

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



**«Η σχέση των δύο φύλων στο μυθιστορηματικό και
θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Της

ΓΕΩΡΓΙΑΣ Δ. ΖΕΡΒΑ

Επιβλέπων Καθηγητής: **Μπλέσιος Αθανάσιος**

Ναύπλιο, Σεπτέμβριος 2020

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Μπλέσιος Αθανάσιος	Επιβλέπων & Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
Γεωργοπούλου Βαρβάρα	Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
Κοτζαμάνη Μαρίνα-Αναστασία	Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
Πάτσιου Βασιλική	Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής
Μαλαφάντης Κωνσταντίνος	Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής
Αγάθος Αθανάσιος	Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής
Πεφάνης Γεώργιος	Μέλος Εξεταστικής Επιτροπής

Ημερομηνία Υποστήριξης της Διατριβής : 28 Σεπτεμβρίου 2020

Πνευματικά Δικαιώματα και Υπεύθυνη Δήλωση

Απαγορεύεται η αντιγραφή, η αποθήκευση και η διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή αυτής για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διδακτορικής διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς την συγγραφέα.

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, και γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα και ενυπογράφως ότι η παρούσα διδακτορική διατριβή με τίτλο «*Η σχέση των δύο φύλων στο μυθιστορηματικό και θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενοπούλου*» αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας και όλες οι πηγές από τις οποίες χρησιμοποιήσα δεδομένα, ιδέες, φράσεις, προτάσεις ή λέξεις, είτε επακριβώς (όπως υπάρχουν στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε με παράφραση, έχουν δηλωθεί κατάλληλα και ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Αναλαμβάνω πλήρως, ατομικά και προσωπικά, όλες τις νομικές και διοικητικές συνέπειες που δύναται να προκύψουν στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δεν μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής.

Η ΔΗΛΟΥΣΑ



Ημερομηνία : 28 Σεπτεμβρίου 2020

Ζέρβα Γεωργία

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η πλούσια συγγραφική δράση του Ξενόπουλου άφησε μια σπουδαία παρακαταθήκη για τον μελετητή του έργου του. Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να συσχετίσει αναγνωρισμένα μυθιστορήματα και θεατρικά έργα του Ξενόπουλου, που στις μέχρι τώρα διατριβές εξετάζονταν ξεχωριστά, με μια νέα διάσταση και προοπτική, τόσο από άποψη θεματικής, όσο και μεθοδολογικής προσέγγισης, ώστε να καλυφθεί το υπάρχον ερευνητικό κενό. Τα μελετώμενα μυθιστορήματά του (*Αναδυομένη, Λάουρα, Κόκκινος Βράχος, Αφροδίτη, Μυστικοί Αρραβώνες, Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς, Τερέζα Βάρμα Δακόστα*) και τα θεατρικά του έργα (*Ο Τρίτος, Ραχήλ, Ψυχοσάββατο, Φοιτηταί, Πεπρωμένα, Ανιέζα, Ποπολάρος*) εξετάζονται ως προς τη διαμόρφωση των σχέσεων των δυο φύλων, εστιάζοντας στην κοινωνική και ερωτική προβληματική. Ειδικότερα, αναλύονται ζητήματα, όπως ο γάμος, η προίκα, η τιμή και η προάσπισή της, η μοιχεία, ο έρωτας σε όλες του τις εκφάνσεις, η αιμομιξία, η αυτοχειρία του ερωτευμένου, οι σχέσεις πατέρα κόρης και μητέρας γιου, η εκπόρνευση της κόρης με την παρότρυνση της μητέρας στα κατώτερα στρώματα για λόγους οικονομικής ανάγκης, το σωματικό και ψυχικό ταίριασμα των ερωτευμένων, τα εμπόδια κι οι διαφορές που δυσκολεύουν την ευόδωση του έρωτα. Η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι ένας συνδυασμός της ερμηνευτικής και της κοινωνιοκριτικής μεθόδου. Έτσι, όλες οι προαναφερθείσες πτυχές των σχέσεων των δυο φύλων μελετώνται υπό το πρίσμα των εννοιολογήσεων του κοινωνικού φύλου και του δίπολου άνδρας-γυναίκα, εξουσία-υποταγή, φύση-πολιτισμός, δημόσια-οικιακή σφαίρα, όπως διαμορφώνονται στην ανδροκρατική κοινωνία του τέλους του δέκατου ένατου και των αρχών του εικοστού αιώνα. Παράλληλα, η προσέγγιση των έργων εξετάζεται, όπου χρειάζεται, και σε συνδυασμό με τα προσωπικά βιώματα, τις εμπειρίες, τις αξίες και τις προσωπικές θέσεις του συγγραφέα που υπήρξε εισηγητής καινοτομιών τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στο θέατρο, καθώς η συγγραφική του παραγωγή διήρκησε όλη του τη ζωή. Συμπερασματικά από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι η συμφιλωτική διάθεση και ο μετριοπαθής χαρακτήρας του Ξενόπουλου δεν του επέτρεψαν να τολμήσει μια βαθιά και ανατρεπτική τομή στην προσέγγιση των βασικών κοινωνικών ζητημάτων. Παρέμεινε, όμως πιστός και συνεπής στη βασική του πεποίθηση ότι το ερωτικό ένστικτο καθορίζει την ανθρώπινη ζωή και αποτύπωσε με μεγάλη συμπάθεια και στοργή τη γυναίκα που όλη της η

ύπαρξη διαπνεόταν από τον έρωτα και την κατάκτηση της ευτυχίας που μόνο αυτός εγγυάται.

Λέξεις κλειδιά: Φύλο, Ξενόπουλος Γρηγόριος, Μυθιστόρημα, Θέατρο, 19ος αιώνας, 20ος αιώνας

SUMMARY

Xenopoulos' rich writing career bequeathed a great legacy to the scholar of his work. The purpose of this dissertation is to correlate his recognized novels and dramas, which in the past were examined in isolation, with a new dimension and perspective, both at the level of thematic analysis, as well as methodological approach. His novels that are examined (*Anadyomeni*, *Laura*, *Red Rock*, *Aphrodite*, *Secret Engagements*, *The World and Kosmas*, *Tereza Varma Dakosta*) and his plays (*The Third*, *Rachel*, *Saturday of the Souls*, *Students*, *Pepromena*, *Anieza*, *Popolaros*) are analyzed towards shaping the relationships of the two sexes, focusing on the social and erotic problematic. In particular, we examine issues such as marriage, dowry, honor and its defense, adultery, love in all its forms, incest, the suicide of a lover, the father-daughter relationship and the mother-son relationship, the prostitution of the daughter with the mother's encouragement in the lower classes for reasons of financial need, the physical and mental matching of lovers, the obstacles and differences that make it difficult for love to succeed. The methodology that is followed is a combination of the hermeneutic and the sociocritical method. Thus all the above mentioned aspects of the relationship between the two sexes are studied in the light of the notions of gender and dipoles such as man-woman, power-submission, nature-culture, public-domestic sphere, as they are formed in the male-dominated society of the late nineteenth century and early twentieth century. At the same time, the approach of the novels and the plays is connected with the personal feelings, experiences, values and personal positions of the author who has been the rapporteur of innovations in both literature and theater, especially since his writing production was continued until the end of his life. Finally we come to the conclusion that Xenopoulos' conciliatory disposition and moderate character did not allow him to dare a deep and subversive cut in approaching basic social issues. He remained faithful and consistent in his basic belief that the erotic instinct determines human life and he portrayed with great sympathy and affection the woman whose whole existence was inspired by love and he captured the conquest of happiness that only love guarantees.

Key words: Gender, Xenopoulos Grigorios, Novel, Drama, 19th century, 20th century

Στους γονείς μου, στην αδελφή μου και
στην κόρη μου Αριάδνη για την αμέριστη αγάπη τους

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	3
SUMMARY.....	5
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
1. Σκοπός και μέθοδος προσέγγισης.....	13
2. Ο συγγραφέας Γρηγόριος Ξενόπουλος.....	19
3. Η προσωπική ζωή.....	27
3.α. Παιδικοί και εφηβικοί έρωτες.....	27
3.β. Έγγαμος βίος.....	29
4. Το έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου.....	33
5. Εισαγωγικά στην έννοια του φύλου.....	43

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Κεφάλαιο 1^ο : Η ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΗ

1.1 Το μυθιστόρημα.....	61
1.2 Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος.....	64
1.3 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	70
1.4 Συμπεράσματα.....	86

Κεφάλαιο 2^ο : ΛΑΟΥΡΑ

2.1 Το μυθιστόρημα.....	90
2.2 Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος.....	92
2.3 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	99
2.4 Συμπεράσματα.....	111

Κεφάλαιο 3^ο : Ο ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΒΡΑΧΟΣ

3.1 Το μυθιστόρημα.....	115
3.2 Τα πρόσωπα και οι σχέσεις των δύο φύλων.....	118
3.3 Συμπεράσματα.....	124

Κεφάλαιο 4^ο : ΑΦΡΟΔΙΤΗ

4.1 Το μυθιστόρημα.....	126
4.2 Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος.....	129
4.3 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	134
4.4 Συμπεράσματα.....	143

Κεφάλαιο 5^ο : ΜΥΣΤΙΚΟΙ ΑΡΡΑΒΩΝΕΣ

5.1 Το μυθιστόρημα.....	147
5.2 Τα πρόσωπα και οι σχέσεις των δυο φύλων.....	148
5.3 Συμπεράσματα.....	158

Κεφάλαιο 6^ο : Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΙ Ο ΚΟΣΜΑΣ

6.1 Το μυθιστόρημα.....	160
6.2 Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος.....	163
6.3 Οι σχέσεις των δύο φύλων.....	169
6.3.1 Σχέσεις Φιορούλας με τον Μαρή Αλιμπράντε.....	170
6.3.2 Σχέσεις Φιορούλας με τρεις άνδρες (Ανδρέας, Γενναίος, Γεωργόπουλος).....	173
6.3.3 Σχέσεις Φιορούλας με τον Ξενόφο.....	175
6.3.4 Οι σχέσεις της Φιορούλας με τον Αντώνιο Κροντηρά.....	176
6.3.5 Οι σχέσεις της Φιορούλας με τους υπαλλήλους Του Κοσμά.....	179
6.4 Συμπεράσματα.....	182

Κεφάλαιο 7^ο : ΤΕΡΕΖΑ ΒΑΡΜΑ ΔΑΚΟΣΤΑ

7.1 Το μυθιστόρημα.....	185
7.2 Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος.....	187

7.3 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	192
7.4 Συμπεράσματα.....	207

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Κεφάλαιο 1^ο : Ο ΤΡΙΤΟΣ

1.1 Η ταυτότητα του έργου.....	211
1.2 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	215
1.3 Συμπεράσματα.....	225

Κεφάλαιο 2^ο : ΡΑΧΗΛ

2.1 Η ταυτότητα του έργου.....	229
2.2 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	234
2.3 Συμπεράσματα.....	244

Κεφάλαιο 3^ο : ΨΥΧΟΣΑΒΒΑΤΟ

3.1 Η ταυτότητα του έργου.....	246
3.2 Οι σχέσεις των δύο φύλων.....	252
3.3 Συμπεράσματα.....	262

Κεφάλαιο 4^ο : ΦΟΙΤΗΤΑΙ

4.2 Η ταυτότητα του έργου.....	264
4.2 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	267
4.3 Συμπεράσματα.....	276

Κεφάλαιο 5^ο : ΠΕΠΡΩΜΕΝΑ

5.2 Η ταυτότητα του έργου.....	277
5.3 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	282
5.4 Συμπεράσματα.....	293

Κεφάλαιο 6^ο : ANIEZA

6.1 Η ταυτότητα του έργου.....	296
6.2 Οι σχέσεις των δύο φύλων.....	300
6.3 Συμπεράσματα.....	311

Κεφάλαιο 7^ο : Ο ΠΟΠΟΛΑΡΟΣ

7.1 Η ταυτότητα του έργου.....	312
7.2 Οι σχέσεις των δυο φύλων.....	314
7.3 Συμπεράσματα.....	323

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	325
-------------------	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. Κείμενα Αναφοράς.....	341
B. Δευτερογενείς Πηγές.....	342
Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία	342
Πηγές από το Διαδίκτυο.....	360
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία	361

“Fais ce que doit, advienne que pourra”

Γρηγόριος Ξενόπουλος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το αφητηριακό ερέθισμα για την επιλογή του θέματος αυτής της διατριβής αποτέλεσε το μάθημα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Α΄ Λυκείου και πιο συγκεκριμένα οι θεματικές ενότητες «Τα φύλα στη Λογοτεχνία» και « Το Θέατρο» που είχα την ευκαιρία να διδάξω στους μαθητές της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης την οποία υπηρετώ σχεδόν μια εικοσαετία. Κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας διαπίστωσα το ενδιαφέρον των μαθητών και την ιδιαίτερη εντύπωση που τους προξενούσαν τα έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου που συχνά είχε ως αποτέλεσμα να μου ζητούν να τους φέρνω σε επαφή με περισσότερα έργα του. Η πλούσια συγγραφική παραγωγή του συγγραφέα τροφοδότησε με μεγάλη ευκολία και ανανεωτική πνοή τη διδασκαλία μου, δημιουργώντας μου συγχρόνως την ανάγκη για μια ενδελεχή μελέτη και ανάλυση του έργου του. Έτσι, προέκυψε η ιδέα για το θέμα της διατριβής με τίτλο «Η σχέση των δύο φύλων στο μυθιστορηματικό και θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου».

Η διατριβή αυτή στην εισαγωγή εστιάζει στον βίο και το έργο του Ξενόπουλου, και κάνει μια σύντομη εννοιολογική προσέγγιση του όρου «φύλο». Διαρθρώνεται σε δύο μέρη, όπου το πρώτο μέρος μελετά τα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου και το δεύτερο τα θεατρικά έργα που αναφέρονται στις σχέσεις των δύο φύλων, όπως τον έρωτα με όλες του τις μορφές, απαγορευμένες και νόμιμες, παρουσιάζοντας πώς επιδρά ο έρωτας στον ψυχισμό των ηρώων με φόντο τις κοινωνικές, θρησκευτικές, ιδεολογικές διαφορές, τον γάμο, την προίκα, τις σχέσεις γονέων και παιδιών, την περιορισμένη θέση της γυναίκας στην ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής του συγγραφέα. Η συνεξέταση μυθιστορηματικών και θεατρικών έργων είναι ένα στοιχείο που μέχρι τώρα δεν είχε ιδιαίτερα προσεχθεί σε επίπεδο διδακτορικής διατριβής και αποτέλεσε τον κύριο άξονα μελέτης λαμβάνοντας υπόψη και τις αυτοβιογραφικές αναφορές του συγγραφέα.

Για την εκπόνηση, λοιπόν, αυτής της διατριβής που ήταν ομολογουμένως μια πολύχρονη και εργώδης προσπάθεια, καθοριστική ήταν η αρωγή του πρώτου επιβλέποντα, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου κ. Μπλέσιου τον οποίο κι ευχαριστώ από καρδιάς για

τη συνετή του καθοδήγηση, τις πολύτιμες συμβουλές του σε γνωστικό επίπεδο, την ευγένειά του, το αδιάλειπτο ενδιαφέρον του για την πορεία της έρευνας και συγγραφής της διατριβής και την ενθάρρυνσή του. Επίσης, θερμά ευχαριστώ και τα άλλα δυο μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής τις Αναπληρώτριες Καθηγήτριες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, κ. Β. Γεωργοπούλου και κ. Μ.Α. Κοτζαμάνη για τις καίριες παρατηρήσεις τους και τις ουσιώδεις επισημάνσεις τους που εμπλούτισαν τη διατριβή μου και φώτισαν κι άλλες ενδιαφέρουσες πτυχές της πολυσχιδούς δράσης του συγγραφέα και της διανοήσης της εποχής του. Τέλος, ευχαριστώ και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου που ενέκρινε την εκπόνηση αυτής της διατριβής.

Ακόμη, θερμές ευχαριστίες οφείλω σε όλους τους φίλους μου που πίστεψαν σε μένα και στις δυνάμεις μου και διαρκώς με στήριζαν με το ενδιαφέρον και τις συμβουλές τους και ειδικότερα στον αδελφικό φίλο και συνάδελφο Άγγελο Κρητικό για τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις του, καθώς και στους μαθητές μου που αγκάλιασαν με όλη τους την εφηβική ψυχή τα έργα του Γρηγορίου Ξενοπούλου. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον σύζυγό μου Ζιάκα Ηλία και την κόρη μου Αριάδνη για την υπομονή και την υποστήριξή τους σε αυτή την μακρόχρονη και κοπιαστική προσπάθεια, ενώ στην κόρη μου χρωστώ και μια συγγνώμη για τις ώρες που της στέρησα την παρουσία μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω με όλη μου την καρδιά τους γονείς μου και την αδελφή μου που ποτέ δεν έπαψαν να με στηρίζουν, να με αγαπούν και να πιστεύουν σε μένα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Σκοπός και μέθοδος προσέγγισης

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος υπήρξε αναμφισβήτητα ένας πολυγραφότατος συγγραφέας με πλούσιο λογοτεχνικό έργο. Δραστηριοποιήθηκε ενεργότατα, έχοντας μια αδιάλειπτη συγγραφική παρουσία για περίπου 60 έτη και αφήνοντας μας μια πληθώρα μυθιστορημάτων, θεατρικών έργων, διηγημάτων, κριτικών και επιστολών. Ακόμη και σήμερα, η παρουσία του είναι δυναμική, δεδομένων των θεατρικών παραστάσεων ή ακόμη και διασκευών των θεατρικών του έργων που παρουσιάζονται στην Ελληνική θεατρική σκηνή. Το εύρος του έργου του, η πλούσια θεματική του και η τεχνική της γραφής του συνιστούν μια πρόκληση και για τον σημερινό ερευνητή.

Η μέχρι τώρα έρευνα έχει στραφεί σε ορισμένες πτυχές του λογοτεχνικού του έργου, αφήνοντας όμως άλλες σημαντικές ανεξερεύνητες. Ειδικότερα, ο Κ. Μαλαφάντης έχει μελετήσει στη διδακτορική διατριβή του τις «Αθηναϊκές Επιστολές» του Γρηγορίου Ξενόπουλου στη «Διάπλασι των Παίδων»¹. Επίσης, η Δουλαβέρα Βίκυ στη διδακτορική της διατριβή έχει εξετάσει τις σχέσεις των δυο φύλων μόνο στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου². Ακόμη, έχει μελετηθεί σε επίπεδο διδακτορικής διατριβής από την Τριχιά-Ζούρα Μαρία η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου μέσα από τα αυτοβιογραφικά του κείμενα³. Φως στο θεατρικό έργο του Γρ. Ξενόπουλου έχει ρίξει η Μυλωνά Τερέζα στη διδακτορική της διατριβή, όπου εστιάζει μόνο στο θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου καταγράφοντας σημαντικές βασικές τεχνικές και θέματα⁴. Η Μπασλή Μαρία στη δική της διδακτορική διατριβή έχει κάνει μια συγκριτική μελέτη ως προς τη γυναικεία ταυτότητα, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Η. James και τον Γρηγόριο Ξενόπουλο⁵. Η Γαλάντια Κυριακή έχει καλύψει με τη διδακτορική της

¹ Κωνσταντίνος Μαλαφάντης, «Οι Αθηναϊκαί Επιστολαί» στη «Διάπλασι των Παίδων» (1896-1947), διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Αθήνα 1992.

² Βίκυ Δουλαβέρα, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, διδακτορική διατριβή, University of Sydney 1995.

³ Μαρία Τριχιά-Ζούρα, *Η Αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: φιλολογική μελέτη*, Βλάσση, Αθήνα 2003.

⁴ Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2003.

⁵ Μαρία Γ. Μπασλή, *Silenced Voices: female identity in Henry James and Gregorios Xenopoulos*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2007.

διατριβή την ανταπόκριση της κριτικής στο αφηγηματικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου από το 1884 ως τον θάνατό του⁶. Παρά τα πολλά αφιερώματα που έχουν γίνει στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου με αφορμή τη συμπλήρωση 50 ετών από τον θάνατό του το 2001, αλλά και σε άλλους συλλογικούς τόμους που διερευνούν το έργο του καμία ως τώρα μελέτη ή διατριβή δεν έχει συσχετίσει το μυθιστορηματικό και θεατρικό έργο του Ξενόπουλου ως προς τη δυναμική που προκύπτει από τις σχέσεις των δυο φύλων σε επίπεδο οικογενειακής δομής, διαπροσωπικών σχέσεων και κοινωνικής συγκρότησης. Παράλληλα, το πρόσφατο ερευνητικό ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας για τις εννοιολογήσεις του όρου «φύλο», τις σχέσεις των φύλων και τις φεμινιστικές σπουδές θα αποτελέσει το έρεισμα για μια πιο σύγχρονη προσέγγιση και επαναξιολόγηση του έργου του εισηγητή της διασκεδαστικής τέχνης. Έτσι, θα επιτευχθεί ένας γόνιμος διάλογος παρελθόντος – παρόντος με εφαλτήριο τη δυναμική και τη διαχρονικότητα του έργου του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Επομένως, με την εκπόνηση αυτής της διδακτορικής διατριβής φιλοδοξούμε να συμπληρώσουμε το κενό που μέχρι τώρα δεν έχει καλυφθεί επισταμένως.

Σκοπός, λοιπόν, της διατριβής αυτής είναι να διερευνήσει τη δυναμική των σχέσεων των δυο φύλων, και της ενδεχόμενης σύγκρουσης που συχνά ελλοχεύει ανάμεσά τους, η οποία όμως δίνει τη δυνατότητα στον Ξενόπουλο, τόσο στα μυθιστορηματικά, όσο και στα θεατρικά έργα να πλέξει μια γερή πλοκή προκειμένου να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη / θεατή. Ακόμη, θα εξεταστεί πώς ο μετριοπαθής χαρακτήρας του Ξενόπουλου επέδρασε στην εξέλιξη της πλοκής και στο τέλος που δίνει στο κάθε έργο του, είτε είναι μυθιστορηματικό, είτε θεατρικό. Παράλληλα, θα αναλυθούν οι κοινωνικές δομές και η αντίστοιχη ιδεολογία που τις διακατέχει, υπό το πρίσμα των κυριότερων θεωρήσεων /εννοιολογήσεων του όρου «κοινωνικό φύλο», το σύστημα αξιών που διαποτίζει τις σχέσεις των δυο φύλων και που το υπαγορεύει η κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, εκφραστής της οποίας είναι ο Ξενόπουλος. Επιπλέον, θα γίνει συσχέτιση των προσωπικών βιωμάτων και διαβασμάτων του συγγραφέα με τις ιστορίες και τους χαρακτήρες που διαπλάθει.

Η μεθοδολογία που θα ακολουθηθεί είναι η μεικτή, κάνοντας συνδυασμό της ερμηνευτικής και της κοινωνιοκριτικής μεθόδου. Ειδικότερα, η εφαρμογή της

⁶ Κυριακή Γαλάντια, *Η ανταπόκριση της Κριτικής στο Αφηγηματικό έργο του Γρ. Ξενόπουλου (1883-1951)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Καλαμάτα 2010.

ερμηνευτικής μεθόδου μας επιτρέπει να αναλύσουμε και να ερμηνεύσουμε τα σύμβολα, τα θέματα, τα μηνύματα που περιλαμβάνονται στο έργο του Ξενόπουλου και φωτίζουν τις σχέσεις των δυο φύλων, καθώς και τη θέση του συγγραφέα στη διαδικασία παραγωγής κειμένου κι ερμηνείας του. Η ερμηνευτική διαδικασία προϋποθέτει την ανάλυση του αντικειμένου, ενώ καμία ανάλυση δεν μπορεί να πετύχει τον ερμηνευτικό της στόχο, χωρίς την αναγωγή της στο ερμηνευτικό σύνολο. Έτσι, για τη σύλληψη του βαθύτερου νοήματος ενός κειμένου χρειάζεται πλήρως η μεταφορά του ερμηνευτή στη συναισθηματική και πνευματική κατάσταση του δημιουργού. Ο F. Schleiermacher, λοιπόν, αποδέχεται ότι για να κατανοήσουμε ένα πνευματικό δημιούργημα θα πρέπει να μεταφερθούμε στην πλήρη ψυχική και συναισθηματική κατάσταση του δημιουργού και να αναστήσουμε μέσα μας όλα τα βιώματά του. Ακόμη, επισημαίνει ότι πρέπει να αναλύσουμε σε πρώτο επίπεδο το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου και σε δεύτερο το ψυχολογικό, δηλαδή να συσχετίσουμε την υποκειμενικότητα του συγγραφέα με τις ιδέες και τις καταστάσεις που αποτυπώνει στο κείμενο. Αντίστοιχα, σύμφωνα με τον W. Dilthey στα γραπτά κείμενα βρίσκεται διάχυτος ο εσωτερικός κόσμος του ανθρώπου και γι' αυτό η ερμηνευτική ορίζεται ως η τέχνη κατανόησης γραπτών εκφράσεων της ζωής, όπως τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα⁷. Έτσι για τον E. Husserl, εισηγητή της «υπερβατικής φαινομενολογίας», το νόημα ενός κειμένου παγιώνεται μια για πάντα, καθώς ταυτίζεται με οποιοδήποτε νοητικό αντικείμενο είχε κατά νου ο συγγραφέας ή στο οποίο απέβλεπε την ώρα της συγγραφής⁸. Ο M. Heidegger, προβάλλοντας την «ερμηνευτική φαινομενολογία» διευρύνει την περιφέρεια του ερμηνευτικού κύκλου πέραν της κειμενικής ερμηνείας, για να συμπεριλάβει όλη τη γνώση⁹. Παράλληλα, ο H. G. Gadamer δίνει έμφαση στην ιστορικότητα και στη «συγχώνευση των οριζόντων» του ερμηνευτή και του συγγραφέα, εννοώντας όχι μια σχέση προσώπων, αλλά τη συμμετοχή σε όσα κοινωνούνται μέσω του κειμένου¹⁰. Επιπλέον, σύμφωνα με τον E. D. Hirsch τα λογοτεχνικά κείμενα εκλαμβάνονται ως ενιαία σύνολα με τη λογική ότι η ενότητα ενός έργου έγκειται στην πρόθεση του συγγραφέα που διαπερνά

⁷ Βλ. Ιωάννης Ε. Πυργιωτάκης, *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη*, Πεδίο, 2011.

⁸ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, 1996, σ. 111.

⁹ Ε. Ντ. Χιρς, «Τρεις διαστάσεις της ερμηνευτικής», στον τόμο: *Η Λογοτεχνική Θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. Κ. Μ. Newton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σ. 94.

¹⁰ Χανς- Γκεοργκ Γκάνταμερ, «Η γλωσσικότητα ως καθορισμός του αντικειμένου της ερμηνευτικής», στον τόμο: *Η Λογοτεχνική Θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. Κ. Μ. Newton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σσ. 84-85.

τα πάντα και γι' αυτό δεν πρέπει να την αγνοήσουμε¹¹. Κοινή συνισταμένη της ερμηνευτικής παραμένει η αρχή της «συνοχής» ως κριτήριο αλήθειας, με την έννοια ότι κάθε πλευρά του κειμένου πρέπει να ερμηνεύεται σύμφωνα με τη συνοχή του όλου. Το έργο, δηλαδή, οργανώνεται γύρω από ένα κέντρο το οποίο αντιστοιχεί προς το πνεύμα του συγγραφέα, ο οποίος λειτουργεί όπως το ηλιακό σύστημα που κρατά στην τροχιά του κάθε λογής πράγματα: γλώσσα, κίνητρα, πλοκή ως δορυφόρους μιας οντότητας¹². Επομένως, με την ερμηνευτική μέθοδο η οντότητα του Ξενόπουλου θα ενταχθεί σε μια ευρύτερη κοινωνική και πνευματική ενότητα και θα επανατεθεί σε ένα προσδιορισμένο σημείο της ιστορίας.

Η κοινωνιοκριτική μέθοδος επαναφέρει το κοινωνικό υποκείμενο στο κέντρο του ενδιαφέροντος τονίζοντας τη σημασία της αναπαράστασης των κοινωνικών φαινομένων και της κοινωνικής πραγματικότητας. Με τη μέθοδο αυτή, ελέγχονται τα κοινωνικά προβλήματα που αναφέρονται στα έργα κι ο βαθμός συνταύτισης του κειμένου με την κοινωνική εικόνα της εποχής του. Έτσι, το έργο εξετάζεται σε σχέση με τα κοινωνικά συμφραζόμενα¹³, δεδομένου ότι η κοινωνική σημασία του έργου είναι αυτό που το έργο δεν παραλείπει ποτέ να αποκρύψει ή να απωθήσει. Επίσης, παρατηρείται αλληλεπίδραση της λογοτεχνικής δημιουργίας με διάφορους παράγοντες (ψυχικούς, πνευματικούς, ιδεολογικούς) που συναντά σε αυτή και στο κοινωνικό γίνεσθαι, καθώς η σύλληψη της πραγματικότητας γίνεται μέσα από τη δημιουργική φαντασίωση του δημιουργού¹⁴. Άλλωστε, ο μεγάλος συγγραφέας είναι ακριβώς το εξαιρετικό άτομο που κατορθώνει να δημιουργήσει στον τομέα της συγγραφικής παραγωγής έναν φανταστικό κόσμο συναφή ή σχεδόν συναφή με την κοινωνική πραγματικότητα, ώστε η δομή του να ανταποκρίνεται προς εκείνη όπου τείνει το σύστημα της ομάδας¹⁵. Επομένως, το έργο αποτελεί κοινωνικό προϊόν που ενσωματώνει μεταβαλλόμενες κοινωνικές, ηθικές και ιδεολογικές αξίες και γι' αυτό είναι αδύνατο να κατανοήσουμε ένα κείμενο, αν δεν το τοποθετήσουμε στο σύνολο των ιστορικών γεγονότων και της κοινωνικής ζωής όπου ανήκει.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 96.

¹² Fernard Hallyn, «Η ερμηνευτική», στον τόμο: Maurice Delcroix - Fernard Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας: Μέθοδοι του Κειμένου*, επιμέλεια-μετάφραση: Ι. Ν. Βασιλαράκης, Gutenberg, Αθήνα 1997, σσ. 377-378.

¹³ Άννα Τζούμα, *Η Διπλή Ανάγνωση του Κειμένου: Για μια Κοινωνιοκριτική της αφήγησης*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1991, σ. 48.

¹⁴ Robert Escarpit, *Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1973, σ. 10.

¹⁵ Lucien Goldman, *Για μια Κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου- Πέτρος Ρυλμόν, Πλέθρον, Αθήνα 2000, σ. 80.

Επίσης, κατά την προσέγγιση των θεατρικών έργων¹⁶ ελήφθη υπόψη ότι η αναλυτική – ερμηνευτική πράξη του δράματος ως γραμματολογικού και θεατρικού κειμένου στηρίζεται στη θεωρητικοποίηση των επιμέρους στοιχείων που συστηματοποιούνται σε τέσσερις κατηγορίες: στον λόγο (σκηνοθετικές οδηγίες ή διδασκαλίες, τίτλος, πρόλογος, σκηνικές οδηγίες, σημεία στίξης) που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα και προωθεί την πράξη του δράματος μέσω του διαλόγου, στην πράξη (σειρά αλλαγών της εκάστοτε νέας κατάστασης που όλες μαζί συνιστούν ένα οργανικό σύνολο), στα πρόσωπα (οι χαρακτήρες που αντιστοιχούν στο αριστοτελικό «ήθος» και μπορούν να αναλυθούν είτε αυτόνομα, είτε στις μεταξύ τους σχέσεις και τις κοινωνικές συναρτήσεις), στον χωρόχρονο (δραματικός χώρος, όπως ορίζεται από το δραματικό κείμενο)¹⁷.

Η δομή της διατριβής διαρθρώνεται ως εξής. Στην εισαγωγή γίνεται μια παρουσίαση των κυριότερων βιογραφικών στοιχείων του Ξενόπουλου, όπως η καταγωγή, οι σπουδές του, η οικογενειακή ζωή και η επαγγελματική του δραστηριότητα η οποία ταυτίζεται και με τη συγγραφική του παραγωγή, τόσο των μυθιστορημάτων, όσο και των θεατρικών έργων, αλλά και της κριτικής που έχει κατά καιρούς δημοσιεύσει σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής. Επίσης, καταγράφονται τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της προσωπικότητάς του που επηρέασαν τις επιλογές της προσωπικής του ζωής, όπως είναι οι δυο γάμοι του και η σχέση του με τις κόρες του και τέλος οι επαφές του οι προσωπικές και οι πνευματικές με επιφανείς προσωπικότητες της εποχής, όπως ο Κωστής Παλαμάς και η Καλλιρόη Παρρέν που ηγείτο του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα. Στη συνέχεια γίνεται μια σύντομη παρουσίαση της πλούσιας συγγραφικής δραστηριότητας του Ξενόπουλου, τόσο των μυθιστορηματικών, όσο και των θεατρικών έργων, εστιάζοντας ιδίως σε αυτά που έχουν γραφεί ως μυθιστορήματα και έγιναν θεατρικά έργα, λόγω της επιτυχίας τους και της απήχησης που είχαν στο κοινό και το

¹⁶ Είναι σημαντική η επισήμανση του Γ. Π. Πεφάνη στο βιβλίο του *Το Θεατρικό: Σκιαγράφηση μιας Φαινομενολογικής Θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα 1991, σσ. 26, 28, 32 ότι «το θέατρο θεωρείται αρχικώς ως η πολιτική δραστηριότητα μιας κοινωνίας που θεμελιώνεται πάνω στο θεατρικό» κι έτσι «το θέατρο θεμελιώνεται ως φανταστική σημασία, δεδομένου ότι είναι ένα από τα κατ' εξοχήν συμβολικά στοιχεία μιας κοινωνίας». Επίσης, προσθέτει ότι «κάθε δομή γενικά και ιδιαίτερα κάθε δομή που αναφέρεται στη σύσταση του θεατρικού, είναι δομή κάποιων πράξεων ή σχέσεων, οι οποίες εξ ορισμού είναι συνιστώσες ενός κοινωνικού- ιστορικού γίγνεσθαι, τουτέστιν, συνιστώσες μίας σημασίας ή μιας πληθώρας σημασιών. Ο κοινωνικός-ιστορικός αυτός χαρακτήρας του θεατρικού, στην ένταση και στην πολυμορφία του, διαχωρίζει το θέατρο, ως μορφή Τέχνης, από τη λογοτεχνία».

¹⁷ Γιώργος Βελουδής, *Γραμματολογία: Θεωρία Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2011, σσ. 168-182.

αντίστροφο. Ακόμη, παρουσιάζονται τα κριτήρια επιλογής των υπό μελέτη μυθιστορηματικών και θεατρικών έργων. Έπειτα ακολουθεί μια προσέγγιση του όρου «κοινωνικό φύλο», τόσο από ανθρωπολογική, όσο και από κοινωνιολογική σκοπιά, ώστε να εξηγηθούν επαρκέστερα οι σχέσεις των δυο φύλων και να τεθούν στο σωστό κοινωνιολογικό πλαίσιο. Παράλληλα, παρουσιάζεται εν συντομία κι η στάση των ομότεχων του Ξενόπουλου απέναντι στο γυναικείο ζήτημα. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στο μυθιστορηματικό έργο του Ξενόπουλου και απαρτίζεται από έπτα κεφάλαια, αφιερωμένο το καθένα σε ένα μυθιστόρημα. Το κάθε κεφάλαιο εστιάζει: α) στην ταυτότητα του συγκεκριμένου μυθιστορήματος, β) στους χαρακτήρες που με την ατομική τους συμπεριφορά στοιχειοθετούν την πλοκή του έργου, γ) στις σχέσεις των δύο φύλων που μέσω της πολυπλοκότητάς τους διαφαίνονται οι κοινωνικές και πολιτισμικές αντιλήψεις της εποχής, αλλά και οι προσωπικές ιδέες του Ξενόπουλου, δ) στα συμπεράσματα. Το δεύτερο μέρος του έργου, αφιερωμένο στα θεατρικά έργα, διαρθρώνεται σε επτά κεφάλαια, σε καθένα από τα οποία αναλύεται ένα θεατρικό έργο. Στο κάθε κεφάλαιο παρουσιάζονται: α) η ταυτότητα του θεατρικού έργου (παραστάσεις, συντελεστές, υπόθεση, θεατρική κριτική του έργου), β) τα πρόσωπα και οι σχέσεις των δύο φύλων, γ) τα συμπεράσματα. Τέλος, η διατριβή ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των γενικών συμπερασμάτων για τα ζητήματα που αναδύονται ως προς τις σχέσεις των δυο φύλων και την προσέγγισή τους από τον Ξενόπουλο.

2. Ο συγγραφέας Γρηγόριος Ξενόπουλος

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, γεννημένος στις 9 Δεκεμβρίου 1867 στο Φανάρι της Κωνσταντινούπολης από πατέρα Ζακυνθινό πελοποννησιακής καταγωγής και από μορφωμένη Πολίτισσα μητέρα την Ευθαλία Θωμά, αφιέρωσε ολόκληρη τη ζωή του στην υπηρεσία των ελληνικών γραμμάτων. Ο ίδιος παρουσιάζει εύγλωττα τα σημαντικότερα γεγονότα του βίου του, στην αυτοβιογραφία του *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*¹⁸. Σ' αυτό το έργο του, λοιπόν, φωτίζονται καίρια γεγονότα της ζωής του, όπως: τα παιδικά του χρόνια στη λατρεμένη του Ζάκυνθο¹⁹, με περιγραφές από το σπίτι του, το μαγαζί του έμπορου πατέρα του, τα μαθητικά του χρόνια, με χαρακτηριστικές αναφορές στους δασκάλους που διαμόρφωσαν την προσωπικότητά του, αλλά και σε εκείνους με τους οποίους συγκρούστηκε, και στη συνέχεια την ενήλικη ζωή του στην Αθήνα, ως φοιτητής αρχικά στη Φυσικομαθηματική Σχολή και έπειτα ως πολυγραφότατος συγγραφέας και διαμορφωτής της πνευματικής ζωής των Αθηνών. Αξιοσημείωτη είναι η αγάπη που διακρίνει τον συγγραφέα για τη μητέρα του, η οποία ουσιαστικά του καλλιέργησε την αγάπη για τα γράμματα, του δίδαξε τη γαλλική γλώσσα και μια γενικότερη φιλομάθεια. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Λογαριάζω πως δε θα' χα κλείσει ακόμα τα πέντε μου χρόνια όταν η μητέρα μου άρχισε να μου δείχνει τα γράμματα στη φυλλάδα»²⁰. Επίσης, αναφέρει ότι σε ηλικία επτά ετών ήξερε να γράφει και να διαβάσει, δηλαδή το έτος 1874, το πρώτο σωτήριο

¹⁸ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα. Αυτοβιογραφία*, Βλάσση, Αθήνα 1984. Το έργο αυτό του Ξενόπουλου αποτελεί την κύρια πηγή για την παρουσίαση των βιογραφικών του στοιχείων, μιας και ο ίδιος με το δικό του γλαφυρό τρόπο φωτίζει τις βασικές πτυχές της προσωπικής του ζωής.

¹⁹ Η Ζάκυνθος, ως ένας τόπος με μακροχρόνιο πολιτισμό, με διευρυμένο κοινωνικό περίγυρο και με μεγάλη ιστορία που απλώνεται ανά τους αιώνες (Βυζαντινοί χρόνοι, Βενετοκρατία, Αγγλική προστασία για 50 χρόνια) άσκησε καταλυτική επιρροή και διαμόρφωσε εν πολλοίς την αντίληψη και τη γραφή του Ξενόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, η Ζάκυνθος είχε οικονομική ευεξία που προερχόταν από την καλλιέργεια της γης και τις εμπορικές συναλλαγές και πνευματική ανάπτυξη που αποδεικνυόταν από την ύπαρξη δημοτικών σχολείων σε όλα τα χωριά, ιδίως μετά την Ένωση με την Ελλάδα, και βιβλιοθηκών, τόσο δημόσιων (Δημόσια Βιβλιοθήκη, ιδρυθείσα το 1803, Δημοτική Φωσκολιανή Βιβλιοθήκη), όσο και ιδιωτικών. Εφημερίδες και περιοδικά με πολιτικό και πολιτιστικό περιεχόμενο συνετέλεσαν στην πνευματική καλλιέργεια του λαού, σε συνδυασμό με την ελευθεροτυπία που καθιερώθηκε το 1848, ενώ πολλοί Ζακυνθinoί πήγαιναν στο εξωτερικό, κυρίως στην Ιταλία, αλλά και στην Αθήνα, για να σπουδάσουν, συνήθως νομική ή ιατρική. Τέλος, στη Ζάκυνθο αναπτύχθηκαν κι οι καλές τέχνες, όπως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, η μουσική, η λογοτεχνία και το θέατρο, με σημαντικότερους σταθμούς το έργο του Αντωνίου Μάτεσι *ο Βασιλικός* και το κτίσιμο του επιβλητικού θεάτρου της πόλης το 1870. Άλλωστε, η επαφή των Ζακυνθινών εμπόρων και των επιστημόνων με τη Δύση οδήγησε στο να μεταφέρουν τον δυτικό τρόπο ζωής, δίνοντας την αφορμή στον Ξενόπουλο να πλάσει ενδιαφέροντες λογοτεχνικούς χαρακτήρες, των οποίων έκανε την ψυχογράφηση. Για μια αναλυτική παρουσίαση της ιστορίας της Ζακύνθου, βλ. Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήνα 1955.

²⁰ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 85.

έτος που έγραψε στη ζωή του. Πρωτύτερα δεν ήξερε ούτε τι χρόνο είχαν, ούτε πώς θα γραφόταν. Μαθητής γυμνασίου ξεκινά τη συγγραφή έργων, *Τα θαύματα του διαβόλου*²¹, ένα μυθιστόρημα, ενώ περήφανα δείχνει στους συμμαθητές του την προσωπική του βιβλιοθήκη που δημιουργεί από τα βιβλία της μητέρας του και του θείου του, αδελφού του πατέρα του. Περιγράφοντας την αντίδρασή τους επισημαίνει: «Οι συμμαθητές μου όμως, όσοι έρχονταν στην κάμαρά μου, έμεναν έκθαμβοι. Αυτοί δεν είχαν στα σπίτια τους ούτε δέκα βιβλία, και να βλέπουν εμένα να 'χω ολάκερη βιβλιοθήκη!»²² Εξάλλου, όπως ο ίδιος δηλώνει, τον τραβούσαν όλων των ειδών τα βιβλία: ιστορικά, θεολογικά, φιλοσοφικά, ταξιδιωτικά, επιστημονικά, ενώ η ανάγνωση των τόμων του Βολταίρου που δανείστηκε από ένα συμμαθητή του έμελλε να είναι η κυριότερη αιτία για την πολυγραφία του, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει «Κι αν η πολυγραφία είναι κακό – οι κριτικοί τουλάχιστον δε μου τη συγχωρούν – ο Βολταίρος με πήρε στο λαιμό του»²³. Επιπλέον, όλα τα αναγνώσματα επιδρούσαν βαθιά στο πνεύμα του και διαμόρφωναν τη σκέψη του και τη μελλοντική συγγραφική του δράση, όπως για παράδειγμα το έργο του Μπύχνερ *Δύναμις και Ύλη*²⁴ που του έσπειρε σπέρματα αμφισβήτησης του Θεού, ενώ ως αντίδοτο του δόθηκε το έργο του Φλαμμαριόν *Ο Θεός εν τη φύσει*²⁵. Αυτό το έργο του καλλιέργησε ένα πνεύμα πανθεισμού, ενώ η «φιλοσοφική κρίση» που έζησε ως έφηβος μαθητής αποτυπώνεται γλαφυρά στο έργο του *Ο Κοσμάκης: Το Πρωτοζύπνημα*²⁶ ως συνέχεια στο έργο του *Ο Κόσμος και ο Κοσμάς*²⁷.

²¹ Στο ίδιο, σ. 94.

²² Στο ίδιο, σ. 134.

²³ Στο ίδιο, σ. 134. Αυτή η προσωπική παραδοχή του Ξενόπουλου μπορεί να συνδεθεί με τη θεωρία του H. Bloom που προσέγγιζε τη λογοτεχνική ιστορία με βάση το οιδιπόδειο σύμπλεγμα και υποστηρίζει ότι ο δημιουργός ζει με αγωνία στη σκιά ενός ισχυρού δημιουργού ο οποίος προηγήθηκε, με αποτέλεσμα να καταπιέζεται από αυτόν, όπως οι γιοι από τον πατέρα. Έτσι, ο δημιουργός παγιδευμένος σε μια οιδιπόδεια αντίζηλία προσπαθεί να εξουδετερώσει τη δύναμη αυτή γράφοντας με έναν τρόπο που μπορεί να αναθεωρήσει και να αναπλάσει τη δημιουργία του πρόδρομού του. Για την προσέγγιση αυτή του Harold Bloom, βλ. Ήγκλετον, όπ. π., σσ. 270-273.

²⁴ Ο Λουδοβίκος Μπύχνερ (1824-1899), διάσημος φιλόσοφος του 19^{ου} αιώνα, με τη θεωρία του περί του υλισμού προκαλεί σκάνδαλο για την πολεμική του κατά της θρησκείας, βρίσκοντας όμως τεράστια απήχηση. Το 1915 κυκλοφορεί στην Ελλάδα η μετάφραση του έργου *Δύναμις και Ύλη* από τον Ν. Καζαντζάκη με κριτικό σημείωμα του Ιω. Ζερβού «Βιογραφικόν και κριτικόν σημείωμα» στο L. Buchner, *Δύναμις και Ύλη*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, εκδ. οίκος Γ. Δ. Φέξη, Εν Αθήναις, 1915, σ.121-203 που βοηθά τους αναγνώστες να απομακρυνθούν από την πλάνη των υλιστικών θεωριών.

²⁵ Ο Κάμιλλος Φλαμμαριόν (1845-1925) πρωτοεκδίδει το σύγγραμμά του *Ο Θεός εν τη φύσει* το 1877 ανασκευάζοντας τις θεωρίες του Μπύχνερ, του Μολλεσόν κι άλλων Γερμανών φιλοσόφων. Η Αικατερίνη Ζάρκου το μεταφράζει στα ελληνικά. Η πρώτη έκδοση της μετάφρασης αυτής κυκλοφορεί το 1877 και φαίνεται να είναι αυτή που μελέτησε ο Ξενόπουλος.

²⁶ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κοσμάκης Α΄: Το πρωτοζύπνημα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

²⁷ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

Ο Ξενόπουλος γράφεται στο Πανεπιστήμιο Αθηνών το 1883, στη Φυσικομαθηματική Σχολή, όπου τα πρώτα τρία χρόνια απολαμβάνει τα μαθήματα και τη διδασκαλία ορισμένων καθηγητών του. Συχνές είναι οι επισκέψεις του και σε διδασκαλίες μαθημάτων έξω από την επιστήμη του, όπως η Φιλολογία και άλλα φιλοσοφικά μαθήματα, καθώς και στην Εθνική Βιβλιοθήκη ή τη Βιβλιοθήκη της Βουλής, όπου διάβαζε «Αριστοτέλη, Βάκωνα, Καρτέσιο, Κάντιο, Σοπενχάουερ και ολάκερο το Δαρβίνο»²⁸. Οι φοιτητικές του παρέες και οι φίλιες του ήταν οι λόγιοι, οι ποιητές και οι συγγραφείς που διαμόρφωσαν τη λογοτεχνική παραγωγή του 20ού αιώνα, με τους οποίους συγκροτεί «Φιλολογικό Σύλλογο», ενώ επισκέπτεται και τον Παρνασσό τα βράδια για να ακούσει τους λόγιους της εποχής του. Εκεί ακούγοντάς τους του γεννιέται η έντονη επιθυμία να γίνει λιγάκι γνωστός, ώστε να τους γνωρίσει και να φαίνεται μαζί τους στον κόσμο²⁹. Τη φιλοδοξία του αυτή προσπαθεί να την ικανοποιήσει στέλνοντας ένα διήγημα στο περιοδικό *Εστία*, προκειμένου να συμμετάσχει στο διηγηματογραφικό διαγωνισμό του, χωρίς όμως να βραβευτεί με ένα έργο σατιρικό, εμπνευσμένο από τον Ροΐδη, τον Βλάχο και τον Ασόπιο και γραμμένο με εύθυμο και χιουμοριστικό τρόπο, «το Τριακοσιόδραχμον έπαθλον». Τις σπουδές του στη Φυσικομαθηματική Σχολή δεν τις ολοκλήρωσε, αφού όπως είδαμε αφιερώθηκε ολόψυχα στη λογοτεχνία, είτε γράφοντας ο ίδιος ποικίλα έργα, είτε διαβάζοντας έργα άλλων διάσημων συγγραφέων της εποχής του ή και γενικότερα κλασικά αναγνώσματα. Γράφει, επίσης, τα μυθιστορήματα *Άνθρωπος του Κόσμου* το οποίο θεωρήθηκε εξαιρετικά προοδευτικό για την εποχή του και γι' αυτό ακατάλληλο να δημοσιευθεί σε οποιαδήποτε εφημερίδα της εποχής, τον *Νικόλα Σιγαλό*, ενώ συγχρόνως δίνει άρθρα του και διηγήματα σε ζακυνθινά και αθηναϊκά περιοδικά, απόδειξη της πολυγραφίας του την οποία ταυτίζει με τη φύση του. «Αδύνατο θα 'ταν να γράψω όσα έγραψα, αν δεν ήταν τέτοιο το φυσικό μου»³⁰. Έρχεται σε επαφή και με τη ρωσική λογοτεχνία, διαβάζοντας Γκόγκολ, Πούσκιν, Λέρμοντωφ, Ντοστογιέφσκι, ενώ ενεργητικά λειτουργούν για την εξέλιξη της συγγραφικής του τέχνης οι εμπειριστατωμένες κριτικές του λογοτέχνη και δημοσιογράφου Μιχαήλ Μητσάκη, που κι αν δείχνουν «φαρμακερές» βάζουν τον Ξενόπουλο, κατά τα λεγόμενά του στον σωστό δρόμο της σοβαρής λογοτεχνικής γραφής³¹. Αποτέλεσμα των εύστοχων και ουσιαστικών παρατηρήσεων του Μητσάκη είναι η συγγραφή του

²⁸ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 178.

²⁹ Στο ίδιο, σσ. 187-188.

³⁰ Στο ίδιο, σ. 246.

³¹ Στο ίδιο, σ. 278.

έργου *Αδελφούλα μου*³² και του πρώτου σπουδαίου του έργου *Μαργαρίτα Στέφα*³³, το μοναδικό γραμμένο σε καθαρεύουσα (1893). Στη συνάντησή του μάλιστα με τον Μητσάκη ο Ξενόπουλος τον ευγνωμονεί για το ενδιαφέρον που έδειξε για τα έργα του, ενώ κάνουν δημόσια εμφάνιση στο Σύνταγμα, εγκαινιάζοντας ένα πνεύμα φιλολογικού πολιτισμού που ξενίζει τον κόσμο της εποχής. Εκτίμηση βαθιά τρέφει ο Ξενόπουλος στον πολιτικό Χ. Τρικούπη, «ο φιλοπρόοδος και νεωτεριστής» όπως τον αποκαλεί³⁴, που υποστηρίζεται από το *Άστυ*.

Εκτός από τον Μητσάκη, ο Ξενόπουλος με την πρόσληψή του στο περιοδικό *Εστία* από τον Γεώργιο Δροσίνη ξεκινά μια σχέση εκτίμησης και συνεργασίας με τον ποιητή. Η απόφασή του σηματοδοτεί επίσημα το τέλος των σπουδών του στη Φυσικομαθηματική Σχολή και την επιλογή της συγγραφικής οδού για την εξασφάλιση του βιοπορισμού του, ως γλωσσομαθής(ομιλεί τέσσερις γλώσσες), εγκυκλοπαιδικός και λογογράφος που ήταν. Ο ίδιος γράφει γι αυτό: «Και επειδή έβρισκα ίσως, όχι μόνο πως γράφοντας θα κέρδιζα περισσότερα, παρά αν θα γινόμουν καθηγητής, αλλά και πως θα ευδοκιμούσα σα λογοτέχνης περισσότερο, παρά σαν επιστήμονας, σα φυσικομαθηματικός, συμπεράνα πως και το υλικό και το τυπικό μου συμφέρον ήταν ν' αφήσω πια την επιστήμη για ν' αφοσιωθώ σ' εκείνο που με τραβούσε με περισσότερη δύναμη»³⁵. Σε μεγαλύτερη όμως ηλικία διαπιστώνει ότι μετάνιωσε για την επιλογή του, γιατί στην Ελλάδα στα γεράματά τους οι λογοτέχνες και γενικά οι άνθρωποι των γραμμάτων δεν είναι εξασφαλισμένοι.

Παράλληλα με την *Εστία* εργαζόταν και στο *Άστυ* ως ταχτικός συντάκτης, όπου συναναστρεφόταν πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του: τον Άγγελο Βλάχο, τον Γεώργιο Σουρή, τον Ιωάννη Πολέμη. Ο Σουρής έγραψε σε κάποια γιορτή για τον Ξενόπουλο τους στίχους : «Ξενόπουλος, πολύ κομπός, μα χωρατά δεν δέχεται και εις το πόκερ πάντοτε απ' όλους κατατρέχεται»³⁶. Οι στίχοι αυτοί φωτίζουν και μια άλλη πτυχή της προσωπικής του ζωής, ότι αγαπούσε πολύ τις διασκεδάσεις, όπως το πόκερ

³² Το έργο αυτό, το πρώτο γραμμένο στην ασχημάτιστη τότε δημοτική γλώσσα, ο Ξενόπουλος το θεωρεί καύχημα της φιλολογικής του ζωής.

³³ Η *Μαργαρίτα Στέφα* πρωτοδημοσιεύτηκε στην *Εικονογραφημένη Εστία* από τον Ιούλιο ως τον Δεκέμβριο 1893. Βλ. Βίκυ Πάτσιου, «Το “αστικό” μυθιστόρημα και η ευρυχωρία του Ρεαλισμού: Το μυθολογικό παράδειγμα της *Μαργαρίτας Στέφα*», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 115.

³⁴ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 348.

³⁵ Στο ίδιο, σσ. 292-293.

³⁶ Στο ίδιο, σ. 325.

που του έγινε για ένα διάστημα ένα μικρό πάθος, χωρίς όμως να κερδίζει. Ο Ξενόπουλος για τον Σουρή τρέφει μια βαθιά αληθινή φιλία, ενώ δεν παρέλειψε να τον υπερασπίσει με ένα άρθρο στον *Νουμά*, όπου ο Ψυχάρης τον αποκαλούσε έναν απλό στιχοπλόκο. Επίσης, δεν παρέλειπε να πάρει υπό την προστασία του νέους πολλά υποσχόμενους, όπως τον Ν. Επισκόπουλο μιας και ήταν απόλυτα σίγουρος για τη δική του αξία και δεν ένιωθε να απειλείται από τους νεοανερχόμενους. Δε δίστασε να δώσει συνέντευξη και για το *Άστυ* το 1893 στον αδελφό του Κώστα Χατζόπουλου, όπου εξέφρασε τη γνώμη του για πολλούς από τους συγχρόνους λόγιους του. Το 1895 αναλαμβάνει την έκδοση της νέας *Εικονογραφημένης Εστίας* που ενώ αρχικά είχε εξαιρετικές πωλήσεις, μετά το πέμπτο φυλλάδιο παρατηρήθηκε κάμψη, ενώ στον τελευταίο τόμο του περιοδικού πρωτοεμφανίζονται ο Γιάννης Καμπύσης, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο Γιάννης Γρυπάρης. Λίγο αργότερα το 1896 αναλαμβάνει αρχισυντάκτης στη *Διάπλασι των Παίδων* της οποίας υπήρξε συνδρομητής από μικρό παιδί, όταν ζούσε στη Ζάκυνθο.

Ως αρχισυντάκτης εγκαινιάζει μια σειρά καινοτομιών, όπως διαγωνισμούς νέου είδους (Λευκών Λέξεων, Τυπογραφικών Λαθών, Κρυπτογραφικού), τις «Κυριακές της Διαπλάσεως», τα «Μικρά Μυστικά», και βεβαίως τις «Αθηναϊκές επιστολές» του Φαίδωνος, όπου ο Ξενόπουλος κάθε εβδομάδα έγραφε ένα παιδικό χρονογράφημα υπό τύπον επιστολής «Αγαπητοί μου . . . Σας ασπάζομαι». Εξαιτίας των ηθικών διδαγμάτων της *Διάπλασεως* και της προσπάθειας του Ξενόπουλου να εμφυσήσει στα παιδιά υψηλά ιδανικά και ηθικές αρχές, όπως ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του³⁷, ψηφίστηκε ως Ακαδημαϊκός το 1932 και από τον τότε Υπουργό Παιδείας Γεώργιο Παπανδρέου. Το 1898, επισκεπτόμενος συχνά το σαλόνι του Κωστή Παλαμά συντελεί στην έκδοση του περιοδικού *Τέχνη*, του πρώτου περιοδικού γραμμένου στη δημοτική γλώσσα, συγκεντρώνοντας όλους τους ομοϊδεάτες λογοτέχνες ανά τον κόσμο. Εκδόθηκε για ένα χρόνο, ενώ διάδοχος κατάσταση ήταν το περιοδικό *Νουμάς*. Μετά τη συμμετοχή του στην *Τέχνη* ακολουθεί η δημοσίευση λογοτεχνικών έργων και μελετών στο περιοδικό *Παναθήναια* (1901-1912), αντίστοιχο με την παλιά *Εστία*, όπου ο Ξενόπουλος πρωτοδημοσιεύει το 1901 το έργο *Έρωσ Εσταυρωμένος*, την ιστορία της Στέλλας Βιολάντη. Στην εφημερίδα *Ακρόπολις* δημοσιεύεται ένα άρθρο του Β. Γαβριηλίδη επαινετικό για τον Ξενόπουλο, αφού αναφέρει χαρακτηριστικά «Ό,τι είναι ο

³⁷ Στο ίδιο, σσ. 372-373.

Παπαδιαμάντης για τη Σκιάθο, είναι κι ο Ξενόπουλος για τη Ζάκυνθο. Τα διηγήματά του σα μελίχρυσα μαντολάτα από το υπέρπυρο νησί»³⁸. Έπειτα δημοσιεύει με μεγάλη επιτυχία τον *Κόκκινο Βράχο*, την ιστορία της Φωτεινής Σάντρη, ενώ με τη συγγραφική του δραστηριότητα στα *Παναθήναια* πολέμησε τις ακρότητες του ψυχαρισμού και καθόρισε το πώς έπρεπε να διαμορφωθεί κατά τον Ξενόπουλο η νεοελληνική πεζογραφία³⁹.

Εξίσου σημαντική το 1901 στον χώρο του θεάτρου είναι και η ίδρυση της *Νέας Σκηνής* από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο⁴⁰, τον οποίο ο Ξενόπουλος θαυμάζει απεριόριστα ως πνευματικό άνθρωπο, συγγραφέα, ηθοποιό και πρωτίστως εμψυχωτή του θεάτρου. Από αυτό το θέατρο αναδείχθηκαν οι ηθοποιοί Ειμαρμένη Ξανθάκη και Κυβέλη Ανδριανού. Στη *Νέα Σκηνή* ανεβάζει ο Χρηστομάνος το θεατρικό έργο του Ξενόπουλου *Ο Τρίτος*, όπου ο Ξενόπουλος βγαίνει για πρώτη φορά στη σκηνή καλούμενος από το κοινό. Ακολουθεί η παράσταση *Το μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας* το 1904, παρουσία του πρωθυπουργού Θεοτόκη στην πρεμιέρα, το οποίο όμως δεν έτυχε θερμής υποδοχής από το κοινό, σε αντίθεση με την επιτυχία που είχε το 1918, όταν ξαναπαίχτηκε. Την ίδια περίοδο με τη *Νέα Σκηνή* ιδρύεται και το *Βασιλικό Θέατρο* το πρώτο, για το οποίο ο Ξενόπουλος δεν τρέφει ιδιαίτερη συμπάθεια, δίνοντας μόνο ένα μεταφρασμένο έργο τη *Μόννα Βάννα* του Μέτρινγκ να παρασταθεί. Αργότερα μετανιώνει γι' αυτή του την αντιπάθεια και αναγνωρίζει την προσφορά του στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου⁴¹. Η πρώτη μεγάλη αληθινή θεατρική επιτυχία του Ξενόπουλου είναι η *Φωτεινή Σάντρη* με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη το 1908. Η αγαπημένη όμως πρωταγωνίστρια του Ξενόπουλου είναι η Αλίκη, η κόρη της Κυβέλης στην οποία εμπιστεύεται τα περισσότερα θεατρικά του έργα (*Ανιέζα*, *Πειρασμός*, *Μονάκριβη*, την επανάληψη της *Φωτεινής Σάντρη*).

³⁸ Στο ίδιο, σ. 404.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 405.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 407-413. Στο κεφάλαιο ΜΔ' της *Αυτοβιογραφίας* του παρουσιάζονται όλες οι λεπτομέρειες για τη συνεργασία του Ξενόπουλου με τον Χρηστομάνο, καθώς και στο άρθρο της Ευάννας Βενάρδου, «Ο Γρηγ. Ξενόπουλος και η “Νέα Σκηνή” του Κων. Χρηστομάνου», *Περίπλους*, 42, σσ. 48-70. Επίσης, για τη δράση του Κ. Χρηστομάνου στη «Νέα Σκηνή», βλ. και Θεμ. Αθανασιάδης Νόβας, *Θεατρικά Μελετήματα*, Αθήνα 1963, σσ.187-195 και Γιάννης Σιδέρης «Η “Νέα Σκηνή” του Χρηστομάνου: έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά(1901-1905)» *Νέα Εστία*, τχ. 826, 1961, σσ. 1628-1639.

⁴¹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 417.

Το 1911 επισκέπτεται για τελευταία φορά το νησί του, όπου οι κάτοικοι του επιφυλάσσουν μια θερμότατη υποδοχή. Επειδή, λοιπόν, ήθελε να κρατήσει ζωντανή και αναλλοίωτη αυτή την ανάμνηση της υποδοχής δεν επισκέφθηκε ποτέ ξανά τη Ζάκυνθο.

Το 1912 αρχίζει να γράφει μυθιστορήματα για την εφημερίδα *Έθνος* με πρώτο τον *Ολέθριο Έρωτα*, έπειτα γνωστό με τον απλούστερο τίτλο *Αφροδίτη*, ενώ ακολουθούν *Η τιμή του Αδελφού*, το *Φάντασμα*, *Ο γιος μου κι η κόρη μου*, *οι Μυστικοί Αρραβώνες*, *ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*. Παραμένει συνεργάτης του *Έθνους* ως το 1927, έτος που ιδρύει τη *Νέα Εστία*, ενώ επιστρέφει για λίγο στο *Έθνος*, πριν καταλήξει στα *Αθηναϊκά Νέα*. Συνεργάστηκε, επίσης, και με τους περισσότερους εκδοτικούς οίκους της εποχής, όπως ο Ελευθερουδάκης, ο Γανιάρης, ο Παπαδόπουλος, η εκδοτική εταιρεία *Κυψέλη* και ο Ιωάννης Δ. Κολλάρος που εξέδωσε από το 1921 ως το 1930 τα άπαντα του Ξενόπουλου, με μια διακοπή λόγω της οικονομικής κρίσης. Αυτό, βέβαια, είχε ως αποτέλεσμα οι σχέσεις τους να διαταραχθούν⁴².

Ο Ξενόπουλος παραμένει διευθυντής στη *Νέα Εστία* ως το 1934, χρονιά που ιδρύει μαζί με τους Νίκο Καζαντζάκη, Κωστή Παλαμά και Άγγελο Σικελιανό την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών.

Αξιοσημείωτες είναι και οι βραβεύσεις του Ξενόπουλου. Το 1912 τιμάται με το παράσημο του Αργυρού Σταυρού του Σωτήρος, το 1923 με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, το 1932 γίνεται μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1940 προσυπογράφει μαζί με άλλους Έλληνες διανοούμενους την Έκκληση Ελλήνων Διανοουμένων προς τους διανοούμενους ολόκληρου του κόσμου, καυτηριάζοντας την κακόβουλη ιταλική επίθεση και επιχειρώντας να αφυπνίσει την παγκόσμια κοινή γνώμη για την αναβίωση ενός πνευματικού Μαραθώνα. Έδρασε, επίσης, στην Κατοχή ως μέλος του Ε.Α.Μ.⁴³, ενώ τον Δεκέμβρη του 1944 κατά την αιματηρή αναταραχή των

⁴² Τριχιά-Ζούρα, όπ. π., σσ. 260-263. Εδώ, περιγράφεται αναλυτικά η αντιδικία του Ξενόπουλου με τον Κολλάρο και Σία.

⁴³ Για τη δράση του Ξενόπουλου στην Κατοχή, βλ. Μαρία Αντωνίου Τίλιου, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος κι ο Ελληνικός Τύπος», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. 36, 2004-2005, σ. 106.

Δεκεμβριανών⁴⁴ ανατινάχθηκε το σπίτι του στην οδό Ευριπίδου, όπου καταστράφηκε ολοσχερώς το πολύτιμο αρχείο του. Μετά το 1947 αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα οικονομικής φύσης. Πεθαίνει στις 14 Γενάρη του 1951 και κηδεύεται δημοσία δαπάνη για την προσφορά του στη διαμόρφωση των ελληνικών γραμμάτων.

⁴⁴ Για το δυσάρεστο αυτό γεγονός και τις επιπτώσεις του, βλ. Πέτρος Χάρης, «Πολλαπλό Αφιέρωμα: Γρ. Ξενόπουλος, Κ.Γ. Καρυωτάκης, Τέλλος Άγρας, Μίνως Ζώτος», *Νέα Εστία*, 96, τχ. 1138, 1974, σσ. 1759-1762.

3. Η προσωπική ζωή

3.α. Παιδικοί και εφηβικοί έρωτες

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσωπική ζωή του Ξενόπουλου, καθώς μέσα από αυτή φωτίζονται οι απόψεις του για τον έρωτα, τον γάμο, το ταίριασμα των συζύγων ακόμη και το διαζύγιο, ως λύση ενός αταίριαστου γάμου. Οι προσωπικές του επιλογές στον έρωτα αποκαλύπτουν στοιχεία και της δικής του ιδιοσυγκρασίας, ενώ παράλληλα παρουσιάζει γλαφυρά στην *Αυτοβιογραφία* του και τις σχέσεις που είχαν αναπτύξει οι δικοί του γονείς, ο στρατιωτικός και έμπορος πατέρας του Διονύσιος Ξενόπουλος και η φαναριώτικης καταγωγής μητέρα του Ευθαλία Θωμά με τη σπάνια μόρφωσή της⁴⁵. Την ιδιαίτερη σχέση των γονιών του ο Ξενόπουλος την συμπυκνώνει στη φράση: «άκουγε ο ένας τον άλλο σα χρησμό»⁴⁶, καθώς η μητέρα του είχε μόρφωση που ο πατέρας του δεν είχε, ενώ ο πατέρας του διακρινόταν για την πείρα ζωής, μιας και είχε διαφορά ηλικίας με τη σύζυγό του. Αυτό το αρμονικό ταίριασμα των γονιών του, που πραγματοποιήθηκε με την ευγενική μεσολάβηση του αδελφού της μητέρας του φαίνεται να έχει ιδιαίτερη αξία για τον Ξενόπουλο, γιατί και ο ίδιος το αναζητήσε και το επιδίωξε στην ενήλικη ζωή του.

Ο Ξενόπουλος παρουσιάζει τους νεανικούς του έρωτες, τις εφήμερες πρώτες του αγάπες, με ένα αίσθημα γλυκιάς νοσταλγίας. Η πρώτη γυναίκα που του έκανε εντύπωση είναι η πανωραία Αθανασία που τη συνάντησε μόνο μια φορά και του έμεινε αλησμόνητη. Αυτός είναι ο πρώτος ασυνείδητος νεανικός έρωτας του Ξενόπουλου,⁴⁷ ενώ ο πρώτος του ενσυνείδητος ήταν η Ολίβια, μια γειτονοπούλα, σοβαρή με πρόωρη διανοητική ανάπτυξη, λεπτή, μελαχρινή με γλυκιά φωνή που έκανε την καρδούλα του μικρού Ξενόπουλου να σπάσει. Αυτός ο έρωτας δεν ευοδώθηκε ποτέ και η αποτυχία του σύμφωνα με τον ίδιο τον Ξενόπουλο οφείλεται στο ότι εκδήλωσε αυτός πρώτος τα συναισθήματά του και όχι το κορίτσι⁴⁸. Αυτό τον νεανικό του έρωτα των 10-12 χρόνων του θα τον συναντήσει μετά από 60 χρόνια τυχαία στον δρόμο και θα του δημιουργήσει αυτό το ίδιο συναίσθημα «της νίλας»

⁴⁵ Ας σημειωθεί ότι η μητέρα του ήταν μαθήτρια του ποιητή και λόγιου Ηλία Τανταλίδη για τον οποίο η μητέρα του Ξενόπουλου έγραψε μια μελέτη μετά τον θάνατό του. (βλ. Ευθαλία Ξενόπουλου, «*Ηλίας Τανταλίδης*», *Ποιητικός Ανθών*, τόμ. Α 1886-1887, φ.2, σσ. 29-32).

⁴⁶ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 66.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 144.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ.145.

όπως το αποκαλεί ο Ξενόπουλος στην *Αυτοβιογραφία* του⁴⁹, καθώς η Ολίβια θα αρνηθεί οποιαδήποτε ανάμνηση του νεανικού αυτού έρωτα.

Επόμενος νεανικός έρωτας του είναι η Θάλεια, όταν ο συγγραφέας ήταν 15 ετών με την οποία αντάλλασαν θερμά χαμόγελα. Χάθηκαν, όμως, όταν ο Ξενόπουλος έφυγε για την Αθήνα και δεν ξανασυναντήθηκαν ποτέ. Παρόλα αυτά ο συγγραφέας νιώθει ένα μοναδικό αίσθημα τρυφερότητας για τη Θάλεια, εντονότερο από αυτό που νιώθει για την Ολίβια, καθώς η ιστορία του με τη Θάλεια διαπνέει όλα τα ερωτικά έργα του Ξενόπουλου που φωτίζονται με τα ζεστά της χαμόγελα⁵⁰.

Ιδιαίτερες είναι οι σχέσεις που αναπτύσσει με ένα παμπόνηρο κορίτσι έκτακτης ομορφιάς που της μάθαινε γαλλικά η μητέρα του και με την οποία αντάλλασαν μερικά φιλιά. Η Άρτεμη, η μετέπειτα κοντέσα Διάνα ήταν ένα φτωχοκόριτσο με υψηλές όμως φιλοδοξίες που μέσα από πλούσιους γάμους εντάχθηκε στην υψηλή κοινωνία⁵¹. Η αφήγηση για την Άρτεμη αποκτά ενδιαφέρον λόγω της κοινωνικής διάστασης που δίνει ο Ξενόπουλος στις ερωτικές της επιλογές, καθώς με τα εξαιρετικά της προσόντα, μια ιδιαίτερα αναπτυγμένη ευφυΐα και μια έκτακτη θηλυκότητα καλύπτει τη φτωχική της καταγωγή και την ξεπερνά, εκδικούμενη την ανισότητα των τάξεων. Γι' αυτόν τον λόγο ο Ξενόπουλος τη χαρακτηρίζει ίσως την πιο ενδιαφέρουσα γυναικεία φυσιογνωμία που γνώρισε ποτέ⁵².

Τρυφερές αναμνήσεις διατηρεί και για τη φίλια του με μια δασκαλίτσα διορισμένη στο δημόσιο Παρθεναγωγείο, τη Μαρία που του κέντρισε το ενδιαφέρον με το ήθος της και όχι με τη μέτρια εμφάνισή της. Η σχέση τους ήταν φιλική, αντάλλασαν γράμματα στα φανερά, μιας και δε μιλούσαν για έρωτα, αλλά για διάφορα άλλα ζητήματα. Ο Ξενόπουλος εκτιμούσε πως η Μαρία ήταν ερωτευμένη μαζί του, ενώ ο ίδιος επιθυμούσε μόνο τη βαθιά φίλια την οποία ευχαριστιόταν πολύ. Η φίλια τους έληξε εξαιτίας μιας κακόβουλης συμπεριφοράς ενός ξαδέλφου της. Όταν τη συνάντησε ξανά του φάνηκε ασθενική, ενώ πολύ σύντομα πληροφορήθηκε τον θάνατό της. Στο διήγημά του *Ο τρελός με τους κόκκινους κρίνους* αποτυπώνεται το λυρικό αίσθημα του συγγραφέα για αυτή την τρυφερή ανάμνηση, καθώς τα

⁴⁹ Στο ίδιο, σ.146.

⁵⁰ Στο ίδιο, σ.149.

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 156.

⁵² Στην ιστορία της βασίζεται το μυθιστόρημα *Μεγάλη Γυναίκα*. Με ελάχιστες παραλλαγές και έντονα βιογραφικά στοιχεία πρωτοδημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, 20-4-1936 ως το 17-7-1937 με υπότιτλο *Ένα μικρό μυθιστόρημα από τη ζωή μου*. Το 1989 πρωτοεκδόθηκε σε βιβλίο από τις εκδόσεις Βλάσση.

κατακόκκινα λουλούδια του κήπου του, φυτεμένα από τους βολβούς που του είχε δώσει η Μαρία παρέπεμπαν σε εκείνη. Για μια ακόμη φορά, λοιπόν, τα προσωπικά-ερωτικά βιώματα του συγγραφέα αποτελούν πηγή έμπνευσης για τα μετέπειτα έργα του.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να τονιστεί ότι οι παιδικοί και εφηβικοί έρωτες του Ξενόπουλου διακρίνονται από τον θαυμασμό, την αγνή αγάπη, τη βαθιά φιλία, τον γλυκό πόθο για το άλλο φύλο. Ανάλογα με τα χαρακτηριστικά της κοπέλας, τόσο τα εξωτερικά, όσο και τα εσωτερικά, διαμορφώνονται τα αισθήματα του Ξενόπουλου, αποδεικνύοντας ότι από την εφηβική του ηλικία έτρεφε μια βαθιά αγάπη για τη γυναίκα ως ανθρώπινη ύπαρξη. Η ομορφιά, ο δυναμισμός, η ευφυΐα, η θηλυκότητα, ακόμη κι ο γυναικείος εγωισμός είναι κάθε φορά ο πόλος έλξης για τον έφηβο Ξενόπουλο και συνάμα τρόπος διαμόρφωσης της μελλοντικής του συγγραφικής πορείας. Το γυναικείο πρότυπο που τόσο γλαφυρά παρουσιάζεται, τόσο στα μυθιστορηματικά, όσο και στα θεατρικά του έργα έχει δομηθεί στις πρώιμες ερωτικές περιπέτειες του συγγραφέα στο νησί της Ζακύνθου, όπου έζησε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια. Τέλος, ο Ξενόπουλος αναφέρει στην *Αυτοβιογραφία* του ότι τη σεξουαλική του διαπαιδαγώγηση την οφείλει στα δουλικά που του έμαθαν τόσα πράγματα στη σκοτεινή καμαρούλα που φοβόταν η μητέρα του⁵³.

3.β. Έγγαμος βίος

Απαραίτητη κρίνεται και μια συνοπτική παρουσίαση των προσωπικών επιλογών του Ξενόπουλου που τον οδήγησαν να παντρευτεί δυο φορές. Ο πρώτος του γάμος ήταν με την κόρη του δικηγόρου Διογενίδη, τη Φρόσω Διογενίδη με την οποία απέκτησε μια κόρη. Από την αρχή του γάμου του εντοπίζει την ασυμφωνία χαρακτήρων με τη γυναίκα του για την οποία δηλώνει: «η καημένη η Φρόσω δεν είχε γνώμη ποτέ . . . η γυναίκα μου δεν ήταν για τον κόσμο. Στο θέατρο έπληττε φοβερά· στις συναυλίες νύσταζε· στις επισκέψεις δεν έβγαζε μιλιά»⁵⁴. Η Φρόσω, όπως κι η μητέρα της δε συμμερίζονταν τις καλλιτεχνικές ανησυχίες του καλλιτέχνη Ξενόπουλου, ενώ οι προστριβές μεταξύ γαμπρού και πεθεράς ήταν συχνές. Μία από αυτές οδήγησαν στον χωρισμό του ζευγαριού ενάμιση χρόνο μετά τον γάμο κι ενώ είχε προηγηθεί το πρώτο παιδί. Αυτή την ασυμφωνία ενδιαφερόντων ο Ξενόπουλος την θίγει και στο μυθιστόρημα *Μυστικοί Αρραβώνες* που διατηρεί αυτοβιογραφικά στοιχεία, βάζοντας

⁵³ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 51.

⁵⁴ Στο ίδιο, σσ. 356-357.

τον κεντρικό ήρωα Ανάστη, ζωγράφο στο επάγγελμα, να συγκρούεται για τα θέματα τέχνης με τη μέλλουσα σύζυγό του Καίτη⁵⁵. Επομένως, η φιλική σχέση που διατηρούσε ο Ξενόπουλος με την οικογένεια της συζύγου του δεν ήταν αρκετή για να ευοδωθεί ο γάμος του με τη Φρόσω Διογενίδη. Εξαιτίας αυτού του στενού δεσμού που διατηρούσε με την οικογένεια της Φρόσως «σφιγγόταν η καρδιά» του Ξενόπουλου σκεπτόμενος ότι τελείωσε ο δεσμός με μια οικογένεια που τον αγάπησε και τον στήριξε για πολλά χρόνια. Εξάλλου, όπως ο ίδιος δηλώνει η νοικοκυρίστικη ζωή δεν του ταιριάζει καθόλου και στέκεται εμπόδιο στη συγγραφική του εξέλιξη.

Αρχικά, το διαζύγιο προκάλεσε στον Ξενόπουλο δεύτερες σκέψεις, αφενός, γιατί επήλθε για ασήμαντες διαφορές που με αμοιβαίες υποχωρήσεις μπορούσαν να εκλείψουν και αφετέρου γιατί προξένησε ανωμαλία στη ζωή του ίδιου, του πολύ μικρού παιδιού του και της γυναίκας του⁵⁶. Ο χωρισμός του ζευγαριού έγινε με φιλικό τρόπο, ενώ χαιρετώντας τον του ευχήθηκαν κάθε ευτυχία για το μέλλον. Εντύπωση, επίσης, προκαλούν τα λόγια του ίδιου του Ξενόπουλου για το ίδιο το βρέφος που αφήνει στην κούνια και που δεν πρόλαβε να το γνωρίσει, καθώς γράφει ότι «για το παιδί μου, που δεν είχα προφτάσει να το γνωρίσω δε με ένοιαζε και τόσο: το άφηνα σε καλά χέρια και πάντα παιδί μου θα ήταν⁵⁷». Έπειτα, όμως, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι δε μετανιώνει για ό,τι συνέβη, αφού μέσα από τις δυσκολίες που συνάντησε, οικονομικές και όχι μόνο, έγινε καλύτερος συγγραφέας, πιο επιτυχημένος με πλούσιο θεατρικό και μυθιστορηματικό έργο.

Ο δεύτερος γάμος του έγινε με την ανιψιά του Παπαδόπουλου, αρχισυντάκτη της *Διαπλάσεως*, και για δεύτερη φορά ένας σταθμός της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας συνδέεται στενά και με την ιδιωτική του ζωή. Τα γραφεία της *Διαπλάσεως*, που αρχικά στεγάζονταν στην οδό Αιόλου, έπειτα μεταφέρθηκαν στην οδό Πατησίων και τελικά κατέληξαν στην οδό Ευριπίδου 42, έμελλε να γίνουν η μόνιμη κατοικία του Ξενόπουλου ως το 1944 που η φωτιά κατέστρεψε ολοσχερώς το κτήριο. Σε αυτό τον χώρο, λοιπόν, γνώρισε και ερωτεύτηκε τη δεύτερη σύζυγό του Χριστίνα-Τίτα – Κανελλοπούλου.

Το 1897 έγινε ο αρραβώνας του με την Τίτα Κανελλοπούλου, ενώ το 1901 έγινε ο γάμος, γεγονός που αποτέλεσε μια ευτυχή συγκυρία, τόσο για την προσωπική

⁵⁵ Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

⁵⁶ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 358-359.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 357.

του ζώη, όσο και για την επαγγελματική του ευδοκίμηση. Η εκτίμηση που έτρεφε το «περιβάλλον»⁵⁸ της γυναίκας του για τους καλλιτέχνες και την τέχνη, καθώς και οι ιδιαίτερες γνωριμίες τους με επιφανείς προσωπικότητες της εποχής έδωσαν ώθηση στην καλλιτεχνική εξέλιξη του συγγραφέα Ξενόπουλου. Πολέμιοι στην ένωση του Ξενόπουλου με την Τίτα ήταν οι θείοι της οι Κανελλόπουλοι δεδομένης της κακής τότε οικονομικής κατάστασης του Ξενόπουλου, για τον οποίο ζήτησαν να τον απομακρύνουν από τη *Διάπλασιν*. Καθοριστική ήταν η παρέμβαση του ίδιου του Παπαδόπουλου, ο οποίος είπε στους φτωχούς Κανελλόπουλους να πάρουν πίσω στο σπίτι τους το κορίτσι και να το παντρέψουν εκείνοι. Η απειλή έπιασε τόπο και έτσι υποχώρησαν, συλλογιζόμενοι και τον στενό δεσμό του κοριτσιού με τη θεία Μαρία, τη μεγάλη αδελφή του Παπαδόπουλου που το είχε μεγαλώσει σαν παιδί της⁵⁹. Η ζωή του Ξενόπουλου με την Τίτα χαρακτηριζόταν από αγάπη και ομόνοια, κι όπως γράφει χαρακτηριστικά στην *Αυτοβιογραφία* του: «στο κοριτσάκι της *Διαπλάσεως* βρήκα τον αληθινό σύντροφο της ζωής μου κι ό,τι έκαμα στη ζωή μου από τη στιγμή που τη γνώρισα κι έπειτα το χρωστώ σε εκείνη»⁶⁰. Ενδεικτική αυτής της αναγνώρισης και της ευγνωμοσύνης του στη γυναίκα του είναι η αφιέρωση που προτάσσει στην πρώτη συλλογή διηγημάτων του

«Στην Τίτα μου τ' αφιερώνω

Γιατί τόσο την αισθάνουμαι δική μου

Τόσο με την ψυχή μου ζυμωμένη

Που δεν ηξέρω μέσ' στη διαλογή μου

Πώς να την πω: γυναίκα μου ή ψυχή μου»

Αυτή την αφιέρωση ο Ξενόπουλος την αποκαλεί συγκινητική, εξηγώντας ότι πρόκειται για το σονέτο που ο ποιητής Ανδρέας Λασκαράτος είχε αφιερώσει στη γυναίκα του⁶¹. Με την Τίτα Κανελλοπούλου ο Ξενόπουλος απέκτησε δυο κόρες την Κάκια και την Ευλαλία.

⁵⁸ Οι Παπαδόπουλοι ήταν ευχαριστημένοι με την επιλογή της Τίτας ως συζύγου του Ξενόπουλου. Η Τίτα ήταν η ορφανή κόρη της αδελφής του Παπαδόπουλου.

⁵⁹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μωθιστόρημα*, όπ. π., σ. 377.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 376.

⁶¹ Το σονέτο αυτό τιτλοφορείται *Εις Λονδίνον το 1851* και τελειώνει με τους στίχους :

«Τόσο με την ψυχή μου ζυμωμένη
Που δεν ηξέρω πλέον στη διαλογή μου
Πώς να σε πω, γυναίκα ή ψυχή μου»

(Α. Λασκαράτος, *Άπαντα*, τομ. Β', εκδ. Άτλας, Αθήνα 1959, σ. 504)

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι στο δεύτερο γάμο του πέτυχε να συνταιριάσει αρμονικά την πλούσια και πολυσχιδή επαγγελματική του δραστηριότητα με την προσωπική και οικογενειακή ευτυχία. Αυτό το μικρό κορίτσι που όταν μεγάλωσε έγινε μια όμορφη μελαχρινή γυναίκα αποτέλεσε για τον Ξενόπουλο το στήριγμα και την εγγύηση για μια ζωή ακριβώς όπως την είχε ονειρευτεί: με απόλυτο συνδυασμό της επαγγελματικής και της προσωπικής επιτυχίας.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, από την περιγραφή περιστατικών της ιδιωτικής ζωής του Ξενόπουλου⁶² ότι η σχέση του με το γυναικείο φύλο είναι ισχυρή. Η μητέρα του, οι αδελφές του, οι πρόσκαιροι νεανικοί του έρωτες με διάφορα κοριτσόπουλα από τη Ζάκυνθο, οι δυο του γάμοι και οι τρεις κόρες του αποδεικνύουν ότι η ζωή του επηρεάστηκε και ενίοτε διαμορφώθηκε από τις προσωπικές του επιλογές. Για τον Ξενόπουλο ύψιστος παραμένει ο δεσμός του με τη δεύτερη σύζυγό του που συμβολίζει γι' αυτόν το απόλυτο ταίριασμα των ψυχών που εγγυάται τη συζυγική ευτυχία.

⁶² Η σχέση της ζωής του δημιουργού με το έργο του έχει γίνει αντικείμενο μελέτης πολλών θεωρητικών της λογοτεχνίας και γι' αυτό κρίνεται απαραίτητο εν συντομία να παρουσιάσουμε τις κυριότερες θεωρητικές προσεγγίσεις. Αρχικά, αναφερόμαστε στην ανασύνθεση των ενεργειών του Ερμηνευτικού κύκλου, που εισήγαγε ο Schleiermacher, από τον Manfred Frank (*Das individuelle Allgemeine*, 1985), ο οποίος μεταξύ άλλων εστιάζει στη σχέση του μεμονωμένου έργου του συγγραφέα με τον συνολικό βίο του, αλλά και το κοινό πνεύμα της εποχής του. Βλ. Βελουδής, όπ. π., σσ. 250-251. Επίσης, ο ρομαντισμός αναδεικνύει την προσωπικότητα σε βασικό παράγοντα των κοινωνικών εξελίξεων, δημιουργώντας μια κυρίαρχη αισθητική που αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως ιστορία προσωπικοτήτων. Έτσι, ο M. H. Abrams αναφέρεται στην τάση εκείνη που αντιμετωπίζει τον συγγραφέα ως μέσο για την εξήγηση του έργου, εστιάζοντας στις ιδιότητες ενός έργου με αναφορά στις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα, της ζωής και του περιβάλλοντος του συγγραφέα. Εν κατακλείδι το έργο θεωρείται μια διαφάνεια που αποκαλύπτει τη ζωή και τα γνωρίσματα της προσωπικότητας του συγγραφέα. Για την προσέγγιση αυτή, βλ. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953. Τέλος, ενδιαφέρουσα είναι και η Ψυχαναλυτική Θεωρία, καθώς είναι υπολογίσιμη στην ανάλυση των ψυχολογικών διεργασιών της λογοτεχνικής δημιουργίας και τη σύνδεση των έργων με τα βιογραφικά και ψυχικά προβλήματα του συγγραφέα. Με αυτόν τον τρόπο «το άτομο χάρη στην ατομική του βιογραφία είναι ικανό να δημιουργήσει ένα νοητό ή φανταστικό κόσμο, όπου εκεί μπορεί να βρει μια εξιδανικευμένη ικανοποίηση των δικών του μη συνειδητών πόθων» σημειώνει ο Lucien Goldman. (Βλ. Goldman, όπ. π., σσ.88-89).

4. Το έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου

Η λογοτεχνική παραγωγή του Ξενόπουλου διήρκησε σχεδόν εβδομήντα χρόνια. Υπηρέτησε πιστά και με συνέπεια το μυθιστόρημα, το διήγημα, το δράμα, την κωμωδία, τη φάρσα, το δοκίμιο, την κριτική, το χρονογράφημα, την επιφυλλίδα, την επιστολογραφία, την παιδική λογοτεχνία και γι' αυτό δικαιολογημένα χαρακτηρίστηκε ο δημιουργικότερος συγγραφέας της εποχής του⁶³. Κύρια επιδίωξη του σ' αυτή τη μακρόχρονη πορεία ήταν η παραγωγή πολλών έργων, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει : «Υπάρχουν συγγραφείς που γράφουν λίγα, υπάρχουν άλλοι που γράφουν πολλά. Ανήκω εκ γενετής στους δεύτερους . . . Γι' αυτό και μπόρεσα να ζήσω από την πένα μου χωρίς ποτέ να κάμω άλλη δουλειά»⁶⁴. Δίκαια ονομάστηκε ο πατέρας του αστικού θεάτρου και του αστικού μυθιστορήματος, αφού σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη «πρέπει να προσγραφεί το μεγάλο άλμα που επιτέλεσε με αυτόν η νεοελληνική λογοτεχνία από το περιορισμένο πλαίσιο του ηθογραφικού διηγήματος στο πολυσύνθετο αστικό μυθιστόρημα»⁶⁵.

Η πρωτοπορία του αυτή οφείλεται εν πολλοίς στην αγάπη που του καλλιέργησε η μητέρα του για τα γράμματα και την εκμάθηση ξένων γλωσσών. Η γνώση των ξένων γλωσσών ήταν το εφελτήριο για να διαβάσει από το πρωτότυπο πρωτοπόρους συγγραφείς του δέκατου ένατου και των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, ερχόμενος έτσι σε άμεση επαφή με τα εξελισσόμενα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Για παράδειγμα, η μελέτη έργων του Ζολά τον έφερε κοντά στο κίνημα του νατουραλισμού⁶⁶, ενώ η μελέτη έργων του Ίψεν επηρέασε τη θεατρική διαδρομή του Ξενόπουλου. Άλλωστε, όπως ο ίδιος γλαφυρά αναφέρει στην *Αυτοβιογραφία* του ήταν ο πρώτος που προλόγισε τους *Βρικόλακες* του Ίψεν στο θεατρόφιλο αθηναϊκό κοινό το 1894, στην παράσταση του Ευτύχιου Βονασέρα, έχοντας μάλιστα και μεγάλη

⁶³ Π. Μουλλάς, *Η Λογοτεχνία από το 1880 ως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο*, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΔ, 'Νεότερος Ελληνισμός 1881-1913, Εκδοτική Αθηνών 1881-1913, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σ. 415.

⁶⁴ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 246.

⁶⁵ Λ. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999, σ. 214.

⁶⁶ Ενδιαφέρον παρουσιάζει, όπως δίνεται, η αναλυτική παρουσίαση του κινήματος του Νατουραλισμού στο: R. L. Furst & N.P. Skrine, *Νατουραλισμός. Η Γλώσσα της Κριτικής*, Μτφρ. Λ. Μεγάλου, Ερμής, Αθήνα 1972). Ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να δει την εξέλιξη του λογοτεχνικού αυτού κινήματος με ιδιαίτερη έμφαση στο έργο του Εμίλ Ζολά και ιδίως στο πρωτότυπο νατουραλιστικό μυθιστόρημα του 1867 *Thérèse Raquin*.

αγωνία⁶⁷. Η άσβεστη αγάπη του για τα γράμματα και τους πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος πρωτοπαρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό τον Ιωάννη Γρυπάρη και τον Κωνσταντίνο Καβάφη, συνεπαρμένος από το ποιητικό έργο τους⁶⁸.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος δέχθηκε σφοδρή κριτική για την πλούσια συγγραφική του δράση, καθώς οι κριτικοί της εποχής του και οι μεταγενέστεροι του υποστήριζαν ότι θυσίασε την ποιότητα του έργου στην ποσότητα⁶⁹. Δεδομένου ότι, όπως προαναφέρθηκε, ο Ξενόπουλος εξασφάλιζε τα προς το ζην μόνο από την πένα του, θεωρήθηκε αυτό αρκετό για να τον ψέξουν ότι έγραφε απλοϊκά προκειμένου τα έργα του να έχουν απήχηση στο ευρύ κοινό. Ο ίδιος αποκρούει αυτή την κατηγορία, καθώς και αυτή της φιλοχρηματίας, ισχυριζόμενος ότι κύριο μέλημά του είναι η διασκέδαση του κοινού, προσφέροντας αφορμή συγχρόνως για προβληματισμό και σκέψη⁷⁰. Χαρακτηριστική είναι η φράση που ο ίδιος χρησιμοποιεί: «ισχύς μου είναι η αγάπη του κοινού»⁷¹. Εξάλλου, από την αδιάλειπτη συγγραφική του δράση στη *Διάπλασι των Παίδων* ενισχύεται η θέση του ότι η διαπαιδαγώγηση του ελληνικού αναγνωστικού κοινού ήταν η βασική του επιδίωξη σε όλη του τη ζωή. Γι' αυτό τον λόγο, ο Ανδρέας Καραντώνης γράφει ότι «ο Γρηγόριος Ξενόπουλος έδωσε στην εποχή του πολύ περισσότερα από όσα της γύρευε και της πήρε για να δημιουργήσει. Έδωσε στην εποχή του την έμπνευσή του και τη σφραγίδα της δημιουργικής του προσωπικότητας. Γιατί ο Ξενόπουλος υπήρξε πλάστης είδους, εγκαινιαστής και συνεχιστής λογοτεχνικών παραδόσεων που

⁶⁷ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 364-365. Επίσης, βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Μάρτιος –Ιούνιος 1997, σσ. 91-111 και Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983.

⁶⁸ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 405.

⁶⁹ Κάποιοι άσπονδοι φίλοι του συνήθιζαν να τον κατηγορούν με την προσφιλή σε αυτούς φράση «Έργα έχει, έργον δεν έχει». Ο Καρκαβίτσας ανέφερε ότι «τα έργα του φαίνονται απομνημονεύματα μυθιστορημάτων που έχει διαβάσει άλλοτε». (Βλ. Α. Καρκαβίτσας, *Απαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτα. τόμ. 5, Γιοβάνης, Αθήνα 1973, σ. 105).

⁷⁰ Ο Ξενόπουλος σε ένα μικρό δοκίμιο του που ονομάζεται *Διασκεδαστική Τέχνη* εξηγεί τη φιλοσοφία του για την αποστολή της τέχνης. Εξάλλου είναι πολύ χαρακτηριστικό αυτό που έχει επιλεγεί για το οπισθόφυλλο των εκδόσεων Βλάσση, όπου ο ίδιος ο συγγραφέας γράφει: «Εγώ γράφω διηγήματα για τον κόσμο και θέλω να τα χαίρεται ο κόσμος. Ο κόσμος με νιώθει, ο κόσμος με διαβάσει, ο κόσμος με αγοράζει. Μου αρέσει κάθε μου γραπτό, να είναι στη μορφή του τόσο απλό, ώστε με την ίδια σχεδόν άνεση να μπορεί να το διαβάσει κι ένας μαθητής γυμνασίου κι ο κύριος Παλαμάς. Δεν αγαπά τα σύννεφα και τα σκοτάδια, με τραβά περισσότερο η ξαστεριά, το φως. Εσπούδασα μαθηματικά στα νιάτα μου κι εσυνήθισα να λέγω τα πράγματα απλά, καθαρά και ξάστερα». (Βλ. Γ. Χατζίνης, *Ελληνικά Κείμενα*, Δ' έκδοση, Δήμητρα, Αθήνα 1997, σ. 163).

⁷¹ Αυτός ακριβώς είναι κι ο τίτλος του κεφαλαίου ΜΒ' από την *Αυτοβιογραφία* του.

ακμάζουν στις μέρες μας. Οι άξονες της πνευματικής ζωής ολόκληρων εποχών μονάχα σε τέτοιους τύπους δημιουργών μπορεί να στηριχτεί⁷²».

Στο ίδιο πλαίσιο κινούμενος, ο Άγγελος Τερζάκης σημειώνει ότι ο Ξενόπουλος «πολύπλευρα, μαστορικά, προσέγγισε όσο κανένας άλλος την καρδιά του κόσμου. Γιατί υπάρχει στον αναγνώστη, έστω και τον πιο απληροφόρητο, μια υποσυνείδητη, θα 'λεγε κανείς, διαίσθηση της ωμορφιάς. Την ωμορφιά τούτη, όχι τη βαρειά και μοιραία, αλλά την ελαφρή, τη χαριτωμένη, την κομψή, πραγματοποίησε ο Ξενόπουλος με το συγγραφικό του έργο. Είταν ό,τι καλλίτερο μπορούσε να προσφερθεί στο παρθένο ακόμα εκείνο ελληνικό κοινό»⁷³. Άλλωστε, τα έργα του χαρακτηρίζονται «από μια ρεαλιστική απλότητα, μια στοιχειώδη, αλλά και πειστική κοινωνική προοδευτικότητα και μια συναρπαστική ενάργεια, η οποία τα κατέστησε προσφιλέστερο ανάγνωσμα όλων των μεταγενέστερων γενεών ακόμη και όταν η εποχή της ακμής τους είχε παρέλθει»⁷⁴.

Επιπλέον, η πολυγραφία του, ως δείγμα και της δυναμικής του προσωπικότητας, δίνει μια μοναδική ώθηση στην πολυποίκιλη λογοτεχνική του παραγωγή. Ο Ξενόπουλος «ανάμεσα σε ανθρώπους που είναι πρόδρομοι, που δοκιμάζουν, αναζητούν, που μας δίνουν έργα ευσυνείδητα, και σπάνια φθάνουν σε μια πληρότητα χωρίς πτώσεις είναι ο μάστορης που δουλεύει με σιγουριά ελαττώνοντας στον υπέρτατο βαθμό τους κινδύνους μιας αποτυχίας⁷⁵».

Η πλούσια, λοιπόν, λογοτεχνική του παραγωγή, όπως συγκεφαλαιώνεται στα 80 μυθιστορηματικά του έργα και στα 46 θεατρικά του έργα, αποτελεί για τον κάθε μελετητή μια «τροχοπέδη», καθώς η επιλογή των προς μελέτη έργων δεν είναι εύκολη υπόθεση. Γι' αυτό τον λόγο κρίνεται απαραίτητο να τεθούν ασφαλή κριτήρια που να εξασφαλίζουν την πιο κατάλληλη επιλογή των προς μελέτη έργων.

Η επιλογή των μυθιστορηματικών έργων βασίστηκε αρχικά στη διαπιστωμένη ως τώρα αναγνώριση της αξίας των έργων του από άλλους μελετητές⁷⁶.

⁷² Α. Καραντώνης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιγνωμίες Α'*, Αθήνα 1977, σ. 185.

⁷³ Α. Τερζάκης, «Ο Ξενόπουλος και το έργο του». *Ιόνιος Ανθολογία*, τχ. 126, 1939, σσ. 54-55.

⁷⁴ Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ο πιο λαϊκός Έλληνας συγγραφέας». *Γρηγόριος Ξενόπουλος. 50 χρόνια από τον θάνατό του. 1867-1951*. Λεύκωμα για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, Αθήνα 2002, σ. 38.

⁷⁵ Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Εκδ. 9^η, Γνώση, Αθήνα 2000, σσ. 558-559.

⁷⁶ Για μια αναλυτική παρουσίαση των έργων του Ξενόπουλου, βλ. Γ. Φαρίνου- Μαλαματάρη, «Γρηγόριος Ξενόπουλος» *Η παλαιότερη πεζογραφία μας : Από τις αρχές της ως τον Α' Παγκόσμιο*

Χαρακτηριστική είναι η θέση του Απόστολου Σαχίνη στο έργο του «*Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*», όπου υιοθετεί δυο διακρίσεις για να προσεγγίσει τον λαβύρινθο των έργων του Ξενόπουλου: μια θεματολογική και μια αξιολογική⁷⁷. Κριτήριο για τη θεματολογική προσέγγιση είναι ο τόπος που διαδραματίζονται οι υποθέσεις των έργων του, δηλαδή η Ζάκυνθος ή η Αθήνα. Όσα διαδραματίζονται στη Ζάκυνθο θεωρούνται αξιολογικά ανώτερα και αρτιότερα από τα αθηναϊκά. Έτσι, στην αξιολογική κλίμακα των έργων του Ξενόπουλου τίθενται στην κορυφή οι *Τίμιοι και οι Άτιμοι*, έπειτα οι *Πλούσιοι και οι Φτωχοί*, ύστερα η *Αναδυομένη*, η *Λάουρα* και η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, ενώ ακολουθούν η *Μαργαρίτα Στέφα*, ο *Κόκκινος Βράχος*, η *Ισαβέλλα*, ο *Πόλεμος* και οι *Μυστικοί Αρραβώνες*. Τέλος, ακολουθούν τα πρωτόλεια *ο Άνθρωπος του κόσμου* και ο *Νικόλας Σιγαλός*. Κανένα άλλο μυθιστορηματικό έργο δεν προκρίνεται από τον Σαχίνη ως αξιόλογο, καθώς σύμφωνα με την κρίση του όλα τα υπόλοιπα είναι φλύαρα, κοινότοπα και επαναλαμβάνουν ασήμαντα περιστατικά της καθημερινής ζωής.

Άλλο ένα ικανό κριτήριο για την επιλογή των έργων είναι οι αυτοβιογραφικές αναφορές που γίνονται από τον ίδιο τον Ξενόπουλο στα έργα που εκείνος ξεχωρίζει στην *Αυτοβιογραφία* του. Έτσι, αναφέρεται μεταξύ άλλων στο *Έρωσ Εσταυρωμένος*, στην *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, στον *Κόκκινο Βράχο*, στον *Κόσμο και τον Κοσμά*, στους *Μυστικούς Αρραβώνες*, στην *Αφροδίτη*⁷⁸. Οι παραπάνω αναφορές του Ξενόπουλου άπτονται και του θέματος της διατριβής που είναι οι σχέσεις των δυο φύλων, καθώς θίγει σοβαρά ζητήματα, όπως είναι το ερωτικό ένστικτο σε όλες του τις μορφές (παράνομος έρωτας, ανεκπλήρωτος έρωτας, αγοραίος έρωτας, ερωτικό τρίγωνο, έρωτας που οδηγεί σε αυτοκτονία), ο γάμος, η επίδραση της κοινωνίας στη σύναψη ερωτικού δεσμού, η τιμή της γυναίκας, η ανιδιοτελής αγάπη. Γι' αυτόν τον λόγο τα μελετώμενα μυθιστορηματικά έργα που καλύπτουν την παραπάνω θεματολογία είναι κατά χρονολογική σειρά συγγραφής : ο *Κόκκινος Βράχος* (1905), ο *Ολέθριος έρωσ* ή

πόλεμο τομ. Θ': 1900-1914, Σοκόλης, Αθήνα 1997, σσ. 291-297. Παρουσιάζει αρχικά τα διηγήματα, στη συνέχεια τα μυθιστορήματα και τέλος τα θεατρικά έργα. Επειδή το πεζογραφικό έργο του Ξενόπουλου είναι ομολογουμένως εκτενές, η συγγραφέας προτείνει ως πιθανή διάκριση, αφενός έργα που εκδίδονται αυτοτελώς ή δημοσιεύονται σε καθιερωμένα λογοτεχνικά περιοδικά και αφετέρου έργα που δημοσιεύονται σε εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας(π.χ. το *Έθνος* και τα *Αθηναϊκά Νέα*) και λαϊκά περιοδικά. Τα έργα της πρώτης κατηγορίας προκρίνονται ως εγνωσμένης λογοτεχνικής αξίας σε σύγκριση με τα δεύτερα, τα οποία υπηρετούν την πολυγραφία και κατ' επέκταση το βιοπορισμό του Ξενόπουλου.

⁷⁷Α. Σαχίνη, *Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου & ΣΙΑ, έβδομη έκδοση Αθήνα 1997, σσ. 242-243.

⁷⁸Αξιόλογη είναι η παρουσίαση των αυτοβιογραφικών αναφορών του Ξενόπουλου στα έργα του στο κεφάλαιο Β' με τίτλο «Η Ζωή του σαν μυθιστόρημα», στη φιλολογική μελέτη Τριχιά-Ζούρα, όπ. π., σσ. 63-269.

Αφροδίτη(1914), οι *Μυστικοί Αρραβώνες*(1915-1916), το *Κορίτσι που σκοτώνει ή Λάουρα*(1917), ο *Κόσμος κι ο Κοσμάς*(1918-1919), η *Αναδυομένη*(1923), η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*(1925)⁷⁹.

Αναλυτικότερα, για καθένα από τα προαναφερθέντα έργα που επελέγησαν προς μελέτη ο Ξενόπουλος δίνει κάποιες πληροφορίες που αποδεικνύουν ότι έχουν για εκείνον μια ιδιαίτερη αξία. Ο *Κόκκινος Βράχος* είναι ένα έργο που κάνει τον Ξενόπουλο να νιώθει υπερήφανος, καθώς δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια*⁸⁰ και είχε μεγάλη απήχηση στο αναγνωστικό κοινό. Ο Ξενόπουλος και πάλι αφορμάται από μια προσωπική του εμπειρία, αφού σε έναν περίπατο με ένα φίλο του στη Ζάκυνθο πληροφορήθηκε την ιστορία ενός ανεκπλήρωτου έρωτα μιας κοπέλας της εποχής και έγραψε αυτό το έργο. Η μεγάλη απήχηση του έργου αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι η περιοχή, όπου εξελίσσεται η ιστορία, ονομάστηκε *Κόκκινος Βράχος*⁸¹, ενώ μεταφέρθηκε και στο θέατρο με τον τίτλο *Φωτεινή Σάντρη*, ύστερα από αίτημα της ηθοποιού της εποχής Κυβέλης Αδριανού⁸².

Για το έργο του *Αφροδίτη* μας δίνει την πληροφορία ότι βασίζεται σε ένα προγενέστερο έργο του, τα *Μαύρα Μάτια*⁸³, το οποίο επεξεργάστηκε, διορθώνοντας το περιεχόμενο, τη γλώσσα και τον τίτλο, για να μην πάει χαμένο αφενός, και για προσωπική του διασκέδαση αφετέρου⁸⁴. Επίσης, ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του σημειώνει ότι το έργο είχε δημοσιευτεί στην εφημερίδα Έθνος με τον τίτλο *Ολέθριος Έρωτος*, κάνοντας με την επιλογή του εν λόγω τίτλου, έμμεσο υπαινιγμό στην καταλυτική επίδραση που ασκεί μια μοιραία γυναίκα στη ζωή ενός άνδρα. Παρόμοια επίδραση είχε ασκήσει στη δική του φοιτητική ζωή η γνωριμία του με μια τέτοια γυναίκα. Βέβαια, η έκβαση της υπόθεσης στο μυθιστόρημα είναι διαφορετική, ενώ φαίνεται ότι ο κεντρικός ήρωας Θράσος είναι ένας κλεπτομανής προσωπικός φίλος και μέλος της φοιτητικής παρέας του Ξενόπουλου, ο Πατρινός Περικλής

⁷⁹ Στην παρένθεση βρίσκεται η χρονολογία δημοσίευσης του έργου σε εφημερίδες της εποχής (κυρίως στο Έθνος) και όχι η χρονολογία κατά την οποία εκδόθηκε σε βιβλίο από την *Εστία* την πρώτη φορά, δεδομένου ότι ακολούθησαν τα Άπαντα από τον Μπίρη ή μετέπειτα οι εκδόσεις Βλάση.

⁸⁰ Για τον Ξενόπουλο ήταν πολύ σημαντική η δημοσίευση στο εν λόγω περιοδικό, αφού και ο Αλ. Παπαδιαμάντης έγραψε τη *Φόνισσα* για να δημοσιευθεί στο εν λόγω περιοδικό. Ο Ξενόπουλος μιμούμενος τον Παπαδιαμάντη έγραψε τον *Κόκκινο Βράχο*, ένα από τα ελάχιστα έργα του που περιγράφουν τη φύση της Ζακύνθου.

⁸¹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 258.

⁸² Παρουσιάστηκε στο θέατρο *Πανελλήνιο* στις 11 Αυγούστου 1908 και γνώρισε μεγάλη επιτυχία.

⁸³ Δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Το Άστυ* σε συνέχειες από τις 2 Μαΐου ως τις 24 Ιουνίου 1891 και ανήκει στα πρώτα αθηναϊκά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, μαζί με τον *Νικόλα Σιγαλό* και τον *Άνθρωπο του Κόσμου*.

⁸⁴ Τις εξηγήσεις αυτές δίνει ο Ξενόπουλος στην επιστολή του στην Κατίνα Γ. Παπά με ημερομηνία 3 Μαΐου 1922.

Ραφτόπουλος⁸⁵. Ο Ξενόπουλος, εδώ, πραγματεύεται το θέμα του αγοραίου έρωτα, μιας και η πορνεία είναι ένα σύνηθες κοινωνικό πρόβλημα της εποχής, συνδεδεμένο με την επιβίωση των νεαρών κοριτσιών.

Οι *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπως γράφει και στο Επίμετρο της *Αυτοβιογραφίας* του ο Ξενόπουλος, βασίζονται σε μια προσωπική του ερωτική περιπέτεια με την ποιήτρια Μυρτιώτισσα⁸⁶, λίγο πριν τον δεύτερο γάμο του με την πολυαγαπημένη του Τίτα Κανελλοπούλου. Η ερωτική αλληλογραφία που περιλαμβάνεται στο μυθιστόρημα είναι η αυθεντική, ενώ οι δευτερεύοντες ήρωες είναι φανταστικοί.

Ένα έργο του στο οποίο κυριαρχεί το ερωτικό πάθος-μεσημβρινή θέρμη και περιπάθεια- είναι το *Κορίτσι που σκοτώνει* ή *Λάουρα*. Κι αυτό το έργο έχει δυο τίτλους, ο πρώτος είναι αυτός με τον οποίο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα το 1917, ενώ ο δεύτερος είναι ο τίτλος με τον οποίο δημοσιεύτηκε σε βιβλίο το 1921. Η ιστορία διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο και η κεντρική ηρώδα, έξοχα δοσμένη από τον Ξενόπουλο, αποδεικνύει με τις επιλογές της και τις τολμηρές της αποφάσεις τον εκρηκτικό της χαρακτήρα, ενώ δε διστάζει να πυροβολήσει τον πρώτο της ξάδελφο με τον οποίο διατηρεί φλογερό ερωτικό δεσμό. Η Λάουρα υψώνεται πάνω από το συνηθισμένο επίπεδο των γυναικών της εποχής και ο Ξενόπουλος μας δίνει μια από τις πιο έντονα ζωγραφισμένες ηρώδες που πρωταγωνιστούν σε έργο του⁸⁷, θίγοντας το ζήτημα του απαγορευμένου έρωτα και του έρωτα που οδηγεί σε θάνατο.

Για τον *Κόσμο και τον Κοσμά*, γράφει ότι ο ανδρικός τύπος του Κοσμά αρχικά ταυτίζεται με έναν κοσμοφοβικό άνθρωπο που ακολουθεί τις επιταγές του κόσμου, έχοντας ως σημείο αναφοράς τη φράση «ό,τι ο κόσμος κι ο Κοσμάς»⁸⁸. Στη συνέχεια, όμως, αναπτύσσει μια δική του αληθινή ηθική για την αντρική τιμή, ακολουθώντας την καρδιά του, χωρίς να ακούει κανέναν. Ο Ξενόπουλος, ξεκάθαρα, θέτει το θέμα της ανυπόκριτης και ανιδιοτελούς αγάπης που υπερβαίνει ακόμη και τη συζυγική απιστία. Αυτός ο ήρωας είναι ένας ξεπεσμένος κόντες που είχε γνωρίσει ο

⁸⁵ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 184.

⁸⁶ Η ταυτότητα της Θάλειας της ηρώδας του μυθιστορήματος αποκαλύπτεται στο Σημείωμα που συνοδεύει τη δημοσίευση του μυθιστορήματος στα *Άπαντα* των εκδόσεων Μπίρη (τόμ. Ζ, σ. 545).

⁸⁷ Σαχίνης, όπ. π., σ. 252.

⁸⁸ Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το πραγματικό του όνομα είναι Μαρής Αλιμπράντες, ενώ το προσωνύμιο Κοσμάς του δόθηκε από τον περίγυρό του, γιατί για όλα τα ζητήματα που προέκυπταν και έπρεπε να πάρει μια απόφαση κατέφευγε στην παραπάνω φράση.

συγγραφέας στη Ζάκυνθο και έγινε η αφορμή για να γράψει αυτό το μυθιστόρημα, το οποίο θεωρείται από όλους, αλλά και από τον ίδιο, ένα από τα καλύτερα του⁸⁹.

Ένα ακόμη έργο του που εξελίσσεται στη Ζάκυνθο είναι η *Αναδυομένη*. Μαζί με τον *Κόκκινο Βράχο* ανήκουν στην κατηγορία των έργων που ο Ξενόπουλος περιγράφει τη φυσική ομορφιά της Ζακύνθου ιδίως τους καλοκαιρινούς μήνες δημιουργώντας μια ανάλαφρη, δροσερή ατμόσφαιρα. Η Κλαίλια, η κεντρική ηρωίδα εμπνέει τον έρωτα σε δυο αδέρφια, που το καθένα αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό χαρακτήρα, ρομαντικός και ευαίσθητος ο πρώτος, ρεαλιστής και προσγειωμένος ο δεύτερος. Η προτίμηση της για τον έναν αδελφό θα οδηγήσει σ' ένα θανατηφόρο ατύχημα τον δεύτερο, πίσω από το οποίο κρύβεται η ειλημμένη απόφασή του για αυτοκτονία. Το προσφιλέθ θέμα του ερωτικού τριγώνου αναδύεται σε αυτή την ιστορία. Το έργο αυτό μεταφέρθηκε και στο θέατρο το 1926.

Τέλος, με την *Τερέζα Βάρμα Δακόστα* ο Ξενόπουλος μας παρουσιάζει τον πιο σατανικό γυναικείο χαρακτήρα που έχει σκιαγραφήσει σε έργο του. Είναι μια σκοτεινή ύπαρξη που μετά τον χωρισμό των γονιών της ζει στο σκοτεινό μεσαιωνικό πύργο του παππού της, δοσμένη ολόψυχα στην ηδονή. Η ιστορία εξελίσσεται στη Ζάκυνθο, όμως εδώ κυριαρχούν οι έντονες περιγραφές των ερωτικών σκηνών και όχι του νησιού. Η ιστορία αυτή φωτίζει τις κοινωνικές ζυμώσεις της εποχής και το ανακάτεμα των τάξεων, αφού η Τερέζα εκφράζει τις αριστοκρατικές ιδέες, ενώ ο νέος που την έχει ερωτευτεί τις σοσιαλιστικές.

Διαφαίνεται, λοιπόν, από τη σύντομη παρουσίαση των επτά μυθιστορηματικών έργων του Ξενόπουλου που θα εξεταστούν στη συνέχεια ότι, αφενός οι απόψεις των μελετητών του έργου του και αφετέρου οι αυτοβιογραφικές αναφορές του ίδιου επηρέασαν πρωτίστως την επιλογή των έργων. Επίσης, κρίθηκε απαραίτητο να παρουσιαστούν έργα που διαδραματίζονται και στη Ζάκυνθο (*Κόκκινος Βράχος*, *Κορίτσι που σκοτώνει* ή *Λάουρα*, *Αναδυομένη*, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*), και στην Αθήνα (*Ολέθριος έρωτας* ή *Αφροδίτη*, *Μυστικοί Αρραβώνες*) καθώς αυτοί ήταν οι δυο πόλοι αναφοράς των βιωμάτων του συγγραφέα. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο *Κόσμος κι ο Κοσμάς* διαδραματίζεται αρχικά στη Ζάκυνθο, συνεχίζεται όμως η δράση στην Αθήνα. Σε κάθε περίπτωση, ελήφθη υπόψη τα έργα που επελέγησαν να έχουν τις απαραίτητες προϋποθέσεις της αρχιτεκτονικής, της

⁸⁹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 216.

ενότητας, της στήριξης σε μια γερή πλοκή και του εμπλουτισμού με επεισόδια που διατηρούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη⁹⁰. Επελέγησαν, ακόμη, έργα που να είναι πλούσια σε ρεαλιστικές περιγραφές, με έντονη την επίδραση του Νατουραλισμού, μιας και για τον Νατουραλισμό, ο Ξενόπουλος αναφέρει ότι πείστηκε πως ο συγγραφέας έχει δικαίωμα να παρουσιάζει ό,τι συμβαίνει στη ζωή κι ό,τι κι αν είναι. Βέβαια, στη συνέχεια, σχημάτισε την πεποίθηση ότι η σεξουαλική ζωή είναι η κυριότερη του ανθρώπου κι αυτή τον απασχολούσε στο σύνολο του έργου του⁹¹. Σεβόμενοι, λοιπόν, την πεποίθηση αυτή του συγγραφέα επιλέξαμε έργα που να κινούνται σε αυτό το δίπολο.

Η επιλογή των προς μελέτη θεατρικών έργων στηρίχτηκε πρωτίστως στο να υπάρξει αντιπροσώπευση και των τριών θεατρικών περιόδων στις οποίες κατατάσσονται τα έργα. Συγκεκριμένα, θα μελετηθούν τα εξής έργα. Από την πρώτη περίοδο δραματουργίας(1895-1905) ο *Τρίτος*(1895), ένα δίπρακτο δράμα, από τη δεύτερη περίοδο (1908-1915) η *Ραχήλ*(1909), ένα τρίπρακτο δράμα εμπνευσμένο από τους διωγμούς των Εβραίων στη Ζάκυνθο που φωτίζει τον έρωτα ανάμεσα σε άτομα διαφορετικής θρησκείας, το *Ψυχοσάββατο*(1911), μια μονόπρακτη τραγωδία με ιντερμέτζο που αναφέρεται σε έναν απαγορευμένο έρωτα που τον συνθλίβει η ανδροκρατική κοινωνία, ενώ από την τρίτη περίοδο(1916-1940) οι *Φοιτηταί*(1919), τετράπρακτο δράμα, τα *Πεπρωμένα*(1920), τρίπρακτη τραγωδία που εστιάζει στην καταλυτική επίδραση της μοίρας στην προσωπική-ερωτική ζωή των ηρώων, η *Ανιέζα*(1932), τρίπρακτη κωμωδία που πραγματεύεται το βαθύ έρωτα δυο νέων και την εγωιστική αγάπη του παππού προς την εγγονή και τον *Ποπολάρο*(1933), ένα τετράπρακτο δράμα που εξετάζει την ύφανση του έρωτα δυο νέων υπό το πρίσμα της διαφορετικότητας των κοινωνικών τάξεων και του κοινωνικού χάσματος. Επίσης, είναι φανερό ότι επιλέχθηκαν έργα που ως προς τη δομή τους παρουσιάζουν ποικιλία και αποκαλύπτουν το πώς συνέθετε τα έργα του ο Ξενόπουλος. Δηλαδή, θα μελετηθούν μια μονόπρακτη τραγωδία, ένα δίπρακτο δράμα, τρία τρίπρακτα έργα (δυο δραματικά έργα και μια κωμωδία) και δυο τετράπρακτα δράματα. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να αναφερθεί ότι από τις πληροφορίες που διαθέτουμε για τα θεατρικά

⁹⁰ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Κ.Θ. Δημαρά όλα χωρίς εξαίρεση τα πεζογραφήματα του Ξενόπουλου πληρούν τις προαναφερθείσες προϋποθέσεις. (Βλ. Δημαράς, όπ. π., σσ. 558-559).

⁹¹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 440.

έργα του, τα εικοσιοκτώ είναι τρίπρακτα, τα έξι αναπτύσσονται σε τέσσερις πράξεις, τα τρία σε δυο πράξεις και πέντε σε μία πράξη⁹².

Άλλη μια βασική παράμετρος για την εξέταση των επιλεγέντων έργων είναι να προβάλλονται οι θέσεις του Ξενόπουλου για τις σχέσεις των δυο φύλων που αντανακλούν τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής, καθώς και τα πρότυπα που επιβάλλει η κοινωνία του πρώτου μισού του 20 ού αιώνα. Παράλληλα, το προσφιλέθ θέμα του έρωτα δεσπόζει και σε αυτά τα έργα, καθώς φωτίζονται ενδιαφέρουσες πτυχές του, όπως ο εφηβικός έρωτας της *Ανιέζας*, ο αυθεντικός έρωτας στον *Ποπολάρο*, ο ακραίος έρωτας, με τη μορφή της αιμομιξίας(υπαινικτικές αναφορές αιμομιξίας παρατηρούμε στην *Ανιέζα*, που εντοπίζεται στη συμπεριφορά του παππού της Κόντε Τζάννε) και της αυτοκτονίας(ο μελοδραματισμός είναι μια τάση που χαρακτηρίζει αρκετούς ήρωες του Ξενόπουλου όπως στον *Τρίτο*, στη *Ραχήλ*, στα *Πεπρωμένα*, ως απόπειρα στους *Φοιτητές*). Άλλωστε στον κόσμο του Ξενόπουλου ζουν πολλοί ερωτευμένοι, αλλά και πολλοί αυτόχειρες⁹³.

Ένα ακόμη κριτήριο, για την επιλογή των προαναφερθέντων έργων είναι ότι συχνά διαμείβονται έντονες συγκρούσεις μεταξύ των ηρώων. Για παράδειγμα, στην *Ανιέζα* η ομώνυμη ηρωίδα συγκρούεται με τον εγωιστή παππού της, με αφορμή τον έρωτά της για ένα νέο άνδρα. Στη *Ραχήλ* η σύγκρουση οφείλεται στον έρωτα που γεννιέται ανάμεσα σε μια Εβραία και ένα χριστιανό στη Ζάκυνθο, προκαλώντας την επέμβαση και την αντίδραση των συγγενών των δυο ερωτευμένων νέων. Στα *Πεπρωμένα* είναι μια παλαιότερη ερωτική ιστορία απιστίας και εκδίκησης που πυροδοτεί τη σύγκρουση ανάμεσα σε δυο νέους που αγνοούν ότι είναι αδέρφια, ενώ ο νέος βιάζει σε έναν χορό μεταμφιεσμένων τη νέα. Στον *Τρίτο* υποβόσκει η σύγκρουση στο ερωτικό τρίγωνο που δημιουργείται ανάμεσα στον σύζυγο, τη σύζυγο κι ένα νεαρό άντρα που ερωτεύεται η σύζυγος, μετατρέποντας το σύζυγο στο τρίτο πρόσωπο της ιστορίας. Στον *Ποπολάρο* είναι σφοδρή η σύγκρουση των κοινωνικών

⁹² Ο πολυγραφότατος Ξενόπουλος έγραψε 46 θεατρικά έργα, εκ των οποίων τα 18 ήταν χαμένα. Είναι γνωστό ότι η ανατίναξη του σπιτιού του στην οδό Ευριπίδου το 1944 κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών είχε ως αποτέλεσμα να χαθεί πολύτιμο υλικό από το αρχείο του. Χάρη, όμως, στις άοκνες προσπάθειες των αδελφών Βλάσση και της φιλόλογου Άννας-Μαρίας Βλάσση ανακαλύφθηκαν 8 από αυτά τα χαμένα έργα. (Βλ. Κ. Ασημακόπουλος, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το Θέατρο» στον τόμο: *Επικήρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 15). Δύο από αυτά θα μελετηθούν σε αυτή την εργασία: ο *Τρίτος* και τα *Πεπρωμένα*.

⁹³ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το *Εύοσμον Μυριάθემον* του Θεάτρου μας για το Γρηγόριο Ξενόπουλο» *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τομ. ΛΓ', Αθήνα 2001, σ. 169.

τάξεων, αφού ο Ζέππος προέρχεται από κατώτερη κοινωνική τάξη από την αγαπημένη του Έλντα, γεγονός που εξαγριώνει τον αριστοκράτη πατέρα της. Στο *Ψυχοσάββατο* κυριαρχεί η σύγκρουση της νύφης με την πεθερά, ενώ στο έργο *Φοιτηταί* μαίνεται η σύγκρουση για το γλωσσικό ζήτημα με τα Ορεστειακά επεισόδια. Επομένως, η σύγκρουση των ηρώων συνιστά υπέρτατο δομικό και ζωογόνο στοιχείο για την προώθηση του δράματος και τη διατήρηση του ενδιαφέροντος των θεατών.

Τέλος, στην επιλογή των παραπάνω έργων έπαιξε ρόλο και το γεγονός ότι τα περισσότερα εξ αυτών λόγω της επιτυχίας που γνώρισαν έγιναν και μυθιστόρημα. Έτσι, η *Ραχήλ* είναι το μυθιστόρημα η *Μεγάλη Περιπέτεια*(1937), οι *Φοιτηταί* αντιστοιχούν στο έργο *Φοιτηταί και Αρσακειάδες*(1919), τα *Πεπρωμένα*(1923) είναι το έργο *Ισαβέλλα*, φέροντας τον τίτλο της ομώνυμης ηρωίδας. Στην περίπτωση, βέβαια, του *Ποπολάρου* ακολουθήθηκε η αντίστροφη πορεία, καθώς από τη νουβέλα με τίτλο *Αντάρτης* ή *Ποπολάρως*(1913) έγινε το θεατρικό *Ποπολάρως*. Με την επιλογή αυτή, λοιπόν, παρέχεται η δυνατότητα να γίνει η συσχέτιση ανάμεσα σε αυτά τα δυο διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, αποδεικνύοντας για πολλοστή φορά την αδιάλειπτη πνευματική του δράση και την παρακαταθήκη του στις επόμενες γενιές⁹⁴. Άλλωστε για τον ίδιο τον Ξενόπουλο η δραματουργία και η πεζογραφία δεν είναι παρά δυο διαφορετικές όψεις του ίδιου λογοτεχνικού φαινομένου⁹⁵.

Ο Ξενόπουλος, λοιπόν, με τη συνολική του πολυσύνθετη πνευματική παρουσία, επιβεβαιώνει τη φράση του Τάσου Αθανασιάδη ότι «ο αυθεντικός λογοτέχνης περιγράφει την κοινωνία του, ο μέγας την εποχή του, ο μεγαλοφυής την ανθρωπότητα. Ανήκει στον αναγνώστη του το δικαίωμα να τον τοποθετήσει στην αξιολογική θέση που του ταιριάζει»⁹⁶.

⁹⁴ Ο Ξενόπουλος στην *Αυτοβιογραφία* του επικαλείται τα λόγια του ομότεχνου του Σπύρου Μελά για το έργο του που το παρομοίασε με τα πρώτα σπιτάκια που χτίζει κανένας σε ερημιά για να γίνει με τον καιρό πόλη. Απαντώντας σε αυτό τον σχολιασμό γράφει ότι για το νεοελληνικό θέατρο εργάστηκε όσο κανείς σύγχρονός του, και πως αν μια μέρα χτιστούν και παλάτια οι χτίστες τους κάτι θα χρωστούν και σε εκείνον.

⁹⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ειδολογικές διασταυρώσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Θεατρικά Τοπία της Πεζογραφίας του», *Επτανησιακά Φύλλα*, Αφιέρωμα στον Γρηγόριο Ξενόπουλο, Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του, τόμ. ΚΑ', 3-4, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001, Ζάκυνθος, σ. 319.

⁹⁶ Τ. Αθανασιάδης, «Εγκώμιο στον Γρηγόριο Ξενόπουλο» στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 15.

5. Εισαγωγικά στην έννοια του φύλου

Η έννοια του φύλου έχει γίνει, κατά καιρούς, αντικείμενο μελέτης από τις επιστήμες της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας, της ιστοριογραφίας, της εθνογραφίας και της ψυχολογίας. Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να παρουσιάσει εν συντομία τις κυριότερες εννοιολογικές προσεγγίσεις του φύλου, καθώς είναι φύσει και θέσει αδύνατο στην παρούσα διατριβή να προβούμε στην εξάντληση αυτού του σύνθετου θέματος από όλες τις επιστημονικές επόψεις. Έτσι, θα γίνει αναφορά στο πώς προσεγγίστηκε ο όρος από τα τρία φεμινιστικά κύματα, που συνδέονται με τις λεγόμενες σπουδές Φύλου και αποτελούν την ιστορία του Φεμινισμού, την ανθρωπολογία και την κοινωνιολογία. Παράλληλα, θα γίνει μια πολύ σύντομη παρουσίαση της αντιμετώπισης του γυναικείου ζητήματος από τον Ξενόπουλο και τους διανοούμενους της εποχής του. Αναγκαίως, επίσης, κρίνεται κι ο προσδιορισμός των όρων του κοινωνικού και βιολογικού φύλου, καθώς και της πατριαρχίας που άμεσα απορρέει από τη μελέτη του Φεμινιστικού κινήματος.

Αναλυτικότερα, η έννοια του φύλου αναφέρεται στις βιολογικές και κοινωνικές διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ ανδρών και γυναικών. Το βιολογικό φύλο, λοιπόν, που είναι γενετικά καθορισμένο και αποδίδεται στα αγγλικά με τον όρο *sex*, διακρίνεται σε αρσενικό και θηλυκό, ενώ το κοινωνικό φύλο είναι μια πολιτισμική και κοινωνική κατασκευή, αποδιδόμενο στα αγγλικά με τον όρο *gender* και διακρινόμενο σε ανδρικό και γυναικείο. Ο όρος κοινωνικό φύλο αναφέρεται, δηλαδή, στην εκφορά του βιολογικού φύλου⁹⁷. Η Ελένη Βαρίκα επισημαίνει ότι η εννοιολογική διάκριση ανάμεσα στο κοινωνικό και το βιολογικό φύλο κι η υιοθέτηση της έννοιας στην έρευνα δεν ήταν μόνο ζήτημα της γλώσσας. Ειδικότερα, εξηγεί ότι, αν και στα ελληνικά από την αρχαιότητα υπάρχει η λέξη «γένος», προτιμήθηκε ο όρος «κοινωνικό φύλο», για να διακριθεί η ανατομική διαφορά των φύλων από τις

⁹⁷ Στις κοινωνικές επιστήμες χρησιμοποιείται για πρώτη φορά η διάκριση των όρων από την Ann Oakley το 1972 η οποία ξεκινώντας από μια κριτική ανάγνωση της ψυχολογίας των φύλων και της ανθρωπολογίας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρέπει να διακρίνουμε το φύλο ως βιολογικό όρο από το φύλο ως ψυχολογικό και πολιτισμικό όρο, καθώς, όπως υποστηρίζει, η ένταξη στο ανδρικό ή το γυναικείο φύλο δεν είναι αυτόματη, αλλά είναι κάτι που μαθαίνεται. Για τη μελέτη της θεωρίας της, βλ. Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Harper Colophon Books, Νέα Υόρκη 1972. Ωστόσο, η προσέγγιση της, αν και αμφισβητεί έντονα τη φυσικότητα της διπολικής έμφυλης κατηγοριοποίησης, δεν εισχωρεί στην πολιτική διάστασή της που έχει ως κύρια χαρακτηριστικά την ιεράρχηση και τη συμμετρία (ισότητα). Θα ήταν τέλος παράλειψη να μην αναφερθούμε στην πιο εκτενή προσπάθεια αναλυτικής διάκρισης μεταξύ των όρων *sex* και *gender* που έγινε από τον ανθρωπολόγο και ψυχαναλυτή Robert J. Stoller στο έργο του *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, New York 1968.

πολιτικές και κοινωνικές κατασκευές⁹⁸. Η κοινωνιολογία, λοιπόν, όταν αναφέρεται στο κοινωνικό φύλο, εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους οι διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών καθορίζονται και εφαρμόζονται από τον πολιτισμό και τις κοινωνικές δομές. Έτσι, αποδίδονται στις γυναίκες θηλυκές ιδιότητες που διαμορφώνουν μια συγκεκριμένη ταυτότητα και καθιερώνονται μέσω της κοινωνικοποίησης. Άλλωστε, οι κοινωνιολογικές και ψυχολογικές έρευνες που επικεντρώθηκαν τη δεκαετία του 1970 να οριοθετήσουν το κοινωνικό φύλο επιδίωξαν να αποδείξουν ότι οι διαφορές κι οι διακρίσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών δεν ερμηνεύονται με βάση τη βιολογική διαφορά κι ότι οι κυρίαρχες πολιτισμικές ιδέες για την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα αποτελούν στερεότυπα που αντιστοιχούν στην επιφανειακή πραγματικότητα⁹⁹.

Ενδιαφέρουσα παραμένει η προσέγγιση του/της R. Connell¹⁰⁰ για το κοινωνικό φύλο, το οποίο αντιμετωπίζει ως ένα συνεχές γίνεσθαι, ως μια κοινωνικό-πολιτισμική κατασκευή. Οι έμφυλες ταυτότητες εγκαθιδρύονται κοινωνικά, αλλά αναδύονται εκ νέου ως συνεχής δυνατότητα ανάσχεσης των σχέσεων εξουσίας. Αυτό σημαίνει ότι στην καθημερινή ζωή οι ταυτότητες των δύο φύλων συγκροτούνται με την ενεργό θέση που διεκδικούμε στην έμφυλη τάξη κι όχι παθητικά ως προϊόντα της έμφυλης κοινωνικοποίησης. Οι ταυτότητες, λοιπόν, ως ιστορικά διαμορφούμενες είναι ανοιχτές σε αλλαγή που τις επιβάλλουν οι κοινωνικές δομές. Υπό αυτή την έννοια το φύλο συγκροτείται μέσα στην καθημερινή ζωή από μια σειρά σχέσεων των έμφυλων υποκειμένων. Έτσι, εντοπίζει τέσσερις διαστάσεις και τέσσερις κύριες

⁹⁸ Ελένη Βαρίκα, *Για μια πολιτική γραμματική του φύλου*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009, σσ. 51-52.

⁹⁹ Η θηλυκότητα συχνά σχετίζεται με την ιδιωτική ζωή και τις αξίες που συνδέονται με αυτή. Για παράδειγμα η φροντίδα, το ενδιαφέρον για την εξωτερική εμφάνιση, η συναισθηματική υπερβολή, η αναρμοδιότητα και η ανικανότητα για ζήτημα άσχετα από τα οικιακά καθήκοντα συνιστούσαν κατά το παρελθόν ενδείξεις θηλυκότητας. Βέβαια, με το πέρασμα των χρόνων υπήρξαν αλλαγές στον τομέα απασχόλησης των γυναικών στη δημόσια ζωή και τους δόθηκαν περισσότερες επιλογές όσον αφορά τον γάμο, το διαζύγιο και την εγκυμοσύνη. Η κοινωνική αυτή κινητικότητα οδήγησε στη δημιουργία νέων προοπτικών στην αντίληψη του τι σημαίνει να είσαι γυναίκα, καθώς διαχωρίστηκε η έννοια της θηλυκότητας από αυτή της γυναικείας ιδιότητας, έτσι ώστε ένα άτομο να μπορεί να είναι γυναίκα χωρίς απαραίτητα να διαθέτει θηλυκότητα. Στον αντίποδα της θηλυκότητας τίθεται η αρρενωπότητα που έχει ως βασικό χαρακτηριστικό την επιθετική συμπεριφορά και θεωρείται βιολογικό στοιχείο της αντρικής υπόστασης, ενώ περιγράφεται με όρους μάχης και πολέμου. Για μια πληρέστερη θεωρητική προσέγγιση για τα στερεότυπα του κοινωνικού φύλου, βλ. Sara Mills, *Κοινωνικό φύλο και ευγένεια*, μτφρ. Παγώνα Γκουτρομανίδου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003, σσ. 210-218.

¹⁰⁰ Πρόκειται για τον Αυστραλό κοινωνιολόγο που πια είναι γυναίκα, μετά την εγχείρηση αλλαγής φύλου κι άλλαξε το όνομά του σε Raewyn. Ως το 2006 δημοσιεύει με το όνομα R. W. Connell. Ενδεικτικά αναφέρουμε δυο πολύ γνωστά βιβλία του: R. W. Connell, *Which Way is up? Essays on Class, Sex and Culture*, Allen & Unwin, London, 1983 και R. W. Connell, *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford University Press, Stanford, California 1995.

δομές του φύλου που μεταξύ τους αλληλεπιδρούν: την εξουσία, την παραγωγή, το συναίσθημα και τα σύμβολα¹⁰¹. Για τον/την R. Connell και τα σώματα είναι φορείς κοινωνικής δράσης και αντικείμενα κοινωνικής πρακτικής, εκλαμβάνόμενα ως κοινωνικές κατασκευές. Μάλιστα, αυτές οι πρακτικές συνδέονται με τις κοινωνικές δομές και τις προσωπικές τροχιές κι έτσι δημιουργούν μια νέα διαδικασία που ονομάζεται σωματοποίηση. Καταλήγει, λοιπόν, στη διαπίστωση ότι το φύλο αναφέρεται στις σωματικές δομές και διαδικασίες αναπαραγωγής, ενώ ο σωματικός χώρος δημιουργεί δυο κοινωνικοπολιτισμικές κατηγορίες, τον άνδρα και τη γυναίκα. Συνεπώς, το φύλο είναι μια κοινωνική δομή που σχετίζεται με τον τρόπο αντιμετώπισης των ανθρωπίνων σωμάτων, δημιουργώντας διαχωρισμούς μεταξύ των αναπαραγωγικών διαφορών¹⁰².

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται επιβεβλημένο να γίνει μια πολύ σύντομη ανασκόπηση των κυριότερων θεωρητικών προσεγγίσεων για την έννοια του κοινωνικού φύλου, κυρίως εξ'επόμεως ανθρωπολογίας. Το φύλο δεν πρέπει να ιδωθεί ως βιολογικό δεδομένο, τοποθετημένο έξω από τον χώρο και τον χρόνο. Αντίθετα, πρέπει να προσεγγιστεί ως υποκείμενο στη διαπλαστική επίδραση της ανθρώπινης δράσης που εκφράζεται συμβολικά και θεσμοθετείται κοινωνικά. Ο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης διακρίνει τρεις διαφορετικές θεωρητικές εκδοχές του φύλου, ως ρόλου, ως σχέσης κι ως κατασκευής, ενώ το ζήτημα του φύλου τίθεται με τρεις τρόπους αναφορικά με τη μελέτη του από τις ανθρώπινες κοινωνίες: ως αντικείμενο ανάλυσης, ως εννοιολογικό εργαλείο κι ως οπτική γωνία¹⁰³. Η προσέγγιση του φύλου ως ρόλου, ανδρικού ή γυναικείου, περιορίζει το φύλο σε αντικείμενο ανάλυσης και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη συμπεριφορά ανδρών και γυναικών, χωρίς όμως να λαμβάνονται υπόψη οι πολιτισμικές αξιολογήσεις του ανδρισμού και της θηλυκότητας. Η δεύτερη εννοιολόγηση του φύλου (ως κοινωνική σχέση) αναδεικνύει

¹⁰¹ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που χρησιμοποιεί για να στηρίξει τη θέση του αυτή για την τετραπλή διάκριση των σχέσεων, κατά το οποίο ένας βίαιος σύζυγος κακοποιεί την άνεργη γυναίκα του εμπλέκοντας όλες τις διαστάσεις που προαναφέρθηκαν, καθώς η βία συνιστά επιβολή της εξουσίας, ενώ η άνεργη σύζυγος παραπέμπει στις παραγωγικές σχέσεις. Επίσης, οι συναισθηματικές τους σχέσεις συνδέονται με το μίσος που ενδεχομένως νιώθει γι' αυτόν, ενώ ο άνδρας ως κυρίαρχος που επιβάλλει τη θέλησή του σχετίζεται με τις συμβολικές σχέσεις.

¹⁰² Για μια κατατοπιστική εισαγωγή στις θέσεις του/της R. Connell, βλ. τον πρόλογο των Δήμητρα Κογκίδη και Φώτη Πολίτη, στο R. W. Connell, *Το Κοινωνικό Φύλο*, Επίκεντρο, Αθήνα 2006, σσ. 1-29.

¹⁰³ Ευθύμιος Παπαταξιάρχης «Το φύλο στην ανθρωπολογία (και την Ιστοριογραφία): γνωστικές και μεθοδολογικές προεκτάσεις», *Μνήμων* 19 (1997), σ. 201-210 και του ίδιου «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας», στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης & Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, 3^η έκδοση, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σσ. 11-98.

το φύλο ως βασικό αναλυτικό εργαλείο και μελετά τις ανδρικές και τις γυναικείες σφαίρες δράσης ως προς τις μεταξύ τους σχέσεις. Έτσι, το φύλο συνιστά μια βασική αρχή της κοινωνικής διαφοροποίησης και μέσω αυτού μπορούμε να συλλάβουμε τον ιεραρχικό χαρακτήρα των κοινωνικών σχέσεων και τις πολιτικές διαστάσεις που διαμορφώνουν την καθημερινή ζωή. Η τρίτη εννοιολόγηση του φύλου (ως κατασκευή) το αναδεικνύει σε τόπο θεώρησης του πολιτισμού, διαχωρίζοντάς το από το βιολογικό φύλο κι οδηγώντας στην αποφυσικοποίησή του¹⁰⁴. Το φύλο εννοούμενο ως πολιτισμικό σύμβολο ορίζεται συσχετικά ως προς άλλα σύμβολα, τα οποία μεταφέρουν το νόημα που του αποδίδεται, ενώ το ίδιο ορίζει μεταφορικά το περιεχόμενο άλλων συμβόλων¹⁰⁵. Σε αυτό το πλαίσιο, το φύλο αποτελεί φορέα πολιτισμικού νοήματος και καθίσταται ένας συνδετικός κρίκος στην αλυσίδα του πολιτισμού. Ακόμη, μέσω του φύλου το υποκείμενο δράσης αποκτά ταυτότητα¹⁰⁶ που κάνει δυνατή την επικοινωνία. Και ο ρόλος του φύλου βέβαια περιέχει το στοιχείο της κατασκευής. Έτσι οι τρεις εννοιολογήσεις συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους. Επομένως, στην ανθρωπολογία, η θεώρηση του φύλου ως κατασκευής άνοιξε νέους δρόμους στην ανασυγκρότηση της ανθρωπολογικής αντίληψης του πολιτισμού, θέτοντας το καίριο ερώτημα για την πολιτισμική εννοιολόγηση του υποκειμένου σε μια συγκεκριμένη κοινωνία. Αντίστοιχα κι η γνώση του φύλου προσδιορίζεται με τη γνώση του άλλου, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο διυποκειμενισμού της γνώσης και διαλογικότητας, με την έννοια της παραχώρησης φωνής και λόγου στον άλλο.

¹⁰⁴ Αυτή η εννοιολόγηση του φύλου ως κατασκευής εισήχθη επίσημα στην ανθρωπολογία το 1981, με ένα νέο μανιφέστο, τον συλλογικό τόμο που επιμελήθηκαν η S. Ortner και η H. Whitehead, οι οποίες παρουσίασαν με πανηγυρικό τρόπο τη γενική σύλληψη του θέματος. Για μια πληρέστερη ανάλυση, βλ. Sherry Ortner & Harriet Whitehead, *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

¹⁰⁵ Η Sherry Ortner, επηρεασμένη από την αντίστιξη των εννοιών φύσης και πολιτισμού που υιοθετεί ο Lévi-Strauss, στηρίζει την ανάλυσή της στον συνδυασμό αρσενικού-θηλυκού, φύσης-πολιτισμού, τον οποίο δυσκολευόμαστε να τον κρατήσουμε σταθερό, καθώς δεν είναι απόλυτο ότι ο άνδρας ταυτίζεται με τον πολιτισμό κι η γυναίκα με τη φύση. Γι' αυτό, υποστηρίζει ότι η αντίθεση πολιτισμού-φύσης είναι αποτέλεσμα διαδικασίας. Ειδικότερα, αναφέρει ότι οι γυναίκες θεωρούνται ότι είναι πιο κοντά στη φύση, γιατί αντιπροσωπεύουν μια κατώτερη κατάσταση που ο κάθε πολιτισμός υποτιμά και αποδεικνύουν την οικουμενικότητα της γυναικείας υποτέλειας. Εξάλλου, η διάκριση πολιτισμού-φύσης είναι καθαυτή προϊόν του πολιτισμού, ο οποίος όμως εμπεριέχει την υπέρβαση των φυσικών δεδομένων της ύπαρξής μέσω των νοητικών συστημάτων και της τεχνολογίας. Έτσι, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η φύση είναι μια δύναμη πάνω στην οποία επενεργεί ο πολιτισμός και στην υιοθέτηση μιας μεταξύ τους ιεράρχησης κι ενός ελέγχου. Ενδελεχώς, μελετάται η αντίστιξη φύσης-πολιτισμού από τη Marilyn Strathern, «Ούτε φύση ούτε πολιτισμός: Η περίπτωση Hagen», στο Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σσ. 109-183. Στον ίδιο επίσης τόμο παρουσιάζεται η θεωρία της Sherry B. Ortner, «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;», σσ. 75-107.

¹⁰⁶ Η κοινωνική τάξη, η ηλικία και η εντοπιότητα μαζί με το κοινωνικό φύλο και τη συγγένεια σε διαφορετικούς συνδυασμούς συν-καθορίζουν τις διάφορες εκδοχές της ταυτότητας. Ωστόσο, οι σκοπιές με τις οποίες οι εθνογράφοι προσδιορίζουν την ταυτότητα είναι μέρη του όλου κι όχι το όλο.

Αδιαμφισβήτητα, καταλυτικό ρόλο στην ανάπτυξη των αντιλήψεων περί φύλου έπαιξε η εξέλιξη της φεμινιστικής σκέψης, όπως αποτυπώνεται στα τρία φεμινιστικά κύματα. Το πώς κατανοούνται οι έμφυλες ταυτότητες και οι σχέσεις των δυο φύλων σε κάθε κύμα του φεμινισμού συνδέεται με τα πολιτικά διακυβεύματα και τα φιλοσοφικά και επιστημονικά ρεύματα της κάθε εποχής. Κατά την εκδήλωση του πρώτου φεμινιστικού κινήματος του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, στόχος των γυναικών είναι η διεκδίκηση του δικαιώματος ψήφου¹⁰⁷, της εκπαίδευσης και των πολιτικών δικαιωμάτων. Το κίνημα αυτό συνδέεται με τις πολιτικές και κοινωνικές επαναστάσεις του 1776, του 1789 και την κατάργηση της δουλείας. Πρωτεργάτρια ήταν η Μαίρη Γουλστώουνκραφτ (1759-1797) η οποία, απαντώντας στον Τόμας Πέιν (1737-1809) που έγραψε το έργο *Τα Δικαιώματα του Ανθρώπου(Άντρα)*, στο έργο της *Διεκδίκηση των Δικαιωμάτων της γυναίκας* το 1792 εγείρει τις συνειδήσεις κι εμπνέει τις γυναίκες να αναζητήσουν ίσα δικαιώματα με τους άντρες στην ψήφο και στην εκπαίδευση. Ενδεικτικό, ωστόσο, είναι ότι η Γουλστώουνκραφτ δεν απαλλάσσει τις γυναίκες από τις ευθύνες που τους αναλογούν και γι' αυτό επιπλήττει την κοκεταρία των γυναικών των εύπορων τάξεων, καταδικάζει την ελλιπή καλλιέργεια του ορθού λόγου και της αρετής, την υπερβολική συναισθηματικότητα και την υποκριτική μετριοφροσύνη. Βέβαια, όλα αυτά τα αποδίδει στην παιδεία που προετοίμαζε τις γυναίκες αποκλειστικά για τον γάμο και τις απολαύσεις των ανδρών¹⁰⁸. Γι' αυτό τον λόγο, στο έργο της προβάλλει το ζήτημα της διαμόρφωσης της έμφυλης ταυτότητας, τόσο των γυναικών όσο και των ανδρών, μέσα από την εκπαίδευση, τις συνήθειες και τη γενικότερη κοινωνική και ηθική συμπεριφορά. Προτείνει, τελικά, μια μεταρρύθμιση του κοινωνικού κόσμου, έτσι ώστε τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού να μην καθορίζονται με βάση τη διαφορά φύλου. Διαφαίνεται, λοιπόν, ότι αυτό το πρώτο αμιγώς φεμινιστικό εγχείρημα σχετίζεται άμεσα με την εξήγηση των απαρχών της πατριαρχίας.

¹⁰⁷ Αναφερόμαστε στο κίνημα των σουφραζέτων που εκδηλώθηκε στις Η.Π.Α. και στη Βρετανία με εκπροσώπους τη Susan B. Anthony και την Emmeline Pankhurst αντίστοιχα. Πρέπει, επίσης, να σημειώσουμε ότι και άνδρες τάχθηκαν στο πλευρό των γυναικείων διεκδικήσεων με πιο γνωστός τον Άγγλο πολιτικό και φιλόσοφο John Stuart Mill και τον Ιρλανδό πρωτοσοσιαλιστή William Thompson. Ο τελευταίος μάλιστα, μη μασώντας τα λόγια του, υποστήριξε τη γυναικεία ψήφο όχι ως «δικαίωμα» των γυναικών, αλλά ως «αναγκαιότητα», γιατί γυναίκες και άνδρες έχουν «διαφορετικά συμφέροντα».

¹⁰⁸ Η δριμεία κριτική της κι η επίθεση της στην εξουσιαστική κυριαρχία των ανδρών οφείλεται στο ότι κι η ίδια είχε πέσει θύμα αυτής της ασύμμετρης σχέσης. Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση του γυναικείου κινήματος ως κινήματος ιδεών στη Βρετανία βλ. Σάλι Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη, και έμφυλη διαφορά στις δεκαετίες 1830 και 1840: Ορισμένες σκέψεις για τη συγγραφή μιας φεμινιστικής ιστορίας», στο Έφη Αβδελά- Αγγέλικα Ψαρρά, *Σιωπηρές Ιστορίες: Γυναίκες και Φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σσ. 236-242.

Διεξοδικότερα, αναφερόμενοι στην πατριαρχία¹⁰⁹ πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι είναι μια παραδοσιακή μορφή άσκησης της εξουσίας και πιο συγκεκριμένα ότι πρόκειται για ένα σύστημα αντρικής κυριαρχίας που καταπιέζει τις γυναίκες. Απαραίτητη κρίνεται μια πολύ σύντομη αναφορά στη θεωρητική προσέγγιση κάποιων ανθρωπολόγων μελετητών, όπως της J. Mitchell, που εκφράζει την άποψη ότι η πατριαρχία δηλώνει την παγκόσμια υποταγή των γυναικών στους άνδρες και της M. Mackintosh, που ταυτίζει την πατριαρχία με τη χαρακτηριστική σχέση της ανθρώπινης αναπαραγωγής¹¹⁰. Ακόμη, χαρακτηριστική είναι η εξήγηση που δίνει η Mary O' Brien, ότι η αντρική κυριαρχία είναι αποτέλεσμα της επιθυμίας των αντρών να υπερβούν την αποξένωσή τους από τα μέσα αναπαραγωγής του είδους. Η υπεροχή της πατρότητας, δηλαδή, αφενός αποκαθίσταται με την αρχή της γενεαλογικής συνέχειας, αφετέρου συσκοτίζει το πραγματικό έργο της γυναικείας συνεισφοράς στην τεκνοποιία. Η απελευθέρωση των γυναικών θα επέλθει, μόνο αν αυτές κατανοήσουν επαρκώς τη διαδικασία αναπαραγωγής και την αντίθεση που καλλιεργείται ανάμεσα στις παραπλανητικές ιδεολογικές διαστρεβλώσεις των αντρών και στη φύση του αναπαραγωγικού έργου των γυναικών¹¹¹. Η Catherine McKinnon στην προσπάθειά της να ερμηνεύσει την πατριαρχία εισάγει την έννοια της σεξουαλικότητας υιοθετώντας μια τολμηρή προσέγγιση. Αναφέρει, λοιπόν, ότι η σεξουαλικότητα είναι ό,τι πιο δικό τους έχουν οι γυναίκες και το ιδιοποιούνται οι άλλοι. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, η σεξουαλική πραγματοποίηση είναι η πρωταρχική διαδικασία της υποτέλειας των γυναικών και έτσι προκύπτουν οι άνισες σχέσεις ανάμεσα στα φύλα, οδηγώντας εν τέλει σε ένα ολόκληρο σύστημα άνισων κοινωνικών σχέσεων¹¹². Η Kate Millet ορίζει το φύλο σε σχέση με την πολιτική και

¹⁰⁹ Ο όρος πατριαρχία χρησιμοποιήθηκε από τον Ρόμπερτ Φίλμερ ο οποίος στο έργο του *Patriarcha- A Defense of the Natural Power of Kings against the Unnatural Liberty of the People* εξηγεί ότι η νόμιμη εξουσία των βασιλέων πηγάζει από την πατριαρχική εξουσία που έδωσε ο Θεός στον Αδάμ ως προπάτορα του ανθρωπίνου γένους. Η εξουσία αυτή μεταβιβάστηκε από τον Αδάμ στους άρρενες απογόνους του και μέσω αυτών κατ' αρχήν σε κάθε *pater familias* και σε κάθε βασιλέα ως πατέρα του λαού του. Η πατριαρχική θεωρία αντλεί τη νομιμοποίησή της από έθιμα και θεσμούς που έχουν μετατρέψει, κατά το πέρασμα των αιώνων, την οικογενειακή εξουσία σε όργανο ρύθμισης και την υϊκή υποταγή στον πατέρα και τον κύριο καθημερινή εμπειρία πολιτικής ή κοινωνικής υπακοής. Για την πατριαρχική θεωρία του Φίλμερ, βλ. Sir Robert Filmer, *Patriarcha and other Political Works*, Blackwell, Oxford 1949.

¹¹⁰ Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα», *Πολίτης*, Αθήνα 1984, σ. 49.

¹¹¹ Mary O' Brien, *The politics of Reproduction*, Routledge and Kegan Paul, London 1981, σ. 46.

¹¹² Catharine McKinnon, «Feminism, Marxism, Method and the State: An agenda for theory», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7, 1982, σσ. 541, 543. Η συγγραφέας στο άρθρο της παραλληλίζει τον ρόλο της σεξουαλικότητας στον φεμινισμό με της εργασίας στον μαρξισμό και προτείνει στη θέση του διαλεκτικού υλισμού τη διαδικασία αυτοσυνείδησης ως μέθοδο ανάλυσης.

καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι σχέσεις των δυο φύλων συνιστούν μια σχέση εξουσίας που τη συντηρεί η πατριαρχική ιδεολογία. Ειδικότερα, εξηγεί ότι το πατριαρχικό κοινωνικό σύστημα με τη διαίρεση σε φύλα ασκεί έλεγχο στην κοινωνία, αφού διανέμει τους ανθρώπους σε ομάδες και επιβάλλει ένα σύνολο δραστηριοτήτων με περιορισμένα όρια, ώστε να βρίσκονται σε συμπληρωματική σχέση, για να αποδίδει κύρος και δύναμη¹¹³. Για παράδειγμα, οι κοινωνικές πρακτικές που περιορίζουν τις γυναίκες είναι η προϊκα, οι συναλλαγές της καθημερινής ζωής, ο γάμος κλπ. Η πατριαρχία, δηλαδή, χρησιμοποιείται ως κύριο ερευνητικό εργαλείο για να εξετάσουν οι κοινωνιολόγοι σε αναλυτικό και πολιτικό επίπεδο τα ζητήματα που σχετίζονται με την έννοια της ισχύος. Στις φεμινιστικές σπουδές και στην ανθρωπολογία, λοιπόν, η έννοια της πατριαρχίας αναφέρεται σε περιπτώσεις που οι άνδρες έχουν την κύρια ευθύνη της κοινότητας και κατά συνέπεια την εξουσία.

Στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού εμφανίζεται το ελληνικό γυναικείο κίνημα, και όπως σε όλες τις χώρες της Ευρώπης επικεντρώνεται αρχικά στο δικαίωμα των γυναικών στη μόρφωση. Ενδιαφέρεται, επίσης, για τη διεκδίκηση της γυναικείας αξιοπρέπειας, της αξιοπρεπούς διαβίωσης των γυναικών, η οποία συχνά καταρρακώνεται στην αστική κοινωνία. Η γυναίκα όλο και περισσότερο γίνεται το εύκολο θύμα και αντικείμενο εκμετάλλευσης σε μια ανδροκρατική κοινωνία. Η θετική για τη γυναίκα εξέλιξη μπορεί να συμβεί στο επίπεδο των νόμων, αλλά και των νοοτροπιών¹¹⁴. Μέσω της γραφής και της ανάγνωσης μπορεί η γυναίκα να γίνει δρών υποκείμενο και να πάρει πρωτοβουλίες, για να χειραφετηθεί. Σε αυτό το πλαίσιο, δρώντας οι ηρωίδες του Ξενοπούλου που ανήκουν στην ανώτερη κοινωνική τάξη διαβάζουν ευρωπαϊκή λογοτεχνία και φιλοσοφία ή φοιτούν στο Αρσάκειο, για να γίνουν δασκάλες. Για τη δημοσιογράφο, συγγραφέα και εκδότρια Καλλιρόη Παρρέν η γυναικεία λογοτεχνία είναι ο καλύτερος τρόπος να πείσει τους περισσότερους ότι η «Νέα Γυναίκα» είναι ηθικά και πνευματικά ίση με τον άνδρα και άξια για κάθε είδους ελευθερία. Ηγείται του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος και το 1887 άρχισε να εκδίδει την περίφημη εφημερίδα *Εφημερίς των Κυριών*, που είναι το πρώτο γυναικείο έντυπο στην Ελλάδα, το οποίο συντασσόταν αποκλειστικά από γυναίκες και αποτελούσε χώρο συνάντησης και έκφρασης των γυναικών. Έτσι, ένας μεγάλος αριθμός ποιητριών και πεζογράφων μπορούσε να βρει ένα βήμα έκφρασης

¹¹³ Kate Millet, *Sexual Politics*, Virago, London 1970, σσ. 38-74.

¹¹⁴ Βλ. Ελένη Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2011.

των ιδεών τους. Μάλιστα, μέσα σε ένα χρόνο διαθέτει και μόνιμο επιτελείο συνεργατριών και ένα δίκτυο υποστήριξης που διασχίζει το ανεξάρτητο ελληνικό κράτος και ένα μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στόχος της εφημερίδας ήταν να προωθήσει στην Ελλάδα τους φεμινιστικούς προβληματισμούς που ήδη απασχολούσαν τις γυναίκες των δυτικοευρωπαϊκών κρατών και να αφυπνίσει τις συνειδήσεις των γυναικών της τότε εποχής¹¹⁵.

Η Κ. Παρρέν, λοιπόν, αγωνίζεται για την προώθηση δυο βασικών γυναικείων διεκδικήσεων: το δικαίωμα στη μόρφωση και στην εργασία. Η μόρφωση αναφέρεται στην ηθική διαμόρφωση των γυναικών, στην υγιή παιδείυσή τους και στην καλλιέργεια των γυναικείων αρετών που ανυψώνουν τις γυναίκες όπως η ευσέβεια, η οικονομία και τα πνευματικά χαρίσματα. Η εργασία παρουσιάζεται ως ένα προνομιακό μέσο που θα απαλλάξει τον θεσμό του γάμου από τον κερδοσκοπικό του χαρακτήρα, καθώς η εργασία προτείνεται ως εναλλακτική λύση στην προίκα που θα επιτρέψει την αντικατάσταση των γάμων αγοραπωλησίας με την ελεύθερη επιλογή συζύγου¹¹⁶. Επίσης, ιδρύει τη «Σχολή της Κυριακής», ένα αγνό ανθρωπιστικό φυτώριο για την πνευματική διαφώτιση των γυναικών, όπου δίδακε η ίδια τον σεβασμό, την αγάπη της εργασίας, την πολύτιμη συμβολή της γυναικείας συμμετοχής στο σύστημα του κοινωνικού συνόλου. Ακόμη πιο γνωστή είναι η ίδρυση του «Λυκείου των Ελληνίδων», ένα πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο που αποτελεί το εθνικό θησαυροφυλάκιο των ελληνικών παραδόσεων¹¹⁷. Αναφορικά με το δικαίωμα ψήφου των γυναικών αξιολογητέο είναι ότι η Κ. Παρρέν και οι συνεργάτριές της δε διεκδικούν εξ αρχής το δικαίωμα ψήφου και τηρούν μια μετριοπαθή στάση, θεωρώντας το αίτημα πρώιμο. Παρόλα αυτά προλειαίνεται το έδαφος για τη

¹¹⁵ Η εμφάνιση στα τέλη της δεκαετίας του 1880 ενός ρεύματος για την ισότητα των φύλων σηματοδοτεί το πέρασμα των γυναικών των μεσαιών στρωμάτων στη φεμινιστική συνείδηση. Έτσι, γίνεται συνείδηση των γυναικών ότι οι διακρίσεις σε βάρος τους σχετίζονται με την κοινωνικά επιβεβλημένη πατριαρχική ή ανδροκεντρική τάξη πραγμάτων και γι' αυτό απαιτείται η παρέμβαση των γυναικών, για να αλλάξει το σύστημα αυτό. Οι γυναίκες, δηλαδή, αντιλαμβάνονται ότι η χειραφέτησή τους είναι δυνατή. Το εκδοτικό εγχείρημα της Παρρέν δίνει το βήμα για την αναζήτηση μιας συλλογικής ταυτότητας, ώστε οι γυναίκες να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους ως συγκροτημένη κοινωνική ομάδα. Η Ελένη Βαρίκα καταπιάνεται με τον φεμινισμό της *Εφημερίδος των Κυριών*, στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου της *Η εξέγερση των κυριών: Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1837-1907*, όπ. π., σσ. 273-377. Εδώ, η Βαρίκα επισημαίνει ότι η αντίληψη της Κ. Παρρέν για τη γυναικεία χειραφέτηση και κατά επέκταση για την ισότητα των δύο φύλων γίνεται αντιληπτή μέσω της διαφοράς τους.

¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 321.

¹¹⁷ Για την πλούσια κοινωνική και πνευματική δράση της Κ. Παρρέν, βλ. Αθηνά Ταρσούλη, «Καλλιρόη Παρρέν», *Νέα Εστία*, 27, τχ. 315, 1940, σσ. 173-176.

μελλοντική διεκδίκηση της γυναικείας ψήφου¹¹⁸, καθώς διαφαίνεται η αγανάκτηση των γυναικών για τον αποκλεισμό τους από την ψήφο και μάλιστα η ίδια η Κ. Παρρέν προσπαθεί να πείσει για την ικανότητα των γυναικών να ασκήσουν το δικαίωμα της ψήφου, επικαλούμενη τα οικογενειακά καθήκοντα της γυναίκας που την υποχρεώνουν να επιλέξει τους κατάλληλους δημοτικούς άρχοντες. Επιπλέον αντιπαραθέτει στον κυνισμό των πολιτικών ανδρών τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα των γυναικών¹¹⁹. Ωστόσο, η διεκδίκηση ψήφου συνέβη κυρίως κατά τον Μεσοπόλεμο¹²⁰. Εν κατακλείδι, η Κ. Παρρέν έθεσε το ζήτημα της ισότητας των δύο φύλων, επισημαίνοντας ότι η ανισότητα των φύλων δεν οφείλεται στη φύση, αλλά στην κοινωνική συνθήκη που θεωρεί τον άνδρα ισχυρότερο, συστηματοποίησε τη συλλογική γυναικεία δράση, άσκησε πίεση για την αναγκαιότητα της γυναικείας εκπαίδευσης και οργάνωσε τη φιλανθρωπική κίνηση, ενώ κατόρθωσε να συνδέσει το ελληνικό γυναικείο ζήτημα με την αντίστοιχη κίνηση της «Διεθνούς Ένωσης Γυναικών», συμμετέχοντας στα διεθνή φεμινιστικά συνέδρια.

Επίσης, αξιοσημείωτο είναι ότι ο Ξενοπούλος ανελλιπώς βρισκόταν στο φιλολογικό σαλόνι της Παρρέν, όπως κι άλλοι λόγιοι της εποχής¹²¹, υποδηλώνοντας εν ολίγοις την αποδοχή των θέσων της. Πιο συγκεκριμένα, οι θέσεις του για το γυναικείο ζήτημα προβάλλουν μια φρόνιμη γυναικεία χειραφέτηση, που εστιάζει στην αναγκαιότητα της μόρφωσης και της εργασίας των γυναικών, ενώ θεωρεί κοινωνική πρόληψη να περιορίζονται μόνο στα οικιακά έργα και τα μητρικά τους καθήκοντα. Μάλιστα το 1892 χρησιμοποιεί επαινετικά λόγια για δυο Ελληνίδες φοιτήτριες της Ιατρικής Σχολής την Αλεξάνδρα και την Αγγελική Παναγιωτάτου, καθώς και για την Ουρανία Μακρή, την πρώτη απόφοιτο της Φυσικομαθηματικής Σχολής. Το 1920 υποστηρίζει ότι πρέπει να δοθεί το δικαίωμα ψήφου και στις γυναίκες καθώς, όπως υποστηρίζει η γυναίκα μπορεί να εκλεγεί βουλευτής,

¹¹⁸ Μαρίνα Αναστασία Κοτζαμάνη, «Αριστοφάνης ο σύγχρονός μας: η θαυμαστή ιστορία της Χειραφετήσεως του Γεωργίου Σουρή, εχθρού των γυναικών», *Τα Ιστορικά*, 26 (Ιούν. 1997), σ. 126.

¹¹⁹ Πρβλ. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών: Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1837-1907*, όπ. π., σσ. 335-340 για μια πιο λεπτομερή παρουσίαση της στάσης της Κ. Παρρέν στο ζήτημα της γυναικείας ψήφου.

¹²⁰ Έφη Αβδελά & Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.), *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Μια ανθολογία*, Γνώση, Αθήνα 1985.

¹²¹ Αφιερώνει μάλιστα στην *Αυτοβιογραφία* του το Μ' κεφάλαιο για να περιγράψει τη σχέση του αυτή, καθώς και την εκτίμησή του για γυναίκες ομότεχούς του, όπως η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου. Ειδική αναφορά κάνει και στην παρουσία των Κ. Παλαμά και τη σύζυγό του, Αλέξανδρο Δελμούζο, Ι. Γρυπάρη, Γ. Βλαχογιάννη, Κ. Χατζόπουλο, Α. Καρκαβίτσα, Γ. Καμπύση και Κ. Χατζόπουλο στο φιλολογικό σαλόνι της Κ. Παρρέν.

δήμαρχος, πρωθυπουργός¹²². Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει κι η άποψή του για το ζήτημα της ελευθερίας του έρωτα, για το οποίο ζητά να εκφέρουν οι Ελληνίδες τη γνώμη τους το 1903. Όταν, λοιπόν, διαπιστώνει ότι του απάντησε μόνο μια αναγνώστρια και μάλιστα με ψευδώνυμο, εκπλήσσεται από την εκκωφαντική σιωπή και την αδιαφορία τους για ένα τόσο σοβαρό ζήτημα, καθώς και από το ότι είναι προσκολλημένες στην άποψη ότι η ευλογημένη οικογένεια που προκύπτει από τον γάμο είναι το ιδανικό γι' αυτές και δεν επιθυμούν καμία μεταβολή στα παραδεδεγμένα έθιμα, στα οποία μάλιστα δεν αναγνωρίζουν καμία πλάνη¹²³.

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται απαραίτητο να εστιάσουμε στη στάση του Εμμανουήλ Ροΐδη για το γυναικείο ζήτημα, καθώς ήρθε σε οξεία αντιπαράθεση με την Κ. Παρρέν για τη θέση της γυναίκας το 1896¹²⁴. Ο Ροΐδης, λοιπόν, υποστηρίζει ότι οι γυναίκες αν και προσπαθούν να εισέλθουν σε ανδροκρατούμενους χώρους, δεν πρέπει να παραμελούν τα παραδοσιακά τους καθήκοντα και τις αρετές τους, όπως είναι η λεπτότητα, η χάρη, η φιλοκαλία, η ευαισθησία, ή και η πονηριά. Ειδικότερα, υποστηρίζει ότι, όταν γράφουν οι γυναίκες πρέπει να κινούνται στα όρια που προσδιορίζει το φύλο τους, γιατί όταν υπερβούν τα όρια του γίνονται γελοίες. Έτσι, οι γυναίκες που ασκούν «ανδρικά» επαγγέλματα, όπως γιατρού και δικηγόρου αγγίζουν τα όρια της γελοιοτητας. Μάλιστα, τονίζει ότι οι φρόνιμες γυναίκες αποδέχονται ότι δυο επαγγέλματα είναι κατάλληλα γι' αυτές, το νοικοκυριό και η πορνεία. Προς επίρρωση των θέσεων του αναφέρεται στη γνώμη των αρχαίων Ελλήνων για τα επαγγέλματα που μπορούν να ασκήσουν οι γυναίκες στα όρια της ελληνικής κοινωνίας¹²⁵. Οι θέσεις του αυτές προκάλεσαν την περίφημη διαμάχη με τις γράφουσες το 1896 και την ίδια την Κ. Παρρέν για το ποια είναι τα όρια της γυναικείας συγγραφικής αρμοδιότητας, ώστε οι γυναίκες συγγραφείς να αποφύγουν

¹²² Για τις απόψεις του Ξενόπουλου για τις σχέσεις των δύο φύλων, βλ. Βίκυ Πάτσιου, *Η Διάπλασις των Παίδων (1879-1922). Το Πρότυπο και η Συγκρότησή του*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 124-126.

¹²³ Για το ερώτημα που θέτει για την ελευθερία του έρωτα και την απάντησή του με τίτλο «Αι μη γράφουσαι» στο *Ημερολόγιο του Σερούιου* του 1904, βλ. Κούλα Ξηραδάκη, *Το Φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Ελληνίδες 1830-1836*, Γλάρος, 1988, σ. 109. Προφανώς, ο τίτλος που επιλέγει είναι ειρωνικός, μιας και δεν του απάντησαν οι γυναίκες της εποχής και μάλλον έχει αντλησει την έμπνευσή του από τον απαξιωτικό όρο «Αι γράφουσαι» που χρησιμοποιούσε ο Εμ. Ροΐδης για τις γυναίκες συγγραφείς.

¹²⁴ Για τη διαμάχη Ροΐδη και Παρρέν, βλ. Ειρήνη Ριζάκη, *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19ου αιώνα*, Κατάρτι, Αθήνα 2007, σσ. 187-226.

¹²⁵ Εμμανουήλ Ροΐδης, «Αι γράφουσες Ελληνίδες» στα *Άπαντα*, τόμ. Ε', Φιλολ. Επιμέλεια Άλκης Αγγέλου, Ερμής Αθήνα 1978, σσ. 121-131. Ο Ροΐδης αποκαλεί τις γυναίκες που γράφουν λογοτεχνικά κείμενα «Αι Γράφουσαι» κι όχι συγγραφείς, γιατί θεωρεί ότι η ιδιότητα αυτή έχει κύρος και δε συμβιβάζεται με την υπόσταση και την κοινωνική θέση των γυναικών.

τη γελοιότητα της μεταμφίεσής τους σε άνδρες. Πάντως, η Κ. Παρρέν προκρίνει την τρυφερότητα, την πρωτοτυπία, την αβρότητα της γυναικείας γραφής, ενώ ο Ξενόπουλος αξιολογεί θετικά τα γυναικεία χαρακτηριστικά, όπως την τρυφερότητα, τη γλυκύτητα και την καλαισθησία από τα οποία αντλεί την πίστη του ότι οι γυναίκες θα έχουν μια επιτυχή πορεία στην ενασχόλησή τους με τη φιλολογία και κυρίως τη διηγηματογραφία¹²⁶. Επίσης, αξιοσημείωτη είναι κι η στάση του Βλάση Γαβριηλίδη απέναντι σε αυτή τη διαμάχη, ο οποίος δημοσίευσε μια μελέτη με τίτλο *Αι γυναίκες*, όπου υποστηρίζει ότι η γυναίκα διαθέτει τις ίδιες αρετές και τα ίδια ελαττώματα με τους άντρες, εξηγώντας ότι η γυναίκα μπορεί να είναι μεγαλοφυής, θαρραλέα, τρυφερή, εργατική, εμνευσμένη, αλλά και κακή, θηριώδης, βάνουση όπως ένας άνδρας. Το όπλο για τη χειραφέτησή της προέρχεται από το γεγονός ότι είναι κι αυτή ον νουνεχές και φρόνιμο, όπως ο άνδρας. Για να προχωρήσει η χειραφέτηση της γυναίκας που συνιστά την εναργέστερη εκδήλωση προόδου του ανθρωπίνου γένους πρέπει να εκλείψει η πρόληψη ότι η γυναίκα έχει υπόσταση μόνο ως όργανο ηδονής και υπηρετικού προσωπικού. Τέλος, καταλήγει στο αισιόδοξο συμπέρασμα ότι η νοημοσύνη και η υπερηφάνεια θα δώσουν τη νίκη στις γυναίκες¹²⁷.

Για να φωτιστεί, τέλος, πληρέστερα το πώς η ελληνική διανόηση της εποχής αντιμετώπισε το γυναικείο ζήτημα είναι απαραίτητη μια σύντομη παρουσίαση των θέσεων των συγγραφέων που στα έργα τους διαχειρίστηκαν το ζήτημα αυτό. Ο Κ. Θεοτόκης έχει συνείδηση του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου, καθώς το πρώτο το αποκαλεί φυσικό και το συνδέει με τον ανθρώπινο πόθο, ενώ το δεύτερο θεωρεί ότι διαμορφώνεται από τις εξωτερικές κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ο ίδιος ασκεί κριτική. Έτσι, υποστηρίζει πως το καταπιεστικό κοινωνικό περιβάλλον περιορίζει και τιμωρεί τις γυναίκες, ενώ συγχρόνως σχηματίζονται έμφυλες ταυτότητες μέσα από διάφορα στερεότυπα. Ωστόσο, το σώμα και τα ανθρώπινα ένστικτα οδηγούν προς την ισότητα των δυο φύλων, παρά το ότι η κοινωνία αναπαράγει την ανισότητα. Γι' αυτό τον λόγο στηλιτεύει την καθιερωμένη άποψη της πατριαρχικής κοινωνίας για την κοινωνική κατωτερότητα του γυναικείου φύλου¹²⁸. Αντίστοιχα, κι ο Κ. Χατζόπουλος

¹²⁶ Αγγέλικα Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η “συνετή ουτοπία” της Καλλιρρόης Παρρέν», Επίμετρο στο Καλλιρρόη Παρρέν, *Η χειραφετημένη*, Εκάτη, Αθήνα 1999, σ. 422.

¹²⁷ Βλάσης Γαβριηλίδης, *Αι γυναίκες*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1921, σσ. 38,41,57,70,76.

¹²⁸ Για τις απόψεις του Κ. Θεοτόκη στα πεζογραφήματά του για τη θέση της γυναίκας, βλ. Έρη Σταυροπούλου, *Οι ερωτευμένες ηρωίδες του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και οι λογοτεχνικές αδελφές τους: παραλλαγές μιας τυπολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2019, σσ. 131-296. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσέγγισης του γυναικείου ζητήματος από τον Κ. Θεοτόκη η

στο πεζογραφικό του έργο κατορθώνει μέσα σε ένα ηθογραφικό σκηνικό να δημιουργήσει έναν κόσμο που αντανακλά την ευαισθησία και τον προβληματισμό του για την ανθρώπινη ύπαρξη και την κοινωνική ζωή, με επίκεντρο τη γυναίκα με τη μοίρα της, τις κοινωνικές διαφορές, τον έρωτα¹²⁹. Συνήθως, παρουσιάζει την προβληματική σχέση των δύο φύλων σε συνάρτηση με τους κοινωνικούς κανόνες ηθικής και ιδιαίτερα με τις οικονομικές συνθήκες. Η γυναίκα παρουσιάζεται ως αντικείμενο στη διάθεση του άντρα, ταπεινωμένη, προδομένη, ενώ εκείνος ως δυνάστης και εξουσιαστής. Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις κι ο άνδρας προβάλλεται ως θύμα μιας κοινωνικής αναγκαιότητας που τον υπερβαίνει και τον αναγκάζει να προδίδει τον ίδιο του τον εαυτό. Οι συγκρούσεις, λοιπόν, στη διηγηματογραφία του Χατζόπουλου οφείλονται στο παιχνίδι των άνισων σχέσεων των δυο φύλων και στην προσπάθεια της γυναίκας να ισορροπήσει ανάμεσα στην αναζήτηση της ελεύθερης βούλησης και της ανελευθερίας που τελικά βιώνει¹³⁰. Επίσης, ο Ανδρέας Καρκαβίτσας ανήκει στην προοδευτική ομάδα των διανοουμένων της γενιάς του 1880, η οποία υποστηρίζει ότι η γυναίκα μπορεί κι αυτή με τη μόρφωσή της να συμπράξει στον εθνικό στόχο και στην ενεργοποίηση των πατριωτικών αισθημάτων. Η άποψή του αυτή πηγάζει από τη γενική του θέση ότι η γυναίκα είναι το στήριγμα του ανδρικού φύλου και συνιστά τον σύνδεσμο με τις ελληνικές παραδόσεις¹³¹. Αν και είναι θετική η στάση του απέναντι στη γυναικεία χειραφέτηση, αναγνωρίζοντας την ασφυκτική πίεση της ανδροκρατικής κοινωνίας που οδηγεί τη γυναίκα σε απελπιστική κατάσταση, για το θέμα της γυναικείας εργασίας υποστηρίζει ότι πρέπει να γίνεται με τους όρους της εποχής και να συμβαδίζει με τη φύση της γυναίκας¹³². Επιπρόσθετα, εξαιρετικό ενδιαφέρον

συγγραφέας του προαναφερθέντος βιβλίου αναφέρει τη Μαργαρίτα από τον *Κατάδικο* που ο ερωτικός πόθος της για τον Πέπονα την οδηγεί σε έναν προσωπικό διχασμό ανάμεσα στην άξια σύντροφο και την άπιστη σύζυγο. Έτσι, κατορθώνει ο Κ. Θεοτόκης να παρουσιάσει τους ποικίλους ρόλους του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου με τις μεταξύ τους αντιθέσεις.

¹²⁹ Βλ. την Εισαγωγή του Κώστα Μπαλάσκα στο Κώστας Χατζόπουλος, *Τάσω*, Επικαιρότητα, 1997, σ. 8.

¹³⁰ Εύη Πετροπούλου, «Ο γερμανικός αστικός ρεαλισμός και η διηγηματογραφία του Κώστα Χατζόπουλου», *Σύγκριση*, 17, 2006, σ. 36.

¹³¹ Ανδρέας Καρκαβίτσας «Το ισχυρόν φύλον», *Άπαντα*, τόμ. 4, Καπόπουλος, 1973, σ. 402-404.

¹³² Στη *Λυγερή*, που ο χαρακτηρισμός παραπέμπει σε όμορφη κοπέλα, άψογης ηθικής και συνεσταλμένη, ο Α. Καρκαβίτσας παρουσιάζει την ομώνυμη ηρωίδα να αναγκάζεται να παντρευτεί τον μπακάλη και όχι τον νέο που αγαπά, υπακούοντας στις εντολές των γονιών της. Αυτός ο γάμος, όμως, έχει ως αποτέλεσμα τη μετατροπή της σε μια φιλοχρήματη σύζυγο, που απορροφημένη από τη μητρότητα αφομοιώνεται πλήρως από τη νοοτροπία του συζύγου της. Παρά τις διαφορετικές ερμηνείες που κατά καιρούς έχουν αποδοθεί από τους μελετητές του έργου του Καρκαβίτσα για τη μεταστροφή της ηρωίδας, η αφομοίωση παρουσιάζεται αναπότρεπτη, επιβαλλόμενη από μια εξωτερική δύναμη που συνδέεται με τη Φύση και της γυναίκας και της κοινωνικής εξέλιξης, δοξολογώντας τη γέννηση της

παρουσιάζει η διαχείριση του γυναικείου ζητήματος από τον Γ. Σουρή ο οποίος σε ένα σατιρικό έργο του, τη *Χειραφέτηση*¹³³, γραμμένο κατά το αριστοφανικό πρότυπο των *Εκκλησιαζουσών*, της *Λυσιστράτης* και των *Θεσμοφοριαζουσών* παρουσιάζει τις γυναίκες να διεκδικούν πολιτικά δικαιώματα. Πρωτοπαρουσιάζεται το 1901, ενώ ακολουθούν κι άλλες παραγωγές, με πιο γνωστή του 1909, όπου σύμφωνα με την Αγ. Ψαρρά ο Γ. Σουρή δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη συλλογικότητα των φύλων και των κοινωνικών τους ρόλων¹³⁴. Ωστόσο, η Μ. Κοτζαμάνη επισημαίνει ότι αυτή η τρίπρακτη κωμωδία του Γ. Σουρή είναι ένα αντιφεμινιστικό έργο που στο τέλος του η ανδροκρατική τάξη αποκαθίσταται με την απόλυτη συναίνεση των γυναικών, οι οποίες ως ανανήψασες χειραφετημένες στην Παράβαση εκφέρουν ένα ηθοπλαστικό δίδαγμα υπέρ της πατροπαράδοτης ανδροκρατικής κοινωνίας¹³⁵. Τέλος, ο Κωστής Παλαμάς το 1902 γράφει το μοναδικό θεατρικό έργο του, την *Τρισεύγενη*, με το οποίο προωθεί τη γυναικεία διαμαρτυρία ενάντια στην πατριαρχική εξουσία¹³⁶. Η ηρωίδα του συμπεριφερόμενη παρορμητικά και αντισυμβατικά, παντρεύεται τον άντρα που ερωτεύθηκε, παρά τη θέληση του πατέρα της κι αρνείται να υποταχθεί και στη θέληση του συζύγου της, όταν εκείνος της ζητά να την περιορίσει στο σπίτι και να τον αναμένει από τα ταξίδια του. Γενικότερα, αρνείται την οποιαδήποτε αντρική προσπάθεια να την υποτάξει, με αποτέλεσμα ο άντρας της να την εγκαταλείψει οριστικά κι εκείνη να πεθάνει μόνη, έχοντας πάρει δηλητήριο. Έτσι, η έξοδος της στον δημόσιο βίο οδήγησε στον χαμό της, μιας κι ο προορισμός της ήταν η παραμονή της στην οικιακή σφαίρα. Το έργο ερμηνεύθηκε ως μια φεμινιστική πρόταση, καθώς θεωρήθηκε από τον Γ. Ψυχάρη ότι ο Κ. Παλαμάς παρουσιάζει την εικόνα της μελλοντικής Ελληνίδας, απαλλαγμένης από προλήψεις, δρώντας ως αντάξια του

νέας κοινωνίας. Για τις ερμηνείες που έχουν δοθεί, ενδεικτικά παραπέμπουμε στη Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, όπ. π., σσ. 159-166 και στην Τζίνα Πολίτη, «Η μυθιστορηματική κατεργασία της ιδεολογίας: Ανάλυση της *Λυγερής* του Ανδρέα Καρκαβίτσα», *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1996, σσ. 63-127.

¹³³ Μάλιστα, η Μ. Α. Κοτζαμάνη υποστηρίζει ότι ο αρχικός τίτλος του έργου που παρουσιάστηκε το 1901 ήταν *Χειραφεσία*, βλ. Κοτζαμάνη, όπ. π., σ. 121.

¹³⁴ Ψαρρά, όπ. π., σσ. 471-472. Εδώ, η Αγ. Ψαρρά παρουσιάζει και την αντίδραση της Κ. Παρρέν απέναντι στο έργο του Γ. Σουρή που ενώ το 1901 θεωρούσε ότι το έργο του απειλούσε τις διεκδικήσεις των γυναικών, το 1909 συντασσόταν με την ειρηνική διευθέτηση των διαφορών των δυο φύλων. Για μια ακόμη πιο αναλυτική παρουσίαση της *Χειραφετήσεως* του Γ. Σουρή, βλ. και Κυριακή Πετράκου, «Η εμφάνιση του Φεμινισμού», στον τόμο: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 56-63.

¹³⁵ Κοτζαμάνη, όπ. π., σ. 122,124.

¹³⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε αυτό που γράφει ο ίδιος ο Κ. Παλαμάς στην εισαγωγή της *Τρισεύγενης* για τους ήρωες του έργου του που αποτυπώνει το πνεύμα του: «και οι άνθρωποι που αγωνίζονται στο δράμα τούτο μπορεί να μην είναι τόσο τα σύμβολα μιας γνώμης που γενναία αντιστέκεται, όσο τα παιχνίδια μιας αλόγιστης ορμής που ανάφτει για να σβύσει». Βλ. Κωστής Παλαμάς, *Η Τρισεύγενη και άλλα διηγήματα*, Μάλλιαρης Παιδεία, 2015, σ. 28.

άνδρα της¹³⁷. Επομένως, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20ού, παρά τις αντιφάσεις που προδίδουν πατριαρχικές αντιλήψεις, παρατηρείται μια «φιλογυνική» στροφή της λογοτεχνίας κατά την οποία ασκείται κριτική στην ταπεινωτική μεταχείριση των γυναικών, στη βία που συνεπάγεται η αμφισβήτηση της πατρικής εξουσίας και στην επισφαλή θέση της γυναίκας μέσα στην οικογένεια¹³⁸.

Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα εκδηλώνεται τη δεκαετία του 1960 μαζί με ένα πλήθος κοινωνικών κινημάτων, όπως των Μαύρων στις Η.Π.Α., του ειρηνιστικού κινήματος κατά του πολέμου του Βιετνάμ, αλλά και των φιλοσοφικών και ιδεολογικών ρευμάτων του Μαρξισμού, του Υπαρξισμού και της Ψυχανάλυσης. Κυρίαρχη έννοια σε αυτό το δεύτερο φεμινιστικό κύμα¹³⁹ είναι η ταυτότητα, ενώ στο πρώτο κύμα ήταν η ισότητα. Δεσπόζουσα είναι η παρουσία της Simone de Beauvoir η οποία συνέδεσε την υπαρξιστική φιλοσοφία με τις εμπειρίες από τη ζωή των γυναικών και οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι ένα άτομο γυναικείου φύλου δε γεννιέται γυναίκα, αλλά γίνεται γυναίκα¹⁴⁰. Έτσι, το σημαντικότερο εμπόδιο για την απελευθέρωση των γυναικών δεν είναι το βιολογικό φύλο, αλλά ολόκληρη η διαδικασία με την οποία κατασκευάζεται η θηλυκότητα στην κοινωνία. Άλλωστε, το βασικό θεωρητικό ζήτημα στην ιστορία του γυναικείου ζητήματος είναι η σημασία που έχει το φύλο για τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε τον κόσμο.

Η διαχείριση αυτού του ζητήματος απαιτεί να γίνει μια πολύ σύντομη παρουσίαση των θεωριών που διατυπώθηκαν κατά το δεύτερο κύμα. Η Gayle Rubin¹⁴¹ κάνει έναν διαχωρισμό κατά τον οποίο το βιολογικό φύλο ταυτίζεται με τις

¹³⁷ Για την *Τρισεύγενη* και την πρόσληψή της από τον Γ. Ψυχάρη, βλ. Πετράκου Κυριακή, «Η εμφάνιση του Φεμινισμού», όπ. π., σσ. 65-68.

¹³⁸ Βλ. Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, όπ. π., σ. 145.

¹³⁹ Κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970 οι γυναικείες σπουδές και η φεμινιστική κριτική καθιερώθηκαν ως ακαδημαϊκοί κλάδοι στα πανεπιστήμια της Δύσης. Οι φεμινίστριες «εισεβάλαν» στα πανεπιστήμια. Έτσι, το δεύτερο κύμα συχνά ονομάζεται και ακαδημαϊκός φεμινισμός. Υπάρχουν διαφορετικές φεμινιστικές προσεγγίσεις οι οποίες παρατηρούνται μέσα στο δεύτερο κύμα, όπως ο φιλελεύθερος φεμινισμός, ο ριζοσπαστικός φεμινισμός και ο σοσιαλιστικός/μαρξιστικός φεμινισμός. Παρ' όλες τις διαφορές τους, οι φεμινιστικές προσεγγίσεις θεωρούν ότι η γνώση πρέπει να προάγει την ενδυνάμωση, τη χειραφέτηση και την απελευθέρωση των γυναικών, και συνολικότερα την κοινωνική αλλαγή, είτε μέσω ρεφορμιστικών, είτε μέσω επαναστατικών, είτε μέσω αποσχιστικών τάσεων από το κοινωνικό κατεστημένο.

¹⁴⁰ Πρόκειται για την κυρίαρχη θέση της που διατυπώθηκε στο κλασικό πλέον δοκίμιο για τη φεμινιστική θεωρία *The Second Sex* που δημοσιεύθηκε το 1949. Για μια παρουσίαση και κριτική του έργου της, βλ. και Valerie Bryson, *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σσ. 204-217.

¹⁴¹ Gayle Rubin, «The traffic in women: Notes on the political economy of sex» στο R. Rapp Reiter (επιμ.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York 1975, σσ.157-210.

έμφυλες βιολογικές διαφορές, ενώ το κοινωνικό με τις καταπιεστικές κοινωνικές νόρμες αυτών των έμφυλων διαφορών, έτσι, ώστε οι άνδρες και οι γυναίκες στην καθημερινότητα να είναι προϊόντα αυτού του δίπολου, του βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Η G. Rubin, δηλαδή, μέσω ενός συνδυασμού των απόψεων των Lévi-Strauss, Marx, Freud και Lacan, υποστηρίζει ότι οι ρίζες της ανδρικής κυριαρχίας βρίσκονται στη διαδικασία μετασχηματισμού των θηλυκών και αρσενικών ανθρώπων σε γυναίκες και άνδρες, δηλαδή, στη διαδικασία μετασχηματισμού του βιολογικού φύλου σε κοινωνικό, που συντελείται στο πλαίσιο των συστημάτων συγγένειας και γάμου. Είναι ξεκάθαρο ότι στη σκέψη της Rubin στην ανθρώπινη κοινωνία αδυνατεί να υπάρξει φύλο χωρίς καταπίεση.

Εξίσου, σημαντική είναι κι η άποψη που διατυπώθηκε από τη M. Rosaldo¹⁴² για την ασυμμετρία-ανισότητα των φύλων, η οποία οφείλεται στον περιορισμό της γυναίκας στον οικιακό χώρο, λόγω της ιδιότητάς της, ως μητέρας και τροφού. Η ασυμμετρία αυτή των φύλων αποκτά οικουμενική διάσταση και μας παραπέμπει στην κοινωνιολογία του Weber και τη δομολειτουργική διάκριση στη δημόσια και οικιακή σφαίρα και την ταύτιση των γυναικών με την τελευταία. Σε ένα διπολικό σχήμα κινείται η ανάλυση της Rosaldo, όπως και της Ortner που προαναφέρθηκε, στο οποίο λόγω της οικουμενικής ασυμμετρίας των φύλων σταθερά ο ανώτερος πόλος συνδέεται με τους άνδρες και ο κατώτερος με τις γυναίκες. Ταυτόχρονα, οι δυο μελετήτριες εξετάζουν τα δύο φύλα στη βάση διαμετρικά αντίθετων χαρακτηριστικών, όπως άνδρες-γυναίκες, πολιτισμός-φύση, εξουσία-υποταγή, δημόσια-οικιακή σφαίρα. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται η N. Chodorow¹⁴³, η οποία βασιζόμενη, στη θεωρία του Freud, χρησιμοποιεί ως εξηγητικό πλαίσιο της γυναικείας υποτέλειας τη δομή της γυναικείας προσωπικότητας. Αυτή προκύπτει ως προϊόν της κοινωνικοποίησης των γυναικών, που κάνουν το γυναικείο «εγώ» να έχει ασαφέστερα όρια και μικρότερη αυτοεπιβεβαίωση και εξατομίκευση. Παρόμοια θεωρητική προσέγγιση του φύλου υιοθετεί κι η Viola Klein¹⁴⁴ η οποία θεωρεί ότι η

¹⁴² Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση των θέσεων της Rosaldo, βλ. Michelle Rosaldo, «Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση», στον τόμο: Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, όπ. π., σσ. 185-233, και Michelle Rosaldo, «Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview», στο M. Z. Rosaldo και L. Lamphere (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford 1974, 17-42.

¹⁴³ Nancy Chodorow, «Family Structure and Feminine Personality», στο M. Z. Rosaldo και L. Lamphere (επιμ.), όπ. π., σσ. 43-66.

¹⁴⁴ Viola Klein, *The Feminine Character. History of an Ideology*, Routledge & Kegan Paul, London 1972.

στερεότυπη κατασκευή του ανδρικού και του γυναικείου είναι απότοκος ενός ιστορικού πατριαρχικού μορφώματος στο οποίο αποδίδει τις σχέσεις ανισότητας των φύλων στον αποκαλούμενο γυναικείο χαρακτήρα, που είναι ευκρινώς αντίθετος του ανδρικού. Έτσι, στις υφιστάμενες ιεραρχήσεις οι θετικές ιδιότητες και αξίες συνδέονται με τον άνδρα, ενώ οι αρνητικές ή αποκλίνουσες με τη γυναίκα, η οποία εξαιτίας αυτών περιθωριοποιείται. Είναι εύλογο, λοιπόν, ότι, μετά την παραπάνω σύντομη παρουσίαση των εννοιολογήσεων των φύλων, η συζήτηση για τον γυναικείο χαρακτήρα μετατοπίζεται από το πεδίο της βιολογίας στις σχέσεις εξουσίας¹⁴⁵.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια εξαιρετικά ευσύνοπτη παρουσίαση των θεωρητικών διαπιστώσεων του τρίτου φεμινιστικού κύματος, καθώς η εφαρμογή των θεωριών αυτών δεν προσφέρεται για την ανάλυση του ξενοπουλικού έργου, μιας και η ρευστότητα του φύλου που ευαγγελίζεται το κύμα αυτό πόρρω απέχει από το σταθερά εδραιωμένο, πατριαρχικό, κοινωνικό περιβάλλον του Ξενόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, με τον όρο τρίτο φεμινιστικό κύμα που εκτείνεται χρονικά από το 1980 ως σήμερα αναφερόμαστε στην αποδόμηση της κατηγορίας «γυναίκα» στην οποία είχε στηριχθεί το δεύτερο κύμα που αγωνιζόταν για τη χειραφέτησή της. Αναπτύσσεται, δηλαδή, ως προέκταση και αμφισβήτηση του δεύτερου κύματος, προωθώντας τη φεμινιστική πολιτική της ετερότητας ή διαφοράς. Σχετίζεται ιδεολογικά με τα κινήματα της διαφορετικότητας, της πολυπολιτισμικότητας, του μεταδομισμού και του μεταμοντερνισμού. Επισημαίνει την ουσιοκρατική αντίληψη της γυναικείας ταυτότητας και της θηλυκότητας που χαρακτηρίζει τις προηγούμενες δεκαετίες. Πρωτίστως, όμως, προκρίνει μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας που αντιλαμβάνεται τις ταυτότητες ως κατακερματισμένες, πολλαπλές, ασταθείς και ρευστές, επιτελεστικές, γλωσσικά κωδικοποιημένες και όχι έμφυτα ή κοινωνικά δοσμένες. Δίνει έμφαση στο σώμα και στη σεξουαλικότητα ως στοιχεία της υποκειμενικότητας, που το δεύτερο κύμα είχε παραμερίσει ως τόπους της γυναικείας καταπίεσης. Μόνο που το σώμα στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου φεμινισμού δεν εκλαμβάνεται ως ένα σωματικό δεδομένο στο οποίο επιβάλλεται το κοινωνικό φύλο, αλλά ως ένα κοινωνικοπολιτισμικό πρότυπο, επιδεκτικό στην ανοιχτή και συνεχή αναδιαμόρφωση μέσω των εγχειρήσεων αλλαγής

¹⁴⁵ Εδώ, επιτακτική είναι η ανάγκη να επισημάνουμε ότι επιλέχθηκαν να αναλυθούν εν συντομία οι παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις του δεύτερου φεμινιστικού κύματος, με κριτήριο τη δυνατότητα εφαρμογής τους στη διερεύνηση των σχέσεων των δυο φύλων στο έργο του Ξενόπουλου, που θα ακολουθήσει στη συνέχεια της διατριβής.

φύλου, της ένδυσης, της πλαστικής χειρουργικής. Έτσι, το φύλο αναδεικνύεται σε μια ρευστή κατασκευή και το σώμα σε μέσο επίδειξης έμφυλων ταυτοτήτων. Κύρια εκπρόσωπος του φεμινισμού αυτής της περιόδου είναι η Judith Butler, η οποία με το μνημειώδες έργο της *Αναταραχή Φύλου* ασκεί μια διαυγή κριτική στην έννοια των σταθερών έμφυλων ταυτοτήτων που θεωρούνται ριζωμένες στη φύση, στα σώματα και στην υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία, οδηγούμενη στην επιτελεστική¹⁴⁶ λειτουργία του φύλου¹⁴⁷. Έτσι, συμπεραίνει ότι η υποτιθέμενη συνοχή μεταξύ βιολογικού φύλου, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας δεν οφείλεται, παρά στην επαναλαμβανόμενη επιτέλεση¹⁴⁸ συγκεκριμένων πράξεων μέσα στον χρόνο που νοηματοδοτούνται σε ένα πλαίσιο ετεροκανονικότητας. Τέλος, από τη δεκαετία του '90 και μετά, παρατηρείται ένας πολλαπλασιασμός και κατακερματισμός των γυναικείων κινημάτων, διεκδικήσεων και πρωτοβουλιών, και των λόγων που αναπτύσσουν, με αποτέλεσμα να ανοίγεται ένα ευρύ και σύνθετο πολύ πλούσιο πεδίο θεωρητικής μελέτης και κοινωνιολογικής έρευνας.

Εν κατακλείδι, κρίνουμε αναγκαίο να επισημάνουμε ότι είναι αδύνατο να προβούμε σε εξαντλητική εξέταση των εννοιολογήσεων του όρου «φύλο», καθώς όπως είδαμε, ο όρος είναι ακόμη και σήμερα υπό διερεύνηση, από όλες τις επιστημονικές επόψεις, ανθρωπολογική, ιστοριογραφική, ψυχολογική, εθνογραφική, κοινωνιολογική. Η φεμινιστική σκέψη, εμπνεόμενη από τις κατά καιρούς θεωρητικές προσεγγίσεις των επιστημών που προαναφέρθηκαν, διαμορφώθηκε κι εξακολουθεί να διαμορφώνεται, κινούμενη από την έννοια της ισότητας του πρώτου κύματος, στην

¹⁴⁶ Ο όρος «επιτελεστικότητα» (performativity) προέρχεται από τη φιλοσοφία της γλώσσας του J.L. Austin, ο οποίος τον επινοεί, για να διακρίνει τις προτάσεις της γλώσσας που επιτελούν μία πράξη από αυτές που απλώς χρησιμοποιούνται, για να γίνει μία διαπίστωση. Για μια ενδελεχέστερη ανάλυση του όρου, βλ. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962.

¹⁴⁷ Judith Butler, *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009. Άξιο παρατήρησης είναι ότι το βιβλίο πρωτοκυκλοφόρησε στα αγγλικά το 1999, είκοσι χρόνια πριν τη μετάφρασή του στα ελληνικά. Εκτός από τη J. Butler, άλλες σημαντικές εκπρόσωποι του τρίτου φεμινιστικού κύματος είναι οι Audre Lorde, Gloria Anzaldua, Chandra Talpade Mohanty, Eve Kosofsky Sedgwick, Donna Haraway, Sandra Harding, Nancy Fraser.

¹⁴⁸ Ενδιαφέρουσα είναι η προέκταση της σκέψης της J. Butler ότι θα ήταν πολύ πιο σημαντικό να ακολουθήσουμε τα ίχνη του όρου «κοινωνικό φύλο» μέσα στη δημόσια κουλτούρα που την εκφράζει το θέατρο. Έτσι «το θέατρο μπορεί αν όχι να παρουσιάσει τις επιτελέσεις του φύλου στην καθημερινή ζωή ως μια μεγάλη σκηνή έμφυλων ρόλων, τουλάχιστον να μας δείξει ορισμένες σημαίνουσες πλευρές της προβληματικής του κοινωνικού φύλου». Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Παραστάσεις της Έμφυλης Ετερότητας στο Θέατρο. Υποκείμενα, Ταυτότητες, Ρόλοι, *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τ. 10, Αθήνα 2010, σσ. 261, όπου γίνεται μια αναλυτική συσχέτιση των θέσεων του τρίτου κυρίως φεμινιστικού κύματος με την εφαρμογή τους στο θέατρο.

έννοια της ταυτότητας του δεύτερου κύματος¹⁴⁹ και τέλος, στην έννοια της ετερότητας του τρίτου. Είναι, άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ο λόγος περί φύλου συνδέεται αρχικά με τη διαφορετική οργάνωση της βιολογικής αναπαραγωγής που επιδρά στην κοινωνική ζωή και αναπαράγει την κοινωνική ασυμμετρία των φύλων και στη συνέχεια η έμφυλη διαφορά παρουσιάζεται ως προϊόν των κοινωνικών και πολιτισμικών σχέσεων.

Τέλος, αναφορικά με το έργο του Ξενόπουλου, που είναι κατεξοχήν γυναικοκεντρικό, διαδραματιζόμενο σε ένα πατριαρχικό κι ανδροκεντρικό κοινωνικό πλαίσιο, άμεση εφαρμογή έχουν οι αντιλήψεις που σχετίζονται με την αντιμετώπιση του άνδρα και της γυναίκας ως ένα διπολικού σχήματος, με άκρα την εξουσία και την υποταγή, τον πολιτισμό και τη φύση, τη δημόσια και την οικιακή σφαίρα και τη γενικότερη απόδοση αρνητικών ιδιοτήτων στη γυναίκα και θετικών στον άνδρα. Ο αγώνας της γυναίκας αρχικά να εξασφαλίσει την ισότητα με τον άνδρα και έπειτα να διαμορφώσει την ταυτότητά της έχει ιδεολογική συνάφεια με τις προσπάθειες των ηρωίδων να διεκδικήσουν πρωτίστως την ηθική-υπαρξιακή-κοινωνική τους ελευθερία και να διαφοροποιηθούν από το κοινό μέτρο της εποχής τους. Στην ανάλυση, λοιπόν, που θα ακολουθήσει θα στηριχθούμε στη διαπίστωση ότι το έργο του απηχεί την ιδεολογία του πρώτου φεμινιστικού κύματος, ενώ είναι δόκιμο να αναλυθεί και με τη θεωρητική προσέγγιση του δεύτερου.

¹⁴⁹ Δεν πρέπει, βέβαια, να λησμονούμε ότι η ταυτότητα προβάλλεται στην ετερότητα, καθώς δε νοείται ταυτότητα, χωρίς ετερότητα.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Κεφάλαιο 1^ο : Η ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΗ

1.1. Το μυθιστόρημα

Ένα από τα ωραιότερα ζακυνθινά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου είναι η *Αναδυομένη*. Ο Ξενόπουλος γράφει το έργο αυτό το 1923, όμως εκδίδεται σε βιβλίο για πρώτη φορά το 1925 από τον εκδοτικό οίκο Ι. Κολλάρου. Το 1926 μεταφέρθηκε και στο θέατρο. Επανεκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Μπίρη το 1957 και από τις εκδόσεις Βλάσση το 1984¹⁵⁰. Μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο σε είκοσι συνέχειες το 1954, ενώ το έργο διασκευάστηκε για την τηλεόραση, σε 16 επεισόδια και πρωτοπαίχτηκε, από την Υ.Ε.Ν.Ε.Δ, στις 3 Νοεμβρίου 1978¹⁵¹.

Η υπόθεση του έργου αυτού εξελίσσεται στο αγαπημένο νησί του Ξενόπουλου, τη Ζάκυνθο και συγκεκριμένα σε μια παραθαλάσσια τοποθεσία, όπου βρίσκεται μέσα σ' ένα μεγάλο κτήμα η βίλα του κόντε Λάντου. Η βίλα δίνει την αίσθηση στον επισκέπτη ότι αναδύεται από τη θάλασσα, σαν κομψοτέχνημα της φύσης, και γι' αυτό φέρει και τον τίτλο *Αναδυομένη*. Ο κόντε Λάντος κατοικεί τους καλοκαιρινούς μήνες σ' αυτή, μαζί με τη μητέρα του, η οποία βρίσκεται σε αναπηρικό καροτσάκι και τη μοναχοκόρη του, την δεκαοκτάχρονη Κλαίλια, μιας και είναι χήρος για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα. Το κτήμα του κόντε Λάντου γειτονεύει με τον Ψύλιθο, που διαθέτει έναν αναπαλαιωμένο όμορφο πύργο στον

¹⁵⁰ Η συγκεκριμένη μελέτη ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση (Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα 1984.)

¹⁵¹ Τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Κλαίλιας είχε η κατ' εξοχήν ξενοπουλική πρωταγωνίστρια Νόρα Βαλσάμη, ο Πάνος Χατζηκουτσέλης ενσάρκωνε τον ρόλο του ενός αδελφού, του ρομαντικού Παύλου και ο Δάνης Κατρανίδης του άλλου αδελφού του ρεαλιστή Ντένη. Δυστυχώς, η συγκεκριμένη τηλεοπτική σειρά δε διασώζεται στο αρχείο της ΕΡΤ. Διαθέσιμη στο διαδίκτυο: <https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CE%BD%CE%B1%CE%B4%CF%85%CE%BF%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7>

οποίο κατοικεί η οικογένεια Μεμάρη, αποτελούμενη από το ζεύγος Μεμάρη και δυο γιους, τον εικοσάχρονο Παύλο και τον δεκαοκτάχρονο Ντένη. Ανάμεσα στην Κλαίλια και τα δυο αγόρια αναπτύσσεται μια ιδιότυπη σχέση που εξελίσσεται σε έναν άτυπο ανταγωνισμό μεταξύ των δυο αδελφών για το ποιος θα κερδίσει την εύνοια και την προσοχή της. Οι χαρακτήρες των δυο αγοριών είναι διαμετρικά αντίθετοι, καθώς ο μεγαλύτερος Παύλος είναι συναισθηματικός, ευαίσθητος, πνευματώδης, ενώ ο μικρότερος Ντένης είναι προσγειωμένος, ρεαλιστής και υλιστής. Και οι δυο όμως ασκούν μια σημαντική επιρροή στην Κλαίλια. Ο πατέρας της, όπως κι ο κ. Μεμάρης επιθυμούν το γάμο της Κλαίλιας με ένα από τα δυο Μεμαρόπουλα, ενώ αφήνουν την ελευθερία επιλογής στην ίδια, θεωρώντας και τους δυο ταιριαστούς για μελλοντικούς της συζύγους. Επειδή η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται καλοκαίρι, τα τρία παιδιά ασχολούνται με βόλτες, μπάνια, βαρκάδες, εκδρομές στη φύση, γεγονός που τα φέρνει πιο κοντά και έτσι η Κλαίλια μπορεί να διαπιστώσει με ποιον από τους δυο ταιριάζει περισσότερο. Σε μια από αυτές τις εκδρομές ο Ντένης, ριψοκινδυνεύοντας τη ζωή του, κόβει από μια απότομη πλαγιά κάποια κρινάκια που γοητεύουν την Κλαίλια. Το περιστατικό αυτό καθορίζει την τελική της επιλογή που είναι ο μικρότερος γιος, ο Ντένης, με τον οποίο φαίνεται να έχει περισσότερα κοινά στοιχεία στο χαρακτήρα και στην αντίληψη του κόσμου. Η επιλογή της γίνεται από όλους αποδεκτή. Ο Παύλος, όμως, αν και φαινομενικά το δέχεται αυτό με ευχαρίστηση, στην πραγματικότητα είναι βαθιά θλιμμένος, γιατί είχε αγαπήσει ουσιαστικά την Κλαίλια. Έτσι, χωρίς να γίνει αντιληπτό σχεδιάζει την αυτοκτονία του σαν ατύχημα, ώστε να μην κινήσει υποψίες σε κανένα από τους δικούς του. Την ώρα, λοιπόν, που πάει να μαζέψει τα αγαπημένα κρινάκια της Κλαίλιας σε έναν απόκρημνο γκρεμό, χάνει την ισορροπία του και τη ζωή του, κατακυλώντας στο φαράγγι. Το ατύχημα αυτό, αν και αρχικά προκαλεί θλίψη στους συγγενείς του άτυχου Παύλου, δε στέκεται ικανό να σταματήσει την ευχάριστη ζωή των ηρώων του μυθιστορήματος.

Σημαντική είναι και η παρουσία ενός νεαρού ζευγαριού, του Τζουάνε και της Νένης, οι οποίοι είναι κατώτερης κοινωνικής τάξης, είναι οι λεγόμενοι σέμπροι¹⁵² και

¹⁵² Η κοινωνία της Ζακύνθου από τον 16^ο ως τα τέλη σχεδόν του 19^{ου} αιώνα είναι πολύ διαφορετική από τις άλλες ελληνικές κοινωνίες. Αυτό συμβαίνει, γιατί από τον καιρό της Βενετοκρατίας έχει σχηματιστεί μια αληθινή αριστοκρατία που είναι χωρισμένη από τις άλλες τάξεις και διαθέτει πλούτη, τίτλους, προνόμια, λάμψη, μεγάλη ηθική και υλική δύναμη. Επίσης, έχει στα χέρια της τη διοίκηση και φέρεται με τυραννικό και δεσποτικό τρόπο στους ποπολάρους, δηλαδή τον λαό, ο οποίος όμως πολεμά να ανέβει, με αποτέλεσμα να γίνει το Ρεμπελιό των Ποπολάρων. Την παραπάνω διάκριση της κοινωνίας σε δυο τάξεις την υιοθετεί ο ίδιος ο Ξενοπούλος στο «Σημείωμα» του στο *Ο Ποπολάρος και άλλα διηγήματα*, Βλάσση, Αθήνα 1984, σσ. 12-13. Ωστόσο, οι κοινωνικές τάξεις στα μέσα του 19^{ου}

παρακολουθούν διακριτικά την εξέλιξη της σχέσης ανάμεσα στην κοπέλα και τα δυο αγόρια. Το σμίξιμο αυτού του ζευγαριού έγινε με την πρωτοβουλία και την υποστήριξη της Κλαίλιας, γεγονός το οποίο την κάνει να νιώθει εξαιρετικά υπερήφανη και προνοητική. Ο Τζουάνες είναι επίσης ο μόνος που αντιλαμβάνεται με τις ευαίσθητες κεραίες του την αυτοκτονία του Παύλου και τις ερωτικές προθέσεις του Ντένη απέναντι στην Κλαίλια.

Η πλοκή του ζακυνθινού αυτού μυθιστορήματος δίνει στον Ξενόπουλο την ευκαιρία για μια ακόμη φορά να παρουσιάσει το απaráμιλλο φυσικό τοπίο της Ζακύνθου, ενώ συγχρόνως αποδίδει όχι μόνο τα εξωτερικά γνωρίσματα της ζακυνθινής κοινωνίας, αλλά και τον παλμό και τους κραδασμούς της¹⁵³. Στο μυθιστόρημα αυτό κυριαρχούν η φυσιολατρική και ποιητική ματιά του συγγραφέα, που φωτίζει τον εκκολαπτόμενο έρωτα της Κλαίλιας για το συνομήλικό της Ντένη, ενώ παράλληλα δίνεται και η προσέγγιση του πνευματικού έρωτα που βιώνει ο ρομαντικός Παύλος. Στις περιγραφές το αέρινο και το ανάλαφρο πλεονάζει,¹⁵⁴ καθώς η καλοκαιρινή, δροσερή ατμόσφαιρα καθορίζει εν πολλοίς τη δράση, τις σκέψεις και τους διαλόγους των τριών νεαρών παιδιών. Ο έρωτας γεμίζει την ψυχή της Κλαίλιας, της κεντρικής ηρωίδας του ξενοπουλικού αυτού μυθιστορήματος, καθορίζοντας όλη της την ύπαρξη. Άλλωστε, ο Ξενόπουλος είναι μοναδικός στο να ζωντανεύει τις κοπέλες της παλιάς εποχής που ολόκληρη την ύπαρξή τους τη γεμίζει ο έρωτας¹⁵⁵. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η *Αναδυομένη* παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με ένα προγενέστερο χρονικά έργο του Ξενόπουλου, τον *Κόκκινο Βράχο*, που εξελίσσεται κι αυτό στο γραφικό, φυσικό τοπίο της Ζακύνθου¹⁵⁶, εστιάζοντας στο νεανικό έρωτα μιας κοπέλας της εποχής με τον ξάδερφό της και στην ατυχή του κατάληξη που οδηγεί τη νέα στην αυτοκτονία. Βέβαια, στην *Αναδυομένη* η τέχνη και η

αιώνα είναι τέσσερις : οι ευγενείς (nobili), οι πολίτες ή αστοί (civili) ο λαός ή όχλος (popolo) και ο αγροτικός πληθυσμός (vilani), (βλ. Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήναι 1955). Στον αγροτικό πληθυσμό ανήκουν οι σέμπροι που το όνομά τους προέρχεται από τη λέξη *sempre* και σχετίζεται με το γεγονός ότι ο γαιοκτήμονας παραχωρούσε στους σέμπρους χέρσα γη σε μια διημερής αγροληψία. Σε αυτή τη γη ο σέμπρος είχε την ψιλή κυριότητα-νομή και κάρπωση- μόνο στο ¼ του κτήματος και ποτέ δεν μπορούσε να το αποσπάσει αφού δεν είχε την πλήρη κυριότητα. Έτσι έμενε δεμένος για πάντα με το υπόλοιπο κτήμα που το καλλιεργούσε μισιακό δίνοντας τη μισή σοδειά των ¾ στον γαιοκτήμονα. Για μια πληρέστερη ανάλυση των σχέσεων σέμπρων και γαιοκτημόνων, βλ. Νινέττα Χ. Λάσκαρι, *Κέρκυρα: μια ματιά μέσα στον χρόνο (1204-1864)* Ποταμός, 2016.

¹⁵³ Γ. Π. Κουρνούτος, «Ο Ζακυνθινός», *Νέα Εστία*, τ.χ. 805, 1961, σ. 111.

¹⁵⁴ Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, όπ. π., σ. 260.

¹⁵⁵ Άλκης Θρύλος, «Ο πεζογράφος Ξενόπουλος», *Νέα Εστία*, τ.χ. 805, 1961, σ. 107.

¹⁵⁶ Κωνσταντίνος Βάσσης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: ένα φαινόμενο πολυγραφίας», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 35.

αφηγηματική ικανότητα του συγγραφέα είναι αρτιότερη και αναμφισβήτητα ωριμότερη¹⁵⁷.

1.2. Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος

Η κεντρική πρωταγωνίστρια της *Αναδυομένης* είναι η κοντεσίνα Κλαίλια Λάντου, μονάκριβη κόρη του Κόντε Λάντου που βρίσκεται σε ηλικία γάμου, έχοντας συμπληρώσει τα δεκαοκτώ της χρόνια. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα όμορφο κορίτσι, με γλυκά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο και με καλοσχηματισμένο γυναικείο κορμί. Εξαιρετικά γλαφυρή είναι η περιγραφή από τον ίδιο τον συγγραφέα, τόσο της ενδυμασίας, όσο και των φυσικών χαρακτηριστικών της κοπέλας: *Το γαλάζιο φουστάνι της Κλαίλιας-με πλατιούς πλισέδες που ανοιγόκλειναν, καθώς έτρεχε σα βεντάγια, σφιγμένο στη μέση με ζώνη από το ίδιο ύφασμα- ξεσκέπαζε κάτω δυο γάμπες χοντρές, αψηλές όμως, που τέντωναν με δύναμη τις αγανές άσπρες κάλτσες- τόσο αγανές, ώστε να γυαλίζουν από τη γυαλάδα της επιδερμίδας και πάνω έναν κατάσπρω λαιμό το ίδιο χοντρό κι αψηλό. . . Κι έβλεπες ώμους, μπράτσα, στήθη, πλάτες, μεριά, γοφιά γυναίκας σωστής, παχιάς, τρανής, μεστωμένης. Μόνο το πρόσωπο ήταν παιδιάτικο, πανόμορφο πρόσωπο με γλυκά κι ήρεμα πιθέματα, πολύ κανονικά που το φώτιζαν μεγάλα, αγνά, θαυμάσια, γαλαζοπράσινα μάτια και το σκίαζαν σγουρά, πυκνά και φουντωτά μαλλιά, κατάμαυρα. . . Μόνο τα λεπτά χείλη ήταν ζωηρά κόκκινα και το γλυκύτατο χαμόγελό τους άφηνε σαν ένα άσπρο φως από τα μεγάλα κάπως μα ίσια και κατάσπρα δόντια. . . όλα της φώναζαν πως είχε πατήσει τα δεκοχτώ. Κι όλα της φώναζαν ακόμα πως ήταν τέλεια γυναίκα, που ήξερε καλά τον εαυτό της, τη θέση της, τον προορισμό της, την ομορφιά της και την εντύπωση που έκανε αυτή η ομορφιά σε νιους και σε γέρους. . .*¹⁵⁸

Η εντυπωσιακή εμφάνιση της Κλαίλιας δεν περνά απαρατήρητη από τα δυο αδέρφια στην πρώτη τους συνάντηση, αφού ο σοβαρότερος Παύλος την κρυφοκοίταζε, ενώ ο τολμηρότερος Ντένης την έτρωγε με τα μάτια. Η Κλαίλια, με ιδιαίτερη χαρά, ξεναγεί τα δυο αγόρια στο κτήμα της, επιδεικνύοντας, αφενός ένα ζήλο για να ικανοποιήσει τους επισκέπτες της και αφετέρου μια φιλική διάθεση που απορρέει από τη μαγνητική δύναμη που ασκούν εξίσου οι δυο νέοι πάνω της. Ο Ξενόπουλος, θέλοντας να τονίσει την ευχαρίστησή της γι' αυτή την πρώτη γνωριμία

¹⁵⁷ Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, όπ. π., σ. 261.

¹⁵⁸ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 13.

τους, τη βάζει να χαρίσει στα αγόρια και στον κ. Μεμάρη ένα λευκό τριαντάφυλλο και τα μπουμπουκάκια του. Η λαχτάρα της για τα δυο αγόρια συμπυκνώνεται στη φράση: *Αν μπορούσε, - έτσι της ερχόταν, - θα τους έσπρωχνε με τα δυο της χέρια να ενωθούν και θα τους αγκάλιαζε ενωμένους. Αχ, τι τρέλα θα ταν!*¹⁵⁹ Είναι ευγενική και περιποιητική και με τους δυο, γεγονός που αποδεικνύεται από το ότι, όταν αναγκάστηκε λόγω του στενού δρόμου να προπορευτεί με τον Ντένη, με ένα τσαχπίνικο τρόπο γύρισε προς τον Παύλο που ακολουθούσε, δίνοντας του συμβουλές για τα μπουμπουκάκια που του είχε χαρίσει πριν λίγο. Σε γενικές γραμμές είναι ένα πρόσχαρο κορίτσι, ζωηρό, δραστήριο που απολαμβάνει τις ανέσεις και την ομορφιά του φυσικού τοπίου, όπου βρίσκεται η βίλα της και για την οποία νιώθει μεγάλη περηφάνια. Επομένως, ο συγγραφέας παρουσιάζει την Κλαίλια στον αναγνώστη εστιάζοντας στα φυσικά της χαρακτηριστικά και στον τρόπο οικειοποίησης του ιδιωτικού της χώρου, όπως άλλωστε και τα περισσότερα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα του Ξενόπουλου¹⁶⁰.

Εξίσου υπερήφανη νιώθει και για τα λώτα που βγαίνουν από τα θεόρατα δέντρα του κήπου της, επισημαίνοντας στους επισκέπτες της ότι τρώγονται μόνο όταν πέσουν ώριμα στο χώμα. Σε αντίθετη περίπτωση η στυφή γεύση των άγουρων λώτων μουδιάζει χείλη και στόμα για πολλές ώρες. Και μέσα από την περιγραφή της Κλαίλιας για τους περίεργους αυτούς καρπούς, φαίνονται η χάρη και η γοητεία που ασκεί η κοπέλα από την πρώτη γνωριμία στα δυο αδέρφια. Τα αγόρια νιώθουν ένα αίσθημα οικειότητας για αυτή, που προοικονομεί τη διαμόρφωση μιας δυνατής σχέσης μεταξύ τους. Η Κλαίλια, λοιπόν, έχει όλα εκείνα τα εξωτερικά γνωρίσματα μιας κοπέλας αριστοκρατικής καταγωγής, σε ηλικία γάμου που περνά ευχάριστα τον χρόνο της, κάνοντας κόρτε με νέους αντίστοιχης κοινωνικής τάξης και απολαμβάνοντας τις ομορφιές της ζακυνθινής φύσης. Ο Ξενόπουλος έπλασε κι αυτή την ηρωίδα του με τις αρετές, τις αδυναμίες, τον ερωτισμό, την ηρεμία και το πάθος του γυναικείου φύλου¹⁶¹.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁶⁰ Έφη Αμιλήτου, «Τυποποίηση ταυτοτήτων και ανακύκλωση δημοσιογραφικού λόγου στα μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Για μια ποιητική της λογοτεχνικής επικοινωνίας», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Β', σ. 660.

¹⁶¹ Διονύσιος Κ. Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές θέσεις στην πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Η κοινωνία της εποχής του», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 111.

Ο Παύλος κι ο Ντένης Μεμάρης είναι τα δυο αδέρφια με τα οποία η Κλαίλια θα αναπτύξει στενές διαπροσωπικές σχέσεις, αρχικά φιλίας και στη συνέχεια έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, η Κλαίλια καλείται να επιλέξει έναν από τους δυο για σύζυγό της¹⁶². Η επιλογή αυτή δεν είναι εύκολη υπόθεση, καθώς τα δυο αδέρφια παρουσιάζουν πολλές εξωτερικές ομοιότητες. Αποκαλυπτική είναι η περιγραφή του Ξενόπουλου στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου: *Οι γιοι του κ. Μεμάρη, δυο ροδέμνοστα παλικάρια ίσαμε κει-πάνου ...έμοιαζαν μεταξύ τους σα δίδυμοι. . . Είχαν το ίδιο μπόι, την ίδια κορμοστασιά, την ίδια εφηβική φρεσκάδα. Τα μαλλιά τους, κατσαρά λιγάκι, ήταν ξανθά, του ενός κάπως βαθύτερα. Τα μάτια τους γαλανά, του ενός λίγο πιο σκούρα. Και τα πρόσωπά τους άσπρα και κόκκινα άτριχα ολωσδιόλου . . . του ενός το πρόσωπο ήταν πιο στρογγυλό και πιο γελαστό, ενώ του άλλου ήταν λιγάκι- μα ανεπαίσθητα- πιο μακρουλό, πιο σοβαρό κι όχι με τόσο ζωνηρά ροδοκάλια. Φορούσαν όμως τα ίδια ρούχα. . . μαβιά πουκάμισα, με πολύ κατεβασμένα κολλάρα που τους γύμωναν μπροστά μια χαριτωμένη κάτασπρη σφαγή, άσπρες γραβάτες κυματιστές κι άσπρες γόβες¹⁶³.*

Από την παραπάνω αναλυτική περιγραφή του συγγραφέα αντιλαμβανόμαστε την εξωτερική ομοιότητα των δυο αγοριών, αν και διαφαίνεται μια διαφορά ως προς τον χαρακτήρα, αφού ο ένας δείχνει πιο σοβαρός κι ο άλλος πιο ζωνηρός¹⁶⁴. Ο ηρεμότερος χαρακτήρας είναι αυτός με τα πιο σκούρα φυσικά χαρακτηριστικά και με το πιο μακρουλό πρόσωπο, περιγραφή η οποία αντιστοιχεί στον μεγαλύτερο Παύλο. Ο ανήσυχος γιος είναι αυτός με τα πιο ζωνηρά χρώματα, δηλαδή, ο μικρότερος Ντένης. Παρά τις ανεπαίσθητες διαφορές τους, αυτές κάνουν έντονη εντύπωση στη

¹⁶² Ο έρωτας δυο αδελφών για την ίδια κοπέλα συναντάται και στο μυθιστόρημα του Ονορέ ντε Μπαλζάκ, *Μια σκοτεινή υπόθεση* που γράφτηκε το 1841. Το έργο έχει πολλά κοινά στοιχεία με την *Αναδυόμενη*, όπως α) η κοπέλα (Laurence de Cinq-Cygne) είναι ξανθιά με μπλε μάτια, β) η δυσκολία της κοπέλας να διαλέξει αυτόν που της ταιριάζει καλύτερα, γ) τους άκρως αντιθετικούς χαρακτήρες, καθώς ο μικρότερος (Andrien Hauteserre) είναι άνθρωπος της εποχής του, δηλαδή πιο τρυφερός κι ευαίσθητος, ενώ ο μεγαλύτερος (Robert Hauteserre) άνθρωπος του Μεσαίωνα, με την έννοια ότι είναι πιο σκληρός, δ) τον θάνατο του μεγαλύτερου αδερφού στη μάχη και τον γάμο της κοπέλας με τον μικρότερο αδερφό. Φαίνεται, λοιπόν η επιρροή του Μπαλζάκ στον Ξενόπουλο, τον οποίο αποκαλεί μεγάλο δάσκαλο. Για την επιρροή της γαλλικής λογοτεχνίας στον Ξενόπουλο, βλ. Γιάννης Χατζίνης, «Τεκμήρια για ένα πορτραίτο», *Νέα Εστία*, 50, τχ. 587, 1951, σ. 31 και Κωνσταντίνος Μαλαφάντης, «Χρονολόγιο Γρηγορίου Ξενόπουλου 1867-1951», *Διαβάζω*, 265, 1991, σσ. 24-25.

¹⁶³ Ξενόπουλος, *Αναδυόμενη*, όπ. π., σσ. 10-11.

¹⁶⁴ Θα μπορούσαμε, εδώ, υιοθετώντας την αναφορά του Φ. Νίτσε για τη συνύπαρξη του διονυσιακού με το απολλώνιο στοιχείο στην αττική τραγωδία, να ταυτίσουμε τους δυο νέους με αυτά τα αντίθετα στοιχεία. Έτσι, ο Παύλος ταυτίζεται με το απολλώνιο στοιχείο, το ονειρικό, ενώ ο Ντένης με το διονυσιακό, καθώς είναι πιο ζωνηρός και πιο παθιασμένος, ενώ και το όνομά του παραπέμπει στον θεό Διόνυσο. Για την ανάλυση των δυο στοιχείων, βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Πανοπτικών 2012, σσ. 51- 68.

νεαρή κοντεσίνα, η οποία έχει ήδη πληροφορηθεί ότι οι γιοι του κ. Μεμάρη ήταν «πλάσματα», όμως εκπλήττεται πραγματικά από την εικόνα τους. Από την αρχή της γνωριμίας τους, λοιπόν, ο Ξενόπουλος καθιστά σαφές ότι τα ενδιαφέροντα κι ο ψυχισμός των δυο αδελφών παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές, που δεν περνούν απαρατήρητες από τον αναγνώστη .

Ο κόντε Λάντος είναι ένας αντιπροσωπευτικός τύπος της ευτυχισμένης αριστοκρατίας της εποχής του Ξενόπουλου. Ο συγγραφέας τον περιγράφει αρκετά γλαφυρά, εστιάζοντας στη χαμογελαστή όψη του. Αναλυτικότερα, γράφει γι αυτόν: *Η χαρά της ζωής καμωμένη άνθρωπος. Κοντόχοντρος, λιγάκι κοιλαράς, με κατάμαυρα φωτεινά μάτια, με πλατύ και μακρύ μούσι που άρχιζε από τα πλάγια των πελώριων μουστακιών, με μαύρες τρίχες, με βυσσινά μάγουλα, σφιγμένος σα φασκιωμένος μέσα σ' ένα στενό κοστούμι, λογάς, ανοιχτόκαρδος, σβέλτος, αιώνια γελαστός. Η εξυπνάδα του κι η μεταδοτική του φαιδρότη τον έκαναν περιζήτητο*¹⁶⁵.

Δηλωτική της παιγνιώδους διάθεσής του είναι η απάντηση που δίνει στην Κλαίλια, όταν εκείνη του λέει ότι συνάντησε τα δυο αγόρια ενώ κυνηγούσε μια πεταλούδα, κι αυτός της επισημαίνει ότι τελικά έπιασε δυο, δηλαδή τα όμορφα Μεμαρόπουλα. Σε όλες του τις απαντήσεις είναι μεγαλόστομος, θεωρώντας πλεονέκτημα για την κόρη του το δικαίωμα επιλογής συζύγου. Δε διστάζει μάλιστα να παρομοιάσει τα αγόρια του Μεμάρη ως κλειδιά και την κόρη του ως κλειδαριά που πρέπει να επιλέξει το κλειδί που την ξεκλειδώνει. Ακόμα κι ο ίδιος βρίσκει λίγο άκομψη την αναλογία που παραλληλίζει την κόρη με μια κλειδαριά και το αγόρι με ένα κλειδί, λέγοντας: *μα δεν είναι μπαλόρντο να παραβάλλω τους γιους σου με κλειδιά και την κόρη μου με κλειδωνιά; Χα, χα ,χα! Σκαμπρόζικο!...*¹⁶⁶

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι τόσο ο πατέρας της Κλαίλιας, κόντες Λάντος, όσο κι ο κ. Μεμάρης ενθαρρύνουν αυτή την πρώτη γνωριμία των τριών παιδιών και θεωρούν απολύτως φυσιολογικό ότι η Κλαίλια πρέπει να επιλέξει όποιον της αρέσει από τους δυο για μελλοντικό της σύζυγο. Εξάλλου, όπως επισημαίνουν αυτή είναι μια, οπότε αυτή διατηρεί το δικαίωμα επιλογής. Ο επικείμενος γάμος της κοντεσίνας με ένα από τα δυο Μεμαρόπουλα εξυπηρετεί απόλυτα τα συμφέροντα των γονέων τους, αφού θα μπορέσουν να συνενώσουν τα

¹⁶⁵ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 26.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 28.

γειτονικά κτήματά τους σε ένα ακόμη μεγαλύτερο, το μεγαλύτερο του τόπου. Αυτή τη σκέψη την πρωτοέκαναν, όταν τα παιδιά τους ήταν πολύ μικρά, και τώρα που είναι σε ηλικία γάμου επανέρχεται στο προσκήνιο, μιας και δεν υπάρχει διαφορά στην κοινωνική τάξη και συνδέονται οι γονείς με στενούς δεσμούς μακροχρόνιας φιλίας. Η αντίληψη αυτή φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο γίνονταν οι γάμοι την εποχή εκείνη σχεδόν πάντα μέσα στο πλαίσιο της οικογένειας¹⁶⁷. Η κοπέλα κι ο νέος κατευθύνονται τεχνηέντως από τους γονείς στην επιλογή του συζύγου που ικανοποιεί πρωτίστως τα κριτήρια των γονιών¹⁶⁸.

Η στάση των δυο πατεράδων απέναντι σ' αυτό το ιδιότυπο ερωτικό τρίγωνο που αναπτύσσεται είναι εξαιρετικά επιπόλαιη, ενώ συχνά προβαίνουν σε βιαστικά συμπεράσματα αγνοώντας ότι παίζουν με τις ευαίσθητες ψυχές των νέων παιδιών. Για παράδειγμα, τους διαφεύγει το γεγονός ότι ήταν πιθανό και τα δυο αγόρια να ερωτεύονταν εξίσου την Κλαίλια και μετά η απόρριψη του ενός να οδηγούσε σε οικογενειακή τραγωδία, προκαλώντας συναισθήματα ζήλειας ή ακόμα και μίσους ανάμεσα στα δυο αγαπημένα αδέρφια. Και τα τρία παιδιά στο άκουσμα της λέξης «να διαλέξει» κατσοφιάζουν και σωπαίνουν τρομαγμένα. Επιπλέον, αναπόφευκτα η Κλαίλια αρχίζει και προβληματίζεται για την επιλογή της, καθώς θέλγεται εξίσου και από τους δυο: *Όσο της άρεσε ο Ντένης, άλλο τόσο κι ο Παύλος. Δεν κατόρθωνε να τους ξεχωρίσει. Και της άρεσαν κι οι δυο φοβερά, φοβερά!*¹⁶⁹ Ο Ξενόπουλος, λοιπόν, από την αρχή της αφήγησής του αφήνει να διαφανεί η επικείμενη οικογενειακή τραγωδία, επισημαίνοντας παράλληλα και την επιπόλαιη κρίση των δυο πατεράδων που προτάσσουν τις δικές του επιθυμίες, θεωρώντας απίθανη την ύπαρξη σοβαρής συναισθηματικής εμπλοκής από την πλευρά κάποιου νέου.

Παράλληλα, αξιοσημείωτη είναι η διακριτική παρουσία της γιαγιάς της Κλαίλιας, της ογδοντάχρονης μητέρας του κόντε Λάντου. Η κοντέσα Μαρία Λάνταινα, αν και είναι καθηλωμένη σε αναπηρική πολυθρόνα, την οποία κινεί η ίδια με τη βοήθεια δυο μπαστουνιών, δεν ησυχάζει στιγμή. Δείχνει να έχει τον έλεγχο όλων των καταστάσεων, καθώς παρατηρεί τα πάντα και μιλά ασταμάτητα. Της έχουν δώσει το προσωνύμιο «αεικίνητο». Παρά την αναπηρία της, παραμένει μια

¹⁶⁷ Πεφάνης, «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σ. 169.

¹⁶⁸ Αυτή είναι μια πολύ συνηθισμένη τακτική των γονέων που ενθαρρύνουν το γάμο των παιδιών τους. Συναντάται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο και στο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου *Το Ζευγάρι*.

¹⁶⁹ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 33.

γοητευτική ηλικιωμένη κυρία με γαλαζοπράσινα μάτια σαν της εγγονής της που διατηρούν, όμως, μια νεανική λάμψη. Η γιαγιά Λάνταινα παρουσιάζεται πολύ συγκρατημένη και συνετή απέναντι στην επικείμενη ένωση της εγγονής της με ένα από τα Μεμαρόπουλα. Εκφράζει με ευγενικό και μετρημένο τρόπο τον θαυμασμό της για τα όμορφα Μεμαρόπουλα, περιοριζόμενη στη φράση: *–Να ζήσετε, όμορφα μου παλικάρια!*¹⁷⁰ Ωστόσο, θεωρεί πως είναι πολύ νωρίς, να γίνεται κουβέντα για γάμο.

Εξίσου μετρημένη είναι και η στάση του εικοσιεξάχρονου Τζουάνε, που υπηρετεί τον κόντε-Λάντο ως βαρκάρης, μπανιέρης, ψαράς και γίνεται μάρτυρας του ειδυλλίου που αναπτύσσεται μεταξύ των νέων παιδιών. Αρραβωνιασμένος ο ίδιος με την κατά δέκα χρόνια μικρότερή του Νένε είναι πάντα ευγενικός με την Κλαίλια και τους συνομιλητές του, τηρώντας πάντα τις παραδόσεις και κάνοντας αυτό που του επιβάλλει η κοινωνική του θέση. Δείχνει πραγματικά ερωτευμένος με τη Νένε και είναι ο μόνος που αντιλαμβάνεται ότι αυτή η σχέση που δημιουργήθηκε ανάμεσα στα τρία παιδιά μπορεί να έχει ολέθρια κατάληξη γι' αυτόν που δε θα επιλέξει η κοντεσίνα. Πραγματικά, η ώριμη αυτή σκέψη του έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την επιπόλαιη και ενθουσιώδη στάση του αφεντικού του κόντε- Λάντου.

Τέλος, ένα ακόμη δευτερεύον πρόσωπο είναι η κυρία Μεμάρη, η οποία τηρεί κι αυτή μια εν γένει συγκρατημένη στάση, απορώντας με την επιπολαιότητα και την αφέλεια του συζύγου της και του κόντε-Λάντου για την έκβαση του προξενιού. Σύντομη είναι και η παρουσία του παπά-Ιγνάτιου, ο οποίος εκφράζει τις συντηρητικές απόψεις της εποχής για την επιλογή του συζύγου, θεωρώντας ότι πρέπει η Κλαίλια απλά να επιλέξει τον μεγαλύτερο σε ηλικία αδελφό, κι όχι αυτόν που της ταιριάζει καλύτερα.

Επομένως, διαπιστώνουμε από την παρουσίαση των χαρακτήρων που δρουν στην *Αναδυομένη* ότι εκφράζονται ταυτόχρονα σε αδρές γραμμές και οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τον γάμο δυο νέων στην αριστοκρατική κοινωνία της Ζακύνθου στις αρχές του εικοστού αιώνα. Εξίσου ανάγλυφα διαγράφονται και τα πρότυπα της ανδρικής και της γυναικείας ομορφιάς, μέσα από τις άκρως παραστατικές και ρεαλιστικές περιγραφές του δεξιοτέχνη Ξενόπουλου. Έτσι, μια ολόκληρη εποχή φωτίζεται με έναν πολύπτυχο τρόπο, ενώ για ακόμη μια φορά ο έρωτας και η

¹⁷⁰ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 31.

αίσθηση της ζωής είναι ταυτόσημες και α ξεχώριστες πραγματικότητες μέσα στο έργο του Ξενόπουλου¹⁷¹.

1.3. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Στην *Αναδυομένη* η εξέλιξη της υπόθεσης συνδέεται στενά με ορισμένα συμβάντα που, αφενός, αποκαλύπτουν τις πτυχές του χαρακτήρα και της ψυχοσύνθεσης των ηρώων και αφετέρου, εκφράζουν τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής για τις σχέσεις των δυο φύλων. Τα περιστατικά αυτά διαδραματίζονται με φόντο το φυσικό τοπίο της Ζακύνθου και λειτουργούν ως μοτίβα που υπηρετούν θαυμάσια την πλοκή του μυθιστορήματος. Αναλυτικότερα, το κρυφοκοίταγμα της γυμνής Κλαίλιας από τα δυο αδέρφια, μέσα από μια χαραμάδα της μπανιέρας, η πρώτη εκδρομή των δυο οικογενειών σε εξοχικό τοπίο της Ζακύνθου, η βόλτα των οικογενειών στην πόλη της Ζακύνθου και η δεύτερη εκδρομή των οικογενειών στην ίδια τοποθεσία καθορίζουν την πολυπόθητη επιλογή της Κλαίλιας και τις επικείμενες αποφάσεις των ηρώων, που σημαδεύουν την έκβαση της ιστορίας. Επίσης, ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζουν στην εξέλιξη της ιστορίας τα λώτα και τα μπλαβιά κρινάκια, που λειτουργούν ως σύμβολα του έρωτα και της αγάπης τα οποία αποτελούν για πολλοστή φορά τη βασική θεματική του Ξενόπουλου. Γι' αυτό τον λόγο κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί καθένα από τα παραπάνω περιστατικά μεμονωμένα, για να διαφανούν πλήρως τα κίνητρα και οι πράξεις πρωτίστως των τριών πρωταγωνιστών.

Στο τέταρτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, ο συγγραφέας μέσα από ένα τυχαίο γεγονός δράττεται της ευκαιρίας να παρουσιάσει στον αναγνώστη τις άκρως αντικρουόμενες ιδιοσυγκρασίες των δυο κατά τα άλλα όμοιων εξωτερικά αδελφών. Για πρώτη φορά, στο μυθιστόρημα βλέπουμε ξεκάθαρα τη διάσταση πνεύματος και ύλης, όπως αυτή ενσαρκώνεται, από τις εκ διαμέτρου αντίθετες κοσμοθεωρίες του πνευματώδους Παύλου και του υλιστή Ντένη. Αφορμή γι' αυτές τις διαπιστώσεις αποτελεί το εξής γεγονός:

Ένα πρωινό, περίπου δεκαπέντε μέρες μετά την πρώτη γνωριμία των νέων, τα δυο αγόρια περπατούν προς τον κολπίσκο των Λανταίων, όπου βρίσκεται η κομψή τους μπανιέρα, μια μικρή ιδιωτική παραλία με τα σημερινά δεδομένα. Η ιδιωτικότητα εξασφαλίζεται με μια πόρτα που κλείνει, ώστε να μην βλέπουν αυτόν που κολυμπά τα

¹⁷¹ Ανδρέας Καραντώνης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία, Φυσιογνωμίες Α'*, όπ. π., σ. 192.

αδιάκριτα βλέμματα των περαστικών. Ξαφνικά, συνειδητοποιούν ότι κάποιος είναι μέσα στη μπανιέρα και κάτι κακό του έχει συμβεί, γιατί δεν απαντά στις φωνές τους, ενώ η πόρτα είναι ερμητικά κλειστή. Με δισταγμό προσπαθούν να βρουν μια χαραμάδα στην πόρτα, για να δουν τι συμβαίνει. Ο Παύλος ανακαλύπτει, τελικά, μια χαραμάδα και αυθόρμητα κοιτά μέσα από αυτή. Η έκπληξή του είναι τεράστια, γιατί άθελά του βλέπει την Κλαίλια να βγαίνει βρεγμένη κι ολόγυμνη από τη θάλασσα. Αυτομάτως, με μια ρομαντική ματιά συλλογίζεται ότι είναι η θεά Αφροδίτη, σωστή Αναδυομένη, όπως άλλωστε κι η βίλλα της που αναδύεται κι αυτή από τη θάλασσα. Ο Ντένης, με το που ενημερώνεται για το θέαμα που αντίκρισε ο αδελφός του, σπεύδει να δει κι αυτός τη γυμνή ομορφιά της κοπέλας. Ο Παύλος τον εμποδίζει κι έτσι δεν προλαβαίνει να δει την Κλαίλια ολόγυμνη, γιατί έχει ήδη τυλιχτεί με ένα χνουδωτό σεντόνι.

Από το παραπάνω περιστατικό, ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με τις διαφορετικές στάσεις ζωής των δυο νέων. Ο Παύλος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ξενόπουλος, *γλωμός, έτρεμε ακόμα*, ενώ ο Ντένης *γελούσε κι ήθελε να ξαναϊδέι*¹⁷². Στη συζήτηση που ακολουθεί μεταξύ των δυο αδελφών υπάρχει μια διαφωνία για ποιο λόγο δεν τους απάντησε, ενώ τη φώναζαν. Ο Παύλος σκεφτόμενος πιο αθώα, πιστεύει ότι ήταν ένα αστείο της Κλαίλιας για να τρομάξουν και να τρέξουν προς τη βίλλα, ενώ ο Ντένης θεωρεί ότι η πρόθεσή της ήταν να δουν το γυμνό κορμί της. Η διαμετρικά αντίθετη προσέγγιση του περιστατικού αυτού- με αθώο και ντροπαλό τρόπο από τον Παύλο και με προκλητικά πονηρό από τον Ντένη- κορυφώνεται, όταν πια η Κλαίλια ντυμένη βγαίνει από την μπανιέρα: *το γέλιο του Ντένη γίνεται αθέλητα πονηρό, ενώ ο Παύλος κοκκίνιζε μπροστά της και φοβόταν να την παραπλησιάσει να της παραμιλήσει*¹⁷³.

Ειδικότερα, ο Παύλος εκλαμβάνει τη γύμνια της κοπέλας ως μια ευκαιρία για να γράψει ένα ρομαντικό ποίημα, μιας και το *υγρό κορμί της έμοιαζε σαν κάτι άυλο, αέρινο, διάφανο, αληθινά θεϊκό. Δεν έβλεπε παρά μια Ψυχή, ένα Πνεύμα, μια Ιδέα. Την Ψυχή της Κόρης, το Πνεύμα του Αγαθού, την Ιδέα της Ομορφιάς*¹⁷⁴. Οι σκέψεις του αυτές πηγάζουν από ένα άρθρο του Φλαμμαριόν¹⁷⁵ με τίτλο «Ψυχή ντυμένη αέρα»,

¹⁷² Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 50.

¹⁷³ Στο ίδιο, σ. 53.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 54.

¹⁷⁵ Πρόκειται για τον Καμίγ Φλαμμαριόν(1842-1945), τον Γάλλο αστρονόμο, συγγραφέα και μεγάλο εκλαϊκευτή της επιστήμης. Πίστευε στην ύπαρξη της ανθρώπινης ψυχής που επιβιώνει μετά τον

όπου ο συγγραφέας βιώνοντας το ίδιο περιστατικό με τον Παύλο πιστεύει ότι η ψυχή είναι *αεροντυμένη* σε μια *αερωδική κατάσταση* της φύσης. Για τον Παύλο, λοιπόν, η γυμνή εικόνα της Κλαίλιας εκφράζει την ιδεατή και πνευματική αντίληψη του για την ομορφιά της κοπέλας.

Αντίθετα, ο Ντένης με μια πιο γήινη ματιά αποφαίνεται ότι η Κλαίλια έχει το τελειότερο και το στερεότερο σώμα από όσα είδε ή φαντάστηκε ποτέ. Αισθανόταν, επίσης, έντονη ζήλεια για τον *κουτό- Παύλο*, όπως τον αποκαλεί, που είχε την ευτυχία να τη δει ολόγυμνη. Έτσι, βάζει στόχο ζωής του να τη δει ολόγυμνη, λέγοντας απερίφραστα: *Έπειτα είναι ανάγκη να τη βρω στην μπανιέρα; Εγώ θα την κάνω να μ' αφήσει να ιδώ κι ό,τι δεν είδα!*¹⁷⁶ Γι' αυτό, σαρκάζει τον αδελφό του που γι' αυτόν το γυμνό κορμί είναι μόνο μια υψηλή ιδέα και όχι ένα καλοσχηματισμένο σώμα που προκαλεί τον κάθε άνδρα. Καταλήγει, λοιπόν, αβίαστα στο συμπέρασμα ότι ο Παύλος δεν αγαπά πραγματικά την Κλαίλια. Στο ίδιο, όμως, συμπέρασμα οδηγείται κι ο Παύλος που φρίττει με την υλιστική προσέγγιση του αδελφού του.

Επομένως, το περιστατικό αυτό φανερώνει τις δυο όψεις της αγάπης, όπως αυτές παρουσιάζονται στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα: τη ρομαντική και τη σαρκική. Η ρομαντική αγάπη ταυτίζεται με τον θαυμασμό για την ομορφιά και τη σύμπνοια ψυχής και σώματος, ενώ η σαρκική συμπυκνώνεται στα λόγια του Ντένη για τα συναισθήματα του Παύλου: *τη θαυμάζει μα δεν την ποθεί. Και χωρίς πόθο μπορεί να υπάρξει αγάπη*,¹⁷⁷

Εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι η συμπεριφορά του κάθε αδελφού μετά από το παραπάνω γεγονός είναι διαφορετική. Ο Παύλος δεν επιθυμεί να πληροφορηθεί η Κλαίλια ότι αυτός έγινε άθελά του θεατής της γύμνιας της. Γι' αυτό ζητά από τον αδελφό του να μην της το αποκαλύψει. Η αντίδραση της Κλαίλιας σε αυτό το ατυχές γεγονός θα αποκαλύψει τον χαρακτήρα της. Έτσι για τον σεμνό Παύλο, αν θυμώσει πληροφορούμενη ότι την είδαν γυμνή, θα αποδείξει ότι είναι μια σοβαρή κοπέλα, κατάλληλη για μελλοντική του σύζυγος. Αν όχι, τότε δε θα είναι η ενδεδειγμένη επιλογή για τον Παύλο. Ωστόσο, ο Ντένης εκμεταλλευόμενος αυτό το τυχαίο περιστατικό προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια της Κλαίλιας. Την επισκέπτεται

θάνατο του σώματος. Για μια ακόμη φορά ο Ξερόπουλος με αυτή την αναφορά, αποδεικνύει την ευρυμάθεια του και την επαφή του με τα δημοφιλή ευρωπαϊκά αναγνώσματα της εποχής. Ωστόσο, αυτή είναι μια γενικότερη αντίληψη, κοινή στις περισσότερες θρησκείες.

¹⁷⁶ Ξερόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 55.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 55.

μόνος, αφού ζητά από τον Παύλο να προσποιηθεί τον αδιάθετο και να μείνει στο σπίτι, και λειτουργώντας με πονηρό τρόπο προσπαθεί να επωφεληθεί αγγίζοντας την και φέρνοντας την πιο κοντά του. Από τη μια ισχυρίζεται ότι την είδε γυμνή και από την άλλη, όταν εκείνη αντιδρά, το αρνείται. Η ασταθής και πονηρή του συμπεριφορά σε συνδυασμό με τον καιροσκοπικό του χαρακτήρα εξαγριώνει την Κλαίλια, η οποία ξεσπά σε κλάματα. Και για να του αποδείξει την απρεπή του στάση, ρωτά τον Τζουάνε, τον υπηρέτη του πατέρα της, αν θα κρυφοκοίταγε από τη χαραμάδα της μπανιέρας τη γυμνή αρραβωνιαστικιά του. Η εντονότατη αρνητική του απάντηση, καθώς και η αντίδραση της αρραβωνιαστικιάς του ότι θα τον έσπαγε στο ξύλο χρησιμοποιούνται ως επιχειρήματα από την Κλαίλια, για να επισημάνουν στον Ντένη το φρικτό του λάθος. Τέλος, καταλήγει, λέγοντάς του ότι θα χρειαστεί χρόνο για να ξεπεράσει την εσφαλμένη του συμπεριφορά.

Μετά την απογοήτευση που βιώνει η Κλαίλια από την επιπόλαιη και ανεύθυνη συμπεριφορά του Ντένη, στρέφεται προς τον Παύλο. Η σχέση αυτή παρουσιάζεται στο έκτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Μέσα από τις σκέψεις της ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να διαπιστώσει τα στερεότυπα της εποχής εκείνης για το πώς πρέπει να γίνεται το κόρτε μεταξύ ανδρών και γυναικών.

Η Κλαίλια, λοιπόν, αναλογιζόμενη τα χάρδια και το γενικότερο πλησίασμά της με τον Ντένη οδηγείται στο συμπέρασμα ότι είναι σαν να έφαγε ένα άγουρο λώτο κι αυτό της άφησε μια στυφάδα στο στόμα. Θεωρεί ότι ο Ντένης φέρθηκε με έναν βεβιασμένο, άγαρμπο τρόπο που προσιδιάζει σε κάτι δουλιστικό. Συγκεκριμένα, αναφέρει: *κακή πράξη και ταπεινή, που αντί για τη χαρά, την ηδονή που περίμενε, της έφερνε θυμό, λύπη, αηδία- όλη τη στυφάδα του άγουρου λώτου*¹⁷⁸. Αναρωτιέται, λοιπόν, μήπως θα έπρεπε να αγκαλιαστούν πρώτα οι ψυχές, ώστε να αγκαλιάζονται τα σώματα και να σμίγουν τα χείλη. Αυτό το σμίξιμο των ψυχών μπορεί να το νιώσει με τον Παύλο, δεδομένου ότι είναι πολύ πιο σοβαρός από τον αδελφό του. Στο ίδιο πλαίσιο κινούμενη αναφέρει χαρακτηριστικά: *Δεν είδες που δε θέλησε να κοιτάξει από τη χαραμάδα; Δεν είδες που, όσο θάρρος κι αν του έδινε, δεν καταδεχόταν τις χειρονομίες; . . . Αυτός σεβόταν τον εαυτό του και τον άλλον . . . Ήταν σεμνός,*

¹⁷⁸ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 78.

*ευγενικός, σοβαρός, αξιόπρεπος. Ποιητής τελοσπάντων. Και θα μπορούσε να αισθανθεί αληθινά. Ίσως μάλιστα και να αισθανόταν . . .*¹⁷⁹

Ο παραπάνω συλλογισμός της Κλαίλιας μας οδηγεί σε δυο συμπεράσματα: αφενός έχει αντιληφθεί πόσο διαφορετικούς χαρακτήρες έχουν τα δυο αδέρφια και αφετέρου αγνοεί ότι ο Παύλος την έχει δει χωρίς ρούχα, γεγονός που δείχνει την ευπιστία της στα όσα της είπε ο Ντένης. Επίσης, διαφαίνεται ότι δεν έχει καταλάβει το μέγεθος της αγάπης και του θαυμασμού που νιώθει ο Παύλος γι' αυτήν, ενώ η γενικότερη αντίληψή της για τα κίνητρα και τις πράξεις όσων συναναστρέφεται είναι περιορισμένη. Προοικονομείται, λοιπόν, εν μέρει ότι και στη συνέχεια δε θα καταλάβει τον τρόπο δράσης του Παύλου, μετά την ανακοίνωση των αρραβώνων της με τον Ντένη.

Στηριζόμενη στη σοβαρή συμπεριφορά του Παύλου αποφασίζει να του δώσει μια ευκαιρία, προκειμένου να διαπιστώσει αν θα ήταν συμφέρουσα για το μέλλον της η επιλογή του Παύλου ως συζύγου της. Εξάλλου, σκέφτεται ότι είναι ο μεγαλύτερος, ο πρώτος κι ενδεχομένως να ήταν προτιμότερος από τον ανώριμο μικρότερο αδελφό του. Έτσι, αρχίζει να του δίνει περισσότερη προσοχή, διατηρώντας βέβαια και τις επιφυλάξεις της για το αν τελικά θα είναι ο ιδανικός για εκείνη. Αποδεικνύοντας τη συμφεροντολογική και συγχρόνως επιπόλαιη προσέγγισή της επισημαίνει: *Μπορούσε όμως να δοκιμάσει. Δεν έχανε τίποτα . . .*¹⁸⁰

Με αυτή τη σκέψη στρέφεται προς τον Παύλο, αγνοώντας επιδεικτικά τον Ντένη, συζητώντας μαζί του για διάφορα φιλοσοφικά ερωτήματα, όπως ο έρωτας, ο Θεός, η ποίηση. Στη συζήτηση για τον έρωτα ο Ξενόπουλος παραθέτει τις κυρίαρχες απόψεις της εποχής του και προφανώς και του ίδιου, προβάλλοντας την πλατωνική θεωρία για τις δίδυμες ψυχές¹⁸¹ που αφέθηκαν χωρισμένες στον κόσμο κι η μια ψάχνει να βρει την άλλη για να ενωθούν ξανά. Τότε, μόνο γεννιέται ο αιώνιος έρωτας¹⁸². Επίσης, παρουσιάζεται κι η κοινωνική αντίληψη ότι πρέπει να ταιριάζουν οι δυο σύζυγοι σε μπόι και περιουσία, για να είναι επιτυχημένος ο γάμος. Ο Ντένης

¹⁷⁹ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 79.

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 79.

¹⁸¹ Πρβλ. Πλάτων, *Συμπόσιον*, μτφρ. Συκουτρής Ιωάννης, Εστία, Αθήνα 2012.

¹⁸² Ο γάμος του Ξενόπουλου με τη δεύτερη γυναίκα του αποδεικνύει την πίστη του στο ταίριασμα των ψυχών, για να υπάρξει η αρμονική συμβίωση μεταξύ των δυο συζύγων. Εξάλλου, ο αποτυχημένος πρώτος του γάμος με μια σύζυγο που δεν ταίριαζαν οι ψυχές τους επιβεβαιώνει απόλυτα τη θέση για την ένωση των ψυχών των δυο ερωτευμένων.

προεκτείνοντας αυτή τη σκέψη τονίζει ότι το ταίριασμα πρέπει να είναι και στην ηλικία και στο οικογενειακό περιβάλλον ακόμη και στο χρώμα. Αυτή η υλιστική του προσέγγιση εκνευρίζει την Κλαίλια και ξεκινά ανάμεσά τους μια ένταση που δαιμονίζει και τους δυο. Παρόλα αυτά, η Κλαίλια συνειδητοποιεί ότι ο Παύλος είναι εξαιρετικά σοβαρός, αφού δεν επιδιώκει να χει καμία σωματική επαφή μαζί της και δεν της κάνει κόρτε, όπως εκείνη θα ήθελε. Και καταλήγει λέγοντας: *Ο Παύλος με τις ξυλοφιλοσοφίες του της φαινόταν κρύος. Αλήθεια η Κλαίλια ήθελε να τη σέβονται· μα όχι πάλι και σε τόσο βαθμό. . . ίσα- ίσα της φαινόταν ανεπίδεχτος*¹⁸³. Παρόλα αυτά, για λόγους εγωισμού και υπερηφάνειας δε στρέφεται προς τον Ντένη, γιατί δε θέλει να του δώσει την ικανοποίηση ότι τον θεωρεί προτιμότερο και συνεπώς καλύτερο από τον αδελφό του.

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς ο Παύλος αντιμετωπίζει αυτή τη μεταστροφή της Κλαίλιας. Αρχικά, νιώθει λίγες τύψεις, γιατί την είδε γυμνή κι εκείνη δεν το ξέρει, αίσθημα όμως που μετριάζεται, γιατί έγινε άθελά του το συμβάν αυτό. Ο Παύλος, με την ιδιότητα του ποιητή, θεωρεί ότι ο έρωτας επιτυγχάνεται με την αναζήτηση της ψυχής που θα ταιριάζει με τη δική του. Ο έρωτάς του θα είναι αιώνιος, μεγάλος, δυνατός και θείος, μακριά από οποιοδήποτε υλικό αίσθημα που ταυτίζεται όπως λέει με μια *ορισμένη υπεραιμία του εγκεφάλου*¹⁸⁴. Γι' αυτό, ο Παύλος κρατά την απόσταση του σεβασμού που όμως η Κλαίλια δεν την εκλαμβάνει ως ένδειξη απόλυτου έρωτα και αφοσίωσης σε αυτήν. Εξίσου δύσκολο είναι και για τον Ντένη να κατανοήσει τον βαθύ έρωτα του Παύλου για την Κλαίλια, καθώς θεωρεί τη συμπεριφορά του ως παντελή έλλειψη ενδιαφέροντος γι' αυτήν.

Ο τρόπος που ο Ξενόπουλος σκιαγραφεί την ψυχοσύνθεση του ιδεαλιστή Παύλου διαφέρει από αυτόν που αναπαριστά συνήθως τους άνδρες ήρωές του¹⁸⁵. Το τελικό συμπέρασμα της Κλαίλιας ότι πρέπει να επιλέξει τον Ντένη συνάδει με τη διαπίστωση των περισσότερων γυναικών που δρουν στο ξενοπουλικό έργο, ότι δηλαδή ονειρεύονται να παντρευτούν άνδρες δίχως εσωτερικό κόσμο και διάνοηση,

¹⁸³ Ξενόπουλος, *Αναδυόμενη*, όπ. π., σσ. 84- 85.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 82.

¹⁸⁵ Στο έργο του Ξενόπουλου *Πλούσιοι και Φτωχοί* παρουσιάζεται ο κεντρικός ήρωας Πάπος Δαγάτορας ως ιδεαλιστής του ανθρωπισμού, ενώ στα περισσότερα έργα του οι άνδρες είναι καλοζωιστές, όπως βέβαια κι ο υλιστής Ντένης της *Αναδυόμενης*.

μήτε πιο πάνω, μήτε πιο κάτω από τη στάθμη του μέσου όρου της κοινωνικής ζωής¹⁸⁶.

Καθοριστικό ρόλο στην επιλογή της Κλαίλιας διαδραματίζει η πρώτη εκδρομή των δυο οικογενειών στο βουνό, όπου παρίστανται όλοι οι ήρωες του μυθιστορήματος, εκτός από την παράλυτη κοντέσα. Πρόκειται για ένα ειδυλλιακό τοπίο, στο υψηλότερο σημείο του νησιού, όπου υπάρχει ένα Μοναστήρι με ωραία Εκκλησία. Σε αυτή την εκδρομή όχι μόνο συμφιλιώνεται η Κλαίλια με τον Ντένη, αλλά λαμβάνουν χώρα δυο γεγονότα, που κρίνουν την έκβαση της ιστορίας και παράλληλα φωτίζουν εναργέστερα τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα και τις επιλογές τους.

Το πρώτο περιστατικό είναι η άνοδος της Κλαίλιας με τον Ντένη στην τούρλα, στο υψηλότερο μέρος της Ζακύνθου. Αυτό, βέβαια, γίνεται, ενώ είναι παρών ο Τζουάνες που καταβάλλει κάθε δυνατή προσπάθεια, ώστε να μη μείνει το ζευγάρι μόνο του και προβεί σε απρεπείς χειρονομίες. Και σε προγενέστερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος ο Τζουάνες προσέχει, ώστε να μείνει για όσο το δυνατόν λιγότερο χρονικό διάστημα το νεαρό ζευγάρι μόνο του. Η πράξη του αυτή φανερώνει την κοινωνική πεποίθηση της εποχής ότι ένας άντρας και μια γυναίκα μένουν μόνοι, όταν είναι τουλάχιστον αρραβωνιασμένοι. Η ανακούφιση όλων είναι έκδηλη, όταν πληροφορούνται ότι ο Τζουάνες τους συνόδευε στην άνοδό τους στην τούρλα. Η συνομιλία που ακολουθεί αποδεικνύει το αίσθημα αυτό:

-Ωστε οι δυο σας ήσαστε κει-πάνου;

-Οι δυο μας μοναχοί.

-Και . . . τι εκάνατε;

-Κοιτάζαμε, τι άλλο;

-Και μιλούσαμε . . .

-Μονάχα; . . . Κι ούτ' ένα παιγνίδι; Ένα κυνηγητό; Ένα χορό; Έναν απόπολο;

-Τίποτα. Ας το πει κι ο Τζουάνες που ήταν μπροστά.

¹⁸⁶ Καραντώνης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία, Φυσιογνωμίες Α'*, όπ. π., σ. 193.

-Α! ανέβηκε κι ο Τζουάνες; Έτσι πέστε μας! Αμή τι μας λέτε μοναχοί;. . . Θα σας έπιανε ένας φόβος εκεί-πάνου χωρίς συντροφιά, που δε θα ξέρατε πώς να κατεβείτε! . . .

Δηλαδή ο φόβος αυτός είχε πιάσει τους γέρους, με την ιδέα πως οι δυο εκείνοι είχαν μείνει ολομόναχοι κει – πάνου τόσην ώρα. Κι άμα άκουσαν πως είχε ανέβει κι ο Τζουάνες ησύχασαν κι έπαψαν να αλλάζουν ματιές¹⁸⁷.

Η άνοδος των δυο νέων στην τούρλα τους γεννά κοινά συναισθήματα ικανοποίησης και ταύτισης. Θεωρούν ότι οι δυο τους ταιριάζουν, γιατί είναι δυναμικοί, γεμάτοι ζωντάνια και αξιότεροι όλων. Με χαρούμενο και ζωηρό τόνο διατείνονται την υπεροχή τους:

-Τελοσπάντων, απ' όλους εμείς οι δυο μόνο αξίζουμε!

-Εμείς είμαστε για τη ζωή!

- Εμείς είμαστε για τον κόσμο!

- Εμείς μόνο. Ζήτω μας!¹⁸⁸

Η φράση «*Εμείς είμαστε για τη ζωή!*» αποτελεί και μια μορφή προοικονομίας, δεδομένου του επικείμενου τραγικού θανάτου του Παύλου. Το ότι δεν ακολούθησε τους δυο στην κορυφή κι έμεινε πίσω εκλαμβάνεται ως δειλία, έλλειψη δυναμισμού και ζωντάνιας. Οι άλλοι τον κρυφοδείχνουν με οίκτο και συμπάθεια, γιατί νικήθηκε από τον αδελφό του. Έτσι, γίνεται στο τέλος του μυθιστορήματος και με το σκηνοθετημένο ατύχημα- αυτοκτονία, όπου η ζωή συνεχίζεται για όλους, εκτός από τον άτυχο Παύλο που όλοι λυπούνται.

Το δεύτερο περιστατικό που λαμβάνει χώρα σε αυτή την εκδρομή είναι το ότι ο Ντένης ρισοκινδυνεύει για χάρη της Κλαίλιας, κόβοντας από μια απόκρυμνη πλαγιά κάποια κρινάκια στο χρώμα των ματιών της. Η Κλαίλια θεωρεί αυτή την πράξη ως απόλυτη ένδειξη αυτοθυσίας κι αγάπης του Ντένη προς αυτή. Ως μια κίνηση ιπποτισμού εκλαμβάνεται κι από όλους τους άλλους. Ο Παύλος αντιμετωπίζεται ως ο νικημένος που σκυφτός θα υπομείνει την απόρριψή του. Οι παρακάτω φράσεις το επιβεβαιώνουν απόλυτα και οριστικοποιούν την επιλογή της

¹⁸⁷ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 105-106.

¹⁸⁸ Στο ίδιο, σσ. 98-99.

Κλαίλιας που δεν είναι άλλη από τον δυναμικό Ντένη: *Τέλειωσε! Δεν ήταν άλλος στον κόσμο για την Κλαίλια από τον Ντένη! Από τον Ντένη που με τόση «θυσία» της είχε κόψει τα ωραιότερα λουλούδια που είδε στη ζωή της ! από τον Ντένη που είχε ανέβει ξοπίσω της ως το πιο ψηλό σημείο του νησιού! Από τον Ντένη που θ' ανέβαινε μαζί της και στον ουρανό! . . .*¹⁸⁹

Σε αυτήν την εκδρομή παρουσιάζεται κι ένα ακόμη δευτερεύον πρόσωπο που εκφράζει τις απόψεις της εποχής για τα κριτήρια επιλογής συζύγου, ο παπά-Ιγνάτιος. Βλέποντας τη σχέση της Κλαίλιας με τα δυο αγόρια θεωρεί ότι το πιο σωστό είναι να επιλέξει τον μεγαλύτερο, μιας και είναι πιο απόμακρη από αυτόν. Αντίθετα, η προσέγγισή της με τον Ντένη οφείλεται στο ότι φοβάται τον Παύλο κι άρα τον λογαριάζει περισσότερο. Είναι, λοιπόν, εμφανής η αντίληψη της εποχής ότι η γυναίκα οφείλει να φοβάται τον άνδρα της, για να δηλώσει τον σεβασμό της σε αυτόν. Αυτή βέβαια είναι μια λανθασμένη διαπίστωση, γιατί το πλησίασμα αυτό υποδηλώνει την προτίμησή της για τον Ντένη και την ταύτισή της με τον ζωηρό του χαρακτήρα.

Ωστόσο, ο πατέρας της Κλαίλιας, απηχώντας και τις ιδέες του ίδιου του Ξενόπουλου, πιστεύει ότι θα επιλέξει αυτόν με τον οποίο ταιριάζει καλύτερα, μιας και παραλληλίζει την κοπέλα με κλειδωνιά και το αγόρι με το κατάλληλο κλειδί που την ανοίγει. Με την επιπολαιότητα που τον διακρίνει καταλήγει ότι όταν δυο αδέρφια αγαπούν μια κοπέλα, το ένα πάντα υποχωρεί για χάρη του άλλου. Είναι πιθανό για εκείνον η κόρη του να διαλέξει τον Παύλο, ανεξάρτητα από το περιστατικό με τα κρινάκια, γιατί είναι σοβαρότερος, ομορφότερος, πιο μορφωμένος από τον Ντένη. Εντύπωση προκαλεί κι η σκέψη του πως, αν η Κλαίλια είναι σοβαρή, πρέπει να διαλέξει τον Παύλο, γεγονός που αποδεικνύει ότι δεν ξέρει τον χαρακτήρα της κόρης του και απλά κάνει υποθέσεις γι' αυτόν. Κατά τη γνώμη του, όποιον απορρίψει η Κλαίλια μπορεί να κάνει ένα ταξιδάκι για να χωνέψει τη χυλόπιτα¹⁹⁰. Μόνο η Μεμάραινα σκέφτεται πιο ρεαλιστικά, θεωρώντας λογικό να αγαπήσουν την ίδια κοπέλα δυο αδέρφια. Ίσως το γυναικείο της ένστικτο την κάνει να υποψιαστεί αυτό που οι άλλοι το βρίσκουν αδύνατο ή *μποσσίμπιλε*¹⁹¹, όπως λέει ο κόντε Λάντος.

Επομένως, γίνεται εύκολα αντιληπτό από τα παραπάνω ότι η επιλογή της Κλαίλιας στηρίχτηκε αυστηρά σε δυο γεγονότα που συνέβησαν απροσχεδίαστα και

¹⁸⁹ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 110.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 117.

¹⁹¹ Στο ίδιο, σ. 104.

τυχαία. Η επιλογή αυτή στηρίζεται στο βασικό αξίωμα που επαναλαμβάνεται πολλές φορές σε αυτό το μυθιστόρημα ότι αυτοί που ταιριάζουν ερωτεύονται και ζουν μαζί. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι η επιπολαιότητα, η ανάλαφρη διάθεση, η ζωντάνια, η καλοπέραση είναι αναμφισβήτητα χαρακτηριστικά και της Κλαίλιας και του Ντένη. Αυτή είναι, εξάλλου, και η χαρακτηριστική ιδιοτυπία των ξενοπουλικών μυθιστορηματικών ηρώων: όλο ορμή, παλινδρομήσεις, επιπολαιότητα και ασυνέπειες¹⁹².

Η δυνατή σχέση της Κλαίλιας και του Ντένη κλονίστηκε για πρώτη φορά μετά το ατυχές περιστατικό της Μπανιέρας. Η Κλαίλια στη συνέχεια στράφηκε προς τον Παύλο, προκαλώντας τον θυμό του Ντένη. Απογοητεύτηκε, όμως, από τη σοβαρότητα του Παύλου και μετά την καταλυτική επίδραση των δυο γεγονότων που συνέβησαν στην εκδρομή στρέφεται οριστικά στον Ντένη. Ο Παύλος, παρόλα αυτά εξακολουθεί να την λατρεύει ήρεμα και υπομονετικά σαν θεά, ακολουθώντας πρόθυμα το χαρούμενο ζευγάρι, σε όλες τις καλοκαιρινές δραστηριότητες.

Σε αυτό το σημείο, είναι απαραίτητο να τονιστεί ότι ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να διαμορφώσει μια ολοκληρωμένη άποψη για το πώς περνούσαν τον χρόνο τους οι νεαροί γόννοι της αριστοκρατίας. Τα κορίτσια στην ηλικία των δεκαοκτώ ετών περίπου έχουν ολοκληρώσει τις σπουδές του κι απλά κάνουν κάποια μαθήματα πιάνου ή διαβάζουν κάποιο βιβλίο. Τις πιο πολλές ώρες κάνουν βόλτες στο περβόλι, βαρκάδες, μπάνια και ασχολούνται με ό,τι τις ευχαριστεί περισσότερο¹⁹³. Τα αγόρια ολοκληρώνουν συνήθως τις σπουδές τους στην Ιταλία, κάνοντας συνήθως νομικές σπουδές και επιστρέφουν στο νησί. Στην προκειμένη περίπτωση ο Παύλος έχει πάρει το πτυχίο του, ενώ ο Ντένης όχι. Και οι δυο όμως καλοπερνούν, ραχατεύουν, χωρίς να έχουν εμπλοκή στις επιχειρήσεις του πατέρα τους, ζώντας μια ανέμελη, ανέφελη ζωή. Εξάλλου, μόνο η λογοτεχνία και η Τέχνη θεωρούνται αριστοκρατικές ασχολίες. Έτσι, το κόρτε είναι μια ακόμη ευχάριστη δραστηριότητα, για τα παιδιά αυτά.

Το κόρτε, λοιπόν, ανάμεσα στον Ντένη και την Κλαίλια κορυφώνεται στο δέκατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος που γίνονται ζευγάρι, ανταλλάσσοντας όρκους

¹⁹² Νίκος Αλ. Μηλιώνης, «Ο Ξενόπουλος και η ηθική μιας εικονικής κοινωνίας», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 145.

¹⁹³ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 115.

αγάπης μεταξύ τους. Εδώ, επαναλαμβάνεται κατά μια έννοια το επεισόδιο με το κρυφοκοίταγμα στην μπανιέρα, το οποίο έχει αίσια κατάληξη για τη σχέση τους. Η απουσία του πραγματικά άρρωστου Παύλου δίνει την ευκαιρία στα δυο παιδιά να έρθουν πολύ πιο κοντά. Ο Ντένης, ενώ υπόσχεται ότι δε θα κρυφοκοιτάξει, τελικά το κάνει για δεύτερη φορά, κυριευόμενος από μια μέθη να δει το αντικείμενο του πόθου του γυμνό. Εξάλλου, η ίδια συναισθηματική μέθη τον οδήγησε να ριψοκινδυνεύσει, κόβοντας τα κρινάκια. Το θέαμα της γυμνής Κλαίλιας δικαιώνει περίτρανα τις προσδοκίες του, καθώς βλέπει: *ένα τέλειο κορμί, υλικότατο, λαχταριστό. Δεν έβλεπε μια θεά, παρά μια Γυναίκα*¹⁹⁴.

Η συναίσθηση ότι δεν μπορεί να αγγίξει αυτό που ποθεί τον κάνει να αντιδράσει παρορμητικά και λυσσαλέα, όπως ένα παιδί που δεν μπορεί να έχει αυτό που επιθυμεί. Έτσι ξεσπά σε παιδιάστικους λυγμούς και βλέποντας την Κλαίλια γονατίζει και την ικετεύει να τον συγχωρέσει για το ότι δεν αντιστάθηκε και την είδε ξανά γυμνή. Η αντίδραση της Κλαίλιας είναι εντελώς διαφορετική από την προηγούμενη φορά που θύμωσε. Τώρα, τον λυπάται αληθινά, συλλογιζόμενη ότι ο Ντένης έχει μια ευαίσθητη ψυχή και την αγαπά βαθιά, μιας και ριψοκινδύνευσε τα πάντα για λίγα κρινάκια. Ο Ντένης εκμεταλλευόμενος τη συγκίνηση της Κλαίλιας της ζητά να γίνει δική του, να τον αγαπήσει και να το πει του πατέρα της. Και τα λόγια του τα κάνει πράξη σφίγγοντας την με μανία στην αγκαλιά του και φιλώντας την. Η κοντεσίνα δε θυμώνει ανταποκρίνεται θετικά σε όλα αυτά, τα οποία απολαμβάνει, όπως τα ώριμα λώτα. Γι αυτό λέει χαρακτηριστικά: *τα δάγκανε τώρα η Κλαίλια και καμιά στυφάδα δεν αισθανόταν. Απεναντίας την τρέλαινε η γλόκα τους κι η ευωδιά τους. Αλήθεια δεν υπήρχε στον κόσμο ωραιότερο καρπός απ' αυτόν!*¹⁹⁵ Ομόφωνα καταλήγουν ότι είναι οι πιο ευτυχισμένοι άνθρωποι του κόσμου.

Αυτή η ευτυχία κάνει την Κλαίλια να αντιμετωπίζει πια τον Παύλο ως αγαπημένο αδελφό. Η στάση της Κλαίλιας συμφωνεί και με την κοινή αντίληψη της εποχής ότι δυο αγαπημένα αδέλφια δε χωρίζουν, ακόμη κι όταν ο ένας παντρευτεί. Ο ανύπανδρος έχει για παιδιά του τα ανίψια του αδελφού του και βοηθά στην ανατροφή της οικογένειας. Ο Παύλος, ως ο πιο μορφωμένος, με ποιητικές ανησυχίες, φαίνεται ως ο πλέον κατάλληλος για την ανατροφή των παιδιών του Ντένη και της Κλαίλιας.

¹⁹⁴ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 127.

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 133.

Το νεαρό ζευγάρι ψάχνει ευκαιρίες να απομονωθεί και να ανταλλάξει φιλιά, χωρίς να γίνει αντιληπτό, μιας και δεν ήταν αρραβωνιασμένο. Ο Ξενόπουλος για να αποδώσει την ερωτική λαχτάρα των δυο γράφει: *λαίμαργοι, αχόρταγοι, είχαν αλλάξει περισσότερα φιλιά από όσα λώτα είχαν κάνει όλες οι λωτιές του περβολιού!*¹⁹⁶ Και πάλι όπως βλέπουμε τα φιλιά παρομοιάζονται με τα λώτα και την αίσθηση που αυτά αφήνουν¹⁹⁷. Το ασυγκράτητο ζευγάρι γίνεται αντιληπτό από τη γιαγιά της Κλαίλιας, τη Νένε και τον Παύλο που εκπλήττεται, αλλά διατηρεί την ψυχραιμία του.

Η αποκάλυψη αυτή στέκεται ως αφορμή για να ξεκινήσει μια συζήτηση ανάμεσα στα δυο αδέρφια, από την οποία προκύπτουν κάποια χρήσιμα στοιχεία που βοηθούν στην πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση της ψυχοσύνθεσης των δυο αγοριών. Ο Ντένης υποκρίνεται στον Παύλο πως δεν αγαπά την Κλαίλια πραγματικά και ότι θα την παντρευτεί μόνο αν τον αναγκάσουν. Έπειτα υποστηρίζει ότι η Κλαίλια είναι ένα κορίτσι που δείχνει ότι «τα θέλει», οπότε είναι λογικό να την ευχαριστήσει προσφέροντας της χάδια και φιλιά. Παρουσιάζεται, όμως πρόθυμος να υποχωρήσει, αν ο Παύλος την θέλει. Η πρόταση αυτή προκαλεί την αγανάκτηση του Παύλου, ο οποίος σκέφτεται: *Αυτό του έλειπε τώρα, να πάρει τη φιλημένη του αδελφού του!*¹⁹⁸. Η στάση αυτή του Παύλου για πολλοστή φορά είναι υπεύθυνη, σοβαρή και ώριμη, ενώ αντίθετα του Ντένη είναι επιπόλαιη, κυνική και υποκριτική. Για να μην αποκαλύψει στον Παύλο την αγάπη του για την Κλαίλια, από ντροπή προτιμά να του δημιουργήσει ψευδείς εντυπώσεις, με αποτέλεσμα να τον θεωρεί άτιμο για την κοροϊδία σε βάρος της. Ο Ντένης επιδεικνύει και πάλι μια ανώριμη συμπεριφορά, χωρίς να παραλείψει να αναφέρει τη σταθερή του πεποίθηση ότι θέλγεται από το γυμνό σώμα της Κλαίλιας, αναρωτώμενος *αν υπάρχει σώμα ζωντανό χωρίς ψυχή και ψυχή χωρίς σώμα*¹⁹⁹. Το τέλος αυτής της συνομιλίας είναι καταλυτικής σημασίας για την έκβαση της ιστορίας, αφού για πρώτη φορά ο Παύλος συλλαμβάνει την ιδέα της

¹⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 136.

¹⁹⁷ Ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση ότι η Κλαίλια ως αισθαντικό πλάσμα γίνεται και πιο ευάλωτο στις επιθυμίες του Ντένη, γι' αυτό κι επιζητά να γευθεί τα φιλιά του σαν τα ώριμα λώτα. (Βλ. Μηλιώνης, «Ο Ξενόπουλος και η ηθική μιας εικονικής κοινωνίας», όπ. π., σ. 150).

¹⁹⁸ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π. σ. 144. Μάλιστα, στους *Φοιτητές* που εξετάζονται στη συνέχεια της διατριβής, ο Τάσος απογοητεύεται σφόδρα, όταν μαθαίνει ότι η αγαπημένη του Φανίτσα αντάλλαξε φιλιά με τους άλλους δυο ενοικιαστές και φίλους του και διακόπτει τις σχέσεις του με την κοπέλα παρά τον έρωτά του γι' αυτή.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 146.

αυτοκτονίας²⁰⁰, που την βρίσκει ωραία και μεγάλη, κάνοντας μια δεύτερη εκδρομή στο βουνό.

Ο κόντε Λάντος πληροφορείται για τη σχέση της Κλαίλιας και του Ντένη από τον Τζουάνε που τον έχει ενημερώσει η αρραβωνιαστικιά του, η Νένε. Πασιχαρής σπεύδει να ενημερώσει τον μέλλοντα συμπέθερό του για την επιλογή της κόρης του, ενώ δεν το θεωρεί απαραίτητο να το μάθει κι η Μεμάραινα. Αποφασίζουν από κοινού να μην το αποκαλύψουν στο νεαρό ζευγάρι, αφήνοντας εκείνο να κάνει την αποκάλυψη.

Άλλωστε, μετά την αναχώρηση των Μεμάρηδων για τη χώρα με τη λήξη του καλοκαιριού η Κλαίλια βγάζει μια μελαγχολία κι ένα θυμό. Ο κόντε Λάντος εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και συμπεραίνει ότι της λείπει ο Ντένης και γι' αυτό αντιδρά έτσι. Η Κλαίλια το αρνείται, όμως, ο πατέρας της με το γνωστό χιουμοριστικό πνεύμα του της λέει ότι είναι κακό κορίτσι. Έτσι, εκείνη αναγκάζεται να παραδεχθεί τη σχέση της με τον Ντένη, για να μη νομίζει ο πατέρας της ότι είναι ένα παλιοκόριτσο που φιλιέται μαζί του, χωρίς να τον αγαπά. Ο πατέρας της, λοιπόν, της εξηγεί ότι είναι φυσιολογικό να της λείπει ο Ντένης, γιατί αυτό σημαίνει αγάπη: *Μα όποιος δεν μπορεί να ζήσει χωρίς κάποιον θα πει πως τον αγαπά!*²⁰¹ Η συνομιλία τους λήγει πολύ τρυφερά και ζεστά, αφού κάτω από το οικόσημο των Λάντηδων ο πατέρας αγκαλιάζει την κόρη και της εύχεται να ζήσουν, συγχαίροντας την για την επιλογή της. Εξάλλου, ο ένας αξίζει στον άλλο κι αυτό μετρά περισσότερο από όλα, σύμφωνα με τη θεωρία του για το σωστό κλειδί που ταιριάζει στη σωστή κλειδωνιά. Είναι εύληπτο, επομένως, ότι ο πατέρας επικροτεί την επιλογή της κοπέλας, που στην πραγματικότητα είναι και δική του επιλογή, μιας και πληρούνται τα κοινωνικά κριτήρια της κοινής τάξης και οικονομικής κατάστασης των δυο οικογενειών²⁰². Τη

²⁰⁰ Συχνή είναι η αυτοκτονία ως τρόπος θανάτου των βασικών προσώπων στα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου. Άλλος ένας ευαίσθητος άντρας που αυτοκτονεί είναι ο Γάγος Μελισσιδής στη *Λάουρα*, από βαθύ έρωτα για την ομώνυμη ηρωίδα. Οι ερωτευμένοι συνήθως είναι και αυτόχειρες στον ξενοπουλικό κόσμο. (Βλ. Πεφάνης, «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σσ. 168-169).

²⁰¹ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 159.

²⁰² Στο σημείο αυτό ο μελετητής του ξενοπουλικού έργου δεν μπορεί να μη συγκρίνει αυτή τη ζεστή στάση με τη σκληρή, εγωιστική και βίαιη συμπεριφορά του πατέρα της Στέλλας Βιολάντη, Παναγή, όταν πληροφορείται ότι η κόρη του έχει ερωτευτεί ένα νέο κατώτερης κοινωνικής τάξης που εκείνος δεν τον εγκρίνει. Ο Παναγής Βιολάντης σπρώχνει την κόρη του σε έναν αναπόδραστο θάνατο, ενώ ο κόντε- Λάντος τη φιλά στο στόμα, δίνοντάς της τις θερμότερες πατρικές του ευχές. (Βλ. Τηλέμαχος Μουδατσάκις, «Η Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φεουδαλικό έλλειμμα του άρχοντα στο πρόσωπο του Π. Βιολάντη», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του*

χαρά αυτή τη μοιράζονται και με τη γιαγιά της Κλαίλιας η οποία τους αποκαλύπτει ότι το γνώριζε ήδη.

Τέλος, είναι απαραίτητο να σχολιαστεί το γεγονός ότι ο Ντένης δε φέρθηκε με υπεύθυνο και αντρίκιο τρόπο, ζητώντας επίσημα την Κλαίλια από τον πατέρα της σε γάμο, ως είθισται. Αυτό δεν περνά απαρατήρητο ακόμη κι από τον εύθυμο κόντε-Λάντο, που ρωτά την κόρη του γι' αυτό. Εκείνη σπεύδει να τον δικαιολογήσει λέγοντας ότι ντρεπόταν. Μολαταύτα, ο Ντένης έπρεπε να αναλάβει αυτή την ευθύνη και να φερθεί ωριμότερα από τις άλλες φορές, δεδομένου ότι αφενός θα ανοίξει τη δική του οικογένεια και αφετέρου έχει εκδηλώσει έμπρακτα στην Κλαίλια την αγάπη του.

Η πρώτη συνάντηση των δυο οικογενειών μετά την αποκάλυψη της σχέσης των δυο νέων γίνεται στην κεντρική πλατεία της Ζακύνθου. Κρίνεται, όμως, σκόπιμο να κρατηθούν τα προσχήματα και να κάνει τη βόλτα του το ζευγάρι συνοδευόμενο από τον Παύλο, αφού δεν έχουν αρραβωνιαστεί επίσημα. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι τηρείται η κοινωνική επιταγή της εποχής ένα ζευγάρι να μη δίνει δικαιώματα, πριν αρραβωνιαστεί, ώστε να δημοσιοποιηθεί έτσι σε όλους η σχέση τους.

Ωστόσο, στη συνέχεια παρατηρείται μια παράκαμψη των καθιερωμένων, καθώς οι γονείς των παιδιών τα συμφωνούν και τα αρραβωνιάζουν, όσο εκείνα κάνουν τη βόλτα τους. Έτσι, όταν επιστρέφουν τους το ανακοινώνουν όλο χαρά, δίνοντας τους και την ελευθερία κινήσεων που τους επιτρέπει να βολτάρουν οι δυο τους, στη γεμάτη κόσμο πλατεία. Έπειτα, το νεαρό ζευγάρι, κατά τη συνήθεια του τόπου: *κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην Πλατεία, την ώρα του περιπάτου και της μουσικής, αλμπράτσο*²⁰³. Αν και συνήθως τους ακολουθούν οι γέροι τους από πίσω καμαρωτοί, στη συγκεκριμένη περίπτωση οι γονείς προτίμησαν να μείνουν καθιστοί στο τραπέζι τους, δίνοντας στα παιδιά την ευκαιρία να περπατήσουν μόνα τους. Αμέσως, όσοι τους βλέπουν δίνουν τις ευχές τους, εκφράζοντας παράλληλα και τη γνώμη τους για την εκλογή της Κλαίλιας, άλλοι θεωρώντας την κατάλληλη κι άλλοι όχι. Τα βλέμματα των περισσότερων είναι στραμμένα στον Παύλο, για να δουν την αντίδρασή του. Εκείνος, φροντίζει με έντεχνο τρόπο να δείχνει την ευτυχία του για το αρμονικό ταίριασμα του ζευγαριού, ενώ μέσα του κυοφορείται η απόφασή του για το

Γρηγορίου Ξενόπουλου, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 221-242.)

²⁰³ Ξενόπουλος, *Αναδυομένη*, όπ. π., σ. 169.

επικείμενο τέλος. Την απόλυτη ικανοποίησή τους εκφράζουν κι οι γονείς, οι οποίοι επιστρέφοντας στο σπίτι των Μεμάρηδων προβαίνουν σε «*σάχλες και ρεντικολάκια*», ευχόμενοι στο νεαρό ζευγάρι. Έτσι τους έριξαν ρύζι, τους έβαλαν να φιληθούν και έκλαψαν από συγκίνηση.

Μετά από αυτούς τους ανεπίσημους αρραβώνες έγιναν κι οι επίσημοι με πολλούς καλεσμένους, μεταξύ των οποίων κι ο παπά-Ιγνάτιος, απογοητευμένος βέβαια που η Κλαίλια με την εκλογή της δεν επιβεβαίωσε τη δική του πρόβλεψη ότι θα διάλεγε τον μεγαλύτερο. Ακολουθώντας το σύνηθες τελετουργικό διάβασε μια ευχή και πέρασε τα δαχτυλίδια στα χέρια των δυο νέων κι ύστερα όλοι οι καλεσμένοι τους ευχήθηκαν. Τίποτα δε δείχνει ικανό να χαλάσει την ευτυχία του ζευγαριού, αφού ακόμη και η απώλεια του δαχτυλιδιού του Ντένη είναι προσωρινή και δεν μπορεί να θεωρηθεί κακός οιωνός. Η βραδιά τελειώνει με την υπόσχεση του Παύλου στον παπά-Ιγνάτιο ότι θα τον επισκεφθούν σύντομα στο μοναστήρι του. Επομένως, σταδιακά ετοιμάζεται από τον Ξενόπουλο ο θεατής για το μοιραίο τέλος του Παύλου με μια ακόμη προοικονομία και με τη δημιουργία του απαραίτητου δραματικού τόνου.

Τα δυο τελευταία κεφάλαια του μυθιστορήματος είναι αφιερωμένα στην αυτοκτονία του Παύλου και στον αντίκτυπό της αντίστοιχα. Πιο συγκεκριμένα, στη δεύτερη εκδρομή στο βουνό που διοργανώνεται από τον Παύλο, ως επανάληψη της πρώτης, έχει την ευκαιρία να θέσει σε εφαρμογή το μεγαλεπήβολο σχέδιο της αυτοκτονίας. Επιδεικνύοντας μια ανείπωτη χαρά σε όλη τη διάρκεια της εκδρομής, ώστε να προετοιμάσει το έδαφος για το τέλος, χωρίς να κινήσει υποψίες, γίνεται η ψυχή της παρέας. Προθυμοποιείται ο ίδιος να κόψει κρινάκια για χάρη της Κλαίλιας, όπως είχε κάνει ο αδελφός του, κερδίζοντας την αγάπη της στην προηγούμενη εκδρομή.

Αυτή η μελετημένη κίνηση τον οδηγεί στο θάνατο, τον οποίο, όμως, σχεδόν όλοι εκλαμβάνουν ως ατύχημα. Στην ουσία, ο Παύλος κάνει αυτό το ταξίδι αναψυχής, όπως είχαν πει οι γέροι σε περίπτωση που τον απέρριπτε η Κλαίλια, μόνο που είναι χωρίς επιστροφή. Εκείνοι, εμμένοντας στην επιπόλαιη προσέγγισή τους για την εκλογή της Κλαίλιας, εικάζουν ότι ο Παύλος θα μείνει ανύπανδρος, μεγαλώνοντας τα παιδιά του ζευγαριού. Έτσι, αδυνατούν να αντιληφθούν ότι το ατύχημα ήταν μια καλά οργανωμένη πράξη αυτοκτονίας- αυτοθυσίας του Παύλου.

Αξιοσημείωτο είναι ότι πέφτοντας στον γκρεμό, για να κόψει τα κρινάκια, καταφέρνει και τα ξεριζώνει και γι' αυτό τους τα πετά με τις ρίζες. Δυστυχώς, αυτή η ρομαντική πράξη αυτοθυσίας γίνεται αντιληπτή μόνο από τον Τζουάνε, ο οποίος με τη σοβαρότητα και την ωριμότητα που τον διακρίνει, είχε εξαρχής προβλέψει ότι η επιλογή της Κλαίλιας μπορεί να είχε ολέθρια κατάληξη²⁰⁴.

Μετά τον θάνατο του Παύλου όλοι ταρασσονται, όλοι τρομάζουν, όλοι θλίβονται, όλοι βιώνουν το πένθος. Κανένας από την οικογένεια δε συνδέει το δυστύχημα του Παύλου με την ένωση του Ντένη και της Κλαίλιας. *Ήταν για όλους ένα πένθος που δεν είχαν να περιμένουν, αγαπημένοι κι ενωμένοι, ως να περάσει*²⁰⁵.

Κι έτσι έγινε. Με το πέρασμα του χρόνου ο πόνος μαλάκωσε. Η μόνη σκέψη της Κλαίλιας είναι ότι δεν έσκυψε να πάρει εκείνα τα κρινάκια που στάθηκαν αφορμή για τον θάνατο του Παύλου, για να τα έχει σαν μια ανάμνηση. Αυτό που δεν έκανε η Κλαίλια, το έκανε η Νένε. Πήρε τα ποδοπατημένα κρινάκια με τις ρίζες, τα φύτεψε σε μια άκρη της αυλής της κι αυτά έπιασαν κι άνθισαν προς έκπληξη όλων. Η βαθιά αγάπη, λοιπόν, του Παύλου για την Κλαίλια έζησε μέσα από τα φυτεμένα κρινάκια που δικαίως ονομάστηκαν κλαίλιες, όπως άλλωστε τα έλεγε κι ο Παύλος. Τέλος, η Κλαίλια τα φύτεψε και στη βίλα της την Αναδυομένη, όπου *θέριεψαν και τη σκέπασαν όλη σαν να ήταν η ίδια η αγάπη του νιου που ξεχύθηκε από την καρδιά του, τη στιγμήν που έδινε γι' αυτή τη ζωή . . .*²⁰⁶

Το τέλος της ιστορίας αυτής, αν και αδικαιολόγητα δραματικό²⁰⁷, αφήνει στον αναγνώστη την αίσθηση της ανάλαφρης διάθεσης των ηρώων που γρήγορα ξεπερνούν ένα τόσο τραγικό γεγονός. Το ευγενές κίνητρο του ευαίσθητου, ρομαντικού, σοβαρού Παύλου γίνεται αντιληπτό από τον εξίσου σοβαρό Τζουάνε που ξεχωρίζει για τον ολοκληρωμένο χαρακτήρα του. Οι γονείς και το νεαρό ζευγάρι επιλέγουν, όπως είδαμε, έναν πιο ανώδυνο τρόπο να διαχειρίζονται τη ζωή και τις δυσκολίες της. Με αυτόν τον τρόπο υπηρετείται έξοχα η παρουσίαση των αντίθετων χαρακτήρων που δρουν στο μυθιστόρημα, δίνοντας μια δραματική διάσταση στις πράξεις τους και δημιουργώντας την αίσθηση του τραγικού στον αναγνώστη.

²⁰⁴ Σε πολλά σημεία του μυθιστορήματος ο Τζουάνεσ σκέφτεται ότι η επιλογή του Ντένη από την Κλαίλια μπορεί να βυθίσει σε βαθιά θλίψη και απογοήτευση τον Παύλο. Προφητικός είναι ο χαρακτηρισμός του Παύλου ως δύστυχου. (Βλ. Ξενοπούλου, *Αναδυομένη*, όπ. π., σσ. 137, 179, 183, 189).

²⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 188.

²⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 193.

²⁰⁷ Σαχίνης, *Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, όπ. π., σ. 261.

Επιλογικά, κρίνεται απαραίτητη η σύνδεση της *Αναδυομένης* με τις θεωρίες του φύλου, καθώς και σε αυτό το έργο διακρίνεται η ανδροκρατούμενη κοινωνία, που επιβάλλει συγκεκριμένες κοινωνικά αποδεκτές ανδρικές και γυναικείες συμπεριφορές. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση ο πατέρας είναι εκείνος που αποφασίζει για τον γάμο της κόρης του, μιας κι είναι αυτός που έχει την εξουσία κι η κόρη οφείλει να υποταγεί. Αν κι ο κόντε Λάντος έχει μια στοργική σχέση με την Κλαίλια εκφράζει την ενόχλησή του που ο Ντένης δε ζήτησε την κόρη του σε γάμο από αυτόν, αποκαλύπτοντας το πατριαρχικό πλαίσιο της εποχής, όπου οι άνδρες έχουν την κύρια ευθύνη της οικογένειας και κατά συνέπεια την εξουσία. Ακόμη, η Κλαίλια επιτρέπει στον Ντένη να ιδιοποιηθεί τη σεξουαλικότητά της, γεγονός που συνιστά μια πράξη γυναικείας υποτέλειας σύμφωνα με τη C. McKinnon²⁰⁸. Τελικά ο γάμος μεταξύ των δυο νέων εντάσσεται, όπως υποστηρίζει η K. Millet²⁰⁹, στις κοινωνικές δραστηριότητες που αναπαράγουν το πατριαρχικό κοινωνικό σύστημα.

1.4. Συμπεράσματα

Η *Αναδυομένη* είναι, λοιπόν, ένα ακόμη ωραίο δραματικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου που εξελίσσεται σε μια ειδυλλιακή τοποθεσία της Ζακύνθου. Η οικογένεια και ο έρωτας κυριαρχούν ως βασικοί θεματικοί πυλώνες αυτής της ιστορίας. Η πρώτη με τις παραλλαγές σχέσεων γονέων και παιδιών, συναρτώμενη συχνά με τον κοινωνικό και ταξικό περίγυρο²¹⁰ καθορίζει εν πολλοίς τις επιλογές των ηρώων και προδιαγράφει το μέλλον τους. Παράλληλα, ο έρωτας είναι αυτός που διέπει τη ζωή κυρίως της κεντρικής ηρωίδας, καθώς επιβεβαιώνεται για μια ακόμη φορά η ξενοπουλική επιδίωξη οι ωραίες και γοητευτικές γυναίκες, όπως είναι η Κλαίλια, να ολοκληρώνονται μέσα από τον έρωτα²¹¹. Καταλυτική επίδραση ασκεί ο έρωτας και στη ζωή της δεκαεξάχρονης σεμπροπούλας, Νένε, η οποία είναι αρραβωνιασμένη με τον δέκα χρόνια μεγαλύτερο της Τζουάνε.

Ιδιαίτερη εντύπωση προξενεί στον αναγνώστη η συγκρατημένη, υπεύθυνη, λογική και μετρημένη στάση του Τζουάνε, εν αντιθέσει με την επιπόλαιη στάση του αριστοκράτη Ντένη και των άλλων δυο ηλικιωμένων αρχόντων. Αυτοί

²⁰⁸ McKinnon, όπ. π.

²⁰⁹ Millet, *Sexual Politics*, όπ. π., σσ. 38-74.

²¹⁰ Ασημακόπουλος, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το Θέατρο», όπ. π., σ. 20.

²¹¹ Θεοδώρα Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η νέα γυναίκα στην αστική κοινωνία», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 75.

παρουσιάζονται κατώτεροι των περιστάσεων, χωρίς να διαθέτουν την πείρα της ζωής που συσσωρεύεται με το πέρασμα των χρόνων, αδύναμοι να συνειδητοποιήσουν τη σαρωτική επίδραση του έρωτα στην ευαίσθητη ψυχή του Παύλου. Αφήνονται μόνο στις πρόσκαιρες απολαύσεις, ενισχύοντας την εικόνα του πλούσιου που καλοπερνά, χωρίς να επενδύει στην καλλιέργεια της ψυχής. Ο Παύλος, εμμένοντας στην ανωτερότητα του πνεύματος αποτυπώνει και την επίδραση που είχαν ασκήσει στον ίδιο τον Ξερόπουλο οι ευρωπαϊκοί φιλόσοφοι για την προϋπαρξη της ψυχής²¹². Η αυτοκτονία του ίσως θα μπορούσε να συσχετιστεί και με τη φιλοσοφία του Φλαμπαριόν για την επιβίωση της ψυχής μετά θάνατον. Άλλωστε τα κρινάκια που ανθίζουν μετά τον θάνατό του συμβολίζουν κατά μια έννοια την ύπαρξη του ίδιου του Παύλου στον κήπο της Αναδυομένης²¹³. Επίσης, διαπιστώνουμε την ύπαρξη ενός κυρίαρχου μοτίβου του συγγραφέα, την αυτοκτονία του ερωτευμένου νέου, επιβεβαιώνοντας τον στίχο του Ν. Γκάτσου «Κι ο έρωτας κι ο θάνατος παντοτινοί συντρόφοι» από το ποίημά του *Νύχτα στον Κολωνό*. Επομένως, ο Ξερόπουλος, ως άριστος ψυχογράφος, παρουσιάζει με συνεπή και γλαφυρό τρόπο την ψυχοσύνθεση, τόσο των πρωτευόντων, όσο και των δευτερευόντων ηρώων, δίνοντας έναν πιο δραματικό τόνο στην ιστορία.

Επιπλέον, μέσα από τις σχέσεις της Κλαίλιας με το κάθε αγόρι, της Νένης με τον Τζουάνε, της Κλαίλιας με τον πατέρα της, μπορούμε να οδηγηθούμε σε κάποια ασφαλή συμπεράσματα για τις σχέσεις των δυο φύλων και πώς αυτές διαμορφώνονται από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Το κόρτε των νέων γίνεται με αμοιβαία πειράγματα, δήθεν αθώα αγγίγματα, εύσημους αστεϊσμούς. Ο αρραβώνας γίνεται με ένα τυπικό που εν γένει θυμίζει κι αυτό της σημερινής εποχής (εκδήλωση με προσκεκλημένους, ευχές από τους γονείς κι από όλους, ανταλλαγή δαχτυλιδιών που ευλογούνται από τον ιερέα) και επιτρέπει τη δημόσια κοινή εμφάνιση των δυο νέων και τις τρυφερότητες μεταξύ τους. Είναι, επίσης, φανερό ότι η έγκριση των γονέων για την επιλογή συντρόφου απαιτείται και σχετίζεται με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει ο νέος. Στην *Αναδυομένη* η κοινή αρχοντική καταγωγή, η αλληλοεκτίμηση και η προγενέστερη φιλία των γονέων έχουν προετοιμάσει ένα γόνιμο έδαφος για το πάντρεμα των δυο νέων. Το ταίριασμα των

²¹² Εδώ, αναφερόμαστε κυρίως στον Καρτέσιο που επηρεασμένος από την πλατωνική σκέψη κάνει λόγο για διάκριση ψυχής- σώματος, θεωρώντας ότι η ψυχή έχει χωριστή υπόσταση. Για τη μελέτη του Καρτέσιου από τον Ξερόπουλο, βλ. Τριχιά-Ζούρα, *όπ. π.*, σ. 89.

²¹³ Ο όρος Αναδυομένη εδώ νοείται με διττή σημασία: η βίλα και η ίδια η Κλαίλια.

χαρακτήρων των νέων προβάλλεται ως απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχή και παντοτινή ένωση τους. Γι' αυτό η επιλογή του πιο εύθυμου και επιπόλαιου Ντένη από την χαριτωμένη κοντεσίνα Κλαίλια φαντάζει ως η ιδανική. Λόγος για προίκα βέβαια δε γίνεται, γεγονός που είναι λογικό αν σκεφτούμε ότι η Κλαίλια είναι μοναχοπαίδι κι όλη η περιουσία του κόντε ανήκει σε αυτή.

Τέλος, διαπιστώνουμε ότι ο Ξενόπουλος από την αρχή ως το τέλος του μυθιστορήματος χρησιμοποίησε με συνέπεια ως σύμβολα της αγάπης τα λουλούδια- είτε ήταν τα μπουμπουκάκια που η Κλαίλια έδωσε στον Παύλο κι αυτός τα πρόσεξε, όπως πρόσεχε κι εκείνη, είτε τα κρινάκια, οι κλαίλιες που αποτέλεσαν την αφορμή για μια παντοτινή ένωση κι έναν οριστικό χωρισμό. Το μοτίβο των λουλουδιών που εκφράζουν τον έρωτα των νέων συναντάται και σε άλλα έργα του Ξενόπουλου κι αποτελεί πρόδηλη επίδραση του Ρομαντισμού²¹⁴. Αξιοσημείωτο είναι ότι τα λώτα συμβολίζουν τον ερωτικό πόθο της Κλαίλιας για τον Ντένη που στην αρχή είναι λίγο στυφός, όπως τα άγουρα λώτα²¹⁵. Στη συνέχεια, όμως, όταν ωριμάζει με τη συνειδητοποιημένη επιλογή της Κλαίλιας, γίνεται γλυκός σαν τα ώριμα λώτα. Αντίστοιχα, ο τίτλος του μυθιστορήματος «Αναδυομένη» έχει μια διπλή αναφορά και στη βίλα που αναδύεται φυσικά από τη θάλασσα και στην Κλαίλια που θεάθηκε γυμνή βγαίνοντας από τη θάλασσα κι αυτή. Η ομορφιά του γυμνού σώματος συνδέεται στενά με το κίνημα του Αισθητισμού, καθώς ο Ξενόπουλος εξυμνεί την ομορφιά του ηδονικού σώματος μιας γυναίκας²¹⁶. Πολύ έντεχνα ο συγγραφέας βάζει τον νονό της Κλαίλιας να βαφτίζει τη βίλα με το όνομα που στη συνέχεια αποδίδεται στη βαπτιστικά του.

²¹⁴ Βλ. και Τηλέμαχος Μουδατσάκης, «Το αντικείμενο στο Θεατρικό Έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φιλημένο λουλούδι», *Διαβάζω*, 265, 1991, σσ. 64-67.

²¹⁵ Σύμφωνα με μια άλλη ερμηνεία τα λώτα είναι σύμβολα της μετά θάνατον ζωής, όπως ακριβώς οι αιγυπτιακοί λωτοί. Για τη χρήση των λωτών στην *Αναδυομένη*, βλ. Gunnar De Boel, *Anadyoméni de Grigorios Xenopoulos: Des Lotophages au Banquet de Platon en passant par la Cène. Cahiers balkaniques*, Hors-série, 2016, σ. 10.

²¹⁶ Και σε άλλα σημεία αυτής της διατριβής, αναλύοντας τα έργα έχουμε την ευκαιρία να εντοπίσουμε την επίδραση του Αισθητισμού στο έργο του Ξενόπουλου, ιδίως όταν περιγράφει το γυμνό σώμα του έφηβου Μίμη στον *Κόκκινο Βράχο*. Επίσης, κι ο Ν. Καζαντζάκης στο *Όφης και Κρίνο* (1905) εκφράζει τη λατρεία του για την ομορφιά και εξυμνεί το ηδονικό σώμα της γυναίκας που αποτελεί το μυστήριο του ηδονικού κόσμου. Για την επίδραση του Αισθητισμού στην πεζογραφία κι ειδικότερα για το *Όφης και Κρίνο* που αποτελεί το κορυφαίο έργο του ελληνικού Αισθητισμού, βλ. Ελένη Ι. Αραμπατζίδου, *Θέματα του Ελληνικού Αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία (1893-1912)*, διδακτορική διατριβή, Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 385-482.

Εν κατακλείδι, η *Αναδυομένη*, ένα ακόμη ξενοπουλικό μυθιστόρημα που ο τίτλος του αποκαλύπτει την κεντρική ηρωίδα, πραγματεύεται τον έρωτα με τη μορφή ενός ερωτικού τριγώνου. Ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να απολαύσει ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται με την περιγραφή του ερωτικού παιγνιδιού, των χαρακτήρων, του φυσικού τοπίου και με την ύπαρξη μιας ατμόσφαιρας χαράς και ξενοιασιάς. Για μια ακόμη φορά το ερωτικό ένστικτο των ανέμελων κοριτσιών του Ξενόπουλου είναι αυτό που δίνει τον ακατάλυτο ρυθμό της ιστορίας και φωτίζει τα πρόσωπα που τα πλαισιώνουν. Έτσι, ο Ξενόπουλος επιβεβαιώνει τον τίτλο του ανατόμου του έρωτα, ηθογραφώντας τη σύγχρονη κοινωνία του και μεταφέροντας το άρωμα της Ζακύνθου στους αναγνώστες του.

Κεφάλαιο 2^ο : ΛΑΟΥΡΑ

2.1. Το μυθιστόρημα

Η *Λάουρα* ανήκει στα ζακυνθινά έργα του Ξενόπουλου και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα *Έθνος* από τις 15/3/1917 ως την 1/7/1917²¹⁷ με τον τίτλο *Το κορίτσι που σκοτώνει*, προοικονομώντας τη δραματική συνέχεια με τους θανάτους που θα προκύψουν. Εκδόθηκε πρώτη φορά σε βιβλίο το 1921 από τον εκδοτικό οίκο Ελευθερουδάκη. Επανεκδόθηκε το 1927 από τον εκδοτικό οίκο Ι. Κολλάρου, το 1957 από τις εκδόσεις Μπίρη και από τις εκδόσεις Βλάσση το 1984²¹⁸. Διασκευάστηκε για την τηλεόραση σε 25 επεισόδια και παίχτηκε από την Υ.Ε.Ν.Ε.Δ στις 31 Οκτωβρίου 1980, ενώ ολοκληρώθηκε στις 17 Απριλίου 1981²¹⁹. Φέρει κι αυτό τον τίτλο της ομώνυμης ηρωίδας, κατά την προσφιλή συνήθεια του Ξενόπουλου. Θεωρείται ένα από τα κορυφαία ξενοπουλικά μυθιστορήματα, μιας και αναπαριστά τη ζωή και τις συνήθειες της ζακυνθινής αριστοκρατίας, ενταγμένες στη ρεαλιστική γραφή του συγγραφέα με μια ρομαντική διάθεση. Η *Λάουρα*, λοιπόν, είναι ένα ενδιαφέρον καλογραμμένο μυθιστόρημα με μια πολλαπλή και πειστική πλοκή²²⁰.

Ειδικότερα, στον πρόλογο του έργου ο συγγραφέας εξηγεί ότι όσα γράφει δεν είναι αληθινά και δε στηρίζεται σε κάποιο γεγονός, αντίθετα απ' ό,τι έχει συμβεί με τον *Κόκκινο Βράχο* ή τον *Κόσμο και τον Κοσμά*. Προς επίρρωση της θέσης αυτής ο Ξενόπουλος επικαλείται τη λακωνική απάντηση του About ότι οι καλύτερες ιστορίες είναι αυτές που δεν έχουν γραφεί, για να αντικρούσει στο προτελευταίο κεφάλαιο του *Βασιλιά των Βουνών* τις διαμαρτυρίες που του στέλνει σε ένα γράμμα τάχα από την Αθήνα κάποιος Πατριώτης Ψεύτης ότι η ιστορία του είναι ψεύτικη, γιατί ποτέ δεν έζησε αρχιληστής στην Ελλάδα με το όνομα Χατζησταύρος που αγκυροβόλησε σε αμερικανική θαλαμηγό ονόματι Fancy. Έτσι, ο Ξενόπουλος εξηγεί ότι η ιστορία της Λάουρας είναι ψεύτικη, ενώ μόνο κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα παραπέμπουν σε

²¹⁷ Το έργο αυτό δεν βρήκε την ανταπόκριση του κοινού που ο Ξενόπουλος περίμενε, μιας και δημοσιεύτηκε κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, μια εντελώς ακατάλληλη εποχή για γράψιμο και διάβασμα. Γι' αυτό και το έγραψε ξανά για να τυπωθεί σε βιβλίο, μετά τον πόλεμο.

²¹⁸ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση. (Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Λάουρα*, Βλάσση, Αθήνα 1984).

²¹⁹ Τον ομώνυμο ρόλο ενσάρκωσε η Μαρία Τζομπανάκη, τον ρόλο του Φρέντου Κοζάλη ο Γιώργος Κιμούλης και της Κλάρας η Ελένη Ανουσάκη. Η σκηνοθεσία έγινε από τον Ερρίκο Ανδρέου. Δυστυχώς η σειρά δε σώζεται στο αρχείο της ΕΡΤ, ενώ όταν πρωτοπαίχτηκε διαδέχτηκε στο τηλεοπτικό πρόγραμμα την *Αναδυομένη*. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο: [https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9B%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B1_\(1980\)](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9B%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B1_(1980))

²²⁰ Βάσσης, όπ. π., σ. 33.

υπαρκτές προσωπικότητες, όπως ο ράφτης Αλιβίζος κι ο γραμματικός Ν. Ζησιμακόπουλος σε κάποια πραγματικά περιστατικά²²¹. Επίσης, η παρουσίαση της Λάουρας ως ένα κορίτσι που σκοτώνει, για να δεχτεί έπειτα την τιμωρία της, γίνεται με ιδιαίτερη μαεστρία από τον συγγραφέα, επισημαίνοντας ότι λίγες γυναίκες έχουν την ψυχική δύναμη να σκοτώσουν με το χέρι τους τον εραστή που τις πρόδωσε. Με αυτόν τον τρόπο υπηρετεί την ψυχογραφία των ηρώων που τη θεωρεί ανώτερη από την ηθογραφία, μολονότι αυτή είναι η αφετηρία του. Η Λάουρα εμπλουτίζει την πινακοθήκη των ξενοπουλικών κοριτσιών δίνοντας, αφενός μια μελοδραματική διάσταση στο έργο του κι αφετέρου θέτοντας τις βάσεις για ένα αδιάστατο κορίτσι με πρωτόγονα δολοφονικά ένστικτα που μελετάται σε άλλο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, την Τερέζα Βάρμα Δακόστα. Τέλος, η ιστορία εξελίσσεται στη Ζάκυνθο, φωτίζοντας άγνωστες σε μας πτυχές της ζωής της Ζακύνθου, με κυρίαρχο τον περιγραφόμενο χορό στο σπίτι του Δημάρχου και καλεσμένη όλη την αριστοκρατία του τόπου που παρουσιάζεται γλαφυρά στο τρίτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος.

Η υπόθεση του ζακυνθινού αυτού έργου είναι σχετικά απλή. Η δεκαοκτάχρονη κοντεσίνα Λάουρα Κονταρή, κόρη του κόντε Τζώρτζη Κονταρή είναι η βασική πρωταγωνίστρια που ερωτεύεται παράφορα τον πρώτο της ξάδελφο Φρέντο Κοζάλη. Τα πρώτα ξαδέλφια, αρχικά απολαμβάνουν το ένα την παρέα του άλλου, έχουν μια παιχνιδιάρικη διάθεση και ζουν μια ανέμελη ζωή. Η εύθυμη αυτή ατμόσφαιρα διακόπτεται από τον δυνατό έρωτα του ευαίσθητου νομαρχόπουλου Γώγου Μελισσίδη για την όμορφη κοντεσίνα, γεγονός, όμως, που ξυπνά τη ζήλια του Φρέντου. Η Λάουρα προκαλεί με εύσημο τρόπο τον Γώγο να της στείλει ένα γράμμα, για να της εκφράσει τον έρωτά του γι' αυτή, πράγμα το οποίο και σπεύδει να κάνει. Η κοντεσίνα λαμβάνει το γράμμα μέσω του ράφτη της, το διαβάζει και το κρύβει από τον ζηλιάρη ξάδελφό της. Δυστυχώς, όμως περιέρχεται στην κατοχή του, με μια πονηριά την οποία δεν αντιλαμβάνεται η Λάουρα. Όταν το συνειδητοποιεί, είναι πλέον αργά, καθώς ο Φρέντος το έχει ήδη επιστρέψει στον Γώγο, σηματοδοτώντας έτσι την αντίστροφη μέτρηση της αυτοκτονίας του Γώγου, αφού η κλονισμένη του ψυχή δεν αντέχει την απόρριψη από την αγαπημένη του. Η Λάουρα νιώθει τύψεις για τον αιφνίδιο θάνατο του Γώγου, ενώ ο Φρέντος με την χαρακτηριστική του αναισθησία θεωρεί ότι δε φέρει καμία ηθική ευθύνη για το άδοξο

²²¹ Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Ελληνικών Μυθιστορημάτων (1830-1930)*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1974, σσ. 168-169.

τέλος του αντίζηλού του. Η Λάουρα υποκύπτει στον έρωτα του πρώτου της ξαδέλφου από φόβο μήπως σκοτωθεί κι αυτός και δίνουν υπόσχεση ότι οι δυο τους θα παντρευτούν, όταν ο Φρέντος πάρει το πτυχίο του. Ο Φρέντος, όμως νιώθοντας σίγουρος πια για την αγάπη της πιστής Λάουρας ερωτοτροπεί με την Κλάρα, μια παντρεμένη νεαρή φίλη του που ήταν από παλιά ερωτευμένη μαζί του. Παρασυρόμενος από τον ερωτικό του πόθο γι' αυτή, εγκαταλείπει τη Λάουρα κι η Κλάρα τον σύζυγό της, τον δικηγόρο Μίμη Δεγράσση. Η Λάουρα μαζί με τον απατημένο σύζυγο βρίσκουν το παράνομο ζευγάρι σε ένα ξενοδοχείο της Αθήνας. Τότε, η Λάουρα ανεβαίνει μόνη της στο δωμάτιο του ζευγαριού, πυροβολεί και σκοτώνει τον Φρέντο, με το μικρό ρεβόλβερ που της είχε χαρίσει στο πρώτο κιόλας κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Στο τελευταίο κεφάλαιο η Λάουρα αθώνεται και βρίσκεται μοναχή σε ένα μοναστήρι, έγκλειστη σε μια προσπάθεια να τιμωρήσει τον εαυτό της για το κακό που έκανε²²². Έτσι, επιβεβαιώνεται ο τίτλος «το κορίτσι που σκοτώνει», αφού η Λάουρα έκανε τρεις φόνους, υπολογίζοντας ως πρώτο φόνο την ηθική της αυτουργία στην αυτοκτονία του Γώγου και ως τρίτο τη «δολοφονία» της δικής της εγκόσμιας ζωής. Το τέλος αυτό θεωρείται μελοδραματικό, αν και είναι συνηθισμένη επιλογή για τα ζακυνθινά έργα του Ξενόπουλου²²³. Αναμφισβήτητο, πάντως, παραμένει το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος έχει καταπιαστεί με την αγαπημένη του θεματική περιοχή, τον έρωτα όμορφων νέων κοριτσιών που σαρώνει τη ζωή τους και καθορίζει την ύπαρξή τους. Η εξέλιξη του έρωτα αυτού είναι αρμονικά ενταγμένη στο φυσικό και κοινωνικό τοπίο της Ζακύνθου. Ωστόσο, το έργο αυτό δε θέτει κάποια ιδιαίτερη κοινωνική προβληματική, καθώς στόχος του είναι να εστιάσει στην ερωτική προβληματική.

2.2. Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος

Οι βασικοί πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας είναι η Λάουρα κι ο Φρέντος, οι οποίοι περιστοιχίζονται από τα δευτερεύοντα πρόσωπα που έχουν ενεργό ρόλο στην οικονομία του έργου, τον έμπιστο ράφτη Αλιβίζο, τον Γώγο και τον έμπιστο φίλο του Νιόνιο Ζησιμακόπουλο, την Κλάρα και τον σύζυγό της Μίμη Δεγράσση. Επίσης,

²²² Είναι συνήθης η κοινωνική τάση της ανδροκρατούμενης κοινωνίας της εποχής τα παραστρατημένα κορίτσια να καταλήγουν στο μοναστήρι, εγκαταλείποντας τα εγκόσμια. Χαρακτηριστική είναι η παρότρυνση της σιόρας Επιστήμης στην κόρη της Ειρήνη στην *Τιμή και το Χρήμα* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη να κουρευτεί και να κλειστεί σε μοναστήρι, μετά την ατίμωσή της από τον Ανδρέα.

²²³ Σαχίνης, *Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, όπ. π., σ. 253. Στην παρούσα διατριβή εξετάζεται το μελοδραματικό τέλος της *Αναδυομένης*.

αναφέρονται, χωρίς ουσιαστική επίδραση στην έκβαση της ιστορίας, οι γονείς της Λάουρας, η οικογένεια του Φρέντου κι η υπηρέτρια της Κλάρας. Ο συγγραφέας, με τη σκιαγράφηση των ηρώων του, αποσκοπεί να αναδείξει, τόσο την εξωτερική τους εικόνα, όσο και τη συμπεριφορά τους, προκειμένου να προσεγγίσει επαρκέστερα τα κίνητρα και τον χαρακτήρα τους.

Πιο συγκεκριμένα, η ομώνυμη πρωταγωνίστρια περιγράφεται από τον συγγραφέα με ιδιαίτερη επιμέλεια, προκειμένου να φωτίσει την πλοκή της υπόθεσης και τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Έτσι, πληροί όλες τις προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί ως ένα κορίτσι αντιπροσωπευτικό της αριστοκρατικής ζακυνθινής κοινωνίας. Είναι όμορφη, εκλεπτυσμένη, πνευματώδης, με γούστο, που επιβάλλεται με την γοητεία της στον χώρο και στον περίγυρό της. Η περιγραφή του συγγραφέα, που μας δίνει σταδιακά την εικόνα της νεαρής κοντεσίνας αποδεικνύει την παραπάνω άποψη, καθώς αναφέρει ότι: *ήταν όμως και μια ομορφιά αληθινά διαβολεμένη, σαρκική μαζί κι άυλη, γήινη κι αιθέρια, που όποιος την έβλεπε πρώτη φορά, απόμεινε σαν κεραυνόπληκτος*²²⁴. Η ασυνήθιστη αυτή ομορφιά της κοπέλας παρουσιάζεται αναλυτικότερα από τον συγγραφέα, όταν ετοιμάζεται για να παραστεί στον ετήσιο χορό του δημάρχου, καθώς έχει φροντίσει να ράψει καινούργιο φόρεμα και να χτενιστεί καταλλήλως. *Ήταν χτενισμένη κιόλα για το χορό-είχε παιδευτεί μια ώρα, για να καταφέρει με τα χρυσόμαλλά της τον πολύπλοκο εκείνο κότσο που έμοιαζε με στέμμα . . . αν και δεν είχε κλείσει τα δεκοχτώ, η Λάουρα, ήταν γυναίκα καμωμένη*²²⁵. Το κάτασπρο φόρεμα με τα ολόχρυσα στολίδια αναδεικνύει την ομορφιά και τα νιάτα της κόρης: *στο γύρο του στήθους, στις μασχάλες, στη μέση, στον ποδόγυρο, παντού όπου ήταν, πλατύτερα ή στενότερα, έμοιαζαν καμωμέν' απ' το χρυσό τρίχωμα της ξανθογάλανης*²²⁶ κόρης, σε μια επέκταση της πλούσιας εκείνης κόμης που έλαμπε πυργωμένη στο κεφάλι, όπως ένα φως που ρίχνει εδώ κι εκεί τις ανταύγειες του, όπως

²²⁴ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 25.

²²⁵ Στο ίδιο, σ. 33.

²²⁶ Τα ξανθόχρωμα μαλλιά είναι κοινό χαρακτηριστικό των περισσότερων κεντρικών ηρωίδων του Ξενόπουλου (ενδεικτικά αναφέρουμε την *Φωτεινή Σάντρη* και την *Τερέζα Βάρμα Λακόστα*) και θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνδέονται με την έννοια του αρχαίου κάλλους που αντιπροσωπεύει η ξανθομαλλούσα ωραία Ελένη. Το ξανθό είναι τυπικό χρώμα ομορφιάς, τουλάχιστον από την Αναγέννηση στη λογοτεχνία, ενώ το γαλανό είναι μάλλον νέο στοιχείο. Για την εξωτερική εμφάνιση των ηρωίδων του Ξενόπουλου, βλ. Maria Hadjithodorou, *The representation of woman in the novels of Gregorios Xenopoulos*. A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Master of Philosophy, Institute of Archaeology and Antiquity Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, The University of Birmingham, August 2009, σ. 52.

ένας θαυμάσιος θάμνος που πετά μακρύτερα τα βλαστάρια του. Με το φόρεμα εκείνο, η Λάουρα Κονταρή ήταν αληθινά το κορίτσι, που είχε για έμβλημα τρεις άσπρους κρίνους σε φόντο χρυσό και γαλάζιο. . .²²⁷ Όταν η όμορφη κοντεσίνα φτάνει στον χορό, τα βλέμματα όλων στρέφονται σε αυτή με απόλυτο θαυμασμό, γεγονός που προκαλεί τη ζήλια του ερωτευμένου Φρέντου, αλλά και του ερωτοχτυπημένου Γώγου. Στον χορό αυτό η Λάουρα, ακολουθώντας το πρωτόκολλο χορεύει, φλερτάρει και περιφέρεται φιλάρεσκα στον χώρο. Η συμπεριφορά της μέχρι την αυτοκτονία του Γώγου είναι ανέμελη, χαρούμενη, ανάλαφρη, ενώ έπειτα ξαφνικά σοβαρεύει, νιώθει τύψεις που για την αγάπη της χάθηκε ένας νέος αθώς άνθρωπος και συγκλονίζεται βαθιά, όταν βλέπει τον πατέρα του Γώγου απαρηγόρητο να συνοδεύει το άσπρο φέρετρο του αδικοχαμένου γιου του στο πλοίο που τον απομακρύνει οριστικά από το νησί. Η λύπη που νιώθει μας δείχνει ότι διατηρεί μια ευαισθησία, εν αντιθέσει με τον Φρέντο που είναι καθόλα αναισθητός κι ανάλγητος. Έπειτα, υποτάσσεται στον έρωτα του Φρέντου, τον εμπιστεύεται τυφλά, του υπόσχεται αιώνια αγάπη και καθορίζει τις αποφάσεις της με άξονα αυτόν τον έρωτα. Είναι αυτός που οπλίζει το χέρι της, για να πυροβολήσει τον Φρέντο με το όπλο που ο ίδιο της χάρισε. Τέλος, επιλέγει να εγκαταλείψει τα εγκόσμια και να εγκατασταθεί σε μοναστήρι του νησιού, προκειμένου να κρύψει πίσω από τον ψηλό τοίχο τα κρίματά της²²⁸, παρά την αθώωσή της από το δικαστήριο για το έγκλημα πάθους που διέπραξε. Επομένως, η συνολική συμπεριφορά της Λάουρας αντιπροσωπεύει την ευμετάβολη στάση των κοριτσιών της εποχής της, που ασχολούνται αυστηρά με τα αισθηματικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν με μια αίσθηση ρομαντισμού και υπερβάλλοντα μελοδραματισμού²²⁹.

Στον αντίποδά της δρα ο πρώτος εξάδελφός της Αλφρέδος- Φρέντος Κοζάλης, ένας ράθυμος, επιπόλαιος νέος που ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τις πρόσκαιρες απολαύσεις, αδιαφορώντας για τα συναισθήματα και τις ανάγκες των άλλων ανθρώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αδιαφορίας του είναι το ότι τα

²²⁷ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σσ. 34-35.

²²⁸ Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η Νέα Γυναίκα στην αστική κοινωνία», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 81.

²²⁹ Η Λάουρα με την όλη συμπεριφορά της, που στην ουσία είναι ένας οδηγός ερωτικός για τα κορίτσια της εποχής της, ενισχύει τη θέση ότι το μυθιστόρημα αυτό είναι αστικολαϊκό. (Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Από τον Ρομαντισμό στην Ηθογραφία, από την Ηθογραφία στον Αστικό Ρεαλισμό, και από τον Αστικό Ρεαλισμό στο Συναισθηματικό Μυθιστόρημα», στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σ. 61).

προσβλητικά πειράγματά του σε βάρος μιας αριστοκράτισσας κατά τη διάρκεια του χορού, την κάνουν περίγελο σε όλους τους παρευρισκομένους. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος παρουσιάζεται ως μαθητής της τελευταίας τάξης του σχολείου, για το οποίο, όμως δε δείχνει ιδιαίτερο ζήλο, καθώς πιο πολύ καιρό περνά μακριά από αυτό. Το απολυτήριο Γυμνασίου στην ουσία του χαρίζεται, μιας κι είναι γόνος αριστοκρατικής οικογενείας, τιμής ένεκεν, όπως πρόκειται να του χαριστεί και το πτυχίο του, ως «λούσο» αριστοκρατίας. Είναι συνομήλικος της Λάουρας κι έχουν τα ίδια φυσικά χαρακτηριστικά, αφού κι οι δυο είναι ξανθοί και γαλανομάτηδες: *Ήταν ως δεακοχτώ χρονώ μα, μεγαλόσωμος και θραυπερός, φαινότανε σαν είκοσι. . . το πρόσωπό του με ρωμαϊκή κατατομή*²³⁰.

Αρχικά, ζηλεύει παράφορα την ξαδέλφη του, παίζει μαζί της, για να μπορεί να την αγγίζει σε διάφορα σημεία του σώματός της ανενόχλητος κι εκμεταλλεύεται τη συγγενική τους σχέση, ώστε να την ξεμοναχιάζει. Είναι πονηρός και αριβίστας, μιας και δε διστάζει με ύπουλο τρόπο να της κλέψει το γράμμα του Γώγου, προκειμένου να του το επιστρέψει, για να αποκλείσει τη σύνδεσή του με την αγαπημένη του Λάουρα. Στη συνάντησή του με τον Γώγο τον αποκαλεί κουτό, προσβάλλοντάς τον κι ανοίγοντας τον δρόμο για την αυτοκτονία του. Αν και είναι ο ηθικός της αυτουργός, φέρεται με περισσή σκληρότητα, αναισθησία και κακία μετά από το θλιβερό γεγονός, παρακολουθώντας την κηδεία, *χοντρός, αλύγιστος, αναίσθητος, ανάλγητος, ο σιορ-Φρέντος*²³¹. Δε διστάζει, μάλιστα, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο φίλος του Γώγου έχει συνειδητοποιήσει πλήρως την ηθική ευθύνη του Φρέντου για την αυτοκτονία του φίλου του, να δηλώσει απερίφραστα ότι θα τον σκοτώσει, για να σιωπήσει οριστικά.

Στη συνέχεια εκμεταλλεύεται τις τύψεις της Λάουρας και την πείθει να δώσουν όρκο αγάπης ο ένας στον άλλο, ώστε στο μέλλον να παντρευτούν, παρά το γεγονός ότι είναι πρώτα ξαδέλφια. Η Λάουρα ενδίδει, φοβούμενη μήπως για αγάπη της βλάψει κι αυτός τον εαυτό του. Ο Φρέντος φέρεται και πάλι εγωιστικά, αφού την απατά με μια παντρεμένη, την οποία ποθεί σαρκικά κυρίως, χωρίς να νιώθει κάποιο βαθύτερο συναίσθημα γι' αυτή. Την πείθει να εγκαταλείψει τον σύζυγό της για να τον ακολουθήσει, αδιαφορώντας για τις συνέπειες. Είναι, δηλαδή, κακομαθημένος,

²³⁰ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 10.

²³¹ Στο ίδιο, σ. 174.

άστατος κι επιπόλαιος, χωρίς συναίσθηση ευθύνης για τις πράξεις του²³². Επομένως, η συμπεριφορά του παραπέμπει εν γένει στα ψεγάδια των νεαρών αριστοκρατών της εποχής που ενδιαφέρονται πρωτίστως για την ικανοποίηση των υλικών τους αναγκών²³³ κι όχι για τις ηθικές αρχές και το δίκαιο.

Ο αντίζηλός του Γώγος Μελισσίδης, γιος του νομάρχη, είναι ευαίσθητος και ρομαντικός και δρα με σεβασμό και ευγένεια απέναντι στους άλλους. Είναι σοβαρός, μετρημένος, με ήθος και αρχές. Εσκεμμένα, ο συγγραφέας παρουσιάζει το νομαρχόπουλο ενάρετο και ηθικό, για να τονίσει ακόμη περισσότερο την ανηθικότητα του Φρέντου και να επιτείνει τον δραματικό χαρακτήρα της αυτοκτονίας του²³⁴. Ο Γώγος είναι διακριτικός σε όλες του τις κινήσεις και μετρημένος στα λόγια του απέναντι στην Λάουρα, την οποία αγαπά βαθιά κι ουσιαστικά. Η σοβαρή του στάση ως προς τον έρωτα φαίνεται στα παρακάτω λόγια του συγγραφέα: *Ήταν η πρώτη φορά που ο Γώγος Μελισσίδης αισθανόταν τέτοιο θαυμασμό και τέτοιο έρωτα. Τρεις νύχτες δεν μπόρεσε να κοιμηθεί με την εικόνα της ζανθής κοντεσσίνας μπροστά του. Και γρήγορα έφτασε στο συμπέρασμα πως αυτό ήταν ένα αίσθημα πολύ σοβαρό-κι είπαμε, ο Γώγος όλα τα έβρισκε ή τα ήθελε σοβαρά,- ένα αίσθημα που έπρεπε να ικανοποιηθεί, για να μην τον κάμει επί ζωής δυστυχισμένο . . .*²³⁵

Ωστόσο, από τις παραπάνω σκέψεις θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε και αφελή, μιας και παραγνωρίζει το γεγονός ότι η Λάουρα μπορεί και να μην ανταποκρινόταν θετικά στον έρωτα του ή απλά να διασκέδαζε μαζί του. Κατά μία έννοια η σοβαρότητα του χαρακτήρα του προοικονομεί την αυτοχειρία του, μιας και η μη ικανοποίηση της ερωτικής επιθυμίας²³⁶ του ισοδυναμεί γι' αυτόν με

²³² Γιώργης Μανουσάκης, «Δυο όμοιες κι ανόμοιες ιστορίες: τα μυθιστορήματα “Ο Κόκκινος Βράχος” και “Λάουρα”», στον τόμο *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 123.

²³³ Στην παρούσα διατριβή ο Ντένης στην *Αναδυομένη* συμπεριφέρεται κι αυτός επιπόλαια, παρασυρόμενος από τις φυσικές του ορμές.

²³⁴ Η αντιθετική παρουσίαση των πρωταγωνιστών είναι μια συνήθης τακτική του Ξενόπουλου, προκειμένου να καταστήσει πιο πειστική και ρεαλιστική την ψυχογράφηση των ηρώων του στους αναγνώστες του. Ο ερωτευμένος κι αυτόχειρας Γώγος παραπέμπει ξεκάθαρα στον ρομαντικό Παύλο της *Αναδυομένης*.

²³⁵ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 25.

²³⁶ Η ερωτική επιθυμία, ως μια ευρεία έννοια, έχει διττή διάσταση: α) είναι η σαρκική/σεξουαλική έλξη που στοχεύει στην ένωση ενός άνδρα και μια γυναίκας και β) ένα έντονο συναίσθημα προσκόλλησης προς το πρόσωπο του Άλλου, μια συναισθηματική εξάρτηση. Η επιθυμία του Γώγου προσιδιάζει περισσότερο στο δεύτερο είδος, ενώ του Φρέντου στο πρώτο. Η ερωτική επιθυμία άλλοτε είναι συναίσθημα απαγορευμένο και καταστρεπτικό, συνδεδεμένο με την ηθική και άλλοτε ιδανικό και επιτρεπτό (βλ. Κωνσταντίνα Καλαούζη, *Η ερωτική επιθυμία σε νεοελληνικά πεζογραφικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα: Ζητήματα γραφής και αναπαράστασης*. διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο

ολοκληρωτική δυστυχία και κατ' επέκταση μια ζωή ανυπόφορη για να τη ζει. Πολύ σοβαρά αντιμετωπίζει, επίσης, και τη φίλια του με τον γραμματικό Νιόνιο Ζησιμακόπουλο, ο οποίος τιμά και σέβεται εξίσου τη φίλια αυτή και τον βοηθά να διαχειριστεί τον έρωτά του για τη Λάουρα. Τα λόγια που γράφει στη Λάουρα για να της εκφράσει τα αισθήματά του είναι μετρημένα, ευγενικά, ειλικρινή κι εκφράζουν τη σεμνότητά του. Γι' αυτό κι η απόρριψη τον πληγώνει τόσο, ώστε να τον ωθήσει στην αυτοκτονία, δείγμα της ευαισθησίας του και του ρομαντισμού του. Έτσι, επιβεβαιώνεται η διαπίστωση ότι στον κόσμο του Ξενόπουλου ζουν πολλοί ερωτευμένοι, αλλά και πολλοί αυτόχειρες²³⁷.

Άλλος ένας χαρακτήρας που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον είναι ο Αλιβίζος, ο ράφτης, ένας απλός άνθρωπος του λαού που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου. Αυτό συμβαίνει με δύο τρόπους, αρχικά φροντίζοντας να αναδείξει την ομορφιά της ηρωίδας με το αριστοκρατικό φόρεμα που της έχει ράψει για τον χορό κι αφετέρου μεταφέροντας διακριτικά το γράμμα του Γώγου, αλλά και το γράμμα της Λάουρας που προσπαθεί να αποτρέψει το κακό. Επίσης, συνδυάζει τις πληροφορίες που έχει με αυτές του Ζησιμακόπουλου, προκειμένου να καταλάβουν τι οδήγησε τον άτυχο νέο στην αυτοκτονία. Η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του γίνεται με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο, δημιουργώντας μας την αίσθηση ότι ο συγγραφέας έχει γνωρίσει αυτόν τον ξεχωριστό ανθρώπινο τύπο. Ενδεικτικά αναφέρει: *Ο Αλιβίζος ήταν ένας σβέλτος γέρος, ψηλός κι αδύνατος σαν τη βελόνα του, ξυρισμένος σαν Εγγλέζος, λοξομάτης σαν Κινέζος και ψιλόφωνος σα γυναίκα ή σαν εννούχος. Καλλιτέχνης όμως στην επιστήμη του, -έτσι έλεγε την τέχνη του, -πολυζήτητος στην αριστοκρατία και γι' αυτό απαιτητικός, χαϊδεμένος και, μ' όλες του τις τσιριμόνιες, τις ριβερέντες και τα κομπλιμέντα, αρκετά στρυφνός και παράξενος. Όταν δεν έραβε τις αρχόντισσες τις λιμάριζε ώρες, γιατί ήταν κι ένας αστείος λογάς, που τον έκαναν γούστο άντρες και γυναίκες. Το φόρτε του ήταν οι μιματσιόνες*²³⁸. Σε γενικές γραμμές διαπιστώνουμε ότι ο Αλιβίζος είναι ένας ευχάριστος τύπος, φιλοτεχνημένος με γούστο και φροντίδα από τον Ξενόπουλο, για να δώσει μια ευχάριστη νότα στη δραματική αυτή ερωτική ιστορία. Αποδεικνύει ότι οι άνθρωποι του λαού συμπλέουν με τους αριστοκράτες, προσφέροντας σε αυτούς τις υπηρεσίες

Θεσσαλονίκης, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2007).

²³⁷ Πεφάνης, «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σ. 169.

²³⁸ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 29.

τους, όταν αυτοί τις χρειάζονται και γι' αυτό κερδίζουν και την εμπιστοσύνη τους. Η εχεμύθεια του Αλιβίζου είναι αυτή που τον κάνει γραμματοκομιστή της Λάουρας και πολλών άλλων ερωτευμένων κοριτσιών.

Ένα ακόμη δευτερεύον πρόσωπο που επηρεάζει την εξέλιξη της ιστορίας και διαμορφώνει τις σχέσεις των ηρώων είναι η Κλάρα Δεγράσση, η οποία αποτελεί το τρίτο πρόσωπο στον δεσμό της Λάουρας με τον Φρέντο. Αρχικά, πριν παντρευτεί τον Μίμη Δεγράσση, ο Φρέντος δεν ενδιαφέρεται για αυτή, καθώς είναι επικεντρωμένος στον σφοδρό έρωτά του για την ξαδέλφη του και πώς θα την απομακρύνει από τον Γώγο. Έπειτα, όταν την ξανασυναντά ο Φρέντος κι έχοντας ισχυροποιήσει τον δεσμό του με τη Λάουρα, του γεννιέται ένας σαρκικός πόθος για την Κλάρα. Η περιγραφή που ακολουθεί δικαιολογεί αυτή την ξαφνική σαρκική επιθυμία του Φρέντου: *Μα τι νταρντάνα, αλήθεια, που είχε γίνει η μικρή κι αδύνατη εκείνη Κλάρα! . . . Ήταν δεν ήταν κι αυτή είκοσι πέντε χρονών, μα έμοιαζε σωστή μαντόνα. Κάτι μπράτσα διπλά από της Λάουρας, κάτι λαιμά σαν πλάτωμα από άλβαστρο, ένα στήθος σαν πύργος, μα και μια μεσούλα τόση δα, κι ένα προσωπάκι τριανταφυλλί κι ολόδροσο σαν κοριτσιίστικο. Αυτά έβλεπε όσην ώρα τη χόρευε ο Φρέντος. Ωστόσο, η Κλάρα, παρότι τον επιθυμεί ερωτικά, δεν ενδίδει στις σαρκικές του επιθυμίες, σεβόμενη τον γάμο της με τον Μίμη που της έχει φερθεί πολύ σωστά. Τον ακολουθεί μόνο, όταν αποφασίζει ο Φρέντος να ταξιδέψουν για την Αθήνα οι δυο τους, ώστε να λυθεί ο γάμος της. Άλλωστε κι η Κλάρα είναι ένα ερωτευμένο κορίτσι που όλες της οι κινήσεις διαπνέονται από το ερωτικό της ένστικτο.*

Αντίθετα, ο σύζυγός της διατηρεί την αξιοπρέπεια και την αυτοκυριαρχία του, όταν αντιλαμβάνεται ότι η γυναίκα του τον έχει εγκαταλείψει για έναν άλλο άντρα. Η συγκρατημένη στάση του βρίσκεται στον αντίποδα της παρορμητικής αντίδρασης του ερωτευμένου και αυτόχειρα Γώγου. Όταν τον συναντά η Λάουρα και του εξομολογείται το δράμα της, ο Δεγράσσης αντιδρά ευγενικά και για λόγους αβρότητας και λύπησης δέχεται να μεταβούν στην Αθήνα, για να δώσουν οριστική λύση στο πρόβλημα. Ο Δεγράσσης εξυπηρετεί κι αυτός, ως δευτερεύον πρόσωπο, την οικονομία της ιστορίας, συνοδεύοντας τη Λάουρα, καθώς δεν επιτρέπεται ως κορίτσι που είναι να κυκλοφορεί μόνο του και βοηθώντας τη να συναντήσει τον Φρέντο. Το αποτέλεσμα είναι να ακολουθήσουν η δολοφονία του από την Λάουρα και ο μετέπειτα εγκλεισμός της σε μοναστήρι.

Τέλος, ο Ξενόπουλος σε αυτό το μυθιστόρημα παρουσιάζει με αρκετή συντομία και τον κόντε Τζώρτζη Κονταρή, έναν γνήσιο αριστοκράτη, αντιπροσωπευτικό της ζακυνθινής κοινωνίας, απόγονο των δόγηδων της Βενετίας. Είχε σημαντική μόρφωση, κλίση προς τις καλές τέχνες, μιλούσε τρεις ξένες γλώσσες, είχε πτυχίο νομικής από Πανεπιστήμιο εξωτερικού, έπαιζε πιανοφόρτε και ασχολιόταν με την ιταλική ποίηση. Η παρουσία του δεν επηρεάζει σημαντικά την εξέλιξη της υπόθεσης, υπηρετεί όμως την ηθογραφία του συγγραφέα και καθιστά πιο ολοκληρωμένη την παρουσίαση της ζωής των αριστοκρατών του τόπου του. Φέρεται ως πραγματικός φίλος, όταν πληροφορείται την αυτοκτονία του Γώγου και σπεύδει να παρηγορήσει τον φίλο του τον νομάρχη. Είναι ένας ήπιος χαρακτήρας, γιατί ακόμη κι όταν θεωρούν την κόρη του υπαίτια για την αυτοκτονία, αυτός απαντά ευγενικά, μετρημένα κι ανθρώπινα, σεβόμενος το δράμα του άτυχου πατέρα. Δυστυχώς, όμως κι αυτός δεν αντιλαμβάνεται εγκαίρως ποια είναι τα συναισθήματα της κόρης του για τον ανιψιό του και πόσο συναισθηματικά μπλεγμένη είναι σε αυτή την υπόθεση, ώστε να προλάβει το κακό. Εξίσου αγνή και αδιάφορη είναι κι η παρουσία της Κονταρίνας στο έργο. Αυτή η άγνοια των γεγονότων-εξελίξεων από τους γηραιότερους χαρακτήρες είναι μια προσφιλής τακτική του συγγραφέα που επιτείνει τη δραματικότητα των ηρώων²³⁹.

Εύλογα προκύπτει από τα παραπάνω ότι όλοι οι ήρωες έχουν σκιαγραφηθεί με ιδιαίτερη επιμέλεια από τον Ξενόπουλο, ώστε να υπηρετήσουν τις ανάγκες της αφηγηματικότητας, της ηθογραφίας, της ψυχογραφίας και της οικονομίας του έργου, συνδυάζοντας στοιχεία ρεαλισμού, νατουραλισμού και συναισθηματικού μυθιστορήματος. Ο συγγραφέας, σεβόμενος το αναγνωστικό κοινό της εποχής του, φιλοτεχνεί τις δράσεις, τα κίνητρα, τις σκέψεις των ηρώων του, προκειμένου να είναι αληθινοί και αντιπροσωπευτικοί της εποχής που θέλει να φωτίσει. Τέλος, και ο έρωτας με την κυρίαρχη παρουσία του διαμορφώνει τις προσδοκίες και τη συμπεριφορά των ηρώων του.

2.3. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Ο Ξενόπουλος δομεί τις σχέσεις των δυο φύλων στα τέσσερα ερωτικά ζευγάρια που προκύπτουν στο μυθιστόρημα, παρουσιάζοντας έτσι διαφορετικές πτυχές του έρωτα.

²³⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το ίδιο συμβαίνει με τον παππού και τη μητέρα της Τερέζας Βάρμα Δακόστα, τους γονείς των παιδιών στην *Αναδυομένη*, τους γονείς της Φωτεινής στον *Κόκκινο Βράχο*.

Αρχικά, ο δεσμός που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Φρέντο και τη Λάουρα, το πρωταγωνιστικό ζευγάρι, δίνει την ευκαιρία στον συγγραφέα να αποτυπώσει τις εξής θεματικές που αναφέρονται στις σχέσεις των δύο φύλων: α) τον παράνομο έρωτα, μιας και είναι πρώτα ξαδέλφια, β) τη ζήλια του Φρέντου για μια πιθανή σχέση της Λάουρας με τον Γώγο, γ) την απιστία, όταν ο Φρέντος της λείπει ψέματα και την απατά με την Κλάρα, δ) τον δυνατό έρωτα της Λάουρας για τον Φρέντο που την οδηγεί στη δολοφονία του. Μια ακόμη σχέση που δίνεται με ευαισθησία από τον συγγραφέα είναι αυτή του Γώγου με τη Λάουρα, που αποτυπώνει τον ρομαντικό έρωτα, ο οποίος καταλήγει στην αυτοκτονία του πιο συναισθηματικού μέλους. Το μεταξύ τους φλερτ κατά τη διάρκεια του χορού και το γράμμα που της στέλνει φανερώνουν τον τρόπο που επικοινωνούσαν οι ερωτευμένοι νέοι στις αρχές του εικοστού αιώνα. Επιπλέον, ο Ξενόπουλος με τη σχέση του Φρέντου με την Κλάρα προβάλλει τον ερωτικό πόθο του Φρέντου, την αντίσταση της παντρεμένης Κλάρας που δεν ενδίδει στις πιεστικές προτάσεις του, αλλά και την πιο ουσιαστική αγάπη της Κλάρας γι' αυτόν. Τέλος, αμυδρά φωτίζεται κι η σχέση ενός παντρεμένου ζευγαριού, του Μίμη και της Κλάρας Δεγράση, η οποία διαλύεται από ένα τρίτο πρόσωπο. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι τίγονται ζητήματα όπως το ερωτικό τρίγωνο, ο έρωτας που εξασφαλίζει την ευτυχία του ατόμου, αν και είναι μια έννοια αρκετά εύθραυστη, και η ερωτική επιθυμία. Παράλληλα, έχουμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε τη γυναικεία και την αντρική ψυχολογία στη διαχείριση του έρωτα, καθώς και την ιδιοσυγκρασία του κάθε ερωτευμένου.

Η σχέση της Λάουρας με τον Φρέντο είναι πρώτα συγγενική, μιας και είναι πρώτα ξαδέλφια κι έχουν μεγαλώσει μαζί. Η στενή τους συγγένεια, αν και παραπέμπει σε αιμομιξία και γι' αυτό είναι απαγορευτική²⁴⁰, δε θεωρείται εμπόδιο στη σύναψη ερωτικού δεσμού από τους δυο νέους²⁴¹, μιας και τον έχει ξάδελφο από τη μητέρα της κι όχι από τον πατέρα της και γι' αυτό δεν έχουν το ίδιο επίθετο. Η καταγωγή τους είναι αριστοκρατική και η εξωτερική τους ομοιότητα είναι χαρακτηριστική, αφού πρόκειται για: *ξανθούς, γαλανούς, όμορφους, ζωνηρούς, σφριγηλούς, το πιο ταιριαστό ζευγάρι που μπορούσε να γίνει*²⁴². Η κοινή τους

²⁴⁰ J. K. Campell, *Honour, Family and Patronage: A study of institutions and moral Values in a Greek mountain Community*, Oxford University Press, 1973, σ. 111.

²⁴¹ Η σύναψη ερωτικού δεσμού ανάμεσα σε πρώτα ξαδέλφια είναι μια θεματική που επαναλαμβάνεται στον Ξενόπουλο, καθώς είναι ο κεντρικός άξονας της ερωτικής προβληματικής του μυθιστορηματικού *Κόκκινου Βράχου*, όπου περιγράφεται ο άδοξος έρωτας της Φωτεινής και του Άγγελου.

²⁴² Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 200.

καταγωγή κι η ομορφιά τους είναι ικανές προϋποθέσεις για ένα μελλοντικό τους σμίξιμο. Ενδεικτικό είναι αυτό που αναφέρεται στο κείμενο για να μας δείξει πώς συνάπτονται οι γάμοι μεταξύ των αριστοκρατικών οικογενειών: *Στον τόπο εκείνο, οι μεγάλες οικογένειες με τους τίτλους, τις κοντέες, τα οικόσημα και τα παλάτια συγγένευαν μεταξύ τους*²⁴³. Η ερωτική τους σχέση ξεκινάει ως ένα παιχνίδι με αγκαλιάσματα, πειράγματα κι αθώα φιλιά από το πρώτο κιάλας κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Αιτία του πειράγματος είναι το μικρό ρεβόλβερ του Φρέντου που η Λάουρα ζητά να της το χαρίσει. Εκείνος αρπάζει την ευκαιρία κι ως αντάλλαγμα της αποσπά ένα φιλί, ενώ της δίνει κι αυτός ένα²⁴⁴. Το άγγιγμα-χάιδεμα του Φρέντου της προκαλεί ευχαρίστηση, την οποία δεν τη δείχνει σε αυτόν. Η σχέση τους, συνεπώς, διανθίζεται από το διαρκές ερωτικό παιχνίδι²⁴⁵ που διαμείβεται μεταξύ τους και από τα αμοιβαία πειράγματα που συχνά εξελίσσονται σε ένα παιχνίδι επικράτησης κι εξουσίας.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται κι η ζήλια που νιώθει ο Φρέντος για όποιον έλκεται ερωτικά από την ομορφιά της Λάουρας, όπως ο Γώγος εν προκειμένω. Η Λάουρα, γνωρίζοντας το αυτό τον προκαλεί, ενισχύοντας το αίσθημα της ζήλιας, αναφέρει χαρακτηριστικά: *– Ζηλιάρη! Μουρμούρισε μεσ’ στα δόντια της η Λάουρα. Κι αιστάνθηκε μια τέτοια χαρά, αλλόκοτη χαρά κι ανεξήγητη, που έβλεπε το Φρέντο να πειράζεται για το Γώγο, ώστε ορκίστηκε μέσα της να μην πάψει το παιχνίδι*²⁴⁶. Η ζήλια φουντώνει, όταν η Λάουρα χορεύει με τον Γώγο, γεγονός που κάνει το πρόσωπο του Φρέντου να παίρνει μια έκφραση μομφής προς τη Λάουρα η οποία τον κοιτάζει με οίκτο και έκπληξη. Ο Φρέντος πλησιάζει τον Γώγο κι εσκεμμένα τον πειράζει, αποκαλύπτοντας τη συνομιλία του με τη Λάουρα, κατά την οποία η ίδια η Λάουρα του εκμυστηρεύτηκε τον θαυμασμό του Γώγου για το φόρεμά της. Η στάση του είναι μικρόψυχη, ύπουλη και ποταπή. Είναι ο ζηλόφθονος χαρακτήρας του ο οποίος τον ωθεί να επιστρέψει στον Γώγο το γράμμα που έστειλε στη Λάουρα, αφού της το έκλεψε με δόλο. Ωστόσο, η Λάουρα προκάλεσε αυτή την κλοπή, μιας και του αποκάλυψε ότι έλαβε γράμμα από τον Γώγο και μάλιστα του το διάβασε, για να

²⁴³ Στο ίδιο, σ. 26.

²⁴⁴ Η ανταλλαγή αυτή εξυπηρετεί την οικονομία του έργου, μιας και το ρεβόλβερ αυτό είναι το όργανο του φόνου του Φρέντου. Είναι, λοιπόν, στοιχείο τραγικής ειρωνείας και προοικονομίας το ότι άθελα του κι εν αγνοία του την προμηθεύει με το φονικό εργαλείο.

²⁴⁵ Ο έρωτας για τις κοπέλες παίρνει τη μορφή ενός ακόμη παιχνιδιού, ώσπου να μεταβληθεί σε σοβαρή υπόθεση με δραματικές εξελίξεις (βλ. Μανουσάκης, όπ. π., σ.123).

²⁴⁶ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 31.

διασκεδάσει με τη ζήλια του: «*Πώς ζηλεύει! συλλογιζόταν· Θε μου, πώς ζηλεύει!..*»²⁴⁷. Για πρώτη φορά, όμως, αυτό αντί να την ευχαριστεί, τη φοβίζει και την ανησυχεί για το κοινό τους μέλλον. Ο Ξενόπουλος, και σε αυτό το σημείο προοικονομεί το ζοφερό μέλλον της παράδοξης αυτής σχέσης. Εξάλλου, η σκοτεινή ζήλια του Φρέντου τον οδηγεί σε μια τόσο μοναδική σκληρότητα, ώστε του αρέσει να βασανίζει, να πληγώνει, να ταπεινώνει, να εξευτελίζει τον Γώγο, για να κάνει το γούστο του. Ηδονική εκδίκηση είναι το αίσθημα που διακατέχει τον Φρέντο, στη σκέψη ότι ο αντίζηλός του θα πικραθεί από την απόρριψη της Λάουρας. Αυτό το καπρίτσιο του προσιδιάζει στο «αρχοντικό ελάττωμα» κι άλλων αριστοκρατών ξενοπουλικών ηρώων, όπως η Τερέζα Βάρμα Δακόστα²⁴⁸. Το ίδιο ελάττωμα χαρακτηρίζει και τη Λάουρα, η οποία, αν και έχει μια θελκτική εξωτερική εμφάνιση, η ψυχή της είναι σκοτεινή. Με τη σκέψη αυτή και νιώθοντας θυμό, ντροπή, λύπη, απόγνωση, «μαυρίλα», αδικία, ο Γώγος αυτοκτονεί, σηματοδοτώντας μια νέα φάση στη σχέση Φρέντου-Λάουρας, αυτής του αμοιβαίου έρωτα.

Ο Φρέντος βεβαιώνει τη Λάουρα ότι την αγαπά αληθινά κι εκφοβίζοντας την ότι μπορεί να σκοτωθεί κι αυτός για την αγάπη της την πείθει να συνάψουν ερωτικό δεσμό. Ο διάλογός τους είναι ο ακόλουθος:

-Ε, καλά τι θα γίνουμε; Θα παρθούμε! Είναι άλλο;. . .

- Γιατί όχι; Έκαμε ο Φρέντος. Θ' αγαπιόμαστε τώρα όσο μπορούμε και . . . αργότερα θα παντρευτούμε. . . .

- Κι εγώ σ' αγαπώ αληθινά και με τα σωστά μου! Και ξέρεις από πότε;... Ου, είναι χρόνια τώρα...

-Πρόσεξε, Φρέντο! Αυτή τη στιγμή δενόμαστε για όλη μας τη ζωή! ...

-Ας δεθούμε! πρόφερε ήσυχα ο Φρέντος

-Δώσ' μου το χέρι σου.

-Ορίστε.

²⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 101.

²⁴⁸ Βλ. και στην παρούσα διατριβή στο κεφάλαιο που αναφέρεται στο μυθιστόρημα *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*.

*Του πήρε το χέρι, του το 'σφιξε απάνω στην καρδιά της και προχώρησαν χεροπιασμένοι...*²⁴⁹

Η παραπάνω δέσμευση επισφραγίζεται με ένα φιλί στο στόμα με πάθος, για το οποίο ο Φρέντος αδημονεί. Από αυτή τη στιγμή η ύπαρξη της Λάουρας εκπληρώνεται με τον έρωτά της για τον Φρέντο, με κύριο στόχο να κατακτήσει την ευτυχία, χωρίς να έχει τύψεις. Γι' αυτό και του έχει απόλυτη εμπιστοσύνη και δεν τον ζηλεύει ποτέ, απολαμβάνοντας φανερά τις ευτυχισμένες τους στιγμές. Ο πόθος της Λάουρας για τον Φρέντο ήταν βαθιά φωλιασμένος στην ψυχή της για καιρό και ρύθμιζε την συμπεριφορά της. Η ευτυχία αυτή διακόπτεται από τον παράνομο δεσμό του επιπόλαιου κι ασυγκράτητου Φρέντου με τη νιόπαντρη Κλάρα Δεγράσση.

Αναλυτικότερα, όσο περνούσε ο καιρός η αγάπη του Φρέντου για τη Λάουρα ξεθύμαινε, γινόταν μια επαναλαμβανόμενη συνήθεια και δεν είχε κανένα ενδιαφέρον, μολονότι οι σπουδές του Φρέντου έφταναν στο τέλος κι οι δυο τους θα αρραβωνιαζόντουσαν επίσημα. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι οι γονείς τους ήταν εντελώς ανυποψίαστοι γι' αυτόν τον ερωτικό δεσμό, θεωρώντας τον αυστηρά αδελφικό. Ο ευμετάβολος χαρακτήρας του Φρέντου και η ανικανοποίητη ερωτική του διάθεση τον σπρώχνουν στη σύναψη ερωτικού δεσμού με την Κλάρα, η οποία πάντα έτρεφε μια συμπάθεια γι' αυτόν. Η σύνδεσή τους, μετά τη συνάντησή τους σε έναν ακόμη χορό, γεννά στον Φρέντο την ερωτική επιθυμία, αδιαφορώντας για την υπόσχεση αιώνιας αγάπης που είχε δώσει στη Λάουρα. Έτσι, εύκολα ξεγελά την άπειρη ερωτικά Λάουρα με τα ψέματα που της λέει. Ωστόσο, η εικόνα του Φρέντου παραπέμπει σε ερωτευμένο, καθώς είναι αφηρημένος, ανήσυχος, χλωμός, αδύνατος και ψεύδεται. Η ανώνυμη πληροφορία-σταλμένη από τον Ζησιμακόπουλο- που ενημερώνει τη Λάουρα για την απιστία του αγαπημένου της στέκεται η αφορμή για την αποκάλυψη της παράνομης σχέσης. Το γεγονός όμως που πυροδοτεί τις εξελίξεις είναι η φυγή του με την Κλάρα που οδηγεί στη δολοφονία του. Αξιοσημείωτο είναι, μολαταύτα, το ότι η αντίδραση της Λάουρας δε δίνεται άμεσα από τον αφηγητή, για να αποφευχθούν οι μελοδραματισμοί που θα μετέτρεπαν το έργο σε φθηνό μελόδραμα²⁵⁰. Η Λάουρα με τη βοήθεια του έτερου απατημένου Μίμη Δεγράσση καταλήγει στην Αθήνα, όπου βρίσκει τους δυο εραστές στο ξενοδοχείο που έχουν

²⁴⁹ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σσ.195-196.

²⁵⁰ Μανουσάκης, όπ. π., σ. 128.

καταφύγει. Ο Φρέντος, ατάραχος κι αναίσθητος, της ζητά απλά να φύγει, για να ζήσει τον έρωτά του με την Κλάρα, εγκαλώντας την με θράσος:

*-Γιατί ήσουν κακή, ανόητη και ζηλιάρα! ...αποφασισμένος να την πετάξει επιτέλους και με σπρωξιάς. Γιατί μ' εβασάνιζες. Γιατί συλλογίστηκα πως δεν μπορούσα να ζήσω μαζί σου. Και γιατί στο τέλος αγάπησα την Κλάρα... Αλλά, προπάντων, φύγε, φύγε!*²⁵¹

Η σκληρότητα κι ο εγωισμός του δεν του επιτρέπουν να αντιληφθεί την αληθινή κι άδολη αγάπη της, την αφοσίωσή της σε αυτόν. Κι έτσι ο πυροβολισμός της τον αιφνιδιάζει θανάσιμα. Μ' αυτόν τον τρόπο, λήγει άδοξα η παράτυπη σχέση των πρωτοξάδελφων που ο Ζησιμακόπουλος-ο μόνος που την αντιλήφθηκε εγκαίρως- θεώρησε ως απόδειξη της Νέμεσης για την ηθική τους αυτουργία, στην αυτοκτονία του Μελισσίδα.

Η σχέση των δυο κεντρικών πρωταγωνιστών, με τις διάφορες φάσεις από τις οποίες περνάει, δίνει τη δυνατότητα στον συγγραφέα να παρουσιάσει ένα ακόμη ερωτευμένο κορίτσι, όμορφο, που όμως εξαιτίας του έρωτα και της ολόφλογης ζωής παραστρατεί²⁵². Αντίστοιχα, ο Φρέντος είναι ένας άστατος, επιπόλαιος, ελαφρύς αριστοκράτης νέος, ανίκανος να διαχειριστεί με σοβαρότητα τις καταστάσεις της ζωής. Η ανεύθυνη στάση του προοικονομεί τον χαμό του, καθώς όσο επιδερμικά αντιμετώπιζε τη ζωή, τόσο ακαριαία του αφαιρέθηκε.

Η σχέση της Λάουρας με τον Φρέντο εξελίσσεται παράλληλα με το αθώο φλερτ μεταξύ της πρώτης και του Γώγου, με αποτέλεσμα να προκύπτει ένα ιδιότυπο ερωτικό τρίγωνο²⁵³. Ο Γώγος, μοναχογιός του νομάρχη, ορφανός από μητέρα ήταν ένα μετρημένο, σοβαρό και φρόνιμο αγόρι είκοσι χρονών. Η ομορφιά της Λάουρας τον κεραυνοβολεί και με δεδομένη την απειρία, λόγω του νεαρού της ηλικίας του, αλλά και την έλλειψη πονηριάς, ξεγελιέται από τη σοβαροφανή συμπεριφορά της Λάουρας.

²⁵¹ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σσ. 254-255.

²⁵² Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Γρηγόριος Ξενόπουλος. Το πρώτο κοίταγμα. Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Στ' Ελληνικά και Ξένα*, Β' έκδοση, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1985, σσ. 206-207.

²⁵³ Υιοθετώντας τη θέση του René Girard περί τριγωνικής επιθυμίας, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η ύπαρξη ενός τρίτου προσώπου που στην παρουσία περιήλπιση λαμβάνει τον ρόλο του αντίζηλου διαμορφώνει την ερωτική δράση του πρωταγωνιστικού ήρωα Φρέντου. Η επιθυμία του Γώγου κινητοποιεί τη ζήλια, τον εγωισμό, την αναιδία του Φρέντου, οπότε κι αυτός μετέρχεται κάθε θεμιτό και αθέμιτο μέσο για να καταπολεμήσει τον αντίπαλο. Η κλοπή του γράμματος, η επιστροφή του στον αποστολέα, η εξαπάτηση του Γώγου από τον Φρέντο με διαρκή ψέματα κι υπαινιγμούς είναι τα ανέντιμα μέσα τα οποία οδηγούν στην οριστική εξόντωση του Γώγου. (Βλ. René Girard, *Ρομαντικό Ψεύδος και Μυθιστορηματική Αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001, σσ. 12-18).

Από τα πρώτα λόγια που άλλαξαν, την πήρε για κορίτσι «σοβαρό». Τον γέλασε τον άπραγο, το σπουδαίο εκείνο ύφος που έπαιρνε η κοντεσσίνα μπροστά στους ξένους που πρωτογνώριζε. Αμέσως σχημάτισε την ιδέα πως «μπορούσε κανείς να βασιστεί». Και περισσότερο ακόμα κι από τη διαβολεμένη ομορφιά της, αυτή η ιδέα τον έκαμε να τη θαυμάσει ολόψυχα και να την αγαπήσει²⁵⁴.

Ο Γώγος, λοιπόν, με όλη τη δύναμη της ευαίσθητης ψυχής του αγαπά τη Λάουρα και δίνεται ολόψυχα σε αυτόν τον κεραυνοβόλο έρωτα. Κατά κοινή ομολογία είναι ένα καλό παιδί, σεμνό, ευαίσθητο κι ευγενικό που έχει κερδίσει τη συμπάθεια των αρχόντων, αν και δε θεωρείται ιδιαίτερα ευφύες. Η Λάουρα, όταν ρωτά ο Φρέντος την εντύπωσή της από τη γνωριμία της με τον Γώγο, τον αποκαλεί βλάκα κι άσχημο. Παρόλα αυτά παίζει ένα ανέντιμο παιχνίδι μαζί του, για να διασκεδάσει τον εαυτό της και να εξάψει τη ζήλια του Φρέντου. Το παιχνίδι αυτό παίζεται σε δυο φάσεις: στο χορό και στο γράμμα που η Λάουρα προτρέπει τον Γώγο να της στείλει.

Ο χορός που απευθυνόταν στην αριστοκρατική κοινωνία της Ζακύνθου ήταν ένας τόπος συνάντησης των νέων και των μεγαλύτερων και γι' αυτό τον ανέμεναν με ανυπομονησία. Η Λάουρα έραψε ένα καινούργιο φόρεμα για την περίπτωση, το οποίο προκάλεσε τον θαυμασμό όλων και ιδίως του Γώγου, που της το επισημαίνει, με ένα ευγενικό κομπλιμέντο ότι τα μάτια της φωτίζουν όλο το φόρεμα γαλάζιο. Κατά τη διάρκεια του χορού που χορεύουν οι δυο τους, η Λάουρα τον φλερτάρει, δίνοντάς του ψεύτικες ελπίδες για ένα κοινό μέλλον, παριστάνοντας συγχρόνως τη σοβαρή κοπέλα που ευχαριστείται τη συζήτησή τους. Ο Φρέντος προσπαθεί να τον προειδοποιήσει για την επιπόλαιη κι ελαφρά συμπεριφορά της κι ο Γώγος απογοητεύεται και νιώθει να τον πλακώνει το όμορφο νταβάνι του αρχοντικού. Γρήγορα, όμως, γοητευμένος από την παρέα της, ξεχνά την προειδοποίηση που του έχει γίνει κι ενδίδει στη γοητεία αυτή, ξεγελώνοντας τον εαυτό του ότι είναι το σοβαρό και γλυκό κορίτσι, με το οποίο θα μοιραστεί το μέλλον του. Η συζήτηση κλείνει με την παρότρυνση της Λάουρας να γράψει ένα γράμμα σε αυτή που αγαπά για να της εκφράσει τον έρωτά του. Ο Γώγος σπεύδει να ακολουθήσει τη συμβουλή της, μετά και την υπενθύμιση του Φρέντου να στείλει στη Λάουρα αυτό που υποσχέθηκε. Το γράμμα είναι μετρημένο, καλογραμμένο, όμορφο, φρόνιμο και σύντομο. Έτσι, ενώ η Λάουρα ετοιμάζεται να

²⁵⁴ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 25.

το διαβάσει για να γελάσει, αμέσως συνειδητοποιεί τη σοβαρότητα των γραφομένων και την καταλαμβάνει ένα συναίσθημα λύπης.

*Ναι, το γράμμα της έκαν' εντύπωση-μια καλή εντύπωση, τέτοια που δεν την περίμενε ποτέ. Αλλά ως εκεί. Η λύπη που ζωγραφίστηκε στο πρόσωπό της, ήταν όλη για τον Γώγο. Τον λυπήθηκε το δυστυχισμένο που έχανε τα λόγια του- τόσο όμορφα και καλλιγραφημένα λόγια... Και μετάνιωνε, το μετάνιωνε πολύ, που τον έσπρωξε ασυλλόγιστα σ' αυτό το κίνημα, μόνο και μόνο για να κάνει γούστο ο κύριος Φρέντος!- και πού να 'ξερε μάλιστα πως περισσότερο τον είχε σπρώξει αυτός!..*²⁵⁵

Ωστόσο, δεδομένου ότι δεν μπορεί να τον αγαπήσει αληθινά, σκέφτεται απλά να μην απαντήσει και να τον εμπαιξει, δίνοντάς του ακόμη κι ένα φιλί, για να τον παρηγορήσει. Η σκέψη αυτή της Λάουρας φανερώνει, αφενός την ελαφρότητα του χαρακτήρα της κι αφετέρου την αδυναμία της να αντιληφθεί το σοβαρό αίσθημα που ο Γώγος τρέφει γι' αυτήν. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ακόμη κι αν ο Φρέντος δεν είχε κλέψει το γράμμα και δεν το είχε παραδώσει άθικτο στον αποστολέα του, ο σφοδρός έρωτας του Γώγου κι η επιθυμία του για μια θετική ανταπόκριση από την παραλήπτριά του, του είχαν δημιουργήσει μάταιες ελπίδες που γρήγορα θα διαψεύδονταν με τον «εμπαιγμό» τον οποίο η Λάουρα θα του επιφύλασσε. Αναπόφευκτη, λοιπόν, κατά μια έννοια, είναι η αυτοκτονία στην οποία καταλήγει ο αποστολέας του γράμματος, όταν η Λάουρα δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά του. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο κόντε Τζώρτζης, όταν πληροφορείται την αυτοκτονία, τον αποκαλεί: *έκφυλο παιδί, δηλαδή έτσι ή αλλιώς καταδικασμένο σε θάνατο*²⁵⁶.

Τέλος, προσεγγίζοντας την άδοξη σχέση Λάουρας και Γώγου πρέπει να αναφερθούμε και στη μεσολάβηση του Αλιβίζου που αναλαμβάνει διακριτικά να παραδώσει το γράμμα στην κοντεσίνα. Πριν αναλάβει την παράδοσή του, όμως, εξετάζει αν ο Γώγος πληροί τις προϋποθέσεις για να παντρευτεί το πλουσιότερο κι ωραιότερο κορίτσι του νησιού. Έτσι, κάνει μια σύντομη έρευνα για την καταλληλότητα του γαμπρού κατά την οποία πληροφορείται ότι ο Γώγος διαθέτει περιουσία, είναι μοναχοπαιδί κι έχει συγγενείς με αξιώματα επιφανή-υπουργού και βουλευτή, πρέσβη. Το γεγονός ότι σπούδαζε κιόλας μπορούσε να εγγυηθεί ένα

²⁵⁵ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 90.

²⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 171.

μέλλον με αξιώματα και για τον ίδιο, με τις αντίστοιχες τιμές για τη μέλλουσα γυναίκα του. Οι σκέψεις του αυτές αποκαλύπτουν τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής για την αξία της κοινωνικής θέσης, του πλούτου και της κοινωνικής επιφάνειας που αποτελούν αδιαμφισβήτητα προσόντα για ένα γαμπρό. Τέλος, η διαμεσολάβηση γίνεται πάντα από έναν άνθρωπο του λαού εχέμυθο, όπως ένας ράφτης²⁵⁷ ή μια υπηρέτρια.

Άλλη μια σχέση που λαμβάνει κι αυτή τη μορφή ενός ερωτικού τριγώνου²⁵⁸ είναι η παράνομη σχέση του Φρέντου με την Κλάρα, σύζυγο του Μίμη Δεγράσση. Μολονότι οι δυο νέοι γνωρίζονται από παλιά, μιας και η Κλάρα ένωθε μια έλξη για τον Φρέντο, τελικά συνδέονται με ερωτικό δεσμό μετά τον γάμο της Κλάρας και την επισφράγιση της αγάπης της Λάουρας για τον Φρέντο. Το γεγονός ότι ο γάμος της Κλάρας δεν ήταν από αγάπη, αλλά από επιλογή του θείου της, έχει ως αποτέλεσμα, αφενός να μη νιώθει ευτυχία κι αφετέρου να μην έχει ξεχάσει την πρώτη της αγάπη που ήταν ο Φρέντος. Επιπλέον, το γεγονός ότι είναι πλέον παντρεμένη και μη διαθέσιμη εξάπτει το ενδιαφέρον και φουντώνει την ερωτική επιθυμία του Φρέντου. Στη συνάντηση που έχουν στον ετήσιο χορό του Μοντίνου συζητούν φλερτάροντας, ενθουμούμενοι τα παλιά, ενώ με αδιακρισία κι επίμονα ο Φρέντος απαιτεί να μάθει αν η νιόπαντρη Κλάρα αγαπά τον σύζυγό της. Υποκριτικά φερόμενος ο Φρέντος υποστηρίζει ότι την αγαπούσε από παλιά, ισχυρισμό τον οποίο αρχικά αντικρούει η Κλάρα. Στη συνέχεια, όμως, την αποστομώνει, μιλώντας υποκριτικά και με θράσος:

-Μπα! Είπε ο Φρέντος. Σου 'κανα πείσματα. Από μέσα όμως... σου ορκίζομαι, Κλάρα ... σ' αγαπούσα! Πολύ μάλιστα! Πάρα πολύ!...

Εκείνη κοκκίνισε.

-Μα τότε έπρεπε να το πεις!... φώναζε.

*-Θα το 'λεγα... όταν θα 'τανε καιρός. Μα τι να σου κάμω, που βιάστηκες να παντρευτείς μ' όποιον-όποιο, λες και σε πήραν τα χρόνια;...*²⁵⁹

²⁵⁷ Στην Τιμή του αδελφού είναι η Κατινίτσα, η μικρή ράφτρα που μεσολαβεί, για να συναντηθεί η Αργυρώ με τον κύριο Κωστή.

²⁵⁸ Αυτή η σχέση εκλαμβάνεται ως ένα απλό ερωτικό τρίγωνο, όπου η ύπαρξη της Λάουρας ή του Δεγράσση λειτουργεί ως ένα απλό εμπόδιο που ευνοεί την ένωση των δυο εραστών.

²⁵⁹ Ξενόπουλος, Λάουρα, όπ. π., σ. 206.

Αυτή η συνομιλία είναι η αρχή μιας υποτιθέμενης φιλίας μεταξύ των δυο νέων που γρήγορα θα εξελιχθεί σε σφοδρό ερωτικό δεσμό. Από την πρώτη επίσκεψη του Φρέντου στο σπίτι της: *τα μάτια του νέου έλαμψαν από τον πόθο. Δεν είχε πια το ύφος του φίλου, που πήγαινε να ιδεί μια παλιά φιληνάδα. Έδειχνε την έκσταση, την περιπάθεια, τη λαχτάρα, την ανησυχία ακόμα ενός αγαπητικού, που ξεθαρρεύτηκε να εισχωρήσει στο σπίτι της αγαπημένης... κρυφ' από τον άντρα της*²⁶⁰. Καθοδηγούμενος από το ερωτικό του πάθος για την Κλάρα την επισκέπτεται συχνά, κρυφά από τη Λάουρα, ευελπιστώντας να την πείσει να ενδώσει στην πίεση που της ασκεί να συνευρεθούν ερωτικά. Σε ένα ξέσπασμα ερωτικού πόθου της φωνάζει: *-Κλάρα μου! Αγάπη μου! Ζωή μου!...Πεθαίνω για σένα! Εσύ 'σαι η πρώτη μου αγάπη και η παντοτινή!*²⁶¹ Ο Φρέντος τολμά και διαστρέφει την αλήθεια, μιας και πρώτη του αγάπη ήταν η Λάουρα, ενώ αυτά τα λόγια έπρεπε να τα πει η Κλάρα. Η Κλάρα διατηρεί την αυτοκυριαρχία της, αν και την εξαπατούν τα λόγια του Φρέντου που τόσο πολύ θέλει να τα ακούσει. Συνεχίζει να την πολιορκεί πολύ στενά, επικαλούμενος διαρκώς την αγάπη που της τρέφει, όμως η Κλάρα είναι ανένδοτη κι όλη της η αντίδραση συμπυκνώνεται στη φράση: *- όσο έχω τον άντρα μου, τίποτ' άλλο! Μόνο η ψυχή μου είναι τώρα δική σου. Άμα τον χωρίσω και σε πάρω, μάλιστα!*²⁶²

Η φράση αυτή αναγκάζει τον Φρέντο να της υποσχεθεί αρχικά ότι θα την κλέψει και θα φύγουν μαζί, αν και δεν το πιστεύει. Τελικά, τυφλωμένος από τον άσβεστο πόθο για την ανένδοτη Κλάρα και σε μια στιγμή παροξυσμού αποφασίζει να την κλέψει και να φύγουν μαζί, με την ελπίδα αυτή να ενδώσει. Έτσι, φεύγουν οι δυο τους συνοδευόμενοι από την υπηρέτρια της Κλάρας για την Αθήνα, όπου συνεπαρμένοι ολοκληρώνουν τη σχέση τους, ζώντας την απόλυτη ευτυχία. Και πάλι η ευτυχία, ως μια εύθραυστη έννοια, σπάει, με τον φόνο του Φρέντου από τη Λάουρα.

Η στάση της Λάουρας παρουσιάζει ενδιαφέρον με την κλιμάκωση που παρουσιάζει, καθιστώντας την τραγικό πρόσωπο. Αρχικά, είναι ανυποψίαστη, εμπιστευόμενη τυφλά τον Φρέντο, ωθώντας τον μες στην άγνοιά της να κάνει παρέα με την παντρεμένη Κλάρα. Το ίδιο ανυποψίαστος είναι κι ο Δεγράσσης που αντιμετωπίζει καλοπροαίρετα τη φιλία των δυο νέων. Η Λάουρα βγαίνει από την

²⁶⁰ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 210.

²⁶¹ Στο ίδιο, σ. 213.

²⁶² Στο ίδιο, σ. 215. Εδώ, πρόκειται για τον γνωστό δυισμό σώματος-ψυχής σε ξενοπουλικούς ήρωες.

άγνοια με το γράμμα του Ζησιμακόπουλου, του οποίου το περιεχόμενο ο Φρέντος διαψεύδει. Από τη στιγμή αυτή, η ζήλια καταλαμβάνει την ψυχή της Λάουρας και σηματοδοτεί το τέλος της σχέσης της με τον Φρέντο. Ο εγωπαθής κι επιπόλαιος Φρέντος, μη αντέχοντας άλλο τα ξεσπάσματα ζήλιας της Λάουρας, *βαρέθηκε κι αηδίασε ακόμη περισσότερο*²⁶³. Έτσι, οδηγείται στην εγκατάλειψη της Λάουρας, η οποία κερδίζοντας τη συμπάθεια και την κατανόηση του Δεγράσση καταλήγει στην Αθήνα και κατ' επέκταση στον φόνο. Ακόμη και την ύστατη ώρα, ο Φρέντος αποδεικνύεται ανώριμος, ανεύθυνος, άκαρδος, αφού αδιαφορώντας για τα ειλικρινή συναισθήματα της Λάουρας, της ζητά να παντρευτεί τον Δεγράσση. Είναι, λοιπόν, η επιπολαιότητα, η σκληρότητα, η αναισθησία κι η ελαφρότητα του χαρακτήρα του που οπλίζουν το χέρι της Λάουρας.

Τέλος, το μοτίβο του ερωτικού τριγώνου επαναλαμβάνεται και στην περίπτωση της Κλάρας και του Μίμη Δεγράσση, των οποίων ο γάμος διαλύεται από τη διείσδυση του ασυγκράτητου Φρέντου στο ζευγάρι. Η σχέση του ζευγαριού είναι τυπική, καθώς ο γάμος τους προέκυψε από προξενικό κι όχι από έρωτα, γεγονός που δεν μπορεί να εξασφαλίσει την πολυπόθητη ευτυχία στην Κλάρα. Ωστόσο, ο συγγραφέας εστιάζει περισσότερο στην εικόνα της Κλάρας. Ο Δεγράσσης παρουσιάζεται αξιοπρεπής, καλόκαρδος κι αφελής, μιας και δεν παραξενεύεται με τη νέα φίλια της γυναίκας του με τον Φρέντο. Ο μετριοπαθής και ψύχραιμος χαρακτήρας του δεν του επιτρέπει ακραία και υστερικά ξεσπάσματα, όταν πληροφορείται τη φυγή της γυναίκας του με τον εραστή της. Ενδεικτική είναι η στάση της περιφρόνησης του Δεγράσση που επιλέγει, όπως ο θεός της Κλάρας του προτείνει, αν δεν μπορεί να την συγχωρέσει, να εκδικηθεί τον άρπαγα και να φυλακίσει στο υπόγειο την παραστρατημένη. Μόνο η Λάουρα με τη δραματική της ιστορία και την εξαπάτησή της από τον Φρέντο, τον συγκινεί κι αποφασίζει τη μετάβασή τους στην Αθήνα. Επομένως, διαπιστώνουμε ότι ο ήπιος χαρακτήρας του Δεγράσση ίσως ευθύνεται για τη χλιαρή σχέση με τη γυναίκα του, αφήνοντας πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη της ερωτικής σχέσης των δυο παράνομων εραστών.

Εν κατακλείδι, οι σχέσεις των δυο φύλων στο παρόν μυθιστόρημα θέτουν στο προσκήνιο ένα προσφιλέθ θέμα του Ξενόπουλου, το ερωτικό τρίγωνο κι όσα αυτό συνεπάγεται: την απιστία, την υποκρισία, τη ζήλια, την αυτοκτονία, ακόμη και τον

²⁶³ Στο ίδιο, σ. 222.

φόνο. Το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται το μοτίβο αυτό είναι το ερωτικό παιχνίδι που γεννά η ερωτική επιθυμία και η ικανοποίησή της. Συντηρείται, βέβαια, από την ανέμελη και ανεύθυνη συμπεριφορά των ηρώων ή αντίστοιχα από τη σοβαρότητα και την ευαισθησία τους. Τα θύματα του έρωτα είναι ανυπεράσπιστα, η κατάκτηση της ευτυχίας γίνεται χιμαιρική, ενώ η ζακυνθινή αριστοκρατία έχει εμφανή σημάδια ηθικού εκμαυλισμού. Τέλος, η γυναίκα προκαλεί την επιθυμία του άνδρα²⁶⁴, ενώ παραμένει ευάλωτη, αδύναμη, αναγκασμένη να ανήκει στον σύζυγο μετά τον γάμο, να τον τιμά, ακόμη κι αν δεν τον αγαπά και να καταφεύγει σε μοναστήρι για να αποφύγει τον διασυρμό της²⁶⁵.

Αναγκαία κρίνεται, τέλος, η σύνδεση της παραπάνω ανάλυσης με τις θεωρίες του φύλου, καθώς παρατηρούμε ότι και στη *Λάουρα* είναι εμφανή τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν την ανδροκρατούμενη κοινωνία. Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτό εντάσσεται η σύνδεση της γυναίκας με τον ιδιωτικό χώρο και του άνδρα με τον δημόσιο, σύμφωνα με τη θεωρία της M. Rosaldo²⁶⁶, όπου οι σφαίρες δράσης των δυο φύλων είναι ευδιάκριτες, προκειμένου να ακολουθηθούν οι συμπεριφορές που ορίζει το κοινωνικό φύλο. Ακόμη, εδώ υπηρετείται και το δίπολο εξουσίας-υποταγής, όπου ο Φρέντος αντιστοιχεί στον πρώτο πόλο και οι ερωμένες του στον δεύτερο, δρώντας σε ένα σύστημα ανδρικής κυριαρχίας που καταπιέζει τις γυναίκες και συνιστά μια παραδοσιακή μορφή άσκησης της εξουσίας. Έτσι, η Λάουρα επιτρέπει στον ξάδερφό της να ιδιοποιηθεί τη σεξουαλικότητά της η οποία είναι, αφενός στοιχείο της προσωπικότητάς της κι αφετέρου αποτελεί την εξήγηση για τη γυναικεία υποτέλεια, σύμφωνα με τη θεωρία της N. Chodorow²⁶⁷. Επομένως, η σεξουαλική σχέση του Φρέντου και της Λάουρας, μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα της υποτέλειας των γυναικών, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για ένα σύστημα άνισων έμφυλων σχέσεων.

²⁶⁴ Επιβεβαιώνεται, εδώ, η θεωρία ότι η ερωτική επιθυμία ξεκινά από τη γυναίκα και γι' αυτό είναι θηλυκρατής, ενώ είναι απαραίτητη κι η παρουσία του άλλου φύλου για να υλοποιηθεί και να προωθήσει τη λογοτεχνική αφήγηση.

²⁶⁵ Είναι πολύ συνηθισμένο το μοτίβο του εγκλεισμού σε μοναστήρι στην επτανησιακή δραματολογία, όπως στον *Χάση* του Δημητρίου Γουζέλη, στον *Φιλόργυρο* της Ελ. Μουτζάν Μαρτινέγκου και στον *Βασιλικό* του Αντ. Μάτση. Ειδικότερα, στον *Φιλόργυρο* η Μέλουσα, σύζυγος του Σέλημου, όπως κι η υπηρέτριά του αγανακτισμένες από την απανθρωπιά του καταλήγουν στο μοναστήρι, προκειμένου να απαλλαγούν από την τυραννική συμπεριφορά του.

²⁶⁶ Rosaldo, «Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση», όπ. π., σσ. 196-207.

²⁶⁷ Chodorow, όπ. π., σσ. 43-66.

2.4. Συμπεράσματα

Σε αυτό το μυθιστόρημα οι σχέσεις των δυο φύλων διαπλέκονται με πολλούς τρόπους, δίνοντας τη δυνατότητα στον συγγραφέα να παρουσιάσει τις ερωτικές και ψυχολογικές μεταπτώσεις των ηρώων, εστιάζοντας έτσι στην ερωτική διάσταση της ιστορίας κι όχι στην κοινωνική. Οι πρωταγωνιστές προέρχονται από τη ζακωνθινή αριστοκρατία που ενδιαφέρεται για τις καθημερινές απολαύσεις της, όπως είναι η επίσκεψη στο καζίνο για τους άνδρες, η βόλτα στην πόλη με την προϋπόθεση οι γυναίκες να συνοδεύονται από ένα αρσενικό μέλος της οικογένειας, η παρουσία τους στον ετήσιο χορό του δημάρχου, η ανταλλαγή επισκέψεων μεταξύ τους. Ο χορός, μάλιστα, του δημάρχου είναι, εκτός από ένα κοινωνικό γεγονός, και μια ευκαιρία για φλερτ, κοινωνική και σωματική επαφή των χορευτών και σύναψη ερωτικής σχέσης στη συνέχεια. Ακόμη κι οι παντρεμένες βρίσκουν την ευκαιρία να χορέψουν με όποιο νέο τις ευχαριστεί, όπως για παράδειγμα με τον ξανθογάλανο ολοπρόθυμο Φρέντο. Ο έρωτας είναι γι' αυτούς ένα ανέμελο παιχνίδι που συντηρεί την ξένοιαστη ατμόσφαιρα στην οποία ζουν. Εξελίσσεται τις περισσότερες φορές σε παιχνίδι εξουσίας, εντασσόμενο σε ένα σαδομαζοχιστικό πλαίσιο, όπως αυτό ορίζεται από το ερωτικό λαϊκό μυθιστόρημα²⁶⁸.

Αυτό το παιχνίδι παίρνει και τη μορφή ενός ερωτικού τριγώνου, το οποίο παρουσιάζεται από το πρώτο κιόλας κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Στη μέση του έργου το τρίγωνο χάνει τη μια του πλευρά με την αυτοκτονία του Γώγου, η οποία όμως αργότερα αναπληρώνεται με τον παράνομο δεσμό της Κλάρας με τον Φρέντο. Έτσι, δημιουργούνται δυο ερωτικά τρίγωνα με σταθερές τις δυο κορυφές, τη Λάουρα και τον Φρέντο και την εναλλαγή της τρίτης, ενώ προστίθεται και το ερωτικό τρίγωνο με συμμετέχοντες τον Φρέντο, την Κλάρα και το Δεγράση. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η ερωτική επιθυμία του Φρέντου είναι πολύ ισχυρότερη από των δυο γυναικών. Πράγματι, το αυστηρό σεξουαλικό ήθος που προάγεται από το σύστημα αξιών μοιάζει να αφορά ιδίως τις γυναίκες, των οποίων ως επί το πλείστον

²⁶⁸ Το σαδιστικό μέρος δίνεται συνήθως στον άνδρα, ενώ το μαζοχιστικό στη γυναίκα. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται στη *Λάουρα* εν μέρει- στο σημείο πριν τον φόνο που η Λάουρα παρακαλεί τον Φρέντο να γυρίσει κοντά της κι αυτός της απαντά βίαια κι απότομα- όχι όμως απόλυτα, γιατί η Λάουρα κι η Κλάρα ανατρέπουν τον ανδρικό σαδιστικό ρόλο του Φρέντου, τις στιγμές που κάνουν υπομονή, προκαλούν ή αρνούνται. Η πρόκληση κι η άρνηση είναι βασικά χαρακτηριστικά όπλα της γυναικείας φύσης. (Βλ. Μίνα Μαχαίροπούλου, «Όταν η μυθοπλασία υποδουλώνει», *Διαβάζω*, 100, 8/8/1984, σ. 48 και Β. Αθανασόπουλος, *όπ. π.*, σ. 64).

αποσιωπούνται οι σεξουαλικές επιθυμίες. Αντίθετα, οι γυναίκες τρέφουν συχνότερα το όνειρο ενός μεγάλου έρωτα ή ενός λογικού γάμου²⁶⁹.

Αυτό το τρίτο τρίγωνο μας επιτρέπει να ριζούμε μια ματιά και στον θεσμό του γάμου, ο οποίος συνάπτεται ως μια συμφωνία μεταξύ των οικογενειών κι όχι ως μια ελεύθερη επιλογή του ζευγαριού που προκύπτει από αμοιβαίο έρωτα. Η τίμια γυναίκα υποχρεούται να αγαπά τον άνδρα της, ακόμη κι αν δεν είναι ευτυχισμένη μαζί του, ενώ τη διακατέχει το αίσθημα ότι μετά τον γάμο ανήκει στον άνδρα της κι όχι στον εαυτό της²⁷⁰. Αντίθετα, όπως βλέπουμε στο μυθιστόρημα, οι παντρεμένοι ζακυνθινοί αριστοκράτες έχουν γυναίκες κι ερωμένες, γεγονός που είναι απολύτως αποδεκτό από την κοινωνία ή τους ίδιους²⁷¹. Η θέση που διατυπώνει ο Φρέντος στην Κλάρα ότι ανήκει ο καθένας όπου αγαπά, είναι ρηξικέλευθη για την εποχή και πιθανότατα εκφράζει μια προσωπική άποψη του συγγραφέα που ήταν γνωστός υποστηρικτής της χειραφέτησης των γυναικών²⁷². Ωστόσο, διατυπώνεται ολοκάθαρα η κοινωνική αντίληψη ότι οι αριστοκράτες πρέπει να παντρεύονται με αριστοκράτες, γι' αυτό κι εξετάζεται από τον Αλιβίζο η καταλληλότητα του νομαρχόπουλου Γώγου που δεν έχει, όμως, αριστοκρατική καταγωγή. Ο πλούτος και τα κοινωνικά αξιώματα του νέου στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνονται ικανά να καλύψουν την έλλειψη αριστοκρατικού τίτλου. Επομένως, και σε αυτό το μυθιστόρημα θίγεται και παρουσιάζεται ο θεσμός του γάμου με τις κοινωνικοοικονομικές του προεκτάσεις, εστιάζοντας στην αριστοκρατική τάξη.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα διάσταση αυτού του μυθιστορήματος είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι αντρικοί και οι γυναικείοι χαρακτήρες, όπως αυτοί ενσαρκώνονται από τον Φρέντο και τη Λάουρα. Ο Φρέντος, λοιπόν, είναι καλοζωιστής, ζει απροσποίητα, χωρίς εσωτερικό κόσμο και ξεχωριστή διάνοηση²⁷³, ενώ η Λάουρα είναι πιο αυθόρμητη, πιο συναισθηματική και δίνεται ολόψυχα στον έρωτα, τηρώντας τη δέσμευση που έχει δώσει στο Φρέντο. Ωστόσο, αξιοπρόσεκτη

²⁶⁹ Μαρία Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*. Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 232.

²⁷⁰ Ο Ξενόπουλος γνωρίζει πολύ καλά ότι στη Ζάκυνθο τηρούνται οι κοινωνικές προλήψεις κι οι καθιερωμένοι θεσμοί για τον γάμο των κοριτσιών της αριστοκρατίας. (Βλ. Γιάννης Κορδάτος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: από το 1453 ως το 1961*, τομ. Α', Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σ. 513).

²⁷¹ Ξενόπουλος, *Λάουρα*, όπ. π., σ. 220.

²⁷² Εξάλλου, ο Ξενόπουλος, ως γνωστός φιλογύνης συγγραφέας της εποχής, πραγματεύεται το θέμα της χειραφετημένης νεαρής κοπέλας του 1900, στο έργο του η *Τρίμορφη γυναίκα*. (Βλ. Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, όπ. π., σ. 153).

²⁷³ Καραντώνης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία: Φυσιολογίες Α'*, όπ. π., σ. 193.

είναι η υποκρισία της, όταν πολύ γρήγορα ξεπερνά τον χαμό του Γώγου, αν και παριστάνει σε όλους τη θρηνούσα, φορώντας μάλιστα κι ένα μαύρο μαντίλι κατά την υποδοχή τους. Με την παρουσίαση των δευτερευόντων ηρώων ο Ξενόπουλος δίνει την ευκαιρία στον αναγνώστη να γνωρίσει κι άλλους ανθρώπινους ρεαλιστικούς χαρακτήρες της ζακυνθινής καθημερινής ζωής, όπως ο έμπιστος ράφτης κυριών Αλιβίζος, ο κόντε Τζώρτζης, ο Μίμης Δεγράσσης. Η παρουσία του Γώγου εξυπηρετεί την εστίαση του συγγραφέα σε ένα αγαπημένο θέμα του, τους ερωτευμένους αυτόχειρες, που δεν μπορούν να διαχειριστούν την ερωτική αποτυχία και την οριστική απώλεια της ευτυχίας. Άλλωστε, η ευτυχία παραμένει ένα διαρκές ζητούμενο για όλους ανεξαιρέτως τους ήρωες, της οποίας όμως η κατάκτηση είναι πρόσκαιρη ή και ανέφικτη. Έτσι, υπηρετείται ο δραματικός χαρακτήρας του έργου και η τραγικότητα των ηρώων, ενώ διαφαίνεται κι ο μελοδραματικός τόνος του μυθιστορήματος.

Τέλος, ένα τελευταίο θιγόμενο ζήτημα είναι ο παράνομος ερωτικός δεσμός που αναπτύσσεται ανάμεσα στα πρώτα ξαδέλφια. Η οικειότητα, το δέσιμο, η αίσθηση κοινότητας που υπάρχει μεταξύ τους είναι η αφετηρία της σχέσης τους. Στη συνέχεια, ο ερωτικός πόθος του Φρέντου με την αμοιβαία δέσμευση που ακολουθεί καθορίζουν τη σχέση τους, με την έννοια ότι η Λάουρα δένεται με αυτή την υπόσχεση κι οδηγείται στον φόνο του Φρέντου, όταν αυτός την απατά και καταπατά αντίστοιχα τη δοθείσα υπόσχεση. Αυτή η μορφή απαγορευμένου έρωτα απαντάται στο μυθιστορηματικό και θεατρικό έργο του Ξενόπουλου²⁷⁴, γεγονός που αποδεικνύει ότι ήταν ένα ερωτικό πρόβλημα της εποχής του, μιας και η νατουραλιστική προσέγγιση χαρακτηρίζει τη γραφή του. Η σχέση αυτή καταδικάζεται από την κοινωνία ως αιμομικτική και κατά συνέπεια ανήθικη²⁷⁵.

²⁷⁴ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κόκκινος Βράχος*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

²⁷⁵ Η σχέση έρωτα κι αυτοδικίας απασχολεί συχνά τη μυθοπλασία της εποχής. Είναι συνήθης η τάση των συγγραφέων να περιγράφουν φόνους των συζύγων, για να αποκαταστήσουν την πληγείσα τιμή τους από τις άπιστες συζύγους τους και μάλιστα στη συνέχεια να αθρώνονται από το δικαστήριο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο πατέρας της Μυριέλλας στο ομώνυμο έργο του Δ. Ταγκόπουλου. Υπάρχουν επίσης και παραδείγματα που όταν ο απατημένος σύζυγος δεν φονεύει την άτιμη, τότε ο κοινωνικός περίγυρος τον αντιμετωπίζει με καχυποψία. Αυτό συμβαίνει με τον Φιλίδη στη *Μυριέλλα*, αλλά και στο *Μπροστά στους Ανθρώπους* του Μάρκου Αυγέρη που ο αδερφός δεν τιμωρεί την παραστρατημένη αδερφή του. Ωστόσο, η Λάουρα εδώ φονεύει τον αγαπημένο της, ενώ συνήθως οι ηρωίδες της εποχής εκείνης οδηγούνται στην αυτοκτονία, για να δώσουν λύση στο ερωτικό τους αδιέξοδο, όπως συμβαίνει με τη Φωτεινή Σάντρη στον *Κόκκινο Βράχο* ή τη Λαλώ στο *Ξημερώνει* του Ν. Καζαντζάκη.

Εν κατακλείδι, με τη *Λάουρα* ο συγγραφέας εστιάζει στη ερωτική προβληματική της εποχής του, χωρίς, όμως να ασχολείται σε βάθος με σοβαρά κοινωνικά ζητήματα. Οι κοινωνιολογικές του αναφορές εντοπίζονται στη σύναψη γάμου μεταξύ ατόμων που προέρχονται από την αριστοκρατική τάξη, στις καθημερινές συνήθειες των αριστοκρατών και στις περιορισμένες δυνατότητες που έχει μια κοπέλα για μια ελεύθερη κοινωνική ζωή, αφού δεν είναι επιτρεπτό κοινωνικά να κυκλοφορεί ασυνόδευτη, ούτε να επιλέγει εκείνη τον σύζυγό της. Επίσης, ο εγκλεισμός στο μοναστήρι που λειτουργεί ως χώρος καθαρτικής τιμωρίας προτάσσει την ενάρετη ζωή της γυναίκας και διαφυλάττει την τιμή της, σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Ο Ξενόπουλος, ως μέγας ψυχογράφος, παρουσιάζει ένα ακόμη όμορφο ερωτευμένο κορίτσι που παραδίνεται με θέρμη και τόλμη στον έρωτά του, οδηγούμενο στον φόνο που διαπράττει από ψυχικό πάθος. Το κορίτσι που σκοτώνει απονέμει τη Νέμεση, κι έτσι επέρχεται η «τίσις» του υβριστή εραστή της.

Κεφάλαιο 3^ο : Ο ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΒΡΑΧΟΣ

3.1. Η ταυτότητα του έργου

Απαραίτητη κρίνεται, σ' αυτό το σημείο, η ανάλυση του μυθιστορήματος ο *Κόκκινος Βράχος*, μιας και παρουσιάζει ιδεολογική συνάφεια με τη *Λάουρα*, όσον αφορά την αιμομικτική σχέση ανάμεσα σε δυο πρώτα ξαδέλφια και με την *Αναδυομένη* ως προς τη φυσιολατρία του συγγραφέα και τον ανεκπλήρωτο ρομαντικό έρωτα. Ο *Κόκκινος Βράχος*, λοιπόν, είναι ένα από τα πιο γνωστά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, με θέμα τον ανεκπλήρωτο έρωτα μιας κοπέλας και την τραγική κατάληξή του. Διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο και μάλιστα αποτελεί μια μορφή ύμνου της ομορφιάς του ζακυνθινού τοπίου, ενώ συγχρόνως παρουσιάζει με γλαφυρότητα και το πλαίσιο της περισσότερο αναπτυγμένης από την υπόλοιπη Ελλάδα επανησιακής κοινωνίας²⁷⁶. Έτσι, φωτίζονται οι αρχές, οι αξίες και οι προλήψεις της εποχής με την αρχιτεκτονικά δοσμένη απεικόνιση της Ζακύνθου. Το έργο γράφεται το 1905 και δημοσιεύεται σε συνέχειες από τον Απρίλιο έως τον Σεπτέμβριο στο περιοδικό *Παναθήναια*, ενώ πρωτοτυπώνεται σε βιβλίο το 1915²⁷⁷. Η επιτυχία του μυθιστορήματος οδήγησε και στη μεταφορά του στο θέατρο το 1908, μετά από παράκληση της Κυβέλης, επειδή της άρεσε πολύ ο τύπος της Φωτεινής Σάντρη²⁷⁸. Ακόμη, μεταφέρθηκε και στον κινηματογράφο από τον Γρηγόρη Γρηγορίου, σε μουσική Μάνου Χατζιδάκη, το 1949²⁷⁹.

²⁷⁶ «Στα Επτάνησα ανθεί ένας άλλος πολιτισμός, που έχει προκύψει από την αφομοίωση του δυτικού τρόπου ζωής, με τον οποίο έχουν έρθει σε επαφή οι Επτανήσιοι κατά τα ταξίδια τους ή τις σπουδές τους στη Δύση και διαβεί μια άλλη κοινωνία που τη χαρακτηρίζει η επάρκεια, ενώ η υπόλοιπη Ελλάδα περιορισμένη σε λίγα τετραγωνικά μέτρα αγωνιζόταν να διατηρηθεί ως ανεξάρτητο κράτος, προσπαθώντας συγχρόνως να απελευθερώσει τις υπόδουλες περιοχές». Βλ. Διονύσης Κ. Μαγκλιβέρας, *Η Νεοελληνική κοινωνία του εικοστού αιώνα μέσα από το μυθιστόρημα*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1996, σ. 72.

²⁷⁷ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση. (Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κόκκινος Βράχος*, Βλάσση, Αθήνα 1984).

²⁷⁸ Ο Ξενόπουλος μετά από παρότρυνση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, του ιδρυτή της «Νέας Σκηνης», διασκευάζει το μυθιστόρημα *Κόκκινος Βράχος* σε τρίπρακτο θεατρικό δράμα που παρουσιάζεται στις 11 Αυγούστου 1908 στο θέατρο «Πανελλήνιον». Μάλιστα, σημειώνει ο Κ. Χρηστομάνος δηλώνει ότι ο *Κόκκινος Βράχος* είναι ένα αληθινά πολύ όμορφο μυθιστόρημα που μπορεί να εξελιχθεί σε θεατρικό έργο με έναν περιφημο ρόλο για την Κυβέλη. Βλ. Βενάρδου, όπ. π., σ. 60.

²⁷⁹ Ο *Κόκκινος Βράχος* είναι το τρίτο έργο του Ξενόπουλου που μεταφέρεται στον κινηματογράφο. Είχε προηγηθεί η μεταφορά των έργων του *Στέλλα Βιολάντη* με την Ελένη Παπαδάκη κι ο *Κακός δρόμος* που ήταν μια ελληνοτουρκική συμπαραγωγή με πολύ κακές όμως κριτικές. Για τη μεταφορά του *Κόκκινου Βράχου* στον κινηματογράφο και τη σύνδεσή του με το μυθιστόρημα, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Κόκκινος Βράχος (1949) του Γρηγόρη Γρηγορίου» στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό

Την υπόθεση του έργου, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο συγγραφέας στην *Αυτοβιογραφία* του, την αντλεί από ένα περιστατικό που φημολογείται ότι συνέβη σε ένα όμορφο κορίτσι που κατοικούσε σε μια παραθαλάσσια βίλα κι είχε ερωτευτεί έναν μεγαλύτερό της καθηγητή και το κορίτσι φοβόταν να σκοτωθεί για χάρη του. Ο Ξενόπουλος, όταν πληροφορήθηκε για τον νεανικό αυτό έρωτα, προέκτεινε λίγο τη σκέψη του και με τη φαντασία του έπλασε μια ιστορία, κατά την οποία το ερωτευμένο κορίτσι απελπισμένο αυτοκτόνησε, πέφτοντας από τον βράχο στη θάλασσα, σαν τη Σαπφώ²⁸⁰. Επίσης, η τοποθεσία Κόκκινος Βράχος δεν είναι πραγματική, απλώς ο συγγραφέας την εμπνεύστηκε από έναν βράχο με κόκκινο χρώμα που δεσπόζει σε μια ωραία παραλία έξω από την πόλη της Ζακύνθου²⁸¹. Μάλιστα, όπως μας πληροφορεί ο Ξενόπουλος, η επιτυχής απήχηση του έργου στη συνείδηση του αναγνωστικού και θεατρικού κοινού αποτυπώνεται στο γεγονός ότι πολλοί επισκέπτες του νησιού αναζητούν την τοποθεσία αυτή, νομίζοντας ότι είναι πραγματική. Τέλος, μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι ο Ξενόπουλος δεν προκρίνει ως τίτλο για το μυθιστόρημά του το όνομα της κεντρικής ηρωίδας, κατά την προσφιλή του τακτική, όπως έχουμε επισημάνει και σε άλλα σημεία της διατριβής (*Λάουρα, Τερέζα Βάρμα Δακόστα, Ραχήλ, Ισαβέλλα, Ανιέζα*). Μια πιθανή εξήγηση που μπορεί να δοθεί για την επιλογή του αυτή είναι ότι υπερισχύει η τοποθεσία της ονομασίας, γιατί εκεί βίωσε μια έντονη ερωτική συγκίνηση η ηρωίδα και γι' αυτό εκεί επέλεξε να δώσει τέλος στη ζωή της και στο δράμα που την ταλαιπωρούσε. Άλλωστε, μόνο στο μυθιστόρημα μπορούσε να αποτυπωθεί γλαφυρά ο ρεαλισμός που προκύπτει από την περιγραφή του φυσικού ειδυλλιακού τοπίου. Ίσως, λοιπόν, έτσι εξηγείται, γιατί για τη θεατρική μεταφορά του έργου²⁸² προτίμησε ως τίτλο το όνομα της ομώνυμης ηρωίδας, δηλαδή, *Φωτεινή Σάντρη*²⁸³.

Αρχείο, Αθήνα, 2003, σσ. 189-203. Για μια ακόμη πιο ενδελεχή παρουσίαση κι ανάλυση του *Κόκκινου Βράχου* που μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη, βλ. Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 2016, σσ. 128-141.

²⁸⁰ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 253-257.

²⁸¹ Στο ίδιο, σ. 253.

²⁸² Διαμορφώνεται, εδώ, μια παράδοση που άρχισε να δημιουργείται από το *Μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας*.

²⁸³ Στο θεατρικό έργο, διατηρείται ο ρυθμός, η εξέλιξη του μύθου είναι η ίδια κι η ηθογράφηση των ηρώων δε διαφοροποιείται, ενώ οι χώροι δράσης περιορίζονται στη βεράντα του σπιτιού. Επίσης, στη *Φωτεινή Σάντρη* ο Τώνης κι η Γιούλια ανήκουν στα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου που επιδρούν στις αποφάσεις και στη δράση του Άγγελου και της Φωτεινής, ενώ στο μυθιστόρημα ο συγγραφέας περιορίζεται σε απλή αναφορά. Έτσι, ο Άγγελος εκμυστηρεύεται στον Τώνη τον σαρκικό του πόθο για τη Φωτεινή κι αφορμάται από τη συζήτησή τους για να της τον εκφράσει, ενώ η Φωτεινή μετά από παρότρυνση της Γιούλιας γράφει το γράμμα στον Άγγελο, εξομολογούμενη τον έρωτά της για αυτόν, γεγονός που έπειτα θα την οδηγήσει στην αυτοκτονία της. Επίσης, από το δράμα απουσιάζουν η

Πιο συγκεκριμένα, η υπόθεση του έργου έχει ως εξής. Ο Άγγελος Μαρίνης, τριανταεπτά ετών, ευκατάστατος, κοσμογυρισμένος και με πλούσια ερωτική εμπειρία επισκέπτεται τη θεία του κυρία Σάντρη και την οικογένειά της στην εξοχική, παραλιακή κατοικία της στην περιοχή της Ζακύνθου με την ονομασία «Κόκκινος Βράχος». Κατά τη διάρκεια των διακοπών του, διασκεδάζει, κάνοντας παρέα με τα δυο του πρώτα ξαδέρφια, τη δεκαοκτάχρονη Φωτεινή και τον δεκαεξάχρονο Μίμη. Παίζοντας, ρίχνει στα δίχτυα του έρωτά του την άπειρη κι αθώα Φωτεινή, παρά την αρχική της άρνηση, λόγω διαφοράς ηλικίας, αλλά πρωτίστως για λόγους συγγένειας. Τελικά, μετά την οριστική άρνηση της Φωτεινής, ο Άγγελος φεύγει από το νησί και αργότερα με επιστολή του τους ενημερώνει για τον γάμο του, ενώ η Φωτεινή που τρέφει δυνατά ερωτικά αισθήματα γι' αυτόν, του έχει ήδη στείλει γράμμα, στο οποίο του εξηγεί ότι μπορεί να γίνει γάμος ανάμεσά τους, παρά τη στενή συγγενική τους σχέση. Μη μπορώντας να αντέξει το ερωτευμένο κορίτσι την προδοσία από τον αγαπημένο της αυτοκτονεί, πέφτοντας από τον Κόκκινο Βράχο στη θάλασσα.

Εύλογα απορρέει από τα παραπάνω ότι τα ζητήματα που ανακύπτουν ως προς την εξέταση των σχέσεων των δύο φύλων είναι πρωτίστως η απαγορευμένη αγάπη, λόγω αιμομιξίας, μιας κι απαγορεύεται ο γάμος ανάμεσα στα πρώτα ξαδέρφια²⁸⁴, ο ρομαντικός έρωτας μιας αγνής κι άδολης ερωτικά κόρης κι η εξαπάτησή της από τον πολύπειρο ερωτικά αγαπημένο της, που οδηγεί σε μια πράξη απελπισίας, την αυτοκτονία του νεαρού κοριτσιού. Οι παραπάνω καταστάσεις εντάσσονται, βέβαια, και διαμορφώνονται από τους κοινωνικούς και θρησκευτικούς θεσμούς της εποχής και υπό αυτό το πρίσμα θα εξεταστούν στη συνέχεια.

παρουσία του Άγγελου στην Αθήνα, η επίσκεψη της οικογένειας Σάντρη στη χώρα και τα προσβλητικά λόγια του Άγγελου για τη Φωτεινή. Για τη συσχέτιση δράματος και μυθιστορήματος, βλ. Τερέζα Μυλωνά, «Φωτεινή Σάντρη-Στέλλα Βιολάντη: ένας σταθμός», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 150-151.

²⁸⁴ Ενδιαφέρον εν προκειμένω παρουσιάζει η επισήμανση για τη Φωτεινή Σάντρη, σύμφωνα με την οποία ο Άγγελος κι η Φωτεινή είναι πρώτα ξαδέρφια από την πλευρά της μητέρας τους, ενώ τα άλλα δυο πρώτα ξαδέρφια, ο Τώνης κι η Γιούλια που παντρεύονται μετά από ειδική άδεια από τον Πατριάρχη, είναι πρώτα ξαδέρφια από την πλευρά του πατέρα τους. Στη δεύτερη περίπτωση ο γάμος ανάμεσά τους τίθεται σε άλλη βάση. Έτσι το θέμα του βαθμού της συγγένειας εδώ είναι διφορούμενο. Για μια πολύ πιο ολοκληρωμένη μελέτη για το θέμα της αιμομιξίας στο εν λόγω έργο, βλ. Athanassios Blessios, *Le "théâtre d' idées" en Grèce de 1895 à 1922*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris-Sorbonne-Paris IV, 1996, σσ. 389-392 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σσ. 387-390.

3.2. Τα πρόσωπα και οι σχέσεις των δύο φύλων

Κυρίαρχη είναι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Άγγελο και στη Φωτεινή, με ολέθριες συνέπειες για το νεαρό άμαθο κορίτσι, καθώς ο Άγγελος ήταν ένας λάτρης του γυναικείου φύλου, *γεννημένος για ν' αγαπά και να αγαπιέται*²⁸⁵. Πρόκειται για έναν επιπόλαιο άντρα που το μόνο που αναζητά είναι μια πρόσκαιρη απόλαυση, για να περάσει τις καλοκαιρινές του διακοπές στη Ζάκυνθο, αν και προετοιμάζεται να παντρευτεί στην Αθήνα με προξενιό, με ένα κορίτσι πολύφερνο, από μεγάλη οικογένεια, το οποίο δεν αγαπά, αλλά πρόκειται να αγαπήσει στο μέλλον, μιας κι είναι δελεαστική ευκαιρία, λόγω του πλούτου και της θέσης του. Η όμορφη ξαδέρφη του που είναι ένα αθώο, άβγαλτο κι άπειρο κορίτσι, είναι ένα εύκολο θύμα για τον εμπειρότατο ερωτικά Άγγελο. Ενισχυτικά, θα λειτουργήσει στην αποπλάνηση αυτή κι η όμορφη εξωτερική του εμφάνιση που δεν αποκαλύπτει την ηλικία του²⁸⁶, καθώς το σώμα του είναι λεπτό και σβέλτο, ενώ το πρόσωπό του είναι αρυτίδωτο. Από την πρώτη στιγμή η προσοχή του Άγγελου στρέφεται στους χυμούς του σώματος του κοριτσιού, στην ευρωστία του, στις πλούσιες κι αρμονικές γάμπες της, αν και τα χαρακτηριστικά αυτά δε συνάδουν με την παιδικότητα των τρόπων της, της ενδυμασίας της και την αθωότητα των καθαρών γαλανών της ματιών. Η Φωτεινή από την αρχή παρουσιάζεται από τον συγγραφέα σαν να έχει διφυή υπόσταση, καθώς κάποτε μοιάζει με παιδί και κάποτε με γυναίκα²⁸⁷. Η θελκτική, λοιπόν, εικόνα του σώματός της ξυπνά στον Άγγελο έναν εντονότατο ερωτικό πόθο που πόρρω απέχει από την πραγματική αγάπη ή τον αληθινό έρωτα.

Έτσι, δεν παραλείπει σε κάθε ευκαιρία, εκμεταλλευόμενος τη συγγενική τους σχέση, να της εκφράζει τον έρωτά του, με ένα αγκάλιασμα, με ένα χάδι, προκειμένου να την ξελογιάσει. Ωστόσο, κάθε φορά φροντίζει να συμπεριφέρεται προσεκτικά και μετρημένα, για να μην την τρομάξει και την απομακρύνει από κοντά του. Ακόμη,

²⁸⁵ Ξενόπουλος, *Κόκκινος Βράχος*, όπ. π., σ. 15.

²⁸⁶ Για να εκτιμήσουμε σωστά το θέμα της ηλικίας που τίγεται εδώ πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι οι άνθρωποι στην εποχή του Ξενόπουλου πέθαιναν κατά μέσο όρο στα εξήντα τους χρόνια κι ως εκ τούτου ο Άγγελος στα τριανταεπτά του χρόνια θεωρείται μεσήλικας από τη δεκαοκτάχρονη Φωτεινή. Ωστόσο, η νεανική του εξωτερική εμφάνιση της μετριάζει την αρχική σκέψη.

²⁸⁷ Σ. Ν. Φιλιππίδης, «Διασύνδεση αφηγηματικών ακολουθιών» στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σ. 116. Μάλιστα, μια χαρακτηριστική αφηγηματική ακολουθία σημειώνεται κατά την επίσκεψη του Άγγελου στο δωμάτιο της Φωτεινής, όπου εκτός από τη συλλογή γραμματοσήμων, τα εργόχειρα, τα λευκώματά της, του δείχνει και τη μεγάλη κούκλα της με την οποία παίζει, ενώ συγχρόνως του αποκαλύπτει ότι έχει διαβάσει ένα ερωτικό μυθιστόρημα της Γεωργίας Σάνδη, αν και είναι εντελώς άπειρη ερωτικά.

σκέφτεται ότι ίσως είναι εγωιστικό κι ανώφελο να την εμπλέξει σε έναν αβέβαιο έρωτα, μιας κι άλλες φορές ο ερωτικός του πόθος του για μια κοπέλα έχει σβήσει, προτού ικανοποιηθεί. Άλλοτε πάλι, συλλογίζεται ότι πρέπει να αρκεστεί στην ηδονή που αντλεί από τις αγκαλιές που του επιτρέπει η συγγενική τους σχέση. Ο Άγγελος, λοιπόν, δεν έχει μια σταθερή γνώμη για το πώς να συμπεριφερθεί στην κοπέλα, καθώς, όταν υπερισχύει ο σαρκικός του πόθος, δεν έχει ίχνος μετάνοιας κι όταν ηρεμεί από αυτόν, συλλογίζεται το ανόσιο των σκέψεών του²⁸⁸.

Πιο συνειδητοποιημένη παρουσιάζεται η Φωτεινή, γιατί γνωρίζει ότι εξαιτίας της στενής τους συγγένειας, ο μεταξύ τους έρωτας είναι παράνομος, ανόσιος, σκοτεινός κι ασυγχώρητος. Γι' αυτό, όταν ο Άγγελος της εξομολογείται τον έρωτά του προς το πρόσωπό της, η Φωτεινή ξαφνιάζεται και φεύγει αλαλιασμένη. Η τραγωδία, λοιπόν, δρομολογείται, μόνο ύστερα από την απόφαση του Άγγελου να εκμαυλίσει την ξαδέρφη του, εφόσον έχει επικρατήσει μέσα του η αχαλίνωτη ερωτική του επιθυμία γι' αυτή. Στη σκέψη της Φωτεινής, ο γάμος ανάμεσα σε δυο πρώτα ξαδέλφια είναι απολύτως ανεπίτρεπτος και θεωρεί ότι, αν η φίλη της η Γιούλια έχει όντως ερωτευθεί τον ξάδερφό της, είναι ένα βαθιά δυστυχημένο πλάσμα. Πράγματι, ο γάμος ανάμεσα στα πρώτα ξαδέλφια είναι αιμομιξία, γιατί εκλαμβάνονται ως αδέρφια²⁸⁹. Σε αυτό το σημείο διαπιστώνουμε ότι οι απαγορευτικές συμβάσεις της θρησκευτικής και κοινωνικής ζωής κάνουν τη Φωτεινή να αντιμετωπίζει τον έρωτα ανάμεσα στους δυο τους απαγορευμένο και συνεπώς ανεκπλήρωτο²⁹⁰. Έτσι, η Φωτεινή εξαιτίας της απειρίας της, κυρίως λόγω ηλικίας, αλλά κι επειδή ζει στο προστατευμένο περιβάλλον της οικογένειάς της, πιστεύει ότι είναι θανάσιμη αμαρτία

²⁸⁸ Στο θεατρικό έργο ο Άγγελος είναι αποφασισμένος να την κατακτήσει και να την νυμφευτεί, έστω και αν μόνο ο ερωτικός πόθος τον κινεί, και παρά τις προτροπές του φίλου του να μην το κάνει.

²⁸⁹ Ο νόμος, ότι απαγορεύεται ο γάμος ενός ατόμου λόγω συγγένειας με τους εξ αίματος συγγενείς κατ' ευθείαν γραμμή χωρίς περιορισμό βαθμού, γιατί η συγγένεια είναι ένα σχετικό ανατρεπτικό κώλυμα, ισχύει καθολικά για την ελληνική κοινωνία. Επίσης, απαγορεύεται ο γάμος μεταξύ εκ πλαγίου συγγενών μέχρι το όριο του τέταρτου βαθμού. Έτσι ο γάμος ανάμεσα στα πρωτοξάδερφα θεωρείται αιμομιξία. Ενδεικτικά παραπέμπουμε στα εξής έργα: Κωνσταντίνος Δεμερτζής, *Σύστημα Αστικού Δικαίου, Οικογενειακόν Δίκαιον*, τομ. Α', Γ. Η. Καλλέργη, Αθήνα 1935, σσ. 35-43 και Γεώργιος Μπαλής, *Οικογενειακόν Δίκαιον*, Τζάκα-Δελαγραμμάτικα, Αθήνα 1956, σσ. 32-33. Ωστόσο, ενδιαφέρονσα είναι η παρατήρηση ότι στους αριστοκρατικούς οίκους της Ευρώπης ο γάμος ανάμεσα σε πρωτοξάδερφα, η ενδογαμία είναι μια απαραίτητη συνθήκη, για να διασφαλιστεί η καθαρότητα του γένους, καθώς υπάρχει φυσική και ιδεολογική συνάφεια μεταξύ των νυμφευμένων. Για το ζήτημα της ενδογαμίας στην Ευρώπη, βλ. Román Vilas, Francisco C. Ceballos, «Is the "Hasburg jaw" related to inbreeding?» *Annals of Human Biology*, vol.46, 7-8, 2019, σσ. 553-561.

²⁹⁰ Και στη μεταφορά του έργου στο θέατρο για τη Φωτεινή Σάντρη ο έρωτας είναι ένα δυνατό αίσθημα που προετοιμάζει την αυτοκτονία της, δηλαδή η αυτοκτονία παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα του ρομαντικού και χαμένου έρωτα. Ο θάνατός της είναι, κατ' επέκταση, άδικος, καθώς υπήρξε θύμα ενός άνδρα που την εκμεταλλεύτηκε. Βλ. και Blessios, *όπ. π.*, σ. 388 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 393.

να ερωτευτεί τον πρώτο της ξάδερφο. Όταν, όμως, πληροφορείται τη δυνατότητα ο Πατριάρχης να ευλογήσει ένα τέτοιο γάμο, είναι πλέον αργά κι έτσι βυθίζεται βαθιά στην απογοήτευση και τη μελαγχολία που τη σπρώχνουν στον θάνατο. Επομένως, η τραγική κατάληξη αυτής της σχέσης ήταν η αυτοκτονία της ερωτευμένης κοπέλας που δεν μπόρεσε να διαχειριστεί τον απαγορευμένο και συνάμα ανεκπλήρωτο έρωτα που έζησε και την προδοσία, η οποία ακολούθησε. Άλλωστε, η υπόνοια της αυτοκτονίας έχει ήδη τεθεί από τον δεξιότηχνη Ξενόπουλο με την παραδοχή της κοπέλας ότι, αν αγαπήσει για μια φορά, θα 'ναι για πάντα κι ότι η τοποθεσία του Κόκκινου Βράχου είναι η ιδανική για όποιον θέλει να βάλει τέλος στη ζωή του²⁹¹. Η Φωτεινή Σάντρη είναι ένα ερωτευμένο κορίτσι που επιλέγει την αυτοχειρία ως λύση στο ερωτικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, υπηρετώντας το σύνθημα ξενοπουλικό μοτίβο του αυτόχειρα ερωτευμένου που επιτείνει την τραγικότητα του ήρωα και δημιουργεί δυνατότερες συγκινήσεις στο αναγνωστικό και θεατρικό κοινό²⁹².

Ωστόσο, η αφήγηση του Ξενόπουλου μας οδηγεί στην επισήμανση κάποιων σημείων που χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης. Για παράδειγμα, η σκηνή που διαδραματίζεται στην κουφάλα μιας γέρινης ελιάς, όπου ο Άγγελος χαϊδεύει με τρόπο προκλητικό και τολμηρό την κοπέλα σε διάφορα σημεία του σώματός της που του προκαλούσαν ερωτική συγκίνηση, εγείρει ερωτήματα για την αδιάφορη στάση της Φωτεινής. Η συμπεριφορά της αυτή θέτει εν αμφιβόλω τη μέχρι τώρα προβαλλόμενη αθωότητά της, μιας και δημιουργείται η εντύπωση ότι απολαμβάνει αυτή τη στενή

²⁹¹ Όταν η Φωτεινή συνειδητοποιεί πως ο άνδρας έχει τη δύναμη να την εξαπατά και να την περιπαίζει βρίσκει ότι ο θάνατος είναι η μόνη λύση, για να μη φανεί το παραστράτημά της. Βλ. και Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η νέα γυναίκα στην αστική κοινωνία», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 86.

²⁹² Αυτός ο τρόπος θανάτου είναι συχνός και σε πολλά άλλα έργα του Ξενόπουλου που μελετώνται σε αυτή τη διατριβή και στα οποία έχει ήδη γίνει αναφορά και σε άλλα που θα γίνει στη συνέχεια: *Αναδυομένη, Λάουρα, Πεπρωμένα, ο Τρίτος, Φοιτηταί, Ραχήλ*. Στα δυο τελευταία, βέβαια, γίνεται από τους ήρωες απόπειρα αυτοκτονίας που αποτυγχάνει. Αντίστοιχα και σε άλλα ξενοπουλικά έργα, όπως στον *Κατήφορο* ή στον *Άνθρωπο του κόσμου* οι κεντρικές ηρωίδες αυτοκτονούν, αδυνατώντας να διαχειριστούν η μεν Ρόζα την εγκατάλειψη από τον γαμπρό την παραμονή του γάμου και η Βασιλική Πλακιάτη το γεγονός ότι είχε εν αγνοία της ερωτική σχέση με τον ετεροθαλή αδερφό της. Επίσης, ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση της M. Higonet ότι «η αυτοκτονία, όπως η γυναίκα και η αλήθεια είναι φετίχ και ταμπού. Είναι μια συμβολική χειρονομία η οποία λειτουργεί διπλά για τις γυναίκες που εγγράφουν πάνω στα σώματά τους πολιτισμικές αντανάκλασεις και προβολές, κατάφαση και άρνηση». Margaret Higonet, «Σιωπές που μιλούν: αυτοκτονίες γυναικών», στον τόμο: Susan Rubin Suleiman (επιμ.), *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*, μτφρ.-εισαγ.-σχόλια Εύη Βογιατζάκη, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σ. 177.

απτική επαφή, με το να μην αντιδρά²⁹³. Έτσι, προκύπτει μια αντίφαση ανάμεσα στην απόρριψη της μεταξύ τους ερωτικής σχέσης ως βέβηλης και την παθητική ανοχή της εκδήλωσής της. Η πάλη της κοπέλας με τους άγραφους νόμους της αιμομιξίας είναι υπαρκτός, αλλά όχι απόλυτα ξεκάθαρος. Θα μπορούσε να εκληφθεί ακόμη κι ως μια υποκριτική συμπεριφορά από μέρους της. Επίσης, δύσκολα ερμηνεύεται από τον μελετητή του έργου η άκρως απορριπτική κι αρνητική στάση της απέναντι στον Άγγελο μετά από την ατυχή εξομολόγηση του έρωτά του, μιας και αντιτίθεται στην ανεκτική συμπεριφορά που προαναφέρθηκε. Όλα τα παραπάνω μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η σκιαγράφηση της προσωπικότητας της κεντρικής ηρωίδας από τον συγγραφέα δεν εξηγεί πλήρως τη στάση που υιοθετεί απέναντι σε κάποια κομβικά συμβάντα της ιστορίας. Ίσως, μια ικανοποιητική εξήγηση από τη σκοπιά της ψυχολογίας, θα ήταν η απειρία της κοπέλας, ενώ από τη σκοπιά της αφηγηματολογίας το ότι ο συγγραφέας επιλέγει να παρουσιάσει εκτενέστερα το σκεπτικό του Άγγελου κι όχι της Φωτεινής. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, μετά τη λεπτομερή παρουσίαση της πορείας των συναισθημάτων της Φωτεινής από τον συγγραφέα διαφαίνεται ότι είναι βαθιά εδραιωμένη μέσα της η αγάπη που τρέφει για τον Άγγελο η οποία συμπυκνώνεται στη φράση: *Στο τέλος κατανικήθηκαν όλα, για ν' ανέβει στην επιφάνεια, βασίλισσα μόνη, η Αγάπη. Από τη στιγμή αυτή η Φωτεινή δεν μπορούσε πια να αμφιβάλλει*²⁹⁴. Η αγάπη αυτή, επιτεινόμενη κι από τον ρομαντισμό της ηλικίας της, την οδηγεί σε σκέψεις, να γεράσουν ανύπαντροι κι οι δυο και κρυφά ερωτευμένοι, που μοιάζουν με ονειροπόλημα, ως παρηγοριά της βασανισμένης ψυχής της.

Εντύπωση, επίσης, μας προξενεί το γεγονός ότι ο Άγγελος βρίσκει πολύ ωραιότερο εξωτερικά τον έφηβο αδελφό της, Μίμη, παραδεχόμενος μέσα του: *ο έφηβος ήταν πολύ πιο όμορφος από τη νέα κόρη*²⁹⁵. Ακόμη πιο γλαφυρά αναφέρεται στη σπάνια ομορφιά του έφηβου και στην εντύπωση που του προξενεί, όταν οι δυο τους πηγαίνουν για κολύμπι, καθώς το παρομοιάζει με άγαλμα ανυπέβλητης

²⁹³ Στη συγκεκριμένη περίπτωση προβάλλεται μια αντίληψη περί φυσικού έρωτα που γίνεται πιο ευδιάκριτη μέσα στη φύση. Ειδικότερα, η αντίληψη αυτή μας παραπέμπει στη θεωρία ότι ο έρωτας δεν οικοδομείται στην ερωτική εκδήλωση, αλλά σε μια βαθιά βιωματική και μυστικιστική σχέση με τη φύση. Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, Αφιέρωμα: Έρωτας, τχ. 111 (Απρίλιος – Μάιος - Ιούνιος 2009), σσ. 34-39, του ίδιου «Ο έρωτας στη Νεοελληνική Λογοτεχνία: από τον Σικελιανό στον Ελύτη» στο *Περί Έρωτος*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Δωδώνη, Ανάτυπο, τόμ. ΚΗ', Μέρος Τρίτο, Ιωάννινα 1999, σσ. 111-127 και Βασίλειος Νιτσιάκος, «Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία», σσ. 171-182, στο *Περί Έρωτος*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Δωδώνη, Ανάτυπο, τόμ. ΚΗ', Μέρος Τρίτο, Ιωάννινα 1999.

²⁹⁴ Ξενόπουλος, *Κόκκινος Βράχος*, όπ. π., σ. 169.

²⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 20.

ομορφιάς και τελειότητας. Με την πρώτη σκέψη αυτός ο θαυμασμός κι η παραδοχή του ότι: *δεν υπάρχει ωραιότερο πράγμα στη φύση, από το σώμα του Έφηβου όταν είναι ωραίο*²⁹⁶, παραπέμπει σε μια ομοφυλοφιλική διάθεση, ωστόσο θα μπορούσε απλώς να εκληφθεί ως καθαρός θαυμασμός απέναντι στο φυσικό κάλλος της νεότητας. Την ίδια προσέγγιση, προφανώς, ακολουθεί κι ο συγγραφέας, βάζοντας ευθύς αμέσως μετά από αυτή του τη σκέψη τον Άγγελο να βουτηξει στην εξίσου όμορφη θάλασσα. Ακόμη κι η σύγκριση που κάνει στη συνέχεια με το μη αρμονικό σώμα της Φωτεινής ενισχύει τη θέση ότι ο Άγγελος στο αντρικό σώμα θαυμάζει την τελειότητα και την αρμονία, όπως θα έκανε και με ένα άγαλμα²⁹⁷. Μάλιστα, η θέση μας αυτή επιβεβαιώνεται και στο τέλος της αφήγησης της σκηνής του κολυμπιού, όπου ο Άγγελος οδηγείται στο τελικό του συμπέρασμα ότι: *δυσπίστησε προς το μακρινό άγαλμα της Φωτεινής, όσο και γιατί παραθαύμασε στην αρχή την ψυχρή πλαστικότητα ενός εφήβου*²⁹⁸.

Στη συνέχεια, ο Άγγελος δε διστάζει να ενθαρρύνει και τελικά να πείσει τον όμορφο έφηβο να συνάψει ερωτικό δεσμό με την όμορφη καμαριερούλα της βίλας, λέγοντάς του μάλιστα ότι είναι δίκαιο να πρωτοχαρεί ο Μίμης το μικρό κορίτσι που μεγάλωσε στο σπίτι τους. Η πρώτη αντίδραση του Μίμη να χαρακτηρίσει την πράξη αιμομικτική δείχνει τις ηθικές του αναστολές που γρήγορα, όμως, κάμπτονται από τη διαρκή παρότρυνση του έμπειρου ερωτικά ξαδέρφου προς τον νεότερο. Με αυτόν τον τρόπο συντελείται διπλός ηθικός εκμαυλισμός και καταπάτηση των ηθικών αναστολών και των δεσμών συγγενείας, μιας και τα δυο αδέρφια, χειραγωγούμενα τεχνηέντως από τον μεγαλύτερο ξάδερφο, ωθούνται να συνάψουν ηθικά μη ανεκτούς συναισθηματικούς κι ερωτικούς δεσμούς. Τέλος, δε θα πρέπει να μας διαφύγει ότι τα δυο αδέρφια, μετά από αυτή τη συναναστροφή τους με τον έμπειρο ενήλικο ξάδερφο οδηγούνται στην ερωτική αφύπνιση και κατ' επέκταση στην ενηλικίωση.

²⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 100.

²⁹⁷ Ο Άγγελος, εδώ, ταυτίζει το κάλλος με το αγαθό, όπως αυτός ο πολιτισμικός κώδικας έχει αποκρυσταλλωθεί εικαστικά στην αγαλματοποιία της κλασικής αρχαιότητας. Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στην ελληνική λογοτεχνία: Ένας πολιτισμικός κώδικας», *Διάλογοι καταλλαγής*, αρ. 58 (Ιούλ. - Αύγ. - Σεπτ. 2000), σσ. 514-518. Επίσης, είναι έκδηλη η επιρροή του κινήματος του Αισθητισμού, σύμφωνα με τον οποίο η αισθητική στέκεται πάνω από την ηθική, καθώς για τους εστέτ δεν υπάρχει τίποτα καλό ή κακό, αλλά όλα είναι ή ωραία ή άσχημα. Βλ. Απόστολος Σαχίνης, *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981, σ. 359. Οι απόψεις αυτές του Άγγελου για την υπεροχή του ωραίου αποτυπώνονται γλαφυρά στο θεατρικό έργο όπου δηλώνει: *Κι εγώ λατρεύω την ομορφιά, δεν πιστεύω σε τίποτα άλλο από την ομορφιά*. Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Θέατρο, Ο Τρίτος, Ο Ψυχοπατέρας, Φωτεινή Σάντρη, Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέρινας*, τόμ. 1, Βλάσση, Αθήνα 1991, σ. 205.

²⁹⁸ Ξενόπουλος, *Κόκκινος Βράχος*, όπ. π., σ. 104.

Επιπλέον, αναφορικά με τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δυο αδέρφια βλέπουμε ότι είναι ιδιαίτερα στενή, φιλική και παιχνιδιάρικη. Η Φωτεινή είναι ιδιαίτερα διαχυτική προς τον μικρότερο αδερφό της, τον αγκαλιάζει, του μιλά γλυκά, τρυφερά και προστατευτικά, ως απόδειξη της αγνής αδελφικής τους αγάπης. Μάλιστα, αυτό το δυνατό αίσθημα εντείνεται, όταν η Φωτεινή νιώθει ότι έχει διαπράξει μια βέβηλη πράξη, δεχόμενη τα ερωτικά αγγίγματα του πρώτου της ξαδέρφου. Δίνει την εντύπωση ότι προσπαθεί να εξαγνισθεί μέσω της αγνής αδελφικής αγάπης.

Επιπρόσθετα, ως προς τη δομή της οικογένειας διαπιστώνουμε ότι είναι «πατριαρχική», ενώ στο επίκεντρο τίθεται ο νόμιμος γάμος που πρέπει να είναι το επιστέγασμα κάθε ετεροφυλοφιλικής σχέσης. Εν προκειμένω, η πατριαρχική οικογένεια Σάντρη που ανήκει στην καλή ζακυνθινή κοινωνία ενσαρκώνει το κοινωνικό πρότυπο της εποχής. Εκκλησιάζεται στο εκκλησάκι του αγροκτήματος κάθε Κυριακή μαζί με τους υπηρέτες τους, σαν οικογένεια. Γι' αυτό, ο Μίμης αντιμετωπίζει αρχικά ως αιμομιξία τη σύναψη ερωτικού δεσμού με την όμορφη υπηρέτρια. Το πατριαρχικό πλαίσιο επιβάλλει οι άνδρες να συχνάζουν στη Λέσχη και να ζουν στο δημόσιο χώρο, ενώ οι γυναίκες να περιορίζονται στον οικιακό χώρο του σπιτιού, διαβάζοντας ακόμη και λίγο πιο προκλητικά βιβλία, όπως ο *Λέοντας Λεωνής* της Γεωργίας Σάνδη που διαβάζει η Φωτεινή. Όταν έβγαιναν εκτός σπιτιού, έπρεπε να συνοδεύονται από κάποιο άρρεν μέλος της οικογένειας. Επίσης, ο πατέρας μπορούσε να αρνηθεί στο κορίτσι να τον συνοδεύσει σε εξωτερικό χώρο, όπως έγινε με τον κύριο Σάντρη που, όταν του ζήτησε η Φωτεινή να τον συνοδεύσει στο λιμάνι προκειμένου να υποδεχθούν τον φιλοξενούμενό τους, θεώρησε περιττή την παρουσία της. Εδώ, έχουν πλήρη εφαρμογή δυο θεωρίες: αυτή της K. Millet²⁹⁹, σύμφωνα με την οποία, οι κοινωνικές πρακτικές περιορίζουν τις γυναίκες τόσο με τον γάμο, όσο και με την προβλεπόμενη κοινωνική συμπεριφορά, προκειμένου οι άνδρες να διατηρήσουν την ισχύ τους και αυτή της M. Rosaldo³⁰⁰, όπου η ανισότητα των φύλων οφείλεται στον περιορισμό της γυναίκας στον οικιακό χώρο, προκειμένου να εκπληρώσει τον κοινωνικό της ρόλο. Αντίστοιχα, και το ντύσιμο της κοπέλας έπρεπε να είναι προσεγμένο, ώστε να μην αποκαλύπτει το σώμα της, ενώ και το μαγιό ήταν εξίσου συντηρητικό. Δεν προβλεπόταν ακόμη και μπάνιο στη θάλασσα σε κοινή

²⁹⁹ Millet, *Sexual Politics*, όπ. π., σσ. 38-74.

³⁰⁰ Rosaldo, «Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση», όπ. π., σσ. 196-207.

παραλία και γι' αυτό η Φωτεινή ζητά από τον Άγγελο να μην την πλησιάζει την ώρα που κολυμπάει.

Τέλος, οι θρησκευτικές επιταγές ταυτίζονται με τις κοινωνικές και καθορίζουν τις σχέσεις των δύο φύλων. Η Φωτεινή αισθάνεται ένοχη, βέβηλη κι ατιμασμένη, γιατί αντάλλαξε χάρια και φιλιά με τον πρώτο της ξάδερφο. Η ντροπή, η αμηχανία, ο φόβος για την κοινωνική απόρριψη, και η τιμωρία που επιβάλλει στον εαυτό της αποτυπώνονται στην τραγική αυτοχειρία της. Στην αγάπη της για τον Άγγελο εισχωρεί η θρησκευτική και κοινωνική καταδίκη της αιμομιξίας που άδικα οδηγούν την πληγωμένη ρομαντική ψυχή της στον αναπόδραστο θάνατό της³⁰¹. Η Φωτεινή, λοιπόν, έχει προσδέσει τη σκέψη της και τη συμπεριφορά της στο άρμα των κοινωνικών επιταγών κι οδηγείται πρωτίστως από αυτές. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι ο συγγραφέας παραμένει στην παρουσίαση της ρομαντικής ιστορίας, χωρίς να προβαίνει σε βαθύτερη κι ευρύτερη, κοινωνική και ηθική ανάλυση της ζακυνθικής κοινωνίας, μιας και περιορίζεται στο γενικό συμπέρασμα ότι ο καθένας γνωρίζει ποιος είναι ο προβλεπόμενος κοινωνικός ρόλος μέσα σε αυτή και φυσιολογικά τον εφαρμόζει, με μοναδική παραφωνία τον νεόφερτο πρωτεουσιάνο ξάδερφο.

3.3. Συμπεράσματα

Ο *Κόκκινος Βράχος*, είναι ένα από τα πιο δημοφιλή ξενοπουλικά μυθιστορήματα που αναφέρεται στον ρομαντικό έρωτα μιας αγνής και αθώας κοπέλας που πιάνεται στα δίχτυα ενός απαγορευμένου έρωτα με τον εμπειρότερο της ηλικιακά κι ερωτικά πρώτο ξάδερφο. Η ερωτική προδοσία κι η ντροπή από το ανόσιο αυτό ερωτικό παραστράτημα, που περιορίστηκε στην ανταλλαγή ορισμένων χαδιών και φιλιών, οδηγεί την ηρωίδα στην αυτοχειρία, την οποία διακρίνει ως τη μόνη λύση στο δράμα της. Οι απαγορευτικές κοινωνικές και θρησκευτικές συμβάσεις μιας ανδροκρατικής κοινωνίας καθορίζουν το μέλλον της ηρωίδας σε συνδυασμό με τον ρομαντισμό της νεανικής της ψυχής. Η ηρωίδα, αιχμάλωτη των εσωτερικών της παρορμήσεων και των εξωτερικών δυνάμεων που της ασκούνται, δίνει την ευκαιρία στον Ξερόπουλο να

³⁰¹ Η αυτοχειρία της Φωτεινής οφείλεται σε ψυχικούς κι εξωτερικούς παράγοντες. Στο θεατρικό έργο η θετική στάση των γονιών της στην αναγγελία του γάμου του Άγγελου με την Ελίζα Βλαστού, αλλά και η ξαφνική απομυθοποίηση του αμοιβαίου έρωτα από την ίδια τη Φωτεινή παίζουν σημαντικό ρόλο στην απόφασή της να αυτοκτονήσει. Έτσι, η παρέμβαση του εξωτερικού κόσμου που κορυφώνεται με τον γάμο ανάμεσα στη Γιούλια και τον Τώνη την οδηγεί στην καταστροφή. Ο αγώνας, όμως, που δίνει η Φωτεινή είναι κι εσωτερικός, μιας και δεν κατορθώνει να υπερκεράσει στη συνείδησή της το ταμπού της αιμομιξίας. Για τους παράγοντες που οδηγούν στην αυτοκτονία τη Φωτεινή, βλ. Blessios, όπ. π., σσ. 388-389.

προσθέσει ένα ενδιαφέρον και πρωτότυπο πορτρέτο στη συλλογή του με τα λαβωμένα από τα βέλη του έρωτα κορίτσια.

Κεφάλαιο 4^ο : ΑΦΡΟΔΙΤΗ

4.1. Το μυθιστόρημα

Το μυθιστόρημα *Αφροδίτη* ανήκει στα αθηναϊκά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, αφού η υπόθεση εξελίσσεται στην Αθήνα. Πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Έθνος* από τις 26/10/1913 ως τις 7/4/1914 με τον τίτλο *Ολέθριος Έρωτας*, ενώ κυκλοφόρησε σε βιβλίο με τον τίτλο *Αφροδίτη* από τις εκδόσεις Κολλάρου το 1922³⁰², από τις εκδόσεις Μπίρη το 1957 κι από τις εκδόσεις Βλάσση το 1984³⁰³. Ο υπότιτλος «Η γυναίκα που σε χάνει – η γυναίκα που σε σώζει» είναι προσδιοριστικός του περιεχομένου του μυθιστορήματος, μιας και στο πρώτο μέρος ο κεντρικός ήρωας καταστρέφεται από μια γυναίκα, ενώ στο δεύτερο σώζεται από μια άλλη. Το μυθιστόρημα μεταφέρθηκε και στη μικρή οθόνη από την ΥΕΝΕΔ, όπου προβλήθηκε το πρώτο επεισόδιο την Παρασκευή 11 Νοεμβρίου 1977, στη συνέχεια στις 17 Μάρτη 1978 η προβολή διακόπηκε στο δέκατο ένατο επεισόδιο, λόγω απεργίας των ηθοποιών. Καινούριο επεισόδιο προβλήθηκε την 1 Ιουλίου 1978, ενώ η σειρά ολοκληρώθηκε με την προβολή επτά ακόμη επεισοδίων³⁰⁴.

Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα παραπέμπει σε ένα από τα πρωτόλεια μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, τα *Μαύρα Μάτια* (1891), γραμμένο σε καθαρεύουσα, με έναν ανώριμο και ανεπιτήδευτο λογοτεχνικό τρόπο, εμπνευσμένο, όμως, από ένα προσωπικό βίωμα του συγγραφέα, το πάθος του για την Αγλαΐα, ένα σκοτεινό κορίτσι με μαύρα μάτια³⁰⁵,

³⁰² Ο Ξενόπουλος σε επιστολή που στέλνει στην Κατίνα Παπά της εκμυστηρεύεται: «σε λίγες μέρες βγαίνει η Αφροδίτη μου. Την έγραψα το 1913 και τη διόρθωσα τώρα, μετά οκτώ χρόνια. Κι όμως φοβάμαι μην τη χάλασα. Έβγαλα πολλά κομμάτια, κι ολόκληρα κεφάλαια που στιγμές φοβάμαι μήπως ήταν τα ωραιότερα». (Βλ. Κώστας Δαφνής [επιμέλεια], Γράμματα Δημ. Καμπούρογλου και Γρηγ. Ξενόπουλου στην Κατίνα Γ. Παπά 1920-1937, στο *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τομ. 18, Κέρκυρα 1972, σ. 192).

³⁰³ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση. (Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, Βλάσση, Αθήνα 1984).

³⁰⁴ Τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αφροδίτης είχε η Νόρα Βαλσάμη, του Θράσου ο Χρήστος Πολίτης και της Αγνής η Μαίρη Βιδάλη. Η σκηνοθεσία έγινε από τον Ερρίκο Ανδρέου. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο:

[https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CF%86%CF%81%CE%BF%CE%B4%CE%AF%CF%84%CE%B7 \(1977\)](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CF%86%CF%81%CE%BF%CE%B4%CE%AF%CF%84%CE%B7 (1977))

³⁰⁵ Το κεφάλαιο ΚΒ' από την Αυτοβιογραφία του Ξενόπουλου περιγράφει τον άδοξο έρωτα του συγγραφέα για το κορίτσι αυτό που τον κρατούσε δέσμιο, χωρίς να ξέρει αν είναι διάβολος ή άγγελος. (Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 261-272). Επίσης, στην επιστολή του στην Κατίνα Παπά αναφέρει ότι η καταγωγή του μυθιστορήματος *Αφροδίτη* ανάγεται στο δημοσιευμένο μυθιστόρημα του *Μαύρα Μάτια* στην εφημερίδα *Άστυ* το 1891. (Βλ. Δαφνής, όπ. π., σ. 202).

που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κι ως μοιραία γυναίκα. Ωστόσο, ο συγγραφέας αποσιωπά αυτή τη συσχέτιση των δυο έργων του, στην αυτοβιογραφία του, αναφέροντας μόνο ότι ο κεντρικός του ήρωας στην *Αφροδίτη* Θράσος Μανιάτης είναι ένας προσωπικός φίλος του Ξενόπουλου, ο Περικλής Ραφτόπουλος, που τον γνώρισε στα φοιτητικά του χρόνια. Ήταν ένας όμορφος νέος, με αριστοκρατική όψη, φοιτητής Νομικής που καταγόταν από την Πάτρα κι ήταν κλεπτομανής³⁰⁶.

Το μυθιστόρημα αυτό το προλογίζει ο Αδ. Παπαδήμας στην έκδοση του Κολλάρου από το Βιβλιοπωλείο της Εστίας το 1922, όπου αναφέρει ότι η *Αφροδίτη* γράφτηκε σε στιγμή μεστωμένης στοχαστικής έμπνευσης του συγγραφέα και είναι αποτέλεσμα της δημιουργικής του φαντασίας, μετουσιώνοντας μια ερωτική ιστορία σε μια πλατύτερη ηθογραφία³⁰⁷. Σε αυτή την κριτική του Παπαδήμα απαντά με ένα άρθρο που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Βωμός* τον Μάρτη του 1922 ένας αρθρογράφος με το ψευδώνυμο Δήμος Βελουχινός, επισημαίνοντας ότι παρά την άριστη τυποτεχνική εμφάνιση του βιβλίου, το μυθιστόρημα ανήκει στα επιφυλλιδογραφικά έργα του Ξενόπουλου που χαρακτηρίζονται από άσκοπο πλατειασμό και απουσία αξιόλογου περιεχομένου. Ωστόσο, προσθέτει ότι ο *Ολέθριος Έρωτας (Αφροδίτη)*, η *Τιμή του Αδελφού* και το *Φάντασμα*, αν και πρώτα δημοσιεύτηκαν σε επιφυλλίδες, είναι τα καλύτερα ρομάντσα του Ξενόπουλου, ύστερα από τον *Κόκκινο Βράχο*, γιατί λείπει από αυτά η πολυλογία και το κοινό κουτσομπολιό που παρατηρείται στα νεώτερα επιφυλλιδογραφικά έργα του³⁰⁸. Ακόμη, ο Απ. Σαχίνης ασκεί αρνητική κριτική σε αυτό το μυθιστόρημα, γιατί ο συγγραφέας δεν εμβαθύνει στα προβλήματα της αθηναϊκής πραγματικότητας, αν και έχει αποκτήσει πολύτιμη εμπειρία από τη ζωή της πρωτεύουσας. Μεταχειρίζεται τα θέματά του για να περιγράψει ερωτικές σκηνές, με τρόπο όμως άνευρο, αδύναμο και χωρίς πάθος, ενώ τα πρόσωπα και τα περιστατικά παρουσιάζονται με κοινή λογική, παρατηρητικότητα και ψυχολογία, καταλήγοντας σε μια απλή αντιγραφή της ομοιόμορφης κι αισθητικά αδιάφορης πραγματικότητας³⁰⁹. Τέλος, ο Κ. Βάσσης στην παρουσίαση της πολυγραφίας του συγγραφέα το χαρακτηρίζει ως ανεκτό μυθιστόρημα με πλαίσιο τον

³⁰⁶ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 184.

³⁰⁷ Αδ. Παπαδήμας, «Η *Αφροδίτη*», Εισαγωγή στο Γρηγορίου Ξενόπουλου, *Αφροδίτη. Αθηναϊκό μυθιστόρημα*, Ι. Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1922, σσ. 5-8.

³⁰⁸ Δήμος Βελουχινός, «Γρηγορίου Ξενόπουλου: *Αφροδίτη*», στο περιοδικό *Βωμός*, περ. Β', χρ. Α', τχ. 5-6 (28-29), Παρίσι 25 Μαρτίου 1922, σσ. 74-75.

³⁰⁹ Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, όπ. π., σ. 248.

αθηναϊκό ημίκοσμο και με στοιχεία τα οποία θα χρησιμοποιήσει ο Ξενόπουλος και σε άλλα μυθιστορήματά του³¹⁰.

Η υπόθεση εξελίσσεται εξ ολοκλήρου στην Αθήνα με κύριο πρωταγωνιστή τον πατρινό φοιτητή ιατρικής Θράσο Μανιάτη, γιο ταγματάρχη που οι ερωτικές του περιπέτειες τον οδηγούν να παραστρατήσει ηθικά. Ο ερωτικός του πόθος για την Αφροδίτη, μια όμορφη κοκότα³¹¹ της Αθήνας, έχει ως αποτέλεσμα να εγκαταλείψει τις σπουδές του και να καταλήξει στην χαρτοπαιξία και στις κλοπές, προκειμένου να ανταποκριθεί στα έξοδα και στις απαιτήσεις της ερωμένης του. Παράλληλα, παρουσιάζεται κι ο άδολος έρωτας της Πόπης για τον Θράσο, ενός κοριτσιού που κι αυτό με την παρότρυνση της μητέρας του δέχεται ερωτικές επισκέψεις από άνδρες στο σπίτι του, για να εξασφαλίσει τα έξοδά του. Επίσης, ο Θράσος, ως ένας καλοκαμωμένος νέος, συνάπτει φιλικό δεσμό με έναν πλούσιο νεαρό, τον Τηλέμαχο Λαζαρίδη που θαυμάζει τον Θράσο για την ομορφιά του, ενώ συγχρόνως τον ερωτεύεται κι η αδελφή του Τηλέμαχου, η Λιλή. Ο Θράσος, όταν βρίσκεται σε οικονομική δυσκολία, κλέβει τη συλλογή νομισμάτων του πατέρα του Τηλέμαχου, γεγονός που επιφέρει τον οριστικό χωρισμό του από την Αφροδίτη, ενώ ταυτόχρονα αποδεικνύει την ειλικρινή αγάπη της Πόπης που τον φυγαδεύει, για να τον προστατεύσει. Αντίθετα, η Αφροδίτη τον καταδίδει στην αστυνομία, που τον συλλαμβάνει και τον φυλακίζει. Το κορίτσι, όμως που σώζει τον Θράσο από τη δύσκολη θέση είναι η πατρινή παιδική του φίλη Αγνή, που έρχεται στην Αθήνα, πείθει τον Λαζαρίδη να αποσύρει τις κατηγορίες, αφού ο Θράσος του δίνει πίσω ακέραια τη νομισματική του συλλογή και έτσι αποφυλακίζεται. Στο τέλος, ο Θράσος παντρεύεται την Αγνή που ήταν βαθιά ερωτευμένη μαζί του και εγκαθίστανται στη Γαλλία. Βέβαια, αξίζει να επισημανθεί και το πατρικό ενδιαφέρον του ταγματάρχη Μανιάτη ο οποίος αδυνατεί να χαλιναγωγήσει τον ηθικά ασυγκράτητο γιο του. Στον αντίποδα δρα η Αρλετάκαινα, η μητέρα της Αφροδίτης, που ενθαρρύνει την εκπόρνευση της κόρης της, στοχεύοντας μόνο στην οικονομική αφαιμάξη των εραστών της, για να εξασφαλίσει τη συντήρηση του σπιτιού της.

Από την παρουσίαση της υπόθεσης του μυθιστορήματος διαπιστώνουμε ότι θίγονται ζητήματα κοινωνικά, όπως η εκπόρνευση κοριτσιών, ακόμη κι από τις ίδιες

³¹⁰ Βάσσης, όπ. π., σ. 31.

³¹¹ Η λέξη προέρχεται από τη γαλλική λέξη cocotte και σημαίνει πόρνη ή γυναίκα χαλαρών ηθών, σύμφωνα με τον Χριστόφορο Γ. Χαραλαμπίκη, *Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*, τόμ. 3, Ακαδημία Αθηνών 2014, σ. 434.

του τις μητέρες για την επιβίωσή τους, το ηθικό παραστράτημα νεαρών φοιτητών από την επαρχία, το ενδιαφέρον των ευσυνειδήτων γονιών να προστατεύσουν το όνομα και την τιμή της οικογένειάς τους από τον ηθικό διασυρμό. Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν εστιάζει ιδιαίτερα στην κοινωνική προβληματική της αθηναϊκής κοινωνίας των αρχών του εικοστού αιώνα, αλλά στις ερωτικές σχέσεις και συνήθειες των νέων ανδρών και γυναικών της εποχής. Παραμένει, δηλαδή, πιστός ο συγγραφέας στο βασικό του αξίωμα ότι το ερωτικό ένστικτο είναι το κυρίαρχο στις ανθρώπινες σχέσεις³¹².

4.2. Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος

Πρωταγωνιστικός ήρωας αυτού του μυθιστορήματος είναι ο Θράσος Μανιάτης ο οποίος, όμως, πλαισιώνεται από την Αφροδίτη, την Πόπη, τη Λιλή, την Αγνή και τον Τηλέμαχο, που τον αγαπούν ο καθένας με τον τρόπο του. Επίσης, ενεργός είναι ο ρόλος του πατέρα του Θράσου, ενώ αναφορά γίνεται στις οικογένειες όλων των προαναφερθέντων ηρώων και στα άτομα που τους περιστοιχίζουν. Σε αυτό το σημείο, εντύπωση προξενεί το γεγονός ότι, αν και το έργο τιτλοφορείται κατά τη συνήθη τακτική του Ξενόπουλου με ένα γυναικείο όνομα, ο κεντρικός πρωταγωνιστής είναι άντρας, που είτε καταστρέφεται ηθικά από ένα επικίνδυνα όμορφο κορίτσι, είτε σώζεται από την αφοσιωτική αγάπη ενός άλλου. Πάντως, δεν μπορεί να μείνει ασχολίαστη η επιλογή των ονομάτων των πρωταγωνιστικών προσώπων. Η Αφροδίτη είναι το σύμβολο της αιώνιας ομορφιάς, η μοιραία γυναίκα που για χάρη της ο εραστής της στρέφεται στην παρανομία και οδηγείται στον όλεθρο, η Αγνή είναι το κορίτσι με τις αγνές προθέσεις και την ήρεμη αγάπη που εξαγνίζει τον

³¹² Τη θέση του αυτή την έχει υποστηρίξει πιο σθεναρά από όλα του τα έργα στο μυθιστόρημά του, ο Κοσμάκης Α': *Το πρωτοξύπνημα*, (βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ο Κοσμάκης Α': Το πρωτοξύπνημα*, όπ. π.). Εδώ, αξίζει να σημειώσουμε ότι οι φροϋδικές θεωρίες δεν είναι γνωστές ακόμα στην Ελλάδα, απλώς ο Ξενόπουλος εμπνέεται, κατά τα γραφόμενά του στην *Αυτοβιογραφία* του, από έναν γνωστό του στη Ζάκυνθο, ο οποίος από την προσωπική του εμπειρία και παρατήρηση οδηγείται στο συμπέρασμα ότι το «κέντρο» του κόσμου και του ανθρώπου είναι η σεξουαλική ζωή που κυριαρχεί και ρυθμίζει την άλλη. Για την παραπάνω θέση του Ξενόπουλου, βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 217. Άλλωστε, το 1915 για πρώτη φορά στην ομιλία του γλωσσολόγου Μανόλη Τριανταφυλλίδη με τίτλο «Η αρχή της γλώσσας και η φροϊδιανή ψυχολογία» αναφέρεται ότι ο Φρόντντ ήταν ολότελα άγνωστος στο ελληνικό κοινό. Για μια αναλυτική παρουσίαση της πορείας της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, βλ. Πέτρος Χαρτοκόλλης, «Η ψυχανάλυση και το πρόβλημα του εγκλιματισμού της στην Ελλάδα», στο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα: Στοιχεία, θέσεις κι ερωτήματα*, επιμ. Θανάσης Τζαβάρας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1984, σσ. 43-52)

παραστρατημένο ήρωα, ενώ ο Θράσος, όπως λέει και το όνομά του, διακρίνεται για την παράτολμη και θρασεία συμπεριφορά του³¹³.

Ειδικότερα, η Αφροδίτη ενσαρκώνει το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς που κάνει τον θαυμαστή της να χάσει την ερωτική του αυτοκυριαρχία και να παρασυρθεί σε κολάσιμες πράξεις, είναι, δηλαδή, η μοιραία γυναίκα³¹⁴. Ο Ξενόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά: *Σε λίγο θα ξανάβλεπε το στρογγυλό εκείνο προσωπάκι με τα χλωμά κοκκινάδια και τα μεγάλα φωτεινά μάτια, που τίποτα δεν αγαπούσε περισσότερο στον κόσμο!*³¹⁵

Η περιγραφή αυτή υποδηλώνει την εντονότατη επιρροή που ασκεί η ομορφιά της ηρωίδας στον πρωταγωνιστή, καθορίζοντας τις πράξεις του και κατ' επέκταση την πλοκή του έργου³¹⁶. Η ίδια, βεβαίως, έχει πλήρη συναίσθηση της ομορφιάς της και της επιρροής που ασκεί στο άλλο φύλο, ενώ εντύπωση προξενεί και το γεγονός ότι δε μαθαίνουμε ποτέ την ακριβή της ηλικία, αν και αφήνεται να εννοηθεί ότι είναι μεγαλύτερη από τον Θράσο. Η απροσδιόριστη ηλικία της εξυπηρετεί, εξάλλου, και την εξύψωση της σε αιώνιο σύμβολο ομορφιάς και σαγήνης, σαν την ομώνυμη θεά.

*Η Αφροδίτη δεν έχει ηλικία! Είναι η ίδια πάντα, η αναλλοίωτη, η αγέραστη, η αθάνατη, η Αιώνια Ομορφιά και Νιότη!*³¹⁷

Ανήκει, λοιπόν, στην κατηγορία των αισθησιακών γυναικών που εκμεταλλεύονται την ομορφιά της για λόγους συμφέροντος, πρωτίστως οικονομικού, ενώ αδιαφορούν

³¹³ Ο Ξενόπουλος μέσα στην εκτεταμένη δημιουργία του είχε τη δύναμη και τη χάρη της ονοματοδοσίας. Και δίνοντας κανείς ονόματα στα πράγματα μπορεί και κάνει ορατή ακόμη και την πιο δυσδιάκριτη πραγματικότητα. (Βλ. Θανάσης Παπαθανασόπουλος, «Ο Ξενόπουλος ως διηγηματογράφος», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδήμιά του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 168).

³¹⁴ Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η Νέα Γυναίκα στην αστική κοινωνία», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 83.

³¹⁵ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 17.

³¹⁶ Η Αφροδίτη ως λογοτεχνικός χαρακτήρας επιβεβαιώνει την άποψη ότι χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα, ως ένα χρήσιμο εργαλείο που τον διευκολύνει να παρουσιάσει τη δράση άλλων ηρώων, εν προκειμένω του Θράσου. Συγκεκριμένα, εδώ βρίσκουν πεδίο εφαρμογής οι λογοτεχνικές θεωρίες των Bremond, Todorov, Greimas που συμερίζονται τη θέση ότι ο χαρακτήρας προσδιορίζεται από τη συμμετοχή του στη δράση και από το πώς απορροφά τη δράση άλλων χαρακτήρων. Για παράδειγμα ο Todorov αναφέρει τρεις βασικούς παράγοντες που καθορίζουν τις σχέσεις των ηρώων, την αγάπη, την επικοινωνία, τη βοήθεια, ενώ ο Greimas εστιάζει σε τρεις σημαντικές πράξεις την επικοινωνία, την επιθυμία, τη δοκιμασία. (Βλ. Roland Barthes and Lionel Duisit, «An introduction to the structural Analysis of Narrative» in *New Literary History*, vol.6, No 2, on Narrative and Narratives, Winter 1975, σσ. 237-272). Επομένως, η Αφροδίτη ως μια αισθησιακή ύπαρξη προκαλεί κι οδηγεί τον Θράσο στην κλοπή αρχικά ενός βραχιολιού, για να της το κάνει δώρο για τα γενέθλιά της κι έπειτα της συλλογής νομισμάτων, για να τη διατηρήσει ως ερωμένη του.

³¹⁷ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 46. Η αναφορά του Ξενόπουλου στη θεά της ομορφιάς Αφροδίτη φανερώνει την αρχαιολατρία του.

για τον συναισθηματικό κόσμο του εραστή της. Έτσι, η Αφροδίτη θέλγεται από τον Θράσο, όταν αυτός έχει την οικονομική άνεση, ενώ δε διστάζει να τον διώξει κι έπειτα να τον καταδώσει στις αρχές, όπως ορίζει το συμφέρον της. Είναι η γυναίκα που αλλάζει τους εραστές-χρηματοδότες με μεγάλη ευκολία, υπό την καθοδήγηση της μητέρας της, που λειτουργεί τρόπον τινά ως προαγωγός της. Τελικά, μετά την άδοξη σχέση της με τον Θράσο, καταλήγει σε έναν ευκατάστατο παλιό εραστή της, τον Ψιμάρη.

Στον αντίποδά της δρα η Αγνή, το κορίτσι στο οποίο αναφέρεται ο συμπληρωματικός τίτλος του Β' μέρους «Το κορίτσι που σε σώζει». Διατηρεί για τον Θράσο μια αγνή, ήρεμη, σταθερή αγάπη και μια αδιαμφισβήτητη αφοσίωση που τον οδηγεί στη σωτήρια λύτρωση από τα δεινά που του έφερε η ολέθρια σχέση του με την Αφροδίτη. Αυτό το ήρεμο αίσθημα εμπνέει και τον Θράσο, ενώ κι η εξωτερική της εικόνα είναι αντίστοιχη. Ενδεικτικά, ο Ξενόπουλος αναφέρει: *Ήταν ένα κορίτσι κάτασπρο σαν το κρίνο κατάξανθο σαν τον ήλιο και με γαλανά μάτια, φωτεινά, σαν το μεσημεριάτικο ουρανό . . . Βέβαια η Αγνή δεν είχε τη θερμή ομορφιά της Αφροδίτης. Ήταν ψυχρότερη. Ναι, αλλά και ευγενικότερη και ψυχικότερη. Μπορούσε να εμπνεύσει ένα αίσθημα, από τα ήρεμα εκείνα, τα αιώνια· ενώ για την Αφροδίτη μόνο από έναν πόθο μπορούσε κανείς ν' ανάψει*³¹⁸. Στην αντιδιαστολή που κάνει ανάμεσα στις δυο κοπέλες αφήνει ο συγγραφέας εξ αρχής να φανεί η ψυχική, ηθική ανωτερότητα της Αγνής που τελικά θα επικρατήσει. Χάρη σε αυτή την ανώτερη συμπεριφορά, θα μπορέσει με έξυπνο, ευγενικό και διακριτικό τρόπο να σώσει τον αγαπημένο της από μια ποινική καταδίκη, που θα αμαύρωνε το τίμιο όνομα του ταγματάρχη πατέρα του.

Ανάμεσα σε αυτά τα δυο κορίτσια στέκεται ένα τρίτο κορίτσι που συνδυάζει στοιχεία κι από τις δυο. Η Πόπη, που αναγκάζεται να δέχεται αγαπητικούς, για να επιβιώσει, με την ανοχή και τη στήριξη της μητέρας της κι αυτή, διατηρεί για τον Θράσο αισθήματα ειλικρινούς, αφοσιωμένης και βαθιάς αγάπης. Δε διστάζει να τον βοηθήσει, ακόμη κι όταν είναι καταζητούμενος, βάζοντας σε κίνδυνο την ασφάλειά της. Ταυτίζεται, λοιπόν, με την Αγνή ως προς την αγάπη που τρέφει για τον Θράσο, λειτουργώντας κι αυτή, ως μια πρόσκαιρη σανίδα σωτηρίας. Ακόμη κι όταν την πληγώνει η κλοπή του βραχιολιού της από τον Θράσο, για να το δώσει στην εορτάζουσα αντίζηλό της, δε σταματά να τον αγαπά με το ίδιο πάθος.

³¹⁸ Στο ίδιο, σσ. 68-69.

Ένα άλλο, τέλος, κορίτσι που ερωτεύεται τον Θράσο και του ζητά με ένα τολμηρό γράμμα να την αγαπήσει, είναι η Λιλή που προέρχεται από ανώτερο κοινωνικό στρώμα, με οικονομική επιφάνεια και μια σχετική ελευθερία κινήσεων στην αναζήτηση ιδανικού συζύγου. Η εμφάνισή της παραπέμπει σε μια άσχημη κοπέλα: *Ποτέ δεν περίμενε πως η αδελφή του Τηλέμαχου θα ήταν άσχημη. Μόνο το ανάστημά της υψωνόταν λιγερό, λεπτό, κυπαρισσένιο, και το φόρεμά της, απλούστατο, ριχτό, με λίγες ίσιες πτυχές, το έκανε να φαντάζει περισσότερο. Το πρόσωπό της όμως, όλο το καλλιτεχνικό χτένισμα των μαλλιών προς τα κάτω και το χρυσό σειρήτι που τα βαστούσε στη μέση της κεφαλής- το πρόσωπο αυτό, χλωμό, αδύνατο, σχεδόν αρρωστιάρικο, με κάτι θολά, σβησμένα γαλανά μάτια, και με μια μύτη πλατιά, χοντρή, ανώμαλη, σ' εψύχραινε αμέσως*³¹⁹. Καθώς εξελίσσεται η ιστορία, μετανιώνει για την επιπολαιότητα που επέδειξε να δείξει τον έρωτά της σε αυτόν, ενώ κυριεύεται από ζήλια, όταν η Αγνή ζητά τη βοήθειά της για να σώσουν τον Θράσο. Τελικά, καταλήγει ότι η επιλογή του μελλοντικού της συζύγου πρέπει να γίνει από τον πατέρα της, για να είναι εύστοχη, ώστε να μη βρεθεί αντιμέτωπη με άλλες δυσάρεστες εκπλήξεις.

Εξίσου γοητευμένος από την αριστοκρατική εξωτερική εμφάνιση του Θράσου είναι ο Τηλέμαχος Λαζαρίδης, ο οποίος κατά τη δήλωσή του θέλγεται μόνο από τα όμορφα αγόρια. Η ομορφιά του Θράσου προκαλεί τον συγκινητικό θαυμασμό του Τηλέμαχου, που γρήγορα μετατρέπεται σε θερμή φιλία, διαπνεόμενη από αισθήματα αγάπης από την πλευρά του. Ο ωραιοπαθής Τηλέμαχος, υπερασπιζόμενος την αξία της ομορφιάς αναφωνεί: *-Α, όχι! φώναξε ο Τηλέμαχος· είσθε ωραίοι. Και να σας πω όλη την αλήθεια, εγώ σας αγαπώ και θέλω να σας έχω φίλο, γιατί είσθε ωραίοι!*³²⁰ Είναι, όμως, τόσο επιπόλαιη κι επιφανειακή η σχέση του με τον Θράσο που καταρρέει, όταν τον συναντά καταπονημένο στη φυλακή. Η αντίδρασή του είναι ενδεικτική του χαρακτήρα του: *-Α!... έκαμε κι ο Τηλέμαχος μόλις αντίκρισε το Θράσο. Κι αντί να προχωρήσει, οπισθοχώρησε. Δεν ήταν πια ο Θράσος που ήξερε! Είχε χλωμιάσει, είχε αδυνατίσει, και τα μαύρα του γένια, που τα' άφησε από την ημέρα που*

³¹⁹ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 116. Το αισθητικό πρότυπο της Λιλής παραπέμπει στη ρομαντική εξιδανίκευση της ασθενικής καταρρέουσας γυναίκας που έχει επηρεαστεί από την ποίηση και τις χλομές και εύθραυστες ηρωίδες του Δουμά ή του Sue. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στην Ελλάδα είναι το ποίημα του Αχιλλέα Παράσχου, εκπρόσωπου του Ρομαντισμού, που παρατίθεται από την Ελένη Βαρίκα στο *Η εξέγερση των κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, όπ. π., σ. 69.

³²⁰ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 114.

κρύφτηκε στις Πασχάλαινας, έδειχναν το πρόσωπό του ακόμα πιο αδυνατισμένο. Του είχε φύγει όλη εκείνη η δροσιά, η χάρη, η λάμψη που σκορπούσε άλλοτε, όχι μόνο από τα μάτια του, αλλ' απ' όλο του το κορμί, ακόμα κι από τα ρούχα του. Στην έκπληξή του, ξέχασε και να χαμογελάσει. Α, όχι, δεν ήταν πια ωραίος!... Δεν είχε κανένα σκοπό να ξαναϊδέει τον κλέφτη του πατέρα του. Πάει!... Η φίλιά του Τηλέμαχου ήταν ως εδώ. Το έγκλημα που μεσολάβησε, δεν εστάθηκε ικανό να την κόψει. Και την έκοβαν τώρα λίγα γένια, που ασχήμιζαν ένα πρόσωπο χλωμό κι αδύνατο. Και ο Τηλέμαχος έφυγε από τη φυλακή φοβερά, μα φοβερά απογοητευμένος...³²¹ Ο Τηλέμαχος, λοιπόν, αντιπροσωπεύει με την επιδερμική του στάση και την ελαφρότητα του χαρακτήρα του την ανάλαφρη συμπεριφορά των νεόπλουτων νέων που ανήκουν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, ενώ με την εμμονή του στο αισθητικά ωραίο αποτυπώνει τις αξίες του κινήματος του Αισθητισμού.

Τέλος, τα δευτερεύοντα πρόσωπα εκπροσωπούν κι αυτά τον δικό τους ηθικό κώδικα. Ο ταγματάρχης Μανιάτης είναι ο ηθικός οικογενειάρχης που φροντίζει για την υπόληψη της οικογένειάς του και θεωρεί ότι η αυστηρότητα μπορεί να συνετίσει τον παραστρατημένο γιο του, έχοντας, δυστυχώς, τα αντίθετα αποτελέσματα. Αδιαμφισβήτητα, χαίρει εκτίμησης για τον ακέραιο χαρακτήρα του και γι' αυτό βρίσκει πρόθυμους συμπαραστάτες στη διαχείριση του παραστρατήματος του γιου του. Η γυναίκα του παρουσιάζεται αδύναμη και υποταγμένη στο θέλημά του, όπως κι η κόρη του, που δε θέλει να αμαυρωθεί το οικογενειακό όνομα, για να μπορέσει να παντρευτεί στο μέλλον. Εξίσου ηθική είναι κι η οικογένεια της Αγνής, που προασπίζεται την έννοια της τιμής. Αντίθετα, οι μητέρες της Αφροδίτης και της Πόπης εκπορνεύουν τα κορίτσια τους, χωρίς κανένα ηθικό ενδιαφέρον.

Επομένως, οι δευτερεύοντες χαρακτήρες συμπληρώνουν με τον λόγο και τη δράση τους την εικόνα της αθηναϊκής κοινωνίας στις αρχές του εικοστού αιώνα, η οποία, βέβαια, είναι αλληλένδετη και με την ερωτική προβληματική της εποχής. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, την ελευθεριότητα και την ασυδοσία των κοριτσιών των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, την ύπαρξη μεγαλύτερης ελευθερίας κινήσεων των κοριτσιών των ανώτερων στρωμάτων και την προάσπιση της οικογενειακής τιμής στα μεσαία στρώματα. Συσχετίζοντας τα κορίτσια των αθηναϊκών μυθιστορημάτων

³²¹ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 286.

με τα κορίτσια των ζακυνθινών βλέπουμε ότι τα πρώτα έχουν πολύ μεγαλύτερη ελευθερία στις κινήσεις τους.

4.3. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Στο παρόν μυθιστόρημα η βασική σχέση γύρω από την οποία στροβιλίζονται όλες οι άλλες είναι αυτή του Θράσου με την Αφροδίτη. Η εξέλιξη της σχέσης του Θράσου με την Πόπη καθορίζεται από τις διαθέσεις της Αφροδίτης απέναντι στον εραστή της. Αντίστοιχα, ο δεσμός του Θράσου με την Αγνή οδηγεί σε γάμο, γιατί δεν ευοδώθηκε το ειδύλλιο του με την Αφροδίτη. Ακόμη κι η σχέση του ήρωα με τα αδέρφια Λαζαρίδη, παίρνει άσχημη τροπή, λόγω της κλοπής που αναγκάζεται να διαπράξει, για να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις της Αφροδίτης. Επομένως, αναλύοντας τον ερωτικό δεσμό του Θράσου με την Αφροδίτη, αντιλαμβανόμαστε καλύτερα τη διαμόρφωση των σχέσεων του ήρωα με τα άλλα πρόσωπα που τρέφουν αισθήματα θαυμασμού κι αγάπης γι' αυτόν.

Η σχέση των δυο κεντρικών ηρώων είναι, πρωτίστως, σαρκική, ένα ακατανίκητο αίσθημα πόθου από την πλευρά του Θράσου που εσφαλμένα το ταυτίζει με την αγάπη. Για την Αφροδίτη είναι μια σχέση στηριζόμενη στο συμφέρον, στην εκμετάλλευση, όπως ορίζει η συμπεριφορά μιας κοκότας της εποχής. Από το πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος παρουσιάζεται η οικονομική ανάγκη του ερωτευμένου Θράσου να βρει τα χρήματα, για να κάνει δώρο στην ερωμένη του ένα βραχιόλι για τα γενέθλιά της. Ενδεικτική είναι η σκέψη του: *«Ναι, συλλογιζόταν στο δρόμο· είναι του συμφέροντος. Αν δεν της χαρίσω το βραχιόλι, θα τη χάσω!»... Η ιδέα πως έπρεπε να της χαρίσει κάτι πολύτιμο τον είχε τόσο κυριευμένο, ώστε κατάντησε να νομίζει πως είναι ο σκοπός της ζωής του!*³²² Έτσι, καταλήγει να γίνει κλέφτης, καταχρώμενος την αγάπη της Πόπης και υπερασπιζόμενος την ανήθικη πράξη του, με τη δικαιολογία: *«Να, είπε, που μπορεί κι ένας τίμιος να γίνει στην ανάγκη κλέφτης. Φτάνει να είναι νέος σαν κι εμέ, να έχει έναν πατέρα σαν το δικό μου, ν' αγαπά ένα κορίτσι σαν την Αφροδίτη, και να τον συμπαθεί εν' άλλο σαν την Πόπη-που άμα πλουτίσω, θα της κάμω ένα μπριλαντένιο!»*³²³

³²² Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 21, 35.

³²³ Στο ίδιο, σ. 36. Με τη δήλωσή του αυτή ο ήρωας μας φανερώνει ότι ο στόχος της ζωής του ήταν η κοινωνική άνοδος που θα προέλθει ως αποτέλεσμα του πλουτισμού και της οικονομικής ευμάρειας. Αντίστοιχη ήταν κι η κοινωνική άνοδος του Αντώνη Ρουκάλη, φίλου του Πώπου Δαγάτορα, λόγω της

Σταδιακά, η Αφροδίτη, λειτουργώντας ως η μοιραία γυναίκα, οδηγεί τον Θράσο, ολοένα και περισσότερο στην ακολασία, στην άσωτη ζωή, στην παράνομη εξασφάλιση των απαραίτητων οικονομικών πόρων για τη συντήρησή της. Δεν παραλείπει, βέβαια, να τον προκαλεί και με τη σαγηνευτική της εικόνα, επιτρέποντας μας να την χαρακτηρίσουμε αισθησιακή-σεξουαλική ύπαρξη ³²⁴ : *Αλλά το μεσοφούστανο ήταν ανασηκωμένο ως τα γόνατα, η καμιζόλα της ξεκούμπωτη στο στήθος ως το κορδονάκι της φανέλας, και το πλατύ μανίκι ενός χεριού, που το είχε ψηλά στο μαξιλάρι, πεσμένο σχεδόν ως τη μασχάλη... Πρώτη φορά έβλεπε την Αφροδίτη έτσι ωραία... Εκείνα τα κλειστά μάτια προπάντων, με τα γραμμένα φρύδια και τις μακριές βλεφαρίδες, έδιναν μια τέτοια ηρεμία κι αγγελική γλύκα στο κανονικό πρόσωπό της, που του γεννούσε την έκσταση. Το στήθος όμως και το γυμνό ανασηκωμένο μπράτσο κι η κρεμαστή γάμπα, ω, τι άγρια του ζυπνούσαν τον πόθο!...*³²⁵

Η ολοένα, λοιπόν, διογκούμενη ερωτική επιθυμία του Θράσου για την Αφροδίτη τον κρατά αιχμάλωτο και τον απομακρύνει από τις ηθικές αρχές της οικογένειάς του. Παράλληλα, ο νέος, για να χαίρεται την ερωμένη του, αναγκάζεται να πληρώνει όλους τους λογαριασμούς του σπιτιού όπου ζει με την Αφροδίτη, τη μητέρα της και τον αδελφό της, καθώς επίσης και τις ακριβές τουαλέτες που επιθυμεί να φορά η Αφροδίτη. Η οικονομική αυτή αφαιμάξη έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία έντασης ανάμεσα στους δυο εραστές που προκαλεί ακόμη και την αηδία του νέου για την ερωμένη του: *Η Αφροδίτη δεν είχε πια την πρώτη γλύκα. Ήταν στιγμές που του φαινόταν τόσο κοινή ομορφιά, προστυχούλα, πεζή, σχεδόν άσχημη, που απορούσε κι ο ίδιος πώς κατόρθωσε να ξετρελαθεί «μια φορά» μαζί της σε τέτοιο βαθμό!*³²⁶ Ωστόσο, παρά την πρόσκαιρη δυσαρέσκειά του για την Αφροδίτη, η ζήλια του για τους αντεραστές του είναι αυτή που τον κάνει βίαιο κι απότομο απέναντί της, ενώ εκείνη δε διστάζει να τον προσβάλλει και ανερυθρίαστα να παραδεχτεί ότι ήταν λάθος να διώξει τον Ψιμάρη, τον προηγούμενο εραστή της. Έτσι, εγκαταλείπει τον Θράσο, ενώ η μητέρα της αποκάλυπτα του ζητά πεντακόσιες δραχμές για τα έξοδά του σπιτιού και της κόρης της, αποδεικνύοντας την αποκλειστικά αγοραία σχέση που έχει αναπτυχθεί μεταξύ των δυο εραστών. Τελικά, ο Θράσος, πιεζόμενος από τον

οικονομικής άνεσης που απέκτησε από το εμπόριο και τον διορισμό του ως τραπεζικού υπαλλήλου, στο *Πλούσιοι και Φτωχοί* του Ξενόπουλου.

³²⁴ Hadjitheodorou, όπ. π., σ. 75.

³²⁵ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σσ. 96-97.

³²⁶ Στο ίδιο, σ. 187.

δυνατό πόθο του για την Αφροδίτη, επανέρχεται, υποκύπτοντας σε όλες τις παράλογες απαιτήσεις της, ακόμη και στο να την μοιράζεται με τον αντίζηλό του. Χαρακτηριστικά ο ήρωας δηλώνει απερίφραστα: *Την ήθελε, την ήθελε τώρ' αμέσως, τελείωσε! Ο πόθος του, το πάθος του γι' αυτή τη γυναίκα είχε φτάσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε κι αν ακόμα του επρότεινε να τον έχει στο εξής μαζί με τον Ψιμάρη, θα το δεχόταν*³²⁷. Έτσι, ξανασμίγουν οι δυο εραστές, αφού ο Θράσος δέχτηκε όλους τους όρους που του τέθηκαν από την Αρλετάκαινα.

Η αρχή του τέλους της σχέσης τους σηματοδοτείται από την κλοπή των νομισμάτων και τη σύλληψη του Θράσου, μετά την προδοσία της Αφροδίτης. Στη διάρκεια αυτής της δοκιμασίας, ο Θράσος αυταπατώμενος θεωρεί ότι η Αφροδίτη τον αγαπά και θα περιμένει την αποφυλάκισή του. Διακηρύσσει την αγάπη του στο τελευταίο γράμμα που της στέλνει: *«οτιδήποτε όμως και αν συμβεί, συ μην αμφιβάλεις στιγμή ότι είμαι αθώος, ότι σ' αγαπώ, σε λατρεύω όπως πάντα, και ότι μόλις γλιτώσω, θα τρέξω στην αγκαλιά σου. Αφροδίτη μου, μπόρα είναι και θα περάσει. Μη λυπηθείς! Έλπιζε και περιμένε με. Χίλια φιλιά. Ο δυστυχής σου Θράσος»*³²⁸. Αντίθετα, εκείνη τον καταδίδει, θεωρώντας αδιανόητο να συναναστρέφεται έναν κλέφτη, κακούργο, λωποδύτη, ενώ με κατηγορηματικό τρόπο αρνείται οποιαδήποτε υποψία συνενοχής.

Τέλος, συνειδητοποιεί συντετριμμένος από τα λόγια του εισαγγελέα, στον οποίο οδηγήθηκε, ότι ήταν ταπεινωτικό κι ανόητο να κλέψει και να εξευτελιστεί για το χατίρι μιας άτιμης γυναίκας, σαν την Αφροδίτη. Η ολοκληρωτική συντριβή κι η ταπείνωση του Θράσου δίνει την ευκαιρία στον συγγραφέα να επισημάνει το θλιβερό κοινωνικό φαινόμενο της πρωτεύουσας, κατά το οποίο ορισμένοι νέοι, μορφωμένοι, επιστήμονες, προερχόμενοι από τίμιες με κοινωνική θέση οικογένειες, παρασύρονται στον όλεθρο από γυναίκα σαν την Αφροδίτη.

Παράλληλα, ο Θράσος διατηρεί και μια ερωτική σχέση με την Πόπη, ένα νεαρό κορίτσι που τον αγαπά αληθινά και δρα ανυστερόβουλα, διακινδυνεύοντας και την ασφάλειά της, όταν τον φυγαδεύει και κρύβει τα κλοπιμαία. Από το τρίτο κιάλας κεφάλαιο, η Πόπη είναι αυτή που άθελά της του εξασφαλίζει το πολυπόθητο βραχιόλι, ωθώντας τον έμμεσα, όμως, στην πρώτη του κλοπή και κατ' επέκταση στο

³²⁷ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σσ. 208-209.

³²⁸ Στο ίδιο, σ. 247.

πρώτο σοβαρό ηθικό παραστράτημα. Έπειτα, είναι αυτή που προσπαθεί με ένα γράμμα που του στέλνει να τον συνετίσει, όταν αντιλαμβάνεται την κλοπή του βραχιολιού της, γεγονός που της προκαλεί πολύ περισσότερο ζήλια κι όχι θυμό, λόγω της ισχυρής αγάπης της γι' αυτόν: *Πόσο σας λυπάμαι! Σταματήστε ως εδώ. Δεν ταιριάζει σ' ένα νέο σαν εσάς να κάνει τέτοια... Κι αυτό το κορίτσι που αγαπάτε, σας αγαπά τάχα τόσο πολύ; Αμφιβάλλω...*³²⁹

Ωστόσο, η Πόπη είναι ένα κορίτσι ορφανό από πατέρα, που η χήρα μάνα της ωθεί την ίδια και την αδελφή της να δέχονται αγαπητικούς, με διακριτικό, βέβαια, τρόπο, για να συντηρηθούν οικονομικά. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι υπάρχει η κυρία Μελπομένη, η οποία μεσολαβεί, ώστε τα κορίτσια να συναντιούνται με «πολύ καλούς» κυρίους που επιθυμούν να βρεθούν μαζί τους. Έκδηλη είναι η ανησυχία της Πόπης, μήπως θυμώσει η μητέρα της, αν πληροφορηθεί ότι ήταν αφηρημένη και δεν ικανοποίησε τον κύριο Υπουργό που βρέθηκε μόνος μαζί της. Εκτός, λοιπόν, από την επαγγελματική υποχρέωση που έχει απέναντι στους κυρίους, έχει να διαχειριστεί και την αφοσιωμένη της αγάπη για τον Θράσο, εξαιτίας της οποίας του παρέχει ασφαλές καταφύγιο, όταν εκείνος διώκεται. Αυτή η ευκαιρία της δίνει τη δυνατότητα να έρθει πιο κοντά στον αγαπημένο της, εξασφαλίζοντας συγχρόνως στον Θράσο την πολύτιμη γι' αυτόν ηρεμία: *Η νυχτερινή ησυχία, η ερημιά της γειτονιάς, η επαφή της Πόπης που την αισθανόταν τόσο αφοσιωμένη, είχαν ξαναφέρει όλη τη γαλήνη στην ψυχή του Θράσου. Και σα να ήθελε να βρει ακόμα πιο μεγάλη λήθη με τη σαρκική ηδονή, την έσφιγγε και τη φιλούσε*³³⁰.

Δεν παραλείπει να τον διαβεβαιώσει για την αγάπη της γι' αυτόν και να δεσμευθεί ότι θα τον σώσει: *–Ναι, του είπε. Θα σε σώσω!... Όποιος άλλος να ήταν, ο αδελφός μου, θα ειδοποιούσα την αστυνομία. Αλλά σένα σ' αγαπώ, σου τα συγχωρώ όλα και μου φαίνεται πως σε ό,τι κάνεις, έχεις πάντα δίκιο. Είσαι ένας ξεχωριστός, αλλιότικος άνθρωπος εσύ, που μπορείς να κλέβεις χωρίς να είσαι κλέφτης, και να σκοτώνεις χωρίς να είσαι φονιάς... Δεν ξέρω να το πω καλά, αλλά κάτι τέτοιο αισθάνομαι στην ψυχή μου... Ναι, Θράσο θα σε σώσω!*³³¹

³²⁹ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 66.

³³⁰ Στο ίδιο, σ. 253.

³³¹ Στο ίδιο, σ. 254.

Όλες τις οι πράξεις υπηρετούν αυτή τη διαβεβαίωση. Γι' αυτό ζητά από τους αστυνομικούς να τη συλλάβουν μαζί με τον Θράσο, ενώ στέκεται έξω από την εισαγγελία και του υπενθυμίζει ότι θα τον περιμένει, για όσο χρειαστεί.

Εξίσου αφοσιωμένη στον Θράσο είναι κι η παιδική του φίλη Αγνή, που όπως κι η Πόπη δεν τον εγκαταλείπει, αλλά αντίθετα τον σώζει από την καταστροφή. Ένας πιθανός γάμος ανάμεσα στους δυο νέους είναι επιθυμητός και από τις δυο οικογένειες, μιας και μοιράζονται τις ίδιες ηθικές αξίες κι προέρχονται από την ίδια κοινωνική τάξη, έχοντας κι οι δυο πατεράδες ένα αξίωμα-νομάρχης και ταγματάρχης αντίστοιχα. Από την παιδική τους ηλικία, η Αγνή ασκούσε μια κατευναστική επίδραση στον Θράσο, ημερώνοντάς τον με την αγάπη της. Πρώτη τρανή απόδειξη της αγάπης της για τον Θράσο είναι το γράμμα που του στέλνει, για να εκφράσει το παράπονό της, ότι την ξέχασε εξαιτίας του έρωτά του για μια όμορφη κοπέλα, αμφιβόλου ηθικής και για να τον παρακαλέσει για: *μια μικρή θέση στην ευγενική καρδιά του*³³². Σπεύδει να δικαιολογήσει τον Θράσο στην οικογένειά του, όταν τον κατηγορούν, επειδή το καλοκαίρι δεν πάει στην Πάτρα, μιλώντας με στοργή γι' αυτόν, σαν να ήταν η μητέρα του. Όταν πληροφορείται την εμπλοκή του Θράσου στην κλοπή των νομισμάτων ανησυχεί υπερβολικά γι' αυτόν και πηγαίνει στην Αθήνα, για να τον βοηθήσει. Συναντά, λοιπόν, τη Λιλή και της ζητά να την βοηθήσει, ώστε να αρθεί η μήνυση του πατέρα της, ενώ επισκέπτεται και τον αγοραστή των κλεμμένων νομισμάτων της συλλογής και τα αγοράζει σε πολύ υψηλή τιμή, πληρώνοντας με τα χρήματα από την προίκα της. Καταλυτικής σημασίας είναι κι η επίσκεψή της στην Πόπη, για να ζητήσει πίσω τα φυλαγμένα νομίσματα. Με ψυχραιμία, ευγένεια και διακριτικότητα την πείθει να της παραδώσει το κρυμμένο πακέτο, για να ολοκληρωθεί η σωτηρία του Θράσου. Έτσι, ανοίγει ο δρόμος για την ένωση της Αγνής και του Θράσου, αφού αυτός *ξαναγινόταν πάλι ο πρώτος Θράσος, εκείνος που τον ήξερε από παιδί, και που τον αγαπούσε περισσότερο από τον εαυτό της, και που του άξιζε να τον αγαπά*³³³. Οι δυο νέοι παντρεύονται, κι ο Θράσος επιβεβαιώνει με την επιλογή του ότι τελικά στην Αφροδίτη έβλεπε την ερωμένη ή καλύτερα τη γυναίκα, που το μόνο που έχει να του προσφέρει είναι το σώμα της³³⁴. Επομένως, η αγάπη, η στοργή, η αφοσίωση, η λατρεία της Αγνής για τον Θράσο καθορίζουν τη συμπεριφορά της, ασκούν ευεργετική επίδραση στον αγαπημένο της

³³² Στο ίδιο, σ. 64.

³³³ Στο ίδιο, σ. 309.

³³⁴ Δουλαβέρα, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 143.

και εξηγούν πλήρως τον συμπληρωματικό τίτλο του Β' μέρους «το κορίτσι που σε σώζει».

Τέλος, η Λιλή είναι ένα ακόμη κορίτσι που έχει γοητευθεί από την ομορφιά του Θράσου κι επιθυμεί να τον παντρευτεί. Ως κορίτσι που ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη, όντας επιρρεπής στους συναισθηματικούς δεσμούς και στις ερωτικές περιπέτειες είναι πιο τολμηρό και ξεκινά πρώτο ερωτική αλληλογραφία με τον νέο που του προκαλεί το ερωτικό ενδιαφέρον³³⁵. Στον κομψό φάκελο με το χρυσό μονόγραμμά της που δίνει στον Θράσο βρίσκεται το γράμμα που φανερώνει τον έρωτά της γι' αυτόν. Αξιοσημείωτη είναι η ψυχραιμία με την οποία του το δίνει: *Κι όμως η Λιλή ούτε χλωμή ήταν, ούτε φοβισμένη. Απεναντίας τα μάγουλά της είχαν μια κοκκινάδα ασυνήθιστη, η φωνή της δεν έτρεμε καθόλου και τα κινήματά της ήταν τόσο ελεύθερα και άφοβα, σα να έκανε κείνη τη στιγμή το φυσικότερο πράγμα του κόσμου.*³³⁶ Στο γράμμα εκφράζει με παρρησία κι ειλικρίνεια την αγάπη της για τον Θράσο και ζητά μια διαβεβαίωση από αυτόν, αν μπορεί να την αγαπήσει στο μέλλον. Ο Θράσος, αν και ξαφνιάζεται, γιατί τη θεωρεί κοινωνικά ανώτερή του, της απαντά με διπλωματικό τρόπο, για να μην την απογοητεύσει αφενός και αφετέρου, για να διατηρήσει ζωντανή την ελπίδα, μιας και καταγόταν από πλούσια οικογένεια που μπορούσε να χρειαστεί τη βοήθειά της στο μέλλον. Η Λιλή ενθουσιάζεται από την απάντηση κι αναφωνεί: *Αυτός ο νέος δεν είναι μόνο ωραίος· έχει κι ένα λαμπρό χαρακτήρα. Είναι θαυμάσιος! Του αξίζει να τον αγαπώ και θα τον κάμω να μ' αγαπήσει*³³⁷. Έχοντας δημιουργήσει, λοιπόν, την προσδοκία στη νεαρή θαυμάστριά του, την εκμεταλλεύεται, για να της εκφράσει την αιώνια αγάπη του, ώστε να αποφύγει μια πιθανή σύλληψη για την κλοπή, μιας και ενδέχεται να γίνει γαμπρός του Λαζαρίδη. Η τολμηρή Λιλή σπεύδει να τον φιλήσει στο στόμα, για να επισφραγίσει τον δεσμό τους. Με την αποκάλυψη της ενοχής του Θράσου, η Λιλή αντιλαμβάνεται το ψέμα του και στην επίσκεψη της Αγνής, γεμάτη πίκρα και ζήλια, αποκαλύπτει στην αντίζηλό της τη συναισθηματική εξαπάτησή της από αυτόν. Είναι τόσο ο θυμός της που δε μεσιτεύει στον πατέρα της για μια επιεική αντιμετώπιση του Θράσου, μιας κι απέδωσε τα κλοπιμαία.

³³⁵ Δουλαβέρα, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 144. Αντίστοιχη είναι και η πρωτοβουλία που παίρνει η Θάλεια στους *Μυστικούς Αρραβώνες* να γράψει πρώτη γράμμα στον Ανάστη, για να του φανερώσει το ερωτικό της ενδιαφέρον.

³³⁶ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 127.

³³⁷ Στο ίδιο, σ. 131.

Αντίθετα, ο αδελφός της Τηλέμαχος, θαυμαστής του Θράσου κι αυτός, είναι πολύ πιο επιεικής απέναντί του, ενθαρρύνοντας τον πατέρα του να αποσύρει τις κατηγορίες. Εξάλλου, ο δικός του θαυμασμός ήταν τόσο επιφανειακός, που η ταλαιπωρημένη όψη του φυλακισμένου ήταν αρκετή, για να εγκαταλείψει τις συναισθηματικές του αξιώσεις προς τον Θράσο. Πάντως, παραμένει άξιο παρατήρησης ότι ο Ξενόπουλος ευθαρσώς δηλώνει το ερωτικό ενδιαφέρον του Τηλέμαχου για τον όμορφο Θράσο και την αντίστοιχη αδιαφορία του για τα κορίτσια³³⁸. Τέλος, αποκαλυπτική είναι η πρώτη του επίσκεψη στην γκαρσονιέρα του Θράσου όπου: *μιλούσε με μια προσποιητή τεχνητή ζωηρότητα, για να κρύβει κάποια συγκίνηση που φοβόταν μην τον κάνει γελοίο. Με τα ξανααμμένα, τα κατακόκκινα μαγουλά του, έμοιαζε σαν κορίτσι οικογενείας που αποφασίζει, για πρώτη φορά, να ρισοκινδυνεύσει σε μια γκαρσονιέρα*³³⁹.

Θα ήταν, επίσης, παράλειψη να μην αναφερθούμε και στις σχέσεις ενός ανδρόγυνου στις αρχές του εικοστού αιώνα, όπως αυτές εκφράζονται από τους γονείς του Θράσου και του Τηλέμαχου. Κύριο χαρακτηριστικό είναι η παθητικότητα κι η αδυναμία των γυναικών να ασκήσουν οποιαδήποτε επιρροή στους συζύγους τους ή να αναλάβουν δράση για την επίλυση κάποιου προβλήματος. Για παράδειγμα, η Μανιάταινα δεν πηγαίνει η ίδια στην Αθήνα, για να βρει τον γιο της, αλλά πηγαίνει ο ταγματάρχης σύζυγός της: *Έπειτα η Μανιάταινα ήταν μια αγαθή γυναικούλα, από εκείνες που τα συγχωρούν όλα στα παιδιά τους, κι ακόμα φιλάσθενη κι αδύνατη... δεν εσκέφτηκε να δοκιμάσει κι αυτή τη μητρική της επιρροή. Αισθανόταν πως είχε τόση λίγη!*³⁴⁰ Αντίστοιχα η κυρία Λαζαρίδη, κατά τη διάρκεια του γεύματος με τον Θράσο, παραμένει σιωπηλή κι αν θέλει να πει κάτι, το κάνει χαμηλόφωνα, ψιθυρίζοντας, αφού τον κύριο λόγο τον έχει ο σύζυγός της. Άλλωστε, ο άνδρας ήταν ο κυρίαρχος του σπιτιού, της οικογένειας, ο κύριος εκφραστής των αποφάσεων, ενώ η γυναίκα παρέμενε κατά κανόνα στο παρασκήνιο³⁴¹.

³³⁸ Αναφορικά με το θέμα της ομοφυλοφιλίας στην εποχή του Ξενόπουλου αξίζει να σημειωθεί ότι ομοφυλόφιλοι άνδρες συγγραφείς, όπως ο Ν. Λαπαθιώτης κι ο Κ. Καβάφης αρχίζουν και δημοσιεύουν ποιήματα προβάλλοντας αυτή τη διάσταση στον έρωτα που αποδίδει και τη δική τους σεξουαλικότητα. Ενδεικτικά αναφέρουμε το ποίημα του Ν. Λαπαθιώτη «Κι έπινα μέσα απ' τα χείλη σου...», *Ανεμώνη*, τχ. 3-4 (Μάιος-Ιούνιος 1910), σ. 3 και το ποίημα του Κ. Π. Καβάφη «Πολυέλαιος», *Νέα Ζωή*, (Ιούνιος 1914), σ. 97.

³³⁹ Ξενόπουλος, *Αφροδίτη*, όπ. π., σ. 107.

³⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 166.

³⁴¹ Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές Θέσεις στην Πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: η κοινωνία της εποχής του», όπ. π., σ. 99.

Η πατριαρχική δομή της οικογένειας των αρχών του εικοστού αιώνα καθορίζει και τη θέση της κόρης σε αυτή, με κυρίαρχο το γεγονός ότι οποιοδήποτε περιστατικό αμαυρώνει το καλό όνομα της οικογένειας αντανακλά και στην υπόληψη της κόρης. Η αδελφή του Θράσου καταλαμβάνεται από ανησυχία, όταν παραστρατεί ο αδελφός της, γιατί θεωρεί προίκα της τα γαλόνια του πατέρα της και το μελλοντικό πτυχίο του Θράσου³⁴². Η διαφύλαξη, λοιπόν, της φήμης της οικογένειας βαραίνει τον πατέρα Μανιάτη, ο οποίος προσπαθεί να συνετίσει τον γιο του, όταν αντιλαμβάνεται ότι έχει αρχίσει να παρασύρεται συναισθηματικά από μια κακής φήμης γυναίκα³⁴³. Την ηθική αυτή στάση επιβάλλει η ελληνική κοινωνία που θέτει τα όρια της τιμής. Εν κατακλείδι, η έννοια της τιμής είναι μια ηθική αξία που υπερασπίζεται η ελληνική οικογένεια κι αποτελεί για τον Ξενόπουλο ένα γνώριμο κοινωνικό ζήτημα για τη θεματική των έργων του.

Βέβαια, από την παρουσίαση των σχέσεων των δυο φύλων που προηγήθηκε, διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας πραγματεύεται το θέμα, χωρίς να προχωρά σε μια βαθύτερη κοινωνιολογική ανάλυση. Η επισήμανση σοβαρών κοινωνικών ζητημάτων, όπως η εκπόρνευση των κοριτσιών από τις ίδιες τους τις μητέρες για βιοποριστικούς λόγους, αποτυπώνει και την εξαθλίωση των κατώτερων στρωμάτων στο άστυ³⁴⁴, χωρίς να προσδιορίζονται όμως τα βαθύτερα κοινωνικοοικονομικά αίτια του φαινομένου. Ίσως, ο Ξενόπουλος στη συνέχεια της πολυσχιδούς συγγραφικής του δράσης αντιλαμβάνεται την επιδερμική διαπραγμάτευση της έννοιας της τιμής των

³⁴² Η σύνδεση φήμης και τιμής είναι ενδεικτικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής κοινωνίας, καθώς οι πράξεις ενός μέλους της οικογένειας επιδρούν στην υπόληψη του άλλου. Τη θέση αυτή ενστερνίζεται κι ο αδελφός της Αφροδίτης, ο Βασίλης που ξεσπά παίζοντας βιολί, για να μη σκέφτεται την ηθική έκλυση της αδελφής του. Το ξεπόρτισμα της Αφροδίτης στα δεκαπέντε της χρόνια στιγμάτισε τη δική του ηθική υπόσταση, οδηγώντας τον σε αυτή την ψυχολογική κατάσταση. Την άποψη ότι η φήμη καθορίζεται από την τιμή πραγματεύεται κι η εξής μελέτη: J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage: A study of institutions and moral values in a Greek mountain community*, Oxford University Press, 1973, σ. 270. Ακόμη, η μόρφωση, το πτυχίο και τα διάφορα προσόντα των γυναικών μπορούσε να αντισταθμίσει την έλλειψη προίκας. Για το θέμα αυτό, βλ. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών*, όπ. π., σ. 60. Επίσης, είναι σύννηθες στην ελληνική κοινωνία ένα επάγγελμα με κύρος, όπως του γιατρού, του δασκάλου, του ένστολου να αναπληρώνει άλλες ελλείψεις όπως την οικονομική επιφάνεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο γιατρός Μαρινέρης στον *Ποπολάρο*, ο οποίος γίνεται απόλυτα αποδεκτός από τον κόντε Ντιμάρα, λόγω της επιστημοσύνης του και της ακεραιότητάς του.

³⁴³ Julian Pitt-Rivers, «Honour and Social Status», στο J. Peristiany, *Honour and Shame: the values of Mediterranean society*, University of Chicago Press, 1966, σ. 38.

³⁴⁴ Η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος στη ρεαλιστική πεζογραφία εκφράζει την ηθική κατάπτωση των γυναικών και γι' αυτό παρουσιάζεται περισσότερο προκλητικό από το σώμα των γυναικών της επαρχίας. Αντίστοιχα, οι γυναίκες της πόλης έχουν μια ερωτική αυτοσυνειδησία ότι το σώμα τους είναι το όχημα για την κοινωνική τους άνοδο και έτσι το χρησιμοποιούν αναλόγως. (Βλ. Καλαούζη, όπ. π., σ. 308, 317). Ωστόσο, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι η προκλητικότητα δεν είναι πάντα αντίστοιχη της ηθικής κατάπτωσης των γυναικών, καθώς συχνά αποτελεί στρατηγική κατάκτησης των ανδρών.

κοριτσιών σε αυτό το μυθιστόρημα και γι' αυτό επανέρχεται στην ίδια θεματική και σε άλλα έργα του³⁴⁵. Ωστόσο, καθίσταται φανερό ότι, με τις ρεαλιστικές περιγραφές του και την ψυχογράφηση της κεντρικής ηρωίδας, ο αναγνώστης διαφωτίζεται για τις κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν μια μικρή κοκότητα. Τέλος, στον αντίποδα της δρα η Αγνή, ένα κορίτσι της επαρχίας που εξαγνίζει τον ήρωα, δίνοντας λύση στο προσωπικό του δράμα και ελευθερώνοντας τον από τα δεσμά της μοιραίας γυναίκας³⁴⁶.

Άμεσα απορρέει από τα παραπάνω ότι στην *Αφροδίτη* εντοπίζουμε βασικές θεωρίες σχετιζόμενες με το κοινωνικό φύλο, τόσο σε επίπεδο ρόλου που προσδιορίζει την ανδρική και τη γυναικεία συμπεριφορά, όσο και κοινωνικής σχέσης μεταξύ ανδρών και γυναικών που συγχρόνως ορίζει και την κοινωνική ιεράρχηση. Ειδικότερα, η έκλυτη ζωή της Αφροδίτης αντιδιαστέλλεται στην κοινωνικά ανεκτή συμπεριφορά της Αγνής και της οικογένειας του Θράσου που θέτουν ως κύριο μέλημά τους την προάσπιση της οικογενειακής τιμής. Ο οικογενειάρχης κύριος Μανιάτης δρώντας στο αυστηρό πλαίσιο της παραδοσιακής οικογένειας αναλαμβάνει να συνεισφέρει τον παραστρατημένο γιο του. Επίσης, η Αφροδίτη με τη σεξουαλική ελευθεριότητα που τη διακρίνει ταυτίζεται με τη φύση κι έτσι αντιπροσωπεύει μια κατάσταση που ο κάθε πολιτισμός υποτιμά, επαληθεύοντας τη θεωρία της S. Ortner³⁴⁷ για την αντίστιξη φύσης-πολιτισμού. Τέλος, η Αφροδίτη επιτρέπει στους άνδρες να οικειοποιηθούν τη σεξουαλικότητά της, που στην πραγματικότητα συνιστά ό,τι πιο προσωπικό της, αποδεικνύοντας σύμφωνα με την C. McKinnon³⁴⁸ την πατριαρχική θεώρηση της κοινωνίας.

³⁴⁵ Η *Αφροδίτη* ανήκει στα πιο πρώιμα έργα του, μιας και γράφτηκε το 1913. Σε αυτό το έργο απλώς ζωντανεύει παραστατικά την κοινωνία της εποχής του στην Αθήνα, χωρίς να ασχολείται με τα κοινωνικά προβλήματα. Βλ. Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές Θέσεις στην Πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: η κοινωνία της εποχής του», όπ. π., σ. 110. Μερικά άλλα μυθιστορήματά του που πραγματεύονται το ίδιο θέμα είναι: *Η τιμή του Αδελφού* (1914), *Η τιμή του συζύγου* (1915), *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* (1918), *Τίμιοι και Άτιμοι* (1921), *Ο κατήφορος* (1926), *Η άπιστη* (1938).

³⁴⁶ Η παρουσία κι η δράση της Αφροδίτης και της Αγνής, δυο γυναικών που εκφράζουν διαμετρικά αντίθετους ηθικούς κόσμους αντιστοιχεί στις δυο αντιδιαμετρικές αναπαραστάσεις της γυναίκας, ως Εύας και ως Παναγίας, που αποτελούν όψεις μιας ενιαίας θρησκευτικής αντίληψης για τον κόσμο. (Βλ. Παπαταξιάρχης, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας», όπ. π., σ. 48).

³⁴⁷ Ortner, «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;», όπ. π., σσ. 57-107.

³⁴⁸ McKinnon, όπ. π., σσ. 515-544.

4.4. Συμπεράσματα

Η *Αφροδίτη* είναι ένα μυθιστόρημα που θίγει σοβαρά κοινωνικά ζητήματα της αθηναϊκής ζωής, εστιάζοντας κυρίως στην ερωτική και συναισθηματική ζωή των ηρώων. Ο εκπορνευμένος έρωτας, με την εκπόρνευση να ενθαρρύνεται από τη μητέρα, εξαιτίας της φτώχειας, η ελευθερία των κοριτσιών της ανώτερης κοινωνικής τάξης που παίρνουν την πρωτοβουλία για την έναρξη μιας ερωτικής σχέσης, η τιμή της οικογένειας που συνυφαίνεται με τη φήμη των μελών της, η επιδίωξη των οικογενειών που συνδέονται με δεσμούς φιλίας να παντρευτούν τα παιδιά τους μεταξύ τους, ο ρόλος της μοιραίας γυναίκας κι η επίδραση της καταστροφικής ερωτικής επιθυμίας στα ανυποψίαστα θύματά της, η ανιδιοτελής, ανυπόκριτη αγάπη και τέλος ο ρόλος της ομορφιάς συνοψίζουν την ερωτική και κοινωνική προβληματική του έργου. Δε θα πρέπει, επίσης, να παραβλεφθεί το γεγονός ότι η ομορφιά του Θράσου είναι αυτή που προκαλεί την επιθυμία και την ερωτική έλξη στον Τηλέμαχο, έχοντας έτσι την ευκαιρία ο Ξενόπουλος να παρουσιάσει έστω κι ακροθιγώς την ομοφυλοφιλία. Τα ζητήματα αυτά καθορίζουν την ύπαρξη, τις αποφάσεις και βεβαίως τις σχέσεις των ηρώων, πρωταγωνιστικών και δευτερευόντων. Ωστόσο, ο Ξενόπουλος κι εδώ μπορούμε να ισχυριστούμε ότι έχει ως κύριο μέλημα να γεφυρώνει τις αντιθέσεις των ηρώων κι όχι να τις μεγεθύνει.

Η εκπόρνευση των κοριτσιών με την ανοχή και δυστυχώς την ενθάρρυνση της οικογένειάς τους είναι ένα μείζον κοινωνικό ζήτημα που επισημαίνεται κι από τις δημοσιεύσεις των φεμινιστριών της εποχής. Η Αύρα Θεοδωροπούλου, γνωστή για τις φεμινιστικές της θέσεις, σε ένα άρθρο με τίτλο «Το επάγγελμά τους» αναφέρεται στην εκμετάλλευση των γυναικών από τους συγγενείς τους και πιο συγκεκριμένα από τους αδελφούς που φτάνουν σε σημείο να δολοφονούν τις αδελφές τους, όταν τους φέρνουν λιγότερα χρήματα από όσα προσδοκούν³⁴⁹. Αντίστοιχα η μητέρα της Αφροδίτης τη συμβουλεύει να διώξει τον Θράσο, όταν διαπιστώνει ότι δεν έχει τα απαραίτητα χρήματα για τα έξοδά τους. Ακόμη κι οι έφηβες δούλες που δουλεύουν ως υπηρετικό προσωπικό στα σπίτια επιδιώκουν ή ανέχονται τα αγγίγματα των αφεντικών, ευελπιστώντας ότι μπορεί να αποκομίσουν κάποιο κέρδος.

³⁴⁹ Έφη Αβδελά & Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.), *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Μια ανθολογία*, όπ. π., σσ. 286-290. Για παράδειγμα, στο αθηναϊκό μυθιστόρημα *Η τιμή του αδελφού* ο Ξενόπουλος παρουσιάζει αυτό το κοινωνικό ζήτημα, όπου ο ηθικά ανεργάτιστος αδελφός της οικογένειας σφάζει για λόγους τιμής την εκπορνευμένη αδελφή του, όταν εκείνη σταματά να τον χρηματοδοτεί με όσα κέρδιζε από την πορνεία, με την ανοχή της μητέρας τους.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Μυρτούς, της φτωχής γειτονοπούλας του κ. Γαζέλη στην *Τρίμορφη Γυναίκα*, η οποία συνευρίσκεται στο σπιτάκι του κήπου μαζί του, παρά τη μεγάλη διαφορά ηλικίας, προκειμένου να εξασφαλίσει τα χρήματα για να αγοράσει ρούχα και γοβάκια³⁵⁰. Άλλωστε, στα ξενοπουλικά μυθιστορήματα δυο είναι τα επαγγέλματα που ασκούνται από τα κορίτσια της εποχής, υπηρέτριες και πόρνες³⁵¹. Τα κορίτσια, λοιπόν, που χάνουν τη σεξουαλική τους αγνότητα, αυτόματα χάνουν και την τιμή τους, με την έννοια ότι η τιμή ορίζεται ως ένα στοιχείο αναγνώρισης της υπεροχής και της αξίας ενός ατόμου³⁵². Μάλιστα, στην *Τρίμορφη Γυναίκα* η Νίτσα διατηρεί αμόλυντη τη σεξουαλική της αγνότητα περιοριζόμενη σε φιλία και αγγίγματα με τους άνδρες που συναναστρεφόταν, αποδεικνύοντας ότι δεν είναι διεφθαρμένη³⁵³. Έτσι, κορίτσια με έκλυτο βίο, σαν την Αφροδίτη, αποκτούν κακή φήμη τόσο οι ίδιες, όσο κι οι οικογένειές τους, μιας και οι ανήθικες πράξεις τους επιδρούν στο κοινωνικό στάτους και την ηθική υπόσταση των άλλων μελών της οικογένειας³⁵⁴. Κακή φήμη, αποκτά κι η Νίτσα Γαζέλη στην *Τρίμορφη Γυναίκα*, παρά την υψηλή κοινωνική θέση του πατέρα της, η οποία γυρίζει ασυνόδευτη στον δρόμο, συναναστρέφεται άνδρες και συχνάζει στο σπίτι μιας γυναίκας που λειτουργεί ως τόπος συνάντησης για παράνομα ερωτικά ραντεβού.

Αντίθετα, την ηθική αξία της τιμής υπερασπίζεται με τις επιλογές της η Αγνή, αφού συμπεριφέρεται, όπως η κοινωνία ορίζει κι αποδέχεται. Εξίσου, ηθική και μετρημένη είναι η στάση του ταγματάρχη Μανιάτη, ο οποίος προστατεύει την τιμή της οικογένειάς του, όταν αυτή απειλείται, σύμφωνα, βεβαίως, με τις κοινωνικές επιταγές. Η γυναίκα του αποδέχεται την παθητικότητα, την υποταγή και την

³⁵⁰ Η συνέντευξη αυτή γίνεται μάλιστα αντιληπτή από την κόρη του Νίτσα, η οποία τη χρησιμοποιεί ως δικαιολογία για να εξηγήσει τη δική της έκλυτη συμπεριφορά, επισημαίνοντας ότι είχε το κακό παράδειγμα μέσα στο σπίτι της.

³⁵¹ Σακαλάκη, όπ. π., σ. 223.

³⁵² Πρόκειται συνήθως για την εξωτερική έννοια της τιμής, όπως η κοινωνία την αντιλαμβάνεται κι όχι την εσωτερική. Η εξωτερική τιμή ταυτίζεται με την εμφανή, εξωτερική αρετή την οποία ασπάζονται οι περισσότεροι, καθώς είναι αυτή που φαίνεται κι εντυπωσιάζει. Για τη διττή αυτή διάκριση της τιμής, βλ. Σακαλάκη, όπ. π., σ. 142. Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η διάκριση των όρων τιμή και ντροπή στους αγγλοσαξονικής παιδείας ανθρωπολόγους, όπως ο John Peristiany, ο Julian Pitt-Rivers κι ο John K. Campbell, όπου η τιμή (honour) κι η ντροπή (shame) συνυφάνονται με τον κοινωνικό ρόλο του άντρα και της γυναίκας, σύμφωνα με τις κοινωνικές επιταγές. (Βλ. J.G. Peristiany, *Honour and Shame: The values of Mediterranean Society*, Weidenfeld and Nicholson, London 1965).

³⁵³ Ο Κλεάνθης Ζησιάδης που ζητά τη Νίτσα σε γάμο, παρά τις συναντήσεις της με διάφορους άνδρες επισημαίνει ότι το κορίτσι που διατηρεί την τιμή του δεν είναι ποτέ διεφθαρμένο, γιατί αν ήταν αληθινά διεφθαρμένο θα φτάνε ως το τέλος της ερωτικής πράξης. (Βλ. Ξενοπούλος, *Η Τρίμορφη Γυναίκα*, Βλάσση, Αθήνα 1984, σ. 294).

³⁵⁴ Η φήμη αυτή δεν φαίνεται να λειτουργεί επώδυνα για την Αφροδίτη, η οποία δεν είναι θύμα της κοινωνίας, αλλά θύτης.

πειθαρχία, που οι κοινωνικοί κανόνες της εποχής για τη γυναίκα της επιβάλλουν. Το πατριαρχικό κοινωνικό σύστημα αξιοποιώντας την έμφυλη πραγματικότητα σε βάρος της γυναίκας ασκεί απόλυτο έλεγχο στην κοινωνία κι επιβάλλει ένα σύνολο πράξεων με σαφή όρια, ώστε να αποδίδεται σε αυτές ανάλογο κύρος και δύναμη³⁵⁵. Η οικογένεια αυτή, λοιπόν, παρουσιάζεται ενωμένη, δρώντας με τρόπο ενάρτετο, υπερήφανο κι αξιοπρεπή. Επίσης, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ο ταγματάρχης είναι ο σοβαρός οικογενειάρχης που ανήκει στα μεσαία κοινωνικά στρώματα, τα οποία ξεχωρίζουν για την αφοσίωσή τους στην καθιερωμένη ηθική, προάγοντας μια σειρά από αξίες, όπως το σεξουαλικό ήθος, την εντιμότητα και την αξιοπρέπεια³⁵⁶.

Την υπερηφάνεια αυτή προσβάλλει με την κλοπή που διαπράττει ο Θράσος, παρασυρόμενος από την αχαλίνωτη ερωτική του επιθυμία για την Αφροδίτη. Ο σαρκικός του πόθος γι' αυτήν κι η καταστροφική του επίδραση την καθιστούν αυτομάτως μοιραία γυναίκα. Ο Ξενόπουλος, έτσι, έχει μια ακόμη ευκαιρία να παρουσιάσει άλλη μια όμορφη ηρωίδα, υποταγμένη, όμως, στον αγοραίο έρωτα που προσδιορίζει την ύπαρξή της κι υπαγορεύει τις επιλογές της. Και πάλι μας επιτρέπεται να διαπιστώσουμε τη βασική ξενοπουλική αρχή ότι το σεξουαλικό ένστικτο είναι κυρίαρχο στις ζωές των ανθρώπων.

Εκτός από την κυριαρχία του έρωτα, έχουμε τη δυνατότητα να αντιληφθούμε κι άλλη μια βασική αρχή του συγγραφέα, τη διάκριση των γυναικών σε δυο κατηγορίες: το αγγελικό πλάσμα που εμπνέει στον άνδρα τον σεβασμό, την αγάπη και την εκτίμηση και τη μοιραία γυναίκα που δημιουργεί καταστροφικά πάθη και βασανιστικούς πόθους. Η διαίρεση του συγκεκριμένου μυθιστορήματος σε δυο μέρη, με κριτήριο την καταστροφική δράση της μοιραίας Αφροδίτης στο πρώτο και τη σωτήρια επέμβαση της Αγνής στο δεύτερο, σαφώς και παραπέμπει σε αυτή τη διάκριση. Οι διαμετρικά αντίθετοι γυναικείοι χαρακτήρες εξυπηρετούν, όμως, και τη δραματική οικονομία του έργου, ενώ η αίσια έκβαση της ιστορίας για τον ήρωα, περνά το μήνυμα της αποκατάστασης της ηθικής τάξης.

Τέλος, με την ψυχογράφιση των δυο δευτεραγωνιστριών, της Λιλής και της Πόπης, ο Ξενόπουλος παρουσιάζει δυο διαφορετικούς τύπους κοριτσιών της εποχής. Και πάλι η σχέση τους είναι αντιθετική, μιας κι η Λιλή προέρχεται από τα ανώτερα

³⁵⁵ K. Millet, *La politique du mâle*, μτφρ. στα γαλλικά E. Gille, Éditions Stock, Paris 1971, σσ. 38-74.

³⁵⁶ Σακαλάκη, όπ. π., σ. 239.

κοινωνικά στρώματα, ενώ η Πόπη από τα κατώτερα. Κι οι δυο έλκονται από τη γοητευτική εξωτερική εμφάνιση του Θράσου, όμως τα αισθήματα που τρέφουν γι' αυτόν δεν έχουν ούτε το ίδιο βάθος, ούτε την ίδια ποιότητα. Της Λιλής είναι ενθουσιασμός που εξανεμίζεται εύκολα και κατά την επίσκεψη της Αγνής αντικαθίσταται από μια πικρόχολη ζήλια, ενώ της Πόπης είναι βαθιά ανυπόκριτη αγάπη που φτάνει στα όρια της αυτοθυσίας. Η Πόπη, αν και παραστρατημένη ηθικά, διατηρεί μια στάση αξιοπρεπή και ειλικρινή απέναντι στον αγαπημένο της, εν αντιθέσει με την Αφροδίτη που τον προδίδει και τη Λιλή που φέρεται με την επιπολαιότητα και την ελαφρότητα των κοριτσιών της ανώτερης κοινωνικής τάξης που αντιμετωπίζουν τον έρωτα σαν παιχνίδι³⁵⁷.

Συμπερασματικά, η *Αφροδίτη*, αν και δε συγκαταλέγεται στα κορυφαία έργα του Ξενόπουλου³⁵⁸, επιτυγχάνει με απλό και κατανοητό τρόπο να μεταφέρει στον αναγνώστη το αθηναϊκό περιβάλλον της εποχής. Τα κοινωνικά κι ηθικά προβλήματα που προκύπτουν επαληθεύουν την αγαπημένη τακτική του Ξενόπουλου, να παρουσιάζει έναν έρωτα και γύρω από αυτόν να ελλοχεύουν η σύγκρουση, η ένταση κι η ηθική παρεκτροπή. Έτσι, η προσέγγιση του έργου εστιάζει πρωτίστως στην ερωτική προβληματική της εποχής και ελάχιστα στην κοινωνική, μιας και δεν αναλύει σε βάθος, ούτε αναζητά τα βαθύτερα αίτια της φτώχειας, της εκπόρνευσης των κοριτσιών, του χάσματος των κοινωνικών τάξεων από τις οποίες προέρχονται οι ήρωες του μυθιστορήματος. Τελικά, η σωτήρια δράση της Αγνής συντελεί αφενός στη λύτρωση του κεντρικού ήρωα από τη βέβαιη καταστροφή κι αφετέρου περνά στον αναγνώστη ένα αισιόδοξο μήνυμα μιας «όρθιας» ψυχής, που αγωνίζεται να μείνουν όλοι όρθιοι.

³⁵⁷ Ωστόσο, πολύ συχνά τα κορίτσια των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων αντιμετωπίζουν τον έρωτα σαν παιχνίδι, όπως συμβαίνει με την Καλλιόπη, την υπηρέτρια του *Πειρασμού*.

³⁵⁸ Αν υιοθετήσουμε την κρίση του Λίνου Πολίτη κορυφαία έργα του Ξενόπουλου είναι *Οι Πλούσιοι και οι Φτωχοί, οι Τίμοι και οι Άτιμοι*, ενώ εξίσου αξιόλογα θεωρούνται η *Αναδυομένη*, η *Λάουρα*, η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*. (Βλ. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, όπ. π., σ. 164).

Κεφάλαιο 5^ο : ΜΥΣΤΙΚΟΙ ΑΡΡΑΒΩΝΕΣ

5.1. Το μυθιστόρημα

Οι *Μυστικοί Αρραβώνες*³⁵⁹ δημοσιεύονται στην εφημερίδα «Έθνος» το 1915-1916, ενώ το 1938-1939 ο ίδιος ο Ξενόπουλος στην αυτοβιογραφία του *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα* αποκαλύπτει ότι η υπόθεση του μυθιστορήματος αντλείται από μια προσωπική του περιπέτεια³⁶⁰. Αναλυτικότερα, όπως εξηγεί στο Επίμετρο της αυτοβιογραφίας του³⁶¹, η συναισθηματική περιπέτεια του κεντρικού ήρωα Νάσου Ανάστη, επιφανούς ζωγράφου, είναι η δική του περιπέτεια με μια καλλιεργημένη και ανερχόμενη ποιήτρια της εποχής του, τη Μυρτιώτισσα. Η ερωτική αλληλογραφία που περιλαμβάνεται στο μυθιστόρημα είναι αληθινή, καθώς ο Ξενόπουλος αντέγραψε τα φλογερά γράμματα της ποιήτριας και αναπαρήγαγε όσο πιστότερα μπορούσε, όσα της είχε αποστείλει ο ίδιος. Τα υπόλοιπα πρόσωπα του μυθιστορήματος είναι φανταστικά, ενώ η Καίτη Καστρίτη, η αρραβωνιαστικιά του ήρωα στο μυθιστόρημα, αντιστοιχεί στην Τίτα Κανελλοπούλου, την τότε αρραβωνιαστικιά και μέλλουσα δεύτερη σύζυγό του, με την οποία είχε αρραβωνιαστεί μυστικά εξαιτίας του ότι δεν είχε εκδοθεί το πρώτο του διαζύγιο³⁶². Ο Απόστολος Σαχίνης γράφει για το συγκεκριμένο μυθιστόρημα ότι «ξεχωρίζει για την αλήθεια στη διαγραφή των χαρακτήρων, τις ωραίες ερωτικές σκηνές και το επιμελημένο ύφος που προσπαθεί να αποφύγει τις κοινές εκφράσεις»³⁶³.

³⁵⁹ Στο παρόν κεφάλαιο παραπέμπουμε στις σελίδες του μυθιστορήματος, όπως αυτό δημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις Βλάση. (Βλ. Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π.). Η παράθεση αυτούσιων των λόγων γίνεται, όπου κρίνεται σκόπιμο, για λόγους έμφασης, ώστε να φανεί εναργέστερα ο κάθε μυθιστορηματικός χαρακτήρας.

³⁶⁰ Οι *Μυστικοί Αρραβώνες* προβλήθηκαν και στην τηλεόραση το 1979-1980 από το κανάλι της Υ.Ε.Ν.ΕΔ. σε σκηνοθεσία Ερρίκου Ανδρέου με πρωταγωνιστές: τον Αλέκο Αλεξανδράκη στον ρόλο του Νάσου Ανάστη, τη Νόρα Βαλσάμη στον ρόλο της Θάλειας Δημάδη, τη Μίρκα Παπακωνσταντίνου στον ρόλο της Καίτης Καστρίτη. Η σειρά ολοκληρώθηκε σε 38 επεισόδια των 45 λεπτών και αναδείχθηκε ως το πιο δημοφιλές τηλεοπτικό πρόγραμμα της χρονιάς. Δυστυχώς δε διασώζεται στο αρχείο της ΕΡΤ. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στη διεύθυνση: <https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9C%CF%85%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%AF%CE%B1%CF%81%CF%81%CE%B1%CE%B2%CF%8E%CE%BD%CE%B5%CF%82>.

³⁶¹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 451-453.

³⁶² Στο ίδιο, σσ. 451-452.

³⁶³ Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, όπ. π., σ. 251.

5.2. Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος και οι σχέσεις των δυο φύλων

Το ερωτικό ένστικτο είναι για τον Ξενόπουλο, όπως γράφει και ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του ένα από τα αγαπητά του θέματα³⁶⁴. Στους *Μυστικούς Αρραβώνες* υπάρχουν τρία ερωτικά ζευγάρια: η Καίτη Καστρίτη, που είναι μυστικά αρραβωνιασμένη με το Νάσο Ανάστη, ενώ στη συνέχεια παντρεύονται · η Θάλεια Δημάδη που είναι ερωτευμένη με το Νάσο Ανάστη και ανταλλάσσει μαζί του γράμματα αγάπης και αιώνιας αφοσίωσης, χωρίς όμως να ενωθούν ποτέ σωματικά · η Θάλεια Δημάδη με τον ωραίο και πλούσιο Στρατίδη, τον οποίο παντρεύεται και δίνεται έμφαση από τον συγγραφέα στη σαρκική τους ένωση³⁶⁵. Το καθένα από τα τρία ερωτικά ζευγάρια έχει διαμορφώσει ένα διαφορετικό ερωτικό δεσμό, ενώ ιδιαίτερα εξυμνεί ο Ξενόπουλος το ψυχικό δέσιμο και το ταίριασμα ψυχών της Θάλειας με τον Ανάστη, δίνοντάς μας έτσι ένα τέλει παράδειγμα ρομαντικού έρωτα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει πάντως το γεγονός ότι αυτές οι ερωτικές ιστορίες περιγράφονται παράλληλα³⁶⁶, ενώ θίγεται και το θέμα της παράλληλης σχέσης ενός άνδρα με δυο γυναίκες. Ο έρωτας, λοιπόν, δρα καταλυτικά στις ψυχές των πρωταγωνιστών του συγκεκριμένου μυθιστορήματος καθορίζοντας τη μελλοντική τους ζωή, ενώ συγχρόνως ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να δει πώς αντιμετωπίζει ο άνδρας και πώς η γυναίκα το θέμα του έρωτα σε ένα κείμενο «σχεδόν αυτοβιογραφικό»³⁶⁷. Γι' αυτό κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί χωριστά η σχέση που διαμορφώνεται σε καθένα από τα τρία ερωτικά ζευγάρια που προαναφέρθηκαν.

Η Καίτη Καστρίτη είναι η μονάκριβη κόρη του Αρεοπαγίτη Καστρίτη, καθώς τα άλλα δυο παιδιά του πέθαναν, ο γιος του σε ατύχημα και η κόρη του από αθεράπευτη νόσο. Η οικογένεια του Νάσου Ανάστη συνδεόταν με στενούς φιλικούς δεσμούς με την οικογένεια Καστρίτη, ενώ ο Ανάστης είχε αδελφικό φίλο τον Γιώργο Καστρίτη. Μετά τον θάνατο των δυο παιδιών του Καστρίτη, ο Ανάστης θεώρησε χρέος του να συμπαρασταθεί στο πένθος του Αρεοπαγίτη, και μια μέρα με μια τέλεια συνεννόηση αποφάσισαν ο Ανάστης να αρραβωνιαστεί την Καίτη και να γίνει παιδί

³⁶⁴ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 34.

³⁶⁵ Οι τρεις αυτοί πρωταγωνιστές λειτουργούν ως «μυθιστορηματικά πρόσωπα», δηλαδή σύμφωνα με τη Σακαλάκη εκπροσωπούν τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής για την αναγκαιότητα του γάμου προκειμένου το άτομο να καταξιωθεί κοινωνικά. (Βλ. Σακαλάκη, όπ. π.).

³⁶⁶ Σαχίνης, όπ. π., σ. 251.

³⁶⁷ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Το παρακείμενο της πεζογραφίας του Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τόμ.150, τχ.1738, 2001, σ. 382.

τους. Λόγω του πένθους οι αρραβώνες έγιναν μυστικοί και ήταν μια παρηγοριά για την οικογένεια Καστρίτη στη μεγάλη δυστυχία που τη βρήκε. Το δαχτυλίδι των αρραβώνων δεν το φορά κανείς από τους δυο, για να μην αποκαλυφθεί το μυστικό τους. Εκμυστηρευόμενος ο Ανάστης αυτή τη μυστική ένωση στο φίλο του Γιωργάκη Μαράνο τονίζει: *είχα καθήκον να προστεθώ έτσι σε μια οικογένεια που από μικρό παιδί με είχε σαν παιδί της- παίρνω κι ένα κορίτσι καλό*³⁶⁸.

Περιγράφοντας τη μέλλουσα γυναίκα του αναφέρει: *είναι πολύ- πολύ ωραία. . . καλοκαμωμένη, γερή, γεμάτη ζωή και υγεία-και καλός άνθρωπος, θετικός, φρόνιμος*³⁶⁹. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι βασικό κριτήριο για την επιλογή συντρόφου στην αστική κοινωνία των αρχών του εικοστού αιώνα είναι η εξωτερική εμφάνιση, η υγεία, ο χαρακτήρας της κοπέλας, ενώ λαμβάνεται ιδιαίτερα υπόψη η φιλία και το ταίριασμα των οικογενειών του γαμπρού και της νύφης³⁷⁰. Ο ίδιος ο Ανάστης λέει στην Καίτη ότι τους ενώνουν ίδια πράγματα: *οι γονείς σου, οι γονείς μου, τα σπίτια μας, οι οικογενειακές μας παραδόσεις, οι χαρές, τα πένθη μας*³⁷¹. Ωστόσο, στην ένωση Καίτης και Ανάστη ο Μαράνος βρίσκει μια αντικειμενική δυσκολία ότι: *είναι βάσανο η γυναίκα να μη συμφωνεί και να περιφρονεί ό,τι τιμά ο άνδρας της*³⁷², αναφερόμενος στο γεγονός ότι η Καίτη και η οικογένεια της δεν εκτιμούν το ταλέντο και δε συμμερίζονται τις καλλιτεχνικές ανησυχίες του Ανάστη. Αυτή η δυσκολία που επισημαίνει ο Μαράνος είναι η κύρια αιτία που φέρνει κοντά στη συνέχεια τον Ανάστη με τη Θάλεια Δημάδη η οποία θαυμάζει, εκτιμά και λατρεύει την τέχνη του Ανάστη.

Αυτή η σχέση που αναπτύσσει ο Ανάστης με τη Θάλεια προκαλεί τη ζήλεια της Καίτης³⁷³. Ο Ανάστης, πιστεύει ότι: *ο καλλιτέχνης σαν ένας άνθρωπος εξαιρετικός, αλλιώτικος μπορούσε να έχει και κάποιες ελευθερίες παραπάνω από τον τυχόντα αρραβωνιαστικό*³⁷⁴. Ο πατέρας της τη συμβουλεύει: *να σέβεσαι τα δικαιώματα του ανδρός. Εσύ για να πας οπουδήποτε θα ρωτήσεις τον αρραβωνιαστικό*

³⁶⁸ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 34.

³⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 32.

³⁷⁰ Ο Ξενόπουλος και στο θεατρικό του έργο *Το Ζευγάρι* παρουσιάζει δυο οικογένειες που συνδέονταν με πολυετή φιλία να προσπαθούν να παντρέψουν τα παιδιά τους μεταξύ τους.(Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Θέατρο, Πολυγαμία- Πειρασμός- Το Ζευγάρι*, τόμ.3, Βλάσση, Αθήνα 1991).

³⁷¹ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 130.

³⁷² Στο ίδιο, σ. 36.

³⁷³ Και σε άλλα έργα του Ξενόπουλου τίθεται το θέμα της ζήλειας, όπως στα θεατρικά *Η Πολυγαμία* και *Ο Πειρασμός*. (Βλ. Ξενόπουλος, *Θέατρο, Πολυγαμία- Πειρασμός- Το Ζευγάρι*, τόμ. 3, όπ. π.).

³⁷⁴ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 60.

σου και μεθαύριο τον άντρα σου. Εκείνος θα πηγαίνει όπου θέλει και δε θα σε ρωτά. Τελείωσε!³⁷⁵ Τα λόγια αυτά του πατέρα της Καίτης συμβαδίζουν με τις ιδέες της εποχής, ότι η γυναίκα πρέπει να περιορίζει τη δράση της στην οικιακή σφαίρα³⁷⁶. Άλλωστε, οι απόψεις αυτές για τη θέση της γυναίκας και ο αυστηρός τόνος των λόγων του πατέρα της Καίτης μας παραπέμπουν και στο απόλυτο πρότυπο αυστηρού και «φεουδαρχικού» πατέρα που αντιπροσωπεύει ο Παναγής Βιολάντης στο θεατρικό *Στέλλα Βιολάντη* ή στο αντίστοιχο διήγημα *Έρωτς Εσταυρωμένος*³⁷⁷. Εξάλλου, το διήγημα αυτό έγραφε ο Ξενόπουλος την περίοδο που στην προσωπική του ζωή είχε την ερωτική περιπέτεια με τη Μυρτιώτισσα³⁷⁸ που στους *Μυστικούς Αρραβώνες* είναι η Θάλεια Δημάδη³⁷⁹.

Όταν η Καίτη ανακαλύπτει ότι ο αρραβωνιαστικός της, της λείει ψέματα προτιμά να διαλύσει τον αρραβώνα, παρά να τον συγχωρέσει. Μ' αυτή της την πράξη αποδεικνύει την περηφάνια της, την οποία προτάσσει έναντι της πρωτόγνωρης ηδονής που νιώθει, όταν φιλά παράφορα τον αρραβωνιαστικό της. Στο ξανασιμίζιμο του ζευγαριού καταλυτικό ρόλο διαδραματίζει ο Αρεοπαγίτης ο οποίος εξηγεί στην κόρη του ότι πρέπει να δίνει ελευθερία στον άντρα της, ενώ θεωρεί ότι ο χωρισμός ήταν μόνο δική της ευθύνη. Ο Ανάστης για να διατηρήσει τον κοινωνικό του ρόλο, σύμφωνα με τον οποίο ο άντρας μπορεί να πάει όπου θέλει, αναγκάζει την Καίτη μπροστά σε όλους να του υποσχεθεί ότι θα τον αφήνει να πηγαίνει όπου θέλει αυτός³⁸⁰.

Επιπλέον, εντύπωση προξενούν τα λόγια του πατέρα της Καίτης στον μέλλοντα γαμπρό του, ότι δηλαδή προτιμά να διαλύσει τους αρραβώνες και να στενοχωρήσει την κόρη του, παρά να τη δώσει σε κάποιον που δεν την αγαπά

³⁷⁵ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 45.

³⁷⁶ Μπασλή, όπ. π., σ. 86.

³⁷⁷ Βλ. Τηλέμαχος Μουδατσάκης, «Το θέατρο του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Διαβάζω*, 265, 1991, σ. 39.

³⁷⁸ Μυρτιώτισσα είναι το φιλολογικό ψευδώνυμο της Θεώνης Δρακοπούλου που εμφανίζεται ως ποιήτρια στον *Νουμά* το 1911 με λυρικά ποιήματα, ενώ μετά το 1914 τα ποιήματά της προβάλλουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα και την αποδέσμευση της γυναίκας από το συναίσθημα. Έτσι, το έργο της στρέφεται γύρω από τη γυναικεία εμπειρία του έρωτα, χωρίς να αρνείται το ανδρικό βλέμμα, ενώ συγχρόνως παρουσιάζει τη γυναικεία σεξουαλικότητα εξιδανικευμένη. Ακόμη, η ηδονή είναι ένα μέσο υπέρβασης του θανάτου κι είναι κυρίαρχη. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα παρακάτω ποιήματά της που αποτυπώνουν τις κύριες αντιλήψεις της: «Πόθος», *Γράμματα*, 2, 21, 1914, σ. 370, «Πάθος», *Γράμματα*, 3, 28, 1916, σ. 218 και «Voluptas», *Γράμματα*, 3, 31, 1916, σ. 396.

³⁷⁹ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Το παρακείμενο της πεζογραφίας του Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 382.

³⁸⁰ Αυτή η αντίληψη του Ανάστη θυμίζει την αντίδραση του Διονύση Αλιμπράντε σε μια ανάλογη συζήτηση που έχει με τη γυναίκα του Ευανθία στο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Ο Κοσμάκης Γ'-Τελευταία Όνειρα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

αληθινά. Και ο ίδιος ο Ανάστης μάλιστα ξαφνιάζεται από την αντίδραση του πεθερού του και γρήγορα συναινεί να επισπευσθούν οι διαδικασίες του γάμου, ξεκινώντας με τη δημοσίευση των αρραβώνων τους. Γαμπρός και πεθερός κανονίζουν την ημερομηνία αρραβώνων και γάμου, χωρίς να ρωτήσουν την άμεσα ενδιαφερόμενη, την Καίτη που υποψιάζεται ότι η ημερομηνία του γάμου ίσως σχετίζεται με την ύπαρξη ενός άλλου προσώπου, για το οποίο εικάζει ότι είναι ένα ωραίο κορίτσι, άσπρο, ξανθό και γαλανό³⁸¹.

Όταν συναντιούνται στο ατελιέ του Ανάστη η Καίτη με τη Θάλεια, η σύγκρουση μεταξύ τους είναι σφοδρή, καθώς η Καίτη της επιτίθεται και την ειρωνεύεται, ενώ η Θάλεια δείχνει αδύναμη να διαχειριστεί αυτή τη λεκτική επίθεση. Η εντύπωση του Ανάστη ότι η Καίτη κέρδισε σ' αυτή τη σύγκρουση ίσως σχετίζεται με το ότι ο ίδιος ο Ξενόπουλος επέλεξε τελικά ως σύζυγό του την Τίτα Κανελλοπούλου και όχι τη Μυρτιώτισσα, οπότε ταυτίζεται ασυνείδητα με την Καίτη και όχι με τη Θάλεια. Η οργή και ο θυμός της Καίτης φτάνει σε τέτοιο σημείο, ώστε μετά την αποχώρηση της Θάλειας του σχίζει με μαχαίρι το πορτραίτο της, τον σπρώχνει και του καταφέρει στο μάγουλο σα γροθιά. Έτσι, η Καίτη «αφήνεται να την καταλάβει ο συναισθηματισμός της, γίνεται ευερέθιστη, οξύθυμη και ζηλιάρα»³⁸². Στο τέλος η Καίτη, μετά τις εξηγήσεις του Ανάστη, μαλακώνει, σκεπτόμενη ότι την αγαπά αληθινά και τα ξαναφτιάχνει μαζί του. Η συμπεριφορά της Καίτης, λοιπόν, επιβεβαιώνει τη θέση του Πέτρου Χάρη ότι το ερωτικό ένστικτο είναι μια παντοδύναμη εξουσία για τις ηρωίδες του Ξενόπουλου που πιστεύουν πρώτα στον έρωτα και μετά σε όλες τις άλλες αξίες της ζωής, ώστε, ενώ φαίνονται εύθραυστες, στην πραγματικότητα είναι πολύ δυνατές³⁸³. Τέλος αυτή η έκρηξη ζήλειας της Καίτης γίνεται η αρχή του τέλους της σχέσης του Ανάστη με τη Θάλεια, ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για τον γάμο του με την Καίτη.

Ο γάμος της Καίτης και του Ανάστη γίνεται στο σπίτι της νύφης και σηματοδοτεί μια εντελώς καινούργια σχέση μεταξύ τους, ενώ συγχρόνως συνιστά και την αρχή της οριστικής ρήξης του Ανάστη με την τέχνη του. Ο Ανάστης υποκύπτει στην επιταγή της εποχής που θέτει ως πρωταρχικό μέλημα του ατόμου τη δημιουργία

³⁸¹ Η περιγραφή αυτή δεν ανταποκρίνεται στα φυσικά χαρακτηριστικά της μελαχρινής Θάλειας, όμως συνάδει με τα φυσικά χαρακτηριστικά άλλων ηρωίδων του Ξενόπουλου, όπως είναι η Φωτεινή Σάντρη στον *Κόκκινο Βράχο*.

³⁸² Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η νέα γυναίκα στην αστική κοινωνία», στον τόμο: Γ.Π. Πεφάνης (επιμ.) *Nulla Dies Sine Linea, Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 79.

³⁸³ Πέτρος Χάρης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Περίπλους*, τχ. 30-31, 1991, σ. 114.

οικογένειας³⁸⁴. Σε αυτόν τον γάμο ο Ανάστης νιώθει μια στενή ψυχική επαφή με τη γυναίκα του η οποία τον πλάθει, όπως εκείνη θέλει, αν και συνήθως συμβαίνει το αντίθετο. Ο Ανάστης γίνεται ένας γνήσιος οικογενειάρχης, ένας άψογος πατέρας ενστερνιζόμενος όλες τις ιδέες της γυναίκας του. Η υποταγή του στην Καίτη είναι καθολική, αφού στο καφενείο κάθεται στη θέση που εκείνη του ορίζει, φοράει τα ρούχα που εκείνη επιλέγει. Το συγκλονιστικότερο από όλα είναι ότι εγκαταλείπει την τέχνη του, προκειμένου να ανταποκριθεί με επιτυχία στις υποχρεώσεις του ως σύζυγος και πατέρας. Ο Ανάστης απολαμβάνει μια ήρεμη, γλυκιά, συζυγική αγάπη, παρουσιάζοντας την εικόνα ενός λιγότερου δυναμικού άντρα από αυτή που επικρατεί στις αρχές του εικοστού αιώνα. Συνεπώς, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η Καίτη συμβολίζει την κοινωνία κατά μία έννοια που ταυτίζει την καταξίωση του ατόμου με τον γάμο και τη δημιουργία οικογένειας, ενώ συγχρόνως ο Ανάστης χάνει όλη την ισχύ του.

Επίσης, σκόπιμη κρίνεται κι η αναλυτική παρουσίαση και του κοριτσιού που γοητεύει τον κεντρικό ήρωα του μυθιστορήματος. Η δεκαοκτάχρονη Θάλεια Δημάδη είναι κόρη του στρατηγού Δημάδη, θεωρείται το ωραιότερο κορίτσι της Αθήνας και σπουδάζει στο Πολυτεχνείο ζωγραφική. Η αγάπη της για τη ζωγραφική είναι η αφορμή για να έρθει πιο κοντά με τον Νάσο Ανάστη και να αναπτυχθεί μεταξύ τους μια αγνή και ρομαντική αγάπη που οδηγεί σε μια δυνατή και βαθιά ψυχική ένωση. Ενθουσιασμένη και συγχρόνως γοητευμένη από τη γνωριμία της σε έναν χορό με τον διάσημο ζωγράφο Ανάστη προβαίνει σε μια τολμηρή κίνηση ξεκινώντας πρώτη την ερωτική αλληλογραφία. Ο Ξενόπουλος συνηθίζει να βάζει τα κορίτσια των ανώτερων και μεσαίων στρωμάτων να επιδιώκουν τη σύνναψη ερωτικών δεσμών με νέους που τα ενδιαφέρουν³⁸⁵. Στο επίκεντρο αυτής της αλληλογραφίας τίθεται ο ρομαντικός έρωτας που ανυψώνει τις ψυχές των ερωτευμένων σε μια υψηλότερη σφαίρα επικοινωνίας.

Αναλυτικότερα, ο Ξενόπουλος περιγράφοντας τη Θάλεια της προσδίδει, αφενός χαρακτηριστικά ώριμης και έμπειρης γυναίκας, αφού διαθέτει μεστωμένο και καμπυλωτό κορμί και αφετέρου παιδικό και δροσερό πρόσωπο, με μαλλιά που της προσδίδουν ακόμη μεγαλύτερη αθωότητα. Τα μάτια της, ωστόσο, είναι ηδονικά και πολύτροπα και γι' αυτό είναι αυτά που κάνουν την ομορφιά της ξεχωριστή και

³⁸⁴ Μπασλή, όπ. π., σ. 86.

³⁸⁵ Δουλαβέρα, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 144.

ψυχική. Όλη αυτή η ρεαλιστική περιγραφή από τον συγγραφέα μας εξηγεί αφενός την ασύγκριτη και ανυπέρβλητη ομορφιά της κοπέλας που έκανε τον Ανάστη να την προσέξει παρά το ότι ήταν αρραβωνιασμένος και αφετέρου προβάλλει το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς στις αρχές του εικοστού αιώνα. Η Θάλεια δεν κρύβει την αγάπη της για τους καλλιτέχνες και συγκεκριμένα για τον Ανάστη που τον θαυμάζει. Η περιγραφή της όμορφης Θάλειας ολοκληρώνεται στο πέμπτο κεφάλαιο του βιβλίου, όπου περιγράφεται η πρώτη επίσκεψή της στο ατελιέ του ζωγράφου που μένει έκθαμβος από τα κάλλη της, εστιάζοντας στον λαιμό, το πλούσιο στήθος, το τέλειο πόδι, αλλά και από το ύφος της που υποδηλώνει την ευρύτητα του πνεύματός της. Γι' αυτόν τον λόγο η Μαρία Μπασλή³⁸⁶ πιστεύει ότι η Θάλεια αποτελεί την επιτομή της καλλιεργημένης γυναίκας με λατρεία για τον καλλιτέχνη.

Συγκινημένος από τη μοναδική της ομορφιά και τον θαυμασμό που τρέφει γι' αυτόν, ο ζωγράφος αναστατώνεται, όταν λαμβάνει το πρώτο γράμμα που αποστέλλει η τολμηρή Θάλεια. Η Θάλεια ανήκει στην κατηγορία των ανεξάρτητων κοριτσιών της εποχής που διεκδικούν αυτό που επιθυμούν με κάθε τρόπο³⁸⁷. Ο Ανάστης ερωτεύεται τη Θάλεια, παρά τη μυστική του ένωση με την Καίτη, και έτσι απαντά στο πρώτο της γράμμα, εξηγώντας ότι ένα μυστικό εμποδίζει την ένωσή τους. Η απάντηση του Ανάστη προκαλεί ακόμη μεγαλύτερο πόνο στη Θάλεια, καθώς ο έρωτας γι' αυτόν τη συντρίβει. Και πάλι ο έρωτας στο έργο του Ξενόπουλου έχει εξουσία παντοδύναμη, επιδρώντας καταλυτικά στην ψυχή της ηρωίδας³⁸⁸. Η Θάλεια με το κεραυνοβόλο αίσθημά της τρομάζει τον Ανάστη ο οποίος φοβάται ότι μπορεί να προκύψει ένας τραγικός θάνατος, αν την απορρίψει με τρόπο απότομο³⁸⁹. Είναι όπως γράφει ο Διονύσης Μαγκλιβέρας ο ερωτισμός που οδηγεί το άτομο σε θετικές ή αρνητικές πράξεις του βίου³⁹⁰. Εύλογα προκύπτει από τα παραπάνω ότι ο έρωτας παραμένει για την εποχή του Ξενόπουλου ένα από τα σημαντικότερα και συνθετότερα προβλήματα της αθηναϊκής κοινωνίας.

³⁸⁶ Μπασλή, όπ. π., σ. 90.

³⁸⁷ Το ίδιο συμβαίνει και στο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Λάουρα* ή στο θεατρικό *Χερουβείμ* (βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Θέατρο, Ραχήλ- Χερουβείμ- Ψυχοσάββατο- Στέλλα Βιολάντη*, τόμ. 2, Βλάσση, Αθήνα 1991).

³⁸⁸ Χάρης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», όπ. π., σ.112.

³⁸⁹ Για ακόμη μια φορά παρουσιάζεται το σύνθημα του ρομαντισμού κατά το οποίο ο ανεκπλήρωτος έρωτας οδηγεί στον θάνατο.

³⁹⁰ Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές θέσεις στην πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Η κοινωνία της εποχής του», όπ. π., σ. 101.

Παράλληλα, η στάση του Ανάστη αποκαλύπτει και τον αντρικό του εγωισμό που κολακεύεται από το ότι προκαλεί τον έρωτα στο «πιο ωραίο κορίτσι της Αθήνας» που του αρέσει σαν ομορφιά και σαν ψυχή. Αυτό το ταίριασμα ψυχών απουσιάζει από τη σχέση του Ανάστη με την Καίτη, γεγονός το οποίο έχει επισημανθεί επιτυχώς και από το φίλο του Ανάστη Μαράνο. Η Θάλεια τολμά και στέλνει δεύτερο πονεμένο γράμμα στο οποίο ο Ανάστης της απαντά να στρέψει την αγάπη της στην τέχνη της. Το τρίτο γράμμα της επίμονης Θάλειας τελειώνει με ένα πικραμένο φιλί για τον καλλιτέχνη. Στο δικό του γράμμα ο Ανάστης της ζητά την παρέμβαση της ξαδέλφης της, προκειμένου να συμφιλιωθούν και να μείνουν φίλοι. Η Θάλεια απαντά διακηρύσσοντας την πονεμένη αγάπη της: *Σ' αγαπώ! Και πονώ, και πονώ*³⁹¹. Αξιοσημείωτο είναι ότι του γράφει σε ενικό αριθμό για πρώτη φορά, γεγονός που δυσαρεστεί τον εγωιστή Ανάστη που ερμηνεύει τον ενικό ως αποκαθήλωση του από την υψηλή θέση που τον είχε τοποθετήσει η θαυμάστριά του. Έτσι, ο ενθουσιασμός του για τη Θάλεια μειώνεται, ενώ το πέμπτο γράμμα της του ανακοινώνει τη φυγή της στο εξωτερικό καταλήγοντας σπαρακτικά: *Ω συ, που χωρίς να το νιώθεις, εγέμισες τη ζωή μου ολάκερη με το βαθύτερο πόνο, δέξου από τα σπαραγμένα βάθη της καρδιάς μου, πολυαγαπημένε μου, ένα φιλί αληθινό, ένα φιλί αθάνατο*³⁹². Όπως ήταν φυσικό συγκινείται από το φλογερό της γράμμα και της εξομολογείται ότι την αγαπά, ενώ δεν πρέπει. Ο Πέτρος Χάρης υποστηρίζει ότι ο έρωτας είναι φως και σκοτάδι για τους ήρωες του Ξενόπουλου³⁹³. Τα ίδια ακριβώς λόγια χρησιμοποιεί και ο Ανάστης: *η αγάπη σου είναι το φως μου, η ζωή μου. . . θα γύριζα στο σκοτάδι και στο τίποτα, τη στιγμή που η αγάπη σου θα έσβηνε*³⁹⁴. Συνεχίζει, εξυμνώντας την αγάπη: *Θάλεια μου, ν' αγαπάς για την αγάπη. . . όλα είναι μηδέν μπροστά της. . . η αγάπη μας θέλω να είναι τόση . . . ώστε τίποτα πια να μην είναι ικανό να τη φτάσει . . . ούτε ένας γάμος, μια σωματική ένωση με άλλον ή με άλλη . . . δεν μπορεί να την έχει για σκοπό ξεπέφτει . . . είναι ψυχική ένωση, η τέλεια, η ολοκληρωτική*³⁹⁵. Αυτή η απόλυτη αγάπη οδηγεί μέχρι και στον θάνατο, φράση την οποία επαναλαμβάνει η Θάλεια στην απάντησή της, ενώ ο έρωτας που καταλήγει στο θάνατο είναι αγαπημένο μοτίβο του Ξενόπουλου³⁹⁶. Η

³⁹¹ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 170.

³⁹² Στο ίδιο, σ. 176.

³⁹³ Χάρης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», όπ. π., σ. 114

³⁹⁴ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 193.

³⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 194.

³⁹⁶ Βλ. την αυτοκτονία της Φωτεινής Σάντρη στον *Κόκκινο Βράχο*, τον θάνατο του Παύλου στην *Αναδυομένη*, την αυτοκτονία του Γώγου στη *Λάουρα*. Εξάλλου, η σύνδεση του έρωτα με τον θάνατο είναι χαρακτηριστικό μοτίβο που εκφράζει τον ρομαντικό έρωτα.

Θάλεια το περιγράφει αυτό με τα έξης λόγια: *να σου έλεγα όλη τη μυστική μαγεία που έχει ο θάνατος, όταν αγαπά κανείς χωρίς ελπίδα*³⁹⁷, ενώ κλείνει το γράμμα της με παρόμοια φράση: *Και θα πεθάνω δική σου*³⁹⁸. Επιπλέον, εκτός από το ταίριασμα των ψυχών επαινείται και το γεγονός ότι η Θάλεια και ο Ανάστης ταιριάζουν και εξωτερικά, γιατί είναι εξίσου όμορφοι.

Η αγάπη και η αφοσίωση της Θάλειας στον Ανάστη φτάνει σε τέτοιο βαθμό παθητικότητας, ώστε να του πει: *Μπορείτε να με κάνετε ό,τι θέλετε, να με διαθέσετε όπως σας αρέσει*³⁹⁹. Τα λόγια αυτά επιβεβαιώνουν την άποψη του Άλκη Θρύλου ότι «ο έρωτας και μόνο ο έρωτας γεμίζει όλη την ύπαρξη και όλο τον ορίζοντα των κοριτσιών του Ξενόπουλου, για τον έρωτα ζουν και πεθαίνουν»⁴⁰⁰. Επιπλέον, φανερώνεται και μια παθητικότητα των ηρωίδων του Ξενόπουλου, καθώς δεν κατόρθωσε να δημιουργήσει μια απόλυτα χειραφετημένη γυναίκα⁴⁰¹, αφού ακόμη και η φαινομενικά ανεξάρτητη Θάλεια παραδίνεται χωρίς όρους στον άντρα που αγαπά.

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι αυτό το ταιριαστό και ερωτευμένο ζευγάρι ποτέ δε συνενυρίσκεται ερωτικά, δεν ανταλλάσσει ούτε ένα φιλή, δεν αγγίζει ο ένας τον άλλο, καθώς οποιαδήποτε σωματική επαφή ισοδυναμεί στη σκέψη του Ανάστη με βεβήλωση του ιερού δεσμού του με τη Θάλεια. Βρίσκει τρόπο, λοιπόν, ο Ανάστης και καταπνίγει τον πόθο του για αυτή, καθώς τα λόγια της πλήρους υποταγής της λειτουργούν αποτρεπτικά για τη σωματική τους ένωση. Επιπλέον, η Θάλεια εξαιτίας της μεγάλης της αγάπης για τον Ανάστη έχει ενεργοποιήσει τις ψυχικές της δυνάμεις, ώστε καταφέρνει και διαβάσει τις πιο μύχιες σκέψεις του. Έχει τόσο πολύ ταυτιστεί μαζί του, ώστε της είναι αδύνατο να μισεί ό,τι αγαπά εκείνος, δηλώνοντας έτσι ότι δε μισεί την αρραβωνιαστικιά του. Και σε ένα ακόμη γράμμα που του αποστέλλει δεν παραλείπει να δηλώσει ότι αυτός είναι η ίδια της η ψυχή, η ευτυχία της, παρά το ότι δεν την έχει φιλήσει ποτέ. Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι αυτή η ιδανική αγάπη τους, αυτό το βαθύ αίσθημα που ενώνει τις ψυχές τους βρίσκει επιστέγασμα στην κοινή τους αγάπη για την τέχνη.

³⁹⁷ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 195.

³⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 197.

³⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 165.

⁴⁰⁰ Άλκης Θρύλος, *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, Δίφρος, Αθήνα 1961, σ.168.

⁴⁰¹ Γλυκοφρύδη- Αθανασοπούλου, «Η νέα γυναίκα στην αστική κοινωνία», στον τόμο: Γ.Π. Πεφάνης (επιμ.): *Nulla Dies Sine Linea, Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 88.

Η ψυχική αυτή σχέση του Ανάστη και της Θάλειας διαλύεται από μια παρεξήγηση. Ο Ανάστης παραπλανάται από την ξαδέλφη της Θάλειας που τον εκβιάζει ότι θα αποστείλει τα φλογερά γράμματά του στην αρραβωνιαστικιά του και αποφασίζει να διακόψει τη σχέση του με την Θάλεια. Μετά από πολλά χρόνια πληροφορείται την εξαπάτησή του από την ξαδέλφη της Θάλειας και συνειδητοποιεί ότι το γεγονός αυτό καθόρισε όλη του τη ζωή, αφού τελικά απαρνήθηκε ακόμη και την τέχνη του για χάρη της οικογένειας.

Επιπλέον, ο Στρατίδης, νέος, πλούσιος, όμορφος, ευγενικός, έξυπνος, ικανός αθλητής ενδιαφέρεται για τη Θάλεια Δημάδη. Μεταξύ τους αναπτύσσεται αρχικά μια οικειότητα, αφού η Θάλεια αισθανόμενη μια φιλαρέσκεια επιτρέπει να καλλιεργηθεί μια φιλική σχέση. Η προτροπή της ξαδέλφης της να τον παντρευτεί, γιατί πληροί όλες τις προϋποθέσεις, φανερώνει τα κριτήρια του γάμου για την αθηναϊκή κοινωνία της εποχής. Η Θάλεια σκεπτόμενη ότι ο γάμος της θα προξενήσει μεγαλύτερη εντύπωση στον Ανάστη που την απέρριψε, από ότι ένας ενδεχόμενος θάνατος, δέχεται να παντρευτεί τον Στρατίδη.

Σ' αυτή τη σχέση ο δυναμικός Στρατίδης επιβάλλει τον ρυθμό που αυτός θέλει, αποδεικνύοντας ότι «ο άνδρας βρίσκεται στην πλεονεκτική θέση να ελέγχει και να διακανονίζει τις σχέσεις του με το άλλο φύλο»⁴⁰². Η δική του αγάπη είναι αρκετή για την έναρξη της σχέσης, ενώ συγχρόνως έχει τη βεβαιότητα ότι, αν παντρευτούν, θα τον αγαπήσει κι εκείνη. Η βεβαιότητα αυτή αποδεικνύεται περίτρανα μετά τα πρώτα τους φιλιά που «τρέλαναν» τη Θάλεια με τη σφοδρότητά τους και την έκαναν να τα δεχτεί με παθητική υποταγή. Η ανταπόδοση του φιλιού από τη Θάλεια υποδηλώνει την απειρία της, ενώ γίνεται φανερό ότι ο ρόλος του άντρα στο ερωτικό παιχνίδι είναι ενεργητικός και της γυναίκας παθητικός⁴⁰³. Στη συνέχεια, συγκλονισμένη η Θάλεια παραδέχεται ότι οι ψυχές τους ενώθηκαν και επικοινωνήσαν μέσω των «φλογερών στομάτων» τους, νιώθοντας ότι έτσι μόνο πραγματώνεται η αληθινή αγάπη. Μέσα από το αληθινό φιλί η Θάλεια νιώθει την απόλυτη ολοκλήρωση και εκτιμά ακόμη περισσότερο την τέλεια ομορφιά του άντρα της. Έτσι, επιβεβαιώνεται η άποψη ότι ο μόνος δυνατός τρόπος να καθορίσουν οι γυναίκες την ύπαρξή τους είναι η σεξουαλικότητά τους⁴⁰⁴, αν και όπως είδαμε αυτό

⁴⁰² Δουλαβέρα, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ.40.

⁴⁰³ Στο ίδιο, σ. 39.

⁴⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 38.

δε συνέβη στη σχέση της με τον Ανάστη. Ακόμη κι όταν ο Στρατίδης γίνεται λίγο πιο βίαιος στην εκδήλωση της αγάπης του, η Θάλεια γίνεται χαμένος άνθρωπος μπροστά του⁴⁰⁵.

Ο γάμος του Στρατίδη με τη Θάλεια γίνεται με τρόπο πανηγυρικό, ενώ οι μελλονύμφοι απαστράπτουν από ομορφιά, έχοντας στο πλάι τους τον πιο πλούσιο φίλο της οικογένειας. Στο συγκεκριμένο γάμο το θέμα της προίκας δεν απασχολεί καθόλου τον γαμπρό, αφού ο ίδιος έχει τεράστια περιουσία και το χρηματικό ποσό που προορίζουν οι γονείς της Θάλειας γι' αυτή, το παραχωρούν στην ορφανή ξαδέρφη της. Η ερωτική πράξη αποτελεί την υπέρτατη ευτυχία για τη Θάλεια και νιώθει την απόλυτη ψυχική επικοινωνία με τον άντρα της που τη μύησε στον έρωτα και την έκανε *έργο των χειρών του*⁴⁰⁶. Έτσι, λοιπόν, μ' αυτή την τέλεια ένωση αποκαθλώνεται η αγάπη της Θάλειας για τον Ανάστη, ενώ ο συγγραφέας φωτίζει με ιδιαίτερο τρόπο τη σεξουαλική σχέση του ζευγαριού.

Μεγάλη έκπληξη, τέλος, προκαλεί στον αναγνώστη η άποψη του Ξενόπουλου ότι ο πιο δυνατός στη σχέση ενός ζευγαριού είναι όποιος έχει την πρωτοβουλία της αγάπης. Ο Στρατίδης επηρεάζει τη Θάλεια, ενώ η Καίτη, αν και γυναίκα, καθοδηγεί τον Ανάστη. Η προσωρινή επικράτηση της Καίτης δε συμφωνεί με όσα έχει γράψει ο Ξενόπουλος σ' άλλο έργο του, ότι δηλαδή η γυναίκα στον έρωτα πρέπει να μένει παθητική, αλλιώς δεν μπορεί να γίνει ευτυχισμένη⁴⁰⁷. Ο εμπειρότερος άνδρας είναι αυτός που με τον δυναμισμό του στην ανδροκρατούμενη κοινωνία των χρόνων του Ξενόπουλου προκαθορίζει τη σχέση άντρα-γυναίκας, δημιουργώντας μια σχέση αφέντη-υποτακτικού.

Τέλος, αναφορικά με τις σχέσεις των δυο φύλων αναδεικνύονται οι θεωρίες του φύλου που συνδέουν τις ανδρικές και γυναικείες συμπεριφορές με τη σφαίρα δράσης του κάθε φύλου. Στους *Μυστικούς Αρραβώνες*, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι η γυναίκα ταυτίζεται με την οικιακή σφαίρα, σύμφωνα και με τα λεγόμενα του πατέρα της Καίτης, ο οποίος ενσαρκώνει τις αρχές της παραδοσιακής κοινωνίας. Ο γάμος εντάσσεται σε αυτό το πατριαρχικό πλαίσιο θεώρησης της κοινωνίας κι αποτελεί μια κοινωνική πρακτική περιορισμού της γυναίκας, αποδεικνύοντας τη σχέση εξουσίας κι

⁴⁰⁵ Ξενόπουλος, *Μυστικοί Αρραβώνες*, όπ. π., σ. 368.

⁴⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 386.

⁴⁰⁷ Κατίνα Ι. Παπά, «Η αλληλογραφία μου με το Γρηγόριο Ξενόπουλο», *Νέα Εστία*. τόμ.51, 1952, σ. 395.

υποταγής ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα. Έτσι, βλέπουμε ότι η Θάλεια, αν και λόγω της μόρφωσής της συμπεριφέρεται ως δρων υποκείμενο λαμβάνοντας πρωτοβουλίες και γράφοντας στον Ανάστη για τα συναισθήματά της, παραδίδεται με παθητικό τρόπο κάθε φορά στον άνδρα με τον οποίο συνδέεται συναισθηματικά κι ερωτικά. Η σεξουαλικότητά της, λοιπόν, είναι εκείνη που την καθοδηγεί, ανοίγοντας κατά τη C. McKinnon⁴⁰⁸ τον δρόμο για την υποτέλειά της στον άνδρα. Εν τέλει, ακόμη κι η Καίτη που στο τέλος του έργου φαίνεται να έχει επιβάλει στον άνδρα της τον παραδοσιακό οικογενειακό τρόπο ζωής, στην ουσία έχει κι αυτή παραδοθεί στο ασφυκτικό πλαίσιο που ορίζει η ανδροκρατούμενη κοινωνία.

5.3. Συμπεράσματα

Οι *Μυστικοί Αρραβώνες* είναι ένα μυθιστόρημα που επικεντρώνεται στον έρωτα, ο οποίος έχει καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση των σχέσεων των δυο φύλων. Η γυναικεία ομορφιά εξυμνείται από τον συγγραφέα, ενώ παράλληλα φωτίζονται δυο γυναίκες με εντελώς διαφορετική ψυχосύνθεση. Η Θάλεια, ώριμη, γυναίκα υψηλής νοημοσύνης και με ιδιαίτερο ταλέντο στη ζωγραφική, διαφοροποιείται από τη μέση γυναίκα της εποχής της. Όταν, όμως, ερωτεύεται τον Ανάστη, παραδίδεται στον έρωτά της και από τη στιγμή που αυτός δεν ευοδώνεται, παντρεύεται τον Στρατίδη. Ο γάμος, λοιπόν, είναι αυτός που προσφέρει στην κοπέλα την ολοκληρωτική ευτυχία και την καταξίωση, και γι' αυτόν τον λόγο αποτελεί τη βασική επιδίωξη της κάθε ερωτευμένης νέας. Η Θάλεια υποτάσσεται στον ωραίο Στρατίδη, γνωρίζοντας μαζί του την απόλυτη επικοινωνία που προσφέρει η σωματική επαφή. Η ψυχική επικοινωνία και το ταίριασμα ψυχών που βίωσε στη σχέση της με τον Ανάστη υπολείπεται της σωματικής με τον Στρατίδη. Τα κριτήρια για την επιλογή του κατάλληλου συζύγου είναι η καταγωγή, η οικογένεια, η εξωτερική εμφάνιση, η περιουσία, τα οποία διαθέτει ο Στρατίδης. Η Καίτη ενσαρκώνει το πρότυπο της γυναίκας που βιώνει την απόλυτη ευτυχία μέσα στον γάμο, αλλά και την κοινωνία που επιβάλλει αυτή την προτεραιότητα του γάμου.

Σ' αυτό το μυθιστόρημα τίθεται και ένα δίλημμα κοινωνικού χαρακτήρα, αν θα επικρατήσει η μποέμικη και πιο ελεύθερη ζωή του καλλιτέχνη ή η ζωή του οικογενειάρχη και νοικοκύρη Ανάστη. Επιλέγοντας την Καίτη νικά η δεύτερη. Ο Ανάστης λειτουργώντας ως μυθιστορηματικό πρόσωπο θέτει τον προβληματισμό της

⁴⁰⁸ McKinnon, όπ. π.

εποχής για την αναγκαιότητα του γάμου, ώστε το άτομο να καταξιωθεί κοινωνικά. Στον βωμό της επικρατούσας αντίληψης για την αναγκαιότητα του γάμου υποτάσσονται και η Θάλεια και ο Ανάστης. Εξάλλου, ο Ξενόπουλος στο έργο του δεν παρουσιάζει τη γυναίκα απόλυτα χειραφετημένη.

Δεν πρέπει, όμως, να λησμονούμε ότι ο έρωτας δεσπόζει στις ζωές των ηρώων και είναι αυτός που καθορίζει εν πολλοίς και την επιλογή του/της συζύγου, όπως συνέβη με την Κάτια ή τον Στρατίδη. Ο έρωτας, άλλωστε, παραμένει και το προσωπικό απωθημένο του Ξενόπουλου και γι' αυτό και σ' αυτό το έργο του ανατέμνει το ερωτικό ένστικτο και το θέτει στο επίκεντρο της προσωπικής και κοινωνικής ζωής, αποκαλύπτοντας μια προσωπική του ερωτική περιπέτεια. Εν κατακλείδι, οι σχέσεις των δυο φύλων στους *Μυστικούς Αρραβώνες* διαμορφώνονται από τη βίωση του έρωτα, ο οποίος αναδεικνύεται σ' ένα παιγνίδι εξουσίας με νικητή αυτόν που παίρνει την πρωτοβουλία της αγάπης.

Κεφάλαιο 6^ο : Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΙ Ο ΚΟΣΜΑΣ

6.1. Το μυθιστόρημα

Ο *Κόσμος κι ο Κοσμάς*, το μυθιστόρημα που διερευνά την τιμή του συζύγου, πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Έθνος* από τις 13 Ιουλίου 1918 ως τις 2 Ιανουαρίου 1919. Η πρώτη του έκδοση σε βιβλίο έγινε το 1923 από τον εκδοτικό οίκο Ι. Κολλάρου, ενώ επανεκδόθηκε κι από τον εκδοτικό οίκο Μπίρη το έτος 1957 κι από τις εκδόσεις Βλάσση το 1984⁴⁰⁹. Η εντύπωση που προκάλεσε στο αναγνωστικό κοινό αυτό το μυθιστόρημα αποτυπώνεται και στους στίχους της αξιολογής στιχουργού Σώτιας Τσώτου που μελοποίησε ο Γιώργος Χατζηνάσιος⁴¹⁰. Προβλήθηκε για πρώτη φορά στην ελληνική τηλεόραση την Παρασκευή 9 Οκτωβρίου 1981 από την YENEΔ.⁴¹¹

Η υπόθεση του έργου αυτού εξελίσσεται αρχικά στη Ζάκυνθο και στη συνέχεια μεταφέρεται στην Αθήνα⁴¹². Κεντρικός πρωταγωνιστής είναι ο Μαρής

⁴⁰⁹ Η συγκεκριμένη μελέτη ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση (Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα, 1984.)

⁴¹⁰ Στον κύκλο τραγουδιών «*Άσπρο Μαύρο*» του Γιώργου Χατζηνάσιου (1974) μελοποιούνται οι στίχοι της :

*Αχ, ο Κοσμάς
ο Κοσμάς κι κόσμος είναι σαν κι εμάς
κρατά το ίσο ο Κοσμάς
όπως τα ψέλνει ο ντουνιας.*

*Παλιοζωή, παλιοζωή, τι σου μαζεύω
και ήρθ' η ώρα να σ' τα πω
εσύ βράς τον ταμπουρά κι εγώ χορεύω
κι εγώ χορεύω στον δικό σου τον σκοπό.*

*Αχ, ο Κοσμάς
ο Κοσμάς κι ο κόσμος είναι σαν κι εμάς
χτυπά το ντέφι ο ντουνιας
και φέρνει βόλτες ο Κοσμάς.*

⁴¹¹ Η κοινωνική αυτή σειρά παίχτηκε σε 27 επεισόδια διάρκειας 45 λεπτών κι είχε ως βασικούς πρωταγωνιστές τον Κώστα Ρηγόπουλο στον ρόλο του Μαρή Αλιμπράντε(Κοσμά), τη Γωγώ Ατζολετάκη στον ρόλο της Φιορούλας και τον Νίκο Γαλανό στον ρόλο του Κροντηρά. Η προβολή της σειράς ολοκληρώθηκε στις 9 Απριλίου 1982 κι ήταν η τελευταία σκηνοθεσία του Ερρίκου Ανδρέου σε έργο του Ξενόπουλου. Δυστυχώς δε διασώζεται η σειρά αυτή στα αρχεία της ΕΡΤ, αν και ήταν από τις πρώτες έγχρωμες τηλεοπτικές σειρές. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο: [https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9F_%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BF_%CE%9A%CE%BF%CF%83%CE%BC%CE%AC%CF%82_\(1981\)](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9F_%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BF_%CE%9A%CE%BF%CF%83%CE%BC%CE%AC%CF%82_(1981)).

⁴¹² Και σε αυτό το έργο παρατηρείται μετατόπιση του θέματος από τη Ζάκυνθο στην Αθήνα, όπως υποστηρίζει κι ο Δ. Μαγκλιβέρας. (Βλ. Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές θέσεις στην πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: η κοινωνία της εποχής του», όπ. π., σ. 93).

Αλιμπράντες, ένας ξεπεσμένος ζακυνθινός αριστοκράτης που το όνομά του βρίσκεται στο libro d' oro, ο οποίος επειδή ακολουθεί πιστά σε όλες του τις πράξεις τη γνώμη του κόσμου, απέκτησε το προσωνύμιο ο Κοσμάς. Ερωτεύεται παράφορα την κατά πολλά χρόνια νεότερή του, Φιορούλα, κόρη της Εγγλέζαινας της μαμής, που προέρχεται από πολύ κατώτερη κοινωνική τάξη και γι' αυτό δέχεται τα πειράγματα κι ενίοτε τα καυστικά σχόλια των συντοπιτών του. Παρόλα αυτά, την παντρεύεται, καθώς σαγηνεύεται ανυπέβλητα από τα κάλλη της, της δίνει το όνομά του και την παίρνει να ζήσουν μαζί στο αρχοντικό του. Η διαφορά ηλικίας και η ασυγκράτητη ηδονή της νέας κοπέλας την σπρώχνουν στο να συνάψει πολλούς παράνομους δεσμούς με την ανοχή και την ενθάρρυνση της μητέρας της, καθώς οι συναντήσεις γίνονται στο πατρικό της. Η Φιορούλα τολμά και απατά τον άνδρα της και μέσα στο ίδιο του το σπίτι, ελπίζοντας ότι δε θα την αντιληφθεί. Δυστυχώς, όμως, για εκείνη ο παράνομος δεσμός της γίνεται αντιληπτός από τον Κοσμά, αφού επιστρέφει απρόσμενα στο σπίτι από τον απογευματινό του περίπατο, λόγω μιας επίπονης ξαφνικής αδιαθεσίας. Εφόσον η ατιμία αυτή γίνεται ευρέως γνωστή σε όλη την τοπική κοινωνία, ο Κοσμάς αναγκάζεται να την χωρίσει ικανοποιώντας το λαϊκό αίτημα, αν και την αγαπά ακόμα βαθιά. Ο χωρισμός αυτός τον κάνει να υποφέρει και γι' αυτό προσπαθεί να βρει μια λύση, συμβουλευόμενος τον φίλο του και κουμπάρο του Τ. Βαρζό, αλλά και τον κυρ Νικόλα τον ταβερνιάρη, γείτονα της Φιορούλας. Μετά από πολλές σκέψεις καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρέπει να καταφύγει στην Αθήνα, για να μπορέσει να την ξαναπαντρευτεί, αποφεύγοντας τη δριμεία κριτική των συμπολιτών του. Εδώ ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του έργου.

Το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος είναι αφιερωμένο στη ζωή των ηρώων στην Αθήνα. Στη διαδρομή, λοιπόν, για την Αθήνα, το ζευγάρι που ξανασιμίγει γνωρίζει ένα γοητευτικό νεαρό συνεπιβάτη, τον κύριο Κροντηρά, με τον οποίο η Φιορούλα θα συνάψει έναν δυνατό ερωτικό παράνομο δεσμό. Ο Μαρής στην Αθήνα ανοίγει ένα κατάστημα με σαπούνια και διαπρέπει ως επιχειρηματίας, ενώ παράλληλα απαλλάσσεται από την κοσμοφοβία του κι αναπτύσσει την ιδιότυπη θεωρία του για την τιμή του ανδρός. Ο δεσμός της Φιορούλας αποκαλύπτεται από τον Αλέξη, τον υπάλληλο του Μαρή, ο οποίος έχει ερωτευτεί την ποθητή Φιορούλα και θέλει να την εκδικηθεί, γιατί τον απέρριψε. Δυστυχώς, όμως για τον Αλέξη, ο Μαρής τον απολύει, γιατί ανακατεύτηκε σε υπόθεση που δεν τον αφορούσε, κι έτσι ανοίγει ο δρόμος για την πρόσληψη ενός ιδιαίτερου Ζακυνθινού τύπου, του Νιόνιου Βαρδαρούχα. Ο

τελευταίος κερδίζει γρήγορα την εμπιστοσύνη όλων και παίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του δεσμού της Φιορούλας με τον δικαστή Κροντηρά, καθώς στηρίζει ψυχολογικά τους δυο ερωτευμένους. Αυτός ο παράνομος δεσμός λήγει άδοξα κι έτσι οριστικά η ζωνηρή Φιορούλα αποφασίζει να μείνει πιστή στον άνδρα της, εγκαταλείποντας το κυνήγι άλλων ανδρών. Τότε, ο Μαρής κατακτά την αληθινή ευτυχία που πάντα ποθούσε πλάι στη λατρεμένη του Φιορούλα. Έτσι, επιστρέφει στη Ζάκυνθο ως νικητής, όπου εκεί τον περιμένει μια έκπληξη. Η υπηρέτρια του Κούλα έχει γεννήσει τον γιο του, μιας και την είχε ερωμένη, όταν είχε χωρίσει από τη Φιορούλα, για να παρηγορηθεί. Ο γιος αυτός συνεχίζει το ένδοξο όνομα των Αλιμπράντηδων, αφού ο Κοσμάς σπεύδει να τον αναγνωρίσει ως γνήσιο τέκνο του. Επομένως, ο έρωτας του Μαρή για τη Φιορούλα είναι άδολος οδηγώντας τον στο να αναπτύξει μια ιδιαίτερη προσωπική αντίληψη για την απιστία και την τιμή του άνδρα, που φτάνει στη συγχώρεση και στο ολοκληρωτικό δόσιμο της ψυχής.

Αυτό το μυθιστόρημα είναι ένα από τα καλύτερά του Ξενόπουλου, όπως δηλώνει ο ίδιος στην Αυτοβιογραφία του⁴¹³. Η ιστορία αυτή βασίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός που βίωσε ο συγγραφέας στη Ζάκυνθο με πρωταγωνιστή έναν ξεπεσμένο κόντε, συμπαθέστατο, που είχε χωρίσει τη γυναίκα του κι επιθυμούσε διακαώς να την ξαναπαντρευτεί. Ο φαιδρός αυτός χαρακτήρας με τα καμώματά του διασκεδάζε όλο το νησί, όπως με την πρωτοβουλία του να κάνει καντάδα στην αγαπημένη του που την είχε χωρίσει, για να της ζητήσει να τον ξαναπαντρευτεί. Όταν όλοι άρχισαν να γελάνε μαζί του, επέδειξε το χαρτί του διαζυγίου, τονίζοντας ότι αυτό το χαρτί του το έδωσε η κοινωνία κι εκείνος ήταν πρόθυμος να το σκίσει για να την ξαναπάρει⁴¹⁴. Ο Ξενόπουλος, λοιπόν, δράττεται της ευκαιρίας για να παρουσιάσει έναν εξαιρετικά διασκεδαστικό χαρακτήρα που εν πολλοίς μεταφέρει και μετακενώνει στον αναγνώστη το άρωμα της Ζακύνθου, ως αντίλαλος της ζωής του πολιτισμένου νησιού⁴¹⁵. Συγχρόνως προβάλλει τις δικές του θέσεις για ένα λεπτό ηθικό ζήτημα, όπως είναι η πολυθρύλητη τιμή του άνδρα.

Στον Πρόλογο του μυθιστορήματος αυτού - στην πραγματικότητα είναι ένα όμορφο μικρό δοκίμιο γραμμένο με τη χαρακτηριστική χαριτωμένη απλότητα του ξενοπουλικού ύφους - δίνεται ξεκάθαρα η αντίληψη για την τιμή που πρέπει να έχει

⁴¹³ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν Μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 216.

⁴¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 215-216.

⁴¹⁵ Δημ. Μάργαρης, «Η Ζακυθινή ηθογραφία στο έργο του Ξενόπουλου», *Ιόνιος Ανθολογία*, έτος ΙΓ', τχ. 126, 1939, σ. 199.

ένας άντρας, αντιτάσσοντας στην κοινωνική πρόληψη τον ίδιο τον Ανθρωπισμό⁴¹⁶. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης του κόσμου, ο κεντρικός ήρωας ταυτίζει το τίμιο με το καλό και το άτιμο με το κακό, διαμορφώνοντας τη δική του ηθική σκέψη και την προσωπική του αντίληψη περί τιμής⁴¹⁷. Ο ήρωας απαλλάσσεται στο τέλος του έργου από την αρρώστια του, όπως ο ίδιος αποκαλεί τον φόβο του για το τι θα πει ο κόσμος-κοσμοφοβία- επιστρέφοντας θριαμβευτής στο νησί του μαζί με την πολυαγαπημένη του Φιορούλα.

Τέλος, το μυθιστόρημα αυτό έδωσε την αφορμή για τη συγγραφή ενός ακόμη μυθιστορήματος που αποτελεί τη συνέχειά του, *Ο Κοσμάκης Α΄: Το πρωτοζύπνημα*⁴¹⁸. Σ' αυτό το μυθιστόρημα κεντρικός ήρωας είναι ο Διονύσιος, γιος του Αλιμπράντε, ο οποίος οδηγείται στο συμπέρασμα μέσα από τα προσωπικά του βιώματα ότι η σεξουαλική ζωή κυριαρχεί και ρυθμίζει όλη την άλλη, αφού ο έρωτας είναι το κέντρο του κόσμου⁴¹⁹. Τις θέσεις του για τη σεξουαλική ζωή του ανθρώπου τις παρουσίασε και στα άλλα δυο βιβλία που ακολούθησαν: *Ο Κοσμάκης Β΄: Το κέντρον*⁴²⁰, όπου παρατηρείται η σταδιακή απελευθέρωση των κοριτσιών και *Ο Κοσμάκης Γ΄: Τελευταία Όνειρα*⁴²¹, όπου παρουσιάζονται κοινωνικές θεωρίες για τη σύναψη γάμου, μόνο μεταξύ πλουσίων και μόνο μεταξύ φτωχών.

6.2. Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος

Κεντρικός πρωταγωνιστής είναι ο Ζακυνθινός Κάισαρ-Μάριος Αλιμπράντες του ποτέ Φραγκίσκου, όπως είναι το πλήρες όνομά του και δηλώνει την αριστοκρατική καταγωγή του. Οι συντοπίτες του χάριν συντομίας τον αποκαλούσαν ο Μαρής Αλιμπράντες του Κέκου, αλλά λόγω του τρόπου σκέψης του και της αντίληψής του

⁴¹⁶ Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Ελληνικών Μυθιστορημάτων(1830-1930)*, όπ. π., σσ. 18-19.

⁴¹⁷ Ο Ξενόπουλος το ζήτημα της τιμής του ανθρώπου το εξετάζει ενδελεχώς και στο έργο του *Τίμιοι και Άτιμοι* που αποτελεί μέρος της κοινωνικής του τριλογίας(τα άλλα δυο έργα είναι α) *Πλούσιοι και Φτωχοί* και β) *Τυχεροί και Άτυχοι*), όπου ο κεντρικός ήρωας Δήμος Σπάθης αντιμετωπίζει προκλήσεις που δοκιμάζουν την τιμιότητά και την ακεραιότητά του, προερχόμενες κυρίως από τις ανηλεείς επιθέσεις του πατέρα της αγαπημένης του. Το θέμα της τιμής εξετάζεται επίσης και στην *Τρίμορφη Γυναίκα*.

⁴¹⁸ Ξενόπουλος, *Ο Κοσμάκης Α΄:Το πρωτοζύπνημα*, όπ. π.

⁴¹⁹ Η άποψη ότι το γενετήσιο ένστικτο κανονίζει τη διανοητική ευδοκίμηση του καθενός δεν απηχεί τις ιδέες του Φρόντ, καθώς όπως μας διαβεβαιώνει ο Ξενόπουλος το συμπέρασμα αυτό το έβγαλε ο ίδιος παρατηρώντας τις ζωές των ανθρώπων. (Βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 217). Άλλωστε, διαβάζοντας τα έργα του Ξενόπουλου διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας – όντας για λίγο και φοιτητής της Φυσικομαθηματικής Σχολής - αποφάσισε να μελετήσει και να ερευνήσει ως ένας άλλος φυσικός επιστήμονας τα φαινόμενα της ζωής και της κοινωνίας, χωρίς a priori διαμορφωμένες θέσεις. (Βλ. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Ελληνικών Μυθιστορημάτων(1830-1930)*, όπ. π. σ. 18)

⁴²⁰ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κοσμάκης Β΄ :Το κέντρον*. Εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα 1984.

⁴²¹ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κοσμάκης Γ΄: Τα τελευταία όνειρα*, όπ. π.

για την παντοδύναμη γνώμη του κόσμου, τα τρία του ονόματα αντικαταστάθηκαν με το παρατσούκλι Κοσμάς. Ο Μαρής, ως γνήσιος αριστοκράτης, διαθέτει τίτλους, λάμψη και ηθική δύναμη⁴²², όμως έχει χάσει μεγάλο μέρος της υλικής του δύναμης, και δίκαια αποκαλείται ξεπεσμένος αριστοκράτης. Παρόλα αυτά όμως η αριστοκρατική καταγωγή δεν παραβλέπεται, πράγμα που δηλώνεται στη φράση *τα δαχτυλίδια είχαν πέσει τα δάχτυλα όμως έμεναν*⁴²³. Ο ήρωας, λοιπόν, αυτός που τίποτα δεν έκανε χωρίς τη σύμφωνη γνώμη του κόσμου, ερωτεύεται παράφορα την κατά πολλά χρόνια μικρότερή του Φιορούλα, κόρη της μαμής Εγγλέζαινας την οποία παντρεύεται, για να την αποκαταστήσει ηθικά, καθώς την έχει εκθέσει στα μάτια του κόσμου με τις καθημερινές επισκέψεις του στο σπίτι της.

Κινητήρια δύναμη γι' αυτή του την απόφαση ήταν η φράση «Ό,τι ο κόσμος κι ο Κοσμάς». Ο ίδιος ο ήρωας υπερασπιζόμενος την παράδοξη θέση του δίνει την παρακάτω εξήγηση: *ό,τι θέλει μάτια μου ο κόσμος, εκείνο πρέπει να κάνει κι ο Κοσμάς, παναπεί ο άνθρωπος του κόσμου. Ή ό,τι είναι ο κόσμος πρέπει να είναι κι ο Κοσμάς. Το ίδιο και τα δύο. Γιατί κάνοντας πάντα ό,τι θέλει ο κόσμος στο τέλος μάτια μου γένεσαι κόσμος κι εσύ*⁴²⁴. Αυτή η χαρακτηριστική του κοσμοφοβία διαπνέει τις σχέσεις του ήρωα και τις επιλογές του στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος που διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο, ενώ στο δεύτερο μέρος που εξελίσσεται στην Αθήνα βλέπουμε την ψυχική ωρίμανση του ήρωα, ο οποίος διαμορφώνοντας τη δική του ηθική, απαλλάσσεται από την «αρρώστια» του. Η παρουσιάσή του γίνεται από τον Ξενόπουλο με έναν ιδιαίτερα κωμικό τρόπο, γεγονός που αποδεικνύει, αφενός την αμέριστη αγάπη του συγγραφέα για τον ήρωά του και αφετέρου την ικανότητά του να λειτουργεί παράλληλα ως ηθογράφος⁴²⁵ και ψυχολόγος.

Η Φιορούλα, η αγαπημένη του Μαρή, είναι ένα όμορφο, φρέσκο κορίτσι, που η εξωτερική του αριστοκρατική ομορφιά δεν παραπέμπει σε κορίτσι κατώτερης κοινωνικής τάξης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ξενόπουλος: *έχει ευγενική ομορφιά. Μπορεί μάλιστα να ήταν κι άρχοντα σπορά, γιατί πολλά λέγανε για τη μάνα της οι κακές γλώσσες. Ψηλή, άσπρη, καστανή, αφράτη, μεγαλομάτα, με κατακόκκινα*

⁴²² Μάργαρης, «Η Ζακυθινή ηθογραφία στο έργο του Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 200.

⁴²³ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα 1984, σ. 23.

⁴²⁴ Στο ίδιο, σ. 21.

⁴²⁵ Η έννοια της ηθογραφίας, όπως προσδιορίζεται κι από τον Γ. Φλωμπέρ ως *roman de moeurs*, περιλαμβάνει την αφήγηση σκηνών της ιδιωτικής ζωής παράλληλα με την περιγραφή ηθών και εθίμων. Βλ. Bernard Gendrel, *Le roman de moeurs. Aux origines du roman réaliste*, Herman «Savoir letters», 2012.

χείλια και μάγουλα, με χοντρή λογάκι, ανοιχτορούθουνη μύτη, που δεν έβλαβε καθόλου το χαριτωμένο προσωπάκι της⁴²⁶. Είναι ένα κορίτσι της εποχής που με την ανοχή και ενίοτε την ενθάρρυνση της μητέρας της, δέχεται άντρες στο σπίτι της, με τους οποίους συνάπτει ερωτικούς δεσμούς⁴²⁷. Ένας από αυτούς είναι κι ο αριστοκράτης Κοσμάς, ο οποίος όμως την ερωτεύεται παράφορα και την παντρεύεται. Η συμπεριφορά της επιβεβαιώνει την άποψη ότι η Φιορούλα είναι μια ωραία και γοητευτική γυναίκα που ολοκληρώνεται μέσα από τον έρωτα⁴²⁸. Η Φιορούλα, που εξελίσσεται σε μια γοητευτική, φιλήδονη γυναίκα, συνευρίσκεται ερωτικά α) με έναν όμορφο νεαρό, τον Ανδρέα που είναι γιος του μακελάρη, β) με τον Γενναίο, έναν γεροδεμένο ψαρά γ) με τον Γεωργόπουλο, έναν τριανταπεντάρη σταφιδέμπορο, δ) με τον Ξερόφο, τον νεαρό γείτονα του Αλιμπράντε και τέλος ε) με τον γοητευτικό δικαστή Κροντηρά, όταν μεταβαίνει να κατοικήσει στην Αθήνα. Αξιοσημείωτο, δε είναι και το κόρτε της με τους υπαλλήλους του ανδρός της, τον Αλέξη αρχικά και τον τετραπέρατο Νιόνιο Βαρδαρούχα στη συνέχεια. Επομένως, εύλογα θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι η Φιορούλα αντιπροσωπεύει το πρότυπο της γυναίκας που είναι επιδέξια στην εξαπάτηση των ανδρών, διαθέτοντας ικανή εμπειρία στον έρωτα.

Στα χνάρια της Φιορούλας βαδίζει κι η υπηρέτριά της, η Κούλα, ένα δεκαεξάχρονο κορίτσι που συνάπτει ερωτικό δεσμό με το αφεντικό της, τον Μαρή, μετά το διαζύγιό του με τη Φιορούλα. Κατά τη διάρκεια αυτού του γάμου, η Κούλα ακολουθεί την κυρία της στο σπίτι της μητέρας της, όπου δέχεται τους αγαπητικούς της και μυείται στα μυστικά της γυναικείας καπατσοσύνης. Έτσι, προσπαθεί να

⁴²⁶ Ξερόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 12.

⁴²⁷ Οι αξίες της «τιμής» και της «ντροπής» διαμορφώνουν την ταυτότητα του κοινωνικού φύλου, η οποία συνυφαίνεται με τις σεξουαλικές σχέσεις, την οικογενειακή και την κοινωνική ζωή. Έτσι, η τιμή αρχικά προσδιορίζεται ως μια συλλογική, οικογενειακή υπόθεση που ταυτίζεται με την κοινωνική αξία των μελών, την οποία είναι υποχρεωμένος ο άντρας της οικογένειας να προστατεύσει, μιας κι ο έλεγχος που ασκεί η ομάδα πάνω στο άτομο, μέσα στα πλαίσια ενός ηθικού κώδικα που κινείται στον άξονα της τιμής και της ντροπής είναι δραστικός κι αποτελεσματικός ιδιαίτερα στις κλειστές κοινωνίες. Για την προβληματική του Ξερόπουλου γύρω από το θέμα της τιμής, βλ. Σακαλάκη, όπ. π., σσ. 140-146. Εδώ, η Φιορούλα με τη φιλήδονη συμπεριφορά της, η οποία χαρακτηρίζεται από μια απελευθερωτική λογική, αποσκοπούσα στην ερωτική απόλαυση καταλύει την παραδοσιακή ηθική και χάνοντας τη σεξουαλική της αγνότητα χάνει και την τιμή της, γεγονός όμως που δεν την απασχολεί. Αντίθετα, στην *Τρίμορφη Γυναίκα* διαπιστώνουμε ότι η Νίτσα Γαζέλη, η κεντρική ηρωίδα, στο τέλος του μυθιστορήματος φανερώνει στον Κλεάνθη που θέλει να την παντρευτεί ότι παρά τις συναναστροφές της με άλλους άντρες διατήρησε την παρθενία της, γεγονός που τη λυτρώνει επειδή πιστεύει ότι έτσι διατηρεί την τιμή της. Για τη γυναικεία απελευθέρωση, βλ. Αθανάσιος Μπλέσιος, «Το ζήτημα της γυναικείας απελευθέρωσης στο μυθιστόρημα του Γρηγορίου Ξερόπουλου η *Τρίμορφη Γυναίκα*», *Παρνασσός*, τόμ. ΜΣΤ', Αθήνα 2004, (ανάτυπον), σ. 394.

⁴²⁸ Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η Νέα Γυναίκα», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξερόπουλου*, όπ. π. σ. 74.

εκμεταλλευτεί τον αδύναμο χαρακτήρα του Μαρή, λόγω του χωρισμού του, γλυκομιλώντας του και χαριεντιζόμενη μαζί του, με αποτέλεσμα να μείνει έγκυος από αυτόν. Ο Μαρής αγνοεί αυτή την εξέλιξη, καθώς δεν τον ενημερώνει για την εγκυμοσύνη και φεύγει ανίδεος για την Αθήνα. Ο αναγνώστης πληροφορείται την ύπαρξη της εγκυμοσύνης στο τέλος του μυθιστορήματος, όπου ο Αλιμπράντες, νικητής πια, γυρίζει ένδοξα στο νησί του και συναντά την Κούλα που συνοδεύεται από ένα δεκατριάχρονο αγόρι. Η ομοιότητα του παιδιού με τη γενιά των Αλιμπράντηδων είναι εμφανέστατη κι έτσι αποφασίζει να το αναγνωρίσει και να το πάρει μαζί του να ζήσει, μιας κι η Φιορούλα αδυνατεί να κάνει παιδιά. Η Κούλα έχει σπιτωθεί με τον Γιώργη τον Περιβολάρη και στα τριάντα της διατηρεί την παιδική της φρεσκάδα. Εντύπωση, πάντως, προξενεί στον αναγνώστη το γεγονός ότι η Κούλα δεν εκμεταλλεύτηκε την εγκυμοσύνη, για να εκβιάσει τον αφέντη της, σεβόμενη κατά κάποιο τρόπο τον απόλυτο έρωτά του για τη Φιορούλα.

Εκτός από την Κούλα, την υπηρέτρια της Ζακύνθου, κι η υπηρέτρια που έχει η Φιορούλα στην Αθήνα, η Ανθή, πορεύεται στα βήματα της κυρίας της, δεχόμενη αγαπητικούς στο σπίτι. Μάλιστα ο κύριος αγαπητικός της, ο Αλέξης, την πλησιάζει για να μπορέσει να προσεγγίσει καλύτερα την κυρία της και την εξαπατά δηλώνοντας πως ενδιαφέρεται για εκείνη. Επίσης, η Ανθή είναι συνένοχος στην απιστία της Φιορούλας με τον Κροντηρά. Οι υπηρέτριες, λοιπόν, τα φτωχά αυτά κορίτσια, παρουσιάζονται ως αδύναμα πλάσματα, εύκολα χειραγωγήσιμα, δοσμένα στο παιχνίδι του έρωτα.

Στους γυναικείους χαρακτήρες πρέπει να προστεθεί κι η μητέρα της Φιορούλας, η μαμή η Εγγλέζαινα, μια καπάτσα γυναίκα, αντιπροσωπευτική της εποχής. Είναι αμφιβόλου ηθικής, με την έννοια ότι η Φιορούλα θεωρείται καρπός μιας παράνομης σχέσης της με κάποιον αριστοκράτη. Παρακινεί την κόρη της να συνευρίσκεται με μεγαλύτερους άντρες, ελπίζοντας ότι έτσι θα την αποκαταστήσει ευκολότερα, λειτουργώντας ως προαγωγός της⁴²⁹. Ακόμη κι όταν ο Κοσμάς την παντρεύεται, αυτή δέχεται την κόρη της στο σπίτι της, όπου φιλοξενεί τις συνευρέσεις της Φιορούλας με τον Ανδρέα και τον Γεωργόπουλο. Επομένως, εύλογα διαπιστώνουμε ότι η μαμή η Εγγλέζαινα είναι μια λαϊκή και πονηρή γυναίκα που επιβιώνει χάρη στην καπατσοσύνη της.

⁴²⁹ Ανδρέας Καραντώνης, «Νύχτες με τον Ξερόπουλο», στα *Κριτικά Φύλλα*, τ. Ε' τχ. 4 (34), 1976-1977, σ. 414.

Άλλος ένας ενδιαφέρων ήρωας στο μυθιστόρημα αυτό είναι ο δικαστής Κροντηράς, θύμα της γοητείας της Φιορούλας κι αυτός, για την οποία νιώθει ένα πολύ δυνατό ερωτικό αίσθημα. Είναι ένας κοσμικός ομορφάνθρωπος, χαϊδεμένος και κακομαθημένος από τις γυναίκες που απλά έβρισκε τη Φιορούλα συμπαθητική(*η Αλιμπράνταινα δεν ήταν και τίποτα έκτακτο. Του άρεσε βέβαια, μα όχι για να κάμει τρέλες*⁴³⁰). Η Φιορούλα ως έμπειρη ερωτικά γυναίκα γοητεύεται από τον νεαρό κι όμορφο άντρα και τον πολιορκεί σθεναρά, επιστρατεύοντας όλα τα μέσα της ακαταμάχητης γοητείας της. Ο Κροντηράς υποκύπτει και νιώθει γι' αυτή ένα σκοτεινό ερωτικό πάθος που σε καμία όμως περίπτωση δεν ισοδυναμεί με αληθινή αγάπη. Εμφανίζεται συναισθηματικά ασταθής, αβέβαιος και αρκετά επιπόλαιος στη διαχείριση των συναισθημάτων του. Στον αντίποδά του θριαμβεύει η σταθερή, άνευ όρων αγάπη κι αφοσίωση του Μαρή στη φιλήδονη γυναίκα του. Οι σχέσεις του Κροντηρά με τον Αλιμπράντε είναι τυπικές, μιας κι ήταν συνεπιβάτες στο τρένο προς την Αθήνα και δε διαταράσσονται, ούτε κι όταν ο δεύτερος τον συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω να προσπαθεί να φύγει μαζί με τη Φιορούλα. Ο αντρικός τύπος του Αντώνη Κροντηρά, επομένως, παραπέμπει σε έναν ανώριμο συναισθηματικά άντρα που παρασύρεται πρωτίστως από τα γενετήσια πάθη του, αδυνατώντας να ορθώσει ένα δυναμικό ανάστημα.

Ο γραμματικός του Αλιμπράντε, ο Αλέξης Διγενής, ένας σοβαρότατος κι ευπαρουσίαστος νέος, είναι ακόμη ένας θαυμαστής της Φιορούλας. Είναι εργατικός, εξαιρετικά επιμελής στην εργασία του και προκαλεί συμπάθεια με το ευπρεπές παρουσιαστικό του που παραπέμπει σε γιο καλής οικογενείας, αν και προέρχεται από μια μετριότατη, σχεδόν λαϊκή οικογένεια. Τα χρώματά του προκαλούν εντύπωση, καθώς έχει μαύρα μαλλιά και μουστάκι που έρχεται σε αντίθεση με το ολόλευκο δέρμα του. Παρόλα αυτά, η εξωτερική του ευπρέπεια και καθαρότητα έρχονται σε διαμετρική αντίθεση με τη βρώμικη ψυχή του, μιας *κι όσο κι αν έφαχνες μέσα του, τίποτα το ευγενικό δε θα έβρισκες*⁴³¹. Ήταν ένας ελαττωματικός άνθρωπος, που διακατεχόταν από ταπεινά πάθη, όπως η μικροψυχία, η ζήλια, η μνησικακία, η εκδικητική μανία. Γι' αυτό, είναι εξαιρετικά επιτυχημένη η επιλογή του επιθέτου του από τον συγγραφέα, αφού πρόκειται για άνθρωπο διπρόσωπο και διφυή. Γρήγορα ερωτεύεται τη Φιορούλα κι επιβεβαιώνοντας τον ύπουλο και πρόστυχο χαρακτήρα

⁴³⁰ Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 186.

⁴³¹ Στο ίδιο, σ. 194.

του, συνάπτει ερωτικό δεσμό με την υπηρέτρια της, για να την προσεγγίσει και να ξεσκεπάσει την παράνομη σχέση της με τον Κροντηρά. Η ζήλια του για τον Κροντηρά, η μικροψυχία του κι η εκδικητικότητά του τον οδηγούν σε μια ριψοκίνδυνη πράξη, με αποτέλεσμα να χάσει τη δουλειά του και τη Φιορούλα για πάντα. Φιλοδοξεί, απειλώντας τη Φιορούλα να αποκαλύψει τη σχέση της με τον δικαστή, να υποκύψει στον εκβιασμό του και να γίνει ερωμένη του. Όταν το σχέδιό του αποτυγχάνει, τελευταία του ελπίδα είναι να τα μαρτυρήσει όλα στον Μαρή για να την εκδικηθεί. Τελικά, η ιδιότυπη στάση του Μαρή στο θέμα της αντρικής τιμής κι η υστεροβουλία του Αλέξη που γίνεται αντιληπτή από τον Μαρή εμποδίζουν τον Αλέξη να πραγματοποιήσει τα κακόβουλα σχέδιά του.

Τέλος, ο Ξενόπουλος βάζει όλη του τη μαεστρία για να παρουσιάσει έναν ακόμη ιδιαίτερο ζακυνθινό τύπο, τον Νιόνιο Βαρδαρούχα. Είναι ένας φτωχός, αυθεντικός, λαϊκός χαρακτήρας που κερδίζει εύκολα την εμπιστοσύνη του Μαρή και της Φιορούλας και συγκαταλέγεται κι αυτός στους θαυμαστές της, την οποία στηρίζει στον παράνομο δεσμό με τον Κροντηρά. Ο Μαρή τον προσλαμβάνει ως αντικαταστάτη του Αλέξη και διασκεδάζει πραγματικά με τις παρόλες του και τον αυθορμητισμό του. Απαράμιλλη είναι κι η εξυπνάδα του, συνδυασμένη, αφενός με μια ιδιαίτερη επιδεξιότητα στον χειρισμό των δύσκολων καταστάσεων και αφετέρου με μια εφευρετικότητα, ώστε να αποφεύγονται οι εντάσεις. Αξιοπρόσεκτο είναι και το γεγονός ότι ο Νιόνιος μπορεί και βάζει φρένο στην ερωτική του επιθυμία για τη Φιορούλα, ενώ τη συμβουλεύει με τρόπο λογικό πώς να διαχειριστεί τα αισθήματά της για τον Κροντηρά. Ο έμπιστος αυτός υπάλληλος είναι εκείνος που αντιλαμβάνεται και θαυμάζει την ιδιότυπη ηθική του Αλιμπράντε, θεωρώντας την ανυπέρβλητη.

Εν κατακλείδι, η παραπάνω παρουσίαση τόσο των πρωταγωνιστικών, όσο και των δευτερευόντων ηρώων⁴³² μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε, αφενός το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δρουν και αφετέρου τον ρόλο που διαδραματίζει ο έρωτας κι οι επιταγές του στις πράξεις τους. Ο Ξενόπουλος, με τη σκιαγράφηση των

⁴³² Τα δευτερεύοντα πρόσωπα παίζουν καθοριστικό ρόλο στις υποπλοκές της ιστορίας, καθώς και στην εξέλιξη όλης της πλοκής. Επίσης βοηθούν στην προβολή ορισμένων χαρακτηριστικών των κεντρικών προσώπων, όπως είναι στην προκειμένη περίπτωση η φιληδονία της Φιορούλας. Ενδεικτική είναι η προσέγγιση της Β. Δουλαβέρα για τη λειτουργία των δευτερευόντων προσώπων στο ξενοπουλικό έργο, σε αντιστοιχία με τη δράση των κεντρικών χαρακτήρων (Βλ. Δουλαβέρα, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 45).

ηρώων του, φανερώνει την απόλυτη επίδραση του γενετήσιου ενστίκτου στις ανθρώπινες επιλογές, ενώ ωθούμενος από αυτό ο κεντρικός ήρωας Μαρής Αλιμπράντες διαμορφώνει μια ιδιότυπη λογική για την προσέγγιση της τιμής του άνδρα. Σε κάθε σελίδα του μυθιστορήματος διαπιστώνουμε την αγάπη και τον ιδιαίτερο οίστρο με τον οποίο ο Ξενόπουλος παρουσιάζει τον ήρωά του⁴³³. Η αλήθεια είναι πως το έργο διατηρεί έναν εύθυμο, κωμικό τόνο και παράλληλα διαχειρίζεται σημαντικά ηθικά ζητήματα με μια ανάλαφρη διάθεση. Εν τέλει μέσω αυτής της ελαφρότητας, όμως, γίνεται πραγματικά εφικτή η ουσιαστική κατανόηση, από τον αναγνώστη, της παράδοξης «αρρώστιας» του Κοσμά και της ίασης της στο τέλος του έργου.

6.3. Οι σχέσεις των δύο φύλων

Σ' αυτό το κεφάλαιο κρίνεται σκόπιμο να εξεταστούν οι σχέσεις των δυο φύλων υπό το πρίσμα των ερωτικών σχέσεων που συνάπτει η Φιορούλα με διαφορετικού διανοήματος άνδρες, κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος. Αυτό μπορεί να φανεί παράδοξο μιας και κεντρικός πρωταγωνιστής είναι ο Κοσμάς, αλλά είναι απόλυτα δικαιολογημένο αν συλλογιστούμε ότι η συμπεριφορά του διαμορφώνεται εν πολλοίς από τη στάση της Φιορούλας απέναντί του. Ακόμη κι η επίδραση που του ασκεί η γνώμη του κόσμου, σιγά σιγά προσαρμόζεται στη γοητεία που του ασκεί η όμορφη Φιορούλα, προκειμένου να είναι δίπλα της και να απολαμβάνει τα κάλλη και τον έρωτά της. Τρανταχτό παράδειγμα αυτής της επιρροής είναι η απόφασή του να μεταβεί στην Αθήνα και να ξεκινήσει από την αρχή μια νέα ζωή μαζί της. Έτσι, λοιπόν, θα μελετηθούν οι σχέσεις της Φιορούλας με α)τον Μαρή, β)τον Ανδρέα, γ)τον Γενναίο δ)τον Γεωργόπουλο, ε)τον Ξενόφο, στ)τον Κροντηρά, ζ)τον Αλέξη Διγενή, η)τον Νιόνιο Βαρδαρούχα. Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί ότι, αν και οι σχέσεις της με τον Διγενή και τον Νιόνιο Βαρδαρούχα, τους υπαλλήλους του άντρα της, δεν ολοκληρώνονται, παρόλα αυτά μεταξύ τους αναπτύσσεται μια στενή διαπροσωπική σχέση με παιγνιώδη ερωτική διάθεση, η οποία πρέπει να αναλυθεί.

⁴³³ Στον Πρόλογο του έργου του ο Ξενόπουλος υπεραμυνόμενος της ανυπέβλητης αξίας του συγκεκριμένου έργου γράφει ότι το έργο αυτό διαθέτει τη βαθιά ψυχογραφία ενός Μαρή και τη ζωντανή εικόνα μιας Φιορούλας, παρά το ελαφρύ ντύμα που φαίνεται να έχει το μυθιστόρημα (Βλ. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Ελληνικών Μυθιστορημάτων(1830-1930)*, όπ. π., σ. 114).

6.3.1. Σχέσεις Φιορούλας με τον Μαρή Αλιμπράντε

Ο απόλυτος έρωτας του Μαρή για τη Φιορούλα είναι ο κύριος άξονας της ιστορίας, γύρω από τον οποίο στρέφονται κι οι άλλες μικρές ερωτικές ιστορίες. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα συμπληρώνουν αυτή τη σχέση, τη διαπλάθουν και την τροφοδοτούν. Ο γηραιότερος Μαρή αδυνατεί να αντισταθεί στην ανυπέρβλητη γοητεία της Φιορούλας και γι' αυτό της συγχωρεί όλα τα ερωτικά της παραστρατήματα, νιώθοντας ανακούφιση μόνο και μόνο επειδή ανέχεται και αυτόν. Η διαφορετική κοινωνική τάξη δεν τον εμποδίζει να συνάψει αυτόν τον ερωτικό δεσμό και στη συνέχεια να την παντρευτεί. Ούτε κι η διαφορά ηλικίας είναι ικανή να συγκρατήσει τον ανεξέλεγκτο πόθο του γι' αυτή. Το μόνο που τον φρενάρει στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος είναι η γνώμη του κόσμου, την οποία εκφράζει ο φίλος και κουμπάρος του Βαρζός, εν αντιθέσει με το δεύτερο μέρος που ο ήρωας υπερβαίνει τον εαυτό του, νικώντας την κοσμοφοβία του.

Η σχέση του Κοσμά με τη Φιορούλα διέρχεται τα παρακάτω στάδια. Αρχικά στο πρώτο μέρος, το εξελισσόμενο στη Ζάκυνθο, λαμβάνουν χώρα: το πρώτο ερωτικό σμίξιμο των δυο που στέκεται μοιραίο για τη σύναψη του γάμου, η πρώτη επ' αυτοφώρω απιστία της Φιορούλας, η έντονη αντίδρασή της που οδηγεί στην αποκάλυψη του μυστικού στην τοπική κοινωνία, το διαζύγιο που υπαγορεύει η κοινή γνώμη, οι προσπάθειες του Μαρή να ξανασμίξουν, η επανένωση μετά τις διαβεβαιώσεις του Μαρή κι η υποχώρησή του στις απαιτήσεις της. Αντίστοιχα, στο δεύτερο μέρος που σηματοδοτείται από τη μετακόμιση του ζευγαριού στην Αθήνα, ο Μαρή καλείται να αντιμετωπίσει την απιστία της Φιορούλας με τον Κροντηρά, και τις παρεμβολές των Αλέξη Διγενή και Νόνιου Βαρδαρούχα. Τέλος έρχεται το οριστικό σμίξιμο των δυο συζύγων που ολοκληρώνεται με την πανηγυρική επιστροφή τους στη Ζάκυνθο, το επονομαζόμενο κεφάλαιο *Νόστιμον Ημαρ*.

Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος, ο συμπαθής και χιουμορίστας Κοσμάς παραλληλίζει τη συνείρεσή του με τη Φιορούλα σαν να τρώει φασιανό, προσπαθώντας να περιγράψει την απόλυτη ευχαρίστηση που νιώθει. Δε διστάζει μάλιστα να τη συγκρίνει με το πρόσκαιρο σμίξιμό του με την υπηρέτριά του Κούλα, την οποία αποκαλεί γίδα, ομολογώντας: *Τόσον καιρό έτρωα γαλοπούλα, πιτσούνι, φασιανό, και τώρα τρώω γίδα . . . Γίδα ψημένη . . . Και γιατί; Γιατί έτσι το 'θέλε ο*

κόσμος!⁴³⁴ Πέρα από τον αστείο χαρακτηρισμό, εντύπωση προξενεί ότι η κοινή γνώμη αποδέχεται το σμίξιμο του Κοσμά με την έφηβη υπηρέτρια, ενώ επικρίνει αυτό με τη Φιορούλα, μολονότι κι οι δυο είναι κατώτερης κοινωνικής τάξης, πολύ νεώτερες και παρακινούνται από τη μητέρα τους να συνευρεθούν με κάποιον πλουσιότερο, για να τον παντρευτούν. Με αυτή τη λογική η μαμή Εγγλέζαινα επέτρεψε μέσα στο σπίτι της κι ενώ η ίδια ήταν στο σαλόνι, τη συνεύρεση της Φιορούλας με τον Μαρή.

Έπειτα, η απιστία της Φιορούλας οδηγεί στο διαζύγιο τον Κοσμά για να ικανοποιήσει τη λαϊκή απαίτηση. Το πιο παράδοξο και ενδεικτικό της λεγόμενης κοσμοφοβίας του είναι ότι δε θα χώριζε τη μοιχαλίδα σύζυγό του, αν η απιστία δε γινόταν αντιληπτή από την κοινωνία της Ζακύνθου. Από το σημείο αυτό κι εξής αρχίζει να διαμορφώνεται η ιδιαίτερη προσέγγιση της τιμής του άνδρα από τον Κοσμά που ανέχεται και δεν υπολογίζει την απιστία ως ατιμία. Το κορμί της Φιορούλας είναι αυτό που τον κάνει να υπομένει όλες τις δυσκολίες, ακόμη και την ώρα που αποφασίζει να εγκαταλείψει το νησί του για χάρη της. Οι τρεις όροι της Φιορούλας, δηλαδή, να την ξαναπαντρευτεί, να διώξει την Κούλα και να αδιαφορεί για ό,τι λέει ο κόσμος για τη Φιορούλα και τις επιλογές της είναι αυτοί που υπαγορεύουν τη φυγή στην Αθήνα. Ωστόσο κι οι τρεις είναι αποκαλυπτικοί της καταλυτικής επιρροής που του ασκεί, αποδεικνύοντας ότι όλες οι πρωτοβουλίες είναι θηλυκρατείς, ενώ ο Κοσμάς, σχεδόν αιχμάλωτος αυτού του εκβιαστικού έρωτα, ακολουθεί. Τελικά, ο Κοσμάς δεν καταφέρνει να απαλλαγεί από το ερωτικό πάθος που τον καταδυναστεύει. Ο Γ. Μ. Πολιτάρχης, προχωρώντας λίγο περισσότερο αυτή τη θέση, υποστηρίζει ότι ο τύπος αυτού του ερωτικού άντρα που καίγεται από το ερωτικό πάθος συγκρούεται με τις κοινωνικές προλήψεις κι είναι έτοιμος μέχρι και να πεθάνει, για να μην αποκαλυφθεί το πάθος αυτό⁴³⁵.

Στο δεύτερο μέρος ξεδιπλώνονται οι ιδιότυπες απόψεις του ξενοπουλικού αυτού ήρωα για την τιμή του άντρα, όπως αυτές παρουσιάζονται στις συζητήσεις με τον υπάλληλό του Νιόνιο Βαρδαρούχα. Σε αυτές τις συζητήσεις ο Κοσμάς αποδεικνύει ότι προχωρεί ένα βήμα πέρα από κάποιον κύκλο που του 'χει χαράξει

⁴³⁴ Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 99.

⁴³⁵ Γ. Μ. Πολιτάρχης, «Μνήμη Γρηγορίου Ξενόπουλου», στα *Κριτικά Φύλλα*, τ. Ε', τχ. 4(34), 1976-1977, σ. 493.

κάποιος θεός, κάποια μοίρα,⁴³⁶ υπερβαίνοντας τον ίδιο του τον εαυτό. Άλλωστε, η βασική απορία του Νιόνιου είναι πώς γίνεται ένας τόσο καλόκαρδος, τίμιος και αξιοπρεπής άνθρωπος, όπως ο Κοσμάς, να δέχεται αδιαμαρτύρητα την απιστία της γυναίκας του. Γρήγορα παίρνει απάντηση στην απορία του ότι η τιμή του άντρα εξαρτάται από κάποια πράγματα που ένας τίμιος δεν μπορεί να κάνει, αντίληψη που αποτυπώνεται στη φράση: *Η τιμή, να σε χαρώ, δεν έχει . . . τιμολόγιο*⁴³⁷. Ένα τυχαίο περιστατικό κάνει τον υπάλληλο να κατανοήσει πλήρως τον διαφορετικό τρόπο θεώρησης της τιμής από τον Αλιμπράντε, το ότι, δηλαδή, αρνείται πεισματικά τη διαμεσολάβηση του δικαστή Κροντηρά για μια δικαστική διαμάχη που αντιμετωπίζει στη δουλειά του ο Κοσμάς. Αν αποδεχόταν τη βοήθεια του εραστή της γυναίκας του, θα ήταν ένας πραγματικά ανήθικος άνθρωπος, γιατί θα προσπαθούσε να επωφεληθεί από μια ήδη παράνομη σχέση. Έτσι, *εκεί που βάνει την τιμή, είναι η αληθινή τιμή του ανθρώπου. Η υπόληψη στον εαυτό του, η αξιοπρέπεια*⁴³⁸. Η ιδιαίτερη αυτή προσέγγιση της τιμής του άντρα επιβεβαιώνεται και στη σκηνή εκείνη, κατά την οποία η Φιορούλα καλείται να επιλέξει ανάμεσα στον Κοσμά και τον Κροντηρά, κι ο πρώτος με μια σχεδόν επική μεγαλοπρέπεια ανοίγει την αγκαλιά του να δεχθεί την παραστρατημένη σύζυγο, τονίζοντας ότι αυτός της αξίζει, μιας και ολοπρόθυμα της συγχωρεί όλες της τις απιστίες. Τέλος, με την τελική του εγκατάσταση στο αγαπημένο του νησί, την κοινωνική αποδοχή⁴³⁹ και την οριστική αποχή της Φιορούλας από οποιαδήποτε πράξη μοιχείας κατακτά την απόλυτη ευτυχία στο πλευρό της. Είναι μια μορφή δικαίωσης γι' αυτόν, είναι η επαλήθευση της φράσης: *ελευθερώνεται ο καθένας άμα δε φοβάται από εκεί που αγαπάει*⁴⁴⁰.

⁴³⁶ Αυτή η άποψη έρχεται σε αντίθεση με αυτό που γράφει η Θεοδώρα Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου στο άρθρο της για το έργο του Ξενόπουλου, που πραγματεύεται το ίδιο θέμα, *οι Τίμοι και οι άτιμοι*. (Βλ. Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η Νέα Γυναίκα», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π. σ. 109).

⁴³⁷ Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 268.

⁴³⁸ Στο ίδιο, σ. 278.

⁴³⁹ Η θριαμβευτική επιστροφή του Κοσμά στο νησί του παραπέμπει στην αντίστοιχη επιστροφή του ίδιου του Ξενόπουλου στο νησί του –αν και ήταν πολύ σύντομη– που του έδωσε την ευκαιρία να απολαύσει την κοινωνική αναγνώριση από τους συντοπίτες του, για το πλούσιο συγγραφικό του έργο και την προσφορά του στα γράμματα και την πνευματική καλλιέργεια του τόπου.

⁴⁴⁰ Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 296.

6.3.2. Σχέσεις Φιορούλας με τρεις άνδρες (Ανδρέας, Γενναίος, Γεωργόπουλος)

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να μελετηθεί η παράλληλη σχέση που αναπτύσσει η φιλήδονη Φιορούλα⁴⁴¹ με τρεις διαφορετικούς άνδρες, τους οποίους συναντά κρυφά από τον άνδρα της στο σπίτι της μητέρας της. Κατά χρονική σειρά διαδοχής παρουσιάζονται από τον συγγραφέα ο όμορφος νεαρός Ανδρέας, ο γεροδεμένος ψαράς Γενναίος, ο σταφιδέμπορος Γεωργόπουλος⁴⁴². Η σκιαγράφησή τους από τον Ξερόπουλο είναι ενδεικτική των προσόντων που πρέπει να διαθέτει ένας ικανοποιητικός εραστής για μια απαιτητική ερωμένη σαν τη Φιορούλα. Στην προκείμενη περίπτωση εκτιμούνται η νεότητα, η ομορφιά, η δύναμη, η ζωντάνια κι η οικονομική άνεση, στοιχεία όμως που δε συναντώνται σε ένα άτομο, αλλά σε τρία διαφορετικά.

Ο Ανδρέας, αν και είναι έφηβος ακόμη, διατηρεί μια στιβαρή ανδρική εικόνα που γοητεύει τις γυναίκες, ιδίως τις παντρεμένες. Η Φιορούλα, μην μπορώντας να μείνει ασυγκίνητη από τη γοητεία του, συνάπτει ερωτικό δεσμό μαζί του, και πριν τον γάμο της με τον Μαρή και μετά από αυτόν. Ο συγγραφέας προκειμένου να εξηγήσει την απιστία της ηρωίδας παρουσιάζει τον Ανδρέα ως τον *πολύ όμορφο γιο του μακελάρη, έφηβος σχεδόν ακόμα μα πελώριος σαν άνδρας, άσπρος και κόκκινος σαν κορίτσι, μ' ένα χνούδι ξανθό για μουστάκι και με κάτι κανονικά σγουρόμαλλα σαν της κούκλας. . . η ομορφιά του τον είχε διαφθείρει. Οι θερμές γυναίκες τρελαίνονται γι' αυτόν*. Για μεγάλο χρονικό διάστημα χαίρεται τον έρωτά της για τον *κοκκινομάγουλο παίδαρο*. Στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους περιγράφεται γλαφυρά το σμίξιμο της μαζί του παρά το ότι είναι ήδη παντρεμένη. Με έντεχνο τρόπο απαλλάσσεται σταδιακά από το βαρύ ντύσιμο που της επιβάλλει η κοινωνική της θέση ως Αλιμπράνταινα, επικαλούμενη τη στενότητα των ρούχων. Οι κινήσεις του σώματός της είναι μια πρόσκληση για ένα ερωτικό παιχνίδι με τον νεαρό άντρα που ολοκληρώνεται πολύ γρήγορα στην κάμαρα του σπιτιού της μητέρας της, η οποία επικροτεί την απιστία αυτή, γιατί επιθυμεί την ευχαρίστηση της κόρης της. Τη

⁴⁴¹ Η συμπεριφορά της Φιορούλας συνδέεται στενά με τη *Μαντάμ ντε Μποβαρύ* (1856) του Γ. Φλωμπέρ, όπου η Έμμα Μποβαρύ έχει κατά καιρούς πολλούς ερωτικούς συντρόφους, στην προσπάθειά της να αντλήσει ικανοποίηση και να κατακτήσει την ευτυχία, ενώ ένας από αυτούς ο Λεό Ντυπουά ασχολείται με τη νομική επιστήμη, όπως ο Αντώνιος Κροντηράς. Βλ. Flaubert Gustave, *Μαντάμ Μποβαρύ*, Εξάντας, 1993.

⁴⁴² Θεωρήθηκε απαραίτητο από τη γράφουσα αυτή η τριπλή παράλληλη σχέση να εξεταστεί στην ίδια ενότητα, αφού κι ο τόπος κι ο επιπόλαιος χαρακτήρας αυτής της συνύπαρξης είναι κοινά.

δικαιολογεί, μάλιστα, λέγοντας ότι μια νεαρή κοπέλα που παντρεύεται πολύ μεγαλύτερο της άντρα πρέπει να τον απατά, γιατί αλλιώς μαραίνεται και γερνάει πρόωρα. Γρήγορα, όμως, βαριέται την παρέα του Αντρέα κι έτσι θερμή κι αχόρταγη που είναι στρέφεται σε νέο ερωτικό σύντροφο που να ικανοποιεί τις αυξημένες απαιτήσεις της.

Ο Γενναίος, ο ψαράς, διαδέχεται τον Ανδρέα στην ερωτική αλυσίδα της Φιορούλας και οι συνευρέσεις γίνονται στο πατρικό της σπίτι. Πρόκειται για έναν άντρα που δε διαθέτει τη νιότη και την ομορφιά του προκατόχου του, όμως δεν υπολείπεται σε δύναμη. Περιγράφοντάς τον ο Ξενόπουλος αναφέρει: *ήταν στιβαρός, κοντόχοντρος, χεροδύναμος, δασύτριχος, όλος ζωή, τραγουδιστής, παλικαράς, μελαχρινός, συμπαθητικότατος*⁴⁴³. Ο άντρας, λοιπόν, αυτός την ευχαριστεί περισσότερο από τον Αντρέα και μάλιστα δε διστάζει να διατηρεί δυο εραστές την ίδια στιγμή. Άξιο προσοχής είναι και το γεγονός ότι ο ένας εραστής γνωρίζει την παρουσία του άλλου, χωρίς αυτό να γεννά κάποια αντιζηλία ή κάποια έχθρα. Αντίθετα, νιώθουν ικανοποιημένοι και σαν δυο καλοί φίλοι που είναι, μοιράζονται την ίδια γυναίκα.

Το ακόμη πιο παράδοξο είναι ότι μετά από λίγο μπαίνει στη μέση και τρίτος εραστής, ο ευπορότερος Γεωργόπουλος. Περιγράφεται από τον συγγραφέα ως *τριανταπεντάρης, σταφιδάς, άνθρωπος του λαού, καλοντυμένος με χρυσή καδένα και με παραδάκια*⁴⁴⁴. Η συνεύρεσή του με τη Φιορούλα οφείλεται πρωτίστως σε πρωτοβουλία της μητέρας της η οποία, για να βγάλει την οικονομική υποχρέωση που του έχει, ζητά από την κόρη της να τον δεχτεί⁴⁴⁵. Επιπλέον, η μητέρα της θεωρεί ότι ο συγκεκριμένος άνδρας θα μπορούσε να είναι ο μελλοντικός αντικαταστάτης του Κοσμά, σε περίπτωση που ο γάμος τους δεν ευδοκιμήσει. Αυτή, άλλωστε, τη σχέση θα επικαλεστεί κι η ίδια η Φιορούλα, για να πείσει τον Κοσμά μετά το διαζύγιο, ώστε να την ξαναπαντρευτεί. Παρόλα αυτά, η Φιορούλα δεν είναι καθόλου ευχαριστημένη από αυτή τη σχέση, αφού ο Γεωργόπουλος δεν είναι του γούστου της και μάλιστα τον αποκαλεί αντιπαθητικό, ισχυριζόμενη ότι της προκαλεί αηδία. Δε διστάζει να παραλληλίσει τα συναισθήματα που της προκαλεί ο τριανταπεντάρης εραστής της, με

⁴⁴³ Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 33.

⁴⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 34.

⁴⁴⁵ Η μαμή η Εγγλέζαινα παραπέμπει σε εκείνους τους χαρακτήρες των ξενοπολικών μυθιστορημάτων που εκδίδουν σε άνδρες ακόμη και τα πιο αθώα πλάσματα, για να έχουν οικονομικά ανταλλάγματα, ενεργώντας εντελώς αντίθετα από αυτά που προστάζει η μητρότητα, τη στοργή, την προστασία και την αγάπη προς την κόρη της.

τον σαρανταπεντάρη σύζυγό της αποκαλώντας και τους δυο γέρους, παρά τα δέκα χρόνια που τους χωρίζουν.

Κάνοντας μια συνολική αποτίμηση αυτών των ερωτικών σχέσεων, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι είναι επιφανειακές σχέσεις, ένα ευκαιριακό σμίξιμο που αποσκοπεί στην ερωτική απόλαυση, χωρίς να συνοδεύεται από κάποιο συναισθηματικό δεσμό⁴⁴⁶. Γι' αυτό, με σχετική ευκολία, όταν κορεστεί η ερωτική της επιθυμία για τον Ανδρέα, αναζητά την ηδονή σε έναν επίσης δυνατό και γεροδεμένο άντρα, τον ψαρά Γενναίο⁴⁴⁷. Η αχόρταγη Αλιμπράνταινα μοιράζεται έτσι στους δυο φίλους. Παρά τη θέλησή της, δίνεται κρυφά από τους άλλους δυο και σε έναν τρίτο άνδρα που δεν της αρέσει, μόνο και μόνο, για να ικανοποιήσει την απαίτηση της μητέρας της. Η εικόνα που σχηματίζουμε για τη Φιορούλα είναι ότι πρόκειται για μια επιπόλαιη⁴⁴⁸, θερμή, φιλήδονη γυναίκα, χωρίς ηθικούς φραγμούς κι αναστολές που δε διστάζει να απατήσει τον άρχοντα άνδρα της. Τέλος, η έκλυτη αυτή στάση της ενθαρρύνεται κι επαινείται από τη μητέρα της που δρα ως προαγωγός με διττό τρόπο: αφενός παραχωρώντας το σπίτι της κι αφετέρου εκφράζοντας τη θέση ότι μια νέα και ωραία γυναίκα, σαν την κόρη της, πρέπει να απολαμβάνει τον έρωτα με ένα νέο και δυνατό άντρα.

6.3.3. Σχέσεις Φιορούλας με τον Ξερόφο

Άλλη μια επιπόλαιη σχέση είναι αυτή της Φιορούλας με ένα γειτονόπουλό της, από τη γειτονιά του άνδρα της, του Μαρή, τον Ξερόφο, τον γιο του παπά της γειτονιάς. Πρόκειται για ένα νόστιμο, ψηλό, αδύνατο αγόρι με γοητευτικό γέλιο και φοβερή

⁴⁴⁶ Αντίστοιχη ερωτική συμπεριφορά επιδεικνύουν κι άλλες ηρωίδες του Ξερόπουλου, διαπνεόμενες από έναν έντονο αισθησιασμό, γυμνές από συναισθήματα αγάπης, αφοσίωσης και στοργής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκοτεινή Τερέζα Βάρμα Δακόστα που ξεζουμίζει ερωτικά το μπαρμπερόπουλο, η Λάουρα που εκμεταλλεύεται τον ευαίσθητο Γώγο Μελισσανίδη, η Αφροδίτη που εκπορνεύεται χωρίς τύψεις. Για όλες αυτές τις ηρωίδες το αιώνιο ζητούμενο είναι η πρόσκαιρη αισθησιακή απόλαυση. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις οι άνδρες βασανίζονται και υποφέρουν, ενίοτε και πεθαίνουν, λόγω της υπέρμετρης σεξουαλικότητας των γυναικών. (Βλ. και στο έργο της K. Millet, *La politique du mâle*, όπ. π., σ. 69, όπου επισημαίνεται ότι μέσα από τους μύθους της Πανδώρας και της πτώσης των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο προβάλλεται ως βασικό σχήμα της πατριαρχικής σκέψης στη Δύση η σχέση γυναίκας-έρωτα-αμαρτίας και θανάτου).

⁴⁴⁷ Με παρόμοια χαρακτηριστική ευκολία τους εραστής της, συχνά εναλλάσσοντάς τους. Η ακόρεστη ερωτική της επιθυμία, συνοδευόμενη από ένα έντονο ζωώδες ένστικτο είναι αυτά που καθορίζουν την ύπαρξή της δεκαεξάχρονης Νανότας. Η μόνη διαφορά που παρατηρούμε σε σχέση με τη Φιορούλα είναι ότι ο βοσκός πατέρας της κι ο αδελφός της προσπαθούν μάταια να συγκρατήσουν αυτό το αχαλίνωτο σεξουαλικό ένστικτο.

⁴⁴⁸ Η επιπολαιότητα, οι ασυνέπειες, η ορμή κι οι παλινδρομήσεις είναι γνώρισμα της χαρακτηριστικής ιδιοτυπίας των ξενοπουλικών ηρώων, όπως αναφέρει κι ο Μηλιώνης, όπ. π., σ. 145.

επιμονή για να κατακτήσει τη Φιορούλα. Αυτά τα τελευταία χαρακτηριστικά είναι εκείνα που την συγκινούν και την κάνουν να ενδώσει, με τη σχετική ευκολία που τη διακρίνει. Ο Ξενόφος, με το πονηρό, αεικίνητο βλέμμα του, έχοντας αντιληφθεί ότι όλες οι παράνομες συναντήσεις της Φιορούλας με τους άλλους άντρες γίνονται στο σπίτι της μητέρας της, της λέει ότι θέλει να επισκεφθεί τη μητέρα της, για να τη γνωρίσει κι αυτός από κοντά. Αυτή του την πρόταση η Φιορούλα την εκλαμβάνει ως δείγμα της εξυπνάδας του και γι' αυτό προωθεί αυτή τη συνάντηση. Η Φιορούλα του λέει μάλιστα ότι θα έρθει στο Αλιμπραντέικο για να τον κάνει να ξαναπάει στο σπίτι της μητέρας της. Τα νιάτα του Ξενόφου είναι ακόμη μια φορά πόλος έλξης γι' αυτή. Στην πραγματικότητα το πρόβλημα της Φιορούλας είναι ότι συνδέει τον τόπο με την αμαρτία⁴⁴⁹, και γι' αυτό επιφυλάσσεται για τη συνεύρεσή τους που τόσο την επιθυμεί κι αυτή.

Το εμπόδιο του τόπου ξεπερνιέται εύκολα κι αφορμή γι' αυτό στέκεται η ίδια της η υπηρέτρια, η Κούλα, που με περίσσια ευκολία συνάπτει, στον ιερό χώρο του Αλιμπραντέικου, δεσμό με ένα αδιάφορο ασχημόπαιδο. Άμεση κατάληξη όλων των παραπάνω είναι η συνεύρεση Φιορούλας με τον Ξενόφο μέσα στο σπίτι του Αλιμπράντε. Ο Ξενόπουλος με τη γνωστή του δεξιοτεχνία περιγράφει γλαφυρά την παιγνιώδη ερωτική διάθεση των δυο εραστών, χρησιμοποιώντας ένα γνώριμο πείσμα των γυναικών να κλειδώνονται σε ένα κλειστό χώρο για να προκαλέσουν την κορύφωση της προσμονής και του ερωτικού ενδιαφέροντος⁴⁵⁰.

Η σύντομη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στους δυο εραστές παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, γιατί είναι η αφορμή για το διαζύγιο του Αλιμπράντε με τη Φιορούλα, καθώς η παράνομη σχέση γίνεται ευρέως γνωστή. Αυτή η δημοσιοποίηση είναι που ενοχλεί τον Κοσμά, με τη γνωστή φοβία του για το τι θα πει ο κόσμος κι αναγκάζεται να πάρει το διαζύγιο, για να αποκατασταθεί στα μάτια του κόσμου.

6.3.4 Οι σχέσεις της Φιορούλας με τον Αντώνιο Κροντηρά

Ο δικαστής Αντώνιος Κροντηράς γοητεύεται από τη γνωριμία του με τη Φιορούλα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού με τρένο από την Πάτρα προς την Αθήνα. Μάλιστα

⁴⁴⁹ Η Φιορούλα, αν και έχει συναίσθηση της αμαρτίας, ως μια απόλυτα φιλήδονη γυναίκα θέτει την ερωτική απόλαυση πάνω από την έννοια της ντροπής, που καθόριζε τη σεξουαλική συμπεριφορά των γυναικών της εποχής της.

⁴⁵⁰ Την τακτική αυτή του κλειδώματος τη συναντάμε και στην *Αναδυομένη*, όπου η Κλαίλια κάνοντας κόνεξ στον Ντένη κλειδώνεται στον κλειστό χώρο της Μπανιέρας, λίγο πριν αποφασίσουν να γίνουν ζευγάρι.

αρχικά θεωρεί ότι είναι κόρη του Κοσμά, εξαιτίας της μεγάλης διαφοράς ηλικίας ανάμεσά τους, ενώ το ερωτικό ενδιαφέρον του δικαστή γι' αυτήν εξάπτεται, όταν αποκαλύπτεται η σχέση της όμορφης και νεαρής Φιορούλας με τον γέρο κι άσχημο Κοσμά. Σ' αυτή τη συζήτηση ανάμεσα στους τρεις ταξιδιώτες ο Κροντηράς, αν και είναι έμπειρος άνδρας, ξεγελιέται από την όψη της Φιορούλας και θεωρεί ότι είναι κόρη αριστοκρατικής καταγωγής που διαθέτει προίκα. Η αλήθεια αποκαθίσταται με τη συμπεριφορά και τα λεγόμενα της Φιορούλας που αποδεικνύουν τη μη αριστοκρατική της καταγωγή και το κοινωνικό της έλλειμμα. Το διακριτικό κόρτε ανάμεσα στους δυο νέους συνεχίζεται σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού, δίνοντας μια ευχάριστη νότα σε αυτό, ενώ παράλληλα προοικονομείται και το μελλοντικό παραστράτημα της Φιορούλας με τον γοητευτικό δικαστή. Ο Κοσμάς, αν και συνειδητοποιεί αυτό το ερωτικό παιχνίδι, δεν αντιδρά, διότι δεν υπάρχει κάποιος γνωστός από του οποίου την αδιακρισία και την επίκριση πρέπει να προστατευθεί.

Η τυχαία συνάντηση της Φιορούλας με τον Κροντηρά στον δρόμο δυναμιτίζει τον παράνομο δεσμό που θα γεννηθεί μεταξύ τους και που θα προσδώσει ενδιαφέρον στην ανιαρή και άχαρη ζωή της Φιορούλας. Η προθυμία της Φιορούλας να παραδοθεί στον Κροντηρά δεν περνά απαρατήρητη και μετά τη φλογερή ερωτική εξομολόγηση που του κάνει ότι τον αγαπά κι είναι έτοιμη να πεθάνει από αγάπη, ο δικαστής σπεύδει να παραδοθεί στον άνευ όρων έρωτά της. Τη σχέση αυτή αντιλαμβάνεται αμέσως ο Κοσμάς, όμως εξαιτίας της ιδιότυπης φιλοσοφίας του για την τιμή του άνδρα συγχωρεί⁴⁵¹ την όμορφη γυναίκα και της επιτρέπει να έχει έναν εραστή της προτίμησής της, ως αντάλλαγμα που τον ανέχεται ως σύζυγό της. Άλλωστε, ο δικαστής φαίνεται *άνθρωπος φρόνιμος, λογικός, μετρημένος, σχεδόν ψυχρός*⁴⁵² και έτσι ο Κοσμάς δε διατρέχει κίνδυνο να τον εγκαταλείψει για χάρη του Κροντηρά.

Ωστόσο, η σχέση της φιλήδονης Φιορούλας με τον φλογερό Κροντηρά απειλεί τον γάμο της με τον Κοσμά, αν λάβουμε υπόψη μας ότι περνά από το μυαλό

⁴⁵¹ Εδώ, η στάση του Κοσμά επιβεβαιώνει την άποψη ότι με την κατανόηση που προέρχεται από την αγάπη οτιδήποτε ορίζεται ως αγαθό ή κακό, ευγενές ή χυδαίο, ωραίο ή άσχημο προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία και συχνά η αγάπη συγχωρεί το άσχημο ή ακόμη και το χυδαίο. Με τον όρο αγάπη εν προκειμένω δεν αναφέρεται στη χριστιανική αγάπη, αλλά πρόκειται για τη συγκεκριμένη και ανεπανάληπτη αγάπη που ενώνει δυο πρόσωπα. Έτσι, η αγάπη δέχεται ακόμη και τα ελαττώματα του άλλου, τον δέχεται όπως είναι, γιατί με την ανάλυση και το κομμάτιασμα του άλλου θραύεται η αγάπη. Για την έννοια της αγάπης αναφορικά με τις σχέσεις των δυο φύλων, βλ. Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία: Γνωσιολογία, Ηθική Φιλοσοφία, Αισθητική*, τόμ. Γ', Αθήνα 1975, σσ. 373-374.

⁴⁵² Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 193.

των δυο παράφορων εραστών να φύγουν μαζί για να απολαύσουν τον έρωτά τους. Η παράτολμη φυγή αποτρέπεται χάρη στην έγκαιρη παρέμβαση του Κοσμά, μετά από προτροπή του έμπιστου υπαλλήλου Νιόνιου Βαρδαρούχα καθώς φανερώνονται ο αδύναμος χαρακτήρας του δικαστή Κροντηρά και το επιπόλαιο αίσθημά του για τη Φιορούλα, εν αντιθέσει με τον κραταιό και αποφασισμένο Κοσμά. Ο έρωτας του δικαστή για τη Φιορούλα αποδεικνύεται ένα ελαφρύ, πρόσκαιρο αίσθημα που πόρρω απέχει από τη βαθιά αγάπη του Κοσμά, είναι μια φιλήδονη πράξη, επιβεβαιώνοντας για άλλη μια φορά τη θέση ότι το ερωτικό ένστικτο ασκεί παντοδύναμη εξουσία, είναι φως και σκοτάδι, καταλύτης και «πλαστουργός σεισμός»⁴⁵³. Ο νεαρός δικαστής για λίγο φαίνεται να χάνει την αυτοκυριαρχία του παρασυρόμενος από τον ερωτικό του πόθο για τη θερμή Φιορούλα, νιώθοντας μέχρι και ζήλια για τον ίδιο τον Κοσμά. Γρήγορα όμως βρίσκει τη λογική του και με τη λήξη της σχέσης με τη Φιορούλα νιώθει ότι γλίτωσε από τον μεγαλύτερο κίνδυνο. Μάλιστα η απαρίθμηση από τον Κοσμά όλων των εραστών της Φιορούλας τον κάνει, αφενός να θαυμάσει τη φιληδονία της κι αφετέρου να νιώσει πόσο παράταιρη ήταν η δική του ύπαρξη ανάμεσά τους. Τελικά, ο Κροντηράς μάλλον έπρεπε να μείνει πιστός στην αρχική του θέση να παντρευτεί μια όμορφη κοπέλα με προίκα, ακολουθώντας τις κοινωνικές απαιτήσεις της εποχής, μιας και ο διάχυτος ερωτισμός του για την ασυγκράτητη Φιορούλα τον οδήγησε σε σημείο αρνητικών πράξεων για τον βίο του.

Κάνοντας, λοιπόν, έναν απολογισμό του παράνομου δεσμού της Φιορούλας με τον Κροντηρά διαπιστώνουμε ότι δόθηκε η ευκαιρία στον μεγάλο ψυχογράφο Ξερόπουλο να φωτίσει επαρκώς τη φιλήδονη πρωταγωνίστριά του⁴⁵⁴. Στην πραγματικότητα, όμως ο Ξερόπουλος κατάφερε να καταστήσει εύληπτο στον αναγνώστη το πώς εννοεί ο κεντρικός του ήρωας Μαρής Αλιμπράντες την έννοια της τιμής του άνδρα. Το όγδοο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, όπου η Φιορούλα καλείται να επιλέξει ανάμεσα στον νεαρό εραστή της και τον ηλικιωμένο σύζυγό της, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον για την προσέγγιση του δεύτερου, καθώς η απέραντη αγάπη του για τη Φιορούλα τον κάνει να παραβλέπει την απιστία της και να την συγχωρεί. Εξάλλου, όπως τονίζει χαρακτηριστικά, *η τιμή μιας γυναίκας δε*

⁴⁵³ Χάρης, «Γρηγόριος Ξερόπουλος», *Περίπλους*, όπ. π., σ. 114.

⁴⁵⁴ Η Φιορούλα είναι μια ακόμη γυναίκα που πρώτα πιστεύει στον έρωτα και μετά σε όλες τις αξίες της ζωής, ενώ παραμένει δυνατή σε όλη τη διάρκεια του έργου. (Βλ. Χάρης, «Γρηγόριος Ξερόπουλος», όπ. π., σ. 112).

βρίσκεται στα σκέλια της και δεν έχει τιμολόγιο⁴⁵⁵. Ο Κροντηράς, μολαταύτα, ενσαρκώνει την κοινή λογική του κάθε άνδρα, ο οποίος σε καμία περίπτωση δε θα δεχόταν την ατιμία της γυναίκας του, ανεξάρτητα από την αγάπη που της είχε⁴⁵⁶. Η σύγκριση του Κροντηρά με τον αντεραστή του Κοσμά αναδεικνύει νικητή τον δεύτερο, καθώς υπερβαίνει τη σφαίρα του καθιερωμένου συζύγου, ξεπερνώντας μια μικρόψυχη συμπεριφορά ενός μίζερου, ζηλιάρη συζύγου. Τέλος, μέσα από αυτή τη σχέση των δυο παράνομων εραστών αποκαλύπτονται και άλλοι δευτερεύοντες χαρακτήρες, όπως οι υπάλληλοι του Κοσμά Αλέξης Διγενής και Νιόνιος Βαρδαρούχας, οι οποίοι προσπαθούν να επωφεληθούν όσο περισσότερο μπορούν, ώστε να κατακτήσουν την εύκολη και ολοπρόθυμη Φιορούλα.

6.3.5. Οι σχέσεις της Φιορούλας με τους υπαλλήλους του Κοσμά

Η ομορφιά και η χάρη της Φιορούλας δεν περνούν απαρατήρητες από τους δυο υπαλλήλους του άντρα της, τον Αλέξη Διγενή και τον Ζακυνθινό Νιόνιο Βαρδαρούχα. Μολονότι κι οι δυο την επιθυμούν ερωτικά, οι σχέσεις τους δεν ολοκληρώνονται, καθώς η Φιορούλα είναι δοσμένη στον γοητευτικό Κροντηρά. Ωστόσο, εξετάζοντας τις σχέσεις αυτές θα διαπιστώσουμε ότι και μέσα από αυτές προβάλλεται και μπορεί να γίνει πιο εύληπτη η ιδιότυπη κοσμοθεωρία του Μαρή Αλιμπράντε.

Αναλυτικότερα, κι ακολουθώντας τη γραμμική αφήγηση της ιστορίας, ο Αλέξης Διγενής είναι ο πρώτος υπάλληλος που προσλαμβάνει ο Κοσμάς στη νεοσύστατη επιχείρησή του, που σχετίζεται με το εμπόριο σαπουνιού. Φαινομενικά εντυπωσιάζει με την ευγένειά του, την προσεγμένη του εμφάνιση, την τυπικότητά του στην εκτέλεση της εργασίας του, την υπακοή του στο αφεντικό του. Πίσω όμως από αυτή την άριστη εικόνα κρύβονται ταπεινά πάθη, όπως ο άσβεστος πόθος για τη φλογερή Φιορούλα, η ζήλια για τον Κροντηρά κι η εκδικητική μανία, όταν αποκαλύπτεται η σκοτεινή του πλευρά. Όλες του οι πράξεις χαρακτηρίζονται από

⁴⁵⁵ Ξενοπούλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σ. 268. Η φράση αυτή έρχεται σε αντίθεση με την *Τρίμορφη γυναίκα*, η οποία διατηρεί την παρθενία της, παρά το ότι φλερτάρει και παίζει με τους άντρες λίγο πιο τολμηρά. Για αυτήν η διαφθορά έχει σχέση μόνο με τη σεξουαλική πράξη, διαχωρίζοντας το σώμα από την ψυχή. Βλ. και Μπλέσιος, «Το ζήτημα της γυναικείας απελευθέρωσης στο μυθιστόρημα του Γρηγορίου Ξενοπούλου *Τρίμορφη Γυναίκα*», όπ. π., σ. 401.

⁴⁵⁶ Η λογική αυτή επιβεβαιώνεται σε ένα πιο πρώιμο ξενοπουλικό έργο το *Νικόλαο Σιγαλό*. Ο κεντρικός ήρωας καταδιώκει τον αντεραστή της γυναίκας του με πυροβολισμούς, όταν μαθαίνει την απιστία που αυτή έχει διαπράξει. Και σε αυτό το έργο η γυναίκα του Σιγαλού είναι επικίνδυνα διαθέσιμη, χωρίς φραγμούς σαν τη Φιορούλα.

υπολογισμένη ιδιοτέλεια, από τον κρυφό δεσμό που συνάπτει με την Ανθή, την υπηρέτρια της Φιορούλας, για να προσεγγίσει την ίδια, ως την αποκάλυψη του παράνομου δεσμού της με τον νεαρό δικαστή.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της απρεπούς συμπεριφοράς του είναι ο απροκάλυπτος τρόπος με τον οποίο φλερτάρει με τη Φιορούλα μέσα στο σπίτι της. Ο μεταξύ τους διάλογος στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους του βιβλίου για το αν ο Αλέξης έχει αγαπητικά καταλήγει στη στενή πολιορκία του Αλέξη, στα φιλά που ανταλλάσσει μαζί της και στην εξασφάλιση μιας ψεύτικης υπόσχεσης ότι τον αγαπά και θα τον ειδοποιήσει να συνενερευθούν. Εξίσου αποκαλυπτική είναι κι η συμπεριφορά της Φιορούλας, η οποία αν και βρίσκει θελκτικό τον νεαρό γραμματικό, από έναν αδιόρατο φόβο δεν προχωρά τη μεταξύ τους σχέση. Με τις υποκριτικές υποσχέσεις που αφήνει να πλανώνται στον αέρα συντηρεί τη νοσηρή προσδοκία του γραμματικού, φανερώνοντας για πολλοστή φορά τη φιλαρέσκεια και την τσαχπινιά της⁴⁵⁷. Ακόμη και την ώρα που ο Αλέξης την απειλεί να αποκαλύψει στον Κοσμά τον παράνομο δεσμό της με τον Κροντηρά, εκείνη τον καλοπιάνει, υποσχόμενη ότι θα του παραδοθεί. Τέλος, η σχέση της με τον Αλέξη οδηγεί στην εκδικητική, μικρόψυχη συμπεριφορά του Αλέξη να αποκαλύψει την απιστία στον απατημένο σύζυγο που όμως προσκρούει στην ιδιότυπη θεωρία του Κοσμά για την τιμή του άντρα. Έτσι, ο κακόψυχος Αλέξης απολύεται και το εκδικητικό σχέδιό του ναυαγεί, αφήνοντας τη Φιορούλα να συνεχίσει μετά από μια μικρή απαραίτητη διακοπή τον δεσμό της με τον Κροντηρά.

Ο αντικαταστάτης του Αλέξη βρίσκεται γρήγορα στο πρόσωπο ενός έξυπνου και σβέλτου Ζακυνθινού, του Νιόνιου Βαρδαρούχα, που ο Μαρής, ξεπερνώντας την κοσμοφοβία του για τους συντοπίτες του, τον προσλαμβάνει στο μαγαζί του. Πολύ γρήγορα ο Νιόνος αντιλαμβάνεται την απιστία της Φιορούλας και σπεύδει να την καλύψει, ελπίζοντας ότι θα επωφεληθεί από την όμορφη και πρόθυμη γυναίκα. Γι' αυτό αναπτύσσεται μεταξύ τους μια σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης και φιλίας που την κρατά ζωντανή η ελπίδα ότι κάποια μέρα θα γίνει ο αγαπητικός της. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του: *ο έμπιστος μιας γυναίκας, σε τέτοιες ερωτοδουλειές, γίνεται κάποτε με τη σειρά του κι αγαπητικός. Έφτανε να βγει στη μέση*

⁴⁵⁷ Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, «Η γυναίκα στο έργο του Ξενόπουλου», στο *Κριτικά Φύλλα*, τ. Ε', τχ. 4(34), 1976-1977, σ. 401.

ένα γυναικείο καπρίτσιο. Κι η Φιορούλα φαινόταν να 'χει μέσα της πολλά⁴⁵⁸. Όπως βλέπουμε οι προσδοκίες του Νιόνιου δε διαφέρουν πολύ από του προκατόχου του, όσον αφορά την πολυπόθητη σύζυγο, όμως ο Νιόνιος γνωρίζει κι ελίσσεται πολύ ευκολότερα, όντας απαλλαγμένος από την μικροψυχία και την εκδικητική μανία του Αλέξη. Δε θα ήταν παράτολμο να ισχυριστούμε ότι ο Ξενόπουλος, Ζακυνθινός ων, ωραιοποιεί τρόπον τινά τη συμπεριφορά του συντοπίτη ήρωά του, μιας που είναι αυτός που κατανοεί κι εξυμνεί την ιδιαίτερη θεωρία ηθικής του Μαρή.

Πιο συγκεκριμένα, στο έβδομο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους εξελίσσεται ένα αθώο φλερτ ανάμεσα στη Φιορούλα και στον Νιόνιο, μιας και η πρώτη γοητεύεται από τις γουστόζικες κι έξυπνες απαντήσεις που της δίνει. Αυτό του δίνει ένα σχετικό θάρρος να την κογιονάρει λίγο παραπάνω, αποτολμώντας να την αγγίξει λίγο περισσότερο ή να την φιλήσει, όσο μπορεί πιο διακριτικά. Η σχέση τους χαρακτηρίζεται από ευθυμία, αφοσίωση και κατανόηση, πρωτίστως από την πλευρά του Νιόνιου, που τη συμβουλεύει πώς να χειριστεί την παράτολμη σχέση της με τον Κροντηρά. Την ίδια στάση κρατά κι απέναντι στον ανταγωνιστή του Κροντηρά, τον οποίο στηρίζει στις δυσκολίες που αντιμετωπίζει εξαιτίας του δυνατού ερωτικού του δεσμού με τη Φιορούλα. Τελικά, ο συμπαθής Νιόνιος δεν καταφέρνει να καταλαγιάσει τα σαρωτικά συναισθήματα του Κροντηρά, ενώ είναι αυτός που δίνει τη λύση σε αυτό το ερωτικό τρίγωνο⁴⁵⁹ που έχει δημιουργηθεί, με την έγκαιρη παρέμβασή του λίγο πριν διαφύγει το παράνομο ζευγάρι.

Εν κατακλείδι ο Νιόνιος Βαρδαρούχας είναι ένας εύθυμος, πρόσχαρος παραστάτης της Φιορούλας, ένας έμπιστος φίλος που υποκλίνεται στη μεγαλόψυχη θεώρηση της τιμής του άντρα που ενσαρκώνει ο Μαρής Αλιμπράντες. Χωρίς αυτόν η προώθηση της ιστορίας δε θα ήταν εφικτή, αφού χάρη σε αυτόν κυρίως, αφενός ο Μαρής απαλλάσσεται από τη βασανιστική κοσμοφοβία του, αφετέρου η Φιορούλα αποφασίζει να συνεχίσει να ζει πλάι στον νόμιμο σύζυγό της. Έτσι ο Ξενόπουλος, πολύ εύστοχα, βάζει αυτόν τον ευφάνταστο ήρωα δίπλα στον κεντρικό ζακυνθινό του χαρακτήρα, για να τον φωτίσει και να δικαιολογήσει την άποψή του περί τιμής και ηθικής.

⁴⁵⁸ Ξενόπουλος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, όπ. π., σσ. 256-257.

⁴⁵⁹ Η τριγωνική επιθυμία έχει σημαντικό ρόλο ως στοιχείο πλοκής, ενώ με βάση τον R. Girard διακρίνεται σε δυο είδη την απλή επιθυμία και τη σύνθετη επιθυμία, η οποία ενισχύει την πλοκή και γι' αυτό ονομάζεται και διαμεσολαβημένη. (Βλ. René Girard, *Deceit, Desire and the Novel, Self and Other in Literary Structure*, trans. Yvonne Freccero, The Johns Hopkins, University Press, Baltimore and London, 1976).

Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει η σύνδεση των θεωριών του φύλου με τον *Κόσμο και τον Κοσμά*, καθώς, αφενός παρατηρείται μια μερική ανατροπή τους κι αφετέρου μια πλήρης ταύτιση με αυτές. Αυτή η αντινομία αίρεται αν συλλογιστούμε ότι η συμπεριφορά του Κοσμά διαφοροποιείται ανάλογα με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει. Έτσι, στη Ζάκυνθο συνάδει με την παραδοσιακή ηθική και παραπέμπει στις αρχές της ανδροκρατικής κοινωνίας, ενώ στο αστικό περιβάλλον φαίνεται να εξατομικεύεται η θεώρηση της σχέσης του με το άλλο φύλο και να την αντιμετωπίζει με γνώμονα την ιδιότυπη ηθική του. Καταλύτης, ωστόσο, της θεώρησης των έμφυλων σχέσεων είναι η Φιορούλα, η οποία με τη διάχυτη σεξουαλικότητά της, αφενός επιβεβαιώνει τη θεωρία ότι η γυναίκα ταυτίζεται με τη φύση και τα κατώτερα ένστικτα σε αντιδιαστολή με τον άντρα που αναπαριστά τον πολιτισμό κι αφετέρου επιτρέπει στους άνδρες που την προσεγγίζουν, για να οικειοποιηθούν ό,τι πιο δικό της⁴⁶⁰. Εξάλλου, η Φιορούλα δεν έχει δεχθεί την ευεργετική επίδραση της μόρφωσης, ώστε να εξελιχθεί σε δρων υποκείμενο που να αποφασίζει για τον εαυτό της, με αποτέλεσμα παθητικά να προσκολλάται στη σεξουαλική επιθυμία, χωρίς να μπορεί να αναπτύξει την αυτοσυνειδησία της. Εύλογο, λοιπόν, είναι η κλειστή κοινωνία της Ζακύνθου να της προσάπτει όλες τις αρνητικές ιδιότητες που αποκλίνουν από την παραδεδεγμένη κοινωνική συμπεριφορά και να την περιθωριοποιούν⁴⁶¹.

6.4. Συμπεράσματα

Ο *Κόσμος* κι ο *Κοσμάς*, που έχει ως κύριο άξονα την πολυθρύλητη τιμή του άντρα, δίνει στον αναγνώστη πολλαπλές ευκαιρίες να προβληματιστεί και να κατανοήσει τις ιδιαίτερες συνθήκες που διαμορφώνουν τις σχέσεις των δυο φύλων σε ερωτικό, κοινωνικό, φιλικό και οικογενειακό περιβάλλον. Τα ζευγάρια που προκύπτουν κατά την εξέλιξη της ιστορίας είναι αρκετά, όμως έχουν όλα ως κύριο σημείο αναφοράς την ερωτική έλξη και την επιθυμία που υπαγορεύει πρωτίστως η γυναίκα κι ο άντρας απλά την ακολουθεί, υποτασσόμενος. Η ψυχογραφική διεϊσδυση των ηρώων, πρωταρχικό προσόν του μυθιστοριογράφου Ξενόπουλου⁴⁶², φωτίζει τα αμιγώς φιλήδονα κίνητρα της Φιορούλας, τα ιδιοτελή κίνητρα του γραμματικού Αλέξη

⁴⁶⁰ Αναφερόμαστε, εδώ, στις θεωρίες της S. Ortner και της C. McKinnon αντίστοιχα που παρουσιάστηκαν αναλυτικά στην εισαγωγή της διατριβής αυτής.

⁴⁶¹ Η V. Klein αναφέρεται στη σύνδεση της αρνητικής αποκλίνουσας συμπεριφοράς με τη γυναίκα, η οποία εξαιτίας αυτής περιθωριοποιείται. Βλ. Klein, όπ. π.

⁴⁶² Ν. Ι. Κοκκινάκη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το αστικό μυθιστόρημα», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 73.

Διγενή και της Εγγλέζαινας, τα φιλικά του έμπιστου Νιόνιου Βαρδαρούχα, τα ηθικά του Μαρή Αλιμπράντε, τα σεξουαλικά του δικαστή Κροντηρά.

Αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής αναδεικνύεται ο Κοσμάς, ο οποίος αποτελεί σταθερά το ένα μέλος των ερωτικών τριγώνων που προκύπτουν από τις διαρκείς απιστίες της θερμής Φιορούλας. Η ψυχογράφηση αυτού του ήρωα γίνεται με ιδιαίτερη μαεστρία από τον Ξενόπουλο, καθώς είναι αυτός που κάνει την υπέρβαση, νικά τις φοβίες του και μέσα από τις εύθυμες ατάκες του δίνει μια πιο ανάλαφρη νότα στην προσέγγιση ενός λεπτού ηθικού ζητήματος, όπως είναι η τιμή του άντρα. Η ταύτιση της αντρικής τιμής με την ηθική αξιοπρέπεια και ακεραιότητα του άντρα ως ανθρώπου είναι μια πρωτοποριακή άποψη του συγγραφέα απαλλαγμένη, από τις στενές μικρότητες της εποχής. Βέβαια, οι κοσμοθεωρητικές αυτές θέσεις του Ξενόπουλου αποδεικνύουν ότι και το κοινωνικό κομμάτι ο συγγραφέας το διαχειρίζεται μέσω του έρωτα⁴⁶³. Θίγεται το ζήτημα της σύναψης γάμου ατόμων από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις που η κοινωνία της Ζακύνθου την καταδικάζει, όμως ο συγγραφέας στο συγκεκριμένο έργο το προσπερνά, εστιάζοντας αποκλειστικά στον άσβεστο πόθο του Κοσμά για τη Φιορούλα. Εξίσου φευγαλέα αντιμετωπίζει και το θέμα της σύναψης δεσμού ή γάμου ατόμων με μεγάλη διαφορά ηλικίας, μιας και το ενδιαφέρον του συγγραφέα είναι η ανατομία του ερωτικού ενστίκτου.

Βασικός εκφραστής της ερωτικής επιθυμίας είναι η φιλήδονη Φιορούλα, της οποίας η ύπαρξη πραγματώνεται μέσω του έρωτα και των απολαύσεών του. Επιζητά τη συνεύρεση με νέους, γεροδεμένους άντρες, έχοντας μια μονομερή αντίληψη για τον έρωτα περισσότερο σαρκική και επιπόλαιη, παρά ψυχική και ουσιαστική. Εξάλλου το να αφοσιώνεται κανείς στην αγάπη είναι για εκείνη μια προβληματική κατάσταση που προκαλεί δυσκολίες. Παρόμοια στάση απέναντι στον έρωτα τηρούν κι οι δυο υπηρέτριές της, τόσο η Κούλα, όσο κι η Ανθή που πορεύονται στα χνάρια της κυρίας τους. Άλλωστε, η επιπόλαιη και υλιστική προσέγγιση του έρωτα διακρίνει και τις μητέρες των ανύπαντρων κοριτσιών που κατά κάποιο τρόπο τα ωθούν στη διαφθορά και στην εκπόρνευση για λόγους κέρδους. Κι η μητέρα της Φιορούλας και της φτωχής Κούλας δρουν με ηθικά έκλυτο τρόπο. Επομένως, διαπιστώνουμε ότι η ερωτική επιθυμία υπαγορεύει τη θηλυκότητα της γυναίκας, καθορίζει τις επιλογές της στη ζωή και φανερώνει την προσωπικότητά της.

⁴⁶³ Γλυκοφρύδη- Αθανασοπούλου, «Η Νέα Γυναίκα», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 112.

Επιπλέον, εύλογα προκύπτει από τα παραπάνω ότι το μυθιστόρημα αυτό αποδεικνύεται εξαιρετικά ενδιαφέρον, ως προς την προσέγγιση του ερωτήματος ποια είναι η αντρική τιμή και πώς την εκλαμβάνει ο κεντρικός κι εκκεντρικός ήρωας Μαρής Αλιμπράντες ή αλλιώς Κοσμάς. Ακόμη κι αν κατηγορήσει κάποιος κακόπιστος τον Ξενόπουλο ότι πρόκειται για ένα ακόμη ευπώλητο ανάλαφρο ρομάντζο, δεν μπορεί να μην παραδεχθεί την προσεγμένη σκιαγράφηση πρωτίστως του βασικού ήρωα που επιχειρεί ένα πρωτοφανές άλμα, προκειμένου να απαλλαγεί από μια έμμονη ιδέα, την αρρώστια της «κοσμοφοβίας», που τον καθηλώνει σε μια βασανιστική ζωή. Ούτε μπορεί να αγνοήσει ότι η φιλήδονη, ολοπρόθυμη ερωτικά, Φιορούλα αντιπροσωπεύει έναν τύπο γυναίκας που διαχρονικά επιβιώνει, καθώς αυτοπραγματώνεται μέσα από την ερωτική επιθυμία.

Τέλος, η μεταφορά της πλοκής από την ξεπεσμένη αριστοκρατικά Ζάκυνθο στην ανερχόμενη αστικά Αθήνα είναι ένα ακόμη στοιχείο που επιβεβαιώνει την άποψη ότι ο Ξενόπουλος είναι ο πατέρας του αστικού μυθιστορήματος. Το αστικό, λοιπόν, περιβάλλον θεραπεύει τον κοσμοφοβικό Μαρή, έναν ήρωα που ο συγγραφέας τον περιέβαλλε με όλη του την αγάπη, για να τον παραδώσει στο αναγνωστικό του κοινό, απελευθερωμένο από τον φόβο του. Έτσι, το μήνυμα του έργου παραμένει διαχρονικά αισιόδοξο κι η απάντηση για την αντρική τιμή, που ταυτίζεται με την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, πανανθρώπινα αληθινή.

Κεφάλαιο 7^ο : ΤΕΡΕΖΑ ΒΑΡΜΑ ΔΑΚΟΣΤΑ

7.1. Το μυθιστόρημα

Η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, έργο γνωστό και με τον συμπληρωματικό τίτλο «Ένας σύγχρονος Μεσαίωνας»⁴⁶⁴, γράφτηκε από τον Ξενόπουλο με εξαιρετική επιμέλεια το 1925 και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Έθνος* από τις 24 Απριλίου ως τις 24 Ιουλίου σε συνέχειες. Εκδόθηκε σε βιβλίο από τις εκδόσεις *Εστία* το 1926, από τις εκδόσεις Μπίρη το 1968 και από τις εκδόσεις Βλάσση το 1984⁴⁶⁵. Προβλήθηκε στην τότε ΕΙΡΤ ως τηλεοπτική σειρά 26 ημίωρων επεισοδίων από τις 11 Ιουνίου 1975 ως τις 10 Δεκεμβρίου 1975⁴⁶⁶. Πρόκειται για μια ερωτική ιστορία, γραμμένη με αρκετά πρωτότυπο τρόπο που θίγει το κοινωνικό και ιδεολογικό χάσμα που χωρίζει τους δυο πρωταγωνιστικούς ήρωες. Ο Λ. Πολίτης κατατάσσει το συγκεκριμένο έργο ανάμεσα στα τρία καλύτερα του Ξενόπουλου⁴⁶⁷. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος μας ενημερώνει στον πρόλογο του έργου ότι η συγγραφή αυτού του έργου οφείλεται σε έναν λόγο του Κώστα Οικονομίδη ο οποίος τον προκάλεσε να γράψει για ένα κορίτσι πιο αλλιώτικο, πιο τραγικό από τις μέχρι τότε ηρωίδες που να φθάνει ως το έγκλημα⁴⁶⁸. Γι' αυτό τον λόγο επεξεργάστηκε με ιδιαίτερη φροντίδα το έργο αυτό, το αντέγραψε από το πρωτότυπο με το χέρι, ενώ το ξανακοίταξε, πριν τυπωθεί σε βιβλίο. Εξηγεί ότι επιμελήθηκε ο ίδιος ο Ξενόπουλος, τόσο τη γλώσσα, όσο και το ύφος, εξίσου στα διαλογικά και τα αφηγηματικά μέρη⁴⁶⁹. Αξιοσημείωτο, τέλος, είναι το ότι η αφήγηση του έργου είναι πρωτοπρόσωπη, μιας κι αφηγητής είναι ο πρωταγωνιστής Στέφανος Αγγελικόπουλος⁴⁷⁰.

⁴⁶⁴ Ο συμπληρωματικός αυτός τίτλος εξηγείται με την έννοια ότι η κοινωνία της εποχής του συγγραφέα είναι οπισθοδρομική και δεν αντιλαμβάνεται τις πρωτοποριακές ιδέες του. Γι' αυτό χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «σύγχρονος».

⁴⁶⁵ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση. (Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, Βλάσση, Αθήνα 1984).

⁴⁶⁶ Ας σημειωθεί ότι η σειρά διασκευάστηκε από τον Βαγγέλη Γκούφα, σκηνοθετήθηκε από τον Κώστα Κουτσομύτη, ενώ πρωταγωνιστούσαν η Ελένη Ερήμου στον ομώνυμο ρόλο κι ο Κώστας Αρζόγλου στον ρόλο του Στέφανου Αγγελικόπουλου. Δυστυχώς, διασώζεται μόνο το πρώτο επεισόδιο αυτής της σειράς. Το τραγούδι της τηλεοπτικής σειράς ερμήνευσε η Ελένη Βιτάλη. Διαθέσιμο στο διαδίκτυο:

https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%A4%CE%B5%CF%81%CE%AD%CE%B6%CE%B1_%CE%92%CE%AC%CF%81%CE%BC%CE%B1_%CE%94%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CF%83%CF%84%CE%B1.

⁴⁶⁷ Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, όπ. π., σ. 215.

⁴⁶⁸ Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Ελληνικών Μυθιστορημάτων (1830-1930)*, όπ. π., σ. 172.

⁴⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 173.

⁴⁷⁰ Η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη επισημαίνει ότι η χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης είναι περιορισμένη στο έργο του Ξενόπουλου, γιατί συχνά αυτού του είδους οι αφηγητές θεωρούνται

Αναλυτικότερα, η υπόθεση διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο με κεντρική πρωταγωνίστρια την Τερέζα Βάρμα Δακόστα, μια όμορφη νεαρή αριστοκράτισσα που αναπτύσσει φιλικό και στη συνέχεια ερωτικό δεσμό με τον νεαρό σοσιαλιστή δικηγόρο Στέφανο Αγγελικόπουλο. Η Τερέζα οφείλει το διπλό της επίθετο στον αριστοκράτη παππού της –από την πλευρά της μητέρας της- κόντε Φεντερίκο Βάρμα, και στον πλούσιο δικηγόρο πατέρα της Πίπη Δακόστα. Γνωρίζεται με τον Στέφανο Αγγελικόπουλο, που είναι γείτονας του παππού της και ασκούμενος δικηγόρος στο γραφείο του πατέρα της και γρήγορα αναπτύσσεται ανάμεσά τους μια ιδιότυπη σχέση που το κάθε μέλος την αντιλαμβάνεται διαφορετικά. Ο Στέφανος την ερωτεύεται, ενώ εκείνη τον χρησιμοποιεί για να γεμίζει αρχικά τη μοναξιά της κι έπειτα να ικανοποιεί τις σεξουαλικές της ορμές. Το κοινωνικό και ιδεολογικό χάσμα που τους χωρίζει είναι, κατά τη γνώμη της, απαγορευτικό για να παντρευτούν οι δυο τους. Ωστόσο, ο παππούς της κι ο πατέρας της θεωρούν ότι ο Στέφανος είναι ένας νέος που πληροί τα κριτήρια για να γίνει ο μελλοντικός σύζυγος της Τερέζας και γι' αυτό με κάθε τρόπο υποστηρίζουν κι ευνοούν αυτή τη σχέση, αφήνοντας τους νέους να περνούν μόνοι τους αρκετές ώρες, προκειμένου να έρθουν πιο κοντά.

Ένα γεγονός όμως θα συνταράξει συθέμελα τη ζωή και την ψυχολογία της Τερέζας, ο χωρισμός του πατέρα της με τη μητέρα της, εξαιτίας του έρωτά του πρώτου για την όμορφη υπηρέτριά του Άννα. Η Τερέζα κι η μητέρα της Μαρίνα αναγκάζονται να μετακομίσουν στο αρχοντικό του κόντε Βάρμα, το οποίο όμως είναι σε κακή κατάσταση και πόρρω απέχει από τις ανέσεις του σπιτιού όπου διέμεναν. Αυτός ο μεσαιωνικός πύργος με τα πολλά και ανήλιαγα δωμάτια θα ξυπνήσει στην Τερέζα τα πιο σκοτεινά της ένστικτα και γρήγορα θα οδηγήσει στη μετάλλαξή της σε βίαιη και ύπουλη ηρωίδα, που προσιδιάζει στις αντίστοιχες ηρωίδες των μεσαιωνικών αναγνωσμάτων της, τα οποία βρίσκονται στα σκονισμένα ράφια των βιβλιοθηκών του πύργου. Αποτέλεσμα αυτής της μετάλλαξης είναι η σύναψη ερωτικού δεσμού με το όμορφο μπαρμπερόπουλο του παππού της, τον αθώο Κυριάκο, τον οποίο προσπαθεί να δολοφονήσει, για να αποτρέψει έναν ενδεχόμενο εκβιασμό από μέρους του, για τον παράνομο ερωτικό δεσμό που έχουν συνάψει. Ο Στέφανος έγκαιρα

αναξιόπιστοι, καθώς εκθέτουν απόψεις ή προβαίνουν σε πράξεις που δε συμφωνούν με τις απόψεις που απορρέουν από το κείμενο. Έτσι, η επιλογή του συγκεκριμένου τρόπου αφήγησης δίνει στον Ξενόπουλο τη δυνατότητα να μην υιοθετεί πλήρως οποιαδήποτε ιδέα παρουσιάζει. (Βλ. Φαρίνου – Μαλαματάρη, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, όπ. π., σ. 310). Ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να αγνοήσει το γεγονός ότι αυτού του είδους η αφήγηση προσδίδει ρεαλισμό.

αντιλαμβάνεται αυτή την παρ' ολίγον δολοφονία και αναγκάζει την Τερέζα να του αποκαλύψει τι ακριβώς συνέβη. Η Τερέζα ομολογεί ότι έστησε ενέδρα θανάτου στον άτυχο κουρέα, κατά τα πρότυπα του μεσαίωνα. Έτσι, ο νέος σώζεται χάρη στην παρέμβαση του Στέφανου, ενώ δεν αντιλαμβάνεται το δολοφονικό παιχνίδι της Τερέζας. Επόμενος εραστής και συνάμα στόχος της δόλιας Τερέζας γίνεται ο ίδιος ο Στέφανος, του οποίου η άδολη αγάπη γι' αυτήν μετατρέπεται σε σαρκικό πόθο. Η Τερέζα, εκμεταλλευόμενη τον έρωτά του ένα βράδυ, ενώ αυτός κοιμάται, τον πλησιάζει απειλητικά με μια λάμα, για να τον σκοτώσει στον ύπνο του. Εκείνος, όμως, το αντιλαμβάνεται την ύστατη στιγμή, σώζοντας τη ζωή του.

Αυτό το περιστατικό σηματοδοτεί το τέλος της σχέσης τους και οδηγεί στην οριστική απομάκρυνση του Στέφανου από αυτή τη μοιραία γυναίκα. Έπειτα από χρόνια πολλά κι ενώ η Τερέζα έχει παντρευτεί τον ευκατάστατο Τζώρτζη Σίρμα, επισκέπτεται στην Κηφισιά ένα φιλικό της σπίτι στο οποίο, όμως, φιλοξενείται ο Στέφανος. Στο άκουσμα αυτής της επίσκεψης ο Στέφανος δηλώνει στην οικοδέσποινα την απροθυμία του να συναντήσει την Τερέζα ενθυμούμενος την αλγεινή εντύπωση που του άφησε η απόπειρα δολοφονίας του από αυτήν. Τέλος, το μυθιστόρημα ολοκληρώνεται με τον Στέφανο να παρακολουθεί από το δωμάτιό του, χωρίς να γίνεται αντιληπτός, την επίσκεψη της Τερέζας που δείχνει εξημερωμένη στο πλευρό του πλούσιου συζύγου της. Παρόλα αυτά διατηρεί τις επιφυλάξεις του για τον εξευγενισμό της σκοτεινής ψυχής της αριστοκράτισσας, την οποία όμως δεν ξανασυναντά ποτέ στη ζωή του.

7.2. Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος

Το παρόν μυθιστόρημα έχει ως τίτλο το όνομα της κεντρικής πρωταγωνίστριας, όπως και τα περισσότερα έργα του Ξενόπουλου⁴⁷¹, με τη διαφορά ότι εδώ δίνει και το διπλό της επίθετο για να δηλώσει, αφενός την αριστοκρατική της καταγωγή, αφετέρου, για να δημιουργήσει ένα μυστήριο στον αναγνώστη ως προς την επιλογή του αυτή. Άλλωστε, με την εξέλιξη της ιστορίας έχει τη δυνατότητα ο αναγνώστης να παρακολουθήσει τη ζωή της ηρωίδας ως Δακόστα στην αρχή κι ως Βάρμα στη συνέχεια, μετά τον χωρισμό των γονιών της και τη μετακόμιση της ίδιας και της μητέρας της στο αρχοντικό του Κόντε Βάρμα. Βασικοί, λοιπόν, πρωταγωνιστές είναι

⁴⁷¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα έργα *Αφροδίτη*, *Λάουρα*, *Ραχήλ* που μελετώνται στην παρούσα μελέτη. Και ο Κ. Χατζόπουλος συχνά επιλέγει ο τίτλος του έργου του να προέρχεται από την κεντρική ηρωίδα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα έργα του, *Τάσω* και *Αννιώ*.

η Τερέζα κι ο Στέφανος, ενώ δευτερεύοντα πρόσωπα που εξυπηρετούν την πλοκή είναι ο κόντε Βάρμας, η Μαρίνα κι ο Πίπης, οι γονείς της Τερέζας, η νεαρή υπηρέτρια Άννα και ο Κυριάκος, το όμορφο μπαρμπερόπουλο.

Αναλυτικότερα, η δεκαεξάχρονη Τερέζα, η εγγονή του κόντε Βάρμα και κόρη του πλούσιου δικηγόρου Δακόστα, παρουσιάζεται από τον συγγραφέα ως ένα γαλανομάτικο πλάσμα με πρόωρη ανάπτυξη και με την εξωτερική εικόνα ενός σοβαρού και μεστωμένου κοριτσιού. Η εικόνα της εντυπωσιάζει τον Στέφανο που την πρωτοσυναντά μαζί με τη μητέρα της Μαρίνα. Ενδεικτικά ο Ξενόπουλος αναφέρει: *κι από δεκάξι χρονώ δε χωρούσε σ' αυτό αμφιβολία- είχε πραγματικώς το ανάστημα, το στήθος, όλο το γινωμένο κορμί μα και τη σοβαρότητα μιας μεγάλης κοπέλας. Α, και τι όμορφη! Τρόμαξα μια στιγμή σαν αντίκρισα τα μεγάλα, τα φοβερά της μάτια!*⁴⁷² Στη δεύτερη συνάντησή τους ο Στέφανος έχει την ευκαιρία να θαυμάσει το ελαστικό και καλλίγραμμο κορμί της που διαγράφεται μέσα από το φόρεμά της, εστιάζοντας στο μπούστο της, στη στενή της μέση και στις όμορφες γάμπες της. Το πρόσωπό της περιγράφεται *μακρουλό κάπως, φωτισμένο από τα μεγάλα εκείνα γαλανά μάτια και κορνιζωμένο από χοντρές κι αρκετά μακριές ολόξανθες μπούκλες*⁴⁷³. Στις επόμενες συναντήσεις των δυο νέων ο Στέφανος έχει την ευκαιρία να διαπιστώσει και την εξυπνάδα και τη διανοητική ωρίμαση της κοπέλας, τα οποία χαρίσματα, όμως, δεν μπορεί να εξηγήσει μιας και δε συμφωνούν, ούτε με την ηλικία της, ούτε με τον χαρακτήρα των γονιών της. Ένα ακόμη παράδοξο στοιχείο του χαρακτήρα της είναι το γεγονός ότι ενώ διαβάζει βιβλία με ακατάλληλο περιεχόμενο για την ηλικία της, δεν ντρέπεται να το αποκαλύψει σε έναν άντρα, όπως είναι ο Στέφανος. Επίσης, δεν παραλείπει να συμπληρώσει ότι είναι πλήρως ενημερωμένη για τις σεξουαλικές σχέσεις ανδρών και γυναικών, αφού φρόντισε να ενημερωθεί γι' αυτά τα ζητήματα από μια υπηρέτρια του σπιτιού τους⁴⁷⁴.

Αντίθετα, η μητέρα της Μαρίνα είναι μια συνηθισμένη καθημερινή γυναίκα της ζακυνθινής αριστοκρατίας, χωρίς τίποτα το εξαιρετικό στο παρουσιαστικό της.

⁴⁷² Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 26.

⁴⁷³ Στο ίδιο, σ. 31.

⁴⁷⁴ Η αναφορά αυτή παραπέμπει στο προσωπικό βίωμα του ίδιου του Ξενόπουλου ο οποίος στην *Αυτοβιογραφία* του μας εξηγεί ότι τη σεξουαλική του διαπαιδαγώγηση ανέλαβαν οι υπηρέτριες του σπιτιού.

*Αμφίβολη ομορφιά που με την ηλικία γινόταν ασχήμια. Αμφίβολη ακόμα εξυπνάδα που με τον καιρό θα καταντούσε ίσως κουταμάρα και στενοκεφαλιά*⁴⁷⁵.

Με αυτά τα λόγια περιγράφει ο Στέφανος την αίσθηση που του δημιούργησε αυτή η γυναίκα, χωρίς όμως να παραλείψει να αναφέρει τον ηθικό και αγαθό της χαρακτήρα και τη συμπάθεια που του προξενούσε. Σε ολόκληρο το μυθιστόρημα έχει μια διακριτική, σεμνή, αξιοπρεπή παρουσία, εν αντιθέσει με τη σκληρή, αδίστακτη κι εκδικητική κόρη της. Ίσως με αυτή την αντιθετική συμπεριφορά των δυο αυτών γυναικών, ο συγγραφέας φωτίζει διαυγέστερα τον ανυπότακτο και σκοτεινό χαρακτήρα της κεντρικής του πρωταγωνίστριας.

Ένα άλλο γυναικείο πρόσωπο που πυροδοτεί τις εξελίξεις είναι η όμορφη υπηρέτρια Άννα που δουλεύει στου Δακόστα, ο οποίος όμως την ερωτεύεται και διαλύει για την αγάπη της τον γάμο του με τη Μαρίνα. Η Άννα έχει μια μοναδική ομορφιά που παραπέμπει σε ζωγραφικό πίνακα της Αναγέννησης, καθώς *τα μαύρα της μάτια προπάντων, μεγάλα, σκιζάτα, υγρά, με τα στριφτά μαύρα τσίνορα, είχαν μια φωτεινή χάρη που σε γήτευε, μα κι ένα σκοτεινό βάθος μαζί, που σε ζάλιζε σαν την άβυσσο . . .*⁴⁷⁶ Ο Δακόστας, από την πρώτη στιγμή που την είδε ως μάρτυρα σε μια δίκη, *αναστατώθηκε από την ομορφιά της και τη μάτιασε για «κοπέλα» του*⁴⁷⁷, αποφασίζοντας να την κρατήσει στη δούλεψή του ως καμαριέρα του. Το αφεντικό της, λοιπόν, δε μένει ασυγκίνητο από τη γοητεία της και σε συνδυασμό με την καταποσύνη που η νέα κοπέλα διαθέτει, εύκολα καταφέρνει και τον μπλέκει στα δίχτυα της. Έτσι, επιβεβαιώνονται οι φόβοι της έξυπνης Τερέζας που, όταν αντιλαμβάνεται το ειδύλλιο του πατέρα της με την υπηρέτρια, ανησυχεί για τον διωγμό τους από το σπίτι, για να ζησει το ζευγάρι ανενόχλητο τον έρωτά του.

Οι παραπάνω γυναικείοι χαρακτήρες πλαισιώνονται από τους εξής αντρικούς: τον Στέφανο Αγγελικόπουλο, τον κόντε Βάρμα, τον Πίπη Δακόστα και τον Κυριάκο, το επονομαζόμενο και μπαρμπερόπουλο. Ο Στέφανος, ο νεαρός ανερχόμενος δικηγόρος με σπουδές στο εξωτερικό και προερχόμενος από λαϊκή οικογένεια, έχει μια ήπια, συγκρατημένη, ευγενική συμπεριφορά απέναντι σε όλους όσους συναναστρέφεται. Είναι η αντίρροπη δύναμη στην προκλητική, αλαζονική και συχνά αυθάδη στάση της Τερέζας. Ο έρωτάς του γι' αυτή είναι έντονος, σαρωτικός και

⁴⁷⁵ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 30.

⁴⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 77.

⁴⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 70.

φτάνει σε σημείο να βιώνει την πλήρη απαξίωση, εξαιτίας κυρίως της ταπεινής του καταγωγής. Ο Στέφανος, λοιπόν, είναι τόσο ευάλωτος από τα ερωτικά του αισθήματα για την Τερέζα που υποκύπτει σε όλους τους εκβιασμούς που του κάνει και σε όλα της τα σκοτεινά καπρίτσια. Ακόμη και στο τέλος του μυθιστορήματος δεν έχει την ψυχική δύναμη να την αντικρύσει κατάματα, γι' αυτό και αποφεύγει τη μεταξύ τους συνάντηση.

Αν και δε συναντά την προσδοκώμενη ανταπόκριση από την Τερέζα, ο Στέφανος, έχει την αμέριστη υποστήριξη κι αναγνώριση της αξίας του από τον αριστοκράτη κόντε Βάρμα. Αυτός επιδιώκει κι είναι απόλυτα πεπεισμένος ότι η Τερέζα θα επιθυμούσε έναν γάμο με τον νεαρό δικηγόρο που έχει την έγκρισή του ως μέλλοντας γαμπρός. Ο κόντες, ζώντας, όμως, στο μεσαιωνικό του πύργο και συνδεόμενος με τις αξίες του ένδοξου παρελθόντος του, δεν αντιλαμβάνεται τις εντελώς διαφορετικές ανάγκες της αριστοκράτισσας εγγονής του, ούτε διαανοείται τον ηθικό εκμαυλισμό που βιώνει. Δείχνει, εν ολίγοις, σαν ένας ρομαντικός και ιδεαλιστής ηλικιωμένος ο οποίος δεν έχει την απαιτούμενη οξυδέρκεια να παρατηρήσει τις αλλαγές που υφίσταται η αλαζονική ψυχή της εγγονής του. Αντίστοιχα, αδυνατεί να υποστηρίξει ψυχικά την καταρρακωμένη από τον χωρισμό κόρη του, αφήνοντας την να κυριεύεται από το πέπλο της κατάθλιψης που επιτείνει το βαρύ κλίμα της μεσαιωνικής του κατοικίας.

Αντίθετα, ο μεγαλοδικηγόρος Πίπης Δακόστας είναι αρκετά ευκατάστατος, απολαμβάνει την άνετη ζωή του στο αρχοντικό του και δε διστάζει να συνάψει ερωτικό δεσμό με την ασυνήθιστα όμορφη υπηρέτριά του. Εκφράζοντας μια παράδοξη λογική θεωρεί ότι η γυναίκα του δεν πρέπει να τον εγκαταλείψει, επειδή την απατά με την υπηρέτρια, αλλά μπορεί να παραμείνει στο σπίτι τους ανεχόμενη αυτή την απιστία⁴⁷⁸. Εξαιτίας αυτής της ανήθικης συμπεριφοράς του, ο πεθερός του τον αντιπαθεί και οι σχέσεις τους παραμένουν ψυχρές. Ο Δακόστας, λοιπόν,

⁴⁷⁸ Το να παριστάνει η γυναίκα την ανήξερη, αν και γνωρίζει την απιστία του συζύγου της είναι δείγμα μιας φρόνιμης γυναίκας. Αυτή τη θέση υποστηρίζει ο Στέφανος στη συνομιλία του με την Τερέζα για τη στάση που πρέπει να κρατήσει η μητέρα της απέναντι στην απιστία του Πίπης Δακόστα. (Ξενοπούλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 71). Η θέση, όμως, αυτή απηχεί την ανδροκρατική αντίληψη της εποχής, όπου η γυναίκα σιωπηλά υπέμενε τις οιοσδήποτε προσβολές του συζύγου της.

συμπεριφέρεται σύμφωνα με την ηθική της εποχής που επιτρέπει στον αριστοκράτη να κάνει ό,τι του αρέσει κι ό,τι τον συμφέρει φτάνει να μπορεί⁴⁷⁹.

Τέλος, ο Κυριάκος, ένα όμορφο αγόρι, που είναι ο κουρέας του Κόντε Βάρμα και του Στέφανου, συνάπτει ερωτικό δεσμό με την Τερέζα. Χαρακτηριστικά, ο συγγραφέας περιγράφοντάς τον αναφέρει ότι *ήταν καστανός αυτός, μαλλιά και μάτια, και το δέρμα του, αβρότατο και σα χνουδωτό, ρόδιζε λεπτά κι ευγενικά όχι μόνο στα μάγουλα, παρά και στο μέτωπο και στ' αυτιά και στα χέρια. Το κορμί του μάλλον αψηλό, μέτριο στο πάχος, κανονικότατο, λυγρό, φάνταζε καλοσφιγμένο σε φορεσιά πάντα καθαρή, περιποιημένη και λιγάκι κοκέτικη. Μα το πιο φανταχτερό του στολίδι ήταν το αιώνιο εκείνο χαμόγελο, το παιδιάτικο, που μισάνοιγε ένα στόμα κερασένιο σε δυο σειρές από φίνα μαργαριτάρια*⁴⁸⁰. Συνειδητά η ηρωίδα επιλέγει για πρώτο της εραστή το μικρό μπαρμπερόπουλο, παρά την ταπεινή του καταγωγή, γιατί μπορεί να τον χειραγωγήσει, όπως αυτή επιθυμεί. Παρόλα αυτά, η εξωτερική του ομορφιά δεν αντισταθμίζει την έλλειψη οξύνοιας, την αφέλεια και την ευπιστία του, χαρακτηριστικά τα οποία η Τερέζα εκμεταλλεύεται για να πετύχει τη φυσική του εξόντωση, σύμφωνα με τα σκοτεινά σχέδια των ηρωίδων των μεσαιωνικών μυθιστορημάτων που διαβάζει. Η έγκαιρη παρέμβαση του Στέφανου αποτρέπει τη δολοφονία του ανυποψίαστου νεαρού. Επομένως, το μπαρμπερόπουλο εκφράζει με τη στάση του τη χαμηλή κοινωνική τάξη από την οποία προέρχεται.

Συμπερασματικά, οι ήρωες κι οι ηρωίδες του Ξενόπουλου σε αυτό το μυθιστόρημα παρουσιάζονται σε αντιθετικά ζεύγη, για να τονίζονται εναργέστερα τα χαρακτηριστικά τους. Η αριστοκράτισσα Τερέζα και η υπηρέτρια Άννα αντιπροσωπεύουν τις γυναίκες που έχουν επίγνωση της φυσικής τους ομορφιάς, την οποία εκμεταλλεύονται ανάλογα με τις προθέσεις και τις επιδιώξεις τους. Στον αντίποδα βρίσκεται η υποτονική Μαρίνα που μοιρολατρικά δέχεται την απιστία του συζύγου της και τη φυγή της από τη συζυγική στέγη, για να καταλήξει στο θλιβερό πύργο του πατέρα της. Οι αντρικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται κι αυτοί αντιθετικά, αφού ο Δακόστας εκφράζει την ηθική του ωφελιμισμού, ενώ ο Στέφανος, ο κόντε

⁴⁷⁹ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 74. Η ηθική αυτή προσέγγιση προσιδιάζει στην ηθική θεωρία του ωφελιμισμού, όπου η επιθυμία του δρώντος προσώπου καθορίζει την ηθική του πράξη. (Βλ. το σχετικό κεφάλαιο στο: Θεοδόσης Πελεγρίνης, *Ηθική φιλοσοφία*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα 2015).

⁴⁸⁰ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 81.

Βάρμας και το μπαρμπερόπουλο υιοθετούν μια πιο ιδεαλιστική και ρομαντική συμπεριφορά.

7.3. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Στο παρόν μυθιστόρημα δεσπόζει η ερωτική–συγκρουσιακή σχέση του αφηγητή και πρωταγωνιστή Στέφανου Αγγελικόπουλου με την πρωταγωνίστρια, Τερέζα Βάρμα Δακόστα⁴⁸¹. Γύρω από αυτή την ιδιότυπη σχέση περιστρέφονται οι σχέσεις της Τερέζας με το όμορφο μπαρμπερόπουλο και του Πίπη Δακόστα με τη νεαρή υπηρέτριά του. Κοινή συνισταμένη όλων αυτών είναι η ταξική και ιδεολογική διαφορά που προκύπτει ανάμεσα στα συνδεδεμένα μέλη. Το μέλος με την αριστοκρατική καταβολή απολαμβάνει περισσότερες ελευθερίες στον έρωτα, καθώς στο πλαίσιο μιας ωφελιμιστικής ηθικής οτιδήποτε ικανοποιεί την επιθυμία του είναι επιτρεπτό. Επίσης, διαφαίνεται μια τάση οι συγγενείς ή οι γονείς της κοπέλας να επιλέγουν τον μέλλοντα σύζυγό της με κριτήριο τη συμπάθεια και την εκτίμηση που τρέφουν γι' αυτόν. Ωστόσο, η κοινωνική αυτή συνήθεια δεν εφαρμόζεται στην περίπτωση της Τερέζας η οποία δε συμβιβάζεται με αυτή την κοινωνική επιταγή κι ακολουθεί τη δική της γραμμή πλεύσης επιλέγοντας η ίδια έναν σύζυγο, προερχόμενο από την αριστοκρατική τάξη.

Αναλυτικότερα, η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Στέφανο και στην Τερέζα διέρχεται αρκετά στάδια, τα οποία, αφενός φωτίζουν τους αντιθετικούς κεντρικούς ήρωες κι αφετέρου δίνεται η ευκαιρία στον Ξερόπουλο να αποτυπώσει τον εκφυλισμό της αριστοκρατικής τάξης⁴⁸², όπως αυτή εκφράζεται με την ηθική πτώση της Τερέζας. Από την πρώτη στιγμή της συνάντησής τους, ο Στέφανος γοητεύεται από την εκθαμβωτική της εμφάνιση και τρέφει γι' αυτή συναισθήματα αγνής κι άδολης αγάπης, κάνοντας μάλιστα σχέδια για ένα κοινό μέλλον. Ενδεικτικά, ο Ξερόπουλος αναφέρει ότι στην πρώτη χειραψία ο νεαρός δικηγόρος ανατρίχιασε νιώθοντας τη δυναμική του κορμιού της γοητευτικής νεαρής. Σκέπτεται χαρακτηριστικά: *Μου φάνηκε πάλι σαν να 'νιωσα, στη χούφτα μου μέσα, την*

⁴⁸¹ Η θέση ότι οι σεξουαλικές σχέσεις ενός άνδρα με μια γυναίκα είναι ένα παιχνίδι εξουσίας αποτυπώνεται στο έργο του Μ. Foucault, *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, τόμ. Α', εκδ. Ράππα Αθήνα 1978.

⁴⁸² Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, όπ. π., σ. 308.

ελαστικότητα όλου του κορμιού της. Και μια στιγμή ανατρίχιασα⁴⁸³. Οι ελπίδες του για έναν μελλοντικό γάμο συντηρούνται από την επιθυμία των γονιών και του παππού της Τερέζας. Άλλωστε, η καταγωγή του δεν ήταν τόσο ταπεινή, μιας και η γενιά του ήταν γνωστή στον τόπο, ενώ συγχρόνως ως μοναχογιός είχε περιουσία, τίτλους σπουδών και μια καλή υπόληψη. Παράλληλα, η ένωση του Στέφανου και της Τερέζας αποτελούσε μια κοινή πρακτική της εποχής: οι αριστοκρατικές οικογένειες που παρακμάζουν να συνδέονται με οικογένειες παρακατιανότερες που ακμάζουν, ώστε να σωθεί η γενιά τους⁴⁸⁴. Εξαιτίας αυτής, λοιπόν, της σκοπιμότητας, παρέχεται η σχετική ελευθερία να συγχρωτιστούν οι δυο νέοι χωρίς ιδιαίτερη επίβλεψη, ώστε να έρθουν πιο κοντά και να παντρευτούν.

Αρχικά, οι σχέσεις ανάμεσα στους δυο νέους είναι αρκετά φιλικές, αν και δεν πρέπει να αγνοήσουμε την κυρίαρχη έλξη και την ερωτική λαχτάρα του Στέφανου για την Τερέζα. Η κοπέλα, όμως δεν τρέφει κανένα ερωτικό αίσθημα για τον νεαρό, αλλά δεν παραλείπει να τον υποτιμά, να τον εμπαιρίζει, υπενθυμίζοντας διαρκώς το αγεφύρωτο κοινωνικό χάσμα που τους χωρίζει⁴⁸⁵. Μάλιστα δεν τον ντρέπεται, τον αφήνει να βλέπει το κορμί της, όπως αυτό διαγράφεται ή αποκαλύπτεται μέσα από τα ρούχα της. Τον αντιμετωπίζει ως έναν φίλο, μια απαραίτητη συντροφιά για να περνά τον χρόνο της, αισθανόμενη συγχρόνως ότι μοιράζονται αρκετά κοινά στοιχεία, όπως το ότι είναι μοναχοπαίδια, δεν έχουν πολλούς συγγενείς, μιλούν για ανώτερα θέματα, δεν κάνουν παρέα με συνομήλικούς τους. Οι μεταξύ τους συζητήσεις είναι άκρως αποκαλυπτικές για τις πεποιθήσεις των δυο νέων ως προς τις κοινωνικές σχέσεις των τάξεων. Ο Στέφανος ασπάζεται τις ιδέες του ιδεαλιστικού-χιμαιρικού σοσιαλισμού⁴⁸⁶,

⁴⁸³ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 37.

⁴⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 56.

⁴⁸⁵ Κοινωνικό χάσμα χωρίζει τον φτωχό δάσκαλο Ζυλιέν Σορέλ και την αριστοκράτισσα Ματίλντ στο *Κόκκινο και το Μαύρο* (1830) του Σταντάλ. Εδώ, παρά την αρχική απόρριψη του Ζυλιέν από τη νεαρή αριστοκράτισσα λόγω της ταπεινής καταγωγής του, στη συνέχεια αυτή τον ερωτεύεται παράφορα και φτάνει μέχρι τη δολοφονία του, όταν αυτός τελικά την απορρίπτει. Η ηρωίδα του Σταντάλ, όπως κι η Τερέζα Βάρμα Δακόστα αντιμετωπίζουν τον φόνο ως παιχνίδι. Βλ. Stendhal, *Το Κόκκινο και το Μαύρο*, Εξάντας, 2001.

⁴⁸⁶ Στο μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, δημοσιευμένο το 1922, παρακολουθούμε τη σύγκρουση των γαιοκτημόνων με την ανερχόμενη αστική τάξη στο πλαίσιο της κερκαραϊκής κοινωνίας, στις αρχές του 20ού αιώνα. Βασικός πρωταγωνιστής είναι ο ιδεαλιστής διανοούμενος Αλκης Σωζόμενος που ονειρεύεται έναν κόσμο ελεύθερο από την τυραννία του πλούτου, απηχώντας το αίτημα του Θεοτόκη για κοινωνικές ανακατατάξεις, μετά την προσχώρησή του στις σοσιαλιστικές ιδέες κατά τη διετή παραμονή του συγγραφέα στη Γερμανία. Επιπλέον, ο ξενοπουλικός ήρωας Πόπος Δαγάτορας στο *Πλούσιοι και Φτωχοί* (1919) εκφράζοντας τις ιδέες του ίδιου του Ξενόπουλου κάνει λόγο για εφαρμογή των σοσιαλιστικών ιδεών και αλλαγή της κοινωνίας όχι με τη βία, αλλά με ειρηνικά μέσα, όπως είναι η διδασκαλία κι η επερχόμενη άνοδος του πνευματικού επιπέδου του λαού. Και στα δυο παραπάνω έργα οι κεντρικοί ήρωες αντιπροσωπεύουν τον κυρίαρχο

ενώ η Τερέζα ενστερνίζεται την άποψη ότι η αριστοκρατία είναι η μόνη γνήσια τάξη, που δεν προέρχεται από μια κοινωνική συνθήκη, αλλά είναι *μια ράτσα κατά φύση, ιδιαίτερη κι αιώνια*⁴⁸⁷. Τις απόψεις της αυτές τις τεκμηριώνει λέγοντας: *οι γαλαζοαίματοι αυτοί άνθρωποι είχαν κι έπρεπε να 'χουν προνόμια και δικαιώματ' αναφαίρετα. Ήταν όχι μόνο η κοινωνική αφρόκρεμα κάθε τόπου, παρά κι η ανώτερη Ανθρωπότη γενικά, που της άξιζε να δουλεύουν οι άλλοι γι' αυτή, να σκοτώνονται να πεθαίνουν. Ισότη δεν μπορούσε να 'ρθει στον κόσμο ποτέ, με κανένα σύστημα, με καμιά συνθήκη. . . Οι άνθρωποι δε γίνονται, γεννιούνται. Καθένας είναι ό,τι γεννηθεί, ή ελεύθερος ή δούλος!*⁴⁸⁸ Με αυτή τη σκληρή, οπισθοδρομική κι ανελαστική θέση αποδεικνύει την αλαζονεία, το άτεγκτο του χαρακτήρα της και συνάμα καταδικάζει οποιαδήποτε κοινή συμπόρευση με τον Στέφανο. Αυτό το πρόσφορο έδαφος βρίσκει και αναδύεται το σκοτεινό κι αδίστακτο πρόσωπό της, όταν μετακομίζει στον μεσαιωνικό πύργο του παππού της μετά τον χωρισμό των γονιών της. Ακόμη κι όταν ο Στέφανος της αποκαλύπτει την αγάπη που της τρέφει και την προσδοκία του να κερδίσει την αγάπη της στο βάθος του χρόνου, εκείνη αρνείται κατηγορηματικά και διαχωρίζει τη θέση της για μια ακόμη φορά. Ωστόσο, αναγνωρίζει το πνεύμα, τη μόρφωση, το γούστο και την καλοσύνη του. Σε μια κρίση αυτοσυνειδησίας δεν παραλείπει να παραδεχτεί ότι ο χαρακτήρας της είναι κακός κι ανήθικος, αφού, όπως δηλώνει, δε θα δίσταζε να συνάψει ερωτικό δεσμό μαζί του χωρίς να τον παντρευτεί. Η δήλωση της αυτή συνιστά στοιχείο προοικονομίας (πρόδρομης αφήγησης) μιας και θα την κάνει πράξη, κατά την παραμονή της στον πύργο του παππού της. Επομένως, η τυφλή κι άνευ όρων προσκόλλησή της Τερέζας στις αυστηρές θέσεις για την ανωτερότητα της τάξης της καθορίζουν τη μελλοντική έκβαση της σχέσης της με τον Στέφανο.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να τονιστεί ότι η λεκτική αντιπαράθεση των δυο νέων με τις εκρήξεις, που συνοδεύουν την έντονη διαφωνία της ηρωίδας, δίνουν την αφορμή η καθαρή αγάπη του Στέφανου να μετατραπεί σε σαρκικό πόθο. Γι' αυτό δε

κοινωνικό τύπο που είναι ηγετική προσωπικότητα και συνδέεται με τα ιδανικά του σοσιαλισμού, λειτουργώντας όμως, ως προμηθεϊκός απελευθέρωτης. Βλ. και Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, *Κράτος, Κοινωνία και Έθνος στη Νεοελληνική Λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1890-1930*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2008, σ. 179. Έτσι, ο Ξενόπουλος προβάλλει τις σοσιαλιστικές απόψεις για τη διαμόρφωση της κοινωνίας με σκοπό την επίλυση των αναγκών των ασθενέστερων μελών του κοινωνικού συνόλου. Για τον Σοσιαλισμό του Ξενόπουλου, βλ. Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές θέσεις στην πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: η κοινωνία της εποχής του», όπ. π., σσ. 104-108.

⁴⁸⁷ Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, όπ. π., σ. 309.

⁴⁸⁸ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σσ. 46-47.

λείπουν τα αγγίγματα από την πλευρά του, ώστε να δείχνει τη γλύκα της αγάπης, τότε μ' ένα χάδι τρυφερό, τότε μ' ένα άγγιγμα διακριτικό ακόμα, τότε μ' ένα άρπαγμα απότομο, μ' ένα κουτούπωμα σωστό⁴⁸⁹. Δε διστάζει τέλος να επιδιώξει να τη φιλήσει⁴⁹⁰ στο μάγουλο, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα να τον χαστουκίσει. Παρόλα αυτά, συχνά του επιτρέπει να τη φιλά σαν να του δίνει ένα αντάλλαγμα για τη φιλία που της προσφέρει στη μοναχική ζωή της. Επίσης, άλλο ένα χαρακτηριστικό της έκλυτης συμπεριφοράς της είναι το γεγονός ότι όχι μόνο δέχεται, αλλά κι επιδιώκει τα πρόστυχα πειράγματα του Στέφανου, ζητώντας του μάλιστα να της περιγράψει τις ερωτικές του εμπειρίες. Άλλοτε, πάλι σε μια στιγμή αμοιβαίου πειράγματος δε διστάζει να προτάξει τα στήθη της, όταν ο Στέφανος εκφράζει τον θαυμασμό του γι' αυτά. Μόλις, όμως, πλησιάζει λίγο περισσότερο για να τα αγγίξει τον απωθεί. Κατά τον αποχαιρετισμό τους, προ του ταξιδιού του Στέφανου στην Αθήνα, τολμά και τον φιλά στο στόμα, με έναν τρόπο τόσο αυθόρμητο κι αθώο, όπως θα έκανε και με μία φίλη της. Η συμπεριφορά της Τερέζας ωθεί τον Στέφανο να διαχωρίσει τον έρωτά του γι' αυτή από τον πόθο του, που ζύπναγε τον ταπεινό εαυτό του και τον οδηγούσε σε πράξεις προσβλητικές, εκδικητικές και ταπεινωτικές⁴⁹¹. Η αποχώρηση του Στέφανου για την Αθήνα σημαίνει το τέλος της πρώτης φάσης της σχέσης τους, η οποία μετά τον χωρισμό των γονιών της Τερέζας και της μετακόμισης στον πύργο του κόντε Βάρμα περνά σε μια δεύτερη φάση, πιο θηριώδη, πιο άγρια και πιο σκοτεινή.

Πιο συγκεκριμένα, η Τερέζα προσκολλάται στην αρχή στον πάντα πρόθυμο Στέφανο, προκειμένου να αντιμετωπίσει το αίσθημα μοναξιάς κι ανασφάλειας που νιώθει στο νέο αφιλόξενο ζοφερό περιβάλλον του πύργου. Έπειτα, όμως, εξοικειώνεται κι αφομοιώνεται από αυτό, με αποτέλεσμα να μετατραπεί σε μια αδίστακτη παρ' ολίγον φόνισσα των εραστών της. Εξάλλου, είναι πάγια τακτική του συγγραφέα να παρουσιάζει τους ήρωες του να δρουν σε ένα ειδικό κι ορισμένο περιβάλλον, με κύριο σκοπό όχι να το περιγράψει, μα να ζωντανέψει τους ανθρώπους που κινούνται μέσα σ' αυτό⁴⁹²: *Η Τερέζα, λοιπόν, γινόταν κορίτσι μεσαιωνικό. Κάτι*

⁴⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 69.

⁴⁹⁰ Κι εδώ είναι κυρίαρχο το μοτίβο του φιλιού, ως απόδειξη του σαρκικού πόθου του αγοριού για το αντικείμενο του έρωτά του.

⁴⁹¹ Η διάκριση του έρωτα σε σαρκικό πόθο κι αγνή άυλη αγάπη έχει παρουσιαστεί εξαντλητικά από τον Ξενόπουλο στην *Αναδυομένη*, σε άλλο κεφάλαιο αυτής της διατριβής.

⁴⁹² Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Λογοτέχνες που διακρίθηκαν ως πεζογράφοι: Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951)», *Τα Νέα*, 15-12-1999.

σκοτεινό, σκληρό, άγριο, αδάμαστο, ζυπνούσε στην ψυχή της⁴⁹³. Συνεχίζει να προκαλεί σε ένα αβέβαιο ερωτικό παιχνίδι τον Στέφανο, προβάλλοντας το ποθητό της κορμί ως δέλεαρ, για να συνεχίσει ο Στέφανος να υπακούει σε αυτή και να τη στηρίζει. Τον αντιμετωπίζει ως ένα παιχνίδι, μια διασκέδαση, μια μανία για να απαλύνει τη μοναξιά της και τον εγκλεισμό της στον πύργο. Συχνά η ερωτική πρόκληση αγγίζει τα όρια του σαδισμού, ενώ τον χλευάζει, όταν εκείνος συγκρατείται, αποκαλώντας τον άτολμο, δειλό και κουτό. Η σωματική πάλη που προκύπτει μεταξύ τους στο πλαίσιο των πειραγμάτων συντηρεί τον ερωτικό πόθο του νέου. Κι όταν εκείνος προχωρεί λίγο περισσότερο, εκείνη δρώντας βίαια και μιλώντας υποτιμητικά, του υπενθυμίζει την κοινωνική του κατωτερότητα με τα εξής λόγια : *Βάναυσε! Πρόστυχε! Ποπολάρε! . . . Να μη σε βλέπω, βρωμόμουτρο! Είδες αναίδεια ο κουτούλιακας!*⁴⁹⁴ Ο Στέφανος, υποταγμένος στο μεγάλο πάθος του γι' αυτή εξευτελίζεται, ταπεινώνεται αποκτηνώνεται εξαιτίας αυτού και παγιδεύεται ανάμεσα στο μαρτύριο και την ηδονή που νιώθει για την Τερέζα⁴⁹⁵. Το κομβικό σημείο, όμως, στη σχέση τους σηματοδοτεί ο πρόστυχος τρόπος με τον οποίο η Τερέζα συνευρίσκεται κρυφά με το όμορφο μπαρμπερόπουλο, υποτασσόμενη κι αυτή σε ένα ερωτικό καπρίτσιο που θα οδηγήσει στην παρ' ολίγον δολοφονία του ανυποψίαστου νεαρού. Ο Στέφανος αρχίζει να σιχάινεται την αισχρή Τερέζα κι απομακρύνεται από αυτήν.

Κατά το διάστημα της απομάκρυνσης αυτής η Τερέζα υλοποιεί το σκοτεινό της σχέδιο να δολοφονήσει το νεαρό αγόρι, χρησιμοποιώντας έναν μεσαιωνικό καταρράκτη⁴⁹⁶ του πύργου, προκειμένου να μην αποκαλύψει την ένοχη συνεύρεσή τους. Ο Στέφανος, γνωρίζοντας καλά τα σκοτεινά της σχέδια, παρεμβαίνει έγκαιρα, σώζει τον αντραστή του και η Τερέζα, για να εξασφαλίσει τη σιωπή του, του παραδίνεται ερωτικά. Έστω και πρόσκαιρα, ο Στέφανος ξεγελιέται από αυτό το αναπάντεχο ερωτικό σμίξιμο, παραγνωρίζοντας τον αδάμαστο χαρακτήρα της ερωμένης του, παραδομένος στη σαρκική του επιθυμία. Η στιγμή αυτής της ένωσης είναι για εκείνον ευτυχισμένη, καθώς ανακαλύπτει ότι η αγάπη του γι' αυτή δεν έχει

⁴⁹³ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Λακόστα*, όπ. π., σ. 140.

⁴⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 145.

⁴⁹⁵ Εύλογα η υποτακτική αυτή συμπεριφορά του ήρωα παραπέμπει στη θεωρία του μαζοχισμού κατά την οποία το άτομο αντλεί ευχαρίστηση, βιώνοντας μια κατάσταση ήττας. (Βλ. R. Krafft-Ebing *Psychopathia sexualis* [F. J. Rebman, Trans]. Physicians and Surgeons Book Company, New York 1935).

⁴⁹⁶ Πρβλ. Ι. Δ. Πασσάς, *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν "Ήλιου"*, τόμ. 10, Έκδοσις της Εγκυκλοπαιδικής Επιθεωρήσεως "Ήλιος", Αθήναι, 1948, σ. 484, όπου ο «καταρράκτης» ορίζεται ως ένα είδος οριζοντίου θύρας που καλύπτει άνοιγμα του δαπέδου, άλλως καταπακτή.

οριστικά πεθάνει. Δυστυχώς, η αγάπη του αυτή δεν είναι ικανή να φωτίσει τη σκοτεινή ψυχή της Τερέζας⁴⁹⁷ που εξακολουθεί να σχεδιάζει εκ νέου τη δολοφονία του Κυριάκου, ενώ δε νιώθει κανένα ανθρώπινο συναίσθημα για τον Στέφανο. Τελικά, αυτή η εγωιστική στάση της, συνοδευόμενη, αφενός από το μίσος για τον Στέφανο και τις σοσιαλιστικές του ιδέες κι αφετέρου από τους αδάμαστους νεοξυπνημένους πόθους της, καταλήγει στην προσπάθειά της να δολοφονήσει τον Στέφανο με το κοφτερό μαχαίρι που ανακάλυψε στον πύργο, ενώ αυτός κοιμάται ανυποψίαστος. Την αιφνιδιάζει ξυπνώντας απότομα, της παίρνει το φονικό εργαλείο, συνειδητοποιώντας την ίδια στιγμή το παγωμένο δολοφονικό της βλέμμα⁴⁹⁸. Αυτό το δραματικό γεγονός σημαίνει την οριστική και αμετάκλητη λήξη της παράδοξης σχέσης τους. Δικαιολογημένα η Τερέζα χαρακτηρίζεται ως μοιραία γυναίκα (*femme fatale*)⁴⁹⁹, ως ένα πλάσμα υπεύθυνο για την απώλεια του Παραδείσου, ως μια σύγχρονη Εύα που υποτάσσεται εύκολα στη ζωική της φύση, κατατείνοντας προς την κακία και την πονηριά. Είναι έρμαιο των σεξουαλικών ενστίκτων, φύσει ηδυπαθής και απειλεί την ηθική αρμονία⁵⁰⁰. Η σεξουαλικότητα της Τερέζας, λοιπόν, είναι μια πηγή μιαιρότητας και κινδύνων για όποιον την πλησιάζει.

Δεκατέσσερα χρόνια μετά από αυτό το γεγονός εντελώς τυχαία ο Στέφανος βλέπει από τις γρίλιες του σπιτιού που τον φιλοξενούν την Τερέζα, ως καλεσμένη της οικοδέσποινας. Η τριαντάχρονη πια Τερέζα έχει μια ευγένεια και μια αθωότητα στην όψη και στην ομιλία που δε θυμίζει σε τίποτα τη θηριώδη δεκαεξάχρονη κοπέλα του μεσαιωνικού πύργου. Η εξευγενισμένη αυτή όψη της οδηγεί τον ήρωα σε σκέψεις για

⁴⁹⁷ Ο συσχετισμός της ερωτικής επιθυμίας με το θηλυκό αποσκοπεί στην υποτίμησή του. Η γυναίκα παρασύρει τον άνδρα στην ερωτική επιθυμία και τον απειλεί με τη δύναμή της, παραπέμποντας στο γνωστό μύθο της Πανδώρας. (Βλ. Πελεgrίνης, *όπ. π.* σ. 18).

⁴⁹⁸ Εδώ, πρόκειται για ψυχοπαθολογική περίπτωση. Ο Φρόντ, με τη διερεύνηση των ενστίκτων έχει αρχίσει να γίνεται γνωστός εκείνη την εποχή στην Ελλάδα. Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο του Φρόντ *Τρία Δοκίμια για τη Θεωρία της Σεξουαλικότητας* (ελληνικός τίτλος: *Τρεις Φυλετικά Περιπτώσεις*) που εκδόθηκε από τον Ελευθερουδάκη το 1923, όπου στον Πρόλογο της ελληνικής μετάφρασης ο γιατρός Α. Ξηβέριος εξαιρεί την επιστημονική αξία των θεωριών του Φρόντ από άποψη ιατρική, βιολογική, δικαστική, παιδαγωγική και ψυχολογική.

⁴⁹⁹ Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Η Νέα Γυναίκα», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, *όπ. π.*, σ. 81. Βλ. και Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. Από τον Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, τόμ. Β', Πλέθρον, Αθήνα 2012, σσ. 135-136, όπου επισημαίνεται ότι ο όρος «*femme fatale*» αναφέρεται στη γυναίκα που παρασύρει τον άντρα στη γοητεία της με την ερωτική της έλξη και με τον τρόπο αυτό τον καταστρέφει λειτουργώντας σαν φλόγα που έλκει και αναλώνει. Επίσης, η Fischer-Lichte αποδίδει τον χαρακτηρισμό «*femme fatale*» στη Χίλντε Βάνγκελ του *Αρχιμάστορα Σόλνες* του Ίβεν, καθώς καταστρέφει τον άνδρα που παρασύρθηκε από τη γοητεία της, ενώ και το ίδιο της το όνομα έχει την ίδια ρίζα με το ουσιαστικό «*hulder*» με το οποίο χαρακτηρίζεται σε ένα νορβηγικό λαϊκό παραμύθι ένα γυναικείο πλάσμα που μοιάζει με σειρήνα και φέρει τη λογοτεχνική συνδύλωση «*femme fatale*».

⁵⁰⁰ Παπαταξιάρχης, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας», *όπ. π.*, σ. 46.

μια πιθανή μεταμέλεια ή για μια ολοκληρωτική μεταμόρφωση που οφείλεται στον καλοσυνάτο αριστοκράτη σύζυγό της. Στο τέλος, όμως μένει με την αμφιβολία ότι η αλλαγμένη αυτή εικόνα μπορεί να είναι ψεύτικη και παραπλανητική. Άλλωστε, όπως του είχε επισημάνει η Τερέζα στα νιάτα τους, οι άνθρωποι γεννιούνται με διαμορφωμένη τη φύση τους, δε γίνονται.

Συμπερασματικά, εύλογα προκύπτει η διαπίστωση ότι η Τερέζα λειτουργεί ως σύμβολο της ξεπεσμένης αριστοκρατίας, καθώς και μια γενικότερης ηθικής εξαθλίωσης. Η παράδοσή της στα σεξουαλικά πάθη της, εκτός από το ότι υπηρετεί το ηδονιστικό μέρος της μυθοπλασίας, αποδεικνύει τη συνήθη τακτική του συγγραφέα να ανατέμνει το ερωτικό ένστικτο των γυναικών⁵⁰¹. Ο κεντρικός του ήρωας, αν και παραδομένος στον άσβεστο ερωτικό του πόθο, στο τέλος απαγκιστρώνεται από αυτόν και ελευθερώνεται από τα βασανιστικά δεσμά του. Η δική του ηθική, η έμφυτη καλοσύνη του⁵⁰² καταβαρθώνει την ακραία ελιτίστικη νοοτροπία της έκλυτης ηθικά Τερέζας, σηματοδοτώντας και την οριστική υποχώρηση της αριστοκρατίας έναντι της ανερχόμενης αστικής τάξης στις αρχές του εικοστού αιώνα.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερωτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην Τερέζα και στον Κυριάκο, γιατί μέσω αυτής φωτίζεται εναργέστερα η σκοτεινή μετάλλαξη της ηρωίδας. Ειδικότερα, η πρώτη γνωριμία ανάμεσα στους δυο νέους γίνεται με τη μεσολάβηση του ίδιου του Στέφανου. Η Τερέζα *εκστατική τον παρακολουθεί ενώ ξεμακραίνει με γουρλωμένα μάτια, κατάπληχτα και σα φοβισμένα*⁵⁰³. Η ομορφιά του είναι εντυπωσιακή και παραλληλίζεται με τον Γανυμήδη, προβάλλεται, δηλαδή, ως ένας σύγχρονος Άδωνις⁵⁰⁴. Παρόλα αυτά, τόση ομορφιά της φαίνεται υπερφυσική για την καθημερινή ζωή, γιατί προσιδιάζει σε έργο τέχνης. Μάλιστα, προκαλώντας τον Στέφανο σε μια από τις συνομιλίες τους του τονίζει ότι *το μικρό δαχτυλάκι του Κυριάκου έκανε για όλους (τους άνδρες)*⁵⁰⁵.

Ο Στέφανος αντιλαμβάνεται τον πόθο της γι' αυτόν και τις σκοτεινές σκέψεις που κάνει για μια δολοφονία του εραστή της, μετά από την ερωτική τους συνεύρεση,

⁵⁰¹ Χάρης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», όπ. π., σ. 118.

⁵⁰² Οι άνδρες των κατώτερων στρωμάτων συνήθως παρουσιάζονται από τον Ξενόπουλο να χαρακτηρίζονται από ηθική αξιοπρέπεια και ψυχική ανωτερότητα. (Βλ. Βίκυ Δουλαβέρα, «Κοινωνικές δομές και ιδεολογία στην τριλογία του Ξενόπουλου», *Περίπλους*, τχ. 30-31, 1991, σ. 138). Πρόκειται για αντίληψη του Διαφωτισμού που εμφανίζεται στον *Αιμίλιο* του Ρουσσώ.

⁵⁰³ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Λακόστα*, όπ. π., σ. 98.

⁵⁰⁴ Σε αυτό το σημείο διαπιστώνουμε την αρχαιομάθεια του Ξενόπουλου.

⁵⁰⁵ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Λακόστα*, όπ. π., σ. 148.

σύμφωνα με τα πρότυπα των μεσαιωνικών μυθιστορημάτων που διαβάξει⁵⁰⁶. Αν και αναγνωρίζει την κοινωνική κατωτερότητα του μπαρμπερόπουλου, την τρελαίνει τόσο η απόκοσμη ομορφιά του, που τελικά τον κάνει εραστή της. Ο Στέφανος, αφενός θεωρεί αυτή την επιλογή ξεπεσμό της αριστοκράτισσας ηρωίδας κι αφετέρου νιώθει ένα αίσθημα ζήλιας, μιας και η ηρωίδα τον απορρίπτει για κάποιον κατώτερό του. Έτσι, η Τερέζα διαψεύδει τον ίδιο της τον εαυτό που απέκλειε τη συνεύρεσή της με έναν άνδρα κατώτερο κοινωνικά, αποδεικνύοντας ότι το ερωτικό ένστικτο ασκεί μια παντοδύναμη εξουσία στις ξενοπουλικές ηρωίδες κάνοντας τες να υπερβαίνουν τις ιδεολογικές τους αγκυλώσεις.

Η κρυφή σχέση της Τερέζας με τον όμορφο Κυριάκο δυναμιτίζει την εξέλιξη της ιστορίας, μιας και αυτή δίνει την αφορμή στη νεαρή πυργοδέσποινα να δράσει ως μια γυναίκα επικίνδυνη που θανατώνει την ερωτική της λεία. Από φόβο μήπως αποκαλυφθεί η παράνομη της σχέση, βάζει σε εφαρμογή το σχέδιο εξόντωσής του. Ο μεσαιωνικός καταρράκτης του παλιού αρχοντικού⁵⁰⁷, όπου κατά πάσα πιθανότητα οι άρχοντες του μεσαίωνα γκρέμιζαν και έτσι δολοφονούσαν τους οχληρούς εχθρούς τους, γίνεται το δολοφονικό όργανο με το οποίο η Τερέζα αφανίζει τον ανυποψίαστο Κυριάκο. Ο Στέφανος με το που πληροφορείται ότι ο Κυριάκος εξαφανίστηκε, αμέσως αντιλαμβάνεται ότι η αδίστακτη Τερέζα έχει γκρεμίσει τον άτυχο νέο και την εξαναγκάζει να τον οδηγήσει εκεί που βρίσκεται. Εκεί τον βρίσκει κοιμισμένο και μόλις συνέρχεται, φαίνεται καταπονημένος κι εξαντλημένος, έχοντας χάσει την απaráμιλλη ομορφιά του. Η περιγραφή που ακολουθεί είναι εξαιρετικά ρεαλιστική και ενισχυτική της θεωρίας ότι η Τερέζα είναι μια επικίνδυνη γυναίκα: *Έβλεπα τον Κυριάκο στο κοκκινωπό φως που έχουν' ένα χαμηλό, αργοζυπνημένο μισοφέγγαρο. Μου φαινόταν άσκημος, πελιδνός, αδυνατισμένος, με κομμένα μάτια, κάθε άλλο παρ'*

⁵⁰⁶ Η καταστροφική και βλαβερή επιρροή των μυθιστορημάτων στις ηρωίδες παρατηρείται και σε άλλα έργα Ευρωπαίων συγγραφέων, όπως ο Μολιέρος, αλλά κι Ελλήνων, όπως ο Δ. Μισιτζής στην κωμωδία *Φιάκας* (1870-1872). Επιπλέον και στην *Τρίμορφη Γυναίκα* του Ξενόπουλου ένα γαλλικό βιβλίο και ειδικότερα ένα ηδονιστικό ρομάντζο, εικονογραφημένο επηρεάζει την ηρωίδα και την οδηγεί στην υιοθέτηση μιας συμπεριφοράς τολμηρής για την εποχή της. Βλ. και Θεοδώρα Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, «Πορτραίτα γυναικών στο έργο του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 332-333.

⁵⁰⁷ Πρόκειται για ένα δωμάτιο του πύργου, όπου υπάρχει στο πάτωμα μια μυστική καταπακτή κι όταν πατήσει κάποιος πάνω σ' αυτή με το γύρισμα ενός μοχλού γκρεμίζεται στον παρακάτω όροφο. Σε αυτό το δωμάτιο παρασύρει τον άμοιρο Κυριάκο και τον γκρεμίζει.

*Άδωνις ή Γανυμήδης. Και συλλογίστηκα: Ιδές! Η Λάμια⁵⁰⁸ δεν του πήρε τη ζωή· του ρούφηξε την ομορφιά. . .*⁵⁰⁹

Σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος ο αφηγητής προσθέτει: *Κι είδα πάλι τον Κυριάκο . . . αλλά πόσο διαφορετικός απ' την άλλη φορά που τον είδα! Στη στρογγυλοφέγγαρη τότε φωτοχυσιά, την ιλαρότατη, πετούσε σαν πουλί, σαν άγγελος. Μαύρος τώρα και ζαρωμένος, στο κοκκινωπό, τ' άγριο μισόφωτο, έσερνε τα πόδια του σα γέρος αρρωστιάρης. Η Λάμια του είχε ρουφήξει την ομορφιά⁵¹⁰.*

Στη συνέχεια, όταν ο Στέφανος αποκαλύπτει στον Κυριάκο ότι υπήρξε θύμα των νοσηρών σχεδίων της Τερέζας κι ότι η πτώση του δεν ήταν ατύχημα, το αθώο μπαρμπερόπουλο καταλαμβάνεται από εντονότατα αισθήματα φόβου. Ενδεικτικά ο Ξενόπουλος, αναγόμενος σε αρχετυπικά σύμβολα, αναφέρει: *το χλωμό μέτωπό του γυάλισε από ιδρώτα και τ' ανοιχτό του στόμα, για πολλήν ώρα, δεν μπόρεσε να αρθρώσει λέξη. Δε ματαιείδα τέτοιο φόβο! Ήταν πρωτογνώριστος στην ψυχή ενός άπραγου, ο φόβος της Γυναίκας, της αιώνιας Γυναίκας, του Θεριού του ανήμερου, του Ζώου του μάχλου με τα σκοτεινά κι άγρια ένστικτα, κληρονομιά, θα 'λέγες, από το φοβερό εκείνο Σφαλάγκι, το Θρήσκο, που έχει πάντα στάση προσευχής, μα που σπαράζει τ' αρσενικό του και το τρώει, αφού το μεταχειριστεί για την ηδονή του και τη γονιμοποίηση του⁵¹¹.*

⁵⁰⁸ Η Λάμια είναι ένα μυθικό τέρας που με την γοητεία του σαγηνεύει τα θύματά του κι έπειτα τα αφανίζει. Άλλοτε παραλληλίζεται με ένα βαμπίρ που τους ρουφά το αίμα. (Βλ. Αθανάσιος Αγγελόπουλος, *Νέον λεξικόν της ελληνικής μυθολογίας*, Ελεύθερη Σκέψη, Αθήνα 2000, σ. 401.) Περισσότερες αναπαραστάσεις της Λάμιας στη σύγχρονη ελληνική παράδοση εντοπίζουμε στους: Charles Stewart, *Demons and the devil: moral imagination in modern Greek culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1991 και Νικόλαος Πολίτης, *Νεοελληνική μυθολογία*, τ. 2, Σπανός, Αθήνα 1979 (1874). Επίσης, οι λάμιες κατοικούν στον χώρο του έξω, ανήκουν στον χώρο του κακού, του σατανικού και του εχθρικού κι είναι ανθρωποφάγες. Κάθε άνδρας, λοιπόν, μπορεί να πέσει θύμα μιας τέτοιας γυναίκας που τον παρασέρνει μακριά από τον ομαλό κοινωνικό του προορισμό και τον οδηγεί στην καταστροφή, αν δεν αντισταθεί. Για τις λάμιες, βλ. Νόρα Σκουτέρη Διδασκάλου, «Γυναίκες εξωτικές και οικόσιτες (Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω)», *Πολίτης*, τχ. 96, 1988, σσ. 55, 63.

⁵⁰⁹ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 165.

⁵¹⁰ Στο ίδιο, σ.166.

⁵¹¹ Στο ίδιο, σ. 180. Επίσης, η θεωρία κατά την οποία η γυναίκα είναι ο μεγάλος ύπουλος εχθρός του αρσενικού, παραπέμποντας στον κοινωνικό δαρβινισμό επισημαίνεται και από τη Β. Δουλαβέρα, «Κοινωνικές δομές και ιδεολογία στην τριλογία του Ξενόπουλου» όπ. π., σ. 131-141. Η γυναίκα αράχνη παρουσιάζεται και στο έργο του Rémy de Gourmont, *The natural philosophy of love*, trans. Ezra Pound, The Casanova Society, London 1926 (1903 στα γαλλικά), σσ. 98-9. Για περαιτέρω ανάλυση της γυναίκας ως δολοφόνου αράχνης (στο αγγλικό κείμενο χρησιμοποιείται ο όρος «praying mantis») βλ. Β. Dijkstra, *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*, Alfred A. Knopf, New York 1996, σσ. 68-69.

Επομένως, μέσα από την ερωτική σχέση της Τερέζας με τον συγκλονιστικά όμορφο Κυριάκο παρέχεται η δυνατότητα στον αναγνώστη να διαπιστώσει την έντονη επιρροή που άσκησε ο κοινωνικός δαρβινισμός⁵¹² στον Ξενόπουλο, που φημιζόταν για την ανάγνωση ξενόγλωσσων επιστημονικών βιβλίων της εποχής και την παρακολούθηση διαλέξεων διακεκριμένων επιστημόνων. Ειδικότερα, ως φοιτητής της Φυσικομαθηματικής Σχολής παρακολουθεί τις διαλέξεις του καθηγητή Φυσιολογίας Ιωάννη Ζωχιού το 1883, γεγονός που τον καθιστά γνώστη της πλήρους εργογραφίας του Δαρβίνου. Η Τερέζα αναπαριστά, δηλαδή, ένα αδηφάγο ον που, επειδή υπερέχει κοινωνικά, καταβροχθίζει τους κατώτερους κοινωνικά άνδρες. Η στάση της, λοιπόν, αντιπροσωπεύει μια μορφή αταβισμού, ενώ παράλληλα παρουσιάζεται στο έργο αυτό μια μορφή της «Νέας Γυναίκας» της εποχής ως σεξουαλικό αρπακτικό, σε μια αριστοκρατική κοινωνία που εκφυλίζεται. Το σκοτεινό περιβάλλον του πύργου, που λειτουργεί ως σύμβολο της αριστοκρατίας, αποτυπώνει μια ατμόσφαιρα παλιάς εποχής της Ζακύνθου, καθώς είναι ένα αρχοντικό βαρύ, κλειστό, σκυθρωπό, μεσαιωνικό, γεμάτο μούχλα, παραπέμποντας στον Μεσαίωνα⁵¹³. Αυτό το περιβάλλον επιδεινώνει τον ηθικό εκτραχηλισμό της ηρωίδας, καθιστώντας την ένα αδίστακτο και αχόρταγο σεξουαλικά πλάσμα. Τέλος, η ερωτική συνένωση της Τερέζας με το μπαρμπερόπουλο κι η παρ' ολίγον δολοφονία του μετά την ερωτική πράξη οδηγούν στο ερωτικό σμίξιμο των δυο κεντρικών ηρώων, για να μην

⁵¹² Ο όρος Κοινωνικός Δαρβινισμός εισήχθη στο κοινωνικό και πολιτικό ευρωπαϊκό προσκήνιο το 1877 και προέκυψε από τις ιδέες του Τόμας Μάλθους, του Χέρμπερτ Σπένσερ και του Φράνσις Γκάλτον. Με τον όρο «κοινωνικός δαρβινισμός» αναφερόμαστε στην αντίληψη ότι η θεωρία του Δαρβίνου περί εξέλιξης μέσω της φυσικής επιλογής έχει ισχύ και ως προς τις κοινωνικές δομές. Σύμφωνα με τις ιδέες αυτές ο ισχυρότερος και ο ικανότερος πρέπει να επιβιώνει και να ευημερεί στην κοινωνία, ενώ αντίθετα ο αδύναμος και ο ανίκανος ή μη προσαρμοσμένος πρέπει να αφήνεται στην εξαφάνισή του. Στην ουσία, αυτή η θεωρία αρνείται τη δυνατότητα του ατόμου μέσω της ανατροφής και της εκπαίδευσης να διεκδικήσει μια καλύτερη τύχη. Αποτελεί, δηλαδή, μια θεωρία που βοηθά τη διατήρηση και την αιτιολόγηση του κοινωνικού κατεστημένου και της κοινωνικής διαφοράς. Αν δεχθούμε την άποψη ότι ο Ξενόπουλος πίστευε πως μέσω της ευεργετικής επίδρασης της μόρφωσης οι άνθρωποι κοινωνίες μπορούν να αλλάξουν επί το βέλτιον, γεγονός που φανερώνει κι ο παιδαγωγικός κι ηθοπλαστικός χαρακτήρας της *Διαπλάσεως των Παιδών*, τότε σίγουρα αντιτίθεται σε αυτή την απαγορευτική για τη βελτίωση της κοινωνίας θέση. Εξίσου ενδιαφέρονσα είναι η άποψη ότι ο Ξενόπουλος είναι ο κύριος εκπρόσωπος της υποδοχής της δαρβινικής θεωρίας στην Ελλάδα, η οποία παρουσιάζεται στο βιβλίο της Μαρία Ζαριμίς *Darwin's Footprint. Cultural Perspectives on Evolution in Greece (1880-1930)*, Central European Press, Budapest 2015. Πιο συγκεκριμένα, η συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο Ξενόπουλος παρουσιάζει διαφορετικές πτυχές της δαρβινικής θεωρίας στα μυθιστορήματά του: α) *Πλούσιοι και Φτωχοί*(1919) όπου πραγματεύεται την έννοια της κληρονομικότητας των χαρακτηριστικών, β) *Τρίμορφη Γυναίκα*(1922)όπου αναφέρεται στην ευγονική, γ)*Τερέζα Βάρμα Λακόστα* (1925), όπου προβάλλει την έννοια του αταβισμού, δηλαδή την επιστροφή του ατόμου σε μια παλαιότερη άγρια κατάσταση και δ) *Η νύχτα του εκφυλισμού*(1926),όπου περιγράφεται ο ηθικός πανικός της εποχής, με την κατάρπωση των γενετικών χαρακτηριστικών να είναι το κύριο αίτιο παρακμής των ατόμων, των κοινωνιών, των εθνών και των φυλών.

⁵¹³ Δημ. Μάργαρης, «Η Ζακυθινή ηθογραφία στο έργο του Ξενόπουλου», *Ιόνιος Ανθολογία*, έτος ΙΓ', τχ. 126, 1939, σ. 199.

αποκαλυφθεί το ένοχο μυστικό. Με το σμίξιμο αυτό ο συγγραφέας προβάλλει εν μέρει το πλησίασμα των κοινωνικών τάξεων⁵¹⁴ μέσω της φυσικής κατάργησής τους με τη δύναμη του έρωτα⁵¹⁵.

Αυτό το γεφύρωμα των κοινωνικών τάξεων που επιδιώκει ο συγγραφέας φαίνεται εναργέστερα με τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον μεγαλοδικηγόρο Πίπη Δακόστα και στην όμορφη υπηρέτριά του Άννα. Η σχέση αυτή προκύπτει εξαιτίας της γοητείας που ασκεί η καλλονή Άννα στο αφεντικό της, ενώ ο Δακόστας είναι παντρεμένος με τη Μαρίνα Βάρμα. Αυτή αναγκάζεται κι εγκαταλείπει τη συζυγική εστία, σε μια προσπάθεια να προστατέψει την περηφάνια και την αξιοπρέπειά της. Ο κόντε Βάρμας επικροτεί την απόφαση της κόρης του και τη στηρίζει, ενώ στον πρώην γαμπρό του στέλνει εγγράφως με έναν υπηρέτη την πλήρη αποδοκιμασία του κι αποστροφή του στο πρόσωπό του, αποκλείοντας οποιαδήποτε μελλοντική σχέση μαζί του. Και η κοινωνία, κατά τα λεγόμενα του Στέφανου, θα αποστραφεί τον παράτολμο εγωιστή Δακόστα που για το χατίρι μιας υπηρέτριας έδωξε τη γυναίκα του και την κόρη του από το σπίτι.

Αναλύοντας περαιτέρω αυτόν τον παράνομο ερωτικό δεσμό του αφεντικού με την υπηρέτρια βλέπουμε ότι η ομορφιά είναι ένα όχημα για μια κατώτερη κοινωνικά κοπέλα να εισέλθει σε έναν ανώτερο κοινωνικά κύκλο. Άλλο ένα παράδειγμα που επιβεβαιώνει αυτή τη θέση είναι ο γάμος της όμορφης αδελφής του Κυριάκου με έναν πλούσιο έμπορο, που είχε ως αποτέλεσμα την κοινωνική της ανέλιξη και τη συναναστροφή της με κυρίες από την ανώτερη κοινωνικά τάξη. Η σχέση όμως του Δακόστα με τη νεαρή υπηρέτρια είχε άδοξο τέλος, καθώς εκείνη προτίμησε τον παλικαρά του κομματάρχη που τη σπίτωσε, εγκαταλείποντας τον παθιασμένο γι’

⁵¹⁴ Στο παρόν μυθιστόρημα, όπου ο Ξερόπουλος θίγει, αρκετά επιφανειακά, όμως, το ζήτημα του σοσιαλισμού, χωρίζει τους ανθρώπους σε δυο μόνο τάξεις : Πλούσιους και φτωχούς, αποσιωπώντας τον διαχωρισμό των κοινωνικών τάξεων το 19^ο αιώνα σε τέσσερις τάξεις (ευγενείς, πολίτες ή αστοί, λαός ή όχλος, αγροτικός πληθυσμός.(Βλ. Μαγκλιβέρας, «Κοινωνικές Θέσεις στην Πεζογραφία του Γρηγορίου Ξερόπουλου: η κοινωνία της εποχής του», όπ. π., σ. 106). Τη διάκριση αυτή την επαναλαμβάνει και στο μυθιστόρημα *Πλούσιοι και Φτωχοί*. Ο ταξικός αυτός δυαδισμός παρουσιάζεται και στον θεατρικό και μυθιστορηματικό *Ποπολάρο*. (Βλ. Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, «Η κοινωνική και η ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξερόπουλου», *Φιλολογική*, τχ. 135, εκδ. Κοράλλι, Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2016).

⁵¹⁵ Ωστόσο, η εκδήλωση ερωτικού ενδιαφέροντος από την πλευρά της Τερέζας υποδηλώνει δόλια σκοπιμότητα από μέρους της κι όχι ελεύθερο έρωτα.

αυτήν Δακόστα⁵¹⁶. Έτσι, η Τερέζα κι η μητέρα της επέστρεψαν στο σπίτι, αφού η Άννα, που ήταν η πέτρα του σκανδάλου, είχε αποχωρήσει.

Από τα παραπάνω διαπιστώνουμε ότι το πάθος του πλούσιου δικηγόρου για το όμορφο κορίτσι από τον Μοριά είναι αρκετό για να χαλάσει την οικογένειά του , αδιαφορώντας για το ότι η κόρη του είναι σχεδόν συνομήλικη με την υπηρέτριά του. Άλλωστε οι σχέσεις πατέρα και κόρης δεν είναι ιδιαίτερα ζεστές, μιας και από τη μεταξύ τους επικοινωνία φαίνεται ότι: *ο τρόπος της Τερέζας δεν έδειχνε ούτε χαρά ούτε πολλή αγάπη στον πατέρα. Μα ούτε και φόβο. Ίσως μόνο κάποιο σεβασμό*⁵¹⁷. Ωστόσο, ο Δακόστας ενδιαφέρεται για ένα μελλοντικό γάμο της κόρης του με τον Στέφανο, τον οποίο εγκρίνει για γαμπρό του, προτείνοντάς του να αρραβωνιαστεί αμέσως με την κόρη του, την οποία θα προικίσει γενναιόδωρα, παρά την ερωτική του σχέση με την Άννα. Εντύπωση, ακόμη προκαλεί το γεγονός ότι, αν και ο Δακόστας με τον εξωσυζυγικό δεσμό του έδωσε αφορμή για σχόλια στη ζακυνθινή κοινωνία, ανησυχεί μήπως η κόρη του σχολιαστεί αρνητικά για τα ξεμοναχιάσματά της με τον Στέφανο. Αδυνατεί να καταλάβει ότι ο δεσμός του με τη δούλα του ήταν μια πράξη ανήθικη και κοινωνικά κατακριτέα, θεωρώντας μάλιστα αναίτια τη φυγή της γυναίκας του από το σπίτι τους. Είναι, δηλαδή, η στάση του μια επιβεβαίωση της άποψης που προγενέστερα υποστήριξε η Τερέζα ότι οι αριστοκράτες έχουν μια διαφορετική ηθική από αυτή της κατώτερης τάξης και του συνόλου της κοινωνίας, αφού αυτό που τους ευχαριστεί είναι και κοινωνικά αποδεκτό. Παρόλα αυτά, ο φόβος του Δακόστα μήπως παρεξηγηθεί η σχέση της κόρης του με τον Στέφανο έρχεται σε αντίφαση με τη θέση ότι αυτός μπορεί ελεύθερα να ερωτοτροπεί με τη δούλα του. Θα ήταν, όμως, παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι κι εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία του κοινωνικού δαρβινισμού, αφού βλέπουμε ότι οι ανώτερες κοινωνικά τάξεις καλλιεργούν αξίες για την κοινωνική τους υπεροχή κι ανωτερότητα που εξασφαλίζουν την κοινωνική τους κυριαρχία⁵¹⁸. Έτσι, οι αριστοκράτες, αντίθετα με τις γυναίκες τους, διάγουν μια πιο ελεύθερη ζωή με λιγότερες ηθικές δεσμεύσεις.

Στο πλαίσιο της κοινωνικής υπεροχής των αριστοκρατών εντάσσεται η σχέση που επιλέγει να κάνει η Τερέζα με τον Τζωρτζάκη Σίρμα, παρά το ότι ήταν

⁵¹⁶ Εν προκειμένω η κοινωνική ανωτερότητα δεν επιβάλλεται, αλλά έχει μια πρόσκαιρη επίδραση.

⁵¹⁷ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 34.

⁵¹⁸ Παρόμοιες απόψεις εκφράζει κι ο Αντώνης Ρουκάλης στον Πώπο Δαγάτορα στο μυθιστόρημα *Πλούσιοι και Φτωχοί*, όπου διαιρεί τους ανθρώπους σε ανθρώπους και . . . μη ανθρώπους. (Βλ. Δουλαβέρα, «Κοινωνικές δομές και ιδεολογία στην τριλογία του Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 146).

φυματικός, λόγω της αριστοκρατικής του καταγωγής. Αν και η εξωτερική του εμφάνιση είναι εξαιρετικά άσχημη και είναι άρρωστος, αυτά δε στέκονται εμπόδιο στο να επιθυμεί να τον παντρευτεί. Μάλιστα ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά: *ούτε όμορφος ήταν βέβαια ούτε τόσο έξυπνος ο Τζωρτζάκης ο Σίρμας. Μα ήταν καλός, μάλαμα. Για την καλοσύνη του μόνο τον αγαπούσε. Έπειτα τον λυπόταν. Μήπως κι ο οίκτος δεν ήταν αγάπη; Και στο κάτω-κάτω γιατί δε μπορούσε να πάρει για τ' άλλα του ένα νέο τόσο ευγενικό, από τέτοια φαμίλια, που κάθε άλλο της ήταν παρ' αντιπαθητικός*⁵¹⁹; Η ηρωίδα στη συνέχεια παραδέχεται ότι είναι λιγότερο έξυπνος, όμορφος, μορφωμένος, γερός ο Τζωρτζάκης από τον Στέφανο, όμως το προτέρημά του είναι ότι έχει ίδιες ιδέες με εκείνη. Οι σοσιαλιστικές ιδέες του Στέφανου⁵²⁰ είναι η κύρια αιτία απόρριψής του από την Τερέζα και ερωτικής απογοήτευσης για τον ίδιο. Παρόλα αυτά, ο Στέφανος στον επίλογο του μυθιστορήματος κάνοντας έναν απολογισμό αυτής της παράδοξης σχέσης διαπιστώνει ότι η Τερέζα, με την ένθερμη υποστήριξη της παρηκμασμένης αριστοκρατικής τάξης, τον βοήθησε να εδραιώσει τη σοσιαλιστική-δημοκρατική του συνείδηση.

Στο ίδιο κεφάλαιο ο Στέφανος έχει την ευκαιρία να δει έστω κι από μικρή απόσταση την Τερέζα και τον «ομοϊδεάτη» της Τζωρτζάκη που τελικά παντρεύτηκαν. Το γεγονός ότι είχε χάσει την παρθενία της από τον Κυριάκο - που τον θεωρούσε

⁵¹⁹ Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 89.

⁵²⁰ Η διαμόρφωση των σοσιαλιστικών ιδεών ήταν αποτέλεσμα της κοινωνικής ζύμωσης που άρχισε να συντελείται τη δεκαετία του 1880. Ο Πλάτων Δρακούλης (1858-1937), καταγόμενος από την Ιθάκη, πτυχιούχος της Νομικής υπήρξε από τους πρώτους σοσιαλιστές μαζί με τους Ρόκο Χοϊδά και Σταύρο Καλλέργη. Εξέδωσε την πρώτη σοσιαλιστική εφημερίδα *Άρδην* και αποτέλεσε εξέχουσα πνευματική φυσιογνωμία στον χώρο της κοινωνιολογικής έρευνας. Υποστήριζε ότι μέσω της ανθρωπιστικής κυρίως αναγέννησης θα έρθει η κοινωνική αλλαγή, χωρίς όμως να κάνει αναφορά στον επαναστατικό σοσιαλισμό στο πρόγραμμά του. Μάλιστα, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι ιδέες του ήταν ένα κράμα «χριστιανικού σοσιαλισμού, φαβιανισμού, ουτοπικού σοσιαλισμού, θεοσοφισμού με ίχνη από τους Κροτκίν και Τολστοί». (Βλ. Γεώργιος Β. Λεονταρίτης, *Το ελληνικό σοσιαλιστικό κίνημα κατά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, Εξάντας 1978, σ. 21). Στενός συνεργάτης του ήταν ο Γιωργάκης Χαιρέτης, φυσικομαθηματικός και κοινωνιολόγος, από τον οποίο επηρεάστηκε κι ο ίδιος ο Ξενόπουλος, ενώ μνημονεύεται ως ένας από τους πρώτους διανοούμενους σοσιαλιστές κατά τις δεκαετίες του 1880-1890. Τέλος, ο ίδιος ο Ξενόπουλος αναφέρει ότι μαζί με τον δικηγόρο Δημήτρη Θ. Φραγκόπουλο συμμετείχε στη συγγραφή των σοσιαλιστικών φύλλων *Άρδην* (1885-1887) και *Κοινωνία* (1891), όταν άρχισαν να συγκροτούνται οι πρώτες σοσιαλιστικές ομάδες κι οι εργάτες να προβάλλουν τα πρώτα τους αιτήματα. Επίσης, προσθέτει ότι δεν άφησε ευκαιρία – εργατικό ζήτημα, απεργίες – που να μην εκδήλωνε τη σοσιαλιστική ιδέα του. Για τη σχέση του Ξενόπουλου με τον σοσιαλισμό, βλ. Μαλαφάντης, «Χρονολόγιο Γρηγορίου Ξενόπουλου 1867-1951», όπ. π., σ. 19, Δημήτρης Γιάκος, «Οι Πλούσιοι και οι Φτωχοί και ο Λέων Χαρίσης», *Διαβάζω*, 265, 1991, σ. 43 και Κ. Πορφύρης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Περίπλους*, τχ. 5-6, σ. 51.

άξιο ως πρώτο εραστή της, λόγω της ομορφιάς του - καταφέρνει και το συγκαλύπτει με διάφορα γιατροσόφια που βρίσκει σε ένα μεσαιωνικό βιβλίο του πύργου⁵²¹:

Κι ανάμεσα στ' άλλα, είχε και μια ολοσέλιδη συνταγή περί του πώς «μια κόρη που έχασε την παρθενία της» θα μπορούσε «να τη λάβει πίσω, ωσάν την Ήρα κάθε φορά που λουζόταν». Το μέσο, αλάθευτο, το μεταχειρίζονταν «απ' αιώνων τα χαρέμια της Ανατολής, ήγουν της Περσίας». Κι ήταν μια αλοιφή με χίλια δυο συστατικά, που κανένα δε θυμάμαι εκτός από τη στύψη και το κοτόζυγκο⁵²².

Σε αυτή την ιδιότυπη συνάντηση η Τερέζα εμφανίζεται πανέμορφη, καλοσυνάτη, ευγενική, γλυκιά και στοργική με τον σύζυγό της. Ο Τζωρτζάκης μετά τον γάμο παραμένει άσκημος, με ζωγραφισμένη την καλοσύνη και την ευγένεια στο χλωμό του πρόσωπο, με τα μαύρα γενάκια και τη μεγάλη κυρτή μύτη. Η υγεία του ήταν βελτιωμένη, ενώ είχε και μια ζωηράδα που προγενέστερα δεν είχε. Ο γάμος κι η συναναστροφή του με την Τερέζα τον ωφέλησαν πολλαπλά, σε αντίθεση με τους προηγούμενους εραστές της που λίγο έλειπε να τους αφανίσει δια παντός. Έτσι, γεννάται το ερώτημα στον αναγνώστη, το οποίο εκφράζεται κι από τον Στέφανο, αν πραγματικά η σκοτεινή πυργοδέσποινα από Λάμια μεταμορφώθηκε σε υπάκουη, γλυκιά και καλοσυνάτη σύζυγο.

Ανακεφαλαιώνοντας τις παραπάνω διαπιστώσεις, προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι σχέσεις των δυο φύλων στο παρόν μυθιστόρημα σχετίζονται με τη διαφορετική κοινωνική προέλευση, τόσο των δυο κεντρικών ηρώων, όσο και των δευτερευόντων προσώπων. Αξιοσημείωτη είναι κι η επίδραση του περιβάλλοντος στην ψυχολογία της πρωταγωνίστριας, οδηγώντας την σε ακραίες, σαδιστικές, υπερφίαλες και εγωιστικές πράξεις. Η αγάπη του Στέφανου δεν είναι ικανή να την μεταμορφώσει ή να μαλακώσει την αδίστακτη κοπέλα που μόλις έχει πρωτογευτεί τον έρωτα στην αγκαλιά του ποθητού Κυριάκου αρχικά και του ίδιου στη συνέχεια. Η αντιφατική της συμπεριφορά, κατά την οποία απορρίπτει τον Στέφανο, λόγω ταπεινής καταγωγής, ενώ επιλέγει τον ακόμη κατώτερο της Κυριάκο, μπορεί να εξηγηθεί μόνο από τη σκοπιά της δύναμης του κυρίαρχου ερωτικού ενστίκτου. Μη λησμονούμε, άλλωστε, ότι το σεξουαλικό ένστικτο διαμορφώνει την ηθική, κοινωνική και ψυχική

⁵²¹ Για τη θέση της γυναίκας στον Μεσαίωνα, βλ. Θόδωρος Καρζής, *Η γυναίκα στο Μεσαίωνα: Χριστιανισμός, Δυτική Ευρώπη, Βυζάντιο, Ισλαμισμός, Φιλιππότης*, Αθήνα 1997 και Régine Pernoud *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Seuil, Paris 1979.

⁵²² Ξενόπουλος, *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, όπ. π., σ. 177.

ιδιοσυγκρασία των παρορμητικών ηρωίδων του Ξενόπουλου. Συνεπώς, ο έρωτας, είτε τον βιώνει ο ευγενικός, ήπιος και καλοσυνάτος Στέφανος, είτε η εκδικητική, αδίστακτη και ακόλαστη Τερέζα⁵²³, καθορίζει τη δράση, τις αποφάσεις και την ψυχосύνθεση των ηρώων.

Τέλος, στην *Τερέζα Βάρμα Δακόστα* μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες βασικές θεωρήσεις της έννοιας του φύλου, που καθορίζουν τη συμπεριφορά ανδρών και γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, η Τερέζα παίζει ένα παιχνίδι εξουσίας, συμπεριφερόμενη ως η μοιραία γυναίκα που χρειάζεται τον άνδρα ως ανταγωνιστή⁵²⁴. Υπό αυτή την έννοια αντιστρέφει την παραδοσιακή υποταγή της γυναίκας, γεγονός που οφείλεται και στα διαβάσματά της, μέσω των οποίων αποκτά την αυτοσυνειδησία της και καθίσταται δρων υποκείμενο, αποσκοπώντας στην επίτευξη των προσωπικών της στόχων. Ωστόσο, αναλώνεται σε ένα παιχνίδι σεξουαλικής ικανοποίησης, ταυτιζόμενη, έτσι, με τα κατώτερα ένστικτά της, με τη φύση, ενώ στον αντίποδά της βρίσκεται ο Στέφανος που αντιπροσωπεύει τον πολιτισμό. Απότοκο αυτής της διαπίστωσης είναι ότι στην Τερέζα αποδίδονται οι αρνητικές ιδιότητες που ταυτίζονται με την κατώτερη φύση της γυναίκας⁵²⁵. Παράλληλα, η μητέρα της Τερέζας υιοθετεί μια υποτακτική-παθητική στάση απέναντι στον άνδρα, γεγονός που το επιβραβεύει ο Στέφανος, αποτυπώνοντας, έτσι, την ανδροκρατική θεώρηση της κοινωνίας. Για μια ακόμη φορά, λοιπόν, στις σχέσεις των δυο φύλων κυριαρχεί το δίπολο φύση-πολιτισμός, εξουσία-υποταγή, άνδρας-γυναίκα, όπου σταθερά στο πλαίσιο αυτής της ασυμμετρίας ο άνδρας ταυτίζεται με τον ανώτερο πόλο κι η γυναίκα με τον κατώτερο⁵²⁶.

⁵²³ Η Τερέζα αποτελεί μια ψυχοπαθολογική περίπτωση που ξεφεύγει από τη φυσιολογική θεώρηση των σχέσεων των δυο φύλων, λόγω της επιθυμίας θανάτωσης των εραστών της. Έτσι, το δίπολο έρωτα-θανάτου παίρνει μια ιδιαίτερη μορφή.

⁵²⁴ Η πρώτη χειραφετημένη γυναίκα είναι η *femme fatale* που ξέρει να χρησιμοποιεί τα κλασικά γυναικεία όπλα ενάντια στον άνδρα, τον οποίο θέλει δίπλα της ως συναγωνιστή ή εταίρο. Τη θέση αυτή διατυπώνει ο Παναγιώτης Κονδύλης στο *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού: από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 261.

⁵²⁵ Παραπέμπουμε στη θεωρία της V. Klein που κάνει λόγο για τη σύνδεση των αρνητικών ιδιοτήτων με τον γυναικείο χαρακτήρα που είναι ευκρινώς αντίθετος του αντρικού.

⁵²⁶ Βλ. τις εννοιολογικές θεωρήσεις του φύλου της Ortner, όπ. π., σσ. 75-107 και Rosaldo, «Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση», όπ. π., σσ. 185-233.

7.4. Συμπεράσματα

Στο μυθιστόρημα αυτό, ο Ξενόπουλος με πρωτοτυπία και ιδιαίτερη μαεστρία πραγματεύεται τις σχέσεις των δυο φύλων με μια νέα διάσταση και προοπτική, εστιάζοντας στη θεωρία του κοινωνικού δαρβινισμού. Η ομώνυμη ηρωίδα ενσαρκώνει τη μοιραία γυναίκα που εγκλωβίζει τα θύματά της επιδιώκοντας τον αφανισμό τους. Η ομορφιά της, η εξυπνάδα της, η πρόωμη ανάπτυξή της είναι στοιχεία που μαγνητίζουν το βλέμμα του άλλου φύλου και διευκολύνουν την αιχμαλωσία του. Έτσι, προκύπτει μια νέου είδους γυναίκα, η οποία παρουσιάζεται ως σεξουαλικό αρπακτικό, παραπέμποντας σε μυθικές γυναικείες παρουσίες, όπως η Λάμια, η Μέδουσα⁵²⁷ ή σε γυναικείες υπάρξεις φημισμένες για πράξεις βίας, εγκλήματος και ακολασίας⁵²⁸. Είναι, δηλαδή, η λεγόμενη «Νέα Γυναίκα» που εκφράζει την ηθική έκπτωση και τον εκφυλισμό. Παράλληλα, η ηθική συμπεριφορά της Τερέζας συνδέεται με αυτή της Εύας στην Εδέμ, όπου προσπαθεί να παρασύρει το αρσενικό στην αμαρτία. Το κύλισμα της Τερέζας αγκαλιά με τον Στέφανο στον χορταριασμένο κήπο του παππού της αντιστοιχεί στον κήπο της Εδέμ και στο κατρακύλισμα του Αδάμ με την παρότρυνση της Εύας στην πτώση. Εδώ, βέβαια, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η Εύα-Τερέζα μπορεί να ταυτισθεί και με το ίδιο το φίδι που συμβολίζει τον πειρασμό⁵²⁹. Οι παραπάνω προσεγγίσεις σε κάθε περίπτωση μας κάνουν να συνειδητοποιήσουμε ότι το μοτίβο της μοιραίας γυναίκας είναι κυρίαρχο, συνοδευόμενο από συμπεριφορές που παραπέμπουν στον αταβισμό και κατά επέκταση στην ηθική έκπτωση της Τερέζας. Αυτή η πτώση, ιδωμένη από μια άλλη σκοπιά, σχετίζεται με έναν ενδεχόμενο μισογυνισμό⁵³⁰ ή γυναικοφοβία⁵³¹ που

⁵²⁷ Η Μέδουσα είναι το μυθικό πλάσμα που αντί για μαλλιά είχε χρυσά ζωντανά φίδια κι όποιος την κοίταζε πέτρωνε. Η Τερέζα έτσι όπως είναι ξαπλωμένη με τα ξανθά μαλλιά της λυτά θυμίζει στον Στέφανο μέδουσα.

⁵²⁸ Η Σ. Μαυροειδή Παπαδάκη συσχετίζει την Τερέζα με τη Λουκρητία Βοργία ως μοιραία γυναίκα της Αρχαίας Ρώμης. (Βλ. Μαυροειδή Παπαδάκη, «Η γυναίκα στο έργο του Ξενόπουλου, όπ. π., σ. 31). Επίσης στο έργο των Caesar Lombrosso & William Ferrero, *The Great Offender*, D. Appleton and Company, New York 1895 που πιθανότατα ο Ξενόπουλος είχε διαβάσει παρουσιάζονται, από εγκληματολογική άποψη, γυναίκες σαγηνευτικές που μετατρέπονται σε στυγρές φόνισσες. Για τη δολοφονική συμπεριφορά των μαγισσών στη λαϊκή παράδοση, βλ. Βάιος Φ. Καμινιώτης & Άννα Λυδάκη, «Οι μάγισσες στις λαϊκές αφηγήσεις. Παραμύθια από τη Θεσσαλία» στο *Μαγεία και Μεταφυσικός κόσμος*, Πρακτικά Ημερίδας 19/12/2009, εκδ. του Μ.Ε.Λ.Τ. Αθήνα, 2011, σσ. 59-75.

⁵²⁹ Η γυναίκα-ερπετό είναι ένα σύμβολο που το συναντάμε και σε ένα προγενέστερο διήγημα του Ξενόπουλου *Το Βραχιόλι* (1895), όπου η ηρωίδα φορά ένα βραχιόλι σε σχήμα φιδιού το οποίο αρνείται να το αντικαταστήσει με αυτό που της αγόρασε ο αρραβωνιαστικός της.

⁵³⁰ Η Γυναίκα αράχνη (σφαλάγγι το Θρήσκο) με την οποία παραλληλίζεται η Τερέζα είναι μια προσέγγιση που εξυπηρετεί τους μισογύνηδες στην προσπάθειά τους να αποδομήσουν τη σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών της εποχής (Βλ. Bernard A. Bauer, *Woman and Love*, Boni and

εκφραζόταν την εποχή του συγγραφέα, ως αντίδραση στον φεμινισμό της Καλλιρόης Παρρέν. Η θέση αυτή ενισχύεται περισσότερο, αν σκεφτούμε ότι ο Στέφανος παρουσιάζεται από τον συγγραφέα με μια ηθική ανωτερότητα και ψυχική ευγένεια που «εναρμονίζει τον κοινωνικό ηρωισμό με την ανθρωπιστική πραότητα»⁵³². Τέλος, σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί ότι η αλαζονική και αδίστακτη Τερέζα αναφύεται στο σκοτεινό περιβάλλον του πύργου. Τα μεσαιωνικά αναγνώσματα, οι προϋπάρχουσες αριστοκρατικές της αντιλήψεις και η αίσθηση της κοινωνικής υπεροχής που τη διακατέχουν έχουν ως αποτέλεσμα την εκφυλιστική συμπεριφορά της ηρωίδας που εκδηλώνεται με την αχαλίνωτη σεξουαλικά στάση της και τις επακόλουθες δολοφονικές της διαθέσεις.

Εύλογα προκύπτει από τα παραπάνω ότι ως τώρα έχει επισημανθεί ο ερωτικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος. Επειδή όμως το μυθιστόρημα έχει χαρακτηριστεί κοινωνικοερωτικό, πρέπει να αναλυθεί κι η κοινωνική του διάσταση. Η κοινωνιολογική θεώρηση του έργου εξηγεί και την ηθογραφική ματιά του συγγραφέα μιας και φωτίζεται ολόπλευρα η κοινωνία της Ζακύνθου, την οποία ο συγγραφέας ουδέποτε ξέχασε, παρά τη μακροχρόνια παραμονή του στην Αθήνα. Η συγκρουσιακή σχέση των δυο πρωταγωνιστών αντιπροσωπεύει τη γνωστή κόντρα αρχόντων και ποπολόρων που φιλοξενείται, όπως προαναφέρθηκε, και σε άλλα έργα του Ξενόπουλου ή και άλλων συγγραφέων της εποχής⁵³³. Η Τερέζα λειτουργεί ως το σύμβολο της ξεπεσμένης ηθικά αριστοκρατίας που με την έκλυτη συμπεριφορά της οδηγείται στην αναπόφευκτη πτώση της και στην άνοδο της ανερχόμενης αστικής τάξης. Παρόλα αυτά, ο Ξενόπουλος γνώριζε τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες της Ζακύνθου, όπου τα κατάλοιπα της φεουδαρχίας παρέμεναν ισχυρά. Την κοινωνική του απόσταση του από την αριστοκρατία, ο συγγραφέας τη δείχνει μέσω της πρωτοπρόσωπης ρεαλιστικής αφήγησης του Στέφανου⁵³⁴. Εξάλλου, δεν παραλείπει να τονίσει ότι η συναναστροφή του με την Τερέζα, με όλα τα δυσάρεστα

Liveright, New York 1927 και N. Kazantzakis, *Serpent and Lily: a novella, with a manifesto, The Sickness of the Age*, μετφ. Theodora Vasils, Μπέρκλεϊ: Univesrity of California Press 1980).

⁵³¹ Τη θέση αυτή εκφράζει ο Ηλίας Βουτιερίδης, ο οποίος θεωρεί ότι η γυναικεία ψυχή είναι μια σκοτεινή άβυσσος. (Βλ. Ηλίας Βουτιερίδης, «Γρηγορίου Ξενόπουλου. Ένας σύγχρονος μεσαιώνας: Τερέζα Βάρμα Δακόστα», *Αναγέννηση*, χρονιά Α', φυλλάδιο 6^ο, Φλεβάρης 1927).

⁵³² Δημήτρης Σιατόπουλος, «Ο Αναμορφωτής (ο κοινωνικός Ξενόπουλος)» στα *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. Ε' - τχ. 4 (34), 1976-1977, σ. 496.

⁵³³ Ενδεικτικά αναφέρουμε τον *Βασιλικό* του Αντ. Μάτεση, ένα από τα καλύτερα δραματικά έργα της ελληνικής δραματουργίας.

⁵³⁴ Τη διάσταση αυτή υποστηρίζει ο Αρίστος Καμπάνης στην *Ιστορία της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1924.

επακόλουθα, τον οδήγησε σε μια ακόμη πιο έντονη προσκόλληση στις σοσιαλοδημοκρατικές ιδέες, για τις οποίες νιώθει περήφανος. Εν τέλει, η διαφορετική κοινωνική προέλευση δυναμιτίζει τις σχέσεις των δυο φύλων, δημιουργώντας ένα χάσμα που ο συγγραφέας επιχειρεί να γεφυρώσει με τον έρωτα.

Ο Ξενόπουλος ως δοξολογητής του ερωτικού ενστίκτου προσπαθεί να επιτύχει τη συνύπαρξη των διαφορετικών κοινωνικών τάξεων με τον παθιασμένο έρωτα του Δακόστα για την όμορφη υπηρέτριά του και την ερωτική συνεύρεση της Τερέζας με το εξίσου όμορφο μπαρμπερόπουλο. Ωστόσο, καμιά από τις προαναφερθείσες σχέσεις δεν είχε αίσια κατάληξη για τα εμπλεκόμενα μέλη. Η πρώτη σχέση, επίσης, δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να εστιάσει και στο θέμα της απιστίας που θίγεται, καθώς ο παντρεμένος Δακόστας φέρεται απερίσκεπτα, απατά τη γυναίκα του και οδηγεί με την απρεπή συμπεριφορά του μητέρα και κόρη σε φυγή. Είναι λογικό να υποστηριχθεί ότι αυτή η φυγή σηματοδοτεί την έναρξη του ηθικού εκμαυλισμού της ηρωίδας, φανερώνοντας μια πατρική κληρονομική καταβολή⁵³⁵. Αν, βέβαια, η ηρωίδα δεν ήταν τόσο ανυπότακτη κι αντιδραστική, ίσως θα αποδεχόταν την επιλογή του παππού⁵³⁶ και του πατέρα της να παντρευτεί τον Στέφανο, όπως άλλωστε θα έκανε κάθε σεβαστικό κορίτσι στις αρχές του εικοστού αιώνα⁵³⁷. Έτσι, δε θα παραδινόταν στην ερωτική της επιθυμία για τον όμορφο κουρέα στην τρυφερή ηλικία των δεκαέξι ετών, χάνοντας την παρθενία της⁵³⁸. Την απώλεια αυτή βρίσκει τρόπο να την καλύψει, χάρη στα γιατροσόφια των μεσαιωνικών βιβλίων, για να μπορέσει να παντρευτεί τον αριστοκράτη, πλην φυματικό Τζωρτζάκη. Συνεπώς, ο έρωτας για την Τερέζα δε συνδέεται με την ύπαρξη αισθημάτων αγάπης, ταυτίζεται μόνο με τον σαρκικό πόθο που άλλοτε γεννά η ομορφιά του εραστή κι άλλοτε η σεξουαλική της πείνα.

⁵³⁵ Σε αυτό το σημείο μπορούμε να συσχετίσουμε την *Τερέζα Βάρμα Δακόστα* με το έργο του Εμίλ Ζολά *La Fortune des Rougon*, που παρουσιάζει την επιρροή του περιβάλλοντος στον άνθρωπο, καθώς και τα κληρονομικά ελαττώματα από την οικογένεια, ως συνέπειες των φυσιολογικών και κοινωνικών αιτιών. Άλλωστε, ο Ξενόπουλος αυτό το έργο το είχε μελετήσει και το είχε στο γραφείο του ως πολύτιμο οδηγό, βλ. Χάρης, «Πολλαπλό Αφιέρωμα: Γρ. Ξενόπουλος, Κ. Γ. Καρυωτάκης, Τέλλος Άγρας, Μίνως Ζώτος», όπ. π., σ. 1760.

⁵³⁶ Αξιοσημείωτη είναι πάντως η μετριοπαθής συμπεριφορά του παππού, εν αντιθέσει με την ακραία της Τερέζας που μπορούμε μόνο να τη συνδέσουμε με την εγωιστική απόφαση του πατέρα της να χωρίσει τη μητέρα της, ακολουθώντας το ερωτικό του ένστικτο.

⁵³⁷ Μη λησμονούμε όμως ότι ο Ξενόπουλος έχει διαχειριστεί και σε άλλα έργα την άρνηση των ηρωίδων να ακολουθήσουν το θέλημα των γονιών τους. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τη Στέλλα Βιολάντη από τον *Έρωτα Εσταυρωμένο* και τη Νίτσα Γαζέλη από την *Τρίμορφη Γυναίκα*.

⁵³⁸ Η εξάρτηση της κόρης από τον έρωτα συμπυκνώνεται στη φράση ότι όσο μικρή κι αν γλυκαθεί μια φορά, τόσο δεν μπορεί να ζήσει χωρίς έρωτα, ούτε μια μέρα. Τη θέση αυτή του συγγραφέα τη συναντάμε και στο τρίτο έργο της τριλογίας του *Τυχεροί και Άτυχοι*.

Τέλος, η συγκρουσιακή σχέση των δυο κεντρικών ηρώων αφήνει ένα αναπάντητο ερώτημα στον αναγνώστη για το ποιος είναι ο νικητής. Με δεδομένα ότι κανείς από τους δυο δεν αλλάζει ιδεολογικό στρατόπεδο, δεν μεταλλάσσεται από την προσωπικότητα του άλλου, δύσκολα μπορούμε να αναγνωρίσουμε το ποιος επικράτησε. Η γλυκιά και ήρεμη εικόνα της Τερέζας πλάι στον καλοσυνάτο σύζυγό της δεν είναι ικανή να μας πείσει για τη μεταστροφή της συμπεριφοράς της. Ακόμη και στο τέλος παραμένει μια γυναίκα με σκοτεινές- αδιευκρίνιστες διαθέσεις. Το γεγονός ότι στον Επίλογο η Τερέζα αποκάλεσε τον Στέφανο παιδικό φίλο που έπαιξε μαζί του αποκαλύπτει ότι η σχέση τους ήταν γι' αυτήν απλά ένα παιχνίδι, ευχάριστο, αγνοώντας, όμως, πόσο βασανιστικό ήταν για τον Στέφανο. Εν κατακλείδι, η Τερέζα αποτελεί αναμφισβήτητα ένα κορίτσι δυνατό, τολμηρό, φιλήδονο, αδηφάγο που φτάνει στο έγκλημα. Η σκιαγράφηση αυτής της μοιραίας ύπαρξης δίνει την ευκαιρία στο συγγραφέα να παρουσιάσει ένα πρωτότυπο ψυχοκοινωνικό δράμα, που χάρη στην αφηγηματική δεινότητα του συγγραφέα ασκεί, ακόμη και σήμερα, μια σκοτεινή γοητεία στον μελετητή του έργου του.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Κεφάλαιο 1^ο : Ο ΤΡΙΤΟΣ

1.1. Η ταυτότητα του έργου

Ο *Τρίτος* είναι ένα δράμα γραμμένο σε δύο μέρη που παραστάθηκε για πρώτη και μοναδική φορά στη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών (Συγγρού) στις 3 Δεκέμβρη 1895 από τον θίασο του Ν. Λεκατσά. Ανήκει στο πρώιμο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου⁵³⁹ και δε γνώρισε θετική υποδοχή από το θεατρικό κοινό των Αθηνών, το οποίο, μάλλον, δεν ήταν έτοιμο να δεχθεί τη διαφορετικής άποψης ηθική ματιά του Ξενόπουλου για το θέμα της μοιχείας και της διαμόρφωσης των σχέσεων των δυο συζύγων. Το 1896 το έργο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στα *Ολύμπια*. Το έργο παραστάθηκε για δεύτερη φορά από τη Νέα Σκηνή του Κ. Χρηστομάνου την 1^η Αυγούστου 1903 μαζί με την *Κυρία Βεράντη* του Δ. Κορομηλά. Αυτή τη φορά σημειώνει κάποια μικρή απήχηση στο κοινό και παίζεται και στις 2-5 Αυγούστου, καθώς και στις 11 και 12 Σεπτέμβρη, ενώ μετά εξαφανίζεται από το ρεπερτόριο για πάντα. Ο Ξενόπουλος εκλαμβάνει αυτή τη μικρή απήχηση ως επιτυχία⁵⁴⁰ κι

⁵³⁹ Τα άλλα τρία έργα της θεατρικής παραγωγής του Ξενόπουλου της πρώτης περιόδου (1895-1904) είναι: *Ο Ψυχοπατέρας* (τρίπρακτη αθηναϊκή κωμωδία, 1895), *Η Κωμωδία του θανάτου* (έργο σε τρεις πράξεις, 1897) και *Το Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραιννας* (τρίπρακτο Ζακυνθινό δράμα, 1904). Ο Βάλτερ Πούχγερ ισχυρίζεται ότι ο *Τρίτος* ίσως είναι το πρώτο έργο του Ξενόπουλου κι έχει σχεδιαστεί ως μονόπρακτο από το 1893. (Βλ. Βάλτερ Πούχγερ *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοουργίας: Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Β', Βιβλίο 2, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006, σ. 458).

⁵⁴⁰ Ο ίδιος ο Ξενόπουλος στην *Αυτοβιογραφία* του εξηγεί πως όταν παραστήθηκε ο *Τρίτος* για δεύτερη φορά από τον Κ. Χρηστομάνο, ανέβηκε στη σκηνή καλούμενος από το κοινό, στην προεμίρα του έργου. Αυτό το αποκαλεί επιτυχία και περιγράφει τα δυνατά αισθήματα συγκίνησης που του προσέφερε το κοινό, μη διστάζοντας να τα παρομοιάσει με αυτά που ένιωθε, όταν παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό, για να προλογίσει τους *Βρικόλακες* του Ίβεν το 1893. Επίσης, δεν παραλείπει να εκφράσει τον θαυμασμό του και την εμπιστοσύνη του στο πρόσωπο του πολυτάλαντου Χρηστομάνου στον οποίο εμπιστεύτηκε τον *Τρίτο*, γιατί ο Χρηστομάνος ήθελε να ανεβάσει ένα ελληνικό θεατρικό έργο. (Βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 410). Εξάλλου, ενδεικτικό για το πώς αντιλαμβάνεται ο Ξενόπουλος τη θεατρική επιτυχία είναι τα εξής παραδείγματα

ενθαρρύνεται να γράψει το επόμενο θεατρικό του, το *Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας*. Ωστόσο, η πρόσληψη του έργου από το θεατρικό κοινό της εποχής πρέπει να συσχετισθεί με τις θεατρικές και κοινωνικές προσλαμβάνουσες του κοινού που δε συμβάδιζαν με τους εισαγόμενους από την ευρωπαϊκή δραματολογία προβληματισμούς.

Ειδικότερα, η υπόθεση του έργου κι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας πραγματεύεται τα θέματα του συμβατικού γάμου, της μοιχείας και της ύπαρξης τρίτου προσώπου στη συζυγική σχέση απέχει από τη συνηθισμένη προσέγγιση της κοινωνίας του 19ου αιώνα. Ενδεικτικό είναι το πώς περιγράφονται τα πρόσωπα του έργου από τον συγγραφέα του:

Άλκης Ρόδης, αρχιτέκτων, 35 ετών. Εξωτερικόν αξιοπρεπές, όχι πολύ ανθηρόν και νεανικόν. Καταβεβλημένος εκ της πολλής εργασίας. Κάκια Ρόδη, σύζυγός του, 25 ετών, ωραία και κομψή. Κρίτων Φωκάς, νέος, πλούσιος, άεργος, εύμορφος. Αντιγόνη Φωκά, θεία του Κρίτωνος και φίλη της Κάκιας, ύπανδρος. Παυλής, αδελφός της, ολίγον νεώτερος, φίλος και συνάδελφος του Άλκη. Άννα, υπηρέτρια, εικοσαετής, κακή τρελή⁵⁴¹.

Η υπόθεση του έργου εξελίσσεται στο σπουδαστήριο του Άλκη ο οποίος είναι αρχιτέκτων, βαθιά αφοσιωμένος στο επάγγελμά του και τελειομανής, παντρεμένος με τη νεότερή του Κάκια. Η Κάκια είναι ερωτευμένη με τον Κρίτωνα, με τον οποίο συνδέεται με βαθύ ψυχικό δεσμό, καθώς ομοιάζει στις ιδέες, στην ηλικία και στον ανέμελο τρόπο θεώρησης της ζωής. Η ψυχική αυτή ένωση εδράζεται στο ότι η ηρωίδα νιώθει παραμελημένη από τον σύζυγό της που είναι απορροφημένος από το επάγγελμά του και ψάχνει να βρει την ευτυχία σε έναν νεότερο και πιο κατάλληλο γι' αυτήν άνδρα. Ο Άλκης αντιλαμβάνεται αυτόν τον δυνατό ψυχικό δεσμό ανάμεσα στη σύζυγό του και τον Κρίτωνα και κάνοντας την ανατροπή θεωρεί τον εαυτό του ως τον τρίτο αυτής της σχέσης κι αυτοκτονεί, για να αφήσει ελεύθερο τον χώρο δράσης για το ερωτευμένο ζευγάρι.

Το πραγματευόμενο ζήτημα του συμβατικού γάμου και της επερχόμενης μοιχείας παραπέμπει εκ πρώτης όψεως στο γνωστό ερωτικό τρίγωνο (η νεαρή

θεατρικών παραστάσεων: α) η *Πολυγαμία* (1912) κάνει οκτώ παραστάσεις σε 15 ημέρες με έσοδα 600δρχ την ημέρα και β) *Η τιμή του αδελφού* (1916) κάνει πέντε παραστάσεις με έσοδα 900 δρχ. τη βραδιά (Βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής & Λίλα Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τ. Α', Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 28-29).

⁵⁴¹ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 92. Η παρούσα διατριβή ακολουθεί τις εκδόσεις Βλάσση, από όπου και τα παραθέματα που θα ακολουθήσουν.

σύζυγος, ο μεγαλύτερος σύζυγος, ο νεαρός εραστής) του Ίψενικού θεάτρου⁵⁴². Ο *Τρίτος* αναφέρεται κι ως «έργο της σχολής του Ίψεν» και χαρακτηρίζεται ως «οικογενειακό, ψυχολογικό»⁵⁴³. Η σύνδεση αυτή σχετίζεται με το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος προλόγισε για πρώτη φορά στο αθηναϊκό θεατρικό κοινό τους *Βρικόλακες* του Ίψεν το 1893, σε μια προσπάθειά του να εισάγει έναν αέρα ανανέωσης στο παρωχημένο κι αδιάφορο θεατρικό τοπίο της Ελλάδας⁵⁴⁴. Η ομιλία αυτή θεωρήθηκε ως μια εισαγωγή στο λεγόμενο, «θέατρο των ιδεών»⁵⁴⁵. Ωστόσο, η ενασχόληση με προηγμένα ζητήματα της αστικής ζωής ήταν αρκετά αταίριαστη για την κοινωνία τόσο του 1895, όσο και του 1903⁵⁴⁶, που είναι σε φάση αστικού

⁵⁴² Τις ανησυχίες του για τις διαστάσεις που παίρνει το κύμα της βορειομανίας, την οποία θεωρεί επικίνδυνη για την ελληνική πραγματικότητα εκφράζει ο Γ. Τσοκόπουλος στο περιοδικό *Τα Ολύμπια* (5 και 9 Δεκεμβρίου 1895), θεωρώντας ότι το ελληνικό θεατρικό κοινό δεν είναι ακόμα σε θέση να υποδεχθεί ομαλά και να αφομοιώσει τις αξίες και τα πρότυπα του Ίψεν. (Βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α' Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 378). Επίσης, το πρώτο θεατρικό έργο της Γ. Καζαντζάκη *Πειο ευγενικός* εντάσσεται στο πλαίσιο του αστικού δράματος κι έχει ως θέμα του ένα ιψενικό τρίγωνο, όπου ο «τρίτος» είναι ένας διανοούμενος συγγραφέας με άστατο χαρακτήρα που παραπέμπει στον σύζυγο της συγγραφέως, Ν. Καζαντζάκη, καθώς δε λείπουν οι βιογραφικές αναφορές στο έργο. Η Ρίτα, η κεντρική ηρωίδα του έργου έχει ως μοναδικό λόγο ύπαρξής της τον έρωτα, έναν έρωτα πιο υγιή στα πλαίσια της ανθρώπινης και της γυναικείας αξιοπρέπειας, ενώ ακροθιγώς αναφέρεται και το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης, όταν η ηρωίδα αναπολεί την περίοδο που ήταν εργαζόμενη. Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση του δράματος *Πειο ευγενικός* και τη συσχέτισή του με άλλα έργα της Γ. Καζαντζάκη, βλ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου – Κυριακή Πετράκου, «*Πειο Ευγενικός*: Το πρώτο θεατρικό της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τ. 4, Αθήνα 2002, σσ. 221-251.

⁵⁴³ Ανδρέας Δημητριάδης, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς κι η συμβολή του στην ανάπτυξη υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 1997, σ. 228.

⁵⁴⁴ Ο Παλαμάς στο γνωστό άρθρο του στα Παναθήναια το 1907 γράφει για το πρώιμο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου «Όταν το δράμα, είδος λόγου παραπεταμένο ένα καιρό από τους νέους τεχνίτες του λόγου, ξαναπρόβαλε απάνω στα δυνατά φτερά του Ίψεν, να ο Ξενόπουλος και δραματογράφος, με έργα χαϊδεμένα πάντα από την πνοή του Ευρωπαϊσμού». Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι και για τον Παλαμά είναι ξεκάθαρη η ιψενική επιρροή στο ξενοπουλικό θέατρο. (Κωστής Παλαμάς, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Παναθήναια*, τομ. ΙΓ', 15 Ιανουαρίου 1907, σσ. 208-212)

⁵⁴⁵ Ο Ξενόπουλος σε ένα άρθρο του για το θέατρο ιδεών ισχυρίζεται ότι τα πρόσωπα των δραμάτων του Ίψεν είναι ιδέες παρουσιασμένες με επιτυχία. Ωστόσο, η θέση αυτή του Ξενόπουλου δεν επιβεβαιώνεται από την ιψενική δραματολογία, καθώς τα δραματικά του πρόσωπα έχουν αυτονομία από τις ιδέες που εκφράζουν. (βλ. Αθανάσιος Μπλέσιος, «Το “θέατρο ιδεών” και η πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα». Θεωρητικές αναζητήσεις, *Μέντορας*, Περιοδικό Επιστημονικών και Εκπαιδευτικών Ερευνών, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, τόμος 2, 2000, σσ. 64-76, και του ίδιου «Ο Ίψεν στην Ελλάδα: Προβληματισμοί πάνω στην αποδοχή του Ίψεν στην Ελλάδα και στη σχέση των ιψενικών δραμάτων με την ελληνική δραματολογία του τέλους του 19^{ου} και των δυο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Ιούλιος-Οκτώβριος 1998, σ. 144).

⁵⁴⁶ Το θεατρικό κοινό ήταν εξοικειωμένο με τα υποπροϊόντα του γαλλικού μελοδράματος και των φτηνών ελληνικών απομιμήσεών του, καθώς είχε συνηθίσει τους βερμπαλισμούς της ρομαντικής τραγωδίας και τα απλοϊκά θεάματα ιδιαίτερα του κωμειδύλλιου και της επαρχιακής ηθογραφικής απεικόνισης της πραγματικότητας. Έτσι, ο κοινωνικός προβληματισμός και οι ψυχολογικές προεκτάσεις του αστικού ρεαλισμού που εξέφραζαν οι ήρωες του νορβηγού δραματογράφου, ήταν εύλογο να παραξενέψουν και να απογοητεύσουν ακόμα και τους πιο προοδευτικούς θεατές. Για παράδειγμα, το ερωτικό τρίγωνο του Νικηφόρου Φωκά, της Θεοφανούς και του Ιωάννη Τσιμισκή

μετασχηματισμού, ενώ οι προβληματισμοί από την Ευρώπη είναι νέοι.. Τα αντιμετώπιζαν ως εισαγόμενες λογοτεχνικές δραματικότητες των στρατευμένων αστικών έργων, ως μοντέρνα προϊόντα πνευματικής μόδας που προσιδίαζε στα καλοφτιαγμένα γαλλικά έργα του ρεαλιστικού θεάτρου⁵⁴⁷. Η προσέγγιση, βέβαια, αυτή δείχνει την ιδεολογική και τεχνική συνάφεια του εν λόγω ξενοπουλικού έργου με το γαλλικό θέατρο, όπως για παράδειγμα με έργα του Δουμά υιού (1824-1895) ή του Φρανσουά ντε Κυρέλ (1854-1895). Επομένως, ο *Τρίτος* συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία εισήγαγε στη σκηνή ο Ξενόπουλος ως «πατέρας του νεοελληνικού θεάτρου»: την άρτια δραματουργία του καλοφτιαγμένου έργου της γαλλικής σχολής⁵⁴⁸ και τον ζωντανό αυθεντικό διάλογο.

στοιχειώνει επίμονα την εγχώρια σκηνή σε μια περίοδο που γράφονται ταυτόχρονα έργα σαν τον *Τρίτο*, το *Ξημερώνει* του Ν. Καζαντζάκη, το *Χελιδόνη* του Π. Νιρβάνα. Τα κείμενα αυτά αγωνίζονται να αναλύσουν το ζήτημα της συζυγικής απιστίας με γνησιότερους ψενικούς όρους. Εξάλλου η κοινωνία εμπνέεται από οράματα συλλογικής κι όχι ατομικής διάπλασης της εγχώριας συνείδησης που δεν αφομοιώνουν οργανικά και δεν αναπαράγουν το ψενικό πρότυπο. (Για την παραπάνω θέση, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα: από το 19^ο αιώνα στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 163). Άλλωστε, στην ποίηση τα ελληνοκεντρικά οράματα, που ξεχύνονταν σε χείμαρρους λυρισμού, επικάλυψαν ολότελα τις πολύ πεζότερες αστικές ιδέες και αξίες. Οι ελληνοκεντρικοί, προσπαθώντας να διατηρήσουν ακέραιο το όραμα του Ελληνισμού δεν κάνουν λόγο για αστική τάξη στην Ελλάδα, σε αντίθεση με τους φιλελεύθερους εκσυγχρονιστές που μίλησαν συστηματικά γι' αυτή. Η προσέγγισή τους, όμως, ήταν περιορισμένη, καθώς δε συνέδεσαν την αστική τάξη με τις κοινωνικές εξελίξεις και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες σε ανάλογα κοινωνικά στρώματα. Παρόλα αυτά η έρευνα υιοθετεί την άποψη ότι υπήρξε αστική τάξη στην Ελλάδα με την έννοια ότι η αστική τάξη κι οι αστικές σχέσεις διαπιστώνονται με την ύπαρξη παραγωγής κι εμπορίας αγαθών έξω από το οικονομικό κύκλωμα της γεωργίας. Για το αστικό στοιχείο στη νεοελληνική κοινωνία, βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού: από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σσ. 11-47.

⁵⁴⁷ Βάλτερ Πούχγερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σ. 138.

⁵⁴⁸ Ο χαρακτηρισμός καλοφτιαγμένο έργο χρησιμοποιήθηκε στη Γαλλία τον 19ο αιώνα αρχικά ως φιλοφρόνηση, για τα έργα που είχαν μια σφιχτή δραματουργία, προωθούσαν ευφάνταστα και εφευρετικά τη δράση, σκιαγραφούσαν πειστικά τους χαρακτήρες του έργου. Δημοφιλείς συγγραφείς και χιλιοπαιγμένα έργα είναι τα χαρακτηριστικά της εποχής του καλοφτιαγμένου έργου (*pièce bien faite*), όπου επιτυγχάνεται η τελειοποίηση των δραματικών τεχνικών, της διάρθρωσης της πλοκής και της τήρησης των «νόμων», της σχέσης αιτίας –αποτελέσματος, της χρονολογικής ακρίβειας, εις βάρος των επιφανειακών χαρακτήρων και με στόχο την εμπορικότητα και την απήχηση στο κοινό. Για την ορθολογιστική δραματουργία που βασίζεται πάνω στο καλά χτισμένο γαλλικό έργο, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο Θεατρικός Ξενόπουλος» στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σσ. 73-83. Ο Β. Πούχγερ επισημαίνει ότι τα δραματικά μοτίβα του Ίβεν βρίσκονται στη γαλλική κοινωνιοκριτική δραματογραφία και νατουραλιστική πεζογραφία, ενώ ο Ξενόπουλος γνωρίζει την άρτια δραματική φόρμα από τη γαλλική παράδοση των έργων με θέση. Βλ. Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», όπ. π., σ. 102.

1.2. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Ο *Τρίτος*, δράμα σε δυο μέρη, εξελίσσεται σε ένα σπουδαστήριο ευρύ επιπλωμένο με πολυτέλεια. Η Κάκια, στην εισαγωγική σκηνή [α'], υποδέχεται την Αντιγόνη, φίλη της και θεία του Κρίτωνα που την προσκαλεί να πάνε έναν περίπατο. Η απροθυμία της Κάκιας κι η μελαγχολική της διάθεση είναι τα πρώτα ανησυχητικά σημάδια του ερωτικού της ενδιαφέροντος για τον Κρίτωνα που τη βασανίζει. Η Αντιγόνη ως έμπιστη φίλη της την αναγκάζει με τον τρόπο της να παραδεχθεί ότι έχει ένα μυστικό, γεγονός που ενισχύεται από την ωχρή της όψη, τα κομμένα μάτια και τη διάχυτη αγωνία. Η όψη της φωτίζεται και το χρώμα της επανέρχεται με την αναφορά του ονόματος του Κρίτωνα. Τέλος, δηλωτική του έρωτα της Κάκιας για τον Κρίτωνα είναι η ζήλια που νιώθει, χωρίς να την αποκαλύπτει, όταν πληροφορείται από την Αντιγόνη για τη συναναστροφή του με μια νόστιμη ξανθιά νεαρή. Επίσης, η μεταξύ τους συζήτηση δίνει την ευκαιρία στον θεατή να πληροφορηθεί ότι ο γάμος της με τον Άλκη δεν έγινε με όλη της την καρδιά, εξαιτίας κυρίως μιας κληρονομικότητας σε θέματα ψυχικής διαταραχής που οδήγησαν τους προγόνους του ακόμη και στην αυτοκτονία. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι από το ξεκίνημα του έργου τίθενται από τον συγγραφέα ξεκάθαρα τα δυο ζητήματα που θα καθορίσουν την έκβαση του έργου: το ερωτικό ενδιαφέρον της Κάκιας για τον Κρίτωνα και μια κληρονομική τάση του Άλκη για αυτοκτονία, λόγω διασαλευμένης ψυχικής υγείας.

Στη συνέχεια, ακολουθεί η μεγάλη σκηνή [β'] όπου εισέρχεται ο Κρίτων μειδιώντας και κάνοντας μια υπόκλιση που φανερώνει μια τρυφερή οικειότητα προς την οικοδέσποινα. Ο μεταξύ τους διάλογος αποκαλύπτει τον εν εξελίξει έρωτά τους, που διανθίζεται από μια σκηνή ζήλιας της Κάκιας για ένα ξανθό κορίτσι που συνόδευε ο Κρίτων σε ένα αμάξι, ενώ ο Κρίτων τη διαβεβαιώνει για τον έρωτά του για την ίδια αναφωνώντας: «*Εγώ... εγώ είμαι ερωτευμένος!*»⁵⁴⁹ Κατά τη διάρκεια αυτής της ένθερμης συζήτησης ο Κρίτων υποστηρίζει σθεναρά και αδιάλειπτα τον έντονο έρωτά του για την Κάκια με την οποία μοιράζεται κοινές αξίες για τη ζωή, ενώ είναι πολύ δυνατός κι ο ψυχικός δεσμός που τους ενώνει. Οι παρακάτω φράσεις που χρησιμοποιεί είναι δηλωτικές αυτού του ερωτικού παραληρήματος: «*Τίποτα! Δεν ελπίζω τίποτα... δεν ζητώ τίποτα... Μόνον να σαγαπώ*»⁵⁵⁰. Έπειτα, όταν εκείνη του

⁵⁴⁹ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 101.

⁵⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 102.

προτείνει να χωρίσουν, γιατί δε θέλει να κοροϊδεύει τον άνδρα της, της ζητά μετ' επιτάσεως να παραδεχθεί ότι τρέφει γι' αυτόν δυνατά αισθήματα και ότι οι ψυχές τους ταιριάζουν σε όλα, υποστηρίζοντας: *Θέλω να ξέρω ότι και συ με αγάπησες! Θέλω να συλλογίζομαι πως δεν απατήθηκα όταν ενόμισα ότι βρήκα μια ψυχή σαν τη δική μου και πώς ό,τι ονειρεύθηκα γι' αυτήν, το ονειρεύθηκε κι εκείνη για μένα. Μη μου αρνηθείς αυτήν την τελευταία χάρη! Κάκια, σ' αγαπώ! Πες μου ότι μαγαπάς και συ και... φεύγω*⁵⁵¹. Σ' αυτό το σημείο, αξίζει να επισημανθεί ότι ο Κρίτων λόγω της ερωτικής απελπισίας που τον καταλαμβάνει, όταν σκέφτεται ότι μπορεί ο δεσμός του με την Κάκια να τελειώσει άδοξα, επινοεί ένα τέχνασμα, για να ανακόψει την ορμή της Κάκιας να λήξει τη σχέση τους. Της ζητά ως τελευταία χάρη να τον διαβεβαιώσει ότι τον αγάπησε, πριν εξαφανιστεί για πάντα από τη ζωή της και φύγει για «την εξορία». Τέλος, για μια ακόμη φορά ο Ξενόπουλος εστιάζει στο γεγονός ότι οι δυο ερωτευμένοι ταιριάζουν σε όλα, ταυτίζονται ψυχικά και η μια ψυχή είναι μοναδικά πλασμένη για την άλλη.

Η Κάκια στη διάρκεια αυτής της συνομιλίας φανερώνει με τις κινήσεις, τα λόγια της και τις εκφράσεις της ότι είναι, αφενός αισθητά ταραγμένη από τον έρωτά της για τον Κρίωνα και αφετέρου προβληματισμένη για το πώς θα αποφύγει να παραδοθεί στον Κρίωνα και να προδώσει τον σύζυγό της. Αν και από την εισαγωγική σκηνή που έχει προηγηθεί ο θεατής έχει πληροφορηθεί το ένοχο μυστικό της Κάκιας, σε αυτό το μέρος του έργου η ηρωίδα μάταια προσπαθεί να πείσει τον συνομιλητή της ότι δεν τρέφει γι' αυτόν συναισθήματα αγάπης. Στηρίζει τον λόγο της σε ένα επιχείρημα δεοντολογικό, ότι, δηλαδή, δεν της επιτρέπεται λόγω του γάμου της με τον Άλκη να ευδοκιμήσει η σχέση της με τον Κρίωνα. Έτσι, επιρρίπτει ευθύνες στον εαυτό της που δεν αντιστάθηκε έγκαιρα στην πολιορκία που της έκανε ο Κρίτων και του επέτρεψε να της εκδηλώσει την αγάπη του γι' αυτήν. Ωστόσο, η οπισθοχώρησή της σε όσα είχε η ίδια παραδεχθεί προγενέστερα την καθιστά στα μάτια του θεατή ένα πλάσμα, χωρίς ιδιαίτερη δυναμική, ενώ το γεγονός ότι πολύ εύκολα υποχωρεί υπό την απειλή της φυγής του Κρίωνα δίνει μια μελοδραματική διάσταση στο έργο και δείχνει τη δική της αδυναμία να κρατήσει μια σταθερή και αδιαπραγμάτευτη στάση απέναντι στο ηθικό και ερωτικό δίλημμα που αντιμετωπίζει. Η μεταβαλλόμενη διάθεσή της και η συναισθηματική της αστάθεια φανερώνονται κι από τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα που τη βάζει να αποστρέφει το πρόσωπό της

⁵⁵¹Στο ίδιο, σ. 103.

και να μην κοιτά τον συνομιλητή της, όταν του λέει ψευδόμενη ότι δεν τον αγαπά. Επομένως, από την αρχή του έργου διαφαίνεται η ύπαρξη ενός ερωτικού τριγώνου, όπου το πιο ασθενές άκρο είναι ο Άλκης, ενώ τα άλλα δυο άκρα ενώνονται με ένα βαθύ ψυχικό ταίριασμα.

Στην τρίτη και τελευταία σκηνή του πρώτου μέρους [γ'], ο Άλκης με τον ερχομό του διακόπτει τον τρυφερό εναγκαλισμό και τα παράφορα φιλήματα των δυο ερωτευμένων. Στο μεταξύ, ο Κρίτων έχει προλάβει κι έχει διαφύγει από την πίσω πόρτα, έχοντας όμως γίνει αντιληπτή η παρουσία του από την υπηρέτρια του σπιτιού, η οποία διατηρεί πολύ κακές σχέσεις με την κυρία της και αισθάνεται μεγάλη χαρά που έχει στα χέρια της ένα όπλο, για να το χρησιμοποιήσει εναντίον της, τον παράνομο δεσμό της με έναν άλλο άντρα. Η σκηνή αυτή έχει ως βασικό χαρακτηριστικό την έκδηλη τραγική ειρωνεία που απορρέει από τη συνολική συμπεριφορά του ανυποψίαστου Άλκη, που όμως είναι βαρύθυμος, σαν να προαισθάνεται το άσχημο τέλος που πλησιάζει. Η παρουσία του είναι δραματουργικά προσεγμένη, γεγονός που αποτελεί δείγμα ενός καλοφτιαγμένου γαλλικού έργου και εντάσσεται στο πλαίσιο της δραματουργικής συμπεριφοράς του Ξενόπουλου. Η χρήση της τραγικής ειρωνείας εξυπηρετεί την τριπλή δραματουργική κορύφωση που θα ακολουθήσει⁵⁵², ενώ ο συγγραφέας για μια ακόμη φορά δια στόματος Άλκη θα επισημάνει την αναγκαιότητα του απόλυτου ψυχικού ταιριάσματος ενός ζευγαριού για έναν πραγματικά ευτυχισμένο γάμο.

Αναλυτικότερα, η δυσθυμία του Άλκη οφείλεται πρωτίστως στην κούραση και στην απογοήτευση του από ένα αρχιτεκτονικό του σχέδιο που βρίσκει ανεπαρκές. Άθελά του, με την ομολογουμένως παράξενη συμπεριφορά του, επιτείνει την τραγική του θέση και προβαίνει σε δηλώσεις που μερικώς προοικονομούν το τέλος του έργου. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εξής : *Σεις οι δυο κάμνετε θαυμασία συντροφιά*⁵⁵³ λέει στην Κάκια για τη συναναστροφή της με τον Κρίωνα, ενώ έπειτα βγάζει το συμπέρασμα ότι η αφηρημάδα του Κρίωνα οφείλεται στο γεγονός ότι *είναι πάλι ερωτευμένος, ο κατεργάρης*⁵⁵⁴, αγνοώντας βέβαια ότι ο έρωτας του νεαρού φίλου του απευθύνεται στη σύζυγό του και το αίσθημα είναι αμοιβαίο. Έπειτα, σπεύδει να

⁵⁵² Βάλτερ Πούχγερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τχ. 1738, Οκτώβριος 2001, σ. 465.

⁵⁵³ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 106.

⁵⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 106.

δηλώσει ότι *δια τον έρωτα ο ένας πρέπει να είναι γεννημένος δια τον άλλο*⁵⁵⁵, αν και η διστακτική του απάντηση στο ερώτημα της Κάκιας, αν εννοεί τους δυο τους, αποκαλύπτει έμμεσα το ανόμοιο κι ετερογενές των χαρακτήρων τους. Ακόμη, μετά την είσοδο στη σκηνή της Αντιγόνης και του Παυλή, στη συζήτηση που ακολουθεί ο Άλκης μας ενημερώνει ότι η τελειομανία του κι η προσεκτική μελέτη των έργων και των αποφάσεών του τον κάνουν να επισημάνει: *–Σκέπτομαι τόσο πολύ πριν κάμω κάτι τι! Το κάμνω κι ακόμη το σκέπτομαι. Λέγουν για έναν ότι εσυλλογίζετο πενήντα χρόνια αν έπρεπε να αυτοκτονήσει η όχι, εώς ότου απέθανε από φυσικό θάνατο. Εγώ εις την θέσιν του πιθανόν να το έκαμνα. Αλλά και εις τον τάφον μου ακόμη θα εσυλλογίζομουν αν έπρεπε να αυτοκτονήσω ή όχι*⁵⁵⁶. Η αποκάλυψη της ιδιαίτερης φύσης του Άλκη πραγματοποιείται με επιτυχή δραματικό τρόπο από τον συγγραφέα και προετοιμάζει το έδαφος για την δραματουργική κορύφωση που θα φέρει στο τέλος η αυτοκτονία του. Άλλωστε, στο τέλος αυτής της σκηνής δεν παραλείπει να υπογραμμίσει την προαίσθησή του ότι *κάτι μεγάλο κακό θα μου συμβεί*⁵⁵⁷.

Επίσης, για ακόμη μια φορά ο Άλκης, με αφορμή το ερωτικό ενδιαφέρον του Κρίτωνα για μια ξανθιά κυρία, επαναλαμβάνει την ακλόνητη πεποίθησή του ότι πρέπει να παντρευτεί μια γυναίκα με την οποία να συμφωνεί απολύτως κι όχι μετρίως. Συγκεκριμένα, επιμένει ότι: *Αν δεν είναι πλασμένη για σένα, αν δεν συμφωνείς εις όλα, από τα μεγαλύτερα ως τα μικρότερα, μη νομίσετε ότι θα κάμετε ποτέ αληθινό ανδρόγυνον. Πλάνη! Ο παπάς και το στέφανο ενώνουν φαινομενικώς και όσο ο καιρός περνά, τόσο το χάσμα γίνεται μεγαλύτερο*⁵⁵⁸. Τα λόγια αυτά λέγονται με τόση βεβαιότητα από τον ήρωα που αναπόφευκτα μας έρχεται στον νου το αυτοβιογραφικό περιστατικό του συγγραφέα, κατά το οποίο χώρισε με την πρώτη του γυναίκα Φρόσω Διογενίδη, εξαιτίας της παντελούς έλλειψης ταύτισης των ενδιαφερόντων τους και των χαρακτήρων τους⁵⁵⁹. Αντίστοιχα, ο Ξενόπουλος προχώρησε στην επιλογή της δεύτερης συζύγου του με τα κριτήρια που περιγράφει με ακρίβεια ο Άλκης παραπάνω, εξασφαλίζοντας στον εαυτό του έναν ευτυχισμένο έγγαμο βίο.

⁵⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 107.

⁵⁵⁶ Στο ίδιο, σσ. 109-111.

⁵⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 112. Η απόφαση του Άλκη να αυτοκτονήσει θυμίζει τον Τρέπλεφ από τον *Γλάρο* του Τσέχοφ, ο οποίος καθώς νιώθει ότι δεν μπορεί να αυτοπραγματοωθεί, ούτε στην τέχνη, ούτε στη ζωή δεν βλέπει άλλη έξοδο από την αυτοκτονία. Έτσι, η αυτοκτονία φανερώνει την ανικανότητα του ατόμου να αντιμετωπίσει και να φέρει σε πέρας τις δυσκολίες της ζωής. Βλ. και Fischer-Lichte, όπ. π., σ. 157.

⁵⁵⁸ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 112.

⁵⁵⁹ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 356-357.

Τέλος, η σκηνή αυτή ολοκληρώνεται με διττό τρόπο, αφενός με μια παραδοχή και αφετέρου με την προειδοποίηση και την ταυτόχρονη δέσμευση της υπηρέτριας ότι θα κάνει μια πολύ μεγάλη ζημιά. Αρχικά, η οριστική παραδοχή της Κάκιας στον Κρίτωνα, έστω κι εμμέσως, ότι τον αγαπά, ολοκληρώνει την εναρκτήρια συζήτηση της πρώτης εισαγωγικής σκηνής, επιβεβαιώνοντας πανηγυρικά τις αρχικές υποψίες της Αντιγόνης ότι κάτι σημαντικό συμβαίνει στη φίλη της. Ύστερα, η μετέωρη φράση της υπηρέτριας ότι η ίδια θα προκαλέσει ζημιά δημιουργεί το κατάλληλο δραματικό κλίμα για όσα επίκεινται στο δεύτερο μέρος του έργου.

Εν κατακλείδι, το πρώτο μέρος, με τις τρεις επιμέρους σκηνές του, έδωσε την ευκαιρία στον συγγραφέα να καθορίσει από πριν το νόημα που θα έπαιρνε το θεατρικό έργο επί σκηνής, θέτοντας τις βάσεις επικοινωνίας με τον θεατή. Φιλοτεχνούνται, λοιπόν, με ιδιαίτερη μαεστρία από τον συγγραφέα οι προσωπικότητες των τριών κεντρικών πρωταγωνιστών, εμμένοντας κυρίως στην παράξενη κι ιδιότυπη φυσιογνωμία του τελειομανούς Άλκη και στην αρμονική σύζευξη των δυο ερωτευμένων, που κάνουν τον νόμιμο σύζυγο να δείχνει παράτυπος. Η αντιπαράθεση της υπηρέτριας με την οικοδέσποινα θα αποτελέσει το εφιαλτήριο, για να αποκαλυφθεί η τραγικά οδυνηρή αλήθεια για όλους.

Στο δεύτερο μέρος του έργου, που διαδραματίζεται τρεις μέρες μετά το πρώτο μέρος, εισέρχονται στη σκηνή ο Παυλής κι ο Άλκης, οι δυο φίλοι συζητώντας για το σκίσιμο των σχεδίων του Άλκη που προκάλεσε η τελειομανία του. Ο Άλκης προσπαθώντας να πείσει τον φίλο του για την ορθότητα της πράξης του επιχειρηματολογεί για τον τρόπο που οικοδομείται ένα οικοδόμημα, αφήνοντας έτσι τον θεατή να εκλάβει τον λόγο του ως αλληγορικό και να ταυτίσει το οικοδόμημα με τον γάμο ενός ζευγαριού που κινδυνεύει να καταποντιστεί, ακόμη και από μια ασήμαντη λεπτομέρεια. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: *μια λεπτομέρεια είναι αρκετή για να κρημισθεί όλο το οικοδόμημα... Αγωνίζεσαι, κοπιάζεις, συγκεντρώνεσαι, αφιερώνεις όλη σου τη ζωή εις αυτό. Έξαφνα, μια μέρα, το μεγαλοπρεπές έργο κλονίζεται, είναι έτοιμο να πέσει... Εξετάζεις και βλέπεις ότι εις την αρχήν έκαμες ένα μικρό λάθος, παρέλειψες ή δεν κατόρθωσες να οικονομήσεις μια λεπτομέρεια... Φύγε! Φύγε δια να μη αποθάνεις υπό τα ερείπια!!*⁵⁶⁰ Μάλιστα ο συγγραφέας βάζοντας τον ήρωα με δυνατή φωνή να εκφωνήσει τα τελευταία λόγια του μας αποκαλύπτει,

⁵⁶⁰ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 115.

σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, την έξαψη, την αναστάτωση και την αποφασιστικότητα του Άλκη να ισοπεδώσει ό,τι είναι στρεβλό. Την ταραχή αυτή αντιλαμβάνεται κι ο συνομιλητής του Άλκη ο οποίος έντρομος αναφωνεί: *Με τρόμαξες βρε αδελφέ! Ομιλείς για αρχιτεκτονικά σχέδια και εγώ ενόμισα ότι πρόκειται να πέσει αυτό το σπίτι*⁵⁶¹. Η ψυχολογική κατάσταση του ήρωα προϋδεάζει τον θεατή για την επερχόμενη «φυγή» του, δικαιολογώντας τον χαρακτηρισμό που αποδίδεται στον Ξερόπουλο ως μάστορη των καλοδουλεμένων έργων κατά το γαλλικό πρότυπο.

Στη συνέχεια, ο Άλκης προσπαθεί να διασκεδάσει την αλγεινή εντύπωση που δημιουργήθηκε στον συνομιλητή του, διαβεβαιώνοντάς τον για το αίσθημα ευτυχίας που τον καταλαμβάνει, επαναλαμβάνοντας δυο φορές τη λέξη «ευτυχίς»⁵⁶². Βέβαια είναι ευδιάκριτη η ειρωνική χροιά που προσδίδει ο Ξερόπουλος στα λεγόμενα του ήρωα. Μολονότι ο Παυλής δεν πείθεται από τη διαβεβαίωση του φίλου του κι επιμένει για τη δυσθυμία του, ο Άλκης κρίνει τη στιγμή κατάλληλη, για να αναφερθεί στο επίμαχο γι' αυτόν ζήτημα, της παρείσφρυσης τρίτου προσώπου σε έναν γάμο. Για να μην αποκαλύψει ότι η συζήτηση αφορά στον ίδιο, χρησιμοποιεί ως πρόφαση ότι ο προβληματισμός του αυτός για το ηθικό και κοινωνικό ζήτημα το οποίο θέτει προκύπτει από ένα βιβλίο που διάβασε. Έτσι, από άποψη δραματικής οικονομίας συντηρείται ο υπαινικτικός λόγος του έργου και δημιουργούνται οι απαραίτητες συνθήκες, ώστε να παρακολουθήσει ο θεατής την κλιμακούμενη, αλλά σταθερή πορεία του απατημένου συζύγου προς την αυτοκτονία.

Η θεωρητική συζήτηση που ακολουθεί καλύπτει όλη την πρώτη σκηνή του δεύτερου μέρους, φωτίζοντας τα κίνητρα και παρουσιάζοντας αναλυτικά το σκεπτικό του Άλκη για τις σχέσεις ενός ζευγαριού και πιο συγκεκριμένα τη μοιχεία. Με γλαφυρό τρόπο εντοπίζει τρία αίτια που οδηγούν μια γυναίκα παντρεμένη να απατήσει τον σύζυγό της και παράλληλα, διαβαθμίζοντας τη σοβαρότητα της κάθε περίπτωσης, προτείνει λύση. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι είναι πολύ εύκολη η διάλυση του γάμου, όταν η γυναίκα απατά τον άνδρα της από μια φυσική τάση προς διαφθορά ή όταν το κάνει, γιατί ο σύζυγός της είναι ανεπαρκής για την κάλυψη των αναγκών της ή όταν το κάνει εκβιαζόμενη από κάποιον εχθρό για τη ζωή του συζύγου. Η δυσκολία έγκειται στην περίπτωση, κατά την οποία η απάτη προκύπτει από τη διαφορετική φύση του κάθε συζύγου, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει καμία ψυχική

⁵⁶¹ Στο ίδιο, σ. 116.

⁵⁶² Στο ίδιο, σ. 116.

ταύτιση στα γούστα, στις απολαύσεις, στην ηλικία, στην ψυχосύνθεση. Η ψυχική αυτή απόσταση αποδεικνύεται και στην περίπτωση που το ζευγάρι δεν κάνει παιδιά. Το ψυχικό αυτό κενό το καλύπτει η παρουσία ενός νέου άντρα που συμφωνεί με τη γυναίκα στην ηλικία και στη γενικότερη αντίληψη για την ανέμελη προσέγγιση της ζωής. Με αυτή την περιγραφή ο συγγραφέας φανερώνει τον χαρακτήρα της Κάκκας που επιλέγει την ανέμελη ζωή, τις διασκέδασεις, την πολυτέλεια, την τρυφερότητα, έχοντας εν γένει μια επιπόλαιη θεώρηση της ζωής και αντίστοιχα μια έλλειψη σοβαρότητας. Προχωρώντας λίγο ακόμα τη σκέψη του, ο Άλκκς φανερώνει την ιδεολογία του που είναι άκρως ανατρεπτική, όχι μόνο για τα δεδομένα εκείνης της εποχής, αλλά και γενικότερα, υποστηρίζοντας ότι: *ο Τρίτος δεν είναι ο φίλος όπου ήλθε να παρεντεθεί μεταξύ εμού και της γυναίκας μου. Θα το έλεγαν οι ανόητοι κι οι προληπτικοί. Ο Τρίτος είμαι εγώ, εγώ, που οχρωμένος πίσω από έναν ανθρώπινο νόμο εγώ ο κοινωνικός νόμιμος, αλλά φυσικώς ανομότατος, έρχομαι να καταστρέψω αυτή τη θεία συμφωνία, αυτή την τέλεια ένωση. Είμαι το πρόσκομμα, είμαι ο περιττός. Αν δεν ήμουν εγώ, αν δεν έκαμνα εκείνο το λάθος, τι ευτυχείς θα ήταν οι δυο εκείνοι-ευτυχείς, όσον εγώ είμαι σήμερα δυστυχής απείρως, απείρως δυστυχής!*⁵⁶³

Από την παράθεση του παραπάνω αποσπάσματος, αφενός δικαιολογείται επαρκώς ο τίτλος που επιλέγει να δώσει στο δράμα του ο Ξενόπουλος κι αφετέρου γίνεται ιδιαίτερα εύληπτη η ανατροπή των ηθικών και κοινωνικών δεδομένων της εποχής, με τη ρηξικέλευθη επιλογή του συγγραφέα να καταστήσει τον απατημένο δυστυχή σύζυγο το τρίτο πρόσωπο του παράδοξου ερωτικού τριγώνου. Έπειτα, γίνεται ακόμη πιο αποκαλυπτικός, προτάσσοντας την αγάπη του απατημένου συζύγου και την εξάρτησή του από τη γυναίκα του ως ικανά κίνητρα, για να τον οδηγήσουν στην απάρνηση της ζωής. Για μια ακόμη φορά, αποκαλύπτεται η ευαίσθητη και παράδοξη φύση του Άλκκς που αποτυπώνει τον ηθικό και κοινωνικό προβληματισμό του ίδιου του συγγραφέα για τις συζυγικές σχέσεις.

Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να παραβλέψουμε την εξομολόγηση του Ξενόπουλου στην *Αυτοβιογραφία* του, όπου προσπαθεί να εξηγήσει για ποιους λόγους χώρισε με την πρώτη του τη γυναίκα Φρόσω Διογενίδη. Σαν ένας άλλος Άλκκς, εξαίρει την αγεφύρωτη διαφορά ανάμεσά τους για θέματα αισθητικής, ηθικής και γενικότερης στάσης απέναντι στη ζωή. Το εν λόγω γεγονός στην προσωπική ζωή του

⁵⁶³ Στο ίδιο, σ. 118.

Ξενόπουλου συμπίπτει και χρονολογικά με την περίοδο συγγραφής του *Τρίτου*⁵⁶⁴. Είναι, λοιπόν, φανερό ότι οι προσωπικοί προβληματισμοί του Ξενόπουλου για την έννοια της κοινής συμβατικής ζωής ενός ζευγαριού προς αποφυγή κοινωνικού σκανδάλου που απασχόλησε και τον ίδιο, λίγο πριν αποφασίσει να εγκαταλείψει τη σύζυγό του, αποτυπώνεται εύληπτα στο εν λόγω έργο. Προς επίρρωση της παραπάνω θέσης λειτουργεί η πρόταση του Παυλή που εκφράζει την κοινή λογική: ο απατημένος σύζυγος, ο οποίος λατρεύει τη γυναίκα του και δε θέλει να τη χάσει, μπορεί να την πάρει μακριά από τον πειρασμό, για να σώσει τον γάμο του. Αυτή την πρόταση ο Άλκης την απορρίπτει, γιατί προσκρούει στην πεποίθησή του ότι οι άνθρωποι πρέπει να είναι ειλικρινείς και να διατηρούν την αξιοπρέπειά τους, χωρίς να βαυκαλίζονται για μια υποτιθέμενη ευτυχία, ενώ το διαζύγιο αποτελεί μια λύση. Ο Παυλής του προτείνει, βέβαια, και την έσχατη λύση να σκοτώσει τη σύζυγό του, όπως προτείνει ο Δουμάς σε δικό του έργο⁵⁶⁵. Η μεταξύ τους συζήτηση ολοκληρώνεται με τη συναισθηματικά ασταθή συμπεριφορά του Άλκη που συνάδει με το γεγονός ότι βρίσκεται σε γενικότερη έξαψη εν όψει της επικείμενης απόφασής του για την αυτοκτονία του. Η πρώτη σκηνή τελειώνει με την ανακοίνωση του Άλκη για την έλευση της Κάκκας στο σαλόνι.

Στη δεύτερη σκηνή του δεύτερου μέρους έρχονται η Αντιγόνη και η Κάκκας, για να εξελιχθεί άλλη μια συζήτηση αστικού σαλονιού που δραματουργικά υπηρετεί να τονίσει την ανησυχία του Άλκη που προσποιείται τον εύθυμο⁵⁶⁶. Το περιεχόμενο της συζήτησης αυτής κινείται σε ένα πλαίσιο υπαινικτικού λόγου για τα μελλούμενα, όπου ξεχωρίζουν τα εξής: α) η αναφορά του Άλκη ότι είναι ευτυχής άνθρωπος ένας δυστυχισμένος γέρος που αυτοκτόνησε πέφτοντας στις γραμμές του τρένου, β) η διαπίστωση του Άλκη ότι οι άνθρωποι της εργασίας όπως αυτός είναι ενίοτε δύστροποι, εν αντιθέσει με τους ανέμελους κι αργόσχολους ανθρώπους που είναι καλόβολοι. Ο υπαινιγμός βέβαια αυτός αφορά τον Κρίτωνα και γι' αυτό λέγεται σε

⁵⁶⁴ Το θέμα αυτό παρουσιάζεται λεπτομερώς από τον συγγραφέα στο ΛΣΤ' κεφάλαιο της Αυτοβιογραφίας του. (Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 355-359).

⁵⁶⁵ Στο γαλλικό θέατρο συχνά συναντάμε τις παρακάτω λύσεις για τη διαχείριση των προβλημάτων που προκύπτουν στις συζυγικές σχέσεις: α) συμφιλίωση των δυο συζύγων, β) δολοφονία του συζύγου, γ) οι διεφθαρμένες σύζυγοι εξορκίζονται ή δολοφονούνται δικαιολογημένα, δ) δικαιολόγηση των ανύπαντρων γυναικών που πέφτουν θύμα εξαπάτησης των ανδρών.

⁵⁶⁶ Πούχγερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 466.

ειρωνικό τόνο από τον Άλκη⁵⁶⁷, γ) η παράκληση του Άλκη στον Παυλή να φύγει και να τον αφήσει μόνο του με τη γυναίκα του, καθώς όπως υποστηρίζει όλο και κάποιος εμποδίζει να μείνουν μόνοι ως ζευγάρι που είναι. Ενδεικτικά επικαλείται τον Κρίτωνα, αναφωνώντας: *Πότε ο Κρίτων...πότε ο...Κρίτων, πότε ο ... Κρίτων*⁵⁶⁸, δ) η παράδοξη πρόποση του Άλκη «υπέρ της συζυγικής συμφωνίας και μοναξιάς» μπορεί να εκληφθεί ως ειδική μνεία στη μοναξιά που ο ίδιος βιώνει μέσα το γάμο του, αφού δεν έχει επέλθει η επιθυμητή ψυχική συμπόρευση με τη γυναίκα του. Όλες οι προαναφερθείσες φράσεις του Άλκη υποδηλώνουν τη συνειδητή διαπίστωση του ήρωα ότι είναι το παρείσακτο πρόσωπο σε αυτή την ιδιότυπη σχέση των τριών. Άλλωστε, κι η σύντομη συνομιλία της Κάκιας με τον Άλκη στη συνέχεια τονίζει την αναγνώριση του λάθους που έχει γίνει από την πλευρά του, να παραμελήσει τη γυναίκα του, για να ασχοληθεί με τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις. Αυτή είναι, λοιπόν, η λεπτομέρεια που είχε επισημάνει στην προηγούμενη σκηνή ότι κατέστρεψε το οικοδόμημα του γάμου του. Έπειτα, της ανακοινώνει ότι θα βγει για λίγο να τακτοποιήσει μια τελευταία υπόθεση, υπηρετώντας, έτσι, τη σκηνική οικονομία με δυο τρόπους: επιτρέπει την είσοδο του Κρίτωνα στη σκηνή και προετοιμάζει το έδαφος για την επικείμενη αυτοκτονία του. Εντύπωση, ωστόσο, προξενεί ο ένθερμος και συγκινητικός τρόπος με τον οποίο αποχαιρετά τη γυναίκα του, καθώς τη φιλεί τρεις φορές, ενώ της ζητά να πάει μέσα για να βγάλει τα ρούχα εξόδου.

Η τρίτη και τελευταία σκηνή άρχεται με την εμφάνιση της υπηρέτριας που προετοιμάζει κατ' εντολή του Άλκη τον χώρο για όσα θα ακολουθήσουν. Ο Άλκης υποκρίνεται ότι εξέρχεται, ενώ στην πραγματικότητα κρύβεται για να παρακολουθήσει όσα θα διαδραματιστούν. Τώρα, στη σκηνή εισέρχεται ο Κρίτων και μια νέα συζήτηση ανάμεσα στους δυο ερωτευμένους ξεκινά, με επίκεντρο την έκδηλη ανησυχία της Κάκιας ότι ο άντρας της έχει αντιληφθεί τον ψυχικό τους δεσμό. Και οι δυο κάνουν μια αναδρομή στο παρελθόν και στον τρόπο με τον οποίο εκφράστηκε ο έρωτάς τους. Μάλιστα, ο Κρίτων με μια ρομαντική διάθεση εξηγεί ότι δε θεωρεί έγκλημα την ειλικρινή αγάπη ανάμεσα σε δυο ερωτευμένους, όπως είναι αυτοί οι δυο. Η Κάκια προσπαθεί σε μια απέλπιδα προσπάθεια να καταπνίξει τον έρωτά της

⁵⁶⁷ Κι εδώ τα σημεία στίξης που επιλέγει ο Ξενόπουλος -θαυμαστικό κι αποσιωπητικά- είναι δηλωτικά της αίσθησης του Άλκη ότι ο δύστροπος χαρακτήρας του είναι διαμετρικά αντίθετος με τον εύθυμο χαρακτήρα του Κρίτωνα και της Κάκιας.

⁵⁶⁸ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 123. Επίσης βλέπουμε ότι η χρήση των αποσιωπητικών φανερώνει ξεκάθαρα την αδιαμφισβήτητη βεβαιότητά του για το απόλυτο ταίριασμα της γυναίκας του με τον νεαρό Κρίτωνα.

προβάλλοντας δεοντολογικά επιχειρήματα, αν και διατρανώνει τον έρωτά της γι' αυτόν λέγοντας: *Φύγε γιατί σε αισθάνομαι τόσο μέσα στην ψυχή μου, που όλοι οι άλλοι μπροστά σου, μου φαίνονται ξένοι*⁵⁶⁹. Κανείς από τους δύο δεν έχει τη δύναμη να δώσει τέλος σε αυτόν τον παράνομο έρωτα, που στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζει την απόλυτη ταύτιση δυο ψυχών, γεννημένων η μια για την άλλη. Κατά τραγική ειρωνεία, τα λόγια του Κρίτωνα συμφωνούν απόλυτα με την αίσθηση του Άλκη για το αρμονικό ταίριασμα της γυναίκας του με τον νεαρό Κρίτωνα. Τελικά, ο Κρίτων *περιβάλλει την οσφύν της δια της χειρός και την ασπάζεται όπισθεν εις την παρείαν*,⁵⁷⁰ εναγκαλισμό κι ασπασμό που επαναλαμβάνει. Η κίνησή του αυτή κρίνει⁵⁷¹ την έκβαση του δράματος, καθώς οδηγεί στην αυτοκτονία του Άλκη που παρακολουθεί από την κρυψώνα του φανερά κλονισμένος τις τρυφερές περιπτώξεις των δυο ερωτευμένων και εμφανίζεται ξαφνικά ενώπιον της. Τα τελευταία λόγια του Άλκη πριν ξεψυχήσει είναι αποκαλυπτικά *Τίποτα... τίποτα... Εδιόρθωσα ένα μικρό λάθος... Είμαι ο Τρίτος*⁵⁷². Έτσι, επαληθεύεται περίτρανα η προηγούμενη δήλωσή του ότι ο νόμιμος σύζυγος κι όχι ο εραστής είναι το τρίτο πρόσωπο της ιστορίας.

Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι στον *Τρίτο* οι έμφυλες σχέσεις διαφοροποιούνται από το κανονιστικό πλαίσιο που είχε διαμορφώσει η ανδροκρατική κοινωνία της εποχής του συγγραφέα. Η απόκλιση από τα καθιερωμένα σηματοδοτείται με την επιλογή του απατημένου συζύγου, όχι μόνο να συγχωρήσει τη γυναίκα του, αλλά και να την απαλλάξει από την επιβαρυντική παρουσία του, σε αντίθεση με τον πατριαρχικό νόμο που του επέτρεπε και να σκοτώσει τη μοιχαλίδα και να αθωωθεί από το δικαστήριο. Έτσι, σε αυτό το δράμα από τη στάση του κεντρικού ήρωα δεν επαληθεύονται οι θεωρίες των φύλων που προκρίνουν την ταύτιση της γυναίκας με τον αδύναμο-αρνητικό πόλο και του άντρα με τον δυνατό-θετικό πόλο. Ο πατριαρχικός κώδικας τιμής, λοιπόν, παρουσιάζεται συγκεκαλυμμένα από τις θέσεις του Παυλή που θέτουν στη γυναίκα φραγμούς ως προς την ηθική και κοινωνική συμπεριφορά της.

⁵⁶⁹ Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 128.

⁵⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 129.

⁵⁷¹ Ίσως δε θα ήταν άστοχο να θεωρήσουμε ότι δεν είναι τυχαία η επιλογή του ονόματος Κρίτων για τον ξενοπουλικό αυτό ήρωα, καθώς αυτός κρίνει –καθορίζει– την κατάληξη του ερωτικού τριγώνου και με την εκδήλωση του έρωτά του για την Κάκια και με την επιμονή του να παραμείνουν ζευγάρι. Αντίστοιχα, η Κάκια αποδεικνύεται «κακιά», αφού αγαπά έναν άλλο άντρα κι όχι τον νόμιμο σύζυγό της, ενώ ο Άλκης είναι αυτός που όπως υποδηλώνει το όνομά του έχει την ψυχική δύναμη να αποδεχτεί ότι είναι αυτός το τρίτο πρόσωπο της σχέσης και να οδηγηθεί στη μη αναστρέψιμη πράξη της αυτοχειρίας.

⁵⁷² Ξενόπουλος, *Ο Τρίτος*, όπ. π., σ. 130.

1.3. Συμπεράσματα

Το δράμα ο *Τρίτος* καταπιάνεται με κοινωνικά ζητήματα που σχετίζονται με τη γυναικεία χειραφέτηση, τη μοιχεία μέσα στον γάμο, το ψυχικό ταίριασμα των συζύγων και την ψυχοπαθολογική συμπεριφορά των συζύγων ή ενός από αυτούς. Η προβληματική, λοιπόν, που τίθεται παραπέμπει ξεκάθαρα στην ιψενική προσέγγιση του έργου από τον συγγραφέα και στην προσπάθειά του να ενημερώσει και να εξελίξει πνευματικά το θεατρικό κοινό της Αθήνας στις αρχές του εικοστού αιώνα⁵⁷³. Απόδειξη αυτής της θέσης αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο Άλκης διαχειρίζεται την ερωτική διάθεση της γυναίκας του προς τον νεαρό Κρίτωνα, απορρίπτοντας τη λύση που προτείνει ο Γάλλος συγγραφέας Δουμάς υιός, δηλαδή να την σκοτώσει⁵⁷⁴. Αντίθετα, επιλέγει μια λύση πιο κοντά στα ιψενικά μέτρα, την αυτοχειρία, η οποία μάλιστα αποδίδεται στην ιδιάζουσα ψυχοπαθολογία του ήρωα που οφείλεται σε μια κληρονομική ασθένεια της οικογένειάς του. Βέβαια, η αυτοχειρία των ηρώων, εκτός του ότι δίνει ένα τραγικό –θεαματικό φινάλε στο έργο, είναι αρκετά προσφιλής συνήθεια του Ξενόπουλου⁵⁷⁵ και στον *Τρίτο* γίνεται σε *styl art nouveau*⁵⁷⁶. Παρόλα αυτά, η αυτοκτονία δε λύνει το πρόβλημα που αντιμετωπίζει το παράνομο ζευγάρι να ενωθεί, καθώς η πράξη του Άλκη τους στερεί τη δυνατότητα συγχώρεσης από τον απατημένο σύζυγο κι έτσι η αμφιβολία κι οι τύψεις που τους δημιουργούνται θα τους καταδυναστεύουν. Έτσι, η πράξη του Άλκη θεωρείται εγωιστική και περιοριστική

⁵⁷³ Πρβλ. Βενάρδου, όπ. π., σ. 52, όπου αναφέρεται ότι οι καλαίσθητοι και φιλοπρόοδοι Αθηναίοι ήταν λίγοι και γι' αυτό δεν είχε πολλούς θιασώτες και πελάτες η «Νέα Σκηνή» του Κ. Χρηστομάνου.

⁵⁷⁴ Ο φόνος της άπιστης συζύγου από τον απατημένο σύζυγο έχει απασχολήσει διττά και τον Δ. Ταγκόπουλο στη *Μυριέλλα*, όπου παρουσιάζει τον πατέρα της Μυριέλλας αφενός, να σκοτώνει την άπιστη σύζυγό κι αφετέρου, να μην τιμωρείται σύμφωνα με το νομικό πλαίσιο της εποχής. Το θέμα έχει απασχολήσει και τον Ξενόπουλο και σε άλλο θεατρικό έργο, μεταγενέστερο του *Τρίτου*, τα *Πεπρωμένα* που αναλύονται σε άλλο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής. Στο πλαίσιο της παραδοσιακής πατριαρχικής οικογένειας ο άνδρας πρέπει να αποκαταστήσει την τιμή και την αξιοπρέπειά του, η οποία αμαυρώθηκε με την ανέντιμη στάση της συζύγου του. Βλ. Patricia M. Rodriguez Mosquera, Antony S.R. Manstead & Agneta H. Fischer, «Honor in the Mediterranean and Northern Europe», *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 33, No 1, January 2002, σ. 18.

⁵⁷⁵ Έχει ήδη γίνει αναφορά σε αυτή τη διατριβή για τους αυτόχειρες ερωτευμένους, όπως ο Παύλος στην *Αναδυομένη*, ο Γώγος στη *Λάουρα*, η Φωτεινή Σάντρη στον *Κόκκινο Βράχο*. Αντίστοιχα, επιλέγεται η αυτοκτονία ως λύση και από τη Δόρα στα *Τρία Φιλιά* (1909) του Κ. Χρηστομάνου, προκειμένου να δημιουργήσει τύψεις και να χωρίσει οριστικά το ερωτευμένο ζευγάρι, τη Λιάνα και τον Φαίδη.

⁵⁷⁶ Ο Βάλτερ Πούχγερ υποστηρίζει τη θέση ότι ο *Τρίτος* εκπέμπει τη γλυκίζουσα ατμόσφαιρα του Jugendstil (art nouveau) όπου ο σύζυγός έχει καταλάβει το δυνατό αίσθημα που θα οδηγήσει τη γυναίκα του στη μοιραία μοιχεία και παρακολουθεί κρυφά τη συνάντηση των δυο ερωτευμένων νέων. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται είναι νεορομαντική και με την επιστράτευση όλων των μέσων του ειδυλλίου γίνεται τραγικότερο το φινάλε. Άλλωστε ο Ξενόπουλος προετοιμάζει πάντα προσεκτικά το θεαματικό φινάλε. (Βλ. Πούχγερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματολογίας: Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, όπ. π., σσ. 459-460).

για την ευτυχή διαβίωση των άλλων⁵⁷⁷. Ωστόσο, η επιλογή της αυτοχειρίας πρέπει να ιδωθεί υπό το πρίσμα της ψυχοπαθούς φύσης και των κληρονομικών καταβολών του Άλκη και να εκληφθεί ως μια μορφή αυτοτιμωρίας, εξαιτίας της αδυναμίας του να καταφέρει να ταιριάζει ψυχικά με τη γυναίκα του και να την κάνει ευτυχισμένη. Ο Άλκης εμφανίζει, λοιπόν, συμπτώματα νευροπάθειας που έχει κληρονομήσει από το σάπιο γενεαλογικό του δέντρο, όπως ο ιψενικός Όσβαλντ των *Βρικόλακων*. Η πράξη της αυτοκτονίας είναι η έσχατη λύση για τους ιψενικούς ήρωες, που, όταν έχουν δοκιμάσει όλες τις δυνατές λύσεις, καταλήγουν σε αυτή, γιατί συνειδητοποιούν ότι δεν μπορούν να διατηρήσουν την αξιοπρέπειά τους⁵⁷⁸. Δύσκολα κάποιος μπορεί να ισχυριστεί αυτό για τον Άλκη, ο οποίος παρορμητικά λειτουργώντας βγάζει το όπλο του κι αυτοκτονεί μπροστά στους ερωτευμένους νέους. Μολαταύτα, δεν μπορεί όμως να αγνοηθεί και το γεγονός ότι ο Άλκης ζει σύμφωνα με την αλήθεια του και πληρώνει το τίμημα να παραμείνει ο αμφιλεγόμενος εαυτός του, δρώντας στο πλαίσιο της ιψενικής δραματουργίας.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να τονιστεί ότι προσπαθώντας να απαντήσουμε στο ερώτημα για το κατά πόσο ο *Τρίτος*, ως ένα έργο που ανήκει στην πρώιμη θεατρική δράση του Ξενόπουλου, έχει δεχθεί επιρροή από τον ιψενικό δραματικό κόσμο⁵⁷⁹ θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και τις εξής επισημάνσεις. Η κριτική της εποχής χαρακτήρισε τον *Τρίτο*, όπως άλλωστε και τον *Ψυχοπατέρα* (1895) και την *Κωμωδία του Θανάτου* (1897) ιψενικά, όχι μόνο γιατί ασκούσαν μια πρωτοφανή, για τα δεδομένα της εποχής, σφοδρή κριτική στη σύγχρονη αστική κοινωνία, αλλά γιατί δανείζονται ένα πρωτοφανέρωτο ενδιαφέρον για κληρονομικές ασθένειες ή για τους κινδύνους που ελλοχεύουν σε ένα συμβατικό γάμο συμφερόντων⁵⁸⁰. Από την άλλη μεριά, ο Άλκης ζει ένα συμβατικό γάμο με την πολύ νεώτερη σύζυγό του, καθώς απουσιάζει εντελώς η ψυχική συμφωνία στη μεταξύ τους σχέση. Τα προαναφερθέντα έργα είναι γραμμένα σε πρόζα, στην καθημερινή γλώσσα της εποχής κι ασχολούνται

⁵⁷⁷ Blessios, όπ. π., σ. 345 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 351.

⁵⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 345 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 351. Εδώ, απορρίπτεται η ιδέα από τον συγγραφέα ότι η πράξη του ήρωα είναι ιψενικής τεχνικής μιας και στο *Ρόμερσχολμ* του Ίψεν το ερωτευμένο ζευγάρι πέφτει στον γκρεμό ως έσχατη πράξη υπεράσπισης της αξιοπρέπειάς του.

⁵⁷⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι και χρονολογικά υπάρχει σύνδεση των κυριότερων έργων του Ίψεν όπως οι *Βρικόλακες* (1882), *Ρόμερσχολμ* (1886 γράφτηκε και πρωτοπαράσταθηκε το 1887) και *Έντα Γκάμπλερ* (1890) με τον *Τρίτο* (1895), καθώς τα ιψενικά προηγούνται.

⁵⁸⁰ Ο συμβατικός γάμος είναι κλασικό θέμα και στο ελαφρύ γαλλικό θέατρο. (Βλ. Παπανδρέου, όπ. π., σ. 104).

με επαγγέλματα και χαρακτήρες αντλημένους από την τότε αστική κοινωνία, όπως αρχιτέκτονες, δικηγόρους, υπαλλήλους με το αντίστοιχο υπηρετικό προσωπικό τους. Επίσης, παρατηρούνται κι οικογενειακές παρεξηγήσεις που στηρίζονται στα κατά συνθήκη ψεύδη ή την υποκρισία⁵⁸¹. Επομένως, και οι σχέσεις των δυο φύλων στο εν λόγω δράμα έχουν υποστεί αναπόφευκτα την ιψενική επίδραση, μιας κι ο Ξενόπουλος εκφράζει, παντοιοτρόπως, την προσωπική του πεποίθηση για το απόλυτο ψυχικό ταίριασμα των δυο συζύγων, προκειμένου να επιτύχει ο γάμος και να μη διαλυθεί. Κατά τη γράφουσα, μεγαλύτερη επιρροή στην εμμονή του συγγραφέα για την ψυχική συμφωνία του ζευγαριού έχει ασκήσει ο πρώτος ατυχής και αταίριαστος δικός του γάμος, που ίσως ενισχύεται κι από τα προσωπικά του διαβάσματα της ξένης λογοτεχνίας και δραματουργίας.

Επιπλέον, η τάση του Ξενόπουλου να πρωτοπορεί και να τραβά την προσοχή του θεατρικού κοινού της εποχής του εξυπηρετείται με την παρουσίαση του *Τρίτου*. Η μεταφορά της ιψενικής προβληματικής κι η προσπάθειά του για την εξοικείωση του κοινού με αυτή έχει ήδη αναλυθεί. Θα ήταν όμως μεγάλη παράλειψη να μην αναφερθούμε και στο ότι ο Ξενόπουλος επ' ουδενί δεν προδίδει την πίστη για ένα καλοδουλεμένο έργο, κατά αναλογία του γαλλικού θεάτρου. Άλλωστε η ύπαρξη ενός ερωτικού τριγώνου (νεαρή σύζυγος, ηλικιωμένος σύζυγος, νεαρός εραστής) δεν είναι μόνο ιψενικό γνώρισμα, αλλά χαρακτηριστικό και του γαλλικού θεάτρου που είναι γεμάτο με παρόμοιες καταστάσεις, σύμφωνα με τον Ν. Παπανδρέου⁵⁸². Ανήκει, επίσης, στα έργα που διαδραματίζονται σε ένα αστικό σαλόνι, όπου εκεί εκδηλώνεται, αφενός ο έρωτας των δυο νέων κι αφετέρου λαμβάνει χώρα το τραγικό γεγονός της αυτοκτονίας που σηματοδοτεί το φινάλε του έργου⁵⁸³.

Τέλος, τόσο τα εξωτερικά γνωρίσματα του δραματικού λόγου (ο διάλογος, οι σκηνικές οδηγίες, η διάρθρωση του έργου σε σκηνές και πράξεις), όσο και τα

⁵⁸¹ Οι απόψεις αυτές αναφέρονται στο έργο Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, όπ. π., σσ. 372-373.

⁵⁸² Παπανδρέου, όπ. π., σ. 104. Ενδεικτικά αναφέρουμε και τους Γάλλους θεατρικούς συγγραφείς Ζωρζ Φεϋντώ (*Ράφτης Κυριών*) και Ευγένιο Λαμπίς (*Καπέλο από ψάθα Ιταλίας*) που θεωρούνται ανατόμοι της συζυγικής απιστίας, ενώ παράλληλα διεισδύουν και κριτικάρουν, ενίοτε, ανελέητα τα ήθη της αστικής τάξης. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι το γαλλικό θέατρο χειρίζεται με πιο ανάλαφρο τρόπο το ερωτικό τρίγωνο κι έτσι διαφοροποιείται από το ιψενικό θέατρο.

⁵⁸³ Άλλωστε το τέλος του έργου ακολουθεί πιστά τις αρχές της γαλλικής δραματουργίας των καλοφτιαγμένων έργων «με θέση». Το ενδιαφέρον του θεατή και του δραματουργού εξαντλείται με το τέλος του έργου. (Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Δραματουργικές Τεχνικές στον Πρώιμο Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 413).

εσωτερικά (η σύγκρουση, η παραστασιμότητα κι η φιλοτέχνηση των χαρακτήρων) αποδεικνύουν ότι πρόκειται για ένα έργο δουλεμένο από τον δημιουργό του προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, ώστε να παρουσιάσει την κοινωνικά προοδευτική στάση του για το ζήτημα του συμβατικού γάμου. Ειδικότερα, οι σχέσεις των δυο φύλων υπηρετούν αυτή τη διάσταση και προοπτική. Η Κάκια αντιμετωπίζει μια εσωτερική πάλη ανάμεσα στον αισθηματικό και τον ηθικό πόλο, ενώ ο Κρίτων παρουσιάζεται πολύ πιο ανώριμος, πιο αφελής και με φτωχό εσωτερικό κόσμο. Αντίθετα, ο Άλκης φιλοτεχνείται από τον Ξενόπουλο με ιδιαίτερη μαεστρία, μιας και αυτός θα ενσαρκώσει την προοδευτική ιδεολογία του συγγραφέα, μέσω της ιδιαζόντως νευρωτικής φύσης του, του υπαινικτικού και με τραγική ειρωνεία διανθιζόμενου λόγου του. Η αυτοκτονία του επιβεβαιώνει απόλυτα την ψυχοπαθολογική προσωπικότητα του ήρωα και τη ριζοσπαστικά προοδευτική λύση που επιλέγει, για να δώσει ένα τέλος στο προσωπικό δράμα που ζει. Εν κατακλείδι, εδώ ο συγγραφέας δεν εστιάζει στη μοιχεία, αλλά διαφοροποιείται αισθητά από την εποχή του και τη γαλλική παράδοση του ρεαλιστικού δράματος του 19^{ου} αιώνα που βασική της θεματολογία είναι η μοιχεία. Πρωτοπορεί καταλήγοντας στη διαπίστωση ότι η ευτυχία του ζευγαριού έγκειται στην ψυχική συμφωνία των δυο, αλλιώς η σχέση καταλήγει σε ασυμφωνία που συνεπάγεται τη διαφορά επιπέδου και ήθους και την οριστική ρήξη της σχέσης του ζευγαριού.

Κεφάλαιο 2^ο : ΡΑΧΗΛ

2.1. Η ταυτότητα του έργου

Ο Ξενόπουλος, με αφορμή τα «εβραϊκά» της Ζακύνθου που εκδηλώθηκαν το 1891, γράφει το 1909 τη *Ραχήλ*, ένα τρίπρακτο θεατρικό έργο, προορισμένο για την Κυβέλη. Πράγματι, το έργο πρωτοπαραστάθηκε στο θέατρο «Βαριετέ» από τον θίασο της Κυβέλης-Εδμόνδου Φύρστ στις 15-06-1909⁵⁸⁴. Πρωτοεκδόθηκε από τον Κολλάρο το 1913, ενώ κατατάσσεται από τον ίδιο τον συγγραφέα στα καλύτερά του έργα⁵⁸⁵. Το δράμα αυτό ενέπνευσε τον Ξενόπουλο να γράψει ένα μυθιστόρημα, το οποίο δημοσιεύθηκε το 1937 στα *Αθηναϊκά Νέα* με τίτλο *Μεγάλη Περιπέτεια*, και που αποτελεί στην ουσία μια πιο βελτιωμένη επεξεργασία της *Ραχήλ* και χαρακτηρίζεται από τον Κωνσταντίνο Βάσση θαυμάσιο έργο⁵⁸⁶. Κυρίαρχο θέμα είναι ο έρωτας ενός χριστιανού για μια Εβραιοπούλα, γεγονός που εξελίσσεται με φόντο τα αντισημιτικά επεισόδια της Ζακύνθου, κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας του 1891.

Ειδικότερα, ο Ξενόπουλος στην έκδοση της *Ραχήλ*⁵⁸⁷ σημειώνει ότι η υπόθεση του έργου στηρίζεται σε έναν απλό θρύλο, όμως το πλαίσιο του είναι ιστορικό⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ Σε αυτή την πρώτη παράσταση ο Αθ. Μαρίκος υποδυόταν τον Σαμουήλ Χάρη Τεδέσκο, ο Εδ. Φύρστ τον Δαβίδ, ο Π. Καλογερίκος τον Αλέξανδρο, η Κυβέλη τη Ραχήλ, ο Ν. Παπαγεωργίου τον Κάρολο Δεσύλα, η Α. Βάκου την κυρία Δεσύλα, ο Τ. Λεπενιώτης τον Αβράμη, ο Α. Χρυσομάλλης τον Μανασή κι η Αγνή Ροζάν την Αρετή. Αναφέρονται, επίσης, κι οι παραστάσεις που δόθηκαν από τον θίασο της Κυβέλης το 1910 στο «Σπόρτιν κλουμπ» στη Σμύρνη, στο «Πριτάνια», στο «Γκαίτε» και στον «Απόλλωνα» το 1911. Ακόμη, παίχτηκε κι από τον θίασο της Χρ. Καλογερίκου στην Καβάλα στις 15/11/1914. Η *Ραχήλ* παραστάθηκε στο θέατρο «Κεντρικόν» με πρωταγωνίστρια την Ελένη Χαλκούση, τον Ηλία Δεστούνη στον ρόλο του Δαβίδ και τον Ν. Δενδραμή στον ρόλο του Καρόλου στις 17/01/1926. Η επόμενη φορά που παραστάθηκε η *Ραχήλ* ήταν το 2007-2008 σε σκηνοθεσία της Ελένης Σκότη στο «Εθνικό Θέατρο» με πρωταγωνίστρια την Ανίτα Κούλη και το 2012 από τον Πέτρο Ζηβανό στο «Κέντρο Θεατρικής Έρευνας Θεσσαλονίκης», με την υποστήριξη της Ισραηλιτικής Κοινότητας.

⁵⁸⁵ Ο Ξενόπουλος στην *Αυτοβιογραφία* του αποκαλύπτει ότι έγραψε αυτό το έργο για την Κυβέλη, η οποία έφερε βαρέως την επιτυχία της θεατρικής της αντιπάλου, Μαρίκας Κοτοπούλη στη *Στέλλα Βιολάντη* και γι' αυτό θέλησε να την ανταμείψει με ένα εξίσου δυνατό έργο που θα «έβαζε κάτω» την ερμηνεία της Κοτοπούλη. Μάλιστα, μετά την ανάγνωση του έργου από τον ίδιο τον συγγραφέα, οι ηθοποιοί του θιάσου της Κυβέλη (ο Ν. Παπαγεωργίου, ο Εδμόνδος Φύρστ, ο Τ. Λεπενιώτης, ο Α. Χρυσομάλλης) είχαν ενθουσιαστεί και τον σήκωσαν στα χέρια. Απόδειξη της ανωτερότητας του έργου του ήταν ότι ο Ν. Λάσκαρης το θεωρεί το καλύτερο έργο του Ξενόπουλου. (Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 432).

⁵⁸⁶ Βάσσης, όπ. π., σ. 42.

⁵⁸⁷ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί την έκδοση Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ραχήλ», στο *Θέατρο*, τόμ. 2, όπ. π., σσ. 15-85, από όπου και οι παραπομπές των παραθεμάτων που θα ακολουθήσουν.

⁵⁸⁸ Ο Ξενόπουλος αναφέρεται στα γεγονότα που έλαβαν αρχικά χώρα στην Κέρκυρα και που επεκτάθηκαν αργότερα και στη Ζάκυνθο. Πιο συγκεκριμένα, ένα οκτάχρονο κοριτσάκι η Εβραιοπούλα Ρουμπίνα Βήτα Σάρδα εξαφανίστηκε την 1^η Απριλίου 1891 στην Κέρκυρα, ενώ είχε βγει να παίζει με τη μεγαλύτερη αδερφή της. Αν και οι πρώτες έρευνες στο νησί δεν αποδίδουν καρπούς, τα μεσάνυχτα ο πατέρας του παιδιού, ενώ πηγαίνει σε ένα καφενείο του γκέτο, μαζί με άλλους δυο Εβραίους, ανακαλύπτει το άψυχο σώμα του παιδιού του, σε ένα αιματοβαμμένο σακί. Ενώ, λοιπόν, πηγαίνει να

Μας παραπέμπει, μάλιστα, στο βιβλίο του Ζακυνθινού λόγιου Φρειδερίκου Καρρέρ *Ιουδαϊσμός και Χριστιανισμός, και τα εν Ζακύνθω συμβάντα κατά την Μεγάλην Παρασκευήν* που δημοσιεύθηκε το 1892 στη Ζάκυνθο⁵⁸⁹. Εξάλλου, κι ο ίδιος ο Ξενόπουλος είχε προσωπική γνώση αυτών των συμβάντων στη Ζάκυνθο, όπως δηλώνει ο ίδιος στα κείμενα της *Εσπέρας* από τις 23/01/1926 έως και 4/02/1926, όπου παρουσιάζει τη διαδικασία συγγραφής της *Ραχήλ*, καθώς, όπως αναφέρει, είχε για δεκαέξι χρόνια στο κεφάλι του το θέμα του έργου. Ο Ξενόπουλος τη συμπάθειά του για τους Εβραίους και την καταδίκη του αντισημιτισμού την είχε εκδηλώσει και πιο πριν, με ένα δηκτικό άρθρο, με μορφή ευθυμογραφήματος στην εικονογραφημένη *Εστία*⁵⁹⁰ το 1893, δύο χρόνια μετά τις βίαιες ταραχές, με αφορμή ένα άλλο

το παραδώσει στην αστυνομία, κατηγορείται από τους Χριστιανούς ότι αυτός διέπραξε το έγκλημα. Ο ανακριτής δεν πείθεται για την ενοχή του και τον αφήνει ελεύθερο, γεγονός που πυροδοτεί αλυσιδωτές εκρήξεις στο νησί, τόσο από τις αστυνομικές αρχές που προσπαθούν να πείσουν τους εισαγγελείς για την ενοχή των γονέων του παιδιού, όσο και από τους Χριστιανούς που προβαίνουν σε μια σειρά βίαιων πράξεων. Η έκρυθμη κατάσταση επιβαρύνεται ακόμη περισσότερο από το ιατροδικαστικό εύρημα, της μη εύρεσης αίματος στο σώμα της νεκρής, πόρισμα που εκλήφθηκε από τους Χριστιανούς ως απόδειξη ότι το αίμα του παιδιού αφαιρέθηκε, για να χρησιμοποιηθεί για την παρασκευή αζύμων που προορίζονται για τον εορτασμό του εβραϊκού Πάσχα. Έτσι, ακολούθησε μεγαλύτερη αναταραχή που έλαβε και πολιτική διάσταση, καθώς η αντιπολίτευση στράφηκε κατά των Εβραίων, οι οποίοι δεν της παρείχαν πολιτική στήριξη. Απόδειξη της αντισημιτικής στάσης της αντιπολίτευσης είναι, τόσο ο λόγος του Ιάκωβου Πολυλά, όσο και του Γεωργίου Θεοτόκη που μάλιστα κέρδισε και τις δημοτικές εκλογές της 7^{ης} Ιουλίου. Τέλος, καθοριστικό ρόλο στη συντήρηση του ταραχόδου κλίματος διαδραμάτισε η έλλειψη συνεργασίας αστυνομικών και εισαγγελικών αρχών, καθώς και η σχετική αδιαφορία που επέδειξε η δημοτική αρχή της Κέρκυρας. Αξιοσημείωτο είναι, πάντως, το γεγονός ότι η υπόθεση έμεινε ανεξιχνίαστη κι οι ευθύνες δεν αποδόθηκαν στους ενόχους. Από το άκουσμα των γεγονότων αυτών επηρεάστηκε η ισραηλιτική κοινότητα της Ζακύνθου, η οποία ήταν φανερά ενοχλημένη από το πογκρόμ που έγινε σε βάρος των ομόθρησκών της. (Για μια λεπτομερέστερη παρουσίαση των παραπάνω γεγονότων, βλ. Ευτυχία Δ. Λιάτα, *Η Κέρκυρα και η Ζάκυνθος στον κυκλώνα του αντισημιτισμού: η «συκοφαντία για το αίμα» του 1891*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2006, σσ. 14-58).

⁵⁸⁹ Από το εν λόγω βιβλίο ενημερωνόμαστε ότι το 1891 ζούσαν στη Ζάκυνθο 300 περίπου Εβραίοι, οι οποίοι συμβίωναν αρμονικότερα κι αδελφικότερα με τους Χριστιανούς. Τα βίαια γεγονότα όμως της Κέρκυρας αναβίωσαν τις μνήμες του 1712, όπου ένα αγόρι βρέθηκε πνιγμένο την Κυριακή των Βαΐων κι ο πνιγμός αποδόθηκε στους Εβραίους. Μάλιστα, επειδή το παιδί έφερε σημάδια στα πόδια και στα χέρια του κατηγορήσαν τους Εβραίους ότι το είχαν σταυρώσει. Έκτοτε, οι Εβραίοι περιορίστηκαν στο Γκέτο κι έξω από τις τέσσερις καγκελόφρακτες εισόδους υπήρχε η επιγραφή: «In cruce quia crucificerunt», δηλαδή, «οί εν σταυρῷ σταυρώσαντες σταυρωθήτωσαν». Ο Φ. Καρρέρ είναι αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων που εξελίχθηκαν τη Μεγάλη Παρασκευή στις 19 Απριλίου 1891, την αποκαλούμενη «αποφράδα ημέρα», κατά τη διάρκεια της λιτανείας του Εσταυρωμένου. Ομάδες φανατισμένων χριστιανών προσπαθούσαν να εισχωρήσουν στο γκέτο των Εβραίων και εξαιτίας της άστοχης κι απερίσκεπτης απόφασης του φρούραρχου να διατάξει πυρ, σκοτώθηκαν πέντε πολίτες και επικράτησε πανικός, ο οποίος μεταφέρθηκε και στο σώμα της λιτανείας. Έτσι, ορισμένοι φανατικοί χριστιανοί προέβησαν σε καταστροφές και σύλληψη της περιουσίας των Εβραίων, ενώ χάρη στην αυστηρή αστυνομική περιφρούρηση οι ταραχές εκτονώθηκαν το ίδιο κιόλας βράδυ. Αυτή η επεισοδιακή ημέρα περιγράφεται κι από τον Ξενόπουλο στη *Ραχήλ* στην τρίτη και τελευταία πράξη του έργου, πυροδοτώντας τις εξελίξεις και διαμορφώνοντας το τραγικό τέλος της.

⁵⁹⁰ Το άρθρο είχε τίτλο «Αντισημιτισμός» και είχε θέμα την άδικη επίθεση εναντίον του καταστήματος ενός γέρου Εβραίου, επιδιορθωτή μικροαντικειμένων στην Πλάκα. Πιο συγκεκριμένα, δυο αδέρφια έκλεψαν μια επιδιορθωμένη κούκλα από τη βιτρίνα του μαγαζιού του Εβραίου, ο οποίος όμως τα

περιστατικό. Επομένως, ο Ξενόπουλος φανερώνει τη συμπάθειά του σε μια φυλή, τόσο μεγάλη κι άδικα κατατρεγμένη, γεγονός που επιβεβαιώνεται κι από τις προσωπικές σημειώσεις του συγγραφέα, πριν εκδοθεί ολόκληρο το έργο⁵⁹¹.

Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο τη Μεγάλη Εβδομάδα του 1891 στο σπίτι του Εβραίου Τραπεζίτη Σαμουήλ Χάρη Τεδέσκου που βρίσκεται πάνω από την τράπεζα του «Χάρη Τεδέσκου και Υιοί». Ο τραπεζίτης έχει δυο γιους, τον Δαβίδ και τον Αλέξανδρο και μια κόρη τη Ραχήλ, ενώ έχει χάσει τη γυναίκα του. Η Ραχήλ είναι κρυφά ερωτευμένη με τον Χριστιανό άρχοντα και γείτονα Κάρολο Δεσύλα και προτίθεται μάλιστα να απαρνηθεί και τη θρησκεία της, προκειμένου να τον παντρευτεί. Ο Δαβίδ τηρεί αυστηρά τις ισραηλιτικές παραδόσεις και κρατά τυπική και ψυχρή στάση απέναντι στον Κάρολο, σε αντίθεση με τους μετριοπαθέστερους πατέρα και αδερφό του. Με καχυποψία αντιμετωπίζει τη Ραχήλ κι η μητέρα του Κάρολου που είναι ένθερμη Χριστιανή. Μετά από το ξέσπασμα της πρώτης επίθεσης σε βάρος των Εβραίων από τους Χριστιανούς και τον τραυματισμό του πατέρα της, η Ραχήλ μεταστρέφει τη συμπεριφορά της, υιοθετεί την ακραία στάση του αδερφού της Δαβίδ και ζητά από τον Κάρολο να χωρίσουν. Επιπλέον, αποπειράται να αυτοκτονήσει εισπνέοντας τη δυνατή μεθυστική μυρωδιά από τις μανόλιες που ο Κάρολος προγενέστερα της είχε χαρίσει. Αυτός, καθώς είναι βαθιά ερωτευμένος με τη Ραχήλ, πληγώνεται και έτσι η μητέρα του, βλέποντας το παιδί της να υποφέρει επισκέπτεται τη Ραχήλ, προκειμένου να την πείσει να αλλάξει στάση. Η συγκρουσιακή τους συζήτηση θα επιδράσει στη Ραχήλ με τέτοιο τρόπο, ώστε εκείνη θα αλλάξει άρδην την αρχική απόφασή της, επιλέγοντας να ενώσει τη ζωή της με τον Κάρολο. Τότε, όμως ξεσπά ο βίαιος διωγμός των Εβραίων κι ενώ ο Κάρολος τους επισκέπτεται για να φυγαδεύσει την οικογένεια της Ραχήλ, ο Δαβίδ σε κατάσταση παραφροσύνης και φανατισμού στρέφει το όπλο του προς τον Κάρολο για να τον

κινήγησε και τα συνέλαβε. Αυτό προκάλεσε την οργή των ανθρώπων της περιοχής, οι οποίοι τον κατηγορήσαν ότι ήθελε να πει το αίμα των παιδιών. Έτσι, το πλήθος συγκεντρώθηκε για να τον λιντσάρει, αλλά χάρη στην έγκαιρη παρέμβαση της αστυνομίας αποφεύχθηκαν τα χειρότερα κι αποδείχτηκε η ενοχή των παιδιών. Ωστόσο, το μαγαζάκι του Εβραίου καταληλατήθηκε κι η αστυνομία ισχυρίστηκε ότι τον συνέλαβε για να τον γλιτώσει από την οργή του πλήθους (βλ. *Εικονογραφημένη Εστία*, 35, 1893, σσ. 186-188). Με αφορμή τη δημοσίευση του διηγήματος του Παπαδιαμάντη «Παιδική Πασχαλιά», όπου αναφέρεται η καύση του Ιούδα στην Ανάσταση, γίνεται ακόμη πιο επικριτικός απέναντι στον αντισημιτισμό, στο κείμενο που δημοσιεύει στα *Αθηναϊκά Νέα* (17/04/1933) με τίτλο «ο Γιούδας του Πάσχα», στηλιτεύοντας το έθιμο του καψίματος του Ιούδα στη Ζάκυνθο, στηριζόμενος στις δικές του νεανικές μνήμες από το νησί του.

⁵⁹¹ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Οι Εβραίοι της Ζακύνθου», *Επτανησιακόν Ημερολόγιον*, τόμ. Α', Εν Αθήναις, 1910, εκ του τυπογραφείου της «Νομικής», 1909, σσ. 29-35.

φονεύσει, αλλά δυστυχώς τα πυρά βρίσκουν τη Ραχήλ που μπαίνει στη μέση. Η τρίτη πράξη κλείνει με αυτό το μελοδραματικό τέλος.

Ωστόσο, το έργο δεν έτυχε της υποδοχής που ανέμενε ο συγγραφέας, γεγονός που αποδίδει στην κακεντρέχεια των κριτικών, των δημοσιογράφων και των ηθοποιών άλλων θιάσων, οι οποίοι δεν μπόρεσαν να ανεχθούν και μια τρίτη θεατρική επιτυχία του⁵⁹². Σφοδρή κριτική δέχτηκε κι από τη λογία Εβραία Ραχήλ Μ. Σαμουηλίδου για μεροληπτική παρουσίαση της πραγματικότητας στη *Ραχήλ*, η οποία τον ψέγει για εσφαλμένη σκηνική παρουσία του Αλέξανδρου, του μικρότερου αδερφού της Ραχήλ, που διατηρεί νηφάλια και θετική στάση στο ειδύλλιο της με τον Χριστιανό Κάρολο⁵⁹³. Σε άλλη μια κριτική της εποχής που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Εστία* (16/07/1909) επισημαίνεται ότι ήταν άτυχη η διαγραφή των χαρακτήρων, ενώ μόνο η πρώτη πράξη ήταν στρωτή και καλοδουλεμένη. Αντίθετα, η δεύτερη πράξη «πέφτει», ενώ η τρίτη δεν έχει συνέχεια και συνοχή στις σκηνές, έχοντας ένα αφελές φινάλε που παραπέμπει αντίστοιχα σε έναν αφελή πρωτόπειρο θεατρικό συγγραφέα κι όχι σε έναν καταξιωμένο⁵⁹⁴. Ο ίδιος, υπεραμυνόμενος της δραματικής κι αισθητικής αξίας του έργου του, δηλώνει ότι η *Ραχήλ* είναι έργο απρόσωπο και αμερόληπτο, γιατί το κύριο μέλημά του είναι να μη μετατρέπει τα έργα τέχνης σε έργα πολεμικής. Παραδέχεται ότι η παρουσίαση των ηρώων του είναι κάπως εξιδανικευμένη, όπως απαιτεί η τέχνη, αυτό όμως δεν τους στερεί την αλήθεια τους. Και καταλήγει με την παραδοχή ότι η εβραϊκή οικογένεια που τελεί εν διωγμώ στη *Ραχήλ* αντιπροσωπεύει την εβραϊκή φυλή εν συνόλω κι ο Δαβίδ που αναλαμβάνει την υπεράσπισή της είναι ο Φύλαρχος.

Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά στην παρουσία του Εβραίου στη νεοελληνική δραματουργία κι εν γένει τη λογοτεχνική παραγωγή, πριν τη συγγραφή της *Ραχήλ*, για να φανούν οι δοξασίες της εποχής που επέδρασαν στη

⁵⁹² Οι άλλες δυο ήταν η *Φωτεινή Σάντρη* κι η *Στέλλα Βιολάντη*. Στην *Αυτοβιογραφία* του αναφέρει χαρακτηριστικά «έγραψαν όσες κακίες κι ανοησίες μπορούσαν. Η Ραχήλ έπρεπε να πέσει. Έτσι, όλοι σκυλιά μονάχα. Και ναι μεν δεν μπόρεσαν να ρίξουν το έργο-ποτέ δε ρίχνεται ένα έργο που αξίζει- το πλήγωσαν όμως αρκετά». Ωστόσο, όταν το έργο παραστάθηκε στην Πόλη από τον θίασο της Κυβέλης θριάμβευσε. (βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 432).

⁵⁹³ Όπως μας πληροφορεί η Έφη Βαφειάδη, το κριτικό κείμενο της Σαμουηλίδου δεν έχει βρεθεί, όμως, από την απάντηση που έδωσε ο ίδιος ο Ξενόπουλος στο «Θεατρικά σελίδες. Κατά *Ραχήλ*» που δημοσιεύθηκε στις 23 και 24/07/1909 στην εφημερίδα *Αθήναι*, αντιλαμβανόμαστε τα σχόλια της κριτικού. [Βλ. Έφη Βαφειάδη, «Η εικόνα του Εβραίου στη νεοελληνική δραματουργία», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Α', σ. 536].

⁵⁹⁴ Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σσ. 206-7.

διαμόρφωση του κοινωνικού και θρησκευτικού κλίματος. Ειδικότερα, γνωστό είναι το θεατρικό έργο της Μαρίας Μηχανίδου *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*, απολήγον εις κωμωδίαν ελληνοεβραϊκόν συμπόσιον εις πράξεις πέντε (1891), με κύριο θέμα την εξαφάνιση του Μιχαήλ, ενός παιδιού μιας ελληνικής οικογένειας το οποίο σφάζουν στη Συναγωγή⁵⁹⁵. Την ίδια χρονιά γράφεται και το ποίημα «Των Εβραίων διωγμός και σφαγή και αλαλαγμός» του Γεωργίου Σουρή⁵⁹⁶. Αναφορά, επίσης, γίνεται και στον θάνατο ενός χριστιανόπουλου στη Ζάκυνθο του 1712 που παρουσιάζεται τόσο στο ποίημα που δημοσίευσε ο E. Legrand με τίτλο «Το παιδί σταυρωμένο από τους Ιουδαίους»⁵⁹⁷, όσο και στο πεζό κείμενο «Διήγησις περί της ρεμπελιός εναντίον των Εβραίων»⁵⁹⁸. Ακόμη, και στο νεανικό μυθιστόρημα του Στέφανου Ξένου *Ο Διάβολος εν Τουρκία* υπάρχει μια σκηνή θυσίας χριστιανόπουλου από Εβραίους⁵⁹⁹. Αξιοσημείωτη είναι και η σκηνική παρουσία της Οβρίας, στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης στον *Βασιλικό* (1829-1830) του Αντωνίου Μάτση που έχει ασκήσει μεγάλη επίδραση στη διαμόρφωση και την εξέλιξη του ταλέντου του Ξενόπουλου⁶⁰⁰. Αρνητικά φορτισμένη είναι η παρουσία των Εβραίων στο διήγημα *Χαραμάδος* (1904) του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, όπου ο Εβραίος φορτωτής κι ο υπάλληλός του αρνούνται να φορτώσουν το καράβι, λόγω του ότι είναι

⁵⁹⁵ Η Αιγυπτιώτισσα συγγραφέας αντλεί το θέμα από τη «συκοφαντία αίματος», δηλαδή το ότι οι Εβραίοι κατηγορούνταν ότι θυσίαζαν τα παιδιά και χρησιμοποιούσαν το αίμα τους για την παρασκευή του άζυμου άρτου, κατά την εορτή του εβραϊκού Πάσχα. Αυτή η κατηγορία, που είχε ως αποτέλεσμα να συλληφθούν, να υποστούν βασανιστήρια και να δολοφονηθούν εκατοντάδες άνθρωποι, μόνο και μόνο λόγω της θρησκείας τους έλαβε χώρα και στην Αλεξάνδρεια το 1880, δείχνοντας έναν έξαλλο αντισημιτισμό, καθώς υποστήριζε ότι οι ύποπτοι Εβραίοι για το έγκλημα αθώωθηκαν λόγω συμπαιγνίας με τους πλούσιους Έλληνες της παροικίας. Η Μηχανίδου, εξάλλου, είναι γνωστή για τα αντιεβραϊκά της αισθήματα, αφού χειροδίκησε εναντίον ενός ραβίνου, με τον οποίο διασταυρώθηκε τυχαία στον δρόμο. (βλ. Λιάτα, όπ. π., σ. 95).

⁵⁹⁶ Γεώργιος Σουρή, *Ρωμικός*, τ. 341, 1891, σ. 457. Σε αυτό το ποίημα ο Σουρή, χωρίς να εγκαταλείπει το σατιρικό του ύφος, τονίζει τον επεισοδιακό χαρακτήρα των γεγονότων. Ενδεικτικοί είναι ο στίχος που ακολουθούν για το πνεύμα που διέπει το ποίημα:

«Αλαλαγμός και θρήνος, παντού φωτιά και λαύρα
Και φεύγουν οι Εβραίοι, αλλού να κάνουν χάβρα».

⁵⁹⁷ Το ποίημα αποδίδεται πιθανότατα στον Γεώργιο Τερτσέτη, ενώ το όνομα του παιδιού είναι Αναστάσιος Ζερβός κι αναφέρεται στο περιστατικό που συνέβη κατά την Ενετοκρατία (1712) κι ερμηνεύθηκε ως συκοφαντία αίματος κατά το πρότυπο ανάλογων περιστατικών της Ιταλίας, όπως στο Τρέντο το 1475. Βλ. και υποσημείωση 577 παραπάνω.

⁵⁹⁸ Το εν λόγω πεζό το διασώζει ο ιστοριοδίφης Ντίνος Κονόμος.

⁵⁹⁹ Το έργο πρωτοδημοσιεύεται στην Αγγλία το 1861.

⁶⁰⁰ Δημήτριος Μάργαρης, «Ο Ξενόπουλος κι η πατρίδα του», *Νέα Εστία*, 50, τ.χ. 587, 1951, σ. 20. Στη συγκεκριμένη σκηνή η Εβραία μάγισσα Ματζαρντό, που παρουσιάζεται ως μάγισσα, έχει προσκληθεί από τη Ρονκάλα να παρασκευάσει ένα γήτι, για να απαλλαγεί η κόρη της Γαρυφαλλιά από μια ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη. Εδώ, ο Μάτσης χρησιμοποιεί με ευφυή τρόπο το στερεότυπο της Εβραίας μάγισσας, μιας και την παρουσιάζει ως θύμα που παραπονιέται για τις παλιές βιαιότητες σε βάρος των Εβραίων. Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στη *Ραχήλ* ο Ξενόπουλος ακόμη και το όνομα της ομώνυμης ηρωίδας το δανείζεται από την κόρη της Οβρίας που ονομάζεται Ραχέλα.

Σάββατο, δηλαδή, ημέρα αργίας για τους Εβραίους⁶⁰¹. Η εικόνα του Εβραίου⁶⁰², λοιπόν, έχει απασχολήσει και προγενέστερους του Ξενόπουλου συγγραφείς, με αφορμή κυρίως, τα περιστατικά της συκοφαντίας του αίματος που έχουν εκδηλωθεί σε περιοχές, όπου ζούσαν από κοινού Έλληνες κι Εβραίοι.

2.2. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Η κυρίαρχη σχέση σε αυτό το δράμα είναι το ερωτικό ειδύλλιο που αναπτύσσεται ανάμεσα στη Ραχήλ και στον Κάρολο, δυο νέους με κοινή κοινωνική προέλευση και οικονομική άνεση, διαφορετικό όμως θρήσκευμα, με φόντο τις χριστιανοεβραϊκές συγκρούσεις της Ζακύνθου. Γι' αυτό, το έργο ανήκει στα ζακυνθινά έργα του Ξενόπουλου, όπου για ακόμη μια φορά οι κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις που διαδραματίζονται στο νησί θα αποτελέσουν γόνιμη αφορμή για τον συγγραφέα να παρουσιάσει μια δυνατή ερωτική σχέση που συναντά προσκόμματα στην ευόδωσή της. Παράλληλα, συνυφαίνονται κι οι σχέσεις ανάμεσα στα δυο αδέρφια, στον φανατισμένο Ισραηλίτη Δαβίδ και στην ερωτευμένη Ραχήλ, που είναι έτοιμη για χάρη του έρωτά της να αλλαξοπιστήσει, καθώς και ανάμεσα στον μετριοπαθή τραπεζίτη πατέρα και την εμφορούμενη από πατρική αγάπη κόρη. Τέλος, σκιαγραφείται κι η σχέση ανάμεσα σε μια χήρα μάνα, την κυρία Δεσύλα και τον γιο της, τον Κάρολο.

Διεξοδικότερα, το ερωτευμένο ζευγάρι⁶⁰³ αποτελεί τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο προσπαθούν να εξισορροπήσουν οι υπόλοιποι δραματικοί χαρακτήρες. Η Ραχήλ Τεδέσκου είναι μια γοητευτική, μορφωμένη, κοσμογυρισμένη και όμορφη Εβραιοπούλα που ερωτεύεται τον ορθόδοξο Χριστιανό Κάρολο Δεσύλα⁶⁰⁴, έναν όμορφο, ευγενή νεαρό ζακυνθινό. Και οι δυο νέοι ανήκουν στην υψηλή κοινωνία του νησιού, στην οικονομική και πνευματική ελίτ, ενώ κοινή τους ενασχόληση είναι η

⁶⁰¹ Εδώ, γίνεται αναφορά στην Εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης.

⁶⁰² Ο Εβραίος είναι ο πιο δυσφημισμένος Άλλος στη λογοτεχνία, καθώς συνδέεται με μαγεία, φονικά και τοκογλυφία. Για μια ανασκόπηση της εικόνας του Εβραίου στη λογοτεχνία βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998, σσ. 209-238.

⁶⁰³ Το ζευγάρι των ερωτευμένων συνιστά ένα διπολικό σχήμα, που είναι μια συνήθης ξενοπουλική επιλογή, αντιπροσωπευτική επί αιώνες του αστικού δράματος. (βλ. Ηλίας Α. Τουμασάτος, «Η Ραχήλ του Ξενόπουλου» στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Τόρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 492).

⁶⁰⁴ Η Έφη Βαφειάδη παρατηρεί ότι η επιλογή των ονομάτων από τον Ξενόπουλο δεν είναι τυχαία, καθώς πρόκειται για ιστορικά ονόματα, συνδεδεμένα με πραγματικά γεγονότα. Ο Τεδέσκος ήταν Ζακυνθινός Εβραίος, τοκογλύφος, του οποίου το ανδρείκελο το Πάσχα του 1760 στη Ζάκυνθο έκαψαν κατά το έθιμο της καύσης του προδότη Ιούδα. Το επώνυμο Δεσύλα, κερκυραϊκής προέλευσης παραπέμπει στη μικρή χριστιανή που το όνομά της εμπλεκόταν στα «Εβραϊκά» της Κέρκυρας του 1891. (βλ. Βαφειάδη, «Η εικόνα του Εβραίου στη νεοελληνική δραματουργία», όπ. π., σ. 535).

μελέτη και η μετάφραση στίχων από το *Άσμα ασμάτων* της Παλαιάς Διαθήκης⁶⁰⁵. Η κοινή ανάγνωση του έργου αυτού είναι το σημείο όπου ο Ιουδαϊσμός κι ο Χριστιανισμός συναντιούνται, μιας και το πρωτότυπο κείμενο είναι γραμμένο στα εβραϊκά κι αναφέρεται στα ισραηλιτικά έθιμα του γάμου. Η οικονομική επιφάνεια των δυο νέων κι η κοινή ταξική προέλευση είναι ικανά στοιχεία για την αστική κοινωνία της Ζακύνθου, ώστε να εξαλείψουν το χάσμα που δημιουργούν οι διαφορετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις. Έτσι, ο έρωτάς τους δε φαντάζει τόσο απαγορευμένος, όσο αυτός που εκδηλώνεται ανάμεσα στους εκ διαφορετικής κοινωνικής τάξης προερχόμενους νέους, όπως η Έλντα και ο Ζέππος στον *Ποπολάρο* ή η Στέλλα Βιολάντη και ο Χρηστάκης Ζαμάνος στη *Στέλλα Βιολάντη*.

Οι δυο ερωτευμένοι νέοι συναντιούνται άφοβα κι ανεμπόδιστα στο σαλόνι του σπιτιού της Ραχήλ, καθώς ακόμη κι οι υπηρέτες έχουν αντιληφθεί την αμοιβαία αγάπη των δύο νέων. Στην πρώτη πράξη η εικοσιδύαχρονη, μελαχρινή, ωραιότατη Ραχήλ δέχεται με ευχαρίστηση και συγκίνηση τις πρώτες μανόλιες του χρόνου που άνοιξαν στο δέντρο του Καρόλου κι έκοψε ο ίδιος γι' αυτήν. Μάλιστα, ευχαριστώντας τον για τις όμορφες μανόλιες του λέει χαρακτηριστικά: *Τι πλούτος, τι γιγάντωμα, τι αφθονία!... Έτσι μου αρέσουν τα λουλούδια, και οι άνθρωποι, και οι ψυχές, και τα αισθήματα. Κάτι τέλειο, μεγάλο, ολόκληρο!... Με τα σαρκώδη φύλλα της, τα τεράστια, η μανόλια δίνει την ιδέα ενός ωραίου ανθρώπου που θα ταν γίγαντας στο σώμα, και με τη δυνατή αυτή ευωδιά που σκορπίζει σαν απέραντο ακτινοβόλημα, φέρνει τη Μεγαλοφούα*⁶⁰⁶. Συνεχίζοντας το παραλήρημά της για τη συγκλονιστικά μεθυστική μυρωδιά της μανόλιας ομολογεί ότι αρχίζει με χαρούμενη ευωδιά που παραπέμπει σε φωτεινή σάλα χορού και καταλήγει σε μια θλιβερή μυρωδιά που θυμίζει εκκλησία ή νεκροταφείο⁶⁰⁷. Σε μια αποστροφή του λόγου της παραδέχεται ότι

⁶⁰⁵ Η έκφραση «Άσμα Ασμάτων» είναι εβραϊσμός, δηλαδή, η δεύτερη λέξη τίθεται σε γενική πληθυντικού, για να δηλώνεται η υπέρθεση, οπότε σημαίνει το πιο όμορφο τραγούδι. Πρόκειται για μια σειρά λυρικών ασμάτων, όπου εκφράζονται διαλογικώς η γένεση και η ανάπτυξη της αγάπης δυο προσώπων διαφορετικού φύλου που καταλήγει σε γάμο. Στα οκτώ κεφάλαια του περιγράφονται οι αμοιβαίοι έπαινοι νύφης και γαμπρού, καθώς κι ο αμοιβαίος τους θαυμασμός που οδηγεί στην ακατάλυτη ένωσή τους. Μάλιστα, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι το ερωτικό άσμα περιγράφει τη σχέση του βασιλιά Σολομώντα με την εκ Σουνάμ ποιμενίδα. (Για μια πιο αναλυτική προσέγγιση του *Άσματος Ασμάτων*, βλ. Νικόλαος Μ. Παπαδόπουλος, *Σύντομος Εισαγωγή εις την Παλαιάν Διαθήκην*, εκδ. Δέσποινα Μαυρομάτη, Αθήνα 1994, σσ. 102-103).

⁶⁰⁶ Ξενόπουλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σ. 24.

⁶⁰⁷ Η μανόλια είναι ένα άνθος που ο Ξενόπουλος το χρησιμοποιεί στην αφήγησή του ως ρυθμιστικό παράγοντα της εξέλιξης του έργου και της τύχης των χαρακτήρων του. Για παράδειγμα, στο διήγημά του με τίτλο *Μανόλιες* η νεαρή πρωταγωνίστρια Κεβή παρασυρόμενη από τη μεθυστική μυρωδιά των λουλουδιών παραδίνεται στον Νύσο, με τον οποίο αναπτύσσει μια έντονη ερωτική σχέση, στηριζόμενη στην ικανοποίηση του αμοιβαίου σεξουαλικού πόθου. (βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Μανόλιες», *Νέα*

η καταγιστική μυρωδιά της μανόλιας μπορεί να προσφέρει μια ωραία αυτοκτονία, γεγονός που αποτελεί μια προσήμανση του συγγραφέα για τα δραματικά μελλούμενα. Οι δυο νέοι προς το τέλος της πρώτης πράξης εκφράζουν τον αμοιβαίο τους έρωτα, ενώ ο Κάρολος δε διστάζει να παραδεχτεί ότι όλη του η ύπαρξη, η σκέψη, η ζωή ταυτίζεται με την απόλυτη αγάπη του για τη Ραχήλ. Μέσα σε αυτό το συγκινησιακά φορτισμένο κλίμα η Ραχήλ ανακοινώνει ότι είναι έτοιμη να αλλαξοπιστήσει για χάρη του και αν συναντήσουν δυσκολίες από τους δικούς τους, πρέπει να καταφύγουν κρυφά στη Βενετία για να παντρευτούν⁶⁰⁸. Η συμφωνία τους επισφραγίζεται με ένα φιλί στο στόμα και με τον αμοιβαίο τους όρκο: *Ό,τι να γίνει, εμείς τώρα πια είμαστε μαζί, ένα, ενωμένοι μπροστά στο Θεό*⁶⁰⁹. Είναι, λοιπόν, φανερό από τα προαναφερθέντα ότι το ερωτευμένο ζευγάρι είναι έτοιμο να προχωρήσει σε κάθε θυσία, προκειμένου να μείνει ενωμένο.

Στη δεύτερη πράξη, ο Κάρολος για μια ακόμη φορά διαβεβαιώνει τη Ραχήλ για την ακατάλυτη αγάπη που νιώθει γι' αυτήν, αν και αρχικά του είχε δημιουργηθεί μια φοβία ότι θα τον απέρριπτε λόγω και του διαφορετικού τους θρησκευματος. Πιο συγκεκριμένα τονίζει: *Έπειτα ο φόβος μου ήταν, μήπως είχες και συ την πρόληψη της θρησκείας και της φυλής, και μήπως δεν μπορούσες ποτέ ναγαπήσεις έναν άνθρωπο που δε θα ήταν ομόφυλός σου... Γιατί εγώ, Ραχήλ, σ' αγαπούσα... σ' αγαπούσα και πριν ακόμα σε ιδώ, και πριν ακόμα σε γνωρίσω ...Και μόνο από τις φωτογραφίες που έστειλνες από το Σχολείο, και μόνο από τα γράμματά, που συχνά ο πατέρας σου μας τα*

Εστία, τχ. 587, όπ. π., σσ. 84-90). Ακόμη, η επιλογή της Ραχήλ να αυτοκτονήσει εισπνέοντας το θανατερό άρωμα της μανόλιας παραπέμπει στο αντίστοιχα δυνατό άρωμα που αναδύει η γλάστρα με το βασιλικό στον *Βασιλικό* του Μάτση, αποτελώντας συγχρόνως μια επιπλέον απόδειξη της αδιαμφισβήτητης επιρροής που έχει ασκήσει το εν λόγω έργο στον Ξενόπουλο.

⁶⁰⁸ Η απόφαση της Ραχήλ να βαπτιστεί Χριστιανή κι έπειτα να παντρευτεί τον Κάρολο παραπέμπει σε μια ιστορία που συνέβη στην Κέρκυρα τη Δευτέρα του Πάσχα του 1776, όπου ένα δεκαεξάχρονο κορίτσι με το ίδιο όνομα, κόρη των Εβραίων μεγαλεμπόρων Vivante και αρραβωνιασμένη με τον ξάδερφό της Μεναχέμ, απήχθη από τον νεαρό ευγενή Σπυρίδωνα Βούλγαρη, γιο Χριστιανού ιερέα και στη συνέχεια βαπτίστηκε Χριστιανή με το όνομα Αικατερίνη και τον παντρεύτηκε. Το γεγονός θεωρήθηκε θρίαμβος του Χριστιανισμού και γρήγορα πλάσθηκε γύρω από το συμβάν ένας ολόκληρος λαϊκός μύθος που αποτυπώνεται στην παραλλαγή *Της κόρης του Βιβάντε*. (Για μια αναλυτική περιγραφή του παραπάνω περιστατικού βλ. Α. Χ. Τσίτσας, *Η απαγωγή της Ραχήλ Vivante*, Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 1993 και Νίκος, Α. Πακτίτης, *Κερκυραϊκά Δημοτικά Τραγούδια*, Δωδώνη, Αθήνα 2005, σ. 161). Ο Ξενόπουλος γνώριζε αυτή την ιστορία και τη χρησιμοποίησε παραλλαγμένη σύμφωνα με τον Αθανάσιο Μπλέσιο. Για τη σχέση των δυο ιστοριών, βλ. Blessios, όπ. π., σ. 317 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 325.

⁶⁰⁹ Ξενόπουλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σ. 41.

διάβαζε με τόσο καμάρι⁶¹⁰. Γρήγορα, όμως θα υπάρξει ανατροπή αυτού του αισθήματος της αμοιβαίας αφοσιωτικής αγάπης, που σηματοδοτείται με τον τραυματισμό του πατέρα της Ραχήλ από τους φανατικούς Χριστιανούς. Έτσι, η δεύτερη πράξη ολοκληρώνεται με τη Ραχήλ να θεωρεί τον Κάρολο ηθικά υπεύθυνο για τον τραυματισμό του πατέρα της, ως Χριστιανός που είναι, και να τον διώχνει ενθουμούμενη τις πράξεις μίσους που έχουν προηγηθεί ανάμεσα σε Χριστιανούς κι Εβραίους. Το χάσμα ανάμεσα στις δυο θρησκείες βαραίνει τη δεδομένη στιγμή την ψυχολογία της Ραχήλ η οποία ομολογεί: *Δεν υπάρχει τίποτα πια μεταξύ μας, Κάρολε!...Είσαι Χριστιανός κι είμαι Εβραία!... Δεν είμαι πια η Ραχήλ, εκείνη που ήξερες κι αγαπούσες! Είμαι μια Οβριά, Οβριά, χειρότερη από όλες τις Οβριές! Όλες οι Οβριές μαζί δεν κάνουν τώρα μια Ραχήλ στο μίσος και στο φανατισμό!.. Φύγε Χριστιανέ!...Αυτό τον άνθρωπο τον αγαπούσα τόσο πολύ, τόσο τρελά, που είχ' απόφαση ναρνηθώ για την αγάπη του τη θρησκεία των Πατέρων μας και να γίνω δική του... Και τον μισώ σα Χριστιανό, και σαν τύραννο, μ' όση δύναμη τον αγαπούσα πριν σαν τυφλή, ως τη στιγμή του Φωτισμού, που μου φέρατ' εδώ τον Πατέρα μου αιματοκυλισμένο...*⁶¹¹

Το παραλήρημα μίσους της Ραχήλ αποδίδεται κατά κύριο λόγο στη βαθιά αγάπη που τρέφει για τον πατέρα της και στην ψυχική ταραχή που της προκάλεσε ο απροσδόκητος τραυματισμός του.

Στην τρίτη πράξη, η μαυροντυμένη Ραχήλ, λαβωμένη ψυχικά από τη δυσάρεστη τροπή των γεγονότων, συνειδητοποιεί ότι ο στίχος από το *Άσμα ασμάτων* «τι δυνατή είναι η Αγάπη σαν το Θάνατο» αναφέρεται αποκλειστικά στη δική της μοίρα⁶¹². Έτσι, συλλαμβάνει την ιδέα της αυτοκτονίας με φονικό όπλο τις μανόλιες⁶¹³ που της χάρισε ο αγαπημένος της, προκειμένου να βγει από το συναισθηματικό και ψυχικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Ξενόπουλος

⁶¹⁰ Ξενόπουλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σ. 61. Η αγάπη αυτή του Καρόλου για τη Ραχήλ από τη φωτογραφία μας θυμίζει την αγάπη του Ένερη για την Ισαβέλλα στα *Πεπρωμένα* που αναλύονται σε άλλο κεφάλαιο αυτής της διατριβής.

⁶¹¹ Στο ίδιο, σσ. 65-66.

⁶¹² Πρόκειται για την κλασική σύζευξη έρωτα και θανάτου, που ο ρομαντισμός ύμνησε.

⁶¹³ Στη *Ραχήλ*, οι μανόλιες έχουν διττό ρόλο, αφενός είναι σύμβολο ερωτικής επιθυμίας στην πρώτη πράξη, κι αφετέρου λειτουργούν ως δραματικό αντικείμενο που δυνητικά οδηγεί στον θάνατο στην τρίτη πράξη. Ομοίως, συμβολική είναι η χρήση των λουλουδιών και σε άλλα μελετώμενα έργα του Ξενόπουλου, όπως το γαρίφαλο που δωρίζει ο Τάσος στη Φανή στους *Φοιτητές*, το μυρισμένο λουλούδι που πετά η Έλντα στον Ζέππο στον *Ποπολάρο*, τα μοβ ανθάκια, «οι κλαίλιες» που σπεύδει να δώσει ο Παύλος στην Κλαίλια στην *Αναδυομένη*. Για τη χρήση των λουλουδιών ως σύμβολο ερωτικής επιθυμίας κι υπόσχεσης και τη χρήση του ως δραματικού αντικειμένου, βλ. Άννα Ταμπάκη, «Από τον *Βασιλικό* του Μάτεση στη *Στέλλα Βιολάντη* του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Θεματικές αναβιώσεις και κοινωνικές ανατροπές», *Πρακτικά ΙΑ΄ Πανιωνίου Συνεδρίου*, Επιμ. Ηλίας Τουμασάτος, τ.ΙΙΙ, Αργοστόλι 2019, σ. 450.

επιλέγει την αυτοκτονία ως τρόπο διαφυγής του ήρωα από την οδυνηρή πραγματικότητα που βιώνει⁶¹⁴. Η επίσκεψη, όμως της μητέρας του Καρόλου ανατρέπει το σχέδιο της αυτοκτονίας, καθώς τα λεγόμενά της, που στρέφονται εναντίον της θρησκείας της και εντάσσονται στη λογική της απόρριψης του άλλου, του διαφορετικού, δυναμώνουν το ερωτικό πάθος της Ραχήλ⁶¹⁵ και πεισματικά την οδηγούν στο να γράψει ένα ερωτικό γράμμα, στο οποίο ζητά από τον Κάρολο να ενώσουν τις ζωές τους, γιατί η αγάπη τους είναι ανίκητη και αρκετή για ένα κοινό μέλλον. Τα λόγια της Ραχήλ είναι απολύτως ενδεικτικά και διαφωτιστικά για την τελική μεταστροφή της: *Θα ζήσουμε ο ένας για τον άλλο... Δε θα φοβηθούμε πια κανένα και τίποτα. Έχουμε το δικαίωμα να ψηφήσουμε το κάθε τι για τη ζωή μας και την ευτυχία μας... Θα γίνω δική σας και δική σου. Τον όρκο που έκαμα προχτές, τον πατώ, για να κρατήσω τον πρώτο μου. Διώξε από τα αφτιά σου, αν βουίζει ακόμα, το βόμβο της τρελής, της κακής φωνής, που ξεφώνιζε πως είμαι και θα μείνω Εβραία. Όχι, δεν ήμουν ποτέ! Κι αν ήμουν θα έφθανε, Κάρολε, η αγάπη σου, για να μ' αλλάξει ως τα βαθύτατα της ψυχής μου!... Θα φύγουμε κρυφά κι ας μη μας συνοδεύσουν ευχές. Ευχή αρκετή για καθένα μας η αγάπη του άλλου⁶¹⁶. Ο ήρωας επιστρέφει ανταποκρινόμενος στο κάλεσμά της. Ο δυνατός εναγκαλισμός τους επισφραγίζει τα λεγόμενά της κι αποτελεί έμπρακτη απόδειξη του βαθύτατου αισθήματος αγάπης που τους διακατέχει. Το τελικό χτύπημα στη σχέση τους θα δώσει ο πυροβολισμός του Δαβίδ που θα βρει τη Ραχήλ στην καρδιά, καθώς θα παρεμβληθεί, αυθόρμητα, ανάμεσα στον αγαπημένο της και στη σφαίρα, για να τον προστατεύσει⁶¹⁷. Έτσι, θα*

⁶¹⁴ Στην παρούσα διατριβή επισημαίνεται πολλάκις αυτή η ξενοπουλική επιλογή της αυτοχειρίας για τους ερωτευμένους, όπως έχει συμβεί με την Ισαβέλλα στα *Πεπρωμένα*, τη Φωτεινή Σάντρη στον *Κόκκινο Βράχο*, τον Άλκη στον *Τρίτο*, τον Γώγο στη *Λάουρα*, τον Τάσο στους *Φοιτητές*, τον Παύλο στην *Αναδυομένη*.

⁶¹⁵ Ωστόσο, εξίσου λογικό θα ήταν τα λόγια της κυρίας Δεσύλα να οδηγούσαν τη Ραχήλ στην οριστική απομάκρυνση από τον Κάρολο, λόγω της απόρριψης που βιώνει από τη μέλλουσα πεθερά της.

⁶¹⁶ Ξενόπουλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σσ. 78-79.

⁶¹⁷ Δραματικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο θάνατος της Ραχήλ για δύο λόγους. Ο ένας σχετίζεται με την προσφιλή δραματική επιλογή του Ξενόπουλου το τέλος του δράματος να το σφραγίζει ένας πυροβολισμός με τραγικό αποτέλεσμα τον συνεπαγόμενο θάνατο και τη λήξη του αδιεξόδου (π.χ. ο *Τρίτος*, τα *Πεπρωμένα*). Ο δεύτερος σχετίζεται με το λανθάνον νόημα της *Ραχήλ* ως προς τα στοιχεία που καθορίζουν την παραδοξότητα της στάσης της πρωταγωνίστριας, της οποίας η ζωή βρίσκεται ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Τον θάνατό της μάλιστα τον προκαλεί η ίδια, καθώς αναμειγνύεται στη σύγκρουση του αδερφού της και του αγαπημένου της. Ο θάνατός της είναι, δηλαδή, ένα είδος ανάστασης για τη Ραχήλ και φαίνεται ως η μόνη δυνατή εναλλακτική λύση. Η Ραχήλ ευρισκόμενη ανάμεσα στον αδερφό της και τον αγαπημένο της, ούτε νικά, ούτε νικείται, απλώς επιβεβαιώνει την ηθική της που βασίζεται στην ταυτότητά της, δηλαδή, στην αποδοχή της ετερότητας ή της ενδιάμεσης θέσης που κατέχει ανάμεσα σε δύο πρόσωπα και δύο θρησκείες. Για την προαναφερθείσα ερμηνευτική προσέγγιση, βλ. Blessios, όπ. π., σ. 324 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 332.

επιβεβαιωθεί το ρηθέν του *Άσματος Ασμάτων* «αγάπη κραταιά ως θάνατος»⁶¹⁸, αφού ο θάνατος θα τους οδηγήσει στον αναπόφευκτο χωρισμό, που δεν κατάφερε να πετύχει το θρησκευτικό χάσμα, το οποίο τους χώριζε.

Ωστόσο, κάνοντας μια ανακεφαλαίωση της σχέσης των δυο ερωτευμένων νέων είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι η εξέλιξη του δεσμού τους καθορίζεται πρωτίστως από τη βούληση και τη στάση της Ραχήλ απέναντι στη θρησκεία. Η εσωτερική πάλη της Ραχήλ σχετίζεται με την ταλάντευσή της ανάμεσα στις δύο ταυτότητες, τη χριστιανική και την εβραϊκή⁶¹⁹. Η Ραχήλ, ενώ αρχικά δείχνει να έχει μια συνειδητή σταθερή πορεία προς τον Χριστιανισμό, ο τραυματισμός του πατέρα της την αποσταθεροποιεί και την οδηγεί σε απόλυτες θέσεις που διαψεύδουν τις προηγούμενες αποφάσεις της. Τελικά, όμως, αυτό που θα μετρήσει για την ηρωίδα είναι η αγάπη κι όχι η πίστη. Παράλληλα, ο Κάρολος, που αντιπροσωπεύει τον διαλλακτικό Χριστιανό, προσεγγίζει τη Ραχήλ ως ένας ερωτευμένος άνδρας που έχει εξασφαλισμένη τη διαβεβαίωση της αγαπημένης του ότι θα βαπτισθεί για χάρη του Χριστιανή. Μάλιστα, η Ευτυχία Αμιλήτου τον έρωτά του τον χαρακτηρίζει «διακειμενικό», μιας και περνά μέσα από τις αναγνώσεις του *Άσματος Ασμάτων*, που απαγγέλλουν μαζί οι ερωτευμένοι⁶²⁰. Ο Κάρολος, λοιπόν, εν αντιθέσει με τη Ραχήλ, δεν αντιμετωπίζει κανένα δραματικό δίλημμα και εν γένει η σκηνική του παρουσία περιορίζεται σε ένα πηγαινέλα ανάμεσα στα δυο αρχοντικά σπίτια, ενώ ακόμη κι όταν συγκρούονται οι δυο γυναίκες που τον αγαπούν, η μητέρα του κι η Ραχήλ, ο ίδιος απουσιάζει από τη σύγκρουση αυτή⁶²¹.

Άλλη μια ενδιαφέρουσα πτυχή της σχέσης των δύο φύλων παρουσιάζεται σε αυτό το έργο, με την αποτύπωση της σχέσης της Ραχήλ με τα δυο της αδέρφια, τον

⁶¹⁸ Άσμ Άσμ 8,6. Βλ. *Αγία Γραφή (Παλαιά και Καινή Διαθήκη). Μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα*, Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, Αθήνα 1997, σ. 1016.

⁶¹⁹ Η Ραχήλ βρίσκεται εγκλωβισμένη ανάμεσα σε δυο κόσμους τον εβραϊκό και τον χριστιανικό, γεγονός που την οδηγεί σε έναν προσωπικό δισταγμό κι ένα εσωτερικό σχίσμα. Αυτές οι δυο ταυτότητες που συγκρούονται μεταξύ τους μπορεί να εκληφθούν κι ως δυο όψεις μιας ενιαίας ταυτότητας, ενός ατόμου, το οποίο υποχρεώνεται να κάνει μια επιλογή. Αυτό συνιστά το παράδοξο, ότι δηλαδή, το να επιλέξει μια από τις δυο θρησκείες συνεπάγεται την υποχρέωσή της να αποκλείσει την άλλη. Η Ραχήλ, εδώ έρχεται αντιμέτωπη και πρέπει να διαχειριστεί τη σύγκρουση ανάμεσα στη φαντασιακή της ταυτότητα που συνδέεται με την κοινή της καταγωγή με τους συγγενείς της και την πραγματική της ταυτότητα που σχετίζεται με το κοινωνικό γίνεσθαι και με τον έρωτά της για τον αλλόθρησκο Κάρολο. Για τη συγκρουσιακή και ταυτόχρονα συμπληρωματική σχέση των δυο ταυτοτήτων που διαμορφώνουν τη μεταστροφή της στάσης και την τελική απόφαση της Ραχήλ, βλ. Blessios, όπ. π., σσ. 319-321.

⁶²⁰ Ευτυχία Αμιλήτου, «Η άλλη Ζάκυνθος του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τχ. 1738, Οκτώβριος, 2001, σ. 431.

⁶²¹ Τουμασάτος, όπ. π., σ. 494.

φανατικό Δαυίδ και τον ήπιο Αλέξανδρο. Η διαφορετική στάση του κάθε αδερφού απέναντι στην ιουδαϊκή θρησκεία διαμορφώνει τη σχέση του με τη Ραχήλ και την αντιμετώπιση του ερωτικού της ειδυλλίου με τον αλλόθρησκο Κάρολο, που εντάσσεται, όμως, στο γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο των χριστιανοεβραϊκών ταραχών. Συγχρόνως, τα λόγια κι οι σκέψεις των δυο αδερφών φανερώνουν και τις δυο κυρίαρχες τάσεις της εβραϊκής κοινότητας της εποχής απέναντι στον Χριστιανισμό. Η εξωτερική τους εμφάνιση είναι δηλωτική των θρησκευτικών πεποιθήσεών τους, καθώς ο Αλέξανδρος είναι ξανθός στρογγυλοπρόσωπος και διαχτυτικός, με συμπεριφορά που παραπέμπει σε κοσμοπολίτη⁶²², ενώ ο Δαυίδ μελαχρινός, με γενάκι τύπου Εβραίου, βλοσυρός, με άκομψα ρούχα και ψυχρή συμπεριφορά. Ακόμη, και τα ονόματά τους συνάδουν με την κοσμοθεωρία που πρεσβεύουν, αφού το «Δαυίδ» είναι όνομα εβραϊκό, ενώ το «Αλέξανδρος» αρχαίο ελληνικό, υποδηλώνοντας, ίσως, τον κοσμοκράτορα Μέγα Αλέξανδρο με το φιλελεύθερο πνεύμα. Έτσι, λοιπόν, ο Αλέξανδρος συμπεριφέρεται στον Κάρολο εγκάρδια, ζεστά κι ευγενικά, ενώ ο Δαυίδ ψυχρά και απότομα, αφήνοντας να φανεί εξ αρχής η καχυποψία κι η εχθρότητα με την οποία τον αντιμετωπίζει και που θα του οπλίσει το φονικό του χέρι στο τέλος του δράματος.

Μέχρι να συντελεστεί το φονικό κακό, ο θεατής/αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τη δραματική σύγκρουση της Ραχήλ με τον Δαυίδ, που εξελίσσεται στη δεύτερη πράξη του έργου. Εδώ, είναι ξεκάθαρη η εντελώς διαφορετική προσέγγιση του ρόλου της θρησκείας στη ζωή του ανθρώπου. Ο Δαυίδ φανερά ενοχλημένος από τους διωγμούς που έχουν γίνει σε βάρος των ομόθρησκών του, από τους Χριστιανούς, κατά το παρελθόν, αλλά κυρίως λόγω των δικών του θρησκευτικών προκαταλήψεων, υποστηρίζει μια στείρα τυπολατρία κι έναν ακραίο φανατισμό ο οποίος συμπυκνώνεται στη φράση: *Κ' εγώ ήθελα όλοι οι άνθρωποι να ήταν ενωμένοι σε μια θρησκεία, -μα τη θρησκεία του Μίσους!... Το μίσος μου είναι η Δύναμις*⁶²³. Αντίθετα, η Ραχήλ έχει ως ιδανικό της την αγάπη⁶²⁴ και μάλιστα τη

⁶²² Τουμασάτος, όπ. π., σ. 495. Η αστικοποιημένη εικόνα του Αλέξανδρου δε διαφέρει σχεδόν καθόλου από την εξωτερική εικόνα του εξίσου καλοθρεμμένου Καρόλου.

⁶²³ Ξενόπουλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σ. 51.

⁶²⁴ Τα λόγια της Ραχήλ μας θυμίζουν την απάντηση της Αντιγόνης στον Κρέοντα «οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν», δηλαδή γεννήθηκα για να αγαπώ κι όχι για να μισώ. Η δήλωση αυτή της Αντιγόνης από την ομώνυμη τραγωδία επιβεβαιώνει την άρνησή της στο μίσος και την κατάφαση της απέναντι στην αγάπη, ενώ συγχρόνως αποδεικνύει και την ίδια της τη φύση, διαπίστωση η οποία ισχύει ακραιφνώς και για τη Ραχήλ. (Για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, βλ. Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τ. Α', μτφρ. Νίκος Α. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001, σ. 331).

χριστιανική αγάπη⁶²⁵, που τη διδάχτηκε από τη χριστιανή παραμάνα που τη μεγάλωσε και από το χριστιανικό σχολείο στο οποίο φοίτησε εσωτερική, ενώ καταδικάζει τη μισαλλοδοξία και τις διακρίσεις⁶²⁶. Γι' αυτό δηλώνει απερίφραστα: *Ήθελα να μην υπάρχουν στον κόσμο διαιρέσεις, διακρίσεις, μίσση. Και όλοι οι άνθρωποι να ήταν ενωμένοι σε μια θρησκεία,- τη θρησκεία της Αγάπης*⁶²⁷ ! Η συμβολική κίνηση να φιλήσει τις μανόλιες που της χάρισε ο αγαπημένος της Κάρολος είναι άκρως ενδεικτική του δυνατού αισθήματος που την έχει κατακλείσει. Εξάλλου, κι ο πατέρας της Ραχήλ, ο Σαμουήλ Τεδέσκος, έχει παραδεχτεί και θαυμάσει το πνεύμα της κόρης του που είναι υψωμένο σε μια σφαίρα γαλήνης κι αγάπης και γι' αυτό ζητά να μην της εμπνεύσει κανένας τα ποταπά πάθη που προκαλεί το θρησκευτικό μίσος, ώστε να εξακολουθήσει να στέκεται ψηλότερα από όλους. Ίσως κι ο ίδιος ο πατέρας της Ραχήλ λειτουργεί ως πρότυπο για την ίδια με την πνευματικά και ηθικά ανώτερη στάση του, προτάσσοντας την εθνική του ταυτότητα έναντι της θρησκευτικής.

Δυστυχώς, όμως, όπως προαναφέρθηκε, ο τραυματισμός του πατέρα της από φανατικούς Χριστιανούς θα οδηγήσει σε μια πρόσκαιρη μεταστροφή της ανώτερης συμπεριφοράς της και στην υιοθέτηση μιας ρητορικής του μίσους, όμοιας με του Δαβίδ. Γρήγορα, όμως, μετανιώνει για τη στάση της αυτή, γεγονός που γίνεται αντιληπτό από τον Δαβίδ, ο οποίος προσπαθεί για ακόμη μια φορά να τη στρέψει στην εβραϊκή ιδεολογία λέγοντάς της: *κάτι έγινε μεσ' στην ψυχή σου, Ραχήλ, προχθές... Αποτελείωσέ το, γιατί είναι ωραίο, γιατί είναι μεγάλο, και γιατί είναι δίκαιο, δίκαιο! Ραχήλ, αδελφή μου!.. Μίσος αντί μίσους! «Τραύμα αντί τραύματος! Μώλωπα αντί μώλωπος!..»*⁶²⁸. Μάλιστα, ο Δαβίδ εξερχόμενος από το σπίτι, δε διστάζει να την

⁶²⁵ Ενδεικτικά αναφέρουμε τον ύμνο της αγάπης, όπως εξυμνείται στην Α' προς Κορινθίους επιστολή του Αποστόλου Παύλου, στο 13^ο κεφάλαιο, (Α' Κορ 13,1-13).

⁶²⁶ Το γεγονός, ότι μια εβραιοπούλα μπορεί να υπερβεί τις θρησκευτικές και φυλετικές διαφορές, ανάλογα με την εκπαίδευση και την αγωγή που έχει λάβει, συνιστά ένα κοινωνικό και οικογενειακό θέμα της δραματουργικής διερεύνησης του θεάτρου ιδεών, μιας και αποτυπώνει έναν ευρύτερο κοινωνικό κανόνα ο οποίος επιβάλλει τις αρχές του, ώστε οι ήρωες να συμμορφώνονται με αυτόν. Πρόκειται για τη σχετική διαμόρφωση του ανθρώπου από το περιβάλλον του, που σχετίζεται με μια βασική αρχή του Νατουραλισμού. Βλ. Γιώργος Π. Παφάνης, «Κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις του ελληνικού θεάτρου στις αρχές του 20ού αιώνα. Το θέατρο ιδεών και οι ιδεολογικές ζυμώσεις (1897-1910)» στον τόμο: *Τοπία της δραματικής γραφής: δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003» στον τόμο: *Τοπία της δραματικής γραφής: δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 328-329.

⁶²⁷ Ξενοπούλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σ. 51.

⁶²⁸ Στο ίδιο, σ. 70. Ο Δαβίδ πιστεύει στην καθαρότητα και ανωτερότητα της εβραϊκής φυλής. Σε αυτή όμως την πεποίθησή του εγείρεται το εξής παράδοξο ότι προτάσσει την ιουδαϊκή ταυτότητα κι όχι την ελληνική, μιας κι είναι Έλληνας πολίτης και ζει στο ελληνικό κράτος. (Βλ. και Blessios, όπ. π., σ. 321 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σσ. 328-329). Αντίθετα, ο Αλέξανδρος κι ο πατέρας του Σαμουήλ προτάσσουν την εθνική τους ταυτότητα, χωρίς βεβαίως να αρνούνται την εβραϊκή. Εξηγούν ότι αυτό που τους

προτρέψει να προτιμήσει τον θάνατο, παρά το σμίξιμό της με τον Κάρολο και γι' αυτό της ζητά να πετάξει τις μανόλιες που συνιστούν απόδειξη της αμοιβαίας αγάπης του ζευγαριού.

Η τελευταία συνομιλία του Δαβίδ με τη Ραχήλ διαδραματίζεται στην τελευταία σκηνή του έργου, λίγο πριν η Ραχήλ πέσει νεκρή από τα πυρά του αδερφού της, ο οποίος ζητά μετά μανίας να σκοτώσει ένα Χριστιανό ως αντίποινα για τις λεηλασίες που αυτοί κάνουν στα εβραϊκά σπίτια. Η ειρωνεία είναι ότι σκοτώνοντας άθελά του την αδερφή του, σκοτώνει τον Χριστιανό που αναζητά, μιας κι αυτή προ ολίγου έχει βαπτιστεί στα δάκρυά της Χριστιανή. Ο Δαβίδ με τα λόγια του και τις πράξεις του αναπαράγει στερεότυπα, τόσο στην πρόσληψη του Άλλου – εν προκειμένω του Χριστιανού - όσο και στη δική του εικόνα. Άλλωστε κι η εξωτερική περιγραφή του από τον συγγραφέα γίνεται με όρους στερεοτυπικούς⁶²⁹, μιας και παραπέμπει στον φανατικό Εβραίο που υποστηρίζει, μέχρι θανάτου, τον ιουδαϊκό τρόπο ζωής. Η στερεότυπη συμπεριφορά του, λοιπόν, λειτουργεί, αφενός, ως σκηνικό της παράστασης κι, αφετέρου, επηρεάζει αποφασιστικά την εξέλιξη του έργου.

Ο Ξενόπουλος, ωστόσο, περιορίζεται, μόνο, στο να επισημάνει τα βίαια περιστατικά του παρελθόντος που έχουν πλήξει τους Εβραίους, ενώ διατηρώντας την παγιωμένη μετριοπαθή του στάση δεν παίρνει ξεκάθαρη θέση στις θρησκευτικές και κοινωνικές εντάσεις της εποχής του. Έτσι, μπορεί να εξηγηθεί, αφενός η προσπάθεια της Ραχήλ να μετριάσει τις εντυπώσεις από τις επιθέσεις των Χριστιανών εναντίον των Εβραίων, λέγοντας ότι δεν κλέβουν και δεν αρπάζουν τις περιουσίες των εβραϊκών σπιτιών που λεηλατούν, και αφετέρου το γεγονός ότι ο συγγραφέας δεν περιγράφει όλη τη βαρβαρότητα που ακολούθησε, ρίχνοντας αυλαία με τον άδικο θάνατο της Ραχήλ⁶³⁰.

διαφοροποιεί από τον Κάρολο είναι ότι ακολουθούν άλλη θρησκεία, αλλά ενώνονται μαζί του ως προς το ότι είναι Έλληνες πολίτες.

⁶²⁹ Αμιλήτου, «Η άλλη Ζάκυνθος του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 432.

⁶³⁰ Για το τέλος της Ραχήλ ο Ξενόπουλος γράφει στην *Εσπέρα*, στις 3/02/1926 ότι είναι απλούστατα ένα ρεαλιστικό εργάκι, γραμμένο όπως και τα υπόλοιπα έργα των ρεαλιστών συγγραφέων της εποχής κι ό,τι ρομαντικό ή μελοδραματικό έχει, το έχει κατ' ανάγκη, γιατί το έχει κι η πραγματικότητα από την οποία το αντιγράφει. (βλ. Τριχιά – Ζούρα, όπ. π., σ. 312). Ωστόσο, ο Ξενόπουλος όταν το 1937, με τον χιτλερισμό σε άνοδο και με μια γενικότερη διάχυτη πολεμική αίσθηση, δημοσίευσε τη *Μεγάλη Περιπέτεια* και επιφύλαξε ένα άλλο τέλος για την ηρωίδα του μακριά από το μελοδραματικό τέλος της Ραχήλ. Η Έμμα, η κεντρική ηρωίδα, εγκαταλείπει τη Ζάκυνθο φεύγει για την Ιταλία, μακριά από τον αγαπημένο της Γιάκομο, όπου παντρεύεται έναν Εβραίο, ενώ ο Γιάκομος μια χριστιανή.

Επιπρόσθετα, κρίνεται απαραίτητο να επισημανθεί η σχέση αγάπης, τρυφερότητας κι ενδιαφέροντος της Ραχήλ με τον πατέρα της. Το θετικό αυτό κλίμα οφείλεται πρωτίστως στο γεγονός ότι ο Σαμουήλ Τεδέσκος είναι ένας μετριοπαθής και διαλλακτικός άνθρωπος που αγαπά και θαυμάζει την ψυχική ανωτερότητα της κόρης του, ενώ προτάσσει την εθνική ενότητα έναντι της θρησκευτικής. Έχει, επίσης, φροντίσει η κόρη του να λάβει μια ανατροφή που παραπέμπει σε κοσμοπολίτισσα κι όχι σε φανατική Ισραηλίτισσα η οποία παραμένει προσκολλημένη στον Ιουδαϊσμό και στις απαιτήσεις του φανατικού αδερφού της. Αυτή η διαφορετική ανατροφή της Ραχήλ συντελεί στο να έχει προχωρημένες ιδέες και να διεκδικεί την ελευθερία της σκέψης και της προαίρεσης, όταν η χειραφέτηση της γυναίκας δεν ήταν δεδομένη. Έτσι, η σχέση της με τον πατέρα της τίθεται σε μια εντελώς διαφορετική βάση από αυτή των αρχών του εικοστού αιώνα, μιας και στηρίζεται στην αμοιβαία, ανυπόκριτη αγάπη κι όχι στον φόβο ή τον υποκριτικό σεβασμό. Η απόδειξη της ειλικρινούς αυτής σχέσης είναι η ταραχή της Ραχήλ κατά τον τραυματισμό του πατέρα της, που λίγο έλειψε να την κάνει να προδώσει την αγάπη της για τον Κάρολο.

Επιπλέον, ο δεσμός της Ραχήλ με τον Κάρολο δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη/θεατή να σχηματίσει ολοκληρωμένη γνώμη για τη σχέση μητέρας και γιου. Η κυρία Δεσύλα εκπροσωπεί επί σκηνής την αντισημιτική τάση της Ζακύνθου τις ημέρες εκείνες και περιορίζεται στο να εκφράσει με κομπσό τρόπο τη δυσαρέσκειά της για την επιλογή του γιου της να παντρευτεί μια Εβραία. Βέβαια, η δυσανασχέτησή της μετριάζεται, όταν πληροφορείται ότι η μέλλουσα νύφη θα γίνει Χριστιανή, για να κορυφωθεί εκ νέου, όταν η Ραχήλ θα αρνηθεί να δεχτεί τον ερωτικά πληγωμένο Κάρολο. Από αυτή τη σύγκρουση διαφαίνεται ότι πρόκειται για μια τυπική μητέρα που διεκδικεί την αγάπη και την προσοχή του γιου της και γι' αυτό στρέφεται κατά της νύφης της⁶³¹. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι η αγάπη της για τον γιο της την κάνει δεσποτική, απότομη και αγενή, ενώ εκείνος προσπαθεί να την ευχαριστεί με τη συμπεριφορά του, για να αποφεύγει τη δυσανασχέτησή της, μιας και αρχικά τον κατηγορούσε για παραμέληση των θρησκευτικών του καθηκόντων. Υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να εξηγηθεί η επιμονή του να βαπτισθεί η Ραχήλ Χριστιανή και η επιθυμία του να πάει βόλτα μαζί με τη μητέρα του, για να την ευχαριστήσει. Ο Κάρολος καταλήγει, λοιπόν, ένας ευγενής και άβουλος γιος που υπολογίζει και σέβεται τη γνώμη της μητέρας του, καθώς δεν επιθυμεί να έρθει σε ρήξη μαζί της,

⁶³¹ Την αποκαλεί, μάλιστα, «Παλιόβρια». Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*, όπ. π., σ. 75.

Επομένως, οι σχέσεις των δυο φύλων στη *Ραχήλ* αποτυπώνονται, αφενός, στον άτυχο και κατά μια έννοια ανεκπλήρωτο έρωτα των δυο νέων κι αφετέρου, στη θρησκευτική σκλήρυνση του Δαβίδ που οδηγεί στο μοιραίο τέλος. Εξάλλου, ο Δαβίδ είναι αυτός που με τον σκληρό ανδρικό του λόγο αποτυπώνει την κυρίαρχη θέση των ανδρών, ερχόμενος, όμως σε αντίθεση με τον ήπιο και διαλλακτικό λόγο των άλλων αρρένων ηρώων. Έτσι, προσπαθεί άοκνα να επιβάλλει το δίκιο των λεγόμενων του στην αδερφή του, υποδεικνύοντάς της ποιο είναι κυρίως το θρησκευτικά πρέπον γι' αυτήν. Ο λόγος του είναι απαγορευτικός, απειλητικός, μοναδικός και ο Δαβίδ ζητά να τον επιβάλλει, χωρίς να συνθηκολογεί, φανερώνοντας την πρόθεσή του να έχει την εξουσία. Γι' αυτό είναι δύσκολό να προσδιορισθούν στη *Ραχήλ* οι θεωρίες του κοινωνικού φύλου, καθώς κυριαρχεί ο διχαστικός λόγος του Δαβίδ που συνδέεται αποκλειστικά με την υπεροχή της ιουδαϊκής θρησκείας. Μολαταύτα μπορούμε, όμως, να επισημάνουμε ότι η *Ραχήλ*, ως κορίτσι μορφωμένο, έχει διαμορφώσει έμφυλη ταυτότητα και διεκδικεί τους όρους και τις συνθήκες που θα την οδηγήσουν στην κατάκτηση της προσωπικής της ευτυχίας, κάνοντας πράξη τα αιτήματα και τις προσδοκίες του πρώτου φεμινιστικού κινήματος.

2.3. Συμπεράσματα

Ο Ξενόπουλος με τη *Ραχήλ* καταπιάνεται με το αγαπημένο του θέμα, τον έρωτα μιας νεαρής κοπέλας, ιδωμένο, όμως με μια νέα διάσταση και προοπτική. Ο έρωτας αυτός παραμένει ανεκπλήρωτος, καθώς το τεταμένο κλίμα των χριστιανοεβραϊκών συγκρούσεων αποτελούν πρόσκομμα στην ευδωσή του. Για μια ακόμη φορά ο Ξενόπουλος δεν παίρνει σαφή θέση στα κοινωνικά και θρησκευτικά τεκταινόμενα, αν και παρουσιάζει την ιστορική πραγματικότητα, καθώς ζητούμενό του είναι να εστιάσει στην ψυχολογία της ερωτευμένης κοπέλας, ανάγοντάς τη σ' ένα διαχρονικό σύμβολο αγάπης. Το ζήτημα της ταυτότητας και της ετερότητας καθίσταται καθοριστικό στο έργο για τη σύναψη σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους και επηρεάζει τις σχέσεις των δύο φύλων. Παρά τον πρόσκαιρο μετωρισμό της *Ραχήλ* ανάμεσα στην αγάπη και τη θρησκεία μετά τον τραυματισμό του πατέρα της, τελικά νικά η αγάπη, καθώς η *Ραχήλ* οδηγείται, ακόμη, και στην αυτοθυσία, προκειμένου να υπερασπίσει τον αγαπημένο της από το θανατηφόρο βόλι του μίσους - κυριολεκτικά και μεταφορικά - που εκτοξεύει ο αδερφός της Δαβίδ. Και πάλι, η *Ραχήλ* στέκεται στο προσκήνιο, αφήνοντας σε δεύτερο πλάνο τον Κάρολο, ο οποίος περιορίζεται

στην ευγενική του παρουσία, κινούμενος στο δίπολο της μητρικής και ερωτικής αγάπης. Έτσι, κάνει πράξη τη διακήρυξη της αγάπης, που υπερβαίνει τις θρησκείες και τις αντιπαραθέσεις τους και που με τόσο σθένος έχει υποστηρίξει στη συγκρουσιακή συνομιλία την οποία είχε, τόσο με τον αδερφό της, όσο και με την κυρία Δεσύλα. Εν τέλει, ακόμη, κι ο Δαβίδ, ο ενσάρκωτης του θρησκευτικού μίσους και της μισαλλοδοξίας, επισκιάζεται κι αυτός από την αυταπάρνηση της αδερφής του στο όνομα της αγάπης. Αντίστοιχα, και η κυρία Δεσύλα περιθωριοποιείται από την πεισματική αγάπη της μέλλουσας νύφης για τον γιο της. Ο μόνος που διαφοροποιείται υποκλινόμενος στο ψυχικό μεγαλείο της Ραχήλ είναι ο πατέρας της, ακολουθούμενος από τον γιο του Αλέξανδρο, μιας και αμφότεροι λειτουργούν ως σύμβολα της υγιούς και απρόσκοπτης συμβίωσης Χριστιανών και Εβραίων στη Ζακυνθινή κοινότητα. Τελικά, συμπεραίνουμε ότι ο μοιραίος θάνατος της Ραχήλ συνιστά δραματουργική ανάγκη για τον Ξενόπουλο, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζεται ο μελοδραματικός του χαρακτήρας.

Κεφάλαιο 3^ο : ΨΥΧΟΣΑΒΒΑΤΟ

3.1. Η ταυτότητα του έργου

Το *Ψυχοσάββατο*⁶³² χαρακτηρίζεται από τον Ξερόπουλο ως σύγχρονη τραγωδία μονόπρακτη με Ιντερμέτζο. Μάλιστα το Ιντερμέτζο, σύμφωνα με τη σημείωση του ίδιου του συγγραφέα, στις εκτενείς οδηγίες που συνοδεύουν το έργο, μπορεί να παραλειφθεί κατά τη σκηνική δοκιμασία. Ο χαρακτηρισμός του έργου ως τραγωδία, από τον ίδιο τον συγγραφέα, αποτέλεσε αφορμή να διατυπωθούν, κατά καιρούς, από τους μελετητές του Ξερόπουλου διάφορες απόψεις και να γίνουν συσχετίσεις με άλλους ευρωπαίους συγγραφείς⁶³³ της εποχής, όπως και με την αρχαία ελληνική τραγωδία. Το έργο γράφτηκε το 1911 και παραστάθηκε για πρώτη φορά στο Θέατρο Βαριετέ από τον θίασο της Κυβέλης Αδριανού στις 13 Ιουνίου του ίδιου χρόνου⁶³⁴. Παραστάθηκε ξανά τη θεατρική περίοδο 1918-1919 από τον θίασο του Ανδρέα Ησαΐα, την Παρασκευή 30 Νοεμβρίου 1918 και τη θεατρική περίοδο 1919-1920, τη Δευτέρα 6 Ιανουαρίου 1920, από τον ίδιο θίασο στην Αθήνα⁶³⁵. Για μια ακόμη φορά, παίχτηκε το 1966 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας μαζί με τον μονόλογο του Τσέχωφ *Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού* και τη μονόπρακτη κωμωδία του Μολιέρου *Με το ζόρι παντρεία*. Ένα χρόνο αργότερα επαναλήφθηκε από την Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών με τους ίδιους συντελεστές⁶³⁶. Τέλος, το 1968 το

⁶³² Η παρούσα διατριβή ακολουθεί την έκδοση Ξερόπουλος, «Ψυχοσάββατο» στο *Θέατρο*, τόμ. 2, όπ. π., σσ. 165-190, από όπου και οι παραπομπές των παραθεμάτων που θα ακολουθήσουν.

⁶³³ Η Μυλωνά εντοπίζει ομοιότητες και με τον *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα, αν και είναι γραμμένος 22 χρόνια μετά το *Ψυχοσάββατο* εστιάζοντας στα κοινά σημεία, όπως είναι: η παρουσία του θανάτου, το απομονωμένο αγροτικό περιβάλλον, οι νεκροί που καθορίζουν τη ζωή των ζωντανών, η κακή σχέση της νέφης με την πεθερά, η επαναφορά της συζήτησης για τους νεκρούς από τις γηραιότερες. Και τα δύο έργα θεωρεί ότι κινούνται στη σφαίρα του Συμβολισμού. (Βλ. Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξερόπουλου*, όπ. π., σ. 186). Επίσης, η Βαφειάδη επισημαίνει τη στενή σχέση του *Ψυχοσάββατου* με το έργο του Στρίντμπεργκ *Δεσποινίς Τζούλια* ως προς το ότι είναι μονόπρακτο έργο, με ενότητα χώρου και χρόνου και με ιντερμέτζο. (Βλ. Έφη Βαφειάδη, «Ο Ξερόπουλος και το όνειρο της Κλυταμνήστρας. Μια προσέγγιση για το *Ψυχοσάββατο*», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξερόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 197-198).

⁶³⁴ Ο θίασος αποτελούνταν από την Κυβέλη στον ρόλο της Μαρίας, τον Π. Λέοντα στον ρόλο του Κωνσταντή, την Άννα Βόκου στον ρόλο της γριάς Μπάμπαινας, τον Π. Γαβριηλίδη στον ρόλο του Λίγερου, την Αγνή Ροζάν στον ρόλο της Ευμορφίας. Παίχτηκε μαζί με τις *Παλιές Αγάπες* του Γ. Τσοκόπουλου και το *Καθάρσιο του Μπεμπέ* του Ζώρζ Φευντώ.

⁶³⁵ Η διανομή των ρόλων είχε ως εξής: ο Ανδρέας Ησαΐας στον ρόλο του Κωνσταντή, η Λέλα Ησαΐα στον ρόλο της Μαρίας, η Ελπίς Σαμαρά στον ρόλο της γριάς Μπάμπαινας, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος στον ρόλο του Λίγερου.

⁶³⁶ Τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει ο Ανδρέας Φιλιππίδης, τον Κωνσταντή υποδύονταν ο Τίμος Περγλέγκας, τη Μαρία η Αφροδίτη Λόντου, τη γριά Μπάμπαινα η Ρίκα Γαλάνη, τον Λίγερου ο Μπάμπης Πισιμίσης και την Ευμορφία η Κλειώ Νικολάου. Στην παραγωγή του 1967, αντικαταστάθηκε ο Τίμος Περγλέγκας από τον Διονύση Καλό, στον ρόλο του Κωνσταντή.

Ψυχοσάββατο μαζί με τη μονόπρακτη κωμωδία του Ξενόπουλου, *Θείος Ονειρος*, ανέβηκε από το Εθνικό Θέατρο σε τιμητική εκδήλωση, για τα εκατό χρόνια, από τη γέννηση του συγγραφέα⁶³⁷. Εκτός από τις προαναφερθείσες παραστάσεις στην Ελλάδα το έργο παραστάθηκε και στο εξωτερικό. Αρχικά, παίχτηκε στις 16 Φεβρουαρίου 1950 στη Νέα Υόρκη στο 8th Street Theatre από τον θίασο Ελλήνων Ηθοποιών του Γερ. Κουρούκλη με τίτλο *Η Εκδίκηση της Πεθαμένης*. Ακολούθησε η παράσταση στην Κύπρο το 1970 στη μικρή σκηνή της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου από σπουδαστές της Σχολής. Τέλος, παίχτηκε και στο Σύδνεϋ από το Συγκρότημα Ελλήνων Καλλιτεχνών στο Teacher's Federation Hall, χωρίς όμως να γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία αυτής της παράστασης⁶³⁸. Αξιοσημείωτο είναι ότι το έργο παρουσιάστηκε και στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, τόσο στην Κύπρο το 1957⁶³⁹, όσο και στην Ελλάδα⁶⁴⁰.

Το έργο διαδραματίζεται σε ένα χωριό, στη ζακυνθινή ύπαιθρο, Παρασκευή βράδυ, στις αρχές του Μάρτη που ξημερώνει Ψυχοσάββατο. Στην αρκετά εκτενή εισαγωγική σκηνική οδηγία του έργου⁶⁴¹ διαγράφεται το σκηνικό αναλυτικά, δηλαδή ένα μεγάλο ισόγειο δωμάτιο στο σπίτι του Κωνσταντή, όπου δεσπόζει στον χώρο το τζάκι, γύρω από το οποίο συγκεντρώνονται όλοι. Στη φωτιά που καίει βράζουν δύο τσουκάλια, ένα με λάχανα κι ένα με κόλλυβα. Το πρώτο συνδέεται με τη ζωή και το δεύτερο με τον θάνατο, υποδηλώνοντας εξαρχής αυτό το παιχνίδι μεταξύ ζώντων και νεκρών, που θα καθορίσει την πλοκή του έργου και τη συμπεριφορά των ηρώων. Η γριά Μπάμπαινα, μητέρα του Κωνσταντή, κάθεται δίπλα στη φωτιά κι επιβλέπει τα

⁶³⁷ Σε αυτή την παραγωγή, τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει ο Σωκράτης Καραντινός και η διανομή είχε ως εξής: Κωνσταντής ήταν ο Στέλιος Βόκοβιτς, Μαρία η Ελένη Χατζηαργύρη, γριά Μπάμπαινα η Αθανασία Μουστάκα, Λίγερως ο Νίκος Καζής και Ευμορφία η Μάτα Μιχαλαρέα.

⁶³⁸ Βλ. «Κατάσταση θεατρικών έργων του Γ. Ξενόπουλου και των παραστάσεών τους», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 205.

⁶³⁹ Το *Ψυχοσάββατο* μάλιστα είναι το πρώτο θεατρικό που παρουσίασε η Κυπριακή Τηλεόραση σε ραδιοσκηνοθεσία Γιώργου Μιτσίδη το 1957, την εποχή του Απελευθερωτικού Αγώνα της Κύπρου (1955-1957). Έτσι, η επιλογή ενός νεοελληνικού έργου θεωρήθηκε κατάλληλη για να δώσει έμφαση σε αυτόν τον αγώνα. Ο Γιώργος Μιτσίδης που σκηνοθέτησε δέκα έργα του Ξενόπουλου θεωρείται ο πραγματικός εισηγητής του «Πατέρα του Νεοελληνικού Θεάτρου» στην Κύπρο. (Βλ. Κύπρος Χρυσάνθης, «Το Θέατρο του Ξενόπουλου στην Κύπρο», *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. Ε', αριθμ. 4[34], χειμώνας 1976-1977, σ. 482).

⁶⁴⁰ Στις 15/2/1963 έγινε η ηχογράφηση, ενώ στις 14/02/1972 χρονολογείται η εκπομπή, από το ραδιόφωνο της ΕΡΤ, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, με πρωταγωνιστές τον Στέλιο Βόκοβιτς, την Αντιγόνη Βαλάκου, την Αφροδίτη Γρηγοριάδου και την Έλλη Ξανθάκη. Τελευταία, παίχτηκε και στην τηλεόραση της NET, στην εκπομπή "Θεατρικά Μονόπρακτα" σε σκηνοθεσία Έλλης Παπακωνσταντίνου και τηλεσκηνοθεσία Γιώργου Γκικαπέππα.

⁶⁴¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Σκηνικές οδηγίες και Πρόλογοι στον Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 347.

δυο τσουκάλια. Είναι μαυροντυμένη, γιατί πενθεί για την προ εξαμήνου νεκρή κόρη της, Ευμορφία κι ετοιμάζεται για το Ψυχοσάββατο. Υπεύθυνη για τον θάνατό της θεωρεί τη νύφη της Μαρία, με την οποία έχει πολεμικές σχέσεις. Η αμοιβαία αντιπάθεια ανάμεσα στις δυο γυναίκες αποτυπώνεται στους μεταξύ τους διαλόγους, σε όλη τη διάρκεια του έργου. Οι δυο γυναίκες αναμένουν τον Κωνσταντή να γυρίσει από τις αγροτικές δουλειές, ο οποίος επιστρέφει και τους ανακοινώνει την εντός ολίγου άφιξη του ξάδερφού του Λίγερου, γεγονός που προξενεί ιδιαίτερη χαρά στη Μαρία. Η λαχτάρα της Μαρίας για τον ερχομό του Λίγερου δικαιολογείται απόλυτα από το ότι στο παρελθόν ο Λίγερος τρέφοντας συναισθήματα για τη Μαρία, την είχε ζητήσει από τον πατέρα της, ο οποίος όμως δεν του την έδωσε, γιατί ήταν φτωχός κι έτσι προτίμησε τον πλούσιο Κωνσταντή. Ενώ τρώνε όλοι μαζί, η πεθερά επιτίθεται στη νύφη και με έναν υπαινικτικό λόγο της θυμίζει ότι οι νεκροί καθορίζουν τη ζωή των ζωντανών. Τότε, η Μαρία τρομάζει σαν να είδε κάτι και σιγοκλαίει. Ο Κωνσταντής τάσσεται με το μέρος της γυναίκας του κι όχι της μητέρας του, που επίμονα υποστηρίζει την κυριαρχία των νεκρών. Η Μαρία, όταν μένει μόνη με τον Λίγερου του ζητά να τη βοηθήσει να φύγουν μαζί, για να γλιτώσει από την επώδυνη καθημερινότητα που ζει, εξαιτίας της πεθεράς της, η οποία συνεχίζει να την προσβάλλει, όπως η κόρη της, όσο ζούσε. Ο Λίγερου πείθεται, τελικά, να φύγουν μαζί, όμως το σχέδιο τους δεν ολοκληρώνεται ποτέ, γιατί διακόπτεται από την εμφάνιση του Χορού των ψυχών των γυναικών, με κορυφαία την Ευμορφία. Αυτό αποτελεί το Ιντερμέτζο που, αφενός διακόπτει την πλοκή, κι αφετέρου τη στρέφει σε άλλη κατεύθυνση, αφού η εμφάνιση της Ευμορφίας ταράζει τη Μαρία και την οδηγεί σε μια κρίση αυτοσυνειδησίας και ανάληψης της ευθύνης, για τον έμμεσο φόνο που διέπραξε. Αναγκάζεται, λοιπόν, η Μαρία κι αποκαλύπτει ότι, επειδή άνοιξε το παράθυρο, η υγεία της άρρωστης Ευμορφίας επιδεινώθηκε, με αποτέλεσμα να ξανακυλήσει στην αρρώστια και να πεθάνει. Τέλος, ομολογεί ότι σχεδίαζε τη φυγή της με τον Λίγερου, για να γλιτώσει από την καταπιεσμένη ζωή της. Τότε, ο Κωνσταντής, ενθαρρυσμένος κι από τη μητέρα του, σύρει τη Μαρία στο δωμάτιο της νεκρής, για να τη θανατώσει πάνω στο κρεβάτι της, όπου κι εκείνη βρήκε σκληρό θάνατο. Ακούγονται κρότοι κι η υπόκωφη κραυγή της Μαρίας. Η γριά Μπάμπαινα θριαμβολογεί για τη δικαιοσύνη που αποδόθηκε, ενώ χτυπάει κι η καμπάνα για τον όρθρο του Ψυχοσάββατου⁶⁴².

⁶⁴² Το Ψυχοσάββατο, όπως κι οι ψυχογιορτές συνιστούν την παράσταση μιας ανθρωπότητας που δεν

Το *Ψυχοσάββατο* αποτελεί σημαντικό σταθμό στη δραματουργική πορεία του Ξενόπουλου⁶⁴³, ενώ αντιπροσωπεύει την παλαιότερη θεατρική περίοδο του συγγραφέα και συνδέεται με τη μεγάλη ερμηνεύτρια της εποχής Κυβέλη και με τον σπουδαίο Μανώλη Καλομοίρη, που είχε γράψει τη μουσική. Ο Ξενόπουλος, με τη θεματική του έργου αυτού, κινούμενου στις παραδόσεις μιας αυστηρά πατριαρχικής οικογένειας, στον απαγορευμένο έρωτα και στις θρησκευτικές λειτουργίες που συνδέονται με τους νεκρούς πρωτοπορεί, για μια ακόμη φορά⁶⁴⁴. Γι' αυτό τον λόγο, το έργο χαρακτηρίζεται πιο άρτιο από τα προηγούμενα, γιατί διαθέτει βαθύτερο ανθρώπινο αίσθημα, παρουσιάζει ψυχολογημένη συνοχή και λιτότητα στις σκηνές, χαρακτηρίζεται για την καλή διαγραφή των χαρακτήρων. Θετική ήταν η αποτίμηση του έργου κι από τον Άλκη Θρύλο που πρεσβεύει ότι το συγκεκριμένο έργο ανέδειξε το νατουραλιστικό και ψυχογραφικό θέατρο, έριξε φως στον εσωτερικό άνθρωπο, έπλασε ζωντανούς χαρακτήρες κι έδειξε ότι τα φαντάσματα που στοιχειώνουν το έργο είναι απαυγάσματα των τύψεων μιας βασανισμένης ψυχής, που επιδιώκει την εξιλέωση, γιατί αισθάνεται ένοχη⁶⁴⁵. Εξίσου θετικές ήταν κι οι αναφορές του Ζαχαρία Παπαντωνίου στην εφημερίδα *Εμπρός* (18-6-1911), όπου διαπιστώνει ότι το *Ψυχοσάββατο* δεν είναι της αράδας, αλλά βγήκε από χέρι ανθρώπου που ξέρει πώς να γράφει. Είναι δυνατό θεατρικό χέρι, όπου τα πάντα έχουν ταξινομηθεί με γνώση, λιτότητα και συγκράτηση, μη αφθονούσα στο ελληνικό θέατρο. Αλλά και μετά το ιντερμέδιο, η εκτύλιξη προχωρεί με την στέρεα λογική, η οποία κινεί όλο το έργο. Έχουμε μια δραματικότητα αληθινή, μια σύνθεση καθαρή και γοργή, μη έχουσα τίποτα το περιττό, που την κινεί ο ζωντανός διάλογος. Έχουμε το δικαιολογημένο τραγικό. Καταλήγει υποστηρίζοντας ότι τίποτα περισσότερο δεν μπορεί να ζητηθεί από ένα μονόπρακτο έργο. Αν και λιγότερο ενθουσιώδης, ο Βάσος Βαρίκας δηλώνει ότι το έργο ξεπερνά κατά πολύ την ηθογραφία, χωρίς αισθητές ελαττωματικότητες στη δομή του, που απηχεί τις επιδράσεις του Ίψεν και του Στρίντμπεργκ, ως προς την

την αποτελούν οι ζωντανοί μονάχα, μα σ' αδιαίρετη ενότητα κι οι πεθαμένοι της κι οι ζωντανοί. (Βλ. Π. Λεκατσάς, *Η ψυχή. Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών, Αθήνα, 1957, σ. 421).

⁶⁴³ Θόδωρος Γραμματάς, «Περί “Πατρότητας” στο Θέατρο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 212.

⁶⁴⁴ Η χαρακτηριστική φράση του έργου «μας κυβερνούν οι νεκροί» επαναλαμβάνεται πέντε χρόνια μετά, από τον Γάλλο συγγραφέα και στοχαστή Μωρίς Μπαρρές, ο οποίος προβάλλει στο έργο του τη σχέση νεκρών και ζώντων που τους συνδέει κοινό αίμα και κοινή πατρίδα. (βλ. Maurice Barrés, *Η γη και οι νεκροί*, Νέα Γενεά, Αθήνα 2017).

⁶⁴⁵ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. ΙΑ' 1967-1969, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σσ. 213-214.

παράσταση της χαροκαμένης μάνας η οποία προσωποποιεί τη Μοίρα που έρχεται να επιβάλλει τη δικαιοσύνη⁶⁴⁶. Ωστόσο, το έργο έλαβε σφοδρή κριτική από τον Κριτικό του *Νουμά*, που θεωρεί ότι είναι ένα «έργο τεχνουργημένο με την ψευτιά της μικρολογίας από συγγραφέα που αντιπροσωπεύει μια εποχή βιομηχανικής νοικοκυροσύνης στα γράμματα, εποχή που συντέλεσε στην αμορφωσιά του κοινού»⁶⁴⁷. Τέλος, σύμφωνα με τον Τσοκόπουλο στην εφημερίδα *Αθήναι* στις 16-6-1911, η υποδοχή του έργου από το θεατρικό κοινό της εποχής ήταν απολύτως θετική, μιας κι ο Ξενόπουλος χειροκροτήθηκε ζωνρότατα και κλήθηκε στη σκηνή.

Η επιλογή ενός μονόπρακτου έργου πρέπει να εκληφθεί, στην περίπτωση του Ξενόπουλου, ως ένα δείγμα συγγραφικής δεξιότητας. Σε ένα έργο περιορισμένης έκτασης, καταφέρνει να περάσει το μήνυμά του, διατηρώντας άγρυπνο το ενδιαφέρον του θεατή, καθώς παρακολουθεί τις αναμφισβήτητες αξίες μιας παραδοσιακής πατριαρχικής κοινωνίας να συγκρούονται με τις προσωπικές επιθυμίες και τα αδιέξοδα ενός εκκολαπτόμενου παράνομου ζευγαριού και μιας πραγματικά καταπιεσμένης νύφης. Το ότι στο τέλος νικά ο συντηρητισμός και το νέο δυσκολεύεται να ανατείλει αντιπροσωπεύει το κοινωνικό και ηθικό πλαίσιο της εποχής, που ο συγγραφέας στηλιτεύει. Εξάλλου, και σε αυτό το έργο υπονοούνται ιψενικές διαθλάσεις οι οποίες δε συγκεκριμενοποιούνται επακριβώς⁶⁴⁸, αν και στοιχεία όπως η καταδυνάστευση των ζωντανών από τους νεκρούς κι η τυραννία της μνήμης φέρουν την επιρροή του ιψενικού *Ρόμερσχολμ*⁶⁴⁹.

Ωστόσο, δεν μπορεί να διαφύγει της προσοχής του μελετητή του ξενοπουλικού έργου ότι το *Ψυχοσάββατο* χαρακτηρίζεται τραγωδία κι όχι δράμα⁶⁵⁰,

⁶⁴⁶ Βάσος Βαρίκας, «Ξενόπουλος στο Εθνικό», *Τα Νέα*, 11-3-1968.

⁶⁴⁷ Ο Κριτικός του *Νουμά*, «Οι Μιχτοί», αρ. 440(26/6/1911), σ. 380-383. Για την αρνητική κριτική που διατυπώθηκε για τον Ξενόπουλο, καθώς αντιμετωπίζεται ως ο συγγραφέας των εφήμερων επιτυχιών, που έχουν τη μορφή θεατρικών επιθεωρήσεων με άλλη μορφή από τις γνωστές, βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, «Φιλολογικές Έριδες, Ξενοπουλιάδα (1903-1931)», στο *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Στέφανος, Τιμητική Προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ, επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Ergo, Αθήνα 2007, σ. 1329.

⁶⁴⁸ Βάλτερ Πούχγερ, *Κείμενα και Αντικείμενα: Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 342.

⁶⁴⁹ Άλλωστε, είναι εμφανής η σχέση του *Ψυχοσάββατου* με το *Ρόμερσχολμ*, καθώς και τα δύο χαρακτηρίζονται από τον Ν. Παπανδρέου δράμα ενοχής, όπου οι νεκροί καταδυναστεύουν τους ζωντανούς. Εξάλλου, καμία ευτυχία δεν μπορεί να οικοδομηθεί πάνω σε έναν άδικο θάνατο. (Βλ. Παπανδρέου, *όπ. π.*, σ. 108).

⁶⁵⁰ Το *Ψυχοσάββατο* δεν μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία του δράματος κι ορθώς έχει χαρακτηριστεί από τον ίδιο τον Ξενόπουλο ως σύγχρονη τραγωδία, γιατί συγγενεύει με την αρχαία ελληνική τραγωδία και στηρίζεται σε μια αδιαμφισβήτητη πεποίθηση της χριστιανικής παράδοσης για την επιστροφή των ψυχών των νεκρών. Η άποψη αυτή, αν και δεν εκφράζει τις προσωπικές

όπως τα προγενέστερα έργα του που είχαν δραματική έκβαση(*Ο Τρίτος, Η κωμωδία του θανάτου, Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας, Φωτεινή Σάντρη, Στέλλα Βιολάντη, Ραχήλ*). Γι' αυτή την επιλογή του συγγραφέα έχει εκφραστεί η θέση ότι το *Ψυχοσάββατο* έχει δεχθεί επιρροές από την αρχαία ελληνική τραγωδία και συγκεκριμένα, από τον Αισχύλο και την πραγμάτευση του μύθου των Ατρείδων, με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα⁶⁵¹. Στο ίδιο πλαίσιο, κινείται κι η θέση του Γ. Σιδέρη ότι το *Ψυχοσάββατο* έχει επηρεαστεί από τις σοφόκλειες τραγωδίες, *Οιδίπους Τύραννος* και *Αντιγόνη*. Ειδικότερα, αναφέρει ότι η παλαιά συγκίνηση του συγγραφέα από τα έργα αυτά ζωντανεύει και φωτίζει το *Ψυχοσάββατο*, χωρίς να είναι απαραίτητο κάτι που ξεκίνησε από την ανάμνηση της αρχαίας τραγωδίας, να είναι σε στίχους και με χορικά⁶⁵². Βέβαια, τη θέση αυτή αντικρούει ο Μήτσος Λυγίζος που αναφέρει ότι το *Ψυχοσάββατο* απέχει από το να χαρακτηριστεί «τραγωδία», καθώς δεν υπάρχει τραγικό αίσθημα⁶⁵³. Σε μια άλλη προσέγγιση, η Κυριακή Πετράκου το χαρακτηρίζει «αγροτικό δράμα» με συνηθισμένο θέμα την αυτοδικία, αν και ο Ξενόπουλος δεν εστιάζει σε αυτή τη διάσταση⁶⁵⁴. Επίσης, η Αρετή Βασιλείου το αποκαλεί «συμβολιστικό δράμα», λόγω της χρήσης συμβόλων και της μπρεσιονιστικής μυστηριώδους ατμόσφαιρας⁶⁵⁵. Παράλληλα, ψυχολογικό δράμα το θεωρεί κι ο Κ. Ασημακόπουλος⁶⁵⁶. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής βρίσκει ότι ο Χορός των νεαρών γυναικών αποκαλύπτει την επιρροή του Ξενόπουλου από τη Ζιζέλ των Σεν Ζορζ και Γκοτιέ, σε μουσική Αντόλφ Αντάμ, όπου τα πνεύματα των νεαρών γυναικών (ουιλί ονομάζονται) που προδόθηκαν από τους αγαπημένους τους, όπως η Ζιζέλ, παρασύρουν τον περαστικό σε έναν

αντίληψεις, επί του θέματος, του πρωτοπόρου ιδεολογικά Ξενόπουλου, εξυπηρετεί τη ροή του έργου, με την καταλυτική επίδραση που ασκεί η εμφάνιση των ψυχών στη συμπεριφορά της Μαρίας, της κεντρικής ηρωίδας, η οποία αποκαλύπτει την αλήθεια για τον έμμεσο φόνο που είχε διαπράξει. Οι παραπάνω θέσεις διατυπώνονται στο έργο του Blessios, όπ. π., σ. 425.

⁶⁵¹ Βαφειάδη, «Ο Ξενόπουλος και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Μια προσέγγιση στο *Ψυχοσάββατο*», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 179-198. Η Μαρία παραπέμπει στην Κλυταιμνήστρα, η γριά Μπάμπαινα στην Ηλέκτρα κι ο Κωνσταντής στον Ορέστη.

⁶⁵² Γιάννης Σιδέρης, «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», *Νέα Εστία*, 69, τχ. 805, 1961, σ. 123.

⁶⁵³ Μήτσος Λυγίζος, *Νεοελληνική Δραματολογία*, τρίτη έκδοση, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα 1987, σ. 36.

⁶⁵⁴ Κυριακή Πετράκου, «Η Ζάκυνθος στα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2008, σ. 264.

⁶⁵⁵ Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το Θέατρο Πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 133.

⁶⁵⁶ Κώστας Ασημακόπουλος, «Ο θεατρικός Ξενόπουλος», στον τόμο: *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, ERGO, Αθήνα 2002, σ. 209.

ασταμάτητο χορό, ώστε να πέσει νεκρός⁶⁵⁷. Τέλος, έχει γίνει συσχετισμός της θεματολογίας του *Ψυχοσάββατου* με την επανεμφάνιση της νεκρής που ζητά δικαιοσύνη, εμποδίζοντας τη φυγή της ένοχης με την παρεμφερή θεματολογία των δημοτικών τραγουδιών και παραλογών⁶⁵⁸. Επομένως, επιβεβαιώνεται η άποψη ότι «οι ζωντανοί είναι επαναλήψεις των νεκρών και οι νεκροί αποκαλύπτονται ως κατάρα για τους ζωντανούς»⁶⁵⁹.

Εν κατακλείδι, το υπό μελέτη έργο αποτελεί για τον Ξενόπουλο μια πρόκληση, γιατί, αν και καταπιάνεται με το θέμα του θανάτου, για άλλη μια φορά⁶⁶⁰, στην πλούσια θεατρική του πορεία, το διαχειρίζεται με μια άλλη διάσταση και προοπτική. Ίσως, κι εδώ, με τον τιμωρητικό θάνατο της Μαρίας, από τον ίδιο της τον άντρα, επιβεβαιώνεται η τάση των θεατρικών συγγραφέων να πεθαίνουν οι δημοφιλείς ηρωίδες στα έργα τους⁶⁶¹.

3.2. Οι σχέσεις των δύο φύλων

Στο *Ψυχοσάββατο* παρουσιάζονται τριών ειδών σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα: το παράνομο ερωτικό ζευγάρι, η συζυγική κι η σχέση μητέρας με γιο. Κοινή συνισταμένη των τριών αυτών σχέσεων είναι το milieu της ζακυνθινής αγροτικής ζωής, όπου κυριαρχεί η αυστηρή πατριαρχική δομή κι η εξάρτηση της γυναίκας από τη βούληση του πατέρα κι εν συνεχεία του συζύγου, στον οποίο την παραδίδει ο πατέρας, αφού πρώτα τον επιλέξει ο ίδιος. Αυτό, ακριβώς, συνέβη στην περίπτωση της Μαρίας, η οποία αναγκάστηκε να παντρευτεί τον Κωνσταντή, κατόπιν εντολής του πατέρα της, αν και εκείνη ήταν ερωτευμένη με τον Λίγερo. Η κατώτερη οικονομική κατάσταση του Λίγερου και αντίστοιχα η ανώτερη του Κωνσταντή είχε

⁶⁵⁷ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, όπ. π., σ. 391.

⁶⁵⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε τον *Νεκρό Αδελφό*, αλλά και την επιρροή που άσκησε η επανεμφάνιση νεκρού και στο τρίπρακτο δράμα του Αργύρη Εφταλιώτη *Ο Βουρκόλακας* (1894). Στον *Νεκρό Αδελφό* νεκρανασταίνεται ο Κωνσταντής, για να τηρήσει τον όρκο που έδωσε στη μητέρα του, να φέρει πίσω την αδελφή του Αρετή από τα ξένα, αν έρθει θάνατος κι αρρώστια, παραπέμποντας στη νεκρανάσταση της ψυχής της Ευμορφίας, συνοδευόμενης από τις ψυχές, προκειμένου να αποδοθεί δικαιοσύνη για τον άδικο θάνατό της.

⁶⁵⁹ Fischer-Lichte, όπ. π., σ. 201.

⁶⁶⁰ Έχει βέβαια προηγηθεί το έργο του *Ο Μακαρίτης Μαύσωλος (Η κωμωδία του Θανάτου)*, το οποίο γράφτηκε το 1896 ή 1897, που υποβλήθηκε στο Λασάνειο Διαγωνισμό, διαβάστηκε στο σαλόνι του Παλαμά, αλλά δεν παραστάθηκε ποτέ. Εξάλλου, το έργο αυτό εξετάζει τον θάνατο με διαφορετική οπτική, αφού αποτελεί μια σάτιρα του ανθρώπινου πένθους. (Βλ. Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας: από τον Χορτάση έως τον Καμπανέλλη*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2011, σσ. 261-283).

⁶⁶¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα γαλλικά έργα με θέση: *Μαργαρίτα Γκωτιέ, Αδριανή Λεκουβρέρ, Τόσκα, Φρου Φρου*.

ως αποτέλεσμα τον γάμο της Μαρίας, με έναν άντρα που δεν επέλεξε η ίδια, αλλά της επιβλήθηκε⁶⁶². Χαρακτηριστικά, η Μαρία αναφέρει: *ανάθεμα στην ψυχή του πατέρα μου!...Μα ο πατέρας μου μου τάφτιαζε όλα! Αν μ' έδινε σε σένα, τον καιρό που με γύρευες... Μα ήθελε, βλέπεις, τον ξάδερφό σου, γιατί ήταν πλούσιος, κι ας είχε κι ανύπαντρη αδελφή⁶⁶³*. Τα λόγια της βέβαια αυτά αναδεικνύουν κι άλλη μια διάσταση, που αφορά στην αποκατάσταση του άγαμου κοριτσιού, πριν προβεί ο αδελφός σε δικό του γάμο. Επειδή αυτή η τάξη, τρόπον τινά, διασαλεύτηκε από τον γάμο του Κωνσταντή με τη Μαρία, πριν την αποκατάσταση της άγαμης αδελφής του, προκαλούνται στη συνέχεια τριγμοί στη σχέση της Μαρίας με την κουινιάδα της, καθώς προφανώς η πικρία κι η ζήλια της άγαμης κόρης οδηγούν σε μια συγκρουσιακή σχέση των δυο νεαρών γυναικών. Η συμπεριφορά της άγαμης κόρης περιγράφεται γλαφυρά από την αντίζήλο της: *Όσο που απελπίστηκε ο Κωνσταντής, κι αποφάσισε να παντρευτεί, πριν παντρέψει την αδερφή του. Αχ, ανάθεμα την ώρα! Κάλιο να τσάκιζα εγώ το πόδι μου, παρά νάμπαινα στο σπίτι τούτο όσο ζούσε η ανύπαντρη αδελφή! Γιατί από την πρώτη στιγμή με πήρε για κλέφτρα... Της φαινόταν πως της έκλεψα τον αδερφό της, τη μάνα της, το σπίτι της, το προικιό της, όλα! Και με σταύρωνε, μ'επιλάτευε, τα καρφιά μου έβανε του Χριστού! Δεν ήταν μέρα μου, που να μη μου τη χαλάσει· δεν ήταν χαρά μου, που να μη μου τη φαρμακώσει· δεν ήταν λύπη μου ακόμα, που να μη μου την περιγελάσει. Α, τι ζωή που έζησα με δαύτη τριών χρόνων ημέρες!*⁶⁶⁴ Έτσι, σκιαγραφείται η σχέση των δυο γυναικών και γίνεται ευκολότερα εύληπτο αυτό που ώθησε τη Μαρία στην κίνησή της να ανοίξει το παράθυρο, προκειμένου να επιδεινωθεί η υγεία της άρρωστης και να πεθάνει⁶⁶⁵. Επομένως, ο Ξενόπουλος φωτίζει δύο παραμέτρους που συνδέονται με τον γάμο της κόρης και την οδηγούν, είτε στην ευτυχία, είτε στη δυστυχία, την αποκλειστική επιλογή του

⁶⁶² Η προσπάθεια επιβολής, στην κόρη, της επιλογής του συζύγου από τον πατέρα συναντάται συχνά στα ξενοπουλικά έργα, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την περίπτωση της Στέλλας Βιολάντη, όπου ο φεουδάρχης Παναγής Βιολάντης επιβάλλει στην κόρη του τις δικές του επιλογές, μολονότι τα δεδομένα διαφοροποιούνται κάπως στο αστικό περιβάλλον, αφού η οικογένεια κι η οικία είναι οι ακρογωνιαίι λίθοι της αστικής κοινωνίας, (βλ. Μουδατσάκης, «Η Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενόπουλου. Το φεουδαρχικό “έλλειμμα” του άρχοντα στο πρόσωπο του Π. Βιολάντη», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σσ. 221-242).

⁶⁶³ Ξενόπουλος, *Ψυχοσάββατο*, όπ. π., σσ. 180-181.

⁶⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 180.

⁶⁶⁵ Σε αυτό το σημείο αξίζει να τονιστεί ότι υπήρξε μια αντίδραση του κοινού της εποχής που διερωτάται πώς είναι δυνατό το άνοιγμα του παραθύρου να σκοτώσει την άρρωστη Ευμορφία, μιας και σύμφωνα με τους γιατρούς στα αναπνευστικά προβλήματα υγείας ενδείκνυται ο καθαρός αέρας. Ωστόσο, εφόσον η Μαρία πιστεύει ότι το άνοιγμα του παραθύρου θα επιφέρει τον θάνατο της άρρωστης κουινιάδας, αυτή η πράξη γίνεται πιστευτή από τους θεατές ότι είναι η αιτία θανάτου. Τα παραπάνω παραθέτει ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στην κριτική για το *Ψυχοσάββατο* στην εφημερίδα *Εμπρός* (18-6-1911).

συζύγου από τον πατέρα και την ηθική επιταγή για αποκατάσταση του άγαμου κοριτσιού, πριν από τον γάμο του αδελφού. Και τα δυο αυτά κοινωνικά χαρακτηριστικά αποτελούν ευδιάκριτα γνωρίσματα της πατριαρχικής δομής της οικογένειας και της κοινωνίας εν γένει.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί ότι η σχέση του Λίγερου με τη Μαρία δεν προσδιορίζεται με ιδιαίτερη σαφήνεια από τον συγγραφέα, καθώς φαίνεται ότι η μεταξύ τους σχέση, δεν ήταν κανονική, μιας κι είχε διακοπές, λόγω της ελαφρότητας του χαρακτήρα του Λίγερου και των στρατιωτικών του υποχρεώσεων. Για τρία ολόκληρα χρόνια δεν είχαν μάλιστα συναντηθεί. Ωστόσο, το αίσθημα της Μαρίας γι' αυτόν παρέμενε δυνατό, παρά τον γάμο της με τον Κωνσταντή και εξαιτίας αυτού τον έβλεπε σαν τη μοναδική ευκαιρία για να γλιτώσει από τη βασανιστική ζωή της. Αποκαλύπτεται από την ίδια τη Μαρία ότι είχαν ανταλλάξει ένα φιλί, γεγονός το οποίο αντιλήφθηκε η Ευμορφία και τους εκβίαζε. Η Μαρία, επίσης, καταβάλλει πολύ μεγάλη προσπάθεια να πείσει τον Λίγερο να τη βοηθήσει να διαφύγει μαζί του, ενώ δε διστάζει να του υποσχεθεί ότι θα γίνει δική του. Εκείνος απαντά διστακτικά ισχυριζόμενος ότι, αφενός φοβάται για την ασφάλειά της και την τιμωρία που την περιμένει, όταν η αλήθεια αποκαλυφθεί κι αφετέρου, χωρίς να το ομολογεί, για τη διατάραξη της δικής του σχέσης με τον απατημένο σύζυγο και ξάδερφο. Μάλιστα σε μια παραφορά αγάπης καταλήγει: *Κανένα δεν κάνω καλύτερ' από σένα και από την αγάπη σου, Μαρία! Το ξέρεις*⁶⁶⁶ ! Τελικά, παρά τις επιφυλάξεις του, ενδίδει στην πίεση της Μαρίας και βάζουν σε εφαρμογή το σχέδιο φυγής. Το σχέδιο, όμως δεν ευοδώνεται, γιατί η εμφάνιση του φαντάσματος της Ευμορφίας δρα ανατρεπτικά, αφού η Μαρία αναστατώνεται και πανικόβλητη του ανακοινώνει ότι θα υποταχθεί στη μοίρα της και θα εξακολουθήσει να υπομένει την ανυπόφορη ζωή της. Για τελευταία φορά ο Λίγερρος της ζητά να τον ακολουθήσει, υπενθυμίζοντας της: *Έλα τώρα! δε γίνεται αλλιώς! ως εδώ που φτάσαμε, πρέπει να φύγουμε!... Μαρία, έλα*⁶⁶⁷ ! Έτσι, ο Λίγερρος φεύγει αφήνοντας ελεύθερο το σκηνικό πεδίο, για να εξελιχθεί η τραγωδία, φθάνοντας στην κορύφωσή της, με την τιμωρία της Μαρίας. Επομένως, αν και αρχικά η παρουσία του, στον χώρο δείχνει να αποφορτίζει τη βαριά ατμόσφαιρα που επικρατεί, τελικά,

⁶⁶⁶ Ξενόπουλος, *Ψυχοσάββατο*, όπ. π., σ. 183.

⁶⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 186.

μάλλον, είναι αυτός που στέκεται η αφορμή για όσα θα πυροδοτήσει η σχεδιαζόμενη φυγή του με τη γυναίκα του ξάδερφού του.

Τέλος, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο το γεγονός ότι ο Λίγερους δε συμπεριφέρεται όπως ένας βαθιά ερωτευμένος άντρας, αλλά έχει εν γένει μια χλιαρή συμπεριφορά απέναντι στην αγαπημένη του, φοβούμενος πιθανότατα το ενδεχόμενο σκάνδαλο⁶⁶⁸ που θα προέκυπτε από την αποκάλυψη του ένοχου μυστικού. Προς επίρρωση της παραπάνω διαπίστωσης, μπορούμε να προσθέσουμε ότι ο Λίγερους δεν αντέδρασε ούτε και στον γάμο της αγαπημένης του, με τον ξάδερφό του που της τον επέβαλε ο πατέρας της. Μη αντιδρώντας, όταν ο πατέρας της την έδωσε σε έναν άλλο άντρα, ανώτερο από αυτόν, οικονομικά και κοινωνικά, και αποτυγχάνοντας να βοηθήσει τη Μαρία να διαφύγει, αποδεικνύεται «ιδανικός και ανάξιος εραστής»⁶⁶⁹ για αυτή.

Την ίδια ασάφεια έχει κι η σχέση της Μαρίας με τον άντρα της, καθώς δεν είναι ξεκάθαρα τα συναισθήματα του Κωνσταντή γι' αυτήν. Ο γάμος τους έχει τα γνωρίσματα ενός συμβατικού γάμου, γεγονός που αφορμάται από το ότι δεν έχει προκύψει από την ελεύθερη προαίρεση της νύφης κι έτσι, δεν υπάρχει ουσιαστική επικοινωνία και συμφωνία μεταξύ των συζύγων. Οι συμβατικοί γάμοι, που επιβάλλονται από τις κοινωνικές επιταγές της εποχής, οδηγούν σε μια αποτυχημένη σχέση το ζευγάρι και συχνά υποδεικνύουν την τραγική θέση της γυναίκας η οποία ασφυκτιά, μέσα σε αυτό το καταπιεστικό πλαίσιο. Αυτή η καταπίεση κι η έλλειψη αγάπης ωθούν τη Μαρία στη σύναψη στενής σχέσης με τον Λίγερους και στην ιδέα της φυγής. Βέβαια, δεν πρέπει να παραλείψουμε και το ότι η σχέση του ζευγαριού είναι καταδικασμένη να αποτύχει, μιας και είναι έντονη η ανάμειξη της αδελφής και της μητέρας του γαμπρού στη ζωή του ζευγαριού, δεδομένου ότι ζουν κάτω από την ίδια στέγη⁶⁷⁰. Η ήδη επιβαρυνόμενη σχέση τους επιδεινώνεται μετά τον θάνατο

⁶⁶⁸ Η ανυπακοή της γυναίκας στον άνδρα της και κατ' επέκταση η απιστία δε συγχωρούνται από την κοινή γνώμη, όσο άσχημα κι αν της συμπεριφέρεται ο άνδρας. Επίσης η απιστία της γυναίκας προσβάλλει την υπόληψη του άνδρα, προκαλεί τη χλεύη του από την τοπική κοινωνία, καθώς κρίνεται ανάξιος αρχηγός της οικογένειάς του και του ονόματός του. (βλ. Campbell, όπ. π., σ. 152).

⁶⁶⁹ Προφανώς, εδώ, δανειζόμαστε, για τον χαρακτηρισμό του Λίγερους, τον εναρκτήριο στίχο από το ποίημα του Καββαδία *Mal du depart*. (βλ. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2011).

⁶⁷⁰ Εδώ κυριαρχεί το μοντέλο της διαγενεϊκής ενότητας της εκτεταμένης οικογένειας, που επιβάλλει η παρατεταμένη υποταγή των γυναικών στην εξουσία της πεθεράς κι όχι η εξελιγμένη εκδοχή της αυτόνομης πυρηνικής οικογένειας, της συναινετικής συζυγικότητας και του συμπλησιασμού των συζύγων, χωρίς όμως να αναιρείται η πρωτοκαθεδρία του άνδρα. (βλ. Παπαταξιάρχης, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας», όπ. π., σ. 69).

της άγαμης αδελφής κι οδηγεί την πεθερά και τη νύφη σε διαρκείς καβγάδες, που έχουν κουράσει σε μεγάλο βαθμό τον Κωνσταντή. Ωστόσο, ο Κωνσταντής φαίνεται να υποστηρίζει, έστω κι έμμεσα, τη γυναίκα του κι όχι τη μητέρα του, αναφωνώντας *οι πεθαμένοι με τσου πεθαμένους, κι οι ζωντανοί με τσου ζωντανούς*⁶⁷¹! Όταν η μάνα του τον αποπαίρνει για τα λόγια του, επαναλαμβάνοντας την κυρίαρχη ρήση του έργου, ότι οι νεκροί κυβερνούν τους ζωντανούς, την αντικρούει: *Παραμύθια. Πού είναι τους; Εγώ δεν τους βλέπω. Βλέπεις εσύ, Λίγερε, κανένα πεθαμένο 'δω-μέσα;*⁶⁷²

Μολαταύτα, ο εφησυχασμένος Κωνσταντής ζει την καθημερινότητά του, αισθανόμενος βέβαιος, ευτυχής και εύχαρις για τη ζωή του. Η μεγαλύτερη, όμως, μεταστροφή στη συμπεριφορά του επέρχεται με την διπλή αποκάλυψη από τη Μαρία για τον έμμεσο φόνο της αδελφής του και τον δεσμό αγάπης που τη συνδέει με τον ξάδερφό του⁶⁷³. Αυτή οπλίζει το χέρι του και τον ωθεί σε ένα φόνο που έχει διττή λειτουργία, αφενός να τιμωρήσει τη φόνισσα της αδελφής του, ικανοποιώντας και το αίτημα αυτοδικίας της μητέρας του, αφετέρου αποκαθιστώντας την τιμή του ως άνδρας, αφού η γυναίκα του συνήψε εξωσυζυγικό δεσμό με τον ξάδερφό του. Η έμφαση που δίνεται από τον Ξενόπουλο στην απόλυτη κυριαρχία των νεκρών και στη θεία δικαιοσύνη⁶⁷⁴, η οποία αποκαθιστά την αδικία εις βάρος τους, δεν αφήνει περιθώρια να δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα στο ότι ο τιμωρητικός φόνος που διαπράττεται από τον Κωνσταντή αποτελεί κι έναν τρόπο να ξεπλυθεί η πληγείσα συζυγική του τιμή. Σε μια συντηρητική αγροτική κοινωνία των αρχών του

Επιπλέον, «στις ανδρο-πατροτοπικές διευρυμένες οικογένειες γενικά κάθε εισερχόμενη γυναίκα-νύφη αντιμετωπίζεται με καχυποψία, καθώς η παρουσία της θέτει σε κίνδυνο τη συνοχή της ομάδας. Αυτός είναι ο επιπλέον λόγος να ελέγχεται αυστηρά, τόσο η συμπεριφορά όσο και η σχέση της με τον άνδρα». Βλ. Βασίλειος Νιτσιάκος, «Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία», *Δωδώνη*, ΚΗ', Γ', 1999, σ. 173.

⁶⁷¹ Ξενόπουλος, *Ψυχοσάββατο*, όπ. π., σ. 173.

⁶⁷² Στο ίδιο, σ. 173.

⁶⁷³ Κατά την Έφη Βαφειάδη, εδώ παρατηρείται ένα βασικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας, η αναγνώριση, με την έννοια ότι επέρχεται μεταβολή από την άγνοια στη γνώση που εν προκειμένω καταλήγει σε έχθρα των προσώπων που είναι προορισμένα για τη δυστυχία. Ο Κωνσταντής σαν άλλος Ορέστης λειτουργεί ως ένας «αθώος» ένοχος, γινόμενος συζυγοκτόνος, καθώς δε φέρει ευθύνη για τη μέχρι τώρα κατάσταση. (Βλ. Έφη Βαφειάδη, «Ο Ξενόπουλος και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Μια προσέγγιση στο Ψυχοσάββατο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 190).

⁶⁷⁴ Εδώ, η εκδίκηση που παίρνει η νεκρή αδελφή με τον θάνατο της Μαρίας εκλαμβάνεται από τους οικείους της ως μορφή θείας δίκης η οποία απονέμεται από τον Θεό. Ωστόσο, αυτή η προσωπική άποψη της Μπάμπαινας αντιβαίνει στο αληθινό πνεύμα του Χριστιανισμού, σύμφωνα με το οποίο ο Θεός την ημέρα της τελικής κρίσης είναι δίκαιος και ελεήμων. Σχετικά με την έννοια της θείας δικαιοσύνης στο *Ψυχοσάββατο*, βλ. Blessios, όπ. π., σ. 427 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 431.

προηγούμενου αιώνα, είναι αδιανόητο η ανήθικη αυτή πράξη να μείνει ατιμώρητη και έτσι επιβάλλεται ο φόνος της ένοχης από τον ίδιο τον σύζυγο, για λόγους ανδρικής τιμής, δρώντας στο πλαίσιο της εκδίκησης⁶⁷⁵. Η άμεση κι εν θερμώ αντίδραση του Κωνσταντή φανερώνει έναν άνθρωπο απόλυτο που δε συγχωρεί, γνήσιο εκπρόσωπο των κοινωνικών, ηθικών και οικογενειακών επιταγών της εποχής του. Άλλωστε, εδώ, δε φαίνεται να λειτουργεί το αντίβαρο της αγάπης, μιας και ο γάμος του με τη Μαρία εμπίπτει στους συμβατικούς, τυπικούς και χωρίς αγάπη γάμους της εποχής εκείνης⁶⁷⁶. Έτσι, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η συμπεριφορά του Κωνσταντή υπαγορεύεται από τις κοινωνικές συνιστώσες και την ψυχολογία του. Ο Κωνσταντής, λοιπόν, αγνοούσε την πρότερη ερωτική έλξη της Μαρίας με τον Λίγερο και αυτή η άγνοια μετατρέπεται σε μια πικρή οργή που τον οδηγεί αυτομάτως στον φόνο της ένοχης, και μάλιστα πάνω στο κρεβάτι, όπου κι η νεκρή αδελφή του ξεψύχησε. Ο Κωνσταντής ο μόνος αθώος, λοιπόν, σκοτώνει εν θερμώ τη δολοφόνο-μοιχαλίδα γυναίκα του, σε μια προσπάθειά του, να φερθεί, σύμφωνα με τις κοινωνικές επιταγές, υπό την πίεση της μητέρας του, να τιμωρηθεί η ένοχη και να επιβεβαιωθεί η κυριαρχία των νεκρών. Τα λόγια του είναι ενδεικτικά των προθέσεων και των συναισθημάτων του: *Κακούργα!.. Σου πονεί η ζωή σου, ε; Πώς δεν πόνεσες εσύ τη ζωή των άλλωνών; Έλα δω!.. Απάνου! απάνου! Στο κρεβάτι της πεθαμένης! εκεί! εκεί θα πλερώσεις τα κρίματά σου*⁶⁷⁷. Μετά τη διάπραξη του φόνου η Μπάμπαινα δικαιωμένη γονατίζει υψώνει τα χέρια και αναφωνεί: *Δικαιοσύνη!.. Η πεθαμένη!.. Ο Θεός!*⁶⁷⁸, ενώ ο χτύπος της καμπάνας, για τον όρθρο του Ψυχοσάββατου, επισφραγίζει τη δικαιοπραξία του φόνου⁶⁷⁹.

Σε καμία, όμως, περίπτωση ο φόνος που διαπράττει ο Κωνσταντής δεν μπορεί να άρει τον βραχνά που πιέζει αυτό το σπίτι⁶⁸⁰. Η καθολική επικράτηση των νεκρών σε αυτό το έργο, κατά την Τερέζα Μυλωνά, προσδίδει στο έργο μια μεταφυσική

⁶⁷⁵ Campbell, όπ. π., σσ. 194-195.

⁶⁷⁶ Συχνά, στις αγροτικές παραδοσιακές κοινωνίες ο γάμος δεν πάει μαζί με τον έρωτα. (Βλ. Νιτσιάκος, όπ. π., σ. 175).

⁶⁷⁷ Ξενόπουλος, *Ψυχοσάββατο*, όπ. π., σ. 190.

⁶⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 190.

⁶⁷⁹ Ωστόσο, το αίσθημα ικανοποίησης που διακατέχει τη Μπάμπαινα μετά τη δολοφονία ενός ανθρώπου, δεδομένης και της δικής της προτροπής, δε συνάδει με τη χριστιανική ηθική και παραπέμπει στη λογική της εκδίκησης και όχι της χριστιανικής συγχώρεσης. (Βλ. Blessios, όπ. π. σ. 425 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 431).

⁶⁸⁰ Ο Μήτσος Λυγίζος μάλιστα θεωρεί ότι η ατμόσφαιρα του έργου συγγενεύει με τη ρωσική και σκανδιναβική λογοτεχνία και γι' αυτό υπάρχει ένας βραχνάς που πιέζει την οικογένεια αυτή και δεν καταλύεται ποτέ. (Βλ. Λυγίζος, *Νεοελληνική Δραματουργία*, όπ. π., σ. 36).

διάσταση, καθώς οι πεθαμένοι κι οι ζωντανοί ζουν στον ίδιο κόσμο και με τη βούλησή τους και τη δυναμική τους να ενεργοποιείται την ημέρα των ψυχών, δημιουργείται ένα εξόχως νεκρικό κλίμα⁶⁸¹. Σε αυτό το κλίμα, επομένως, το μέλλον του παντρεμένου ζευγαριού, εξ αρχής φαινόταν δυσσώωνο, γιατί το σκίαζαν ο άδικος θάνατος της άγαμης αδελφής και η φανερή έχθρα της πεθεράς για τη νύφη της. Ο άβουλος γιος δεν είχε την απαιτούμενη δυναμική, για να αποφορτίσει αυτή την εχθρική ατμόσφαιρα, μιας κι ο γάμος του με τη Μαρία ήταν συμβατικός και δε στηριζόταν στην αμοιβαία αγάπη και σύμπνοια του ζευγαριού. Έτσι, το φορτικό αυτό κλίμα έδρασε καθοριστικά στην ψυχολογία και στην απόφαση της Μαρίας να φονεύσει, έμμεσα, την κουνιάδα της.

Παράλληλα, αναλύοντας την έκβαση του έργου δε θα πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι η επιλογή από τον συγγραφέα του φόνου της Μαρίας από τον ίδιο της τον άνδρα υπηρετεί και τις παραδοσιακές αξίες που προβάλλονται στην ελληνική λογοτεχνία, συλλήβδην. Η τιμωρία της διπλά ένοχης συζύγου και για τον φόνο, αλλά και για την απιστία, είναι μονόδρομος για τον άνδρα της κλειστής αγροτικής κοινωνίας της Ζακύνθου⁶⁸². Η επιλογή της αυτοκτονίας από την ηρωίδα θα ακύρωνε τη δυνατότητα να απονεμηθεί δικαιοσύνη και να εκδικηθεί ο Κωνσταντής για τη διπλή ατιμία-προδοσία που υπέστη, τον φόνο της αδελφής του και την απιστία της συζύγου. Από την άλλη, η επιλογή της φυγής από την ηρωίδα, για την εύρεση μιας καλύτερης ζωής δεν ευοδώνεται, κι έτσι η αξιοπρέπεια της Μαρίας δεν πλήττεται, αλλά αντίθετα ενισχύεται⁶⁸³. Η Μαρία, δηλαδή, αναλαμβάνει την προσωπική ευθύνη, πληρώνοντας οικειοθελώς για το έγκλημα, χωρίς να της το επιβάλλουν, επιδεικνύοντας ηθική ευαισθησία⁶⁸⁴. Με αυτή την έννοια η Μαρία

⁶⁸¹ Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 160.

⁶⁸² Αντίθετα, ο αστός Άλκης στον *Τρίτο* αντιμετωπίζει την απιστία της συζύγου εντελώς διαφορετικά, ανατρέποντας τα δεδομένα της εποχής κι επιλέγοντας την αυτοκτονία, ως λύση του δράματος, μιας και θεωρεί τον εαυτό του τον παρείσακτο της σχέσης.

⁶⁸³ Για μια ακόμη φορά η αξιοπρεπής στάση της Μαρίας να υπομείνει την τιμωρία του θανάτου παραπέμπει στην επιμονή και την καρτερία της Στέλλας Βιολάντη, η οποία σε μια προσπάθεια να ορίσει η ίδια τον εαυτό της, άντεξε τη βασανιστική τιμωρία που της επιφύλαξε η οικογένειά της, για να προασπίσει την αμαυρωμένη της τιμή, μετά από την αποκάλυψη των γραμμάτων αγάπης που αντάλλαξε με το Χρηστάκη Ζαμάνο.

⁶⁸⁴ Θα διαφωνήσουμε εδώ με την άποψη της Βαφειάδη ότι ο Ξενόπουλος προτείνει μια (σχεδόν) φεμινιστική ανάγνωση της κοινωνίας της εποχής του. (Βλ. Βαφειάδη, «Ο Ξενόπουλος και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Μια προσέγγιση στο Ψυχοσάββατο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 198).

καθίσταται τραγικό πρόσωπο, γιατί αναγκάζεται να κάνει την πιο επώδυνη επιλογή, υπηρετώντας συγχρόνως και την οικονομία του έργου⁶⁸⁵.

Αντίθετα, λοιπόν, με τον εφησυχασμένο κι άπραγο σύζυγο, για μια ακόμη φορά, ο Ξενόπουλος, ως ανατόμος της γυναικείας ψυχολογίας, διαγράφει με ρεαλιστικό τρόπο τους γυναικείους χαρακτήρες, δίνοντας τους ένα ιδιαίτερο δραματικό βάθος, όπως συμβαίνει με τις δύο αντίζηλες γυναίκες. Ανάμεσα σε αυτές τις δυο δυναμικές γυναίκες, στέκεται ο γιος, αδυνατώντας να ορθώσει ξεκάθαρο ανάστημα. Η σχέση του με τη γυναίκα του είναι τυπική, ενώ φαίνεται πραγματικά εξουθενωμένος από την αιώνια αντιπαράθεση πεθεράς και νύφης. Η μητέρα του αντιπροσωπεύει την παλαιά παραδοσιακή γενιά, ασκεί στον γιο της μια διαρκή έμμεση πίεση, για να πάρει το μέρος της, να ασπασθεί τις υποψίες της ότι η γυναίκα του φόνεψε την κόρη της και να τιμωρήσει παραδειγματικά την ένοχη, παίρνοντας εκδίκηση. Αυτό το αίσθημα την κρατά στη ζωή και καθορίζει τα λεγόμενα της προς τον γιο της. Εκείνος, προς στιγμή, κουρασμένος από την αντιπαράθεση των γυναικών και στην προσπάθειά του να σταματήσει τη φλυαρία της μητέρας του και την ταραχή της γυναίκας του, θυμωμένα, αλλά χαμηλόφωνα, λέει στη γριά Μπάμπαινα: *Πάψε κιόλας! Θα τη φας τη γυναίκα με τις υποψίες και τα πικρόλογά σου! Δεν την βλέπεις πώς την έκαμες;*⁶⁸⁶ Η παρέμβαση του αυτή γίνεται με χαμηλό τόνο φωνής, για να μην ακούσει η Μαρία τον λόγο αυτό και ξεθαρρέψει. Ο λόγος, όμως, αυτός αφήνει τη μάνα του ασυγκίνητη και γι' αυτό απτόητη συνεχίζει τη γκρίνια. Η Μπάμπαινα, δηλαδή, απόλυτα προσκολλημένη στην πεποίθησή της ότι η Μαρία είναι η μόνη ένοχη, δρα κι ομιλεί έχοντας τον νου της στραμμένο σε αυτή τη σκέψη. Διαμορφώνεται, κατά αυτόν τον τρόπο, από τον συγγραφέα, τεχνηέντως, ένα ασφυκτικό κλίμα, για τη Μαρία που θα οδηγήσει αναπόφευκτα στον θάνατό της.

Πάντως, η Μπάμπαινα, συνδέεται στενά με τη νεκρή κόρη και όχι με τον ζωντανό γιο, ενώ φαίνεται ότι η μόνη σύνδεση που έχει μαζί του είναι να τον ετοιμάσει ψυχολογικά να φονεύσει την ένοχη, να πάρει εκδίκηση και να επέλθει η κάθαρση⁶⁸⁷. Ο ψυχικός πόνος της χαροκαμένης μάνας, λοιπόν, σκληραίνει τον

⁶⁸⁵ Blessios, όπ. π., σ. 426 και στην έκδοση Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019, σ. 429.

⁶⁸⁶ Ξενόπουλος, *Ψυχοσάββατο*, όπ. π., σ. 176.

⁶⁸⁷ Εδώ η γριά Μπάμπαινα λειτουργεί ως άλλη Ηλέκτρα η οποία εμφορούμενη από δίψα για εκδίκηση και μίσος βάζει το άρρεν μέλος της οικογένειας να διαπράξει τον φόνο της ένοχης, που εκείνη

χαρακτήρα της, επιτείνοντας την ανάγκη για εκδίκηση και για τη δικαίωση που αυτή συνεπάγεται. Αυτή τη βαριά μητρική οδύνη εισπράττει η αντίπαλη γυναίκα, το ξένο σώμα που παρείσφρησε στην οικογένεια, η έμμεση δολοφόνος, η καταπιεσμένη νύφη. Έτσι, ο ρεαλιστικός διάλογος και η χρήση των αποσιωπητικών από τον συγγραφέα, αποσκοπεί στο να εξυπηρετήσει τον υπαινικτικό λόγο των δύο αντιπάλων γυναικών⁶⁸⁸. Επιπλέον η στάση της Μπάμπαινας είναι σύμφωνη με τις κοινωνικές επιταγές της εποχής, όπου η μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα, η πεθερά πρέπει να εισπράττει αναμφισβήτητα τον σεβασμό όλων των μελών της οικογένειας και πολύ περισσότερο της νύφης⁶⁸⁹. Βέβαια, εδώ, προκύπτει κι ένα εύλογο ερώτημα για το πώς συναίνεσε στον γάμο του γιου της με τη Μαρία, χωρίς να έχει πρώτα αποκατασταθεί η άγαμη κόρη της, όπως όριζε το κοινωνικό κατεστημένο.

Εν κατακλείδι, εύλογα συμπεραίνουμε από τα παραπάνω ότι οι σχέσεις των δύο φύλων στο παρόν θεατρικό έργο διαμείβονται στη σκιά ενός επιβαρυσμένου οικογενειακού κλίματος, λόγω του θανάτου της άγαμης κόρης που έχει λάβει χώρα στην προϊστορία του έργου, καθορίζοντας την πορεία των ηρώων και την εξέλιξη του μύθου. Η αιώνια αντιπαράθεση πεθεράς και νύφης, η καταπιεσμένη από τον πατέρα της και την οικογένεια του συζύγου νύφη, το σχέδιο διαφυγής της με τον παλιό αγαπημένο της, ο συμβατικός γάμος της με τον άντρα της κι η μητρική οδύνη της πεθεράς, που μετατρέπεται σε εκδικητική μανία, αποτελούν τα βασικά θιγόμενα ζητήματα του *Ψυχοσάββατου*. Οι γυναικείοι χαρακτήρες αποπνέουν δυναμισμό στα λόγια και τα έργα τους, εν αντιθέσει με τους δυο αντρικούς χαρακτήρες που και οι δυο λειτουργούν ως ενεργούμενα, ο Λίγερρος της Μαρίας και ο Κωνσταντής της μάνας του⁶⁹⁰. Ακόμη κι η νεκρή Ευμορφία «ρυθμίζει» τις σχέσεις όλων των ζώντων, καθώς δηλητηριάζει τις σχέσεις πεθεράς και νύφης, όπως και του ζευγαριού. Και η σχεδιαζόμενη φυγή της Μαρίας, με τον παλιό της έρωτα, υπαγορεύεται από την

επιθυμεί. (Βλ. Βαφειάδη, «Ο Ξενόπουλος και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Μια προσέγγιση στο Ψυχοσάββατο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 187).

⁶⁸⁸ Τα αποσιωπητικά παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον δραματικό Ξενόπουλο, όχι μόνο, εξαιτίας της πυκνότητάς τους, αλλά και επειδή υποδηλώνουν τη στάση του συγγραφέα, απέναντι στα διαμειβόμενα λόγια και τα διαδραματιζόμενα γεγονότα. Το *Ψυχοσάββατο* έχει 85 σημεία σε 22 σελίδες, δηλαδή 3,5 φορές τη σελίδα. (Βλ. Πεφάνης, «Σκηνικές οδηγίες και Πρόλογοι στον Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 351).

⁶⁸⁹ Campbell, όπ. π., σ. 182.

⁶⁹⁰ Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Τα μονόπρακτα έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 490.

ασφυκτική παρουσία του φαντάσματος που διψά για εκδίκηση. Σε αυτό το πλαίσιο, εντάσσεται και το *Ιντερμέτζο*⁶⁹¹, με την παρουσία των ψυχών που αναγκάζει τη Μαρία να ακυρώσει τη φυγή της με τον αγαπημένο της και υπό το καθεστώς του τρόμου, αυτοβούλως, να αποκαλύψει τη διπλή επιβαρυντική, για την ίδια τη Μαρία, αλήθεια. Τελικά, τόσο η σχέση της Μαρίας με τον αγαπημένο της, όσο και με τον νόμιμο σύζυγό της, περιγράφεται σε αδρές γραμμές και δεν είναι ιδιαίτερα σαφής. Αυτό που, με βεβαιότητα, μπορούμε να διαπιστώσουμε είναι ότι στο συγκεκριμένο έργο οι σχέσεις των δύο φύλων διαμορφώνονται από δύο βασικά στοιχεία, το κοινωνικό συγκείμενο που δείχνει την κυρίαρχη βούληση των ανδρών και το μεταφυσικό με την απόλυτη επικράτηση των νεκρών.

Επομένως, εύλογα απορρέει από τα παραπάνω ότι στο *Ψυχοσάββατο* βρίσκουν πλήρη εφαρμογή οι θεωρίες του φύλου, κατά τις οποίες το φύλο προσεγγίζεται ως κοινωνική σχέση που καθορίζει τις σφαίρες δράσης του άνδρα και της γυναίκας, εντάσσοντας τες σε μια ιεραρχική κλίμακα. Αυτή διαμορφώνει την καθημερινή ζωή όλων των πρωταγωνιστών του έργου και εξηγεί την υποτακτική στάση που τελικά υιοθετεί η Μαρία. Έτσι, εδώ προβάλλεται η πατριαρχική δομή της οικογένειας, η οποία αποτυπώνεται με την αποκλειστική επιλογή συζύγου από τον πατέρα της Μαρίας και την τελική στάση του Κωνσταντή απέναντι στο κρίμα της γυναίκας του. Δηλαδή, επαληθεύεται η θεωρία της K. Millet, κατά την οποία το πατριαρχικό σύστημα επιβάλλει όρια στις σχέσεις των δύο φύλων κι αποδεικνύει την ισχύ του αντρικού⁶⁹². Στο πλαίσιο, λοιπόν, των συστημάτων της συγγένειας και του γάμου βλέπουμε ότι η ανδρική κυριαρχία που εκφράζεται από τον Κωνσταντή και τον πατέρα της Μαρίας, την οδηγεί στην καταπίεση, επιβεβαιώνοντας την άποψη της G. Rubin ότι είναι αδύνατο να υπάρξει φύλο χωρίς καταπίεση. Τέλος, κυριαρχεί και στο *Ψυχοσάββατο* το διπολικό σχήμα άνδρας-γυναίκα, εξουσία-υποταγή που επαληθεύει πλήρως η έγγαμη ζωή και το τραγικό τέλος της κεντρικής ηρωίδας.

⁶⁹¹ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι η παρούσα διατριβή δεν αποσκοπεί στο να εντυφώσει στη λειτουργία εν γένει του *Ιντερμέτζου*, στην προέλευσή του και στα τεχνικά του χαρακτηριστικά. Το συγκεκριμένο *Ιντερμέτζο*, που παραπέμπει στην παρουσία του Χάρου, στον Πρόλογο της *Ερωφίλης*, θεωρείται, εδώ, υπό την έννοια ενός συγγραφικού ευρήματος, το οποίο καθιστά τη Μαρία τραγικό πρόσωπο, αναλαμβάνοντας την προσωπική ευθύνη που της αναλογεί και επιλέγοντας την αναπόδραστη πορεία της προς τον θάνατο. Είναι καταλυτική, λοιπόν, η παρουσία των ψυχών, για την αλλαγή της συμπεριφοράς της Μαρίας.

⁶⁹² Millet, *Sexual politics*, όπ. π., σ. 42.

3.3. Συμπεράσματα

Το *Ψυχοσάββατο*, το πρώτο μονόπρακτο του Ξενόπουλου, διαδραματιζόμενο στην αγροτική Ζάκυνθο, με εμφανή ψενικά στοιχεία φωτίζει μια ιστορία εκδίκησης, τιμής και αυτοδικίας. Το κλίμα του έργου είναι βαρύ και προοικονομείται από την αρχή η νεκρική κατάληξη. Το έργο, δηλαδή, ξεκινά με έναν θάνατο που έχει πραγματοποιηθεί στην προϊστορία του έργου και με έναν άλλο θάνατο στο φινάλε του, ολοκληρώνοντας, έτσι, έναν πλήρη κύκλο θανάτου. Οι πρωταγωνιστές εγκλωβίζονται σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο, το οποίο αποδίδεται, τόσο από τους ρεαλιστικούς διαλόγους, όσο και από τη χρήση των αποσιωπητικών από τον συγγραφέα.

Ειδικότερα, η συμπεριφορά της Μαρίας διαμορφώνεται υπό τη σκιά της νεκρής κουνιάδας που εκείνη, έμμεσα, φόνευσε. Η Μαρία ενσαρκώνει την τυπική γυναίκα της εποχής που βιώνει την πατρική καταπίεση, με κατάληξη την επιβολή ενός ανεπιθύμητου γάμου. Η ζωή της στο σπίτι του συζύγου συνεπάγεται τη δυστυχία της, μιας και έχει να αντιμετωπίσει τη ζήλια της άγαμης αδελφής και την εχθρική συμπεριφορά της πεθεράς, ιδίως μετά τον θάνατο της κόρης της. Η ευτυχία παραμένει γι' αυτή ένας άσβεστος πόθος, τον οποίο προσπαθεί να ικανοποιήσει, με το σχέδιο της φυγής της, με τον παλιό της αγαπημένο. Η επαναστατική αυτή σκέψη, που αντιβαίνει στο κοινωνικό και ηθικό αίσθημα της εποχής ως προς την απόλυτη υποταγή της γυναίκας στη θέληση του άνδρα, της κοστίζει τη ζωή της. Διαπράττει, έτσι, ύβρη απέναντι στο κατεστημένο της εποχής και συνειδητά, επιβάλλει στον εαυτό της την τιμωρία της, με την αποκάλυψη του παράτολμου σχεδίου της. Η έγκλειστη γυναίκα της εποχής συντρίβεται, χωρίς να βρει τον δρόμο διαφυγής που ονειρευόταν, για να απαλλαγεί από την καταδυνάστευση του αυστηρού οικογενειακού και κοινωνικού πλαισίου.

Επιπρόσθετα, η επικράτηση του παλαιού, συντηρητικού, πατριαρχικού στοιχείου, όπως αυτό προσωποποιείται στο πρόσωπο της γριάς Μπάμπαινας, λειτουργεί στον αντίποδα της γυναικείας απελευθέρωσης. Η τήρηση του χριστιανικού εθίμου, για την ανακούφιση των ψυχών, το *Ψυχοσάββατο*, εντάσσεται σε ένα αυστηρό τυπικό, που στο παρόν έργο λειτουργεί συμβολικά, δίνοντας την απαιτούμενη ώθηση στη δραματική εξέλιξη της υπόθεσης. Ξημερώματα *Ψυχοσάββατου*, η νεκρή παίρνει την εκδίκησή της με τον φόνο του θύτη της, από το

χέρι του αδελφού της και με την προτροπή της μητέρας της. Η κυριαρχία των νεκρών είναι αδιαμφισβήτητη, όπως και η δικαίωση που νιώθει η μάνα, για την απονομή της δικαιοσύνης. Το παλαιό, λοιπόν, επικρατεί έναντι του νέου κι ο Κωνσταντής κάνει το καθήκον του, σεβόμενος τον πολλαπλό του ρόλο κι ως αδελφός της νεκρής, κι ως γιος της μάνας του κι ως απατημένος σύζυγος. Με την απονομή δικαιοσύνης φαίνεται, για πρώτη και μοναδική φορά, στο έργο, ο στενός δεσμός ανάμεσα στη μάνα και στον γιο που είχε διαρραγεί μετά τον άδικο θάνατο της άγαμης αδελφής. Επομένως, με το τέλος της Μαρίας επιβεβαιώνεται αυτό που συνέβη και στην *Ερωφίλη* ή στην *Ορέστεια*, το σκληρό αντρικό χέρι να αποκαθιστά τη διασαλευθείσα ηθική τάξη. Ο άλλος αντρικός χαρακτήρας του έργου, ο Λίγερρος έχει μια άνευρη παρουσία, χωρίς να μας πείθει για το βάθος των αισθημάτων του για τη Μαρία .

Τέλος, το *Ψυχοσάββατο*, όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση συνιστά μια ακόμη θεατρική ιστορία, με άξονα μια οικογένεια και τα πάθη της. Η εξέλιξη της υπόθεσης είναι συνάρτηση του ασφυκτικού κοινωνικού και οικογενειακού κλοιού και των ψυχολογικών διακυμάνσεων των ηρώων. Οι γυναικείοι χαρακτήρες, ευκρινώς υπερτερούν των ανδρικών, κατά την προσφιλή συνήθεια του συγγραφέα, γεγονός που μας βοηθά να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα, για τις συνθήκες που διαμορφώνουν τις σχέσεις των δυο φύλων. Η καταπίεση της γυναίκας από τον άνδρα, ο συμβατικός γάμος, το παράνομο ερωτικό ζευγάρι, η εχθρική σχέση πεθεράς και νύφης, η αποκατάσταση της πληγείσας αντρικής τιμής με φόνο είναι τα κυριότερα θιγόμενα θέματα του έργου. Βέβαια, όλα τα παραπάνω μοτίβα ο Ξενόπουλος τα διαχειρίζεται, με βασικό σημείο αναφοράς, την επικράτηση των νεκρών και την αδυναμία των ζωντανών να καθορίσουν οι ίδιοι το μέλλον τους.

Κεφάλαιο 4^ο : ΦΟΙΤΗΤΑΙ

4.1. Η ταυτότητα του έργου

Οι *Φοιτηταί*⁶⁹³ πρωτοπαίχτηκαν στο θέατρο «Ολύμπια» από τον θίασο της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου τη Δευτέρα 8 Ιουλίου 1919⁶⁹⁴. Πρόκειται για ένα έργο τριών πράξεων με επίλογο, όπως χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον συγγραφέα⁶⁹⁵. Κυρίαρχο γεγονός είναι η εναλλαγή σκηνών δράματος και κωμωδίας, ώστε τόσο οι κωμικές σκηνές, όσο κι οι δραματικές να στηρίζονται στην ψυχολογία των προσώπων, δηλαδή στην αλήθεια τους. Άλλωστε από το 1913 οι *Φοιτηταί* ήταν δημοσιευμένοι στο «Θέατρο» του μαζί με άλλα έργα του. Επίσης, απαντώντας στην κριτική που του ασκήθηκε ότι η συνύπαρξη των δυο υποθέσεων, της ερωτικής ιστορίας των πρωταγωνιστών Τάσου και Φανίτσας και των «Ορεστειακών» επεισοδίων για το γλωσσικό ζήτημα, είναι προβληματική, επισημαίνει ότι η διπλή θεματική του έργου του δεν είναι ασυμβίβαστη, καθώς η μία υπόθεση βοηθά την άλλη.

Διεξοδικότερα, οι *Φοιτηταί* είναι ένα έργο που συμμετείχε στους διαγωνισμούς της εποχής⁶⁹⁶, κερδίζοντας το Αβερώφειο θεατρικό βραβείο του

⁶⁹³ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί την έκδοση Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Θέατρο, Φοιτηταί- Πεπρωμένα- Δεν είμαι εγώ ή η Λογική*, τόμ. 5, Βλάσση, Αθήνα 1991, σσ. 159-259.

⁶⁹⁴ Οι *Φοιτηταί* ανήκουν στις παραστάσεις του Ξενόπουλου με υψηλή παραστασιμότητα. Εδώ, θα αναφέρουμε, ενδεικτικά, τις πιο γνωστές που ανέβηκαν στο «Εθνικό Θέατρο». Παραστάθηκε, λοιπόν, το 1934 σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, το 1950 σε σκηνοθεσία και πάλι του Δ. Ροντήρη με πρωταγωνιστές τον Δ. Χορν και την Έλλη Λαμπέτη, το 1960 σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού με πρωταγωνιστές τον Δ. Παπαμιχαήλ και Αντ. Βαλάκου, το 1977 με πρωταγωνιστές τον Κ. Καστανά και την Τ. Βλαχοπούλου και σκηνοθέτη τον Σ. Παπαδάκη και το 1991-92 και πάλι σε σκηνοθεσία Σ. Παπαδάκη, με πρωταγωνιστές τον Θ. Κατσαφάδο και τη Μ. Καρρά, το 2000 σε σκηνοθεσία Κ. Τσιάνου που το παρουσίασε ως μιούζικαλ με διπλή διανομή. Το έργο παραστάθηκε, κι από το «Θέατρο Βορείου Ελλάδος» το 1987-1988, σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, ο οποίος το προσέγγισε σαν τσεχωφικό δράμα. Επίσης, παραστάθηκε το 1994 από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας και πάλι σε σκηνοθεσία Κ. Τσιάνου. Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση των παραστάσεων, τόσο από ερασιτεχνικούς, όσο κι από επαγγελματικούς θιάσους, βλ. «Κατάσταση θεατρικών έργων του Γ. Ξενόπουλου και των παραστάσεών τους» στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 202-204. Ακόμη, για τους συντελεστές και τους ηθοποιούς των παραστάσεων από το 1919 έως το 1946, βλ. Σιδέρης, «Ο Εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ. π., σσ. 128-129.

⁶⁹⁵ Ως προς το θεατρικό είδος, το έργο προσδιορίζεται από το σημείωμα του Ξενόπουλου ως «κομμάτι» -ριέσε, όπως το ονομάζουν οι Γάλλοι-, γιατί δεν είναι ούτε φάρσα, ούτε κομεντί, ούτε δράμα, ούτε τραγωδία, αλλά πιστή αναπαράσταση της σύγχρονης ζωής. Στο ίδιο σημείωμα, ο συγγραφέας, υπερασπιζόμενος την πατρότητα και συγχρόνως την πρωτοτυπία του έργου του, εξηγεί ότι το έχει συλλάβει ως ιδέα από το 1909, οπότε ουδόλως έχει αντιγράψει το ιταλικό φοιτητικό δραματάκι *Αντίο Νεότης* των Καμάζις και Οξίλιε που παρουσίασε ο θίασος της Κυβέλης.

⁶⁹⁶ Ο Ξενόπουλος, όταν το 1919 που παραστάθηκαν οι *Φοιτηταί* δεν πήρε το Αριστείον Γραμμάτων και Τεχνών, το οποίο απένειμαν κάθε χρόνο σε διαφορετικό πνευματικό άνθρωπο, για το σύνολο του έργου του, διαμαρτυρήθηκε εντονότατα. Μάλιστα, απέδωσε την αδικία αυτή στην προσωπική του έχθρα με τον πρόεδρο του διαγωνισμού, Γεώργιο Δροσίνη, γιατί αυτός ήταν που αποφάσισε το

Ωδείου Αθηνών. Ακόμη, το θεατρικό έργο, λόγω της μεγάλης θεατρικής του επιτυχίας, εκδόθηκε κι ως μυθιστόρημα το 1942 με τον τίτλο *Φοιτηταί κι Αρσακειάδες*⁶⁹⁷. Έτσι, εκτός από το ρεκόρ παραστάσεων, μιας κι έχουν σταθερή παρουσία στο ελληνικό δραματολόγιο, οι *Φοιτηταί* έχουν το ρεκόρ βιβλιοπωλικής επιτυχίας⁶⁹⁸. Ενδεικτική της επιτυχίας και της απήχησης του έργου είναι η επιστολή της Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη στον Ξενόπουλο η οποία δημοσιεύεται στα *Αθηναϊκά Νέα* στις 9-1-1935 και συνιστά ξέσπασμα ακράτητου ενθουσιασμού. Επιπλέον, η κριτική που ασκήθηκε στο έργο σε γενικές γραμμές ήταν ευνοϊκή, καθώς το χαρακτήρισαν ως δραματάκι με γοργή πλοκή, μαεστρικό διάλογο, πετυχημένη σκηνική παρουσία, με καλογραμμένους και δυνατούς χαρακτήρες της φοιτητικής νεολαίας⁶⁹⁹. Αδιαμφισβήτητα προσόντα των *Φοιτητών* είναι το αίσθημα, η δροσιά, το πνεύμα, οι σπαρταριστοί τύποι και η σχέση του έργου με το περιβάλλον, το οποίο ο συγγραφέας αναπαριστά μοναδικά, παρέχοντας στον θεατή συγκίνηση κι ενδιαφέρον⁷⁰⁰. Παράλληλα, ο Μ. Λυγίζος το χαρακτηρίζει είδος αισθηματικής κωμωδίας και το θεωρεί ως το πιο αξιόλογο από τα νεοελληνικά έργα που έπαιξε η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου⁷⁰¹. Επιπρόσθετα, ο Άλκης Θρύλος κάνει λόγο για ένα κλασικό έργο, «αρυτίδωτο» στον χρόνο, όπου περιγράφεται η παντοτινά αναλλοίωτη ιδιοσυστασία των νιάτων⁷⁰². Σε επόμενη κριτική του, περιγράφει την αβρότητα, την

βραβείο να δοθεί σε έναν συγγραφέα με λιγότερη συγγραφική παραγωγή από τον πολυγραφότατο Ξενόπουλο. (Εννοεί τον ποιητή Ιωάννη Γρυπάρη). Έτσι, ο Ξενόπουλος οδηγήθηκε σε απεργία ως ένδειξη διαμαρτυρίας, γεγονός που συνέπεσε με μια γενική απεργία που έγινε κατά την πρώτη παράσταση των *Φοιτητών*, την οποία όμως δυσκολεύτηκαν να παρακολουθήσουν οι θεατές, λόγω της απεργίας των μέσων συγκοινωνίας. Επίσης, η απεργία του τύπου είχε ως αποτέλεσμα να μη διαδοθεί μέσω των έντυπων μέσων της εποχής η επιτυχία της παράστασης. Ενδιαφέρουσα είναι η πληροφορία ότι ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης που υπήρξε διευθυντής του Θεάτρου των Συγγραφέων, ιδρυτικό στέλεχος και σκηνοθέτης της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου ανέλαβε την παράσταση και τη σκηνοθεσία των *Φοιτητών*, μολονότι η επιτροπή το είχε απορρίψει, κρίνοντάς το ως έργο αντιθεατρικό. Για μια αναλυτική παρουσίαση των τεσσάρων επιστολών που είχε ανταλλάξει ο Ξενόπουλος με τον Λιδωρίκη και τη μία που είχε στείλει ο Λιδωρίκης στον Ξενόπουλο, βλ. Διονύσιος Ν. Μουσμώτης, *Ο Ξενόπουλος, το Αριστείο, η Απεργία κι οι Φοιτηταί*, εκδ. Τρίμορφο, Αθήνα 2006.

⁶⁹⁷ Το μυθιστόρημα υπολείπεται του θεατρικού έργου, καθώς πρόκειται για ένα έργο δημοσιογραφικής ρουτίνας, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Έθνος* σε συνέχειες.

⁶⁹⁸ Ο ίδιος ο συγγραφέας κάνει λόγο για 12.000 αντίτυπα, μέχρι τις 15-2-1939, όπως αναφέρεται στην *Αυτοβιογραφία* του που δημοσιεύθηκε στα *Αθηναϊκά Νέα*. Για την πολλαπλή επιτυχία του έργου, βλ. Τριχιά-Ζούρα, όπ. π., σ. 321.

⁶⁹⁹ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τομ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 78.

⁷⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 77.

⁷⁰¹ Μήτσος Λυγίζος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο Θέατρο*, τόμ. Β', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 423.

⁷⁰² Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, 45, τχ. 519, 1949, σ. 250.

τρυφερότητα, τη ζωηρή ηθογραφική αναπαράσταση της εποχής των Ορεσσειακών, ως τα αναμφισβήτητα πλεονεκτήματα του έργου⁷⁰³.

Αντίστοιχα και η κριτική που ασκήθηκε από τους σύγχρονους κριτικούς είναι επαινετική, αφού θεωρούν ότι το ηθογραφικό αυτό έργο έχει έντονη συναισθηματικότητα, ανθρωπιά, ρεαλιστική δομή, ενώ διακρίνεται για την αλάνθαστη γραφή και την έντονη σύνθεση μύθου, προσώπων, σκηνών και άριστης τεχνικής⁷⁰⁴. Κι ο Γ. Πεφάνης το χαρακτηρίζει ένα χαριτωμένο έργο που διαθέτει λεπτότητα, θελκτικότητα, ευγένεια με αισθητή την υπεροχή της μορφής έναντι της ύλης, κάνοντας ειδική αναφορά στους διαλόγους, τις συγκρούσεις των προσώπων και την πλοκή⁷⁰⁵. Τέλος, οι *Φοιτηταί* θεωρούνται μια φιλόδοξη καλλιτεχνική δημιουργία που ξεπερνά την τυποποίηση και αποτελεί μια νοσταλγική ξενάγηση των θεατών στις γραφικές εικόνες μιας προπολεμικής παλιάς Αθήνας⁷⁰⁶. Μεγαλύτερη, όμως, απόδειξη της θετικής κριτικής του έργου συνιστά η ευνοϊκή υποδοχή του έργου από το θεατρικό κι αναγνωστικό κοινό, τόσο της εποχής του, όσο και της σημερινής.

Σημαντικός, όμως, παράγοντας της διαχρονικής επιτυχίας του έργου συνιστά κι η διπλή θεματική του έργου⁷⁰⁷. Αναλυτικότερα, οι *Φοιτηταί* ανήκουν στα αθηναϊκά έργα του Ξενόπουλου, καθώς διαδραματίζονται σε ένα αθηναϊκό μέτριο σπίτι, στο κέντρο της Αθήνας το έτος 1903. Η κυρά-Μάρω, χήρα γιατρού είναι η ιδιοκτήτρια του σπιτιού και νοικιάζει δωμάτια σε φοιτητές. Ο Τάσος, ένας πατρινός φοιτητής με επτανησιακή καταγωγή, επιθυμεί να νοικιάσει ένα δωμάτιο κι ενώ στην αρχή τον αποθαρρύνει η παρουσία άλλων δυο φοιτητών για να μείνει εκεί, η παρουσία της Φανίτσας, της όμορφης κόρης της ιδιοκτήτριας, τον οδηγεί στην ενοικίαση του δωματίου. Ο Τάσος έχει συναντήσει πολλές φορές στον δρόμο του την κοπέλα αυτή, η οποία φαίνεται να τον έχει γοητεύσει. Ακόμη, τα άλλα δωμάτια τα έχουν ενοικιάσει δυο άλλοι φοιτητές ο Θάνος κι ο Βάσος, οι οποίοι είναι πλατωνικά ζευγαρωμένοι με τις φίλες της Φανής, τις Αρσακειάδες, Κούλα και Κλειώ, ενώ φλερτάρουν και με τη Φανίτσα. Ο Τάσος πολιορκεί τη Φανίτσα, όμως εκείνη είναι πολύ συγκρατημένη

⁷⁰³ Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, 67, τχ. 789, 1960, σ. 691.

⁷⁰⁴ Περσέας Αθηναίος, *Ημερησία*, 6-2-1992.

⁷⁰⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης «Το musical της νεότητας», *HighLights*, Ιανουάριος, 2001.

⁷⁰⁶ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, όπ. π., σ. 430.

⁷⁰⁷ Ο Ξενόπουλος εγκαινιάζει μια διπλή οπτική και προβληματική, προσεγγίζοντας παράλληλα την ιδεολογική δραστηριότητα των νέων και τις ερωτικές τους σχέσεις. Αυτή η διπλή προσέγγιση του έρωτα κι ενός κοινωνικού ζητήματος που αφορά τον φοιτητόκοσμο γίνεται τυπική και σε άλλα αφηγήματα, όπως για παράδειγμα στην *Αργώ* του Γιώργου Θεοδοκά.

μαζί του, αν και τον αγαπάει. Συγχρόνως με τον έρωτα αυτό, ο συγγραφέας εστιάζει και στο γλωσσικό ζήτημα, παρουσιάζοντας το συλλαλητήριο που γίνεται (Ορεσטיακά) και για το οποίο οι ήρωες διαφωνούν, καθώς ο Τάσος, ως επτανήσιος είναι δημοτικιστής, ενώ ο Θάνος είναι καθαρευουσιάνος. Όταν αποκαλύπτεται ο έρωτας του Τάσου για τη Φανίτσα, οι φίλοι του προσπαθούν να τον διαφωτίσουν για τον χαρακτήρα της που είναι επιπόλαιος, καθώς ανταλλάσσει με ευκολία φιλιά με του άλλους δυο φοιτητές. Η αποκάλυψη αυτή πληγώνει τον Τάσο και τον οδηγεί σε αδιέξοδο, από το οποίο προσπαθεί να ξεφύγει, αποπειρώμενος να αυτοκτονήσει την ημέρα μάλιστα που γίνεται η διαδήλωση για το γλωσσικό ζήτημα και που τραυματίζεται ελαφρά σε αυτό ο Θάνος. Η μητέρα του Τάσου, μετά την αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας του, τον παίρνει μακριά. Δέκα χρόνια μετά, η Φανίτσα κι ο Τάσος είναι επιτυχημένοι επαγγελματικά, ενώ παραμένουν ανύπαντροι, μη έχοντας καταφέρει να ξεπεράσουν τον έρωτά τους ο ένας για τον άλλο. Ο Θάνος παίρνει την πρωτοβουλία να τους φέρει κοντά, συνειδητοποιώντας ότι ήταν υπερβολικός ο πουριτανισμός του παρελθόντος, εξαιτίας του οποίου καταδίκασαν τη Φανίτσα για μερικά αθώα φιλιά. Έτσι, οι δυο αγαπημένοι έρχονται σε επαφή και σμίγουν ευτυχισμένοι, μετανιώνοντας για τον πολύτιμο χρόνο που έχασαν.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, από όλα τα παραπάνω, ότι οι *Φοιτηταί* είναι ένα αθηναϊκό έργο του Ξενόπουλου με το οποίο πρωτοτυπεί για μια ακόμη φορά επιλέγοντας να καταπιαστεί με το προσφιλές γι' αυτόν θέμα του νεανικού έρωτα, μόνο που το νεανικό αυτό πάθος στρέφεται σε δυο κατευθύνσεις. Ο πρώτος έρωτας είναι αυτός ενός νέου για μια νέα, ενώ ο δεύτερος ενός νέου για μια ιδέα. Η εξήγηση αυτή γεφυρώνει το χάσμα που ορισμένοι κριτικοί θεώρησαν ότι ήταν το κύριο πρόσκομμα για την εν γένει θεατρικότητα του έργου. Επιπλέον, η υψηλή παραστασιμότητα του έργου, ακόμη και εκατό χρόνια μετά τη συγγραφή του, αποδεικνύει την υψηλή καλλιτεχνική κι αισθητική του αξία και την άριστη τεχνική του συγγραφέα.

4.2. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Το κυρίαρχο θέμα που πραγματεύονται οι *Φοιτηταί* είναι τα νιάτα κι ο ενθουσιασμός με τον οποίο περιβάλλουν όλες τους τις πράξεις, τις αποφάσεις και τα λεγόμενά τους. Ο έρωτας ανάμεσα στα νεαρά αγόρια και κορίτσια, είτε με τη μορφή ενός επιπόλαιου

φλερτ που περιορίζεται σε μερικά φιλιά, είτε με τη μορφή ενός ειλικρινέστερου και βαθύτερου συναισθήματος, απασχολεί τον συγγραφέα. Ακόμη, παρουσιάζονται κι οι διαφορετικοί τύποι ερωτευμένων νέων, του ευαίσθητου και ρομαντικού Τάσου και των πιο επιπόλαιων Θάνου και Βάσου. Παρόμοια είναι κι η επιπόλαιη αντιμετώπιση του έρωτα από τις Αρσακειάδες. Παράλληλα, θίγεται το θέμα της ηθικής ακεραιότητας του κοριτσιού ως απαραίτητη προϋπόθεση για να συναφθεί γάμος μεταξύ δυο νέων. Τέλος, το ερωτικό αδιέξοδο οδηγεί τον ερωτευμένο στην αυτοχειρία, καθώς γίνεται έρμαιο των εσωτερικών του παρορμήσεων, φέρνοντας στο προσκήνιο ένα αγαπημένο ξενοπουλικό μοτίβο, τους ερωτευμένους αυτόχειρες.

Ειδικότερα, ο έρωτας του Τάσου για τη Φανίτσα είναι το δεσπόζον θέμα του έργου, που εξελίσσεται με φόντο το γλωσσικό ζήτημα, που έμεινε γνωστό με τον όρο «Ορεστειακά»⁷⁰⁸. Ο Τάσος, από την πρώτη στιγμή που βλέπει τη Φανίτσα νιώθει μεγάλη έλξη γι' αυτή και γι' αυτό αποφασίζει να νοικιάσει το δωμάτιο, το οποίο το

⁷⁰⁸ Δεδομένου ότι η παρούσα διατριβή εστιάζει στις σχέσεις των δύο φύλων, κρίνεται σκόπιμο να γίνει, εδώ, μια σύντομη αναφορά στο γλωσσικό ζήτημα που διχάζει τους δυο φοιτητές, τον δημοτικιστή Τάσο και τον καθαρευουσιάνο Θάνο. Τα Ορεστειακά ξεσπούν το 1903, με αφορμή την παράσταση της Ορέστειας, η οποία παρουσιάζεται μεταφρασμένη στη δημοτική από τον αρχαιολόγο Γεώργιο Σωτηριάδη. Μάλιστα, πριν την παράσταση η Μαρίκα Κοτοπούλη απήγγειλε το ποίημα που είχε συνθέσει ο Κωστής Παλαμάς, «Το Χαίρε της Τραγωδίας», ενώ τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει ο Θωμάς Οικονόμου, κάνοντας ένα μεγάλο άνοιγμα προς την τραγωδία. Πολέμιος αυτής της παράστασης είναι ο καθηγητής Αρχαίας Λογοτεχνίας και Γλώσσας στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, Γεώργιος Μιστριώτης ο οποίος έχει ιδρύσει μια εταιρεία υπέρ της διδασκαλίας των αρχαίων δραμάτων. Έτσι, ξεσπά μια σύγκρουση στις 15 Νοεμβρίου ανάμεσα σε δημοτικιστές και καθαρευουσιάνους, η οποία παρουσιάζεται στο έργο του Ξενόπουλου. Μια ενδιαφέρουσα, βέβαια, παρατήρηση είναι ότι ο Ξενόπουλος επιλέγει το *Φοιτηταί* ως τίτλο του έργου που είναι μια λέξη της καθαρεύουσας. Ακόμη, μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει το να γίνει μια πολύ σύντομη παρουσίαση των γλωσσικών επιλογών του ίδιου του Ξενόπουλου, καθώς, κυρίως ο *Νουμάς*, τον έχει εγκυλίσει για αδιαφορία ως προς το γλωσσικό ζήτημα. Ο Ξενόπουλος τη συνολικά μετριοπαθή στάση που κράτησε στη διαχείριση, τόσο των προσωπικών, όσο και των κοινωνικών ζητημάτων διατήρησε και απέναντι στην αντιπαράθεση δημοτικιστών και καθαρευουσιάνων. Αναμένοντας μια πιο ξεκάθαρη τοποθέτηση από αυτόν υπέρ του δημοτικισμού, ο Εφταλιώτης σε γράμμα του προς την Π. Δέλτα στις 30-05-1911 τον αποκαλεί άνθρωπο «του κόσμου» που συμπεριφέρεται μόνο με κριτήριο το συμφέρον του. Ωστόσο, ο Ξενόπουλος έχει αποδείξει ότι βλέπει με θετική ματιά τον δημοτικισμό, αφού το 1902 με άρθρο του στα *Παναθήναια* κρίνει θετικά το βιβλίο του Φώτη Φωτιάδη *Το γλωσσικό ζήτημα κι η εκπαιδευτική μας Αναγέννησις* που εγκαινιάζει τον εκπαιδευτικό δημοτικισμό και το 1904 συστήνει με άλλους διανοούμενους την Εταιρεία «Η Εθνική Γλώσσα» που αποσκοπεί στην προώθηση της δημοτικής στον δημόσιο βίο εν γένει. Συνεργάστηκε στη συνέχεια και με το Αδερφότατο της Εθνικής Γλώσσας, «Η Ανάσταση» που συστήθηκε το 1905. Επιπρόσθετα, διατηρεί σχέσεις και με τον γνωστό δημοτικιστή Αλέξανδρο Πάλλη. Για τον δημοτικισμό βλ., Αλεξάνδρα Λαμπράκη – Γ. Δ. Παγανός, *Ο Εκπαιδευτικός Δημοτικισμός και ο Κωστής Παλαμάς*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1994, σσ. 70, 81, 195. Επίσης, σχεδόν όλο το έργο του είναι γραμμένο σε δημοτική γλώσσα, γεγονός που κάνει τον Α. Καραντώνη να τον χαρακτηρίζει «γλωσσογυριστή» με συμμαζεμένο λόγο, καθώς ακόμη κι η καθαρεύουσα που χρησιμοποιεί στη *Μαργαρίτα Στέφα* του 1893 είναι ήπια, περιοριζόμενη στα αφηγηματικά μέρη, ενώ οι διάλογοι είναι στη δημοτική, διανθιζόμενοι από τους ζακωνθινούς ιδιωματούχους. Για τη σχέση του Ξενόπουλου με τον δημοτικισμό βλ. Άννα-Μαρία Γεωργοπούλη, «Νίκος Καζαντζάκης και Γρηγόριος Ξενόπουλος, επαγγελματίες λογοτέχνες την περίοδο του γλωσσικού ζητήματος», *Επιστήμες της Αγωγής*, Θεματικό Τεύχος, 2017, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Επιστημών της Αγωγής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, σσ. 170-187 και Ανδρέας Καραντώνης, «Νύχτες με τον Ξενόπουλο», όπ. π., σσ. 417-419.

αποκαλούν κι αδιέξοδο, προοικονομώντας το ερωτικό αδιέξοδο, όπου θα περιέλθει ο ήρωας στη συνέχεια. Στην πρώτη τους συνάντηση, ο Τάσος με δυσκολία συγκρατεί τη συγκίνησή του, γεγονός που αποδεικνύεται κι από τη χρήση των αποσιωπητικών τα οποία, μάλιστα, χρησιμοποιούνται πέντε φορές⁷⁰⁹. Φανερά γοητευμένος από την κοπέλα, όταν πληροφορείται ότι σε ένα χρόνο θα πάρει το πτυχίο της από το Αρσάκειο και θα εργαστεί, με έναν υπαινικτικό λόγο αφήνει ανοιχτό, ακόμη και το ενδεχόμενο ενός γάμου.

Αντίστοιχη είναι κι η έλξη που νιώθει η νεαρή κοπέλα για τον Τάσο, μόνο που τεχνηέντως το κρύβει, υιοθετώντας μια συγκρατημένη στάση απέναντί του. Αρνείται ότι τον είχε προσέξει στο δρόμο στο παρελθόν, αν και τα λεγόμενα των φιλενάδων της δηλώνουν το ακριβώς αντίθετο: *και που νάζερε πως χάλασες τον κόσμο για να μάθεις πώς τον λένε, από πού είναι και τι κάνει!..*⁷¹⁰ Η Φανίτσα στη συζήτησή της με τις φίλες της παραδέχεται ότι, αν και τον αγαπά τόσο πολύ, ποτέ δε θα του φανερώσει την αλήθεια. Ανελικρινής είναι η απάντησή της και στο ερώτημα του Τάσου τι έκανε το γαρίφαλο που της χάρισε, αφού του λέει ότι το έχασε, ενώ το έχει κρατήσει. Η στάση της αυτή μας προϊδεάζει εν μέρει για την εξέλιξη του έργου, μιας και δίνεται το βασικό θέμα που είναι ο δυνατός έρωτας των δυο νέων, μόνο που η απόκρυψη της αλήθειας από τη Φανίτσα κι η υιοθέτηση μιας υποκριτικής συμπεριφοράς θα δημιουργήσει πρόσκομμα στην ευδοκίμησή του. Συγχρόνως, αποκαλύπτεται από τον συγγραφέα κι η γενικότερη υποκρισία της μικροαστικής κοινωνίας εκείνων των χρόνων. Έτσι, το τέλος της πρώτης πράξης ολοκληρώνεται με τον Τάσο να προσφέρει το μπράτσο του στη Φανίτσα κι αυτή να αρνείται και να εξέρχεται συνοδευόμενη από τον Πλάτωνα.

Η δεύτερη πράξη εστιάζει ακόμη περισσότερο στον γερά θεμελιωμένο έρωτα του Τάσου για τη Φανίτσα, ενώ κι άλλοι δυο φοιτητές-συγκάτοικοι παίρνουν θέση απέναντι σε αυτόν τον έρωτα, επηρεάζοντας σημαντικά την εξέλιξη του έργου. Από τον μεταξύ τους διάλογο, διαπιστώνουμε ότι η Φανίτσα κρατά σε απόσταση τον Τάσο, του μιλά στον πληθυντικό, εν αντιθέσει με την άνετη και χαλαρή στάση της απέναντι στους άλλους φοιτητές, τους οποίους μάλιστα αφήνει να την αγγίζουν. Ο

⁷⁰⁹ Τα αποσιωπητικά παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από όλα τα στοιχεία του στικτικού συστήματος, καθώς δίνουν πληροφορίες για τη σύγχυση ή το ερωτικό υπονοούμενο ενός ήρωα και υποδηλώνουν τη στάση του συγγραφέα στα διαμειβόμενα λόγια. Για τη χρήση των αποσιωπητικών στα ξενοπουλικά έργα, βλ. Πεφάνης, «Σκηνικές οδηγίες και πρόλογοι στον Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σσ. 350-352.

⁷¹⁰ Ξενόπουλος, *Φοιτηταί*, όπ. π., σ. 192.

Τάσος διαμαρτύρεται γι' αυτή τη διαφορετική αντιμετώπισή του, μιας κι εκείνος την αγαπά αληθινά και βαθιά κι εκείνη τον αποπαίρνει, όταν της εκφράζει την αγάπη του.

Το δυνατό αίσθημα του Τάσου έχει γίνει αντιληπτό κι από τα αγόρια και τα κορίτσια της παρέας, μόνο που το αντιμετωπίζουν διαφορετικά. Για παράδειγμα, η Κούλα, με μια υπαινικτική φράση, επισημαίνει ότι εκείνη περνά απαρατήρητη από τον Τάσο, μιας και τον εμπνέει μόνο η Φανίτσα, φανερώνοντας ένα κρυφό αίσθημα ζήλιας. Η αντίδραση των αγοριών διαφοροποιείται, καθώς φροντίζουν να διαφωτίσουν τον φίλο τους για την ελαφρότητα του χαρακτήρα της Φανίτσας και την ευκολία με την οποία φιλιέται μαζί τους και συνεπώς να καταδείξουν το ότι είναι ανάξια για την αγάπη του. Μάλιστα, φροντίζουν να την ξεμοναχιάσουν για να της κρυφοφιλήσουν, ώστε να δει ο Τάσος, που έχει κρυφτεί, ότι η Φανίτσα είναι ένα κορίτσι πολύ εύκολο στο να ανταλλάσσει φιλιά με άλλα αγόρια, χωρίς ενδοιασμούς. Ενδεικτική είναι η φράση του Θάνου: *Η Φανίτσα... όπως την είδες προ ολίγου φέρνεται μαζί μου έτσι, σχεδόν έτσι, φέρνεται με όλους!*⁷¹¹ Όταν ο Τάσος έρχεται αντιμέτωπος με τον επιπόλαιο τρόπο που οι φίλοι του κι η Φανίτσα διαχειρίζονται τα ερωτικά θέματα, υποστηρίζει σθεναρά τη σοβαρή στάση που υιοθετεί απέναντι στον έρωτα, επικαλούμενος και την κληρονομική του προδιάθεση, η οποία φτάνει μέχρι και την αυτοκτονία, λέγοντας: *Α, εμένα δε μαρέσει να παίζω... Είμαι από τις ιδιοσυγκρασίες που δεν χωρατεύουνε με τον έρωτα. Οικογενειακό μας. Το ξέρετε πως ο παππούς μου για να πάρει τη γιαγιά μας αυτοκτόνησε;*⁷¹² Τα λόγια του αυτά λειτουργούν ως προσήμανση της δραματικής επιλογής της αυτοκτονίας που θα ακολουθήσει στην επόμενη πράξη.

Ενδιαφέρον, ωστόσο παρουσιάζει κι ο διάλογος ανάμεσα στον Τάσο και τη Φανίτσα, με τον οποίο ολοκληρώνεται η δεύτερη πράξη μετά την αποκάλυψη που προηγήθηκε. Ο Τάσος ζητά κι αυτός να τον φιλήσει, όπως έκανε προγενέστερα και με τους φίλους του που της το ζήτησαν. Όταν εκείνη διαμαρτύρεται, γιατί της έστησαν παγίδα, ο Τάσος την αποκαλεί πλάσμα ανάξιο, μιας και προβαίνει σε τέτοιες πράξεις κακές. Η Φανίτσα υπεραμυνόμενη της αθωότητάς της ξεκαθαρίζει ότι τα φιλιά αυτά είναι άνευ σημασίας κι ότι από την παιδική της ηλικία, λόγω της ορφάνιας της από πατέρα δεχόταν τα χάδια και τα φιλιά των ενοικιαστών του σπιτιού της⁷¹³. Και προς

⁷¹¹ Ξενόπουλος, *Φοιτηταί*, όπ. π., σ. 213.

⁷¹² Στο ίδιο, σ. 209.

⁷¹³ Τα λόγια αυτά της Φανίτσας μας παραπέμπουν σε μια τάση της μικροαστικής κοινωνίας του 1900, η οποία αποτυπώνεται γλαφυρά και στον μυθιστορηματικό κόσμο του Ξενόπουλου να εκδίδουν, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι μητέρες και οι αδελφοί ακόμη και τα πιο αθώα πλάσματα σε παραλήδες

επίρρωση των παραπάνω προσθέτει ότι οι πράξεις της ήταν αθώες, καθώς δεν ένιωθε αισθήματα έρωτα για κανέναν απολύτως άνδρα. Περισσότερο, λοιπόν, η συμπεριφορά της μπορεί να χαρακτηριστεί παιδική παρά ανήθικη. Εξάλλου, καταλήγει ότι ποτέ δεν άφησε τον Τάσο να τη φιλήσει ή να την αγγίξει ερωτικά, γιατί τρέφει αληθινά συναισθήματα για εκείνον. Χαρακτηριστικά είναι τα λεγόμενά της που συνοδεύονται από λυγμούς: *Μπορούσα λοιπόν να δέχουμαι φιλιά από σας, που ήξερα πως μαγαπάτε και σας αγαπούσα;.. Να ποιο θα ταν το κακό!.. Δεν είμαι παλιοκόριτσο εγώ!..*⁷¹⁴ Τέλος, του εξηγεί πως η εσφαλμένη εντύπωση που σχημάτισε γι' αυτή θα τη βυθίσει στη δυστυχία, γιατί θα τον αγαπά σε όλη της τη ζωή.

Ωστόσο, η παραδοχή του έρωτά της για τον Τάσο περιπλέκει ακόμη περισσότερο τη μεταξύ τους σχέση, καθώς εκείνος λόγω της ρομαντικής του ιδιοσυγκρασίας και μιας σεμνοτυφίας αδυνατεί να συγχωρέσει το ότι ανταλλάσσει φιλιά και με άλλα αγόρια⁷¹⁵. Ίσως, εδώ θα πρέπει να αποδώσουμε την υπερβολικά συντηρητική θέση του και στο ότι ως φοιτητής της νομικής που είναι θεωρεί χρέος του να τηρήσει στο ακέραιο αυτή την άκαμπτη ηθική στάση απέναντι στη Φανίτσα την οποία του επιβάλλει ο άγραφος νόμος της εποχής για την τιμή μιας κοπέλας⁷¹⁶. Αυτή, λοιπόν, η δυσκαμψία του ήρωα έχει διττό ρόλο μέσα στο έργο, αφενός, γιατί αναδεικνύει την ευαίσθητη φύση του ρομαντικού ερωτευμένου που θα λειτουργήσει ως κίνητρο για την επικείμενη αυτοκτονία του, αφετέρου, γιατί φανερώνει τη σημασία που δινόταν στην τιμή και την ηθική υπόληψη μιας ανύπαντρης κοπέλας στην κοινωνία των αρχών του εικοστού αιώνα. Το τέλος της πράξης αυτής βρίσκει τους δυο νέους παραδομένους στα κλάματα, δημιουργώντας μια μελοδραματική και λυρική ατμόσφαιρα, για την οποία το έργο επικρίθηκε⁷¹⁷.

πολυγαμικούς αστούς. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτού του παλιόκοσμου της ανάγκης είναι η μητέρα της Φιορούλας στον *Κόσμο και τον Κοσμά* κι ο αδελφός της Αργυρούς στην *Τιμή του Αδελφού*.

⁷¹⁴ Ξενόπουλος, *Φοιτηταί*, όπ. π., σ. 222.

⁷¹⁵ Ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του για την παράσταση επισημαίνει ότι έχει πολύ μεγάλη σημασία για τα φοιτητάκια τα μεγαλωμένα στην επαρχία το να είναι μια κοπέλα φιλημένη, καθώς αυτό καθορίζει την τιμή της. Το φιλί στην παραδοσιακή κοινωνία είναι δεσμευτικό για την κοπέλα. Έτσι, στην αμιγώς πατριαρχική κοινωνία των αρχών του εικοστού αιώνα το ανδρικό φιλί βρίσκεται από τη μεριά της καθεστηκίας τάξης και περιθωριοποιεί το γυναικείο. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, 67, τχ. 789, 1960, σ. 691 και Πεφάνης, «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σ. 175.

⁷¹⁶ Εδώ, αναδεικνύεται ο ηθογραφικός χαρακτήρας του έργου, καθώς οι ηθικές ιδιαιτερότητες της εποχής παίρνουν την άτεγκτη ισχύ άγραφων νόμων που επιβάλλονται στα μέλη των κοινωνιών και κατευθύνουν τις πράξεις τους, καταδυναστεύοντας τους συχνά. Για τον ηθογραφικό χαρακτήρα των θεατρικών έργων του Ξενόπουλου, βλ. Ασημακόπουλος, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το Θέατρο», όπ. π., σ. 18.

⁷¹⁷ Ένα από τα κυριότερα ελαττώματα των *Φοιτητών* είναι το ότι υπερτονίζεται η ύπαρξη θεατρinίστικων στοιχείων, όπως το εύκολο συναισθηματικό υπόβαθρο, οι εύθραυστες σχέσεις και τα

Στην τρίτη πράξη ο Τάσος κι η Φανίτσα συνομιλούν για τελευταία φορά, λίγο πριν την προσχεδιασμένη αυτοκτονία του. Ο υπαινικτικός λόγος του Τάσου για τη μέλλουσα κατοικία του στον Άδη δε γίνεται αντιληπτός από την κοπέλα, η οποία συντετριμμένη από την προηγούμενη συνομιλία τους ομολογεί ως απόδειξη του αφοσιωτικού έρωτα που νιώθει για τον Τάσο: *Εγώ θάμουν πολύ ευχαριστημένη να κούω μόνο τη φωνή σας, το βήμα σας, να αισθάνουμαι στο σπίτι τη σκιά σας, να ξέρω πως είσθε 'κει μέσα με τα βιβλία σας, ή εδώ μέσα με τους φίλους σας. Δε θα μ' άξιζε τίποτα περισσότερο ...Έπρεπε να γνωρίσω σας, για να καταλάβω κι εγώ τι είμαι και τι αξίζω... Ένα παλιοκόριτσο... μια χαμένη! Τι κι αν δεν είχα τη συναίσθηση; Τώρα την έχω... Κι αισθάνουμαι τέτοια τύψη, τέτοια ντροπή γι' αυτό το παρελθόν!...Α δε μπορείτε σεις να φαντασθείτε τι δυστυχισμένη που είμαι!*⁷¹⁸ Τα λόγια αυτά δεν είναι ικανά να αλλάξουν την ειλημμένη απόφαση του Τάσου για την αυτοκτονία με το πιστόλι⁷¹⁹, καθώς θεωρεί ότι βρίσκεται σε ηθικό και ψυχολογικό αδιέξοδο. Η εμμονική του προσκόλληση στην άποψη ότι είναι αδύνατο να παντρευτεί μια κοπέλα που έχει ανταλλάξει φιλία με τους φίλους του, παρά το ότι την αγαπάει βαθιά, μπορεί να γίνει κατανοητή, μόνο αν συσχετιστεί με την κυρίαρχη νοοτροπία της εποχής. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτή, τα αγόρια νομιμοποιούνται να φιλούν όσα κορίτσια επιθυμούν, ενώ, όταν αυτό το κάνουν τα κορίτσια, είναι ανήθικο και προσβάλλει την ηθική και την τιμή τους.

Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί ότι η επιλογή της αυτοκτονίας από τον πρωταγωνιστή συνδέεται και με δύο ακόμη παραμέτρους, σχετιζόμενες με την τεχνική και τη θεματική του έργου. Ο Τάσος, ο ευαίσθητος νέος με τις προοδευτικές κι εκσυγχρονιστικές ιδέες ως προς το φλέγον γλωσσικό ζήτημα της εποχής, αλλά και την ευρύτερη πνευματική του καλλιέργεια, υιοθετεί μια πολύ πιο συντηρητική και σεμνότυφη στάση απέναντι στις ερωτικές σχέσεις. Με αυτή τη φαινομενική αντίθεση ο συγγραφέας τον θέτει στο επίκεντρο του έργου⁷²⁰, για να τραβήξει έτσι την προσοχή των θεατών. Η δραματική απόφαση της αυτοκτονίας συνάδει με το πάθος

λυρικά κρεσέντι. (Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου*, τόμ.ΙΙ, Ελληνικό Θέατρο, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2008, σ. 200).

⁷¹⁸ Ξενόπουλος, *Φοιτηταί*, όπ. π., σ. 237.

⁷¹⁹ Συνήθως είναι η τάση στα θεατρικά έργα οι άνδρες να επιλέγουν να αυτοκτονήσουν με πιστόλι ή να πηδούν από κάποιο ψηλό σημείο, όπως ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* του Ίψεν ή ο Παύλος της *Αναδυομένης*.

⁷²⁰ Η επιλογή αυτή του συγγραφέα να βάλει τον ερωτευμένο φοιτητή που φτάνει στη θυσία για μια γυναίκα να αντιπροσωπεύει τον δημοτικισμό δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία από τον συγγραφέα. Ο ερωτευμένος αυτόχειρας κερδίζει τη συμπάθεια των θεατών κι είναι έτσι ευκολότερη η ταύτιση τους μαζί του και με όσα αυτός εκπροσωπεί. Ίσως, αυτή η επιλογή του Ξενόπουλου είναι μια απάντηση σε όσους τον έχουν κατηγορήσει ότι στη γλωσσική διαμάχη δεν τάχθηκε με το μέρος των δημοτικιστών.

και την υπερβολή με την οποία οι νέοι αντιμετωπίζουν όλα τα ζητήματα, όπως τον έρωτα, τους τσακωμούς, τη φιλία, τη συγχώρεση και τη ζωή εν γένει. Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι οι ρομαντικοί αυτόχειρες αποτελούν μια σημαντική κατηγορία χαρακτήρων, τόσο στα θεατρικά έργα, όσο και στα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου⁷²¹. Στους *Φοιτητάς*, όμως η αυτοκτονία, τελικά, καταλήγει σε τραυματισμό, καθώς ο Τάσος αστοχεί, γιατί αποπροσανατολίζεται από τις φωνές της Φανίτσας, μόλις αντιλαμβάνεται τι σκοπεύει να κάνει. Βέβαια, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η αυτοκτονική τάση του Τάσου οφείλεται σε μια κληρονομική καταβολή, καθώς ο παππούς του αυτοκτόνησε από έρωτα για τη γιαγιά του⁷²². Τελικά, μετά την αποτυχημένη προσπάθειά του η μητέρα του τον απομακρύνει από την Αθήνα και πηγαίνει στην Πάτρα κι έπειτα στο εξωτερικό. Η μητέρα του, δηλαδή, εξαιτίας της έλλειψης του πατέρα αποφασίζει να καθοδηγήσει τον γιο της προς εκείνο που κρίνει το πιο ωφέλιμο γι' αυτόν⁷²³.

Οι δυο ερωτευμένοι, λοιπόν, απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο και ξανασυναντιούνται ύστερα από μια δεκαετία στην Πάτρα, όπου ζει ο Τάσος, μετά από πρωτοβουλία του Θάνου στον επίλογο⁷²⁴ του έργου. Η κουβέντα των δυο νέων περιστρέφεται στην επαγγελματική αποκατάσταση και τον γάμο των κοριτσιών και των αγοριών της φοιτητικής παρέας, ώστε τεχνηέντως να καταλήξει στη Φανίτσα, η

⁷²¹ Παραπέμπουμε στην αυτοχειρία για λόγους ερωτικών του Παύλου στην *Αναδυομένη*, του Γώγου στη *Λάουρα*, της Ισαβέλλας και του Ερμάνου στα *Πεπρωμένα*, του Άλκη στον *Τρίτο*, της Φωτεινής στον *Κόκκινο Βράχο* που έχουν παρουσιαστεί σε άλλα κεφάλαια της διατριβής αυτής.

⁷²² Στους ρεαλιστές και νατουραλιστές συγγραφείς η αυτοκτονία θα αντιμετωπιστεί ως ασθένεια και γι' αυτό συστήνεται στα άτομα με αυτοκτονική τάση να ακολουθήσουν μια θεραπεία. Έτσι, πλέον η αυτοκτονία δεν αντιμετωπίζεται ως μια αυστηρά προσωπική επιλογή του υποκειμένου, αλλά ως μια πράξη επιστημονικά εξηγήσιμη και ελέγξιμη. Με αυτόν τον τρόπο στην περίπτωση της αυτοκτονίας η προσοχή μετακινείται από τη λειτουργία στο κίνητρο. Για τη λειτουργία της αυτοκτονίας που δεσπόζει στα ξενοπουλικά έργα, π.χ. ο *Τρίτος*, *Φωτεινή Σάντρη*, *Πεπρωμένα*, *Χαίρε Νύμφη*, *Στέλλα Βιολάντη*, βλ. Σάββας Πατσαλίδης, «Σώματα και Πτώματα στον Ξενόπουλο» στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 293.

⁷²³ Η έλλειψη του πατέρα εν προκειμένω έχει θεωρηθεί μια σκόπιμη επιλογή του συγγραφέα, καθώς ο Τάσος ως νέος της εποχής συμβουλευέται ως μεγαλύτερό του κι ωριμότερό του άνδρα τον αιώνιο, μεσόκοπο, μποέμ φοιτητή, Πλάτωνα. Ο Πλάτων, άλλωστε θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον Ξενόπουλο, μιας κι αυτός παρέμεινε αιωνόβιος φοιτητής, αφού δεν ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Φυσικομαθηματική Σχολή Αθηνών. Αντίθετα, στον *Νικόλα Σιγαλό* (1890), ένα έργο που έγραψε ο Ξενόπουλος τριάντα χρόνια πριν τους *Φοιτητάς*, ο φοιτητής Γιάγκος Αντωνόπουλος καθοδηγείται από τον πατέρα του.

⁷²⁴ Για τον επίλογο αυτού του έργου έχουν διατυπωθεί αρκετές απόψεις, όπως το ότι είναι ένας υπερρομαντικός επίλογος που θα μπορούσε να λείπει ή ότι με τον επίλογο οι ήρωες με πικρή μελαγχολία σχολιάζουν τις τρέλες της νεότητός τους κι ο συγγραφέας έχει την ευκαιρία να τηρήσει ίσες αποστάσεις από τον δημοτικισμό και την καθαρεύουσα, βάζοντας τους δυο φοιτητές-εκπροσώπους των δυο γλωσσικών τάσεων να έχουν εγκαταλείψει τις ιδέες τους αυτές. [Βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, *Περιπέτειες Νεότητας: Η αντίθεση των γενεών (1890-1945)*, διδακτορική διατριβή Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, 1994, σ. 65].

οποία διαπρέπει επαγγελματικά ως καταξιωμένη δασκάλα στο Αρσάκειο, χωρίς όμως να έχει παντρευτεί. Το ότι είναι ανύπαντρη ο Θάνος το αποδίδει στο εξής: *δεν παντρεύεται έτσι εύκολα μια γυναίκα, όταν κάποτε ένας Τάσος Λούζης πήγε να σκοτωθεί γι' αυτή... Απαράλλαχτα όπως είναι δύσκολο να παντρευτεί κι ένας Τάσος Λούζης, όταν ερωτεύθηκε μια φορά στα νιάτα του τόσο δυνατά*⁷²⁵. Με την τελευταία του φράση προετοιμάζεται το έδαφος για το σμίξιμο των δυο ερωτευμένων που ποτέ δεν εγκατέλειψε ο ένας την αγάπη του για τον άλλο. Επίσης, η περιγραφή του Θάνου για το πόσο όμορφη και τέλεια έγινε η Φανίτσα συμπυκνώνεται στη φράση: *Η Φανίτσα είναι νους και καρδιά*⁷²⁶ την οποία συνήθιζε ο Τάσος να λέει γι' αυτή στα φοιτητικά του χρόνια. Έτσι, λοιπόν, μέσα σε αυτό το νοσταλγικό, ρομαντικό και συναισθηματικά φορτισμένο κλίμα γίνεται η επανένωση των δυο παντοτινά ερωτευμένων με τα εξής λόγια: *Ω Φανή!... Μα βέβαια που σας περίμενα! . . . και πάντα... Κάτι μου έλεγε μέσα μου πως εμείς θα ζαναϊδωθούμε... με αυτή την ελπίδα έζησα δέκα χρόνια!*⁷²⁷ Τελικά, το ζευγάρι φιλιέται, αγκαλιασμένο και βαθιά συγκινημένο, δίνοντας όρκους αιώνιας αγάπης.

Εν κατακλείδι, το ζευγάρι μετά από δέκα χρόνια αληθινής κι ανιδιοτελούς αγάπης ενώνεται, καθώς οι χαρακτήρες έχουν ωριμάσει κι η επιπολαιότητα των νιάτων έχει καταλαγιάσει⁷²⁸. Αποδεικνύεται ότι η δογματική προσήλωση του Τάσου σε μια άτεγκτη ηθική στάση στο παρελθόν κι η θυσία του για μια ανόητη προκατάληψη σεμνοτυφίας δεν μπόρεσε να νικήσει τη βαθιά αγάπη του για τη Φανίτσα. Ο έρωτας, λοιπόν, θριαμβεύει, ενώ με το αίσιο τέλος που επιλέγει ο συγγραφέας μέσω του επιλόγου του γεφυρώνει το ασίγαστο πάθος της νεότητας με την ωρίμανση που φέρνει το πέρασμα των δέκα χρόνων⁷²⁹.

⁷²⁵ Ξενόπουλος, *Φοιτηταί*, όπ. π., σ. 251.

⁷²⁶ Στο ίδιο, σ. 253.

⁷²⁷ Στο ίδιο, σ. 255.

⁷²⁸ Το περιεχόμενο, ο τόπος κι η ατμόσφαιρα του επιλόγου, που τοποθετούν την ιστορία δέκα χρόνια μετά, επιτρέπουν μια προσέγγιση του έργου σε ένα δεύτερο επίπεδο, κατά το οποίο η χαρούμενη άγνοια των τριών πρώτων πράξεων μετατρέπεται σε μια ενσυνείδητη κατάσταση των χαμένων ιδανικών κι ερώτων. Έτσι, οι *Φοιτηταί* απαλλάσσονται από την επιδερμική κι ανούσια αισθηματολογία που προηγείται. Για την προαναφερθείσα προσέγγιση, βλ. Γιώργος Φραγκόγλου, «Δέκα μύθοι για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», στον τόμο: *Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου(1951-2001)*, *Πρακτικά Συνεδρίου 28 και 29 Νοέμβρη 2001*, Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σ. 130.

⁷²⁹ Ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση κατά την οποία στους *Φοιτητάς* ο Ξενόπουλος δίνει και πάλι έμφαση στο ερωτικό και συναισθηματικό στοιχείο, μετατρέποντας τους φορείς της δράσης από σύμβολα του γλωσσικού ζητήματος σε περιπτώσεις ατόμων που συγκλονίζονται από τα πάθη τους και τα συναισθήματά τους. Έτσι, εφαρμόζοντας το μοντέλο δράσης του Greimas αναφέρει ως αποτέλεσμα την πλήρη ένταξη του νέου στο σύστημα, ενώ προσδιορίζει ως ψυχολογικές- ιδεολογικές τις αιτίες της σύγκρουσης. Για τον συμβιβασμό του νέου με το σύστημα στο παρόν έργο, βλ. Θόδωρος Γραμματάς,

Ωστόσο, στον αντίποδα αυτού του αληθινού και σοβαρού έρωτα ανάμεσα στον Τάσο και τη Φανίτσα βρίσκονται η επιπολαιότητα κι η σκληρότητα με την οποία αντιμετωπίζουν τις ερωτικές σχέσεις οι άλλοι φοιτητές κι οι Αρσακειάδες. Ενδεικτικά αναφέρουν: *Η επιλεγόμενη Κούλα-αρτίκολο πρώτο- αγαπά εμένα, αλλά την αγαπά ο Βάσος. . . Η επιλεγόμενη Κλειώ-αρτίκολο δεύτερο-αγαπά το Βάσο, αλλά την αγαπώ εγώ. . . Με άλλους λόγους: κι οι τέσσερις κάνουμε σαν ένα ζευγάρι*⁷³⁰. Οι Αρσακειάδες έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό το ότι είναι ερωτευμένες κρυφοφανερά και γι' αυτό αποκαλούνται και πονηρές χαμηλοβλεπούσες. Ακόμη και στον επίλογο του έργου φαίνεται η επιδερμικότητα των σχέσεων αυτών, καθώς η Κλειώ κι η Κούλα παντρεύτηκαν άλλους συζύγους κι όχι αυτούς με τους οποίους χαριεντίζονταν στην πρώτη τους νεότητα. Αντιφατική, ωστόσο, παραμένει η σκληρή τους στάση απέναντι στη Φανίτσα που θεωρούν ότι είναι ατιμασμένη από τα φιλιά που έχει δεχθεί από τους κατά καιρούς ενοικιαστές του σπιτιού της. Την ίδια στιγμή που ο Θάνος κι ο Βάσος ανταλλάσσουν φιλενάδες, είναι έτοιμοι να στιγματίσουν σκληρά και υποκριτικά τη μια από αυτές για τα φιλιά που αυτοί της δίνουν. Η ηθική συμπεριφορά τους, λοιπόν, έχει χαρακτηριστεί άτεγκτη και υποκριτική και μάλιστα εκφράζεται η άποψη από την Αγγέλα Καστρινάκη ότι υποκαθιστά τη συντηρητική ματιά που θα έπρεπε να υιοθετεί η πιο ώριμη γενιά⁷³¹.

Επομένως, το έργο αυτό, ως γνήσιο ηθογραφικό, προβάλλει τη συνολική νοοτροπία των νέων της εποχής, τον επιπόλαιο τρόπο που αντικρίζουν τον έρωτα και τη ζωή, τον ενθουσιασμό που εναλλάσσεται με την απογοήτευση, την έντονη συναισθηματικότητα. Οι *Φοιτηταί* κινούνται στον άξονα του κεντρικού μηνύματος του έργου « Ό,τι κάνει η νεότης είναι ωραίο» που αποτυπώνεται από τον μεσόκοπο αιώνιο φοιτητή Πλάτωνα. Η φοιτητική ζωή στρέφεται γύρω από το πάθος για μια γυναίκα και μια ιδέα που φτάνει στον αυτοτραυματισμό. Τέλος, ο βαθύς κι ειλικρινής έρωτας του Τάσου και της Φανίτσας μένει αναλλοίωτος στον χρόνο και γίνεται το κυρίαρχο θέμα γύρω από το οποίο υφαίνεται η δραματικότητα του έργου.

Τέλος, αναφορικά με τις θεωρίες φύλου, βλέπουμε ότι και πάλι επαληθεύεται η ιδεολογία του κοινωνικού φύλου, όπου η γυναίκα, προκειμένου να διατηρήσει την ηθική της ακεραιότητα, οφείλει να σεβαστεί τις κοινωνικές επιταγές που ορίζουν το κοινωνικά ανεχτό. Η Φανίτσα με το να κρυφοφιλιέται παραβαίνει το ανδροκρατικό

Νεοελληνικό Θέατρο και Κοινωνία: Η σύγκρουση των Νέων με το Σύστημα στο Ελληνικό Θέατρο του 20^{ου} Αιώνα, Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα 2001, σ. 119.

⁷³⁰ Ξενόπουλος, *Φοιτηταί*, όπ. π., σ. 194.

⁷³¹ Καστρινάκη, όπ. π., σ. 65.

πλαίσιο που προτάσσει την σεξουαλική αγνότητα της κοπέλας και γι' αυτό αντιμετωπίζεται από τα αγόρια της παρέας ως διεφθαρμένη. Στην προκειμένη, όμως, περίπτωση παρατηρείται το φαινόμενο, κατά το οποίο οι άνδρες ιδιοποιούνται τη σεξουαλικότητα της Φανίτσας, που στην πραγματικότητα είναι ό,τι πιο δικό της, αποδεικνύοντας έτσι την πατριαρχική δομή της κοινωνίας⁷³². Ωστόσο, η ίδια όπως κι οι άλλες δυο Αρσακειάδες φαίνεται ότι προσπαθούν να διαμορφώσουν την έμφυλη ταυτότητά τους μέσα από την εκπαίδευση, σύμφωνα με τις επιταγές του πρώτου φεμινιστικού κύματος.

4.3. Συμπεράσματα

Οι *Φοιτηταί* είναι ένα έργο κινούμενο στα όρια δράματος και κωμωδίας, ενώ με φόντο το γλωσσικό ζήτημα παρουσιάζει ένα ερωτικό ζευγάρι που βιώνει ένα δυνατό κι αληθινό αίσθημα. Ο Ξερόπουλος, πιστός στον μετριοπαθή τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται όλα τα ζητήματα, κοινωνικά και προσωπικά, προκρίνει έμμεσα τον δημοτικισμό, βάζοντας τον πρωταγωνιστή του να είναι δημοτικιστής. Αυτός οδηγείται στην αυτοκτονία, διακατεχόμενος από δυνατά αισθήματα έρωτα και βιώνοντας ένα ηθικό αδιέξοδο, αφού η σεμνότυφη ηθική του δεν του επιτρέπει να παντρευτεί το κορίτσι που αγαπά, γιατί ανταλλάσσει φιλιά με άλλους. Προβάλλεται η ευαίσθητη, ρομαντική και συντηρητική φύση του σε συνδυασμό με την αυστηρή ηθική που επιβάλλει τα ηθικά κορίτσια να είναι ανέγγιχτα. Αυτή η ηθική αντιτίθεται, όμως, στην ευκολία και την επιπολαιότητα με την οποία οι άλλοι δυο φοιτητές κι οι άλλες δυο αρσακειάδες του έργου ανταλλάσσουν φιλιά. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι η ερωτική προβληματική του έργου υπερκαλύπτει την κοινωνική⁷³³, καθώς η λύση που δίνεται στον επίλογο του έργου προτάσσει το σμίξιμο των αιώνια ερωτευμένων και τον οριστικό θρίαμβο του έρωτα. Η θεματική, λοιπόν, του έργου το καθιστά ένα έργο αρυτίδωτο από τον χρόνο, καθώς οι έρωτες, ο ενθουσιασμός, οι ορμές και τα ακραία πάθη αποτελούν διαχρονική συμπεριφορά της απίκορης και μακρόθυμης νεότητας.

⁷³² Εδώ, βρίσκει απόλυτη εφαρμογή η θεωρία της C. McKinnon, η οποία ερμηνεύει την πατριαρχία, εισάγοντας την έννοια της σεξουαλικότητας. (Βλ. και στην εισαγωγή αυτής της διατριβής για τη διερεύνηση του «φύλου»).

⁷³³ Για μια ακόμη φορά διαπιστώνουμε ότι ο Ξερόπουλος δεν αναλύει βαθιά τα κοινωνικά θέματα, καθώς ζητούμενό του είναι να εστιάσει στον έρωτα που καταλήγει σε γάμο.

Κεφάλαιο 5^ο : ΠΕΠΡΩΜΕΝΑ

5.1. Η ταυτότητα του έργου

Μετά το *Ψυχοσάββατο*, το δεύτερο θεατρικό έργο το οποίο ο ίδιος ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζει ως τραγωδία είναι τα *Πεπρωμένα*⁷³⁴. Πιο συγκεκριμένα, προσδιορίζει το έργο ως σύγχρονη τραγωδία, σε τρεις πράξεις⁷³⁵. Το έργο πρωτοπαίχτηκε τον Αύγουστο του 1920 στο θέατρο «Διονύσια» από τον θίασο της Κυβέλης⁷³⁶. Άλλη μια θεατρική παράσταση του έργου προορισμένη, όμως, για την τηλεόραση έγινε το 1973⁷³⁷. Το έργο παραστάθηκε και στο εξωτερικό έξι φορές⁷³⁸. Το 1923 ο Ξενόπουλος, κατά την προσφιλή του τακτική, εμπνεόμενος από την επιτυχία του θεατρικού έργου, γράφει το μυθιστόρημα *Ισαβέλλα* με την ίδια ακριβώς υπόθεση⁷³⁹. Ανήκει στα ζακυνθινά έργα του συγγραφέα και διαδραματίζεται στον Πύργο του Κόντε Δελάζαρη στη Ζάκυνθο. Η χρονολογία εξέλιξης της ιστορίας τοποθετείται, γύρω στο 1870, πενήντα χρόνια, δηλαδή, πριν τον πραγματικό χρόνο συγγραφής.

⁷³⁴ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί την έκδοση Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Πεπρωμένα», στο *Θέατρο*, τόμ. 5, Βλάσση, Αθήνα 1991, σσ. 107-157, από όπου και οι παραπομπές των παραθεμάτων που θα ακολουθήσουν.

⁷³⁵ Το θεατρικό αυτό έργο ανήκε μέχρι πριν λίγα χρόνια στα δεκαοχτώ χαμένα έργα του Ξενόπουλου. Τελικά, οκτώ από αυτά, ανάμεσά τους και τα *Πεπρωμένα*, βρέθηκαν χάρη στις προσπάθειες των αδελφών Βλάσση και τον ζήλο της φιλόλογου Άννας-Μαρίας Βλάσση. Την τρίπρακτη δομή φαίνεται να προτιμούσε ο Ξενόπουλος για τα έργα του (28 από τα 46 έργα του είναι τρίπρακτα), διότι θεωρείται ο πιο σωστός τρόπος ανάπτυξης ενός έργου. Στην πρώτη πράξη τίθεται το θέμα και χαρακτηρίζονται τα κύρια πρόσωπα, στη δεύτερη εντείνεται η πλοκή και κορυφώνεται το δράμα, ενώ στην τρίτη πράξη επέρχεται η λύση. (Βλ. Ασημακόπουλος, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το Θέατρο», όπ. π., σ. 15). Αντίστοιχα, ο Γ. Φραγκόγλου επισημαίνει ότι στα χρόνια της ωριμότητας του ο Ξενόπουλος με τα *Πεπρωμένα* στήνει ένα θεατρικό έργο με βάση τον αριστοτελικό κανόνα των τριών ενοτήτων. (Βλ. Φραγκόγλου, όπ. π., σ. 127).

⁷³⁶ Η διανομή στην εν λόγω παράσταση ήταν η ακόλουθη: στον ρόλο του Κόντε Δελάζαρη ο Αιμίλιος Βεάκης, την Ισαβέλλα υποδύοταν η Κυβέλη, Ένερης ήταν ο Ν. Παπαγεωργίου, Ερμάνος ο Λ. Λούης, Βάγια (παραμάνια της Ισαβέλλας) η Σ. Αλκαίου και τον υπηρέτη Στάθη υποδύοταν ο Βλαχόπουλος.

⁷³⁷ Πιο συγκεκριμένα στις 22 Οκτωβρίου 1973 προβλήθηκε από την ΥΕΝΕΔ η θεατρική παράσταση *Πεπρωμένα* στο πλαίσιο της εκπομπής *Το Μεγάλο Θέατρο*. Ως πρωταγωνιστές αναφέρονται η Βένια Παλλήρη, ο Ιάκωβος Ψαρράς, ο Πέτρος Κυρίμης, ο Ηλίας Λογοθέτης κι ο Αντώνης Αντύπας.

⁷³⁸ Αναλυτικότερα, παραστάθηκε από την Ελληνική Κοινότητα του Γιοχάνεσμπουργκ στο Library Theatre (1946), από την ομάδα των Ελλήνων Ηθοποιών υπό τον Γεράσιμο Κουρούκλη στο New England Mutual Hall (1948), στο Palm Garden N.Y. (1948), στο Reynolds R. J. High School (1949), στο 8th Street Theatre (1950) και τέλος από την ερασιτεχνική ομάδα της Ελληνικής Παρουκίας του Μπουένος Άιρες (1955). Όλες τις φορές που παραστάθηκε υπό τον Γ. Κουρούκλη είχε τον τίτλο *Γιατί μάρτησα*. (Βλ. «Κατάσταση θεατρικών έργων του Γ. Ξενόπουλου και των παραστάσεών τους» στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 196).

⁷³⁹ Βάσσης, όπ. π., σ. 36. Την *Ισαβέλλα* ο Βάσσης την κατατάσσει στα σοβαρά μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, ενώ επισημαίνει ότι η δράση του μυθιστορήματος διευκολύνεται από έναν πρόλογο που αναφέρεται στα γεγονότα που έγιναν πριν από μια πενταετία. Επίσης, προσθέτει ότι πρόκειται για ένα έργο σύντομο (90 σελίδες), αλλά πυκνό και καταλήγει ότι είναι μια ιστορία φρίκης, του είδους που έγινε γνωστό με τον αγγλικό όρο gothic story και τον γερμανικό όρο schauerroman.

Άλλωστε, ο επιλεγμένος από τον συγγραφέα, χώρος δράσης είναι η σάλα του πύργου, για να δηλώσει, έτσι, το επτανησιακό περιβάλλον μιας περασμένης εποχής. Το σαλόνι είναι ο κατάλληλος χώρος για συζήτηση, προβληματισμό, αλλά και για συγκρούσεις ή για να δεχτούν οι ήρωες επισκέψεις⁷⁴⁰. Τέλος, ο χρόνος δράσης είναι σφιχτός, μιας και οι τρεις πράξεις λαμβάνουν χώρα σε ένα ημερόνυχτο, δηλαδή η πρώτη πράξη ξεκινά την ώρα που νυχτώνει, η δεύτερη το ξημέρωμα κι η τρίτη το πρωί. Μάλιστα, ο Ξενόπουλος θεωρεί ότι η εξέλιξη των *Πεπρωμένων* που ξετυλίγεται σε ένα ημερόνυχτο φανερώνει την ενότητα του χρόνου, η οποία κατά τη γνώμη του συνιστά χαρακτηριστικό συστατικό της τραγωδίας μαζί με την ενότητα της δράσης και του τόπου. Άλλωστε και τα έργα του Σοφοκλή *Αντιγόνη* και *Οιδίπους Τύραννος* διαθέτουν τα παραπάνω συστατικά στην κατασκευή τους⁷⁴¹.

Τα *Πεπρωμένα* ανήκουν στην τρίτη και τελευταία περίοδο της συγγραφικής παραγωγής του Ξενόπουλου, όπου προσπαθεί να ανανεώσει το ύφος του και την τεχνική του. Μάλιστα, ο Ξενόπουλος το υπέβαλε στον Αβερύφειο διαγωνισμό το 1922, όμως, αν και επαινέθηκε θερμά από την επιτροπή, δε βραβεύθηκε, γιατί είχε βραβευτεί το περσινό του, που κρίθηκε πιο επιτυχημένο⁷⁴². Θετικές ήταν και οι κρίσεις, παραδόξως, του Φώτου Πολίτη, ο οποίος το χαρακτηρίζει αναμφισβήτητα το αρτιότερο σκηνικό έργο της νεοελληνικής φιλολογίας και το καλύτερο από άποψη συγγραφής. Επίσης, ο συγγραφέας επισημαίνει ότι αυτή τη φορά ανατρέπει τον εαυτό του, γιατί διεκδικεί όχι μόνο πρωτοτυπία στη λύση, αλλά και αποδίδει υψηλότερα μεταφυσικά κίνητρα για την ηρωίδα του. Τέλος, ο Φώτος Πολίτης αναγνωρίζει την ευκολία του Ξενόπουλου να κατασκευάζει με μεγάλη άνεση οικογενειακά

⁷⁴⁰ Το «μονοσάλονο έργο», όπου κατά τη διάρκεια της διαδικασίας των τριών ή τεσσάρων πράξεων δεν αλλάζει ο χώρος δράσης, είναι ένα είδος που δοξάστηκε στην Ελλάδα, χωρίς να μεταφράζεται ως όρος. Βλ. και Γεωργουσόπουλος, «Ο Θεατρικός Ξενόπουλος» στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, όπ. π., σ. 75.

⁷⁴¹ Ο Ξενόπουλος πιστεύει ότι ο *Οιδίπους Τύραννος* είναι το μεγαλύτερο και ευφύστερο θεατρικό έργο του κόσμου, όπως άλλωστε κι η *Αντιγόνη*, μιας και τα δυο παρουσιάζουν το ανθρώπινο και το αιώνιο. Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η μόδα του Ίψεν», *Θεατρικά Τετράδια*, 21, Μάρτιος 1991, σ. 24. Στα *Πεπρωμένα*, η σοφοκλείος επιρροή επιβεβαιώνεται και από τα θιγόμενα ζητήματα του έργου, όπως είναι η άγνοια, η σύμπτωση, η ακούσια αιμομιξία, η αναγνώριση, η ενοχή, το στοιχείο της μοίρας, η ενασχόληση του Θεού με τα ανθρώπινα. Για τη σχέση των *Πεπρωμένων* με την αρχαία τραγωδία, βλ. Έφη Βαφειάδη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η αρχαία ελληνική τραγωδία. Εισαγωγικές παρατηρήσεις», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.) *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2007, σσ.193-197.

⁷⁴² Αναφερόμαστε στους *Φοιτητές*, έργο για το οποίο η Επιτροπή του έδωσε ολόψυχα το βραβείο κι ο λογοτεχνικός κόσμος ευχαριστήθηκε. Ωστόσο, οι συντάκτες του *Νουμά* ήταν απορριπτικοί και σατιρικοί απέναντί του. (Βλ. Κυριακή Πετράκου, «Ο Ξενόπουλος και οι Δραματικοί Διαγωνισμοί», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 329).

επεισόδια⁷⁴³. Ωστόσο, το έργο δέχθηκε και αρνητικές κριτικές, εστιασμένες στη ρηχότητά του και στις τεχνητές του θέσεις. Ειδικότερα, η κεντρική ιδέα θεωρήθηκε αυθαίρετη και παράξενη, οι χαρακτήρες μη αληθοφανείς και η λύση μη ικανοποιητική από άποψη ψυχολογική⁷⁴⁴. Μολαταύτα, το έργο άρεσε στο θεατρικό κοινό της εποχής που το παρακολούθησε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν και το κεντρικό θέμα του έργου, η αιμομιξία που οδηγεί στην αυτοκτονία, δεν αναφέρθηκε από τους κριτικούς⁷⁴⁵.

Η υπόθεση του έργου παρουσιάζει μια ιδιαίτερη θεματική, καθώς δυο ερωτικές ιστορίες του παρελθόντος οδηγούν σε δυο ξεχωριστές όψεις και αποτελέσματα του έρωτα, την αιμομιξία και την αυτοκτονία⁷⁴⁶. Στον γοτθικό πύργο του κόντε Δελάζαρη, το βράδυ, ετοιμάζονται να υποδεχθούν τον μελλοντικό αρραβωνιαστικό της κόρης του κόντε, της Ισαβέλλας, τον Ένερη, και γι' αυτό η Βάγια ανάβει κεριά, για να είναι επαρκής ο φωτισμός. Πληροφορούμαστε, επίσης, ότι υπάρχει ένα σκοτεινό μυστικό για τον θάνατο της μητέρας της Ισαβέλλας, καθώς ο κόντες έχει απαγορεύσει στην κόρη του οποιαδήποτε αναφορά στο γεγονός αυτό. Ο μελλοντικός αρραβωνιαστικός κατάγεται από την Κέρκυρα και ο πατέρας του είναι οικογενειακός φίλος με τον κόντε και αντίστοιχης οικονομικής και κοινωνικής θέσης. Οι δυο νέοι με το που συναντήθηκαν, ένιωσαν αμοιβαία έλξη ο ένας για τον άλλο και φιλιούνται, μάλιστα, στο στόμα από την πρώτη κιόλας γνωριμία, για να δηλώσουν το δυνατό αίσθημα που βιώνουν. Γρήγορα, όμως, η χαρά της Ισαβέλλας εξανεμίζεται, καθώς με το τέλος της πρώτης πράξης εμφανίζεται ένας μυστηριώδης επισκέπτης, ο Ερμάνος, φανερώνοντας ένα ακόμη κρυφό μυστικό, τον βιασμό της Ισαβέλλας από αυτόν, στη διάρκεια ενός αποκριατικού χορού, στο Καζίνο του νησιού. Αυτός συστήνεται και δηλώνει την επιθυμία του να αποκαταστήσει την ατιμασμένη κόρη, ενώ συγχρόνως μας δια φωτίζει για το βαρύ οικογενειακό μυστικό, τον φόνο της μητέρας της Ισαβέλλας από τον ίδιο της τον άνδρα, όπως και του εραστή της, με τον

⁷⁴³ Ελένη Δ. Γουλή, «Γρηγόριος Ξενόπουλος- Φώτος Πολίτης», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 629.

⁷⁴⁴ Πετράκου, «Ο Ξενόπουλος και οι Δραματικοί Διαγωνισμοί», στο *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 331.

⁷⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 330.

⁷⁴⁶ Πεφάνης, «*Το Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σ. 169.

οποίο την έπιασε να τον απατά⁷⁴⁷. Στη συνέχεια, ο κόντες ανακοινώνει στην Ισαβέλλα ότι ο γαμπρός είναι κατενθουσιασμένος μαζί της, πράγμα το οποίο γράφει και στο τηλεγράφημα που θα στείλει στους δικούς του, για να γίνει γρήγορα ο γάμος. Δυστυχώς, όμως, η χαρά του κόντε θα αντικατασταθεί από την έκπληξη και τη θλίψη που θα προκαλέσει η δραματική συζήτηση ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη, κατά την οποία ο πατέρας αναγκάζεται να αποκαλύψει την οδυνηρή αλήθεια για το διπλό φονικό που διέπραξε. Δεν παραλείπει, όμως, σε όλους τους τόνους να τονίσει ότι η πράξη του ήταν επιβεβλημένη από το ηθικό δίκαιο της εποχής και γι' αυτό αθωώθηκε πανηγυρικά και από την κοινωνία και από το αγγλικό δικαστήριο, όπου δικάστηκε, ως άρχοντας που ήταν. Εξάλλου, τη διαβεβαιώνει ότι δε νιώθει καμία τύψη ή ενοχή για τους δυο φόνους που διέπραξε⁷⁴⁸. Ωστόσο, η Ισαβέλλα δεν πείθεται με όσα της λέει κι επιμένει ότι η απώλεια της μητέρας της κι η έλλειψη των συμβουλών της ήταν καθοριστική για τη ζωή της, γιατί την οδήγησε σε ένα ολέθριο ατόπημα στα δεκαεπτά της χρόνια που της κόστισε την τιμή της. Έτσι, ο κόντες ανακαλύπτει ότι κι η κόρη του, όπως κι εκείνος άλλωστε, του έκρυβε ένα πολύ σοβαρό μυστικό που ανατρέπει τα σχέδιά του για τον γάμο της Ισαβέλλας με τον Ένερη. Ακόμη πιο συγκλονιστική είναι η αποκάλυψη που ακολουθεί ότι ο νέος που βίασε την Ισαβέλλα είναι ο γιος του εραστή της μητέρας της. Τότε, η Ισαβέλλα αυτή τη σύμπτωση την εκλαμβάνει ως σημείο αποκατάστασης του αδικήματος που διέπραξε ο πατέρας της και γι' αυτό δηλώνει απερίφραστα ότι η μόνη της επιλογή είναι να παντρευτεί τον βιαστή της. Έτσι, κλείνει η δεύτερη σκηνή, ενώ η τρίτη αρχίζει με τον Ένερη να πληροφορείται τις τελευταίες εξελίξεις από τον κόντε. Στη συνάντηση του Ένερη με την Ισαβέλλα τη διαβεβαιώνει για την αγάπη του γι' αυτή και για την πρόθεσή του να την παντρευτεί, παρά την ατίμωσή της από τον Ερμάνο. Αν και προς στιγμή φαίνεται η Ισαβέλλα να πείθεται από τα ανακουφιστικά λόγια του ερωτευμένου Ένερη, τελικά επιμένει ότι πρέπει από καθήκον να παντρευτεί τον γιο του εραστή της μητέρας της, για να τον αποκαταστήσει ηθικά. Έπειτα, η Ισαβέλλα, μετά την αποχώρηση του Ένερη, συζητά με τον Ερμάνο, ο οποίος απορρίπτει οποιαδήποτε υλική αποζημίωση κι επιμένει να την παντρευτεί, γιατί την αγαπά. Στο μεταξύ, η Ισαβέλλα, ενώ φεύγει ο Ερμάνος, για να ζητήσει και τη σύμφωνη γνώμη

⁷⁴⁷ Η σκηνή αυτή μας θυμίζει τον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση και τη *Μυριέλλα* του Δ. Ταγκόπουλου.

⁷⁴⁸ Στη *Μυριέλλα*, ο πατέρας της Μυριέλλας όταν η μητέρα της του ζήτησε να χωρίσουν, γιατί αγαπούσε άλλον, αυτός τη σκότωσε, όπως όριζε ο κώδικας της εποχής, ενώ στη συνέχεια αθωώθηκε από το δικαστήριο.

της μητέρας του για τον γάμο, παίρνει από τον υπηρέτη το περίστροφο, με το οποίο ο πατέρας της σκότωσε τους δυο εραστές. Η επιστροφή του Ερμάνου συνεπάγεται την τελευταία και πιο καθοριστική αποκάλυψη, αυτή της αιμομιξίας, αφού ο Ερμάνος κι η Ισαβέλλα είναι αδέρφια. Η τελευταία πράξη του έργου κλείνει με την αυτοκτονία των δυο νέων με το ίδιο φονικό όργανο που παλαιότερα είχε σκοτώσει τους γονείς τους. Η εξέλιξη της υπόθεσης οδήγησε τον Χατζηπανταζή στη διαπίστωση ότι τα *Πεπρωμένα* ήταν η μελοδραματικότερη και πιο εξεζητημένη κατασκευή ενός συγγραφέα με φυσική κλίση στην κωμωδία, κι όχι στην τραγωδία⁷⁴⁹.

Άξια προσοχής είναι κι η διαπίστωση της Κωνσταντίνας Γεωργιάδη ότι τα *Πεπρωμένα* παραπέμπουν με άμεσο τρόπο στον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση, τόσο σε επίπεδο δομής, όσο και περιεχομένου⁷⁵⁰. Ειδικότερα, το θέμα του βιασμού της κεντρικής ηρωίδας κατά τη διάρκεια της Αποκριάς από ένα μεθυσμένο άντρα στη γιορτή του Καζίνου, οι προοδευτικές αντιλήψεις του Διαφωτισμού για την ισότητα των δυο φύλων και τη δικαιοσύνη, που ενσαρκώνονται από τον Ένερη, τον υποψήφιο αρραβωνιαστικό, η προβολή του προτύπου του ανώτερου πνευματικά ανθρώπου που συγχωρεί στο όνομα της αγάπης, εμφανίζουν απόλυτη ταύτιση με τις προβαλλόμενες ιδέες του *Βασιλικού*.

Τέλος, θα ήταν σημαντική παράλειψη αν δεν αναφέρουμε ότι τα *Πεπρωμένα* αντλούν τη θεματική τους και από τον Ίψεν, τόσο στην οικοδόμηση του μύθου (θέση, δέση, λύση), όσο και στην τεχνική, στους διαλόγους και στη σκηνική οικονομία. Πιο συγκεκριμένα η Μυλωνά, εντοπίζει ομοιότητα με το *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν, καθώς κι εδώ ένα μυστικό του παρελθόντος απειλεί την ευτυχία της Νόρας⁷⁵¹. Η Γεωργιάδη συσχετίζει τα *Πεπρωμένα*, λόγω των διπλών εξωσκηνικών πυροβολισμών, με άλλα έργα του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου όπως η *Έντα Γκάμπλερ*, η *Δεσποινίς Τζούλια* του Στρίντμπεργκ, ακόμη κι ο *Γλάρος* του Τσέχωφ⁷⁵². Αναμφισβήτητα, όμως, τα *Πεπρωμένα* αναφέρονται σε ευαίσθητα ηθικά και μεταφυσικά ζητήματα, όπως η αυτοδικία, η αιμομιξία, η αυτοκτονία που προκαλείται από την ενοχή και το παιχνίδι

⁷⁴⁹ Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, όπ. π., σ. 392.

⁷⁵⁰ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Συνομιλίες με το παρελθόν: Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και οι δραματουργικές του αναφορές στον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση», *σκηνή*, τ.χ. 7, 2015, σ. 312. Στο ίδιο άρθρο η συγγραφέας επισημαίνει επιπλέον τη δραματουργική σύνδεση του *Βασιλικού* και με τον *Ποπολάρο*.

⁷⁵¹ Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σσ. 185-186.

⁷⁵² Γεωργιάδη, όπ. π., σ. 317.

της μοίρας που στα δίχτυα του μπλέκει την κεντρική ηρωίδα, η οποία από την άγνοια προχωρά στη γνώση.

5.2. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Οι σχέσεις των δυο φύλων στα *Πεπρωμένα* παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς σχετίζονται με τον έρωτα, την ανιδιοτελή αγάπη, την πατρική αγάπη, τα προσόντα ενός ιδανικού γαμπρού και μιας νέφης στην κοινωνία του 1870, τη μοιχεία και την τιμωρία που αυτή ηθικά και κοινωνικά επισείει, την προάσπιση της τιμής του άνδρα, την ατίμωση της κόρης, την αιμομιξία και την ενοχή που συνεπάγεται. Ειδικότερα, ο έρωτας εκδηλώνεται σε δυο διαφορετικές περιπτώσεις και με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Στην πρώτη περίπτωση είναι η αμοιβαία έλξη, που νιώθει η Ισαβέλλα για τον Ένερη, ενώ στη δεύτερη έχει τη μορφή του πόθου, που νιώθει ο Ερμάνος για την Ισαβέλλα. Η Ισαβέλλα, όταν περιγράφει στη Βάγια τις πρώτες εντυπώσεις από τη γνωριμία της με τον Ένερη, δηλώνει ευτυχισμένη και προφανώς περιγράφει έναν κεραυνοβόλο έρωτα, όταν λέει: *Αμέσως, ξέρεις, στη στιγμή. Μόλις ιδωθήκαμε, στα μάτια, μόλις αλλάξαμε λίγα λόγια... έγνεψα του πατέρα μου- «Μαρέσει!» Μ' αμέσως σου λέω, στη στιγμή!... Α! Βάγια δεν έχει! Αυτόν τον νέο τον θέλω! Θα τον αγαπήσω, το ξέρω. Τον αγαπώ από τώρα!... Και θα τον πάρω!*⁷⁵³ Επίσης, στη συνέχεια των λόγων της, εξηγεί ότι για την ίδια κριτήριο για τον γάμο της δεν είναι οι κυρίαρχες απόψεις της εποχής της, η καλή κοινωνική θέση, τα πλούτη της, η παλαιά γνωριμία των γονέων⁷⁵⁴, αλλά η ειλικρινής αγάπη που όλα τα καταλαβαίνει, τα πιστεύει και τα συγχωρεί. Η Ισαβέλλα με την κατηγορηματική αυτή της δήλωση αφήνει εξ αρχής να φανεί η υπερήφανη και από υψηλά ιδανικά διαπνεόμενη στάση της, ως προς την επιλογή του συζύγου. Εντύπωση, ακόμη, μας προξενεί και το γεγονός ότι ο πατέρας της, αντίθετα με τις επιταγές της αυστηρής αριστοκρατικής κοινωνίας της Ζακύνθου, επιτρέπει στην κόρη του να επιλέγει εκείνη

⁷⁵³ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 111.

⁷⁵⁴ Οι γονείς των νέων αξιοποιώντας μια δική τους φιλία με κάποια άλλη οικογένεια της ίδιας ανώτερης κοινωνικής και οικονομικής τάξης, παίρνουν την πρωτοβουλία να ενώσουν με τα δεσμά του γάμου τα παιδιά τους, για να αποφύγουν δυσάρεστα απρόοπτους γάμους με άτομα κατώτερης κοινωνικής τάξης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στο θεατρικό έργο *Ζευγάρισμα* του Ξενόπουλου. Βέβαια, εδώ πρέπει να γίνει μια απαραίτητη επισήμανση, καθώς στο *Ζευγάρισμα* ο συγγραφέας δίνει μια πιο φωτεινή διάσταση του θέματος, σε σχέση με τα *Πεπρωμένα* που επικρατεί μια πιο σκοτεινή προσέγγιση, λόγω της μοιραίας σύμπτωσης που έχει προηγηθεί και καθορίζει στη συνέχεια τη στάση και τις επιλογές της κεντρικής τραγικής ηρωίδας. (Βλ. Πετράκου, «Η Ζάκυνθος στα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, όπ. π., σ. 273).

τον μελλοντικό σύζυγο, με γνώμονα την αμοιβαία συμφωνία και συμπάθεια. Κι ο Ένερης δεν παραλείπει να δείξει τον ενθουσιασμό του και την αμοιβαία έλξη για την Ισαβέλλα, αφού, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου, δίνουν τα χέρια, κοιτάζονται στα μάτια, που ακτινοβολούν από έρωτα και μια εσωτερική δύναμη τους σπρώχνει να αγκαλιασθούν, οδηγώντας τους σε ένα ασυνήθιστο φιλί για αρραβωνιασμένους, στο στόμα. Ωστόσο, ο κόντες, αν και ξαφνιάζεται από το είδος του φιλιού τους, εκφράζει την ικανοποίησή του γι' αυτό το αρμονικό ταίριασμα, παρά την απρόσμενη πρωτοβουλία των δυο ερωτευμένων νέων.

Το ευχάριστο αυτό κλίμα διαταράσσεται άρδην από την εμφάνιση του Ερμάνου και τις δυσάρεστες αποκαλύψεις του για το παρελθόν. Έτσι, η σχέση του Ένερη με την Ισαβέλλα περνά σε ένα δεύτερο επίπεδο, όπου ο θεατής έχει την ευκαιρία να θαυμάσει έναν Ένερη εμπορούμενο από τις υψηλές ιδέες της ανιδιοτελούς και εξιδανικευμένης αγάπης, της κατανόησης, της ευθύνης και του σεβασμού προς το άλλο φύλο. Ξεκαθαρίζει ότι οι προλήψεις της εποχής, σύμφωνα με τις οποίες κανένας άνδρας δε θα παντρευόταν μια κοπέλα που είχε χάσει την τιμή της, δεν τον αγγίζουν. Τα λόγια του αποκαλύπτουν αυτή την ιδιότυπη για την εποχή αντίληψη: *Δεν έχω τέτοιες προλήψεις εγώ... Επειδή ένας παλιάνθρωπος, ένας αισχρός, επωφελήθηκε από μια παιδιάστικη τρέλα σου, τόσο αθώα, και μεταχειρίστηκε βία; Ή επειδή θέλει να επωφεληθεί ακόμη απ' αυτό το κατόρθωμα;... Θάλεγα πως κι η πιο αγνή, η πιο ενάρετη παρθένα θάταν υποκειμένη σε ένα τέτοιο κακό συναπάντημα, αν δεν ήμουν βέβαιος πως εσύ ήσουν αυτή η παρθένα, η πιο αγνή και πιο ενάρετη που υπήρξε στον κόσμο και τέτοια μένεις ακόμα, τέτοια σε θεωρώ εγώ*⁷⁵⁵. Τις απόψεις του αυτές ακούει ανακουφισμένη η Ισαβέλλα, αφενός επειδή αναγνωρίζει έναν ανώτερο άνθρωπο και αφετέρου επειδή νιώθει εξαγνισμό από το παιδιάτικο ατόπημά της στις Απόκριες και απόλυτη ταύτιση με τις δικές της ιδέες. Επίσης, ο Ένερης σε αυτή τη συζήτηση φανερώνει και τον ευγενή ρομαντισμό που τον διακατέχει, καθώς της αποκαλύπτει ότι την αγαπά, προτού τη γνωρίσει από κοντά, μόνο από την εικόνα της σε μια ζωγραφιά, ενός φίλου του που τη ζωγράφισε από μνήμης⁷⁵⁶. Δηλωτικά του ενθουσιασμού του είναι τα λεγόμενά του: *Δεν μπόρεσα να ησυχάσω ώσπου κατάφερα το φίλο μου –με πολλή δυσκολία– να αποχωρισθεί αυτό το σκίτσο και να μου το*

⁷⁵⁵ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 144.

⁷⁵⁶ Αυτή η εξιδανίκευση της ομορφιάς της Ισαβέλλας από τον Ένερη κι ο αγνός έρωτας που νιώθει γι' αυτή μας θυμίζει τον ρομαντικό Παύλο της *Αναδυομένης* που κι αυτός στη ζακυνθινή εξοχή ερωτεύτηκε την Κλαίλια. Εξίσου σημαντικό ρόλο παίζουν η ζωγραφική και η ζωγραφιά στον *Ερωτόκριτο*, όπου η Αρετούσα βρίσκει μια ζωγραφιά που την απεικονίζει και τους στίχους που της τραγουδά ο Ερωτόκριτος στο δωμάτιό του.

χαρίσει... Εκείνη τη μέρα γύρισα στο σπίτι σα νάφερνα θησαυρό!... Τόδειξα του πατέρα μου και του είπα: «Είναι η κόρη του φίλου σου κόντε Δελάζαρη»- Σ' αρέσει; Μου αποκρίθηκε. Αν σου σρέσει, υπάρχει ξέρεις, μια ιδέα από μέρους του πατέρα της... Ω αν μου άρεσες!.. Μα δεν έζησα αυτά τα τρία χρόνια, παρά με την εικόνα σου και με την ιδέα που μου είχε βάλει ο λόγος του πατέρα μου...⁷⁵⁷ Τέλος, ο Ένερης, για μια ακόμη φορά τη διαβεβαιώνει για την αγάπη που της έχει και ο ιδεαλισμός του φτάνει στο αποκορύφωμά του, όταν της λέει ότι το πιο επιτακτικό καθήκον είναι εκείνο που έχει κάποιος προς τον εαυτό του. Η συνολική, λοιπόν, συμπεριφορά του Ένερη παραπέμπει σε ένα νέο με ρηξικέλευθες ιδέες για την εποχή του, με έμφαση στο ανθρωπιστικό ιδεώδες, στον αγνό έρωτα, στις διακηρύξεις για ισότητα και σεβασμό των δύο φύλων και στο αναφαίρετο δικαίωμα του ατόμου για την κατάκτηση της ευτυχίας.

Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ότι από τη συζήτηση των δυο νέων προκύπτουν και κάποιες άλλες ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις για τις σχέσεις των δύο φύλων, και ειδικότερα για τον γάμο και την προίκα της κοπέλας, τα προσόντα και τα ελαττώματα του υποψήφιου γαμπρού ή της νύφης, την ατίμωση της κοπέλας. Ως προς την προίκα, ο κόντες ξεκάθαρα αναφέρει: *μόλις φθάσουν με το καλό οι γονείς του θα υπογράψουμε το προικοσύμφωνο και θα γίνει ο Γάμος.*⁷⁵⁸ Διαφαίνεται, λοιπόν, ότι η προίκα είναι μέρος της συμφωνίας για τη σύναψη του γάμου, ανάμεσα στον πατέρα της νύφης και του γαμπρού. Θεωρείται ένα δυνατό προσόν για μια μέλλουσα νύφη η προίκα, ικανό να καλύψει ακόμη και άλλες αδυναμίες της κοπέλας⁷⁵⁹. Ο Ερμάνος δηλώνει στην Ισαβέλλα: *Η προίκα σου, το πατρικό σου όνομα είναι τόσο μεγάλη, που θα μπορούσαν να σκεπάσουν πολλά*⁷⁶⁰. Επομένως, η προίκα είναι απολύτως

⁷⁵⁷ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 147.

⁷⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 115.

⁷⁵⁹ Για την αναγκαιότητα και τα δεινά της προίκας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είναι άκρως διαφωτιστικό το κείμενο ενός άλλου επτανήσιου, του Κεφαλλονίτη Ανδρέα Λασκαράτου, *Τα μυστήρια της Κεφαλλονιάς*, γραμμένο το 1856. Σε αυτό αναφέρει ότι η κόρη μετατρέπεται σε ένα ζώο προς πώληση, ενώ σε περιπτώσεις φτωχών οικογενειών τα κορίτσια στερούνται συνθηκών αξιοπρεπούς διαβίωσης και σίτισης, προκειμένου να συμπληρωθεί το απαιτούμενο ποσό για την προίκα. Βλ. Ανδρέας Λασκαράτος, *Τα μυστήρια της Κεφαλλονιάς*, Αιγιαλός Λαγουδέρα, 2013. Εξάλλου κι οι ηρωίδες των μυθιστορημάτων της εποχής αντιμετωπίζουν προβλήματα που σχετίζονται με το δίπολο «χρήμα και αγάπη» ή «χρήμα vs αγάπη», τα οποία παρουσιάζονται σε ποικίλες εκδοχές όπως: προίκα κι αναγκαστικός γάμος, ελλιπής ηθική και πανωπροίκα. (Βλ. και Σταυροπούλου, όπ. π., σ. 212).

⁷⁶⁰ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 119. Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει μια σύντομη προσέγγιση του όρου «προίκα». Η προίκα ισοδυναμεί με την παροχή χρημάτων ή άλλου είδους περιουσία στον γαμπρό που λειτουργεί πραγματικά και συμβολικά ως κεφάλαιο για το νέο ξεκίνημα του ζευγαριού. Έτσι, η οικονομική αξία που εκπροσωπεί η προίκα καθορίζει την επιλογή συζύγου από την οικογένεια του γαμπρού ή της νύφης, αντίστοιχα με τους δεσμούς που θέλουν να αναπτύξουν τα μέλη των κοινωνιών. Άλλωστε, από τη σκοπιά του γυναικείου ζητήματος οι γαμήλιες δοσοληψίες στη

απαραίτητη για τη σύναψη του γάμου και τα προικοσύμφωνα της εποχής αποδεικνύουν την αναγκαιότητα αυτή για την έναρξη του συζυγικού βίου⁷⁶¹.

Επίσης, από τη σύντομη συζήτηση ανάμεσα στη Βάγια και στον υπηρέτη πληροφορούμαστε ότι ο Ένερης αποτελεί το πρότυπο του ιδανικού γαμπρού, καθώς διαθέτει νιάτα, ομορφιά, αρχοντιά, λεβεντιά και είναι γελαστός κι ευχάριστος. Αντίθετα, οι προηγούμενοι υποψήφιοι που απέρριψε η Ισαβέλλα είχαν εμφανή ελαττώματα, αφού ο ένας ήταν γέρος κι άσχημος κι ο άλλος αγέλαστος και βαρυσκίωτος. Ο υπηρέτης Στάθης εντοπίζει κι άλλο ένα προτέρημα για έναν υποψήφιο γαμπρό, να προέρχεται από τον ίδιο τόπο με τη νύφη. Βέβαια, η επισήμανσή του αυτή πρέπει οπωσδήποτε να συσχετισθεί και με την οικονομία του έργου, καθώς αφήνει να διαφανεί εξ αρχής ότι κάποιο ένοχο μυστικό υποχρεώνει την οικογένεια να αναζητήσει γαμπρό από ξένο τόπο, κι όχι από τον δικό της, όπως ήταν το ιδανικό, για να εξασφαλίσει αυτή την απόκρυψη.

Αρκετά ιδιότυπη είναι κι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην Ισαβέλλα και στον Ερμάνο, καθώς ξεκινά από μια αποπλάνηση κι έναν βιασμό και καταλήγει στην οδυνηρή αποκάλυψη της αιμομιξίας και την αυτοκτονία. Η πρώτη γνωριμία των δυο νέων έγινε στον αποκριάτικο χορό στο Καζίνο, όπου μετά από έναν μεθυστικό χορό και την κατανάλωση σαμπάνιας η Ισαβέλλα, γοητευμένη από αυτόν τον άγνωστο ξένο, παρασύρθηκε. Περιγράφοντας τον αναφέρει: *Ήρθε κι ένας μελαχρινός νέος ως είκοσι χρονών. Όμορφος; Κάθε άλλο! Μα ζωηρός, τρελός, σαν το διάβολο- τον έβλεπα όλη την ώρα που χαλούσε τον κόσμο στη σάλα- και με κάτι το ελκυστικό.*⁷⁶² Ο Ερμάνος, μεταχειριζόμενος κάθε λογής βία την οδήγησε σε ένα καμαρίνι στο ισόγειο, όπου τη βίασε, παρά την αντίσταση που αυτή πρόβαλε. Μετά το τέλος της πράξης την άφησε σε κακή κατάσταση κι εξαφανίστηκε. Η Ισαβέλλα, σεβόμενη την κοινωνική της θέση και φοβισμένη, μην αποκαλυφθεί η ταυτότητά της, απέκρυψε το

νεοελληνική κοινωνία είναι αλλοτριωτικές για τις γυναίκες, γιατί το συνολικό κοινωνικό σύστημα είναι ρυθμισμένο να λειτουργεί με κινητήρια δύναμη μια αυστηρή ανδροκρατική ιδεολογία που αποσκοπεί να κρατήσει τη γυναίκα στον ιδιωτικό χώρο, μακριά από κάθε δυνατότητα παρέμβασης στα κέντρα εξουσίας και στην οργάνωση της κοινωνίας. Για μια πιο κατατοπιστική ανάλυση της προίκας ως σύνθετου κοινωνικού και ανθρωπολογικού ζητήματος, βλ. Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Προίκα ή περί του θρησκευτικού βίου των Νεοελλήνων», *Πολίτης*, τχ. 55, Νοέμβριος 1982, σσ. 33-45 και τχ. 57-58, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1983, σ. 42.

⁷⁶¹ Ο Ξενόπουλος, που στον πυρήνα των έργων του θεατρικών και μυθιστορηματικών βρίσκεται ο έρωτας και η οικογένεια, καταπιάνεται συχνά με το θέμα της προίκας. Ενδεικτικά αναφέρουμε το μυθιστόρημά του *Τρεις Αδελφές*, όπου οι υποψήφιοι γαμπροί ενδιαφέρονται πρωτίστως για την προίκα που θα πάρουν και τη συνεκτιμούν με τα άλλα προσόντα της νύφης. Χαρακτηριστική είναι επίσης κι η αντίδραση του πατέρα στα *Θηλυκά του Μουζά*, ο οποίος δυσανασχετεί με τη γέννηση των πέντε κοριτσιών του, γιατί πρέπει να τους δώσει προίκα, για να τις αποκαταστήσει.

⁷⁶² Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σσ. 135-136.

γεγονός από όλους, εκτός από τη Βάγια που την είχε συνοδεύσει στον χορό. Η πιστή παραμιάνα εκτελεί τα χρέη της μητέρας που η Ισαβέλλα δεν έχει. Η ορφάνια της από μητέρα εξυπηρετεί και πάλι την οικονομία του έργου, μιας κι η έλλειψη της μητρικής υποστήριξης και καθοδήγησης οδηγεί την ηρωίδα στο να πάει κρυφά στον χορό και στη συνέχεια στην απόκρυψη του βιασμού της.

Ο Ερμάνος, λοιπόν, αγνοώντας την ταυτότητα της Ισαβέλλας προχώρησε στην πράξη του βιασμού, θεωρώντας πως είχε απλώς να κάνει με μια επιπόλαιη κοπέλα -τρελοκοπέλα- που έψαχνε αγαπητικό κρυμμένη, πίσω από τη μάσκα της ανωνυμίας⁷⁶³. Όταν πληροφορήθηκε ποια πραγματικά ήταν η Ισαβέλλα, της έστειλε ένα γράμμα, για να της εκφράσει την αγάπη του, όμως εκείνη το έσκισε, χωρίς καμία απάντηση. Της διευκρινίζει, όμως, για τη βραδινή παρουσία του στον πύργο: *Μόνο η αγάπη που έχω για σένα μέφερε απόψε εδώ που με βλέπεις. Μόνο η αγάπη με έκανε ν' αμνηψώ τα πάντα και τη ζωή μου ακόμα, για να φθάσω ως τη σάλα του πύργου και να προλάβω αυτό το γάμο που θα με βύθιζε στη δυστυχία για πάντα*⁷⁶⁴. Τα λόγια αυτά αποσκοπούν, αφενός να εκφράσει τα γνήσια αισθήματά του κι αφετέρου να απομακρύνει οποιαδήποτε υποψία ότι είναι προικοθήρας ή εκβιαστής, δεδομένου του πλούτου της Ισαβέλλας. Ωστόσο, η Ισαβέλλα δεν πείθεται για τις ειλικρινείς του προθέσεις και απορρίπτει την πρότασή του να την παντρευτεί. Τελικά, μόνο μετά τη διπλή αποκάλυψη του φόνου του πατέρα του Ερμάνου και της μητέρας της Ισαβέλλας από τον πατέρα της, λόγω της παράνομης ερωτικής τους σχέσης, η Ισαβέλλα συνειδητοποιεί ότι βρίσκεται μπροστά σε πολλαπλά αδιέξοδα και πρέπει να επιλέξει την πιο αξιοπρεπή λύση για την ίδια. Επιλέγει, λοιπόν, τη λύση που θα την κάνει να νιώσει κοινωνικά και προσωπικά ισορροπημένη, δηλαδή να παντρευτεί τον Ερμάνο, αν και την ατίμασε, για να αποκαταστήσει την αδικία που του έγινε, όταν ο πατέρας της του σκότωσε τον πατέρα του. Η Ισαβέλλα, θεωρεί πως θυσιάζοντας την προσωπική της ευτυχία με τον Ένερη κι επιλέγοντας για σύζυγό της τον βιαστή της, υποκύπτει στην τραγική της μοίρα, που είχε προκαθορίσει αυτή τη σύμπτωση, να συναντηθούν και να συνευρεθούν τα παιδιά δύο παράνομων εραστών.

Εξάλλου, η σχέση της Ισαβέλλας και του Ερμάνου πέρα από το ότι επιτείνει την τραγικότητα των δυο ηρώων, αναδεικνύει κι ένα πολύ σημαντικό ηθικό και κοινωνικό ζήτημα της εποχής, την παρθενία των κοριτσιών, ως εγγύηση της ηθικής

⁷⁶³ Τα Καρναβάλια εγκυμονούν για τα νέα και αθώα κορίτσια πολλούς κινδύνους, όπως η ηθική διαφθορά, ενώ σε άλλες περιπτώσεις παρεξηγείται η πρόθεσή τους, όπως έγινε με την Ισαβέλλα και τον Ερμάνο.

⁷⁶⁴ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 120.

τους ποιότητας⁷⁶⁵. Στο άκουσμα της ατίμωσης της κόρης του ο κόντε Δελάζαρης φρίττει, συλλογιζόμενος ότι τώρα ο γάμος με το αρχοντόπουλο δεν μπορεί να γίνει, λόγω του φρικτού αυτού γεγονότος και τώρα θα αναγκαστεί να δώσει την κόρη του σε έναν κατώτερο άνδρα. Η Ισαβέλλα, εναλλακτικά, του προτείνει τον εγκλεισμό της σε μοναστήρι⁷⁶⁶. Πολύ διαφορετική διατείνεται η Ισαβέλλα ότι θα είναι η αντίδραση του Ένερη, ο οποίος ως ανώτερος άνθρωπος με προοδευτικές ιδέες είναι: *ικανός να ξεχωρίζει τη σωματική παρθενία που είναι μια σύμπτωση από την ψυχική, που είναι αυτή η αρετή της γυναίκας*⁷⁶⁷. Επίσης, υποστηρίζει ότι ο Ένερης *δεν μπορεί παρά ν' αναγνωρίσει πως είμαι τόσο ατιμασμένη από την πληγή σου, όσο κι αν είχα ένα σημάδι από καρφί που με τρύπησε στο πόδι ή από τούβλο που με χτύπησε στο κεφάλι!*⁷⁶⁸ Οι σκέψεις αυτές ηχούν πολύ ανατρεπτικές για την εποχή, καθώς η τιμή της κόρης ήταν ισοδύναμη με τη σεξουαλική της αγνότητα⁷⁶⁹. Αντιπροσωπευτική αντίληψη της εποχής για την προστασία της τιμής της οικογένειας, σε περίπτωση απώλειας της παρθενίας, είναι και το ερώτημα που θέτει η Ισαβέλλα στον πατέρα της, όταν αποκαλύπτεται ο βιασμός της – *Να σου τόλεγα; ... Γιατί; ... Για να σκότωνες κι αυτόν; Για να σκότωνες και μένα που σ' ατίμασα;*⁷⁷⁰ Διαφαίνεται, λοιπόν, ότι ο φόνος τόσο του ενόχου, όσο και της ατιμασμένης κοπέλας προκρίνεται ως η ενδεδειγμένη λύση, για την ηθική διαχείριση του προβλήματος⁷⁷¹.

Μια άλλη μορφή προσβολής της οικογενειακής τιμής, εκτός από την απώλεια της παρθενίας, είναι και η μοιχεία από την πλευρά της γυναίκας. Ειδικότερα, η γυναίκα του κόντε, χωρίς να σεβαστεί την κοινωνική θέση που της εξασφάλισε ο

⁷⁶⁵ Μαρί-Ελιζαμπέτ Αντμάν, *Βία και Πονηριά. Άντρες και γυναίκες σ' ένα ελληνικό χωριό*, Καστανιώτης 1990, σ. 126.

⁷⁶⁶ Όμοια είναι κι η αντίδραση της σιόρας Επιστήμης, της μητέρας της Ρήνης στην *Τιμή και το Χρήμα* του Κ. Θεοτόκη, η οποία όταν αντιλαμβάνεται ότι η κόρη της ακούστηκε στο χωριό για τη σχέση της με τον Αντρέα της λέει να κλειστεί σε μοναστήρι, γιατί η ζωή της τελείωσε. Το ίδιο μεθοδεύεται από τον Δάρειο Ρονκάλα και στον *Βασιλικό* για τη Γαρουφαλιά.

⁷⁶⁷ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 138.

⁷⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 120.

⁷⁶⁹ Η κοινωνία θέτει τα όρια της τιμής, με αποτέλεσμα ο καθένας να συμπεριφέρεται όπως η κοινωνία ορίζει κι αποδέχεται. Η τιμή του άνδρα και της γυναίκας ορίζει διαφορετική συμπεριφορά, καθώς η γυναίκα χάνει την τιμή της, όταν χάνει τη σεξουαλική της αγνότητα, όχι όμως κι ο άνδρας που προστατεύει την τιμή της οικογένειας. Η διατήρηση της τιμής συνεπάγεται την αποφυγή της γελοιοποίησης και τον εξευτελισμό από τον κοινωνικό περίγυρο. (Βλ. Pitt-Rivers, όπ. π., σ. 38)

⁷⁷⁰ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 137.

⁷⁷¹ Campbell, όπ. π., σ. 187. Για την κυρίαρχη έννοια της τιμής και την αποκατάσταση της οικογενειακής τιμής από τον πατέρα ή τον αδερφό, μετά την ερωτική εκτροπή της κοπέλας, βλ. και Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, «Οψεις του έρωτα και της γυναικείας χειραφέτησης στην ελληνική λογοτεχνία και δραματολογία του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα», στο *Ζωή Γαβριηλίδου κ. α. (επιμ.), Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.*, τ. Β', Εκδόσεις Σαΐτα, Κομοτηνή 2018, σσ. 585-586.

γάμος της με τον κόντε, μιας κι αυτή προερχόταν από κατώτερη τάξη, συνάπτει εξωσυζυγικό δεσμό με τον φτωχό κομπογιαννίτη γιατρό. Ο κόντες, μόλις το ανακαλύπτει, αντιδρά ακαριαία, δολοφονώντας και τους δυο⁷⁷². Για τον κόντε δε μέτρησε το γεγονός ότι στέρησε από την κόρη του τη μητέρα της, όσο η προάσπιση της ανδρικής του τιμής. Μάλιστα, η νομιμότητα της πράξης του αποδείχτηκε περίτρανα από την αθώωσή του, τόσο από την κοινωνία, όσο και από το δικαστήριο⁷⁷³. Επίσης, αναφέρεται ότι δεν προβλέφθηκε καμία αποζημίωση για την οικογένεια του εραστή, που ήταν παντρεμένος, γεγονός που δικαιώνει τον κόντε για την πράξη του. Ενδιαφέρον, συγχρόνως, παρουσιάζει η τοποθέτηση του κόντε ότι σε περιπτώσεις μοιχείας προβλέπονται κι άλλες τιμωρίες για τις άπιστες, όπως φυλάκιση στη σοφίτα ή στο υπόγειο του σπιτιού, βασανιστήρια, μαρτύρια μέχρι να οδηγήσουν την ένοχη στην τρέλα⁷⁷⁴. Στον αντίποδα αυτής της αυστηρότητας, η Ισαβέλλα αναφέρεται σε περιπτώσεις που στη Ζάκυνθο για αγάπη των παιδιών τους οι σύζυγοι χώρισαν τις ένοχες συζύγους, χωρίς να τις σκοτώσουν ή αποφάσισαν ακόμη πιο γενναία, συγχωρώντας τες. Και στις δυο αυτές αποφάσεις καταλυτικό ρόλο έπαιξαν η αγάπη για τα παιδιά τους, η συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας της ύπαρξης μιας μάνας για την ανατροφή των παιδιών κι όχι ο θυμός του απατημένου συζύγου. Η Ισαβέλλα για ακόμη μια φορά προτείνει μια λύση αρκετά πρωτοποριακή για τα δεδομένα της εποχής, σύμφωνα με την οποία ο άντρας πρέπει να παραγκωνίσει τον αντρικό του εγωισμό και τις κοινωνικές επιταγές και να εστιάσει στην ανάγκη του παιδιού για μητρική αγάπη.

Ωστόσο, εδώ, τίθεται ένα ερώτημα για το κίνητρο που οδηγεί μια μητέρα της εποχής να βρει εραστή, δεδομένης της αυστηρότητας της ποινής και της επίδρασης που θα είχε αυτή στη μελλοντική ζωή των παιδιών. Προφανώς, το ερωτικό πάθος, η έλξη που ασκεί το ένα φύλο στο άλλο είναι η κύρια αιτία γι' αυτή την τολμηρή απόφαση, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τα λόγια του απατημένου κόντε: *αν και*

⁷⁷² Ο Ξενόπουλος, εδώ φαίνεται να μην απορρίπτει την ιδέα της αυτοδικίας, αφού δεν την καταδικάζει. Επιπρόσθετα, και σε άλλα έργα του θίγει το θέμα της αυτοδικίας, όπως στο μυθιστόρημα *Η τιμή του αδερφού*, που στο θέατρο παρουσιάστηκε με τον τίτλο *Η Δίκη του Θανάση*.

⁷⁷³ Αντίστοιχα το 1894 στη Γαλλία θεσπίστηκε ο κόκκινος νόμος (324 ποινικός κώδικας), ο οποίος συγχωρεί εκ των προτέρων τον σύζυγο που δολοφονεί τη σύζυγό του για μοιχεία. (Βλ. Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, Presses Universitaires de France, Paris 1989, σ. 9). Το ίδιο, όπως έχει προαναφερθεί, ίσχυσε και στη *Μυριέλλα*, με τον φόνο της μητέρας της ομώνυμης ηρωίδας από τον πατέρα της και την επακόλουθη αθώωσή του.

⁷⁷⁴ Στη Ζάκυνθο, λοιπόν ίσχυε η αυτοδικία σε περιπτώσεις μοιχείας, όπου ο απατημένος σύζυγος φυλάκιζε τη μοιχαλίδα στη σοφίτα ή στο υπόγειο και είτε τη βασάνιζε μέχρι να τρελαθεί είτε τη σκότωνε. Για το οικογενειακό δίκαιο στη Ζάκυνθο βλ. Κ. Παπαθανάση-Μουσιοπούλου, *Γρ. Ξενόπουλος. Ιστορικές και λαογραφικές μαρτυρίες για τη Ζάκυνθο*, Πιτσιλός, Αθήνα 1988, σ. 119.

παντρεμένος ο άθλιος με παιδιά, ήταν ένας Δον Ζουάν, ένας κατακτητής. Χωρίς να είναι όμορφος, -κάθε άλλο!-εξασκούσε στις γυναίκες μια παράξενη γοητεία! Καμιά δεν μπορούσε να του αντισταθεί⁷⁷⁵. Άλλωστε, κι η Ισαβέλλα γοητεύτηκε από τον Ερμάνο στον χορό, όπου η έλξη που της άσκησε ο νέος ήταν ακαταμάχητη, αν και ο κόντες αποδίδει την έλξη αυτή στο αίμα της μητέρας της Ισαβέλλας, η οποία ήταν επιρρεπής στη γοητεία του εραστή της. Εντούτοις, η Ισαβέλλα αποδίδει την απιστία της μητέρας της στο ότι μπορεί να ήταν δυστυχισμένη και να της έλειπαν κάποια άλλα⁷⁷⁶, παρά το ότι ήταν γυναίκα του κόντε Δελάζαρη, αναφερόμενη, μάλλον, στη δυνατή συγκίνηση ενός έρωτα.

Σε αυτό το σημείο αναδεικνύεται κι ένα άλλο ζήτημα συνδεδεμένο με τις σχέσεις των δύο φύλων, η σχέση του πατέρα με την κόρη. Ο κόντες μας πληροφορεί ότι μετά τον θάνατο της συζύγου του από δικό του χέρι μεγάλωσε μόνος του την κόρη του, χωρίς να παντρευτεί ξανά. Ο ίδιος εξομολογείται: *στα 18 αυτά χρόνια, τι δεν έκαμα εγώ για σένα, που με κατηγορείς πως δε σε συλλογίστηκα και την ασυλλόγιστη εκείνη στιγμή;... Είπες πως δεν σ' αγαπούσα ως τη θυσία. Και την έχεις μικρή τη θυσία που έκανα εγώ για την αγάπη σου, να μη ξαναπαντρευτώ. -Κι ήμουν νέος τότε ακόμα, κι ήμουν ο τελευταίος της γενιάς μου που ξεκληρίζει! Για να αφοσιωθώ όλος σε σένα, να σε αναθρέψω προσεκτικά και να ρυθμίσω έτσι τη ζωή σου, ώστε να σε γλιτώσω για πάντα από τέτοιο σπαραγμό, και να σε κάνω να διατηρείς αιώνια τη μνήμη και τη λαχτάρα μιας άγιας, τάχα, πεθαμένης μητέρας⁷⁷⁷. Επέλεξε, όμως, γι' αυτή μια ζωή στην απομόνωση, μακριά από τον κόσμο και τις διασκεδάσεις, για να αποφύγει την αποκάλυψη του μυστικού που βάρυνε τον ίδιο κι την οικογένειά του. Η σχέση τους μέχρι την αποκάλυψη των μυστικών ήταν αρμονική κι αγαπημένη, σε τέτοιο σημείο, ώστε ο κόντες δεχόταν την απόρριψη από την Ισαβέλλα των συζύγων που της έφερνε να παντρευτεί, γιατί αυτή τους θεωρούσε ακατάλληλους. Συνήθως, στα τέλη του 19ου αιώνα το κορίτσι δεχόταν αδιαμαρτύρητα τον σύζυγο που προέκρινε ο πατέρας, για να γίνει ο νόμιμος σύζυγός της⁷⁷⁸. Στη δεύτερη πράξη, η σύγκρουση πατέρα και κόρης είναι αναπόφευκτη, όταν αποκαλύπτεται ότι ο κόντες ψευδόταν, για πολλά χρόνια, για τον τρόπο θανάτου της μητέρας της, ενώ ήταν ο κύριος υπεύθυνος. Ο κόντες, σε όλη τη διάρκεια της*

⁷⁷⁵ Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 130.

⁷⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 132.

⁷⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 133.

⁷⁷⁸ Και σε άλλα κεφάλαια της διατριβής αυτής έχει γίνει αναφορά στην υποχρεωτική επιλογή του συζύγου από τον πατέρα της νύφης, όπως στο *Ψυχοσάββατο* για τη Μαρία.

συζήτησης, παρά την ταραχή του, υπεραμύνεται της πράξης του, αφού έπραξε, σύμφωνα με το εθιμικό και κοινωνικό δίκαιο της εποχής. Μη νιώθοντας καμία τύψη για το διπλό φονικό, εξηγεί στην Ισαβέλλα ότι της έκρυψε την αλήθεια, για να μην την πληγώσει, σε περίπτωση που μάθαινε πόσο ανήθικη υπήρξε η μητέρα της, με την απιστία της. Αυτή του η σκέψη, αφενός φανερώνει την αγάπη και τη φροντίδα για την κόρη του, αφετέρου δείχνει να αγνοεί την αναγκαιότητα της μητρικής παρουσίας για την υγιή ψυχολογία του παιδιού του, δεδομένου ότι η Ισαβέλλα ήταν τεσσάρων περίπου ετών, όταν έμεινε ορφανή. Η Ισαβέλλα, πάντως, δεν συμμερίζεται τις απόψεις του πατέρα της για το διπλό φονικό που διέπραξε κι, ίσως, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι ο κόντες μετά το διπλό φονικό αποξένωσε κι απομόνωσε την κόρη του από την κοινωνία, στο πλαίσιο της κοινωνικής υποκρισίας της αριστοκρατίας της εποχής. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το «ζωτικό ψεύδος» προβάλλεται ως αναγκαιότητα της υποκριτικής κοινωνίας όπου ζουν οι ήρωες και γίνεται το θεμέλιο των οικογενειακών σχέσεων με οδυνηρές συνέπειες για τα παιδιά που μεγαλώνουν σε οικογένειες με βαριά οικογενειακά μυστικά⁷⁷⁹.

Στη συνέχεια, ο κόντες εκπλήσσεται και ταραάζεται με τον βιασμό της κόρης του από τον γιο του εραστή της γυναίκας του, όμως γρήγορα κι αρκετά ήπια, με κάποια συντριβή, βέβαια, δέχεται το γεγονός ότι ο γιος του θύματος μέσω μιας μοιραίας σύμπτωσης, τον τιμώρησε για ένα φόνο που η δικαιοσύνη, η κοινωνία κι η συνείδησή του τον είχαν αθώσει. Ακόμη, κι όταν η Ισαβέλλα καταρρέει, συλλογιζόμενη τη δυστυχία της, ο κόντες σπεύδει να την παρηγορήσει και να της συμπαρασταθεί, δείχνοντας την ανυπόκριτη πατρική του αγάπη. Εκείνη, όμως τον απομακρύνει, θυμίζοντας του ότι η μοίρα έχει επιλέξει γι' αυτή τον Ερμάνο, για να ζήσει μαζί. Το τέλος της δεύτερης πράξης⁷⁸⁰ βρίσκει τον κόντε έξαλλο, ανίκανο να αντέξει τη φρικτή αλήθεια, εκστομίζοντας μια φράση που πρέπει να εκληφθεί ως προοικονομία ότι αυτή η ένωση είναι χειρότερη από αυτοκτονία. Επομένως, η συζήτηση ανάμεσα στην κόρη και τον πατέρα οδήγησε και τους δυο από την άγνοια στη γνώση, ενώ ο συγγραφέας φαίνεται ότι επέλεξε τη μέθοδο της άνισης

⁷⁷⁹ Για τη λειτουργία του «ζωτικού ψεύδους» στις αστικές, πρωτίστως, οικογένειες που περιβάλλονται από υποκρισία, βλ. Fischer-Lichte, όπ. π., σ. 104.

⁷⁸⁰ Διαφωτιστική είναι η παρατήρηση ότι προς το τέλος της δεύτερης πράξης το παρόν αποσύρεται στο βάθος του παρελθόντος, όμως η έντονη χρήση των προσωπικών αντωνυμιών στους διαλόγους επαναφέρει έμμεσα το ενδιαφέρον στο εδώ και τώρα της ομιλίας. Εξάλλου, σε αυτό το σημείο του έργου αποκαλύπτονται τα μυστικά κι αποδεικνύεται ότι τα παρελθόντα γεγονότα προσδιορίζουν άμεσα τις επιλογές των προσώπων και καθορίζουν τη μοίρα τους στο παρόν. (Πεφάνης, «Σκηνικές οδηγίες και Πρόλογοι στον Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σσ. 354-355).

πληροφόρησης⁷⁸¹, δηλαδή την έντεχνη καθυστέρηση και τη μειωμένη επικοινωνία ανάμεσα στους ήρωες, με αποτέλεσμα στο τέλος, με τη διασάφηση της κατάστασης, να δρομολογούνται οδυνηρές συνέπειες γι' αυτούς.

Το τελευταίο θέμα που προκύπτει από την ανάλυση του έργου είναι η αιμομιξία κι η επακόλουθη αυτοκτονία. Το έδαφος έχει προετοιμαστεί από τη δεύτερη πράξη, όπου ο κόντες εν τη αγνοία του έχει αποκαλύψει την οδυνηρή αλήθεια: *νομίζεις πως δυσκολεύομαι να προφέρω τόνομα ενός άτιμου, που τον θεωρούσαν όλοι «πληγή», «μάστιγα» της κοινωνίας κι έλεγαν πως είχε γεμίσει ταρχοντόσπιτα από νόθα παιδιά;...*⁷⁸² Δυστυχώς, ο κόντες δεν είχε σκεφτεί ότι η αλήθεια αυτή αφορούσε το δικό του σπίτι. Στο τέλος της τρίτης πράξης, φανερώνεται κι η τελευταία πτυχή της αλήθειας, το γεγονός ότι η Ισαβέλλα κι ο Ερμάνος είναι αδέρφια, υπονοώντας ότι η Ισαβέλλα δεν είναι βιολογικό παιδί του κόντε. Η ειρωνική χρήση της κτητικής αντωνυμίας «μου» στα τελευταία λόγια της Ισαβέλλας αποδεικνύουν την αποδοχή του φρικτού γεγονότος: *Να γράψω δυο λόγια του πατέρα μου... του πατέρα μ ο υ!...του πατέρα μ ο υ!..* Το μυστικό αυτό το γνώριζε μόνο η μητέρα του Ερμάνου, στην οποία το εμπιστευτήκε ο άντρας της λίγο πριν πεθάνει. Η Ισαβέλλα συνειδητοποιεί την οδυνηρή αλήθεια μόνη της, σαν να επιβεβαιώνεται η υποψία που είχε ήδη στο μυαλό της. Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να εξηγήσουμε το γεγονός ότι η Ισαβέλλα προμηθεύτηκε από τον υπηρέτη το πιστόλι, που δολοφόνησε στο παρελθόν το παράνομο ζευγάρι. Προφανώς, η αυτοκτονία, ως έσχατη λύση, ήταν ο μοναδικός τρόπος για να ξεπλύνει την ντροπή και την ενοχή της για την αιμομικτική σχέση⁷⁸³. Όμοια, επίσης, με την αντίδραση της Ισαβέλλας είναι κι αυτή

⁷⁸¹ Για την επιλογή της μεθόδου «άνιση πληροφόρηση» από τον συγγραφέα στα *Πεπρωμένα* βλ. Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 82.

⁷⁸² Ξενόπουλος, *Πεπρωμένα*, όπ. π., σ. 134.

⁷⁸³ Στο σημείο αυτό δικαιολογείται πλήρως η θέση ότι το έργο αυτό είναι μια τραγωδία σαν εκείνες, όπου μια άγρια αμείλικτη μοίρα εργάζεται σκοτεινά την πλοκή κι οι δύσμοιροι οι άνθρωποι αφού μάθουν πια όλες τους τις συμφορές που αγνοούσαν, φέρνουν αυτοί τη λύση, την κάθαρση και τον εξαγνισμό. Σε ένα ημερόνυχτο η Ισαβέλλα μαθαίνει όλες τις συμφορές κι όταν πια τίποτα άλλο δεν είναι φοβερότερο να μάθει κρίνει πως η ζωή της έχει τελειώσει. Για την παραπάνω αντιστοιχία του έργου με την αρχαία τραγωδία, βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ειδολογικές διασταυρώσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Θεατρικά Τοπία της Πεζογραφίας του», *Επτανησιακά Φύλλα*, Αφιέρωμα στον Γρηγόριο Ξενόπουλο, Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του, τόμ. ΚΑ', 3-4, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001, Ζάκυνθος, σ. 324. Κάνοντας ένα συσχετισμό με τον τραγικό Οιδίποδα μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι εκείνος παρά το γεγονός ότι το πεπρωμένο του είναι τερατώδες στέκεται απέναντί του με οξυμένη την ενεργητική του εγρήγορση, καθώς βαδίζει με βεβαιότητα προς το πεπρωμένο του και το ξεπερνά, επειδή το αποδέχεται με τη βούλησή του. Αντίθετα η Ιοκάστη ως την τελευταία στιγμή παθητικά κλείνει τα μάτια στην επερχόμενη φρίκη, καθώς αδυνατεί να την αποδεχτεί, οδηγούμενη στην αναπόφευκτη αυτοκτονία της. Αντίστοιχα, η Ισαβέλλα θα λέγαμε ότι δεν αποδέχεται πλήρως και

του Ερμάνου, ο οποίος, δίχως να χάσει χρόνο, αποσύρεται από τη σκηνή, για να ακουστεί ο δεύτερος πυροβολισμός που σηματοδοτεί τη δική του αυτοχειρία. Έτσι, με τους δυο πυροβολισμούς ολοκληρώνεται ο κύκλος αίματος που άνοιξε ο Κόντες με τους δυο πυροβολισμούς του παρελθόντος⁷⁸⁴. Ωστόσο, στα *Πεπρωμένα* η αιμομιξία προσεγγίζεται διαφορετικά από ότι σε άλλα ξενοπουλικά έργα, τα οποία αναφέρονται στον απαγορευμένο έρωτα ανάμεσα σε πρώτα ξαδέφια⁷⁸⁵, που εξ αρχής γνωρίζουν τη συγγενική τους σχέση και δεν είναι θύματα μιας μοιραίας σύμπτωσης.

Οι σχέσεις των δυο φύλων στα *Πεπρωμένα* παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς άπτονται μιας πλούσιας θεματικής που σχετίζεται με ηθικά και κοινωνικά ζητήματα. Ο παράνομος έρωτας κι η επακόλουθη απιστία, η ικανοποίηση της αντρικής τιμής που οδηγεί σε αυτοδικία, ο ενθουσιώδης έρωτας δυο ανυποψίαστων νέων που τον καταδικάζει το βαρύ πεπρωμένο του παρελθόντος, η ανεξέλεγκτη ερωτική έλξη ενός άντρα για μια γυναίκα που προκαλεί τον βιασμό της, η παρθενία, η αιμομιξία που λόγω της ντροπής σπρώχνει δυο νέους στην αυτοκτονία διανθίζουν τα *Πεπρωμένα* που ορθώς ο Ξενόπουλος χαρακτήρισε σύγχρονη τραγωδία. Αν και ο συγγραφέας δεν ξεφεύγει από τον ρομαντικό μελοδραματισμό, δίνει στον θεατή τροφή για προβληματισμό για την επίδραση των απόντων νεκρών στη ζωή των ζωντανών, καθώς και για την υποταγή του ατόμου στην προσωπική του μοίρα.

Τέλος, διαπιστώνουμε ότι στα *Πεπρωμένα* επιβεβαιώνονται οι θεωρίες του φύλου που πρεσβεύουν τη θέση ότι η γυναίκα ταυτίζεται με τον ιδιωτικό χώρο κι ο άνδρας με τον δημόσιο, η γυναίκα με τη φύση κι ο άντρας με τον πολιτισμό, εντάσσοντας τις σχέσεις των δυο φύλων σύμφωνα με τη Rosaldo⁷⁸⁶ σε ένα δίπολο. Σε αυτό τα θετικά γνωρίσματα συνδέονται με τον άντρα και τα αρνητικά με τη γυναίκα. Έτσι, η μητέρα της Ισαβέλλας που απάτησε τον σύζυγό της διέπραξε μια πράξη

απολύτως συνειδητά το τραγικό της πεπρωμένο, καταλήγοντας κι αυτή στην αυτοκτονία. Για τη στάση των τραγικών ηρώων στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, βλ. Lesky, όπ. π., σ. 378.

⁷⁸⁴ Δεν μπορούμε, παρά να συσχετίσουμε το τέλος των *Πεπρωμένων*, με το τέλος του *Τρίτου*, όπου κι εκεί η λύση του δράματος δίνεται με πυροβολισμό.

⁷⁸⁵ Βεβαίως, εδώ αναφερόμαστε στο θεατρικό *Φωτεινή Σάντρη* και στο μυθιστορηματικό *Κόκκινο Βράχο*. Ο απαγορευμένος έρωτας που οδηγεί σε αιμομιξία είναι ένα θεματικό μοτίβο κι άλλων θεατρικών έργων, όπως στο *Έκθετο* και στη *Νίτσα* του Φυτίλη και στους *Πετροχάρηδες* του Παντελή Χόρν. (Βλ. Πεφάνης, «Κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις του ελληνικού θεάτρου στις αρχές του 20ού αιώνα. Το θέατρο ιδεών και οι ιδεολογικές ζυμώσεις (1897-1910)» στον τόμο: *Τοπία της Δραματικής Γραφής: Δεκαπέντε Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, όπ. π., σ. 332 και Blessios, όπ. π., σσ. 382-388).

⁷⁸⁶ Rosaldo, «Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση», όπ. π. σσ. 197-206.

«αφύσικη», ενώ αυτός που στη συνέχεια την σκότωσε μια πράξη πολιτισμένη, αφού το θεσπισμένο δίκαιο των πολιτισμένων κοινωνιών της Ευρώπης του το επέτρεπε⁷⁸⁷. Επιπλέον, αδιάσειστη απόδειξη της παραπάνω θεωρίας είναι ότι η Ισαβέλλα παραμένει κλεισμένη στο σπίτι καθ' υπόδειξη του πατέρα της, ζώντας σε ένα αυστηρό σύστημα αξιών όσον αφορά τις έννοιες της ντροπής, της παρθενίας, του γάμου και της αντρικής τιμής. Σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο εντάσσεται κι ο θεσμός της προίκας, που όπως ήδη προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τη K. Millet, υπηρετεί πιστά τις κοινωνικές πρακτικές που περιορίζουν τις γυναίκες στον οικιακή σφαίρα, ως αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, συνδεδεμένης με την πατριαρχική κυριαρχία. Επομένως, και σε αυτό το έργο το φύλο προσδιορίζεται ως μια κοινωνική σχέση που καθορίζει με ευδιάκριτο τρόπο τα όρια δράσης του άνδρα και της γυναίκας, σε μια αυστηρά ιεραρχημένη ανδροκρατική κοινωνία, όπου οποιαδήποτε παρέκκλιση της γυναίκας τιμωρείται.

5.3. Συμπεράσματα

Ο Ξενόπουλος με τα *Πεπρωμένα* διαχειρίζεται με πρωτοτυπία και δεξιοτεχνία ευαίσθητα κοινωνικά, ηθικά και μεταφυσικά περί ζωής και θανάτου ζητήματα, ιδωμένα από μια τραγική και μελοδραματική σκοπιά. Η αριστοκρατική ζακυνθινή κοινωνία με τα ήθη και τα πάθη της είναι και πάλι στο προσκήνιο, ενώ μια ακόμη οικογενειακή τραγωδία είναι ο κύριος άξονας του έργου. Ένας παράνομος ερωτικός δεσμός του παρελθόντος, η δολοφονία των παράνομων εραστών, για λόγους προάσπισης της αντρικής τιμής, η αποπλάνηση κι ο βιασμός της πρωταγωνίστριας είναι δύο ένοχα μυστικά του παρελθόντος που επηρεάζουν τη στάση των ηρώων στο παρόν και στο μέλλον. Η αποκάλυψή τους προκαλεί τη συντριβή της πρωταγωνίστριας και την ωθεί στο να λάβει αποφάσεις από καθήκον που όμως την απομακρύνουν από την κατάκτηση της ατομικής ευτυχίας. Η Ισαβέλλα επιδεικνύει μια πολύ πιο ώριμη συμπεριφορά από όλες τις ανέμελες ερωτευμένες ηρωίδες του Ξενόπουλου⁷⁸⁸, καθώς αναλαμβάνει να σηκώσει το βάρος του αμαρτωλού παρελθόντος των προγόνων της, αλλά και της δικής της άτυχης συνεύρεσης με τον

⁷⁸⁷ Αξίζει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι οι έννοιες της φύσης και του πολιτισμού προβάλλουν στην περίπτωση αυτή μια αυθαιρεσία, καθώς ορίζονται σύμφωνα με τις εκάστοτε αντιλήψεις μιας κοινωνίας.

⁷⁸⁸ Δε συμμεριζόμαστε την άποψη της Κωνσταντίνας Γεωργιάδη (Γεωργιάδη, όπ. π., σ. 316) ότι η στάση της Ισαβέλλας να θυσιάσει την ατομική της ευτυχία στο καθήκον οφείλεται στην υιοθέτηση της θεοκεντρικής οπτικής της ελληνοχριστιανικής ηθικής από τον συγγραφέα. Η συνειδητά ώριμη κι υπεύθυνη ανάληψη της ευθύνης που της αναλογεί κατευθύνει τις πράξεις της.

γιο του εραστή της μητέρας της. Και το αποκορύφωμα αυτής της μοιραίας, δραματικής σύμπτωσης είναι η αποκάλυψη στο τέλος του έργου ότι ο βιαστής της είναι αδερφός της. Εν αγνοία τους, λοιπόν, συντελέστηκε ένα ανόσιο έγκλημα που η ηθική αποκατάστασή του απαιτεί τη διπλή αυτοκτονία των εραστών. Τέλος, η ανάληψη της ευθύνης από την Ισαβέλλα σχετίζεται και με μια προσπάθεια του συγγραφέα να συνδέσει το έργο του με την ιδέα της υποταγής του ανθρώπου στη μοίρα και της επίδρασης των νεκρών στις αποφάσεις των ζώντων⁷⁸⁹.

Εκτός από τα βασικά θεματικά μοτίβα της αυτοδικίας για λόγους ικανοποίησης της αντρικής τιμής, της αιμομιξίας και της αυτοκτονίας, τίθενται και κάποια άλλα ζητήματα που καθόριζαν τις σχέσεις των δυο φύλων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η παρθενία ως εγγύηση της ηθικής αγνότητας της κοπέλας, η προάσπιση της τιμής των κοριτσιών, η προίκα και το πανωπροίκι σε περίπτωση γάμου μιας ατιμασμένης κοπέλας θίγονται στα *Πεπρωμένα* και φωτίζουν πολλαπλά τα ήθη τις επτανησιακής κοινωνίας, δικαιολογώντας συγχρόνως τον χαρακτηρισμό του έργου ως επτανησιακή ηθογραφία. Ο κόντες αντιπροσωπεύει την παραδοσιακή αντίληψη για τα θέματα προάσπισης της τιμής της οικογένειας. Αντίθετα, ο Ένερης υιοθετεί μια άκρως προοδευτική προσέγγιση της παρθενίας της κόρης, συνδέοντάς τη με την ψυχική κι ηθική αγνότητά της, κι όχι με ένα σωματικό χαρακτηριστικό. Μάλιστα στην περίπτωση της ατίμωσης της Ισαβέλλας αποδίδει το ατυχές γεγονός στην απανθρωπιά του βιαστή κι όχι στην ελλιπή ηθική της κοπέλας. Οι απόψεις του Ένερη απηχούν τις αντιλήψεις ενός ανώτερου ανθρώπου, απαλλαγμένου από τις προκαταλήψεις και τις οπισθοδρομικές ιδέες της εποχής του. Την ίδια θέση έχει κι η Ισαβέλλα για την ατίμωση μιας κοπέλας, γεγονός που αποδεικνύει ότι υπάρχει μια ψυχική κι ιδεολογική ταύτιση των δυο νέων. Άλλωστε, η συνολική στάση του Ένερη απέναντι στον έρωτα διαπνέεται από ρομαντισμό, αφού ένα ζωγραφισμένο πορτρέτο της όμορφης κοντεσίνας ήταν αρκετό για να του εμπνεύσει τον έρωτά του γι' αυτή.

Στον αντίποδα του ρομαντικού κι ιδεαλιστή Ένερη στέκεται ο Ερμάνος, ο οποίος, αρχικά, χαρακτηρίζεται από μια επιπόλαιη συμπεριφορά, καθώς παρασύρει και βιάζει την Ισαβέλλα σε έναν αποκριάτικο χορό, παρεξηγώντας τις προθέσεις της.

⁷⁸⁹ Και σε άλλο κεφάλαιο αυτής της διατριβής (βλ. *Το Ψυχοσάββατο*) μας έχει απασχολήσει η κυριαρχία των νεκρών στις αποφάσεις και τις πράξεις των ζωντανών, όμως στα *Πεπρωμένα* ο συγγραφέας έχει υιοθετήσει μια ματιά πιο διεισδυτική που συνδέεται με το παιχνίδι της μοίρας και την αδυναμία των ανθρώπων να το διαχειριστεί. Επίσης, η Ισαβέλλα κι ο Ένερης έχουν για την εποχή τους πρωτοποριακές ιδέες, εν αντιθέσει με τον Κωνσταντή και τη γριά Μπάμπαινα που αντιπροσωπεύουν την επικράτηση των συντηρητικών παραδοσιακών ιδεών.

Στη συνέχεια, όμως δείχνει να ωριμάζει, αναλαμβάνοντας την ευθύνη που του αναλογεί να αποκαταστήσει την ατιμασμένη κόρη, κινούμενος, όμως, από το αίσθημα του έρωτα για την Ισαβέλλα. Έτσι, απαλλάσσεται από οποιαδήποτε υποψία ότι είναι προικοθήρας ή εκβιαστής, έτοιμος να εκμεταλλευτεί τον πλούτο της Ισαβέλλας. Η ηθική του υπόσταση ολοκληρώνεται με την τελική του απόφαση να αυτοκτονήσει, ακολουθώντας την Ισαβέλλα στον θάνατο. Μετά τον θάνατο της αγαπημένης του και την ντροπιαστική αποκάλυψη της αιμομιξίας είναι ο μόνος δρόμος που ανοίγεται μπροστά του. Βέβαια, η απόφασή του αυτή υπηρετεί και τη δραματική οικονομία, καθώς με την πράξη του αυτή επαναλαμβάνεται το διπλό φονικό του παρελθόντος και κλείνει ο κύκλος του αίματος. Η Ισαβέλλα κι ο Ερμάνος, λοιπόν, εμφανίζονται ως αθύρματα της μοιραίας σύμπτωσης κι υπακούοντας σε αυτό που όρισε εκείνη γι' αυτούς υποτάσσονται στα πεπρωμένα τους.

Επομένως, τα *Πεπρωμένα*, διαδραματιζόμενα στη Ζάκυνθο του 1870, στο σαλόνι του πύργου του κόντε Δελάζαρη εστιάζουν σε μια οικογενειακή τραγωδία, κατά την οποία τόσο η κεντρική ηρωίδα, όσο κι οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές οδηγούνται σταδιακά από την άγνοια στη γνώση, παράλληλα με το θεατρικό κοινό. Το πολύπλοκο ζήτημα των σχέσεων των δυο φύλων στα *Πεπρωμένα* έχει σχεδόν όλες τις δυνατές εκφάνσεις, επιτρέποντας στον μελετητή του ξενοπουλικού έργου να οδηγηθεί σε αξιοπρόσεκτα συμπεράσματα. Η τιμή της γυναίκας, είτε παντρεμένης, είτε ελεύθερης, είναι κυρίαρχη. Για την προάσπισή της έγινε το διπλό φονικό, στο παρελθόν, από τον απατημένο σύζυγο και οδήγησε στο παρόν την Ισαβέλλα στην απόφασή της να αρνηθεί τη μελλοντική της ευτυχία με τον αγαπημένο της Ένερη, για να παντρευτεί τον Ερμάνο. Ο έρωτας, λοιπόν, δεν αντιμετωπίζεται από την Ισαβέλλα επιπόλαια, καθώς δεν καθορίζει αυτός τις επιλογές της, αλλά η εκτέλεση του καθήκοντος, σύμφωνα με αυτό που όριζε το θεωρούμενο ως πεπρωμένο της. Αναπόφευκτα, οδηγείται στην αυτοκτονία, μετά την αποκάλυψη της αιμομιξίας, αδυνατώντας να αντέξει το τελικό και πιο δραματικό χτύπημα της μοίρας. Εν κατακλείδι, ο Ξενόπουλος καταφέρνει και προσθέτει στη φαρέτρα των έργων του ένα έργο απαλλαγμένο από τις συμβάσεις του αστικού ρεαλισμού, όπου η αποκάλυψη των μυστικών οδηγεί σε ανατροπές, για να δοθεί η τελική λύση του δράματος με δυο εξωσκηνικούς θανάτους.

Κεφάλαιο 6^ο : ANIEZA

6.1. Η ταυτότητα του έργου

Η *Ανιέζα* ανήκει στα έργα που γράφτηκαν κατά την τρίτη περίοδο της θεατρικής παραγωγής του Ξενόπουλου (1916-1940) και πιο συγκεκριμένα το 1932⁷⁹⁰. Πρωτοπαρουσιάστηκε την 1^η Αυγούστου 1932 στο «Λουξ» από τον θίασο Αλίκη-Μουσούρη-Νέζερ, σε σκηνοθεσία Σπύρου Μελά⁷⁹¹. Αναφέρονται, επίσης, οι παραστάσεις που έγιναν την ίδια χρονιά στον Λευκό Πύργο⁷⁹², στον «Απόλλωνα» στην Πάτρα, στην «Πριτάνια» στο Κάιρο. Ακόμη, το έργο παίχτηκε το 1933 στο θέατρο «Αλάμπρα» στην Αλεξάνδρεια, στο «Δημοτικό Θέατρο Βόλου», στο «Γαλλικόν» στην Κωνσταντινούπολη, στο «Σαφρώ» στη Μυτιλήνη, στο «Ποικιλιών» στην Κέρκυρα, στον «Κέφαλο» στην Κεφαλονιά. Το 1934 παρουσιάστηκε στον «Κήπο της Εδέμ» στην Καλαμάτα, στο «Ολυμπία» στον Πύργο, στο «Αλκαζάρ» στο Ηράκλειο. Επιπλέον, παίχτηκε και το 1935 στο «Λουξ» στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας⁷⁹³. Τέλος, μεταδόθηκε δυο φορές και από το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας στις 28 Ιουνίου 1953 στο Εθνικό Πρόγραμμα σε διασκευή του Νότη Περγιάλη και σκηνοθεσία του Μήτσου Λυγίζου και σε επανάληψη στις 2 Ιουλίου 1953 στο Δεύτερο Πρόγραμμα⁷⁹⁴.

Πρόκειται για ένα έργο σε 3 πράξεις κι οκτώ εικόνες που άλλοτε χαρακτηρίζεται δράμα κι άλλοτε κωμωδία. Ειδικότερα, στη *Νέα Εστία* που

⁷⁹⁰ Το έτος συγγραφής του έργου είναι το 1932 κι όχι το 1923, που αναγράφεται στο χρονολόγιο των θεατρικών έργων του Ξενόπουλου στις εκδόσεις Βλάσση. Προφανώς, πρόκειται για τυπογραφικό λάθος. Σε τυπογραφικό λάθος το αποδίδει κι η Τ. Μυλωνά στο *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 230.

⁷⁹¹ Η διανομή του έργου είχε ως εξής: κόντε Τζάννες ντ' Ίστρια ο Χριστόφορος Νέζερ, κοντεσίνα Ανιέζα η Αλίκη, Μίμης Ζήνος ο Ι. Αποστολίδης, Μαριέττα Ζήνου η Ανθή Μηλιάδου, Πέτρος Ζήνος ο Κ. Μουσούρης, παπά-Ζήσιμος ο Ν. Βλαχόπουλος, γιατρός ο Γ. Παπάς, Νικόλας ο υπηρέτης, ο Αλ. Μπούμπης, Ζαφειρούλα η υπηρέτρια, η Κ. Ραφτοπούλου, Στέλιος ο δασοφύλακας, ο Κ. Οικονομόπουλος. Επίσης αναφέρονται ένας υπηρέτης του Ζήνου και οι κυρίες και κύριοι καλεσμένοι στον πύργο του κόντε.

⁷⁹² Γ. Θ. Βαφόπουλος, «Ο Ξενόπουλος κι η Θεσσαλονίκη», *Κριτικά Φύλλα*, том Ε', αριθμ. 4(34), χειμώνας 1976-1977, σ. 408. Σε αυτό το άρθρο αναφέρεται ότι η *Ανιέζα*, το πιο χαριτωμένο, το πιο νεανικό ίσως έργο του Ξενόπουλου παίχτηκε στο θερινό θέατρο του Λευκού Πύργου. Ο Νέζερ είχε διαπλάσει έναν εξαιρετο ρόλο παππού κι η Αλίκη, το καινούργιο τότε αστέρι του ελληνικού θεάτρου, ήταν η πιο γοητευτική εγγονή.

⁷⁹³ «Κατάσταση θεατρικών έργων του Γ. Ξενόπουλου και των παραστάσεών τους», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 190.

⁷⁹⁴ Ρένα Αθανασοπούλου, *Το Ραδιοφωνικό Θέατρο στην Ελλάδα: Αρχή και καθιέρωση 1939-1953*, εκδ. Renavox 2010, σ. 71.

παρουσιάστηκε σε συνέχειες χαρακτηρίζεται δράμα⁷⁹⁵ σε 8 εικόνες, στο χρονολόγιο των θεατρικών έργων των εκδόσεων Βλάσση χαρακτηρίζεται ως κωμωδία⁷⁹⁶, ενώ κομεντί το αποκαλεί ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του για το έργο⁷⁹⁷. Το έργο αναφέρεται στον εφηβικό έρωτα δυο νέων, ενώ παράλληλα προβάλλεται κι η υπερβολική - τυραννική αγάπη του παππού που ανέθρεψε μόνος του την εγγονή του, αφιερώνοντας όλη του τη ζωή σε αυτή. Για μια ακόμη φορά, ένας περιπετειώδης εφηβικός έρωτας απασχολεί τον συγγραφέα, θυμίζοντάς του, ενδεχομένως, τις ερωτικές συμπάθειες των εφηβικών του χρόνων.

Η *Ανιέζα* έχει μια θέση ανάμεσα στα καλύτερα και ποιητικότερα έργα του Ξενόπουλου, καθώς διαχειρίζεται με μαεστρία ένα εξαιρετικά πρωτότυπο θέμα. Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στον πύργο του κόντε ντ' Ίστρια στη ζακυνθινή εξοχή, όπου ζει εδώ και χρόνια με την Ανιέζα, την εγγονή του, που είναι ορφανή από γονείς από πολύ μικρή και την έχει μεγαλώσει μόνος του. Η Ανιέζα είναι μια έφηβη δεκαέξι χρονών που έχει ξυπνήσει η φύση μέσα της, γεγονός που προκαλεί έκδηλη ανησυχία κι αγωνία στον παππού. Αυτός αρνείται να συμβιβαστεί με την ιδέα ότι η εγγονή του μεγαλώνει και θα αγαπήσει έναν άλλο άντρα και γι' αυτό την κρατά απομονωμένη στον πύργο του. Εντελώς, τυχαία, όμως, θα γνωρίσει έναν όμορφο νέο, τον Πέτρο, που είναι απόλυτα αντάξιός της οικονομικά και κοινωνικά και θα ερωτευτούν. Ο παππούς δεν εγκρίνει τον δεσμό αυτό κι αρνείται πεισματικά να παντρευτεί η Ανιέζα τον Πέτρο, γιατί δε θέλει να χάσει τη συντροφιά της. Χωρίς να το παραδέχεται, ζηλεύει την αγάπη της εγγονής του για έναν άλλο άνδρα. Έτσι, της ξεκαθαρίζει ότι μόνο μετά τον θάνατό του μπορεί να τον παντρευτεί, γεγονός που αναγκάζει την Ανιέζα να φύγει κρυφά από το σπίτι, εκμεταλλευόμενη την αρρώστια του παππού της και ξεγελώντας τον. Ο παππούς δε συγχωρεί το ξεπόρτισμα της εγγονής του, όπως δεν είχε συγχωρήσει στο παρελθόν και το ξεπόρτισμα της αδελφής του. Ακόμη κι όταν η Ανιέζα θα επιστρέψει συνοδευόμενη από τον Πέτρο που έχει γίνει νόμιμος άνδρας της, για να ζητήσει για μια ακόμη φορά τη συγχώρεσή του, ο

⁷⁹⁵ Αναφερόμαστε στα τεύχη της *Νέας Εστίας* 145 (σσ. 22-28), 146 (σσ. 94-99), 147 (σσ. 158-162), 148 (σσ. 214-218), 149 (σσ. 269-274), 150 (σσ. 325-329) και 151 (σσ. 380-384) που εκδόθηκαν το 1933. Ακόμη, η *Ανιέζα* δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Έθνος* από 15 έως 28 Σεπτεμβρίου 1932 με τον τίτλο «Ο Χάρος κι ο Έρωτας» και στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* με τον ίδιο τίτλο από 6 έως 24 Ιουνίου 1944.

⁷⁹⁶ Η παρούσα διατριβή ακολουθεί την έκδοση Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Θέατρο, Ανιέζα, το Ανθρώπινο, Χαίρε Νύμφη, Καβαλλερία Ποπολάνα* τόμ. 6, Βλάσση, Αθήνα 1991, σσ. 74-150, από όπου και οι παραπομπές των παραθεμάτων που θα ακολουθήσουν.

⁷⁹⁷ Άλκης Θρύλος, «Το Θέατρον – Δύο Ελληνικά Έργα», *Νέα Εστία*, 12, τχ. 136, 1932, σσ. 888-889.

παππούς της εξηγεί ότι θα τη δεχθεί πίσω, μόνο αν χωρίσει με τον Πέτρο. Στο τέλος, τη διώχνει, επιλέγοντας να ζήσει μόνος του, μέχρι τον θάνατό του.

Το έργο άρεσε στο κοινό και εκτιμήθηκε από την κριτική, μιας και τα σχόλια για την παράσταση ήταν θετικά. Ειδικότερα, ο Σπύρος Μελάς, ο σκηνοθέτης του έργου, επισημαίνει, την παραμονή της πρεμιέρας, ότι είναι ένα από τα καλύτερα έργα του Ξενόπουλου, γιατί είναι δροσερό, ευχάριστο και παρακολουθείται ευχάριστα από τον θεατή⁷⁹⁸. Επίσης, το έργο χαρακτηρίστηκε απλό και καλογραμμένο με απaráμιλλη σκηνική τέχνη, απεγάδιαστη από την αρχή μέχρι το τέλος⁷⁹⁹. Ακόμη, ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική του Θεατρόφιλου που γράφει ότι το «δραματάκι» του Ξενόπουλου κρύβει ανθρώπινη ουσία, ενώ υπάρχουν εικόνες και σκηνές θαυμαστής φρεσκάδας, όπως η πρώτη συνάντηση του Πέτρου και της κοντεσίνας⁸⁰⁰. Ο Άλκης Θρύλος⁸⁰¹ αναγνωρίζει την ικανότητα του συγγραφέα να δημιουργεί μια εξαίσια δροσερή ατμόσφαιρα νιάτων, με αποτέλεσμα ο θεατής να φεύγει από το θέατρο αλαφρωμένος και αναπαυμένος από πολλές του έννοιες και κόπους. Στη συνέχεια, προσθέτει ότι από τους ηθοποιούς ξεχώρισαν η κυρία Αλίκη, που την αναδεικνύουν οι νεανικοί ρόλοι κι ο Νέξερ, ο οποίος είναι ένας άρτιος ηθοποιός. Τέλος, σύμφωνα με τον Ι. Κοκκινάκη, η πρωτότυπη κι ενδιαφέρουσα υπόθεση του έργου για την εγωιστική αγάπη ενός κόντε προς την εγγονή του, τη μόνη ανθρώπινη ύπαρξη που του έμεινε στον κόσμο, έδωσε στον Ξενόπουλο την ευκαιρία να αναπτύξει όλες τις ικανότητες της σπάνιας τέχνης του: τις λεπτές αποχρώσεις μιας ζωντανής και πολύ ανθρώπινης δραματικότητας⁸⁰².

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια αναφορά σε αυτό που τράβηξε την προσοχή των κριτικών της εποχής, που δεν είναι άλλο παρά η συσχέτισή του έργου με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ, ο οποίος ήταν πλέον γνωστός στην Ελλάδα⁸⁰³. Ενδεικτικά, ο Άλκης Θρύλος επισημαίνει ότι η ιδιόρρυθμη υπόθεση του έργου είναι έμμεσα βαθιά επηρεασμένη από τις θεωρίες του Φρόυντ, ενώ ο

⁷⁹⁸ Σπύρος Μελάς, *Αθηναϊκά Νέα*, 31-7-1932. Η ημερομηνία δημοσίευσης της κριτικής είναι προγενέστερη της παράστασης, καθώς το έργο το γνώριζε από τις πρόβες.

⁷⁹⁹ Πρβλ. Ω., «Περιοδικά κι Εφημερίδες», *Νέα Εστία*, 12, τχ. 136, 1932, σ. 892, όπου παρουσιάζεται η κριτική του Μιχαήλ Ροδά για την *Ανιέζα* που δημοσιεύθηκε στο *Ελεύθερον Βήμα* στις 3-8-1932.

⁸⁰⁰ Στο ίδιο, Θεατρόφιλος (Φώτος Πολίτης), *Πρωία*, 3-8-1932.

⁸⁰¹ Θρύλος, «Το Θέατρον – Δύο Ελληνικά Έργα», όπ. π., σσ. 888-889.

⁸⁰² Η κριτική του (Red) Ι. Κοκκινάκη για την *Ανιέζα* προέρχεται από το άρθρο «Περιοδικά κι Εφημερίδες», *Νέα Εστία*, 12, τχ. 136, 1932, σ. 892.

⁸⁰³ Πετράκου, «Ο Ξενόπουλος και οι Δραματικοί Διαγωνισμοί» στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea* : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου, όπ. π., σ. 331.

συγγραφέας χειρίζεται το έργο με εξαιρετική επιδεξιότητα και λεπτότητα. Οι θεατές απλά μαντεύουν τι συμβαίνει στο υποσυνείδητο του παππού, χωρίς ο Ξενόπουλος να τους λέει περισσότερα από όσα ξέρει ο ίδιος ο παππούς⁸⁰⁴. Παρόμοια προσέγγιση διατηρεί κι ο σκηνοθέτης της παράστασης ο οποίος υποστηρίζει ότι η ψυχαναλυτική άποψη είναι ένα διακοσμητικό στοιχείο στην *Ανιέζα* και καθόλου δεν μπερδεύεται ο θεατής από αυτή⁸⁰⁵. Βέβαια, δε θα πρέπει να παραλείψουμε την επισήμανση της Κ. Πετράκου ότι ο σκηνοθέτης σε όλες τις σκηνές που εξελίσσονται στη φύση τοποθέτησε ένα μόνο δέντρο, γεγονός που φανερώνει τη φροϋδική επίδραση του έργου⁸⁰⁶.

Επομένως, εύλογα απορρέει από όλα τα παραπάνω ότι η *Ανιέζα* είναι ένα θεατρικό έργο, με αρκετά πρωτότυπο θέμα, καθώς κινείται σε ένα ιδιότυπο δίπολο, από τη μια μεριά η εγωιστική και τυραννική αγάπη του κόντε παππού για την μονάκριβη ορφανή εγγονή του και από την άλλη ο εφηβικός έρωτας δυο απόλυτα ταιριαστών νέων. Η επιλογή του Ξενόπουλου να έχει η *Ανιέζα* ως μοναδικό κηδεμόνα τον παππού ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι ο παππούς ως αρχηγός της πατριαρχικής οικογένειας λειτουργεί ως αρχή, κεφαλή και πρότυπο για όλα τα μέλη της οικογένειας που διαμένουν στον ίδιο χώρο. Το έργο, εξελισσόμενο σε οκτώ εικόνες, που αναλογούν σε τρεις πράξεις (η πρώτη, η δεύτερη κι η τρίτη εικόνα αποτελούν την πρώτη πράξη, η τέταρτη, η πέμπτη κι η έκτη εικόνα αποτελούν τη δεύτερη πράξη και τέλος η έβδομη κι η όγδοη εικόνα αντιστοιχούν στην τρίτη πράξη), έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός καλοδουλεμένου έργου. Η επιλογή του Ξενόπουλου να χωρίσει το έργο σε οκτώ εικόνες προκάλεσε την εποχή εκείνη κάποιες αντιρρήσεις που ανάγκασαν τον συγγραφέα να γράψει ένα άρθρο στη *Νέα Εστία* για να υποστηρίξει την άποψή του. Ειδικότερα, εξηγεί ότι η χρήση των ταμπλό συνδέεται με τον κινηματογράφο κι επιβάλλεται, όταν μεταφέρει ένα μυθιστόρημά του στο θέατρο, καθώς απαιτείται ποικιλία, λόγω της εναλλαγής των σκηνικών εικόνων. Αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Τρίμορφη Γυναίκα* που

⁸⁰⁴ Ο Ξενόπουλος εξηγεί ότι αυτός απλώς περιέγραψε αυτό που συμβαίνει και στην καθημερινή ζωή, κατά την οποία ένας παππούς μπορεί να αγαπά πολύ εγωιστικά την εγγονή του και να απαιτεί πεισματικά την απόλυτη αφοσίωσή της σε αυτόν. Βλ. Θρύλος, «Το Θέατρον – Δύο Ελληνικά Έργα», όπ. π., σσ. 888-889.

⁸⁰⁵ Μελάς, όπ. π.

⁸⁰⁶ Πετράκου, «Η Ζάκυνθος στα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου», στο *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, όπ. π., σ. 275. Εδώ, υιοθετείται από την Κυριακή Πετράκου η φροϋδική θέση ότι τα μακριά κι όρθια αντικείμενα, όπως τα δέντρα και τα μπαστούνια, παραπέμπουν στο ανδρικό μόριο.

παρουσιάστηκε σε δώδεκα ταμπλό. Για την περίπτωση της *Ανιέζας* επισημαίνει ότι γι' αυτόν ως δημιουργό είναι δυσκολότερο να γράψει σε ταμπλό κι όχι σε πράξεις, γιατί πρέπει να κρατήσει τη συμμετρία και να μην υπάρχει τίποτα το περιττό. Μάλιστα, παρομοιάζει τη χρήση των ταμπλό με ένα ποίημα με ελεύθερους ανομοιοκατάληκτους στίχους, όπου οτιδήποτε περιττό χαλάει την αρμονία και τη μουσικότητα του ποιήματος. Αντίθετα, για έναν ποιητή είναι πολύ πιο εύκολο να γράψει ένα σονέτο στο οποίο είναι απόλυτα καθορισμένος από πριν ο αριθμός των στίχων και των στροφών. Έτσι, λοιπόν, καταλήγει ότι η χρήση των ταμπλό είναι μια πρόκληση για ένα δημιουργό, γιατί καλείται να δημιουργήσει ένα ζωντανό κι άρτιο σύνολο από το οποίο δεν επιτρέπεται ούτε να αφαιρέσει, ούτε να προσθέσει, ούτε να μεταθέσει τίποτα⁸⁰⁷. Ο Ξενόπουλος, για μια ακόμη φορά αξιοποιεί το προσφιλές του θέμα, τον νεανικό έρωτα και τα εμπόδια που το ζευγάρι καλείται να ξεπεράσει, για να κατακτήσει την ευτυχία.

6.2. Οι σχέσεις των δύο φύλων

Στην *Ανιέζα* θίγονται δυο βασικά ζητήματα που σχετίζονται με τις σχέσεις των δυο φύλων: η υπερβολική και ζηλότυπη αγάπη του παππού για την εγγονή του, τη μοναδική αγαπημένη του εν ζωή συγγενή και ο νεανικός έρωτας δυο όμορφων κι από καλή κοινωνική τάξη νέων. Παράλληλα, βέβαια, ο μελετητής του ξενοπουλικού έργου μπορεί να επισημάνει και κάποια άλλα θέματα, όπως η επιλογή του συζύγου από τον κηδεμόνα της κοπέλας κι όχι από την ίδια, το ξεπόρτισμα της κοπέλας με έναν ανάξιο γι' αυτήν άντρα που προσβάλλει την τιμή της οικογένειας, το αρμονικό ταίριασμα δύο νέων που συνεπάγεται μια ειλικρινή και υγιή σχέση ανάμεσα στο ζευγάρι και η ψυχική δύναμη της κοπέλας να εγκαταλείψει τον κηδεμόνα της, κυνηγώντας την ευτυχία κοντά στον αγαπημένο της. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι τα επιμέρους θιγόμενα θέματα απορρέουν από τα δυο κεντρικά ζητήματα και τα εμπλουτίζουν.

Αναλυτικότερα, η σχέση ανάμεσα στον κόντε παππού και στην εγγονή του στην πρώτη εικόνα του έργου παρουσιάζεται ως ένα στοργικό ενδιαφέρον του παππού και μια αμοιβαία αγάπη. Αυτό εκ πρώτης όψης φαίνεται απολύτως φυσιολογικό, δεδομένου ότι το κορίτσι είναι ορφανό από γονείς από τεσσάρων

⁸⁰⁷ Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η Ανιέζα, ο Φροϋδισμός και τα Ταμπλό», *Νέα Εστία* 12, τχ. 136, 1932, σσ. 881-882.

χρονών⁸⁰⁸ και το μόνο που μπορεί να προσάψει κάποιος στον παππού είναι ότι καλομαθαίνει τη μονάκριβη εγγονή του. Χαρακτηριστική είναι η φράση του οικογενειακού γιατρού που αποδεικνύει την απόλυτη αφοσίωση του παππού στην εγγονή του: *Κάνει ακόμα το νόνο, τη μάνα, τον πατέρα, το δάσκαλο και ...το δούλο της εγγόνας του*⁸⁰⁹; Επιπλέον, ο παππούς θηλυκώνει τον μούστο της που ξεθλυκώθηκε και της δένει το κορδόνι που λύθηκε. Τέλος, όταν η Ανιέζα σκοντάφτει, ο παππούς ταραάζεται τόσο πολύ, που κάνει σαν τρελός, ενώ προσπαθεί να τη σηκώσει σαν μωρό.

Επίσης, εξαρχής πληροφορούμαστε δυο γεγονότα που θα επηρεάσουν τη ροή της ιστορίας, πρώτο ότι ο κόντες έχει μια αδερφή την οποία ουδέποτε συγχώρεσε, επειδή έφυγε με τον αγαπημένο της που αυτός δεν ενέκρινε και το δεύτερο ότι ο κόντες ζει απομονωμένος με την εγγονή του στον πύργο του στην εξοχή, δεχόμενος μόνο τις επισκέψεις του παπά και του γιατρού. Αξιοσημείωτο είναι ότι παππούς κι εγγονή κοιμούνται στο ίδιο δωμάτιο, παρά το ότι κατοικούν σε ένα μεγάλο αρχοντικό. Η απομόνωση αυτή είναι εσκεμμένα επιλεγμένη από τον κόντε, γιατί δε θέλει η εγγονή του να έρχεται σε επαφή με άτομα που μπορεί να τη διαφθείρουν⁸¹⁰. Εξίσου προσεκτικός είναι και με τα αναγνώσματα της εγγονής του, καθώς, όπως δηλώνει, δεν της επιτρέπει ανάρμοστα αναγνώσματα, όπως ο Βοκάκιος που τον παρομοιάζει με ένα φίδι μέσα στη βιβλιοθήκη⁸¹¹. Το ίδιο αρνητικός είναι με τα λόγια του γιατρού, όταν του απαντά στο ερώτημα του, γιατί η εγγονή του είναι μελαγχολική τα εξής: *Αυτά φίλε μου είναι τα συμπτώματα της εφηβείας, μια αρρώστια . . . φυσιολογική. Όταν το κορίτσι περνά από την παιδική ηλικία, την αμέριμνη και τη χαρούμενη, στην εφηβική, γίνεται άλλος άνθρωπος και για κάμποσο καιρό τρομάζει τους δικούς του με την απότομη αυτή αλλαγή. «Δεν ξέρει τι θέλει» ναι, εμείς όμως το ξέρουμε: μιλεί μέσα του η φύση. . . Εύκολο το γιατρικό. Τότε την παντρεύεις κι*

⁸⁰⁸ Η *Ανιέζα* συγκαταλέγεται στα έργα του Ξενόπουλου που έχει προηγηθεί θάνατος στην προϊστορία του έργου. Υπενθυμίζουμε το *Ψυχασάββατο* και τα *Πεπρωμένα* που αναλύονται σε άλλα κεφάλαια αυτής της διατριβής.

⁸⁰⁹ Ξενόπουλος, *Ανιέζα*, όπ. π., σ. 77.

⁸¹⁰ Για το ότι ο κόσμος αποτελεί έναν μόνιμο κίνδυνο βεβήλωσης της γυναικειάς αγνότητας που συχνά μπορεί να μετατραπεί σε διαστροφή κάθε φορά που οι γυναίκες προσπαθούν να καθορίσουν τις ανάγκες τους, βλ. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, όπ. π., σ. 154.

⁸¹¹ Ο Βοκάκιος θεωρείται ένα ανάγνωσμα επικίνδυνο για κορασίδες, γιατί μπορεί να οδηγήσει στην ηθική τους διαφθορά. (Βλ. Άννα Θέμου, «Ο ερωτικός Βοκάκιος στη σύγχρονη Ελλάδα», *Πολύφιλος*, τχ. 4, 2013, σ. 8).

ησυχάζει⁸¹²! Στη συνέχεια, ο κόντες δυσανασχετεί με την απάντηση του γιατρού κι όταν αυτός φεύγει, μουντζώνει, μάλιστα, προς το μέρος από όπου έφυγε. Άλλωστε, ο κόντες πιστεύει ότι η Ανιέζα, κάνοντας αυτό που δηλώνει το όνομά της, θα μείνει για πάντα αγνή. Τέλος, εντύπωση μας προξενεί ότι ο κόντες δεν κατανοεί ούτε και την ανάγκη της κοπέλας για τη μητέρα της, τώρα που βρίσκεται στην ευαίσθητη ηλικία της εφηβείας και χρειάζεται τη συμβουλή της. Θεωρεί, δηλαδή ότι η δική του αποκλειστική αγάπη κι αφοσίωση μπορεί να αντικαταστήσει ακόμη και τη μητρική αγάπη⁸¹³. Έτσι, από όλα τα παραπάνω διαπιστώνουμε ότι ο κόντες δεν έχει συνειδητοποιήσει ότι η εγγονή του μεγαλώνει, αν και το ζύπνημα της φύσης είναι πλέον ορατό, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος δεν είναι σε θέση να διαχειριστεί αυτή την ανατρεπτική αλλαγή στη σχέση του με την εγγονή του. Επομένως, ο συγγραφέας, από άποψη σκηνικής οικονομίας, με το τέλος της πρώτης εικόνας έχει ήδη διαμορφώσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα πραγματοποιηθεί η διάσταση απόψεων και στη συνέχεια η σύγκρουση ανάμεσα στους δυο πρωταγωνιστές, δίνοντας δυο στοιχεία: την άρνηση του κόντε να δεχτεί ότι η εγγονή του μεγαλώνει και σύντομα θα παντρευτεί και το γεγονός ότι ο κόντες δε συγχωρεί το ξεπόρτισμα της αδερφής του και την ανυπακοή της.

Επιπρόσθετα, στην τρίτη εικόνα δίνεται μια ακόμη ένδειξη που προοικονομεί την επικείμενη σύγκρουση, το γεγονός ότι ο κόντες κατά την επίσκεψη του Πέτρου και του πατέρα του προσπαθεί να απομακρύνει την Ανιέζα από τον χώρο, για να μη συναναστραφεί τον νεαρό Πέτρο. Παρόλα αυτά, αποτυγχάνει να το επιτύχει κι έτσι υπό το άγρυπνο βλέμμα του⁸¹⁴, η Ανιέζα ξεναγεί τον νεαρό στον χώρο, αποκρύπτοντας, όμως, από τον παππού της ότι έχει ήδη γνωριστεί με αυτόν πιο πριν. Η αποσιώπηση της γνωριμίας από την Ανιέζα αποδεικνύει ότι κι η ίδια γνωρίζει αρκετά καλά ότι ο παππούς της δεν επιθυμεί τις συνομιλίες της με άγνωστους άνδρες

⁸¹² Ξενόπουλος, *Ανιέζα*, όπ. π., σ. 81.

⁸¹³ Η άποψη του παππού ότι η δική του δυνατή αγάπη μπορεί να καλύψει ακόμη και το δυσαναπλήρωτο κενό της μητρικής παρουσίας την εκφράζει κι ο κόντε Δελάζαρης, πατέρας της ορφανής από μητέρα Ισαβέλλας, στα *Πεπρωμένα*, που αναλύονται σε άλλο κεφάλαιο της διατριβής.

⁸¹⁴ Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στη συσχέτιση που μπορεί να γίνει ανάμεσα στο έργο του Μπωμαρσαί *ο Κουρέας της Σεβίλλης* (το 1775 είναι η χρονιά που ανεβαίνει ολοκληρωμένη στο θέατρο ως πεντάπρακτη κωμωδία) και στην *Ανιέζα* ως προς την πρόθεση του κόντε να εμποδίσει τις συναναστροφές της εγγονής του με τον Πέτρο. Θυμίζει, δηλαδή, τον Μπάρτολο, τον κηδεμόνα και υποψήφιο σύζυγο της Ροζίνας, που προσπαθεί με κάθε τρόπο να εμποδίσει την ένωση της με τον κόμη Αλμαβίβα, εξαιτίας της υπερβολικής αγάπης του γι' αυτή. Άλλη μια σύνδεση μπορεί να γίνει και με *Το Σχολείο των Γυναικών* (1666) του Μολιέρου, όπου ο Αρνόλφος, κηδεμόνας κι υποψήφιος σύζυγος της Αγνής την φυλακίζει και γενικότερα εμποδίζει τις συναντήσεις της με τον αγαπημένο της Οράτιο.

και γι' αυτό είναι ιδιαίτερα προσεκτική. Την ίδια προσοχή επιδεικνύει, όταν προσπαθεί να εκμαιεύσει από τον παππού πληροφορίες για τον Πέτρο που τη ζήτησε σε γάμο. Ακόμη κι όταν ο παππούς αρνείται αυτόν τον γάμο, η Ανιέζα μεθοδικά προσπαθεί να μάθει τον ακριβή λόγο αυτής της άρνησης. Η απάντηση του παππού ότι είναι αρκετά μικρή, για να παντρευτεί, δεν την καλύπτει και τον ρωτά αν βρίσκει τον γαμπρό και την οικογένειά του κατάλληλο. Ο παππούς, αν και αναγνωρίζει ότι ο νέος προέρχεται από ονομαστή οικογένεια, της αποκαλύπτει ότι ακόμη κι αν μεγαλώσει, δε θα την αφήσει να παντρευτεί για κάποιο λόγο που εκείνη δε γνωρίζει, ενώ εκείνος τον ξέρει⁸¹⁵. Η συνέχεια της συζήτησης είναι ακόμη πιο αποκαλυπτική, καθώς ο κόντες αναγκάζεται μετά τις πιέσεις της εγγονής του να παραδεχτεί το εξής: *Δε θα σε δώσω ούτε του Ζήνου, ούτε κανενός!... Δε σε παντρεύω!... Όσο ζω εννοώ να σ' έχω κοντά μου, μοναχός μου δική μου, κατάδική μου γιατί σ' αγαπώ!... Μα τι θα γίνω, πώς θα ζήσω, αν με παρατήσεις μονάχο ή με κάμεις να μοιραστώ την αγάπη σου μ' ένα ξένο*⁸¹⁶; Τέλος, απογοητευμένη η Ανιέζα, μετά την εγωιστική παραδοχή της αποκλειστικής και τυραννικής αγάπης του παππού, καταλήγει ότι θα μπορούσε να γίνει κι αλλιώς, χωρίς να χρειαστεί πρώτα να γίνει εκείνο που δε θέλει -ο θάνατος του παππού- για να γίνει εκείνο που θέλει -ο γάμος με τον Πέτρο.

Η σύγκρουση στη σχέση παππού κι Ανιέζας φθάνει στην απόλυτη κορύφωση στην έκτη εικόνα, όπου ο παππούς πιάνει επ' αυτοφώρω την Ανιέζα με τον Πέτρο που έχουν συναντηθεί κρυφά. Η αντίδραση του εξοργισμένου παππού είναι αστραπιαία, καθώς πυροβολεί τον Πέτρο, αλλά ευτυχώς δεν τον πετυχαίνει. Η Ανιέζα γίνεται έξαλλη με τον παππού κι από τη μεταξύ τους πάλη ο παππούς λιποθυμεί. Μόλις βρίσκει τις αισθήσεις του, εξακολουθεί να είναι θυμωμένος με την Ανιέζα, ενώ αδυνατεί να δεχθεί ότι του αντιτίθεται. Μάλιστα, της λέει χαρακτηριστικά: *Πώς ξέρεις λοιπόν εσύ και μου σηκώνεσαι τη νύχτα κρυφά και να κατεβαίνεις στο περβόλι να βρίσκεις τον αγαπητικό σου;... Εσύ; Η Ανιέζα Ντ' Ίστρια; μια... παλιοκοπέλα;... Λέγε*⁸¹⁷! Η Ανιέζα απαντά ότι όλα αυτά θα μπορούσαν να είχαν αποφευχθεί αν ο παππούς δεν ήταν εγωιστής και δεχόταν τον γάμο της με τον Πέτρο, μιας κι αυτό θα

⁸¹⁵ Η απάντηση αυτή του παππού είναι δηλωτική της φροϋδικής τρυφερότητας που τρέφει για την εγγονή του και γι' αυτό θεωρείται κάπως επιλήψιμη, καθώς εδώ πρόκειται «για ένα θαλερό γέροντα κρυφά ερωτευμένο με την εγγονή του που της παρεμποδίζει τον γάμο και τη ζωή». (Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Θεατρικός Ξενόπουλος: Έργα κι έργο» στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 175).

⁸¹⁶ Ξενόπουλος, *Ανιέζα*, όπ. π., σ. 123.

⁸¹⁷ Στο ίδιο, σ. 132.

την έκανε πραγματικά ευτυχισμένη. Ο κόντες μαλακώνει για λίγο και την χαϊδεύει, όμως η Ανιέζα τραβιέται αηδιασμένη φωνάζοντας: *Δε θέλω πια χάρδια από το κακό χέρι που λίγο έλειψε να μου τον σκοτώσει!... Και τι θα γινόμεουν εγώ; Δε συλλογίστηκες λοιπόν πως αυτόν τον άνθρωπο τον αγαπώ όσο πριν αγαπούσα σένα*⁸¹⁸; Αρχικά ο κόντες είναι έκπληκτος και λυπημένος, ενώ στη συνέχεια με θυμό και λύσσα την κατακεραυνώνει με τα εξής λόγια: *θα περιμένεις φυλακισμένη στον πύργο μαζί μου, θα περιμένεις! Σε θέλω και θα σε κρατήσω! Δε θα σε πάρει κανείς από τα χέρια μου όσο ζω! Και θα περιμένεις πολύ! Γιατί θα ζήσω, θα ζήσω! Αφού δεν πέθαν' απόψε, θα πάω... εκατό χρονώ*⁸¹⁹! Τέλος, η έκτη εικόνα που σηματοδοτεί και το τέλος της δεύτερης πράξης ολοκληρώνεται με την Ανιέζα να μουρμουρίζει ότι θα φύγει, προοικονομώντας έτσι την εξέλιξη του έργου.

Έπειτα, η έβδομη εικόνα αναφέρεται στην ισχιαλγία⁸²⁰ του παππού που τον κρατά κρεβατωμένο και η Ανιέζα τον περιποιείται. Η σχέση τους φαίνεται να έχει αποκατασταθεί, καθώς η Ανιέζα τον καθησύχασε ότι τον αγαπά κι ήταν παλαβομάρα της να αψηφήσει την εντολή του. Γρήγορα, όμως, αποδεικνύεται ότι οι προθέσεις της είναι τελείως διαφορετικές, αφού με το που αποκοιμείται ο άρρωστος εγκαταλείπει τον πύργο, λέγοντας στον κοιμισμένο παππού ότι θα ξαναγυρίσει παντρεμένη και τότε αυτός μετανιωμένος θα τη συγχωρέσει και θα αποδεχθεί τον Πέτρο. Μολαταύτα, σύντομα οι ελπίδες της θα διαψευστούν, μιας και ο παππούς στην όγδοη εικόνα δε θα τους δεχθεί και τους δυο μαζί. Τα λόγια του είναι άκρως ενδεικτικά της απόλυτης άρνησής του να αποδεχτεί το γεγονός ότι η εγγονή του αγαπά κι έναν άλλο άντρα κι όχι μόνο αυτόν: *να μη σας ξαναϊδώ στα μάτια μου... και τους δυο!... Αν ήσουν μόνη σου το πράγμα θάλλαζε... Δεν έχεις παππού!... Να, ο παππούς σου!... Πάρτον και φύγε! Και τώρα, πάλι μόνος!... μόνος!... μόνος*⁸²¹!

Ανακεφαλαιώνοντας, η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον μοναχικό παππού και στη μονάκριβη εγγονή του είναι αναμφισβήτητα ένας δυνατός ψυχολογικός δεσμός, που όπως είδαμε, έδωσε τροφή για τη σύνδεση του έργου με τις φροϋδικές θεωρίες. Εδώ βέβαια προκύπτει ένα διττό ερώτημα: α) αν ο Ξενόπουλος

⁸¹⁸ Στο ίδιο, σ. 133.

⁸¹⁹ Στο ίδιο, σ. 133.

⁸²⁰ Ο Γιώργος Πεφάνης υποστηρίζει ότι ο λανθάνων απαγορευμένος έρωτας που αισθάνεται ο ηλικιωμένος αριστοκράτης ευθύνεται για την ισχιαλγία που τον ταλαιπωρεί. (Βλ. Γιώργος Πεφάνης, «Το κατώφλι της αρρώστιας: Σημειώσεις στην ελληνική δραματουργία του 20^{ου} αιώνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 105, 2007, σ. 11).

⁸²¹ Ξενόπουλος, *Ανιέζα*, όπ. π., σσ. 149-150.

επηρεάστηκε από το Φρόντ και β) αν η συμπεριφορά του παππού υποδηλώνει το ερωτικό του ενδιαφέρον για την εγγονή του.

Ως προς το πρώτο ερώτημα μπορούμε να επισημάνουμε ότι ήταν μια συνήθης τάση του μεσοπολέμου να ανακαλύπτουν οι κριτικοί⁸²² φροϋδισμό σε κάθε θεατρικό έργο που περιγράφει καταστάσεις απωθημένου ερωτισμού⁸²³, αγνοώντας ίσως τη φράση του ίδιου του Φρόντ που παραδέχεται ότι το υλικό μελέτης του το έδωσαν οι χαρακτήρες της λογοτεχνίας, της ποίησης και της τέχνης γενικότερα⁸²⁴. Ο Ξενόπουλος, ειδικότερα, όπως εξηγεί στην Αυτοβιογραφία του⁸²⁵, την άποψή του για την κυριαρχία του ερωτικού ενστίκτου την έχει επισημάνει στο μυθιστόρημά του *Ο Κοσμάκης- Ιστορία ενός φυσιολογικού αρρώστου*⁸²⁶, έργο το οποίο πρωτοδημοσιεύτηκε το 1923, πριν, δηλαδή, γίνουν ευρέως γνωστές στον ελλαδικό χώρο οι φροϋδικές θεωρίες⁸²⁷. Το έργο, λοιπόν, αυτό στηρίζεται στη βασική παραδοχή του Ξενόπουλου ότι το κέντρο του κόσμου, του ανθρώπου και δικό του, είναι το

⁸²² Ενδεικτικά αναφέρουμε τη θέση του Άλκη Θρύλου ότι ο Ξενόπουλος, όντας ενημερωμένος για την ξένη λογοτεχνική και πνευματική παραγωγή, δείχνει με τα έργα του την ενημερότητά του αυτή, όπως κάνει και στην *Ανιέζα*. Ο παππούς, λοιπόν, που αισθάνεται για την εγγονή του μια ερωτική στοργή, ώστε θέλει να την εμποδίσει να αγαπήσει και να παντρευτεί, εκφράζει τις θεωρίες του Φρόντ, οι οποίες, όμως έχουν κατανοηθεί πολύ ρηγά. Ο Ξενόπουλος καταφέρνει και διασαφηνίζει αυτό που μένει θολό στο υποσυνείδητο και δύσκολα εξωτερικεύεται. Κατά την αποκάλυψή του, όμως, καταντά τερατώδες κι απίθανο. (Βλ. Άλκης Θρύλος, «Ο θεατρικός συγγραφέας», *Νέα Εστία*, 50, τχ. 587, 1951, σσ. 141-142).

⁸²³ Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Ψυχανάλυση στο Θέατρο», *Νέα Εστία*, 59, τχ. 694, 1956, σ. 743. Χαρακτηριστική στο ίδιο άρθρο είναι η επισήμανση ότι κι ο Ευγένιος Ο' Νηλ αρνείται την ψυχαναλυτική απόχρωση του έργου του *Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1928), απαντώντας σε παρατήρηση του Αμερικανού κριτικού Barrett H. Clark.

⁸²⁴ Πιο συγκεκριμένα αναφερόμαστε στην επισήμανση ότι το τρίπτυχο του Οιδιπόδειου συμπλέγματος ενσαρκώνεται από τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, τον Άμλετ του Σαίξπηρ και τον Καραμαζώφ του Φ. Ντοστογιέφσκυ. (Βλ. Δημήτρης Κουρέτας, «Ο Φρόντ κι η Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, 59, τχ. 694, 1956, σ. 722).

⁸²⁵ Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 217.

⁸²⁶ Ξενόπουλος, *Ο Κοσμάκης Α- Το πρωτοξύπνημα*, όπ. π.

⁸²⁷ Η πορεία της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα παρουσιάζεται από τον Πέτρο Χαρτοκόλλη που επισημαίνει ότι η ψυχανάλυση είχε μεγάλη επίδραση στην ελληνική διάνοηση ιδίως στην περίοδο μεταξύ των δυο τελευταίων ευρωπαϊκών πολέμων. Για το φροϋδικό έργο υπήρξε έγκαιρη πληροφόρηση από προοδευτικούς διανοούμενους, όπως ο γλωσσολόγος Μανόλης Τριανταφυλλίδης που από το 1915 είχε δημοσιευτεί στο *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου* η ομιλία του με τίτλο «Η αρχή της γλώσσας και η φροϊδιανή ψυχολογία» κι ο εκπαιδευτικός Κ. Σωτηρίου (1926-27-28) του οποίου άρθρα δημοσιεύει ο Δημήτρης Γληνός και πάλι στο *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*. Αντίθετα, η επιστήμη της ιατρικής κράτησε άλλοτε αδιάφορη κι άλλοτε αρνητική στάση, ενώ δεν έλλειψε κι η πολεμική στάση, κυρίως από συντηρητικούς κύκλους. (Βλ. Χαρτοκόλλη, όπ. π., σσ. 43-52). Στην παρούσα διατριβή δεν μπορούμε να προβούμε σε εξαντλητική εξέταση της προόδου της Ψυχανάλυσης στην Ελλάδα κι ενδεικτικά παραπέμπουμε και στο άρθρο του Δημήτρη Πλουμπίδη στον ίδιο τόμο, όπου παρουσιάζει τη διάδοση της ψυχανάλυσης, εστιάζοντας πρωτίστως στην ιατρική της διάσταση. (Βλ. Δημήτρης Ν. Πλουμπίδη, «Γα πρώτα βήματα και η διάδοση της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, η ψυχαναλυτική πρακτική κι η ανακοπή της γύρω στο 1950», στο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα: Στοιχεία, θέσεις κι ερωτήματα*, επιμ. Θανάσης Τζαβάρας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1984, σσ. 55-85).

σεξουαλικό ένστικτο το οποίο κυριαρχεί και ρυθμίζει όλη τη ζωή του ανθρώπου. Η παραπάνω διαπίστωση μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Ξενόπουλος είναι πολύ πιθανό να μην έχει επηρεαστεί από τον Φρόντ στη συγγραφή της *Ανιέζας*, μιας και περίπου μια δεκαετία πριν από αυτή έχει ήδη παραδεχθεί την απόλυτη επικράτηση του ερωτικού ενστίκτου στη ζωή του ανθρώπου. Εξάλλου κι ο ίδιος, απαντώντας στο ερώτημα κατά πόσο η *Ανιέζα* έχει επηρεαστεί από τον Φροϋδισμό, υποστηρίζει ότι δε φαίνεται καθαρά μια τέτοια επιρροή, απλώς ο θεατής έχει το δικαίωμα να σκέφτεται ελεύθερα, όπως θέλει⁸²⁸. Επομένως, ο Ξενόπουλος φωτίζει τον στενό δεσμό της εγγονής και του παππού, χωρίς να αναζητά κρυφά ψυχολογικά ελατήρια στη συμπεριφορά τους.

Ως προς το δεύτερο ερώτημα για έναν τυχόν κρυφό έρωτα του παππού για την εγγονή του, ο ίδιος ο συγγραφέας απαντά σιβυλλικά υπογραμμίζοντας ότι σε μια υπερβολική, αποκλειστική, ζηλότυπη, τυραννική στοργή, όπως είναι αυτή του κόντε ντ' Ίστρια με την εγγονή του, μπορεί να λανθάνει ένα ανεπίγνωστο, ακαθόριστο, ανέκφραστο σεξουαλικό στοιχείο σε αυτού του τύπου τη στοργή⁸²⁹. Η Τερέζα Μυλωνά αναγνωρίζει ότι αιμομικτικές τάσεις υπολανθάνουν στο πλαίσιο της κηδεμονίας του παππού⁸³⁰. Υπαινιγμούς αιμομικτικών τάσεων εντοπίζει στη συμπεριφορά του παππού κι ο Γιώργος Πεφάνης⁸³¹. Ωστόσο, τα σχόλια, που γράφονται στις εφημερίδες της εποχής και δημοσιεύονται στη *Νέα Εστία*, εστιάζουν στη δραματική κατάσταση των ηρώων, όπου δεσπόζει η αντιπαραβολή του ατομικού δικαίου του παππού προς τα δικαιώματα της νεανικής φύσης της εγγονής. Άλλη μια άποψη που διατυπώνεται είναι ότι ο παππούς επιδεικνύει εγωιστική αγάπη για τη μόνη ανθρώπινη ύπαρξη που του έμεινε στον κόσμο και τη φυλακίζει, όχι από γεροντικό πείσμα, αλλά από ψυχική ανάγκη, γιατί φοβάται τη μοναξιά. Ο κόντες, δηλαδή, παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος που υποφέρει και πονάει, τόσο από πόνο

⁸²⁸ Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι το 1932 οι επιστήμονες δεν είχαν συμφωνήσει για την ορθότητα και την επιστημονικότητα της ψυχαναλυτικής πρακτικής και πιθανότατα ο Ξενόπουλος δε θέλει να εμπλακεί σε μια διαμάχη σχετικά με τη νομιμότητα της σύζευξης τέχνης κι επιστήμης. (Βλ. Ξενόπουλος, «Ανιέζα, Φροϋδισμός και τα Ταμπλά», όπ. π., σ. 881).

⁸²⁹ Ξενόπουλος, *Ανιέζα*, όπ. π., σ. 881.

⁸³⁰ Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, όπ. π., σ. 177.

⁸³¹ Πεφάνης, «Το *Εβόσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σ. 169. Επίσης, για τη λανθάνουσα αυτή αιμομικτική τάση που μπορεί να θεωρηθεί ως απόδειξη της εγκαθίδρυσης της πατρικής εξουσίας στην ερωτική σχέση, βλ. Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Προκαπιταλιστικές ιδεολογίες του άνομου και του νόμιμου έρωτα», *Πολίτης*, τχ. 66, 1984, σ. 49.

σωματικό, λόγω της ισχιαλγίας, όσο και ψυχικό⁸³². Ο παππούς, κατά τη δική μας διαπίστωση, αγαπά σε υπερβολικό βαθμό την εγγονή του, ζηλεύει που δεν έχει πια την αποκλειστικότητα στην αγάπη της και σε συνδυασμό με την εγωιστική και πεισματάρικη φύση του δεν μπορεί να διαχειριστεί την αλλαγή που συνεπάγεται το μέγαλωμα της Ανιέζας. Ο ίδιος αδυνατεί να συνειδητοποιήσει, εξαιτίας της συναισθηματικής προσκόλλησής του στην εγγονή του, την ενηλικίωσή της και την αναγκαιότητά της να ακολουθήσει το ένστικτό της και να παντρευτεί τον αγαπημένο της. Δεν αντιλαμβάνεται, επίσης, ότι η εγωιστική του αγάπη μπορεί να έχει μια υπολανθάνουσα ερωτική διάσταση, η οποία τον ωθεί σε μια σκληρή κι εκδικητική στάση απέναντί της που κορυφώνεται με το γεγονός ότι δεν τη συγχωρεί, ακόμη κι όταν αυτή του το ζητά. Αναμφισβήτητο γεγονός είναι πάντως ότι ο παππούς, ζητώντας την αποκλειστική αγάπη της εγγονής του, παραπέμπει σε έναν βαθιά συναισθηματικό άνθρωπο που αδυνατεί να δεχθεί την ύπαρξη οποιουδήποτε αρσενικού πλάσματος κοντά στην αγαπημένη του⁸³³.

Παράλληλα με αυτή την απαιτητική αγάπη του κόντε που βιώνει η Ανιέζα βρίσκει τον ιδανικό έρωτα στο πρόσωπο του Πέτρου. Από την πρώτη στιγμή που τον συναντά τυχαία στον κήπο τους, στη δεύτερη εικόνα, νιώθει μια βαθιά συγκίνηση, καθώς θέλγεται από το όμορφο ασπροντυμένο αρχοντόπουλο. Το ίδιο γοητευμένος νιώθει κι ο Πέτρος από την ομορφιά της. Μάλιστα, στο τέλος αυτής της γνωριμίας η Ανιέζα, για να δηλώσει τον ενθουσιασμό της στον Πέτρο, του χαρίζει το λουλούδι που είχε κόψει για τον παππού της. Αυτή η συμβολική κίνηση λειτουργεί ως προοικονομία, επιβεβαιώνοντας τη μαεστρία του συγγραφέα να δομεί την οικονομία του έργου, αφού η τελική επιλογή της κοπέλας είναι ο Πέτρος⁸³⁴.

Η επόμενη συνάντηση των δυο νέων λαμβάνει χώρα στην τρίτη εικόνα στον πύργο του κόντε, όπου οι δυο νέοι κρυφομιλούν, υπό το άγρυπνο βλέμμα του ανήσυχου κόντε. Εδώ, γίνεται η πρώτη κοινή παραδοχή κι εξομολόγηση των δυο νέων ότι αγαπιούνται. Στην αρχή της τέταρτης εικόνας ο Πέτρος κι η οικογένειά του

⁸³² Τα σχόλια που γράφονται για τη συμπεριφορά του παππού έχουν αντληθεί από: Ω., «Περιοδικά κι Εφημερίδες», *Νέα Εστία*, 12, τχ. 136, 1932, σ. 892.

⁸³³ Ο παππούς φαίνεται ότι είναι μια ψυχοπαθολογική περίπτωση ανθρώπου. Εντάσσεται σε μια μακρά παράδοση αταρχικών και βάρβαρων ηρώων-πατεράδων-κηδεμόνων, είτε υπάρχει μητέρα-σύζυγος, είτε όχι: Φιλόγονος στην *Ερωφίλη*, Δαρειός Ρονκάλας στον *Βασιλικό*, Παναγής Βιολάντης στη *Στέλλα Βιολάντη*.

⁸³⁴ Για ακόμη μια φορά ο Ξενοπούλος χρησιμοποιεί το μοτίβο του λουλουδιού, για να δηλώσει την αγάπη και το ερωτικό ενδιαφέρον της νέας για τον νέο. Το ίδιο συμβαίνει και στον *Ποπολάρο* που εξετάζεται στο επόμενο κεφάλαιο της διατριβής.

περιμένουν την απάντηση του κόντε στην πρόταση γάμου του Πέτρου προς την Ανιέζα. Ο μεσάζοντας κι απεσταλμένος παπά-Ζήσιμος μεταφέρει την αρνητική απάντηση του κόντε η οποία στηρίζεται στο νεαρό της ηλικίας της νύφης. Ενδιαφέρουσα είναι η πληροφορία ότι η γνώμη της νύφης δε ζητήθηκε κατά το παλαικό σύστημα και ούτε και είναι στις προθέσεις του κηδεμόνα της να την ενημερώσει. Ο Πέτρος θεωρεί σωστό να την ενημερώσει με ένα γράμμα για την επιθυμία του να την παντρευτεί, ώστε να προετοιμάσει τις επόμενες κινήσεις του. Στη σκέψη του να απαγάγει την αγαπημένη του, οι γονείς του αντιδρούν, σκεπτόμενοι την κοινωνική τους θέση, την κατακραυγή του κόσμου, καθώς και το γεγονός ότι η πράξη μπορεί να αποδοθεί στο υπόγειο κίνητρο να καρπωθούν και να εκμεταλλευτούν την περιουσία της νύφης⁸³⁵. Ο Πέτρος, μη κατορθώνοντας να εξασφαλίσει την υπόσχεση του πατέρα του ότι θα γίνει συνένοχος σε μια ενδεχόμενη απαγωγή⁸³⁶, συνομιλεί με τη μητέρα του, η οποία τον συμβουλεύει να εκμεταλλευτεί τον πιστό υπηρέτη Νικόλα και να τη συναντήσει, ώστε να της αποσπάσει έναν όρκο ή μια υπόσχεση. Επίσης, εναλλακτικά του προτείνει να περιμένει να μεγαλώσει η κοπέλα και να προσέχει, γιατί είναι πιθανό ο άρχοντας παππούς της να βάλει μπράβους να τον ξεκάνουν, όπως έγινε με έναν παλιό άρχοντα, ο οποίος έβαλε να εξοντώσουν το μπαρμπερόπουλο που αγαπούσε η κόρη του⁸³⁷. Τελικά, η εικόνα ολοκληρώνεται με τον σκεπτικό Πέτρο να γράφει ένα γράμμα για την κοντεσίνα, το οποίο στην πέμπτη πράξη, με τη βοήθεια

⁸³⁵ Η προίκα είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο που μετασχηματίζεται συνέχεια ανάλογα με τις συνθήκες και την κοινωνική ομάδα. Στην παρούσα περίπτωση, η οικογένεια του Πέτρου, αλλά και της Ανιέζας προέρχονται από μια ελίτ, μια προνομιούχα, δηλαδή, κοινωνική τάξη που έχει περιουσία και τη μεταβιβάζει από τη μια γενιά στην άλλη, αναπαράγοντας την ίδια κατάσταση στο πλαίσιο μιας αυστηρής ταξικής ενδογαμίας. Τη μέρα, λοιπόν, του γάμου η οικογένεια της νύφης παραδίδει την προίκα (χρηματική και κτηματική) στον γαμπρό. (Βλ. Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Προίκα ή περί του θηρευτικού βίου των Νεοελλήνων», *Πολίτης*, τχ. 57-58, 1983, σ. 48). Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτό το έθιμο ο κόντε ντ' Ίστρια θα έπρεπε να δώσει τη κτηματική του περιουσία στην εγγονή του την ημέρα του γάμου της με τον Πέτρο.

⁸³⁶ Η σκέψη του Πέτρου για απαγωγή της αγαπημένης του, αφού υπάρχει αυτή η αμοιβαία μεταξύ τους έλξη, αποτυπώνει μια συνήθεια της εποχής, ο γαμπρός να παραμονεύει με φίλους του και με την κατάλληλη ευκαιρία να απαγάγει τη νύφη, για να εκβιάσει τον γάμο. Επίσης, άλλη μια συνήθης τακτική σε περίπτωση που οι γονείς της νύφης δεν ήθελαν τον γαμπρό, ήταν η νύφη, που είχε ερωτευτεί τον νέο, να πάρει τα ρούχα της και να εγκατασταθεί στο σπίτι του, με την οικογένειά του, για να εκβιάσει και πάλι τον γάμο. [Βλ. Ευαγγελία Καραχάλιου-Μοναστηριώτη, *Γυναίκα, Ποιητικό Αίτιο: Η γυναίκα μέσα από τα εθνογραφικά κείμενα και δημοτικά τραγούδια* (Συγκριτική Μελέτη) διατριβή, Τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Σύνδνεϋ 1997, σσ. 56-57]. Και στις δυο παραπάνω περιπτώσεις απαραίτητη προϋπόθεση ήταν να υπάρχει η σύμφωνη γνώμη της οικογένειας του γαμπρού και γι' αυτό ο Πέτρος ζητά από τον πατέρα του να δεσμευθεί ότι θα τον βοηθήσει.

⁸³⁷ Η αναφορά στο μπαρμπερόπουλο μας θυμίζει την ανεπιτυχή προσπάθεια της αρχοντοπούλας Τερέζας Βάρμα Δακόστα να σκοτώσει το όμορφο μπαρμπερόπουλο της γειτονιάς με το οποίο είχε συνάψει ερωτική σχέση. Επίσης, παραπέμπει και στην απόφαση του κόντε Ντιμάρια στον *Ποπολάρο* να βάλει τον σέμπρο του Αγουστή να τιμωρήσει τον Ζέππο που αγαπά την κόρη του.

του υπηρέτη Νικόλα, αυτή παραλαμβάνει με μεγάλη χαρά και πληροφορείται την πρόταση γάμου και τη στάση του παππού της.

Στην έκτη εικόνα δεσπόζει η μυστική συνάντηση του ερωτευμένου ζευγαριού η οποία υλοποιείται χάρη στην υποστήριξη του έμπιστου υπηρέτη⁸³⁸. Με το που συναντιούνται, φιλιούνται στο στόμα, ως απόδειξη της ειλικρινούς αγάπης τους. Κατά τη διάρκεια της συνάντησής τους το ζευγάρι είναι συγκρατημένο στις κινήσεις του, ίσως, λόγω της μυστικότητας της συνάντησης και του περιορισμένου χρόνου. Οι δυο νέοι πιασμένοι από το χέρι, με τη βαθιά στοργή χαραγμένη στο βλέμμα τους, συνομιλούν για το μέλλον τους, ευγνωμονώντας τον Νικόλα για την υποστήριξή του. Η συζήτησή τους περιστρέφεται γύρω από τις μελλοντικές τους συναντήσεις και την άρνηση του παππού να δεχθεί την ένωσή τους με τα δεσμά του γάμου. Ωστόσο, επισημαίνεται το αδιέξοδο στο οποίο έχουν βρεθεί εξαιτίας της ανυποχώρητης στάσης του παππού. Τη στιγμή που αποχαιρετιούνται με ένα φιλί και πάλι στο στόμα, εμφανίζεται ο παππούς ο οποίος πυροβολεί τον νέο κι αστοχεί, ενώ ο Πέτρος για λίγο σαστίζει και φεύγει με τη βοήθεια του υπηρέτη.

Η σχέση, λοιπόν, που αναπτύσσεται ανάμεσα στους νέους είναι τόσο δυνατή, που οδηγεί την κεντρική ηρωίδα στην απόφασή της να βάλει τον έρωτά της για τον Πέτρο πάνω από την αφοσίωσή της για τον παππού που αδυνατεί να κατανοήσει την ανάγκη της να ζήσει με τον αγαπημένο της. Η ειλικρινής αγάπη που ενώνει τους δυο νέους δίνει τη δύναμη στην Ανιέζα να αποδράσει και να ξεπεράσει τις δυσκολίες που προκαλεί η επίμονα πεισματική άρνηση του παππού της. Η Ανιέζα, δηλαδή, μέσα από αυτή τη σχέση ανιδιοτελούς και ρομαντικής αγάπης, ωριμάζει κι ακολουθεί τον προορισμό της γυναίκας να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Βέβαια, η κατάκτηση της ευτυχίας δεν είναι απόλυτη, γιατί το νεαρό κορίτσι μέχρι τελευταία στιγμή ελπίζει στην οριστική αποκατάσταση των σχέσεων με τον παππού της.

Ένα τελευταίο ζήτημα που τίθεται στην *Ανιέζα* είναι το ξεπόρτισμα μιας κοπέλας με τον αγαπημένο της κι η στάση η οποία ακολουθείται από την οικογένεια της κοπέλας. Ο κόντες ντ' Ίστρια ζει στον πύργο του κι ως γνήσιος αριστοκράτης

⁸³⁸ Συνήθως είναι η υποστήριξη του υπηρέτη κι η παροχή βοήθειας στη νεαρή κυρία του και σε άλλα θεατρικά έργα. Στον Ξερόπουλο το εντοπίζουμε στον *Θείο Όνειρο*, όπου ο Θράσης βοηθά τη Γλαύκη να βρεθεί με τον Νικία με το αζημίωτο και μηχανεύεται κι ένα σχέδιο, ώστε ο Μόρσιμος να αποδεχτεί τον Νικία. Αντίστοιχα παραδείγματα παρατηρούνται και στην ευρωπαϊκή δραματολογία, όπως στον *Κατά φαντασίαν ασθενή* και το *Σχολείο των Γυναικών* του Μολιέρου και στον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Μπωμαρσαί.

απολαμβάνει την οικονομική του ευρωστία και τα προνόμια που συνεπάγεται ο τίτλος του, ενώ αρνείται να συγχωρέσει το ότι η αδερφή του ακολούθησε τον αγαπημένο της κι έφυγε από το σπίτι. Η επιλογή της ήταν διπλά λανθασμένη, γιατί αφενός αγάπησε έναν άντρα κατώτερό της κοινωνικοοικονομικά κι αφετέρου έφυγε μαζί του, αποδεικνύοντας την αδυναμία του αδερφού και κηδεμόνα της να την περιορίσει⁸³⁹. Η ιστορία για τον κόντε επαναλαμβάνεται με το ξεπόρτισμα της εγγονής του, μόνο που σε αυτή την περίπτωση ο υποψήφιος γαμπρός είχε προγενέστερα ζητήσει από τον κηδεμόνα της, κατά τα ειωθότα της εποχής, να παντρευτεί το κορίτσι και επιπλέον καταγόταν από ανώτερη κοινωνική και κοινωνική τάξη, όπως κι ο κόντες. Η άρνηση του κόντε συνδέεται, όπως ήδη επισημάνθηκε, με τον εγωιστικό και πείσιμονα χαρακτήρα του και τη σχέση εξάρτησης που έχει αναπτύξει με την εγγονή του.

Εν κατακλείδι, στην *Ανιέζα* εντοπίζουμε πολλά στοιχεία που σχετίζονται με τις θεωρίες του φύλου που αναλύθηκαν προγενέστερα. Εν πρώτοις, ο παππούς είναι ο γνήσιος ενσαρκωτής της ανδροκρατικής θεώρησης της κοινωνίας, μιας και προσπαθεί να επιβάλλει την κυρίαρχη θέλησή του για την επιλογή συζύγου στην αδερφή του κι έπειτα στην εγγονή του ως απόδειξη της εξουσίας και της δύναμής του που του προσδίδει το κοινωνικό του φύλο. Στη συνέχεια, περιορίζει αυστηρά την εγγονή του στον ιδιωτικό χώρο, μη επιτρέποντάς της να εμφανίζεται στον δημόσιο χώρο, επιβεβαιώνοντας τη θεωρία της αντίστιξης ανδρών γυναικών και τη σύνδεση των ανδρών με θετικές αξίες και των γυναικών με αρνητικές. Το ξεπόρτισμα της αδερφής του κι εν συνεχεία της *Ανιέζας* σχετίζεται απόλυτα με αυτή τη θέση, καθώς γίνεται για άλλη μια φορά φανερή η αντίθεση ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, όπου για την γυναίκα είναι κοινωνικά επιτρεπτή η παραμονή της στην οικιακή σφαίρα και καταδικαστέα η έξοδος από αυτή, γιατί εγκυμονεί κινδύνους για τη γυναίκα. Ωστόσο, η τελική απόφαση της *Ανιέζας* να απομακρυνθεί από τον τυραννικό παππού της αποδεικνύει την ευεργετική επίδραση της μόρφωσης που έχει λάβει, αφού σύμφωνα με τις επιταγές του πρώτου φεμινιστικού κύματος καθίσταται μέσω αυτής

⁸³⁹ Κάθε γυναίκα είναι από τη φύση της έτοιμη να ξεπορτίσει, ακόμη κι η καλύτερη. Η θέση αυτή είναι αντίληψη της ανδροκρατικής κοινωνίας κι εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, κατά το οποίο η γυναίκα αντιπροσωπεύει για τον άντρα και την κοινωνία τον κίνδυνο, γιατί μένει στενά δεμένη με την άγρια φύση της που στέκεται απέναντι στον πολιτισμό του άνδρα. Ο άνδρας, λοιπόν, που ταυτίζεται με τη λογική στην παραδοσιακή κοινωνία, οφείλει να ελέγχει και τον έξω και τον μέσα χώρο κρατώντας σαφή τα μεταξύ τους όρια, καθώς οι γυναίκες έχουν μέσα τους από φυσικού τους τη φυγή και την περιπλάνηση. [Βλ. Νόρα Διδασκάλου, «Γυναίκες εξωτικές και οικόσιτες (Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω)», όπ. π., σ. 63].

δρων υποκείμενο, λαμβάνοντας πρωτοβουλίες για να κατακτήσει την προσωπική της ευτυχία.

6.3. Συμπεράσματα

Η *Ανιέζα* είναι ένα έργο που πραγματεύεται ένα θέμα ιδιαίτερο και συγχρόνως ενδιαφέρον, τον νεανικό έρωτα που συγκρούεται με την υπερβολικά εγωιστική αγάπη του παππού για τη μονάκριβη εγγονή του. Ο Ξενόπουλος, για μια ακόμη φορά, καταπιάνεται με τη θεματική του έρωτα, επιβεβαιώνοντας πλήρως τη διαπίστωση ότι το θέατρό του είναι τις περισσότερες φορές ερωτικό. Το νεαρό ζευγάρι βιώνει ένα δυνατό και ειλικρινές αίσθημα, το οποίο υπηρετεί με συνέπεια σε όλο το έργο, οδηγούμενο σε σκέψεις κι επιλογές τολμηρές. Η απόδραση της Ανιέζας από το καταπιεστικό κι απομονωμένο περιβάλλον στο οποίο την κρατά ο παππούς αποδεικνύει τον δυναμισμό της και το μέγεθος της αγάπης της για τον Πέτρο. Το καλομαθημένο κορίτσι της πρώτης εικόνας στο τέλος του έργου δίνει τη θέση του στην ώριμη και συνειδητοποιημένη γυναίκα που αγαπά και στηρίζει τον σύζυγό της. Η ωριμότητα, όμως, της Ανιέζας έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη σκληρή και αδιάλλακτη στάση του παππού της, που μένει προσκολλημένος στις εγωιστικές ιδέες του, να κρατήσει κοντά του την κοπέλα για όσα χρόνια ζει. Η επίμονα τυραννική αγάπη του παππού, που πολλοί μελετητές του ξενοπουλικού έργου ανιχνεύουν σε αυτή φροϋδικές επιρροές και αιμομικτικές τάσεις, δεν είναι ικανή να ανακόψει την πορεία της εγγονής του προς την ωρίμανση. Τέλος, το ξεπόρτισμα της κοπέλας, αν και ισοδυναμεί με προσβολή της οικογενειακής ηθικής κι αδυναμία του κηδεμόνα να περιφρουρήσει την ηθική ακεραιότητα της κοπέλας, στην περίπτωση της Ανιέζας έχει αίσια κατάλληλη, αφού παντρεύεται τον αγαπημένο της, με τον οποίο ταιριάζει απόλυτα, και ψυχικά και εξωτερικά. Έτσι, για μια ακόμη φορά παρουσιάζεται ένας ρομαντικός έρωτας στον Ξενόπουλο που τον συνδέει με τους έρωτες έργων του προηγούμενου αιώνα με τη διαφορά ότι το τέλος είναι αίσιο.

Κεφάλαιο 7^ο : Ο ΠΟΠΟΛΑΡΟΣ

7.1. Η ταυτότητα του έργου

Ο *Ποπολάρος*⁸⁴⁰ είναι ένα ακόμη θεατρικό έργο του Ξενόπουλου που διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο του 1880⁸⁴¹ και αναπαριστά τους θεσμούς και τα κοινωνικά της έθιμα. Το έργο αυτό, λοιπόν, χαρακτηρίζεται δράμα, αρχικά κι έπειτα ηθογραφική κωμωδία, αναπτυσσόμενη σε τέσσερις πράξεις⁸⁴² που παραστάθηκε για πρώτη φορά από το «Εθνικό Θέατρο» στις 14 Φεβρουαρίου 1933 και προήλθε από τη νουβέλα ο *Αντάρτης*⁸⁴³. Ο Ξενόπουλος, ωστόσο, μας πληροφορεί με δημοσίευσμά του στην εφημερίδα *Εστία* στις 11 Φεβρουαρίου 1933 ότι το θεατρικό αυτό έργο το έχει γράψει από το 1925 και το χαρακτηρίζει άτυχο έργο, γιατί, αν και περίμενε οκτώ χρόνια να το παραστήσει, έπεσε πάλι σε κακή εποχή για το θέατρο, λόγω αποκριών, εκλογών και κρίσης. Εντούτοις, το έργο γνώρισε θριαμβευτική υποδοχή από το κοινό, γεγονός που πιστοποιείται από τα παρατεταμένα χειροκροτήματα των θεατών και την

⁸⁴⁰ Ο όρος «Ποπολάρος» προέρχεται από την ιταλική λέξη *popolo* που σημαίνει λαός. Η πρώτη κοινωνική επανάσταση στην ιστορία της Ευρώπης είναι το Ρεμπελιό των Ποπολάρων στη Ζάκυνθο που διήρκεσε από το 1628 έως το 1631 και καταπνίγηκε στο αίμα. Η διήγηση των γεγονότων έγινε από τον άρχοντα Άγγελο Σουμάκη. Για μια αναλυτικότερη μελέτη, βλ. Κωνσταντίνος Σάθας, *Το εν Ζακύνθω αρχοντολόγιον και οι ποπολάροι*, τυπ. Νικολάου Αγγελίου, Αθήνα, 1867 και Δημήτριος Αρβανιτάκης, *Κοινωνικές αντιθέσεις στην πόλη της Ζακύνθου: το ρεμπελιό των Ποπολάρων (1628)*, ΕΛΙΑ: Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001.

⁸⁴¹ Τα άλλα δύο είναι η *Φωτεινή Σάντρη* και η *Στέλλα Βιολάντη*, αποτελώντας μαζί με τον *Ποπολάρο* μια τριλογία. Γι' αυτό τον λόγο πολλές φορές συνεξετάζονται.

⁸⁴² Ο Μ. Λυγίζος υποστηρίζει ότι ο *Ποπολάρος* «αγωνίζεται να δικαιολογήσει τη θέση του σαν κωμωδία, μιας και στηρίζεται σε συμβατικά κωμικά επεισόδια κι όχι σε γνήσιες κωμικές θέσεις και συνθέσεις. Έτσι, το έργο δεν κατορθώνει να αναδειχθεί σε σάτιρα της κοινωνίας των τιτλούχων, καθώς το θέμα του είναι καθαρά αισθηματικό κι η πλοκή του μύθου είναι ρομαντική». Βλ. Μήτσος Λυγίζος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο: Δραματική ανάλυση-Αισθητική και Ιστορική τοποθέτηση*, τομ. Α', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1990, σ. 119. Ακόμη, για περισσότερες και πολύ αναλυτικότερες πληροφορίες για τον ειδολογικό χαρακτηρισμό του εν λόγω έργου παραπέμπουμε στον Αθανάσιο Γ. Μπλέσιο, «Η κοινωνική και ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 71, σημ. 2.

⁸⁴³ Στην *Αυτοβιογραφία* του αναφέρεται στην προσωπική ιστορία που έζησε ο ίδιος ως ποπολάρος, ένα καλοκαίρι, στην Μπόχαλη με την Έλντα, μια αληθινή κοντεσίνα που είχε μια ιδιότροπη και ζηλιάρα αδερφή την Τερέζα, η οποία τον αντιπαθούσε. Κάποια περιστατικά που λαμβάνουν χώρα στο μυθιστόρημα εδράζονται σε βιωμένα από τον συγγραφέα γεγονότα, όπως το πέταγμα των φιλημένων από την Έλντα πασχαλιών, το ότι κάθονται και συνομιλούν στο πεζούλι, το ότι η μικρή ερωτική ιστορία τους εξελίσσεται κατά την ανεμελιά του καλοκαιριού, μακριά από την πόλη. Αυτό το ρομάντσο έληξε άδοξα, γιατί ο συγγραφέας δεν ένωθε κατά τα λεγόμενά του βαθιά αγάπη για την Έλντα. Έτσι, τους χώρισε η ζωή κι η έλλειψη ενός αληθινού έρωτα. Για το ρομάντσο αυτό με την όμορφη κοντεσίνα, βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σσ. 285-290 και Μαρία Καραμαλίκη, «Ο Ζακυνθός μας Ξενόπουλος», στο *Κριτικά Φύλλα*, Χειμώνας 1976-1977, τόμ. Ε', τχ. 4(34), σ. 445 και Πεφάνης, «Ειδολογικές διασταυρώσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Θεατρικά Τοπία της Πεζογραφίας του», όπ. π., σ. 376 και του ίδιου «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σσ. 168-169.

κριτική των εφημερίδων της εποχής⁸⁴⁴. Ανήκει στην εξάδα των ξενοπουλικών έργων με τις περισσότερες σκηνικές παρουσιάσεις στον εικοστό αιώνα στην Ελλάδα και την Κύπρο⁸⁴⁵. Επίσης, μεταφέρθηκε και στον κινηματογράφο το 1971, σε σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη και μουσική Μίμη Πλέσσα⁸⁴⁶. Για ακόμη μια φορά, ο συγγραφέας παρουσιάζει τις κοινωνικές συνθήκες, τις ταξικές διαφορές και τους άγραφους εθιμικούς νόμους να παρεμβαίνουν σε οικογενειακές κι ερωτικές ιστορίες, ενώ η συνήθης κατάληξη των διαφορών αυτών είναι ένας έρωτας, ο οποίος καταλήγει σε γάμο, γεφυρώνοντας το χάσμα. Έτσι, λοιπόν, δίνεται προτεραιότητα στο ερωτικό στοιχείο, γιατί είναι ανώδυνο σε σχέση με την τοποθέτηση του συγγραφέα σε οποιαδήποτε κοινωνικοπολιτική κατάσταση.

Πιο αναλυτικά, η υπόθεση του έργου, που διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο του 1880, αναφέρεται στην αισθηματική ιστορία της κοντεσίνας Έλντας με τον ποπολάρο Ζέππο. Στην Μπόχαλη, στην εξοχή, ένα καλοκαίρι υφαίνεται ένα ειδύλλιο ανάμεσα στους δυο νέους, κατά το οποίο η Έλντα εξομολογείται στον Ζέππο ότι τον αγαπά και θα τον παντρευτεί. Επιστρέφοντας στην πόλη, η Έλντα αθετεί την υπόσχεσή της κι ετοιμάζεται να παντρευτεί τον Ρ. Μπράουν, ενώ δεν τον αγαπά. Η απόφαση γι' αυτόν τον γάμο ανήκει στον πατέρα της τον κόντε Ντιμάρα, ο οποίος διατηρεί ισχυρούς φιλικούς δεσμούς με τον πατέρα του γαμπρού. Στο μεταξύ, η Έλντα έρχεται αντιμέτωπη με την οργισμένη αντίδραση του Ζέππου, καθώς θεωρεί ότι είναι ανήθικη και ξεδιάντροπη, γιατί τον εκμεταλλεύτηκε, για να περάσει το καλοκαίρι της κι

⁸⁴⁴ Το έργο παραστάθηκε για ένα μήνα συνεχώς σε ένα θέατρο γεμάτο από κόσμο κι επαναλήφθηκε κατά τη συνήθη τακτική του Εθνικού Θεάτρου. Ο ίδιος ο συγγραφέας θριαμβολογεί, γιατί το έργο έχει γνωρίσει τη μεγαλύτερη επιτυχία από όλα τα έργα του κι αυτό οφείλεται στο ότι είναι τέλεια ανεβασμένο και θεατρικώς είναι το αρτιότερο από όλα. Επαινεί, επίσης, τη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη, τα σκηνικά και τη δεινότητα των ηθοποιών. Για την επιτυχία του έργου, βλ. Ελένη Δ. Γουλή, «Γρηγόριος Ξενόπουλος-Φώτος Πολίτης», όπ. π., σ. 680.

⁸⁴⁵ Τα άλλα πέντε έργα είναι: *Το μουσικό της κοντέσας Βαλέραινας* (1904), η *Στέλλα Βιολάντη* (1909), ο *Πειρασμός* (1910), το *Φιόρο του Λεβάντε* (1914), οι *Φοιτηταί* (1919). Για περισσότερες πληροφορίες για την υψηλή παραστασιμότητα του Ποπολάρου παραπέμπουμε στην «Κατάσταση θεατρικών έργων του Γ. Ξενόπουλου και των παραστάσεών τους» στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου Πενήντα χρόνια από την εκδήμιά του*, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 197-198. Μάλιστα, είναι αξιοσημείωτο το ότι οι παραστάσεις του Ποπολάρου στην Κύπρο σηματοδοτούν δυο σημαντικές ενάρξεις. Η πρώτη σχετίζεται με το γεγονός ότι ο Ποπολάρος είναι η πρώτη ερμηνεία ξενοπουλικού έργου από κυπριακό θίασο το 1946-1947 στο «Νέο Λυρικό», σε σκηνοθεσία Κώστα Μιχαηλίδη, μαθητή του Φώτου Πολίτη. Η δεύτερη σχετίζεται με το ότι ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου εγκαινιάζει τη δραστηριότητά του τον Νοέμβριο του 1971 με δύο έργα, τον *Αγαμέμνονα* και τον *Ποπολάρου* του Ξενόπουλου, θεωρώντας ότι το πρώτο παραπέμπει στην αρχαία ελληνική πνευματική παραγωγή και το δεύτερο στη νεοελληνική. Το ίδιο είχε πράξει κατά την έναρξή του και το «Εθνικό Θέατρο» το 1932 που ξεκίνησε τη διαδρομή του με τον *Αγαμέμνονα* και τον *Θείο Όνειρο* του Ξενόπουλου. Βλ. και Κύπρος Χρυσάνθης, «Το Θέατρο του Ξενόπουλου στην Κύπρο», *Κριτικά Φύλλα*, όπ. π., σ. 482.

⁸⁴⁶ Για μια εκτενέστερη προσέγγιση της κινηματογραφικής διασκευής του Ποπολάρου του Ξενόπουλου, βλ. Αγάθος, όπ. π., σσ. 163-173.

επέδειξε μια ανειλικρινή συμπεριφορά. Της στέλνει ένα γράμμα το οποίο του το επιστρέφει με τις ξιπασμένες αριστοκράτισσες ξαδέρφες της ζητώντας του να την αφήσει ήσυχη. Ο Ζέππος, τότε, στέλνει ένα άλλο γράμμα στον Μπράουν, υπογράφοντας ως ποπολάρος και ενημερώνοντάς τον για την αισθηματική του σχέση με την Έλντα, γεγονός που στη συνέχεια προκαλεί αλυσιδωτές αντιδράσεις, καθώς ο Μπράουν ζητά εξηγήσεις από τον κόντε Ντιμάρα κι αυτός από την Έλντα. Αποφασίζει, ακόμη, ο κόντες για να ξεμπερδέψει από τον Ζέππο οριστικά, να βάλει τον σέμπρο του τον Αγουστή να τον βγάλει από τη μέση. Αυτός, όμως, μετά από παράκληση της Έλντας, οδηγεί τον Ζέππο στο δωμάτιό της, όπου η συνάντησή τους καταλήγει στην αμοιβαία συμφωνία να παντρευτούν. Αμέσως, επεμβαίνει ο κόντε Ντιμάρας, ειδοποιημένους από τρίτους για να χωρίσει το ζευγάρι, όμως χάρη στην έγκαιρη παρέμβαση του θείου του Ζέππου, του γιατρού Μαρινέρι, οι αντιστάσεις του ανυποχώρητου κόντε κάμπτονται και έτσι το ερωτευμένο ζευγάρι επικρατεί. Το τέλος στη θεατρική μεταφορά του έργου είναι αίσιο, ο έρωτας θριαμβεύει κι ο Ζέππος κατορθώνει να κλείσει ακόμη περισσότερο το ρήγμα ανάμεσα στις δυο κοινωνικές τάξεις, εν αντιθέσει με τη νουβέλα, όπου ο κοινωνικός αντάρτης συντρίβεται κι αυτοκτονεί. Βέβαια, αυτή η πλήρης μεταστροφή του τέλους οφείλεται στο ότι ο Ξενόπουλος προτίμησε για το θεατρικό του κοινό μια πιο ευχάριστη κατάληξη⁸⁴⁷.

7.2. Οι σχέσεις των δυο φύλων

Ο Ποπολάρος έχει ως κυρίαρχο θέμα τον έρωτα δυο νέων ανθρώπων που προέρχονται από διαφορετική κοινωνική τάξη, με κοινή, όμως, οικονομική κατάσταση, μιας και οι δυο είναι ευκατάστατοι. Η ανάλυση αυτού του έργου πρέπει να λάβει υπόψη ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την πάλη των κοινωνικών τάξεων ως διακοσμητικό μοτίβο⁸⁴⁸, καθώς ζητούμενό του δεν είναι να παρουσιάσει μια κοινωνική επανάσταση που θα επιφέρει την ισότητα ή την ανατροπή, αλλά να εστιάσει στο αισθηματικό αδιέξοδο του ήρωα. Ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζει το έργο

⁸⁴⁷ Γι' αυτή την αίσια κατάληξη, ο Γιώργος Φράγκογλου διατυπώνει μια αυστηρή κριτική, κατά την οποία η θεατρική διασκευή του έργου «κατάληγει να είναι ένα γλυκερό, αποστεωμένο κατασκευάσμα, φάντασμα της σκληρής δυναμικής νουβέλας με τις κοινωνικές καταγγελίες». Για την παραπάνω κριτική, βλ. Φραγκόγλου, *όπ. π.*, σ. 126.

⁸⁴⁸ Όπως είδαμε και σε άλλα κεφάλαια αυτής της διατριβής, ο Ξενόπουλος λόγω της μετριοπάθειας και της διαλλακτικότητας που τον διέκρινε, επέλεγε να εξελίσει έναν νεανικό, συνήθως, έρωτα, με φόντο τα σοβαρά κοινωνικά και θρησκευτικά ζητήματα της εποχής του, χωρίς όμως να τα αναλύει σε βάθος. Έτσι, οι *Φοιτηταί* είχαν ως φόντο το γλωσσικό ζήτημα, η *Ραχήλ* τις θρησκευτικές διαμάχες μεταξύ Χριστιανών και Ιουδαίων, η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα* τη διαφορά των κοινωνικών τάξεων.

του προσοσιαλιστικό⁸⁴⁹, ενώ τον κεντρικό ήρωα από τον οποίο τιτλοφορείται το θεατρικό αυτό έργο⁸⁵⁰ τον αντιμετωπίζει ως άνθρωπο με δυνατά αισθήματα, παρά ως κοινωνικό παράγοντα. Επιβεβαιώνεται από τα παραπάνω η θέση του Άλκη Θρύλου ότι ο Ξενόπουλος είναι συναισθηματικός κι όχι στοχαστικός διανοούμενος και επιλέγει να εξομαλύνει όλες τις διαφορές με έναν έρωτα⁸⁵¹. Υπό αυτό το πρίσμα θα γίνει η ανάλυση που θα ακολουθήσει, κάνοντας ειδική αναφορά στις φράσεις που παρεμβάλλονται κι υποδηλώνουν μια κοινωνική προβληματική.

Πιο συγκεκριμένα, οι σχέσεις των δύο φύλων στον *Ποπολάρο* σχετίζονται πρωτίστως με τη σαρωτική ερωτική σχέση του Ζέππου με την όμορφη κοντεσίνα και δευτερευόντως με τη σχέση του κόντε Ντιμάρα με τη γυναίκα του και την κόρη του, ενώ ο αρραβώνας της Έλντας με τον Μπράουν εμπίπτει στη σχέση πατέρα και κόρης, μιας και η ένωση των δυο νέων ήταν έμπνευση του κόντε Ντιμάρα κι όχι επιλογή της Έλντας. Το ειδύλλιο των δυο νέων ο Ξενόπουλος το συνδέει στενά με τον χώρο στον οποίο διαδραματίζεται, με αποτέλεσμα ο χώρος να λειτουργεί ως ένα αποτελεσματικό δραματικό εργαλείο. Έτσι, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τέσσερις διαφορετικούς χώρους οι οποίοι αντιστοιχούν απόλυτα στην πορεία του Ζέππου από τη θέση του παιγνίου της Έλντας στη θέση του συζύγου της⁸⁵². Η πρώτη πράξη εξελίσσεται στην Μπόχαλη, στην εξοχή που είναι ένας ανοιχτός χώρος, όπου γίνεται ευκολότερα η υπέρβαση των ταξικών διαφορών κι εκδηλώνεται το ερωτικό ένστικτο. Αυτός, κατά την Κ. Πετράκου, θεωρείται κι ο πιο ενδιαφέρων χώρος, μιας κι οι ταξικοί φραγμοί δεν ισχύουν⁸⁵³. Άλλωστε, σε αυτόν τον χώρο ανταλλάσσουν φιλιά κι όρκους αιώνιας αγάπης, με την Έλντα μάλιστα να προβαίνει σε μια παράφορη εκδήλωση αγάπης που προσιδιάζει, λόγω της ερωτικής πρωτοβουλίας περισσότερο σε άντρα, παρά σε

⁸⁴⁹ Η δήλωσή του αυτή έγινε στην εφημερίδα *Πρωία* στις 14 Φεβρουαρίου 1933.

⁸⁵⁰ Έχει πολλάκις επισημανθεί η διαπίστωση ότι τα περισσότερα έργα του Ξενόπουλου τιτλοφορούνται από το όνομα της κεντρικής ηρωίδας που συνήθως δυστυχεί. Εδώ συμβαίνει το αντίθετο, καθώς επιλέγει ο τίτλος του έργου να αναφερθεί σε ανδρικό πρόσωπο που αποτυπώνει την κοινωνική του θέση κι όχι την εξατομικευμένη υπόστασή του. Άλλωστε σε όλο το έργο η ιστορία παρουσιάζεται από τη σκοπιά του Ζέππου κι όχι της Έλντας. Βλ. και Μπλέσιος, « Η κοινωνική και ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 63.

⁸⁵¹ Άλκης Θρύλος, *Ξενόπουλος Γ., Μητσάκης Μ., Καμπύσης Γ.*, Αετός, Αθήνα 1955, σ. 16.

⁸⁵² Έλσα Ανδριανού, «Η κοινωνία της Ζακύνθου: ένα δραματουργικό εργαλείο στο θέατρο του Ξενόπουλου», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 85-86.

⁸⁵³ Πετράκου, «Η Ζακύνθος στα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου», στο *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, όπ. π., σ. 278.

γυναίκα⁸⁵⁴, ομολογώντας: *σ' αγαπώ!... Άς γίνει ό,τι γίνει! Αγάπη μου!... Χρυσέ μου!... Αγόρι μου! Τα ματάκια σου!.. Ζωή μου!... Ψυχή μου!...*⁸⁵⁵. Εξάλλου, η ανάμνηση αυτής της δυνατής ερωτικής σκηνης της πρώτης πράξης θα συντελέσει στο ευτυχές σμίξιμο του ζευγαριού στην τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου, δικαιώνοντας τις κρίσεις όσων μιλούν για ένα αριστοτεχνικά γραμμένο έργο⁸⁵⁶.

Επιπρόσθετα, σε αυτόν τον χώρο λαμβάνει χώρα κι άλλο ένα γεγονός που καθορίζει τη μελλοντική εξέλιξη της ερωτικής σχέσης των δυο νέων και συγχρόνως συνιστά ένα αγαπημένο μοτίβο για τον Ξενόπουλο, το φιλημένο λουλούδι που πετά η Έλντα στον αγαπημένο της. Πιο συγκεκριμένα, η Έλντα μια νύχτα φίλησε και πέταξε προς το μέρος του Ζέππου ένα κλωνάρι πασχαλιάς που κρατούσε στα χέρια της. Το φιλημένο λουλούδι εκλαμβάνεται ως μετωνυμία του έρωτα, ως μνήμη και απόδειξη του δεσμού τους που θα τους ενώνει στο μέλλον. Γίνεται, έτσι σύμμαχος των ερωτικών διαχύσεων και της αγάπης τους⁸⁵⁷. Ακόμη, η χειρονομία αυτή της Έλντας, της οποίας υπήρξε μάρτυρας ο γιατρός Μαρινέρης, θα χρησιμοποιηθεί ως ακλόνητο επιχείρημα για την απόδειξη του δυνατού έρωτα των δυο νέων.

Στη δεύτερη πράξη, κατά την οποία απουσιάζει η Έλντα, ο συγγραφέας επιλέγει να φωτίσει δυο πολύ ενδιαφέρουσες πτυχές της ιστορίας που σχετίζονται με την ψυχοσύνθεση και την ιδεολογία του βασικού πρωταγωνιστή. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από δυο διαφορετικές συζητήσεις του, με την ξαδέρφη της Έλντας, την Τερέζα, αρχικά και με τον θείο του, τον γιατρό Μαρινέρη, στη συνέχεια. Ο χώρος εξέλιξης

⁸⁵⁴ Η Έλντα, εδώ, υιοθετεί μια συμπεριφορά που πόρρω απέχει από την αναμενόμενη για ένα αριστοκρατικό κορίτσι της εποχής που έπρεπε να χαρακτηρίζεται από σεμνότητα και σεξουαλική ηθική, ώστε να αποπνέει θηλυκότητα. Έτσι, στην πρώτη πράξη παρατηρείται μια αντιστροφή των κυρίαρχων στερεοτύπων για τον άντρα και τη γυναίκα, μιας κι ο άντρας είναι κατώτερος κι η γυναίκα ανώτερη, με αποτέλεσμα η γυναίκα να αποκτά χαρακτηριστικά άνδρα. Η ανωτερότητά της επεκτείνεται πέρα από την κοινωνική της διάσταση κι εκδηλώνεται με την πρωτοβουλία που παίρνει για να πλησιάσει το άλλο φύλο. Για μια πιο ενδελεχή ανάλυση της συμπεριφορά της ηρωίδας που αντροφέρει βλ. Μπλέσιος, «Η κοινωνική και ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 66.

⁸⁵⁵ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Θέατρο, Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, τόμ. 7, Βλάσση, Αθήνα 1991, σ. 135. Όλες οι παραπομπές που θα ακολουθήσουν προέρχονται από αυτή την έκδοση, σσ. 99-206.

⁸⁵⁶ Ενδεικτικά θα αναφερθούμε σε δυο κριτικές: Άλκης Θρύλος, *Μορφές και θέματα του Θεάτρου*, Δίφρος, Αθήνα, 1961, σ. 163 και Νάσος Νικολόπουλος, *Κρίσεις για το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Δελφίνι, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1995, σ. 45.

⁸⁵⁷ Τηλέμαχος Μουδατσάκις, «Το αντικείμενο στο Θεατρικό Έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φιλημένο λουλούδι», *Διαβάζω* 265, 1991, σσ. 65-66. Η θεματική του λουλουδιού που δίνει ο αγαπημένος στην αγαπημένη του ή και αντίστροφα συναντάται και σε άλλα κεφάλαια της διατριβής αυτής, όπως στους *Φοιτητές* και στη *Ραχήλ*.

των γεγονότων είναι το σαλόνι⁸⁵⁸ του γιατρού Μαρινέρη στη χώρα, που παραπέμπει στην αστική σοβαρότητα. Θεωρείται ένας χώρος ενδιάμεσος από ταξική άποψη, συνδεδεμένος με την αστική σύμβαση, κατά την οποία μπορεί να επιτευχθεί η συνδιαλλαγή αστών και αριστοκρατών, δεδομένου ότι ο γιατρός Μαρινέρης προερχόμενος από κατώτερη κοινωνική τάξη παντρεύτηκε, χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες, την αριστοκράτισσα σύζυγό του. Ο γιατρός Μαρινέρης λειτουργεί, έτσι, ως σκαπανέας της γεφύρωσης των σχέσεων που έχει ανοίξει ανάμεσα στις δυο τάξεις.

Κατά τη διάρκεια της συζήτησης του Ζέππου με την ξιπασμένη ξαδέρφη της Έλντας Τερέζα, που συνοδεύεται πάντα από την άβουλη κι άνευρη αδερφή της Κιάρα, η οποία ουσιαστικά λειτουργεί σαν η ηχώ της, αφού επαναλαμβάνει τα λόγια της, παρατηρούμε μια σύγκρουση δυο ανθρώπων που εκπροσωπούν μια διαφορετική τάξη και ηθική. Ο σκοπός της επίσκεψης της Τερέζας είναι να επιστρέψει στον Ζέππο το γράμμα που εκείνος έστειλε στην ξαδέρφη της και να παρακαλέσει να μην την ξαναενοχλήσει, καθώς στην πόλη δεν επιτρέπεται να τους συνομιλεί, μιας και προέρχεται από κατώτερη κοινωνική τάξη. Ο χώρος της εξοχής κι η ανεμελιά του καλοκαιριού τους επέτρεπε να είναι λιγότερο αυστηρές στις κοινωνικές τους συναναστροφές, ενώ αποδίδει τη συμπεριφορά της Έλντας απέναντί του σε έναν επιπόλαιο στιγμιαίο ενθουσιασμό. Αυτό προκαλεί τη σφοδρότατη αντίδραση του Ζέππου, ο οποίος αποκαλεί την Έλντα: *άτιμη, βρώμα, παλιοθήλυκο*⁸⁵⁹, ορκιζόμενος παράλληλα εκδίκηση για την άτιμη συμπεριφορά της, ενώ η Τερέζα ανταποδίδει τους χαρακτηρισμούς αποκαλώντας τον αγενή και πρόστυχο⁸⁶⁰. Τα λόγια της Τερέζας μολονότι ηχούν ανάρμοστα για μια γυναίκα απευθυνόμενη σε έναν άνδρα στην ανδροκρατούμενη κοινωνία του 1880, δικαιολογούνται απόλυτα από την ανωτερότητα της κοινωνικής της τάξης έναντι του κοινωνικά κατώτερου ποπολάρου. Η κοινωνική εξουσία, δηλαδή, εν προκειμένω είναι αυτή που καθορίζει τη γλώσσα, επιτρέποντας σε μια γυναίκα ανώτερη κοινωνικά να μεταχειρίζεται λόγο αρρενωπό, που έχει ως κύρια χαρακτηριστικά του την ευθύτητα, τον δυναμισμό και την έντονη

⁸⁵⁸ Σύμφωνα με τον Τηλέμαχο Μουδατσάκι, («Το θέατρο του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 40), η εναλλαγή του σαλονιού με τη βεράντα σχετίζεται με τις δραματικές καταστάσεις του έργου, καθώς ο πρώτος παραπέμπει σε χώρο περισυλλογής, ενώ ο δεύτερος στις ανώδυνες στιγμές της σύγκρουσης.

⁸⁵⁹ Ξενόπουλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 146.

⁸⁶⁰ Η Τερέζα στην πρώτη πράξη κατά τη συνομιλία της με την Έλντα κι αναφερόμενη στον Ζέππο τον αποκάλεσε ελεεινό, πρόστυχο ποπολάρο, ενώ προγενέστερα μιλώντας μαζί του, του έδωσε οδηγίες για μια ορθή συμπεριφορά που άρμοζε στην κατώτερη κοινωνική του τάξη. (Βλ. Ξενόπουλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 125, 122)

αμφισβήτηση⁸⁶¹. Ο Ζέππος, ωστόσο, αποδίδει τη συμπεριφορά της σε ψυχολογικά κι όχι σε κοινωνικά αίτια, μιας κι είναι πεπεισμένος ότι η κακία, το μίσος προς το πρόσωπό του κι η ζήλια της είναι αυτά που κατευθύνουν τα λεγόμενά της.

Ακόμη, από την ενδιαφέρουσα και διεισδυτική συζήτηση που κάνει στη συνέχεια με τον θείο του, διαφαίνεται η ιδεολογία του κι εν γένει η κοσμοθεωρία του για τις κοινωνικές διακρίσεις και την κοινωνική συμπεριφορά του άντρα και της γυναίκας. Ο γιατρός Μαρινέρης, ο οποίος εισχώρησε στον αριστοκρατικό κύκλο, μετά από τον γάμο του με την αριστοκρατικής καταγωγής σύζυγό του κι έγινε αποδεκτός κυρίως λόγω του ευγενούς επαγγέλματός του⁸⁶², εξηγεί στον Ζέππο ότι οι άνθρωποι λαϊκής καταγωγής αντιμετωπίζονται από τους αριστοκράτες ως τα πιστά σκυλιά τους. Ο Ζέππος ομολογεί ότι, επειδή γνώριζε την κοινωνική τους διαφορά, δε θα πλησίαζε την Έλντα και ότι αυτή ήταν που τον προκάλεσε σε αυτό το ιδιότυπο ερωτικό παιχνίδι. Ο Μαρινέρης, δρώντας συμβουλευτικά, ως πατέρας του, του εξηγεί ότι δεν επιτρέπεται σε μια κοπέλα αυτής της τάξης να μιλήσει με απόλυτη ειλικρίνεια και να παραδεχθεί ότι απλώς παίζει με έναν άντρα, για να περάσει ευχάριστα τις καλοκαιρινές της διακοπές στην εξοχή. Γιατί αν το έκανε, ακόμη κι ο Ζέππος θα την κατηγορούσε για ανηθικότητα και ατιμία. Αν πάλι ο Ζέππος φερόταν όπως η Έλντα, και δεν τηρούσε την υπόσχεσή του, τότε θα ήταν αναμφισβήτητα μια ανέντιμη πράξη. Επιπλέον, η Έλντα ως κοινωνικά ανώτερη δεν μπορεί να δώσει υπόσχεση σε έναν κοινωνικά κατώτερό της⁸⁶³, όπως είναι ο Ζέππος, παρά μόνο σε έναν όμοιό της. Προεκτείνοντας τη σκέψη του, λοιπόν, ο Μαρινέρης οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο

⁸⁶¹ Mills, *όπ. π.*, σ. 215. Επίσης, χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η στάση της δεσποινίδας Τζούλια προς τον υπηρέτη του πατέρα της Ζαν στο θεατρικό έργο του Α. Στρίντμπεργκ *Δεσποινίς Τζούλια*. Ο Ζαν βέβαια της ανταπαντά με παρόμοιο τρόπο.

⁸⁶² Χαρά Μπακονικόλα, «Η ταξική συνείδηση στον Ξερόπουλο» στον τόμο: *Nulla Dies sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξερόπουλου: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξερόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 246.

⁸⁶³ Εδώ, ο Ξερόπουλος, δια στόματος Μαρινέρη, κάνει λόγο για δύο κοινωνικές τάξεις τους αριστοκράτες και τους ανθρώπους με λαϊκή καταγωγή. Βέβαια, είναι απαραίτητο να διευκρινίσουμε ότι ο όρος «τάξη» χρησιμοποιείται σχηματικά από τον συγγραφέα κι ότι αυτή η πανάρχαια τυπολογία, στηριγμένη στον κοινωνικό δυαδισμό (αφέντης-υπηρέτης, πλούσιος-φτωχός, αριστοκράτης-άνθρωπος λαϊκής καταγωγής ή κόντες-ποπολάρος) παρουσιάζεται στα ξενοπουλικά έργα επανειλημμένα. Ωστόσο, ο κεντρικός ήρωάς του αναφέρεται σε κοινωνικές διακρίσεις και κοινωνική διαφορά. Για την ασάφεια των κοινωνικών προσδιορισμών στην επτανησιακή κοινωνία και τα προβλήματα που ανακύπτουν από αυτή, βλ. Μπλέσιος, «Η κοινωνική και ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξερόπουλου», *όπ. π.*, σσ. 64, 72, σημ. 12, 13, 20. Επίσης, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι «η ταξική συνειδητοποίηση είναι μια περίπλοκη διαδικασία και δεν ανταποκρίνεται σε μια κοινωνία με ανύπαρκτη ή πρόωπη ταξική διάρθρωση, όπως είναι η Ελλάδα τουλάχιστον ως το 1910», βλ. Αθανάσιος Μπλέσιος, «Το εργατικό και το κοινωνικό δράμα στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και το 1922. Σκέψεις για την οριοθέτηση και την εμβέλεια των όρων», *Ουτοπία* 27, 1997, σ. 146.

άνδρας είναι αυτός που οφείλει να κρατά τον λόγο του⁸⁶⁴, γιατί αυτό είναι το κοινωνικά αναμενόμενο, μιας κι η γυναίκα δεν είναι αυτεξούσια. Η προσέγγιση αυτή καθιστά τη διαφορά ανάμεσα σε έναν άνδρα και μια γυναίκα περισσότερο κοινωνική κι όχι φυσική, παραπέμποντας στη θεωρία του κοινωνικού φύλου⁸⁶⁵.

Η απάντηση του Ζέππου φανερώνει το πείσμα του και την ανυποχώρητη άρνησή του για υποταγή και συμπυκνώνεται στα λόγια του: *Ποτέ!... Ποτέ δε θα υποταχθώ εγώ σε τέτοιες προλήψεις. Όχι! Οι άνθρωποι είμαστε όλοι όμοιοι! Κι όποιος είναι τίμιος από μέσα του, δεν μπορεί να ανεχθεί προσβολή στην τιμή του από κανένα, να επιτρέψει να του φερθεί άτιμα κανείς*⁸⁶⁶! Η προδοσία που υπέστη ο ανδρισμός του και η τιμή του και παράλληλα το γεγονός ότι εξαπατήθηκε από την Έλντα που τον βρήκε του γούστου της και του χεριού της και τον πέταξε σαν στυμμένη λεμονόκουπα τον οδηγούν στο να διατρανώσει εγωιστικά και αποφασιστικά ότι: *Εγώ είμαι ένας αλλιώτικος ποπολάρος... Μ' όλους θα παλέψω. Κι ή θα πεθάνω, ή θα νικήσω*⁸⁶⁷! Οι οχλήσεις που θα ακολουθήσουν στη συνέχεια από πλευράς του προς την Έλντα και τις ξαδέρφες της, που τη συνοδεύουν στη βόλτα τους, αποτελούν μέρος αυτού του σχεδίου επικράτησής του⁸⁶⁸. Ωστόσο, ο ίδιος ο Ξενόπουλος προσπαθώντας να ερμηνεύσει την πρόθεση του Ζέππου να ανατρέψει το κοινωνικό καθεστώς καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τελικά περισσότερο επιθυμεί την εξύψωσή του στο πλαίσιο αυτού του καθεστώτος, παρά την ανατροπή του⁸⁶⁹.

Στην τρίτη πράξη, το σκηνικό αλλάζει και μεταφερόμαστε στο σαλόνι⁸⁷⁰ του κόντε Ντιμάρρα, τον κατεξοχόν χώρο της ταξικής σύγκρουσης, όπου, παρά τη σκηνική

⁸⁶⁴ Οι αριστοκράτισσες πρέπει με τη συμπεριφορά τους να είναι υπόδειγμα σεξουαλικής ηθικής, τιμιότητας και σεμνότητας, ως απόδειξη της κοινωνικής τους ανωτερότητας. Αντίστοιχα, η τήρηση του λόγου από τον άνδρα είναι ένας άγραφος νόμος που στηρίζεται στην ειλικρίνεια και την ευθύτητα. Βλ. και Δουλαβέρα, «Κοινωνικές δομές και ιδεολογία στην τριλογία του Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 138.

⁸⁶⁵ Με τον όρο «κοινωνικό φύλο» αναφερόμαστε στους τρόπους με τους οποίους οι διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών καθορίζονται και φυσικοποιούνται από τον πολιτισμό και τις κοινωνικές δομές. Βλ. και στην εισαγωγή της παρούσας διατριβής για την έννοια του φύλου.

⁸⁶⁶ Ξενόπουλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 157.

⁸⁶⁷ Στο ίδιο, σσ. 160-161.

⁸⁶⁸ Η επίθεση του δημοσίου σε γυναίκες, στις οποίες στο δημόσιο χώρο επιβάλλεται η υποταγή κι η αφωνία, είναι πράξη άνανδρη και κινείται στα όρια του ψευτοπαλικαρισμού. Αντίθετα, κατά τη φραστική του αντιπαράθεση με την Τερέζα στον οικιακό χώρο, όπως είδαμε η Τερέζα του μίλησε εξίσου προσβλητικά κι υπερασπίστηκε την υπόληψη της ξαδέρφης της. Εδώ, ισχύει η θεωρία, που παρουσιάστηκε στην εισαγωγή της διατριβής, κατά την οποία η συμπεριφορά της γυναίκας διαφοροποιείται στη δημόσια και την οικιακή σφαίρα.

⁸⁶⁹ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Γύρω απ' τις επαναλήψεις παλιών έργων», *Νέα Εστία*, τ. 35, τχ. 405, 1944, σ. 380.

⁸⁷⁰ Πρβλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο Ξενόπουλος διασκευαστής του εαυτού του», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του.

απουσία του Ζέππου, οργανώνεται, αφενός η εξόντωσή του από τον Ντιμάρα, και αφετέρου η σωτηρία του από την Έλντα⁸⁷¹. Ο κόντε Ντιμάρας, ως ένας άλλος Δαρείος Ρονκάλας, δε θέλει με κανένα τρόπο να επιτρέψει την επιμιξία της αριστοκρατικής του γενιάς με την ταπεινότερης καταγωγής οικογένεια του πλούσιου σταφιδέμπορα Πεμπονάρη⁸⁷². Για αυτή την αναίδεια του Ζέππου ο κόντες τον αποκαλεί: *φантаσμένο, θρασύ, ψευταρχοντόπουλο, ψευτοποπολάρο, μισερό κι αμφίβιο που με το ένα του πόδι πατά στον πλούτο του και με το άλλο στην ταπεινή καταγωγή του*⁸⁷³. Αντίθετα, έκρινε ότι ο γάμος της κόρης του με τον Μπράουν, που ήταν γιος αντάξιου κοινωνικά φίλου του, ήταν η καταλληλότερη επιλογή⁸⁷⁴, παρά το γεγονός ότι υποψιαζόταν πως η κόρη του δεν τον αγαπούσε πραγματικά κι έτρεφε κρυφά αισθήματα για τον Ζέππο. Ωστόσο, ο Ζέππος πληρούσε τα οικονομικά, ηθικά και επιστημονικά κριτήρια της εποχής, μιας και ήταν νέος, ωραίος, πλούσιος και σπούδαζε νομική. Τα προσόντα του αυτά τα παραδέχεται κι ο «αντίπαλός» του Μπράουν. Επομένως, διαπιστώνουμε ότι η σθεναρή αντίδραση του κόντε Ντιμάρα σχετίζεται με τον φόβο του μήπως διασαλευθεί η καθιερωμένη κοινωνική ιεραρχία, κατά την οποία η αριστοκρατική καταγωγή από δυνατή και πλούσια οικογένεια εγγυάται και την ποιότητα του ατόμου⁸⁷⁵.

Εξαιρετική εντύπωση μας προξενεί στη συνέχεια το γεγονός ότι ο κόντες επιδεικνύει μια αντιφατική συμπεριφορά, καθώς από τη μια, όπως βλέπουμε σε αυτή την πράξη, φέρεται με σχετική ελαστικότητα ως προς την επιλογή συζύγου από την κόρη του και από την άλλη διατάζει τον σέμπρο του Αγουστή να χτυπήσει τον Ζέππο,

Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 266-267. Η μετάβαση στον *Ποπολάρο* από δωμάτιο σε δωμάτιο θυμίζει τον *Θείο Βάνια* του Άντον Τσέχωφ. Στο τετράπρακτο αυτό έργο η πρώτη σκηνή διαδραματίζεται στον κήπο, η δεύτερη στο μεγάλο σαλόνι, η τρίτη στο καθημερινό δίπλα στο δωμάτιο του Βάνια, ενώ η τέταρτη και τελευταία μέσα στην κουζίνα, όπου ζει με την ανιψιά του για να αντέξουν την επαρχιακή καταπίεση. Ο Ξενόπουλος επιλέγει αυτή την εναλλαγή σκηνικών, γιατί γνωρίζει ότι οι χώροι είναι σημαίνοντες των δυο κοινωνικών τάξεων, των αφεντάδων και των ποπολάρων. Άλλωστε, και οικονομικά μπορούσε να υποστηριχθεί η επιλογή αυτή για τετραπλό σκηνικό από το Εθνικό Θέατρο.

⁸⁷¹ Ανδριανού, «Η κοινωνία της Ζακύνθου: ένα δραματουργικό εργαλείο στο θέατρο του Ξενόπουλου», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, όπ. π., σ. 85.

⁸⁷² Έχει πολλαχού τονιστεί σε αυτή τη διατριβή η επιρροή του Ξενόπουλου από τον *Βασιλικό* του Μάτεση. Για τον παραλληλισμό του Ζέππου με τον Δραγανίγο, τον γιο του Δαρείου Ρονκάλα ως προς τις προοδευτικές ιδέες, αλλά και τον Φιλιππάκη ως προς τη «βία» και τον συσχετισμό του Ντιμάρα με τον Ρονκάλα, βλ. Γεωργιάδη, όπ. π., σ. 313.

⁸⁷³ Ξενόπουλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 178.

⁸⁷⁴ Πολύ συνηθισμένη ήταν η περίπτωση κατά την οποία οι γονείς δυο νέων επέλεξαν στηριζόμενοι στην αμοιβαία φιλία τους και στην κοινή καταγωγή τους να παντρεύουν τα παιδιά τους. Την τακτική αυτή την έχουμε απαντήσει και σε άλλα έργα του Ξενόπουλου, όπως το *Ζευγάριμα*, τα *Πεπρωμένα*, η *Αναδυομένη*.

⁸⁷⁵ Η αντίληψη αυτή τον συνδέει με τον βασιλιά Φιλόγονο και την *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτη.

για να τον τιμωρήσει που πρόσβαλε με τη στάση του το αρχοντικό σπίτι και την οικογένεια του κόντε⁸⁷⁶. Έτσι, ο Ντιμάρας λέει απερίφραστα στην κόρη του ότι, σε περίπτωση που είχε προχωρήσει τη σχέση της με τον Ζέππο, παρασυρμένη από την ανεμελιά της εξοχής, όπως έχει συμβεί και με άλλες αρχοντοπούλες, ο ίδιος θα ακολουθούσε τη λογική, γιατί την αγαπάει και *δε θα σκότωνε τη μονάκριβή του για ένα πράγμα που κουτσά στραβά θα μπορούσε και να διορθωθεί*⁸⁷⁷. Κατά την εξέλιξη του διαλόγου με την κόρη του και επειδή δεν έχει πειστεί ότι αυτή αγαπά αληθινά τον Μπράουν, της δίνει μια ακόμη ευκαιρία να παραδεχθεί τον έρωτά της για τον Ζέππο, ώστε να της τον δώσει για σύζυγο. Επιβεβαιώνεται από τα λεγόμενα του Ντιμάρα ότι η Έλντα είναι η καλομαθημένη μοναχοκόρη που γίνεται ό,τι θέλει αυτή. Η αρνητική απάντηση της Έλντας προκαλεί εύλογα ερωτήματα για τα αισθήματά της απέναντι στον Ζέππο, καθώς και για τη σταθερότητα των θέσεών της, γιατί αμέσως μετά αντιδρά στο άκουσμα της τιμωρίας του Ζέππου από τον Αγουστή. Μάλιστα, δε διστάζει να τον δωροδοκήσει με μια καρφίτσα με πολύτιμους λίθους, για να πράξει το αντίθετο από αυτό που του ζήτησε ο πατέρας της. Όταν πληροφορείται από την Έλντα ότι ο λόγος που του ζητά να παραβεί την εντολή του κόντε είναι η αγάπη της για τον Ζέππο, ο Αγουστής αποδεικνύεται ότι είναι ο καλός άνθρωπος, ο σύμμαχος που αναζητούσε για να τη βοηθήσει να βγει από το ερωτικό αδιέξοδο και συναινεί να τη βοηθήσει, χωρίς κανένα αντάλλαγμα⁸⁷⁸. Τα λεγόμενά του⁸⁷⁹ είναι ενδεικτικά των προθέσεών του: *έχεις καρδιά εσύ, κυρά μου, για ν' αγαπάς έναν παρακατιανό, που δεν μπορείς ούτε να τον πάρεις. Μα κι εγώ έχω καρδιά!... Σύχασε! Ούτε τρίχα της κεφαλής του*⁸⁸⁰! Η παραπάνω συνομιλία, λοιπόν, εξυπηρετεί απολύτως τη θεατρική οικονομία, μιας κι η Έλντα παραδέχεται τα ειλικρινή αισθήματά της για τον Ζέππο που μέχρι

⁸⁷⁶ Πρβλ. Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Νεοελληνικό Θέατρο(Κριτικές)*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 83. Οι ποπολάροι ήταν η δύναμη που ανέβαινε, μιας και είχαν τα χρήματα, σπούδαζαν τα παιδιά τους και διεκδικούσαν μια θέση στην κοινωνία. Οι άρχοντες προσπαθούσαν με τα οικοσήματά τους να παραμείνουν η ηγέτιδα τάξη. Η παρέμβαση του Ποπολάρου εν προκειμένω μεγαλώνει την παραπάνω κοινωνική διάσταση, υπηρετεί από δραματική άποψη την οργανική εξέλιξη των αντιθέσεων, δίνοντας, συγχρόνως, στον Ξενοπούλο τη δυνατότητα να πλάσει έναν ρόλο με υψηλές θεατρικές αξιώσεις.

⁸⁷⁷ Ξενοπούλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 175.

⁸⁷⁸ Πρβλ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, όπ. π., σ. 392. «Ο θηριώδης σέμπρος του Δαρειού Ρονκάλα μετατρέπεται σε αισθηματία μεσάζοντα των ερώτων του νεανικού ζευγαριού. Οι διαφορετικές κοινωνίες και ιστορικές στιγμές παράγουν διαφορετικά είδη θεάτρου».

⁸⁷⁹ Ο Ξενοπούλος δίνει στον λαϊκό Αγουστή την ευκαιρία να κάνει αυτή την αυθόρμητη ταξική νύξη, που καθόλου δε συνάδει με την υποτακτική στάση των υπηρετών στους άρχοντες του τόπου. Βλ. και Μπακονικόλα, «Η ταξική συνείδηση στον Ξενοπούλο» στο *Nulla Dies sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενοπούλου*, όπ. π., σ. 247.

⁸⁸⁰ Ξενοπούλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 185.

τόρα πεισματικά τα αρνιόταν, και προετοιμάζεται το έδαφος για το τελικό σμίξιμο του ζευγαριού στην επόμενη πράξη.

Στην τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου, το σκηνικό αλλάζει και μεταφερόμαστε στο ιδιαίτερο σαλόνι της Έλντας που είναι ο ιδιωτικός προσωπικός της χώρος, απομακρυσμένος από την κοινωνική σύμβαση⁸⁸¹, όπου θα δοθεί η λύση στο αδιέξοδο που έχει προκύψει από την ίδια. Σε αυτό τον χώρο θα εισέλθει ο ερωτευμένος ποπολάρος, όπου θα πετύχει μια νίκη ως ερωτευμένος νέος κι όχι ως κοινωνικός επαναστάτης. Βασικό του όπλο για αυτή την επιτυχία του είναι οι δυνατές αναμνήσεις και κατ' επέκταση συγκινήσεις που βίωσαν στο πεζούλι εκείνο του σπιτιού του γιατρού Μαρινέρη στην Μπόχαλη. Έτσι, επαναλαμβάνουν την ερωτική σκηνή της πρώτης πράξης ως απόλυτη απόδειξη του αυθεντικού τους έρωτα⁸⁸². Καθοριστική είναι κι η παρουσία του Μαρινέρη στη σκηνή αυτή, ο οποίος σβήνει την ένταση που έχει προκύψει μετά την επέμβαση του Ντιμάρα να εμποδίσει αυτό τον γάμο και να διώξει τον Ζέππο. Μάλιστα, ο Ντιμάρας αναγνωρίζει και τρία θετικά στοιχεία στον Ζέππο, ότι έχει χρήματα⁸⁸³, ότι έχει καλό πατέρα, που θα είναι καλός πεθερός και δεν έχει μανά, κι έτσι η κόρη του δεν θα έχει πεθερά⁸⁸⁴. Μετά από την υποχώρηση του Ντιμάρα ο Ζέππος θριαμβολογεί αναφωνώντας: *μπορεί να μη με αγαπούν, μπορεί να μη μ' εχτιμούν σαν και σας, μα με φοβούνται. Εγώ είμαι ο Λαός που ανεβαίνει!... Ύστερα από το ρήγμα που τούκαμα κι' εγώ το μεσοτοίχι δεν αντέχει πια. Σε λίγο καιρό θα πέσει!*⁸⁸⁵. Η πεποίθηση αυτή του Ζέππου φανερώνει τον εγωισμό του αφενός, κι αφετέρου μας δημιουργεί κι έναν περαιτέρω προβληματισμό για το κατά πόσο τα χρήματά του καθόρισαν την τελική απόφαση του Ντιμάρα⁸⁸⁶.

⁸⁸¹ Βλ. Έλσα Ανδριανού, «Η κοινωνία της Ζακύνθου: ένα δραματουργικό εργαλείο στο θέατρο του Ξενόπουλου», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, όπ. π., σ. 86. «Ο χώρος είναι αντίστοιχος με το μη ρεαλιστικό αίσιο τέλος που δίνει ο Ξενόπουλος στον θεατρικό *Ποπολάρo*, καθώς ως θεατρικός μάστορας γράφει με άμεση εξάρτηση από τη θεατρική αγορά».

⁸⁸² Αυθεντικό χαρακτηρίζει τον έρωτα του Ζέππου και της Έλντας ο Γ. Πεφάνης, στο: «*Το Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», όπ. π., σ. 169.

⁸⁸³ Το χρήμα κατά τον 19^ο αιώνα με την άνοδο της αστικής τάξης ανατρέπει την προηγούμενη οικονομικοκοινωνική κατάσταση, δηλαδή, την κυριαρχία της παλαιάς γαιοκτημονικής αριστοκρατίας δίνοντας ευκαιρίες κοινωνικής προβολής και πλουτισμού της ανερχόμενης αστικής τάξης. Έτσι το χρήμα επηρεάζει και ορίζει τις ανθρώπινες σχέσεις.

⁸⁸⁴ Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι βρίσκει ασύγκριτα ανώτερο του Ζέππου τον γιατρό Μαρινέρη που διαθέτει ευγένεια, εργατικότητα και είναι επαγγελματικά καταξιωμένος, έχοντας κάνει ανώτερες σπουδές στο εξωτερικό.

⁸⁸⁵ Ξενόπουλος, *Ποπολάρος*, όπ. π., σ. 205.

⁸⁸⁶ Ο κόντε Ντιμάρας, εδώ με την υποχωρητική και διαλλακτική του στάση δρα στον αντίποδα του ανυποχώρητου, αδιάλλακτου και πεισματικά σκληρού Παναγή Βιολάντη που σπρώχνει την κόρη του Στέλλα, στη *Στέλλα Βιολάντη*, στον θάνατο και στη συντριβή.

Τέλος, αναλύοντας τη συμπεριφορά της Έλντας, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο λόγος για τον οποίο αντιδρούσε στον ενδεχόμενο γάμο της με τον Ζέππο είναι πιθανότατα η επίγνωση της κοινωνικής της θέσης που δεν έπαψε ποτέ να της τη θυμίζει ο πατέρας της και η τυπική αριστοκρατίσσα ξαδέρφη της Τερέζα, με αποτέλεσμα να εσωτερικεύεται αυτή η αντίληψη και η στάση. Αυτό εν συνεχεία της δημιουργούσε φόβο κι ενδεχομένως έναν δισταγμό που δεν της επέτρεπε να ελευθερωθεί συναισθηματικά, καθώς ήταν φανερό από την πρώτη πράξη η σεξουαλική έλξη⁸⁸⁷ που ένιωθε για τον Ζέππο, την οποία απωθούσε από τη σκέψη της. Εν κατακλείδι, η Έλντα, δεδομένης της δύναμής της να επιβάλλει τη θέλησή της στους δικούς της και υποκύπτοντας, συγχρόνως, στις γλυκές ερωτικές αναμνήσεις της Μπόχαλης, δίνει την αίσια λύση του δράματος.

Επιλογικά, μπορούμε να επισημάνουμε ότι ο *Ποπολάρος* είναι ένα ακόμη έργο του Ξενόπουλου στο οποίο διαπιστώνουμε τον κοινωνικό ρόλο που διαδραματίζουν τα δυο φύλα σε μια κλειστή κοινωνία, όπως είναι η ζακυνθινή. Η κοινωνική συμπεριφορά της γυναίκας υπακούει στους όρους της ανδροκρατικής κοινωνίας που καθορίζει τη θέση της στην οικογένεια και την κοινωνία, περιορίζοντάς τη κυρίως στην οικιακή σφαίρα και στερώντας της την απόλυτη ελευθερία κινήσεων. Ωστόσο, η βασική αυτή αρχή παραβιάζεται μερικώς με την αρχοντοπούλα Έλντα, η οποία, αφενός παίρνει την πρωτοβουλία για το ερωτικό πλησίασμα του Ζέππου κι αφετέρου επιβάλλει τεχνηέντως την επιλογή του ως συζύγου της στον ανέδδοτο μέχρι τότε πατέρα της. Παρόλα αυτά, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου φαίνεται ο πατέρας της ως αρχηγός της οικογένειας να ασκεί έλεγχο και να έχει την εξουσία, επιβεβαιώνοντας το αυστηρό πατριαρχικό πλαίσιο της εποχής.

7.3. Συμπεράσματα

Ο θεατρικός *Ποπολάρος* φωτίζει έναν ακόμη δυνατό έρωτα δυο νέων, με φόντο την πάλη των δυο τάξεων, αριστοκρατών και ποπολάρων. Ο Ξενόπουλος, ακολουθώντας το γνώριμο δυαδικό μοντέλο εξέτασης των αντιτιθέμενων μερών και με γνώμονα την προσφορά του στον πολιτισμικό τομέα της χώρας και την καλλιέργεια του αισθητικού

⁸⁸⁷ Εδώ, παρατηρείται μια αντιστροφή του γενικού σχήματος, ότι δηλαδή οι άνδρες εκδηλώνουν τη σεξουαλικότητά τους κι οι γυναίκες είναι πιο πολιτισμένες. Βλ. και στην εισαγωγή αυτής της διατριβής για την έννοια του φύλου και στην αντίστιξη φύσης και πολιτισμού. Ο Ξενόπουλος, εξυμνώντας τη βιολογική ορμή του σεξ αποδεικνύει την επίδραση του Νατουραλισμού στο έργο του. Για την προσέγγιση αυτή, βλ. Μπλέσιος, «Η κοινωνική και ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ. π., σ. 67.

γούστου του θεατρικού κοινού της εποχής του, μεταφέρει στη σκηνή μια νουβέλα του. Επιφυλάσσει, όμως στο κοινό ένα αίσιο τέλος, όπου ο έρωτας ως αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής και τελικά νικητής κυριαρχεί και θριαμβεύει. Ενσαρκωτής αυτής της νίκης είναι ο ερωτευμένος επαναστάτης Ζέππος που καταφέρνει και κερδίζει την καρδιά του αιώνιου αριστοκρατικού Ζακυνθινού κοριτσιού, της κοντεσίνας Έλντας. Η ερωτική ένταση και έλξη δρουν ως καταλύτες και μας επιτρέπουν να παρατηρήσουμε πώς διαμορφώνονται η κοινωνική διάσταση του φύλου και η ανατροπή του αντρικού και του γυναικείου προτύπου, με την Έλντα που αντροφέρει προτάσσοντας το σεξουαλικό ένστικτό της και παίρνοντας πρωτοβουλίες, και πώς η εγωιστική εμμονή του Ζέππου να κερδίσει την αγαπημένη του τον φτάνει σε ασύμβατες κοινωνικά συμπεριφορές. Έτσι, η δικαίωση του Ζέππου είναι πρωτίστως θεατρική κι όχι ιδεολογική, καθώς η διακήρυξή του για κοινωνική ισότητα είναι ένα λεκτικό σχήμα, που ισχύει ή θα ισχύσει ως διεκδίκηση, αλλά που επισκιάζεται από την ευόδωση του έρωτά του.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στη μακρόχρονη και πολυσχιδή συγγραφική δράση του ο Ξενόπουλος στηρίχθηκε στο αξίωμα ότι η λογοτεχνία και γενικότερα η τέχνη παρακολουθεί και καταγράφει την κοινωνική πραγματικότητα. Μέσα, λοιπόν, στο γενικότερο πνεύμα εκσυγχρονισμού που πνέει στην Ελλάδα μετά το 1880 ο Ξενόπουλος κατέχει νευραλγική θέση στη διαμόρφωση του πολιτισμικού γίνεσθαι της χώρας. Έτσι, ξεκινώντας από τον ρομαντισμό και την ηθογραφία κι εν συνεχεία υπερβαίνοντας τα, γίνεται ο εισηγητής του κοινωνικού κι αστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, σεβόμενος τις αρχές του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Αντίστοιχα, βάζει και τα θεμέλια, για να κτιστεί το αστικό δράμα στη χώρα μας, ακολουθώντας την άρτια δραματική φόρμα που τη γνωρίζει από τη γαλλική παράδοση των έργων με θέση και εστιάζοντας σε οικογενειακές κι ερωτικές ιστορίες που χαρακτηρίζουν το Θέατρο των Ιδεών. Υπό αυτήν την έννοια, οι σχέσεις των δυο φύλων εντάσσονται στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού και αποτυπώνουν με τον πιο γλαφυρό τρόπο τις επιταγές της ανδροκρατικής κοινωνίας στις οποίες άλλοτε οι γυναίκες της εποχής υπακούουν και συνθλίβονται κι άλλοτε επαναστατούν, στην προσπάθειά τους να διαμορφώσουν την έμφυλη ταυτότητά τους. Ο γάμος, η προίκα, η ερωτική επιθυμία, η σεξουαλικότητα, η μοιραία γυναίκα, ο ρομαντικός έρωτας, η παρθενία, η πατριαρχική αντίληψη της τιμής, η αιμομιξία, η συνύφανση του έρωτα με τον θάνατο με τη μορφή της αυτοκτονίας, αλλά και του φόνου, αποτελούν τις κύριες πτυχές της ερωτικής και κοινωνικής προβληματικής του Ξενόπουλου που παράλληλα αποδεικνύουν ότι η ταυτότητα του κοινωνικού φύλου συνυφαίνεται με τις σεξουαλικές σχέσεις. Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι η μελέτη του ερωτικού ενστίκτου είναι ο πρώτος και κυριότερος άξονας τόσο του μυθιστορηματικού, όσο και του θεατρικού έργου του Ξενόπουλου, καθώς ο συγγραφέας αυτό παραδεχόταν ως τη ζωοποιό δύναμη των ανθρωπίνων πράξεων και συμπεριφορών. Έτσι, με αυτή τη διατριβή αναλύονται έργα που προβάλλουν το ερωτικό ένστικτο και δεν είχαν προσεχθεί ιδιαίτερα σε προγενέστερες μελέτες, όπως *ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, η *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, η *Αναδυομένη*, η *Ανιέζα*, οι *Φοιτηταί*, τα *Πεπρωμένα*.

Αναλυτικότερα, τα συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτή την εργασία σχετίζονται με τη συχνότητα εμφάνισης των κυρίαρχων μοτίβων τα οποία

χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, τόσο στα μυθιστορήματά του, όσο και στα θεατρικά του έργα, υπό το πρίσμα, αφενός των προσωπικών αντιλήψεων του κι αφετέρου της περιρρέουσας κοινωνικής και πολιτιστικής ατμόσφαιρας της εποχής του, είτε η υπόθεση των έργων διαδραματίζεται στην Αθήνα, είτε στη Ζάκυνθο. Έτσι, ο μετριοπαθής και διαλλακτικός χαρακτήρας του συγγραφέα επηρεάζει τη λύση που κάθε φορά προκρίνει για τα προβλήματα που έχουν ανακύψει⁸⁸⁸, καθώς ο έρωτας, συνήθως, αναδεικνύεται σε ειρηνευτική δύναμη, είτε πρόκειται για ζητήματα πάλης των τάξεων (*Ποπολάρος, Τερέζα Βάρμα Δακόστα*), είτε για θρησκευτικές και γλωσσικές διαφορές (*Ραχήλ και Φοιτηταί*), είτε για ηθικές παρεκκλίσεις (*Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς, Αφροδίτη, Λάουρα*). Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση ο Ξενόπουλος δεν τολμά μια οριστική ρήξη με τους θεσμούς και το κατεστημένο της εποχής, αφού ζητούμενό του είναι η συμφιλίωση των αντίθετων δυνάμεων, η αποφυγή ακραίων συμπεριφορών κι η ικανοποίηση του αναγνωστικού και θεατρικού του κοινού, αποφεύγοντας τους έντονους κοινωνικούς και πολιτικούς προβληματισμούς⁸⁸⁹. Έτσι, λοιπόν, με ηπιότητα και χωρίς να γίνεται δηκτικός παρουσιάζει τους ξεπεσμένους αριστοκράτες της Ζακύνθου (*Μαρής Αλιμπράντες, κόντε Βάρμας*), με μια διάθεση περισσότερο γελοιογραφική κι όχι δραματική. Παράλληλα, η σκιαγράφηση των μυθιστορηματικών και θεατρικών ηρώων του, παρά τη συγκινησιακή ή ιδεολογική φόρτιση που έχουν, δε φτάνει πάντα στα άκρα, καθώς περιορίζεται στην καταγγελία των παρεκτροπών. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι είναι αδύνατη η μελέτη κι ανάλυση των έμφυλων ρόλων και των κοινωνικών και ηθικών ζητημάτων που τίθενται στα έργα, αν δε λάβουμε υπόψη το συμβιβαστικό πνεύμα με το οποίο τα αντιμετώπισε ο δημιουργός τους.

Επιπλέον, ακόμη και τα στοιχεία μιας συνείδησης του γυναικείου φύλου που έχουν αρχίσει και διαφαίνονται στην κοινωνία και που οφείλονται στην ευεργετική επίδραση της μόρφωσης στις γυναίκες, ο Ξενόπουλος τα διαχειρίζεται με σύνεση και μέτρο, χωρίς ποτέ να παρουσιάζει τη γυναίκα απόλυτα χειραφετημένη. Σε αυτό το σημείο, για να φανεί η πολυδιάστατη προσέγγιση της γυναικείας χειραφέτησης και να συσχετιστεί με τον Ξενόπουλο, πρέπει να γίνει μια σύντομη παρουσίαση στο πώς

⁸⁸⁸ Για τον μετριοπαθή χαρακτήρα του Ξενόπουλου και την πολιτική του για τήρηση ίσων αποστάσεων και καλών σχέσεων, βλ. Διονύσιος Ν. Μουσμούντης, *Ο Ξενόπουλος, ο Μαλάνος και η Θεατρική Αλεξάνδρεια*, εκδ. Γαβρηλίδης, Αθήνα 2007, σ. 57.

⁸⁸⁹ Ο Ξενόπουλος, όπως άλλωστε κι ο Παπαδιαμάντης «στην προσπάθειά τους να εμβαθύνουν στην κοινωνική προβληματική ανοίγοντας νέους δρόμους, απλώς αποτύπωσαν σε γενικές γραμμές με ρεαλιστική διάθεση χωρίς στοιχεία βιώσιμης υπέρβασης και προοπτικής τα χαρακτηριστικά και τις εξελίξεις της ελληνικής κοινωνίας και ιδεολογίας της εποχής». Βλ. Μπλέσιος, *Κράτος, Κοινωνία και Έθνος στη Νεοελληνική Λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1890-1930*, όπ. π., σ. 182.

διαχειρίστηκαν το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης οι συγγραφείς της εποχής κι οι ιδίως οι γυναίκες. Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία της Κ. Παρρέν η οποία έγραψε μια σειρά φεμινιστικών μυθιστορημάτων με πιο γνωστή την τριλογία της «Βιβλία της αυγής» που την αποτελούσαν: *Η χειραφετημένη*, *Η μάγισσα*, *Το νέον συμβόλαιο*⁸⁹⁰. *Η Χειραφετημένη*⁸⁹¹ αντιστοιχεί στη νέα γυναίκα της νέας εποχής, ενώ η πεθερά της συνδέεται με τις παλαιές αντιλήψεις για την κατωτερότητα των γυναικών απέναντι στους άντρες και τη σημασία των χρημάτων για την οικογενειακή ευτυχία. Ακόμη, πιο εξελιγμένο τύπο γυναίκας από τη Μαρία Μύρτου, αντιπροσωπεύει η Άννα Δουάλ στη *Μάγισσα*, ενώ στο *Νέο Συμβόλαιο* έχει καθοριστικό ρόλο η παρουσία του παιδιού, όπως άλλωστε και στη *Χειραφετημένη*. Ακόμη, χρησιμοποίησε υλικό από αυτά για να γράψει ένα θεατρικό έργο με τίτλο *Νέα Γυναίκα* που συνδέεται άμεσα με το μοτίβο της εγκατάλειψης του συζύγου. Επίσης, στο πρόσωπο της ηρωίδας εξιδανικεύεται η μητρότητα και αποτελεί με την εργασία το ψυχολογικό αντιστάθμισμα για τη διάλυση ενός γάμου, ενώ παράλληλα τίθεται στην υπηρεσία του έθνους⁸⁹². Εξάλλου το θέμα της εγκατάλειψης του άνδρα το θίγει κι ο Κ. Θεοτόκης στην *Τιμή και το Χρήμα*, όπου η κεντρική ηρωίδα Ρήνη προτιμά να εγκαταλείψει έναν άνδρα που με τη συμπεριφορά του έχασε την αγάπη της και να φύγει για να αναθρέψει το παιδί της με την εργασία της. Πάντως, ο Κ. Θεοτόκης παρουσιάζεται πιο τολμηρός από την Κ. Παρρέν, καθώς η Ρήνη χρειάστηκε να κάνει μεγαλύτερο άλμα από τη Μαρία στη *Χειραφετημένη*, η οποία ήταν αστή, μορφωμένη και το παιδί της ήταν νόμιμο⁸⁹³. Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε ότι ήταν ευκολότερη η αποτύπωση της γυναικείας χειραφέτησης στην ποίηση από ό,τι στη λογοτεχνία ή το θέατρο. Στην ποίηση κυριαρχεί η Μυρτιώτισσα που προσπαθεί να

⁸⁹⁰ Άλλα έργα της είναι τα: *Χωρίς όνομα*, *Το μαραμένο κρίνο*, *Το άσπρο τριαντάφυλλο* που δημοσιεύθηκαν αρχικά στην *Εφημερίδα των Κυριών* και μετά εκδόθηκαν. Βλ. Πετράκου, «Η εμφάνιση του Φεμινισμού», στον τόμο: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, όπ. π., σσ. 68-69.

⁸⁹¹ *Η Χειραφετημένη* διαδραματίζεται στην Κωνσταντινούπολη τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα κι έχει ως θέμα τον κρυφό γάμο της νεαρής ζωγράφου Μαρίας Μύρτου με τον Κώστα Μεμιδώφ, έναν κακομαθημένο γόνο μιας πλούσιας και διεφθαρμένης οικογένειας, για τον οποίο η μητέρα του κι οι αδελφές του ονειρεύονται έναν πλούσιο γάμο. Μάταιη είναι η προσπάθεια της Μαρίας να συνεννοηθεί με τα μέλη της οικογένειάς του και να κάνει τον ίδιο να ασπαστεί τη νοοτροπία της για ισοτιμία στις σχέσεις των δύο φύλων. Έτσι, αν και η Μαρία είναι έγκυος, χωρίς να του το αποκαλύψει, τον εγκαταλείπει, και φεύγει για την Αμερική, όπου επιτυγχάνει ως ζωγράφος και κατορθώνει ο γιος της να γίνει ολυμπιονίκης στους πρώτους ολυμπιακούς αγώνες του 1896. Επίσης, για μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση του θεατρικού έργου της Καλλιρόης Παρρέν, *Νέα Γυναίκα*, βλ. Μαρίνα - Αναστασία Κοτζιμάνη, «Νέες Γυναίκες, Φεμινισμός και Δημοκρατία», στον τόμο: *Πρακτικά του συνεδρίου Θέατρο και Δημοκρατία*, ΕΚΠΑ, 2014, σσ. 739-756.

⁸⁹² Μπλέσιος, «Όψεις του έρωτα και της γυναικείας χειραφέτησης στην ελληνική λογοτεχνία και δραματολογία του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα», όπ. π., σ. 593.

⁸⁹³ Σταυροπούλου, όπ. π., σ. 283.

αποδεσμεύσει τη γυναίκα από το συναίσθημα, προβάλλοντας την ταυτότητα της σεξουαλικά χειραφετημένης γυναίκας, ενώ στο μυθιστόρημα, στο θέατρο και στο πεζό ποίημα η Γαλάτεια Καζαντζάκη που παρουσιάζει την αποσύνδεση της σεξουαλικότητας από το συναίσθημα ως έναν τρόπο χειραφέτησης από τον άνδρα. Η προσπάθεια αυτή της γυναίκας συχνά αποτυγχάνει, καθώς η γυναικεία ταυτότητα ορίζεται σε σχέση με τον άνδρα και κλονίζεται από την ερωτική απόρριψη⁸⁹⁴. Ωστόσο, σημαντική είναι η επισήμανση ότι η διαδικασία της χειραφέτησης παραμένει επιφανειακή στα περισσότερα λογοτεχνικά και θεατρικά έργα του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20ού αιώνα, καθώς είναι δύσκολος ο αυτοπροσδιορισμός των γυναικών, ενώ η σεξουαλική απελευθέρωση δεν ταυτίζεται με τη χειραφέτηση⁸⁹⁵.

Κύριος άξονας της πολυμερούς δημιουργίας του Ξενόπουλου είναι η γυναικεία ύπαρξη με τα πάθη, τα κρίματα, τις ανησυχίες, τα έντονα συναισθήματα, τις δραματικές κορυφώσεις, τον έρωτα που καταλαμβάνει όλο της το είναι. Γι' αυτό, άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι τα περισσότερα έργα του φέρουν ως τίτλο το όνομα της ηρωίδας (*Λάουρα, Αφροδίτη, Τερέζα Βάρμα Δακόστα, Ανιέζα, Ραχήλ*) κι ακόμη κι όταν δεν το κάνουν στην πρώτη ειδολογική μορφή τους (*Κόκκινος Βράχος, Πεπρωμένα*) το κάνουν όταν μεταφέρονται σε άλλο είδος (*Φωτεινή Σάντρη, Ισαβέλλα*). Η προσφιλή πρακτική του να μεταφέρει τα μυθιστορήματά του στο θέατρο (*Αναδυομένη, Κόκκινος Βράχος, Αντάρτης*) οφείλεται πρωτίστως στην πληρότητα με την οποία αποτυπώνει τον δραματικό χαρακτήρα των ηρωίδων του, ενώ η θεατρική επιτυχία υπαγορεύει και τη μεταφορά τους σε μυθιστορηματική μορφή (*Ραχήλ* με τον τίτλο *Μεγάλη Περιπέτεια, Πεπρωμένα* με τον τίτλο *Ισαβέλλα, Φοιτηταί* με τίτλο *Φοιτηταί και Αρσακειάδες*). Έτσι, ο Ξενόπουλος αποτυπώνει με μεγαλύτερη επιτυχία τις ηρωίδες από τους άντρες, φέρνοντάς τες αντιμέτωπες με τις προκλήσεις της ζωής και τη διαχείριση της ταυτότητάς τους σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία που τις περιορίζει στην οικιακή σφαίρα, στο πλαίσιο μιας ιεραρχημένης σχέσης των δυο φύλων.

⁸⁹⁴ Για την πολύπλευρη συγγραφική δράση, κυρίως τη θεατρική, και την προσωπικότητα της Γ. Καζαντζάκη, βλ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση», στον τόμο: *Το Ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Παράβασις - Μελετήματα 2, ERGO 2002, σσ. 227-233.

⁸⁹⁵ Μπλέσιος, «Όψεις του έρωτα και της γυναικείας χειραφέτησης στην ελληνική λογοτεχνία και δραματολογία του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα», όπ. π., σσ. 581-603.

Δεσπόζουσα θέση κατέχει ο έρωτας με τις πολυποίκιλες εκφάνσεις του που οι περισσότερες είναι έκδηλες στο συγγραφικό σύμπαν του Ξενόπουλου. Ειδικότερα, ο ρομαντικός έρωτας, καθώς είναι απόλυτος, ιδεαλιστικός και καθάριος, σαρώνει τις ζακυνθινές κυρίως ηρωίδες του (Λάουρα, Κλαίλια, Φωτεινή Σάντρη, Ισαβέλλα, Ραχήλ, Ανιέζα, Έλντα) με φόντο και το φυσικό κάλλος της Ζακύνθου, υποδηλώνοντας την επίδραση του κινήματος του Ρομαντισμού, όπου η ηρωίδα αναζητά τον ιδανικό έρωτα και στη συνέχεια, όταν συνειδητοποιεί ότι αδυνατεί να κατακτήσει το ιδανικό αυτό, περιέρχεται σε μελαγχολία κι απογοήτευση. Επίσης, συχνά, εμφανίζονται ανυπέρβλητα εμπόδια που δυσχεραίνουν τη βίωσή του, όπως συμβαίνει με τη Φωτεινή Σάντρη του *Κόκκινου Βράχου*, η οποία λόγω των ηθικών και θρησκευτικών δεσμεύσεων, προερχόμενων από την προοπτική της αιμομικτικής σχέσης με τον πρώτο ξάδερφό της και την επακόλουθη προδοσία από τον αγαπημένο της, οδηγείται στην τραγική λύση της αυτοκτονίας. Αντίστοιχη πορεία ακολουθεί κι η Ισαβέλλα των *Πεπρωμένων* η οποία υπό το βάρος των τραγικών αποκαλύψεων της ακούσιας αιμομικτικής σχέσης με τον αδελφό της αυτοκτονεί. Στην επιλογή της αυτοχειρίας καταλήγουν κι οι άνδρες ήρωες, κυρίως αυτοί που έχουν μια πιο ευαίσθητη ψυχοσύνθεση, όπως ο Παύλος στην *Αναδυομένη*, ο Γώγος στη *Λάουρα*, ο Άλκης στον *Τρίτο*, ο Ερμάνος στα *Πεπρωμένα* κι ο Τάσος στους *Φοιτητές*, με τη διαφορά ότι σε αυτό το έργο παραμένει απλώς μια απόπειρα. Σύμφωνα με τη ρομαντική θεώρηση, ο θάνατος, άλλωστε, εκλαμβάνεται ως ένα μέσο πρωτίστως μετάνοιας και αυτοτιμωρίας. Τιμωρητικός είναι κι ο θάνατος της Μαρίας στο *Ψυχοσάββατο* η οποία προσπαθεί, αφενός να εξιλεωθεί για τον θάνατο της κουνιάδας της κι αφετέρου να αναλάβει την προσωπική της ευθύνη, σπρώχνοντας με τα λεγόμενά της τον άνδρα της στην αυτοδικία⁸⁹⁶. Άδοξη κατάληξη είχε κι ο αγνός έρωτας της Ραχήλ για τον Κάρολο, αφού δέχθηκε με πράξη αυτοθυσίας τη σφαίρα από τον πυροβολισμό του φανατισμένου Εβραίου αδερφού της που στόχευε τον αλλόθρησκο Κάρολο. Επομένως, από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι ο ρομαντικός έρωτας, άλλοτε καταλήγει ανεκπλήρωτος λόγω του ότι απαγορεύεται από τη συγγένεια, άλλοτε οδηγεί τον απεγνωσμένο ερωτευμένο σε αυτοχειρία, επιβεβαιώνοντας το προσφιλές μοτίβο του ερωτευμένου αυτόχειρα⁸⁹⁷, άλλοτε έχει ως

⁸⁹⁶ Εδώ, ο θάνατος παρουσιάζεται ως αναγκαίο κακό, αφού είναι απόρροια των κοινωνικών, ηθικών και θρησκευτικών επιταγών, λειτουργώντας στο πλαίσιο της ρεαλιστικής θεώρησης του θανάτου κι όχι της ρομαντικής.

⁸⁹⁷ Αν και η αυτοχειρία είναι επαναλαμβανόμενο μοτίβο του Ξενόπουλου, επιβεβαιώνοντας τη φράση του E. A. Poe: «Αναντίρρητα, ο θάνατος μιας ωραίας γυναίκας είναι το πιο ποιητικό θέμα στον

συνέπεια τον θάνατο κι άλλοτε έχει αίσια έκβαση, όπως συμβαίνει με τον Ντένη και την Κλαίλια στην *Αναδυομένη* ή με τον Πέτρο και την Ανιέζα στην *Ανιέζα* ή με τον Τάσο και τη Φανίτσα στους *Φοιτητές*.

Άλλη μια διάσταση του απαγορευμένου έρωτα είναι η μοιχεία που συχνά οδηγεί στον θάνατο της μοιχαλίδας συζύγου, σύμφωνα με τους κανόνες της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας. Βέβαια, η τιμωρία της ενόχου με θάνατο πρέπει να ιδωθεί υπό το πρίσμα της συνύφανσης των αξιών «ντροπής» για τις γυναίκες, υπονοώντας την εγκράτεια και τη σεξουαλική αγνότητα, και «τιμής» για τους άνδρες, δηλώνοντας την ικανότητα του άνδρα να προστατεύσει την τιμή της οικογένειάς του και να διατηρήσει αλώβητη την υπόληψή του. Κι ο αδελφός ως υπερασπιστής της τιμής της οικογένειας περιθωριοποιεί και διώχνει από το σπίτι την παραστρατημένη κοπέλα, όπως έκανε ο κόντες Ντι Ίστρια στην *Ανιέζα*. Επίσης, όποιος άνδρας υφίσταται προσβολή της τιμής του οφείλει να την αποκαταστήσει, ακόμη και με φόνο, χωρίς να απειλείται με φυλάκιση, μιας και το δικαστήριο προβλέπει την αθώωσή του⁸⁹⁸. Τέτοια περιστατικά εντοπίζουμε και στα υπό μελέτη έργα του Ξενόπουλου, είτε ακολουθώντας τον ηθικό κανόνα, όπως έκανε ο κόντε Δελαζάρης στα *Πεπρωμένα* με τη γυναίκα του και τον εραστή της, ή ο Κωνσταντής με τη Μαρία στο *Ψυχοσάββατο*, όταν αυτή του αποκάλυψε το σχέδιό της να τον εγκαταλείψει με αυτόν που αγαπούσε πραγματικά, είτε διαψεύδοντάς τον. Στη δεύτερη περίπτωση αναφερόμαστε στον Άλκη του *Τρίτου*, στον Μίμη Δεγράση της *Λάουρας* και στον πολλαπλά απατημένο από τη σύζυγό του, Μαρή Αλιμπράντε του *Κόσμου και του Κοσμά*. Η ανδροκρατική κοινωνία της εποχής που όριζε ένα πλαίσιο ανδρικής υπεροχής, ανέμενε την τιμωρία των μοιχαλίδων, όμως, η ψυχική ιδιαιτερότητα και κοσμοθεωρία κάποιων ηρώων διαφοροποιήθηκε από το κοινωνικά αναμενόμενο, φανερώνοντας συγχρόνως και τη διάθεση του συγγραφέα για μια νέα θέαση των

κόσμο», αλλά και την πολιτισμική εμμονή των γυναικών να αυτοκτονούν, ιδίως κατά τον 19^ο αιώνα, οι γυναίκες στην πεζογραφία του Κ. Θεοτόκη δεν αυτοκτονούν, καθώς μια βαθύτερη δύναμη τις κρατά στη ζωή. Η πρωταγωνίστρια του διηγήματος *Η παντρεία της Σταλαχτής* αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση που πέφτει στο πηγάδι απελπισμένη, γιατί ο αγαπημένος της την εγκαταλείπει υπακούοντας στην εντολή του πατέρα του. Για τις ερωτευμένες ηρωίδες του Κ. Θεοτόκη, βλ. Σταυροπούλου, όπ. π., σ. 275.

⁸⁹⁸ Όσες γυναίκες παραβαίνουν τους κοινωνικούς νόμους σε ζητήματα τιμής γνωρίζουν ότι απαρέγκλιτα θα τιμωρηθούν, είτε με διαπόμπευση, είτε με το να τις κακολογήσουν, είτε με τον εγκλεισμό σε μοναστήρι, είτε ακόμη και με θάνατο. Έτσι, η στάση αυτή που υιοθετεί η κοινωνία απέναντι στην άτιμη γυναίκα παρουσιάζεται και από τους συγγραφείς οι οποίοι μεταφέρουν πιστά την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής τους. Την ίδια προσέγγιση ακολουθεί κι ο Κ. Θεοτόκης, εστιάζοντας όμως στο ότι τα σαθρά θεμέλια της κοινωνίας θυματοποιούν τις γυναίκες, τις καταδικάζουν και τις τιμωρούν, τοποθετώντας τες στο περιθώριο. Βλ. Σταυροπούλου, όπ. π., σ. 229.

οικογενειακών κι ερωτικών ζητημάτων. Αυτό μας επιτρέπει να συμπεραίνουμε ότι ήταν αρκετά επηρεασμένος από τις βόρειες λογοτεχνίες και τη γενικότερη τάση η τιμή να γίνει προσωπική υπόθεση, έχοντας ένα νέο πιο εξατομικευμένο περιεχόμενο⁸⁹⁹.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Ξενόπουλος εστιάζει στην ερωτική επιθυμία των ηρώων και των ηρωίδων του. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι η ερωτική επιθυμία που εκδηλώνεται με την ηδονή, τη βία, και την αμαρτία είναι η κινητήριος δύναμη για τις πράξεις και τις αποφάσεις των δρώντων προσώπων, με αποτέλεσμα να επηρεάζεται η μυθιστορηματική πλοκή ή η εξέλιξη του δράματος. Έτσι, συχνά μας δίνει τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε την επίδραση του αισθητισμού και του ρεαλισμού, όταν ο συγγραφέας εστιάζει και περιγράφει την όμορφη σάρκα του νεαρού ήρωα⁹⁰⁰ (ο Θράσος στην *Αφροδίτη*, ο Στρατίδης στους *Μυστικούς Αρραβώνες*, ο Μίμης στον *Κόκκινο Βράχο*, ο έφηβος Ανδρέας στον *Κόσμο και τον Κοσμά*) αλλά και των όμορφων κοριτσιών (η Φιορούλα στον *Κόσμο και τον Κοσμά*, η Τερέζα Βάρμα Δακόστα, η Φωτεινή Σάντρη, η Λάουρα, η Αφροδίτη, η Κλαίλια στην *Αναδυομένη*). Ένα στοιχείο, λοιπόν, που καθορίζει τις σχέσεις των δυο φύλων είναι η εξωτερική ομορφιά των ηρωίδων που ακτινοβολούν και σαγηνεύουν τους άνδρες. Άλλωστε, μέσω αυτής της σαγήνης προσπαθούν να διαμορφώσουν την προσωπική ταυτότητά τους, χωρίς, όμως να φτάνουν ποτέ στην πλήρη χειραφέτηση. Τα όμορφα κορίτσια είναι ξανθομαλλούσες με γαλανά μάτια παραπέμποντας σε μια αγγελική ομορφιά (Τερέζα Βάρμα Δακόστα, Φωτεινή Σάντρη, Έλντα Ντιμάρα, Λάουρα, Κλαίλια) που άλλοτε αιχμαλωτίζουν τα θύματά τους, χρησιμοποιώντας την εξωτερική τους ωραιότητα, άλλοτε συμπεριφέρονται απλώς φιλάρεσκα κι άλλοτε υποδηλώνουν τη σωματική τους αγνότητα.

⁸⁹⁹ Αναφερόμαστε, εδώ, κατά κύριο λόγο στο έργο του Ν. Καζαντζάκη *Ξημερώνει* (1906) που κινείται στον απόηχο των επιρροών της δραματουργίας του Ίψεν, του Μάτερλινγκ κι επικεντρώνεται στην εσωτερική σύγκρουση της ηρωίδας η οποία δίνει τη δική της προσωπική λύση στον παράνομο έρωτά της για τον αδελφό του άντρα της.

⁹⁰⁰ Εδώ, το ερωτικό κάλλος των γυμνών σωμάτων συνδέεται με τη χαρά της ζωής. Έτσι, «στα γυμνά ερωτικά σώματα πραγματώνεται με τον πιο έκδηλο τρόπο η ταυτότητα του κάλλους με το αγαθό, του ανθρώπινου με το θείο, της φύσης με τον πολιτισμό» επισημαίνει ο Ερατοσθένης Κατωμένος στο «Ο έρωτας στη Νεοελληνική Λογοτεχνία: από τον Σικελιανό στον Ελύτη», όπ. π., σ. 111. Μάλιστα στην περίπτωση του Μίμη και του Θράσου γίνεται αναφορά από τον συγγραφέα στην ομοφυλοφιλική ματιά του έρωτα, συνιστώντας απόδειξη της επήρειας του αισθητισμού που αποδίδει τη νοσηρότητα της ερωτικής σχέσης.

Εξίσου έκδηλη είναι κι η επίδραση του ηδονισμού⁹⁰¹, του οποίου επιτομή είναι η φιλήδονη Φιορούλα που μέσω της εναλλαγής πολλών ερωτικών συντρόφων ικανοποιεί την αχαλίνωτη ερωτική επιθυμία της, επιβεβαιώνοντας την ταύτιση της γυναίκας με τα κατώτερα ένστικτα της φύσης. Επιπλέον, η σεξουαλικότητά της γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους άνδρες ανοίγοντας τον δρόμο για την υποτέλεια των γυναικών και τις κατά συνέπεια άνισες σχέσεις των δυο φύλων, ενώ η μητέρα της ενθαρρύνει αυτή την ανήθικη στάση. Παρόμοια είναι η συμπεριφορά και της Αφροδίτης, η οποία συνάπτει ερωτικούς δεσμούς με πολλούς άνδρες, καθοδηγούμενη κι αυτή από την ίδια τη μητέρα της. Η ηθική παρεκτροπή των μανάδων αυτών αποτυπώνει την ηθική εξαθλίωση των λαϊκών στρωμάτων της πόλης και σχετίζεται πιθανόν με μια εγγενή ανηθικότητα από μέρους τους, ή οφείλεται στη φτώχεια και στην κοινωνική υποκρισία της εποχής, ενώ σε άλλες περιπτώσεις, όπως στην *Τιμή του αδερφού*, λόγω ανέχειας ακόμη κι ο αδερφός ωθεί την αδερφή στην πορνεία. Έτσι, αποδίδεται κι η κοινωνική οπτική του Ξενόπουλου για τη διαφθορά των εξαθλιωμένων λαϊκών στρωμάτων. Συνεκτικός δεσμός και των περιπτώσεων αυτών (Αφροδίτη και Φιορούλα) είναι η αναζήτηση της ηδονής συνοδευόμενης από την αμαρτία και την ανηθικότητα. Έτσι, επιβεβαιώνεται η αντίληψη της πατριαρχικής κοινωνίας ότι η γυναίκα είναι επιρρεπής στο κακό, ότι ταυτίζεται με τη φύση κι όχι με τον πολιτισμό και γι' αυτό συνιστά απειλή για την αντρική τιμή. Στην περίπτωση, όμως της Τερέζας Βάρμα Δακόστα, που ενσαρκώνει τον ρόλο της μοιραίας γυναίκας, οδηγώντας τα θηράματά της στην καταστροφή, εκτός από την αναζήτηση της ηδονής, είναι κυρίαρχη η βία προς τους ερωτικούς της συντρόφους, η οποία εκδηλώνεται παράλληλα με την έντονη σεξουαλικότητά της και συνεπάγεται την υποτίμηση του συντρόφου της. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η συμπεριφορά αυτή είναι ψυχοπαθολογική και ακραία, ενώ αντίστοιχα χαρακτηριστικά ψυχοπαθολογίας

⁹⁰¹ Ο ηδονισμός αποσκοπεί στην ηδονή του πράττοντος προσώπου κι εκλαμβάνεται ως το καθαυτό αίτιο το οποίο καθορίζει την πράξη. Παρατηρείται μια έκρηξη του ηδονισμού κατά τον 20^ο αιώνα παράλληλα με μια γενικότερη τάση του ατόμου για αυτοπραγμάτωση η οποία συνεπάγεται την προβολή των ψυχορμήτων του ανθρώπου που αναζητούν την ικανοποίηση. Για την επίδραση του ηδονισμού, βλ. και Κονδύλης, όπ. π., σ. 233. Άξιο παρατήρησης είναι, επίσης, το γεγονός ότι ο όρος «ηδονή» χρησιμοποιείται πιθανότατα για πρώτη φορά από γυναίκα δημιουργό στο ποίημα της Γαλάτειας Καζαντζάκη *Σαν θα με φιλείς* το 1908, ενώ συχνά εμφανίζεται ο όρος στα κείμενα των εκπροσώπων του αισθητισμού από τις αρχές του αιώνα. Για τη χρήση του όρου «ηδονή» στη γυναικεία γραφή, βλ. Μαρία Νικολοπούλου, «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, *Πρακτικά*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Δ', σσ. 59-72.

εντοπίζουμε και στη στάση του τυραννικού παππού της Ανιέζας που η ικανοποίηση του εγωισμού του τον απομακρύνει από την αγάπη.

Ωστόσο, μια ακόμη βασική διαπίστωση αυτής της μελέτης, που δεν έχει προβληθεί σε άλλες μελέτες είναι η ύπαρξη ερωτευμένων ζευγαριών τα οποία απολαμβάνουν την πληρότητα της σωματικής ένωσης, οδηγούμενα στην ευτυχία. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα της Θάλειας με τον Στρατίδη στους *Μυστικούς Αρραβώνες*, και του Ντένη με την Κλαίλια στην *Αναδυομένη*, οι οποίοι απολαμβάνουν τον πόθο, τη θωπεία, το πλούσιο χάδι, το φιλί, την αγκαλιά και την αγάπη, ως γνήσια απόδειξη της παντοδυναμίας του ερωτικού ενστίκτου. Επίσης, ιδιαίτερη έμφαση δίνει ο συγγραφέας και στην προβολή του ψυχικού ταιριάσματος ανάμεσα στους δυο ερωτευμένους (Θάλεια και Ανάστης, Κάκια και Κρίτωνας, Ένερης και Ισαβέλλα, Τάσος και Φανίτσα), γεγονός που παραπέμπει στο δικό του ταιρίασμα με τη δεύτερη γυναίκα του, καθώς και στη συνειδητή προσπάθεια των ηρωίδων να κατακτήσουν την πολυπόθητη ευτυχία (Ραχήλ, Ανιέζα, Ισαβέλλα). Παράλληλα, ο Ξενόπουλος θέτει και το γνωστό μοτίβο του ερωτικού τριγώνου σε συνδυασμό με την άσκηση κριτικής στις αστικές δεοντολογίες του γάμου και τις κοινωνικές συμβατικότητες, με μια ψυχογραφική διάθεση, χρησιμοποιώντας αναγνωρίσιμους κοινωνικούς χαρακτήρες. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά ανιχνεύονται πρωτίστως στον *Τρίτο* και στους *Μυστικούς Αρραβώνες*.

Επιπρόσθετα, ένα από τα σημαντικότερα συμπεράσματα που προκύπτει από την ανάλυση των έργων είναι η καταλυτικής σημασίας θέση του γάμου στη διευθέτηση των ερωτικών και ηθικών διαφορών. Ο γάμος⁹⁰², είτε επιδιώκεται από τους γονείς των μελλοντύμων, είτε είναι το επιστέγασμα της αγάπης δύο νέων, εξακολουθεί να είναι μια κοινωνική πρακτική που περιορίζει τη γυναίκα στον οικιακό χώρο, αναπαράγοντας τον ανδροκρατικό χαρακτήρα της κοινωνίας, τόσο στην αγροτική, όσο και στην αστική κοινωνία. Για τους γονείς τις περισσότερες φορές φαίνεται να λειτουργεί ως ο συγκερασμός μεταξύ χρήματος και ηθικής, υπολογισμού και συναισθήματος, όταν, βέβαια, πληρούνται τα κριτήρια που οι ίδιοι έχουν θέσει, δηλαδή ο πλούτος, η ομορφιά, η καλή κοινωνική θέση, το επάγγελμα, τα κοινά

⁹⁰² Ο γάμος εκλαμβάνεται ως η συνύφανση του ατομικού και του γενικού, του υποκειμενικού και του αντικειμενικού, του ψυχολογικού και του κοινωνικού, εκπροσωπείται από τη γενετήσια ορμή, τον έρωτα, την αμοιβαία συμπάθεια κι αποτελεί μια σύνθεση της ανθρωπολογικής και ψυχολογικής διάστασης με νομικούς, οικονομικούς και ηθικούς παράγοντες. Για τον επιτελικό ρόλο του γάμου, βλ. Κονδύλης, όπ. π., σσ. 88-89.

ενδιαφέροντα. Απόλυτη επιβεβαίωση των παραπάνω είναι οι αριστοκράτες κόντηδες του ξενοπουλικού κόσμου, όπως ο κόντες Λάντος στην *Αναδυομένη*, ο κόντες Ντιμάρας στον *Ποπολάρο*, ο κόντες Δελάζαρης στα *Πεπρωμένα*, αλλά κι οι αστοί πατεράδες, όπως ο πατέρας της Ραχίλ, ο κύριος Μανιάτης στην *Αφροδίτη* ή ο πατέρας της Καίτης Καστρίτη στους *Μυστικούς Αρραβώνες*. Αξιοσημείωτο είναι ότι σε όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις η κοπέλα συναινούσε κι επιδίωκε κι η ίδια αυτόν τον γάμο, σε αντίθεση με τη Μαρία του *Ψυχοσάββατου* που της επιβλήθηκε ο εύπορος γαμπρός από τον αυστηρό πατέρα της, παρά την αγάπη της για άλλο νέο, καλύτερης, όμως οικονομικής κατάστασης.

Αδιαμφισβήτητο, πάντως, γεγονός είναι ότι ο γάμος προσδίδει στη γυναίκα σημαίνοντα κοινωνικό ρόλο, μιας και η οικογένεια κατέχει σημαντικό ρόλο στην αστική κοινωνία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα γυναίκας που αυτοπραγματώθηκε, κατακτώντας την ευτυχία, μέσω του γάμου της είναι η Καίτη Καστρίτη των *Μυστικών Αρραβώνων*, ενώ κι η μετατροπή του Ανάστη από μποέμ, εργένη, καλλιτέχνη σε άριστο οικογενειάρχη μας επιτρέπει να συμπεράνουμε την καθοριστική επίδραση του γάμου και στη ζωή του άνδρα, καθώς έτσι υπηρετείται το κοινωνικό κατεστημένο. Επίσης, ο γάμος είναι συνήθως η επικρατέστερη λύση από άποψη οικονομίας του έργου που προωθεί ο Ξενόπουλος για να γεφυρώσει τις αντιθέσεις ή για να δώσει ένα αίσιο τέλος, όπως συμβαίνει στον *Ποπολάρο*, στην *Ανιέζα*, στους *Φοιτητάς*, στην *Αναδυομένη*. Παρόλα αυτά δεν πρέπει να παραλειφθεί να σημειωθεί ότι ο γάμος περιορίζει τη γυναίκα στον οικιακό χώρο που είναι ο πρόπων χώρος γι' αυτή, εν αντιθέσει με τον δημόσιο χώρο που συνδέεται με την ανδρική δραστηριότητα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι όλες σχεδόν οι ηρωίδες κυκλοφορούν στον δημόσιο χώρο συνοδευόμενες από ένα τουλάχιστον, αντρικό πρόσωπο της οικογενείας τους. Εξάιρεση αποτελεί η Νίτσα Γαζέλη στην *Τρίμορφη Γυναίκα* που κυκλοφορεί ελεύθερα και ασυνόδευτη στους δρόμους της Αθήνας, συναναστρεφόμενη γυναίκες και άνδρες της δικής της επιλογής, έχοντας την ίδια αυτονομία όπως κι ένας νεαρός της εποχής της. Στον περιορισμό της γυναίκας στον ιδιωτικό χώρο συντελεί κι η προίκια, η οποία θεωρείται απαραίτητη για την έναρξη της κοινής συζυγικής ζωής και προβάλλεται ως αναμφισβήτητο προσόν της νέφης μαζί με την παρθενία της. Τέλος, συνιστά μια βασική κοινωνική πρακτική που ενισχύει τη θεωρία της ανδροκρατικής δόμησης των σχέσεων των δυο φύλων και αναπαράγει τη γυναικεία υποτέλεια.

Επιπλέον, από την ανάλυση των έργων οδηγούμαστε και σε ένα ακόμη γενικό συμπέρασμα αναφορικά με το πώς διαμορφώνονται στην καθημερινή πρακτική οι ταυτότητες των δυο φύλων, ανάλογα με τα πολιτισμικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Έτσι, εδώ αναφερόμαστε στο κοινωνικό φύλο που εκλαμβάνομε ως κοινωνική σχέση μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τον ιεραρχικό χαρακτήρα των κοινωνικών σχέσεων, όπου οι άνδρες είναι οι κυρίαρχοι του παιχνιδιού κι οι φύλακες της γυναικείας υποταγής. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι πολύ συχνά οι γυναίκες ταυτίζονται με τις αρνητικές ιδιότητες της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ενώ οι άνδρες με τις θετικές ιδιότητες, δρώντας και τα δύο φύλα σε ένα δίπολο υποταγής-εξουσίας, φύσης-πολιτισμού, οικιακής-δημόσιας σφαίρας. Μάλιστα, οι γυναίκες των κατώτερων στρωμάτων, όπως είναι οι υπηρέτριες (η Κούλα, η Ανθή στον *Κόσμο και τον Κοσμά*, η Μαριέττα στον *Κόκκινο Βράχο*) ή τα φτωχά κορίτσια που δεν είχαν πατέρα (η Αφροδίτη, η Φιορούλα στον *Κόσμο και τον Κοσμά*, η Φανίτσα στους *Φοιτητές*) εύκολα παρασύρονται σε ερωτικές περιπτώξεις ή ακόμη και στην ερωτική πράξη από τους άνδρες που τις περιβάλλουν, συχνά και με προτροπή της μητέρας τους, επιβεβαιώνοντας την ταύτισή τους με τη φύση και τα αρνητικά χαρακτηριστικά της ανηθικότητας, της ακολασίας και της παθητικότητας. Ακόμη κι η Φανίτσα που απλώς περιορίζεται στην ανταλλαγή ορισμένων φιλιών με τους νεαρούς ενοικιαστές-φοιτητές παρεξηγείται για τη στάση της κι εκλαμβάνεται ως ανήθικη από αυτούς. Αντίθετα, οι γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων παρουσιάζονται να καλλιεργούν αξίες υπεροχής και ανωτερότητας, αποδίδοντάς τες στα ανώτερα φυσικά χαρακτηριστικά τους. Η Τερέζα Βάρμα Δακόστα κι η Τερέζα του *Ποπολάρου* είναι τρανταχτά παραδείγματα αυτής της προσέγγισης. Οι κοντεσίνες (Λάουρα, Ανιέζα, Κλαίλια, Έλντα, Ισαβέλλα) αντιπροσωπεύουν κι αυτές την ανώτερη κοινωνική τάξη, αλλά σε γενικές γραμμές διαπιστώνουμε ότι συμμορφώνονται με τον παθητικό έμφυλο ρόλο τους, ακόμη κι όταν απλώς παντρεύονται τον αγαπημένο τους. Οι άντρες, εν γένει υπηρετούν τον κοινωνικό τους ρόλο, δρώντας ως σύζυγοι κι εραστές, που είναι οι μόνοι κατάλληλοι να οδηγήσουν τις γυναίκες στην κοινωνική ή φυσική ολοκλήρωση, είτε συντελείται η σεξουαλική πράξη, είτε όχι (Ντένης στην *Αναδυομένη*, Θράσος στην *Αφροδίτη*, Πέτρος στην *Ανιέζα*, Κάρολος στη *Ραχήλ*, Ένερης στα *Πεπρωμένα*, Τάσος στους *Φοιτητές*, Ανάστης στους *Μυστικούς Αρραβώνες*, Στέφανος στην *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, Φρέντος στη *Λάουρα*, Αντώνης Κροντηράς στον *Κόσμο και τον Κοσμά*, Ζέππος στον *Ποπολάρο*, Κρίτωνας στον *Τρίτο*, Αγγελος στον *Κόκκινο Βράχο*). Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε ότι κάποιοι

ήρωες υιοθετούν μια κοινωνική συμπεριφορά που δεν ήταν σύμφωνη με τα κοινωνικά προστάγματα της εποχής και για αυτό καταδικάζονται από τον κοινωνικό περίγυρο. Ο Άλκης στον *Τρίτο* επιλέγει να αυτοκτονήσει κι όχι να χωρίσει ή να τιμωρήσει, ακόμη και με θάνατο την άπιστη γυναίκα του, όπως αναμενόταν να κάνει σύμφωνα με τα λεγόμενα του φίλου του Παυλή, ο οποίος συγχρόνως εκφράζει την κοινωνικά αναμενόμενη συμπεριφορά. Αντίστοιχα, ο Κοσμάς στον *Κόσμο και τον Κοσμά*, αν και αρχικά αναγκάζεται να πάρει διαζύγιο από την πολλάκις άπιστη γυναίκα του, υπακούοντας στην απαίτηση της κοινωνίας που στο έργο αποτυπώνεται στις συμβουλές του φίλου του, τελικά στο τέλος καταλήγει να τη συγχωρεί, διατυπώνοντας τη δική του ιδιότυπη άποψη, ότι η τιμή του ανθρώπου δε συνδέεται με τη σεξουαλική συμπεριφορά. Ακόμη, ο Άγγελος στον *Κόκκινο Βράχο* παρουσιάζεται κατά τη σκιαγράφησή του από τον αφηγητή ως ο ηθικός εκμαυλιστής, τόσο της Φωτεινής, όσο και του αδελφού της, συνηγορώντας κατά αυτόν τον τρόπο, υπέρ της ηθικής του καταδίκης.

Επιπρόσθετα, σε όλα τα υπό μελέτη έργα παρουσιάζεται η σχέση γονέων παιδιών που σε αρκετές περιπτώσεις, αφενός μας βοηθά να βγάλουμε συμπεράσματα για το πατριαρχικό οικογενειακό πλαίσιο της εποχής κι αφετέρου εξυπηρετεί την εξέλιξη της υπόθεσης, φωτίζοντας την ψυχοσύνθεση και τα κίνητρα των προσώπων. Αναφορικά με τη σχέση μητέρας και γιου δεσπόζουσα είναι η σχέση του Κωνσταντή με τη γριά Μπάμπαινα στο *Ψυχοσάββατο* η οποία με τη στάση της αναπαράγει το ανδροκρατικό πρότυπο της διευρυμένης οικογένειας, επιβάλλοντας ένα ασφυκτικό πλαίσιο για τη νύφη της που αντιμετωπίζεται με καχυποψία, γιατί συνιστά απειλή για την οικογενειακή συνοχή. Εξίσου αυστηρή κι επικριτική είναι η μητέρα του Καρόλου προς τη Ραχήλ, αλλά εδώ διαφοροποιείται η αιτία της στάσης της, καθώς αποδίδεται πρωτίστως στην εγωισμό και στην αίσθηση της κυρίας Δεσύλα περί ανωτερότητας της δικής της χριστιανικής θρησκείας έναντι της εβραϊκής. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις οι μητέρες των γιων που σκιαγραφούνται στα έργα είναι υποταγμένες στο θέλημα των συζύγων τους και δε διαφοροποιούνται από τις θέσεις τους, αποδεχόμενες τον παθητικό τους ρόλο. Όσον αφορά τις σχέσεις πατεράδων και κοριτσιών διαπιστώνουμε μια σχέση αγάπης και στοργής στα περισσότερα υπό μελέτη έργα (*Αναδυομένη*, *Λάουρα*, *Μυστικοί Αρραβώνες*, *Ραχήλ*, *Ποπολάρος*) που σε κάποιες, όμως, περιπτώσεις οδηγεί σε υπερπροστασία κι απομάκρυνση από την κοινωνική ζωή για αποφυγή των εξωτερικών κινδύνων(ο πατέρας της Ισαβέλλας στα

Πεπρωμένα, αλλά κι ο παππούς της Ανιέζας που είναι ο μοναδικός κηδεμόνας της, λόγω θανάτου των γονέων της). Μολαταύτα, εδώ η στοργική συμπεριφορά των πατεράδων έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον «φεουδάρχη» πατέρα της Στέλλας Βιολάντη που αναπαράγει την κοινωνική καταπίεση σε βάρος των γυναικών.

Από τη μελέτη των έργων, επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερωτική ζωή των ηρώων και των ηρωίδων σε σχέση με το περιβάλλον τους, γιατί αναδεικνύεται «πώς δρουν ως υποκείμενα δράσης που κατ' επέκταση αποτελούν φερέφωνο και ιδεολογικό φορέα της δράσης στο έργο»⁹⁰³. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι οι πρωταγωνιστές των θεατρικών έργων ως δρώντα υποκείμενα αντιμετωπίζουν δυσκολίες στην ερωτική ζωή τους που άλλοτε τις διαχειρίζονται με την ευεργετική παρουσία ενός βοηθού, άλλοτε μόνοι τους και άλλοτε έρχονται σε ακόμη πιο δυσχερή θέση, λόγω των προσκομμάτων τα οποία τους θέτουν οι αντίμαχοι τους. Πιο συγκεκριμένα, ο Άλκης στον *Τρίτο* έχει τη βοήθεια του φίλου του Παυλή, ενώ την τελική απόφαση της αυτοκτονίας τη λαμβάνει μόνος του, επηρεαζόμενος κυρίως από το «σάπιο» γενεαλογικό δέντρο του και την ιδιάζουσα ψυχοπαθολογία του. Στη *Ραχήλ* η ομώνυμη ηρωίδα στην ερωτική της σχέση με τον Κάρολο συναντά τα εμπόδια που τις θέτει ο μισαλλόδοξος αδερφός της Δαβίδ και η μέλλουσα πεθερά της κ. Δεσύλλα, ενώ έχει την υποστήριξη του μετριοπαθούς πατέρα της και του άλλου της αδερφού. Το τραγικό τέλος του πυροβολισμού της από τον Δαβίδ οφείλεται στην αγάπη της για τον Κάρολο και στην αυθόρμητη απόφασή της να τον προστατεύσει. Στο *Ψυχοσάββατο*, η Μαρία βαδίζει σε ένα μοναχικό δρόμο, καθώς οι ελπίδες της που τις έχει βασίσει στη βοήθεια του Λίγερου διαψεύδονται, εξαιτίας της συναισθηματικής ανεπάρκειάς του. Αντίθετα, τα εμπόδια που της ορθώνουν η γριά Μπάμπαινα η οποία συντηρεί και εκφράζει το αντρικό κατεστημένο κι η ψυχής της θανούσας κουνιάδας της κάνουν ακόμα πιο δραματικό τον τιμωρητικό θάνατό της. Στα *Πεπρωμένα*, η Ισαβέλλα, αν και έχει τη βοήθεια της Βάγιας της υπηρέτριας, τελικά την απόφαση της αυτοκτονίας, για να ξεπλύνει τις ενοχές της για την εν αγνοία της αιμομικτική σχέση με τον αδερφό της, τη λαμβάνει μόνη της, υπό το βάρος της συναισθηματικής και ψυχολογικής της συντριβής. Εξίσου μόνη είναι κι η Φωτεινή Σάντρη η οποία, αφενός αδυνατώντας να κατανοήσει την πολυπλοκότητα των ερωτικών σχέσεων και τις ψευδείς υποσχέσεις κι αφετέρου αισθανόμενη ντροπή

⁹⁰³ Βλ. Γραμματάς, *Νεοελληνικό Θέατρο και Κοινωνία: Η σύγκρουση των Νέων με το Σύστημα στο Ελληνικό Θέατρο του 20^{ου} Αιώνα*, όπ. π. σ. 117.

για το γράμμα που έστειλε στον Άγγελο, οδηγείται στον εκούσιο θάνατό της, προσπαθώντας να βρει διαφυγή από το αδιέξοδο, όπου έχει αυτοεγκλωβιστεί. Στους *Φοιτητάς*, ο ερωτευμένος με τη Φανίσα Τάσος αρχικά έχει την υποστήριξη του Μπάρμπα Γιώργου, ενώ ως αντίμαχοι λειτουργούν οι Θάνος, Βάσος και Πλάτων. Στο αίσιο τέλος, όμως, του έργου συντελεί η ουσιαστική βοήθεια του Θάνου που μεσολαβεί, για να επανενωθεί οριστικά το ερωτευμένο ζευγάρι, επανορθώνοντας για την παρελθοντική του συμπεριφορά. Στην *Ανιέζα*, ο παππούς αντιτίθεται σθεναρά και εμποδίζει την ευόδωση της σχέσης της ομώνυμης ηρωίδας με τον αγαπημένο της Πέτρο, ενώ ο υπηρέτης Νικόλας είναι ο πολύτιμος σύμμαχος του ζευγαριού, χάρη στον οποίο το ζευγάρι ενώνεται. Στον *Ποπολάρο* ο Ζέππος έχει ως σημαντικό βοηθό τον θείο του γιατρό Μαρινέρη, για να διαχειριστεί τον έρωτά του με την Έλντα, ενώ κι ο σέμπρος Αγουστής βοηθά τους δυο ερωτευμένους. Αντίθετα, η ξαδέρφη της Έλντας, Τερέζα είναι ο κυριότερος αντίμαχος της σχέσης των δυο νέων, όπως κι ο κόντες Ντιμάρας που τελικά, όμως, υποχωρεί.

Η παράλληλη εξέταση των μυθιστορημάτων και των δραμάτων σε αυτή τη διατριβή δίνει μια νέα διάσταση στην προσέγγιση του έργου του Ξενόπουλου, μιας και παρά τις πολλές μέχρι τώρα μελέτες δεν έχει γίνει μια αναλυτική συνεξέταση στα πιο αναγνωρισμένης αξίας έργα του συγγραφέα, παρά μεμονωμένες προσεγγίσεις. Έτσι, από την ανάλυση που προηγήθηκε είναι φανερό ότι ο Ξενόπουλος, τόσο στα μυθιστορήματα, όσο και στα θεατρικά του έργα έχει τον ίδιο θεματικό άξονα με κυρίαρχο το ερωτικό ένστικτο και τον ερωτικό λόγο που φαίνεται να γεφυρώνει την κάθε ασυμμετρία ή διαφορά. Η παρουσία των γυναικών είναι αδιαμφισβήτητη και, παρά την επαναληπτικότητα στις μορφές τους και στον τρόπο συμπεριφοράς τους, τις προσεγγίζει με κατανόηση, τρυφερότητα κι ευαισθησία, γεγονός που οφείλεται και στον «ωραίο φεμινισμό» του Ξενόπουλου, σύμφωνα με τον οποίο η γυναίκα πρέπει να ανυψώνεται μέσω της μόρφωσης, ώστε να αναδεικνύεται σε αληθινό σύντροφο του άντρα και να είναι όσον το δυνατόν πιο ελεύθερη. Ωστόσο, επειδή πιστεύει ότι η ελευθερία της γυναίκας είναι σχετική και δεν πρέπει να συγχέεται με ακραίες συμπεριφορές, αναγνωρίζουμε την αποστασιοποιημένη από τον αφηγητή προσέγγιση ηρωίδων με άκρατη σεξουαλική ελευθερία, όπως η Τερέζα Βάρμα Δακόστα, η Φιορούλα κι η Αφροδίτη. Έτσι, λοιπόν, και στο θέατρο και στο μυθιστόρημα δεν αποκλίνει από την κυρίαρχη ιδεολογία του για τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας, με τη διαφορά ότι στο μυθιστόρημα έχει τη δυνατότητα, κυρίως λόγω της ρεαλιστικής

και νατουραλιστικής απεικόνισης, να περιγράψει με πιο διεισδυτικό τρόπο τα ατομικά και ψυχικά χαρακτηριστικά της. Στα θεατρικά έργα μέσω των διαλόγων έχουμε τη δυνατότητα να κατανοήσουμε τις ιδέες και τα συναισθήματα που καθορίζουν τη δράση των προσώπων. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι ο Ξενόπουλος, όσο κι αν στην αρχή είναι μπροστάρης στη διαχείριση σημαντικών κοινωνικών ζητημάτων, στο τέλος καταλήγει στην αναδίπλωση της στάσης του και την υιοθέτηση πιο μετριοπαθών απόψεων, οι οποίες δεν απομακρύνονται από τη βασική ιδεολογική παραδοχή του γυναικείου κινήματος, την «ισότητα στη διαφορά».

Αναφορικά με τις τεχνικές που ακολουθεί τόσο στα μυθιστορήματα, όσο και στα θεατρικά έργα, είναι κυρίαρχη η χρήση της προοικονομίας, επιτείνοντας τη δραματικότητα των ηρώων και των ηρωίδων. Για τον τραγικό θάνατο του Παύλου στην *Αναδυομένη*, του Γώγου στη *Λάουρα*, της Φωτεινής στον *Κόκκινο Βράχο*, του Άλκη στον *Τρίτο*, της Ισαβέλλας στα *Πεπρωμένα* ο Ξενόπουλος έχει προλειάνει το έδαφος και έχει υποψιάσει τον αναγνώστη –θεατή, με τον υπαινικτικό λόγο του, με τη χρήση των κατάλληλων σημείων στίξης, όπως των αποσιωπητικών, με τη σκιαγράφηση του ευαίσθητου και ρομαντικού χαρακτήρα του πρωταγωνιστή/στριας, και με την εστίασή του στην ιδιαίτερη ψυχική και ηθική συγκρότηση των προσώπων που αδυνατούν να διαχειριστούν το βαρύ συναισθηματικό φορτίο της απόρριψης από το πρόσωπο που αγαπούν. Ακόμη, ο συγγραφέας έχει φροντίσει να μας υποψιάσει και για τον τρόπο αυτοκτονίας, καθώς άλλοτε γίνεται αναφορά στην ύπαρξη πιστολιού κι άλλοτε στη σκέψη του ήρωα ή της ηρωίδας να πέσει από γκρεμό, όπως στον *Κόκκινο Βράχο* ή στην *Αναδυομένη*. Αντίστοιχη είναι κι η δραματική λειτουργία της τραγικής ειρωνείας, όπως συμβαίνει με τη Φωτεινή ή την Ισαβέλλα που αγνοούν η πρώτη τα αληθινά αισθήματα του Άγγελου κι η δεύτερη, τόσο το τραγικό τέλος της μητέρας της, όσο και την αδελφική της σχέση με τον άντρα που τη βίασε. Άλλη μια προσφιλής τακτική είναι η ύπαρξη θανάτου στην προϊστορία του έργου που επηρεάζει την εξέλιξη της υπόθεσης και τις σχέσεις των ηρώων. Στην *Ανιέζα* εξαιτίας του θανάτου των γονιών της ο παππούς αναλαμβάνει την κηδεμονία της και της δείχνει μια τυραννική αγάπη που εμποδίζει την ένωσή της με τον αγαπημένο της, ενώ στα *Πεπρωμένα* ο πατέρας της Ισαβέλλας έχει δολοφονήσει την άπιστη μητέρα της, της οποίας η συνετή καθοδήγηση θα μπορούσε να την είχε προστατεύσει από το νυχτερινό της παραστράτημα και τον βιασμό που ακολούθησε. Έτσι, η δραματική θέση, τόσο των πρωταγωνιστών των μυθιστορημάτων, όσο και των δραμάτων,

επιτείνεται περισσότερο από το γεγονός ότι η ευτυχία που κατά τη γνώμη τους εγγυάται ο έρωτας φαντάζει ανέφικτη.

Τέλος, άλλο ένα στοιχείο που αναδείχθηκε από αυτή τη διατριβή είναι η διαπίστωση ότι κοινή συνισταμένη των μυθιστορηματικών και θεατρικών έργων του Ξενόπουλου είναι ότι ο συγγραφέας δίνει μορφή στην ιστορία, αντλώντας υλικό από τις προσωπικές του εμπειρίες, τις αισθήσεις του, τους ανθρώπους και την κοινωνία⁹⁰⁴. Αυτό συμπεραίνουμε ότι ισχύει απόλυτα για τον Ξενόπουλο, γιατί μετουσίωσε τις εμπειρίες που είχε από την παιδική του ηλικία, όταν σύχναζε στο μαγαζί του πατέρα του και συναντούσε κάθε λογής ανθρώπους της Ζακύνθου, αλλά κι από την ενήλικη ζωή του, σε υλικό συγγραφής. Η Έλντα, ο Μαρής Αλιμπράντες, ο Θράσος, η Αφροδίτη, η Θάλεια, ο ράφτης Αλεβίζος, οι κοντεσίνες κι οι κόντηδες, η ιστορία του *Κόκκινου Βράχου* είναι αντλημένα από τις δικές του προσωπικές μνήμες και κυριαρχούν στη συνολική συγγραφική του δημιουργία.

Εν συμπεράσματι, ο Ξενόπουλος αποτύπωσε με ρεαλιστική απλότητα και κοινωνική προοδευτικότητα τη θέση, τις πιέσεις, τα πάθη, τις αντιστάσεις κι εν γένει τον ψυχισμό των γυναικών, που διαμορφώνεται από τις διαπροσωπικές τους σχέσεις με τους άνδρες του οικογενειακού και κοινωνικού τους περιβάλλοντος. Οι κοινωνικές κι ενίοτε οι οικονομικές συνθήκες φαίνεται ότι προσδιορίζουν τις ανθρώπινες και ερωτικές επαφές, συνθλίβοντας συναισθήματα, επιθυμίες και προσδοκίες. Αρκετά συχνά, όμως, ο έρωτας, ο αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής, θριαμβεύει, ενώ συνήθως οι γυναίκες είναι εκείνες που τον ελέγχουν και τον καλλιεργούν σε όλες του τις διαστάσεις. Παρά την πατριαρχική δόμηση της κοινωνίας και τον περιορισμό της γυναίκας χωρικά και λειτουργικά στην οικιακή σφαίρα, η γυναίκα στον κόσμο του Ξενόπουλου βλέπουμε ότι συχνά μετατρέπεται σε δρων υποκείμενο που προσπαθεί να αποκτήσει αυτοσυνειδησία, προσωπική ταυτότητα και να αυτοπροσδιοριστεί, ακόμη κι αν αποτυγχάνει. Τελικά, από τη μελέτη των σχέσεων των δυο φύλων στο μυθιστορηματικό και θεατρικό έργο του Ξενόπουλου καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι για τον συγγραφέα τα δυο φύλα βρίσκονται σε ένα αιώνιο παιχνίδι εξουσίας κι υποταγής στο γήπεδο του έρωτα, με αμφίρροπο κάθε φορά αποτέλεσμα.

⁹⁰⁴ Πρβλ. και Hardy Barbara, *The Appropriate Form-An Essay on the Novel*, London: Athlone Press, 1964.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Κείμενα Αναφοράς

- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Μαύρα μάτια», *Αστυ*, 2/05/1891 έως 24/06/1891.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ολέθριος Έρωτας», *Έθνος*, 26/10/1913 έως 7/4/1914.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο Χάρος κι ο έρωτας». (Η Ανιέζα), *Έθνος*, 15-28/09/1932, σ. 2στ-ζ.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ανιέζα», *Νέα Εστία*, τόμ. 13, τχ. 145(σσ. 22-28), τχ. 146(σσ. 94-99), τχ. 147(σσ. 158-162), τχ. 148(214-218), τχ. 149(σσ. 269-274), τχ. 150(σσ. 325-329), τχ. 151(σσ. 380-384), 1933.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ένα μικρό μυθιστόρημα από τη ζωή μου», *Αθηναϊκά Νέα*, 20/4/1936 ως 17/7/1937.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο Χάρος κι ο έρωτας», *Αθηναϊκά Νέα*, 06-24/06/1944.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Μανόλιες», *Νέα Εστία*, 50, τχ. 587, 1951, σσ. 84-90.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Μυστικοί Αρραβόνες*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Αφροδίτη*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Η Τρίμορφη Γυναίκα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Κοσμάκης Α΄: Το πρωτοζύπνημα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Κοσμάκης Β΄: Το κέντρον*. Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Κοσμάκης Γ΄: Τα τελευταία όνειρα*. Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Κοσμάκης Δ΄: Ο Γυρισμός*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Λάουρα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Αναδυομένη*, εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Κόκκινος Βράχος*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Τερέζα Βάρμα Λακόστα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Η Τιμή του Αδελφού*, Βλάσση, Αθήνα 1984.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Ποπολάρος και άλλα διηγήματα*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα, Αυτοβιογραφία*, Βλάσση, Αθήνα 1984.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θέατρο, Ο Τρίτος- Ο Ψυχοπατέρας- Φωτεινή Σάντρη- Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, τόμ. 1, Βλάσση, Αθήνα 1991.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θέατρο, Ραχήλ- Χερουβείμ- Ψυχοσάββατο- Στέλλα Βιολάντη*, τόμ. 2, Βλάσση, Αθήνα 1991.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θέατρο, Πολυγαμία- Πειρασμός- Το Ζευγάρι*, τόμ. 3, Βλάσση, Αθήνα 1991.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θέατρο, Φοιτηταί- Πεπρωμένα- Δεν είμαι εγώ ή η Λογική*, τόμ. 5, Βλάσση, Αθήνα 1991.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θέατρο, Ανιέζα- Το Ανθρώπινο- Χαίρε Νύμφη- Καβαλλερία Ποπολάνα*, τόμ. 6, Βλάσση, Αθήνα 1991.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θέατρο, Μαριτάνα- Ο Ποπολάρος- Θεός Όνειρος*, τόμ. 7, Βλάσση, Αθήνα 1991.

B. Δευτερογενείς Πηγές

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Αβδελά Έφη - Ψαρρά Αγγέλικα, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*, Γνώση, Αθήνα 1985.

Αγάθος Θανάσης, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Γκοβόστης, Αθήνα 2016.

Αγγελόπουλος Αθανάσιος, *Νέον λεξικόν της ελληνικής μυθολογίας*, Ελεύθερη Σκέψη, Αθήνα 2000.

Αγία Γραφή (Παλαιά και Καινή Διαθήκη). Μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα, Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, Αθήνα 1997.

Αθανασιάδης -Νόβας Θεμ., *Θεατρικά Μελετήματα*, Αθήνα 1963.

Αθανασιάδης Τάσος, «Εγκώμιο στον Γρηγόριο Ξενόπουλο», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 9-11.

Αθανασόπουλος Βαγγέλης, «Από τον Ρομαντισμό στην Ηθογραφία, από την Ηθογραφία στον Αστικό Ρεαλισμό, και από τον Αστικό Ρεαλισμό στο Συναισθηματικό Μυθιστόρημα», στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια*

από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001), Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σσ. 33-71.

Αθανασοπούλου Ρένα, *Το Ραδιοφωνικό Θέατρο στην Ελλάδα: Αρχή και καθιέρωση 1939-1953*, εκδ. Renavox 2010.

Αθηναίος Περσέας, «Οι “φοιτηταί” του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Ημερησία*, 6-2-1992.

Αλεξάντερ Σάλι, «Γυναίκες, τάξη, και έμφυλη διαφορά στις δεκαετίες 1830 και 1840: Ορισμένες σκέψεις για τη συγγραφή μιας φεμινιστικής ιστορίας», στο Έφη Αβδελά-Αγγέλικα Ψαρρά, *Σιωπηρές Ιστορίες: Γυναίκες και Φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σσ. 236-242.

Αμιλήτου Ευτυχία, «Τυποποίηση ταυτοτήτων και ανακύκλωση δημοσιογραφικού λόγου στα μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Για μια ποιητική της λογοτεχνικής επικοινωνίας», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Β', σσ. 651-668.

Αμιλήτου Ευτυχία, «Η άλλη Ζάκυνθος του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τχ. 1738, Οκτώβριος 2001, σσ. 403-445.

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, *Ο άλλος εν διαγωμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998.

Ανδριανού Έλσα, «Η κοινωνία της Ζακύνθου: ένα δραματουργικό εργαλείο στο θέατρο του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου “Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ...”*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 76-88.

Αντίλαλος[=Ξενόπουλος Γρηγόριος], «Ο αντισημιτισμός», *Εικονογραφημένη Εστία*, 36, 1893, σσ. 186-188.

Αντμάν Μαρί-Ελιζαμπέτ, *Βία και Πονηριά. Άντρες και γυναίκες σ' ένα ελληνικό χωριό*, Καστανιώτης 1990.

Αντωνίου-Τίλιου Μαρία, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος κι ο Ελληνικός Τύπος», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. 36, 2004-2005, σσ. 103-120.

Αραμπατζίδου Ελένη Ι., *Θέματα του Ελληνικού Αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία(1893-1912)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2002,.

Αρβανιτάκης Δημήτριος, *Κοινωνικές αντιθέσεις στην πόλη της Ζακύνθου: το ρεμπελιό των Ποπολάρων (1628)*, ΕΛΙΑ: Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001.

Ασημακόπουλος Κώστας, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το Θέατρο», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σ. 12-21.

Ασημακόπουλος Κώστας, «Ο θεατρικός Ξενόπουλος», στον τόμο: *Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, ERGO, Αθήνα 2002, σσ. 209-212.

Βαρβέρης Γιάννης, «Θεατρικός Ξενόπουλος: Έργα κι έργο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 173-177.

Βαρίκα Ελένη, *Για μια πολιτική γραμματική του φύλου*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009.

Βαρίκα Ελένη, *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2011.

Βαρίκας Βάσος, «Ξενόπουλος στο Εθνικό», *Τα Νέα*, 11-3-1968.

Barrés Maurice, *Η γη και οι νεκροί*, Νέα Γενεά, Αθήνα 2017.

Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το Θέατρο Πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

Βάσσης Κωνσταντίνος, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: ένα φαινόμενο πολυγραφίας», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα, 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 22-46.

Βαφειάδη Έφη, «Ο Ξενόπουλος και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Μια προσέγγιση για το *Ψυχοσάββατο*», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 179-198.

Βαφειάδη Έφη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η αρχαία ελληνική τραγωδία. Εισαγωγικές παρατηρήσεις», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.) *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2007, σσ. 189-197.

Βαφειάδη Έφη, «Η εικόνα του Εβραίου στη νεοελληνική δραματουργία», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Α΄, σσ. 527-540.

Βαφόπουλος Γ. Θ., «Ο Ξενόπουλος κι η Θεσσαλονίκη», *Κριτικά Φύλλα*, τομ Ε΄, αριθμ. 4(34), χειμώνας 1976-1977, σσ. 406-409.

Βελουδής Γιώργος, *Γραμματολογία: Θεωρία Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2011.

Βελουχινός Δήμος, «Γρηγορίου Ξενόπουλου: *Αφροδίτη*», *Βωμός*, περ. Β΄, χρ. Α΄, τχ. 5-6 (28-29), Παρίσι 25 Μαρτίου 1922, σσ. 74-75.

Βενάρδου Ευάννα, «Ο Γρηγ. Ξενόπουλος και η “Νέα Σκηνή” του Κων. Χρηστομάνου», *Περίπλους*, 42, σσ. 48-70.

Βουτιερίδης Ηλίας, «Γρηγορίου Ξενόπουλου. Ένας σύγχρονος μεσαίωνας: Τερέζα Βάρμα Δακόστα», *Αναγέννηση*, χρονιά Α΄, φυλλάδιο 6^ο, Φλεβάρης 1927.

Bryson Valerie, *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

Butler Judith, *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.

Γαβριηλίδης Βλάσσης, *Αι γυναίκες*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1921.

Γαλαντία Κυριακή, *Η ανταπόκριση της Κριτικής στο Αφηγηματικό έργο του Γρ. Ξενόπουλου (1883-1951)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Καλαμάτα 2010.

Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, «Συνομιλίες με το παρελθόν: Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και οι δραματουργικές του αναφορές στον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση», *Σκηνή*, τ. χ. 7, 2015, σσ. 309-318.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση», στον τόμο: *Το Ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20ο αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Παράβασις - Μελετήματα 2, ERGO 2002, σσ. 227-233.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2008.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα –Πετράκου Κυριακή, «*Περιο Ευγενικός*: Το πρώτο θεατρικό της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τ. 4, Αθήνα 2002, σσ. 221-251.

Γεωργούση Άννα-Μαρία, «Νίκος Καζαντζάκης και Γρηγόριος Ξενόπουλος, επαγγελματίες λογοτέχνες την περίοδο του γλωσσικού ζητήματος», *Επιστήμες της Αγωγής*, Θεματικό Τεύχος, 2017, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Επιστημών της Αγωγής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, σσ. 170-187 .

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Ο Θεατρικός Ξενόπουλος», στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σσ. 73-83.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Ο Ξενόπουλος διασκευαστής του εαυτού του», στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου “Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ...”*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 260-268.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου*, τόμ.Π, Ελληνικό Θέατρο, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2008.

Γιάκος Δημήτρης, «Οι Πλούσιοι και οι Φτωχοί και ο Λέων Χαρίσης», *Διαβάζω*, 265, 1991, σσ. 42-50.

Γκάνταμερ Χανς- Γκεοργκ, «Η γλωσσικότητα ως καθορισμός του αντικειμένου της ερμηνευτικής», στον τόμο: *Η Λογοτεχνική Θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. Κ. Μ. Newton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σσ. 83-89.

Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου Θεοδώρα, «Πορτραίτα γυναικών στο έργο του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου “Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ...”*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 322-333.

Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου Θεοδώρα, «Η Νέα Γυναίκα», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 65-101.

Γουλή Ελένη Δ., «Γρηγόριος Ξενόπουλος-Φώτος Πολίτης», στον τόμο: *Nulla Dies sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου* επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 595-689.

Γραμματάς Θόδωρος, *Νεοελληνικό Θέατρο και Κοινωνία: Η σύγκρουση των Νέων με το Σύστημα στο Ελληνικό Θέατρο του 20^{ου} Αιώνα*, Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα 2001.

Γραμματάς Θόδωρος, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α' Εξάντας, Αθήνα 2002.

Γραμματάς Θόδωρος, «Περί “Πατρότητας” στο Θέατρο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 199-219.

Connell R. W., *Το Κοινωνικό Φύλο*, Επίκεντρο, Αθήνα 2006.

Δαφνής Κώστας [επιμέλεια], «Γράμματα Δημ. Καμπούρογλου και Γρηγ. Ξενόπουλου στην Κατίνα Γ. Παπά 1920-1937», στο *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τομ. 18, Κέρκυρα 1972, σσ. 175-229.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Ο Κόκκινος Βράχος (1949) του Γρηγόρη Γρηγορίου», στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2003, σσ. 189-203.

Δεμερτζής Κωνσταντίνος, *Σύστημα Αστικού Δικαίου, Οικογενειακόν Δίκαιον*, τόμ. Α΄, Γ. Η. Καλλέργη, Αθήναι 1935.

Δημαράς Κ. Θ. , *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Εκδ. 9η, Γνώση, Αθήνα 2000.

Δημητριάδης Ανδρέας, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς κι η συμβολή του στην ανάπτυξη υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 1997.

Δουλαβέρα Βίκυ, «Κοινωνικές δομές και ιδεολογία στην τριλογία του Ξενόπουλου», *Περίπλους*, τχ. 30-31, 1991, σσ. 131-141.

Δουλαβέρα Βίκυ, *Τα δυο φύλα στα αστικά μυθιστορήματα του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, διδακτορική διατριβή, University of Sydney 1995.

Δρομάζος Στάθης Ιω., *Νεοελληνικό Θέατρο(Κριτικές)*, Κέδρος, Αθήνα 1986.

Escarpit Robert, *Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1973.

Fischer-Lichte Erica, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. Από τον Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, τόμ. Β΄, Πλέθρον , 2012.

Flaubert Gustave, *Μαντάμ Μποβαρύ*, Εξάντας, 1993.

Foucault M., *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, τόμ. Α΄, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1978.

Furst R.L. & Skrine N.P., *Νατουραλισμός. Η Γλώσσα της Κριτικής*, Μτφρ. Λ. Μεγάλου, Ερμής, Αθήνα 1972.

Girard René, *Ρομαντικό Ψεύδος και Μυθιστορηματική Αλήθεια*, μτφ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001.

Goldman Lucien, *Για μια Κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Πέτρος Ρυλμόν, Πλέθρον, Αθήνα 2000.

Hallyn Fernard, «Η ερμηνευτική», στον τόμο: Maurice Delcroix - Fernard Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας: Μέθοδοι του Κειμένου*, επιμέλεια-μετάφραση: Ι. Ν. Βασιλαράκης, Gutenberg, Αθήνα 1997, σσ. 375-380.

Higonnet Margaret, «Σιωπές που μιλούν: αυτοκτονίες γυναικών», στον τόμο: Susan Rubin Suleiman (επιμ.), *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*, μτφρ.-εισαγ.-σχόλια Εύη Βογιατζάκη, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σσ. 177-200.

Ζερβός Ιωάννης, «Βιογραφικόν και κριτικόν σημείωμα» στο Luis Buchner, *Δύναμις και Ύλη*, μτφρ. Ν.Καζαντζάκης, εκδ.οίκος Γ.Δ. Φέξη, Εν Αθήναις, 1915.

Ζώης Λεωνίδας Χ., *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήναι 1955.

- Ήγκλετον Τέρι, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Οδυσσεάς, 1996.
- Θέμου Άννα, «Ο ερωτικός Βοκάκιος στη σύγχρονη Ελλάδα», *Πολύφιλος*, τχ. 4, 2013, σσ. 1-28.
- Θεοδωρακόπουλος Ιωάννης Ν., *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία: Γνωσιολογία, Ηθική Φιλοσοφία, Αισθητική*, τόμ. Γ', Αθήναι 1975.
- Θρύλος Άλκης, «Το Θέατρον – Δύο Ελληνικά Έργα», *Νέα Εστία*, 12, τχ. 136, 1932, σσ. 888-889.
- Θρύλος Άλκης, «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, 45, τχ. 519, 1949, σσ. 248-250.
- Θρύλος Άλκης, «Ο θεατρικός συγγραφέας», *Νέα Εστία*, 50, τχ. 587, 1951, σσ. 141-142.
- Θρύλος Άλκης, Ξενόπουλος Γ., Μητσάκης Μ., Καμπύσης Γ., Αετός, Αθήνα 1955.
- Θρύλος Άλκης, «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, 67, τχ. 789, 1960, σσ. 689-691.
- Θρύλος Άλκης, «Ο πεζογράφος Ξενόπουλος», *Νέα Εστία*, 69, τ.χ. 805, 1961, σσ. 103-109.
- Θρύλος Άλκης, *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, Δίφρος, Αθήνα 1961.
- Θρύλος Άλκης, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. ΙΑ' 1967-1969, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1981.
- Καβάφης Κ. Π., «Πολυέλαιος», *Νέα Ζωή*, (Ιούνιος 1914), σ. 97.
- Καββαδίας Νίκος, *Μαραμπού*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2011.
- Καλαούζη Κωνσταντίνα, *Η ερωτική επιθυμία σε νεοελληνικά πεζογραφικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα: Ζητήματα γραφής και αναπαράστασης*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2007.
- Καμινιώτης Βάιος Φ. - Λυδάκη Άννα, «Οι μάγισσες στις λαϊκές αφηγήσεις. Παραμύθια από τη Θεσσαλία» στο *Μαγεία και Μεταφυσικός κόσμος*, Πρακτικά Ημερίδας 19/12/2009, εκδ. του Μ.Ε.Λ.Τ. Αθήνα, 2011, σσ. 59-75.
- Καμπάνης Αρίστος, *Ιστορία της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1924.
- Καραμαλίκη Μαρία, «Ο Ζακυθινός μας Ξενόπουλος», *Κριτικά Φύλλα*, Χειμώνας 1976-1977, τομ. Ε', τχ. 4(34), σσ. 441-449.
- Καραντώνης Αντρέας, *Νεοελληνική Λογοτεχνία: Φυσιογνωμίες Α'*. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1977.

Καραντώνης Ανδρέας, «Νύχτες με τον Ξενόπουλο», *Κριτικά Φύλλα*, Χειμώνας 1976-1977, τομ. Ε΄, τχ. 4(34), σσ. 412-419.

Καραχάλιου-Μοναστηριώτη Ευαγγελία, *Γυναίκα, Ποιητικό Αίτιο: Η γυναίκα μέσα από τα εθνογραφικά κείμενα και δημοτικά τραγούδια* (Συγκριτική Μελέτη), διδακτορική διατριβή, Τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Σύδνεϋ 1997.

Καρζής Θόδωρος, *Η γυναίκα στο Μεσαίωνα: Χριστιανισμός, Δυτική Ευρώπη, Βυζάντιο, Ισλαμισμός*, Φιλιππότης, Αθήνα 1997.

Καρκαβίτσας Ανδρέας, «Το ισχυρόν φύλον», *Άπαντα*, τόμ.4, Καπόπουλος, Αθήνα 1973, σ. 402-404.

Καρκαβίτσας Ανδρέας, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτα. τόμ.5, Γιοβάνης, Αθήνα 1973.

Καρρέρ Φρειδερίκος, *Ιουδαϊσμός και Χριστιανισμός και τα εν Ζακύνθω συμβάντα κατά την Μεγάλην Παρασκευήν*, Εν Ζακύνθω 1891.

Καστρινάκη Αγγέλα, *Περιπέτειες Νεότητας: Η αντίθεση των γενεών (1890-1945)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Φιλολογίας, 1994.

«Κατάσταση θεατρικών έργων του Γ. Ξενόπουλου και των παραστάσεών τους» στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 189-206.

Καψωμένος Ερατοσθένης Γ., «Ο έρωτας στη Νεοελληνική Λογοτεχνία: από τον Σικελιανό στον Ελύτη», στο «*Περί Έρωτος*», Επιστημονικό Συμπόσιο, Δωδώνη, Ανάτυπο, τόμ. ΚΗ΄, Μέρος Τρίτο, Ιωάννινα 1999, σ. 111-127.

Καψωμένος Ερατοσθένης Γ., «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στην ελληνική λογοτεχνία: Ένας πολιτισμικός κώδικας», *Διάλογοι καταλλαγής*, αρ. 58 (Ιούλ. - Αύγ. - Σεπτ. 2000), σσ. 514-518.

Κοκκινάκη Νένα. Ι., «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το αστικό μυθιστόρημα», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 70-79.

Κονδύλης Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού: από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995.

Κορδάτος Γιάννης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: από το 1453 ως το 1961*, τομ. Α΄, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.

Κοτζαμάνη Μαρίνα Αναστασία, «Αριστοφάνης ο σύγχρονός μας: η θαυμαστή ιστορία της Χειραφετήσεως του Γεωργίου Σουρή, εχθρού των γυναικών», *Τα Ιστορικά* 26 (Ιούν. 1997), σσ. 121-134.

Κοτσαμάνη Μαρίνα Αναστασία, «Νέες Γυναίκες, Φεμινισμός και Δημοκρατία», στον τόμο: *Πρακτικά του συνεδρίου Θέατρο και Δημοκρατία*, ΕΚΠΑ, 2014, σσ. 739-756.

Κουρέτας Δημήτρης, «Ο Φρόντι κι η Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, 59, τχ. 694, 1956, σσ. 718-728.

Κουρνούτος Γ. Π., «Ο Ζακυθηνός», *Νέα Εστία*, τ.χ. 805, 1961, σσ. 109-111.

Κριτικός του *Νουμά*, «Οι Μιχτοί», *Νουμάς*, αρ. 440(26/6/1911), σσ. 380-383.

Λαμπράκη Αλεξάνδρα –Παγανός Γ. Δ., *Ο Εκπαιδευτικός Δημοτικισμός και ο Κωστής Παλαμάς*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1994.

Λαπαθιώτης Ν., «Κι έπινα μέσα απ' τα χείλη σου...», *Ανεμώνη*, τχ. 3-4 (Μάιος-Ιούνιος 1910), σ. 3.

Λασκαράτος Ανδρέας, *Άπαντα*, τόμ. Β', εκδ. Άτλας, Αθήνα 1959.

Λασκαράτος Ανδρέας, *Τα μυστήρια της Κεφαλλονιάς*, Αιγιαλός Λαγουδέρα, 2013.

Λάσκαρι Νινέττα Χ., *Κέρκυρα: μια ματιά μέσα στον χρόνο(1204-1864)*, Ποταμός, 2016.

Λεκατσάς Π., *Η ψυχή. Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών, Αθήνα 1957.

Λεονταρίτης Γεώργιος Β., *Το ελληνικό σοσιαλιστικό κίνημα κατά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, Εξάντας 1978.

Lesky Albin, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τ. Α', μτφρ. Νίκος Α. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001.

Λιάτα Ευτυχία Δ., *Η Κέρκυρα και η Ζάκυνθος στον κυκλώνα του αντισημιτισμού: η «συκοφαντία για το αίμα» του 1891*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2006.

Λυγίζος Μήτσος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο Θέατρο*, τόμ. Β', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1980.

Λυγίζος Μήτσος, *Νεοελληνική Δραματουργία*, τρίτη έκδοση, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα 1987.

Λυγίζος Μήτσος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο: Δραματική ανάλυση-Αισθητική και Ιστορική τοποθέτηση*, τόμ. Α', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1990.

Μαγκλιβέρας Διονύσης Κ., *Η Νεοελληνική κοινωνία του εικοστού αιώνα μέσα από το μυθιστόρημα*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1996.

Μαγκλιβέρας Διονύσης Κ., «Κοινωνικές θέσεις στην πεζογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: η κοινωνία της εποχής του», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου*

Ξενόπουλου, Πενήντα χρόνια από την εκδημία του, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 92-113.

Μαλαφάντης Κωνσταντίνος, «Χρονολόγιο Γρηγορίου Ξενόπουλου 1867-1951», *Διαβάζω*, 265, 1991, σσ. 18-25.

Μαλαφάντης Κωνσταντίνος, «Οι Αθηναϊκά Επιστολαί» στη «Διάπλασι των Παίδων» (1896-1947), διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Αθήνα 1992.

Μανουσάκης Γιώργης, «Δυο όμοιες κι ανόμοιες ιστορίες: τα μυθιστορήματα “Ο Κόκκινος Βράχος” και “Λάουρα”», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 114-139.

Μάργαρης Δημήτριος, «Η Ζακυθινή ηθογραφία στο έργο του Ξενόπουλου», *Ιόνιος Ανθολογία*, έτος ΙΓ', τχ. 126, 1939, σσ.195-215.

Μάργαρης Δημήτριος, «Ο Ξενόπουλος κι η πατρίδα του», *Νέα Εστία*, 50, τ.χ. 587, 1951, σσ. 17-24.

Μαστροδημήτρης Π.Δ., *Πρόλογοι Ελληνικών Μυθιστορημάτων (1830-1930)*, Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1974.

Μαστροδημήτρης Π.Δ., «Ο πιο λαϊκός Έλληνας συγγραφέας». *Γρηγόριος Ξενόπουλος. 50 χρόνια από τον θάνατό του. 1867-1951*. Λεύκωμα για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, Αθήνα 2002, σ. 38.

Μαυροειδή Παπαδάκη Σοφία, «Η γυναίκα στο έργο του Ξενόπουλου», στο *Ιόνιος Ανθολογία*, 126, 1939, σσ. 77-81.

Μαχαιροπούλου Μίνα, «Όταν η μυθοπλασία υποδουλώνει», *Διαβάζω*, 100, 1984, σσ.46-52.

Μελάς Σπύρος, «Ανιέζα», *Αθηναϊκά Νέα*, 31-07-1932.

Μηλιώνης Νίκος, «Ο Ξενόπουλος και η ηθική μιας εικονικής κοινωνίας», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα, 2001, Τετράδια «Ευθύνης», 39, σσ. 144-151.

Mills Sara, *Κοινωνικό φύλο και ευγένεια*, μτφρ. Παγώνα Γκουτρομανίδου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003.

Μουδατσάκης Τηλέμαχος, «Το θέατρο του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Διαβάζω*, 265, 1991, σσ. 37-41.

Μουδατσάκης Τηλέμαχος, «Το αντικείμενο στο Θεατρικό Έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φιλημένο λουλούδι», *Διαβάζω*, 265, 1991, σσ. 64-67.

Μουδατσάκης Τηλέμαχος, «Η Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φεουδαλικό έλλειμμα του άρχοντα στο πρόσωπο του Π. Βιολάντη», στον τόμο: *Nulla*

Dies Sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 221-242.

Μουλλάς Παναγιώτης, *Η Λογοτεχνία από το 1880 ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΔ, 'Νεότερος Ελληνισμός 1881-1913, Εκδοτική Αθηνών 1881-1913, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977.

Μουσμιάτης Διονύσιος Ν., *Ο Ξενόπουλος, το Αριστείο, η Απεργία κι οι Φοιτηταί*, εκδ. Τρίμορφο, Αθήνα 2006.

Μουσμιάτης Διονύσιος Ν., *Ο Ξενόπουλος, ο Μαλάνος και η Θεατρική Αλεξάνδρεια*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2007.

Μπακονικόλα Χαρά, «Η ταξική συνείδηση στον Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies sine Linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 253-271.

Μπαλάσκας Κώστας, «Εισαγωγή», στο Χατζόπουλος Κώστας, *Τάσω*, Επικαιρότητα, 1997.

Μπαλζάκ Ονορέ ντε, *Μια σκοτεινή υπόθεση*, Κριτική, 1988.

Μπαλής Γεώργιος, *Οικογενειακόν Δίκαιον*, Τζάκα-Δελαγραμμάτικα, Αθήνα 1956.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., «Το εργατικό και το κοινωνικό δράμα στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και το 1922. Σκέψεις για την οριοθέτηση και την εμβέλεια των όρων», *Ουτοπία 27*, 1997, σσ. 143-149.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., «Ο Ίπεν στην Ελλάδα: Προβληματισμοί πάνω στην αποδοχή του Ίπεν στην Ελλάδα και στη σχέση των ιπενικών δραμάτων με την ελληνική δραματουργία του τέλους του 19^{ου} και των δυο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Ιούλιος-Οκτώβριος 1998, σσ. 144-154.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., «Το “θέατρο ιδεών” και η πρόσληψη του Ίπεν στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα». Θεωρητικές αναζητήσεις, *Μέντορας*, Περιοδικό Επιστημονικών και Εκπαιδευτικών Ερευνών, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, τόμος 2, 2000, σσ. 64-76.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., «Το ζήτημα της γυναικείας απελευθέρωσης στο μυθιστόρημα του Γρηγορίου Ξενόπουλου η *Τρίμορφη Γυναίκα*», *Παρνασσός*, τόμ. ΜΣΤ΄, Αθήνα 2004, (ανάτυπον), σ. 394-404.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., *Κράτος, Κοινωνία και Έθνος στη Νεοελληνική Λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1890-1930*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2008.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας: από τον Χορτάση έως τον Καμπανέλλη*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2011.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., «Η κοινωνική και η ερωτική προβληματική στον *Ποπολάρο* του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Φιλολογική*, τχ. 135, εκδ. Κοράλλι, Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2016, σσ. 63-74.

Μπλέσιος Αθανάσιος Γ., «Όψεις του έρωτα και της γυναικείας χειραφέτησης στην ελληνική λογοτεχνία και δραματουργία του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου}

αιώνα», στο Ζωή Γαβριηλίδου κ. α. (επιμ.), *Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.*, τ. Β', Εκδόσεις Σαΐτα, Κομοτηνή 2018, σσ. 581-603.

Μυλωνά Τερέζα, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2003.

Μυλωνά Τερέζα, «Φωτεινή Σάντρη-Στέλλα Βιολάντη: ένας σταθμός», στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 144-163.

Μυρτιώτισσα, «Πόθος», *Γράμματα*, 2, 21, 1914, σ. 370.

Μυρτιώτισσα, «Πάθος», *Γράμματα*, 3, 28, 1916, σ. 218.

Μυρτιώτισσα, «Voluptas», *Γράμματα*, 3, 31, 1916, σ. 396.

Νικολόπουλος Νάσος, *Κρίσεις για το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Δελφίνοι, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1995.

Νικολοπούλου Μαρία, «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμος Δ', σσ. 59-72.

Νίτσε Φρίντριχ, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Πανοπτικών 2012.

Νιτσιάκος Βασίλειος, «Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία», στο *«Περί Έρωτος»*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Δωδώνη, Ανάπτυξη, τόμ. ΚΗ', Μέρος Τρίτο, Ιωάννινα 1999, σσ. 171-182.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Οι Εβραίοι της Ζακύνθου», *Επτανησιακόν Ημερολόγιον*, τομ. Α', Εν Αθήναις, 1910, εκ του τυπογραφείου της «Νομικής», 1909, σσ. 29-35.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Η Ανιέζα, ο Φρουδισμός και τα Ταμπλώ», *Νέα Εστία* 12, τχ. 136, 1932, σσ. 881-882.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο Ποπολάρος», *Πρωία*, 14/02/1933.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο Γιούδας του Πάσχα», *Αθηναϊκά Νέα*, 17/04/1933.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Γύρω απ' τις επαναλήψεις παλιών έργων», *Νέα Εστία*, 35, τχ. 405, 1944, σσ. 377-382.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Η μόδα του Ίψεν», *Θεατρικά Τετράδια*, 21, Μάρτιος 1991, σσ. 22-24.

Ξενόπουλου Ευθαλία, «*Ηλίας Τανταλίδης*», *Ποιητικός Ανθών*, τόμ. Α 1886-1887, φ.2, σσ. 29-32.

Ξηραδάκη Κούλα, *Το Φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Ελληνίδες 1830-1836*, Γλάρος, 1988.

Ortner Sherry B., «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;» στο Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σσ. 75-107.

Πακτίτης Νίκος Α., *Κερκυραϊκά Δημοτικά Τραγούδια*, Δωδώνη, Αθήνα 2005.

Παλαμάς Κωστής, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Παναθήναια*, τομ. ΙΓ', 15 Ιανουαρίου 1907, σσ. 208-212.

Παλαμάς Κωστής, *Η Τρισεύγενη και άλλα διηγήματα*, Μάλλιαρης Παιδεία, 2015.

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., *Γρηγόριος Ξενόπουλος. Το πρώτο κοίταγμα. Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Στ' Ελληνικά και Ξένα*, Β' έκδοση, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1985.

Παππά Κατίνα Ι., «Η αλληλογραφία μου με το Γρηγόριο Ξενόπουλο», *Νέα Εστία*, τομ.51, τχ. 591, 1952, σσ. 248-252.

Παπαδήμας Αδ., Η «Αφροδίτη», στο Γρηγορίου Ξενόπουλου, *Αφροδίτη: Αθηναϊκό μυθιστόρημα*, Ι. Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήναι 1922.

Παπαδόπουλος Νικόλαος Μ., *Σύντομος Εισαγωγή εις την Παλαιάν Διαθήκην*, εκδ. Δέσποινα Μαυρομάτη, Αθήνα 1994.

Παπαθανάση-Μουσιοπούλου Κ., *Γρ. Ξενόπουλος. Ιστορικές και λαογραφικές μαρτυρίες για τη Ζάκυνθο*, Πιτσιλός, Αθήνα 1988

Παπαθανασόπουλος Θανάσης, «Ο Ξενόπουλος ως διηγηματογράφος», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, Αθήνα 2001, Τετράδια «Ευθύνης» 39, σσ. 163-169.

Παπανδρέου Νικηφόρος, *Ο Ύπεν στην Ελλάδα: από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983.

Παπαντωνίου Ζαχαρίας, «Κριτική για το *Ψυχοσάββατο*», *Εμπρός* (18-6-1911).

Παπαταξιάρχης Ευθύμιος, «Το φύλο στην ανθρωπολογία (και την Ιστοριογραφία): γνωστικές και μεθοδολογικές προεκτάσεις», *Μνήμων* 19 (1997), σσ. 201-210.

Παπαταξιάρχης Ευθύμιος, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας», στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης & Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, 3^η έκδοση, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σσ. 11-98.

Πασσάς Ι. Δ., *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν "Ήλιου"*, τόμ. 10, Έκδοσις της Εγκυκλοπαιδικής Επιθεωρήσεως "Ήλιος", Αθήναι, 1948.

Πατσαλίδης Σάββας, «Σώματα και Πτώματα στον Ξενόπουλο» στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 273-310.

Πάτσιου Βίκυ, *Η Διάπλασις των Παίδων (1879-1922). Το Πρότυπο και η Συγκρότησή του*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.

Πάτσιου Βίκυ, «Το “αστικό” μυθιστόρημα και η ευρυχωρία του Ρεαλισμού: Το μυθοποιητικό παράδειγμα της Μαργαρίτας Στέφα», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 115-125.

Πελεγρίνης Θεοδόσης, *Ηθική φιλοσοφία*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα 2015.

Πετράκου Κυριακή, «Ο Ξενόπουλος και οι Δραματικοί Διαγωνισμοί», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 311-343.

Πετράκου Κυριακή, «Η εμφάνιση του Φεμινισμού», στον τόμο: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 51-97.

Πετράκου Κυριακή, «Η Ζάκυνθος στα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Θεατρικές (Σ)Τάσεις και Πορείες: Δεκαέξι Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 233-286.

Πετροπούλου Εύη, «Ο γερμανικός αστικός ρεαλισμός και η διηγηματογραφία του Κώστα Χατζόπουλου», *Σύγκριση*, 17, 2006, σσ. 28-42.

Πεφάνης Γιώργος Π., *Το Θεατρικό: Σκιαγράφηση μιας Φαινομενολογικής Θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα 1991.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τομ. ΛΓ' (2000-2001), Αθήνα 2001.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Το musical της νεότητας», *HighLights*, Ιανουάριος 2001.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Ειδολογικές διασταυρώσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Θεατρικά Τοπία της Πεζογραφίας του», *Επτανησιακά Φύλλα*, Αφιέρωμα στον Γρηγόριο Ξενόπουλο, Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του, τόμ. ΚΑ', 3-4, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001, Ζάκυνθος, σσ. 317-385.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις του ελληνικού θεάτρου στις αρχές του 20ού αιώνα. Το θέατρο ιδεών και οι ιδεολογικές ζυμώσεις (1897-1910)», στον τόμο: *Τοπία της δραματικής γραφής: δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 307-354.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Σκηνικές οδηγίες και Πρόλογοι στον Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 345-385.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Το κατώφλι της αρρώστιας: Σημειώσεις στην ελληνική δραματουργία του 20^{ου} αιώνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 105, 2007, σσ. 11-16.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Παραστάσεις της Έμφυλης Ετερότητας στο Θέατρο. Υποκείμενα, Ταυτότητες, Ρόλοι», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τ. 10, Αθήνα 2010, σσ. 257-277.

Πλάτων, *Συμπόσιον*, μτφρ. Συκουτρής Ιωάννης, Εστία, Αθήνα 2012.

Πλουμπίδης Δημήτρης Ν., «Τα πρώτα βήματα και η διάδοση της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, η ψυχαναλυτική πρακτική κι η ανακοπή της γύρω στο 1950», στον τόμο: *Ψυχανάλυση και Ελλάδα: Στοιχεία, θέσεις κι ερωτήματα*, επιμ. Θανάσης Τζαβάρας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1984 σσ. 55-85.

Πολιτάρχης Γ.Μ., «Μνήμη Γρηγορίου Ξενόπουλου», στα *Κριτικά Φύλλα*, τ. Ε', τχ. 4(34), 1976-1977, σσ. 492-493.

Πολίτη Τζίνα, «Η μυθιστορηματική κατεργασία της ιδεολογίας: Ανάλυση της *Λυγερής* του Ανδρέα Καρκαβίτσα», *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1996, σσ. 63-127.

Πολίτης Νικόλαος, *Νεοελληνική μυθολογία*, τ. 2, Σπανός, Αθήνα 1979.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ι' έκδοση, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1999.

Πορφύρης Κ., «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Περίπλους*, τχ. 5-6, σσ. 46-51.

Πούχγερ Βάλτερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Μάρτιος –Ιούνιος 1997, σσ. 91-111.

Πούχγερ Βάλτερ, *Κείμενα και Αντικείμενα: Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.

Πούχγερ Βάλτερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τχ. 1738, Οκτώβριος 2001, σσ. 446-487.

Πούχγερ Βάλτερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Πρακτικά Συνεδρίου "Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά ..."*, Συμβολή στην έρευνα του έργου του. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2005, σσ. 121-143.

Πούχγερ Βάλτερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας. Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Β', Βιβλίο 2, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006.

Πούχγερ Βάλτερ, «Δραματουργικές Τεχνικές στον Πρώιμο Ξενόπουλο», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 387-443.

- Πυργιωτάκης Ιωάννης Ε., *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική Επιστήμη*, Πεδίο, 2011.
- Ριζάκη Ειρήνη, *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοσύνη του 19ου αιώνα*, Κατάρτι, Αθήνα 2007.
- Ροΐδης Εμμανουήλ, «Αι γράφουσαι Ελληνίδες» στα *Άπαντα*, τόμ. Ε΄, Φιλολ. Επιμέλεια Άλκης Αγγέλου, Ερμής Αθήνα 1978, σσ. 121-131.
- Rosaldo Michelle, «Χρήση και κατάχρηση της ανθρωπολογίας: Σκέψεις για το φεμινισμό και τη διαπολιτισμική κατανόηση», στον τόμο: Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σσ. 185-233.
- Σάθας Κωνσταντίνος, *Το εν Ζακύνθω αρχοντολόγιον και οι ποπολάρροι*, τυπ. Νικολάου Αγγελίου, Αθήνα, 1867.
- Σακαλάκη Μαρία *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*. Κέδρος, Αθήνα 1984.
- Σαχίνης Απόστολος, *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981.
- Σαχίνης Απόστολος, *Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα: Ιστορία και Κριτική*, 7^η εκδ. Ι.Δ. Κολλάρου, Αθήνα 1997.
- Σιατόπουλος Δημήτρης, «Ο Αναμορφωτής (ο κοινωνικός Ξενόπουλος)» στα *Κριτικά Φύλλα* τομ. Ε΄ - τχ. 4 (34), 1976-1977, σσ. 494-497.
- Σιδέρης Γιάννης «Η “Νεά Σκηνή” του Χρηστομάνου: έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία*, τχ. 826, 1961, σσ. 1628-1639.
- Σιδέρης Γιάννης, «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», *Νέα Εστία*, 69, τχ. 805, 1961, σσ. 117-132.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου Νόρα, «Προίκα ή περί του θηρευτικού βίου των Νεοελλήνων», *Πολίτης*, τχ. 55, Νοέμβριος 1982, σσ. 33-45.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου Νόρα, «Προίκα ή περί του θηρευτικού βίου των Νεοελλήνων», *Πολίτης*, τχ. 57-58, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1983, σσ. 34-50.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου Νόρα, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Πολίτης, Αθήνα 1984.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου Νόρα, «Προκαπιταλιστικές ιδεολογίες του άνομου και του νόμιμου έρωτα», *Πολίτης*, τχ. 66, 1984, σσ. 44-50.
- Σκουτέρη Διδασκάλου Νόρα, «Γυναίκες εξωτικές και οικόσιτες (Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω)», *Πολίτης*, τχ. 96, 1988, σσ. 52- 66.
- Σουρής Γεώργιος, «Των Εβραίων διωγμός και σφαγή και αλαλαγμός» *Ρωμικός*, τ. 341, 1891, σ. 457.

Σπηλιωτόπουλος Στάθης, «Η Ψυχανάλυση στο Θέατρο», *Νέα Εστία*, 59, τχ. 694, 1956, σσ. 742-744.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, «Τα μονόπρακτα έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 445-485.

Stendhal, *Το Κόκκινο και το Μαύρο*, Εξάντας, 2001.

Strathern Marilyn, «Ούτε φύση ούτε πολιτισμός: Η περίπτωση Hagen», στο Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σσ. 109-183.

Σταυροπούλου Έρη, *Οι ερωτευμένες ηρωίδες του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και οι λογοτεχνικές αδελφές τους: παραλλαγές μιας τυπολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2019.

Ταμπάκη Άννα, «Από τον Βασιλικό του Μάτεση στη Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Θεματικές αναβιώσεις και κοινωνικές ανατροπές», *Πρακτικά ΙΑ΄ Πανιονίου Συνεδρίου*, Επιμ. Ηλίας Τουμασάτος, τ. ΙΙΙ, Αργοστόλι 2019, σσ. 451-458.

Ταρσούλη Αθηνά, «Καλλιρόη Παρρέν», *Νέα Εστία*, 27, τχ. 315, 1940, σσ. 173-176.

Τερζάκης Άγγελος, «Ο Ξενόπουλος και το έργο του», *Ιόνιος Ανθολογία*, τχ. 126, 1939, σσ. 54-55.

Τζούμα Άννα, *Η Διπλή Ανάγνωση του Κειμένου: Για μια Κοινωνιοκριτική της αφήγησης*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1991.

Τουμασάτος Ηλίας Α., «Η *Ραχήλ* του Ξενόπουλου», στον τόμο: *Nulla Dies Sine Linea : Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σσ. 495-527.

Τριχιά-Ζούρα Μαρία, *Η Αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου: φιλολογική μελέτη*, Βλάσση, Αθήνα 2003.

Τσίτσας Α. Χ., *Η απαγωγή της Ραχήλ Vivante*, Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα, 1993.

Φαρίνου –Μαλαματάρη Γεωργία, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, τόμ. Θ:1900-1914, Σοκόλης, Αθήνα 1997.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, «Το παρακείμενο της πεζογραφίας του Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τόμ.150, τχ.1738, 2001, σσ. 372-402.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, «Λογοτέχνες που διακρίθηκαν ως πεζογράφοι: Γρηγόριος Ξενόπουλος(1867-1951)», *Τα Νέα*, 15-12-1999.

Φιλιππίδης Σ. Ν., «Διασύνδεση αφηγηματικών ακολουθιών» στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου (1951-2001)*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σσ. 107-121.

Φραγκόγλου Γιώργος, «Δέκα μύθοι για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο» στον τόμο: *Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθανάτου(1951-2001), Πρακτικά Συνεδρίου 28 και 29 Νοέμβρη 2001*, Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σσ. 123-142.

Φρόνυτ Σίγκμουντ, *Τρεις Φυλετικά Περιπτώσεις*, Ελευθερουδάκης 1923.

Χαραλαμπίδης Χριστόφορος Γ., *Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*, τόμ. 3, Ακαδημία Αθηνών 2014.

Χάρης Πέτρος, «Πολλαπλό Αφιέρωμα: Γρ. Ξενόπουλος, Κ.Γ. Καρυωτάκης, Τέλλος Άγρας, Μίνως Ζώτος», *Νέα Εστία*, τόμ. 96, 1138, 1974, σσ. 1759-1762.

Χάρης Πέτρος, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Περίπλους*, τχ. 30-31, 1991, σσ. 112-118.

Χαρτοκόλλης Πέτρος, «Η ψυχανάλυση και το πρόβλημα του εγκλιματισμού της στην Ελλάδα», στο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα: Στοιχεία, θέσεις κι ερωτήματα*, επιμ. Θανάσης Τζαβάρας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1984, σσ. 43-52.

Χασάπη- Χριστοδούλου Ευσεβία, «Φιλολογικές Έριδες, Ξενοπουλιάδα (1903-1931)» στο *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Στέφανος, Τιμητική Προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ, επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. ERGO, Αθήνα 2007, σσ. 1323-1336.

Χατζηπανταζής Θεόδωρος & Μαράκα Λίλα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τ. Α', Ερμής, Αθήνα 1977.

Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα: από το 19^ο αιώνα στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.

Χατζίνης Γιάννης, «Τεκμήρια για ένα πορτραίτο», *Νέα Εστία*, 50, τχ. 587, 1951, σσ. 29-32.

Χατζίνης Γιάννης, *Ελληνικά Κείμενα*, δ' έκδοση, Δήμητρα, Αθήνα 1997.

Χιρς Ε. Ντ., «Τρεις διαστάσεις της ερμηνευτικής», στον τόμο: *Η Λογοτεχνική Θεωρία του εικοστού αιώνα*, επιμ. Κ. Μ. Newton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σσ. 90-98.

Χρυσάνθης Κύπρος, «Το Θέατρο του Ξενόπουλου στην Κύπρο», *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. Ε΄, αριθμ. 4[34], χειμώνας 1976-1977, σσ. 481-482.

Ψαρρά Αγγέλικα, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η “συνετή ουτοπία” της Καλλιρρόης Παρρέν», Επίμετρο στο Καλλιρρόη Παρρέν, *Η χειραφετημένη*, Εκάτη, Αθήνα 1999.

Ω. «Περιοδικά και Εφημερίδες», *Νέα Εστία*, 12, τχ. 136, 1932, σσ. 891-894.

Πηγές από το Διαδίκτυο

Αναδυομένη: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CE%BD%CE%B1%CE%B4%CF%85%CE%BF%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7>. (ανακτήθηκε στις 10/06/2017)

Λάουρα: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9B%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B1> (1980). (ανακτήθηκε στις 12/07/2018)

Κόκκινος Βράχος: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CF%86%CF%81%CE%BF%CE%B4%CE%AF%CF%84%CE%B7> (1977). (ανακτήθηκε στις 10/12/2019)

Αφροδίτη: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%91%CF%86%CF%81%CE%BF%CE%B4%CE%AF%CF%84%CE%B7> (1977). (ανακτήθηκε στις 18/09/2018)

Μυστικοί Αρραβώνες: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9C%CF%85%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%AF_%CE%B1%CF%81%CF%81%CE%B1%CE%B2%CF%8E%CE%BD%CE%B5%CF%82. (ανακτήθηκε στις 10/08/2015)

Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%9F_%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BF_%CE%9A%CE%BF%CF%83%CE%BC%CE%AC%CF%82 (1981). (ανακτήθηκε στις 25/03/2018)

Τερέζα Βάρμα Δακόστα: Διαθέσιμο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%A4%CE%B5%CF%81%CE%AD%CE%B6%CE%B1_%CE%92%CE%AC%CF%81%CE%BC%CE%B1_%CE%94%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CF%83%CF%84%CE%B1.

(ανακτήθηκε στις 11/05/2018)

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Abrams M.H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953.

Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962.

Bauer Bernard A., *Woman and Love*, Boni and Liveright, New York 1927.

Barthes Roland and Duisit Lionel, «An introduction to the structural Analysis of Narrative» in *New Literary History*, vol.6, No 2, on Narrative and Narratives, Winter 1975, σσ. 237-272.

Blessios Athanassios, *Le "théâtre d' idées" en Grèce de 1895 à 1922*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris- Sorbonne-Paris IV, 1996.

Blessios Athanassios, *Le "théâtre d' idées" en Grèce de 1895 à 1922*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Σαριπόλειο Ίδρυμα, Αθήνα 2019.

Boel Gunnar de, Anadyoméni de Grigorios Xenopoulos: Des Lotophages au Banquet de Platon en passant par la Cène. *Cahiers balkaniques*, Hors-série, 2016, σσ. 1-16.

Campbell J. K., *Honour, Family and Patronage: A study of institutions and moral Values in a Greek mountain Community*, Oxford University Press, 1973.

Chodorow Nancy, «Family Structure and Feminine Personality», στο M. Z. Rosaldo και L. Lamphere (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford 1974, σσ. 43-66.

Connell R. W., *Which Way is up? Essays on Class, Sex and Culture*, Allen & Unwin, London 1983.

Connell R. W., *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford University Press, Stanford, California 1995.

Corvin Michel, *Le théâtre de boulevard*, Presses Universitaires de France, Paris 1989.

Dijkstra B., *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*, Alfred A. Knopf, NY 1996.

Sir Filmer Robert, *Patriarcha and other Political Works*, Blackwell, Oxford 1949.

Gendrel Bernard, *Le roman de moeurs. Aux origins du roman réaliste*, Herman «Savoir lettres», 2012.

Girard René, *Deceit, Desire and the Novel, Self and Other in Literary Structure*, trans. Yvonne Freccero, The Johns Hopkins, University Press, Baltimore and London, 1976.

Gourmont Rémy de, *The natural philosophy of love*, trans. Ezra Pound, The Casanova Society, London 1926.

Hadjitheodorou Maria, *The representation of woman in the novels of Gregorios Xenopoulos*. A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Master Of Philosophy, Institute of Archaeology and Antiquity Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, The University of Birmingham, August 2009.

Kazantzakis N., *Serpent and Lily: a novella, with a manifesto, The Sickness of the Age*, μτφ. Theodora Vasils, University of California Press, Μπέρκλει 1980.

Krafft-Ebing Rr., *Psychopathia sexualis* Trans.F. J. Rebman, Physicians and Surgeons Book Company, New York 1935.

Klein Viola, *The Feminine Character. History of an Ideology*, Routledge & Kegan Paul, London 1972.

Lombroso Caesar & Ferrero William, *The Great Offender*, D. Appleton and Company, New York 1895.

McKinnon Catharine , «Feminism, Marxism, Method and the State: An agenda for theory», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7, 1982, σσ. 515-544.

Millet Kate, *Sexual Politics*, Virago, London 1970.

Millett Kate, *La politique du mâle*, μτφρ. στα γαλλικά E. Gille, Éditions Stock, Paris 1971.

Μπασλή Μαρία Γ. , *Silenced Voices: female identity in Henry James and Gregorios Xenopoulos*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, 2007.

Rodriguez Mosquera Patricia M., Manstead Antony S.R. & Fischer Agneta H., «Honor in the Mediterranean and Northern Europe», *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 33, No 1, January 2002, σσ. 16-36.

Oakley Ann, *Sex, Gender and Society*, Harper Colophon Books, Νέα Υόρκη 1972.

O' Brien Mary, *The politics of Reproduction*, Routledge and Kegan Paul, London 1981.

Ortner Sherry & Whitehead Harriet, *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

Peristiany J.G., *Honour and Shame: The values of Mediterranean Society*, Weidenfeld and Nicholson, London 1965.

Pernoud Régine, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Seuil, Paris 1979.

Pitt-Rivers Julian, «Honour and Social Status», στο J. Peristiany, *Honour and Shame: the values of Mediterranean society*, University of Chicago Press, 1966.

Rosaldo Michelle, «Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview», στο M. Z. Rosaldo και L. Lamphere (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford 1974, σσ. 17-42.

Rubin Gayle, «The traffic in women: Notes on the political economy of sex» στο R. Rapp Reiter (επιμ.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York 1975, σσ. 157-210.

Stewart Charles, *Demons and the devil: moral imagination in modern Greek culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1991.

Stoller Robert J., *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, New York 1968.

Vilas Román, Ceballos Fransisco C., «Is the “Hasburg jaw” related to inbreeding? » *Annals of Human Biology*, vol.46, 7-8, 2019, σσ. 553-561.

Zarimis Maria, *Darwin’s Footprint. Cultural Perspectives on Evolution in Greece (1880-1930)*, Central European Press, Budapest 2015.