία μαθητείας της Μαρίας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στο κείμενο εντοπίζονται και ορισμένες παρένθετες ιστορίες προσώπων από την Αριστερά, ενώ δίνονται χρονολογίες και ονόματα οργανώσεων (σ. 19), οι οποίες εισάγουν καλύτερα τον αναγνώστη στο κλίμα μέσα στο οποίο κινείται το μυθιστόρημα, φωτίζοντας όλες τις πλευρές της αριστερής παράταξης. Στις ιστορίες αυτές ο αναγνώστης παρακολουθεί τους προβληματισμούς άλλων προσώπων για το θέμα του Αγώνα και τις διαμάχες ανάμεσα στην Αριστερά και τη Δεξιά. Παράλληλα δίνεται λόγος και σε άλλες γυναικείες φωνές, ενώ αναπαρίσταται η ενεργή δράση τους στον Πόλεμο, όπως και τα αδιέξοδά τους, προσωπικά και κοινωνικά κατά τη διάρκεια του Πολέμου και η μετέπειτα ζωή τους στην εξορία (σ. 37-41, 76-79, 198-206, 218-221, 253-254, 296-304, 386, 456-459). Η Αλεξίου σκιαγραφεί τον αγώνα των γυναικών και την προσφορά τους, τη μάχη για τα ιδανικά τους, το θάρρος και τη δύναμη της ψυχής τους, που δεν έχουν τίποτα να ζηλέψουν από τους άντρες πολεμιστές (σ. 216-218). Μάλιστα παρασημοφορούνται για τις υπηρεσίες που προσέφεραν όπως οι άντρες

³⁶³ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π., σ. 472.

³⁶⁴ Γιάννης Νεγρεπόντης, «Έλλη αγαπημένη Χαίρε», στο *Έλλη Αλεξίου, Μικρό Αφιέρωμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1979, σ. 65.

(σ. 220-221). Η Μαρία συγκεκριμένα πήρε το παράσημο της «Ηλέκτρας» (σ. 225). Να σημειωθεί ότι σε αυτή την ισότιμη κοινωνία που προωθούσε η Αριστερά τη θέση τους έβρισκαν και τα μικρά παιδιά (σ. 223-224).

Ο ιστορικός παράγοντας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξελικτική πορεία της ηρωίδας, καθώς την επηρεάζει από μικρό παιδί ανατρέποντας ολόκληρη τη ζωή της. Η πρόσληψη της Κατοχής και της Αντίστασης παρουσιάζεται συνδυαστικά, τόσο από την παιδική οπτική της μικρής Μαρίας όσο και από την πλευρά της ώριμης και συνειδητοποιημένης. Ως παιδί η επαφή της με τους Γερμανούς ήταν πολύ μακρινή και δεν είχε τραυματικές εμπειρίες και μνήμες από τους Κατακτητές: «Εμείς μικρά ήμασταν. Δεν καταλαβαίναμε. Τους Γερμανούς τους είχαμε δει κάμποσες φορές να διαβαίνουν από το χωριό μας. Μα φτωχό καθώς ήταν και ξέμακρα, δεν τους είχε τραβήξει την όρεξη» (σ. 60). Στα χωριά δεν ήταν έντονη η κατάσταση όπως στις πόλεις, καθώς οι Γερμανοί δεν έβρισκαν τίποτα για να λεηλατήσουν (σ. 60-61).

Το κείμενο θα μπορούσε να ενταχθεί και στην κατηγορία του *Künstlerroman*, αφού παρουσιάζει, εξίσου με την εξέλιξη του χαρακτήρα της ηρωίδας, και την εξέλιξη της καλλιτεχνικής της πορείας στη μουσική και μετέπειτα στον κινηματογράφο, ως μέσου προώθησης του μουσικού της ταλέντου. Η Labovitz έχει εντοπίσει το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η μουσική στη γυναικεία ψυχοσύνθεση, καθώς λειτουργεί απελευθερωτικά για τις ηρωίδες. Επιπροσθέτως η ενασχόληση με τη μουσική συνεισφέρει στην ανακάλυψη των ταλέντων και των δεξιοτήτων της ηρωίδας, προάγοντας τη διαμόρφωση και την οριοθέτηση του εαυτού της.³⁶⁵ Η Μαρία έχει για συντροφιά της τη λύρα σε όλες τις όμορφες και άσχημες στιγμές της ζωής της. Η μουσική επομένως λειτουργεί και ως παρηγοριά για αυτήν. Μέσα από το παίξιμο της λύρας και το τραγούδι εκφράζει τις συναισθηματικές της διακυμάνσεις χωρίς να χρειάζεται να μιλήσει ή να τις εξομολογηθεί σε κάποιον. Είναι το μέσο με το οποίο εκφράζει την ατομικότητά της και τον εσωτερικό της κόσμο και παράλληλα επίσης το μέσο με το οποίο καταξιώνεται στον δημόσιο χώρο.

Η εξέλιξή της μουσικής της πορείας αναπαρίσταται από τις απαρχές (σ. 95), με έμφαση στην υπομονή και στην επιμονή της, έως την καταξίωση και την αναγνώρισή της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (σ. 335, 362-363, 471-474, 479, 520-

³⁶⁵ Labovitz, ό. π. , σ. 17-18.

521). Η ηρωίδα κατάφερε να κάνει επάγγελμα τη μεγάλη της αγάπη και η επίτευξή της την ολοκλήρωσε ως άνθρωπο και ως καλλιτέχνη. Είχε μεγάλη αγάπη για τη λύρα και η κλίση της για τη μουσική άρχισε να φαίνεται από πολύ νωρίς: «Τη λύρα πολύ την αγαπούσα από μωρό. Τήνε χάιδευα σαν να 'τανε πράμα ζωντανό» (σ. 9). Από την αρχή του κειμένου ξεχωρίζει ο στόχος της ηρωίδας, δεν προβληματίζεται για την μετέπειτα πορεία της όπως οι άντρες ήρωες (βλέπε παραπάνω, σ. 49-51), οι οποίοι δοκιμάζουν πολλούς και διαφορετικούς ρόλους μέχρι στο τέλος να βρουν ποιος είναι εκείνος που τους ταιριάζει. Η ηρωίδα είναι συνειδητοποιημένη ως προς τις επιδιώξεις της και η υπόλοιπη ζωή της θα αφιερωθεί στο να τις πραγματοποιήσει.

Η Μαρία πρωτοπορεί όταν ζητάει από τον πατέρα της να μάθει να παίζει λύρα. Κάτι τέτοιο ήταν ασυνήθιστο για τις γυναίκες, καθώς το παίξιμο της λύρας θεωρούταν κατεξοχήν αντρική ασχολία. Η αγάπη της όμως για τη μουσική και η ελεύθερη φύση της την εμπνέουν να ακολουθήσει το όνειρό της (σ. 92). Έκτοτε δεν αποχωρίστηκε ποτέ τη λύρα και ήταν ο τρόπος της για να εκφράζει όλες τις χαρές και τις πίκρες της (σ. 171). Φτάνει μάλιστα στο σημείο να ταυτίζεται με το μουσικό όργανο, αφού ήταν ο μοναδικός παραστάτης της σε όλες τις στιγμές που την είχε ανάγκη: «η λύρα κλαίει άμα κλαίω, και γελάει άμα έχω κέφια» (σ. 366). Μάλιστα δεν περιορίζεται στην εμπειρική γνώση της λύρας και μεγαλώνοντας σπουδάζει μουσική, εξελίσσοντας το προϋπάρχον ταλέντο της. Η δίψα της και η όρεξή της για μάθηση είναι μεγάλη, καθώς επιθυμεί να γίνεται συνεχώς καλύτερη (σ. 290-295).

Η μνήμη διαδραματίζει και εδώ, όπως και σε όλα τα γυναικεία Bildungsromane, σημαντικό ρόλο, αφού μέσω αυτής η ηρωίδα ανασυνθέτει και ενώνει τις τελείες, ώστε να αναπαρασταθεί με τον καλύτερο τρόπο το μονοπάτι που την οδήγησε στη σημερινή της στάση ζωής. Η Μαρία, ώριμη πλέον, δίνει νέα νοήματα και ερμηνείες στο παρελθόν, ενώ ο αναγνώστης είναι σε θέση να παρακολουθήσει αυτή την πορεία μαζί της, εξετάζοντας που συγκλίνει το ατομικό με το συλλογικό, αλλά και που διαχωρίζεται. Η ηρωίδα από πολύ μικρή, λόγω των συνθηκών, τοποθετούσε τις ανάγκες των άλλων πάνω από τις δικές της, πρώτα της οικογένειάς της και έπειτα του Κόμματος. Επομένως η αναδρομή στο παρελθόν την βοηθάει να ερμηνεύσει την έως τώρα στάση της, αλλά και να δει πότε, με ποιον τρόπο και για ποιους λόγους η ζωή της ακολούθησε αυτή την διαδρομή.

Από τις πρώτες γραμμές του κειμένου προβάλλεται η άσχημη κατάσταση διαβίωσης της ηρωίδας μέσα στο πατρικό σπίτι. Ζούσε μαζί με τους γονείς της και τα αδέρφια της σε ένα φτωχικό περιβάλλον γεμάτο στερήσεις (σ. 9, 12-13). Τα παιδιά αναγκάζονταν λόγω της πείνας τους να κλέβουν από τα διπλανά σπίτια τρόφιμα ή από τα δέντρα ό,τι καρπό μπορούσαν, προκειμένου να επιβιώσουν (σ. 15-16).

Παρά τις στερήσεις και τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν στο σπίτι τους, η Μαρία δεν είχε κανένα παράπονο από τους γονείς της. Ήταν δύο θετικά πρότυπα για εκείνη καθώς μεγάλωνε, ενώ η αγάπη μέσα στο μικρό σπίτι ήταν περίσσεια (σ. 42). Μεγαλώνοντας και αναθυμούμενη τα παιδικά της χρόνια, αναφέρει: «Εμάς, μας μεγάλωσε μόνο η καλή καρδιά τω γονέω μας... Το μέλι που έσταζε από τα γλυκά τους τα χείλια...» (σ. 220).

Ο πατέρας, του οποίου ο χαρακτήρας διαγράφεται αναλυτικότερα μέσα στο κείμενο, αποτελώντας πρότυπο για τη μικρή Μαρία, είναι μία ευγενική παρουσία, αγαπάει τα παιδιά του και κάνει ό,τι μπορεί για να τα προστατεύσει. Θέλει να τα δει να προκόβουν και να εξελίσσονται. Έτσι όταν η Μαρία μαθαίνει να διαβάσει η χαρά του είναι ανείπωτη (σ. 86-87). Το ίδιο και όταν του ζητάει να μάθει να παίζει λύρα (σ. 92-93). Η μητέρα της ενσαρκώνει το παλιό πρότυπο γυναίκας, δεν έχει λάβει δηλαδή κάποιου είδους μόρφωση (σ. 34), ζει στο σπίτι και οι ευθύνες της περιορίζονται στο νοικοκυριό και τη φροντίδα των παιδιών (σ. 9, 12-13). Η Μαρία, όπως θα φανεί παρακάτω, δεν ακολούθησε τη μοίρα της μητέρας της, παρόλο που στην κοινωνία της εποχής η θέση της γυναίκας ήταν υποβαθμισμένη και περιοριστική. Ο θάνατος της μητέρας συμβαίνει μετά από μία γέννα της, καθώς δεν άντεξε άλλο την ταλαιπωρία (σ. 13-14). Η έλλειψη της μητρικής παρουσίας διαγράφεται μέσα στο μυθιστόρημα σε διάφορες φάσεις της εξελικτικής πορείας της Μαρίας. Λόγω της απουσίας της, η ηρωίδα αισθάνεται ανασφαλής σε σχέση με άλλα κορίτσια, καθώς δεν είχε το μητρικό πρότυπο για να της διδάξει ορισμένα βασικά πράγματα για την οικοκυρική και τη ζωή γενικότερα. Η ίδια συλλογίζεται ότι οι γυναίκες του χωριού την «ξέρανε ένα πράμα ακάτεχο, γιατί απόθανε η μάνα μου και δεν πρόλαβε η κακομοίρα να μου μάθει μήτε να περνώ τη βελόνα» (σ. 90). Γενικότερα η Μαρία διακατέχεται από ανασφάλεια και δεν εκτιμά τον εαυτό της όσο θα έπρεπε (σ. 294-297). Φοβάται την αποτυχία και γι' αυτό επιδιώκει να φέρει σε πέρας ό,τι καταπιάνεται, αφού η γνώμη των άλλων μέσα στην κλειστή κοινωνία

που ζει είναι επικριτική και σκληρή (σ. 531). Υπό αυτή την έννοια, και λόγω των συνθηκών, η ηρωίδα αναπτύσσει ένα «κρυφό» εαυτό, τον οποίο δεν αποκαλύπτει, π.χ. όταν αρχίζει να μαθαίνει γράμματα ή όταν παρέχει μαζί με άλλους άσυλο στους αντάρτες (βλέπε παραπάνω, σ. 25-26, 49). Η πλοκή, όπως είδαμε και παραπάνω στα αντίστοιχα ευρωπαϊκά γυναικεία Bildungsromane (σ. 49), χωρίζεται σε δύο επίπεδα: ένα «επιφανειακό», στο οποίο ο αναγνώστης παρακολουθεί την εξωτερική δράση της Μαρίας και ένα «βαθύτερο», στο οποίο εκδηλώνεται η πραγματική φύση της. Σύμφωνα με τη Labovitz, «το μοτίβο της επιτυχίας και της αποτυχίας» είναι συχνό στα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης. Οι γυναίκες έχουν μεγαλύτερη ανασφάλεια από τους άντρες για το αν θα είναι επιτυχημένες με ό,τι καταπιάνονται, καθώς η κριτική που θα δεχθούν από την κοινωνία θα είναι μεγαλύτερη και σκληρότερη.³⁶⁶

Ωστόσο η Μαρία δεν επαναπαύεται και συνεχώς θέλει να προκόβει, ξεφεύγοντας από τα στενά πλαίσια της ζωής στο χωριό. Έχει στόχους και επιδιώξεις. Σε όλο το εύρος του κειμένου τονίζεται η φιλομάθεια και η επιμονή της να τα βγάλει πέρα με όποια ασχολία και αν καταπιανόταν, χωρίς ποτέ να έχει ως στόχο να ανταγωνιστεί τους γύρω της. Οι επιδιώξεις της ήταν αγνές και αφορούσαν την ανάγκη της να γίνεται συνεχώς καλύτερη (σ. 110). Ακόμα και όταν ξεχώρισε με το ταλέντο της στο εξωτερικό, κέρδισε διακρίσεις και τους μάγεψε όλους με τη μαεστρία της δεν θεώρησε ότι είναι «σπουδαία» (σ. 479). Δεν εγκατέλειψε στιγμή την ταπεινή, προσγειωμένη φύση της και τη γνησιότητα του χαρακτήρα της και αυτά ήταν τα σημαντικότερα εφόδια στον δρόμο της για την επιτυχία της στη δημόσια σφαίρα (σ. 480). Συμπερασματικά, η συγγραφέας παρουσιάζει την εικόνα μίας νέας γυναίκας με ελεύθερο μυαλό, μαχητική συμπεριφορά και πάνω απ' όλα θέληση να ακολουθήσει μία διαφορετική πορεία από εκείνη που της επιβάλλει η ζωή, έχοντας ως εφόδια τις αρχές που της δόθηκαν από μικρή ηλικία, την αγάπη για τους γύρω της και την πίστη στην ιδεολογία της. Ειδικότερα μέσω της τελευταίας, η ηρωίδα βρίσκει τον δρόμο προς την «ολοκλήρωση» και την «ενότητα» του εαυτού της.³⁶⁷

Ανασυνθέτοντας τον χαρακτήρα της ηρωίδας μέσα από τα βιώματά της, η πρώτη στάση πρέπει να γίνει στον πρώτο ρόλο που ανέλαβε ενώ ήταν ακόμα ένα μικρό

³⁶⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 18.

³⁶⁷ Labovitz, ό. π. , σ. 171.

κορίτσι, τον ρόλο της μητέρας για τα μικρά της αδέρφια. Ο ρόλος αυτός ήταν οικείος για τη Μαρία, καθώς και πριν ακόμα φύγει η μητέρα της από τη ζωή, είχε επωμιστεί πολλές ευθύνες του σπιτιού ως το μεγαλύτερο κορίτσι της οικογένειας. Η ηρωίδα επομένως ενσαρκώνει από μικρή ένα ρόλο με πολλές ευθύνες που απαιτεί μεγάλη προσοχή και φροντίδα, χάνοντας τη δική της παιδικότητα και ξεγνοιασιά από πολύ νωρίς (σ. 163). Η ίδια δηλώνει: «Τα παιδιά μας, όλα, εγώ τα είχα αναθρεμμένα» (σ. 13). Η Μαρία καταπιέζει τους φόβους και τη στεναχώρια της, καθώς οφείλει να σταθεί δυνατή απέναντι στις απαιτητικές ανάγκες της ζωής.

Οι υποχρεώσεις που είχε αναλάβει, το νοικοκυριό και η φροντίδα των μικρών αδερφών της, την περιόριζαν και δεν της άφηναν το περιθώριο να μορφωθεί. Ωστόσο παρουσιάζεται να διαφέρει από πολλά παιδιά της ηλικίας της τα οποία πήγαιναν στο σχολείο καταναγκαστικά. Ο «καημός» της (σ. 57) ήταν να μπορούσε να μορφωθεί και να μάθει νέα πράγματα. Η ηρωίδα από μικρή φαίνεται να θέλει να ακολουθήσει μία διαφορετική πορεία από εκείνη που τις έχουν επιβάλλει οι συνθήκες και όχι ο πατέρας της. Σε αντίθεση με άλλες ηρωίδες των ευρωπαϊκών Bildungsromane, η Μαρία δεν περιορίζεται εξαιτίας της αυστηρής πατριαρχίας, αλλά λόγω της τάξης της. Να σημειωθεί ότι η ηρωίδα δεν αισθάνεται ότι έχει γεννηθεί σε λάθος κοινωνική τάξη, όπως ο Wilhelm (βλέπε παραπάνω, σ. 25), παρά τις ταλαιπωρίες και τις στερήσεις που περνάει. Ακόμα και αργότερα που θα ερωτευτεί τον Σίμο, ο οποίος προέρχεται από εύπορη οικογένεια, αναλογιζόμενη την απόσταση που τους χωρίζει, σκέφτεται πόσο καλά θα ήταν ο Σίμος να ήταν «ένα φτωχαδάκι» (σ. 112) και όχι εκείνη να ήταν πλούσια.

Ως μέντορας / καθοδηγητής³⁶⁸ της Μαρίας, ρόλος χαρακτηριστικός ιδίως στα αντρικά Bildungsromane (βλέπε παραπάνω, σ. 10), προβάλλει η δασκάλα του χωριού, η Χριστίνα. Από την αρχή της γνωριμίας τους η ηρωίδα ξεχώρισε την ευγενική της φύση (σ. 62), ενώ θαύμαζε τον όμορφο τρόπο που μιλούσε και φερόταν. Η θέαση της ώριμης Μαρίας παρεμβάλλεται ξανά, ώστε να κρίνει τη μετέπειτα εξέλιξη της σχέσης τους, καθώς πέρασε από πολλές δοκιμασίες: «Τι ώρα ήτανε που την είπε αυτή την κουβέντα; Γιατί ήτανε γραφτό μας ν' ανταμώνομε και να χωρίζομε και στην επίλοιπη ζωή μας» (σ. 62). Ο θαυμασμός και η αγάπη της για

³⁶⁸ Καστρινάκη, *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, ό. π., σ. 78.

τη δασκάλα Χριστίνα μεγαλώνει όταν εκείνη προτείνει στη Μαρία να της μάθει γράμματα (σ. 63-64), κάνοντας το μεγάλο όνειρο της μικρής πραγματικότητα.

Η δασκάλα αναπληρώνει τη θέση της μητέρας για τη Μαρία, λειτουργώντας ουσιαστικά σαν υποκατάστατο. Αναλαμβάνει να της μεταδώσει όλες τις σωστές αξίες και τα πρότυπα, να τη μορφώσει και να την κάνει ένα σκεπτόμενο άνθρωπο (σ. 62-66, 78-79). Όταν η Μαρία πληροφορείται εσφαλμένα ότι η δασκάλα σκοτώθηκε, νιώθει σαν να έχασε τη μητέρα της για δεύτερη φορά. Επιθυμεί να βάλει μαύρα, αλλά ο πατέρας της φοβάται ότι μπορεί να δώσουν στόχο. Η Μαρία διαποτισμένη από την ελεύθερη και συνάμα συναισθηματική φύση της, του απαντά: «Δεν έχω πατέρα, το ελεύθερο να βάλω μαύρα; Δε βάνω ό,τι θέλω απάνω στο κορμί μου; Μοναχή μου θα τα βάψω...» (σ. 126). Ακόμα και μετά την ενηλικίωσή της η ηρωίδα συνεχίζει να στοχάζεται την αγαπημένη της δασκάλα, καθώς το δέσιμο που μοιράζονταν ήταν ιδιαίτερο και η μία καταλάβαινε τον καημό της άλλης (σ. 529-531).

Η Χριστίνα είναι εκείνη που φέρνει τη Μαρία σε πρώτη επαφή με την Αριστερά, αφού της ζητάει καταφύγιο για τον αντάρτη αρραβωνιαστικό της (σ. 69-74). Την εισάγει επομένως από τη στενότητα του ιδιωτικού χώρου στην ενεργή δράση, καθώς πλέον διαδραματίζει και εκείνη τον ρόλο της στις κοινωνικές εξελίξεις. Η τυχαία συνάντηση της ηρωίδας με τον αντάρτη - αρραβωνιαστικό της Χριστίνας, Παντελή, αποτελεί το «έναυσμα» για την εγκατάλειψη της έως τώρα παιδικότητας και άγνοιας και την εισαγωγή στον δρόμο της γνώσης και της ωριμότητας. Η πρώτη μύηση της Μαρίας στην Αντίσταση γίνεται ασυνείδητα, χωρίς να καταλαβαίνει πολλά για τον Αγώνα. Βοηθάει τη Χριστίνα και τον Παντελή, καθώς έτυχε να είναι παρούσα στη συνάντησή τους, ενώ δεν αντιλαμβάνεται γιατί τον κυνηγάνε. Υποψιάζεται ότι είναι Εαμίτης, αλλά δεν γνωρίζει ακριβώς τη σημασία του όρου, ούτε τους λόγους που ξέσπασε ο Εμφύλιος Πόλεμος. Το αθώο μυαλό της δεν μπορεί να καταλάβει πως συνεχίζεται ο Πόλεμος ενώ έχουν φύγει οι Γερμανοί (σ. 74, 146). Η γνώση της για τα ζητήματα αυτά προέρχεται από αφηγήσεις των μεγαλύτερων ή των συζητήσεων που κάνει με άλλους. Η συνειδητοποίηση και η γνώση της Μαρίας για την πραγματικότητα έρχεται αργότερα, αφού βιώσει από κοντά τη βία και την αδικία. Η εμπειρία υπερνικά τα λόγια και τις εξηγήσεις, που άλλοτε ζητούσε να της δώσουν: «Θυμάσαι που μου τα ξηγούσες Γιάννη, και σου 'λεγα δεν καταλαβαίνω;

Δεν έχω πια ανάγκη... Από το λίγο άδικο το δικό μας καταλαβαίνω το πολύ των άλλων» (σ. 157).

Στην αμέσως επόμενη ενότητα αποκαλύπτεται η αντιστασιακή δράση του πατέρα της Μαρίας, ο οποίος μετά από την παρέμβαση της Χριστίνας, αναλαμβάνει να κατατοπίσει την κόρη του με τη δική της βοήθεια (σ. 75-83). Ο πατέρας επιθυμεί να προφυλάξει τη μικρή και να την κρατήσει όσο γίνεται μακριά από την σκληρή πραγματικότητα: «Φτάνει, Μαρία μου, φτάνει παιδί μου... μήτε μένα να ρωτάς, μήτε κι άλλον κανένα... Σ' άσκημα χρόνια γεννηθήκατε...» (σ. 83). Όμως ο πυρετώδης ρυθμός της ζωής και οι συνεχείς εξελίξεις δεν αφήνουν περιθώρια για μυστικά. Η Μαρία ωριμάζει γρηγορότερα εξαιτίας των περιστάσεων και επιστρατεύεται για να προσφέρει. Δεν μένει επομένως μόνο στα λόγια και στη μαθητεία, αλλά αναλαμβάνει δράση, αφού μαζί με τον Μανωλάκη, τον πατέρα της, έκρυβαν και παρείχαν άσυλο στους αντάρτες που το ζητούσαν, προσφέροντας στον αγώνα της Αριστεράς (σ. 116).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η Μαρία υπολογίζει τη γνώμη των ανθρώπων που είναι κοντά σε εκείνη (του πατέρα της, της δασκάλας της, των γυναικών στη γειτονιά). Η ατομικότητά της συγχωνεύεται με τη συλλογικότητα. Η πορεία της στη δημόσια δράση ήταν λίγο - πολύ προδιαγεγραμμένη, αφού εναπόκειται στα ερεθίσματα που δέχεται από τους γύρω της. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι έπραξε οτιδήποτε παρά τη θέλησή της. Μέσα από τη μαθητείας της ανακάλυψε και κυνήγησε τους στόχους και τις επιδιώξεις της.

Η μύηση της Μαρίας στον έρωτα έρχεται από τον Σίμο. Από πολύ νωρίς στο κείμενο δίνεται η μορφή του. Διαφέρει από τη Μαρία, καθώς εκείνος είναι μορφωμένος και ζει στην Αθήνα. Έρχεται στο χωριό μονάχα για διακοπές με την οικογένειά του (σ. 56). Παρά το γεγονός ότι ανήκει σε ευκατάστατη οικογένεια, γίνεται Κομμουνιστής, καθώς δεν ανέχεται την αδικία και την ανισότητα που επικρατεί ανάμεσα στους ανθρώπους (σ. 98-99). Να σημειωθεί ότι η συγγραφέας αναπαριστά τις στερεοτυπικές αντιλήψεις που ίσχυαν σχετικά με την απόσταση που χωρίζει τους αστούς από τη λαϊκή τάξη, βλέπε απόψεις μητέρας και αδερφού Σίμου (σ. 97-115). Ωστόσο διαχωρίζει την ιδεολογία από την κοινωνική τάξη, καθώς ο Σίμος προέρχεται από αστική οικογένεια και είναι παράλληλα Κομμουνιστής. Σε ένα σημείο η ηρωίδα λέει: «Εγώ γνωρίζω εαμίτες, που δεν πεινούνε καθόλου» (σ. 146).

Επιστρέφοντας στους δύο νέους τώρα. Η επαφή και η επικοινωνία τους στο χωριό, έπειτα από την αποφυλάκιση του Σίμου (σ. 97), είναι καθημερινή (σ. 109) και σιγά – σιγά αναπτύσσεται ανάμεσά τους μία αμοιβαία συμπάθεια (σ. 111). Ο δισταγμός της Μαρίας, προκειμένου να εκδηλώσει τα συναισθήματά της, έγκειται στην κοινωνική απόσταση που χωρίζει τη δική της οικογένεια από εκείνης του Σίμου. Αυτός όμως δεν ανησυχεί για τέτοιου είδους διακρίσεις. Η έγνοιά του αφορά μόνο την ασθενή υγεία του, λόγω των κακοπαθειών που είχε περάσει (σ. 112). Η Μαρία έχει μάθει να ζει σύμφωνα με τα κοινωνικά στερεότυπα και γνωρίζει πόσο περιοριστικά είναι. Ο Σίμος από την άλλη πάει κόντρα στο κατεστημένο, εμφυσώντας νέες προσεγγίσεις για τη ζωή στην ηρωίδα. Τελικά εκείνος αναγκάζεται να φύγει ξανά για την πολιτεία. Οι δυο τους ξαναειδωθήκανε τυχαία μετά από πολύ καιρό στις φυλακές, όπου είχαν καταλήξει εξαιτίας της αντιστασιακής τους δράσης (σ. 169). Μέσα από τον έρωτα η ηρωίδα αναγεννιέται και αισθάνεται πρωτόγνωρα συναισθήματα. Η εποχή όμως και οι κοινωνικές απαιτήσεις δεν ευνοούν τον έρωτα των δύο νέων παρόλο που είναι αμοιβαίος.

Μετά από την εμπειρία της φυλάκισής της και την επιλογή του Σίμου να ταχθεί με τους συντρόφους, η Μαρία επιλέγει, συνειδητά αυτή τη φορά, να μην γυρίσει στο χωριό, αλλά να μείνει και να προσφέρει στον Αγώνα (σ. 187). Αυτή η απόφαση είναι καθοριστική και θα παίξει σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα εξελικτική της πορεία.³⁶⁹ Σε αντίθεση με τα τυπικά δείγματα του Bildungsroman, η ηρωίδα δεν επιχειρεί το ταξίδι μακριά από το οικείο της περιβάλλον εξαιτίας της καταπίεσης που δέχεται σε αυτό ή επειδή νιώθει ότι αποζητάει κάτι διαφορετικό. Η Μαρία αγαπάει τον τόπο της και είναι δεμένη μαζί του. Εκείνο που παρακινεί την ηρωίδα για περαιτέρω αναζητήσεις είναι η ανάγκη της να προσφέρει στον Αγώνα, αλλά κυρίως ο έρωτας, αφού με αυτό τον τρόπο θα μπορούσε να είναι κοντά στον Σίμο (σ. 235). Ο Σίμος επομένως, μετά από τη Χριστίνα, είναι το δεύτερο σημαντικό πρόσωπο που προωθεί παραπέρα τη διαμόρφωση της ηρωίδας, αφού με την απόφασή της να τον ακολουθήσει, κάνει το μεγάλο βήμα προς τον έξω κόσμο, γνωρίζει νέους ανθρώπους και καταστάσεις και εντέλει αυτοπροσδιορίζεται.

Ο γάμος των δύο νέων τελείται μετά από πολλές δοκιμασίες και εμπόδια στην Πράγα. Σαν ζευγάρι δεν κατάφεραν να ζήσουν μαζί όπως είθισται, παρά «μόνο

³⁶⁹ Labovitz, ό. π. , σ. 15-16.

λίγους μήνες» (σ. 485). Ο Σίμος έβαζε πάνω από όλα, ακόμα και από τη Μαρία, τις ανάγκες του Κόμματος (σ. 354) χωρίς να συλλογίζεται τις θυσίες που έκανε εκείνη για να είναι μαζί του. Συλλογίζοταν: «ότι η γυναίκα που θα 'παιρνε [η Μαρία], θα ήταν τώρα στενά συνδεδεμένη και με τον αγώνα. Με το να μην έχει στο ενεργητικό της η Μαρία καμιά σπουδαία δράση, ούτε τι θα πει Επόν δεν ήξερε καλά - καλά, ο Σίμος ένιωθε κάποια αξεδιάλυτη μείωση» (σ. 347). Η στάση του αυτή είχε στοιχίσει στην ηρωίδα.

Μετά τον γάμο έζησαν μαζί και η Μαρία έχοντας βιώσει τόσες πίκρες και απογοητεύσεις στη ζωή της, παρουσιάζεται να ανησυχεί για την ευτυχία που βίωνε. Γνώριζε επίσης την ανήσυχη φύση του Σίμου, η οποία δεν επαναπαυόταν ποτέ. Αντίθετα η δική της γυναικεία φύση ήταν συναισθηματική κάνοντάς τη να δένεται με τους ανθρώπους που αγαπάει (σ. 353-354). Εξομολογείται στον Σίμο: «Φοβούμαι, Σίμο μου, μήπως κάτι γίνει, μήπως μας πάρουν τη χαρά μας... μήπως παραλοϊσω.. Το καταλαβαίνω πως μου 'ρχεται βαρύ να σηκώνω απάνω μου τόσο μεγάλη χαρά» (σ. 353). Ο Σίμος, παρόλο που αγαπούσε τη Μαρία, δεν μοιραζόταν τα ίδια συναισθήματα με εκείνη. Η ανήσυχη αντρική φύση του αναζητούσε να προσφέρει στον Αγώνα και στα συλλογικά οράματα, αφήνοντας στην άκρη την ατομική του ευτυχία, η οποία συνεπάγεται επανάπαυση (σ. 354). Το αποτέλεσμα είναι να εγκαταλείψει για μία ακόμα φορά την ηρωίδα, προκειμένου να συμμετάσχει σε μία επικίνδυνη αποστολή, στην οποία θα χάσει και τη ζωή του (σ. 359).

Ο θάνατός του στοίχισε πολύ στην ηρωίδα. Έχασε την όρεξη της για ζωή, παράτησε ακόμα και τη λύρα (σ. 463). Οδηγήθηκε από την εξωστρέφεια στην εσωστρέφεια και έκλεισε όλες τις διόδους επικοινωνίας με τον έξω κόσμο. Η γυναικεία φύση της δεν κάμφθηκε από τα βάσανα και τις στερήσεις που πέρασε από μικρό παιδάκι, αλλά από την απώλεια και το συναισθηματικό βάρος. Γνωρίζει ότι ποτέ δεν θα καταφέρει να ξεπεράσει την απουσία του Σίμου (σ. 465-466) και παρόλο που ο καιρός περνάει πάντα θα βρεθεί μία αφορμή για να έρθει στο μυαλό της (527-528). Ο Κάρελ, ο δάσκαλός της στη μουσική, ο οποίος διατηρεί αισθήματα για εκείνη, της συμπαραστέκεται στις δύσκολες στιγμές της (σ. 465-469). Η Μαρία ζητάει τη βοήθεια και την παρέα του, καθώς φοβάται τη μοναξιά και τα εφιαλτικά όνειρα που βλέπει κάθε βράδυ με πρωταγωνιστή τον Σίμο (σ. 485-486). Εντέλει η Μαρία

αποφασίζει να φύγει από τη συνοικία του Κόμματος, να παντρευτεί και να ζήσει μαζί με τον Κάρελ. Η απόφασή της σχολιάστηκε από τους υπόλοιπους και από το Γραφείο (σ. 491, 488-502), αλλά η ηρωίδα σκεπτόμενη για ακόμα μία φορά με ελευθερία, αποφάσισε να πράξει εκείνο που την εξέφραζε, αφού πλέον η ζωή της είχε γίνει εφιάλτης.

Αυτό δεν σημαίνει ότι από 'κει και πέρα ακολούθησε μονάχα τις ατομικές της επιδιώξεις. Συνέχισε να πιστεύει και να υπηρετεί τις αξίες του Κόμματος, την «οικογένειά» της, όπως το ονομάζει, και ο πόθος της να γίνει από δόκιμο κανονικό μέλος του Κόμματος συνέχισε να υπάρχει (σ. 502). Λίγο πριν πάρουν οι σύντροφοι τον δρόμο της επιστροφής για την Ελλάδα η Μαρία τα καταφέρνει, αλλά μέσα της υπάρχει το παράπονο ότι άργησαν να την κάνουν μέλος (σ. 511-512).

Λίγο πριν το τέλος του βιβλίου η Μαρία σε μία εξομολόγησή της παραδέχεται ότι την απώλεια της μητέρας της κατάφερε να την εκλογικεύσει και να τη δεχτεί, καθώς εκείνη είχε ταλαιπωρηθεί πολύ στη ζωή της και επιτέλους αναπαύτηκε: «Άμα ζούσε η μητέρα μου, τα περνούσαμε πολύ δύσκολα. Στο χωριό, άμα πέθανε, όλοι λέγανε: «ξεκουράστηκε από τα βάσανα» και: «τι να ζούσε να κάνει». Το κατάλαβα κι εγώ πως η ίδια η μάνα μου θα το 'θελε να πεθάνει. Και μας λέγανε πως δεν ήτανε σωστό να την κλαίμε, γιατί αφού εκεί που πήγε ήταν καλύτερα, ήτανε σα να θέλαμε να την ξαναγυρίσουμε πίσω στα βάσανα...» (σ. 468). Ο θάνατος που σημάδεψε την ηρωίδα και την οδήγησε στην υιοθέτηση μίας νέας θέασης των πραγμάτων, ήταν εκείνος του μοναδικού άντρα που ερωτεύτηκε, του Σίμου.

Σε διάφορα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης εντοπίζεται ο εξιδανικευμένος έρωτας, όπως συναντάται στους μύθους. Υπάρχουν δηλαδή εκείνες οι γυναίκες που δεν μπορούν «ποτέ να είναι [...] ο εαυτός τους με κανένα, παρά μόνο με τον άντρα στον οποίο έχουν δώσει μόνιμα τις καρδιές τους. Αν ο άντρας φύγει μακριά, αφήνει ένα κενό χώρο που γεμίζει με σκιές. Η ηρωίδα θρηνεί για το προσωρινά εξαφανισμένο πρόσωπο, [...] θρηνεί εκείνον που έφερε τον «εαυτό» της στη ζωή. Ζει με τον κενό χώρο [...] μέχρι ο επόμενος άντρας να διαβεί στο κενό, να απορροφήσει τις σκιές, να τη δημιουργήσει, επιτρέποντάς της να είναι ο «εαυτός» της – αλλά ένας καινούργιος εαυτός, καθώς είναι η αντίληψή του που την

αναμορφώνει». ³⁷⁰ Το ίδιο συμβαίνει και εδώ, αφού η Μαρία μετά τον θάνατο του Σίμου ταλαιπωρείται από εφιάλτες και δεν μπορεί να αποδεχτεί ότι ο άντρας που ερωτεύτηκε και κοντά του γνώρισε ένα νέο κόσμο, έχει πλέον χαθεί. Μέχρι τη στιγμή που ο Κάρελ εμφανίζεται για να αναπληρώσει το κενό και να της χαρίσει ένα νέο τρόπο ζωής μέσω της τέχνης και της δημιουργίας. Ο θαυμασμός του ταλέντου της από τον Κάρελ και η πνευματική τους επικοινωνία της χαρίζει ελπίδα για τη ζωή.

Την εξελικτική πορεία της Μαρίας μέσα από την ιδεολογική θέση της την ανασυνθέτει η συγγραφέας κυρίως στο δεύτερο μέρος του βιβλίου.

Η συμμετοχή των ηρωίδων στη δημόσια σφαίρα και η εμπλοκή τους σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα φέρνει νέα δεδομένα στο παραδοσιακό Bildungsroman, όπως είχε πρωτοπαρουσιαστεί στη Γερμανία. Οι ηρωίδες δεν είναι «α-πολιτικές», όπως ήταν οι ήρωες του κλασικού αντρικού Bildungsroman. Εκείνοι δεν ασχολούνταν με τέτοιου είδους αναζητήσεις, καθώς στην εποχή εκείνη δεν αμφισβητούσαν η κοινωνική δομή. Οι ηρωίδες δεν έχουν να περάσουν ορισμένα προκαθορισμένα στάδια μάθησης, όπως συμβαίνει με τους άντρες, προκειμένου να επιτύχουν την ολοκλήρωσή τους και την ενσωμάτωσή τους. Η διαμόρφωσή τους εξαρτάται από τις εμπειρίες που αποκομίζουν στη διάρκεια της ζωής τους, οι οποίες τις κάνουν να υιοθετούν η καθεμία τις απόψεις της για τα δημόσια και τα ιδιωτικά πράγματα. Οι παραπάνω παράγοντες επέτρεψαν στην ηρωίδα να εισέλθει σε εδάφη προηγουμένως άγνωστα και απλησίαστα σε αυτή, που τη μεταλλάσσουν σε «αντισυμβατική και επαναστάτρια». ³⁷¹

Πιο συγκεκριμένα, η Μαρία εγγράφεται στο Κομμουνιστικό Κόμμα και μάχεται ισότιμα και πλάι - πλάι με τους άντρες στον Πόλεμο ³⁷² (σ. 216-217). Ακολουθεί μία εντελώς διαφορετική πορεία από εκείνη που συνήθιζαν να ακολουθούν οι γυναίκες ως τώρα. Μέσω της ιδεολογίας απελευθερώνεται από τα κοινωνικά στερεότυπα και τους φόβους που τη δέσμευαν. ³⁷³ Αποφασίζει να συμμετάσχει ενεργά στον Αγώνα και να προσφέρει τη βοήθειά της για την ελευθερία και όχι να κάθεται αμέτοχη στο σπίτι. Εκκινείται από τα αγνά αισθήματα της προσφοράς στο σύνολο, χωρίς να έχει

³⁷⁰ Labovitz, ό. π. , σ. 186.

³⁷¹ Labovitz, ό. π. , σ. 246.

³⁷² Για τη δραστηριοποίηση των γυναικών, δεξ: Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Εκδόσεις Πόλις, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 2006, σ. 471

³⁷³ Labovitz, ό. π. , σ. 172.

στο μυαλό της οποιαδήποτε καταξίωση. Αντίθετα οι άντρες μάχονται με απώτερο σκοπό να ξεχωρίσουν για τις ηρωικές τους πράξεις. Να σημειωθεί ότι όπως φάνηκε και παραπάνω, η Μαρία είχε πολλές επιρροές (πατέρα, δασκάλα, αγαπημένο), που την έστρεψαν σε αυτό τον τρόπο ζωής, αλλά και η ίδια από μικρή είχε δείξει τις διαθέσεις της και την ανάγκη της να ακολουθήσει τη διαδρομή που της υπαγόρευε η συνείδησή της, παρά τις δυσκολίες και τις αντιδράσεις που θα αντιμετώπιζε.

Μετά την ήττα της Αριστεράς στον Εμφύλιο Πόλεμο τα μέλη της αναγκάστηκαν να εξοριστούν (σ. 254). Η Μαρία με τον Μανωλάκη κατέληξαν στην Πράγα. Το ταξίδι της αναζήτησης, το δεύτερο, αφού το πρώτο είχε συντελεστεί όταν άφησε το χωριό της εξαιτίας της φυλάκισής της, είναι ένα ταξίδι που, όπως και το πρώτο, συμβαίνει παρά τη θέλησή της. Η υπόλοιπη οικογένεια της Μαρίας διασκορπίστηκε για ακόμα μία φορά σε άλλα μέρη, στη Βουλγαρία και στην Πολωνία.

Η Αλεξίου αναπαριστά τη ζωή στην εξορία μέσα στην κομμουνιστική κοινότητα. Διαγράφει τις σχέσεις που αναπτύσσονταν ανάμεσα στους συντρόφους, τη νέα δηλαδή οικογένεια της Μαρίας. Από τη μία η κοινότητά τους προέβαλε αρχές ισότητας και παρείχε μόρφωση και παρρησία λόγου στα μέλη της, αλλά από την άλλη οι σύντροφοι δεν είχαν προσωπική ζωή, καθώς για όλες τις ενέργειές τους όφειλαν να δίνουν αναφορά στο Κόμμα (σ. 387-388). Μάλιστα συχνά δημιουργούνταν παρεξηγήσεις και διαφωνίες ανάμεσα τους εξαιτίας της καθημερινής επαφής τους (σ. 260-275, 297, 388-389, 436-440, 492-502).

Η ηρωίδα τρέφει σεβασμό και αγάπη για το Κόμμα, ωστόσο δεν είναι δυνατόν να ειπωθεί ότι ταυτίστηκε απόλυτα μαζί του, καθώς μέσα στο κείμενο δεν συναντάται μία εμπεριστατωμένη ιδεολογική θέση εκ μέρους της. Η αγάπη της και το ενδιαφέρον της στρέφονταν γύρω από το πάθος της για τη μουσική.³⁷⁴ Πολλές φορές παρουσιάζεται να δυσανασχετεί μέσα σε αυτό το περιβάλλον, αφού οι υποχρεώσεις που έχει είναι πολλές. Αναγκάζεται να παρίσταται σε «συνελεύσεις, συζητήσεις, φροντιστήρια». «Γενικά όσα την υποχρέωναν να κάνει όξω από τα μαθήματα της μουσικής, τα έκανε με το στανιό» (σ. 272-273). Χωρίς να φοβάται ορθώνει το ανάστημά της και λέει τα παράπονά της στους υπεύθυνους, ενώ μέσα από τα λόγια της προβάλλει η ευσυνειδησία της και η συνειδητοποιημένη φύση

³⁷⁴ Labovitz, ό. π. , σ. 234.

της. Αρνείται να μάθει το καταστατικό του Κόμματος χωρίς να καταλαβαίνει τι εννοεί. Η συγγραφέας επομένως, σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, μέσω της ηρωίδας παρουσιάζει ρεαλιστικά τόσο τα θετικά όσο και τα αρνητικά στοιχεία του Κόμματος (σ. 274-275).

Η ζωή της Μαρίας μέσα στη νέα κοινότητα αλλάζει τελείως. Αναγκάζεται να υιοθετήσει νέες συνήθειες και να ζει σύμφωνα με τις αρχές που της υπαγορεύονται, χωρίς να ρωτάει πολλά. Ακόμα και την πίστη στον Θεό και την ανάγκη της να προσεύχεται, βασικό στοιχείο για την ηρωίδα, της το στερούν (σ. 407). Όμως δεν χάνει τα στοιχεία που την κάνουν αυτή που είναι, τις μικρές συνήθειες και τις δοξασίες που της είχαν μεταβιβάσει μέσα από συζητήσεις οι οικείοι της στο χωριό, καθώς είχαν εμποτιστεί μέσα της και είχαν γίνει αναπόσπαστα κομμάτια του χαρακτήρα της (σ. 463-464). Μέσα στο κείμενο ο αναγνώστης παρακολουθεί τη συνεχή προσπάθεια από μέρους της ηρωίδας να συμβιβάσει το ατομικό με το συλλογικό, την ώρα που το Γραφείο στις ανακοινώσεις του προς τους συντρόφους τόνιζε ότι η ατομικότητα οφείλει να χαλιναγωγηθεί και να είναι ελεγχόμενη: «Υστερούμε όμως, σύντροφοι, σ' ένα άλλο βασικό κεφάλαιο. Στις ατομικές μας αδυναμίες. Δεν καταφέραμε ακόμα να τις ελαττώσουμε όσο πρέπει, να τις εξαλείψουμε. [...] Εμείς, σύντροφοι, οι κομμουνιστές, πρέπει συνέχεια να βρισκόμαστε σε πάλη με τις αδυναμίες μας. Σε πάλη με τον ταξικό αντίπαλο, μα και σε πάλη πιο αμείλιχτη με τον εαυτό μας» (σ. 421-422).

Η ηρωίδα που διαμορφώνεται μέσα στους κόλπους του Κομμουνισμού εξελίσσεται συνεχώς. Μαθαίνει νέα πράγματα και ξεκινάει τη «μετεκπαίδευσή» της μέσα σε μία νέα συνείδηση – αυτή του Σοσιαλισμού». ³⁷⁵ Το διάβασμα και η συνεχής ενημέρωση γίνονται πλέον κομμάτι της καθημερινότητάς της. Όλα όσα διαβάζει και ακούει συμβάλλουν στη διαμόρφωσή της, την εξελίσσουν ως άνθρωπο και επενεργούν στην οπτική που έχει για τα πράγματα και τις καταστάσεις. Η επιλογή των αναγνωσμάτων όμως ορίζονται από το Κόμμα και δεν αποτελούν προσωπικές επιλογές της ηρωίδας, αποτρέποντάς την από το να σχηματίσει μία ολοκληρωμένη εικόνα για τον κόσμο και την πραγματικότητα. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα βιβλία που αφορούν την Αριστερά δεν είναι απλά θεωρητικά αναγνώσματα, αλλά την καλούν

³⁷⁵ Labovitz, ό. π. , σ. 222.

να εφαρμόσει τις αρχές που προβάλλουν στην πράξη, εξελίσσοντας την κοινωνική και ενεργητική της δράση μέσα από την πρόσφορά της στο σύνολο.³⁷⁶

Όπως φάνηκε από όλα τα παραπάνω, οι γυναίκες μέσα στη σοσιαλιστική κοινωνία έχουν ίσα δικαιώματα με τους άντρες. Όπως όμως παρατηρεί ο Κιοσσές, με αφορμή το προλεταριακό Bildungsroman *Εικοστός Αιώνας* της Μέλπως Αξιώτη και τις σχέσεις των δύο φύλων σε αυτό: «Η θεωρούμενη όμως επίτευξη της εξομοίωσης με τον άνδρα είναι μάλλον αμφιλεγόμενη, με σημερινά τουλάχιστον κριτήρια αναφοράς. Δεν πρόκειται ουσιαστικά για εξομοίωση αλλά περισσότερο για «προσομοίωση», καθώς ενέχει τη μορφή της απόκτησης από τη γυναίκα παραδοσιακά «ανδρικών» χαρακτηριστικών (ιδεολογική γνώση, γενναιότητα, αυτοθυσία), παρά αυτή της εξίσωσης των όποιων γυναικείων με τα ανδρικά. Οι γυναίκες που στέκονται «πλάι» στους άντρες, αγωνίζονται για έναν κοινό με αυτούς στόχο, και σκοτώνονται στον αγώνα αυτό, υφίστανται ουσιαστικά μια απώλεια των θεωρούμενων ως γυναικείων χαρακτηριστικών τους (ανάμεσά τους η παθητικότητα, η δειλία κλπ), με στόχο την «εξύψωσή» τους (περισσότερο παρά την «εξίσωσή» τους) στο επίπεδο των ανδρών».³⁷⁷ Σε ένα σημείο στο μυθιστόρημα της Αλεξίου αναφέρεται: «Να μας ζήσετε κοπέλες! Μας ντροπιάσατε εμάς τους άντρες» (σ. 220-221). Οι γυναίκες εδώ κρίνονται με βάση τη μαχητικότητα, ένα χαρακτηριστικό κατεξοχήν αντρικό.

Παρά τις προοδευτικές θέσεις της Αριστεράς για τη θέση της γυναίκας, μέσα στο κείμενο εντοπίζονται δισταγμοί για τη δυναμική των γυναικών και εκφράζεται από ορισμένους δυσπιστία για τη στρατολόγησή τους, λόγω της λεπτής τους φύσης (σ. 335-336, 338-339). Ακόμα και η ηρωίδα σε μία συζήτησή της με τον Κάρελ παραδέχεται ότι αισθάνεται κατώτερη του Σίμου: «εγώ ακολουθώ από πίσω του» αναφέρει, ενώ θαυμάζει την αγωνιστικότητα και το πάθος που έχει για το Κόμμα, φτάνοντας στο σημείο να δέχεται να έρχεται δεύτερη στην καρδιά του (σ. 371). Από την άλλη αναγνωρίζεται όμως το εύστροφο μυαλό των γυναικών και η ικανότητά τους να μαθαίνουν γρηγορότερα σε σχέση με τους άντρες (σ. 488). Μία άλλη σημαντική διαφορά ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες, όπως εγγράφεται στο κείμενο, αφορά τον τρόπο που κρίνουν τα πράγματα. Οι πρώτοι είναι περισσότερο

³⁷⁶ Labovitz, ό. π. , σ. 221-222.

³⁷⁷ Κιοσσές, ό. π. , σ. 406.

ιδεαλιστές και αναλώνονται σε θεωρητικές συζητήσεις, σε οράματα και επιδιώξεις για την Αριστερά, ενώ κάνουν όνειρα για την πραγμάτωση μία ουτοπικής κοινωνίας. Οι γυναίκες από την άλλη, επειδή είναι πιο προσγειωμένες, έχουν περισσότερο πρακτικές ανησυχίες, ενδιαφέρονται για τις οικογένειές τους και ασχολούνται με το κοντινό μέλλον.

Επιστρέφοντας στην ηρωίδα, ένας άλλος σημαντικός παράγοντας που την καθόρισε ήταν το ξερίζωμα από τον τόπο της. Μετά το ταξίδι της στο εξωτερικό βλέπει τις διαφορές στην ξένη χώρα και στις συνήθειες των ανθρώπων. Όλα αυτά την κάνουν να νοσταλγεί τη ζωή στην πατρίδα της (σ. 355-356). Η συγγραφέας σκιαγραφεί τη δυσκολία της ηρωίδας να εναρμονιστεί στο νέο περιβάλλον, νιώθοντας έντονη νοσταλγία για την πατρίδα της (σ. 477, 483-484). Επιθυμεί να γυρίσει πίσω και πιστεύει ότι θα τα καταφέρει, ώστε να ξανασμίξει με την υπόλοιπη οικογένειά της (σ. 476-478).

Το δίπολο πόλη – επαρχία υπάρχει και στο μυθιστόρημα της Αλεξίου και η τυπική μεταφορά του ήρωα στο άστυ, προκειμένου να αποκομίσει εμπειρίες και γνώσεις, υπάρχει και εδώ, έστω και αν συμβαίνει ακούσια. Η Μαρία από τις πρώτες σελίδες του βιβλίου παρουσιάζεται να έχει επαφή με τη φύση. Το κείμενο βρίθει από ρέουσες και ζωντανές περιγραφές του φυσικού τοπίου. Η ηρωίδα γνωρίζει να ερμηνεύει όλα τα σημάδια του φυσικού περιβάλλοντος (σ. 16) και απολαμβάνει όλες τις χαρές και τις ομορφιές που προσφέρει στον άνθρωπο (σ. 366-367). Προβληματίζεται για τη ζωή στην πολιτεία και την έχει αναπαραστήσει στο μυαλό της «σαν ένα άνυδρο ξερότοπο, που οι άνθρωποί του υστερούνται ως και τα αγριοράδικα», ωστόσο ήθελε να την επισκεφτεί και να τη δει με τα μάτια της (σ. 82). Το φυσικό περιβάλλον συνδέεται άμεσα με την παιδική ηλικία της Μαρίας και μεγαλώνοντας ανακαλεί τις στιγμές που πέρασε ως παιδί εκεί. Το χωριό παρουσιάζεται ως ένας τόπος ευλογημένος και χαρούμενος σε αντίθεση με τη μουντή και απρόσωπη πολιτεία. Στο χωριό άλλωστε η ηρωίδα έρχεται σε πρώτη επαφή με τον μέντορά της, τη Χριστίνα, τον πρώτο της έρωτα, τον Σίμο και τη μετέπειτα ιδεολογία της, δηλαδή με τα τρία βασικά στοιχεία που θα καθορίσουν την εξέλιξή της.

Στο τέλος του βιβλίου οι πρόσφυγες ετοιμάζονται να γυρίσουν στην πατρίδα. Η Μαρία ξανασμίγει με την οικογένειά της και ενώ εκείνοι είναι έτοιμοι να γυρίσουν

πίσω, εκείνη διστάζει. Η καρδιά της είναι μοιρασμένη, καθώς από τη μία νοσταλγεί τον τόπο της και δεν θέλει να αποχωριστεί για ακόμα μία φορά την οικογένειά της, αλλά από την άλλη οφείλει να μείνει κοντά στον σύζυγό της. Η ηρωίδα φτάνοντας στο τέλος της ωρίμανσής της επιλέγει συνειδητά να θυσιάσει την επάνοδό της στο αγαπημένο της χωριό, προκειμένου να είναι σωστή απέναντι στις υποχρεώσεις της. Αποφασίζει λοιπόν να μείνει στη Τσεχοσλοβακία (σ. 508-509, 511) και συνεχίζει να δουλεύει και να ασκείται πάνω στη μουσική μαζί με τον σύζυγό της, ο οποίος αποτελεί τον δεύτερο μέντορά της, αυτή τη φορά ως προς την καλλιτεχνική μαθητεία της.

Παρά τις εμπειρίες και τη γνώση που αποκόμισε η Μαρία στο μεγάλο ταξίδι της προς την ωρίμανση και τη διαμόρφωση της ταυτότητάς της δεν λησμόνησε το παρελθόν της, επειδή όλα όσα έζησε την καθόρισαν και την ολοκλήρωσαν ως προσωπικότητα. Ωστόσο παραδέχεται ότι άλλαξε η οπτική της σε σχέση με παλιά, όταν ήταν ένα μικρό και αυθόρμητο κορίτσι: «Κείνον τον καιρό όλα τα 'λεγα με το νου μου. Δεν ήξερα από κόσμο» (σ. 531), ενώ εντέλει συνειδητοποιεί ότι όλα όσα συνέβησαν στη ζωή της, ακόμα και τα άσχημα, τα οποία παλιότερα τα έβλεπε με αρνητική ματιά, έπαιξαν τον ρόλο τους για την κατάσταση που βρίσκεται σήμερα, γι' αυτό και νιώθει ευγνώμων.

Παρόλο που το μυθιστόρημα είναι ιδεολογικά στρατευμένο, όπως φαίνεται από την πολυποίκιλη εξωτερική δράση της Μαρίας, η συγγραφέας δεν παραμελεί την ατομικότητα της ηρωίδας της και τις κάθε είδους περιπέτειες και δοκιμασίες, οι οποίες οδήγησαν στην εσωτερική της ωρίμανση. Άλλωστε η Αλεξίου, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, πρωτίστως στέκεται πλάι στον ταλαιπωρημένο και αδικημένο άνθρωπο με κατανόηση και ενδιαφέρον. «Μια πηγαία συμπάθεια για τους απόκληρους της κοινωνίας», η οποία αυτή ακριβώς «θα οδηγήσει τη συγγραφέα στην πολιτική της στράτευση».³⁷⁸

Η μεγάλη μεταστροφή της ηρωίδας, όπως συνηθίζεται στα γυναικεία Bildungsromane, συμβαίνει εσωτερικά κυρίως. Εδώ μεταβάλλεται η οπτική της ηρωίδας στον τρόπο που αντιμετωπίζει τα πράγματα, αναθεωρώντας παλιότερες θέσεις της. Η απομάκρυνσή της από τον περιοριστικό τρόπο ζωής στο χωριό και η

³⁷⁸ Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Έλλη Αλεξίου, 1894-1988», ό. π., σ. 23.

φυλάκισή της οδήγησαν σταδιακά με αργά και σταθερά βήματα προς την αναγέννησή της και τη γνωριμία νέων τρόπων αντιμετώπισης των πραγμάτων σε επίπεδο προσωπικό και συλλογικό. Οι άσχημες ιστορικές συγκυρίες, καλώς ή κακώς, οδήγησαν την ηρωίδα σε ένα τρόπο ζωής μακριά από τις στερήσεις και τη μιζέρια των παιδικών της χρόνων. Αν δεν είχαν μεσολαβήσει όλα αυτά, σίγουρα η ζωή της δεν θα είχε πάρει αυτό τον δρόμο.

Στο τέλος του έργου η ώριμη Μαρία κάνοντας σκέψεις για το θέμα της ευτυχίας, συνειδητοποιεί ότι η ευτυχία των ανθρώπων και επομένως και η δική της δεν πρέπει να στηρίζεται μόνο στον έρωτα και στην αγάπη, επειδή είναι απρόβλεπτα. Αποφαινεται, μετά από όλα όσα πέρασε, ότι είναι «καλύτερα να κρεμάσομε τη χαρά μας στην τέχνη μας» (σ. 531).

Ως προς τον γάμο της με τον Κάρελ τώρα. Η ηρωίδα με την πρώτη ματιά φαίνεται να συμβιβάστηκε σε ένα γάμο που δεν την ικανοποιούσε απόλυτα, αφού η αγάπη της για τον Σίμο δεν είχε σβήσει. Ωστόσο η αλήθεια είναι ότι ο νέος της σύζυγος κατάφερε να της προσφέρει όλα όσα ζητούσε στον πρώτο της γάμο, δηλαδή σιγουριά και σταθερότητα. Η Μαρία για τον Κάρελ ήταν η προτεραιότητά του, τη θαύμαζε και την αγαπούσε βαθιά, ενώ ο Σίμος έδινε όλο του τον εαυτό στον Αγώνα και την ιδεολογία του. Επιπροσθέτως η Μαρία με τον Κάρελ επικοινωνούν και σε πνευματικό επίπεδο, αφού μοιράζονται την κοινή αγάπη τους για την Τέχνη. Κοντά του άρχισε να ελπίζει ξανά και να κάνει όνειρα για το μέλλον.

Ωστόσο γνωρίζει ότι η ζωή μπορεί να ανατρέψει τα σχέδιά της, γι' αυτό στο μόνο που βασίζεται είναι στο μοναδικό σύντροφο της ζωής της που δεν την εγκατέλειψε ποτέ, τη λύρα (σ. 533-535). Στηρίζεται επομένως στον εαυτό της, αφού η λύρα είναι ένα καθαρά ατομικό χαρακτηριστικό και όχι στις ανθρώπινες σχέσεις, καθώς πλέον έχει μάθει πόσο απρόβλεπτες είναι. Αυτό αποδεικνύεται από τις τρεις πολύ σημαντικές συναντήσεις – αναγνωρίσεις που είχε στη ζωή της με τους ανθρώπους που αγάπησε. Η μία είναι με τον Σίμο στις φυλακές κράτησης (σ. 169), η δεύτερη είναι με τον πατέρα της (σ. 228-229) και η τρίτη με τη δασκάλα της, τη Χριστίνα (σ. 234-235). Και τα τρία αγαπημένα της πρόσωπα τα θεωρούσε από καιρό χαμένα και το ξανασμίξιμο μαζί τους της αναπτέρωσε το ηθικό. Βέβαια στο τέλος τους αποχωρίζεται και τους τρεις. Όλα τα παραπάνω δίνουν ένα σημαντικό μάθημα στην

ηρωίδα για το ευμετάβλητο της τύχης, κάνοντάς τη να είναι πλέον πιο προσγειωμένη.

Κλείνοντας, το συμπέρασμα που συνάγεται από τα παραπάνω είναι ότι η ηρωίδα εγκαταλείποντας τις προσωπικές της ανάγκες από μικρή στάθηκε στο πλευρό όσων τη χρειάστηκαν, της οικογένειάς της, της Χριστίνας, του Σίμου, του Κόμματος. Η συγκεκριμένη στάση όμως δεν την εμπόδισε να πραγματοποιήσει το όνειρό της, την εκμάθηση της λύρας, γεγονός που την οδήγησε στην ατομική έκφραση και ολοκλήρωση και έφερε την καταξίωση και την αλλαγή στη ζωή της. Οι ατομικές της επιδιώξεις συνδυάστηκαν με τις συλλογικές και παρά τις απώλειες και τις στεναχώριες που βίωσε, κατάφερε να ωριμάσει, να αφυπνιστεί ιδεολογικά, να παλέψει ισότιμα πλάι στους άντρες και να αρθρώσει δημόσιο λόγο, χαρακτηριστικά πολύ σημαντικά για τη γυναίκα την εποχή εκείνη. Σε όλη αυτή τη διαδρομή κατάφερε να αποκομίσει πολλές γνώσεις και εμπειρίες, οι οποίες την εξέλιξαν τόσο σε επίπεδο ιδιωτικό όσο και σε επίπεδο κοινωνικό. Δοκίμασε πολλούς και διαφορετικούς ρόλους: της κόρης, της μητέρας για τα μικρά αδέρφια της, της συζύγου, της Κομμουνίστριας, της καλλιτέχνιδος, για να βρει το νόημα της Bildung της μέσα από την έκφραση της Τέχνης, που γνώρισε την πραγμάτωσή της μέσα από το ενδιαφέρον και την πρόνοια του Κόμματος.³⁷⁹

³⁷⁹ Αποστολίδου, ό. π. , σ. 83.

Συμπεράσματα

Τα πεζογραφήματα που είχαν ως πρωταγωνίστρια γυναίκα είχε καθιερωθεί από παλιά να κρίνονται με βάση τη συναισθηματική και ευαίσθητη φύση των ηρωίδων, ακολουθώντας τα πρότυπα που προωθούσε η κοινωνία για τις γυναίκες. Εγκλωβισμένες σε αυτά τα στενά πλαίσια οι γυναίκες συγγραφείς εστίαζαν στον εσωτερικό κόσμο των ηρωίδων και στα αδιέξοδα που αντιμετώπιζαν. Η δράση στη δημόσια σφαίρα ήταν απαγορευμένη γι' αυτές και η πλοκή στρεφόταν γύρω από τον ατομικό χώρο σκέψης.

Η κατάσταση άλλαξε τον 19^ο αιώνα και πολύ περισσότερο τον 20^ο. Η ανάπτυξη των κοινωνιών, οι συλλογικές διεκδικήσεις και η αναδόμηση του κόσμου έφεραν την άνοδο του φεμινισμού, οδηγώντας τις γυναίκες να βγουν έξω από τον στενό κλοιό του σπιτιού και να διεκδικήσουν μία ισότιμη θέση στην κοινωνία πλάι στο αντρικό φύλο. Ξεκίνησαν να εργάζονται και να αποζητούν την εκπλήρωση μίας καριέρας, να ταξιδεύουν, να μάχονται για τα πιστεύω και την ιδεολογία τους, να ερωτεύονται, χωρίς να φοβούνται όπως παλιά τους κοινωνικούς περιορισμούς.

Στις σελίδες που προηγήθηκαν επιχειρήθηκε μία σύντομη ανασκόπηση των χαρακτηριστικών του Bildungsroman, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα. Συζητήθηκε επίσης η συγγραφή μυθιστορημάτων διαμόρφωσης με πρωταγωνίστριες γυναίκες. Τέλος ακολούθησε η εξέταση τριών ελληνικών μεταπολεμικών γυναικείων Bildungsromane, ώστε να βγει ένα συμπέρασμα για τη γυναικεία πεζογραφία της δεκαετίας 1949 – 1959. Στα μυθιστορήματα *Πασχαλιές*, *Αλλάζουμε;* και *Με τη λύρα*, εντοπίστηκαν τα βασικά χαρακτηριστικά του τυπικού αντρικού Bildungsroman, οι αποκλίσεις από αυτό, όπως επίσης και τα νέα χαρακτηριστικά με τα οποία μπόλιασε το είδος η γυναικεία πένα, στην πρώτη δεκαετία μετά τον Εμφύλιο.

Όπως είδαμε και στα τρία μυθιστορήματα ο αφηγητής είναι παντογνώστης, αλλά παράλληλα τον λόγο παίρνουν και οι ηρωίδες. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τις σκέψεις τους, ενώ οι διάλογοι τον μεταφέρουν στην πραγματικότητα και στην εξωτερική σφαίρα δράσης. Έτσι, μέσα από τον συνδυασμό του παντογνώστη αφηγητή, αλλά και της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο (οι διαβαθμίσεις διαφέρουν

σε κάθε κείμενο), συνδυάζεται η αντικειμενική με την υποκειμενική αφήγηση και θεώρηση.

Η βασική διαφορά των τριών Bildungsromane εντοπίζεται στο χώρο που κινούνται οι τρεις ηρωίδες. Η Λίνα μοιράζεται ανάμεσα στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο, ενώ εντέλει η ωρίμανση συμβαίνει εσωτερικά και έρχεται με τη μορφή γνώσης μέσα από την παρατήρηση των περασμένων. Η Μελένια είναι περιορισμένη στα πλαίσια της ατομικότητας, που την χαρακτηρίζει η απώλεια και η ανασφάλεια. Παρά τις προσπάθειές της δεν καταφέρνει να απεγκλωβιστεί από αυτή, αφού η κοινωνία δεν ήταν ακόμα έτοιμη να δεχτεί το μοντέλο μιας δυναμικής γυναίκας. Το αποτέλεσμα είναι η διαμόρφωσή της να μένει ανολοκλήρωτη. Τέλος, η Μαρία καταφέρνοντας να πειθαρχήσει στις αντιξοότητες τη ζωής και μέσα από την ενεργητική της στάση, η οποία περιλαμβάνει την πίστη και την υπηρετηση ενός ιδανικού, ωριμάζει εσωτερικά και προσδιορίζει τη θέση της στην κοινωνία που ζει. Καταφέρνει να κάνει το όνειρό της για τη μουσική πραγματικότητα, μένει πιστή στην ιδεολογία της, ενώ παράλληλα με γνώμονα τις εμπειρίες της και τη γνώση που αυτές φέρνουν, αλλάζει παλιότερες στάσεις ζωής και αναθεωρεί τις προτεραιότητές της.

Ο ιστορικός παράγοντας βαραίνει για τις δύο από τις τρεις ηρωίδες, τη Λίνα και περισσότερο τη Μαρία, οδηγώντας τις από τη σκέψη στη δράση. Τα ισχυρά στεγανά της ατομικότητας της Μελένιας δεν διαπερνούνται από την ιστορική πραγματικότητα. Επομένως από τη μία μεριά έχουμε το ρεαλιστικό, στρατευμένο ιδεολογικά μυθιστόρημα της Αλεξίου, που παίρνει θέση για την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της χώρας, ενώ από την άλλη έχουμε ένα μοντερνιστικό μυθιστόρημα που δεν στοχεύει στην αναπαράσταση της εξωτερικής δράσης, αλλά ανασυνθέτει τον υποκειμενικό, εσωτερικό, ψυχολογικό κόσμο μίας γυναίκας. Σε μία ενδιάμεση θέση βρίσκεται το πεζογράφημα της Σαράντη, καθώς η ηρωίδα της ούτε στρατεύεται πολιτικά, αλλά ούτε και αδιαφορεί για την κατάσταση γύρω της, ενώ παράλληλα παρουσιάζονται στον αναγνώστη οι εσωτερικές ανησυχίες και σκέψεις της.

Και στα τρία μυθιστορήματα διαμόρφωσης, όπως είθισται στα Bildungsromane, σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωση των ηρωίδων διαδραματίζει η οικογένεια. Η πατρική φιγούρα για τις μικρές ηρωίδες φαντάζει ευγενική και έχει καθοριστικό

ρόλο για την εξέλιξή τους, καθώς αποτελεί πρότυπο για εκείνες. Η εικόνα του αυστηρού και καταπιεστικού πατέρα, που συναντάται προπολεμικά, εγκαταλείπεται. Συνεχίζει ακόμα και τώρα να είναι ο αρχηγός του σπιτιού, πλέον όμως δεν μπαίνει εμπόδιο στις βλέψεις και τις επιδιώξεις των παιδιών του. Οι συγγραφείς αναπαριστούν την αλλαγή που σημειώνεται σταδιακά στην κοινωνία στο θέμα της πατριαρχίας και τη δυνατότητα που έχουν πια οι γυναίκες να ξεφύγουν από τον στενό κλοιό των κανόνων του σπιτιού και να διαμορφώσουν τη ζωή τους. Και για τις τρεις ηρωίδες η φιγούρα του πατέρα είναι πολύ σημαντική και η στέρησή της τις οδηγεί σε βαθιά θλίψη και μελαγχολία. Η εικόνα της μητέρας διαφέρει από έργο σε έργο. Στις *Πασχαλιές* είναι η φοβισμένη μητέρα που πασχίζει καθημερινά να διαφυλάξει την οικογένειά της από τις κακοτοπιές, λειτουργώντας ως πρότυπο προς αποφυγή για τη μικρή Λίνα, καθώς στα μάτια της φαντάζει δειλή. Στο *Αλλάζουμε;* η μητέρα της Μελένιας είναι μία χειραφετημένη γυναίκα, δεν υπολογίζει τη γνώμη του κοινωνικού περίγυρου και ζει με ελευθεριότητα. Ο θάνατός της θα επιδράσει καταλυτικά στη μετέπειτα εξέλιξη της ηρωίδας, δημιουργώντας της φόβους και ανασφάλειες, κάνοντάς την να ζητά συνεχώς επιβεβαίωση για την ύπαρξή της από τον κοινωνικό της περίγυρο ή από τους μετέπειτα έρωτές της. Τέλος, στο *Με τη λύρα* η μητέρα της Μαρίας συγκεντρώνει τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της παραδοσιακής υποταγμένης γυναίκας. Η δικαιοδοσία της περιορίζεται στο νοικοκυριό και στην ανατροφή των παιδιών. Η Μαρία, όπως παραπάνω και η Λίνα, δεν ακολουθεί το παράδειγμά της και ψάχνει τρόπους να προωθήσει και να ενισχύσει τη μαθητεία της. Ο θάνατός της θα στοιχίσει στη Μαρία, ωστόσο θα βρει τρόπους να τον εκλογικεύσει, καθώς όπως πιστεύει, η μητέρα της «ξεκουράστηκε» από τα βάσανα και τις ταλαιπωρίες. Σε κανένα από τα τρία έργα η μητέρα δεν λειτουργεί ως πρότυπο για τις κοπέλες. Και οι τρεις έχουν ως πρότυπο τους πατέρες τους. Οι συγγραφείς αναπαριστούν την εικόνα της γυναίκας στη συγκεκριμένη δεκαετία, η οποία επιζητούσε να ξεφύγει από τα παραδοσιακά στερεότυπα που ίσχυαν για τις γυναίκες και να διεκδικήσει μία θέση καλύτερη και δυναμικότερη μέσα στην κοινωνία.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η Μελένια και η Μαρία βρίσκουν στα πρόσωπα δύο γυναικών το μητρικό υποκατάστατο που τους έλειπε. Για την πρώτη είναι η Φωτεινή, η γυναίκα που ουσιαστικά τη μεγάλωσε και της συμπαραστάθηκε

περισσότερο και από την οικογένειά της. Για τη δεύτερη είναι η δασκάλα της η Χριστίνα, η οποία της πρόσφερε ανιδιοτελώς τη μόρφωση που τόσο επιθυμούσε από τη μία, ενώ από την άλλη την έφερε σε πρώτη επαφή με την ιδεολογία της Αριστεράς. Και οι δύο γυναίκες λειτουργούν σαν μητέρες για τις ηρωίδες. Τους μεταβιβάζουν αξίες που θα τους μετέδιδαν οι πραγματικές τους μητέρες αν ήταν ακόμα στη ζωή.

Τέλος, οι δύο από τις τρεις ηρωίδες, η Λίνα και η Μαρία, έχουν αδέρφια με τα οποία διατηρούν στενές σχέσεις, αφού μεγαλώνουν μαζί. Η σχέση και η επαφή μαζί τους παίζει ρόλο για τη διαμόρφωση των ηρωίδων. Ιδιαίτερο δέσιμο μοιράζεται η Λίνα με τον Αλέκο, της οποίας αποτελεί το alter ego, ενώ η Μαρία παίζοντας τον ρόλο της μάνας και της αδερφής για τα μικρότερα αδέρφια της, αποκτά ευθύνες για τη μετέπειτα εξέλιξή τους. Η Μελένια ήταν μοναχοπαίδι και δεν είχε τη δυνατότητα της καθημερινής αλληλεπίδρασης με άλλα άτομα της ηλικίας της, γεγονός που θα συνέβαλε στην ομαλότερη κοινωνικοποίησή της.

Εκτός από την οικογένεια, οι ηρωίδες κατά τη διάρκεια της ζωής τους γνωρίζουν και άλλα πρόσωπα στον κοινωνικό τους περίγυρο, τα οποία συμβάλλουν στη διάπλαση της ταυτότητάς τους. Μεγάλο και σημαντικό ρόλο ωστόσο διαδραματίζει ο πρώτος άντρας που θα ερωτευτούν. Οι ηρωίδες εξαιτίας της ευαίσθητης και συναισθηματικής τους φύσης εξιδανικεύουν των πρώτο έρωτα. Η πραγματικότητα όμως έχει άλλα σχέδια και καμία από τις τρεις δεν καταφέρνει να ευτυχήσει πλάι στον αγαπημένο της. Ωστόσο παίρνουν πολύτιμα μαθήματα για την υπόλοιπη ζωή τους, εγκαταλείποντας τις ιδεαλιστικές θέσεις τους, μένοντας προσγειωμένες στην πραγματικότητα. Να σημειωθεί ότι η Μιλλιέξ και η Αλεξίου δίνουν και σαρκική διάσταση στο θέμα του έρωτα, ενώ η Σαράντη μένει στην ιδεαλιστική προσέγγισή του.

Σχετικά με το θέμα του γάμου, ένας θεσμός που λειτουργεί περιοριστικά για τις γυναίκες και κλείνει τον δρόμο προς την χειραφέτηση και την ανεξαρτησία, οι ηρωίδες στα μυθιστορήματα που εξετάστηκαν κρατούν η καθεμία διαφορετική στάση. Η Λίνα προτάσσοντας την ελεύθερη και ανεξάρτητη φύση της στις πατροπαράδοτες αξίες, αποφασίζει να μην συμβιβαστεί σε ένα γάμο που δεν την εκφράζει. Η Μελένια δεν ασχολείται καθόλου με τον θεσμό, καθώς έχει δυσάρεστες αναμνήσεις από τον γάμο των γονιών της. Τέλος, η Μαρία κάνει δύο γάμους. Ο

πρώτος ήταν από έρωτα, ενώ ο δεύτερος από αμοιβαία συμπάθεια και κατανόηση. Δεν είναι τυχαίο ότι καμία από τις ηρωίδες δεν γίνεται μητέρα. Με αυτό τον τρόπο διαχωρίζονται ξεκάθαρα από το πρότυπο της υποταγμένης γυναίκας των προηγούμενων γενεών, της οποίας οι υποχρεώσεις στρέφονταν μόνο στο νοικοκυριό και την τεκνοποίηση. Τέλος, καμία από τις τρεις ηρωίδες δεν καταφέρνει να ζήσει ευτυχισμένη και ερωτευμένη. Αυτό συμβαίνει από τη μία επειδή η επικοινωνία ανάμεσα στα δύο φύλα δεν ευοδώνεται και από την άλλη λόγω της τραυματικής εποχής, η οποία δεν ευνοούσε τη θετική έκβαση στα έργα.

Μία μαθητεία για να χαρακτηριστεί επιτυχής κρίνεται εκ του αποτελέσματος. Φτάνοντας στο τέλος των μυθιστορημάτων, οι *Πασχαλιές* και το *Με τη λύρα* οδηγούν σε κάποια συμπεράσματα, καθώς οι ηρωίδες καταλήγουν σε μία ερμηνεία της ζωής και της πραγματικότητας. Στο *Αλλάζουμε;* η Μελένια φαίνεται να έχει γνωρίσει και να έχει κατανοήσει τις αδυναμίες της, δεν κάνει όμως το μεγάλο βήμα για να τις πολεμήσει, ώστε να αναμορφώσει τον χαρακτήρα της. Μένει κλεισμένη στον εσωτερικό της κόσμο. Αντίθετα οι άλλες δύο ηρωίδες κατάφεραν να φτάσουν στην αυτογνωσία, επειδή έδρασαν και στη δημόσια σφαίρα. Οι εμπειρίες που κέρδισαν τους άνοιξαν νέους δρόμους στην αντίληψη που είχαν ως τότε για τα πράγματα. Να σημειώσω επίσης εδώ ότι η Μελένια μετά την περίοδο μαθητείας της επιστρέφει στην πατρίδα της. Αυτή η επιστροφή όμως δεν έχει τίποτα το ηρωικό, όπως στην περίπτωση των κλασικών *Bildungsromane*. Λειτουργεί υπονομευτικά, καθώς εμπεριέχει μία μορφή ειρωνείας ως προς την επιτυχημένη ωρίμανση του χαρακτήρα, η οποία δεν ήρθε ποτέ.

Ως προς την κατηγοριοποίηση των *Bildungsromane*, όπως αναλύθηκε και παραπάνω, έχουμε δύο μυθιστορήματα διαμόρφωσης, τις *Πασχαλιές* και το *Με τη λύρα* και ένα μυθιστόρημα αφύπνισης, το *Αλλάζουμε;*. Η αφύπνιση της Μελένιας συμβαίνει σε μία στιγμή έκλαμψης, συνειδητοποίησης και παραδοχής των στοιχείων που διέπουν τον εαυτό της. Αυτό συντελείται σε μία αποκαλυπτική στιγμή και δεν ακολουθείται μία χρονική, γραμμική πορεία ως τη συνειδητοποίηση, όπως στα άλλα δύο έργα. Η γνώση για τη Μελένια δεν προέρχεται από εξωτερικά ερεθίσματα, είναι «αχρονική», συμβαίνει σε μία στιγμή και δεν σχετίζεται με τον ιστορικό και κοινωνικό περίγυρο. Αφορά αυστηρά τον εσωτερικό εαυτό.³⁸⁰

³⁸⁰ Felski, "The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?", ό. π. , σ. 138-142.

Προδιαγράφει μάλιστα και την πορεία της υπόλοιπης ζωής της. Χαρακτηριστικά μέσα στο κείμενο αναφέρεται: «Η γνώση, τούτη η φοβερή γνώση που κλείνει κάθε ορίζοντα ζωής» (σ. 79).

Τέλος, αξίζει να παρατεθεί και να συγκριθεί το αποτέλεσμα της μαθητείας των τριών ηρωίδων ως προς τη χειραφέτησή τους. Όλες τους υπόκεινται σε περιορισμούς και σε απαγορεύσεις εξαιτίας της θέσης τους. Τα κοινωνικά στερεότυπα προς στιγμή λειτουργούν ανασταλτικά για την κατάκτηση της ελευθερίας τους, ωστόσο η θέλησή τους να χαράξουν τη δική τους πορεία καταφέρνει να τα υπερκεράσει. Και οι τρεις τους παρόλο που προέρχονται από διαφορετικές τάξεις, Λίνα: μεσοαστική, Μελένια: αστική, Μαρία: λαϊκή, καταφέρνουν να μορφωθούν, κάνοντας τον πρώτο βήμα για τη διαμόρφωση μιας ελεύθερης σκέψης, ανακαλύπτοντας παράλληλα η καθεμία τις δεξιότητες και τα ταλέντα της. Η Λίνα καταφέρνει να απελευθερωθεί μέσω του έρωτα και της προσφοράς, δηλαδή της εθελοντικής συμμετοχής της στα συσσίτια. Η Μαρία μέσω του έρωτα, της αγάπης της για τη μουσική και το τραγούδι και τέλος μέσω της ιδεολογίας της. Όσο για τη Μελένια, μπορεί να μην κατάφερε να απελευθερωθεί από τους φόβους της, αλλά επιχείρησε μία επανάσταση, η οποία περιείχε πολλά από τα χαρακτηριστικά μίας ανεξάρτητης γυναίκας: σπούδασε, έφυγε από το σπίτι της, ταξίδεψε στο εξωτερικό, γνώρισε ερωτικούς συντρόφους. Συγκεκριμένα τα ταξίδια αναζήτησης, τα οποία αποτελούν σημαντικό κομμάτι στη διαμόρφωση του χαρακτήρα, λόγω των εμπειριών που προσφέρουν στις ηρωίδες, υπάρχουν και στα τρία Bildungsromane. Στην περίπτωση της Μελένιας και της Μαρίας τα ταξίδια γίνονται στο εξωτερικό, της πρώτης οικειοθελώς και της δεύτερης αναγκαστικά, ενώ στην περίπτωση της Λίνας, το ταξίδι αφορά την εναλλαγή επαρχίας - πόλης. Η Σαράντη είναι «συντηρητικότερη» από τις άλλες δύο, «αρνούμενη ουσιαστικά το «ταξίδι»». ³⁸¹

Σύμφωνα με την εικόνα που παρουσιάζουν τα παραπάνω μυθιστορήματα για τη θέση της γυναίκας, φαίνεται ότι στα χρόνια 1949 – 1959 είχε αρχίσει να υπάρχει στην ελληνική κοινωνία το πρότυπο της ανήσυχης γυναίκας, η οποία προβληματίζεται για τον κόσμο γύρω της και επιθυμεί να πάρει μέρος στις κοινωνικές εξελίξεις. Αυτό συνέβαινε είτε μέσω της εθελοντικής εργασίας, βλέπε

³⁸¹ Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό. π. , σ. 349-350.

Λίνα, είτε μέσω της συμμετοχής στον Πόλεμο και την κομματική στράτευση, βλέπε Μαρία. Το μυθιστόρημα της Μιλλιέξ όμως μαρτυράει ότι αυτή η προσπάθεια χειραφέτησης των γυναικών βρισκόταν στην αρχή και χρειαζόταν να διανυθεί ακόμα δρόμος για την απελευθέρωσή τους και την κατάρριψη των στερεοτύπων απέναντί τους, ώστε να μπορέσουν με τη σειρά τους να ενταχθούν ομαλά στην κοινωνία. Αυτή η θέση αποδεικνύεται και από το πραγματιστικό τέλος των δύο άλλων μυθιστορημάτων, *Πασχαλιές* και *Με τη λύρα*, αφού τελικά καμία από τις δύο ηρωίδες, παρά τις προσπάθειές τους, δεν οδηγήθηκε σε κάποια μεγάλη υπέρβαση σχετικά με τη θέση της στην κοινωνία. Σημειώθηκε η εσωτερική τους ωρίμανση, η οποία τις οδήγησε να υιοθετήσουν μία ρεαλιστική και προσγειωμένη στάση ζωής.

Οι ηρωίδες ψάχνουν τρόπους για να κατανοήσουν πρωτίστως τον εαυτό τους και έπειτα εστιάζουν στο να βρουν τρόπο να εκφραστούν. Οι γυναίκες συγγραφείς παρουσιάζουν αυτή τη διαδικασία βάζοντάς τες να περνούν από τη «σιωπή» στον «λόγο», πρώτα σταδιακά και με δειλά βήματα και έπειτα φτάνοντας στον 20^ο αιώνα με περισσότερο θάρρος και δυναμική. Οι ηρωίδες τους δεν περιορίζονται μόνο στον ιδιωτικό και κλειστό χώρο της σκέψης και των συναισθημάτων που κατείχαν ως τότε, εκφράζουν πλέον δημόσια τον λόγο τους και συμμετέχουν στις κοινωνικές εξελίξεις. Με αυτό τον τρόπο το κλασικό αντρικό, βασισμένο στη λογική Bildungsroman ανανεώθηκε, αφού πλέον συνδυάστηκε η σκέψη και τα συναισθήματα με τη συμμετοχή και τη δράση στην κοινωνία.³⁸²

³⁸² Labovitz, ό. π. , σ. 257-258.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, «Αυτοβιογραφικός λόγος: Ιστορικοί και μυθιστορηματικοί βίοι στο μυθιστόρημα εφηβείας», *Εντευκτήριο*, τχ. 28, Φθινόπωρο – Χειμώνας 1994.

Αποστολίδου Βενετία, *Τραύμα και Μνήμη, η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2010.

Αργυρίου Αλέξανδρος, «Εισαγωγή», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Α', Σοκόλης, Αθήνα 1988.

Αργυρίου Αλέξανδρος, Ζήρας Αλέξανδρος, Κοτζιάς Αλέξανδρος, Κουλουφάκος Κώστας, «Συζήτηση για τη Μεταπολεμική Πεζογραφία», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Α', Σοκόλης, Αθήνα 1988.

Αργυρίου Α., Ζήρας Α., Κοτζιάς Α., Κουλουφάκος Κ., «Συζήτηση για τη Μεταπολεμική Πεζογραφία», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Η', Σοκόλης, Αθήνα 1992. (α' έκδοση: *Διαβάζω*, τχ. 5-6, Νοέμβριος '76 – Φεβρουάριος του '77).

Αυγέρης Μάρκος, «Η λογοτεχνία της αντίστασης», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 36, 8 Φεβρουαρίου 1946.

Βαρίκας Βάσος, «Κριτική για το *Αλλάζουμε;*», *Καινούργια Εποχή*, Άνοιξη 1957.

Βαρίκας Βάσος, στο *Η Μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος Ζ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992. (α' έκδοση *Το Βήμα*, 12 Σεπτεμβρίου 1960).

Βαρίκα Ελένη, *Η Εξέγερση των Κυριών, η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, ε' έκδοση, Κατάρτι, Αθήνα 2007.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Γαλάτεια Σαράντη», στο *Η Μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος Ζ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992.

- Διαμαντόπουλος Θαν., «Αγωνίστρια και Άνθρωπος «ντοκουμέντο»», στο Έλλη Αλεξίου, *Μικρό Αφιέρωμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1979.
- Καλοκύρη Βασιλεία, *Η αμφισβήτηση στη μεταπολεμική πεζογραφία (1945-1967)*, Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1999.
- Καστρινάκη Αγγέλα, *Οι περιπέτειες της νεότητας: Η άνθηση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995.
- Καστρινάκη Αγγέλα, «Νεαροί καλλιτέχνες στην ελληνική πεζογραφία: Η κουλτούρα του εγωτισμού και κάποιες «ελλείψεις»», στο *Οι χρόνοι της ιστορίας*, Ιστορικό Αρχείο Νεολαίας, Αθήνα 1998.
- Καστρινάκη Αγγέλα, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Εκδόσεις Πόλις, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 2006.
- Κιοσσές Σπυρίδων, *Το γυναικείο Bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2008.
- Κοντολέων Μάνος, «Σιωπηρή διαμαρτυρία με πλαίσιο τη βία», *Διαβάζω*, τχ. 163, 11 Μαρτίου 1987.
- Κοτζιάς Αλέξανδρος, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κέδρος, Αθήνα 1982.
- Κοτζιάς Αλέξανδρος, «Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι», (διάλεξη), στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος Η', Σοκόλης, Αθήνα 1992. (α' έκδοση: *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 55, Απρίλιος-Ιούνιος 1988).
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1995.
- Μελισσαράτου Γερασιμία, «Το μυθιστόρημα *Eroica* ως Bildungsroman: Κριτικά ξαναδιαβάσματα και μια πρόταση τυπολογικού προσδιορισμού», *Ελίτροχος*, τχ. 11, Χειμώνας 1996-1997.
- Μερακλής Μ.Γ., *Προσεγγίσεις στην Ελληνική Πεζογραφία (ο αστικός χώρος)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986.

Μιλλιές Τατιάνα, *Αλλάζουμε;*, Δίφρος, Αθήνα 1956.

Νεγρεπόντης Γιάννης, «Έλλη αγαπημένη Χαίρε», στο *Έλλη Αλεξίου, Μικρό Αφιέρωμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1979.

Ντόνοβαν Τζόζεφιν, «Έξω από το δίχτυ: η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, Επιμέλεια: Κ. Μ. Newton, Μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός, Κώστας Σπαθαράκης, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Αλέξης Καλοκαιρινός, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013.

Ντουινιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και πολιτική, τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Το βιβλίο της Μαρίας και του Γιοχάνες», *Νέα Εστία*, Τόμος 41, 15 Απριλίου 1947.

Παγανός Γ., *Η Νεοελληνική Πεζογραφία, θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Αθήνα 1983.

Πάγκαλος Ιωάννης, *Αρρενωπότητα και Bildungsroman: ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης (Johann Wolfgang Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre και Στρατής Τσίρκας Ακυβέρνητες πολιτείες)*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική σχολή, Θεσσαλονίκη 2005.

Παπαγεωργίου Κώστας Γ., «Έλλη Αλεξίου», στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία, από τον Πρώτο ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, Τόμος Β', Σοκόλης, Αθήνα 1992.

Παράσχος Κλέων, «Κριτική για το Στο δρόμο των αγγέλων», *Καθημερινή*, 6 Ιουλίου 1950.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία Της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα ¹⁵2006.

Σαράντη Γαλάτεια, *Πασχαλιές*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1973 (α' έκδοση 1949).

Σαράντη Γαλάτεια, συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη, *Πάνθεον*, τχ. 717, 20 Ιανουαρίου 1981.

- Σαχίνης Απόστολος, *Νέοι Πεζογράφοι, είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1965.
- Σαχίνης Απόστολος, *Η Σύγχρονη Πεζογραφία μας*, τρίτη έκδοση, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1976.
- Σουάλτερ Ηλέν, «Προς μια φεμινιστική ποιητική», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, Επιμέλεια: Κ. Μ. Newton, Μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός, Κώστας Σπαθαράκης, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Αλέξης Καλοκαιρινός, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Ο άλλος εαυτός, ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μετάφραση: Άννα Ρόζενμπεργκ, Θεώρηση μετάφρασης – επιμέλεια: Ουρανία Ιορδανίδου, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2007.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, «Τατιάνα Γκρίτση Μιλλιέξ», στο *Η Μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Τόμος ΣΤ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992.
- Abel E., Hirsch M., Langland E. (επιμέλεια), *The Voyage in: Fictions of female development*, University Press of New England, London 1983.
- Anastasopoulou Maria, "Feminist Discourse and Literary Representation in Turn – of – the – Century Greece: Kallirrhoe Siganou – Parren's "The Books of Dawn"", *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 15, Number 1, 1997.
- Bakhtin Mikhail, "Toward a Reworking of Dostoevsky Book (1961)", στο *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester 1984.
- Bakhtin Mikhail, "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism", στο *Speech Genres and Other Late Essays*, Μετάφραση: Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin 1986.
- Barry Peter, «Κεφάλαιο 6. Φεμινιστική κριτική, Φεμινισμός και φεμινιστική κριτική», στο *Γνωριμία με τη θεωρία: Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, Μετάφραση: Αναστασία Νάτσινα, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2013.

Buckley Hamilton Jerome, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1974.

Camatsos Efrosini, "Defining the female "I" in the Public Domain: The Narrators of Lilika's Nakou *Παραστρατημένοι* and Margarita's Liberaki's *Τα Ψάθινα καπέλα*", *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 23, Number 1, The Johns Hopkins University Press, May 2005.

Farinou – Malamataris Georgia, "The novel of adolescence written by a woman: Margarita Limberaki", στο *The Greek Novel AD 1 - 1985*, edited by Roderick Beaton, Croom Helm, London 1988.

Felski Rita, "The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?", *Southern Review* 19, 1986.

Felski Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989.

Felski Rita, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995.

Fraiman Susan, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, Columbia University Press, New York 1993.

Gorky Maxim, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, Μετάφραση: Ανδρέας Σαραντόπουλος, Εκδόσεις Μόρφωση, Αθήνα 1979.

"An Introduction", στο *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, edited by: James N. Hardin, University of South Carolina Press 1991.

Hart Janet, *New Voices in the Nation, Women and the Greek Resistance, 1941-1964*, Cornell University Press, Ithaca and London 1996.

Labovitz Kleinbord Esther, *The myth of the heroine, the female Bildungsroman in the twentieth century*, American University Studies, second edition, New York 1988.

Moretti Franco, *The way of the world: the Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987.

Nordenbo Sven Erik, "Bildung and the Thinking of Bildung", στο *Journal of Philosophy of Education, Society of Great Britain* 2002.

Tannen Deborah, *Mothers and Daughters in the Modern Greek Novels of Lilika Nakos*, Gordon and Breach Science Publishers Ltd, Great Britain 1979.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία, από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, Μετάφραση: Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, Επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγή: Τάκης Καγιαλής, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005.

Vitti Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Απόδοση: Ε. Ι. Μοσχονάς, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1987.