



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»  
(Ειδίκευση: ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**Όψεις του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου  
στην τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*  
της Μάρως Δούκα**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

**Μαριλίνας Σ. Βαβαρούτσου**

Πτυχιούχου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης,

2021

A.M.: 1013202104003

ΕΠΟΠΤΡΙΑ

Παναγιώτα Καραβία, Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

**Καλαμάτα 2023**



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»  
(Ειδίκευση: ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**Όψεις του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου  
στην τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*  
της Μάρως Δούκα**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

**Μαριλίνας Σ. Βαβαρούτσου**

Πτυχιούχου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης,

2021

A.M.: 1013202104003

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Παναγιώτα Καραβία, Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (επόπτρια)

Γιώργος Ανδρειωμένος, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (μέλος)

Ελένα Κουτριάνου, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (μέλος)

**Καλαμάτα 2023**



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	
Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ	12
1.1. Αρχιτεκτονική και Λογοτεχνία	12
1.2. Από το παλίμψηστο του χώρου στην ετεροτοπία	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	
Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ	19
2.1. Το μυθιστόρημα <i>Αθώοι και φταίχτες</i>	19
2.1.1. Η ημερολογιακή αποτύπωση του χωρικού παλίμψηστου	20
2.1.2. Το αστικό παλίμψηστο των Χανίων	23
2.2. Το μυθιστόρημα <i>Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ</i>	28
2.2.1. Τα Χανιά ως στοιχειωμένος χώρος	29
2.2.2. Το σπίτι του Γιώργη Κριαρά ως μέσο ανάδειξης των διαπροσωπικών σχέσεων των ηρώων	32
2.3. Το μυθιστόρημα <i>Έλα να πούμε ψέματα</i>	35
2.3.1. Η Ελεονόρα Κριαρά μετέωρη ανάμεσα στα σημερινά Χανιά και στο Φαράγγι της Σαμαριάς	36
2.3.2. Το σπίτι της οικογένειας Αποστολάκη ως φορέας των διαφορετικών οπτικών για την Αριστερά	39
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
ΟΙ ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ ΧΩΡΟΙ ΤΗΣ ΤΡΙΛΟΓΙΑΣ	43
3.1. Το Λιμάνι και ο Φάρος των Χανίων	43
3.2. Οι δρόμοι των Χανίων	45
3.3. Η προτομή του Παύλου Γύπαρη και ο Δημοτικός Κήπος Χανίων	49

3.4. Το μετόχι των οικογενειών Καουρζαντέ και Κριαρά	52
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	56
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	59
ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ	59
ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ	59
<i>Ελληνικές</i>	59
<i>Ξενόγλωσσες και μεταφρασμένες</i>	61
<i>Συνεντεύξεις</i>	62
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	64
ABSTRACT	65

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ενδιαφέρον μου για την αποτύπωση του χώρου στη λογοτεχνία και τη σχέση των δύο αυτών πεδίων ξεκίνησε με αφορμή το μάθημα «Ζητήματα Θεωρίας Λογοτεχνίας και Πολιτισμικής Κριτικής» με διδάσκουσα την Επίκουρη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου κ. Παναγιώτα Καραβία κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο ΠΜΣ «Αρχαία και Νέα Ελληνική Φιλολογία» με ειδίκευση στη «Νέα Ελληνική Γλώσσα και Φιλολογία». Το θεωρητικό πλαίσιο που γνώρισα κατά τη διάρκεια του μαθήματος, η επιθυμία μου να επεκταθώ και σε άλλα θεωρητικά κείμενα, η αγάπη μου για τη Μάρω Δούκα και το συγγραφικό της έργο, αλλά και η διερεύνηση νέων πτυχών των λογοτεχνικών της κειμένων αποτέλεσαν τις βασικές αιτίες επιλογής του θέματος.

Η ανά χειράς εργασία συνίσταται στην προσέγγιση όψεων του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου στην τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*. Η εν λόγω τριλογία που συγκροτείται από τα μυθιστορήματα *Αθώοι και φταίχτες* (2004), *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* (2010) και *Έλα να πούμε ψέματα* (2014), επιλέχτηκε με κριτήριο ότι η πόλη των Χανίων, κοινό στοιχείο και των τριών μυθιστορημάτων, είναι και η γενέθλια πόλη της συγγραφέως. Ταυτόχρονα, κριτήριο επιλογής της τριλογίας και ερευνητικός στόχος της παρούσας μελέτης είναι η απόπειρα ερμηνείας του τρόπου με τον οποίο η συγγραφέας αξιοποιεί τον χώρο ώστε να κινηθεί στα όρια της μυθοπλασίας και της Ιστορίας, όπως δηλώνει ο υπέρτιτλος της τριλογίας.

Το κενό που επιδιώκεται να καλυφθεί με την παρούσα διπλωματική εργασία αφορά τη συστηματική μελέτη του χώρου σε ένα τμήμα του έργου της Μάρως Δούκα, ώστε να αναδειχτεί μια διαφορετική οπτική στον τρόπο γραφής της. Παράλληλα, το καινό που επιδιώκεται να φέρει η παρούσα μελέτη είναι η περαιτέρω διερεύνηση της έννοιας του χωρικού παλίμψηστου και ιδίως της διαλεκτικής του σχέσης με την επανασύνθεση του χώρου, με το κενό και με την ετεροτοπία, ώστε να αναδειχθεί πώς η διαλεκτική αυτή μπορεί να συμβάλει στην προσέγγιση και κατανόηση της θεματικής της τριλογίας.

Κλείνοντας αυτόν τον σύντομο πρόλογο, θα επιθυμούσα να εκφράσω τις ευχαριστίες και τον σεβασμό μου σε όλους ανεξαιρέτως τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος, καθώς επίσης και στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, στον κ. Γιώργο Ανδρειωμένο και στην κ. Ελένα Κουτριάνου, γιατί ο

καθένας από το δικό του ερευνητικό πεδίο συνέβαλε στην επέκταση των γνώσεων μου. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην επόπτριά μου, την κ. Παναγιώτα Καραβία, για το ενδιαφέρον της και την ασφάλεια που με έκανε να αισθανθώ με την καθοδήγησή της και τις πάντοτε εποικοδομητικές συζητήσεις μας, καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Από καρδιάς ευχαριστώ και εκφράζω την αγάπη μου στο φιλικό και οικογενειακό μου περιβάλλον για την αμέριστη στήριξή τους και διότι, χάρη σ' εκείνους, η συγγραφή της παρούσας διπλωματικής διατριβής δεν ήταν μια μοναχική πορεία.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ήταν το 1993, όταν η Μάρω Δούκα δέχτηκε το τηλεφώνημα μιας Τουρκάλας δικηγόρου από τη Σμύρνη, η οποία της μίλησε συγκινημένη για τον Τουρκοκρητικό παππού της, που αναγκάστηκε να ξεριζωθεί από την πόλη του, τα Χανιά, στο πλαίσιο της ανταλλαγής πληθυσμών μετά τη Συνθήκη της Λωζάννης. Όπως αναφέρει η ίδια η Δούκα: «Εκείνο το τηλεφώνημα κράτησε περίπου ένα μισάωρο. Κατέβασα το ακουστικό μουνδιασμένη. Τι ήξερα για τους Τουρκοκρητικούς; Ουσιαστικά τίποτα»<sup>1</sup>. Το 2001, η συγγραφέας αισθάνεται πια έτοιμη να γράψει εκείνο το βιβλίο «για τα σημερινά Χανιά εμποτισμένα στην Ιστορία»<sup>2</sup>. Για περισσότερο από μία δεκαετία, αφού μετά το μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* (2004)<sup>3</sup>, ακολουθούν τα μυθιστορήματα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* (2010)<sup>4</sup> και *Έλα να πούμε ψέματα* (2014)<sup>5</sup>, η Μάρω Δούκα στρέφεται στο γενέθλιο τόπο της, στα Χανιά, ώστε η σημερινή πόλη και η Ιστορία της να τεθούν στο επίκεντρο. Σε πρόσφατη συνέντευξή της, η Μάρω Δούκα λέει για την τριλογία:

Το χαρακτηριστικό και των τριών βιβλίων είναι ότι, ενώ συνομιλούν με το παρελθόν, ταυτοχρόνως, συνομιλούν και με το παρόν. Είναι η αφήγηση παροντική. Μέσα από το σήμερα οδηγούμαστε στο παρελθόν, και μέσα από το παρελθόν, μέσα από τα περασμένα, στο σήμερα. Δεν θα με ενδιέφερε να γράψω ένα συμβατικό μυθιστόρημα, όπου μέσα σε μια συγκεκριμένη εποχή του παρελθόντος επινοούνται κάποιοι χαρακτήρες και αρχίζει η μυθοπλασία. Στα συγκεκριμένα βιβλία, στην τριλογία μου, λειτούργησα ακριβώς αντίστροφα. Για μένα τα πρόσωπα ήταν ο καμβάς, και πάνω τους ήθελα να κεντήσω τα γεγονότα. Επώδυνα γεγονότα, και να φωτίσω συσκοτισμένες περιοχές της Ιστορίας.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Μάρω Δούκα, *Τα μαύρα λουστρίνια*, Αθήνα: Πατάκης 2005, σ. 167.

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σ. 178.

<sup>3</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες. Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, Αθήνα: Πατάκης 2010 (πρώτη έκδοση: Κέδρος 2004). Στο εξής οι αναφορές στο μυθιστόρημα θα γίνονται από την συμπληρωμένη έκδοση του 2010. Το στοιχείο που έχει προστεθεί στην παρούσα έκδοση είναι η προμετωπίδα του μυθιστορήματος, το ποίημα «Όνειρο» του Γιώργου Σεφέρη. Επίσης, όπου υπάρχει πλαγιογράμματα γραφή στα αποσπάσματα που παρατίθενται από την τριλογία, είναι γιατί έτσι αναγράφονται στα μυθιστορήματα.

<sup>4</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ. Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, Αθήνα: Πατάκης 2010 (πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2010). Στο εξής, οι αναφορές στο μυθιστόρημα θα γίνονται με βάση την έβδομη έκδοση.

<sup>5</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα. Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, Αθήνα: Πατάκης 2014. Στο εξής, οι αναφορές στο μυθιστόρημα θα γίνονται με βάση την πρώτη έκδοση.

<sup>6</sup> Μιχάλης Αναστασίου, «Μάρω Δούκα», *Ο λόγος της γραφής II*, 2020, στο: <https://www.youtube.com/watch?v=HP3lg7IFPgE> (προσπελάστηκε: 25/7/2023).



Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω λόγια της συγγραφέως, στη χωρική διερεύνηση που επιχειρείται στην παρούσα εργασία διατρέχουμε τους χώρους στους οποίους δρουν οι ήρωες στην παροντική αφήγηση, καθώς επίσης και στους χώρους εκείνους που αποτυπώνουν το αστικό παλίμψηστο και δημιουργούν μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι δεν έχει προηγηθεί μια συστηματική μελέτη του χώρου, είτε για το σύνολο του συγγραφικού έργου της Δούκα, είτε για το σύνολο της υπό εξέταση τριλογίας. Η σχετική βιβλιογραφία περιλαμβάνει δύο ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις του Μιχάλη Κεμεντζετσίδη και της Μαρίας Κρασούλη από το επιστημονικό συνέδριο της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών με θέμα «Ρέα Γαλανάκη - Μάρω Δούκα - Ιωάννα Καρυστιάνη: Γεωγραφία πνευματικών περιπλανήσεων» (Μουσείο Σολωμού Κέρκυρας, 13-15 Νοεμβρίου 2015) που μελετούν τον χώρο από πολιτική και κοινωνιολογική οπτική σε διαφορετικά όμως μυθιστορήματα από αυτά της συγκεκριμένης τριλογίας<sup>7</sup>. Για το μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* εξαιρετικά ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τον χώρο γίνονται σε άρθρο της Μαρίας Ακριτίδου<sup>8</sup>, καθώς και σε κεφάλαιο του βιβλίου *Ο χώρος στη λογοτεχνία* της Μαρίας Λιλιμπάκη-Σπυροπούλου<sup>9</sup>, ωστόσο και οι δύο επικεντρώνονται μόνο στα μουσουλμανικά μνημεία των Χανίων.

Στην παρούσα εργασία, επιχειρείται ο εντοπισμός των χωρικών σημείων που εμφανίζονται συστηματικά στα τρία μυθιστορήματα, η ανάδειξη του παλίμψηστου της πόλης των Χανίων, η μελέτη των επάλληλων στρωμάτων της βιωμένης εμπειρίας, καθώς και της διαλεκτικής του παρόντος με το παρελθόν. Αυτό που εξετάζεται, με βάση κείμενα Θεωρίας της Λογοτεχνίας και μελέτες που εντάσσονται στις Λογοτεχνικές Αστικές Σπουδές (Literary Urban Studies), είναι η πρόσληψη της πόλης ως παλίμψηστης, ως χώρου δηλαδή που συγκροτείται και ανασυγκροτείται διαρκώς μέσα από τη βιωμένη εμπειρία, και η ερμηνεία των τρόπων που αυτές οι επάλληλες εγγραφές ενσωματώνονται στο λογοτεχνικό κείμενο. Αν λάβουμε υπόψη ότι πολλά

---

<sup>7</sup> Συμπεριλαμβάνονται σε αφιέρωμα για τη συγγραφέα του περιοδικού *Πόρφυρας*. Ειδικότερα, βλ. Μιχάλης Κεμεντζετσίδης, «Πολιτική και αστικός χώρος στο *Εις τον πάτο της εικόνας* (1990) της Μάρως Δούκα», *Πόρφυρας*, τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σσ. 203-208, και Μαρία Κρασούλη, «Παραβατικότητα ηρώων και τοπίο-περιβάλλον στα έργα *Εις τον πάτο της εικόνας*, *Ουράνια μηχανική*, *Οι λεύκες ασάλευτες* της Μάρως Δούκα», *Πόρφυρας*, τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σσ. 209-216.

<sup>8</sup> Βλ. Akritidou Maria, "From Ruins to Monuments? Material Heritage and Archival Haunting in Marō Douka's *Innocent and guilty*", *Journal of Modern Greek Studies*, τχ. 38 (2), Οκτώβριος 2020, σσ. 351-370.

<sup>9</sup> Βλ. Μαρία Λιλιμπάκη-Σπυροπούλου, «Η πόλη των Χανίων στο λογοτεχνικό έργο της Μάρως Δούκα», *Ο χώρος στη λογοτεχνία*, Αθήνα: Ένεκεν 2017, σσ. 13-45.

είναι τα ιστορικά γεγονότα που δεν αφήνουν κάποιο αποτύπωμα στον χώρο, η σταδιακή αποκρυπτογράφηση του χωρικού παλίμψηστου σε ένα λογοτεχνικό κείμενο διερευνάται ως μέσο που μπορεί να φωτίσει τη θέση ενός συγγραφέα, ιδίως για συσκοτισμένες περιοχές της Ιστορίας, όπως αυτές τις οποίες πραγματεύεται στη μυθοπλασία της η Δούκα.

Με την τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας* η Μάρω Δούκα δημιουργεί τρία εκτενή, πυκνογραμμένα και αρκετά περίπλοκα ως προς τη δομή μυθιστορήματα, που αποτελούνται από ένα σύνολο πολύπλευρων αφηγήσεων. Καθένα από τα λογοτεχνικά κείμενα της τριλογίας γίνεται ένα καλειδοσκόπιο που προβάλλει την Ιστορία και τη συνενώνει με τη μυθοπλασία μέσα από διαφορετικές οπτικές και μέσα από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη (ημερολόγιο, μαρτυρίες, προφορικές αφηγήσεις, βιογραφίες) που ενσωματώνονται στο μυθιστόρημα. Ο υβριδικός τρόπος γραφής της Δούκα στη συγκεκριμένη τριλογία παρουσιάζει ομοιότητες με την ποιητική του μεταμοντερνισμού<sup>10</sup>.

Στοιχεία μεταμυθοπλαστικής αφήγησης εντοπίζει στη Δούκα ο Δημοσθένης Κούρτοβικ<sup>11</sup>, ενώ ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου εντοπίζει στα μυθιστορήματα της ορισμένα στοιχεία ιστορικής μεταμυθοπλασίας, όπως συρρίκνωση της αντικειμενικότητας των ιστορικών μεγεθών, πολυπρισματική οπτική, εισβολή της καθημερινότητας στην Ιστορία και ανάμειξη παρόντος-παρελθόντος<sup>12</sup>. Ορισμένα από τα μυθοπλαστικά πρόσωπα της τριλογίας είναι ταυτόχρονα και συγγραφείς, συνεπώς το στοιχείο της μεταμυθοπλαστικής αφήγησης, που ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της περιλαμβάνει και την έκθεση των συμβάσεων της γραφής, συνδυάζεται με την ανασύσταση των ιστορικών γεγονότων μέσα από το γραπτό κείμενο. Η έρευνα και η ανασύσταση των γεγονότων της μικροϊστορίας, που συγκροτείται ως γραπτό κείμενο, θεματοποιείται εντός του λογοτεχνικού κειμένου και γίνεται ένα επαναλαμβανόμενο στοιχείο των αφηγηματικών προσώπων της τριλογίας, καθιστώντας τους ταυτόχρονα προσωπεία της συγγραφέως. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Αρίφ Καούρης

---

<sup>10</sup> Βλ. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York - London: Routledge 1988, σσ. 5, 59-60.

<sup>11</sup> Βλ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Αθήνα: Πατάκης 2021, σσ. 52-54.

<sup>12</sup> Βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Πόλις 2018, σ. 711. Από την πλευρά της, η Ελισάβετ Κοτζιά θεωρεί ότι η Μάρω Δούκα «χρησιμοποιεί επινοητικά τους τρόπους του καλλιτεχνικού μοντερνισμού» και χαρακτηρίζει τη συγγραφέα «ηρωική σκαπανέα» η οποία χτίζει μια ευρύτατη γκάμα ρυθμών τόσο στον άξονα παρόν-παρελθόν, αλλά και στον άξονα νεωτερικό-μεταμοντέρνο. Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010. Το μέτρο και τα σταθμά*, Αθήνα: Πόλις 2020, σσ. 504-505.

στο μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* και η Βιργινία Παγώνη, κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*. Όσο για τον Πανάρη Κριαρά, που εμφανίζεται και στα τρία μυθιστορήματα, είναι αφοσιωμένος στη μελέτη αρχαιικού και ημερολογιακού υλικού που ανήκε στους προγόνους του, το οποίο μεταπλάθει σε κινηματογραφικά σενάρια ή λογοτεχνικά κείμενα<sup>13</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, στη χωρική διερεύνηση που επιχειρείται στην παρούσα εργασία δίνεται έμφαση τόσο στις «διάσπαρτες ψηφίδες» χώρων που εντοπίζονται στο αστικό παλίμψηστο, όσο και στους μετέωρους χώρους που οι ίδιες συνιστούν στο πλαίσιο της σύζευξης παρόντος-παρελθόντος<sup>14</sup>.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα εκτεθεί το θεωρητικό πλαίσιο που αξιοποιήθηκε για τη χωρική προσέγγιση της τριλογίας. Αρχικά, θα γίνει μια σύντομη αναδρομή στη διαλεκτική σχέση αρχιτεκτονικής και λογοτεχνίας και πώς αυτή συμβάλλει στην ερμηνεία του κειμένου, με έμφαση στη μελέτη *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle* (1989) του Philippe Hamon<sup>15</sup>, αλλά και στον θεωρητικό στοχασμό του Walter Benjamin. Στη συνέχεια, θα αναλυθεί η έννοια του χωρικού παλίμψηστου, όπως παρουσιάζεται στη θεωρητική σκέψη του Andreas Huyssen και ειδικότερα στο έργο του *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003). Με βάση τη φουκωϊκή έννοια της ετεροτοπίας, την οποία επεκτείνει ο Σταύρος Σταυρίδης στο έργο του *Μετέωροι χώροι της ετερότητας* (2010), θα αναλυθεί ο τρόπος που οι χώροι καθίστανται μετέωροι και συνιστούν τα περάσματα από το παρόν στο παρελθόν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα αναλυθούν τα μυθιστορήματα της τριλογίας για να εντοπιστούν τα διακριτά χαρακτηριστικά τους. Στο μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* θα εξεταστεί η απόδοση των Χανίων ως αστικού παλίμψηστου. Μέσω της αφήγησης του κεντρικού ήρωα, του Αρίφ, θα εντοπιστούν τρεις σημαντικές πτυχές του χωρικού παλίμψηστου: η *αποσπασματικότητα*, άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια του

---

<sup>13</sup> Η ίδια η Δούκα σε συνέντευξή της λέει για τον Πανάρη ότι είναι ένας από τους πιο αγαπημένους της ήρωες, καταλήγοντας: «Ο Πανάρης, στην ουσία, είμαι εγώ» (Σταυρούλα Παπασπύρου, «Ελάχιστοι κομματικοί αριστεροί έχουν διαβάσει ένα βιβλίο μου», *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες*, Αθήνα: Πόλις 2018, σ. 159).

<sup>14</sup> Γενικά στη μετανεωτερικότητα και τον μεταμοντερνισμό, «το παρελθόν συρρικνώνεται, καθίσταται αντικείμενο επαναδιαπραγμάτευσης, σχετικοποιείται». Ο χρόνος διαλύεται στον χώρο με αποτέλεσμα η ακολουθία και το ταυτόχρονο να προσεγγίζονται με διαφορετικό τρόπο. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Από το χρόνο στο χώρο», *Κουλτούρα και λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονοτόποι ιδεών*, Αθήνα: Πόλις 2014, σσ. 11, 12.

<sup>15</sup> Στο εξής οι αναφορές θα γίνονται με βάση τη μεταφρασμένη έκδοση στα αγγλικά: Philippe Hamon, *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, μτφρ. Katia Sainson-Frank, Lisa Maguire, εισαγωγή Richard Sieburth, Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press 1992.

θραύσματος που εισήγαγε ο Benjamin, το *κενό* που πραγματεύεται ο Huysssen και αυτό που ο Hamon ορίζει ως *επαναγραφή* (*réécriture*). Στα μυθιστορήματα *Το δίκιο είναι ζόρικο* πολύ και *Έλα να πούμε ψέματα* το παλίμψηστο των Χανίων θα διερευνηθεί μέσα από τις αφηγήσεις των προσώπων, τους εσωτερικούς μονολόγους τους, το αρχειακό υλικό που μελετούν, τα ιστορικά γεγονότα που ερευνούν και ανασυνθέτουν στα γραπτά τους κείμενα. Παράλληλα, στο μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο* πολύ, ο δημόσιος χώρος θα συνεξεταστεί με τη μεταμνήμη και το άγνωστο παρελθόν του που ανακαλύπτει σταδιακά η Βιργινία, ενώ ο ιδιωτικός χώρος, και ειδικότερα το σπίτι της οικογένειας Κριαρά θα μελετηθεί ως ένα όριο ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν. Αντίστοιχα, στο *Έλα να πούμε ψέματα*, όπου κυριαρχεί ο ιδιωτικός χώρος, θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο σπίτια των οικογενειών Κριαρά και Αποστολάκη λειτουργούν ως περάσματα από το σήμερα στο παρελθόν.

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα εντοπιστούν αρχικά τα μέρη που δεσπόζουν στον δημόσιο χώρο της τριλογίας –το Λιμάνι με τον Φάρο, οι δρόμοι των Χανίων, ο Δημοτικός Κήπος με την προτομή του Παύλου Γύπαρη– που αποτυπώνονται στο παρόν και ταυτόχρονα σκιαγραφείται το άγνωστο παρελθόν τους είτε στο πλαίσιο της περιγραφής τους είτε μέσα από επιμέρους αφηγήσεις. Στη συνέχεια, θα μελετηθεί το εξοχικό κτήμα της οικογένειας Καουρζαντέ –το μετόχι που πέρασε στην κατοχή της οικογένειας Κριαρά και εμφανίζεται συστηματικά και στα τρία μυθιστορήματα– ως χαρακτηριστικό παράδειγμα παλίμψηστου ιδιωτικού χώρου με πολλαπλά στρώματα βιωμένης εμπειρίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

#### 1.1. Αρχιτεκτονική και Λογοτεχνία

Με αφετηρία τη γαλλική λογοτεχνία, ο Philippe Hamon χαρακτηρίζει ορόσημο για τη διαλεκτική σχέση χώρου και λογοτεχνικού κειμένου τα μέσα του 19ου αιώνα, όταν ο χώρος ως δομικό συστατικό της λογοτεχνίας αναπαρίσταται συστηματικά και διεξοδικά σε πολλά κείμενα. Για να ενισχύσει την άποψή του, ο Hamon επικαλείται την άποψη του Roland Barthes ότι οι συγγραφείς αυτής της περιόδου έχουν μολυνθεί από την ασθένεια της «οπτικής γλώσσας», την οποία ο Hamon επεκτείνει υποστηρίζοντας ότι έχουν μολυνθεί επιπροσθέτως και από την ασθένεια της «οπτικής αρχιτεκτονικής». Συμπτώματά της θεωρεί, αφενός, τη συστηματική και λεπτομερή άντληση υλικού από τα κτίσματα του αστικού τοπίου και, αφετέρου, την παραχώρηση προσωπικού ιδιωτικού χώρου στα αφηγηματικά πρόσωπα, όταν πρέπει να καταστούν μόνιμοι κάτοικοι ενός τόπου. Ευρύτερα, κατά τον Hamon, ο τρόπος αναπαράστασης του χώρου εντός του λογοτεχνικού κειμένου δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για ένα δομημένο και προσεκτικά αρθρωμένο σύνολο σημείων από το οποίο παράγεται νόημα και προωθείται η δράση<sup>16</sup>. Κομβικό ρόλο στην κατανόηση του λογοτεχνικού κειμένου, σύμφωνα με τον Philippe Hamon, μπορούν να παίξουν οι διαδρομές του ήρωα μέσα στην πόλη, το ίδιο το αστικό τοπίο και ό,τι αυτό περιλαμβάνει. Αντίστοιχο ρόλο μπορεί να διαδραματίσει και ο ιδιωτικός χώρος, η παραμονή του ήρωα σ' ένα δωμάτιο και τα στοιχεία της περιγραφής του, η συστηματική παραμονή του σε ένα κατώφλι ή η ενατένιση από το παράθυρο<sup>17</sup>.

Ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, η έντονη αστικοποίηση, η ανάπτυξη της τεχνολογίας, το βιομηχανικό τοπίο εισβάλλουν στην τέχνη, κατ' επέκταση και στη λογοτεχνία. Ο Walter Benjamin, ο οποίος στο θεωρητικό έργο του πραγματεύεται τη διαλεκτική σχέση αστικού τοπίου και λογοτεχνίας, θεωρεί πως οι καταβολές της σχέσης αυτής είναι η «πανοραμική λογοτεχνία»<sup>18</sup>, αλλά και οι ριζικές αλλαγές στο

<sup>16</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 6.

<sup>17</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 87.

<sup>18</sup> Βλ. Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επίμετρο Theodor W. Adorno - Rolf Tiedemann - Susan Buck-Morss, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος -

Παρίσι από τον «καλλιτέχνη-καταστροφέα»<sup>19</sup> Hausmann που σταδιακά μετατρέπει το Παρίσι σε έναν ανοίκειο χώρο<sup>20</sup> για τους κατοίκους του. Η έννοια του ανοίκειου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την αλλαγή καθώς και ο Benjamin τη χαρακτηρίζει ως «το νόμο της αναπόφευκτης καταστροφής που κυβερνά όλα τα ανθρώπινα πράγματα»<sup>21</sup>.

Με αφετηρία τα θεωρητικά κείμενα του Benjamin για τις Εκθέσεις του Παρισιού<sup>22</sup>, ο Hamon παρατηρεί ότι αντίστοιχη τάση συντελείται και στην αρχή της μετανεωτερικότητας, περίπου στη δεκαετία του 1970<sup>23</sup>, όταν η αρχιτεκτονική επεκτείνει την επιρροή της στο λογοτεχνικό κείμενο<sup>24</sup>. Η έννοια της έκθεσης (exposition) για τον Hamon συνίσταται σε έναν κειμενικό μηχανισμό με περιγραφική σκοπιμότητα, που μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία μιας τυπολογίας ενδεικτικής της σχέσης κειμένου και αρχιτεκτονικής<sup>25</sup>. Η αρχιτεκτονική, αλλά και ευρύτερα ο χώρος, μπορούν να εκληφθούν ως μια ενσωματωμένη στο κείμενο μεταγλώσσα που

---

Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια <sup>2</sup>2002, σσ. 43-48. Για την έννοια της «πανοραμικής λογοτεχνίας», βλ. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, μτφρ. Howard Eiland - Kevin McLaughlin, Massachussets - London: Harvard University Press 2002, σσ. 5-6, όπου ο ορισμός της συνδέεται με τα *πανοράματα*, αίθουσες με γιγαντιαίες εικόνες φυσικών τοπίων, πρόδρομοι κατά τον Benjamin του κινηματογράφου. Αντιστοίχως, ο όρος *πανοραμική λογοτεχνία* αναφέρεται σε περιγραφικά κείμενα κάτω από εικόνες διαφόρων τοποθεσιών του Παρισιού, που κυκλοφορούσαν είτε ως ένθετα σε περιοδικά ή ως φυλλάδια. Εφόσον όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού μετακόμιζε από τα περίχωρα στο Παρίσι, τα κείμενα αυτά είχαν στόχο να γνωρίσουν την πόλη στους νεοφερμένους κατοίκους.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 23.

<sup>20</sup> Στο ίδιο, σ. 12.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 102.

<sup>22</sup> Στην εισαγωγή της αγγλικής έκδοσης, ο Richard Sieburth επισημαίνει ως κοινή συνισταμένη στη σημειωτική θεώρηση του Hamon και τη μαρξική θεώρηση του Benjamin στην πρόσληψη του άστεως μέσα από τις μεγάλες Διεθνείς Εκθέσεις του Παρισιού στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (1855-1900). Βλ. Richard Sieburth, "Introduction to Translated Edition" [στο:] Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σσ. vii-ix.

<sup>23</sup> Ο Sieburth αναφέρει ότι ο Hamon «διαβάζει τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα ως την αρχαιολογία της μετανεωτερικότητας» (στο ίδιο, σ. x).

<sup>24</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 26. Για να ενισχύσει το επιχείρημά του, συγκρίνει δύο μυθιστορήματα της γαλλικής λογοτεχνίας, την *Κουζίνα (Pot-bouille)*, 1882 του Emil Zola και το *Ζωή οδηγίες χρήσεως (La vie mode d'emploi)*, 1978 του Georges Perec. Στο πρώτο, οι σχέσεις και η αλληλεπίδραση μεταξύ των ηρώων βασίζεται στη γειτνίασή τους εντός του κτηρίου στο οποίο ζουν, και η πλοκή εξελίσσεται μέσω των διαδρομών που ακολουθούν από τον έναν όροφο στον άλλο, ή από το ένα διαμέρισμα στο άλλο. Στο δεύτερο, δεσπόζει μια πολυκατοικία που της έχει αφαιρεθεί η πρόσοψη, ώστε να βλέπει κανείς το εσωτερικό των διαμερισμάτων. Σκοπός του Perec είναι να γράψει ένα μυθιστόρημα με πρωταγωνιστή το συγκεκριμένο κτήριο και μέσω της εγκιβωτισμένης αφήγησης να εξιστορήσει τη ζωή των κατοίκων της πολυκατοικίας. Το μέσο για να ενώσει τις ιστορίες είναι το κτήριο και, αφού του έχει αφαιρεθεί η πρόσοψη, ο αναγνώστης βλέπει παράλληλα τα επιμέρους εγκιβωτισμένα μυθιστορήματα να εξελίσσονται εντός του κεντρικού. Αυτός ο κατακερματισμός, σε μικρότερο βαθμό στο μυθιστόρημα του Zola και σε μεγαλύτερο στο μυθιστόρημα του Perec, είναι ενδεικτικός των αρχιτεκτονικών επιλογών του κάθε συγγραφέα ως προς την αναπαράσταση του χώρου στο λογοτεχνικό κείμενο. Βλ. στο ίδιο, σ. 48.

<sup>25</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 11-13.

συμβάλλει στην ερμηνεία του<sup>26</sup> και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την υπεροχή της όρασης εντός του λογοτεχνικού κειμένου. Ο αρχιτεκτονικός χώρος είναι αυτός που επιτρέπει είτε την επέκταση του κειμένου είτε τον περιορισμό του, με αυστηρή επιλογή του τί θα περιγραφεί.

Μέσω της περιγραφής των χώρων, της δράσης των ηρώων ή της παραμονής σε συγκεκριμένους χώρους, ο αναγνώστης πρέπει να αισθάνεται ότι είναι τα μάτια του ήρωα και όχι η γνώση του συγγραφέα. Οι αναλυτικές περιγραφές δεν σχετίζονται μόνο με το γεγονός ότι ο ήρωας μπορεί να είναι απλώς περιέργος. Θα πρέπει να βρεθεί η αιτία της περιγραφής, το γιατί, που μπορεί να είναι χρήσιμο για την πλοκή<sup>27</sup>. Ο τρόπος με τον οποίον λειτουργεί ο χώρος στην πλοκή είναι διαφορετικός σε κάθε περίπτωση. Μπορεί να έχουμε λεπτομερή απεικόνιση ή απλώς ένα σκηνικό χωρίς ιδιαίτερο ρόλο. Όταν ο χώρος προωθεί την πλοκή, ό,τι εκτυλίσσεται σε αυτόν είναι σημαντικό ακριβώς επειδή διαδραματίζεται στον συγκεκριμένο χώρο, και ίσως να μην ήταν εξίσου σημαντικό αν συνέβαινε κάπου αλλού. Οδηγούμαστε έτσι στη διάκριση που κάνει η Mieke Bal ανάμεσα στον *χώρο-πλαίσιο* (frame-space), που έχει σταθεροποιητική λειτουργία και στον *θεματοποιημένο χώρο* (thematized space), του οποίου η λειτουργία είναι δυναμική και προωθεί την πλοκή<sup>28</sup>. Κατά τη Bal:

Ανάμεσα σε μια απόλυτα ρεαλιστική περιγραφή του μυθοπλαστικού κόσμου και την τεχνητή θεατρική *mise-en-scène* υπάρχει ένα ανεπαίσθητο όριο, το οποίο συνεχώς παραβιάζεται, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να επιλέγει αν θα πάει στη μία κατεύθυνση ή στην άλλη.<sup>29</sup>

Οι ιδιαίτερα λεπτομερείς περιγραφές που διαβάζει ο αναγνώστης τού δημιουργούν την εντύπωση μιας ακριβούς αναπαράστασης της πραγματικότητας, κάτι όμως που δεν ισχύει για το λογοτεχνικό κείμενο. Εκτός από τη θεματική του έργου και τον τρόπο έκθεσης των γεγονότων, το λογοτεχνικό κείμενο είναι συχνά αποτέλεσμα του συνδυασμού βιωματικής εμπειρίας και φαντασίας του συγγραφέα. Ειδικά για την Μάρω Δούκα, σημαντική είναι και η συμβολή της αρχαιακής έρευνας με αποτέλεσμα βίωμα και έρευνα να συνυπάρχουν στη μυθοπλασία της γενέθλιας πόλης.

---

<sup>26</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 25.

<sup>27</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 311-312.

<sup>28</sup> Βλ. Mieke Bal, *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press 42017, σ. 127.

<sup>29</sup> Στο ίδιο, σ. 124 (η μετάφραση δική μου).

## 1.2. Από το παλίμψηστο του χώρου στην ετεροτοπία

Στον θεωρητικό στοχασμό του Andreas Huyssen, η πόλη προσλαμβάνεται ως ένα κείμενο που γράφεται, σβήνεται και ξαναγράφεται συνεχώς. Το αστικό παλίμψηστο ταυτίζεται με την ακύρωση των χρονικών ορίων, όπως αυτή διαμορφώνεται από το αστικό τοπίο, το έργο τέχνης και το κείμενο, τα οποία, ως κοινοί πολιτισμικής μνήμης<sup>30</sup>, υπονομεύουν στον μεταξύ τους διάλογο τα συμβατικά χωρικά όρια, με αποτέλεσμα να καθιστούν αισθητό τον κατακερματισμό, την αποσπασματικότητα, την παροδικότητα. Το αστικό φαντασιακό σε συνδυασμό με τη ρευστότητα του χώρου συμπαραθέτει στοιχεία ετερόκλητα ή και αντιφατικά με αποτέλεσμα, κατά τον Huyssen, «τα πιο ισχυρά σημεία του παρόντος (τοπία-ορόσημα) μπορούν μέσω της φαντασίας να αναμειχθούν με τα ίχνη του παρελθόντος, τις διαγραφές, τις απώλειες και τις ετεροτοπίες»<sup>31</sup>.

Μέσα από τις πολλαπλές όψεις των Χανίων και την πολυπρισματική οπτική της Ιστορίας που εντοπίζονται στην τριλογία της Μάρως Δούκα, μπορούμε να διατρέξουμε ταυτόχρονα και τις πολλαπλές όψεις του χωρικού παλίμψηστου. Η προσέγγιση του Hamon στην κειμενική αποτύπωση του χωρικού παλίμψηστου συνίσταται στη «διαχρονία, που απορροφάται από μια ομοιογενή ή μη, συγχρονία»<sup>32</sup>. Η συγγραφέας αποτυπώνει τον χώρο, δημόσιο ή ιδιωτικό, εντός του λογοτεχνικού κειμένου, ως μια ορατή διαστρωμάτωση εμπειριών. Η παλίμψηστη πόλη είναι μια κοινή δομή, που εκφράζεται μέσω της στρωματογραφίας ή της συμπαραθέσης διαφορετικών βιωμάτων, ενώ ο «παλίμψηστος» τρόπος, με τον οποίον οι διαφορετικές εγγραφές συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο, μπορεί να εντάσσεται σε ένα πλαίσιο συγχρονίας ή διαχρονίας.<sup>33</sup> Η αναπαράσταση του χώρου στο λογοτεχνικό κείμενο δημιουργεί ένα αχρονικό συνεχές με αποτέλεσμα είτε τη σύγκρουση παρόντος-παρελθόντος είτε τον εντοπισμό ομοιοτήτων ανάμεσα στο σήμερα και στο χθες<sup>34</sup>. Ο «ιστορικός πλάνης» εξαρθρώνει τη συνέχεια των αστικών εικόνων, με αποτέλεσμα το παρελθόν και το παρόν να λαμβάνουν νέο νόημα και η εμπειρία της πόλης να

<sup>30</sup> Βλ. Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press 2003, σ. 6.

<sup>31</sup> Στο ίδιο, σ. 7 (η μετάφραση δική μου).

<sup>32</sup> Για το χωρικό παλίμψηστο, βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 35.

<sup>33</sup> Βλ. Αλίκη Σπυροπούλου, «Παλίμψηστη πόλη: Όψεις της Αθήνας στη λογοτεχνία του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα» [στο:] Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2006, σ. 70.

<sup>34</sup> Βλ. Jens Martin Gurr, "Palimpsests, Rhizomes, Nodes. Texts as Structural and Functional Urban Models", *Charting Literary Urban Studies: Texts as Models of and for the City*, New York: Routledge 2021, σσ. 60-61.



συνίσταται σε ένα σύστημα από ασυνέχειες, χρονικές και χωρικές, το οποίο δημιουργεί όψεις μιας άλλης πόλης<sup>35</sup>. Έτσι, ο χώρος και η απεικόνισή του στο λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να γίνει το μέσο ανάδειξης του συσκοτισμένου παρελθόντος.

Κατά το παρελθόν, σύμφωνα με τον Michel Foucault, «ο χώρος έχει αντιμετωπιστεί ως κάτι νεκρό, πάγιο, μη διαλεκτικό, ακίνητο σε αντίθεση με τον χρόνο που έχει συνδυαστεί με τον πλούτο, την γονιμότητα, τη ζωή, τη διαλεκτική»<sup>36</sup>. Η στροφή από τον χρόνο στον χώρο είναι ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μετανεωτερικότητας. Η ρευστότητα της σύγχρονης πόλης καλεί τον χρήστη της να την επαναδημιουργήσει, κάνοντας ταυτόχρονα εύπλαστη και τη δική του ταυτότητα. Τα δύο μέρη αυτής της σχέσης τίθενται σε μια διαδικασία συνδιαμόρφωσης.

Ο Foucault θεωρεί ότι ο κάθε χώρος έχει μια ιστορία και κατ' επέκταση η διαπλοκή του χώρου με τον χρόνο είναι αναπόφευκτη<sup>37</sup>, την οποία εντοπίζει και στην υπό εξέταση τριλογία, ο Κώστας Σουέρεφ. Θεωρεί ότι ο τόπος είναι το έλασσον και το μείζον ταυτόχρονα. Άλλοτε ο χρόνος συρρικνώνεται και κυριαρχεί ο χώρος, κι άλλοτε συμβαίνει το αντίστροφο<sup>38</sup>. Αν αναλογιστούμε τη θεώρηση του Foucault, δεν είναι αναγκαία η αντιθετική σχέση χώρου-χρόνου. Μέσω της παρουσίασης της χρονικής διάστασης, αν φέρουμε στο προσκήνιο τον χώρο μπορούμε να δείξουμε ότι δεν είναι ενιαίος, όπως και ο χρόνος, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ρευστής μετανεωτερικής πόλης. Σ' αυτό το πλαίσιο εμπλέκεται και η προσωπική οπτική όλων των γεγονότων που σχετίζονται με τον χώρο.

Η κατά τον Foucault έννοια της χωροθεσίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σχέση γειννίας μεταξύ σημείων ή στοιχείων. Ο κόσμος μας δεν συνίσταται σε ένα είδος εσωτερικού κενού εντός του οποίου δρουν οι άνθρωποι και τοποθετούνται τα αντικείμενα. Τόσο οι χωροθεσίες περάσματος (δρόμοι, μέσα μεταφοράς από ένα σημείο στο άλλο) όσο και οι χωροθεσίες ανάπαυσης (σπίτι, δωμάτιο, κρεβάτι) ορίζονται από ένα σύνολο σχέσεων. Όταν αυτές οι σχέσεις διαφοροποιούνται,

---

<sup>35</sup> Βλ. Σταύρος Σταυρίδης, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν» [στο:] Αγγελική Σπυροπούλου (επιμ.), *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2007, σ. 271.

<sup>36</sup> Παρατίθεται στο: David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διεύρυνση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, εισαγωγή στην ελληνική έκδοση Ντίνα Βαΐου, επιστ. επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος - Μάνος Σπυριδάκης, Αθήνα: Μεταίχμιο 2009, σ. 277.

<sup>37</sup> Michel Foucault, «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]», *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον 2012, σ. 256.

<sup>38</sup> Βλ. Κώστας Σουέρεφ, «Στις γραμμές του μύθου και της ιστορίας (*Αθώοι και φταίχτες - Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*)», *Πόρφυρας*, τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σ. 235.

δημιουργούν δυνάμει ετεροτοπίες.<sup>39</sup>

Για την ταξινόμηση των χωροθεσιών εξαιρετικά βοηθητική καθίσταται η σημειωτική τυπολογία που αναπτύσσει ο Hamon. Λογοτεχνική περσόνα της τριλογίας είναι τα Χανιά και συνιστά το όλον, όμως η παρούσα έρευνα δεν θα μπορούσε να παραβλέψει τους δρόμους, τα σπίτια, τα δωμάτια των σπιτιών που αποτελούν τα επιμέρους σημεία. Ο Hamon ορίζει ως «ιεραρχικά» τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα, όταν εντός του κειμένου, η σχέση ανάμεσα στο όλον και τα επιμέρους σημεία δομείται με συστηματικό τρόπο. Η ταξινόμησή τους ονομάζεται σύστημα περιορισμών, το οποίο ορίζει τα αλληλοεξαρτώμενα χωρικά στοιχεία, δίνοντας έμφαση στο ένα σημείο, το οποίο εμπεριέχει και άλλα σημεία. Μέσω αυτών, το λογοτεχνικό κείμενο αναπτύσσει μια συγκεκριμένη στρατηγική συσχέτισης των χώρων με τα αφηγηματικά πρόσωπα, αλλά και των σχέσεων που αναπτύσσουν οι ήρωες μεταξύ τους. Αυτή η ιεράρχηση είναι που τροφοδοτεί τις περιγραφές για την εξάρτηση ή την επιρροή που υπάρχει στα πρόσωπα και το περιβάλλον τους<sup>40</sup>, και με βάση αυτή μπορούν να εντοπιστούν οι χώροι που ενώνουν το παρόν με το παρελθόν, ιδιαίτερα όταν βάσει της διάκρισης που γίνεται στη σημειωτική τυπολογία του Hamon εντοπίζονται οι επιμέρους φουκωϊκές χωροθεσίες. Ο τρόπος που ιεραρχείται ο χώρος μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, ενώ φαινομενικά μπορεί να μοιάζει απόλυτα φυσικός, στην πραγματικότητα είναι μια τεχνητή ιεράρχηση, μια κατασκευή<sup>41</sup>, η οποία μπορεί να υπερτονίζεται μέσα από τις συστηματικές επαναλήψεις συγκεκριμένων χώρων ή του τρόπου που οι ήρωες δρουν ή κινούνται μέσα σε συγκεκριμένους χώρους.

Σύμφωνα με τον Σταύρο Σταυρίδη, οι ετεροτοπίες συχνά εκφράζονται ως «αναστατώσεις της τάξης», που δεν τις καθιστά μόνο τοποθεσίες αλλά «χωροχρονικές συγκυρίες κατά τις οποίες η ετερότητα συμπλέκεται ή αναμετράται με την ομοιότητα» με αποτέλεσμα οι πολλαπλές αυτές σχέσεις που δημιουργούνται να καθιστούν τους χώρους μετέωρους<sup>42</sup>.

Οι ετεροτοπίες γεννιούνται έτσι ως τόποι ασυνέχειας, ρήγματα στις διαπλάθουσες ταξινομήσεις του χώρου όσο και του χρόνου, καθώς θραύσματα ετερόκλητα χώρου και χρόνου συνέρχονται στις διαδικασίες που δίνουν στις ετεροτοπίες τόπο.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Βλ. Michel Foucault, «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]», ό.π., σσ. 257-260.

<sup>40</sup> Για τη σημειωτική τυπολογία του «ιεραρχικού αντικειμένου» ή του «συστήματος περιορισμών» βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 28.

<sup>41</sup> Βλ. Mieke Bal, *Narratology...*, ό.π., σ. 124.

<sup>42</sup> Σταύρος Σταυρίδης, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2010, σ. 221.

<sup>43</sup> Στο ίδιο, σ. 223.

Αυτοί οι μεταιχμιακοί χώροι ή «μετέωροι χώροι της ετερότητας» κατά τον Σταυρίδη δεν είναι προκαθορισμένοι, δεν προϋπάρχουν, απλά συμβαίνουν. Χαρακτηρίζονται από τυχαιότητα και αποτελούν «περάσματα», άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μνήμη ή τη φαντασία. Ο χώρος και ο χρόνος αποκτούν ρευστότητα συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν ή και το μέλλον<sup>44</sup>.

Η αποτύπωση της ρευστότητας στην υπό εξέταση τριλογία είναι που καθιστά τον αστικό χώρο ανοίκειο για τα αφηγηματικά πρόσωπα, ιδιαίτερα όταν ανακαλύπτουν άγνωστες ή λιγότερο γνωστές πτυχές του παρελθόντος της πόλης. Μέσα από το λογοτεχνικό κείμενο υπερτονίζονται και επαναλαμβάνονται σημεία της πόλης, των οποίων η παροντική μορφή είναι εντελώς διαφορετική και δύσκολα μπορεί ο χρήστης της πόλης να αναγνωρίσει σ' αυτά το παρελθόν. Συνεπώς μπορούμε εντός του λογοτεχνικού κειμένου όχι μόνο να ανιχνεύσουμε αυτό που ο Foucault αποκαλεί «έτερο τόπο» αλλά και το στοιχείο του ανέφικτου που κατά τον Harvey έχουν οι «έτεροι τόποι» και ειδικότερα, τη συνύπαρξη σε έναν ανέφικτο χώρο πολλών κατακερματισμένων εφικτών κόσμων<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Στο ίδιο, σ. 255.

<sup>45</sup> David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διεύρυνση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, ό.π., σ. 82.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

#### 2.1. Το μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες*

Κεντρικός ήρωας του πρώτου μυθιστορήματος της τριλογίας είναι ο Αρίφ Καούρης, απεσταλμένος δημοσιογράφος του BBC, ο οποίος καταφθάνει στα Χανιά για ένα ρεπορτάζ που θα καταγράψει όσα μουσουλμανικά μνημεία έχουν απομείνει στην πόλη. Ο παππούς του Αρίφ, ο Χουσεΐν, ήταν Τουρκοκρητικός, εξισλαμισμένος Χανιώτης, που έφυγε από την Κρήτη στο πλαίσιο της ανταλλαγής πληθυσμών. Στο μυθιστόρημα δεν θίγεται μόνο ο εκπατρισμός της οικογένειας Καουρζαντέ ή Καούρη και των κρητικών μουσουλμάνων, αλλά και μία δολοφονία που «στοιχειώνει» το παρελθόν της οικογένειας καθώς η γιαγιά του Αρίφ, η Αϊσέ, έμεινε στην Κρήτη για να παντρευτεί χριστιανό κρητικό, τον Αρμόδιο Φούμη. Ο γάμος αυτός έληξε άδοξα, με την δολοφονία της Αϊσέ από τον Αρμόδιο, όμως γεννήθηκε μία κόρη, η Βιργινία Φούμη. Η Βιργινία παντρεύτηκε τον Γιώργη Κριαρά, με τον οποίον απέκτησε δίδυμα, την Ελεονόρα και τον Πανάρη, που είναι επίσης κεντρικοί ήρωες του μυθιστορήματος, και μικρανίψια του Αρίφ. Επιθυμία του Αρίφ δεν είναι μόνο η περιπλάνηση στην πόλη που έζησε ο παππούς του, αλλά και η γνωριμία με τους απογόνους της γιαγιάς του. Η συγγραφέας για να γράψει το μυθιστόρημα έκανε έρευνα στο Ιστορικό Αρχείο Κρήτης. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι για να αξιοποιήσει την έρευνα αυτή στο λογοτεχνικό κείμενο και να αποτυπώσει τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες θα έπρεπε να έχει ως εφόδιο «τη νοσταλγία και την ανεξιθρησκία του ανθρώπου που είχε ζήσει σ' αυτήν την πόλη, και μέσα από τα ιστορικά γεγονότα αναγκάστηκε να την εγκαταλείψει και να τη χάσει οριστικά»<sup>46</sup>.

Ο τρόπος που απεικονίζεται ο μυθιστορηματικός χώρος συνοψίζεται στα παρακάτω λόγια του Αρίφ:

Προσέχοντας τα μικρά διώροφα κτίσματα κολλητά στο εσωτερικό τείχος, αριστερά μου, έπεσε το μάτι μου σε σπονδύλους από κίονες ενσωματωμένους στην τοιχοποιία. Από αιώνα σε αιώνα, σκεφτόμουν, με τα ίδια οικοδομικά υλικά από τα

<sup>46</sup> Μιχάλης Αναστασίου, «Μάρω Δούκα», ό.π.

γκρεμισμένα σπίτια και από τους καμένους ναούς χτιζόταν και ξαναχτιζόταν η πόλη. Δεν υπάρχει, πιστεύω, ιερότερη στιγμή από αυτή που συναντιούνται τα στρώματα των πολιτισμών, το ένα επάνω και μέσα στο άλλο. Και πώς από τους καμένους σπόρους της φακής μπορείς να υποθέσεις για τη διατροφή και για τη μορφή της ζωής των ανθρώπων που έζησαν χιλιάδες χρόνια πριν από μας.<sup>47</sup>

Στον ίδιο χώρο συνυπάρχουν πολλές εποχές και υλικά μένουν για χρόνια μέχρι να φθαρούν ή να επαναχρησιμοποιηθούν. Ταυτόχρονα όμως, κομμάτι της ιστορίας είναι και οι άνθρωποι που έζησαν εκεί<sup>48</sup>. Τα θραύσματα εικόνων, γεγονότων ή μαρτυριών από κοινού με τις μνήμες μπορούν να συμβάλουν στην αποκρυπτογράφηση της πόλης μέσω των υλικών της τόσο για τους μυθοπλαστικούς ήρωες που έχουν βιώσει την ιστορία της όσο και γι' αυτούς που την έχουν διαβάσει ή την ανακαλύπτουν από την αρχή.

### **2.1.1. Η ημερολογιακή αποτύπωση του χωρικού παλίμψηστου**

Παρά το γεγονός ότι ο Αρίφ καταφθάνει στα Χανιά με την ιδιότητα του δημοσιογράφου για την καταγραφή των μουσουλμανικών μνημείων της πόλης, η βασική επιδίωξη του ήρωα είναι διαφορετική: να δει την πόλη μέσα από ένα ημερολόγιο που κληρονόμησε από τον παππού και τον πατέρα του. Η πρωταρχική μορφή του ημερολογίου γράφτηκε από τον παππού του Αρίφ, τον Χουσεΐν, και το μεγαλύτερο μέρος του αφορούσε στην περιγραφή της πόλης των Χανίων. Το ημερολόγιο αυτό το αντέγραψε ο πατέρας του Αρίφ, ο Ομέρ και ταυτόχρονα το σχολίασε και το συμπλήρωσε με τα δικά του βιώματα. Ο Αρίφ λέει χαρακτηριστικά:

Το ασυνήθιστο σ' αυτό το ημερολόγιο είναι ότι ο πατέρας μου αντιγράφει μ' επιμέλεια το ημερολόγιο του δικού του πατέρα. Κάποιες φορές σημειώνει με ζωηρά στοιχεία όσα αντιγράφει, τα σχολιάζει και τα αξιολογεί [...] έχω μπροστά μου ένα διπλό ημερολόγιο με τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα. [...] στην περίπτωση του παππού μου κυρίως, έχω να κάνω μ' έναν παρατηρητή που προτάσσει συμπνετικά το καθετί, λες και μοναδική φιλοδοξία του είναι να το διασώσει προπάντων μέσα του [...] τότε γίνεται περιγραφικός, μιλάει για σπίτια, για δρόμους, για μαγαζιά, τότε τον απορροφούν τα ιστορικά γεγονότα, όπως συμπλέκονται με τα μικροσυμβάντα της ζωής...<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 19.

<sup>48</sup> Βλ. Σταύρος Σταυρίδης, «Εικόνες και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», ό.π., σ. 250.

<sup>49</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 57.

Η αφήγηση του Αρίφ είναι προορισμένη να αναδείξει τα στρώματα του χρόνου στον χώρο, διότι σ' αυτήν εγκιβωτίζονται αποσπάσματα του διπλού ημερολογίου. Ο Αρίφ περιπλανιέται στην πόλη των Χανίων, και καταγράφει σε ένα είδος σημειώσεων την οδοιπορία του και τις εικόνες που προσλαμβάνει από το αστικό τοπίο. Ο ταξιδιωτικός του απολογισμός μετατρέπεται σε γραπτό κείμενο και δημιουργεί ένα είδος διαλεκτικής, «μια φιλολογική αναμέτρηση με τη λαξευμένη πέτρα»<sup>50</sup>. Σύμφωνα με τον Hamon, ο περιπατητής-συγγραφέας απολαμβάνει να κατασκευάζει νοητικά το δικό του μνημείο-κείμενο, χαρτογραφώντας ένα νοητικό δρομολόγιο. Το κείμενο που θα γραφτεί μπορεί να διασώσει πολλά από τα στοιχεία του χώρου που, διαφορετικά, θα ξεχαστούν με το πέρασμα του χρόνου<sup>51</sup>.

Η οδοιπορία στο αστικό τοπίο είναι μία αφηγηματική τεχνική μέσω της οποίας η σύγχρονη ελληνική πόλη σκιαγραφείται ως ένας τόπος της τουρκοκρατικής πολιτιστικής κληρονομιάς<sup>52</sup>, κάτι που αναδεικνύει και υπερτονίζεται στο μυθιστόρημα διότι τα Χανιά του παρόντος εμπεριέχουν τα Χανιά του παρελθόντος. Χαρακτηριστικά λέει ο Αρίφ: «Είναι στιγμές που με κουράζουν οι ασήμαντες λεπτομέρειες του ημερολογίου, είναι όμως στιγμές που σ' αυτές ακριβώς τις ασημαντότητες αναζητώ την πεμπτούσια του»<sup>53</sup>. Αν μέρος αυτών των ασημαντοτήτων που αναφέρει ο Αρίφ είναι οι λεπτομερείς περιγραφές του χώρου που υπάρχουν στο ημερολόγιο, τότε αυτές οργανώνονται μέσα από μια προσπάθεια συντήρησης της μνήμης<sup>54</sup>, που είναι η χαμένη πατρίδα για τον παππού Χουσεϊν και το μουσουλμανικό στοιχείο των Χανίων<sup>55</sup>. Οι λεπτομέρειες που περιλαμβάνονται και η πολυπλοκότητα του ημερολογίου της οικογένειας Καουρζαντέ είναι φανερά στα παρακάτω λόγια του Αρίφ:

Στις σημειώσεις του ο πατέρας επαναλαμβάνει συχνά έναν στίχο του Ρεμπό: “Plus léger qu’un bouchon j’ai dansé sur les flots”. Κι όμως επάνω στα κύματα δεν χόρευε

<sup>50</sup> Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 53 (η μετάφραση δική μου).

<sup>51</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 57.

<sup>52</sup> Βλ. Maria Akritidou, “From Ruins to Monuments? Material Heritage and Archival Haunting in Marō Douka’s *Innocent and guilty*”, ό.π., σ. 351.

<sup>53</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 179. Κάθε φορά που ο Αρίφ βλέπει κτίσματα στα οποία είναι εμφανής η φθορά του χρόνου, προσπαθεί να κάνει μια νοητική σύνδεση με ό,τι έχει διαβάσει στο διπλό ημερολόγιο.

<sup>54</sup> Βλ. Philippe Hamon, “What is a description?” [στο:] Mieke Bal (επιμ.), *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, τόμ. 1, London - New York: Routledge 2004, σ. 321.

<sup>55</sup> Χαρακτηριστικό είναι ότι και ο Αρμόδιος Φούμης κρατούσε ημερολόγιο, ωστόσο αυτό διαφέρει σημαντικά από το ημερολόγιο του παππού Χουσεϊν. Όταν η Ελεονόρα αναρωτιέται αν ο Αρμόδιος γράφει για την εποχή του, ο Πανάρης της απαντά: «Γράφει... αλλά ρηγά, πολύ αχαμνή η σκέψη του» (Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 161).

ποτέ· δεν ξέρω αν θα μπορούσα, αν από ηθική άποψη είχα το δικαίωμα να τον παρομοιάσω με λοστρόμο σκυφτό σ' ένα καράβι ναυλωμένο από τον πατέρα μου. Κι εγώ; Αποβιβάστηκα ποτέ, ή μήπως ακόμη ταξιδεύω με το ίδιο καράβι;<sup>56</sup>

Το ημερολόγιο του παππού Χουσεϊν παρομοιάζεται από τον Αρίφ με ναυλωμένο καράβι και ο Ομέρ που το αντιγράφει και το σχολιάζει με λοστρόμο. Ο λοστρόμος είναι σκυφτός, εικονοποιώντας την προσήλωση που χρειάζεται η αντιγραφή και ο σχολιασμός ενός παλιού ημερολογίου. Ο πατέρας δεν χόρεψε πάνω στα κύματα γιατί δεν ολοκλήρωσε το ταξίδι με το καράβι, αφού δεν πήγε στα Χανιά. Το σχολιάζει μόνο από τις αναμνήσεις του. Αναφερόμενος στο διπλό ημερολόγιο, ο Αρίφ αναρωτιέται: «πώς μπορεί να δώσει κανείς μορφή στις αναμνήσεις και στις έμμονες ιδέες άλλων, αν δεν ταυτιστεί;»<sup>57</sup> για να καταλήξει ότι: «καμία μεταγραφή δεν θα μπορούσε να με συναρπάσει, εάν από τις πρώτες κιόλας μέρες στα Χανιά, δεν είχα ενσωματωθεί στον μικρόκοσμο της πόλης, παρά τη θέλησή μου, αλλά μπορεί και επειδή το είχα πάρα πολύ βαθιά επιθυμήσει»<sup>58</sup>.

Το διπλό ημερολόγιο από κοινού με κείμενα περιηγητών είναι οι οδηγοί στις περιπλανήσεις του Αρίφ, ο οποίος όταν θα επιστρέψει στο Λονδίνο, θα δώσει ημερολογιακή μορφή στις σημειώσεις του. Κατά την προσέγγιση του Hamon, το βιβλίο είναι ένας τυπογραφικός χώρος, ένα χάρτινο όριο που μπορεί να οδηγήσει στην ονειροπόληση, στην ανάμνηση, στην απομόνωση. Βασικό του χαρακτηριστικό είναι ότι παρεμβάλλεται ανάμεσα στην όραση του αναγνώστη και στην αληθινή τοποθεσία η οποία περιγράφεται<sup>59</sup>. Η ημερολογιακή καταγραφή του Αρίφ συνιστά ένα κείμενο που αποτυπώνει τον μετασχηματισμό της πόλης, συνδυάζοντας την εγγραφή επάλληλων στρωμάτων εμπειρίας στο χαρτί και την ανακάλυψη των στρωμάτων αυτών στο αστικό παλίμψηστο των Χανίων. Μέσα από αυτό το χάρτινο όριο, δημιουργείται μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην πόλη του χθες και την πόλη του σήμερα. Όπως ο παππούς και ο πατέρας του, έτσι και ο Αρίφ παίρνει την απόφαση να φτιάξει το τρίτο ημερολόγιο από τα δύο προγενέστερα και από την οδοιπορία του στα Χανιά γράφοντας χαρακτηριστικά στον γιό του, τον Χάινριχ: «Κι ίσως γι' αυτό άρχισε σιγά σιγά να με γοητεύει η ιδέα μιας περιπλάνησης γραμμένης για σένα, μ' εμένα πρωταγωνιστή»<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Στο ίδιο, σ. 59.

<sup>57</sup> Στο ίδιο, σ. 621.

<sup>58</sup> Στο ίδιο, σ. 622.

<sup>59</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 39.

<sup>60</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 464.

### 2.1.2. Το αστικό παλίμψηστο των Χανίων

Ο Αρίφ επισκέπτεται για πρώτη φορά τα Χανιά για να γνωρίσει την πόλη που έζησαν οι πρόγονοί του και από την οποία ξεριζώθηκαν βίαια. Η εγγραφή της δράσης στον χώρο συχνά αντικατοπτρίζει τις κοινωνικές αντιθέσεις, εμπεριέχει τη μετάβαση, τη διαδοχή ή τη βίαιη αλλαγή. Η εγγραφή αυτή μπορεί να είναι κάθετη ή οριζόντια. Η κάθετη εγγραφή σχετίζεται με τη χρονική αλληλουχία και τα επάλληλα στρώματα εγγραφής ή εμπειρίας. Η διαδικασία αυτή παραπέμπει στην περγαμηνή που έχει αποξεσθεί ώστε να γραφτεί το επόμενο κείμενο. Οριζόντια ονομάζεται η παράλληλη και ταυτόχρονη εγγραφή της δράσης, που μετατρέπει τον χώρο σε έναν «πολυτόπο»<sup>61</sup>. Μέσω της οδοιοπορίας του στα Χανιά, συμπαραθέτει την εικόνα της πόλης του σήμερα με εικόνες από τα απομεινάρια των Χανίων του παρελθόντος, αποτυπώνοντας την κάθετη και την οριζόντια εγγραφή του χώρου:

Ακολουθώντας την πινακίδα “Monastiri rooms for rent”, άρχισα να ανηφορίζω την Αγίου Μάρκου. Κοντοστάθηκα μπροστά στα απομεινάρια του γυναικείου Μοναστηριού Σάντα Μαρία ντέι Μιράκολι. Εδώ γύρω, θα πρέπει να υπήρχε και ο ναός του Αγίου Τίτου που είχε γίνει, καθώς γράφουν, αγάδικο. Μπροστά μου, μόνο χαλάσματα ή σύγχρονες κατοικίες ιδιωτών. [...] Δεξιά μου, η οροφή του αναστηλωμένου και αναπλασμένου Μεγάλου Αρσενάλιου, εδώ θα πρέπει να ήταν και η βορινή έξοδος του εσωτερικού τείχους προς το λιμάνι. Τράβηξε την προσοχή μου ένα τετράστιχο γραμμένο με μαύρα στρογγυλά γράμματα στον τοίχο: “Εκάμανε τσι βάσεις τους δήθεν για το καλό μας, / μα ετσά που παν τα πράγματα, θαν είναι ο θάνατός μας. / Ως πότε τούτος ο λαός θα στέκει ν’ ανιμένει; / Γή φεύγουνε γή καίμε τζι, ετούτο μασε μένει.” Αντιαμερικανικό σύνθημα σε παραδοσιακή κρητική ρίμα.<sup>62</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα, βλέπουμε τον αφηγηματικό ήρωα να περπατάει στην οδό Αγίου Μάρκου, έχοντας ως οδηγό για τον προσανατολισμό του μια πινακίδα ενοικιαζόμενων δωματίων, αποτυπώνοντας συγχρόνως τα τουριστικά Χανιά του παρόντος. Η περιπλάνηση του Αρίφ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την όραση και την παρατήρηση του χώρου, αφού εντοπίζει τα ερείπια του Σάντα Μαρία ντέι Μιράκολι. Υποθέτει, από αφηγήσεις που έχει διαβάσει, ότι κάπου κοντά ήταν ο ναός του Αγίου Τίτου, ο οποίος στα χρόνια του παππού του έγινε αγάδικο. Ωστόσο, τώρα

<sup>61</sup> Για τη διάκριση κάθετης και οριζόντιας εγγραφής βλ. Βασίλης Δαλκαβούκης - Γιάννης Δρίνης, «Κατανοώντας το παλίμψηστο του τόπου. Ευθείες και πλάγιες συνδηλώσεις σε ένα συνοριακό τοπίο» [στο:] Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.), *Μετασηματισμοί του χώρου: κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα: Νήσος 2009, σ. 314.

<sup>62</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σσ. 33-34.



υπάρχουν μόνο χαλάσματα ή σύγχρονες κατοικίες, τονίζοντας έτσι τις διαγραφές του αστικού παλίμψηστου. Φτάνει στο Μεγάλο Αρσενάλιο, ένα κτήριο του 15ου αιώνα, που έχει αναπλαστεί και σήμερα επαναχρησιμοποιείται ως εκθεσιακός χώρος ή χώρος εκδηλώσεων. Κατά προσέγγιση εντοπίζει το σημείο που κάποτε ήταν η βορινή έξοδος του εσωτερικού τείχους, ώσπου παρατηρεί ένα σύνθημα που είναι γραμμένο στον τοίχο με σαφές πολιτικό περιεχόμενο, παραθέτοντας τις πολλαπλές όψεις της σύγχρονης πόλης.

Τα ερείπια ή χαλάσματα που υπάρχουν στο αστικό τοπίο μπορούν, σύμφωνα με τον Hamon, να οδηγήσουν τον χρήστη σε μια διαδικασία αποσύνθεσης και επανασύνθεσης της πόλης. Αυτή η επανασύνθεση παράγει ένα σύνολο που ανακατασκευάζεται από τα σπαράγματα, καθώς πρόκειται για μια ολότητα που δημιουργείται από την απουσία<sup>63</sup>, ιδιαίτερα όταν έχουμε να κάνουμε με ταξιδιώτες που πρώτα έχουν φτάσει νοητικά σε έναν τόπο, πριν φτάσουν εκεί με τη φυσική τους παρουσία, με αποτέλεσμα κάθε στάση τους να είναι μια ευκαιρία να αποκρυπτογραφήσουν τα σημεία<sup>64</sup>. Μέσω του διπλού ημερολογίου, ο Αρίφ έχει κάνει ήδη ένα νοητικό ταξίδι στα Χανιά και μέσω της περιπλάνησης και της οδοιπορίας στην πόλη βρίσκεται σε μια διαρκή πνευματική εγρήγορση.

Κάθε ερείπιο μπορεί να λειτουργήσει ως μια «οπτική παγίδα» που κεντρίζει το ενδιαφέρον, απαιτεί προσπάθεια, στενή παρατήρηση και σχολαστική ερμηνεία με στόχο την αναζήτηση ενός νοήματος μέσω της ανασύνθεσης των ερειπίων, με τον Αρίφ να λέει χαρακτηριστικά: «Τόσες μέρες με την ιδέα ότι δανείζω τη μνήμη μου στη βουλιαγμένη συνείδηση, στην παγιδευμένη φωνή των χαλασμάτων»<sup>65</sup>. Ένα ερείπιο δίνει την αφορμή στον αφηγηματικό ήρωα να ανακαλέσει στη μνήμη του το παρελθόν ή ό,τι γνωρίζει για το παρελθόν από προσωπική του έρευνα, ταυτόχρονα όμως μπορεί να φανταστεί και την εικόνα του επικείμενου θανάτου του<sup>66</sup>. Ενώ ο Αρίφ περπατάει στην οδό Κανεβάρο, θυμάται μια τοπογραφική απεικόνιση που είχε δει και αναλογίζεται τη διαδοχική σειρά με την οποία στα θεμέλια μιας παλαιοχριστιανικής εκκλησίας, υψώνεται ο επιβλητικός καθεδρικός ναός της Παναγίας επί Ενετοκρατίας, στη συνέχεια γίνεται τζαμί προς τιμήν του Μουσά Πασά. Το καμπαναριό έγινε μιναρές, στη συνέχεια κρατική αποθήκη, βομβαρδίστηκε κατά την Κατοχή ώσπου η σύγχρονη ρυμοτομία ήρθε σχεδόν να το εξαφανίσει. Η

<sup>63</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 58.

<sup>64</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 53.

<sup>65</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σσ. 140-141.

<sup>66</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 62.

επίγνωση του «θανάτου» συνοψίζεται στη φράση του Αρίφ: «Ακόμη και να μην είχα διαβάσει το παραμικρό, όλα θα μπορούσα να τα υποθέσω»<sup>67</sup>, αλλά το πιο βασικό του χαρακτηριστικό είναι η εξοικείωση με την αλλαγή:

Ποτέ δεν πίστεψα ότι το παρελθόν έχει ίσα δικαιώματα με το παρόν, μου φαίνεται, όμως, χωρίς καμία διάθεση να αποφθεγματίσω, πως όσο πιο σεβαστικά πατούμε το πολυβασανισμένο χώμα, τόσο πιο στέρεα θεμελιώνουμε τη ζωή μας στο σήμερα.<sup>68</sup>

Συναφής με την έννοια του ερειπίου, που εισάγει ο Hamon, είναι η έννοια του θραύσματος που πραγματεύεται ο Benjamin<sup>69</sup>. Αντιλαμβάνεται ότι ο κόσμος χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της ασυνέχειας και της έλλειψης ενότητας. Ο άνθρωπος είναι αυτός που μπορεί να εντοπίσει την ασυνέχεια και να ανασυνθέσει το παρελθόν μέσα από θραύσματα<sup>70</sup> και «με το εφήμερο θέαμα που ανοίγει στον ουρανό, η καταστροφή επικυρώνει την αιωνιότητα των θραυσμάτων»<sup>71</sup>, καθιστώντας την αλλαγή αναπόφευκτη. Το θραύσμα ως έννοια αναφέρεται σε κάτι που έχει αποσπαστεί βίαια από την πραγματικότητα, ταυτόχρονα όμως, μπορεί να συμβάλλει στη διατήρηση της μνήμης. Μέσα από την ένωση των θραυσμάτων μπορεί να δημιουργηθεί από την αρχή η εικόνα μιας παρελθοντικής εποχής<sup>72</sup>.

Στο πλαίσιο των αλλαγών που υφίσταται το αστικό τοπίο, η κατά τον Hamon έννοια της επαναγραφής του χώρου εντός του λογοτεχνικού κειμένου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα μνημεία και την επανάχρησή τους. Εξαιρετικά σημαντική είναι η περιγραφή του μνημείου στο λογοτεχνικό κείμενο, καθώς και αυτό είναι ένα είδος επαναγραφής, αλλά και επανενεργοποίησης οποιουδήποτε στοιχείου έχει ειπωθεί ή γραφτεί για το κτίσμα. Σε αυτήν την περίπτωση, ο χώρος γίνεται ένας είδος «παγωμένου» λόγου που τον πλαισιώνουν ένα σύνολο αφηγήσεων<sup>73</sup>. Όταν ένα κτήριο ή μνημείο επαναγράφεται, διενεργούνται μεταγενέστερες αποκαταστάσεις ή

<sup>67</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 30.

<sup>68</sup> Στο ίδιο, ό.π., σ. 34.

<sup>69</sup> Βλ. Walter Benjamin, *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, Αθήνα: Λέσχη κατασκόπων του 21ου αιώνα 2014, σσ. 15-16. Σε ένα ταξίδι του στο Μόναχο, ο Benjamin αγόρασε μια ακουαρέλα του Paul Klee με τίτλο *Angelus Novus*. Η ακουαρέλα αυτή απεικονίζει τον Άγγελο της Ιστορίας, ο οποίος την ώρα που απομακρύνεται από ένα σημείο, συνεχίζει να έχει στραμμένο το βλέμμα του πίσω, στο σημείο από όπου απομακρύνεται. Συνεχίζει, δηλαδή, να κοιτάζει προς το παρελθόν. Την ώρα που βλέπει μια καταστροφή, από την οποία δημιουργείται μια σειρά από ερείπια, την ίδια στιγμή μία θύελλα τον ωθεί προς το μέλλον, ενώ αυτός ακόμα κοιτάζει το παρελθόν.

<sup>70</sup> Βλ. Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, εισαγ. - μτφρ. Νέλλη Ανδρικοπούλου, επίμετρο Theodor W. Adorno - Δημήτρης Καρυδάς - Σταύρος Σταυρίδης, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα 2016, σ. 31.

<sup>71</sup> Στο ίδιο, σ. 97.

<sup>72</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 17.

<sup>73</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 46.

μετατροπές, ριζικές ή μη. Η επαναγραφή μπορεί να υπάρξει ανάμεσα σε κτήρια που έχουν διακριτά χαρακτηριστικά<sup>74</sup>. Όταν σε ένα καθολικό μοναστήρι προστίθεται ένας μιναρές και γίνεται τζαμί, αυτό μετατρέπεται σε μουσουλμανικό θρησκευτικό πλαίσιο, το ίδιο και όταν το συγκεκριμένο τζαμί, στη συνέχεια, γίνεται ορθόδοξη εκκλησία.

Καθώς ο Αρίφ περπατά στην οδό Δασκαλογιάννη, βρίσκεται μπροστά στον Άγιο Νικόλαο λέγοντας: «Στα χρόνια του παππού και του πατέρα μου ήταν το Χιουνκιάρ Τζαμισί, το αυτοκρατορικό τζαμί, προς τιμήν του σουλτάνου Ιμπραΐμ»<sup>75</sup>. Ο Αρίφ συνεχίζει να αναφέρει τις λεπτομερείς περιγραφές που βρίσκει στο ημερολόγιο του παππού Χουσεΐν για τους μιναρέδες και τους εξώστες (ή σερεφέδες, καθώς αναφέρεται και η τουρκική ονομασία), από όπου κάθε Παρασκευή καλούσε ο μουεζίνης για την προσευχή. Εκεί σώζεται και το σπαθί του κατακτητή που ανέβηκε στο καμπαναριό και κήρυξε την δόξα του Αλλάχ, περιγράφεται λεπτομερώς η θήκη στην οποία φυλάσσεται, ολόχρυση, με βελούδινη επένδυση στο εσωτερικό και διακοσμημένη με πολύτιμους λίθους, ενώ παρεμβάλλεται το ειρωνικό σχόλιο του Ομέρ για το κατά πόσο «θαυματοργό» ήταν αυτό το σπαθί. Ο Αρίφ καταλήγει: «Χριστιανικό ή μουσουλμανικό, δεν έχει σημασία», και αναφέρει την πρώτη μορφή του: «Προτού γίνει τζαμί ήταν μοναστήρι του τάγματος των Δομινικανών στη μνήμη του Σάντο Νικόλα»<sup>76</sup>. Παρατηρεί την κρήνη που υπάρχει μπροστά από τον ναό, σήμερα «καγκελωμένη» και σε «αχρηστία», αλλά όταν ήταν τζαμί τροφοδοτούνταν από τον Κλαδισό ποταμό, ο οποίος λόγω σεισμού έγινε σταδιακά ξεροπόταμος. Συμπληρώνει το σχόλιο του πατέρα του γράφοντας ότι το 1924 επί δημαρχίας Μουντάκη επανεμφανίστηκαν οι πηγές και ξεκίνησαν τα έργα. Αναφέρει και την αγωνία του πατέρα του μήπως χαθούν πάλι οι πηγές του ποταμού, απορώντας και ο ίδιος ο Αρίφ γιατί τα σημειώνει αυτά και γιατί μπορεί να ενδιαφέρεται αφού δεν ζει στα Χανιά.

Ο Αρίφ επανέρχεται στην παροντική εικόνα, λέγοντας: «Σώζεται ο μιναρές του, ο δεύτερος στην πόλη, μετά πολλών βασάνων αναπαλαιωμένος. Κύλησαν, βλέπεις, τα χρόνια που έπρεπε να κυλήσουν, μαλάκωσαν οι ψυχές» ενώ προσπαθεί να δικαιολογήσει τους Κρητικούς που, μετά την ένωση με την Ελλάδα, απέφευγαν να θυμούνται το μουσουλμανικό στοιχείο της πόλης. Παράλληλα τονίζει ότι διαφέρει

<sup>74</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 36.

<sup>75</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 59.

<sup>76</sup> Στο ίδιο, σ. 60.

από τη σημερινή στάση των Κρητικών. Δεν παραβλέπει όμως την πικρία του παππού του όταν αναγκάστηκε να φύγει από τα Χανιά, παρατηρώντας: «Αποχαιρετούσε και δεν χόρταινε το μετόχι του. Κι έκλαιγε σαν μικρό παιδί».<sup>77</sup> Ο Αρίφ αναρωτιέται: «Πώς ήταν δυνατόν το Χιουνκιάρ Τζαμισί, η καρδιά του μουσουλμανικού πληθυσμού της πόλης, να μετατραπεί σε χριστιανική εκκλησία, χωρίς να καταπατηθούν τα δικαιώματα των μουσουλμάνων τα οποία όφειλαν οι χριστιανοί να σέβονται;»<sup>78</sup>. Στο ερώτημα αυτό είναι φανερό ότι συνοψίζεται η βίαιη μετάβαση που εμπεριέχει το παλίμψηστο και η αναπόφευκτη αλλαγή που υφίσταται η πόλη.

Η έννοια του παλίμψηστου, όπως επισημαίνει ο Andreas Huyssen, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το κενό, την αδυναμία ανάγνωσης του χώρου και τις διαγραφές, καθώς η παλίμψηστη πόλη δημιουργεί διαλεκτικές σχέσεις ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, στη μνήμη και τη λήθη, στη γνώση και την άγνοια<sup>79</sup>. Στη διάρκεια των περιπλανήσεών του, ο Αρίφ ήρθε αντιμέτωπος με κενά και χρειάστηκε να ξαναγράψει την πόλη, αφού για πρώτη φορά επισκέφθηκε τα Χανιά, με οδηγό το διπλό ημερολόγιο του παππού και του πατέρα του.

Μέσω της οδοιορίας, της παρατήρησης και του γραπτού κειμένου, δημιουργεί μια νέα γραφή της πόλης, για την οποία πρέπει να επιστρατεύσει τη μνήμη του και την παρατηρητικότητα του: «Πάλι η ίδια πινακίδα που είχα συναντήσει στην οδό Δασκαλογιάννη, αλλά και στη Χατζή Μιχάλη Νταλιάνη: “Σύνδεσμος Κωφών Κρήτης”. Ο μίτος μου στον λαβύρινθο, σκέφτηκα»<sup>80</sup>. Η απουσία αναμνήσεων και εμπειρίας για τον χώρο που βρίσκεται ο Αρίφ, τον καθιστά έναν λαβύρινθο. Βασικός οδηγός είναι οι περιγραφές του ημερολογίου, ωστόσο οι περιγραφές αυτές δεν αντικατοπτρίζουν την παροντική εικόνα του χώρου: «Επέλεξα να ακολουθήσω την οδό Σήφακα που ελάχιστα, έως και καθόλου, έχει σχέση με τις περιγραφές του παππού»<sup>81</sup>. Έρχεται αντιμέτωπος με κενά, τα οποία απαριθμεί:

Προχωρώντας ίσια, κατά τα γραφόμενά του, θα συναντούσες ένα γεφυράκι που ένωνε το Καστέλι με τη Σπλάντζια, κι από κάτω οδηγούσε στα Αρσενάλια των Βενετών. Εδώ υπήρχε και ένα τζαμί μικρό, το Κιοπρού Τζαμισί, κιοπρού σημαίνει γέφυρα, σε μια παλιά εκκλησία του Μιχαήλ Αρχαγγέλου. Ούτε ίχνος πια. Θα έλεγα

<sup>77</sup> Στο ίδιο, σ. 60.

<sup>78</sup> Στο ίδιο, σ. 61.

<sup>79</sup> Βλ. Andreas Huyssen, *Present Pasts...*, ό.π., σ. 79.

<sup>80</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 19.

<sup>81</sup> Στο ίδιο, σσ. 19-20.

μάλιστα ότι η ρυμοτομική διαμόρφωση της περιοχής σήμερα σε δυσκολεύει πολύ να φανταστείς τη θέση και τη λειτουργικότητα εκείνου του γεφυριού.<sup>82</sup>

Ο Αρίφ αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση με τον χώρο, ταυτόχρονα όμως βρίσκεται σε έναν συνεχή διάλογο και με το κείμενο του ημερολογίου, το οποίο περιλαμβάνει λεπτομερείς περιγραφές του χώρου και οδηγίες: «Ο παππούς επιμένει. Ο μαχαλάς, λέει, νότια της γεφυρούλας, ονομαζόταν Ταχμίσι, κι είχε έναν ονομαστό φούρνο. Κι εδώ κοντά στον φούρνο θα πρέπει να έγειρε στο χώμα σφαγμένος ο αδελφός του»<sup>83</sup>.

Με τον εντοπισμό των κενών αποκαλύπτονται και τα στρώματα των πολιτισμών στο αστικό παλίμψηστο. Σύμφωνα με τον Benjamin το παρελθόν φωτίζει το παρόν, αλλά και το αντίστροφο. Η εικόνα αυτή συνοδεύεται από μια λάμψη και συνδιαμορφώνεται μαζί με το παρόν. Ο πλάνης εντοπίζει εικόνες μέσω μιας διαλεκτικής διαδικασίας που προϋποθέτει ότι έχει και τις αντίστοιχες ικανότητες, ούτως ώστε να γίνει αντιληπτή ακόμα και από ένα απλό σταμάτημα στο δρόμο. Η σχέση παρόντος-παρελθόντος είναι κάτι παροδικό, αλλά η διαλεκτική ικανότητα είναι κάτι το συνεχές<sup>84</sup>, καθώς η διαφάνεια της υπέρθεσης και η αλληλοδιείσδυση των χωροχρονικών στρωμάτων της πόλης δεν είναι πάντοτε δυνατόν να γίνουν διακριτά<sup>85</sup>.

## 2.2. Το μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*

Κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος είναι η κόρη της Ελεονώρας, η Βιργινία Παγώνη, η οποία διακόπτει τις σπουδές της και επιστρέφει στα Χανιά. Το αφηγηματικό παρόν τοποθετείται στην Ελλάδα της οικονομικής κρίσης και της υπογραφής του μνημονίου του 2010. Η Βιργινία βρίσκεται σε υπαρξιακό αδιέξοδο, και αυτός είναι ο λόγος που επιστρέφει στη γενέθλια πόλη της<sup>86</sup>. Η κεντρική ηρωίδα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα προσωπείο της συγγραφέως «που μ' εργατικότητα μυρμηγκιού και εκλεκτικότητα μέλισσας σκαλίζει τα σημειωματάρια του υπέργηρου

<sup>82</sup> Στο ίδιο, σ. 20.

<sup>83</sup> Στο ίδιο.

<sup>84</sup> Βλ. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 462.

<sup>85</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 546.

<sup>86</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 13, όπου η Ελεονώρα αναφέρει για την Βιργινία: «χάρη, λέει, στον μύθο του παππού της, από τότε που άρχισε να καταγίνεται με τα χαρτιά του, μπόρεσε να φτιάξει τον δικό της μύθο. Και ότι μέσα από τον δικό της μύθο μπόρεσε να συνομιλήσει με την Ιστορία γενικά».

παππού της», καθώς και η Δούκα βασίστηκε σε αρχειακή έρευνα για να ολοκληρώσει την τριλογία, και σύμφωνα με την ίδια, το κοινό σημείο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν είναι «ο πατριωτικός δωσιλογισμός που βεβαίως και έχει αντίκρισμα σήμερα»<sup>87</sup>. Η Βιργινία καταπιάνεται με τα τετράδιά του παππού της, του Γιώργη Κριαρά, ο οποίος καταγράφει τα βιώματά του από την περίοδο της γερμανικής και στη συνέχεια αγγλογερμανικής κατοχής στα Χανιά, από τον Μάιο έως τον Οκτώβριο του 1945. Η Βιργινία πραγματεύεται με κριτικό βλέμμα όσα καταγράφονται, αποφασίζει να ανασυνθέσει τα γεγονότα και να γράψει ένα *Χρονικό* με κεντρικό και επισημομένο ήρωα έναν κομμουνιστή, τον Στέφανο για να αφηγηθεί από τη δική του οπτική την κατοχική και μετακατοχική περίοδο στην Κρήτη. Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα συνυπάρχουν με αναφορές στα ιστορικά πρόσωπα, όπως ο Παύλος Γύπαρης, ο Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, και πρόσωπα της Αντίστασης, όπως ο Βαγγέλης Κτιστάκης και ο Μανώλης Πιμπλής. Πέρα από τα ευρέως γνωστά ιστορικά γεγονότα γίνεται αναφορά σε πολλά μικρότερα και λιγότερο γνωστά, με αποτέλεσμα τη σταδιακή αποκάλυψη ενός άγνωστου παρελθόντος.

### 2.2.1. Τα Χανιά ως στοιχειωμένος χώρος

Υπάρχουν ιστορικά γεγονότα που δεν είναι σαφώς οριοθετημένα γεωγραφικά. Πρόκειται για «άχωρα» γεγονότα, ιδιαίτερα όταν δεν μένουν απτά ίχνη τους, ωστόσο το καλλιτεχνικό έργο μπορεί να γίνει ο κοινωνός τους με την αξιοποίηση της απουσίας των απτών χωρικών ιχνών<sup>88</sup>. Στα γεγονότα της ευρέως γνωστής Ιστορίας, αλλά ιδιαίτερα στα γεγονότα της μικροϊστορίας που αυτά περιλαμβάνουν, υπάρχει ένα είδος κενού – χωρικού, γνωστικού και επικοινωνιακού. Σε αυτή την περίπτωση, η σύνδεση παρόντος-παρελθόντος μπορεί να εντοπίζεται στην εξοντωτική μνήμη, στο «φάντασμα της μεταμνήμης»<sup>89</sup> που «στοιχειώνει» τη συνείδηση. Σύμφωνα με την Marianne Hirsch, η έννοια της μεταμνήμης συνίσταται στη σχέση των νεότερων γενεών με τις συλλογικές, συχνά τραυματικές εμπειρίες που σημάδεψαν τη γενιά των

---

<sup>87</sup> Σταυρούλα Παπασπύρου, «Πατριωτικός δωσιλογισμός υπάρχει και σήμερα», *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες*, ό.π., σ. 132.

<sup>88</sup> Πβ. Angeliki Tseti, "In the Absence of Ruins: The 'Non-sites of Memory' in Claude Lanzmann's *Shoah* and Daniel Mendelsohn's *Lost: A Search of Six Million*" [στο:] Efterpi Mitsi - Anna Despotopoulou - Stamatina Dimakopoulou - Emmanouil Aretoulakis (επιμ.), *Ruins in the Literary and Cultural Imagination*, Cham: Palgrave Macmillan 2019, σσ. 213-215.

<sup>89</sup> Πβ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς...*, ό.π., σ. 698, όπου αναφέρει ότι «η μνήμη εγκαθιστά την Ιστορία στο παρόν ως ζωντανό φάντασμα».

προγόνων τους. Αν και οι νεότεροι δεν έχουν βιώσει τα γεγονότα και απέχουν χρονικά από αυτά, παρ' όλα αυτά δημιουργείται μια ισχυρή σύνδεση ανάμεσα στις γενιές<sup>90</sup>. Όταν το τραυματικό, ψυχικά ή σωματικά, γεγονός είναι τόσο ισχυρό ώστε να επηρεάσει και την επόμενη γενιά, τότε η μεταμνήμη φαίνεται να μπορεί να έχει μεγαλύτερη συμβολή στην ιστορική γνώση ακόμα και από τις παραδοσιακές μεθόδους της ιστορικής έρευνας<sup>91</sup>.

Στο μυθιστόρημα, το γνωστικό κενό περιστατικών κυρίως της μικροϊστορίας είναι αυτό που εκφράζεται μέσα από τα λόγια της Βιργινίας:

Βιβλία και βιβλία με λίστες αγωνιστών, με φωτογραφίες εκτελεσμένων. Τόσοι και τόσοι επονίτες, τόσοι και τόσοι εφεδροελασίτες και ελασίτες και εαμίτες, ονομαστικά. Ύστερα η φράση: και άλλοι ή και άλλοι πολλοί. Οι άγνωστοι. Κι αυτοί, για μένα, οι μη ελεηθέντες, είναι το άλας. Να είσαι εκεί και να είσαι ανώνυμα. Χωρίς υστεροφημία και χωρίς φωτογραφία.<sup>92</sup>

Ειδικότερα, υπερτονίζεται η αντίθεση των επίσημων βιβλίων ιστορίας που, όσες πληροφορίες και πρόσωπα κι αν περιλαμβάνουν, συχνά καταλήγουν στην φράση «και άλλοι πολλοί». Η Βιργινία στρέφει το ενδιαφέρον της στους αγνώστους, στους ανώνυμους. Ξεφυλλίζοντας τα τετράδια του παππού της, διαπερνά τον χρόνο και προσπαθεί να ανασυνθέσει τα γεγονότα σαν να έχει μπροστά της μια ταινία και προσπαθεί να φτάσει στην ουσία της. Παρόμοια αντίληψη φαίνεται να έχει και ο Γιώργης Κριαράς, και αυτό είναι που τον παρακινεί να γράψει αυτό το ημερολόγιο:

Πηγές της Ιστορίας δεν είναι μόνο τα αρχεία, τα ντοκουμέντα, οι μαρτυρίες. Είναι και η σιωπή. Μ' είχε εντυπωσιάσει αυτή η φράση του παππού. Διευκρινίζει όμως ότι δεν είναι δική του, κάπου τη διάβασε, δεν θυμάται πού. Και τη χρησιμοποιεί κατά κόρον στα τετράδιά του, αναζητώντας, όπως υπογραμμίζει, τη δυνατότητά της να αποτυπωθεί με λέξεις στο χαρτί, κυρίως όταν 'αναστοράται' τους φίλους του.<sup>93</sup>

Πηγή της επίσημης Ιστορίας μπορεί να είναι η σιωπή των ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα αλλά μπορεί να επέλεξαν να μη μιλήσουν δημόσια γι' αυτά.

Τα Χανιά του παρελθόντος παρουσιάζονται ως ένας χώρος αποκλεισμένος, διαχωρισμένος από την υπόλοιπη Ελλάδα: «Όταν σε όλη την Ελλάδα αποχωρούσαν

<sup>90</sup> Βλ. Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, τχ. 29 (1), Άνοιξη 2008, σ. 103. Επίσης, βλ. Mieke Bal, *Narratology...*, ό.π., σσ. 81-82.

<sup>91</sup> Βλ. Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", ό.π., σ. 104.

<sup>92</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 97.

<sup>93</sup> Στο ίδιο, σ. 119.

και υποχωρούσαν λίγο λίγο οι Γερμανοί, στα Χανιά χορός βρικόλακων»<sup>94</sup> δίνοντας στην πόλη μία έντονα δυστοπική χροιά. Τα Χανιά του παρόντος μέσα από το πρίσμα της Βιργινίας είναι διαφορετικά. Ενώ οι φίλοι της τη ρωτούν γιατί έχει επιλέξει να μένει «αποκλεισμένη» στα Χανιά εγκαταλείποντας τις σπουδές της<sup>95</sup>, για τη Βιργινία η πόλη και τα σπίτια δεν συνιστούν χώρους εγκλωβισμού. Αντιθέτως, ως φυλακή αισθάνεται το σώμα της<sup>96</sup>, και για αυτόν τον λόγο η διερεύνηση του παρελθόντος του παππού της, και η σταδιακή αποκρυπτογράφηση του γίνεται το μέσο για την υπαρξιακή της αναζήτηση.

Το παλίμψηστο αστικό τοπίο, η χωρο-χρονική του διάσταση έχουν ως αποτέλεσμα τα αναρίθμητα μέρη του αστικού χώρου, στα οποία κατοικούν «φαντάσματα»<sup>97</sup>. Όπως επισημαίνει η Lena Mattheis, τα πολλαπλά στρώματα βιωμένης εμπειρίας στο αστικό παλίμψηστο δημιουργούν χωρικές «συνδέσεις», λειτουργώντας ως περάσματα από το παρόν στο παρελθόν και αντιστρόφως. Συχνά παρουσιάζεται ως ένας χώρος «στοιχειωμένος» από φαντάσματα του παρελθόντος. Η Βιργινία θυμάται τα λόγια της μητέρας της: «Οι στοιχειωμένοι της πόλης, άκουγα χρόνια να λέει η μάνα μου, χωρίς να δίνω σημασία. Ώσπου ήρθε ο καιρός ν' ασχοληθώ κι εγώ με τα στοιχειά»<sup>98</sup>. Κάπως έτσι φαντάζεται τον Στέφανο, τον ήρωα του *Χρονικού* της:

Ο Παύλος Γύπαρης έχει ήδη αναλάβει δράση στο Ρέθυμνο, κι εγώ προσηλωμένη στον δικό μου Στέφανο. Νύχτες και νύχτες με το χονί από στενό σε στενό στην Παλιά Πόλη να λέει τα νέα και να γλιστράει σαν φάντασμα ανάμεσα στις γερμανικές περιπολίες.<sup>99</sup>

Η μεταμνήμη με τα «φαντάσματά» της αφορμάται από τον αστικό χώρο των Χανίων. Όσο οι παροντικοί χρήστες της πόλης προσθέτουν τα δικά τους φαντάσματα-βιώματα σε αυτόν, τόσο ευκολότερα μπορούν να κατανοήσουν τα φαντάσματα-βιώματα άλλων ανθρώπων που έζησαν στον ίδιο χώρο στο παρελθόν. Ενώ η Βιργινία βρίσκεται στο υπνοδωμάτιο μαζί με τον παππού της τον Γιώργη, το κύμα και ο αέρας που ακούει την οδηγεί νοερά στο λιμάνι των Χανίων:

---

<sup>94</sup> Στο ίδιο, σ. 42.

<sup>95</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 103, 232.

<sup>96</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 23.

<sup>97</sup> Για την έννοια του «φαντάσματος», βλ. Lena Mattheis, “Haunting”, *Translocality in Contemporary City Novels*, Cham: Palgrave Macmillan 2021, σ. 208.

<sup>98</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 408.

<sup>99</sup> Στο ίδιο, σ. 333.



Με το παράθυρο μισάνοιχτο, ν' ακούμε έξω τον παγωμένο αέρα, να φτάνει ως εμάς το κύμα. [...] και τον ένιωσα να περπατάει άσκοπα στην πόλη και να βουίζουν μέσα του τα περασμένα: ανάμεσα στο οπλισμένο πλήθος, εξάχρονος· αισθάνεται κι αυτός, όπως ο δικός μου Στέφανος, όπως κι εγώ στις βόλτες με τον πατέρα μου στον λιμενοβραχίονα του Λιμανιού, αισθάνεται και ο παππούς στην παλάμη του την παλάμη του δικού του πατέρα.<sup>100</sup>

Το υπνοδωμάτιο συνδέει το Λιμάνι με τις παιδικές αναμνήσεις της Βιργινίας και τις βόλτες που έκανε με τον πατέρα της. Ταυτόχρονα, το συνδέει με την παιδική ηλικία του παππού και όσα διαβάζει στα ημερολόγιά του και, τέλος, με τις φανταστικές περιπλανήσεις του δικού της ήρωα, του Στέφανου. Βασικά χαρακτηριστικά της μεταμνήμης είναι η διαμεσολαβημένη γνώση των γεγονότων, η κριτική και η αποστασιοποιημένη ματιά μέσω της καλλιτεχνικής ανασύνθεσης των γεγονότων<sup>101</sup>. Παρά τα κενά και τις διαγραφές που χαρακτηρίζουν κάθε παλίμψηστη πόλη, η Βιργινία δημιουργεί σε κάθε ευκαιρία χωροχρονικές συνδέσεις-περάσματα μέσω της μνήμης, της φαντασίας και της σταδιακής αποκάλυψης του άγνωστου παρελθόντος.

### **2.2.2. Το σπίτι του Γιώργη Κριαρά ως μέσο ανάδειξης των διαπροσωπικών σχέσεων των ηρώων**

Κάθε Πέμπτη η Βιργινία επισκέπτεται τον παππού της στο σπίτι του και περνάει το απόγευμα μαζί του διαβάζοντάς του αποσπάσματα από τον *Ερωτόκριτο*. Στο ίδιο σπίτι ζει και ο Πανάρης, ο θείος της Βιργινίας, ο οποίος ήδη από το πρώτο μυθιστόρημα της τριλογίας, το *Αθώοι και φταίχτες*, παρουσιάζεται πάντοτε απομονωμένος στο γραφείο του να μελετά ή να γράφει, συναισθανόμενος ότι έχει χρέος να διασώσει το παρελθόν της οικογένειας.

Στο υπόγειο του σπιτιού υπήρχαν χειρόγραφα, βιβλία, τετράδια γραμμένα, ιστορίες ολόκληρες ή μισές, όχι μία, δύο και τρεις ζωές δεν θα του έφταναν για να ταξινομήσει και να αρχειοθετήσει επιστημονικά τόσο υλικό και τόσο ποικιλόμορφο.<sup>102</sup>

[ο Πανάρης] ήξερε βαθιά μέσα του ότι τον περιμένει το υπόγειο του πατρικού με τις χαρτόκουτες και τα σκεβρωμένα ράφια, βαθιά μέσα του επίσης αισθανόταν ότι ο

<sup>100</sup> Στο ίδιο, σ. 98.

<sup>101</sup> Βλ. Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", ό.π., σ. 104.

<sup>102</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 90.

δικό του προορισμός δεν ήταν άλλος από το να αξιωθεί να βάλει σε μια τάξη το οικογενειακό χάος.<sup>103</sup>

Κάθε φορά που η Βιργινία επισκέπτεται το σπίτι στέκεται στην πόρτα του γραφείου του διστάζοντας να μπει: «Στάθηκα διστακτικά στην ανοιχτή πόρτα. Ζήτημα αν είχα μπει τρεις τέσσερις φορές σ' αυτό το δωμάτιο. Με τρόμαζε κάπως ο αέρας του»<sup>104</sup>. Η πόρτα ως κατώφλι συνιστά ένα όριο που ενώνει και χωρίζει συγχρόνως. Η συστηματική αποφυγή της Βιργινίας να το διαβεί είναι δηλωτική μιας κειμενικής στρατηγικής σε άμεση συνάρτηση με την επιθυμία της ως αφηγηματικού προσώπου<sup>105</sup>. Όταν η Βιργινία βρίσκει την επιστολή του Γύπαρη στο βιβλίο του *Ερωτόκριτου*, ξεκινά την έρευνα και όσο εξοικειώνεται με τα ιστορικά γεγονότα, τότε μόνο επισκέπτεται όλο και συχνότερα τον Πανάρη στο γραφείο του<sup>106</sup>. Η επιθυμία της σταδιακά αντικατοπτρίζεται και στον λογοτεχνικό χώρο, καθώς παύει να στέκεται διστακτική στην πόρτα.

Ο Πανάρης επανειλημμένα την καλεί στο δωμάτιό του για να συζητήσουν, της προτείνει να διαβάσουν μαζί, να ασχοληθούν με την ίδια περίοδο και να ανταλλάξουν ιδέες και συμβουλές<sup>107</sup>. Αρχικά, της δίνει το βιβλίο του Σταύρου Βλοντάκη *Η «οχυρά θέσις Κρήτης»* ώστε να επεκτείνει τις ιστορικές της γνώσεις για τη χρονική περίοδο που την ενδιαφέρει. Όταν διαπιστώσει το έντονο ενδιαφέρον της για το παρελθόν, αποφασίζει να της δώσει τα τετράδια του παππού με τις ημερολογιακές του σημειώσεις. Επιπλέον, της παραχωρεί και τις δικές του σημειώσεις για το αρχείο του πατέρα του. Παρότι ο ίδιος δεν ολοκλήρωσε της διαδικασία αποκρυπτογράφησης του παρελθόντος μέσα από το αρχειακό υλικό που διέθετε, προτρέπει τη Βιργινία να βάλει μια τάξη στα γεγονότα<sup>108</sup>. Η Βιργινία καλείται να πραγματοποιήσει αυτό που δεν έκανε ο Πανάρης, αλλά θα συνεχίσει αυτό που ξεκίνησε ο παππούς της<sup>109</sup>. Ξεπερνά το διαχωριστικό σημείο που οριοθετούσε τον προσωπικό χώρο του Πανάρη και τον απέκοπτε από την υπόλοιπη οικογένεια, με τις επισκέψεις της να γίνονται όλο και συχνότερες και τη μεταξύ τους σχέση να αναπτύσσεται περαιτέρω.

---

<sup>103</sup> Στο ίδιο, σ. 91.

<sup>104</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 13.

<sup>105</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Exposition...*, σ. 26 καθώς και Mieke Bal, *Narratology...*, ό.π., σ. 127.

<sup>106</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 17.

<sup>107</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 22, 47.

<sup>108</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 83.

<sup>109</sup> «Χαμένος μέσα στα γεγονότα, τα μικρά και τα μεγάλα, ο παππούς, καθώς χρόνια μετά προσπαθεί να τα βάλει σε μια σειρά» (στο ίδιο, σ. 277).

Στο σπίτι της οικογένειας Κριαρά τα διαχωριστικά όρια φαίνεται να περιορίζονται, οι ήρωες συναντιούνται, αλληλεπιδρούν, συνυπάρχουν στους μετέωρους χώρους, αν και βλέπουν το παρελθόν με μία κριτική ματιά, το ανακαλύπτουν σταδιακά και το ανασυνθέτουν. Τα χωρικά όρια που περιορίζονται αντικατοπτρίζουν και τη σχέση των ηρώων. Η Βιργινία αναφέρει πως σε όλη της τη ζωή είχε μπει τρεις ή τέσσερις φορές στο γραφείο του θείου της, ενώ τώρα όχι μόνο τον επισκέπτεται κάθε φορά που βρίσκεται στο σπίτι του παππού της, αλλά περνάνε πολλές ώρες μαζί.

Με τον ίδιο τρόπο εξελίσσεται σταδιακά και η σχέση με τον παππού της. Ως τότε, ο Γιώργης Κριαράς ήταν στα μάτια της ένας συνταξιούχος βουλευτής, απόμακρος ως παππούς, που ελάχιστες φορές την είχε πάρει αγκαλιά. Στο αφηγηματικό παρόν γνωρίζει τον αντιστασιακό παππού της, αυτόν που ενάντια στις αρχές του εκδικήθηκε για τον θάνατο του φίλου του, του Μανιού. Η ενήλικη Βιργινία του σήμερα περνά όσο το δυνατόν περισσότερες ώρες με τον παππού της, ενώ ως παιδί απομονωνόταν στον κήπο του σπιτιού<sup>110</sup>.

Σε κάθε επίσκεψή της η Βιργινία διαβάζει στον παππού της τον *Ερωτόκριτο*, και ξαπλώνει στο κρεβάτι δίπλα του: «Παππού, ψιθύρισα, παππού· φόρεσα τη μάσκα μου κι έγειρα δίπλα του στο μαξιλάρι. [...] Σε φαντάζομαι, παππού, θα μπορούσα να μπω στη σκέψη σου, να γίνω η φωνή σου»<sup>111</sup>. Όταν στο λογοτεχνικό κείμενο παρουσιάζεται ο άνθρωπος να προσαρμόζει το σώμα του πάνω στα έπιπλα αποκτά κοινή μοίρα με αυτά. Τα έπιπλα γίνονται μέσο αποκάλυψης του συναισθηματικού κόσμου του χρήστη ή σκιαγραφούν το παρελθόν του<sup>112</sup>. Κάθε φορά που η Βιργινία προσαρμόζει το σώμα της δίπλα στο σώμα του παππού της το κρεβάτι γίνεται ένας φορέας εγγύτητας ανάμεσα στα δύο αφηγηματικά πρόσωπα και ταυτόχρονα συνιστά το πέρασμα από το παρόν στο παρελθόν, καθώς μέσω των γνώσεων που αντλεί από τα ημερολόγια του παππού και μέσω της φαντασίας της ανασυνθέτει το, μέχρι τότε, άγνωστο για εκείνη παρελθόν του παππού της.

---

<sup>110</sup> «Κατέβαινα αμέσως απ' τα γόνατά του, λες κι είχα ως εκ θαύματος γλιτώσει, [...] κι έτρεχα στον κήπο να σκάψω στη δική μου γωνιά» (Μάρω Δούκα, *Το δικίο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 69).

<sup>111</sup> Στο ίδιο, σ. 87.

<sup>112</sup> Πβ. Αντιγόνη Βλαβιανού, «Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία», *Σύγκριση*, τχ. 13, 2017, σ. 151.

### 2.3. Το μυθιστόρημα *Έλα να πούμε ψέματα*

Στο μυθιστόρημα με το οποίο ολοκληρώνεται η τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, κεντρικοί ήρωες είναι ο Πανάρης και η Ελεονόρα Κριαρά, που είναι ήδη γνωστοί από τα προηγούμενα δύο μυθιστορήματα, ο Ιδομενέας Αποστολάκης, ο σύντροφος της Βιργινίας, και η μητέρα του, η Αναστασία<sup>113</sup>. Η δομή του μυθιστορήματος συνίσταται στις εναλλασσόμενες αφηγήσεις των ηρώων, καθώς και των διαφορετικών χρονικών περιόδων. Ο Πανάρης πραγματεύεται μια βιογραφία του Μπακούνιν, την οποία είχε αρχίσει να γραφεί σε νεαρότερη ηλικία. Η Ελεονόρα μελετά τα τετράδια της μητέρας της, της Βιργινίας Φούμη, ενώ ο Ιδομενέας ασχολείται με τα τετράδια του πατέρα του, του Μανώλη Αποστολάκη, τα οποία επιχειρεί να καθαρογράψει. Το υλικό που μελετούν ο Ιδομενέας και η Ελεονόρα αφορά την περίοδο του Εμφυλίου. Η Βιργινία Φούμη περιλαμβάνει στα γραπτά της τον αγωνιστή Νίκο Ξερόγιαννη, αλλά και μια ιστορία αγάπης, του Δαμιανού και της Αριστεάς. Όσο για τα γραπτά που εξετάζει ο Ιδομενέας περιλαμβάνουν τα βιώματα του πατέρα του, του Μανώλη από την εποχή του Εμφυλίου. Χαρακτηριστική είναι η προμετωπίδα που επιλέγεται για το μυθιστόρημα. Ο στίχος του Γιάννη Ρίτσου *Μες στα παιδιά κάθονται οι γέροι / και παίζουν πρέφα*<sup>114</sup> δηλώνει πως οι νέοι καλούνται να αποκρυπτογραφήσουν τα ίχνη του παρελθόντος για να αποπληρώσουν το χρέος που τους άφησαν οι προηγούμενες γενιές. Η συγγραφέας συνδέει το παρόν με το παρελθόν και, σε μια εποχή που η έννοια του χρέους κυριαρχεί σε οικονομικό επίπεδο, τα αφηγηματικά πρόσωπα ρυθμίζουν «χρέη» του ιστορικού παρελθόντος, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Δίνεται έμφαση στην Αριστερά, και ειδικότερα από την Αριστερά του 19ου αιώνα μέχρι την προοπτική της Αριστεράς του 21ου αιώνα<sup>115</sup>. Και οι τέσσερις πρωταγωνιστές «χρεώνονται» ένα παρελθόν, του οποίου οι όψεις συμπαρατίθενται –ο 19ος αιώνας αντιπροσωπεύεται από τη βιογραφία του Μπακούνιν, ο 20ός αιώνας από τον Εμφύλιο και ο 21ος αιώνας από το παρόν της οικονομικής κρίσης– και ενισχύονται μέσω του κατακερματισμού της δομής του μυθιστορήματος<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> Βλ. Βασίλης Λέτσιος, «Η πεζογραφία της κρίσης. *Έλα να πούμε ψέματα* (2014) της Μάρως Δούκα», *Πόρφυρας*, τχ. 161. Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σ. 250, όπου αναφέρεται ότι μπορεί η Βιργινία να μην είναι το κεντρικό πρόσωπο του μυθιστορήματος, αλλά είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις οικογένειες Κριαρά και Αποστολάκη.

<sup>114</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 7.

<sup>115</sup> Βλ. Βασίλης Λέτσιος, «Η πεζογραφία της κρίσης. *Έλα να πούμε ψέματα* (2014) της Μάρως Δούκα», ό.π., 251-252.

<sup>116</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 250. Ο Λέτσιος τονίζει πως, αν οι εμβόλιμες αφηγήσεις μελετηθούν αποκομμένες από την πλοκή, δεν εξυπηρετούν τον σκοπό τους, διότι αποτελούν οργανικά μέρη της. Βλ. επίσης στο

### 2.3.1. Η Ελεονόρα Κριαρά μετέωρη ανάμεσα στα σημερινά Χανιά και στο Φαράγγι της Σαμαριάς

Όταν ο Γιώργης Κριαράς πέθανε, ο Πανάρης αποφασίζει να φύγει από το πατρικό τους σπίτι για να μείνει στο μετόχι. Στη διάρκεια της μετακόμισης και της μεταφοράς των αντικειμένων του σπιτιού η Ελεονόρα βρήκε σε μια παλιά εγκαταλελειμμένη ντουλάπα ένα τετράδιο της μητέρας. Γνωρίζοντας ότι ο Πανάρης θα ήθελε να το εντάξει στον αρχείο του το έκρυψε κάτω από το πουλόβερ της για να το βγάλει κρυφά από το σπίτι<sup>117</sup>. Έτσι, στο τελευταίο μυθιστόρημα της τριλογίας, η Ελεονόρα έχει κεντρικό πλέον ρόλο στη σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν.

Οι αφηγηματικές ενότητες του μυθιστορήματος που αφορούν την Ελεονόρα ξεκινούν με την ίδια να βλέπει εφιάλτη και να ξυπνά τρομαγμένη. Στο πρώτο όνειρο που περιγράφεται η Ελεονόρα είναι εγκλωβισμένη μέσα σε ένα φαράγγι. Ξυπνάει τρομαγμένη και η πρώτη της σκέψη είναι πως πρέπει να πάει στην Εφορία. Όπως και για τα άλλα μέλη της οικογένειας Κριαρά, προέχει και για την ίδια η έννοια του σπιτιού, της οικογενειακής εστίας και ευρύτερα της ιδιοκτησίας που περνά από γενιά σε γενιά. Αναλογίζεται τα ακίνητα της οδού Δημητρακάκη τα οποία κατάφερε σε καιρό οικονομικής κρίσης να πουλήσει. Σκέφτεται ακόμη ότι θα μπορούσαν να αξιοποιήσουν το μετόχι, ώστε μετά από χρόνια η Βιργινία ή τα εγγόνια της να έχουν ένα σημαντικό περιουσιακό στοιχείο. Αμέσως όμως απορρίπτει την ιδέα:

Πόσο βαραίνει στη ζωή μας η ακίνητη περιουσία, όχι βέβαια για τους φόρους που οφείλουμε να καταβάλλουμε στο κράτος, αλλά γιατί ποτέ δεν μας αφήνει να νιώσουμε ελεύθεροι, η άτιμη η ιδιοκτησία, η ελεεινή, η τρισάθλια, όλο το αίμα και όλη η χολή γι' αυτή την ιδιοκτησία, και όλη η φρίκη, τον άκουγε να ρητορεύει και την ίδια στιγμή πρόσεχε το επιτιμητικό βλέμμα της μάνας τους πάνω του, καημένε Γιώργη, σαν να 'θελε να του πει, κι όμως γι' αυτή την *ελεεινή*, όπως τη λες, ιδιοκτησία, έως και *εργολάβος* έγινες για να υψώσεις *πρωτοποριακή* πολυκατοικία στη θέση του βομβαρδισμένου πατρικού σου! Αυτό με τους γονιούς της δεν μπόρεσε ποτέ να το αποδεχτεί, προτού καν τη γεννήσουν, την είχαν λες μες στο κεφάλι τους και την παίδευαν, λυπηθείτε με, ήθελε να τους πει, δεν σας αντέχω. Και όμως τους άντεχε και τους κρυφάκουγε και σήκωνε το ένα μετά το άλλο τα βάρη τους.<sup>118</sup>

---

ίδιο, σ. 251, απόσπασμα από την ηλεκτρονική αλληλογραφία που είχε ο Λέτσιος με τη Δούκα, στο οποίο η συγγραφέας αναφέρει: «αυτό το βιβλίο, όπως και τα δύο προηγούμενα της τριλογίας, δεν θα φιλοδοξούσα να το γράψω, αν “στόχος” μου δεν ήταν να μιλήσω και για το προβληματικό σήμερα της κρίσης μέσα από το συσκοτισμένο, παραποιημένο, αποσιωπημένο παρελθόν».

<sup>117</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 97.

<sup>118</sup> Στο ίδιο, σ. 12.

Ενώ σκοπός του οικήματος είναι η εξασφάλιση της Ελεονόρας, η ίδια το αισθάνεται ως βάρος, όχι για τα χρέη που δημιουργεί στην Εφορία, αλλά για το χρέος απέναντι στο οικογενειακό παρελθόν. Συνομιλεί νοερά με τη μητέρα της, μέσα από κάποια στιχάκια που έχει βρει στο τετράδιό της: «Ο Ξερόγιαννης στη Σαμαριά ξεψυχάει, αλλ' αυτή δεν το ξέρει. Και να το 'ξερε, πάλι τα ίδια. Ποιος νοιάζεται για τη νίκη του χαμένου;»<sup>119</sup>. Στο σημείο αυτό γίνεται η πρώτη αναφορά στο Φαράγγι της Σαμαριάς και τον Νίκο Ξερόγιαννη. Η Ελεονόρα μετεωρίζεται ανάμεσα στο φαράγγι του ονείρου, στα χρέη του παρόντος της οικονομικής κρίσης, στα χρέη του παρελθόντος που της άφησαν οι γονείς της. Ο τρόπος για να υποδηλωθούν αυτά τα χρέη είναι το σπίτι που κληρονομείται.

Καθώς ετοιμάζεται να πάει στην Εφορία, στέκεται στο κατώφλι της πόρτας και αναρωτιέται μήπως έχει ξεχάσει τίποτα. Παρατηρεί τη σκόνη στο σοβατεπί, σκέφτεται τις γυναίκες των συνεργείων καθαριότητας που είναι οι σκλάβες της εποχής:

[...] οι σκλάβες, επανέλαβε σχεδόν με θυμό μέσα της, ενώ την ίδια στιγμή σκεφτόταν ότι θα 'πρεπε να ασχοληθεί σοβαρά μ' εκείνο το τετράδιο της μάνας της που το σέρνει εδώ και μήνες απ' το υψοδώματιο στην κουζίνα και τανάπαλιν σχεδόν κάθε μέρα, ότι θα 'πρεπε να το διαβάσει επιτέλους με προσοχή κι όχι απλώς να το ξεφυλλίζει επί τροχάδην και μάλιστα με επικριτική διάθεση.<sup>120</sup>

Παρατηρεί τον χώρο, τη σκόνη, και ένα ασήμαντο στοιχείο του χώρου, μια λεπτομέρεια που προκύπτει από την παρατήρηση και την περιγραφή του χώρου, γίνεται η αφορμή να σχολιάσει η συγγραφέας το ιστορικό παρόν. Ταυτόχρονα, η Ελεονόρα παίρνει την απόφαση να μελετήσει προσεκτικά το τετράδιο της μητέρας της, καθώς βρίσκεται μετέωρη ανάμεσα στον πάτο της Σαμαριάς του τέλους του Εμφυλίου και στο σήμερα. Ο οικείος χώρος του σπιτιού αρχίζει να λαμβάνει μια διαφορετική διάσταση, περισσότερο ανοίκεια. Στις σκέψεις της Ελεονόρας συμπαρατίθενται η οικονομική κρίση και τα ζητήματα επικαιρότητας με τον πάτο της Σαμαριάς και τα παρελθοντικά γεγονότα που καλείται να ανακαλύψει μέσα από το ημερολόγιο της μητέρας της, ενώ ο Πανάρης την ρωτά «μισοαστεία, μισοσοβαρά, αν έχει κανένα νέο επεισόδιο απ' τις ονειρικές περιπέτειές της στη Σαμαριά»<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Στο ίδιο, σ. 13.

<sup>120</sup> Στο ίδιο, σ. 15.

<sup>121</sup> Στο ίδιο, σ. 239.

Η δεύτερη αφηγηματική ενότητα ξεκινά με έναν εφιάλτη της ηρωίδας, αυτή τη φορά στο μπαλκόνι και να προσπαθεί να σκοτώσει ένα ερπετό για να μην μπει στο σπίτι και την ίδια να ξυπνά τρομαγμένη. Οι πρώτες σκέψεις της στρέφονται στα σύγχρονα γεγονότα, στη θεωρία των δύο άκρων που έχει επανέλθει στην επικαιρότητα. Αναλογίζεται την αγγλογερμανική κατοχή στα Χανιά διότι πρόφαση ήταν η προστασία των Χανιωτών από τους «αναρχικούς» κομμουνιστές, μέχρι τον όρο «αριστεροχουντισμό» της Μεταπολίτευσης<sup>122</sup>. Το υπνοδωμάτιο και το κρεβάτι δεν είναι χωροθεσίες ανάπαυσης, αλλά χώροι έντονου προβληματισμού. Η κουζίνα, όπου πίνει τον πρωινό καφέ της πριν πάει για δουλειά, είναι ο χώρος που συστηματικά κάθε πρωί διαβάζει το ημερολόγιο της μητέρας της.

Στις δύο επόμενες αφηγηματικές ενότητες, και αφού έχει προχωρήσει η μελέτη του τετραδίου, την απορροφούν τα γεγονότα, και η αφήγησή της εστιάζει σε αυτά. Εστιάζει την προσοχή της στη θραυσματική μορφή του ημερολογίου: «Σκέψεις και αποσπάσματα σκέψεων, ένα διαρκές πηγαινέλα, μα που τα 'χε βρει, πώς τα συνέλεξε τόσο ξεφτίδια η μάνα τους [...]»<sup>123</sup>. Διαβάζοντας την ιστορία του Δαμιανού και της Αριστέας επικεντρώνεται στις σποραδικές αναφορές στον Ξερόγιαννη, γιατί και ο Δαμιανός ήταν ένας από τους εγκλωβισμένους του Δημοκρατικού Στρατού στη Σαμαριά. Η απομόνωση στο σπίτι σταδιακά γίνεται επιλογή. Ανήμερα της 25ης Μαρτίου η Μαριαννή την ενημερώνει για τα επεισόδια που έγιναν στο κέντρο την ώρα της παρέλασης. Την καλεί επίσης, λόγω της ημέρας, να πάνε εκδρομή στο Ξυλόκαλο. Η Ελεονόρα αρνείται την πρόσκληση:

Και γιατί να μη βρεθεί στο Ξυλόκαλο *νοερά*; Ας την αντιπαθούσε αυτή τη λέξη. Νοερά στο Ξυλόκαλο και να ακούει τον πατέρα της. Εκεί κοντά στο 1962, όταν οι ξακουστοί Βίγληδες έφυγαν από τη Σαμαριά. Κι έγινε το φαράγγι Εθνικός Δρυμός.<sup>124</sup>

Θυμάται τις ιστορίες και τους μύθους που της έλεγε ο πατέρας της όταν ήταν μικρή, για τα υπερφυσικά πλάσματα που ζούσαν στο φαράγγι, αλλά πολύ σύντομα θα συνεχίσει την ανάγνωση του τετραδίου της μητέρας της<sup>125</sup>.

Τα όνειρα επανέρχονται όταν πια έχει ολοκληρώσει το τετράδιο της μητέρας της, και πάλι βλέπει έναν εισβολέα στο μπαλκόνι του σπιτιού της, αλλά αυτή τη φορά μια

---

<sup>122</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 93-95.

<sup>123</sup> Στο ίδιο, σ. 224.

<sup>124</sup> Στο ίδιο, σ. 371.

<sup>125</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 373.

γυναίκα έρχεται και της καταστρέφει όλα τα λουλούδια. Ξυπνάει και ελέγχει τη βεράντα για να δει αν είναι όλα στη θέση τους, κατευθύνεται προς την κουζίνα για τον πρώτο καφέ της ημέρας και παίρνει την απόφαση να σκίσει όλα τα γραπτά της μητέρας της:

[...] σαν λυτρωμένη επιτέλους, δεν είναι δύσκολο λοιπόν, σκεφτόταν, να κλείνουν ένας ένας όλοι οι παλιοί λογαριασμοί και κλείσιμο παλιών λογαριασμών χωρίς το σκίσιμό τους δεν θα μπορούσε, βέβαια, να εννοηθεί.<sup>126</sup>

Η Ελεονόρα ξεπληρώνει τα χρέη του παρελθόντος. Το σπίτι της και τα επιμέρους δωμάτια γίνονται χώροι μεταχρυσωμένοι, που ενώνουν το παρόν με το παρελθόν. Εξαιρετικά σημαντικοί είναι και οι ημι-δημόσιοι χώροι (το κατώφλι, η είσοδος της πολυκατοικίας, το μπαλκόνι) καθώς είναι τα όρια μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου, το πέρασμα από το εσωτερικό στο εξωτερικό και το αντίστροφο, που καθιστούν τον χώρο προστατευμένο και εκτεθειμένο ταυτόχρονα<sup>127</sup>. Η αντίφαση που εμπεριέχουν οι ημι-δημόσιοι χώροι αντικατοπτρίζεται και στον συναισθηματικό κόσμο της Ελεονόρας. Ενώ η ηρωίδα αισθάνεται το σπίτι ως έναν χώρο εγκλωβισμού, ταυτόχρονα επιλέγει να μη βγαίνει συχνά από το σπίτι. Βλέπει εφιάλτες με εισβολείς στο μπαλκόνι και η ίδια προσπαθεί να προστατέψει τον χώρο της, χωρίς όμως επιτυχία, γιατί το σπίτι μετατρέπεται σε χώρο που της δημιουργεί ανασφάλεια και ψυχική αναστάτωση. Από χώρος εγκλωβισμού μεταβάλλεται σε χώρο απεγκλωβισμού όταν η ηρωίδα θα σβήσει τα χρέη του παρελθόντος.

### **2.3.2. Το σπίτι της οικογένειας Αποστολάκη ως φορέας των διαφορετικών οπτικών για την Αριστερά**

Κάθε αφηγηματική ενότητα που αφορά την οικογένεια Αποστολάκη ξεκινά πάντοτε με την Αναστασία, πρωινή ώρα, να βρίσκεται στην κουζίνα κάνοντας τις καθημερινές δουλειές του σπιτιού. Το σπίτι της οικογένειας είναι ένας παλιόμψηστος χώρος με τα επάλληλα στρώματα βιωμένης εμπειρίας της οικογένειας να τονίζουν την παλαιότητα και τις φθορές του. Όταν περιγράφεται το εσωτερικό ενός σπιτιού, και ειδικότερα η επίπλωση, ταυτόχρονα περιγράφεται η ιστορία του σπιτιού αλλά και των ανθρώπων

<sup>126</sup> Στο ίδιο, σ. 564.

<sup>127</sup> Πβ. Αντιγόνη Βλαβιανού, «Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία», ό.π., σσ. 142-143. Βλ. επίσης, Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 44.



που έζησαν σ' αυτό, η οποία υπερτονίζεται όταν περιγράφεται η φθορά του χώρου και των επίπλων. Το σπίτι μπορεί να λειτουργεί και ως προέκταση του σώματος. Όταν ένας άνθρωπος γερνάει και αυτό εντάσσεται στο κείμενο, αντίστοιχα και τα έπιπλα παρουσιάζονται να έχουν υποστεί βλάβες:

[...] την εκνεύρισε ξαφνικά η υγρασία στον τοίχο, το καλοκαίρι πρέπει εξάπαντος να κάνουν κάτι στην ταράτσα, βρομιέρα θάλασσα, μας έφαγες, και τα κουφώματα σε άθλια κατάσταση, ε και; Αυτό είναι το σπίτι τους, κι αλίμονό σου, κυρία μου, εάν δεν το αγαπάς, να το αγκαλιάζει στοργικά με το βλέμμα το σπίτι σου, το καλοκαίρι θα ανασκουμπωθούνε και θα το βάνουν, θ' αρχίσει από τώρα να κάνει οικονομία, αλλά οικονομία σε τι;<sup>128</sup>

Ο ιδιωτικός προσωπικός χώρος που αποκαλύπτει την ιστορία του ατόμου που τον κατοικεί, μεταβάλλεται σε μέσο αυτοβιογράφησης και ταυτόχρονα μετουσίωσης του απλού, του καθημερινού, του τετριμμένου σε λογοτεχνία<sup>129</sup>. Η Αναστασία παραμένει στην κουζίνα αναλογιζόμενη τα νεανικά της χρόνια στα Χανιά την περίοδο της δικτατορίας. Η Αναστασία Αποστολάκη δεν κληρονόμησε κάποιο αρχαικό ή ημερολογιακό υλικό, αλλά μέσω της αφήγησής της δίνει την εικόνα των Χανίων του 1960, τη ζωή των απλών ανθρώπων, τη θέση της γυναίκας, τονίζοντας τον συντηρητισμό των κομμουνιστών καθώς στις αναμνήσεις της συχνά αναφέρεται η στάση και η συμπεριφορά των γονιών της απέναντί της, την αυστηρότητα του πατέρα της, την απόφασή του η Αναστασία να σταματήσει το σχολείο και να μάθει την μοδιστρική, ενώ η ίδια ήθελε να μορφωθεί, αλλά και η απόφασή του να την παντρέψει με έναν πολύ μεγαλύτερο σε ηλικία άντρα, λόγω της ιδεολογικής του κατεύθυνσης, αφού ανήκε στο ΚΚΕ.<sup>130</sup> Όπως αναφέρει η Δούκα, η μορφή της Αναστασίας προέκυψε «από την ανάγκη μιας λαϊκότεροπης, πηγαίας συνομιλίας ανάμεσα στην καθημερινότητα του σήμερα και του χτες»<sup>131</sup>, με σκοπό και αυτή να ενώσει το παρόν με το παρελθόν μέσω των γεγονότων της καθημερινής ζωής, καθώς στις σκέψεις της Αναστασίας εκτός από τα νεανικά της χρόνια υπάρχουν αναφορές στην οικονομική κρίση του παρόντος.

Ο χώρος συνάντησης της Αναστασίας και του Ιδομενέα είναι η κουζίνα του

<sup>128</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σσ. 68-69.

<sup>129</sup> Πβ. Αντιγόνη Βλαβιανού, «Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία», ό.π., σσ. 150-152.

<sup>130</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 70, 108, 271.

<sup>131</sup> Σταυρούλα Παπασπύρου, «Ελάχιστοι κομματικοί αριστεροί έχουν διαβάσει ένα βιβλίο μου», ό.π., σ. 157.

σπιτιού, όπου για λίγη ώρα κάθε πρωί πίνουν καφέ μαζί. Η Αναστασία δεν συμφωνεί με την επιλογή του να καταπιαστεί με τα τετράδια του πατέρα του:

[...] τρώγεται και δηλητηριάζει τη ζωή του με του πατέρα του τα απομνημονεύματα, καλά το λένε για τις αμαρτίες των γονέων που παιδεύουν τα τέκνα [...] θα ξεπροβάλλει επιτέλους και ο γιόκας της, θα πιεί μια δυο γουλιές καφέ μαζί της όρθιος με το βλέμμα προς το παράθυρο, συγκαταβατικός, απόκοσμος, σαν να της κάνει χάρη [...]<sup>132</sup>

Αφού περνάνε λίγο χρόνο μαζί και μετά τις πάντοτε σύντομες συζητήσεις τους, ο Ιδομενέας απομονώνεται στο δωμάτιο του και καθαρογράφει τα τετράδια του πατέρα του. Από το ίδιο παράθυρο της κουζίνας που βλέπει στον κήπο του σπιτιού και που η Αναστασία τον παρατηρεί να ατενίζει ενόσω πίνουν τον καφέ τους, είχε δει τον πατέρα όταν ήταν παιδί να γράφει σε τετράδια το παρελθόν του και τα βιώματά του από την περίοδο του Εμφυλίου:

[...] μετά την πτώση του Τείχους, εκείνο τον Νοέμβριο του 1989, κάτω απ' τη δεσπολιά μας ανακούρκουδα, και μ' είχε αποκάμει τ' άρωμά της, να κλαίω και να μη χορταίνω στο κηπάκι μας, ώσπου μια βδομάδα αργότερα, επειδή έπρεπε να πάρω πάλι τη ζωή μου, άρχισα να τα γράφω απ' την αρχή και να τα ξαναγράφω όλα, να τα καθαρογράφω [...]<sup>133</sup>

Ο Ιδομενέας εμμένει να κοιτάζει και από το παράθυρο του δωματίου του, τη δεσπολιά όπου ο Μανόλης άρχισε να γράφει και να οργανώνει τα δικά του βιώματα. Ο Ιδομενέας θέτει τα δικά του ερωτήματα για το απελευθερωτικό ταξίδι του πατέρα του: «Στάθηκε λίγο στο παράθυρο και κοίταζε βουρκωμένος την αειθαλή δεσπολιά. Ταξιδεύεις για να γυρίσεις στο σπίτι ή μήπως ταξιδεύεις για να απομακρυνθείς απ' το σπίτι;»<sup>134</sup>.

Για τον Ιδομενέα και την Αναστασία, το υπνοδωμάτιο και η κουζίνα αντίστοιχα είναι οι μετέωροι χώροι τους, διότι εκεί ενώνουν το παρόν με το παρελθόν. Ταυτοχρόνως, ως ιεραρχικά αρχιτεκτονικά αντικείμενα καθορίζουν τις σχέσεις των ηρώων, αλλά και την οπτική τους προς το παρελθόν. Η περιορισμένη συνύπαρξη των δύο ηρώων στους χώρους του σπιτιού υποδηλώνει όχι μόνο τη διαφορετική χρονική περίοδο στην οποία ανατρέχει ο καθένας, αλλά και τις δύο διαφορετικές οπτικές που υπάρχουν για την Αριστερά. Αφενός, μέσω του Ιδομενέα και της αφήγησης του πατέρα

<sup>132</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 71.

<sup>133</sup> Στο ίδιο, σ. 27. Βλ. επίσης σσ. 74-75.

<sup>134</sup> Στο ίδιο, σ. 30.

του, τονίζονται οι διώξεις εις βάρος της Αριστεράς, αφετέρου, μέσω της Αναστασίας και του κομμουνιστή πατέρα της, ο συντηρητισμός τους<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Ελάχιστοι κομματικοί αριστεροί έχουν διαβάσει ένα βιβλίο μου», *ό.π.*, σ. 157.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

### ΟΙ ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ ΧΩΡΟΙ ΤΗΣ ΤΡΙΛΟΓΙΑΣ

#### 3.1. Το Λιμάνι και ο Φάρος των Χανίων

Ξεκινώντας από το μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες*, όταν ο Πανάρης πληροφορείται τον λόγο της άφιξης του Αρίφ στο νησί, αναρωτιέται: «“Ποια μνημεία, βρε Σταύρο, έχουν τα Χανιά μουσουλμανικά μνημεία;” “Δεν έχουν το Γιαλί Τζαμί, πώς το λένε, δεν έχουν και δύο μιναρέδες;” “Ε, και γι’ αυτά τα απομεινάρια θα ’στελνε εδώ δημοσιογράφο το BBC;”»<sup>136</sup>. Όταν ο μόνιμος κάτοικος προσφέρει μια συγκεκριμένη οπτική για την πόλη ή την κυρίαρχη οπτική που μπορεί να υπάρχει για την πόλη του, στο λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να εξελίσσεται παράλληλα και μία άλλη «έκθεση» με διαφοροποιημένη οπτική<sup>137</sup>. Η εξειδικευμένη οπτική στο *Αθώοι και φταίχτες* δίνεται από τον Αρίφ.

Σύμφωνα με τον Lynch, σε κάθε πόλη υπάρχουν τοπία-ορόσημα, τα οποία θα πρέπει να έχουν τρία χαρακτηριστικά: «να είναι ευρέως γνωστά, ευρέως ορατά και πάντοτε σε ενικό αριθμό»<sup>138</sup>. Ο Φάρος αλλά και τα κτίσματα στο Λιμάνι των Χανίων, το Γιαλί Τζαμί ή Κιουτσούκ Χασάν Τζαμισί και το Μεγάλο Αρσενάλι συνιστούν τοπία-ορόσημα για τα Χανιά.

Όπως περιγράφει ο Αρίφ, το Λιμάνι είναι ένα από τα πιο δημοφιλή σημεία των Χανίων: «Καλοκαίρι, είναι τόση η κοσμοσυρροή, μου είπανε, που δυσκολεύεται να περπατήσεις, και αν έχει άπνοια, σου κόβεται η ανάσα»<sup>139</sup>. Σε ένα τουριστικό σημείο όπως αυτό υπάρχουν τα χαρακτηριστικά ταβερνάκια που έχουν θέα προς τον Φάρο. Ο Αρίφ βρίσκεται σε ένα από αυτά και ταυτόχρονα σκέφτεται τον Μεχμέτ Αλί που δημιούργησε τον λιμενοβραχίονα και είναι το μοναδικό που έχει μείνει από το πέρασμά του στα Χανιά. Αφού δοθούν οι ιστορικές πληροφορίες, παρατίθενται λεπτομέρειες από το ημερολόγιο του παππού Χουσεΐν, στη συνέχεια τα σχόλια του Ομέρ και, τέλος, τα σχόλια του ίδιου του Αρίφ για τα τριγύρω κτίσματα. Χαρακτηριστικό το Μεγάλο Αρσενάλι στο οποίο ο Ρεούφ Πασάς πρόσθεσε έναν

<sup>136</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 167.

<sup>137</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 89.

<sup>138</sup> Kevin Lynch, *The Image of the City*, Massachusetts - London: MIT Press 1960, σ. 78.

<sup>139</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 66.

όροφο για να στεγάσει ελληνικό σχολείο, αλλά μετά τις φωτιές του 1897 εκεί στεγάστηκε το Δημαρχείο. Το κτήριο καταστράφηκε από τους γερμανικούς βομβαρδισμούς, αλλά σε πρόσφατο χρόνο αναστηλώθηκε για να στεγάσει το «Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου».

Ο Αρίφ παρουσιάζει τις μεταβολές του χώρου, σε χρονική σειρά, ενώνοντας το παρόν με το παρελθόν, συνδυάζοντας πληροφορίες από διαφορετικές γραπτές πηγές, καθώς και την παρατήρηση του χώρου. Επίσης σε κοντινή απόσταση και πάνω σε κάποια χριστιανική εκκλησία χτίστηκε το Κιουτσούκ Χασάν Τζαμισί. Ο Αρίφ παρατηρεί ότι ενώ ο ενετικός Φάρος έχει επισκευαστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να θυμίζει μιναρέ, οι ταφικοί περίβολοι που κατά τη μουσουλμανική παράδοση πρέπει να υπάρχουν έξω από τα τεμένη, έχουν διαγραφεί από το αστικό παλίμψηστο, καταλήγοντας:

Σκέφτομαι ότι θα μπορούσα να γράψω ένα ταξιδιωτικό με τίτλο: Αναζητώντας τα Μεζάρια. Και θα είναι σαν να αναζητώ τις δημοτικές αποφάσεις βάσει των οποίων σηκώθηκαν οι επιτύμβιες πλάκες για να πατηθεί και να χτιστεί το χορτασμένο χώμα. Εκθεσιακός χώρος σήμερα, είναι το μοναδικό Τζαμί που σώζεται στην πόλη, έστο και χωρίς τον μιναρέ του. Το καλοκαίρι, φαντάζομαι, θα σταματούν οι τουρίστες και θα απαθανατίζονται μπροστά του. Σίγουρα όμως θα ποζάρουν και με την πλάτη προς τη θάλασσα για να έχουν τον Φάρο στο φόντο της φωτογραφίας που θα τους θυμίζει, έπειτα από χρόνια, το πέρασμά τους από τα Χανιά.<sup>140</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα θίγεται το ζήτημα των επιλογών που γίνονται για το τί θα παραμείνει και τί θα διαγραφεί από το αστικό τοπίο. Μπορούμε να παρατηρήσουμε την επανάχρηση του χώρου, αφού το Τζαμί γίνεται εκθεσιακός χώρος και, ταυτόχρονα, τουριστικό αξιοθέατο, πρόσφορο για τις αναμνηστικές φωτογραφίες των τουριστών. Για τον Αρίφ η νοηματοδότηση των κενών σημείων είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το μουσουλμανικό παρελθόν της πόλης, αλλά και ό,τι σχετίζεται με την οικογένειά του. Αντιθέτως, για τους μόνιμους κατοίκους, τον Πανάρη ή την Ελεονόρα είναι κυρίως ένας χώρος που σχετίζεται με την ψυχαγωγία. Στο μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* ο Φάρος συνδέεται με τον Στέφανο, που είναι ο ήρωας του *χρονικού* της Βιργινίας, και με τις αφηγήσεις του παππού Γιώργη, διότι είναι το σταθερό σημείο συνάντησής του με μέλη της αντιστασιακής δράσης<sup>141</sup>. Ομοίως, το Μεγάλο Αρσενάλι που για τον Αρίφ συνδέεται με τις μετατροπές του

<sup>140</sup> Στο ίδιο, σ. 68.

<sup>141</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σσ. 98, 107, 144, 188, 190, 209, 212, 521.

Ρεούφ Πασά, για τη Βιργινία στο μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο* πολύ σχετίζεται με τις παιδικές της αναμνήσεις: «Μπορούσα να περιγράψω τον ουρανό; Και το αεράκι, τη μυρωδιά της θάλασσας; Θυμόμουν πάλι τον πατέρα μου.»<sup>142</sup> Στο μυθιστόρημα *Έλα να πούμε ψέματα* ο Φιρκάς αναφέρεται κυρίως ως τόπος φυλάκισης των αριστερών<sup>143</sup>, αλλά και ο Πανάρης εμφανίζεται όπως πηγαίνει για καφέ στο Κουμ Καπί να το μετανιώνει και να συνεχίζει να περπατάει έως τον Φιρκά: «Και να δουλεύει ασταμάτητα το μυαλό του»<sup>144</sup>, έχοντας συνεχώς στο νου του τη βιογραφία του Μπακούνιν που επεξεργαζόταν.

Παρατηρούμε ότι τα περισσότερα μνημεία-ορόσημα των πόλεων είναι ενσωματωμένα, όπως επισημαίνει και ο Barthes, στην καθημερινή ζωή των χρηστών της πόλης. Πρόκειται για σταθερά σημεία, ταυτισμένα με την πόλη στην οποία βρίσκονται, τη στιγμή που τα πάντα γύρω τους μεταβάλλονται και είναι ρευστά. Συνεπώς, οι χρήστες της πόλης έχουν την ελευθερία να τα νοηματοδοτήσουν, όπως εκείνοι επιθυμούν<sup>145</sup>. Αυτό αντικατοπτρίζεται και στους ήρωες τους τριλογίας, μέσω των οποίων, αλλά και των επιμέρους αφηγήσεων, υπερτονίζεται η ρευστότητα, η διαφορετική οπτική και η αλλαγή.

### 3.2. Οι δρόμοι των Χανίων

Οι δρόμοι των Χανίων ως χωροθεσίες περάσματος έχουν το χαρακτηριστικό ότι για τα πρόσωπα της τριλογίας σχετίζονται με το ατομικό, αλλά και το συλλογικό παρελθόν, τη μνήμη, την αποκρυπτογράφηση, την άγνοια, τη γνώση και τη φαντασία.

Όσον αφορά το μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* η ιδιαιτερότητα του υλικού που έχει στην κατοχή του ο Αρίφ είναι η προσήλωση στον χώρο, τόσο στο ημερολόγιο του παππού Χουσεΐν όσο και στους περιηγητές που μελετά. Ο Αρίφ πάντα έχει στη σκέψη του το διπλό ημερολόγιο, το οποίο περιλαμβάνει αφηγήσεις και περιγραφές πολύ παλιότερες από την εποχή του παππού Αρίφ, όπως αυτή της Αιγυπτιακής και την παραχώρηση της Κρήτης στον Μεχμέτ Αλί: «Κι είχαν στρωθεί, λέει, με άμμο τα σοκάκια και τα καλντερίμια των Χανίων για να μην παραπατούν οι βαστάζοι του

<sup>142</sup> Στο ίδιο, σ. 89.

<sup>143</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 284.

<sup>144</sup> Στο ίδιο, σ. 62.

<sup>145</sup> Βλ. Roland Barthes, "The Eiffel Tower" [στο:] Neil Leach (επιμ.), *Rethinking Architecture: Reader in Cultural Theory*, London - New York: Routledge 1997, σσ. 164-166.

φορείου που τον μετέφερε εκείνο τον Αύγουστο του 1833 υψηλό επισκέπτη στην πόλη»<sup>146</sup>. Όσον αφορά την εποχή του παππού Χουσεΐν, αναφέρονται οι Χαλικούτες, γιορτές που έκαναν κάθε Μάιο και οι πομπές με χορούς και τραγούδια στους δρόμους της πόλης<sup>147</sup>. Κατά προσέγγιση μόνο εντοπίζει τα μαγαζιά που ανήκαν στους τουρκοκρητικούς, τους φούρνους, τα ποτοποιία που έκαναν τις μαστίχες, το μαγαζί που φτιαχόταν η μπουγάτσα του Μπατάλη και που το παρέλαβε ο Μικρασιάτης Ιορδάνης με την ανταλλαγή πληθυσμών, τα Μπιτζαξίδικα που μέχρι σήμερα βρίσκονται τα μαγαζιά με τα περίφημα κρητικά μαχαίρια<sup>148</sup>. Αναφέρονται οι δρόμοι, τα μαγαζιά, αλλά και τα πρόσωπα, όπως η Πλάθια Ρούγα με τον φούρνο του Κυρούση και την πανέμορφη Ροζάννα που θυμάται ο παππούς ότι ερχόταν για να φωνίσει. Στον ίδιο δρόμο βρισκόταν η σπετσαρία του Χουσεΐν Αυνή Τιμουρτζάκη που ήταν ο μοναδικός μουσουλμάνος σύμβουλος<sup>149</sup>.

Παρά τις περιπλανήσεις του και τη γνώση που είχε για την πόλη μέσα από το διπλό ημερολόγιο γράφει στον γιο του ο Αρίφ:

Πόσα από τα καταγραμμένα στο ιδιότυπο αυτό ημερολόγιο μπόρεσα να δω; Ελάχιστα. Και πόσα από την πόλη τη σημερινή, τη ζωντανή; Επίσης ελάχιστα. Γιατί μια πόλη για να τη μάθεις, πρέπει να τη ζήσεις. Και για να τη ζήσεις, πρέπει να την περπατήσεις χωρίς να τη σκέφτεσαι.<sup>150</sup>

Σε αντίθεση με τον Αρίφ που περιπλανιέται στα Χανιά έχοντας στραμμένη την προσοχή του στα υλικά της πόλης, αλλά δεν είναι εξοικειωμένος με αυτή, παρά τις λεπτομέρειες που γνωρίζει, οι μόνιμοι κάτοικοι είναι αυτοί που μπορούν και περπατούν στην πόλη χωρίς να τη σκέφτονται.

Στο μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, η Βιργινία περπατά πάντα αφοσιωμένη στις δικές τις προσωπικές σκέψεις:

Καληνύχτισα τη Νίνο και βγήκα στον δρόμο. Μοναχή πάλι με τις ιδέες μου. Ιδέες σαν μελαγχολικά καγκουρό που πηδούν σ' αυστραλέζικες ερήμους με τα μωρά τους, κάτι μικρούλικες σκέψεις, ανώφελες, στον μάρσιπο. [...] Γεμάτη βαλίτσα, αλλά τι είχε μέσα δεν ήξερα. Βαριά βαλίτσα αγνώστου περιεχομένου σ' έναν δρόμο γνώριμο, αλλά δεν μπορούσα να θυμηθώ από πού. Παραπάτησα αιφνίδια, καθώς

<sup>146</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σσ. 32-33.

<sup>147</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 464.

<sup>148</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 19.

<sup>149</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 21.

<sup>150</sup> Στο ίδιο, σ. 476.

έστριβα στη γωνία. Και οι ιδέες μου πανικόβλητα καγκουρό σ' ένα δάσος που καίγεται μήνα Δεκέμβριο.<sup>151</sup>

Στη βαλίτσα της κουβαλά ένα τεράστιο όγκο αγνώστων πληροφοριών για το παρελθόν του παππού της, αλλά και για το παρελθόν της πόλης της, το οποίο σταδιακά ανακαλύπτει. Διαφοροποιώντας την περιπλάνησή της από εκείνη του Αρίφ λέει:

Και πήρα πάλι τους δρόμους. Αλλά εγώ δεν έψαχνα σαν τον θείο Αρίφ. Ούτε κοιτάζα γύρω μου. Προχωρούσα μόνο με τα πλήθη που παράδερναν στο κεφάλι μου. Τι είχα να θυμηθώ εγώ απολύτως δικό μου απ' την πόλη; Τα συνθήματα που έγραφα κάποτε στους τοίχους; Βγήκα απ' την οδό Πόρτου στη δυτική άκρη του λιμανιού. Και πόσο καθημερινός, πόσο μικρός, πόσο οικείος μού είχε φανεί εκείνο το πρωινό ο Φιρκάς. Κάθισα να πιω την πορτοκαλάδα μου. Έπειτα με βήμα ταχύ για το σπίτι. Με τον δικό μου Στέφανο πάλι. Κι ας τον παραμελούσα, στιγμή δεν έφευγε απ' τη σκέψη μου.<sup>152</sup>

Η Βιργινία περπατάει στην πόλη, έχοντας «πλήθη» στο μυαλό της. Ακόμα και όταν ζει την καθημερινότητά της στην πόλη, ενώ θεωρητικά παραμελεί τον ήρωα του *Χρονικού* της, πάλι αυτός μονοπωλεί τη σκέψη της. Η μνήμη συγκρίνει το παρελθόν με το παρόν, η φαντασία και η πραγματικότητα της εμπειρίας γίνονται δύο κόσμοι που «συγκρίνονται» και «αλληλοεπηρεάζονται». Οι δρόμοι των Χανίων βομβαρδισμένοι από τους Γερμανούς, παντού χαλάσματα, τα πάντα λεηλατημένα και το σπίτι του παππού της ισοπεδωμένο<sup>153</sup>. Περιπλανιέται στα τυφλά, με το μυαλό της τα ημερολόγια του παππού της<sup>154</sup>, κοιτάει τους περαστικούς και τους φαντάζεται σαν απογόνους των αγνώστων της Κατοχής:

Η γυναίκα κατέληξε στα στενά της Οβριακής. Και μπήκε, ανοίγοντας με δικό της κλειδί, σ' ένα αναπαλαιωμένο διώροφο στην οδό Κονδυλάκη. Θα μπορούσε να είναι απόγονος Εβραίων που ζούσαν άλλοτε σ' αυτόν τον δρόμο;<sup>155</sup>

Η φαντασία δεν ταυτίζεται απαραίτητα με την ψευδαίσθηση, γιατί ο κόσμος της φαντασίας και της πραγματικότητας μπορούν να συνυπάρχουν, αφού σε αντίθεση με την ουτοπία, οι ετεροτοπίες είναι υπαρκτοί τόποι που εκφράζουν το έτερο «σε σχέση

<sup>151</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 14-15.

<sup>152</sup> Στο ίδιο, σ. 330.

<sup>153</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

<sup>154</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 184.

<sup>155</sup> Στο ίδιο, σ. 328.



με το οικείο, το γνωστό, το αναγνωρίσιμο»<sup>156</sup>. Η Βιργινία ανοικειώνει την πόλη, θέλοντας να γίνει μία ξένη στην πόλη της και να τη γνωρίσει από την αρχή<sup>157</sup>, καθιστώντας τους δρόμους της πόλης μετέωρους.

Στο μυθιστόρημα *Έλα να πούμε ψέματα*, η Ελεονόρα αποφασίζει να διαβάσει προσεκτικά το ημερολόγιο της μητέρας της και τα βιώματα που έχουν καταγραφεί σ' αυτό από την περίοδο του εμφυλίου. Ανάμεσα στα γεγονότα που αναφέρονται είναι και η ιστορία του Νίκου Ξερογιάννη και ο θάνατός του κατά τον αποκλεισμό του ιδίου και άλλων αγωνιστών του Δημοκρατικού Στρατού στο φαράγγι της Σαμαριάς. Η Ελεονόρα λέει χαρακτηριστικά:

Παρατεταμένο και τούτο το καλοκαιράκι, νοεμβριανό, ωραία μέρα και η σημερινή, είχαν δεν είχαν της το κόλλησαν ο αδελφός της και η κόρη της, *Τι ωραία που περνάμε στα Χανιά, από τον πάτο της Σαμαριάς στον δρόμο τώρα για την Εφορία, σταυροφιλήθηκε με την αεικίνητη Ελένη, τα είπε πάλι με τη μακαρίτισσα τη μάνα της [...]*<sup>158</sup>

Η Ελεονόρα ζει την καθημερινότητά της. Βλέπουμε την οικεία εικόνα ενός ανθρώπου που περπατά στους δρόμους της πόλης του, συναντά τυχαία και σταυροφιλείται με μια γνωστή της, ενώ κάνει μια νοερή συζήτηση με τη μητέρα της, έχοντας στο νου της τα γεγονότα που μελετά στο ημερολόγιό της, που τη μεταφέρουν στον πάτο της Σαμαριάς και τη φέρνουν κοντά σε ένα άγνωστο παρελθόν. Δεν είναι τυχαίο ότι η Ελεονόρα κατευθύνεται προς την Εφορία. Η Ελεονόρα βρίσκεται μετέωρη ανάμεσα στο παρόν της οικονομικής κρίσης και τη ρύθμιση των ατομικών χρεών προς την Εφορία και στο χρέος που έχει ο καθένας να μην ξεχνάει το παρελθόν, όσο επώδυνο και τραυματικό είναι αυτό. Κατευθυνόμενη προς τη δουλειά της «Χρειάστηκε να ανηφορίσει λίγο στο κάθετο στενάκι ως το δικό της μαύρο Golf, με τα προσφυγόπουλα της μάνας της, την Αριστέα και τον Δαμιανό, από δίπλα»<sup>159</sup>. Περπατάει και έχει συνεχώς στο μυαλό της τα πρόσωπα του ημερολογίου, που είναι σαν να περπατάνε κι αυτά δίπλα της. Μέσα από την αφήγηση του Μανόλη Αποστολάκη οι δρόμοι γίνονται τόποι εμφύλιας σύγκρουσης: «Και δύο βδομάδες αργότερα, ένστολοι χωροφύλακες πυροβόλησαν στο ψαχνό ομάδες Επονιτών που

<sup>156</sup> Σταύρος Σταυρίδης, *Μετεωροι χώροι της ετερότητας*, ό.π., σσ. 256-257.

<sup>157</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 449.

<sup>158</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 16.

<sup>159</sup> Στο ίδιο, σ. 104.

έγραφαν συνθήματα στους τοίχους»<sup>160</sup>. Οι αφηγήσεις αυτές δημιουργούν ένα σύνολο εικόνων για τους δρόμους της πόλης που συνδέουν το παρόν με το παρελθόν.

### 3.3. Η προτομή του Παύλου Γύπαρη και ο Δημοτικός Κήπος Χανίων

Με αφορμή τον Δημοτικό Κήπο των Χανίων, γίνεται η πρώτη αναφορά στην προτομή του Παύλου Γύπαρη στο μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες*. Ο Πανάρης υποστηρίζει ότι περισσότερο θα άξιζε στον Ρεούφ Πασά μια προτομή, ενώ σε επόμενο κεφάλαιο αποκαλύπτεται το γιατί, όταν ο Αρίφ αναφέρει: «Σκεφτόμουν τον Ρεούφ Πασά. Ο Δημοτικός Κήπος είναι δική του προσφορά στην πόλη από το 1870»<sup>161</sup>. Ωστόσο έχει προηγηθεί μια σύντομη και υπαινικτική αναφορά για την εν λόγω προτομή, που δεν εντάσσεται στη θεματική του παρόντος μυθιστορήματος, αλλά προμηνύει τη θεματική των δύο επόμενων μυθιστορημάτων της τριλογίας. Η Σταυρούλα Παπασπύρου σε απόσπασμα συνέντευξης της Μάρως Δούκα σχολιάζει:

Γαλουχημένη και η ίδια με την εντύπωση ότι στην Κρήτη δεν υπήρξε εμφύλιος σπαραγμός, ήταν αδύνατον να μην ξαφνιαστεί διαβάζοντας μια επιστολή που απήλυθε ο βενιζελικός συνταγματάρχης Παύλος Γύπαρης, τον Απρίλιο του 1945, στον τότε διοικητή του νησιού, τον επίσκοπο Αγαθάγγελο. Ούτε λίγο ούτε πολύ, ο Γύπαρης –η προτομή του οποίου δεσπόζει σήμερα στον Δημοτικό Κήπο των Χανίων– δήλωνε ευθαρσώς ότι δεν τον άφηνε ασυγκίνητο η πρόταση των Γερμανών να μπει στα Χανιά με τους άντρες του και να χτυπήσει τους “αναρχικούς”, όπως ήδη χαρακτηρίζονταν οι ΕΑΜίτες και οι ΕΛΑΣίτες...<sup>162</sup>

Η υπαινικτική αναφορά που γίνεται σχετικά στο μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* είναι όταν ο Πανάρης αναρωτιέται: «Και ποια ήταν η προσφορά του Γύπαρη στον αντιφασιστικό αγώνα; Το κυνήγι των κομμουνιστών;»<sup>163</sup>. Απευθυνόμενος στη φίλη του, τη Μαριαννή, της λέει: «[...] στα Χανιά μεγάλωσες, μη μου κάνεις επομένως την ανήξερη, δεν έχεις ακούσει εσύ την έκφραση: “Του Γύπαρη τα σκυλιά;” Ή την άλλη: “Επαέ θα το κάνομε Ρέθεμνος!”»<sup>164</sup>.

<sup>160</sup> Στο ίδιο, σ. 124.

<sup>161</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 229.

<sup>162</sup> Σταυρούλα Παπασπύρου, «Πατριωτικός δωσιλογισμός υπάρχει και σήμερα», ό.π., σ. 130.

<sup>163</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 93.

<sup>164</sup> Στο ίδιο, σσ. 93-94.

Η προτομή ως μνημείο συνιστά ένα πολυσημειωτικό σύστημα που, μεμονωμένα ή συνδυαστικά, μπορεί να δηλώνει α) την εγγραφή, όταν απεικονίζει ένα γεγονός της επίσημης και ευρέως γνωστής Ιστορίας β) την προφορικότητα, όσα γνωρίζουν οι ντόπιοι γι' αυτό και γ) την κενή δείξη, ό,τι δεν γνωρίζουμε γι' αυτό<sup>165</sup>. Στα λόγια του Πανάρη παρατηρούμε τη διασύνδεση του μνημείου με την προφορική κουλτούρα του τόπου –ιδιαίτερα η φράση «στα Χανιά μεγάλωσες» αναφέρεται στη γνώση που έχουν οι ντόπιοι– και, ταυτόχρονα, με πληροφορίες που ανήκουν στα ευρέως γνωστά ιστορικά γεγονότα, και ιδιαίτερα τη σχέση του με τον Βενιζέλο και τα λόγια που είχε πει για τον Γύπαρη και είναι χαραγμένα πάνω στο μνημείο: «[...] ήταν τόσο άξιος, που θα μπορούσε να είχε ιδρύσει ακόμη και δυναστεία, αν δεν είχε γεννηθεί στην Ψωροκώσταινα, αλλά κάπου στην Ευρώπη για παράδειγμα»<sup>166</sup>.

Το χαρακτηριστικό της «κενής δείξης» του μνημείου αναδεικνύεται μέσω της Βιργινίας στο μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*. Καθώς διάβαζε αποσπάσματα από τον *Ερωτόκριτο* στον παππού της, έπεσε από το βιβλίο ένα αντίγραφο επιστολής:

Τις πρώτες μέρες το 'χα απλώς μπροστά μου και το κοίταζα. Το διάβαζα, το ξαναδιάβαζα, με δυσκόλευε η γλώσσα. Όχι και τόσο η γλώσσα, το ύφος μάλλον του αποστολέα. Τι μπορούσα να καταλάβω; Πρώτα πρώτα ότι επρόκειτο για το μακρινό 1945. Και ότι ένας αντισυνταγματάρχης, ο Παύλος Γύπαρης, μήνα Απρίλιο, απευθυνόταν σ' έναν σεβασμιότατο Αγαθάγγελο. Τι του έγραφε; Ότι δεν τον άφησε ασυγκίνητο η πρόταση των Γερμανών να μπει στην πόλη και να χτυπήσει τους αναρχικούς κ.τ.λ. Για ποιους αναρχικούς κ.τ.λ. μιλάει; Εκτός αυτού, πάντα ήμουν με την εντύπωση ότι οι Γερμανοί έφυγαν απ' την Ελλάδα Οκτώβριο του 1944.<sup>167</sup>

Για τη νεαρή Βιργινία τα περισσότερα στοιχεία είναι άγνωστα, από τα συμφραζόμενα καταλαβαίνει ότι ο Γύπαρης είναι κάποιος αντισυνταγματάρχης, δεν γνωρίζει τον πατριάρχη Αγαθάγγελο, αυτό όμως που της κινεί το ενδιαφέρον είναι πώς είναι δυνατόν μέχρι τον Απρίλιο του 1945 τα Χανιά να βρίσκονται υπό γερμανική κατοχή, αφού ζητά τη διαμεσολάβηση του Αγαθάγγελου, και κυρίως ποιοι θεωρούνται αναρχικοί από τον συντάκτη της επιστολής.

Όλα αυτά τα άγνωστα για τη Βιργινία και σχεδόν άγνωστα για τους περισσότερους Χανιώτες στοιχεία προσπαθεί η ίδια να καλύψει ανατρέχοντας στα ευρέως γνωστά ιστορικά γεγονότα, αναζητώντας βιογραφικά στοιχεία για τον

<sup>165</sup> Βλ. Philippe Hamon, *Expositions...*, ό.π., σ. 56.

<sup>166</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 94.

<sup>167</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 12.

Γύπαρη. Ζητάει περισσότερες λεπτομέρειες και πληροφορίες από τον θείο της, τον Πανάρη, ο οποίος την παρακινεί να ψάξει μόνη της για περισσότερα στοιχεία, αφού την «ενδιαφέρει τόσο η προτομή»<sup>168</sup>.

Η Βιργινία, με αφορμή την προτομή του Γύπαρη στα σημερινά Χανιά και σε συνάρτηση με την επιστολή του προς τον Αγαθάγγελο, αναρωτιέται: «Αναζητώντας την αισθητική του παρελθόντος στην αισθητική του σήμερα, τι έψαχνα; Εμπειρίες μήπως; Βιώματα; Πού το διάβασα; Σε μια εποχή, λέει, χωρίς άποψη, αναζητάς στο παρελθόν τη δυνατότητά σου να έχεις άποψη»<sup>169</sup>, δείχνοντας επίσης μια προσπάθεια σύνδεσης του παρόντος με το παρελθόν, που είναι και μια από τις σκοπιμότητες της συγγραφέως.

Η Μάρω Δούκα αξιοποιεί την προτομή του Παύλου Γύπαρη που βρίσκεται στον Δημοτικό Κήπο Χανίων, εντάσσοντάς την στη θεματική του μυθιστορήματος. Επιφέρει μία καλλιτεχνική μετατροπή στο μνημείο φέρνοντας στην επιφάνεια άγνωστες πληροφορίες, και προκαλώντας ένα είδος έκπληξης για ένα από τα κεντρικότερα και πιο χαρακτηριστικά σημεία των Χανίων στο πλαίσιο μιας προσπάθειας επανερμηνείας του παρελθόντος<sup>170</sup>. Με αναστοχαστική διάθεση η Βιργινία αναρωτιέται: «μήπως ο κόσμος που ζούμε σήμερα είναι ο κόσμος που με τόσο πάθος αγωνίστηκε να διασώσει ο Παύλος Γύπαρης»<sup>171</sup>, χωρίς να μπορεί να αντιληφθεί για ποιο λόγο η προτομή του «στολίζει» τα Χανιά, και μήπως εν τέλει δικαίωσε τον Γύπαρη η Ιστορία. Αναρωτιέται αν ο μυθοπλαστικός ήρωας του χρονικού της, ο επονίτης Στέφανος, ενώ κατάφερε να επιβιώσει στη γερμανική κατοχή, θα συνεχίσει να περιπλανιέται στα Χανιά σαν κνηγνημένος γιατί οι «γυπαραίοι θ' αμοληθούν στην πόλη σαν τα λυκόσκυλα»<sup>172</sup>. Στην περίοδο του Εμφυλίου που είναι η περίοδος αναφοράς του μυθιστορήματος *Έλα να πούμε ψέματα*, ο αυτοαμυνίτης Μανόλης Αποστολάκης γράφει στο τετράδιό του: «Και πιο πολύ με πείραζε που είχε βγει βουλευτής ο Παύλος Γύπαρης, ο διώκτης μας. Εδά να δεις το θάρρος που θα πάρουν οι γυπαραίοι, έλεγα με τον νου μου»<sup>173</sup>, περιγράφοντας ταυτόχρονα και τον βάνουσο τρόπο που φέρονταν στους κατοίκους της πόλης,

---

<sup>168</sup> Στο ίδιο, σ. 25.

<sup>169</sup> Στο ίδιο, σ. 513.

<sup>170</sup> Βλ. Andreas Huyssen, *Present pasts...*, ό.π., σ. 46. Για το ίδιο ζήτημα βλ. Σταύρος Σταυρίδης, *Κοινός χώρος: η πόλη ως τόπος των κοινών*, μτφρ. Δημοσθένης Παπαδάτος-Αναστασόπουλος, Αθήνα: Angelus novus 2018, σσ. 246-248.

<sup>171</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 513.

<sup>172</sup> Στο ίδιο, σ. 514.

<sup>173</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 86.

συνεργαζόμενοι με τη χωροφυλακή. Αντίστοιχα, και ο Δημοτικός Κήπος, όπου βρίσκεται σήμερα η προτομή, γίνεται το σκηνικό ανάμεσα στους επονίτες, τους κατοίκους των Χανίων και τους άνδρες του Γύπαρη, να φωνάζουν: «Βαράτε τους, μωρέ, βαράτε τους»<sup>174</sup>. Από τα Χανιά του 1948 μέσω της Αναστασίας Πετράκη η αφήγηση μετατοπίζεται στα Χανιά της κρίσης:

Ανήμερα του Ευαγγελισμού οι χρυσαυγίτες, σαν νεκραναστημένοι γυπαράιοι στην πόλη [...] άρχισαν να λοιδороύν τον κόσμο στην αγορά, έδειραν και τρεις μετανάστες [...] όπως εκείνα τα χρόνια, μου έλεγε κι εμένα η μάνα μου, έδερναν τους Επονίτες.<sup>175</sup>

Ταυτόχρονα, ο Δημοτικός Κήπος είναι ένας σημαντικός χώρος για τα πρόσωπα της τριλογίας που εντάσσονται στο αφηγηματικό παρόν ακόμη και όταν δεν σχετίζεται με τα ιστορικά γεγονότα. Η Βιργινία συχνάζει στα παγκάκια του και θυμάται τις βόλτες με τον πατέρα της, τον Άκη<sup>176</sup>. Το καφέ που υπάρχει εντός του Κήπου είναι σημείο συνάντησης και χώρος ψυχαγωγίας για τους ήρωες της τριλογίας<sup>177</sup>, ή και χώρος διαδηλώσεων ή επεισοδίων, καθώς το τρίτο μυθιστόρημα της τριλογίας *Έλα να πούμε ψέματα* εντάσσεται στη λογοτεχνία της κρίσης και σε μεγάλο βαθμό αποτυπώνει τη σύγχρονη εικόνα του αστικού τοπίου των Χανίων τον καιρό των μνημονίων<sup>178</sup>.

### 3.4. Το μετόχι των οικογενειών Καουρζαντέ και Κριαρά

Ο Αρίφ εντοπίζει τον παλίμψηστο χώρο κυρίως μέσω της οδοιπορίας στο αστικό τοπίο, ωστόσο με αντίστοιχο τρόπο παρατηρεί και τον ιδιωτικό χώρο. Σπανιότερα στρέφεται η προσοχή στην ιστορία των εσωτερικών ιδιωτικών χώρων, γιατί το ενδιαφέρον χάνεται στην καθημερινή ζωή και το τετριμμένο<sup>179</sup>. Τις πρώτες μέρες της άφιξης του στα Χανιά, ο Αρίφ επισκέπτεται το σπίτι του δικηγόρου Παπαμιχαλάκη, παρατηρεί ότι ο χώρος είναι ανακαινισμένος, τα νέα κτίσματα και οι επεκτάσεις είναι

<sup>174</sup> Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σσ. 446-447.

<sup>175</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 380.

<sup>176</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*, ό.π., σ. 33.

<sup>177</sup> Στο ίδιο, σ. 556.

<sup>178</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 317.

<sup>179</sup> Πβ. Βλαβιανού Αντιγόνη, «Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία», ό.π., σ. 144.

αρμονικά ενσωματωμένες στα παλαιά κτίσματα, αναγνωρίζει την τεχνοτροπία, αντιλαμβάνεται ότι παλιότερα το σπίτι ανήκε σε τουρκοκρητική οικογένεια και περιγράφει: «[...] δεν ρώτησα, γιατί δεν θα 'θελα να τον φέρω σε δύσκολη θέση, σίγουρα οι πρόγονοι της γυναίκας του θα το 'χαν αγοράσει από κάποιον μουσουλμάνο σε ώρα ανάγκης»<sup>180</sup>.

Αντίστοιχη παρατηρητικότητα έχει και όταν επισκέπτεται με τον Πανάρη και την Ελεονώρα το πρώην μετόχι της οικογένειας Καούρη και τωρινή ιδιοκτησία της οικογένειας Κριαρά, αφού σχεδόν γνωρίζει τον χώρο από τις περιγραφές στο ημερολόγιο του παππού Αρίφ. Ήδη καθ' οδόν για το μετόχι σκέφτεται: «[...] θα περπατούσα επιτέλους στο χοχλαδοστρωμένο δρομάκι με τους σφαιριόκαρπους ευκαλύπτους που οδηγούσε στο σπίτι. Τους είχε φυτέψει ο προπάππος Χασάν, γιατί το είχε ακούσει ότι αποδιώχνουν τα κουνούπια [...]»<sup>181</sup>.

Το ημερολόγιο είναι εξαιρετικά λεπτομερές στις περιγραφές, που θα δυσκολευόταν να θυμηθεί την καταγραφή των φυτών που υπήρχαν στο μετόχι, αλλά και δεν θα είχε τον χρόνο να τα απαριθμήσει: «[...] ακόμη και να είχα την ικανότητα, δεν θα είχα την όρεξη να μιλήσω για τα αλφαδιασμένα δέντρα στη σειρά», ενώ όταν μπαίνει στο εσωτερικό του σπιτιού αναρωτιέται: «Σε ποιο σημείο ακριβώς καθόταν και έπινε τις μαστίχες του ο παππούς; Και η γιαγιά σε ποιο παράθυρο καθόταν για να κεντήσει;»<sup>182</sup>. Παρατηρεί το εσωτερικό του σπιτιού, θυμάται τις περιγραφές και τις λεπτομέρειες που του είχε πει ο πατέρας του και καταλήγει:

Οι αλλαγές στο εσωτερικό του σπιτιού ήταν εμφανείς, ούτε χωστά ντουλάπια, ούτε μεντέρια σε παράθυρα στεφανωμένα με τ' αγιοκλήματα και τα γιασεμιά του κήπου. Είχαν κρατήσει, όμως, τα μαυρόασπρα πλακάκια στη βεράντα για τα οποία μου είχε μιλήσει κάποτε ο πατέρας, έπαιζε ντάμα, λέει, με την αδελφή του, την άτυχη την αδελφή του [...] Αυτή είναι η μοίρα του ανθρώπου, γιε μου, κατέληγε ο πατέρας, μια περιπέτεια που δεν ελέγχεται, όσο και να το θέλεις να είσαι ο κύριος της ζωής σου, θα έρθει η στιγμή που θα παραδοθείς ανήμπορος, στον ασυγκίνητο, τον ακατανόμαστο δημιουργό.<sup>183</sup>

Ο Αρίφ γνωρίζει πολύ καλά όσα αναφέρονται στο ημερολόγιο για την παλαιότερη μορφή του σπιτιού, ώστε μπορεί να εντοπίσει τις όποιες αλλαγές έχουν γίνει, αλλά και όσα έχουν μείνει ίδια, όπως τα ασπρόμαυρα πλακάκια που έπαιζε ο παππούς του

<sup>180</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 136.

<sup>181</sup> Στο ίδιο, σ. 387.

<sup>182</sup> Στο ίδιο, σ. 388.

<sup>183</sup> Στο ίδιο, σ. 389.

με την αδελφή του, την Αϊσέ. Όπως ακριβώς το παλίμψηστο στον δημόσιο χώρο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την αλλαγή, το ίδιο ισχύει και για τον ιδιωτικό χώρο, αφού ο Αρίφ παραδέχεται ότι ο άνθρωπος είναι ανήμπορος και δεν μπορεί ποτέ να ελέγχει απόλυτα την πορεία της ζωής του. Η παροντική αφήγηση του μυθιστορήματος εστιάζει στη σύγχρονη κοινωνία των Χανίων και στις παθογένειές της<sup>184</sup>. Κομβικό γεγονός είναι η δολοφονία μίας Ουκρανής μετανάστριας, της Όλιας, η οποία συνδέεται με την οικογένεια Κριαρά, αφού διατηρεί σχέση με τον Άκη, τον σύζυγο της Ελεονώρας. Η συγγραφέας παραλληλίζει την ιστορία της Αϊσέ με την ιστορία της Όλιας<sup>185</sup> και το γεγονός ότι το μετόχι είναι ένας χώρος στον οποίον η Όλια εμφανίζεται συστηματικά, καθώς εκεί συναντιούνται κρυφά με τον Άκη<sup>186</sup>, συνιστά έναν τόπο σύγκλισης του παρόντος με το παρελθόν, ειδικότερα όταν το παρελθόν εκπροσωπείται από τα πρόσωπα του παρόντος, δημιουργώντας μια διαλεκτική σχέση<sup>187</sup>. Στο μυθιστόρημα διαφαίνεται η ανάγκη δεκτικότητας απέναντι στην ετερότητα, καθώς τα πρόσωπα προσπαθούν να παρουσιάσουν τα γεγονότα με αμεροληψία<sup>188</sup>, ενώ ειδικότερα ο Αρίφ καλύπτει και το γνωστικό κενό που υπάρχει σε σχέση τόσο με την πόλη όσο και με το οικογενειακό του παρελθόν<sup>189</sup>.

---

<sup>184</sup> Βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Τουρκοκρητικοί, αυτοί οι άγνωστοι», *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες*, ό.π., σ. 124, όπου και η ίδια η Δούκα συνοψίζει τον σκοπό συγγραφής του μυθιστορήματος δίνοντας και κάποια επιπλέον στοιχεία για τη μεθοδολογία του τρόπου γραφής: «Σ' ένα πρώτο επίπεδο, θα μπορούσε να διαβαστεί σαν ένα σύγχρονο μυθιστόρημα, με αστυνομική υφή. Πολλά νήματά του είναι δεμένα στο σασπένς [...] Κι όλα τους συνδέονται με τα μυστικά μιας κοινωνίας βουτηγμένης στην «αναπτυξιακή» απληστία και στην εκμετάλλευση των μεταναστών, μιας πόλης όπου ανήσυχτοι έφηβοι στολίζουν τους τοίχους με στίχους του Ρεμπώ [...] Ένα πραγματικά καλό μυθιστόρημα συμβάλλει στη διαπαιδαγώγηση των συνειδήσεων», λέει η ίδια. Κι αυτή τη φορά ζητούμενο ήταν «να δημιουργήσω μια ρωγή στην ιδέα μας για τους μουσουλμάνους. Ακόμα και καλύτερους να τους δείξω! Έγραψα το βιβλίο για να πελεκήσω και τον ίδιο μου τον εαυτό, καθώς ακόμη και τώρα δεν θα ένιωθα άνετα συνομιλώντας μ' έναν Τούρκο...».

<sup>185</sup> Στο ίδιο, σ. 127: «Η Δούκα τοποθετεί αντικριστά τον Αρίφ και τα συνομήλικα σχεδόν μικρανίψια του που συναντά στο νησί, και ψηλαφίζει μαζί τους την “αθέατη πλευρά της μισαλλοδοξίας”». Επίσης βλ. Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 195, όταν ο Αρίφ μαθαίνει από τις ειδήσεις τη δολοφονία της Όλιας λέει χαρακτηριστικά: «[...] παρότι ξένος πάντοτε κι ο ίδιος, αυτό όμως που θα έλεγα ότι με συγκινεί, αλλά εντελώς θεωρητικά, είναι ότι σε κάθε εποχή και σε κάθε τόπο υπάρχουν οι προορισμένοι να υπομένουν την υποτίμηση της κοινωνίας που τους φιλοξενεί και τους εκμεταλλεύεται». Βλ. Μαίρη Μικέ, «Ρητορική και ιδεολογία: Από τους *Κρητικούς γάμους* (1857) του Σπ. Ζαμπέλιου στους *Αθώους και φταίχτες* (2004) της Μ. Δούκα», *Νέα Εστία*, τχ. 1810, Απρίλιος 2008, σσ. 672-673 όπου αναλύεται ο τρόπος που ο Πανάρης παραλληλίζει τον έρωτα της Αϊσέ και του Αρμόδιου με αυτόν του Πέτρου Κανταλονέου και της Σοφίας δα Μολίν στους *Κρητικούς γάμους* του Ζαμπέλιου θίγοντας τη μισαλλοδοξία απέναντι στην ετερότητα.

<sup>186</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σσ. 54, 367-370.

<sup>187</sup> Βλ. Κώστας Σουέρεφ, «Στις γραμμές του μύθου και της ιστορίας (*Αθώοι και Φταίχτες - Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*)», ό.π., σ. 236.

<sup>188</sup> Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010...*, ό.π., σ. 221.

<sup>189</sup> Βλ. Maria Akritidou, “From Ruins to Monuments? Material Heritage and Archival Haunting in Marō Douka’s *Innocent and guilty*”, ό.π., σ. 358, καθώς επίσης και Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Η ελιά και η φλαμουριά...*, ό.π., σ. 266, ο οποίος επισημαίνει πως τα διλήμματα του μυθιστορήματος κινούνται στους άξονες: πολιτισμική σύνθεση/πολυπολιτισμικότητα vs εντοπιότητα/κοσμοπολιτισμός.

Στο μυθιστόρημα *Έλα να πούμε ψέματα*, ο Πανάρης μετακομίζει στο μετόχι μετά τον θάνατο του πατέρα του: «Καλά βολεύτηκε στο οικογενειακό τους κτήμα, το μετόχι τους, θαυμάσια εγκατέστησε όχι μόνο τα χαρτιά των προγόνων σε χαρτόκουτες, αλλά και τα δικά του αποξεχασμένα χαρτιά»<sup>190</sup>. Στο μετόχι μεταφέρεται και συσσωρεύεται το παρελθόν καθιστώντας το ετεροχρονία, κατά τη φουκωϊκή προσέγγιση, και μετατρέποντάς το σε έναν χώρο που έρχεται σε ρήξη με τον παραδοσιακό χρόνο<sup>191</sup>, αφού εκεί συγκεντρώνεται όλο το αρχειακό υλικό της οικογένειας. Ο Πανάρης βρίσκει στις σημειώσεις του μια βιογραφία του Μπακούνιν που έγραφε όταν ήταν νέος και αποφασίζει να την ολοκληρώσει. Περνάει τις περισσότερες ώρες στο μετόχι, από την κουζίνα στον γραφείο του, μπροστά στον υπολογιστή<sup>192</sup>. Το μετόχι γίνεται και ο χώρος συνάντησης πολλών προσώπων του μυθιστορήματος και της τριλογίας, αφού εκτός από την οικογένεια Κριαρά και τους φίλους του, στο τραπέζι της Καθαράς Δευτέρας θα βρεθεί και η οικογένεια Αποστολάκη. Ιδιαίτερα ο κήπος είναι το σημείο του σπιτιού που θα περάσουν αυτήν την «αλησμόνητη» Καθαρά Δευτέρα<sup>193</sup>. Για τον Πανάρη, ο κήπος είναι η σύνδεση με τα παιδικά του χρόνια και τους γονείς του.

Αποξεχασμένος από ώρα στο παγκάκι που το συντρόφευε πριν από δύο χρόνια η αγαπημένη κυδωνιά της μάνας τους, αλλά η κυδωνιά ξεράθηκε [...] Κι έμεινε το παγκάκι χωρίς δέντρο. [...] Τώρα όμως κάθετα στο παγκάκι που είχε καθίσει και η μάνα και ο πατέρας του, μόλις ανοίξει ο καιρός, ο ίδιος θα το ξύσει και θα το βάψει [...]<sup>194</sup>

Μετά τον θάνατο της Ελεονώρας, ο Πανάρης φυτεύει τελικά μια κυδωνιά στη μνήμη της αδελφής και της μητέρας τους. Το μυθιστόρημα ολοκληρώνεται με τον Πανάρη και τη Βιργινία να κάθονται στο ίδιο παγκάκι, αφού είναι οι δύο εναπομείναντες ζωντανοί ήρωες της οικογένειας Κριαρά. Ο κήπος που υπάρχει στο μετόχι λαμβάνει μια ετεροτοπική διάσταση και αποτυπώνει τις επάλληλες εγγραφές της βιωμένης εμπειρίας, καθώς συμπεριλαμβάνει τον μυθοπλαστικό κόσμο όλης της τριλογίας<sup>195</sup>.

<sup>190</sup> Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σ. 51.

<sup>191</sup> Βλ. Michel Foucault, «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]», ό.π., σ. 265.

<sup>192</sup> Βλ. Μάρω Δούκα, *Έλα να πούμε ψέματα*, ό.π., σσ. 61, 149, 245.

<sup>193</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 327-342.

<sup>194</sup> Στο ίδιο, σσ. 51-53.

<sup>195</sup> Βλ. Michel Foucault, «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]», ό.π., σ. 265. Η φουκωϊκή σκέψη βασίζεται στους περσικούς κήπους, καθώς ο τρόπος δόμησής τους προσπαθούσε να επιτύχει μια μικρογραφία του κόσμου.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε μια παρουσίαση των πιο αντιπροσωπευτικών όψεων του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου της πόλης των Χανίων, και ειδικότερα των χώρων εκείνων που ενώνουν το παρόν με το παρελθόν στη μυθιστορηματική τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας* της Μάρως Δούκα. Σε μια προσπάθεια συνολικής θεώρησης της τριλογίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* το παλίμψηστο των Χανίων ανασυγκροτείται μέσα από τον λόγο του Αρίφ, στον οποίον κυριαρχούν οι περιγραφές του χώρου. Αντιθέτως, στα μυθιστορήματα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* και *Έλα να πούμε ψέματα* η παλίμψηστη πόλη αναδεικνύεται μέσα από «θραύσματα» εικόνων και αφηγήσεων (του παρόντος και του παρελθόντος) και μέσω της κίνησης και της δράσης των αφηγηματικών προσώπων στον δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο.

Στο μυθιστόρημα *Αθώοι και φταίχτες* κυριαρχεί ο δημόσιος χώρος, οι δρόμοι, τα κτίσματα ή ό,τι έχει απομείνει από αυτά. Ο Αρίφ, καθώς περπατά, εξοικειώνεται με τον χρόνο και διακρίνει τα σημάδιά του<sup>196</sup>. Ο τόπος περικλείει μέσα του πολλούς άλλους χώρους και χρόνους, οι οποίοι συνδέονται μεταξύ τους. Η επανασύνθεση αυτών συμβάλλει στην απεικόνιση του αστικού παλίμψηστου και της διαστρωμάτωσης των πολιτισμών, ενώνοντας το παρόν με το παρελθόν μέσα από τη συμπαράθεση εικόνων και πληροφοριών του χθες και του σήμερα, καθώς εντός της αφήγησης των περιπλανήσεων του Αρίφ και τα κείμενα περιηγητών που ο ίδιος συχνά συμβουλευεται, εναλλάσσονται οι ημερολογιακές αφηγήσεις του Χουσεΐν και του Ομέρ. Οι ιδιωτικοί χώροι που αναδεικνύονται ως παλίμψηστα από τον Αρίφ είναι δύο εξοχικά κτήματα, δύο *μετόχια*, το ένα του παππού Χουσεΐν που περιγράφεται στο ημερολόγιο και το δεύτερο του δικηγόρου Παπαμιχαλάκη στο οποίο διακρίνει τα τουρκοκρητικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, εξαιτίας των περιγραφών του ημερολογίου. Το βασικότερο χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος είναι ότι το ημερολόγιο που πραγματεύεται ο ήρωας έχει γραφτεί για να διασώσει τον χώρο, τη χαμένη πατρίδα της οικογένειας Καουρζαντέ.

Στο μυθιστόρημα *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* η έντονα δυστοπική διάσταση που αποκτούν τα Χανιά κατά την περίοδο της αγγλογερμανικής κατοχής και το πλήθος

---

<sup>196</sup> Μάρω Δούκα, *Αθώοι και φταίχτες*, ό.π., σ. 37.

άγνωστων γεγονότων για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, καθιστούν τη σημερινή πόλη έναν χώρο στοιχειωμένο. Τα Χανιά είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη μνήμη και την μεταμνήμη μέσω της σταδιακής αποκάλυψης του παρελθόντος. Ο ιδιωτικός χώρος, και ειδικότερα το πατρικό σπίτι της οικογένειας Κριαρά συνιστά το πέρασμα από το παρόν στο παρελθόν, ενώ η αλληλεπίδραση των ηρώων και οι κινήσεις τους εντός των επιμέρους χώρων του σπιτιού αναδεικνύουν την κοινή οπτική που έχουν για το παρελθόν.

Στο μυθιστόρημα *Έλα να πούμε ψέματα* κυριαρχεί ο ιδιωτικός χώρος, και ειδικότερα τα σπίτια των κεντρικών ηρώων που αποτελούν τα περάσματα στο παρελθόν. Το σπίτι της Ελεονώρας Κριαρά γίνεται συνώνυμο ενός χρέους επιβεβλημένου από τη μητέρα της, που είναι η αποκάλυψη άγνωστων ιστορικών γεγονότων από τον Εμφύλιο στην Κρήτη. Το σπίτι της οικογένειας Αποστολάκη, τα διαχωριστικά όρια, η έλλειψη αλληλεπίδρασης των ηρώων και η συστηματική παραμονή τους σε διαφορετικούς χώρους του σπιτιού αντικατοπτρίζει και τη διαφορετική οπτική τους για το παρελθόν.

Η Μάρω Δούκα αναφέρει ότι «σκοπός της πεζογραφίας δεν είναι η αξιολόγηση και η ανάλυση του απτού, αλλά η μυθοπλαστική σύνθεσή του μέσα στον χώρο και τον χρόνο, απ' όπου θα αναδειχτεί ο άνθρωπος κινητήρια δύναμη, θύμα και θύτης της Ιστορίας»<sup>197</sup>. Η συγγραφέας προτάσσει τον χώρο, χωρίς όμως να παραμερίζει τον χρόνο και τα αφηγηματικά πρόσωπα, καθώς αυτά είναι που ανασυνθέτουν το παρελθόν στο πλαίσιο της ρευστής μετανεωτερικής πόλης. Η πόλη των Χανίων και τα επιμέρους ιεραρχικά αντικείμενα, όπως αυτά διακρίνονται από τη σημειωτική τυπολογία του Hamon, αλλά και ως θεματοποιημένος χώρος κατά τον ορισμό της Bal, αποκτά δυναμική λειτουργία και συμβάλλει στην εξέλιξη της πλοκής. Η συγγραφέας δεν επιθυμεί μόνο την ανάλυση και την αξιολόγηση του «απτού». Αντιθέτως, στην τριλογία αξιοποιούνται και, κάποιες φορές, υπερτονίζονται τα γνωστικά και χωρικά κενά. Η Δούκα εντάσσει το κενό στην τριλογία, αφού δηλώνει και την πρόθεσή της να εστιάσει σε λιγότερο γνωστά ή και άγνωστα ιστορικά γεγονότα. Η λογοτεχνική αναπαράσταση του χώρου, ιδιαίτερα όταν αυτή γίνεται το μέσο για να τονιστεί η απουσία, βοηθάει τη συγγραφέα να κινηθεί στα όρια του μύθου και της Ιστορίας. Η απουσία άλλοτε αφορά το μουσουλμανικό παρελθόν των Χανίων μέσα από την απουσία κτισμάτων από το αστικό παλίμψηστο, όπως αυτό

---

<sup>197</sup> Μάρω Δούκα, *Τίποτα δεν χαρίζεται*, Αθήνα: Πατάκης 2016, σ. 73.

περιγράφεται στο *Αθώοι και φταίχτες*. Άλλοτε, αφορά ένα από τα πιο χαρακτηριστικά μνημεία των Χανίων, και συγκεκριμένα την προτομή του Γύπαρη, καθιστώντας το γνωστικό κενό που υπάρχει γύρω από το πρόσωπό του, τόσο στους ήρωες όσο και στην ίδια τη συγγραφέα ως το κομβικότερο σημείο του μυθιστορήματος *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*.

Ο χώρος μετατρέπεται σε «ένα ζωτικής σημασίας χωνευτήρι» και οι χρήστες έχουν τη δυνατότητα να γίνουν όλο και περισσότερο ευαίσθητοι στα πολιτισμικά ερεθίσματα<sup>198</sup>. Βασικό στοιχείο της αστικής μεταβολής είναι οι πολλαπλές κρίσεις, ενώ η ανάγνωση του αστικού τοπίου μπορεί να γίνει μέσα από αντιφάσεις ή αρνήσεις που περιπλέκονται η μία με την άλλη, καθώς η Δούκα πραγματεύεται δύσκολες στιγμές του παρελθόντος ή λιγότερο γνωστές, οι οποίες σταδιακά ανακαλύπτονται από τα αφηγηματικά πρόσωπα στα σημερινά Χανιά, ανυψώνοντας την πόλη –όπως και η ίδια επιθυμεί– σε «πάσχουσα, λογοτεχνική “περσόνα”»<sup>199</sup>.

Τελικά, η ίδια η τριλογία στο σύνολό της αποτελεί ένα παλίμψηστο της ιστορίας των Χανίων και μέσα από τις πολλαπλές αφηγήσεις, τις διαφορετικές οπτικές, τον κατακερματισμό της αφήγησης επιτυγχάνει να αποτυπώσει όσο το δυνατόν περισσότερα στρώματα βιωμένης εμπειρίας και να αναδείξει τα ίχνη του παρελθόντος στο αστικό παλίμψηστο. Ακριβώς επειδή ένα παλίμψηστο δεν ενσωματώνει μόνο μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, αλλά εμπεριέχει ποικίλα χωροχρονικά θραύσματα, η συγγραφέας και τα μυθιστορηματικά πρόσωπα αποτυπώνουν την ιστορία των Χανίων όχι σε γραμμική σειρά, αλλά πάντοτε με άξονα το παρόν εντός του οποίου αποκρυπτογραφείται το παρελθόν. Σε αυτό συμβάλλουν οι χώροι που αποτελούν κοινή συνισταμένη όλης της τριλογίας (ο Φάρος, το Λιμάνι και οι δρόμοι των Χανίων) σε όλες τις αναφερόμενες χρονικές περιόδους με αποτέλεσμα να ανασυνθέτουν το παλίμψηστο της πόλης μέσω των επάλληλων στρωμάτων της βιωμένης εμπειρίας.

---

<sup>198</sup> David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διεύρυνση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, ό.π., σ. 102.

<sup>199</sup> Μανώλης Πιμπλής, «Μάρω Δούκα: Φαρμακερά μυστικά, ανυποψίαστα ψέματα», εφημ. *Τα Νέα*, 30/5/2014 [στο: ] <https://www.tanea.gr/2014/05/30/lifearts/marw-doyka-farmakera-mystika-anyropsiastar-psemata/> (προσπελάστηκε: 25/7/2023)

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

- Δούκα Μάρω, *Τα μαύρα λουστρίνια*, Αθήνα: Πατάκης 2005.
- , *Αθώοι και φταίχτες. Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, Αθήνα: Πατάκης <sup>2</sup>2010 (Κέδρος <sup>1</sup>2004).
- , *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ. Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, Αθήνα: Πατάκης <sup>7</sup>2021 (<sup>1</sup>2010).
- , *Έλα να πούμε ψέματα. Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας*, Αθήνα: Πατάκης 2014.
- , *Τίποτα δεν χαρίζεται*, Αθήνα: Πατάκης 2016.

### ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

#### *Ελληνικές*

- Βλαβιανού Αντιγόνη, «Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία», *Σύγκριση*, τχ. 13, 2017, σσ. 139-155.
- Δαλκαβούκης Βασίλης - Δρίνης Γιάννης, «Κατανοώντας το παλίμψηστο του τόπου. Ευθείες και πλάγιες συνδηλώσεις σε ένα συνοριακό τοπίο» [στο:] Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.), *Μετασχηματισμοί του χώρου: κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα: Νήσος 2009, σσ. 311-340.
- Κεμεντζετσίδης Μιχάλης, «Πολιτική και αστικός χώρος στο *Εις τον πάτο της εικόνας* (1990) της Μάρως Δούκα», *Πόρφυρας*, τχ. 161 Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σσ. 203-208.
- Κοτζιά Ελισάβετ, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010. Το μέτρο και τα σταθμά*, Αθήνα: Πόλις 2020.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Αθήνα: Πατάκης 2021.

- Κρασούλη Μαρία, «Παραβατικότητα ηρώων και τοπίο-περιβάλλον στα έργα *Εις τον πάτο της εικόνας*, *Ουράνια μηχανική*, *Οι λεύκες ασάλευτες* της Μάρως Δούκα, *Πόρφυρας*, τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σσ. 209-216.
- Λέτσιος Βασίλης, «Η πεζογραφία της κρίσης. *Έλα να πούμε ψέματα* (2014) της Μάρως Δούκα», *Πόρφυρας*, τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σσ. 247-256.
- Λιλιμπάκη-Σπυροπούλου Μαρία, «Η πόλη των Χανίων στο λογοτεχνικό έργο της Μάρως Δούκα», *Ο χώρος στη λογοτεχνία*, Αθήνα: Ένεκεν 2017, σσ. 13-45.
- Μικέ Μαίρη, «Ρητορική και ιδεολογία. Από τους *Κρητικούς γάμους* (1857) του Σπ. Ζαμπέλιου στους *Αθώους και φταίχτες* (2004) της Μ. Δούκα», *Νέα Εστία*, τχ. 1810, Απρίλιος 2008, σσ. 659-679.
- Σουέρεφ Κώστας, «Στις γραμμές του μύθου και της ιστορίας (*Αθώοι και Φταίχτες - Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ*)», *Πόρφυρας*, τχ. 161, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2016, σσ. 235-236.
- Σπυροπούλου Αλίκη, «Παλίμψηστη πόλη. Όψεις της Αθήνας στη λογοτεχνία του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα» [στο:] Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2006, σσ. 69-88.
- Σταυρίδης Σταύρος, «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη» [στο:] Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2006, σσ. 13-42.
- , «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν» [στο:] Αγγελική Σπυροπούλου (επιμ.), *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2007, σσ. 250-272.
- , *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2010.
- , *Κοινός χώρος: η πόλη ως τόπος των κοινών*, μτφρ. Δημοσθένης Παπαδάτος-Αναστασόπουλος, Αθήνα: Angelus novus 2018.
- Τζιόβας Δημήτρης, «Από το χρόνο στο χώρο», *Κουλτούρα και λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονοτόποι ιδεών*, Αθήνα: Πόλις 2014, σσ. 11-14.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Πόλις 2018.

## Ξενόγλωσσες και μεταφρασμένες

- Akritidou Maria, “From Ruins to Monuments? Material Heritage and Archival Haunting in Marō Douka’s *Innocent and guilty*”, *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 38, τχ. 2, Οκτώβριος 2020, σσ. 351-370.
- Bal Mieke, *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press <sup>4</sup>2018.
- Barthes Roland, “The Eiffel Tower” [στο:] Neil Leach (επιμ.), *Rethinking Architecture: Reader in Cultural Theory*, London - New York: Routledge 1997, σσ. 164-172.
- Benjamin Walter, *The Arcades Project*, μτφρ. Howard Eiland - Kevin McLaughlin, Massachusetts - London: Harvard University Press 2002.
- , *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επίμετρο Theodor W. Adorno - Rolf Tiedemann - Susan Buck-Morss, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος - Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια <sup>2</sup>2002.
- , *Μονόδρομος*, εισαγ. - μτφρ. Νέλλη Ανδρικοπούλου, επίμετρο Theodor W. Adorno - Δημήτρης Καρυδάς - Σταύρος Σταυρίδης, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα 2016.
- , *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, Αθήνα: Λέσχη κατασκόπων του 21ου αιώνα <sup>2</sup>2014.
- Foucault Michel, «Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]», *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον 2012, σσ. 255-270.
- Gurr Martin Jens, “Palimpsests, Rhizomes, Nodes. Texts as Structural and Functional Urban Models”, *Charting Literary Urban Studies: Texts as Models of and for the City*, New York: Routledge 2021, σσ. 52-83.
- Hamon Philippe, *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, μτφρ. Katia Sainson-Frank, Lisa Maguire, εισαγωγή Richard Sieburth, Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press 1992.
- , “What is a description?” [στο:] Mieke Bal (επιμ.), *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, τόμ. 1, London - New York: Routledge 2004, σσ. 309-340.
- Harvey David, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διεύρυνση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, εισαγωγή στην ελληνική έκδοση

- Ντίνα Βαΐου, επιστ. επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος - Μάνος Σπυριδάκης, Αθήνα: Μεταίχμιο 2009.
- Hirsch Marianne, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, τόμ. 29, τχ. 1, Άνοιξη 2008, σσ. 103-128.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York - London: Routledge 1988.
- Huyssen Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press 2003.
- Lynch Kevin, *The Image of the City*, Massachusetts - London: MIT Press 1960.
- Mattheis Lena, “Haunting”, *Translocality in Contemporary City Novels*, Cham: Palgrave Macmillan 2021, σσ. 195-224.
- Sieburth Richard, “Introduction to Translated Edition” [στο:] Philippe Hamon, *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, μτφρ. Katia Sainson-Frank, Lisa Maguire, Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press 1992, σσ. vii-xv.
- Tseti Angeliki, “In the Absence of Ruins: The ‘Non-sites of Memory’ in Claude Lanzmann’s *Shoah* and Daniel Mendelsohn’s *Lost: A Search of Six Million*” [στο:] Efterpi Mitsi - Anna Despotopoulou - Stamatina Dimakopoulou - Emmanouil Aretoulakis (επιμ.), *Ruins in the Literary and Cultural Imagination*, Cham: Palgrave Macmillan 2019, σσ. 213-228.

### **Συνεντεύξεις**

- Αναστασίου Μιχάλης, «Μάρω Δούκα», *Ο λόγος της γραφής II*, 2020 [στο:] <https://www.youtube.com/watch?v=HP3lg7IFPgE> (προσπελάστηκε: 25/7/2023).
- Παπασπύρου Σταυρούλα, «Τουρκοκρητικοί, αυτοί οι άγνωστοι», *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους έλληνες λογοτέχνες*, Αθήνα: Πόλις 2018, σσ. 124-129.
- , «Πατριωτικός δωσιλογισμός υπάρχει και σήμερα», *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους έλληνες λογοτέχνες*, Αθήνα: Πόλις 2018, σσ. 130-135.
- , «Ελάχιστοι κομματικοί αριστεροί έχουν διαβάσει ένα βιβλίο μου», *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους έλληνες λογοτέχνες*, Αθήνα: Πόλις 2018, σσ. 152-159.

Πιμπλής Μανώλης, «Μάρω Δούκα: Φαρμακερά μυστικά, ανυποψίαστα ψέματα»,  
εφημ. *Τα Νέα*, 30/5/2014 [στο:] <https://www.tanea.gr/2014/05/30/lifearts/marw-doyka-farmakera-mystika-anyropsiasta-psemata/> (προσπελάστηκε: 25/7/2023)



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας είναι να εξετάσει συγκεκριμένες όψεις του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου στην τριλογία *Στις γραμμές του μύθου και της Ιστορίας* της Μάρως Δούκα. Με έμφαση στα Χανιά του παρόντος, όπως αυτά απεικονίζονται στα μυθιστορήματα *Αθώοι και φταίχτες* (2004), *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* (2010) και *Έλα να πούμε ψέματα* (2014), διερευνάται η έννοια του χώρου ως *παλίμψηστο* σε μια προσπάθεια ερμηνείας του τρόπου με τον οποίο η συγγραφέας αξιοποιεί τον χώρο για να παρουσιάσει το ιστορικό παρελθόν μέσα από τη διαφορετική οπτική των αφηγηματικών προσώπων της τριλογίας. Με βάση τα θεωρητικά κείμενα των Philippe Hamon, Andreas Huyssen και Walter Benjamin, θα συσχετιστεί το χωρικό παλίμψηστο με τις έννοιες του *κενού*, της *επαναγραφής* και του *θραύσματος*, ώστε να εντοπιστεί ο τρόπος που η Δούκα πραγματεύεται το άγνωστο ιστορικό παρελθόν, το οποίο σταδιακά αποκαλύπτεται μέσα από τη δράση και την κίνηση των αφηγηματικών προσώπων στην πόλη των Χανίων. Τέλος, αντλώντας στοιχεία από τη θεωρητική σκέψη του Michel Foucault και του Σταύρου Σταυρίδη καθίσταται δυνατή η σύνδεση του χωρικού παλίμψηστου με την έννοια της *ετεροτοπίας*, η οποία συμβάλλει στον εντοπισμό των «μετέωρων» και «στοιχειωμένων» χώρων της πόλης των Χανίων που συνιστούν τα περάσματα από το παρόν στο παρελθόν.

**ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ:** Μάρω Δούκα, ιστορία, μυθοπλασία, παλίμψηστο, κενό, επαναγραφή, θραύσμα, ερείπια, ετεροτοπίες, μετέωροι χώροι, στοιχειωμένοι χώροι, Χανιά, Φιλίπ Αμόν, Αντρέας Υσέν, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Μισέλ Φουκώ, Σταύρος Σταυρίδης

## ABSTRACT

The purpose of this Master's thesis is to examine specific aspects of public and non-public space in Marō Douka's trilogy *On the Margins of Fiction and History*. By giving prominence to the contemporary city of Chania, as it is illustrated in the novels *Innocent and Guilty* (2004), *Justice is too Difficult* (2010) and *Come, Let's Say Lies* (2014) we focus on the notion of spatial *palimpsest*, as it is described by Philippe Hamon and Andreas Huyssen, in an attempt to outline the way Marō Douka deploys space, in order to present unknown historical facts through different views of her fictional characters. Based on Hamon's, Huyssen's and Walter Benjamin's theoretical writings we are able to interrelate spatial palimpsest with the notions of *void*, *rewriting* and *fragment*, in order to highlight the way Marō Douka focuses on unknown historical past, which is gradually revealed by her fictional characters in present time city of Chania. Finally, based on Michel Foucault's and Stavros Stavrides' theoretical views, spatial palimpsest will be interrelated with heterotopia concentrating upon "hovering" and "haunted" spaces of Chania, which connect present time with the past.

**KEYWORDS:** Marō Douka, history, fiction, palimpsest, void, rewriting, fragment, ruins, heterotopias, hovering spaces, haunted spaces, Chania, Philippe Hamon, Andreas Huyssen, Walter Benjamin, Michel Foucault, Stavros Stavrides