

ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Α΄ Κύκλος

«Κείμενα και Πολιτισμός»

Ειδίκευση: Νεοελληνική Φιλολογία

Μεταπτυχιακή Διπλωματικής Εργασία

Της **Μαρίας Μιχαλάκη**

Επιβλέπων καθηγητής: **Νικόλαος Μαυρέλος**

Μέλη Τριμελούς Επιτροπής: **Σοφία Βούλγαρη, Λάμπρος Βαρελάς**

**Θέμα:**

**«Μοτίβα της μοντέρνας ζωής κατά τον Μπωντλαίρ σε ελληνικά  
μυθιστορήματα του 1893»**

**Μαρία Μιχαλάκη**

AEM: 8/2018

## Ευχαριστίες

Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω θερμές ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή κ. Νίκο Μαυρέλο, για το αρχικό ερέθισμα της ενασχόλησής μου με τα συγκεκριμένα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893, τη συνεχόμενη ενθάρρυνση και τις συμβουλές που μου παρείχε αυτά τα δύο χρόνια σπουδών. Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Σοφία Βούλγαρη και τον Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Λάμπρο Βαρελά, οι οποίοι αποδέχτηκαν να είναι μέλη της εξεταστικής επιτροπής της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω την Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας κ. Ιουλία Πιπινιά για τις γνώσεις και την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε μέσα από τις εποικοδομητικές μας συζητήσεις και όσον αφορά την παρούσα εργασία αλλά και γενικά μέσα σε όλα αυτά τα χρόνια της γνωριμίας μας. Όπως, επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τόσο την κ. Πιπινιά όσο και τον κ. Γιάννη Βούλγαρη, οι οποίοι μού εμπιστεύτηκαν τα βιβλία τους, ιδιαίτερα σε μια εποχή, όπου η πρόσβαση σε βιβλιοθήκη ήταν αδύνατη.

Τέλος, πάνω από όλους θα ήθελα να ευχαριστήσω την μητέρα μου για την ηθική, ψυχολογική και οικονομική υποστήριξη, την οποία παρείχε από την πρώτη μέρα των σπουδών μου.

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	1
Συνομογραφίες.....	3
<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>4</b>
<b>Κεφάλαιο Α. Το άστν στην εποχή της νεωτερικότητας και ο Πλάνης (Flâneur) .....</b>	<b>10</b>
<b>Κεφάλαιο Β. Το Πλήθος.....</b>	<b>41</b>
<b>Κεφάλαιο Γ. Οι Μποέμ και οι υπολοίποι άνθρωποι που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας.....</b>	<b>73</b>
Γ 1. Ιούλιος Μάρμορας, ο καλλιτέχνης-μποέμ.....	76
Γ 2. Δανδής.....	86
Γ 3. Χαρτοπαίκτης και παίγνιο.....	92
Γ 4. Κουτσαβάκης ως περιθωριακός τύπος.....	100
<b>Κεφάλαιο Δ. Γυναίκα .....</b>	<b>110</b>
Δ 1. Η διττή γυναικεία φύση.....	110
Δ 2. Η περιθωριακή εικόνα της ομοφυλόφιλης γυναίκας .....	117
Δ 3. Η μορφή της εταίρας.....	128
Δ 4. Ηθοποιός.....	142
Δ 5. Αρτίστες, σκίτσα και εφήμερο .....	154
<b>Επίλογος .....</b>	<b>160</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>164</b>
<b>Περίληψη.....</b>	<b>171</b>
<b>Summary .....</b>	<b>172</b>

## Συντομογραφίες<sup>1</sup>

1. Βώκος Γεράσιμος, *Ο Κύριος Πρόεδρος. Πρωτότυπον πολιτικό-κοινωνικόν μυθιστόρημα*, Εν Αθήναις: Καταστήματα «Ακροπόλεως» Β. Γαβριηλίδου, 1893. (= **Βώκος**)
2. Κυριακίδης Επαμεινώνδας Κ., *Δύο καρδίαι. Πρωτότυπον κοινωνικό μυθιστόρημα*, Εν Αθήναις: Τύποις «Ακροπόλεως», 1893. (= **Κυριακίδης**)
3. Νεαπολίτης Κωστής Χ. [=Κωστής Χαιρόπουλος], *Τα Κορίτσια μας. Πρωτότυπος αθηναϊκή μυθιστορία*, Αθήναι: Εκδότης Π. Ζανουδάκης Βιβλιοπώλης, 1893. (= **Νεαπολίτης**)
4. Σπανδωνής, Νικόλαος, *Η Αθήνα μας. Σκηναί εκ του αθηναϊκού βίου*, τομ. Α'-Γ', Έκδοσις πρώτη, Εν Αθήναις: Εκδοτικόν Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, 1893. (= **Σπανδωνής**)
5. Baudelaire Charles, «Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής», *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα*, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα, 1983, σσ. 27-103. (= **Baudelaire**)
6. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994. (= **Benjamin**)

---

<sup>1</sup> Για τα συγκεκριμένα βιβλία, οι παραπομπές θα γίνονται με την χρήση παρενθέσεων, οι οποίες θα περιέχουν το όνομα του εκάστοτε συγγραφέα και τον αριθμό της σελίδας. Το μυθιστόρημα τού Σπανδωνή επειδή είναι πολύτομο θα εμπεριέχει κάθε φορά και το κεφαλαίο γράμμα του αντίστοιχου τόμου.

## Εισαγωγή

Η παρακολούθηση και η συμμετοχή στα μαθήματα του Π.Μ.Σ. «Κείμενα και Πολιτισμός» του τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, και συγκεκριμένα στο μάθημα ΝΕΦ 703 με τον τίτλο: «Λογοτεχνία και Γραμματεία (19<sup>ος</sup>- 21<sup>ος</sup> αιώνας): Οι ψηλαφητές εικόνες του Εμμανουήλ Ροΐδη και οι ζωγραφιές της μοντέρνας ζωής του Baudelaire. Όψεις νεωτερικότητας» με ώθησαν στην έρευνα και στην συγγραφή της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας: «Μοτίβα της μοντέρνας ζωής κατά τον Μπωντλαίρ σε ελληνικά μυθιστορήματα του 1893».

Η συστηματική μελέτη των ροϊδικών κειμένων, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος, μέσα από το πρίσμα της νεωτερικότητας, σε συνδυασμό πάντα με το δοκίμιο του Baudelaire «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής», αποτέλεσαν κινητήρια δύναμη για την αναζήτηση και άλλων ελληνικών κειμένων, κυρίως προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από τα οποία αποτυπώνεται η «μοντέρνα» ζωή εντός των πλαισίων του άστεως. Έπειτα από την προτροπή του επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Νίκου Μαυρέλου και κατόπιν σε συνεννόηση με το μέλος της επιτροπής Αναπληρωτή Καθηγητή Λάμπρο Βαρελά, βασικό αντικείμενο μελέτης αποτέλεσαν τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893, τα οποία δημοσιεύθηκαν με την εξής χρονολογική σειρά: 1) *Δύο καρδιές* του Επαμεινώνδα Κυριακίδη (Μάρτιος), 2) *Η Αθήνα μας· Σκηναί εκ του Αθηναϊκού Βίου* του Νικόλαου Σπανδωνή (από Σεπτέμβριο έως Δεκέμβριο), 3) *Τα Κορίτσια μας* του Κωστή Χ. Νεαπολίτη (=Κ. Χαιρόπουλος) (Σεπτέμβριος), 4) *Ο Κύριος Πρόεδρος* του Γεράσιμου Βώκου (Οκτώβριος).<sup>2</sup>

Ουσιαστικά, πρόκειται για όχι τόσο γνωστούς συγγραφείς που όμως και οι τέσσερις είχαν την ιδιότητα του δημοσιογράφου (reporter). Ο Κωστής Χαιρόπουλος, ο οποίος κρύβεται πίσω από το ψευδώνυμο Κωστής Χ. Νεαπολίτης, παρμένο από την φοιτητική γειτονιά της Νεάπολης στην Αθήνα, σπούδασε Νομική, αλλά ασχολήθηκε περισσότερο με την δημοσιογραφία, αρχικά ως μεταφραστής και στη συνέχεια ως

---

<sup>2</sup> Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», στον τόμο: Θ. Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Το ελληνικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 250-262.

εκδότης. Το 1893, όταν έγραψε *Τα Κορίτσια μας* εκτελούσε την στρατιωτική του θητεία ως έφεδρος ανθυπολοχαγός.<sup>3</sup>

Ο Γεράσιμος Βώκος γεννήθηκε στην Πάτρα το 1868 αλλά μεγάλωσε στον Πειραιά. Ήταν μια πολύπλευρη προσωπικότητα, περισσότερο είναι γνωστός ως δημοσιογράφος στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, παράλληλα όμως ασχολήθηκε με την ποίηση, την πεζογραφία και την ζωγραφική. Μετά από την παρότρυνση του εκδότη της εφημερίδας Βλάση Γαβριηλίδη γράφει το 1893, το μυθιστόρημα *Ο Κύριος Πρόεδρος*.<sup>4</sup>

Ο Επαμεινώνδας Κυριακίδης διετέλεσε δημοσιογράφος τόσο σε αθηναϊκές εφημερίδες, όπως την εφημερίδα *Νέαι Ιδέαι*, όσο και στον Τύπο της Κωνσταντινούπολης, π.χ. την εφημερίδα *Επιθεώρησις*.<sup>5</sup>

Μια ξεχωριστή και πολυσχιδής προσωπικότητα ήταν και ο Νικόλαος Σπανδωνής. Ένας από τους κατεξοχήν συνεργάτες της εφημερίδας *Ακρόπολη* και του Βλάση Γαβριηλίδη, ο οποίος δεν δίστασε να δοκιμάσει νέες εμπειρίες για να παρουσιάσει τις εντυπώσεις του μέσα από τον δημοσιογραφικό λόγο, όπως η πτήση με αερόστατο.<sup>6</sup>

Η συγκεκριμένη επιλογή των παραπάνω κειμένων οφείλεται στο γεγονός ότι το 1893 αποτέλεσε μια κρίσιμη χρονολογία σε ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο για το ελληνικό κράτος και την κοινωνία. Πολύ σωστά, ο Παναγιώτης Μουλλάς, στα προλεγόμενα τού μυθιστορήματος *Ο Κύριος Πρόεδρος*, χαρακτήρισε το 1893 ως ένα έτος «θαυμαστό».<sup>7</sup> Το σημαντικότερο γεγονός, το οποίο καθορίζει την συγκεκριμένη χρονιά, αποτελεί η πτώχευση, που κήρυξε η κυβέρνηση του Χαρίλαου Τρικούπη, τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους. Φυσικά, είχαν προηγηθεί μια σειρά από γεγονότα, τα οποία οδήγησαν στην οικονομική κρίση, όπως το πρόγραμμα εκσυγχρονισμού του Τρικούπη, και η σύναψη πολλών δανείων, ώστε να επιτευχθούν μια σειρά από μεταρρυθμίσεις και δημόσια έργα, όπως η διάνοιξη της διώρυγας της Κορίνθου, τα εγκαίνια της οποίας έγιναν τον Ιούλιο, του 1893.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> *Ο.π.*, σσ. 250-262. Για περισσότερες πληροφορίες βλ., Λάμπρος Βαρελάς «Τα κωνσταντινουπολίτικα πεζογραφήματα του Επαμεινώνδα Κ. Κυριακίδη (1861-1934)», στον τόμο: Χαράλαμπος Αθ. Μηνάογλου (επιμ.), *Η Κωνσταντινούπολη στην ιστορία και τη λογοτεχνία* (= Πρακτικά του Συνεδρίου του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα, 13-14 Μαΐου 2016), Αθήνα, Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών 1928, 2018, σελ. 129-150.

<sup>4</sup> Γεράσιμος Βώκος, *Ο Κύριος Πρόεδρος. Πρωτότυπον Πολιτικών-Κοινωνικών Μυθιστόρημα*, εισ./επιμ. Π. Μουλλάς, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 2004, σσ. ιστ' - κα'.

<sup>5</sup> Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», *ό.π.*, σσ. 250-262.

<sup>6</sup> *Ο.π.*, σσ. 250-262.

<sup>7</sup> Γεράσιμος Βώκος, *Ο Κύριος Πρόεδρος. Πρωτότυπον Πολιτικών-Κοινωνικών Μυθιστόρημα*, *ό.π.*, σ. κβ'.

<sup>8</sup> *Ο.π.*, σσ. κβ'-κγ'.

Οι εξελίξεις, οι οποίες απασχολούν τις εφημερίδες της εποχής, δεν ήταν μόνο πολιτικές αλλά και καλλιτεχνικές, όπως π.χ. το θέατρο. Το 1893, εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και η Αικατερίνη Βερόνη. Η θεατρική κόντρα ανάμεσα στις δύο ηθοποιούς αποτυπώθηκε και καλλιεργήθηκε έντονα από τον Τύπο, αλλά και από τον συγγραφέα Κωστή Νεαπολίτη στα *Κορίτσια μας*, όπως θα δούμε στην συνέχεια. Αξίζει να σημειωθεί ότι τον Απρίλιο του 1893 πραγματοποιείται και η πρώτη επίσκεψη και θεατρική παράσταση της ηθοποιού Σάρας Μπερνάρ στην Αθήνα, η άφιξη της οποίας μονοπώλησε τις εφημερίδες για αρκετούς μήνες.<sup>9</sup>

Το ενδιαφέρον, για την συγκεκριμένη χρονολογία, στρέφεται και στα σκάνδαλα της εποχής, τα οποία κυριαρχούν στον Τύπο, όπως η ερωτική ιστορία ανάμεσα στην Μαίρη Βέμπερ και στον Μιχαήλ Μιμίκο, η οποία κατέληξε με την αυτοκτονία των δύο νέων.<sup>10</sup> Θέμα θα δούμε ότι αποτελεί και το κυοφορούμενο σκάνδαλο, το οποίο όμως θα ξεσπάσει και θα γίνει ευρύτερα γνωστό αργότερα στις εφημερίδες, το 1898, και αφορά τις ερωτικές σχέσεις ανάμεσα στις μαθήτριες και τις δασκάλες στο Αρσάκειο. Ωστόσο, αναφορές για το σκάνδαλο στο Αρσάκειο προϋπάρχουν ήδη από το 1893 στα μυθιστορήματα του Νικόλαου Σπανδωνή και του Κωστή Χ. Νεαπολίτη (=Κ. Χαιρόπουλος), όπως θα παρουσιαστεί εκτενέστερα στην εργασία.<sup>11</sup>

Ο εκσυγχρονισμός και η ανάπτυξη της Αθήνας με την αύξηση του πληθυσμού και την σταδιακή αστικοποίηση οδήγησε και στην ανάπτυξη του αθηναϊκού Τύπου, ο οποίος ακολουθούσε τα ευρωπαϊκά πρότυπα σε λογοτεχνικό, πολιτισμικό και κοινωνικό επίπεδο, και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την κυριαρχία των εφημερίδων, οι οποίες προβάλλουν όλες τις όψεις της καθημερινότητας.<sup>12</sup>

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στην Αθήνα, κυρίως από το 1880 και έπειτα αναπτύσσεται η αθηναιογραφία. Στις επιφυλλίδες των εφημερίδων (*Ακρόπολις*, *το Άστυ* κ.ά.) εκτός από τα διηγήματα, τα οποία είναι αυτοτελή, δημοσιεύονται και μυθιστορήματα σε συνέχειες. Άλλοτε πάλι τα μυθιστορήματα δημοσιεύονται σε φυλλάδια ή τόμους από

---

<sup>9</sup> *Ο.π.*, σ. κγ'.

<sup>10</sup> *Ο.π.*, σσ. κε'-κστ'.

<sup>11</sup> Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», στον τόμο: Θ. Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Το ελληνικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 412-439.

<sup>12</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 2007, σ. 167.

γνωστούς εκδότες, όπως τον Βλάση Γαβριηλίδη.<sup>13</sup> Στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, οι δημοσιογράφοι (ρεπόρτερ)- συγγραφείς, οι οποίοι αναλαμβάνουν τον ρόλο του πλάνητα κινούνται μέσα στην πόλη παρατηρώντας και καταγράφοντας την επικαιρότητα τής εποχής τους, την οποία στην συνέχεια την μεταπλάθουν σε μυθοπλασία.<sup>14</sup> Με άλλα λόγια παρουσιάζεται ένα έντονο συγγραφικό ενδιαφέρον για την Αθήνα. Το άστυ αποτελεί πλέον τον κεντρικό πρωταγωνιστή της αφήγησης.<sup>15</sup>

Ο ρόλος του δημοσιογράφου, ο οποίος παρατηρεί και αποτυπώνει τα στοιχεία της πόλης (ανθρώπους, δρόμους, κτίρια, γεγονότα) εντός των μυθιστορημάτων θυμίζει τις γαλλικές επιφυλλίδες σαν ένα είδος φυσιολογίας, μέσα στις οποίες οι συγγραφείς μελετούσαν τους διάφορους τύπους ανθρώπων (Benjamin, 43-44). Πρόκειται για μια «αστική ανθρωπολογία», μέσα στην οποία μελετάται η κοινωνία και οι ανθρώπινες συμπεριφορές, όπως παρατηρεί η Λίζυ Τσιριμώκου στην μελέτη της *Λογοτεχνία της πόλης*.<sup>16</sup>

Τα μυθιστορήματα, τα οποία θα μελετηθούν στην παρούσα διπλωματική εργασία παρουσιάζουν κάποια κοινά ιδεολογικά μοτίβα τής κατά τον Μπωντλαίρ «μοντέρνας ζωής», τα οποία είχαν χρησιμοποιηθεί στην συνέχεια από πολλούς Γάλλους και γενικότερα Ευρωπαίους λογοτέχνες και τα οποία έχουν ήδη εντοπιστεί από τους μελετητές σε διάφορα ελληνικά έργα του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως και αυτά που θα παρουσιαστούν παρακάτω. Έτσι, μέσα στα κείμενα ξεχωρίζουν τα εξής μοτίβα, τα οποία αποτελούν τα βασικά κεφάλαια της διπλωματικής εργασίας, όπως εκείνα του πλάνητα (Flâneur) και του πλήθους της πόλης, των περιθωριακών κοινωνικών ομάδων της αθηναϊκής κοινωνίας (όπως του κουτσαβάκη και του χαρτοπαίκτη), του δανδή, αλλά και του ενίοτε εξίσου περιθωριακού μποέμ-καλλιτέχνη. Κεντρική θέση, ως μοτίβο της μπωντλαιρικής μοντέρνας ζωής, καταλαμβάνει η «Γυναίκα», αλλά και οι υποκατηγορίες του εν λόγω μοτίβου (ηθοποιός, αρτίστα, λεσβία, εταίρα). Ο τρόπος, με τον οποίο αποτυπώνεται ο ρόλος της γυναίκας στην καθημερινότητα και τα εφήμερα γεγονότα της πόλης, φανερώνει ταυτόχρονα την παροδικότητα της μοντέρνας εποχής.

---

<sup>13</sup> Αλέξης Πολίτης, «Η Αθήνα-μας του Σπανδωνή (1893) και το κοινό-της. Σκέψεις για την άνθηση της παραλογοτεχνίας στα τέλη του 19ου αιώνα», στον τόμο: Θ. Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Το ελληνικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 402-411.

<sup>14</sup> Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», *ό.π.*, σσ. 250-262.

<sup>15</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της πόλης*, Εκδόσεις Λωτός, Αθήνα, 1988, σσ. 9-11.

<sup>16</sup> *Ο.π.*, σ. 18.

Παρόλο που υπήρχαν και άλλα κείμενα, τα οποία δημοσιεύθηκαν το 1893, π.χ. διηγήματα του Μητσάκη,<sup>17</sup> η επιλογή των τεσσάρων συγκεκριμένων έργων, οφείλεται κατεξοχήν στο γεγονός ότι πρόκειται για εκτενή μυθιστορήματα, τα οποία ασχολούνται αποκλειστικά με την αθηναϊκή ζωή και σκιαγραφούν ως ένα σημείο το κλίμα της νεωτερικότητας.<sup>18</sup> Βέβαια, η Ελλάδα δεν παρουσιάζει έντονα τα στοιχεία της μοντέρνας ζωής, όπως συμβαίνει την ίδια εποχή στην Γαλλία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Πρόκειται για ένα νεοσύστατο κράτος, το οποίο στο τέλος του αιώνα προσπαθεί και καταφέρνει ως ένα βαθμό να αποκτήσει αστικά χαρακτηριστικά, καθώς δέχεται όλες αυτές τις ευρωπαϊκές επιρροές τις οποίες προσπαθεί να αφομοιώσει.<sup>19</sup>

Ουσιαστικά, στην παρούσα εργασία θα ανιχνεύσουμε αν και κατά πόσο τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα παρουσιάζουν όψεις της νεωτερικής ζωής της Αθήνας, δηλαδή αν παρουσιάζουν τον τρόπο με τον οποίο έχει αφομοιώσει η πόλη αυτές τις ξενότροπες επιρροές μέσα από μια νατουραλιστική και ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας και αυτό μαρτυρείται κυρίως από τα μοτίβα που θα μελετηθούν στην συνέχεια.

Η νεωτερικότητα (modernité), ως όρος, αφορά την ιστορική περίοδο στην Ευρώπη από την εποχή του Διαφωτισμού έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, κατά την διάρκεια της οποίας έγινε η Βιομηχανική Επανάσταση και η αστικοποίηση πολλών ευρωπαϊκών πόλεων (Λονδίνο, Παρίσι).<sup>20</sup> Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος δεν πρέπει να συγχέεται με τον ρεύμα του μοντερνισμού, το οποίο εκδηλώθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτελώντας την αισθητική έκφραση της modernité.

Τέλος, τα βασικά εργαλεία-εγχειρίδια στα οποία θα στηριχθεί η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι πρώτον, το βιβλίο του Walter Benjamin με τον τίτλο *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, γιατί πρόκειται για την πιο γνωστή μελέτη για τον Baudelaire και, κυρίως, γιατί εστιάζει στην έννοια της νεωτερικότητας από μια κοινωνιολογική προσέγγιση, η οποία μας βοηθάει στην περίπτωση των δικών μας έργων, τα οποία συνδέονται με κοινωνικά δεδομένα και σχετίζονται άμεσα με την αστική ζωή. Δεύτερον, θα εστιάσουμε στη σύγκριση των μοτίβων που εντοπίζονται στα κείμενά μας με το μπωντλαιρικό κείμενο «Ο ζωγράφος

---

<sup>17</sup> Γεράσιμος Βάκος, *Ο Κύριος Πρόεδρος. Πρωτότυπον Πολιτικόν-Κοινωνικόν Μυθιστόρημα*, ό.π., σ. κδ'.

<sup>18</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σ. 79.

<sup>19</sup> *Ο.π.*, σ. 107.

<sup>20</sup> *Ο.π.*, σσ. 103-107.

της μοντέρνας ζωής», γιατί μέσω του συγκεκριμένου δοκιμίου ο Baudelaire παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο παγιώνεται η νεωτερικότητα μέσα στην τέχνη, με τρόπο χαρακτηριστικό, όπως παρατηρεί ο φιλόσοφος J. Habermas.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Jürgen Habermas, *Ο Φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας. Δώδεκα παραδόσεις*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1993, σσ. 23-27.

## Κεφάλαιο Α. Το άστυ στην εποχή της νεωτερικότητας και ο Πλάνης (Flâneur)

Ο Baudelaire θεωρείται από πολλούς μελετητές (π.χ. ο J. Habermas) ως ένας από τους βασικούς θεωρητικούς της νεωτερικότητας κατά τον 19 αιώνα. Στο δοκίμιο του με τον τίτλο «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» παρουσιάζει την εικόνα του μοντέρνου καλλιτέχνη. Ο Γάλλος ποιητής, μέσα από το παράδειγμα του Constantin Guys, ζητά από τον σύγχρονο καλλιτέχνη να αποτυπώσει την καθημερινή αστική ζωή αλλά και τα θεάματα που αυτή προσφέρει. Ο καλλιτέχνης, ο οποίος σκιαγραφεί τα ήθη της καθημερινότητας αποκτά πολλά ονόματα, τα οποία τον χαρακτηρίζουν, ένα από αυτά τα ονόματα είναι και το προσωνύμιο του πλάνητα (flâneur) (Baudelaire, 35-36).

Ο μοντέρνος καλλιτέχνης είναι μια πολύπλευρη προσωπικότητα. Μερικά στοιχεία της προσωπικότητάς του είναι η αγάπη του για το πλήθος και την ανωνυμία. Ως άνθρωπος του πλήθους (homme de foules) έχει έμφυτο το στοιχείο της παρατήρησης. Η περιέργεια του (curiosité) να βλέπει και κυρίως να παρατηρεί τα πάντα γύρω του, αποτελεί το σημαντικότερο συστατικό του ταλέντου του (Baudelaire, 37-43).

Το φυσικό περιβάλλον του καλλιτέχνη-πλάνητα είναι το πλήθος, το οποίο αποτελεί το σπίτι και την οικογένειά του: «μέσα σ' αυτόν τον κόσμο ο πλάνης είναι σαν στο σπίτι του» (Benjamin, 45). Ωστόσο, ο καλλιτέχνης δεν γίνεται ένα με την μάζα, διατηρεί την ατομικότητα και την συνείδησή του (Baudelaire, 45). Η αγάπη του για το πλήθος τον ηλεκτρίζει, έτσι ο πλάνης μετατρέπεται σε ένα καθρέφτη και με κινηματογραφικό τρόπο αποτυπώνει όλη αυτή την συνεχή κίνηση της μοντέρνας ζωής (Baudelaire, 45).

Αρχικά, ο Baudelaire συνδέει τον μοντέρνο καλλιτέχνη με τον αφηγητή στον «Άνθρωπο του πλήθους» του Edgar Allan Poe, ο οποίος μετά το τέλος μιας βαριάς αρρώστιας βρίσκεται σε κατάσταση ανάρρωσης, παρατηρώντας τον κόσμο με ένα έντονο ενδιαφέρον και με έναν ενθουσιασμό, όπως ένα μικρό παιδί που τώρα ανακαλύπτει τον κόσμο για πρώτη φορά (Baudelaire, 41).

Παρόλα αυτά, κατά τον Benjamin, υπάρχει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στον πλάνητα αφηγητή του Poe και στον πλάνητα-καλλιτέχνη του Baudelaire. Γιατί, για τον Poe: «ο πλάνης είναι κάποιος που δεν νιώθει καλά μέσα στην ίδια του την κοινωνία» (Benjamin, 58). Ο Poe αντιλαμβάνεται την διαφορά ανάμεσα στον

χαρακτήρα του ακοινωνικού και στον χαρακτήρα του πλάνητα (Benjamin, 58), σε αντίθεση με τον Baudelaire, όπου ο πλάνης αναζητά το πλήθος για να απομονωθεί, διατηρώντας ταυτόχρονα την ανωνυμία του: «ο παρατηρητής είναι ένας πρίγκιπας που χαίρεται παντού το ινκόγκνιτό του» (Benjamin, 49).

Η φιγούρα του πλάνητα (flâneur) και η περιπλάνησή του (flânerie) συνδέθηκαν από τον Benjamin με το ιστορικό πλαίσιο της Γαλλίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>22</sup> Η περιπλάνηση οφείλει την ύπαρξή της στις στοές (passages), δηλαδή τους μακρόστενους διάδρομους ανάμεσα στα κτίρια, οι οποίες ήταν εφεύρεση της μοντέρνας βιομηχανικής ζωής. Οι στοές αποτελούσαν μια μικρογραφία της πόλης και των ανθρώπων και προσέφεραν ένα οικείο περιβάλλον στον πλάνητα (Benjamin, 45).

Ο Walter Benjamin, στο ανολοκλήρωτο έργο του με τον τίτλο *Passagenwerk*, μετατρέπει τον flâneur σε ένα θεωρητικό εργαλείο, ώστε να αναδειχθούν όλα αυτά τα στοιχεία της μοντέρνας ζωής (νεωτερικότητας) (Benjamin, 44-79).<sup>23</sup> Αξίζει να σημειωθεί βέβαια ότι η έννοια της νεωτερικότητας εκλαμβάνεται εδώ υπεράνω συγκεκριμένων λογοτεχνικών κινημάτων (Αισθητισμός, Συμβολισμός, Ρεαλισμός, Νατουραλισμός). Σύμφωνα με τον Benjamin, ο πλάνης (flâneur) παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με την εικόνα του συγγραφέα-δημοσιογράφου, ο οποίος έγραφε «πανοραμική λογοτεχνία», η οποία αποτελούσε ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος. Κυρίως, πρόκειται για φθηνά φυλλάδια τσέπης γύρω στα 1840 που πωλούνταν στους δρόμους και τα οποία ονομάστηκαν «φυσιολογίες» [physiologies], στις οποίες εξετάζονταν διάφοροι τύποι ανθρώπων που μπορούσε να συναντήσει κάποιος εντός της παρισινής ζωής, ενώ ο συγγραφέας είχε το ρόλο του παρατηρητή (Benjamin, 43). Οι επιφυλλίδες (feuilletons) παρείχαν πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη αυτού του είδους (Benjamin, 44).

Ο τρόπος και η ευχέρεια που γίνονταν αυτές οι περιγραφές από τον φυσιολόγο ταίριαζαν με την συμπεριφορά του πλάνητα, ο οποίος κινούταν αμέριμνος μέσα στην πόλη. Με αυτόν τον τρόπο ο πλάνης (flâneur) σταδιακά μετατράπηκε σε έναν

---

<sup>22</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σ. 233.

<sup>23</sup> Για περισσότερες πληροφορίες ως προς την νεωτερικότητα και τον ρόλο του πλάνητα βλ., Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, Σοκόλης, Αθήνα, 2008, σσ. 226-234. Με ανανεωμένες παρατηρήσεις στο: Nikos Mavrelou, *Roidis' tangible images and Baudelaire's paintings of modern life. Aspects of Modernity in Emmanouil Roidis' works*, Lambert Academic Publishing, 2018, σσ. 128-147.

λογοτεχνικό τύπο, όπου μέσα από την περιπλάνησή του, δόθηκε η ευκαιρία να παρουσιαστούν στοιχεία αλλά και πρόσωπα της αστικής πραγματικότητας.<sup>24</sup>

Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Αθήνα, η μορφή του πλάνητα εμφανίζεται ως λογοτεχνικός τύπος, κυρίως μέσα από δημοσιογράφους-συγγραφείς, οι οποίοι παρουσιάζουν τους καρπούς της δικής τους περιπλάνησης.<sup>25</sup> Οι συγγραφείς-δημοσιογράφοι αξιοποιούν την επικαιρότητα της εποχής τους με ό,τι εκείνη περιλαμβάνει, πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα, παρατήρηση διάφορων αθηναϊκών τύπων, μεταπλάθοντας τα παραπάνω στοιχεία της επικαιρότητας σε μυθοπλασία.<sup>26</sup> Οι Αθηναίοι δημοσιογράφοι ή αλλιώς ρεπόρτερ δείχνουν να προσπαθούν να πετύχουν μάλλον αυτό που ζητούσε ο Baudelaire από τον μοντέρνο καλλιτέχνη, δηλαδή το σκιαγράφημα των ηθών του παρόντος, γίνονται παρατηρητές και αποτυπώνουν μια πανοραμική εικόνα της ζωής στην πρωτεύουσα. Φυσικά, οι επιρροές δεν προέρχονται μόνο από τον Baudelaire, ταυτόχρονα οι Έλληνες συγγραφείς επηρεάζονται και από άλλους Ευρωπαίους συγγραφείς, στο έργο των οποίων εντοπίζεται το παραπάνω μπωντλαιρικό μοτίβο.

Τα ελληνικά κείμενα δημοσιεύονται είτε στις επιφυλλίδες των εφημερίδων είτε σε φυλλάδια, αξιοσημείωτο παράδειγμα αποτελούν τα χρονογραφήματα του Παύλου Νιρβάνα με τον τίτλο «Με το Κοδάκ», το 1897 στην εφημερίδα *Άστυ*, των οποίων η θεματική ποικίλλει ανάλογα με τα γεγονότα της καθημερινότητας.<sup>27</sup>

Το έτος 1893, αποτελεί την κορύφωση της κυκλοφορίας κειμένων που αποτυπώνουν τα γεγονότα της καθημερινής ζωής. Κυκλοφορούν τέσσερα μυθιστορήματα με την μορφή φυλλαδίων από συγγραφείς -δημοσιογράφους, τα οποία καθρεφτίζουν την εποχή τους. Τα μυθιστορήματα δημοσιεύονται με την εξής χρονική σειρά σύμφωνα με τον Λάμπρο Βαρελά, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην εισαγωγή: 1) *Δύο καρδιάι* του Επαμεινώνδα Κυριακίδη, 2) *Η Αθήνα μας· Σκηναί εκ του Αθηναϊκού*

---

<sup>24</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σ. 233.

<sup>25</sup> *Ο.π.*, σ. 239. Αξίζει να σημειωθεί ότι εκτός από την Γεωργία Γκότση, πρώτη η Αθηνά Γεωργαντά κάνει λόγο για το μοτίβο του «διαβάτη», το οποίο εμφανίζεται στο ομώνυμο έργο του Εμμανουήλ Ροΐδη «Ο Διαβάτης», το 1900. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Αθηνά Γεωργαντά, «“Ο Διαβάτης” του Ροΐδη (1900). Ένας ήρωας του αστικού χώρου και ένα κείμενο απολογισμός στο τέλος του αιώνα», στο: *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του: Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες*, επιμ. Καίτη Αρώνη-Γσίγλη, Λύντια Τρίχα, Αθήνα, 2000, σσ. 633-651.

<sup>26</sup> Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», ό.π., σσ. 250-262.

<sup>27</sup> Για το θέμα αυτό βλ. σχετικά Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ. Α', εισαγ./επιμ./σημ. Ν. Μαυρέλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2011, σσ. 868-869.

*Βίου* του Νικόλαου Σπανδωνή, 3) *Τα Κορίτσια μας* του Κωστή Χ. Νεαπολίτη (Κ. Χαϊρόπουλος), 4) *Ο Κύριος Πρόεδρος* του Γεράσιμου Βώκου.<sup>28</sup>

Αρχικά, το μυθιστόρημα μέσα στο οποίο, φαίνεται με πιο ξεκάθαρο τρόπο ο τύπος του πλάνητα (*flâneur*) ως λογοτεχνικό μοτίβο είναι στο τρίτομο μυθιστόρημα με τον τίτλο *Η Αθήνα μας· Σκηναί εκ του Αθηναϊκού Βίου* του Νικόλαου Σπανδωνή. Ο συγγραφέας της *Αθήνας μας* έχει όλα τα χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη-πλάνητα και αυτό φαίνεται ήδη από το προλογικό σημείωμα. Ο συγγραφέας αφιερώνει το μυθιστόρημα στον εκδότη της εφημερίδας *Ακρόπολις*, Βλάση Γαβριηλίδη και εξηγεί τους λόγους που τον ώθησαν να γράψει το βιβλίο.

Ο Σπανδωνής, όντας δημοσιογράφος της *Ακροπόλεως*, ακολούθησε την συμβουλή του Γαβριηλίδη (Σπανδωνής Α, ε'-στ') για την συγγραφή ενός αθηναϊκού μυθιστορήματος, στο οποίο θα καθρεφτίζεται η Αθήνα και οι άνθρωποί της. Έτσι, ο Σπανδωνής μελέτησε προσεκτικά τους Αθηναίους και με «την πιστότητα που έχει ένας φωτογράφος» (Σπανδωνής Α, η'), όπως αναφέρει ο ίδιος έφτιαξε ένα «ρεπορτάζ», στο οποίο παρουσιάζονται οι διάφοροι τύποι Αθηναίων:

«Κατ' αυτόν τον τρόπον εμελέτησα τους πτωχούς και τους πλούσιους, τους ντόπιους και τους ξένους, τες καλύβες του Γκαζοχωριού και των Πιθαράδικων και τα σαλόνια των μεγάλων μας, τα κορίτσια του Αρσάκειου και τες πλύστρες, τες χωριατοπούλες και τες μεγαλοστεκούμενες, τες κρυφές και τες περσεφόνες, τους κουτσαβάκιδες και τους τραπεζίτες, τους στρατιωτικούς και τους διπλωμάτες, και με μια λέξι όλους αυτούς που κατοικούνε από το Λυκαβητό, ως πέρα στο Αστεροσκοπείο και απ' τα Παραπήγματα, ως του Αγά τη Βρύσι» (Σπανδωνής Α, θ', ι')

Σύμφωνα με τον Baudelaire τα δύο βασικά χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη-πλάνητα είναι η παρατήρηση και η περιέργεια, όχι όμως η φωτογραφική απεικόνιση, γιατί ο καλλιτέχνης πρέπει να αναπλάσει από την μνήμη του, τα στοιχεία που έχει παρατηρήσει (Baudelaire, 57-62). Τα δύο πρώτα στοιχεία, τα οποία παρουσιάζει και ο Σπανδωνής για τον εαυτό του: «παρατήρησις πολλή, πολλαί σημειώσεις και όσον το δυνατόν ολιγώτερη φαντασία. Για κάθε περιγραφή που θα βρης μέσα και ιδιαίτερη μελέτη, για κάθε εικόνα και ιδιαίτερη παρατήρησι. [...] δεν έκαμνα τίποτε άλλο παρά να βλέπω, να βλέπω πολύ και να σημειώνω έπειτα ό,τι έβλεπα. Πολλάκις η περιέργεια

<sup>28</sup> Βλ. σχετικά Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», *ό.π.*, σσ. 250-262.

μου εκεντιούνταν πιο πολύ ακόμα και τότε ξαναγυρνούσα και ξανάβλεπα το ίδιο πράγμα...» (Σπανδωνής Α, θ').

Ο αφηγητής της *Αθήνας μας*, μέσα από την εκτενή παρατήρησή του, εντόπισε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ποικίλων αθηναϊκών τύπων, τα κατηγοριοποίησε σε ομάδες και έτσι όπως εξηγεί ο ίδιος, δημιούργησε «καλούπια», ώστε να φτιάξει τους χαρακτήρες του μυθιστορήματός του (Σπανδωνής Α, ι'). Τα «καλούπια», όπως τα ονομάζει ο Σπανδωνής, εμφανίζονται ήδη από το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος. Ο αφηγητής απευθυνόμενος στον αναγνώστη, τον συμβουλεύει να έχει υπομονή ώστε να κάνει την «φωτογραφία» του πρώτου χαρακτήρα από τους ήρωες του μυθιστορήματος (Σπανδωνής Α, 4). Η φωτογραφική μέθοδος συνδέθηκε άμεσα με το ρεύμα του Νατουραλισμού, γιατί η φωτογραφία παραπέμπει στην πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας, ωστόσο έρχεται σε σύγκρουση με τις απόψεις του Baudelaire για την μνημονική τέχνη, την οποία πρέπει να καλλιεργεί ο καλλιτέχνης (Baudelaire, 57-62).

Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο όρος «φωτογραφία», όπως χρησιμοποιείται στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή, πέρα από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της φυσιογνωμίας αφορά και τα ενδόμυχα στοιχεία του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς των ηρώων του μυθιστορήματος, αυτό σημαίνει ότι η περιγραφή δεν είναι μόνο νατουραλιστική, αλλά παραπέμπει και στα ψυχογραφικά πορτραίτα του Ρεαλισμού. Το τρίτομο αυτό μυθιστόρημα περιλαμβάνει κεφάλαια ολόκληρα, στα οποία δίνονται οι «φωτογραφίες» των ηρώων του, δηλαδή τα πορτραίτα τους· τα περισσότερα κεφάλαια τιτλοφορούνται με το όνομα των διάφορων πρωταγωνιστών π.χ. Νίκος Στανάς, ο αμαξάς Κανδρίλιας, Κώστας Τρυφάς, η Μαρουσώ και η Νινί κλπ.. Τα διάφορα ονόματα παραπέμπουν στους διαφορετικούς τύπους ανθρώπων, όπως του δανδή, του κουτσαβάκη, της εταίρας, κάτι αντίστοιχο με τις γαλλικές φυσιολογίες. Ο αφηγητής-παρατηρητής συστήνει στο αναγνωστικό κοινό τους ήρωές του, γιατί γνωρίζοντας τους ήρωες, ταυτόχρονα ο αναγνώστης μελετά την «φυσιολογία» των Αθηναίων.

Το βασικό χαρακτηριστικό του πλάνητα-καλλιτέχνη είναι η ανωνυμία, ο αφηγητής της *Αθήνας μας* διατηρεί την ανωνυμία του, ωστόσο πολλές φορές χρησιμοποιεί τους ήρωες ως προσωπεία για να περιγράψει τα στοιχεία που προκύπτουν από την περιπλάνηση και την παρατήρησή του μέσα στην πόλη. Η χρήση των προσωπειών για την παρουσίαση της περιπλάνησης (*flânerie*) εντοπίζεται και στα υπόλοιπα μυθιστορήματα που θα εξεταστούν στην συνέχεια. Με αυτόν τον τρόπο εκτός από τον αφηγητή-πλάνητα, ο οποίος παρατηρεί, πλάνης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ο Νίκος Στανάς, ο κεντρικός πρωταγωνιστής της *Αθήνας μας*. Ο Στανάς

επισκέπτεται για πρώτη φορά την πρωτεύουσα της Ελλάδας και περιπλανιέται στους δρόμους της Αθήνας. Αρχικά, ο ήρωας παρουσιάζει όλα τα στοιχεία του περιηγητή-ταξιδιώτη, γιατί έλκεται από τα αρχαία μνημεία: «Αι κλασικαί αναγνώσεις του και αι της αρχαίας ιστορίας αναμνήσεις τον ωθούν προς τα πέριξ της Ακροπόλεως» (Σπανδωνής Α, 11). Όμως, ο Στανάς είναι και ένας ετερόχθονας φοιτητής: «Ξένος εν τη πόλει και μηδένα αυτή γνωρίζων» (Σπανδωνής Α, 7), που εκτός από την περιήγησή στην Ακρόπολη πρέπει να περιπλανηθεί και εντός του άστεως για την εύρεση φοιτητικής κατοικίας. Ο Στανάς αποκτά και εκείνος με την σειρά του το σημαντικό χαρακτηριστικό του πλάνητα, σύμφωνα με τον Baudelaire, την ανωνυμία. Το δεύτερο μέρος της περιπλάνησής του ως ετερόχθονας φοιτητής αποτελεί το κοινό σημείο αναφοράς της περιπλάνησης, όπως ορίζεται από τον Baudelaire (Baudelaire, 37-49).

Στο μυθιστόρημα σχηματίζεται ολόκληρη η πορεία του ήρωα, με τρόπο που θυμίζει χαρτογράφηση, από την Ερμού και την Αιόλου ως την συνοικία της Νεάπολης. Η πορεία του ήρωα δεν είναι συνεχόμενη, γιατί ο ίδιος μαγνητίζεται από τα εμπορικά καταστήματα, με αποτέλεσμα να διακόπτει συνεχώς την πορεία του για να τα παρατηρήσει (Σπανδωνής Α, 12). Η αντίδραση του Στανά μπροστά στα εμπορικά μαγαζιά θυμίζει αρκετά τις παρατηρήσεις του Benjamin για την ψυχή του εμπορεύματος και την μέθη, την οποία προκαλεί στον περιπλανώμενο (Benjamin, 65-66).

Ο Στανάς, όπως και ο πλάνης-καλλιτέχνης του Baudelaire, αποκτά το έντονο συναίσθημα της περιέργειας, η οποία δεν σταματά στην ενδελεχή παρατήρηση των εμπορικών μαγαζιών, αλλά συνεχίζει και στα κτίρια κατά μήκος της διαδρομής που ακολουθεί, όπως η κατασκευή του μεγάρου Μελά, η οποία καταλαμβάνει ολόκληρο οικοδομικό τετράγωνο: «Εκεί πλησίον της Εθνικής τραπέζης [...] μέγα τετράγωνον οικοδομείτο· η περιέργεια του εξήφθη...» (Σπανδωνής Α, 12). Πρόκειται για μια εποχή κατά την οποία χτίζονται ολόκληρα τετράγωνα με μεγάλα οικοδομήματα, η Αθήνα ως νέα πόλη σταδιακά αποκτά αστικά χαρακτηριστικά, χωρίς βέβαια να έχει τα έντονα στοιχεία μιας μεγάλης ευρωπαϊκής πόλης. Οι «οδογραφικές γνώσεις» (Σπανδωνής Α, 13) του νεαρού φοιτητή έφταναν ως το υψηλό κτίριο του υπουργείου, στην στοά του οποίου στεγαζόταν το ταχυδρομείο, γιατί στην συνέχεια ακολουθεί η «τυχαία» περιπλάνηση του ήρωα στην συνοικία της Νεάπολης, μέχρι εκείνη την στιγμή η διαδρομή του ήταν καθορισμένη.

Παρόλο, που ο Στανάς δεν αντιμετωπίζει την Αθήνα ως μια μεγάλη ευρωπαϊκή πόλη, όπως είναι η Αγία Πετρούπολη της Ρωσίας: «Τι διάβολο δεν θα χαθώ. Δεν είναι

Πετρούπολις εδώ» (Σπανδωνής Α, 13), ωστόσο, τα σχόλιά του αποτελούν ειρωνεία, γιατί εν τέλει χάνεται στον λαβύρινθο των δρόμων της Νεάπολης. Το εκθαμβωτικό φως της Αττικής και ο καύσωνας προκάλεσαν «ηδύτατη μέθη» (Σπανδωνής Α, 14) στον Στανά, με αποτέλεσμα να βλέπει τα κτίρια με τρόπο ανοικειωτικό: «Το λευκόν καυταγάζον φως αυτού προσέδιδεν εις τα φωτιζόμενα αντικείμενα όψιν όλως παράδοξον, ήτις εις τα όμματα του νεοφερμένου εφαινετο όλως φανταστική» (Σπανδωνής Α, 13). Στα μάτια του Στανά το πανεπιστήμιο αποκτά φανταστικά μαύρα σχήματα, πιστεύει ότι οι υπόγρυπες που το διακοσμούν στην οροφή, είναι έτοιμοι να πετάξουν, το κτίριο της Ακαδημίας φαντάζει σαν μια τεράστια πηγή φωτός ενώ η λεωφόρος μοιάζει σαν μια ατελείωτη λευκή γραμμή:

«Επί του λευκού ως πευρακτωμένος σίδηρος ουρανού διεγράφοντο εις φανταστικώς αμαυρά σχήματα αι πάγκαλοι γραμμαί του Πανεπιστημίου. Οι αποχρυσωθέντες εκ του καιρού υπόγρυφοι των ακρωτηρίων αυτού παρίσταντο, μεγεθυνόμενοι, λαμβάνοντες στάσιν προς πτήσιν προ των εκθαμβωθέντων οφθαλμών του νέου μας, ενώ η δεξιόθεν οικοδομουμένη έτι Ακαδημία με τους μαρμάρινους τοίχους της και τους παρθένους έτι σωρούς των μαρμάρων της εφαινετο, ως μεγάλη και ατευλευτητος εστία φωτός, προχεομένη εκ γιγαντώδους χοάνης. Η λεωφόρος, πλατεία, ατελεύτητος, λευκή γραμμή...» (Σπανδωνής Α, 13-14)

Παρόμοια είναι και η παρατήρηση-περιγραφή της πόλης που δίνεται στο δεύτερο τόμο της *Αθήνας μας* από τον αφηγητή-πλάνητα, ο οποίος επιμένει στην περιγραφή της Αιόλου και στην επανάληψη της χρήσης των ίδιων επιθέτων (φαιά, λευκή, ατελεύτητος). Πρόκειται για στερεότυπες φράσεις και λέξεις που επαναλαμβάνονται. Η οδός Αιόλου μαζί με την οδό Πατησίων την μια στιγμή παρουσιάζουν κοινά στοιχεία, περιγράφονται με τρόπο πανοραμικό ως μακρόστενες σε μήκος και η απόληξη τους μοιάζει με αιχμή δόρατος (Σπανδωνής Β, 3) και άλλοτε παρουσιάζονται ως δύο αντιθετικά ζεύγη (φαιά η οδός Αιόλου Vs λευκή η οδός Πατησίων). Η Αιόλου είναι πυκνοκατοικημένη, με τις οικίες της να μοιάζουν με παράταξη στρατιωτών, ενώ η Πατησίων είναι αραιοκατοικημένη με μονάχα τέσσερα τεράστια κτίρια, τα οποία προκαλούν κούραση στα μάτια του πλάνητα (Σπανδωνής Β, 4).

Στην συνέχεια, η παρατήρηση αλλάζει πλάνο και από την περιγραφή των δρόμων, στρέφεται στην περιγραφή δύο υπέων που κινούνται στην οδό Πατησίων. Ουσιαστικά, από την πανοραμική παρατήρηση εστιάζει με κινηματογραφικό τρόπο σε

μια συγκεκριμένη οδό. Πάλι, η συγκεκριμένη παρατήρηση, όπως και στην περίπτωση των δρόμων που παρουσιάστηκαν προηγουμένως, δίνεται σε ένα αντιθετικό δίπολο, το οποίο σχολιάζεται από τον αφηγητή-πλάνητα. Αντίστοιχες εικόνες δρόμων και ιππέων παρουσιάζονται και από τον Baudelaire (Baudelaire, 100-103).

Αρχικά, δίνονται τα βασικά στοιχεία για τους δύο ιππείς, η ηλικία τους, τα χαρακτηριστικά των αλόγων που ιππεύουν και η ενδυμασία τους. Η πρώτη αντίθεση μεταξύ των δύο νέων εντοπίζεται ήδη από την ποιότητα των αλόγων που ιππεύουν, η εξωτερική εμφάνιση των αλόγων συμπίπτει και με την εξωτερική εμφάνιση καθενός αναβάτη: «Ο εἰς αὐτῶν νέος, ωραῖος εἴκοσι καὶ πέντε ἐτῶν ἵππευεν ωραῖον ἵππον κατάλευκον, ἄσπελον, ὡσεὶ χιῶν» (Σπανδωνῆς Β, 4) Vs. «Ο ἕτερος μόλις εικοσαετής, με μικρόν μύστακα, με ανήσυχον το βλέμμα και λεπτόν και νευρικόν τον κορμόν ἵππευε μέτριας αξίας ἵππον ντορί» (Σπανδωνῆς Β, 5).

Ο αφηγητής επιμένει στην εκτενή περιγραφή των ρούχων τους, οι λεπτομέρειες της περιγραφῆς των οποίων ακολουθεῖ την κίνηση του βλέμματος από πάνω προς τα κάτω, περιλαμβάνοντας και τα αξεσουάρ, τα οποία συνθέτουν την ιππική ενδυμασία, όπως το καπέλο, οι μπότες και το μαστίγιο, τα οποία με την σειρά τους τονίζουν τα διαφορετικά χαρακτηριστικά των ιππέων. Με την φράση: «Ἡ ἀντίθεσις μεταξύ των δύο νέων ἦτο καταφανῆς ἀμέσως εἰς το πρῶτον βλέμμα» (Σπανδωνῆς Β, 5), ο αφηγητής μετατρέπει τον αναγνώστη σε ένα εἶδος παρατηρητή, θυμίζοντας αρκετά τον στόχο που ἤθελαν να πετύχουν οι γαλλικές φυσιολογίες τον 19<sup>ο</sup> αἰώνα, δηλαδή να μετατρέψουν τους απλούς ανθρώπους σε φυσιολογιστές. Ὅπως παρατηρεῖ ο Benjamin: «βεβαίωσαν ὅτι ο καθένας ἦταν σε θέση, ἀθόλωτος ἀπὸ οποιαδήποτε γνώση του πράγματος, να διακρίνει το ἐπάγγελμα, το χαρακτήρα, την προέλευση και τον τρόπο ζωῆς των περαστικών» (Benjamin, 47-48).

Ο αφηγητής-πλάνης ἀπὸ το πρῶτο βλέμμα ἦταν σε θέση να διακρίνει την ἀντίθεση των δύο ιππέων, την οποία ενισχύει και με την παρουσίαση της σωματικῆς διάπλασῆς τους. Ο ἓνας ἦταν ὁμορφος με ρωμαλέα χαρακτηριστικά, τα οποία υποδήλωναν την αστική καταγωγή του, ἐνῶ ο ἄλλος μικροκαμωμένος με λεπτά χαρακτηριστικά και λευκό δέρμα, φανερόντας την ξένη προέλευσή του. Η παρατήρηση ὁμως συνεχίζει και στα ἀντιθετικά συναισθήματα που κατακλύζουν τους δύο ιππείς, τα οποία μαρτυροῦνται ἀπὸ τον τρόπο που ιππεύουν τα ἄλογα τους: ο ἓνας εἶναι ευτυχισμένος με ἀποτέλεσμα να εἶναι ἓνας καλός ιππέας ἐνῶ ο δεῦτερος νευρικός και ἐξαιτίας της νευρικότητάς του να μην μπορεῖ να δαμάσει το ἄλογο του.

Συνοψίζοντας, όλα τα παραπάνω στοιχεία μαρτυρούν μια κλιμακωτή πορεία της παρατήρησης του αφηγητή-πλάνητα, η οποία δίνεται με σκηνοθετικό τρόπο, ακολουθώντας την ματιά του παρατηρητή, η πορεία της περιγραφής ίππος-ενδυμασία (ρούχα, αξεσουάρ)- εξωτερικά χαρακτηριστικά (πρόσωπο, καταγωγή)-συναίσθημα.

Στην συνέχεια ακολουθεί και η περιγραφή ακόμα δύο ατόμων, τα οποία επιβαίνουν σε μια κινούμενη άμαξα, αυτή την φορά η παρατήρηση αφορά δύο γυναίκες. Οι δύο ιππείς (Νίκος Στανάς, Κώστας Τρυφάς) σταματούν την πορεία τους για να περάσει η άμαξα και αμέσως ξεκινά η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης των δύο γυναικών. Επίσης, με κινηματογραφικό τρόπο, δίνονται οι λεπτομέρειες των ρούχων. Πρώτα ο φακός ξεκινάει από την μεγαλύτερη ηλικιακά γυναίκα και την περιγραφή του φορέματός της για να καταλήξει προς το καπέλο της. Στην συνέχεια, με σταθερό βλέμμα παρατηρεί και αποτυπώνει το καπέλο της δεύτερης γυναίκας και στο τέλος, ο φακός εστιάζει την προσοχή προς τα ενδύματά της. Με άλλα λόγια, κυριαρχεί μια σταθερή εναλλαγή παρατήρησης, η οποία ακολουθεί την φυσική ροή του ματιού. Είναι σαν μια κάμερα να κινείται σταθερά από κάτω προς τα πάνω και αντίστροφα.

Παρόλα αυτά, η παραπάνω παρουσίαση ίσως είναι περισσότερο προϊόν κατασκευής παρά αποτέλεσμα «φυσικής» παρατήρησης, γιατί τόσες λεπτομέρειες δεν θα μπορούσε να τις δει ακόμα και ένας έμπειρος πλάνητας. Αυτό συμβαίνει, γιατί οι δύο γυναίκες ήταν μέσα στην άμαξα, ακόμα και ανοιχτό να ήταν το επάνω μέρος της, δεν θα μπορούσε εύκολα κάποιος να εξετάσει και να μελετήσει το εσωτερικό της εφόσον ήταν εν κινήσει. Σε αυτήν την παρατήρηση ο συγγραφέας-πλάνης βλέπει πολλά περισσότερα από όσα μπορεί ένα γυμνό μάτι να ανταποκριθεί, γιατί κοιτά περιμετρικά και με τρόπο που ξεπερνάει την φωτογραφική μέθοδο. Στην παρούσα περίπτωση, πιθανότατα η μνημονική τέχνη συνυφαίνεται με την φαντασία. Ο αφηγητής-πλάνης συγκεντρώνει με αυτόν τον τρόπο στοιχεία που τον κάνουν να θυμίζει τον αφηγητή στον «Άνθρωπο του πλήθους» του Πόε, ο οποίος «έν ριπή οφθαλμού» ενθουσιάστηκε με την φυσιογνωμία ενός άγνωστου άντρα (Baudelaire, 41). Ταυτόχρονα ο αφηγητής-πλάνης της *Αθήνας μας* έχει κοινά στοιχεία με τον καλλιτέχνη-ζωγράφο που παρουσιάζει ο Baudelaire, γιατί ο Guys είχε την ικανότητα οτιδήποτε: «από τεράστια απόσταση *το αετίσιο μάτι του* το είχε κιάλας μαντέψει» (Baudelaire, 47). Επί της ουσίας η θέαση της πόλης από τον πλάνητα είναι πανοραμική (Benjamin, 42, 316): η πόλη

μετατρέπεται σε οπτικό αντικείμενο και ο Flâneur μετατρέπεται σε παντεπόπτη, όπως ο Θεός, ο οποίος βλέπει τα πάντα.<sup>29</sup>

Ο αφηγητής-πλάνης προσδίδει μεγαλύτερη έμφαση στην παρουσίαση της φυσιολογίας και της φυσιогνωμίας της πρώτης γυναίκας, η οποία τίθεται στο επίκεντρο της προσοχής και την παρατηρεί για δεύτερη συνεχόμενη φορά. Ο Σπανδωνής είχε σχολιάσει στην εισαγωγή του ότι εξαιτίας της περιέργειάς του επέστρεφε να δει το ίδιο πράγμα ξανά και ξανά, γεγονός που υποδηλώνει ότι με την δεύτερη παρατήρηση ανακαλύπτει πολλά περισσότερα από ότι προηγουμένως. Με ανάλογο τρόπο κινείται και ο αφηγητής του μυθιστορήματος.

Αν και εκ πρώτης όψεως, η γυναίκα, η οποία αποτελεί το αντικείμενο παρατήρησης δεν φαίνεται ωραία, με την δεύτερη εξέταση ο αφηγητής-πλάνης εξάγει το συμπέρασμα ότι η ομορφιά της δεν βρίσκεται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του προσώπου της, αλλά στις εκφράσεις που αυτό έπαιρνε. Οι εκφράσεις της μαρτυρούσαν και τα κρυφά στοιχεία του χαρακτήρα της και κυρίως της ψυχής, φανερώνοντας ότι αφηγητής-πλάνης μπορεί να διακρίνει πολλά περισσότερα από μια απλή παρατήρηση:

«Η κεφαλή αυτή με την καταμέλαιναν κόμην της, με τους μεγάλους οφθαλμούς της, με τα ακανόνιστα χαρακτηριστικά της δεν εφαινετο εκ πρώτης όψεως ωραία. Δευτέρα παρατήρησις, οξυδερκέστερον βλέμμα, ανεκάλυπτεν υπό το προσωπίον της απάθειας και της ακινησίας, υφ' ου περιεκαλύπτετο, ιδιαίτερον όλως και ασύνηθες κάλλος, έχον κάτι τι το άγριον, το επιβλητικόν, κάτι τι το αμέσως προδίδον το σιδηρούν και άκαμπτον του χαρακτήρος αυτής, το αδάμαστον της ψυχής» (Σπανδωνής Β, 10)

Ο ένας από τους δύο ιππείς είναι ο Νίκος Στανάς, ένας ήρωας που στον πρώτο τόμο της *Αθήνας μας* είχε όλα τα χαρακτηριστικά ενός πλάνητα, δηλαδή την ανωνυμία, την περιέργεια και την παρατήρηση. Παρόλο, που στον Β' τόμο, ο Στανάς έχει ενσωματωθεί πλήρως στην αθηναϊκή ζωή και στις διασκέδασεις της, χάνοντας την ανωνυμία τού πλάνητα, διατηρεί τον ενθουσιασμό και την έμφυτη τάση της παρατήρησης: «Ο Στανάς έβλεπε, έβλεπε με το φύσει φιλοσοφικόν του βλέμμα, με την έμφυτόν του τάσιν του παρατηρείν» (Σπανδωνής Β, 21). Εξάλλου, η τάση της παρατήρησής του δεν είναι μόνο ένα φυσικό-βιολογικό στοιχείο του χαρακτήρα του, αλλά εκφράζεται και ως έντονη επιθυμία, ως τρόπος ζωής: αρνείται να αλλάξει θέση

---

<sup>29</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σσ. 241-244.

και να φύγει από τον δρόμο, γιατί θέλει να παρατηρήσει, η ιππασία τού δίνει το προβάδισμα να κοιτάζει από ψηλά την πόλη, πρόκειται για ένα πανοραμικό πλάνο. Ο ίδιος, ο ήρωας διαπιστώνει: «Μα θέλω να δω τον κόσμο καλά» (Σπανδωνής Β, 13).

Ο συγκεκριμένος ήρωας άλλοτε αποτελεί ένα προσωπίο του συγγραφέα, ο οποίος θέλει να παρουσιάσει τα αποτελέσματα της δικής του περιπλάνησης και άλλοτε ο ήρωας αποδεσμεύεται από αυτόν, γιατί ο συγγραφέας τον μετατρέπει σε βοηθό του. Ο Στανάς δεν διαθέτει την απαιτούμενη πείρα, την ωριμότητα και την ταχύτητα ενός επαγγελματία παρατηρητή, ώστε να διακρίνει την παράξενη ομορφιά της γυναίκας, η οποία παρουσιάστηκε προηγουμένως. Με αυτή την παρατήρηση, ο συγγραφέας, μέσω της χρήση του προσωπίου του αφηγητή-πλάνητα, αυτοπροβάλλεται, τονίζοντας την ικανότητά του ως παρατηρητή, ξεχωρίζει τον εαυτό του από τον ήρωα-βοηθό και παράλληλα τον μειώνει στον αναγνώστη:

«Αι δυο στιγμαί, αίτινες εχρειάσθησαν, όπως διέλθη βάδην η άμαξα προ του Στανά δεν ήρκεσαν βεβαίως εις αυτόν ή όλως επιπολαίως να διακρίνη το περίπλοκον κάλλος, της περιπλοκωτάτης ταύτης γυναικός, δι' ο και άλλοτε τη βοήθεια αυτού θα ζητήσωμεν να το μελετήσωμεν κάλλιον.» (Σπανδωνής Β, 10)

Στο τρίτο τόμο της *Αθήνας* μας ξεχωρίζει σε περιγραφή, η περιπλάνηση του Νίκου Στανά από την οικία του προς στις φυλακές. Η περιπλάνηση, χρονικά, τοποθετείται στην διάρκεια της νύχτας, λίγο πριν το πρώτο φως της ημέρας. Πλέον, ο ήρωας είναι ένας επώνυμος και καταξιωμένος δικηγόρος, ο οποίος ξεκινάει χαράματα με κατεύθυνση προς τις φυλακές για τις ανάγκες μιας επικείμενης δίκης.

Η εκκίνηση της προσχεδιασμένης πορείας του Στανά ξεκινάει με μια στερεότυπη φράση, η οποία επαναλαμβάνεται τουλάχιστον τρεις φορές ρυθμικά ανά τακτά χρονικά διαστήματα μέσα στο κείμενο σε διάφορες παραλλαγές. Αυτή η επαναληπτική συντακτική δομή δίνει μια λυρικήτητα στο κείμενο, η οποία πλησιάζει στην πεζή ποίηση. Πρόκειται για μια φράση που θυμίζει πίνακα ζωγραφικής:

«Βορριάς δυνατός εφυσούσε με φόρτσαν πρώτης. Μικρά, μικρά συνεφάκια κατάσπρα, σαν αρνάκια καλοπλυμένα, σγουρά έτρεχαν με πολλήν δύναμιν εις τον ουρανόν διωκόμενα από τον βορριάν. Όπισθεν αυτών η σελήνη πλησιφαής πότε εφάινετο πότε εκρύπτετο, δεικνύουσα την κιτρινιασμένη φάτσαν της» (Σπανδωνής Γ, 37)

Σε αυτή την φράση κεντρικό ρόλο έχει η σελήνη, η οποία φωτίζει μέσα στην νύχτα την πόλη, γιατί «οι φανοί του φωταερίου ήταν σβυστοί» (Σπανδωνής Γ, 37). Σε αυτή την επανάληψη υπάρχει μια σταδιακή κλιμάκωση ως προς το χρώμα της σελήνης από το έντονο κίτρινο προς το «ασπρουλιάρικο» χρώμα ως την δύση του φεγγαριού και το πρώτα χρώματα της ημέρας: «Η Σελήνη έδυσε και ο ουρανός προσέλαβε μέλαν χρώμα» (Σπανδωνής Γ, 39). Η παραπάνω χρήση του επιθέτου «ασπρουλιάρικο» αποτελεί ένα στοιχείο νεωτερικό, το οποίο αποδομεί την ρομαντική αναφορά στην σελήνη.

Πρόκειται για μια πορεία από την νύχτα ως την αυγή και από την απουσία στην παρουσία των ανθρώπων. Ο Στανάς, μόνος σε αυτή την διαδρομή, παρατηρεί πως το φως της σελήνης δίνει μια εντελώς σκοτεινή και τρομακτική όψη στα κτίρια και στα δέντρα του δρόμου: «Το ασπρουλιάρικο φως της Σελήνης εμπόδιζε να φανή το γλυκοχάραμα και έρριχνε μία περίεργη φωτοβολή στα πέριξ» (Σπανδωνής Γ, 38). Αυτή η απουσία του τεχνητού φωτισμού από το γκάζι και η απόλυτη κυριαρχία της σελήνης παραμορφώνει τα αντικείμενα, τα οποία φωτίζει: «Τα λίγα σπήτια, η πύλη του Αδριανού, η εκκλησία των Ευαγγελιστών, οι στήλες εφάινοντο σαν κοιμισμένα, σαν περίεργα φαντάσματα, σαν τάφοι μέσα σ' ένα μεγάλο, απέραντο, ατελεύτητο νεκροταφείο. Κανένας στο δρόμο» (Σπανδωνής Γ, 38).

Όλα τα παραπάνω δημιουργούν ένα μη ασφαλές και τρομακτικό περιβάλλον για τον ήρωα-παρατηρητή και έρχονται σε σύγκρουση με τον πραγματικό χαρακτήρα της περιπλάνησης, η οποία συνυφίνεται με το φως το γκαζιού την ώρα που πέφτει η δύση και ξεκινάει η νύχτα, έτσι όπως ορίζεται από τον Baudelaire στο δοκίμιο του: «Αλλά ήρθε το βράδυ. Είναι η παράξενη και ύποπτη ώρα που τα παραπετάσματα του ουρανού κλείνουν, που οι πολιτείες φωτίζονται. Το γκάζι κάνει αντίθεση πάνω στην πορφύρα της δύσης» (Baudelaire, 47). Αυτή η εικόνα στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή είναι αντεστραμμένη, γιατί απουσιάζει το τεχνητό φως από το γκάζι, ενώ κυριαρχεί το φυσικό φως της σελήνης λίγη ώρα πριν την ανατολή του ήλιου. Το σκηνικό μόνο εν μέρει είναι νεωτερικό, γιατί κυριαρχεί το φυσικό φως και όχι το τεχνητό. Η οπτική είναι όμως κυρίως νεωτερική, γιατί το φυσικό φως παρουσιάζεται με τρόπο ανοικειωτικό. Πρόκειται για ένα πολύ περισσότερο μπωντλαιρικό και αρκετά εφιαλτικό σκηνικό και όχι τόσο νατουραλιστικό-φωτογραφικό.

Μέχρι εκείνη την στιγμή ο ήρωας-πλάνης είναι μόνος μέσα στους δρόμους της Αθήνας. Το σκηνικό της μοναχικής πορείας αλλάζει με την στιγμιαία εμφάνιση τριών ανθρώπων πάνω σε μια άμαξα. Η ξαφνική παρουσία των ανθρώπων δηλώνεται με το

επίρρημα «Αίφνης»,<sup>30</sup> ενώ η μετάβαση από την σιωπή στην φασαρία δίνεται με μια ηχητική εικόνα: «Αίφνης ακούει πίσω του το γρήγορο τροκ ενός αλόγου και το γκριτς, γκριτς μιας σούστας» (Σπανδωνής Γ, 39).

Κάθε αλλαγή σκηνικού που έρχεται να διακόψει την πορεία του Στανά δηλώνεται μέσω λέξεων και φράσεων, οι οποίες λειτουργούν ως χρονικοί-τροπικοί δείκτες, όπως προηγουμένως με την εμφάνιση των ανθρώπων στην άμαξα, και με την παράλληλη χρήση εικόνων (οπτικών-ακουστικών), οι οποίες εναλλάσσονται με τρόπο κινηματογραφικό, όπως την στιγμή που βλέπουμε τον Στανά να σηκώνει το χέρι του για να κοιτάξει στο ρολόι του την ώρα: «Ο Στανάς έσυρε το ρολόγι του, κύτταξε την ώρα: 5 1)2.» (Σπανδωνής Γ, 39), κάτι που τον ωθεί να ακολουθήσει άλλη πορεία και να χαθεί στον λαβύρινθο των μικρών δρόμων: «Αι δαιδαλώδεις οδοί της πυκνοκατοικουμένης συνοικίας τον ηνάγκασαν να βραδύνη το βήμα» (Σπανδωνής Γ, 39).

Το σκηνικό, το οποίο έρχεται να επιβεβαιώσει την πλήρη παρουσία και αφύπνιση των ανθρώπων της πόλης είναι η χρονική στιγμή, κατά την οποία η σελήνη έδυσε και αρχίζει ο ήλιος να φωτίζει τον ουρανό με τον ίδιο ανοικειωτικό τρόπο που φώτιζε πριν το φεγγάρι: «Η Σελήνη έδυσε και ο ουρανός προσέλαβε μέλαν χρώμα. Το γλυκοχάραμα ήρχισεν, αλλά γλυκοχάραμα πυκνόν, σκοτεινόν, βρωμερόν [...] Οι χαμηλοί οικίσκοι προ των οποίων διήρχετο εξύπνησαν ολίγον κατ' ολίγον» (Σπανδωνής Γ, .39).

Η αφύπνιση των ανθρώπων δίνει την ευκαιρία στον ήρωα να γίνει θεατής σκηνών, οι οποίες από την μια πλευρά αρμόζουν στον χαρακτήρα ενός πλάνητα και δεν παραμορφώνονται από το φως της σελήνης και την φαντασία του: «και ακουσίως εγένετο θεατής ποικιλότητας σκηνιών» (Σπανδωνής Γ, 39), από την άλλη όμως συγκρούονται με την φύση της περιπλάνησης. Ο ήρωας δεν παρατηρεί απλώς την πρόσοψη των σπιτιών από την πλευρά του δρόμου: «Εδώ γηραιός Αθηναίος ήνοιγε την θύραν και με το εσώβρακον και το φέσι επί της κεφαλής και το ταμπάρο εις την ράχιν παρετήρει τον ουρανόν, εκεί γυνή έβγαζεν έξω την φουφού της δια ν' ανάψη» (Σπανδωνής Γ, 39-40), αλλά περισσότερο κρυφοκοιτάζει μέσα στον εσωτερικό χώρο καθώς προχωράει, γιατί οι πόρτες των σπιτιών δεν ήταν πάντα ανοικτές για να

---

<sup>30</sup> Το επίρρημα «αίφνης» έχει την έννοια της στιγμής. Για περισσότερες πληροφορίες ως προς την χρήση των δεικτών βλ. Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 187-193.

διευκολύνουν την θέαση από έξω προς τα μέσα. Όπως υπογραμμίζει ο αφηγητής: «Αλλού πάλιν διά μέσου των λευκών πανίνων παραπετασμάτων των χαραμίδων των κλειόμενων παραθυροφύλλων διέκρινε σκηνάς, χαρακτήρος μάλλον ιδιωτικού. Εξεγέρσεις της κλίνης των ανδρογύνων, νιπήματα κορασίδων, βυζάγματα μωρών.» (Σπανδωνής Γ, 40).

Δίνεται η εντύπωση πως μια κάμερα ακολουθεί τον ήρωα παρουσιάζοντας ό,τι εκείνος βλέπει. Αργότερα, από το ιδιωτικό περιεχόμενο των σκηνών που εναλλάσσονται περνάει ξανά στον εξωτερικό χώρο και στα μαγαζιά (μπακάλικά, καφενέδες, φούρνοι) που ανοίγουν φωτίζοντας τους τριγύρω δρόμους, στην συνέχεια στρέφεται στους εργάτες που ξεκινούν για την δουλειά, για να καταλήξει στην σκηνή-εικόνα που είδε πριν την άφιξη του στις φυλακές, την εικόνα μιας γυναίκας με το βρέφος στην αγκαλιά να προσπαθεί να το ζεστάνει δίνοντας του σαλέπι. Η συνεχής μετακίνηση του φακού δίνει και αυτή την κινηματογραφική ταυτότητα στο έργο. Η περιπλάνηση κλείνει με την άφιξη του ήρωα στις φυλακές και το δυναμικό ξεκίνημα της μέρας:

«Ο μικρός οικίσκος, η ωραία φυσιογνωμία της γυναίκος, το μεσ'την μπατανία κουκουλωμένον εκείνο βρέφος, ο σαλεπιτζής με την συσκευήν του και το φανάρι του, φωτιζόμενα όλα αυτά με το ψυχρόν εκείνο και φαιόν χρώμα της πρωίας απετέλουν περίεργον εικόνα αξία ζωγράφου.» (Σπανδωνής Γ, 41)

Σύμφωνα με τον Baudelaire, ο ζωγράφος-καλλιτέχνης Constantin Guys ατενίζει το ξύπνημα μιας μεγαλούπολης, η οποία φωτίζεται έντονα από τον ήλιο και φαίνεται μεγαλοπρεπής. Ο Guys αποτυπώνει την αστική ζωή (κτίρια, άμαξες, ανθρώπους), δηλαδή την πόλη και τις συνήθειές της (Baudelaire, 46). Και, ο Σπανδωνής με την σειρά του προσπαθεί να αποτυπώσει τα ήθη και τις εικόνες από την καθημερινότητα της πόλης, όπως ένας ζωγράφος. Σε αυτή την περιγραφή όμως, η Αθήνα ακόμα δεν έχει τα χαρακτηριστικά μιας μεγαλούπολης, το χρώμα του πρωινού που φωτίζει τα κτίρια της είναι σκοτεινό, οι δρόμοι της μικροί και δαιδαλώδεις, με σπίτια χαμηλά και με ανθρώπους περισσότερο ταπεινούς.

Η παραπάνω παρουσίαση της πόλης έρχεται σε σύγκρουση με την θέαση της Αθήνας από την εξοχή, λίγα κεφάλαια αργότερα, όπου η πόλη είναι φωτισμένη και εντυπωσιακή, γιατί τα φώτα είναι τόσα πολλά που αντανακλώνται στον ουρανό: «Η θέα των Αθηνών από του Δαφνίου την ώρα εκείνην ήτο ωραιοτάτη. [...] Ενώ οι οφθαλμοί των είχαν συνεθείση εις το σκότος, αίφνης προσεβλήθησαν υπό χιλιάδων

φώτων. Τον θόρυβον και την ζώήν της πόλεως βεβαίως δεν την ήκουον, την ησθάνοντο όμως ούτως ειπείν εκ της μυριάδος εκείνης των φώτων.» (Σπανδωνής Γ, 225).

Η πόλη αποκτά πολλές και διαφορετικές όψεις μεταξύ τους ανάλογα με την απόσταση τής παρατήρησής της, την ύπαρξη ή όχι του φωτός, δηλαδή με τον τρόπο που εκείνο πέφτει στα κτίρια και στους δρόμους, και τέλος με την διάθεση του παρατηρητή: οπότε η πόλη άλλοτε φαίνεται μεγάλη, άλλοτε μικρή και πυκνοκατοικημένη, κάποιες φορές σκοτεινή με τρομακτική όψη και άλλες φορές εκτυφλωτική. Το γεγονός ότι ο ήρωας παρατηρεί το κέντρο της πόλης από την εξοχή, αναδεικνύει αμέσως την διαφορά ανάμεσα στην Αθήνα με το μεγάλο αστικό κέντρο του Παρισιού.<sup>31</sup>

Η πορεία του ήρωα από το σπίτι προς στις φυλακές τα ξημερώματα ήταν προσχεδιασμένη, όμως η επόμενη νυχτερινή περιπλάνηση που θα ακολουθήσει, λίγα κεφάλαια αργότερα στον τρίτο τόμο της *Αθήνας μας*, εμπεριέχει ως ένα βαθμό μέσα της το «τυχαίο». Ο ήρωας στην αρχή του μυθιστορήματος είχε όλα τα χαρακτηριστικά ενός πλάνητα (ανωνυμία, περιέργεια, ενθουσιασμό), αλλά με την πάροδο χρόνου χάνει κάποια από τα χαρακτηριστικά του σε κάθε περιπλάνηση μέσα στην οποία συμμετέχει. Ο Νίκος Στανάς δεν είναι ένας ολοκληρωμένος πλάνητας, αντιθέτως όσο εξελίσσεται η πλοκή του έργου τόσο πιο πολύ ενσωματώνεται στην πόλη χάνοντας αυτή την ιδιότητα. Ωστόσο, οι περιγραφές συνεχίζουν να παρουσιάζουν ενδιαφέρον, γιατί τον ρόλο του πλάνητα διατηρεί συνεχώς ο αφηγητής.

Αυτή η περιπλάνηση τοποθετείται εν μέσω της νύχτας και είναι μικρότερης διάρκειας από την προηγούμενη. Ο ήρωας δεν ξέρει πώς να περάσει το βράδυ του, εφόσον η χαρτοπαικτική λέσχη είναι κλειστή και, μη θέλοντας να παραμείνει στο σπίτι του, ξεκινάει ένα βραδινό περίπατο μέχρι να αποφασίσει τι θα κάνει: «Τέλος εξήλθε με την ιδέα ν' αποφασίσει στο δρόμο» (Σπανδωνής Γ, 193).

Η περισσότερη έμφαση σε όλες τις νυχτερινές περιπλανήσεις δίνεται στο πώς φωτίζεται η πόλη κατά την διάρκεια της νύχτας, με φυσικό ή τεχνητό τρόπο. Στην προηγούμενη περιπλάνηση κυριαρχούσε το «φυσικό» φως της σελήνης, τηρουμένων των αναλογιών, εφόσον και η σελήνη αντικατοπτρίζει με την σειρά της το φυσικό φως από τον ήλιο. Το τεχνητό «φως» της νύχτας στην παρούσα πορεία του Στανά δίνεται από τους φανούς του φωταερίου: «Τα φανάρια του γκαζιού τρεμόσβυναν, οι πόδες του

---

<sup>31</sup> Για περισσότερες πληροφορίες ως προς την διαφορά ανάμεσα στην Αθήνα και το Παρίσι βλ. Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 228-230.

δε εγλυστρούσαν επί της γλοιώδους, ως ψαρόκολλας λάσπης» (Σπανδωνής Γ, 193) και από τα δυνατά φώτα του καφενείου, τα οποία φωτίζουν την πλατεία, και όχι μόνο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τρόπο που τα φώτα του καφενείου αντανακλώνται στα νερά και στις λάσπες της βροχής, δημιουργώντας ένα περίεργο καθρέφτη: «Πέραν το καφενείο του Γιαννοπούλου κατηύγαζε με τα φώτα του την πλατείαν, και η λάσπη και τα νερά αντανακλώντας παρήγον ένα περίεργον και πολυσχειδή καθρέπτην» (Σπανδωνής Γ, 193-194). Ο αντικατοπτρισμός είναι ένα φαινόμενο που κυριαρχεί στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή, δεν είναι μόνο τα φώτα που αντανακλώνται πάνω στις επιφάνειες, αλλά και οι εικόνες και οι περιγραφές της πόλης δίνονται δια μέσου της οπτικής του αφηγητή-πλάνητα, ο οποίος μετατρέπεται σε ένα καλειδοσκόπιο, το οποίο αντανακλά τις εικόνες πόλης που βλέπει προς τους αναγνώστες-θεατές. Πρόκειται για μια οπτική καθαρά κινηματογραφική δοσμένη από τον πλάνητα στους αναγνώστες, όπως επισημαίνει ο Baudelaire:

«Μπορούμε επίσης να τον παρομοιάσουμε με έναν καθρέφτη τόσο τεράστιο όσο αυτό το πλήθος· με ένα καλειδοσκόπιο προικισμένο με συνείδηση, το οποίο, σε κάθε του κίνηση, αναπαριστά την πολλαπλή ζωή και την κινούμενη χάρη όλων των στοιχείων της ζωής» (Baudelaire, 45)

Η πορεία του Στανά δεν είναι ενιαία αλλά συνεχώς διακόπτεται από διάφορους σταθμούς, πρώτα στο καφενείο και στην συνέχεια στο σπίτι της Γαλάτειας, στο οποίο υποσυνείδητα ήθελε να πάει από την αρχή της περιπλάνησης. Παρόλα αυτά, η πορεία του είναι όντως τυχαία, γιατί μετά την δεύτερη στάση του στο σπίτι της Γαλάτειας, δεν είχε συναίσθηση της διαδρομής του, αλλά «δύσθυμος, αηδιασμένος εβάνιζε στα τυφλά» (Σπανδωνής Γ, 196). Η περιπλάνησή του διακόπτεται τελείως με την ξαφνική του απόφαση να εισέλθει στα γραφεία μιας εφημερίδας: «Αίφνης ενώ διήρχετο από τινά οδόν είδε την επιγραφήν της Απτέρου Νίκης» (Σπανδωνής Γ, 196). Δίνεται η εντύπωση πως ο ήρωας κινείται μέσα στην πόλη και ο αφηγητής -πλάνης τον ακολουθεί σε όλη την διαδρομή με μια κάμερα, η οποία καταγράφει ό,τι συμβαίνει ακόμα και τις μικρότερες λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος που αντανακλώνται τα νερά στην λάσπη.

Αρκετά χαρακτηριστικά του πλάνητα συγκεντρώνει και ο Ιούλιος Μάρμορας, ο ζωγράφος-καλλιτέχνης στο μυθιστόρημα *Τα κορίτσια μας* του Κωστή Νεαπολίτη. Η νυχτερινή περιπλάνηση του ήρωα-ζωγράφου καταλαμβάνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στο μυθιστόρημα, με τον τίτλο «Αι Αθήναι προ της ανατολής του ηλίου» (Νεαπολίτης, 100-118). Ο ήρωας του Νεαπολίτη αρχικά αναζητά την απομόνωση έξω από την πόλη

της Αθήνας «ανά τα πέριξ» (Νεαπολίτης, 100), γεγονός που τον κάνει να διαφέρει από τον καλλιτέχνη-πλάνητα στο μπωντλαιρικό δοκίμιο «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» αλλά και με τον ίδιο τον Baudelaire, ο οποίος αναζητούσε την μοναξιά μέσα στο πλήθος της πόλης. Ο Ιούλιος επιστρέφει στην Αθήνα τα ξημερώματα· η στιγμή της επιστροφής στην πόλη αποτελεί και την έναρξη της ουσιαστικής περιπλάνησης στην νυχτερινή ζωή της Αθήνας, λίγο πριν ανατείλει ο ήλιος.

Στα *Κορίτσια μας* παρουσιάζονται εικόνες της «αφυπνιζομένης» πόλης (Νεαπολίτης, 100), κάτι ανάλογο με τις εικόνες της πόλης που αρχίζει να ξυπνά στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή, όπως παρουσιάστηκαν πιο πάνω. Ο Νεαπολίτης όμως κάνει μια σημαντική διάκριση ανάμεσα στους πολίτες, αυτή την ώρα ξυπνούν άνθρωποι, όπως οι αμαξάδες, οι μανάβηδες και οι καθαριστές των πεζοδρομίων, ενώ ο κόσμος που πάει να κοιμηθεί είναι: «ο επίλοιπος κόσμος, ο κόσμος των οργίων, ο κόσμος της κραιπάλης, ο κόσμος των γραφείων και του εμπορίου, ο κόσμος των τεχνών και των γραμμάτων» (Νεαπολίτης, 101). Ο παραπάνω διαχωρισμός δηλώνει και τις πολιτικές απόψεις της εποχής και την διάκριση των τάξεων σε ανώτερες και κατώτερες, ανάμεσα στην φτώχη λαϊκή τάξη και την πλούσια αστική. Η διάκριση των χαρακτήρων σε κοινωνικές ομάδες διατρέχει ολόκληρο το μυθιστόρημα ήδη από το πρώτο κεφάλαιο.<sup>32</sup>

Ο ήρωας του Νεαπολίτη κινείται διαρκώς, δημιουργώντας μια αλυσιδωτή πορεία· η σκόνη από τους οδοκαθαριστές τον αναγκάζει να γυρίσει στην Ομόνοια και από εκεί προς την οδό Σταδίου η θέα ενός «κολλητή θεατρικών προγραμμάτων» (Νεαπολίτης, 102) εν ώρα εργασίας, ωθεί τον ήρωα να σταματήσει και να διαβάσει το περιεχόμενο της αφίσας, το οποίο μεταφέρεται αυτούσιο στο κείμενο «**Μεγάλη Λέσχη** Άσματα παρά διαφόρων Γαλλίδων και Βοημίδων μέχρι πρωίας. Είσοδος Ελευθέρα» (Νεαπολίτης, 102). Η παρατήρηση δεν περιορίζεται μόνο σε δρόμους, ανθρώπους, κτίρια, συνήθειες, αλλά δίνει έμφαση στα ασήμαντα στοιχεία που συνθέτουν την ζωή στο άστυ, όπως το οπτικό περιεχόμενο της αφίσας και η τοποθέτησή της στον γραπτό λόγο.

Η θέαση της ρεκλάμας αποτελεί την κινητήρια δύναμη για την αλλαγή πορείας του ήρωα-πλάνητα προς την χαρτοπαικτική λέσχη, στην οποία εμφανίζονταν αρτίστες από την Γαλλία. Ταυτόχρονα, και η ίδια η διαφήμιση αποτελεί νεωτερικό στοιχείο, γιατί δηλώνει το εφήμερο και την εμπορευματοποίηση της τέχνης στις μεγάλες

---

<sup>32</sup> Βλ. σχετικά Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439.

πόλεις.<sup>33</sup> Η Λέσχη αποτέλεσε τον πρώτο σταθμό του ήρωα και προσωρινά διακόπτει την πορεία του, η οποία συνεχίζεται μια ώρα αργότερα, όταν ο ήρωας στέκει ξανά στην μέση του δρόμου, αναποφάσιστος, έως ότου στραφεί στο καφενείο της Γαλλικής Δημοκρατίας. Σκηνές της νυχτερινής ζωής της Αθήνας δίνονται μέσα από την σύντομη νυχτερινή βόλτα του Ιούλιου Μάρμορα, όπως ο τζόγος στην λέσχη και τα καφενεία με τις Γαλλίδες ηθοποιούς. Η νυχτερινή περιπλάνηση του ήρωα τελειώνει μετά την έξοδο του από το καφενείο, όπου χάνεται μέσα στην νύχτα: «Ο Ιούλιος μήτε ως σκιά δεν εφαινετο πλέον. Είχεν αφανισθή εντός του υποτέφρου ήδη σκότους της λιποψυχούσης νυκτός» (Νεαπολίτης, 118).

Ο Ιούλιος ως καλλιτέχνης -ζωγράφος, ο οποίος κινείται μέσα στην διάρκεια της νύχτας στην πόλη, θυμίζει αρκετά τον Constantin Guys, τον ζωγράφο καλλιτέχνη του Baudelaire. Όμως, η εικόνα του καλλιτέχνη-ζωγράφου, όπως την παρουσιάζει ο Κωστής Νεαπολίτης στα *Κορίτσια μας* σε σύγκριση με τον πλάνητα -καλλιτέχνη του Γάλλου ποιητή, είναι τελείως αντεστραμμένη, γιατί ο Ιούλιος δεν είναι ένας ολοκληρωμένος πλάνητας. Περισσότερο, ο Ιούλιος ως ζωγράφος συγκεντρώνει τον χαρακτήρα του ρομαντικού καλλιτέχνη παρά του μοντέρνου. Σίγουρα, η νυχτερινή του περιπλάνηση παρουσιάζει διάφορες σκηνές της Αθήνας, αλλά ο ήρωας δεν έχει τόσο έντονα την έμφυτη τάση του «παρατηρείν» αλλά ούτε την περιέργεια, σε αντίθεση με τον Guys που είναι προικισμένος με το ταλέντο της παρατήρησης και στην συνέχεια αποτυπώνει στους πίνακές του τις σκηνές που είδε μέσα στην νύχτα (Baudelaire, 48).

Οι σκηνές, οι οποίες διαδραματίζονται στον δρόμο την νύχτα, λίγο πριν ξημερώσει είναι πανομοιότυπες σχεδόν και στα τέσσερα μυθιστορήματα, τα οποία εξετάζονται. Όσον αφορά *Τα Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη, πρόκειται για μοτίβα και θέματα κοινά ως προς το περιεχόμενο που μοιάζουν να είναι παρμένα από γαλλικά μυθιστορήματα.<sup>34</sup> Επομένως, είναι πιθανόν αντίστοιχα κινηματογραφικά τεχνάσματα να εφαρμόζονται και στις περιγραφές του Σπανδωνή, του Βώκου και του Κυριακίδη. Ωστόσο, η αφύπνιση της Αθήνας τα ξημερώματα δεν παραπέμπει σε μια μεγάλη αστική ευρωπαϊκή πόλη αλλά σε μια πόλη, η οποία από την μια πλευρά βρίσκεται σε εποχή εκσυγχρονισμού, τον οποίο επιδίωκε το πολιτικό πρόγραμμα του Τρικούπη, αλλά ταυτόχρονα συνδυάζει και πολλά από τα χαρακτηριστικά της υπαίθρου: «Αι αίγες με τα ποιητικά κουδουνάκια τους οδηγούμεναι υπό του γαλατά έσπευδον να

<sup>33</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 182-187.

<sup>34</sup> Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», ό.π., σσ. 412-439.

προμηθεύσουν το πρωινό γάλα εις τας οικογενείας» (Νεαπολίτης, 103). Αντίστοιχες εικόνες (πόλη vs ύπαιθρος) εμφανίζονται και στα κείμενα του Εμμανουήλ Ροΐδη, κυρίως στους «Αθηναϊκούς Περιπάτους» και ιδιαίτερα στο τρίτο κείμενό του «Περίπατοι εις τας Αθήνας»,<sup>35</sup> όπου το άστρ συνυφαίνεται με την ύπαιθρο.<sup>36</sup>

Ο Ιούλιος ως χαρακτήρας αποτελεί με την σειρά του ένα προσωπίο του συγγραφέα. Ο αφηγητής-πλάνης παρουσιάζει τα στοιχεία που προκύπτουν από τις δικές του περιπλανήσεις, κυρίως με αποσπασματική μορφή μέσα στο μυθιστόρημα, οι οποίες τοποθετούνται τόσο κατά την διάρκεια της νύχτας όσο και κατά την διάρκεια της ημέρας. Έτσι, δίνονται σκηνές από τον περίπατο των Αθηναίων στην πλατεία του Ζαπτείου, νέες ξενότροπες συνήθειες (μόδες) της εποχής, όπως η βόλτα με το ποδήλατο, μέχρι την εικόνα του τροχιόδρομου [=τραμ] που διασχίζει τον δρόμο (Νεαπολίτης, 126-133).

Στο κεφάλαιο με τον τίτλο «Νυκτεριναί ασχολία» (Νεαπολίτης, 62-77) εν συντομία δίνεται η εικόνα της πόλης την νύχτα με έναν τρόπο ιδιαίτερα χιουμοριστικό, όπου η απουσία τόσο του φωτός από τους φανούς όσο και της σελήνης δυσκόλευε την κίνηση ανάμεσα στους λίγους διαβάτες: «Οι φανοί δεν είχαν αναφθή την εσπέραν εκείνην επί τω λόγω ότι ήτο σελήνη. Η σελήνη όμως εκρύβη την νύκτα όπισθεν πυκνών νεφών, και το σκότος διεχύθη βαθύτατον. Κουτούλισμα λοιπόν αδιάκοπον των ολίγων διαβατών επί των δένδρων, των φανών, το οποίον επηκολούθουν ύβρεις και βλασφημίαι.» (Νεαπολίτης, 62). Η παραπάνω χιουμοριστική περιγραφή έρχεται σε αντίθεση με την επιθετική μπωντλαιρική γραφή, η οποία είναι σαρκαστική.<sup>37</sup> Και μετά το τέλος της νυχτερινής περιπλάνησης του Ιούλιου, ο αφηγητής-πλάνης παρουσιάζει ξανά μια νυχτερινή σκηνή από τον σταθμό του σιδηρόδρομου, με τους φανούς να φωτίζουν την άδεια πόλη (Νεαπολίτης, 119).

Ικανότητα παρατήρησης κατέχει και ο Δάρνος, ο τοκογλύφος ήρωας στα *Κορίτσια μας* «Ο Δάρνος έστη εκ συνηθείας φυσικής και παρετήρει» (Νεαπολίτης, 159). Ο ήρωας εκείνος δεν είναι φυσικά πλάνητας, αλλά χρησιμοποιείται από τον αφηγητή ως μέσο για να παρουσιαστούν οι διάφορες σκηνές που διαδραματίζονται στον σταθμό του σιδηρόδρομου κατά την διάρκεια της ημέρας. Την παραπάνω εικόνα συνοδεύουν η σκηνή με τους αμαξάδες, οι οποίοι στάθμευαν έξω από τον σταθμό για

<sup>35</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Ε΄, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα, 1978, σ. 152-158.

<sup>36</sup> Βλ. παρατηρήσεις για το θέμα στο: Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 229-230.

<sup>37</sup> *Ο.π.*, σσ.227-228.

να μεταφέρουν τους επιβάτες σε διάφορους προορισμούς μετά την άφιξή τους στην Αθήνα, ως ιδιωτικό μέσο μεταφοράς. Η σκηνή δίνεται μέσω του διαλόγου των αμαξιάδων προς τους επιβάτες, κανονίζοντας τα απαιτούμενα στοιχεία για την μεταφορά τους, η οποία θυμίζει αρκετά θεατρική παράσταση με τον Δάρνο ως αποστασιοποιημένο παρατηρητή.

Η εικόνα του σταθμού συμπληρώνεται και από τους εφημεριδοπώλες, οι οποίοι διαφημίζουν το περιεχόμενο της εφημερίδας του: «- Έφημερίδες, κύριοι, έφημερίδες. - Το τρίτο φυλλάδιο του Ροκαμβόλ μία δεκάρα.» (Νεαπολίτης, 159). Οι εφημερίδες και οι ειδήσεις αποτελούν βασικά στοιχεία της καθημερινότητας της μοντέρνας εποχής, δηλαδή το εφήμερο. Όλες οι σκηνές δίνονται με την εναλλαγή περιγραφής και διαλόγου, με αποτέλεσμα να δίνεται έντονα το στοιχείο της ζωντανίας και της παραστατικότητας, γιατί οι εικόνες δεν είναι μόνο οπτικές αλλά και ακουστικές. Η τοποθεσία του σιδηρόδρομου στην πόλη παρουσιάζεται σε ένα αντιθετικό δίπολο την έρημη και σιωπηλή νύχτα σε αντίθεση με την πολύβουη και πολυσύχναστη ημέρα, φανερώνοντας τήν διαφορετική οπτική γωνία που προκύπτει από το ίδιο εικονιζόμενο αντικείμενο σε διαφορετική χρονική στιγμή και περίσταση.

Μια ιδιαίτερη φιγούρα «παρατηρητή» αποτελεί ο Σβούρας, ο δημοσιογράφος ήρωας του Βώκου στο μυθιστόρημα *Ο κύριος Πρόεδρος*. Ο Σβούρας κινείται συνεχώς μέσα στην πόλη της Αθήνας και συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά του δημοσιογράφου-παρατηρητή, ο οποίος κυνηγάει την καλή είδηση, παρά ενός πλάνητα. Η πορεία του είναι προϊόν ρουτίνας από την Βουλή προς τα υπουργεία και αντίστροφα (Σταδίου –Βουλή –Σύνταγμα –Υπουργείο Δικαιοσύνης –Υπουργείο εξωτερικών). Ο τρόπος με τον οποίον κινείται είναι μηχανικός και με έντονη νευρική κίνηση: «εβιάδιζε πεδηχτά, κινών τους ώμους, τα χείρας, την κεφαλήν, όλον έν αεικίνητον.» (Βώκος, 51).

Ο ήρωας παρατηρεί φευγαλέα ορισμένα στοιχεία, όπως τα δέντρα της λεωφόρου, γεγονός που μαρτυρεί και τις ενδόμυχες σκέψεις του για τον ευπρεπισμό της Αθήνας ή «διακρίνει» αόριστα τον κόσμο έξω από την Βουλή (Βώκος, 50-51), η περιγραφή στο συγκεκριμένο σημείο φαντάζει με ιμπρεσιονιστικό πίνακα ζωγραφικής. Ο ήρωας δεν παρατηρεί ηθελημένα, αλλά ο ίδιος μετατρέπεται σε αντικείμενο παρατήρησης από τους περαστικούς διαβάτες λόγω της περιέργης κίνησής του: «Οι διαβάται τον εκύτταζαν περιέργως. Ποίον ήτο αυτό το μπαλόνη, το οποίον εκυλίετο με τόσην φούριαν επί του πεζοδρομίου, απωθούν, παρασύρον, ασθμαίον;» (Βώκος, 51). Ο ήρωας δεν αποτελεί πλάνητα, γιατί ούτε παρατηρεί προσεχτικά, ούτε διατηρεί την ανωνυμία του, καθώς οι περισσότεροι Αθηναίοι γνώριζαν από πριν την ιδιότητα και το όνομά

του, ως δημοσιογράφου τής εφημερίδας «Φήμης».

Εκείνος που δύναται να παρατηρεί την πόλη (δρόμους, αμάξια, τραμ) και τους ανθρώπους της είναι ο αφηγητής, ο οποίος ακολουθεί τον Σβούρα στην περιπλάνησή του. Ο αφηγητής-πλάνης παρατηρεί τον Σβούρα να έχει σφηνώσει μέσα στο πλήθος και στα αμάξια προσπαθώντας να ξεφύγει από την κίνηση του δρόμου: «Εκεί παρά την καμπήν της οδού επεκράτει μέγας συνωστισμός και ο Σβούρας εδυσκολεύετο να περιπατή, να τρέχη, όπως αυτός ήθελεν. Αγανακτήσας κατήλθεν από του πεζοδρομείου και φροντίζων να διαφεύγη εγκαίρως τα επερχόμενα αμάξια, έφθασεν επί της πλατείας παρθένου ακόμμη» (Βώκος, 52).

Ο Σβούρας δεν νιώθει καθόλου άνετα μέσα στο πλήθος και την κίνηση του δρόμου, η συνωστισμένη πόλη δημιουργεί μία σημαντική τροχοπέδη στην ταχύτητα που πρέπει να έχει ένας δημοσιογράφος για να κυνηγήσει το σωστό ρεπορτάζ. Ο ήρωας εκφράζει συναισθήματα, όπως την αγανάκτησή του, τα οποία κορυφώνονται στο τέλος της ημέρας, όπου ο ήρωας αναζητά την απόδρασή του από την πόλη για να νιώσει καλύτερα: «Είχε κουρασθή, είχεν αηδιάσει, φρικώδης απογοήτευσις τον κατέλαβε. Και όταν ευρέθη εις το ύπαιθρον ήνοιξε το στόμα του διάπλατον, θα έλεγες κατά σπιθαμίν μίαν και ανέπνευσε τον καθαρόν αέρα, το ψυχρόν, τον ανακουφιστικόν» (Βώκος, 61). Η ανακούφισή του είναι παροδική, γιατί η συναισθηματική κατάρρευση του ήρωα συνεχίζεται και την νύχτα μέσα στην πόλη.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, σε όλη αυτή την διάρκεια, πλάνητας είναι ο αφηγητής, ο οποίος δίνει σκηνές από την νύχτα που αρχίζει να πέφτει, όταν τα εμπορικά καταστήματα φωτίζονται, με τις μυστηριώδεις σκιές να απλώνονται στο δρόμο και τους διάφορους διαβάτες να κινούνται. Ο ήρωας προσπερνάει όλα τα παραπάνω στοιχεία της πόλης χωρίς να τα παρατηρεί. Ο Σβούρας απλά μισεί όλο τον κόσμο, θυμίζοντας λίγο τον «πλάνητα», όπως τον όρισε ο Πόε, δηλαδή κάποιος που δεν αισθάνεται καλά μέσα στην ίδια του την πόλη (Benjamin, 58).

«Και τα ανόμοια πλήθη να περνούν προ των οφθαλμών του [...] ότι επετέλεσαν τον σκοπόν της ημέρας εκείνης και μόνος αυτός να παθαίνεται και να εξοργίζεται και ν' αγανακτή, ότι εις μάτην μέχρι της ώρας εκείνης απέβαινον οι αγώνες του [...] η μορφή της αντιπάθειας δι' όλον τον κόσμον [...] όλοι σχεδόν τον εμίσουν κατά βάθος δια την άκρατον περιέργειάν του [...] Ω! σεις άπληστον και ακόρεστον κοινόν, που πνίγετε με τας απαιτήσεις σας και παγώνετε με την αδιαφορίαν σας, οικτείρετε τον ατυχήν Σβούραν [...].» (Βώκος, 62-63)

Ο ήρωας είναι εγκλωβισμένος σε μια πόλη, η οποία δεν δημιουργεί ένα φιλικό περιβάλλον προς τον πλάνητα, και δεν μπορεί να ξεφύγει. Ο αφηγητής ακολουθεί έναν ήρωα που κινείται συνεχώς και κάνει κύκλους χωρίς τέλος. Ο Σβούρας καταλήγει πάλι στην βουλή και στα υπουργεία όπου αναμειγνύεται με «στίφη όχλου» (Βώκος, 63).

Η περιέργεια του Σβούρα, η οποία αφορά στην πλειονότητά της μόνο τα πολιτικά γεγονότα, είναι κυρίως δημοσιογραφική. Όμως, η βόλτα του ήρωα προς το Φάληρο τού δίνει την ευκαιρία να παρατηρήσει τον κόσμο μέσα στο τραμ. Η συγκεκριμένη σκηνή, η οποία τοποθετείται εντός ενός δημόσιου μεταφορικού μέσου, μαρτυρεί τα πρώτα δείγματα αποξένωσης ανάμεσα στους ανθρώπους, στοιχείο που φανερώνει ότι η Αθήνα αρχίζει να αποκτά τον χαρακτήρα μιας μεγάλης αστικής πόλης, στην οποία ο πληθυσμός αυξάνεται με σταθερό ρυθμό: «εις το τράμ εκάθησεν εν ανοικτή αμάξη, εν μέσω αγνώστου εις αυτόν κόσμου.» (Βώκος, 166).

Η παρατήρηση και η περιέργειά του επικεντρώνεται στα παιδιά, τα οποία συνοδεύονται από τις γκουβερνάντες τους. Ο Σβούρας αποκτά όλα τα χαρακτηριστικά του φυσιολόγου-παρατηρητή δίνοντας όλη την προσοχή του στην εξωτερική εμφάνιση (φυσιογνωμία, ενδύματα) αλλά κυρίως στον χαρακτήρα των παιδιών, τα οποία είναι περισσότερο εκφραστικά παρά στις γκουβερνάντες, οι οποίες είναι «χωρίς έκφρασιν» (Βώκος, 166). Η κίνηση των παιδιών αποκτά θεατρικά χαρακτηριστικά, γιατί μοιάζουν με μαριονέτες, οι οποίες μιμούνται τις κινήσεις αλλά και τα λόγια των μεγαλύτερων ηλικιακά ανθρώπων: «εν συμμετρία κινήσεων νευροσπάστων, και να προφέρουν τα λόγια των μετ' αυθεντίας υπεργήρων ανθρώπων» (Βώκος, 167).

Η παράσταση στο τραμ όμως συνεχίζεται, μαρτυρώντας ταυτόχρονα ένα πολιτικό σχόλιο, για την διάκριση των τάξεων. Η θέα ενός μικροπωλητή προκαλεί την φρίκη στα παιδιά, τα οποία είναι εκπρόσωποι της «αστικής» τάξης. Η αντίδραση των παιδιών πυροδοτεί την αρχή μιας εγκιβωτισμένης αφήγησης, στην οποία παρουσιάζονται οι ενδόμυχες σκέψεις του ήρωα-θεατή, όπως οι σοσιαλιστικές του αντιλήψεις και ο τρόπος που εκείνος αντιμετωπίζει την νεοσύστατη αστική τάξη: «νεόπλαστος αυτή κοινωνική τάξις» (Βώκος, 167). Παράλληλα μέσω της σκέψης του φανερώνεται και ο τρόπος εργασίας ενός σωστού ρεπόρτερ (Βώκος, 168).

Οι αντιλήψεις για την διάκριση των κοινωνικών τάξεων εμφανίζονται και στην ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ζωγράφος Honoré Daumier αποτύπωσε την διάκριση των τάξεων, όπως αυτή παρουσιάστηκε στους επιβάτες των τρένων. Έτσι, το επιβατικό κοινό διαμοιράζεται σε συγκεκριμένα βαγόνια του τρένου ανάλογα με την τάξη στην

οποία ανήκει.<sup>38</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο παραλληλισμός των παιδιών στο τραμ με νευρόσπαστα, δηλαδή ως μαριονέτες, αποτελεί μια πολιτική και κοινωνική παρατήρηση με συμβολικές διαστάσεις, γιατί παραπέμπει αρκετά στο μοτίβο του σαλτιμπάγκου, όπως παρουσιάστηκε από τον Baudelaire στο πεζό ποίημά του με τον ομώνυμο τίτλο: «ο γέρος σαλτιμπάγκος».<sup>39</sup>

Η ενδελεχής παρατήρηση του ήρωα στο σκηνικό μέσα στο τραμ είναι προσωρινή, μετά επανέρχεται στην θέαση χωρίς όμως την ουσιαστική προσοχή: «ήρchiσε να παρατηρή τον κόσμο ως κοινός πλέον θνητός, μη αναζητών τα αίτια των προ αυτού συμβαινόντων, μη εξάγων συμπεράσματα εκ των θεαμάτων, τα οποία παρήλαυνον προ των οφθαλμών του, βλέπων και μη σκεπτόμενος» (Βώκος, 170).

Η βόλτα του ήρωα δεν σταματά στις σκηνές μέσα στο τραμ αλλά συνεχίζεται και στο Φάληρο, όπου ταυτόχρονα κυριαρχεί το αστικό στοιχείο, ως «χώρος δημόσιας συναναστροφής των αστών της πρωτεύουσας»,<sup>40</sup> οι οποίοι κάνουν βόλτα στην παραλία και στα τριγύρω καφενεία. Παράλληλα, την ίδια σκηνή συμπληρώνει και η εικόνα των ψαράδων με τα δίχτυα στην παραλία. Ο Σβούρας μπορεί να αναμειγνύεται μέσα στο πλήθος των αστών, αλλά αποστρέφει το βλέμμα του από το στοιχείο της πόλης, μαγνητίζεται από το φυσικό στοιχείο της θάλασσας: «έχασε μίαν ολόκληρον ώρα εις το να παρατηρή μετ' ενδιαφέροντος το καλάρισμα μιάς τράτας Σαλαμίνιων αλιέων» (Βώκος, 171).

Πολλά από τα χαρακτηριστικά του πλάνητα απουσιάζουν από τον Σβούρα, όπως η αγάπη για το πλήθος και την πόλη, η ανωνυμία του, η περιέργεια αλλά και η παρατήρηση. Ακόμα, και ως δημοσιογράφος-παρατηρητής, ο Σβούρας αποτυγχάνει, ενώ έχει τρομερή περιέργεια για την φύση της αστικής τάξης, επιζητώντας από τον εκάστοτε δημοσιογράφο: «να πείθεται εκ αυτοψίας δια να γράψη τι καλόν» (Βώκος, 168) μέσα από την «θετική παρατήρηση» (Βώκος, 168), εν τέλει ο ίδιος δεν καταφέρνει να αποκτήσει τα παραπάνω στοιχεία που θέτει ως βασικά προσόντα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το μυθιστόρημα, το οποίο επιθυμεί να δημιουργήσει, να μην πραγματοποιηθεί ποτέ.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία «παρατηρητή» αποτελούν οι δύο ηρωίδες του

<sup>38</sup> Βλ. σχετικά David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Taylor & Francis e-Library, 2005, σ. 220.

<sup>39</sup> Charles Baudelaire, *Η μελαγχολία του Παρισιού. Μικρά πεζά ποιήματα*, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα, 1985, σσ. 52-56.

<sup>40</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σ. 226.

μυθιστορήματος του Βώκου, η Πιπίτσα και η Χρυσάνθη, ως κάποια από τα πολλά προσωπεία του αφηγητή-πλάνητα. Οι παρατηρήσεις τους είναι κυρίως στατικές, εφόσον δεν είναι κινούμενοι χαρακτήρες, αλλά κοιτάζουν από το παράθυρο του σπιτιού τον δρόμο. Πρώτα, παρατηρεί η Πιπίτσα διάφορες σκηνές που εξελίσσονται στο δρόμο, όπως τους μαθητές του σχολείου, τα φορτηγά αμάξια και τους μικροπωλητές (Βώκος, 32). Η σκηνή, όχι τόσο δημόσιου χαρακτήρα, η οποία ξεχωρίζει και αφορά την συγκέντρωση του πλήθους, είναι η «πομπή» μιας κηδείας (Βώκος, 33), ως μέσο έκφρασης και καταγραφής των ηθών του παρόντος σύμφωνα με τον Baudelaire (Baudelaire, 35-36). Αποτελεί την μόνη σκηνή που εξάπτει την περιέργεια και την προσοχή του βλέμματος της ηρωίδας, γιατί μέχρι εκείνη την στιγμή κοιτούσε αλλά δεν παρατηρούσε.

Αντίστοιχη είναι και η παρατήρηση της Χρυσάνθης λίγο αργότερα την ίδια μέρα. Η ηρωίδα «ρεμβάζει» όπως και η αδερφή της την κίνηση του δρόμου που σταδιακά αυξάνεται με τα διερχόμενα τραμβάρια και τους διαβάτες. Την σκηνή του δρόμου συμπληρώνουν και οι ακουστικές εικόνες, όπως το άκουσμα της μουσικής σε συνδυασμό με την φασαρία του δρόμου. Πανομοιότυπη είναι και η σκηνή λίγα κεφάλαια πριν από το τέλος του μυθιστορήματος, όπου η Χρυσάνθη ανοίγει ξανά το παράθυρο και βλέπει ακριβώς τα ίδια σκηνικά να πλαισιώνουν την ζωή και την κίνηση στο δρόμο (διαβάτες, μαθητές, άμαξες, τραμ, μικροπωλητές) (Βώκος, 280-281).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ελευθερία στην κίνηση της Χρυσάνθης μέσα στην πόλη, είτε μόνη της είτε με την συνοδεία της μητέρας της, χωρίς βέβαια αυτό να την εντάσσει στην κατηγορία ενός θηλυκού πλάνητα. Η διαδρομή της από το σπίτι της στην οδό Πειραιώς έως την οικία του εραστή της στην Σόλωνος αποτελεί την σταδιακή πορεία από την αγνότητα στην άρση της, αλλά και οι επόμενες διαδρομές που θα ακολουθήσει στους δρόμους της Αθήνας θα την οδηγήσουν ως την πλήρη εκπόρνευσή της, σύμφωνα με την Γκότση: «ο χώρος λειτουργεί ως δείκτης κοινωνικής και ηθικής διαφοροποίησης».<sup>41</sup>

Ο βραδινός περίπατος της Χρυσάνθης, συνοδευόμενη από την μητέρα της κατά την επιστροφή τους στην οικία τους, δεν περιλαμβάνει τις πολυσύχναστες κεντρικές οδούς της Αθήνας αλλά τους πλησίον δρόμους,<sup>42</sup> δίνοντας την ευκαιρία στον αφηγητή-πλάνητα να παρουσιάσει μια αθέατη εικόνα των δρόμων της Αθήνας, περισσότερο

---

<sup>41</sup> *Ο.π.*, σ. 226.

<sup>42</sup> *Ο.π.*, σ. 250-251 (υποσημείωση 39 του άρθρου).

σκοτεινή: «ο γωνιαίος φανός του φωταερίου και ο απέναντι αυτού επί της αντικρυνής γωνίας εφώτιζον απλέτως το τμήμα της οδού και την πλακοστρωμένην έκτασιν του πεζοδρομίου» (Βώκος, 249). Πρόκειται για την όψη μιας κοινωνίας διαφορετικής, στην οποία συχνάζουν άνθρωποι του περιθωρίου, όπως οι κουτσαβάκηδες (Βώκος, 249). Ο περίπατος σε αυτούς τους απόκεντρους δρόμους δημιουργεί «ύποπτες εντυπώσεις»,<sup>43</sup> ο μελλοντικός εραστής της Χρυσάνθης βλέποντάς την εκεί, αρχικά πιστεύει ότι εκείνη είναι «κρυφή» εταίρα (Βώκος, 248).

Οι περίπατοι της Χρυσάνθης συνεχίζουν και αργότερα με τον εραστή της στις λαϊκές γειτονιές, στα καφεενεδάκια της πλατείας Ελευθερίας αλλά και στους πίσω δρόμους του ορφανοτροφείου Χατζηκώστα, ώστε να αποφύγει τα αδιάκριτα βλέμματα. Μέσω της ηρωίδας, ο αφηγητής-πλάνης χαρτογραφεί την Αθήνα και την διαιρεί ανάλογα με την τάξη των ανθρώπων που κινούνται στους δρόμους. Η Χρυσάνθη ως μικροαστή φεύγει από το πολυσύχναστο αστικό περιβάλλον με κατεύθυνση τους δρόμους των κατώτερων τάξεων όπου ζουν άνθρωποι της εργατιάς και του περιθωρίου.

Η ηρωίδα δεν καταφέρνει να περάσει απαρατήρητη από τον κόσμο όπου επιλέγει να κρυφτεί με τον εραστή της. Στο τέλος, προκαλεί όλα τα αδιάκριτα βλέμματα να πέσουν πάνω της, φανερώνοντας ότι η διάκριση των κοινωνικών τάξεων δεν κυριαρχεί μόνο σε συγκεκριμένες περιοχές της Αθήνας αλλά ξεχωρίζει και από την ενδυμασία των ανθρώπων.

«Ο κόσμος των εργατών, των δουλευτάδων [...] τους εκύτταζε περιέργως, ιδίως τον Χατζηχρήστον ως εκ της πολυτελούς ενδυμασίας του, η οποία έκαμνε τόσην αντίθεσιν προς την ταπεινήν όψιν του συχνάζοντος εκεί συρφετού [...] όταν είδον, ότι επήγαιναν εκεί τακτικά, ενώ η θέσις των ήτο κατά το Σύνταγμα ή την πλατείαν της Ομονοίας εκατάλαβαν περί τίνος επρόκειτο, ότι το παιδί έκανε εργολαβία και απ'εδώ η κυρία εβάσταγε της πλάταις εις την κόρην της.» (Βώκος, 256-257)

Την εικόνα του πλάνητα παρουσιάζει και ο νεαρός ήρωας (Χατζηχρήστος): «ο οποίος περιπατεί αδιαφόρως χωρίς να γνωρίζει, πού φέρει τα βήματά του» (Βώκος, 247). Δεν ορίζει εκείνος τα βήματά του αλλά η περιέργειά του, το βλέμμα του μαγνητίζεται προς την «προσωρινά» άγνωστη για εκείνον διαβάτισσα (Χρυσάνθη), έτσι αποφασίζει να την ακολουθήσει:

«Έτυχε να διέλθη εγγύτατα της Χρυσάνθης. Της έρριψεν έν βλέμμα απλής περιεργίας, κατόπιν την εκύτταξε μετά περισσοτέρας προσοχής και τέλος εκείνη

---

<sup>43</sup> Ο.π. σ. 251.

τον εδέσμευσε δια προκλητικού βλέμματος, τόσω προκλητικού, που ο νεανίας την παρεξήγησε, την επήρε δια καμμίαν κρυφήν, η οποία ευχαρίστως θα επερνούσε την βραδείά μαζί του. Και την ακολούθησε» (Βώκος, 248).

Ο μαγνητισμός δια του βλέμματος ανάμεσα στον νεαρό ήρωα και στην Χρυσάνθη θυμίζει αρκετά το σονέτο του Baudelaire με τον τίτλο «À une passante», όπου το ποιητικό υποκείμενο με την πρώτη ματιά ερωτεύεται την άγνωστη διαβάτισσα: «Κάποια αστραπή... νύχτα μετά!-Διαβάτισσά μου ωραία / Που ξαφνικά στο βλέμμα σου ξανάνιωσα, / για πες μου αλλού πια μόνο θα σε δω, σε κάποια ζωή νέα;»<sup>44</sup>

Στο μυθιστόρημα του Επαμεινώνδα Κυριακίδη με τον τίτλο *Δύο Καρδία* το μοτίβο του αφηγητή-πλάνητα δεν κυριαρχεί σε έντονο βαθμό, όπως στα προηγούμενα μυθιστορήματα. Το μοτίβο εμφανίζεται κυρίως στο πρώτο κεφάλαιο του έργου. Η περισσότερη έμφαση σε ολόκληρο το μυθιστόρημα δίνεται στην παρουσίαση της ερωτικής ιστορίας ανάμεσα στον Μιχαήλ και την Μαίρη μέσω της τριτοπρόσωπης αφήγησης και τα σχόλια που προκύπτουν από τον αφηγητή αφορούν στην πλειονότητά τους την εξέλιξη του έρωτα των δύο νέων.

Ο αφηγητής-πλάνης χρησιμοποιεί ως πρόσχημα μια παρέα νεαρών φοιτητών, οι οποίοι συναντιούνται στο κέντρο της Αθήνας, για να παρακολουθήσουν τους βασιλικούς γάμους. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η ευκαιρία να παρουσιαστεί η όψη της πόλης κατά την διάρκεια μιας εθνικής γιορτής, η οποία θα παρουσιαστεί εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο για το πλήθος.

Οι νεαροί φοιτητές εγκλωβίζονται στο κέντρο της Αθήνας ανάμεσα στο πλήθος που συρρέει. Ουσιαστικά, παρουσιάζεται μια μάχη να διεξαχθεί ανάμεσα στους νέους του μυθιστορήματος με το πλήθος της πομπής. Στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από τον κόσμο που συρρέει, θυμίζουν αρκετά τον δημοσιογράφο-ήρωα του Βώκου, που προσπαθούσε να ξεφύγει από το πλήθος που τον εμπόδιζε, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω. Ο αφηγητής-πλάνης εκ των έσω παρακολουθεί και περιγράφει την σκηνή που εξελίσσεται:

«Οι δύο νέοι [...] ωθούντες δια του αγκώνος κατώρθωσαν να διανοίξωσι τους ύπερθεν αυτών επί των θυρών του καφείου ισταμένους και να εισέλθωσιν εντός αυτού [...] εΐτα δε πάλιν δια της εσχάτης προς την οδόν Σταδίου θύρας του καφείου εξήλθον επί του πεζοδρομίου και μετά δυσκολίας διασχίσαντες το πλήθος

---

<sup>44</sup> Ζ. Μορεάς, Κ. Μπωντελαίρ, Π. Βερλαίν, *Ποιήματα Μορεάς, Μπωντελαίρ, Βερλαίν*, Μτφρ. Γ. Σημηριώτης, Εκδοτικόν «Φοίβος», Αθήνα, 1929, σ.133.

κατώρθωσαν να φθάσωσιν εις την έναρξιν της οδού Αγγέσμου, αλλά ιδρώτι περίρρυτοι, κεκοπιακότες, ασθμαίνοντες» (Κυριακίδης, 8-9)

Ο αφηγητής-πλάνης παρουσιάζει, όχι μόνο την δυσκολία της κίνησής τους μέσα στον συρφετό της πόλης, αλλά παραθέτει ένα εκτενές σχόλιο για την λανθασμένη απόφαση των ηρώων να κατευθυνθούν προς την Μητρόπολη ώστε να δουν από κοντά την βασιλική πομπή, προφανώς ο αφηγητής επισημαίνει την έλλειψη άνεσης που παρουσιάζουν οι στενοί δρόμοι της Αθήνας. Φανερόνεται πως ο αφηγητής-πλάνης είναι πολύ καλός γνώστης των δρόμων της πόλης, θυμίζοντας τις παρατηρήσεις του Benjamin για τον Baudelaire: «Ο δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα, που νιώθει σαν το σπίτι του ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός μέσα στους τέσσερις τοίχους του» (Benjamin, 45). Ο πλάνης νιώθει οικειότητα μέσα στην πόλη, την γνωρίζει πολύ καλά και μπορεί εύκολα να την χαρτογραφήσει, δίνοντας πολλές δυνατότητες διαφυγής:

« Εάν ανήρχοντο την οδόν Αιόλου και είτα δια της συνοικίας Πλάκας κατήρχοντο προς της Μητροπόλεως, δεν θα συνήντο δυσχέρειαν τινά κατά την πορείαν αυτών, αλλά δεν θα ηδύναντο να πλησιάσωσι· θα ίσαντο όπισθεν από τους στηθέντας [...] και επομένως ουδέν θα έβλεπον.» (Κυριακίδης, 11)

Οι σκηνές από την πόλη την ημέρα των βασιλικών γάμων συνεχίζονται έως το βράδυ όταν ανάβουν τα φώτα στον Παρθενώνα, στην πλατεία και στους δρόμους. Η εικόνα της Αθήνας την νύχτα παραπέμπει σε μεγαλούπολη, η οποία φωτίζεται από ηλεκτρικά φώτα και όχι τόσο από τους φανούς του φωταερίου ή την σελήνη. Η φωταγωγή του Παρθενώνα, ο οποίος είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της πόλης και των εθνικών εκδηλώσεών της, προκαλεί την έκπληξη και τον θαυμασμό των ηρώων (Κυριακίδης, 43-44). Η εικόνα της Αθήνας ως μεγαλούπολης ενισχύεται ακόμα περισσότερο όταν τα κτίρια της οδού Αμαλίας παρουσιάζονται τόσο ψηλά, με αποτέλεσμα να κρύβουν την θεά της Ακρόπολης από τον ήρωα (Κυριακίδης, 44).

Η πόλη στολίζεται για τους βασιλικούς γάμους δημιουργώντας μια φαντασμαγορία, η οποία μαγνητίζει το πλήθος, γιατί δεν φωτίζονται μόνο τα κτίρια, αλλά τοποθετούνται δάδες με φωταέριο, οι οποίες σχηματίζουν βασιλικά στέμματα προς τιμήν του βασιλικού ζευγαριού (Κυριακίδης, 43). Το πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος συμπυκνώνει και παραθέτει πολλές οπτικές εικόνες (πομπή, πλήθος, φώτα).

Ιδιαίτερη είναι η εικόνα της πόλης που αδειάζει μετά το τέλος της πομπής εξαιτίας της καταιγίδας φανερώνοντας και το εφήμερο του χαρακτήρα σε τέτοιου είδους γιορτές: «Και η θέα αυτή της πόλεως εν μέσω της ενάρξεως λαμπράς τελετής απονεκρουμένης αίφνης ενέπνεεν αίσθημα λύπης. Εικόν ήτο ζωηρά της μετατροπής των ανθρώπινων πραγμάτων» (Κυριακίδης, 45). Η εικόνα από τα «ράμφη του φωταερίου» τα οποία κινούνται και σβήνουν από τον αέρα παρομοιάζεται με τα στάχια που σείονται από τον άνεμο. Η παρουσίαση της πόλης με εικόνες παρμένες από την φύση έρχεται σε σύγκρουση με τις αντιλήψεις του Baudelaire, ο οποίος επέμενε στην καθαρή αναπαράσταση τους άστεως (Baudelaire, 37-49), δηλαδή οι περιγραφές του Κυριακίδη αφορούν την εικόνα μιας προνεωτερικής πόλης. Η Φύση μέσα από τα σχήματα λόγου (μεταφορά, εικόνα, παρομοίωση) χρησιμοποιείται έντονα κυρίως από τον Σπανδωνή και τον Κυριακίδη για την περιγραφή του πλήθους, όπως θα παρουσιαστεί στο επόμενο κεφάλαιο. Ουσιαστικά, ο αφηγητής-πλάνης δίνει ποικίλες αλλά και διαφορετικές οπτικές γωνίες της ίδιας τοποθεσίας, στην παρούσα περίπτωση της πλατείας σε επίπεδο χρόνου (πρωί-μεσημέρι-βράδυ), αλλά και σε επίπεδο ανθρώπων από την παρουσία στην απουσία τους. Η άδεια πλατεία με τα σβηστά φώτα μοιάζει πλέον με «περιτρίμματα ναυαγίου επιπλέοντα» (Κυριακίδης, 45).

Στο μυθιστόρημα του Κυριακίδη ως πλάνητας μπορεί να θεωρηθεί μοναχά ο αφηγητής. Οι περίπατοι που πραγματοποιούν οι ήρωες, όπως ο Μιχαήλ και η Μαίρη, δεν μπορούν να ενταχθούν σε αυτήν την κατηγορία της αστικής περιπλάνησης. Αυτό συμβαίνει, γιατί οι περίπατοί τους αφορούν κυρίως την περιοχή γύρω από τον αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης, ειδικά η ηρωίδα ως Γερμανίδα διαθέτει τον χαρακτήρα του περιηγητή, έτσι, το μυθιστόρημα αποκτά ύφος περισσότερο ρομαντικό. Ωστόσο, όπως και στα άλλα μυθιστορήματα ο αφηγητής με αφορμή τους ήρωές του παρουσιάζει τις δικές του σκηνές από την πόλη.

Ο Μιχαήλ, ο ήρωας του μυθιστορήματος, ενώ δεν παρατηρεί, παρουσιάζει τον εαυτό του ως φωτογραφική μηχανή, για να εκφράσει τον έρωτά του για την μορφή της ηρωίδας: «Υπάρχουσιν, απεκρίνατο ο Μιχαήλ σοβαρώς, μορφαί τινες προωρισμένοι ανεξαλείπτως να εγχαράσσωνται εν τη διανοία διότι αυτή συλλαμβάνει την εικόνα των μετά ταχύτητος φωτογραφικής μηχανής» (Κυριακίδης, 15). Η χρήση της φωτογραφικής τεχνικής είναι έντονη στα κείμενα του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως ένα στοιχείο νεωτερικότητας, όπως σχολιάστηκε προηγουμένως για τον Σπανδωνή.

Ο μόνος που παραμένει στην πλατεία μετά το τέλος της πομπής είναι ο αφηγητής-πλάνης, ο οποίος μέσω του ήρωα παρουσιάζει μια εντυπωσιακή εικόνα με τα ανάκτορα

να φωτίζονται. Ο Μιχαήλ μπορεί να παρατηρεί εκτενώς και να συχνάζει συνεχώς στην οδό Αμαλίας αλλά δεν είναι ούτε παρατηρητής, ούτε πλάνητας. Λίγο αργότερα με παραφροσύνη περιφέρεται στους δρόμους της Αθήνας χωρίς να παρατηρεί, κινείται μηχανικά χωρίς συναίσθηση, εξαιτίας της ερωτικής του επιθυμίας να συναντήσει την Μαίρη (Κυριακίδης, 76).

Η ερωτική του επιθυμία τον ωθεί να κινείται, όχι μόνο κατά την διάρκεια της ημέρας αλλά και την νύχτα μέσα στην πόλη. Ο αφηγητής-πλάνης αρπάζει την ευκαιρία να παρουσιάσει την Αθήνα στην διάρκεια της νύχτας μέσω του ήρωά του. Η νυχτερινή εικόνα της πόλης από το σπίτι του ήρωα μέχρι τα ανάκτορα θυμίζει τους νυχτερινούς περιπάτους που παρουσιάστηκαν προηγουμένως στα μυθιστορήματα του Νεαπολίτη και του Σπανδωνή, δηλαδή η πόλη να είναι άδεια τα ξημερώματα με κλειστά τα σπίτια και του εργάτες να ξεκινούν την εργασία τους (Κυριακίδης, 255).

Όμως, η απεικόνιση της πόλης από τον αφηγητή- πλάνητα δεν περιορίζεται μόνο στους περιπάτους του Μιχαήλ, αλλά δίνεται και μέσω των υπόλοιπων ηρώων του μυθιστορήματος, όπως του Ιωάννη. Ο ήρωας μαζί με την ηθοποιό-ερωμένη του κυκλοφορούν και διασκεδάζουν στην νυχτερινή ζωή της Αθήνας. Οι διασκεδάσεις περιλαμβάνουν νυχτερινούς περιπάτους στα Πατήσια, στην Κολοκυνθού και στο Φάληρο (Κυριακίδης, 106-107), αλλά και στα μεγάλα εστιατόρια της πλατείας Συντάγματος (Κυριακίδης, 109) και στις μυυραρίες της οδού Φωκίωνος (Κυριακίδης, 78).

Από την ατομική διασκέδαση ο αφηγητής περνάει στην μαζική διασκέδαση του πλήθους κατά την διάρκεια της άνοιξης. Παρουσιάζονται εικόνες από το τραμ, το οποίο οδηγεί τους αστούς στις πλησίον εξοχές όπου διασκεδάζουν την νύχτα με πλανόδιους, ντόπιους και ξένους μουσικούς, μαρτυρώντας πως η Αθήνα είναι μια πόλη σε ανάπτυξη που προσπαθεί να συναγωνιστεί τις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις. Πρόκειται για μια χώρα μεταξύ Ανατολής και Δύσης, και αυτό μαρτυρείται μέσα από τα είδη της μουσικής, με τα οποία διασκεδάζει το πλήθος ταυτόχρονα, δηλαδή από την μια πλευρά η αυτοσχέδια, κάπως ανατολίτικη, μουσική, με τα δημόδη τραγούδια και από την άλλη πλευρά οι μουσικές εκτελέσεις από τα μελοδράματα:

«Όμιλοι ευθύμων περίξ τραπεζών, φωτιζόμενοι δια των επίτηδες τεθέντων άκομφων φανών, έπινον αφειδώς ρητινίτην, έτρωγον, ετραγώδουν ή ηκροώντων αυτοσχεδίων μουσικών, πλανοδίων ιταλών εκτελούντων παρατόνως τεμάχια γνωστών μελοδραμάτων· αλλού αι εγχώρια μουσικά με τα δημόδη άσματα» (Κυριακίδης, 155)

Συνοψίζοντας, για τον Baudelaire ο μοντέρνος καλλιτέχνης, ο οποίος αποτυπώνει το παρόν της εποχής του, ταυτίζεται με τα στοιχεία της προσωπικότητας του πλάνητα, δηλαδή την ανωνυμία, την περιέργεια, την παρατήρηση και κυρίως την αγάπη για το πλήθος και την μεγαλούπολη. Η ιστορική συγκυρία της μοντέρνας εποχής στην Γαλλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως η βιομηχανική επανάσταση και η αύξηση του πληθυσμού, δημιούργησε το κατάλληλο περιβάλλον για την εμφάνιση του πλάνητα και της περιπλάνησης. Το μοτίβο του flâneur μετατρέπεται σε ένα θεωρητικό εργαλείο από τον Walter Benjamin για να εξεταστεί το πλαίσιο της νεωτερικότητας.

Σταδιακά το μοτίβο του πλάνητα πέρασε και στην λογοτεχνία. Ιδιαίτερα οι συγγραφείς-δημοσιογράφοι στις γαλλικές επιφυλλίδες ταυτίστηκαν με τον πλάνητα ως προς την παρατηρητικότητα και την αποτύπωση τόσο των ανθρώπων όσο και της καθημερινής ζωής μέσα στην πόλη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο πλάνης να μετατραπεί σε ένα λογοτεχνικό τύπο-ήρωα.

Οι συγγραφείς-δημοσιογράφοι (Σπανδωνής, Βώκος, Νεαπολίτης, Κυριακίδης), στα τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893 που εξετάζουμε, μέσα από την δική τους περιπλάνηση αποτυπώνουν τις διάφορες πτυχές της πόλης και της επικαιρότητας. Η στάση τους, τόσο ως δημοσιογράφοι όσο και ως συγγραφείς, θυμίζει αρκετά τον Constantin Guys, τον καλλιτέχνη-πλάνητα του Baudelaire, ο οποίος, εκτός από ζωγράφος, ήταν και πολεμικός ανταποκριτής σε εφημερίδα και έτσι μέσα από τα έργα του παρατηρούσε και αποτύπωνε τα γεγονότα γύρω του (Baudelaire, 37-38).

Το μοτίβο του πλάνητα, όπως μελετήθηκε από τα παραπάνω ελληνικά έργα στο παρόν κεφαλαίο, ενεργοποιείται μέσα από τον ρόλο του αφηγητή, ο οποίος, διατηρώντας την ανωνυμία του, ακολουθεί πιστά τους ήρωες σε όλες τις διαδρομές που διανύουν μέσα στο κέντρο της Αθήνας. Ξεχωρίζουν τα μυθιστορήματα του Σπανδωνή και του Νεαπολίτη, γιατί εμπεριέχουν ποικίλες όψεις του άστεως. Κατά κύριο λόγο, οι τρεις τόμοι της *Αθήνας μας* περιλαμβάνουν και τις περισσότερες περιπλανήσεις. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο αφηγητής-πλάνης και οι ήρωες των μυθιστορημάτων αναλαμβάνουν τον ρόλο του πλάνητα, λειτουργώντας ως προσωπεία του συγγραφέα. Έτσι, από τους ήρωες-πλάνητες ξεχωρίζουν ο Νίκος Στανάς στην *Αθήνα μας* και ο ζωγράφος Ιούλιος Μάρμορας στα *Κορίτσια μας*.

Παρόλο που το μοτίβο του flâneur είναι εμφανές και στα τέσσερα έργα του 1893, τίθεται το ερώτημα αν όντως η ελληνική κοινωνία στο τέλος τους 19<sup>ου</sup> αιώνα μπορούσε να θεωρηθεί νεωτερική ώστε να αναπτυχθεί το συγκεκριμένο μοτίβο; Οι αντιθέσεις στην πόλη των Αθηνών, όπως προκύπτουν εντός των κειμένων είναι αρκετές, π.χ. η

ταυτόχρονη συνύπαρξη της πόλης και της υπαίθρου, τα ευρωπαϊκά και δημόδη-λαϊκά τραγούδια αλλά κυρίως οι αντικρουόμενες περιγραφές, όπου από την μια πλευρά η πρωτεύουσα παρουσιάζεται φαντασμαγορική με μεγάλους δρόμους και τεράστια κτίρια ενώ από την άλλη πλευρά εικονίζεται με μικρούς δαιδαλώδεις δρόμους και χαμηλά σπίτια.

Επί της ουσίας το περιβάλλον της ελληνικής πρωτεύουσας, δεν ήταν ακόμα τόσο νεωτερικό ώστε να αναπτυχθεί πλήρως το φαινόμενο του πλάνητα, γιατί η πόλη της Αθήνας βρισκόταν σε μια περίοδο σταδιακού εκσυγχρονισμού, η οποία μόλις είχε οδηγήσει στην αύξηση του πληθυσμού και την εμφάνιση των διαβατών προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως παρατηρείται και στο κείμενο του Ροΐδη με τον τίτλο «Διαβάτης».<sup>45</sup> Όλες οι προηγούμενες παρατηρήσεις μαρτυρούν ότι το λογοτεχνικό μοτίβο του Αθηναίου πλάνητα, σίγουρα δεν μπορεί να ταυτιστεί πλήρως με την εικόνα του Flâneur, όπως αυτή εμφανίστηκε στο νεωτερικό περιβάλλον του Παρισιού, αλλά ωστόσο προσαρμόστηκε στα δεδομένα και στις αντιθέσεις της ελληνικής κοινωνίας τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα σύμφωνα με τα ελληνικά κείμενα, τα οποία μελετήθηκαν.

---

<sup>45</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Ε', ό.π., σσ. 321-324. Για περισσότερες παρατηρήσεις επί του κειμένου βλ., Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 226-234.

## Κεφάλαιο Β. Το Πλήθος

Η απεικόνιση της πόλης δεν περιορίζεται στην περιγραφή δρόμων, κτιρίων και μεμονωμένων ατόμων που κινούνται εντός αυτής. Η περισσότερη προσοχή εστιάζεται και στην σκιαγράφιση του πλήθους. Η λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα σταδιακά περνάει από την μεμονωμένη παρατήρηση των ατόμων στην μελέτη του πλήθους, δηλαδή στον τρόπο που αυτό κινείται και ζει αυτόνομα μέσα στην πόλη και ιδιαίτερα στον τρόπο που η μάζα λειτουργεί ως προστασία όχι μόνο για τον πλάνητα αλλά και για τον εγκληματία (Benjamin, 49). Ο Walter Benjamin σχολιάζει ότι «κανένα αντικείμενο δεν πλησίασε με μεγαλύτερες αξιώσεις τους λογοτέχνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα» (Benjamin, 135), όσο το πλήθος.

Το πλήθος για τον Baudelaire είναι άρρηκτα δεμένο με την πόλη. Στο δοκίμιό του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» αναφέρει ότι το πλήθος είναι η κατοικία του πλάνητα καλλιτέχνη, αλλά και τον Constantin Guys τον αποκαλεί άνθρωπο του πλήθους (Homme des foules) (Baudelaire, 40). Κατά τον Benjamin, ο Γάλλος ποιητής, εξαιτίας της εμπειρίας του σοκ που προκαλεί η μεγαλούπολη, αντιμετωπίζει το πλήθος ως μάζα, χωρίς καμία δομή σε συλλογικό και κοινωνικό επίπεδο (Benjamin, 135). Η στάση του απέναντί της εκφράζεται ως άμυνα στην σαγήνη που αυτή προκαλεί. Το πλήθος ως εξωτερικό περιγραφικό μοντέλο απουσιάζει από το έργο του: «η μάζα είναι για τον Μπωντλαίρ τόσο εσωτερική ώστε μάταια αναζητεί κανείς την περιγραφή της στο έργο του» (Benjamin, 135). Ενώ δεν περιγράφεται ούτε η πόλη ούτε η μάζα από τον Baudelaire, το μοτίβο του πλήθους κυριαρχεί στο ποιητικό έργο του ως μια «κρυμμένη φιγούρα» (Benjamin, 135), η οποία κυριαρχεί και δίνεται ως εικόνα μέσω της μνήμης παρά μέσω της περιγραφής ανθρώπων (Benjamin, 138). Το πλήθος κυριαρχεί ως θεματική με τον πιο εμφανή τρόπο στα ποιήματα του Baudelaire, τα οποία ανήκουν στην ενότητα των «Tableaux parisiennes». Το πλήθος αποτελεί ζωτική σημασία για την πόλη, εκφράζοντας την νεωτερικότητα στον ύψιστο βαθμό.<sup>46</sup>

Κατά την Γεωργαντά, η πρώτη επίσημη λογοτεχνική αναφορά στο πλήθος και στην επίδραση που εκείνο προκαλεί στον άνθρωπο της πόλης ως βιωμένη εμπειρία έγινε από τον Edgar Allan Poe με το διήγημά του «Ο άνθρωπος του πλήθους».<sup>47</sup> Ο

<sup>46</sup> Αθηνά Γεωργαντά, «“Ο Διαβάτης” του Ροϊδη (1900). Ένας ήρωας του αστικού χώρου και ένα κείμενο απολογισμός στο τέλος του αιώνα», *ό.π.*, σ. 637.

<sup>47</sup> *Ο.π.*, σ. 638.

Baudelaire επηρεάστηκε από αυτή την σκοτεινή εικόνα και το αίσθημα του κινδύνου που παρουσιάζει ο Poe, αλλά για τον Baudelaire το αίσθημα του τρόμου μετατρέπεται σε ηδονή.<sup>48</sup>

Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα αυξάνεται ο πληθυσμός της ελληνικής πρωτεύουσας μέσα από το πρόγραμμα εκσυγχρονισμού της τρικουπικής κυβέρνησης με στόχο την αστικοποίηση της Αθήνας. Το πλήθος σταδιακά αποτελεί πλέον ένα «νέο κοινωνικό φαινόμενο»,<sup>49</sup> το οποίο εμφανίζεται και ως λογοτεχνικό μοτίβο στα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893. Οι μορφές του πλήθους είναι ποικίλες και κάθε φορά διαφορετικές, μοιάζοντας σαν ένα πολύχρωμο μωσαϊκό. Σε αντίθεση με τον Baudelaire, οι Έλληνες συγγραφείς στα μυθιστορήματά τους επιμένουν στην περιγραφή του πλήθους ως κύριο τρόπο έκφρασης για να παρουσιάσουν τον χαρακτήρα του. Όπως παρατηρεί ο Μαυρέλος, παρά την πληθυσμιακή αύξηση και ως ένα βαθμό την αστικοποίηση, το πλήθος της Αθήνας δεν είναι τελείως αστικό όπως στο Παρίσι που είναι μια μεγάλη ευρωπαϊκή πόλη.<sup>50</sup> Το πλήθος της Αθήνας βρίσκεται ακόμα υπό διαμόρφωση.

Στα *Κορίτσια μας* ο Νεαπολίτης επιχειρεί μια κλιμακωτή πορεία παρουσίασης του πλήθους από τους λαϊκούς ανθρώπους ως τους μεγαλοαστούς, όπως σχολιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο για τον πλάνητα, η διάκριση των τάξεων διατρέχει ολόκληρο το μυθιστόρημα. Το πλήθος κυριαρχεί ήδη από το πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται ειδικές κατηγορίες ανθρώπων (γυναίκες της γειτονιάς, μαγγόπαιδα, μανάβης), οι οποίοι ενώνονται όλοι μαζί σε ένα πρόσωπο δημιουργώντας το «επιτελείο της γειτονιάς» (Νεαπολίτης, 3).

Η προσωποποιημένη συνοικία συγκεντρώνεται να θαυμάσει τον επικείμενο χορό που θα πραγματοποιηθεί σε ένα από τα σπίτια της γειτονιάς. Η ενθουσιώδης αντίδραση σε κάτι τόσο απλό, όπως ένας χορός: «εν γένει παρουσιάζον θεάν ανθρώπων οι οποίοι μέλλουν να ιδούν κάτι τι το οποίο θα τους κάμη να διέλθουν και αυτοί μίαν εσπέραν ευχάριστον» (Νεαπολίτης, 3-4), φανερώνει ότι η διάκριση των τάξεων δεν κυριαρχεί μόνο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ίδιας πόλης, αλλά υπάρχει και μέσα στον περιορισμένο χώρο της ίδιας συνοικίας. Η γειτονιά αποτελεί χώρο συνάθροισης των απλών ανθρώπων ενώ μέσα στην οικία, όπου πραγματοποιείται η γιορτή

---

<sup>48</sup> *Ο.π.*, σ. 638.

<sup>49</sup> *Ο.π.*, σ. 634.

<sup>50</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 229.

συγκεντρώνεται μια ομάδα ανθρώπων με αστικά χαρακτηριστικά (φοιτητές, γιατροί, δικηγόροι, δημοσιογράφοι), οι οποίοι διασκεδάζουν με ευρωπαϊκούς χορούς (πόλκα, βαλς, καντρίλιες), τους οποίους όμως δεν έχουν συνηθίσει να χορεύουν παρόλο που είναι η μουσική που ακούει η τάξη τους ως μικροαστική (Νεαπολίτης, 7-11). Δίνεται μια αντεστραμμένη εικόνα χορού, η οποία μοιάζει με καρικατούρα.<sup>51</sup>

Ιδιαίτερα κωμική είναι η αναπαράσταση του πλήθους της συνοικίας ως στρατιώτες κατά την διάρκεια της νύχτας, οι οποίοι είναι έτοιμοι να προστατεύσουν την οικία της γειτόνισσάς τους από μια υποθετική έφοδο ενός ληστή: «Κανείς δεν εκινήθη από την θέσιν του, όλοι δ' εκείνοι οι άνδρες, ως ίσαντο εκεί όρθιοι με τα ξύλα και τα σαρώματα εις τας χείρας, ακίνητοι ως αγάλματα ωμοιάζον στράτευμα παρουσιάζον όπλα προ του παρελάνοντος διοικητού του» (Νεαπολίτης, 71). Πρόκειται για μια κωμική αναπαράσταση του πλήθους από τον Νεαπολίτη, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τον επιθετικό χαρακτήρα του Baudelaire.<sup>52</sup> Αυτό συμβαίνει γιατί *Τα Κορίτσια μας* αποτελούν ένα λαϊκό και εμπορικό ανάγνωσμα, το οποίο έχει στόχο την τέρψη του αναγνωστικού κοινού.

Η παρουσίαση του πλήθους δεν περιορίζεται μόνο στην περιγραφή του αλλά δίνεται και μέσω της εικονογράφησης του μυθιστορήματος. Δύο εικόνες έρχονται να το πλαισιώσουν, η μια αφορά το επιτελείο της συνοικίας που περιμένει να δει τον χορό (Νεαπολίτης, 33) και η άλλη εικόνα αφορά το πλήθος των ανδρών που ετοιμάζονται να επιτεθούν στον κλέφτη (Νεαπολίτης, 73). Εκτός από *Τα Κορίτσια μας*, εικονογραφημένο είναι και το μυθιστόρημα *Δύο Καρδία* του Κυριακίδη, όμως η απεικόνιση του πλήθους υπάρχει μόνο σε αυτά τα δύο προαναφερθέντα σκίτσα στο έργο του Νεαπολίτη. Η εικονογράφηση των σκηνών του μυθιστορήματος αποτελεί δείγμα νεωτερικότητας γιατί το έργο τέχνης γίνεται περισσότερο εμπορικό.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας για τον πλάνητα, με αφορμή την περιπλάνηση του Ιούλιου Μάρμορα κατά την διάρκεια την νύχτας, ο αφηγητής-πλάνης είχε σχολιάσει αυτή την διάκριση των τάξεων μέσα στο πλήθος (ανώτερη-κατώτερη), δηλαδή τα χαράματα είναι η ώρα που ξυπνά ο απλός κόσμος για να πάει στην δουλειά του ενώ όλοι οι υπόλοιποι ακόμα κοιμούνται. Έτσι, οι τάξεις που αποτελούν τις διάφορες διαιρέσεις του πλήθους δεν διακρίνονται μόνο τοπικά, ανάλογα με τον χώρο, στον οποίο συγχάζουν (συνοικία, θέατρο, καφενείο),

<sup>51</sup> Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439.

<sup>52</sup> Βλ. σχετικά στο: Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, *ό.π.*, σσ. 227-228.

αλλά προσδιορίζονται και με βάση τον χρόνο. Το πρωινό ξύπνημα αφορά κυρίως τον κόσμο των εργατών, των μικροπωλητών όλων δηλαδή των απλών ανθρώπων και όχι της αστικής τάξης. Ανάλογα με τις χρονικές φάσεις της ημέρας (πρωί, μεσημέρι, βράδυ) το πλήθος της πόλης αλλάζει όψη. Στον «Άνθρωπο του πλήθους» του Poe υπάρχει αυτός ο χρονικός προσδιορισμός, όσο νυχτώνει, ο αφηγητής τους διηγήματος παρατηρεί ότι το πλήθος αλλάζει μορφή<sup>53</sup>.

Οι περιγραφές του πλήθους τόσο στον Νεαπολίτη και όσο στον Σπανδωνή έχουν περισσότερα κοινά στοιχεία με την εικόνα του πλήθους στον Poe παρά με τον Baudelaire. Οι δύο Έλληνες συγγραφείς εντοπίζουν και παρουσιάζουν αυτή την κοινωνική διάκριση της ελληνικής πραγματικότητας, δοσμένη πάντα σε πλαίσια λογοτεχνικά, εφόσον εκείνη την περίοδο αρχίζει να διαμορφώνεται η αστική συνείδηση. Ο Poe σκιαγραφεί το ετερόκλητο πλήθος που συναθροίζεται στην πόλη μέσα από τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, στις οποίες ανήκουν αλλά και μέσω των επαγγελμάτων τους ενώ ο Baudelaire βλέπει το πλήθος χωρίς κοινωνικά και οικονομικά χαρακτηριστικά σαν μάζα δίχως μορφή.<sup>54</sup>

Πιο ενεργητικό είναι το πλήθος των μικροπωλητών (εφημεριδοπώλες, λούστροι, αμαξηλάτες) την στιγμή που εργάζονται στον εξωτερικό χώρο πλησίον του σιδηροδρομικού σταθμού κατά την διάρκεια της ημέρας δημιουργώντας έναν «πολυώνυμο συρφετό» (Νεαπολίτης, 159). Επί της ουσίας οι μικροπωλητές επιτίθενται στους επιβάτες για να πουλήσουν εφημερίδες ή για να τους προσφέρουν τις διάφορες υπηρεσίες τους. Το πλήθος μετατρέπεται σε ένα όγλο:

«Ο Δάρνος έστη εκ συνηθείας φυσικής και παρεθήρει προς τον συμπεριζόμενον εκείνον όγλον, τον αλλαλάζοντα φρενητιωδως, και συνωθούμενον, και κυματίζοντα ως εν καιρώ διαδηλώσεως» (Νεαπολίτης, 159)

Με τοπικό και χρονικό δείκτη παρουσιάζεται και η αστική τάξη, η οποία κινείται συγκεκριμένη ώρα της ημέρας και σε συγκεκριμένο τόπο της Αθήνας. Ο αστικός πληθυσμός της πόλης αποκτά την καθημερινή συνήθεια να κάνει περίπατο στο Ζάππειο, το οποίο μάλιστα αποτελεί την σημαντικότερη αλλά και την μοναδική τοποθεσία εντός της πόλης των Αθηνών, στην οποία μπορούν οι αστοί να απολαμβάνουν τον περίπατό τους. Φανερώνεται ότι η Αθήνα υστερεί στην ύπαρξη

<sup>53</sup> Edgar Allan Poe, «Ο Άνθρωπος του πλήθους», *Edgar Allan Poe: Ιστορίες*, τόμος Β', επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 1991, σσ. 51-54.

<sup>54</sup> Αθηνά Γεωργαντά, «Ο Διαβάτης» του Ροΐδη (1900). Ένας ήρωας του αστικού χώρου και ένα κείμενο απολογισμός στο τέλος του αιώνα», *ό.π.*, σ. 642.

μεγάλων πλατειών που να ευνοούν και τον συνωστισμό του πλήθους αλλά και την παρατήρηση και την περιπλάνηση. Η διαφορά ανάμεσα στην Αθήνα συγκριτικά με τις άλλες μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις για ακόμα μια φορά είναι έντονη.

Από την άλλη όμως πλευρά, αυτή η έλλειψη των δημόσιων πάρκων, καθιστά το Ζάππειο κέντρο συνάθροισης όλων των Αθηναίων και εν τέλει ευνοείται η παρατήρηση από τον πλάνητα: «Εκτός πάντων τούτων βλέπει τις εις τον μοναδικόν αθηναϊκόν τούτον περίπατον και πλείστας όσας περιέργους φυσιογνωμίας, όλους σχεδόν τους τύπους της κοινωνίας την Αθηνών» (Νεαπολίτης, 127).

Ολόκληρο κεφάλαιο του μυθιστορήματος τιτλοφορείται με το όνομα «Εις το Ζάππειον». Όπως ο πλάνης-καλλιτέχνης του Baudelaire νιώθει την πόλη και το πλήθος κατοικία του (Baudelaire, 45), έτσι και το πλήθος νιώθει περισσότερη ελευθερία και οικειότητα στους δρόμους και στις πλατείες της πόλης:

«Ήτο Κυριακή, 4 ώρας μ.μ. Η ωραία πλατεία του Ζαππείου, η οφειλομένη εις την μεγαλοδωρίαν των αιμνήστων Ζαπών ήτο κατάμεστος πλήθους εξελθόντος ν' αναπνεύση τον καθαρόν αέρα του Σαρωνικού» (Νεαπολίτης, 126)

Ο αφηγητής-πλάνης αναμειγνύεται με τον κόσμο στο Ζάππειο και από τις παρατηρήσεις του παρουσιάζει μια σειρά ανθρώπινων πορτραίτων. Η παρουσίαση του πλήθους επιμένει στην εξωτερική περιγραφή των ρούχων των περιπατητών, σύμφωνα με τον Μαυρέλο: «Είναι σύνηθες φαινόμενο στην πεζογραφία της εποχής στην Γαλλία αλλά, και στην Ελλάδα, αντί να παρουσιάζονται οι άνθρωποι σωματικά, να επιλέγεται ο μπρεσιονιστικός τρόπος απεικόνισης με αναφορά μόνο ή κυρίως στον ένδυμα».<sup>55</sup>

«Οι περιπατηταί, άφθονοι ως είπομεν, εξηκολούθουν τον περίπατόν των. Μεταξύ αυτών έβλεπε τις διαφόρων τάξεων ανθρώπους. Κυρίας, δεσποινίδας, λιμοκοντόρους με πελώρια κολλάρα και χ ε λ ι δ ο υ ά τ ο υ ζ α κ έ δ ε ς, παραμάνες με τα μικρά εις την αγκάλην ή ποδηγετούμενα δια της χειρός, και παραπλεύρως αυτών τους περιωνύμους ε ξ α δ έ λ φ ο υ ς, ων το υλικόν σύγκειται ιδιαίτατα εκ νεοσυλλέκτων επαρχιωτών προς ους τρέφουσιν η σ κ ο ρ δ ό π ι σ τ ε ς όλως ιδιαιτέραν συμπάθειαν.» (Νεαπολίτης, 126-127)

Το Ζάππειο δεν αποτελεί μόνο τον κατεξοχήν τόπο των αθηναϊκών περιπάτων αλλά είναι ένας χώρος, στον οποίο εμφανίζονται νέες συνήθειες. Εκτός από το πλήθος

---

<sup>55</sup> Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439, (υποσημείωση του άρθρου 33).

των περιπατητών, υπάρχει και το πλήθος των ποδηλατιστών. Η ποδηλασία σε δημόσια πάρκα εκλαμβάνεται ως κάτι νεωτερικό: «Τώρα είναι της μόδας το ποδήλατον» (Νεαπολίτης, 130). Οι Αθηναίοι ακολουθούν την ευρωπαϊκή μόδα (ρούχα, ποδήλατο) της εποχής τους και εισάγουν νέες συνήθειες:

«Δεν πρέπει δε να παραλείψωμεν και τον ουχί μικρόν αριθμόν των ποδηλατιστών, οίτινες αδιαλείπτως διασχίζουσι επί των ταχυπετών ποδηλάτων των την λεωφόρον Αμαλίας με την ουχί ολίγον αρλεκανικὴν στολήν των, τους οποίους τα χαμίνια κατ' ευφημισμὸν αποκαλοῦσι. . . . φωτιαίς.» (Νεαπολίτης, 127)

Άλλος ένας σημαντικός τόπος συνωστισμού του αθηναϊκού αστικού πλήθους, εκτός από τον περίπατο στο Ζάππειο, είναι το θέατρο. Αυτή την φορά το πλήθος ονομάζεται θεατρικό κοινό. Η όλη προσοχή δίνεται στην ενδυμασία των θεατών, αλλά, σε αντίθεση με το Ζάππειο, η ενδυμασία των Αθηναίων δεν είναι τόσο ευρωπαϊκή, αλλά διατηρεί στοιχεία από τον τοπικό και ανατολίτικο χαρακτήρα της. Υπάρχει μια σύγκρουση αντιθέσεων μέσα στο αστικό πλήθος και αυτό μαρτυρείται από την ενδυμασία τους:

«Το θέατρον είναι κατάμεστον πλήθος. Εδώ ευρίσκει τις όλα τα είδη των πίων από της με στενούς γύρους μικράς μελαίνης ρεμπούπλικας μέχρι του κούκου των επαναστατών του 1878. Το θέατρον προς τούτοις είνε ο μόνος τόπος εν Αθήναις ένθα είσαι βέβαιος ότι θ' απαντήσης και μίαν τουλάχιστον φουστανέλλαν.» (Νεαπολίτης, 228)

Σύμφωνα με τον Baudelaire, η καλλιτεχνική πρωτοτυπία προκύπτει από την αναπαράσταση του παρόντος ή αλλιώς της Μόδας, η οποία υπάρχει σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής (ενδυμασία, συνήθειες) (Baudelaire, 29-34). Ο Νεαπολίτης μέσα από την περιγραφή της ενδυμασίας και των συνηθειών (ποδηλασία, περίπατος, θέατρο) του Αθηναϊκού αστικού πλήθους πετυχαίνει να παρουσιάσει την δική του Modernité, δηλαδή την καθημερινότητα της τελευταίας δεκαετίας του 19<sup>ου</sup>, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Γάλλου ποιητή ότι «κάθε εποχή έχει την στάση της, το βλέμμα της και τη χειρονομία της» (Baudelaire, 51).

Δημιουργούνται νέα πρότυπα ομορφιάς από την παρατήρηση και την σκιαγράφηση του πλήθους. Όπως αναφέρει ο Baudelaire στο δοκίμιό του: «στην ενότητα που ονομάζεται έθνος τα επαγγέλματα, οι κάστες, οι αιώνες εισάγουν την ποικιλία, όχι μόνο στις χειρονομίες και στους τρόπους, αλλά επίσης στη θετική μορφή

του προσώπου» (Baudelaire, 53).

Στο μυθιστόρημα *Η Αθήνα μας* του Σπανδωνή, το πλήθος παρουσιάζεται μέσω του κεντρικού ήρωα Νίκου Στανά, ο οποίος αποτελεί άλλοτε προσωπίο του συγγραφέα και άλλοτε χρησιμοποιείται ως βοηθός του αφηγητή. Ουσιαστικά, η παρουσίαση του πλήθους είναι ως ένα βαθμό ανοδική από τα κατώτερα προς τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, όπως και στον Νεαπολίτη, ακολουθώντας ταυτόχρονα την πορεία της ζωής του ήρωα στην πόλη των Αθηνών, από την φοιτητική του ζωή ως την άσκηση του επαγγέλματός του.

Η πρώτη εικόνα του πλήθους στο μυθιστόρημα δίνεται από το παράθυρο του ξενοδοχείου, στο οποίο διαμένει προσωρινά ο Νίκος Στανάς κατά την άφιξή του στην Αθήνα. Ο ήρωας παρατηρεί τον κόσμο, ο οποίος κινείται στην Ερμού, έναν από τους κεντρικότερους δρόμους της Αθήνας. Αν και ο ήρωας βρίσκεται στο κέντρο της εμπορικής αγοράς, το πλήθος, το οποίο κινείται μέσα στην αγορά έχει έναν χαρακτήρα περισσότερο ημιαστικό (Κυρίες, Κύριοι, Επαρχιώτες, Χωρικοί, Χωροφύλακες, Μανάβηδες). Το πλήθος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ημιαστικό από την άποψη ότι υπάρχουν πολλοί επαρχιώτες που επισκέπτονται για πρώτη φορά την Αθήνα και την αντιμετωπίζουν ως μια μεγάλη πόλη, όπως ο χωρικός, ο οποίος βλέπει για πρώτη φορά σιντριβάνι και ενθουσιάζεται: «ένας χωρικός εθαύμαζε ντιγκ-ντιγκ του δια της δυνάμεως του ύδατος στρεφομένου αντιστρόφου πίδακος» (Σπανδωνής Α, 8).

Δίνεται η πανοραμική εικόνα ανθρώπων με στρώματα και μπαούλα στα χέρια να ανεβαίνουν σε άμαξες και λεωφορεία, τα οποία οδηγούν προς το σιδηροδρομικό σταθμό και από εκεί με κατεύθυνση «δια τα λουτρά του Νέου Φαλήρου, τα οποία τότε ήρχιζον να γίνονται της μόδας» (Σπανδωνής Α, 8). Η εικόνα αυτή δοσμένη από το παράθυρο τού ξενοδοχείου δεν είναι μόνο κινηματογραφική αλλά και θεατρική, οι άνθρωποι με τα πράγματα ανά χείρας και ο συνωστισμός από τις άμαξες θυμίζουν διαμόρφωση θεατρικού σκηνικού: «Άνθρωποι μετά σπουδής ανεβοκατέβαινον» (Σπανδωνής Α, 8).

Όπως, παρουσιάστηκε και στον *Κύριο Πρόεδρο*, το Φάληρο ήταν ένας από τους κατεξοχήν παραθαλάσσιους χώρους αναψυχής και παραθερισμού των Αθηναίων, ως ένα βαθμό είναι δείγμα εγχώριου τουρισμού. Με άλλα λόγια δίνεται μια νεωτερική εικόνα με τους Αθηναίους να προετοιμάζονται για τις καλοκαιρινές τους διακοπές, δηλαδή εισάγονται δυτικότερες συνήθειες (μόδες), όπως και προηγουμένως η ποδηλασία.

Λίγα κεφάλαια αργότερα, ο Στανάς παρατηρεί ξανά το πλήθος από το άνοιγμα

της πόρτας του. Η παρατήρηση αυτή την φορά γίνεται όμως από το φοιτητικό του σπίτι στην συνοικία της Νεάπολης, αν και δεν κοιτά εξωτερικά στο δρόμο αλλά στο εσωτερικό της αυλής στην οποία διαμένει. Το αντικείμενο της παρατήρησης είναι το λαϊκό πλήθος, το οποίο διαμένει στην αυλή της κυρά Ροδάμωφ. Σύμφωνα με την Γεωργία Γκότση, ο Σπανδωνής χρησιμοποιεί «το μοτίβο του οικήματος με τους πολλούς ενοίκους για να σκηνοθετήσει την αθηναϊκή κοινωνία».<sup>56</sup> Η μικρή συνοικιακή αυλή συγκεντρώνει κυρίως ανθρώπους λαϊκούς, οι οποίοι ανήκουν όλοι τους στην ίδια κατώτερη τάξη, οι άνδρες ως επί το πλείστον προσδιορίζονται από τα επαγγέλματά τους ενώ για τις γυναίκες δίνονται περισσότερο ιδιωτικής φύσεως εικόνες. Το άνοιγμα της πόρτας από τον ήρωα θυμίζει τις κουρτίνες που ανοίγουν με την έναρξη της θεατρικής παράστασης και στις δύο περιπτώσεις, η τοποθέτηση του ήρωα πίσω από το παράθυρο τον καθιστά ως έναν αποστασιοποιημένο παρατηρητή:

«Ηγέρθη από το γραφείον του και ήνοιξε την θύραν. Εν τη αυλή η ζωή είχε αρχίσει ήδη. Ο αμαξηλάτης έπλενε την άμαξάν του, ο τσαγγάρης εξαγάγων έξω του δωματίου του τον πάγκον του ηργάζετο υπό το αμφίβολον φως της πρωίας, γυναίκες εκ διαφόρων δωματίων εξερχόμεναι εις την θύραν, έλουον το πρόσωπον των, ή υπεβοήθουν η μία την άλλην να πλυθώσι, χύνουσαι με το κανάτιν νερόν επί της κεφαλής. Δύο ή τρεις έπλενον τα εργαλεία των εντός του ρύακος [...]» (Σπανδωνής Α, 80)

Η παρατήρηση του πλήθους δεν είναι πάντα στατική από ένα σημείο. Ο αφηγητής-πλάνης αργότερα τοποθετεί τους ήρωές του να κινούνται. Από την πορεία του Νίκου και της Πόθας προς το Αρσάκειο παρουσιάζεται ολος αυτός ο κόσμος που συχνάζει και κινείται έξω από το εκπαιδευτήριο (μαθήτριες, φοιτητές, υπαλληλίσκοι, μαθητές γυμνασίων, κουλουρτζήδες, στραγαλατζήδες) (Σπανδωνής Α, 85-86).

Ο Σπανδωνής επιμένει κυρίως στην περιγραφή του πλήθους των μικροπωλητών, οι οποίοι συχνάζουν και κινούνται έξω από το Αρσάκειο, κυριαρχεί μια επιμονή στην κατηγοριοποίησή τους σύμφωνα με το επάγγελμα, το οποίο ασκούν. Η διάκριση με οικονομικούς όρους διατρέχει ολόκληρο το μυθιστόρημα, αργότερα ο ήρωας δεν θα βλέπει ανθρώπους αλλά επαγγέλματα να κινούνται μες στους δρόμους της Αθήνας. Παρόμοιες εικόνες εμφανίζονται στο διήγημα του Μητσάκη με τον τίτλο: «Θεάματα

---

<sup>56</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 217.

του Ψυρρή».<sup>57</sup> Η περιγραφή επιμένει στην σκοτεινή και ανήθικη πλευρά του χαρακτήρα τους, η οποία τοποθετεί αυτομάτως αυτούς τους ανθρώπους στο περιθώριο της κοινωνίας. Ο Σπανδωνής μέσα από την περιγραφή του πλήθους αρπάζει την ευκαιρία να παρουσιάσει και να κριτικάρει: «ηθικά επιλήψιμες καταστάσεις»,<sup>58</sup> όπως η παρενόχληση των μικροπωλήτων στις μαθήτριες του Αρσάκειου:

«παράταξιν οι κουλουρτζήδες με τα πλατεία ξύλινα τειψία των [...] Πάντες άνθρωποι της τελευταίας υποσταθμής, βρωμεροί, ακάθαρτοι, φάτσαι απαίσιοι, με οφθαλμούς βουρκωμένους, πλήρεις ασελγεστάτων πόθων, κατατρώνοντες τα κοράσια με ανεκφράστου πόθου ματιαίς, οικτροί Σηληνοί, δεινόν απώζοντες και δηλητηριάζοντες με τα μάτια των, με αυτήν την τραγίσια οσμήν των τα αθώα πλάσματα, άτινα η ένοχος ακηδία των αρχών του Αρσάκειου αφίνει να συγχρωτίζονται προς τους τραγόποδας τούτους φαύνους. Παρ' αυτούς απαισιωτέρα έτι τάξις, η των φρικτών στραγαλατζίδων πωλούντων μερικά γλυκύσματα και караμέλας [...] Τα μικρά κοράσια προσήρχοντο [...] αν το κοράσιον ήτο ευειδές ή είχε παχειάς κνήμας του έδιδεν ο στραγαλατζής μίαν караμέλαν περισσότερο και αντί του δώρου τούτου περιέβαλλε δια της βρωμεράς χειρός του την γάμπαν του κορασίου [...]» (Σπανδωνής Α, 85-86)

Από τον περιορισμένο χώρο της συνοικίας και των δρόμων της Αθήνας, η παρατήρηση του πλήθους σταδιακά κινείται προς τον ευρύτερο ανοικτό χώρο της πλατείας. Ο Σπανδωνής αφιερώνει ένα κεφάλαιο με τον τίτλο «Η πλατεία της Ομονοίας» (Σπανδωνής Α, 121-129) για να παρουσιάσει την πλήρη συγκέντρωση του αθηναϊκού πλήθους σε ένα μεγάλο εξωτερικό χώρο με αφορμή μια συναυλία. Ο τίτλος θυμίζει το κεφάλαιο που είχε αφιερώσει ο Νεαπολίτης για το Ζάππειο, όπως σχολιάστηκε προηγουμένως. Ουσιαστικά, αυτό το κεφάλαιο αποτελεί την επίσημη έναρξη της αναφοράς στο πλήθος της πόλης.

Αρχικά, ο αφηγητής επιχειρεί μια σύγκριση του κόσμου που σύχναζε στην Ομόνοια από το παρελθόν μέχρι την εποχή του. Στο παρελθόν η Ομόνοια ήταν ένα κοσμοπολίτικο μέρος στο οποίο σύχναζε: «η εκλεκτοτέρα κοινωνία των Αθηνών» (Σπανδωνής Α, 122) και κανείς δεν μπορούσε να αποκτήσει τον τίτλο του κοσμοπολίτη εάν δεν την επισκεπτόταν: «Το να λείψη κανείς τότε από την Πλατείαν της Ομονοίας

<sup>57</sup> Μιχαήλ Μητσάκης, *Φιλολογικά Έργα. Τακτοποιημένα και φροντισμένα από τον Δημ. Π. Ταγκόπουλον. Τόμος Πρώτος. Αθηναϊκαί Σελίδες*, Έκδοσις της Εταιρίας “Τύπος”, Αθήνα, 1922, 73-83.

<sup>58</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 217.

ήτο σαν να έδιδε την παραίτησίν του από ανθρώπου του κόσμου» (Σπανδωνής Α, 122). Ενώ τώρα, στο παρόν του αφηγητή, η Ομόνοια έχει μετατραπεί σε τόπο χασομέρηδων (παραμάνες, νταντάδες, χαρτοπαίκτες) (Σπανδωνής Α, 122).

Ίσως, η περιγραφή του πλήθους που ακολουθεί στην συνέχεια αφορά ένα δείγμα της «εκλεκτής» τάξης του παρελθόντος,<sup>59</sup> η οποία συνήθιζε να πηγαίνει σε συναυλίες στην Ομόνοια και μετά να «μεταβαίνει εις την οδόν Πατησίων, η οποία τότε ήτο ο μόνος περίπατος των Αθηνών, περίπατος, ου παρόμοιον δια την πλησμονήν του κόσμου θ' αργίσουν να έχουν αι Αθήναι» (Σπανδωνής Α, 122). Δημιουργείται μια αντίθεση από την μία παρουσιάζεται η Αθήνα σαν μια κοσμοπολίτικη πόλη, ενώ από την άλλη δεν έχει τους κατάλληλους δρόμους για τον περίπατο τού πλήθους.

Ο αφηγητής-πλάνης ακολουθεί τον Νίκο Στανά και εισβάλλει στο πλήθος, το οποίο κυκλικά έχει συγκεντρωθεί γύρω από την εξέδρα της συναυλίας. Η πρώτη εικόνα που δίνεται είναι γενική και αφορά το αθηναϊκό πλήθος ως φανατικό μουσικό κοινό γερμανικών μελοδραμάτων, ως ένα «πλήθος μελομανών» (Σπανδωνής Α, 122), σύμφωνα με την μόδα της εποχής.

Στην διάρκεια της συναυλίας η κίνηση και η παρατήρηση μέσα στο πλήθος είναι κάτι το αδύνατο, όμως η σταδιακή απελευθέρωση της κυκλοφορίας επιτρέπει την κίνηση του πλήθους αλλά και την παρατήρησή του όχι τόσο από τους ήρωες αλλά κυρίως από τον αφηγητή-πλάνητα, ο οποίος εξειδικεύει και χωρίζει το πλήθος σε κατηγορίες: «εις έκαστον βήμα των προσέκρουον και εις νέον θέαμα. Η μεσαία και κάτω τάξις εν Αθήναις παρουσιάζει την μεγίστην ποικιλίαν και αφθονίαν τύπων, ενώ η ανωτάτη απεναντίας φαίνεται μάλλον συμπαγής και μονοκόμματος» (Σπανδωνής Α, 124). Η παρατήρηση τού αφηγητή είναι πολύ σημαντική αλλά κυρίως νεωτερική, πλέον ενδιαφέρεται για τον ποικίλο αστικό χαρακτήρα της πόλης. Οι δύο ήρωες περικλείονται σύμφωνα με τον αφηγητή από άτομα της ανώτατης τάξης, της μεσαίας τάξης και από τις «Περσεφόνες», δηλαδή τις διάσημες αλλά και τις κρυφές εταιρίες της καλής κοινωνίας. Με την σειρά παρουσιάζει κάθε κατηγορία (Σπανδωνής Α, 124-126).

Διεξάγεται μια μάχη ανάμεσα στους ήρωες του μυθιστορήματος και στους εκπροσώπους της μεσαίας τάξης (καθηγητές, έμποροι, εργολάβοι) δια μέσου των αγκώνων, θυμίζοντας τον διαγκωνισμό ανάμεσα στο πλήθος των διαβατών στο

---

<sup>59</sup> Ο χρόνος της ιστορίας στο μυθιστόρημά μας δεν διευκρινίζεται ακριβώς αλλά σίγουρα είναι περίπου στην δεκαετία του 1870 σύμφωνα με την έναρξη του δεύτερου τόμου. Το μυθιστόρημα στον δεύτερο τόμο ξεκινάει με την εξής φράση: «Ήτο η Τρίτη μ.μ. της 1 Νοεμβρίου 1876» (Σπανδωνής Β, 3), μερικές σελίδες παρακάτω ο αφηγητής διευκρινίζει ότι είχαν περάσει τρία χρόνια από την άφιξη του ήρωα στην Αθήνα (Σπανδωνής Β, 34).

διήγημα *Ο Διαβάτης* του Εμμανουήλ Ροΐδη αλλά και στο διήγημα «Ο άνθρωπος του πλήθους» του Edgar Allan Poe σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της Γεωργαντά.<sup>60</sup> Ο αφηγητής-πλάνης ξεκινάει από την μεσαία τάξη, το πλήθος της παρουσιάζει ομοιότητες και διαφορές, αλλά ο αφηγητής επιμένει να τονίσει την ηθική του χαρακτήρα τους. Μέρος της μεσαίας τάξης είναι και οι εταίρες, άλλες από αυτές είναι διάσημες και άλλες κρυφές εταίρες της πλούσιας αστικής κοινωνίας:

«Κόσμος ποικίλος και έχων την ιδιαίτεran σφραγίδα του, αλλ' εν τοις γενικοίς ομοιότητος, κόσμος εργαζόμενος, τρέχων, κουραζόμενος, πολεμών λυσσωδώς τον αγώνα του βίου [...] αλλά δια τρομεράς καταναλώσεως, πονηρίας, τόλμης, ευφυίας, μπαγαμποντιάς, ελλείψεως συνειδήσεως ή και σπανιώτερον μετ' εκτάκτου τιμιότητος.» (Σπανδωνής Α, 125)

Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στην παρουσίαση των νέων ανδρών ως εκπροσώπων της ανώτερης τάξης. Η περιγραφή της συγκεκριμένης πληθυσμιακής ομάδας στρέφεται στα βιολογικά χαρακτηριστικά που την διακρίνουν, πρόκειται για μια τάξη, η οποία ουσιαστικά έχει νοθευτεί και δεν είναι πια καθαρόαιμη: «αίμα αρχίζον να λευκαίνεται ύστερον από τριακοσίων και τετρακοσίων ετών γεννεαλογικήν σειράν αίμα χθεσινόν τραφέν με σκόρδα και μπομπότα» (Σπανδωνής Α, 126). Ο αφηγητής χρησιμοποιεί όρους που θυμίζουν αρκετά την δαρβινική θεωρία, όπως φαίνεται από την συχνή επανάληψη της λέξης «αίμα» αλλά και με την αναφορά στις λέξεις «αιμοσφαιρίδια», «γεννεολογικήν σειράν» «παλαιά ράτσα». Οι συγκεκριμένες αναφορές ίσως αποτελούν ένα σατιρικό σχόλιο για το έργο *Εκφυλισμός* του Max Nordau, το οποίο αποτελεί μια θεωρία για την παρακμή της κοινωνίας και της τέχνης.<sup>61</sup>

«χρυσά κομβία επί χασεδένιων υποκαμίσεων, διέτρεχον τον κόσμον τούτον νέοι οικογενειών ανηκουσών εις την ανωτάτην τάξιν είτε λόγω πλούτου, είτε λόγω οικογενειακής ευκλείας ή και θέσεως, έχοντες μέσα των αίμα ανάμικτον, αίμα μπακάλη και αρχοντοπούλας [...] Νέοι με ωχρά πρόσωπα και κομμένα μάτια, με ράχες καμπουριασμέναις και με πόδια σαν καλάμια, διατηρούντες όμως την λεπτότητα των χαρακτηριστικών παλαιάς ράτσας [...] Οι πλείστοι με δράμι

<sup>60</sup> Αθηνά Γεωργαντά, «“Ο Διαβάτης” του Ροΐδη (1900). Ένας ήρωας του αστικού χώρου και ένα κείμενο απολογισμός στο τέλος του αιώνα», *ό.π.*, σ. 641.

<sup>61</sup> Το έργο του Max Nordau *Εκφυλισμός* (1892), μεταφράστηκε από τα γερμανικά στα γαλλικά το 1893. Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος είχε παρουσιάσει το βιβλίο στην εφημερίδα το *Άστυ* ήδη από τον Δεκέμβριο του 1893 (Ν. Επισκοπόπουλος, «Έν περιέργων βιβλίον», το *Άστυ*, 23/12/1893). Αργότερα, το 1897 το κείμενο θα μεταφραστεί στα ελληνικά σε συνέχειες στην επιφυλλίδα του *Άστεως* από τον Άγγελο Βλάχο. Για περισσότερες πληροφορίες ως προς την μετάφραση τού έργου βλ. στο: Νίκος Μαυρέλος, «Οι μεταφράσεις και η σημασία τους (Μια όψιμη έμμεση αντιπαράθεση Ροΐδη –Βλάχου)», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 13, άνοιξη 2003, σσ. 12-15.

μυαλό, με κουκούτσι καρδιά[...]» (Σπανδωνής Α, 126)

Από την εσωτερική παρατήρηση του πλήθους, ο αφηγητής περνάει στην πανοραμική θέασή του, με την εικόνα του πλήθους να μοιάζει σαν ένα άλογο, το οποίο κινείται γύρω από την εξέδρα, δημιουργώντας ένα «τρομερότερον μαλεβράσε των κοινωνικών επαγγελμάτων και των ανθρώπινων διακρίσεων» (Σπανδωνής Α, 127). Η διάκριση των κοινωνικών τάξεων είναι εμφανής σε ολόκληρο το μυθιστόρημα και, όσο προχωράει η πλοκή, εντείνεται η σύγκρουση μεταξύ τους.

Η πανοραμική θέαση τελειώνει με την σταδιακή διάλυση του πλήθους από την πλατεία και την κίνησή του προς τις συνοικίες. Αυτή η σταδιακή απομάκρυνση του κόσμου δίνεται κυρίως μέσω των ηχητικών εικόνων, οι φωνές κόσμου που αποχωρεί καλύπτουν την μουσική της συναυλίας: «αποχαιρετισμοί γεγωνυία τη φωνή ηκούοντο και οι τόνοι της μουσικής ανεκαλύπτοντο υπό τον θόρυβον, τον προκληθέντα της κινήσεως ταύτης» (Σπανδωνής Α, 127). Όλη αυτή η συμφορά και η φασαρία επηρεάζει ορισμένους διαβάτες, όπως τον ήρωα Νίκο Στανά δημιουργώντας ένα σοκ εντυπώσεων, οι εικόνες που εντυπώθηκαν διαδέχονται η μια την άλλη σαν κινηματογραφική ταινία αργότερα στο μυαλό του. Το σοκ του ήρωα θυμίζει ως ένα βαθμό τον τρόπο που εργάζεται από μνήμης ο Guy de Maupassant, ο ζωγράφος-καλλιτέχνης του Baudelaire, δηλαδή γεμίζει το μυαλό του με εικόνες και στην συνέχεια της αναγεννά μέσω της φαντασίας του (Baudelaire, 57-62).

«ο δε Στανάς έχων τα νεύρα εις άκρον ερεθισμένα εξ όλης εκείνης της κινήσεως, του κόσμου, του θορύβου, της μουσικής. Εις την ταραχθείσαν κεφαλήν του νέος κόσμος πραγμάτων και εντυπώσεων αναγεννάτο και όλα εκείνα αι μορφαί των κορασίδων και των γυναικών συνεστροβιλιζοντο εντός των οφθαλμών του, προάγγελοι νέων αισθημάτων υπνωτόντων παρ'αυτώ.» (Σπανδωνής Α, 128)

Ο πλάνης-αφηγητής στην *Αθήνα μας* αγαπάει και παρατηρεί κάθε είδος κόσμου που κινείται και ζει μέσα στην Αθήνα, είτε σε εσωτερικό είτε σε εξωτερικό χώρο. Αυτή την φορά στρέφει την προσοχή του από την μεγάλη πλατεία στον περιορισμένο χώρο ενός καφενείου. Η παρατήρηση αφορά τους ηλικιωμένους θαμώνες ενός καφενείου, το οποίο φιλοξενεί «απόστρατους» παντός επαγγέλματος (στρατιωτικούς, καθηγητές, υπάλληλους, νομάρχες, δικαστές), οι οποίοι είχαν αποσυρθεί από την πολιτική και κοινωνική ζωή είτε λόγω ηλικίας είτε λόγω «πολιτικών φρονημάτων» (Σπανδωνής Α, 152-160).

Πρόκειται για ένα πλήθος ανθρώπων, οι οποίοι αν και ζουν στο παρόν του αφηγητή έχουν επιλέξει μέσω του «Καφενείου των γερόντων» να αναβιώνουν το τρόπον τινά το ένδοξο παρελθόν της νεότητάς τους. Η παρουσίαση αυτής της περιορισμένης και ιδιαίτερης πληθυσμιακής ομάδας σύμφωνα με τον αφηγητή χαρακτηρίζεται ως ένας «περίεργος κόσμος» (Σπανδωνής Α, 153).

Ο τρόπος που παρουσιάζει ο αφηγητής τους θαμώνες του καφενείου θυμίζει την περιγραφή μιας φωτογραφίας ή ενός πίνακα ζωγραφικής, πρόκειται για μια στατική εικόνα, γιατί οι άνθρωποι είναι στημένοι σε συγκεκριμένες θέσεις στο καφενείο σαν να ποζάρουν μπροστά από ένα φακό: «είχον τας τακτικάς θέσεις των» (Σπανδωνής Α, 153). Με την φράση «Το καφενείο των Γερόντων» ο αφηγητής είναι σαν να τιτλοφορεί τον πίνακα ζωγραφικής που ετοιμάζεται να περιγράψει.

Όλη η προσοχή αλλά και η παρατήρηση είναι στραμμένη στην περιγραφή της ενδυμασίας τους. Τα ρούχα μαρτυρούν ότι ο συγκεκριμένος κόσμος είναι δείγμα του παλιού καιρού, ένας κόσμος που από την μια πλευρά περιλαμβάνει φράγκικες ενδυμασίες (ρεδιγκότας, γιακάδες, γελέκι, καδένες χοντρές, λαιμοδέτες, καπέλα ψηλά, ρεμπούπλικαις) και από την άλλη πλευρά κυριαρχούν οι τοπικές και οι ανατολίτικες φορεσιές (φουστανέλλα, τουζλούκια, πουκάμισα προυσιανά) (Σπανδωνής Α, 153-154).

Ο αφηγητής σχολιάζει ότι όλος αυτός ο παλιός κόσμος έχει αποκτήσει έναν μουσειακό χαρακτήρα και εξαιτίας της παλαιότητάς του πρέπει να γίνει αντικείμενο μελέτης για τους ιστορικούς και τους φιλοσόφους: «Αντίκες ωραίαις, όλος αυτός ο κόσμος, τύπος για ζωγράφισμα, αντικείμενα μελέτης δια τον ιστορικών και τον φιλόσοφον, τα οποία πήγαν στον τάφον και συνεπήραν μαζί τους και μια ολόκληρη εποχή που δεν θα ξαναγυρίση πιά» (Σπανδωνής Α, 154).

Αυτή η στάση του αφηγητή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις απαιτήσεις και τις συμβουλές του Baudelaire στον «ζωγράφο της μοντέρνας ζωής». Σύμφωνα με τον Baudelaire ο μοντέρνος καλλιτέχνης πρέπει να αναπαριστά στους πίνακές του το παρόν της εποχής του. Αναπόσπαστο κομμάτι της modernité είναι το ένδυμα, αν ο ζωγράφος επιλέξει να φτιάξει πορträιτα με κουστούμια του παρελθόντος χάνεται η ομορφιά της τέχνης και το έργο γίνεται ψεύτικο. Η πρωτοτυπία έγκειται στο παρόν: «αν το ένδυμα της εποχής, που επιβάλλεται αναγκαία, το υποκαταστήσετε με ένα άλλο, κάνετε μια παρανόηση που δεν μπορεί να συγχωρεθεί [...] όλη η πρωτοτυπία μας προέρχεται από την σφραγίδα που ο χρόνος χαράζει στις αισθήσεις μας» (Baudelaire, 52-54).

Ο συγγραφέας της *Αθήνας μας* παρουσιάζει μέσω των ενδυμάτων το παρελθόν, παρόλο που οι θαμώνες ζουν στο χρονικό παρόν των ηρώων της αφήγησης. Η

ενδυμασία τους λειτουργεί σαν ένας χρονικός δείκτης που τους επιτρέπει να αναβιώνουν συνεχώς το παρελθόν τους.

Παρά το γεγονός ότι η συγκεκριμένη παρουσίαση του πλήθους στο μυθιστόρημα έρχεται σε σύγκρουση με τις απόψεις του Baudelaire ως προς την αναπαράσταση της modernité και του παρόντος, από την άλλη πλευρά ο Σπανδωνής σχολιάζει κάτι μέσα από την περιγραφή των ρούχων, που εν μέρει υπαινίσσεται ο Baudelaire στην αρχή του δοκιμίου του, δηλαδή ότι η μόδα είναι ίσως είναι κάτι το κυκλικό, το οποίο επανέρχεται συνεχώς (Baudelaire, 30-32).

«Συρμοί του Λουδοβίκου Φιλίππου και του Καποδίστρια και του 48, μα συρμοί που ξανάρχονται, συρμοί με τους οποίους γελούσαμε χθες και τους οποίους θα μιμηθώμεν αύριον» (Σπανδωνής Α, 154)

Για τον Baudelaire, η ομορφιά της τέχνης από την μια πλευρά περιλαμβάνει το εφήμερο του παρόντος (modernité) και από την άλλη εμπεριέχει το αιώνιο και αμετάβλητο, δηλαδή την κλασική ομορφιά που προκύπτει από το παρελθόν (Baudelaire, 51). Ο Σπανδωνής ισορροπεί μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος, δεν είναι και τόσο αντίθετος με την θεωρία του Γάλλου ποιητή, δηλαδή κάνει το πορτραίτο ανθρώπων, οι οποίοι κινούνται και ζουν στην εποχή του αλλά ταυτόχρονα εκπροσωπούν μια ολόκληρη γενιά του παρελθόντος: «Εκεί οι άνδρες ούτοι, οίτινες ήρξαν των Αθηνών και της Ελλάδος ελησμόνου την σημερινήν αφάνειαν των ομιλούντες περί του παλαιού καιρού» (Σπανδωνής Α, 153).

Η παραπάνω παρουσίαση του κόσμου των γερόντων αποτελεί μια ιδιαίτερη οπτική παρατήρησης, σαν ένας φόρος τιμής για το παρελθόν, χωρίς να σημαίνει ότι ο αφηγητής-πλάνης του μυθιστορήματος δεν αγαπάει το παρόν, την εποχή του. Όλη η προσοχή δίνεται κυρίως στην παρατήρηση του πλήθους και το πώς κινείται αυτό μέσα στην πόλη.

Η παραμονή της πρωτοχρονιάς δίνει την ευκαιρία σε όλους τους Αθηναίους να κυκλοφορήσουν και να συναναστραφούν στην κεντρική αγορά, δηλαδή στην καρδιά της πόλης. Αρχικά, δίνεται μια πανοραμική και ομοιόμορφη εικόνα του πλήθους (άνδρες, γυναίκες, παιδιά), το οποίο κινείται σαν τα ρεύματα ενός χειμάρρου από τις γύρω συνοικίες στο κέντρο της οδού Σταδίου. Όπως και τις προηγούμενες φορές, ο Νίκος Στανάς και η παρέα του αποτελούν βοηθοί του πλάνητα-αφηγητή, γιατί εισβάλλουν μέσα στο πλήθος.

Το πλήθος, το οποίο κινείται μέσα στην αγορά δεν είναι μόνο πελατειακό αλλά

και εμπορικό, με τους υπαίθριους εμπόρους, οι οποίοι πουλάνε τηνπραμάτεια τους: «και όλος ο εμπορικός κόσμος εκραύγαζεν, έθετεν υπό την ρίνα σχεδόν των αγοραστών τα εμπορεύματα, τους ετραβούσεν από το μανίκι, τους σκουντούσε» (Σπανδωνής Α, 354). Με τέσσερα ρήματα περιγράφεται όλη η διαδικασία του εμπορίου, η σχέση δηλαδή μεταξύ αγοραστή και πωλητή: «και όλος αυτός ο κόσμος επαζάρευε, εξέλεγε, συνεζήτει, αγόραζεν» (Σπανδωνής Α, 354-355). Οι εμπορικοί όροι κυριαρχούν στην συγκεκριμένη παρουσίαση του πλήθους, γιατί η αγορά αποτελεί τον τόπο συνδιαλλαγής.

Ιδιαίτερα κινηματογραφική είναι η παρατήρηση ανδρών και γυναικών να προβάρουν παπούτσια, μια εικόνα, η οποία αποτελεί την αποθέωση του εφήμερου. Δίνεται η αίσθηση ότι ο αφηγητής, όχι μόνο παρουσιάζει την εμπορική δραστηριότητα, αλλά είναι σαν να εισβάλει μέσα στα μαγαζιά με κάμερα για να κάνει ρεπορτάζ. Αυτές οι εικόνες από τις τελευταίες αγορές πριν μπει ο καινούριος χρόνος είναι νεωτερικές, γιατί θυμίζουν τους σύγχρονους δημοσιογράφους, οι οποίοι παρουσιάζουν τις αγορές της «τελευταίας» στιγμής, όπως γίνεται και σήμερα π.χ. στην τηλεόραση. Πρωταγωνιστές σε όλο αυτό είναι και τα παιδιά, τα οποία επιθυμούν να αποκτήσουν καινούρια παιχνίδια. Παρουσιάζεται μια εικόνα καταναλωτικής μανίας και μέθης, η οποία επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τους ενήλικους αγοραστές αλλά και από την επιθυμία των παιδιών. Με άλλα λόγια υπάρχει ένας έντονος καταναλωτισμός, οι άνθρωποι εργάζονται, όχι μόνο για να επιβιώσουν, αλλά και για να ικανοποιήσουν την επιθυμία τους να αγοράσουν υλικά αγαθά:

«Τα παιδιά έκαμνον τρομερόν θόρυβον περίξ των παιγνιδιών. [...] Κόσμος άπειρος συνωστίζετο εν αυτοίς, γυναίκες και άνδρες και παιδιά αναμίξ, όλο προβάροντες. Αι γυναίκες γυρισμέναι προς τα μέσα του μαγαζιού δια να μη φαίνωνται αι γάμπαι των, οι άνδρες με αφέλειαν βγάζοντες τα παπούτσια των, δεικνύονταίς βρώμικες κάλτσες, τες τελευταίες που φορούσαν αυτόν τον χρόνο». (Σπανδωνής Α, 354)

Οι εμπορικές και πελατειακές σχέσεις δεν περιορίζονται μόνο στα μαγαζιά και στις υπαίθριες αγορές της Αθήνας, αλλά κυριαρχούν και στα καφενεία. Οι «άνευ θέσεως υπηρέται» συχνάζουν σε συγκεκριμένα καφενεία, τα οποία λειτουργούν ως μεσιτικά γραφεία, έτοιμοι να προσφέρουν παντός είδους υπηρεσίες νόμιμες αλλά κυρίως παράνομες. Είναι ένα κόσμος καθαρά του περιθωρίου, ο οποίος δεν διστάζει να αναλάβει κάθε είδους διεφθαρμένη εργασία, καθώς πρόκειται και για περιπτώσεις

νεαρών εκπορνευμένων ανδρών. Ο όρος «Περσεφόνα» εμπεριέχει και την γυναικεία αλλά και την αρσενική πορνεία:

«Μεσιτικό υπηρετών και μεσιτικών παιδικών. Εκεί εύρισκες υπηρέτας, εκεί έπρεπε ν' αναζητήσης τους κλέπτας των ασημικών ή των ενδυμάτων σου και εκεί ευρίσκοντο αι αρσενικαί Περσεφόνοι, νεανίσκοι αγέννηοι, και αμύστακοι, διεφθαρμένοι, ως το κόκκαλον, πωλούντες το σώμα των εις τους τεριακλήδες του ανδρικού κάλλους.» (Σπανδωνής Α, 355-356)

Η «Παληά» αγορά, στην οποία συναθροίζεται το αθηναϊκό πλήθος είναι κυρίως υπαίθρια και έχει όλα τα χαρακτηριστικά και την όψη ανατολίτικων παζαριών (Σπανδωνής Α, 356). Το ανατολίτικο στοιχείο υπερέχει, η συγκεκριμένη εικόνα της πρωτεύουσας δεν είναι τόσο ευρωπαϊκή. Η Αθήνα είναι μια πόλη των αντιθέσεων, κάποιες φορές θυμίζει μεγαλούπολη και κάποιες φορές επαρχία της Ανατολής. Το ανατολίτικο στοιχείο της αγοράς της έρχεται σε αντίθεση με τα μεγάλα εμπορικά καταστήματα της Δύσης.

Όμως, η μέθη της εμπορικής κατανάλωσης, κατά την οποία ο άνθρωπος εξακολουθεί να μην έχει σωστή λογική, συνεχίζει να υπάρχει και μέσα στην αγορά του παζαριού, στις περιγραφές του μυθιστορήματος γίνεται φανερό αυτό το στοιχείο, όπως π.χ. όταν τα παιδιά ενθουσιάζονται και μαζεύονται γύρω από τα παιχνίδια και άπειρος κόσμος συγκεντρώνεται να προβάρει ρούχα και παπούτσια. Το αποκορύφωμα της μέθης και της νάρκωσης που προκαλεί το εμπόρευμα σε κάθε περιπλανώμενο είναι τα προϊόντα διατροφής: «ό,τι δύναται να φαντασθή η εξημμένη κεφαλή ενός Λουκούλου, εκεί το εύρισκες» (Σπανδωνής Α, 356). Η σαγήνη προκύπτει και από το φανταχτερό περιτύλιγμα των προϊόντων, το οποίο μαγνητίζει το βλέμμα των πελατών: «Και όλα αυτά εκτεθειμένα, κρεμασμένα, πλαγιασμένα, τακτοποιημένα σε κουτιά, με χρυσά χαρτιά, φανταχτερές χάρτινες κορδέλες, με το πρωτότυπον γούστο του λαού» (Σπανδωνής Α, 356). Όλα αυτά θυμίζουν τις παρατηρήσεις του Baudelaire αλλά και του Benjamin, για την δύναμη του εμπορεύματος ως ναρκωτικής ουσίας, η οποία μεθάει τον αγοραστή, την ίδια μεθυστική επίδραση έχει και το πλήθος προς τον περιπλανώμενο (Benjamin, 65-67). Στο πεζό ποίημα του Baudelaire με τον τίτλο «Les Foules», κυριαρχεί η εναισθήση, η ψυχή του εμπορεύματος είναι εκείνη που μιλάει στον υποψήφιο αγοραστή :

«Ο ποιητής απολαμβάνει αυτό το ασύγκριτο προνόμιο, να μπορεί κατά την επιθυμία του να είναι ο εαυτός του και οι άλλοι. Σαν αυτές τις περιπλανώμενες

ψυχές που ψάχνουν ένα κορμί, μπαίνει, όταν θέλει, μέσα στον κάθε άνθρωπο. Μόνο γι' αυτόν όλα είναι προσιτά' και αν κάποιοι χώροι μοιάζουν να του είναι απρόσιτοι, είναι γιατί στα μάτια του δεν αξίζουν τον κόπο να τους επισκεφτεί. Ο μοναχικός και σκεπτικός περιπατητής απολαμβάνει μία μοναδική μέθη από αυτή την πανανθρώπινη κοινωνία.»<sup>62</sup>

Η παραμονή της Πρωτοχρονιάς είναι η μοναδική ημέρα του χρόνου κατά την οποία οι διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και οι ποικίλοι τύποι ανθρώπων συναντιούνται και αναμειγνύονται μεταξύ τους στην αγορά της Αθήνας. Η διάκριση των τάξεων δεν υπάρχει μόνο ανάμεσα στους ανθρώπους αλλά κυριαρχεί στα μαγαζιά και στα τρόφιμα: «και εδώ η ανισότητα, όπως εις όλα τα ανθρώπινα, κρεωπώλαι αριστοκρατικοί και κρεωπώλαι των αστών και κρεωπώλαι της φτωχολογιάς» (Σπανδωνής Α, 357). Το χάσμα των τάξεων είναι τεράστιο, γιατί η ανώτερη αστική τάξη φαίνεται να έχει αποκτήσει συνείδηση του εαυτού της, οι πλούσιοι αστοί επιθυμούν να αναμειχθούν με το υπόλοιπο πλήθος, αντιμετωπίζοντας την συναναστροφή μαζί του ως αξιοθέατο. Σε αυτό το σημείο ο αφηγητής σχολιάζει και καυτηριάζει σε επίπεδο κοινωνικό την συνείδηση της αστικής τάξης. Η ειρωνεία δηλώνεται με τα επίθετα «χρυσή» και «καλή», τα οποία χρησιμοποιεί για να χαρακτηρίσει την ανώτερη κοινωνική τάξη. Η πάλι των τάξεων φαίνεται μέσα από την χρήση του ρήματος «διαγκωνίζομαι»:

«Όλη η χρυσή κοινωνία των Αθηνών ελθούσα εκεί δια να ιδωθή, ευρούσα μίαν ευκαιρίαν επί πλέον να ιδή και να επιδειχθή, ωθούμενη από την ανάγκην εκείνη, ην αισθάνεται η καλή τάξις όλων των κοινωνιών να συμφύρεται ενίοτε μετά του πλήθους, από ακαταμάχητον εκείνο αίσθημα, υφ' ου καταλαμβάνεται η μεγαλειτέρα κυρία του να διαγκωνισθή με την υπηρέτριάν της και να ιδή πως ενδύεται η Περσεφόνη του συρμού. Και όλος αυτός ο κόσμος αναμειγνύομενος, πατών και πατούμενος [...]» (Σπανδωνής Α, 357-358)

Στο μυθιστόρημα κυριαρχούν τόσο οι οπτικές όσο και οι ακουστικές εικόνες, ιδιαίτερα όσον αφορά στην παρουσίαση και στην περιγραφή του πλήθους. Ταυτόχρονα, με τις εικόνες κυριαρχούν και πολλές παρομοιώσεις, για παράδειγμα οπτικά το πλήθος που κινείται μέσα στην αγορά μοιάζει σαν τα ρεύματα ενός χειμάρρου. Στην συνέχεια, ακολουθούν οι ακουστικές εικόνες-παρομοιώσεις το πλήθος ακούγεται «ωσάν πολλοί να ήλεθον μύλοι» (Σπανδωνής Α, 362). Όμως για τον

<sup>62</sup> Baudelaire Charles, *Η μελαγχολία του Παρισιού. Μικρά πεζά ποιήματα*, ό.π., σσ. 43-44.

ήρωα το πλήθος ακούγεται διαφορετικά από ότι για τον αφηγητή, στην αρχή είναι σαν να ακούει κύματα θάλασσας και στην συνέχεια το πλήθος ακούγεται σαν την φασαρία που παράγουν οι μηχανές ενός τεράστιου εργοστασίου (Σπανδωνής Α, 362).

Βέβαια, η τελευταία ακουστική εικόνα-παρομοίωση με τον θόρυβο των μηχανών είναι λίγο άγνωστη και ανοικειωτική για την ελληνική πραγματικότητα, γιατί οι περισσότεροι Αθηναίοι δεν είχαν ακούσει τον θόρυβο μεγάλων εργοστασίων, όπως σε άλλες μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις. Οι παρομοιώσεις που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας λειτουργούν ως ένα βαθμός κυκλικά και με κάποια εναλλαγή: φύση (χείμαρρος), εργασία (μύλος), φύση (κύματα), εργασία (εργοστάσιο), φύση (κύματα). Η φύση ανοίγει και κλείνει την παρουσίαση του πλήθους, γιατί είναι κάτι οικείο για το αναγνωστικό κοινό.

Οι παρομοιώσεις από την φύση θυμίζουν αρκετά τον τρόπο που βλέπει ο Victor Hugo το πλήθος, σαν έναν ωκεανό, ενώ η παρομοίωση του πλήθους σαν μηχανές ενός γιγάντιου εργοστασίου θυμίζει πολύ περισσότερο τον Charles Baudelaire, δηλαδή «τον πονοκέφαλο και τα χιλιάδες χτυπήματα, που υφίσταται ο διαβάτης μέσα στο συρφετό της πόλης» (Benjamin, 72). Παρά την αντίθεση ανάμεσα στους δύο Γάλλους ποιητές, ο Σπανδωνής λειτουργεί συνδυαστικά και ενώνει την φύση με την πόλη. Αυτό που επιχειρεί ο Έλληνας συγγραφέας έρχεται σε σύγκρουση με την αστική φύση της νεωτερικής τέχνης.

Σταδιακά, το πλήθος της αγοράς χάνει την ατομικότητά του και όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και γίνεται μια συμπαγής μάζα, η οποία μοιάζει με ένα τρομακτικό «ανθρωπόσωμα», το οποίο παρασέρνει τα πάντα στο πέρασμά του. Η ορμή της μάζας είναι τόσο μεγάλη που ο ήρωας και η παρέα του χάνουν το δικαίωμα της αυτόνομης κίνησης, παρασέρνονται από αυτήν με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν γρήγορες και φευγαλέες εικόνες, οι οποίες εναλλάσσονται στα μάτια τους με κινηματογραφικό τρόπο. Η συγκεκριμένη εικόνα του πλήθους ως μάζα καθώς και η καλειδοσκοπική οπτική που δημιουργείται είναι η μοναδική περίπτωση από όλα τα μυθιστορήματα που εξετάζονται, η οποία ταυτίζεται επί της ουσίας με τις απόψεις του Baudelaire για το πλήθος (Baudelaire, 44-45).

«Όχι, πλήθος αλλά μάζα συμπαγής ανθρώπινων σωμάτων [...] Το ανθρωπόσωμα, ως μέγα σώμαθρον συνεπήρε και τους έξ φίλους και ήρχισε σύρον αυτούς προς τα άνω. Οι πόδες αυτών ουδένα σχεδόν κόπον έκαμνον, δεν εβιάδιζον εσύροντο. Τα ένθεν και ένθεν της οδού εμπορικά παρήρχοντο προ των ομμάτων του Στανά, ως εν καλειδοσκοπίω, ως έν μεγάλω μαγικό φανώ. Τόρα έβλεπεν υφάσματα και τόρα

διαμαντικά, εδώ πίλους και εκεί λάμπες και παρέκει κομψοτεχνήματα»  
(Σπανδωνής Α, 362-363)

Η αγορά της Αθήνας κατά την διάρκεια της νύχτας χάνει τον ανατολίτικο χαρακτήρα της και σταδιακά αποκτά ευρωπαϊκό αέρα με τα εμπορικά μαγαζιά της να φωταγωγούνται από τους φανούς του φωταερίου. Το τεχνητό φως που φωτίζει τα μαγαζιά δεν κερδίζει απλά το σκοτάδι της νύχτας που απλώνεται αλλά μαγεύει και τους περαστικούς, οι οποίοι θαυμάζουν τα εμπορεύματα της βιτρίνας, που ωστόσο δεν δύνανται να αγοράσουν. Η αγορά των εμπορευμάτων παρομοιάζεται με τον έρωτα προς την γυναίκα, «το κόρτε». Όπως θαυμάζεις μια γυναίκα έτσι ακριβώς θαυμάζεις και το εμπόρευμα, το οποίο στο τέλος ο επίδοξος αγοραστής δεν θα καταφέρει να αγοράσει και να κερδίσει ποτέ (άδοξη αγορά=άδοξος έρωτας).

Η μέθη του εμπορεύματος επανέρχεται με περισσότερη σαγήνη από ότι προηγουμένως γιατί ουσιαστικά, όπως υπογραμμίζει ο Benjamin, το εμπόρευμα μιλάει στον κάθε δυστυχή αγοραστή που περνάει μπροστά από τις προθήκες των μαγαζιών (Benjamin, 66). Δημιουργείται μια φαντασμαγορία, δηλαδή ένας φетиχισμός του εμπορεύματος (Benjamin, 316). Το εμπόρευμα εκπορνεύεται και η προσοχή που ζητάει από τον υποψήφιο αγοραστή παρομοιάζεται με την προσοχή που επιζητούν οι πόρνες (Benjamin, 67). Με παρόμοιο τρόπο στην *Αθήνα μας* μέσα από τον έρωτα προς την γυναίκα δηλώνεται η γοητεία των εμπορευμάτων, την οποία ασκούν στο πλήθος, (διεκδίκηση γυναίκας=διεκδίκηση εμπορευμάτων, πολλοί υποψήφιοι εραστές=πολλοί υποψήφιοι αγοραστής):

«Με το ίδιο δ' εκείνο πείσμα, με το οποίο κυττάζεις μίαν γυναίκα, εν ω αυτή δεν σ' αγαπά ή την οποία δεν δύνασαι ν' απολαύσης, με το αυτό πείσμα υποβάλλονται εις το μαρτύριον και ούτοι μεταβαίνοντες εις τα εμπορικά την παραμονήν και βλέποντες τους άλλους ν' αγοράζουν και αυτοί, κάμνοντες κόρτε προς το αντικείμενον της εκλογής των. Και να ιδήτε πως θυμώνουν, πως στενοχωρούνται, τι λύσσα που τους πιάνει, όταν βλέπουν κανένα άλλον ν' αγοράζει το παρ' αυτών κατά διάνοια εκλεχθέν.» (Σπανδωνής Α, 365)

Ο τρόπος θέασης του πλήθους από τον αφηγητή-πλάνητα ακολουθεί και την σταδιακή ωρίμανση του ήρωα μέσα στο μυθιστόρημα. Ο ήρωας σταδιακά αποκτά πολιτικές και κοινωνικές πεποιθήσεις, οι οποίες ταυτίζονται με την οπτική του αφηγητή. Η Αθήνα εμφανίζεται ως μια πολυπρόσωπη πόλη (εμπορική, βιομηχανική, και συγγραφική), η κοινωνική διάκριση συνεχίζει και στον δεύτερο τόμο του

μυθιστορήματος. Οι δρόμοι και οι συνοικίες εκπροσωπούν και την διαφορετική όψη της: «Η εμπορική Αθήνα, των οδών Αιόλου και Ερμού και η βιομηχανική Αθήνα της οδού Ηφαιστού και της συνοικία Νεαπόλεως, η Αθήνα που επί έξι 'μέρες έγραφε βιβλία και εμουτζούρωνε εφημερίδες [...]» (Σπανδωνής Β, 19).

Ανάμεσα στους πλούσιους Αθηναίους της ανερχόμενης αστική τάξης και στην φτωχολογιά της Αθήνας κυριαρχούν ακόμα ως ένα βαθμό οι Φαναριώτες ως εκπρόσωποι της αριστοκρατίας. Ένας από τους ήρωες επαινεί τον ελιτιστικό χαρακτήρα των αριστοκρατικών σαλονιών, ενώ σχολιάζει αρνητικά τις συναθροίσεις των αστών, οι οποίες ενδεχομένως να συγκεντρώνουν και άτομα, τα οποία ανήκουν στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Όλα αυτά τα στοιχεία μαρτυρούν ότι η Αθήνα του μυθιστορήματος διατηρεί και ορισμένα από τα στοιχεία του παρελθόντος, όπως η αριστοκρατία της παλιάς Ελλάδας.

Ο Νίκος Στανάς, στην κυριακάτικη βόλτα του πλήθους στην οδό Πατησίων, δεν βλέπει ανθρώπους να περπατάνε αλλά τις ιδιότητες τους, δηλαδή τα αντικείμενα της εργασίας τους. Το επάγγελμά τους είναι αυτό που ορίζει την εξωτερική τους εμφάνιση ακόμα και την Κυριακή, την μόνη ημέρα της εβδομάδας, που οι άνθρωποι κάθε λογής περιποιούνται τον εαυτό τους, φορώντας τα καλά κυριακάτικά τους ρούχα, τα οποία διαφέρουν από τις υπόλοιπες μέρες της εβδομάδας: «Και νόμιζε πλέον ο Στανάς πως έβλεπε να περπατούν με τα Κυργιακάτικά τους, πήχες και σφυριά και γραμματικές, και σερβιτσάλια, και βελόνες, και κουβαρίστρες, και καλαμάρια, και πέννες, και καλαπόδια» (Σπανδωνής Β, 19-20).

Το πλήθος αλλάζει μορφή, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ημέρες της εβδομάδας. Κυριαρχούν, όχι μόνο οι οπτικές εικόνες (τσαλακωμένα ρούχα) από την παρέλαση των ρούχων του πλήθους, αλλά και οσφρητικές εικόνες. Πρόκειται για ρούχα, τα οποία είναι κλεισμένα μέσα στο μπαούλο για έξι μέρες την εβδομάδα και βγαίνουν μόνο την Κυριακή. Κυριαρχεί η μυρωδιά από το ξύλο, στο οποίο φυλάσσονται τα ενδύματα. Πρόκειται για μια περιγραφή, η οποία θυμίζει τον Baudelaire και το στοιχείο της συναισθησίας, όπως φαίνεται στο ποίημα του με τον τίτλο «Correspondances».<sup>63</sup>

«Και περπατούσαν πλέον ρεδιγκότες μαύρες μακρυές, ως το γόνατο, με μαύρα πανταλόνια, με μαύρο γελέκο, με μαύρο καπέλλο, με μαύρη γραβάτα, με μαύρο ψιλό, ψιλό μπουτσούνάκι, με ένα μαύρο γάντι στο δεξί χέρι. Και φαίνονταν οι

---

<sup>63</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, τόμ. Α', μτφρ. Δέσπω Καρούσου, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 1990, σ. 12.

τσάκισες στες ρεδιγκότες αυτές, τσάκισες που προήλθον από το εξαήμερο κλείδωμα αυτών μέσα στο σεπέτι και νόμιζες πως μύριζαν ακόμη από την μυρωδιά του ξύλου και είχαν την ιδιαίτερη εκείνη μυρωδιά του κλειδωμένου πράγματος.» (Σπανδωνής Β, 20)

Αυτή η συγκεκριμένη ομοιομορφία που προκύπτει από την εξωτερική εμφάνιση των Αθηναίων την Κυριακή θυμίζει αρκετά την περιγραφή της τάξης των ανώτερων υπαλλήλων στο διήγημα του Ροε «Ο άνθρωπος του πλήθους» (Benjamin, 61).

«Εύκολα ξεχώριζε κανείς αυτές τις “καταξιωμένες παλιοσειρές” απ’ τα μαύρα ή καφετιά παλτά τους και τα άνετα πανταλόνια τους, απ’ τις άσπρες γραβάτες και τα άσπρα γιλέκα τους, απ’ τα φαρδιά, γερά παπούτσια, τις χοντρές κάλτσες ή τις σκληρές γκέτες.»<sup>64</sup>

Η παρουσίαση του πλήθους μέσω της ενδυμασίας του κυριαρχεί έντονα στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή. Εκτός από την κυριακάτικη βόλτα, οι επίσημες εκδηλώσεις, όπως οι βασιλικοί χοροί δίνουν την ευκαιρία στον «περίεργο κόσμο των αστών» να ντυθεί με επίσημο ένδυμα, όπως φράκα, φαρδιά παντελόνια, κλακ, δηλαδή ψηλά καπέλα, υποκάμισα και γραβάτες. Μια επίσημη ενδυμασία, η οποία βέβαια δεν τους ταιριάζει γιατί δεν την έχουν συνηθίσει και πάνω τους φαντάζει εντελώς παράδοση και αστεία: «Κόσμος καταστενοχωρημένος από το ασυνείθιστον ένδυμα [...] Κόσμος μη ξέρων πώς να σταθή, πώς να βηματίση, τι στάσιν να λάβη» (Σπανδωνής Β, 124).

Το ίδιο παράδοση είναι και η επίσημη ενδυμασία των γυναικών, φουστάνια ραμμένα με διαφορετικά είδη υφασμάτων και πολύχρωμοι συνδυασμοί που μάλλον μοιάζουν με γελοιογραφία: «φουστάνια τριανταφυλλιά με μπλε γόβες και μαύρες κάλτσες και γόβες κίτρινες με πράσινα φουστάνια και κάλτσες κόκκινες. Με ό,τι είχαν η κάθεμια και με ό,τι δεν είχαν» (Σπανδωνής Β, 125). Είναι ένα κόσμος μικροαστικός, ο οποίος εκτός επίσημων χορών στην καθημερινότητά του κυκλοφορεί με μπαλωμένα ρούχα «και ήσαν νευρικοί όλαι αυτά αι γυναίκες και εκύτταζαν η μια την άλλη και αλληλοπαρετήρουν τα φουστάνια των [...] ενθυμείτο χθες, με μπαλωμένο φουστάνι και με τσόκαρα έβαζε μπουγάδα» (Σπανδωνής Β, 125). Ένα πλήθος, το οποίο ενδιαφέρεται για το φαίνεσθαι, προσποιείται ότι είναι κάτι άλλο, αλλά η ενδυμασία του μαρτυρεί την νευρικότητά του. Οι γυναίκες προσέχουν να μην λερωθούν τα ρούχα τους κατά την άφιξη τους στο παλάτι, ενώ μετά την λήξη του βασιλικού χορού δεν

---

<sup>64</sup> Edgar Allan Poe, «Ο Άνθρωπος του πλήθους», *Edgar Allan Poe: Ιστορίες*, ό.π., σ. 51.

ενδιαφέρονται αν λασπωθούν.

Περισσότερη ελευθερία στο πλήθος δίνει η αποκριάτικη ενδυμασία: «Ντόμινα όλων των χρωμάτων και όλων των σχημάτων συνανεμίγνυντο αποτελούντα μίαν περιοργοτάτην έκθεσιν χρωμάτων» (Σπανδωνής Β, 212). Οι Απόκριες δίνουν ξανά την ευκαιρία σε όλο το πλήθος να αναμειχθεί, όπως και προηγουμένως κατά την διάρκεια της πρωτοχρονιάς. Μασκαρεμένες «Περσεφόνες» έχουν την δυνατότητα και την ελευθερία να εισβάλλουν στα αριστοκρατικά σαλόνια με εισιτήριο την αποκριάτικη στολή τους:

«Εκείνο δ' όπερ καθίστα έτι μάλλον ανεκτικωτέραν της παρέαν εις τους παρισταμένους ήτο η πολυτέλεια των ντομίνων [...] Οι παριστάμενοι βλέποντες αυτά, βλέποντες τον ελεύθερον τρόπον, μεθ' ου εφέροντο οι επιδραμόντες, επίστευον ότι ευρίσκοντο προ κυριών και κυρίων της ανωτάτης τάξεως» (Σπανδωνής Β, 226)

Αυτή η ελευθερία του πλήθους συνεχίζεται και στην αποκριάτικη παρέλαση, το μεταμφιεσμένο πλήθος αναμειγνύεται, με τις άμαξες που παρελάσουν, χωρίς να ενδιαφέρεται για την εξωτερική του εμφάνιση (Σπανδωνής Β, 232-239).

Στον τρίτο τόμο της *Αθήνας μας* ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγκέντρωση και η συμπεριφορά του πλήθους σε περιστάσεις, οι οποίες απαιτούν την μαζική συγκέντρωσή του, όπως πολιτικά γεγονότα εντός και εκτός Βουλής, διαδηλώσεις και εκδίκηση εγκληματικών πράξεων. Ένα σκάνδαλο δολοφονίας γίνεται αφορμή να συγκεντρωθούν ποικίλοι τύποι της Αθηναϊκής κοινωνίας εντός και εκτός των δικαστηρίων, αμαξηλάτες, κουτσαβάκηδες, «ο λαός εν γένει», δημοσιογράφοι, δικηγόροι, φοιτητές. Οι δύο κατηγορούμενοι για φόνο ανήκουν ο ένας στην ανώτερη τάξη και άλλος στην κατώτερη. Έτσι, ο αφηγητής με κριτήριο την διαφορετική κοινωνική θέση των κατηγορουμένων διαιρεί το πλήθος σε δυο κοινωνικές ομάδες 1) στους περιθωριακούς (κουτσαβάκηδες) 2) στους μη περιθωριακούς (καλό κόσμο) (Σπανδωνής Γ, 49-60).

Παρόμοιο είναι και το πλήθος εντός των θυρών του δικαστηρίου, το οποίο χωρίζεται στο πλήθος των ενόρκων και στο πλήθος του ακροατηρίου. Οι ένορκοι προσδιορίζονται με τα ρούχα τους: «Ρεδεγκόται, φουστανέλλαι, βρακιά, Αθηναϊκο φέσι, μπότες, τσαρούχια και δύο ζευγάρια παντόφλες, ενόρκων πασχόντων από χιονίστρες» (Σπανδωνής Γ, 57) ενώ το πλήθος του ακροατηρίου μοιάζει σαν μια μάζα όπου η κίνησή της θυμίζει την άμπωτη και την παλίρροια της θάλασσας (Σπανδωνής

Γ, 58).

Ποικίλο είναι και το πλήθος, το οποίο συγκεντρώνεται εκτός και εντός Βουλής ώστε να αποτρέψει την κυβέρνηση να συνάψει καινούριο δάνειο: «πλήθος παντοδαπόν, πλήθος ποικιλότατον» (Σπανδωνής Γ, 301). Όλος αυτός ο κόσμος έξω από την Βουλή αποτελεί κυρίως την αντιπολίτευση, δηλαδή πρωτοπαλίκαρα της αντίπαλης παράταξης, κομματάρχες, μπράβοι, δικηγόροι, ιατροί, έμποροι αλλά και πολλές γυναίκες, οι οποίες γίνονται αντικείμενο προσοχής και παρενόχλησης από τους άντρες. Παράλληλα, κυριαρχεί και το πλήθος των δυσαρεστημένων, το οποίο δεν έχει πίστη σε καμία πολιτική παράταξη αλλά και το πλήθος όλων των παραβατικών όπου εισβάλλει στην Βουλή και κατευθύνουν με τις φωνές τους τις αποφάσεις των πολιτικών. Διαιρέσεις του πλήθους κυριαρχούν και στα θεωρεία της Βουλής. Κάθε πληθυσμιακή ομάδα έχει και το δικό της θεωρείο, δηλαδή θεωρεία του λαού, των δημοσιογράφων, των υπαλλήλων, των κυριών (Σπανδωνής Γ, 309).

Αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής στην πόλη είναι και οι πολιτικές διαδηλώσεις, οι οποίες έχουν τον χαρακτήρα της γιορτής και των δημόσιων θεαμάτων. Το πλήθος χαρακτηρίζεται ως «ανθρωπόκυμα» και ως «μεγάλη μάζα της διαδηλώσεως» (Σπανδωνής Γ, 425). Όλος αυτός, ο αθηναϊκός κόσμος είναι στον δρόμο δίνοντας την εντύπωση ότι η Αθήνα είναι μια πολυσύχναστη μεγαλούπολη. Φυσικά αυτό αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο του αφηγητή, γιατί η συγκεκριμένη συγκέντρωση του πλήθους προκαλεί ψευδαίσθηση στα μάτια ενός ξένου, ο οποίος επισκέπτεται πρώτη φορά την πόλη των Αθηνών: «Και η απουσία αυτή όλου αυτού του κόσμου εκ των οικιών παρουσίαζε το φαιδρόν εκείνο φαινόμενο. το οποίον κάμνει συχνά τον ξένον να πιστεύη ότι ευρίσκεται εν μεγαλουπόλει» (Σπανδωνής Γ, 420).

Η μορφή του πλήθους είναι διαφορετική ανάλογα με τον δρόμο, στον οποίο κινείται. Στους μικρούς δρόμους της Πλάκας προκαλεί ασφυξία και πολλά σκουντήματα ενώ σε μεγάλους δρόμους, όπως η Αιόλου, η διαδήλωση γίνεται επιβλητικότερη και μεγαλειώδης. Η κίνηση του πλήθους είναι μηχανική και προσχεδιασμένη με κατεύθυνση τα ανάκτορα, το οποίο κινείται σε περιορισμένα όρια φρουρούμενο από τον στρατό, την χωροφυλακή και το ιππικό:

«Εις τας παρόδους της οδού Σταδίου, εις ην είχεν εισέλθη η διαδήλωσι εφρούρει χωροφυλακή και ιππικόν. Το πλήθος βλέπων την ένοπλον δύναμιν εξηγηριούτο έτι μάλλον και εξετρέπετο εις αποδοκιμασίας και απειλάς.» (Σπανδωνής Γ, 427)

Στον *Κύριο Πρόεδρο* του Βώκου παρουσιάζονται αντίστοιχες εικόνες από τις συγκεντρώσεις του πλήθους κατά την διάρκεια των συνεδριάσεων της Βουλής αλλά και κατά την διάρκεια διαδηλώσεων, πρόκειται για ένα καθαρά αστικό φαινόμενο αρκετά συνηθισμένο στην Αθήνα την δεκαετία προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η παρατήρηση και η παρουσίαση του πλήθους την νύχτα που συνεδριάζει η Βουλή, είναι τελείως διαφορετική στο μυθιστόρημα του Βώκου, σε σχέση με το ποικίλο πλήθος του Σπανδωνή. Ο φωτισμός από τους φανούς του φωταερίου και οι σκιές στον δρόμο κάνουν τους ανθρώπους να μοιάζουν «στυγνοί και απαίσιοι» (Βώκος, 24). Το πλήθος, το οποίο τριγυρίζει έξω από την Βουλή, αποτελείται κυρίως από καταπιεσμένους ανθρώπους, οι οποίοι λόγω των πολιτικών γεγονότων έχουν βρεθεί στο περιθώριο της κοινωνίας. Κυριαρχεί η πείνα και το μίσος στα μάτια τους και αυτός τους κάνει να φαίνονται περισσότερο σκοτεινοί και δαιμονικοί, εδώ η ταξική πάλη φαίνεται με τον πιο έντονο τρόπο:

«Εκεί εν τη σκιά της νυκτός εστριφογύριζον μεμονωμένοι, άλλοι τύποι ματαιοσχόλων και θεσιθηρών, ρακένδυτοι και ριγούντες, πειναλέοι και απηλπισμένοι, τις οίδε, τι προσδοκόντες και οποία σχέδια αναπλάττοντες δια της ανησύχου φαντασία των [...] Στυγνοί και απαίσιοι με τους κνισμούς της πείνης εις τον στόμαχον, με την έκφρασιν της αγριότητας επί των προσώπων ίσταντο εκεί εν υπομονή και καρτερία, η περιεφέροντο ορμητικοί και βίαιοι, δημιουργοί αμαρτωλού καθεστώτος, θύματα του ιδίου των έργου» (Βώκος, 23-24)

Το μίσος και η πείνα του εξαθλιωμένου πλήθους αποτυπώνεται στο πρόσωπο του και κυρίως στις απότομες και ανακλαστικές κινήσεις του, οι οποίες θυμίζουν αρκετά τις νευρικές κινήσεις του λονδρέζικου πλήθους, όπως περιγράφονται από τον Ροε (Benjamin, 143). Βέβαια, στον Ροε η κίνηση του πλήθους θυμίζει την επαναλαμβανόμενη κίνηση των μηχανών του εργοστασίου ενώ στον Βώκο η νευρική κίνηση δεν είναι τόσο μηχανική ούτε τόσο πανομοιότυπη, αλλά προκύπτει από τον θυμό που βιώνουν:

«και ήσαν αι νυκτεριναί εκείναι σκιαί πλήρεις ζωής και μίσους, δηλητηριασμένου αίματος και μοχθηρίας και εις τας αποτόμους και παραφόρους κινήσεις των χειρών των, εις τας αγερώχους ταλαντεύσεις του σώματος απευτυπούτο ο σάλος της ψυχής του πυρέσσοντος εγκεφάλου η έξαψις, της αποσκληρυνθείσης καρδιάς η τραχύτης.» (Βώκος, 23-24)

Η παρούσα παρατήρηση του πλήθους, όπως δίνεται στον *Κύριο Πρόεδρο*, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες τόσο με τον Poe όσο και με τον Baudelaire, όπως η εξαθλίωση, το περιθώριο, η καταπίεση, η δαιμονική και τρομακτική όψη των ανθρώπων.

Ωστόσο, υπάρχουν και πολλές διαφορές, γιατί ενώ εκ πρώτης όψεως οι άνθρωποι έξω από την Βουλή μοιάζουν με την μάζα των καταπιεσμένων (Benjamin, 145), δηλαδή όπως αντιμετώπιζε το πλήθος ο Γάλλος ποιητής, εν τέλει όμως το αθηναϊκό πλήθος δεν είναι τόσο καταπιεσμένο. Πρόκειται για μια ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι από δική τους ευθύνη γίνονται έρμαιο των πολιτικών γεγονότων, θυμίζοντας τα σχόλια του Ένγκελς για το πλήθος: «Η βάνανυση αδιαφορία, η απαθής απομόνωση κάθε ατόμου μέσα στα ιδιωτικά του συμφέροντα προβάλλει τόσο πιο αποκρουστική και προσβλητική όσο περισσότερα είναι τούτα τα άτομα που συνωστίζονται στον μικρό χώρο» (Benjamin, 69).

«Κόσμος παθαινόμενος εν τη εξάψει των πολιτικών παθών ουχί από πεποιθήσεως, αλλ' εξ ιδιοτελείας, ουχί από ευγενούς συναίσθηματος, αλλ' εκ συνηθεία, ανατροφής και παραδόσεως, ο κόσμος των πολιτικών μεταβολών, των αιώνιων ανατροπών, του πέσατε σεις, να έλθωμεν ημείς, του αρκετά εφάγατε, αφήστε και για μας, που ελυσσάσαμε της πείνας.» (Βώκος, 23)

Αποτελούν μια μερίδα του αθηναϊκού πλήθους και όχι ολόκληρο τον πληθυσμό της Ελλάδας, σε αντίθεση με τις μεγάλες εξαθλιωμένες μάζες την εποχή του Baudelaire.<sup>65</sup> Η Αθήνα είναι ένα νέο κράτος και ακόμα δεν έχει έρθει αντιμέτωπη με τις επιπτώσεις της νεωτερικότητας.<sup>66</sup> Ουσιαστικά, πρόκειται για τις επιπτώσεις που βιώνει ο λαός από την ψηφοθηρία και τις νέες πολιτικές συνειδήσεις εξαιτίας των οποίων είναι υπεύθυνος εκείνος.<sup>67</sup> Είναι δηλαδή το ίδιο πλήθος, το οποίο στην αρχή του μυθιστορήματος σύχναζε στους διαδρόμους του υπουργείου και ζητούσε την ικανοποίηση των προσωπικών του αιτημάτων μέσω του πολιτικού κόμματος της κυβέρνησης. Είναι ένας κόσμος που δεν αγωνίζεται αλλά προσπαθεί να απαλλαχθεί από τις ευθύνες χωρίς να εργασθεί:

«παντός είδους άνθρωποι, φυσιογνωμίας επιβλητικής σοβαρότητας και απελπιστικά προστυχόμουτρα [...] όσοι πιστοί του κόμματος, προσερχόμενοι να

<sup>65</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 175.

<sup>66</sup> *Ο.π.*, σ. 176.

<sup>67</sup> *Ο.π.*, σ. 230.

βεβαιωθούν μίαν ακόμη φοράν, αν η κυβέρνησις έστεκε πολύ καλά εις τα παιδιά της, όσοι θεσιθήραι και αργόμισθοι, οι πρώτοι έμπλεοι μίσους και αγανακτήσεως, ότι δεν έδρεψαν ακόμη τους καρπούς των μόχθων των, οι δεύτεροι κατεθελγμένοι και ευτυχείς, ότι έλυσαν το δυσχερέστερον πρόβλημα της ζωής, το τρώγειν και μη εργάζεσθαι.» (Βώκος, 5-6)

Το πλήθος προσδιορίζεται από τα πολιτικά του φρονήματα, τα οποία αλλάζουν ανάλογα με τις κυβερνήσεις. Η παρουσίασή του στον *Κύριο Πρόεδρο* έχει καθαρά πολιτικό χαρακτήρα, όλες οι περιγραφές είναι οι ίδιες και επαναλαμβάνονται είτε αφορούν τους οπαδούς της κυβέρνησης είτε της αντιπολίτευσης:

«κόσμος ανάμικτος, αλλ' ως επί το πλείστον υποκείμενα μυστηριώδη, κουρελήδες και αγριόμορφοι, με ρόπαλα ανά χείρας εν είδει ραβδών [...] αρκεί κάτι βουλεύματα, που έχουμε στην ράχιν μας να μείνουνε κλεισμένα εις το χονδροδούλαπο και να μας δώσετε καμμία θέσι στο καπνοτήριον ή το ολιγώτερον να μας κάνετε κλητήρας αστυνομικούς» (Βώκος, 187)

Αυτός ο άγριος και εξαθλιωμένος κόσμος που παρακαλεί για μια θέση διορισμού, την περίοδο των εκλογών αλλάζει όψη και γίνεται κυρίαρχος. Η αλλαγή στην όψη του πλήθους παρουσιάζεται μέσω του σώματος και της κίνησής του, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το πλήθος κυκλοφορούσε με λυγισμένα και κομμένα γόνατα, την περίοδο των εκλογών περπατάει με αξιοπρέπεια και παλληκαριά, γιατί από τον λαό εξαρτάται το αποτέλεσμα των εκλογών. Αυτός ο λαός αποτελείται από τους απαιτητές, τους θεσιθήρες και τους ψηφοφόρους (Βώκος, 195): «ήσαν η δύναμις, η εξουσία η πραγματική, προ των οποίων έκλινον το γόνυ ταπεινώς οι Μεγαλοϊδεάται και οι Φερεκίδαι, ήσαν ο κυρίαρχος λαός. Και το βάδισμά των ήτο ευσταθές και η στάσις των αξιοπρεπής, παλληκαρίσια.» (Βώκος, 187).

Το ίδιο τρομακτικοί με τους δυσάρεστημένους και εξαθλιωμένους οπαδούς της κυβέρνησης είναι και οι διαδηλωτές της αντιπολίτευσης, οι οποίοι κυκλοφορούν σε μπουλούκια «παρήλαινον ως ορδαί βαρβάρων κατακτητών» (Βώκος, 300). Δεν πρόκειται για το ποικίλο πλήθος των διαδηλωτών έτσι όπως εμφανίζεται στον Σπανδωνή, αλλά κυρίως πρωταγωνιστούν άγριοι κουρελήδες. Το αστικό πλήθος είναι ελάχιστο στην διαδήλωση, ουσιαστικά απουσιάζει: «έτυγχανε να είναι εργάται καλοντυμένοι, σαν νοικοκυραίοι, σοβαροί άνθρωποι» (Βώκος, 300).

Στον *Κύριο Πρόεδρο* το πλήθος συγκεντρώνει κυρίως πολιτικά χαρακτηριστικά, ωστόσο δεν λείπουν και οι κοινωνικές διακρίσεις, όπως παρουσιάστηκε στο

προηγούμενο κεφάλαιο για τον πλάνητα, ο αφηγητής ακολουθεί τους ήρωες του στα λαϊκά μαγαζιά της πλατείας Ελευθερίας, στην οποία συχνάζει ο κόσμος των εργατών. Τα μαγαζιά και τα καφενεία καθώς και οι χώροι, όπως οι πλατείες διαμοιράζονται μέσα στην πόλη με κοινωνικά κριτήρια ανάλογα με την τάξη στην οποία ανήκουν οι άνθρωποι:

«Ο κόσμος των εργατών, των δουλευτάδων, που επήγαιναν με της γυναικές των και με τα παιδιά των και επερνούσαν κάμποσαις ώραις εκεί, με το να πίνουν καφέδες, να φουμάρουν ναργιλέδες οι άνδρες, να τρώγουν κουρκέττα και λουκούμια η γυναίκες και τα μικρά παιδιά ακάθαρτα, τα μίξικα, τα μωρά» (Βώκος, 256)

Μόνο μέσα από την κίνηση του Σβούρα παρουσιάζεται το αστικό πλήθος Αθήνας, το οποίο διαφοροποιείται από τους εξαγριωμένους και εξαθλιωμένους πολιτικούς οπαδούς. Ο ήρωας στην νυχτερινή βόλτα του κινείται μέσα στην πόλη την ώρα που ανάβουν τα φώτα στα εμπορικά μαγαζιά. Ένα κόσμος αποτελούμενος από «ανόμοια πλήθη» (Βώκος, 62) αλλά περισσότερο οικείος για τα δεδομένα της ελληνικής πραγματικότητας του 19<sup>ου</sup> αιώνα:

«Και ο κόσμος των περιπατητών επήγαινε και ήρχετο, κυρίαί της αριστοκρατίας που έδωκαν τα τελευταίας παραγγελίας των νεωτέρων συρμών, γυναίκες αστών, εργάτιδες μοδίστριαι με τα κομψά των πιλίδια και τας χαριτωμένας αμφιέσεις, νέα αυτή τάξις και μορφή της αθηναϊκής κοινωνίας ήδη εκκολλαπτόμενη, υπάλληλοι μόλις καταλιπόντες τα γραφεία των, ματαιόσχολοι, αξιωματικοί, εργάται μουτζουρωμένοι, μαθηταί των γυμνασίων με τας καινοφανείς στολάς των, στρατιώται.» (Βώκος, 62)

Επίσης, η βόλτα του Σβούρα με το τραμ και ο περίπατός του στο Φάληρο παρουσιάζει ένα αστικό πλήθος, το οποίο δεν ενδιαφέρεται για πολιτικά γεγονότα αλλά επιθυμεί την προσωπική του διασκέδαση στην παραθαλάσσια εξοχή: «ο Σβούρας [...] αναμιχθείς μετά του πλήθους, όπερ επηγαινοήρχετο επί της παραλίας με την αυτήν κανονικήν τάξιν μη στάξι και μη βρέξι ως εάν ευρίσκετο εντός αιθούσης και ήτο δεσμευμένον ν' ακολουθή τους κανόνας προδιαγεγραμμένης εθιμοτυπίας» (Βώκος, 172).

Οι λόγοι της πλήρους συγκέντρωσης του πλήθους δεν είναι μόνο πολιτικοί. Το μυθιστόρημα του Επαμεινώνδα Κυριακίδη *Δύο Καρδία* ξεκινάει με την μαζική συγκέντρωση του αθηναϊκού πλήθους με αφορμή τους βασιλικούς γάμους. Το πλήθος

δεν αποτελείται μόνο από γηγενείς Αθηναίους αλλά και από υποδουλωμένους Έλληνες, οι οποίοι κατέφθασαν στην πρωτεύουσα για να παρακολουθήσουν από κοντά μια τελετή εθνικής σημασίας. Ο αφηγητής ειρωνεύεται τις διαστάσεις που έχει λάβει η γαμήλια τελετή με αποτέλεσμα η μικρή πόλη των Αθηνών να έχει γίνει ξαφνικά τόπος συγκέντρωσης και ξένων ηγεμόνων:

«Και οι εν τη πρωτεύουση της γωνίας ταύτης συγκεντρωθέντες πανέλληνες μετά των ποικιλομόρφων αυτών ενδυμασιών, με την θέρμην δούλων επισκεπτομένων αδελφούς ελευθέρους, εν τη διαχύσει εκείνη αμοιβαίων αισθημάτων, προσέδιδον όλως ιδιάζοντα εις τας τελετάς χαρακτήρα, ων η λαμπρότης επιήζανε δια της προσελεύσεως ηγεμόνων και βασιλέων και βασιλισσών, όσους ουδέποτε άλλοτε είδον επί το αυτό συνηγμένους αι Αθήναι.» (Κυριακίδης, 6)

Η σταδιακή αύξηση των Ελλήνων που συγκεντρώνονται στους δρόμους με αφορμή την γαμήλια πομπή σταδιακά μετατρέπεται σε μια μάζα ανθρώπων. Η παρουσία των στρατευμάτων και οι άμαξες δυσκολεύουν ακόμα περισσότερο την κίνηση μέσα στο πλήθος δημιουργώντας ένα «αληθές πανδαιμόνιο ξένον όλως προς τον συνήθη ήρεμον χαρακτήρα πόλεως εκατοντακισχιλίων ψυχών» (Κυριακίδης, 7).

Η συγκέντρωση τόσων ανθρώπων σε μια τόσο μικρή πόλη, η οποία αποτελούνταν μόνο από λίγους ντόπιους κατοίκους δημιουργεί εικόνες πρωτόγνωρες για την ελληνική πραγματικότητα και αρκετά κωμικές, ένα ζεύγος χωρίζεται από την ορμητική δύναμη της μάζας:

«Ο ανήρ, εις κύριος μιξοπόλιος με ματουάλια, κρατών υψηλά δια της δεξιά τον πύλον, εφαινετο εκλιπαρών δια των οφθαλμών το πλήθος, όπερ τον απωθεί προς την οδόν Όθωνος [...] ο σύζυγος εχάθη πλέον και μόνον ο πύλος του εφαινετο κρατούμενος πάντοτε υψηλά, ως ν' απέδιδε το τελευταίον χαίρε προς την σύζυγον, ήτις ολοέν παρασυρόμενη εχάθη ομοίως, διακρινομένων μόνον των ερυθρών πτερών του πύλου της, ανταποδίδοντας τον συζυγικόν χαιρετισμόν» (Κυριακίδης, 8)

Εκτός από το πλήθος των ανθρώπων, ξεχωρίζει σε παρατήρηση και περιγραφή και το πλήθος των στρατευμάτων, τα οποία πλαισιώνουν την γαμήλια πομπή. Η εξωτερική ενδυμασία των στρατιωτών μετατρέπει την πομπή σε ένα φαντασμαγορικό αλλά και ταυτόχρονα επιβλητικό δρώμενο, το οποίο ενισχύεται από την πανοραμική θέαση της παρέλασής τους με σημαίες και λάβαρα, μοιάζοντας με πολύχρωμα μυρμήγκια:

«Και εξ απόπτου πάσα αύτη οδός εφάινετο κινουμένη· από του εις το βάθος του ανακτόρου μυρμηκία πολύχρωμος εξηπλούτο· αι σημαίαι και αι αφίδες, τα επί των τοίχων χρυσά εμβλήματα, αι εξασράπτουσαι λόγγαι των παρατεταγμένων στρατιωτών, τα λοφία και αι επωμίδες των εφίππων αξιωματικών, αι ποικίλαι των κυριών ενδυμασία και τα πολύχρωμα πιλίδια των, αι κατάφορτοι από κόσμου εξώσται των οικιών, αι διάφοροι στρατιωτικάί ενδυμασίαι, της λευκής φουστανέλλας παραπλεύρως προς την ερυθρόχουν στολήν του πυροβολικού και την κιτρινόχουν της Σχολής των Ευελπίδων, απετέλουν απειρίαν χρωμάτων, μαρμαρυγών λάμψεως.» (Κυριακίδης, 12)

Η παρούσα παρατήρηση θυμίζει αρκετά τις παρατηρήσεις του Μπωντλαίρ στο δοκίμιό του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής». Ο ζωγράφος-καλλιτέχνης Guys ενθουσιάζεται με το «πομπώδες της στρατιωτικής ζωής» (Baudelaire, 76). Οι παρατηρήσεις του Guys είναι ακριβείς και στοχεύουν στην λεπτομερή παρουσίαση της στολής των στρατιωτικών. Όπως κάθε εποχή έχει το ένδυμά της έτσι και ορισμένα επαγγέλματα ομορφαίνουν από το ένδυμα που έρχεται να τα πλαισιώσει, στην περίπτωση των στρατιωτικών το ένδυμα δηλώνει την τόλμη (Baudelaire, 76). Με τον ίδιο τρόπο ο αφηγητής-πλάνης του μυθιστορήματος *Δύο Καρδία* παρατηρεί και περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια την παρέλαση των στρατευμάτων, στοχεύοντας στην εξωτερική τους εμφάνιση, στολή, σημαίες, πιλίδια. Η παρουσίαση των στρατευμάτων από τον αφηγητή θυμίζει γραπτή αναπαράσταση ζωγραφικού πίνακα.

Το πλήθος των θεατών δεν περιορίζεται μόνο εντός των δρόμων, οι θεατές έχουν κατακλύσει όλα τα μαγαζιά, τα οποία περιλαμβάνουν εξώστες, οι οποίοι ευνοούν την θέαση της γαμήλιας πομπής. Η εικόνα των ανθρώπων στους εξώστες των καφενείων θυμίζει αρκετά τους θεατές στα θεωρεία των θεάτρων, οι οποίοι ανυπομονούν να δουν την θεατρική παράσταση, στην παρούσα περίπτωση αναμένουν να δουν από κοντά το βασιλικό ζεύγος (Κυριακίδης, 21-24).

Η έναρξη της γαμήλιας πομπής ξεκινάει με το στρατιωτικό διάταγμα. Οι στρατιώτες παραμερίζουν το πλήθος ώστε να περάσει η χρυσή άμαξα. Ακολουθεί σκηνοθετική παρουσίαση, σαν μια κινηματογραφική κάμερα να παρουσιάζει όλες τις παραμικρές λεπτομέρειες από την άμαξα και τους ιππείς ως το φόρεμα της πριγκίπισσας με τον βασιλιά και τον πρίγκιπα έφιππους να συνοδεύουν αυτήν. Η περιγραφή και η παρατήρηση στοχεύει στην παρουσίαση της ενδυμασίας και των υπόλοιπων μελών της βασιλικής οικογένειας. Τα ρούχα αποτελούν την αρχή και το

τέλος της παρατήρησης τού πλήθους πόσο μάλλον όταν η παρατήρηση αφορά την πομπή, η οποία αποτελείται από στρατεύματα και κυρίως από την επίσημη ενδυμασία των βασιλικών εκπροσώπων:

«Ηγείτο λαμπρόν σώμα υπέων με την πρασινόχρουν αυτών ενδυμασία κεκοσμημένη δια αργυροχρόων κρουσσών, ανδρών υψηλών, με τα δίκην στάξεων ανακινούμενα λοφία· είτα, μετά τον πεζή βαινόντων ανακτορικών θεραπόντων, κομψών εν ταις χρυσοτεύκτοις αυτών στολαίς, επί αμάξης χρυσής, έργον πολυτελές Παρισινής βιομηχανίας, έσωθεν κεκοσμημένη υπό κυανοχρόου εξαμιτίου απαστράπτοντος, και έσωθεν θαυμασίως επεξεργασμένη υπό αριστοτεχνών, εφέρετο η νύμφη, ως αιθερία του Ρήνου κόρη, αιγλήεσσα εν τη λευκοτάτη της λειοσηρικής εσθήτος έξοχου υφαντουργίας, διχαζομένη εις τα πλάγια και της οποίας η ουρά ελέγετο θαύμα της Βερολινείου ραπτικής καλλιτεχνίας. [...] Ο Βασιλεύς πενθερός έφιππος, τέκνον του βορρά ξανθόν [...] έβαινον παρά το πλευρόν της νύμφης αυτού· και εκ του άλλου μέρους ο νυμφίος διάδοχος του ελληνικού θρόνου» (Κυριακίδης, 28-29)

Η αναπαράσταση δημόσιων εκδηλώσεων (πομπές και τελετές) της επικαιρότητας ήταν προσφιλές θέμα σε σκίτσα εφημερίδων και πίνακες ζωγραφικής τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Baudelaire αν και δεν είχε επισκεφτεί ποτέ την Ελλάδα και την Τουρκία, στον «Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής» περιγράφει τις πομπές και τις τελετές, όπως τις είδε μέσα από τους πίνακες του Constantin Guys στις συγκεκριμένες χώρες σαν να ήταν παρών, σε συνδυασμό με την φαντασία του:

«ο κ. Γκ. Διαπρέπει ζωγραφίζοντας τη μεγαλοπρέπεια των επίσημων σκηνών, τις εθνικές πομπές και τελετές, όχι ψυχρά, διδακτικά, όπως οι ζωγράφοι βλέπουν αυτά τα έργα μόνο σαν επικερδείς αγγαρείες, αλλά με όλη την ορμή ενός ανθρώπου ερωτευμένου με το χώρο, με την προοπτική, με το φως που λιμνάζει ή κάνει έκρηξη, και που σκαλώνει σε σταγόνες ή σε σπινθήρες πάνω στις ανωμαλίες που σχηματίζουν οι στολές και οι τουαλέτες της αυλής.» (Baudelaire, 72)

Ο Guys ως καλός παρατηρητής είχε την δυνατότητα να ζωγραφίσει τις αστικές εκδηλώσεις με τις παραμικρές λεπτομέρειες, στις οποίες ήταν παρών. Στο μυθιστόρημα του Κυριακίδη ο αφηγητής-πλάνης εργάζεται με τρόπο συνδυαστικό, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τόσο την παρατήρηση όσο και την φαντασία του.

Ο αφηγητής παρατηρεί από κοντά την γαμήλια πομπή, την οποία μέσω της περιγραφής την αναπαριστά σαν πίνακα ζωγραφικής, ενεργοποιώντας ταυτόχρονα και

την φαντασία του αναγνώστη. Επίσης, επιτυγχάνει να παρουσιάσει ένα γεγονός σχετικά επίκαιρο, όπως οι γαμήλιοι γάμοι του πρίγκιπα Κωνσταντίνου και της Πριγκίπισσας Σοφίας, το 1889, μαρτυρώντας τις διαστάσεις που είχε λάβει ως ένα γεγονός ύψιστης εθνικής σημασίας, το οποίο αποτελεί αντικείμενο συζήτησης μέχρι το 1893, τη χρονιά που δημοσιεύεται το μυθιστόρημα.

Το πλήθος στο μυθιστόρημα του Κυριακίδη είναι κυρίως αστικό. Η παρουσίασή του δεν είναι έντονη, σε αντίθεση με τα άλλα μυθιστορήματα όπου το πλήθος κυριαρχεί ισότιμα ως κεντρικός πρωταγωνιστής μαζί με την ιστορία των βασικών ηρώων. Ωστόσο, και στο έργο του Κυριακίδη δηλώνει την παρουσίασή του ήδη από το πρώτο κεφάλαιο, αλλά και αργότερα παρουσιάζονται οι συνήθειές του, όπως η συνήθειά του να χρησιμοποιεί το τραμ ως βασικό μεταφορικό μέσο για να πάει στις πλησίον εξοχές για να διασκεδάσει.<sup>68</sup> Αντίστοιχες εικόνες διασκέδασης έχουν παρουσιαστεί στον Νικόλαο Σπανδωνή και στον Γεράσιμο Βώκο. Το τραμ ως το μοναδικό μέσο μεταφοράς συγκεντρώνει και το μεγαλύτερο μέρος του αθηναϊκού πλήθους, δημιουργώντας και την αντίστοιχη ασφυξία της συνάθροισης σε έναν οριοθετημένο χώρο σε αντίθεση με τις περιορισμένες δυνατότητες της άμαξας ή των ιππύλατων λεωφορείων να μεταφέρουν πολλούς ανθρώπους:

«Πλήθος άπειρο συνεκεντρούτο εις τας φερούσας εις την πλατείαν της Ομοιοίας οδούς, όπου συγκεντρώνται. Πάσαι σχεδόν αι τροchioδρομικαί γραμμαί [...] κόσμος πολύς συνωθειτό και μόλις θα ηδύνατο να σταθή επί του οπισθίου εξώστου της αμάξης. [...] Αι δύο νεάνιδες εκάθηντο ομού, αριστερόθεν, συνεσφιγμένα μεταξύ πολλών γυναικών και παιδίων [...] άνδρες και γυναίκες ίσταντον ομοίως ανάμιξ εις τον όπισθεν στενόν εξώστην της αμάξης, οπόθεν εξέρχονται οι επιβάται· ο υπάλληλος μετά δυσκολίας διένεμε τα εισιτήρια επί μάλλον διαταράσσων τους επιβάτας, συνεσφιγμένους εν τη στενή τροchioδρομική αμάξη μετά πατάγου φερομένη επί των σιδηρών ελασμάτων. [...] Και αι τροchioδρομικαί άμαξαι αλληπάλληλως αφικνούμενοι μετέφερον νέους επιβάτας, διασκορπιζομένους εις τους διάφορους κήπους, εν ζωηρότητι, εν ευθυμία» (Κυριακίδης, 155-156)

Σύμφωνα με την Γεωργία Γκότση, η Αθήνα ως πρωτεύουσα μπορεί να θεωρηθεί «ως μια μικρογραφία των αντιθέσεων».<sup>69</sup> Το πλήθος που συγκεντρώνεται στην πόλη

<sup>68</sup> Για την διασκέδαση του πλήθους στην εξοχή βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο για τον «Πλόνητα».

<sup>69</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 209.

μαρτυρεί τις αντιθέσεις που προκύπτουν, ταυτόχρονα συνυπάρχει το ευρωπαϊκό με το ανατολίτικο στοιχείο, με αποτέλεσμα αυτό το αντιθετικό δίπολο να μετατραπεί σε λογοτεχνικό μοτίβο, το οποίο έχει αποτυπωθεί στην πεζογραφία, στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>70</sup> Η πληθυσμιακή αύξηση της Αθήνας έδωσε την ευκαιρία να συγκεντρωθούν στην πόλη όλα τα ετερόκλητα στοιχεία (πλούσιοι αστοί, φτωχοί, επαρχιώτες, εργάτες, κλπ.) Πολλές φορές η αποτύπωση της πόλης μέσω του πλήθους φανερώνει και την πολυεπίπεδη και πολύπλοκη κατάσταση που επικρατεί και μερικές φορές είναι αδύνατον να παρουσιαστεί μέσω των μυθιστορημάτων.<sup>71</sup>

Ωστόσο, όλα τα μυθιστορήματα που εξετάστηκαν παρουσίασαν μια γενική και πλήρη εικόνα της πόλης μέσω του πλήθους, την μεγαλύτερη ποικιλία παρουσίασε το μυθιστόρημα του Σπανδωνή. Σε κάθε περίπτωση το πλήθος, αν και ποικίλο, προσδιορίζεται με κοινωνικά χαρακτηριστικά, δηλαδή ανώτερη και κατώτερη τάξη και μόνο στα μυθιστορήματα του Βώκου και του Σπανδωνή παρουσιάζει ως επί το πλείστον πολιτικό χαρακτήρα (π.χ. εξαθλιωμένοι ψηφοφόροι).

Οι τέσσερις συγγραφείς δίνουν μια πλήρη εικόνα της πόλης τους και των ανθρώπων που κινούνται σε αυτήν, παρά το γεγονός ότι το πλήθος αποτελεί μια λογοτεχνική κατασκευή και η παρουσίαση του κάποιες φορές δίνεται με κάποια υπερβολή. Όπως σχολιάζει και ο Σπανδωνής στην εισαγωγή του έργου, μελέτησε την ήδη υπάρχουσα ποικιλία των ανθρώπων της πόλης και δημιούργησε τα αντίστοιχα «καλούπια» για να παρουσιάσει την πόλη (Σπανδωνής Α, ι').

---

<sup>70</sup> Ο.π., σσ. 210-215.

<sup>71</sup> Ο.π., σσ. 230-232.

## Κεφάλαιο Γ. Οι Μποέμ και οι υπόλοιποι άνθρωποι που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας

Οι ιστορικές συγκυρίες στην δυτική Ευρώπη, κυρίως στην Γαλλία, ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα, όπως η Βιομηχανική Επανάσταση, με την κυριαρχία του καπιταλισμού δημιούργησαν νέες συνθήκες ζωής σε κοινωνικό επίπεδο. Σταδιακά ο πληθυσμός στο Παρίσι αυξάνεται με αποτέλεσμα τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα (εργάτες, φτωχοί, ρακοσυλλέκτες) να ζουν σε καταστάσεις πλήρους εξαθλίωσης.<sup>72</sup>

Οι παραπάνω επιπτώσεις της νεωτερικότητας γέννησαν την περιθωριακή ομάδα των «Μποέμ» ή αλλιώς όπως εμφανίζεται με τον όρο «La bohème». Κατά την Μαρία Ανέστη, η συγκεκριμένη ομάδα περιλαμβάνει ένα ποικίλο μωσαϊκό ανθρώπων, κάποιοι από αυτούς ανήκουν κυρίως στο περιθώριο του κοινωνικού συνόλου, όπως οι εργάτες, οι πόρνες, οι μέθυστοι κ.ά., είτε εξαιτίας οικονομικών παραγόντων είτε λόγω επαγγέλματος.<sup>73</sup> Παράλληλα, σύμφωνα με τον Harvey μέσα στους μποέμ εντάσσεται και μια ομάδα από αντιφρονούντες αστούς (bourgeois), όπως συγγραφείς, δημοσιογράφοι, ζωγράφοι, μουσικοί, οι οποίοι αντιτάσσονται στον αστικό τρόπο ζωής. Αυτό φανερώνει ότι στο περιθώριο δεν εντάσσονται μόνο άτομα εξαιτίας της φτώχειας και της εξαθλίωσης αλλά και άτομα, τα οποία νιώθουν απομονωμένα από τον κοινωνικό σύνολο ανεξάρτητα από την οικονομική τους κατάσταση, π.χ. μέσα στους μποέμ ανήκουν και ευκατάστατοι αστοί. Πρόκειται δηλαδή από την μια πλευρά για ανθρώπους από τα δυσχερή και εξαθλιωμένα στρώματα αλλά και ανθρώπους του πνεύματος, σε κάθε περίπτωση όλα τα μέλη της bohème είτε είναι ανεξάρτητοι από οποιαδήποτε ταυτότητα ή απαρνούνται την ταυτότητα της τάξης τους.<sup>74</sup>

Ο ορισμός για τους μποέμ σύμφωνα με το *Εγκυκλοπαιδικό λεξικό Μπαρτ και Χριστ* είναι ο εξής περιοριστικός: «Βοημός, κυριολεκτικώς ο Ατσίκανος, μεταφορικώς ο άπορος συνήθως και ατάκτως βιών σπουδαστής ή λόγιος».<sup>75</sup> Ωστόσο, οι μποέμ δεν έχουν κοινά στοιχεία με τους τσιγγάνους και τους λωποδύτες της Βοημίας. Ο Ροΐδης,

---

<sup>72</sup> Serge Bernstein - Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης. Η ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των εθνών 1815-1819*, τόμ. 2, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, μτφρ. Αναστάσιος Δημητρακόπουλος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σ. 163.

<sup>73</sup> Μαρία Ανέστη, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορία της Τέχνης. Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 16.

<sup>74</sup> David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, ό.π., σ. 227.

<sup>75</sup> Βλ. Π., «Βοημός», *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν*, τόμος Β, επιμ. Νικολάου Γ. Πολίτη, εκδ. Μπαρτ και Χριστ, Αθήνα, 1890-1891, σ. 945.

στον πρόλογο της μετάφρασης του μυθιστορήματος του Murger «Σκηναί του Βοημικού Βίου», κάνει την εξής διάκριση:

«Βοημοί, περί των οποίων πρόκειται ενταύθα, ουδέν έχουσιν κοινόν προς τους εισβαλόντας δια της Βοημίας εις την δυτικήν Ευρώπην Ατζιγκάνους, ούτε προς τους εξομοιωθέντας αυτοίς πάσης εποχής και χώρας λωποδύτας, ούτε προς τα αρπακτικά όρνεα του χρηματιστηρίου ή άλλους οίουςδήποτε εκ των εχόντων επάγγελμα να πράττωσι το κακόν».<sup>76</sup>

Οι μποέμ, δηλαδή όπως τους παρουσιάζει ο Murger στο βιβλίο που ο Ροΐδης μεταφράζει, δεν έχουν κοινά στοιχεία με τους τσιγγάνους αλλά ως ένα βαθμό οικειοποιούνται τον ανέμελο τρόπο ζωής τους και κυρίως την επιλογή τους να μην φέρουν αλλά και να αρνούνται οποιαδήποτε ταυτότητα, στοιχείο που τους προσδίδει μεγαλύτερη ανεξαρτησία και ελευθερία. Κατά τον Seigel, οι μποέμ είναι καθαρό δείγμα της νεωτερικότητας και κυρίως η αντεστραμμένη εικόνα της αστικής ζωής.<sup>77</sup>

Σταδιακά, η bohème αποκτά πολιτικές προεκτάσεις, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν επαναστατικές συνωμοσίες, οι οποίες χωρίζονται είτε στους περιστασιακούς συνωμότες είτε στους επαγγελματίες συνωμότες (Benjamin, 17). Το πρώτο αποτέλεσμα των συνωμοσιών είναι η επανάσταση του 1848, χρονιά κατά την οποία στήνονται οδοφράγματα από τον ξεσηκωμό της εργατικής τάξης.<sup>78</sup> Και αργότερα, μετά τον πόλεμο ανάμεσα σε Γαλλία και Πρωσία το 1870, ακολουθεί εξέγερση των εργατών και της εθνοφρουράς με την δημιουργία της Παρισινής Κομμούνας, το 1871.<sup>79</sup>

Κατά την Ανέστη, όλοι οι περιθωριακοί τύποι, οι οποίοι συνθέτουν την νεωτερική ζωή και συνυπάρχουν με την bohème γίνονται αντικείμενο αναπαράστασης και παρατήρησης από τους μοντέρνους καλλιτέχνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>80</sup> Η απεικόνιση των μποέμ δεν περιορίζεται μόνο στους ζωγραφικούς πίνακες, οι οποίοι απεικονίζουν ταυτόχρονα μέσα από τους μποέμ και την καθημερινότητα τής ζωής, αλλά γίνονται αντικείμενο και της λογοτεχνίας. Ο Henri Murger γράφει το μυθιστόρημα *Scènes de la*

<sup>76</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, «Σκηναί του βοημικού βίου. Πρόλογος», *Απαντα* τόμ. Ε', ό.π., σ. 11.

<sup>77</sup> Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999, σ. 5.

<sup>78</sup> Serge Bernstein - Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης, Η ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των εθνών 1815-1819*, ό.π., σσ. 49-56.

<sup>79</sup> «Commune of Paris 1871», *Encyclopaedia Britannica*, διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://www.britannica.com/event/Commune-of-Paris-1871#accordion-article-history>.

<sup>80</sup> Μαρία Ανέστη, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, ό.π., σσ. 16-17.

*vie de bohème*, επίσης και ο Baudelaire στο δοκίμιο του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» και απεικονίζει μερικούς από τους περιθωριακούς τύπους του Παρισιού, όπως ο flâneur, ο δανδής, η εταίρα, αλλά και ο ίδιος ο ήρωάς του, ο Constantin Guys όντας μοντέρνος καλλιτέχνης ανήκει και εκείνος στην περιθωριακή ομάδα των μποέμ.

Από την φύση της, η ελληνική πραγματικότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν θα μπορούσε να καλλιεργήσει και να εμφανίσει την περιθωριακή ομάδα των μποέμ, γιατί δεν υπήρχαν οι εξαθλιωμένες μάζες εργατών, όπως στην περίπτωση της Γαλλίας. Η Αθήνα είναι μια μικρή πόλη, η οποία έχει αρχίσει μόλις να διαμορφώνεται. Οι τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αποτελούν την εποχή κατά την οποία παρατηρείται η σταδιακή αστικοποίηση και εκβιομηχάνιση της Αθήνας, αλλά ακόμα δεν υπάρχουν πολλά εργοστάσια.<sup>81</sup> Παράλληλα, κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες σοσιαλιστικές ιδέες στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το 1893, ο Πλάτων Δρακούλης δημοσιεύει *Το εγχειρίδιον του εργάτου, ήτοι αι βάσεις του σοσιαλισμού*, εμφανίζονται δηλαδή οι πρώτοι οργανωμένοι σοσιαλιστές.<sup>82</sup>

Μια από τις σημαντικότερες κινητοποιήσεις εργατών στην Ελλάδα θα γίνει αργότερα το 1896 με την απεργία των μεταλλωρύχων στο Λαύριο,<sup>83</sup> μια κίνηση, η οποία μαρτυρεί ότι οι εργάτες έχουν αποκτήσει συνείδηση της τάξης τους. Και πάλι, δεν μπορεί να συγκριθεί η κατώτερη τάξη εργατών στην Ελλάδα με τις αντίστοιχες εικόνες των εξαθλιωμένων και φτωχών εργατών του Παρισιού. Η ελληνική κοινωνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι περισσότερο φιλική και για την εργατική τάξη αλλά και για τον υπόλοιπο φτωχό πληθυσμό της.<sup>84</sup>

Η Αθήνα του 1893 περιλαμβάνει μια ποικιλία περιθωριακών τύπων (καλλιτέχνες, αρτίστες, εταίρες, κουτσαβάκηδες, μαγγόπαιδα, δανδήδες, χαρτοπαίκτες, λεσβίες). Οι μυθιστοριογράφοι, οι οποίοι εξετάζονται στην παρούσα διπλωματική εργασία, μετατρέπουν τις παραπάνω κατηγορίες των περιθωριακών σε λογοτεχνικούς τύπους,

---

<sup>81</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για την οικονομική ανάπτυξη της Αθήνας στο τέλος τους 19<sup>ου</sup> βλ. στο: Χριστίνα Αγριαντώνη, «Η ελληνική οικονομία. Η συγκρότηση του ελληνικού καπιταλισμού, 1870-1909», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 5<sup>ος</sup> τόμος: Τα χρόνια της σταθερότητας, 1871-1909. Η οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη του ελληνισμού*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, ΤΑ ΝΕΑ-Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003-2004, σ. 55-70.

<sup>82</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για τον Πλάτωνα Δρακούλη και την εμφάνιση του σοσιαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα βλ. στο: Παναγιώτης Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974, τόμος Α', Οι σοσιαλιστές διανοούμενοι και η πολιτική λειτουργία της πρώιμης κοινωνικής κριτικής (1875-1907)*, εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα, <sup>2</sup>1995, σσ. 60-80.

<sup>83</sup> Γιάννης Κορδάτος, *Ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος: Με βάση άγνωστες πηγές και ανέκδοτα αρχεία*, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα, <sup>1</sup>1972, σσ. 27-43.

<sup>84</sup> Nikos Mavrelou, *Roidis' tangible images and Baudelaire's paintings of modern life. Aspects of Modernity in Emmanouil Roidis' works*, ό.π., σσ. 49-50.

όπως είναι ο ζωγράφος- καλλιτέχνης Ιούλιος Μάρμορας, οι αρτίστες Αντζελίνα και Αμαλία, ο κουτσαβάκης Κανδρίλιας κ.ά. Κατά ανάλογο τρόπο, οι Γάλλοι ζωγράφοι, όπως ο Manet αντιμετωπίζουν τους συγκεκριμένους ήρωες της εποχής τους ως ηθοποιούς σε θεατρική παράσταση.<sup>85</sup> Αντίστοιχη θεατρικότητα ενυπάρχει και στους περιθωριακούς τύπους ηρώων, οι οποίοι εντοπίζονται και στα μυθιστορήματα του 1893 και θα εξεταστούν διεξοδικά, αμέσως παρακάτω.

### Γ 1. *Ιούλιος Μάρμορας, ο καλλιτέχνης-μποέμ*

Εκφραστές της bohème είναι και οι καλλιτέχνες. Περιθωριακοί δεν είναι μόνο οι φτωχοί εργάτες αλλά και όσοι εξαιτίας της μοντέρνας εποχής έχουν τοποθετηθεί έξω από τα στενά όρια της κοινωνίας. Η νεωτερικότητα επηρέασε αρνητικά την οικονομική και κοινωνική ζωή των καλλιτεχνών και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υιοθετήσουν τον περιθωριακό τρόπο ζωής των μποέμ.<sup>86</sup> Όπως παρατηρεί και ο Ροΐδης:

«Βοημούς εννοεί ο Μύργερ και οι μετ' αυτόν μεταχειρισθέντες την λέξιν κατά την αυτήν σημασία τους ανεστίους και παλαιόντας κατά την αφανείας και της πενίας νέους συγγραφείς ή καλλιτέχνας. Πας ο ασπαζόμενος το στάδιον της τέχνης ή των γραμμάτων άνευ άλλου τινός πόρου ζωής πλην του κέρδους εκ του χρωστήρος, της σμίλης ή του καλάμου του, πρέπει κατ' ανάγκην να διέλθῃ δια των ατραπών της Βοημίας.»<sup>87</sup>

Από τον Μεσαίωνα έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα οι περισσότεροι καλλιτέχνες (ζωγράφοι, συγγραφείς) λειτουργούσαν και ζούσαν κάτω από τον θεσμό της πατρωνίας. Όμως, από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα οι καλλιτέχνες ήρθαν αντιμέτωποι με την εμπορευματοποίηση της τέχνης, από την οποία προστατεύονταν μέχρι τότε από τους πάτρωνες. Τα έργα τέχνης πλέον αντιμετωπίζονται ως προϊόντα αγοραπωλησίας.<sup>88</sup> Η τεχνική αναπαραγωγής και βιομηχανοποίησης μεταφέρεται και στην τέχνη και έτσι

---

<sup>85</sup> Μαρία Ανέστη, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 17.

<sup>86</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 204.

<sup>87</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα* τόμ. Ε', ό.π., σ. 11.

<sup>88</sup> Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, ό.π., σ. 13.

δημιουργούνται πανομοιότυπα προϊόντα.<sup>89</sup> Αυτή η κατάσταση ήταν αντίθετη με την νοοτροπία των καλλιτεχνών. Η αξία της τέχνης πλέον αποκτά ωφελμιστικό χαρακτήρα και έρχεται σε σύγκρουση με την φαντασία και την έμπνευση, οι οποίες οδηγούν τους καλλιτέχνες στα πρότυπα της πραγματικής ομορφιάς.<sup>90</sup>

Στο μυθιστόρημα *Τα κορίτσια μας* του Νεαπολίτη, σκιαγραφείται το μοτίβο του μποέμ καλλιτέχνη μέσα από τον κεντρικό ήρωα, τον ζωγράφο Ιούλιο Μάρμορα. Έτσι, μέσα από την παρουσίαση της ιστορίας του Ιούλιου τίθενται τα ζητήματα της επιβίωσης του μοντέρνου μποέμ καλλιτέχνη καθώς και της εμπορευματοποίησης της τέχνης.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό τόσο των μποέμ καλλιτεχνών όσο και των υπόλοιπων περιθωριακών, εκτός από το ζήτημα της επιβίωσής τους, η οποία τους έθετε στο περιθώριο της κοινωνίας, ήταν και η κοσμοθεωρία τους, κατά την οποία επέλεγαν να ζήσουν ένα αντισυμβατικό τρόπο ζωής, αντίθετο με τις επιταγές του άστεως. Με αυτόν τον τρόπο, όντας αντίθετοι με τις ηθικές συμβάσεις της κοινωνίας, προσπαθούσαν να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες τους και κυρίως τα πάθη τους με όποιο τρόπο μπορούσαν είτε με την περιστασιακή τους εργασία είτε με ανέντιμους τρόπους.<sup>91</sup>

Στην παρούσα περίπτωση ο ήρωας δεν αντιμετωπίζει μόνο το ζήτημα της επιβίωσης, όπως παρατηρεί ο ίδιος, αλλά με το να ξεπουλάει φθηνά την τέχνη του ικανοποιεί και το μεγαλύτερό του πάθος, την χαρτοπαιξία, στην οποία τον είχε παρασύρει τόσο η ερωτική του επιθυμία για την κύρια Δάρνου όσο και ο τοκογλύφος αδερφός της (Νεαπολίτης, 90-91). Ο Ιούλιος προσπαθεί να ικανοποιήσει την χαρτοπαικτική του «ανάγκη» με κάθε τρόπο και με κάθε κόστος:

«Είνε φρικώδες και όμως...έγεινα και εγώ τοιούτος· προ ημερών δεν εργάζομαι πλέον αλλ' είμαι άνθρωπος και έχω ανάγκας, και προς τας ανάγκας αυτάς δια να ανταποκριθώ έπρεπε να εργάζομαι, τώρα, μάλιστα ότε αύται ηυξήθησαν! Δεν ειργάσθην όμως και επώλησα τας εικόνας μου όλας δι' ένα κομμάτι ψωμί ίνα εμπορέσω να αντιμετωπίσω το μεγαλείον και τον πλούτον της γυναικός εκείνης! Και όταν όλαι αι εικόνες μου επωλήθησαν, έπαιξα και τον τελευταίον μου οβολόν, έπαιξα χθες το εσπέρας και την “Παναγιάν” μου αντί εκατόν δραχμών, έργον το οποίον δεν επώλουν ούτε με εκατό λίρας!» (Νεαπολίτης, 90-91)

<sup>89</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 182.

<sup>90</sup> Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, ό.π., σ. 14.

<sup>91</sup> Μαρία Ανέστη, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 96.

Η Τέχνη μετατρέπεται, όχι μόνο σε εμπορικό αντικείμενο αγοραπωλησίας αλλά και σε αντικείμενο τοκογλυφίας, γιατί ο επίδοξος αγοραστής είναι τοκογλύφος. Αυτό σημαίνει ότι η πραγματική αξία της τέχνης χάνεται και στο παζάρεμα της τιμής. Δεν μειώνει μόνο ο Τοκογλύφος την αξία της τέχνης με το παζάρεμα, αλλά την μειώνει και ο ίδιος ο ήρωας-ζωγράφος με το να δέχεται παθητικά χωρίς αντίρρηση τα λίγα χρήματα που είναι διατεθειμένος ο τοκογλύφος Δάρνος να του δώσει, ώστε να τα ποντάρει κατευθείαν στην χαρτοπαιξία:

«-Την αγοράζετε την “Παναγία” μου; τον ηρώτησα εν τη εξάψει εις την οποίαν με είχε φέρει το πάθος.

- Πόσα ζητείτε;

-Δόσατε όσα θέλετε.

- Εγώ σας δίδω είκοσι τάλληρα.

-Είκοσι τάλληρα! εσκέφθην! και αστραπιαίως υπελόγισα την αξίαν των χρωμάτων τα οποία μου εχρησίμευσαν δι' αυτήν τα χρώματα μόνα εστοίχιζον περισσότερα.

- Πάρτε την, του είπα τέλος αποφασιστικώς.

- Εκείνος έσυρε το χρηματοφυλάκιόν του, εξήγαγεν έν εκατόφραγκον εξ αυτού και απαθής χωρίς να με παρατηρήση καθόλου, ως να με περιεφρόνει, μου είπε.

- Πού θέλετε να το βάλω;

- Εις τον φάντην.» (Νεαπολίτης, 91-92)

Ο Ιούλιος δεν ξεπουλάει μόνο την εικόνα της «Παναγίας» στον Δάρνο, αλλά παζαρεύει μαζί του και τον ημιτελή πίνακα της «Αναδυομένης Αφροδίτης». Ο ήρωας γνωρίζει ότι ο Δάρνος εκτός από τοκογλύφος είναι και φανατικός λάτρης της τέχνης και ότι στο πρόσωπό του θα βρίσκει πάντα έναν υποψήφιο αγοραστή-πελάτη:

«Άμα ετοποθετήθη ο καλλιτέχνης πλησίον της τραπέζης είπε κρυφίως εις το ούς του τραπεζίτου.

-Έχω την «Αναδυομένην Αφροδίτην», την θέλετε;

-Πόσον;

-Διακοσίας δραχμάς και τα έξοδά της μέχρι αποπερατώσεως.

-Είνε ατελής;

-Ναι! θέλει ακόμη ολίγον ημερών εργασίαν.

-Την δέχομαι με εκατό δραχμάς και τα έξοδα.

-Δόσατέ μου τα. Και ο Ιούλιος λαβόν μυστικά παρά του κυρίου Δάρνου το εκατόφραγκον το έβαλε εις τον φάντην.» (Νεαπολίτης, 107)

Ο Δάρνος μεταφέρει τον χαρακτήρα της τοκογλυφίας και στην τέχνη, εκμεταλλεόμενος την ανάγκη κάθε καλλιτέχνη να βγάλει τα προς το ζην. Αναγκάζει τον εκάστοτε καλλιτέχνη με την πάροδο του χρόνου να φτάσει στα όρια, όχι μόνο της εξαθλίωσης αλλά και της απελπισίας, με αποτέλεσμα η πραγματική αξία των έργων τέχνης να μην λαμβάνεται πλέον υπόψιν. Φυσικά, ο αφηγητής ειρωνεύεται τα συγκεκριμένα «ευγενή αισθήματα» του τοκογλύφου προς κάθε μορφή καλλιτεχνίας, και κυρίως προς την ζωγραφική:

«Ο κύριος Δάρνος όμως αν και τραπεζίτης και πρώην τις είδε τι, είχε και έν ιδιαίτερον χαρακτηριστικόν το οποίον ετίμα την καλαισθησίαν του και απεδείκνυε τα ευγενή αισθήματα ων ήτο πλήρης και τα οποία οι γνώριμοί του έθετον υπό αμφισβήτησιν: ηγάπα την καλλιτεχνίαν μέχρι μανίας και ιδιαιτέρως την ζωγραφικήν. Εάν έβλεπε μίαν εικόνα εκτεθειμένην εις τας βιτρίνας κανενός καταστήματος της οδού Σταδίου, εισήρχετο, ηρώτα περί της τιμής και ανεχώρει πάντοτε σκεπτόμενος ως εξής: -Μου εξήτησαν πεντακοσίας δραχμάς· μετά έν έτος και αφού στενοχωρηθή ο ζωγράφος της οικονομικώς, υπάρχει ελπίς να την αγοράσω με καμμία εκατοστή δραχμάς. Δε βιάζομαι. Α! ο κύριος Δάρνος ηννόει να υποστηρίξη την καλλιτεχνίαν.» (Νεαπολίτης, 106-107)

Στο μυθιστόρημα η τέχνη αντιμετωπίζεται με οικονομικούς όρους και θίγεται με έντονο βαθμό το φαινόμενο της εμπορευματοποίησής της, όπως εμφανίζεται και κυριαρχεί τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Επίσης, ο αφηγητής ασκεί αρνητική κριτική τόσο στον τοκογλύφο που εκμεταλλεύεται τους καλλιτέχνες όσο και στον ίδιο τον ζωγράφο. Ο αφηγητής τοποθετεί τον ήρωα ζωγράφο να αυτολογοκρίνεται συνεχώς για την στάση του, γιατί μειώνει την αξία της καλλιτεχνίας του για χάρη του πάθους του:

«και εγώ άπελπισ κατήλθον του χαρτοπαιγνίου με βήμα ταχύ και με συνείδησιν βαρείαν, και έφθασα τρέχων σχεδόν, ως να με κατεδίωκε η τέχνη, τον ιερόσυλον, εις το εργαστήριόν μου· ήναψα φως και τρέμων σχεδόν επλησίασα την “Παναγίαν” ήτο εκεί, η ωραία εικόν, και εφάινετο ως να με επέπληττε δια του βλέμματος διότι την εισήγαγον εντός του καταγωγείου των χαρτοπαικτών· έστρεψα τότε προς ετέραν εικόνα ακουσίως τους οφθαλμούς, προς την ημιτελή “Αφροδίτην” μου και δεν ηδυνήθην να μη κλαύσω! Δια την Αφροδίτην εθυσίασα την Παναγίαν!» (Νεαπολίτης, 92)

Η στάση του ήρωα απέναντι στην αξία της τέχνης παρουσιάζει αντιθέσεις, ενώ την βλέπει ως κάτι ιερό, την ίδια στιγμή διαπράττει ιεροσυλία με το να την ξεπουλάει.

Την ίδια ακριβώς αντιθετική στάση παρουσιάζει και ο Baudelaire ως προς την τέχνη, όπως παρατηρεί ο Walter Benjamin για τον αντιφατικό χαρακτήρα του Γάλλου ποιητή ότι: «γύρω στα 1850 διακηρύσσει ότι η τέχνη δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ωφελιμότητα· λίγα χρόνια αργότερα υποστηρίζει το *l'art pour l'art*» (Benjamin, 18).

Ο Baudelaire γνώριζε πολύ καλά την πραγματική θέση στην οποία είχαν βρεθεί οι μοντέρνοι καλλιτέχνες, από την οποία δεν μπορούσε να ξεφύγει ούτε εκείνος. Όπως ο ήρωας του Νεαπολίτη αυτολογόκρινεται έχοντας συνείδηση της θέσης του και της συμπεριφοράς του ως καλλιτέχνης, την ίδια ακριβώς επίγνωση έχει και ο Baudelaire, ο οποίος μέσα από τα ποιήματά του σχολιάζει την τέχνη και τους καλλιτέχνες και πάνω από όλα ασκεί κριτική στον ίδιο του τον εαυτό. Τις περισσότερες φορές ο Γάλλος ποιητής παρομοιάζει τον εαυτό του ως «πόρνη» (Benjamin, 42) όπως φαίνεται και στο ποίημα «*La muse vénale*», όπου η μούσα για να επιβιώσει αναγκάζεται να ξεπουλήσει το κορμί της στο πλήθος:

«Μούσα της καρδιάς μου, ερωμένη των παλατιών,  
Θα έχεις, όταν ο Γενάρης του βοριάδες του ελευθερώσει,  
Όσο διαρκούν οι μαύρες έγνοιες των χιονισμένων βραδινών  
Ένα κάρβουνο τα μελανιασμένα πόδια σου να ζεστάνεις;  
[...]  
Νηστική, γυμνή χορεύτρια, ν' απλώνεις τα κάλλη σου  
Και το γέλιο σου νοτισμένο απ' τ' αθέατα δάκρυά σου,  
Για να κάνεις να λιγώνει στα γέλια ο χυδαίος όχλος.»<sup>92</sup>

Η ανάγκη της επιβίωσης είναι εκείνη, η οποία ωθεί τον καλλιτέχνη να χάσει το «φωτοστέφανο» στις λάσπες της πόλης,<sup>93</sup> όπως φαίνεται και στο πεζό ποίημα του Baudelaire «*Απώλεια φωτοστέφανου*»,<sup>94</sup> ο καλλιτέχνης ποιητής δεν ενδιαφέρεται πλέον για την αξιοπρέπειά του και προτιμάει να μείνει ένας κοινός θνητός, όπως όλοι οι άλλοι. Αλλά, και το ποίημα στην εισαγωγή των *Ανθέων του κακού*, το οποίο φέρει τον τίτλο «*Au Lecteur*», παρουσιάζει την δεινή θέση στην οποία έχει περιπέσει ο μοντέρνος καλλιτέχνης-ποιητής ως αμαρτία, με το να ξεπουλάει αδρά την ποίηση του (Benjamin, 42).

<sup>92</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σ. 19.

<sup>93</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 205-206.

<sup>94</sup> Charles Baudelaire, *Η μελαγχολία του Παρισιού. Μικρά πεζά ποιήματα*, ό.π., σσ. 169-170.

«Οι αμαρτίες μας επίμονες, οι μεταμέλειες μας χαλαρές, ακριβά πληρώνουμε τις εξομολογήσεις μας.»<sup>95</sup>

Το ζήτημα της επιβίωσης και οι αρνητικές επιπτώσεις της στην τέχνη, τονίζεται πολύ περισσότερο στον Baudelaire παρά στον ήρωα του Νεαπολίτη, ο οποίος προσπαθεί να ικανοποιήσει πρώτα την ανάγκη της χαρτοπαιξίας και μετά την βιοτική. Ο ήρωας ζωγράφος, όπως παρουσιάστηκε προηγουμένως, πηγαίνοντας στην χαρτοπαικτική λέσχη γνωρίζει εκ των προτέρων ότι θα συναντήσει τον υποψήφιο αγοραστή-τοκογλύφο, ώστε να πουλήσει τα έργα του. Η συγκεκριμένη συμπεριφορά έρχεται να επιβεβαιώσει για ακόμα μια φορά, όπως παρατηρεί και ο Benjamin ότι ο Baudelaire γνώριζε την πραγματική κατάσταση του καλλιτέχνη: «πηγαίνει στην αγορά ως πλάνης· για να την παρατηρήσει, όπως πιστεύει, στην πραγματικότητα όμως για να βρει αγοραστή» (Benjamin, 42).

Λάτρης της τέχνης δεν είναι μόνο ο τοκογλύφος Δάρνος αλλά και ο τραπεζίτης Σαβήρας, ο οποίος παρουσιάζεται ως ο κατ' εξοχήν εραστής της τέχνης. Ο «παράδοξος ερασιτέχνης» εισβάλλει στο σπίτι του Ιούλιου και παρατηρεί εκστατικά τα σκίτσα και τα έργα του ζωγράφου. Ο φιλότεχνος τραπεζίτης έρχεται ξαφνικά ως «από μηχανής θεός» για να σώσει τον Ιούλιο. Ο τραπεζίτης είναι μανιακός με την καλή τέχνη, όπως τονίζει ο ίδιος για τους απλούς ερασιτέχνες (εραστές της τέχνης): «ημείς που μόνον να αγαπούμε την τέχνη ξεύρουμε» (Νεαπολίτης, 136). Ο τραπεζίτης πλέκει το εγκώμιο του Ιούλιου ταυτίζοντάς τον με άλλους γνωστούς και διάσημους ζωγράφους, όπως ο Ραφαήλ και ο Ρούμπενς, για να τον ρωτήσει στην συνέχεια αν πουλάει τα έργα τέχνης του. Φυσικά, αυτό δείχνει ότι εν τέλει ο Σαβήρας δεν είναι τόσο ερασιτέχνης (λάτρης), εφόσον και εκείνος εμπορεύεται την τέχνη: «διότι την αγαπά, πληρώνει αρκετόν φόρον δι' αυτήν» (Νεαπολίτης, 198), τα χρήματα ικανοποιούν το πάθος του να συλλέγει έργα. Ωστόσο, κάνει ένα διαφορετικό παζάρεμα με τον ζωγράφο, αφήνοντας τον Ιούλιο να καθορίσει εκείνος το ποσό της τιμής των προς πώληση έργων. Με άλλα λόγια σέβεται την αξία του καλλιτέχνη σε αντίθεση με τον Δάρνο:

«Και πόσον θέλετε για αυτά τα τέσσαρα; Ηρώτησε πάλιν, έξαλλος σχεδόν εκ χαράς ο ερασιτέχνης διότι κατώρθου να αποκτήση τέλος πάντων εκείνον τον θησαυρόν.

-Όσον τα εκτιμάτε. Απήνητησε δειλώς ο Ιούλιος.

---

<sup>95</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σ. 3.

-Όσον τα εκτιμώ; Αλλ' αυτά δεν εκτιμώνται εις χρήματα. Πόσα θέλετε σας ερωτώ.

Ο Ιούλιος ηπόρει. Δεν είχε συνειθίσει να βλέπη τόσον προθύμους αγοραστάς εικόνων. Πόσω μάλλον τόσον γενναίους εκτιμητάς απλών σχεδιογραφημάτων. Δεν εγνώριζε τι ν' απαντήσει.

Τέλος απεφάσισε κάτι να ειπή και το είπε: -Δώσατε, κύριε, ό,τι θέλετε...Δέκα δραχμάς δι' έκαστον, προσέθηκε διστάζων.

-Δέκα δραχμάς! Ο Ιούλιος έμεινεν εννεός. Ενόμισεν ότι εφάνησαν πολλά εις τον αγοραστήν.

-Ας είνε, είτε πάλιν, συμφωνούμεν και εις μικροτέραν τιμήν.

- Εις μικροτέραν τιμήν, αλλά τότε δεν μου τα χαρίζετε καλλίτερα;» (Νεαπολίτης, 140-141)

Από την μια πλευρά ο Δάρνος εκμεταλλεύεται και υποτιμάει τα έργα τέχνης, ενώ από την άλλη πλευρά ο Σαβήρας τα υπερτιμάει για να τα αποκτήσει. Σε κάθε περίπτωση κυριαρχεί το εμπόριό της, φανερώνοντας επίσης ότι την πραγματική αξία της τέχνης δεν μπορούν να την υπολογίσουν ούτε και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες με αποτέλεσμα να την υποτιμούν συνεχώς. Ο Σαβήρας απευθυνόμενος στον ζωγράφο κάνει την εξής παρατήρηση: «Καλά είπα εγώ, προσέθεσεν, ότι μόνον σεις οι καλλιτέχνην δεν καταλαμβάνετε τι αξίζουν τα προϊόντα της τέχνης σας» (Νεαπολίτης, 141-142). Το παραπάνω σχόλιο του τραπεζίτη Σαβήρα για την στάση των καλλιτεχνών απέναντι στην τέχνη επιβεβαιώνεται και από τις ενδόμυχες σκέψεις του Ιούλιου: «Ποτέ δεν εφαντάζετο ότι θα ευρίσκετο άνθρωπος να εκτιμήση τόσον ακριβά την μικράς δι' αυτόν αξίαν εργασίαν του» (Νεαπολίτης, 147).

Δημιουργείται ένα αντιθετικό δίπολο, από την μια πλευρά ο κακός τοκογλύφος και από την άλλη πλευρά ο καλός τραπεζίτης. Ο Σαβήρας αντιμετωπίζεται ως ο πλούσιος μαικήνας, ο οποίος προστατεύει τον φτωχό ζωγράφο και ταυτόχρονα προωθεί τις καλές τέχνες, ενώ ο τοκογλύφος Δάρνος εκμεταλλεύεται τους καλλιτέχνες. Ο ζωγράφος με την προστασία του φιλότεχνου τραπεζίτη, ως ένα βαθμό ενεργεί με ελευθερία χωρίς κανένα περιορισμό, δίχως να έχει το άγχος της επιβίωσης και τον έλεγχο της αγοραπωλησίας, καθετί που ζωγραφίζει θεωρείται και αντιμετωπίζεται ως αξιόλογο από τον προστάτη του. Παρόλα αυτά όμως, η εμπορευματοποίηση της τέχνης συνεχίζεται και ισχύει και για τις δύο περιπτώσεις, εξάλλου οι όροι τοκογλύφος και τραπεζίτης είναι συνώνυμοι στο έργο μας, γιατί επί της ουσίας σύμφωνα με τις

παρατηρήσεις του Νίκου Μαυρέλου: «ο χρηματοδότης καπιταλιστής (φιλότεχνος τραπεζίτης) γίνεται εκείνος που αποφασίζει για την παραγωγή του έργου».<sup>96</sup>

Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν ότι ο Ιούλιος συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλα τα χαρακτηριστικά του περιθωριακού μποέμ καλλιτέχνη, όπως το πάθος της χαρτοπαιξίας και η ανάγκη της επιβίωσης, φυσικά όλα αυτά τηρουμένων των αναλογιών. Όμως, στο τέλος του μυθιστορήματος, η οικονομική αποκατάσταση του καλλιτέχνη μέσω του προστάτη του, καθώς η ζωγραφική μετατρέπεται πλέον σε επάγγελμα με σταθερό εισόδημα για εκείνον, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο ήρωας δημιουργεί μια τυπική οικογένεια, αποτελούν στοιχεία, τα οποία έρχονται σε πλήρη σύγκρουση και αντίθεση με την κοσμοθεωρία των μποέμ. Η ηθική, κοινωνική και οικονομική αποκατάσταση του Ιούλιου τον διώχνει από την περιθωριακή ομάδα των μποέμ και τον εντάσσει ξανά εντός του κοινωνικού συνόλου.

Παρόλο, που στην αρχή του μυθιστορήματος ο Ιούλιος έμοιαζε με περιθωριακό μποέμ καλλιτέχνη, η τεχνοτροπία του δεν ήταν τόσο νεωτερική. Ο ήρωας δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον Guys, τον μοντέρνο καλλιτέχνη του Baudelaire. Ενώ ο Ιούλιος είναι και ως ένα βαθμό και Flâneur, όπως ο Γάλλος ζωγράφος, επί της ουσίας δεν μπορεί να χαρακτηριστεί μοντέρνος. Παρά τις περιπλανήσεις του στην νυχτερινή ζωή της Αθήνας, δηλαδή στις χαρτοπαικτικές λέσχες και στα καμπαρέ με τις Γαλλίδες αρτίστες, εν τέλει δεν εμπνέεται από τα θεάματα και τις συνήθειες του άστεως, ούτε τα απεικονίζει στους πίνακές του. Ο ήρωας του Νεαπολίτη δεν σκιαγραφεί τα ήθη της εποχής του, δηλαδή το εφήμερο που ζητούσε ο Baudelaire, ούτε ζωγραφίζει από μνήμης σε συνδυασμό με την φαντασία. Αντιθέτως, παραπέμπει στην εικόνα του παραδοσιακού και ίσως, λίγο ρομαντικού καλλιτέχνη, ο οποίος απεικονίζει το πρόσωπο που αγαπάει.

Μέσα στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται και η εικόνα με την οποία αντιμετωπίζεται η τέχνη, αλλά και ο ίδιος ο καλλιτέχνης στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στην πλειονότητά του ο ελληνικός πληθυσμός δεν ήταν εξοικειωμένος με τις καλές τέχνες, όπως η ζωγραφική, με αποτέλεσμα η στάση του απέναντι στην τέχνη και ιδιαίτερα απέναντι στον καλλιτέχνη να είναι συχνά υποτιμητική. Αυτό μαρτυρείται και από την στάση της υπηρέτριας στο σπίτι του Σαβήρα, η οποία μετά το άκουσμα του επαγγέλματος τού Ιούλιου αντιμετωπίζει την λέξη ζωγράφος ως ταυτόσημη με την λέξη μπογιατζής και έτσι τον υποτιμάει:

---

<sup>96</sup> Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439.

«Ο τίτλος δεν εφάνη να έκαμε καλήν εντύπωσιν εις την υπηρέτριαν. Ένας μογιατζής εκεί! Καλέ τι τον ήθελε τον αφέντη της κοντζάμ' πρωτοδίκη; Αλλά προ του αύτη κατορθώση να πεισθή ότι και οι μογιατζήδες, όταν είνε ζωγράφοι, αξίζουν κάτι τι, ο κύριος Τηλέμαχος όστις ακούσει την μεταξύ του καλλιτέχνου και της υπηρετρίας συνομιλίαν. –Εισέλθετε, Εισέλθετε, κύριε Μάρμορα, εφώναζεν εκ του σπουδαστηρίου του» (Νεαπολίτης, 196-197)

Η πρώτη εικόνα για τον τρόπο, με το οποίο αντιμετωπίζεται ο εκάστοτε Έλληνας καλλιτέχνης δίνεται από τα σχόλια του Ιούλιου στην συζήτησή του με την Μαρία: «Α! είνε τρομερή η θέση του καλλιτέχνη εν Αθήναις» (Νεαπολίτης, 45). Αλλά, και αργότερα στον διάλογο που ακολουθεί ανάμεσα στον Ιούλιο με τον αδερφό του τραπεζίτη, ο ζωγράφος μιλάει εξ ονόματος όλων των Ελλήνων καλλιτεχνών. Με αυτόν τον τρόπο ο ήρωας δεν παρουσιάζει μόνο την θέση τους στην ελληνική πραγματικότητα, αλλά κυρίως ασκεί έντονη κριτική στο πολιτισμικό επίπεδο της εποχής του στην Ελλάδα, αντιπαραβάλλοντάς το με την καλλιέργεια των τεχνών στην αρχαιότητα:

«Διότι είμαι καλλιτέχνης Έλλην. Η δε γεννήσασα την καλλιτεχνίαν Ελλάς, την αποδιώκει σήμερον ως προγονήν. Άλλως τε δεν είνε αυτός μόνον ο λόγος. Εκπλήττομαι διότι εύρον επί τέλους ανθρώπους ενδιαφερομένους περισσότερον και εμού σχεδόν δια το μέλλον αυτής. Και τους ευρίσκω εν τω προσώπω ενός τραπεζίτου και ενός δικαστικού, εις κοινωνικάς τουτέστιν, τάξεις αίτινες συνήθως κάθε άλλο σκέπτονται όχι όμως τας ωραιάς τέχνας.» (Νεαπολίτης, 199)

Το ταλέντο του ήρωα και η υποστήριξη που δέχθηκε από τον φιλότεχνο τραπεζίτη, ο οποίος ενθουσιάστηκε με τις καλλιτεχνικές του ικανότητες, έδωσαν την ευκαιρία στον ζωγράφο να γίνει διάσημος και να αποκτήσει μέσω του προστάτη του πολλές γνωριμίες με άλλους πλούσιους αγοραστές· όντως και ο Baudelaire εκμεταλλευόταν πολλές φορές την φήμη του για να καλύψει τις ανάγκες της επιβίωσης.<sup>97</sup> Τα δύο στοιχεία, το ταλέντο και η υποστήριξη ευνόησαν τον ήρωα, όμως αυτή η περίπτωση αποτελεί μια εξαίρεση, γιατί τις περισσότερες φορές η ανάδειξη του καλλιτέχνη οφείλεται σε δύο λόγους, όπως παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα, πρώτον στην «ρεκλάμα» και δεύτερον στην «υποστήριξη» (Νεαπολίτης, 250). Δύο λόγοι, οι οποίοι δεν έχουν καμία σχέση με το ταλέντο του εκάστοτε καλλιτέχνη. Φυσικά, εδώ ο

<sup>97</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 209.

αφηγητής ασκεί δριμύτατη κριτική στην εποχή του και τον τρόπο με τον οποίο εκείνη επηρεάζει τους μοντέρνους καλλιτέχνες.

Προϊόν της νεωτερικότητας είναι η «ρεκλάμα», η οποία εμφανίστηκε και κυριάρχησε μέσα από τις εφημερίδες τον 19<sup>ο</sup> αιώνα: «επρόκειτο για μια φαινομενικά ανεξάρτητη, στην πραγματικότητα πληρωμένη από τον εκδότη, καταχώριση που στο τμήμα της σύνταξης υπεδείκνυε ένα βιβλίο, για το οποίο την προηγούμενη μέρα ή και στο ίδιο φύλλο υπήρχε μία αγγελία [...] Η *réclame* βρίσκεται στην αρχή μιας εξέλιξης που το τέλος της είναι η πληρωμένη από τους ενδιαφερόμενους χρηματιστηριακή αγγελία των περιοδικών. Είναι δύσκολο να γραφεί η ιστορία της πληροφορίας χωριστά από εκείνη της διαφοράς του τύπου» (Benjamin, 34-35). Ουσιαστικά, πρόκειται για επί πληρωμή διαφημίσεις, οι οποίες πλαισίωναν την εφημερίδα και αποτελούσαν το βασικότερο μέσο προβολής και πολλών καλλιτεχνών, αλλά και τρόπο επιβίωσης του καλλιτέχνη και της ίδιας της εφημερίδας.

Χωρίς βέβαια να αναλύει περαιτέρω ο αφηγητής του μυθιστορήματος τον δεύτερο λόγο ανάδειξης των καλλιτεχνών, δηλαδή την «υποστήριξη», ίσως υπονοεί ότι ο Τύπος είχε την δυνατότητα να υποστηρίξει και να αναδείξει συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Εξάλλου, οι εφημερίδες είχαν πολλές οικονομικές απολαβές τόσο από τις ρεκλάμες όσο και από την προβολή συγκεκριμένων καλλιτεχνών:

«Εν τη σημερινή κοινωνία ημών δύο τινά εμπορούν ν' αναδείξουν ένα καλλιτέχνην όπως και ένα λογογράφον. Το πράγμα απεδείχθη πλειστάκις: Η ρ ε κ λ ά μ α, ο φοβερός πολύπους όστις έχει την δύναμιν να εξαπλώνη τους πλοκάμους του εις τα πέρατα των κοινωνικών όχλων, μέχρι των αμαθεστέρων, ή μάλλον ιδίως δια τους αμαθεστέρους· και κατά δεύτερον λόγον η υ π ο σ τ ή ρ ι ξ ι ς, ήτις σπανίως μεν έρχεται ένεκα αληθούς ικανότητος, ως συνέβαινεν ήδη εις τον Μάρμοραν, συχνότατα δε ένεκα τυχαίας τινός περιστάσεως» (Νεαπολίτης, 250)

Την αντίθετη άποψη εκφράζει ο Ροΐδης στον πρόλογο της μετάφρασης τού Murger «Σκηναί του Βοημικού Βίου», γιατί δεν θεωρεί τη ρεκλάμα από μόνη της ικανή για την ανάδειξη της τέχνης. Ο καλλιτέχνης, για να μπορεί να επιβιώσει, χρειάζεται πρώτα από όλα να έχει την σωστή ποσότητα ευφυΐας, δηλαδή την ικανότητα να δημιουργήσει καλά έργα τέχνης και μετά να στραφεί στον τρόπο διάδοσης του έργου του:

«Το λυπηρόν είναι ότι εις τον τοιούτον κατά της αφανείας και της ενδείας αγώνα δεν κατισχύουσι πάντοτε οι μόνο υπό καλλιτεχνικήν έποψιν ευφυέστεροι, αλλά

πολύ μάλλον οι συνδυάζοντες μετά του απαραίτητου κατωτάτου όρου ευφυΐας το μεγαλύτερον ποσόν βιωτικής επιτηδειότητος. Όπως παντός άλλου βιομηχάνου, ούτω και του συγγραφέως ή καλλιτέχνου το έργον δεν περιορίζεται εις την παραγωγήν καλών προϊόντων, αλλά πρέπει να φροντίση και υπέρ της διαδόσεως και εκτιμήσεως τούτων υπό των καταναλωτών. Ο στερούμενος της τιαυτής ικανότητος δύσκολον είναι να κατισχύση κατά τον αγώνα προς τους κατόχους αυτής, έστω και πνευματικώς υποδεέστερους.»<sup>98</sup>

Συνοψίζοντας, από τα τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893, ο ήρωας τού Νεαπολίτη αποτελεί την μοναδική περίπτωση του μποέμ-καλλιτέχνη, τηρουμένων των αναλογιών και των αντιθέσεων ως προς το συγκεκριμένο μπωντλαιρικό μοτίβο. Παρόλο, που και στα άλλα μυθιστορήματα εμφανίζεται το στοιχείο του καλλιτέχνη, όπως π.χ. ηθοποιοί, αρτίστες, ποιητές κλπ., ο Ιούλιος Μάρμορας είναι ο μοναδικός, ο οποίος σκιαγραφείται διεξοδικά και διαθέτει ως ένα βαθμό κοινά στοιχεία με τον Constantin Guys. Ακόμα και ο Σβούρας, ο δημοσιογράφος ήρωας του Βώκου, παρόλο που επιθυμεί να γίνει συγγραφέας, δεν καταφέρνει να καλλιεργήσει οποιαδήποτε καλλιτεχνική ή μποέμικη οπτική. Ο Σβούρας αποτελεί την πεζή και αντεστραμμένη φύση οποιουδήποτε μποέμ καλλιτέχνη.

## Γ 2. Δανδής

Το μοντέρνο άστυ αποτελείται από ένα τελείως ετερόκλητο πλήθος ανθρώπων που ο μποέμ καλλιτέχνης παρατηρεί και απεικονίζει, μέσα στο οποίο ανήκει και ο ιδιαίτερος τύπος του «δανδή». Ο Baudelaire αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στο δοκίμιο «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» για να παρουσιάσει και να σχολιάσει τον «αφηρημένο θεσμό» (Baudelaire, 81) του δανδισμού, ο οποίος μετατράπηκε σύμφωνα με την γνώμη του Γάλλου ποιητή σε ένα «είδος θρησκείας» (Baudelaire, 84).

Ο δανδής εμφανίζεται ως ένας από τους εκπροσώπους της μοντέρνας ζωής, γιατί αντιπροσωπεύει την λατρεία προς καθετί τεχνητό, δηλαδή εκφράζει τις αισθητικές αρχές του Baudelaire για τον ορισμό του ωραίου. Βέβαια, ο Baudelaire δεν αποδέχεται πλήρως όλα τα χαρακτηριστικά της ιδιοσυγκρασίας του δανδή, γι' αυτό τον λόγο ως

---

<sup>98</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα* τόμ. Ε, ό.π., σσ. 11-12.

ένα βαθμό ασκεί αρνητική κριτική ως προς την υπεροψία, από την οποία διακατέχεται ο δανδισμός. Αυτό φαίνεται μέσα από την σύγκριση του δανδή με την προσωπικότητα του *Guys* ως μοντέρνου καλλιτέχνη, όπως παρουσιάζεται στο δοκίμιο.

Ο μοντέρνος καλλιτέχνης για τον Baudelaire θα μπορούσε, φαινομενικά, να χαρακτηριστεί ως δανδής ως προς τον χαρακτήρα, αλλά δεν είναι, γιατί ο *Guys* διακρίνεται για το ακόρεστο πάθος του να αισθανθεί τον κόσμο γύρω του, ενώ αντίθετα η υπεροπτική στάση του δανδή τον απομακρύνει από αυτά τα έντονα συναισθήματα: «ο δανδής είναι μπλαζέ, ή προσποιείται ότι είναι, από πολιτική και λόγω κάστας» (Baudelaire, 44).

Σύμφωνα με τον Baudelaire, ο δανδής προέρχεται από μια ελιτιστική και πλούσια κάστα, η οποία του δίνει το δικαίωμα να απαλλαγεί από κάθε επάγγελμα, έχοντας όμως την δυνατότητα να ικανοποιεί στο έπακρο όλες τις επιθυμίες του. Η δουλειά του δανδή είναι να καλλιεργεί την λατρεία προς το «εγώ», την κομψότητα καθώς και την τελειότητα της εξωτερικής του εμφάνισης, ώστε μέσα από την εκκεντρικότητά του να ξεχωρίσει από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Ο στόχος είναι να προκαλέσει έκπληξη, αλλά εκείνος να διατηρήσει το μπλαζέ και «ψυχρό» ύφος του (Baudelaire, 81-87).

Η εικόνα του δανδή μετατράπηκε από μια κοινωνική φιγούρα σε έναν λογοτεχνικό τύπο, όπως φαίνεται και στα ελληνικά μυθιστορήματα, τα οποία μελετώνται στην παρούσα εργασία. Οι ήρωες, που θα εξεταστούν αφορούν κυρίως σε άτομα, τα οποία ανήκουν στην πλούσια αστική τάξη και, μέσα από την εμφάνισή τους και με τον έντονο τρόπο ζωής τους προσπαθούν να ξεχωρίσουν από το κοινωνικό σύνολο. Αυτό σημαίνει ότι ο δανδής αν και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως περιθωριακός, παρόλα αυτά φαινομενικά και μόνο εντάσσεται στην ομάδα των μποέμ, εξαιτίας της επιθυμίας του να ξεχωρίσει από τον υπόλοιπο κόσμο.

Ο ήρωας Κώστας Τρυφάς αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη εικόνα δανδή, όπως παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα *Η Αθήνα μας*. Ο Σπανδωνής, όπως είχε υποσχεθεί στην εισαγωγή του έργου του, για κάθε τύπο ανθρώπου έφτιαξε και ένα «καλούπι». Έτσι, στον δεύτερο τόμο του μυθιστορήματος ο συγγραφέας αφιερώνει ένα κεφάλαιο για να παρουσιάσει τον ήρώά του, φυσικά δεν τον κατονομάζει ως δανδή, αλλά το υπονοεί μέσα από την σκιαγράφηση του πορτραίτου του και κυρίως με το να εντάσσει τον ήρωα στην ομάδα των τρελών νέων, στην οποία ανήκει και ο γνωστός Έλληνας ηθοποιός Αριστείδης Δαμαλάς, ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πρότυπο ενός δανδή:

«Καιρός είναι να δώσωμεν μίαν εικόνα του περιέργου τούτου τύπου, όστις τόσον ζωηρόν πρόσωπον παίζει εν τω μυθιστορήματί μας, τόσον δε μάλλον, όσον ούτος είναι ο πιστός αντιπρόσωπος της τρελλής εκείνης νεολαίας των Αθηνών, της τόσον ευθύμου, της τόσον αφρόντιδος, ήτις έτρωγε με τόσην βουλημίαν τας πατρικά περιουσίας, και ήτις κατεστράφη σύσσωμος εις το κρακ του 1883, αλλ' ήτις υπό μίαν έποψιν τόσον ωφέλησε την πόλιν μας, προκαλέσασα την αύξησιν των διασκεδάσεων, αναπτύξασα το εμπόριον δούσα εις αυτό μεγάλην ώθησιν, και συντελέσασα ουκ ολίγον εις το να προσλάβη η Αθήνα μας όψιν ευρωπαϊκήν [...] Τίποτε, απολύτως τίποτε δεν απέμεινεν από την νεολαίαν εκείνη. Τινές των τρελλών εκείνων νέων, ων εις ήτο και ο λαμπρός πλήρης ταλάντου Αριστείδης Δαμαλάς» (Σπανδωνής Β, 57).

Ο Κώστας Τρυφάς συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλα τα χαρακτηριστικά ενός δανδή, προέρχεται από πλούσια οικογένεια, ο πατέρας του είναι ένας πλούσιος έμπορος αστός και η μητέρα του προέρχεται από παλιά αριστοκρατική οικογένεια. Ο ίδιος δεν έχει εργαστεί ποτέ στην ζωή του και, με την περιουσία της οικογένειάς του, ικανοποιεί όλες τις παράλογες απαιτήσεις του, εξάλλου το επίθετό του «Τρυφάς» μαρτυρεί την τρυφηλή ζωή των δανδήδων, με τρόπο συμβολικό γιατί παραπέμπει στην λέξη «τρυφή». Διακρίνεται για την άψογη εξωτερική του εμφάνιση και την καλή του μόρφωση, αποτελώντας ένα τυπικό δείγμα δανδή. Ο συγγραφέας για να ενισχύσει την εικόνα του ως δανδή, δεν επιμένει τόσο πολύ στην εξωτερική του εμφάνιση αλλά στην λεπτομερή περιγραφή του σπιτιού του και με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζει τον χαρακτήρα του:

«Μια αληθινήν μπομπονιέρα ήταν το σπήτι του, ή μάλλον το σπιτάκι του [...] Το καλλίτερα όμως συγυρισμένο δωμάτιον ήτο η κρεβατοκάμαρα ιδανικόν αγγλικού κομφορτμπλ και ανατολική συβαριτικότητος. [...] Εις όλας τας Αθήνας ήτο περιβόητος ο κοιτών ούτος και πολλάι κυρίαί είχαν τόσα ακούσει περί αυτού, ώστε αν δεν εφοβούντο το σκάνδαλον θα μετέβαινον όπως τον θαυμάσωσιν.» (Σπανδωνής Β, 60-64)

Το μεγαλύτερο μέρος της περιγραφής του σπιτιού αφορά κυρίως την κρεβατοκάμαρά του, μαρτυρώντας ταυτόχρονα τις πολλές κατακτήσεις του ήρωα. Ο Τρυφάς αλλάζει συνεχώς ερωμένες, συναναστρέφεται με διάσημες εταίρες, όπως η Μαρουσσώ, η Νινί και η αρτίστα Κελή-Μπουλώ, όμως μέσα στις ερωμένες του ανήκουν και πλούσιες γυναίκες της αστικής τάξης:

«Με την αρχοντιά που δίδει ο παράς, με τον καλόν του τον χαρακτήρα, με την ωμορφιά του, με την ρώμην του ο Κώστας Τρυφάς ήτο αγαπητότατος παρά τη Αθηναϊκή κοινωνία, αι δε γυναίκες αφορμήν μόνο εξήτουν όπως τω φανώσιν ευάρεστοι και εθεώρουν, ως τίτλον ωραιότητος και εκτιμήσεως, αν ο ευτυχής αυτός νέος εφείνετο προτιμών μίαν εξ αυτών ή εκφραζόμενος ευνοϊκώς υπέρ μιας εξ αυτών. Οι έρωτες του ηριθμούντο κατά δεκάδας και ήτο επίσης επίφοβος εις τας συζύγους όπως εις τους διασκεδάζοντας νέους» (Σπανδωνής Β, 64)

Ο ήρωας, όπως και κάθε δανδής, αντιμετωπίζει τις γυναικείες κατακτήσεις πολύ περισσότερο ως ένα καπρίτσιο παρά ως έρωτα. Ο Τρυφάς παρουσιάζει την θεωρία του για το καπρίτσιο, μέσα από την συνομιλία του με τον φίλο του Νίκο Στανά, η οποία τιτλοφορεί ένα από τα κεφάλαια του μυθιστορήματος «Η θεωρία του Τρυφά περί έρωτος και καπρίτσιου» (Σπανδωνής Β, 289-301). Σύμφωνα με τον ήρωα, το καπρίτσιο και ο έρωτας είναι και τα δύο εγωιστικά αισθήματα, όμως το πρώτο είναι ισχυρότερο από τον έρωτα, γιατί όποιος διακατέχεται από το καπρίτσιο δεν μπορεί να το ελέγξει, παρά μόνο όταν ικανοποιήσει πλήρως την επιθυμία του και κατακτήσει το αντικείμενο του πόθου του. Ο ήρωας αντιμετωπίζει τις γυναίκες ως αντικείμενα συλλογής, αν κάποια αντιστεκόταν, αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ενεργοποιηθεί το πείσμα του, ώστε να καταστρώσει το σχέδιο της κατάκτησης (Σπανδωνής, 289-294).

Η στάση του ήρωα θυμίζει τις παρατηρήσεις του Baudelaire για το πώς βλέπει ο δανδής τον έρωτα: «Είναι δυστυχώς αλήθεια ότι, χωρίς τη χρονική άνεση και το χρήμα, ο έρωτας δεν μπορεί να είναι παρά μια βάνανση ακολασία ή εκπλήρωση ενός συζυγικού καθήκοντος. Αντί για ορμητικό ή ονειροπόλο καπρίτσιο, γίνεται μια απεχθής χρησιμότης. Αν αναφέρομαι στον έρωτα μιλώντας για το δανδισμό, το κάνω γιατί ο έρωτας είναι η φυσική απασχόληση των αργόσχολων. Αλλά ο δανδής αποσκοπεί στον έρωτα ως ειδικό σκοπό» (Baudelaire, 82).

Ο δανδισμός σύμφωνα με τον Baudelaire εμφανίστηκε σε μεταβατικές περιόδους, όπου η δύναμη της αριστοκρατίας είχε αρχίσει να κλονίζεται. Μέσα σε αυτήν την μετάβαση εμφανίστηκαν άνθρωποι, οι οποίοι ήθελαν να δημιουργήσουν ένα νέο και ισχυρό είδος αριστοκρατίας, έτσι για τον Baudelaire: «ο δανδισμός είναι η τελευταία λάμψη ηρωισμού μέσα στην παρακμή» (Baudelaire, 85-86). Την ίδια ακριβώς άποψη εκφράζει και ο Τρυφάς όταν σχολιάζει τον θεσμό των «σαλονιών». Ο ήρωας επιβραβεύει την υπεροπτική και ελιτιστική συμπεριφορά των Φαναριωτών, οι

οποίοι αποτελούν ένα αριστοκρατικό σαλόνι. Ο ήρωας, αν και πλούσιος αστός, έχει ρίζες αριστοκρατικές, τις οποίες προσπαθεί να αναβιώσει ξανά:

«Μα να σου πω την αλήθεια καλά κάμνουν αυτοί οι Φαναριώτες. Τα άλλα σαλόνια κατάντησαν αηδία, θαρρείς πως βρίσκεσαι στην Πλατεία του Συντάγματος. Καμιά φορά απορώ πως δεν βρίσκομαι στην ανάγκη να χορεύσω με την Γερμανίδα που μου σιδερώνει τα πουκάμισα ή δεν έχω βυζαβί την Μαρουσσώ.» (Σπανδωνής Β, 18)

Ως δανδής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ο Ιωάννης, ένας από τους ήρωες στο μυθιστόρημα του Κυριακίδη *Δύο Καρδία*, ο οποίος είναι γιος ενός πλούσιου συμβολαιογράφου. Ο ήρωας δεν εργάζεται, αλλά σπαταλάει τον χρόνο του με το να ασχολείται ερασιτεχνικά με την πολιτική και την δημοσιογραφία, ικανοποιώντας έτσι τις κενές φιλοδοξίες του (Κυριακίδης, 47-48). Η φιλοδοξία του ενισχύεται και με την κατάλληλη εξωτερική εμφάνιση. Μέσο έκφρασης του δανδισμού είναι η εκκεντρική ενδυμασία και γι' αυτόν τον λόγο ο ήρωας επιμελείται με προσοχή την εμφάνισή του για να προκαλέσει και την αντίστοιχη προσοχή: «Ο Ιωάννης προώρως ερρίφθη εις την πολιτικήν κονίστραν· επετήδευετο τρόπους ανδρός, ενεδύετο ενδυμασίαν αυστηράν, κουμβωμένος πάντοτε με την ρεδιγκότα του, περιεπάτει συζητών περί των πολιτικών νέων της ημέρας» (Κυριακίδης, 48).

Ο Ιωάννης, ως δείγμα άεργου δανδή, σπαταλάει την πατρική του περιουσία σε νυχτερινές εξόδους μαζί με την ερωμένη του, την αρτίστα Άλις, συχνάζοντας στα εστιατόρια της πλατείας Συντάγματος. Η εικόνα του ήρωα σε κατάσταση μέθης από την σαμπάνια, όντας ξαπλωμένος στο ανάκλιτρο αγκαλιά με την αρτίστα φίλη του, θυμίζει την εικόνα του δανδή, ο οποίος είναι αγκαλιά με την μαιτρέσσα του, όπως την παρουσιάζει ο Baudelaire στο δοκίμιο του. Και στον Κυριακίδη και στον Baudelaire, ο δανδής με την εταίρα προκαλούν τα έντονα βλέμματα του κόσμου, είτε με την θέλησή τους είτε όχι, κυρίως μέσα από την προκλητική ενδυμασία και στάση της εταίρας:

«Εις τα μεγάλα εστιατόρια της πλατείας του Συντάγματος ενεφανίζετο [...] κρατών από του βραχίονος την Άλις ωραίαν υπό τον αυθάδη πύλον Νινίς, εν προκλητική ενδυμασία εσθήτος αποκαλυπτούσης το κυρτόν του σώματος αύτης. Εκεί, εν ιδιαιτέροις θαλαμίσκοις χρώματος ερυθροχρόου, εν διερευνητική ατμοσφαίρα εξηπλωμένος εις τα γναφολόστρωτα ανάκλιτρα εξεκένου, μετά της συλφίδος και των φίλων βαυκάλεις ψευδοκαμπανίτου, [...] έως ότου περί τα εξημερώματα μεθύων, παραπαίων παρά το πλευρόν της φίλης του, ερρίπτετο εις

την πρώτην τυχούσα άμαξαν ίνα διευθυνθή εις την οδόν Αθηνάς, εις την κατοικίαν της ερωμένης του» (Κυριακίδης, 109-110)

Και στον Baudelaire:

«Στην πόρτα ενός καφενείου, στηριγμένος στα κατάφωτα από μπροστά κι από πίσω τζάμια, είναι απλωμένος ένας από αυτούς τους ηλίθιους, που η κομψότητά του είναι φτιαγμένη από το ράφτη του και το κεφάλι του από τον κομμωτή του. Δίπλα του, με τα πόδια ακουμπισμένα πάνω στο απαραίτητο ταμπουρέ, είναι καθισμένη η μαιτρέσσα του, μεγάλο παλιогύναικο που δεν της λείπει σχεδόν τίποτα (αυτό το σχεδόν τίποτα, είναι σχεδόν τα πάντα, είναι η διάκριση) για να μοιάζει με μεγάλη κυρία. [...] Νάρκισσοι της ηλιθιότητας, ατενίζουν το πλήθος σαν ένα ποτάμι που τους επιστρέφει την εικόνα τους. Στην πραγματικότητα, υπάρχουν πολύ περισσότερο για την απόλαυση του παρατηρητή παρά για την δικιά τους απόλαυση.» (Baudelaire, 93-94)

Ο ήρωας του Κυριακίδη δεν είναι ένας ολοκληρωμένος δανδής, παρά μόνο στην αρχή του μυθιστορήματος. Ο ίδιος κλέβει την πατρική του περιουσία και φεύγει στο εξωτερικό με την ερωμένη του (Κυριακίδης, 222). Μετά από πολλές περιπέτειες και μια ζωή ασωτίας, χάνει όλα του τα χρήματα με αποτέλεσμα να φτάσει σε σημείο πλήρους εξαθλίωσης έως ότου βρει έναν πλούσιο Αμερικανό τραπεζίτη, ο οποίος θα τον βοηθήσει προσφέροντάς του ένα σταθερό επάγγελμα. Το ίδιο μοτίβο ήρωα, ο οποίος σφετερίζεται χρήματα τρίτων, εντοπίζεται και στον *Κύριο Πρόεδρο* όπου ο γιος του Μάνθου Αχτύπη κλέβει τα λεφτά της υπηρεσίας στην οποία είχε διορισθεί. Φυσικά στο μυθιστόρημα τού Βώκου ο γιος του αρχειοφύλακα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως δανδής, γιατί πρώτον προέρχεται από μια φτωγή μικροαστική οικογένεια και δεύτερον δεν είναι άεργος.

Στα *Κορίτσια μας* το μοτίβο του δανδή εμφανίζεται πιο έντονα μέσα από την ενδυμασία του δικηγόρου ήρωα, Μανωλάκη. Αξίζει να σημειωθεί ότι αρχικά η ενδυμασία του ήρωα δεν δίνεται από την τεχνική της περιγραφής, αλλά μέσω της εικονογράφησης του μυθιστορήματος. Δύο σκίτσα είναι αφιερωμένα στον ήρωα. Στο πρώτο σκίτσο (Νεαπολίτης, 17) του μυθιστορήματος δίνονται όλα τα χαρακτηριστικά της ενδυμασίας του (ψηλό καπέλο, μαστούνι, γιλέκο, κολλάρο, σακάκι, ριγέ παντελόνι κλπ.).

Ο Μανωλάκης είναι ένας ήρωας «κομψευόμενος» (Νεαπολίτης, 127) και προσπαθεί με κάθε τρόπο μέσω της ενδυμασίας και των τρόπων συμπεριφοράς του να

γίνει αντικείμενο παρατήρησης και πρωτοτυπίας. Η τεχνική της περιγραφής έρχεται να πλαισιώσει το δεύτερο σκίτσο (Νεαπολίτης, 128), το οποίο απεικονίζει τον Μανωλάκη με την στολή της ποδηλασίας: «Να! à la bonneheure! παρατηρήσατε τον ευθυτενή ως κυπαρίσσι και κομψευόμενον εκείνον νεανίαν με τα πανύψηλα κ ο λ λ ά ρ α του· πλησιάσατε. Είναι ούτος εις των περιεργότερων αθηναϊκών τύπων» (Νεαπολίτης, 127). Στο μυθιστόρημα η λέξη «κολλάρα» τυπογραφικά εμφανίζεται με αραιωμένους χαρακτήρες για να δοθεί έμφαση στην ενδυμασία του ήρωα.

Φυσικά, παρά την προσπάθειά του να αποκτήσει κομψότητα και τελειότητα με την αμφίεσή του, η οποία ακολουθεί την μόδα της εποχής του, εν τέλει δεν τα καταφέρνει. Η εκκεντρική στολή της ποδηλασίας, η υπερβολικά γαμψή του μύτη σε συνδυασμό με το ατύχημα του ήρωα, δημιουργούν μια αντεστραμμένη εικόνα ενός δανδή, η οποία μοιάζει περισσότερο με καρικατούρα. Ο Μανωλάκης δεν γνωρίζει να κάνει ποδηλασία, γι' αυτό τον λόγο χάνει τον έλεγχο του ποδήλατου και συγκρούεται με τον τροχόδρομο στο Ζάππειο, προκαλώντας τα γέλια και τον «μυκτηρισμό» του κόσμου και όχι τον ενθουσιασμό του (Νεαπολίτης, 127-133). Ο ήρωας πετυχαίνει να κερδίσει μια προσοχή περισσότερο γελοιογραφική και όχι τόσο εντυπωσιακή.

Τέλος, στο μυθιστόρημα του Νεαπολίτη παρουσιάζεται και ένα τρίτο σκίτσο, το οποίο παρουσιάζει σχεδόν τρεις πανομοιότυπους δανδήδες (Νεαπολίτης, 37). Επίσης, με έμμεσο τρόπο δίνονται περιγραφές και άλλων τρόπων τινά δανδήδων, ως προς την ενδυμασία τους, οι οποίοι συγκεντρώνονται έξω από τον χώρο του θεάτρου κατά την διάρκεια της παράστασης (Νεαπολίτης, 223-226).

Το μορφή του δανδή εμφανίζεται σχεδόν σε όλα τα μυθιστορήματα, τα οποία εξετάζονται. Κυριαρχεί περισσότερο στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή ως η πιο ολοκληρωμένη μορφή του ενώ στον *Κύριο Πρόεδρο* του Βώκου δεν εμφανίζεται τόσο άμεσα π.χ. ένας από τους αγαπητικούς της Χρυσάνθης, ο Χατζηχρήστος ξεχωρίζει για την καλή του εμφάνιση και την πλούσια καταγωγή του και ως ένα βαθμό μπορεί να θεωρηθεί δανδής (Βώκος, 247-256).

### Γ 3. *Χαρτοπαίκτης και παίγνιο*

Το τυχερό παιχνίδι ενσωματώθηκε ως θέαμα και μόδα στην αστική ζωή του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ήταν αποκλειστικό προνόμιο της αριστοκρατίας, με

αποτέλεσμα το παίγνιο από μια κομψή και τίμια συνήθεια της «καλής» κοινωνίας οδηγήθηκε σταδιακά και ως ένα βαθμό προς την παραβατικότητα, γιατί διαδόθηκε σε όλα τα στρώματα της αστικής τάξης και κυρίως των φτωχών και περιθωριακών τύπων (Benjamin, 153-154).

Ένας από τους πολλούς εκπροσώπους της νεωτερικότητας είναι και ο τύπος του χαρτοπαίκτη. Τις περισσότερες φορές εξαιτίας της παράνομης φύσης του τζόγου, ο χαρτοπαίκτης αυτομάτως εντάσσεται και στην ομάδα των περιθωριακών. Σύμφωνα με τον Benjamin: «Η εικόνα του παίκτη έγινε στον Μπωντλαίρ το αληθινό νεωτερικό συμπλήρωμα της αρχαϊκής εικόνας του ξιφομάχου. Τόσο ο ένας όσο κι ο άλλος είναι γι' αυτόν ηρωικές μορφές».

Στα ελληνικά μυθιστορήματα, τα οποία θα εξεταστούν, ο χαρτοπαίκτης συνήθως συχνάζει είτε σε επίσημες και νόμιμες χαρτοπαικτικές λέσχες (Νεαπολίτης, 102-104) είτε σε λαϊκά καφενεία στις φτωχικές συνοικίες, τα οποία, συνήθως κατά την διάρκεια της νύχτας, μετατρέπονται σε παράνομες λέσχες (Σπανδωνής Α, 375-380). Αλλά τις περισσότερες φορές πρόκειται για ιδιωτικές συναθροίσεις σε οικίες προς τέρψη των πλούσιων αστών (Σπανδωνής Β, 283-288).

Στα *Κορίτσια μας*, η εικόνα του χαρτοπαίκτη αποκτά τρομακτική όψη και ο εθισμός στον τζόγο θεωρείται το χειρίστο από όλα τα πάθη. Ο Ιούλιος Μάρμορας, ο ζωγράφος ήρωας του Νεαπολίτη, συγκεντρώνει στο πρόσωπό του πολλές ιδιότητες (μποέμ-καλλιτέχνης, πλάνης), μία από αυτές είναι η ιδιότητα του χαρτοπαίκτη και εξαιτίας αυτού απεχθάνεται τον εαυτόν του: «είμαι χαρτοπαίκτης λοιπόν; έγινα κ' εγώ εκ των φρικωδών εκείνων ανθρώπων οι οποίοι πέριξ μιας πρασίνης τραπέζης, με μορφήν ωχράν εκ της αϋπνίας συσσωρεύουν προ αυτών τα κυκλοτερή εκείνα κόκαλα τα οποία αντιπροσωπεύουν το χρήμα εις τα καταγώγια» (Νεαπολίτης, 90).

Ο ήρωας συχνάζει στην χαρτοπαικτική λέσχη και παρατηρεί συνεχώς τους συμπαίκτες του, οι οποίοι πλέον εξαιτίας του πάθους τους έχουν αποκτήσει μια φρικιαστική μορφή. Ο Ιούλιος, ως ζωγράφος, δεν απεικονίζει καθόλου τους χαρτοπαίκτες στους πίνακές του, αλλά μέσα από την τεχνική της περιγραφής δίνεται η εντύπωση ότι, μέσω του ήρωα παρουσιάζεται από τον αφηγητή ένας ζωγραφικός πίνακας που ξετυλίγεται μπροστά στους αναγνώστες. Μέρος του πίνακα είναι και ο Ιούλιος:

«Ανέβη ανά δύο τας βαθμίδας της κλίμακος, έκαμψεν αριστερά, διήλθε μίαν μεγάλην αίθουσαν εντός της οποίας εκάθηντο πίνοντες νέοι τινές μετά Γαλλίδων και εισήλθεν εις ετέραν εντός της οποίας δέκα ή δώδεκα άνδρες, γύρωθεν

πρασίνης τραπέζης τοποθετημένοι και έχοντες προ αυτών σφρούς κυκλοτερών τεμαχίων εξ ελεφαντόδοντος, άλλων λευκών και άλλων χρώματος βυσίνου, τα έκοβαν. Αι όψεις των ανθρώπων αυτών ήσαν απαίσιαι. Μέλας κύκλος εζωγραφίζετο πέριξ των οφθαλμών των και τα πρόσωπά των ήσαν τρομακτικής ωχρότητος. Ουδεμία λέξις ή φράσις αντηλάσσετο μεταξύ των και όλοι εφαίνοντο αφωσιωμένοι εις την τράπουλαν την οποίαν εκράτει γέρων εξηκοντούτης, με ρωμαϊκήν κατάλευκον κεφαλήν και απεφύλλιζεν ησύχως» (Νεαπολίτης, 103-104)

Οι χαρτοπαικτικές λέσχες αποτελούν κατεξοχήν χώρους νυχτερινής διασκέδασης. Εκτός από τους παίκτες εκεί συχνάζουν Γαλλίδες αρτίστες και πολλές εταίρες, οι οποίες παρέχουν διάφορες υπηρεσίες στους θαμώνες. Ο Νεαπολίτης δίνει μια περιγραφή, η οποία παρουσιάζει αναλογίες με την εικόνα των χαρτοπαικτών από το ποίημα του Baudelaire με τον τίτλο «Le Jeu». Στο εν λόγω ποίημα, ο Baudelaire παρουσιάζει τόσο τους χαρτοπαίκτες όσο και τις πόρνες περισσότερο διαβολικούς σε σχέση με την «τρομακτική» εικόνα που παρουσιάζει ο Νεαπολίτης στο μυθιστόρημά του.

«Ολόγυρα πράσινα χαλιά, πρόσωπα δίχως χείλη,  
Άχρωμα χείλη, μασέλες ξεδοντιασμένες,  
Με δάχτυλα στρεβλά από κολασμένο πυρετό  
Ανιχνεύοντας την άδεια τσέπη ή το παλλόμενο στήθος  
[...]  
Φθονώντας αυτών των ανθρώπων το επίμονο πάθος,  
Αυτές τις γριές πουτάνες με την πένθιμη χαρά,  
Κι όλους εύθυμα ενώπιόν μου να εμπορεύονται,  
Ο ένας με την παλιά του δόξα, ο άλλος με την ομορφιά του!»<sup>99</sup>

Όπως παρατηρεί ο Benjamin, μέσα από το συγκεκριμένο ποίημα δίνεται η αρνητική στάση του ποιητή ως προς την χαρτοπαιξία: «Ο Μπωντλαίρ δεν φαίνεται να υπήρξε οπαδός του παιχνιδιού μολονότι βρήκε λόγια συμπάθειας, ακόμη και σεβασμού, για όσους έχουν περιπέσει σ' αυτό.» (Benjamin, 153).

Ο Baudelaire στο παραπάνω ποίημα τοποθετεί τον εαυτό του να παρατηρεί και να σχολιάζει μια ζωγραφιά, η οποία απεικονίζει τους χαρτοπαίκτες: «Νά ο μαύρος

---

<sup>99</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σ. 102.

πίνακας που σαν όνειρο νυχτερινό είδα να ξετυλίγεται μπρος στο διορατικό μου βλέμμα».<sup>100</sup>

Αντίστοιχη αναπαράσταση εντοπίζεται και στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή, όπου παρουσιάζεται το «Καφενείο των γερόντων», όπως σχολιάσθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο για το πλήθος. Δίνεται η εντύπωση ότι ο αφηγητής παρουσιάζει μια στατική εικόνα, σαν μια φωτογραφία με τους θαμώνες να κάθονται σε συγκεκριμένες θέσεις. Οι περισσότεροι από αυτούς είναι τακτικοί πελάτες, κυρίως απόστρατοι (συνταξιούχοι), οι οποίοι συγκεντρώνονται συγκεκριμένες ώρες σε ένα καφενείο στα Χαυτεία για να παίξουν διάφορα παιχνίδια (τάβλι, πρέφα κλπ.).

Στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη και στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή εμφανίζονται και οι περισσότεροι χαρτοπαικτικοί όροι, οι οποίοι αποτελούν κυρίως γλωσσικά δάνεια, όπως *coupe*, *τέρτσο*, *παρόλι*, *πανκιέρης* κ.ά. (Νεαπολίτης, 108-109). Όμως, στο «Καφενείο των γερόντων» του Σπανδωνή, οι συνταξιούχοι θαμώνες, όταν παίζουν πρέφα, κατά κάποιο τρόπο οικειοποιούνται τις τράπουλες ή καλύτερα προσδίδουν στην ορολογία του παιχνιδιού λαϊκές-στρατιωτικές ονομασίες, φανερώνοντας το προγενέστερο επάγγελμά τους, γιατί οι περισσότεροι παίκτες ήταν απόστρατοι στρατιωτικοί:

«Η φρασεολογία του δε ήτο περιεργωτάτη. Ταις ντάμαις ταις ωνόμαζι Π ε ρ σ ε φ ό ν ε ς, όνομα με το οποίον εχαρκτήριζεν άγνωστον διατί, όλας τα γυναίκας, τους βαλέδες ό ν π α σ η (τουρκιστί δεκανεύς), τους ριγάδες Π α σ ι ά δ α ι ς, τον άσσο ατού Κ α ρ α ῖ σ κ ά κ η, τα σκάρτα θ η σ α υ ρ ό, τα ατού μ π α τ α ρ ί α ι ς και ούτω καθ' εξής» (Σπανδωνής Α, 156).

Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν ότι η απεικόνιση των χαρτοπαικτών γύρω από το πράσινο στρογγυλό τραπέζι με την τσόχα ήταν προσφιλές αντικείμενο αναπαράστασης τόσο στην λογοτεχνία όσο και στην ζωγραφική. Ο Benjamin στην μελέτη του για τον Baudelaire και την νεωτερικότητα παρουσιάζει μια λιθογραφία του Senefelder, η οποία παριστάνει μια χαρτοπαικτική λέσχη, όπου κάθε ένας από τους εικονιζόμενους παίκτες αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό συναίσθημα (χαρά, δυσπιστία, απόγνωση, εριστικότητα) όμως παρά τις αντιθέσεις τους και οι τέσσερις παίκτες παίζουν με τρόπο ανακλαστικό, οι χειρονομίες τους είναι καθαρά μηχανικές (Benjamin, 152-153). Έτσι, σύμφωνα με τον Benjamin, η επαναλαμβανόμενη κίνηση του χαρτοπαίκτη παραλληλίζεται με «τον ανακλαστικό μηχανισμό που η μηχανή θέτει σε κίνηση τον

---

<sup>100</sup> Ο.π., σ. 102.

εργάτη» (Benjamin, 152). Η αυτόματη κίνηση στερεί και από τον χαρτοπαίκτη και από τον εργάτη οποιαδήποτε βούληση.

Φυσικά, ο αυτοματισμός στην κίνηση του χαρτοπαίκτη δεν παρουσιάζεται άμεσα, παρά μόνο έμμεσα στα μυθιστορήματα, που εξετάζονται. Ο Ιούλιος ακολουθεί ορισμένες κινήσεις στα τραπουλόχαρτα που του προκύπτουν (Νεαπολίτης, 108-109), αλλά και οι παίκτες του Σπανδωνή στο «Καφενείο των γερόντων» καθημερινά ακολουθούν πιστά την ίδια «αυτόματη» ιεροτελεστία, συγκεκριμένες θέσεις γύρω από το τραπέζι, συγκεκριμένα παιχνίδια με τις αντίστοιχες κινήσεις (Σπανδωνής Α, 153-156).

Στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή, ο δαίμονας της χαρτοπαιξίας χρησιμοποιείται ως μέσο γιατρείας για τον έρωτα. Ο ήρωας Νίκος Στανάς προσπαθεί να ξεπεράσει τον θάνατο της αγαπημένης του χωρίς κανένα αποτέλεσμα, έτσι οι φίλοι του του προτείνουν δύο φάρμακα, το κρασί και τα χαρτιά. Φυσικά, τα χαρτιά αποδεικνύονται ταυτόχρονα το χειρότερο και το καλύτερο για την ζωή φάρμακο, δυνατότερο και από την οιοποσία. Σύμφωνα με την θεωρία των ηρώων, ο έρωτας είναι μια σταθερή ιδέα, η οποία δεν φεύγει εύκολα από το μυαλό παρά μόνο όταν η προσοχή στραφεί σε μια άλλη ιδέα, τελείως διαφορετική και πιο δυνατή από τον έρωτα, όπως το πάθος για τα χαρτιά: «Αγαπάς; Παίξεις! Αγαπάς; πιε. Αλλά προ πάντων παίξε! Ο δαίμων του χαρτιού θα σβύση σιγά, σιγά την εικόνα της ερωμένης σου» (Σπανδωνής Β, 284). Τόσο το χαρτοπαίγνιο όσο και το ποτό λειτουργούν ως φάρμακα νηπενθή, με την χρήση τους η ζωή μπαίνει σε μια αυτοματοποιημένη λειτουργία, η οποία θυμίζει την μηχανική κίνηση των εργατών. Ίσως, ένα αντίστοιχο παράδειγμα είναι ο ήρωας Φάρμας στο διήγημα του Δημοσθένη Βουτυρά «Παραρλάμα». Εκεί, τόσο η εργασία στην ρόδα (μηχανή) του καταστήματος όσο και η καθημερινή κατανάλωση ποτού αποξενώνουν τον ήρωα του Βουτυρά από το κοινωνικό σύνολο και τον ωθούν να ζει μηχανικά και χωρίς ουσία.<sup>101</sup>

Ο Σπανδωνής αφιερώνει ένα κεφάλαιο στο μυθιστόρημά του με τον τίτλο «Χαρτί» (Σπανδωνής Γ, 120-128) για να μιλήσει εξολοκλήρου για τις συναισθηματικές και ψυχολογικές επιπτώσεις, τις οποίες προκαλεί το χαρτοπαίγνιο στον παίκτη. Ο ήρωάς του, ο Στανάς, έχει μετατραπεί σε έναν ολοκληρωμένο και παθιασμένο χαρτοπαίκτη και εξηγεί τον λόγο, για τον οποίο παίζει. Ο ήρωας δεν παίζει χαρτιά με στόχο το χρηματικό έπαθλο, το οποίο προσφέρει η νίκη αλλά για την «πήκαν», δηλαδή

---

<sup>101</sup>Δημοσθένης Βουτυράς, *Επιλογή από τα άπαντα*, τόμ. 1, Δίφρος, Αθήνα, 1958, σσ.108-111.

το πείσμα που προκαλούν. Ο ήρωας-παίκτης αγωνίζεται για την συγκίνηση της επιτυχίας και μόνο, πρόκειται για ένα συναίσθημα τόσο δυνατό και τεράστιο, το οποίο παρομοιάζεται με την συγκίνηση και την αγωνία του έρωτα.

Από την άλλη πλευρά, η χαρτοπαιξία μοιάζει καθαρά με μια πολεμική μάχη, ο χαρτοπαίκτης πρέπει να επιστρατεύσει όλες του τις διανοητικές δυνάμεις αλλά και το θάρρος του ώστε να πετάξει το κατάλληλο φύλλο και να νικήσει τους αντιπάλους του:

«Και πράγματι, αναλύσατε μίαν παρτίδα οιοδήποτε παιγνιδιού. Τι άλλο είναι παρά ένας τέλειος αγών, μία μάχη καθ' όλους τους κανόνες της τακτικής; Ακροβολισμοί, παρατάξεις, πυκνή τάξις, έφοδος ιππικού, μάχη πυροβολικού, υποχωρήσεις· θρίαμβος ή ήττα.» (Σπανδωνής Γ, 123)

Όμως η ευφύια και η εφευρετικότητα δεν αρκούν για να νικήσει ο εκάστοτε παίκτης στο χαρτοπαίγνιο, γιατί έρχεται αντιμέτωπος με έναν εχθρό, ο οποίος έχει δύο υποστάσεις. Από την μια πλευρά υπάρχουν οι πραγματικοί αντίπαλοι-χαρτοπαίκτες και από την άλλη πλευρά όμως κυριαρχεί η τύχη, η οποία είναι ένας αόρατος και ισχυρός αντίπαλος (Σπανδωνής Γ, 124). Επί της ουσίας, η τύχη αποτελεί τον αστάθμητο παράγοντα, τον οποίο δεν μπορεί εύκολα να υπολογίσει και να αντιμετωπίσει ακόμα και ο καλύτερος παίκτης. Δεν υπάρχει δίκαιη αναμέτρηση στον συγκεκριμένο αγώνα, ο χαρτοπαίκτης εξασθενεί με την πάροδο του παιγνιδιού ενώ η τύχη παραμένει αναλλοίωτη. Ο Σπανδωνής παραλληλίζει την παραπάνω μάχη ανάμεσα στον παίκτη και στην τύχη με ένα ποίημα του Χάινε, στο οποίο ένας ωραίος ιππότης συγκρούεται με ένα ακούραστο σκελετό αντίπαλο (Σπανδωνής Γ, 124-125).

Σε κάθε περίπτωση η συγκίνηση είναι τεράστια: «Του ήρεσκεν η συγκίνησις, η συμπλοκή προς την τύχην, ο καρδιόχτυπος όταν σηκώνης το χαρτί και δεν ξέρεις τι είναι κόκκινο ή μαύρο, ξώφυλλο ή γραμμένο, όταν μοιράζης χαρτιά και δεν ξέρης τι δίδης στον αντίπαλο σου» (Σπανδωνής Γ, 125).

Με παρόμοιο τρόπο ο Benjamin μελετώντας τα μοτίβα στον Baudelaire, επιχειρεί μια ανάλυση του παιγνιδιού κυρίως ψυχολογική, όσον αφορά την συμπεριφορά του παίκτη. Ο βασικός στόχος του παίκτη, δηλαδή η νίκη του παιγνιδιού και το κέρδος, ξεπερνάει κάθε απλή επιθυμία, γιατί ωθείται από ένα συναίσθημα πιο δυνατό, από ένα πάθος που δεν μπορεί να ελέγξει. Η απρόβλεπτη φύση του παιγνιδιού καταργεί κάθε εμπειρία του παίκτη, με αποτέλεσμα η νίκη να μην είναι σίγουρη (Benjamin, 154). Η συγκεκριμένη παρατήρηση τού Benjamin ως προς την εμπειρία, θυμίζει τις

παρατηρήσεις του Σπανδωνή για την τύχη ως ένα απρόβλεπτο παράγοντα, ο οποίος καταργεί την ευφύια του ήρωα (Σπανδωνής Γ, 123-126).

Το παίγνιο αποτελεί τρόπο ζωής και διασκέδασης για κάθε κοινωνική τάξη της Ελλάδας, στο τέλος του 19<sup>ου</sup>. Σύμφωνα με τα ελληνικά μυθιστορήματα που εξετάζονται, από τις επίσημες λέσχες έως τις φτωχικές συνοικίες στα Χαυτεία και στον Ψυρρή: «έπαιζαν όλοι εις τας Αθήνας» (Σπανδωνής Γ, 125). Στην *Αθήνα μας* για λόγους αληθοφάνειας και αξιοπιστίας της αφήγησης, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί γνωστά τοπωνύμια και ονόματα, όπως η Αθηναϊκή χαρτοπαικτική λέσχη, για να πείσει τον αναγνώστη ότι αυτά που διαβάζει είναι η πραγματικότητα:

«Αι ομηρικοί αυτοί μάχαι συνήπτοντο τότε εις την “Αθηναϊκή Λέσχη”, ή “Λέσχην των Ομογενών”. Εις το μεσαίον πάτωμα της μεγάλης οικίας Μελά, στην πλατεία Λουδοβίκου. [...] Πρόεδρος στην αρχή ο κ. Θεοδορίδης, έπειτα ο κ. Καλλιγιάς, ο οποίος είχε γράψει και το θαυμάσιον εκείνο γράμμα σ’ ένα γραμματέα πρεσβείας, ο οποίος είχε κλέψει στα χαρτιά: “Σ α ς π α ρ α κ α λ ώ ν α μ η έ λ θ ε τ ε σ τ η ν Λ έ σ χ η, π ρ ο τ ο ύ ν α π α ρ α ι τ η θ ή τ ε !”» (Σπανδωνής Γ, 126-127).

Η «Αθηναϊκή Λέσχη» είχε ιδρυθεί το 1875. Ουσιαστικά οι Έλληνες αντιγράφουν και εισάγουν στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> βρετανικά πρότυπα, τις λεγόμενες «ανδρικές λέσχες». Αρχικά, η εγκατάσταση της λέσχης έγινε στο μέγαρο Μελά, στην πλατεία Λουδοβίκου (σημερινή πλατεία Κοτζιά) και τα μέλη της ήταν μόνο άνδρες, κυρίως πλούσιοι Έλληνες, αλλά και πολλά μέλη της προέρχονταν από τον στενό και αριστοκρατικό κύκλο των Φαναριωτών, ενώ ο Παύλος Μελάς είχε διατελέσει για αρκετά χρόνια πρόεδρος της.<sup>102</sup>

Μια από τις δραστηριότητες αναψυχής της Αθηναϊκής λέσχης ήταν και η χαρτοπαιξία, μέσα στην λέσχη υπήρχαν ειδικά διαμορφωμένοι χώροι για κάθε κατηγορία παιχνιδιού. Όμως πλέον, η χαρτοπαιξία είχε ήδη αποκτήσει κακή φήμη ως μια επιβλαβής συνήθεια τόσο στα χαμηλά και φτωχά κοινωνικά στρώματα όσο και στα ανώτερα-αριστοκρατικά, γιατί οι περισσότεροι την θεωρούσαν ως μια πηγή εύκολου κέρδους, η οποία καλλιεργεί την οκνηρία και την παρανομία, ενώ καταργεί τελείως την ηθική.

Ως παίγνιο (τζόγος) αντιμετωπίζεται και η ψήφιση του δανείου από την κυβέρνηση του Κοριλιάνου (ψευδώνυμο του Τρικούπη), στο μυθιστόρημα του

---

<sup>102</sup>Δήμητρα Βασιλειάδου, «Ανδρική κοινωνικότητα στην αστική Αθήνα: Η Αθηναϊκή Λέσχη (1875-1940)», *Μνήμων*, 30 (2009), σσ. 179-211.

Σπανδωνή. Εξαγορασμένοι άνθρωποι του περιθωρίου αντί να εμποδίσουν την ψήφιση του δανείου σύμφωνα με τις οδηγίες που είχαν λάβει από την αντιπολίτευση, παρασύρθηκαν από την χαρτοπαικτική τους φύση, μετατρέποντας την Βουλή σε χαρτοπαικτική λέσχη, ποντάροντας στο «Ναι» ή στο «Όχι» του ψηφίσματος: «Συνειθισμένοι να χαρτοπαίζωσιν ησθάνοντο την στιγμήν εκείνην όλας τας συγκινήσεις του χαρτοπαιγνίου» (Σπανδωνής Γ, 319). Κάθε ψήφος που ανακοινώνεται στην Βουλή παρομοιάζεται σαν το κακό χαρτί της τράπουλας που εμφανίζεται κάθε φορά στα τυχερά παιχνίδια.

Το μοτίβο του χαρτοπαίκτη εμφανίζεται και στον *Κύριο Πρόεδρο* του Βώκου, ο στρατιωτικός Νουρής, ένας από του ήρωες του μυθιστορήματος είναι παθιασμένος χαρτοπαίκτης (Βώκος, 99). Η χαρτοπαιξία αντιμετωπίζεται από τον ήρωα, όχι μόνο ως προσωπικό πάθος αλλά ως ένα ελάττωμα καθαρά κληρονομικό, το οποίο μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά: «Εις την οικογένειάν μας υπάρχει εν φρικώδες ελάττωμα, μία αδυναμία, από την οποίαν επήραμεν όλοι μας» (Βώκος, 223).

Η πιο αρνητική μορφή χαρτοπαίκτη εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Κυριακίδη, *Δύο Καρδία*. Ο συγκεκριμένος ήρωας (Θεοφάνους) εμφανίζεται ως ένας ακόλαστος κομψευόμενος, ο οποίος κάνει μια άσωτη ζωή γεμάτη απολαύσεις και πάθη μέσα στα οποία ανήκει και το χαρτοπαίγνιο (Κυριακίδης, 167-168). Ο ήρωας χάνει όλη του την περιουσία στα χαρτιά, έτσι για να ξεφύγει από το οικονομικό του αδιέξοδο, πραγματοποιεί ένα γάμο με μια ευκατάστατη σύζυγο, και αυτό του επιτρέπει να συνεχίσει την άσωτη ζωή (Κυριακίδης 167-171). Ο ήρωας μετατρέπει το σπίτι του σε ιδιωτική χαρτοπαικτική λέσχη, στην οποία συγκεντρώνονται όλοι οι διάσημοι και διεφθαρμένοι χαρτοπαίκτες συνοδευόμενοι από γνωστές θεατρίνες, σπαταλώντας την περιουσία της συζύγου του καθημερινά σε τυχερά παιχνίδια όπως το «βακαρά» (Baccara) (Κυριακίδης, 342-343). Και, στα τέσσερα μυθιστορήματα, η εικόνα του χαρτοπαίκτη παρουσιάζεται με αρνητικό πρόσημο. Ο μοναδικός ήρωας, ο οποίος καταφέρνει να νικήσει το πάθος του, είναι ο ζωγράφος-ήρωας του Νεαπολίτη.

Τέλος, η χαρτοπαιξία παρουσιάζεται ως μια οικεία συνήθεια στους Αθηναίους και, ενώ αντιμετωπίζουν την εικόνα του χαρτοπαίκτη ως κάτι κακό, οι ίδιοι αρνούνται να χαρακτηριστούν ως χαρτοπαίκτες, παρόλο που παίζουν καθημερινά με μανιώδη τρόπο χαρτοπαίγνιο: «Και ποιος δεν παίζει χαρτιά την σήμερα ημέρα; [...] Άνθρωπος είναι, παίζει κι αυτός· τί με τούτο· δεν σημαίνει πως δια τούτο είναι και χαρτοπαίκτης. Παίζει κι αυτός όταν εύρη· τι να κάμη; Όπου πας· όπου δεν πας, χαρτιά παίζουν.» (Κυριακίδης, 170).

#### Γ 4. Κουτσαβάκης ως περιθωριακός τύπος

Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζεται στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους ο κοινωνικός τύπος του κουτσαβάκη, πρόκειται για μια κατηγορία «μάγκα» ή «παλληκαρά». Η κοινωνική συμπεριφορά του κουτσαβάκη περιλαμβάνει έναν ιδιαίτερο τρόπο βαδίσματος με συγκεκριμένη εξωτερική εμφάνιση, υιοθετώντας την αργκό ως κώδικα επικοινωνίας, γιατί οι περισσότερες λέξεις είναι λαϊκές και ιδιαίτερα συνθηματικές. Πολλές φορές ο κουτσαβάκης δεν χρησιμοποιεί το πραγματικό του όνομα, αλλά τα προσωνύμια (παρατσούκλια) που τον χαρακτηρίζουν.<sup>103</sup>

Όμως, η συμπεριφορά του συγκεκριμένου τύπου δεν περιορίζεται στα παραπάνω χαρακτηριστικά. Ο κουτσαβάκης ανεξάρτητα από την οικονομική και επαγγελματική του κατάσταση, γιατί παράλληλα υπήρχαν και φτωχοί και ευκατάστατοι κουτσαβάκηδες, προβαίνει πολλές φορές σε παραβατικές πράξεις (διακίνηση χασίς, καυγάδες, δολοφονίες, κλεψιές), με αποτέλεσμα να εντάσσεται στους τύπους του περιθωρίου ή πιο σωστά στους τύπους του υποκόσμου.<sup>104</sup> Οι κουτσαβάκηδες σύχναζαν κυρίως στην περιοχή του Ψυρρή από το 1870 έως τον Δεκέμβριο του 1893, όταν εκδιώχθηκαν από τον αστυνομικό διευθυντή Αθηνών Δημήτριο Μπαϊρακτάρη.<sup>105</sup>

Ο κουτσαβάκης περνάει μέσα στην ελληνική λογοτεχνία σε ρόλο ανάλογο με εκείνον του περιθωριακού νεωτερικού τύπου του Baudelaire. Ο Σπανδωνής στην *Αθήνα μας* δίνει την πιο ολοκληρωμένη εικόνα κουτσαβάκη σε σχέση με τα υπόλοιπα μυθιστορήματα, τα οποία εξετάζονται. Στον Νεαπολίτη και στον Βώκο, η εικόνα του είναι πολύ ισχνή ενώ στον Κυριακίδη δεν εμφανίζεται καθόλου.

Ο συγγραφέας στην *Αθήνα μας* τοποθετεί τον ήρωά του ανάμεσα στους κεντρικούς πρωταγωνιστές, γιατί η παρουσία του είναι καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής, κυρίως στον πρώτο και στον τρίτο τόμο του μυθιστορήματος, λειτουργώντας πολλές φορές ως από μηχανής θεός. Ο κουτσαβάκης-ήρωας είναι γνωστός με το όνομα «Κανδρίλλιας», παρόλο που στην αρχή παρουσιάζεται με το όνομά του, Γεώργιος Μπεβάκος. Φυσικά, το ονοματεπώνυμό του ξεχνιέται στην πορεία του μυθιστορήματος, γιατί χρησιμοποιείται αποκλειστικά και μόνο το προσωνύμιό του,

---

<sup>103</sup> Νίκος Παπαχριστόπουλος «Η λογοτεχνική κατασκευή της εικόνας του κουτσαβάκη στους *Άθλιους των Αθηνών* του Ι. Κονδυλάκη και στο *Τουμπεκί* του Π. Πικρού», *Δοκίμης* 11-12 (2003), σσ. 217-241.

<sup>104</sup> *Ο.π.*, σσ. 220-223.

<sup>105</sup> Επαμεινώνδας Στασινόπουλος, *Η Αθήνα του περασμένου αιώνα, Αθήνα (1830-1900)*, Αθήνα, 1963, σσ. 87-102.

μαρτυρώντας και την συνήθεια των κουτσαβάκηδων να χρησιμοποιούν χαϊδευτικά ονόματα, που τους προσδιορίζουν π.χ. ο ήρωας ονομάζεται Κανδρίλλιας, γιατί δεν κατόρθωσε να μάθει άλλο χορό εκτός από τις καδρίλιες (Σπανδωνής Α, 194).

Ο Κανδρίλλιας παρουσιάζεται ως ένας από τους ενοίκους, οι οποίοι ζούσαν στην αυλή της κυρά Ροδάμωσ στην Νεάπολη. Ο ίδιος παρά το γεγονός ότι ήταν φτωχός και ορφανός κατάφερε εξαιτίας της ευφυΐας του: «οξύνους, ως όλοι οι μάγκαις των Αθηνών» να γίνει ο καλύτερος αμαξάς και ο πλουσιότερος από τους ενοίκους της αυλής: «ένα είδος Σκουζέ ή Βούρου [...] Είχε δυο ζευγάρια άλογα, είχε λανδώ και βικτώρια, είχε σεΐζη, είχε και μια μετοχή της Εθνικής Τραπέζης» (Σπανδωνής Α, 194-197).

Από την νεανική του ηλικία εξαιτίας της τόλμης και της δύναμής του είχε κερδίσει τον σεβασμό ανάμεσα σε όλους τους μάγκες και όλοι τους τον θεωρούσαν ως αρχηγό τους. Ο Κανδρίλλιας, όπως όλοι οι μάγκες και αργότερα οι ρεμπέτες, είχε έμφυτη την τάση να τραγουδάει και τα αντίστοιχα λαϊκά άσματα (Σπανδωνής Α, 195). Η ενδυμασία του και η κίνησή του ήταν αντίστοιχη με των υπόλοιπων κουτσαβάκηδων, δηλαδή στραβά τοποθετημένη ρεμπούπλικα, γιλέκο, ριγέ σακάκι και παντελόνι, όμως παρά το κουτσαβάκικο βάδισμα του ο Κανδρίλλιας είχε μια κομψότητα, η οποία τον έκανε να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους. Ο ήρωας, ως κουτσαβάκης είχε την συνήθεια πάντοτε να οπλοφορεί, κυκλοφορούσε με μια λαβίδα συνεχώς στο ζωνάρι. Αυτό το στοιχείο σε συνδυασμό με την υπόλοιπη κουτσαβάκικη εξωτερική εμφάνιση και την κίνηση ενίσχυαν ακόμα περισσότερο τον σεβασμό και τον τρόμο των άλλων στο πρόσωπό του (Σπανδωνής Α, 199).

Ο ίδιος κατάφερε να γίνει ένας «αριστοκρατικός αμαξάς» διαλέγοντας εκείνος τους πελάτες του, έγινε έμπιστος και αποκλειστικός οδηγός πολλών πλούσιων αστών και δανδήδων. Ο Κανδρίλλιας είχε κερδίσει τον σεβασμό και την εκτίμηση όλων των ανθρώπων, όχι μόνο των κουτσαβάκηδων. Απέκτησε έναν ρόλο καθαρά αβανταδόρικο, γιατί ως άνθρωπος της εμπιστοσύνης μπορούσε άνετα να κυκλοφορεί σε όλους τους κύκλους. Οι περισσότεροι πλούσιοι αστοί χρησιμοποιούσαν αυτόν και την άμαξά του ως τρόπο κάλυψης για ερωτικά ραντεβού ως ένα ιδιότυπο είδος «λαθρεμπορίου» και μεταφοράς, δηλαδή ο Κανδρίλλιας μετατρέπεται σε ξενοδόχο και η άμαξά του σε δωμάτιο προς ενοικίαση παράνομων ζευγαριών:

«Δια τους τελείους τούτους τύπους γ λ ε ν τ ζ έ δ ω ν, αμαξάς, ως τον Κανδρίλλιαν ήτο ανεκτίμητον εύρημα και απαραίτητον εφόδιον. Αν επρόκειτο περί λαθρεμπορίου με κυρίας του καλού κόσμου η εχεμύθεια του Κανδρίλλια δεν είχε

ταίρι. Όχι μόνον δεν έλεγε τίποτε, όχι μόνον δεν επρόδιδε τίποτε ούτε και εις αυτούς τους καλλίτερους πελάτας του, αλλ' είχε και τόσην επιτηδειάν αδιαφορίαν προς τας τρεμούσας εκ φόβου κυρίας, απέφευγε με τόσην επιτηδειότητα τας επικινδύνους συναντήσεις, τις κακοτοπιές ειδοποιεί τόσον διακριτικώς τους εν τη αμάξη περί των επικειμένων κινδύνων, ώστε οι λαθρέμποροι εθεώρουν εν πλήρει ασφαλεία τον εαυτό τους εν τη αμάξη του.» (Σπανδωνής Α, 201-202)

Ο ήρωας διακρινόταν για την πλήρη αφοσίωση στους πελάτες του και για τον απαράβατο κώδικα της τιμής του, στοιχεία που καθορίζουν και τις πράξεις του μέσα στο μυθιστόρημα. Ωστόσο, δεν είναι ο μοναδικός κουτσαβάκης στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή· πλησίον του συστήνονται και άλλες μορφές κουτσαβάκηδων, όπως ο Λουκάς Σιέρος και ο Μήτσος Πούλος. Η περιγραφή των ηρώων επιμένει στην λεπτομερή παρουσίαση της ενδυμασίας τους, επιβεβαιώνοντας ακόμα μια φορά ότι το ένδυμα αποτελεί διακριτό γνώρισμα, μέσω του οποίου υποδηλώνεται ο χαρακτήρας, το επάγγελμα και κυρίως, η κοινωνική θέση των ηρώων: «Η περιβολή του ήτο ανάλογος προς το επάγγελμά του και την ευπορίαν του» (Σπανδωνής Α, 234).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι κουτσαβάκηδες παρουσιάζονται εξευγενισμένοι και ωραιοποιημένοι στο μυθιστόρημα τού Σπανδωνή, αυτή η εικόνα ίσως να μην ανταποκρίνεται τόσο πολύ στους κουτσαβάκηδες της Αθήνας του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι συγκεκριμένοι ήρωες εμφανίζονται ως αγαθές μορφές (Σπανδωνής Α, 234-235), παρά το γεγονός ότι οι ενέργειές τους μερικές φορές είναι καθαρά πράξεις βίας, οι οποίες δικαιολογούνται στο μυθιστόρημα ως κάτι το φυσιολογικό, γιατί η βία αντιμετωπίζεται ως δικαιολογημένη αποκατάσταση της τιμής τους. Οι ίδιοι είναι χαρακτήρες τίμιοι, έμπιστοι, αλλά και ιπποτικοί (Σπανδωνής Α, 236), διακατέχονται από ένα έντονο αλτρουισμό και είναι έτοιμοι να θυσιάσουν για τους πιστούς φίλους τους και, αν κάποτε διασαλευτούν οι αξίες τους, αναλαμβάνουν να τις αποκαταστήσουν μόνοι τους.

Πρώτοι, οι σύντροφοι του Κανδρίλλια επιτίθενται σε μια άλλη παρέα κουτσαβάκηδων, όταν οι τελευταίοι κοροϊδεύουν τον φίλο τους. Όμως, και ο ήρωας του Σπανδωνή σκοτώνει τον άνθρωπο που τον κοροΐδεψε για να αποκαταστήσει την τιμή του και να αναδειχθεί ο ηρωισμός του, το θύμα ήταν αντίζηλος και μαζί με τον Κανδρίλλια διεκδικούσαν την ίδια γυναίκα. Παρά την δολοφονία, ο ήρωας και οι σύντροφοί του καταφέρνουν και ξεφεύγουν από την αστυνομία. Η σωτηρία τους οφείλεται κυρίως στην ανοχή και στην υποστήριξη του υπόλοιπου κόσμου, οι ήρωες καταφεύγουν σε άλλους γνωστούς κουτσαβάκηδες και έμπιστους λαϊκούς ανθρώπους,

γιατί ξέρουν ότι θα βρουν προστασία και ασφάλεια, όπως στην Αράπω, μια Αιγύπτια κοινή γυναίκα αλλά με ιατρικές γνώσεις, η οποία φροντίζει και γιατρεύει τις πληγές τους (Σπανδωνής, 273). Εκτός, όμως από τους φτωχούς ανθρώπους, παροχή προστασίας προσφέρουν και οι πλούσιοι αστοί, ως αντίχαρη στις μυστικές υπηρεσίες που τους είχε προσφέρει ο Κανδρίλλιας ως αμαξάς (Σπανδωνής Α, 288-29). Και στις δύο περιπτώσεις κυριαρχεί η ταξική συνείδηση και κυρίως η διαφορά στην κοινωνική διαστρωμάτωση. Οι λαϊκοί άνθρωποι του περιθωρίου προστατεύουν ανιδιοτελώς την τάξη τους και αγιοποιούν, κατά κάποιον τρόπο, την μορφή των κουτσαβάκηδων, αντιθέτως η ανταλλαγή υπηρεσιών ανάμεσα στην ανώτερη τάξη και στους περιθωριακούς πάντα εμπεριέχει την έννοια του τιμήματος. Ο τρόπος με τον οποίο συσπειρώνονται οι άνθρωποι του περιθωρίου για να προστατευτούν στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή, ίσως να αποτελεί μια έμμεση και θετική αναφορά στις σοσιαλιστικές ιδέες που άρχισαν να εμφανίζονται τα τελευταία χρόνια στην Αθήνα. Ιδιαίτερα, το 1893 αποτελεί την χρονιά κατά την οποία δημοσιεύεται *Το εγχειρίδιο του εργάτου*, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω.

Επιπλέον, η αντικρουόμενη κοινωνική συμπεριφορά ανάμεσα στις δυο τάξεις (κουτσαβάκηδες-καλός κόσμος) εμφανίζει αρκετές αναλογίες με το μπωντλαϊρικό ποίημα «Abel et Caïn», μέσα στο οποίο απεικονίζονται οι δυο όψεις της κοινωνίας, δηλαδή από την μια πλευρά οι πλούσιοι αστοί και από την άλλη οι φτωχοί, ως επί το πλείστον, άνθρωποι του περιθωρίου.<sup>106</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κάιν παρουσιάζεται, τόσο από τον Baudelaire στο ποίημά του όσο και από τον Benjamin, ως γενάρχης των περιθωριακών και ιδρυτής του προλεταριάτου (Benjamin 28-29).

Όλη η παραπάνω περιγραφή αποτελεί μια πραγματικότητα οικεία στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup>, ιδιαίτερα από την δεκαετία του 1870 και έπειτα. Η συγκεκριμένη παρουσίαση του σκηνικού δεν σχολιάζεται αρνητικά, ωστόσο ασκείται αρνητική κριτική στην στάση της αστυνομίας ως προς την εξιχνίαση του εγκλήματος και στην εύρεση των ενόχων. Ο συγγραφέας ειρωνεύεται την «αστυνομική ταχύτητα και την ανακριτική ευφυΐα» των αστυνομικών (Σπανδωνής Α, 286), οι οποίοι συνέλαβαν τον νεκρό καθώς δεν μπόρεσαν να εντοπίσουν τους πραγματικούς ενόχους. Ίσως εδώ, η ειρωνεία, καθαρά με έμμεσο στόχο, αφορά τον αστυνομικό διευθυντή Δημήτριο Μπαϊρακτάρη,

---

<sup>106</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 196.

ο οποίος προσπαθούσε να εκδιώξει τους κουτσαβάκηδες από την περιοχή του Ψυρρή, το 1893.<sup>107</sup>

«Ημίσειαν ώραν μετά την φυγήν του Κανδρίλλια, του Μήτρου και του Λουκά κατέφθασεν, ως είπωμεν ανωτέρω, ο Αστυνόμος της Παληάς Αγοράς, η περιπολία και δύο τρεις αξιωματικοί. [...] Συνέλαβον τους τραυματίας, αλυσσόδεσαν τον νεκρόν και συλλαβόντες και τον γέρο-Μίχο μετά του υπηρέτου του και θέσαντες φρουρούς απ' έξω απ' την ταβέρναν ανεχώρησαν εν τη ευχαρίστω εκείνη επαισθήσει της εκπληρώσεως του καθήκοντος.» (Σπανδωνής Α, 286)

Ο κουτσαβάκης-ήρωας του Σπανδωνή ξεφεύγει από την αστυνομία για τον φόνο του αντιζήλου, αλλά στην συνέχεια του μυθιστορήματος ο συγγραφέας παρουσιάζει ξανά τον ήρώα του ενώπιον της δικαιοσύνης για έναν δεύτερο φόνο που όμως δεν διέπραξε αυτός. Ο Κανδρίλλιας για να προστατεύσει έναν πλούσιο φίλο και πελάτη του, αναλαμβάνει την ευθύνη μιας εγκληματικής πράξης, κινδυνεύοντας να καταδικαστεί.

Ο Σπανδωνής, όπως άλλωστε και ο Baudelaire, για ακόμα μια φορά μετατρέπει σε ηρωική μορφή αυτόν τον νεωτερικό και περιθωριακό ήρωα της Αθήνας, αν και κουτσαβάκης, τα θετικά του χαρακτηριστικά είναι εκείνα που κυριαρχούν πάνω από όλα, η τιμή, η τόλμη και κυρίως η αυτοθυσία: «Και δεν θα δειλιάσης; Εγώ να δειλιάσω!» (Σπανδωνής Γ, 48). Πρόκειται για έναν ήρωα λαϊκό, ο οποίος παρουσιάζεται θετικά από τον συγγραφέα, γιατί το κοινό στο οποίο απευθύνεται είναι και εκείνο λαϊκό. Αρκετά κεφάλαια αφιερώνονται στην αρχή του τρίτου τόμου της *Αθήνας μας* για να παρουσιαστεί το σκηνικό της δολοφονίας, όπως η απόφαση τού Κανδρίλλια να αναλάβει τον φόνο αλλά και οι σκηνές που εξελίσσονται μέσα στην δικαστική αίθουσα. Με άλλα λόγια ο συγγραφέας εγκιβωτίζει μέσα στην κεντρική αφήγηση μια ολόκληρη αστυνομική ιστορία, η οποία τελειώνει με την αθώωση του κουτσαβάκη (Σπανδωνής Γ, 42-110).

Ο Σπανδωνής, όπως σχολιάστηκε παραπάνω, πλάθει μια εξιδανικευμένη μορφή ενός νεωτερικού και περιθωριακού ήρωα, η οποία ίσως να μην ανταποκρίνεται πλήρως στην καθαυτή εικόνα ενός κουτσαβάκη. Επίσης, και οι υπόλοιποι κουτσαβάκηδες παρουσιάζονται σχεδόν με πανομοιότυπο χαρακτήρα, σαν μια περιθωριακή ομάδα, η οποία προστατεύει τα μέλη της και είναι έτοιμη κάθε στιγμή να θυσιαστεί για χάρη

---

<sup>107</sup> Επαμεινώνδας Στασινόπουλος, *Η Αθήνα του περασμένου αιώνα, Αθήνα (1830-1900)*, ό.π., σσ. 87-102.

τους, π.χ. οι κουτσαβάκηδες που υπερασπίστηκαν την τιμή του Κανδρίλλια, ή αργότερα η πλειονότητα του ακροατηρίου στο δικαστήριο ήταν κουτσαβάκηδες, οι οποίοι είχαν έρθει για να στηρίξουν τον σύντροφό τους (Σπανδωνής Γ, 53).

Στον *Κύριο Πρόεδρο* του Γεράσιμου Βώκου, η μικροαστική οικογένεια του αρχειοφύλακα Μάνθου Αχτύπη αντιμετωπίζει με πλήρη περιφρόνηση δύο γείτονές της, χαρακτηρίζοντάς τους υποτιμητικά ως κουτσαβάκηδες, παρά το γεγονός ότι οι συγκεκριμένοι ήρωες είναι τίμιοι και περισσότερο ευκατάστατοι σε σχέση με τη οικογένεια του αρχειοφύλακα (Βώκος, 105). Η συμπεριφορά των μικροαστών απέναντι στους κουτσαβάκηδες φτάνει στα όρια της προσβολής: «τα κορίτσια απέστρεψαν το πρόσωπο μετ' αηδίας. [...] Η κυρία Αχτύπη εστράβωσε και αυτή τα μούτρα της. [...] Όλοι επάγωγσαν εσιώπησαν αποτόμως, ήρχισαν ν'αποσύρονται προς τα γύρω καθίσματα, να φεύγουν, ν'ανταλάσσουν βλέμματα, μωρέ προστυχόμουτρα, που τούς πετύχαμε! Παγερά ατμόσφαιρα αδιαφορίας, πλέον ή αδιαφορίας, αποστροφής, εσχηματίσθη [...]» (Βώκος, 105).

Στο μυθιστόρημα του Βώκου παρουσιάζεται η διάκριση των κοινωνικών τάξεων ανάμεσα στους κουτσαβάκηδες και στους αστούς. Ο Μάνθος Αχτύπης δεν θέλει για γαμπρό του έναν κουτσαβάκη, παρόλο που ξέρει ότι είναι τίμιος και σχετικά ευκατάστατος. Οι αστοί, και κυρίως οι μικροαστοί, με την συμπεριφορά τους θέτουν στο περιθώριο της κοινωνίας τους κουτσαβάκηδες: «Ωχ! αδερφέ, δεν τους αφίνεις τους κουτσαβάκηδες, όλω ουφ και ιφ' είν' από δαύτους και καμμία προκοπή...» (Βώκος, 108).

Από την άλλη πλευρά οι δύο κουτσαβάκηδες ήρωες προσπαθούν να αποδείξουν την αξία τους ως ισότιμα μέλη της κοινωνίας. Η κοινωνική κριτική που ασκείται είναι αμφίδρομη, γιατί και με την σειρά τους οι δύο ήρωες (κουτσαβάκηδες) σχολιάζουν αρνητικά την κακή στάση των εκπροσώπων της αστικής τάξης, όπως οι χαρτοπαίχτες, οι μεθύστακες και οι αλκοολικοί, και με αυτόν τον τρόπο ξεχωρίζουν τον εαυτό τους από αυτά τα «κακά» πρότυπα της κοινωνίας:

«Και ούτε ν' ακούσει καν για το συνοικέσιο το δικό του! Τι ένα γύφτο θα έβαζαν εις το σπίτι τους; [...] Γύφτος ναι, αλλά τίμιος, ρε κοκορόμυαλοι, με μυαλά τετρακόσα, με παράδες, [...] δεν μεθούμε, δεν χάνουμε άδικα της ημέραις μας, δεν μεκρολογάμε, δεν πίνουμε μαστίχαις από το πρωί έως το βράδυ, δεν είμαστε χασομέρηδες, δεν γυρίζουμε στις ταβέρναις δεν είμαστε χαρτοπαίχταις, κυττάζουμε τη δουλειά μας, δεν χρωστάμε πεντάρα σε κανένα [...]» (Βώκος, 98-99)

Με όλα τα προηγούμενα τίθεται το ερώτημα αν οι δύο ήρωες στο μυθιστόρημα του Γεράσιμου Βώκου είναι όντως κουτσαβάκηδες ή αν απλά κατονομάζονται ως κουτσαβάκηδες με καθαρά υποτιμητική χροιά. Οι συγκεκριμένοι ήρωες είναι περισσότερο εξιδανικευμένοι, χωρίς ίχνος βίας σε σχέση με τους κουτσαβάκηδες του Σπανδωνή. Η εικόνα του κουτσαβάκη, όπως παρουσιάζεται στα δύο μυθιστορήματα, ίσως να είναι περισσότερο προϊόν μυθοπλασίας, σε σχέση με την πραγματική εικόνα ενός κουτσαβάκη της Αθήνας του 1893, ή μια προσπάθεια αποκατάστασης των συγκεκριμένων νεωτερικών και περιθωριακών τύπων από τους συγγραφείς, ενώ οι υπόλοιποι νεωτερικοί ήρωες, όπως ο δανδής και ο χαρτοπαίκτης, παρουσιάζονται περισσότερο ολοκληρωμένοι. Παρά τα φαινόμενα βίας στον Σπανδωνή και της κοινωνικής διάκρισης στον Βώκο, οι συγκεκριμένοι ήρωες δεν μπορούν πλήρως να χαρακτηριστούν ως περιθωριακοί.

Στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, και ιδιαίτερα στο έργο του Σπανδωνή, η αληθοφάνεια ως προς τους τύπους των κουτσαβάκηδων δεν δίνεται πλήρως μέσα από την σκιαγράφηση του χαρακτήρα τους αλλά κυρίως μέσω εξωκειμενικών στοιχείων, δηλαδή στοιχεία, τα οποία είναι οικεία και μπορούν εύκολα να αναγνωριστούν από τους αναγνώστες,<sup>108</sup> για παράδειγμα η λεπτομερής περιγραφή της εξωτερικής τους εμφάνισης, όπως η κουτσαβάκικη ενδυμασία, η οποία αποτελεί ένα οικείο χαρακτηριστικό. Παράλληλα, η παρουσίαση των κουτσαβάκηδων γίνεται σε συνδυασμό με τον χώρο στον οποίο συχνάζουν (υπόγεια καφενεία, ταβέρνες) και στις συνήθειές τους (λαϊκά άσματα), δηλαδή πρόκειται για στοιχεία, τα οποία ενισχύουν την αληθοφάνεια.

Ο Κανδρίλλιας μαζί με τους υπόλοιπους συντρόφους του συχνάζουν σε υπόγεια καφενεία-ταβέρνες: «έτρωγε με δύο τρεις φίλους του στην ταβέρνα του κυρ Μήτρου, εκεί κάτω στην Παλιά Αγορά εις την οδόν Δεξίππου παρά την παλιά στρατόνα» (Σπανδωνής Α, 234). Μέσα από τέσσερις τοπικούς δείκτες (ταβέρνα, 2 περιοχές, οδός) ο αφηγητής προσπαθεί να πείσει τον αναγνώστη ότι αυτά που αναφέρει ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Η περισσότερη όμως προσοχή δίνεται στην περιγραφή της ταβέρνας του κυρ Μήτρου (ή Μίχου) κατά την οποία δίνεται ξανά η εντύπωση ότι ο αφηγητής όχι μόνο την περιγράφει, αλλά κινηματογραφεί με μια κάμερα περιμετρικά τον χώρο (τραπέζια, κουζίνα, βαρέλια) και όλο των εσωτερικό διάκοσμο (τοιχογραφίες). Έτσι, παρουσιάζεται από το μέγεθος του υπόγειου ως την

---

<sup>108</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της πόλης*, ό.π., σ. 38.

υγρασία του τοίχων και τους καπνούς που αναδύονται στον χώρο, οι οποίοι οφείλονται πιθανότατα τόσο στα φαγητά της ταβέρνας όσο και από την χρήση του χασίς, φυσικά ο αφηγητής δεν κατονομάζει την χρήση παράνομων ουσιών αλλά το αφήνει να εννοηθεί: «εκ του βάθους του υπογείου ανήρχετο βαρεία οσμή και καπνός και έπρεπε κανείς να ήναι πολύ συνειθισμένος εις την σκάλα αυτήν δια να ημπορέσει να κατεβή» (Σπανδωνής Α, 240-241).

Οι υπόγειες ταβέρνες δεν ήταν οι μοναδικοί χώροι συνάθροισης των κουτσαβάκηδων στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή, επίσης σύχναζαν σε διάφορα ζυθοπωλεία, όπως ο «Πλατωνικός Έρωσ» με γυναίκα ιδιοκτήτρια (Σπανδωνής Α, 281) και σε άλλα ζυθοπωλεία γυναικών (Σπανδωνή Α, 287) ή γλεντούσαν με κοινές γυναίκες σε διάφορες οικίες στο Γκάζι: « πίνοντες μαστίχες, χορεύοντες υπό τον ήχον λατερνών και διασκεδάζοντες με τας ωραίας του Γκαζιού» (Σπανδωνής Α, 276). Άλλοτε μαζεύονταν σε λαϊκά καφενεία στου Ψυρρή, τα οποία κατά την διάρκεια της νύχτας μετατρέπονταν σε παράνομες χαρτοπαικτικές λέσχες (Σπανδωνής Α, 375-376).

Η διασκέδαση των κουτσαβάκηδων συμπληρώνεται από την συνοδεία της μουσικής (λατέρνα, μπουζούκι) και από διάφορα λαϊκά άσματα, όπως το τραγούδι με τον τίτλο «Το κακόμοιρο» που τραγουδά ένας κουτσαβάκης στην ταβέρνα του κυρ Μήτρου, το οποίο πιθανότατα αποτελούσε γνωστό αμανέ (Σπανδωνή Α, 248- 249). Αντίστοιχες, εικόνες παρουσιάζονται και στον *Κύριο Πρόεδρο* του Βώκου με τους κουτσαβάκηδες να διασκεδάζουν με την συνοδεία ανατολίτικης μουσικής (σαντούρια, βιολιά, αμανέδες). Τα λαϊκότροπα-κουτσαβάκικα τραγούδια λειτουργούν ως μουσική αληθοφάνεια, σύμφωνα με την Λίζυ Τσιριμώκου: «πιστοποιούν την αυθεντικότητα της λογοτεχνικής ιστορίας, παρέχουν ιστορικό άλλοθι της αφήγησης».<sup>109</sup>

«Εκ βάθους της πλατείας της Ελευθερίας ήρχοντο συγκεχυμένοι, κομματιαστοί, ήχοι ανατολίτικης μουσικής, αμανέδων με βολιά και με σαντούρια. Κάπου-κάπου ηκούετο το βραχνιασμένον άσμα ανθρώπων μεθυσμένων, αέργων και κουτσαβάκιδων, οι οποίοι εξεπρόβαλον από τα σοκάκια πέριξ, τραυλίζοντες και παραδέρνοντες εδώ και εκεί.» (Βώκος, 249)

Αντίστοιχες περιγραφές από υπόγειες ταβέρνες και καφενεία, στα οποία συχνάζουν κουτσαβάκηδες και μάγκες, με τη συνοδεία πολλών λαϊκών τραγουδιών παρουσιάζονται στα κείμενα του Μητσάκη, όπως στην αρχή του διηγήματος με τον τίτλο τα «Θεάματα του Ψυρρή» αλλά και στο αφήγημα «Παρά την Δεξαμενήν», στο

---

<sup>109</sup> Ο.π., σ. 39-40.

οποίο εμφανίζονται το στοιχείο της μουσικής αληθοφάνειας και η χρήση του μουσικού κώδικα.<sup>110</sup>

Στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη παρουσιάζεται μια υποκατηγορία κουτσαβάκηδων, τα «μαγγόπαιδα»<sup>111</sup> ή αλλιώς τα «χαμίνια»<sup>112</sup> (Νεαπολίτης, 3). Πρόκειται για νεαρά παιδιά εφηβικής ηλικίας που τριγυρνάνε στις γειτονιές αλητεύοντας και κάνοντας διάφορα πειράγματα στους περαστικούς. Ένα από τα χαμίνια της Νεάπολης κοροϊδεύει μια από τις γυναίκες της γειτονιάς λέγοντάς της ότι η άμαξα που βλέπει είναι του βασιλιά ενώ τα υπόλοιπα μαγγόπαιδα προκαλούν θόρυβο, κάνοντας διάφορους μορφασμούς:

«Την στιγμήν εκείνην άμαξα εστάθη προ της θύρας του μεγάρου της Φωφώς. Επί τη θέα της τα χαμίνια έγειναν πλέον έξω φρενών, διότι η άφιξις της αμάξης εσήμαινε ότι η διασκέδασις μετ' ολίγον έμελλε να αρχίση. Φωνές λοιπόν μέχρι τρίτου ουρανού και πηδήματα και παν ό,τι η παιδική τους φαντασία επενόει προς εκδήλωσιν της χαράς των. Το έν πηδών εκαβαλίκευε τον μανάβην, ο οποίος διεμαρτύρητο εμφαντικώτατα, το άλλο ήρχετο προ της Ντουντούς της έκαμεν ένα μορφασμόν ακουμβών τον αντίχειρα επί της ρινός του και έχων τα λοιπά δάκτυλα της χειρός ανοικτά και έφευγεν ως αστραπή πριν εκείνη προφθάση να το φιλοδωρήση, τα άλλα εχόρευον τόσον τρελλά ώστε εάν υπήρχεν εκεί κανείς κλητήρ ο οποίος να τα έβλεπεν απαθώς θα έλεγες ότι μαλλώνουν, όλοι τέλος συνεταράσσοντο εις τρόπον ώστε η συνοικία ολόκληρος εφείνετο ως να ήτο ανάστατος.» (Νεαπολίτης, 5)

Τα χαμίνια παρουσιάζονται να έχουν ένα και μοναδικό ρόλο, δηλαδή να προκαλούν φασαρία με κάθε τρόπο, συμμετέχουν σε καυγάδες τρίτων ως ένα φανατικό κοινό, ενθαρρύνοντας τούς ανθρώπους και ιδιαίτερα τις λαϊκές γυναίκες να μαλώσουν μεταξύ τους, προκαλώντας με αυτόν τον τρόπο πανδαιμόνιο (Νεαπολίτης, 56). Τα χαμίνια δεν συχνάζουν μόνο σε φτωχικές γειτονιές, όπως η Νεάπολη αλλά και σε πλατείες, όπως το Ζάππειο. Τα χαμίνια μαζί με τους λούστρους χαζεύουν τις

---

<sup>110</sup> *Ο.π.*, σ. 40.

<sup>111</sup> Παλαιότερα, εκτός από «μαγγόπαιδα», τους αποκαλούσαν και «μοσχόμαγκες», μια λέξη, η οποία εμφανίζεται και στο γνωστό ποίημα του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη «Η μοσχόμαγκα των Αθηνών». Ο συγκεκριμένος τύπος ήρωας έγινε ευρύτερα γνωστός από το έργο το Paul de Kock *Η μοσχόμαγκα των Παρισίων*, το οποίο είχε μεταφράσει και ο Κωστής Χαϊρόπουλος (Κ. Νεαπολίτης), το 1893. Ευχαριστώ πολύ τον κ. Λάμπρο Βαρελά για τις πληροφορίες.

<sup>112</sup> Σύμφωνα με τον Γ. Μπαμπινιώτη η λέξη «χαμίνι» είναι μεταφραστικό δάνειο από την γαλλική λέξη «gamin», την οποία χρησιμοποίησε για πρώτη φορά ο Ι. Σκυλίτσης στη μετάφραση των *Αθλίων* του Β. Ουγκό και σημαίνει το αλητάκι, το παιδί του δρόμου, Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Με σχόλια για την σωστή χρήση των λέξεων*, Δεύτερη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε, Αθήνα, 2002, σ. 1931.

ευρωπαϊκές στολές των ποδηλατιστών και βρίσκουν την ευκαιρία να κοροϊδέψουν τους ποδηλάτες, αν κάποιος πέσει και χτυπήσει με το ποδήλατο (Νεαπολίτης, 127-133). Επίσης, η λέξη «μάγκας» χρησιμοποιείται γενικά για το χαμίνι: «Πάει στο θέατρο, απαντά περιπαικτικώς μία μάγκα» (Νεαπολίτης, 57), με τρόπο καθαρά παιγνιώδη. Ωστόσο, πολύ πιθανόν η φράση «μια μάγκα» να αναφέρεται γενικά σε μια ομάδα μαγκών.<sup>113</sup>

Όλα τα παραπάνω στοιχεία μαρτυρούν ότι οι λέξεις, όπως ο κουτσαβάκης, ο μάγκας, τα χαμίνια-μαγγόπαιδα, δεν αποτελούν μια στενή και περιορισμένη σημασία. Μέσα στον νεωτερικό τύπο του κουτσαβάκη εντάσσονται πολλές υποκατηγορίες, στις οποίες σίγουρα υπάρχουν κοινοί κώδικες συμπεριφοράς, αλλά αυτοί οι κώδικες δεν αποτελούν εμπόδιο στο να χαρακτηριστεί κάποιος ως κουτσαβάκης, γιατί κάποιος ήρωες ονομάζονται έτσι εξαιτίας λαϊκής καταγωγής του με καθαρά αρνητικό πρόσημο. Ωστόσο, παρά αυτήν την ποικιλία, ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου αθηναϊκού τύπου διακρίνεται και συστήνεται στον αναγνωστικό κοινό με περισσότερη διαύγεια στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή σε σχέση με τα υπόλοιπα μυθιστορήματα που εξετάστηκαν.

---

<sup>113</sup> Αντίστοιχο παράδειγμα εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Νικόλαου Β. Βωτυρά *Η μάγκα του Ωρολογίου, ήτοι τα αποτελέσματα μιας αμαρτίας. Ιστορικό διήγημα*, στο οποίο και πάλι η λέξη «μάγκα» παραπέμπει στην ομάδα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο: Νίκος Μαυρέλος, «*Τα κορίτσια μας* (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439.

## Κεφάλαιο Δ. Γυναίκα

### Δ 1. Η διττή γυναικεία φύση

Κεντρική εκπρόσωπος της μπωντλαιρικής νεωτερικότητας είναι η γυναίκα. Σύμφωνα με τον Baudelaire το ωραίο στην modernité ορίζεται από μια δυαδικότητα, από την μια πλευρά κυριαρχεί το φευγαλέο και το εφήμερο και από την άλλη πλευρά κυριαρχεί το αμετάβλητο και το αιώνιο (κλασικό) (Baudelaire, 51). Την παραπάνω διττή φύση εκφράζει και η γυναίκα, η οποία έχει την δυνατότητα να εμπεριέχει ταυτόχρονα την φυσική και την τεχνητή- εφήμερη ομορφιά (στολίδια, ψιμίθιο, ενδύματα).

Η διττή φύση της γυναίκας δεν περιορίζεται μονάχα στον ορισμό του ωραίου. Η γυναίκα παρουσιάζεται από τον Baudelaire ως εκπρόσωπος και του καλού και του κακού (δαιμονικού): «αντιπροσωπεύει την αγριότητα μέσα στον πολιτισμό. Έχει την ομορφιά της πού πηγάζει από το Κακό» (Baudelaire, 95).

Ωστόσο, η σημαντικότερη δυαδικότητα της γυναικείας φύσης προκύπτει από την ιδέα του «ανδρόγυνου». Ο Πλάτωνας στο *Συμπόσιο* αναφερόμενος στην ανθρώπινη φύση κάνει λόγο για τρία γένη το θηλυκό, το αρσενικό και το ανδρόγυνο, το τελευταίο αποτελούσε τον συνδυασμό αρσενικών και θηλυκών χαρακτηριστικών.<sup>114</sup> Η θεωρία του ανδρόγυνου επανέρχεται ξανά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα από τον κύκλο των σαινσιμονιστών (Benjamin, 108) και εμφανίζεται και στον Baudelaire μέσα από την μορφή της λεσβίας, η οποία ιδιαίτερα στα ποιήματά του αποκτά καθαρά ερωτικό-σεξουαλικό πρόσημο. Η γυναίκα, για τον Γάλλο ποιητή, εμπεριέχει και το θηλυκό και το αρσενικό στοιχείο ταυτόχρονα, όπως υπογραμμίζει και στο δοκίμιό του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής», η γυναίκα είναι: «το θηλυκό του άνδρα» (Baudelaire, 89).

Το μοτίβο του «ανδρόγυνου» εμφανίζεται σταδιακά μέσα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, όχι μόνο με την μορφή της λεσβίας, αλλά ιδιαίτερα και μέσα από την μορφή και την διττή φύση (αρσενικό-θηλυκό) της διανοούμενης γυναίκας, όπως φαίνεται στο μυθιστόρημα του Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Benjamin, 109). Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας αποτελεί ένα κεντρικό ορόσημο, πολλές διανοούμενες γυναίκες επιλέγουν την ανδρική ενδυμασία ανεξάρτητα από την σεξουαλικότητά τους, όπως η George Sand

---

<sup>114</sup> Πλάτων, *Συμπόσιο*, 189 e.

και η Jane Dieulafoy, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Νικόλαου Επισκοπόπουλου σε ένα κριτικό του άρθρο στην εφημερίδα *Νέον Αστν*.<sup>115</sup>

Αντίστοιχα, στα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893 που εξετάζονται, η εικόνα του «ανδρόγυνου» παρουσιάζεται περισσότερο μέσα από την οπτική της διανοούμενης γυναίκας, γιατί τα αρσενικά χαρακτηριστικά εμφανίζονται ισότιμα με την θηλυκότητά της, και λιγότερο από την οπτική της λεσβίας. Φυσικά, το μοτίβο της λεσβίας θα παρουσιαστεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο και αφορά περισσότερο τον ερωτικό προσανατολισμό κατά την εφηβική ηλικία.

Η Γαλάτεια Αριστοκρατίδου, η ηρωίδα του Σπανδωνή στην *Αθήνα μας*, αποκτά κεντρικό ρόλο και συγκεκριμένα η πνευματική της υπεροχή μέσα από την οποία διακρίνεται και η διττή της φύση (θηλυκό και αρσενικό στοιχείο), την κάνει να ξεχωρίζει από όλες τις υπόλοιπες ηρωίδες που παρελαύνουν στα μυθιστορήματα, τα οποία εξετάζονται στην παρούσα διπλωματική εργασία.

Η ηρωίδα της *Αθήνας μας* χρησιμοποιείται ως αντιπροσωπευτικό δείγμα για να αναπτυχθεί και να παρουσιαστεί η θεωρία της εγκεφαλικής γυναίκας «Cérebrale» (Σπανδωνής Γ, 365-389), φανερώνοντας την φυλετική δυαδικότητα, την οποία παρουσιάζει η σύγχρονη και διανοούμενη γυναίκα σύμφωνα με το μυθιστόρημα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η παραπάνω θεωρία αναπτύσσεται όχι από τον αφηγητή τού μυθιστορήματος, αλλά μέσα από την οπτική ενός εκ των ηρώων, του Ρώσου διπλωμάτη Σκέρδωφ. Ίσως, τα αρνητικά σχόλια που προκύπτουν για την γυναικεία φύση μαρτυρούν ως ένα βαθμό τον φόβο, τον οποίο νιώθουν οι άνδρες ήρωες μπροστά στην εικόνα της Γαλάτειας, η οποία όχι μόνο δεν υστερεί σε οξύνοια αλλά παρουσιάζεται πνευματικά ανώτερη από όλους τους υπόλοιπους άνδρες.

Αρχικά, ο ήρωας Σκέρδωφ, στην ανάλυση της θεωρίας του για την φύση της γυναίκας, επιχειρεί την κατηγοριοποίησή της σε είδη και τάξεις. Η προσπάθειά του και οι βιολογικοί όροι που χρησιμοποιεί θυμίζουν αρκετά την δαρβινική θεωρία για την εξέλιξη και την καταγωγή των ειδών, η οποία αναπτύχθηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα:

«Υπάρχουν πολλά ήδη γυναικών, τόσον πολλά όπως ίσως και οι γυναίκες αυτές, δι' ο και μία Ισπανική παροιμία, λέγει, ότι κάθε γυναίκα είναι και ένας ιδιαίτερος κόσμος. Εν τούτοις τα πολλά αυτά είδη υπάγονται πάλιν εις ευρύτερας κατηγορίας

---

<sup>115</sup> Για το θέμα αυτό έχει γράψει σχόλια ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος στο άρθρο του «Η ηρωίς των Σούσων», στο: Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Αστν και το Νέον Αστν*, τόμ. Β', εισαγ./επιμ./σημ. Ν. Μαυρέλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2011, σσ. 61-64.

ή τάξεις. Η περιεργότερα, σπανιωτέρα και μάλλον αξιομελέτητος είνε η των εγκεφαλικών γυναικών» (Σπανδωνής Γ, 375)

Σύμφωνα με τον ήρωα η εγκεφαλική γυναίκα εμφανίζεται ως ένα είδος σπάνιο, το οποίο αξίζει να μελετηθεί επιστημονικά. Όσο περισσότερη είναι η ανάπτυξη του γυναικείου εγκεφάλου τόσο μειώνονται τα χαρακτηριστικά της κατά τον όρο του Σπανδωνή «γυναικότητας»<sup>116</sup> (Σπανδωνής Γ, 376), δηλαδή η τρυφερότητα, η λεπτότητα και η ευπάθεια. Με άλλα λόγια παροδικά χάνει την θηλυκότητα ή αλλιώς την «Weiblichkeit» (Σπανδωνής Γ, 376), όπως την ονομάζουν οι Γερμανοί και αυτό έχει ως αποτέλεσμα η γυναίκα σταδιακά τείνει να μοιάζει προς τον άνδρα: «καθίσταται ολιγώτερον γυνή, πλησιάζει περισσότερο προς τον άνδρα[...] Είσθε σχεδόν όμοιοι» (Σπανδωνής Γ, 376-377).

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συγκεκριμένος όρος «γυναικότης» εμφανίζεται και στο ερωτικό ποίημα *Ιστορία και Όνειρο* του Μαρίνου Φαλιέρου, όπου και εκεί γίνεται λόγος για την διαφορά ως προς την αρσενική και την γυναικεία φύση και σεξουαλικότητα:

«Πως δεν νοάς την προτιμήν τ' αντρός κατά την φύση  
και κατά την συνήθησιν, την σαρκικήν την κρίση;  
Με δίκιο πρέπει το λοιπόν να ν' της αρσενικότης  
κυριότατον το θέλημα, παρά της γυναικότης.»<sup>117</sup>

Στην εγκεφαλική γυναίκα το μυαλό και η καρδιά αντιμετωπίζονται ως δύο αντιστρόφως ανάλογα μεγέθη, σύμφωνα με τον Ρώσο διπλωμάτη, όσο αυξάνεται το ένα τόσο μειώνεται το άλλο: «όσον περισσότερο αυξάνει η δύναμις του εγκεφάλου των τόσο μειούται η δύναμις της καρδιάς των» (Σπανδωνής Γ, 376), με αποτέλεσμα όσο περισσότερο σκέπτεται η γυναίκα τόσο λιγότερο αισθάνεται. Το συναίσθημα λειτουργεί ως ένα από τα κεντρικά γνωρίσματα της γυναίκας και ως μια από τις βασικές διαφορές της από τον άνδρα.

---

<sup>116</sup> Ο Σπανδωνής χρησιμοποιεί τον όρο «γυναικότητα» για να μιλήσει για τα χαρακτηριστικά της γυναικείας θηλυκότητας. Η συγκεκριμένη λέξη σύμφωνα με το λεξικό του Δημητράκου «γυναικότης», είναι νεώτερη και σημαίνει την φύση και τις ιδιότητες της γυναίκας, βλ. στο: Δ. Δημητράκος, «γυναικότης», *Μέγα Λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσης, Δημοτική, Καθαρεύουσα, Μεσαιωνική, Μεταγενέστερα, Αρχαία*, τόμ. Δ, Δομή, Αθήναι, 1953, σ. 1721. Πρόκειται για έναν όρο, ο οποίος δηλώνει την έμφυλη ταυτότητα αποτελώντας ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για μελλοντική μελέτη.

<sup>117</sup> Μαρίνος Φαλιέρου, *Ερωτικά Όνειρα*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Α. V. Gemert, Θεσσαλονίκη, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 1980, στίχοι 499-502.

Ο Ρώσος διπλωμάτης πιστεύει ότι η γυναίκα πρέπει να ζει μόνο για την καρδιά της και όχι για το μυαλό της, για εκείνον η διαφορά ανάμεσα στα δύο φύλα δεν είναι μοναχά ζήτημα βιολογικό: «ανεξαρτήτως της διαφοράς γένους» (Σπανδωνής Γ, 376). Κυρίως, οι αντιλήψεις τους μαρτυρούν τα παγιωμένα κοινωνικά στερεότυπα ως προς την αρσενική ή τη θηλυκή συμπεριφορά και ταυτότητα, δηλαδή ότι οι άνδρες συμπεριφέρονται με σκληρότητα στις δυσκολίες της ζωής ενώ οι γυναίκες με την τρυφερότητά τους λειτουργούν ως μέσο ίασης και ανάπαυσης για τον άνδρα (Σπανδωνής Γ, 376). Πρόκειται για μια αντίληψη, η οποία ίσχυε και σε πολλές χώρες του δυτικού κόσμου.

Αξίζει, να σημειωθεί ότι, για να ενισχυθεί το επιχείρημα του Σκέρδωφ για την διαφορά μεταξύ ανδρών και γυναικών, επικαλείται την παράδοση της Βίβλου για την δημιουργία της γυναίκας, κατά την οποία η γυναίκα, όντας διαφορετική από τον άνδρα, έχει έναν και μοναδικό ρόλο, αυτόν της συντρόφου: «Τραχείς και σκληροί, εν τω τρομερώ της ζωής αγώνι ζητούμεν ολίγη ανάπαυσιν παρά τω όντι τούτω, το οποίον επίτηδες ο Θεός έπλασε τόσον διάφορον ημών» (Σπανδωνής Γ, 376).

Η παραπάνω στάση εκφράζει στο μέγιστο βαθμό και με ξεκάθαρο τρόπο την ανδρική οπτική, πως ο άνδρας καθορίζει την γυναικεία ταυτότητα και κυρίως την γυναικεία σεξουαλικότητα.<sup>118</sup> Τα πατριαρχικά πρότυπα καταπιέζουν την γυναικεία φύση ήδη από την δημιουργία του κόσμου: για τον ήρωα του Σπανδωνή η γυναίκα δημιουργήθηκε από τον Θεό για να ικανοποιεί ερωτικά και συναισθηματικά την ανδρική φύση, γιατί ο άνδρας υστερεί σε αισθήματα. Σύμφωνα με την ανδρική οπτική, η γυναικεία σεξουαλικότητα δεν μπορεί να διαχωρισθεί από το συναίσθημα.<sup>119</sup>

Παρόμοιες σκέψεις ως προς την γυναικεία σεξουαλικότητα, ως όργανο ηδονής, εμφανίζονται και στα αφηγήματα, «Η τιμή των γυναικών»<sup>120</sup> και στο «Αι Απόστολοι της γυναικείας χειραφετήσεως»<sup>121</sup> του Εμμανουήλ Ροΐδη. Φυσικά, τα συγκεκριμένα έργα του Ροΐδη είναι αρκετά παιγνιώδη, με αποτέλεσμα να μην είναι ξεκάθαρη η κατεύθυνση στην οποία κινούνται, πολλές φορές εμφανίζονται σεξιστικά σχόλια για

---

<sup>118</sup> Μαρία Νικολοπούλου, «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)*, τόμ. Δ, Ευρωπαϊκή εταιρία νεοελληνικών σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 59-62.

<sup>119</sup> *Ο.π.*, σσ. 59-61.

<sup>120</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Γ, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα, 1978, σσ. 250-252.

<sup>121</sup> *Ο.π.*, τόμ. Ε, σσ. 258-262.

τις γυναίκες αλλά στην συνέχεια αναιρούνται, ως επί το πλείστον η κοινωνία εμφανίζεται υπαίτια για την καταπίεση της γυναικείας θέσης και σεξουαλικότητας.

Η εγκεφαλική γυναίκα παρουσιάζεται από τους ήρωες του Σπανδωνή μονάχα ως ένα αντικείμενο θαυμασμού αλλά όχι έρωτα. Τα συναισθήματά της δαμάζονται από την λειτουργία του νου της, ενώ ο έρωτας θεωρείται για εκείνη δείγμα αδυναμίας (Σπανδωνής Γ, 378). Εκείνη έχει έναν και μοναδικό στόχο στην ζωή της, την επίτευξη της πνευματικής ισότητας με τον άνδρα:

«Διότι, και τούτο πρέπει να το ενοήσετε πολύ καλά το όνειρον της ε γ κ ε φ α-  
λ ι κ ή ς γυναικός είναι η δ ι α ν ο η τ ι κ ή π ρ ο ς τ ο ν ά ν δ ρ α ι σ ό τ η ς»  
(Σπανδωνής Γ, 378)

Το ανώτερο πνεύμα της Γαλάτειας παρουσιάζεται ως η πηγή της δυστυχίας. Η ηρωίδα παραλληλίζεται με την αρχαιοελληνική εκδοχή του Προμηθέα: επειδή κατείχε την γνώση ήταν δυστυχισμένη: «Δυστυχής, όπως ο Προμηθεύς, ο ιδών το πυρ, ο φωτισθείς παρ' αυτού, ο θερμανθείς παρ' αυτό και ο αιφνιδίως απωλέσας και φως και θερμην» (Σπανδωνής Β, 430). Οι καταβολές δεν είναι μόνο αρχαιοελληνικές αλλά θυμίζουν αρκετά τις θεολογικές απόψεις για την πτώση του ανθρώπου, ο οποίος έφαγε τον καρπό της γνώσης γεγονός που τον οδήγησε στον πόνο και την δυστυχία.

Από την φύση της η εγκεφαλική γυναίκα παρουσιάζεται να έχει δυο σημαντικά ελαττώματα: την φιλοδοξία και τον εγωισμό. Η φιλοδοξία της δεν στοχεύει στην εξωτερική της εμφάνιση, για εκείνην η ομορφιά εντοπίζεται μοναχά στο μυαλό της, επιζητά την επίδειξη και την κολακεία του πνεύματός της. Το χειρότερο ελάττωμα της εγκεφαλικής γυναικείας φύσης θεωρείται ο εγωισμός ως η απόλυτη καταστροφή της θηλυκότητας. Η επιθυμία για την κατάκτηση μιας τέτοιας γυναίκας οδηγεί σε συναισθηματικό αδιέξοδο με μοναδική διαφυγή την αυτοκτονία. Ο έρωτας εμφανίζεται κάπως αντεστραμμένος και σκοτεινός, θυμίζει κακή και μεταδοτική ασθένεια ή κάποιο τέρας που απομυζά από τον ερωτευμένο άνδρα οποιοδήποτε θετικό στοιχείο (τάλαντο, πρωτοτυπία, τρυφερότητα):

«Ναι! Ο έρωας προς εγκεφαλικήν γυναίκα σε αποβλακώνει, απονεκροί το τάλαντον σου, σου αφαιρεί την τρυφερότητα, φονεύει την καρδίαν σου. Επιταχύνει επί του πνεύματος σου μίαν μαύρην αχλήν, ποτίζει την καρδίαν σου με μίαν μαύρην απελπησίαν. Σε καθιστά μισάνθρωπον. Και το τρομερώτατον αν ήσαι καλλιτέχνης σου αφαιρεί όλην την πρωτοτυπίαν σου, όλην την δρόσον σου» (Σπανδωνής Γ, 384)

Η εικαστική αναπαράσταση του έρωτα μέσω της αφήγησης και κυρίως το ασύνδετο σχήμα με την παρέλαση των ενεργητικών ρημάτων, τα οποία φυσικά έχουν αρνητικό πρόσημο (αποβλακώνει, απονεκροί, αφαιρεί, φονεύει, επιταχύνει, ποτίζει) ενισχύουν τα επιχειρήματα τού ήρωα για την καταστροφική δύναμη του έρωτα προς την εγκεφαλική γυναίκα ως κάτι διαβολικό από το οποίο πρέπει να ξεφύγει ο άνδρας άμεσα: «και δι' αυτό επί ποινή αυτοκτονίας πρέπει να την αποφύγης» (Σπανδωνής Γ, 384).

Η διττή φύση της Γαλάτειας προκαλεί ταυτόχρονα τον τρόμο και τον θαυμασμό. Ίσως, οι ήρωες του μυθιστορήματος δεν φοβούνται μονάχα την ανδρόγυνη υπόσταση τής Γαλάτειας, αλλά φοβούνται κυρίως την ανδροπρεπή πνευματική φύσης της, η οποία πλαισιώνεται ταυτόχρονα από την τέλεια και απόλυτα θηλυκή εξωτερική της εμφάνιση. Η Γαλάτεια αποτελεί για εκείνους μια εξαίρεση, ένα σπάνιο είδος, το οποίο πρέπει να αποκτηθεί αλλά είναι αδύνατον. Πιθανότατα εάν η ηρωίδα είχε ταυτόχρονα αρρενωπό πνεύμα και αρρενωπά εξωτερικά χαρακτηριστικά δεν θα αποτελούσε μάλλον αντικείμενο συζήτησης και προσοχής του ανδρικού κοινού.

Η εικόνα του ανδρόγυνου ή πιο σωστά ερμαφρόδιτου εμφανίζεται και σε άλλα ελληνικά κείμενα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως στα έργα του Εμμανουήλ Ροΐδη.<sup>122</sup> Στο μυθιστόρημα *Πάπισσα Ιωάννα* το ερμαφρόδιτο εντοπίζεται όχι μόνο στην παρενδυσία της πρωταγωνίστριας αλλά κυρίως στον χαρακτήρα της, όπως παρατηρεί ο Νίκος Μαυρέλος.<sup>123</sup>

Η δυαδικότητα δεν περιορίζεται μόνο στην εικόνα του ανδρόγυνου: «η ως Αφροδίτη ωραία αυτή γυνή ήτο ανήρ τέλειος» (Σπανδωνής Β, 431). Η πρώτη παρουσίαση τού πορτραίτου της ηρωίδας από τον αφηγητή, όπως επίσης και το όνομά της «Γαλάτεια», μαρτυρούν ότι η ηρωίδα εμφανίζεται ταυτόχρονα και ως άνθρωπος και ως ένα άρτιο άγαλμα. Τόσο ο αφηγητής όσο και οι ήρωες στην θέαση της ηρωίδας

---

<sup>122</sup> Αναφορές στην εικόνα του ερμαφρόδιτου άμεσες ή έμμεσες εντοπίζονται στην *Πάπισσα Ιωάννα* και στα διηγήματα «Ψυχολογία Συριανού Συζύγου» και στο «Ορέστης και Πυλάδης», βλ. στο: Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σσ. 213-216. Για περισσότερες πληροφορίες ιδιαίτερα όσον αφορά τον μύθο του Ερμαφρόδιτου ως συμβόλου στο διήγημα του Ροΐδη «Ορέστης και Πυλάδης» αλλά και για την χρήση αρχαίων μύθων, οι οποίοι αναφέρονται στο αποκλίνον ερωτικό πάθος βλ. στο: Νίκος Μαυρέλος, «Το “ερμαφρόδιτον” της ελληνοχριστιανικής ταυτότητας (γλωσσικής-υφολογικής και πολιτισμικής) στον Κοραή και στον Ροΐδη» στον τόμο: Α. Ταμπάκη, Ουρ. Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και ‘εθνικός χαρακτήρας’ στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου*, Α' τόμος, Ε.Κ.Π.Α.-Ε.Ι.Ε, Αθήνα 2016, σσ. 295-308.

<sup>123</sup> Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, ό.π., σ. 213.

αναπαράγουν τον αρχαίο μύθο του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας<sup>124</sup>: «ότι δύνασαι ν' απαιτήσης από έν άγαλμα, άλλο τόσο από μίαν εγκεφαλικήν γυναίκα [...] Πυγμαλίων δεν θα υπάρξει διά το άγαλμα αυτό!» (Σπανδωνής Γ, 381-387).

Η περιγραφή τής εξωτερικής εμφάνισης της Γαλάτειας είναι ιδιαίτερα κινηματογραφική, ίσως πολύ περισσότερο από τους υπόλοιπους χαρακτήρες του Σπανδωνή. Ο αφηγητής ξεπερνά τον απλό ρόλο του καλού φωτογράφου, ο ίδιος μετατρέπεται και εργάζεται ως ένας γλύπτης, ο οποίος διδάσκει λεπτομερώς και με βήματα την αγαματοποιία στους αναγνώστες (Σπανδωνής Β, 424-247). Ο αφηγητής ξεκινάει διαδοχικά να περιγράφει τα χαρακτηριστικά του σώματος και του προσώπου της: «Τέλειον άγαλμα, ως σώμα. Γυνή καθ' όλην της λέξεως την σημασίαν, ως χαρακτήρ.» (Σπανδωνής Β, 427).

Η ταύτιση της Γαλάτειας με την ομορφιά ενός αγάλματος συμπίπτει με την στάση του Baudelaire ως προς την γυναίκα, όπως παρουσιάζεται στο δοκίμιο «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής». Η γυναίκα στο συγκεκριμένο δοκίμιο εμφανίζεται είτε ως είδωλο ενός πίνακα ζωγραφικής είτε ως άγαλμα όπου η δυαδικότητά της την κάνει να κινείται ανάμεσα στην φυσική και την τεχνητή ομορφιά:

«Είναι το αντικείμενο του θαυμασμού και της πιο ζωνής περιέργειας που μπορεί να προσφέρει ο πίνακας της ζωής στον παρατηρητή. Είναι ένα είδος ειδώλου, ανόητο ίσως, αλλά εκθαμβωτικό, μαγευτικό, που κρατάει κάθε πεπρωμένο και κάθε θέληση μετέωρη μπροστά στα βλέμματά του. Δεν είναι, λέω, ένα ζώο πού τα μέλη του, σωστά συνδεδεμένα, παρέχουν ένα τέλειο παράδειγμα αρμονίας· δεν είναι καν ο τύπος της γνήσιας ομορφιάς, έτσι όπως μπορεί να την ονειρεύεται ο γλύπτης στους πιο αυστηρούς συλλογισμούς του.» (Baudelaire, 89)

Ο παραλληλισμός ανάμεσα στην μορφή της γυναίκας και την μορφή ενός αγάλματος επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην *Αθήνα μας*. Στην αρχή του μυθιστορήματος ο ήρωας Νίκος Στανάς στην θέα του γυμνού κορμιού της Πόθας, της νεαρής σπιτονοικοκυράς του, ταυτίζει το σώμα της κοπέλας με το άγαλμα της Άρτεμης, το οποίο είχε θαυμάσει στο σπίτι του πλούσιου προστάτη του (Σπανδωνής Α, 148-149). Αλλά, και ο ίδιος ο αφηγητής ταυτίζει μια από τις Καρυάτιδες του Παρθενώνα με την ψυχή πραγματικής γυναίκας (Σπανδωνής Β, 420-421).

<sup>124</sup> Πρόκειται για έναν αρχαιοελληνικό μύθο, ο οποίος εμφανίζεται και ως μοτίβο ξανά τόσο στην νεοελληνική λογοτεχνία (π.χ. το θεατρικό έργο *Γαλάτεια* του Σ. Βασιλειάδη) όσο και στην ευρωπαϊκή (π.χ. Baudelaire κ.ά.).

Η δυαδικότητα της γυναικείας υπόστασης, εκτός από το δοκίμιο του Baudelaire, εμφανίζεται και μέσα στα ποιήματά του με την μορφή της Σφίγγας. Πρόκειται για ένα μυθολογικό πλάσμα, το σώμα του οποίου είναι μισό λιοντάρι και μισή γυναίκα. Στο ποίημα «La Beauté», ο ορισμός της ομορφιάς παρουσιάζεται μέσα από την εικόνα της Σφίγγας:

«Είμαι καλλονή, ω θνητοί! σαν πέτρινο όνειρο,  
Το στήθος μου, που ο καθένας πάνω του διαδοχικά  
Πληγώθηκε, έγινε για να εμπνεύσει στον Ποιητή αγάπη  
Αιώνια κι άφωνη σαν την ύλη.  
Δεσπόζω μες το γαλάζιο, σα Σφίγγα ακατανόητη [...]»<sup>125</sup>

Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν ότι υπάρχουν πολλές και διαφορετικές πτυχές και ιδιότητες της διττής γυναικείας φύσης (καλό vs δαιμονικό, φυσικό vs τεχνητό, θηλυκό vs αρσενικό), οι οποίες μερικές φορές συμφύρονται μεταξύ τους. Η κορύφωση αυτής της δυαδικότητας εμφανίζεται με την περιθωριακή μορφή της λεσβίας, όπως θα παρουσιαστεί αμέσως παρακάτω, όπου η διττή φύση αφορά όχι μόνο την εξωτερική εμφάνιση (θηλυκό και αρσενικό), αλλά αποκτά καθαρά σεξουαλικό τόνο.

## Δ 2. Η περιθωριακή εικόνα της ομοφυλόφιλης γυναίκας

Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα η εικόνα της ομοφυλόφιλης γυναίκας έρχεται στο προσκήνιο, αποτελώντας αντικείμενο μελέτης για τις επιστήμες της ιατρικής και κυρίως της ψυχανάλυσης.<sup>126</sup> Φυσικά, η εικόνα της ομοφυλόφιλης γυναίκας προϋπάρχει και κυριαρχεί ήδη στην λογοτεχνία. Ο Baudelaire μεταφέρει το αρχαιοελληνικό πρότυπο της «λεσβίας» στην νεωτερική εποχή (Benjamin, 107), η μορφή της οποίας συγκαταλέγεται στα «ηρωικά πρότυπα» του Γάλλου ποιητή (Benjamin, 187).

<sup>125</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σ. 29.

<sup>126</sup> Βενετία Καντσά, «Λεσβία: Η αβάσταχτη βαρύτητα μιας λέξης», στο: *Γλώσσα και σεξουαλικότητα. Γλωσσολογικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, επιμ. Κώστας Κανάκης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2011, σ. 115.

Στον δυτικό κόσμο η τεχνολογική εξέλιξη καθώς και τα πολιτικά-φεμινιστικά κινήματα (Vésuviennes) του 19<sup>ου</sup> αιώνα ωθούν την γυναίκα στην ενεργή συμμετοχή της στην παραγωγική-βιομηχανική διαδικασία. Παράλληλα, αναπτύσσεται η θεωρία ότι οι σκληρές συνθήκες εργασίας που βιώνουν οι γυναίκες στα εργοστάσια αλλοιώνουν τα γυναικεία χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα η γυναίκα σταδιακά τείνει να παρουσιάζει ανδροπρεπή στοιχεία (Benjamin, 111). Ο Baudelaire ενστερνίζεται την παραπάνω άποψη και χρησιμοποιεί το πρότυπο της λεσβίας, στο οποίο προσδίδει σεξουαλική χροιά, ως ένα μέσο διαμαρτυρίας κατά της τεχνολογικής εξέλιξης (Benjamin, 188), αξίζει να σημειωθεί ότι ένας από τους αρχικούς τίτλους των *Ανθέων του κακού* ήταν το *Les Lesbiennes*.

Ως προς την έντονη σεξουαλικότητα η ομοφυλόφιλη γυναίκα συνδέθηκε με την περιθωριακή μορφή της εταίρας. Παράλληλα, πόλεις όπως το Παρίσι, στις οποίες αναπτύχθηκε η κουλτούρα των μποέμ, αποτέλεσαν τόπους συγκέντρωσης των ομοφυλόφιλων γυναικών. Ο φιλελεύθερος και ανέμελος τρόπος ζωής των μποέμ παρείχε στην λεσβία ένα κατάλληλο και πάνω από όλα ένα ασφαλές περιβάλλον έξω από τα αυστηρά πλαίσια της κοινωνίας, ώστε να αναπτύξει και να κατανοήσει την σεξουαλικότητά της. Το Παρίσι θεωρείται πλέον το συνώνυμο της σεξουαλικής απελευθέρωσης, μέσα στο οποίο κινείται η περιθωριακή μορφή της λεσβίας, η οποία γίνεται αντικείμενο λογοτεχνικού ενδιαφέροντος από τους Γάλλους συγγραφείς (Baudelaire, Balzac, Gautier) τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία.<sup>127</sup>

Η μορφή της λεσβίας δεν περνάει απαρατήρητη από την ελληνική λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Σπανδωνής και ο Νεαπολίτης, το 1893 στα μυθιστορήματά τους, πραγματεύονται τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις δασκάλες και στις μαθήτριες του Αρσάκειου. Το σκάνδαλο βέβαια, θα ξεσπάσει στις εφημερίδες και θα γίνει ευρύτερα γνωστό λίγα χρόνια αργότερα, το 1898.<sup>128</sup>

Στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή η Πόθα, η δεκαπεντάχρονη μαθήτρια του Αρσάκειου, αναπτύσσει ερωτικές σχέσεις τόσο με τις συμμαθήτριές της όσο και με τις δασκάλες της. Σε αντίθεση με τον Νεαπολίτη, ο Σπανδωνής μεταφέρει την μορφή της λεσβίας έξω από το σχολικό περιβάλλον του Αρσάκειου και την τοποθετεί στην αυλή της κυρά Ροδάμωως στην Νεάπολη. Ωστόσο, και το Αρσάκειο και η περιτοχισμένη

<sup>127</sup>Martha Vicinus, «“They wonder to which sex I belong”: The historical roots of the modern lesbian identity», *Feminist Studies*, τόμ. 18, αριθ. 3, Autumn, 1992, σσ. 484-487.

<sup>128</sup>Γιάς, «Τα κορίτσια του Αρσάκειου», εφ. *Θόρυβος*, 26 και 30/09, 2 και 6/10/1898. Ο Νίκος Μαυρέλος εντοπίζει και σχολιάζει το άρθρο, βλ. στο: Νίκος Μαυρέλος, «Τα κορίτσια μας. Πρωτότυπος αθηναϊκή μυθιστορία (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439.

αυλή μετατρέπονται σε χώρους λεσβιακής κοινότητας, οι οποίοι παρέχουν προστασία από τα αδιάκριτα βλέμματα της κοινωνίας.

Η ηρωίδα, με το πρόσχημα της μελέτης, χρησιμοποιεί το δωμάτιο του φοιτητή Στανά κατά την διάρκεια της απουσίας του ως τόπο ερωτικής συνάντησης με τις συμμαθήτριες και κυρίως με τις δασκάλες της, οι οποίες την επισκέπτονται αρκετά συχνά. Ο νεαρός ήρωας αγνοεί τον πραγματικό λόγο των συναντήσεων εντός του δωματίου του από τις νεαρές αρσακειάδες.

Η ανακάλυψη μια ερωτικής επιστολής από τον ήρωα θα οδηγήσει και στην αποκάλυψη της πραγματικής αλήθειας από την ηρωίδα. Η επιστολή προέρχεται από την δασκάλα Ελλάδα Ευμορφίδου με παραλήπτρια την Πόθα. Το παραπάνω γράμμα δεν αποτελεί την μοναδική ερωτική επιστολή, την οποία λαμβάνει η νεαρή ηρωίδα από δασκάλα του Αρσάκειου. Η διδασκάλισσα των εργόχειρων, η δεσποινίδα Καρμίνη Περίδου αλληλογραφεί συνεχώς με την Πόθα. Η πρώτη επιστολή της Ευμορφίδου αποτελεί ερωτική εξομολόγηση ενώ η δεύτερη επιστολή αποτελεί σκηνή ζηλοτυπίας από την Καρμίνη. Ωστόσο, και οι δύο δασκάλες, μέσω των σχετικά τολμηρών επιστολών τους, επιζητούν την απεριόριστη και αποκλειστική ερωτική προσοχή της μαθήτριάς του. Η ανταλλαγή επιστολών μεταξύ γυναικών, μέσα στις οποίες εξέφραζαν την φιλία τους ή ακόμα και τα ερωτικά συναισθήματά τους, ήταν ένα σύνηθες φαινόμενο τον 18<sup>ο</sup> και ιδιαίτερα τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>129</sup> Το αναγνωστικό κοινό ήταν εξοικειωμένο με αυτήν την τακτική της αλληλογραφίας, γιατί οι επιστολές αποτελούσαν προσφιλές είδος των ερωτικών μυθιστορημάτων.

«Λιθίνη καρδιά !!! [...]

Αχ, Πόθα μου! Άνθος της ψυχής μου!! Ο έρωσ προς σέ θέλει είσθαι το πάθος μου εν όλω τω πόθω μου. [...]

Σε φιλώ μυριάκις

**Ελ. Ευμορφίδου.**

Αισθάνομαι, ότι οφείλω να αφοσιούμαι προς σε. Ειπέ αν αγαπάς άλλην, ειμή μόνον εμέ;» (Σπανδωνής Α, 170-171)

Ο αφηγητής παραθέτει αυτούσιο όχι μόνο το κεντρικό περιεχόμενο της επιστολής αλλά και τις φράσεις, οι οποίες είναι γραμμένες με πλάγια γράμματα στα τέσσερα άκρα του περιθωρίου της σελίδας. Η φωτογραφική αποτύπωση ολόκληρης της επιστολής

---

<sup>129</sup> Jeffrey Weeks, *Sex, Politics & Society. The regulation of sexuality since 1800*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, <sup>3</sup>2012, σ. 144.

(περιεχόμενο και πλαίσιο), καθώς και η παράθεσή της εντός του μυθιστορήματος ενισχύει το στοιχείο της αληθοφάνειας και της αμεσότητας, προκαλώντας έτσι την περιέργεια του αναγνώστη: «Πόθα απάντησόν μοι. Σε φιλώ μυριάκις. Σε φιλώ μυριάκις... Σε φιλώ μυριάκις.....» (Σπανδωνής Α, 171). Ταυτόχρονα, η επανάληψη της προηγούμενης φράσης δηλώνει τα έντονα συναισθήματα και την ερωτική επιθυμία της δασκάλας προς την νεαρή μαθήτριά. Με αντίστοιχο τρόπο είναι γραμμένη και η επιστολή της Καρμίνης προς την Πόθα ως μια σκηνή ζηλοτυπίας:

«Τύραννε, χαίρε!

Πόθα μου η καρδιά μη δυναμένη να υποφέρει την ανίατον ταύτην πληγήν, ην μοι επέφερες σε παρακαλώ πολύ να.....

Συγγνώμην Πόθα μου, διότι σου έγραψα ούτω πως, διότι κατά ταύτην την στιγμήν, καθ' ην σου έγραφην η ψυχή μου ούσα εμπλέως αισθημάτων δεν ηδυνήθη να διοικήση εαυτήν και προέβη εις το τοιούτον σφάλμα [...]

Αν και δεν μου το επιτρέπης

Εγώ όμως σε φιλώ,

Η τλήμων

**Καρμίνη Περίδου.»** (Σπανδωνής Α, 215)

Ο αφηγητής, όπως και προηγουμένως, με τρόπο φωτογραφικό ενημερώνει τους αναγνώστες ότι, και σε αυτήν επιστολή, στην δεύτερη σελίδα της με κυρτά γράμματα είναι γραμμένες οι εξής φράσεις:

«Υγίαινε άστατος, άπιστος, αναίσθητος, Πόθα μου μην αποποιείσαι την φιλίαν, ήτις είναι σπανία. Αι επιστολαί μου να μην γίνονται παίγιον.» (Σπανδωνής Α, 216).

Τέτοιες φράσεις δοσμένες στο περιθώριο της σελίδας δίνουν την εντύπωση ότι λειτουργούν σαν ένα συναισθηματικά φορτισμένο υστερόγραφο, το οποίο σε λίγες μόνο λέξεις παρέχει περισσότερα μηνύματα και νοήματα από ότι το κεντρικό περιεχόμενο της επιστολής. Παράδειγμα αποτελεί η πολυσημία της λέξης «φιλία», η οποία δεν σημαίνει απλώς την αμοιβαία κοινωνική σχέση ανάμεσα σε δυο άτομα, αλλά ταυτόχρονα και την έντονη ρομαντική φιλία, που αναπτύσσεται ανάμεσα σε καθηγήτριες και σε μαθήτριες στα οικοτροφεία κοριτσιών στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>130</sup> Η φιλία ανάμεσα στην Πόθα και στην Καρμίνη έχει καθαρά σεξουαλικό περιεχόμενο,

---

<sup>130</sup> Βενετία Καντσά, «Λεσβία: Η αβάσταχτη βαρύτητα μιας λέξης», ό.π., σ. 116.

όπως θα παρουσιασθεί παρακάτω. Τέλος, και η λέξη «παίγνιο» στο τέλος της επιστολής έχει διττή σημασία, από την μία πλευρά ίσως η δασκάλα επιθυμεί να ληφθούν σοβαρά τα λόγια αγάπης της προς την Πόθα, δηλαδή η μαθήτριά να μην γράψει κάποιο άλλο γράμμα ως παρωδία του αρχικού. Ίσως όμως, και το πιο πιθανόν, η λέξη «παίγνιο» δηλώνει τον φόβο της Καρμίνης για το κοινωνικό στίγμα που θα επιφέρει το περιεχόμενο μιας τέτοια επιστολής αν ποτέ μαθευτεί, γι' αυτό τον λόγο επισημαίνει στην μαθήτριά της να μην καταλήξει αυτή η επιστολή να γίνει «παίγνιο» στα χέρια τρίτων.

Αξίζει, να σημειωθεί ότι ο Στανάς, αν και ηλικιακά μεγαλύτερος από την νεαρή Πόθα, παρουσιάζεται με αθωότητα μικρού παιδιού και εξαιτίας αυτής της αθωότητας αδυνατεί να κατανοήσει το περιεχόμενο της επιστολής. Αντιθέτως, η Πόθα παρουσιάζεται σεξουαλικά ωριμότερη από εκείνον γι' αυτό του αποκαλύπτει την αλήθεια για το πραγματικό νόημα του περιεχομένου. Σύμφωνα με την ηρωίδα, στο Αρσάκειο, κυρίως οι δασκάλες και οι μαθήτριες των μεγαλύτερων τάξεων έχουν την συνήθεια να παίρνουν υπό την προστασία τους τα μικρότερα κορίτσια. Κάθε προστατευόμενη αποκτά το προσωνύμιο «Χρυσό». Πρόκειται για μια γλωσσική ιδιόλεκτο, η οποία αναπτύχθηκε ανάμεσα στις μαθήτριες του Αρσάκειου.<sup>131</sup> Εκτός την λέξη «χρυσό», η οποία κυριαρχεί στα μυθιστορήματα του Σπανδωνή και του Νεαπολίτη, υπήρχαν και άλλες λέξεις, οι οποίες λειτουργούσαν ως ιδιόλεκτοι εντός του Αρσάκειου, όπως οι λέξεις «το καδράκι», η οποία αναφέρεται στην πολύ ωραία κοπέλα, τα «διαβολάκια» ή «πειρακτήρια», οι οποίες χαρακτηρίζουν τις ατίθασες μαθήτριες σύμφωνα με το άρθρο της εφημερίδας *Θόρυβος*, το οποίο δημοσιεύθηκε το 1898.<sup>132</sup>

«Εις το Αρσάκειον όλαι αι διδασκάλισσαι και όλαι αι μαθήτριάι των ανωτέρων τάξεων έχουν μικρότερα κοράσια, τα οποία περιποιούνται και προστατεύουν και τα αγαπούν. Τα ονομάζουν δε χ ρ υ σ ό.» (Σπανδωνής Α, 213).

Οι δασκάλες χαρίζουν στις προστατευόμενες τους διάφορα αντικείμενα (κορδέλες, βιβλία κλπ.). Τα «Χρυσά» με την σειρά τους πρέπει να προσφέρουν κάποιο αντάλλαγμα για τα δώρα που λαμβάνουν. Τις περισσότερες φορές το αντάλλαγμα, το οποίο προσφέρουν τα «Χρυσά» έχει καθαρά σεξουαλικό περιεχόμενο:

<sup>131</sup> Νίκος Μαυρέλος, «Τα κορίτσια μας. Πρωτότυπος αθηναϊκή (1893) του Κωστή Νεαπολίτη», *ό.π.*, σσ. 412-439.

<sup>132</sup> Γιας, «Τα κορίτσια του Αρσάκειου», εφ. *Θόρυβος*, 26/09 και 6/10/1898.

«Θέλει όλο να με φιλή και εγώ δεν θέλω, άμα με βρή μόνην με παίρνει στην αγκαλιά της και εγώ την κλωτσώ. Μα αυτή δεν παίρνει χαμπάρι επιμένει και μου χαρίζει βιβλία και κορδέλλαις και δεν τρώει το μεσημέρι για να μου δώση εμένα το φαγητόν της» (Σπανδωνής Α, 213)

Η Πόθα είναι το «Χρυσό» της δασκάλας Καρμίνης Περίδου, όμως την φιλία της νεαρής μαθήτριας διεκδικεί και η άλλη δασκάλα του Αρσάκειου η Ελλάς Ευμορφίδου. Και, οι δύο επιζητούν από την μαθήτρια να έχει σεξουαλική σχέση μαζί τους. Ωστόσο, και η Πόθα με την σειρά της έχει την δική της προστατευόμενη (χρυσό), την μικρότερη ηλικιακά μαθήτρια, Ερωφίλη Ανέστου, χωρίς όμως να ζητά από την τελευταία ερωτικά ανταλλάγματα (Σπανδωνής Α, 214). Η Πόθα, ενώ αντιστέκεται στις ερωτικές επιθυμίες της Ευμορφίδου, δεν μπορεί να αντισταθεί στις ερωτικές επιθυμίες της Καρμίνης, γιατί δικαιωματικά η Πόθα αποτελεί την προστατευομένη της:

«-Και η Καρμίνη;

-Και αυτή τα ίδια. Μα αυτή είναι φυσικό, διότι είμαι το χρυσό της. [...] Η Καρμίνη είχαν ευρεί την επιστολήν της Ευμορφίδου και θύμωσε και με έδειρε. Εγώ άρχισα να κλαίω και κάθισα στο κρεβάτι. Τότε αυτή ήρθε κοντά μου και ήρχισε να με φιλή και επειδή είπα εγώ πως πονεί η καρδιά μου αυτή με ξεκούμπωσε και άρχισε να με φιλή στο στήθος και να με λέει πως αυτή είναι το μωρό και εγώ η μητέρα. Εγώ, θέλησα να κουμβωθώ, αυτή δεν μ' άφινε και με γαργάλιζε και γι' αυτό ηύρες το κρεβάτι σου άνω κάτω» (Σπανδωνής Α, 213-214).

Η ηρωίδα παρουσιάζεται να έχει μια αμφισεξουαλική συμπεριφορά, από την μια πλευρά παρουσιάζεται να έχει ομοφυλοφιλικές σχέσεις με την δασκάλα της, ταυτόχρονα όμως είναι ερωτευμένη με τον νεαρό φοιτητή Στανά. Λίγα κεφάλαια αργότερα ο αφηγητής αναπτύσσει την θεωρία του ως προς την φύση του έρωτα (συναίσθημα και σεξουαλικότητα). Πρόκειται, δηλαδή για μια καθαρά ανδρική οπτική, όπου μόνο ο έρωτας ανάμεσα στην γυναίκα και στον άνδρα θεωρείται κάτι το φυσιολογικό. Βέβαια, ο αφηγητής δεν αρνείται τον έρωτα ανάμεσα στις ομοφυλόφιλες γυναίκες, αλλά τον παρουσιάζει καθαρά ως θεωρητικό και κυρίως ως μια διαστρεβλωμένη εικόνα του κοινωνικά και ηθικά αποδεκτού έρωτα:

«Εις την καρδίαν της ο έρωσ βεβαίως δεν ήτο εντελώς πρωτοφανής ή μάλλον παρόμοιον αίσθημα προϋπήρξεν εν αυτή. Αλλ' η φυσική τρυφερότης η εμφωλεύουσα και εις αυτάς τας κακούργους ψυχάς, είχε παραδόξως διατρανωθή

παρ' αυτή ή μάλλον η εκδήλωση αυτής είχε παραστρατήση. Υπό την επίρροιαν της πατροπαράδοτου εν τω Αρσακείω συνηθείας του εκτροματικού συνδέσμου κορασίων προς τα κοράσια και διδασκαλισσών προς κοράσια, του διερμηνευομένου δια της συνθηματικής λέξεως το χ ρ υ σ ό, ο αναγεννώμενος παρ' αυτή έρωσ είχεν εκτροχιασθή» (Σπανδωνής Α, 256-257)

Ο έρωτας, σύμφωνα με τον αφηγητή, ανάμεσα στις ομοφυλόφιλες γυναίκες δεν είναι ολοκληρωμένος, γιατί ικανοποιείται μονάχα το συναίσθημα και όχι η σεξουαλικότητα:

Αγαπώσα αυτή το χ ρ υ σ ό της, αγαπωμένη αυτή παρά της Καρμίνης, ης ήτο το χ ρ υ σ ό. Δεν εξήτησε να κυττάξη κανέναν συνομίληκόν της, δεν συνεκινήθη εκ των ερωτικών ματιών, ας οι νέοι τη έρριπτον. Ικανοποιούσα την εκχυλίζουσαν της καρδιάς της τρυφερότητα δια των προς την Ερωφίλην και την Καρμίνην αισθημάτων της, δρώσα, ως προς την πρώτην, πάσχουσα, ως προς την άλλην, ενεργητική και παθητική ταυτοχρόνως δεν ηδύνατο σχεδόν να εννοήση, ότι δύναται να υπάρξη έρωσ μεταξύ ανδρός και γυναικός.» (Σπανδωνής Α, 257)

Αντίθετα, ο έρωτας ανάμεσα στον άνδρα και στην γυναίκα παρουσιάζεται ως ένας έρωτας ολοκληρωμένος, γιατί πρόκειται για δύο διαφορετικά φύλα που το ένα συμπληρώνει το άλλο (συναίσθηματα και αισθήσεις) (Σπανδωνής Α, 256-257). Η Πόθα μπροστά στο δίλημμα, δηλαδή ανάμεσα στον έρωτά της προς τον Στανά και ανάμεσα στην φιλία της με τις συμμαθήτριές της στο Αρσάκειο, επιλέγει το πρώτο. Ο έρωτας ανάμεσα στους δύο νέους (Πόθα-Νίκος) παρουσιάζεται από τον αφηγητή ως μια νίκη της φύσης και επαναφορά της τάξης, γι' αυτό τον λόγο το κεφάλαιο τιτλοφορείται με τον εξής τίτλο: «Η φύσις νικά» (Σπανδωνής Α, 256- 272).

Αντίστοιχα, ο Κωστής Χ. Νεαπολίτης στα *Κορίτσια μας* αφιερώνει το δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος με τον τίτλο: «Σκηναί εις το Αρσάκειον» (Νεαπολίτης, 23-36) για να παρουσιάσει τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις, οι οποίες αναπτύσσονται ανάμεσα στις μαθήτριες. Στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται μια σκηνή ζηλοτυπίας ανάμεσα σε δύο μαθήτριες, την Ευανθία και την Κατίνα, στην αυλή του Αρσάκειου. Η πρώτη ηρωίδα εναλλάσσει συνεχώς εραστές προκαλώντας την ζήλεια της φίλης της. Η Ευανθία, όπως και η Πόθα στην *Αθήνα μας*, διακρίνεται για την αμφισεξουαλικότητά της, ενώ αντίθετα η συμμαθήτρια-ερωμένη Κατίνα παρουσιάζεται να έχει καθαρά ομοφυλόφιλη συμπεριφορά. Η Κατίνα είναι το πρότυπο της λεσβίας με την αρρενωπή

συμπεριφορά, η οποία ως άνδρας προστατεύει το «χρυσό» της, δηλαδή την Ευανθία (Νεαπολίτης, 32).

Ο Νεαπολίτης, σε σχέση με τον Σπανδωνή, εξειδικεύει και παρουσιάζει εκτενώς και με λεπτομέρειες τον όρο «χρυσό». Πρόκειται για μια λέξη, η οποία εμφανίζεται αποκλειστικά και μόνο στο Αρσάκειο: «Χ ρ υ σ ά είναι οι θήλεις ερασταί!» (Νεαπολίτης, 32). Επί της ουσίας, τα κορίτσια στο Αρσάκειο αντιγράφουν τις ετεροσεξουαλικές σχέσεις, η μια μαθήτρια ταυτίζεται με τον ανδρικό χαρακτήρα (butch) ενώ η άλλη μαθήτρια, δηλαδή το «χρυσό» με την γυναικεία ταυτότητα (femme).<sup>133</sup>

«Τα χρυσά είναι μία λέξις η οποία, καθώς τα όμοια των νομίματα, όχι βέβαια εν Ελλάδι, είνε εν κυκλοφορία εντός του Αρσακείου. [...] τί περικλείει η λέξις αυτή, πόσους έρωτας σκοτεινούς και παρά φύσιν, πόσα φιλήματα ασελγή και πόσα μειδιάματα ένοχα και βλέμματα λάγνα! [...] Όταν μία μαθήτρια γίνεται χρυσό ετέρας περιβάλλεται με όλα τα δικαιώματα και τας υποχρεώσεις εραστού. Αγαπά, γράφει ερωτικές επιστολάς προς την άλλην, λαμβάνει μυστικές συνεντεύξεις μετ' αυτής τοιαύτας οποίας ολίγοι πραγματικοί ερασταί ητύχησαν να λάβουν μετά της παρθένου ερωμένης των, και εν γένει φέρεται ως ανήρ, ανήρ όμως ο οποίος αφήνων την αγκάλην της ερωμένης του, αφήνει και ολίγον της ζωής του, και εις τον οποίον ο έρωσ αυτός γεννά και υποθάλπει άλλα μεγαλείτερα πάθη. (Νεαπολίτης, 31-32)

Η περιγραφή του Νεαπολίτη δεν είναι τόσο τολμηρή όσο του Σπανδωνή. Ωστόσο, η επανασύνδεση των δύο κοριτσιών μετά την απιστία της Ευανθίας, και τα φιλήματα και οι αγκαλιές που αντάλλαξαν στα απόκρυφα μέρη της αυλής του Αρσάκειου, αφήνουν πολλά ερωτικά υπονοούμενα, τα οποία ενεργοποιούν την φαντασία του αναγνώστη:

«Ηγέρθησαν λοιπόν και εβάντισαν προς το άκρον της αυλής εκεί όπου ήσαν κάτι μικρά παραπήγματα όπισθεν των οποίων εκρύβησαν. Εκεί ήσαν μόνοι. Ηδύναντο να είπουν ότι ήθελον, χωρίς να τας ακούση κανείς, να κάμουν ό,τι η αγάπη τους τας ώθει χωρίς κανείς αδιάκριτος αφθαλμός να τας ίδη. Λίθινον κάθισμα, μάρτυς τρυφερών σκηνών, υπήρχεν εκεί. Επ' αυτού εκάθισε πρώτη η Ευανθία και έσυρεν έπειτα εις τα γόνατά της τήν ευτραφή φίλην της την οποίαν, μόλις καθίσασαν,

<sup>133</sup> Για τους όρους butch και femme ως προς την λεσβιακή ταυτότητα βλ., Judith Butler, *Αναταραχή του φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γιώργος Καραμπελάς, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009, σσ. 162-163.

εκάλυψε διά φιλημάτων. [...] Και εφίλούντο αμοιβαίως και εσφίγγοντο και αι χείρες των εχάθησαν μυστηριωδώς. Μετ' ολίγον οι οφθαλμοί των εκλείσθησαν και ως να απεκοιμήθησαν έμειναν εκεί αδρανείς και αι δύο με τα χείλη ηνωμένα και τας μορφάς ωχράς» (Νεαπολίτης, 30-31).

Αξίζει να σημειωθεί πως το μοτίβο της λεσβίας δεν παρουσιάζεται στα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893 μονάχα μέσα από το ερωτικό σκάνδαλο στο Αρσάκειο, δηλαδή τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις ανάμεσα στις μαθήτριες και στις δασκάλες τους. Στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή γίνεται λόγος ότι πολλές φορές, αν όχι συνεχώς, αναπτύσσονται ομοφυλοφιλικές σχέσεις ανάμεσα στις γκουβερνάντες και στις κόρες πλούσιων οικογενειών: «γκουβερνάνται διδάσκουσαι τον Λέσβιον έρωτα εις τας μαθητριάς των» (Σπανδωνής Γ, 21).

Στην παρούσα περίπτωση αξίζει να σημειωθεί ότι ο αφηγητής έχει και την ιδιότητα του δημοσιογράφου, όπως πληροφορεί ο ίδιος τους αναγνώστες: «Εις το δημοσιογραφικόν σημειωματάριόν μου έχω σημειωμένα τόσον περίεργα πράγματα περί της ηθικής και της ικανότητος των όντων τούτων!» (Σπανδωνής Γ, 21). Πρόκειται για μια εποχή που ο Τύπος κυριαρχεί και οι δημοσιογράφοι κυνηγούν να καταγράψουν τις καλές ειδήσεις και κυρίως τα διάφορα σκάνδαλα, όπως στην περίπτωση του Αρσάκειου.

Η εικόνα της γκουβερνάντας παρουσιάζεται ως η πηγή του κακού,<sup>134</sup> η οποία μολύνει και διαφθείρει τα πάντα στο πέρασμα της και ιδιαίτερα τα μικρά κοράσια, τα οποία είναι υπό την προστασία της: «Τί είδους ανατροφήν να δώσωσιν με τας υγροτάτας ηθικάς των» (Σπανδωνής Γ, 20), πρόκειται για ένα σχόλιο ιδιαίτερα τολμηρό και με σεξουαλικά υπονοούμενα. Σύμφωνα με τον αφηγητή οι περισσότερες γκουβερνάντες προέρχονται από την Ελβετία, έχουν λαϊκή καταγωγή, χωρίς κανέναν ηθικό φραγμό αλλά με διάχυτο τον ερωτισμό τους.

Μια τέτοια γκουβερνάντα-διδασκάλισσα είναι η μαδμαζέλ Περιβέ, η οποία εκμεταλλεύεται και ερωτικά και οικονομικά την Κάκια Μπεβόγλου δηλαδή την μαθήτριά, την οποία προσέχει. Η Κάκια, αν και ερωτευμένη με τον Καρέτη, έναν οικογενειακό της φίλο, συχνά υποκύπτει στις επιθυμίες και στα χάδια της Περιβέ, η

---

<sup>134</sup> Το μοτίβο της κακής γκουβερνάντας, η οποία διαφθείρει τις κόρες των οικογενειών της καλής κοινωνίας εμφανίζεται και παλαιότερα, π.χ. η μονόπρακτη σατιρική κωμωδία του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη, «Η Γκουβερνάντα», *Ημερολόγιον οικογενειακόν* του έτους 1877, Αφοί Περρή, Αθήνα 1876, σσ. 61-78. Ευχαριστώ πολύ τόσο τον κ. Λάμπρο Βαρελά όσο και την κ. Ιουλία Πιπινιά για την υπόδειξη του παραπάνω θεατρικού έργου.

οποία συχνά κατά την διάρκεια της νύχτας επισκέπτεται το δωμάτιο της νεαρής ηρωίδας:

«Γυμνή, με την πουκαμίσαν της μόνον η Περιβέ έδραμε προς την Κάκιαν [...] Και η λάγνος γυνή περιέφερε τους εξησκημένους εις κάθε είδους πιασίματα δακτύλους της επί του σώματος της γυμνής παρθένου. [...] Και η Περιβέ εκάθισε πλησίον της Κάκιας επί της κλίνης και ήρχισε να την φιλή επί της κεφαλής, επί του προσώπου. -Κάκια μου, μάλιν γκόλδενες χέρτζ, χρυσή μου καρδιά, πού πονείς, πού έχεις μπό, μπό. Στάσου να φιλήσω το μπό, μπό σου. Και η Κάκια έλεγε ψευδομένη: εδώ, δεικνύουσα την κοιλιάν της. Και η Περιβέ με δίψαν ηδονής, ανεσήκωνε την μπωκαμίσαν της παρθένου και εναπέθετε πυρώδη φιλήματα επί της κοιλίας της.» (Σπανδωνής Γ, 27-28)

Η παραπάνω σκηνή ανάμεσα στην χειριστική γκουβερνάντα, η οποία εκμεταλλεύεται την Κάκια σε μια στιγμή αδυναμίας, θυμίζει πολύ το ποίημα τού Baudelaire «Femmes Damnées (Delphine et Hippolyte)» και ιδιαίτερα τον έντονο διάλογο ανάμεσα στην δυναμική προσωπικότητα τής Δελφίνης με την αδύναμη Ιπολύτη, η οποία εμφανίζεται ως θύμα της πρώτης. Εκεί, ο ομοφυλόφιλος έρωτας παρουσιάζεται ως καταραμένος, σαν μια λατρεία προς κάτι διαβολικό. Αυτή η περιθωριακή εικόνα του έρωτα ανάμεσα στις δύο γυναίκες του ποιήματος ταιριάζει με την περιθωριακή μορφή της γκουβερνάντας, όπως δίνεται μέσα από την κοινωνική κριτική που ασκεί ο αφηγητής, πρόκειται δηλαδή για μια γυναίκα από την μεσοαστική τάξη, η οποία λειτουργεί ως η προσωποποίηση της διαφθοράς.

«Κατεβείτε, κατεβείτε αξιοθήρητα θύματα  
Κατεβείτε το δρόμο της αιώνιας κόλασης!  
Βυθιστείτε στο βαθύτερο σημείο του βαράθρου, εκεί όλα τα εγκλήματα,  
Μαστιγωμένα από άνεμο που δεν έρχεται απ' τον ουρανό»<sup>135</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα πολλές γυναίκες, κυρίως μορφωμένες, είχαν κρυφές ερωτικές σχέσεις με άλλες γυναίκες πριν ή και κατά την διάρκεια του γάμου τους ως έναν τρόπο για να ικανοποιήσουν τις ερωτικές τους επιθυμίες.<sup>136</sup> Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται και στα ελληνικά μυθιστορήματα που εξετάστηκαν. Παρά

<sup>135</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σσ.126-131.

<sup>136</sup> Martha Vicinus, «“They wonder to which sex I belong”: The historical roots of the modern lesbian identity», ό.π., σ. 481.

την αρχική τους ομοφυλοφιλική συμπεριφορά, η Πόθα επιλέγει τον έρωτα της για τον νεαρό Στανά ενώ οι δύο άλλες ηρωίδες, η Ευανθία και η Κάκια παντρεύονται.

Οπότε μελετώντας τα παραπάνω μυθιστορήματα του Νεαπολίτη και του Σπανδωνή τίθεται το ερώτημα κατά πόσο μπορούν να ταυτιστούν οι παραπάνω Ελληνίδες ηρωίδες (Πόθα, Ευανθία, Κάκια) με την μορφή της λεσβίας, όπως την παρουσίασε ο Baudelaire εφόσον και οι τρεις αρχικά παρουσιάζουν μια αμφισεξουαλική συμπεριφορά και εν τέλει επιλέγουν την ετεροσεξουαλικότητα;

Η εικόνα της λεσβίας, ως ηρωικό πρότυπο, δίνεται από τον Baudelaire στην ακραία του μορφή, η οποία δεν θα μπορούσε να ακμάσει ούτε σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο όπως το Παρίσι, και φυσικά ούτε στην Ελλάδα, η οποία ήταν μια παραδοσιακή κοινωνία σε στάδιο ανάπτυξης και αστικοποίησης.

Αρχικά, και οι τρεις ηρωίδες έρχονται σε μια πρώτη σύγκρουση με τις απόψεις του Baudelaire ως προς το συγκεκριμένο πρότυπο. Η μορφή της λεσβίας, όπως ειπώθηκε παραπάνω, μέσω της ομοφυλόφιλης σεξουαλικότητάς της αποτέλεσε ένα είδος διαμαρτυρίας κατά της γυναικείας εκμετάλλευσης στην αγορά εργασίας εξαιτίας της Βιομηχανικής Επανάστασης. Οποιαδήποτε αμφισεξουαλική συμπεριφορά αμαυρώνει την ηρωική της υπόσταση σύμφωνα με τον Γάλλο ποιητή (Benjamin 111), όπως φαίνεται και στο ποίημα «Lesbos», το οποίο είναι ύμνος στον λεσβιακό έρωτα, όπου η Σαπφώ στο συγκεκριμένο ποίημα βεβηλώνει την αρρενωπή της φύση εξαιτίας του έρωτά της για έναν άνδρα. Φυσικά, η Σαπφώ για τον Baudelaire αποτελεί το ακραίο και εξιδανικευμένο πρότυπο της λεσβίας, το οποίο δύσκολα μπορεί να ανταποκριθεί στην πραγματικότητα, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις, όπως στην περίπτωση των Vésuviennes στην Γαλλία.

«Της αρρενωπής Σαπφώς, ερωμένης και ποιήτριας!

Πιο ωραία απ' την Κυπρίδα με τις θλιμένες της χλομάδες!

Τα γαλανά της μάτια νικήθηκαν απ' τα μαύρα που κηλιδώνει

Ο σκοτεινός κύκλος απ' τις χαραγμένες οδύνες

Της αρρενωπής Σαπφώς, ερωμένης και ποιήτριας!

[...]

Της Σαπφώς που πέθανε τη μέρα της βλασφημίας της

Όταν, προσβάλλοντας το τυπικό και την επινοημένη λατρεία,

Έκανε τ' ωραίο της κορμί υπέρτατη νομή

Ενός αγενή που η αλαζονεία του την ασέβεια τιμώρησε

Εκείνης που πέθανε την μέρα της βλασφημίας της.»<sup>137</sup>

Παρόλα αυτά, και οι τρεις ηρωίδες των ελληνικών μυθιστορημάτων εκπροσωπούν ως ένα βαθμό το πρότυπο της λεσβίας, γιατί μέσω τις ομοφυλοφιλίας ανακαλύπτουν και ικανοποιούν την σεξουαλικότητά τους, αυτό το στοιχείο από την φύση του είναι κάτι το επαναστατικό για μια κλειστή κοινωνία, όπως η Αθήνα και ταυτόχρονα εκφράζουν την διττή τους φύση (αρσενικό-θηλυκό) σύμφωνα με τις απόψεις του Baudelaire.

Τέλος, το μοτίβο της ομοφυλόφιλης γυναίκας εμφανίζεται και σε άλλα ελληνικά κείμενα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως το διήγημα «Η Μαύρη» της Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου.<sup>138</sup> Στο συγκεκριμένο διήγημα παρουσιάζεται το ανομολόγητο πάθος ανάμεσα στην σύζυγο ενός πασά και στην μαύρη δούλα της, το οποίο χαρακτηρίζεται από μια έντονη βιαιότητα αντίστοιχη με την εξωτική φύση της δούλας. Πρόκειται για ένα κείμενο, στο οποίο η εικόνα της γυναικείας ομοφυλοφιλίας είναι δοσμένη, όχι από έναν άνδρα αφηγητή αλλά από την οπτική της γυναίκας αφηγήτριας.<sup>139</sup>

### Δ 3. Η μορφή της εταίρας

Η δημιουργία μεγάλων ευρωπαϊκών αστικών κέντρων (Λονδίνο, Παρίσι) τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και η πληθυσμιακή αύξηση οδήγησαν στην σταδιακή εμφάνιση και κυριαρχία των ποσοστών της πορνείας, σύμφωνα με τον Walter Benjamin: «με την μορφή που έλαβε η πορνεία στις μεγάλες πόλεις η γυναίκα δεν εμφανίζεται μόνον ως εμπόρευμα αλλά ως μαζικό προϊόν» (Benjamin, 209). Κατά συνέπεια η μορφή της πόρνης εκφράζει όλο το κλίμα της νεωτερικότητας και ιδιαίτερα την αρχή του καπιταλισμού, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σσ. 122-125.

<sup>138</sup> Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, *Διηγήματα*, επιμ. Γιάννης Παπακόστας, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1987, σσ. 109-115.

<sup>139</sup> Νίκος Μαυρέλος «Η απουσία του ανδρικού λόγου/ ρόλου ως εξουσιαστικού σε διηγήματα της Α. Παπαδοπούλου», στον τόμο Β. Κοντογιάννη (επιμ.), *Λόγος Γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Κομοτηνή 26-28 Μαΐου 2006*, Ε.Λ.Ι.Α – Δ.Π.Θ., Αθήνα, 2008, σσ. 155-167.

<sup>140</sup> Ronjaunee Chatterjee, «Baudelaire and Feminine Singularity», *French Studies*, τόμ. LXX, αριθ. 1, 2016, σσ. 17-32.

Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές φορές η εικόνα της πόρνης, η οποία πουλάει το κορμί της, χρησιμοποιήθηκε από τον Baudelaire και μεταφορικά για τον σύγχρονο καλλιτέχνη, ο οποίος κατεβαίνει στην αγορά για να βρει αγοραστή και να ξεπουλήσει τα έργα τέχνης του. Με άλλα λόγια η τέχνη και ιδιαίτερα η ποίηση εκπορνεύεται, αλλά και ο ίδιος ο Baudelaire αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως πόρνη, όπως έχει ειπωθεί και στα προηγούμενα κεφάλαια (Benjamin, 42).

Επί της ουσίας ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η «γυναίκα» στον «ζωγράφο της μοντέρνας ζωής», ταυτόχρονα εμπεριέχει και όλα τα χαρακτηριστικά της εταιράς. Η γυναίκα-πόρνη είναι προϊόν τεχνητής ομορφιάς με όλα εκείνα τα ρούχα και τα κοσμήματα που την πλαισιώνουν. Μέσα από την προσεγμένη εξωτερική εμφάνιση η γυναίκα, σε όποια τάξη και αν ανήκει, επιζητά την προσοχή των άλλων, και αυτή η προσπάθειά της μπορεί να παραλληλιστεί με την εικόνα της πόρνης, η οποία μέσα από την πομπώδη εμφάνισή της αναζητά την προσοχή του εκάστοτε πελάτη. Τόσο στον «ζωγράφο της μοντέρνας ζωής» (Baudelaire, 96) όσο και στα περισσότερα ποιήματα του Baudelaire, όπως στο ποίημα «À une passante», δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην σωματικότητα της γυναίκας-εταιράς, γιατί η ομορφιά της είτε είναι φυσική είτε είναι τεχνητή (μακιγιάζ, ρούχα) εκφράζει στο μέγιστο βαθμό την «Εφήμερη ομορφιά». <sup>141</sup>

Επιπλέον, ο Baudelaire στο δοκίμιό του ως ένα βαθμό ταυτίζει την εταιρά και με την εικόνα της θεατρίνας, γιατί και οι δύο είναι «αντικείμενα δημόσιας απόλαυσης» (Baudelaire, 96). Η πορνεία, η οποία στην Γαλλία ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη από το 1850 και έπειτα, συνδέθηκε πολλές φορές με άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο, την όπερα αλλά και τα ευτελή θεάματα, έτσι πλέον η πόρνη αποκτά το προσωνύμιο της «ερωμένης». <sup>142</sup>

Η εικόνα της πόρνης για τον Baudelaire μετατρέπεται σε αντικείμενο αισθητικής έκφρασης. Η εταιρά ως πηγή του δαιμονικού εκπροσωπεί την γνήσια τέχνη: «δηλαδή την ιδιαίτερη ομορφιά του κακού, το όμορφο στο τρομερό» (Baudelaire, 99), στην τέχνη σύμφωνα με τον Γάλλο ποιητή κυριαρχεί ο δυϊσμός, όχι μόνο το καλό και το ωραίο αλλά και το τρομακτικό και το άσχημο. Η ομορφιά στην modernité εντοπίζεται στο εφήμερο και ιδιαίτερα στην κυριαρχία του τεχνητού έναντι προς κάθε τι φυσικό. Η γυναίκα, και ιδιαίτερα η εταιρά, τοποθετείται στο κέντρο της νεωτερικότητας, γιατί η

---

<sup>141</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σ. 225.

<sup>142</sup> David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, ό.π., σ. 183.

ομορφιά της κατά κύριο λόγο είναι τεχνητή (μακιγιάζ, ρούχα, κοσμήματα) και με μικρή χρονική διάρκεια.

Από την φύση της, η εταίρα αν και τοποθετείται στο περιθώριο της κοινωνίας, ως «τύπος του μποέμη που περιπλανιέται στα σύνορα μιας κανονικής κοινωνίας» (Baudelaire, 95), διαμόρφωσε με την παρουσία της την εικόνα των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων, και ιδιαίτερα του Παρισιού.<sup>143</sup> Η παραπάνω άποψη επιβεβαιώνεται από την ίδια την τέχνη, γιατί η εταίρα ως βασικό συστατικό της πόλης γίνεται αντικείμενο αναπαράστασης των καλλιτεχνών, τόσο στην λογοτεχνία (Baudelaire, Zola) όσο και στην ζωγραφική (Manet).

Η εικόνα της εταίρας ως μοτίβο της μοντέρνας εποχής δεν περνάει απαρατήρητη από την ελληνική λογοσύνη, ειδικά μετά τη μετάφραση του έργου του Ζολά *Νανά* από τον Ι. Καμπούρογλου (1880) και την υπεράσπισή της από τον Α. Γ. Ηπειρώτη την ίδια χρονιά στην «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου» της *Νανάς*.<sup>144</sup> Και, στα τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893 που εξετάζονται στην παρούσα διπλωματική εργασία, η πορνεία εμφανίζεται είτε έμμεσα είτε άμεσα ως ένας από τους κεντρικούς άξονες, ο οποίος καθορίζει την πλοκή. Οι εταίρες, όπως ειπώθηκε προηγουμένως, αποτελούν χαρακτηριστικό σύμβολο των μεγάλων πόλεων, αυτό το φαινόμενο δεν απουσιάζει από την πρωτεύουσα της Αθήνας, η οποία στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα αρχίζει να αστικοποιείται. Στα μυθιστορήματα παρουσιάζεται μια εκλεπτυσμένη εκδοχή της πορνείας, όπου η εταίρα έχει περισσότερο τον τίτλο της ερωμένης.

Στο τρίτομο μυθιστόρημα του Σπανδωνή, ο τρόπος που παρουσιάζεται η εταίρα στην πόλη των Αθηνών φτάνει στα όρια της κοινωνικής μελέτης. Όλες οι κατηγορίες της πορνείας παρουσιάζονται σε συνδυασμό με την πορεία της ζωής του κεντρικού πρωταγωνιστή, Νίκου Στανά, η οποία ξεκινάει από την φοιτητική του ζωή στην Νεάπολη και φτάνει έως την ενήλικη ζωή του και την επαγγελματική του σταδιοδρομία. Με άλλα λόγια η πορνεία διαβαθμίζεται και εναλλάσσεται ανάλογα με το κοινωνικό στάτους του ήρωα περίπου σε τρεις κατηγορίες: 1) φτηνοί οίκοι ανοχής, 2) διάσημες εταίρες-ερωμένες της μεσαίας αστικής τάξης, 3) «κρυφές» επί πληρωμή ερωμένες-κυρίες της μεσαίας τάξης.

---

<sup>143</sup> Μαρία Ανέστη, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 21.

<sup>144</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα, 2000, σ. 486.

Στην *Αθήνα μας* δίνεται η πρώτη σφαιρική εικόνα, ο Σπανδωνής τοποθετεί την εταιρά μέσα στο ποικίλο αθηναϊκό πλήθος, το οποίο συναθροίζεται στην πλατεία της Ομόνοιας. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι εταιρές σε ολόκληρο το μυθιστόρημα κατονομάζονται με το προσωνύμιο «Π ε ρ σ ε φ ό ν ε ς» (Σπανδωνής Α, ι'). Ήδη από την εισαγωγή του έργου, ως προς την τυπογραφική διάταξη, ο συγκεκριμένος όρος είναι αραιογραμμένος, γιατί έτσι κεντρίζει, όχι μόνο το ενδιαφέρον του αναγνώστη, αλλά τον προϊδεάζει για το περιεχόμενο της λέξης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Σπανδωνής χρησιμοποιεί ελάχιστα τις λέξεις «εταιρά», «πόρνη» ή «ιερόδουλη». Όσον αφορά τον όρο «Περσεφόνη», ενώ η λέξη χρησιμοποιείται ήδη από την αρχή του κειμένου, η εξήγηση της σημασίας της τοποθετείται στη μέση του πρώτου τόμου του μυθιστορήματος: «προς τας κυρίας του κόσμου και προς τας Π ε ρ σ ε φ ό ν α ς, όπως σκοπεύωμεν να ονομάζωμεν εν τω μυθιστορήματί μας τούτω τας κυρίας της ελαφράς ηθικής» (Σπανδωνής Α, 200). Από την άλλη πλευρά με τον όρο «κρυφές Περσεφόνες» ο αφηγητής εννοεί τις εταιρές, οι οποίες προέρχονται από τις καλές και έντιμες οικογένειες της μεσαίας τάξης, αλλά «κρυφά» από τον κόσμο εμπορεύονται το σώμα τους (Σπανδωνής Α, 124).

Η πορνεία είναι συνυφασμένη με τους δρόμους της πόλης και το πλήθος, οπότε δεν είναι τυχαίο ότι ο συγγραφέας της *Αθήνας μας* τοποθετεί αρχικά σε ένα γενικό πλάνο όλες τις μορφές της πορνείας στην κεντρική πλατεία της πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους. Οι εταιρές είτε είναι διάσημες «Περσεφόνες» είτε είναι «κρυφές» συμμετέχουν στα δημόσια θεάματα της πόλης, γιατί εκεί βρίσκουν την ευκαιρία να συναναστραφούν με το πλήθος και να προκαλέσουν τα αδιάκριτα βλέμματά του, μέσα από την «επιδεικτική» ένδυσή τους αλλά και μέσα από την προκλητική τους συμπεριφορά: «σειούσαι αναιδώς την κόμην των» (Σπανδωνής Α, 125). Άλλες φορές οι εταιρές επιλέγουν μια υποκριτική και σεμνότυφη συμπεριφορά που όμως είναι το ίδιο προκλητική όσο και η προηγούμενη, γιατί και πάλι επιζητούν την προσοχή κυρίως του ανδρικού κοινού (Σπανδωνής Α, 125). Ιδιαίτερα στα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893, το υποκριτικό ταλέντο παρουσιάζεται ως διακριτό γνώρισμα της γυναίκας-εταιράς. Έτσι, εμφανίζονται ηρωίδες-εταιρές που ασχολούνται επαγγελματικά με το θέατρο (Χρυσάνθη, Κελλί-Μπουλώ) είτε εταιρές που αρέσκονται στο να εναλλάσσουν ρόλους (Μαρουσώ).

Ωστόσο, λίγα κεφάλαια αργότερα, μετά τις πρώτες γενικές παρατηρήσεις ως προς την εικόνα της εταιράς ο αφηγητής εξειδικεύει τις παρατηρήσεις του με αποτέλεσμα το σκηνικό να αλλάζει όψη και από τον εξωτερικό χώρο της πλατείας η δράση να

μεταφέρεται στον εσωτερικό χώρο ενός οίκου ανοχής. Η έμφαση δίνεται στην εξωτερική και εσωτερική περιγραφή του σπιτιού και στην συνέχεια στην εξωτερική περιγραφή της ιδιοκτήτριας του, της κυρά Καλομοίρας. (Σπανδωνής Α, 179-182).

Η Καλομοίρα ταυτίζεται περισσότερο με τον ρόλο της προαγωγού παρά με την εικόνα της εταίρας. Η εξωτερική περιγραφή της θυμίζει περισσότερο μια καρικατούρα, δηλαδή μια αντεστραμμένη εικόνα της εταίρας, περισσότερο αποκρουστική και κακόγουστη και αυτό οφείλεται στην κωμική ενδυμασία της, στο υπερβολικό μακιγιάζ της και στα ξεβαμμένα από την μπογιά μαλλιά της<sup>145</sup>:

«Η κυρά Καλομοίρα ήτο γυναίκα νέα εισέτι, αλλά το πρόσωπόν της υπό την επήρρειαν του σουλμά και του ραστυκιού είχεν αυλακωθή, μαυρίσει και την έκαμνε δέκα χρόνια μεγαλειτέραν.» (Σπανδωνής Α, 181)

Η περισσότερη έμφαση δίνεται στην περιγραφή της ιδιοκτήτριας, ενώ οι υπόλοιπες εταίρες του σπιτιού αναφέρονται μόνο ονομαστικά: «η Μαρίκα, η Μπεμπέ, η Διολέττα» (Σπανδωνής Α, 182). Η σύντομη αναφορά στο ημίγυμνο σώμα της Μπεμπέ και στην προκλητική της συμπεριφορά είναι ισχνή σε σχέση με την πομπώδη και απωθητική παρουσία της Καλομοίρας (Σπανδωνής Α, 183), η οποία παρόλα αυτά καταφέρνει να τραβήξει το βλέμμα, όχι μόνο των πρωταγωνιστών αλλά κυρίως του αναγνώστη.

Τέλος, η εξωτερική εμφάνιση της Καλομοίρας είναι αντίστοιχη με την εσωτερική περιγραφή του σπιτιού και των αντικειμένων του «η δ' αίθουσα της ήτο ανάλογος με τας περιέργους και αισχρών αντικειμένων εικόνας» (Σπανδωνής Α, 182). Η είσοδος μέσα σε μια τέτοια οικία απαιτούσε μια σειρά από κανόνες όπως, η σοβαρότητα, τα ραντεβού και το σωστό συνθηματικό στην είσοδο της πόρτας. Οι νεαροί φοιτητές για να εισέλθουν μέσα φωνάζουν στην Καλομοίρα το σύνθημα «ελαφρύ μπαστούνι» (Σπανδωνής Α, 180).

Όπως ειπώθηκε προηγουμένως το μοτίβο της «εταίρας» είναι συνυφασμένο με την πορεία της ερωτικής ζωής του ήρωα Νίκου Στανά. Η αναφορά στο σπίτι της Καλομοίρας στην *Αθήνα μας* αποτελεί την μοναδική αναφορά στις εταίρες, οι οποίες

---

<sup>145</sup> Ο Baudelaire στο δοκιμιακό του κείμενο με τον τίτλο «Εγκώμιο στο μακιγιάζ» εξυμνεί την τεχνητή ομορφιά, η οποία προκύπτει από την σωστή χρήση του μακιγιάζ. Ωστόσο, ο Γάλλος ποιητής κάνει μια σημαντική διάκριση, εκφράζοντας την διαφωνία του ως προς την χυδαία χρήση του μακιγιάζ, γιατί το μακιγιάζ εκπροσωπεί μόνο την ομορφιά δεν εξωραϊζει την ασχήμια. Στην παρούσα περίπτωση η ηρωίδα του Σπανδωνή κάνει κακή χρήση τόσο του μακιγιάζ όσο και της μόδας και έρχεται σε πλήρη σύγκρουση με τις απόψεις του Baudelaire, βλ. Charles Baudelaire, 1982, *Εγκώμιο του Μακιγιάζ*, μτφρ. Μαργαρίτα Καραπάνου, Άγρα, Αθήνα, 1982, σσ. 1-9.

δουλεύουν σε οίκο ανοχής, ως ένας φθηνός τρόπος διασκέδασης των νεαρών και ίσως φτωχών φοιτητών. Κατά την διάρκεια της φοιτητικής του ζωής ο Νίκος Στανάς, όντας ευκατάστατος, αρχίζει να συναναστρέφεται με τους καλούς κύκλους της αθηναϊκής κοινωνίας και ιδιαίτερα την νυχτερινή ζωή της Αθήνας. Στην πορεία της πλοκής παρουσιάζεται μια διαφορετική μορφή της πορνείας που σχετίζεται με την καλή και ακριβή διασκέδαση ενώ ταυτόχρονα απαιτεί και τις κατάλληλες ερωμένες. Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται στο Παρίσι του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπου πολλοί ευκατάστατοι φοιτητές, κυρίως από τις επαρχίες, είχαν επί πληρωμή ερωμένες.<sup>146</sup>

Στον δεύτερο τόμο της *Αθήνας μας* κυριαρχούν οι δύο διάσημες «Περσεφόνες» της πόλης, η Μαρουσσώ και η Νινί, οι οποίες συνοδεύουν τον φοιτητή Νίκο Στανά και τον δανδή Κώστα Τρυφά στις ποικίλες διασκεδάσεις. Καθώς ο αφηγητής σκιαγραφεί τις δύο «Περσεφόνες», η παρουσίασή τους δεν περιορίζεται μόνο στα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά (πρόσωπο, σώμα), αλλά δίνονται και αρκετά στοιχεία για την καταγωγή τους, δηλαδή την προγενέστερη ζωή τους και πώς κατέληξαν να γίνουν «Περσεφόνες». Ουσιαστικά, ο αφηγητής παρουσιάζει ένα μικρό βιογραφικό τους σημείωμα, ως μια ρεκλάμα για τους αναγνώστες.<sup>147</sup>

Αρχικά, η Νινί με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη και από καλή οικογένεια: «παρεστράτησεν ενωρίς, εγένετο ερωμένη δύο-τριών πλουσίων και τέλος ήλθεν εις τα Αθήνας» όπου έγινε διάσημη εταίρα (Σπανδωνής Β, 29-31). Η Νινί εμφανίζεται με μια σειρά από χαρακτηριστικά, τα οποία μπορεί να θεωρηθούν στερεότυπα ως προς την μορφή της εταίρας, όπως: 1) η «ζωηρότητα», 2) η «οινοποσία», 3) η «καθαριότητα» και 4) η «νωθρότητα». Η ζωηρότητα της Νινί, δηλαδή η έντονη σεξουαλικότητά της, η αγάπη της για την τρυφή και την πολυτέλεια (Σπανδωνής Β, 30) κατακρίνονται τόσο από τον αφηγητή όσο και από τον ήρωα του μυθιστορήματος: «πόσον κοινή, πόσον ζωδώς αναιδής ήτο [...] την θύελλαν της ερώσης ή εκβεβακχευμένης εταίρας» (Σπανδωνής Β, 51). Η Νινί ξεχώριζε και για την «οινοποσία» της, γι' αυτό άλλωστε είχε και το προσωνύμιο «τρύπιο πιθάρι» (Σπανδωνής Β, 32).

---

<sup>146</sup> David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, ό.π., σ. 183.

<sup>147</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ωρίτερα ο Χριστόφορος Σαμαρτσίδης στο μυθιστόρημά του με τον τίτλο *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* (1868) παρουσιάζει ένα ολόκληρο κεφάλαιο, αφιερωμένο στις πόρνες, που αφηγούνται τις ιστορίες του βίου τους. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο: Σαμαρτσίδης Χριστόφορος, *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως, Μυθιστόρημα Πρωτότυπον, Υπό Χριστόφορου Σαμαρτσίδου, Δαπάνη Δημητρίου Α. Φέξη*, Μέρος Πρώτον, τόμος δεύτερος, Εν Κωνσταντινούπολει. Τύποις L' Omnibus 1868. Ευχαριστώ πολύ τον κ. Λάμπρο Βαρελά για την πληροφορία.

Ως προς την υπερβολική της αγάπη για την καθαριότητα, ο αφηγητής κάνει ένα λογοπαίγνιο τόσο με την καταγωγή της ηρωίδας ως «Πολίτισσα» όσο και με το επάγγελμά της (Περσεφόνη), γιατί από την μια πλευρά οι Πολίτισσες θεωρούσαν την καθαριότητα ως μια αριστοκρατική συνήθεια, ενώ οι εταίρες λόγω επαγγέλματος έπρεπε να φροντίζουν το σώμα τους ώστε να είναι συνεχώς καθαρό και ωραίο:

«Πολίτισσα και Περσεφόνη ηγάπα την καθαριότητα και ήξευρε πόσον αυτή συντελεί εις το γυναικείον κάλλος και το εξαίρει, δι' ο και όλη η αποθήκη νερού εξαντλήθη και τα μπουκάλια του λουμπόν και της κολώνιας [...] Ο Στανάς, όστις ήτο πολύ δυνατός εις την αρχαίαν ιστορίαν, χωρίς να θέλη εύρε την εξήγησιν μιάς απορίας του. Είχε διαβάσει κάπου, ότι ένας αρχαίος βασιλεύς είχε δώσει το εισόδημα δύο πόλεων εις μίαν διάσημον εταίραν διά τον σ ά π ω ν ά της» (Σπανδωνής Β, 50).

Η νωθρότητα, ως στοιχείο του χαρακτήρα τής Νινί, η οποία όμως εντοπίζεται και ως χαρακτηριστικό γνώρισμα σε όλες τις εταίρες, μέσα στο κείμενο αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο ντύνεται η ηρωίδα:

«Η Νινί σιγά, σιγά, έβαζε τες κάλτσες της με την νωχέλειαν των γυναικών της τάξεώς της, αίτινες ουδένα έχουσι να πράξωσι και δι' ας το ντύσιμο και το γδύσιμο, είναι μία από τας μεγαλειτέρας απασχολήσεις.» (Σπανδωνής Β, 53)

Παρόμοια συμπεριφορά παρουσιάζει και η Μαρουσσώ, η δεύτερη διάσημη «Περσεφόνη» της Αθήνας. Βέβαια, η συγκεκριμένη ηρωίδα προέρχεται από φτωχική οικογένεια της Μυκόνου, η οποία ερχόμενη στην πρωτεύουσα ως δούλα και μετά από την ερωτική της περιπέτεια με το αφεντικό της ακολουθεί το επάγγελμα της εταίρας: «έγινε μία από τες πλέον περιζήτητες Π ε ρ σ ε φ ό ν ε ς των Αθηνών» (Σπανδωνής Β, 30-31).

Και οι δύο εταίρες, η Μαρουσσώ και η Νινί, διακρίνονται για την ελευθεριότητά τους, το κεντρικό γνώρισμα κάθε εταίρας. Και, οι δύο κυκλοφορούσαν με ξέπλεκα μαλλιά και ανοιχτό μπούστο (Σπανδωνής Β, 33), ενώ η Νινί χωρίς ντροπή πλένεται σχεδόν γυμνή μπροστά στον Στανά (Σπανδωνής Β, 49-50). Η προκλητική τους συμπεριφορά και ο έκλυτός τους βίος τής καθιστά πρότυπα σεβασμού αλλά και θαυμασμού, για τις υπόλοιπες εταίρες της πρωτεύουσας:

«αι δε κατωτέρου βαθμού Περσεφόνοι ήσθανοντο έν είδος σεβασμού προς την Νινί και την Αναπλιώτισσα και την Μαρουσσώ, αυτές τες μεγάλες κυρίες του

κόσμου της ηδονής, που έτρεχαν όλο μ' αμάξι, που φορούσαν διαμαντικά, που έτρωγαν τα εκατόν δώδεκαν με τες φούγχιες» (Σπανδωνής Β, 229)

Στο μυθιστόρημα τού Σπανδωνή, εκτός από την Μαρουσσώ και την Νινί, αναφέρονται ονομαστικά και άλλες «Περσεφόνες» της μεσαιάς τάξης, όπως η Αναπλιώτισσα, η Κελλί-Μπουλώ, η Τερέζα Λαφασσών και η Μαριάνθη Κοντέ (Σπανδωνή Β, 207).

Στον «περσεφονικό» κόσμο των Αθηνών ανήκουν και οι «κρυφές» εταίρες της μεσαιάς τάξης, οι οποίες χαίρουν της εκτίμησης του κόσμου. Μια τέτοια «κρυφή Περσεφόνη» είναι η Ευφρασία Καβασιάδου, ή όπως είναι γνωστή με το όνομα Πούρ-τουτ-αλλέ,<sup>148</sup> η οποία παρά την ταπεινή της καταγωγή κατάφερε εξαιτίας της παρατηρητικότητάς της και κυρίως της εφευρετικότητάς της να ανέλθει στα ανώτερα στρώματα της μεσαιάς τάξης. Με αυτόν τον τρόπο η ηρωίδα από μια απλή ράπτρια εργόχειρων σταδιακά απέκτησε την δική της επιχείρηση: «ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΠΑΡΙΣΙΝΩΝ ΣΥΡΜΩΝ ΚΑΙ ΠΙΛΩΝ» (Σπανδωνής Β, 258-259), φυσικά η επαγγελματική της επιτυχία οφείλεται, εκτός από το εμπορικό της δαιμόνιο, στις επί πληρωμή ερωτικές της σχέσεις με πλούσιους ηλικιωμένους άνδρες της μεσαιάς τάξης:

«Πλην των πελατιδων της τής κατωτάτης και μεσαιάς τάξεως είχε και μερικούς πελάτας μεταξύ γεροντοπαλλίκαρων της ανωτάτης υπαλληλίας [...] Αυτοί δε ήσαν και οι καλλίτεροι της πελάται [...] Είναι αληθές όμως, ότι πλησίον αυτών και ιδίως των γεροντοπαλλικάρων έμαθε και μερικά πράγματα, τα οποία ημπορούσε και να τα μάθη αργότερα. Έμαθε π.χ. ότι οι άνδρες και ιδίως τα γεροντοπαλλίκαρα αισθάνονται ιδιαίτεραν ηδονήν να πιάνουν τα μάγουλα των μικρών κοριτσιών [...] Επίσης χωρίς να θέλη και χωρίς βεβαίως να θέλουν και οι πελάται της εσπούδασεν η μικρά Φρασία μέρος της κατασκευής του ανδρικού σώματος [...] Η Φρασία φιλόδοξος και φιλοχρήματος επεδίωκε πάντοτε το όνειρόν της του να ιδρύση μέγα εργοστάσιον συρμών [...] Αλλ' αυτό δεν εμπορούσε να το καθορθώση με την μίαν μετοχήν του γεροντοπαλλικάρου. Ήρχισε λοιπόν να ευρύνη τον κύκλον των φίλων της, και επομένως τα εισοδήματά της. Όλα όμως αυτά εν μεγάλη μυστικότητι, με πολλήν προσοχήν, χωρίς ν' ακούεται το όνομα της, χωρίς να εκτίθεται.» (Σπανδωνής Β, 259-262)

<sup>148</sup> Σχεδόν όλα τα ονόματα των ηρώων στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή έχουν συμβολική σημασία (Στανάς, Αριστοκρατείδου, εταίρα Νινί), πιθανότατα το όνομα της Πουρ-τουτ-αλλέ (pour tout aller) σε ελεύθερη μετάφραση από τα Γαλλικά σημαίνει «πάει για όλα».

Η Ευφρασία μετά το άνοιγμα του εργοστασίου της δεν περιόρισε τις «περσεφονικές» δραστηριότητες. Η ηρωίδα παρουσιάζεται από τον αφηγητή ως μια πολυσχιδής προσωπικότητα «ράπτρια και μεσίτρια, έμπορος και προαγωγός» (Σπανδωνής Β, 265). Η ίδια μέσω της επιχείρησής της εκμεταλλευόταν όλες τις Αθηναίες πελάτισσές της με διάφορους τρόπους, κυρίως οικονομικούς, λειτουργώντας η ίδια ως τοκογλύφος. Από την άλλη πλευρά στους άνδρες πελάτες, η ηρωίδα είχε τον ρόλο της προαγωγού, παρέχοντάς τους διάφορες ερωμένες: «καμμίαν γαλλίδα εκ του εργοστασίου της ή καμμίαν μαθήτριά της» (Σπανδωνής Β, 266).

Η ηρωίδα, παρά τα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα της, τα οποία οφείλονται στην «περσεφονική» της φύση, σκιαγραφείται ως ένας θηλυκός καλλιτέχνης, δηλαδή ως μια μοντέρνα γυναίκα, η οποία ακολουθεί πιστά τον συρμό (μόδα) της εποχής της και αυτό διαπιστώνεται μέσα από τα ενδύματα του εργοστασίου της, με τα οποία ντύνει τις πελάτισσές της:

«το αξιοθαυμαστότερον ήτο η τέχνη, το καλλιτεχνικό αίσθημα, το μάτι της γυναικός ταύτης, της εκ των τελευταίων τάξεων του λαού εξελθούσης. Δια να την θαυμάσετε πραγματικώς έπρεπε να εισέλθητε εις το ιδιαίτερον δωμάτιον εις το οποίον επροβάριζε τα φορέματα.» (Σπανδωνής Β, 268)

Η παραπάνω περιγραφή της ηρωίδας θυμίζει αρκετά τα θετικά σχόλια του Baudelaire για την «ελευθεριάζουσα» γυναίκα (Baudelaire, 96). Ο παραπάνω όρος δεν επεξηγείται περαιτέρω από τον Γάλλο ποιητή, πιθανότατα στις ελευθεριάζουσες γυναίκες να μην εντάσσονται πλήρως και οι εταίρες, αλλά σίγουρα πρόκειται για γυναίκες, οι οποίες ζούσαν ένα έκλυτο βίο και είχαν έντονη σεξουαλικότητα. Η ηρωίδα του Σπανδωνή χρησιμοποίησε στο πιο υψηλό βαθμό την σεξουαλικότητά της για ανέλθει στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Με άλλα λόγια η «κρυφή» της ελευθεριότητα ήταν το εισιτήριο για την οικονομική της ανεξαρτησία, γιατί πλέον είχε το δικό της εργοστάσιο:

«πρώτα πρώτα η ελευθεριάζουσα γυναίκα, στο πρώτο της άνθος, που αποβλέπει στους αρχοντικούς τρόπους, περήφανη ταυτόχρονα για τη νεότητά της και για την πολυτέλειά της, όπου βάζει όλο το δαιμόνιό της κι όλη την ψυχή της» (Baudelaire, 96-97)

Αντίστοιχη συμπεριφορά με την Ευφρασία, παρουσιάζει και η κερά Κασσιού, άλλη μια «κρυφή» εταίρα, η οποία μπόρεσε να αποκτήσει κύρος μέσα από τις ύποπτες

επαγγελματικές της δραστηριότητες. Η κερά Κασσιού, όντας εταίρα στο εξωτερικό, επέστρεψε αργότερα στην Αθήνα και έκανε την δική της επιχείρηση: «Παρισινόν εργοστάσιον πίων» (Σπανδωνής Β, 304). Τόσο η επιγραφή όσο και η βιτρίνα του μαγαζιού της λειτουργούσαν ως πρόσχημα, το οποίο απέκρυπτε το πραγματικό περιεχόμενο τής οικίας της, η οποία κρυφά λειτουργούσε ως ξενοδοχείο παράνομων ζευγαριών.

Αξίζει, να σημειωθεί ότι ο αφηγητής για να ενισχύσει το στοιχείο της αληθοφάνειας, αναφέρει ότι το «μυστικό» της κυρά Κασσιούς, δηλαδή το κρυφό της μαγαζί, ίσως το γνώριζε και ο Έλληνας ποιητής Γεώργιος Σουρή.<sup>149</sup> Ο αφηγητής της *Αθήνας μας* εικάζει ότι μερικοί στίχοι από την σάτιρα του Σουρή, με τον τίτλο *Δον Ζουάν* είναι εμπνευσμένοι από την ιστορία της κυρά Κασσιού:

«Εκεί προς την Νεάπολιν, καλά δεν ξέρω πού,  
Εις μέρος τι ανώνυμον αγνώστου ατραπού,  
Υψούτο οίκος ευαγής, βωμός της Αφροδίτης,  
Κι εκεί πολλούς εμάζωνε το άτακτο παιδί της.  
Κυρίαί δε και δέσποιναι της αριστοκρατίας,  
Προσήρχοντο εις τον βωμόν δια πολλές αιτίας,  
Η μεν γιατί ο άνδρα της ετράβηξεν κανόνι  
Και τα φουστάνια της Λιζιέ δεν είχε να πληρώνη [...]» (Σπανδωνή Β, 309-310)

Η αναφορά των στίχων στα «φουστάνια» της Λιζιέ, η οποία ήταν διάσημη μοδίστρα στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> (Σπανδωνής Β, 310) καθώς και η αναφορά στην επίσης διάσημη και γνωστή ράπτρια κυρία Δεμελβίλ (Σπανδωνής Β, 259), δίπλα στην οποία μαθήτευσε σύμφωνα με τον αφηγητή η Ευφρασία, ενισχύουν ακόμα περισσότερο το στοιχείο της αληθοφάνειας.<sup>150</sup>

Η μορφή της εταίρας εμφανίζεται και στα υπόλοιπα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893. Στον *Κύριο Πρόεδρο* του Γεράσιμου Βώκου το συγκεκριμένο μοτίβο διαγράφεται μέσα από την Χρυσάνθη, την κόρη του αρχειοφύλακα Μάνθου Αχτύπη. Η ερωτική απογοήτευση της ηρωίδας από τον αξιωματικό Νουρή τήν οδηγεί και στην

<sup>149</sup> Πρόκειται για ένα μετά-κριτικό σχόλιο, το οποίο λειτουργεί ως ένα τέχνασμα αληθοφάνειας, γιατί ο Έλληνας ποιητής μετατρέπεται σε ήρωα του μυθιστορήματος και το ποίημά του ερμηνεύεται- αναλύεται μέσα στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή. Η πραγματικότητα συνυφαίνεται με την μυθοπλασία.

<sup>150</sup> Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα πράγματι εμφανίζονται οι πρώτοι οίκοι μόδας στην Αθήνα, οι οποίοι ανήκουν σε διάσημες μοδίστρες όπως η κυρία Ντεμελβίλ, για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο: Παρασκευή Μπαξεβανάκη, *Η ιστορία που γυναικείου αστικού καπέλου στην Αθήνα, από το 1950 και εξής με βάση τις μαρτυρίες των κατασκευαστών*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας, Κατεύθυνση Αγωγή και Πολιτισμός, Αθήνα, 2011, σ. 90.

σταδιακή εκπόρνευσή της. Η ηρωίδα συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά της εταίρας, όπως η έλλειψη της ηθικής. Η Χρυσάνθη δεν διστάζει να προχωρήσει σε παρά φύση σεξουαλική πράξη για να ικανοποιήσει ερωτικά τον στρατιωτικό εραστή της: «είνε αληθές, ότι η κόρη του Μάνθου Αχτύπη διέφυγε των αγκαλών του εραστού της παρθένος, πλήν όχι και άσπιλος» (Βώκος, 210).

Αλλά και αργότερα, ο τρόπος με τον οποίο διεκδικεί η ηρωίδα τον επόμενο εραστή της, θυμίζει τις εταίρες του δρόμου, οι οποίες με την προκλητική συμπεριφορά τους προσπαθούν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του εκάστοτε πελάτη.<sup>151</sup> Η Χρυσάνθη κινείται στους ύποπτους δρόμους της Αθήνας με προκλητικό βλέμμα και προσποιητή «αγνή» συμπεριφορά, μαγνητίζοντας τον νεαρό Χατζηχρήστο, ο οποίος δικαιολογημένα πιστεύει ότι η ηρωίδα είναι «κρυφή» εταίρα: «η Χρυσάνθη [...] έφερε την δεξιάν της χείρα όπισθεν επί του τραχήλου εν αμφιβόλω και υπόπτω κινήσει, ήτις έλεγεν εις τον άγνωστον: έλα! Ο νεανίας τότε επανέλαβε το κυνήγιον.» (Βώκος, 248).

Η πλήρης εκπόρνευση της ηρωίδας, η οποία περιλαμβάνει και το χρηματικό αντίτιμο, έρχεται στο τέλος του μυθιστορήματος, όπου η ίδια γίνεται ερωμένη του βουλευτή Αργυρίδη: «ούτος την είχε πλέον τακτικήν ερωμένην, και της ώριζε τας ώρας, που ήθελε να την βλέπη. Την επλήρωνε δε αδρά» (Βώκος, 318) Ουσιαστικά, η Χρυσάνθη γίνεται πόρνη με την ανοχή του πατέρα της και την πλήρη συμπαράσταση της μητέρας, ως μοναδική λύση να αντιμετωπιστεί το οικονομικό αδιέξοδο στο οποίο είχε περιπέσει η οικογένεια του αρχαιοφύλακα: «φροντίζουσαν εν ταυτώ να δικαιολογηθή, ότι το ολίστημά της ήτο καθαρά εθελουσία» (Βώκος, 318).

Στην πορνεία ωθείται και η μητέρα της Χρυσάνθης: οι δύο ηρωίδες χρησιμοποιούν την πορνεία όχι μόνο ως μέσο ικανοποίησης της σεξουαλικότητάς τους, αλλά ως τρόπο της ατομικής και οικονομικής τους ανεξαρτησίας από μια μικροαστική ζωή. Ο ρόλος της οικογένειας αντιστρέφεται, οι δύο γυναίκες γίνονται οι αρχηγοί της οικογένειας εφόσον δουλεύουν και φέρνουν χρήματα, ενώ ο πατέρας αποκτά παθητική στάση (Βώκος 332-334).

Πολλές φορές η πορνεία, όπως ειπώθηκε παραπάνω, συνδέθηκε και με τον χώρο του θεάματος.<sup>152</sup> Οι αρτίστες, κυρίως από την Γαλλία, υιοθετούν κάποιες φορές την συμπεριφορά και τις συνήθειες της εταίρας με την ευρύτερη έννοια (Baudelaire, 92-99). Στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη, η αρτίστα Αντζελίνα λόγω «φιλαρέσκειας»,

<sup>151</sup> Βλ. σχετικά στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

<sup>152</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο: Tracy C. Davis, «Actresses and Prostitutes in Victorian London», *Theatre Research International* τόμ. 13, αριθ. 3. Autumn 1988, σσ. 221-234.

επιδεικτικά σηκώνει το φουστάνι της, δείχνοντας την κνήμη της και με αυτόν τον τρόπο διεκδικεί τα βλέμματα του ανδρικού πληθυσμού:

«Η Αντζελίνα εξετάζει αυτό το είδος του γυναικείου καθήκοντος ή φιλαρεσκείας, αν η λέξις εμπορή να εκφράση το πράγμα. Μικρός πους διεξέφευγε του ποδογύρου και κομψή παχουλή κνήμη παρηκολούθει τον πόδα εν πλήρει συμμετρική αρμονία» (Νεαπολίτης, 117).

Στα μυθιστορήματα του Βώκου και του Κυριακίδη επαναλαμβάνεται μια κοινή θεματική, όπου πολλές Ευρωπαϊές αρτίστες έχουν εραστές, κυρίως ευκατάστατους νέους της Αθήνας, τους οποίους εκμεταλλεύονται οικονομικά, ώστε να ζουν εκείνες μια πολυτελή ζωή γεμάτη διασκεδάσεις. Στον *Κύριο Πρόεδρο* του Βώκου, ο Νίκος, ο μεγάλος γιος του Μάνθου Αχτύπη κλέβει το κεντρικό ταμείο της δημόσιας υπηρεσίας, στην οποία είχε διοριστεί, για χάρη της ερωμένης του, της Γαλλίδας τραγουδίστριας Τρμας (Βώκος, 273).

Και, στο έργο του Κυριακίδη *Δύο καρδιάι*, ο Ιωάννης ένας από τους κεντρικούς πρωταγωνιστές διατηρεί σχέση με την Γαλλίδα τραγουδίστρια Άλις. Ο ήρωας δεν διστάζει να κλέψει την περιουσία του πατέρα του και να εξαφανιστεί στο εξωτερικό με την ερωμένη του. Δεν ήταν λίγες οι φορές, σύμφωνα με το μυθιστόρημα, όπου επιφανείς άνδρες, κυρίως πολιτικοί, είχαν τη δυνατότητα να «νοικιάσουν» ερωμένες, οι οποίες κάποιες φορές είχαν άμεση σχέση με τον χώρο του θεάματος, όπως και η Άλις. (Κυριακίδης, 55-56). Ο τρόπος με τον οποίο διασκεδάζουν ο Ιωάννης και η Άλις στις μπιραρίες αλλά και η προκλητική συμπεριφορά των δύο ηρώων θυμίζει, όπως έχει ειπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, τον τρόπο που επιζητούν την προσοχή ο Δανδής και η μετρέσα του.<sup>153</sup>

Τα όρια ανάμεσα στις εταίρες και στις αρτίστες είναι δυσδιάκριτα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται πολλές φορές μια προκατάληψη ως προς την ιδιότητα της ηθοποιού, όπως φαίνεται μέσα από τον διάλογο των ηρώων, η Άλις προσπαθεί να υπερασπισθεί την τιμή της και την καλλιτεχνική της ιδιότητα ενώ ο συνομιλητής της την αμφισβητεί για το ηθικό της κύρος (Κυριακίδης, 120-121).

Σε αντίθεση με τα μυθιστορήματα του Νεαπολίτη, του Κυριακίδη και του Βώκου, όπου δεν είναι ξεκάθαρο πλήρως αν οι ηρωίδες αρτίστες συνδέονται με την πορνεία, στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή η εταίρα εξισώνεται πλήρως με την ιδιότητα της

---

<sup>153</sup> Στην παρούσα διπλωματική βλ. κεφάλαιο «Δανδής».

γυναίκας ηθοποιού μέσα από την ηρωίδα Κελλί-Μπουλώ. Η εταίρα-ηθοποιός του Σπανδωνή διακρίνεται για την ομορφιά του σώματός της, την ευφυΐα της, το υποκριτικό της ταλέντο, την έντονη θηλυκότητά της και κυρίως την «περσεφονική» της ιδιότητα:

«Φιλήδονος και περιπαθής ηγάπα τον άνδρα, ως άνδρα ουχί ως χρήμα. [...] Υπό την έποψιν δε ταύτην ανήκεν εις το είδος εκείνο των γυναικών του θεάτρου, αίτινες κάμνουσι τας μεγαλειτέρας τρέλλας, αι οποίαι έχουσι πραγματικών τάλαντον, αίτινες ευτυχούσι να γίνωσιν ερωμένοι πλουσιωτάτων ανδρών, αλλ' αίτινες επί τέλους αποθνήσκουσιν επί της ψάθης.» (Σπανδωνής Β, 381).

Ο χαρακτήρας της Κελλί-Μπουλώ ταυτίζεται πλήρως με τις παρατηρήσεις του Baudelaire ως προς την εταίρα και την ηθοποιό, όπως έχει ήδη σημειωθεί παραπάνω (Baudelaire, 96). Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι η γυναίκα-εταίρα, όπως και η γυναίκα-ηθοποιός, μέσα από την εναλλαγή ρόλων και προσωπειών αποκτά την εξουσία της εξαπάτησης, η οποία πολλές φορές είναι καταστροφική.<sup>154</sup>

Η ηρωίδα του Σπανδωνή συνδυάζει ταυτόχρονα το ταλέντο και την ευφυΐα της ηθοποιού και την επιδεικτική φυσική ομορφιά της εταίρας. Η εξουσία, την οποία ασκούσε η Κελλί-Μπουλώ στους εραστές της, φαίνεται μέσα από τον τρόπο που χρησιμοποιεί τα παραπάνω χαρακτηριστικά, δηλαδή τις υποκριτικές της ικανότητες και την έντονη θηλυκότητά της, ώστε να εκδικηθεί και να τιμωρήσει τον Νίκο Στανά, όταν εκείνος υποτιμά τις κοινές γυναίκες (Σπανδωνής Β, 395-401) μια στάση, η οποία μαρτυρεί και τον δυισμό της γυναικείας υπόστασης, δηλαδή το καλό αλλά και το δαιμονικό (Baudelaire, 95-99). Η ηρωίδα χρησιμοποιώντας την ηδονή ως μέσο καταστροφής, αποσπά το δακτυλίδι του Νίκου Στανά, το μοναδικό πατρικό του κειμήλιο και έτσι αποκαθιστά την τιμή της και την θέση της ως εταίρα:

«Η πανούργος γυνή απεφάσισε να θέση εις ενέργειαν όλα τα μάγια της τέχνης της και του φύλου της. Με πολλήν αφέλεια και με προσποιητήν αιδημοσύνην είπε προς τον Στανά.

-Με συγχωρήσασ καϋμένε να στερεώσω την καλτσοδέταν μου.

Και ανεγείρασα προς το μέρος του δεξιού της ποδός το φουστάνι επέδειξε καλλιτεχνικωτάτην κνήμην.» (Σπανδωνή Β, 396-397)

---

<sup>154</sup> Για το θέμα βλ. Μαρία Ανέστη, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 35.

Στον δεύτερο τόμο της *Αθήνας μας*, και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο με τον τίτλο: «Ένα γλέντι στα υπόγεια του Κουτσούκου» (Σπανδωνής Β, 364-401), παρουσιάζεται λεπτομερώς ο τρόπος με τον οποίο διασκεδάζουν οι «Περσεφόνες» και οι θεατρίνες (Κελλί-Μπουλώ, Ερρικέτη, Ρόζα Μινιών) με τους πλούσιους νέους της Αθήνας στα νυχτερινά εξευρωπαϊσμένα καφεστιατόρια (Σπανδωνής Β, 374), αλλά και πώς καταλήγουν άνδρες και γυναίκες υπό την επήρεια το αλκοόλ, κυρίως του «καμπανίτη» [=σαμπάνια], να πέφτουν μεθυσμένοι και ημίγυμνοι στους καναπέδες του καφενείου έως το επόμενο πρωί (Σπανδωνής Β, 389-390). Ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο κοιμούνται οι εταίρες είναι προκλητικός: «αι γυναίκες αυτάι αι κείμεναι εκεί με την ζωώδη αναίδειαν θηλέων» (Σπανδωνή Β, 390). Η συγκεκριμένη εικόνα στην *Αθήνα μας* θυμίζει αρκετά το ποίημα του Baudelaire «Le Crépuscule du matin», όπου οι γυναίκες της ηδονής κοιμούνται το πρωί με κουρασμένα βλέφαρα και ανοιχτό το στόμα.<sup>155</sup>

Συνοψίζοντας, το συγκεκριμένο μοτίβο εμφανίζεται και στα τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893, θα λέγαμε πως η εικόνα της εταίρας στην αθηναϊκή κοινωνία του 19<sup>ου</sup> παρουσιάζεται περισσότερο εκλεπτυσμένη και ωραιοποιημένη, ως αναπόσπαστο στοιχείο διασκέδασης της μεσαιάς αστικής τάξης κυρίως σε εσωτερικούς χώρους (καφενεία, σπίτια, θέατρα), σε αντίθεση με τα ποιήματα του Baudelaire όπου η πορνεία αναφέρεται σε εξωτερικούς κυρίως χώρους ως βασικό συστατικό των δρόμων της μεγαλούπολης.

Επί της ουσίας όμως το μοτίβο της Ελληνίδας εταίρας, αν και προσαρμοσμένο στα ελληνικά δεδομένα, ανταποκρίνεται αρκετά στην εικόνα της εταίρας, όπως την σκιαγράφησε ο Baudelaire στο δοκίμιό του, με την εταίρα τις περισσότερες φορές να παρουσιάζεται ως μια προσωποποίηση του διαβολικού, όπως φαίνεται και στο ποίημα «Le Crépuscule du soir». Αντίστοιχες περιπτώσεις δίνονται και στον Σπανδωνή μέσα από την άσχημη και αντεστραμμένη εικόνα της προαγωγού-εταίρας Καλομοίρας ή μέσα από την πονηρή και διαβολική συμπεριφορά της Κελλί-Μπουλώ, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω.

«Η πορνεία στους δρόμους ανάβει·

Σα μυρμηγκοφωλιά ανοίγει τις εξόδους της·

[...]

Κινείται μες στην καρδιά της αμαρτωλής πόλης

---

<sup>155</sup> Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού*, ό.π., σσ. 106-107.

Σαν το σκουλήκι που κλέβει την τροφή του ανθρώπου.»<sup>156</sup>

Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Benjamin η γυναίκα με την αύξηση του πληθυσμού μετατρέπεται σε μαζικό προϊόν, αυτό το φαινόμενο παρατηρείται έντονα στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή. Οι «Περσεφόνες» (εταίρες) μετατρέπονται σε αντικείμενο εμπορευματοποίησης. Ανάλογα με το είδος της και την ποιότητα της διασκέδασης αλλάζουν και οι εταίρες, από φθηνές πόρνες σε οίκους ανοχής μέχρι διάσημες εταίρες ή «κρυφές» κυρίες της αστικής τάξης.

Τέλος, δεν είναι λίγες οι φορές που οι ήρωες τους μυθιστορήματος ανταλλάσσουν μεταξύ τους ερωμένες όταν τις βαριούνται (Σπανδωνής, Β 121). Η γυναίκα αντιμετωπίζεται όχι μόνο ως αντικείμενο συναλλαγής αλλά και ως παιχνίδι. Η συγκεκριμένη στάση αποδεικνύει τόσο τον εφήμερο τρόπο της μοντέρνας ζωής, αλλά κυρίως την εφήμερη ομορφιά και ευχαρίστηση που προκαλεί η εταίρα, γιατί η ομορφιά του σώματός της είτε φυσική είτε τεχνητή (ρούχα, κοσμήματα, μακιγιάζ) είναι τελείως προσωρινή, σύμφωνα με τον Γάλλο ποιητή (Baudelaire, 88-99).

#### Δ 4. Ηθοποιός

Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της, κατά τον Baudelaire, «μοντέρνας ζωής», είναι η μορφή του ηθοποιού. Όπως φαίνεται και στην μελέτη του Benjamin για την νεωτερικότητα, ο Γάλλος ποιητής δεν έβρισκε ικανοποίηση από την εποχή του και γι' αυτό άλλαζε συνεχώς ρόλους (πλάνης, δανδής, ρακοσυλλέκτης). Όπως παρατηρεί, «ο μοντέρνος ήρωας δεν είναι ήρωας –είναι ηθοποιός που παριστάνει τον ήρωα» (Benjamin, 115), δηλαδή εναλλάσσει συνεχώς ρόλους, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για την καθ' εαυτήν ιδιότητα και τον χαρακτήρα του ηθοποιού.

Στο δοκίμιο του Baudelaire «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» η πραγματική ομορφιά εντοπίζεται στην αναπαράσταση του παρόντος, η οποία εκφράζεται από την μόδα της εκάστοτε εποχής. Οι ηθοποιοί ως περσόνες με τα κουστούμια τους μπορούν και εκφράζουν στον ύψιστο βαθμό αυτό το στοιχείο της παροδικής ομορφιάς, «ο

---

<sup>156</sup> *Ο.π.*, σ. 104.

άνθρωπος καταλήγει να μοιάζει σε αυτό που ήθελε να είναι» (Baudelaire, 27-34). Σημασία δίνεται στο φαίνεσθαι, δηλαδή στο εφήμερο, και όχι στο είναι. Παράλληλα, η γυναίκα, όπως παρουσιάζεται στο ίδιο δοκίμιο, έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον χαρακτήρα του ηθοποιού αλλά και με την εταιρά. Η μοντέρνα γυναίκα, για τον Baudelaire, αποτελεί ένα κατασκευασμένο είδωλο. Πρώτον, η ομορφιά της είναι τεχνητή και εφήμερη, γιατί στηρίζεται στα ωραία ρούχα και στα στολίδια, και δεύτερον ο τρόπος συμπεριφοράς της είναι θεατρικός, αφού επιδιώκει και απολαμβάνει την προσοχή του κόσμου.

Τα τρία μυθιστορήματα του 1893, εντός των οποίων εμφανίζεται εκτεταμένα ο ρόλος του ηθοποιού είναι *Τα Κορίτσια μας* του Κωστή Χ. Νεαπολίτη (=Κ. Χαϊρόπουλος), *Ο Κύριος Πρόεδρος* του Γεράσιμου Βώκου και *η Αθήνα μας* του Νικόλαου Σπανδωνή.

Ο Νεαπολίτης στα *Κορίτσια μας* παρουσιάζει την νυχτερινή διασκέδαση της Αθήνας, η οποία εμπρικλείει και τον κόσμο του θεάτρου. Εκεί, ο ρόλος και η αξία του ηθοποιού χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: την υψηλή τέχνη και την τέχνη, η οποία περιλαμβάνει τα «ευτελή» θεάματα (αρτίστες).

Από την μια πλευρά έχουμε τα αθηναϊκά καφενεία, την Μεγάλη Λέσχη και το καφενείο της Γαλλικής Δημοκρατίας, όπου συχνάζουν γυναίκες αρτίστες, κυρίως από την Γαλλία, όπως θα παρουσιαστεί στο επόμενο κεφάλαιο. Από την άλλη πλευρά εμφανίζεται το ποιοτικό θέατρο με τις γνωστές γυναίκες ηθοποιούς, όπου η αναφορά στις ηρωίδες του μυθιστορήματος ανταποκρίνεται σε πραγματικά πρόσωπα, την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και την Αικατερίνη Βερόνη που εκφράζουν την υψηλή τέχνη και τις δυο πρώτες σταρ της εποχής. Βέβαια, στα *Κορίτσια μας* ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τα ψευδώνυμα (Βυρωνίδου και Ευαγγελίου) για να μιλήσει για τις δυο γνωστές γυναίκες ηθοποιούς της εποχής του. Μέσα στο μυθιστόρημα του Νεαπολίτη απεικονίζονται η συμπεριφορά και οι αντιδράσεις του ελληνικού θεατρικού κοινού. Οι δύο Ελληνίδες ηθοποιοί αποκτούν αμέτρητους θαυμαστές, οι οποίοι φτάνουν στα όρια του φανατισμού. Κάθε θεατής αποκτά τον ρόλο κριτικού από τους δημοσιογράφους και τους επίδοξους συγγραφείς ως τους απλούς μικροπωλητές, οι οποίοι σύχναζαν στο χώρο του θεάτρου:

- «- Και πώς σας φαίνεται η Βυρωνίδου δεσποινίς; Ηρώτα ο Καλογεράς την Φωφώ.
- Καλή είνε, πολύ καλή.
- Μπα δεν βαρύνεσθε, ένα κομμάτι πάγου. Πού να συγκριθί με την Ευαγγελίου!

-Εκείνη είναι η Σάρα της σκηής μας, τι θα πη, προσέθετε άλλος μικρός κύριος ρίπτων βλέμμα αμβλύ επί των περιεστώτων οίτινες δεν εφάινετο πάντες συμμεριζόμενοι την γνώμη του.» (Νεαπολίτης, 221)

Αξίζει να αναφέρουμε ότι Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1865-1939) και η Αικατερίνη Βερώνη (1867- 1939) είχαν ξεκινήσει παράλληλα την θεατρική τους πορεία την δεκαετία του 1880, αρχικά στην Κωνσταντινούπολη και την επόμενη δεκαετία του 1890 συνέχισαν τις θεατρικές του εμφανίσεις στην Αθήνα. Και οι δύο ηθοποιοί είχαν συνεργαστεί με γνωστούς θιασάρχες, όπως ο Λεκατσάς και ο Ταβουλάρης.<sup>157</sup>

Στις αρχές του 1892, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου κάνει τις πρώτες επίσημες εμφανίσεις της στην αθηναϊκή θεατρική σκηνή. Το ίδιο έτος, λίγους μήνες αργότερα, εμφανίζεται επίσημα και η Αικατερίνη Βερώνη στην αθηναϊκή σκηνή με το έργο *Αδριανή Λεκουβρέρ* των Ευγένιου Σκριμπ και Ερνέστου Λεγκουβέ, έναν ρόλο που είχε ενσαρκώσει και η Παρασκευοπούλου.<sup>158</sup> Αναφορά στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο υπάρχει και στα *Κορίτσια μας*, φανερώνοντας έτσι την μεγάλη απήχηση που είχε στο αθηναϊκό κοινό (Νεαπολίτης, 220).

Η Παρασκευοπούλου, όπως φαίνεται και στο κείμενο που εξετάζουμε, είχε αποκτήσει τον τίτλο ότι ήταν «η Σάρα Μπερνάρ της Ανατολής». Πράγματι ο Τύπος εκείνης της εποχής είχε καλλιεργήσει και είχε ενισχύσει εκείνη την φήμη. Η Σάρα Μπερνάρ, η οποία ήταν διάσημη Γαλλίδα ηθοποιός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποτέλεσε πρότυπο μίμησης για την Παρασκευοπούλου αλλά και για την Βερώνη. Αρχικά, η Σάρα Μπερνάρ είχε επισκεφθεί την Κωνσταντινούπολη το 1888, οπότε και η Βερώνη και η Παρασκευοπούλου είχαν παρακολουθήσει τις παραστάσεις της και αυτό φαίνεται την επόμενη δεκαετία, όταν ανεβάζουν οι δυο γυναίκες στην αθηναϊκή σκηνή τα ίδια θεατρικά έργα, επηρεασμένες από το πρότυπό τους. Με αυτόν τον τρόπο εισάγουν στη ελληνική θεατρική σκηνή νέες ευρωπαϊκές τακτικές και νέα θεατρικά ήθη.<sup>159</sup>

Ένα στοιχείο της μοντέρνας εποχής στο θέατρο είναι και ο βεντετισμός, ο οποίος είναι ένα νέο θεατρικό- κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο ξεκίνησε από την Γαλλία και

---

<sup>157</sup> Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη : Παρατηρητής, 1994, σσ. 219-242.

<sup>158</sup> *Ο.π.*, σ. 236.

<sup>159</sup> *Ο.π.*, σσ. 232-239.

πέρασε και στην Ελλάδα, με κεντρικές εκπροσώπους την Βερόνη και την Παρασκευοπούλου. Στο πλαίσιο του φαινομένου αυτού, κατά την Δελβερούδη όλη η προσοχή είναι επικεντρωμένη στον πρωταγωνιστή ενώ όλοι οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης υποτάσσονται στο μεγαλείο του. Με άλλα λόγια είναι η εποχή κατά την οποία επικρατεί το φαινόμενο των διάσημων «Αστέρων» όπως είναι και η Σάρα Μπερνάρ.<sup>160</sup>

Το 1893, αποτελεί ένα κεντρικό ορόσημο για την ελληνική πραγματικότητα, καθώς αποτελεί την ιστορική στιγμή κατά την οποία η κυβέρνηση του Χαρίλαου Τρικούπη κήρυξε την πτώχευση και από τότε έμεινε η γνωστή φράση «Δυστυχώς επτωχεύσαμεν».<sup>161</sup> Παρόλο, που το πρόγραμμα εκσυγχρονισμού του Τρικούπη οδήγησε ακόμα μια φορά σε οικονομικό αδιέξοδο την Ελλάδα, τα οφέλη του εκσυγχρονισμού ήταν ορατά σε πολιτισμικό επίπεδο και κυρίως θεατρικό.<sup>162</sup> Το 1893, είναι μια χρονιά κατά την οποία εγκαινιάζονται νέα θέατρα και πάνω από όλα επισκέπτεται για πρώτη φορά την Αθήνα η Σάρα Μπερνάρ, γεγονότα τα οποία επηρεάζουν την κοινωνική και πολιτιστική ζωή της Αθήνας.<sup>163</sup>

Στον *Κύριο Πρόεδρο* του Γεράσιμου Βώκου, η Χρυσάνθη, η κεντρική ηρωίδα, για να ξεφύγει από το οικονομικό αδιέξοδο, στο οποίο είχε περιπέσει η οικογένειά της, αλλά και να αποκτήσει νόημα η πληκτική ζωή της αποφασίζει να γίνει ηθοποιός, μετά από την πρόταση που της κάνουν οι δύο φίλες της, οι οποίες εργάζονταν στο θίασο της διάσημης ηθοποιού Κυριακοπούλου.

Αξίζει να παρατηρήσουμε εδώ ότι το όνομα Κυριακοπούλου είναι ψευδώνυμο, το οποίο παραπέμπει πιθανότατα πάλι στην γνωστή ηθοποιό Παρασκευοπούλου, η οποία παρουσιάστηκε προηγουμένως στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη. Σε εκείνο το σημείο του κείμενου ο αφηγητής παραθέτει ένα αρκετά εκτενές σχόλιο για την Κυριακοπούλου. Η φήμη και η παρουσία της Κυριακοπούλου ήταν τεράστιες, κάνοντας «τρομερόν θόρυβον εν Αθήναις» (Βώκος 325), με αποτέλεσμα να αποκτήσει

---

<sup>160</sup> *Ο.π.*, σ. 232.

<sup>161</sup> Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Νεότερος Ελληνισμός από το 1881 ως το 1913*, τόμ. 14<sup>ος</sup>, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1977, σ. 36.

<sup>162</sup> Ιουλία Πιπινιά, «Αντιδράσεις του θεατρικού κοινού στην Αθήνα της δεκαετίας του 1890», στο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 550.

<sup>163</sup> Θεοδωρακοπούλου Παρασκευή, «*Η Σάρα Βερνάρ εν Αθήναις*». *Οι δυο επισκέψεις της Σάρα Μπερνάρ στην Αθήνα κατά τα έτη 1893 και 1904*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2013, σσ. 24-25.

κόμμα φανατικών θαυμαστών αλλά και φανατικών εχθρών. Οι εχθροί της υποστήριζαν την αντίζηλό της, εδώ χωρίς να την κατονομάζει ο αφηγητής, υπονοεί την Βερόνη.

Αυτή η θεατρική αντιζηλία παραλληλίζεται με την πολιτική διαμάχη που κυριαρχεί την ίδια χρονική στιγμή ανάμεσα στον Χαρίλαο Τρικούπη και τον Θεόδωρο Δηλιγιάννη. Πάλι στον *Κύριο Πρόεδρο* τα ονόματα των δύο πολιτικών ανδρών δεν δηλώνονται ρητά, αλλά χρησιμοποιούνται ψευδώνυμα, εδώ η πολιτική κόντρα είναι μεταξύ του Μεγαλοϊδεάτη και του Φερεκίδου αντίστοιχα. Η αντιζηλία της Παρασκευοπούλου και της Βερόνη ενισχύεται περισσότερο από τις εφημερίδες της εποχής. Το αποκορύφωμα αυτής της αντιζηλίας έρχεται τον Σεπτέμβριο του 1893, όταν και οι δύο ηθοποιοί ανεβάζουν ταυτόχρονα την ίδια θεατρική παράσταση.<sup>164</sup>

Αρχικά, η ηρωίδα είναι διστακτική με την προοπτική του θεάτρου. Ο τρόπος που η Χρυσάνθη αντιμετωπίζει το θέατρο φανερώνει τον σεβασμό και την υπευθυνότητά της ως προς αυτόν τον θεσμό. Διαδοχικά απαριθμούνται τα χαρακτηριστικά, δηλαδή τα προσόντα, τα οποία πρέπει να έχει ένας ηθοποιός για να είναι επιτυχημένος. Πρώτον, ευχέρεια στο λέγειν, δηλαδή να είναι εύγλωττη, δεύτερον σωστή υποκριτική ικανότητα να μπορεί δηλαδή «να παριστάνει» και τρίτον να έχει το θάρρος της σκηνικής παρουσίας χωρίς να ντρέπεται, δηλαδή: «να ακκίζεται ενώπιόν των χωρίς να την τρομάζουν τα βλέμματά των» (Βώκος, 326). Σύμφωνα με τις αδερφές Κατριγιάννη, η Χρυσάνθη είχε γλυκιά φωνή αλλά και «λαμπρόν σώμα», δηλαδή είχε και την κατάλληλη εξωτερική εμφάνιση αλλά και τις απαιτούμενες ικανότητες για να γίνει ηθοποιός. Σε αυτό το απόσπασμα του κειμένου η έμφαση δίνεται στην ευγλωττία. Η ευγλωττία αποτελεί το κεντρικό προσόν ενός ηθοποιού, γι' αυτό το λόγο παρουσιάζεται κατ' επανάληψιν σε μια μόνο παράγραφο «ευχέρειαν περί το λέγειν», «να ομιλή», «γλυκειάν φωνή και ευγλωττία» (Βώκος, 326).

Η αντίδραση του πατέρα της ηρωίδας στο άκουσμα της είδησης για το θέατρο προκαλεί την έκπληξη του αναγνωστικού κοινού, γιατί έρχεται σε αντίθεση με τα κοινωνικά πρότυπα στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η άμεση και θετική αποδοχή του εκφράζει μια συμπεριφορά προοδευτική, η οποία ακολουθεί την μόδα και τις τάσεις της μοντέρνας ζωής. Ο πατέρας επιχειρηματολογεί για αυτή του την στάση. Πρώτα, κάνει την διάκριση ανάμεσα στο θέατρο της παλιάς εποχής και στο σύγχρονό του θέατρο. Η επιχειρηματολογία του για τον εκσυγχρονισμό του στηρίζεται περισσότερο

---

<sup>164</sup> Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι., *ό.π.*, σ. 234.

σε ηθικά κριτήρια, κυρίως στην σίγουρη διασφάλιση της τιμιότητας των κοριτσιών και όχι στην καθαυτή ανανέωση του θεάτρου (Βώκος, 326-328).

Παράδειγμα προς μίμηση είναι η Κυριακοπούλου, η οποία αποτελεί αντικείμενο λατρείας και αγάπης του κοινού, και όχι μόνο, καταφέρνει μέσω του θεάτρου να έχει μεγάλες χρηματικές απολαβές αλλά και να δέχεται ευεργεσίες, διατηρώντας ταυτόχρονα την τιμιότητά της, τον σεβασμό και την εκτίμηση του κόσμου. Τα επιχειρήματα του πατέρα της Χρυσάνθης τείνουν σε ένα κοινωνικό σχόλιο, το οποίο αποτελεί και την αντίληψη της εποχής του, γιατί επικρατούσαν αρνητικά στερεότυπα για τις θεατρίνες. Η λέξη θεατρίνα ήταν ταυτόσημη με την λέξη εταίρα,<sup>165</sup> γι' αυτό το λόγο πίστευαν ότι τα χρήματα ήταν αποτέλεσμα ανήθικων πράξεων. Ωστόσο, επειδή εκείνη την εποχή η παρουσία των γυναικών στο θέατρο ήταν σπάνιο φαινόμενο, οι χρηματικές απολαβές που είχαν οι γυναίκες ηθοποιοί ήταν μεγαλύτερες από ότι οι άνδρες ηθοποιοί.<sup>166</sup> Οι γυναίκες ηθοποιοί ήταν περιζήτητες.

Επομένως, δεν έχει αλλάξει μόνο το θέατρο από το παρελθόν ως το παρόν των ηρώων του μυθιστορήματος: έχει αλλάξει και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Η θέση της γυναίκας τοποθετείται στο προσκήνιο, αυτό φαίνεται από το συμπέρασμα του πατέρα της Χρυσάνθης: «Σήμερα οι γυναίκες πρέπει να εργάζονται» (Βώκος, 326). Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με την έκρηξη του φεμινιστικού κινήματος, η γυναίκα αποκτά δικαιώματα, ένα από αυτά αφορά και τον εργασιακό τομέα (Benjamin, 111), το θέατρο αντιμετωπίζεται πλέον ως επάγγελμα. Ο πατέρας της Χρυσάνθης, για να στηρίξει την επαγγελματική επιλογή της κόρης του κάνει την εξής διάκριση: «Θεατρίναις υπήρχον μια φορά κι' ένα καιρό. Σήμερον είναι ηθοποιοί και το επάγγελμα αυτό είνε έντιμο, όπως κάθε άλλο επάγγελμα» (Βώκος, 328-329).

Ωστόσο, στην παρούσα περίπτωση η έντονη επιθυμία του Μάνθου Αχτύπη να εργαστεί η κόρη του αποτελεί περισσότερο ένα ιδιοτελές κίνητρο παρά προοδευτικότητα, γιατί ο ίδιος από την φύση του ήταν ανίκανος να στηρίξει οικονομικά την οικογένειά του. Ο ήρωας-πατέρας θέτει την «τιμή» ως μοναδική προϋπόθεση στην κόρη του πριν εκείνη γίνει ηθοποιός, λέγοντάς της: «Την τιμή σου και τα μάτια σου! Γιατί όλα κι όλα ως προς αυτό το ζήτημα εγώ δεν σηκώνω πολλά...» (Βώκος, 327). Η

<sup>165</sup> Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Ο ηθοποιός στην εγχώρια δραματουργία της Μπελ Επόκ», *Αριάδνη*, τόμ. 18<sup>ος</sup>, Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, 2012, σσ. 285- 318.

<sup>166</sup> Ανδρέας Δημητριάδης, «“Πλάθοντας έναν ρόλο”: Η θεατρίνα του Γεωργίου Τσοκόπουλου (1912) και ο σύζυγος της θεατρίνας του Γρηγόριου Ξενόπουλου (1940)», στο: *Πρακτικά του τρίτου διεθνούς συμποσίου ελληνικών σπουδών στην μνήμη της Ιρίνας Κοβάλεβα (Μόσχα, 20-22 Απριλίου 2015)*, Κρατικό Πανεπιστήμιο Λομονόσοφ της Μόσχας. Φιλολογική Σχολή. Τμήμα Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, Μόσχα 2016, σσ. 252-262.

απροσδόκητη αυστηρότητα του πατέρα εκφράζει ειρωνεία, γιατί έρχεται σε σύγκρουση με την προηγούμενη χαλαρή ηθική του, εφόσον αντιμετώπιζε με ανοχή την πορνεία της κόρης και της συζύγου του.

Η ηρωίδα του Βώκου μέσα σε μια εβδομάδα καταφέρνει να γίνει γνωστή ηθοποιός. Η φήμη της είναι τόσο μεγάλη με αποτέλεσμα να προκαλέσει την ζήλια των υπόλοιπων μελών του θιάσου και κυρίως της Κυριακοπούλου. Η επιτυχία της ηρωίδας οφείλεται σε δύο λόγους, οι οποίοι ουδεμία σχέση είχαν με τις ικανότητές της στην υποκριτική, αλλά υποδηλώνουν την πραγματικότητα της «μοντέρνας» εποχής.

Ο πρώτος λόγος είναι η τεράστια επιρροή και δύναμη που ασκούσαν οι εφημερίδες και οι δημοσιογράφοι της εποχής. Οι ρεπόρτερ, όπως ο Σβούρας, ο δημοσιογράφος της «Φήμης» στον *Κύριο Πρόεδρο*, κυκλοφορούσαν ελεύθερα στα παρασκήνια του θεάτρου και εισήγαγαν νέα ευρωπαϊκά θεατρικά ήθη (Βώκος, 327). Οι δημοσιογράφοι με τα εγκωμιαστικά άρθρα τους και με τις πολλές ρεκλάμες στις εφημερίδες μπορούσαν να ενισχύσουν την ήδη υπάρχουσα φήμη γνωστών ηθοποιών ή και να την υποσκάψουν, αλλά και να κάνουν διάσημους άλλους ηθοποιούς της αρεσκείας τους.

Ο δεύτερος λόγος επιτυχίας της ηρωίδας οφείλεται στην ενθουσιώδη αντίδραση του κοινού απέναντι στην νεαρή ηθοποιό (Βώκος, 327-329). Βέβαια, τους θεατές τους ενδιέφερε περισσότερο η ιδιωτική ζωή της Χρυσάνθης παρά το ταλέντο της. Η γυναίκα-ηθοποιός αποτελεί ένα εφήμερο είδωλο, ένα κατασκευασμένο πρότυπο ομορφιάς (Baudelaire, 89), το κοινό δεν ενδιαφέρεται για το ταλέντο αλλά για «το κοσμικό κουτσομπολιό και τις θεατρικές μηχανορραφίες» (Benjamin, 35). Στο τέλος, του 19<sup>ου</sup> αιώνα αρχίζει και διαμορφώνεται το αθηναϊκό θεατρικό κοινό, στα πρώτα στάδια αυτής της διαμόρφωσης η αντίδρασή του ήταν τελείως απρόβλεπτη. Ωστόσο, το κοινό είχε την δυνατότητα να επηρεάζει τους συγγραφείς ώστε να εισάγουν νέα θεατρικά είδη. Βέβαια, τις περισσότερες φορές η συμπεριφορά του κοινού ήταν αποτέλεσμα της μεγάλης δύναμης που ασκούσαν οι εφημερίδες, οι οποίες είχαν την δυνατότητα να επηρεάσουν και να καθορίσουν τις αντιδράσεις των θεατών.<sup>167</sup>

Η Χρυσάνθη μέσα σε μια εβδομάδα γίνεται διάσημη ηθοποιός, απολαμβάνοντας όλη την προσοχή του κοινού αλλά και τα προνόμια, τα οποία παρέχει αυτή η προσοχή. Παρά τις προγνώσεις του Τύπου «ότι νέος αστήρ ανέτειλεν επί της ελληνικής σκηνής»

---

<sup>167</sup> Ιουλία Πιπινιά, «Αντιδράσεις του θεατρικού κοινού στην Αθήνα της δεκαετίας του 1890», *ό.π.*, σσ. 549-559.

(Βώκος, 327), δεν καταφέρνει να γίνει πρωταγωνίστρια και η φήμη της κρατάει λιγότερο από ένα μήνα, εκφράζοντας την παροδικότητα των διάσημων «αστέρων» και της θεατρικής δόξας και κυρίως το εφήμερο τής, κατά τον Baudelaire, μοντέρνας ζωής (Baudelaire, 51). Η Χρυσάνθη αποφασίζει να εγκαταλείψει το θέατρο και την υψηλή τέχνη για χάρη του εραστή της και αυτό την οδηγεί στην πλήρη εκπόρνευσή της. Ένα γεγονός, το οποίο φανερώνει και την διαφορά ανάμεσα στην λέξη «ηθοποιό», η οποία παραπέμπει στην υψηλή τέχνη σε αντίθεση με την λέξη «θεατρίνα», η οποία πολλές φορές χρησιμοποιείται με αρνητικό πρόσημο ως κάτι κακό (εταίρα). Η Χρυσάνθη ήταν λιγότερο ηθοποιός και περισσότερο θεατρίνα και εκ φύσεως είχε όλα τα χαρακτηριστικά της εταίρας (Βώκος, 330). Η εκπόρνευση της ηρωίδας παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο εκπορνεύεται και η ίδια η τέχνη. Η Χρυσάνθη εμπορεύεται το σώμα της, αντίστοιχα και η τέχνη γίνεται αντικείμενο εμπορευματοποίησης από τους καλλιτέχνες, γιατί οι λογοτέχνες, όπως και οι εταίρες, κατεβαίνουν στην αγορά για να βρουν υποψήφιους πελάτες (Benjamin, 42).

Ο θεσμός του θεάτρου και ο ρόλος του ηθοποιού εμφανίζονται και στον δεύτερο τόμο της *Αθήνα μας* του Σπανδωνή ως στοιχεία της μοντέρνας ζωής στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους. Το θέατρο αποτελεί πλέον έναν εντελώς καινούριο τρόπο διασκέδασης της αστικής τάξης και αυτό μαρτυρείται κυρίως με την ενοικίαση των θεωρείων από το κοινό (Σπανδωνής Β, 367). Ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιούν οι ήρωες του μυθιστορήματος το θεωρείο, μετατρέποντάς το σε δωμάτιο που θυμίζει ξενοδοχείο αλλά και ως μέσο για να γιουχάρουν και να ασκήσουν κριτική (σκηνοθετικές οδηγίες, παρατηρήσεις) στους ηθοποιούς, διακόπτοντας επανειλημμένα την παράσταση (Σπανδωνής Β, 368), μαρτυρεί και τα στάδια, μέσα από τα οποία διαμορφώθηκε η συμπεριφορά του αθηναϊκού κοινού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με τις έντονες αντιδράσεις και τις επευφημίες προς τους ηθοποιούς.<sup>168</sup>

Η αναφορά στην συμπεριφορά του κοινού και στις αντιδράσεις του δεν περιορίζεται μόνο στους ήρωες του μυθιστορήματος, αλλά δίνεται μια γενική εικόνα. Οι Αθηναίοι αστοί συχνάζουν στο θέατρο, το οποίο αποτελεί πλέον νέα «μόδα» αλλά επί της ουσίας δεν κατανοούν το περιεχόμενο των θεατρικών έργων με αποτέλεσμα πολλές φορές να βαριούνται, ενώ συχνά χειροκροτούν μηχανικά χωρίς να έχουν παρακολουθήσει.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *Ο.π.*, σ. 551.

<sup>169</sup> *Ο.π.*, σ. 553.

«Όλος αυτός ο κόσμος, όστις ευρίσκετο εκεί συνηθροισμένος απεχώρα του θεάματος με μίαν βίαν, με μίαν ταραχήν, ως να παρέστη εις μάθημα, ως να τω είχε επιβληθή, ως να έλεγεν ουφ! τελείωσε και αυτό! Γλυτώσαμε κι απ' αυτό! Και εν τούτοις το πλείστον του κόσμου τούτου ίσως ωνειρεύετο επί πολλάς ημέρας να έλθη και ως να έλθη εις το θέατρον! [...] Ω! αυτοί οι αστοί πώς αντιλαμβάνονται αλλοιώτικα τον βίον και πώς δι' αυτούς το πλέον ασήμαντον γεγονός μεταβάλλεται εις σπουδαίον ζήτημα της ζωής!» (Σπανδωνής Β, 370-371)

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην συμπεριφορά και στις αντιδράσεις της γυναίκας, η οποία συχνάζει στα δημόσια θεάματα ως κοινό. Οι γυναίκες αντιμετωπίζουν το θέατρο ως τόπο επίδειξης των καινούριων ενδυμάτων τους. Τα ενδύματα και τα κοσμήματα αποτελούν το βασικό συστατικό της γυναίκας, ο Baudelaire εξυμνεί την μόδα, γιατί επί της ουσίας το εξωτερικό περιτύλιγμα (μουσελίνες, τούλια, υφάσματα) είναι εκείνο, το οποίο εκπροσωπεί την τελειότητα και την αρμονία της γυναικείας ομορφιάς (Baudelaire, 90). Η γυναίκα-θεατής υιοθετεί την συμπεριφορά της γυναίκας-ηθοποιού, το ένδυμα που φοράει θυμίζει αρκετά το κουστούμι των θεατρίνων (Σπανδωνής Β, 370-371). Το θεωρείο αντικαθιστά την πραγματική σκηνή, οι κυρίες επιλέγουν καθίσματα με στρατηγική σημασία ώστε να αποτελούν οι ίδιες αντικείμενο παρατήρησης, αλλά ταυτόχρονα να μπορούν να εξετάζουν προσεκτικά τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους:

«τα στρατηγικά συμβούλια πώς θα καθίσουν στο θεωρείον δια να φαίνονται καλά και πώς θα κρατούν το χέρι δια να φαίνεται το γυμνό μπράτσο και πώς θα κυττάζουν με τρόπον, χωρίς να παρατηρηθούν, τας τουαλέτας των συναδέλφων των» (Σπανδωνής Β, 371)

Η παραπάνω εικόνα, η οποία θυμίζει πίνακα ζωγραφικής με τις γυναίκες-θεατές να ποζάρουν μέσα στα θεωρεία του θεάτρου, ταυτίζεται πλήρως με τις παρατηρήσεις του Baudelaire στον «ζωγράφο της μοντέρνας ζωής». Ο Constantin Guys προσπαθώντας να αναπαραστήσει την modernité και την ομορφιά, αποτυπώνει συχνά στους πίνακές του γυναίκες, η ομορφιά των οποίων αποτελεί έναν ύμνο προς το τεχνητό (στολίδια, μακιγιάζ, ρούχα). Συνήθως τέτοιες γυναίκες με τεχνητή μεγαλοπρέπεια εμφανίζονται στα θεωρεία των θεάτρων «σαν πορτραίτα μέσα στο θεωρείο που τους χρησιμεύει για κάδρο» (Baudelaire, 92). Οι συγκεκριμένες γυναίκες δεν εμφανίζουν μόνο τεχνητή ομορφιά αλλά και προσποιητή συμπεριφορά, η οποία παραπέμπει στην συμπεριφορά του ηθοποιού: «Έχουν την βεντάλια στα δόντια, το μάτι απλανές ή

προσηλωμένο· είναι θεατρικές και πανηγυρικές όπως το δράμα ή η όπερα που κάνουν πως ακούνε (Baudelaire, 93).

Η κεντρική ηρωίδα-ηθοποιός στο μυθιστόρημα τού Σπανδωνή είναι η Κελλί-Μπουλώ. Το υποκριτικό της ταλέντο εντοπίζεται και μέσα στην καθημερινότητά της και αυτό φαίνεται από τον τρόπο που ξεγέλασε τον Στανά για να του αποσπάσει το δαχτυλίδι του, όπως παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Επιγραμματικά, ο ρόλος του ηθοποιού εμφανίζεται και στο μυθιστόρημα του Επαμεινώνδα Κυριακίδη *Δύο Καρδία* με την αναφορά στο όνομα της ηθοποιού Μικέλλης, χωρίς όμως να δίνονται περαιτέρω πληροφορίες (Κυριακίδης, 169).

Το μοτίβο του ηθοποιού (ρόλος-προσωπείο) μεταφέρεται και εκτός του θεατρικού χώρου στην καθημερινότητα αλλά και στα έθιμα των ηρώων, οι οποίοι πολλές φορές δεν σχετίζονται άμεσα με το επάγγελμα του θεατρίνου. Η αποκριά, η γιορτή του μασκαρέματος, επιτρέπει σε όλους τους ήρωες την δυνατότητα να εναλλάσσουν συνεχώς ρόλους και προσωπεία, ανεξάρτητα από την κοινωνική τους θέση. Στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή, όπως έχει διατυπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, η Μαρουσσώ και η Νινί, οι διάσημες εταίρες, εισβάλλουν στα σπίτια των πλούσιων Αθηναίων παριστάνοντας τις πλούσιες κυρίες (Σπανδωνής Β, 226-227)· η μάσκα της αποκριάς λειτουργεί ως εισιτήριο ελευθεριότητας και απεριόριστης πρόσβασης σε καταστάσεις που άλλοτε κυριαρχεί η κοινωνική «ταυτότητα» και απαγόρευση.<sup>170</sup>

Αντίστοιχα και στον *Κύριο Πρόεδρο* του Γεράσιμου Βώκου μασκαρεμένοι νέοι «προσωπιδοφόροι» εισβάλλουν στα σπίτια απρόσκλητοι και ξεκινούν διάλογο με τους ενοίκους. Αξίζει σημειωθεί ότι οι δύο μασκαρεμένοι ήρωες, οι οποίοι επισκέπτονται την οικία του Μάνθου Αχτύπη, ταυτίζονται πλήρως με τον ρόλο που έχουν επιλέξει, τα κουστούμια τους και οι μάσκες αποκτούν ζωή, εκφράζοντας τα συναισθήματα αυτών που τα φορούν, ενώ όλοι οι υπόλοιποι παρευρισκόμενοι αποκτούν τον ρόλο του θεατή, προσπαθώντας να καταλάβουν μέσα από τις κινήσεις της παντομίμας την πραγματική ταυτότητα των μεταμφιεσμένων (Βώκος, 95-105).

«Ήτο ντυμένος σαν πασσάς με σαρίκι κόκκινο παμμέγιστον, με χάρτινη προσωπίδα [...] Εβάνιζε αγερώχως, μεθ' υπερηφανείας συναδούσης προς το πρόσωπον, όπερ υπεκρίνετο [...] Το τσιμπούκι ήρχιζε να καπνίζει σαν φουγάρο караβιού, η μουτσούνα, δια την οποίαν προς στιγμήν θα έλεγε, ότι είχαν

---

<sup>170</sup> Νίκος Ποταμιάνος, «της αναιδείας θεάματα»: Κοινωνική ιστορία της Αποκριάς στην Αθήνα, 1800-1940, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2020, σσ. 165-179.

ωχριάσει, ανέκτησεν όλον το πυρρόν της χρώμα, τα άσπρα μακρυά γένεια επήραν ζωήν επάνω τους» (Βώκος, 97-100).

Η συγκεκριμένη εικόνα θυμίζει, σύμφωνα με τον Baudelaire, τον τρόπο που οι θεατρίνοι δίνουν ζωή και κίνηση στα κουστούμια: «Το ζωντανό υλικό έδινε κίνηση σ' αυτό που μας φαίνεται υπερβολικά άκαμπτο. Η φαντασία του θεατή μπορεί ξανά σήμερα να κάνει αυτό το *χιτώνα* κι αυτό το *σάλι* να βαδίσουν και να ριγήσουν» (Baudelaire, 31). Η χρήση της μάσκας από τους ήρωες του Βώκου λειτουργεί ως προστασία και διατήρηση της ανωνυμίας τους. Η μεταφορική χρήση της μάσκας εμφανίζεται ως συστατικό της ποιητικής του Baudelaire, η οποία τον βοηθάει να διατηρήσει το ινκόγκνιτο του· ο Γάλλος ποιητής αποκτά το προσωνύμιο του «καμποτινού», δηλαδή του ηθοποιού αλλά με αρνητικό πρόσημο, του απατεώνα, γιατί έχει την δυνατότητα να εναλλάσσει ρόλους χωρίς να αναγνωρίζεται (Benjamin, 115-116).

Τα αποκριάτικα πάρτι με τους χορούς των μεταμφιεσμένων κυριαρχούν στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, όπως φαίνεται στην *Αθήνάς μας* (Σπανδωνής Β, 205-220), ουσιαστικά πρόκειται για την εισαγωγή μιας νέας δυτικότροπης αποκριάτικης αστικής κουλτούρας στο ελληνικό κράτος που μπαίνει με αργούς ρυθμούς στη μοντέρνα ζωή.<sup>171</sup>

Τέλος, στην Αθήνα ιδιαίτερα στο τέλος 19<sup>ου</sup> αναπτύχθηκε η βόλτα με την άμαξα, η οποία συνόδευε τις αποκριάτικες παρελάσεις ως μια συνήθεια κυρίως των εύπορων Αθηναίων.<sup>172</sup> Οι άμαξες με τους μασκαράδες θυμίζουν αρκετά κινούμενη θεατρική σκηνή, γιατί δημιουργούν σύμφωνα με τον αφηγητή την αίσθηση «αλληγορικών παραστάσεων» (Σπανδωνής Β, 234). Αξιοσημείωτη είναι η παρουσίαση της άμαξας, στην οποία συμμετέχει ο ήρωας Νίκος Στανάς και οι υπόλοιποι δανδήδες της αθηναϊκής πρωτεύουσας. Η ηθοποιός Κελλί-Μπουλώ στο κέντρο της άμαξας μεταμφιεσμένη σε βασίλισσα της Ναπολεόντιας περιόδου ενώ οι υπόλοιπες διάσημες «Περσεφόνες» (Μαρουσσώ, Νινί), την πλαισιώνουν, ως κυρίες των τιμών. Η παραπάνω εικόνα κινεί το ενδιαφέρον των θεατών του δρόμου, οι οποίοι μετατρέπονται σε φανατικό κοινόν θαυμαστών, οι οποίοι περικυκλώνουν την άμαξα των ηρώων (Σπανδωνής Β, 236-238), μια εικόνα που παραπέμπει σε θαυμαστές πραγματικών ηθοποιών.

---

<sup>171</sup> *Ο.π.*, σσ. 58- 61.

<sup>172</sup> *Ο.π.*, σσ. 74-75.

Συνοψίζοντας, ο ηθοποιός αποτελεί τον σημαντικότερο εκπρόσωπο της μοντέρνας εποχής, γιατί ο μοντέρνος ήρωας εναλλάσσει συνεχώς ρόλους. Ο ορισμός του ωραίου βρίσκεται, σύμφωνα με τον Baudelaire, στο εφήμερο, σε αυτήν την περιστασιακή και ειδική ομορφιά, η οποία προκαλεί την απόλαυση και είναι το κατεξοχήν στοιχείο της modernité. Ο ηθοποιός και το θέατρο έχουν την δυνατότητα να εκφράζουν το παροδικό. Ιδιαίτερα η θέση της γυναίκας ηθοποιού στα πλαίσια της νεωτερικότητας είναι σημαντική, γιατί σύμφωνα με τον Baudelaire εκτός από το εφήμερο εμπεριέχει ταυτόχρονα και το αιώνιο: «Αν από την μια μεριά η θεατρίνα αγγίζει την εταίρα, από την άλλη γειτονεύει με τον ποιητή» (Baudelaire, 96). Με άλλα λόγια μέσω του ηθοποιού εκφράζεται και η δυαδικότητα του ωραίου, δηλαδή το περιστασιακό αλλά και το αιώνιο. (Baudelaire, 33).

Η θεατρική δόξα είναι εφήμερη, αυτό φαίνεται περισσότερο στον *Κύριο Πρόεδρο*, όπου η φήμη της Χρυσάνθης διαρκεί ένα μήνα. Όμως, και κατά μία έννοια, και η Παρασκευοπούλου και η Βερόνη εκπροσωπούν το εφήμερο, γιατί εκείνες εισάγουν στην ελληνική πραγματικότητα το φαινόμενο του «Βεντετισμού». Αναζητούν την προσοχή και την αγάπη των θεατών, η οποία έχει βέβαια ημερομηνία λήξης. Η εμμονή του Αθηναϊκού Τύπου, αλλά και ο φανατισμός και η διαμάχη μεταξύ των οπαδών της Παρασκευοπούλου και της Βερόνη, διαρκεί περίπου ένα χρόνο από το 1892 έως το 1893. Μπορεί η θεατρική δόξα τους να ήταν φευγαλέα, αλλά πέτυχαν αυτό που ζητούσε ο Baudelaire από τον καλλιτέχνη, δηλαδή πάτησαν στην εποχή τους, απεικόνισαν την μόδα της, δημιούργησαν νέα θεατρικά πρότυπα και πάνω από όλα ενίσχυσαν την θέση της γυναίκας-ηθοποιού. Το μοτίβο της γυναίκας-ηθοποιού και της εφήμερης δόξας εμφανίζεται και σε άλλα κείμενα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως π.χ. το διήγημα «Πανδαμάτειρα και Πανδαμάτωρ» του Εμμανουήλ Ροΐδη.<sup>173</sup>

Τέλος, και οι απλοί ήρωες στην καθημερινότητά τους υιοθετούν την συμπεριφορά του ηθοποιού, όπως το γυναικείο κοινό στα θεωρεία. Επίσης, στοιχεία θεατρικότητας εμφανίζονται σε διάφορες δημόσιες εκδηλώσεις, όπως το έθιμο της αποκριάς με τις μεταμφιέσεις (αυτοσχέδια κουστούμια, ντόμινα), τις μάσκες και τους αυτοσχεδιασμούς των μεταμφιεσμένων. Οι απόκριες δίνουν την ευκαιρία στους ανθρώπους να προσποιηθούν ότι είναι κάποιιοι άλλοι, να αλλάζουν ταυτότητες και ρόλους όπως οι ηθοποιοί, έστω και παροδικά. Πρόκειται για μια στάση που ταυτίζεται

---

<sup>173</sup> Ροΐδης Εμμανουήλ, *Άπαντα* τόμ. Δ', επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα, 1978, σσ.9-18.

με την θεωρία του Baudelaire, δηλαδή με τον χαρακτήρα του μοντέρνου ήρωα ως ηθοποιού που εναλλάσσει συνεχώς ρόλους, αλλά κυρίως παρουσιάζεται η έντονη διαφορά ανάμεσα «είναι» και στο «φαίνεσθαι» (Baudelaire, 31), στοιχεία που εκφράζουν την φύση της νεωτερικότητας.

### Δ 5. *Αρτίστες, σκίτσα και εφήμερο*

Οι αρτίστες, οι οποίες ανήκουν στον χώρο του θεάματος, εκπροσωπούν, όπως και οι γυναίκες ηθοποιοί, το εφήμερο, τουλάχιστον όσον αφορά τα κείμενα που εξετάζουμε εδώ. Τις περισσότερες φορές πρόκειται για Γαλλίδες, είτε χορεύτριες είτε τραγουδίστριες, οι οποίες σύχναζαν στα αθηναϊκά καφενεία και στις χαρτοπαικτικές λέσχες, όπως το Καφενείο της Γαλλικής Δημοκρατίας και η Μεγάλη Λέσχη (Νεαπολίτης, 102, 110), άλλοτε πάλι ήταν μέλη θιάσων σε παραστάσεις μελοδράματος ή τραγουδούσαν μαζί με άλλους μποέμ καλλιτέχνες σε διάφορα ζυθοπωλεία της Αθήνας (Σπανδωνής Β, 228). Ουσιαστικά, πρόκειται για γυναίκες καλλιτέχνες που συμμετείχαν στις ευτελείς νυχτερινές διασκεδάσεις της Αθήνας.

Οι δύο κεντρικές φιγούρες με τον συγκεκριμένο ρόλο, στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη, είναι οι αρτίστες Αμαλία και Αντζελίνα, που με την προκλητική τους στάση προσπαθούν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον και την προσοχή, κυρίως του ανδρικού κοινού. Επί της ουσίας, οι δύο ηρωίδες-τραγουδίστριες υιοθετούν τις συνήθειες και τις συμπεριφορές, οι οποίες παραπέμπουν περισσότερο στον χαρακτήρα της εταίρας και λιγότερο στον προσωπικότητα τού ηθοποιού, όπως ήδη έχει αναφερθεί στα παραπάνω κεφάλαια.<sup>174</sup>

Αρχικά, παρουσιάζεται η Αμαλία, τραγουδίστρια στο καφενείο της Γαλλικής Δημοκρατίας. Ο αφηγητής από την πρώτη στιγμή σκιαγραφεί με γελοιογραφικό τρόπο την ηρωίδα, ως μια κάπως μεσήλικη και εύσαρκη αιιδό, η οποία τραγουδάει παράφωνα. Από την πρώτη σκιαγράφιση τής ηρωίδας παρουσιάζεται το εφήμερο της μοντέρνας εποχής, όπως αυτό μας παρουσιάζεται από τον Baudelaire στον «ζωγράφο της μοντέρνας ζωής» (Baudelaire, 51). Η Αμαλία στο παρελθόν ήταν μια διάσημη και

---

<sup>174</sup> Βλ. σχετικά στα παραπάνω κεφάλαια για την «Εταίρα» και την «Ηθοποιό» στην παρούσα διπλωματική εργασία.

καλλίφωνη τραγουδίστρια, η οποία προκαλούσε τον έρωτα των θαυμαστών της, αντίθετα στο παρόν του μυθιστορήματος έχει χάσει το ταλέντο και την ομορφιά της, ενώ το κοινό την περιπαίζει. Το αντιθετικό δίπολο, ένδοξο παρελθόν vs άσημο παρόν, ενισχύει το στοιχείο της παροδικότητας και θυμίζει ακόμα μία φορά το διήγημα του Εμμανουήλ Ροΐδη «Πανδαμάτειρα και Πανδαμάτωρ», στο οποίο η ηλικιωμένη μπαλαρίνα Ροζάτη Γαλέττη προσπαθεί να αναβιώσει την χαμένη νεότητά της.<sup>175</sup>

«Την στιγμήν εκείνην έψαλλεν η χονδρή και κατακόκκινη ως σκασμένο ρόδι Αμαλία, άλλοτε το αγλαΐσμα όλων των ωδικών καφενείων της πρωτεύουσας και σήμερον απόμαχος των ερώτων και του άσματος. [...] Και εξελαρρυγγιάζετο η πτωχή αιοδός, και εδείκνυε πολλάκις τας παχείας κνήμας της δια να συγκινήση το απαθές κοινόν το οποίον εγέλα οσάκις η φωνή της δεν έφθανεν το ύψος της μεγαλοφυούς εμπνεύσεως του συνθέτου.» (Νεαπολίτης, 110-111)

Στο μυθιστόρημα του Νεαπολίτη παρουσιάζονται οι θαμώνες των καφενείων να υιοθετούν τη συνήθεια να κερνούν ακριβά ποτά τις αρτίστες (Νεαπολίτης, 110). Η ηρωίδα μετά το τέλος της παράστασης τριγυρνάει στα τραπέζια, προσπαθώντας να εντοπίσει πελάτες, οι οποίοι θα την κεράσουν σαμπάνια. Η στάση της και η παρατηρητικότητα της παραπέμπει σε εταίρες, οι οποίες αναζητούν υποψήφιους πελάτες: «Η Αμαλία μόλις ετελείωσε το άσμα της έλαβε το μικρόν σακιδιόν της και αφού το ήνοιξε περιήλθεν όλας τα τραπέζας και επενταρολόγησε» (Νεαπολίτης, 111). Η άρνηση ορισμένων θαμώνων να την κεράσουν, εκφράζει ακόμα μια φορά το εφήμερο, γιατί η Αμαλία εναλλάσσει συνεχώς τους θαμώνες μέχρι κάποιος να ικανοποιήσει την επιθυμία της, όπως ο ζωγράφος-ήρωας Μάρμορας, ο οποίος εξαναγκάζεται να πληρώσει το αντίτιμο της σαμπάνιας και να φύγει αφήνοντας την αιοδό:

«Και η ευαίσθητος γυνή αφού έτρεξεν και εναπέθεσεν εις ασφαλές μέρος το σακιδιόν της, επέστρεψε και εκάθησεν πλησίον του καλλιτέχνου όστις δεν ηδυνήθη να μη αηδιάση εκ της οσμής την οποίαν απέδιδεν η γεροντική εκείνη και κάθιδρος σαρξ.

-Τι θα πάρετε; Ηρώτησεν ο Ιούλιος.

-Μια σαμπάνια. Η προτίμησις αυτή εφάνη ότι δυσηρέστησε τον ζωγράφο.» (Νεαπολίτης, 111)

<sup>175</sup> Ροΐδης Εμμανουήλ, *Άπαντα* τόμ. Δ', ό.π., σσ. 9-18.

Παρόμοια, αλλά περισσότερο προκλητική, συμπεριφορά εμφανίζει η αρτίστα Αντζελίνα, η οποία εξερχόμενη από το ζυθοπωλείο προσπαθεί να σκανδαλίσει τους θαμώνες με τους οποίους συναναστρέφεται και να κεντρίσει για λίγο την προσοχή τους. Η ηρωίδα σηκώνει για λίγα δευτερόλεπτα τον ποδόγυρο από το φουστάνι της και με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνει τον στόχο που έθεσε, δηλαδή την πλήρη προσοχή τους. Η Αντζελίνα, φευγαλέα, απολαμβάνει τα βλέμματα των ανδρών, αλλά το ίδιο φευγαλέα είναι η ερωτική ικανοποίηση του ανδρικού πληθυσμού στην θέαση της Αντζελίνας:

«Και έμειναν εκεί χάσκοντες και οι τρεις ή τέσσαρες αυτοί. Αλλ' αν αυτοί είχαν την δύναμιν να διατελέσουν θεαταί μέχρι της επομένης εσπέρας, δεν εφαινετο ότι και η Αντζελίνα εσκεπτετο να καθηση εκεί μέχρι δευτέρας παρουσίας. Μία στροφή της αίφνης εκάλυψε τον πόδα. Σκυθρωπότης εις τα πρόσωπα των θεατών. Μία άλλη απεκάλυψε πλειότερον μέρος αυτού. Καγχασμός εις το ακροατήριον. Αλλά η παντομίμα είχε λήξει πλέον, διότι η Αντζελίνα επήρε τον δρόμον της και τους αφήκε χασμωμένους ήδη να την παρακολουθούν ακόμη με τα ερυθροπά μάρτια τους. Όταν εκείνη εξηφανίσθη εντελώς, εσκεφθησαν και αυτοί, ότι κάποια κλίνη τους περιέμενε.» (Νεαπολίτης, 117-118)

Αξίζει να σημειωθεί ότι το σκίτσο, το οποίο αναπαριστά την μορφή της Αντζελίνας ως τραγουδίστρια σε βαριετέ, είναι περισσότερο αποκαλυπτικό και προκλητικό, όσον αφορά την ενδυμασία της σε σχέση με την περιγραφή της ηρωίδας από τον αφηγητή, η οποία ανασηκώνει λίγο το ένδυμά της ώστε να φανεί το πόδι της. Όπως παρατηρεί η Davis για τον αγγλοσαξονικό χώρο, ιδιαίτερα τα ποικίλα θεάματα στα οποία συμμετείχαν αρτίστες, συνδέθηκαν άμεσα με την σεξουαλικότητα και τον αισθησιασμό, γιατί προκαλούσαν την ερωτική επιθυμία στους παρατηρητές.<sup>176</sup>

Η παρουσίαση της Αμαλίας και της Αντζελίνα από τον αφηγητή είναι αρκετά κινηματογραφική και θυμίζει αρκετά τις γυναίκες, οι οποίες συχνάζουν στα καμπαρέ και στις χαρτοπαικτικές λέσχες του Παρισιού, όπως τις περιγράφει ο Baudelaire στο δοκίμιο του. Πρόκειται για γυναίκες, οι οποίες διακρίνονται για την υπερβολή της εμφάνισής τους, παρατηρώντας προσεκτικά τους γύρω τους: «έρχονται, περνούν και ξαναπερνούν, ανοίγοντας ένα μάτι ξαφνιασμένο σαν των ζώων, κάνοντας πως δεν βλέπουν τίποτα, μα εξετάζοντας τα πάντα» (Baudelaire, 94), όπως ακριβώς και η Αμαλία στα *Κορίτσια μας*, η οποία εξετάζει προσεκτικά το κοινό (Νεαπολίτης, 111).

---

<sup>176</sup> Tracy C. Davis, «The Actress in Victorian Pornography», *Theatre Journal*, τόμ. 41, αριθ. 3, 1989, σσ. 294-315.

Άλλοτε αυτές οι γυναίκες των θεαμάτων συμπεριφέρονται προκλητικά ως «παραδείγματα μιας αθώας και τερατώδους κενοδοξίας» (Baudelaire, 97), όπως η συμπεριφορά της Αντζελίνας (Νεαπολίτης, 117-118), ενώ άλλοτε αυτές συμπεριφέρονται νωχελικά και βαριεστημένα: «καταβεβλημένες σε απελπισμένες στάσεις πλήξης, μέσα στην αδιαφορία του καφενείου, με έναν αρσενικό κυνισμό» (Baudelaire, 96-99).

Άλλο ένα στοιχείο του εφήμερου και του λαϊκού χαρακτήρα των έργων είναι το γεγονός ότι τα δύο μυθιστορήματα, *Τα κορίτσια μας* του Νεαπολίτη και *Δύο καρδιάς* του Κυριακίδη, είναι εικονογραφημένα. Στο έργο του Νεαπολίτη πιθανότατα οι περισσότερες εικόνες, οι οποίες απεικονίζουν τους ήρωες, είναι πρωτότυπες, ενώ στο έργο του Κυριακίδη η εικονογράφηση δεν είναι πρωτότυπη, τα σκίτσα είναι παρμένα από άλλα βιβλία.<sup>177</sup>

Η Αμαλία και η Αντζελίνα, οι δύο αρτίστες στο μυθιστόρημα του Νεαπολίτη, απεικονίζονται σε σκίτσα (Νεαπολίτης, 112, 121), φανερώνοντας τον χαρακτήρα της εφήμερης και εμπορικής τέχνης, την οποία εκπροσωπούν και ενισχύοντας ταυτόχρονα την μπωντλαιρική θεωρία για το εφήμερο (Baudelaire, 30-34). Αντίστοιχο σκίτσο, το οποίο απεικονίζει αρτίστα εμφανίζεται και στο μυθιστόρημα του Κυριακίδη, στο οποίο απεικονίζεται η ηθοποιός Άλις του Γαλλικού Θεάτρου (Κυριακίδης, 34).

Ο Baudelaire στον «ζωγράφο της μοντέρνας ζωής» ζητούσε από τον μοντέρνο καλλιτέχνη το σκιαγράφημα των ηθών του παρόντος, δηλαδή την αποτύπωση της νεωτερικότητας, η οποία περιλαμβάνει την αστική ζωή και τα θεάματα της μόδας με τον πιο γρήγορο και αποτελεσματικό τρόπο (Baudelaire, 35). Ο Γάλλος ποιητής περιέγραφε στο δοκίμιό του και την μέθοδο παραγωγής έργων τέχνης μέσα από την μνημονική διαδικασία που ακολουθούσε ο Guys και έτσι μπορούσε να δημιουργήσει πολλά σκίτσα με μεγάλη ταχύτητα (Baudelaire, 57-62).

Επί της ουσίας, τα δύο εικονογραφημένα μυθιστορήματα του Νεαπολίτη και του Κυριακίδη, τα οποία εξετάστηκαν στην παρούσα διπλωματική εργασία, μέσα από τα σκίτσα τους εκπροσωπούν στο μέγιστο βαθμό το εφήμερο. Η εικονογράφηση των μυθιστορημάτων πλησιάζει αρκετά την τεχνική της εφημερίδας, διακρίνεται για την προχειρότητά της, αλλά παρόλα αυτά ελκύει την προσοχή του αναγνώστη, γιατί ο χαρακτήρας της είναι λαϊκός, εφόσον απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό χωρίς επαρκή

---

<sup>177</sup> Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», ό.π., σσ. 250-262.

παιδεία.<sup>178</sup> Η εικονογράφηση είτε εντός είτε εκτός των μυθιστορημάτων αποτελούσε πλέον μια εύκολη και φθηνή διαδικασία, ιδιαίτερα με την μείωση της τιμής των βιβλίων πλέον μια μεγάλη μερίδα του πληθυσμού είχε άμεση πρόσβαση στο συγκεκριμένο ευπώλητο και ψυχαγωγικό καταναλωτικό προϊόν.<sup>179</sup>

Αξιίζει να σημειωθεί ότι στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη οι εικόνες δεν αναπαριστούν μονάχα τους ήρωες του έργου, αλλά κυρίως μέσω των εικόνων συστήνουν και παρουσιάζουν στους απλούς ανθρώπους γενικές όψεις τις νεωτερικότητας, οι οποίες ίσως να μην ήταν τόσο οικείες σε εκείνους. Με αυτόν τον τρόπο, εκτός από τις αρτίστες (Νεαπολίτης, 112, 121), εμπεριέχονται εικόνες που παρουσιάζουν την μορφή του δανδή (Νεαπολίτης, 17, 37), του μποέμ-καλλιτέχνη (Νεαπολίτης, 57) και τέλος η εικόνα του ποδηλάτη στο Ζάππειο ως μια νέα μόδα στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Νεαπολίτης, 128). Όλες αυτές οι πτυχές της μοντέρνας ζωής αντιστοιχούν σε εκείνες που ο Baudelaire θεωρεί ότι ο Guys απεικόνισε με τα έργα του (Baudelaire, 27-103).

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως η γυναίκα, όπως παρουσιάζεται από τον Baudelaire στο δοκίμιο κυρίως μέσα από την μορφή της εταίρας και της γυναίκας ηθοποιού (θεατρίνα, αρτίστα), εκφράζει την παροδικότητα της μοντέρνας εποχής, γιατί η ομορφιά της είναι εφήμερη (Baudelaire, 88-96). Οι δύο αρτίστες-ηρωίδες του Νεαπολίτη, η Αμαλία και η Αντζελίνα, έρχονται να επιβεβαιώσουν την παραπάνω άποψη. Η πρώτη εκπροσωπεί την αντίθεση παρελθόντος-παρόντος, ενώ ήταν διάσημη τραγουδίστρια στο παρελθόν, στο παρόν του έργου παρουσιάζεται ως μια καρικατούρα, μια αντεστραμμένη εικόνα του εαυτού της. Το παροδικό εκφράζει και η Αντζελίνα, η στάση της οποίας θυμίζει εταίρα, η οποία αναζητά την εφήμερη προσοχή και τον αγοραίο έρωτα.

Τα δύο εικονογραφημένα μυθιστορήματα του Νεαπολίτη και του Κυριακίδη, πετυχαίνουν με εύστοχο τρόπο την αποτύπωση των ηθών της αστικής ζωής και καθημερινότητας, δηλαδή το εφήμερο. Με άλλα λόγια τα μυθιστορήματα του 1893 συνδυάζουν με αποτελεσματικό τρόπο την εικόνα με το περιεχόμενο· οι συγγραφείς-δημοσιογράφοι αλλά και οι ζωγράφοι-εικονογράφοι αναλαμβάνουν τον ρόλο του μοντέρνου καλλιτέχνη, και όπως ο Constantin Guys αποτυπώνει με τα σκίτσα του την εποχή του, έτσι και οι Έλληνες καλλιτέχνες δίνουν όψεις της Αθήνας του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>178</sup> Γεωργία Γκότση, «Υποθέσεις για το εικονογραφημένο μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η περίπτωση των Αποκρύφων», *Αντί*, 641 (1997), σσ. 42-47.

<sup>179</sup> *Ο.π.*, σσ. 42-47.

Τέλος, παρόλο, που στο μυθιστόρημα *Δύο Καρδία* του Κυριακίδη οι εικόνες δεν είναι πρωτότυπες, ωστόσο είναι σωστά επιλεγμένες και αποτυπώνουν το περιεχόμενο του κειμένου με ακρίβεια, το οποίο αφορά την ερωτική ιστορία και αυτοκτονία της Μαίρης Βέμπερ και του Μιχαήλ Μιμήκου. Η είδηση της αυτοκτονίας ανάμεσα στους δύο νέους αποτέλεσε πηγή έμπνευσης, ο Κυριακίδης αξιοποίησε την επικαιρότητα τής εποχής του και έγραψε το μυθιστόρημα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα, αξιοποιώντας τις κατάλληλες εικόνες από άλλα κείμενα.<sup>180</sup> Η παραπάνω στάση συμφωνεί με την ταχύτητα την οποία ζητούσε ο Baudelaire από τον μοντέρνο καλλιτέχνη, σε μια εποχή με γρήγορη κίνηση, απαραίτητη είναι η λειτουργικότητα τής τέχνης με τον πιο αποτελεσματικό και τον λιγότερο δαπανηρό τρόπο (Baudelaire, 35).

---

<sup>180</sup> Λάμπρος Βαρελάς, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», *ό.π.*, σσ. 250-262.

## Επίλογος

Συνοψίζοντας, ο εντοπισμός των μοτίβων τής κατά τον Baudelaire «μοντέρνας» ζωής στα τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893, τα οποία μελετήθηκαν ενδελεχώς στην παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, μαρτυρούν έως ένα βαθμό το στοιχείο της νεωτερικότητας εντός της ελληνικής πραγματικότητας και λογοτεχνίας. Πρόκειται φυσικά για μια νεωτερικότητα περισσότερο μεταιχμιακή, αφού η συγκεκριμένη κατάσταση μπορεί εντοπιστεί σε ένα πρώιμο στάδιο στην ελληνική πρωτεύουσα, ωστόσο όμως υστερεί και διαφέρει συγκριτικά με τα μεγάλα ευρωπαϊκά κράτη. Τα μοτίβα, τα οποία εντοπίστηκαν στα κείμενα που εξετάσαμε, έρχονται να επιβεβαιώσουν την ύπαρξη της *modernité* και παράλληλα να τονίσουν τις αντιθέσεις που προκύπτουν.

Τα δύο κυρίαρχα μοτίβα είναι εκείνα του πλάνητα και του πλήθους. Και, οι τέσσερις Έλληνες συγγραφείς αναλαμβάνουν τον ρόλο του μοντέρνου καλλιτέχνη και αποτυπώνουν όσο το δυνατόν πιο σφαιρικά την εποχή τους και τα εφήμερα γεγονότα της. Ο ρόλος του αφηγητή-πλάνητα εντοπίζεται και στα τέσσερα ελληνικά έργα, ο οποίος διατηρεί αναλλοίωτα όλα τα χαρακτηριστικά του αληθινού *flâneur*, δηλαδή την ανωνυμία, την περιέργεια, την αγάπη για το πλήθος και την πόλη, αλλά πάνω από όλα το έμφυτο στοιχείο της παρατήρησης. Ο αφηγητής-πλάνης κινείται μέσα στους δρόμους της Αθήνας και αποτελεί πιστό συνοδοιπόρο των ηρώων. Οι διαδρομές που διανύει στην πόλη αποτυπώνουν την αθηναϊκή ζωή. Οι περιγραφές δεν περιορίζονται μόνο στα εξωτερικά σκηνικά π.χ. δρόμοι, πλατείες, αλλά στρέφονται και προς τις διασκεδάσεις και τις συνήθειες του άστεως και των ανθρώπων της.

Επί της ουσίας ο ρόλος του πλάνητα, δεν περιορίζεται μόνο στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αφού όλα τα μοτίβα επικοινωνούν και αλληλοσυμπληρώνονται μέσα από την οπτική του πλάνητα-αφηγητή, ο οποίος έχει ένα μοναδικό στόχο, δηλαδή την παρουσίαση του άστεως. Δεν είναι λίγες οι φορές που τον ρόλο του πλάνητα αναλαμβάνουν και οι ήρωες των μυθιστορημάτων ως προσωπεία του συγγραφέα, όπως είναι ο ήρωας Νίκος Στανάς στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή. Εν ολίγοις ο τρόπος που παρουσιάζεται η δική τους παρατήρηση λειτουργεί συνδυαστικά

και βοηθητικά με την οπτική του αφηγητή-πλάνητα. Πολλές φορές δίνεται η εντύπωση ότι η ίδια πόλη αναλαμβάνει τον ρόλο του ομιλητή.<sup>181</sup>

Ο αφηγητής –πλάνης παρουσιάζει την Αθήνα ως πρωτεύουσα των αντιθέσεων, η οποία ταυτόχρονα συνδυάζει την Ευρώπη και την Ανατολή, την ύπαιθρο και το άστυ. Το στοιχείο των αντιθέσεων παρουσιάζεται και μέσα από τους ανθρώπους που ζουν και κινούνται εντός της. Το πλήθος της δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως ένα μωσαϊκό ανθρώπων, το οποίο μαρτυρεί την πολυεπίπεδη διάρθρωση της ελληνικής κοινωνίας προς το τέλος του 19<sup>ου</sup>.<sup>182</sup> Επανεπιλημμένα τονίζεται η ταξική διαφορά, η οποία προκύπτει μέσα από την μελέτη του πλήθους ιδιαίτερα στα έργα του Σπανδωνή και του Νεαπολίτη. Σε αντίθεση με τον Baudelaire, όπου το πλήθος εμφανίζεται ως μάζα, στο ελληνικό πλήθος μπορεί εύκολα να παρατηρηθεί η διαφορετικότητα των ανθρώπων εντός του (πλούσιοι αστοί, φτωχοί, επαρχιώτες, εργάτες). Ούτε φυσικά ο αθηναϊκός πληθυσμός μπορεί να ταυτιστεί με το εξαθλιωμένο πλήθος των εργατών στα μεγάλα ευρωπαϊκά αστικά κέντρα, γιατί προς τις τελευταίες δεκαετίες άρχισε η σταδιακή εκβιομηχάνιση της ελληνικής οικονομίας και η εμφάνιση των σοσιαλιστικών ιδεών. Στην Αθήνα κυριαρχεί το πλήθος των απογοητευμένων ψηφοφόρων.

Σύμφωνα με τα παραπάνω δεδομένα δεν θα μπορούσε να εμφανιστεί πλήρως η περιθωριακή ομάδα των μποέμ, εφόσον δεν υπάρχει η εξαθλιωμένη μάζα, όσον αφορά το ελληνικό πλήθος. Ωστόσο, το μοτίβο των μποέμ εμφανίζεται μέσα από συγκεκριμένους τύπους ηρώων, οι οποίοι εντάσσονται στο περιθώριο της κοινωνίας είτε λόγω επαγγέλματος είτε εξαιτίας της κοσμοθεωρίας τους.

Ξεχωρίζει το μοτίβο του μποέμ-καλλιτέχνη μέσα από την μορφή του Ιούλιου Μάρμορα στα *Κορίτσια μας*, ο οποίος προσπαθεί να προσαρμοστεί στα δεδομένα της μοντέρνας εποχής με αποτέλεσμα να εμπορευματοποιεί την τέχνη του για να επιβιώσει. Μέσα από την εικόνα του μποέμ-καλλιτέχνη παρουσιάζεται ως ένα βαθμό μια κοινωνική κριτική για το πολιτισμικό παρόν της Ελλάδας, το οποίο στην παρούσα περίπτωση δεν λειτουργεί ευνοϊκά για τους καλλιτέχνες.

Στην περιθωριακή ομάδα των μποέμ ανήκει και η μορφή του Δανδή. Ο συγκεκριμένος Έλληνας ήρωας ασπάζεται μια κουλτούρα δυτικότροπη και θέτει τον

---

<sup>181</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της πόλης*, σσ. 10-11.

<sup>182</sup> Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σσ. 216-217.

εαυτό του, εξαιτίας αυτής της νοοτροπίας, έξω από τα πλαίσια της κοινωνίας. Ένα τέτοιος ήρωας είναι ο δανδής Κώστας Τρυφάς στην *Αθήνα μας* του Σπανδωνή.

Στο περιθώριο εντάσσεται και η μορφή του χαρτοπαίκτη ως ηρωική σύμφωνα με τον Baudelaire. Ο παραλληλισμός ανάμεσα στην αυτόματη κίνηση του χαρτοπαίκτη με την επαναλαμβανόμενη κίνηση των μηχανών στα εργοστάσια σε συνδυασμό με την φύση του παιγνίου και της τύχης φανερώουν το εφήμερο της μοντέρνας εποχής, όπως φαίνεται μέσα από τις μορφές του Ιούλιου Μάρμορα στα *Κορίτσια μας* και του Νίκου Στανά στην *Αθήνα μας*.

Μια ιδιαίτερη ελληνική περιθωριακή μορφή είναι η εικόνα του κουτσαβάκη (π.χ. ο αμαξάς Κανδρίλιας στην *Αθήνα μας*), η οποία εμφανίζεται προς τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα κυρίως στην Αθήνα. Ο κουτσαβάκης αν και ανήκει στους λαϊκούς τύπους, παράλληλα όμως αποτελεί μια ειδική κατηγορία, γιατί οι κουτσαβάκηδες θέτουν τον εαυτό τους εκτός του κοινωνικού συνόλου. Αξίζει να σημειωθεί, όπως διαπιστώθηκε στην παρούσα μελέτη, πως τόσο στην περίπτωση του δανδή όσο και του κουτσαβάκη, το ένδυμα λειτουργεί ως διακριτό γνώρισμα, μέσω του οποίου αυτού του τύπου οι ήρωες κατατάσσονται στα άτομα του περιθωρίου.

Ίσως, η μεγαλύτερη προσοχή, στα τέσσερα μυθιστορήματα που εξετάστηκαν σε συνομιλία με το δοκίμιο του Baudelaire «Ο ζωγράφος της μοντέρνας», δίνεται από τους συγγραφείς τους στον τρόπο που εμφανίζεται η γυναίκα μέσα στο μοντέρνο αστικό περιβάλλον. Η έμφαση δίνεται στην διττή γυναίκεια υπόσταση, η οποία συνδυάζει ταυτόχρονα το καλό και το κακό. Η διττότητα είναι περισσότερο ξεκάθαρη μέσα από την περιθωριακή μορφή της ομοφυλόφιλης γυναίκας, γιατί εκφράζει το ανδρόγυνο. Ο Baudelaire τοποθετεί την λεσβία στο κέντρο της νεωτερικότητας, ως αποτέλεσμα της βιομηχανικής παραγωγής και των φεμινιστικών κινημάτων. Το συγκεκριμένο μοτίβο εντοπίζεται στα μυθιστορήματα του Νεαπολίτη και του Σπανδωνή, στα οποία γίνονται αναφορές για τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις ανάμεσα στις μαθήτριες και στις δασκάλες του Αρσάκειου. Φυσικά, η μορφή της λεσβίας, όπως παρουσιάζεται στα συγκεκριμένα ελληνικά έργα, δεν είναι τόσο επιθετική όσο στον Baudelaire. Ωστόσο, οι Έλληνες συγγραφείς αποτυπώνουν ένα σκάνδαλο της εποχής του, στοιχείο που φανερώνει για ακόμα μια φορά το εφήμερο, αλλά και η ίδια η αναφορά στην μορφή της λεσβίας είναι κάτι το νεωτερικό και το επαναστατικό για την κλειστή ελληνική κοινωνία.

Η έντονη αστικοποίηση και η εν γένει η νεωτερικότητα έφεραν στον προσκήνιο την περιθωριακή μορφή της εταίρας, η οποία δεν απουσιάζει από τα μυθιστορήματα του 1893. Η εικόνα της Αθηναίας εταίρας ιδιαίτερα στο μυθιστόρημα του Σπανδωνή,

αν και παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τις αντίστοιχες περιγραφές του Baudelaire για την Γυναίκα-εταίρα στον «ζωγράφο της μοντέρνας», δεν είναι τόσο περιθωριακή, αντιθέτως παρουσιάζεται περισσότερο εκλεπτυσμένη και ωραιοποιημένη ως βασικό συστατικό της καλής αθηναϊκής κοινωνίας.

Οι περισσότερες συνδέσεις στα ελληνικά έργα με τις απόψεις του Baudelaire προκύπτουν μέσα από το μοτίβο του ηθοποιού. Η γυναίκα-ηθοποιός μέσα από την τεχνητή ομορφιά και την εφήμερή της θεατρική δόξα εκφράζει την παροδικότητα της μοντέρνας εποχής, π.χ. η Χρυσάνθη, η ηρωίδα του Βώκου, η δόξα της οποίας διήρκησε λιγότερο από ένα μήνα. Η συχνή εναλλαγή ρόλων στο επάγγελμα του ηθοποιού συμπίπτει με την εναλλαγή ρόλων στην ζωή του μοντέρνου ήρωα.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν και οι αρτίστες, οι οποίες παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες τόσο με την γυναίκα-ηθοποιό όσο και με την εταίρα, γιατί και εκείνες εκφράζουν το εφήμερο και το εμπορικό της τέχνης, π.χ. η Αντζελίνα και η Αμαλία, οι δυο αρτίστες στα *Κορίτσια μας* του Νεαπολίτη.

Εν κατακλείδι, η ύπαρξη των παραπάνω μοτίβων στα ελληνικά μυθιστορήματα έρχεται να επιβεβαιώσει την επικοινωνία τις ελληνικής διάνοησης με τις ιδέες του Baudelaire, αλλά και γενικότερα της γαλλικής λογοτεχνικής παραγωγής στην οποία εντοπίζονται τέτοια μοτίβα, ως προς την modernité, αλλά παράλληλα να τονίσει τις αντιθέσεις που εντοπίζονται στην αθηναϊκή πρωτεύουσα που μόλις έχει αρχίσει να βιώνει ως ένα βαθμό την νεωτερικότητα.

## Βιβλιογραφία

### Μονογραφίες, Μελέτες, Άρθρα, Συλλογικοί τόμοι

- Ανέστη Μαρία, *Οι άνθρωποι του περιθωρίου στη γαλλική ζωγραφική κατά το β' μισό του 19ου αιώνα*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορία της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2007.
- Βαρελάς Λάμπρος, «Δημοσιογραφική επικαιρότητα και λαϊκό μυθιστόρημα στη δεκαετία του 1890», στον τόμο: Θ. Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Το ελληνικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του 19ου αιώνα*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 250-262.
- Βαρελάς Λάμπρος, «Τα κωνσταντινουπολίτικα πεζογραφήματα του Επαμεινώνδα Κ. Κυριακίδη (1861-1934)», στον τόμο: Χαράλαμπος Αθ. Μηνάογλου (επιμ.), *Η Κωνσταντινούπολη στην ιστορία και τη λογοτεχνία* (= Πρακτικά του Συνεδρίου του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα, 13-14 Μαΐου 2016), Αθήνα, Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών 1928, 2018, σελ. 129-150.
- Βασιλειάδου Δήμητρα, «Ανδρική κοινωνικότητα στην αστική Αθήνα: Η Αθηναϊκή Λέσχη (1875-1940)», *Μνήμων*, 30 (2009), σσ. 179-211.
- Γεωργαντά Αθηνά, «“Ο Διαβάτης” του Ροΐδη (1900). Ένας ήρωας του αστικού χώρου και ένα κείμενο απολογισμός στο τέλος του αιώνα», στο: *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του: Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες*, επιμ. Καίτη Αρώνη-Τσίχλη, Λύντια Τρίχα, Αθήνα 2000, σσ. 633-651.
- Γκότση Γεωργία, «Υποθέσεις για το εικονογραφημένο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Η περίπτωση των Αποκρύφων», *Αντί* 641 (1997), σσ. 42-47.
- Γκότση Γεωργία, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004.
- Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*,

- Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1994, σσ. 219-242.
- Δημαράς Κ.Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 92000.
  - Δημητράκος Δημήτριος, *Μέγα Λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσης, Δημοτική, Καθαρεύουσα, Μεσαιωνική, Μεταγενέστερα, Αρχαία, Δομή*, Αθήναι 1953.
  - Δημητριάδης Ανδρέας, «“Πλάθοντας έναν ρόλο”: Η θεατρίνα του Γεωργίου Τσοκόπουλου (1912) και ο σύζυγος της θεατρίνας του Γρηγόριου Ξενόπουλου (1940)», στο: *Πρακτικά του τρίτου διεθνούς συμποσίου ελληνικών σπουδών στην μνήμη της Ιρίνας Κοβάλεβα (Μόσχα, 20-22 Απριλίου 2015)*, Κρατικό Πανεπιστήμιο Λομονόσοφ της Μόσχας, Φιλολογική Σχολή, Τμήμα Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, Μόσχα 2016, σσ. 252-262.
  - Θεοδωρακόπουλος Ι., Τσάτσος Κ., κ.ά., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Νεώτερος Ελληνισμός από το 1881 ως το 1913*, τόμ. ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977.
  - Θεοδωρακοπούλου Παρασκευή, «*Η Σάρα Βερνάρ εν Αθήναις*». *Οι δυο επισκέψεις της Σάρα Μπερνάρ στην Αθήνα κατά τα έτη 1893 και 1904*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2013.
  - Καντσία Βενετία, «Λεσβία: Η αβάσταχτη βαρύτητα μιας λέξης», στο: *Γλώσσα και σεξουαλικότητα. Γλωσσολογικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, επιμ. Κώστας Κανάκης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2011, σσ. 111-134.
  - Κορδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος: Με βάση άγνωστες πηγές και ανέκδοτα αρχεία*, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 71972.
  - Μαυρέλος Νίκος, «Οι μεταφράσεις και η σημασία τους (Μια όψιμη έμμεση αντιπαράθεση Ροΐδη –Βλάχου)», *μικροφιλολογικά*, τχ. 13, άνοιξη 2003, σσ. 12-15.
  - Μαυρέλος Νίκος, «Η απουσία του ανδρικού λόγου/ ρόλου ως εξουσιαστικό σε διηγήματα της Α. Παπαδοπούλου», στον τόμο: Β. Κοντογιάννη (επιμ.), *Λόγος Γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Κομοτηνή 26-28 Μαΐου 2006*, Ε.Λ.Ι.Α – Δ.Π.Θ., Αθήνα 2008, σσ.155-167.
  - Μαυρέλος Νίκος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, Σοκόλης, Αθήνα 2008.

- Μαυρέλος Νίκος, «Το “ερμαφρόδιτον” της ελληνοχριστιανικής ταυτότητας (γλωσσικής-υφολογικής και πολιτισμικής) στον Κοραή και στον Ροΐδη» στον τόμο: Α. Ταμπάκη, Ουρ. Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου*, Α' τόμος, Ε.Κ.Π.Α.-Ε.Ι.Ε, Αθήνα 2016, σσ. 295-308.
- Μαυρέλος Νίκος, «*Τα κορίτσια μας. Πρωτότυπος αθηναϊκή μυθιστορία (1893)* του Κωστή Νεαπολίτη», στον τόμο: Θ. Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Το ελληνικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 412-439.
- Μουλλάς Παναγιώτης, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2007.
- Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Με σχόλια για την σωστή χρήση των λέξεων*, Δεύτερη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε, Αθήνα, 2002.
- Μπαζεβανάκη Παρασκευή, *Η ιστορία που γυναικείου αστικού καπέλου στην Αθήνα, από το 1950 και εξής με βάση τις μαρτυρίες των κατασκευαστών*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας, Κατεύθυνση Αγωγή και Πολιτισμός, Αθήνα 2011.
- Νικολοπούλου Μαρία, «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), τόμ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 59-72.
- Νούτσος Παναγιώτης, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974, τόμος Α', Οι σοσιαλιστές διανοούμενοι και η πολιτική λειτουργία της πρώιμης κοινωνικής κριτικής (1875-1907)*, εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1995.
- Παναγιωτόπουλος Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 5<sup>ος</sup> τόμος: Τα χρόνια της σταθερότητας, 1871-1909. Η οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη του ελληνισμού*, ΤΑ ΝΕΑ-Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003-2004.

- Παπαχριστόπουλος Νίκος, «Η λογοτεχνική κατασκευή της εικόνας του κουτσαβάκη στους *Άθλιους των Αθηνών* του Ι. Κονδυλάκη και στο *Τουμπεκί* του Π. Πικρού», *Δοκιμές* 11-12 (2003), σσ. 217-241.
- Πιπινιά Ιουλία, «Αντιδράσεις του θεατρικού κοινού στην Αθήνα της δεκαετίας του 1890», στο: Αντώνης Γλυτζουρή, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Πρακτικά Γ' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 549-559.
- Πολίτης Νικόλαος Γ. (επιμ.), *Λεξικόν εγκυκλοπαιδικόν*, τόμος Β, εκδ. Μπαρτ και Χιρστ, Αθήνα 1890-1891.
- Πολίτης Αλέξης, «*Η Αθήνα-μας* του Σπανδωνή (1893) και το κοινό-της. Σκέψεις για την άνθηση της παραλογοτεχνίας στα τέλη του 19ου αιώνα», στον τόμο: Θ. Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Το ελληνικό «λαϊκό» μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 402-411.
- Ποταμιάνος Νίκος, «*της αναιδεΐας θεάματα*», *Κοινωνική ιστορία της Αποκριάς στην Αθήνα, 1800-1940*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2020.
- Ριτσάτου Κωνσταντίνα, «Ο ηθοποιός στην εγχώρια δραματουργία της Μπελ Επόκ», *Αριάδνη*, τόμ. 18<sup>ος</sup>, Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2012, σσ. 285- 318.
- Στασινόπουλος Επαμεινώνδας, *Η Αθήνα του περασμένου αιώνα, Αθήνα (1830-1900)*, Αθήνα 1963.
- Σολωμός Αλέξης, *Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1989.
- Τσιριμώκου Λίζυ, *Λογοτεχνία της πόλης*, Εκδόσεις Λωτός, Αθήνα, 1988.
- Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994.
- Bernstein Serge-Milza Pierre, *Ιστορία της Ευρώπης. Η ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των εθνών 1815-1819*, τόμ. 2, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, μτφρ. Αναστάσιος Δημητρακόπουλος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Butler Judith, *Αναταραχή του φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γιώργος Καραμπελάς, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2009.

- Chatterjee Ronjaunee, «Baudelaire and Feminine Singularity», *French Studies*, τόμ. LXX, αριθ. 1, 2016, σσ. 17-32.
- Davis Tracy C., «Actresses and Prostitutes in Victorian London», *Theatre Research International* τόμ. 13, αριθ. 3, Autumn 1988, σσ. 221-234.
- Davis Tracy C., «The Actress in Victorian Pornography», *Theatre Journal*, τόμ. 41, αριθ. 3, 1989, σσ. 294-315.
- Habermas Jürgen, *Ο Φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας. Δώδεκα παραδόσεις*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993.
- Harvey David, *Paris, Capital of Modernity*, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Mavrelou Nikos, *Roidis' tangible images and Baudelaire's paintings of modern life. Aspects of Modernity in Emmanouil Roidis' works*, Lambert Academic Publishing, 2018.
- Seigel Jerrold, *Bohemian Paris. Culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1999.
- Weeks Jeffrey, *Sex, Politics & Society. The regulation of sexuality since 1800*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York 2012.
- Vicinus Martha, «“They wonder to which sex I belong”»: The historical roots of the modern lesbian identity», *Feminist Studies*, τόμ. 18, αριθ. 3, Autumn 1992, σσ. 467-497.

## Πηγές

- Βουτυράς Δημοσθένης, *Επιλογή από τα άπαντα*, τόμ. 1, Δίφρος, Αθήνα, 1958.
- Βώκος Γεράσιμος, *Ο Κύριος Πρόεδρος. Πρωτότυπον πολιτικό-κοινωνικόν μυθιστόρημα*, Εν Αθήναις: Καταστήματα «Ακροπόλεως» Β. Γαβριηλίδου, 1893.
- Βώκος Γεράσιμος, *Ο Κύριος Πρόεδρος. Πρωτότυπον Πολιτικόν-Κοινωνικόν Μυθιστόρημα*, εισ./επιμ. Π. Μουλλάς, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2004.
- Επισκοπόπουλος Νικόλαος, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστρ και το Νέον Άστρ*, τόμ. Α'-Β', εισαγ./επιμ./σημ. Ν. Μαυρέλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2011.

- Κυριακίδης Επαμεινώνδας Κ., *Δύο καρδίαι. Πρωτότυπον κοινωνικό μυθιστόρημα*, Εν Αθήναις: Τύποις «Ακροπόλεως», 1893.
- Μητσάκης Μιχαήλ, *Φιλολογικά Έργα. Τακτοποιημένα και φροντισμένα από τον Δημ. Π. Ταγκόπουλον. Τόμος Πρώτος. Αθηναϊκαί Σελίδες*, Έκδοσις της Εταιρίας “Τύπος”, Αθήνα 1922.
- Μορεάς Ζ., Μπωντελαίρ Κ., Βερλαίν Π., *Ποιήματα Μορεάς, Μπωντελαίρ, Βερλαίν*, Μτφρ. Γ. Σημηριώτης, Εκδοτικόν «Φοίβος», Αθήνα 1929.
- Μωραϊτίδης Αλέξανδρος, «Η Γκουβερνάντα», *Ημερολόγιον οικογενειακόν του έτους 1877*, Αφοί Περρή, Αθήνα 1876, σσ. 61-78.
- Νεαπολίτης Κωστής Χ. [=Κωστής Χαιρόπουλος], *Τα Κορίτσια μας. Πρωτότυπος αθηναϊκή μυθιστορία*, Αθήναι: Εκδότης Π. Ζανουδάκης Βιβλιοπώλης, 1893.
- Παπαδοπούλου Αλεξάνδρα, *Διηγήματα*, επιμ. Γιάννης Παπακώστας, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1987.
- Ροΐδης Εμμανουήλ, *Άπαντα* τόμ. Α΄-Ε΄, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978.
- Σαμαρτσίδης Χριστόφορος, *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως, Μυθιστόρημα Πρωτότυπον, Υπό Χριστόφορου Σαμαρτσίδου, Δαπάνη Δημητρίου Α. Φέξη*, Μέρος Πρώτον, τόμος δεύτερος, Εν Κωνσταντινούπολει. Τύποις L’ Omnibus 1868.
- Σπανδωνής, Νικόλαος, *Η Αθήνα μας. Σκηναί εκ του αθηναϊκού βίου*, τόμ. Α΄-Γ΄, Έκδοσις πρώτη, Εν Αθήναις: Εκδοτικόν Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, 1893.
- Φαλιέρος Μαρίνος, *Ερωτικά Όνειρα*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Α. V. Gemert, Θεσσαλονίκη, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 1980.
- Baudelaire Charles, *Εγκώμιο του Μακιγιάζ*, μτφρ. Μαργαρίτα Καραπάνου, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1982.
- Baudelaire Charles, *Η μελαγχολία του Παρισιού. Μικρά πεζά ποιήματα*, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1985.
- Baudelaire Charles, «Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής», *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα*, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1983, σσ. 27-103.

- Baudelaire Charles, *Τα άνθη του κακού*, τόμ. Α΄, μτφρ. Δέσπω Καρούσου, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1990.

## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία είχε κεντρικό στόχο την μελέτη των μοτίβων της νεωτερικότητας, όπως εκείνα που εμφανίζονται στο δοκίμιο του Baudelaire «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής», και τον τρόπο με τον οποίο εντοπίζονται τα συγκεκριμένα μοτίβα σε τέσσερα ελληνικά μυθιστορήματα του 1893. Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων έγινε με γνώμονα τη χρονιά, κατά την οποία δημοσιεύθηκαν και έτσι ως ένα βαθμό παρουσιάστηκε το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο του 1893. Πρόκειται για μια χρονολογία, η οποία αποτελεί κεντρικό ορόσημο για την ελληνική ιστορία, καθώς αποτελεί την ιστορική στιγμή κατά την οποία η κυβέρνηση του Χαρίλαου Τρικούπη κήρυξε την πτώχευση και έτσι από τότε έμεινε γνωστή η φράση «Δυστυχώς επτωχεύσαμεν». Εκτός από το δοκίμιο του Baudelaire, ως θεωρητικό εργαλείο χρησιμοποιήθηκε η φιλοσοφική-κοινωνιολογική μελέτη του Walter Benjamin *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, γιατί αποτελεί μια συστηματική μελέτη της νεωτερικότητας δοσμένη μέσα από το λογοτεχνικό έργο του Baudelaire. Τα μοτίβα που εντοπίστηκαν και παρουσιάστηκαν είναι εκείνο του πλάνητα (Flâneur), του πλήθους, της περιθωριακής ομάδας των Μποέμ (Δανδής, Κουτσαβάκης, Χαρτοπαίκτη, μποέμ-καλλιτέχνη) και τέλος της Γυναίκας (ηθοποιός, λεσβία, εταίρα, αρτίστα). Τα μυθιστορήματα, τα οποία εξετάστηκαν είναι τα εξής: 1) *Τα Κορίτσια μας* του Κωστή Χ. Νεαπολίτη (=Κ. Χαϊρόπουλος) 2) *Ο Κύριος Πρόεδρος* του Γεράσιμου Βώκου, 3) *Αι δύο καρδίαί* του Επαμεινώνδα Κυριακίδη, 3) *Η Αθήνα μας· Σκηναί εκ του Αθηναϊκού Βίου* του Νικόλαου Σπανδωνή.

## Summary

### *Motifs of “modern life” according to Baudelaire found in 1893 Greek Novels*

The present M.A. dissertation focuses on the study of the motifs concerning “modernity”, as we find them in the text “The painter of modern life” by Ch. Baudelaire, and the way they are presented or manifested in four Modern Greek novels written in 1893. The selection of the texts was made exactly because they were published this very year, within the frame of the historical, political and social events in the Greek Republic. The aforementioned year is of crucial importance for the Modern Greek History, due to the fact that Charilaos Tricoupis’ government announced the famous bankruptcy, which is summarized in the widely known phrase «Δυστυχώς επτωχεύσαμεν» [=Unfortunately we went bankrupt].

Apart from Baudelaire’s essay, we will also use as main methodological ‘tool’ for the interpretation of these motifs Walter Benjamin’s famous philosophical-sociological study *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Benjamin’s study focuses exactly on the issue of modernity under a perspective of sociological interpretation of Baudelaire’s theoretical views, useful for the approach of the Greek novels we will analyze.

The motifs we will trace and present in our dissertation (in respective chapters) are: the Flâneur, marginal groups in society as part of the ‘Boheme life’ (Dandys, Boheme artists, κουτσαβάκηδες [=a kind of low class gansters-vagabonds] and gamblers), the role of the crowd, as well as some manifestations and groups of the female presence in the urban environment (αρτίστες [=cabaret girls], lesbians, actresses and prostitutes).

The four novels we will approach are: 1) *Τα Κορίτσια μας* [=Our girls] by Costis Neapolitis [=C. Chairopoulos] 2) *Ο Κύριος Πρόεδρος* [=Mr. President] by Gerasimos Vokos, 3) *Αι δύο καρδιάι* [=Two hearts] by Epameinondas Kyriakidis, 3) *Η Αθήνα μας· Σκηναί εκ του Αθηναϊκού Βίου* [=Our Athens. Scenes of the Athenian Life] by Nikolaos Spandonis.