

## Σύγκριση

Τόμ. 2 (1991)

Τόμ. 2-3



Η αναζήτηση ταυτότητας στο Η Αφύπνιση της  
Kate Chopin και το Η μεγάλη πράσινη της Ευγενίας  
Φακίνου

Μαρία Αναστασοπούλου

doi: [10.12681/comparison.49](https://doi.org/10.12681/comparison.49)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Αναστασοπούλου Μ. (1991). Η αναζήτηση ταυτότητας στο Η Αφύπνιση της Kate Chopin και το Η μεγάλη πράσινη της Ευγενίας Φακίνου. *Σύγκριση*, 2, 3–19. <https://doi.org/10.12681/comparison.49>

Μ. Αναστασοπούλου

## Η αναζήτηση ταυτότητας στο *Η Αφύπνιση* της Kate Chopin και το *Η μεγάλη πράσινη* της Ευγενίας Φακίνου

Τα δύο μυθιστορήματα, που προτίθεται να παρουσιάσω σήμερα, ανήκουν σ' αυτό το λογοτεχνικό είδος, που οι κριτικοί λογοτεχνίας στην Αμερική έχουν ονομάσει «fictions of female development», δηλαδή μυθιστορήματα γυναικείας ανάπτυξης και ωρίμανσης. Τα μυθιστορήματα αυτά είναι μια παραλλαγή του παραδοσιακού τύπου μυθιστορήματος γνωστού με τον γερμανικό όρο *bildungsroman*, δηλαδή το μυθιστόρημα που απεικονίζει την εξελικτική πορεία του ήρωα από μια κατάσταση άγνοιας και απειρίας προς μια κατάσταση γνώσης και ωριμότητας. Η ωριμότητα αυτή επιτυγχάνεται μέσα από μια σειρά εμπειριών, αποτυχιών και απογοητεύσεων στην επαφή του με το πλατύτερο κοινωνικό περίγυρο, μέχρις ότου πετύχει την εσωτερική του ολοκλήρωση, που θα του επιτρέψει να ενταχθεί σαν ισότιμο άτομο στο κοινωνικό σύνολο.

Το πρότυπο για το είδος αυτό του μυθιστορήματος έθεσε ο Γκαίτε τον δέκατο-όγδοο αιώνα με το μυθιστόρημά του *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1875). Μέσα στις ιστορικο-πνευματικές συνθήκες του δέκατου-όγδου αιώνα, το είδος αυτό αναπτύχθηκε με σκοπό να αντικειμενοποιήσει τις ρομαντικές θεωρίες περί οργανικής εξελικτικής ανάπτυξης του ατόμου. Ο ήρωας του Γκαίτε χαρακτηριστικά λέει, ότι ο σκοπός του είναι να «αναπτύξει τον εαυτό του, όπως ακριβώς είναι», δηλαδή, να αφήσει τις φυσικές, πνευματικές, συναισθηματικές, ψυχικές και ηθικές δυνατότητες που τον χαρακτηρίζουν σαν άτομο, να αναπτυχθούν αρμονικά και απρόσκοπτα. Μιά τέτοια επίτευξη ανάπτυξης θα του επέτρεπε να πάρει τη θέση του σαν ένα συγκροτημένο, ώριμο, άτομο μέσα στο κοινωνικό σύνολο και να επιτύχει τον βαθμό της προσωπικής ολοκλήρωσης και επιτυχίας, στην οποία στοχεύουν όλοι οι άνθρωποι. Το *bildungsroman* εξελίχθηκε σε ένα δημοφιλές λογοτεχνικό είδος στον πλατύτερο Ευρωπαϊκό χώρο κατά τον δέκατο-ένατο αιώνα, με τέτοια αντιπροσωπευτικά έργα, όπως το *Père Goriot*, του Balzac, *Le Rouge et le Noir* του Stendhal, *The Great Expectations* του Dickens, *Jude the Obscure* του Hardy και άλλα.

Αν όμως το bildungsroman, κατά τον δέκατο-ένατο αιώνα, απεικόνιζε τον αγώνα του νεαρού ήρωα να εξερευνήσει τον κόσμο γύρω του με σκοπό την προσωπική του ολοκλήρωση και ένταξη στο κοινωνικό σύνολο, οι προοπτικές για την ηρωίδα του δέκατου-ένατου αιώνα ήταν πολύ περιορισμένες. Στην πραγματικότητα η επιλογή της ήταν μόνο μία: αυτή που της επέβαλλε ο ρόλος της αφοσιωμένης συζύγου και μητέρας. Η ηρωίδα των μυθιστορημάτων γυναικείας ανάπτυξης δεν είχε την ευκαιρία να ανακαλύψει ούτε τον κόσμο γύρω της, ούτε τον εαυτό της «γι' αυτό που ακριβώς ήταν». Αν η ηρωίδα δεν υποτασσόταν στον αυστηρά καθορισμένο από το πατριαρχικό κατεστημένο ρόλο «του αγγέλου μέσα στο σπίτι» (The angel in the house), όπως τον χαρακτήρισε η Βικτωριανή ιδεολογία, τότε το τίμημα ήταν τρέλλα, η μοίρα της Bertha Rochester στο *Jane Eyre* της Charlotte Bronte, ή θάνατος, η μοίρα της Maggie στο *Mill on the Floss* της George Eliot. Έτσι τα μυθιστορήματα της γυναικείας ανάπτυξης, κατά τον δέκατο-όγδοο και το δέκατο-ένατο αιώνα χαρακτηρίζονται, όπως παρατηρεί η Nancy Miller στο βιβλίο της *The Heroine's Text*<sup>1</sup>, είτε από «ευφορική πλοκή», που καταλήγει στο γάμο της ηρωίδας με το προκαθορισμένο μέλλον, είτε από «δυσφορική τροπή», που καταλήγει στο θάνατό της. Η συνειδητοποίηση εκ μέρους της ηρωίδας «της έλλειψης αρμονίας μεταξύ του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου» είναι «πιστοποιητικό θανάτου» γι' αυτήν, μας λέει η Marianne Hirsh στο άρθρο της «Spiritual Bildung»<sup>2</sup>.

Μια άλλη Αμερικανίδα κριτικός, η Rachel Blau DuPlessis, στο βιβλίο της *Writing Beyond the Ending*<sup>3</sup>, παρατηρεί ότι οι ηρωίδες όσο και οι γυναίκες συγγραφείς του δέκατου-ένατου αιώνα υπέφεραν από ό,τι χαρακτηρίζει «διπλή συνείδηση», την οποία περιγράφει σαν ένα είδος αναποφασιστικότητας, που τις εμπόδιζε να συνδυάσουν την πλοκή της αναζήτησης ταυτότητας της ηρωίδας, δηλαδή, το bildung, με την ρομαντική πλοκή, που κατέληγε στο γάμο και στην μητρότητα. Παρατηρεί η DuPlessis, ότι οι γυναίκες συγγραφείς του δέκατου-ένατου αιώνα θυσιάζουν την πλοκή της αναζήτησης ταυτότητας για χάρη της ρομαντικής πλοκής του γάμου. «Είναι ο προορισμός των γυναικών του εικοστού αιώνα» συνεχίζει η DuPlessis, «να λύσουν αυτή την αντίφαση... και να αντικαταστήσουν τις εναλλακτικές λύσεις του γάμου και του θανάτου, που τους κληροδότησε τόσο η ζωή όσο και η λογοτεχνία του δέκατου-ένατου αιώνα, προτείνοντας διαφορετικές επιλογές»(3-4).

Αρκετά συχνά συγγραφείς και των δύο φύλων εξερεύνησαν την ανάπτυξη της ηρωίδας, αφού οι παραδοσιακοί ρόλοι του γάμου και της μητρότητας είχαν δοκιμαστεί και αποδειχθεί ελλιπείς για την προσωπική της ολοκλήρωση. Το είδος του μυθιστορήματος, που κάνει βασικό θέμα του τη στιγμή που η ηρωίδα συνειδητοποιεί ότι είναι παγιδευμένη μέσα σε ένα πρότυπο ζωής, που δεν της επιτρέπει προσωπική ανάπτυξη, και τις προσπάθειές της να ανακαλύψει τον εαυτό της πέρα από προκαθορισμένα πρότυπα συ-

μπεριφοράς, έχει χαρακτηριστεί από τις αμερικανίδες κριτικούς «μυθιστόρημα της αφύπνισης» (the novel of awakening) ή σε πιο ελεύθερη μετάφραση «μυθιστόρημα της συνειδητοποίησης»<sup>4</sup>.

Το *The Awakening*<sup>5</sup> της αμερικανίδας Kate Chopin, που δημοσιεύτηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1899, θεωρείται από πολλούς το πρότυπο αυτών των μυθιστορημάτων. Περιγράφει την ιστορία μιας παντρεμένης γυναίκας, μητέρας δυο παιδιών, η οποία συνειδητοποιεί μέσα σε ένα καλοκαίρι «τη θέση της σε σχέση με το σύμπαν σαν ένα ανθρώπινο ον» και αρχίζει να διερευνά και «να αναγνωρίζει τις σχέσεις της σαν άτομο με τον κόσμο μέσα και γύρω της» (190). Καταλαβαίνει τη σημασία κάποιας αλήθειας, που η ίδια είχε ενστικτωδώς αντιληφθεί από πολύ νωρίς, την «διττότητα της ζωής -την εξωτερική ύπαρξη, που συμβιβάζεται, και εκείνη την εσωτερική ζωή, που αμφισβητεί» (190). Εκείνο το καλοκαίρι στο Grand Isle, ένα πανέμορφο νησί διακοπών έξω από τη Νέα Ορλεάνη, «η Έντα άρχισε να χαλαρώνει τον μανδύα της επιφυλακτικότητας, που την είχε πάντα καλύψει» (190). Προτεσταντικής καταγωγής, η Έντα ανήκει στην κοινότητα των γάλλων Κρεολών της Νέας Ορλεάνης μέσω του γάμου της. Η προτεσταντική ανατροφή της σηματοδοτεί μια γυναίκα με καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, που εκείνο το καλοκαίρι στο Grand Isle έρχεται για πρώτη φορά σε στενή επαφή με τον αισθησιασμό της κοινότητας των Κρεολών, οι οποίοι αποδέχονται την σεξουαλικότητά τους με φυσικότερο τρόπο, μιλάνε χωρίς σεμνοτυφίες για σχετικά θέματα, αν και μέσα σε αυστηρά καθορισμένα όρια αξιοπρέπειας. Ο παράγοντας που μυεί την Έντα στη μέθη της συναισθηματικής ανάλυσης είναι η επαφή της με τη Μαντάμ Ροτινιώλ, την ενσάρκωση της γυναίκας-μητέρας στο μυθιστόρημα σ' εκείνον τον περίπατο στην ακρογιαλιά (VII). Στην ίδια σκηνή η Έντα αφήνεται στο φιλικό άγγιγμα της Μαντάμ Ροτινιώλ, και ξεπερνάει την αμηχανία του φυσικού αγγίγματος. «Η Έντα δεν ήταν συνηθισμένη σε κανένα είδος εξωτερικευμένης έκφρασης τρυφερότητας», μας λέει ο αφηγητής, όταν όμως αργότερα ακούμπησε το κεφάλι της στον ώμο της Μαντάμ Ροτινιώλ «ήταν κατακόκκινη και ένιωθε μεθυσμένη με τον ήχο της δικής της φωνής και την σπάνια γεύση της ειλικρινούς εκμυστήρευσης. Τη ζάλιζε σαν το κρασί ή σαν την πρώτη ανάσα της ελευθερίας» (198-99).

Αν η επαφή της Έντα με τη Μαντάμ Ροτινιώλ της άνοιξε το δρόμο για την αυτο-ανάλυση και την συναισθηματική εκφραστικότητα, η μουσική της Μανταξέλ Ράιζ, η ενσάρκωση της γυναίκας-καλλιτέχνιδας στο μυθιστόρημα, της φανέρωσε την «αναλλοίωτη αλήθεια» για τα ανθρώπινα πάθη, που ξεσηκώθηκαν μέσα στην ψυχή της, καθώς άκουγε τις νότες και «την συγκλόνισαν και την μαστίγωσαν, όπως τα κύματα, που καθημερινά χτυπούσαν το υπέροχο κορμί της» (210). Το ίδιο βράδυ, κάτω από το ασημένιο φως του φεγγαριού, η Έντα μαθαίνει να κολυμπάει για πρώτη φορά. Ο αφηγητής την παρομοιάζει με το μικρό παιδί, που για πρώτη φορά ανακαλύπτει τη

δύναμή του να σταθεί στα δικά του πόδια και να κάνει τα πρώτα του δισταχτικά βήματα μόνο. Με ένα αίσθημα έξαρσης για τη νεο-αποκτημένη της δύναμη να ελέγχει απόλυτα τις λειτουργίες της ψυχής της και του κορμιού της, η Έντνα πεθύμησε βαθιά «να κολυμπήσει πέρα μακριά, εκεί που καμιά άλλη γυναίκα δεν είχε ποτέ κολυμπήσει» (212). Αυτή η επιθυμία της σηματοδοτεί και την απόφασή της να ξεπεράσει τα περιοριστικά όρια του πατριαρχικού κατεστημένου και να ξεφύγει από τον παθητικό, γυναικείο της ρόλο. Μετά από αυτή την εμπειρία, που συμβολικά δηλώνει την απελευθέρωσή της από ψυχολογικές και φυσιολογικές εξαρτήσεις, η Έντνα αντιστέκεται για πρώτη φορά στις προσπάθειες του συζύγου της να καθορίσει την συμπεριφορά της και νοιώθει τα πρώτα σκιρτήματα της επιθυμίας στην παρουσία του εικοσιπεντάχρονου Ρόμπερτ Λεμπράν, γιού της ιδιοκτήτριας της πανσιόν, που φιλοξενεί τις οικογένειες των παραθεριστών, ο οποίος την κατακλύζει με τις περιποιήσεις του, ένα δείγμα φυσικής αβροφροσύνης μέσα στον κύκλο των Κρεολών. Ο νεαρός Ρόμπερτ γίνεται έτσι ο καταλυτικός παράγων, που κάνει την Έντνα να αναγνωρίσει την σεξουαλικότητά της σε μια παράλληλη κίνηση με το ξύπνημα της ατομικής της συνείδησης.

Το ξύπνημα της Έντνα υποδηλώνεται μέσα στο κείμενο με μια σειρά από σύμβολα. Το πιο σημαντικό από αυτά είναι η θάλασσα. Όταν ο αναγνώστης έχει προετοιμαστεί μέσα από μια συσσώρευση λεπτομερειών για το επικείμενο ξύπνημα της Έντνα, η θάλασσα, που έχει ήδη παρουσιαστεί σαν «δελεαστική» καθιερώνεται στη σκέψη του υποψιασμένου αναγνώστη σαν το υποσυνείδητο της Έντνα, το οποίο την δελεάζει για τη μεγάλη εξερεύνηση και τη μεγάλη κατάκτηση. Εκείνο το καλοκαίρι λοιπόν σηματοδοτεί τη στιγμή, που η ατομική συνείδηση της Έντνα ξυπνάει, όπως δηλώνει και ο τίτλος του μυθιστορήματος και «αρνείται να καθοριστεί», όπως παρατηρεί ο Wendy Martin, «από τα κρατούντα πρότυπα της γυναικείας παθητικότητας και υποτακτικότητας»<sup>6</sup>. Έτσι, όταν η Έντνα επιστρέφει στην πόλη, αρχίζει να αρνείται να παίξει το ρόλο, που η κοινωνική ζωή του συζύγου της της επιβάλλει. Αρνείται, για παράδειγμα, να εξακολουθήσει να παίξει τον ρόλο της οικοδέσποινας, κάθε Τρίτη απόγευμα, για ένα πλήθος ανούσιων γνωριμιών, που προωθούν την οικονομική και κοινωνική θέση του συζύγου της. Κάνει μεγάλους, μοναχικούς περίπατους, κάτι ανήκουστο για τις καθωσπρέπει γυναίκες της τάξης της. Απομονώνεται και αρχίζει να ζωγραφίζει με μεγαλύτερη αφοσίωση και σοβαρότητα απ' ό,τι πριν. Προσπαθεί μέσα από τη ζωγραφική της και να εκφράσει την αναδυόμενη ατομικότητά της και να αποκτήσει οικονομική ανεξαρτησία. Νοικιάζει ένα μικρό διαμέρισμα κοντά στο αρχοντικό του συζύγου της και προσπαθεί να στεριώσει μια ανεξάρτητη ζωή.

Όμως η Έντνα δεν είναι προορισμένη να πετύχει στην προσπάθειά της για δυο βασικές αιτίες. Η πρώτη αιτία είναι ένας έμφυτος ρομαντισμός που την παγιδεύει σ' αυτό, που η Rachel Blau DuPlessis έχει ονομάσει «η παγίδα

του ρομαντισμού» ή *romantic thralldom* (66). Η Έντνα συνειδητοποιεί με μεγάλη σαφήνεια τη μοίρα της μέσα σε ένα κοινωνικό κατεστημένο, που χρησιμοποιεί τις γυναίκες σαν μηχανές παραγωγής απογόνων για τον σύζυγο, όπως είναι η κυρία Ρατινιώλ, με την οποία αντιπαράβάλλεται, ή σαν αντικείμενα σεξουαλικής εκμετάλλευσης, όπως η Έντνα αντιλαμβάνεται μέσα από την περιπέτειά της με τον Αρομπέν. Η δεύτερη αιτία, για την οποία η Έντνα αποτυγχάνει στην προσπάθειά της, είναι ότι δεν πήρε την Τέχνη της στα σοβαρά. Αν και η ζωγραφική της βαθμιαία απέκτησε «δύναμη και ατομικότητα» (295), δεν την είδε ποτέ σαν μέσο προσωπικής ολοκλήρωσης. Η απελευθέρωση μέσα από την Τέχνη είναι μια επιλογή, που η Kate Chopin δεν παρουσιάζει καθόλου ελκυστική. Η γυναίκα-καλλιτέχνις, που η Βικτωριανή ιδεολογία παρουσίαζε σαν αφύσικο τέρας, ενσαρκώνεται μέσα στο μυθιστόρημα από την μαντμαζέλ Ράιζ, μια πανάσχημη, αποκρουστική ύπαρξη, στερημένη από κάθε γυναικεία χάρη, που ζει μέσα στην οικονομική μιζέρια, την κοινωνική απομόνωση και τον κοινωνικό χλευασμό. Έτσι η Έντνα δεν έχει ένα θετικό πρότυπο, που να την εμπνέει, ή δεν διαθέτει δυνατά φτερά, όπως είχε παρατηρήσει η μαντμαζέλ Ράιζ: «το πουλί, που θα πετάξει πάνω από το επίπεδο έδαφος της παράδοσης και της προκατάληψης πρέπει να έχει δυνατά φτερά» (300). Η Marianne Hirsh, στο ίδιο άρθρο της, μας βεβαιώνει ότι η «λύση μέσα από την Τέχνη στην ουσία είναι δύνατη για την ηρωίδα για την ηρωίδα του δέκατου-ένατου αιώνα. Η ιστορία του *female bildung* είναι η ιστορία μιας δυνάμει καλλιτέχνιδας, που αποτυγχάνει».

Παγιδευμένη μεταξύ της επιθυμίας της να υπάρξει ανεξάρτητα, μεταξύ της απόφασης, που είχε πάρει «να μην ανήκει σε κανέναν ποτέ πια εκτός από τον εαυτό της» (296), και της υποχρέωσης που οφείλει στα παιδιά της, να μην τα στιγματίσει κοινωνικά, η Έντνα επιστρέφει στο νησί των διακοπών, εκεί που είχε συνειδητοποιήσει την ατομικότητά της και αναγνωρίζει τη σεξουαλικότητά της και μέσα στη μοναξιά του χειμώνα κολυμπάει γυμνή, ακόμα μια φορά, μέσα στην ίδια «δεδεαστική» θάλασσα, όπου είχε πρωτονώσει εκείνο το μεθυστικό αίσθημα ελευθερίας το προηγούμενο καλοκαίρι για να μην ξαναγυρίσει ποτέ πια. Αν και το τέλος του μυθιστορήματος έχει ερμηνευτεί από πολλούς κριτικούς από την αισιόδοξη προοπτική που βλέπει την Έντνα να ελευθερώνεται από τους περιορισμούς μιας κοινωνίας που δεν ευνοεί την ατομική ανάπτυξη της γυναίκας, η εικόνα του πληγωμένου πουλιού, που όλο πέφτει και πιο χαμηλά τη στιγμή που η Έντνα μπαίνει στη θάλασσα γίνεται το σύμβολο θανάτου για την ηρωίδα, που πιστά ακολουθεί την μοίρα της ηρωίδας του δέκατου-ένατου αιώνα, η οποία αρνείται να συμμορφωθεί με τα αυστηρά καθορισμένα πρότυπα συμπεριφοράς για κάθε φύλο.

Εξετάζοντας το μυθιστόρημα αυτό, γίνεται σαφής η παρατήρηση της Rachel Blau DuPlessis, ότι τόσο οι γυναίκες συγγραφείς όσο και οι ηρωίδες

του δέκατου-ένατου αιώνα είναι καταδικασμένες σε μια «διπλή συνείδηση», που δεν τους επιτρέπει να ξεπεράσουν τα πατριαρχικά πρότυπα γυναικείας συμπεριφοράς - η Έντνα ξέρει πολύ καλά ότι η συμπεριφορά της θεωρείται «αφύσικη» - και να προσφέρουν καινούργια πρότυπα, που θα επιτρέπουν την ανάπτυξη της γυναικείας ατομικότητας μέσα στο δικό της προσωπικό χώρο, την «αδάμαστη γυναικεία περιοχή» «The wild female zone», όπως την χαρακτήρισε η Elaine Showalter, ακολουθώντας το μοντέλο της γυναικείας κουλτούρας του ανθρωπολόγου Ardener<sup>7</sup>.

Στον εικοστό αιώνα όπου οι κοινωνικές συνθήκες έχουν επιτρέψει μεγαλύτερες ευκαιρίες στις γυναίκες για προσωπική ανάπτυξη, όλο και περισσότερες γυναίκες συγγραφείς εξερευνούν τις συνθήκες, κάτω από τις οποίες γίνεται δυνατή αυτή η αναζήτηση για ταυτότητα. Αυτή τη φορά το παράδειγμά μου θα είναι από τη νεοελληνική γυναικεία πεζογραφία με το γνωστό μυθιστόρημα της Ευγενίας Φακίνου *Η μεγάλη Πράσινη*<sup>8</sup>.

Παρενθετικά σ' αυτό το σημείο αξίζει να παρατηρηθεί ότι στην Ελλάδα τα πρώτα δείγματα του είδους που έχουμε ονομάσει «μυθιστορήματα αφύπνισης», εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1980, ακριβώς μετά την εμφάνιση του ανανεωμένου φεμινιστικού κινήματος στα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας<sup>9</sup>. Σ' αυτά τα μυθιστορήματα, η ηρωίδα που αφυπνίζεται σε μια πραγματικότητα που της στερεί την προσωπική ολοκλήρωση, απορρίπτει αυτή την πραγματικότητα με την άρνηση της μητρότητας, μια βάνανυση αλλά και επώδυνη φωνή διαμαρτυρίας ενάντια στην άνιση μεταχείριση. Έτσι στο *Ανδρόγυς* της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη, η Μαριάνθη αποβάλλει το έμβρυο του πατριάρχη συζύγου και εξαφανίζεται. Η Ιφιγένεια στο *Φιδοτόμαρο* της Ρούλας Κοντέα επίσης αποβάλλει το έμβρυο και εξαφανίζεται, ενώ η Δεάνα/Ελένη στο *Το τέλος του Χρυσού Φεγγαριού* της Αλ. Δεληγιώργη εγκαταλείπει την πεντάχρονη κόρη της στα σκαλοπάτια του πρώην συζύγου της και επίσης εξαφανίζεται. Στα μυθιστορήματα της αφύπνισης γενικά το τέλος της ηρωίδας είναι η εξαφάνιση, όπως συμβαίνει και στο *Τα κορίτσια της Ερεχθείου* της Ιωάννας Καρατζαφέρη και *Η Γυναίκα που χάθηκε καβάλα στο Άλογο* της Λιλής Ζωγράφου. Το διπλόσημο τέλος των μυθιστορημάτων της αφύπνισης σίγουρα ενοχλεί τον αναγνώστη. Την ερώτηση τι γίνεται μετά την αφύπνιση, μετά την επανάσταση, φαίνεται να απαντά ένα άλλο είδος μυθιστορήματος, που άρχισε να κάνει την εμφάνισή του στο τέλος της δεκαετίας του 1980. Είναι το μυθιστόρημα που σε άλλη δημοσιευμένη εργασία μου έχω ονομάσει «μυθιστόρημα του ανα/αυτοκαθορισμού»<sup>10</sup>. Στα μυθιστορήματα αυτά η ηρωίδα αφού συνειδητοποιήσει τους περιοριστικούς γυναικείους ρόλους του πατριαρχικού κατεστημένου, προσπαθεί να ανα/αυτοκαθορίσει την ταυτότητά της μέσα από την Τέχνη της.

*Η Μεγάλη Πράσινη* της Ευγενίας Φακίνου ανήκει σ' αυτή την κατηγο-

ρία μυθιστορημάτων. Η Ιωάννα, ο κεντρικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος, συνειδητοποιεί τα περιορισμένα όρια, μέσα στα οποία είναι παγιδευμένη και ξεκινάει μια επώδυνη πορεία για ανα/αυτοκαθορισμό. Το μυθιστόρημα είναι γεμάτο από συμβολικές πράξεις, που σηματοδοτούν αυτή τη διαδικασία. Η Ιωάννα, πληροφορούμεθα στην αρχή του μυθιστορήματος, έχει χάσει την ικανότητά της να ονειρεύεται, μια κατάσταση που κάνει σαφές ότι η Ιωάννα έχει χάσει επαφή με το υποσυνείδητό της, έχει, δηλαδή, αποξενωθεί από τις πηγές της δημιουργικότητάς της. Η πρακτική επιλογή της να γίνει αγιογράφος, να δημιουργεί, δηλαδή να υπάρχει, μέσα σε αυστηρά προκαθορισμένα όρια και κανόνες, δείχνει τον βαθμό στον οποίο η Ιωάννα έχει υποταχθεί με τα πρότυπα συμπεριφοράς που της επιβάλλει το περιβάλλον της. Η τάση της να καινοτομεί στην αντιγραφή των βυζαντινών εικόνων τον τελευταίο καιρό και να ζωγραφίζει τον εαυτό της μέσα στην σύνθεση σηματοδοτεί όχι μόνο την τάση της για επανάσταση εναντίον αυτών των προτύπων συμπεριφοράς, αλλά και μια τάση για αυτοεξερεύνηση. Όταν αργότερα απορρίπτει την βυζαντινή αγιογραφία, η Ιωάννα συμβολικά δηλώνει την απόφασή της να ξεφύγει από πρότυπα συμπεριφοράς, που εμποδίζουν την προσωπική της ανάπτυξη. Η Ιωάννα βιώνει αυτήν τη στασιμότητα της ανάπτυξής της σαν μια στείρα ανικανότητα να ονειρεύεται. Όταν φορτωμένη ενοχές πηγαίνει στον Μυστρά, ο πρώτος σταθμός του ταξιδιού της για να συμβουλευτεί την αδελφή Καλλιμάχη, εκείνη παρατηρεί ότι αυτή της η τάση να καινοτομεί και να απεικονίζει τον εαυτό της σε κάποιο από τα πρόσωπα της σύνθεσης μπορεί να είναι μέρος του σχεδίου της θείας πρόνοιας.

Στο σύνολό της, η εμπειρία της Ιωάννας στο Ταίναρο, ο επόμενος σταθμός του ταξιδιού της, σηματοδοτεί την απελευθέρωσή της από την πατριαρχική ιδεολογία μέσα στην οποία ήταν παγιδευμένη και δίνει το πράσινο φως για την πορεία αναζήτησης ταυτότητας. Όλες οι λεπτομέρειες αυτού του επεισοδίου είναι συμβολικές. Η Ιωάννα χάνει το ρολόι της και επομένως την αίσθηση του αντικειμενικού χρόνου, μια λεπτομέρεια που οριοθετεί την περίοδο της ενδοσκόπησης, μια απαραίτητη προϋπόθεση για την διαδικασία της αυτοεξερεύνησης και του ανα/αυτοκαθορισμού της ταυτότητας. Κατά την περίοδο αυτή η Ιωάννα ξαναζει τα γεγονότα της ζωής της και συνειδητοποιεί τους άπειρους συμβιβασμούς και τις επιλογές της, που είχαν καθοριστεί από οικογενειακές προσδοκίες και κοινωνική πίεση. Η θύελλα που μαίνεται γύρω της δεν είναι παρά μια αντανάκλαση της θύελλας που ταράζει τη συνείδησή της. Η αποχή της από τροφή και νερό είναι ένα είδος συμβολικής νηστείας που προετοιμάζει την Ιωάννα για το παραισθητικό και «αποκαλυπτικό» όραμα του ασπρομάλλη, γενειοφόρου γέρου με τα μάτια «κατακόκκινα σαν φλόγες» (74), που την καλούσε κοντά του. Η ανάλωση της τρομαχτικής φιγούρας του πατριάρχη γέρου στις εξαγνιστικές φλόγες σηματοδοτεί την απαλλαγή της Ιωάννας από τον πατριαρχικό τρόπο σκέψης, που είχε εν-



στερνιστεί με τα γνωστά αποτελέσματα. Το δεύτερο μέρος της παραίσθησής της στο Ταίναρο είναι ακουστικό και έχει άμεση σχέση με τη μελλοντική της πορεία. Ακούει η Ιωάννα «μέσα σε μια απόλυτη σιωπή και ενώ η ομίχλη ... κάλυπτε τα πάντα ... φωνές να δίνουν ψιθυριστά ναυτικά παραγγέλματα αναχώρησης και τους μαλακούς ήχους που έκαναν οι κωπηλάτες καθώς έλαμναν» (75). Τα ναυτικά παραγγέλματα αναχώρησης είναι το έναυσμα για το ξεκίνημα της Ιωάννας για μια νέα πορεία προς αναζήτηση ταυτότητας και ανα/αυτοκαθορισμού.

Μετά από την καθοριστική αυτή εμπειρία «τη νύχτα του τρόμου» η Ιωάννα συνεχίζει την πορεία της πιστεύοντας ότι κάπου στο δρόμο αυτού του αναπάντεχου ταξιδιού που μόλις είχε αρχίσει, θα εύρισκε τα σημάδια που γύρευε» (42). Έπρεπε μόνη της να βρει το δρόμο της, όπως το επεισόδιο με το Νικόλα Κ. στο Μυστρά κάνει σαφές. Ο Νικόλας Κ., ο επιλεγόμενος «Δούκας», σκηνοθέτης και ομοφυλόφιλος, που προσφέρει δουλειά και σίγουρη επιτυχία στην Ιωάννα είναι μια παρωδία του πρίγκηπα/ήρωα που σώζει την παρθενική κόρη που κινδυνεύει (the maiden in distress myth). «Όχι, η Ιωάννα ήταν βέβαιη ότι μόνη έπρεπε να βρει τα όνειρά της» (42).

Έτσι η Ιωάννα φτάνει στον Άγ. Βλάσση αφού πρώτα πετάξει το λασπωμένο και ματωμένο της παλτό, μια συμβολική κίνηση απόρριψης της προηγούμενης ζωής της, και βρίσκει καταφύγιο στο εγκαταλειμένο αρχοντικό των Ραιψάνηδων, που όλοι στο χωριό πιστεύουν ότι είναι στοιχειωμένο. Εδώ η Ιωάννα θα βρει τα σημάδια που θα ερεθίσουν τα όνειρά της να επιστρέψουν. Μετά από είκοσι ημέρες ατέλειωτης φυγής, η Ιωάννα περνάει το πρώτο της βράδυ σε κατάσταση λήθαργου, δηλαδή συμβολικού θανάτου, στο ισόγειο του τριόροφου αρχοντικού, ένα μεγάλο σκοτεινό χώρο με την πόρτα μισοσκεπασμένη με κισσό, μια συμβολική μήτρα, από την οποία η Ιωάννα θα ξαναγεννηθεί συμβολικά. Η συνολική εμπειρία της Ιωάννας στο σπίτι αυτό σηματοδοτεί ένα συμβολικό ξαναμεγάλωμα, μια ανακάλυψη των δυνατοτήτων της από την ίδια και έναν ανα/αυτοκαθορισμό της ταυτότητάς της σαν γυναίκα και καλλιτέχνις χωρίς οικογενειακές πιέσεις και κοινωνικούς προκαθορισμούς.

Την επόμενη μέρα που έβρεχε ασταμάτητα συμβαίνουν δυο γεγονότα που σηματοδοτούν την συμβολική επιστροφή της Ιωάννας στην παιδική ηλικία και το πέραςμα από την εφηβεία στην ωριμότητα. Ένα συμβολικό ξαναμεγάλωμα δηλαδή. Το πρώτο επεισόδιο ξεκινάει με το παιδικό τραγούδι που αφηρημένα έρχεται στα χείλια της Ιωάννας, καθώς παρακολουθεί τα ρυάκια της βροχής για το παιδάκι που φοβάται να πηδήξει το ποταμάκι, που όμως τελικά αφού φτιάξει ένα γεφυρι με ένα σανιδάκι, «περνά και τραγουδά». Στην φαντασία της Ιωάννας το παιδάκι είναι κορίτσι και κάθε φορά που προσπαθεί να στεριώσει το σανίδι για να δημιουργήσει το γεφύρι και να πραγματοποιήσει το πέραςμα, εμποδίζεται από μια σκοτεινή φιγούρα που

τραβάει το σανίδι από την απέναντι όχθη. Αυτή η σκηνή που στο μυαλό της Ιωάννας συνδέεται με «τη δολοφονία ενός Προέδρου» (88), της προκαλεί τόση ταραχή, ώστε σε μια στιγμή «σηκώθηκε ορμητικά, βγήκε στον κήπο και χωρίς να τη νοιάξει αν κάποιος την έβλεπε, άρχισε να πηδάει τα ποταμάκια ... σαν να έκανε κατόρθωμα» (88-89), το πρόσωπο της να λούζεται με δάκρυα και βροχή. Στη συνέχεια, η Ιωάννα περνάει συμβολικά στην εφηβεία, μέσα από το γεγονός των εμμήνων της, το οποίο αντιμετωπίζει με το ξάφνιασμα του άπειρου κοριτσιού που βλέπει αίμα για πρώτη φορά. Αυτό το γεγονός κάνει την Ιωάννα να «ανακτήσει τις αισθήσεις της» (90), να αρχίσει, δηλαδή, τη διαδικασία της ωρίμανσης. Συνειδητοποιεί πόσο βρώμικη είναι, αποφασίζει να πλύνει το κορμί της και τα ρούχα της και γι' αυτό το σκοπό επιχειρεί να ανάψει το τζάκι. Αν και η φωτιά έχει τον πρακτικό σκοπό να στεγνώσει τα ρούχα της και να την κρατήσει ζεστή όσο αυτά θα στέγνωσαν, η ταραχή της, όσο προσπαθούσε να ανάψει τη φωτιά, η αγωνία της «να καταφέρει να ανάψει τη φωτιά» (95), το γεγονός ότι νιώθει μαγεμένη από την άγρια ομορφιά της «ζωντανής» και «αρχαίας» φωτιάς, δίνουν στη φωτιά μια συμβολική διάσταση. Αυτή η φωτιά είναι κάτι περισσότερο από μια απλή φωτιά. Είναι η δική της καταπιεσμένη και ξεχασμένη πρωτόγονη ενέργεια που υπάρχει στα βάθη της ύπαρξής της και που θα την αναγεννήσει πνευματικά και ψυχικά.

Μετά από αυτήν την ιεροτελεστία καθαρισμού/εξαγνισμού, που είναι σαν ένα βάπτισμα σε ένα ανώτερο επίπεδο συνειδητοποίησης, η Ιωάννα αρχίζει να ξανα/ανακαλύπτει τον κόσμο γύρω της με τον ενθουσιασμό και το ξάφνιασμα ενός παιδιού, που βλέπει με μια φρέσκια ανανεωμένη όραση. Οι λέξεις αποκτούν μια νέα σχέση με την πραγματικότητα, καθώς η Ιωάννα σαν ένας άλλος Αδάμ ονοματίζει, δηλαδή δημιουργεί τον κόσμο γύρω της με τους δικούς της καινούργιους όρους.

Αφού εξερευνήσει τον κήπο με τα φρουτόδενδρα και ανακαλύψει τη βρύση με την ελάχιστη ροή, ένα σύμβολο της στερεμένης της φαντασίας και εφευρετικότητας, η Ιωάννα αποφασίζει να εξερευνήσει το σπίτι, το «φτιαγμένο με τέχνη και μαστοριά αρχοντικό», μια συμβολική δηλαδή ενέργεια αυτο/εξερεύνησης, σύμφωνα με την αναλυτική ψυχολογία. Ο δεύτερος όροφος είναι απογοητευτικά άδειος, τα πάντα ξεπουλημένα από τους τελευταίους ιδιοκτήτες στο βωμό μιας καταναλωτικής υλικά προσανατολισμένης ζωής. Η ερήμωση του χώρου την αποθαρρύνει από το να προχωρήσει και στον επόμενο όροφο. Μερικές μέρες αργότερα όμως, κατά τη διάρκεια μιας θύελλας που αντιστοιχεί στην ψυχική υπερδιέγερση που έχει αρχίσει να την κυριεύει, η Ιωάννα αναγκάζεται να ανέβει στον τρίτο όροφο για να στεριώσει ένα παντζούρι που χτυπάει με τον αέρα και με έκπληξη ανακαλύπτει ότι υπάρχουν τοιχογραφίες παντού: στο ταβάνι, στους τοίχους, στις πόρτες μιας κλειστής ντουλάπας. Η Ιωάννα κοιτάει έκπληκτη την κάθε λεπτομέρεια, διστάζει

μπροστά στο κλειστό ντουλάπι, αλλά τελικά το λμά και το ανοίγει για να ανακαλύψει μια λεπτοϋφασμένη κόκκινη γυναικεία πουκαμίσια, σύμβολο μύησης, ένα μαντολίνο, σύμβολο Τέχνης και το μαρμάρινο κεφάλι της Μέδουσας, της μυθικής Γοργόνας, που μαρμάρωνε τους ήρωες που την αναζήτησαν.

Για κάποιους άνδρες καλλιτέχνες, η Μέδουσα αντιπροσωπεύει τον τρόπο του καλλιτέχνη μπροστά στις απαιτήσεις της Τέχνης του. Όμως η Hélène Cixous, με το άρθρο της «Le fire de la Méduse»<sup>11</sup>, έχει επιβάλει την Μέδουσα σαν ένα θετικό απελευθερωτικό σύμβολο γυναικείας δημιουργικότητας. Μετά την Cixous και οι αμερικανίδες φεμινίστριες κριτικοί ασχολήθηκαν με το σύμβολο της Μέδουσας στο οποίο έδωσαν μια θετική επίσης ερμηνεία. Η Karen Elias Button στο άρθρο της «Η Μούσα σαν Μέδουσα», ανατρέπει την γνωστή αντίθεση μεταξύ καλής/φοβερής μητέρας του Eric Neumann στην έρευνά του για τη Μεγάλη Μητέρα<sup>12</sup> καθώς και την παραδοσιακή εικόνα της Μέδουσας σαν απειλητική γοργόνα. Στη συνάντησή μας με τη Μέδουσα, η Karen Elias Button βρίσκει μια πηγή ανανέωσης: «Προσανατολιζόμαστε προς την Φοβερή Μητέρα», γράφει, «για να την διεκδικήσουμε σαν δική μας ... σαν μια μεταφορά για τις δικές μας δημιουργικές δυνάμεις»<sup>13</sup>. Και για την Φακίνου όμως, η Μέδουσα κάθε άλλο παρά η αποκρουστική φιγούρα της μυθολογίας είναι: «η Μέδουσα δεν είχε την άγρια μορφή που είχε στο γοργόνιο της Αθηνάς. Δεν είχε τους τρομακτικούς χαυλιόδοντες, η γλώσσα της δεν κρεμόταν και τα μάτια της δεν έβγαιναν γουρλωτά από τις κόγχες τους. Είχε τη μορφή της όμορφης κόρης που ήταν πριν αγκαλιαστεί ιερόσυλα με τον Ποσειδώνα στο άδυτο του ναού της Αθηνάς. Τα φίδια που τριγύριζαν το πρόσωπό της γινόντουσαν σγουρά μαλλιά, τα σβησμένα μάτια, το μισάνοιχτο στόμα τρόμαζαν την Ιωάννα, αλλά και την γοήτευαν» (112). Η γοητεία και ο τρόμος που νιώθει η Ιωάννα στη θέα της είναι κριβώς τα αισθήματα του καλλιτέχνη μπροστά στην Τέχνη του και εδώ η Φακίνου συνειδητά συμφωνεί με την θεωρία αυτή του Κίμων Φράιαρ, όπως μου είπε σε μια συζήτηση τον Φεβρουάριο του 1990. Το γεγονός ότι αμέσως μετά την επαφή της με την Μέδουσα η Ιωάννα πουλάει τη βέρα της για να αγοράσει χρώματα, μια σημαντική συμβολική πράξη, και αρχίζει να ζωγραφίζει σε σανίδες από ράφια και πόρτες στον τρίτο όροφο του σπιτιού, εκεί που ήρθε σε επαφή με τις γνήσιες καλλιτεχνικές πηγές μέσα της, βεβαιώνουν τον αναγνώστη ότι και στη *Μεγάλη Πράσινη* η Μέδουσα παρουσιάζεται σαν απελευθερωτικό σύμβολο γυναικείας «δημιουργικής δύναμης».

Τα θέματα που η Ιωάννα ζωγραφίζει τώρα δεν είναι πια βυζαντινές εικόνες, σύμβολο μιας περιοριστικής ιδεολογίας, αλλά άνθρωποι, θέματα που δηλώνουν την πορεία της από μια κατάσταση ανυποψίαστης παθητικότητας και ασυνειδητότητας προς την αναγνώριση και τη συνειδητοποίηση του γνήσιου εαυτού της. Δεν μας ξαφνιάζει το γεγονός ότι ο πρώτος πίνακας,

που ζωγραφίζει παριστάνει μια γυναίκα που κοιμάται. «Η Κοιμωμένη» στην οποία δίνει τα δικά της χαρακτηριστικά, συμβολίζει εκείνο το στάδιο στη ζωή της Ιωάννας, κατά το οποίο η ίδια δεν είχε ακόμα αντιληφθεί την αξία μιας αυτόνομης και ανεξάρτητης συνείδησης. Στις άλλες της λεπτομέρειες η σύνθεση είναι ένα αντίγραφο του πίνακα του γάλλου ναΐφ ζωγράφου Henri Rousseau, που βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Τον πίνακα αυτό, που επίσης χρησιμοποιείται στο εξώφυλλο της ελληνικής έκδοσης της *Μεγάλης Πράσινης*, ο Rousseau ονόμασε «Η Κοιμώμενη Τσιγγάνα». Γι' αυτόν τον πίνακα, ο Jean Cocteau, στον πρόλογο του καταλόγου του πλειστηριασμού του Quin τον Οκτώβρη του 1926 στο Παρίσι, είπε ότι αντιπροσωπεύει «την πεμπτουσία του ύπνου, την πεμπτουσία της σιωπής» (the sleep of all sleep, the silence of all silence)<sup>14</sup>, τη σιωπή, στην οποία επί αιώνες έχει καταδικασθεί η γυναίκα μέσα στο πατριαρχικό κατεστημένο, μια σιωπή που επακριβώς συμβολίζει τη συμβιβασμένη υπνώττουσα συνείδηση της Ιωάννας. Μια λεπτομέρεια όμως αλλάζει στον πίνακα της Ιωάννας. Το κανάτι, που βρίσκεται στην κάτω δεξιά γωνία του πίνακα, έχει αντικατασταθεί με το κεφάλι της Μέδουσας, το σύμβολο της γυναικειάς δημιουργικότητας. Η ομοιότητα του πίνακα της Ιωάννας με τον πίνακα του Rousseau αναγκάζει τον αναγνώστη να ταυτίσει την «Κοιμωμένη» της Ιωάννας με την «Κοιμωμένη Τσιγγάνα» του Rousseau, το σύμβολο ανεξαρτησίας και ανήσυχης εξερεύνησης που γίνεται μία μεταφορά για το ταξίδι της Ιωάννας προς την ανακάλυψη της νέας της ταυτότητας.

Ο δεύτερος πίνακας που ζωγραφίζει η Ιωάννα τιτλοφορείται «Το Όνειρο» και είναι και αυτός ένα αντίγραφο του δεύτερου πίνακα του Rousseau που βρίσκεται επίσης στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, με τον ίδιο τίτλο. Ο πίνακας αυτός απεικονίζει μία γυμνή γυναίκα μισοξαπλωμένη σε ένα καναπέ Louis Philippe στη μέση ενός τροπικού δάσους, περιτριγυρισμένη από πουλιά και ζώα. «Η γυναίκα που κοιμάται στον καναπέ, ονειρεύεται ότι έχει μεταφερθεί στο δάσος και ακούει τους ήχους από τον αυλό του μάγου»<sup>15</sup> εξήγησε ο ίδιος ο Rousseau σε ένα γράμμα του στον κριτικό Τέχνης André Dupont το 1910. Σ' αυτόν τον πίνακα η Ιωάννα φαίνεται να ζωγραφίζει τον εαυτό της. Η μισοξαπλωμένη γυναίκα φαίνεται να είναι ένα είδωλο της αναγεννώμενης νέας της ύπαρξης: γυμνή, δηλαδή απαλλαγμένη από όποιους κοινωνικο/ιδεολογικούς ρόλους ή περιορισμούς σαν ξαναγεννημένη μέσα σε ένα περιβάλλον όπου μπορεί να ονειρεύεται γοητευμένη από τους μαγικούς ήχους του αυλού της ανδρικής φιγούρας, δηλαδή από τους ήχους της Τέχνης, του μάγου που μπορεί όμως να ερμηνευθεί και σαν το animus της Ιωάννας που τώρα πρωτοανακαλύπτει το αρσενικό ή δυναμικό, δηλαδή, στοιχείο του ψυχισμού της σύμφωνα με τις θεωρίες του Jung<sup>16</sup>. «Η Ιωάννα χωρίς να το υποψιάζεται καν» μας λέει ο αφηγητής «είχε ανοίξει ένα παράθυρο στα όνειρά της. Γιατί τι άλλο από όνειρα ζω-

γράφει;» (127).

Ο τρίτος πίνακας που ζωγραφίζει η Ιωάννα, είναι άμεσα συνδεδεμένος με το επεισόδιο του Ασημάκη, του έφηβου που ονειρεύεται να γίνει ναυτικός για να εξερευνήσει καινούργιους άγνωστους κόσμους παρά την επιθυμία της οικογένειάς του. Η τάση για ελευθερία και εξερεύνηση του Ασημάκη και της ξαδέρφης του Ελένης είναι μια παραλλαγή των τάσεων που οδήγησαν την κεντρική ηρωίδα στη δική της πορεία για την εξερεύνηση του ανέφικτου. Στα μάτια του Ασημάκη η Ιωάννα γίνεται το σύμβολο της δυνατότητας του ανέφικτου. «Εδώ υπήρχε κάτι άλλο. Μια ελευθερία, μια πρόκληση για το απραγματοποίητο - κι ο Ασημάκης αυτό το ένιωσε στην ατμόσφαιρα» (136). Η ερωτική σκηνή μεταξύ τους λειτουργεί σαν ένα μπόλιασμα με τη δύναμη του εξερευνητή για τον Ασημάκη, ενώ για την Ιωάννα είναι ακόμα μία ένδειξη της απομάκρυνσής της από μία κοινωνικά προκαθορισμένη συμπεριφορά.

Όταν η κατηγορία εναντίον της για την εξαφάνιση της Ελένης και του Ασημάκη αποδεικνύεται αβάσιμη, η Ιωάννα κατακουρασμένη και κουβαλώντας το μαντολίνο και το κεφάλι της Μέδουσας, και τα δυο σύμβολα της Τέχνης της, τα μόνα πράγματα που κατάφερε να σώσει από την φωτιά που κατέστρεψε το αρχοντικό των Ραψάνηδων και όπου η ίδια είχε «αργά και βασανιστικά αποκτήσει την ανεξαρτησία και την αυτοπεποίθησή της» (151), κατευθύνεται προς τη θάλασσα, την μεγάλη πράσινη των Αιγυπτίων, την οποία, όπως εκείνοι, η Ιωάννα πάντα φοβόταν. Εκεί ξαπλώνει στην αμμουδιά και κοιμάται. Η σκηνή, όπως περιγράφεται, είναι μια ακριβής επανάληψη του πίνακα «Η κοιμωμένη» με μόνη διαφορά ότι το λιοντάρι, το σύμβολο εξουσίας της πατριαρχικής ιδεολογίας, δεν υπάρχει πια... Αντίθετα όμως με την κοιμωμένη γυναίκα/τσιγγάνα του πίνακα η Ιωάννα θα ξυπνήσει. Όλα τα σύμβολα στη σκηνή της αφύπνισης σηματοδοτούν ένα καινούργιο ξεκίνημα. Σε «ιερατική στάση αναμονής... [η Ιωάννα] κοίταγε τον ήλιο, που ανέβαινε από τη θάλασσα ... φωτεινός ήλιος ανοιξιάτικος» (165). Και η ανατολή και η άνοιξη είναι σύμβολα καινούργιου ξεκινήματος, καινούργιας ζωής. Και την ίδια στιγμή ξανακούει η Ιωάννα τα «ψιθυριστά παραγγέλματα αναχώρησης» του οράματός της στο Ταίναρο. Μόνο που τώρα «σιωπηλό σαν φάντασμα» το πλοίο με την πλώρη του σαν πουλί, πλησίαζε στη στεριά και τα παραγγέλματα πήραν τη συγκεκριμένη μορφή της πρόκλησης: «Έλα», της ψιθύριζαν οι κωπηλάτες. Και η Ιωάννα, «χωρίς να ντραπεί καθόλου για τη γύμνια της προχώρησε σταθερά προς το πλοίο» (166). «Έτσι η Ιωάννα» συνεχίζει ο αφηγητής, «μετά από πέντε μήνες και έξη μέρες χάρη στην ωκεάνεια θάλασσα του Αιγαίου ... στον Απληλιώτη άνεμο ... αλλά κυρίως χάρη στον Οδυσσέα, μια άλλη εκδήλωση του animus της, ξεκινάει για την εξερεύνηση της μεγάλης πράσινης, του απέραντου χώρου του υποσυνείδητου και των ονείρων. Είναι γνωστή βέβαια η ερμηνεία της Οδύσσειας σαν ένα ταξίδι

αυτο-εξερεύνησης μέσα στο υποσυνείδητο στο τέλος του οποίου ο Οδυσσεάς ξανασυνδέεται με την Πηνελόπη, το θηλυκό στοιχείο της προσωπικότητάς του, την anima του.

Αλλά το μυθιστόρημα δεν τελειώνει εδώ. Υπάρχει ένας επίλογος, ο οποίος συνίσταται από τους στίχους 9-13 της λ ραψωδίας της Οδύσσειας, στίχοι, που περιγράφουν την κάθοδο του πλοίου του Οδυσσεά στον Άδη. Η πρόθεση της Φακίνου, όπως η ίδια ομολόγησε σε μια τηλεοπτική εκπομπή τον Φεβρουάριο του 1990, ήταν να αφήσει ανοιχτή την προοπτική για μια απαισιόδοξη ερμηνεία του τέλους της ιστορίας κατά την οποία η Ιωάννα τελικά απέτυχε στην προσπάθειά της, γιατί «έκανε την επανάστασή της πολύ αργά». Εδώ βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το φαινόμενο της «διπλής συνείδησης» που συχνά χαρακτηρίζει το γράψιμο πολλών γυναικών συγγραφέων. Είναι σαν να το μετάνιωσε η συγγραφέας της *Μεγάλης Πράσινης* που επέτρεψε στην ηρωίδα της μια μοίρα που σε μια πατριαρχική κοινωνία μόνο από άνδρες είναι εφικτή. Είναι σαν να φοβήθηκε την οργή του πατέρα/πατριάρχη, γιατί επέτρεψε στην ηρωίδα της ανεξάρτητη και ελεύθερη να κάνει τις δικές της επιλογές, μια οργή που στο μυθιστόρημα αντιπροσωπεύεται από το μίσος του Μελέτη, του ιδιοκτήτη της «Χρυσής Καρδιάς» -η ειρωνεία είναι φανερή στον τίτλο- για όλες τις μόνες γυναίκες που «ανεξάρτητες κι ελεύθερες μπορούσαν να κάνουν τις δικές τους επιλογές» (157).

Όμως εδώ θα ήθελα να θυμηθούμε ότι η κάθοδος του Οδυσσεά στον Άδη δεν δηλώνει καθόλου μια απαισιόδοξη προοπτική. Ο πρωταρχικός σκοπός της καθόδου είναι να συμβουλευτεί τον Τειρεσία για την εξέλιξη του ταξιδιού του. Και ο Τειρεσίας, αν και προβλέπει δυσκολίες, προβλέπει ταυτόχρονα και την επάνοδό του στην Ιθάκη. Επομένως όποια και αν ήταν η πρόθεση της συγγραφέως, το κείμενο το ίδιο με τον θετικό συμβολισμό του καθώς και με την θετική ερμηνεία της καθόδου στον Άδη της Οδύσσειας, δεν μας επιτρέπει παρά να ερμηνεύσουμε το τέλος του μυθιστορήματος θετικά. Η Ιωάννα έχοντας απομακρυνθεί από την κοινωνία του πατριαρχικού κατεστημένου που την είχε αναγκάσει να χάσει επαφή με τον βαθύτερο εαυτό της σε μια ζώνη ουδέτερη, δημιουργεί μέσα από την τέχνη της το νέο της εαυτό και ξεκινάει για το ταξίδι της εξερεύνησης του μεγάλου υποσυνείδητου με σκοπό τον καθορισμό της ταυτότητάς της με τους δικούς της όρους πια, μια πορεία δηλαδή για ανα/αυτοκαθορισμό.

Μια βασική λοιπόν διαφορά μεταξύ των δυο μυθιστορημάτων είναι το τέλος τους. Η *Μεγάλη Πράσινη* φαίνεται να είναι το μυθιστόρημα που η Rachel Blau DuPlessis παροτρύνει τις γυναίκες του 20ου αιώνα να γράψουν. Ο ανα/αυτοκαθορισμός μέσα από την Τέχνη είναι και δυνατός και εφικτός για τη γυναίκα και την ηρωίδα του εικοστού αιώνα. Η Ιωάννα φαίνεται να πιστεύει ή τουλάχιστον προσπαθεί να εξερευνήσει τον εαυτό της μέσα από

την Τέχνη της. Αντίθετα η Έντα δεν έχει καμιά φιλοδοξία για την Τέχνη της. Είναι απλά ένα μέσο εκτόνωσης, απλής ευχαρίστησης, και ένα μέσο αύξησης του εισοδήματός της. Έτσι τα δύο μυθιστορήματα γίνονται αντιπροσωπευτικά δείγματα γυναικείας γραφής για τους αιώνες που ατιπροσωπεύουν. Μια άλλη βασική διαφορά, που κάνει ίσως προβληματικό τον παραλληλισμό τους στο σημείο αυτό είναι το γεγονός ότι η Ιωάννα δεν έχει παιδιά. Λιγότερο προβληματική είναι η διαφορετική σχέση με τους συζύγους. Η Φακίνου ασχολείται ελάχιστα με τη σχέση της Ιωάννας και του συζύγου της. Γίνεται όμως αρκετά σαφές, ότι κι εκείνος ανήκει στον παραδοσιακό κόσμο που περιτριγυρίζει την Ιωάννα. Της κουβαλάει με ευσυνειδησία τις εικόνες στην αγορά, άρα συμφωνεί με την μητέρα της ότι η επιλογή της Ιωάννας πρέπει να είναι η σιγουριά, το σίγουρο εισόδημα για να στηρίξει τη μέτρια ζωή της. Αντίθετα ο σύζυγος της Έντα είναι ο παραδοσιακός πατριαρχικός τύπος συζύγου που την θεωρεί σαν το πιο «πολύτιμο αντικείμενο προσωπικής κατοχής» (173) μέσα στην τεράστια περιουσία του. Αγνοεί και τις πιο βασικές ανθρώπινες ανάγκες της Έντα, όπως το επεισόδιο στο κεφάλαιο III μαρτυρεί, και είναι ανίκανος να την δει πέρα από τη βιολογική της λειτουργία σαν σεξουαλικού συντρόφου ή σαν μέσου αναπαραγωγής του είδους, δηλαδή σαν μητέρα. Όταν η Έντα δείχνει σημάδια αδιαφορίας για την κάλυψη των κοινωνικών αναγκών του συζύγου της και δεν συμπεριφέρεται σύμφωνα με το κοινωνικό πρότυπο μητέρας, ο κύριος Ποντελιέ νομίζει ότι η γυναίκα του είναι άρρωστη και ζητάει την συμβουλή του γιατρού Μαντελέ. Το ότι η Έντα απαιτεί χρόνο για την Τέχνη της, του είναι ακατανόητο. Όπως ακατανόητο του φαίνεται και το ότι η Έντα μπορεί να έχει μια διάσταση ζωής πέρα από την δική του ή να αποφασίζει για τις δικές της επιθυμίες.

Όμως εκείνο που με έκανε να σκεφτώ τα δυο μυθιστορήματα μαζί είναι οι ομοιότητές τους μάλλον παρά οι διαφορές τους. Αρχικά ανήκουν και τα δυο στο είδος που έχουμε χαρακτηρίσει σαν «μυθιστόρημα της αφύπνισης» με μόνη τη διαφορά ότι *Η Μεγάλη Πράσινη* δείχνει την πορεία για ό,τι έχω ονομάσει «μυθιστόρημα του ανα/αυτοκαθορισμού». Και οι δυο γυναίκες συνειδητοποιούν την περιορισμένη και καθορισμένη ζωή τους και προσπαθούν να ξεπεράσουν τα όρια που το πατριαρχικό κατεστημένο επιβάλλει. Και οι δυο ξεκινούν για την αναζήτηση της ταυτότητάς τους μέσα στο δικό τους χώρο.

Το εντυπωσιακό σύμβολο της θάλασσας λειτουργεί όμοια και στα δυο έργα. Και οι δυο γυναίκες φοβούνται τη θάλασσα. «Ένας περίεργος ανεξέλεγκτος τρόμος περιτριγύριζε την Έντα, όταν βρισκόταν στο νερό, εκτός αν κάποιο χέρι βρισκόταν κοντά, που θα μπορούσε να απλωθεί για να την επιβεβαιώσει» (X). «Η Ιωάννα θα ήθελε όσο τίποτε άλλο να επιστρέψει στο νησί της. Όμως φοβόταν ... Τρόμαζε και φοβόταν πια τη θάλασσα ... δεν

την ταξίδευε πια ... Η Ιωάννα θεωρούσε αυτή την ανικανότητά της να ταξιδέψει στην ανοιχτή θάλασσα σαν έναν ακόμα κρίκο στην αλυσίδα των αποτυχιών της» (18-9). Και οι δυο όταν αφυπνίζονται και ανακαλύπτουν την ατομικότητά τους, ξεπερνάνε το φόβο της θάλασσας. Η Έντα μαθαίνει να κολυμπάει την ίδια νύχτα που η συναισθηματική και αισθησιακή της αφύπνιση έχει ολοκληρωθεί. Η Ιωάννα καταφέρνει στο τέλος του μυθιστορήματος να ταξιδέψει την «Μεγάλη Πράσινη». Και στις δυο περιπτώσεις η θάλασσα εμπεδώνεται σαν σύμβολο του μεγάλου υποσυνείδητου που οι δυο γυναίκες ξεκινούν να εξερευνήσουν.

Μια σειρά από συμβολικές πράξεις απόσχισης, κάθαρσης, θανάτου και αναγέννησης, καθώς και συμβολικές πράξεις επανένταξης που χαρακτηρίζουν τις «ιεροτελεστίες του περάσματος», όπως τις έχει αποκαλέσει ο ανθρωπολόγος Arnold Van Gennep στη μελέτη του *Rites of Passage*<sup>17</sup> παρατηρούνται και στα δυο μυθιστορήματα. Οι πράξεις αυτές σηματοδοτούν το πέραςμα της ηρωίδας από μια κατάσταση εξαρτημένης ασυνειδητότητας σε μια κατάσταση ανεξάρτητης ατομικότητας ή τουλάχιστο την προσπάθειά της να πετύχει αυτό το ανώτερο επίπεδο ύπαρξης. Έτσι στο *Η Αφύπνιση*<sup>18</sup> το πέραςμα από τον Γκράντ Αϊλ στο Σενιέρ Καμινάδα, που πραγματοποιείται ακριβώς μετά τη νύχτα, κατά την οποία η Έντα πέτυχε τον έλεγχο των ψυχικών και σωματικών λειτουργιών της, είναι χαρακτηριστική πράξη απόσχισης, απομάκρυνσης, δηλαδή, από το συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο από τον οποίο ο μούσμενος προορίζεται να αποχωρήσει. «Καθώς διέσχιζαν τον Κόλπο προς το Σένιερ Καμινάδα, η Έντα ένιωθε σαν να απομακρυνόταν από κάποιο αγκυροβολείο, που την κρατούσε γερά και που οι αλυσίδες του τώρα χαλάρωναν -είχαν σπάσει το προηγούμενο βράδυ ... και την άφηναν λεύτερη να διαλέξει τη δική της πορεία» (223). Με παρόμοιο τρόπο η Ιωάννα εγκαταλείπει το γνώριμο κοινωνικό της περιβάλλον και απομονώνεται στο παλιό αρχοντικό, το περιτριγυρισμένο με ψηλό πέτρινο τοίχο, που τονίζει ακόμα περισσότερο την απόσχισή της από την προηγούμενη ζωή της. Και οι δυο ηρωίδες απορρίπτουν κάθε επαφή με τους ανθρώπους γύρω τους. Η Έντα φεύγει μόνη της από την ακρογιαλιά τη βραδιά της επιτυχίας της στην θάλασσα παρά την έκκληση των άλλων να τους περιμένει και, όταν ο Ρόμπερτ την προλαβαίνει, η Έντα παίρνει το χέρι που της προσφέρει, αλλά δεν στηρίζεται πάνω του. Αργότερα αρνείται το ποτό που της προσφέρει ο σύζυγός της και δεν τον ακολουθεί μέσα για ύπνο. Όταν επιστρέφει στη Νέα Ορλεάνη, νοικιάζει το δικό της μικρό σπίτι με σκοπό να φύγει από το αρχοντικό του συζύγου της. Πετάει τη βέρα της στο πάτωμα και την πατάει με οργή. Η Ιωάννα απορρίπτει τη βοήθεια του Νικόλα Κ., που της προσφέρει τη βοήθειά του στο Μυστρά. Απαλλάσσεται από την απειλή του γενειοφόρου γέροντος του οράματός της. Χάνει το ρολόϊ της, πετάει το παλτό της και πουλάει τη βέρα της για να αγοράσει χρώματα.



Και οι δυο ηρωίδες υποβάλλονται σε ένα είδος συμβολικού θανάτου. Όταν η Έντα νιώθει λιποθυμιά στην εκκλησία στο Σενιέρ Καμινάδα, ο Ρόμπερτ την οδηγεί στις Μαντάμ Αντουάν, όπου η Έντα κοιμάται έναν ύπνο σαν θάνατο μέσα στο σκεπαστό σα μήτρα κρεβάτι της Μαντάμ Αντουάν, από τον οποίο ξυπνάει/ανασταίνεται μια νέα ύπαρξη. Η Ιωάννα κοιμάται το πρώτο βράδυ σαν σε λήθαργο στο σα μήτρα ημι-υπόγειο του αρχοντικού των Ραψάνηδων και την επόμενη ξαναγεννιέται και συμβολικά ξαναμεγαλώνει και ξεκινάει μια καινούργια ζωή. Και οι δυο ηρωίδες υποβάλλονται σε συμβολικές πράξεις κάθαρσης, όταν πλένονται με νερό μετά την αφύπνισή τους. Η Έντα τρώει ψωμί και πίνει κρασί, μόλις ξυπνάει, ένα συμβολικό είδος κοινωνίας που θα της δώσει δυνάμεις για το καινούργιο της ξεκίνημα και αργότερα συντρώνει με τον Ρόμπερτ, σε μια συμβολική πράξη επανένταξης, όπως ορίζουν οι ιεροτελεστίες του περάσματος. Όμως το μεγάλο δείπνο που η Έντα δίνει στο νέο της σπιτικό, μια σκηνή που εγείρει στον αναγνώστη ελπίδες, ότι τελικά η Έντα θα κατορθώσει το πέραςμα, είναι μια παρωδία δείπνου επανένταξης και καταλήγει σε αποτυχία. Με παρόμοιο τρόπο η Ιωάννα μοιράζεται τη σοκολάτα με τον νεαρό Ασημάκη και η συνεύρεση που ακολουθεί είναι μια πράξη απελευθέρωσης και για τους δυο. Αν στο *Η Αφύπνιση* το δείπνο της επανένταξης καταλήγει σε αποτυχία, το πέραςμα της θάλασσας, που ετοιμάζεται να κάνει η Ιωάννα στο τέλος της *Μεγάλης Πράσινης* και που είναι μια διαφορετική πράξη επανένταξης, φαίνεται να συνοδεύεται από ευνοϊκά σύμβολα.

Τελειώνοντας θα ήθελα να εξερευνήσω τη σημασία της τελευταίας σκηνής και στα δυο μυθιστορήματα, όπου και οι δυο ηρωίδες, γυμνές, μπαίνουν στη θάλασσα. Καθώς «στεκόταν γυμνή στον αέρα και στο έλεος του ήλιου, η Έντα ένιωθε σαν κάποια ξαναγεννημένη ύπαρξη, που άνοιγε τα μάτια της σε ένα γνώριμο κόσμο που δεν είχε ποτέ γνωρίσει» (350). Γνωρίζοντας ότι το τέλος της Έντα είναι θάνατος, η πρόταση αυτή ακούγεται σαν μια παράδοξη δήλωση. Δεν είναι όμως ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο παράδοξη από το γεγονός ότι συχνά οι άνθρωποι πεθαίνουν για την ελευθερία, ότι προτιμούν το θάνατο από τη σκλαβιά. Με αυτή τη λογική, η Έντα προτίμησε συνειδητά να θυσιάσει τη ζωή της παρά να ζήσει μια ζωή μη αυθεντική, «έρμαιο ψευδαισθήσεων» (345). Επομένως η γύμνια της θα μπορούσε να ερμηνευθεί σαν μια εμμονή στην αυθεντικότητα της ύπαρξης. Κατά τον ίδιο τρόπο η γύμνια της Ιωάννας σηματοδοτεί την απαλλαγή της από όποιους παραδοσιακούς προκαθορισμούς και ένα καινούργιο ξεκίνημα για ανα/αυτοκαθορισμό της ταυτότητάς της. Κατά παράδοξο τρόπο, αν και το τέλος των δυο μυθιστορημάτων φαίνεται διαφορετικό, στην ουσία είναι το ίδιο. Σηματοδοτεί την επιτυχία των ηρωίδων να σταθούν μπροστά στον εαυτό τους χωρίς μάσκες και προκαταλήψεις.

## Σημειώσεις

1. Nancy Miller, *The heroine's Text: Reading in the French and English Novel*. New York: Columbia U.P., 1980.
2. Marianne Hirsch, «The Spiritual Bildung», in *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Elisabeth Abel, Marianne Hirsch and Elisabeth Langland, eds. Hanover and London: University of New England Press for Dartmouth College, 1983. (23-48).
3. Rachel Blau DuPlessis. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana U.P., 1985 (4).
4. Susan J. Rosowski. «The Novel of Awakening», in *Writing Beyond the Ending*. (49-68).
5. Kate Chopin, *The Awakening and selected Stories*. New York: The Modern Library, 1981. Subsequent quotations will refer to this edition.
6. Wendy Martin. *New Essays on The Awakening*. Cambridge/New York: Cambridge U.P., 1990. (17)
7. Elaine Showalter, «Feminist Criticism in the Wilderness», in *New Feminist Criticism*, Elaine Showalter ed. New York: Pantheon Books, 1985, (243-270).
8. Ευγενία Φακίνου, *Η Μεγάλη Πράσινη*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987.
9. Μερικά από τα μυθιστορήματα της αφύπνισης, που έχω ως τώρα εντοπίσει στην παραγωγή των σύγχρονων ελληνίδων συγγραφέων είναι το *Ανδρόγυς* της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη (Αθήνα: Κέδρος, 1980), *Τα Κορίτσια της Ερεχθείου* της Ιωάννας Καρατζαφέρη (Αθήνα: Καστανιώτης, 1981), *Η Γυναίκα που χάθηκε καβάλα στο Άλογο* της Λιλής Ζωγράφου (Αθήνα: Αστέρι 1981), *Το Φιδοτόμαρο*, (Αθήνα Καστανιώτης, 1983), *Ο Βραχνός Ήχος μιας Επιστροφής* (Αθήνα: Οδυσσέας, 1984), *Το στυπόχαρτο* (Αθήνα: Δωρικός) της Ρούλας Κοντέα.
10. Μαρία Αναστασοπούλου, «Awakening and Self/Redefinition in Contemporary Greek Women Novelists» yearbook of Modern Greek Studies, 6, (Minnesota U.P. 1991).
11. «Le rire de la Méduse», πρωτοπαρουσιάστηκε στο περιοδικό *L' Arc* το 1975. Η αγγλική μετάφραση δημοσιεύτηκε το καλοκαίρι του 1976 στο αμερικανικό περιοδικό *Signs*, με τίτλο «The Laugh of Medusa»
12. Eric Neumann. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trans. from the German by Ralph Manheim and published in the Bollingen Series XLVII by the Princeton University Press, at Princeton, N. J. in 1972, 2nd printing 1974.
13. Karen Elias Button, «The Muse as Medusa» in Cathy Davidson and Esther Broner, eds. *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980, (204-5).
14. *Henri Rousseau*. The Museum of Modern Art, Distributed by New York Graphic Society Books. Boston: Little Brown and Company, 198, (60).
15. April 1, 1910. Published in *Les Soirs de Paris*, (January 15, 1914), in *Henry Rousseau* (250).
16. Carl Jung. *The Man and His Symbols*. New York: A Laurel Edition. Dell Publishing Co., Inc. 1978
17. Arnold Van Gennep. *The Rites of Passage*. Trans. by Monica B. Vizedom & Gabrielle L. Coffee, intr. by Solon T. Kimball. Chicago: The U. of Chicago P. 1960. First edition 1908.
18. Στη συζήτηση του μυθιστορήματος της Kate Chopin αναφέρομαι σ' αυτό με τον ελληνικό τίτλο, με τον οποίο θα κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις «Καστανιώτη» μέσα στο 1991 σε μετάφραση δική μου.