

Η ‘ουλή του Οδυσσέα’: Διακειμενικότητα και ερμηνεία στην *Αριάγνη* [1962] του Τσίρκα

Μαρία Αθανασοπούλου*

Στο δεύτερο τόμο της μυθιστορηματικής Τριλογίας του Στρατή Τσίρκα, *Ακυβέρνητες Πολιτείες* (1960-65), στην *Αριάγνη*, που εκτείνεται μυθοπλαστικά από τις 13 Δεκεμβρίου του 1942 ως τον Ιούνιο του 1943, και εκτυλίσσεται βασικά στο Κάιρο, στο κέντρο του ενδιαφέροντος τίθενται οι προετοιμασίες των αντιφασιστικών δράσεων εντός της 1^{ης} και της 2^{ης} Ελληνικής Ταξιαρχίας, που βρίσκονται στρατοπεδευμένες στη Μέση Ανατολή, και η καταστολή τους από τους Συμμάχους [δηλ. τα γεγονότα του Μάρτη του ‘43 – ως προανάκρουσμα της εξέγερσης του Απριλίου 1944, που καλύπτεται στη *Νυχτερίδα*]. Στις ‘αναλήψεις’ του έργου, γίνονται εκτενείς αναφορές στην εθνικο-απελευθερωτική εξέγερση των Αιγυπτίων κατά της βρετανικής Προστασίας το 1919, ενώ, στο παρόν του έργου, αναδεικνύεται η αρμονική συνεργασία των ‘εξ Ελλάδος’, με τους Έλληνες Αιγυπτιώτες και τους Άραβες, στην προσπάθεια κοινής τους αντίστασης απέναντι, πάλι, στους Άγγλους συμμάχους και στις παρεμβάσεις τους στα ελληνικά κι αραβικά πράγματα. Ακούγεται, με άλλα λόγια, εδώ, εντονότερα το αντι-αποικιακό θέμα.¹

Πρωταγωνιστές της *Αριάγνης*, η φερόνυμη «μάννα-κουράγιο» Αριάδνη Σαρίδη (Ελληνίδα εξ Αιγύπτου, της εργατικής τάξης), ο κεντρικός ήρωας της Τριλογίας, πρωταγωνιστής και του πρώτου τόμου, Μάνος Σιμωνίδης, που πια συμμετέχει στην αντιφασιστική δραστηριότητα, παρακάμπτοντας τις αμφιβολίες του για την αυταρχικότητα της ηγεσίας του, το Ανθρωπάκι (μια καρικατούρα των αυταρχικών ηγεσιών των Κ.Κ. σε Ελλάδα και Αίγυπτο, η οποία, κατά την δήλωση του Τσίρκα, συντίθεται από τα αρνητικά χαρακτηριστικά περισσότερων προσώπων), οι σύντροφοι Φωτερός και Γαρέλλας, και ο Φάνης, Γενικός Γραμματέας της ΑΣΟ (εκτελεστικού βραχίονα του ΕΑΜ στη Μέση Ανατολή), που σχεδιάζεται πάνω στο πρόσωπο του ικαριώτη αγωνιστή Γιάννη Σαλλά.² Παρελαύνουν ακόμη σε δεύτερο ρόλο δέκα περίπου άλλα πρόσωπα, Έλληνες, Ευρωπαίοι και Άραβες, από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Ενδεικτικά, από ελληνικής πλευράς ξεχωρίζουν ο φιλόδοξος πολιτευτής Μερτάκης, δορυφόρος της εξόριστης Ελληνικής Κυβέρνησης Τσουδερού (1941-44) στο Κάιρο, και «πελάτης» των Άγγλων, με την αδηφάγο σύζυγό του Ντόρα, και τα παιδιά της Αριάδνης Σαρίδη -- ο ένστολος Μιχάλης και ο ράθυμος Σταμάτης (ο πρώτος προάγει τις αντιφασιστικές δράσεις, ο δεύτερος τις υποσκάπτει). Από αγγλικής πλευράς ξεχωρίζει ο σύνδεσμος της Intelligence, που σταδιακά στρέφεται εναντίον των ομοϊδεατών του βρίσκοντας τραγικό θάνατο από ξυλοδαρμό, Ρούμπυ Ρίτσαρντς, ήρωας που

*Μαρία Αθανασοπούλου: Επίκουρος Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας - Θεωρίας της Λογοτεχνίας, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ. Έχει δημοσιεύσει τα βιβλία: *Θεόδωρου Ντόρρου, Στον Γλυτωμό το Χάζι* (Αθήνα 2005), *Το Ελληνικό Σονέτο (1895-1936): Μια μελέτη ποιητικής* (Θεσσαλονίκη 2011), *Κ.Π. Καβάφη, Τα θεατρικά ποιήματα* (Αθήνα 2014) και πλήθος άρθρων γύρω από τη νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση των τελευταίων δύο αιώνων, τις σχέσεις λογοτεχνίας και εθνικής ταυτότητας, τη θεωρία των λογοτεχνικών ειδών και τις διακαλλιτεχνικές σχέσεις ποίησης - ζωγραφικής - θεάτρου. Τακτική συνεργάτρια της επιθεώρησης βιβλίου *The Books' Journal*, έχει μεταφράσει, μεταξύ άλλων, το έργο του J. Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο*, για λογαριασμό των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων Κρήτης.

¹ Ενδιαφέρον ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο ανάγνωσης του δεύτερου τόμου της Τριλογίας προτείνει ο Αλέξ. Αργυρίου (Αργυρίου 1988-90, 290). Ιδιαίτερη προσοχή στο αντιαποικιακό θέμα της *Αριάγνης* δίνει ο Γ. Παπαθεοδώρου (Παπαθεοδώρου 2001, κεφ. 4ο).

² Ο Πεχλιβάνος έχει ερευνήσει τα βιοματικά πρότυπα ορισμένων από αυτούς τους ήρωες (Πεχλιβάνος 2008, 250 κ.ε.).

γνωρίζουμε στη *Λέσχη* και επανεμφανίζεται στην *Αριάννη*, κατά το μπαλζακικό σύστημα της *retour des personnages* του Τσίρκα. Από τις λοιπές ευρωπαϊκές εθνικότητες ξεχωρίζουν: ο Γενικός Γραμματέας του Κ.Κ. Γαλλίας Ριγκώ, ο Γερμανός αναχωρητής Κουρτ Στέτλιν, η μοιχαλίδα ιταλοεβραία της Θεσσαλονίκης Αλέγγρα. Από αραβικής πλευράς, ο Γιούνες με τα παιδιά του Ναμπουλιόν και Χασάν, και τα χαμίνια της παρέας του πρώτου, που αλωνίζουν το Κάιρο, ως αγγελιοφόροι και βοηθοί των αντιφασιστικών δράσεων.³ Όλοι οι ήρωες μιλούν στο βιβλίο, και, αναλόγως προς τον βαθμό εγγραμματοσύνης τους, αναπτύσσουν διακειμενικές συσχετίσεις στον λόγο τους (άλλοτε περισσότερο, άλλοτε λιγότερο αληθοφανώς), προς ποικίλα γραμματειακά είδη.

Στην παρούσα ανακοίνωση, συνεχίζοντας έρευνα που παρουσίασα στο 4ο συνέδριο της ΕΕΝΣ για την λειτουργία των διακειμενικών αναφορών στον πρώτο τόμο της Τριλογίας, τη *Λέσχη* [1960], (Γρανάδα, 2010),⁴ συζητώ τη λειτουργία των διακειμενικών αναφορών ως *εντοιχισμένων* οδηγιών ανάγνωσης στην *Αριάννη* [1962]. Με ενδιαφέρει να αναζητήσω το τι σημαίνουν για την αφηγηματική ιδεολογία του κειμένου οι διακειμενικές επιλογές του δεύτερου τόμου. Με ενδιαφέρουν ακόμα ορισμένες από τις *προβεβλημένες* σκηνές ερμηνείας-ανάγνωσης στις οποίες επιδίδονται οι «αποικιοκράτες» ήρωες προς εξήγηση του κόσμου τους (με ευτυχές ή ατυχές αποτέλεσμα), και ακόμα το γεγονός ότι εδώ ‘ακούμε’ για πρώτη φορά και τη φωνή των αποικιοκρατούμενων Αιγυπτίων, και του ντόπιου, παροικιακού ελληνισμού, να αναφέρονται στη δική τους παράδοση –κίνηση που συνάδει (και στο επίπεδο των λογοτεχνικών αναφορών) με τη γενικότερη μέριμνα του τόμου να προβληθεί το αντι-αποικιακό αίτημα.

Από το 2010, η έρευνα έχει προχωρήσει θεαματικά ώστε θα έλεγε κανείς ότι παραβιάζω ανοικτές θύρες. Θυμίζω ενδεικτικά τις ειδικές μελέτες των Δημητρακάκη, Ιατρού, και Μοënnig, και τις εποπτικές των Παπαργυρίου και Πεχλιβάνου. Ο Πεχλιβάνος, μετά από εκτενή αρχαική έρευνα, έδειξε ότι οι αντιδράσεις των αναγνωστών της *Λέσχης*, εκπεφρασμένες είτε ιδιωτικά (σε αλληλογραφίες), είτε δημόσια (σε βιβλιοκρισίες), οδήγησαν τον Τσίρκα στη συγγραφή της συνέχειάς της στους τόμους της *Αριάννης* και της *Νυχτερίδας*, φθάνοντας έτσι στο σχήμα της Τριλογίας - για το οποίο ιδέα δεν είχε όταν ξεκινούσε το 1959.⁵ Για την Παπαργυρίου, το παιχνίδι των διακειμενικών αναφορών του Τσίρκα, παράλληλα με την θραυματική του αφήγηση, οδηγούν τον αναγνώστη πέρα από τη «νοσηρή» διαύγεια του ρεαλιστικού σημείου (κατά την τοποθέτηση του Barthes), σε μια ερμηνευτική άσκηση γύρω από την πλοκή, που, σε δεύτερο

³ Η κριτική έχει συζητήσει τη συμμετοχή του αστικού τοπίου της Τριλογίας στη διαμόρφωση της πλοκής του έργου (Παπαθεοδώρου 2000, 573-596). Το μοντέλο του *πλάνητα-αφηγητή* που γνωσιολογικά «σαρώνει» την πόλη έχει πάντως επινοηθεί παλαιότερα, στη *Μελαγχολία του Παρισίου* (1869) του Charles Baudelaire – αν και αυτή είναι μια απλουστευτική, μονοφωνική εκδοχή του μοντέλου. Στην *Αριάννη* η *ετεροχθονία* των έξ Ελλάδος συνδυάζεται με την *αυτοχθονία* των Αιγυπτιωτών και των Αράβων προς ένα σύνθετο, «πολυφωνικό» βλέμμα πάνω στην πόλη, που φέρει πολιτικές συνδηλώσεις. Η κριτική έχει ήδη εντοπίσει την πολιτικοποίηση του αστικού χώρου στην Τριλογία (Παπαργυρίου 2009, 193-203). Διαφωνώ πάντως με την θέση ότι στον πρώτο τόμο της Τριλογίας, *Η Λέσχη*, ο χώρος δεν είναι πολιτικοποιημένος, αλλά μάλλον αντιμετωπίζεται με κοσμοπολίτικους όρους. Θεωρώ, αντίθετα, ότι στη *Λέσχη* δίνεται έμφαση στην αναπαράσταση της διαδικασίας «Εγκατάστασης» στην Παλαιστίνη, που ετοίμασε την ίδρυση του ισραηλινού κράτους –στόχο που η μεσοπολεμική ελληνική αριστερά είχε υιοθετήσει.

⁴ (Αθανασοπούλου 2011, 785-800)

⁵ (Πεχλιβάνος 2008)

χρόνο, αποτελεί άσκηση πολιτικής ερμηνείας.⁶ Για τον Δημητρακάκη, τα εικαστικά, όπως τα λογοτεχνικά διακειμένα της *Αριάγνης*, συνιστούν ενδιάθετο οδηγό χαρακτηρισμού των ηρώων, και αποτίμησης των τεκταινομένων εντός της Τριλογίας, στη βάση της διερεύνησης των περίπλοκων γενετικών σχέσεων (διπλής κατεύθυνσης) που αναπτύσσονται ανάμεσα στο βίωμα, την εμπειρία της ζωής, και το βίωμα της τέχνης.⁷ Για την Ιατρού, η οποία στο τελευταίο της άρθρο εστιάζει στον Καβάφη του Τσίρκα: «Η ανάγνωση του Καβάφη από τον Τσίρκα είναι εντέλει μια ανάγνωση σαφώς ισχυρή, παρεμβατική, αλλά και ευέλικτη [...] εγγεγραμμένη στους αρμούς της πλοκής, εκεί όπου ο είρων του ‘εν μέρει - εν μέρει’ μολύνει με την υποδόρια πολυσημία του την προσχηματική καθαρότητα των κόσμων που αντιπαρατίθενται στην Τριλογία».⁸ Με τον Moënnig συμπίπτουμε σε αρκετές παρατηρήσεις γύρω από την λειτουργία των αναφορών στον Καβάφη και τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό στην Τριλογία, με έμφαση στη *Λέσχη*.⁹ Εκείνος οργανώνει και αναλύει το διακειμενικό υλικό κατά ήρωα (και εστιάζοντας στον Δρ. Ρίτσαρντς), εγώ κατά είδος (ποίηση-πεζογραφία-δοκίμιο).¹⁰ Η ερευνητική συγκομιδή των τελευταίων ετών πάνω στο θέμα των διακειμενικών ανακλήσεων στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* είναι, συνεπώς, πλούσια. Πάντως, μπορούν να ειπωθούν περισσότερα, ακόμα και μετά τη δημοσίευση του πλούσιου παραθεματικού υπομνήματος της Προκοπάκη στην έκδοση του Κέδρου του 2005.¹¹

Διακειμενικές ανακλήσεις, λοιπόν, στην *Αριάγνη*, και σκηνές της ανάγνωσης. Ως προς το πρώτο ζητούμενο, όπως έχει ήδη αναλυθεί από τους ερευνητές -μεταξύ αυτών και η υποφαινόμενη-, έντονη γίνεται, πάλι, η παρουσία του «μεγάλου» δυτικού κανόνα στο έργο.¹² Baudelaire, Eliot (των «Τεσσάρων Κουαρτέτων» [1942/3], όχι πια της «Ερημης Χώρας» [1922]), Καβάφης (με την «Ιθάκη» [1911], και αρκετά ερωτικά ποιήματα), Pound (ως συνεκδοχή του Σεφέρη, του λόγιου «γραμματέα της Πρεσβείας» του κειμένου)¹³, μα και οι ρομαντικοί και μεταρομαντικοί John Keats και Charles Swinburne, και ο Samuel Taylor Coleridge [αναφορά που δεν εντοπίζει η Προκοπάκη] με το ποίημα ‘Kubla Khan’ για την βίαιη διακοπή της έμπνευσης (1797-1816), και ακόμα, αναπάντεχα ο αναγεννησιακός Gongora. Αναφέρονται ονομαστικά ή υπονοούνται οι ποιητές αυτοί, είτε απλώς υπενθυμίζονται από κάποια τεχνική τους (βλ. την αρχετυπική *flanerie* του Μάνου στον «Λαβύρινθο», που ανακαλεί τον Baudelaire ενώ ο ίδιος δεν κατονομάζεται· ή την επανερχόμενη θεματοποίηση της μνημονικής λειτουργίας της όσφρησης

⁶ (Papargyriou 2011, 123-145). Ορθά υπογραμμίζει η Παπαργυρίου ότι, για την εποχή που γράφτηκε, το τέχνασμα της «σπασμένης» αφήγησης, και της κατανομής της στα πρόσωπα του δράματος που την αναπαράγουν μέσα από τη δική τους οπτική γωνία ήταν πρωτοποριακό. Είχε μόλις εφαρμοστεί στους *Κεκαρμένους* (1955) του Ν. Κάσδαγλη.

⁷ (Δημητρακάκης 2013, 257-280)

⁸ (Ιατρού 2013, 71-81)

⁹ Το δικό μου ερευνητικό ενδιαφέρον μάλλον προηγείται· βλ. την σχετική ανακοίνωσή μου σε colloquium του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, στις 19.12.2006.

¹⁰ (Moënnig 2013, 83-93)

¹¹ Όλες οι παραπομπές στην παρούσα εργασία γίνονται στην σχολιασμένη έκδοση της Τριλογίας του 2005 (Τσίρκας 2005). Ορισμένες ελλείψεις σημειώνονται στις σημειώσεις της επιμελήτριας Χρ. Προκοπάκη ως προς τις εικαστικές αναφορές του Τσίρκα (δευτερευόντως ως προς τις λογοτεχνικές αναφορές του), λιγότερο ως προς τα αναφερόμενα ιστορικά γεγονότα. Οι ελλείψεις και τα πλεονάσματα του υπομνήματος αναδεικνύουν την ιστορικότητα της πράξης της ανάγνωσης.

¹² (Bloom 2007, 14 κ.ε.)

¹³ (Τσίρκας 2005, 87)

που οδηγεί στον Proust).¹⁴ Εμφανίζονται, επίσης, στην *Αριάγνη*, σπουδαίοι πεζογράφοι του 19^{ου} (Hugo, Zola), και του 20ού αιώνα (Hemingway, Wolf - αν ακολουθήσουμε την ερμηνεία της Προκοπάκη,¹⁵ και τέλος, ειδικά για τον συγκεκριμένο τόμο, οι συγγραφείς πολιτικών μυθιστορημάτων Jean-Richard Bloch και Romain Rolland).

Πρόκειται για μια πλούσια διακειμενική συγκομιδή. Ωστόσο, αναθεωρώντας την εντύπωση ότι στην *Αριάγνη* κυριαρχεί η ανάκληση των «μεγάλων» πεζογράφων και ποιητών, ας επιμείνουμε στην, έστω μη-συστημική, παρουσία και άλλων διακειμενικών αναφορών, οι οποίες υπονομεύουν τον κυρίαρχο «υψηλό» λογοτεχνικό κανόνα του βιβλίου, προς μια αισθητική της «σπασμένης» ολότητας, της μερικότητας, του *partis pris*, προς μια αισθητική της προσωπικής ανάγνωσης.

Αυτή η τάση αποτελεί, υποστηρίζω, καινοτομία της *Αριάγνης* σε σχέση με τη *Λέσχη*, και είναι συνειδητή επιλογή. Η μείξη των κωδίκων του «υψηλού» και του «χαμηλού» της λογοτεχνικής τοπιογραφίας που κατασκευάζει δια αναφορών και ανακλήσεων το βιβλίο, η πρόταση «υβριδιοποίησης» του καλλιτεχνικού γούστου που εμμέσως συστήνει, απηχεί γραμματολογικά το βασικό θεματικό μοτίβο του έργου, της χειραφέτησης των μη-προνομιούχων πληθυσμών (των Έλληνων της παροικίας, των Αράβων), κατευθύνοντας τις τεχνοτροπιακές επιλογές της *Αριάγνης* πέρα από εκεί που τις πήγε *Η Λέσχη*. Ενδεικτικό παράδειγμα, η ανθολογία *Other Men's Flowers* του *A.P. Wavell*, του 1944 – μια εξόχως προσωπική ανθολογία αγαπημένων ποιημάτων, παυσίλυπον ενάντια στη φρίκη του πολέμου, που συνέταξε ο διοικητής των βρετανικών δυνάμεων στη Μέση Ανατολή για το 1941, Archibald Wavell (1883-1950).¹⁶ Πρόκειται για ένα βιβλίο που νομιμοποιεί την ενδοτικότητα του κεντρικού ήρωα Ρίτσαρντς στην ομοφυλοφιλία, έστω και αν αυτό προϋποθέτει την εικαστική διαμεσολάβηση της «Μαντόνας των Κερασιών» του φλαμανδού Joost Van Cleves (*A* 103-104), για την οποία ο Wavell θα γράψει το άτεχνο *εκφρασιακό* σονέτο με το οποίο κλείνει την ανθολογία του ‘Sonnet for the Madonna of the Cherries’, και το οποίο ολοκληρώνεται στους στίχους: «For all that loveliness, that warmth, that light, / Blessed Madonna, I go back to fight».¹⁷

Όπως πειστικά, εν προκειμένω, δείχνει μέσω παράλληλων χωρίων η Προκοπάκη, ο Wavell στο συγκεκριμένο σονέτο διδάσκεται από, αλλά δεν συναγωνίζεται, τον Eliot της «Τετάρτης των Τεφρών» (1930).¹⁸ Η σύγκριση αποδεικνύει τον Wavell ποιητή ευκαιριακό, ποιητή ελάσσονα. Και παρά ταύτα, το σονέτο του προκρίνεται για μνημονική/διακειμενική ανάκληση στο σημείο αυτό της *Αριάγνης*, έναντι του καταγωγικού ποιήματος του Έλιοτ. Η επιλογή του λογοτεχνικού υπο-προϊόντος έναντι του «αριστουργήματος» είναι συνειδητή. Με την υπαινικτική ανάκληση του ‘Sonnet for the Madonna of the Cherries’, ενός ποιητικού «μανιφέστου αφανούς», στο συγκεκριμένο χωρίο της *Αριάγνης* δικαιώνεται, ασφαλώς, η προσπάθεια του Τσίρκα για ιστορικά τεκμηριωμένες αναπαραστάσεις της ιστορικότητας των συγγραφέων, των βιβλίων, και των αναγνώσεών τους, αλλά και συνειδητά υπονομεύεται η πινακοθήκη των «Μεγάλων» της δυτικής παράδοσης της *Αριάγνης*. Η ανάδειξή του μέσα στο

¹⁴ (Τσίρκας 2005, 118 και 173 αντίστοιχα)

¹⁵ (Τσίρκας 2005, 175)

¹⁶ (Τσίρκας / Προκοπάκη 2005, 374)

¹⁷ (Wavell 1952, 439)

¹⁸ (Τσίρκας / Προκοπάκη 2005, 375)

έργο υπηρετεί την υβριδιοποίηση των λογοτεχνικών παραδόσεων που εδώ φαίνεται να καλωσορίζει ο Τσίρκας, προβαίνοντας εμμέσως σε ένα γραμματολογικό σχόλιο πολιτικής υφής. Τέλος, ας σημειώσουμε ότι στη συγκεκριμένη σκηνή σκηνοθετείται ένα είδος *freeze-frame*, μια ακινητοποίηση της ιστορίας εν τη εξελίξει της, πριν φθάσουμε στα γεγονότα που μας κληροδότησαν την ανθολογία όπως την γνωρίζουμε σήμερα. Η σκηνή παρουσιάζει το αντίγραφο της «Μαντόνας» του Cleves στο κομοδίνο του Ρίτσαρντς, με αφιέρωση του Wavell («πιστοποιώντας» τη λατρεία του δωρητή για τον πίνακα), ωστόσο βρισκόμαστε ακόμη στα 1942. Με άλλα λόγια, ο συνταγματάρχης δεν έχει ακόμη γράψει το σονέτο του, που φέρει στο βιβλίο την ημερομηνία συγγραφής: 29 Απριλίου 1943, όμως, ελέω Τσίρκα, έχει αποτυπωθεί η επιθυμία του να ‘μιλήσει’ για τον πίνακα.

Τα παραδείγματα μπορούν να πολλαπλασιαστούν με μια λίστα που θα πρέπει ασφαλώς να περιλαμβάνει τον προ-ρομαντικό ποιητή William Cowper (1731-1800) και το άτεχνο, κατά τη γνώμη των πρώτων κριτικών, συνειρμικό διδακτικό ποίημα του 1785, *The Task* (που ανακαλείται με ημιστίχιο του, το οποίο απευθύνει ο Ρίτσαρντς στην Ντόρα Μερτάκη, ‘But war’s a game’, αισθητικοποιώντας τη φρίκη του πολέμου),¹⁹ και τον άγνωστο σήμερα Ρωμανό Μανάρα, κατά κόσμον: Γεώργιο Χατζηγεωργιάδη, ποιητή-ναυτεργάτη που ούτε ο Φωτερός δεν έχει διαβάσει – αν και στο έργο αναπαρίσταται ως ναυτεργάτης-, σε αντίθεση με τον Μάνο που τον αποκαλεί «δάσκαλο».²⁰ Πρόκειται για σχήματα ερμηνείας, εκ μέρους των ηρώων, τα οποία, μολοντί ιστορικοποιούν με ακρίβεια το αναγνωστικό και διανοητικό τους σύμπαν, σε επίπεδο λογοτεχνικής κανονοποίησης χτυπούν μια παράφωνα νότα. Τούτο είναι εμπρόθετο, και στόχο έχει να πολιτικοποιήσει την πράξη της ανάγνωσης, ή της «από στήθους» ανάγνωσης των ηρώων, προβαίνοντας επίσης σε μια ενδιάθετη ταξική περιγραφή, και ηθική αξιολόγησή τους.

Μια αντίστοιχη πρακτική αναπτύσσει ο Τσίρκας σε σχέση με τις σκηνοθετημένες στιγμές ερμηνείας στο βιβλίο: σε ορισμένες περιπτώσεις παραμένουν «ανοιχτές», η ερμηνεία είτε είναι αβέβαιη είτε δεν επιτυγχάνεται, και αυτή η τροπή της κατάστασης έχει επίσης πολιτικό χρώμα.

Σαφώς, οι κύριες σκηνές ερμηνείας της *Αριάγνης* με καταφυγή στο εξηγητικό (κρυπτογραφικό-αποκρυπτογραφικό) μέσο της λογοτεχνίας πυκνώνουν με αναφορά στις τελευταίες μέρες του ελληνιστή Ρίτσαρντς, εντεταλμένου της Intelligence στο Κάιρο, που σταδιακά τίθεται υπέρ του ελληνικού ζητήματος (κι αυτό δεν είναι άσχετο με τη συνολικά ‘παραβατική’ προσωπικότητά του: ο Ρούμπυ αποδεικνύεται, ήδη στη *Λέσχη*, ομοφυλόφιλος). Ο διανοούμενος Ρούμπυ, όπως γίνεται σαφές ήδη στη *Λέσχη*, κεντρικά εμπλέκεται στο διακειμενικό καμβά ολόκληρης της Τριλογίας: στον τρίτο τόμο, τη *Νυχτερίδα*, ένα καβαφικό *pastiche* θα αποτελέσει τη λογοτεχνικά κωδικοποιημένη διαθήκη του.

Έτσι, στην *Αριάγνη*, ενώ περιμένει, στο πέμπτο κεφάλαιο, να απολαύσει το νεαρό Ναμπουλιόν, τον επισκέπτεται «Ο Σταμάτης, ο δευτερότοκος της Αριάδνης». Εμβληματική η αντίδρασή του στην εξέλιξη αυτή, κατά το εύρημα του Τσίρκα: «Ήταν σα να ετοιμαζόταν ν’ απολαύσει ένα καινούργιο ‘Κουαρτέτο’ του Έλιοτ, και ξαφνικά τον αναγκάζανε να διαβάσει δέκα σελίδες από το *Ζερμινάλ* του Ζολά».²¹ Πρόκειται για μια αντιπαράθεση του ποιητικού

¹⁹ (Τσίρκας 2005, 175)

²⁰ (Τσίρκας 2005, 76)

²¹ (Τσίρκας 2005, 103)

στοχασμού που αντιπροσωπεύει το πρώτο έργο [-1942/3], στον νατουραλισμό του πεζού κειμένου για τη ζωή στα ορυχεία [1885] που αντιπροσωπεύει το δεύτερο σημειώνει η επιμελήτρια.²² Επαρκής ο συσχετισμός, όχι πλήρης. Ας δούμε λίγο το εξηγητικό πλαίσιο που δημιουργούν τα δύο έργα.

Σε σχέση με τα ιστορικά δεδομένα, ας θυμηθούμε ότι την επαύριο της Γαλλικής Επανάστασης, οι συντελεστές της έδωσαν το όνομα 'Ζερμινάλ' στο μήνα Απρίλιο. Κατά τη διαστρωμάτωση των διακειμενικών ανακλήσεων της *Αριάννης*, άρα, το λανθάνον, δεύτερο νόημα της αναφοράς ρίχνει ένα αναθεωρητικό φως στο πρώτο. Ο Ρούμπυ δείχνει να αντιμετωπίζει με αισθητικούς όρους την εξέγερση στις ελληνικές ένοπλες δυνάμεις της Μέσης Ανατολής (η κορύφωση της οποίας συνέβη Απρίλιο του 1944), συσχετίζοντάς τη λογοτεχνικά με τη Γαλλική Επανάσταση, τελικά όμως προτιμώντας, αντί της εμπράγματης στόχευσής της, το μεταφυσικό στοχασμό γύρω από αυτή (όπως οδηγεί να εικάσουμε η δεύτερη αναφορά στον Έλιοτ). Σε σχέση με ζητήματα τεχνοτροπίας που περιβάλλουν το βιβλίο, ας σημειώσουμε ότι: η δράση του *Germinal*, δέκατου-τρίτου μυθιστορήματος στην εικοσάτομη σειρά Rougon-Macquart, που τοποθετείται στα τελευταία χρόνια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, επιχειρεί να συναγωνισθεί -και ως προς αυτό σημαίνουσα είναι η χρονική τοποθέτησή της- τη σκηνοθεσία, τις τεχνικές (λ.χ. την επαναφορά ηρώων από τόμο σε τόμο, με διαφορετικό κάθε φορά ειδικό βάρος) και τη θεματική του Μπαλζάκ. Επανέρχεται εδώ, με άλλα λόγια, η προβληματική που εισηγήθηκε ο Τσίρκας στη *Λέσχη*, σε σχέση με το κατά πόσον μπορεί η Αριστερά, ειδικότερα ο εγγράμματος αριστερός Αιγυπτιώτης, να αποδεχθεί το μεγάλο ευρωπαϊκό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα, επιστέγασμα του αστικού πολιτισμού, ως οργανικό κομμάτι του διανοητικού της/του σύμπαντος.²³ Με τη διαφορά ότι, καθώς τα ιστορούμενα γεγονότα της *Αριάννης* έπονται χρονικά αυτών της *Λέσχης*, έτσι και ο στοιχειοθετούμενος χάρτης του ευρωπαϊκού λογοτεχνικού κανόνα της αφορά στην επόμενη γενιά πεζογράφων, θέτοντας με τον τρόπο αυτό και το ζήτημα της (α-)συνέχειας ή υβριδιοποίησης δημιουργιών και παραδόσεων στη ροή των γενεών.

Τέλος ας σημειώσουμε, σχετικά με τον αναπαραστατικό κώδικα που προτείνει το έργο ότι το *Germinal* ακολουθεί ως προς τους κανόνες συγγραφής του το μανιφέστο του ιδίου του Ζολά, *Le Roman Experimental* (1880) όπου πειστικά υποστηρίζεται ότι το υλικό τεκμηρίωσης που συλλέγει ο μυθιστοριογράφος γύρω από ένα γεγονός είναι αποκλειστικά υπεύθυνο για τη δομή και το περιεχόμενο του έργου του. Δίνεται έτσι απόλυτη προτεραιότητα στο διακριβώσιμο γεγονός αντί του επινοημένου - μια θέση που, κατά παράδοξη αντιστροφή μειώνει την αντανakλαστική δυναμική του νατουραλιστικού έργου υπάγοντάς τη στη σφαίρα των ειδολογικά ελεγχόμενων συμβάσεων οι οποίες το προκαθορίζουν. Το πλάγιο σχόλιο στοχεύει στην καρδιά των επικριτών της *Λέσχης*: η σύμβαση της αναφορικότητας, η οποία ενέπλεξε τον συγγραφέα της σε περιπέτειες, δεν είναι παρά ακριβώς αυτό: μια σύμβαση που, εκ των πραγμάτων, λειτουργεί στρεβλωτικά προς την, υπό εκκρεμότητα, εξωκειμενική αλήθεια της.²⁴

Ως προς τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* [1943] του Έλιοτ, που στο σημείο αυτό ανακαλούνται, θεωρώ ότι η χρήση τους στόχο έχει να σημάνει τον επικείμενο θάνατο του Ρίτσαρντς. Το ύστερο

²² (Τσίρκας / Προκοπάκη 2005, 374)

²³ Το θέμα συζητείται εκτενώς στο πρώτο μέρος της εργασίας μου (Αθανασοπούλου 2011, 785-800).

²⁴ (Zola 1998, 'Introduction')

αυτό έργο αφορά στους φόβους που δημιουργεί το γήρας, όντας παράλληλα μια προσευχή για υπομονή, ταπεινότητα και λύτρωση. Σημαντικό ρόλο παίζουν σε αυτό και οι ερωτικές μνήμες, σε αντίστιξη των οποίων έρχεται η επίμονη παράκληση για την επίτευξη ασκητικής ζωής. Πρόκειται, επίσης, για ένα έργο γεμάτο λογοτεχνικές αναφορές, αυτο-αναφορές, και αυτο-παραθέματα.²⁵ Με τη σύγκριση των δύο κειμένων, ο Ρίτσαρντς -γίνεται σαφές- προκρίνει το αισθητικό έναντι του πολιτικού, το ιδιωτικό έναντι του δημόσιου, την ερωτική καταβύθιση στο παρελθόν έναντι της κοινωνικά προσανατολισμένης μέριμνας για το μέλλον, τον *dilettante*, όχι τον αγωνιστή.²⁶

Έτσι, λοιπόν, οι λογοτεχνικές αναφορές του Ρίτσαρντς δίνουν το στίγμα ενός στρώματος διακειμενικών ανακλήσεων στην *Αριάγνη* που υποστηρίζει τον δυτικό λογοτεχνικό κανόνα. Η μυθοπλασία χρησιμοποιείται από μέρος του ως μέσο ερμηνείας του περιβάλλοντος κόσμου, εκ πρώτης όψεως δια της αντανάκλαστικής μεθόδου (όμως τελικά αντεστραμμένης: από τη λογοτεχνία στη ζωή, όχι ανάποδα),²⁷ όμως ποτέ το σχήμα αυτό δεν αποκτά γραμματολογική συστηματικότητα και ειδολογική ‘καθαρότητα’. Αν και κίνείται γενικά στην ίδια υφολογική νότα, δείχνοντας προτίμηση στους γάλλους και τους έλληνες ‘παρακμαικούς’ του ύστερου 19^{ου} και των αρχών του 20ού αιώνα, σταθερά μερικός παραμένει ο χαρακτήρας των αναφορών του, το patchwork που δημιουργεί, σπάζοντας τον αισθητικό κανόνα του ενιαίου έργου, του αρραγούς συνόλου, και ανακλώντας επ’ άπειρον την εικόνα του στους μερικούς, μικρούς καθρέφτες της μυθοπλασίας. Η κρυπτογραφική αυτή προσέγγιση στη λογοτεχνία ως μέσο ερμηνείας δια στόματος Ρίτσαρντς, η ερμηνευτική του ‘βάθους’ που εισηγείται, αποτελεί -για τον κόσμο του κειμένου- σύμμετρη εξωτερική εκδήλωση της καταστατικής υπαρξιακής του συνθήκης, του ‘ανοιχτού μυστικού’ της ομοφυλοφιλίας του. Τεχνοτροπικά παραπέμπει, δε, διαρκώς στην σπασμένη ολότητα του μοντερνιστικού έργου à la Έλιοτ ή ενός μετα-μοντερνισμού *avant la lettre*, ανάλογα πώς κάνει κανείς τις οριοθετήσεις του.²⁸

Όμως, αυτό δεν είναι το μόνο παράδειγμα χρήσης της λογοτεχνίας από τους ήρωες του έργου ως μέσου σχολιασμού του κόσμου τους. Καθαρά διαγράφεται και ένα αντι-παράδειγμα. Στην *Αριάγνη*, πια, όπως έχει συχνά επισημανθεί, οι Έλληνες και οι Αιγυπτιώτες αντιστασιακοί, αλλά και οι Άραβες, εμφανίζονται ριζικά διαφοροποιούμενοι από τους Άγγλους «Συμμάχους» και κυρίαρχους, και τούτη η σταδιακή αφύπνιση συμπαρασύρει και τη σχέση τους με τη λογοτεχνία, και τις αναφορές που χρησιμοποιούν για να ‘αναγνώσουν’ τον κόσμο, και με τη σειρά τους να χαρακτηριστούν από αυτές. Ας δούμε την Αριάγνη Σαρίδη, όταν της πρωτοφέρνουν τον Μάνο στο σπίτι της στο Κάιρο. Ο ‘ξένος’, όπως κατ’ επανάληψη αναφέρεται στο χωρίο καθώς έχουμε εστίαση μέσα από το βλέμμα της (φράση που προτείνει άλλωστε και

²⁵ (Lentricchia 1994, 283-84)

²⁶ Παραδειγματική εκδήλωση της ιεράρχησης αυτής, η κρυπτογραφημένη, παρωδιακή αναφορά του Ρίτσαρντς προς τους προϊσταμένους της Intelligence, που συντάσσεται στις 25.2.1943: «Προοίμιο: *Επειδή γίνηκε η παρατήρηση πως ο υποφαινόμενος γυρίζει στον ίδιο και τον ίδιο μαχαλά, ιδού και μια τουριστική έξοδος προς το χώρο της «λαγγωμένης Ανατολής».* Όσο για το χρόνο, οι ταχτικοί αναγνώστες των αναφορών πρέπει νοερά να κάνουν – ελπίζει να μπορούν – ένα πήδημα, για να έρθουν στη χτεσινή μέρα, Τετάρτη 24 Φεβρουαρίου 1943, Ανατολή ηλίου 6.32’, Δύσις 5.57’, Σελήνη 19 ημερών. Ας περάσουμε όμως στην πραγματικότητα, όπως είπε κάποιος, που ανυπομονούσε να κουβεντιάσει για τα πρόσωπα της Ανθρώπινης Κωμωδίας του. Συχνά η λαϊδή Γκοντάβα θύμιζε στον Ρολάνδο την υπόσχασή του να την ξεναγήσει ένα απόγεμα στα παζάρια του Χαν Χαλίλ [...]» (Τσίρκας 2005, 175).

²⁷ Ως υπο-περίπτωση αυτής αντιλαμβάνομαι τη μέθοδο της αντικειμενικής συστοιχίας.

²⁸ (Νάτσικα 2012, 387-401)

έναν παραλληλισμό με την *Οδύσσεια*) της αρέσει. Όμως «το σημάδι στο κούτελο έκανε την Αριάγνη να τα χάνει κομμάτι. Ξορκισμένο να ‘ναι με τον απήγανο».²⁹ Το ενδιαφέρον της σκηνης έγκειται στην ασυμμετρία της: βλέποντας με τα μάτια της Αριάγνης, ο αναγνώστης αναγνωρίζει το οδυσσειακό πλέγμα που ανακινεί ο συγγραφέας στο ‘στήσιμο’ του ήρωά του. Σκηνοθετείται εδώ, μπορεί να υποστηρίξει κανείς, μια στιγμή ερμηνείας του κόσμου δια της καταφυγής στην ραψωδία σ’ της *Οδύσσειας*, όπου με την επιστροφή του ήρωα στην Ιθάκη η παραμάνα Ευρίκλεια, πλένοντάς του τα πόδια, τον αναγνωρίζει πρώτη από ένα φυσικό σημάδι. Ο Μάνος, ως άλλος Οδυσσεύς, θα αναλάβει σωματικά με τις φροντίδες της Αριάδνης / Ευρίκλειας, και θα επανέλθει στην δράση. Πρόκειται για μια στιγμή ενδιάθετης διακειμενικότητας (δεν αναφέρεται ο Όμηρος), όμως πολλά στοιχεία της σκηνοθεσίας του χώρου, των προσώπων, και των λέξεων μας οδηγούν στη συσχέτιση. Η Αριάγνη ωστόσο, δεν συνειδητοποιεί την αναφορά της, αν και μοιράζεται με τον αναγνώστη και το συγγραφέα το ίδιο διακειμενικό σύμπαν. Εκδήλωση της τεχνικής του ταξικού προσδιορισμού των ηρώων στη βάση του βαθμού εγγραμματοσύνης τους, η σκηνή αποτελεί επίσης, θεωρώ, και υπαινικτική δήλωση των θέσεων του Τσίρκα γύρω από το ζήτημα της ερμηνείας συνολικότερα. Τα ομηρικά έπη «μπορούν να αναλυθούν [...] αλλά δεν μπορούν να καταστούν αντικείμενο ερμηνείας», τούτο διότι «τα ομηρικά ποιήματα δεν κρύβουν τίποτε, δεν περιλαμβάνουν καμιά διδαχή ή μυστικό, δεύτερο νόημα», θυμίζει με την θεμελιακή θέση του ο Auerbach.³⁰

Με τη νύξη στην «οδυσσειακή ουλή» του Μάνου, το σημάδι στο κούτελο, ο Τσίρκας κάνει ένα αναθεωρητικό σχόλιο πάνω στην προοπτική αφήγηση, στην ‘ερμηνευτική της υποψίας’, που εισηγήθηκε η *Λέσχη* (και που βρίσκει την φυσική της προέκταση στον Ρούμπυ της *Αριάγνης*), εμμένοντας στην εμπράγματη διάσταση του δεύτερου μέρους τής - εν εξελίξει - Τριλογίας του, στην επιθυμία για μια ανοιχτή παραθεματική αφήγηση, προς ένα εμβληματικά ανοιχτό τέλος. Ως προς το θέμα της ταξικής διαστρωμάτωσης των ηρώων του, ανάλογως προς τον βαθμό εγγραμματοσύνης τους, αναφέρω απλώς παρενθετικά ότι διακρίνω εδώ και τη ρομαντική θέση ότι ο αγνός λαός ασύνειδα κατέχει τη σοφία της [εθνικής] παράδοσης, την οποία οι διανοούμενοί του κατακτούν με καιρό και με κόπο. Ο διανοούμενος ήρωας, και πίσω από τον ώμο του ο αναγνώστης ερμηνεύουν, οι αθώοι πρωταγωνιστές του έργου *βιώνουν* την αφηγηματική αλήθεια. Μεσ από το τέχνασμα αυτό, συντελείται στην *Αριάγνη* η συστοίχιση των διαφοροποιημένων πολιτικά (και ταξικά και φυλετικά) ομάδων ηρώων της στη βάση των οικείων τους αντίστοιχα εθνικών ή θρησκευτικών κειμενικών παραδόσεων, και των εξαρτώμενων από αυτές ερμηνευτικών πρακτικών.

Σημαντικό, στην κατεύθυνση αυτή, το ότι ακούμε για πρώτη φορά στην *Αριάγνη*, και τη φωνή των ντόπιων πληθυσμών, των αποικιοκρατούμενων Αιγυπτίων εδώ, να αναφέρονται στη δική τους λογοτεχνική παράδοση - κίνηση που θα πρέπει να εκλάβουμε ως ‘πρόβλεψη’ στο σύμπαν του κειμένου [που όμως, ας μην το ξεχνάμε, γράφεται μετά την νασσερική επανάσταση] του δικαιώματός τους να αντιπροσωπεύσουν πολιτικά και να αναπαραστήσουν μυθολογικά οι ίδιοι τον κόσμο τους.³¹ Είναι σημαντικό, άρα, να συνειδητοποιήσουμε ότι η *Αριάγνη*

²⁹ (Τσίρκας 2005, 107)

³⁰ (Auerbach 1968, 13-14 - σε μετάφραση δική μου)

³¹ Πρόκειται για μια πτυχή της χρήσης της διακειμενικότητας, που δεν εμφανίζεται στη *Λέσχη* - αν και η δράση εκεί διαδραματίζεται παράλληλα με την περίοδο της ‘Εγκατάστασης’ [1882-1948] των Εβραίων στην Παλαιστίνη, κατά

ολοκληρώνεται με μια τέτοια αφήγηση μέσα στην αφήγηση, μια ιστορία του Χαρούν αλ Ρασίντ, ηγεμόνα του χαλιφάτου της Βαγδάτης κατά τον 9^ο αιώνα, στον οποίο αποδίδεται η σύνθεση των *Χιλίων και Μίας Νυχτών*, που ο μικρός τυφλός ήρωας Σεχ Σαλτάμ απευθύνει στην ηρωίδα: «*Ο Σαλτάμ άρχισε να λέει για ένα ταξίδι του Σεβάχ στις θάλασσες της Ιγγιλτέρας: Ναυάγησε και βρέθηκε σε μια σπηλιά, που όποιος έμπαινε μέσα, γύριζε, γύριζε, και δεν ήξερε να βγει. Και στη σπηλιά κατοικούσε ένα θεριό, ένα χταπόδι με κουδούνια, που έτρωγε ανθρώπους. Κι η κόρη του Χαρούν ελ Ρασίδ είχε δώσει στον Σεβάχ ένα κουβάρι...*».³² Και είναι σημαντικό επίσης να συνειδητοποιήσουμε ότι στην αφήγηση, η Αριάγνη απαντά με τη γνωστή ερμηνευτική απορία της: «*Αι στο καλό! Που πήγαινε και τις έβρισκε τις ιστορίες του, ο στραβούλιακας*».³³ Πρόκειται μια παραδειγματικά ‘ανοιχτή’ κατάληξη, η οποία αφήνει εκκρεμές το ζήτημα της επίτευξης ή μη-του αντι-αποικιακού αγώνα για τους Αιγυπτίους του 1943-44 (σε παραλληλία προς το αβέβαιο τέλος της πορείας προς τη Ράκκα της Δεύτερης Ταξιαρχίας). Για τον προσεκτικό αναγνώστη βέβαια η απάντηση βρίσκεται ήδη εγγεγραμμένη στην ειρωνική αντιστροφή του παλαιού μύθου του Σεβάχ (που δεν ταξίδεψε στην Αγγλία, μα στις νότιες θάλασσες) από τον νεαρό Σαλτάμ, η οποία υπαινίσσεται ότι, για τον νεαρό αφηγητή και την ερμηνευτική κοινότητα που εκπροσωπεί, Αποικία είναι πια η Δύση, ή έχει πάψει να υπάρξει.

Δεν θα επιμείνω στη γνωστή σκηνή στο έβδομο κεφάλαιο της *Αριάγνης*, όπου ο Μάνος πηγαίνει να συναντήσει τον Ρίτσαρντς στο διαμέρισμά του, μετά από παράκληση του τελευταίου, με στόχο να τον προειδοποιήσει για τη σχεδιαζόμενη καταστολή της ελληνικής αντιφασιστικής δράσης στις Ένοπλες Δυνάμεις, από τους Συμμάχους.³⁴ Με αυτή την αφορμή, ο Καβάφης, ο Έλιοτ, ο Μπωντλαίρ εμφανίζονται ρητά στη συζήτηση των δύο λογίων, πλαισιώνοντας μια αποτίμηση των διανοητικών επιτευγμάτων του 19^{ου} και του 20ού αιώνα.³⁵ [Το ενδιαφέρον της σκηνής έγκειται κατ’ αρχήν στον διαλογικό χαρακτήρα της (που τονίζει τους κοσμοθεωρητικούς δεσμούς των δύο ηρώων, εγγράφοντάς τους σε ένα κοινό διακειμενικό σύμπαν)· κατά δεύτερο λόγο, στην προβολή της ‘από στήθους’ ανάγνωσης, της ‘μνημονικής’ ανάγνωσης, ως μιας ακόμη έκφρασης της σχέσης μας με το λογοτεχνικό έργο. Στην προκειμένη περίπτωση το έργο είναι η εμβληματική «Ιθάκη» [1911], που υπογραμμίζει με την παρουσία της την αισθησιακά προσανατολισμένη ύπαρξη του Ρίτσαρντς, ενώ ο παραθεματισμός, η εκφώνηση, αφορά τον στ. 21: «όσο μπορείς πιο άφθονα ηδονικά μυρωδικά», του συμβολιστικού ποιήματος, που μερικώς επαναλαμβάνει σαν αντηχείο (καθώς αντηχείο είναι και η μνήμη) τον αμέσως πιο πάνω, επίσης εμβληματικό στ. 20: «και ηδονικά μυρωδικά κάθε λογής».] Πρόκειται για μια ευτυχισμένη σκηνή ερμηνείας μέσα στο κείμενο, εφόσον – αν και διαφωνούν στη συνέχεια όσον αφορά τον

την οποία αισθητή κάνει την παρουσία της, για πρώτη φορά, και συντονισμένη με το εθνικό αίτημα, λογοτεχνική παραγωγή στα εβραϊκά.

³² (Τσίρκας 2005, 357)

³³ (Τσίρκας 2005, 357)

³⁴ Εκεί ο Ρούμπυ «χορέψε μια παντομίμα διανοητικής μαγγανείας» για το Μάνο, υποστηρίζοντας ότι στο σπίτι του έμενε κάποτε η μούσα του Μπωντλαίρ, Απολλωνία Σαμπατιέ (Τσίρκας 2005, 137).

³⁵ Διαβάζω: «- Ο άλλος δρόμος; / - Είναι αυτός που διάλεξα. Τον διατηπώνει τόσο επιγραμματικά ένας δικός σας ποιητής: όσο μπορείς πιο άφθονα ηδονικά μυρωδικά. / - Καβάφης, είπα. / - Μάλιστα. Πόσο λυπούμαι που γνώρισα τα ποιήματά του μόνο τελευταία. Ο Έλιοτ κι ο Καβάφης είναι οι ποιητές του 20ού αιώνα. Σ’ αυτό παραδέχουμαι πως υπάρχει πρόοδος. Γιατί ο 19ος μας έδωσε μόνο τον Μπωντλαίρ. // Αντίφαση» (Τσίρκας 2005, 131).

λογοτεχνικό κανόνα που προέκρινε ο Έλιοτ – οι πρωταγωνιστές κατανοούν αμέσως το νόημα ο ένας του άλλου, μοιραζόμενοι τον ίδιο ορίζοντα αναγνώσεων και προσδοκιών.³⁶

Αντίθετα, θα ολοκληρώσω την παρούσα περιδιάβασή μου στις εγκιβωτισμένες στιγμές ερμηνείας-ανάγνωσης της *Αριάγνης* επιμένοντας σε δύο σκηνές ερμηνείας-ανάγνωσης χωρίς ευτυχή κατάληξη μες το έργο. Στην πρώτη, ο Φάνης και ο Μάνος σχεδιάζουν το τηλεγράφημα με το οποίο ζητούν επειγόντως από το Ανθρωπάκι να μεταβεί στο Κάιρο, ώστε να τους δεχτεί ο Γ.Γ. του Κ.Κ. Γαλλίας που βρίσκεται στην πόλη, και εμφανίζεται στο κείμενο με το ψευδώνυμο Ριγκώ. Εδώ η ερμηνεία θεματοποιείται ως πράξη στο προσκήνιο του κειμένου με αβέβαιο το ποθητό αποτέλεσμα:

«Κατεπείγον. Νοσοκομείο Χαντάσα. Για γιατρό Νίνα Μιέλι. Γεροσόλυμα. Στείλετε αμέσως – ξαναλέω αμέσως – ταχτικό σας θεραπευτή νευρώσεων. Όμηρος Κηφισιάς».
- Καλά που δεν ξημερώνει Σάββατο, μήτε Πρωταπριλιά, είπε ο Φάνης.
- Μείνε ήσυχος, θα της το δώσουνε. Θα πειραχτεί, το ξέρω. Μα στο σοκ της αυτό λογαριάζω για να καταλάβει πόσο γρήγορα πρέπει να κάνει. Μόνο να ερμηνέψει σωστά το «ταχτικό σας» και το «Όμηρος». Εκεί βρίσκεται το κλειδί. Κι αν μπλέξει με τη λογοκρισία, έχει πάντα την υπεκφυγή πως δεν ξέρει κανένα Κηφισιά ή πως θα πρόκειται για φάρσα.»³⁷

Αντίστοιχο χρώμα έχει η αναφορά στο γράμμα που στέλνει η Νίνα σε προηγούμενο σημείο του έργου, από την Παλαιστίνη, στον Μάνο, ώστε να τον ενημερώσει για τα καθέκαστα στην Ιερουσαλήμ, μετά την αναχώρησή του:

Το άλλο γράμμα ήτανε από τη Νίνα, τη γιάτρισσα. Πολύ σκεπασμένα, μου έγγραφε πως κάποια ψυχή που μου χάρισε κάποτε μισό μπουκάλι αράκ (κατάλαβα: η Ραπέσκου) μου μνημούσε πως ο χειμώνας γινόταν επικίνδυνος (χειμώνας; Α, ο Ουίντερ) και να φυλάγομαι. Πρόσθεσε κάτι πιο σκοτεινό που δεν μπόρεσα να ξεδιαλύνω: 'Η εγκυμοσύνη εξελίσσεται ομαλά. Η μιλαΐδη ξανάρθε. Ο φίλος της σκοτώθηκε. Σε ζητάει, μα δεν ξέρουν που είσαι'. 'Μιλαΐδη', δηλαδή η Νάνσυ. Θα σκοτώθηκε ο Ρον. Δεν ξέρουν, δηλαδή η Έμμη δεν ξέρει. Μα ποια ήτανε έγκυος; Μήπως έπρεπε να το συνδέσω με τις απειλές του Ουίντερ; Κάτι σαν: ο φάκελός σου όλο και φουσκώνει; Μπα. Και γιατί ν' αρχίζει: 'Αν και δε μου απάντησες...'; Χάθηκε το γράμμα της; Κι από που γνώριζε την Έμμη; Και γιατί να με ζητάει η Νάνσυ; Προβλήματα. Το μυαλό μου δε λειτουργούσε ακόμη κανονικά.»³⁸

Τόσο στη συζήτηση γύρω από το σχεδιαζόμενο τηλεγράφημα, όσο και – κυρίως – στην αποκωδικοποίηση της επιστολής της Νίνας πριν τον Μάνο, οι ψυχολογικές εμπλοκές των παραληπτών των επιστολικών κειμένων (εδώ: ο απωθημένος έρωτας του Μάνου για την Έμμη), εμποδίζουν το πλήρες ανάπτυγμα του νοήματός τους. Στον ασταθή κόσμο της προσωπικής εμπειρίας, λοιπόν, όπου το περιβάλλον αναφοράς των λέξεων αλλάζει με ρυθμούς πέρα από τον έλεγχό μας, η πράξη της ερμηνείας αποδεικνύεται περισσότερο επισφαλής, από ότι στον σταθερό κόσμο του μνημειωμένου κειμένου. Με τον τρόπο αυτό, η παιδαγωγική αξία της λογοτεχνίας έρχεται, εξ αντιθέτου, πάλι στο προσκήνιο, πάλι με γραμματολογικό πρόταγμα. Πρόκειται, ωστόσο, για μια λογοτεχνία, καλύτερα: για ένα λογοτεχνικό κανόνα έκκεντρο και εκλεκτικιστικό, που αμφισβητεί τις ευρωκεντρικές παραδοχές της ανάγνωσης, στον οποίο το αραβικό παράδειγμα (όπως, λόγου χάριν, αναπτύσσεται από τον σύγχρονο του Στρατή Τσίρκα,

³⁶ Σημειώνω παρενθετικά τη φασματική απουσία / παρουσία του Σεφέρη σε αυτό το χωρίο, αλλά και παντού στην *Αριάγνη*, σε συμφραζόμενα στα οποία ομαλά θα μπορούσε να εντάσσεται - και για τον οποίο έχουμε απλώς την αμφιθυμική αναφορά σε εκείνο «το γραμματέα της Πρεσβείας, που θεωρούσε υποχρεωτικό να θίγει το ζήτημα του Έζρα Πάουντ όταν βρισκόταν με άγγλο διανοούμενο» (Τσίρκας 2005, 87).

³⁷ (Τσίρκας 2005, 147)

³⁸ (Τσίρκας 2005, 68-69)

Αιγύπτιο συγγραφέα Ναγκίμπ Μαφούζ) διαρκώς υπονομεύει τις δυτικόφρονες αναγνωστικές παραδοχές μας.³⁹

Βιβλιογραφία

I. Ελληνόγλωσσες Πηγές

Αθανασοπούλου, Μαρία: «Η Ταυτότητα της Ανάγνωσης. Διακειμενικές Σχέσεις στη Λέσχη του Τσίρκα». Στο: Κωνσταντίνος Δημάδης (Επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα): Πρακτικά Δ' Συνεδρίου Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)*. τ. Β', Αθήνα 2011: 785-800.

Αργυρίου, Αλέξανδρος: «Στρατής Τσίρκας». Στο: Αλέξ. Αργυρίου (Επιμ.): *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*. τ. 7. Αθήνα: Σοκόλης 1988-90: 290-333.

Δημητρακάκης, Γιάννης: «Εικαστικά Διακείμενα στην Αριάγνη». Στο: «*Με τη Σφραγίδα του Καλλιτέχνη*». 100 χρόνια από τη γέννηση του Στρατή Τσίρκα. Επιστημονικό Συμπόσιο (Λευκωσία – Λεμεσός, 7-8 Οκτωβρίου 2011). Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη / Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2013: 257-280.

Ιατρού, Μαρία: «Συνδυάζοντας εντυπώσεις και μέρες. Καβαφικές αναφορές στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες*». *Σύγχρονα Θέματα* 122-123 (Ιούλιος - Δεκέμβριος 2013): 71-81.

Μαφούζ, Ναγκίμπ: *Ενώπιον του Θρόνου*. μτφρ. Πέρσα Κουμούτση. Αθήνα: Ψυχογιός 2011.

Μοϋνιγκ, Ulrich: «'Τα κίνητρα; Βιολογικά, σεξουαλικά, ψυχολογικά, αισθητικά, ηθικά. Κάθε σχολή θα έδινε κι από μια ερμηνεία': Ο Δρ. Ρόμπερτ Ρίτσαρντς και τα αναγνώσματά του στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες*». *Σύγχρονα Θέματα* 122-123 (Ιούλιος - Δεκέμβριος 2013): 83-93.

Νάτσινα, Αναστασία: «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα». Στο: Αγγ. Καστρινάκη - Αλ. Πολίτης - Δ. Τζιόβας (Επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012: 387-401.

Παπαθεοδώρου, Γιάννης: «'Ένα τοπίο φορτωμένο μνήμες'. Η Αλεξάνδρεια στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα». Στο: Δ. Ν. Καρύδης, Όλγα Βογιατζόγλου, Μαριάνθη Κοτέα, Βασίλης Κολώνας, Δημήτρης Φιλίπιδης (Επιμ.), *Η πόλη στους νεότερους χρόνους. Μεσογειακές και βαλκανικές όψεις (19ος-20ός αι.): Πρακτικά του Β' διεθνούς συνεδρίου (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 1997)*. Αθήνα: Μνήμων 2000: 573-596

Παπαθεοδώρου, Γιάννης: *Οι Φωνές των Άλλων*. Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: ΕΚΠΑ 2001.

Πεχλιβάνος, Μίλτος: *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες. Η στίξη της ανάγνωσης*. Αθήνα: Πόλις 2008.

Τσίρκας, Στρατής: *Ακυβέρνητες Πολιτείες. Αριάγνη*, φιλ. επιμ. - σημειώσεις - σχόλια Χρύσα Προκοπάκη. Αθήνα: Κέδρος 2005

II. Ξενόγλωσσες Πηγές:

Auerbach, Erich: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. μτφρ. Willard R. Trask. Princeton University Press 1968.

Bloom, Harold: *Ο Δυτικός Κανόνας. Τα βιβλία και τα σχολεία των εποχών*. μτφρ. Κ. Ταβαρτζόγλου, εισαγ.-επιμ. Δ. Αρμάος. Αθήνα: Gutenberg 2007.

³⁹ Θεωρώ γόνιμο τον συσχετισμό της σκηνης του «Μεγάλου Ζικρ» (Τσίρκας 2005, 204-207) και της κηδείας του Ναμπουλιόν (Τσίρκας 2005, 352-353) της *Αριάγνης* προς «ηθογραφικές» αναπαραστάσεις της ζωής των τοπικών μικροαστικών κοινοτήτων στην Αίγυπτο, από τον Μαφούζ (ενδεικτικά: Μαφούζ 2011).

- Lentricchia, Frank: *Modernist Quartet*. Cambridge University Press 199.
- Papargyriou, Eleni: 'The Poetics of Transit; Exile, diaspora and repatriation in Stratis Tsirkas's novels'. Στο: D. Tziovas (Επιμ.), *Greek Diaspora and Migration since 1700. Society, Politics and Culture*. Λονδίνο: Ashgate 2009: 193-203.
- Papargyriou, Eleni: *Drifting Cities*', *Reading Games in the Greek Novel*. Οξφόρδη: Legenda 2011.
- Wavell, A.P.: *Other Men's Flowers. An Anthology of Poetry Compiled by A.P. Wavell* [Field Marshal Earl Wavell]. Λονδίνο: Jonathan Cape ²1952 [1944].
- Zola, Émile: *Germinal*, μτφρ.-φιλ. επιμ. Peter Collier - Robert Lethbridge. Oxford World's Classics 1998.
-