

Παιδαγωγικά ρεύματα στο Αιγαίο

Τόμ. 9, Αρ. 1 (2016)

Τεύχος 9-10

παιδαγωγικά ρεύματα στο Αιγαίο

διεθνής περιοδική έκδοση παιδαγωγικών προβληματισμών

Θεματικός τόμος: Ζητήματα του σύγχρονου παιδαγωγικού λόγου: Προβληματισμοί, θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτικές πρακτικές
Επιμέλεια Τεύχους: Μαρία Δάρρα & Αλιβίζος Σοφός



Τεύχος, 9-10 2018

Κύπρου Χρυσάνθη, «“Οι εξομολογήσεις ενός νόθου κοριτσιού”»: μια ανάγνωση»

Λουίζα Χριστοδουλίδου

doi: [10.12681/revmata.31163](https://doi.org/10.12681/revmata.31163)

Copyright © 2022, Λουίζα Χριστοδουλίδου



Άδεια χρήσης [##plugins.generic.pdfFrontPageGenerator.front.license.cc-by-nc-sa4##](https://plugins.generic.pdfFrontPageGenerator.front.license.cc-by-nc-sa4/#).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Χριστοδουλίδου Λ. (2022). Κύπρου Χρυσάνθη, «“Οι εξομολογήσεις ενός νόθου κοριτσιού”»: μια ανάγνωση». *Παιδαγωγικά ρεύματα στο Αιγαίο*, 9(1), 67–76. <https://doi.org/10.12681/revmata.31163>

Κύπρου Χρυσάνθη, «Οι εξομολογήσεις ενός νόθου κοριτσιού»: μια ανάγνωση»

Λουίζα Χριστοδουλίδου¹
louizachrist28@gmail.com

Περίληψη

Σε αυτή την εργασία θα μας απασχολήσει το διήγημα «Οι εξομολογήσεις ενός νόθου κοριτσιού» (*Πεζός Λόγος III, Ιστορίες από την Κύπρο την αγέρινη*, 1973) του Κύπρου Χρυσάνθη. Οι άξονες της αναγνωστικής μας πρόσληψης εστιάζονται στην εξιστόρηση των γεγονότων από την οπτική γωνία του αυτοδιηγητικού αφηγητή - της κεντρικής ηρωίδας.

Η αναπαράσταση του τόπου και των συμβολικών του διαστάσεων είναι μία άλλη ενδιαφέρουσα πτυχή την οποία θα αναδείξουμε με τη συμβολή της φαινομενολογίας του τόπου, εφόσον ο τόπος και το τοπίο, κυρίως το σπίτι, κεντρικοί άξονες της κειμενικής οργάνωσης του διηγήματος, δημιουργούν το σκηνικό μέσα στο οποίο εκδηλώνονται τα πάθη των δρώντων προσώπων. Ο χώρος γίνεται το πρόσχημα για τις μεταβολές που συμβαίνουν στην ψυχή της ηρωίδας και συμβάλλουν στην ανάδειξη του εσωτερικού της κόσμου.

Λέξεις κλειδιά: κατακερματισμένη ζωή, πρωτοπρόσωπη αφήγηση *ab ovo*, μηδενική εστίαση ή μη εστιασμένη αφήγηση, Ποιητική του χώρου, Φαινομενολογία του τόπου (Bachelard, Lwtvack), υλική φαντασία.

Résumé

Dans la présente étude, les axes de notre approche dans ce travail s'articulent autour de la relation des faits, envisagés du point de vue du narrateur qui raconte sa propre histoire, l'héroïne principale. La reconstitution des lieux et de leurs dimensions symboliques constitue un autre volet intéressant que nous explorerons en faisant appel à la phénoménologie de l'espace, dans la mesure où le lieu et le paysage, principalement la maison, axes centraux de l'organisation textuelle du récit, mettent en place le décor dans lequel s'expriment les passions des personnages. L'espace devient un prétexte aux changements qui surviennent dans l'âme de l'héroïne et contribuent à mettre en lumière son monde intérieur.

Mots clés: Vie anéantie, récit à la première personne *ab ovo*, récit à focalisation zéro ou récit non focalisé, Poétique de l'espace, Phénoménologie de l'espace (Bachelard, Lwtvack), Imagination de la matière.

Το εκτενές διήγημα «Οι εξομολογήσεις ενός νόθου κοριτσιού», το οποίο υπακούει, κατά το μάλλον ή ήττον, σε μια λογική ρεαλιστικής αφήγησης, εντάχθηκε στον τόμο *Πεζός Λόγος III, Ιστορίες από την Κύπρο την αγέρινη*. Μόνο που η εν λόγω ιστορία μόνο αγέρινη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί.

Μέσα από το πρίσμα ενός δεκάχρονου περίπου κοριτσιού, ως αυτοδιηγητικού παντογνώστη αφηγητή εξιστορείται η διαβρωμένη ζωή μιας, κατ' επίφασιν, οικογένειας, μέσω μιας πραγματικότητας, που δεν υπήρξε απέναντί του φιλική ή οικεία, αλλά απόλυτα προβληματική -με έκδηλα συμπτώματα παθογένειας- η οποία ζει σε ένα χαμόσπιτο, μέσα σε ηθική και κοινωνική εξαθλίωση. Καταγράφεται, με ενάργεια και ενίοτε δραματική ένταση, η τραγικότητα της προσωρινής συνύπαρξης τριών προσώπων, όπως την είδαν τα μάτια ενός παιδιού.

¹Επίκουρη Καθηγήτρια, ΠΤΔΕ, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Τα πρόσωπα, τα οποία βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, είναι η Στέλλα, η τριανταπεντάχρονη μητέρα, που συνάπτει, κατά συρροή, ερωτικές σχέσεις, η Ελένη, η νόθος κόρη, το όνομα της οποίας αναφέρεται μόλις στην έκτη σελίδαⁱ, η οποία υφίσταται λεκτική και σωματική κακοποίηση από τη μάνα κυρίως, ενώ συνιστά, σχεδόν για όλο τον περίγυρο, έναν αποδιοπομπαίο τράγο και ο «θείος» Μενέλαος, που μόνο θεός δεν είναι. Τα υπόλοιπα πρόσωπα είναι δευτερεύοντες/ουσες ήρωες/ηρωίδες και η εμφάνισή τους, στον μικρόκοσμο του διηγήματος, είναι σύντομη ή φευγαλέα. Είναι πλείστοι άλλοι «θείου»-εραστές της μάνας, τους οποίους η Ελένη μάς «συστήνει», στα πλαίσια των αναδρομών της, με φυσικότητα ομολογουμένως (αν και κάποτε δείχνει να προβληματίζεταιⁱⁱ παρά την εν γένει και διαπιστωμένη, σε πολλαπλά επίπεδα, αφέλεια της) και οι οποίοι διαδέχονται ο ένας τον άλλο: ο Σάββας, ο βιολογικός της πατέρας, τα δύο κοριτσάκια, που απέκτησε εντός γάμου, ο Παύλος, ο Κώστας, οι κακεντρεχείς συμμαθητές και συμμαθήτριές της, η Λεμονιά, ο Τάσος, η Αλισαβού, η δασκάλα, «σαν την Παναγία της εκκλησίας» (Χρυσάνθης 1973: 39), η διευθύντρια «με το αυστηρό εκείνο ύφος» (ό.π., 44), η υποδιευθύντρια, «που ποτέ της δεν [τη] χώνεψε» (αυτόθι), η επιστάτρια, «με αρκετή στοργή στην κάθε της κίνηση» (ό.π., 45) και ο «άγριος γιατρός» (αυτόθι), που εντέλει αποδεικνύεται φιλεύσπλαχνος.

Οι διακυμάνσεις της ψυχολογίας της μητέρας και του συντρόφου της επενεργούν αρνητικά στον κόσμο του κοριτσιού, το οποίο βιώνει έναν καθημερινό καταναγκασμό. Το εν λόγω διήγημα συνιστά και μια ιστορία ανανταπόδοτης αγάπης, σε ό, τι αφορά κυρίως τη σχέση μάνας - κόρης. Τα συναισθήματα της Ελένης απέναντι στη μητέρα της είναι ένα συνονθύλευμα αγάπης και φόβου, όπως η ίδια διατείνεται:

«Η Στέλλα κάπου τριανταπέντε χρονών είναι η μάνα μου. Τι χρώμα έχει το δέρμα της, πώς είναι τα μαλλιά της, τι έκφραση πλανιέται στο πρόσωπό της δε μπορώ να πω. Είναι κάτι συγχυσμένο μες στο μυαλό μου, μια μάζα αγάπης και φοβέρας, με πολύ σκιά κι ακαθόριστη γραμμή.» (Χρυσάνθης 1973: 38)

Η πρωτοπρόσωπη, κατά κύριο λόγο, αφήγηση είναι γραμμική, ακολουθεί δηλαδή τη χρονολογική σειρά των γεγονότων (*ab ovo*), με παρεμβολές αναδρομών, περιγραφών και διαλόγων. Οι περιγραφές -από τις πολύ καλές στιγμές του διηγήματος- υπερέχουν, σε αρτιότητα γραφής, των διαλόγων, οι οποίοι ενίοτε είναι χαρακτηριστικοί και μπορούμε να πούμε ότι διαφαίνεται η λειτουργικότητά τους και η συνακόλουθη συμβολή τους στην εξέλιξη της πλοκής. Κυρίως, όταν έχουν βάθος και προοπτική, συμβάλλουν στην πληρέστερη κατανόηση των ηρώων και ηρωίδων και, κατ' επέκταση, ανατέμνουν την ανθρώπινη ψυχή και βγαίνουν στην επιφάνεια απωθημένα και ψυχοπαθολογίες, που προκαλούν κραδασμούς. Άλλοτε πάλι, διάλογοι που εμπεριέχουν εγκιβωτισμένες ιστορίες ή συμβάντα της καθημερινής ζωής δεν έχουν να προσφέρουν κάτι σημαντικό στην αφηγηματική προοπτική και τη ροή της ιστορίας, όπως είναι π.χ. η περίπτωση της τυχαίας συνάντησης του «θείου» Παύλου με τον γιατρόⁱⁱⁱ.

Η ρητά και, με έμφαση, ομολογημένη ενδοκειμενικά μνεία της Λευκωσίας, γενέτειρας του Κύπρου Χρυσάνθη, ως υπαρκτού τόπου, έχει ασφαλώς τη σημασία της. Ο συγγραφέας θέλει, ενδεχομένως, να προσδώσει αληθοφάνεια στην εκτυλισσόμενη ιστορία, γεγονός που ενισχύει ο επιτοπισμός του επίτιτλου: *από την Κύπρο την αγέρινη*, αλλά και η ασφαλής ένδειξη-αναφορά του τοπωνυμίου της Μακεδονίτισσας καθώς και της εκκλησίας του Αγίου Ιακώβου, που σήμερα βρίσκεται στη νεκρή ζώνη, σε πλήρη κατάρρευση. Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται και ένα χαρακτηριστικό της γραφής του Κύπρου Χρυσάνθη, η εντοπιότητα.

Ως τόπος διαδραμάτισης της αφηγούμενης ιστορίας ορίζεται η Λευκωσία, ένας κατεξοχήν αστικός χώρος. Πιο συγκεκριμένα όμως, αφορά σε μία ανώνυμη, υποβαθμισμένη λαϊκή συνοικία, όπως μαρτυρούν οι εναργείς περιγραφές, που άπτονται της ανθρωπογεωγραφίας της, καθώς και οι επισημάνσεις για την κοινωνική οικονομική διαστρωμάτωση:

«Δεν είναι πλούσιοι στη γειτονιά. Μεροκαματιάρηδες είναι» (Χρυσάνθης 1973: 38),

αλλά και η επιλογή του λεξιλογίου το οποίο βρίσκεται ουσιαστικών και επιθέτων, που είτε δηλώνουν παρακαμιακές καταστάσεις είτε εμπεριέχουν αρνητικές συνδηλώσεις: «στενόςόκκακο ανηφορικό», «αυλή γεμάτη παλιά σιδερικά», «Μικροί δρόμοι αδιέξοδοι», «Η γειτονιά τούτη θέα δεν έχει», «καχεκτικά δέντρα», «ψηλότοιχους πλιθαρένιους», «στεγνό τοπίο». Η σημειολογία των λέξεων και των επιθετικών προσδιορισμών συνιστούν εύλωττους συμβολισμούς των αδιεξόδων της ζωής των ηρώων και ηρωίδων.

Σύμφωνα με τους όρους της αφηγηματολογίας, η οπτική γωνία ή προοπτική ή αλλιώς εστίαση (focalisation) στο «ποιος βλέπει» στην ιστορία (récit) είναι μηδενική (récit à focalisation zéro) ή αλλιώς μη εστιασμένη αφήγηση (récit non focalisé), εφόσον η αφηγήτρια γνωρίζει περισσότερα από τα υπόλοιπα πρόσωπα του διηγήματος^{iv}. Οι συντακτικές ενδείξεις της πρωτοπρόσωπης αφήγησης – καταγραφής των ενδόμυχων σκέψεων της ηρώιδας «δείχνουν» την αφηγήτρια να «βλέπει στην ιστορία». Ως εκ τούτου, η υποκειμενική συνειδησιακή προοπτική ανήκει σε αυτήν. Τα ομοδιηγητικά στοιχεία είναι έντονα διότι παρεισφρύνουν και αυτοαναφορικά σχόλια μιας και η αφηγήτρια συμμετέχει στην ιστορία. Μπορούμε να την αποκαλέσουμε και «αλλοδιηγητική» (allogdiégétique) (Τσατσούλης, 1997: 485), επειδή συχνά είναι παρούσα στα γεγονότα, αποτελώντας, ουσιαστικά, και ένα μάρτυρα της ιστορίας. Δεδομένου ότι πρόκειται για ένα πολυφωνικό αφήγημα, η φορέας της αφήγησης συχνά προσποιείται ότι παραχωρεί τον λόγο στους ήρωες και τις ηρωίδες, έτσι η γλώσσα διαστρωματώνεται από ποικίλες φωνές.

Σε ό, τι αφορά στη χρονοτοπική ανάπλαση, μέσα από την πραγματικότητα, αλλά και τη φαντασία, η αφηγήτρια προφανώς εξιστορεί τα γεγονότα μετά το τέλος τους κι έτσι στην αφήγηση κυριαρχούν παρελθοντικοί χρόνοι, κυρίως ο αόριστος. Εντούτοις σε αρκετά σημεία αναδύεται, ως χρόνος της αφηγηματικής πράξης, ο ενεστώτας, δίνοντας την εντύπωση πως ο χρόνος της ιστορίας ταυτίζεται με τον χρόνο της αφηγηματικής διαδικασίας^v. Ο Genette υποστηρίζει ότι η ενεστωτική αφήγηση έχει δίσημη ανάγνωση και ότι από τη μία πλευρά, αφορά σε εσωτερικό λόγο και, από την άλλη πλευρά, συμβάλλει ώστε να επικυρωθεί η αντικειμενικότητα της αφήγησης.

Με τη συνεξέταση λοιπόν δύο συνιστωσών: της τεχνικής της περιγραφής και της ποιητικής του χώρου και της συνακόλουθης συνδρομής των Bachelard και Lutwack -εφόσον η δεύτερη παράμετρος άπτεται της φαινομενολογίας του τόπου- θα δούμε πώς διεισδύει ο χώρος στο κείμενο, πώς μιλά το τοπίο -για να παραφράσουμε τη Λίζυ Τσιριμώκου- και ο χώρος, ως αφηγηματικό περιεχόμενο.

Η αφηγήτρια, με τη διαμεσολάβηση του συγγραφέα, επιχειρεί να χαρτογραφήσει τον τόπο-συνεπώς διαμορφώνει τον κειμενικό της κόσμο μέσα από δύο άξονες, το φυσικό / δομημένο χώρο αλλά και τον εσωτερικό / εξωτερικό χώρο. Χαρτογραφώντας τον χώρο, χαρτογραφεί και τη δική της εσωτερική διαδρομή μιας και, με την τοπογραφική προσέγγιση, φωτίζεται η επίδρασή του στον ψυχισμό της εφόσον αυτά είναι αλληλένδετα.

Η αφήγηση-εξομολόγηση της Ελένης ξεκινά με μια περιγραφή του εξωτερικού χώρου της γειτονιάς της. Ό, τι ακολουθεί, ως περιγραφή του φυσικού και δομημένου περιβάλλοντος, αποπνέει την ατμόσφαιρά της:

«Ο κεντρικός δρόμος της αγοράς καταλήγει σε μια φούχτα μικρομάγαζα. Ύστερα στρίβεις αριστερά ένα στενόςόκκακο ανηφορικό καμιά εικοσαριά μέτρα μάκρος και πέφτεις σε μια τριγωνική μικρούτσικη πλατεία μ' ένα καφενείο στη μια πλευρά και μια αυλή γεμάτη παλιά σιδερικά. Πιο πέρα, κολλητά με την αυλή τούτη, αρχίζει η αυλή της μικρής εκκλησίτσας του Άη Ιακώβου ή Άη Άκουα ή Άη Άκουφα. Σε τούτη την αυλή παίζαμε καμιά φορά.

Από τη μύτη της μικρής πλατείας και πέρα αρχίζει η γειτονιά μας, ένα μάτσο μικρόσπιτα, που τα χωρίζουν αυλές, αποθήκες σιδηρικών και ξυλείας, κάτι χαλάσματα ή μικροπεριβολάκια, που ανήκουν σε τούρκικα χέρια.

Μικροί δρόμοι, που πολλές φορές είναι αδιέξοδοι ή πέφτουν στην πλευρά περιβολιών, διασχίζουν τα μικρόσπιτα.

Η γειτονιά τούτη θέα δεν έχει. Μόνο ουρανό και στα αδιέξοδα κάτι καχεκτικά δέντρα στα πλευρά των περιβολιών ή ψηλότοιχους πλιθαρένιους. Είναι κι ένα-δυο φοινικιές που το φουντωμένο τους κεφάλι φτάνει ως πάνω στον ουρανό. Μα τούτες ανήκουν στον ουρανό περισσότερο παρά στο στεγνό τοπίο. Δεν ξέρω από μακριά αν τούτοι οι λιγνοί τους κορμοί, που μοιάζουν με νήματα κρεμασμένα, δίνουν κάποια χάρη στον απέραντο κοίλο ουρανό» (Χρυσάνθης 1973: 36).

Η ένταξη της περιγραφής μέσα στη ροή της αφήγησης, η λεγόμενη διηγητική περιγραφή καταγράφει ενίοτε τον ψυχικό κόσμο και τις σκέψεις των δρώντων προσώπων και κυρίως αυτών της κεντρικής ηρωίδας. Συσχετίζοντας τον τόπο με τον ανθρώπινο παράγοντα, η περιγραφική αφήγηση έχει ως στόχο να αναδείξει την ατμόσφαιρα του τοπίου ή του χώρου και να τους προσδώσει υπόσταση. Ο τόπος αναδεικνύεται λεπτομερώς και οι μεταμορφώσεις του φαίνεται να έχουν ιδιαίτερη σημασία και αντίκτυπο στην ψυχοσύνθεση αλλά και την ψυχική διάθεση του κοριτσιού. Συνακόλουθα, η προθετικότητα της αφηγήτριας έχει διττή διάσταση. Οι περιγραφές, οι οποίες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως ήδη σημειώσαμε, αποτυπώνουν μια πλήρη εικόνα του χώρου και προβάλλουν έντονα την ιδιαιτερότητά του. Παράλληλα, ο αναγνώστης γίνεται αυτήκοος μάρτυς των συνειρμών και των αφηγηματικών σχολίων της ηρωίδας, που προκαλούνται από τη θέασή του. Έτσι, ο χώρος που, αντικειμενικά, χαρακτηρίζεται από πεζότητα, αναδεικνύεται σε χώρο ουσίας, με σημάνσεις και παρασημάνσεις, ιδιαίτερα σε ό, τι αφορά το σπίτι.

Δεδομένου ότι ο αφηγηματικός χώρος απηχεί μια πραγματικότητα, το σπίτι προβάλλεται επίμονα και λειτουργεί ως σημαντικός άξονας της σκηνοθεσίας του διηγήματος: ο ρόλος του είναι κομβικός και συνεπώς ενέχει θέση συμβόλου. Η μνεία σε αυτό γίνεται κατ' επανάληψη και το ουσιαστικό σπίτι καταγράφεται αρκετές φορές. Μέσω αυτού οδηγούμαστε στην ψυχολογική ερμηνεία των εικόνων (Bachelard), οι οποίες προσδιορίζουν την ταυτότητά του, μέσα από την ενδεδειγμένη περιγραφή τους. Το χάος που επικρατεί και η παρακαμιακή εικόνα που αποτυπώνονται δεν έχουν σχέση τόσο με την οικονομική κατάσταση, αλλά με τον διαλυμένο ψυχισμό των ανθρώπων, που το κατοικούν.

Το παρακάτω παράθεμα είναι ενδεικτικό:

«Το σπίτι μας είναι ένα μεγάλο δωμάτιο πλακοστρωμένο. Οι τοίχοι του είναι ασβεστωμένοι. Στα μισά του μάκρους του χωρίζεται με σανίδια ως πάνω σχεδόν στο ταβάνι. Μένει όμως λίγος τόπος. Εδώ στη γωνιά των σανιδιών και τον εσωτερικό τοίχο είναι ένα σκοινί τανυσμένο – μόλις το φτάνω αν πατήσω πάνω σε καρέκλα. Πάνω στο σκοινί τούτο σέρνεται ένα κομμάτι ρούχο με κλαδωτά στολίδια. Έτσι το μεγάλο μας μοναδικό δωμάτιο χωρίζεται στα δυο: στο ένα κοιμόμαστε. Τ' άλλο είναι το χωλλ μας. [...] Είναι και δυο στενά τραπέζια: το ένα μάλλον ετοιμόρροπο σαν τη γιαγιάκα, που κάποτε γνώρισα, το άλλο ξυσμένο μ' ένα κομμάτι γυαλί για να καθαρίσει από τη λέρα. [...] Α! είναι κι ένας ραγισμένος καθρέφτης που κάθε λίγο αλλάζει θέση στον τοίχο, έτσι που δεν μπορώ να καθορίσω πού ακριβώς πιο συχνά το συναντάει το μάτι. [...] Το χωλλ είναι στολισμένο με κλουβιά. Είναι εδώ καναρίνια, είν' εκεί μικροπαπαγαλάκια, είναι δυο καρδερίνες..... Κάποτε είχαμε κι ένα περδίκι. Χάμω στο μάρμαρο το χωλλ έχει ... ακαθαρσίες, χυμένα νερά, λάσπες εδώ κι εκεί. Και χυμένους σπόρους ή φύλλα. [...] Μια χαμηλή μαυρισμένη πόρτα^{vi} οδηγεί από το χωλλ στη μικρή αυλή. Βλέπεις μια σειρά τενεκέδες σκουριασμένους με γεράνια. [...] Πιο πέρα πάνω στον πλιθαρένιο τοίχο της κουζίνας μας, στο βάθος της αυλής, είναι τα κασόνια των περιστεριών. [...] Στην άλλη γωνιά εκεί που ο τοίχος συναντιέται με τον άλλο

πλιθαρένιο μεσότοιχο, είναι ένα παλιό κοτέτσι που το μετατρέψανε για κουνέλια. Από το χωλλ για να φτάσεις στην κουζίνα μας περνάς ένα μονοπάτι τετράγωνα μάρμαρα που διασχίζει τη μικρούτσικη μας αυλή...» (Χρυσάνθης 1973: 36-37)

«Η κουζίνα μας [ομολογώ πως] είχε τα χάλια της. Το ευτύχημα ήταν πως δε μας χωρούσε κι έτσι η μάνα μ' έδιωχνε απ' εκεί. Τόσο ακατάστατο πράγμα ήταν που δε μπορώ να θυμηθώ μήτε το τι είχε μέσα. Της έλειπε ο χαρακτήρας...^{vii}» (αυτόθι)

Διαβάζουμε για «γδαρμένο» κρεβάτι, «τσακκισμένες καρέκλες», «στενά τραπέζια», «ετοιμόρροπο τραπέζι», «λέρα», «ραγισμένο καθρέφτη», «ακαθαρσίες, χυμένα νερά, λάσπες εδώ κι εκεί. Και χυμένους σπόρους ή φύλλα», «φαγωμένη καρέκλα», «μια χαμηλή μαυρισμένη πόρτα», «τενεκέδες σκουριασμένους», «σκεβρωμένα δοκάρια», «μαυρισμένη ψαθαριά» και πάει λέγοντας. Οι εκάστοτε καιρικές συνθήκες περιπλέκουν ακόμη περισσότερο την ήδη ζοφερή κατάσταση.

«Δύσκολο ήταν το σπίτι λίγο το Χειμώνα. Στο δωμάτιο που κοιμόμαστε έσταζε όταν έβρεχε. Τα κεραμίδια είχανε σπάσει από τους καβγάδες των γάτων -όπως έλεγε ο θείος Μενέλαος- και το νερό της βροχής κυλούσε από τις χαραμάδες κι έτρεχε από το ταβάνι με τη μαυρισμένη ψαθαριά και τα λίγο σκεβρωμένα δοκάρια. Κι έπρεπε όλοι να σηκωθούμε να ξεπαγιάσουμε να τραβήξουμε εδώ κι εκεί ώσπου να βρούμε μια γωνιά πιο ήσυχη. Και τότε πάλι θα βάζαμε κάτι λεκάνες, τενεκεδάκια, τους δυο κουβάδες να μαζεύουν το νερό για να μην πέφτει στα στρώματά μας» (αυτόθι).

Παρόλα αυτά η ηρωίδα αποφαινεται ότι:

«Τούτο το σπίτι ήταν για μένα ένας σωστός κόσμος πολύ δικός μου. Οι λύπες του μοιάζαν κι αυτές σα δεύτερες μικρούλες χαρές. Είχε και τον ήλιο του κάπου κάπου» (αυτόθι)

Το σπίτι αποτελεί τη σταθερή αναφορά της -είτε με θετικά είτε με αρνητικά πρόσημα- είναι ο ζωτικός της χώρος, αυτός που αυτοπροσδιορίζει το άτομο διότι το τοπίο εσωτερικοποιείται και γίνεται χώρος οικείος. Ο Bachelard σημειώνει:

«Η εικόνα του σπιτιού φαίνεται να γίνεται μια τοπογραφία του εσώτερου είναι μας» (1982: 26)

«Γιατί το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο. Είναι -αυτό το έχουνε πει πολλές φορές- το πρώτο μας σύμπαν. Είναι, πραγματικά, ένας κόσμος. Ένας κόσμος στην κυριολεξία του όρου. Ιδωμένο με τα μάτια της ψυχής, και το πιο ταπεινό ακόμα σπίτι δε μας φαίνεται ωραίο; Οι συγγραφείς των “ταπεινών σπιτιών” επικαλούνται συχνά αυτό το στοιχείο της ποίησης του χώρου» (ό.π., 31)

Η αφηγήτρια συνέχεται από αντιφατικά συναισθήματα και είναι απόλυτα λογικό. Από τη μία πλευρά νιώθει οικείωση διότι το σπίτι παρόλο που, εν προκειμένω, δεν αποτελεί μια οικογενειακή ευτοπία, είναι ο χώρος ο οποίος γεννά συναισθήματα σιγουριάς και ασφάλειας, λειτουργεί ως καταφύγιο, ως χώρος διαφυγής.

«Τα σπίτια συμβολίζουν τη σταθερότητα και την επικοινωνία», γράφει ο Lutwack (1984: 31)

Από την άλλη πλευρά όμως, ο συγκεκριμένος χώρος γίνεται ταυτόχρονα και ανοίκειος στη θέα των εικόνων εγκατάλειψης, φθοράς και ερήμωσης, που την περιβάλλουν και συγκροτούν, ως εκ τούτου, μια απωθητική εικόνα του εσωτερικού του σπιτιού. Επιπλέον, η έλλειψη δικού της

υπνοδωματίου -δεν έχει καν δικό της κρεβάτι- επιτείνει τη δυσάρεστη ατμόσφαιρα. Θα ομολογήσει:

«Στη γωνιά, ακριβώς στο κεφάλι του κρεβατιού μου (δηλαδή στο κρεβάτι που κοιμάμαι, γιατί δε μου ανήκει ολότελα) είναι ένα τριγωνικό πλακωτό σανίδι με δυο μακρόστενα κουρτινάκια» (Χρυσάνθης 1973: 37)

Στερημένη από τον πιο προσωπικό χώρο αυτοσυγκέντρωσης και περισυλλογής, είναι εκτεθειμένη σε ανοίκειες κουβέντες που σιγοψιθυρίζουν η μητέρα και ο σύντροφός της, ενώ γίνεται και μάρτυρας των ερωτικών τους περιπτώξεων. Εξαιτίας δε του φιλτραρίσματος μιας τυχαίας κουβέντας ανάμεσα στη μάνα και τον, κατ' επίφαση, πατριό της, ανακαλύπτει ότι είναι μία νόθος κόρη. Και από τα συμφραζόμενα των λόγων τους συμπεραίνει πως είναι «ένα κατώτερο πλάσμα» (ό.π., 41)

Από τη διάσταση του κλειστού χώρου περνούμε στη διάσταση του οιονεί ευτυχισμένου ανοικτού χώρου, με αφορμή το απροσδόκητο συναπάντημα της Ελένης με τον βιολογικό της πατέρα στον χώρο της Μακεδονίτισσας, χώρο με ιδιαίτερη αφηγηματική αξία. Η Μακεδονίτισσα, που κάποτε ήταν συνυφασμένη με έναν παραδεισένιο ξεχωριστό τόπο, όπως φάνταζε στα παιδικά μάτια, με την ανοιχτοσύνη του, τις φοινικίες, τα παγώνια, τις χήνες, τα νερά, τον παιδότοπο, θα μπορούσε όντως να αποτελέσει έναν *locus amoenus* για τη μικρή Ελένη, η οποία αναπολεί εκείνες τις στιγμές:

«Είχα μια διάθεση να τρέξω, να πηδήξω, να φωνάξω. Πρώτη φορά έβλεπα ένα τέτοιο ανοιχτό χώρο, που δε το μοπιδίζανε τοίχοι» (Χρυσάνθης 1973: 46)

Αναζητά όνειρα και εικόνες εφόσον χρειάζεται σύμβολα για να θωρακιστεί απέναντι στην πραγματικότητα, που λίγο αργότερα θα την προσγειώσει και πάλι.

Σε αυτό το σημείο, θα προβούμε σε κάποιες ψυχολογικές ιχνηλασίες, με αρωγό την, κατά Bachelard, υλική φαντασία, που δίνει υπόσταση, ενεργοποιεί και ερμηνεύει τις εικόνες του φυσικού περιβάλλοντος και ιδιαιτέρως του νερού. Ας σημειωθεί ότι το μοναδικό μη ρεαλιστικό στοιχείο του διηγήματος, που αγγίζει τα όρια της μεταφυσικής, είναι η στιγμή που η μικρή ηρωίδα πλησιάζει τη δεξαμενή, λόγω μιας ενόρμησης, συνακόλουθης της απωθητικής και σκληρής στάσης του πατέρα, που μόλις πρωτοαντίκρισε. Ένα υπερφυσικό «κάλεσμα» ή μία φαντασίωση την οδηγεί παρορμητικά στη δεξαμενή, όπου έχει την ψευδαίσθηση ότι καθρεφτίζεται το πρόσωπο του πατέρα ενώ βλέπει το χέρι του να την καλεί. Ουσιαστικά, λόγω της έλλειψης-απουσίας της πατρικής φιγούρας στη ζωή της, βλέπει την αντανάκλαση του ασυνειδήτου και της εσωτερικής της ζωής, της επιθυμίας (συν)ύπαρξης με το πατρικό πρόσωπο και νιώθει αγαλλίαση. Έτσι, ανταποκρίνεται στο «κάλεσμά» του και πέφτει στο νερό να το συναντήσει. Εδώ, διαφαίνεται και μία τάση προς την ουτοπία.

- «Πατέρα, πατερούλη...»

Το κρύο νερό όμως, ως μετωνυμία της σκληρής πραγματικότητας, θα την συνεφέρει.

«Κάποτε νύχτωσε καλά. Γύρω μας μια τεράστια μαύρη φούσκα μας έπνιγε.

Και τ' όμορφο τοπίο έγινε ένα μαύρο σημάδι.

[...]

Η μάνα συλλογιζόταν.

Εγώ ήμουν μια χαμένη στιγμή, ένα ξεκάρφωτο πραγματάκι. Γνώρισα σε μια στιγμή και την ίδια στιγμή έχασα κείνο που λέει ο κόσμος “πατέρα”.

Ξαφνικά μου φάνηκε πως μες στη δεξαμενή με τις χήνες με καλούσε κάποιο χέρι.

Το χέρι έμοιαζε πολύ με το χέρι του πατέρα. Ξεχώριζε κιόλας κυματιστό το πρόσωπό του. Και είχε ένα τόσο καλεστικό χαμόγελο!

Σηκώθηκα. Ένιωθα μιαν έλξη προς το νερό.

- Πού πας; μου λέει η μάνα.
 - Στο πρόσωπο του νερού.
 - Τι πράγμα;
 - Και στο χέρι που με καλεί.
 - Ζουρλάθηκες κορίτσι μου;
 - Πατέρα, πατερούλη...
- Κι όρμησα στη δεξαμενή.
Το κρύο νερό και το πιτσίλισμα με φέρανε στα σύγκαλά μου. Κακό, φωνές. Πού τ' ωραίο πρόσωπο του πατέρα...

Ήταν τούτο μια χειρονομία μου αθέλητη. Δεν ντράπηκα γι' αυτό. Είχα την αίσθηση ενός ωραίου ονείρου. Που χάθηκε όμως.

Ο κόσμος με κοίταζε περίεργα. Δεν μ' ενδιαφέρονε τα σχόλια. Μονάχα το μάτι μου αναζητούσε ολόγυρα λίγο... πατέρα και λίγο αδέρφια. Τους είχα τόσο ανάγκη...» (ό.π., 47).

Στη φαντασίωση, το αρχετυπικό στοιχείο του νερού είναι το μέσο για την απόκτηση του αντικειμένου της επιθυμίας αλλά φέρει και συνδηλώσεις θανάτου. Η παρείσφρηση ονειροφαντασιών, οι οποίες αποτελούν «εικονογράφηση»/ αποτύπωση του εσωτερικά διασπασμένου υποκειμένου, αποβαίνει σημαντική δεδομένου ότι το διήγημα παρουσιάζεται ως εξομολόγησή του (Φιλιππίδης 2005: 53, 57). Θεωρούμε, με επιφύλαξη βέβαια, ότι υπάρχουν συσχετισμοί και αναλογίες με την υπερρεαλιστική εικονοποιία, όπου πράγματι το νερό είναι κάτι σαν πόρτα για το ασυνείδητο.

Η επιφάνεια του νερού είναι αρχετυπικό σύμβολο εφόσον συνιστά την είσοδο στον κάτω κόσμο. Ειδικά η λίμνη, που σε αντίθεση με τη θάλασσα είναι ακίνητη και τα βάθη της σκοτεινά. Στην προκειμένη περίπτωση θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε τη δεξαμενή με τη λίμνη. Έτσι, συνειρμικά οδηγούμαστε στον Παλαμά και στη λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου, η οποία αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς της ποιητικής του μυθολογίας.

«Η εμβληματική στο έργο του λιμνοθάλασσα θα μπορούσε να θεωρηθεί -στο επίπεδο των ποιητικών συνδηλώσεων- ως ένα σύμβολο· αντικειμενικό σύστοιχο της ψυχοσύστασής του. Η αναζήτηση αναλογιών ανάμεσα στην ασάλευτη, μαύρη, γλιστερή λιμνοθάλασσα με τα σκοτεινά βάθη και στο κασιανικό ασυνείδητό του (τα εσωτερικά βάθη, τα πάθη και τα λογής αγκάθια) υπαγορεύεται, χαρακτηριστικά, από την ποιητική εξομολόγησή του στο ποίημα “Παραμιλητό”, από τους *Καημούς της λιμνοθάλασσας*» (Βουτουρής 2006: 812)

«Λιμνοθάλασσα με τα κατακάθια,
κακομύριστα, μαύρα, γλιστερά,
Μέσα μου κάποια βάθια, πάθια, αγκάθια,
μέσα μου... ω δυστυχιά μου! ω δυστυχιά!

Έρμο παιδί, ποιος μ' έριξ' εδώ πέρα;
Ο λογισμός μου αρρώστια· δε μπορώ...
Πού είν' ο πατέρας μου; πού είσαι μητέρα;
Ελεήστε με τον αμαρτωλό.» (Α 5, 212)

Εμφανείς είναι οι αναλογίες, που παρατηρούνται ανάμεσα στο στίχο του Παλαμά «Πού είν' ο πατέρας μου;», σε συνδυασμό με τη Λιμνοθάλασσα, και την επίκληση της ηρωίδας του Χρυσάνθη: «Πατέρα, πατερούλη...», σε συνάρτηση με τη δεξαμενή-λίμνη. Ο Παλαμάς, ως γνωστόν, είχε μεγαλώσει, ορφανός από πατέρα και μητέρα, πλάι στη λιμνοθάλασσα. Οι συνειρμοί είναι έκδηλοι.

Εκτός από τη διάψευση της προσδοκώμενης επιθυμίας, το κορίτσι στο σπίτι θα υποστεί έναν άγριο ξυλοδαρμό, που έρχεται να ενισχύσει το ρεαλισμό της συντριβής του ονείρου. Τόσο η μάνα όσο και ο «θείος» δεν είναι σε θέση να ερμηνεύσουν την αλλόκοτη πράξη. Ενδεχομένως και να την εκλαμβάνουν ως απόπειρα αυτοκτονίας ή ως σάλεμα του λογικού.

Έτσι, η Ελένη, επιστρέφει και πάλι στη μίζερη ζωή της, η οποία, στη συνέχεια, θα γίνει και επικίνδυνη. Ο Μενέλαος, με τα ζωώδη ένστικτα, εκμεταλλευόμενος την απουσία της μάνας, θα επιδοθεί σε ανομολόγητες πράξεις: ασελγεί σε βάρος της Ελένης, η οποία προσλαμβάνει λανθασμένα τις θωπίες του, εκλαμβάνοντάς τες ως έκφραση πατρικής στοργής. Γι' αυτό, όταν η μάνα θα του πει:

«Τούτο που έκαμες είν' έγκλημα.»,

η αθώα Ελένη δηλώνει:

«Κατά βάθος σκεφτόμουν ποιο είναι το έγκλημα. Ως τώρα έχω μια ασαφή εικόνα του χαιδιού και του εγκλήματος. Συλλογιζόμουν» (Χρυσάνθης 1973: 49)

Οι αφηγηματικές σιωπές δεν μας επιτρέπουν να έχουμε ολοκληρωμένη εικόνα του τι ακριβώς συνέβαινε και σε ποιο βαθμό (όχι βέβαια πως έχει σημασία). Τα μόνα που γνωρίζουμε -τα υπόλοιπα τα φανταζόμαστε- είναι ένας ευδιάκριτος υπαινιγμός της ίδιας:

«Ο θείος Μενέλαος δεν τάχει πολύ μαζί μου. Είναι στιγμές που τον νιώθω πολύ θερμό. Προπαντός όταν πει πολύ κονιάκ με παραχαϊδεύει. Μα η μάνα μου τον αποπαίρνει. Ίσα-ίσα τούτες τις στιγμές που γίνεται τόσο μαλακός!» (ό.π., 39),

η στιχομυθία ανάμεσα στον γιατρό (άραγε πρόκειται για τον ίδιο τον Κύπρο Χρυσάνθη;) και τη μικρή Ελένη:

«-Μμ! Παίζει μαζί σου ο θείος Μενέλαος;
-Τελευταίως να! Με παίρνει στο κρεβάτι του, όταν λείπει η μάνα, και με γαργαλά» (ό.π., 49),

αλλά κυρίως οι άμεσες και απτές συνέπειες των ειδηχθών πράξεων του Μενέλαου δεδομένου ότι η Ελένη διεγνώσθη με σεξουαλικό νόσημα, γεγονός που αποκαλύφθηκε τυχαία στο σχολείο λόγω της άσχημης μυρωδιάς που ανέδιδε το κορίτσι.

Η μάνα, ενώ αρχικά επιτίθεται φραστικά στον σύντροφό της, στη συνέχεια επειδή το μόνο που την ενδιαφέρει είναι να την στεφανωθεί -γεγονός, που του υπενθυμίζει, αδιαλείπτως- δεν κρατά καν τα προσχήματα. Συνεπώς, ακόμη και οι όποιοι ενδοιασμοί της αποδεικνύονται έωλα ψευτοδιλήμματα. Ο Μενέλαος, με τη δική της συγκατάθεση μηχανεύεται τρόπους συγκάλυψης του γεγονότος για να αποφύγει τη φυλακή. Υπόσχονται και οι δύο στην Ελένη ανταλλάγματα για τη σιωπή της.

«Ο θείος Μενέλαος μου δήλωσε πως μου έχει αγοράσει δυο κορδέλες και μια ωραιότατη κτένα. Η μάνα μου υποσχέθηκε μια καινούρια ποδιά και μια γυαλιστερή καρφίτσα με την Κύπρο απάνω» (ό.π., 50)

Ο αποπλανητής της προσφέρει δώρα, που αφυπνίζουν την κοριτσιίστικη ωραιοπάθεια και την κολακεύουν. Σε ανύποπτο χρόνο η Ελένη είχε πει:

«Ομολογώ πως μ' αρέσει να ενδιαφέρονται για μένα.» (ό.π., 39)

ενώ προσθέτει, περιχαρής:

«Για δεκαπέντε μέρες πέρασα σα βασίλισσα στο σπίτι. Τα γλυκίσματα κι οι καραμέλες δε με λείψανε ούτε μια μέρα. Ξύλο δεν έφαγα από τη μάνα. Ούτε μ' έστειλε με τον τενεκέ να φέρω νερό από τη βρύση της γειτονιάς. Είχα πια οκτώ κορδέλες και μια ωραία κτένα. Το βράδυ το πιάτο μου ήταν γεμάτο από μεγάλα κομμάτια κρέας. Τις δυο Κυριακές πηγαίναμε όλοι στη θάλασσα. Ο θεός Μενέλαος έλεγε πως η Κερύνεια είναι έξοχη την άνοιξη και το φθινόπωρο» (ό.π., 50)

«Δε φανταζόμουν πως εγώ το περιφρονημένο χωρίς πατέρα κορίτσι είχα μια τόση αξία. Καλέ, παρεξήγησα τα πάντα με το στενό μου μυαλουδάκι» (αυτόθι)

Ο θεός, αφού εξασφάλισε την αθωότητά του χάρη στις μαρτυρίες της Στέλλας και της Ελένης, τις εγκαταλείπει, ενώ ιδιοποιείται τις οικονομίες, που του είχε εμπιστευτεί η σύντροφός του. Από τη χαμοζωή, που προβλέπεται ακόμη πιο εφιαλτική λόγω της απελπισίας της μάνας - εξαιτίας της φυγής του «θείου» Μενέλαου- η Ελένη θα απαλλαγεί χάρη στην Πρόνοια, που θα τη μεταφέρει στη «Στέγη κοριτσιών». Όταν εμφανίζεται ο εκπρόσωπος της Πρόνοιας, που ενημερώνει τη μάνα ότι η μικρή θα μεταφερθεί στο Ίδρυμα, η πρώτη αντιδρά υποκριτικά. Στη συνέχεια, αναγκάζεται να υποχωρήσει αντιμέτωπη με τον εκβιασμό ότι υπάρχει κίνδυνος να οδηγηθεί «στο δικαστήριο ... για ανικανότητα και αμέλεια» (ό.π., 51).

Οδυνηρή αίσθηση συνεχεί, αρχικά, την αφηγήτρια για την απώλεια του χώρου, εν προκειμένω του σπιτιού. Αισθάνεται εγκλωβισμένη και αρνείται αρχικά να το εγκαταλείψει. Όμως, μη έχοντας άλλη επιλογή, θα ομολογήσει, στην κατακλείδα του διηγήματος:

«Έσκυπα το κεφάλι μου κι ακολούθησα το νέο μου δρόμο.»

ενώ διαπιστώνει:

«Κι η μάνα με πρωτοφίλησε με τόση θερμότητα...» (αυτόθι)

Τα αποσιωπητικά δηλώνουν ότι είναι η πρώτη φορά, που δείχνει να έχει αυτογνωσία.

Η υποχρεωτική «απώλεια» του σπιτιού, που καθορίζει απολύτως την έκβαση του διηγήματος, μπορεί να οδηγεί, πρόσκαιρα, στη διατάραξη της σταθερότητας, όμως πρόκειται για ένα τέλος, το οποίο σηματοδοτεί, παράλληλα, και μια καινούργια αρχή.

Σε αυτή τη σύντομη περιδιάβασή μας στον κόσμο του διηγήματος του Κύπρου Χρυσάνθη, παρακολουθήσαμε τις διαφορετικές εκδοχές-αναπαραστάσεις του χώρου και τις διαδρομές, από τον ανοιχτό στον κλειστό, από το φυσικό στον κατασκευασμένο χώρο, ενώ μέσα από τη χαρτογράφηση του επιχειρήθηκε η καταβύθιση στον εσωτερικό κόσμο και τη χαρτογράφηση, κυρίως, της ψυχής της αφηγήτριας.

Σε όλο το μήκος του αφηγήματος επικρατούν δυσοίωνες συνδηλώσεις, που λειτουργούν ως συσσωρευτικά στοιχεία μιας θλιβερής κατάστασης, ενώ δίνεται ανάγλυφα η αίσθηση-αποτύπωση μιας κατακερματισμένης ζωής ενός κοριτσιού, ανάμεσα σε μία μάνα, ανεργία, ανερμάτιστη προσωπικότητα, κι έναν ανήθικο πατριό.

ⁱ Γεγονός που ενδέχεται να υπονοεί ότι είναι ανύπαρκτη εφόσον δεν διαθέτει ... υπόσταση.

ⁱⁱ Η μητέρα της επαναλαμβάνει συχνά: «αν δεν σε είχα θα με παντρευόταν πριν ένα χρόνο». Και η μικρή Ελένη, ομολογεί, με αφέλεια: «Πάντα νιώθω απορία για τούτη δα τη δήλωση».

ⁱⁱⁱ Αρχικά, εξέλαβε τον γιατρό ως κακοποιό. Θεωρώ κάπως υπερβολική αυτήν την υποψία.

^{iv} Η Ά. Κατσίκη – Γκίβαλου σημειώνει ότι «η οπτική γωνία της αφήγησης είναι περισσότερο μια όπισθεν οπτική γωνία (vision par derrière)» (2004: 148). Περισσότερα για το ζεύγος: *vision par derrière / vision avec*, στο Pouillon, 1946.

^v «Ο ενεστώτας χρόνος σχηματίζει τον συνδετικό δεσμό· λειτουργεί όχι σαν “αληθινός” αλλά σαν μεταφορικός χρόνος, δουλεύοντας εκείνη την ιδιότυπη γραμματική προσποίηση, ορισμένος ως ιστορικός ή αφηγηματικός ενεστώτας. [...] Αυτός ο ενεστώτας “της ανάκλησης” αν και πρέπει λογικά να αναφέρεται σε μια εμπειρία του παρελθόντος, στιγμιαία δημιουργεί μιαν απατηλή (ως εάν) σύμπτωση των δύο χρονικών επιπέδων, κυριολεκτικά “ανακαλώντας” την αφηγημένη στιγμή στη στιγμή της αφήγησης» (Cohn, 2001: 259-260).

^{vi} Η φαινομενολογία της πόρτας αναπτύσσεται, διεξοδικά, από τον Bachelard (1982: 247-249).

^{vii} Ενδιαφέρον το αφηγηματικό σχόλιο: «Της έλειπε ο χαρακτήρας... ».

Πρωτογενής πηγή

Χρυσάνθης, Κ. (1973). «Οι εξομολογήσεις ενός νόθου κοριτσιού», στο: *Πεζός Λόγος III, Ιστορίες από την Κύπρο την αγέρινη*, Λευκωσία: Πνευματική Κύπρος, 36-51.

Επιλεγμένη Βιβλιογραφία

Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου* (μτφ. Ε. Βέλτσου-Ι.Δ. Χατζηνικολή), Αθήνα: Χατζηνικολή.

Bachelard, G. (1985). *Το νερό και τα Όνειρα* (μτφ. Ε. Τσούτη), Αθήνα: Χατζηνικολή.

Βελουδής, Γ. (1994). «Αφήγηση», στο: *Γραμματολογία*, Αθήνα: Δωδώνη, 128-149.

Βουτουρή, Π. (2006). «Ο κασσιανισμός του Κ. Παλαμά και ο Κ.Π. Καβάφης», στο: *Κωστής Παλαμάς εξήντα χρόνια από τον θάνατό του (1943-2003), Πρακτικά Β' Διεθνούς συνεδρίου Γραμματολογικά-Εκδοτικά-Κριτικά-Ερμηνευτικά ζητήματα*, τ. Β' (γνκ. επίβλ. Κ.Γ. Κασίνης), Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 801-815.

Cohn, D. (2001). *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθολογία* (μτφ. Δ.Γ. Μπεχλικούδη), Αθήνα: Παπαζήσης.

Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.

Κατσίκη – Γκίβαλου, Α. (2004). «Ζωρζ Σαρή: Νινέτ», στο: *Το θαυμαστό ταξίδι*, Αθήνα: Πατάκης, 148-151.

Lintvelt, J. (1981). *Essai de typologie narrative. Le “point de vue”*, Paris : Corti.

Lutwack, L. (1984). *The role of place in Literature*, New York : Syracuse University Press.

Rouillon, J. (1946). *Temps et roman*, Paris : Gallimard.

Τζιόβας, Δ. (1987). «Το αφηγηματικό πλαίσιο και το συγγραφικό άλλοθι στη νεοελληνική πεζογραφία», στο: *Μετά την αισθητική*, Αθήνα: Γνώση, 87-111.

Τζιόβας, Δ. (1993). *Το παλίμνηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Τσατσούλης, Δ. (1997). *Η περιπέτεια της αφήγησης*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Τσιριμώκου, Λ. (1988). *Λογοτεχνία της πόλης*, Αθήνα: Λωτός.

Φιλίππιδης, Σ.Ν. (2005). *Αμφισημίες*, Αθήνα: Ίνδικτος.