

TOLMIROS SKAPANEAS
HOMENAJE AL PROFESOR
KOSTAS A. DIMADIS

ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ
ΚΩΣΤΑ Α. ΔΗΜΑΔΗ

Edición de
Isabel García Gálvez y Olga Omatos Sáenz



Vitoria-Gasteiz

2012

© DE ESTA EDICIÓN:
Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos
Vitoria-Gasteiz

TÍTULO ORIGINAL:

Isabel García Gálvez-Olga Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANEAS. Homenaje al profesor K. A. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Α. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012.

COLABORA: *Susana Lugo Mirón*

MAQUETACIÓN: *Isabel García Gálvez y Augusto de Bago*

ISSN: 1137-7003

DEPÓSITO LEGAL: Gr. 82-97

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico o reprográfico, sin permiso previamente expreso de las editoras.

Από το άγος της αιμομιξίας στο
 άχθος της ξενηλασίας: Αφηγηματικά
 επίπεδα και σύγχρονη πραγματικότητα στο
*Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*¹
 της Ρέας Γαλανάκη

Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich
 Πανεπιστήμιο Κιέλου

Ο χρόνος έχει πρόσωπο γυναίκας
 (σσ. 255, 265)

Η Ρέα Γαλανάκη, διαφοροποιώντας την αγαπητή της τακτική χρήση δευτερευόντων ιστορικών μορφών και ένταξής τους στις μυθοπλασίες της², προσεγγίζει στο μυθιστόρημα αυτό έναν πολύ ιδιότυπο μεσαιωνικό μύθο που διαπλέκει τον αρχαίο κύκλο του οιδιπόδειου άγους με τις χριστιανικές παραδόσεις τις σχετικές με τη μορφή του Ιούδα, ο οποίος ως προδότης του Χριστού και αιμομίκτης αποβαίνει το πρότυπο του απόλυτου κακού. Το μύθο αυτόν τον εντάσσει στη μοντέρνα μυθοπλασία μιας ιστορίας που διαδραματίζεται στην Κρήτη το 2000 και καταλήγει στο άχθος της ξενηλασίας. Έτσι, για μια ακόμη φορά ένας λογοτεχνικός μύθος³ παρέχει με τις αναπλαστικές δυνάμεις του τη δυνατότητα δημιουργίας νέων σημαιομένων προσφέροντας ο ίδιος τα σημαίνοντα, γεφυρώνοντας τις δυο μεγάλες πολιτισμικές εποχές του ελληνισμού με τη σημερινή πραγματικότητα, για την οποία αποβαίνει αλληγορία και ερμηνευτικό σχήμα και κα-

I. García Gálvez-O. Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANÉAS. Homenaje al profesor K. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012, 475-496.

ταδεικνύει ότι τα αξιακά συστήματα ισχύουν διαχρονικά μέχρι σήμερα υπηρετώντας το δημόσιο φαντασιακό που τα παρήγαγε.

Η επιτυχία του συνδυασμού δύο τόσο διαφορετικών θεματικών, καθώς και η ρητορική κάλυψη των αφηγηματικών επιπέδων που τους αντιστοιχούν θα αποτελέσουν αντικείμενο έρευνας για την παρούσα εργασία. Στο βιβλίο αυτό πρόκειται κυριολεκτικά για δυο βιβλία, όπως αναφέρει η συγγραφέας στο πληροφοριακό εξώφυλλο, που μπορούν –τουλάχιστον καταρχήν– να διαβαστούν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Σε επιλογικές σημειώσεις (σσ. 267-270) η Γαλανάκη δίνει πληροφορίες για τις πηγές από τις οποίες αντλεί το σχετικό υλικό: Πρόκειται για ένα θρησκευτικό ποίημα της Κρήτης από το τέλος του 15^{ου} ή τις αρχές του 16^{ου} αιώνα (επεξεργασία του 17^{ου} αι.), με τον τίτλο *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, 5.329 στίχων, το μεγαλύτερο μετά τον *Ερωτόκριτο* ποίημα, που όμως δεν τραγουδήθηκε ποτέ. Παράλληλα με τη γραπτή πηγή υπάρχουν και πολλές, στο μεταξύ καταγεγραμμένες, προφορικές (συναξαριακές) παραλλαγές με ελάχιστες διαφορές προς το παλαιότερο υστερομεσαιωνικό κείμενο. Ωστόσο δε θα υπεισέλθω στα πολύπλοκα ζητήματα έκδοσης και πατρότητας του κειμένου, το σύνολο του οποίου μπορεί κανείς να δει στην έκδοση των Κακλαμάνη και Μαυρομάτη (Kaklamanis/ Mavromatis 2004)⁴, ενώ υπάρχει ήδη η εμβριθέστατη μελέτη του Βάλτερ Πούχνερ (Puchner 2009) για το ίδιο κείμενο, η οποία διερευνά όλες τις διαστάσεις του έργου, τα περιεχόμενα, τις πηγές και τα μοτίβα, τα υφολογικά ζητήματα, τα ζητήματα διασκευής και χρονολόγησης, την αισθητική του κτλ., ενώ συγχρόνως δίνει πλουσιότατη βιβλιογραφία. Σχετικό άρθρο του Πούχνερ υπάρχει επίσης στο παρόν Αφιέρωμα. Το μακρότατο αυτό «ποίημα», αρκετά περιορισμένης ποιητικής αξίας, αποτελεί ένα διάλογο μεταξύ του Χάρου και του Ανθρώπου και πραγματεύεται σχεδόν όλα τα θέματα της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, μεταξύ των άλλων και το μύθο για τα υποτιθέμενα οιδιπόδεια

¹ Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2009.

² Βλ. τα μυθιστορήματά της *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά*, Αγρα 1989, *Θα υπογράψω Λουί*, Αγρα 1993, *Ελένη ή ο Κανένας*, Αγρα 1998, *Ο αιώνας των λαβυρίνθων*, Καστανιώτης 2002, *Αμίλητα, βαθιά νερά. Η απαγωγή της Τασούλας*, Μυθιστορηματικό χρονικό, Καστανιώτης 2006.

³ Για τον όρο βλ. Siflekis (1998, 5), βλ. ακόμη σσ. ιγ'-ις'.

⁴ Οι δύο εκδότες θεωρούν το κείμενο ανώνυμο. Σχετικά ωστόσο με την πατρότητα του κειμένου, που ο Günther S. Henrich θεωρεί έργο του Ανδρέα Σκλέντζα, όπως διαφαίνεται από τις «κρυπτοσφραγίδες» με το όνομα του ποιητή οι οποίες ανιχνεύονται με ένα σύστημα που διαπίστωσε ο ίδιος, βλέπε Henrich (2010).

εγκλήματα του Ιούδα, ο οποίος έτσι ολοκληρώνεται σε ένα στερεότυπο του κακού. Ο κρητικός ποιητής που έγραφε την ελληνική με λατινικά γράμματα και κατά τους ερευνητές ήταν καθολικός ιερωμένος, φαίνεται πως ακολουθεί τη δυτική *Legenda aurea* του Jacobus de Voragine από το 13^ο αι., ενώ είναι γνωστές ακόμα 42 (!) διαφορετικές λατινικές παραλλαγές (Puchner 2009, 199). Ο μύθος της ελληνικής συναξαριακής παράδοσης μας οδηγεί σε ένα άγνωστο βυζαντινό πρότυπο, το οποίο προφανώς ήταν πολύ διαδεδομένο από τον ελληνικό βορρά μέχρι την Κύπρο (Puchner 2009, 207-208). Η Γαλανάκη χρησιμοποιεί κυρίως μέρη της προφορικής συναξαριακής παράδοσης, στην προσπάθεια μιας λογοτεχνικής ανάπλασης του μύθου, ο οποίος ανήκει στα απόκρυφα κείμενα, τα απαγορευμένα από την εκκλησία. Η ιδιοτυπία του μύθου αυτού οφείλεται στην απρόσμενη διαπλοκή του αρχαίου Οιδίποδα, με τα δικά του αρχετυπικά εγκλήματα, με το χριστιανικό Ιούδα, γεγονός που δεν είναι πια γνωστό στους συγχρόνους. Το μέρος αυτό του μυθιστορήματος, το οποίο αποτελεί περίπου ένα τρίτο του συνόλου (σσ. 7-19, 44-56, 92-100, 125-137, 159-172, 203-210), παρεμβάλλεται ανάμεσα στα κεφάλαια τα σχετικά με τη σύγχρονη ιστορία δημιουργώντας μια σαφώς λυρική ανάπαυλα.

Όπως γίνεται σαφές, ο παράγοντας της διακειμενικότητας, όρος που τον διατύπωσε πρώτη η Τζούλια Κρίστεβα, (Martínez 1996, 441-2, Chrissyomalli 2003, 199-226) κατέχει στο κείμενο έναν εντελώς καθοριστικό ρόλο οργανώνοντας τα περιεχόμενα και προσφέροντας με τη διαχρονικότητα και τον αρχετυπικό χαρακτήρα του ερμηνευτικά σχήματα για τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Όπως η ενασχόληση με τους ιστορικά αρκετά αφανείς ήρωες των άλλων μυθιστορημάτων της, ερεθίζει εδώ τη συγγραφέα η μορφή του Ιούδα, του προκαθορισμένου προδότη που ξαφνικά επιβαρύνεται και με άλλα, ξένα εγκλήματα, για να μπορέσει να τοποθετηθεί στην κορυφή της σκάλας του κακού, να καεί σύμφωνα με το χριστιανικό έθιμο ως κούκλα-σκιάχτρο στην εξιλαστήρια φωτιά της αναστάσιμης νύχτας και να σταθεί αιώνες ολόκληρους για ολόκληρη τη χριστιανοσύνη, από την ανατολή ως τη δύση, σύμβολο ετερότητας που πρέπει να καταστραφεί για να αποκατασταθεί η τάξη μιας και μοναδικής θρησκευτικής ταυτότητας. Ωστόσο, δεν είναι τόσο η μορφή του Ιούδα, στην οποία προσπαθεί να εισχωρήσει και να κατανοήσει η συγγραφέας, όσο εκείνη της μητέρας και κατοπινής συζύγου του Κιμπούρας. Αυτή διερευνάται με εσωτερική προοπτική, αυτής τη γυναικεία διάσταση με όλα τα τραγικά της συμφραζόμενα επιχειρεί η συγγραφέας να φανταστεί χαρίζοντάς της μια υποστήριξη που παλεύει μεταξύ μυ-

θοπλασίας και αναίρεσης. Γιατί η Κιμπουρέα δεν ολοκληρώνεται όπως ο Ισμαήλ Φερικ πασάς, ο Λουί ή η Ελένη Αλταμούρα, παραμένει μετέωρη μεταξύ μύθου και δημιουργικής μυθοπλασίας. Θαρραλέα επεμβαίνει στις τελευταίες σχετικές σελίδες η δημιουργός με το συγγραφικό της εγώ (ενώ στο μυθολογικό μέρος πρόκειται για τριτοπρόσωπη αφήγηση) αποκαλύπτοντας με το σχήμα της ρομαντικής ειρωνείας (Kostiou 123-195, ειδικότερα 133-144)⁵ την πράξη γραφής και, παίζοντας με την ομοιότητα των ονομάτων «Ρέα» και «Κιμπουρέα», να υπαινιχθεί τη διαχρονική γυναικεία μοίρα:

Όμως εγώ, μια γυναίκα άλλης εποχής και νοοτροπίας, δεκαετίες μετά την τελευταία καταγραφή του παραπάνω μύθου για τον αιμομίκτη Ιούδα στον τόπο της καταγωγής μου, που έτυχε να είναι η Κρήτη· εγώ που το όνομά μου θα μπορούσε να είναι Μάρθα [η πρωταγωνίστρια του μοντέρνου μέρους του βιβλίου] ή Ρέα ή οποιοδήποτε άλλο, επιθυμώ να μάθω τι απέγινε η Κιμπουρέα του παραπάνω μύθου. (σ. 205)

Κι αφού στην επόμενη σελίδα αναλογίζεται την περήφανη Ιοκάστη, τη μοίρα της οποίας καλείται να μοιραστεί μια απλή και άσημη γυναίκα, αποκλείει αυτή η τελευταία να πέθανε όπως η περήφανη πρόγονός της. Πώς όμως να φανταστούμε το θάνατό της:

Αρνούμαι να εφεύρω έναν συγκεκριμένο θάνατο για την απόλυτη μοναξιά, για την απόλυτη προπάντων συντριβή αυτής της τόσο ταπεινής γυναίκας. Το αρνούμαι, ενώ μου το επιτρέπει, αν δεν το επιβάλλει κιόλας, η συγγραφική μου ιδιότητα. (σ. 207)

Και πράγματι, δεν καταγράφεται ο συγκεκριμένος τρόπος θανάτου της Κιμπουρέας, που παραμένει ασαφής, αρχίζει όμως μια μυθοπλαστική αναπαράσταση της εύρεσης της σωρού της με συνεχή παρουσία του συγγραφικού εγώ: Γείτονες βρήκαν τη νεκρή γυναίκα μέσα στο διαγουμισμένο σπίτι της σκεπασμένη με ροδοπέταλα από τα άλικα τριαντάφυλλα που είχαν κατακυριέψει τον κήπο της μετά το γάμο της με τον Ιούδα, το γιο που δε

⁵ Βλ. σχετικές εφαρμογές του φαινομένου στο έργο του Παύλου Μάτεσι, στα: Chryssomalli-Henrich (2007α, 620-622). Chryssomalli-Henrich (2007β, 330). Chryssomalli-Henrich (2010, 595-597).

γνώριζε. Τα κόκκινα τριαντάφυλλα, σύμβολο του έρωτα αλλά και της αμαρτίας που σημαίνει αυτός ο συγκεκριμένος έρωτας, συνοδεύουν την αθώα ένοχη στο μυθοπλαστικό της θάνατο. Οι γείτονες τη σκεπάζουν μ' αυτά:

Την κήδεψαν δίπλα στον πρώτο άντρα της Ρουμπέμ [...],
μπορώ να το βεβαιώσω, αφού έτυχε να βρεθώ κι εγώ εκεί.
Έτσι μπορώ να ορκιστώ ότι επιπλέον έριξαν πάνω της όλα
τα ροδοπέταλα. (σ. 209)

479

Η ταυτιστική εμ-πάθεια της συγγραφέως με τη μοίρα αυτής της γυναίκας, όλων των γυναικών που υποφέρουν αναίτια και σιωπηλά, την οδηγεί, θα έλεγε κανείς, με τις ακόλουθες γραμμές σε μια έμφυλη γραφή (Patakis 2007, 639-644) που θα μπορούσε εδώ να διεκδικήσει το χαρακτηρισμό της *écriture féminine* σύμφωνα με τον ορισμό της Hélène Cixous (Patakis 2007, 446. Chatzigeorgiou 1999, 15, 25. Erhart/Herrmann 1996, 509, 653. Galster 592-597), αν βέβαια θα ήθελε κανείς να εργαστεί με τις κατηγορίες του γαλλικού φεμινισμού. Η ίδια η Γαλανάκη εκφράστηκε παλαιότερα αρνητικά ως προς την ύπαρξη μιας ειδικά γυναικείας (έμφυλης) γραφής ανάγοντας το ζήτημα στην προσπάθεια κάθε λογοτέχνη/λογοτέχνιδας για τη δημιουργία μιας προσωπικής γλώσσας και αμφισβητώντας την πραγματική ύπαρξη διαφορών μεταξύ ανδρών και γυναικών συγγραφέων⁶:

Γι' αυτό κι εγώ, μια γυναίκα άλλης εποχής και νοοτροπίας, από τα βάθη της καρδιάς χαρίζω στην τραγική και ταπεινή εκείνη Κιμπουρέα, στη βασανισμένη και απλή γυναίκα της διπλανής μου πόρτας, την Ελληνίδα ή πρόσφυγα, τη χριστιανή ή την Εβραία ή τη μουσουλμάνα, το δικαίωμα κανονικής ταφής και ανάπαυσης. Από σεβασμό προς τη δική της αθωότητα απέναντι σε αρχαία αμαρτήματα, στα οποία είναι σίγουρο ότι διαδραμάτισε το δικό της ρόλο, ουδέποτε όμως διάλεξε αυτή τον επιβεβλημένο ρόλο ούτε καν ερωτήθηκε. Της χαρίζω λίγα δάκρυα επίσης. Από γυναίκα σε γυναίκα. Όσο κι αν δεν αρκούν αυτά. (σ. 210)

⁶ Βλ. Galanaki (1997, 117-118): «Το πιο σημαντικό στο γυναικείο γράψιμο είναι το φανέρωμα του ασυνειδήτου και ο αλογόκριτος, όσο γίνεται πιο πολύ, συνδυασμός του με το συνειδητό μέσα από τη συμβολική γλώσσα της τέχνης. Μήπως όμως αυτό απαιτεί από μόνο του τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας; Αυτό δεν είναι και γενικότερα η επιδίωξη του λογοτέχνη, είτε γυναίκας είτε άντρα, η παραγωγή δηλαδή μιας προσωπικής γλώσσας;».

Είναι, ωστόσο, καιρός να πάρουμε το μύθο από την αρχή. Η αφήγηση της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης* διαφέρει ελάχιστα και μόνο σε ασήμαντες λεπτομέρειες από την προφορική και συναξαριακή παράδοση: Η νεαρή Κιμπουρέα, που μόλις έχει μείνει έγκυος, ονειρεύεται πως θα γεννήσει έναν αναμμένο δαυλό που θα καταστρέψει την ίδια και τον κόσμο όλο. Με ευαισθησία περιγράφεται η αγωνία της άπειρης μελλοντικής μάνας, όταν μαθαίνει από τον προφήτη –ένα αρνητικό αρσενικό σκιάχτρο, εκπρόσωπο της σκληρής πατριαρχικής τάξης του κόσμου– ότι πρέπει να σκοτώσει το παιδί της. Ο άντρας της Ρουμπέμ, που επισκέπτεται μετά από αυτήν τον ίδιο προφήτη, μαθαίνει ότι ο γιος του πρόκειται να σκοτώσει τον ίδιο και μετά να παντρευτεί τη μητέρα του. Μ' αυτά έχει συμπληρωθεί η μεταφορά του οιδιπόδειου μύθου στο χριστιανικό πλαίσιο. Παρ' όλη την αντίστασή της, η Κιμπουρέα αναγκάζεται αμέσως μετά τη γέννηση του βρέφους, κι αφού το έχει θηλάσει μία μόνο φορά, να το βάλει σ' ένα πισσωμένο κασελάκι που έχει κιάλας ετοιμάσει ο Ρουμπέμ, ενώ μαζί οι δυο τους ρίχνουν το κασελάκι στη θάλασσα ή σε μία τάφρο. Έτσι θα φέρουν για ολόκληρη τη ζωή τους μαζί το στίγμα αυτής της πρώτης βαριάς αμαρτίας. Η έκθεση του βρέφους, στοιχείο κι αυτή του οιδιπόδειου μύθου, συγγενεύει σ' αυτά τα συμπραζόμενα με το βιβλικό μοτίβο της έκθεσης και ανεύρεσης του Μωυσή στο Νείλο. Εδώ θα προστεθεί αργότερα και το μοτίβο της αδελφοκτονίας, η αντιπαράθεση Κάιν-Άβελ. Το βρέφος Ιούδας σώζεται στη συναξαριακή παραλλαγή, που προτιμά η Γαλανάκη, από γαιδουροβοσκούς, που το μεγαλώνουν και κάποτε το στέλνουν μακριά να βρει την τύχη του, η οποία τον οδηγεί στο σπιτικό των αληθινών γονιών του, οι οποίοι στο μεταξύ έχουν ένα δεύτερο γιο. Ο Ιούδας γίνεται δούλος τους και πάνω σε μια διαμάχη τον σκοτώνει, χωρίς να ξέρει ότι είναι αδελφός του. Το άγος αρχίζει τη μοιραία πορεία του. Στη γραπτή παράδοση το βρέφος καταλήγει στο παλάτι του βασιλιά της Σκάρας (από όπου το Ισκαριώτης), μεγαλώνει σαν βασιλόπουλο, αλλά σκοτώνει το γιο του βασιλιά που γεννήθηκε μετά τη δική του άφιξη. Και στις δύο περιπτώσεις φεύγει για να γλιτώσει την τιμωρία. Ο Ρουμπέμ και η Κιμπουρέα, άτεκνοι πια, κι ας έχουν κάνει δύο παιδιά, εγκαταλείπουν με βαρύ πένθος το σπίτι τους ζητώντας εξιλέωση για το παλιό τους έγκλημα σε μian άσκοπη περιπλάνηση, που κάποτε ωστόσο τελειώνει οδηγώντας τα βήματά τους στον παλιό τους τόπο. Ο Ρουμπέμ γίνεται κηπουρός και ο Ιούδας, που φυσικά τον οδηγεί η αναπόδραστη μοίρα του, γίνεται δούλος του βασιλιά της χώρας και μένει δίπλα από τους γονείς του, χωρίς κανένα τους να ξέρει κάτι. Όταν ο βασιλιάς του ζητάει

επειγόντως μια ανθοδέσμη, μπαίνει στον κήπο του Ρουμπέμ, ο οποίος τον τσακώνει να του κλέβει τα τριαντάφυλλα του. Πάνω στην αντιπαράθεση σκοτώνει ο νέος και δυνατός Ιούδας το γέρο Ρουμπέμ, ενώ ο βασιλιάς τον αναγκάζει να παντρευτεί αμέσως τη χήρα του θύματός του. Έτσι εκπληρώνεται το πεπρωμένο και ο Ιούδας οδηγείται στην αιμομιξία με τη μητέρα του. Στη γραπτή παραλλαγή δεν πρόκειται για τριαντάφυλλα, αλλά για κόκκινα μήλα. Το κόκκινο χρώμα επικρατεί βέβαια και στη μυθοπλασία της Γαλανάκη, όπου μετά το φόνο όλα τα ποικιλόχρωμα τριαντάφυλλα του κήπου γίνονται κόκκινα της φωτιάς συμβολίζοντας το αίμα του φόνου και τον έρωτα που ξαναανιώνει την ανυποψίαστη Κιμπουρέα στην αγκαλιά του νεαρού της συζύγου. Ωστόσο το αποκορύφωμα του δράματος έρχεται όταν οι δυο σύζυγοι, που στο μεταξύ έχουν και δύο παιδιά, από τις αμοιβαίες αφηγήσεις της περασμένης ζωής τους ανακαλύπτουν την απίστευτη αλήθεια. Ο Ιούδας, τρελός από λύσσα, θέλει να φύγει μακριά, και στη συναξαριακή παραλλαγή είναι η Κιμπουρέα που τον στέλνει στο Χριστό για να σωθεί, ενώ στη γραπτή έμμετρη παράδοση σκοτώνει τα δύο παιδιά και αδέρφια του και φεύγει έξαλλος. Τη στιγμή που θέλει να γκρεμιστεί τον φτάνει ο Χριστός και τον πείθει να τον ακολουθήσει. Έτσι ο Ιούδας δεν προδίδει μόνο το δάσκαλό του, αλλά και το σωτήρα του. Το στερεότυπο του απόλυτου κακού έχει πλέον ολοκληρωθεί.

Αυτή η περίληψη περιεχομένων, όπως κάθε μετα-αφήγηση, δεν είναι φυσικά σε θέση να ανασυνθέσει τη λογοτεχνικότητα του κειμένου, η οποία σχετίζεται με το βαθμό συναισθηματικής μέθεξης της συγγραφέως και συνταύτισής της, ιδίως με τη μορφή της τραγικής Κιμπουρέας, με το τέλος της οποίας δεν καταπιάνεται κανένα από τα σχετικά κείμενα. Στη διάρκεια όλης της αφήγησης η Γαλανάκη προσεγγίζει την ηρωίδα της με μεγάλη τρυφερότητα και σεβασμό μπροστά στην άτεγκτη μοίρα που έπρεπε να υπομείνει όντας αθώα και υποταγμένη. Η ρητορική αυτής της προσέγγισης εκφράζεται με λιτές περιγραφές, με συγκρατημένη ποιητικότητα των δομών και της γλώσσας. Η νηφάλια τριτοπρόσωπη αφήγηση ενός –σε αρκετά σημεία– ως λόγιου αναδεικνυόμενου αφηγητή, παραχωρεί πολύ συχνά τη θέση της στην οπτική γωνία της ηρωίδας, η οποία βυθοσκοπείται με εσωτερική προοπτική κερδίζοντας αμεσότητα και τη συμπάθεια του αποδέκτη:

Γέμισε την πήλινη στάμνα [η Κιμπουρέα], γύρισε στο σπίτι, νίφτηκε καλά, χτένισε με το φιλντισένιο χτένι τα μακριά μαλλιά, τα έπλεξε σε δυο χοντρές σκούρες πλε-

Ξούδες που τις γύρισε γύρω από το κεφάλι σαν κορώνα,
έπιασε το μικρό ασημένιο κάτοπτρο και κοιτάχτηκε ευχα-
ριστημένη. (σ. 10)

Ο καινούριος δούλος ασκεί παράξενη έλξη στην Κιμπουρέα, που
τον ονειρεύεται:

482

Ο δούλος έμοιαζε να περιμένει κάτι. Όσπου καθάριζε η
πάχνη και φαινόταν ένας άγια γαλάζιος ουρανός, ζωγρα-
φίζόταν το βαθυκύανο σαν Άδης όρος. (σ. 93)

Μετά το φόνο του δεύτερου γιου της από τον Ιούδα, κατά τη διάρ-
κεια της περιπλάνησης:

Στο φως της μέρας είχε την αίσθηση ότι απομακρυνόταν
από το γενέθλιο τόπο, μα επέστρεφαν τη νύχτα στο μυαλό
της ο σκοτωμένος κι ο αντικατοπτρισμός του, ο φονιάς, το
πισσωμένο κασελάκι με το βρέφος και το χωρίς παρηγο-
ρητική απάντηση νερό, που παρέσυρε τον πρωτότοκο σε
άγνωστη μοίρα· σαν να ήταν το μυαλό της η όλο φωτιές
και ταραχές πατρίδα. (σ. 125)

Μετά το γάμο με το νεότερό της Ιούδα, η Κιμπουρέα ξαναανιώνει
με τον έρωτα:

Κόκκινα, κατακόκκινα τριαντάφυλλα, φλόγες που δεν μπο-
ρούσαν να τις σβήσουν οι δροσοσταλίδες της αυγής, έκοβε
κάθε πρωί η Κιμπουρέα και τα απέθετε δίπλα στο νέο
άντρα, που κοιμότανε στη νυφική παστάδα. (σ.160)

Ενώ τρεις σελίδες παρακάτω όπου οι γραμμές αυτές επαναλαμ-
βάνονται αυτούσιες, προστίθεται:

Μ' αυτά τα λουλούδια στόλιζε τον καθημερινό επιτάφιο
μιας νύχτας έρωτα γνωρίζοντας ότι την επομένη νύχτα θα
ξαναγεννηθεί η ίδια ηδονή. (σ. 163)

Γνωστό χαρακτηριστικό της ποιητικότητας⁷ στην πεζογραφία της
Γαλανάκη αποτελούν οι ασυνήθιστοι συνδυασμοί εννοιών, εδώ

⁷ Βλ. Chryssomalli-Henrich (2006), ακόμα ανέκδοτη εργασία από το 10^ο
Κρητολογικό Συνέδριο. Πρόκειται συχνά για υπερρεαλιστικές λυρικές εικόνες:
Από το *Ο βίος του Ισμαήλ Φερικ πασάς*, σ. 13 « Άκουσε τη μάνα του να του φω-
νάζει από την είσοδο της σπηλιάς. Το φως έτεμνε το σώμα της, τραβώντας μια

π.χ. «άγια γαλάζιος ουρανός», η «παρηγορητική απάντηση του νερού», ακόμη εντονότερα ο «επιτάφιος μιας νύχτας έρωτα». Τον έρωτα ακολουθούν οι συνειρμοί της χαράς και της ευτυχίας και όχι του θανάτου που συντάσσεται με τον «επιτάφιο». Στο συγκεκριμένο συγκείμενο, ωστόσο, η έκφραση αποτελεί ένα άκρως ευτυχές εύρημα, αφού αποτελεί προσήμανση του τραγικού τέλους. Ακόμα «κρυφοί» στίχοι, όπως στη σελίδα 93 «...φαινόταν ένας άγια γαλάζιος ουρανός, ζωγραφιζόταν το βαθυκύανο σαν Άδης όρος» (βλ. εδώ παραπάνω), υπάρχουν διάσπαρτοι στο κείμενο, ενώ γενικά γίνεται φειδωλή χρήση του επιθέτου. Και όμως, παρόλο που στο σύνολο των περικοπών αυτών (γιατί για περικοπές πρέπει να μιλούμε) υπάρχει αρκετή μυθοπλασία που προσπαθεί να ανασυστήσει μια καθημερινότητα, μέσα στην οποία και κινούνται οι ήρωες, η ολοκλήρωσή της δεν πραγματοποιείται, κι αυτό –κατά τη γνώμη μου– επειδή η συγγραφέας δεν το θέλησε. Θα μπορούσε, χωρίς αμφιβολία, να δημιουργήσει ένα πολύ ενδιαφέρον μυθιστόρημα μ' αυτά τα πρόσωπα και μ' αυτήν τη θεματική, ωστόσο συνειδητά και έντεχνα διακόπτει τη μεταφορά του αναγνώστη στη μυθοπλαστική πραγματικότητα, διαλύοντας ακριβώς την ψευδαίσθηση αυτής της πραγματικότητας με την αναφορά –ήδη στο τέλος του πρώτου αποσπάσματος– της ύπαρξης των πηγών από τις οποίες αντλεί την ιστορία της. Το κείμενο μετατρέπεται σ' αυτό το σημείο, και επανειλημμένα στο τέλος κάθε αποσπάσματος, με την αναφορά της δεύτερης παραλλαγής με τα δικά της διαφοροποιητικά στοιχεία, από μυθοπλασία σχεδόν σε διατριβή. Ένας λόγος για το δισταγμό της συγγραφέως να ολοκληρώσει τη μυθοπλασία πρέπει να ήταν ο φόβος μιας πλήρους ανεξαρτητοποίησης των μερών αυτών του μυθιστορήματος, κάτι που δε θα δικαιολογούσε πια την ένταξή τους στα συμφραζόμενα του σύγχρονου, «μοντέρνου», κειμένου, στο οποίο έπρεπε να παίζουν το ρόλο ενός συμβολικού, υπερβατικού υπόβαθρου.

λοξή γραμμή ... Ένωσε τη φωνή της σαν λοξή επίσης γραμμή, χλοερή και ουράνια, που αποσπάστηκε από το σώμα της και κατέβηκε να σταθεί πλάι του, εκεί που άρχιζε το σκοτάδι». Από την «Ιστορία της Ολγας», σσ. 45-46: «Ο κήπος της εφημερίδας έσταζε λέξεις στην ομπρέλα τους... Κάποιες λέξεις έπεφταν στρογγυλές στα πόδια τους και πρόσεχαν μην τις πατήσουν ώσπου να σβήσουνε στα ρυάκια σαν τα γεγονότα». Από το «Μαυρόαστρο» σ. 55: «Άκουσε το γυάλινο ήχο [του νερού] να σπάει γεμίζοντας το στομάχι της σπασμένα κρύσταλλα και τρομαγμένα λουλούδια. Το άλογο τινάχτηκε ξαφνιασμένο από τη φασαρία των γυαλιών μέσα της, ακούγοντας την εικόνα να θρυμματίζεται», βλ. και Chryssomalli-Henrich (2000, 76-79).

Ο μύθος έπρεπε να λειτουργεί στο βασικό του ρόλο, ενός αρχετυπικού προτύπου, και να μην αποβεί αυτοσκοπός και κύριο αντικείμενο του αφηγήματος. Η Γαλανάκη πετυχαίνει με πολλή τέχνη να καλύψει υφολογικά τις απαιτήσεις ενός εγχειρήματος συνταύτισης και ταυτοχρόνως αποστασιοποίησης του εαυτού της και του αποδέκτη, αφού, σωστά και σύμφωνα με τις αναγνωστικές θεωρίες (Iser ³1990, 37-67), το κείμενο με τις δομές του προετοιμάζει την πρόσληψή του.

Ένα στοιχείο που διασυνδέει τα δύο τόσο διαφορετικά μέρη αυτού του μυθιστορήματος αποτελεί η έντονα αντιπατριαρχική δομή βάθους που βρίσκει σαφέστατη έκφραση στη γλωσσική επιφάνεια, η οποία, καθώς είδαμε παραπάνω, εκτελείται με έμφυλο λόγο. Η θέση της γυναίκας που, παρ' όλες τις αλλαγές και την εκδημοκρατικοποίηση της κοινωνίας, παραμένει σκανδαλιστικά υποδεέστερη από εκείνην του άντρα, είναι το στοιχείο που διασυνδέει τους γυναικείους χαρακτήρες από την αρχαία ως την εντελώς σύγχρονη εποχή. Έτσι στο μυθιστόρημα αυτό είναι οι γυναίκες που παίζουν τον κυρίαρχο ρόλο, κι ας φαίνεται πως οι άντρες κυβερνούν. Σ' αυτούς ανήκει μόνο η βία του λόγου και της πράξης, στις γυναίκες όμως οι αποφάσεις, η αντοχή, η υπομονή και η δράση στη σωστή στιγμή που φέρνει τη λύση του δράματος, «ο χρόνος έχει πρόσωπο γυναίκας» (σ. 255, 265).

Το μέρος αυτό του μυθιστορήματος, που είναι και το κατά πολύ μεγαλύτερο –περίπου δύο τρίτα του συνόλου– αφορά τη θεματική της ανδρικής αυθαιρεσίας και υπεροψίας που καταλήγει σε απροκάλυπτη βία, στη δημιουργία ενός παρακράτους, όπως π.χ. έγινε γνωστό από τα επεισόδια στο κρητικό χωριό Ζωνιανά, στην επιβολή μιας ένοχης σιωπής και στην ανοχή της δημόσιας διαφθοράς και παρανομίας. (Έτσι το κείμενο αυτό που αναφέρεται στο έτος 2000 και εκδόθηκε το 2009, μοιάζει να προλαβαίνει τη θλιβερή πολιτική κατάσταση της χώρας, αυτή που βιώνουμε το 2010 και 2011). Παράλληλο νήμα δράσης, απολύτως ενσωματωμένο στα παραπάνω, αποτελεί η απροκάλυπτη παρουσία ρατσιστικών αντιλήψεων και δράσεων. Πρόκειται για το ρατσισμό που τελευταία ανθεί και στην Ελλάδα, εναντίον των μεταναστών, των ξένων, των αλλόθρησκων. Θαρραλέα βάζει το δάχτυλό της στον τύπο των ήλων η συγγραφέας θεματοποιώντας ρητά και χωρίς υπαινιγμούς το μεγάλο ζήτημα της ετερότητας, του Άλλου –τόσο στο κοινωνικό, όσο και στο προσωπικό επίπεδο, όπου το ζήτημα, κατά τη φιλοσοφική επικοινωνία με τον Εαυτό, μετατρέπεται σε προβληματική ταυτότητας.

Είναι αυτονόητο ότι αυτά τα συμφραζόμενα απαιτούν ένα Λόγο διαφορετικό από εκείνον της ανασύστασης του μύθου του Ιούδα, ο οποίος διασυνδέει με τόσο εκπληκτικό τρόπο το ύψιστο λογοτεχνικό επίτευγμα της αρχαίας τραγωδίας του Οιδίποδα με τον χριστιανικό Ιούδα, γεγονός που καταδεικνύει τη ζωντάνια της αρχαίας παράδοσης στη βυζαντινή εποχή και την ικανότητα των χριστιανών λογίων να μεταλλάξουν και να ενσωματώσουν σε ένα εντελώς διαφορετικό διακείμενο στοιχεία τόσο ανόμοια μεταξύ τους.

Η γλώσσα είναι συνεπώς πιο πεζολογική σ' αυτά τα μέρη του κειμένου. Πρέπει, ωστόσο, να γίνει ακόμα ένας διαχωρισμός και μια σημαντική επισήμανση: Εδώ υπεισέρχεται και ενσωματώνεται και ένα τρίτο είδος Λόγου, που θυμίζει το λυρισμό και την τρυφερότητα των μερών που αναφέρονται στην Κιμπουρέα του μύθου, καθώς εκφράζουν τα συναισθήματα και την αγάπη της πρωταγωνιστικής μορφής, Μάρθας, απέναντι στη νεκρή μητέρα της.

Η Μάρθα, εικοσιπεντάχρονη, ανύπαντρη δασκάλα, που μόλις έχει χάσει τη μητέρα της, φτάνει σ' ένα ορεινό κρητικό χωριό, το όνομα του οποίου ψιθύρισε η μάνα πεθαίνοντας. Εδώ ελπίζει να καταλάβει τη μάνα της και να βρει τις οικογενειακές της ρίζες. Κουβαλά, ωστόσο, μαζί της μιαν ιδιοτυπία: ο πατέρας της ήταν Εβραίος, που, παιδάκι, σώθηκε από τους αντάρτες και αργότερα βαφτίστηκε χριστιανός για να μπορέσει να παντρευτεί την κοπέλα που αγαπούσε. Στο χωριό, όπου υπάρχει κρυφή καλλιέργεια χασίς, επικρατεί μια τρομοκρατική σιωπή που καλύπτει τα πάντα, τόσο τους δρόμους, όσο κι εκείνους που ανέχονται την κατάσταση χωρίς να συμμετέχουν. Ο δάσκαλος Χάρακας, παρατσούκλι που του έδωσαν τα παιδιά, μια και κουβαλά πάντα ένα χάρακα, με τον οποίο χτυπάει τα χέρια τους, ρατσιστής και φασίστας, βρίσκεται επικεφαλής των παρανόμων. Η συγκρατημένη, υποχωρητική και φοβισμένη Μάρθα γίνεται αμέσως δέκτρια της επιθετικότητάς του με εξωτερική πρόφαση τη μισή εβραϊκή καταγωγή της, ενώ στην πραγματικότητα ο ένοχος δε θέλει ξένον άνθρωπο στο χωριό, ο οποίος ίσως να μη συμβιβαζόταν με την καθεστηκυία τάξη.

Η διασύνδεση του μύθου περί τον Ιούδα με τη σύγχρονη ιστορία έχει μερικούς αρμούς και σημεία εισαγωγής: είναι η μισή εβραϊκή καταγωγή της δασκάλας, είναι το έθιμο της πυρπόλησης του σκιάχτρου του Ιούδα τη νύχτα της ανάστασης, κάτι που συνειρμικά προσεγγίζει τη νεαρή κοπέλα ανακαλώντας και το ολοκαύτωμα των Εβραίων από τους ναζί, είναι και η παλιά και σχεδόν ξεχασμένη ιστορία της συνονόματης γιαγιάς της που,

όντας κομμουνίστρια και αντάρτισσα, παντρεύτηκε στα βουνά της Κρήτης το νεότερο πρώτο ξάδερφό της, Ζαχάρη, από τον οποίο περίμενε παιδί. Ο κόσμος θεώρησε τότε αυτόν το δεσμό αιμομικτικό –στοιχείο που παραπέμπει στην αιμομιξία του μύθου μεταφέροντας ίχνη του άγους και στους επιγόνους. Από το γάμο αυτόν γεννήθηκε η μητέρα της Μάρθας, ενώ η αντάρτισσα πέθανε πάνω στη γέννα. Η Μάρθα δεν έμαθε ποτέ από τη μητέρα της αυτές τις λεπτομέρειες, ήταν η τελευταία λέξη της ετοιμοθάνατης που την έστειλε στο κρητικό χωριό προς αναζήτηση της ταυτότητάς της. Καταλύοντας στο σπίτι της Αγγελικώς, που πρόκειται να γίνει φύλακας-άγγελος και σωτήρας της, η Μάρθα βρίσκεται να συγκατοικεί με το Χάρακα, ο οποίος δεν θα διστάσει να τη συκοφαντήσει δημοσίως, σε μια αθηναϊκή φυλλάδα, ως κομμουνίστρια και να ζητήσει την απομάκρυνσή της. Στο σημείο αυτό, η συγγραφέας, διακόπτοντας την ομαλή ροή του λόγου, μιμείται κατά την απόδοση των περιεχομένων του άρθρου με Ελεύθερο Πλάγιο Λόγο τη ρητορική των φασιστικών και ρατσιστικών κειμένων. Εδώ εφαρμόζει το κατά Λογγίνο «χαμηλό» ύφος σε πλήρη αντίθεση των αποσπασμάτων που αναφέρονται στην Κιμπούρεα ή στη νεκρή μητέρα της Μάρθας, τα οποία ανήκουν στο «υψηλό» ύφος:

[...] οίστρος για μια Κρήτη καθαρή από μετανάστες, αλητοτουρίστες, από Εβραίους κι από μουσουλμάνους. [...] Η Κρήτη θα διετήρει αυτούσιον και με τον καλύτερον τρόπον την ιδική της ταυτότητα, εάν απεσχίζετο από την υπόλοιπη Ελλάδα, την ευρωπαϊζουσα, και ως εκ τούτου διεφθαρμένην, ανήθικον και δήθεν δημοκρατική Ελλάδα. [...] να ξαναβρεί το πρόσωπόν της, ως έθνος καθαρόν και υπερέφανον. (σ. 73)

Τα στοιχεία του δράματος συμπλέκονται, όταν η Μάρθα αρχίζει ένα δεσμό με τον αγαπημένο ανιψιό της Αγγελικώς, τον Πέτρο. Η απόπειρα φόνου των δυο τους από το Χάρακα και τον Αθηναίο δημοσιογράφο τη νύχτα της ανάστασης, καταλήγει στο φόνο μόνο του Πέτρου, επειδή η Μάρθα, όντας βαριά άρρωστη, δεν πηγαίνει στην εκκλησία. Κι αφού δράστες και μη δράστες συμβιώνουν στην τοπική παρανομία, ο φόνος παρουσιάζεται ως ατύχημα. Χωρίς, ωστόσο, το επόμενο βήμα της δράσης, το κείμενο δε θα πετύχαινε την εμβέλεια, στην οποία έχει φτάσει: Εδώ εισέρχεται στο προσκήνιο η Αγγελικώ, γυναίκα μεγάλης ηλικίας και σοφίας, που σώζει τη Μάρθα από την απόπειρα δολοφονίας

της από το Χάρακα, πυροβολώντας τον με το ίδιο του το όπλο. Είναι η στιγμή που οι γυναίκες, ξεπερνώντας την παραδοσιακή τους θέση η οποία δίνει το όπλο μόνο στο χέρι του άντρα, αναλαμβάνουν δράση αντιμεταθέτοντας αίτια και αιτιατά. Η Αγγελικώ γνωρίζει τα πάντα για το Χάρακα, και τη σιωπηλή ενοχή του χωριού και, σώζοντας τη ζωή της νέας κοπέλας, αποδίδει η ίδια δικαιοσύνη επί γης, χωρίς να περιμένει την ανθρωπινή ή τη θεία δικαιοσύνη. Με την πράξη της αυτή η Αγγελικώ –που φυσικά δε φέρει τυχαία αυτό το όνομα– εξυψώνεται στη θέση μιας δεύτερης, ιδεατής μάνας, γεγονός που διπλασιάζει για τη Μάρθα τη μητρική «σημειωτική χώρα»⁸, όπου θα επιστρέψει σε εννέα μήνες φέρνοντας στην ψυχομάνα το μωρό που θα γεννηθεί από το δεσμό της με το νεκρό πια Πέτρο. Μια ακόμα δευτερεύουσα γυναικεία μορφή πλάθεται με πολλή κατάφαση από τη συγγραφέα, η γερόντισσα Φροσύνη –πρόκειται κι εδώ για ένα «ομιλούν όνομα»– μια μορφή του λαϊκού πολιτισμού της Κρήτης η οποία διασώζει τη λογοτεχνία και την ποίηση. Η γριά Φροσύνη, εκτός από τους στίχους που θυμάται, κάνει και δικές της μαντινάδες. Έτσι, ορμώντας στο σπίτι της Αγγελικώς και βρίσκοντάς την με το όπλο στο χέρι μπροστά στο νεκρό Χάρακα, σχεδιάζει στίχους εξυμνώντας την ανδρεία της φίλης της. Αυτές οι δύο ηλικιωμένες φαίνονται τώρα στη Μάρθα Ιέρειες ενός άλλου, παρωχημένου κόσμου:

Είχα παραμερίσει και τις παρακολουθούσα. Οι δυο γυναίκες είχανε περιχαρακωθεί σε ένα δικό τους κόσμο και ιερούργουσαν. Σε κόσμο ακέραιο, αυτάρκη και αναλλοίωτο, που έφθανε μέχρι τη Δευτέρα του Πάσχα, δύο χιλιάδες χρόνια μετά το Χριστό, σε τούτο το φιλέρημο χωριό της Κρήτης, ακριβώς μέσα στην κάμαρα αυτής της ηλικιωμένης που εκδικήθηκε σαν άντρας. Τις παρακολουθούσα από μια γωνιά, καταλαβαίνοντας ότι εμένα με είχαν ξεχάσει όσο ιερούργουσαν αναμεταξύ τους. Δεν ήμουν γέννημα θρέμμα του βουνού, ούτε του κόσμου που τις είχε άξαφνα σηκώσει στα αετίσια του φτερά. (σ. 255).

Δεν είναι όμως μόνο αυτές οι ζωντανές γυναίκες, οι «δράστριες», που συγκροτούν το κείμενο. Η ρυθμιστική γυναικεία παρουσία

⁸ Για τον όρο αυτό της Κρίστεβα βλ. Galster (2003, 595-597). Erhart/Herrmann (1996, 510-512, 664, 684, 686). Chatzigeorgiou (1999, 18-25). Tziouvas (2007, 538-546).

συμπληρώνεται με τα αποσπάσματα που σε πρωτοπρόσωπο λόγο –και περισσότερο στη δευτεροπρόσωπη εκφορά της προσφώνησης– αποδίδουν τη νοερή επικοινωνία της Μάρθας με τη νεκρή μητέρα της. Η ονειρική κατάσταση αυτής της επικοινωνίας επιτρέπει στη συγγραφέα να επιστρέψει στο λυρικό λόγο της τρυφερότητας που επικρατούσε στα αποσπάσματα τα σχετικά με την Κιμπούρεα. Η ρητορική αυτού του λόγου δεν ταυτίζεται βέβαια εντελώς με εκείνην των αποσπασμάτων της Κιμπούρεας, επειδή εκεί υπήρχε τριτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία και επέτρεψε στη συγγραφέα το επίτευγμα της αφηγηματικής μέθεξης και συγχρόνως αποστασιοποίησης (βλ. παραπάνω), ενώ εδώ επικρατεί η αμεσότητα της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και των αποστροφών προς τη μητέρα. Εξωτερικά χαρακτηρίζονται αυτά τα τρία είδη λόγου (του μύθου, της σύγχρονης πραγματικότητας και της επικοινωνίας με τη μητέρα) με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία, αλλά ανεξάρτητα από αυτό, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται γρήγορα την αλλαγή του τόνου. Αυτά τα μέρη του κειμένου μπορούν να αναλυθούν κάλλιστα με τη βοήθεια της ψυχαναλυτικής θεωρίας της Τζούλιας Κρίστεβα (βλ. παραπάνω), τουλάχιστον αναφορικά με τις έννοιες «σημειωτική χώρα» ή «σημειωτικό» και «συμβολικό». Με το πρώτο χαρακτηρίζει η θεωρητικός της λογοτεχνίας την πρώτη βρεφική, τη λεγόμενη προ-οιδιπόδεια και προ-γλωσσική, φάση της ανθρώπινης ύπαρξης, αυτήν που σχετίζεται στενά με τη μητέρα και το σώμα της. Με την κατάκτηση της γλώσσας, που εισάγει το λογοκεντρισμό⁹, περνάει ο άνθρωπος στην οιδιπόδεια φάση του συμβολικού, το οποίο σχετίζεται με τον πατέρα. Πολλές φεμινίστριες, ιδίως οι Γαλλίδες (Simone de Beauvoir, Cixous, Irigaray, Annie Leclerc) τοποθετούν εδώ την αρχή της πατριαρχίας και προσπαθούν να διερευνήσουν τα χαρακτηριστικά μιας γυναικείας γλώσσας και γραφής, την ύπαρξη των οποίων αμφισβητεί η Κρίστεβα (βλ. Galster 2003, 591- 614). Δεν είναι βέβαια εδώ ο χώρος για να συζητηθούν τα πολύπλοκα αυτά ζητήματα, ας μου επιτραπεί ωστόσο η εύλογη παρατήρηση ότι εφόσον δεν υπάρχει μια γλωσσολογικά διαφορετική γυναικεία γλώσσα –κάτι που θα εμπόδιζε την επικοινωνία και συμβίωση των φύλων–, η λεγόμενη «γυναικεία γραφή» (*écriture féminine*) δεν μπορεί παρά να ανάγεται στην προβληματική του ύφους (Chryssomalli-Henrich 2000, 65-89). Το ζήτημα λοιπόν είναι η χρήση

⁹ Που πιο επιθετικά διατυπώνεται και ως «φαλλοκεντρισμός».

της γλώσσας και όχι η γλώσσα καθεαυτή, κάτι που άλλωστε αναγνωρίζεται από πολλές φεμινίστριες και βρίσκει έκφραση στη λεγόμενη «ανδρόγυνη γραφή», στην οποία π.χ. κατατάσσει η ίδια η Κρίστεβα το έργο του Τζόις (Politi 1999, 59), ενώ ο εσωτερικός μονόλογος της Μόλυ θεωρείται δείγμα γυναικείας γραφής, για την ευαισθησία στην αναπαράσταση της θηλυκότητας (Politi 1999, 59). Την ευαισθησία και την ποιητικότητα δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει στα κείμενα της Ρέας Γαλανάκη, είτε αυτό γίνεται συνειδητά φεμινιστικά είτε όχι. Για το υπό εξέταση μυθιστόρημα, πάντως, ο όρος «σημειωτική χώρα» της Κρίστεβα, ο οποίος, κατά τον Τζιόβα αντλείται από τον Πλατωνικό Τίμαιο (Tziovas 2007, 541), αποδεικνύεται πολύ χρήσιμος, επειδή επιτρέπει τη διερεύνηση και ερμηνεία της σχέσης κόρης-μητέρας. Αν με τον όρο αυτόν περιγράφεται η λαχτάρα του ανθρώπου για επιστροφή στη μητέρα, στο μητρικό σώμα, στην πρωταρχική κατάσταση σιγουριάς και ευδαιμονίας πριν τη θύελλα της συνειδητής ζωής, τότε έχουμε εδώ μια παραδειγματική εκτέλεση όλων των παραπάνω.

Η δασκάλα Μάρθα, που φτάνει μόνη στο «φιλήρημο» κρητικό χωριό, έχει χάσει πολύ πρόσφατα τη μητέρα της από ξαφνικό θάνατο. Μόλις έχει διαλυθεί και ένας ερωτικός δεσμός της, αισθάνεται λοιπόν ιδιαίτερα τη μοναξιά. Καθώς προέρχεται από πολύ μικρή, όπως λέει η ίδια, «φοβική» οικογένεια, και δεν έχει συγγενικούς δεσμούς, βρίσκεται εκτεθειμένη στην αυθαιρεσία και βία του Χάρακα. Στο όνειρο αναζητά το καταφύγιο της μάνας:

Μάνα, δώσ' μου το χέρι, τράβα με κοντά σου από τη γαλάζια τρύπα πάνω μας, κρύψε με κάτω από το τρυφερό φτερό σου. Τρέμω, μανούλα μου. (σ. 158)

Στα όνειρα, όπου όλα είναι δυνατά, μετατρέπεται και η μάνα σε παιδάκι κι αναζητά στον παράδεισο με λαχτάρα τη δική της μάνα, που δεν τη γνώρισε, αφού αυτή πέθανε γεννώντας την, αλλά δεν τη βρίσκει –και εδώ πρόκειται για διπλασιασμό της λαχτάρας για τη μητρική σημειωτική χώρα, αφού αυτό αποτελεί βέβαια αντικατοπτρισμό της επιθυμίας της Μάρθας για τη δική της μητέρα, κάτι που εκφράζει δραστικά το αίσθημα απώλειας και ερημιάς που συνοδεύει το θάνατο της μάνας:

Μα, έκανες λάθος, παραδέχτηκες, φαίνεται ότι ορφανή από μάνα θα ζούσες και στον ουρανό, ακριβώς όπως έζησες στην επίγεια ζωή [...]. Ποθούσες όμως να τη συναντήσεις. Ποθούσες πιο πολύ να αγγίξει το χεράκι σου το μητρικό της σώμα... Αγάπησες όχι το σώμα της [αφού είχε

πεθάνει], αλλά το κενό του αέρα που θα γέμιζε το σώμα της, εάν υπήρχε. (σ. 40)

Στα μέρη αυτά του κειμένου διαγράφεται επίσης μια τάση ταύτισης με τη νεκρή μητέρα, στοιχείο που ανήκει στη στρατηγική του διπλασιασμού προς εντατικοποίηση του μηνύματος, αφού αποτελεί απεύθυνση προς εαυτόν:

490

[Ήμουν] ένα φοβισμένο, ένα κυριολεκτικά ορφανό παιδί, σαν τη μητέρα μου, την Αγάπη, που ολόκληρη την πρώτη νύχτα μου σε τούτο το ορεινό χωριό, την κράτησα παρηγορώντας την στην αγκαλιά μου. Δεν έχει σημασία αν αυτό έγινε, όταν πια ξανακοιμήθηκα, στον ύπνο μου· μέρος της ζωής είναι και το όνειρο. (σ. 75-76)

Η ταύτιση με τη μητέρα και η δυνατή αγάπη οδηγεί επιπλέον σε αντιστροφή των ρόλων, η Μάρθα γίνεται μάνα και η μάνα παιδί, όπου είναι σαφές πως η Μάρθα μεταθέτει στη μητέρα τους δικούς της φόβους, έτσι έχουμε δυο μάνες και δυο κόρες:

[...] εξακολουθείς να είσαι ένα κοριτσάκι ορφανό. Όμως να το ξέρεις, εμένα θα έχεις για μητέρα στο εξής. Μια κόρη-μάνα σου, κι ας είναι μάταιη κι ανώφελη αυτή η αντιστροφή. Δε θέλω να σε βλέπω φοβισμένη. (σ. 101)

Η Μάρθα και η μητέρα της παρευρίσκονται με τη μορφή δυο μικρών κοριτσιών στο γάμο της γιαγιάς Μάρθας και του παππού Ζαχάρη στα βουνά, όπου ήταν αντάρτες. Έτσι, 57 χρόνια μετά το γεγονός συναντιούνται στο όνειρο οι τρεις γενιές γυναικών, που η μοίρα τους στέρησε τη ζωντανή γνωριμία (σ. 224-228). Το μέρος αυτό αποτελεί μια ποιητική μετα-αφήγηση όσων διηγήθηκε στη Μάρθα η Αγγελικώ, η οποία, μικρό κοριτσάκι, είχε τυχαία παρευρεθεί στο θρυλικό γάμο. Με την Αγγελικώ, που κάνει φόνο για να σώσει τη Μάρθα, σχετίζεται η ιδεατή επέκταση της σημειωτικής χώρας, στην οποία σε εννιά μήνες θα επιστρέψει η κοπέλα με το νεογέννητο μωρό της: Το μοτίβο του διπλασιασμού λειτουργεί δυναμικά, στο τέλος του μυθιστορήματος η πρωταγωνίστρια έχει δύο μάνες, η «χώρα» των οποίων οριοθετείται συμβολικά από τα ονόματά τους: η μάνα λέγεται Αγάπη και η ψυχομάνα Αγγελικώ. Ιδιαίτερη θέση κατέχει στο κείμενο η έννοια του χρόνου, η οποία διασυνδέεται ρητά με τον κύκλο της θηλυκής ζωής, και στο τέλος αποκτά το πρόσωπο της Αγγελικώς που αποδίδει δικαιοσύνη. Είναι κι αυτό ένα θέμα των φεμινιστικών σπουδών που θεωρούν τον ευθύγραμμο χρόνο ανδρική έκφραση, σε αντίθεση προς τον

κυκλικό «γυναικείο»: «[Στον *Οδυσσέα* του Τζόις υπάρχει] κυκλική αντίληψη του χρόνου που συνδέεται με τη μητρότητα και τη βιολογική αναπαραγωγή. Έτσι, ο φαλλικός, γραμμικός, εξελικτικός Χρόνος μετατρέπεται σε “χρόνο των γυναικών”» (Politi 1999, 66). Στην αντίληψη της Μάρθας αρχικά, ο χρόνος, ως αφηρημένη κοινωνική έννοια, καταγράφει, απομνημονεύει, συντηρεί και –κάποτε– αποδίδει δικαιοσύνη με αρσενικό πρόσωπο (σ. 223). Αυτή είναι η επικρατούσα αντίληψη στις πατριαρχικές κοινωνίες. Η Μάρθα, ωστόσο, διανύει κατά τη ρεαλιστική χρονική διάρκεια του μυθιστορήματος μια αποφασιστική πορεία προσωπικής εξέλιξης και ωρίμανσης κατακτώντας στο τέλος την ταυτότητα προς αναζήτηση της οποίας είχε έρθει στο «φιλέρημο» χωριό. Από τη φοβισμένη, ανασφαλή νεαρή κοπέλα του ξεκινήματος ξεπετάχτηκε μια νεαρή γυναίκα γεμάτη αυτοπεποίθηση που δε διστάζει να φέρει στον κόσμο το παιδί του έρωτά της και να το μεγαλώσει ως ανύπαντρη μητέρα, και δε θα διστάσει να ξαναγυρίσει στο μοιραίο τόπο για να ξαναβρεί τη ζωντανή «σημειωτική χώρα» που την περιμένει εκεί στο πρόσωπο της Αγγελικώς, του φύλακα-άγγελού της. Υπό αυτήν την έννοια, το κείμενο φέρει έντονα στοιχεία του μυθιστορήματος μαθητείας και εξέλιξης, τα οποία μάλιστα εδώ –αντίθετα από ό,τι στον κοινό τόπο του σχετικού μυθιστορήματος– αφορούν ένα γυναικείο και όχι ανδρικό υποκείμενο. Στο τέλος, αυτή η ώριμη πια Μάρθα αποδίδει στο χρόνο γυναικείο πρόσωπο με τα χαρακτηριστικά της Αγγελικώς, η οποία δρώντας σαν άντρας της έσωσε τη ζωή:

Ο χρόνος έχει πρόσωπο γυναίκας», μπόρεσα να σκεφτώ ενώ στεκόμουν κι αποθαύμαζα τις δυο ιέρειες, ανατριχιάζοντας μπροστά στα δρώμενα. Με πρόσωπο γυναίκας μπορούσα πλέον να δεχτώ και τη «δικαιοσύνη του χρόνου», την οποία πριν από λίγες μέρες εκ βαθέων είχα αμφισβητήσει. Γιατί επιτέλους αξιώθηκα να δω κι εγώ, η ανύπαρκτη εκείνη τη στιγμή νεαρή γυναίκα, το αρχαίο πρόσωπο του χρόνου. (σ. 255)

Ώστε ο χρόνος έχει πρόσωπο γυναίκας», χαμογέλασα πρώτη φορά εδώ και πολλές μέρες, γυρνώντας το κλειδί του αυτοκινήτου. Θα έφερνα το μωρό μου να μου το μοιράνουν οι δυο ιέρειες, η Αγγελικώ και η Φροσύνη. Λίγοι μήνες ήταν, δε θα μου πέθαινε προτού γεννήσω η μάνα Αγγελικώ. (σ. 265-266)

Στο κείμενο αυτό η συγγραφέας τολμά να αγγίξει δυο βαθιές κοινωνικές πληγές, τη θέση της γυναίκας και το ρατσισμό με τις

εθνικιστικές, θρησκευτικές και αντιμεταναστευτικές σύγχρονες αποχρώσεις του, θεματικές που εκφράζουν η καθεμιά με το δικό της περιεχόμενο τα ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο. Διαρρηγνύοντας τους κώδικες αρσενικού και θηλυκού καταφέρει να μεταθέσει τον ηγεμονικό ρόλο από το αρσενικό στο θηλυκό στοιχείο και να υπερπηδήσει τα στερεότυπα των παραδοσιακών ρόλων. Έτσι οι τρεις ζωντανές γυναίκες του κειμένου, η νεαρή Μάρθα και οι ηλικιωμένες Αγγελικά και Φροσύνη, κερδίζουν η καθεμιά έναν καινούριο Εαυτό μέσα στον κλειστό κοινωνικό περίγυρο του νησιού, τον οποίο διαφοροποιούν με τις πράξεις τους. Με τη Μάρθα συνδέεται βέβαια και το στοιχείο του εθνικού και θρησκευτικού ρατσισμού, όπως αυτός εκπροσωπείται στο πρόσωπο του φασίστα Χάρακα, πενήντα πέντε χρόνια μετά το ολοκαύτωμα των Εβραίων από τους ναζί. Ο χαρακτήρας αυτός χρησιμοποιεί, βέβαια, στη συγκεκριμένη μυθοπλασία το στερεότυπο (Abatzopoulou 2000, 147-180) αυτό για να καλύψει τις παράνομες δραστηριότητές του, ωστόσο το γεγονός ότι κάτι τέτοιο είναι ακόμα δυνατό (στη μυθοπλασία και στην πραγματικότητα), δηλώνει τη συντήρηση των πανάρχαιων αντιλήψεων για την ύπαρξη ενός Κακού έξω από τον εαυτό μας, το οποίο μετατρέπουμε σε αποδιοπομπαίο τράγο φορτώνοντάς του τα δικά μας αμαρτήματα και μιάσματα. Με την κατασκευή ενός υποθετικού Άλλου (Abatzopoulou 1998, 39: «ένας εντόπιος ξένος, ένας δυνάμει επικίνδυνος Άλλος»), διαφορετικού από μας, δημιουργούμε μια ετερότητα που φτάνει μέχρι τη δημιουργία εθνικών τύπων του 18^{ου} αι., όπου π.χ. οι υποδουλωμένοι Έλληνες συνεξετάζονται με τους Τούρκους, με τους οποίους δήθεν μοιράζονται τις ιδιότητες της φαυλότητας, της ιδιοτέλειας, της υποκρισίας, της ραθυμίας κτλ., κτλ., και στη σύγκριση με κάποιο ζώο ονομάζονται σκυλιά (Stanzel 1999β, 40-41, Konstantinović 1999, 299-314, Abatzopoulou 1998, 148 κ.ε.). Η εικονολογία (Imagologie) υπήρξε πάντα ένας επικίνδυνος κλάδος.

Εξετάζοντας τις βασικές δομές βάθους του μυθιστορήματος διαπιστώνουμε τη διάσταση του μύθου και εκείνη της πραγματικότητας, η οποία συμπεριλαμβάνει και τη διάσταση του ονείρου. Ζητούμενο του κειμένου υπήρξε η διασύνδεση των δύο επιπέδων, την οποία προσφέρει η Αρχή του Κακού: Στο μύθο, στο πρόσωπο του Ιούδα δημιουργείται το μεταφορικό, συμβολικό και διαχρονικό Πρότυπο Κακού και το αντίστοιχο στερεότυπο. Στο επίπεδο της πραγματικότητας, το Κακό εκπροσωπείται από το φασίστα και ρατσιστή δάσκαλο και την ένοχη, σιωπηλή κοινωνία του χωριού. Η προσπάθεια, ωστόσο, του ρατσιστή να χρησι-

μοποιήσει το στερεότυπο της ετερότητας και της αμαρτίας εναντίον της δασκάλας, οδηγεί στην αντιστροφή των πραγμάτων, τα βέλη του σκοτώνουν τον ίδιο, πράγμα που αποτελεί –τουλάχιστον στη μυθοπλασία– νίκη του Καλού. Το στοιχείο της αμαρτωλής αιμομιξίας, που αποδίδεται δευτερογενώς στον ιστορικό Ιούδα, δεν έχει παρά μια πολύ επιφανειακή ανταπόκριση στο επίπεδο της πραγματικότητας –στις ασύστατες υποψίες πως και ο παππούς Ζαχάρης ήταν επίσης Εβραίος– έτσι ώστε συνδυετικό στοιχείο να παραμένει η Αρχή του Κακού.

Στη δόμηση του κειμένου ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο παίζει το στοιχείο της επαναφοράς/επανάληψης: Ο μύθος του Ιούδα παρουσιάζεται σε δύο παραλλαγές μυθοπλαστικής ανάπλασης, με δύο μετα-αφηγήσεις του (175-177 και 178-180) μέσα στο χρονικά σύγχρονο μέρος του μυθιστορήματος. Υπάρχουν βασικά δύο μάνες (η Αγάπη και η Αγγελικώ) στις οποίες προστίθεται στην ονειρική διάσταση και η νεκρή γιαγιά Μάρθα που είναι φυσικά μητέρα της Αγάπης. Με την ονειρική αντιστροφή των ρόλων, όταν η Μάρθα γίνεται μητέρα της μάνας της, έχουμε διπλασιασμό των θυγατέρων, γίνεται λοιπόν αρκετά σαφής ένας δυαδισμός που διαπερνά το κείμενο, επεκτεινόμενος ενίοτε και ως τον αριθμό τρία. Αντιστοίχως λειτουργούν δυαδικά και οι διαστάσεις του χώρου και του χρόνου. Ο χώρος του μυθικού μέρους με τις περιπλανήσεις και τους κήπους του παρουσιάζεται, καθώς συνάδει με το μύθο, ασαφώς, χωρίς προοπτικότητα. Ο χώρος του ρεαλιστικού επιπέδου, χτιστός και άχτιστος, παρουσιάζεται με έντονη προοπτική συμμετοχή, από την οπτική γωνία της Μάρθας, καταλήγοντας στη συνηθισμένη για τη Γαλανάκη λυρική εικονοποιία του τοπίου. Ακόμα, δεν είναι ίσως άτοπο να προσθέσουμε εδώ και την ιδεατή σημειωτική «χώρα» των δύο μητέρων. Το ίδιο ισχύει και για το χρόνο: Στο μυθικό επίπεδο λειτουργεί με ασάφεια και απροσδιοριστία με τη διαχρονικότητα που απαιτεί ο μύθος. Αντίθετα, στο ρεαλιστικό επίπεδο ο χρόνος είναι σαφής, καταμετρητός, διαχωρισμένος από τις θρησκευτικές γιορτές και καθορισμένος στο έτος 2000.

Το ευρύ αφηγηματολογικό πλαίσιο πραγματώσεων με τις διαφοροποιημένες εκφάνσεις των δομών βάθους και της γλωσσικής επιφάνειας, η οποία κινείται από τη ρητορική του μύθου στη ρητορική της ρεαλιστικής μυθοπλασίας και περαιτέρω του ονειρικού λυρισμού, η σύντομη ειρωνική χρήση της καθαρεύουσας, τα αφηγηματικά σχήματα (Stanzel 1999α, 91-134) που εναλλάσσονται μεταξύ τριτοπρόσωπης, πρωτοπρόσωπης και δευτεροπρόσωπης αφήγησης, μεταξύ εξωτερικής, εσωτερικής (Stanzel 1999α, 183-229),

ενμέρει και emphaticής προοπτικής, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος που πολύ συχνά αποδίδει σκέψεις ή ευθύ λόγο των χαρακτήρων (Stanzel 1999α, 329-334), δημιουργούν αυτό που ο Μπαχτίν ονομάζει πολυφωνικό κείμενο.

Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι η ολοκλήρωση των χαρακτήρων δε λαμβάνει χώρα μόνο στο «μοντέρνο» μέρος του κειμένου, αλλά επεκτείνεται μέχρι ενός σημείου ως τη μυθολογική Κιμπουρέα, παρά την αμφίρροπη στάση της συγγραφέως απέναντί της, την οποία διαπιστώσαμε παραπάνω. Μιμούμενη το κυκλικό βιολογικό σχήμα της γυναικειάς ζωής η συγγραφέας κλείνει το κείμενο με την ιδιότυπα φωτισμένη εικόνα του χωριού, κόκκινη σαν του κρασιού και απειλητική στην αρχή – λαμπρά φωτισμένη και ελπιδοφόρα στο τέλος, μια εικόνα που παραπέμπει στο δοκίμιό της «Η γυναικεία γραφή και η καταραμένη Πανδώρα», όπου η γυναίκα από αντικείμενο της τέχνης μετατρέπεται σε δημιουργικό υποκείμενο απελευθερώνοντας από το κουτί της την ελπίδα που «μπορεί η συσσωρευμένη δύναμή της να διαλύσει τις άλλες συμφορές» (Galanaki 1997, 122).

Βιβλιογραφία

- ΑΒΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ 1998. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο Άλλος εν διωγμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- 2000. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Η εικόνα του Εβραίου στην ελληνική πεζογραφία. Στερεότυπες τεχνικές και λογοτεχνία αποδόμησης» στο: *Η ίδια, Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 147-180.
- CHATZIGEORGIOU 1996. Παναγιώτα Χατζηγεωργίου, «Φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας» στο *Τετράδια Νεοελληνικής Φιλολογίας. Περιοδική έκδοση επιστημονικού προβληματισμού*, 1, 7-31.
- CHRYSSOMALLI-HENRICH 2000. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Το ύφος ως συνισταμένη των δομών βάθους και της λεκτικής επιφάνειας του λογοτεχνήματος. Εφαρμογές σε κείμενα μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας», *Ελληνικά* 50, 65-89.
- 2003. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Η φενάκη της γραφής: Διακειμενικότητα, αυτοαναφορικότητα και ειρωνεία στο έργο της Ευγενίας Φακίνου», *Πόρφυρας* 108, 199-226.
- 2006. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Δομές αφήγησης και δομές ποίησης στην πεζογραφία της Ρέας Γαλανάκη με επίκεντρο με-

- ρικά «κρητικά» της κείμενα» (αδημοσίευτο), 10^ο Κρητολογικό Συνέδριο, Χανιά.
- 2007α. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Εξέλιξη και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18^{ος} αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι» στο Κων. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον 20^ό αι.*, τόμος Β', Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- 2007β. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Σάτιρα και ειρωνεία: Στοιχεία ανατροπής της τραγικότητας στο *Η μητέρα του σκύλου* του Παύλου Μάτεσι» στο Javier Alonso Aldama y Olga Omatos Sáenz *Νεοελληνικός πολιτισμός. Παράδοση και νεωτερικότητα*, Vitoria, Πρακτικά Συνεδρίου.
- 2010. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός: Δομιστικές συνιστώσες στον *Παλαιό των ημερών* του Παύλου Μάτεσι» στο Γ. Λαδογιάννη, Α. Μπενάτσης, Κ. Νικολουδάκη (επιμ.), *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Καψωμένο*, Ιωάννινα. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 595-606.
- ERHART-HERRMANN 1996. Walter Erhart-Britta Herrmann, «Feministische Zugänge – “Gender Studies”» στο Heinz Ludwig Arnold-Heinrich Detering (επιμ.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: Εκδόσεις Deutscher Taschenbuch Verlag, 498- 515.
- GALANAKI 1997. Ρέα Γαλανάκη, «Η γυναικεία γραφή και η καταραμένη Πανδώρα» στο *Βασιλεύς ή στρατιώτης; Σημειώσεις, σκέψεις, σχόλια για τη λογοτεχνία*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 113-123.
- GALSTER 2003. Ingrid Galster, «Positionen des französischen Feminismus» στο Hiltrud Gnüg-Renate Möhrmann (επιμ.), *Frauenliteraturgeschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Εκδόσεις Suhrkamp, 591- 603.
- HENRICH 2010. Günther S. Henrich, «Ποιος έγραψε το αρχικό κείμενο της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης* (τέλη 15^{ου} αι.) και γιατί χρησιμοποιήσε το λατινικό αλφάβητο;», Γρανάδα, Συνέδριο της EENS, Σεπτέμβριος 2010, http://www.eens.org/?page_id=1445, pdf, 14σσ.
- ISER 1990. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Εκδόσεις UTB 636, 37-67.
- ΚΑΚΛΑΜΑΝΙΣ/ΜΑΥΡΟΜΑΤΙΣ 2004. Στέφανος Κακλαμάνης - Γιάννης Μαυρομάτης (επιμ.), *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη του 15^{ου} – αρχές του 16^{ου} αι.). Κριτική έκδοση Νικ. Μ. Παναγιωτάκη*, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και μεταβυζαντινών σπουδών Βενετίας, Graecolatinitas nostra, Πηγές 6.
- KONSTANTINOVIĆ 1999. Zoran Konstantinović, «“Tirk oder Griech”. Zur Kontamination ihrer Epitheta» στο Franz K. Stanzel (επιμ.), *Europäischer Völkerspiegel. Imagologische Studien zu den Völkertafeln des*

frühen 18. Jahrhunderts, Heidelberg: Εκδόσεις Universitätsverlag C. Winter, 299-314.

ΚΟΣΤΙΟΥ 2005. Κατερίνα Κωστίου, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Ειρωνεία, σάτιρα, παραδία, χιούμορ*, Β' έκδοση αναθεωρημένη, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

MARTÍNEZ 1996. Matías Martínez, «Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis» στο Heinz Ludwig Arnold-Heinrich Detering (επιμ.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: Εκδόσεις Deutscher Taschenbuch Verlag, 430-445.

ΠΑΤΑΚΙΣ 2007. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

ΠΟΛΙΤΙ 1999. Τζίνα Πολίτη, *Στα όρια της γραφής. Δοκίμια για τους Μπέκετ, Τζόις, Κάφκα*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

PUCHNER 2009. Βάλτερ Πούχνερ, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο Κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία: Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αρ. 28.

ΣΙΑΦΛΕΚΙΣ 1998. Ζαχαρίας Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

STANZEL 1999α. Franz Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης, μετάφρ.* Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press. Γερμανικό πρωτότυπο: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1985³, UTB 904.

— 1999β. Franz K. Stanzel, «Zur literarischen Imagologie. Eine Einführung» στο Franz Stanzel (επιμ.), *Europäischer Völkerspigel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*, Heidelberg: Εκδόσεις Universitätsverlag C. Winter, 9-41.

ΤΖΙΟΒΑΣ 2007. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.