

Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου

Τα μυθιστορήματα της Ρ. Γαλανάκη χτίζονται μέσα από δύο βασικά συστατικά που προσδιορίζουν τόσο τη δράση όσο και τα πρόσωπα και τις ταυτότητες που συγκροτούν. Τα δύο αυτά συστατικά είναι ο μύθος και η Ιστορία. Το λογοτεχνικό κείμενο αρθρώνει τη σχέση ανάμεσα σε ατομική και συλλογική ιστορία και ο μύθος του επιτρέπει να αναστοχαστεί και να εκφραστεί εκ νέου πάνω στο σκοτεινό και φωτεινό βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ειδικότερα, η Γαλανάκη στα μυθιστορήματά της συνδυάζει την οδύνη της Ιστορίας με έμφυλες ανησυχίες και μυθολογικά συμφραζόμενα, ψηλαφώντας τόσο το ατομικό όσο και το συλλογικό. Φέρει στην επιφάνεια την αλήθεια και την ύπαρξη του έμφυλου, του εθνοτικού και του ιδεολογικού Άλλου επιχειρώντας να τον κατανοήσει σε συνάρτηση με την αλήθεια και την ύπαρξη της αντίθετης πλευράς. Η ιστορική πραγματικότητα, η οποία διαμορφώνει την ταυτότητα των μυθιστορηματικών προσώπων, δίνεται τόσο ως ένα υπαρξιακά βιωμένο δράμα όσο και ως ένα στοιχείο πολιτιστικής πολύμορφης ύλης που αφορά ολόκληρη την κοινωνία. Η γυναίκα, μέσα από τη διήγηση, αφήνει να αναδειχθεί το πραγματικό της πρόσωπο αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το πρόσωπο του άλλου-του άνδρα.

Γενικότερα, το μυθιστορηματικό πρόσωπο διατηρεί αμείωτη την παρουσία του στις μυθοπλασίες και στην κουλτούρα διότι μέσα από αυτό αγγίζουμε την αρχή της ταυτότητας, διορθωμένη ψυχαναλυτικά από την έννοια της ταύτισης. Η ταυτότητα είναι «αυτό που με κάνει ίδιο και διαφορετικό από τους άλλους». Είναι αυτό «μέσα από το οποίο προσδιορίζομαι και γνωρίζω τον εαυτό μου», «αισθάνομαι αποδεκτός και αναγνωρίζομαι ως τέτοιος από τον άλλον». Η ταυτότητα οικοδομείται μέσα από πράξεις αποχωρισμού, αυτονόμησης και επιβεβαίωσης¹. Για να επικοινωνήσω με τον άλλο, είναι απαραίτητο να διαβώ τα δικά μου όρια και να ανοιχτώ σ' αυτόν. Στη γένεση του «είμαι ο εαυτός μου» υπάρχουν τρεις φάσεις. Η φάση της εγκατάστασης του συμβατικού Εγώ-α' ενικό, που αφορά την αφομοίωση των καθιερωμένων αξιών της κοινωνίας, που λειτουργούν ως ιδανικά του Εγώ του

¹ Fernando Gil, « Identité », in *Encyclopédia Universalis*, vol. II, Παρίσι, 1989, σ. 897-898.

προσώπου. Η φάση του αυτόνομου Εγώ-α' ενικό, που αποκλίνει από τη συμβατική ταυτότητα μέσα από την αυτονόμηση, την κυριαρχία και την καταστολή. Η τρίτη φάση είναι όταν το αυτόνομο Εγώ, απαλλαγμένο από συμβάσεις, επικοινωνεί με τον Άλλον².

Οι ταυτότητες των ανδρικών και γυναικείων μυθιστορηματικών προσώπων στη Γαλανάκη χτίζονται από ψηφίδες της κοινωνικής, πολιτικής και ιδεολογικής λειτουργίας των προσώπων, της διαπόρευσής τους μέσα στα ιστορικά γεγονότα και της ψυχολογικής τους συγκρότησης. Όλα τα πρόσωπα, ανδρικά και γυναικεία, εκτίθενται στο βλέμμα του Άλλου για να εγκαταστήσουν την αφηγηματική τους ταυτότητα.

Τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δρουν ως μεταβατικά αντικείμενα, δηλαδή επιτρέπουν να μάθουμε μέσα απ' αυτά την ταυτότητα και την τομή ανάμεσα στο εγώ και στον κόσμο. Συνιστούν επίσης ένα χώρο συγκινησιακό και έναν υπαρξιακό κώδικα. Συνδέουν τη μικρή με τη μεγάλη ιστορία, εισάγουν το διαφορούμενο και την ειρωνική απόσταση, μέσα απ' αυτά περνά η μεταβίβαση της εμπειρίας, της μνήμης και της γνώσης. Οι παραπάνω λειτουργίες τους³ τα καθιστούν μια πολυσημαντική μηχανή γνώσης και αναζήτησης της αλήθειας, του παρελθόντος και της ταυτότητας.

Το μυθιστορηματικό πρόσωπο ως το *alter ego* ιστορικών ή μυθικών προσώπων κατέχει μια αιγιματική διάσταση και μια ζωή καινούργια. Ταξιδεύει από κείμενο σε κείμενο, ίδιο και διαφορετικό ταυτόχρονα, εγγραφόμενο σε μια άλλη γενιά, απευθυνόμενο σε μια άλλη συλλογικότητα, ενσαρκώνοντας διαφορετικές ιδέες, επιθυμίες και φαντασιώσεις, αποτυπώνοντας τρόπους του είναι και του πράττειν. Στα μυθιστορήματα της Ρ. Γαλανάκη γεγονότα μυθολογικά, ιστορικά, βιογραφικά ή και αυτοβιογραφικά ξαναμοντάρονται διαφορετικά μέσα σε άλλες διαδικασίες συμβολοποίησης, απελευθερώνοντας έτσι διαφορετικές σημασίες. Τόσο ο μύθος και η Ιστορία όσο και η μυθοπλασία προτείνουν μια ανάγνωση του πραγματικού που έχει η καθεμιά τη δική της συνοχή και λογική. Το φαντασιακό της συγγραφώς διαπερασμένο από μυθολογικές και ιστορικές αντηχήσεις συναντά, μέσα στη δική της

² Brigitte Weissaupt, «Subjectivité et identité de la femme», in *Encyclopédia Universalis*, vol. 9, Παρίσι, 1989, σ. 362. Βλ. και για ψυχαναλυτικούς όρους ταύτισης και ταυτότητας στο J. Laplanche και J.-B. Pontalis, *Λεξικό Ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Α. Χαλκούση, Α. Σκουλικά, Π. Αλούπης, Αθήνα, Κέδρος, 1986, σ. 486 και 493 αντίστοιχα.

³ Για τις λειτουργίες του μυθιστορηματικού προσώπου βλ. D. Bougnoux, «Le principe de l'identification», στο P. Claudes και Y. Reuter (επιμ.), *Personnage et Histoire littéraire*, Τουλούζη, Presses Universitaires du Mirail, 1991, σ. 192-193. Επίσης γενικότερα για τη θεωρία του μυθιστορηματικού προσώπου βλ. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Παρίσι, PUF, 1998.

επανοικοδόμηση όψεων του πραγματικού, τα συστήματα αναπαράστασης μιας ολόκληρης κουλτούρας και συνδιαλέγεται μαζί τους.

Η παρούσα μελέτη θα ασχοληθεί με την αποτύπωση γυναικείων και ανδρικών μυθιστορηματικών προσώπων στο έργο της Γαλανάκη, εστιάζοντας σε τέσσερα μυθιστορήματά της: το *Βίο του Ισμαήλ Φερίκ Πασά*⁴, την *Ελένη ή ο Κανένας*⁵, τον *Αιώνα των Λαβυρίνθων*⁶, και το πρόσφατο *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*⁷. Θα επιχειρήσουμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο, μέσα από το πρίσμα της μυθοπλασίας, η συγγραφέας χειρίζεται τις ανδρικές και γυναικείες ταυτότητες μέσα από τις σχέσεις πραγματικότητας και αναπαράστασης, ιστορίας και μύθου, κοινωνικής και βιολογικής έμφυλης διαφοράς, υιοθέτησης ή περιστασιακής απόρριψης των σταθερών ορίων ανάμεσα στους γυναικείους και ανδρικούς χαρακτήρες. Θα δούμε με ποιους τρόπους η γραφή της Γαλανάκη υφαίνει το φαντασιακό με το συμβολικό, το πραγματικό με το ψυχικό, το μυθικό και το ιστορικό με το μυθοπλαστικό, το γυναικείο με το ανδρικό, δημιουργώντας αέριες μυθοπλαστικές ταυτότητες με κλωστές από διαφορετικά νήματα. Θα δούμε πώς συγκροτεί τη μυθοπλασία τόσο ως τόπο που επιτρέπει νέες εκδοχές του ανδρικού και του γυναικείου εγώ όσο και ως τέχνη της διαπραγμάτευσης ανάμεσά τους.

Στα μυθιστορήματα της Γαλανάκη η μυθοπλασία χτίζεται και προχωρά μέσα από την αποθήκευση ενός «ήδη γνωστού» (ιστορικά αρχεία, λόγια παράδοση) και ενός «ήδη ειπωμένου» (μύθου, θρύλου, προφορικής λαϊκής παράδοσης), που είναι διαπερασμένα από εικόνες και συναισθηματικά φορτία. Η προσφυγή σ' αυτά τα «ήδη γνωστά και ειπωμένα» βοηθά στη γενίκευση αλλά και στην ταύτιση ή ακόμα και στην ειρωνική απόσταση όχι μόνο των ηρώων/ηρωίδων με τα μυθικά και ιστορικά τους αρχέτυπα αλλά και του κάθε αναγνώστη μ' αυτούς. Μέσα από τις διηγήσεις και τους θρύλους το νόημα της ανθρώπινης κατάστασης με τις «πρωταρχικές της συγκρούσεις» εμφανίζεται στη φαντασιακή σκηνή και αφήνει τα ίχνη του στον τρόπο σκέπτεσθαι και στις θεωρήσεις των υποκειμένων για την ύπαρξή τους και για τον κόσμο. Τα αινίγματα που εγείρονται είναι πάντα τα ίδια: η γέννηση,

⁴ Ρ. Γαλανάκη, *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά (Spina Nel Cuore)*, Αθήνα, Άγρα, 1989. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

⁵ Ρ. Γαλανάκη, *Ελένη, ή ο Κανένας*, Αθήνα, Άγρα, 1998. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

⁶ Ρ. Γαλανάκη, *Ο Αιώνας των Λαβυρίνθων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

⁷ Ρ. Γαλανάκη, *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

ο θάνατος, η σεξουαλικότητα⁸, το φύλο. Και στα τρία βασικά θέματα της ύπαρξης, δηλαδή τη γέννηση, τη θνητότητα και τη γονιμότητα, η έμφυλη κατάσταση είναι στο κέντρο, τοποθετώντας τη γυναίκα στην καρδιά των αιγιμάτων. Όπως μέσα σε κάθε μύθο ή θρύλο υπάρχει στο βάθος μια αλήθεια, έτσι και η μυθοπλασία, ανακατεύοντας το αληθινό με το ψεύτικο, λείπει την αλήθεια μέσα από το αίγισμα, τους συμβολισμούς και την αλληγορία.

Ο Ισμαήλ Φερίκ πασάς, όπως και η Ελένη, περιπλανώνται διχασμένοι σε κινούμενες ταυτότητες. Και οι δύο μοιάζουν παγιδευμένοι στο παιχνίδι της αποδοχής της ταυτότητάς τους και της άρνησής της. Η παγίδα είναι η ζωή ανάμεσα στην αρχική ταυτότητα του Κρητικού για τον Ισμαήλ και της γυναίκας με τις συμβάσεις της εποχής της για την Ελένη και στην κατασκευή μιας δεύτερης ταυτότητας, του μουσουλμάνου Αιγύπτιου και του μεταμφιεσμένου άντρα αντίστοιχα, ως προς το όνομα, το θρήσκευμα, τη στάση ζωής και τη συμπεριφορά. Και οι δύο ξαναγεννούν τον εαυτό τους στον τόπο του Άλλου. Η τωρινή όμως ζωή και ταυτότητα διατηρεί πάντα ίχνη της παλιάς, κρατώντας σε απόσταση το Εγώ και τον Άλλο, εμποδίζοντας την αποκατάσταση της ολότητας. Ο Ισμαήλ Φερίκ πασάς βγαίνοντας μέσα από τη σπηλιά⁹, που συμβολίζει τη μήτρα, από παιδί γίνεται άντρας με μόνο εφόδιο και «τεκμήριο της πρώτης του ζωής» (σ. 79) μια πράσινη σκουριασμένη λεπίδα που τον συνοδεύει έως το τέλος του βίου του ως φυλαχτό¹⁰.

Προσπαθεί να ρίξει γέφυρα (σ. 46-47) ανάμεσα στους δύο εαυτούς¹¹, στις δύο ζωές, στα δύο εγώ, στις δύο θρησκείες (σ. 111), στις δύο γλώσσες (σ. 29, 64, 161). Η μια ταυτότητα πολεμά την άλλη και ο ένας εαυτός υπερασπίζεται τα δικά του έναντι του άλλου, νιώθοντας ότι βρίσκεται σε κίνδυνο. Αισθάνεται αιχμάλωτος ανάμεσα στα δύο («Ποιος περισσότερο με είχε αιχμαλωτίσει, ο χαμένος τόπος ή η Αίγυπτος;» σ. 157) διότι ζει την ταυτότητα ως μια ανοιχτή πληγή πένθους (σ. 83). Ο αδελφός του που ζει στην Αθήνα έκανε το πένθος των δικών τους, «εισέπραττε την παιδική τους ζωή σαν συνεχιστέα μνήμη», που μπορούσε μάλιστα και να τη μεταβιβάσει. Ενώ ο ίδιος έζησε πάντα με ένα άλυτο «μη εξωτερικευμένο» πένθος,

⁸ Ο Georges Gusdorf έλεγε ότι «η σεξουαλικότητα παίζει σημαντικό ρόλο μέσα στους μύθους», G. Gusdorf, «Mythe et philosophie», *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin 1951, σ. 182 και ο Claude Lévi-Strauss επεσήμανε ότι «υπάρχει ψυχανάλυση μέσα στους μύθους», Cl. Lévi-Strauss, «Entretien» in R. Bellour και C. Clément (επιμ.), *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Cl. Lévi-Strauss*, Παρίσι, Gallimard/ idées, 1979, σ. 204.

⁹ Το κείμενο μιλά για μια αναγέννηση μέσα από τη σπηλιά, σ. 17

¹⁰ σ. 16, 58, 62, 79, 94, 197.

¹¹ Βλ. σ. 33, 34, 62, 67, 71, 74 111, 134, 135.

την παιδική του ζωή «σαν απαγορευμένο γεγονός» (σ. 82) και «η δική του μνήμη δεν έπρεπε να μοιράσει τον άρτο της, ούτε να κληρονομηθεί στα παιδιά του» (σ. 83). Η ζωή του και η τωρινή του ταυτότητα είναι «ένα παλίμψηστο ματαιωμένων αισθημάτων» (σ. 29). Μόνο ο ίσκιος της μάνας του τον συνοδεύει κάνοντας τη μοναξιά του σκληρότερη (σ. 124), ταυτίζοντας την εικόνα της στην εικόνα της πρώτης χανούμ του χαρεμιού του (σ. 91) ή ακόμη προβάλλοντάς την στην εικόνα του αδελφικού του φίλου Ιμπραήμ (σ. 159), που η ζωντανή του μνήμη τον συνοδεύει (σ. 118-119) στο ταξίδι της επιστροφής στην Κρήτη όπου πηγαίνει ως κατακτητής – διοικητής του αιγυπτιακού στρατού για να καταπνίξει το 1866 την Κρητική επανάσταση¹². Η «μάνα των ίσκιων» είναι η προϋπόθεση της υποδοχής του στο σπίτι όπου είχε γεννηθεί¹³, είναι η προϋπόθεση της εσωτερικότητας της Εστίας και του Νόστου. Τώρα κάνει την αντίθετη πορεία: από άντρας γίνεται μικρό αγόρι και από κυρίαρχος και κατακτητής γίνεται «αδύναμος και φθαρτός». Κάνει μια νέκυια στο «βασιλείο των ίσκιων» και συμφιλιώνεται με τον σκοτωμένο του πατέρα. Ο απωθημένος του εαυτός «που όφειλε να παραμείνει κρυμμένος» επιστρέφει μέσα στην οδύνη και τη μοναξιά και προκαλεί την ανοίκεια παραδοξότητα της διαπίστωσης ότι το «εγώ είναι ένας Άλλος», δηλαδή της διαπίστωσης της εξορίας. Δεν ανήκει πια σε κανένα τόπο, σε κανένα χρόνο, σε καμιά αγάπη. Το ανάμεσα στα δυο είναι ο τόπος του. Αυτό δηλώνουν οι πρώτες δύο εκδοχές θανάτου¹⁴: είτε δηλητηριάστηκε από τον Τούρκο Ομέρ πασά που τον υποπτεύθηκε ως προδότη, δηλαδή πεθαίνει «σαν ένας μετανοημένος», είτε πυροβολήθηκε από τους Έλληνες, δηλαδή πεθαίνει «σαν ένας ξένος ανεπιθύμητος». Η τρίτη εκδοχή, εκδοχή του αφηγητή, μιλά για μια αυτοκτονία με το παλιό μαχαίρι της σπηλιάς, που κρατούσε πάντα πάνω του «και το έμπηξε στην καρδιά του». Έτσι κάνει επιτέλους το πένθος του επιστρέφοντας στην αρχική μήτρα-σπηλιά, κερδίζοντας ως έσχατο τίμημα το θάνατο.

¹² Ενώ τα δύο μέρη α' και γ' είναι σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, το δεύτερο μεσαίο μέρος που περιλαμβάνει την επιστροφή του Ισμαήλ Φερίκ πασά στο οροπέδιο του Λασιθίου και στη Θμηνη εκεί παραμονή του κυριεύεται από το πρώτο πρόσωπο. Επίσης είναι άξιο να αναφερθεί ότι υπάρχει αναφορά στο μυθιστόρημα *Αιώνας των λαβυρίνθων*, ως εσωτερική διακειμενικότητα, στο πρόσωπο του Ισμαήλ και στην επιστροφή του στην Κρήτη (σ. 20-21, 88).

¹³ Βλ. 7^ο κεφάλαιο, σ. 168-179.

¹⁴ Βλ. σ. 184-197. Βλ. επίσης την ανάλυση του Roderick Beaton στο R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 363-366. Τρεις εκδοχές υπάρχουν και για την τύχη της πεθαμένης μητέρας του μετά την τούρκικη επιδρομή στο χωριό του όταν ήταν μικρός, σ. 20-26.

Η Ελένη Αλταμούρα-Μπούκουρα, ιστορικό πρόσωπο κι αυτή του 19^{ου} αιώνα, μοιράζεται με τον Ισμαήλ Φερίκ πασά την ίδια «σχάση» ανάμεσα σε δύο ταυτότητες, εδώ την ανδρική και την γυναικεία, όπως και το ίδιο ανέκφραστο πένθος γι αυτή την άβυσσο του ανάμεσα στα δυο. Και εδώ το μυθιστόρημα σε τρία μέρη, με τα δύο, α' και γ', σε τριτοπρόσωπη αφήγηση και το μεσαίο να κυριεύεται από το πρώτο πρόσωπο με δύο διαφορετικές γραμματοσειρές, μια ορθογράμματη στον πραγματικό χρόνο της αφήγησης και μια πλαγιογράμματη στον εσωτερικό χρόνο και χώρο της αφήγησης, το χώρο των σκέψεων, των συναισθημάτων, του ασυνειδήτου, της επικοινωνίας της Ελένης με τους νεκρούς της. Δεν θα κάνω μια εκτενή ανάλυση του κειμένου¹⁵, θα σταθώ μόνο σε μερικά σημεία. Η Ελένη μη μπορώντας να χωρέσει το πάθος¹⁶ της ζωγραφικής στα στενά όρια των κοινωνικών αναπαραστάσεων για τη γυναίκα της εποχής της, αποφασίζει να φύγει στην Ιταλία με την πρόθεση να δώσει όλο της τον εαυτό στην ελεύθερη εξάσκηση και ανάπτυξη της καλλιτεχνικής της ενασχόλησης. Οι μελέτες του Φρόντ πάνω στην μετάθεση (déplacement)¹⁷, δίνουν ένα κλειδί ερμηνείας για την γεωγραφική απομάκρυνση που υπακούει σε ένα μηχανισμό άμυνας, και απεικονίζουν την λειτουργία της διαδικασίας υποκατάστασης (substitution)¹⁸ στην οποία οφείλουν να προσφεύγουν τα άτομα που αναζητούν μια διέξοδο στην υπαρξιακή και καλλιτεχνική τους αναζήτηση. Εφόσον η γυναικεία καθιερωμένη ταυτότητα περιορίζεται στα χρόνια της Ελένης στο status της συζύγου και της μητέρας, τότε το εγώ της γυναίκας που επιθυμεί να αφιερωθεί στην τέχνη μέλλει να είναι το θέατρο ανυπέρβλητων συγκρούσεων εάν δεν μπορέσει να επεξεργαστεί μια στρατηγική άμυνας που θα επιτρέψει τη μείωση της δύναμης των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Η διαδικασία άμυνας, προσδιορισμένη ως «σύνολο ενεργειών, στόχος των οποίων είναι να ελαττωθεί ή και να ακυρωθεί κάθε μεταβολή ικανή να θέσει σε κίνδυνο τη συνοχή και τη σταθερότητα του ατόμου ως βιοψυχολογικής μονάδας»¹⁹, ενεργοποιείται όταν μια αναπαράσταση θεωρείται ασυμφιλίωτη με το εγώ (moi). Η επιχειρούμενη στρατηγική για να μειώσει τις εσωτερικές πιέσεις που αντικρούουν τις κοινωνικές αναπαραστάσεις συνίσταται στο

¹⁵ Εξάλλου το έχει κάνει εμπειριστωμένα και με πολλή οξυδέρκεια η Μαίρη Μικέ στο Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19^{ος}-20^{ος} αι.)*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, σ. 326-350.

¹⁶ «όμως κάθε πάθος συγκροτεί αργά και σταθερά παρέκκλιση», Γαλανάκη, ό.π., σελ. 33, 34, 44, 46, 53.

¹⁷ S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Παρίσι, Petite Bibliothèque Payot, 1983. Βλ. και Laplanche και Pontalis, ό.π., σ. 314.

¹⁸ Laplanche και Pontalis, ό.π., σ. 477.

¹⁹ Laplanche και Pontalis, ό.π., σ. 16-20.

να τις υποκαταστήσει με άλλες, δηλαδή να τις μεταθέσει. Επειδή λοιπόν, η επιθυμία της Ελένης προσκρούει στις κοινωνικές αναπαραστάσεις της εποχής της για τη γυναίκα, εμποδίζοντάς την να αναπτύξει την ταυτότητά της με αυτονομία, η Ελένη επιχειρεί μια ψυχική μετάθεση μέσα αφενός από μια γεωγραφική μετάθεση-την Ιταλία και αφετέρου από μια παρενδυτική μετάθεση, πιστεύοντας ότι θα μπορέσει έτσι να δημιουργήσει χωρίς να υποφέρει από τη σύγκρουση των αναπαραστάσεων. Η Ελένη, δημιουργώντας τον αντρικό της εαυτό, γεννά τον εαυτό της ως καλλιτέχνη.

Η Anne Juranville προτείνει μια ανάλυση του ενδύματος που φωτίζει την παρενδυσία της Ελένης. Λέει ότι το ρούχο είναι ένα είδος ασπίδας αλλά και κοσμήματος²⁰ για τη γυναίκα, που τη διαχωρίζει, την προφυλάσσει και τη στολίζει. «Το γυναικείο ρούχο είναι ένας τρόπος έκφρασης (tournaire), με τη ρητορική σημασία του όρου»²¹. Εάν η ενδυματολογική επιλογή της Ελένης της επιτρέπει να προφυλαχθεί και να «στολιστεί» ως άντρας, την στερεί όμως από τη θηλυκή της υπόσταση αποξενώνοντάς την από το κοινωνικό σύνολο, από την πατρική οικογένειά της αλλά και από τον έρωτα της ζωής της τον Σαβέριο, που την εγκαταλείπει γιατί τον «είχαν κουράσει ο μελαγχολικός της χαρακτήρας [...], οι αδιάκοπες φυγές της, η δυστυχία της όταν έπρεπε να ντύνεται με γυναικεία ρούχα, τα κουρεμένα της μαλλιά» (σ.106). Το ρούχο είναι αυτό που περιέχει και μας δίνει να πιστεύουμε ότι υπάρχει ένα περιεχόμενο. Έτσι τον Άλλο τον φέρει εντός της, γίνεται ο Άλλος αυτής της ίδιας. Το ρούχο είναι αυτό που δείχνει - τον άντρα, και αυτό που κρύβει- την επιθυμία να ζει αυτόνομα την καλλιτεχνική της δημιουργικότητα²². Η παρενδυσία της Ελένης κρύβει τη θηλυκή της ταυτότητα για να δείξει τη γυναικεία αυτόνομή της ταυτότητα (σ.101). Το ανδρικό ρούχο υπέχει τη λειτουργία ταυτότητας που μοιράζεται ανάμεσα σ' αυτήν και στον Άλλον, - το «επέκεινα»²³ της γυναίκας που αποδίδεται και στην γοητεία αλλά και στο φόβο που ασκούσε στον Σαβέριο «το αίνιγμα της ανέκαθεν κρυμμένης πίσω από πέπλα γυναίκας της Ανατολής» (σ. 104).

²⁰ «Εξακολούθησα να φορώ κοστούμια για να ζω μόνη και να ταξιδεύω με ασφάλεια. Η, όποια κι αν ήμουνα, Ελένη είχε μάθει να γίνεται κυριολεκτικά αόρατη, μόλις περνούσε το όχι χρυσό σαν βέρα, μα μαγικό δαχτυλίδι των αντρίκειων ρούχων», σ. 86 (οι υπογραμμίσεις δικές μας).

²¹ A. Juranville, *La femme et la mélancolie*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1993, σ. 191-192.

²² «Κρύφτηκα αποκαλύπτοντας, αφού αυτός ήταν ο μόνος τρόπος για να διασωθεί κανείς μέσα από την τέχνη» (σελ.77)

²³ Υπάρχει, όπως λέει ο Λακάν, πάντα ένα πέπλο, πάνω στο οποίο προβάλλεται και ιχνογραφείται η απουσία, το είδωλο της απουσίας. J. Lacan, «La fonction du voile», *Sém. Livre IV, La relation d'objet*, Παρίσι, Seuil, 1994, σ. 155.

Ωστόσο, το κομμάτιασμα ανάμεσα σ' ένα εξωτερικό ανδρικό και σ' ένα εσωτερικό γυναικείο λειτουργεί διχαστικά και οδυνηρά για την ίδια²⁴. Τα δύο φύλα μαζί μπορεί να μοιάζουν ως δελεαστική προοπτική, όπως της λέει στον ύπνο της η Μεγάλη Κυρά Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα, το alter ego της²⁵, ωστόσο το ανάμεσα στα δύο και η δύσκολη μετάβαση από το ένα στο άλλο και η επιστροφή, όταν φορά τα ίδια κοριτσίστικα ρούχα, με τα οποία είχε αναχωρήσει, για να επιστρέψει στους δικούς της και στην ταυτότητα που άφησε (σ. 105), όταν την εγκαταλείπει ο Σαβέριο, την καθιστούν οιονεί άφυλη, αφού άλλοτε είναι «απαγορευμένη γυναίκα και δήθεν άντρας» και άλλοτε απαγορευμένος άντρας και ψεύτικη γυναικεία ταυτότητα (σ. 87). Αυτό το ανάμεσα είναι ο Κανένας που δίνεται ως διαζευτική επιλογή στο γυναικείο της όνομα. Αυτό ακριβώς είναι δυσερμήνευτο από τους οικείους της και το κοινωνικό της περιβάλλον (σ. 209- 214), όσο και από την Καλλιρρόη Παρρέν, που την επισκέπτεται και τη χαρακτηρίζει Αίνιγμα (σ. 196-197). Αυτό ίσως αποτελεί Ύβρη και επιφέρει τις ενοχές για το θάνατο των δύο παιδιών της (σ. 177), τον εγκλεισμό της (σ. 137) στο σπίτι των Σπετσών σε κατάσταση «νεκροφάνειας», «νεκρή ανάμεσα στους ζωντανούς και ζωντανή ανάμεσα στους πεθαμένους» (σ. 160-161), και τον θάνατο της μέσα στη μοναξιά και την απουσία. Ο Κανένας την οδηγεί στη λεηλασία της ζωής της, της ψυχής της και της γυναικείας συνεκτικής της ταυτότητας (σ. 92). Πριν πεθάνει καίει (σ. 119 και 181-183) όλα της τα έργα που είναι το ίδιο της το σώμα.

Ο δημιουργός οφείλει να περάσει από τη διαδικασία του σώματος για να δώσει σώμα στο έργο του. Ο Anzieu βεβαιώνει ότι η εικόνα της μητέρας είναι κεντρική στη διαδικασία της δημιουργίας, η οποία κινητοποιεί μια ναρκισσιστική ταύτιση με τη μητρική παντοδυναμία²⁶. Η φωτιά που βάζει η Ελένη καίει τη «ληηλατημένη μητρική της αγκαλιά», τη ληηλατημένη ερωτική αγκαλιά, τη ληηλατημένη επιθυμία για την τέχνη ταυτίζοντας τα δύο σώματα, το δικό της και της τέχνης της σε ένα, κάνοντας το πένθος της για όλα τα παραπάνω και απαντώντας έτσι, λίγο πριν από το τέλος της ταραχώδους αλλά και ακίνητης ζωής της, στην παραδοσιακή διχοτομία ανάμεσα στη γυναικεία φύση, τη μαγική αντίληψη του

²⁴ Βλ. σ. 66, 69, 70, 72, 73, 74, 77, 87, 92, 93, 101, 105.

²⁵ «Η Κυρά [...] γύρισε και μου είπε να συνεχίσω να ντύνομαι σαν άντρας, γιατί έτσι θα μάθω διπλάσια κι από τους άντρες κι από τις γυναίκες», σ. 73.

²⁶ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Παρίσι, Gallimard, 1981, σ. 82.

κόσμου και το γυναικείο σώμα από τη μια μεριά και στην κουλτούρα, την τέχνη, τη λογική και τον αντρικό κανόνα (σ. 127) από την άλλη.

«Ένα πρόσωπο είναι πάντα πιο πολλά» (σ. 18), λέει κάπου η Ελένη. Αυτή η διαπίστωση αφορά απόλυτα ένα άλλο γυναικείο πρόσωπο στο μυθοπλαστικό σύμπαν της Γαλανάκη, την Αγγελικώ στο μυθιστόρημα *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*. Είναι μια γυναίκα περικλειστη στην εστία της, σ' ένα κλειστό σύμπαν τόσο ιδιωτικό όσο και συλλογικό. Περιχαρακωμένη, μαθημένη να σιωπά, να υποτάσσεται στο ανδροκρατικό κοινωνικό σύμπαν του χωριού της και στις υποδείξεις του. Ωστόσο, αναπτύσσει μια εσωτερικότητα που σημαδεύεται από δύο γεγονότα που δεν μπορεί να εξορίσει από το μυαλό της. Το πρώτο, ο ανομολόγητος έρωτας της παιδικής της ηλικίας για ένα όμορφο, μεγαλύτερο από αυτήν άνδρα, που έχει το παρατσούκλι Αδικημένος. Αυτός ο πλατωνικός έρωτας με τον Αδικημένο, με τον οποίο αντάλλαξε μόνο ένα φιλί, σημαίνεται ως «αμαρτωλός» αφού ήταν πρώτος ξάδελφος της μάνας της και δικός της θείος. Το δεύτερο γεγονός της παιδικής της ηλικίας, το οποίο επίσης έχει θάψει μέσα της, είναι ο γάμος στο βουνό δύο ανταρτών, του Ζάχαρη και της Μάρθας, ένας γάμος-σκάνδαλο για το χωριό αφού είναι πρώτα ξαδέλφια και η Μάρθα επτά χρόνια μεγαλύτερη από τον άντρα της. Από αυτό το γάμο η Αγγελικώ διατηρεί μια ανάμνηση όλο έξαψη και κρατά «σαν μπομπονιέρα του γάμου εκείνου» ένα παγούρι τρυπημένο από τις σφαίρες των ανταρτών, που 57 χρόνια αργότερα το μεταβιβάζει στη συνονόματη εγγονή της Μάρθας εκείνης, ως γνήσια κληρονόμο του (σ. 226). Η οδύνη σε σχέση με το βίωμα της γυναίκας αναδεικνύεται και σ' αυτό το μυθιστόρημα ως υπαρξιακή αναγκαιότητα. Εκεί όπου υπάρχει όμως πληγή, τραύμα, υπάρχει και υποκείμενο, που ελευθερώνεται ακριβώς μέσα από αυτή τη ζώσα πληγή²⁷. Το πρόσωπο της Αγγελικώς, φορέας απωθημένων επιθυμιών, μέσα από την εσωτερικότητα και την οδύνη αποκτά ψυχολογικό βάθος. Το πεπρωμένο της μοιάζει να είναι η ενοχή από εκείνο τον παιδικό έρωτα, η σιωπή και η υποταγή. Ωστόσο, αυτή την αλυσίδα της σιωπής και της υποταγής τη σπάει όταν φονεύει το Χάρακα, το δάσκαλο του χωριού. Ο Χάρακας, παρωνύμιο λόγω της μεθόδου διαπαιδαγώγησης που εφαρμόζει, είναι ο φορέας του «κακού»: ανακατεμένος σε παράνομες ενέργειες και σκοτεινές υποθέσεις, ξενόφοβος, αντισημίτης, οπαδός της φυλετικής καθαρότητας, ρατσιστής και σεξιστής, πολέμιος της νέας δασκάλας, της Μάρθας, εγγονής της Μάρθας της αντάρτισσας και

²⁷ Βλ. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Παρίσι, PUF, 1992, σ. 140.

«αιμομίκτριας». Προσπαθεί να τη διαπομπεύσει βγάζοντας ανώνυμα στην εφημερίδα την ιστορία των παππούδων της, προσπαθεί να τη βιάσει και τη σώζει η Αγγελικώ, σκοτώνει τον Πέτρο, ανιψιό της Αγγελικώς και alter ego του Αδικημένου στα μάτια της, και εραστή της νεαρής δασκάλας και επιχειρεί να σκοτώσει και τη Μάρθα. Μέσω του φόνου του Χάρακα η Αγγελικώ εξεγείρεται αντιπαλεύοντας το πεπρωμένο της, φονεύοντας όλο το κοινωνικό ανδροκρατούμενο, μισαλλόδοξο παρελθόν, κερδίζοντας, και μέσα από την επιδοκιμασία της φίλης της Φροσύνης (σ. 256) για την πράξη της, την ελευθερία και την ατομική της ταυτότητα. Ο φόνος είναι ένα «πέραςμα στην πράξη» (passage à l'acte) που σπάει τον καθρέφτη της κοινωνίας, ο οποίος δίνει μια μονοεπίπεδη εικόνα της γυναίκας, σπάζοντας τις κοινωνικές συμβάσεις.

Το μυθιστόρημα αυτό μοιράζεται σε δύο παράλληλες αφηγήσεις. Αφενός την αφήγηση της κεντρικής ιστορίας που χωρίζεται σε μια τριτοπρόσωπη και σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση από τη Μάρθα, η οποία διακόπτεται από μια αφήγηση σε πλαγιογράμματη γραφή, κατά την οποία ξεδιπλώνει τα όνειρά της, τις αναμνήσεις της παιδικής της ηλικίας, τις σχέσεις με τους γονείς της, το πένθος και την απώθηση, τα οποία συγκροτούν τον εσωτερικό χρόνο. Αφετέρου μια αφήγηση που έρχεται από το χώρο του μύθου, όπως διασώζεται στην κρητική λογοτεχνική παράδοση και διαπλέκει την ιστορία του Ιούδα με την ιστορία του Οιδίποδα. Η αφήγηση αυτή αποδίδεται επίσης με διαφορετική πλαγιογράμματη γραφή. Η ιστορία του Ιούδα περνάει στο μυθιστόρημα και ως προφορική λαϊκή παράδοση μέσα από τη Φροσύνη και την Αγγελικώ αλλά και μέσα από το έθιμο της καύσης του Ιούδα το Πάσχα. Η μυθοπλασία ενσωματώνει διηγήσεις μυθικής καταγωγής δανεισμένες από τη χριστιανική και την ελληνική μυθολογία, κατασκευάζοντας μια συμβολική απεικόνιση της ανθρώπινης κατάστασης με τα σκοτεινά σημεία της: την αιμομιξία, την προδοσία, το φόνου, το φυλετικό στιγματισμό. Συνθέτει την εσωτερικότητα της ίδιας ενοχής προσπαθώντας να την «λύσει» μέσα από μια σειρά διαφορετικών εγώ (Ιούδας, Οιδίποδας, Κιμπουρέα, Μάρθα, μητέρα της Μάρθας, Αγγελικώ). Αυτές οι διηγήσεις, μεταφερόμενες από γενιά σε γενιά θέτουν ζητήματα όπως η γέννηση, η εξουσία, η σχέση με τα γονεϊκά πρόσωπα, ο έρωσ και ο θάνατος. Ζητήματα που

θέτουν τις βάσεις της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής και αφορούν το συλλογικό ασυνείδητο αλλά και όλη την ανθρώπινη κοινότητα²⁸.

Στο μυθιστόρημα της Γαλανάκη, αν και η μυθοπλασία καθρεπτίζεται στο μύθο, θέτοντας ερωτήματα και ψάχνοντας απαντήσεις, ο μύθος δεν μεταβιβάζει μια απόλυτη αλήθεια αλλά μπαίνει σε κριτική απόσταση. Ο μύθος και η μυθοπλασία είναι δύο πολυσημικοί τόποι μέσα στο μυθιστόρημα, συγκλίνουν και αποκλίνουν σε ένα συνεχές παιχνίδι μασκών και διαλόγου και υπακούουν στην ίδια διπλή δυναμική: μια φανερή, που δίνεται από την εξέλιξη των δύο ιστοριών και μία άλλη, δομημένη στους υπαινιγμούς και στα λανθάνοντα περιεχόμενα. Μέσα από αυτή την παράλληλη αφήγηση και την κειμενική συνέργεια μύθου και μυθοπλασίας προτείνεται στον αναγνώστη ένα παιχνίδι παζλ με διαφορετικές αναγνωστικές ψηφίδες, μέσα από το ζεναστήσιμο του οποίου μπορεί να οδηγηθεί σε νέες ερμηνευτικές εκδοχές.

Η Γαλανάκη στήνει τον τόπο της εξέλιξης της δράσης σε ένα κρητικό ορεινό χωριό που μοιάζει με τα Ζωνιανά. Εύκολος πλουτισμός, παράνομες δραστηριότητες, νόμος της σιωπής και των όπλων, απομονωτισμός, οπισθοδρόμηση, κυριαρχία των ανδρών. Το κείμενο σημασιοδοτεί αυτό το χώρο μ' αυτόν τον τρόπο για να δώσει έμφαση στην αντίθεση που διατρέχει όλο το μυθιστόρημα ανάμεσα στο ανδρικό (βία, ρατσισμός, σιωπή, μίσος) και στο γυναικείο (ευαισθησία, αγάπη, αλληλεγγύη, αντίδραση, ανυπακοή). Οι γυναίκες εμφανίζονται να έχουν ιδιαίτερους τρόπους συμπεριφοράς απέναντι στα ηθικά διλήμματα. Ευαίσθητες, συμπονετικές, με ενδιαφέρον για τον άλλο, αντιπαρατίθενται στον κόσμο των ανδρών που εμφανίζεται βίαιος και ανταγωνιστικός²⁹, χρησιμοποιώντας το έθιμο της καύσης του Ιούδα ως όργανο μίσους, θρησκευτικής και εθνοτικής διάκρισης. Ωστόσο, πάντα υπάρχει μια τουλάχιστον ανδρική φιγούρα που διαφέρει από το απόλυτα ανδρικό στερεότυπο και υιοθετεί ένα άλλο βλέμμα, προσφέροντας έτσι μία άλλοτε υπαινικτική και άλλοτε σαφή κριτική της κυρίαρχης κοινωνικής αντίληψης. Όπως στην Ελένη, ο πατέρας και ο δάσκαλός της Τσέκολι αποδέχονται και ενισχύουν τις επιλογές και το πάθος της για τη ζωγραφική, γιατί όπως λέει η Ελένη «αυτή η επιλογή έχει ανάγκη από την αγάπη ενός άντρα»³⁰, έτσι και στο παρόν μυθιστόρημα, ο Πέτρος, ο εραστής της Μάρθας,

²⁸ André Dabiezies, "Des mythes primitifs aux mythes littéraires", in P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Παρίσι, Éd. du Rocher, 1988, σ. 1179.

²⁹ Αυτή άλλωστε είναι μια διαδεδομένη στάση ανδρών και γυναικών. Βλ. Carol Gilligan, *Une si grande différence*, trad. A. Kwiatek, Παρίσι, Flammarion, 1986.

³⁰ Βλ. σ. 15, 16, 20, 21, 44, 65, 207.

είναι δίκαιος, τρυφερός, με νεωτεριστικές ιδέες για τις σχέσεις των δύο φύλων και με μια έμφυτη γενναιότητα. Έτσι συγκρούεται και σκοτώνεται από το αντίπαλο ανδρικό δέος, τον Χάρακα.

Αν και ο θάνατος μοιάζει να θριαμβεύει, αυτοί οι δύο θάνατοι επιτρέπουν στις γυναίκες το πέρασμα σε μια άλλη ζωή απαλλαγμένη από την ενοχή, το μίσος και τη μισαλλοδοξία. Οι γυναίκες Αγγελικό, Φροσύνη και Μάρθα δημιουργούν έναν αυτόνομο εαυτό μέσα από την υπέρβαση της ενοχής και την αλληλεγγύη. Η φυσική μητέρα της Μάρθας, γεμάτη ενοχές για τη δική της μητέρα, αποσιωπώντας την ιστορία της γενιάς της, λίγο πριν πεθάνει λέει στην κόρη της το όνομα του χωριού των γονέων της, αφήνοντας την κόρη της Μάρθα να διαλέξει «ένα κάποιο δρόμο στο μοιραίο τρίστρατο μιας λέξης» (σ. 24), όπως ο Οιδίποδας με την Σφίγγα³¹. Της μεταβιβάζει την ενοχή και το αίνιγμα για να τα λύσει και κείνη πηγαίνει εκεί να αναζητήσει την ταυτότητά της μέσα από την αλήθεια της καταγωγής της. Η Αγγελικό λειτουργεί ως υποκατάστατο της μητέρας της «Μάνα την είπα, μάνα μου την έκανα» (σ. 222). Εισάγει την έννοια της συνέχειας, είναι «ο αυτόπτης μάρτυρας» των γεγονότων του παρελθόντος, ενώνοντας τις γενιές των γυναικών μέσα από τη μεταβίβαση της αλήθειας. Βοηθά τη Μάρθα να επανοικοδομήσει τον εαυτό της, να διαμορφώσει τη γυναικεία της ταυτότητα και της μεταβιβάζει την εξέγερση και την ανυπακοή ως στάση ζωής μέσα από το φόνο του Χάρακα. Οι γυναίκες έτσι ξαναανακαλύπτουν τις ταυτότητές τους μέσα από το συγκινησιακό δεσμό και τη μεταβίβαση της μνήμης.

Η εγκυμοσύνη της Μάρθας που κυοφορεί το παιδί του Πέτρου, συμβολίζει το μέλλον, απαλλαγμένο από ενοχές, τύψεις και κενά μνήμης. Το παιδί αυτό στο τέλος του μυθιστορήματος ενώνει τις γυναίκες αντιπροσωπεύοντας μια νέα στάση ζωής χωρίς ντροπή. Πρόκειται για μια γέννηση-κάθαρση, νίκη επί του θανάτου, επί του αμαρτήματος, νίκη πραγματική και συμβολική επί των δυνάμεων του κακού, κοινωνικού/πραγματικού και φαντασιακού/ασυνείδητου. Το γυναικείο μοιάζει να αναπαριστά τη φωτεινή πλευρά στην οποία το μίσος, η βία και η καταστροφικότητα μπορούν να διαλυθούν. «Ο χρόνος [πια] έχει πρόσωπο γυναίκας» (σ. 255). Μέσα από τη μυθοπλασία αυτή, η Γαλανάκη προσφεύγει σε μια συστηματική αποδόμηση των

³¹ Επίσης, η Μάρθα ταυτίζεται και με τον Ιούδα, όταν λέει στο τέλος του μυθιστορήματος «Η παραμορφωμένη γυναικεία φιγούρα που αντίκριζαν, δεν ήμουν εγώ, αλλά ένα είδωλο· ένα γυναικείο ομοίωμα του Ιούδα ήταν. Μια γυναίκα-Ιούδας που δεν μπόρεσαν να τιμωρήσουν με θάνατο στην πυρά, σαν μάγισσα» (σ. 262).

κυρίαρχων ιδεολογικών δομών εμπλέκοντας και τον εαυτό της και τη γνώμη του ως συγγραφέα³². Σαν την Πηνελόπη που υφαίνει το ύφασμα και μετά το χαλά έτσι και η συγγραφέας υφαίνει τις δύο διηγήσεις και μέσα απ' αυτές αποδομεί ανατρεπτικά τις ιδεολογικές και κοινωνικές κλωστές των σχέσεων και των στάσεων των μυθιστορηματικών και μυθικών προσώπων.

«Ο μύθος [...] έχει το ελεύθερο να μπεινοβγαίνει στο κλειστό κουτί του χρόνου, [...] αλλάζοντας σαν δέντρο ανά εποχή» (19), λέει ο αφηγητής στο *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*. Έτσι και ο μύθος του Λαβύρινθου στον *Αιώνα των Λαβυρίνθων* μπεινοβγαίνει στο κουτί του χρόνου διαπερνώντας ιστορικές περιόδους, ιστορικά γεγονότα, ιστορικά πρόσωπα και αναπαραστάσεις. Μέσα σ' αυτό το παιχνίδι των αντηχήσεων μέσα στο χρόνο αναδύεται η πόλη του παρελθόντος και το παρελθόν των προσώπων.

Ο συμβολισμός του Λαβύρινθου είναι ότι αποτελεί το μοντέλο κάθε ύπαρξης η οποία, μέσα από πολλές δοκιμασίες, προχωρά προς το κέντρο της, προς τον εαυτό της. Η ζωή δεν είναι φτιαγμένη από ένα μόνο λαβύρινθο: η δοκιμασία συνεχώς ανανεώνεται. Έτσι, υπάρχουν πολλοί Λαβύρινθοι: του έρωτα, του γάμου, του πολέμου και των ωμοτήτων του, του αίματος, του θανάτου, των γραμμάτων και του βίου³³. Οι ιστορίες της οικογένειας του Μίνως Καλοκαιρινού, που ανακάλυψε την πόλη της Κνωσού 20 χρόνια πριν τον Έβανς και της οικογένειας σε τρεις γενιές του δασκάλου Παπαπουλάκη, που τον βοήθησε στην ανακάλυψη αυτού του τόπου, είναι ο μίτος που βοηθά στο ξετύλιγμα του νήματος της αφήγησης και των προσώπων που την συγκροτούν.

Τα πρόσωπα, ανδρικά και γυναικεία, συγκροτούν την ταυτότητά τους μέσα στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής στην οποία ζουν. Στα χρόνια της γενιάς του πατέρα Παπαπουλάκη τα γυναικεία πρόσωπα δε ξεφεύγουν από το κοινωνικό στερεότυπο της συζύγου και μητέρας (σ. 47, 103), είναι κλεισμένες στον ιδιωτικό χώρο του οίκου τους (σ. 26), φροντίζοντας τα παιδιά τους αλλά και τους

³² Βλ. σ. 205-210, και σε άλλο σημείο, κρυπτόμενη πίσω από τα λόγια της Μάρθας προς τη μητέρα της, απαλλάσσοντάς την από την ενοχή της αιμομιξίας, σ. 224. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι το στίγμα της αιμομιξίας εμφανίζεται και στο μυθιστόρημα *Ο αιώνας των λαβυρίνθων*, όπου ο Αντρέας Παπαπουλάκης ερωτεύεται και παντρεύεται την εξαδέλφη του Στέλλα. Και σ' αυτή την περίπτωση, η αιμομιξία «αποενοχοποιείται» κειμενικά, μέσα από τη μυθοπλαστική ταυτότητα της Στέλλας, ως αυτόνομη, συγκροτημένης, ανυπότακτης και πολιτικοποιημένης γυναίκας, βλ. σ. 254-261, 339-340.

³³ Λεπτομέρειες για τους λαβυρίνθους αυτούς αλλά και για μια ανάλυση του μυθιστορήματος αυτού από τη σκοπιά του τόπου και της αφηγηματικής του λειτουργίας βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου, «Ο πολιτισμικός και ιστορικός χώρος της Κρήτης στο σύγχρονο νεοελληνικό μυθιστόρημα», *Τόμος Πρακτικών Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Οκτ. 2006), τόμος υπό έκδοση.

άντρες τους σαν παιδιά (σ. 21, 89), έχουν προεξάρχοντα ρόλο στις διαβατήριες τελετές του γάμου, της βάφτισης και του θανάτου, ενώ οι άντρες είναι «διαβάτες στα περάσματα αυτά» (σ. 35), βιώνουν την απαξία του φύλου τους με την πίκρα που δημιουργεί η γέννηση θηλυκού παιδιού (σ. 23). Οι άντρες από τη μεριά τους ζουν στο δημόσιο ανοιχτό σύμπαν συμμετέχοντας ενεργά σε όλες του τις πτυχές. Στα μεταγενέστερα χρόνια της δράσης της ιστορίας η εικόνα αυτή διαφοροποιείται κυρίως ως προς τα γυναικεία πρόσωπα, που εμφανίζονται το ίδιο δραστήρια με τα ανδρικά στο δημόσιο βίο, συμμετέχουν ενεργά στα ιστορικά γεγονότα της εποχής τους και είναι πιο απελευθερωμένα ως προς τις προσωπικές τους επιλογές.

Θα σταθούμε μόνο σε ένα γυναικείο πρόσωπο που διαπερνά ως υπαρκτή και ως ανύπαρκτη ή φαντασματική φιγούρα όλη τη δράση, τη Σκεύω, τελευταία κόρη του Λυσίμαχου Καλοκαιρινού, πρωτότοκου αδελφού του Μίνωα. Η ζωή και ο θάνατος διασταυρώνονται από τη γέννησή της, όταν πεθαίνει η μάνα της στη γέννα. «Η ζωή πάλι εμφανίζεται κατάσαρκα στο θάνατο» στη βάφτισή της, όταν ο θεός της Μίνως τυλίγει τα μαρτυρικά της βάφτισης στη μαύρη κορδέλα του πένθους για τη νύφη του (σ. 40, 41). Ως κοπέλα βιώνει το πένθος του εφηβικού και μοναδικού της έρωτα με ένα Ιταλό αρχαιολόγο, όταν ο πατέρας της δεν την αφήνει να τον παντρευτεί (σ. 60, 62, 63). Στη σφαγή του 1898 χάνονται τα ίχνη της. Άλλες φήμες τη φέρουν νεκρή και άλλες ζωντανή. Όμως «τα φαντάσματα των όμορφων και αδικοχαμένων γυναικών ποτέ δεν φεύγουν από τον τόπο τους» (σ. 119) ούτε και από τη σκέψη και τη φαντασία των ανθρώπων.

Ο Αντρέας, δεύτερος γιος του Παπαπουλάκη, καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του και της δράσης της αφήγησης κρατά άσβεστη την φασματική ανάμνηση αυτής της γυναίκας, αναζητώντας τις διηγήσεις που ακούει ή μαθαίνει από διάφορους μάρτυρες για τη σωτηρία της ή όχι. Όλες οι διηγήσεις «φέρουν τον ίσκιο της σφαγής» (σ. 258). Η Σκεύω συνδέεται με θηλυκά αρχέτυπα, όπως την Περσεφόνη και την Αριάδνη, αφού «η Περσεφόνη στη νήσο Κρήτη ονομαζότανε παλιά Αριάδνη» (σ. 168, 342), συνδέοντας έτσι τη γυναικεία μορφή με τη ζωή, το θάνατο και το κουβάρι τους. Συνδέεται όμως μέσω του Αντρέα και με γυναικεία πρόσωπα της οικογένειάς του: την Παρασκευή, δεύτερη γυναίκα του αδελφού του Σήφη, μικρασιάτισσα, που γνώρισε από μικρή το θάνατο, τον ξεριζωμό και την οδύνη του πρόσφυγα, και που εκείνος επιμένει να την αποκαλεί Σκεύω (σ. 230-235 και 215), και την κόρη της, που τη βαπτίζει Αριάδνη (σ. 342). Έτσι, μέσα «στην ανακατεμένη τράπουλα του χρόνου»

της μυθοπλασίας η Σκεύω-Αριάδνη ζει παρούσα-απούσα, έτοιμη να δώσει το κουβάρι εξόδου από το Λαβύρινθο, σ' αυτούς που «σ' όλες τις εποχές ρίχνονται στις φλόγες του πολέμου, του έρωτα ή των γραμμάτων» (σ. 270).

Η αφηγηματική ταυτότητα, γυναικεία ή ανδρική, μοιάζει να είναι στα μυθιστορήματα της Γαλανάκη ο τόπος ανάμεσα στην Ιστορία, το μύθο και τη μυθοπλασία. Οι ανθρώπινες ζωές και καταστάσεις είναι πιο διαφανείς όταν ερμηνεύονται μέσα από τις ιστορίες που διηγούνται οι άνθρωποι γι αυτές. Αυτές οι ιστορίες και καταστάσεις ζωής αποβαίνουν πιο κατανοητές όταν δανείζονται στοιχεία είτε από την Ιστορία είτε από τη μυθολογία που αναπαριστούν ευαίσθητα σκοτεινά ή σκανδαλώδη σημεία της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ερμηνεία της ταυτότητας και του εαυτού βρίσκει στη διήγηση, μέσα από σημεία και σύμβολα, μια προνομιακή μεσιτεία, κάνοντας την ιστορία της ζωής μια μυθοπλαστική ιστορία ή μια ιστορική μυθοπλασία.