

## ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΝΟΥΒΕΑΥ ΡΟΜΑΝ ΣΤΟΝ ΑΛΛΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΤΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ: ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ<sup>1</sup>

Η πεζογραφία από γυναίκες συγγραφείς αναπτύχθηκε στην Ελλάδα κυρίως μεταπολεμικά, όταν δημιουργήθηκαν οι συνθήκες εκείνες που ευνοούσαν την κοινωνική συμμετοχή της γυναίκας.<sup>2</sup> Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι περισσότερες συγγραφείς προέρχονται από ανώτερα αστικά στρώματα και εύπορες οικογένειες οι οποίες τους παρέχουν τις δυνατότητες μόρφωσης και ταξιδιών στην Ευρώπη.<sup>3</sup> Λόγω της επικοινωνίας τους με την Ευρώπη αρχίζουν να δέχονται επιδράσεις ευρωπαϊκών λογοτεχνικών ρευμάτων και φιλοσοφικών θεωριών που γίνονται φανερές τόσο στη θεματογραφία τους όσο και στο ιδεολογικό πλαίσιο των έργων τους. Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι τις επιδράσεις αυτές τις δέχονται και συγγραφείς που έζησαν μόνο στην Ελλάδα.<sup>4</sup> Μερικές συγγραφείς π.χ. επηρεάζονται από τη μαρξιστική ιδεολογία και προβάλλουν τον καταπιεσμένο, κοινωνικά αδικημένο άνθρωπο, καθώς επίσης και την άδικη ταξική κοινωνία (Γαλάτεια Καζαντζάκη, Έλλη Αλεξίου, Τατιάνα Γκρίστη-Μιλλιέξ, Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Διδώ Σωτηρίου κ.ά.) ή δέχονται επιδράσεις από τα υπαρξιακά φιλοσοφικά ρεύματα (Γαλάτεια Σαράντη, Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Τατιάνα Γκρίστη-Μιλλιέξ, Κωστούλα Μητροπούλου κ.ά.). Οι εντελώς σύγχρονες, όπως και μερικές παλαιότερες, επηρεάζονται από τα φεμινιστικά κινήματα (Κωστούλα Μητροπούλου, Μαργαρίτα Καραπάνου, Ευγενία Φακίνου, Έρση Σωτηροπούλου κ.ά.). Είναι

<sup>1</sup>Το κείμενο αυτό είναι τροποποιημένη μορφή ανακοίνωσης η οποία έγινε στο Συνέδριο της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Αυστραλίας και Νέας Ζηλανδίας που έγινε στις 27-30 Σεπτεμβρίου 1992 στο Πανεπιστήμιο La Trobe της Μελβούρνης, με θέμα "Ελλάδα και Ευρώπη".

<sup>2</sup>Για τους παράγοντες που εμπόδισαν την πνευματική δημιουργία από γυναίκες βλ. Φραγκόπουλος, 1981: 2-10 και Ηροδότου, 1994: 181-203.

<sup>3</sup>Ενδεικτικά αναφέρω : Έλλη Αλεξίου (Ανατολικές χώρες, Γαλλία), Λιλίκα Νάκου (Γαλλία, Ελβετία, Ιταλία), Τατιάνα Γκρίστη-Μιλλιέξ (Γαλλία), Μιμικά Κρανάκη (Γαλλία), Μαργαρίτα Λυμπεράκη (Γαλλία) κ.ά.

<sup>4</sup>Για τους λόγους που οι Ελληνίδες συγγραφείς δέχονται επιδράσεις από την Ευρώπη βλ. Ζήρας, 1980β: 43.

σημαντικό να λάβουμε υπόψη ότι η Μ. Λυμπεράκη είναι από τις πρώτες αξιόλογες Ελληνίδες συγγραφείς, παρ' όλο που αυτό δεν είναι το μοναδικό κριτήριο με το οποίο θα αξιολογηθεί το έργο της, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Ένα άλλο σημείο που δείχνει τη σχέση της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής με την Ευρώπη είναι ο τρόπος γραφής (που δεν είναι ανεξάρτητος από τις φιλοσοφικές θεωρίες). Έχει επισημανθεί και μελετηθεί, για παράδειγμα, η επίδραση του γαλλικού συμβολισμού, του παρνασισμού, του υπερρεαλισμού. Αν περιοριστούμε στην παραγωγή από γυναίκες θα μπορούσα να αναφέρω ως παράδειγμα την Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ που θεωρείται η κύρια εκπρόσωπος του *prouveau roman* και την Κωστούλα Μητροπούλου που θεωρείται η κύρια εκπρόσωπος του αντιμυθιστορήματος. (Για τη διαφορά των δύο όρων, αν υπάρχει, θα αναφερθώ πιο κάτω.<sup>5</sup>)

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη (1919–) έκανε την εμφάνισή της στα ελληνικά γράμματα το 1945.<sup>6</sup> Από το 1946 εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Παρίσι, όταν στην Ελλάδα συνεχιζόταν ο Εμφύλιος Πόλεμος ενώ στη Γαλλία παρατηρούνταν έντονη πνευματική κίνηση. Έζησε σε μια εποχή και κινούνταν μέσα σε κύκλους που είχαν άμεση σχέση με τα νέα φιλοσοφικά και λογοτεχνικά ρεύματα. Γνωρίστηκε π.χ. με τους Albert Camus, Ionesco, Beckett. Στον ίδιο κύκλο (στο Παρίσι) βρίσκονταν την εποχή εκείνη ο Ελύτης, ο Καμπάς, ο Αζελός, ο Παπαϊωάννου και ο Καστοριάδης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός επομένως ότι *Ο άλλος Αλέξανδρος* (1950)<sup>7</sup> γράφεται με μια

<sup>5</sup> Η ίδια η Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ (1983: 66) αρνείται εμφαντικά ότι το έργο της ανήκει στο αντιμυθιστορήμα· το εντάσσει στο *prouveau roman*.

<sup>6</sup> Μυθιστορήματα της Μ. Λυμπεράκη: *Τα δέντρα* (1945), *Τα ψάθινα καπέλα* (1946), *Ο άλλος Αλέξανδρος* (1950), *Το μυστήριο* (1976). Έγραψε επίσης δέκα θεατρικά έργα, σενάρια ταινιών και ασχολήθηκε με μεταφράσεις. Για βιογραφικά στοιχεία, πλήρη κατάλογο εργογραφίας, σύντομη ανάλυση και κριτικές στο έργο της Μ. Λυμπεράκη βλ. Γ. Φαρινού-Μαλαματάρη, 1990: 130–48.

<sup>7</sup> Το μυθιστορήμα γράφτηκε στο Παρίσι και εκδόθηκε στην Αθήνα το 1950 από τον εκδοτικό οίκο “Αετός”. Μεταφράστηκε στα Γαλλικά και εκδόθηκε από τον οίκο Gallimard το 1953. Ακολούθησαν επανεκδόσεις στην Αθήνα από το “Γαλαξία” το 1971 και τον “Ερμή” το 1979. Για την παρούσα μελέτη χρησιμοποιήθηκε η έκδοση “Ερμή” (Λυμπεράκη, 1979). Όλες οι παραπομπές

νεωτερίζουσα γραφή που έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το *prouveau roman*. Παράλληλα η μόνιμη εγκατάσταση της συγγραφέα στη Γαλλία και η διγλωσσία άρχισαν να της δημιουργούν το πρόβλημα της περιθωριοποίησης και της διπλής υπόστασης. Τα θέματα αυτά περνούν στον *Άλλο Αλέξανδρο* σε συνδυασμό με τις πολεμικές και εμφυλιακές καταστάσεις που αφορούν την Ελλάδα.<sup>8</sup>

Μέσα στην πνευματική κίνηση που παρατηρείται στη Γαλλία μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εντάσσεται και η κίνηση που αφορά την ανανέωση του μυθιστορήματος. Η ανανέωση του είδους επιζητήθηκε μέσα από το ίδιο το μυθιστορήμα, στο οποίο, με την εφαρμογή ενός νέου τρόπου γραφής, αμφισβητούνται ορισμένες παλαιότερες μυθιστορηματικές μορφές. Συγκεκριμένα η κίνηση αυτή άρχισε τη δεκαετία του '40 με τους Maurice Blanchot, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor κ.ά.<sup>9</sup>

Όλοι αυτοί οι συγγραφείς δεν αποτελούν σχολή. Αυτό που τους συνδέει είναι κάποιες απόπειρες ατομικών αναζητήσεων που εκφράζονται μέσα από την αποποίηση κάποιων στοιχείων του συμβατικού μυθιστορήματος. Επειδή οι διαφορές τους είναι πολύ περισσότερες από τα κοινά τους σημεία, ο Robbe-Grillet, που ασχολήθηκε και με τη θεωρητική πλευρά του θέματος, υποστηρίζει ότι το *prouveau roman* είναι κίνημα· ότι είναι μια αναζήτηση και όχι μια θεωρία. Πιστεύει ότι το μυθιστορήμα δεν είναι ένα παγιωμένο είδος με αμετάβλητους κανόνες και θεωρίες, αλλά ένα είδος μεταβλητό στην κάθε εποχή, το οποίο κατ' αντιστοιχία με τον κόσμο χάνεται ή μεταβάλλεται.<sup>10</sup>

και τα αποσπάσματα από τον *Άλλο Αλέξανδρο* που ακολουθούν προέρχονται από την έκδοση αυτή.

<sup>8</sup> Διαφοριστικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο της δίνει η ίδια η Μ. Λυμπεράκη σε συνομιλία της με τους Α. Φωστήρη και Θ. Νιάρχο (1990: 193–8).

<sup>9</sup> Για κατάλογο συγγραφέων του *prouveau roman* και των έργων τους (με βιβλιογραφικά στοιχεία και μεταφράσεις τους) βλ. Heath, 1972: 243–6, Fletcher and Calder, 1986: 246–52. Για περιορισμένο κατάλογο συγγραφέων και έργων με χρονολογία έκδοσης μόνο βλ. Ρ. Φράγκου-Κικίλια, 1984: 121–2.

<sup>10</sup> Βλ. Robbe-Grillet, 1988α: 28. Παρουσίαση των δοκιμών του Robbe-Grillet και της Nathalie Sarraute για το *prouveau roman* κάνει ο Σαχίνης, 1972: 13–15. Βλ. επίσης Ναντώ, 1988: 12–22.

Οι οπαδοί του *prouveau roman* επιζητούν την απομάκρυνση από τη ρεαλιστική αναπαράσταση του κόσμου και την αντικατάστασή της με μια εξονυχιστική καταγραφή του κόσμου όπως αυτός γίνεται αντιληπτός μέσα από τις αισθήσεις του ατόμου (Ναντώ, 1988: 13). Επιδιώκεται ακόμη η προβολή ενός “υπόγειου κόσμου” ο οποίος υπάρχει κάτω από την επιφάνεια της καθημερινότητας. Έτσι τελικά η αναζήτηση της πραγματικότητας γίνεται μέσω της υποκειμενικότητας του ατόμου. Δίνεται ακόμη μεγάλη έμφαση στην απόδοση της πραγματικότητας με εικόνες, γι’ αυτό το βλέμμα αποκτά μεγάλη σημασία. Μια κοινή συνισταμένη δηλαδή των οπαδών του *prouveau roman* είναι η “σχολή ματιού”, με την έννοια ότι “αρχίσανε να παρατηρούνε τα έξω και να ακούνε τα μέσα” (Γκρίτση-Μιλλιέξ, 1983: 66).

Σύμφωνα με κάποιους κριτικούς, οι συγγραφείς αυτοί αποτελούν μια “σχολή άρνησης”, γιατί αυτό που τους ενώνει είναι η απόρριψη πολλών στοιχείων του συμβατικού μυθιστορήματος (Πενγκώ, 1988: 32–4). Ως προς την ονομασία του ίδιου του μυθιστορήματος έχουν επικρατήσει οι όροι *prouveau roman* (νέο μυθιστόρημα) και *anti-roman* (αντι-μυθιστόρημα). Μερικοί συγγραφείς και κριτικοί χρησιμοποιούν χωρίς διάκριση τους δύο όρους. Μερικοί θεωρούν το *anti-roman* ως εξέλιξη του *prouveau roman* και άρα ότι ο πρώτος όρος είναι περιεκτικότερος, γι’ αυτό και καταλληλότερος από το δεύτερο όρο (Φράγκου-Κικίλια, 1984: 57–8). Η άποψη αυτή δεν είναι πολύ πειστική. Ο θεωρητικός του είδους Robbe-Grillet θεωρεί ότι ο όρος *prouveau roman* είναι ένας βολικός όρος για να καλύψει όσα έργα εφαρμόζουν καινούργιες μυθιστορηματικές φόρμες και αναζητούν καινούργιες σχέσεις ατόμου και κόσμου. Θεωρεί ότι με τον όρο αυτό εκφράζεται η συνεχής αναζήτηση στο μυθιστορηματικό είδος σε σχέση με προηγούμενα έργα (κυρίως τα ρεαλιστικά και νατουραλιστικά) (Heath, 1972: 39–41). Ο όρος *anti-roman* κατέληξε να τονίζει περισσότερο την τεχνική που εφαρμόζεται στα μυθιστορήματα αυτά και την κατάργηση των στοιχείων του συμβατικού μυθιστορήματος.

Όταν ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά από το Jean-Paul Sartre είχε διαφορετική σημασία. Ο Sartre τον χρησιμοποίησε σε πρόλογο έργου της Sarraute το 1956, όταν ακόμη δεν είχαν εμφανιστεί τα περισσότερα έργα και δοκίμια του *prouveau roman*. Επομένως η χρήση

του όρου γινόταν για έργα που διατηρούσαν ακόμη τα στοιχεία του συμβατικού μυθιστορήματος, αλλά είχαν αρχίσει να αμφισβητούν το είδος και κυρίως να προβληματίζονται για την απόδοση της μη ηρωικής πλευράς της εποχής τους. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούσαν τον αντι-ήρωα· άνθρωπο απλό, συνηθισμένο, χωρίς σκοπό ή κάτι εξαιρετικό και σημαντικό στο χαρακτήρα του. Ο αντι-ήρωας αυτός γίνεται αντικοινωνικός δηλώνοντας έτσι την αντίθεσή του στις συμβάσεις της ζωής. Ο όρος *anti-roman* επομένως όπως τον χρησιμοποίησε ο Sartre δεν συμπίπτει με το *prouveau roman* (Σαχίνης, 1965: 15–18). Σήμερα όμως οι δύο όροι σχεδόν ταυτίζονται. Ένας άλλος συμβιβαστικός όρος, ο οποίος προτείνεται για να καλύψει την αναζήτηση αυτών των μυθιστοριογράφων, είναι “πειραματικό μυθιστόρημα” (O’Flaherty, 1973: 108–11).

Το *prouveau roman* προκάλεσε μεγάλη συζήτηση μέσα στους πνευματικούς κύκλους της Γαλλίας. Η νέα τεχνική δεν κέρδισε το μέσο αναγνώστη γιατί είναι μια τεχνική δύσκολη που απαιτεί μεγάλο κόπο εκ μέρους του αναγνώστη για να γίνει κατανοητή. Η απόδοση του κόσμου ξεφεύγει από την κοινή εμπειρία. Με σκεπτικισμό και αρνητική διάθεση το αντιμετώπισαν και αρκετοί θεωρητικοί και κριτικοί. Υπήρξαν όμως και πολλοί που το είδαν με θετική διάθεση και άρχισαν να ασχολούνται συστηματικά για τη δικαίωση και θεμελίωση του *prouveau roman*.<sup>11</sup> Οπωσδήποτε το *prouveau roman* παρά τις αρνητικές αντιδράσεις που δημιούργησε, άντεξε στο χρόνο και σήμερα μελετάται συστηματικά και επηρεάζει σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό αρκετούς μυθιστοριογράφους. Έχει μάλιστα εισαχθεί η διδασκαλία του σε αρκετά πανεπιστήμια (εκτός από τη Γαλλία) στην Αγγλία και Αμερική (Fletcher and Calder, 1986: 36–7). Η μελέτη του είναι χρήσιμη κυρίως για συγκριτική λογοτεχνία. Αξιόλογες μελέτες έχουν γίνει για την ποιητική του *prouveau roman*.<sup>12</sup>

Στην Ελλάδα το *prouveau roman* δεν είχε μεγάλη απήχηση. Οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι γενικά προτιμούν τη λογοτεχνία του “βάθους”. Τους ενδιαφέρει η κοινωνία και η σχέση ατόμου–

<sup>11</sup> Αναφορά στους “απολογητές” και “επικριτές” του *prouveau roman* και στα βασικά τους επιχειρήματα κάνει ο Σαχίνης, 1972: 61–71.

<sup>12</sup> Μια τέτοια σημαντική μελέτη είναι της Jefferson, 1980. Πιο περιορισμένη είναι η μελέτη του Heath, 1972.

κοινωνίας, σχέση την οποία βλέπουν με κριτική διάθεση. Δέχτηκαν όμως κάποια στοιχεία της μορφής του *pouveau roman*.<sup>13</sup> Αξιοπρόσεκτο είναι ότι πιο τολμηρές στη χρήση των στοιχείων αυτών είναι οι γυναίκες συγγραφείς. Πρόδρομος του είδους αυτού στην Ελλάδα θα μπορούσε να θεωρηθεί η Μέλπω Αξιώτη η οποία από το 1935 ήδη με το έργο της *Δύσκολες νύχτες* και αργότερα (1940) με το *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία* καταργεί στοιχεία του συμβατικού μυθιστορήματος. Ακολουθεί η Μαργαρίτα Λυμπεράκη με το μυθιστόρημα *Ο άλλος Αλέξανδρος* και στη συνέχεια αναπτύσσει το μυθιστορηματικό αυτό είδος η Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ που θεωρείται (όπως ήδη αναφέρθηκε) η κύρια εκπρόσωπος του *pouveau roman*. Και η Μιλλιέξ όμως δεν απομακρύνεται από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα. Πολύ πιο κοντά στο αντι-μυθιστόρημα βρίσκεται η Κωστούλα Μητροπούλου.<sup>14</sup> Το γεγονός ότι οι γυναίκες συγγραφείς (όχι μόνο στην Ελλάδα) είναι πιο τολμηρές στη χρήση νεωτερικών στοιχείων στη μορφή, ερμηνεύεται ως μια προσπάθεια να υπονομεύσουν την επικρατούσα ανδρική κυριαρχία στη λογοτεχνία:

[...] If we concede that language embodies the dominant cultural idiom, then the emphasis on form by women writers is a strategy to undermine the structure and power of dominance. Linguistic modes mirror the prevailing ideology; indeed structures of meaning in language are indivisible from the ideology they uphold, for they are inherent to its existence [...].

[...] Women's writing becomes a political gesture when it confronts the dominant ideology through language, a gesture which is committed, subversive and revolutionary. (Socrates, 1990 : 120)

Όταν κυκλοφόρησε το μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη *Ο άλλος Αλέξανδρος*, ξάφνιασε για τις καινοτομίες στη μορφή, “τη νεωτερίζουσα” γραφή του. Γενικά απέσπασε θετικά σχόλια.<sup>15</sup> Αργότερα εκφράστηκαν κάποιες αμφιβολίες, αν αυτή η μορφή δίνει

<sup>13</sup>Για το *pouveau roman* και την ελληνική πεζογραφία (μέχρι το 1965) βλ. Σαχίνης, 1965: 15–22.

<sup>14</sup>Βλ. τη σχετική μελέτη της Ρ. Φράγκου-Κικίλια, 1984.

<sup>15</sup>Βλ. τις κριτικές των Κ. Παράσχου και Α. Πανσέληνου που παραθέτει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, 1990: 145.

ένα ολοκληρωμένο και επιτυχημένο έργο. Επιστημάνθηκε επίσης η συγγένεια του έργου με το *pouveau roman*, με κάποιες σύντομες αναφορές σε μερικά στοιχεία του συμβατικού μυθιστορήματος, τα οποία καταργούνται.<sup>16</sup> Η παρούσα μελέτη στοχεύει στο να προωθήσει περισσότερο την εξέταση του μυθιστορήματος σε σχέση με το *pouveau roman*, χωρίς να εξαντλείται το θέμα σ' όλη του την έκταση και βάθος. Θα γίνει μια εξέταση των κύριων στοιχείων του *pouveau roman* και θα παραλληλιστεί η τεχνική που εφαρμόζεται στο μυθιστόρημα με τα στοιχεία αυτά. Τα στοιχεία στα οποία θα γίνει αναφορά και τα οποία καταργεί το *pouveau roman*, σε σχέση με το συμβατικό μυθιστόρημα, είναι: η πλοκή, ο χρόνος, η αφήγηση, η περιγραφή αντικειμένων και η προσωπογραφία. Από άποψη περιεχομένου θα εξεταστεί ο τρόπος αντιμετώπισης της κοινωνίας και η ύπαρξη ή μη πολιτικής θέσης σε σχέση πάντοτε με το *pouveau roman*.<sup>17</sup>

Το κύριο θέμα του μυθιστορήματος *Ο άλλος Αλέξανδρος* είναι η μοναξιά του ατόμου, η κρίση ταυτότητας και η διαρκής αναζήτηση προσανατολισμού μέσα σε μια αστική οικογένεια και κοινωνία που χαρακτηρίζονται από τη διάλυση, τη σύγχυση, τον κατακερματισμό σχέσεων, ιδεών και αξιών. Το κύριο πρόσωπο, ο Αλέξανδρος, όπως και η αδελφή του Αγλαΐα, έχουν αφιερώσει τη ζωή τους σε μια διπολική προσπάθεια αναζήτησης: αφ' ενός μεν να γνωρίσουν τον “άλλο” Αλέξανδρο και την “άλλη” Αγλαΐα, αφ' ετέρου δε να βρουν τη μνηστή και το φίλο του Αλέξανδρου αντίστοιχα. Αυτή η συνεχής προσπάθεια να δουν και να γνωρίσουν τον “άλλο” υποβάλλει την αγωνιώδη προσπάθεια αναζήτησης του άγνωστου ή βαθύτερου “εγώ” τους και η προσπάθεια να βρουν τη μνηστή και το φίλο υποβάλλουν την αναζήτηση του έρωτα και της ευτυχίας.

Το πρώτο βασικό στοιχείο του συμβατικού μυθιστορήματος —χωρίς να σημαίνει ότι είναι και το πιο σημαντικό— είναι η “πλοκή”. Αυτό καταργείται στο *pouveau roman*. Είναι αδύνατο να επαναδιηγηθούμε την πλοκή του μυθιστορήματος και κυρίως αν δεν

<sup>16</sup>Βλ. Σαχίνης, 1965: 78–82 και Ζήρας, 1980α: 69.

<sup>17</sup>Αξιόλογη εξέταση των στοιχείων του *pouveau roman* και της ποιητικής του μυθιστορήματος κάνει στη σχετική μελέτη της η Jefferson (1980). Σύγκριση των στοιχείων *pouveau roman* και συμβατικού μυθιστορήματος κάνει επίσης ο Σαχίνης (1972).

τελειώσει η ανάγνωση ολόκληρου του έργου. Η πλοκή λειτουργεί οπισθοδρομικά και παλινδρομικά, δηλαδή δουλεύει κυρίως προς τα πίσω. Όταν φτάσουμε στο τέλος τότε μπορούμε να καταλάβουμε ή να εξηγήσουμε σημεία του κειμένου που προηγήθηκαν. Έχουμε επομένως μια τελεολογική δομή της πλοκής (teleological structure; Jefferson, 1980: 11, 30). Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα μόνο στο τέλος μπορούμε να εξηγήσουμε π.χ. το έγκλημα του Γρηγόρη, τις σχέσεις των ατόμων, το κυνήγι να γνωρίσουν τον “άλλο”. Όμως αυτό δε σημαίνει ότι το τέλος (παρά τη σπουδαιότητα που παίρνει στο *pouveau roman*) θα μας δώσει ερμηνεία στα πάντα. Πολλά στοιχεία παραμένουν άλυτα και ανερμήνευτα. Σου δίνεται μάλιστα η εντύπωση ότι τέτοια στοιχεία πολλαπλασιάστηκαν και υποψιάζεσαι ότι πήραν διαστάσεις που δεν μπορείς να κατανοήσεις.

Στον Άλλο Αλέξανδρο αντί για ενιαία πλοκή έχουμε κάποια επεισόδια που συχνά φαίνονται ανεξάρτητα και άσχετα μεταξύ τους. Το μυθιστόρημα αρχίζει με μια αναγγελία σε μια οικογένεια: ότι αρραβωνιάστηκε ο φίλος του Αλέξανδρου. Η αναγγελία γίνεται από τον πατέρα και όχι από τον ίδιο τον Αλέξανδρο (παρ’ όλο που μας πληροφορεί ότι έχει πολύ στενές σχέσεις με το φίλο του), για να δηλωθεί από την αρχή η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ της οικογένειας. Άλλα επεισόδια είναι ο χορός του συνδικάτου, η γέννα της Αγλαΐας, ο φόνος του Γρηγόρη και το κάψιμο της ταβέρνας του. Στα επεισόδια αυτά υπάρχουν εμβόλιμες σκηνές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και εικόνες από παλαιότερα ταξίδια του Αλέξανδρου. Τα γεγονότα δε δίνονται με λογική αλληλουχία ή χρονολογική σειρά. Με την εξέλιξη μάλιστα του μυθιστορήματος διαπιστώνεται ότι σε τελευταία ανάλυση δεν είναι καν τα σημαντικά, από άποψη θεματική, στοιχεία. Αντίθετα διαπιστώνεται ότι τα γεγονότα είναι η αφορμή ή τα κίνητρα για να εξωτερικευτούν κάποιες εσωτερικές καταστάσεις ή για να εκδηλωθούν και να δηλωθούν κάποιες διαπροσωπικές ή ακόμη κοινωνικές σχέσεις. Δεν υπάρχει κανένας αρμός που να δένει τα διάφορα επεισόδια μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να φαίνονται σαν θραύσματα κάποιου μύθου που είναι ανάγκη να ανασυνθέσει μόνος του ο αναγνώστης με το τέλος της ανάγνωσης του μυθιστορήματος, και με μια επίπονη πραγματικά προσπάθεια να βρει τις αιτίες για το καθετί. Μερικά ερωτήματα που πρέπει να απαντήσει είναι: Γιατί αναστατώνεται ο Αλέξανδρος, όταν μαθαίνει τον αρραβώνα του

φίλου του; Γιατί αρχίζει ένα ασταμάτητο κυνήγι να βρει την άγνωστη αρραβωνιαστικιά; Γιατί η Αγλαΐα ψάχνει απεγνωσμένα να βρει το φίλο του Αλέξανδρου; Γιατί ο Γρηγόρης μιλάει συνέχεια για κάποιο φόνο που αλλού σου δίνεται η εντύπωση ότι έκανε και αλλού ότι δεν έκανε; Δεν υπάρχει η περιπέτεια η οποία με την εξέλιξη της πλοκής να οδηγείται σε μια αποκορύφωση και να καταλήγει σε μια λύση και αναγνώριση. Τα επεισόδια (που αντικαθιστούν την ενιαία πλοκή) συχνά συνθλίβονται και διαψεύδονται με την εξέλιξη του έργου, γι’ αυτό το μυθιστόρημα γίνεται αινιγματικό. Οι καταστάσεις περιπλέκονται γιατί μπαίνουμε στην περιοχή του εσωτερικού κόσμου με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να αποπροσανατολίζεται, αφού καταργούνται οι σημασιοδοτήσεις εκείνες (π.χ. πλοκή) που χρησίμευαν ως σημεία αναφοράς στον αναγνώστη (Πενγκώ, 1988: 32-4). Η δραματικότητα του έργου υπονοείται παρά δημιουργείται καθαρά· είναι μια “λανθάνουσα δραματικότητα”, όπως σωστά χαρακτηρίστηκε.<sup>18</sup> Οι διάσπαρτες στο μυθιστόρημα σκηνές του πολέμου, για παράδειγμα, παρόλο που είναι συχνές, δεν έχουν αρκετή διάρκεια για ν’ αγωνιά κανείς για τη συνέχεια. Αντίθετα διακόπτονται απότομα, αφήνοντας τον αναγνώστη να υποψιαστεί και να υπολογίσει ότι οι σκηνές εκείνες θα πρέπει να ήταν δραματικές. Τα κενά αυτά στην πλοκή είναι στενά συνυφασμένα με τα ψυχολογικά κενά των προσώπων, καθώς επίσης με την απόσταση χρόνου ή και τόπου που χωρίζει τη διεξαγωγή των πολεμικών γεγονότων και την επαναφορά τους στη μνήμη των προσώπων.

Η έλλειψη συνοχής στα επεισόδια οφείλεται βασικά στην κατάργηση του εξωτερικού, γραμμικού “χρόνου”, δηλαδή του χρόνου που αντιλαμβάνεται κανείς με το ρολόι. Αυτή η κατάργηση είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του *pouveau roman* και διαπιστώνουμε ότι εφαρμόζεται στον Άλλο Αλέξανδρο. Από άποψη χρόνου τα πάντα δίνονται συγκεχυμένα χωρίς χρονολογική δομή, εξ αιτίας του γεγονότος ότι τη θέση του εξωτερικού χρόνου διαδέχεται ο “συνειδησιακός” χρόνος. Στο μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος λειτουργεί η συνείδηση του Αλέξανδρου, η οποία εξωτερικεύει “μνήμες”. Οι μνήμες από το παρελθόν είναι δυσανάλογα δοσμένες σε

<sup>18</sup>Κ. Παράσχου στην παρουσίαση-ανθολόγηση της Φαρίνου-Μαλαματάρη, 1990: 145.

σχέση με τα γεγονότα του παρόντος. Οι μνήμες του Αλέξανδρου για την παιδική, οικογενειακή ζωή, οι νεανικές του σχέσεις με γυναίκες, τα ταξίδια του και κυρίως οι εμπειρίες του πολέμου —τον οποίο έζησε ως αεροπόρος με ενεργό καταστρεπτική δράση— περιγράφονται σε πολύ μεγαλύτερη έκταση απ' ό,τι οι αναφορές στην παροντική του ζωή η οποία φαίνεται να έφτασε σ' ένα αδιέξοδο. Το ίδιο παρατηρείται και για τα υπόλοιπα πρόσωπα. Αυτή η δυσαναλογία δημιουργεί την εντύπωση ότι το παρόν των προσώπων εξαρτάται από τις εμπειρίες του παρελθόντος σε πολύ μεγάλο βαθμό. Η αντιμετώπιση του θέματος του χρόνου μ' αυτό τον τρόπο από τη συγγραφέα είναι σύμφωνη με την αντίληψη των οπαδών του *prouveau roman*, οι οποίοι προσπαθούν να αποδεσμεύσουν τη συνείδηση από τους περιορισμούς μιας κοινά παραδεκτής πραγματικότητας ώστε να αναδομήσουν τις εικόνες, μνήμες του παρελθόντος (Jefferson, 1980: 57). Αυτή η συνειδητή κατάργηση του χρόνου φαίνεται καθαρά στα λόγια που η συγγραφέας βάζει στο στόμα του Αλέξανδρου:

[...] Το πώς είχα δύο αδελφές με το ίδιο όνομα θα εξηγήσω με κάθε λεπτομέρεια [...] και χωρίς να περιορίζομαι από το χρόνο, γιατί έρχονται μόνα τους τα γεγονότα, πέφτουν τόνα απάνω στ' άλλο, τρέχα-γύρευε, και στο κάτω-κάτω κάθε ζωή είναι όμοια με την άλλη, όπως όμοιο με τ' άλλο είναι στον ωκεανό το κάθε κύμα παρά τη διαφορά ύψους ή ορμής. (Λυμπεράκη, 1979: 12–13)

Έτσι στο μυθιστόρημα παρατηρείται μια στασιμότητα, ένα παροντικό “χρονικό τέλμα” (Σαχίνης, 1972: 17) μέσα από το οποίο γίνονται ψυχολογικές αντιδράσεις αντί για δράση που προωθείται προς τα εμπρός. Η δράση περιορίζεται —από άποψη εξωτερικού, γραμμικού χρόνου— από το σούρουπο μέχρι την αυγή της επόμενης μέρας, ενώ θεματικά καλύπτεται περισσότερο από μια δεκαετία (Β' Παγκόσμιος-Εμφύλιος Πόλεμος, με αρκετές ακόμη αναφορές σε προηγούμενα ειρηνικά χρόνια). Αυτό συμβαίνει γιατί για κάθε ένα από τα διαφορετικά επεισόδια του παρόντος (που είναι ακατανόητα για τον αναγνώστη) αναζητούνται οι αιτίες. Η αναζήτηση οδηγεί αναπόφευκτα προς τα πίσω, διαλύοντας έτσι τη χρονολογική σειρά. Ο κύριος αφηγητής (ο Αλέξανδρος) δεν κινείται τόσο μέσα στο χώρο όσο κινείται μέσα στο χρόνο. Υπάρχουν διαρκώς μετατοπίσεις από το παρελθόν στο παρόν και στο μέλλον και συχνές παρεκβάσεις. Ξεκινά

από κάποιο σημείο του παρόντος, το οποίο διαλύεται με τις αναδρομές στο παρελθόν ή την προβολή στο μέλλον, για να μας επαναφέρει απροειδοποίητα —ακόμη και στη μέση κάποιας παραγράφου— στο παρόν.<sup>19</sup> Το αποτέλεσμα για τον αναγνώστη είναι ότι δεν ξέρει τι είναι παρόν και τι παρελθόν, αν τα αφηγούμενα είναι όνειρο, παραίσθηση ή πραγματικότητα, αν είναι “βιωμένη εμπειρία” (Σαχίνης, 1977: 18) ή μια βαθύτερη επιθυμία:<sup>20</sup>

[...] The abdication of the “gamma point”<sup>21</sup> is [...] a serious threat to narrative order, since a strict linear causality becomes impossible with an ultimate term that is always shifting, and chronology, on which causality depends, ceases to be operative. Events, instead of arriving as an answer to the question “and then?” become mere allusion in a narrative that is always constructed as a backward glance from an ever moving present. The allusive presentation of events increases as the chronology becomes more confused. (Jefferson, 1980: 34–5)

Όπως φαίνεται από την ανάλυση της Jefferson ο “χρόνος” και η “αφήγηση” είναι δύο στοιχεία του μυθιστορήματος που συνδέονται πολύ στενά μεταξύ τους και μεταβάλλονται στο *prouveau roman* σε σύγκριση με το συμβατικό μυθιστόρημα. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση από έναν παντογνώστη αφηγητή καταργείται. Αυτού του είδους αφήγηση θεωρείται “προδοσία για την ανθρώπινη εμπειρία” (Jefferson, 1980: 4). Στη θέση του έχουμε ένα πολλαπλό σύστημα αφήγησης (O'Flaherty, 1973: 111) όπου κυρίαρχη θέση κατέχει το πρώτο πρόσωπο. Αυτό δημιουργεί στον αναγνώστη την εντύπωση ότι ο αφηγητής του εξομολογείται τα βιώματά του παρά μια πλαστή επισημημένη ιστορία. Στον Άλλο Αλέξανδρο χρησιμοποιείται βασικά

<sup>19</sup>Βλ. π.χ. όταν ο Αλέξανδρος βλέπει τη Δωροθέα και προσπαθεί να θυμηθεί πού την ξαναείδε. Η μνήμη του γυρίζει προς τα πίσω για αρκετό χρονικό διάστημα και ξαφνικά με τη λέξη “τώρα” επανέρχεται στο παρόν (σελ. 13–15).

<sup>20</sup>Βλ. την αφήγηση που σχετίζεται με την αντίδραση της Αγλαΐας όταν μαθαίνει ότι γέννησε η “άλλη” Αγλαΐα (σελ. 105–10).

<sup>21</sup>“The gamma point” είναι ένας όρος που χρησιμοποίησε ο Sartre για να δείξει την περίπτωση κατά την οποία ο αφηγητής τοποθετείται σ' ένα σταθερό σημείο: “(The narrator) is placed at what Sartre calls the ‘gamma point’ which, in the stable world of pre-war French novel represented absolute rest” (Jefferson, 1980: 34).

το πρώτο πρόσωπο, αφού αφηγείται ο Αλέξανδρος. Συχνά το πρώτο πρόσωπο εναλλάσσεται με το τρίτο, γιατί ο Αλέξανδρος δίνει τα όσα σχετίζονται με τα άλλα πρόσωπα από κάποια απόσταση και με αρκετά κενά. Αυτό δικαιολογείται από την περιορισμένη προσωπική του γνώση των καταστάσεων που σχετίζονται με τα διάφορα πρόσωπα. Ολόκληρα κεφάλαια δίνονται σε τρίτο πρόσωπο με αποτέλεσμα να δημιουργείται στον αναγνώστη η εντύπωση ότι ο αφηγητής είναι άσχετος με τα γεγονότα, για ν' αναιρεθεί όμως απρόοπτα η εντύπωση αυτή με μια φράση. Μια τέτοια περίπτωση παρατηρείται π.χ. στο πέμπτο κεφάλαιο όπου περιγράφεται ο χορός του συνδικάτου και η άφιξη ενός εφίππου για ν' αναγγείλει στον αρχιεργάτη τη γέννα της Αγλαίας. Ενώ η περιγραφή γίνεται στο τρίτο πρόσωπο και φαίνεται άσχετη με τον κύριο αφηγητή παρεμβάλλεται ξαφνικά μια φωνή-παρακλήση "Τρέχα, Αλέξανδρε" οπότε αναιρείται αυτή η εντύπωση, γιατί ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι ο Αλέξανδρος είναι κοντά και παρακολουθεί τη σκηνή. Ακολουθεί όμως μια δεύτερη αναίρεση, όταν προς το τέλος ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η φωνή απευθύνεται στον "άλλο Αλέξανδρο" και όχι τον Αλέξανδρο-αφηγητή (Λυμπεράκη, 1979: 52, 60).

Στα τελευταία κεφάλαια του μυθιστορήματος η τριτοπρόσωπη αφήγηση δίνεται από την οπτική γωνία των διάφορων προσώπων χωρίς να είναι πάντοτε ευδιάκριτη η παρουσία ή η απουσία του Αλέξανδρου.<sup>22</sup> Στα κεφάλαια αυτά ο αναγνώστης κάνοντας μόνος του ένα κολλάζ εικόνων και πληροφοριών αρχίζει να διαμορφώνει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τα διάφορα πρόσωπα και τις διαπροσωπικές τους σχέσεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι συμπληρώνει όλα τα κενά στις γνώσεις του.

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη φαίνεται να είναι συνεπής με τους οπαδούς του *pouveau roman* στους αφηγηματικούς τρόπους που χρησιμοποιεί. Αποκλίνει όμως σε μεγάλο βαθμό στην τεχνική της "περιγραφής αντικειμένων". Στο *pouveau roman* η περιγραφή αντικειμένων παίρνει πρωταρχική σημασία. Ενώ δηλαδή στο συμβατικό μυθιστόρημα αποτελούσε απλώς το πλαίσιο του έργου τώρα αποκτά

<sup>22</sup>Στο 8ο κεφ. π.χ. γίνεται παρουσίαση Φωκίωνα-αρχιεργάτη, στο 10ο νόμμου Γρηγόρη-αρχιεργάτη, στο 11ο νόμμου Γρηγόρη, στο 13ο Αγλαίας, στο 15ο νόμμου Φωκίωνα-Δωροθέας.

σημασία ως κίνηση και ως ένας ιδιαίτερος τρόπος απόδοσης του κόσμου (Σαχίνης, 1972: 34). Κυρίως ο Robbe-Grillet τοποθετεί τον άνθρωπο σαν θεατή των αντικειμένων, γιατί θεωρεί ότι ο κόσμος των αντικειμένων είναι ο πιο σταθερός (Ναντώ, 1988: 13). Αυτή η αντίληψη επικρίθηκε πολύ, γιατί ο κόσμος μετατρέπεται σε νεκρή φύση και μια επιφανειακή (άρα περιορισμένη) πραγματικότητα που αγνοεί τον κόσμο του βάθους (Ντορ, 1988: 35-6). Υπάρχουν φυσικά και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η περιγραφή των αντικειμένων προωθείται για να δηλώσει την ανθρώπινη εμπειρία και τη σχέση ανθρώπου και αντικειμένων, οπότε εκφράζεται και ο εσωτερικός κόσμος, όπως συμβαίνει στα έργα της Nathalie Sarraute (Ο'Flaherty, 1973: 112). Άσχετα με το βάρος που δίνουν στην περιγραφή, είναι γενικά αποδεκτό ότι αυτή προάγεται ως τεχνική και υποβοηθεί την ανθρώπινη φαντασία με αποτέλεσμα να αναπτύσσεται η σχέση του αναγνώστη με το κείμενο (Ντορ, 1988: 35 και Σαχίνης, 1972: 62-3).

Παρόλο που στον Άλλο Αλέξανδρο οι εκτεταμένες περιγραφές αντικειμένων αποφεύγονται, φαίνεται ότι η συγγραφέας έχει υπόψη την τεχνική αυτή:

— Δε σε ρώτησε κανείς για τις καρβόγατες, να πάρει ο διάβολος! φώναξε ο πατέρας. Πάντα μας ενοχλείς με κάτι λεπτομέρειες των ταξιδιών σου, και μάλιστα με λεπτομέρειες ζώων ή ανύχων. (Λυμπεράκη, 1979: 41)

Αντί για περιγραφές αντικειμένων η Λυμπεράκη προτιμά την περιγραφή των εσωτερικών καταστάσεων, κινήσεων και αντιδράσεων. Χρησιμοποιείται εκτεταμένα ο εσωτερικός μονόλογος, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος και ο διάλογος. Έτσι έχουμε περισσότερο την πραγματικότητα του βάθους παρά της επιφάνειας. Δεν είναι δηλαδή σε θέση ο αναγνώστης να σχηματίσει κάποια ολοκληρωμένη οπτική εικόνα του σπιτιού, της περιοχής, της ταβέρνας ή ακόμη των ορυχείων όπου διαδραματίζονται τα επεισόδια. Τα περιορισμένα σκηνικά δίνονται διακεκομμένα, με αρκετές παρεμβολές, ώστε τελικά χώρος, τοπίο, σκηνικό να επανέρχονται στη μνήμη μας αστραπιαία και να εξαφανίζονται. Γίνονται δηλαδή κι αυτά ένα με την ψυχική κατάσταση των ατόμων:

[...] Καθήσαμε στην ίδια πολυθρόνα για ν' αφήσουμε το χώρο στα καράβια, μ' έσφιγγε απάνω του, και πάλι ανάμεσό

μας ολόκληρη πεδιάδα, [...] γιατί να πρέπει να μιλήσω και να μην καταλαβαίνει πως όλα πια τα πλάθω κατ' εικόνα του, πως μεταμορφώνω τα τοπία έτσι που να του μοιάζουν, πως το κάθε αντικείμενο που βλέπω ή αγγίζω είναι αυτός, και το νερό που πίνω, κι η αίσθηση του γαλιού στη χούφτα μου όταν σφίγω το ποτήρι; [...] (Λυμπεράκη, 1979: 106)

Σε πολλά σημεία η αφήγηση γίνεται αγχώδης εξ αιτίας της ασταμάτητης ροής του λόγου, για να τονιστεί ακριβώς το ψυχικό βάθος των προσώπων. Υπάρχουν σημεία όπου σε ολόκληρη παράγραφο μισής σελίδας δε χρησιμοποιείται τελεία, όταν π.χ. ο Αλέξανδρος αγωνιά να βρει τη μνηστή του (σελ. 98–9) ή όταν περιγράφεται η αγωνία της γέννας (σελ. 77). Αλλού χρησιμοποιούνται έντονα στοιχεία “κινηματογραφικότητας” (συνεχείς αλλαγές σκηνών, αλλαγή χρόνου, εστίαση σε κάποιο πρόσωπο), “θεατρικότητας” (συχνή αναφορά στο θέατρο, στην παράσταση, στην αυλαία), “συμβολισμού” (όταν ο Αλέξανδρος π.χ. πάει να γνωρίσει τα νόθα αδέρφια του, το σπίτι είναι περιφραγμένο με διπλό φράχτη (σελ. 33, 81) που δείχνει τις συνεχείς δυσκολίες που εμποδίζουν κάποιον να γνωρίσει τον εσωτερικό του κόσμο). Χρησιμοποιούνται επίσης τα ταξίδια ως μέσο αναζήτησης.

Το στοιχείο της “προσωπογραφίας” χρησιμοποιείται με ανάλογο τρόπο. Στο μυθιστόρημα της Λυμπεράκη απουσιάζει αυτό που ο Austin Warren θεωρεί ένα σημαντικό στοιχείο του μυθιστορημάτων, ότι δηλαδή το μυθιστόρημα είναι μια “χρονική τέχνη” και γι' αυτό η χρονική διάσταση πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη από το μυθιστοριογράφο· διαφορετικά εμποδίζεται η αλλαγή και η ανάπτυξη στους χαρακτήρες (Wellek and Warren, 1980: 273). Ως προς το στοιχείο αυτό διαπιστώνονται συγκλίσεις και αποκλίσεις από το *pouveau roman*. Δεν υπάρχει στον *Άλλο Αλέξανδρο*—όπως δεν υπάρχει και στο *pouveau roman*—ο ήρωας του παραδοσιακού μυθιστορήματος. Τα πρόσωπα εδώ είναι προϊόντα της εποχής τους με όλα τα χαρακτηριστικά των μετεμφυλιακών καταστάσεων· άτομα συγχυσμένα που ψάχνουν απεγνωσμένα για ανεύρεση ταυτότητας και προσανατολισμού. Στο *pouveau roman* υπάρχουν κυρίως “πρόσωπα” χωρίς εξωτερικά χαρακτηριστικά ή ακόμη ονόματα. Είναι άτομα που στερούνται αυθάρκτης υπόστασης, καταλήγοντας να είναι σκιά του εαυτού τους. Κυριαρχεί το ανώνυμο “εγώ” που στις περισσότερες

περιπτώσεις αντανακλά τον ίδιο το συγγραφέα (Σαχίνης, 1972: 17–22).

Η Λυμπεράκη δεν καταργεί τα πρόσωπα αλλά ούτε τα αναπτύσσει πολύ. Τους δίνει ονόματα αλλά όχι επώνυμα. Δεν περιγράφει την εξωτερική τους εμφάνιση, επιμένοντας περισσότερο στην απόδοση των σκέψεων, πράξεων, κινήσεων ή αντιδράσεών τους. Μερικές φορές μας δίνει κάποιες ασήμαντες προσωπικές λεπτομέρειες τις οποίες κάποιος θα θεωρούσε άχρηστες ή περιττές.<sup>23</sup> Το σύνολο των στοιχείων αυτών, φαίνεται να πιστεύει η συγγραφέας, καθορίζουν την ταυτότητα του ατόμου και τη σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο που το περιβάλλει. Η άποψη αυτή ενισχύεται με τις παρακάτω σκέψεις του Αλέξανδρου:

[...] Είναι από τα πράγματα που δε λέγονται και δεν ομολογούνται, κι ο καθένας έχει βέβαια όλο το δικαίωμα των κρυφών του σκέψεων και κινήσεων, που κάνουν το χαρακτήρα και τη διαφορά του από τους άλλους. Γιατί αυτό είναι ο χαρακτήρας και όχι τόσο η κλίση στα μαθηματικά ή στην ιστορία. Το 'χαμε συζητήσει με το φίλο μου, μελετώντας προσεκτικά τον τρόπο που φυσούσαν τη μύτη τους οι περαστικοί στο δρόμο. (Λυμπεράκη, 1979: 14)

Η ύπαρξη διπλών ονομάτων με την επινόηση των “άλλων” με το ίδιο όνομα (δηλαδή των νόθων παιδιών του πατέρα) λειτουργεί ως ένα βαθμό ως κατάργηση των ονομάτων, γιατί ενώ έχεις π.χ. μπροστά σου τον Αλέξανδρο, την Αγλαΐα ή το Φωκίωνα και σου δημιουργείται η εντύπωση ότι αρχίζεις να τους γνωρίζεις ξαφνικά γίνεται αναφορά στον αντίστοιχο “άλλο” που δεν ξέρεις. Η συχνή αναφορά στην ιδιότητα ή τη συγγενική σχέση των ατόμων δυσχεραίνει ακόμη περισσότερο την κατανόηση της προσωπικότητάς τους. Έτσι π.χ. ο Φωκίωνας είναι και “άλλος” Φωκίωνας, αρχιεργάτης, βαπτιστικός του πατέρα, γιος του νονού, αδελφός κτλ. Για να τους μάθεις τελικά χρειάζεται να εξιχνιάσεις και να ερμηνεύσεις τη σχέση των διάφορων αδελφών μεταξύ τους και τη σχέση νόμιμων και νόθων. Η κάθε σχέση

<sup>23</sup>Ο Αλέξανδρος παρ' όλο που είχε σεξουαλικές σχέσεις με τη Δωροθέα δεν την αναγνώρισε όταν την είδε μετά τον γάμο της με τον αδελφό του. Την αναγνώρισε μετά από δεκατέσσερις μήνες από την κίνηση που έκανε (βλ. σελ. 13, 14, 37). Βλ. επίσης την επιμονή του να αναφέρει ότι το δέρμα της Δωροθέας ήταν τραχύ στους αγκώνες και την παλάμη.



χαρακτηρίζεται από αγάπη ή μίσος, από μια μανία γνωριμίας και αναζήτησης (Αγλαΐα–Αγλαΐα, Αλέξανδρος–Αλέξανδρος) ή ζηλοφθονίας και αλληλοεξόντωσης (Φωκίωνας–Φωκίωνας, Γρηγόρης–Γρηγόρης). Όλα αυτά σε προσωπικό επίπεδο μπορεί να υποδηλώνουν την πολλαπλότητα του ατόμου, το άγνωστο “εγώ” μας με τις συγκρούσεις και τις αντιφάσεις του. Σε κοινωνικό επίπεδο μπορεί να υποδηλώνουν την κρίση και τη διάλυση τόσο της οικογένειας όσο και της κοινωνίας μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο, όπου αφ’ ενός μεν παρατηρείται μια τάση συμφιλίωσης και επαναδημιουργίας σχέσεων (Αλέξανδρος, Αγλαΐα), αφ’ ετέρου δε εξακολουθεί να υπάρχει μια τάση διχασμού και σύγκρουσης (Φωκίωνας, Γρηγόρης). Η συνεχής αναφορά στα άτομα “πατέρας” και “μητέρα” —χωρίς όνομα— υποβάλλει τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας οι οποίες αρχίζουν να καταρρέουν.

Η έλλειψη εξωτερικού γραμμικού χρόνου —όπως αναφέρθηκε προηγουμένως— εμποδίζει τη σταδιακή ανάπτυξη των χαρακτήρων. Η ακανόνιστη όμως χρονική ακολουθία μάς υποβοηθεί να καταλάβουμε την κατάσταση των προσώπων στο παρόν —κάτι που είναι απόλυτα σύμφωνο με το *prouveau roman*. Οι χρονικές αναδρομές εξηγούν ως ένα βαθμό την κατάστασή τους στο παρόν και οι προβολές στο μέλλον (όνειρα, φαντασιώσεις) εκδηλώνουν τις βαθύτερες επιθυμίες τους. Η έμφαση επομένως από την εξελεκτική απόδοση των χαρακτήρων μετατοπίζεται στο πώς έφτιασαν να είναι αυτό που είναι (Wellek and Warren, 1980: 279). Η επιμονή στην εξωτερική του ψυχικού κόσμου είναι και το μεγαλύτερο πλεονέκτημα του έργου· αυτό που η Wharton θεωρεί ως πραγματικό δράμα.<sup>24</sup> Σίγουρα η Λυμπεράκη δεν μας δίνει με τους χαρακτήρες της την κοινωνία ως ένα όλο, όπως απαιτούσε το συμβατικό μυθιστόρημα. Ούτε την ενδιαφέρει να μας δώσει την εξωτερική πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας το μυθιστόρημα σαν καθρέφτη. Όπως οι οπαδοί του *prouveau roman*, ενδιαφέρεται να δώσει περισσότερο μια προέκταση αυτής της φαινομενικής πραγματικότητας. Βρίσκουμε δηλαδή στο μυθιστόρημα μια πραγματικότητα όπως την περιγράφει ο Stephen Heath, αναλύοντας το *prouveau roman*:

<sup>24</sup>“Real drama is a soul drama” (Wharton, 1970: 132).

[...] Yet if the term “realistic” is examined and the question formulated as to what is “realistic”, it will be seen that the answer cannot lie in any absolute conception of “Reality” (or “the Reality”), but, on the contrary, in the recognition of the representation of reality which a particular society proposes and assumes as “Reality”. “Reality”, that is, needs to be understood not as an absolute and immutable given but as a production within which representation will depend on (and, dialectically, contribute to) what the French Marxist theoretician Louis Althusser has described as “practical ideology”, a complex formation of montages of notions, representations, images and of modes of actions, gestures, attitudes, [...] (Heath: 1972: 20)

Η μεγαλύτερη απόκλιση της Μ. Λυμπεράκη από το *prouveau roman* έχει σχέση με την “πολιτική θέση”. Οι νεο-μυθιστοριογράφοι —και κυρίως ο Alain Robbe-Grillet— απέρριπταν τη στρατευμένη λογοτεχνία και την υπαγωγή της στην εξυπηρέτηση κάποιου σκοπού. Τέτοια στάση απέναντι στη λογοτεχνία κατά τη γνώμη τους τη ζήμιωνε περισσότερο παρά την ωφελούσε. Πίστευαν ότι ο λογοτέχνης όταν γράφει θα πρέπει να έχει υπόψη του μόνο τα προβλήματα που σχετίζονται με την τέχνη και κυρίως τη γλώσσα. Αυτό ξεκινούσε από την πεποίθηση ότι ο κοινωνικός, κυρίως, ρεαλισμός είχε αποτύχει, γιατί τοποθετούσε την πραγματικότητα κάπου αλλού και όχι στο παρόν (Σαχίνης, 1972: 29–31 και Φράγκου-Κικίλια, 1984: 64–5). Έτσι το *prouveau roman* στρέφεται στα ατομικά προβλήματα παρά τα κοινωνικά.<sup>25</sup> Στον Άλλο Αλέξανδρο η Μ. Λυμπεράκη δεν εφαρμόζει τη θέση αυτή. Στο μυθιστόρημα ασχολείται με ατομικά προβλήματα αλλά γίνεται και μια προσπάθεια να δοθεί από κάποιες πλευρές η κοινωνική κατάσταση στην Ελλάδα όπως διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση του Β΄ Παγκοσμίου και Εμφυλίου Πολέμου. Τονίζεται κυρίως η σύγχυση, η μοναξιά, η διάσπαση, η έλλειψη προσανατολισμού και η αναζήτηση ταυτότητας. Δηλώσεις όπως:

[...] όλοι ήμαστε οι πολιορκημένοι και [...] η πολιορκία δεν είχε ακόμα λυθεί (σελ. 29–30)

<sup>25</sup>Υπάρχουν και κάποιοι νεο-μυθιστοριογράφοι οι οποίοι κάνουν πολιτικές νύξεις στο έργο τους, όπως η Marguerite Duras που ξεκίνησε ενταγμένη στο κομμουνιστικό κόμμα, αλλά απομακρύνθηκε απ’ αυτό. Βλ. Fletcher and Calder, 1986: 30.

[...] ήμαστε ιδεολόγοι, ιδεολόγοι όμως δίχως ιδεολογία καθορισμένη [...] (σελ. 31)

— Σκοτώσαμε το Θεό, χάσαμε το πρόσωπό μας (σελ. 57)

[...] παραμορφωμένες ιδέες [...] η αλλαγή δεν έγινε [...] δεν ξέρεις ποιος είναι εχθρός και ποιος φίλος... (σελ. 65)

[...] Για διέξοδο παρακαλούμε και για κάποια αίσθηση προσανατολισμού (σελ. 143)

κάνουν φανερό το πόσο απασχολεί τη συγγραφέα η κοινωνική κατάσταση. Αν εξετάσουμε επίσης το κάθε πρόσωπο ξεχωριστά θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε και ως εκπρόσωπο μιας κοινωνικής ομάδας ή μιας πολιτικής θέσης: ο Φωκίωνας είναι ο εκμεταλλευτής ο οποίος δουλεύει (συμβολικά) κάτω από τη γη φτιάχνοντας όπλα και για τις δύο παρατάξεις· ο Γρηγόρης είναι ο ιδεολόγος κομμουνιστής που καταλήγει συγχυσμένος ιδεολογικά· ο “άλλος” Γρηγόρης είναι ο δοσίλογος, συνεργάτης των Γερμανών που καταφέρνει να εκμεταλλευτεί κάθε κατάσταση· ο Αλέξανδρος είναι το “πρόβατο μαζί και ερίφιο” (σελ. 85), ο άνθρωπος ο γεμάτος αντιφάσεις και χωρίς προσανατολισμό.

Η πιο εμφανής πολιτική θέση είναι η μαρξιστική προσέγγιση της κοινωνίας, που περιγράφεται καθαρά ως ταξική. Υπάρχει ο εργοδότης–εκμεταλλευτής (πατέρας, Φωκίωνας) και ο αδικημένος–καταπιεσμένος εργάτης. Η σύγκρουση οικονομικών συμφερόντων οδηγεί στη δημιουργία “συνδικάτων” χωρίς μεγάλη ακόμη αποτελεσματικότητα.<sup>26</sup>

Υπάρχουν επίσης έντονες φεμινιστικές θέσεις, γιατί προβάλλεται η καταπίεση και εκμηδένιση της γυναίκας (μητέρα) και η νοοτροπία ότι η γυναίκα είναι ένα αντικείμενο σεξουαλικής εκμετάλλευσης (Δωροθέα, εργάτριες) με μοναδικό σκοπό την αναπαραγωγή. Με το χαρακτήρα της Αγλαΐας φαίνεται ότι η γυναίκα αρχίζει να αποκτά συνείδηση της θέσης της:

— Πού είναι λοιπόν η ταυτότητά σου; της είπε πάλι ο φίλος του Αλέξανδρου.

<sup>26</sup>Βλ. π.χ. τις συνθήκες εργασίας όπως περιγράφονται στη σελ. 111–12 και το πώς ο εργοδότης ξεγελά τους εργάτες στο 17ο κεφ., σελ. 131–7.

— Αφήστε με ήσυχη, φώναξε, δεν έχω ταυτότητα. Εξάλλου θα φύγω απ’ αυτή την περιοχή. Αφού κι εσύ δεν με γνωρίζεις. Θα πάω να κολυμπήσω μόνη σ’ ανοιχτή θάλασσα. Δεν έχω ταυτότητα, αφήστε με, δεν έχω ταυτότητα, αφήστε με, δεν έχω ταυτότητα, δεν έχω ... (Λυμπεράκη, 1979: 109)

Συμπερασματικά θα έλεγα ότι η Μαργαρίτα Λυμπεράκη εφαρμόζει ένα νεωτερικό τρόπο γραφής που έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το *prouveau roman*. Οι μεγαλύτερες αποκλίσεις έχουν σχέση περισσότερο με το περιεχόμενο του μυθιστορήματος. Για οποιαδήποτε αξιολόγηση του έργου θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη αυτές οι επιδράσεις, διαφορετικά, αν η αξιολόγηση του έργου γίνει με βάση τα χαρακτηριστικά του συμβατικού μυθιστορήματος, υπάρχει ο κίνδυνος να υπερτονιστούν οι “αδυναμίες” του.<sup>27</sup>

Maria Herodotou  
La Trobe University

## Βιβλιογραφία

Γκρίτση-Μιλλιέξ 1983

Τ. Γκρίτση-Μιλλιέξ, “Αυτό που μ’ ενδιαφέρει και με κατέχει είναι η γραφή” (συνέντευξη), *Διαβάζω* 71: 64–72

Ζήρας, 1980α

Α. Ζήρας, “Σε αναζήτηση ταυτότητας”, *Διαβάζω* 31: 67–9

Ζήρας, 1980β

Α. Ζήρας, “Ο γυναικείος λόγος στη νεότερη πεζογραφία μας”, *Διαβάζω* 36: 43–51

<sup>27</sup>Νομίζω ότι τόσο ο Σαχίνης (1965: 79–82) όσο και ο Ζήρας (1980α: 69) βρίσκουν αδυναμίες στο έργο γιατί το κρίνουν με βάση το συμβατικό μυθιστόρημα, παρά το γεγονός ότι επισημαίνουν το νεωτερικό τρόπο γραφής.

- Fletcher and Calder, 1986  
J. Fletcher and J. Calder (eds.), *The Nouveau Roman Reader*. Λονδίνο: J. Calder
- Ηροδότου, 1994  
Μ. Ηροδότου, "Γυναίκες συγγραφείς: ένα κοινωνικό φαινόμενο". Στο Κ. Dounis (επιμ.), *Από τη Σαπφώ στη Sappho* (Πρακτικά Συνεδρίου): 181–203. Μελβούρνη: RMIT Press
- Heath, 1972  
S. Heath, *The Nouveau Roman: a study in the practice of writing*. Λονδίνο: Elek
- Jefferson, 1980  
A. Jefferson, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press
- Λυμπεράκη, 1979  
Μ. Λυμπεράκη, *Ο άλλος Αλέξανδρος*. Αθήνα: Ερμής
- Ναντώ, 1988  
Μ. Ναντώ, "Το 'νέο μυθιστόρημα'" (μετάφρ. Μαρία Βεληβασάκη), *Διαβάζω* 189: 12–18
- Ντορ, 1988  
Μ. Ντορ, "'Αθώα' Μυθιστορήματα;" (μετάφρ. Γιάννης Βαρελάς), *Διαβάζω* 189: 35–6
- Ο'Flaherty, 1973  
Κ. Ο'Flaherty, *The Novel in France 1945–1965*. Cork: Cork University Press
- Πενγκώ, 1988  
Μ. Πενγκώ, "Η σχολή της άρνησης" (μετάφρ. Μαρία-Θεοδώρα Κυδανιέως), *Διαβάζω* 189: 32–4
- Robbe-Grillet, 1988α  
Α. Ρομπ-Γκριγιέ, "Νέο μυθιστόρημα νέος άνθρωπος" (μετάφρ. Ρένα Σουρέτη), *Διαβάζω* 189: 28–31
- Robbe-Grillet, 1988β  
Α. Ρομπ-Γκριγιέ, "Σε τι χρησιμεύουν οι θεωρίες;" (μετάφρ. Άντα Μαύρου), *Διαβάζω* 189: 55–5
- Σαχίνης, 1965  
Α. Σαχίνης, *Νέοι πεζογράφοι*. Αθήνα: Εστία
- Σαχίνης, 1972  
Α. Σαχίνης, *Το νέο μυθιστόρημα*. Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης

- Socrates, 1990  
L. Socrates, "Greek Literature in Cyprus: ideology and the language of difference in *Το φως που σκοτώνει*". In M. Roussou and S. Panteli (eds.), *Greek Outside Greece*: 115–41. Αθήνα: Diaspora Books
- Wellek and Warren, 1980  
R. Wellek and A. Warren, *Θεωρία Λογοτεχνίας*. Μεταφρ. Σ.Γ. Δεληγιώργης. Αθήνα: Δίφρος
- Wharton, 1970  
E. Wharton, *The Writing of Fiction*. Νέα Υόρκη: Octagon Books
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, 1990  
Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, "Μαργαρίτα Λυμπεράκη". Στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. 5: 130–48. Αθήνα: Σοκόλης
- Φραγκόπουλος, 1982  
Θ. Φραγκόπουλος, "Η γυναίκα και ο κόσμος", *Νέα Εστία*: (Χριστ.) 2–10
- Φράγκου-Κικίλια, 1980  
Π. Φράγκου-Κικίλια, *Η Κωστούλα Μητροπούλου και το αντι-μυθιστόρημα*. Αθήνα: Θεωρία
- Φωστιέρης και Νιάρχος, 1990  
Α. Φωστιέρης και Θ. Νιάρχος, "Μαργαρίτα Λυμπεράκη" (συνέντευξη). Σε *δεύτερο πρόσωπο*: 193–8. Αθήνα: Καστανιάτης

## ERRATUM

*Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)* 1, 1993

In the process of editing the text of D.H. Close, "Schism in Greek society under Axis occupation: an interpretation", the word "anti-Venizelist" was inadvertently extracted from several places; it needs to be re-inserted in:

p. 2, line 5; p. 3, para. 3, lines 9 and 18; p. 7, para. 3, lines 4 and 11; p. 19, para. 3, line 2.