

ΜΥΘΙΚΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ: ΜΙΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΣΥΝΑΡΤΗΣΗ

(Ἡ παρουσία τοῦ μυθικοῦ χρόνου στὰ *Διηγήματα*
καὶ τὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες* τοῦ Στρατῆ Τσίρκα)

Στὴν Τριλογία *Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες* τοῦ Στρατῆ Τσίρκα διασταυρῶνται πολλὲς τεχνικὲς ποὺ ὁ συγγραφέας τὶς χρησιμοποίησε δημιουργικὰ ἢ, σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις, ἀπλῶς τὶς φιλοξένησε μέσα στὸ ἔργο του. Ἡ ἐκτίμηση τοῦ σχετικοῦ ἀποτελέσματος ἀπὸ τὴν κριτικὴ ὑπῆρξε μᾶλλον ἀντιφατικὴ, χωρὶς ὥστόσο αὐτὸ νὰ σημαίνει πὼς αἰτία γι' αὐτὴ τὴν ἐκτίμηση ὑπῆρξε μόνο ἡ ἀφηγηματικὴ ἀποτελεσματικότητά τοῦ ἔργου¹.

Στὴ μελέτη ποὺ ἀκολουθεῖ, ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος θὰ περιορισθῶ σὲ μιὰ παρουσίαση καὶ προσπάθεια ἐξήγησης μιᾶς μόνο ἀπὸ τὶς τεχνικὲς — ἢ τὰ στοιχεῖα τεχνικῶν — ποὺ διασταυρῶνονται μέσα στὴν Τριλογία — ἐκείνης τῆς διαπλοκῆς δύο ποιοτήτων τοῦ χρόνου, τῆς μυθικῆς καὶ τῆς ἱστορικῆς —, ἐνῶ, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ἡ σχετικὴ παρουσίαση δὲν θὰ περιοριστεῖ στὴν Τριλογία, ἀλλὰ θὰ ξεκινήσει ἀπὸ τὰ *Διηγήματα*, γιατί πιστεύω πὼς ἡ προσέγγιση τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν* ὡς πρὸς τὶς ἀφηγηματικὲς φιλοδοξίες καὶ τεχνικὲς τοῦ Τσίρκα εἶναι δυνατὴ μόνο μέσα ἀπὸ μιὰ παράλληλη μὲ τὰ *Διηγήματα* ἀνάγνωσή τους.

1. Ἡ ἀποτελεσματικότητά αὐτὴ πιστεύω πὼς παραμένει μερικῶς ἀδιευκρίνιστη. Τὸ ἐγχείρημα μιᾶς τέτοιας διευκρίνισης θὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ χρήσιμο γιὰ τὴν ἐξακρίβωση ὅχι μόνο τῆς θέσης τοῦ Τσίρκα μέσα στὴ νεοελληνικὴ πεζογραφία, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἐξακρίβωση τῆς ἀξιοπιστίας τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς γενικότερα. Τὸ ἐρευνητικὸ αὐτὸ αἶτημα τέθηκε, ἀλλὰ καὶ ἔγινε ἀντικείμενο ἐπεξεργασίας, ἀπὸ τὴ Χρῦσα Προκοπάκη: «Ἡ κριτικὴ τῆς ἀριστερᾶς καὶ ἡ Τριλογία», *Οἱ Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες τοῦ Στρατῆ Τσίρκα καὶ ἡ κριτικὴ, 1960-1966*, Κέδρος [1980], σσ. 7-17. Στὸ σημεῖο αὐτὸ αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκη νὰ εὐχαριστήσω τὴ Χρῦσα Προκοπάκη ποὺ πρὶν τέσσερα χρόνια διάβασε τὴν πρώτη γραφὴ αὐτῆς τῆς μελέτης καὶ ἔκανε ὁρισμένες παρατηρήσεις ποὺ ἀποδείχτηκαν κατὰ τὴν παρατέρα ἐπεξεργασία πολὺ χρήσιμες.

1. Ὁ μυθικός χρόνος στὰ Διηγήματα

1.1 Μὲ τὰ διηγήματά του ὁ Τσίρκας δὲν υἱοθετεῖ —ὅπως συμβαίνει μὲ τὴν Τριλογία— κάποιες σύγχρονες ἀφηγηματικές τεχνικές², ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὸν κλασικὸ τύπο τοῦ διηγήματος, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἐπιδιώκοντας ὁ διηγηματογράφος κυρίως τὴν «ἐνιαία ἐντύπωση», ἐπεξεργάζεται κάποιον μοναδικὸ περιστατικὸ ἢ ἓνα καὶ μόνο βασικῶς χαρακτήρα πού τὸν παρουσιάζει συνήθως σὲ μιὰ ξεχωριστὴ στιγμή, δηλαδή δὲν τὸν παρουσιάζει σὲ μιὰ σταδιακὴ του ἐξέλιξη, ἀλλὰ τὸν ἀποκαλύπτει σὲ μιὰ στιγμή πού ἀποτελεῖ καμπὴ στὴ συμπεριφορὰ ἢ τίς ἀντιλήψεις του, καὶ πού ὀνομάζεται «στιγμὴ κρίσης»³.

Ἀπὸ τίς συλλογὲς διηγημάτων, ἐκείνη πού υἱοθετεῖ αὐτὸ τὸν τύπο διηγήματος εἶναι Ὁ Ἀπρίλης εἶναι πῦρ σκληρὸς (1947), μὲ μόνη σχετικὴ ἐξαίρεση τὸν «Παλιοημερολόγιτὴ μὲ τὸ καραβόσκυλο»⁴ (1945), ὅπου ἡ κλασικὴ διηγηματογραφικὴ συντομία ἐπεκτείνεται καὶ περιλαμβάνει περισσότερα ἀπὸ ἓνα περιστατικά πού στοιχειοθετοῦν τὴν ἱστορία τοῦ χαρακτήρα, ἱστορία πού κινεῖται μέσα στὰ πλαίσια τῆς πολιτικοποίησης καὶ τοῦ θανάτου του. Σ' αὐτὴ τὴν ὁμοιομορφία τῶν διηγημάτων ἀντιστοιχεῖ καὶ μιὰ ὁμοιογένεια ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό τους πού εἶναι κοινωνικὸ ἢ πολιτικὸ ἢ καὶ εὐρύτερα ἀνθρωπιστικὸ.

Μιὰ ἐπιστροφὴ στὸν παραδοσιακὸ τύπο διηγήματος, ἀλλὰ καὶ στὸ ὕφος καὶ τὸν τόνο τῆς συλλογῆς Ὁ Ἀπρίλης εἶναι πῦρ σκληρὸς, σημειώνεται μὲ τὴ συλλογὴ Ἐνα πορτοκαλὶ φεγγάρι (1956), ὅπου καὶ τὰ τέσσερα διηγήματα πού τὴν ἀποτελοῦν ἐπιδιώκουν τὴν ἐνιαία ἐντύπωση καὶ ἐπεξεργάζονται τὸ μοναδικὸ περιστατικὸ ἢ τὴν παρουσίαση ἑνὸς χαρακτήρα· στὴν τελευταία περίπτωση ἀνήκει ἡ «Διαφοροποίηση» (1955) ὅπου μᾶς δίνεται μὲ τρόπο ὁλοκληρωμένο —καὶ σὲ μιὰ κλίμακα πού ξεπερνᾷ τὴ συνήθη τοῦ διηγήματος πού ἐπιδιώκει τὴν ἐνιαία ἐντύπωση, πλησιάζοντας ἔτσι ἐκείνη τῆς νουβέλας— ἡ ἱστορία τῶν σχέσεων μὲ τὴν πολιτικὴ καὶ τὴν πολιτικοποίησιν ἑνὸς ἀνθρώπου χαμηλῆς νοημοσύνης.

Σὲ αὐτὸν τὸν τύπο ἀνήκουν γενικὰ τὰ διηγήματα πού ἔγραψε ὁ Τσίρκας ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο⁵ μὲ πρῶτο —σύμφωνα μὲ τίς χρονολογίες πού μᾶς

2. Παρ'ὅλα αὐτὰ ὑπάρχουν ὀρισμένα μεμονωμένα διηγήματα πού ἐπεξεργάζονται τέτοιες ἐπιμέρους τεχνικές, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα εἶναι οἱ «Ἀλλόκοτοι ἄνθρωποι» —τὸ πρῶτο δηλαδὴ διήγημα τῆς ὁμότιτλης συλλογῆς— ἢ τὸ «Γιατί δὲν ἔφυγε;» βλ. σχετικὰ παρακάτω.

3. Βλ. Ian Reid, *Τὸ Διήγημα*, Μετ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, Ἑρμῆς, 1982, σσ. 78-84.

4. Στρατῆ Τσίρκα, *Τὰ Διηγήματα*, Κέδρος, ²1978, σσ. 322-340.

5. Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ σημαδεύει καὶ τὴν ἐγκατάλειψιν τῆς ποίησης ἀπὸ τὸν Τσίρκα· τὸ τελευταῖο ποιητικὸ ἔργο του πού ἐκδόθηκε ἦταν ὁ *Προτελευταῖος ἀποχαιρετισμὸς καὶ τὸ Ἰσπανικὸ Ὁρατόριο* (1946).

δίνει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας— «Τὸ παράπονο τοῦ Γαβρέλα» (1944) ἀπὸ τὸ *Ὁ Ἀπρίλης εἶναι πιὸ σκληρός*⁶, καὶ τελευταῖο «Τὸ χωριὸ μὲ τὶς καμπίνες» (1947) ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Στὸν κάβο* (1966). Στὰ διηγήματα τοῦ τύπου αὐτοῦ ὁ χρόνος δὲν παίζει κάποιον ἰδιαίτερο ρόλο, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀφομοιώνεται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτικὸ περιεχόμενο τοῦ διηγήματος: τὰ πρόσωπα εἶναι στραμμένα πρὸς τὰ ἔξω καὶ ὁ χρόνος λειτουργεῖ τυπικά. Αὐτό, βέβαια, δὲν σημαίνει τίποτα ἰδιαίτερο γι' αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ διηγήματα, ἀλλὰ ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴ μελέτη τῆς διαδικασίας πού ἀκολούθησε ὁ Τσίρκας γιὰ νὰ περάσει ἀπὸ τὸ διήγημα στὸ μυθιστόρημα—ἢ καί, ἀκόμη περισσότερο, γιὰ τὴν ἐξακρίβωση τοῦ ἂν πράγματι ὑπῆρξε στὴν οὐσία ἓνα τέτοιο πέρασμα.

Ὁ προβληματισμὸς αὐτὸς ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ πραγματικότητα, γιατί ἡ λειτουργία τοῦ χρόνου ἀποτελέσει ἓνα σταθερὸ προβληματισμὸ τοῦ Τσίρκα⁷, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ συνιστᾷ, σύμφωνα μὲ τὸν ἴδιο, τὴν εἰδοποιὸ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ μυθιστόρημα καὶ στὸ διήγημα· ἔτσι, βλέπει τὸ διήγημα σὰν «μιὰ ὀριζόντια τομὴ στὸν κορμὸ τοῦ χρόνου», πού μέσα σ' αὐτὴν βλέπεις νὰ ὑπάρχει χωρὶς ἀνάλυση ἀλλὰ μὲ συμπύκνωση «ὅλο τὸ δέντρο [...] ζωγραφισμένο, τὸ φλοιό του». Καὶ ἀμέσως μετὰ δηλώνει πὼς αὐτὴ ὑπῆρξε ἡ φιλοδοξία του: νὰ γράψει δηλαδὴ διηγήματα «πού νὰ εἶναι ὁλόκληρος ὁ κορμὸς σὲ μιὰ στιγμή»⁸. Ἡ λειτουργία, ἐπομένως, τοῦ χρόνου προσφέρεται σὰν ἓνας τρόπος μελέτης καὶ τῶν *Διηγημάτων* καὶ τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν*, ἀλλὰ κυρίως σὰν ἓνας τρόπος ἐξακρίβωσης τῆς ὑπαρξῆς ἣ ὅχι μιᾶς διαδικασίας μετάβασης ἀπὸ τὸ διήγημα στὸ μυθιστόρημα.

1.2 Ὡς πρὸς τὴ λειτουργία τοῦ χρόνου τὸ ἐνδιαφέρον τῶν διηγημάτων αὐξάνεται ὅσο πηγαίνουμε πρὸς τὰ πίσω. Ἔτσι, στὴν πρώτη συλλογὴ *Ἀλλόκοτοι ἄνθρωποι* (1944)⁹, συναντοῦμε λειτουργίες τοῦ χρόνου πού μετὰ εἴκοσι περίπου χρόνια θὰ βροῦμε καὶ πάλι στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτείες*, καὶ ἰδιαίτερα αὐτὸ πού ὀνομάζουμε συνήθως «μυθικὸ χρόνο», δηλαδὴ ἓνα χρόνο κατὰ τὸν ὁποῖο δίνεται ἡ ἐντύπωση πὼς ἡ ροὴ τοῦ ἐξωτερικοῦ ἢ ἀντικειμενικοῦ χρόνου —δη-

6. Ἡ παρουσία τοῦ μήνα Ἀπρίλη στὰ διηγήματα εἶναι ἐμφανὴς καὶ ἂν αὐτὴ εἶχε μιὰ ἀποκλειστικὴ σχέση μὲ τὸ κίνημα τοῦ Ἀπρίλη στὴ Μέση Ἀνατολὴ δὲν θὰ τὴν ἐπισήμεινα· ἀλλὰ δὲν συμβαίνει κάτι τέτοιο (βλ. γιὰ παράδειγμα τὸ διήγημα «Οἱ λούστροι τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου», σ. 179). Ἄς μὴ ξεχνᾶμε πὼς, σύμφωνα μὲ *Τὰ ἡμερολόγια τῆς τριλογίας* «Ἀκυβέρνητες Πολιτείες», Κέδρος, ³1981, σ. 34, ἄρχισε νὰ γράφει τὸ μυθιστόρημα στίς 27 Ἀπριλίου 1959.

7. Βλ. τοῦ ἴδιου, *Τὰ ἡμερολόγια τῆς τριλογίας*, ὅ.π., σσ. 12, 14, 16.

8. Βλ. τοῦ ἴδιου, «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιστοριογράφου», *Ἐπιμέλεια: Χρῦσα Προκοπάκη, Διαβάζω*, τ. 171 (15-7-1987), σ. 33.

9. Ἡ περίοδος πού γράφτηκαν τὰ διηγήματα αὐτῆς τῆς συλλογῆς συμπίπτει χονδρικά μὲ τὴν περίοδο πού ὁ Τσίρκας ἔγραφε ποίηση.

λαδὴ τοῦ χρόνου ποὺ φιλοξενεῖ καὶ ποὺ διευθετεῖ ἀπὸ τὰ ἔξω τὶς περιστάσεις— διακόπτεται καὶ πὼς ἀποκαλύπτεται ἡ κατάσταση ἢ ἡ ιδιότητα τοῦ ὑπερχρονικοῦ, ἀποκαλύπτεται δηλαδὴ αὐτὸ ποὺ λέμε “αἰώνιο” ἢ “ἱερὸ” ἢ “τελετουργικὸ”. Μὲ τὸν μυθικὸ χρόνον ἐνοοῦμε ἓνα χρόνον συμβολικὸ ποὺ ἂν τὸν ἐκτιμήσουμε μὲ ὅρους χρονικοὺς δεχόμεστε πὼς ἔχει τὴν ἀξία μιᾶς ἀπεριόριστης διάρκειας χρόνου, γιατί κατὰ τὴ διάρκειά του ἐπιτελεῖται ἓνα εἶδος μύησης.

Τὸν τίτλο σ’ αὐτὴ τὴ συλλογὴ δίνει τὸ πρῶτο τῆς διήγημα, παρότι αὐτὸ εἶναι τὸ χρονολογικὰ τελευταῖο ἀπὸ τὰ διηγήματα ποὺ περιλαμβάνονται ἐδῶ: «Ἀλλόκοτοι ἄνθρωποι» (1942). Αὐτὴ ἡ διάταξη δείχνει μᾶλλον τὶς ἐπιλογές καὶ τὶς προτιμήσεις τοῦ Τσίρκα τοῦ 1944 ποὺ —ἂς τὸ ἐπαναλάβω— εἶναι ἡ χρονία ποὺ ἐγκαινιάζει ἐκεῖνη τὴν τετραετὴ περίοδο κατὰ τὴν ὁποία τὰ διηγήματά του γράφονταν πάνω στὸν διηγηματογραφικὸ τύπο ποὺ ἐπιδιώκει τὴν “ἐνιαία ἐντύπωση”. Τὸ διήγημα αὐτό, ἄλλωστε, μπορούμε νὰ τὸ δεχτοῦμε ὡς ἓνα πρῶμο δεῖγμα αὐτῆς τῆς περιόδου, μιὰ καὶ παρουσιάζει τὸν χαρακτήρα, ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ ὁποίου γίνεται ἡ διήγησις, μέσα ἀπὸ μιὰ στιγμὴ κρίσης¹⁰.

Τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζει αὐτὸ τὸ διήγημα, ὡς πρὸς τὸ διερευνούμενο ἐδῶ θέμα, βρίσκεται στὴν ἀνάπτυξη τῆς διήγησις μὲ συνεχεῖς ἀναδρομές ποὺ καλλιεργοῦν τὴν ἐντύπωση τοῦ χρονικοῦ χάσματος ἀνάμεσα στὸν χρόνον τῆς ἱστορίας τοῦ διηγήματος ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, καὶ στὸν χρόνον τῆς διήγησις ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἡ ἐντύπωση αὐτὴ καλλιεργεῖται γιατί μέσω αὐτῆς ἡ ἱστορία ὁδηγεῖται πρὸς τὴν ἐκβαση ποὺ ἀποτελεῖ στὴν οὐσία τὴ συνάντηση τῶν δύο χρόνων μέσα ἀπὸ τὴ συνειδησιακὴ κρίση τοῦ χαρακτήρα. Αὐτὸ συμβαίνει γιατί ἐδῶ διαπλέκονται δύο ἱστορίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐκεῖνη ποὺ φαινομενικὰ βρίσκεται σὲ πρῶτο ἀφηγηματικὸ πλάνο —τῆς ἀντιστασιακῆς Δέσποινας— ἀποτελεῖ τὴ γενεσιουργὸ αἰτία τῆς δεύτερης —ἐκείνης τοῦ Θανάση, ἐνὸς χαφιῆ τῆς Ἀσφάλειας ποὺ συνεργάζεται μὲ τοὺς Γερμανούς—, μιὰ καὶ ὁδηγεῖ στὴ συνειδησιακὴ κρίση τοῦ Θανάση.

10. Τὸ διήγημα αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰν ἰδιάζουσα περίπτωσι κατὰ τὴν ὁποία ἐνῶ ἔχουμε μιὰ τρίτοπρόσωπη διήγησις, ἡ ἀφηγηματικὴ προοπτικὴ δὲν εἶναι ἀπεριόριστη —εἴτε σὰν παντογνωσία τοῦ συγγραφέα-ἐκδότη, εἴτε σὰν οὐδέτερη παντογνωσία—, ἀλλὰ περιορίζεται σὲ ἐκεῖνη ἐνὸς χαρακτήρα ποὺ πρὸς τὸ τέλος μάλιστα παρουσιάζεται γιὰ λίγο νὰ μιᾶ σὲ πρῶτο πρόσωπο («Τὴν πῆρα ἀπ’ τοῦ Ἀβέρωφ...», σ. 381, ἔως «Τέχνασμα κι αὐτὸ τοῦ Γκείραχ», σ. 383) ὁπότε ἡ περιορισμένη σὲ ἓνα χαρακτήρα ἀφηγηματικὴ προοπτικὴ συνδυάζεται μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ φωνὴ ποὺ παραδοσιακὰ τῆς ταιριάζει. Ἡ πρωτοπρόσωπη πάντως διήγησις δὲν ἐμφανίζεται αἰφνίδια στὴ σ. 381, ἀλλὰ καλλιεργεῖται προηγουμένως μέσα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλευθερῆς πλάγιας ἀντίληψης ἢ διπλῆς φωνῆς («Γι’ αὐτὸ Θανάση!...» σ. 378) ποὺ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ δευτεροπρόσωπη διήγησις, ὅπου ὁ ἀφηγητὴς ἀπευθύνεται στὸν ἑαυτὸ του («Τὴ θυμᾶσαι;...», σ. 379), ἡ ὁποία καταλήγει σὲ μιὰ παροδικὰ πρωτοπρόσωπη διήγησις: «Ὅταν σκέφτομαι τὴν ἐπιμονὴ τοῦ Χάρακα...», σ. 379 ἔως «...Ἦταν δικό μου μυστικὸ αὐτὴ ἡ βραδιά καὶ τὸ φύλαξα», σ. 380.

Μεγαλύτερο, ὥστόσο, ἐνδιαφέρον ὡς πρὸς τὴν παρουσία τοῦ μυθικοῦ χρόνου ἔχει τὸ —χρονολογικὰ αὐτὴ τὴ φορὰ— πρῶτο διήγημα τῆς συλλογῆς, τὸ «Μεσημεριάτικο» (1930) ποὺ εἶναι καὶ τὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ διηγήματα ποὺ συμπεριελήφθησαν σὲ κάποια συλλογὴ¹¹.

Τὸ «Μεσημεριάτικο» ἀρχίζει μὲ ἓνα χρόνο συμβολικό: καταμεσήμερο, ἓνας τεράστιος καυτερὸς ἥλιος, ἀκίνησία, σιωπὴ, παράλληλα μὲ τὸ τραγοῦδι τῶν καρπῶν ποὺ ὠριμάζουν στοὺς κήπους· καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ κενὸ τοῦ χρόνου ἓνα κατάξανθο γυμνὸ κοριτσάκι¹² ποὺ τρέχει κι ὁ ἥλιος ἀστράφτει πάνω στὸ «ξανθὸ ὀλόγυμνο σῶμα», εἰκόνα ποὺ κάνει τὸν ἀφηγητὴ νὰ θέλει νὰ θυμηθεῖ κάτι: «Κι αὐτὸ ἦταν τὸ πῶς πρωτογνώρισε τὴν ἀγάπη του». Ἀκολουθεῖ μιὰ ἀναδρομὴ, ἀλλὰ τὴν προσπάθεια νὰ θυμηθεῖ τὴ διακόπτει καὶ πάλι ὁ μυθικὸς χρόνος ποὺ ἀποκοτᾷ τὴν ἐπίφαση τοῦ παρόντος τῆς διήγησης καὶ μοιράζεται πιά ἀπὸ κοινοῦ τὸν μυθικὸ χαρακτήρα του μὲ τὸν χρόνο τῆς ἀνάμνησης, μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ἀφηγητὴς προσπαθεῖ νὰ ἐπανασυνδεθεῖ, καὶ ποὺ ξετυλίγεται μιὰ νύχτα μὲ «ἓνα παραμορφωμένο φεγγάρι», καὶ μὲ μιὰ «μυρουδιὰ τῆς νιοσκαμμένης γῆς» ποὺ «σκορποῦσε μιὰν ἀτμόσφαιρα τάφων».

Κι ἀμέσως μετὰ ξαναγυρνᾷ πάλι στὸ παρὸν κι ἀφήνεται στὴν ἐνατένιση «μακριὰ ἐκεῖ κάτω» τοῦ δροσεροῦ λιβαδιοῦ «μὲ τοὺς ὑγροὺς καταπράσινους ἴσκιους καὶ συλλογίστηκε πόσο καλὰ θὰ 'ταν νὰ 'ναι κανεὶς ἐκεῖ μέσα καὶ ν' ἀναπαύεται». Στὸ σημεῖο αὐτὸ τὸ παρὸν εἶναι ὠριμὸ νὰ περάσει σὲ μιὰ μυ-

11. Ὁ Τσίρκας μᾶς πληροφορεῖ μὲ τὴν «Εἰδοποίηση τοῦ συγγραφέα» ποὺ προτάσσει στὴ συγκεντρωτικὴ ἔκδοση τῶν *Διηγημάτων*, Κέδρος, 1978, πὼς ἐκεῖ δὲν συμπεριλαμβάνονται «πέντε ἢ ἕξι πεζογραφήματα τῆς δεκαετίας 1927-1938 σκορπισμένα σὲ παροικιακές ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ τῆς Αἰγύπτου».

12. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ποὺ στοιχειοθετεῖται ἀπὸ μεσημέρι, φῶς, ζέστη, καὶ ὅπου παρεμβαίνει συμπληρώνοντάς τὴν κάποιο παιδί, ἐπαναλαμβάνεται ἀρκετὲς φορές· π.β. «Μιὰ νύχτα στὸ 'Εσμο», στὴν ἴδια συλλογὴ, καὶ *Ἡ Λέσχη*, Κέδρος, 1973, σσ. 118-19: «Κρουμένα μέσα στ' ἀσάλευτα πεῦκα, τὰ τζιτζικία ξετρελάθηκαν. Τὸ ἓνα σωπαίνει, τὸ ἄλλο ἀρχινάει. Μιὰ μυρουδιὰ ἀπὸ ρετσίνα κι εὐκάλυπτο θυμίζει δάση καὶ δροσιὰς ἄλλων ἡπείρων. Στὸ παγκάκι, κάτω ἀπ' τὴ σκιὰ, τὰ παιδιὰ τῆς Ρόζας βρῆκαν ἓνα χαμυκλέοντα καὶ τὸν βασανίζουν μὲ δυὸ τοιμπίδες τῆς μπουγάδας. Σκύβουν πάνω ἀπ' τὸ ἄχαρο πλάσμα σφίγγοντας τὰ χεῖλια. Εἶναι μόνο μὲ τὸ βρακί, σὰ μικροὶ ἔρωτες ποὺ τοὺς γέννησε ἀξαφνα τὸ φῶς γιὰ νὰ χρειεῖ τὸν ἐαυτό του πάνω στὴν τρυφερὴ σάρκα τους. Ὅταν βρῆκαν κάτω ἀπ' τὴ βρύση τοῦ πλυσταριοῦ, ἡ Ἐμμη εἶδε τίς σταγόνες ποὺ στραγγάλιζαν καὶ κυλοῦσαν, μὲ ὥσπου νὰ καθίσουμε στὸν πάγκο, τὰ παιδιὰ εἶχαν στεγνώσει. Τὸ ἄγουρο στηθᾶκι τοῦ κοριτσιοῦ, ὅσο δυὸ νεραντζάκια, ἀγγίζει τὸ κεφάλι τοῦ δυσκίνητου ἐρπετοῦ». Ἡ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα τοῦ Τσίρκας καὶ στὸ «Αἶων παῖς ἐστὶ παῖων, πεσσεύων» παιδὸς ἡ βασιλῆγῃ» (Ἡ ζωὴ εἶναι ἓνα παιδί ποὺ παίζει μὲ τὰ ζάρια· τοῦ παιδιοῦ εἶναι ἡ βασιλεία) τοῦ Ἡράκλειτου εἶναι ἔντονη. Ἡ πραγματώση, λοιπόν, τῆς ζωῆς μέσα σὸ χρόνο θεωρεῖται σὰν μιὰ διαδικασία ποὺ καθορίζεται ἀπὸ τὸ τυχαῖο; Σχετικὰ μὲ αὐτὸ βλ. στὸ ἴδιο, σ. 313 *Ἡ Νυχτερίδα*, τὸ motto (γράμμα τοῦ Φρ. Ἐνγκελς), σσ. 323-24, ὅπου ἡ Ἱστορία παρουσιάζεται σὰν «μιὰ μήτρα κόκκινη, διψασμένη» καθὼς καὶ σ. 9 (motto Σεφέρη), καὶ σ. 221.

οικη διάσταση καὶ ἐναρμονισμένο ἔτσι μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ χρόνου τῆς ἀναδρομῆς νὰ ὀδηγήσει τὴ διήγηση πρὸς ἓνα τέλος ὅπου ὁ μυθικός χρόνος κυριαρχεῖ δίνοντας στὴν πραγματικότητα μιὰν ὄνειρική προοπτική, καὶ προσφέροντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ καὶ τὴ μόνη δυνατὴ ἔκβαση τοῦ διηγήματος.

Ἡ συνεχὲς παρεμβολὴ τοῦ μυθικοῦ χρόνου ποὺ καταλήγει σὲ μιὰν ἐναλλαγὴ του μὲ τὸν ψυχολογικὸ χρόνο ὑποβάλλει καὶ τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἐπανάληψης ποὺ ἐμφανίζεται καὶ τυπικά μὲ τὴ μορφή τῆς ἐπανάληψης τῆς σκηνῆς μὲ τὸ γυμνὸ κορίτσι καθὼς καὶ μὲ τὸ σκέπασμα τῶν ματιῶν τοῦ ἀφηγητῆ ἀπὸ δυὸ χέρια γυναικεῖα. Ἡ ἐπανάληψη αὐτὴ ἀνοίγει τὴν ὄνειρική προοπτικὴ τῆς ἱστορίας —λειτουργώντας ταυτόχρονα σὰν ἓνα μικρῆς κλίμακας εἶδος ἐσωτερικῆς πρόληψης—, προοπτικὴ ποὺ ὀδηγεῖ σὲ μιὰν ἀνάλογη ἔκβαση ποὺ σφραγίζεται καὶ πάλι ἀπὸ τὸ σκέπασμα τῶν ματιῶν τοῦ ἀφηγητῆ ἀπὸ «δυὸ δροσερὰ χέρια».

Πρέπει ἀκόμη νὰ ἐπισημάνουμε καὶ τὴν παρουσία τοῦ θέματος τοῦ χοροῦ, πρὸς τὸ τέλος τοῦ διηγήματος: «Χορέψανε καὶ ξαναφιλήθηκαν. Στὸ τέλος τὸν πῆρε ἀπὸ τὸ χέρι καὶ τὸν πῆγε ὡς τὴν πόρτα του. Μετὰ ντύθηκε τὰ ρούχα της, τοῦ ἔστειλε ἀπὸ μακριὰ ἓνα φιλὶ καὶ χάθηκε στὸ γύρισμα τοῦ δρόμου». Τὸ θέμα αὐτό, θὰ τὸ συναντήσουμε ἀρκετὲς φορὲς στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες*. Γενικὰ ὅμως ἔχουμε σ' αὐτὸ τὸ διήγημα μιὰ πρῶιμη ἐμφάνιση ἐνὸς τρόπου ἀφήγησης ποὺ μετὰ τριάντα περίπου χρόνια, ἀναπτυγμένη σὲ μιὰ πολὺ μεγαλύτερη κλίμακα, θὰ ἀναχθεῖ σὲ ἀφηγηματικὴ τεχνική.

Στὸ «Μιὰ νύχτα στὸ Ἔσμο» (1938) ἡ ἱστορία ἀρχίζει νὰ ἀναπτύσσεται πάνω στὸ χρονικὸ σχῆμα τῆς μέρας ποὺ περνᾷ: «Ἀπόγευμα», «Περνοῦσε ἡ ὥρα κι ὁ ἥλιος ἔγερνε», «Ξαφνικά τὸ σούρουπο»... Ὅμως ὁ μυθικός χρόνος συχνὰ παρεμβάλλεται μέσα σ' αὐτὸ τὸ νομοτελειακὸ χρονικὸ σχῆμα· τὰ σχετικὰ σημάδια εἶναι: ἀκίνησία, σιωπὴ, ἓνα παιδὶ· σημάδια ποὺ, ὅπως ἤδη εἶδαμε ἀλλὰ θὰ μᾶς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νὰ δοῦμε καὶ παρακάτω, ἐπαναλαμβάνονται καὶ γίνονται σχεδὸν τυπικὲς ἐκδηλώσεις τῆς παρεμβολῆς τοῦ μυθικοῦ χρόνου, ἐκείνης τῆς στιγμῆς τῆς αἰωνιότητος ποὺ ξαφνικά —ὅπως, δηλαδή, ἐμφανίστηκε καὶ ἔκοψε τὸν χρόνο στὰ δύο— χάνεται κι ἀφήνει πάλι τὸν χρόνο νὰ κυλήσει σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ —ἢ καὶ ἱστορικὴ, στὴν Τριλογία— νομοτέλειά του.

«Στὸ βυθὸ» (1939), ὁ μυθικός χρόνος ὑπάρχει ἀόρατος σ' ὅλη τὴ διήγηση καὶ παραμονεύει γιὰ τὴ ρωγμὴ, γιὰ τὴ στιγμὴ ἐκείνη κατὰ τὴν ὁποία θὰ ἀποκαλυφθεῖ· καὶ ἡ στιγμὴ αὐτὴ φτάνει ὅταν ὁ Λουκῆς —ὁ κύριος χαρακτήρας— ἐτοιμάζεται νὰ γράψει. Ἀλλὰ ἡ ἱστορία δὲν τελειώνει μέσα σ' αὐτὸ τὸ κενὸ —ἢ τὴν ἀπεριόριστὴ διάρκειά— τοῦ χρόνου. Ἡ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία ἐπιστρέφει στὸν ἀντικειμενικὸ χρόνο: «Τὸ πρῶι σὰν ἔφυγε

ὁ Λουκῆς γιὰ τὴ δουλειά του...) "Ὁμως ὁ μυθικός χρόνος δὲν μένει ἀμνημόνευτος σ' αὐτὴ τὴν ἔκβαση: ἡ Σόφη ἀνοίγει τὸ τετράδιο γιὰ νὰ διαβάσει αὐτὸ ποὺ ἔγραψε ὁ Λουκῆς: εἶναι ἓνα ἡμερολόγιο, καὶ ἡ ἔγγραφὴ τῆς προηγούμενης μέρας ἔχει ὡς ἐξῆς:

«6 Μαρτίου, Κυριακή: Στὴ Γαλλικὴ "Ἐκθεση μὲ τὸ Στάθη. Εἶδαμε μονάχα ἓνα ταμπλό καὶ φύγαμε. Τὸ «Marine en Bretagne» τοῦ Vlaminek. Κι ἓνα περιέργο ὄνειρο» (σ. 455)

Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ μυθικός χρόνος ἐντάσσεται νόμιμα μὲς στὴ διήγηση, σεβόμενος τὴ λογικὴ τῆς καί, μοιραῖα, τὴν ἀληθοφάνεια.

Μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία ἢ μὲ τὴν προέκτασή της —τὸ ὄνειρο— ὁ ἥρωας τοῦ διηγήματος βυθίζεται μὲς στὸ βυθό, δηλαδὴ βγαίνει ἀπὸ τὸ χρόνο. Μιὰ τέτοια ἐμπειρία δὲν περιγράφεται, εἶναι ἀφατῇ τὸ μόνο δυνατό εἶναι νὰ καταγραφεῖ —ἐγγραφεῖ— μὲ ἓναν ἐντελῶς ἐξωτερικὸ τρόπο— μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ ἐξωτερικοῦ χρόνου: κάτω ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία «6 Μαρτίου, Κυριακή» ποὺ θὰ μπορούσε ὅμως νὰ εἶναι καὶ ὅποιαδήποτε ἄλλη Κυριακή.

Τὸ «Γιατὶ δὲν ἔφυγε;» (1938) παρουσιάζει ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὸν γρήγορο ρυθμὸ του ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ὁργάνωση τῆς διήγησης πάνω σὲ ἓνα χρονικὸ πλάνο ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὶς ὥρες 2.28 μμ. ἕως 11.50 μμ. Ἡ δράση ἀναπτύσσεται μέσα στὸ διάστημα 9.22' ὥρῶν καὶ παρακολουθεῖται στὴν εὐθύγραμμη χρονικὴ —ὥρολογιακὴ πιδὸ συγκεκριμένα— ἀνάπτυξή της. Ἔτσι, τὰ μέρη στὰ ὁποῖα κομματιάζεται ἡ διήγηση ἔχουν σὰν τίτλο τὴν ἀκριβὴ ὥρα κατὰ τὴν ὁποία ὑποτίθεται πὼς συμβαίνουν τὰ διάφορα περιστατικά, μὲ τὴν ἀκρίβεια δηλαδὴ τῶν ἀφίξεων καὶ τῶν ἀναχωρήσεων ἀπὸ ἓνα σιδηροδρομικὸ σταθμὸ γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἄλλωστε ἐκτυλίσσεται ἡ δράση.

Ἡ εὐθύγραμμη μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία ἐπιταχύνει τὸν ρυθμὸ τῆς διήγησης ἐξασφαλίζοντας ἔτσι καὶ τὴν ἀπαιτούμενη σὲ ἓνα διήγημα πυκνότητα, χωρὶς παράλληλα νὰ δίνει στὴ διήγηση ἓνα μονοδιάστατο χαρακτήρα: καὶ αὐτὸ κατορθώνεται χάρις στὴν ἐναλλαγὴ ἀπὸ κομμάτι σὲ κομμάτι τῶν ἀντικειμένων τῆς διήγησης, ἐνῶ ταυτόχρονα ὁ ἀφηγητὴς παραμένει ὁ ἴδιος ἀλλὰ καὶ ἀφανής. "Ἀν θέλαμε νὰ κατατάξουμε τὸ διήγημα αὐτὸ ὡς πρὸς τὴν ἀφηγηματικὴ του σκοπιὰ θὰ τὸ τοποθετούσαμε στὸ εἶδος τῆς "οὐδέτερης παντογνωσίας" κατὰ τὴν ὁποία ἡ προοπτικὴ τοῦ ἀφηγητῆ εἶναι μὲν ἀπεριόριστη, ἀλλὰ χωρὶς ἀπευθείας παρεμβολὲς καὶ σχολιασμοὺς τῆς δράσης. Ὁ ἀφηγητὴς εἶναι, βέβαια, ἑτεροδιηγηματικός, δὲν ἀποτελεῖ δηλαδὴ μέρος τῆς διήγησης καὶ δὲν παρουσιάζεται —ὅπως ἄλλωστε, καὶ στὴν περίπτωσι τῆς παντογνωσίας τοῦ συγγραφέα-ἐκδότη—, μιᾶ ὅμως μὲ τρόπο ἀπρόσωπο, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πὼς τὰ διάφορα ἐπεισόδια παρουσιάζονται ὄχι ἔτσι ὅπως τὰ βλέπει ὁ ἀφηγητὴς, ἀλλὰ ἔτσι ὅπως τὰ βλέπει ὁ ἐκάστοτε χαρακτήρας.

Χαρακτηριστική είναι σχετικά και ἡ μερική χρήση —ιδίως στὰ κομμάτια μὲ τίτλο «5μμ.», «6.30», «8.20» καὶ «8.40 μμ.»— τοῦ δραματικοῦ τρόπου σύμφωνα μὲ τὸν ὅποιο δὲν παρουσιάζονται παρὰ οἱ πράξεις καὶ τὰ λόγια τῶν χαρακτήρων καὶ ὅχι οἱ σκέψεις ἢ τὰ συναισθήματά τους τὰ ὅποια ὁ ἀναγνώστης πρέπει νὰ τὰ συμπεράνει ἀπὸ τίς κινήσεις καὶ τὰ λόγια. Στὶς περιπτώσεις μάλιστα τῶν «5μμ.» καὶ «8.40 μμ.» ἔχουμε μιὰ καταγραφή ἀμιγροῦ διαλόγου χωρὶς τὴν παραμικρὴ χρήση ἔκθεσης. Παρόλα αὐτὰ δὲν λείπει ἡ ἐλεύθερη πλάγια ἀντίληψη, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς Ἀντζέλικα στὸ «09.20 μμ.»

Ἀνάλογο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ διήγημα «Ἡ πανώλη στὴ Δέλγκα» (1939), ποῦ ἡ χρονικὴ του ἀνάπτυξη δίνει τὴν ἴδια μὲ τὸ προηγούμενο διήγημα αἴσθηση ταχύτητας καὶ πυκνότητας. Ἡ περιγραφόμενη πορεία πρὸς τὴν καταστροφή, παρ' ὅλο τὸν ρεαλιστικὸ χαρακτήρα της, ἔχει καὶ μιὰ ἀλληγορικὴ διάσταση ποῦ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸν γενικὸ ἐξωτερικὸ τόνο.

Ἀλλὰ τὸ διήγημα αὐτὸ ἔχει ἕνα ἐπιπλέον ἐνδιαφέρον, γιατί ἀποτελεῖ μιὰ προσπάθεια τοῦ Τσίρκα νὰ ἐκεκτείνει τὴ διηγηματογραφικὴ συντομία, καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη θὰ μᾶς ἀπασχολήσει παρακάτω.

1.3 Στὴ συλλογὴ *Ὁ ὕπνος τοῦ θεριστῆ* (1954) ἡ αἴσθηση τοῦ χρόνου εἶναι ἴδια καὶ στὰ τρία διηγήματα ποῦ τὴν ἀποτελοῦν : ἀργὸς ρυθμὸς ποῦ φτάνει στὴν ἀκινήσια. Αὐτὴ ἡ αἴσθηση τοῦ σταματημένου χρόνου ἀνταποκρίνεται στὴν ψυχικὴ κατάσταση τῶν προσώπων ποῦ βρίσκονται παγιδευμένα μέσα σὲ μιὰ κατάσταση ποῦ μοιάζει μὲ ἀδιέξοδο. Ἡ συλλογὴ αὐτὴ προδίδει κάποιες ἀπωθημένες πεζογραφικὲς προτιμήσεις τοῦ Τσίρκα. Αὐτές, μάλιστα, οἱ προτιμήσεις δὲν ὑποβάλλονται μόνο μέσα ἀπὸ τὸν γενικὸ κυρίαρχο τόνο τῶν τριῶν διηγημάτων, ἀλλὰ σὲ κάποιον σημεῖο τοῦ πρώτου διηγήματος —ποῦ δίνει καὶ τὸν τίτλο στὴ συλλογὴ— δηλώνονται μέσα ἀπὸ τὸν λόγο ἐνὸς χαρακτήρα:

«—Εἶναι χρόνια τώρα ποῦ θέλω νὰ γράψω ἕνα ὠραῖο βιβλίο. Ἐνα βιβλίο μὲ δέντρα, μ' ἕνα ψαράδικο λιμανάκι κι ἕνα μεγάλο ἔρωτα. Νά 'ναι μιὰ κόρη ποῦ νὰ τὴ φωνάζουν Ἰγγεμποργκ κι ἄλλη μιὰ, ἡ Μονάκριβη. Τὰ λόγια γεμάτα καὶ ἥρεμα σὰν ποτάμι, νὰ φεγγίζουν μέσ' ἀπὸ τίς γραμμὲς του χρυσαφένια, ὅπως τὸ ἡλιοβασίλεμα πίσω ἀπ' τὰ λιόδεντρα καὶ τὰ πεῦκα. Νὰ τελειώσω τὸ βιβλίο καὶ νὰ μὴ μοῦ κάνει καρδιά νὰ τ' ἀφήσω, μόνο νὰ κάθομαι νὰ γράφω ἄλλες δυὸ σελίδες, μὲ κ υ ρ τ ὶ τ ὠ ν δ ἔ κ α, λ ε υ κ ἄ, ἔτσι γιὰ νὰ μείνω ἀκόμα λίγο μὲ τὴ συντροφιά τῶν ἡρώων μου. Θέλω νὰ γράψω ἕνα βιβλίο λυπητερὸ ποῦ νὰ κάνει εὐτυχισμένους ὅσους τὸ διαβάζουν. Μὰ εἶναι τούτῃ ἡ κατάρα τῆς ἐποχῆς μας, ποῦ μοῦ πατάει τὸ σβέρκο καὶ μοῦ κολλᾷ τὸ πρόσωπο πάνω στὴ δυστυχία τῶν ἀνθρώπων, πάνω στὶς ἀνοιχτὲς πληγές, στὴ λάσπη καὶ τὸν χοριό. Καὶ σκληράθηκαν

όλα: ἡ φωνή, τὰ δάχτυλα κι ἡ καρδιά μου. Κι ὁ Ἀπρίλης μὲ τὶς πασχалиές, γίνηκε ὁ μήνας ὁ σκληρός. Τὸν βλέπω σὰν ξερὴ πέτρα νὰ βουλιάζει σὲ μιὰν ἄγονη καὶ πυρωμένη ἄμμοθάλασσα. Καὶ γύρω ἀπὸ τὴν πέτρα εἶναι τσακάλια κι ἀχρίδες καὶ σκορπιοὶ καὶ σκολόπεντρες καὶ φίδια καὶ γεράκια. Εἶναι καὶ τὰ κίτρινα κόκαλα τῆς ἐξορίας καὶ τῆς μοναξιάς. Τὸν Ἀπρίλη γευτήκαμε τὸ φαρμάκι τῆς προδομένης φιλίας. Γι' αὐτὸ εἶναι καὶ πιὸ σκληρός». (σσ. 260-61)

Ἀποτελεῖ ἄραγε μιὰ τέτοια ἱστορία τὸ ἀφηγηματικὸ ἰδανικὸ τοῦ Τσίρκα; Εἶναι πολὺ πιθανό, ἐπεὶ οἱ ἀφηγηματικὲς καταβολές του, ἔτσι ὅπως αὐτὲς ἀναγνωρίζονται μέσα ἀπὸ τὴν πρώτη του συλλογή, συμφωνοῦν μὲ κάτι τέτοιο, ἀλλὰ καὶ ἐπεὶ αὐτὸ τὸ ἰδανικὸ παρουσιάζεται μέσα σὲ ἓνα διήγημα ποὺ ὑπηρετεῖ μιὰν ἀνάλογη ἀτμόσφαιρα, ἓνα διήγημα μὲ λυρικό τόνο, ἓναν τόνο ποὺ γιὰ νὰ μὴ κλονίσει τὴ ρεαλιστικὴ —κοινωνικοῦ καὶ πολιτικοῦ χαρακτήρα— προοπτικὴ ποὺ κυριαρχεῖ στὰ διηγήματά του ἀπὸ τὸν Πόλεμο καὶ μετὰ, καλλιεργεῖται μέσα ἀπὸ τὸ λόγο τῶν δύο χαρακτήρων —ἓνας ἄντρας καὶ μιὰ γυναίκα— ποὺ γιὰ νὰ συνεχίσουν τὸ διάλογό τους καὶ νὰ ποῦν μέσα ἀπὸ αὐτὸν ἐκεῖνο ποὺ πραγματικὰ τοὺς βασανίζει, ἀποφασίζουν νὰ μιλήσουν ὅπως συνήθιζαν, παίζοντας, ἄλλοτε, δηλαδή «ὅπως μιλοῦν οἱ ἥρωες μεσ' ἀπὸ τὰ βιβλία». Πρόκειται γιὰ μιὰ μορφὴ ἐκείνου τοῦ ἐλεγχόμενου λυρισμοῦ ποὺ βλέπουμε συχνὰ νὰ ξεμυτίζει στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτείες*.

Στὸ διήγημα αὐτὸ συναντοῦμε καὶ ἓνα σύμβολο ποὺ θὰ συναντήσουμε καὶ στὴν Τριλογία, ἂν καὶ μὲ καλυμμένο ἐκεῖ τὸν συμβολισμό του κάτω ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς συνιστώσες. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα-σύμβολο τοῦ περάσματος μέσα ἀπὸ τὴν ἔρημο· ἐμφανίζεται πρῶτα μὲ τὸν Ἀντώνη ποὺ πέρασε τὴ Λιβυκὴ καὶ τὴ μισὴ Κυρηναϊκὴ, ποὺ τρεῖς μῆνες περπατοῦσε γιὰ νὰ πάει καὶ νὰ φέρει τὴν «καινούρια γραμμὴ», ποὺ ὅταν ὅμως γύρισε οἱ ἄλλοι τὴν εἶχαν ἤδη βρεῖ ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο. Καὶ καθὼς στὸ μεταξὺ εἶχε ἀλλάξει ἡ κατάσταση καὶ ἤδη χρειαζόταν πάλι σύνδεση, ὁ Ἀντώνης ξαναβγήκε στὴν ἔρημο «καὶ πιά δὲν ξαναφάνηκε. Πουθενά. Μπορεῖ νὰ τὸν σκότωσαν, μπορεῖ νὰ πέθανε ἀπ' τὴ δίψα, μπορεῖ νὰ ζύλιασε ἀπ' τὸ κρύο καὶ νὰ τὸν φάγαν τὰ τσακάλια». Καὶ συμπληρώνει μὲ τὴ φαντασία τῆς ἡ Ελένης —μιλώντας, ὅπως εἴπαμε, ὅπως οἱ ἥρωες στὰ βιβλία:

«Τὸν φαντάζομαι [...] ὀλομόναχο νὰ περνᾷ τὴ Λιβυκὴ. Χωρὶς καμιὰ συντροφιά νὰ τὸν ἐμψυχώνει, μόνον ἐκεῖνος κι ἡ σκιά του, κι ἡ δίψα του. Νὰ κρύβεται ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Νὰ περνᾷ μέσ' ἀπὸ τ' ἀγγλικά φυλάκια, τὰ στρατόπεδα τῶν αἰχμαλώτων, τὰ ναρκοπέδια, τρεῖς μῆνες! Ἡ πίστη ποὺ ὁδηγοῦσε τὰ βήματά του ἔχει κάτι τὸ φοβερό. Πῶς θὰ μπο-

ροῦσε ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς νὰ χωρέσει ξανὰ μέσα σ' ἓνα σπίτι, ν' ἀνοίξει τὴ βρύση, νὰ καθίσει στὸ τραπέζι καὶ νὰ κόψει ψωμί;

—Μποροῦσε. Ὅχι μονάχα αὐτὸς μὰ καὶ ὅλοι τους. Ὅμως τώρα ποὺ γύρισαν θαρρεῖς πὼς τοὺς χωρᾷ κανένα σπίτι; Εἶναι σὰν τὸν Ἀντώνη, τὸ «σύνδεσμο». «Θὰ πάω ἐγὼ» λένε καὶ θέλουν νὰ παλέψουν μὲ τὴ Μοίρα γιὰ δεύτερη φορά. Τὸ χρέος τους τὸ κάμανε, μόνο νά, ἡ δουλειὰ δὲν τελειώνει, κατάλαβες; Πρέπει νὰ ξαναπεράσουν τὴν ἔρημο.» (σ. 263)

Καὶ παρακάτω:

«Ὅταν εὔρεις τὸ δρόμο τῶν δακρύων τότε τὸ σπίτι δὲν εἶναι πολὺ μακριά.

—Μὰ καὶ τ' ἀντίστροφο. Πρέπει νὰ βγεῖς ἀπὸ τὸ σπίτι σου γιὰ νὰ βρεῖς τὸ δρόμο τῶν δακρύων. Καὶ δὲν εἶναι ὅλοι οἱ δρόμοι τόσο ἀπλοί. Εἶναι δρόμοι ποὺ ἀπ' ἄλλοῦ ξεκινοῦν κι ἄλλοῦ σὲ βγάζουν.» (σ. 264)

Καὶ ἡ σύντομη ἐρωτικὴ συνάντηση —ὁ αὖπνος τοῦ θεριστῆ— ποὺ κρατᾷ δύο ἕως τρία λεπτά—τερματίζεται ὅταν ὁ Κώστας πρέπει καὶ πάλι νὰ φύγει: «Π ρ έ π ε ι ν ᾶ ξ α ν α π ε ρ ᾶ σ ω τ ῆ ν ἔ ρ η μ ο», λέει (ἡ ἀραίωση εἶναι τοῦ Τσίρκα). Ὁ συμβολικὸς χαρακτήρας τῆς ἐρήμου, τῆς πορείας μέσα σ' αὐτὴν, καὶ μαζὶ μ' αὐτὴν τοῦ κινήματος ἢ τοῦ κόμματος, τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ συνδέσμου, εἶναι ἐδῶ σαφής: ὁ Κώστας φεύγει ἐνῶ «μπροστὰ του ἦταν τὸ σκοτάδι. Μὰ πέρα ἀπὸ τὸ σκοτάδι ἡ ματιά του ἔψαχνε κι ἀναμετροῦσε τὸ σκληρό, τὸ μακρὸ μὀχθο ποὺ τοὺς περίμενε»¹³.

Στὸ δεύτερο διήγημα τῆς συλλογῆς, «Γιὰ ἓνα ζευγάρι ρόδα» (1947), ὁ λυρικὸς τόνος τοῦ «Ἵπνου τοῦ θεριστῆ» —χωρὶς αὐτὴ τὴ φορά νὰ δικαιολογεῖται αὐτὸς ἢ νὰ ἀναφέρεται σὲ κάποια πολιτικὴ ἢ κοινωνικὴ δράση ποὺ νὰ ἀποτελεῖ τὸ ἀντικειμενικὸ του πλαίσιο—, μαζὶ μὲ ἓναν ἐντονο αἰσθητισμὸ, ἐλαχιστοποιεῖ τὴ δράση, ἰδρύνοντας ἓνα χρόνο σταματημένο, ἐρωτικὸ κι αἰσθητικὸ μαζὶ· μέσα σὲ μιὰ κάμαρα ποὺ «εἶχε ἓνα χαμηλὸ ντιβανάκι σουβαντισμένο ἄσπρο. Πάνω του ἦταν στρωμένο ἓνα νησιώτικο κιλίμι [...] Πιὸ ψηλά, στὸν ἴδιο τοῖχο, ἦταν ἓνα ράφι σουβαντισμένο κι αὐτὸ καὶ πάνω του σάπιζε ἓνα μῆλο. Οἱ κάτασπροι τοῖχοι δὲν εἶχαν ἄλλο στολίδι ἀπ' αὐτὸ τὸ μῆλο» (σ. 268). Κάτω ἀπὸ τὸ σπίτι ἢ στέρνα «γεμάτη μὲ τὰ νερὰ τῶν βροχῶν», μιὰ «μάζα τοῦ νεροῦ, ἥρεμη καὶ κατασκότεινη καὶ μέσα κολυμποῦσε τὸ χέλι» (σ. 271). Καὶ

13. Τὸ σκοτάδι αὐτὸ εἶναι ἀνάλογο μὲ ἐκεῖνο τῆς *Νυχτερίδας*.

«Οἱ στιγμὲς κυλοῦσαν, ἡ ὥρα περνοῦσε κι ἦταν σὰ νὰ μὴν περνοῦσε καθόλου, γιατί ὅλα μέναν ἀσάλευτα καὶ σκοτεινά». (σ. 274)

Κι ὅταν τὸ διήγημα τελειώνει, ὅλα βρίσκονται στὴν ἴδια θέση πού ἦταν καὶ στὴν ἀρχή:

«Ὅλα ἦταν στὴ θέση τους. Τὸ χέλι μέσα στὴ στέρνα χαιρότανε τὸ νερὸ ὀλοδικό του. Τὸ μῆλο σάπιζε πάνω στὸ ράφι. Οἱ κάτασπροι τοῖχοι μύριζαν ἀσβέστη.» (σ. 276)

Στὸ τρίτο καὶ τελευταῖο διήγημα τῆς συλλογῆς, «Σὲ καιρὸ καὶ σὲ τόπο» (1946), ἔχουμε καὶ πάλι σταμάτημα τοῦ χρόνου, τέλμα, σήψη πού φανερώνεται καὶ μέσα ἀπὸ τὶς ξινὲς μυρωδιὲς τοῦ καλοκαιριοῦ, σαπίλα καὶ μπόχα. Ὑπάρχει ἐδῶ ἓνας χρόνος κι ἓνας ρυθμὸς ὅπως ἐκεῖνος στὸ «ψάρεμα μὲ τὸ καλάμι», στὴν ἀδράνεια, πού μπορεῖ νὰ σημαίνει «ἀναντρία ἢ τύψη» (σ. 278).

1.4 Στὴ συλλογὴ *Ἕνα πορτοκαλὶ φεγγάρι* πού ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα διηγήματα πού γράφτηκαν ἀπὸ τὸ 1954 ὡς τὸ 1956, μόνο τὸ πρῶτο διήγημα, πού δίνει ὡς συνήθως καὶ τὸν τίτλο στὴ συλλογὴ, προσφέρει δύο στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργία τοῦ χρόνου πού θὰ φανοῦν χρήσιμα στὴν ἀνάγνωση τῆς Τριλογίας. *Ἕνα* εἶναι τὸ θέμα τῆς ἐπανάληψης μέσα στὴν Ἱστορία:

«...Σφάζανε ἀνθρώπους, ξεκοιλιάζανε γυναῖκες, πελεκούσανε γερόντισσες μὲ τὰ σπαθιά. Ὅλα στάχτη. Κι οἱ πέτρες κολυμπούσανε μέσα στὸ αἷμα. Καὶ πέρα σηκώνόταν ντουμάνι ἀπὸ τὶς πυρκαϊές...

Γιὰ τί ἔλεγε; Γιὰ τὴν ἄλωση τῆς Τροίας; Γιὰ τὴν καταστροφὴ τῆς Σμύρνης; Γιὰ τὸ Δίστομο;» (σ. 171).

Τὸ ἄλλο σχετικὸ στοιχεῖο ἀποτελεῖ ἡ διαπλοκὴ δύο θεμάτων πού ἤδη ἔχουμε διαπιστώσει πὼς ἀποτελεῖ μιὰ τεχνικὴ προσφιλή στὸν Τσίρκα. Ἐδῶ διαπλέκεται τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα μὲ ἐκεῖνο τῆς Ἱστορίας ἢ, πιὸ σωστά, τῆς τραγωδίας τοῦ ἔρωτα μὲ τὴν τραγωδίαν τῆς Ἱστορίας· μιὰ ἀδιέξοδη ἐρωτικὴ σχέση ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰν ἀδιέξοδη ἱστορικὴ κατάσταση.

Κατὰ τὰ ἄλλα ἔχουμε σ' αὐτὴ τὴ συλλογὴ μιὰν ἐπιστροφὴ στὸ ὕφος καὶ στὸν τόνο τῆς συλλογῆς *Ὁ Ἀπρίλης εἶναι πιὸ σκληρὸς*.

1.5 Ὁ *Νορρεντίν Μπόμπα*, πού ἐκδίδεται τὸ 1957, εἶναι μιὰ νουβέλα γραμμένη πάνω στὸ πρότυπο τῆς λαϊκῆς φυσικῆς καὶ ἀπρόσκοπτης διήγησης, ὅπου διασταυρῶνεται πολλὰ πρόσωπα καὶ πολλὲς ἱστορίες. Πέρα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι προσφέρει ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα δείγματα ἐπέκτασης τῆς διηγηματογραφι-

κῆς συντομίας, δὲν προσφέρει κάποιο ἐπιπλέον σχετικὸ μὲ τοὺς σκοποὺς αὐτῆς τῆς μελέτης στοιχεῖο.

1.6 Ἀνάμεσα, ὅμως, στὰ διηγήματα ποὺ ἀποτελοῦν τὴν τελευταία συλλογὴ τοῦ Τσίρκα, *Στὸν κάβο* (1966), ὑπάρχουν δύο — ἡ «Μνήμη» καὶ ἡ «Φούγκα» — ποὺ προσφέρουν πολὺτιμα σχετικὰ στοιχεῖα. Ἀλλὰ γενικὰ ἡ συλλογὴ αὐτὴ εἶναι ἐνδεικτικὴ τῆς πορείας καὶ τῶν προθέσεων τοῦ πεζογράφου Τσίρκα.

Βλέπουμε, γιὰ παράδειγμα, νὰ συμπεριλαμβάνεται ἐδῶ ἓνα παλιὸ διήγημα ποὺ θυμίζει κάποια διηγήματα ἀπὸ τοὺς Ἀλλόκοτους ἄνθρώπους· πρόκειται γιὰ τὴ «Γαλήνη» (1938) ποὺ εἶναι μιὰ ρεαλιστικὴ ἐκδοχὴ τοῦ χριστιανικοῦ θρησκευτικοῦ μύθου τῆς Μαρίας, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ Χριστοῦ.

Ὑπάρχουν ἀκόμη σ' αὐτὴ τὴ συλλογὴ διηγήματα ποὺ γράφτηκαν τὸ 1946 καὶ 1947, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν τὸν διηγηματογράφο Τσίρκα τῆς περιόδου 1944 ἕως 1947 κατὰ τὴν ὁποία ἐπεξεργάζεται τὸ μοναδικὸ περιστατικὸ καὶ ἐπιδιώκει τὴν ἐνιαίαν ἐντύπωση: εἶναι οἱ «Δύσκολοι δρόμοι» (1946), «Τὸ χωριὸ μὲ τὶς καμπίνες» (1947) καὶ ἡ «Βραδινὴ κουβέντα» (1947).

Μιὰ τρίτη ὁμάδα μέσα σ' αὐτὴ τὴ συλλογὴ ἀποτελοῦν τὰ ὑπόλοιπα πέντε διηγήματα ποὺ συνιστοῦν — ἀλλὰ ὅχι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο — ἓνα σημεῖο προσέγγισης τοῦ διηγηματογράφου μὲ τὸν μυθιστοριογράφο Τσίρκα. Τὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτά, «Ὁ Χλωρὸς παράδεισος» (1952), ἀποτελεῖ μιὰν ἀπόπειρα τοῦ συγγραφέα γιὰ ἐπέκταση τῆς διηγηματογραφικῆς συντομίας· ἐδῶ συνθέτεται ἓνα γυναικεῖο πορτραῖτο μέσα ἀπὸ τὸν διπλὸ χρόνο τῆς ἱστορίας — τὸ παρὸν τῆς παράλληλα μὲ τὸ παρελθὸν τῆς — μαζὶ μὲ ἱστορίες ἄλλων προσώπων, ὅπως τοῦ Νάσου Ἀργύρη, τοῦ αἰχμαλώτου καὶ τοῦ Μήτσου Ἀργύρη, ποὺ τὶς διηγοῦνται οἱ χαρακτῆρες στὸν ἀφηγητὴ.

«Στὸν κάβο» (1961) ποὺ δίνει καὶ τὸν τίτλο στὴ συλλογὴ, ἔχουμε πάλι ἀλλεπάλληλες ἱστορίες ποὺ διηγεῖται ἓνας χαρακτήρας — ὁ μονόφθαλμος γέρο-Σαρδέλης — στὸν ἀφηγητὴ: ἡ ἱστορία τοῦ λατερνατζῆ, ἡ ἱστορία τοῦ Μεμᾶ, κ.ά. Ἔχουμε δηλαδὴ κι ἐδῶ τὸν τύπο ἐκεῖνο τοῦ διηγήματος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Τσίρκας ἐπιχειρεῖ συνήθως τὴν ἐπέκταση τῆς διηγηματογραφικῆς συντομίας τείνοντας πρὸς μιὰ μυθιστορηματικὴ ἐπίφραση γραφῆ.

Μὲ τὴν «Κατερίνα» (1961) ἔχουμε τὴν ἱστορία μιᾶς μαύρης ποὺ εἶναι νόθη κόρη μιᾶς ἀντεμουαζέλας ἀπὸ σόι» μὲ τὸν μπερμπερίνο μάγειρά της. Ἀνήκει στὸν τύπο τοῦ διηγήματος ποὺ παρουσιάζει ἓνα χαρακτήρα, μόνον ποὺ ἐδῶ δὲν γίνεται αὐτὸ μέσα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς ἀποκάλυψης τοῦ χαρακτήρα σὲ μιὰ στιγμὴ κρίσης, ἀλλὰ μοιάζει μὲ πορτραῖτο ἐνὸς δευτερεύοντα χαρακτήρα ἐνὸς μυθιστορήματος, καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ τὸ συμπεριλαμβάνω στὴν ὁμάδα τῶν διηγημάτων ποὺ συνιστοῦν ἓνα σημεῖο προσέγγισης τοῦ διηγηματο-

γράφου μὲ τὸν μυθιστοριογράφο Τσίρκα. Μὲ τὴ ζεστασιά, μάλιστα, καὶ τὴν ἀνθρωπιά του αὐτὸ τὸ πρόσωπο θυμίζει τὴν Ἀριάγνη τῆς Τριλογίας· ἴσως καὶ νὰ ἀποτελεῖ κάποιο πρόσωπο ποὺ δὲν βρῆκε θέση μέσα στὴν Τριλογία — ἄς θυμηθοῦμε πῶς ἡ συλλογὴ αὐτὴ κυκλοφόρησε τὸ 1966, δηλαδὴ μετὰ τὴν ἐκδοσὴ καὶ τοῦ τρίτου τόμου τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν* (1965).

Τὰ διηγήματα, ὅμως, ποὺ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς σκοποὺς αὐτῆς τῆς μελέτης παρουσιάζουν νέα στοιχεῖα εἶναι, ὅπως εἶπα παραπάνω, τὰ δύο τελευταῖα τῆς συλλογῆς, ἡ «Μνήμη» καὶ ἡ «Φούγκα».

Ἡ «Μνήμη» (1961) σὲ μιὰ πρώτη ματιὰ δείχνει πῶς ἀποτελεῖ ἓνα διήγημα ποὺ ἐπεξεργάζεται τὸ μοναδικὸ περιστατικό· δύο φίλοι ἐπισκέπτονται τὸν συγγραφέα καὶ τοῦ ζητοῦν νὰ γράψει ἓνα διήγημα στὴ μνήμη ἑνὸς κοινοῦ τους φίλου ποὺ πέθανε πρόσφατα. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ τὸ περιστατικὸ αὐτὸ ἀναφέρεται στὸ γράψιμο ἑνὸς διηγήματος, ἔχουμε στὴν οὐσία ἓνα περιστατικὸ ποὺ ἀντανακλᾶται πάνω στὸ ἴδιο του τὸ εἶδωλο. Ἐτσι, ἔχουμε ἐδῶ μιὰ διήγηση γιὰ τὸ πῶς δὲν γράφτηκε ἢ πῶς θὰ γραφόταν ἓνα διήγημα, ἢ ὁποῖα διήγηση τελικὰ γίνεται — ἢ ἀξιῶναι νὰ γίνει — ἢ ἴδια διήγημα.

Ἡ σημασία, ἐπομένως, τῆς «Μνήμης» βρίσκεται στὸ ὅτι ἀποτελεῖ ἓνα διήγημα γιὰ τὸ πῶς γράφεται ἓνα διήγημα. Τὰ στοιχεῖα ποὺ ὁ διηγηματογράφος παρουσιάζεται ἐδῶ νὰ χρειάζεται, εἶναι κατ' ἀρχὴν «τίποτε [=κάτι] παράξενο, τίποτε ἔκτακτο ποὺ νὰ ἔκανε» (σ. 154) ὁ ὑποψήφιος χαρακτήρας. Ἀλλὰ ὄχι μόνο αὐτό, γιατί «Στὸ διήγημα δὲν εἶναι τὰ γεγονότα ποὺ λογαριάζουν, μὰ τὸ πῶς γινήκανε καὶ πῶς τὰ περιγράφεις. Χωρὶς ψυχολογικὲς λεπτομέρειες κανεῖς δὲ θὰ σὲ πιστέψουν» (σ. 154).

Ἰσως κι ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ κάποια περιστατικὰ ποὺ δὲν βρῆκαν θέση στὴν Τριλογία, ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι οἱ σκέψεις τοῦ διηγηματογράφου πάνω στὴ σύνθεση ἑνὸς διηγήματος, ἄσχετα ἂν αὐτὲς διατυπώνονται γιὰ νὰ προσφέρουν στέγη σὲ ὁρισμένα περιστατικὰ ποὺ ἀπλῶς ἀναφέρονται ὡς πιθανὰ νὰ συμπεριληφθοῦν στὸ ὑπὸ σκέψη διήγημα καὶ ποὺ ὁ συγγραφέας τὰ ἀφήνει ἀναξιοποίητα, μιὰ καὶ τελικὰ δὲν ἀποφασίζει νὰ τὰ ἐπεξεργαστεῖ μυθοπλαστικά.

Στὴ «Φούγκα» (1964) ἡ διήγηση ἀναπτύσσεται σὲ δύο ἐπίπεδα χρόνου: στὸ παρὸν τῆς ἱστορίας τοῦ Βλάχου ποὺ κρεμάστηκε γιὰ τὸν ἔρωτα μιᾶς γυναικας, ἱστορία ποὺ τὴ μαθαίνει ὁ ξένος ἀπὸ τὸν πατέρα τοῦ Βλάχου· καὶ σὲ ἓνα παρελθὸν ὅπου ἀντιστικτικὰ γυρνᾷ συνεχῶς ὁ ξένος μὲ κάθε εὐκαιρία, μὲ συνειρμούς ἐλεύθερους ἢ ἀπὸ λόγια ποὺ λέγονται στὴν πρώτη ἱστορία καὶ ποὺ ἔχουν εἰπωθεῖ καὶ στὴ δεύτερη — τὴν παλιότερη ἱστορία. Ἡ διήγηση προωθεῖται χάρη στὴν ἀμοιβαία ἀντιστοιχία-ἀνταπόκριση τῶν δύο χρόνων: τὸ παρὸν ἀνακαλεῖ συνεχῶς τὸ παρελθόν, καὶ τὸ παρελθὸν καθρεφτίζει πάνω του τὸ παρὸν.

Τὸ ἓνα δικαιώνει καὶ νομιμοποιεῖ τοῦ ἄλλου τὴν παρουσία καὶ τὴ λογική: τὸ καθένα μόνο του θὰ ὑπῆρχε σὰν κοινὴ ἱστορία, ἀλλὰ ἡ συστοιχία τους τὰ ἐρμηνεύει ἀποκαλύπτοντας τὸ αἰώνιο νόημά τους: ἡ ἐπανάληψη μέσα στὸ χρόνο, μέσα ἀπὸ παραλλαγές, μιᾶς ἱστορίας κοινῆς περιβάλλει αὐτὴ τὴν ἱστορία μὲ τὴ σημασία τοῦ νόμου. Καὶ ὁ συγγραφέας αὐτὸ τὸ νόμο θέλει νὰ φωτίσει, καὶ ὅχι κάποιες ἐκδηλώσεις του· δὲν θέλει νὰ ἀφεθεῖ στὴν ἀποσπασματικότητα τοῦ χρόνου, καὶ σὰν μόνο τρόπο βλέπει μιὰν ἀναγωγὴ τῶν περιστατικῶν, γεγονότων, ἐπεισοδίων σὲ ἓνα χρόνο συνεχῆ καὶ ἀτέρμονα: στὸν κυκλικὸ ἢ μυθικὸ χρόνο ἢ, ἄλλιῶς, σὲ μιὰ φύγκια τοῦ χρόνου ὅπου τὸ ἓνα θέμα-γεγονὸς διαδέχεται τὸ ἄλλο ὅχι ἀναιρῶντας τὸ προηγούμενο, ἀλλὰ ἐπαναλαμβάνοντάς το μέσα ἀπὸ μιὰ παραλλαγὴ του.

Ἡ ὅλη διαδικασία ἀποδίδεται μὲ μιὰν εἰκόνα στὸ τέλος τοῦ διηγήματος, ποὺ λειτουργεῖ σὰν μεταφορά: ὁ ξένος, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν ὁμφάλιο λῶρο καὶ τῶν δύο χρόνων τῶν δίδυμων ἱστοριῶν, στέκεται μπροστὰ σὲ μιὰ βιτρίνα καὶ παρατηρεῖ:

«ἓνα ἀντικείμενο ποὺ ἦταν παιχνίδι, ἐπιστημονικὸ ὄργανο κι ἔργο τέχνης μαζί.

Κρατημένο ἀπὸ ἀόρατη κλωστή αἰωροῦνταν ὀριζόντια ἓνα καλαμένιο βεργάκι, σὰ φάλαγγα ζυγαριᾶς. Ἀπ' τὴν ἀριστερὴ του ἄκρη κρεμόταν πάλι μὲ κλωστή μιὰ πιὸ μικρὴ φάλαγγα μὲ κλωστές, μόνο ποὺ στὴ θέση τῆς κάθε πλάστιγγας ἀρμένιζε ἓνα μικροῦτσικο ψαροκάικο φτιαγμένο ἀπὸ μισὸ καρυδότσοφλο καὶ μὲ φλόκο ἀπὸ γυαλιστερὸ χαρτί· τὰ ψαροκάικα ἱσορροποῦσαν μόλο ποὺ ἡ κλωστή τοῦ ἀριστεροῦ ἦταν δυὸ φορὲς πιὸ μεγάλη ἀπὸ τ' ἀντικρινό. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἄκρη τῆς πρώτης φάλαγγας κρεμόταν πάλι μιὰ πιὸ μικρὴ, μ' ἓνα ψαροκάικο στὴ θέση τῆς ἀριστερῆς πλάστιγγας, ἐνῶ στὴ θέση τῆς δεξιᾶς ἦταν μίᾳ τρίτῃ φάλαγγα, ποὺ ἀπ' τὰ δεξιὰ της κρεμόταν ἓνα, τὸ τέταρτο ψαροκάικο, κι ἀπ' τ' ἀριστερά της, κρατημένο μὲ μιὰ κλωστή ποὺ κατέβαινε βαθιά, πιὸ βαθιά κι ἀπ' ὅλα τὰ ψαροκάικα, κολυμποῦσε ἓνα ψάρι φτιαγμένο ἀπὸ τὸ τσόφλι ἐνὸς ὀλόκληρου ἀμύγδαλου μὲ γκριζογάλανα φτερούγια ἀπὸ χαρτί.

Ἔτσι λοιπὸν ἀρμένισα τίς θάλασσες γιὰ νὰ ῥθω.

Ἐφτανε ἡ παραμικρὴ πνοὴ γιὰ νὰ μπεῖ σὲ κίνηση ὅλο τὸ σύστημα. Τὰ ψαροκάικα σκαμπανέβαζαν ἀργά, περιστρέφονταν, οἱ φάλαγγες τάλαντευονταν ρυθμικά, κι ὅλο μαζί στρεφόταν μεγάλῳπερπα γύρω ἀπ' τὸν ἑαυτό του. Τώρα ἡ ἀριστερὴ ἄκρη τῆς βέργας εἶχε πάει δεξιὰ. Ὅλα ἱσορροποῦσαν χάρη στὴν ὑπαρξὴ καὶ τὴν ἱσορροπία τῶν ἄλλων. Ὅλα

σχετίζονταν μεταξύ τους, ὅμως ἀπὸ μιὰ σταθερὴ ἀπόσταση. Δὲν πλησιάζονταν ποτέ.» (σσ. 162-63)

Μᾶς παρουσιάζεται ἐδῶ ἕνας μηχανισμὸς τῆς διήγησης; Καὶ ἂν συμβαίνει πράγματι κάτι τέτοιο, ἀποτελεῖ αὐτὸς τὸ ἰδανικὸ πρότυπο τοῦ Τσίρκα; Μιὰ ἀνάγνωση τῆς Τριλογίας ἐπιχειρούμενη πάνω σὲ μιὰ τέτοια βάση τὸ ἐπιβεβαιώνει.

Ἡ «Φούγκα» μαζὶ μὲ τὴ «Μνήμη» ἀποτελοῦν, λοιπόν, μιὰ περὶ τῆς διήγησης διήγηση. Καὶ στὴ μὲν «Μνήμη» γίνονται ἀπευθείας ἀναφορὲς στοῦ ἀπαιτούμενο περιεχόμενο ἢ ὑλικὸ τῆς διήγησης καθὼς καὶ στὸν τρόπο παρουσιάσεώς του· ἐνῶ στὴ «Φούγκα» παρουσιάζεται ἑμμεσα, μέσα ἀπὸ μιὰ μικρῆς κλίμακας ἐφαρμογὴ της, ἀλλὰ στὴ συνέχεια καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ μεταφορικὴ εἰκόνα της, ἡ ὁργάνωση τῆς διήγησης σὲ ἓνα σύστημα εὐαίσθητο καὶ εὐκίνητο, ποὺ «ἔφτανε ἡ παραμικρὴ πνοὴ γιὰ νὰ μπεῖ σὲ κίνηση», ὅπου «ἄλλα ἰσορροποῦσαν χάρις στὴν ὑπαρξὴ καὶ τὴν ἰσορροπία τῶν ἄλλων», ὅπου «ἄλλα σχετίζονταν μεταξύ τους, ὅμως ἀπὸ μιὰ σταθερὴ ἀπόσταση. Δὲν πλησιάζονταν ποτέ».

Ἡ ὁργάνωση τῆς διήγησης πάνω σὲ ἓνα τέτοιο σύστημα ἀποτελεῖ, βέβαια, ἀναπαραγωγὴ τῆς ὁργάνωσης καὶ μουσικῆς λειτουργίας τοῦ Σύμπαντος —ἐτσι ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνεται μυθικὰ ὁ ἄνθρωπος—, καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴ σκοπιὰ μπορούμε νὰ δεχτοῦμε —ἀντίστροφα— τὴ λειτουργία τῆς διήγησης σὰν μιὰ συμβολικὴ εἰκόνα τῆς λειτουργίας τοῦ Σύμπαντος. Καί, φυσικά, μέσα σὲ μιὰ τέτοια ἀντίληψη γιὰ τὴ διήγηση ὁ ρόλος τοῦ μυθικοῦ χρόνου εἶναι προφανής.

2. Ἀπὸ τὸ διήγημα στοῦ μυθιστόρημα

2.1 Ὁ Τσίρκας, λοιπόν, ἔγραψε τὰ περισσότερα διηγήματά του ἀσκώντας τὴν κλασικὴ διηγηματογραφικὴ συντομία. Κάθε τόσο, ὅμως, ἐπιχειροῦσε μιὰν ἐπέκταση αὐτῆς τῆς συντομίας ὅχι μόνο ὡς πρὸς τὴν ἔκταση, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν περιστατικῶν ἢ ἱστοριῶν ἢ καὶ τῶν χαρακτήρων —αὐτὴ ἄλλωστε ἡ αὐξηση τοῦ ἀριθμοῦ ἀποτελεῖ τὸν μόνο τοῦ τρόπου γιὰ τὴν αὐξηση τῆς ἔκτασης. Οἱ πιὸ χαρακτηριστικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀπόπειρες ἐπέκτασης εἶναι σὲ χρονολογικὴ σειρὰ οἱ ἑξῆς:

«Γιατί δὲν ἔφυγε;» (1938)

«Ἡ πανώλη στὴ Δέλγα» (1939)

«Ὁ γλωρὸς παράδεισος» (1952)

«Διαφοροποίηση» (1955)

καὶ ἡ νοβέλα *Νουρεντὴν Μπόμπα* (1957).

Μποροῦμε ἄραγε νὰ δεχτοῦμε τὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες* σὰν μιὰ προσπάθεια γιὰ περαιτέρω ἐπέκταση; Ἀλλὰ πρὶν ἐπιχειρήσει κανεὶς νὰ δώσει

ἀπάντηση σὲ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα πρέπει νὰ ἐξακριβώσει τὴ νομιμότητά του· δηλαδή κατὰ πόσο αὐτὸς ὁ συσχετισμὸς τοῦ διηγηματογράφου μὲ τὸν μυθιστοριογράφου Τσίρκα εἶναι νόμιμος. Αὐτὸ στὴν περίπτωσιν τοῦ Τσίρκα δὲν εἶναι καθόλου δύσκολο, ὅχι μόνο γιατί ὁ συσχετισμὸς ἐπιβεβαιώνεται μέσα ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς δομῆς τῶν διηγημάτων του ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ τῶν μυθιστορημάτων του ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἀλλὰ καὶ γιατί ὁ συσχετισμὸς αὐτὸς γίνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο.

«Ἐγὼ ἐβλεπα τὰ διηγήματα σὰν νὰ λειτουργοῦνε καὶ ἀλλιῶς, νὰ λειτουργοῦνε σὰν γυμνάσματα γραφῆς ποὺ θὰ μπορούσα νὰ ἐπεξεργαστῶ — πρόσωπα, τύπους, γιὰ νὰ τοὺς βάλω στὸ μυθιστόρημα. Ὅμως, τελικὰ, τὰ διηγήματά μου τὰ ἄφησα καὶ τυπώθηκαν σὰν διηγήματα καὶ δὲν πῆρα τὰ ἴδια πρόσωπα νὰ τὰ βάλω στὸ μυθιστόρημα· ἔκανα ἄλλα πρόσωπα γιὰ τὰ μυθιστορήματα. Ὅμως γιὰ πολλὰ χρόνια παρηγοριόμουν ὅτι γυμνάζομαι μὲ τὰ διηγήματα, γυμνάζομαι γιὰ νὰ γράψω μυθιστόρημα»¹⁴.

Ἀπὸ τὴ στιγμή, λοιπόν, ποὺ τὸ μυθιστόρημα ὑπῆρξε πάντα ὁ σκοπὸς τοῦ Τσίρκα καὶ τὰ διηγήματα δὲν ἀποτελοῦσαν παρὰ γυμνάσματα γιὰ τὸ γράψιμο ἑνὸς μυθιστορήματος, θὰ μπορούσαμε νὰ δεχτοῦμε τὴν Τριλογία — ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ δὲν διαπιστώνεται νὰ λειτουργεῖ μέσα σ' αὐτὴν κάποια ἄλλη συνθετικὴ ἀρχή — σὰν μιὰ προσπάθεια ὀριακῆς ἐπέκτασης τῆς διηγηματογραφικῆς συντομίας. Ἡ ἐπέκταση, ὅμως, αὕτη ἐξασφαλίστηκε ὅχι μόνο μὲ τὸ ἀναλυτικὸ ἄπλωμα τῆς διήγησης, ἀλλὰ καὶ μὲ μιὰ τεχνικὴ ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ μυθιστόρημα καὶ στὸ διήγημα, μιὰ τεχνικὴ ποὺ θὰ μπορούσα νὰ τὴν ὀνομάσω «τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης τῆς συντομίας».

Ἡ Τριλογία, ἐπομένως, ἀποτελεῖ ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος μιὰ περαιτέρω ἐπέκταση τῆς διηγηματογραφικῆς συντομίας, ἀλλὰ παράλληλα ἀποτελεῖται — συνθέτεται ἀπὸ μιὰν ἐπανάληψη — παράταξη αὐτῆς τῆς συντομίας καὶ συνιστᾷ μιὰν ὀργάνωση αὐτῆς τῆς ἐπανάληψης σὲ ἓνα ἀφηγηματικὸ σχῆμα ὅπου ἡ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, δηλαδή ἡ χρονικὴ ὀργάνωση τῶν ἐπεισοδίων τοῦ μυθιστορήματος, εἶναι ὑποχρεωμένη — μιὰ καὶ στοιχειοθετεῖται κυρίως ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη τῆς συντομίας καὶ δὲν συνθέτει τὸν χρόνο τοῦ μυθιστορήματος σὲ μιὰ κλίμακα καὶ συνέχεια παραδοσιακὰ μυθιστορηματικὴ — νὰ στηρίζεται καὶ νὰ ἐξασφαλίζεται χάρις στὴ μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, δηλαδή στὴ σχέση της μὲ τὴν ἱστορικὴ περίοδο μέσα στὴν ὁποία τοποθετεῖται ἡ δράση τοῦ μυθιστορήματος, ἡ ὁποία χρονικὴ λειτουργία προσφέρει, βέβαια, μιὰν εὐθύγραμμη χρονικὴ προοπτικὴ.

14. Βλ. τοῦ ἴδιου, «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιστοριογράφου», ὁ.π., σσ. 33-34: Παρ' ὅλα αὐτὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα αὐτὰ τὰ ἀναγνωρίζουμε σὲ κάποιους χαρακτῆρες τῆς Τριλογίας.

Εἶναι, ὥστόσο, ἐξαιρετικά χαρακτηριστικό τὸ γεγονὸς πὺς καὶ ἡ Ἱστορία, πάνω στὴν ὁποία στηρίζεται ἡ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν συγγραφέα ἐπίσης νὰ περιέχει στοιχεῖα ἐπανάληψης —μὲ τὴ μορφή ἐδῶ τῆς σταθερῆς ἐπανάληψης ὁρισμένων ιστορικῶν γεγονότων¹⁵—, σὲ βαθμὸ πού νὰ καθορίζεται ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπανάληψη. Ἀλλὰ στὴ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία γίνεται χρῆση καὶ αὐτῆς ἐπίσης τῆς θεματικοῦ χαρακτήρα ἐπανάληψης, πού παρατηρεῖται στὴν Ἱστορία, μὲ τὴ διαφορὰ, ὅπως εἶπαμε, πὺς στὴ περίπτωση αὐτὴ ἡ ἐπανάληψη δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ μιὰν ἐπανερχόμενη τεχνική, ἀλλὰ μὲ κάποια ἐπανερχόμενα γεγονότα-θέματα· εἶναι δηλαδὴ μιὰ θεματικὴ ἐπανάληψη. Τὸ γεγονός, ὅμως, αὐτὸ νομιμοποιεῖ τὴν ἐξάρτηση τῆς μικροαφηγηματικῆς ἀπὸ τὴν μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία καὶ τεκμηριώνει τὴ συνεργασία τοὺς ὄχι ὡς ἀποτέλεσμα βιασμοῦ, ἀλλὰ συγγένειας καὶ ἰσορροπίας.

Αὐτὴ, ἄλλωστε, ἡ συνεργασία τοῦ μυθιστορηματικοῦ χρόνου μὲ τὸν ιστορικὸ χρόνο νομιμοποιεῖται καὶ ἀπὸ τὸν σκοπὸ πού ἔχει θέσει γιὰ τὴν Τριλογία ὁ Τσίρκας, δηλαδὴ τὴ δικαίωση τοῦ κινήματος τοῦ Ἀπρίλη ἢ, ἀλλιῶς, τὴ δικαίωση ἑνὸς ιστορικοῦ γεγονότος. Ὁ μυθιστορηματικός, λοιπόν, κόσμος —ὑποτίθεται πὺς— ἰδρύεται γιὰ τὴν παρουσίαση ἑνὸς κομματιοῦ ἀπὸ τὴν ἐξωμυθιστορηματικὴ πραγματικότητα. Μὲ τὴν Τριλογία, λοιπόν, ὁ Τσίρκας ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνοίξει ἓνα διάλογο μὲ τὴν ιστορικὴ ἐπικαιρότητα τῆς Αἰγύπτου ἢ εὐρύτερα τῆς Μέσης Ἀνατολῆς· καὶ ὁ διάλογος αὐτὸς στηρίζεται πάνω στὴν ἀνταπόκριση τῶν προσωπικῶν αἰσθημάτων καὶ συμπεριφορῶν τῶν χαρακτήρων μὲ τίς περιπέτειες ἑνὸς λαοῦ.

2.2 Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν ἀφηγηματικὸ πυρήνα τῶν διηγημάτων καὶ τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Τσίρκα εἶναι φανερό πὺς αὐτὸς εἶναι κοινὸς καὶ στὰ μὲν καὶ στὰ δέ: δὲν εἶναι ἓνα σχῆμα πλοκῆς, ἀλλὰ ἡ παρουσίαση κάποιων προσώπων. Ἡ πρώτη μορφή μὲ τὴν ὁποία συνελάμβανε τίς ἱστορίες του ἦταν κάποια πρόσωπα, τὸ πορτραῖτο τῶν ὁποίων σκιαγραφοῦσε. Ὁ ἴδιος μᾶς πληροφορεῖ στὰ *Ἡμερολόγια τῆς Τριλογίας* πὺς τὰ πρῶτα κομμάτια πού ἔγραψε γιὰ τίς *Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες* ἦταν ὁρισμένα σύντομα πορτραῖτα προσώπων συναντημένων σὲ μιὰ πανσιὸν ὅπου ἔμεινε ὅταν, ἀποφεύγοντας τὸν γερμανικὸ στρατὸ πού πλησίαζε πὰ στὰ σύνορα τῆς Αἰγύπτου, κατέφυγε χωρὶς χαρτιὰ μαζί μὲ ἄλλους ἑντεκα περίπου στὴν Παλαιστίνη. Ἔμεινε σ' αὐτὴ τὴν πανσιὸν γιατί «ἡ κυρία πού τὴ διεύθυνε ἦταν τόσο ἀριστοκρατίσσα πού νόμιζε ὅτι ἦταν ντροπὴ νὰ ζητᾷ ταυτότητα»¹⁶.

15. Βλ. τοῦ ἴδιου, *Ἡ Νυχτερίδα*, Κέδρος, 1973, σ. 227· καὶ *Ἀριάννη*, Κέδρος, 1973, σ. 337.

16. Βλ. τοῦ ἴδιου, «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιστοριογράφου», ὁ.π., σ. 28.

Ἐκεῖ βρέθηκε σὲ «μιὰ σύναξη ποὺ ἦταν μιὰ εἰκόνα καὶ ὁμοίωση τῆς Εὐρώπης ἐκείνη τῇ στιγμῇ. Εἶχε πρόσφυγες Πολωνοὺς, Ρουμάνους, γυναῖκες καὶ ἄντρες Σεφαρντίν, δηλαδὴ Ἑβραίους μαύρους, ἀπὸ τῇ μεριά τῆς Ἀβησσυνίας ἢ τοῦ Ἰράν. Ἰταλοὺς ἀντιφασίστες, Ἰσπανοὺς ἀντιφασίστες. Αὐτὸ ἦταν μιὰ πολυκατοικία μὲ δύο πατώματα καὶ ἓνα ἰσόγειο καὶ ἐκεῖ περνοῦσε πολλὸς κόσμος [...] Ἀπὸ κεῖ εἶχα ἓνα παρατηρητήριο πρωτοφανές»¹⁷.

Ἀπὸ τὸ «παρατηρητήριο» αὐτὸ ὁ συγγραφέας ἐντοπίζει τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα ποὺ ἀργότερα θὰ γίνουν οἱ χαρακτῆρες τοῦ μυθιστορήματός του· καὶ τὰ σύντομα πορτραῖτα τους ποὺ σκιαγραφεῖ ἀποτελοῦν μιὰ πρώτη, ἐντελῶς συνοπτική, προσπάθεια διαγραφῆς τῶν μελλοντικῶν χαρακτήρων.

Στὸν φάκελο ποὺ ὁ συγγραφέας κρατᾷ γι' αὐτὰ τὰ πρόσωπα ὑπάρχει συνήθως μιὰ περιγραφή τῆς ἐμφάνισης, ἡ ἱστορία τοῦ προσώπου, ἡ ψυχολογία του, οἱ συνήθειες, κάποιες χαρακτηριστικὲς σκηνές ἢ φράσεις. Ἦταν ἓνα εἶδος σχηματικῆς βιογραφίας, καὶ σ' αὐτὸ ὁ Τσίρκας θυμίζει τὸν Τουρκένιεφ ποὺ τὸ πρῶτο πράγμα ποὺ ἤθελε νὰ ξεκαθαρίσει ἦταν τί γνώριζε γιὰ νὰ βασιστεῖ πάνω σ' αὐτὸ καὶ ν' ἀρχίσει τὴ σύνθεση. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἔγραφε ἓνα εἶδος μικρῆς βιογραφίας γιὰ τὸν καθένα ἀπὸ τοὺς χαρακτῆρες του, μὲς στὴν ὁποία ὑπῆρχε ὅ,τι αὐτοὶ εἶχαν κάνει ἢ ὅ,τι τοὺς εἶχε συμβεῖ ἕως τῇ στιγμῇ ποὺ ἀρχίζει νὰ ξετυλίγεται ἡ ἱστορία¹⁸.

Ἄλλο ἓνα στοιχεῖο ποὺ φέρνει τὸν Τσίρκας κοντὰ στὴ διαδικασία ποὺ ἀκολουθοῦσε ὁ Τουρκένιεφ εἶναι τὸ γεγονὸς πὼς τὸν πυρῆνα τῶν χαρακτήρων τοῦ ἀποτελοῦσαν κάποια ὑπαρκτὰ πρόσωπα. Ὁ τελευταῖος μάλιστα δήλωνε πὼς δὲν μπορούσε μὲ κανένα τρόπο νὰ δημιουργήσει ἓνα χαρακτήρα ἂν δὲν ἔστρεφε τὴ φαντασία του πάνω σὲ ἓνα ὑπαρκτὸ πρόσωπο, καὶ πὼς ἂν δὲν εἶχε στὸ νοῦ του ἓνα συγκεκριμένο πρόσωπο δὲν μπορούσε νὰ δημιουργήσει ἓνα χαρακτήρα μὲ κάποια ἰδιοσυγκρασία καὶ ζωντάνια¹⁹.

Ὁ τρόπος αὐτὸς δημιουργίας χαρακτήρων στὴν περίπτωση τοῦ Τσίρκας, πέρα ἀπὸ τὰ «Πορτραῖτα ἀπὸ τὰ Γεροσόλυμα»²⁰, ἐπιβεβαιώνεται καὶ μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Ἀριάχνης²¹ ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἀνθρωπάκι, γιὰ τὰ ὁποῖα ὁ συγγραφέας στὸ «Ὑστερόγραφο» τῶν *Ἡμερολογίων τῆς Τριλογίας* μᾶς πληροφορεῖ πώς:

«Γιὰ τὴ σύνθεση χρησιμοποιοῦθηκαν τέσσερις πηγές: τέσσερις ἀντι-

17. Στὸ ἴδιο.

18. Βλ. Robert Liddell, *A Treatise on the Novel*, London, Jonathan Cape, 1971, σσ. 90-91.

19. Βλ. στὸ ἴδιο.

20. Βλ. *Τὰ ἡμερολόγια τῆς τριλογίας*, β.π., σσ. 27-33.

21. Βλ. στὸ ἴδιο, σσ. 50-51.

φασίστες αγωνιστές τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, πού ἔτυχε νά παρατηρήσω ἀπό κοντά ἢ ἀπό μακριά τὰ φυσικά καί τίς πράξεις τους. Οἱ δύο συγχωρέθηκαν πιά, στὰ ξένα, ὁ ἓνας στὴν Ἀνατολική κι ὁ ἄλλος στὴ Δυτική Εὐρώπη. Τοῦ τρίτου ἔχασα τὰ ἴχνη ἀπὸ πολὺ καιρὸς, ἀπὸ τὸ 1945· ἴσως καί νά τὸ θέλησα, ἦταν ἓνας ἀπίθανος τυχοδιώκτης. Γιὰ τὸν τέταρτο, τελευταία φορὰ πού ἀκουσα, ἦταν τὸ 1968· βρισκόταν ἐκτοπισμένος στὰ Γιοῦρα· ἐλπίζω νὰ ζεῖ.» (σ. 86).

Ἀλλὰ ἐξαιρετικά διαφωτιστική — ἂν καὶ καθόλου πρωτότυπη — εἶναι καὶ ἡ σχετικὴ διαβεβαίωση τοῦ Τσίρκα πού περιλαμβάνεται στὴν «Εἰδοποίηση» πού προτάσσεται στὴ *Νυχτερίδα*:

«Ἄν συμβαίνει κανένα ἀπὸ τὰ πρόσωπά μου νὰ πεῖ κουβέντες πού πραγματικά εἰπώθηκαν ἢ νὰ κάνει χειρονομίες πού πραγματικά γίνθηκαν, εἶναι γιατί ἡ φαντασία παίρνει τὰ ὑλικά της ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ, ὅπου τὰ βρίσκει — ἀλλὰ τὰ μεταχειρίζεται μὲ τὸν τρόπο της, γιὰ τίς ἀνάγκες της, ὅπως ἓνας γλύπτης πού παίρνει ἀπὸ ἓνα μ ο ν τ έ λ ο μιὰ μύτη, ἀπὸ ἓνα ἄλλο ἓνα κούτελο, ἀπὸ ἓνα τρίτο ἓνα αὐτὶ κ.τλ., γιὰ νὰ φτιάξει ἓνα ἰδαυνικὸ πλάσμα, πού φυσικά δὲν εἶναι τὸ π ο ρ τ ρ α ῖ τ ο κανενὸς ἀπὸ τὰ μοντέλα πού χρησιμοποίησε.» (σ. 7).

2.3 Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πὼς ἡ διαγραφὴ χαρακτήρων καὶ ὄχι ἡ ἀνάπτυξη μιᾶς πλοκῆς ἀποτελεῖ γιὰ τὸν Τσίρκα τὴν «ἀρχή» τῆς μυθιστορηματικῆς τέχνης. Ἔτσι, ἀνάμεσα στὶς δύο μεγάλες σχολὲς τῶν μυθιστοριογράφων, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἡ πρώτη δέχεται ὡς ἀρχὴ τῆς μυθιστορηματικῆς τέχνης τὴν ἀνάπτυξη τῆς πλοκῆς, ἐνῶ ἡ δεύτερη δέχεται ἀντίστοιχα τὴ διαγραφὴ χαρακτήρων, ὁ Τσίρκας ἀνήκει σίγουρα στὴ δεύτερη. Ἡ πλοκὴ γι' αὐτὸν δὲν ἀποτελεῖ αὐτοσκοπὸ· ἀντίθετα, ἡ πλοκὴ ἀπορρέει ἀπὸ τὴ δράση τῶν χαρακτήρων πού δὲν εἶναι προκαθορισμένη. Ἐκεῖνο πού εἶναι προκαθορισμένο, ὅπως ὁμολογεῖ ὁ ἴδιος, εἶναι ἡ ἐπιθυμία του «νὰ δικαιώσει τὸν Ἀπρίλη»: «αὐτὸς εἶναι ἓνας στόχος· ἀλλὰ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης, τὴν πλοκὴ, μὲ τραβάει ὁ ἴδιος ὁ χαρακτήρας πού ἔχω κτίσει»²².

Ἡ εἰκόνα πού μᾶς δίνεται, ἐπομένως, τῆς σύλληψης τοῦ μυθιστορήματος, εἶναι ἐκεῖνη ἐνὸς μυθιστοριογράφου πού συλλαμβάνει ἀρχικὰ τοὺς χαρακτήρες τοῦ χρησιμοποιώντας καὶ ἀνασυνθέτοντας στοιχεῖα-χαρακτηριστικὰ ὑπαρκτῶν προσώπων, καὶ πού στὴ συνέχεια θέλει νὰ δεῖ αὐτοὺς τοὺς χαρακτήρες πὼς λειτουργοῦν μέσα στὴ δράση, παρατηρώντας τους κατὰ κάποιον τρόπο ἀλλὰ, φυσικά, ἐλέγχοντας ὡς πρὸς τὴν εὐρύτερη προοπτικὴ τῆς τῆς δράσης καὶ κατευ-

22. Βλ. «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιστοριογράφου», ὁ.π., σσ. 32 καὶ 36.

θύνοντάς την πρὸς τὴν ἐπίτευξη ἑνὸς γενικοῦ στόχου —πού, ἂς τὸ ἐπαναλάβω, δὲν ἀνήκει ἀποκλειστικὰ τουλάχιστον στὸν μυθιστορηματικὸ κόσμο, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐξωμυθιστορηματικὴ πραγματικότητα. Αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ ἔλεγχος τῆς γενικῆς κατεύθυνσης συνιστᾷ καὶ τὴ μορφὴ ἣ τὸν βαθμὸ στὸν ὁποῖο ὁ συγγραφέας ἐπεξεργάζεται τὴν πλοκὴ γιὰ τὴν πλοκὴ.

Ἀλλὰ ὡς πρὸς τὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτηριστῶν ὁ μυθιστοριογράφος Τσίρκας ὑπερβαίνει τὸν διηγηματογράφο, γιατί ὁ πρῶτος ἐπιδιώκει ἓνα διπλὸ στόχο: νὰ πλάσει ἀληθινὰ πρόσωπα, ζωντανὸς χαρακτήρες, ἀλλὰ ταυτόχρονα νὰ τοὺς περιβάλει μὲ ἓνα συμβολισμὸ πού συνήθως διαθέτουν ἐκεῖνα τὰ σχηματικὰ πρόσωπα τῆς μυθιστορίας πού τείνουν νὰ γίνουν ψυχολογικά ἀρχέτυπα. Αὕτῃ ἡ συμβολικὴ διάσταση ἀποτελεῖ συχνὰ ἓνα μέσο γιὰ νὰ καλύψει ὁ μυθιστοριογράφος πιθανὲς ἀφηγηματικὲς ἀδυναμίες του καὶ γίνεται ὑποπτη στοὺς κριτικούς· ἀλλὰ τὸ ὅραμα τοῦ κόσμου καὶ τῆς Ἱστορίας πού ἔχει ὁ Τσίρκας, τὸ ὁποῖο σταθερὰ καὶ μὲ συνέπεια ἐμφανίζεται σὲ ὅλο του τὸ πεζογραφικὸ ἔργο —στὴν πρώτη του μάλιστα περίοδο ἐμφανίζεται περισσότερο καθαρὰ καὶ ἐμφατικὰ— καὶ τὸ ὁποῖο καθορίζεται ἀπὸ μιὰ κυκλικὴ ἀντίληψη τοῦ χρόνου, ἦταν ἀναπόφευκτο νὰ ὀδηγήσει σὲ μιὰ τέτοια διάσταση καὶ σὲ μιὰν ἀνάλογη χρῆση τοῦ μυθικοῦ χρόνου.

3. Ὁ μυθικὸς καὶ ἱστορικὸς χρόνος στὶς Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες

3.1 Ἡ προσπάθεια ἐρμηνείας ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου προϋποθέτει τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς ἡθελημένης αὐταπάτης· καὶ ἀληθεύει αὐτὸ γιατί, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἡ σχετικὴ προσπάθεια ἔχει ὡς σκοπὸ τὴν ἐρμηνευτικὴ γνώση, αὐτὸ σημαίνει πὼς δεχόμαστε ὅτι μέσα στὸ λογοτεχνικὸ ἔργο περιέχεται γνώση, ἢ ἓνα εἶδος γνώσης· καὶ μιὰ τέτοια ἐκ τῶν προτέρων ἀποδοχὴ εἶναι βέβαια γνωσιολογικὰ αὐθαίρετη, ἀλλὰ ὡς ἐρμηνευτικὴ προϋπόθεση —προϋπόθεση πού λειτουργεῖ ὡς ὀδηγὸς τῆς ἐρμηνευτικῆς προσπάθειας ἀλλὰ καὶ ὡς κριτήριό τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου καὶ μαζί μ' αὐτὸ καὶ τῆς ἐρμηνείας του— ὡς ἐρμηνευτικῆ, λοιπόν, προϋπόθεση εἶναι ἀπόλυτα θεμιτὴ καὶ νόμιμη. Παρατηρεῖται βέβαια στὴν περίπτωσή αὕτῃ ὅ,τι καὶ στὴν περίπτωσή τῆς ἀναζήτησης στοιχείων κάποιας χαμένης-κρυμμένης γνώσης μέσα στοὺς ἀρχαίους μύθους. Ἡ ἀναλογία εἶναι προφανής, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πὼς ἀναγκαστικὰ αὕτῃ λειτουργεῖ: ὅπως ἀναζητοῦμε —νόμιμα— τὴν ἀποκάλυψη κάποιων ἀληθειῶν μέσα στὸ κείμενο τῶν μύθων, ἐξίσου νόμιμα θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε τὸ ἴδιο καὶ στὸ κείμενο ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου.

Ἐπάρχει, βέβαια, μιὰ διαφορὰ: ὅτι στὴν περίπτωσή τοῦ μύθου τὸ κείμενο, πού σὰν τελικὸ —ἢ μᾶλλον ἐναπομένον— ἀποτέλεσμα ἔχουμε σήμερα στὴν κατοχὴ μας, ἀποτελεῖ ἔκφραση - ἐρμηνεία μιᾶς δράσης κοινωνικῆς ἢ

ἔστω συλλογικῆς —ἐκείνης τῆς τελετουργίας²³—, ἐνῶ στὴν περίπτωση τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου ἔχουμε νὰ κάνουμε κυρίως μὲ ἓνα κείμενο μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο παρουσιάζεται ἓνα προσωπικὸ ὄραμα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ κόσμου, πού πέρα ἀπὸ τὸν προσωπικὸ χαρακτήρα του ἔχει συνήθως ἓναν θεωρητικὸ ἢ ἀπλὰ στοχαστικὸ χαρακτήρα· δὲν ἀποτελεῖ δηλαδὴ μιὰ μορφή μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία κρυσταλλώνεται μιὰ συλλογικὴ δράση, στερούμενη βέβαια μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μιὰ γνήσια διαπρακτικὴ ἀξία, ἀξία πού —ὅταν ὑπάρχει— εἶναι συνήθως ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀντίστροφης πορείας: ὅτι δηλαδὴ δὲν κρυσταλλώνει - μορφοδοτεῖ μιὰν ὑπαρκτὴ —μὲ τὴν ἔννοια πὼς προϋπάρχει— συλλογικὴ δράση, ἀλλὰ τρέπει πρὸς μιὰ τέτοια δράση —χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι σίγουρο τῇ στιγμῇ πού γράφεται τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο πὼς πράγματι μιὰ τέτοια δράση θὰ ὑπάρξει ἢ καί, ἂν πραγματικὰ συμβεῖ κάτι τέτοιο, ποιά θὰ εἶναι ἡ μορφή της²⁴.

Ἡ δυναμικὴ δηλαδὴ διάσταση —ἢ, ἁπλῶς, ἡ διαπρακτικὴ ἀξία— τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου δὲν βρίσκεται στὴν ἀπόδοση μιᾶς ὑπάρχουσας —ιερῆς— δράσης μέσα ἀπὸ τὸν λόγο, ἀλλὰ στὴ λαθάνουσα, ἀσυνείδητη διατύπωση ὑποθέσεων ὡς πρὸς τὶς πιθανὲς μορφές μελλοντικῆς δράσης. Εἶναι βέβαια εὐνόητο ὅτι στὴν περίπτωση πού δὲν ἐπιχειρεῖται μιὰ τέτοια —σὲ ὁποιαδήποτε καλλιτεχνικὰ δικαιωμένη μορφή καὶ βαθμὸ— διατύπωση, τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο στερεῖται σὲ ἀνάλογο βαθμὸ αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης δυναμικῆς.

Ἡ διαφορὰ αὕτῃ στὴ διαπρακτικὴ ἀξία πού παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὸν ἀρχαῖο μῦθο καὶ στὸ λογοτεχνικὸ ἔργο, ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰν ἀνάλογη διαφορὰ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τῇ γνωσιακῇ τοῦς ἀξίωσιν, πού στὴν πρώτη περίπτωση —ἐκείνῃ τοῦ ἀρχαίου μύθου— εἶναι ἀπόλυτῃ, ἐνῶ στὴ δευτέρῃ —αὕτῃ τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου— εἶναι σχετικὴ, διαφορὰ πού ἀναλογικὰ παρατηρεῖται ὅχι μόνον ὡς πρὸς τὸ βαθμὸ τῆς ἀξίωσης ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸ εὖρος τοῦ ἀντικειμένου τῆς πού στὴν πρώτη περίπτωση περιλαμβάνει τὸν κόσμον καὶ τὸ σύμπαν ὁλόκληρον —καὶ προβάλλεται ὡς κοσμολογικὴ—, ἐνῶ στὴ δευτέρῃ περίπτωση περιορίζεται στὰ μικρὰ ἢ μεγάλᾳ, στὰ καθημερινὰ ἢ ὅχι προβλήματα τοῦ ἀνθρώπου— καὶ θέλει νὰ εἶναι ἀνθρωπολογικὴ.

Ὑπάρχουν, ὅμως, λογοτεχνικὰ ἔργα πού ἀποποιοῦνται αὕτῃ τῇ διαφορᾷ καὶ ἐπιδιώκουν νὰ συντηρήσουν καί, ἂν ἦταν δυνατό —πού φαίνεται πὼς δὲν εἶναι—, νὰ καλύψουν τὴν ἀπόσταση πού χωρίζει αὐτὲς τὶς δύο ἐκδηλώσεις-μορφές τῆς ἀξίωσης τοῦ ἀνθρώπινου λόγου. Στὰ ἔργα πού κινοῦνται μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς τέτοιας φιλοδοξίας-προοπτικῆς εὐκόλᾳ ἐντοπίζονται δομὲς τοῦ

23. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἀντίθετη ἀποψη ὅτι ἡ τελετουργία καὶ ὁ μῦθος ἔχουν διαφορετικὲς ρίζες· βλ. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A study in the symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, ³1969, σσ. 171-203..

24. Βλ. «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιστοριογράφου», ὅ.π., σ. 35.

μύθου ἢ ἔστω στοιχεῖα μυθικὰ πού, στὴν περίπτωσιν πού δὲν ἀποτελοῦν πρόχειρα δάνεια ἀλλὰ λειτουργοῦν μὲ τρόπο οὐσιαστικὸ μέσα στὸ ἔργο, ἀποτελοῦν ἔχνη τῆς λειτουργίας μιᾶς μυθικῆς συνειδήσεως τὴν ὁποία ὁ μελετητὴς αὐτῶν τῶν ἔργων προκαλεῖται νὰ ἀνιχνεύσει προσπαθώντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τῆς γοητείας πού ἀσχοῦν αὐτὰ τὰ ἔργα νὰ τὴν ἀναγάγει σὲ ἓνα ἐπίπεδο λογικῆς κατανόησης.

Παράδειγμα ἐνὸς τέτοιου ἔργου —τηρουμένων βέβαια κάποιων ἀναλογιῶν πού θὰ διευκρινιστοῦν παρακάτω— ἀποτελοῦν οἱ Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες. Μέσα στὴν Τριλογία γίνεται φανερὴ ἡ πρόθεσις τοῦ Τσίρκα —παράλληλα μὲ τὴν ἀναμφισβήτητη, ἀν καὶ ἀμφιλεγόμενη, περιγραφικὴ ἀξία πού ἔχει αὐτὸ τὸ ἔργο του ὡς ἓνα εἶδος μαρτυρίας γιὰ τὰ γεγονότα μιᾶς ἱστορικῆς περιόδου— νὰ πάρει αὐτὸ καὶ μιὰ τέτοια δυναμικὴ διάστασις ἢ διαπρακτικὴ ἀξία. Εἶναι ἐπίσης φανερὸς σὲ αὐτὸ τὸ ἔργο ὁ τρόπος στήριξης αὐτῆς τῆς πρόθεσις, τρόπος πού καθορίζεται ἀπὸ ἓνα πρόγραμμα σταθερῆς —ἀν καὶ ὄχι πολὺ συχνῆς— παρεμβολῆς καὶ ἀνάδειξης τοῦ μυθικοῦ μέσα στὸ σύγχρονο-ἱστορικόν.

3.2 Τὸ φαινόμενο τῆς σύνδεσης μέσα σὲ ἓνα λογοτεχνικὸ ἔργο τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου μὲ ἓνα χρόνο μυθικόν, δὲν εἶναι σπάνιο στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ἡ αἰτία ἴσως βρίσκεται στὸ γεγονὸς πὼς τὰ ἔργα στὰ ὁποῖα παρατηρεῖται κατὰ τέτοιο χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἐνταχθοῦν σὲ μιὰ παράδοσις γιὰ νὰ κατοχυρώσουν τὸ νόημά τους —ἢ καὶ τὴν παρουσίαν-ὑπαρξή τους— καὶ ἐπειδὴ νεοελληνικὴ μυθιστορηματικὴ ἢ ποιητικὴ μεγάλη παράδοσις δὲν ὑπάρχει, οἱ λογοτέχνες μας καταφεύγουν σὲ μιὰ παράδοσις πολὺ μακρινὴ πού στίς ἀρχὲς ἦταν ἡ ἀρχαιοελληνικὴ ἱστορικὴ - πολιτισμικὴ παράδοσις²⁵, καὶ ἀργότερα —θέλοντας μᾶλλον νὰ ἀποφύγουν τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ προγονόπληκτου— ἦταν μιὰ ἀκόμη πιὸ μακρινὴ παράδοσις, ἡ μῦθικη.

Ἡ καταφυγὴ σὲ ἓνα πλαίσιο μυθικόν —πού λειτουργεῖ ὄχι τόσο σὰν χρονικὸ ἀλλὰ σὰν ἠθικόν, ἰδεολογικόν, καὶ νοηματικὸ πλαίσιο— φαίνεται πὼς ἀποτελεῖ μιὰ σοβαρὴ ἀνάγκη τοῦ λογοτέχνη καὶ κυρίως τοῦ μυθιστοριογράφου στοῦ ὁποίου τὸ ἔργο —ἴσως λόγῳ τῆς μεγαλύτερης ἀναλυτικότητος— εἶναι πιὸ ἐμφανές. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ μάλιστα πού ἡ καταφυγὴ στὸ μυθικὸ ἐπιτυγχάνεται μέσω μιᾶς ἀναφορᾶς στὸ μυθολογικόν, μποροῦμε νὰ ἱσχυριστοῦμε πὼς βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ ἀνειμένη μορφὴ διακειμενικότητος μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο θέλει νὰ ἐξασφαλίσει κάποιους ἐπιπλέον τρόπους παραγωγῆς νοήματος πού δὲν συστήνονται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μυθοπλασίαν —ὅποτε θὰ ἀποτελοῦσαν ἐγγενῆ χαρακτηριστικὰ τοῦ αὐτόνομου μυθιστορηματικοῦ κόσμου—, ἀλλὰ πού βρίσκονται κάπου ἔξω ἀπὸ αὐτὸν —χωρὶς ὅμως αὐτὸ τὸ

25. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση, βέβαια, καὶ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κλασικισμοῦ.

«κάπου» νὰ εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, πράγμα πού θὰ δέσμευε τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο μὲ —καὶ θὰ τὸ ὑποβίβαζε σέ— μιὰ στενὴ ἀναφορὰ τοῦ σ' αὐτὴν τὴν πραγματικότητα καὶ θὰ ἦταν δυνατό νὰ τοῦ δώσει ἓναν —ἀνεπιθύμητο στὴν προκειμένη περίπτωσιν— χαρακτήρα.

Αὐτὴ τὴν ἐντύπωση τῆς ἐντονης λειτουργίας τῆς ἀναφορικότητος ὁ μυθιοστοριογράφος πού καταφεύγει στὴ μυθικὴ παράδοση τὴν ἀποφεύγει, γιατί τελικὰ καταφεύγει σὲ μιὰ περιοχὴ πού οἱ διάφοροι τόποι τῆς ἔχουν γίνεи πιά “σημεῖα”, ἔχουν γίνεи πανανθρώπινα σύμβολα, εἶναι κάποια ἀρχέτυπα μὲ καθολικὴ καὶ καθιερωμένη σημασία-ἄξια, πράγμα πού δὲν θὰ μπορούσε νὰ συμβεῖ μὲ κάποιο σύγχρονο ἢ πρόσφατο ἱστορικὸ γεγονός, ἀκόμη καὶ ὅταν αὐτὸ ἔχει ἐπίσημα κατακυρωθεῖ στὴ μεριά τῆς ἱστορικῆς ἀλήθειας.

Ἡ μυθικὴ παράδοση, λοιπόν, ἢ γενικότερα ἡ περιοχὴ τοῦ μύθου καλύπτει ἰδανικὰ κάποιες λανθάνουσες ἀνάγκες γιὰ ἀναφορικότητα τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ἐκείνων πού θέλουν νὰ συστήνουν μὲ τρόπο αὐτόνομο τὴν ποιητικὴ τους ἀλήθεια.

Στὴν περίπτωσιν τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν* αὐτὴ ἡ ποιητικὴ ἀλήθεια εἶναι ἀρκετὰ ιδιόρρυθμη. Ἡ ιδιορρυθμία τῆς προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονός πὼς ἀξιώνει τὴν αὐτονομία τῆς ὅχι ἀντιπαρατιθέμεν στὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια, ἀλλὰ, ἀντίθετα, τὴν ἀξιώνει βασιζόμενη σὲ μιὰ συνεργασία τῆς μὲ αὐτὴν· ἡ ποιητικὴ ἀλήθεια ἀξιώνει τὴν αὐτονομία τῆς ὅχι ἀπέναντι ἀλλὰ παράλληλα μὲ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια²⁶.

Τὸ ἐγχείρημα σὲ μιὰ πρώτη ματιὰ φαίνεται παρακινδυνευμένο· καὶ τὸ πρῶτο ἐρώτημα πού θὰ ἀνέκυπτε θὰ εἶχε σχέση μὲ τοὺς ἀφηγηματικοὺς τρόπους πού θὰ μπορούσαν νὰ ὑπηρετήσουν μὲ ἀφηγηματικὴ ἀποτελεσματικότητα ἀλλὰ καὶ ἱστορικὴ πιστότητα μιὰ τέτοια παράλληλη ἀναφορὰ ἀλλὰ καὶ —κυρίως— παράλληλη ἀνάπτυξη.

3.3 Οἱ ἀφηγηματικοὶ τρόποι πού μέσα στὴν Τριλογία ὑπηρετοῦν αὐτὴ τὴν παράλληλη ἀναφορὰ καὶ ἀνάπτυξη ἔχουν ὅλοι σχέση μὲ τὰ σχήματα ἀνάπτυξης καὶ τὰ σχήματα ἀναστολῆς τοῦ χρόνου μέσα στὸ ἔργο.

Στὰ σχήματα ἀνάπτυξης τοῦ χρόνου μπορούμε γενικὰ νὰ ἐντάξουμε τοὺς μηχανισμοὺς χρονολογικοποίησης πού ἐμφανέστερο δείγμα τοὺς ἀποτελεῖ ἡ παράθεση ἡμερομηνιῶν πού εἴτε ὀργανώνουν χρονικὰ ἀποκλειστικά τὰ ἐπεισόδια τοῦ μυθιοστορήματος —καὶ εἶναι ἡμερομηνίες πλάσματικες ἢ καὶ ἡμερο-

26. Λέει ὁ ἴδιος «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιοστοριογράφου», ὁ.π., σ. 34: «Προσπαθῶ ὥσο μπορῶ νὰ εἶμαι μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ ἀλήθεια καὶ συγχρόνως νὰ εἶμαι καὶ στὴν ἀλήθεια τῆς πραγματικότητος, νὰ μὴ διαστρεβλώσω γεγονότα ἢ πρόσωπα ἢ χαρακτήρες».

μηνίες ἐθνικῶν καὶ θρησκευτικῶν ἐορτῶν—, εἴτε ἀναφέρουν τὸν μυθιστορηματικὸ κόσμον σὲ μιὰν ἱστορικὴν περίοδο —οἱ ἡμερομηνίες αὐτὲς ἀναφέρονται σὲ ἱστορικὰ γεγονότα, καὶ ὅσο προχωροῦμε ἀπὸ τὴ *Λέσχη* πρὸς τὴ *Νυχτερίδα* αὐτὲς αὐξάνονται σὲ βάρος τῶν πρώτων.

Στὰ σχήματα ἀναστολῆς τοῦ χρόνου συμπεριλαμβάνονται μηχανισμοὶ ποὺ μόνο κατ' ἐπίφασιν —καὶ σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τοὺς προηγούμενους— εἶναι δυνατὸ νὰ ὀνομαστοῦν μηχανισμοὶ ἀποχρονολογικοποίησης. Ἐδῶ ἀνήκει ἡ τεχνικὴ τῶν πολλαπλῶν ἀφηγηματικῶν φωνῶν σὲ συνδυασμὸ μὲ ἐκείνη τῆς ἐναλλαγῆς κεφαλαίων τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὅποια διεκδικοῦν μιὰν αὐτοτελὴ χρονικὴ λειτουργία, διεκδίκηση ποὺ προβάλλεται μὲ τὸν τρόπο ποὺ αὐτὰ εἰσάγονται, ἓναν τρόπο ποὺ κατ' ἀρχὴν τουλάχιστον τὰ ἀποδασμεύει χρονικὰ ἀπὸ τὸ κεφάλαιο ποὺ προηγεῖται²⁷. Ἐδῶ ἐπίσης ἀνήκουν καὶ οἱ τεχνικὲς περιορισμοὶ τῆς ἱστορικῆς διάστασης τοῦ μυθιστορήματος, ποὺ κυριότερη εἶναι ἐκείνη τῆς ἐπανάληψης.

Ὁ περιορισμὸς —ἢ μᾶλλον ὁ ἔλεγχος— τῆς ἱστορικῆς διάστασης καὶ προοπτικῆς τοῦ μυθιστορήματος ἦταν δυνατὸ νὰ ἐξυπηρετηθεῖ μὲς στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτείες* ἀπὸ μιὰν ἀναγωγὴν —ἢ ὑπαγωγὴν— τοῦ χρονολογικοῦ στὸ λογικόν. Ὁ Τσίρκας προτίμησε ἓναν τρόπο λιγότερο αὐστηρὸ καὶ δύσκαμπτο, ἓναν τρόπο ποὺ ἐξακολοθοῦσε νὰ προσφέρεται στὸ μυθιστόρημα τῆς ἐποχῆς του: τὴν ἐπανάληψιν. Μὲ τὴν ἐπανάληψιν, γενικὰ, ἐπιτυγχάνεται στὴ μυθιστοριογραφία ἓνας ἔλεγχος καὶ ἓνας τροπισμὸς τοῦ χρόνου, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξην ἀποχρονολογικοποίησην ποὺ συνεπάγεται μιὰ λογικὴ ἀκύρωση τοῦ χρόνου καὶ ποὺ κατ' ἐξοχὴν συναντιέται στὴν κριτικὴ στρατηγικὴ τῆς στρουκτουραλιστικῆς ἀνάλυσης τοῦ μυθιστορήματος, ἀλλὰ ποὺ ἔχει δώσει ὀρισμένα δείγματα ἐκλεκτικιστικῆς ἢ ἀναλογικῆς ἐφαρμογῆς τῆς στὴ δημιουργικὴ μεταμυθιστορηματικὴ γραφῇ.

Ἡ λειτουργία τῆς ἐπανάληψης εἶναι ἀρκετὰ φανερὴ στὴν Τριλογία καὶ παρουσιάζεται στὸ ἐπίπεδο τῆς διήγησης μὲ τὴ μορφή τῆς ἐπανάληψης ὀρισμένων μοτίβων ἢ μὲ τὴ μορφή τῆς ἀναπαραγωγῆς ὀρισμένων καταστάσεων. Ἀλλὰ ἡ ἐπανάληψιν ἐμφανίζεται καὶ στὴ μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία τοῦ μυθιστορήματος, δηλαδὴ στὴν ἀναφορὰ-σχέση του μὲ κάποιες ἱστορικὲς περιόδους.

Ἡ θεμελιακὴ, ὅμως, λειτουργία τῆς ἐπανάληψης δὲν εἶναι ἐμφανής, ἀντίθετα ἀπὸ τὴ θεματικὴ ποὺ διακρίνεται εὐκόλως καὶ ποὺ ἔχει ἀποκλειστικὸ σκοπὸ τὴν ἀναφορὰν (σὲ μιὰν ἐποχὴ-περίοδο ποὺ βρίσκεται σὲ ἐξωτερικὴ σχέση μὲ τὴν ἱστορίαν ἢ μύθον τοῦ μυθιστορήματος) ἢ τὴν αὐτοαναφορὰν (στὸ παρελθὸν ἢ τὸ μέλλον τῆς ἴδιας τῆς ἱστορίας τοῦ μυθιστορήματος). Αὕτῃ τὴν ἐπανά-

27. Βλ. Ντανιὲλ Μπλό, *Χρονικὲς δομὲς* στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτείες*, Μετ. Σερ. Βελέντζας, Κέδρος, 1980, σσ. 67-68.

ληψη μπορούμε νὰ τὴν ὀρίσουμε σὰν «σχέση ἐπανάληψης» ἀνάμεσα στὶς δύο βασικὲς ποιότητες τοῦ χρόνου μὲς στὴν Τριλογία, τὴν κυκλικὴ ἢ ἀχρονικὴ καὶ τὴν εὐθύγραμμη ἢ χρονικὴ.

Αὐτὴ ἡ θεμελιακὴ ἀλλὰ δυσδιάκριτη λειτουργία τῆς ἐπανάληψης ἀρχίζει ἤδη μὲ τὸ πρῶτο μέρος τῆς *Λέσχης* ὅπου ὁ Μάνος Σιμωνίδης ζεῖ κλεισμένος στὴ σοφίτα τῆς πανσιὸν Κόλλερ.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ συγγραφέα νὰ ἀρχίσει τὴ διήγηση ἀπὸ μιὰν ἐποχὴ-φάση ὅπου ὁ κεντρικὸς χαρακτήρας εἶναι ἀποτραβηγμένος ἀπὸ τὴν κύρια τουλάχιστον μὲς στὸ μυθιστόρημα δράση του, πέρα ἀπὸ τὴν ὅποια ἄλλη σχετικὴ μὲ τὸν προβληματισμὸ τοῦ χαρακτήρα ὑπηρετοῦμενη σκοπιμότητα, συμβάλλει καὶ στὴν ἔνταξη τοῦ μυθιστορήματος σὲ ἓναν παραδοσιακὸ τύπο διήγησης ποὺ συναντιέται (καὶ) στὰ παραμύθια, ὅπου συχνὰ ὁ ἥρωας ἢ ἡ ἡρώιδα πρὶν ἀρχίσουν τὴ δράση τους, κρατιῶνται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ, ἢ φέρονται πίσω, σὲ ἓναν πρωταρχικὸ ὥρο καὶ χρόνο ποὺ μοιάζει περισσότερο μὲ περιοχὴ ὀνείρου παρά μὲ στίβο δράσης. Αὐτοῦ τοῦ τύπου τὰ ἀρχικὰ ἐπεισόδια πέρα ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴ στὴν κατεξοχὴν δράση σημασία τους, λειτουργοῦν καὶ ὡς ἓνα εἶδος προκαταρτικοῦ ἀποπροσανατολισμοῦ τοῦ ἥρωα ποὺ —ἀν ὅχι ὡς σκοπὸ— ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἀμβλυνση ἢ καὶ τὴ διάλυση τῆς ἐντύπωσης πὼς ὁ χρόνος ἀναπτύσσεται εὐθύγραμμα. Ἡ ἀμβλυνση αὐτῆς τῆς ἐντύπωσης στὸ μὲν παραμῦθι προσφέρει μιὰν ὀνειρικὴ διάσταση ποὺ λίγο ἕως πολὺ διατηρεῖται παράλληλα μὲ τὴν ἡρωϊκὴ διάσταση τῆς δράσης τοῦ ἥρωα²⁸. Ἐνῶ στὸ μυθιστόρημα λειτουργεῖ σὰν μηχανισμὸς περιορισμοῦ ἢ ἐλέγχου τοῦ πιθανοῦ χρονολογικοῦ ἢ καὶ ιστορικοῦ χαρακτήρα.

Στὴν Τριλογία ἡ ἐπιλογή αὐτοῦ τοῦ τύπου τοῦ ἀρχικοῦ ἐπεισοδίου φαίνεται πὼς δὲν εἶναι τυχαία, γιατί εἶναι σαφὲς ἡ προσπάθεια διατήρησης αὐτῆς τῆς ἐντύπωσης μέσα ἀπὸ σκηνές-μοτίβα, ὅπως αὐτὸ τοῦ Λαβύρινθου, τοῦ ὄνειρου τοῦ Μάνου, τοῦ Ζίχρ, καὶ τοῦ καφενεῖου μὲ τοὺς καθρέφτες, ποὺ κάθε τόσο ἀνανεώνουν αὐτὴ τὴν —παράλληλη μὲ τὴν ἱστορικὴ— ἀχρονικὴ διάσταση ποὺ ἀντιστοιχεῖ σὲ κάποιον ὑπερχρονικὸ ὑπαρξιακοῦ χαρακτήρα προβληματισμό. Βλέπουμε, λοιπόν, πὼς μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ συγγραφέας ἐξασφαλίζει ὅχι μόνον ἓνα ἐπιπλέον —ἐξωτερικὸ— τεκμήριο τῆς μορφολογικῆς νομιμότη-
τας τῆς διήγησής του, ἀλλὰ καὶ ἓναν τρόπο ἀποτελεσματικοῦ ἐλέγχου τῆς ἱστορικῆς διάστασης καὶ προοπτικῆς τοῦ μυθιστορήματος.

Μποροῦμε, λοιπόν, καὶ ὡς πρὸς τὴ δράση τῶν χαρακτήρων νὰ διακρίνουμε δύο εἶδη ἢ ποιότητες τοῦ χρόνου ποὺ διαπλέκονται: ἡ μία εἶναι ἡ εὐθύ-
γραμμη τῆς ἐξωτερικῆς δράσης τῶν χαρακτήρων, ποὺ ἀναπτύσσεται μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἱστορικῆς διάστασης τοῦ μυθιστορήματος —παρ' ὅλη τὴ χρῆση

28. Βλ. Paul Ricoeur, «Narrative Time», στὸ W.J.T. Mitchell (ἐκδ.) *On Narra-
tive*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981, σ. 181.

τῶν τεχνικῶν τῆς «ἐσωτερικῆς πρόληψης» καὶ «ἐξωτερικῆς ἀνάληψης» ποὺ στὴν ἀντίληψη τοῦ ἀναγνώστη δὲν κατορθώνουν πραγματικά, παρὰ τὴν παροδικὴ διάσπαση, νὰ τὴν ἀκυρώσουν· καὶ ἡ ἄλλη εἶναι ἡ κυκλικὴ τῆς ἐσωτερικῆς δράσης τῶν χαρακτήρων —παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια νὰ γίνεи σεβαστὴ ἀπὸ αὐτὴν ἡ κατεύθυνση ποὺ κάθε φορὰ δίνεται ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ δράση τῆς ὁποίας πάλι, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, ἡ κατεύθυνση καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ διάσπαση καὶ προοπτικὴ τοῦ μυθιστορήματος.

Χάρη σὲ αὐτὴ τὴ διαπλοκὴ ἡ κυκλικὴ ἢ μυθικὴ ἢ ἀχρονικὴ —ἀλλὰ ὄχι μὴ-χρονικὴ— διάσπαση κατορθώνει νὰ ἀναπαράγει σὲ ἓνα ἄλλο χρονικὸ ἐπίπεδο τὴν εὐθύγραμμη, χρονικὴ διάσπαση τῶν ἐξωτερικῶν γεγονότων —ἀκόμη καὶ τῶν ἱστορικῶν— καὶ ἔτσι νὰ τὴν κάνει πολυδιάστατη²⁹, καὶ αὐτὸ συνιστᾷ τὴ θεμελιακὴ —ἀλλὰ μὴ ἐμφανὴ— λειτουργία τῆς ἐπανάληψης μέσα στὸ ἔργο.

Αὐτὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ καταλάβουμε πῶς ἡ χρονικὴ διάσπαση ὑπερῃσχύει τελικὰ πάνω στὴ μυθικὴ, καὶ πῶς ὁ ρόλος τῆς τελευταίας ἦταν μέσα ἀπὸ τὴν ἀνάσχεση τοῦ χρόνου νὰ προβάλει τὴν προοδευτικὴ του πορεία καὶ νὰ ἀναδείξει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν ἐξωτερικὴ δράση. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πῶς ὁ μυθικός χρόνος σὰν σχῆμα ἀναστολῆς τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου δὲν συνιστᾷ μιὰν ἀνάσχεσή του, ἀλλὰ μιὰν ἐμβάθυνσή του.

Ἀλλὰ τὴν ὁρθότητα αὐτῆς τῆς διαπίστωσης μποροῦμε νὰ τὴ δοκιμάσουμε καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη σκοπιά.

3.3.1 Στὴ δόμηση τῆς διήγησης στὴν Τριλογία συμμετέχουν ἱστορικὰ γεγονότα —ἄσχετα ἀν ἀνήκουν στοὺς προφανεῖς ἢ στοὺς λανθάνοντες μηχανισμοὺς χρονολογικοποίησης— ποὺ καθορίζουν τὴ ζωὴ τῶν χαρακτήρων. Ἔτσι, ἡ ὀργάνωση τῶν ἐπεισοδίων τοῦ μυθιστορήματος —ἡ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία— ἐπιδιώκει μιὰν ὥς πρὸς τὴ διάταξη καὶ ὥς πρὸς τὴ σημασία τῆς στήριξή της στὴ σχέση της μὲ τὴ μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, δηλαδὴ μὲ τὴν ἱστορικὴ προοπτικὴ ἢ, ἀλλιῶς, μὲ τὴν ἱστορικὴ περίοδο μέσα στὴν ὁποία τοποθετεῖται τὸ μυθιστόρημα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες κατορθώνουν αὐτὸ ποὺ ἐπιδίωξε ὁ συγγραφέας, νὰ πάρουν δηλαδὴ τὸν χαρακτήρα καὶ τὴν ἀξία μιᾶς μαρτυρίας γιὰ «τὸ δράμα τῆς Μέσης Ἀνατολῆς» κατὰ τὸν Β' Παγκόσμιον Πόλεμο.

Στὸν χαρακτήρα αὐτὸν τοῦ μυθιστορήματος, μποροῦμε νὰ συμπεριλάβουμε καὶ στοιχεῖα ποὺ σὲ πρώτη ματιὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση πῶς ἀνήκουν καὶ ὑπηρετοῦν ἀποκλειστικὰ τὴ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία —ὅπως ἰδιωτικὰ αἰσθήματα, μνῆμες, μονόλογοι, φαντασίες—, ἀλλὰ ποὺ συμπληρώνουν τὴ μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, μιὰ καὶ οἱ φορεῖς-παράγοντες αὐτῶν

29. Βλ. στὸ ἴδιο.

τῶν στοιχείων ἐμφανίζονται μέσα στὸ μυθιστόρημα ὡς ἀντιπροσωπευτικὲς μορφές τῆς συγκεκριμένης ἐποχῆς καὶ τοῦ τόπου³⁰. "Ἐτσι, παρότι μιὰ γενικὴ αἴσθηση τῆς Ἱστορίας διαποτίζει τὸ ὅλο μυθιστόρημα καὶ κάνει σαφὴ τὴ μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, καὶ παρότι σὲ ἀντιστάθμισμα αὐτῆς τῆς αἰσθήσεως ἔρχονται πολλὰ καὶ ἔντονα ἰδιωτικὰ αἰσθήματα, μνῆμες, καὶ φαντασιώσεις ποὺ δὲν ἐπιτρέπουν σὲ ἐκείνη τὴν αἴσθηση νὰ καθορίσει καὶ τὴ μικροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία, παρ' ὅλα αὐτά, λοιπόν, χάρις στὸν ἀντιπροσωπευτικὸ χαρακτήρα τῶν κυριοτέρων προσώπων ἐξασφαλίζεται ἕνας συγχρονισμὸς τῆς διήγησής ποὺ ἔχει ἓναν ἐλαφρῶς τεχνητὸ χαρακτήρα μιὰ καὶ δὲν ἐξαρθᾶται —ὅπως ἴσως θὰ ἀπαιτοῦσε μιὰ παραδοσιακὰ ρεαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς ἀληθοφάνειας— ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν ἀκριβὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ τοῦ σχήματος τοῦ ἰδιωτικοῦ ἐσωτερικοῦ χρόνου ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Θέλοντας ὁ Τσίρκας νὰ γράψει μυθιστόρημα ξεκίνησε ἀπὸ κάποια αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ λειτούργησαν σὰν πυρῆνες τῆς μυθοπλασίας, παρότι στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα μπορεῖ πολλὰ ἀπὸ αὐτά τὰ στοιχεῖα νὰ μὴν εἶχαν μιὰ τέτοια θεμελιακὴ σημασία-λειτουργία, νὰ μὴ καταξιώθηκαν δηλαδὴ καὶ ὡς πυρῆνες τῆς διήγησής³¹. Ἐπιχειρώντας νὰ κάνει τὴ ζωὴ τοῦ μυθιστορηματοῦ συγγραφέας ἔνιωσε ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη ἑνὸς μέσου ἀναγωγῆς τοῦ προσωποῦ στὸ διαπροσωπικόν, καὶ ὡς τέτοιο μέσο χρησιμοποίησε τὴν Ἱστορία³² ποὺ ὡς ἓνα ἀντικειμενικὸ χρονικὸ πλαίσιο προσφέρεται γιὰ κάτι τέτοιο. Τὴ λύση, ἄλλωστε, αὐτὴ ἔκανε νόμιμη καὶ ὁ προβαλλόμενος σκοπὸς τοῦ μυθιστορηματος, ποὺ ἦταν κτὴ κατάθεση μιᾶς μαρτυρίας γιὰ τὸ δράμα τῆς Μέσης Ἀνατολῆς³³.

Μιὰ ἐξ ὀλοκλήρου ὁμῶς καταφυγὴ σὲ αὐτὸ τὸ μέσο ἀναγωγῆς θὰ ἔδινε στὸ μυθιστόρημα ἓναν ἀποκλειστικὰ ἱστορικὸ χαρακτήρα, πράγμα ποὺ ὁ συγγραφέας φαίνεται πὼς δὲν τὸ ἤθελε³⁴. Ἐτσι, τὸ ἐπόμενο πρόβλημα ποὺ ἀντι-

30. Βλ. Jonathan Raban, *The Technique of Modern Fiction*, London, Edward Arnold, 1968, σσ. 56-66.

31. Ἡ αὐτοβιογραφικὴ ἀφετηρία ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο δημιουργίας τῶν χαρακτήρων· βλ. σχετικὰ παραπάνω 2.2.

32. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς ὡς πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ αὐτοβιογραφικοῦ χρόνου ὁ Τσίρκας ἔγραψε τὴν τριλογία κάνοντας μιὰν ἀναδρομὴ: ξεκίνησε ἀπὸ τὰ Ἱεροσόλυμα μὲ τὴν πανσὶν Κόλλερ ὅπου κατέφυγε τὸ 1942, γιὰ νὰ μεταφέρει τὴ δράση τοῦ μυθιστορηματος στὴν Ἀλεξάνδρεια, τὸν τόπο τῶν παιδικῶν του χρόνων· μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ καθὼς ἡ μυθιστορηματικὴ δράση —ποὺ γενικὰ συμμορφώνεται στὴν πρόοδο τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου— ἐξελισσεται προχωρώντας μέσα στὸ χρόνο, αὐτὸς ὡς πρὸς τὸν προσωπικὸ του χρόνο γυρνᾷ πρὸς τὰ πίσω κάνοντας μιὰν ἀναδρομὴ.

33. Βλ. *Τὰ ἡμερολόγια τῆς τριλογίας*, ὁ.π., σ. 82.

34. "Ἦθελε νὰ γίνῃ «λογιστὴς ψυχῶν», νὰ δείξει «πὼς μπλεκόταν ἡ Ἱστορία μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὴν ψυχὴ τῶν ἡρώων τοῦ μυθιστοριογράφου», στὸ ἴδιο, σ. 82.

μετώπιζε ήταν ὁ ἔλεγχος ἢ περιορισμός τῆς ἱστορικῆς διάστασης τοῦ ἔργου, περιορισμός ὅμως ποῦ δὲν θὰ ὑπονόμεινε τὴν ἀρχικὰ ἐπιδιωχθεῖσα λειτουργία τῆς ἀναγωγῆς τοῦ προσωπικοῦ στὸ διαπροσωπικό. Ὁ μόνος τρόπος ποῦ προσφερόταν γιὰ κάτι τέτοιο ήταν ὅχι μιὰ ἀναίρεση τῆς πρώτης ἀρχικῆς ἀναγωγῆς, ἀλλὰ μιὰ παραπέρα εὐρύτερη ἀναγωγή, ποῦ θὰ διέσωζε τὸ ἔργο ἀπὸ τὸ νὰ πάρει ἓναν καθαρὰ ἱστορικὸ χαρακτήρα, ἐνῶ παράλληλα θὰ ἐξασφάλιζε τὴν ἀναγωγή ἀπὸ τὸ προσωπικὸ στὸ διαπροσωπικό.

Ὁ τρόπος αὐτὸς βρέθηκε στὸ στοιχεῖο τῆς ἐπανάληψης —τῆς θεμελιακῆς κυρίως ἀλλὰ συνεπικουρούμενης καὶ ἀπὸ τὶς συνήθειες παραλλαγῆς τῆς ἐμφανοῦς ἢ ἐπιφανειακῆς ἐπανάληψης³⁵ —ποῦ ἀντιπαρatiθέμενο στὴν ἱστοριότητα κλίνει πρὸς μιὰν ἀναγωγή τοῦ ἱστορικοῦ στὸ μυθικό. Λέει ὁ Τσίρκας γιὰ τὶς Ἀκυβέρνητες Πολιτείες στὴν «Εἰδοποίηση» ποῦ προτάσσει στὴ Νυχτερίδα: «Δὲν εἶναι αὐτοβιογραφία [...] Δὲν εἶναι ἱστορικὸ μυθιστόρημα μὲ τὴ στενὴ ἔννοια, δηλαδὴ χρονικὸ» (σ. 7)· καὶ δὲν νομίζω πὼς κανεὶς μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει αὐτὴ τὴ διαβεβαίωση τοῦ συγγραφέα. Καὶ ἴσως ἀπὸ ἐδῶ ξεκινᾷ καὶ ἡ ἰδιοτυπία τῆς Τριλογίας: ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ συγγραφέας δὲν θέλει νὰ κάνει οὔτε μόνον τὸ πρῶτο, οὔτε μόνον τὸ δεύτερο, ἀλλὰ ὅτι θέλει νὰ κάνει ἱστορικὸ μυθιστόρημα μὲ αὐτοβιογραφικὸ ὕλικό ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, καὶ ψυχρογραφία ἀπὸ τὸ ἄλλο ἢ ὅποια ὑπερβαίνει τὰ πλαίσια τῆς αὐτοανάλυσης καὶ διεκδικεῖ καὶ μιὰ καθολικότητα μέσω τῆς ἔνταξής της μέσα σὲ ἓνα ἱστορικὸ πλαίσιο—ἢ καί, ἀκόμη περισσότερο, μέσω τῆς ἀναγωγῆς της στὸ μυθικό.

3.3.2 Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ ἀναφέρω πὼς αὐτὴ ἡ ἐκδοχὴ τῆς διαδικασίας σύνθεσης τῶν Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν εἶναι ἀνάλογη μὲ ἐκεῖνη ποῦ εἶχε ἀποδώσει ὁ Τσίρκας στὸν «μηχανισμό τῆς σύνθεσης» τῶν καβαφικῶν ποιημάτων ἀπὸ τὸ 1896 ἕως τὸ 1910, γιὰ τὴν ἀνάλυση τῶν ὁποίων πρότεινε τὰ γνωστὰ τρία «κλειδιά» —δανειζόμενος ἔτσι ἀπὸ τὴ μουσικολογία, πέρα ἀπὸ τὸν ὅρο «σύνθεση», καὶ τὸν ὅρο «κλειδί». Θὰ παραθέσω τὰ σχετικὰ ἀποσπάσματα ὅπως ἔχουν γιὰτὶ εἶναι εὐνόητο πὼς ἔχουν μεγάλη σημασία ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ μιὰ ἀνάλογη ἀνάλυση ἐπιχειρεῖται πάνω στὸ ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Τσίρκας.

Βλέπουμε, λοιπόν, ἐκεῖ³⁶ πὼς ὁ Τσίρκας ἀφοῦ ἐπισημάνει τὴ σημασία τῆς ἀνάλυσης τοῦ μηχανισμοῦ σύνθεσης —μιὰ καὶ χωρὶς αὐτὴν «οἱ ἐρμηνεῖες [...] θ' ἀφήνουν περιθώρια σὲ ὑποκειμενικοὺς ἀκροβατισμούς», καὶ ἀφοῦ διαπιστώσει πὼς ὁ Καβάφης

«τὰ αἰσθήματά του ἢ τὰ πάθη του τὰ καθολικεύει· ἐκφράζεται ποιητικά, ποτὲ πολιτικά. Μὰ οἱ σκοποὶ τοῦ λόγου του δὲν εἶναι μόνον στενά

35. Βλ. Ντανιὲλ Μπλό, ὁ.π., σσ. 84-92.

36. Στρατῆς Τσίρκας, Ὁ Καβάφης καὶ ἡ ἐποχή του, Κέδρος, 1971, σσ. 315-20.

άτομικοί, οὔτε μόνο αἰσθητικοί· εἶναι καὶ ἡθοπλαστικοί, διδακτικοί, εἶναι καὶ κοινωνικοὶ» (σ. 317)

προχωρᾷ στὸν ὀρισμὸ τοῦ περιεχομένου τῶν τριῶν κλειδιῶν·

Τὸ βασικὸ μοτίβο, τουλάχιστο στὰ ἡθοπλαστικά του ποιήματα, τὸ δίνει, φυσικά, τὸ σύγχρονο, τὸ πραγματικὸ γεγονός. Αὐτὸ θὰ τ' ὀνομάσουμε δεύτερο κλειδί ἢ δεύτερη πηγή. Τὸ πρῶτο κλειδί, ποῦ σὲ ἔνταση σκεπάζει τὸ δεύτερο, εἶναι ἡ λόγια πηγή, τὸ Ἱστορικὸ γεγονός. Χαμηλότερα βρίσκεται τὸ τρίτο κλειδί, ποῦ μπορεῖ καὶ τ' ἀκούει τὸ ἐξασκημένο αὐτί. Αὐτὸ υποβάλλει, δὲν ἐξαγγέλλει· κι ἀκριβῶς γι' αὐτὸ ἡ ἐνέργειά του εἶναι πιὸ ἀργή, ἀλλὰ καὶ πιὸ ἐπίμονη. Πηγή του: τὰ βιώματα τοῦ ποιητῆ, τὸ ψυχικὸ γεγονός.

Τὸ πρῶτο κλειδί εἶναι ἐγκεφαλικῆς ὕψης, βιβλιακό. Εἶναι ἡ λόγια πηγή ποῦ δίνει τὴν ἱστορικὴ ἐποχή, τὴ σκηνογραφία, τὰ ὀνόματα καὶ τοὺς χαραχτῆρες τῶν προσώπων, τὸ ἐγγράμματο ἦθος καὶ τὸν ὕψηλό, τὸν ἐπίσημο λόγο. [...] εἶναι ἓνας καθρέφτης, ποῦ δίνει βάθος καὶ ἱστορικὴ προοπτικὴ, ἐξασφαλίζει δηλαδὴ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ μερικὸ στὸ καθολικὸ δίχως νὰ δεσμεύεται ἡ εὐθύνη τοῦ ποιητῆ. Εἶναι καὶ μιὰ πλάνη, ἓνας ψευτοαντικειμενισμός. Εἶναι ἓνα προσωπεῖο, ποῦ ἀσφαλισμένους πίσω του ὁ ποιητής, ἀλληγορεῖ γιὰ γεγονότα τοῦ δεύτερου κλειδιοῦ.

Τὸ δεύτερο κλειδί, τῶν περιστάσεων, εἶναι ἡ ρεαλιστικὴ σιδερό-δεσιά. Χωρὶς αὐτὸ κοινωνικὸ ποίημα δὲ χτίζεται. Ἡ πηγή του τρέφεται ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις τοῦ ἀνθρώπου ποῦ ζεῖ ἐντατικὰ τὸν καθημερινὸ παλμὸ τῆς σύγχρονῆς του Ἀλεξάντρειας, τὰ προβλήματα τῆς, τὶς πεripeteies. Σὲ σχέση μὲ τὸν ἑαυτὸ του, βέβαια· τὸν ἑαυτὸ του ὅμως τὸν βλέπει τότε σὰ μιὰ συνειδητὴ παρουσία, ὑπεύθυνο γιὰ τὴ μοῖρα τῆς παροικίας ἢ καὶ τοῦ Γένους.

[...] Ὁ ρόλος τοῦ δεύτερου κλειδιοῦ εἶναι ὀρθολογιστικὸς· προσκομίζει τὰ στοιχεῖα τῆς αὐθεντικότητος καὶ τῆς ἀντικειμενικῆς ἀλήθειας. Τὸ σύγχρονο γεγονός ποῦ ἐξιστορεῖ, πλακισιωμένο ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ πρότυπα τοῦ πρῶτου κλειδιοῦ, φωτίζεται καὶ σφιχτοδένεται· ἀποχτίζει χαρακτῆρα καὶ τύπο, ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὴ ρευστότητα καὶ τὴν ἀσάφεια τῆς κοντῆς προοπτικῆς· ἐπιτρέπει στὸν καλλιτέχνη ἐκεῖνη τὴν ἀπόσπαση, τὴ νηφαλιότητα τῆς ματιᾶς, ποῦ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόδοση τοῦ γεγονότος.

[...] Ἡ ἀρμονικὴ ἀντιστοιχία τῶν τριῶν κλειδιῶν δίνει στὸ καβαφικὸ ποίημα τὸ βάθος. Βάθος χρόνου· βάθος ὁράματος· βάθος σκέψης· βάθος συγκίνησης. Τὰ δυὸ πρῶτα κλειδιά λειτουργοῦν σὰ δυὸ καθρέφτες στημένοι ἀντικρυστά· γεννοῦν τὴν αἴσθησι μίᾶς ἀπύθμενης προοπτικῆς.

Ἀνάμεσα στοὺς δυὸ καθρέφτες ὁ ποιητὴς ὑψώνει τὴ λάμπα του, τὸ ψυχρὸ ἐγὼ του. Ἡ παραμικρὴ κίνησή της φανερώνει νέους κόσμους, ἀκόμη πὺθ βαθείους, ἀκόμη πὺθ μακρινούς. Κι ὅμως ἡ συνείδηση τοῦ πραγματικοῦ ποτὲ δὲν σπάζει κάτω ἀπὸ τὶς τόσες ἐξορμήσεις πρὸς τὸ ἰδεατὸ τέρμα. Τὸ ἀντίθετο. Αὐτὸς ὁ πολλαπλασιασμὸς τοῦ ἐγὼ, ἐνῶ δίνει τὴν ἐντύπωση μεγάλου πλήθους πίσω ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο, προσφέρει τὴν ἴδια στιγμή τὴ βεβαίωση τῆς πραγματικῆς του παρουσίας σ' ἀμέτρητα πανομοιότυπα (σσ. 318-20).

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πὼς ὁ Τσίρκας εἶναι ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητος στὸν ἐντοπισμὸ μέσα στὸ ἔργο τοῦ Καβάφη διαδικασιῶν ὅπως τῆς καθολικεύσης τοῦ αἰσθήματος, ἢ καὶ τῆς χρονικῆς ἐμβάθυνσης· καὶ αὐτὴ ἡ κριτικὴ εὐαισθησία θὰ πρέπει νὰ ἀντιστοιχεῖ σὲ ἀνάλογες ἀντιλήψεις τοῦ λογοτέχνη Τσίρκας. Ἔτσι, καὶ μὲ ἕναν ἄλλο τρόπο βεβαιωνόμαστε γιὰ τὴ συνειδητὴ —δηλαδὴ προγραμματικὴ— συναίρεση τοῦ μυθικοῦ μὲ τὸν ἱστορικὸ χρόνο μέσα στὴν Τριλογία.

3.4 Τὸ μυθικὸ στοιχεῖο μέσα στὶς Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες παρουσιάζεται μέσα ἀπὸ ἀναφορὲς στὸ μυθολογικόν, ἀλλὰ λειτουργεῖ κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ἀνάδυση τοῦ μυθικοῦ χρόνου, ἀνάδυση ποὺ ὑποβοηθεῖται καὶ ἀπὸ τὶς μυθολογικὲς ἀναφορὲς. Ὅταν μιλάμε γιὰ μυθικὸ χρόνο μέσα σὲ ἕνα μυθιστόρημα, ἐννοοῦμε συνήθως ἕνα χρόνο ποὺ λειτουργεῖ ὡς «σημεῖο» τῆς παρουσίας τοῦ αἰωνίου, τοῦ ἱεροῦ, καὶ τοῦ τελετουργικοῦ. Ὁ μυθικὸς χρόνος ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ἐνὸς χρόνου συμβολικοῦ καὶ ἐνὸς ἐπανερχόμενου χρόνου. Ἀλλὰ ὁ χρόνος αὐτὸς δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητά ἕνα χρόνος αὐτοτελὴς καὶ ἀπομονώσιμος, ὅπως ὁ ἱστορικὸς. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἀναγωγὴ τοῦ ψυχολογικοῦ χρόνου τῶν χαρακτήρων —ποὺ εἶναι ἐξίσου μὲ τὸν ἱστορικὸ χρόνο, ἀν καὶ μὲ διαφορετικὸ τρόπο, ὑπαρκτὸς μέσα σὲ ἕνα μυθιστόρημα—, ἀναγωγὴ ποὺ συναντοῦμε στὰ σημαντικὰ λογοτεχνικὰ ἔργα, ὅπου συνήθως διακρίνουμε μιὰ κίνηση ἀπὸ τὶς προσωπικὲς καταστάσεις —εἴτε θυμικὲς εἴτε νοητικὲς εἶναι αὐτὲς— πρὸς σχήματα σκέψης ἢ συμπεριφορᾶς ποὺ ἔχουν οἰκουμενικὴ σημασία. Ὁ μυθικὸς χρόνος δὲν ἔχει μιὰ καθορίσιμη διάρκεια, γι' αὐτὸ καὶ θεωρεῖται ὅτι ὑπερβαίνει τὸν χρόνο καὶ τὸ χρονικόν· δίνει συνήθως τὴν αἴσθηση μιᾶς στιγμῆς, μιᾶς στιγμῆς συμβολικῆς ποὺ ἀντιπροσωπεύει μιὰ τεράστια διάρκεια χρόνου, μιᾶς στιγμῆς τελετουργικῆς, κατὰ τὴν ὁποία ἐπιτελεῖται κάτι ἱερό, ἕνα εἶδος μύησης στὰ μυστήρια τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου³⁷.

37. Βλ. Leland H. Roloff, *The Perception and Evocation of Literature*, Illinois, Scott Foresman & Co, 1973, σσ. 121-28.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴ "στιγμὴ" ὁ χρόνος τρέπεται σὲ μιὰ κίνηση κυκλική. Αὐτὸ συμβαίνει ὅταν ἡ συγκινησιακὴ ἐμπειρία τοῦ χαρακτήρα φτάνει σὲ τέτοια ἔνταση καὶ κορύφωση, ὥστε νὰ καθολικεῖται, νὰ κρυσταλλώνεται σὲ καταστάσεις-εἰκόνες ποὺ γίνονται σύμβολα ἀξιῶν, καὶ ποὺ σὰν τέτοια ὑπερβαίνουν τὸν χρόνο. "Ἐτσι, παρότι οἱ ἐμπειρίες τοῦ χαρακτήρα συντελοῦνται μέσα στὸ χρόνο ἢ καὶ προκαλοῦνται ἀπὸ τὶς περιστασιακὲς συνθήκες του, σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις αὐτὲς ἀντιστέκονται σὲ μιὰν ἔνταξή τους μέσα σὲ ἓνα σχῆμα ἀνάπτυξης τοῦ χρόνου, μὲ τάση συχνὰ καὶ νὰ τὸν ὑπερβοῦν. Πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος κενῶν ἢ, ἀλλιῶς, διακοπῶν τοῦ χρόνου μέσα ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀναδύεται τὸ «αἰώνιο» ἢ, πὺθ σωστά, μιὰ στιγμὴ τοῦ αἰωνίου. Αὐτὴ ἡ μέσα ἀπὸ τὴν ὀριακὴ ἐμπειρία στιγμὴ τοῦ αἰωνίου γίνεται στὸν 20ο αἰῶνα ἓνας σοβαρὸς καθοριστικὸς παράγοντας τοῦ μυθιστορηματικοῦ ἥρωα καί, μοιραῖα, ἓνας σταθερὸς τρόπος τῆς διαγραφῆς του ἀπὸ τὸν μυθιστοριογράφο.

"Ἐτσι, οἱ μυθιστοριογράφοι καταφεύγουν σὲ πολλὲς νεωτεριστικὲς τεχνικὲς —τὶς ὁποῖες καθορίζει στὶς περισσότερες περιπτώσεις ἡ ἐγκατάλειψη τῆς κανονικῆς χρονολογικῆς ἀκολουθίας— γιὰ νὰ προβάλλουν μέσα στὴ διήγηση ἐκεῖνες τὶς στιγμὲς τῆς κορυφωμένης συνειδητοποίησης ποὺ δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς λαμβάνουν χώρα σὲ μιὰ διάσταση ποὺ εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη ποὺ καταγράφεται ἀπὸ ἓνα χρονόμετρο³⁸. Αὐτὲς οἱ τεχνικὲς δίνουν ἀρχικὰ τὴν ἐντύπωση πὼς ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ τάση νὰ ἀντιπαρεθεοῦν ἢ καὶ νὰ καταστρατηγήσουν τὸν χρόνο· ἀλλὰ στὴν πραγματικότητά συμβαίνει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο, γιατί ἐπισημαίνοντας τὴ διάσταση ἀνάμεσα στὸ χρονικὸ καὶ στὸ αἰώνιο δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ προβάλλουν ὡς θέμα τῆς μυθοπλασίας τὴ χρονικὴ ἐμπειρία τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία γενικὰ συνοψίζεται σὲ ἓνα αἶσθημα σύγκρουσης ἀνάμεσα στὸ χρονικὸ καὶ στὸ αἰώνιο³⁹.

3.4.1 Ἡ ἔννοια τῆς αἰωνιότητος ἔχει πρὸ πολλοῦ πάψει νὰ ἀποτελεῖ μιὰν ὑπερβατικὴ χρονικὴ διάσταση, κάτι ποὺ ἔσχυε κατὰ τὴν ἀρχαία καὶ τὴ μεσαιωνικὴ ἐποχὴ, ὅποτε ἀποτελοῦσε μέρος τῆς τότε κυρίαρχης εἰκόνας γιὰ τὸν κόσμον καὶ τὸν ἄνθρωπον, καὶ ποὺ ἐμφανιζόταν ὄχι μόνο μέσα στὸ θρησκευτικὸ καὶ φιλοσοφικὸ πλαίσιο, ἀλλὰ καὶ στὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτικόν. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἄλλαξε ριζικὰ ὅταν ὁ ἄνθρωπος ἄρχισε νὰ συνειδητοποιεῖ τὸν χρόνο ὅλο καὶ περισσότερο σὰν μιὰ διαρκὴ ἀλλαγὴ ποὺ περικλείεται μέσα στὶς διαστάσεις τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρώπου μέσα σὲ αὐτὸν ἐδῶ τὸν κόσμον. "Ἐτσι, ἡ ἔννοια τῆς αἰωνιότητος ἐξακολουθοῦσε νὰ ἔχει μιὰ σημασία στὸ βαθμὸ ποῦ

38. Βλ. Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, σσ. 184-85.

39. Πβ. Βαγγ. Ἀθανασόπουλος, *Ἡ Ἱεροτελεστία τῆς Ἐπανάστασης. Χρονικὲς σχέσεις καὶ χρονικὴ ὑπέρβαση* στὶς «Ὁδὲς» τοῦ Κάλβου, Καρδαμίτσα, 1986 σσ. 65-66.

ἐντάχθηκε μέσα στο σχῆμα τῆς ὑπαρκτῆς ἀνθρώπινης καὶ ἱστορικῆς κατάστασης. Ἡ πίστη σὲ μὴν αἰώνια τάξη ἔσβησε, καὶ μαζὶ μ' αὐτὴν ἡ συνείδηση τοῦ χρόνου γινόταν δυνατὴ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ διέγραψε ἡ Ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου. Ἀκόμη καὶ αὐτὸ ποὺ λέμε ἀλήθεια ἔγινε μιὰ λειτουργία τοῦ χρόνου, ἔγινε ἡ ἱστορικὴ διαδικασία, ποὺ δὲν ἦταν πιά ἀντανάκλαση μιᾶς «αἰώνας» τάξης τῶν πραγμάτων. Τώρα ἡ Ἱστορία ἔγινε ἡ μόνη σταθερὴ βάση πάνω στὴν ὁποία οἱ διαφορετικὲς σὲ κάθε περίοδο ἐκφάνσεις τῆς ἀλήθειας εἶναι δυνατό νὰ ἐρμηνευθοῦν καὶ νὰ ἀξιολογηθοῦν, πράγμα ποὺ ἄνοιξε τὸ δρόμο στὶς διάφορες παραλλαγές τοῦ ἱστορισμοῦ ποὺ ἔφτασε στὸ ἀπώγειό του τὸν 19ο αἰώνα⁴⁰.

Τελικά, ὅμως, αὐτὴ ἡ ἀναδόμηση τοῦ χρόνου σύμφωνα μὲ τοὺς ὅρους τῆς Ἱστορίας ἀπέτυχε. Ἡ Ἱστορία κατέληξε νὰ γίνεῖ μιὰ συρραφὴ κομματιῶν χωρὶς ἓνα σχέδιο ποὺ θὰ εἶχε νόημα σὲ σχέση μὲ κάποιο θεωρητικὸ μοντέλο—δηλαδή μὲ μιὰ διανοητικὴ κατασκευὴ ποὺ θὰ ἔνωνε τὰ θραύσματα τοῦ χρόνου—ἢ σὲ σχέση μὲ τὶς ἀνθρώπινες ἀξίες ἢ φιλοδοξίες. Ἔτσι, ἡ ἀπαίτηση καὶ ἀναζήτηση μιᾶς διάστασης ὑπερχρονικῆς καὶ ἐνὸς τρόπου διαφυγῆς ἀπὸ τὴν τυραννία τοῦ χρόνου ἔκανε τὴν ἐμφάνισή της σὲ φιλοσοφικὲς καὶ ἐπιστημονικὲς θεωρίες, καὶ φυσικὰ μέσα στὴ λογοτεχνία. Πιὸ συγκεκριμένα, τὸ μυθιστόρημα τοῦ αἰώνα μας ἀποτελεῖ σὲ μεγάλο του μέρος μιὰ προσπάθεια ὑπέρβασης τῆς ἀποσπασματικότητος τοῦ χρόνου μέσω τῆς ἀνάδειξης ὀρισμένων στοιχείων διάρκειας, ἀμοιβαίας διείσδυσης, συνέχειας καὶ ἐνότητας, ποὺ λειτουργοῦν μὲς στὴ χαώδη ροὴ τοῦ χρόνου καὶ σὲ σχέση μὲ τὰ ὁποῖα εἶναι δυνατό νὰ ἀποδευματοῦν καὶ νὰ φωτιστοῦν ἀπὸ διαφορετικὴ προοπτικὴ τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας καὶ ὑπαρξής⁴¹.

3.4.2 Μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς τέτοιας προσπάθειας ἐντάσσεται καὶ ἡ Τριλογία μὲ τὸν μυθικὸ, λοιπόν, χρόνο ὁ Τσίρκας ἐπιχειρεῖ νὰ ἐπανορθώσει τὴν ἀποσπασματικότητα καὶ τὴν ἑλλειψὴ νοήματος τοῦ χρόνου, χαρακτηριστικὰ ποὺ ὑπονομεύουν ὑπαρξιακὰ τὸν ἄνθρωπο. Μὲ τὸν μυθικὸ χρόνο, ποὺ εἶναι ἓνας χρόνος συνεχῆς, ὁ συγγραφέας κατορθώνει νὰ ὑποβάλει στοὺς χαρακτῆρες του στὴν αἴσθηση μιᾶς χρονικῆς συνέχειας μαζὶ μὲ μιὰ δομικὴ ἐνότητα τοῦ ἐγώ.

Ὁ μῦθος στὸν ὁποῖο καταφεύγει—εἴτε μὲ μυθολογικὲς ἀναφορὲς εἴτε μὲ μιὰ προσπάθεια ἀναβίωσής του— γιὰ σταθερὴ ὑπόμνηση τῆς ἀένανς ἐπιστροφῆς τοῦ ταυτοῦ, συνιστᾷ ἓνα ἄχρονο σχῆμα. Τὰ μυθικὰ πρόσωπα—ὅπως, αὐτὸ τοῦ Θησέα, τῆς Ἀριάδνης, τοῦ Μίνωα, τοῦ Μινώταυρου, τῆς Θέτιδας

40. Βλ. Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, University of California Press, 1960, σσ. 89-90, 94-95.

41. Βλ. στὸ ἴδιο, σσ. 95, 118-119.

του Πρωτέα— αποτελούν ἄχρονες πρωταρχικὲς εἰκόνες τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας, σύμβολα ποὺ ὑποβάλλουν τὴν κυκλικὴ ἐπανάληψη τῶν ἰδίων ἢ παρόμοιων καταστάσεων. Ἔτσι, τὰ πρόσωπα αὐτὰ σημαδεύουν καταστάσεις διαρκῶς παρούσες ποὺ ὑφίστανται πέραν τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου —ἀν καὶ ἐκφράζονται μέσα ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες ἑνὸς ἀτομικοῦ χαρακτήρα σὲ ἓνα συγκεκριμένο χωρὸ καὶ χρόνο.

«Ἡ ἀντίσταση τῆς Θέτιδας, οἱ μεταμορφώσεις τοῦ Πρωτέα, ἡ πλήξη τῆς Ἑλένης στὴν Αἴγυπτο, ὁ Πὼν καὶ ἡ Νᾶν μπρὸς στὸν καθρέφτη χαράζοντας μὲ μιὰ καρφίτσα τὰ ὀνόματά τους στὴν κορνίζα του, τὸ λίκνισμα τῆς θάλασσας μὲ τοὺς γλάρους, ἀντηχοῦσαν μέσα στὸ φῶς σὰ χορδὲς τῆς ἰδίας κιθάρας, σμίγοντας μύθους κι ἀναμνήσεις, τὸ παρελθὸν μὲ τὸ σήμερα, σὲ μιὰ καινούρια αἴσθηση, ἀνίκητη ἀπὸ τὴ φθορά.»⁴²

Στοὺς χαρακτήρες του καὶ στὰ ἱστορικὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα ἀναφέρεται ὁ μυθιστοριογράφος θέλει νὰ βρεῖ μιὰ συμβολικὴ σημασία· καὶ αὐτὸ γιατί, ὅπως διαπιστώσαμε καὶ παραπάνω, γνωρίζει πὼς ἀκόμη καὶ στὴν Ἱστορία μόνον ὅταν προστίθεται αὐτὴ ἡ σημασία, μόνον τότε τὰ ἱστορικὰ γεγονότα καὶ πρόσωπα διασώζονται ἀπὸ τὴ λήθη —ἄλλιῶς, ὡς ἀπλὰ ἱστορικὰ γεγονότα καὶ πρόσωπα ἀναλώνονται μὲς στὴ διαλεκτικὴ τῆς Ἱστορίας⁴³. Γνωρίζει πὼς τὸ ἱστορικὸ γεγονός ἢ πρόσωπο δὲν διατηρεῖται στὴ λαϊκὴ μνήμη γιὰ πολλὰ χρόνια καὶ ἐπόμενο αὐτοῦ εἶναι νὰ μὴ ἐπηρεάζει τὴν ποιητικὴ φαντασία.

Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει στὸ μέτρο ποὺ αὐτὸ τὸ ἱστορικὸ γεγονός ἢ πρόσωπο πλησιάζει ἢ καὶ ταυτίζεται μὲ ἓνα μυθολογικὸ πρότυπο· ὅταν συμβαίνει κάτι τέτοιο, τότε τὸ γεγονός ἢ τὸ πρόσωπο ἀποκτᾷ μιὰ σημασία καὶ ἐπενδύεται μὲ τὴν ἀξία τοῦ πραγματικοῦ, καὶ ὅλα αὐτὰ γιατί διαθέτει ἓνα μυθολογικὸ πρότυπο ποὺ λειτουργεῖ παραδειγματικά. Ἔτσι, στὴ συλλογικὴ μνήμη —στὴν ὁποία ἀπευθύνονται, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλοῦν, καὶ τὴν ὁποία προσπαθοῦν νὰ κατευθύνουν οἱ μυθιστοριογράφοι— μόνον ἡ μετατροπὴ τῶν γεγονότων σὲ κατηγορίες καὶ τῶν ἀτόμων σὲ ἀρχέτυπα εἶναι δυνατό νὰ τὰ διασώσει ἀπὸ τὴν ἀπογύμνωσή τους ἀπὸ κάθε σημασία, καὶ ἀπὸ τὴ σκύλευση τῆς ὑπαρκτικότητάς τους⁴⁴.

Παρόμοια σκοπιμότητα ὑπηρετεῖ —ἢ καταλήγει νὰ ὑπηρετεῖ— ἡ ἐκλογή τοῦ γενικοῦ μυθιστορηματικοῦ σκηνικοῦ τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν*, γιατί

42. *Ἡ Νυχτερίδα*, σ. 44.

43. Βλ. Paul Diel, *Ὁ Συμβολισμὸς στὴν Ἑλληνικὴ Μυθολογία*, μετ. Ι. Ράλλη-Κ. Χατζηδμήμου, Ἐκδόσεις Χατζηνικολῆ, 1980, σ. 44.

44. Βλ. Mircea Eliade, *Κόσμος καὶ Ἱστορία. Ὁ μῦθος τῆς ἀενάου ἐπαναλήψεως*, μετ. Θεμ. Λαζάρης, Ἀθῆναι, 1966, σσ. 34-48.

ἐξυπηρετεῖ τὸ πρόγραμμα τῆς ἀνάδειξης τῆς μυθικῆς διάστασης μέσα στὴν Ἱστορία: οἱ Πολιτεῖες αὐτὲς λειτουργοῦν σὰν χώροι τοῦ μύθου, εἶναι πόλεις φορτισμένες μὲ ἓνα νόημα μυθικὸ ποὺ δὲν εἶναι μόνο ἀποτέλεσμα τῆς μακρᾶς ροῆς τοῦ χρόνου πάνω ἀπὸ αὐτές, ἀλλὰ κυρίως γιατί εἶναι πόλεις ποὺ ἤκμασαν σὲ μιὰν ἐποχὴ συγκρητισμοῦ τῶν —θρησκευτικῶν κυρίως— ἰδεῶν, στὴ γοητευτικὴ καὶ ἀρκετὰ μυστηριώδη ἐπικράτεια τῆς Ἑλληνιστικῆς Ἀνατολῆς ποὺ εἶχε γίνει ἡ πατρίδα προφητῶν, μάγων καὶ ἰδρυτῶν θρηκειῶν⁴⁵.

Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ πολιτεῖες τοῦ μύθου, κατὰ τὸν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ποὺ ἀποτελεῖ τὴ χρονικὴ συνιστώσα τοῦ μυθιστορηματικοῦ σκηνικοῦ τῆς Τριλογίας, εἶναι κέντρα μιᾶς ἔντονης πολιτικῆς καὶ στρατιωτικῆς δράσης. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ καὶ τὸ γενικὸ μυθιστορηματικὸ σκηνικὸ συγκαταλέγεται ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ εὐνοοῦν τὴ διαπλοκὴ τοῦ ἱστορικοῦ μὲ τὸν μυθικὸ χρόνο.

3.5 Τὸ σχῆμα τῆς κυκλικῆς κίνησης ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἐμφανίζεται στὸ ἐπίπεδο καὶ στὴν κλίμακα τῶν μοτίβων, ἐπεισοδίων καὶ σκηνῶν, καθὼς καὶ σὲ ἐκεῖνο τῆς μικροαφηγηματικῆς καὶ μακροαφηγηματικῆς⁴⁶ χρονικῆς λειτουργίας, εἶναι ἐπόμενο νὰ ἐμφανίζεται καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς συγκρότησης καὶ συμπεριφορᾶς τῶν κύριων τουλάχιστον καὶ σύνθετων ἢ σφαιρικῶν χαρακτήρων⁴⁷. Στὴν περίπτωσι τοῦ Μάνου βλέπουμε μιὰν ἐναλλαγὴ τῆς κίνησης πρὸς τὰ μέσα καὶ τῆς στροφῆς πρὸς τὰ ἔξω, ὅπου ἡ πρώτη ἀντιστοιχεῖ στὴ φάση ἐκείνη ποὺ ὁ C. G. Jung ὀνόμασε ἀκεραῖωση ἢ ἐξατομίκευση, καὶ ἡ ὁποία καταλήγει καὶ ὁλοκληρώνεται μὲ ἓναν ἐπαναπροσανατολισμὸ ποὺ ὠθεῖ σὲ μιὰ δράση ἐξωτερικευμένη, μιὰ δράση ποὺ εἶναι καρπὸς μιᾶς δραστηριότητος συνειδητῆς. Αὕτὴ εἶναι ἡ φάση τῆς ἐξωτερικῆς δράσης μέσα στὸ φῶς τῆς μέρας, ποὺ καὶ αὕτὴ θὰ ἀκολουθηθεῖ ἀπὸ ἐσωτερικευμένη δράση μὲς στὸ σκοτάδι τῆς νύχτας, ὅπου οἱ αἰσθήσεις οἱ στραμμένες πρὸς τὰ ἔξω δὲν μποροῦν πιά νὰ βοηθήσουν στὴν ἀντίληψή⁴⁸. Εἶναι ἓνα ταξίδι μὲς στὴν ἐρημιὰ, μέσα σὲ ἓνα χωρὸ δοκι-

45. Ἡ Ἱερουσαλὴμ εἶναι γιὰ τοὺς Σταυροφόρους τὸ κέντρο τῆς γῆς· ἀλλὰ καὶ οἱ «Μουσουλμάνοι λένε πὼς ἐδῶ ἀξιώθηκε ὁ Προφῆτης νὰ ρίξει μιὰ ματιὰ στὸν Παράδεισον», *Ἡ Λέσχη*, σ. 143. Καὶ πιδὼ κάτω, σ. 292, ἡ Μισὲλ λέει γιὰ τὴν ἴδια πόλη: «Ἀγία Πόλη, ὁ ἀφαλὸς τῆς γῆς, μὲ τοὺς κατοίκους της — μιὰ ἐπιτομὴ τῆς Ἀνθρωπότητος καὶ τῶν παθῶν της».

46. Βλ. *Ἀριάννη*, σ. 337 καὶ *Ἡ Νυχτερίδα*, σ. 227.

47. Γιὰ τὴ διάκριση σφαιρικῶν —ἢ «στρογγυλῶν» ὅπως τοὺς λέει— καὶ ἐπίπεδων χαρακτήρων ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Τσίρκα, βλ. «Στὸ ἐργαστήρι τοῦ μυθιστοριογράφου», ὅ.π., σσ. 31-32.

48. Μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε πὼς ἡ φάση τῆς ἐξωτερικῆς δράσης μέσα στὸ φῶς τῆς μέρας γενικὰ ἀντιστοιχεῖ, ἀναφέρεται καὶ παραπέμπει στὸν ἱστορικὸ χρόνο, ἐνῶ ἡ φάση τῆς ἐσωτερικῆς δράσης μὲς στὸ σκοτάδι τῆς νύχτας ἀναπτύσσεται σὲ ἓνα χρόνο μυθικόν.

μασίας και ἀμφιβολίας, πού όσο ισχυρότερες εἶναι τόσο πληρέστερη εἶναι και ἡ ἐγρήγορη και τόσο μεγαλύτερος εἶναι ὁ βαθμὸς τῆς συνειδητοποίησης πού ἀκολουθεῖ⁴⁹.

Ἡ κίνηση τοῦ Μάνου πρὸ τὰ μέσα περιγράφεται στὴν ἀρχὴ τῆς *Λέσχης*:

«Ἵσως νὰ μὴν εἶναι παρὰ τ' ἀποτέλεσμα μιᾶς πολυτέλειας, ἀφοῦ ἔχω ὅλον τὸν καιρὸ γιὰ νὰ σκαλίζω και νὰ βαθαινώ. Πάντως, μένοντας μόνος, ξαναβρῆκα τὸν ἄνθρωπο· νιώθω πιὸ ζωντανὰ τὴ δυστυχία, τοὺς τρόμους, τίς μικρὲς χαρὲς του. Καταλαβαίνω καλύτερα τί πάει νὰ πεῖ ξευτελισμός, ἀπελπισία. Τὰ δικὰ μου ἴσως νὰ μ' ἀνοίγουνε τὰ μάτια. Ὅταν ζεῖς ὁμαδικά, θὲς δὲ θὲς, συμμερίζεσαι τοὺς ἐνθουσιασμοὺς και τίς ἀδιαλλαξίες τῶν συντρόφων σου. Βλέπεις μὲ πολλὰ μάτια· ἀλλὰ βλέπεις μάζες, ἐπιφάνειες. Οἱ ἀποχρώσεις σου ξεφεύγουν.» (σ. 27)

Μιὰ πρώτη ἐκδήλωση τοῦ ἐπαναπροσανατολισμοῦ τοῦ Μάνου ἔχουμε στὸν διάλογο μὲ τὴν Ἑμμη (σ. 129)· μιὰ δεύτερη ἐκδήλωση ἔχουμε λίγο μετὰ, ὅταν ὁ Μάνος φαίνεται νὰ συγκρίνει τὴ στάση ἀπέναντι στὶς τύχες τοῦ Πολέμου, ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος τῆς Ραχέλ, και τῆς Ἑμμης ἀπὸ τὸ ἄλλο (σ. 131). Ἐκφραση τῆς μεταμέλειας τοῦ Μάνου ἔχουμε ἀρκετὲς φορές (στὴ *Λέσχη* βέβαια και πά-
λι). Ἵσως ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ εἶναι αὕτη:

«Πραγματικά, ντρεπόμουν τώρα. Ξαναβρίσκοντας τὴ μικρὴ μου θέ-
ση ἀνάμεσα στοὺς δικούς μου, ἔβλεπα πόσο ἀνόητα εἶχα περιπλανηθεῖ τόσους μῆνες, ξεκομμένος, βασανισμένος ἀπὸ φόβους ἀνάξιους και λύπες ἀστεῖες. Ὅλα εἶχαν ἀρχίσει ἀπὸ τὸν ἀνομολόγητο ἀνταγωνισμό μου μὲ τ' Ἀνθρωπάκι. Τὸ πῆρα προσωπικά, κι ἄς ἔλεγα τὸ ἀντίθετο. Κατόπι ἀνακάλυψα πὼς ὅλα γύρω μου ἦταν σάπια, πὼς κανεὶς δὲν πολεμοῦσε μὲ τὴν καρδιά του τὸ φασισμό. Ἐχασα τὴν πίστη μου. Ἀρπάχτηκα ἀπὸ μιὰ χίμαιρα, νὰ γυρίσω πίσω. Μὰ και σ' αὐτὸ δὲν πίστευα. Ἐτσι, πολὺ γρήγορα γλύστησα στὸ ρομαντισμό, στὸν ἔρωτα, γιὰ νὰ μὴ σκέφτομαι τὴν κατάντια μου.» (σ. 279)

Ἀλλὰ παρ' ὅλον τὸν ἐπαναπροσανατολισμὸ —ἡ ἀνάνηψη— τοῦ Μάνου, πού ὀλοκληρώνεται μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν ἐνεργὸ —ἐξωτερικὴ— δράση, ἡ κατάσταση τῆς ἀμφιβολίας ἐπανέρχεται και πάλι στὴν ἀρχὴ τοῦ δεύτερου τόμου τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν*, στὴν *Ἀριάνη*:

49. «Ὅσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἀμφιβολία, τόσο μεγαλύτερη ἡ ἀφύπνιση· ὅσο μικρότερη ἡ ἀμφιβολία τόσο μικρότερη ἡ ἀφύπνιση. Ὅχι ἀμφιβολία, ὄχι ἀφύπνιση», Chang Chen-Chi, *The Practice of Zen*, London, Rider & Co, 1960, σ. 78.



«Τί γύρευα, τί κυνηγοῦσα σέ τοῦτες τίς ἀκρογιαλιές μέ τὰ θρυμματισμένα μάρμαρα ἐνός ἄλλου κόσμου; Θά ξανάβρισκα τὸν ἐαυτό μου ἂν πρόφταναι τὴν Ταξιαρχία; Μὰ ἦτανε μπρὸς ἢ πίσω μου καὶ τὸν ἐφευγα; [...] καθυστερημένος, διχασμένος, ἄχρηστος!» (σ. 16)

Αὐτὸ τὸ πέρασμα τοῦ πρωταγωνιστῆ μέσα ἀπὸ μιὰ τέτοια δοκιμασία καὶ ἀμφιβολία κάνει περισσότερο ἀληθοφανῆ τὴ δράση του ὅπως παρουσιάζεται μέσα στὸ μυθιστόρημα, καὶ αὐτὸ ἰσχύει γενικὰ στὰ μυθιστορήματα, καὶ ἰδιαίτερα στὴν περίπτωση ποὺ αὐτὴ ἡ δράση ἀποικτᾷ μεγάλες διαστάσεις καὶ εὐρεία προοπτική.

3.5.1 Ἡ διαδικασία αὐτὴ τῆς δοκιμασίας καὶ τῶν ἀμφιβολιῶν συχνὰ παρουσιάζεται μὲς στὰ μυθιστορήματα ποὺ ἔχουν ἀνάλογο θέμα μὲ τρόπο συμβολικό, μέσα ἀπὸ μιὰν ἀνάλογη εἰκονοποιία. Ἀνάμεσα στὶς πιὸ συνηθισμένες παραλλαγές εἶναι ἐκεῖνη τοῦ περάσματος μέσα ἀπὸ ἓνα σκοτεινὸ δάσος, ἢ ἐκείνη τῆς πορείας μέσα σὲ μιὰν ἔρημο, ἢ τὸ πέρασμα μέσα ἀπὸ ἓνα λαβύρινθο⁵⁰. Εἰκόνες σὰν τίς δύο τελευταῖες ὑπάρχουν, ὅπως εἶναι γνωστὸ, στὶς Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες, ἀλλὰ πιστεύω πὼς σὰν χῶρος δοκιμασίας τοῦ Μάνου Σιμωνίδη παρουσιάζεται τὸ γενικὸ σκηνικὸ τοῦ μυθιστορήματος, ποὺ τὰ βασικὰ του χωροχρονικὰ στοιχεῖα ἀποτελοῦν ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος οἱ πόλεις τῶν Ἱεροσολύμων, Ἀλεξάνδρειας καὶ Καΐρου ποὺ ἔξω ἀπὸ αὐτὲς ἐνεδρεύει ἡ ἔρημος· καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ ἐποχὴ τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου ποὺ οἱ ἀπειλητικοὶ καὶ βάρβαροι φορεῖς του, ἔχοντας πνίξει ὁλόκληρη τὴν Εὐρώπη, διασχίζοντας τὴν ἔρημο πλησιάζουν καὶ πρὸς τὰ ἐδῶ.

Στὰ παραμύθια καὶ στὰ μυθιστορήματα ποὺ ἔχουν σὰν θέμα μιὰ τέτοια ὁδύσσεια βλέπουμε ἐπίσης πὼς στὴν πορεία τοῦ ἥρωα μέσα ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς δοκιμασίας του ἐμφανίζονται πάντα διάφορα ἐμπόδια ποὺ παίρνουν ποικίλες μορφές καὶ παρουσιάζονται συνήθως μὲ μορφὴ ἀπειλητικῶν στοιχείων τῆς φύσης, ἐπικίνδυνων ζώων ἢ καὶ τεράτων. Σχετικὰ τώρα μὲ τίς Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες, ἂν δεχτοῦμε τὸ γενικὸ μυθιστορηματικὸ σκηνικὸ σὰν χῶρο δοκιμασίας τοῦ Μάνου, τότε τὸν ρόλο αὐτοῦ τοῦ ἐμποδίου, τοῦ ἐπικίνδυνου ζώου ἢ καὶ τεράτος, παίζει τὸ Ἀνθρωπάκι⁵¹ ποὺ ἡ ρεαλιστικὴ παρουσία του

50. Γι' αὐτὴ τὴ διάβαση μέσα ἀπὸ «τὸ σκοτεινὸ δάσος» σὰν σύμβολο τῆς ἐσωτερικῆς ὁδύσσειας στὴν ποίηση τοῦ Γ. Σεφέρη ποὺ εἶχε τόσο γόνιμη ἐπίδραση στὸν Τσίρκα, βλ. Βαγγ. Ἀθανασόπουλος, «Ἡ μυστικὴ ἔνωση τῶν νερῶν καὶ ἡ ἐπιτολὴ τοῦ Ρόδου. (Οἱ "Ἐξὶ Νύχτες στὴν Ἀρόπολη καὶ τὰ Τρία Κρυφὰ Ποιήματα)», *Τετράδια «Εὐθύνης»*, 25 [Ἀθήνα 1986], σσ. 119-142 καὶ κυρίως 135-38.

51. Τὸν ρόλο τοῦ ἐμποδίου ποὺ ἀντιπροσωπεύει στὴν Ὀδύσσεια ἡ Κίρκη παίζει στὴν τριλογία ἡ Ἑμμη· τὸν ρόλο αὐτὸ τῆς τὸν καταλογίζει ὁ ἴδιος ὁ Μάνος λέγοντάς της: «Ὁ

και ἡ ἀληθοφανὴς παρουσιάσῃ του μέσα στὸ μυθιστόρημα μᾶς κατευθύνει —σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐρμηνεία τῆς παρουσίας του —πρὸς μιὰν ἀποδοχὴ τῆς ἐξήγησης ποὺ ἡ σύγχρονη ψυχολογία δίνει γι' αὐτὰ τὰ ἐμπόδια ἢ «τέρατα»: ὅτι δηλαδὴ αὐτὰ ἀποτελοῦν δημιούργημα τῆς συνείδησης τοῦ ἥρωα, ἓνα εἶδος προβολῆς τῶν κακῶν τάσεων αὐτοῦ τοῦ ἴδιου.

Τὸ Ἀνθρωπάκι, ὅπως καὶ κάθε «ἀκάθαρτο πνεῦμα» ποὺ φαίνεται πὼς ἀπειλεῖ τὸν ἥρωα ἀπὸ ἔξω, ζεῖ μαζὶ του κάτω ἀπὸ τὸν ἴδια στέγη, μέσα στὴν ἴδια ἐθνότητα, μέσα στὸ ἴδιο κόμμα, μέσα στὴν ἴδια, τὴ δική του, συνείδηση. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ νικήσει αὐτὰ τὰ φόβητρα εἶναι νὰ συνειδητοποιήσει πὼς αὐτὰ ἀποτελοῦν γεννήματα τῆς δικῆς του προβληματιζόμενης σκέψης καὶ τῆς δικῆς του δοκιμαζόμενης συνείδησης⁵².

3.5.2 Οἱ δύο δράσεις, ἡ ἐξωτερικὴ μέσα στὸ φῶς τῆς μέρας, καὶ ἡ ἐσωτερικὴ μὲς στὸ σκοτάδι τῆς νύχτας, δὲν συνιστοῦν τόσο δύο διαφορετικὲς ἐμπειρίες, ὅσο δύο ἐπίπεδα μιᾶς καὶ ἴδιας ἐμπειρίας, μιὰ καὶ συνθέτουν ἀπὸ κοινοῦ τὴν κυκλικὴ κίνηση ἀπὸ τὸ σκοτάδι τῆς ἐσωτερικῆς δράσης πρὸς τὸ φῶς τῆς ἐξωτερικευμένης δράσης, ἢ ἀπὸ τὸ φῶς τῆς ἐξωτερικῆς δράσης πρὸς τὴ σκιά τῆς ἐσωτερικευμένης δράσης. Ἄν θελήσουμε νὰ ἀποδώσουμε σχηματικὰ-διαγραμματικὰ τὴ συνειδησιακὴ ἐξέλιξη τοῦ Μάνου μὲ ὅρους χρονικοὺς καὶ χωρικοὺς, θὰ τὴν παρομοιάζαμε μὲ μιὰ σπειροειδῆ κίνηση, μὲ μιὰ κίνηση μέσα σὲ ἓνα λαβύρινθο —καὶ αὐτὸ ἰσχύει ὅχι μόνο γιὰ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ χαρακτήρα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν Ἱστορία καὶ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο· ἔτσι, αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς κυκλικῆς κίνησης ἀποτελεῖ ἓνα γενικὸ μοντέλο τῆς κίνησης μὲς στὸ μυθιστόρημα. Τὸ σχῆμα τοῦ λαβύρινθου —ποὺ γίνεται καὶ θέμα μέσα στὸ βιβλίο— ἀναπαριστᾷ ἐδῶ ἓνα κατώφλι ἢ πύλη ποὺ πρέπει ὁ ἄνθρωπος νὰ περάσει ἂν θέλει νὰ κερδίσει τὴν ἀνανέωση τῆς ζωῆς.

Αὐτὴ ἡ ἀνανέωση προϋποθέτει μιὰν ἀντίληψη τοῦ χρόνου σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ χρόνος ποὺ ρεεῖ εἶναι μεταστρέψιμος. Μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἀντίληψης ποὺ ἔχει ὁ συγγραφέας γιὰ τὴν κυκλικὴ ἀποψη τῆς κίνησης τῆς ζωῆς, ἡ ἰδέα πὼς ἡ κατεύθυνση τοῦ χρόνου πρὸς τὰ ἐμπρὸς δὲν μεταστρέφεται θεω-

στρατός, αὐτὸς εἶναι ἡ ἀλήθεια. Ὁ στρατός, ὁ πόλεμος. Κι ὕστερα βλέπουμε. Μὰ σὺ μ' ἔκανες νὰ τὸ ξεχάσω. Ὅλος μου ὁ νοὺς μαζεῦθηκε πάνω σου. Εἶμαι σὰν ὑπνωτισμένος, τί λέω, σὰν τοὺς μυστικιστές», *Ἡ Λέσχη*, σ. 129. Βλ. ἐπίσης σ. 226: «Τώρα ξαναφόρεσα τὴ στολή, γύρισα πάλι στοὺς δικούς μου, μὰ δὲν ἔφτανε αὐτό. Ἐπρεπε μὲ πυρωμένο σίδερο νὰ σβῆσω ἀπὸ πάνω μου τὴ μαυλιστικὴ στάμπα τῆς Κίρκης».

52. Βλ. Edith B. Schnapper, *The Inward Odyssey*, London, George Allen & Unwin, 1980, σσ. 86-87. Βλ. καὶ *Τὰ ἡμερολόγια τῆς τριλογίας*, ὁ.π. σ. 86, ὅπου ἀνάμεσα στὶς πηγὲς ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ Ἀνθρωπάκι συμπεριλαμβάνεται καὶ ὁ συγγραφέας «στὸ βαθμὸ ποὺ κάθε μυθιστορηματικὸ πρόσωπο εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο κομμάτι τῆς αὐτοβιογραφίας τοῦ συγγραφέα».

ρεῖται ἀτελής, γιατί ἐκλαμβάνει τὸ μέρος ὡς ὅλον. Ὁ χρόνος ποὺ κυλᾷ δὲν εἶναι παρὰ ἓνας χτύπος στὸν τεράστιο σφυγμὸ τοῦ σύμπαντος⁵³.

Τὸν συγγραφέα τὸν ἐνδιαφέρει ἡ κυκλικὴ κίνηση ὡς σύνολο καὶ ὄχι οἱ ἰδιαίτερες φάσεις της. Αὐτὴ ἡ κίνηση στὴν ὀλικότητά της εἶναι ἄχρονη καὶ ἀπόλυτη, καὶ μὲ φόντο αὐτὸ τὸν ἄχρονο ἀπόλυτο χαρακτήρα της πρέπει νὰ θεωροῦνται οἱ σχετικὲς ἀπόψεις της, οἱ διαφορετικὲς φάσεις τοῦ χρόνου. Κάθε ἀκολουθία γεγονότων, συμπεριλαμβανομένης καὶ ἐκείνης τῆς Ἱστορίας, ἀντιμετωπίζεται ὡς ἓνα σχῆμα-σχέδιο ποὺ παίρνει μορφή μέσα σὲ ἓνα εὐρύτερο ἐπανερχόμενο σχῆμα καὶ ὄχι ὡς ὀριστικὰ καὶ ἀμετάκλητα ἀκίνητοποιημένο μέσα στὸν χρόνο. Ἡ σημασία του ἔγκειται στὴ σχέση του μὲ τὸ ὅλο καὶ ὄχι στὴν ἀκριβὴ θέση του μέσα σὲ μιὰ χρονολογικὰ παγιωμένη διαδοχὴ.

Ὁ Τσίρκας ἀντιλαμβάνεται τὸν χρόνο μὲ ἓνα τρόπο ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὸν Εὐρωπαϊκὸ καὶ σὲ ἐκείνον τῆς Ἀνατολῆς· ἡ χρονολογία καὶ χρονολόγηση βασιζέται καὶ σὲ μιὰ ἀλυσίδα συνδεδεμένων ἡμερομηνιῶν, ἀλλὰ παράλληλα καὶ στὴ χρῆση περιόδων ποὺ ἀποτελοῦν κάποιους κύκλους ποὺ («χρονολογοῦν») σὲ μικροσκοπικὸ ἀλλὰ καὶ σὲ μακροσκοπικὸ ἐπίπεδο. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ χρονολόγηση, μὲ τὸ νὰ εἶναι συχνὰ ἀκριβής, παραμένει ταυτόχρονα ἀρκετὰ ἐκκρεμής· ἔχουμε στὴν οὐσία, στίς Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες μιὰ διπλὴ χρονολογία καὶ θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ διαπιστώσουμε ἂν αὐτὴ ἀφορᾷ-ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ διπλὴ θεώρηση τῶν γεγονότων ἢ, ἀλλιῶς, στὴν ἀποδοχὴ ἀπὸ τὸν συγγραφέα δύο κατηγοριῶν γεγονότων —τῶν δημόσιων, ἃς ποῦμε, καὶ τῶν ἰδιωτικῶν.

Ἡ πορεία, βέβαια, τῆς δράσης ὅλων τῶν σφαιρικῶν χαρακτήρων ἔτσι ὅπως παρουσιάζεται στὸ μυθιστόρημα δὲν εἶναι πάντα καὶ σαφῶς κυκλική. Ἡ παράλληλη παρουσία, ὅμως, τῆς ἐπανάληψης στὴ μικροαφηγηματικὴ καὶ τὴ μακροαφηγηματικὴ χρονικὴ λειτουργία ἐπιτρέπει νὰ δεχτοῦμε ἓνα συστηματισμὸ αὐτῶν τῶν δράσεων μέσα σὲ ἓνα μεγάλο κύκλο ὅπου περιέχονται οἱ πολλοὶ μερικῶς ἀλληλεπικαλυπτόμενοι μικροὶ κύκλοι τῶν δράσεων. Ἡ διάκριση μάλιστα τῶν ἐσωτερικῶν ὁρίων ἢ ὁ προσδιορισμὸς τῶν σημείων ἀλληλεπικάλυψης αὐτῶν τῶν μικρῶν κύκλων βοηθεῖ στὴ διαγραφὴ τῆς περιφέρειας τοῦ μεγάλου κύκλου, δηλαδὴ στὴν ἐπισήμανση τῶν ἐξωτερικῶν ὁρίων τῶν μικρῶν κύκλων· καὶ μιὰ τέτοια ἐπισήμανση ἀποκαλύπτει τὸν βαθμὸ, ἀλλὰ κυρίως τὴ μορφή, τῆς ἀναφορικότητος τοῦ ἔργου, δηλαδὴ τῆς ἀναφορᾶς του σὲ μιὰν ἐξωτερικὴ —ἱστορικὴ στὴν προκείμενη περίπτωσιν— πραγματικότητα. Ἡ προσέγγιση-ἐξακριβώση-διασάφηση, λοιπόν, τῶν διαδοχικῶν ἢ ἔστω ἀλ-

53. Βλ. Ἡ Λέσχη, σ. 50: «Περιφέρονται οἱ ἐποχὲς καὶ οἱ ὥρες, οἱ μέρες καὶ οἱ νύχτες, τὰ λουλούδια, καὶ οἱ καρποί, αὐτὸς εἶναι ὁ νόμος, ἡ τάξη· τὰ ἄλλα, οἱ σπαραγμοί, οἱ συμφορές, οἱ πόλεμοι, βρίσκουνε τελικὰ μιὰ θέση καὶ κατασταλάζουν μέσα στὴν ἁρμονία τῶν κόσμων καὶ τῇ γαλήνῃ».

λεπάλληλων όρίων μπορεί να μάς οδηγήσει, ως προς τη μιὰ κατεύθυνση, προς έναν πιθανό πυρήνα τῆς διήγησης, καί ως προς τὴν ἄλλη κατεύθυνση προς τὰ ἐξωτερικὰ ὅρια ἐκείνου τοῦ κύκλου ποὺ τὰ περιλαμβάνει ὅλα.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ φύση τῆς δράσης τῶν χαρακτήρων πρέπει ἀκόμη νὰ ἐπισημάνουμε πὼς μὲ τὴ λειτουργία τῆς ἐπανάληψης μὲς στὴν Τριλογία ὑποβάλλεται ἡ ἰδέα ἐνὸς κόσμου συνεχοῦς ἐπιστροφῆς, καὶ μέσα σὲ ἓνα τέτοιο κόσμο ἀντίθετα, ὅπως ἐκεῖνα τῆς δράσης καὶ τῆς μὴ-δράσης, διεισδύουν τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο καὶ ἀφομοιώνονται. Ἐτσι, ἡ ἀποτελεσματικότητα τῆς δράσης τῶν χαρακτήρων καί, παράλληλα, ἡ προσωπικὴ τους εὐτυχία — ἂν καὶ ἐδῶ προκύπτει τὸ πρόβλημα τοῦ κατὰ πόσο αὐτὰ τὰ δύο εἶναι πράγματι παράλληλα μέσα στὴν Τριλογία— ἐξαρτᾶται ἢ κρίνεται — ἡ πρώτη—, ἡ ρυθμίζεται — ἡ δεύτερη— ἀπὸ τὴ στάση τους ἀπέναντι σὲ αὐτὴ τὴ ρυθμικὴ κίνηση τῆς ζωῆς καὶ τῆς Ἱστορίας. Ἡ περιφρόνηση ἢ ἀγνόηση αὐτοῦ τοῦ ρυθμοῦ σημαίνει τὴ σύγκρουση τῶν προσώπων μὲ τὰ ἀντίθετα ποὺ διαδέχονται καὶ ἐκτοπίζουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο, καί, ὡς συνέπεια, τὴ σύνθλιψή τους ἀνάμεσα σ' αὐτά, τὸν ἀφανισμό τους. Ἡ παραδοχὴ, ἀντίθετα, αὐτῆς τῆς σύγκρουσης τῶν ἀντιθέτων, καὶ ἡ μὴ παρεμβολὴ σ' αὐτήν, συνιστᾷ μιὰ συμμόρφωση στὴ ρυθμικὴ κίνηση τῆς ζωῆς, τῆς Ἱστορίας καὶ τοῦ κόσμου· αὐτὴ ἡ συμμόρφωση κατορθώνει μιὰν ὑπέρβαση τῶν ἐπιμέρους συγκρούσεων τῶν ἐκάστοτε ἀντιθέτων καὶ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν αὐθόρμητη, ἐνστικτώδη συνεργασία τῶν προσώπων μὲ αὐτὴ τὴ συνεχῶς ἀναγεννώμενη πραγματικότητα⁵⁴.

Μὲ ποῖο τρόπο, ὅμως, εἶναι δυνατό τὰ πρόσωπα νὰ ἐπιλέξουν μιὰ δράση ποὺ συνδυάζει ἐκείνη τὴν ἀποδοχὴ καὶ μὴ-παρεμβολὴ παράλληλα μὲ αὐτὴ τὴ φυσικὴ αὐθόρμητη συνεργασία; Στὴν κινεζικὴ θρησκεία ἡ δράση αὐτὴ λέγεται *wu wei* καὶ εἶναι ὁ σημαντικότερος τρόπος γιὰ νὰ κατορθώσει κανεὶς τὸ *Tao*. Ὁ ὅρος εἶναι ἀμετάφραστος στὶς εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες ὅπου, ἄλλωστε, δὲν ὑφίσταται ὡς ἔννοια — δὲν ἀντικατοπτρίζει δηλαδὴ ἓνα τρόπο ζωῆς καὶ σκέψης. Τὸν ἔχουν ἀποδώσει ὡς «μὴ-δράση», ἀποδίδοντας ὅμως μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μόνο τὴν παθητικὴ ἀποψη — καὶ μαζὶ μ' αὐτὴν καὶ τὴν ἀρνητικὴ ἴσως σημασία— ἀγνοώντας τὴ θετικὴ σημασία της, δηλαδὴ ὅλο τὸ ἀφανὲς ρεῦμα τῆς ἐνεργητικότητος ποὺ τὴ διαπερνᾷ καὶ τὴ διαποτίζει.

Θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ κάπως ἔτσι: «νὰ εἶναι κανεὶς ἀποτελεσματικὸς χωρὶς τὴ χρῆση βίας· νὰ ἀγωνίζεται, δηλαδὴ, ἀλλὰ μὲ μιὰ δύναμη δική του, ὅχι ξένη, μὲ τὴ δύναμη τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς, καὶ νὰ ἀπέχει ἀπὸ δραστηριότητες ἀντίθετες στὴ φύση». Τὸ νόημα τοῦ *wu wei* βρίσκεται στὴν ἀπάρνηση

54. Βλ. *Ἡ Νυχτερίδα*, σ. 39: «Πόσο, πόσο ἀκανόνιστος εἶναι ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς. Παράξενος. Πότε εἶσαι σὰ μιὰ τεντωμένη χορδὴ κιθάρας. Πότε ζεῖς μέσα σ' ἓνα λυκόφως, οἱ αἰσθήσεις χάνουν τὸ περίγραμμά τους, λυώνουν ἢ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη, οἱ ἀντιθέσεις σμίγουν καὶ γίνονται ἓνα κράμα... Κι ἄλλοτε διασχίζεις ἐρημιές, τὸ κενό, ἡ μούχλα, ἡ πλήξη.»

του ατομισμού και στην αποδοχή αυτής της απάρνησης ως απόλυτης προϋπόθεσης για την αληθινά ενεργό δράση. "Όταν κατευθύνεται κάποιος από εγωϊστικές επιθυμίες, από τάσεις κυριαρχησης και επιβολής πάνω στους άλλους, και από αυταρχισμό, τότε αυτός συνεχώς παρεμβάλλεται στη φυσική αλληλενέργεια των δυνάμεων, αντιπαράτίθεται στη φύση, πράγμα που του δίνει την εντύπωση πώς δρᾷ ἔντονα και ενεργητικά, αλλά που ἡ δράση του εἶναι στην πραγματικότητα ἄσκοπη και παραπλανητική⁵⁵. Ἡ ἐπιδίωξη, λοιπόν, τῆς ἱκανοποίησης διάστροφον τάσεων, ὥπως αὐτῶν που μόλις ἀναφέρθηκαν, ὀδηγεῖ σέ μιὰ ἐσφαλμένη δράση. Αὐτὴ τῇ δράσει βλέπει ὁ Μάνος στὸ πρόσωπο τοῦ Ἀνθρωπάκι, καὶ αὐτὴν ἀκριβῶς τῇ δράσει θέλει νὰ ἀποφύγει. Νομίζω ὅτι ἐδῶ βρίσκεται ἓνα πρόβλημα προσωπικὸ τοῦ συγγραφέα, ποὺ συχνὰ χάνεται μὲς στοὺς μαϊνάνδρους τῆς διήγησης, ἀλλὰ ποὺ συνεχῶς ἐπανερχεται ὑποδηλώνοντας μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τῇ σημασίᾳ αὐτοῦ τοῦ προβλήματος καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας.

"Ἐνα τέτοιο πέρασμα μέσα ἀπὸ ἓνα χῶρο δοκιμασίας καὶ ἀμφιβολιῶν ἀποτελεῖ καὶ ἡ ἐπὶ ὥρες ἐφιαλτικὴ ἐσωτερικὴ περιπλάνηση τοῦ Μάνου μέσα στὸν Λαβύρινθο. Μὲς στὸν Λαβύρινθο, σὲ κάθε ἀμφίβολη στροφή, διακινδυνεύει κανεὶς νὰ χάσει τὸν ἑαυτὸ του. "Αν κατορθώσει κάποιος νὰ βγεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν Λαβύρινθο καὶ νὰ βρεῖ ξανά τὴν ἐστία του, τότε αὐτὸς γίνεται νέα ὑπαρξη. Αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωσις τοῦ Ὀδυσσεά ποὺ ὁ Eliade⁵⁶ τὸν δέχεται σὰν τὸ ἀρχέτυπο τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι μόνο τοῦ σύγχρονου ἀλλὰ καὶ τοῦ μελλοντικοῦ, γιατί συμβολίζει τὸν τύπο τοῦ παγιδευμένου ταξιδιώτη, ποὺ τὸ ταξίδι του εἶναι ἓνα ταξίδι πρὸς τὸ κέντρο, πρὸς τὴν Ἰθάκη, δηλαδὴ πρὸς τὸν ἑαυτὸ του.

Τὴν ἐσωτερικέυσσις αὐτῆς τῆς μορφῆς τοῦ Ὀδυσσειακοῦ ταξιδιοῦ⁵⁷ πρῶτος ἐπιχείρησε ὁ Αὐγουστίνος μὲ τίς *Ἐξομολογήσεις*: δὲν ὑπάρχει κανένα προνομιακὸ σημεῖο τοῦ χώρου στὸ ὁποῖο καταλήγει ἡ ἐπιστροφή· τὸ ταξίδι γίνεται ἀπὸ τὸ ἔξω πρὸς τὸ μέσα, ἀπὸ τὸ μέσα πρὸς τὸ ἐπάνω (Ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora). Ἀπὸ τὸ μοντέλο αὐτὸ τοῦ Αὐγουστίνου κατάγονται πολλὲς μορφές διήγησης ποὺ φτάνουν ἕως τὸ

55. Bl. Edith B. Schnapper, ὁ.π., σσ. 37-40.

56. Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris, 1978, σ. 109.

57. Ἡ μνεῖα τῶν λωτοφάγων καὶ τῆς Κίρκης ἀπὸ τὸν Μάνο (Ἡ Λέσχη, σ. 226) κάνουν φανερὴ τὴ θεώρησις ἀπὸ τὸν Τσίρκα τῆς πορείας τοῦ Μάνου ὡς μιᾶς ἐσωτερικῆς ὁδύσειας: «Αὐτὸ ἄρχισε ἀπὸ τὴ μέρα ποὺ ξεχώρισα ἀπὸ τὴ μοῖρα τῶν ἄλλων. Εἶχα παγιδευτεῖ στὸ λαβύρινθο τοῦ ὑποκειμενισμοῦ. Τέσσερις μῆνες ἔτρωγα τοὺς λατοὺς τῶν ἀτόλεμων. Ἦταν μιὰ περιπλάνηση δίχως σκοπὸ, γιατί ὁ γυρισμὸς στὴν Ἑλλάδα, ἦταν μιὰ ἐπινόησις τοῦ προσβλημένου μου φιλοτίμου, ἀπὸ κείνη τὴ σύσκεψις τοῦ χειμῶνα. Τώρα ξαναφόρεσα τὴ στολή, γύρισα πάλι στοὺς δικούς μου, μὰ δὲν ἔφτανε αὐτό. Ἐπρεπε μὲ πυρωμένο σίδερο νὰ σβήσω ἀπὸ πάνω μου τὴ μυλιστικὴ στάμπα τῆς Κίρκης.»

Le Temps retrouvé τοῦ Proust. Ἀνάμεσα στὶς διηγήσεις μὲ τέτοιο χαρακτηρισμόν μποροῦμε νὰ συμπεριλάβουμε καὶ ἐκείνη τῶν *Ἀκυβέρνητων Πολιτειῶν*. Ἔτσι, ἐὰν ὁ Αὐγουστίνος μᾶς λέει πῶς ἔγινε Χριστιανός, καὶ ἐὰν ὁ Proust διηγεῖται πῶς ὁ Marcel ἔγινε καλλιτέχνης, ὁ Τσίρκας μᾶς σκιαγραφεῖ τὴ δαιδαλώδη πορεία τοῦ Μάνου γιὰ νὰ γίνει ἓνας ἀληθινὸς ἀγωνιστής⁵⁸.

Στὴν *Ἀριάνη* ὁ Τσίρκας παίζοντας πάνω στὴν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὴν ὑπαρκτὴ συνοικία τοῦ Καίρου ποὺ λέγεται Λαβύρινθος καὶ στὸν Λαβύρινθο τοῦ μύθου μᾶς ὑποβάλλει μιὰ σημασία αὐτοῦ τοῦ χώρου συμβολικὴ, ἀνάλογη μάλιστα μὲ ἐκείνη ποὺ ὁ Paul Diel ἀποδίδει στὸν Λαβύρινθο τοῦ Μίνωα, τοῦ Δαίδαλου καὶ τοῦ Θησέα, δηλαδή ἐκείνη τοῦ ὑποσυνείδητου⁵⁹. Ὁ Λαβύρινθος εἶναι ἐκεῖνο τὸ δαιδαλῶδες κατασκευάσμα ὅπου ὁ Μίνωας ἀπωθεῖ-κρύβει τὸ τερατῶδες δημιούργημα, τὸν Μινώταυρο, τὸν ταῦρο τοῦ Μίνωα, ποὺ συμβολίζει τὴ διεστραμμένη κυριαρχία τοῦ Μίνωα, μιὰ κυριαρχία ποὺ τρέφεται μὲ ἀνθρώπινη σάρκα. "Ὅλα αὐτὰ συμβαίνουν ὅταν ὁ Ποσειδῶνας μὲ μορφὴ ταύρου —σύμβολο τῆς διαστροφῆς κάτω ἀπὸ τὴ μορφὴ τῆς τυραννικῆς κυριαρχίας— ὑπαγορεύει στὴν Πασιφάη τὶς διεστραμμένες συμβουλές ποὺ γίνονται αἰτία τῆς γέννησης τοῦ τέρατος, δηλαδή τῆς τυραννικῆς καὶ ἄδικης στάσης τοῦ Μίνωα, ποὺ ἦταν, ὅμως, γνωστὸς γιὰ τὴ σοφία του ἢ ὅποια ὑπῆρξε στὴν ἀρχαιοτῆτα παροιμιώδης. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ὁ Μίνωας νιώθοντας ἀνυπέρβλητη ντροπὴ γιὰ τὸ τέρας, τὸ κρύβει: ὁ Μίνωας ἀπωθεῖ τὴ φορικιαστικὴ ἀλήθεια, τὴ διεστραμμένη κυριαρχία τοῦ ἄλλοτε ἀλάνθαστου καὶ δίκαιου βασιλιᾶ. Κλείνει τὸν Μινώταυρο μὲς στὸν Λαβύρινθο, κατασκευαστὴς τοῦ ὁποίου ἦταν ὁ ἐπιτήδειος καὶ δόλιος Δαίδαλος, ὁ μηχανορράφος ποὺ μὲ σοφιστεῖες καὶ μὲ συλλογισμούς ποὺ δὲν ἀληθεύουν ἀλλὰ ποὺ, ταυτόχρονα, εἶναι τυπικὰ ἔγκυροι σύνθεσε ἓνα περίπλοκο κατασκευάσμα ὅπου ὁ Μίνωας ἀπώθησε τὶς ἐνοχές του —ποὺ στὸ ἐπίπεδο τῆς πράξης μεταφράζονταν σὲ ἀναστολές καὶ δισταγμούς⁶⁰. Μέσα σ' αὐτὸ τὸν Λαβύρινθο ὁ Μινώταυρος, ἡ διεστραμμένη κυριαρχία τοῦ Μίνωα, κρυμμένη ζεῖ καὶ βασιλεύει τρεφόμενη ἀπὸ τὶς σάρκες τῶν θυμάτων τῆς διεστραμμένης, αὐταρχικῆς κυριαρχίας, τρεφόμενη καὶ ἀναζωογονούμενη ἀπὸ τὶς συνειδήσεις ἐκείνων ποὺ τρώγονται-ἀφομοιώνονται ἀπὸ αὐτὸ τὸ σύστημα κυριαρχίας.

Ὅπως ὁ Θησέας, ἔτσι καὶ ὁ Μάνος ἀποφασίζει νὰ ἀντιπαρατεθεῖ στὸν Μινώταυρο ποὺ ἐδῶ εἶναι τὸ Ἀνθρωπάκι, ἡ ἀπαθημένη διεστραμμένη τάση γιὰ κυριαρχία τοῦ ἄλλοτε σοφοῦ καὶ δίκαιου Μίνωα ποὺ στὴν περίπτωσή τῆς πάλης τοῦ Μάνου εἶναι τὸ κόμμα, τὸ κόμμα ἐκεῖνο ποὺ στὴ συνείδηση ὅλων εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν δίκαιο κόμμα, δηλαδή ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σὰν θεωρητικὸ

58. Βλ. Paul Ricoeur, *ὁ.π.*, σ. 182.

59. Βλ. Paul Diel, *ὁ.π.*, σσ. 44-49, 190-92.

60. Βλ. στὸ ἴδιο, σ. 191.

σκοπὸ τὴν ἀποκατάσταση τῆς διαταραγμένης δικαιοσύνης στὶς σχέσεις μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων. Εἶναι, βέβαια, δυνατό στὸ πρόσωπο τοῦ Μίνωα νὰ δοῦμε ὄχι εἰδικὰ τὸ κόμμα, ἀλλὰ τὸ σύστημα γενικά, χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀνατρέπει τὶς ἀντιστοιχίες τῶν συμβόλων-προσώπων.

Ἀλλὰ ὅπως στὸν μῦθο ὁ Θησέας εἶναι πνευματικὸς ἀδελφὸς τοῦ τέρατος ποὺ θέλει νὰ ἀντιμετωπίσει καὶ ποὺ βρίσκεται μες στὸν Λαβύρινθο —εἶναι καὶ οἱ δύο παιδιὰ τοῦ Ποσειδῶνα—, ἔτσι καὶ στὸ μυθιστόρημα τὸ συμβολικὸ τέρας, τὸ Ἀνθρωπάκι, ποὺ πρέπει νὰ ἀντιμετωπίσει ὁ Μάνος —πέρα ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὼς ἀνήκει στὸ ἴδιο μὲ αὐτὸν κόμμα, λεπτομέρεια ποὺ παίζει κάποιο ρόλο στὴν ἀλλαγὴ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ στὸν Μίνωα βλέπουμε τὸ σύστημα καὶ ὄχι τὸ κόμμα—, ἀποτελεῖ προσωποποίηση τῶν τάσεων ποὺ βρίσκονται σὲ λανθάνουσα κατάσταση καὶ χαρακτηρίζουν τὸν ἴδιο τὸν ἥρωα, καὶ τὶς ὁποῖες προσπαθεῖ αὐτὸς νὰ ἀπωθήσει. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος τῆς μεγάλης ἀποστροφῆς καὶ τοῦ προκαλεῖ τὸ Ἀνθρωπάκι:

«Ζήσαμε τόσες περιπέτειες, τὴν Τετάρτη Αὐγούστου, τὸν Ἰσπανικό, τὴν Ἀλβανία κι οἱ δρόμοι μας δὲ διασταυρώθηκαν. Ἐδῶ κουτουλήσαμε μὲ τὸ πρῶτο. Ὁ ἀγώνας μᾶς πέρασε τὶς χειροπέδες καὶ πῶς νὰ ξεκολλησοῦμε; Ἀδίκᾳ πάσχιζα νὰ ξεκόψω ἀπὸ δίπλα του, πάντα ἐρχόταν κάτι καὶ μὲ γύριζε πίσω. Ἡ τρελὴ ἀπόφαση νὰ ξεαναφύγω στὴν Ἑλλάδα, ἡ ἐπιμονή μου νὰ πάω στὸ μέτωπο, ἐνδόμυχα ξεκινοῦσαν ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ βρεθῶ μακριὰ του. Μὰ πάνω στὸ ἴδιο καράβι ταξιδεύαμε κι ἔπρεπε ν' ἀγωνιστοῦμε μαζὺ γιὰ νὰ τὸ γλυτώσουμε ἀπὸ τὴ φουρτούνα ποὺ τὸ χτυποῦσε λυσσασμένα [...]

Σκέφτομαι πὼς ὕστερ' ἀπὸ χρόνια θὰ γράψω ἓνα βιβλίο καὶ θὰ σὲ βάλω μέσα μὲ τὶς λίγες σου χάρες καὶ μὲ τὰ μεγάλα σου ἐλαττώματα, γιὰ νὰ σὲ βγάλω ἀπὸ πάνω μου, νὰ λευτερωθῶ [...]

Σὲ νιώθω σὰ χολὴ νὰ μοῦ πικραίνεις τὸ αἷμα. Γιὰ νὰ μπορέσω νὰ σὲ σκέφτομαι ἤρεμα πρέπει νὰ καθαριστῶ. Νὰ σὲ χορέψω ἀπὸ πάνω μου σὰ δερβίσης. Ἄν δουλέψω στὸ βιβλίο καλὰ καὶ μὲ εὐλικρίνεια, ὁ ἴδιος μου ὁ κόπος θὰ μὲ καθαρίσει. Θὰ γίνεις κάτι αὐτόνομο, ἔξω ἀπὸ μένα. Θὰ ὑπάρχεις. Σὰν ἄνθρωπος, θὰ μπορέσω νὰ σὲ δεχτῶ, ὅπως δέχεται κανεὶς καὶ πιὸ μεγάλες συμφορὲς —τὴν κακὴ λαβωματιὰ ἢ τὸ θάνατο.» (σσ. 289-90)

Γι' αὐτό, γιὰ νὰ ὑπερισχύσει πάνω στὸν ἀντίπαλο ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ πάνω στὴ δική του ὑποσυνείδητη ἀπειλή, ὁ Μάνος πρέπει νὰ πολεμήσει καὶ τὰ δύο ὄχι μὲ τὴ δική του τάση γιὰ κυριαρχία, μὲ τὸν δόλο, τὴ δογματικὴ σκέψη, τὸν κυνισμό—, ἀλλὰ μὲ τὴ λογικὴ, μὲ τὸ ἀληθές καὶ ὄχι ἀπλῶς ἐγκυρὸ ἢ νόμιμο ἐπιχείρημα. Ἔτσι, ἡ ἀντιμετώπιση αὐτοῦ τοῦ «τέρατος» ἀπὸ τὸν

Μάνο επιχειρείται στο επίπεδο του διαλόγου, δηλαδή στο επίπεδο ανταλλαγής συλλογισμών, όπου ο όρθος συλλογισμός του ήρωα έχει ως σκοπό τον επαναπροσανατολισμό των διεστραμμένων τάσεων για κυριαρχία που καθορίζουν το κόμμα αλλά και τον ίδιο. Με τον τρόπο αυτό ο διάλογος αποτελεί ανταλλαγή συλλογισμών που από το ένα μέρος είναι όρθοι —αυτοί του ήρωα—, ενώ από το άλλο μέρος είναι άπωθητικοί, ή άπωθημένοι που προσπαθούν να ανέβουν και πάλι στην επιφάνεια⁶¹. Ο άγώνας δηλαδή του Μάνου με το 'Ανθρωπάκι είναι άγώνας πνευματικός, είναι άγώνας έναντιόν της άπώθησης —στο προσωπικό και στο διαπροσωπικό επίπεδο—, στον οποίο άγώνα για να νικήσει πρέπει να πείσει τον αντίπαλό του, και με τον τρόπο αυτό να τον άφομοιώσει: πρέπει, με άλλα λόγια, να ανεβάσει τους άπωθημένους συλλογισμούς στη συνείδηση και να τους ένσωματώσει μεταλλαχμένους, να τους άποκαταστήσει, μέσα από την αυθεντική και όχι την παραμορφωμένη μορφή τους, στη σωστή τους θέση μέσα στη συνείδηση τη δική του αλλά και των συντρόφων του, δηλαδή στη συνείδηση —ή, άλλιώς, κριτική θεώρηση— του κόμματος.

Στην άντιπαράθεσή του αυτή ο Μάνος, όπως και ο Θησέας στο μυθικό πρότυπο, βρίσκει άποτελεσματική βοήθεια από μια γυναίκα: κατορθώνει να βγει από τον Λαβύρινθο χάρη στη δική της βοήθεια. 'Η στοργή της 'Αριάδνης καθοδηγεί και τους δύο, και τους βοηθεί να βρουν το δρόμο τους μέσα από τους δαιδαλώδεις δρόμους των δολοπλοκιών, των μηχανορραφιών και του μεθοδευμένου ψεύδους. 'Ο άνιδιοτελής λόγος και συμπεριφορά της άποτελεί το νήμα που θα τους όδηγήσει και πάλι πίσω στην άδιαστρέβλωτη αλήθεια⁶². 'Ο Μάνος κατορθώνει, λοιπόν, να βγει από τον Λαβύρινθο, αλλά χωρίς να είμαστε σίγουροι πώς το έκανε έχοντας προηγουμένως έξουδετερώσει το συμβολικό τέρας που τον κατοικεί: το 'Ανθρωπάκι άποκαλύφτηκε, αλλά δεν έξουδετερώθηκε· αντίθετα, βρέθηκε να παίζει τον ίδιο και άκόμη πιο άπεχθό ρόλο στην 'Ελλάδα. Μήπως, λοιπόν, και το ίδιο το κόμμα δεν άπαλλάχτηκε από τις διεστραμμένες τάσεις για κυριαρχία; 'Η άπάντηση σ' αυτό το έρώτημα θα ήταν δυνατό να δοθεί μέσα από την εκτίμηση της στάσης της άριστερης κριτικής άπέναντι στην Τριλογία· και μια τέτοια εκτίμηση μäs όδηγεί στο συμπέρασμα πώς το συμβολικό τέρας παρ' όλα τα πλήγματα που δέχτηκε δεν είχε άκόμη έξολοθρευτεί.

3.5.3 Το πέραςμα μέσα από τον λαβύρινθο⁶³, πέρα από τους όποιους όδηποτε συμβολισμούς ή και σημασίες του, άποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έκτενους παρεμβολής του μυθικού χρόνου. 'Ανάμεσα στα άλλα σχετικά

61. Βλ. στο ίδιο, σ. 193.

62. Βλ. στο ίδιο, σσ. 194-95.

63. Βλ. 'Αριάδνη, σσ. 183-89.

παραδείγματα ἐξέχουσα θέση κατέχει τὸ ὄνειρο τοῦ Μάνου⁶⁴, τὸ καφενεῖο μὲ τοὺς καθρέφτες⁶⁵, καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ ζικρ⁶⁶. Ὁ μυστικιστικὸς χαρακτήρας αὐτῶν τῶν σκηνῶν εἶναι σαφές, στὴν τελευταία μάλιστα περίπτωση, ἐκείνη τοῦ ζικρ, αὐτὸ δηλώνεται ἔμμεσα καὶ μέσα στὴ διήγηση ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὺς κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς τελετῆς κάποιος κατορθώνει νὰ βγάλει ἀπὸ πάνω του καὶ νὰ «φορτώσει» στὸν Γιούνες ἕνα ἀφρίτ, δηλαδὴ ἕνα κακὸ πνεῦμα. Καὶ κάτι τέτοιο εἶναι, βέβαια, δυνατό νὰ συμβεῖ κατὰ τὴ διάρκεια κάποιας τελετουργίας μὲ τὴν ὁποία ἐπιδιώκεται ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες μιὰ κοινό-τητα οὐσίας ποὺ δὲν ἐνώνει μόνο αὐτοὺς μεταξύ τους, ἀλλὰ τοὺς ἐνώνει καὶ μὲ τὸν κοσμικὸ ρυθμὸ⁶⁷. Ἄλλες δυὸ περιπτώσεις παρεμβολῆς τοῦ μυθικοῦ χρόνου ἔχουμε μὲ τὸ ὄνειρο τῆς Νάνσυ⁶⁸ καὶ μὲ τὸ παραμῦθι τοῦ Σάλταμ ποὺ κλείνει τὴν Ἀριάγνη⁶⁹.

Σχετικὰ μὲ τὴ χρησιμοποίηση τῆς διήγησης ἐνὸς ὁνείρου, πιστεύω πὺς πέρα ἀπὸ τὴ δυναμικὴ παρεμβολὴ τοῦ μυθικοῦ χρόνου καὶ τὴ λειτουργία μιᾶς μορφῆς τῆς ἐσωτερικῆς πρόληψης, ὁ συγγραφέας κατορθώνει μὲ αὐτὴν νὰ ὑπογραμμίσει τὸν πραγματιστικὸ χαρακτήρα τῆς ὑπόλοιπης διήγησης· νὰ κάνει δηλαδὴ τὸν ἀναγνώστη νὰ ξεχάσει τὸν πλασματικὸ, φανταστικὸ χαρακτήρα ποὺ ἔχει γενικὰ ἡ ἀφήγηση. Κατορθώνει, δηλαδὴ, μὲ τὴ διήγηση ἐνὸς ὁνείρου νὰ κάνει τὸν ἀναγνώστη νὰ ξεχάσει πὺς ἡ μυθιστορηματικὴ γραφὴ γενικὰ δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ παρουσιάζει ὡς ἔγκυρη τὴν παρουσία κάποιων φαντασματικῶν εἰκόνων⁷⁰.

Ὅσο γιὰ τὸ παραμῦθι τοῦ Σάλταμ, ἡ λειτουργία του εἶναι ἐντελῶς διαφανής: ἐπαναλαμβάνοντας τὴ σκηνὴ τοῦ λαβύρινθου, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν πυρῆνα τῆς Ἀριάγνης, ἀφήνει τὸ τέλος τοῦ μυθιστορήματος ἀνοικτὸ δείχνοντας τὴ δυνατότητα τῆς μὲ μικρὲς παραλλαγὰς συνεχοῦς ἐπανάληψης τῶν θεμάτων καὶ καταστάσεων ποὺ ὑπῆρξαν ἀντικείμενο τῆς διήγησης⁷¹. Ἔτσι, μὲ τὴ γύμνωση τῶν γεγονότων ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τῆς μοναδικότητος, τὰ ἀποσπᾷ ἀπὸ τὴ θέση τους μέσα σὲ ἕνα εὐθύγραμμο χρόνο καὶ τὰ ἀποκαθιστᾷ στὴ θέση ποὺ τοὺς ἀρμόζει μέσα σὲ ἕνα χρόνο κυκλικό.

64. Βλ. *Ἡ Λέσχη*, σσ. 111-116.

65. Ἀνήκει σὲ μιὰν ἀναφορά ποὺ ποτὲ δὲν στέλνεται ἀλλὰ σκίζεται ἀπὸ τὸν συντάκτη τῆς παρ' ὅλα αὐτὰ λειτουργεῖ ὡς παρεμβολὴ τοῦ μυθικοῦ χρόνου στὴ διήγηση.

66. Βλ. *Ἀριάγνη*, σσ. 192-97.

67. Ἡ Ντανιέλ Μπλό, ὁ.π., σ. 99, δέχεται τὸν λαβύρινθο καὶ τὸ ζικρ σὰν χωροχρο-νικὸ κέντρο ὁλόκληρης τῆς Τριλογίας.

68. Βλ. *Ἡ Νυχτερίδα*, σσ. 238-41.

69. Βλ. *Ἀριάγνη*, σ. 338.

70. Βλ. Françoise Carmignani-Dupont, «Fonction romanesque du récit de rêve. L'exemple d'*A Rebours*», *Littérature*, 43 (1981), σσ. 57-58.

71. Ἀς θυμηθοῦμε ἐδῶ τὴ μεταφορὰ τῆς διαδικασίας ἡ τοῦ μηχανισμοῦ τῆς ἀφήγησης, ποὺ μᾶς δίνεται μὲ τὸ διήγημα «Φούγκα» βλ. *παράπάνω*, 1.6.

—“Άσε τὸν ἀμαξά. Ἔχεις νὰ πεῖς κανένα παραμῦθι;

Ὁ ἀσχημομούρης ψευτογέλασε γιὰ νὰ τὴν κολακέψει· ἀντιπαθη-
τικὸς ποὺ ἦταν, Παναγία μου.

Ὁ Σάλταμ ἄρχισε νὰ λέει γιὰ ἓνα ταξίδι τοῦ Σεβᾶχ στὶς θάλασσες
τῆς Ἰγγιλτέρας· ναυάγησε καὶ βρέθηκε σὲ μιὰ σπηλιά, ποὺ ὅποιοι ἔμπαι-
νε μέσα, γύριζε, γύριζε καὶ δὲν ἤξερε νὰ βγεῖ. Καὶ στὴ σπηλιά κατοι-
κοῦσε ἓνα θεριό, ἓνα χταπόδι· μὲ κουδούνια, ποὺ ἔτρωγε ἀνθρώπους.
Κι ἡ κόρη τοῦ Χαροῦν ἐρ Ρασίδ εἶχε δώσει στὸ Σεβᾶχ ἓνα κουβάρι...

Ἄει στὸ καλὸ! Ποῦ πῆγαινε καὶ τίς ἔβρισκε τίς ἱστορίες του,
ὁ στραβούλιακας.

9 Αὐγούστου 1962

Μὲ τὸ παραμῦθι αὐτὸ ποὺ μένει ἀτέλειωτο στὸ τέλος τῆς Ἀριάνης
ἐπαναλαμβάνεται σὲ ἓνα ἀφηγηματικὸ ἐπίπεδο ποὺ εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ
κάθε ἀναφορικότητα —μιὰ καὶ πρόκειται γιὰ παραμῦθι— τὸ θέμα τοῦ μυθι-
στορήματος· δίνοντάς μας ἔτσι νὰ καταλάβουμε πῶς ὁ λαβύρινθος ἀποτελεῖ
ἓνα χῶρο-κατάσταση ἀρχετυπικὸ ὅπου ἡ Ἱστορία συντελεῖται-δημιουργεῖται
μὲ ἓνα τρόπο μυθικὸ καὶ πῶς ἡ προσπάθεια τῶν ἡρώων τοῦ μυθιστορήματος
νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸν λαβύρινθο συνιστᾷ τὴν ἀρχετυπικὴ δράση τοῦ ἀνθρώπου
ὡς ἐλεύθερης συνείδησης καὶ ὡς αὐθεντικοῦ δημιουργοῦ Ἱστορίας, μιᾶς Ἱστο-
ρίας ποὺ «πλάθει τὸν ἑαυτὸ της μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα
ξεπηδαῖ πάντα μέσα ἀπὸ συγκρούσεις πολλῶν ἀτομικῶν θελήσεων [...] καὶ
ὅ,τι προκύπτει εἶναι κάτι ποὺ δὲν θέλησε κανεὶς»⁷². μιᾶς Ἱστορίας ποὺ
«εἶναι μιὰ μήτρα κόκκινη, διψασμένη»⁷³.

Ἡ παρεμβολή, ὅμως, τοῦ μυθικοῦ χρόνου δὲν εἶναι πάντα τόσο ἐμφανὴς
στὴν Τριλογία. Συνήθως ἐμφανίζεται μὲ ἓνα λανθάνοντα τρόπο, ὅπως μέσα
ἀπὸ ἓνα ἐρωτικὸ αἶσθημα, ἢ ἀπὸ ἓνα πόθο —«τότε ποὺ ὅλα τὰ νυχτοπούλια
βάνονται νὰ φωνάζουν, ὅλα τὰ γιασεμιά τοῦ κόσμου πέφτουν βροχή καὶ σᾶς
σκεπάζουν»⁷⁴— ποὺ σταματᾷ στὴ συνείδηση τοῦ χαρακτήρα τὴ ροή τοῦ χρό-

72. Ἀπὸ γράμμα τῆς 21ης Σεπτεμβρίου 1890 τοῦ Φρ. Ἐνγκελς στὸν J. Bloch, ποὺ
μαζί μὲ τοὺς στίχους τοῦ Σεφέρη:

«Στὰ σκοτεινὰ

πηγαίνουμε στὰ σκοτεινὰ προχωροῦμε...»

Οἱ ἥρωες προχωροῦν στὰ σκοτεινὰ.

ἀποτελεῖ τὸ motto τῆς *Νυχτερίδας*, ποὺ σχολιάζει μὲ καίριο τρόπο τὸ περιεχόμενο αὐτοῦ
τοῦ τελευταίου τόμου τῆς τριλογίας.

73. Βλ. *Ἡ Νυχτερίδα*, σσ. 323-24.

74. *Ἡ Νυχτερίδα*, σ. 207.

νου, πού τὴν αἰσθάνεται σὰν λίκνισμα ἢ σὰν χορό⁷⁵. Ἀκόμη πὺ συχνὰ ὁ μυθικός χρόνος προβάλλει μέσα ἀπὸ ἐπιμέρους μυθιστορηματικὰ σκηνικὰ πού συχνὰ εἶναι νυχτερινὰ τοπία ἢ τοπία τοῦ νοῦ.

Ἐπίσης, ἡ παρεμβολὴ αὐτὴ δὲν ἀντιστοιχεῖ σὲ κενὰ ἢ χαλαρώσεις τῆς διήγησης. Σὰν χαρακτηριστικὸ σχετικὸ παράδειγμα ἀναφέρω ἀπὸ τὴ *Νυχτερίδα* τὶς σελίδες 387-393, ὅπου μέσα στὸν γρήγορο ρυθμὸ πού ἐπιβάλλουν τὰ ἀλλεπάλληλα γεγονότα —ἐπίθεση στὰ ἑλληνικὰ πολεμικὰ πλοῖα, οἱ δύο αἰμοπτύσεις τοῦ Φάνη— παρεμβάλλεται ἕνας χρόνος ἔξω ἀπὸ τὸ χρόνο, πού τὸν στοιχειοθετεῖ ἡ κίνηση μιᾶς πεταλούδας πού πίσω ἀπὸ τὸ τζάμι προσπαθοῦσε ν' ἀνέβει, ἔπεφτε, καὶ πάλι ἀπὸ τὴν ἀρχή. Κι ἀμέσως μετὰ πάλι ἡ δράση —τὰ τηλεφωνήματα τοῦ Φάνη, ἡ ἀναγγελία τῆς συνθηκολόγησης τοῦ στόλου, ἡ τρίτη αἰμόπτυση τοῦ Φάνη, κι ἡ ἀγωνία τῆς Νάνσυ γιὰ τὸν Μάνο καὶ τὴν τύχη τῆς ἀποκλεισμένης ἀπὸ τοὺς Ἀγγλοὺς Ταξιαρχίας— καὶ ὅλα αὐτὰ μέσα σὲ πέντε περίπου σελίδες...

Αὐτὴ ἡ παρουσία τοῦ μυθικοῦ χρόνου στὴν Τριλογία, πέρα ἀπὸ ἕνα μέσο ὀριακῆς διεύρυνσης τοῦ πλαισίου ἀναφορᾶς τῆς διήγησης δὲν φαίνεται πὺς ἀποτελεῖ ἐκδήλωση νοσταλγίας τοῦ συγγραφέα γιὰ ἕνα ἀρχέγονο πολιτισμικὸ ἢ καὶ προπολιτισμικὸ παρελθόν, νοσταλγία πού ἴσως ὑπάρχει, γιὰ παράδειγμα, στὸ «Περιμένοντας τοὺς Βαρβάρους» τοῦ Καβάφη⁷⁶. Ἀκόμη, αὐτὸ πού μετὴν Τριλογία προτείνει ὁ Τσίρκας δὲν εἶναι μιὰ ἀπομάκρυνση-παραίτηση ἀπὸ τὸν στίβο τῆς Ἱστορίας καὶ μιὰ φυγὴ στὸν κλειστὸ κόσμον τῆς στενᾶς προσωπικῆς πραγματικότητος, ἀλλὰ μιὰ δυναμικὴ συνάντηση τοῦ ἀτόμου μετὴν Ἱστορία, μιὰ ἐνεργητικὴ —ἀλλὰ καὶ αὐθεντικὴ ταυτόχρονα— συμμετοχὴ στὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Ἰσως γι' αὐτὸ καὶ ἡ παρεμβολὴ τοῦ μυθικοῦ χρόνου ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὸ τέλος τῆς Τριλογίας γίνεται ὅλο καὶ πὺ μετρημένη, ὥσπου καταλήγει νὰ γίνῃ δυσδιάκριτη. Αὐτὸ πρᾶπει νὰ ὀφείλεται στὸ γεγονός πὺς, πλησιάζοντας πρὸς τὸ τέλος, ὁ σκοπὸς πού ἔχει θέσει ὁ Τσίρκας γιὰ τὴν Τριλογία διεκδικεῖ ὅλο καὶ μεγαλύτερο μέρος τῆς διήγησης. Αὐτὴ ἡ σταδιακὴ συρρίκνωση τοῦ μυθικοῦ χρόνου ἴσως φανερώνῃ καὶ κάποιον προβληματισμὸ τοῦ συγγραφέα σχετικά μετὴν ἔκταση καὶ τὸν βαθμὸ τῆς ἀναγωγῆς τοῦ ἱστορικοῦ στὸ μυθικὸ, γιατί μιὰ συνεχῆς —ἢ σὲ κάθε εὐκαιρία— καὶ ἀνεξέλεγκτὴ ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς μεθόδου θὰ ὑποβάθμιζε αὐτὸν τὸν ἔστω καὶ ἐλεγχόμενο ἱστορισμὸ τοῦ Τσίρκα σὲ μιὰ μυθολογία του· ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ ἐπιδίωξη τοῦ συγγραφέα, μιὰ καὶ γι' αὐτὸν ἡ Ἱστορία δὲν παίζει στὴν Τριλογία τὸ ρόλο ἑνὸς ἀπλοῦ πλαισίου ἀναφορᾶς τῆς διήγησης.

Αὐτὸς ὁ πιθανὸς προβληματισμὸς τοῦ Τσίρκα σχετικά μετὴν παρουσία

75. Βλ. *Ἡ Λέσχη*, σ. 260.

76. Βλ. *Ὁ Καβάφης καὶ ἡ ἐποχὴ του*, ὁ.π., σ. 323.

τοῦ μυθικοῦ χρόνου ἴσως θὰ πρέπει νὰ μᾶς ὑποψιάσει ὡς πρὸς τὴ σημασία ποὺ εἶχε αὐτὸς στὴ συνείδηση τοῦ συγγραφέα. Πιστεύω δηλαδὴ πὼς ἡ ἀντιπαράθεση ἢ συνεργασία τοῦ μυθικοῦ μὲ τὸν ιστορικό χρόνο ἀνταποκρίνεται καὶ ἀντιστοιχεῖ στὸ δίλημμα τοῦ κεντρικοῦ χαρακτήρα τῆς Τριλογίας, τοῦ Μάνου Σιμωνίδη, ἀνάμεσα στὴ Δράση ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ στὴν Τέχνη ἀπὸ τὸ ἄλλο: «Δράση γιὰ τέχνη;» ρωτᾷ ὁ Μάνος, καὶ ἀναπτύσσει τὸ ἐρώτημα-δίλημμα μὲ τὰ λόγια τοῦ Ζὰν Ρισάρ Μπλόκ:

«Εἶναι ἓνα πρόβλημα ποὺ σχεδὸν δὲ λύνεται. Τί εἶναι προτιμότερο; Νὰ ζήσεις ἢ νὰ καταγράψεις τὴ ζωὴ σου; Νὰ ριχτεῖς πάνω σ' ὅ,τι περνᾷ ἢ νὰ σταθεῖς γιὰ νὰ τὸ περιγράψεις; Εἶναι πολὺ πιὸ συναρπαστικό νὰ κυνηγᾷς τὰ γεγονότα· τότε ὅμως ὅλα κυλοῦνε, δὲν κρατᾷς τίποτε. Νὰ τὰ σταματήσεις στὸ χαρτί, εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ τὰ σώσεις ἀπὸ τὸ συμπαντικὸ ναυάγιο τοῦ χρόνου· ἀλλὰ τότε ὅλα γλυστροῦνε, δὲ συμμετέχεις σὲ τίποτε...»⁷⁷

Καὶ πιὸ πρὶν εἶχε ἀναρωτηθεῖ:

Ἀναστέναζε κάτω μου ἡ χειμωνιάτικη θάλασσα, ἀφρίζοντας κομμάτι γύρω ἀπὸ τὰ μεγάλα γυαλισμένα βότσαλα. «Γιατί, Μάνο, γιατί;» Ποιὸς μίλησε; Ποιὸς μοῦ παραπονιόταν ἔτσι πικρά; Τί γύρευα, τί κυνηγοῦσα σὲ τοῦτες τὶς ἀκρογιαλιές μὲ τὰ θρυμματισμένα μάρμαρα ἑνὸς ἄλλου κόσμου; Θὰ ξανάβρισκα τὸν ἑαυτό μου ἂν πρόφταινα τὴν Ταξιαρχία; Μὰ ἦτανε μπρὸς ἢ πίσω μου καὶ τὸν ἔφευγα; Τὸ πάθος μου, ἐκεῖνες οἱ κρυφές ὑποσχέσεις πὼς κάποτε θὰ γράψω ἓνα ἢ δυὸ βιβλία «γιὰ νὰ μείνουν», πὼς ἔγινε καὶ τὶς πρόδωσα; Σήκωνα τώρα μιὰ ρομφαία μέσα στὶς ταξιαρχίες τῆς Σταυροφορίας — καθυστερημένος, διχασμένος, ἄχρηστος!⁷⁸

Πιστεύω, λοιπόν, πὼς τὸ δίλημμα αὐτὸ ἀναλογεῖ στὸν ἀσαφὴ σύνδεσμο τοῦ ιστορικοῦ χρόνου μὲ τὸν μυθικό, ὅπου ὁ πρῶτος ἀντιστοιχεῖ στὴ Δράση καὶ ὁ δεῦτερος στὴν Τέχνη· ὅπου ὁ δεῦτερος ἀποτελεῖ τὴ μόνη δυνατότητα διάσωσης τοῦ πρώτου ἀπὸ τὴν ἀνάλωσή του μὲς στὴ διαλεκτικὴ τοῦ χρόνου, τὴ μόνη δυνατότητα διατήρησής του μέσα στὴ λαϊκὴ μνήμη. Ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τὸν στερεῖ ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη ὑπαρξικότητά του, γυμνώνει τὰ γεγονότα ἀπὸ τὴ μοναδικότητά τους ἀνάγοντάς τα σὲ κάποιους σταθερὰ ἐπαναλαμβανόμενους τύπους ἢ κατηγορίες.

77. Ἀριάνη, σσ. 24-25.

78. Στὸ ἴδιο, σ. 16.

Εἴτε, ὅμως, ἀποτελεῖ δεῖγμα ἑνὸς αἰσθητικοῦ διλήμματος, εἴτε ἑνὸς διλήμματος ἰδεολογικοῦ, ἡ σταθερὴ παρουσία τοῦ μυθικοῦ χρόνου στὸ πεζογραφικὸ ἔργο τοῦ Τσίρκα, ἀπὸ τὰ διηγήματα τῆς δεκαετίας τοῦ '30 ἕως τὴν Τριλογία, ἀποδεικνύει καὶ κάτι ἄλλο: ὅτι παρ' ὅλη τὴ μαθητεία του στὶς σύγχρονες ἀφηγηματικὲς τεχνικὲς, αὐτὸ ποὺ δίνει στὸ ἔργο του τὸν οὐσιαστικὸ χαρακτήρα του καὶ προσδιορίζει τὴν πραγματικὴ, βαθύτερη φύση του, εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ δὲν ἀποτελεῖ δάνειο, ἀλλὰ ἓνα ἔμφυτο χαρακτηριστικὸ τοῦ πεζογράφου, μὲ τὴ διαφορὰ πὼς μὲ τὴ βοήθεια αὐτοῦ καὶ μόνο τοῦ χαρακτηριστικοῦ δὲν πίστεψε πὼς ἦταν δυνατὸ νὰ πετύχει τὴν ἐπὶ χρόνια ἐπιδιωκόμενη οὐσιαστικὴ ἐπέκταση τῆς διηγηματογραφικῆς συντομίας ποὺ στοίχειωνε τὸ ἀφηγηματικὸ του ταλέντο.