

Πρεβεζάνικα Χρονικά

Αρ. 53-54 (2017)

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, 53-54 (2017)

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΠΡΕΒΕΖΑΣ

Περίοδος Β', Έτος 34°, Τεύχος 53-54



Αφιέρωμα στον Κ. Γ. Καρωτάκη

Πρόβλεψη 2017

Κατερίνα Γώγου: «να δει αν ανασαίνω ... ο Καρωτάκης» Σημεία συνάντησης

Κοσμάς Κοψάρης

doi: [10.12681/prch.28271](https://doi.org/10.12681/prch.28271)

Copyright © 2017, Κοσμάς Κοψάρης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κοψάρης Κ. (2017). Κατερίνα Γώγου: «να δει αν ανασαίνω ... ο Καρωτάκης» Σημεία συνάντησης. *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, (53-54), 031-043. <https://doi.org/10.12681/prch.28271>

Κοσμάς ΚΟΨΑΡΗΣ*

*Κατερίνα Γώγου: «να δει
αν ανασαίνω ... ο Καρυωτάκης»*

Σημεία συνάντησης

Η Κατερίνα Γώγου γεννήθηκε στην Αθήνα κατά την περίοδο της Κατοχής την 1^η Ιουνίου του 1940 και πέθανε στις 3 Οκτωβρίου του 1993 στην ηλικία των 53 μόλις ετών από χρήση υπνωτικών χαπιών μαζί με αλκοόλ, ακολουθώντας το ίδιο πεπρωμένο με τη Μονρόε στο Λος Άντζελες. Ο θάνατός της θεωρήθηκε ως αυτοκτονία. Από πολύ μικρή στράφηκε στην ηθοποιία, δουλεύοντας από την ηλικία των πέντε μόλις ετών σε παιδικούς θιάσους, με εστίαση στη συνέχεια στους ρόλους κυρίως του αναρχικού-αντισυμβατικού αγοροκόριτσου. Τα παιδικά της χρόνια συνέπεσαν με τον Εμφύλιο πόλεμο. Η εφηβεία της σημαδεύτηκε από τον αυστηρό πατέρα της, αν και ήταν εκείνος που την υποστήριζε στο να ασχοληθεί με την υποκριτική. Σπούδασε στη σχολή του Τάκη Μουζενίδη, που εθεωρείτο ως μια από τις καλύτερες εκείνη την εποχή.

Στη δεκαετία του 1960 οι δευτερεύοντες ρόλοι που έπαιξε καλλιεργούσαν κατά κύριο λόγο την εικόνα ενός νεαρού αντιδραστικού ατόμου που αντιτίθεται στις κοινωνικές νόρμες, απορρίπτοντας τον συντηρητισμό στην κάθε του έκφανση και εκφράζοντας την κοινωνική απόρριψη με τη μορφή του νεανικού τεντιμποϊσμού. Εκείνη την περίοδο η Γώγου βιώνει τις γενικότερες πολιτικές και κοινωνικές ζυμώσεις, καθώς

η πολιτική ήττα των δεξιών κομμάτων το 1963 για πρώτη φορά μετά τον εμφύλιο, η επανασυγκρότηση του αριστερού κινήματος (Νεολαία Λαμπράκη), η αστυφιλία, η γυναικεία χειραφέτηση, η φιλελευθεροποίηση των ηθών, ο πολιτιστικός πλουραλισμός συνέθεταν την πραγματικότητα της εποχής. Η Γώγου έζησε τότε (αλλά και νωρίτερα ακόμα) την επανα-

* Ο Κοσμάς Κοψάρης είναι υποψήφιος διδάκτορας Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, MSc. στη Μεσαιωνική και Νέα Ελληνική Φιλολογία.

στατική άρνηση της μικροαστικής κοινωνίας, την προκλητική συμπεριφορά της νέας γενιάς και τη σεξουαλική απελευθέρωση.¹

Οι περισσότερες από τις ταινίες που συμμετείχε ήταν παραγωγή Φίνος Φιλμς, με πιο γνωστές τις «Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο», «Νόμος 4000», «Γάμος αλά Ελληνικά», «Η ψεύτρα», «Δεσποινίς Διευθυντής», «Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα», «Μια τρελή τρελή οικογένεια», «Ο τρελός τα 'χει 400», «Η ωραία του κουρέα». Άξιο επισήμανσης, επίσης, ότι

την περίοδο 1960-1967 η παρέμβαση της αμερικανικής κυβέρνησης, η δραστηριότητα παρακρατικών οργανώσεων (δολοφονία Λαμπράκη, τρομοκρατία του φοιτητικού κινήματος), η αυξανόμενη εξουσία του στρατού καθώς και εθνικά ζητήματα μεγάλης πολιτικής σημασίας (Κυπριακό) είχαν συμβάλει στην πολιτικοποίηση της νεολαίας και στον αριστερό προσανατολισμό της.²

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 πραγματώνεται η ουσιαστικότερη διάκριση της Γώγου στον χώρο του κινηματογράφου, με εντελώς διαφορετικές ερμηνείες ρόλων σε σχέση με το παρελθόν. Η αρχή γίνεται το 1971 στην ταινία «Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση;» στο πλευρό του Θανάση Βέγγου, ενώ το 1977 για την ταινία «Το βαρύ πεπόνι» σε σκηνοθεσία Παύλου Τάσιου, με τον οποίο απέκτησε την κόρη της Μυρτώ, κερδίζει το βραβείο Α΄ Γυναικείου Ρόλου στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Επιπλέον, ως προς το ιστορικό πλαίσιο κατά το εν λόγω διάστημα και την επόμενη δεκαετία αξίζει να αναφερθεί ότι

τα χρόνια της δημοκρατίας μετά το 1974 χωρίζονται σε δύο περιόδους: Στην περίοδο της εκμοντερνισμένης Δεξιάς (Νέα Δημοκρατία) 1974-1981 και σε αυτήν της σοσιαλδημοκρατίας (ΠΑΣΟΚ) 1981-1989. Στη διάρκεια της πρώτης περιόδου αντικαταστάθηκε η φιλοδικτατορική ηγεσία του στρατού, τα μέλη της δικτατορίας δικάστηκαν και καταδικάστηκαν και το ΚΚΕ νομιμοποιήθηκε μετά από 26 χρόνια [...]. Η τέχνη είχε μια ανοδική πορεία, που άφηνε περιθώρια για ελεύθερη έκφραση και πειραματισμό: Στη μουσική σκηνή επικρατούσαν ανάμεσα σε άλλους οι Π. Σιδηρόπουλος, Ν. Ασιμος και Β. Παπακωνσταντίνου, αλλά και ο Δ. Σαββόπουλος, που αποτέλεσε γέφυρα ανάμεσα στη γενιά του '60 και σε αυτήν του '70 συνδυάζοντας τη ροκ μουσική με παραδοσιακούς ρυθμούς [...].

¹ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 20.

² ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 21.

Η δεκαετία του '80 χαρακτηρίζεται πολιτιστικά από μια από τις πιο επιθετικές μορφές της μαζικής κουλτούρας. Η διαφήμιση έπαιξε έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στη δημιουργία της καταναλωτικής κοινωνίας καθώς και στη διατήρηση των μικροαστικών ιδανικών σε ό,τι αφορά στις ανθρώπινες σχέσεις, στην καριέρα [...]. Μετά τη σεξουαλική επανάσταση της δεκαετίας του '70 υπήρξε στην επόμενη δεκαετία ένας ανοιχτός σεξισμός στα ΜΜΕ. Κυρίως στις ταινίες και στις βιντεοκασέτες της εποχής μπορεί κανείς να αναγνωρίσει μια από τις χειρότερες μορφές σεξιστικής κουλτούρας και προσβολής της γυναικείας (αλλά και της ανδρικής) αξιοπρέπειας. Ασφαλώς γυρίζονταν ακόμα ταινίες κοινωνικοπολιτικού και υπαρξιακού προβληματισμού, που καυτηρίαζαν τη μικροαστική απομόνωση, τη μοναξιά της υπέρμετρης κατανάλωσης και των ανεκπλήρωτων επιθυμιών.

Η αμφισβήτηση της κοινωνικής και πολιτικής νόρμας από μέρος της νεολαίας συνεχίστηκε έτσι και στη δεκαετία του '80.³

Σε αυτήν τη βάση, στην ταινία «Παραγγελιά» το 1980, σε σκηνοθεσία ξανά του Παύλου Τάσιου, η Γώγου προβάλλεται στατικά πλέον ως τραγική φιγούρα απαγγέλλοντας μόνο ποιήματα, με τη συγκλονιστική απαγγελία του ποιήματος «Μοναξιά ...» να ξεχωρίζει με τον δικό της ιδιαίτερο τρόπο απόδοσης. Δίνεται έτσι η εντύπωση ότι ήδη έχει συντελεστεί η μετάβαση από την υποκριτική στην ποίηση, λίγο μετά, άλλωστε, την τελευταία θεατρική της συμμετοχή στην παράσταση «Φιλουμένα Μαρτουράνο» στο πλευρό της Έλλης Λαμπέτη. Από την άλλη η τελευταία της κινηματογραφική εμφάνιση είναι το 1984 στην ταινία «Όστρια, το τέλος του παιχνιδιού», σε σκηνοθεσία Ανδρέα Θωμόπουλου, όπου κερδίζει βραβείο ερμηνείας. Η Γώγου πλέον απέχει πολύ από την εικόνα της ανέμελης ηθοποιού του '60. Πορεύεται πλέον σε άλλους δρόμους, φωταγωγώντας με την ποίησή της τα σκοτεινά υπόγεια της Αθήνας.⁴

Ο αδερφός της, Κώστας Γώγος, σε σχετική συνέντευξή του στην εκπομπή «Πρωταγωνιστές» του Σταύρου Θεοδωράκη, αφιερωμένη στους Νικόλα Άσιμο, στενό φίλο της ποιήτριας Κατερίνα Γώγου, και Παύλο Σιδηρόπουλο, τους τρεις απόντες των Εξαρχείων, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, όταν η αδερφή του δεν ασχολιόταν πια τόσο με την ηθοποιία, του διάβασε κάποια ποιήματά της που του φάνηκαν «τερατώδη», μετά, όμως, κατάλαβε ότι εκεί «έβγαζε την ψυχούλα της», ενώ για τη Σωτηρία Λεονάρδου η Γώγου, όπως περιγράφεται στην ίδια εκπομπή, αποτελεί τον «Μαγιακόφσκι των Εξαρχείων».⁵

³ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 23, 25-26.

⁴ Βλ. σχετικά ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 17-27· ΜΠΑΛΟΥΡΔΟΣ 2009· ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ 2009· ΧΡΟΝΑΣ 2009· ΟΥΖΟΥΝΗ 2013, 16-59· ΚΑΤΣΙΚΑΡΗ χ.χ.

⁵ Από την εκπομπή του Σταύρου Θεοδωράκη «Οι Πρωταγωνιστές», MEGA 18.03.2017.

Ως προς το ποιητικό της έργο επισημαίνεται ότι η πρώτη της ποιητική συλλογή με τίτλο *Τρία κλικ αριστερά* δημοσιεύεται το 1978. Θα ακολουθήσουν οι συλλογές: *Ιδιώνυμο* (1980), *Το ξύλινο παλτό* (1982), *Απόντες* (1986), *Ο Μήνας των παγωμένων σταφυλιών* (1988), *Νόστος* (1990), ενώ μετά τον θάνατό της εκδόθηκε το βιβλίο *Με λένε Οδύσσεια* (2002), περιλαμβάνοντας ποιήματα, πεζά και αποσπάσματα από το ημερολόγιό της. Βασικό χαρακτηριστικό των τριών πρώτων συλλογών της είναι η έντονη κοινωνική καταγγελία σε συνδυασμό με την ενδοσκόπηση προς επιβεβαίωση της βίωσης του περιθωρίου σε μια κοινωνική πραγματικότητα ανοίκεια ως προς τις στοχεύσεις του ποιητικού υποκειμένου. Από τη συλλογή *Απόντες* και εφεξής εντείνεται η αίσθηση υπαρξιακού μηδενισμού στη σταθερή βίωση της απειλής ενός επικείμενου τέλους στο κυρίαρχο φόντο της νύχτας.

Η ανίχνευση αυτοκαταστροφικής τάσης στις εικόνες της από την πρώτη συλλογή έως το τέλος είναι συνυφασμένη με τη βίωση μοναξιάς συνακόλουθα με τη θέαση όψεων της κοινωνικής εξαθλίωσης. Ως εκ τούτου, η Γώγου οδηγείται στην ακόλουθη ποιητική ιδιαιτερότητα ως προς το περιεχόμενο των στίχων της: αφενός επιζητεί διακαώς την επανένταξη στον κοινωνικό μηχανισμό ως αναπόσπαστο μέλος του στην προοπτική ευόδωσης των επιδιώξεών της για έναν καλύτερο κόσμο, ενώ αφετέρου σχεδιάζει τη φυγή μακριά και πάνω από την πόλη που την εσωτερικεύει ως μια απέραντα ερημική περιοχή από ανθρώπους.⁶

Τα επίθετα που την προσδιορίζουν στο έπακρο ως ποιήτρια είναι οργισμένη, αναρχική, ασυμβίβαστη αλλά και προφητική. Ως προς την αιτιολόγηση του τελευταίου χαρακτηρισμού, αρκεί κανείς να αναλογιστεί ότι στο «Ετών 9» από την πρώτη της συλλογή *Τρία κλικ αριστερά* είναι σαν να προετοιμάζει παράλληλα τόσο τη δική της φυγή όσο και της κόρης της, όπως επιβεβαιώθηκε πρόσφατα από την ίδια την πραγματικότητα με τον θάνατο της Μυρτώς.⁷ Στο εν λόγω ποίημα εντοπίζεται πίσω από την προειδοποίηση φυγής της μάνας προς την κόρη ο φόβος για εκείνη που θα μείνει πίσω, της οποίας το πεπρωμένο σηματοδοτείται από τη Γώγου αντίστοιχα ζοφερό.

Στη βάση των θεματικών απηχίσεων του Καρυωτάκη στην ποίηση της Γώγου εντοπίζονται επιδράσεις με μήτρα την «Αποστροφή». Εκεί το ποιητικό υποκείμενο δεν στρέφεται εν γένει εναντίον των γυναικών, αλλά καταδικάζει συγκεκριμένη κατηγορία που εκφυλίζεται στην παθολογία της μανίας για κοινωνική άνοδο με κάθε τίμημα μέσω της διασφάλισης επιτυχημένου γάμου, κατά τις αστικές συμβάσεις της εποχής.⁸ Δραματική απόρροια, όπως

⁶ Βλ. σχετικά ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 29-46· ΜΠΑΛΟΥΡΔΟΣ 2009, 105· ΟΥΖΟΥΝΗ 2013, 26-29.

⁷ Για το συγκεκριμένο γεγονός, βλ. ΓΚΙΚΑ 2015.

⁸ Βλ. και την παρεμφερή άποψη της Κακλαμανάκη αναφορικά με τη μη γενικευμένη περιφρόνηση του Καρυωτάκη προς τις γυναίκες με την «Αποστροφή»: «Πιστεύω ότι η χλεΐη και το σκόμμα

αποτυπώνεται στο ποίημα, ο εγκλωβισμός στην εικόνα του ποθητού αντικείμενου, με παράλληλο προορισμό την απόκτηση παιδιών και την ανατροφή τους, πέρα από την ερωτική ικανοποίηση των αντρών:⁹

Αποστροφή

*Φθονώ την τύχη σας, προνομιούχα
πλάσματα, κούκλες ιαπωνικές.
Κομψά, ρόδινα μέλη, πλαστικές
γραμμές, μεταξωτά, διαφανή ρούχα.*

*Ζωή σας όλη τα ωραία σας μάτια.
Στα χείλη μόνο οι λέξεις των παθών.
Ένα έχειτ' όνειρο: τον αγαθόν
άντρα σας και τα νόμιμα κρεβάτια.*

*Χορός ημιπαρθένων, δύο δύο,
μ' αλύγιστο το σώμα, θριαμβικά,
επίσημα και τελετουργικά,
πηγαίνετε στο ντάνσιγκ ή στο ωδείο.*

*Εκεί απειράριθμες παίρνετε πόζες.
Σαν τη σελήνη πριν ρομαντικές,*

του Κ. για τις γυναίκες της *Αποστροφής* ανάμικτα με κάποιο φθόνο για την κουφότητα και τη μακαριότητά τους, δεν απευθύνεται στο γυναικείο φύλο γενικά αλλά σε μια κατηγορία γυναικών, που αποτελούσαν μικρή μειοψηφία, καθόλου αντιπροσωπευτική του συνόλου των γυναικών της εποχής του. Πολλές στο ποίημα οι αναφορές, που προσδιορίζουν το κοινωνικό περιβάλλον, τις ασχολίες, τα ενδιαφέροντα και τα ιδανικά αυτών των γυναικών: ανήκουν στη μεγαλοαστική τάξη, διαθέτουν οικονομική άνεση και κάποια επίφαση καλλιέργειας, έχουν επιλέξει έναν τύπο κοινωνικής και κοσμικής συμπεριφοράς, χωρίς να συνειδητοποιήσουν την κενότητα της ζωής και της ψυχής τους και αξιοποιούν τα σωματικά τους προσόντα, για να πετύχουν την ύψιστη κοινωνική αναγνώριση, το γάμο με τον «κατάλληλο» άντρα. Αυτός ο τύπος της γυναίκας [...] δεν αντιπροσωπεύει με κανένα τρόπο την Ελληνίδα της δεκαετίας του 1920, νοικοκυρά, αγρότισσα, εργάτρια, σπουδάστρια και πολύ περισσότερο τη σημερινή Ελληνίδα. Είναι ένα πορτραίτο άψυχης, φιλήδονης κούκλας, ενός «ανυποψίαστου», ασήμαντου πλάσματος, που δεν συνειδητοποιεί την κουφότητά του ούτε σκέφτεται την κάθε του κίνηση ή φράση, αλλά λειτουργεί αντανάκλαστικά, «φυτικά» κατά τον Τέλλο Αγρα. [...] Ο Κ στις *Σάτιρες* γίνεται ρεαλιστής τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στη θεματογραφία», βλ. ΚΑΚΛΑΜΑΝΑΚΗ 1985, 35-36. Βλ. επίσης τη σχετική θέση του Mackridge περί της διπλής σημασίας του τίτλου «Αποστροφή», MACKRIDGE 1986, 82, καθώς και την ανάλογη τοποθέτηση του HOKWERDA 1986, 76. Για την «Αποστροφή», βλ. ακόμη την ανάλογη τοποθέτηση του Σαββίδη, στο ΣΑΒΒΙΔΗΣ 1989, 82.

⁹ Βλ. σχετικά ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ 2004, 265-267.

*αύριο παναγίες, όσο προχτές,
ακούοντας τη «Valenzia», σκαμπρόζες.*

*Ένα διάστημα παίζετε το τέρας
με τα τέσσερα πόδια κολλητά.
Τρέχετε και διαβάζετε μετά
τον οδηγό σας «διά τας μητέρας».*

*Ω, να μπορούσε έτσι κανείς να θάλλει,
μέγα ρόδο κάποιας ώρας χρυσής,
ή να βυθομετρούσατε και σεις
με μια φουρκέτα τ' άδειο σας κεφάλι!*

*Ατίθασα μέλη, διαφανή ρούχα,
γλοιώδη στόματα υποκριτικά,
ανυποψίαστα, μηδενικά
πλάσματα, και γι' αυτό προνομιούχα ...¹⁰*

Οι ανωτέρω γυναίκες, λοιπόν, που περιγράφονται εδώ λειτουργούν μηχανικά ως προς τις επιδιωκόμενες εκφάνσεις θηλυκότητας από ερωμένες έως σύζυγοι και μητέρες. Η παθητική στάση ανακλά τον ετεροκαθορισμό από την ανδροκρατούμενη κοινωνία, με αποτέλεσμα την αδυναμία αυτοπροσδιορισμού με ενεργό ρόλο, αντιστικτικά στην παντού διακοσμητική παρουσία. Συνεπώς, τα καρνωτακικά «μηδενικά | πλάσματα, και γι' αυτό προνομιούχα ...», δεν αντιλαμβάνονται την εκούσια συναίνεση στον υπαρξιακό τους αφανισμό με την υπερβολική επιδίωξη υποταγής στο αντρικό κατεστημένο. Η προσωπική συμβολή στην επίταση τραγικότητας καθιστά πιο απεχθή τα εξεταζόμενα αντικείμενα στη συνείδηση του αφηγητή ως κοινωνικού παρατηρητή.

Αντίστοιχα, στα παρακάτω ποιήματα η Γώγου, με εστίαση στον πλήρη ευτελισμό της γυναίκας ως τη μεγάλη ηττημένη στον σύγχρονο καταναλωτικό κόσμο, προσεγγίζει θεματικά την «Αποστροφή». Στην επιγενόμενη ποιήτρια τονίζεται η παραχάραξη της γυναικείας αυτοέκφρασης, με σύνθλιψη εσώτερων επιθυμιών και αναζητήσεων, συμπεριλαμβανομένης της απωθημένης ενίοτε σεξουαλικότητας. Χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις των ποιημάτων «Θολούρα» και «Σόνια», που εντάσσονται στη συγκεκριμένη κατηγορία καρνωτακικών απηγήσεων της Γώγου με θέμα τη λειτουργία γυναικών ως μηχανών κατά τις αντρικές επιδιώξεις, με κατάπνιξη παράλληλα του συναισθηματικού τους κόσμου.

¹⁰ Για τα ποιήματα και το πεζό «Κάθαρσις» του Καρνωτάκη που εξετάζονται στην εν λόγω διατριβή χρησιμοποιείται η δίτομη συγκεντρωτική έκδοση: ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ 1979.

Αναλυτικότερα, στο ποίημα «Θολούρα» από τη συλλογή *Τρία κλικ αριστερά* προβάλλεται το κατακερματισμένο πρότυπο της σύγχρονης γυναίκας, δέσμιας των πολλαπλών καθηκόντων που επιβάλλουν τα στερεότυπα των πατριαρχικών δομών, με οριοθέτηση συγκεκριμένων εικόνων θηλυκότητας ως κοινωνικά αποδεκτών, με τις οποίες η εν λόγω παρουσιαζόμενη γυναίκα επιχειρεί να ταυτιστεί, μα δεν το πετυχαίνει τελικά, γιατί είναι «όλες δανεισμένες από την τεράστια πινακοθήκη του ανδροκεντρικού κόσμου».¹¹

Συνεπώς, η απόπειρα αφομοίωσης του επιβαλλόμενου από την πατριαρχική κοινωνία πολλαπλού ρόλου πιστής συζύγου, τρυφερής μητέρας, καλής νοικοκυράς με δουλοπρεπή συμπεριφορά στον άντρα, συνειδητά ερωτικού αντικειμένου, μικροαστής ενήμερης για ζητήματα τρέχουσας καθημερινότητας, με επιβεβαίωση ταξικής υπεροχής στον διαχωρισμό κατώτερων κοινωνικά επαγγελμάτων και επιδίωξη παράλληλα ασύμβατων πρότυπων ομορφιάς, οδηγεί την περιγραφόμενη ηρωίδα στην απώλεια της γυναικείας της ταυτότητας λόγω της εκάστοτε επικάλυψης με ξένες ετικέτες που αναιρούν τη διεκδίκηση του αληθινού της εαυτού. Ως εκ τούτου, με την τελική ιδιότητα της συζυγοκτόνου επιβεβαιώνεται πλήρως η αδυναμία απόδρασης από την πατριαρχική ενατένιση του κόσμου:¹²

*Θολούρα*¹³

*Σηκώθηκε και τους ετοίμασε τέλεια το πρωινό
με μαθηματικές κινήσεις.*

*Τους χαιρέτησε: Στο καλό σας αγαπάω μην αργήσετε
απ' το σοφά γυαλισμένο κεφαλόσκαλο.*

*Τίναξε το χαλί έπλυνε φλυτζάνια και τασάκια
μιλώντας μόνη της.*

*Έβαλε το φαΐ στην κατσαρόλα κι άλλαξε το νερό
στα βάζα.*

*Ένιωσε έξυπνη στο μανάβικο
χαμογέλασε συγκαταβατικά στην κομμώτρια
αλλοτριώθηκε στην αποθήκη καλλυντικών
κι αγόρασε Εκδόσεις Κύτταρο τη «ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΗΣ
ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΟΝ ΑΝΔΡΙΚΟ ΚΟΣΜΟ».*

*Έστρωσε το τραπέζι την ώρα
που χτύπαγε το κουδούνι
όμορφη έξυπνη κι ενημερωμένη στα κοινά.*

¹¹ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 55.

¹² ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 55.

¹³ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 52-53.

*Το παιδί κοιμήθηκε
 κι ο άντρας την ακούμπησε από πίσω.
 Αυτή χαχάνισε όπως είχε δει σ' ένα διαφημιστικό
 και του 'πε με χοντρή σεξουαλική φωνή: Έλα
 Την πήδηξε τέλειωσε και ξεράθηκε.
 Η γυναίκα σηκώθηκε με προσοχή για να μην τον
 ξυπνήσει
 έπλυνε τα πιάτα μιλώντας μόνη της
 άνοιξε το παράθυρο να φύγει η τσικνίλα.
 Έκανε τσιγάρο άνοιξε το βιβλίο και διάβασε:
 «... μόνο όταν οι γυναίκες απαιτήσουν ενεργητικά
 θα υπάρξει ελπίδα γι' αλλαγή»
 Και πιο κάτω:
 ΝΑΙ, ΑΛΛΑ ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ, ΧΡΥΣΗ ΜΟΥ
 ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ;
 Σηκώθηκε με προσοχή
 πήρε το καλώδιο της ψήστρας
 το 'σφιξε καλά στο λαιμό του άντρα της
 κι έγραψε κάτω από την ερώτηση
 του φεμινιστικού κινήματος: ΕΠΙΝΙΞΑ ΕΝΑΝ.
 ΎΣΤΕΡΑ πήρε το 100 και μέχρι να 'ρθουν
 κοίταξε το ωροσκόπιό της στη ΓΥΝΑΙΚΑ.*

Εύστοχα, λοιπόν, επισημαίνεται για το υπό εξέταση ποίημα από τη Σπυράτου, καθηγήτρια Γερμανικής Φιλολογίας στη μέση εκπαίδευση, στη σχετική μελέτη της για την Κατερίνα Γώγου που συνιστά διασκευή τμήματος της διδακτορικής της διατριβής με θέμα τον θάνατο και τη θηλυκότητα στο έργο των Karoline von Günderrode, Μαρίας Πολυδούρη, Inge Müller και Κατερίνας Γώγου,¹⁴ ότι πραγματώνεται εν προκειμένω «το ξεμασκάρεμα της κίβδηλης εικόνας της θηλυκότητας, που έχει κατασκευαστεί από την καπιταλιστική πατριαρχία».¹⁵

Συνεπώς, η ηρωίδα στο «Θολούρα», ως εκπρόσωπος κάθε εγκλωβισμένης γυναίκας στις πατριαρχικές κοινωνικές δομές, επιζητεί απεγνωσμένα απόδραση από το ασφυκτικά δεσμευτικό πλαίσιο δραστηριοτήτων, με τον πλήρη περιορισμό της αυτενέργειας και την πρόσθετη ψυχική επιβάρυνση από την επιτήδευση της απόλυτης ικανοποίησης για την πραγμάτωση όλων κατά τις αντρικές αξιώσεις.¹⁶

¹⁴ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 11.

¹⁵ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 52.

¹⁶ Αναλυτικότερα, βλ. ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 53-59.

Σε αυτό το πλαίσιο, η ερώτηση προς κάθε γυναίκα στο δεύτερο ενικό από την ανάγνωση ενός φεμινιστικού βιβλίου «ΝΑΙ, ΑΛΛΑ ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ, ΧΡΥΣΗ ΜΟΥ | ΤΙ ΕΚΑΝΕΣ ΣΗΜΕΡΑ;» αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο αλλαγής στο οριοθετημένο πεδίο κίνησης μεταξύ σπιτιού, μανάβικου, κομμωτηρίου και αποθήκης καλλυντικών με οριστική, ωστόσο, τη ματαίωση στο τέλος ως γυναίκα-δολοφόνος στην κορύφωση της απόγνωσης για αυτόνομη. Ως εκ τούτου, με τη δολοφονία του συζύγου της αντιπαράκειται άμεσα στην αυταπάτη της ευτυχισμένης γυναίκας, ικανής να ανταποκριθεί σε κάθε πρόκληση και εξέλιξη στο πλευρό του άντρα της, επικυρώνοντας έτσι η ίδια την αυτοκαταστροφή της.¹⁷

Επισημαίνεται, συνεπώς, ότι ακόμη και με εξόντωση με το καλώδιο της ψησταριάς του συμβολικά υπεύθυνου για τον εγκλωβισμό στο περιθώριο, εκείνη παραμένει προϊόν αντρικής κατασκευής, τελματωμένη σε αεροστεγή κόσμο, με προσήλωση στο διάβασμα του «ωροσκόπιού της στη ΓΥΝΑΙΚΑ», αμέσως μετά το έγκλημα και με την επικείμενη σύλληψη να εκκρεμεί, πιστοποιώντας τελικά την αδυναμία απόδρασης από τις κοινωνικά καθορισμένες εικόνες θηλυκότητας.¹⁸ Διαγράφεται, λοιπόν, όλη η πορεία αλλοίωσής της σε παθογενές αντικείμενο κατάστασης αντί υποκείμενο δράσης, στο ίδιο νοσηρό κλίμα των γυναικών της καρυωτακικής «Αποστροφής», με κοινή κατάληξη το πλήρες υπαρξιακό αδιέξοδο.

Οτιδήποτε, συνεπώς, αποκλίνει από τις αυστηρά προδιαγεγραμμένες νόρμες του αντροκεντρικού κόσμου για τη θηλυκή σεξουαλικότητα απειλείται με αφανισμό. Σε αυτήν τη βάση, το ποίημα «Σόνια» παραπέμπει στην «Αποστροφή» από την εντελώς αντίθετη οπτική της εξαίρεσης προς επιβίβαση ενός γενικευμένου κανόνα για την εγκεκριμένη εικόνα της γυναίκας. Στη «Σόνια», λοιπόν, προβάλλεται αντιστικτικά η διαφορετικότητα μιας τραβεστί ως ακραία διεκδίκηση θηλυκότητας, αποσυνδεδεμένης εντελώς από την προοπτική γονιμότητας, γεγονός που μπορεί να επιφέρει όχι μονάχα απομόνωση στην άκρη της πόλης, αλλά και την καταδίκη σε θάνατο. Η συγκεκριμένη οπτική προβάλλεται στο εν λόγω ποίημα από τη συλλογή *Απόντες* (1986) για την αντισυμβατική τραβεστί Σόνια, που βρέθηκε νεκρή σε παραλία της Αττικής, δίχως ποτέ να εξιχνιαστεί το έγκλημα.¹⁹

¹⁷ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 57-58.

¹⁸ Αναλυτικότερα για την ερμηνευτική ανάλυση του εν λόγω ποιήματος σε συνδυασμό με τις περιορισμένες δυνατότητες του «συμβατικού γυναικείου κινήματος για μια καλύτερευση της θέσης της γυναίκας μέσα στην πατριαρχική, καπιταλιστική κοινωνία», βλ. ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 52-59.

¹⁹ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 79.

Σόνια²⁰

*Έγειρε το χλομό κεφάλι της μ' ένα λυγμό
κι αποκοιμήθηκε
για πάντα.*

*Πάνω της ο ουρανός ορεινός
άγονο τοπίο –σκοτεινός–
πέτρες μόνο και βράχια κι ούτε βροχή ...
Νύφη εσύ με πασαλειμμένο το στόμα σου κόκκινο
τούλια χέρια λιωμένα δαντελωτά
προσφέρανε ικετευτικά
ένα ματσάκι κρινάκια.*

*Γύρω στο χώμα οι φίλες σου
θλιμμένες και βαμμένες υπερβολικά
σουρσίματα αλλόκοτα κάνανε
σαν για να τις προσέξουνε
και παίζουν σε κάποια ταινία.
Να αυτό το δαχτυλίδι ποίημα παιδικό.*

*Λόγος Τιμής
αυτήν την ώρα που οι Μελλοντικοί
το πέταγμα των αετών μαθαίνουν
αυτήν την ώρα που το κούτελό σου
δείχνει εκείνο που δεν φαίνεται
την ίδια πάντα ώρα
που οι ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΦΑΛΤΣΕΤΕΣ
τους Διαφορετικούς σκοτώνουν ...*

Η αδυναμία τεκνοποιίας καταδικάζεται από την αντρική κοινωνία συνδυαστικά με την απομίμηση θηλυκότητας. Η ποιήτρια αποτυπώνει σκόπιμα τη Σόνια τη στιγμή της ταφής με τονισμένη τη σεξουαλικότητα στα έντονα κόκκινα χείλη της αντί ανοιχτότερου χρώματος, όπως συνηθίζεται σε κηδεία, ως συμβολική ένδειξη σεβασμού της έντονης επιθυμίας της νεκρής για αφομοίωση ξένης θηλυκότητας. Συνεπώς, το «πασαλειμμένο [...] στόμα» με κόκκινο την ώρα του θανάτου μαζί με τον παραλληλισμό του ουρανού ως άγονο, βραχώδες και ορεινό τοπίο όλο βράχια και πέτρες, αποδίδουν στην τελευταία εμφάνισή της τη δυσαρμονία ως προς την αναμενόμενη εικόνα ενός ατόμου που ζούσε ιδιαίτερα σε έναν κόσμο με δυσκολία αποδοχής της ετερότητας.

²⁰ ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 80.

Στον αντίποδα, ωστόσο, του κόκκινου, το λευκό νυφικό με κρίνα τοποθετημένα στα χέρια υποδηλώνουν εσωτερική αγνότητα. Η ποιήτρια προσεγγίζει με ιδιαίτερη ευαισθησία τη δολοφονία ενός ομοφυλόφιλου λόγω επιλογής του συγκεκριμένου τρόπου ζωής, απωθητικού σε σημείο εξόντωσης για το κοινωνικό σύστημα σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στην προκειμένη, με επιβεβαίωση το τραγικό φινάλε.

Η αναφορά στο τέλος του ποιήματος στο παιδικό παιχνίδι των κοριτσιών με το κρυμμένο δαχτυλίδι, σε συνάρτηση με την έκφραση «Λόγος Τιμής» με κεφαλαίο, υπαινίσσονται την επιστροφή στο καταφύγιο της παιδικής αθώτητας ως δεσμευτική υπόσχεση στη νεκρή περί δραστικού αντίκτυπου ενός άδικου θανάτου από διαφορετικότητα για πάταξη αντίστοιχων βιαιοπραγιών μελλοντικά, με την επιδίωξη παράλληλα ανεκτικότητας ως βάση κοινωνικής εξυγίανσης.

Η Σόνια, λοιπόν, δολοφονήθηκε από «ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΦΑΛΤΣΕΤΕΣ» λόγω οικειοποίησης με το κόκκινο στόμα μιας κλεμμένης θηλυκότητας, γεγονός που συντέλεσε στη δολοφονία της από την υποκριτικά ηθική κοινωνία.²¹ Διαπιστώνεται έτσι ότι η ηρωίδα λειτούργησε στον αντίποδα του παρατηρούμενου συλλογικού υποκειμένου στην «Αποστροφή», καθώς στο μεσοπολεμικό ποίημα οι ηρωίδες καθλώνονται στην εσωτερική κενότητα από εναγώνια επιθυμία κοινωνικής ανάδειξης και αποκατάστασης, ενώ στη Γώγου το άτομο αφανίζεται λόγω εναντίωσης στις άκαμπτες επιταγές του αντρικού κατεστημένου για τον στιλιζαρισμένο ρόλο της γυναίκας στη σύγχρονη εποχή.

Η έντονα αντικομορμιστική στάση, όπως ανακλάται στην περιγραφή μιας ιδιαίτερης εμφάνισης για νεκρή, αντιπαρατάσσεται στην παθητικότητα των γυναικών στην «Αποστροφή», με την πλήρη άγνοια εκεί των ολέθριων συνεπειών της υποταγής για την αυτοπραγμάτωσή τους. Στη «Σόνια» το τίμημα απόκτησης της θηλυκότητας είναι ο θάνατος, ενώ στον Καρυωτάκη η διεκδίκηση επιβαλλόμενων κοινωνικά ρόλων επιφέρει την αλλοτρίωση. Επομένως, και στις δύο περιπτώσεις οι άντρες καθίστανται οι ρυθμιστές του παιχνιδιού, ενώ για τη γυναίκα στην κάθε εκδοχή δεν υπάρχει διέξοδος.

Οι αναλογίες της Γώγου με τον Καρυωτάκη στηρίζονται στο ότι στην ποίησή τους μεταφέρουν αυτούσια υλικά της πραγματικότητας για τη συγκρότηση της κοινωνικής τοιχογραφίας, δίχως καμία απόπειρα εξωραϊσμού. Ο θάνατος έτσι δεν αποτελεί απλά μοντό ζωγραφικό πίνακα στην ποίησή τους ως σκοτεινό ντεκόρ κατάλληλο για έκφραση αρνητικών συναισθημάτων, ούτε συνδέεται με τον φόβο επικείμενου αφανισμού, αλλά στοιχειοθετεί εργαλείο ανίχνευσης των υπαρξιακών τους ορίων. Τόσο, λοιπόν, ο Καρυωτάκης όσο και η Γώγου προτάσσουν το απύθμενο της ζοφερής απεραντοσύνης της ανυπαρξίας ως ιδεατό μέσο απόδρασης από τις δεδομένες κατά περι-

²¹ Για την ερμηνευτική ανάλυση του ποιήματος «Σόνια», βλ. ΣΠΥΡΑΤΟΥ 2007, 79-85.

πτωση συνθήκες της ζωής με μόνιμη την αίσθηση του κενού λόγω των ατελέσφορων επιδιώξεων.

Σε αυτήν τη βάση, οι ομοιότητες τους σε θεματική ή έκφραση απορρέουν από μια σημαντική παράμετρο στη συγκριτική εξέταση των δύο ποιητών, προς περαιτέρω ενίσχυση της θέσης για γόνιμη επίδραση του μεσοπολεμικού ποιητή στη Γώγου: το βασικότερο σημείο σύνδεσης τους δεν είναι αποκλειστικά το κοινωνικό περιθώριο είτε λόγω αποκλεισμού είτε από ηθελημένη απομάκρυνση στην εμπέδωση της ασυμβατότητας με τον κοινωνικό περίγυρο συνακόλουθα με την άρνηση συμβιβασμού, αλλά, κυρίως, το περιθώριο της ύπαρξης. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο στηρίζεται η ιδιαίτερη πρόσληψη της πραγματικότητας επιτρέποντας τη συνύπαρξη αντιθετικών καταστάσεων και στους δύο ποιητές, με βασικότερη τη σφυγμομέτρηση με απόλυτη ακρίβεια δυσμενών κοινωνικών εκφάνσεων όχι ως αναπόσπαστα μέλη του κοινωνικού συνόλου αλλά ως επισκέπτες και οι δύο από την ονειρική περιοχή.

Ο Καρυωτάκης βυθίζεται στην υπερβατική νύχτα, ωστόσο είναι εϋστοχος κοινωνικός παρατηρητής. Η Γώγου, από την άλλη, αιωρείται πάνω από την πόλη, μακριά από τους ανθρώπους, αλλά παράλληλα κεντράρει με τον ποιητικό της φακό στην καθημερινή εξαθλίωση στους δρόμους της στην ίδια πάντα διαδρομή, διεισδύοντας στις κλειστές πόρτες υπογείων, παρακαμιακών μαγαζιών, συνελύσεων, ιατρείων, κλινικών. Από την άλλη, αυτό που συνδέει τη Γώγου με τον Καρυωτάκη είναι η αναζήτηση του ιδεατού σε έναν κόσμο που προσδιορίζεται αντίστοιχα από τους δύο σε πλήρη κατάρρευση. Συνεπώς, με την επιλογή μετατόπισης στο υπερβατικό διεκδικούν ταυτόχρονα τη μετατροπή της ουτοπίας σε πραγματικότητα για ευόδωση τελικά των προσδοκιών τους.

ΣΟΦ

Βιβλιογραφία

ΓΚΙΚΑ Ε., 2015, Μικρός αποχαιρετισμός στη Μυρτώ, στην ιστοσελίδα: <http://fractalart.gr/myrto-tasiou-in-memoriam/> (προσπέλαση 12.12.2016)

ΓΩΓΟΥ Κ., 1978, *Τρία κλικ αριστερά*, Αθήνα

ΓΩΓΟΥ Κ., 1980, *Ιδιώνυμο*, Αθήνα

ΓΩΓΟΥ Κ., 1982, *Το ξύλινο παλτό*, Αθήνα

ΓΩΓΟΥ Κ., 1986, *Απόντες*, Αθήνα

ΓΩΓΟΥ Κ., 1988, *Ο Μήνας των παγωμένων σταφυλιών*, Αθήνα

ΓΩΓΟΥ Κ., 1990, *Νόστος*, Αθήνα

ΓΩΓΟΥ Κ., 2002, *Με λένε Οδύσσεια*, Αθήνα

ΗΟΚWΕRDA Η., 1986, Ελεγεία ή σάτιρες;, *Διαβάζω* 157, 74-78

- ΚΑΚΛΑΜΑΝΑΚΗ Ρ., 1985, Αποστροφή ή παρεξήγηση;, *Γράμματα και Τέχνες* 41, 35-36
- ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ Κ.Γ., 1979, *Απαντα τα Ευρισκόμενα*, I-II, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα
- ΚΑΤΣΙΚΑΡΗ Φ., χ.χ., Το τέλος της Κατερίνας Γώγου. Η «αφελής» του ελληνικού κινηματογράφου, η αναρχική ποιήτρια των Εξαρχείων. Η ποιητική της συλλογή πούλησε όσο και του Ελύτη, στην ιστοσελίδα: <http://www.mixanitouxronou.gr/to-telos-tis-katerinas-gogou-i-afelis-tou-ellinikou-kinimatografou-i-anarchiki-piitria-ton-exarchion-i-piitiki-tis-sillogi-poulise-oso-ke-to-eliti/> (προσπέλαση 9.12.2017)
- ΜΑΣΚΡΙΔΓΕ Ρ., 1986, Ζητήματα ύφους και ύψους στην ποίηση του Καρυωτάκη, *Διαβάζω* 157, 79-82
- ΜΠΑΛΟΥΡΔΟΣ Γ., 2009, Κατερίνα Γώγου: Μια αιρετική γυναικεία ποιητική φωνή της γενιάς του 1970, *Οδός Πανός* 145, 95-114
- ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ Α., 2004, «Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ ...»: *Κώστας Καρυωτάκης: Από τα πρώτα ως τα τελευταία ποιήματα*, Αθήνα
- ΟΥΖΟΥΝΗ Θ., 2013, Οι όψεις της μοναξιάς στην Κατερίνα Γώγου: ταινίες, θεατρικές παραστάσεις, βιβλιογραφία, στο: *Κατερίνα Γώγου, Πάνω κάτω η Πατησίων: Οι όψεις της μοναξιάς στην Κατερίνα Γώγου & 20 μελοποιημένα ποιήματά της*, 3^η έκδ., Αθήνα, 16-59
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ Γ.Π., 1989, *Στα χνάρια του Καρυωτάκη (1966-1988): Μικρά φιλολογικά μελετήματα, ομιλίες και κριτικά άρθρα, με άγνωστα κείμενα*, Αθήνα
- ΣΠΥΡΑΤΟΥ Α.Β., 2007, *Κατερίνα Γώγου: Έρωτας Θανάτου*, Αθήνα
- ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ Α., 2009, Ένα ευαίσθητο αγρίμι, *Οδός Πανός* 145, 6-9
- ΧΡΟΝΑΣ Γ., 2009, Μία ροκ εν ρολ αυτοκτονία, *Οδός Πανός* 145, 116-117

Οπτικοακουστικό υλικό

- Τηλεοπτική εκπομπή του Σταύρου Θεοδωράκη: «Οι Πρωταγωνιστές. Αφιέρωμα στους Νικόλα Άσιμο, Κατερίνα Γώγου, Παύλο Σιδηρόπουλο», MEGA 18.3.2017, <http://www.protagonistes.gr/ekpompes/agii-ton-exarchion-nikolas-asimos-katerina-gogou-pavlos-sidiropoulos/> (προσπέλαση 9.12.2017)