

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Μορφές Θηλυκότητας στο έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

Δήμητρα Θεμιστοκλέους

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Εύη Βογιατζάκη

ΜΑΪΟΣ 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Μορφές Θηλυκότητας στο έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

Δήμητρα Θεμιστοκλέους

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Εύη Βογιατζάκη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

ΜΑΪΟΣ 2015

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη σκοπό έχει να εξετάσει μορφές θηλυκότητας στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη. Ο Παπαδιαμάντης διακρίνεται για την ενασχόλησή του με γυναικείους χαρακτήρες που απηχούν την κοινωνική και εθιμική συνθήκη της ζωής των γυναικών στο τέλος του 19^{ου} - αρχές του 20ού αι. Προκειμένου να δειχθεί η ποικιλία αλλά και η εξέλιξη των τύπων γυναικών στο έργο του Παπαδιαμάντη αξιοποιείται η θεωρία του Μπαντιού ο οποίος ασχολήθηκε με τη θέση και το ρόλο των γυναικείων μορφών από τον παραδοσιακό μέχρι το συγκαιρινό κόσμο. Οι θεωρίες του για τους τύπους γυναικών συνάδουν με την εξερεύνηση του κοινωνικού ρόλου και του ψυχολογικού βάθους των τύπων θηλυκότητας που αναπαριστά ο Παπαδιαμάντης στο έργο του. Ακολουθώντας τις επιταγές του διαγωνισμού του περιοδικού *Εστία* το 1883, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια της ελληνικής ηθογραφίας και στοχεύοντας στην «περιγραφήν σκημών του βίου του ελληνικού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού» (Beaton 1996: 104), ο Παπαδιαμάντης αναπαριστά τη γυναίκα κατά «τα χρηστά ήθη της ελληνικής υπαίθρου» (Αθανασόπουλος 2003: 24-26) διαγράφοντας την ψυχολογία της μέσα και έξω από την ηθογραφική-ρεαλιστική ανθρώπινη κοινωνία (Πολίτης 1998: 205-206).

Ο Μπαντιού δημοσίευσε στο περιοδικό *Αληθεια* την Άνοιξη του 2013 τη μελέτη του η οποία επεδίωκε να δείξει τον αυξανόμενο ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία. Για το σκοπό αυτό διέκρινε τις εξής τέσσερις μορφές: την Οικόσιτη, τη Γόησσα, την Ερωτευμένη και την Αγία καταδεικνύοντας επίσης ότι καθώς η μία είναι αλληλένδετη με την άλλη, δημιουργούν το «παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο». Ο Μπαντιού θεωρεί ότι η πιο σημαντική απ' όλες, που θεωρείται και η βάση για την ύπαρξη των άλλων τριών, είναι ο τύπος της Οικόσιτης, ενώ συχνά ένας γυναικείος χαρακτήρας έχει διττά χαρακτηριστικά κι εκπροσωπείται με ένα δίπολο τύπων π.χ. Οικόσιτη- Αγία κ.λπ..

Η μελέτη εστιάζει σε μέρος της διηγηματογραφίας και στο μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Ακολουθώντας τη θεωρία του Αλαίν Μπαντιού, θα δειχθεί ότι στα υπό εξέτασιν έργα, τα οποία απηχούν το ηθογραφικό πλαίσιο της μετάβασης από το 19^ο στον 20^ο αιώνα, η κυριότερη μορφή θηλυκότητας είναι αυτή που κατά τον Μπαντιού θεωρείται η βάση όλων των άλλων τύπων, ο τύπος της Οικόσιτης της προορισμένης να παράγει και να αναπαράγει, που ανταποκρίνεται περισσότερο και στο ηθογραφικό πλαίσιο της περιόδου. Η μελέτη εκκινεί από το «Όνειρο στο κύμα» όπου εξετάζεται η μορφή της

γυναίκας Ερωτικής-Οικόσιτης, συνεχίζει με το «Η θητεία της πενθεράς» και την εξέταση του τύπου Οικόσιτης-Αγίας, στο «Χριστόψωμο» με τον τύπο της Οικόσιτης-Γόησσας που αποκτά εγκληματική μορφή και ολοκληρώνει με τη *Φόνισσα* όπου εξετάζει πληθώρα γυναικείων μορφών με τους τύπους Οικόσιτης-Αγίας-Γόησσας, με αποκορύφωμα τον κεντρικό χαρακτήρα Φραγκογιαννού ή Χαδούλα που εξετάζεται ως ο τύπος της Οικόσιτης-Γόησσας που εκδηλώνεται ως μοχθηρή-πανούργα-παράλογη γυναίκα. Η Φραγκογιαννού εξετάζεται ως κορυφαία έκφραση της μετεξέλιξης των γυναικείων τύπων που διερευνούνται.

Η εξέταση των γυναικών στα προαναφερθέντα κείμενα αφορά στην αναπαράστασή τους στα κείμενα καθώς και στον τρόπο κατονομασίας τους από τον συγγραφέα. Η αναπαράσταση του γυναικείου φύλου εξετάζεται με βάση τη σύγχρονη ηθογραφική πραγματικότητα της εποχής του Παπαδιαμάντη. Η κριτική έχει χαρακτηρίσει το έργο του Παπαδιαμάντη ρεαλιστικό διακρίνοντας όμως και μια «ποιητικότητα»-«λυρικήτητα» που συνήθως προσγειώνεται στη σκληρή πραγματικότητα της εποχής του (Beaton 1996: 112-115). Σύμφωνα με τον Παλαμά «ο κόσμος του Παπαδιαμάντη είναι ένα περιβόλι που θαρρείς το εξουσιάζει» και η ηθογραφική δύναμή του χρησιμοποιείται «για ξετύλιγμα κοινωνικών θεμάτων και καυτηρίασμα της ανθρώπινης ασχήμιας» (Παλαμάς 2005: 60, 67). Εξίσου σημαντικό ρόλο στον τρόπο αναπαράστασης των γυναικών κατέχει ο τρόπος κατονομασίας τους από τον αφηγητή. Το κύριο όνομα της κάθε ηρωίδας στα υπό εξέταση έργα αποδίδει μετωνυμικά ιδιότητες του χαρακτήρα της, ενώ χρησιμοποιείται «για να σημάνει όχι ένα πρόσωπο», αλλά να υποδηλώσει μιαν ιστορία ή «μια αφήγηση» (Holquist 2014: 222). Κάθε γυναικείο όνομα δηλαδή κρύβει μια ιστορία που συσχετίζεται με τον τρόπο αναπαράστασης, τη στάση και τη συμπεριφορά, τις σκέψεις και τις πράξεις κάθε γυναίκας μέσα στα υπό εξέταση έργα.

Η μελέτη αποδεικνύει ότι οι τύποι θηλυκότητας στον Παπαδιαμάντη ανταποκρίνονται στο «παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο» του Μπαντιού και τους τέσσερις βασικούς τύπους του που απηγούν τη μετεξέλιξη της γυναίκας στην κοινωνική συνθήκη της μετάβασης από το 19^ο στον 20^ό αι.

Summary

The present study attempts to investigate the female figure in Papadiamanti's prose. He is known for his preoccupation with female characters who echo the social and customary code, relating to women's lives at the end of the 19th - beginning of the 20th century. In order to show not only the variety but also the evolution of the feminine character in Papadiamanti's work, the theory of Badiou, who examined the status and the role of women from the traditional to the present world, is put into use.

His theories about the types of women are consistent with the investigation of the social role and the psychological depth of female figures which Papadiamantis portrays in his work. Following the terms of the competition that had been organized by the journal *Estia* in 1883, which actually had set the foundations of the Greek 'study of manners', and aiming at 'the description of scenes from the Greek daily life in any period of its history' (Beaton 1996: 104), Papadiamantis portrays women according to the 'customs of the Greek countryside' (Athanasopoulos 2003:24-26) outlining her psychology in and out of the realistic-like study of manners.

In the spring of 2013, Badiou published in the journal *Αληθεια* his study with which he wanted to show the rising role of women in society. He distinguished the following four figures: the Domestic, the Enchantress, the Amorous and the Saint showing in addition, that the four figures are interconnected, creating in this way the 'traditional feminine square'. Badiou believes that the most important of all the figures, which is also considered to be the basis for the existence of the other three types is the Domestic. Quite often though a female character has double characteristics and is represented by a bipolar character the Domestic-Saint type, for example.

The study focuses on some of Alexandros Papadiamantis' short stories and on his novel *The Murderess*. Following Alain Badiou's theory we will show that his work examined in the present study, echoes the transition of manners and customs from the 19th to the 20th century. Within this frame the main figure according to Badiou is the one that is considered to be the basis of all other types, the Domestic, which is destined to produce and reproduce.

The study begins with 'Dream on the Waves' in which we examine the figure of the Amorous-Domestic and is followed by 'The Mother-in-Law's Period of Service' with the

figure of the Domestic-Saint. In the 'Christmas Bun' we investigate the figure of the Domestic-Enchantress in which she adopts felonious qualities. The study finishes with *The Murderess* in which a plethora of female figures are examined. The character of the Domestic-Saint-Enchantress reaches a peak with the main character of Frangoyiannou or Hadoula. She is examined as the character of the Domestic- Enchantress and is expressed as a mean-cunning-irrational woman. Frangoyiannou is examined as the peak point in the development of the female characters under investigation.

The study of women in the above mentioned short stories and novels refers to their representation in the stories as well as the names they are given by the writer. The portrayal of the female sex is examined based on Papadiamantis' contemporary reality of ethnography. Critical reviews have placed Papadiamantis' work as realistic, distinguishing at the same time a 'poetic'- 'lyric' quality which usually crashes on the raw reality of his time (Beaton 1996:112-115). According to Palamas, 'Papadiamantis' world is like an orchard over which he exercises full power' and the power he has as a writer of manners is used to 'unfold social matters and condemn human ugliness' (Palamas 2005: 60,67). Equally important to the way he portrays women are the names the narrator gives them. The main name of each heroine in his novels that are examined in the present study, echoes qualities of her character, while at the same time it is used 'not just to represent a person' but to indicate a story or 'a narration' (Holquist 2014: 222). In other words each female name hides behind it a story which is connected to the attitude, the behavior, the thoughts and the actions of each woman in the novels under investigation.

The study proves that the female characters in Papadiamantis work respond to Badiou's 'traditional female square' and to the four basic types that echo the development of women in the social context during the transition from the 19th to the 20th century.

Ευχαριστίες

Για τη συγγραφή της διατριβής μου οφείλω, καταρχάς , ένα μεγάλο ευχαριστώ στην επόπτριά μου κα Εύη Βογιατζάκη για την καθολική υποστήριξή της και την επιστημονική νουθεσία της.

Κατά δεύτερον οφείλω ένα ευχαριστώ σε όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος Ελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας, οι οποίοι βοήθησαν στη διεύρυνση του πνευματικού μου ορίζοντα. Ιδιαίτερα οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην καθηγήτριά μου κα Βασιλική Δημουλά η οποία μου έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον θέμα.

Τέλος οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στα αγαπημένα μου πρόσωπα, στην καλύτερη μου φίλη, στο σύζυγο μου και ιδιαίτερα στο μονάκριβο γιό μου οι οποίοι με στήριξαν και με ενθάρρυναν σε όλα τα χρόνια του μεταπτυχιακού και ιδιαίτερα στην εκπόνηση της διατριβής μου.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	Μορφή Θηλυκότητας: Οικόσιτη - Ερωτική - Γόησσα	5
2.1	«Όνειρο στο κύμα»: Μοσχούλα	5
3	Μορφές Θηλυκότητας: Οικόσιτη - Αγία - Γόησσα	11
3.1	«Η Θητεία της πενθεράς»: Χαρμολίνα	13
3.2	«Το Χριστόψωμο»: Γραία Καντάκαινα - Διαλεχτή	17
3.3	<i>Η Φόνισσα</i> : Χαδούλα ή Γραία Φραγκογιαννού - οι λοιπές γυναίκες	22
3.3.1	Χαδούλα ή Φραγκογιαννού	23
3.3.2	Δελχαρώ, η μάνα της Χαδούλας	32
3.3.3	Δελχαρώ η Τραχήλαινα	34
3.3.4	Κρινιώ	35
3.3.5	Αμέρσα	36
4	Επίλογος	38
	Βιβλιογραφία	41

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή



Old woman . . . or young girl?¹

Η γυναίκα ως φύλο έχει γίνει εδώ και αιώνες το επίκεντρο απασχόλησης πολλών κλάδων, επιστημονικών και μη, προκαλώντας προβληματισμούς, σκέψεις, συζητήσεις, καθώς και πηγή έμπνευσης της λογοτεχνίας.

¹ Η εικόνα είναι από το δικτυακό τόπο: <http://blogs.sch.gr/akouts/files/2008/07/058.jpg>, Πρόσβαση:17/04/2015.

Το ενδιαφέρον του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (1851-1911) για θέματα που αφορούν στις γυναίκες διακρίνεται τόσο στη διηγηματογραφία του όσο και σε εκτενέστερα έργα του όπως *Η Φόνισσα*, όπου εξετάζει το ρόλο της γυναίκας στις συνθήκες 19ου – αρχές 20ού αι. Μέσα από τα έργα του ζωντανεύει, ηθογραφώντας, την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του προβάλλοντας κυρίως το κοινωνικό πρόβλημα της γυναίκας (Φαρίνου-Μαλαματάρη 2005: 427-438). Τα έργα του Παπαδιαμάντη θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «ρεαλιστικά» υπό την έννοια ότι «ο ρομαντικός έρωτας και τα ηρωικά ιδανικά προσγειώνονται συνεχώς στη σκληρή πραγματικότητα» (Beaton 1996: 112-115). Το σκηνικό των έργων του μπορεί να είναι η μικρή παραδοσιακή κοινωνία της Σκιάθου – της φτωχολογιάς, των καταπιεσμένων γυναικών – από την άλλη όμως μπορεί και «υπερβαίνει τα όρια της ρεαλιστικής απεικόνισης της κοινωνίας». Ο κόσμος του είναι αυτόνομος μα και ατελής – εκκλησίες, εικόνες, τελετουργίες, ανεκπλήρωτους έρωτες, μάγισσες, δούλες. Σύμφωνα με τον Beaton ο Παπαδιαμάντης εκμεταλλευόμενος τις τεχνικές της ρεαλιστικής αφήγησης ερμηνεύει την «καθημερινή» πραγματικότητα ως «οικτρά ατελή, ως κόσμον εκπεπτωκότα, όπου νοσταλγία και στέρηση, βάσανα και πίστη σηματοδοτούν μια πολύ διαφορετική πραγματικότητα, η οποία δε θα μπορούσε να αναπαρασταθεί «ρεαλιστικά»» (Beaton 1996: 112-115). Την ίδια θέση διατυπώνει και η Πολίτου-Μαρμαρινού η οποία υποστηρίζει επιπλέον ότι οι ήρωες και οι ηρωίδες του Παπαδιαμάντη σκέφτονται, αναθυμούνται, στοχάζονται το παρόν αλλά και το παρελθόν τους «αποκαλύπτοντας αόρατες ψυχικές διεργασίες που διαγράφουν μια έντονη εσωτερική αλλαγή, αποτέλεσμα της σταδιακής τους συνειδητοποίησης και αυτογνωσίας» (Πολίτου-Μαρμαρινού 1996: 144-145).

Το περιεχόμενο των έργων του Παπαδιαμάντη απεικονίζουν την πραγματικότητα της σκιαθίτικης κοινωνίας την οποία γνώριζε καλά «ως αυτόπτης μάρτυρας» (Πολίτου-Μαρμαρινού 1997: 136-137) και «τοποθετώντας στη θέση της φαντασίας την παρατήρηση ο συγγραφέας εμπιστεύεται πριν απ' όλα τις αισθήσεις του, κυρίως την όρασή του» (Μουλάς 1998: 190-192) με στόχο την πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας. Όμως σύμφωνα με τον Παλαμά «στην ίδια την εικόνα έβαλε ό,τι έβλεπαν τα μάτια του κι ό,τι έβλεπεν η ψυχή του». Ο Παπαδιαμάντης είναι παρατηρητής μα και ποιητής. Ο συγγραφέας ως παρατηρητής καταγράφει καθημερινές σκηνές της παραδοσιακής κοινωνίας, ενός λαού – άνδρες, γυναίκες, παιδιά που εργάζονται, αναπολούν, ησυχάζουν κάτω απ' τον ίδιο ουρανό είτε τη στιγμή του ηλιοβασιλέματος είτε στο «μυστηριώδες θέλητρον της σεληνοφεγγούς νυκτός», όπως η Μοσχούλα στο διήγημα «Όνειρο στο κύμα» ή όπως τη Χαρμολίνα στο «Η θητεία της

πενθεράς» και έτσι ωσάν ποιητής «σκορπάει την ευωδία μιας μενεξεδένιας ποιήσεως» (Παλαμάς 2005: 61-66).

Εξίσου σημαντικό ρόλο στην αναπαράσταση των γυναικών κατέχει ο τρόπος κατονομασίας τους από τον αφηγητή. Η κάθε ηρωίδα στα υπό εξέταση έργα φέρει ένα όνομα που προσδίδει στοιχεία στην ταυτότητά της. «Το όνομα του κάθε προσώπου είναι πριν απ' όλα ένα σημείο, είναι κάτι που συμβολίζει κάτι άλλο, το οποίο δεν υφίσταται καθεαυτό» (Holquist 2014: 218). Το όνομα έχει άμεση σχέση με την ταυτότητα του προσώπου που φέρει το όνομα αλλά και με τη σταδιοδρομία του, την εξέλιξή του μέσα στη ζωή (Holquist 2014: 221). Ο Saunier υποστηρίζει ότι «το πιο θεαματικό φαινόμενο, που σχετίζεται άμεσα με το μύθο, είναι ο συμβολισμός των ονομάτων» (Saunier 2001: 412). Η κοινωνική θέση, η κουλτούρα και ο ψυχικός κόσμος των γυναικών ταυτίζονται με το κύριο όνομα που φέρουν απ' ότι θα δειχθεί στα υπό εξέταση έργα, όπως για παράδειγμα το όνομα της νύφης στο διήγημα «Το Χριστόψωμο» Διαλεχτή ως η επίλεκτη από το Θείο που τη σώζει την τελευταία στιγμή από το δηλητηριασμένο χριστόψωμο, είτε όπως η Φραγκογιαννού, η γυναίκα του Γιάννη του Φράγκου που υποδηλώνει ότι ανήκει σε κάποιον, είναι «κτήμα» του άνδρα της τον οποίο υπηρετούσε αλλά και το συνθετικό Φράγκο- που «υπονοεί την ιδιότητα του Φράγκου, το στίγμα του ξένου, του μισητού Άλλου, την εσωτερική ετερότητα» (Saunier 2001: 242, 254, 286).

Το έντονο κοινωνικό στίγμα της πεζογραφίας του αλλά και η ψυχολογική εμβάθυνση στους γυναικείους χαρακτήρες επιδέχονται εξέταση με βάση τη θεωρία του Μπαντιού ο οποίος εξέτασε τη διαμόρφωση γυναικείων ρόλων στις κοινωνικές συνθήκες και στη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα στη μελέτη του «Μορφές της θηλυκότητας στον συγκαιρινό κόσμο». Η εξέταση τύπων θηλυκότητας στο έργο του Παπαδιαμάντη με βάση τη συγκεκριμένη θεωρία στοχεύει στο να δείξει ότι η γυναίκα είναι «πολυπρόσωπη» και «πολύμορφη», χωρίς μια σταθερή μορφή, είτε εξωτερικά είτε εσωτερικά, αλλά με διαρκώς μεταβαλλόμενη στάση και συμπεριφορά ανάλογα με τις καταστάσεις του περιβάλλοντός της.

Η θεωρία του Άλαιν Μπαντιού «Μορφές θηλυκότητας στον συγκαιρινό κόσμο» υποστηρίζει ότι:

Ο κύκλος των τύπων της θηλυκότητας, έτσι όπως έχει συγκροτηθεί από την κοινωνία των ανθρώπων εδώ και χιλιετίες, έχει τέσσερις πόλους που θα τους ονομάσω ως εξής: η Οικόσιτη, η Γόησσα, η Ερωτευμένη και η Αγία». Κατ' αρχάς

υπάρχει η γυναίκα ως οικόσιτο ζώο, αυτό που παράγει και αναπαράγει.[...] Αυτός ο τύπος περιλαμβάνει φυσικά τη μητρότητα και είναι η υλική βάση των τριών άλλων τύπων. Κατόπιν υπάρχει η γυναίκα ως γόησσα, η σεξουαλική και επικίνδυνη γυναίκα. Εν συνεχεία η γυναίκα ως έμβλημα του έρωτα, η γυναίκα της Δωρεάς - του – εαυτού και της παθιασμένης αυτοπροσφοράς. Και τέλος η γυναίκα ως ιερή, μεσολαβούσα και αγία Παρθένος. Κατ' αυτόν τον τρόπο συντίθεται αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο». Η γυναίκα είναι Οικόσιτη, Γόησσα, Ερωτευμένη και Αγία. Αυτό που εντυπωσιάζει σε τούτη την αφηρημένη και συνάμα γόνιμη κατασκευή είναι ότι η δραστική ενότητα δεν είναι τόσο ο απομονωμένος όρος όσο το ζεύγος των όρων. Τα παραδείγματα ως προς αυτό βρίθουν και έχουν τροφοδοτήσει το ουσιωδέστερο στοιχείο της περί των γυναικών λογοτεχνίας, χωρίς να έχει σημασία αν αυτή είναι γυναικεία ή ανδρική. (Μπαντιού 2013: 50-51).

Στο έργο του Παπαδιαμάντη τα χαρακτηριστικά της Οικόσιτης γυναίκας αναδεικνύονται κυρίως από την επιλογή του ονόματός της, όπως για παράδειγμα η Μοσχούλα στο διήγημα «Όνειρο στο κύμα» που υποδηλώνει την κόρη που προσδιορίζεται ως οικόσιτο ζώο για την αναπαραγωγή· από την ασκητική καταπιεστική ζωή της και την «εσώκλειστη υπηρεσία», τη θητεία της υπηρετώντας – γονείς, σύζυγο, παιδιά, εγγόνια – όπως η Χαρμολίνα στο «Η θητεία της πενθεράς».

Τα χαρακτηριστικά της Αγίας αναδεικνύονται πρώτα απ' όλα από την επιλογή του ονόματος και πάλι όπως για παράδειγμα η Διαλεχτή στο διήγημα «Το Χριστόψωμο» ως η επίλεκτη από το Θείο αλλά και από την τέλεση των θρησκευτικών της καθηκόντων· είτε και πάλι όπως την Αμέρσα στο μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* να παραμείνει γεροντοκόρη, αγνή, παρθένα.

Τα χαρακτηριστικά της Ερωτικής αναδεικνύονται στο διήγημα «Όνειρο στο κύμα» όπου το βοσκόπουλο εξιδανικεύει τη κόρη Μοσχούλα τονίζοντας τη χάρη, την ομορφιά και τον ερωτισμό της τη στιγμή που λούεται γυμνή στη θάλασσα.

Τα χαρακτηριστικά της Γόησσας, όχι τόσο της σεξουαλικής (όπως η κόρη Μόσχουλα) αλλά της επικίνδυνης γυναίκας, που διακρίνεται για τις καταστροφικές ή και εγκληματικές της επιλογές, αναδεικνύονται κυρίως από τις ανατρεπτικές πράξεις για τα δεδομένα της εποχής όπως η Γόησσα-παράλογη Φραγκογιαννού που πνίγει βρέφη

θηλυκού γένους, η εγκληματική-Γόησσα γραιία Καντάκαινα στο διήγημα «Το Χριστόψωμο» που έγινε «ακούσια παιδοκτόνος», αλλά και η Γόησσα-Αμέρσα ωςάν προάγγελος της σύγχρονης γυναίκας η οποία έχει ενεργό ρόλο και ελευθερία λόγου, αποφασίζει να μην παντρευτεί και όλα αυτά συγκρούονται με τα χρηστά ήθη της παραδοσιακής κοινωνίας.

Η θεωρία του Μπαντιού αξιοποιείται στην εξέταση των γυναικείων τύπων στα διηγήματα «Όνειρο στο κύμα», «Η Θητεία της πενθεράς», «Το Χριστόψωμο» όπως και στο μυθιστόρημα *Η Φόνισσα*. Οι γυναικείες μορφές, όπως θα δείξουμε, έχουν ως κοινό άξονα τον τύπο της Οικόσιτης, που είναι η βάση για την ύπαρξη των άλλων τριών.

Το 2^ο κεφάλαιο εξετάζει το διήγημα «Όνειρο στο κύμα» και πιο συγκεκριμένα τον κύριο γυναικείο χαρακτήρα, τη Μοσχούλα. Στόχος ναδειχθεί ότι μέσα από την αναπαράσταση του χαρακτήρα της - την επιλογή του ονόματός της, τις «τολμηρές» πράξεις της αλλά και τις ρητορικές περιγραφές της από τον αφηγητή θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με τους τύπους Οικόσιτη-Γόησσα-Ερωτική.

Το 3^ο κεφάλαιο εξετάζει τα διηγήματα «Η Θητεία της πενθεράς», «Το Χριστόψωμο» όπως και το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα*. Η επιλογή των υπό εξέταση έργων καθώς και η σειρά προσέγγισής τους δε θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαία. Χρονολογικά «Το Χριστόψωμο» είναι το πρώτο διήγημα του Παπαδιαμάντη, δημιουργία του 1887 ενώ «Η θητεία της πενθεράς» είναι δημιουργία λίγο πριν το τέλος του συγγραφέα το 1902. Η σειρά εξέτασης δε θα γίνει με άξονα το χρόνο δημιουργίας αλλά με βάση το περιεχόμενο στοχεύοντας στο ναδειχθεί η καταπίεση του γυναικείου φύλου και η σκληρή συμβίωσή της για να οδηγηθεί στο πρώτο ξέσπασμα, στην πρώτη εγκληματική πράξη της γραιίας Καντάκαινας η οποία αν και «ακούσια παιδοκτόνος» πρόκειται για μια εξέλιξη του παραδοσιακού τύπου, του τύπου της Οικόσιτης, καταλήγοντας έτσι κλιμακωτά στο μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* με την ολοκληρωτική μετατροπή της γυναίκας Φραγκογιαννούς από Οικόσιτη σε Γόησσα-παράλογη. Στο πρώτο διήγημα ο κύριος γυναικείος χαρακτήρας, η Χαρμολίνα, όπως θα δείξουμε, θα μπορούσε να προσδιοριστεί με βάση το δίπολο των τύπων Οικόσιτης- Αγίας επιτελώντας σιωπηρά τη «θητεία» της ως γυναίκα. Στο διήγημα «Το Χριστόψωμο» ο κύριος χαρακτήρας θέλοντας να συνεχίσει τη «θητεία» της Χαρμολίνας και έχοντας ως εμπόδιο την άτεκνη νύφη της μετατρέπεται από τύπο Οικόσιτης σε τύπο Γόησσας-μοχθηρής, δηλαδή μεταβάλλεται σε εγκληματική μορφή στην προσπάθειά της να δηλητηριάσει τη στείρα νύφη. Προσεγγίζοντάς

τη σύμφωνα με τη θεωρία του Μπαντιού «η γοητεία της έγκειται στην υπηρεσία της δύναμης-εξουσίας» (Μπαντιού 2013: 56), την οποία αντλεί από το ρόλο της ως πενθερά και μάνα του γαμβρού.

Το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* έχει ως κύριο χαρακτήρα τη φόνισσα Φραγκογιαννού η οποία ως τα εξήντα της εμφανίζεται ως Οικόσιτη με στοιχεία του τύπου της Γόησσας. Στα εξήντα της ως Γόησσα-πανούργα-μοχθηρή-παράλογη θέλοντας να δώσει ένα τέλος στην προκαθορισμένη από την κοινωνία «θητεία» της ως Οικόσιτη, αρχίζει «επιτέλους» να λυτρώνει το γυναικείο φύλο από τον τύπο της Οικόσιτης (-Αγίας). Θα εξεταστούν επίσης εκδοχές της διαμόρφωσής της υπό το ανδρικό βλέμμα.

Οι γυναίκες απασχολούν σημαντικό μέρος της πεζογραφίας του Παπαδιαμάντη. Οι γυναίκες στο έργο του εμφανίζονται πληθωρικές-χαρισματικές και «πανούργες», πολυμήχανες μα και «υπόδουλες» - στον κόσμο των ανδρών μιας συντηρητικής εποχής. Ο Άγρας σημειώνει για τον Παπαδιαμάντη:

Δεν εδιηγηματοποίησε τύπους εν τω γίνεσθαι. Όπως και με τη γλώσσα πήρε εκείνη που βρήκε έτοιμη - για να την κάμει τέχνη - έτσι και με τους ανθρώπους, πήρε -για να τους κάμει τέχνη - εκείνους που είχε προετοιμάσει, σχεδόν αποκρυσταλλώσει, η παράδοση (Άγρας 2005: 129).

Ο Παπαδιαμάντης δημιουργεί έχοντας ως βάση την αγνή αλήθεια. Όμως «η μεγάλη ομοιοαλήθεια που απλώνεται σ' όλα τα ιστορήματα του Παπαδιαμάντη» ξεδιπλώνεται με μια «συμπαθητική φαντασία», όπως επεσήμαινε ο Παλαμάς. Άνθρωποι και φύση γίνονται ένα: ειδυλλιακά τοπία, μαγικά ηλιοβασιλέματα, μάγισσες, ανεκπλήρωτοι έρωτες, αναστοχασμοί, σκέψεις, συναισθήματα στήνουν ένα χορό «ρομαντικό» σε μια «ρεαλιστική αληθοφάνεια» (Παλαμάς 2008: 63-64).

Όπως θα δούμε επίσης ο συγγραφέας επιλέγει για τις ηρωίδες του ονόματα τα οποία εκφράζουν χαρακτηριστικά του τύπου που κάθε μια αναπαριστά, το κάθε όνομα διαλέγεται με μια ορισμένη πραγματικότητα (Holquist 2014: 217-218), δείχνοντας την ευαισθητοποίηση που έχει για γυναικεία θέματα ως μέρος του ρεαλιστικού τρόπου απεικόνισης της ζωής αφενός και αφετέρου πιθανώς της χριστιανικής του συνείδησης/συμπόνιας.

Κεφάλαιο 2

Μορφή Θηλυκότητας: Οικόσιτη-Ερωτική-Γόησσα

2.1 «Όνειρο στο κύμα» - Μοσχούλα



2

Το διήγημα «Όνειρο στο κύμα» γράφεται το 1900 ενώ ακόμα ο Παπαδιαμάντης βρίσκεται στην Αθήνα περνώντας την καθημερινότητά του δίπλα σε απλούς ανθρώπους και ως δεξιός ψάλτης στο εκκλησάκι του Αγίου Ελισσαίου στο Μοναστηράκι. Το διήγημα «Όνειρο στο

²Η εικόνα είναι από το δικτυακό τόπο: <https://logomnimon.wordpress.com/2011/12/16/%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%8C%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CF%81%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%BA%CF%8D%CE%BC%CE%B1/>, Πρόσβαση: 20/04/2015.

κύμα» πραγματεύεται μια ιστορία μετάβασης από την εποχή της αθωότητας στην εποχή της ενηλικίωσης (Τζιόβας 2005: 411).

Ένα νεαρό βοσκόπουλο αφήνει τα γίδια του να βοσκήσουν και κατευθύνεται προς τη θάλασσα για κολύμπι. Εκεί αντικρίζει τη γυμνή κόρη Μοσχούλα να πέφτει στη θάλασσα. Μη μπορώντας να διαφύγει, μένει και απολαμβάνει το θέαμα. Ξαφνικά η κατσικά του Μοσχούλα βελάζει και τρέχει προς το μέρος της. Τότε η κόρη αντιλαμβάνεται την παρουσία του καθώς και την έλευση μιας αλιευτικής βάρκας, χάνει τον έλεγχο και αρχίζει να καλεί σε βοήθεια. Ο νεαρός τη σώζει αλλά η κατσικά του πνίγεται. Η ανάμνηση του αφηγητή γίνεται αφορμή για τη διήγηση της ιστορίας.

Ο τρόπος με τον οποίο αναπαριστάται η Μοσχούλα στο διήγημα μπορεί να εξετασθεί μέσα από τους τύπους Οικόσιτης-Ερωτικής-Γόησσας με βάση τη θεωρία του Μπαντιού. Τα χαρακτηριστικά του τύπου της Οικόσιτης αναδεικνύονται πρώτα απ' όλα από την επιλογή του ονόματός της, Μοσχούλα το οποίο παραπέμπει στη λέξη μόσχος = νεαρός βλαστός φυτού, το μπουμπούκι, αλλά και το νεογνόν της αγελάδος, η μοσχίδα, μτφρ. η κοράσις (Σταματάκου 1994: 636). Δηλώνει έτσι τη γυναίκα την αγνή, την κόρη, την Οικόσιτη, με προορισμό το γάμο και την αναπαραγωγή, όπως ακριβώς συνέβαινε αυτή την εποχή, συνάδοντας και με την άποψη του Μπαχτίν ότι κάθε όνομα κρύβει και μια ιστορία που σχετίζεται με τον τρόπο αναπαράστασης – σκέψεις και πράξεις – της (Holquist 2014: 222). Το γεγονός επίσης ότι η Μοσχούλα ήταν εγκλειστη στον περιτειχισμένο πύργο, καθώς και το ότι ήταν ανηψιά του κυρ Μόσχου- η άλλη πιθανότερη πηγή του ονόματός της- ενισχύει τον τύπο της Οικόσιτης. Ο βοσκός έδωσε το ίδιο όνομα στο δικό του οικόσιτο, στην αγαπημένη κατσικά του, δηλώνοντας έτσι άμεσα τον ερωτικό του πόθο για την κόρη - αφηγηματική παραλληλία που ασυνείδητα ή και συνειδητά υποδηλώνει την οικόσιτη θέση της γυναίκας σ' αυτή την εποχή. Επομένως μπορούμε να πούμε ότι σε όλο το διήγημα η Μοσχούλα αναπαρίσταται με τρεις τύπους θηλυκότητας: Οικόσιτη, όπως υποδηλώνει η επιλογή του ονόματός της και ο εγκλεισμός στον πύργο, αλλά και Ερωτική, Γόησσα όπως διαφαίνεται από τον τρόπο στάσης και συμπεριφοράς της και θα δούμε παρακάτω.

Ο νεαρός βοσκός αναθυμάται την ιστορία αρχίζοντας με μια εκτενή περιγραφή της φύσης, την οποία συσχετίζει με την κόρη. Η κόρη Μοσχούλα ήταν υιοθετημένη από τον κ. Μόσχον, από τον οποίο αντλεί το όνομά της ως Οικόσιτη, ένα άρχοντα με πολλή περιουσία, την οποία: «...καὶ τὴν ἡγάπα ὡς νὰ ἦτο θυγάτηρ του».

Η Μοσχούλα κατοικούσε σ' ένα πύργο μέσα στην εξοχή και δίπλα στη θάλασσα. Παρουσιάζεται ως εξιδανικευμένη μορφή γυναίκας μέσα στο ειδυλλιακό τοπίο: ως Οικόσιτη, έγκλειστη στον πύργο της όπως άρμοζε στην κόρη της εποχής, αλλά και ως Ερωτική-Γόησσα που ταυτίζεται με το ειδυλλιακό τοπίο της φύσης και της θάλασσας που εκπέμπουν τόση μαγεία και ερωτισμό μα και φόβο για το άγνωστο.

Το θέμα του ερωτισμού αναδεικνύεται από τρεις εκτενείς περιγραφές της Ερωτικής κόρης την οποία εξιδανικεύουν, συσχετίζοντας τη ρεαλιστικότητα του Παπαδιαμάντη με τη ποιητικότητα του απόρροια ρομαντικών καταβολών στο έργο του (Παλαμάς 2005: 59-67), τονίζοντας τα θετικά χαρακτηριστικά της γυναικείας μορφής της:

1) την ομορφιά της η οποία περιγράφεται ως: «ώχρά», «ροδίνη» και «χρυσανγίζουσα» που: «ένθύμιζε τὴν νύμφην τοῦ Ἄσματος τὴν ἠλιοκαυμένην» αλλά και «τὴν μικρὴν στέρφαν αἶγα, τὴν μικρόσωμον καὶ λεπτοφυῆ, μὲ κατάστιλπνον τρίχωμα, τὴν ὁποίαν ἐγὼ εἶχα ὀνομάσει Μοσχούλαν...»,

2) τη χάρη της η οποία περιγράφεται υπό το βλέμμα του νεαρού: «Ἐβλεπα τὴν ἀμαυρὰν καὶ χρυσίζουσαν[...] κόμην της, τὸν τράχηλόν της τὸν εὐγραμμον, τὰς λευκὰς ὡς γάλα ὠμοπλάτας, τοὺς βραχίονας τοὺς τορνευτούς [...] τὴν ὀσφύν της τὴν εὐλύγιστον, τὰ ἰσχία της, τὰς κνήμας, τοὺς πόδας της[...]», αλλά φανταζόταν και «τὸ στέρνον της, τοὺς κόλπους της, γλαφυρούς»[...] Ἦξευρε καλῶς νὰ κολυμβᾷ...»

και 3) τον ερωτισμό της που αποδίδεται με τους χαρακτηρισμούς της ως: «ἀπόλαυσις, ὄνειρον, θαῦμα [...] πνοή, ἴνδαλμα ἀφάνταστον, ὄνειρον [...], νηρηίς, νύμφη, σειρήν, [...] ναῦς μαγική, ἢ ναῦς τῶν ὀνείρων».

Η επιθυμία του νεαρού βοσκού, όπως σημειώνει ο Τζιόβας: «μπορεί να εκφραστεί ως όνειρο αλλά να μην μπορεί να εκπληρωθεί» (Τζιόβας 2005: 413), διότι πράγματι ως βοσκός τη μόνη Μοσχούλα που θα δύναται να έχει ήταν η αίγα του. Η Ερωτική-Γόησσα η κόρη Μοσχούλα ήταν γι' αυτόν μόνο ένα «όνειρο», κυρίως λόγω της κοινωνικής της θέσης. Το όνειρο αυτό θα μπορούσε να έχει διττή σημασία: σαν όνειρο ήταν η Ερωτική Μοσχούλα τη στιγμή που κολυμπούσε γυμνή στη θάλασσα, αλλά και σαν «άπιαστο όνειρο» για το φτωχό βοσκόπουλο η κόρη Μοσχούλα, η Οικόσιτη.

Στην πρώτη τυχαία συνάντηση, ο βοσκός έψαχνε φωνάζοντας την αίγα του, τη Μοσχούλα κι έτσι βγήκε στο παράθυρο του πύργου η Μοσχούλα. Η απόδοση της Μοσχούλας φέρει τα χαρακτηριστικά του τύπου της Ερωτικής-Γόησσας. Ο τρόπος εμφάνισής της από το παράθυρο του πύργου της δηλώνει με προκλητικότητα το ενδιαφέρον της προς το βοσκόπουλο αλλά ο νεαρός βοσκός με την απάντησή του την αποκρούει και κόβει με απότομο τρόπο την όποια επαφή μεταξύ τους: «[...]ή παιδίσκη προέκυψεν εις τὸ παράθυρον καὶ ἔκραξε:— Τί ἔχεις καὶ φωνάζεις; Ἐγὼ [...]ἀπήνησα:— Φωνάζω [...]τὴν κατσίκα μου, τὴ Μοσχούλα!... Μὲ σένα δὲν ἔχω νὰ κάμω.[...] ἔκλεισε τὸ παράθυρον κ' ἔγινεν ἄφαντη».

Η Μοσχούλα ως Ερωτική-Γόησσα βρίσκει το θάρρος και βγαίνει στο παράθυρο για να δει ποιος της φωνάζει, που ίσως και να είχε αντιληφθεί την ταυτότητα του βοσκόπουλου και το έπραξε επίτηδες. Μόλις αντιλήφθηκε ότι το βοσκόπουλο έσπευσε να σταματήσει την κουβέντα απότομα και να αποκλείσει κάθε επαφή μαζί της «έγινε άφαντη». Η πράξη αυτή ενισχύει το συσχετισμό της με τον τύπο της Οικόσιτης αφού δε θεωρείτο πρέπον οι γυναίκες να συνδιαλέγονται με αρσενικό γένος πόσο μάλλον μία κόρη. Ταυτόχρονα όμως μάλλον περισσότερο ενισχύει τον τύπο της Ερωτικής-Γόησσας η οποία δέχθηκε την απόρριψη από το βοσκόπουλο και έτσι «έγινε άφαντη».

Στη δεύτερη και όχι τυχαία συνάντησή τους η Μοσχούλα θα μπορούσε να συσχετιστεί επίσης με τον τύπο της Ερωτικής-Γόησσας η οποία βρίσκει το θάρρος, τη τόλμη και πάλι πρώτη να απευθύνει το λόγο στο βοσκόπουλο, δηλώνοντας έτσι τον ερωτικό πόθο της, το ενδιαφέρον της και με μεγάλη πιθανότητα ακόμη να έψαχνε ένα σύντροφο στη μοναξιά της:

...Δὲν ἤξεύρω πῶς τῆς ἦλθε νὰ μοῦ φωνάξῃ:

—Ἔτσι ὄλο τραγουδεῖς!... Δὲ σ' ἄκουσα ποτέ μου νὰ παίξῃς τὸ σουραῦλι!...

Βοσκὸς καὶ νὰ μὴν ἔχῃ σουραῦλι, σὰν παράξενο μοῦ φαίνεται!...

Εἶχα ἐγὼ σουραῦλι (ἦτοι φλογέραν), ἀλλὰ δὲν εἶχα ἄρκετὸν θράσος ὥστε νὰ παίξω ἐν γνώσει ὅτι θὰ μὲ ἤκουεν αὐτή!...

Ο νεαρός μη μπορώντας να χαλάσει το χατίρι της κόρης, έπαιξε τη φλογέρα του για χάρη της. Το βοσκόπουλο έλαβε «Δι' άμοιβήν ὀλίγα ξηρὰ σῦκα, κ' ἕνα τάσι γεμᾶτο πετμέζι». Με τη λέξη «πετμέζι» ίσως «συντελείται ο μεταφορικός πνιγμός» μέσα στη γλυκιά παραγωγή του κρασιού, το πετμέζι (Saunier 2001: 394). Η Μοσχούλα μπορεί μ' αυτή την κίνηση να ήθελε να εκφράσει στο βοσκόπουλο το πόσο ερωτευμένη ήταν μαζί του και πόση «γλυκιά μέθη» νιώθει από την παρουσία του και το ίδιο επιθυμούσε να νιώσει και αυτός γευόμενος «το

πετμέζι». Πιθανότατα ακόμα να προΐδεάζει τον κίνδυνο του πνιγμού της κόρης-Μοσχούλας και τη σωτηρία της από το νεαρό βοσκό, αν αναλογιστούμε την άποψη του Saunier ο οποίος υποστηρίζει ότι «το κρασί υποκαθιστά το νερό» και ίσως εννοείται ο κίνδυνος πνιγμού της μέσα στη θάλασσα (Saunier 2001: 393). Η Μοσχούλα ως Ερωτική-κόρη τον ανταμείβει για την ικανοποίηση της επιθυμίας της. Ίσως και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια πρώτη τολμηρή αλλά και «προκλητική» κίνηση από μέρους της ως Γόησσας που ανατρέπει την ευπρεπή στάση της γυναίκας-κόρης σε μια συντηρητική εποχή. Εν τέλει το βοσκόπουλο μένει άπραγο φοβούμενο ίσως τον περίγυρο και τις αντιλήψεις. Η Μοσχούλα ως εξιδανικευμένη μορφή, ως Ερωτική-Γόησσα τολμά πρώτα απ' όλα να απευθύνει το λόγο σε έναν άνδρα και μάλιστα ζητώντας κάτι απ' αυτόν και η επιθυμία της πραγματοποιείται. Το πιο σημαντικό δε είναι που τολμά να του στείλει αντάλλαγμα. Μια πράξη η οποία υπήρχε πιθανότητα να παρερμηνευθεί από τον άνδρα ως προκλητική. Συνήθως, όπως θα δείξουμε στα επόμενα έργα, συνέβαινε το αντίθετο, δηλαδή ο άνδρας έχει λόγο, ο άνδρας είναι εκείνος που προβάλλει τις επιθυμίες του, όπως για παράδειγμα στο διήγημα «Το Χριστόψωμο», όπου η πιστή σύζυγος Διαλεχτή εκτελεί σιωπηρά τις διαταγές του άνδρα της.

Σημαντική θέση κατέχει η δεύτερη εκτενής ρητορική περιγραφή της φύσης, στοιχείο της Παπαδιαμαντικής τέχνης που συνδυάζει την ρεαλιστική απεικόνιση με το λυρισμό (Παλαμάς 2005: 59-67) ενός ρομαντικού τοπίου, τη στιγμή του ηλιοβασιλέματος, που προΐδεάζει την τρίτη συνάντηση, την κορύφωση του ανεκπλήρωτου ερωτικού πόθου: «Τὴν ὥραν ἐκείνην εἶχε βασιλέψει ὁ ἥλιος, καὶ τὸ φεγγάρι σχεδὸν ὀλόγεμον ἤρχισε νὰ λάμπη χαμηλά[...] Τὴν στιγμὴν ἐκείνην[...] ἡ Μοσχούλα[...] ἐλούετο εἰς τὴν θάλασσαν» και γίνεται αντιληπτή από το βοσκόπουλο.

Σ' αυτό το σκηνικό δίνεται η ερωτική διάσταση της θάλασσας η οποία θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με την Ερωτική Μοσχούλα. Σύμφωνα με τον Τζιόβα,

το στοιχείο της θάλασσας μεσολαβεί προσωρινά ανάμεσα στην επιθυμία του άνδρα και την απρόσιτη γυναίκα, αντιπροσωπεύοντας συνάμα τη φευγαλέα εκπλήρωση της επιθυμίας και την απελευθέρωση από τα δεσμά του χρόνου, του τόπου και της ηθικής. Συσχέτιση της θάλασσας με τον έρωτα, την έκσταση και την ιδεατή γυναίκα (Τζιόβας 2005: 415).

Τολμηρή και ανατρεπτική πράξη ήταν η πράξη της Μοσχούλας να θεαθεί στη θάλασσα γυμνή αψηφώντας το φύλο της αλλά και τους ίδιους του θεσμούς που δέσποζαν τη

συντηρητική κοινωνία, αν και γνώριζε ότι υπήρχε και η πιθανότητα να τη δει κάποιος, είτε διασχίζοντας πεζός την πλαγιά είτε μέσα από τις ψαρόβαρκες που έπλεαν στη γαλήνια θάλασσα, ενισχύει το συσχετισμό της με τον τύπο της Ερωτικής-Γόησσας. Η πράξη της Μοσχούλας θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με τη θεωρία του Μπαντιού που υποστηρίζει ότι: «η γυναίκα μπορεί και πρέπει να υπάρχει χωρίς να εξαρτάται από τον άνδρα. Η γυναίκα μπορεί και πρέπει να είναι αυτόνομο ον, και όχι πάντοτε το αποτέλεσμα της ανδρικής μεσολάβησης» (Μπαντιού 2013: 45). Για πρώτη φορά, στο διήγημα, η Οικόσιτη γυναίκα λειτουργεί αυτόνομα, απερίσκεπτα ωσάν άνδρας χωρίς να υπολογίζει θεσμούς, ευπρεπισμούς, ούτε καν τους γύρω της.

Ο νεαρός βοσκός ποθώντας την «απόρθητη» κόρη Μοσχούλα περνάει σταδιακά διάφορες δοκιμασίες. Η πρώτη απόδειξη των προαναφερθέντων είναι το παίξιμο της φλογέρας προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία της κόρης. Μια δεύτερη δοκιμασία - μαρτύριο ήταν το σχέδιο που εφηύρε για να μπορέσει να απομακρυνθεί χωρίς να τον αντιληφθεί η Μοσχούλα τη στιγμή που λουζόταν και να κατηγορηθεί για άσεμνες και ασεβείς πράξεις. Τελικά δεν πραγματοποιείται το σχέδιο διαφυγής του και η ματαίωσή του έρχεται από την αίγα του Μοσχούλα τη «μικρή Μοσχούλα [που] ήρχισεν αΐφνης νὰ βελάζη!...». Η αφορμή δόθηκε για την επιτέλεση της τρίτης και πιο σπουδαίας, τη σωτηρία της κόρης από τον πνιγμό της στη θάλασσα. Ωσάν «ήρωας» σώζει την αγαπημένη του, την Ερωτική-Γόησσα και συνάμα υπεροπτική Γόησσα, αφού δεν υπάρχει καμία αναφορά, ούτε ένα στοιχείο «Δι' άμοιβήν» του που της έσωσε τη ζωή. Τελικά χάρη σ' αυτόν η «Μοσχούλα έζησε, δέν άπέθανε. Σπανίως τήν είδα έκτοτε, καί δέν ήξεύρω τί γίνεται τώρα, όποτε είναι άπλη θυγάτηρ τής Εύας, όπως όλαι». Η συγκεκριμένη άποψη του αφηγητή, εκτός του ότι αποτελεί απόδειξη γείωσης του παπαδιαμαντικού λυρισμού προς ρεαλιστικότερες αποδοχές του παραδοσιακού ρόλου της γυναίκας, είναι και μια ένδειξη του ανδρικού βλέμματος της εποχής έναντι των γυναικών και συνάδει με τις απόψεις της J. Burns η οποία υποστηρίζει ότι ο μισογυνισμός της δυτικής πατριαρχικής κοινωνίας συνέδεσε τη γυναίκα με την Εύα και συνάμα με το προπατορικό αμάρτημα. Η γυναίκα έχει τον απόλυτο έλεγχο της ζωής του άνδρα και ο άνδρας θρηνεί για την ανεκπλήρωτη επιθυμία του (Burns 2012: 25-27).

Συμπερασματικά, όπως δείξαμε, η Μοσχούλα μπορεί να χαρακτηριστεί με τους τύπους Οικόσιτης-Ερωτικής-Γόησσας. Τα χαρακτηριστικά της Οικόσιτης αναδεικνύονται κυρίως από την επιλογή του ονόματός της που υποδηλώνει τη νεαρή κόρη που προορίζεται ως οικόσιτο ζώο για την αναπαραγωγή (Μπαντιού 2013: 50). Επιπλέον αποδεικνύονται από τον

εγκλεισμό της σε ένα πύργο και την πρώτη αντίδρασή της μόλις συνειδητοποίησε ότι απεύθυνε το λόγο σε κάποιον άνδρα ως Ερωτική-Γόησσα και όταν δέχθηκε την απόρριψη «έγινε άφαντη» ως Οικόσιτη γυναίκα. Τα χαρακτηριστικά της Ερωτικής-Γόησσας αναδεικνύονται από τις ρητορικές περιγραφές της χάρις, της ομορφιάς και του ερωτισμού της, από τις ανατρεπτικές πράξεις της για τα δεδομένα της εποχής. Πρώτα απ' όλα τολμώντας να μιλήσει σε έναν άνδρα και ζητώντας του να «παίξει το σουραύλι» του· τον ανταμείβει στέλνοντάς του «ξηρά σύκα και πετμέζι», μια κίνηση που θα μπορούσε να παρεξηγηθεί και να θεωρηθεί ότι «προκαλεί ερωτικά» έναν άνδρα. Το χειρότερο δε για την εποχή να θεαθεί γυμνή στη θάλασσα.³

³ Για τις παραπομπές στο διήγημα «Όνειρο στο κύμα» χρησιμοποιήθηκε ο δικτυακός τόπος που διαθέτει το αρχείο του συγγραφέα: <http://papdiamantis.org/works/58-narration/318-03-27-oneiro-sto-kyma-1900>, Πρόσβαση: 19/11/2014.

Κεφάλαιο 3

Μορφές Θηλυκότητας: Οικόσιτη-Αγία-Γόησσα

Τα υπό εξέταση διηγήματα του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι «Η Θητεία της πενθεράς», «Το Χριστόψωμο» και το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα*. «Η Θητεία της πενθεράς» είναι μια δημιουργία του 1902 και το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* του 1903, δύο έργα που γράφτηκαν λίγο πριν το τέλος του Παπαδιαμάντη. «Το Χριστόψωμο» είναι το πρώτο διήγημα του συγγραφέα το 1887. Ο κύριος λόγος επιλογής των συγκεκριμένων έργων έγινε για να δειχθεί η μετατροπή, αλλαγή του τύπου γυναίκας από Οικόσιτης-Αγίας σε Γόησσα.

Στο διήγημα «Η Θητεία της πενθεράς», όλη η ζωή της πενθεράς Χαρμολίνας είναι μια «θητεία», μια υπηρεσία προς τους άλλους - γονείς, παιδιά, εγγόνια, γαμβρό - η οποία θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον τύπο της Οικόσιτης-Αγίας.

Στο «Χριστόψωμο» η γραία Καντάκαινα ως Οικόσιτη πιστή στις παραδόσεις πανδρεύτηκε, τεκνοποίησε, πάνδρεψε και αναμένει να γίνει γιαγιά. Η επιθυμία της δεν πραγματοποιείται και έτσι η κακή πενθερά έχοντας το προνόμιο της αρρενογονίας μετατρέπεται σε Γόησσα-μάγισσα-επικίνδυνη, σύμφωνα με τη θεωρία του Μπαντιού αφού η γοητεία της είναι στην υπηρεσία της δύναμης-εξουσίας. «Η γυναίκα Εν», κατά Μπαντιού, «είναι ελεύθερη, είναι σκληρή μαχόμενη, και αν θεμελιώνει ένα ζεύγος, αυτό γίνεται στη βάση μιας συμφωνίας με εκατέρωθεν πλεονεκτήματα [...]. Το σημείο-κλειδί των πάντων είναι η αναπαραγωγή του ανθρώπινου είδους [...]» (Μπαντιού 2013:56-57), έτσι επινοεί διάφορα «γιατροσόφια» για τη θεραπεία της άτεκνης νύφης της. Ως Γόησσα-μοχθηρή και πανούργα επιρρίπτει ευθύνες στη νύφη της κατηγορώντας τη με απώτερο στόχο το χωρισμό του γιού της. Τελικά όλες οι προσπάθειες της αποδεικνύονται μάταιες και ως Γόησσα-εγκληματικού τύπου προσπαθεί να δηλητηριάσει τη νύφη της.

Στο μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* η Φραγκογιαννού αναπαρίσταται ως Οικόσιτη μέχρι τα εξήντα της. Μοιάζοντας με τη Χαρμολίνα υπηρετεί τους γύρω της εκτελώντας μια «εξηντάχρονη θητεία». Ενθουμούμενη και αναλογιζόμενη όλη της τη ζωή παραλογίζεται και μετατρέπεται σε μια Γόησσα-παράλογη-μοχθηρή-πανούργα. Η Φραγκογιαννού θα μπορούσε να θεωρηθεί μια εξέλιξη της γραίας Καντάκαινας, συνεχιστής του εγκλήματος αλλά για διαφορετικούς λόγους.

Οι τρεις ηρωίδες αποτελούν διαδοχική εξέλιξη η μια της άλλης. Η Χαρμολίνα έχει σιωπηρή αντίδραση, η γραία Καντάκαινα είναι ο πρώτος εγκληματικός τύπος και η ανατροπή του γυναικείου πρότυπου που θα επιτελεστεί αργότερα με τη Φραγκογιαννού. Υπ' αυτήν την έννοια τα διηγήματα «Η Θητεία της πενθεράς» και «Το Χριστόψωμο» πρέπει να αναγνωσθούν πριν το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα*, διότι προοικονομούν (Γκασούκα 1998: 134) κι εντέλει αποσαφηνίζουν την «προοπτική της *Φόνισσας*» (Ζέρβας 2001). Πρόκειται για τρεις γυναικείους τύπους με κλιμακωτή εξέλιξη.

Στο διήγημα «Η Θητεία της Πενθεράς» η Χαρμολίνα υπηρετεί πιστά τη «θητεία» της, όπως αυτή επιβάλλεται από τη συντηρητική κοινωνία της. Όπως υποστηρίζει ο Μπαντιού,

Η παραδοσιακή κοινωνία επιβάλλει μια πεποίθηση, και συνεπώς μια Ιδέα. [...] Η προσταγή της είναι η εξής: «Ζήσε με αυτή την Ιδέα και με καμία άλλη». Κατ' ουσίαν η παραδοσιακή προσταγή είναι η εξής: «Να γίνεις ένας άνδρας ταυτόσημος με τον πατέρα σου, μια γυναίκα ταυτόσημη με τη μητέρα σου, να μην αλλάξεις ποτέ τις Ιδέες (Μπαντιού 2013: 50).

Ο Παπαδιαμάντης ως ηθογράφος ρεαλιστής άντλησε το περιεχόμενο των έργων του από την πραγματικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας του, γνωρίζοντας πολύ καλά ως «αυτόπτης μάρτυρας» τη θέση της γυναίκας αλλά και του άνδρα καθώς και το διακριτό ρόλο των δύο φύλων που όφειλαν να είναι πιστά στην υπηρεσία των χρηστών ηθών και των ιδεών αυτής της κοινωνίας (Πολίτου-Μαρμαρινού 1997: 136-137).

Η γραία Καντάκαινα ζει με το εθμικό πλαίσιο της νησιώτικης υπαίθρου που απαιτεί οι γυναίκες να πανδρεύονται και να τεκνοποιούν· έτσι εξαιτίας της στειρότητας της νύφης της, που κατά κάποιο τρόπο παραβιάζει έστω και άθελά της τη συγκεκριμένη παράδοση (αυτή την «Ιδέα») αναλαμβάνει την αποκατάστασή της. Θέλει να σκοτώσει τη νύφη της για να ξαναπανδρευτεί ο γιός της και να συνεχιστεί η παράδοση. Η Φραγκογιαννού κατά τη μεταβολή της από Οικόσιτη σε Γόησσα θα ανατρέψει αυτή την «υποχρεωτική Ιδέα» της

παραδοσιακής κοινωνίας: οι πράξεις της θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν ότι προμηνύουν αλλαγή στη συγκαρινή ζωή στην οποία κατά Μπαντιού: «αυτό που προέχει είναι να κατισχύσει παντού η προσταγή «ζήσε χωρίς Ιδέα» (Μπαντιού 2013: 49). Η συγκαρινή προσταγή γίνεται έτσι η εξής:

Να γίνεις το ανθρώπινο ζώο, γεμάτο ασήμαντες επιθυμίες και χωρίς καμία Ιδέα», που όμως οδηγεί στο ψήλωμα του νου και άρα στην τρέλα. Αλλά για τούτη την εκγύμναση του ατομικού ζώου οι δρόμοι δεν είναι οι ίδιοι καθ' όσον συναρτώνται με το αν είσαι γένους θηλυκού, κόρη, ή γένους αρσενικού, υιός (Μπαντιού 2013: 50).

Εφαρμόζοντας τη θεωρία του Μπαντιού στα συγκεκριμένα κείμενα, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε τη Χαρμολίνα με το δίπολο σχήμα Αγίας-Οικόσιτης με βαρύτητα στο σκέλος της Οικόσιτης. Τη γραία Καντάκαινα με το δίπολο Οικόσιτη-Γόησσα, με στοιχεία από τον τύπο της Γόησσας, ως εκδοχή της πανούργας, μοχθηρής γυναίκας (Μπαντιού 2013: 51) που προετοιμάζει με «ζήλο» το χριστόψωμο για να δηλητηριάσει την άτεκνη νύφη της, επομένως ως ένας συνειδητά εγκληματικός τύπος. Η Φραγκογιαννού συσχετίζεται επίσης με τους τύπους της Οικόσιτης-Γόησσας, με τη μεγαλύτερη βαρύτητα στον τύπο της Γόησσας, της επικίνδυνης γυναίκας που σκορπά με το «χέρι» της το θάνατο θεωρώντας ότι η πράξη της λειτουργεί ως λύτρωση για τα κοράσια, επομένως ένας ασυνείδητα εγκληματικός τύπος (Μπαντιού 2013: 51). Πρόκειται για τρεις γυναικείους τύπους με κλιμακωτή εξέλιξη.

3.1 «Η Θητεία της πενθεράς»: Χαρμολίνα



⁴ Η εικόνα είναι από το δικτυακό τόπο: <http://www.slideshare.net/ssuser03e964/basanismenes-gynaikes2>, Πρόσβαση:17/04/2015.

Το διήγημα «Η Θητεία της πενθεράς» γράφτηκε το 1902 λίγο πριν το θάνατο του συγγραφέα. Ο ίδιος ο τίτλος παραπέμπει σε μια «θητεία» και ατέρμονη, «εσώκλειστη υπηρεσία» η οποία έχει τις ρίζες της στην παιδική-εφηβική ηλικία στο πατρικό σπίτι της, συνεχίζει στην ενήλικη ζωή και στο συζυγικό της σπίτι και καταλήγει στην τρίτη της ηλικία με την υπηρεσία στο σπίτι των παιδιών της ως η πενθερά του γαμβρού. Ο Ζέρβας θεωρεί ότι: «υπ' αυτήν την έννοια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως Αγία, λόγω της δοτικότητας, της υποταγής κι εντέλει της αναζήτησης καταφυγής στο Θείο (μοναστήρι)» (Ζέρβας 2001).

Η προσέγγιση μας θεωρεί ότι η Χαρμολίνα θα μπορούσε να συσχετιστεί με το δίπολο σχήμα Αγία-Οικόσιτη (Μπαντιού 2013: 51). Στην έννοια της αγιότητας συμβάλλει επίσης η επιλογή του ονόματός, η προσφώνηση της ως «η Δέσποινα Χαρμολάκη» καθώς το όνομα Δέσποινα παραπέμπει στην Παρθένο Παναγία, ενώ η κατονομασία της σε Χαρμολίνα που είναι η απόρροια του γάμου της συμβάλλει στην έννοια της Οικόσιτης.

Η Χαρμολίνα πανδρεύτηκε «ὕπὸ τὸν φλοῖσβον τοῦ κύματος, καὶ εἰς τὸν ἦχον τῶν μουσικῶν ὀργάνων[...]» και «εἶχεν ἀφεθῆ εἰς τὰς ἀγκάλας τοῦ συζύγου της». Το περιεχόμενο του διηγήματος είναι ρεαλιστικό με ειδυλλιακά στοιχεία. Η θάλασσα και ο ήχος των μουσικών οργάνων συνθέτουν ένα ειδυλλιακό τοπίο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η τέλεση του γάμου, του ιερού μυστηρίου που ενώνει τη γυναίκα με τον άνδρα. Με τη φράση «εἶχεν ἀφεθῆ» στη αγκαλιά του άνδρα της εξυπακούεται ότι η γυναίκα παραδίδεται «ψυχή τε και σώματι» στο σύζυγο, ο οποίος θα έχει πια τον πλήρη έλεγχο της ζωής της. Αλλά σε δύο μήνες «ἔμεινεν ἰσοβίως χήρα σῶφρων» με ένα μωρό στην αγκαλιά, το οποίο και μεγάλωνε μόνη της ως Οικόσιτη, σύμφωνα με τα ήθη της σκιαθίτικης κοινωνίας. Όλα αυτά τα στοιχεία συνάδουν με το χαρακτηρισμό της ως Αγίας-Οικόσιτης, όπως προσδιορίζεται από τον Μπαντιού (Μπαντιού 2013: 51). Πανδρεύτηκε νωρίς όπως άρμοζε, έγινε μάνα, γιαγιά και αφέθηκε στην προκαθορισμένη από την κοινωνία μοίρα. Ως γνήσιος τύπος της Οικόσιτης-σκλάβας:

«ἡ Χαρμολίνα ἐκατοίκει πλησίον τῆς κόρης της, εἰς ἓν χαμόγειον τῆς μεγάλης οἰκίας. Εἶχε «γραφῆ σκλάβα» εἰς τὸν γαμβρόν της. Ὅπως ἰσοβίως ἔφερε τῆς χηρείας τὰ δεσμά, ἰσοβίως εἶχεν ἀναλάβει καὶ τὸν ζυγὸν τῆς θητείας πλησίον τῆς κόρης της καὶ τοῦ γαμβροῦ της».

Επιπροσθέτως χαρακτηριστική του Οικόσιτου τύπου της είναι η προσφώνησή της από τον ξένο γείτονα, ο οποίος αφού δε γνώριζε πώς να την ονομάζει την αποκαλούσε η πενθερά του γαμβρού της. Έτσι η Χαρμολίνα-Οικόσιτη είναι κτήμα και του γαμβρού της τον οποίον

υπηρετεί χωρίς αντίδραση, φροντίζοντας «όρνιθες, πάπιες, χήνες[...]. Όλ' αυτά, καθώς και τὰ ἑπτὰ παιδιά, ἦσαν εἰς τὴν δικαιοδοσίαν τῆς πενθερᾶς».

Ἡ Χαρμολίνα ἔχοντας ἀναλάβει τόσες δικαιοδοσίες και μάλιστα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν γαμβρὸ τῆς ἐλέγχει κατὰ κόρον τὰ του σπιτιοῦ, ἔχει ἐξουσίες, ἐξελίσσεται, ἐνδυναμώνεται τὸ γυναικεῖο φύλο τὸ ὁποῖο και θα ἐκραγεί στη *Φόνισσα*. Ἡ Χαρμολίνα παρουσιάζεται ὡς μια γυναίκα πολυπράγμων και ἐξουσιαστῆς τῆς περιουσίας του γαμβροῦ τῆς, ἐμψυχων και ἀψυχων. Κατὰ συνέπεια θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ὅτι ὁ τρόπος ἀναπαράστασῆς τῆς συμπλησιάζει με τὴν ἀποψη του Μπαντιοῦ που θεωρεῖ ὅτι:

ἡ γυναίκα γίνεται τὸ πρότυπο του νέου Ἐνός, ἓνα πρότυπο που ἴσταται με ρώμη και ἀναίδεια μπροστὰ στην ἀνταγωνιστικὴ ἀγορὰ, τῆς ὁποίας εἶναι ὁ υπηρέτης και συνάμα ὁ χειραγωγός. Ἡ συγκαρινὴ γυναίκα θα εἶναι τὸ ἐμβλημα του νέου Ἐνός που κτίζεται πάνω στα ερείπια του Ὀνόματος-του-Πατέρα (Μπαντιοῦ 2013: 56).

Ἡ γυναίκα Χαρμολίνα ἀν και Οικόσιτη-σκλάβα ἔχει ἀποκτήσει τόσες δικαιοδοσίες, τις ὁποῖες μάλιστα τῆς ἀνέθεσε ὁ ἀνδρας χωρίς ὁ ἴδιος να ἀντιλαμβάνεται ὅτι μ' αὐτὸ τὸν τρόπο σιγά-σιγά ἡ γυναίκα ὡς πολυπράγμων και ἐξουσιαστῆς αὐτῶν των δικαιοδοσιῶν θα τὴν ὀδηγήσουν στο να ἀντιληφθεῖ τὴ δύναμη που κρύβει μέσα τῆς και να φθάσει ἡ στιγμή τῆς «ἐπανάστασης» και τῆς διεκδίκησης μιας ἰσότημης ἀντιμετώπισης. Ἡ Jane Burns ἐπίσης υποστηρίζει ὅτι: «εἶναι δυνατόν να δούμε γυναῖκες να προειδοποιούν για τὸ γυναικεῖο κίνδυνο και για τὴν πιθανὴ ἐνδυνάμωση του γυναικεῖο φύλου, ὅπως να παρουσιάζεται ἀκόμα ἡ γνώση και ἡ σοφία των γυναικῶν» (Burns 2012: 25-27).

Ἡ ἐπιφώνηση τῆς γειτόνισσας τῆς Γκιούλη τῆς Βοστταντζίνας «Τί ἤθελες, παιδάκι μου, νὰ ἔμβῃς στὰ βάσανα τοῦ κόσμου!» τὴν ὀδήγησε σε σκέψεις και προβληματισμούς. Συλλογιζόταν ὅτι δύο «μωρίες» και μία «φρονιμάδα» ἐπράξε στη ζωὴ τῆς. Δύο μωρίες που εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας «Ἄφησα τοὺς γονεῖς μου νὰ με πανδρέψουν» και «ὁ γάμος τῆς κόρης μου, ἦτον ἐπίσης ἄφευκτος...» και ὁι δύο να ἐπιβεβαιώνουν τὸν τύπο τῆς Οικόσιτης-σκλάβας, ἀλλὰ και τὸ ἠθογραφικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς. Ὁ προορισμός τῆς γυναίκας στην παραδοσιακὴ κοινωνία ἦταν ὁ γάμος και ἡ τεκνοποίηση. Ἡ «φρονιμάδα», προϊόν δικῆς τῆς ἀπόφασης ἦταν «ὅτι δὲν ἀπεφάσισα νὰ ξαναπανδρευθῶ», σαν ἐλαφρυντικὸ στη «θητεία» τῆς ὡς Οικόσιτη γλύτωσε και ἀπὸ τις υπηρεσίες προς τὸν σύζυγό τῆς.

Η τελευταία ενότητα του διηγήματος αρχίζει με μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα η οποία τελικά έρχεται σε πλήρη αντίθεση με μια άκρως δύσκολη ημέρα για τη «σκλάβα Χαρμολίνα, την πενθερά του γαμβρού», την Οικόσιτη-Αγία γυναίκα. Ένα σκηνικό το οποίο επαναλαμβάνεται. Πριν το γάμο της η φύση είχε φορέσει τα γιορτινά της αλλά τελικά αποδείχτηκε ότι προμήνυε την άθλια ζωή της μέχρι τα γηρατειά της. Από τη μια το ειδυλλιακό τοπίο και από την άλλη το αναμενόμενο «χαρμόσυνο» γεγονός της γέννας, ακόμα ένα βάσανο στη ζωή της Χαρμολίνας, αλλά και η πλέον βαρυφορτωμένη ημέρα της από τις εργασίες εντός και εκτός σπιτιού. «Μάμμη» είναι η Χαρμολίνα όπως και η κόρη της και οι δύο γνωρίζοντας τη ζωή των γυναικών ευελπιστούσαν για γιό και όχι κόρη. Ευχή και κατάρα για μην πάθει ό,τι έπαθαν.

Η είδηση πως είχε κοπεί το σχοινί της γίδας συμβάλλει στον παραλληλισμό της «άλλοφρονοῦσας» Χαρμολίνας με τη γίδα, καθώς ζει όπως το ζώο «δεμένη» από το σχοινί των όσων «δικαιοδοσιών» της είχε φορτώσει ο γαμβρός της. Αυτό ανταποκρίνεται και στην άποψη του Μπαντιού ότι: «η γυναίκα λειτουργούσε και ως οικόσιτο ζώο, αυτό που παράγει και αναπαράγει, τοποθετώντας την μεταξύ της συμβολικής ανθρωπινότητας, που διέπεται από το Όνομα του Πατέρα, και της προσυμβολικής ζωικότητας» (Μπαντιού 2013:50-51). Ο ηθογράφος και ρεαλιστής Παπαδιαμάντης επιλέγει για την αναπαράσταση της Χαρμολίνας τον τύπο της Οικόσιτης η οποία υπηρετούσε σιωπηρά τη «θητεία» της σύμφωνα με τα ήθη της παραδοσιακής κοινωνίας. Ο παραλληλισμός όμως του κοψίματος του σχοινοῦ με τον ψυχισμό της Χαρμολίνας ως «άλλοφρονοῦσας» προϋποθέτει ίσως ότι η γυναίκα θα «απελευθερωθεί» από τα δεσμά του άνδρα και αυτό θα είναι αποτέλεσμα των νευρώσεων και των ψυχώσεων της (Saunier 2001: 17).

Ακολούθως η Χαρμολίνα προβαίνει σε μια σειρά από αντιδράσεις οι οποίες σταδιακά της προσδίδουν τα χαρακτηριστικά του τύπου της Γόησσας, με την αρνητική έννοια που υποδεικνύει ο Μπαντιού (Μπαντιού 2013: 51). Αρχικά εκδηλώνει μια ήπια λεκτική αντίδραση έναντι στο αρσενικό, που υπηρετεί, τον γαμβρό της με τα λόγια «Μὰ καλά!... Δὲν ξέρει πὼς ἡ γυναίκα του ἔχει τοὺς πόνους νὰ γεννήσῃ! [...] Ποιὸς νὰ προφτάσῃ σ' ὄλα!...». Η δεύτερη αντίδραση της Χαρμολίνας εκδηλώνεται με το ξυλοκόπημα της εγγονής όταν: «τῆς ἔδωκε δύο ξυλιές [...] κ' ἔκλεισε μετὰ κρότου τὴν θύραν». Η τρίτη αντίδραση της ηρωίδας είναι το ακούσιο γέλιο έναντι του όξινου γαμβρού της «Ἡ πενθερὰ ἐγέλασεν ἀκουσίως».

Η Χαρμολίνα υποκύπτει σιωπηλά ακόμα μια φορά στις διαταγές του γαμβρού της που την έστειλε να γυρέψει τη γίδα ενώ είχε «του κόσμου τις δουλειές» φορτώνοντάς την όλες τις δικαιοδοσίες. Τότε ενθυμάται τον κληρικό παπα-Γιάννη, που σε μια μέρα είχε να υποδεχθεί και να φιλοξενήσει τον Δεσπότη, να θάψει, να πανδρέψει, να δεξιωθεί τους συμπεθέρους. Η ενθύμησή της βαρυφορτωμένης ημέρας του παπα-Γιάννη λειτουργεί ως το «φάρμακο» το οποίο καταπραΰνει τα νεύρα της ακολουθώντας το παράδειγμά του. Η ενθύμηση την καταλάγιασε συνεχίζοντας να ζει στο λήθαργο της σκληρής, άδικης ζωής της και εκτελώντας το ρόλο «της πενθεράς του γαμβρού», της Οικόσιτης-Αγίας όπως δικαιολογεί και η προσφώνησή της από τον συγγραφέα ως Δέσποινα.

Το διήγημα ολοκληρώνεται με την εύρεση της γίδας η οποία και πάλι δένεται με το σχοινί της, κάτι που κατ' αναλογία τη συσχετίζει με τη Χαρμολίνα, καθώς δηλώνεται εμμέσως πλην σαφώς «το δέσιμό» της υπό των υπηρεσιών του γαμβρού, της κόρης, των εγγονών της και τα τόσα άλλα.

Η τελευταία επιθυμία της Χαρμολίνας να γίνει καλόγρια: «Άχ! δέν έγινόμουν καλόγρια!», υποδηλώνει και την επιθυμία της λύτρωσής της από την καταπιεστική ζωή της ως Οικόσιτη. Η απάντηση που δίνει ο αφηγητής όμως είναι ότι δεν υπάρχουν γυναικεία μοναστήρια στη χώρα αυτή. Η απαισιόδοξη αυτή παρατήρηση αφήνει να εννοηθεί ότι ακόμη και τα μοναστήρια ήταν προνόμιο των ανδρών.

Η Χαρμολίνα, όπως δείξαμε, μπορεί να χαρακτηριστεί με τον τύπο της Οικόσιτης-Αγίας. Τα χαρακτηριστικά της Οικόσιτης αναδεικνύονται καταρχάς από τη «θητεία» της, την «εσώκλειστη υπηρεσία» από την παιδική ηλικία της μέχρι και τα γηρατειά της να υπηρετεί σιωπηρά τους γύρω της. Ακολουθώντας από τις δικαιοδοσίες τις οποίες της «φόρτωσε» ο γαμβρός της, ενώ και η προσφώνησή της «η πενθερά του γαμβρού» ενισχύει τον τύπο της Οικόσιτης ως ισόβιας σκλάβας δεμένης με το σχοινί της έγκλειστης, καταπιεστικής γυναικείας ζωής. Η Χαρμολίνα είναι ένας τύπος Οικόσιτης που «αντιδρά» μέσω σκέψεων και προβληματισμών τους οποίους δεν εξωτερικεύει. Στην πιο βαρυφορτωμένη ημέρα της παρουσιάζεται ως η «άλλοφρονοῦσα» η οποία «έγέλασεν άκουσίως» στα σχόλια του γαμβρού της και «έψιθύρισε» την επιθυμία λύτρωσής της από το μαρτύριο του γυναικείου φύλου.

Τα χαρακτηριστικά της Αγίας αναδεικνύονται από την προσφώνησή της ως «Δέσποινα» καθώς και από τη χριστιανική της πίστη που εκδηλώνεται με την ενθύμησή της του παπά-

Γιάννη, αλλά και από την τελευταία της επιθυμία να γινόταν καλόγρια. «Υπ’ αυτήν την έννοια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως Αγία, λόγω της δοτικότητας, της υποταγής κι εντέλει της αναζήτησης καταφυγής στο Θείο (μοναστήρι) [...] Η Χαρμολίνα είναι η παθητική πλευρά, η ηθογραφική διάσταση της Φόνισσας» όπως επισημαίνει ο Ζέρβας, καθώς οι πράξεις της καθρεπτίζουν τη συγκαιρινή της κοινωνικής συνθήκης κάθε γυναικείας μορφής υποχρεωμένης να υπηρετεί σιωπηρά την οικογένεια (Ζέρβας 2001).⁵

3.2 «Το Χριστόψωμο»: Γραία Καντάκαινα - Διαλεχτή



«Το Χριστόψωμο» είναι το πρώτο διήγημα του Παπαδιαμαντιού που γραφτηκε το 1887. Ως κύριο χαρακτήρα έχει την κακή πενθερά η οποία αποπειράθηκε να φαρμακώσει την άτεκνη και στείρα νύφη της προσφέροντάς της το χριστόψωμο και αντί του επιδιωκόμενου αποτελέσματος θανατώνει τον ίδιο της τον γιό. Ο αφηγητής δηλώνει από την αρχή το γυναικείο τύπο της ενασχόλησής του σ’ αυτό το διήγημα «Περὶ μιᾶς κακῆς πενθερᾶς σήμερον ὁ λόγος.....διαπρεπῆ κατέχει θέσιν ἢ κακὴ πενθερά, ὡς καὶ ἡ κακὴ μητριὰ». Ὅπως θα δείξουμε, η κακή πενθερά θα μπορούσε να συσχετιστεί με το δίπολο σχήμα των τύπων Οικόσιτης-Γόησσας: ως Οικόσιτη είναι η μητέρα της εστίας και της αναπαραγωγής, ενώ η βαρύτητα αποδίδεται στο δεύτερο τύπο, της Γόησσας ως μιας επικίνδυνης, μοχθηρής γυναίκας, όπως προσδιορίζει ο Μπαντιού (Μπαντιού 2013: 51) επισημαίνοντας ότι «η γοητεία ἐγκείται στην υπηρεσία της δύναμης- εξουσίας» (Μπαντιού 2013: 56).

⁵ Για τις παραπομπές στο διήγημα «Η Θητεία της πενθεράς» χρησιμοποιήθηκε ο δικτυακός τόπος που διαθέτει το αρχείο του συγγραφέα: <http://papadiamantis.org/works/58-narration/333-03-42-h-8hteia-ths-pen8eras-1902>, Πρόσβαση: 19/11/2014.

⁶ Η εικόνα είναι από το δικτυακό τόπο: <https://antexoume.wordpress.com/2014/12/24/%CF%84%CE%BF-%CF%87%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CF%8C%CF%88%CF%89%CE%BC%CE%BF-%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CF%87%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%BD%CE%B9%CE%AC%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF-2/>, Πρόσβαση: 03/03/2015.

Το διήγημα «Χριστόψωμο» από τον τίτλο του μόνο υποβάλλει σκέψεις σχετικές με το θείο και τη θρησκεία. Ο τίτλος είναι μια σύνθετη λέξη, Χριστός και ψωμί, ο άρτος του Χριστού, ευλογημένο ψωμί. Πρόκειται για ένα έθιμο της Ελλάδας κατά την παραμονή των Χριστουγέννων. Σύμφωνα με τη θεωρία του Saunier «το πιο θεαματικό φαινόμενο, που σχετίζεται άμεσα με το μύθο, είναι ο συμβολισμός των ονομάτων» (Saunier 2001: 412). Ο τίτλος του διηγήματος λειτουργεί ανατρεπτικά σε σχέση με το περιεχόμενο. Όπως σημειώνει ο Άγρας πρόκειται για «ένα διήγημα που περικλείει μια αντίθεση, από τη μια η άκακη κοπέλα απ' την άλλη η εκδικητική γραία» (Άγρας 2005: 131). Η μια γυναίκα στοχεύει στην εξόντωση της άλλης εξ αιτίας της ατεκνίας της δεύτερης, λες και θέλει να εκδικηθεί. Η πενθερά είναι «δεμένη» με τη μοίρα της που υπέφερε ως Οικόσιτη γυναίκα υπηρετώντας μια ζωή τους άλλους - γονείς, σύζυγο, παιδιά - και επιθυμεί το ίδιο και για τη νύφη της.

Ο δεύτερος γυναικείος τύπος είναι η νύφη, «ή άτυχής νέα Διαλεχτή». Ο τρόπος αναπαράστασής της και η επιλογή του ονόματός της δείχνουν ότι πρόκειται για σπάνια γυναίκα, διαλεχτή, επίλεκτη από το θείο αφού χάρη σ' Αυτό γλίτωσε από το βέβαιο θάνατο. Η αναπαράσταση της Διαλεχτής μπορεί να αντιστοιχηθεί προς τη διπολική διάκριση Αγία-Οικόσιτη, σύμφωνα με τη θεωρία του Α. Μπαντιού (Μπαντιού 2013: 51). Ως Οικόσιτη η Διαλεχτή είχε παντρευτεί ακολουθώντας πιστά τις παραδόσεις. Το μόνο της ελάττωμα «ήτο στεῖρα καὶ ἄτεκνος». Όπως έδειξε η Γκασούκα (Γκασούκα 1998: 132-133), «η μητρότητα παραμένει και στη Σκιάθο ο μοναδικός γυναικείος προορισμός, το γυναικείο πεπρωμένο: οι γυναίκες κρίνονται και γίνονται αποδεκτές με βάση την ικανότητά τους να γίνουν μητέρες και μάλιστα την ικανότητά τους στην αρρενογονία», με το «...όπως γεννήση, καὶ μάλιστα υἱόν» κάτι που συσχετίζεται με την κοινωνική αναβάθμιση στο ρόλο της μητέρας του γαμπρού και τις εξουσίες, που ο ρόλος αυτός τους παρέχει. Στην προκειμένη περίπτωση η κακή πενθερά που κατέχει το προνόμιο της αρρενογονίας αποκτά και τις ιδιότητες της Γόησσας καθώς «η γοητεία της είναι στην υπηρεσία της δύναμης- εξουσίας» (Μπαντιού 2013: 56).

Για το θέμα της στειρότητας έχουν αναφερθεί οι κριτικές των Γκασούκας, Ρίτσ και Μηλίγκου-Μαρκαντώνη οι οποίες υποστηρίζουν ότι η γυναίκα και μόνο επωμίζεται «το βάρος της ατεκνίας» (Μηλίγκου-Μαρκαντώνη 1991: 284). Η Γκασούκα υποστηρίζει ότι «η γυναίκα ελέγχεται από πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος και κυρίως του γαμβρού, όπως από την πενθερά» (Γκασούκα 1998: 133). Η ίδια η κοινωνία καταδικάζει τις γυναίκες στείρες, τις θεωρούσε «ανίκανες». «Η γυναίκα ένιωθε μεγαλύτερη ικανοποίηση, όχι τόσο στο να είναι ικανή να τεκνοποιήσει όσο στο να γεννά αγόρια», όπως σημειώνει η Ρίτσ (Ρίτσ

1983:252). «Στην περίπτωση στειρότητας η γυναίκα κινδύνευε να δεχθεί απάνθρωπες συμπεριφορές από την ίδια την κοινωνία», όπως αναφέρει η Μηλίγκου-Μαρκαντώνη (1991: 284).

Η γυναίκα-σύζυγος θεωρείτο αποδεκτή μόνο αν ήταν «ικανή» να τεκνοποιήσει και μάλιστα αγόρια, διαφορετικά «υπέγραφε την καταδίκη της» και θεωρείτο «ανίκανη». Με τα αγόρια αποφεύγεται η παροχή προίκας αλλά και για τον εξής λόγο «... Ἄν δὲν τῷ ἐγέννα ἢ σύζυγός του, ἢ γενεὰ ἐχάνετο». Το αγόρι είναι το μέσο για τη συνέχιση του ονόματος. Ίσως με τη φράση αυτή να υποδηλώνεται από μέρους του συγγραφέα μία ειρωνεία κατά της πατριαρχικής κοινωνίας του. Επομένως μόλις αντιλήφθηκε η γραία Καντάκαινα την ανικανότητα της νύφης της προέβηκε σε μια σειρά από «μαγικές» προσπάθειες θεραπείας που θα βοηθούσαν τη άτεκνη γυναίκα να αποκτήσει παιδί:

«ἔκτοτε δις μετέβη εἰς τὰ λουτρὰ τῆς Αἰδηψοῦ, πεντάκις τῆς ἔδωκαν νὰ πῆ διάφορα τελεσιουργὰ βότανα, εἰς μάτην, ἢ γῆ ἔμενεν ἄγονος. Δύο ἢ τρεῖς γύφτισσαι τῆς ἔδωκαν νὰ φορέσῃ περίαπτα θαυματουργὰ περὶ τὰς μασχάλας... Τέλος καλόγηρός τις Σιναΐτης τῇ ἐδώρησεν ἡγιασμένον κομβολόγιον, εἰπὼν αὐτῇ νὰ τὸ βαπτίξῃ καὶ νὰ πῖνῃ τὸ ὕδωρ. Τὰ πάντα μάταια».

Έτσι η γραία Καντάκαινα, «ἥτις ἐπέρριπτεν εἰς τὴν νύμφην αὐτῆς τὸ σφάλμα τῆς μὴ ἀποκτήσεως ἐγγόνου διὰ τὸ γῆράς της», αποφασίζει να εξοντώσει τη στειρά νύφη, με σκοπό, όπως σημειώνει η Γκασούκα,

να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ενός νέου γάμου για το γιό της, που θα ικανοποιεί πριν απ' όλα τις δικές της προσδοκίες. Ο Παπαδιαμάντης δεν ανέχεται μια τέτοια αδικία και φροντίζει, ώστε το ακούσιο θύμα της πράξης της Καντάκαινας να είναι ο ίδιος της ο γιός (Γκασούκα 1998: 150).

Η κακή πενθερά αναπαρίσταται με τον τύπο της Γόησσας-κακιάς, σκληρής, μοχθηρής γυναίκας έναντι της νύφης της η οποία υπομένοντας όλες τις δολοπλοκίες της πενθεράς της αποκτά τα χαρακτηριστικά του τύπου της Αγίας-Οικόσιτης. Το ίδιο το κείμενο αναδεικνύει το θέμα με αναφορές στις παρεμβάσεις της μάνας στο γιο με χαρακτηρισμούς στη νύφη όπως: «ἄπαστρη*, ἀπασσάλωτη*, ζετσίπωτη, κτλ. Ὅλα τὰ εἶχεν, «ἢ ποῖσα, ἢ δεῖξα, ἢ ἄκληρη». Με μοχθηρά τεχνάσματα, όπως οι κατηγορίες κατά της νύφης της, η κακή πενθερά στόχευε στην υπονόμευση του γάμου και στην τελική απομάκρυνση του γιού της από τη

στείρα νύφη. Επειδή όμως τα τεχνάσματά της δεν έφεραν το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της απαλλαγής από τη στείρα νύφη, προβαίνει στη μοχθηρή πράξη της προσφοράς του χριστόψωμου με το οποίο σκόπευε να τη δηλητηριάσει.

Η Διαλεχτή, όπως την ονομάζει ο αφηγητής, στην οποία προσδώσαμε τα χαρακτηριστικά της Αγίας-Οικόσιτης πράγματι «ἦτο ἀγαθωτάτης ψυχῆς νέα, οὐδέποτε ἠδύνατο νὰ φαντασθῆ ἢ νὰ ὑποπτεύσῃ κακόν τι», απλά μόνο απόρησε για την αλλαγή στάση της πενθεράς της «Πῶς τό 'παθε ἡ πεθερά μου καὶ μοῦ ἔφερε χριστόψωμο, εἶπε μόνον καθ' ἑαυτήν».

Ο τύπος της Οικόσιτης αλλά και της Αγίας επιβεβαιώνονται ακόμη και από τα ακόλουθα. Το γεγονός ότι πάντα τη συντρόφευε μια «παιδίσκη γειτονοπούλα [...] ὅσάκις ἔλειπεν ὁ σύζυγός της». Ήταν θρησκευόμενη καθώς «ἐκοιμήθη πολὺ ἐνωρίς, διότι σκοπὸν εἶχε νὰ ὑπάγῃ εἰς τὴν ἐκκλησίαν περὶ τὸ μεσονύκτιον». Ωστόσο όταν γύρισε ο άνδρας της, τη στιγμή που εκκλησιαζόταν δε διστάζει να εγκαταλείψει τη Θεία Λειτουργία, επιδεικνύοντας τη λαχτάρα και την έντονη αγάπη της προς εκείνον «Ὁ ἄντρας μου! ἀνεφώνησεν ἡ Διαλεχτὴ ἔκπληκτος».

Με την είσοδό της στην οικία της, η Διαλεχτή αρχίζει τις ερωτήσεις προσφοράς υπηρεσιών της προς τον άνδρα της και υπακούει όλες τις εντολές του συζύγου εκτός από την απαίτησή του να μην πάει στην εκκλησία, κάτι που υπογραμμίζει το χαρακτηριστικό της Αγίας.

Ο Καντάκης «δὲν ἐτόλμησε ν' ἀντείπῃ τι, διότι ἡ ἀπάντησις θὰ ἦτο βλασφημία. Οὐχ ἦττον ὁμως τὴν βλασφημίαν ἐνδιαθέτως τὴν ἐπρόφευεν». Αν δεν ήταν ιερό καθήκον και βλασφημία θα επέμενε και ίσως να βιαιοπραγούσε εναντίον της. Η εκκλησία αποτελεί ένα χώρο στον οποίο οι γυναίκες δε βιώνουν εμφανώς τη διάκριση των δύο φύλων, εκτός από το γεγονός της θέσης δηλαδή είτε στο γυναικωνίτη, είτε στους σκάμους στο πίσω μέρος της εκκλησίας. Πέραν τούτου έχουν δικαίωμα στη Θεία Λειτουργία, στη Θεία Κοινωνία. Ένας χώρος που τους απαλλάσσει για λίγο από τις υπηρεσίες-διαταγές των ανδρών τους. Είναι ένας χώρος ηρεμίας και λύτρωσης. Το Θείο ως απομηχανής θεός λυτρώνει-σώζει τη Διαλεχτή από το βέβαιο θάνατο, κάτι που ενισχύει την επιλογή του συσχετισμού της με τον τύπο της Αγίας. Ίσως και να κατανοεί τη στειρότητά της. Στη γυναίκα οφείλεται η διαιώνιση του ανθρώπινου είδους, της ύπαρξης και όχι στον άνδρα. Επομένως οι ρόλοι σ' αυτή την κοινωνία - και όχι μόνο - θα έπρεπε να ανατραπούν. Αντίθετα η οκνηρία του άνδρα ο οποίος έμαθε να τα βρίσκει «όλα στα πόδια του» τιμωρείται. Ο Καντάκης βαριόταν να σηκωθεί για να πάρει ψωμί από το ερμάρι και έτσι πήρε «το χριστόψωμο» που βρισκόταν κοντά του. Ίσως να πρόκειται για μια Θεία τιμωρία για όλες τις διαταγές προς τη σύζυγό του αλλά κυρίως και για

τη βλασφημία που εξεστόμισε ζητώντας από τη γυναίκα του να μην πάει εκκλησία και να μείνει να τον συντροφεύει.

Στο τέλος η «τιμωρία» του άνδρα είναι ο θάνατος και η σωτηρία της γυναίκας είναι λύτρωση. Ο θάνατος αποτελεί επίσης και το μέσο αλλαγής του τύπου της γριάς Καντάκαινας. Η μόνη που γνώριζε «τὸ αἴτιον τοῦ θανάτου», όπως και η Φραγκογιαννού, όπως θα δούμε αργότερα. Μόνο που πρόκειται για δύο αντίθετους γυναικίους τύπους με διαφορετικό σκεπτικό των «εγκληματικών πράξεών» τους. Η γριά Καντάκαινα δεν επιρρίπτει την ευθύνη θανάτου στη νύφη της διότι συναισθάνεται «καὶ αὐτὴ τὸ ἔγκλημά της». Μια φράση που θα μπορούσε ίσως να είναι διαφορούμενης σημασίας. Κυριολεκτικά αναλαμβάνει την ενοχή ως της άμεσης υπεύθυνης για το χαμό του γιού της, ως παιδοκτόνος. Μεταφορικά ίσως να υπονοείται η μετάνοια, η μεταμέλειά της για όσα έπραξε εναντίον της νύφης της, καθώς θα μπορούσε να την κατηγορήσει λέγοντας πως τον εγκατέλειψε βρεγμένο και έφυγε, γι' αυτό και πέθανε. «Ἐνομίσθη ὅτι ὁ θάνατος προῆλθεν ἐκ παγώματος συνεπεία τοῦ ναυαγίου» μιας και «Ἴατροὶ ἐπιστήμονες δὲν ὑπῆρχον ἐν τῇ μικρᾷ νήσῳ· οὐδεμία νεκροψία ἐνεργήθη».

Συμπερασματικά, όπως δείξαμε, με βάση τους τύπους θηλυκότητας του Μπαντιού, η γριά Καντάκαινα θα μπορούσε να συσχετιστεί περισσότερο με τον τύπο της Γόησσας και λιγότερο με τον τύπο της Οικόσιτης ενώ η Διαλεχτή με τον τύπο της Οικόσιτης-Αγίας. Στην Καντάκαινα τα χαρακτηριστικά της Οικόσιτης αναδεικνύονται από το γεγονός ότι πανδρεύτηκε και τεκνοποίησε. Τα χαρακτηριστικά της ως γυναίκας-Γόησσας αναδεικνύονται πρώτα απ' όλα από τον έλεγχο προς την άτεκνη νύφη της έχοντας μια εξουσία-δύναμη που αντλεί από το ρόλο της αρχικά ως μητέρα γενικά και μητέρα άρρενος ειδικά, κι εντέλει ως πενθερά και μάνα του γαμβρού. Ο ρόλος αυτός της επιτρέπει να ασκεί έλεγχο, να κριτικάρει, να επιρρίπτει ευθύνες στη νύφη, να προβαίνει σε «μαγικές θεραπείες», να καταδικάζει με τις κατηγορίες της μια ευπρεπή γυναίκα τη νύφη της και το χειρότερο να προβαίνει σε μια προσχεδιασμένη εγκληματική πράξη.

Στη Διαλεχτή τα χαρακτηριστικά της Οικόσιτης-Αγίας αναδεικνύονται πρώτα απ' όλα από το ίδιο το όνομά της «Διαλεχτή» ως η επίλεκτη από το Θείο αλλά και από τη μία και μοναδική έξοδο από τον οίκο της για να μεταβεί στην Εκκλησία και με ευλάβεια να τελέσει τα θρησκευτικά της καθήκοντα, τα οποία θα μπορούσαν να επιβεβαιώσουν τον τύπο της Αγίας. Επιπλέον η παραμονή στο σπίτι ως έγκλειστη σύζυγος έχοντας ως συντροφιά της πάντοτε τη γειτονοπούλα και η τυφλή υποταγή της στον άνδρα της υπηρετώντας τον σιωπηρά θα

μπορούσε να είναι η επιβεβαίωση του τύπου της Οικόσιτης, ως έμπιστης, ηθικής και ενάρετης συζύγου.

Τέλος, η γραία Καντάκαινα είναι «άκουσία παιδοκτόνος» σ' αντίθεση με τη Φραγκογιαννού, που θα εξετάσουμε παρακάτω. Είναι ο πρώτος εγκληματικός τύπος στη διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη που προμηνύει την έλευση της «Φόνισσας». Για διαφορετικό σκοπό αλλά και πάλι διαπράττοντας φόνο. Το διήγημα αφηγείται έναν ακούσιο φόνο εναντίον αρσενικού γένους, διότι ο φόνος προοριζόταν για γυναίκα, τη νύφη.⁷

3.3 Η Φόνισσα: Χαδούλα ή Γραία Φραγκογιαννού - οι λοιπές γυναίκες



8

⁷ Για τις παραπομπές στο διήγημα «Το Χριστόψωμο» χρησιμοποιήθηκε ο δικτυακός τόπος που διαθέτει το αρχείο του συγγραφέα: <http://papadiamantis.org/works/58-narration/197-02-02-to-xristopswmo-1887>, Πρόσβαση: 19/11/2014.

⁸ Η εικόνα είναι από το δικτυακό τόπο: <http://www.slideshare.net/ssuser03e964/basanismenes-gynaikes2>, Πρόσβαση: 17/04/2015.

3.3.1 Χαδούλα ή Φραγκογιαννού

Το μυθιστόρημα *Η Φόνισσα* του 1903 δεσπόζει στην όλη δημιουργία του Παπαδιαμάντη και αποτελεί ένα από τα πιο σπουδαία επιτεύγματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, για τον έξοχο τρόπο και τη δύναμη με την οποία απεικονίζει τη δραματική ζωή του λαού μας. *Η Φόνισσα* είναι ένα έργο που έχει «ως αντικείμενό του τα χρηστά ήθη της ελληνικής υπαίθρου» (Αθανασόπουλος 2003: 25) αλλά επίσης είναι και «ένα δυνατό έργο ψυχογραφικό. Η Φραγκογιαννού με την αβυσσαλέα ψυχολογία τοποθετείται έξω από την ανθρώπινη κοινωνία», είναι ένας αινιγματικός και ξένος χαρακτήρας έναντι των απλών ανθρώπων είτε του συγκεκριμένου μυθιστορήματος είτε των άλλων διηγημάτων (Πολίτης 1998: 205-206). Είναι μια συντριπτική καταδίκη της βαριάς μοίρας της Ελληνίδας γυναίκας της εποχής της και μια φλογερή συνηγορία για την απολύτρωσή της. Τα κορίτσια στην εποχή του Παπαδιαμάντη εξαιτίας της κοινωνικής ανισότητας της γυναίκας θεωρούνται βάρος ανυπόφορο για την οικογένεια (Αδάμος 1992: 14). Ο Παπαδιαμάντης είναι «αυτόπτης μάρτυρας» της παραδοσιακής κοινωνίας του και επομένως είναι «εκπληκτικά καλά πληροφορημένος» και για την υποβαθμισμένη – καταπιεστική θέση των γυναικών και των κοριτσιών. «Η σκέψη του Παπαδιαμάντη είναι ριζωμένη στην πραγματικότητα και στη συλλογική λαϊκή σκέψη και η ιστορία της Φραγκογιαννούς είναι, όχι αυθαίρετη επινόηση ενός συγγραφέα, αλλά αληθινή λαϊκή τραγωδία» (Saunier 2001: 227).

Η αναπαράσταση του χαρακτήρα και των πράξεων της Θείας Χαδούλας ή της Φραγκογιαννούς θα μπορούσε να προσεγγιστεί με βάση το δίπολο σχήμα των τύπων Οικόσιτης-Γόησσας (Μπαντιού 2013: 50-52). Η ηρωίδα του Παπαδιαμάντη – η θεία Χαδούλα η Φραγκογιαννού – δεν αναπαρίσταται ως ο τύπος του κοινού εγκληματία. Η αναπαράσταση της εγκληματικής παθολογίας της εμπεριέχει σαφή κοινωνική αιτιολόγηση, και ψυχολογική όμως, που αφορά τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία της εποχής της και τη συσχετίζει αρχικά με τον τύπο της Οικόσιτης, «ως οικόσιτο ζώο το οποίο παράγει και αναπαράγει» κι εντέλει μ' εκείνον της Γόησσας, όχι της Ερωτικής αλλά της επικίνδυνης-μοχθηρής γυναίκας, όπως επισημαίνει ο Μπαντιού (Μπαντιού 2013: 50-51). Τα κορίτσια που γεννιούνται προκαλούν τόσα βάσανα στους γονείς που «τούρχεται τ' ανθρώπου, την ώρα που γεννιώνται, να τα καρυδοπνίγει!...». Οι επαναλαμβανόμενες αυτές σκέψεις θα οδηγήσουν στο

ψήλωμα του νου, άρα σε μια ιδιαίτερη ψυχολογική συνθήκη: της τρέλας, και εν συνεχεία στο φόνο, στους φόνους. Υπ' αυτήν την έννοια η Φραγκογιαννού ανήκει και στον τύπο της Γόησσας, όπως θα δείξουμε ακολούθως. Στη *Φόνισσα* εμφανίζεται επίσης πληθώρα γυναικείων φιγούρων, τύποι γυναικών οι οποίες αναπαρίστανται με ένα μοναδικό τρόπο η καθεμία. Οι πλείστες εμφανίζονται με την «τυπική εικόνα της ιδανικής γυναίκας». Η Φραγκογιαννού, η μάνα της Δελχαρώ και η κόρη της Αμέρσα είναι οι τρεις γυναικείες φιγούρες, οι οποίες με τον τρόπο αναπαράστασής τους, θα ανατρέψουν δυναμικά «την ανδροκρατούμενη στερεότυπη εικόνα της γυναίκας» (Αθανασόπουλος 2011).

Το μυθιστόρημα τιτλοφορείται *Η Φόνισσα*. Ο τίτλος υποδηλώνει την εικόνα μιας γυναίκας άσχημης, μοχθηρής και επικίνδυνης, μιας κακογραίας. Επομένως πρόκειται για γυναίκα που αναπαριστάται με τον τύπο της φόνισσας που βλάπτει τον περίγυρό της προκαλώντας πόνο και αγανάκτηση συνάμα. Ισχύει όμως αυτό; Μήπως τελικά ο τίτλος δοσμένος από ανδρικό χέρι είναι παραπλανητικός για να ικανοποιήσει άμεσα τον ανδρικό πληθυσμό, ενώ διαβάζοντας την ιστορία του, γραμμένη επίσης από ανδρικό χέρι, το έργο που επιτελεί η ηρωίδα να μη θεωρηθεί «κακούργημα» αλλά προσπάθεια για «λύτρωση» από τη μαρτυρική γυναικεία ζωή; «Η παιδοκτονία», όπως σημειώνει η Κανταράκη, «είναι αρκετά αυξημένη σε κοινωνίες με χαμηλή οικονομική ανάπτυξη και αυξημένη γεννητικότητα. Η κοινωνία καταφεύγει στη λύση της «βρεφοκτονίας». Παιδοκτονία διαπράττεται στον Παπαδιαμάντη μόνο στη *Φόνισσα*, που πληροί όλες τις προϋποθέσεις κοινωνικής ανισορροπίας και απωθημένης κοινωνικής καταπίεσης, από μία μάνα που εν πλήρει συνειδήσει καταβαραθρώνει το μητρικό της ρόλο στο όνομα της λύτρωσης και παράλληλης σωτηρίας, αυτών των εκκολαπτόμενων κορασίδων-υπηρετριών» (Κανταράκη 2011).

Το μυθιστόρημα αρχίζει με την περιγραφή της φόνισσας, η οποία είναι όντως μια γραία 60 χρόνων, με αδρούς χαρακτήρες, με ανδρικό ήθος και με δύο μικρά μουστάκια στα άκρα άνω των χειλιών της. Επομένως πρόκειται για μια ανδρογυναίκα άσχημη και κακογραία. Το όνομά της Θεία Χαδούλα ή Γιαννού η Φράγκισσα παραπέμπει στο χάδι, σε μια γλυκιά κίνηση που απλόχερα δίνεις στους γύρω σου. Και πράγματι μέχρι τα εξήντα της αυτό το «χάδι» θέλοντας και μη το έδινε στους γύρω της, υπηρετώντας τους άλλους: γονείς, άνδρα, παιδιά, εγγόνια. Το όνομα αποδίδει το περιεχόμενο των αισθημάτων και των επιθυμιών και συσχετίζεται με την ιστορία του ατόμου. Έχουμε συνεκδοχική λειτουργία των ονομάτων, το όνομα δηλαδή υποδηλώνει λειτουργίες ή ιδιότητες του χαρακτήρα. «Το κύριο όνομα χρησιμοποιείται για να σημάνει όχι ένα πρόσωπο αλλά αποτελεί μια αφήγηση» (Holquist

2014: 222). Το δεύτερο όνομά της Γιαννού η Φράγκισσα ή Φραγκογιαννού υποδηλώνει ακόμα μια φορά, όπως ακριβώς ίσχυε και για τις υπόλοιπες γυναίκες της εποχής, ότι ανήκουν σε κάποιον, είναι κτήμα του άνδρα τους, αφού ο άνδρας της άκουε εις το όνομα ο Γιάννης ο Φράγκος. Επίσης το όνομα Φράγκος, Φράγκισσα δηλώνει «τον ξένο, τον αλλόθρησκο ίσως στην πιο μισητή του μορφή» (Saunier 2001: 288)· όπως στην προκειμένη περίπτωση θα συσχετιστεί με τη μορφή της Φραγκογιαννούς η οποία έγινε μισητή και καταδιώκεται και από τους απλούς νησιώτες αλλά και από τις αρχές του τόπου για τους φόνους που διέπραξε. Η Φραγκογιαννού θέλησε με το σωτήριο της έργο να λυτρώσει το γυναικείο φύλο από τα δεσμά της μαρτυρικής ζωής. Έτρεφε μια ελπίδα ότι θα της το αναγνωρίσουν αλλά μάταια. Εν τέλει παραμένει «ξένη», όπως άλλωστε το υποδηλώνει και το όνομά που φέρει, και μάλιστα περισσότερο από ποτέ αφού πια «κουβαλάει και το στίγμα του εγκληματία» (Αθανασόπουλος 2003: 566-568). Ακόμα ένα χάρισμα της Χαδούλας το οποίο κληρονόμησε από τη μάνα της Δελχαρώ - εκτός από το να είναι εργατική, επιδέξια, να ασκεί το επάγγελμα της μαμής, ψευδογιάτρισσα παρασκευάζοντας διάφορα γιατροσόφια, βότανα, να θεραπεύει τη βασκανία - ήταν η ενασχόλησή της με την τέχνη της μαγείας. Επομένως μια γυναίκα που αναπαρίσταται με δύο μορφές: Ως Οικόσιτη υπηρετεί τη «θητεία» της και είναι «κτήμα» που περνά από τα χέρια των γονιών της στην υπηρεσία του ανδρός-των παιδιών-του εγγονιού της· ως Γόησσα-μάγισσα-μοχθηρή-παράλογη γίνεται παιδοκτόνος. «Ψηλώνει το ανάστημά» της και «δια των φονικών της πράξεων», όπως σημειώνει ο Ζέρβας, «θέτει σε αμφισβήτηση την έννοια της υπηρεσίας και συνεπώς το χριστιανικό σύμπαν» (Ζέρβας 2001).

Όπως σημειώνει ο Μπαντιού:

Το κορίτσι του παραδοσιακού κόσμου αλλάζει το όνομά του με το όνομα ενός άνδρα, γίνεται «Κυρία X». Εφεξής μπορεί να μείνει μακριά από τη μισθωτή εργασία, να διαχειρίζεται τα του οίκου, να είναι πρωτίστως μητέρα, και ειδικότερα «μητέρα της οικογένειας»[...] Η αντιδραστική τριλογία «Εργασία, Οικογένεια, Πατρίδα περιλαμβάνει δύο αρσενικές κατηγορίες, την εργασία και την πατρίδα, έναντι της μίας και μόνης θηλυκής, της οικογένειας (Μπαντιού 2013: 45-46).

Ο ισχυρισμός αυτός ανταποκρίνεται και στην περίπτωση της Χαδούλας η οποία ως σύζυγος του Γιάννη του Φράγκου υπέστη την αναμενόμενη αλλαγή του ονόματός της σε Φραγκογιαννού, αλλά εν συνεχεία τα στερεότυπα της εποχής ανατρέπονται από την

αναπαράστασή της. Αν και μέχρι τα 60 της χρόνια αναπαρίσταται κυρίως με τον τύπο της Οικόσιτης εν τέλει από την αρχή του μυθιστορήματος υπάρχουν «σημάδια» για τη μετατροπή της σε «γυναίκα- Εν», Γόησσα, κατά τον Μπαντιού, καθώς «η γοητεία είναι στην υπηρεσία της δύναμης- εξουσίας» (Μπαντιού 2013: 56). Η εξουσία είναι απόρροια της δικής της οικονομικής στήριξης της οικογένειας και συνοδεύεται από την ανοχή, την υπομονή, την καταπίεση των 60 της χρόνων. Προτού παντρευτεί ειρωνευόταν τον άνδρα της «με την παρθενικήν πονηρίαν της», γιατί αντί φέσι φορούσε «ένα είδος μακρού σκούφου». Μετά γάμου τον αποκαλούσε και πάλι μετά ειρωνείας «Λογαριασμόν» επιδιώκοντας τη μείωσή του αφού δεν μπορούσε να λογαριάσει ποτέ ορθά.

Μετά το γάμο και τις εμπειρίες του η στάση της Φραγκογιαννούς εδραιώνεται, αφού μια γυναίκα με βούληση υποχρεώνεται να υποταχθεί στον ασήμαντο, αδύναμο άνδρα, όχι γιατί το αποφάσισε, αλλά γιατί της το επιβάλλει μια κοινωνία, η οποία αδυνατεί να αντιληφθεί πως κάποτε η ζωή ανατρέπει τους διατεταγμένους ρόλους (Γκασούκα 1998: 186-187).

«Ως μικρή στριγλίτσα» προσπάθησε να ξεγελάσει τη «μάννα στρίγλα» της τρεις φορές. Στη συζήτηση περί προίκας η Φραγκογιαννού προσπαθούσε με νεύματα προς τον γαμβρόν και την ανδραδελφήν να ζητήσουν περισσότερη προίκα. Την παραμονή του γάμου της η Φραγκογιαννού έκλεψε από το κομπόδεμα της μάνας της 8 ή 9 τάληρα ως αντίδραση στην άρνηση των γονιών της να δώσουν περισσότερη προίκα. Επίσης η Φραγκογιαννού «είχε κλέψει κατά καιρούς από τους γονείς» το ποσό που ανερχόταν περίπου «εις τετρακόσια γρόσια». Η Φραγκογιαννού φοβόταν περισσότερο τη μάνα της από ότι τον πατέρα της διότι τη στιγμή όπου η μάνα της αντιλήφθηκε τα νεύματά της «δεν της έδωκεν ούτε νυχιές, ούτε τσιμπιές, ούτε δαγκωματιές, πράγμα το οποίον, άλλως, συχνά συνείθιζε». Σύμφωνα με τον Saunier,

Η Φόνισσα τοποθετείται σ' ένα σημείο όπου αυτό το στάδιο του οικογενειακού μύθου, το στάδιο της αναμέτρησης με τον επίγειο πατέρα και της εξαφάνισής του, έχει ξεπεραστεί. Υπόθεση του έργου, απ' αυτή την άποψη, είναι η αντιμετώπιση της μάνας ή, με άλλα λόγια, η μοίρα της μητρότητας (Saunier 2001: 240).

Η Φραγκογιαννού είχε κακές σχέσεις με τη μάνα της που θεωρείται και η βασική αιτία των φόνων της (Ασλανίδης 2005: 309-310). Από την άλλη η φιγούρα του πατέρα της σχεδόν απουσιάζει και συστηματικά γελοιοποιείται από την ίδια τη στάση της μάνας

της, πράγμα που το ίδιο υιοθετεί και η Φραγκογιαννού έναντι του δικού της συζύγου (Saunier 2001: 240-241). Η Δελχαρώ ήταν επίσης μια γυναίκα που φέρει τα χαρακτηριστικά του τύπου της Γόησσας ως επικίνδυνη, μάγισσα, μοχθηρή, όπως θα δούμε πιο κάτω. Η «μικρή στριγλίτσα» φοβόταν να τα «βάλει» με τη μεγάλη «στρίγλα της εποχής της». Ο Μπαντιού υποστηρίζει ότι: «το κορίτσι αν και εμπειρικά παρθένο, είναι ήδη γυναίκα. Στηρίζει μέσα του την αναδραστική πράξη της γυναίκας που η ίδια θα γίνει μόνον επειδή είναι ήδη γυναίκα, χωρίς εδώ να παίζει σημαντικό ρόλο ο άνδρας» (Μπαντιού 2013: 48).

«Στις παραδοσιακές κοινωνίες ο άνδρας μπορεί να παντρευτεί μία γυναίκα μόνον αν προστεθεί στη γυναίκα μια αδρή πληρωμή. Στην περίπτωση της προίκας η γυναίκα περνά από τη μία οικογένεια στην άλλη μαζί με προικιά και χρήμα» (Μπαντιού 2013: 52). Η υποχρέωση των γονιών να δίνουν προίκα αποτελούσε και ένα από τα βάσανα της Φραγκογιαννούς και την αρχή για τη μαρτυρική έγγαμη ζωή των κοριτσιών. Η Φραγκογιαννού είχε τρεις κόρες τις οποίες έπρεπε να αποκαταστήσει η ίδια αφού

«ο Λογαριασμός δεν διέπρεπεν επί δραστηριότητα. Λοιπόν ηξεύρει όλος ο κόσμος τι σημαίνει μία μήτηρ να είναι συγχρόνως και πατήρ δια τας κόρας της, και να μην είναι τουλάχιστον μήτε χήρα».

Οι διαλογισμοί αυτοί της Φραγκογιαννούς αποδεικνύουν τη γυναικεία θέση αλλά και την ισχύ της μέσα στο σπίτι έναντι της αδυναμίας του άνδρα της. Πέραν του γάμου και της προίκας, η γέννηση κοριτσιών θεωρείται ακόμα ένα μαρτύριο για τη Φραγκογιαννού. Η Φραγκογιαννού αισθανόταν «μεγάλην και ιεράν ανακούφισιν» και «ήτο χαρωπή» στην κηδεία ενός βρέφους θηλυκού γένους: αισθήματα που προΐδεάζουν τον επερχόμενο παραλογισμό της. Στην έκτη ενότητα του μυθιστορήματος, μέσα από την ενθύμηση της Αμέρσας, δίνονται όλες οι δυναμικές προσπάθειες της Φραγκογιαννούς (και όχι του συζύγου-πατέρα) να γλυτώσει τον γιό της Μούρο ο οποίος διέπραξε φόνο. Η προσπάθεια δωροδοκίας των ενόρκων αναδεικνύει μια γυναίκα δυναμική, «πανούργα», τολμηρή. Στο τέλος τα σχέδια της μπορεί να μην έφεραν το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της αθώωσης του γιού της, αλλά κατάφερε, ασκώντας το επάγγελμα της ψευτογιάτρισσας, να επιστρέψει στην πατρίδα με «περίσσευμα από την επιχείρησιν».

Με αυτόν τον τρόπο διαπλάθεται σταδιακά η μετατροπή στην αναπαράσταση της Φραγκογιαννούς που τη μεταβάλλει από τον αρχικό τύπο της Οικόσιτης, της δούλας και της

σκλάβας σ' εκείνον της Γόησσας, όχι της ερωτικής, αλλά της επικίνδυνης, της μοχθηρής γυναίκας (Μπαντιού 2013: 51). Με μεγάλη πιθανότητα όμως θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί και με τον τύπο της γυναίκας-τρελής, παράλογης. Πρόκειται για μια γυναίκα που για 60 χρόνια υπέφερε υπηρετώντας τους άλλους και έφθασε η ώρα της εξέγερσης. Η ψυχολογική πίεση, των τόσων χρόνων, που δεχόταν εξωτερικεύεται έχοντας ως σύμμαχό της τη δύναμή της – ψυχική και σωματική – μετατρέπεται σε μια Γόησσα-κακιά-επικίνδυνη κατά της κοινωνίας αλλά της ίδιας της ανθρωπότητας. Ο Τζιόβας σημειώνει ότι η Φραγκογιαννού εγκληματεί «σε αλλόφρονα κατάσταση» και οι πράξεις της είναι ένα «κράμα προμελέτης και παραλογισμού», αλλά και «απόρροια της εκτόνωσης της εσωτερικής πίεσης που έχει συσσωρευτεί σταδιακά (Τζιόβας 2007:197, 199).

Ο συγγραφέας μας προετοιμάζει από την αρχή του έργου γι' αυτή την «εξέγερση», γι' αυτή την αλλαγή. Και όχι μόνο του συγκεκριμένου έργου, μιας και όπως προανέφερα, *Η Φόνισσα* είναι το τρίτο κείμενο εν σειρά ξεκινώντας από τη Χαρμολίνα ως βουβή-Οικόσιτη, την Καντάκαινα ως εγκληματική-Οικόσιτη και τέλος στη Φραγκογιαννού ως μανιακή-Οικόσιτη. Έζησε 60 χρόνια ως Οικόσιτη και τώρα έφθασε η στιγμή της ανατροπής του παραδοσιακού στερεότυπου, γίνεται Γόησσα-επικίνδυνη. «Επί τέλους» κόβει το σχοινί της «θητείας», της εσώκλειστης υπηρεσίας και «επί τέλους» αρχίζει η μετατροπή της από Οικόσιτη-σκλάβα σε Γόησσα-επικίνδυνη.

Στο σύνολο το «σωτήριο έργο» της αποτελείται από τέσσερις φόνους – πέντε θύματα. Ο αριθμός φόνων θα μπορούσε να μη θεωρηθεί τυχαίος. Απέκτησε τρεις κόρες, διέπραξε τρεις φόνους, «εκτός από το εγγόνι της, τον ίδιο τον εαυτό της» (Ασλανίδης 2005: 309-310) και ένα ακόμη. Το πρώτο κοριτσάκι που πνίγει είναι η συνονόματη εγγονή της, ένα όνομα «Χαδούλα» το οποίο σχολιάζει αρνητικά «μην τύχη και χαθή τ' όνομα!». Σύμφωνα με την παράδοση αυτή η συνήθεια ισχύει μέχρι σήμερα. Ίσως η Φραγκογιαννού να αυτοσαρκάζει την εξηντάχρονη ζωή της ως Οικόσιτη-έγκλειστη στην υπηρεσία των άλλων και το εγγόνι της φέροντας το ίδιο όνομα να προϊδεάζει τη συνέχεια αυτής της μαρτυρικής ζωής. Ο 1^{ος} φόνος ολοκληρώθηκε: σα να έπνιξε τον ίδιο της τον εαυτό (Ασλανίδης 2005: 309-310) «έχωσε τους δύο μακρούς, σκληρούς δακτύλους μέσα εις το στόμα του μικρού, δια να το «σκάση».

Τα υπόλοιπα τρία θύματα θα μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τις κόρες της. Η Μυρσούδα και η Αρετούλα θα μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τις δύο κόρες της, τη Δελχαρώ και την Κρινιώ, οι οποίες, όπως θα δούμε πιο κάτω, θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τον τύπο της

Οικόσιτης. Ίσως μια επιβεβαίωση και τα ίδια τα ονόματα των θυμάτων. Στον τρίτο της φόνο, θύμα είναι η Ξενούλα. Η Ξενούλα θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με την κόρη της Αμέρσα η οποία θα συσχετιστεί με τον τύπο της Γόησσας, όπως θα δούμε πιο κάτω, της επικίνδυνης γυναίκας. Το όνομα Ξενούλα είναι το θηλυκό της λέξης «ξένος». Η Αμέρσα με τον τρόπο αναπαράστασής της θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας «ξένος» τύπος γυναίκας για την εποχή αφού ίσως ανατρέπει τα στερεότυπα της παραδοσιακής κοινωνίας. Επιπλέον σύμφωνα με την άποψη του Saunier «η Ξενούλα, από το όνομά της, συγγενεύει κι αυτή με την ηρωίδα: η ρίζα ξένο- δηλώνει, όπως και το συνθετικό Φράγκο-, την εσωτερική ετερότητα (Saunier 2001: 254), αλλά και «τη ιδιότητά του να ξεχωρίζει από το σώμα του πολιτισμού όπου εντάσσεται (Holquist 2014: 230).

Ο 4^{ος} φόνος και το 5^ο θύμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι πνίγει τη μάνα της. Ίσως εκδικείται την «άστοργο μάνα» που της στέρησε τα «χάδια» και επιδίωκε μόνο να την «κουκούλωσει» και να την προικίσει.

Όλα τα προαναφερθέντα θα μπορούσαν να επιβεβαιωθούν μέσα από τα όνειρα της Φραγκογιαννούς, στο σύνολο επτά. Τα έξι όνειρά της (το 7^ο θα αναφερθεί στη συνέχεια) θα μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τα 60 χρόνια ζωή της. Τα έξι όνειρα της Φραγκογιαννούς θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως η κύρια αιτία της αλλαγής του τύπου της από Οικόσιτη σε Γόησσα-παράλογη. Οι τέσσερις φόνοι, επίσης, θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τον εαυτό της, τις τρεις κόρες της και τη μάνα της, όπως έχει δείξει ο Ασλανίδης (Ασλανίδης 2005: 312-313). Σε όλα τα όνειρά της εμφανίζονται τα θύματά της ζητώντας της χάδια και φιλία αλλά και το θέμα της προίκας. Η Φραγκογιαννού δρα ως μητέρα (μια σπάνια κατονομασία της Φραγκογιαννούς από τον αφηγητή), καθώς όλες οι μητέρες είχαν στην έννοια τους να «κουκουλώσουν» και να προικίσουν τις κόρες τους. Στην παραδοσιακή κοινωνία η μητέρα θεωρείται η «μητέρα της οικογένειας» και προορίζεται μόνο για «την αναπαραγωγή ως οικόσιτο ζώο» (Μπαντιού 2013: 50). Σύμφωνα με τον Μπαντιού,

αν αποδεχτείς ότι οι γυναίκες μπορούν να κάνουν όλα όσα κάνουν οι άνδρες, το αντίστροφο, προς στιγμήν, δεν είναι αληθινό. Υπάρχει κάτι που οι άνδρες αδυνατούν απολύτως να το κάνουν: να φέρουν στο φως ένα νεογέννητο. Από αυτή την άποψη η γυναίκα παραμένει οικόσιτη, όχι φυσικά ενός άνδρα, αλλά του ανθρώπινου είδους. Η γυναίκα-Εν παραμένει η οικόσιτη της Ανθρωπότητας (Μπαντιού 2013: 57).

Επομένως οι πράξεις της Φραγκογιαννούς να σκοτώσει μικρά κορίτσια, τα οποία μπορεί να θεωρηθεί ότι επέχουν τη θέση των δικών της παιδιών, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως η εκδίκηση της έναντι της κοινωνίας που απορρίπτει το γυναικείο φύλο, «τη μητέρα της ανθρωπότητας» και στο οποίο οφείλει τη διαίωνηση του είδους. Υπ' αυτήν την έννοια, επίσης, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι προικονομούν τη στάση «του αστικού φεμινισμού» που σύμφωνα με τον Μπαντιού «εκφράζει εμφατικά ένα είδος εχθρότητας προς τη μητρότητα, αξιώνει να δοθεί ένα τέλος στην ιδέα του «μητρικού ενστίκτου» και [...] ότι η ύπαρξη της γυναίκας μπορεί να είναι πλήρης, ακέραιη ακόμη και αν δεν έχει ή δε θέλει παιδιά» (Μπαντιού 2013: 57). Το έργο της Φραγκογιαννούς θα μπορούσε να θεωρηθεί «σωτήριο», μια καταδίκη, ένα «κατηγορώ» κατά της άνιση κοινωνίας. Μολονότι μπορεί να αλλάζει τύπους, ο τύπος της Οικόσιτης γυναίκας παραμένει ο πιο σημαντικός για όλη την ανθρωπότητα. Επομένως μόνο υπό αυτό το λόγο η κάθε κοινωνία, παραδοσιακή και μη, αναγνωρίζει τη γυναίκα και τη σέβεται. Γι' αυτό η Φραγκογιαννού ως Γόησσα-παράλογη ξεσπά έναντι του «Λόγου» δηλαδή του άνδρα και της λογικής συνάμα. Η βουβή γυναίκα, σιωπηρή υπηρέτρια και οικόσιτο ζώο «σπάει» τη σιωπή της και ως Γόησσα επικίνδυνη συνειδητοποιεί τη θέση της γυναίκας που «ποτέ δεν είχε κάμει άλλο τίποτε, ειμή να υπηρετή τους άλλους», τότε μετατρέπεται σε επικίνδυνη Γόησσα για την ανθρωπότητα. Η επιλογή της είναι ο πνιγμός μόνο μικρών κοριτσιών. Πρόκειται για ένα πλήγμα, μια απειλή κατά της ίδιας της ανθρωπότητας αφού η κόρη θεωρείται «η μητέρα της ανθρωπότητας», της διαίωνησης του είδους (Μπαντιού 2013: 57). Ο άνδρας έχει δικαίωμα λόγου ενώ η γυναίκα όχι. Η γυναίκα στέκεται δίπλα του άνδρα και είναι «γυναίκα παρά του άνδρα», «γυναίκα παρά του λόγου». Επομένως η γυναίκα-παράλογη αντί λόγου χρησιμοποιεί έργα για να εκφραστεί. Θα μπορούσε, επίσης μεταφορικά, να θεωρηθεί ότι πρόκειται για ένα πνιγμό από την ίδια την κοινωνία, και τον οποίο αισθάνονται οι Οικόσιτες γυναίκες. Η Φραγκογιαννού, δέσμια και η ίδια του ονόματός της που υποδηλώνει την υποταγή της γυναίκας στον άνδρα, τις «λυτρώνει» και συνάμα ξεσπά ενάντια στην κοινωνία.

Ο Τζιόβας υποστηρίζει ότι: «όλες οι «εικόνες του παρελθόντος» της, «οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας», «η εξασφάλιση προίκας» και οι νύχτες που περνά «ξάγρυπνη δίπλα στο εγγόνι της, αναλογιζόμενη το δυσοίωνο μέλλον του» την ωθούν στους φόνους (Τζιόβας 2007:193-197). Ο πρώτος και τέταρτος παράγοντας, που αναφέρει ο Τζιόβας, θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι πιο σημαντικοί, καθοριστικοί για τη μετατροπή της γυναίκας Φραγκογιαννούς από τύπο Οικόσιτης, η οποία μια ζωή υπηρετεί τους άλλους, σε Γόησσα-επικίνδυνη-μοχθηρή και παράλογη. Ο Παπαδιαμάντης χαρακτηρίζει το έργο του ως

«κοινωνικόν μυθιστόρημα», γεγονός που δίχασε τους κριτικούς αν η κεντρική ηρωίδα του η Φραγκογιαννού είναι «ένας σκοτεινός και εωσφορικός χαρακτήρας ή μία κοινωνική επαναστάτρια και πρώιμη υπερμάχος της χειραφέτησης των γυναικών» (Τζιόβας 2007: 183). Το σίγουρο είναι ότι η Φραγκογιαννού γεννήθηκε και έζησε σε μια κοινωνία άκρως παραδοσιακή, ανδροκρατούμενη που ήθελε τη γυναίκα βουβή και σκλάβο στην υπηρεσία του οίκου και μόνο. Πράγμα που επιβεβαιώνει το χαρακτηρισμό του έργου από τον ίδιο το δημιουργό ως «κοινωνικόν μυθιστόρημα», αφού αναφέρεται στην «αντικειμενικότητα του περιβάλλοντος». Από την άλλη όμως είναι και «ένα ψυχολογικό θρίλερ» αφού αναφέρεται και στην «υποκειμενικότητα» της ηρωίδας. Η Φραγκογιαννού μέσα από τα όνειρά και τα οράματά της αναθυμάται όλη τη ζωή της η οποία θα μπορούσε να αποδοθεί με τον όρο εφιάλτης. «Οι κοινωνικές συνθήκες» και «η εσωτερική πάλη» ωθούν τη Φραγκογιαννού στους φόνους (Τζιόβας 2007: 183-185). Ξεκινά το «λυτρωτικό» έργο της με πνιγμό βρέφους και ολοκληρώνει με πνιγμό βρέφους λίγο πριν το «τέλος» της. Το βρέφος που είναι η νέα ύπαρξη σε μια άδικη κοινωνία αλλά συνάμα είναι και η ελπίδα της διαιώνισης του ανθρώπινου είδους. Προτού προλάβει να βιώσει την απόρριψη από την ίδια την οικογένεια πρώτα και μετά από την ίδια την κοινωνία το «λυτρώνει». Μπορεί να «είχε παραλογίσει» αλλά πάλι ίσως και όχι, αν αναλογιστούμε ότι τα «χτυπήματά» της είναι καίρια.

Μετά την επιτέλεση και του τρίτου φόνου η Φραγκογιαννού αναπαρίσταται κυρίως με τον τύπο της Γόησσας-μάγισσας-μοχθηρής-πανούργας γυναίκας. Η εικόνα της μάγισσας συσχετίζεται με το ηθογραφικό πλαίσιο και τις δοξασίες – φόβους των ανθρώπων της υπαίθρου. Ως μάγισσα μαντεύει και το τέλος της. Πριν την αναχώρησή της από το σπίτι για να κρυφτεί από τους χωροφύλακες εύχεται καλή αντάμωση στις κόρες της λέγοντας «μετά πικράς ειρωνείας. «Η εσάς θ' ανταμώσω εδώ - ή, τον αδελφό σας στην φυλακή θα πάω ν' ανταμώσω - ή, στον άλλο κόσμο θ' ανταμώσω τον πατέρα σας... κι' αυτό είναι απ' τα τρία το σιγουρότερο!»». Όλα αυτά τα στοιχεία είναι απόρροια των ρομαντικών καταβολών που οι δημιουργοί του 19^{ου} αιώνα, όπως και ο Παπαδιαμάντης, συνένωσαν με το ρεαλισμό στα έργα τους, ηθογραφώντας έτσι ρεαλιστικά την παραδοσιακή κοινωνία (Αθανασόπουλος 2003: 24-26).

Στην καταδίωξη της βρίσκει καταφύγιο στο σπίτι της Μαρουσώς. Μια γυναίκα που θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον τύπο της Γόησσας, καθώς προέβη σε έκτρωση και αυτή η πράξη ήταν καταδικαστέα από την κοινωνία.

Στην άγρια καταδίωξη της και στο «σωτήριο» καταφύγιο της η αναπαράσταση της Φραγκογιαννούς - σκέψεις και πράξεις - υπερτονίζουν τον τύπο της Γόησσας-μοχθηρή-πανούργας-παράλογης. Όλα γίνονται βάσει σχεδίου από τη Φραγκογιαννού. Η Φραγκογιαννού «έτρεφεν αόριστον ελπίδα» ότι θα έβρισκε φιλοξενία σε μάνδρα ή καλύβι βοσκού. Πράγματι συνάντησε τον Γιάννη τον Λύριγκο που εξαπάτησε ως Γόησσα-μοχθηρή-πανούργα και κατέληξε στο καλύβι του ως ψευτογιάτρισσα. Σ' αυτό συντείνει και η εικόνα της μάγισσας, της ανυπόδητης με το ραβδί που αναρριχάται ένα «κρημνό ανωφερή όπου μόνο λίγα ερίφια θα μπορούσαν να ανέλθουν» όταν τη διώκουν οι αστυνομικοί. Στο Κοχύλι οι συλλογισμοί της Φραγκογιαννούς ότι μόνο αν κάποιος απ' τους διώκτες της ήταν τόσο «μάννα γυιός» θα αποφάσιζε να αναρριχηθεί στο βράχο που «εώς κάτω ήτο τόσον κάθετος, ώστε αδύνατον ήτο «βροτός ανήρ» ν' ανέλθη ή να κατέλθη» επιβεβαιώνουν τη δύναμη της γυναίκας τόσο σωματικά όσο και ψυχικά. Η γυναίκα είναι δυνατή, πεισματάρα, τολμηρή, αποφασιστική και δε φοβάται τα δύσκολα. Ο Μπαντιού σημειώνει ότι: «οι κόρες είναι σε θέση να κάνουν με άψογο ταλέντο καθετί που απαιτείται από αυτές [...]» (Μπαντιού 2013: 48). Επίσης η εξαπάτηση της γυναίκας και της πενθεράς του Λύριγκου λέγοντας ότι «σ' αυτές «περνάει η μογιά μου» ακόμα» συντείνουν στα χαρακτηριστικά της Γόησσας ως μοχθηρή-μάγισσα, καθώς και οι τρεις απόπειρες φόνων.

Η Φραγκογιαννού κατατρεγμένη, μετά και τον τρίτο της φόνο όπως προαναφέρθηκε, βρίσκει καταφύγιο στη φύση. Μέχρι αυτή τη στιγμή η φύση ήταν σύμμαχος της. Μετά και τον 4^ο φόνο η φύση γίνεται «εχθρός» και τιμωρός της. Σε μια πρώτη φάση στην κρυψώνα της στη Σκοτεινή Σπηλιά δεν υπήρχε μονοπάτι, έτσι «επάτει στη «σάρρα» η οποία «ετάρρασε ωσάν να θύμωνε» και έπεφταν λίθοι πάνω στο σώμα της έπεφταν με ορμή και κακία κατά του προσώπου της, ως να τους εσφενδόνιζεν αόρατος χείρ κατά της κεφαλής της». Ως η φύση που εμποδίζει τη διαφυγή και σωτηρία της να εκδηλώνει ένα «αίσθημα δικαιοσύνης» (Κωνσταντινίδου 2005: 401). Στη Σκοτεινή Σπηλιά η Φραγκογιαννού ως δυναμική γυναίκα κάνει σχέδια, σκέφτεται τρόπους διαφυγής «να πλησιάση μία βάρκα! [...], εύχεται να βρεθεί «στα μέρη τ' αντικρυνά» και να αρχίσει «εκεί νέον βίον!».

Στο 7^ο και τελευταίο όνειρό της, η Φραγκογιαννού ονειρεύτηκε τον Καμπαναχμάκη ο οποίος της υποδείκνυε μέρη-«καταφύγια» (τα οποία της είχε αναφέρει όταν είχαν συναντηθεί) «Στο Ερμητήριο! Στου Γέροντα το Ερμητήριο!».

Η Φραγκογιαννού ξύπνησε και σκεφτόταν το Ερημητήριο, τον γέροντα παπα-Ακάκιο που είχε κατοικήσει στον Άγιο Σώστη και αποφασίζει να πάει. Το 7^ο όνειρό της λειτουργεί ως η λύση πράγματι της «σωτηρίας» της; Πρόκειται για μια απόφαση, μια λύση «σωτηρίας» που της δόθηκε από έναν άνδρα, τον Καμπαναχμάκη και όχι μια προεπιλογή δική της όπως έπραττε μέχρι τώρα. Προς στιγμήν ο τύπος της Γόησσας-μάγισσας-πανούργας υποχωρεί και επανέρχεται ο τύπος της ανίσχυρης Οικόσιτης, η οποία ακολουθεί τις οδηγίες του άνδρα, που θα την οδηγήσουν στο «τέλος» της.

Στη διαδρομή προς τον Άγιο Σώστη την ανακαλύπτουν οι χωροφύλακες. Αμέσως «ξυπόλητη ανερριχήθη επάνω εις τον κρημνόν». Το ίδιο έκαναν και οι δύο χωροφύλακες που έτρεξαν πίσω της στον απάτητο βράχο στο χώρο της απελπισίας. Η Φραγκογιαννού έφθασε στην τοποθεσία την οποία ο Καμπαναχμάκης είχε ονομάσει «το Μονοπάτι στο Κλήμα». Ένας απότομος βράχος:

Κάτωθεν του οποίου έχασκεν η άβυσσος, η θάλασσα. Άνω του ζυγώματος τούτου υπήρχε πάτημα, ημισείας παλάμης το πλάτος, όλον δε πέραμα ήτο τριών ή τεσσάρων βημάτων. Όπως το διέλθη τις, έπρεπε να πιασθή από τον άνω βράχον, βλέπων προς την θάλασσαν, να πατή με την πτέρναν, και να βαδίζη εκ δεξιών προς τα' αριστερά. Η ζωή του εκρέματο εις μίαν τρίχα.

Η Φραγκογιαννού έκανε το σταυρό της και δε δίστασε. Οι δύο «νομάτοι» δέιλιασαν και άρχισαν τη συζήτηση. Ο χωροφύλακας χλευάζοντας, υποτιμούσε το γυναικείο φύλο:

«Και να μας ρίξη κάτω μια γυναίκα!» ενώ ο αγροφύλακας, για πρώτη φορά ίσως, τόνιζε τη δύναμη και την εξυπνάδα του γυναικείου φύλου έστω και ειρωνικά «δεν προφτάσαμε να την ιδούμε τη στιγμή που περνούσε [...] Αν την έβλεπες, θα σούκανε καρδιά.[...] Δεν ξέρεις πόσες φορές δίνουν το παράδειγμα οι γυναίκες![...] Σε καμπόσα πράγματα, δείχνουν πολύ κουράγιο».

Μέσα από τη συγκεκριμένη συζήτηση μεταξύ ανδρών φανερώνεται η δύναμη της γυναικείας φύσης η οποία γοητεύει τους άνδρες, κάτι που ενισχύει τον χαρακτηρισμό της ως Γόησσας, αλλά πιθανώς να φοβούνται να το παραδεχτούν, να το ομολογήσουν μήπως και «ξεπέσουν από τον ανδρισμό» τους.

Το «τέλος» της Φραγκογιαννούς, ο θάνατός της, ο πνιγμός της επιτελείται μέσα στη φύση:

«Ω! Να το προικιό μου! Είπε. Αυταί υπήρξαν αι τελευταίαι λέξεις της. Η γραία Χαδούλα εύρε τον θάνατον εις το πέρασμα του Αγίου Σώστη εις τον λαιμόν τον ενώνοντα τον βράχον του ερημητηρίου με την ξηράν, εις το ήμισυ του δρόμου μεταξύ της Θείας και της ανθρώπινης δικαιοσύνης».

Είναι ένας θάνατος όμοιος και απαράλλακτος με το «σωτήριο, λυτρωτικό» της έργο. Πνίγει τα νεαρά κοράσια, απαλλάσσοντάς τα από το μαρτύριο - να παντρεύονται δίνοντας στο γαμβρό μια αδρή προίκα και να προσφέρουν μια εσώκλειστη υπηρεσία στους άλλους.

Η Φραγκογιαννού «πνιγόταν» ασφυκτικά από την καταπιεστική κοινωνία για 60 χρόνια. Ως Χαδούλα όμως πνίγεται «ελεύθερη» εν τέλει στη θάλασσα. Η φύση ήταν ο σύμμαχος της σ' όλο της το κυνηγητό, από την αρχή ως το «τέλος» της. Δε θέλησε να την αφήσει ούτε στη Θεία Δικαιοσύνη αλλά ούτε και στην ανθρώπινη εξ αιτίας ότι και στις δύο το «Ου Φονεύσεις» είναι εντολή μα και νόμος και τιμωρείται σκληρά. Η γυναικεία της φύση πεθαίνει στη φύση εκεί όπου ο άνθρωπος ζει και πεθαίνει ελεύθερος. Μετά τις «ύβρεις» που διέπραξε, ο θάνατος της στη θάλασσα θα μπορούσε να λειτουργεί ως η «κάθαρση» στο «σωτήριο» έργο της αλλά και στη γυναίκα που τόλμησε να υπερβεί τον τύπο της Οικόσιτης-υποταγμένης και να γίνει Γόησσα-μοχθηρή-πανούργα-δυναμική γυναίκα σε ένα κόσμο εχθρικό προς το γυναικείο φύλο.

3.3.2 Δελχαρώ, η μάνα της Χαδούλας

Η μάνα της Φραγκογιαννούς η Δελχαρώ η οποία όπως υποδηλώνεται από την επιλογή του ονόματός της «δε χάρηκε» τη ζωή της ως Οικόσιτη γυνή, ως οικόσιτο ζώο προορισμένο για να παράγει και να αναπαράγει (Μπαντιού 2013: 50). Η στάση της από την αρχή του μυθιστορήματος υποδηλώνει μια γυναίκα που θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον τύπο της Γόησσας της επικίνδυνης, μοχθηρής, μάγισσας. Ήταν «μία από τας στρίγλας της εποχής, η οποία γνωρίζει τόσα όσα είναι αρκετά για να προκαλεί την ανησυχία του ανδρικού φύλου με τις «δυνάμεις» που κατείχε.

Στο όνομά της είναι διακριτή η λειτουργία του αρνητικού μορίου «δε» που απομακρύνει το όνομά της από τη χαρά. Το αρνητικό μόριο Δε την απομακρύνει από το ρήμα «χαρώ». Διακρίνεται επίσης ο διαχωρισμός μέσω του υγρού συμφώνου -λ- ομόηχου με λειτουργίες των υγρών στοιχείων στη γλώσσα και στη φύση. Υπ' αυτήν την έννοια και συνυπολογίζοντας την ιδιότητα της ως μάγισσας, το υγρό σύμφωνο -λ- πιθανώς να υποδηλώνει ότι η Δελχαρώ

ως Γόησσα – μάγισσα αποτελούσε απειλή για τους άνδρες εξ αιτίας του ότι γνώριζε την τέχνη του να συνδέει το κακό-το ανίερο-το υγρό (Stuart 1991:426-437). Σύμφωνα επίσης με την άποψη του Saunier το υγρό -λ- μπορεί να παραπέμπει «στο μύθο του νερού και του πνιγμού» τα οποία «μαζί με το μύθο του θανάτου αποτελούν τους πιο σημαντικούς μύθους της *Φόνισσας*» (Saunier 2001: 232). Η Φραγκογιαννού πνίγει και πνίγεται και ως η βασική αιτία των φόνων είναι «η σχέση μητρότητας» (Saunier 2001: 241).

Η Δελχαρώ πράγματι μπορεί να μη χάρηκε διότι ως Οικόσιτη πανδρεύτηκε και υπηρετούσε τη «θητεία», την εσώκλειστη υπηρεσία της. Το υγρό -λ- που χωρίζει το «δε» από το «χαρώ» υποδηλώνει ίσως ότι η Δελχαρώ είναι μια γυναίκα που κατέχει την τέχνη της μαγείας και αποτελεί κίνδυνο για τους άνδρες. Οι γυναίκες, οι επικίνδυνες μάγισσες, ταυτίζονται με το αρνητικό-ανίερο, κακό, υγρό: «η μάνα της ήταν κακή, βλάσφημος και φθονερά... Ήξευρε μάγια...». Δε δίστασε να «κάμνη μάγισσα» εναντίον των οπλαρχηγών και των κλεφτών, οι οποίοι «την είχαν κυνηγήσει δια να την εκδικηθούν επειδή τους είχε κάμει μάγια». Εκείνη όμως ωςάν Γόησσα-μάγισσα «επήδαν ως δόρκας από θάμνου εις θάμνον ανυπόδητος» και έχοντας ως σύμμαχο τη φύση, όπως και η κόρη της, τους ξέφυγε. Γι' αυτό την αποκαλούσαν και «τσούπα». «Οι Σκιαθίτες, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, εξακολουθούν να πιστεύουν ότι πολλά πράγματα εμφορούνται από μυστικές δυνάμεις αρνητικές ή θετικές» (Λουκάτος 1985: 247). Οι δυνάμεις αυτές ελέγχονται από τις γυναίκες και αποτελούν το ισχυρό τους «όπλο» για να ωφελήσουν ή να βλάψουν κάποιον (Γκασούκα 1998: 161-162). Αυτός είναι και ο φόβος των ανδρών. Η ενδυνάμωση του γυναικείου φύλου με τη χρήση των μαγικών δυνάμεων. Οι γυναίκες, όπως η υποστηρίζει η Burns, «προειδοποιούν για το γυναικείο κίνδυνο και για την πιθανή ενδυνάμωση του γυναικείου φύλου [...]» (Burns 2012: 25-27). Η μάνα Δελχαρώ θα μπορούσε να είναι ένας τύπος πονηρός, ισχυρός, της οποίας ο λόγος έχει ισχύ έναντι του οικονόμου, εργατικού και φρόνιμου πατέρα της Φραγκογιαννούς.

Μέσα από τις πράξεις της Δελχαρώς αλλά και της Φραγκογιαννούς, όπως αναφέρει η Κανταράκη, «η ανυπέβλητη αξία του μητρικού ρόλου χάνει για λίγο τα σκήπτρα της και υποκλίνεται στα άγρια ένστικτα μιας πρωτόγονης συμπεριφοράς» (Κανταράκη 2011). Η «μάνα-στρίγλα», αφού δέχτηκε για χρόνια τις υπηρεσίες της κόρης, της «στριγλίτσας», την «υπάνδρευσε» και την «εκουκούλωσε», όπως το ίδιο έπραξαν και οι δικοί της γονείς. Να μη χαθεί η «παράδοση», μια παράδοση που ξεκίνησε με ήπιο τρόπο ίσως με τη Δελχαρώ ως Γόησσα- μάγισσα- επικίνδυνη και κορυφώθηκε με τη Φραγκογιαννού ως Γόησσα-μάγισσα-φόνισσα.

3.3.3 Δελχαρώ η Τραχήλαινα

Η Χαδούλα έχει αποκτήσει τρεις κόρες. Οι δύο απ' αυτές θα μπορούσαν να αποδοθούν με τον τύπο κυρίως της Οικόσιτης. Η δεύτερη, απ' τα επτά της παιδιά, κόρη είναι η εν ονόματι Δελχαρώ η Τραχήλαινα. Μια γυναικεία φιγούρα με ένα όνομα που καθορίζει και την ιστορία της, προδιαγράφει την πορεία της ως γυναίκα. Δελχαρώ, δε χάρηκε μιας και ήταν καταδικασμένη από τη γυναικεία φύση της να υπηρετεί ως κόρη τους γονείς της, ως σύζυγος τον άνδρα της και ως μάνα το παιδί της. Μια γυναίκα Οικόσιτη υπηρετώντας τους θεσμούς της πατροπαράδοτης κοινωνίας. Το υγρό -λ- δεν υποδηλώνει την ίδια σημασία, όπως δείξαμε στην περίπτωση της γιαγιάς Δελχαρώς, διότι είναι κυρίως Οικόσιτη. Η Δελχαρώ θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι το κακό-ανίερο-υγρό, αφού τώρα που έχει «βαριάν λεχωσιά» αδυνατεί να υπηρετεί τον άνδρα της. Δελχαρώ η Τραχήλαινα. Τραχήλαινα, το θηλυκό από τη λέξη «ο τράχηλος» της μήτρας.

Το ανώτερο μέρος της μήτρας λέγεται σώμα της μήτρας και φιλοξενεί το έμβρυο κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης. Το κατώτερο μέρος της ονομάζεται τράχηλος της μήτρας και είναι ένας ινομυώδης σωλήνας που φέρνει σε επικοινωνία το σώμα της μήτρας με τον κόλπο (Μορτάκης 2013).

Ακόμη η επιλογή της δεύτερης κατονομασίας από τον αφηγητή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως συσχετισμός της συγκεκριμένης κόρης με την αναπαραγωγή του οικόσιτου ζώου (Μπαντιού 2013: 50). Θα μπορούσε όμως να ισχύει ακριβώς το ίδιο που προαναφέρθηκε ότι δηλαδή σύμφωνα με την άποψη του Saunier το υγρό -λ- μπορεί να συσχετιστεί με το «μύθο του νερού και του πνιγμού» τα οποία «μαζί με το μύθο του θανάτου αποτελούν τους πιο σημαντικούς μύθους της *Φόνισσας*». Στη *Φόνισσα* είναι «συμβολικό ότι οι γονείς του πρώτου θύματος της Φραγκογιαννούς λέγονται Νταντής Τραχήλης και Δελχαρώ Τραχήλαινα, φέροντες έτσι στ' όνομά τους το μοιραίο σημάδι που προδιαγράφει τη μοίρα της κόρης τους [...]», η οποία λέγεται «Χαδούλα Τραχήλαινα» συνδυάζοντας μ' αυτό τον τρόπο το χάδι θανάτου με τον τράχηλο που κάνει «ακόμα πιο φανερή την απειλή» (Saunier 2001: 232-233).

Η Δελχαρώ η Τραχήλαινα θα μπορούσε να αποτελέσει την εκπρόσωπο όλων των γυναικείων τύπων, των οικόσιτων ζώων (Μπαντιού 2013: 50) του μυθιστορήματος, όπως η γυναίκα του Γιάννη του Περιβολά, η γυναίκα του Γιάννη του Λύριγκου, η σύζυγος του βοσκού του Καμπαναχμάκη, γυναίκες με «βαριά λεχωσιά» και «βαριά άρρωστες». Όλες είναι καταδικασμένες μετά την αναπαραγωγή τους ως οικόσιτα ζώα (Μπαντιού 2013: 50). Και οι

τρεις γυναικείες φιγούρες δίνονται χωρίς ονόματα, απλά προσφωνούνται ως οι γυναίκες των ανδρών τους, ως κτήμα των συζύγων τους. Μόνο η Δελχαρώ η Τραχήλαινα, η κόρη της Φραγκογιαννού δίνεται με το επώνυμο πιθανώς γιατί είναι η εκπρόσωπό τους ή ίσως επειδή θα είναι η πρώτη απ' όλες που θα χάσει το παιδί της από το «χάδι» της Φόνισσας. Επίσης η επωνυμία της πιθανόν να οφείλεται στο ότι είναι η κόρη της Γόησσας-παράλογης Φραγκογιαννούς. Η εμφάνιση της Δελχαρώς από την αρχή του μυθιστορήματος αλλά και όλες οι λοιπές γυναίκες που αποτελούν τη συνέχεια της, εμφανίζονται με τη σειρά σ' όλο το έργο και βοηθούν στην εξέλιξη της δράσης της υπόθεσης.

Η Δελχαρώ αλλά και όλες οι προαναφερθείσες γυναίκες συσχετίζονται πρωτίστως με τον τύπο της Οικόσιτης αλλά και με τον τύπο της Αγίας, μιας και η όλη στάση της ζωής τους το επιβεβαιώνει. Όλες τους είναι παντρεμένες και έγκλειστες μέσα σε ένα σπίτι, βιώνοντας είτε το θέλουν είτε όχι μια «ασκητική ζωή».

3.3.4 Κρινιώ

Το έβδομο παιδί της Φραγκογιαννούς, η τρίτη κόρη είναι η Κρινιώ που θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον τύπο της Οικόσιτης, ως οικόσιτο ζώο το οποίο παράγει και αναπαράγει (Μπαντιού 2013:50). Η Κρινιώ όμως αποτελεί εξαίρεση από τις τέσσερις προηγούμενες γιατί δεν πανδρεύτηκε ακόμα οπότεν ούτε και τεκνοποίησε για να υποφέρει από τα πολλά και διάφορα βάσανα της έγκλειστης ζωής. Προς το παρόν έχει μόνο ένα μαρτύριο να παράγει εργασία στο πλευρό της μάνας της, υπηρετώντας και υπακούοντας τις προσταγές της. Σημαντική είναι επίσης και η επιλογή του ονόματος. Κρινιώ, που παραπέμπει στον κρίνο, λουλούδι σύμβολο της αθωότητας, της αγνότητας, αλλά και σύμφωνα με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις το λουλούδι που πρόσφερε ο Αρχάγγελος Γαβριήλ στην Παρθένο Μαρία αναγγέλλοντάς της το χαρμόσυνο μήνυμα της γεννήσεως του Σωτήρα. Επομένως η γυναικεία αυτή φιγούρα θα μπορούσε να συσχετιστεί με το δίπολο τύπων Οικόσιτης και Αγίας (Μπαντιού 2013:51-52).

Μια γυναικεία μορφή που εμφανίζεται στο μυθιστόρημα τρεις φορές υποδηλώνοντας τη μορφή της Αγίας Τριάδας. Στην πρώτη εμφάνισή της παρουσιάζεται να κοιμάται ήρεμα μετά την επιστροφή της Αμέρσας από το σπίτι της μεγάλης αδελφής της, η οποία απλά «εγύρισε από το άλλον πλευρόν», υποδηλώνοντας ίσως ότι δεν ανησυχεί, δεν έχει μαντικές ικανότητες όπως η αδελφή της η Αμέρσα και ότι απλά είναι μια κόρη που ακολουθεί, υπηρετεί πιστά τις παραδόσεις και αναμένει την ώρα της πανδρειάς και της αναπαραγωγής. Η δεύτερη εμφάνισή

της πάλι σιωπηλή, μέσα από ένα σχόλιο του αφηγητή ο οποίος εύχεται να τη φωτίσει ο Θεός να ακολουθήσει το παράδειγμα της Αμέρσας και να πάρει την απόφαση να μην πανδρευτεί. Στην τρίτη εμφάνισή της υποδύεται ένα ενεργό ρόλο αλλά «βουβό» υπηρετώντας τις διαταγές της μάνας της. Εμφανίζεται ως νοικοκυρά, η οποία βοηθά τη μάνα της στο πλύσιμο, της φέρνει φαγητό και όταν χρειάστηκε την υπερασπίστηκε για να απαλλαγεί από τις υποψίες για τον πνιγμό της Ξενούλας, όπως τα προσχεδίασε η μάνα της.

Η Κρινιώ αναπαρίσταται, όπως δείξαμε, με τους τύπους Αγίας-Οικόσιτης. Τα χαρακτηριστικά του τύπου Αγίας αναδεικνύονται από την επιλογή του ονόματός της ως Κρινιώ. Ως Οικόσιτη, οικόσιτο ζώο, η κόρη Κρινιώ παράγει εργασία ως νοικοκυρά εκτελώντας τις διαταγές της μάνας της και προετοιμάζεται για τη στιγμή της παντρείας, για την αναπαραγωγή και τη συνέχιση της εσώκλειστης υπηρεσίας της στον άνδρα και στα παιδιά της.

3.3.5 Αμέρσα

Το πέμπτο παιδί της Φραγκογιαννούς, η δεύτερη κόρη είναι η Αμέρσα η οποία αναπαρίσταται με τρόπο δυναμικό και με τα εξωτερικά αλλά και με τα εσωτερικά χαρακτηριστικά της. Η δευτερότοκη κόρη της Φραγκογιαννούς θα μπορούσε να συσχετιστεί με το δίπολο των τύπων Αγίας-Γόησσας (Μπαντιού 2013:51). Κατ' αρχήν η επιλογή του ονόματός της θα μπορούσε να μη θεωρηθεί τυχαία. Η Αμέρσα γιορτάζει στις 24 Σεπτεμβρίου. Η εκκλησία μας γιορτάζει την ανάμνηση του θαύματος της Θεοτόκου της Μυρτιδιώτισσας. Η Αμέρσα παρουσιάζεται με τον τύπο της Αγίας, που ίσως επιβεβαιώνεται από την επιλογή του ονόματός της αλλά και από την απόφασή της να παραμείνει γεροντοκόρη, αγνή, όπως η Παρθένος Μαρία.

Στην πρώτη εμφάνισή της δίνονται τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της «μελαμψή, υψηλή, ανδρώδης», αλλά τονίζονται και οι αρετές της «προκομμένη, «μορφοδούλα», ονομαστή, υφάντρια». Από την πρώτη της εμφάνιση έχει ενεργό ρόλο και όχι βουβό, όπως όλες οι προηγούμενες γυναίκες και οι αδελφές της. Ο συγκεκριμένος γυναικείος τύπος που θα μπορούσε να συσχετιστεί και με τον τύπο της Γόησσας, όχι όμως της ερωτικής αλλά της «επικίνδυνης»-Γόησσας (Μπαντιού 2013:51) κατά τα ανδρικά πρότυπα, αφού η απόφασή της ανατρέπει τα δεδομένα της εποχής. Στην πρώτη της εμφάνιση παρουσιάζεται είρwnας κατά του γαμβρού της. Στη δεύτερη τονίζονται τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της «ανδρώδης, μελαμψή, ζωηρά» και ότι οι γειτόνισσες την «ονόμαζον «το σερνικοθήλυκο»». Στην τρίτη

εμφάνισή της δίνονται και τα εσωτερικά χαρίσματά της που τη συσχετίζουν με τους τύπους Αγίας-Γόησσας. Η Αμέρσα είδε ένα προφητικό όνειρο και πήγε στο σπίτι της αδελφής της για να διαπιστώσει αν ήταν όλα καλά στις δύο τα ξημερώματα. Δε φοβόταν όπως μας δηλώνει ο ίδιος ο αφηγητής «ως να ήτο ανήρ», πράγμα που θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί και από την ενθύμησή του επεισοδίου με τον αδελφό της τον Μάρο ή Μούτρο σε ηλικία 17 χρόνων. Ο Μούρος βλέποντας την Αμέρσα να τρέχει προς την πόρτα φαντάστηκε «εν τω παραλογισμώ της μέθης του, ότι η αδελφή του ήθελε [...] να τον παραδώσει» στους χωροφύλακες, και τη μαχαίρωσε. Η Αμέρσα «ωσάν άνδρας» άντεξε τον πόνο καλύπτοντας τον αδελφό της και μέσα στον πόνο της και την αιμορραγία της δε δείλιασε να ειρωνευτεί τους χωροφύλακες και ακόμα να τους ξεγελάσει υποδυόμενη την άρρωστη.

Η Αμέρσα παρουσιάζεται ως μια κόρη η οποία αποτελεί τη συνέχεια της στάσης/ αντίδρασης της γιαγιάς Δελχαρώς αλλά και της μάνας Φραγκογιαννούς έναντι στο ανδρικό κατεστημένο. Στην πέμπτη και τελευταία εμφάνισή της δηλώνεται ξεκάθαρα από τον αφηγητή ο λόγος της επιλογής της να μείνει ανύπανδρη. Βλέποντας όσα περνούσε η μεγάλη αδελφή της, δε τη ζήλευε καθόλου, αντίθετα τη λυπόταν. Η κατονομασία της από τον αφηγητή «ως φρόνιμη νέα» υποδηλώνει μια γυναίκα λογική που διαπιστώνοντας ότι τίποτα δεν έχει να κερδίσει με ένα γάμο, παρά μόνο βάσανα, αποφασίζει να μείνει ανύπανδρη και άτεκνη.

Η Αμέρσα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο προάγγελος της σύγχρονης γυναίκας. «Η Αμέρσα είναι η θετική συνέχεια της γιαγιάς Δελχαρώς και της Χαδούλας. Είναι δημιουργημα και συνέχεια της φόνισσας, με δύο λόγια η παρακαταθήκη της για το μέλλον» (Γκασούκα 1998: 189-190). Ίσως να προμηνύει την έλευση μιας γυναικείας μορφής η οποία, όπως και στις μέρες μας, μπορεί να πανδρευτεί ή και όχι, να τεκνοποιήσει με ή χωρίς άνδρα, να πάρει διαζύγιο, να έχει ελεύθερη και όχι έγκλειστη ζωή, να εργάζεται, να κατέχει υψηλά αξιώματα και το πιο σπουδαίο να «έχει ελευθερία λόγου». ⁹

⁹ Για τις παραπομπές στο κείμενο της *Φόνισσας* χρησιμοποιήθηκε ο δικτυακός τόπος που διαθέτει το αρχείο του συγγραφέα: <http://www.papadiamantis.org/works/58-narration/334-03-43-h-fonissa-1903>, Πρόσβαση 27/06/2015.

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Στη μελέτη που προηγήθηκε εξετάστηκε η βασική υπόθεσή μας ότι η γυναίκα στον Παπαδιαμάντη μπορεί να αναγνωσθεί μέσω των τύπων θηλυκότητας του Μπαντιού που φωτίζουν εκδοχές του ηθογραφικού ρεαλισμού στην απεικόνιση ψυχολογικών τύπων στην πεζογραφία του τέλους του 19^{ου} αιώνα, αρχή 20ού αιώνα και πιο συγκεκριμένα μέσα από τα δίπολα των τύπων της Οικόσιτης-Ερωτικής/(Γόησσας), Οικόσιτης-Αγίας, Αγίας-Γόησσας, Οικόσιτης-Γόησσας (Γόησσας υπό την έννοια της επικίνδυνης-μάγισσας-μοχθηρής-παράλογης κατά τα ανδρικά πρότυπα). Μια τέτοια ανάγνωση συμβάλλει στην κατανόηση του κοινωνικού ρόλου και της ψυχολογίας του γυναικείου φύλου στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο του ηθογραφικού ρεαλισμού που «αποτελεί μια τυπολογία της ελληνικής ζωής» (Φαρίνου-Μαλαματάρη 2005: 25).

Ο Παπαδιαμάντης είναι παρατηρητής μα και ποιητής. Τα έργα του σκαγραφούν τη ρεαλιστικότητα της σκιαθίτικης κοινωνίας την οποία γνώριζε καλά ως «αυτόπτης μάρτυρας» (Πολίτου-Μαρμαρινού 1997: 136-137) αλλά «στην ίδια την εικόνα», σύμφωνα με τον Παλαμά, «έβαλε ό,τι έβλεπαν τα μάτια του κι ό,τι έβλεπεν η ψυχή του» (Παλαμάς 2005: 61-66). Οι ηρωίδες του Παπαδιαμάντη σκέφτονται, αναθυμούνται, στοχάζονται το παρόν αλλά και το παρελθόν τους «αποκαλύπτοντας αόρατες ψυχικές διεργασίες που διαγράφουν μια έντονη εσωτερική αλλαγή αποτέλεσμα της σταδιακής τους συνειδητοποίησης και αυτογνωσίας» (Πολίτου-Μαρμαρινού 1996: 144-145). Αυτή η συνειδητοποίηση και η αυτογνωσία των γυναικείων τύπων επιβεβαιώθηκε και από την αξιοποίηση της θεωρίας του Μπαντιού ο οποίος εξέτασε τις γυναίκες της παραδοσιακής κοινωνίας και διαπίστωσε αλλαγές των συγκεκριμένων τύπων θηλυκότητας όταν και εφόσον οι ίδιες οι γυναίκες συνειδητοποιούσαν την εσωτερική δύναμή τους.

Η εξέταση των γυναικείων τύπων στα υπό διερεύνηση έργα έγινε μέσα από τον τρόπο αναπαράστασής τους καθώς και από τον τρόπο κατονομασίας τους από τον συγγραφέα. Λαμβάνοντας υπόψη ότι «το πιο θεαματικό φαινόμενο που σχετίζεται άμεσα με το μύθο, είναι ο συμβολισμός των ονομάτων» (Saunier 2001: 412), διαπιστώθηκε ότι κάθε γυναικείος τύπος φέρει ένα όνομα που προσδίδει στοιχεία στην ταυτότητά του, συμβολίζει ή περικλείει μian ιστορία (Holquist 2014: 218). Το όνομα της κάθε γυναίκας ταυτίζεται άμεσα με την ταυτότητα του προσώπου αλλά και με τη σταδιοδρομία, την εξέλιξή του μέσα στη ζωή (Holquist 2014: 221). Η κοινωνική θέση, η κουλτούρα και ο ψυχικός κόσμος των γυναικών είναι αλληλένδετα με το κύριο όνομα που φέρουν όπως δείχθηκε στα υπό εξέταση έργα.

Στο διήγημα «Όνειρο στο κύμα» η γυναίκα διαπιστώθηκε ότι αναπαρίσταται με τους τύπους της Οικόσιτης-Ερωτικής-Γόησσας. Τα χαρακτηριστικά του τύπου Οικόσιτης αναδείχθηκαν, όπως δείξαμε, από την επιλογή του ονόματός της Μοσχούλα, ανηψιά του κυρ Μόσχου, δηλαδή το μπουμπούκι αλλά και το νεογνό της αγελάδας, που υποδηλώνει το οικόσιτο ζώο το οποίο προορίζεται για το γάμο και την αναπαραγωγή. Η έγκλειστη ζωή της σ' ένα περιτειχισμένο πύργο επιβεβαιώνει επίσης τον τύπο της ως Οικόσιτη. Τα χαρακτηριστικά του τύπου της Ερωτικής-Γόησσας αναδείχθηκαν από τις ρητορικές περιγραφές του γυμνού σώματός της αλλά και από τις «τολμηρές» πράξεις της, όπως η γυμνή θέασή της στη θάλασσα.

Η επιλογή των διηγημάτων του 3^{ου} κεφαλαίου έγινε, όπως δείξαμε, σκόπιμα για να εξετάσουμε τη μεταβολή της γυναίκας από Οικόσιτης-Αγίας σε Γόησσας-επικίνδυνης-μοχθηρής-παράλογης.

Στο διήγημα «Η Θητεία της πενθεράς» η Δέσποινα-Χαρμολίνα διαπιστώθηκε ότι αναπαριστά τον τύπο της Οικόσιτης-Αγίας. Τα χαρακτηριστικά του τύπου της Οικόσιτης αναδείχθηκαν πρώτα απ' όλα από τη «θητεία» της, μια «εσώκλειστη υπηρεσία» από την παιδική της ηλικία μέχρι τα γηρατειά της να υπηρετεί τους γύρω της σιωπηρά. Κατά δεύτερον απ' όλες τις δικαιοδοσίες που τις «φόρτωσε» ο γαμβρός της. Κατά τρίτον από την προσφώνησή της ως «η πενθερά του γαμβρού». Τα χαρακτηριστικά της Αγίας αναδείχθηκαν από την κατονομασία της ως «Δέσποινα», από την ενθύμηση του παπα-Γιάννη η οποία την απέτρεψε από το ξέσπασμα του συσσωρευμένου θυμού της. Και τρίτον, από την επιθυμία της να γινόταν καλόγρια.

Στο διήγημα «Το Χριστόψωμο» η γραία Καντάκαινα συσχετίζεται με τον τύπο της Οικόσιτης-Γόησσας ενώ η νύφη της η Διαλεχτή με τον τύπο της Οικόσιτης-Αγίας. Στην Καντάκαινα τα χαρακτηριστικά της ως Οικόσιτη αναδείχθηκαν από το γεγονός ότι πανδρεύτηκε, τεκνοποίησε και αναμένει να γίνει γιαγιά. Τα χαρακτηριστικά της ως γυναίκα-Γόησσα αναδείχθηκαν πρώτα απ' όλα από τον έλεγχο προς την άτεκνη νύφη της έχοντας μια εξουσία-δύναμη που αντλεί από το ρόλο της ως πενθερά και μάνα του γαμβρού. Η προσχεδιασμένη εγκληματική της πράξη επιβεβαίωσε επίσης τον τύπο της ως Γόησσα. Στη Διαλεχτή τα χαρακτηριστικά της Οικόσιτης-Αγίας αναδείχθηκαν από την επιλογή του ονόματός της «Διαλεχτή» ως η επίλεκτη από το Θεό. Όπως και η μετάβασή της στην εκκλησία ως θρησκευόμενη. Η επιβεβαίωση του τύπου της Οικόσιτης είναι η παραμονή της στο σπίτι ως έγκλειστη, ηθική σύζυγος και η τυφλή υποταγή στον άνδρα της.

Κεντρικός τύπος είναι εκείνος της Φραγκογιαννούς στο έργο *Η Φόνισσα*, η οποία χαρακτηρίζεται ως Οικόσιτη-Γόησσα, μοχθηρή, πανούργα, παράλογη γυναίκα. Ο τύπος της προοικονομείται από τη μάνα της Δελχαρώ ως Οικόσιτη-Γόησσα, μάγισσα, μοχθηρή, επικίνδυνη αλλά και από την εγκληματική γυναικεία μορφή τη γραία Καντάκαινα. Και κληροδοτείται στην κόρη της Αμέρσα που αναπαρίσταται ως Αγία-Γόησσα, επικίνδυνη ως προάγγελος της σύγχρονης γυναίκας.

Τα χαρακτηριστικά της Φραγκογιαννούς ως Οικόσιτης αναδείχθηκαν από τη «θητεία» των εξήντα της χρόνων υπηρετώντας γονείς, άνδρα, παιδιά, εγγόνι. Τα χαρακτηριστικά του τύπου της Γόησσας επιβεβαιώθηκαν κυρίως από το «λυτρωτικό, σωτήριο» έργο της διαπράττοντας φόνους κορασιών, σαν ένα «κατηγορώ» στην άδικη κοινωνία των ανδρών που θέλει τη γυναίκα ως ένα οικόσιτο ζώο υποταγμένο, άβουλο και «ά-λογο».

Τα χαρακτηριστικά της μάνας Δελχαρώς ως Οικόσιτης αναδείχθηκαν από το γεγονός της παντρείας και της τεκνοποίησής της. Τα χαρακτηριστικά της Γόησσας-μάγισσας-μοχθηρής επιβεβαιώθηκαν από την επιλογή του ονόματός της, τη «μαγική τέχνη» της την οποία χρησιμοποιούσε κατά ισχυρών ανδρών.

Τα χαρακτηριστικά της Αμέρσας ως Αγίας αναδείχθηκαν από την επιλογή του ονόματός της και από την απόφασή της να παραμείνει γεροντοκόρη, παρθένα κόρη. Η επιλογή της να μην παντρευτεί επιβεβαίωσε και τον τύπο της Γόησσας ως επικίνδυνη γυναίκα που ανέτρεψε τα δεδομένα της εποχής και προμηνύει την έλευση της «ελεύθερης-έλλογης» γυναίκας.

Οι λοιπές γυναίκες (Δελχαρώ η Τραχήλαινα, η Κρινιώ και οι «ανώνυμες» σύζυγοι-μητέρες) εξετάζονται με βάση τον τύπο της Οικόσιτης-Αγίας. Τα χαρακτηριστικά τους αναδείχθηκαν από την «εσώκλειστη-ασκητική» ζωή τους.

Ο Παπαδιαμάντης ως ηθογράφος ρεαλιστής και γνωρίζοντας ως «αυτόπτης μάρτυρας» πολύ καλά την κοινωνική θέση της γυναίκας στην παραδοσιακή κοινωνία την επέλεξε ως κύρια ηρωίδα στα έργα του. Στόχος του να προβάλλει από τη μια την καταπιεσμένη ζωή της και από την άλλη μέσα από τον τρόπο αναπαράστασής και κατονομασίας της να προκαλέσει τη ρήξη με την παράδοση, προμηνύοντας ίσως την έλευση μιας νέας κοινωνικής θέσης για τη γυναίκα. Η προαναγγελία της νέας κοινωνικής θέσης της γυναίκας εξαγγέλλεται κατά κάποιο τρόπο μέσα από τα έργα του Παπαδιαμάντη και εξετάστηκαν με βάση τη θεωρία του Μπαντιού κι εντός των συμφραζομένων του ηθογραφικού ρεαλισμού της εποχής του.

Ο Μπαντιού θεωρεί ότι η γυναίκα είναι ένα «Παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο». Η γυναίκα είναι Οικόσιτη, Γόησσα, Ερωτευμένη και Αγία. Πάντοτε μια γυναίκα εμπλέκεται στο διχασμό δύο τύπων. (Μπαντιού 2013: 51). Με την επιλογή των έργων προσπαθήσαμε να αναδείξουμε αυτό το «Παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο» ότι λειτουργεί και στο έργο του Παπαδιαμάντη, διευρύνοντας τους πνευματικούς ορίζοντες για μια νέα μελέτη του Παπαδιαμαντικού έργου υπό το πρίσμα της θεωρίας του Μπαντιού. Η προσέγγιση με βάση τη θεωρία αυτή ανέδειξε επίσης μεταβολές στους γυναικείους τύπους που απηχούν και την ακόλουθη άποψη του Άγρα τους τύπους «του Παπαδιαμάντη τους έπλασε ένας ρεαλισμός χωρίς γραφικότητα, χωρίς υγεία και χωρίς ποίηση, τύπους ρευστούς ακόμη, ακαθόριστους, κάποτε παράδοξους, ρομαντικούς, ανεξήγητους, κάποτε άρρωστους και νευρασθενικούς» (Άγρας 2005: 142). «Ο κόσμος του είναι ένα ιατρείο ψυχής, που δεν έχει ανάγκη την πιστότητα, την ακρίβεια ή την ειλικρίνεια για να πείθει. Πείθει μόνο ως λογοτεχνία» (Φαρίνου-Μαλαματάρη: 2005: 42).

Η θεωρία του Μπαντιού «Μορφές της θηλυκότητας στον συγκαιρινό κόσμο» ειπώθηκε την Άνοιξη του 2013. Ο Μπαντιού θεωρεί ότι η γυναίκα είναι ένα «Παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο», ξεκινώντας τη θεωρία του με το «παραδοσιακό θηλυκό τετράγωνο» και καταλήγοντας εν συνεχεία στη γυναίκα του συγκαιρινού κόσμου. Η εξέταση των γυναικείων τύπων του Παπαδιαμάντη αποδεικνύει τη θεωρία του Μπαντιού, αφού το παπαδιαμαντικό κείμενο λειτουργεί ως «μαγικός καθρέφτης» στον οποίο συνυπάρχει η απεικόνιση της πραγματικότητας και η ψυχή του περιγράφοντος» (Φαρίνου-Μαλαματάρη 2005: 50).

Βιβλιογραφία

ΚΕΙΜΕΝΑ

Παπαδιαμάντης, Αλ. (1984) «Όνειρο στο κύμα». Στο δικτυακό τόπο <http://papadiamantis.org/works/58-narration/318-03-27-oneiro-sto-kyma-1900> [Πρόσβαση: 19/11/2014].

Παπαδιαμάντης, Αλ. (1984) «Η Θητεία Της Πενθεράς». Στο δικτυακό τόπο <http://papadiamantis.org/works/58-narration/333-03-42-h-8hteia-ths-pen8eras-1902> [Πρόσβαση: 19/11/2014].

Παπαδιαμάντης, Αλ. (1982) «Το Χριστόψωμο». Στο δικτυακό τόπο <http://papadiamantis.org/works/58-narration/197-02-02-to-xristopswmo-1887> [Πρόσβαση: 19/11/2014].

Παπαδιαμάντης, Αλ. (1984) *Η Φόνισσα*. Στο δικτυακό τόπο <http://www.papadiamantis.org/works/58-narration/334-03-43-h-fonissa-1903> [Πρόσβαση 27/06/2015].

Για τις παραπομπές στο *Χρονολόγιον βίου και εργογραφίας* του Α. Παπαδιαμάντη χρησιμοποιήθηκε ο δικτυακός τόπος που διαθέτει το αρχείο του συγγραφέα <http://www.papadiamantis.org/cv6/177-xronologion-ergografia> [Πρόσβαση: 19/11/2014].

ΜΕΛΕΤΕΣ

Άγρας, Τελ. (2005) «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη» (αποσπασμ.). Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 129-142. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Αδάμος, Τ. (1992) *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης Επιλογή Ι*. Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Ε΄ έκδ.

Αθανασόπουλος, Β. (2011) «Τροπές του γένους της αφηγηματικής φωνής στον Παπαδιαμάντη». Στο δικτυακό τόπο <http://papadiamantis.org/articles/49-articles/58-athanasopoulos> [Πρόσβαση 05/11/2014].

- Αθανασόπουλος, Β. (2003) *Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α', τ. Β'. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Ασλανίδης, Ε.Γ. (2005) «Το μητρικό στοιχείο στη «Φόνισσα»» (αποσπασμ.). Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 307-313. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Beaton, R. (1996) *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, μετ. Ευαγγελία Ζούργου-Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.
- Burns, J. (2001) «Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition». *Signs*, Vol.27, no1 (Autumn, 2001), 25-27. The University of Chicago.
- Γκασούκα, Μ. (1998) *Η Κοινωνική Θέση Των Γυναικών Στο Έργο Του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Φιλιππότης.
- Ζέρβας, Αντ. (2001) «Η Φόνισσα Στον Ορίζοντα Της Ατομικότητας». Στο δικτυακό τόπο <http://www.papadiamantis.org/articles/49-articles/249-zerbas> [Πρόσβαση: 16/04/2015].
- Κανταράκη, Σ. (2011) «Η Ασύνειδος Μητρική «Παραβατικότητα» Στον Παπαδιαμάντη». Στο δικτυακό τόπο <http://www.papadiamantis.org/articles/49-articles/179-kantaraki4> [Πρόσβαση:16/04/2015].
- Κωνσταντινίδου, Ελισ. (2005) «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού». Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 389-406. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Λουκάτος, Δ. Σ. (1985) *Εισαγωγή Στην Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Γ' έκδ.
- Μηλίγκου-Μαρκαντώνη, Μ. (1991) *Η Θέση Της Γυναίκας Ως Συζύγου Και Κόρης Στην Ελληνική Παραδοσιακή Οικογένεια Μέχρι Το 1940, Οικογένεια, Μητρότητα, Αναδοχή*. Αθήνα: Δ. Δ. Μαυρομάτη.
- Μορτάκης, Ε. Αλέξ. (2013) «Ο Τράχηλος Της Μήτρας -Στοιχεία Ανατομίας». Στο δικτυακό τόπο <http://mortakis.hpvinfoscenter.gr/index.php/cin-123-lsil-hsil/o-traxilos-tis-mitras-stoixeia-anatomias> [Πρόσβαση:6/4/2015].
- Μουλλάς, Παν. (1998) «Εισαγωγή». *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, 190-192, τ. Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.

- Μπαντιού, Α. (2013) «Μορφές Της Θηλυκότητας Στον Συγκαιρινό Κόσμο». *Αληθεια: Περιοδικό Ψυχανάλυσης, Φιλοσοφίας & Τέχνης*, no7, 44-61. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Παλαμάς, Κ. (2005) «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης». Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 59-67. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πολίτης, Λ. (1998) *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Θ΄ έκδ.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2005) «Η ποιητικότητα του παπαδιαμαντικού έργου». Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 287-305. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1997) «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο*, τ.ΣΤ΄, 136-137. Αθήνα: Σοκόλης.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1996) «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», [παρουσίαση-ανθολόγηση]: ΑΑ.ΥΥ., *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Ε΄, 144-145. Αθήνα: Σοκόλης.
- Ριτσ, Α. (1983) *Γέννημα Γυναίκας*, μετ. Α. Βερυκοκάκη-Άρτεμη. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Saunier, Guy (Michel) (2001) *Εωσφόρος και Άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Σταματάκου, Ιωάν. (1994) *Λεξικόν Της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική.
- Stuart, C. (1991) «The «gendering» of witchcraft in French demonology: Misogyny or Polarity? », *French History*, Τόμος 5ος, τεύχος 4, 426-437.
- Τζιόβας, Δημ. (2007) «Εγώ, φύση και κοινωνική αντίσταση», *Ο Άλλος Εαυτός Ταυτότητα Και Κοινωνία Στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, μετ. Άννα Ρόζενμπεργκ, Θεώρηση μετ.- επιμ. Ουρανία Ιορδανίδου, 183-200. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Τζιοβας, Δημ. (2005) «Ερμηνεία και λογοτεχνία: Μια διαλογική σχέση» (αποσπασμ.). Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 407-416. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (2005) «Μικρή εισαγωγή στην πρόσληψη του Παπαδιαμάντη». Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ.), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 11-51. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (2005) «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική ζωγραφική». Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (επιμ), *Η Πεζογραφία Του Παπαδιαμάντη*, 427-438. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Holquist, M. (2014) *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, μετ. Ιωάννα Σταματάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.