

Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕΑ ΦΡΑΓΚΙΑ

I

Στά μυθιστορήματα του Άντρεά Φραγκιά ο χώρος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον¹. Δεν είναι απλώς ένα άψυχο σκηνικό, αλλά παίζει καθοριστικό ρόλο στην υπόθεση, επηρεάζοντας ουσιαστικά την τύχη των ήρώων του. Οι τελευταίοι, μέσα στον φυσικό ή κατασκευασμένο χώρο, που τους περιβάλλει, τους προσδιορίζει και τους δεσμεύει, κινούνται άσταμάτητα, προσπαθώντας ακριβώς να υπερβούν τὰ θριά τους, πρώτα τὰ τοπικά, αλλά και όσα άλλα ό χαρακτήρας τους, οι κοινωνικές, οικονομικές συνθήκες ή οι άλλοι άνθρωποι τους επιβάλλουν. "Αν και ό συγγραφέας δεν δίνει πάντα αναλυτικές ή έκτενείς περιγραφές, διακρίνονται, όμως, για τήν ποικιλία, τήν ένταση, τήν πρωτοτυπία και τελικά τή λειτουργικότητά τους, καθώς βοηθούν ιδιαίτερα στή δημιουργία τής ατμόσφαιρας του κάθε έργου. Η σημασία του στοιχείου αυτού διακρίνεται και στους τίτλους των δύο πρώτων μυθιστορημάτων του: "Ανθρωποι και σπίτια (1955) και "Η καγκελόπορτα (1962).

Με αυτά τὰ δεδομένα, λοιπόν, συγκεντρώνοντας τις αναφορές του στους έσωτερικούς ή έξωτερικούς χώρους στα τέσσερα μυθιστορήματά του, καθώς και στην κίνηση των διαφόρων προσώπων μέσα σ' αυτούς, θά προσπαθήσω

1. Βλ. πώς ή σημαντική αλλαγή στην συγγραφική πορεία του Φραγκιά που πραγματώνεται με τό Λοιμό, έπισημαίνεται από δύο κριτικούς πρώτα ως αλλαγή «χώρου»: «πραγματοποιεί έδώ μιá έντυπωσιακή αλλαγή πορείας. [...] έγκαταλείπει τόν χώρο του, τήν αθηναϊκή φτωχογειτονιά, τόν φορτωμένο κατανάλκη με στοιχεία αναγνωρίσιμα σε περιορισμένη μόνο έμβέλεια, και "ξεναγει" τόν αναγνώστη του σ' ένα άνώνυμο "κρανίου τόπο".» (Άλέξανδρος Κοτζιάς, Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κέδρος, Άθήνα, 1982, σ. 176) και «με τό Λοιμό μετατοπίζεται κατ' άρχήν "γεωγραφικά". Φεύγει από τόν οικείο χώρο του τής αθηναϊκής φτωχογειτονιάς πρós έναν τόπο άνώνυμο άγονο, άνυδρο, άξενο, ήλιοκαμένο και άνεμοδαρμένο, ένα τοπίο κόλασης» (Σπύρος Τσακνιάς, «Σχόλια στην πεζογραφία του Άντρεά Φραγκιά», Έτερονύμη. Νεφέλη, Άθήνα 1987, σ. 162).

να παρουσιάσω πώς ή εμφαση στο στοιχείο του χώρου οδηγεί τελικά στη συμβολοποίησή του.

Έδω πρέπει πρώτα απ' όλα να εξηγήσω πώς δημιουργούνται και πώς λειτουργούν τα σύμβολα στην πεζογραφία του Φραγκιά με έναν προοδευτικά αυξανόμενο μάλιστα ρυθμό από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα. Για τον συγγραφέα ή «συμβολική» γραφή βρίσκεται στην προέκταση του ρεαλισμού και όχι σε αντίθεση με αυτόν. Δημιουργείται από τη συστηματική μελέτη σε βάθος και την αποτύπωση με πολλαπλά παραδείγματα όρισμένων επιλεγμένων στοιχείων τής πραγματικότητας: «Όσο πιο πολύ κοιτάξεις μια πραγματικότητα, τόσο αυτή ή πραγματικότητα σε οδηγεί στην αυτοσυμβολοποίησή της. Η Ίδια ή πραγματικότητα, με την έντασή της, συμβολοποιεί όρισμένα στοιχεία της, εάν σ' αυτά επιμείνουμε»².

Ερμηνεύοντας, επομένως, τα σχετικά σύμβολα, θα μπορέσουμε να οδηγηθούμε σε μια βαθύτερη κατανόηση των ίδιων των έργων. Σπεύδω να παρατηρήσω ότι δεν έχω ως στόχο την άπλη όμαδοποίηση των κοινών στοιχείων. Αντίθετα, επιδιώξή μου είναι να προβάλω το ειδικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει ή πεζογραφία του Φραγκιά ως προς την εξελικτική διαφοροποίηση αυτού του ύλικού, την αυξανόμενη προβολή του στοιχείου του χώρου από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα ως την τελική μετατροπή του, όπως θα δούμε, σε «πρωταγωνιστή» στο *Πλήθος* (τόμ. Α' 1985, τόμ. Β' 1986).

II

Στα έργα που θα δούμε, ή διάσταση του χρόνου —τής αφήγησης και του μύθου—, παρουσιάζει άρκετς ιδιαιτερότητες. «Δεν υπάρχει χρόνος», γράφει για τον *Λοιμό* (1972) ό Άλέξανδρος Κοτζιάς. Και συνεχίζει: «Είναι άγνωστο αν το μαρτύριο των κολασμένων διαρκεί μερικούς μήνες, μερικά χρόνια, ή ολόκληρη μια ζωή. Ο χρόνος έδω είναι μια άτμητη άτέλειωτη μέρα καταναγκαστικού μόχθου και άπύθμενον έξεντελισμού, μια άτμητη άτέλειωτη νύχτα συστηματικού τρόμου ή άναμονής του τρόμου»³. Η παρατήρηση του Έρατοσθένη Καψωμένου για τον πρώτο τόμο του *Πλήθους* θέτει ένα ζήτημα τεχνικής:

2. Βλ. Τάσος Γουδέλης, «Γύρω από την πεζογραφία (Τό «Δ'» συνομιλεί με τους: Άντρέα Φραγκιά, Σπύρο Πλασκοβίτη και Άλέξη Πανσέληνο», *Τό Δέντρο*, χρόνος 14, τόμ. 9, τεύχ. 66, Ίαν.-Μαρτ. 1992, σ. 16. Στο ίδιο ζήτημα επανέρχεται και σε νεώτερη συνέντευξη: Έλί-τροχος, «Συνομιλία με τον Άντρέα Φραγκιά», *Έλί-τροχος*, τεύχ. 2, Άπρίλιος-Ίούνιος, 1994, σ. 51).

3. Βλ. Ώπου και στη σημ. 1, σ. 176-177.

«Καμιά τεχνική δὲν ἀκολουθεῖ ἓνα συνεπῆ ρυθμό, μὲ γνώμονα νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πληρότητα, τὴν (χρονική-τοπική-αἰτιατική) ἐνότητα τῆς δράσης.»⁴

Χωρὶς νὰ μπορῶ ἐδῶ νὰ ἐπεκταθῶ στὸ θέμα αὐτό, θὰ ἤθελα νὰ ἐπισημάνω ὅτι σὲ ὅλα τὰ μυθιστορήματα τοῦ Φραγκιά ὑπάρχει στὸ παρελθὸν τῶν ἡρώων του μιὰ καθοριστικὴ χρονικὴ περίοδος: ἡ περίοδος τῆς κατοχῆς καὶ τῆς ἀντίστασης, ἄλλοτε σὲ ἐλάχιστῃ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ παρὸν τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας (ἓνας μόνον χρόνος στὸ *Ἀνθρωποὶ καὶ σπίτια*), ἄλλοτε σὲ λίγο μεγαλύτερη (λιγότερο ἀπὸ μιὰ δεκαετία στὸ *Ἡ καγκελόπορτα*) καὶ τέλος στὰ δύο τελευταῖα μυθιστορήματα σὲ ἀπόσταση ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ καθοριστεῖ μὲ ἀκρίβεια. Ἀλλὰ καὶ τὸ παρὸν, ἐνῶ μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ ὡς χρονικὸ διάστημα στὰ δύο πρῶτα ἔργα, εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ μετρηθεῖ στὰ ὑπόλοιπα, γιὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ δίνονται στὴν ἀφήγηση εἶναι ἐλλιπῆ.

Τὸ σημαντικότερο στοιχεῖο, ὅμως, εἶναι ὅτι οἱ ἥρωές του παρουσιάζουν μεγάλα κενὰ μνήμης: φαίνονται ἀνίκανοι νὰ συνδέσουν τὸ παρελθὸν τους μὲ τὸ παρὸν⁵. Οἱ θολές ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ παρελθὸν τονίζουν, βέβαια, τὴν παρούσα

4. Ἐρατοσθένης Καψωμένος, «Ἀφηγηματικὲς τεχνικὲς καὶ σημασιακοὶ κώδικες ἓνα παράδειγμα ἀνάλυσης: Τὸ πλῆθος τοῦ Ἀνδρέα Φραγκιά», *Ἐλί-τροχος*, τεύχ. 1, Ἀπρίλιος-Ἰούνιος 1994, σ. 62.

5. Χαρακτηριστικὰ εἶναι ὁρισμένα παραδείγματα: «Ἡ Ἀργύρης σηκώθηκε, πήρε τὸ γλῶμπο καὶ πῆγε στὸν τοῖχο νὰ φέξῃ γιὰ νὰ δεῖ καλὰ τὶς φωτογραφίες. [...] Πιὸ πέρα εἶναι κι ἄλλοι, πολλοί, ποὺ πρέπει νὰ σφίξεις τὴ μνήμη σου γιὰ νὰ τοὺς θυμηθεῖς. Τώρα ὅμως δὲν εἶναι καιρὸς νὰ θυμᾶσαι τὰ παλιά. Τοῦτο τὸ μικρὸ παρελθόν, αὐτὸς ὁ τελευταῖος ἀνεργὸς χρόνος, σκέπασε ὅλα τ' ἄλλα. Μέσα σ' αὐτὰ βουλιάζανε τόσα καὶ τόσα πράγματα κι οὔτε μπορεῖς νὰ θυμηθεῖς καὶ νὰ τ' ἀνασκαλέψεις. Γίνανε καὶ τόσα πολλὰ πράγματα τοῦτο τὸν τελευταῖο χρόνο». (*Ἀνθρωποὶ καὶ σπίτια*. Κέδρος, Ἀθήνα 1977, σ. 51). —

«Κι ὁ καταστροφὴς θυμῆθηκε πόσες μύγες πῆγαν χαμένες τότε ποὺ χάzene, παιδί, πίσω ἀπ' τὸ τζάμι τοῦ παρᾶθρου, τὸ δρόμο τῆς γειτονιάς. [...] Μὰ ἔζησες ποτὲ πονθενὰ ἄλλου, ἐκτὸς ἀπὸ δῶ: Ἴσως νὰ ἔγινε κάποτε, ἀλλὰ βρίσκεται ξεθωριασμένο, πίσω ἀπὸ χιλιάδες χρόνια» καὶ «Σ' αὐτὸ τὸ ταξίδι ξεπλύθηκες ὁλότελα κι ὅταν ἔφτασες θαροῦσες πὺς τὰ μαγιασμένα κύματα σοῦ εἶχαν ἀρπάξει ὅλη τὴν προηγουμένη ζωὴ σου» (Λοιμὲς. Κέδρος, 1987, σ. 85 καὶ 122). — «Ἡ Γιάννης βαδίζει ἀργὰ σὰν νὰ τὸν βραίνουν ἀκόμα οἱ σάνιδες καὶ τὰ σύματα ἐκείνης τῆς ἐπιγραφῆς. Ἐσκυβε ἀκόμα γιὰτὶ ἔφερνε στοὺς ὦμους του καὶ τὶς χαμένες μνήμες του, ἓνα μεγάλο κενὸ ποὺ σὲ λυγίζει. Θὰ τὸ ἀντέξει αὐτὸ τὸ φορτίο; [...] Γύρισε πρὸς τὸν ἀπαιτητικὴν προβολέα καὶ συνέχισε: “Δὲν ἔχω βιογραφία, μήπως ὀφείλω ν' ἀπολογηθῶ γι' αὐτό; Κι ἂν μοὺ καταλογίζεται σὰν ἑλλειψη, δὲν φταίω, δὲν πτόλαβα ν' ἀποκτήσω”». (Τὸ πλῆθος. Τόμ. Α'. Κέδρος, 1986, σ. 134, 136). — Μόνον στὴν *Καγγελόπορτα* τὰ πράγματα συμβαίνουν κάπως διαφορετικὰ: ἐκεῖ οἱ ἥρωες θυμούνται συνεχῶς τὸν πόλεμο: τὸ παρελθόν, ἄλλωστε, προβάλλει συνεχῶς «ζωντανὸ» μπροστὰ τους, ἀλλὰ δὲν μποροῦν ἢ δὲν θέλουν νὰ διδαχτοῦν ἀπὸ τὰ ὅσα τότε τοὺς συνέβησαν. Ἀεῖται, πάντως, νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ τέλος τῶν δύο πρῶτων μυθιστορημάτων ἡ θετικὴ ἐξέλιξη ὁρισμένων προσώπων στηρίζεται καὶ στὸ ὅτι θυμούνται καὶ ἐπανεντιμοῦν τὸ παρελθόν τους.

κατάστασή τους, την ανάγκη να αγωνιστούν για να επιβιώσουν τώρα, άσχετα με το τί συνέβη πριν. Ωστόσο, η απώλεια της χρονικής συνέχειας τους οδηγεί στην αδυναμία να αιτιολογήσουν οι ίδιοι την εξέλιξη της ζωής τους, ότι δηλαδή το συγκεκριμένο παρελθόν ευθύνεται για το παρόν και επομένως να καθορίσουν με ακρίβεια την πορεία και τους στόχους τους. Ούτε, όμως, από τον αφηγητή δίνονται κάποιες συγκεκριμένες πληροφορίες, για παράδειγμα ως προς τον ακριβή ρόλο των προσώπων τότε και τώρα, ή σχόλια πάνω στα γεγονότα και κυρίως τις συνέπειές τους.

Ο συγγραφέας συνειδητά αφήνει τους αναγνώστες του να γεφυρώσουν το χάσμα, να αναδημιουργήσουν δηλαδή τη διαχρονική διαδρομή από την εποχή του ήρωισμού και των κοινών αγώνων στη σύγχρονη δυστυχία του ατομισμού, της μοναξιάς και της πτώσης των ιδανικών. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να διευκρινίσουμε ότι οι πιθανοί αναγνώστες της αφηγηματικής πεζογραφίας του Φραγκιά μπορούν να διακριθούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες με γνώμονα το αν γνωρίζουν ή όχι τα όσα διαδραματίστηκαν στην Ελλάδα κατά τον β' παγκόσμιο πόλεμο και τον εμφύλιο. Δεν πρόκειται για παραδοξολογία, ούτε για υπερεκτίμηση εκμέρους μου της δυνατότητας πολλαπλών αναγνώσεων που παρέχει γενικά ή μυθοπλαστική αφήγηση. Η παρατήρησή μου στηρίζεται στον τρόπο γραφής του Φραγκιά και σχετίζεται τόσο με την βαθμιαία συμβολοποίηση ρεαλιστικών στοιχείων, για την οποία ήδη έκανα λόγο, όσο και με τις όλο και πιο αποστασιοποιημένες και «άσφαεις» αναφορές στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.

Όλο, επομένως, το έργο του μπορεί από τη μια να διαβαστεί ως μαρτυρία και σχόλιο της τραγικής εκείνης εποχής και των συνεπειών της· αυτό, όμως, προϋποθέτει ότι ο αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει τις «ιστορικές ψηφίδες» μέσα στο κείμενο και να τις χρησιμοποιήσει δημιουργικά. Από την άλλη, τα έργα αυτά (προπάντων τα δύο τελευταία) μπορούν να γίνουν δεκτά ως εύρετες απεικονίσεις του σύγχρονου καταπιεστικού και αλλοτριωτικού κοινωνικοοικονομικού συστήματος, που έχει επιβληθεί στο μεγαλύτερο μέρος του κόσμου αλλά και ως δυσόινες προβλέψεις για τη μελλοντική πορεία του⁶.

Ας σημειωθεί, ακόμη, ότι ο συγγραφέας αφιερώνει ελάχιστες σελίδες στην παρουσίαση του παρελθόντος, καθώς το μεγαλύτερο μέρος κάθε έργου του διαδραματίζεται στο παρόν. Αυτή η διάσταση της συγχρονίας αναπτύσ-

6. Με αυτό τον προβληματισμό έχω ήδη εξετάσει το Λοιμό, βλ. Έρη Σταυροπούλου, «Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο στο «Λοιμό» του Άνδρεά Φραγκιά» *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*. Έπιστημονικό συμπόσιο 7-8 'Απριλίου 1995. (Έταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ίδρυτης: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1997), σ. 147-172.

σεται σέ πολλαπλές παραδειγματικές περιπτώσεις προσώπων καί καταστάσεων σέ ὅλα τὰ ἔργα του, γεγονός πού, βέβαια, ἐπιτείνει τή σημασία τοῦ χώρου στήν πεζογραφία του.

III

‘Ο ἴδιος Φραγκιᾶς φαίνεται νά προβάλλει τὸ χώρο σὰν ὀργανωτικὸ ἄξονα ἐνὸς μυθιστορήματος σέ δύο σχετικὰ πρόσφατες συνεντεύξεις του, χρησιμοποιοῦντας μεταφορικά γιὰ τή σύνθεση τοῦ κειμένου τὸ παράδειγμα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κατασκευῆς: «Τὴν προϋπόθεση γιὰ τὸν μυθιστορηματικὸ ἀφηγηματικὸ λόγο μὲ τὶς ὁποιοσδήποτε διευρύνσεις ἔχει αὐτός, μπορῶ νά τὴν περιγράψω ἀναλυτικά: “Ὅ,τι ὀνόμασε ὁ Σπύρος [Πλασκοβίτης] σπονδυλικὴ στήλη τῆς ἀφήγησης, θὰ τὸ ἔλεγα κάτοψη. Πρέπει νά ξέροντε σ’ αὐτὴ τὴν κάτοψη ποὺ μπαίνει, ποὺ κνκλοφορεῖς καὶ ἀπὸ ποῦ βγαίνει. Ἐπιπλέον ἡ κάτοψη θὰ μᾶς δείξει τὸ εἶδος τοῦ οἰκοδομήματος ποὺ τὰ φιλοξενεῖ αὐτά. Μπορεῖ νά εἶναι π.χ. σχολεῖο, ἱατρεῖο ἢ σιδηροδρομικὸς σταθμὸς κ.λπ. Ἐὰν εἶναι σιδηροδρομικὸς σταθμὸς πρέπει νά λειτουργεῖ ὡς τέτοιος καὶ ἐὰν εἶναι σχολεῖο πρέπει νά λειτουργεῖ ὡς σχολεῖο κ.λπ. Ἡ κάτοψη σημαίνει περιορισμὸς: ὅτι δὲν μποροῦμε νά ἀνοίξουμε μιὰ πόρτα καὶ νά βρεθοῦμε στὸ κενό.»⁷

Ἀκόμη: «Ἄσκεφτη τέχνη δὲν ὑπάρχει. Ἀσυλλόγιστη τέχνη εἶναι ἀνυπαρκτη. Κυριαχεῖ κάθε φορὰ ἓνα στοιχεῖο περισσότερο ἢ λιγότερο, ἀλλὰ ὁποσδήποτε συνεργάζονται καὶ ἄλλα στοιχεῖα. Βεβαίως σ’ ὀρισμένες τέχνες αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ γιὰ παράδειγμα, δὲ γίνεται ἀλλιῶς, θὰ πῆσει τὸ οἰκοδόμημα. Μὲ τὴν ἴδια ἀντίστοιχη λογικὴ κινδυνεύει νά καταρρεῦσει ἓνα μὴ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο, ἐὰν δὲν ἔχει μέσα του τοὺς ἄξονες, τὰ σημεῖα στήριξης, τὴ δομικὴ ἰσορροπία. Ὑπάρχει δηλαδὴ ἓνας προσδιορισμὸς τοῦ τί θὰ εἶναι αὐτὸ τὸ πράγμα, τί θὰ κάνουμε. Ἡ ἀπάντηση στὸ τί θὰ κάνουμε, θέτει ἀμέσως κάποιες προδιαγραφές συντεταγμένων. Θὰ κινηθοῦμε σ’ αὐτὰ τὰ πλαίσια. Μπορεῖ αὐτὰ στὴν πορεία ν’ ἀλλάξουν, ὁπότε μπορεῖ νά ἀλλάξει καὶ ἡ δομὴ τοῦ ἔργου, ὁ τρόπος τῆς γραφῆς, τὸ ὕψος του.»⁸

Οἱ παραπάνω φράσεις τοῦ Φραγκιᾶ θυμίζουν οὐσιαστικά τὰ ὅσα λέει καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς Καγκιελόπορτας, ὁ “Αγγελος, πού εἶναι μηχανικός, ὅταν, ἀναλαμβάνοντας νά κάνει τὰ σχέδια μιᾶς οἰκοδομῆς, ἀνακαλύπτει ἓνα τρόπο νὰ ὀργανώσει τὴν ἴδια του τὴ ζωή: «Τοῦτο εἶναι ἔργο! Οἱ ἀριθμοὶ εἶναι τώρα ὀλικές πραγματικότητες, φορτία, ἔλξεις, ροπές καὶ τά-

7. Στὴ συνέντευξη μὲ τὸν Τ. Γουδέλη, ὁ.π., σ. 24.

8. Περ. Ἐλι-τροχος, ὁ.π., σημ. 2, σ. 50.

σεις πού πρέπει νά λειτουργήσουν σάν ένα σύστημα δυνάμεων γιά νά δώσουν στή σφιχτοδεμένη μάζα τών υλικών, τήν απόλυτη σταθερότητα τοῦ οικοδομήματος. [...] Ἡ ἀνατομία τῆς δομῆς εἶναι ένα μαγευτικό παιχνίδι, μιὰ ἄσκηση πού σέ διδάσκει τόσα πολλά. Ἴσως καί κάποια μουσική. Ἡ κατασκευή ὅποιονδήποτε χρήσιμον ἀντικείμενον εἶναι ἡ πύθωρα, ἡ πύθ ἀναγκαία λειτουργία. [...] Κι' ένα κτίριο ζεῖ ὅταν διαθέτει τήν ἰσορροπία του γιά νά στεγράσει μιὰ ζωή.»⁹

IV

Εὐθύς ἐξαρχῆς, βέβαια, πρέπει νά τεθοῦν ὁρισμένα ἐρωτήματα πού σχετίζονται μέ τὸ θέμα μου: μπορεῖ ἡ μελέτη τοῦ χώρου νά μᾶς δώσει μιὰ ολοκληρωμένη (καί ὡς ποῖο βαθμὸ ἄραγε;) ἐξέταση ἑνὸς πεζογραφήματος, τοῦ ὁποίου ἐξ ὁρισμοῦ ἡ ἀφήγηση στηρίζεται στὸν ἄξονα τοῦ χρόνου; Καί ἀκόμη, σέ ποιά θεωρητικά δεδομένα μπορεῖ νά στηριχθεῖ αὐτὴ ἡ ἐξέταση, ὥστε νά ὁργανωθεῖ καλύτερα καί νά δώσει πύθ συστηματικά συμπεράσματα;

Γιὰ τήν ἀπάντηση τών ἐρωτημάτων αὐτῶν χρειάζεται πρῶτα ἀπ' ὅλα νά διευκρινιστεῖ ὅτι ἡ σύγχρονη θεωρητικὴ προσέγγιση τοῦ λογοτεχνικοῦ χώρου εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς περιγραφῆς (πού μαζί μέ τήν ἀφήγηση καί τὸ διάλογο ἀποτελοῦν τὰ συστατικά τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου). Ὁ χώρος ἑνὸς μυθιστορήματος δημιουργεῖται ἀπὸ ένα σύνολο συσχετισμῶν καί πληροφοριῶν γεωγραφικῶν, γεωμετρικῶν, ἀρχιτεκτονικῶν, μέ ὅρους πού στηρίζονται σέ διαλεκτικά ζεύγη ἀντιθέσεων (κίνηση vs ἀκίνησία, φῶς vs σκοτάδι, μακριὰ vs κοντά, μέσα vs ἔξω κλπ.)¹⁰.

Ἀπὸ τίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα ἡ κριτικὴ στράφηκε σὲ πρωτότυπες ἀλλὰ καί ἀρκετὰ ποικίλες μελέτες γύρω ἀπὸ τὸ ζήτημα αὐτό. Ὅπωςδήποτε δὲν ἔχει καθιερωθεῖ ἀκόμη μιὰ ολοκληρωμένη θεωρία γιά τὸ θέμα, κυρίως μιὰ συνδυαστικὴ θεωρητικὴ ἀποψη, πού νά ἐξετάζει τὸ χῶρο παράλληλα ἢ συγκριτικά μέ ἄλλα συστατικά, ὥστε νά προκύπτουν συνολικά συμπεράσματα γιά τήν ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ ἢ τήν ἐρμηνεία ἑνὸς ἔργου.

Ἐνδεικτικές, πάντως, γιά τίς διαστάσεις πού μπορεῖ νά πάρει ἡ μελέτη τοῦ χώρου εἶναι οἱ διαφορετικὲς ἐρευνητικὲς προοπτικὲς πού ἀνοίγονται μέ τίς κυριότερες σχετικὲς ἐργασίες. Στίς κυριότερες τάσεις περιλαμβάνονται μελέτες γιά τὴ φαινομενολογία τοῦ ποιητικοῦ χώρου, τὴ συμβολικὴ σημασία

9. Ἡ Καμελόπορτα. Κέδρος, Ἀθήνα 21976, σ. 414. Στίς ἐκδόσεις πού προανέφερα ὁ ἀ παραπέμπω στή συνέχεια μέσα σὸ κείμενο.

10. Βλ. σχετικὰ τίς εἰσαγωγικὲς παρατηρήσεις τοῦ Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*. Editions L'Age d' Homme, Lausanne 1978, σ. 9-22.

του τόπου και γενικότερα την ψυχολογική έρμηνεία των εικόνων, τη σημειωτική του χώρου, την έρευνα του σκηνικού χώρου, την εξέταση του χώρου που κατέχει το κείμενο ως υπαρκτό αντικείμενο (τίτλοι, έξωφύλλα, υπότιτλοι, σημειώσεις, πίνακες, τυπογραφικά στοιχεία, φωτογραφίες κλπ.)¹¹, τον χρονοτόπο¹² κ.ά.

Το εξαιρετικά πλούσιο σχετικό υλικό που μπορούμε να ανιχνεύσουμε στα μυθιστορήματα του Φραγκιᾶ και ό περιορισμένος χώρος που διαθέτω, μου επέβαλαν στην έργασία μου να μην έπεκταθώ σε λεπτομερειακή ανάλυση των κειμένων, αλλά να περιοριστώ σε συνολικές παρατηρήσεις και συμπεράσματα. Γι' αυτό μελετώ άρχικά τις εικόνες του χώρου και τον τρόπο τής περιγραφής και κατόπιν την κίνηση των προσώπων και τὰ γεγονότα μέσα στο περιβάλλον τους¹³. Τὰ στοιχεία αυτά με οδηγούν στην επανεκτίμηση

11. Η σχετική με το θέμα βιβλιογραφία είναι πολύ μεγάλη. Έκτος από τις άλλες μου άναφορές παραθέτω εδώ μόνο ενδεικτικά: Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957 και στα ελληνικά: *Η ποιητική του χώρου. Μετάφραση 'Ελένη Βέλτσου - 'Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή. Έκδόσεις Χατζηνικολή, 'Αθήνα 21992*. — Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», *The Widening Gyre*. Rutgers UP, New Jersey 1963, σ. 1-63. — M. Butor, «L'espace du roman» και «Le livre comme objet», *Essais sur le roman*. Gallimard, Paris 1964, σ. 48-58, 130-157. — Joseph A. Kestner, *The Spatiality of the Novel*. Wayne State University Press, Detroit, 1978. — Julia Kristeva, «L'espace du roman», *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Mouton, The Hague-Paris, 1979, σ. 181-187. — Henri Mitterand, «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac», *Le discours du roman*. Puf, 1980, σ. 189-212. — *Espaces Romanesques*. Ed. Michel Crouzet. PUF, Paris 1982. — Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson Smith. Blackwell, Oxford and Cambridge Ma., 1991. — Επίσης, σε περιοδικά, όπως το *Critical Inquiry* και το *Poetics Today* μπορεί να βρεί ό άναγνώστης πολλές θεωρητικές και εφαρμοσμένες μελέτες για το χώρο.

12. Τον όρο «χρονοτόπος» (παρμένο από τη θεωρία τής σχετικότητας του "Αϊνστάιν), χρησιμοποίησε —και καθιέρωσε — ό M. Bakhtin, ήδη από το 1937, για να δηλώσει την έγγενή σύνδεση των χωρικών και χρονικών δομών στη λογοτεχνία. Με την έφαρμογή, όμως, από τον ίδιο τής εξαιρετικά ενδιαφέρουσας αυτής έρμηνευτικής του άποψης στην ανάλυση σειράς έργων, γίνεται φανερό ότι άλλοτε το κύριο βάρος πέφτει στον δείκτη του χρόνου και άλλοτε συνεξετάζονται πολλά άλλα ζητήματα πέρα από τον χώρο, που με άπασχολεί εδώ. (M. M. Bakhtin, «Forms of Time and the Chronotope in the Novel», *The Dialogic Imagination*. Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press, Austin 1981, σ. 84-258).

13. Για την κατάταξη των παρατηρήσεων μου στηρίχτηκα κυρίως στις θεωρητικές απόψεις του Gabriel Zoran, ό όποιος διακρίνει τρεις βαθμίδες στον τρόπο με τον όποιο δομείται ό χώρος ενός αφηγηματικού πεζογραφήματος: Α) την τοπογραφική βαθμίδα, όπου ό χώρος θεωρείται ως αθύπαρκτη όντότητα, ένα είδος χάρτη, τον όποιο δημιουργούν οι περιγραφές και οι κάθε είδους σχετικές πληροφορίες του κειμένου — Β) την χρονοτομική,

τῶν μυθιστορημάτων τόσο ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ἱστοριῶν τους, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ἀφηγηματικῶν τρόπων τοῦ δημιουργοῦ.

V

Ἐξετάζοντας πρῶτα ἐξωτερικὰ τὰ τέσσερα μυθιστορήματα τοῦ Φραγκιᾶ, διαπιστώνουμε ὅτι εἶναι πολυσέλιδα καὶ ὅτι διαιροῦνται σὲ ἀρκετὰ κεφάλαια τὸ καθένα, χωρὶς τίτλο, μὲ ἀπλὴ ἀρίθμηση (*Ἀνθρώποι καὶ σπίτια*, σελ. 335, κεφάλαια 14, *Ἡ καγκελόπορτα*, σελ. 437, κεφ. 19, *Λοιμός*, σελ. 252, κεφ. 16, *Τὸ πλήθος*, τόμ. Α', σελ. 411, κεφ. 18, τόμ. Β', σελ. 398, κεφ. 18).

Ὡστόσο, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ἀπὸ τὴν κριτικὴ, ὅλα, παρὰ τὴν ἑκτασὴ τους, διαδραματίζονται σὲ περιορισμένο χώρῳ¹⁴. Τὸ περιβάλλον τους εἶναι πάντοτε ἀστικό καὶ μάλιστα, μὲ τὴν ἐξαίρεση τοῦ *Λοιμοῦ*, πρόκειται γιὰ μιὰ μεγαλούπολη. Στὰ δύο πρῶτα ἔργα οἱ πληροφορίες πὺν μᾶς δίνονται γιὰ τὴν πόλη στὴν ὁποία διαδραματίζεται ἡ ἱστορία δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμβιβολία γιὰ τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἀθήνα, παρόλο ποὺ τὸ ὄνομά της δὲν ἀναφέρεται¹⁵. Αὐτὴ ἡ διαδικασία ἀπόκρυψης vs ὑποδήλωσης, γνωστὴ καὶ ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους συγγραφεῖς, ἐπιτρέπει νὰ τηροῦνται ἴσες ἀποστάσεις ἀπὸ τὴ «ρεαλιστικὴ» σύνδεση μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ ἀπὸ τὴν πιθανὴ πλασματικότητα τοῦ χώρου, γεγονὸς ποὺ δίνει μεγαλύτερες ἐλευθερίες στὸ δημιουργό. Φτάνοντας στὸ *Λοιμὸ*, παρατηροῦμε ὅτι οἱ περιορισμένοι στὸ νησιωτικὸν χώρῳ ἥρωες ἀναγκάζονται νὰ χτίσουν μιὰν ὀλόκληρη πολιτεία ποὺ δὲν θὰ κατοικηθεῖ ποτέ, ἐνῶ στὸ τελευταῖο μυθιστόρημα εἶναι φανερό ὅτι ὁ χώρος ἔχει

ὅπου ὁ χώρος καθορίζεται ἀπὸ τὴν κίνηση καὶ τὴ δράση, ἀπὸ συγχρονικὲς (κίνηση καὶ ἀκίνησις) καὶ διαχρονικὲς σχέσεις (κατευθύνσεις, ἄξονες καὶ δυνάμεις) — καὶ Γ) τὴν κλειμενική, στὴν ὁποία ἐξετάζεται ἡ ὁργάνωση τοῦ κλειμένου χώρου μέσω τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου καὶ ἐπισημαίνονται τρεῖς κύριες ὁψεις τοῦ ζητήματος, ἡ ἐπιλεκτικὴ πληροφόρηση γιὰ τὸν χώρο, ἡ σειρά τῶν παρεχόμενων στοιχείων καὶ ἡ ὁπτικὴ γωνία. Ὁ Zoran διαρεῖ, ἐπίσης, τὸ «συνολικὸν χώρο» ἐνδὲς ἔργου σὲ «μονάδες χώρου» καὶ σὲ «συνθέσεις χώρων» (βλ. «Towards a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, τόμ. 5, ἀρ. 2, 1984, σ. 309-335).

14. «Χαρακτηριστικὸ τῆς τεχνικῆς εἶναι ὁ περιορισμὸς τοῦ ἀφηγηματικοῦ κέντρου σ' ἓνα κλειστὸν χώρο, μὲ ἐξαίρεση τὸν πρῶτον τόμον τοῦ *Πλήθους*» (Τάκης Καρβέλης, «Ἀντρέας Φραγκιᾶς», *Ἡ μεταπολεμικὴ πεζογραφία. Ἀπὸ τὸν πόλεμον τοῦ '40 ὡς τὴν δικτατορία τοῦ '67*. Τόμος Η', Ἐκδόσεις Σοκόλη, Ἀθήνα 1988, σ. 28).

15. Ἄν καὶ ὁ στόχος τῆς μελέτης της εἶναι πολὺ διαφορετικὸς καὶ τὰ κείμενα ποὺ ἐξετάζει φτάνουν ὡς τὸ 1924, χρήσιμες γιὰ τὴν ἀπεικόνισιν τῆς «λογοτεχνικῆς Ἀθήνας» εἶναι οἱ παρατηρήσεις τῆς Λίζυ Τσιριμώκου, *Γραμματολογία τῆς πόλης. Λογοτεχνία τῆς πόλης. Πόλεις τῆς λογοτεχνίας*. Λωδός, Ἀθήνα 1988 (μὲ πλούσια, γαλλικὴ κυρίως, βιβλιογραφία).

σχεδιαστεῖ ἀπὸ τὸν συγγραφέα ἔτσι ὥστε νὰ μὴν ἀντιστοιχεῖ σὲ κάποια συγκεκριμένη πόλη.

Ἡ πρώτη παρατήρηση ποὺ προκύπτει, λοιπόν, εἶναι ὅτι σταδιακὰ ὁ Φραγκιᾶς ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ χρονικὰ καὶ τοπικὰ συγκεκριμένο καὶ ἀπὸ τὴν ιδιαιτερότητα τῶν συνθηκῶν στὸν ἐλλαδικὸν χώρο, γιὰ νὰ δώσει γενικό-τερες καὶ εὐρύτερες εἰκόνες ζωῆς. Ὡστόσο, μὲ τὴ μὴ ἔνταξη τῆς ὑπόθεσης σὲ συγκεκριμένο χωρὸ (καὶ χρόνο) διακυβεύεται ἡ αὐθεντικότητά της, γιατί ἂν ὁ χώρος εἶναι «ἀληθινός» (μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τὰ τοπωνύμια καὶ τὰ κύρια χαρακτηριστικά του ἀντιστοιχοῦν σὲ ὑπαρκτὸ τόπο), ὁ ἀναγνώστης εὐκολότερα «παρασύρεται» νὰ πιστέψει ὅτι καὶ τὰ ὅσα διαδραματίζονται ἐκεῖ εἶναι ἀληθινὰ. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ συγγραφέας ὄχι μόνον γνωρίζει τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς μυθοπλασίας, ἀλλὰ καὶ στηρίζει πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀμφιβολία τίς συμβολικὲς καὶ ἰδεολογικὲς προεκτάσεις τῶν ἱστοριῶν του.

Στὸ ἐπίπεδο τῆς γραφῆς ἡ λεπτὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ ὑπαρκτὸ καὶ τὸ ἀνύπαρκτο, τὸ πιθανὸ καὶ τὸ ἀπίθανο πραγματώνεται μέσω μιᾶς ἐπιλεκτικῆς ἀφαίρεσης πολλῶν ρεαλιστικῶν στοιχείων, ἐνῶ ἀντίστοιχα προβάλλονται μέσω ἐπαναλαμβανόμενων ἀναφορῶν ὀρισμένες λεπτομέρειες, ἀντικείμενα ἢ στοιχεῖα σὲ βαθμὸ τρομακτικὸ. Ἔτσι τὸ περιβάλλον παρουσιάζεται μερικὰ ἀναγνωρίσιμο καὶ μερικὰ ἐξωπραγματικὸ, ἄρα καὶ ὁ μὴ δηλούμενος χρόνος τοῦ κειμένου παρόντος κυμαίνεται γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἀνάμεσα στὸ τώρα καὶ στὸ ἄλλον, στὸ κάποτε καὶ στὸ πάντα.

Στὸ *Ἀνθρωποι καὶ σπίτια* ὁ τόπος ὅπου ξετυλίγεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἱστορίας, εἶναι μιὰ ἀνώδυμη ἀθηναϊκὴ γειτονιά στὰ 1945. Ἀναφέρονται μὲ τὸ ὄνομά τους ὁ Πειραιᾶς, ἡ συνοικία τοῦ Γκλύξη καὶ ἡ Κοκκινιά, χωρὶς ὅμως καμιά ἄλλη προσπάθεια νὰ ἀποδοθοῦν μὲ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες. Τὰ διάφορα ἐπεισόδια διαδραματίζονται στὸ ἐσωτερικὸ μερικῶν σπιτιῶν, στὸ καφενεῖο, στοὺς δρόμους, σὲ ἀρκετὰ ἐργοστάσια καὶ σὲ ἓνα γήπεδο ποδοσφαίρου. Ἡ χρονικὴ διάρκεια τῆς ἱστορίας, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ ὡς τίς ἀρχὲς τῆς ἐπόμενης ἀνοιξῆς, γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπὸ τὰ καιρικὰ φαινόμενα, τὴ ζέστη καὶ τὴ συνεχὴ βροχὴ ποὺ προκαλεῖ καταστροφὲς στὰ πλῆθυνα σπίτια.

Στὴν *Κυγκελόπορτα*, ποὺ εἶναι τὸ ρεαλιστικότερο μυθιστόρημά του, ὁ εὐρύτερος χώρος εἶναι ἡ Ἀθήνα τοῦ 1954, ἀναφέρονται μάλιστα πολλὰ ὀνόματα συνοικιῶν καὶ δρόμων, ἀνάμεσά τους ἡ Ὀμόνοια, τὸ Θησεῖο, τὸ Μεταξουργεῖο, τὸ Σύνταγμα. Οὐσιαστικά, ὅμως, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου διαδραματίζεται στὰ δωμάτια μιᾶς μικρῆς αὐλῆς, ὅπου κατοικοῦν τὰ περισσότερα πρόσωπα. Ἄλλες σκηνὲς ξετυλίγονται σὲ δρόμους, πλατεῖες, γραφεῖα, ἓνα συνεργεῖο ὀξυγονόκλησης, καφενεῖα καὶ κινηματογράφους. Ὡστόσο, εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι, ὅπως καὶ στὸ *Ἀνθρωποι καὶ σπίτια*, οἱ χώροι αὐτοὶ περιγράφονται ἐλλειπτικὰ ἢ καθόλου, καθὼς προϋποτίθεται ἀπὸ τὸν συγγραφέα ὅτι ἡ γενικὴ εἰκόνα τους εἶναι γνωστὴ στοὺς ἀναγνώστες.

Στὸ Λοιμὸ ὁ χῶρος φαινομενικὰ πλαταίνει, πρόκειται γιὰ ἓνα ὁλόκληρο νησί: στὴν πραγματικότητα, ὅμως, ὁ τόπος λειτουργεῖ ἐντελῶς περιοριστικά, εἶναι μιὰ φυλακὴ ἀπὸ τὴν ὁποία κανεὶς δὲν ξεφεύγει. "Ὅσοι ἀναγνώστες ἔχουν γνώση τῆς πρόσφατης ἐλληνικῆς ἱστορίας, ἀντιλαμβάνονται ἀμέσως ὅτι τὸ μυθιστόρημα ἀναφέρεται σὲ συγκεκριμένο τόπο καὶ χρόνο: στὴ Μακρόνησο τῶν χρόνων 1947-1956 περίπου, ὅταν χρησιμοποιοῦντο ὡς τόπος ἐξορίας καὶ μαρτυρίου γιὰ χιλιάδες ἀγωνιστὲς τῆς ἀριστερᾶς. "Ὁ συγγραφέας, ὅμως, σκόπιμα ἀποφεύγει ἐντελῶς κάθε συγκεκριμένη ἀναφορά. "Ἔτσι τονίζεται ἡ διαχρονικὴ διάσταση τοῦ στρατοπεδικοῦ φαινομένου, ἐνῶ στὴν προέκταση τοῦ θέματος διαγράφεται ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς καθημερινοῦ καταναγκασμοῦ τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ ποικίλες πιέσεις στὴν προσωπικὴ, ἐπαγγελματικὴ καὶ κοινωνικὴ τους ζωὴ.

Γιὰ νὰ δοθεῖ ἀναλυτικὰ ἡ λειτουργία τοῦ χώρου, οἱ συμβολικὲς του διαστάσεις καὶ οἱ ἐρμηνευτικὲς δυνατότητες ποὺ προσφέρει τὸ στοιχεῖο αὐτὸ στὸ δίτομο μυθιστόρημα Τὸ πλῆθος θὰ χρειάζοταν, ἴσως, μιὰ ξεχωριστὴ μελέτη¹⁶. Σὲ τούτῃ τὴν ἀλληγορικὴ ἀφήγηση-σχολιασμὸ τῆς σύγχρονης ζωῆς, ὁ συγγραφέας ἔχει σχεδιάσει μὲ μεγάλη εὐρηματικότητα μιὰ —φαινομενικὰ φανταστικὴ— ἐφιαλτικὴ πολιτεία. "Ἀς μὴν θεωρηθεῖ, ὅμως, ὅτι οἱ ἥρωές του μποροῦν πιά νὰ κινηθοῦν ἐλεύθεροι σὲ πλατεῖς χώρους. "Ἀντίθετα βρίσκονται συνεχῶς παγιδευμένοι στὸ στενόχωρο περιβάλλον τῶν σπιτιῶν ἢ τῶν γραφείων τους, στοὺς γεμάτους κόσμο, αὐτοκίνητα, φράχτες, ἐμπόδια καὶ σήματα δρόμων, σὲ περιφραγμένα μὲ ἡλεκτροφόρα σύρματα λούνα πάρκ, σὲ ψεύτικα δάση ἀπὸ χαρτόνι, ἢ ἀνάμεσα σὲ σκηνικὰ ταινιῶν. "Επιπλέον, ὅλο τὸ δεύτερο μέρος (τόμος Β') ἐξελισσεται ἀρχικὰ μέσα σὲ ἓνα τρένο γεμάτο ἐπιβάτες, ποὺ παγιδεύεται σὲ ἓνα τοῦνελ. Κατόπιν, μέσα στὴ σήραγγα ἀναδημιουργεῖται ὡς σκηνικὸ ταινίας ἡ πολιτεία τοῦ πρώτου μέρους. "Ἐκεῖ θὰ ζήσουν οἱ ἥρωες μὲ μεγαλύτερη ἐνταση τὴν τελικὴ δοκιμασία τους ὡς τὴ λύση τοῦ ἔργου, ὅταν πιά τὸ τρένο θὰ κινηθεῖ γιὰ νὰ φτάσει στὸ σταθμὸ.

Στὴν ἀνώνυμη πολιτεία τὸ περιβάλλον εἶναι τρομερὰ μολυσμένο, κάθε κίνηση ρυθμίζεται ἀπὸ σήματα ἀντιφατικὰ καὶ παράλογα μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνονται ἀλλεπάλληλα τροχαῖα δυστυχήματα ἢ οἱ ἀνθρώποι νὰ ἀντιμετωπίζουν δαιδαλώδη ἀξέξοδα, ὁλόκληρης συννοικίης γκρεμίζονται γιὰ νὰ γίνουν πλατεῖες καὶ νὰ στηθοῦν ἀγάλματα μὲ ἀγνωστους ἢ ἀσήμηντους συμβολισμοὺς καὶ ὅλοι οἱ τόποι χρησιμοποιοῦνται ἀδιάκοπα γιὰ τὸ γύρισμα κινηματογραφικῶν ἐργῶν.

16. Γιὰ τὴν ἀνάλυση τοῦ πολυσύνθετου αὐτοῦ μυθιστορήματος ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ χώρου ποὺ ἐξετάζεται ἐδῶ, χρήσιμες εἶναι καὶ οἱ σύντομες παρατηρήσεις τοῦ Ε. Καψωμένου, ὅπου καὶ στὴ σημ. 4, τοῦ Τ. Καρβέλη, ὅπου καὶ στὴ σημ. 14 καὶ τοῦ Κρίτωνα Χουρμουζιάδη, περ. Ἀντί, τεύχ. 347, 22.5.1987, σ. 49-51.

Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ δημιουργοῦνται συνεχῶς καινούρια σκηνικὰ ἐσωτερικῶν καὶ ἐξωτερικῶν χώρων, ποὺ λειτουργοῦν ὡς παγίδες, γιατί κανεὶς δὲν γνωρίζει πότε χρησιμοποιοῦνται σὲ ταινίες καὶ πότε ὅσα συμβαίνουν μέσα τους εἶναι μέρος τῆς ζωῆς. «Ὅλα εἶναι ἐντύπωση, παράσταση, διασκευή. Ὅποιος τὸ καταλάβει νωρίτερα, τόσο καλύτερα γι' αὐτόν» σχολιάζει ἐπιγραμματικά ἕνας ἀπὸ τοὺς ἥρωες (τόμ. Α', σ. 245).

Ὅλες αὐτὲς οἱ ἰδιομορφίες μπορεῖ νὰ ξαφνιάζουν ἀρχικὰ τὸν ἀναγνώστη, ἀλλὰ δὲν τὸν ἐμποδίζουν νὰ διαπιστώσει γρήγορα ὅτι ὁ σκηνικὸς χώρος τοῦ Πλήθους ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς σύγχρονης μεγαλοῦπολης, ὅπως τῇ ζοῦμε καθημερινά. Στὴν πολιτεία καὶ τὸ τρένο τὰ πρόσωπα δέχονται ἕνα βόμβαρδισμὸ ὁπτικῶν καὶ ἀκουστικῶν μηνυμάτων, ἡ βία αὐξάνεται καθημερινὰ μαζί μὲ τὴν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας καὶ τὴ μοναξιά. Ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς παρουσιάζεται ἰδιαίτερα ταχὺς καὶ οἱ εἰκόνες τῆς περιγράφονται ἔντονος μὲ τὸ γνωστὸ τρόπο τοῦ Φραγκιᾶ, τὴ συσσώρευση ἀλλεπάλληλων ὁμοίων στοιχείων καὶ ἐπαναλαμβάνόμενων περιστατικῶν, φτάνοντας ἔτσι σὲ μιὰ ἐντυπωσιακὴ ὑπερβολή. Ἀκόμη, ὁ συγγραφέας ἔχει δημιουργήσει μιὰ μεγάλη σειρά ἀπὸ σύμβολα (κυρίως στοιχεῖα τοῦ περιβάλλοντος, ἀντικείμενα, κατασκευές), «ὀλοποιώντας» κυριολεκτικὰ μεταφορικὰς ἐκφράσεις τοῦ τρέχοντα δημόσιου καὶ ἰδιωτικοῦ λόγου, π.χ. τὸ ταξίδι τῆς ζωῆς, τὸ κυνήγι τῆς εὐτυχίας, τὸ τρένο τῆς ἀλλαγῆς καὶ τὸ φῶς στὸ βάθος τοῦ τοῦνελ. Ἀς σημειωθεῖ, τέλος, ὅτι στὸ Πλήθος ὁ συγγραφέας ἀξιοποιεῖ στοιχεῖα τοῦ χώρου, ποὺ εἶχε ἤδη περιγράψει στὸ *Λοιμὸ*, ὅπως τὶς κατασκευὲς ἀχρηστων οἰκοδομῶν καὶ ἀγαλμάτων. Φαίνεται ἔτσι ὅτι στὸ νέο αὐτὸ μυθιστόρημα προεκτείνεται ἰδεολογικὰ τὸ εὐρύτερο θέμα τοῦ *Λοιμοῦ*: ἡ κόλαση, ὁ βιασμὸς τῆς προσωπικότητος, ὁ εὐτελισμὸς τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς μὲ στρατοπεδικὰς πρακτικὰς, ἀναπτύσσονται πιά πάνω σὲ «ἀδίκαιους καὶ ἄδικους» καὶ κυριεύουν ὁλόκληρη τὴ γῆ.

Ἀς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στὰ δύο πρῶτα ἔργα ὁ χώρος ἦταν ἔντονα «χρωματισμένος» κοινωνικά, καθὼς ἀντανάκλουσε τὶς οικονομικὰς δυσκολίες τῶν προσώπων ποὺ τὸν κατοικοῦσαν ἢ ἐργάζονταν ἐκεῖ σκληρά. Ἀντίθετα στὰ ἄλλα δύο ἡ κοινωνικὴ διαστρωμάτωση δὲν εἶναι εὐκρινὴς καὶ ἡ διαίρεση τῶν προσώπων εἶναι πολὺ διαφοροετική: ἐξουσία καὶ δεσμῶτες στὸ *Λοιμὸ*, ὑπεύθυνοι τοῦ συστήματος καὶ κόσμος στὸ *Πλήθος*. Εἶναι γεγονός ὅτι καὶ στὰ δύο μαθαίνουμε πολὺ περισσότερα γιὰ τοὺς καταπιεσμένους παρὰ γιὰ τοὺς βασιανιστές τους, ὅχι μόνον μὲ τὴν ἀναλυτικότερη παρουσίαση τῆς συμπεριφορᾶς τῶν πρώτων ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν σχεδὸν ἀποκλειστικὴ περιγραφή τῶν δικῶν τους ἰδιαιτέρων χώρων. Ὡστόσο, ἡ φανερὴ αὐτὴ «προτίμηση» τοῦ συγγραφέα ἀντισταθμίζεται ἀπὸ τὸ ὅτι καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ παρουσιάζονται νὰ μοιράζονται, ἔστω καὶ ἄνισα, τὸν ἴδιο ζοφερὸ κόσμον.

VI

Ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα τμήματα τοῦ χώρου, θά ἐπιμείνω στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο περιγράφονται τὰ σπίτια, γιατί θεωρῶ ὅτι χρωματίζει πολὺ καθαρὰ τίς παρατηρήσεις πού διατύπωσε παραπάνω γιὰ τὴν ἐξελικτικὴ πορεία τοῦ συγγραφέα. «Τὰ ρούχα πρέπει νάναί σάν τὰ σπίτια, νά ζοῦνε περισσότερο ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους. Μὰ τότε πάλι, ἐμεῖς θάμαστε γυμνοὶ γιατί δὲν ἔχουνε ὅλοι οἱ ἄνθρωποι δικό τους σπίτι», στοχάζεται μιὰ ἡρωίδα στὸ "Ἀνθρωποὶ καὶ σπίτια" (σ. 30). Ὁ συγγραφέας, ἰδιαίτερα στὰ δύο πρῶτα μυθιστορήματά του, ζωντανεύει τὰ ἄψυχα κτίρια, θέλοντας ἀκριβῶς νὰ τονίσει συνειδητικὰ τὴ σχέση τῶν πραγμάτων μὲ τὴν ψυχικὴ κατάσταση τῶν προσώπων: «Κοίταξε προσεκτικὰ τὸ δρόμο, μήπως διακρίνει τίποτα παράξενο καὶ ὑποπτο. Αὐτὴ τὴν ὥρα προχωροῦν, τοῖχο-τοῖχο πρὸς τ' ἀπάνω, ὅσοι ξεκινοῦν νύχτα γιὰ τίς δουλειές τους. Τὰ σπίτια στοιχίζονται βιαστικά, μὲ μικρὰ βήματα, ὅμοιο μὲ ὅμοιο, γυρίζοντας τὰ κεφάλια πρὸς τὴ μεριὰ πού χαράζει, γιὰ νὰ σταθοῦν κοφτὰ κ' ὁλόσια καὶ νὰ ταχτοποιηθοῦν ἀπ' τὴν ἀκαταστασία τῆς νύχτας. Ἡ ἐρημιὰ τοῦ πρωινοῦ γίνεται διαπεραστικὴ μαζί μὲ τὴν ψύχρα πού τοῦ τρεμουλιάζει τὸ κορμίν. (Ἡ καγκελόπορτα, σ. 11)¹⁷.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὅλων τῶν σπιτιῶν εἶναι ἡ ἐγκατάλειψη, ἡ ἀπουσία φροντίδας καὶ τάξης, στοιχεῖα πού ἀντανανκλοῦν βέβαια τὴ φτώχεια καὶ τὰ προβλήματα τῶν κατοίκων τους. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸ τέλος τοῦ "Ἀνθρωποὶ καὶ σπίτια" ἡ βελτίωση τῆς σχέσης τοῦ Ἀργύρη καὶ τῆς Γεωργίας θά φανεῖ ἀπὸ τὴν περιγραφή τοῦ ταχτοποιημένου πιά σπιτικοῦ τους. Στὸ ἴδιο μυθιστόρημα, ὅμως, ὑπάρχουν καὶ ἀναφορὲς στὰ σπίτια τοῦ παρελθόντος, κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Ἀγγελικῆς, πού ἔχασε τὸ σπίτι της στὸ μεγάλο βομβαρδισμὸ τοῦ Πειραιᾶ ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς τὸ 1941 καὶ ξαναέμεινε

17. Βλ. καὶ τὴν ἀκόλουθη περιγραφή τοῦ καινούριου ἐργοστάσιου: «Προσέχαμε πῶς μεγαλώνει μέρα μὲ τὴ μέρα, πῶς τρέφεται καὶ τί θέλει γιὰ νὰ γίνῃ καλὸ καὶ γεροδεμένο. Κι' εἶχαμε ἓνα κορμὸ ὄνειρο. Νὰ μεγαλώσει γρήγορα καὶ νὰ δουλέψει. Νὰ γίνῃ μιὰ μεγάλη φάμπρικα, ὅλο δουλειὰ καὶ δύναμη, πού νὰ τὴν καμαρώνει ἡ γειτονιὰ κ' αὐτοὶ πού τὴν ἔχουνε μπρὸς στὶς πόρτες τους. Σήμερα θά βγάλεῖ τὴν πρώτη μιλιὰ καὶ σὲ λίγες μέρες θά περπατήσει». ("Ἀνθρωποὶ καὶ σπίτια", σ. 168). Μιὰ ἀνάλογη περιγραφή, πού δείχνει μιὰ σχεδὸν φετιχιστικὴ ἀγάπη τοῦ ἀνθρώπου στὴ μηχανὴ εἶναι ἡ παρακάτω: «Ὅταν πέσανε πάνω στὰ κρύα σίδερα, ξαφνιάστηκαν ἀπὸ τὸ εὔρημα κι ἄρρισαν νὰ χαϊδεύουν τὸ μέταλλο, θέλανε νὰ τὸ γνωρίσουν, ψάχνανε γιὰ τὰ ἐλαττήματα, λὲς καὶ δὲν εἶχαν ἀγγίξει ποτέ τους μηχανήματα. Ὁ καθένας προσπαθοῦσε νὰ ὁλοκληρώσει μὲ τὴν ἀφ' ἑνὸς τὴν ἀνατομία, τίς ρόδες τὰ ἐμβόλα, τὸν προφυλακτήρα. Ἀνακαλύπτουν μὲ κατάπληξη τὸ κάθε στοιχεῖο του σάν νὰ ξέχασαν ὅτι αὐτὸ μᾶς ἔφερε ὡς μέσα. Καὶ μὲ τὴν παχυνθετὴ ἔρευνα, τὸ τρενάκι μᾶς ἔπαιρνε ὅλο καὶ μεγαλότερες διαστάσεις. Ἕνας μυθικὸς ὁργανισμὸς πού κοιμᾶται στὰ σπλάχνα τοῦ βουνοῦ». (Τὸ πλῆθος, Β', σ. 166).

ἄστερη, ὅταν κἀκαν τὰ σπίτια τῆς γειτονιάς, πάλι σὲ μιὰ ἐπιδρομὴ τῶν Γερμανῶν. Ἡ ἡρώϊδα παρουσιάζεται νὰ κάνει ἕναν ἀπολογισμό τῆς ζωῆς της, διαιρώντας τὴν στὴν «ἱστορία τῆς θάλασσας», ποὺ ἀποτελεῖ τὸ παρελθόν, καὶ στὴν «ἱστορία τῆς φωτιᾶς» ποὺ τελειώνει. Ἔτσι ἐλπίζει πιά ν' ἀρχίσει τὴν «ἱστορία τῆς δουλειᾶς ἢ τῆς χαρᾶς» (σ. 226-227). Ἡ ἀναγκαστικὴ ἐπανεγκυτάστασή της στὸ καμένο σπίτι ὑποδηλώνει ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ ὅτι ἡ μνήμη τοῦ ἡρωικοῦ ἀλλὰ καὶ τραγικοῦ παρελθόντος δὲν ἀπαλείφεται τελειωτικά.

Στὴν *Καγκελόπορτα* οἱ κατοικίες τῶν περισσότερων προσώπων εἶναι συγκεντρωμένες στὴν ἴδια αὐλή. Στὸ τέλος, ὅμως, ὁ χώρος ἀπὸ κατοικίες μετατρέπεται σὲ ὑφαντουργεῖο. Αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ χρήσης, ποὺ γίνεται σταδιακὰ καὶ χωρὶς στὴν ἀρχὴ νὰ εἶναι ἀντιληπτὴ ἀπὸ τοὺς ἥρωες, περιγράφεται ἀναλυτικὰ σὲ διάφορα κεφάλαια: τὰ ἐπιπλα ποὺ πετιοῦνται, οἱ κονσέρβες ποὺ στοιβάζονται στὸ δωμάτιο, τὸ γκρέμισμα τῶν ἐσωτερικῶν τοίχων, ὁ ἐνοχλητικὸς θόρυβος τῶν μηχανῶν. Ὑποδηλώνει, βέβαια, καὶ τὴ θυσία τῶν παραδοσιακῶν οἰκογενειακῶν ἀξιών στὸ βωμὸ τοῦ χρήματος καὶ τοῦ συμφέροντος (στοιχεῖο ποὺ ἐπιμερίζεται καὶ σὲ ἄλλα ἐπεισόδια: τὸ γάμο γιὰ τὴν προίκα, τὴν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸ ἀγέννητο παιδί, τὶς ἀπάτες, τὰ ἐργατικὰ προβλήματα). Μόνο ἕνα ἄλλο σπίτι, ἐκεῖ ποὺ θὰ καταφύγει ἡ Βαγγελία γιὰ νὰ σώσει τὸ ἀγέννητο παιδί της, ἐκπληρώνει τὸν προορισμὸ του σὰν καταφύγιο.

Πολὺ χειρότερη εἶναι, βέβαια, ἡ κατάσταση στὸ *Λοιμό*. Ἐκεῖ ὑπάρχουν οἱ «οἰκογενειακοὶ τάφοι, σκαμμένοι σὲ κανονικὸ μέγεθος καὶ βάθος καὶ ἀπὸ πάνω ἀντὶ γιὰ πλάκα ἔχουν μιὰ τέντα» (σ. 18). Ὅσοι μένουν ἐκεῖ δὲν γνωρίζονται, ἀλληλοὑποβλέπονται γιὰτὶ δὲν ξέρουν ποιοὺς εἶναι ἐχθροὺς καὶ ποιοὺς φίλους, φοβοῦνται ἀκόμη καὶ νὰ κοιμηθοῦν μήπως παραμιλήσουν ἢ προδοθοῦν ἀπὸ τὰ ὄνειρά τους. Τὶς νύχτες δέχονται συχνὰ τὶς ἐπιθέσεις τῶν βασανιστῶν τους, ἐνῶ ἕνας ἀκόμη ἐχθρὸς καραδοκεῖ μέσα στὸ σκοτάδι, τὰ ποντίκια.

Στὸ *Πλῆθος* τὰ σπίτια πιάσχουν ἀπὸ μιὰν ἀνεξήγητὴ ἀρρώστια, σὰν μιὰ βαρὴ μόλυνση, ποὺ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὴν αἰτία της. Παρουσιάζεται ἔτσι συμβολικὰ ἡ δυστυχία τῶν κατοίκων ποὺ ἀντανakλᾶται τόσο ζωηρὰ πάνω στὰ ἄψυχα, ἀλλὰ καὶ ἡ φθορὰ καὶ ἡ σήψη τῆς πολιτείας ποὺ τελικὰ βαραίνει πάνω στοὺς ἀνθρώπους. Οἱ τελευταῖοι φαίνονται νὰ ἔχουν ἀποδεχτεῖ αὐτὴ τὴν κατάσταση, καθὼς δὲν ἔχουν τὰ μέσα νὰ ἀντισταθοῦν. Λίγοι ἀντιδρῶν ὅταν τὰ συνεργεῖα κατεδάφισης γκρεμίζουν ὁλοένα καὶ περισσότερα σπίτια. Ἀλλωστε, ἡ αἰσθησις τῆς κατοικίας ὡς ἰδιωτικοῦ, προσωπικοῦ ἢ οἰκογενειακοῦ χώρου ἔχει ἐντελῶς ἀτονήσει.

Μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε, λοιπόν, ὅτι καθὼς τὰ σπίτια ποὺ περιγράφει ὁ Φραγκιᾶς δὲν λειτουργοῦν σὰν καταφύγια, σὰν φωλιές, οὔτε κἂν σὰν μέρη ἀνάπαυσης, οἱ ἥρωές του, στερημένοι ἀπὸ τὸν πιδ προσωπικὸν χώρον αὐτοσυγ-

κέντρωσης και περισυλλογής, είναι έκτεθειμένοι σε όλες τις εξωτερικές δυσκολίες της ζωής, χωρίς περιθώριο ανάπαυλας¹⁸.

VII

‘Ας σημειωθεί εδώ ότι στα δύο πρώτα μυθιστορήματα όχι μόνο οι χώροι ήταν σχεδιασμένοι έτσι ώστε να μοιάζουν αληθοφανείς, αλλά και η λειτουργία τους, όπως και η χρήση όλων των πραγμάτων, ήταν η γνωστή και αναμενόμενη από τον αναγνώστη. Αντίθετα στο *Λοιμό* και πολύ περισσότερο στο *Πληθος* έχουμε μια πλήρη ανατροπή των γνωστών μας λειτουργιών και χρήσεων όλων σχεδόν των αντικειμένων του περιβάλλοντός μας. Στο ένα έργο χτίζονται συνέχεια άχρηστοι δρόμοι, τείχη, κάστρα, μνημεία, γεφύρια και άψιδες, στοιχείο που μπορούμε να το δούμε στα πλαίσια μ’ας σχεδόν ρεαλιστικής περιγραφής των βασανιστηρίων στη Μακρόνησο. Το ίδιο στοιχείο, όμως, καθώς προβάλλεται με τη συνεχή του επανάληψη, καταλήγει να δηλώνει γενικά την καταναγκαστική εργασία, την καταβολή δυνάμεων, που οδηγεί τελικά τον άνθρωπο στη φυσική, ψυχική και πνευματική εξόντωση. ‘Ακόμη, στα κλουβιά κλείνονται άνθρωποι, το δηλητήριο δεν σκοτώνει, τέλος οι φυσικοί νόμοι διασαλεύονται: «καθώς φαίνεται, όλα βρίσκονται ανάποδα. Σά να περπατάμε όπως μια μύγα στο ταβάνι» (σ. 197).

Στο άλλο μυθιστόρημα ένα κτίριο μπορεί να χρησιμοποιείται ή να είναι απλό σκηνικό, τα σήματα της τροχιάς δεν δηλώνουν τίποτε το ασφαλές, στο σκοπευτήριο γίνονται οι επισκέπτες στόχος της σκοποβολής, στο λούνα πάρκ τα παιχνίδια είναι θανατηφόρα, το τρένο δεν έχει σταθερό προορισμό και μπορεί να χρησιμοποιεί για καύσιμα ακόμη κι ανθρώπους, στο έστιάτριο οι πελάτες βασανίζονται κ.κ. ‘Ολα γίνονται σύμβολα των επικίνδυνων καταστάσεων που βιώνει στην καθημερινή του ζωή ο σύγχρονος άνθρωπος.

Αυτή η δραματική αλλαγή της οργανωτικής λειτουργίας του χώρου με την προβολή σε πρώτο επίπεδο της συμβολικής του λειτουργίας προκαλεί τεράστια προβλήματα στα μυθιστορηματικά πρόσωπα. ‘Ο χώρος γίνεται ανοίκειος, ξένος, άγνωστος· ακόμη και τα μικρά αντικείμενα, τα σχεδιασμένα για να διευκολύνουν την καθημερινότητα, αλλάζουν, δημιουργούν προβλήματα, σκοτώνουν. Κάθε ανθρώπινη κίνηση, λοιπόν, δεν έχει πια την ανακουφιστική οικειότητα, ούτε τα αναναγκαστικά βοηθούν σε περιπτώσεις κινδύνου· το κάθε τι γίνεται άγνωστο και τρομακτικό, άρα ο άνθρωπος αισθάνεται άγχος και φόβο για ολόκληρη τη ζωή. ‘Ανάλογα επηρεάζεται και ο αναγνώστης.

18. ‘Ο Gaston Bachelard δίνει πρωταρχική σημασία και μελετά αναλυτικά την εικόνα του σπιτιού σε αρκετά κεφάλαια του βιβλίου του (*‘Η ποιητική του χώρου*, 6.π.).

Ἡ ἀρχικὴ ἐκπληξὴ ἀπὸ τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν διαφόρων στοιχείων τοῦ περιβάλλοντος τὸν ἀναγκάζει νὰ ἐντείνει τὴν προσοχή του στὴν ἀνάγνωση. Σταδιακά, ὅμως, ἡ ἐκπληξὴ μεταβάλλεται σὲ ἀνησυχία, καθὼς ὀφείλει συνεχῶς νὰ ἐπενεκτιμᾷ ἐρμηνευτικὰ τὸ μυθιστόρημα μὲ βάση τὰ νέα δεδομένα ποὺ προκύπτουν. Ἡ δυνατότητα ἀναγνώρισης κάτω ἀπὸ τὰ διάφορα σύμβολα πολλῶν στοιχείων τῆς σύγχρονης πραγματικότητος τὸν ὁδηγεῖ τελικὰ στὴν πρόταση τοῦ συγγραφέα: στὴν ἐπισήμανση τῶν ἀϋξάνομενων δυσκολιῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Ἄν τώρα κινηθοῦμε, μὲ βάση τὰ ὅσα εἰπώθηκαν, στὸν ἄξονα τῆς ἀντίθεσης ἐξωτερικὸς vs ἐσωτερικὸς χώρος, μὲ τίς γνωστὲς πολιτισμικὲς προεκτάσεις φυσικὸς vs κατασκευασμένος, κοινωνικὸς vs ἀτομικὸς, ἐπικίνδυνος vs ἀσφαλὴς κ.ἄ. βλέπουμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀντίθεση οὐσιαστικὰ δὲν λειτουργεῖ στὸν Φραγκιᾶ. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀπὸ τὰ ἔργα του ἀπουσιάζει ἡ ἐξοχή, τὸ ὑπαιθρο, καὶ μαζί ὅλα τὰ θετικὰ συναισθήματα ποὺ αὐτὸ μπορεῖ νὰ γεννήσει στοὺς ἀνθρώπους. Ἐπικέντρηση μόνον σὲ ὅλα μιὰ σταθερὴ ἀναφορὰ στὸ δάσος ὡς καταφύγιο τῶν ἐρωτικῶν ζευγαριῶν, ποὺ, ὅμως, ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι δὲν ζοῦν ἐκεῖ ἔστω μιὰ ὥρα εὐτυχίας. Στὸ Λοιμὸ, πάλι, ἡ φύση (ὁ διαρκὴς ἀέρας, ἡ ζέστη, τὸ ἀνυδρο νησί), παρουσιάζεται ἀπόλυτα ἐχθρικὴ ἀπέναντι στοὺς κρατούμενους γιατί ἐπιτείνει τὰ βασανιστήριά τους.

Σ' αὐτό, λοιπόν, τὸ κατασκευασμένο περιβάλλον, τὸ χῶρο τῆς σύγχρονης κοινωνίας, οἱ ἐξωτερικοὶ χώροι (τὸ καφενεῖο, τὸ γήπεδο, ἡ πλατεία, τὸ λούνα παρκ), ποὺ ὑποδηλώνουν ὁμαδικὴ δράση ἢ διασκέδαση, γίνονται μᾶλλον πεδίο ἀντιθέσεων καὶ ἰσχυροῦ ἀνταγωνισμοῦ, ἐνῶ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν σπιτιῶν, ὅπως εἶδαμε, ὁ ἴστος τῆς παραδοσιακῆς οἰκογένειας σταδιακὰ διαλύεται καὶ οἱ ἄνθρωποι δὲν ἔχουν κανένα χῶρο γαλήνης καὶ διαφυγῆς ἀπὸ τὰ προβλήματά τους. Ὁ Φραγκιᾶς δείχνει ἀκριβῶς πῶς οἱ διαστάσεις καὶ τὰ ὅρια τοῦ κόσμου καταπιέζουν ἀσφυκτικὰ τὰ ἄτομα, ὁδηγώντας συχνὰ στὴν διαστρέβλωση τῆς προσωπικότητάς τους.

VIII

Κοιτάζοντας τώρα πανοραμικὰ τὴν κάτοψη κάθε μυθιστορήματος,μποροῦμε νὰ παρακολοθηθοῦμε πῶς τὰ πρόσωπα τοποθετοῦνται μέσα στὰ διάφορα πλαίσια καὶ ποῦ ἐξελίσσεται ἡ δράση. Ἐνα σταθερὸ χαρακτηριστικὸ τῆς πλοκῆς ὅλων εἶναι, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, ἡ ἀδιάκοπη κίνηση, οἱ μοναχικὲς καὶ ἀσυντόνιστες πορεῖες τῶν ἡρώων, συχνὰ χωρὶς σαφῆ, ἀκόμη καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους, προορισμό. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ συνδυάζεται μὲ ἕνα ἄλλο ἐπίσης σταθερό, τίς τυχαῖες συναντήσεις τῶν διαφόρων προσώπων ἢ τὴν συχνὴ συμπαρουσία τους στὸν ἴδιο χῶρο· καὶ τὰ δύο προβάλλουν τὴν σημασία τοῦ χῶ-

ρου έναντι του χρόνου. Ἀκόμη, ὁ τρόπος σύνθεσης τῶν ἔργων ἐπιτείνει τὴν ἐντύπωση τῆς συνεχοῦς κίνησης, γιατί ὁ συγγραφέας προτιμᾷ σὲ κάθε κεφάλαιο νὰ χωρίζει τὴν ἀφήγηση τῶν ὁλοκληρωμένων θεματικὰ ἐνοτήτων σὲ πολλές μικρὲς παράλληλες καὶ ἀσύνδετες σκηνές, ἐναλλάσσοντας ἔτσι τὰ πρόσωπα, τὴ δράση καὶ τὸ περιβάλλον τους. Συνολικὰ ὁ τρόπος ἀφήγησης μὲ τὴν φανερὴ, τουλάχιστον, ἔλλειψη ἐνότητας, αἰτιότητας καὶ χρονικῆς ἀκολουθίας δίνει ἀνάγλυφα τὴν αἴσθηση τοῦ κατακερματισμοῦ τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἀδυναμίας τῶν προσώπων νὰ ὁδηγηθοῦν σταθερὰ στὴν κατάκτηση τῶν στόχων τους.

Τὸ πρῶτο μυθιστόρημα ἀρχίζει μὲ τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς κύριους ἥρωες, τοῦ Ἀργύρη, νὰ εἶναι καθηλωμένος στὴν καρέκλα ἐνὸς καφενεῖου, περιμένοντας τὸν ἐπιστάτη τῆς εταιρίας, ποὺ θὰ τοῦ βρεῖ πιθανότατα δουλειά. Στὴν ἀναγκαστικὴ ἀκίνησία τοῦ ἥρωα ἀντιπραβάλλεται ἡ ἀδιάκοπη κίνηση τῶν ἄλλων προσώπων στὸν κυριακάτικο περίπατο, στὸ γήπεδο κλπ. Μὲ τὴν κίνησή τους ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ ὅσα βλέπει ὁ Ἀργύρης μᾶς δίνεται ἡ τοπογραφία ὅλης τῆς γειτονιάς μὲ τὰ σπίτια, τὸ κλειστὸ ἐργοστάσιο, τὸ γήπεδο καὶ τὰ καμένα σπίτια.

Ἐνα ἀπὸ τὰ κύρια θέματα τοῦ ἔργου εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς ἀνεργίας μὲ ἐπακόλουθο τὴ φτώχεια, ποὺ ρίχνει τὴ σκιά τῆς πάνω σὲ ὅλες τὶς ἐπιμέρους ἱστορίες τῶν διαφόρων προσώπων. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ προβάλλεται μὲ δύο κύριους δυναμικοὺς ἄξονες: ὁ πρῶτος εἶναι ἐξατομικευμένος καὶ ἀφορᾷ στὸν Ἀργύρη, ἐνῶ ὁ δεύτερος σχετίζεται μὲ τὸ σύνολο, ἀφορᾷ στὴ λειτουργία τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ καινούργιου ἐργοστασίου, γιὰ νὰ τακτοποιηθοῦν ἐκεῖ οἱ ὑπόλοιποι ἀνεργοὶ ἥρωες. Στὸν πρῶτο ἄξονα ἡ ἀκίνησία τοῦ ἥρωα (στὸ καφενεῖο, ἢ στὸ σπίτι καὶ μάλιστα πλᾶι στὴν ἀκίνητη ἀλλὰ σκληρὰ ἐργαζόμενη γυναῖκα του) συντελεῖ στὸ νὰ διαγραφεῖ ἐντονότερα ἡ ἀναποτελεσματικότητά του νὰ βρεῖ δουλειά, ἡ παθητικότητά καὶ ἡ ἀδυναμία του νὰ λύσει τὸ πρόβλημά του. Ἐδῶ ὑπάρχει ἡ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀεικίνητο καὶ πολυτεχνίτη Θανάση, ποὺ ὁλοένα βρίσκει κάθε εἶδος δουλειά γιὰ νὰ θρέψει τὰ παιδιά του καὶ νὰ πληρώσει τὰ ἔξοδα νοσηλείας τῆς ἄρρωστης γυναίκας του. Στὸν δεύτερο ἄξονα, ὑπάρχουν οἱ ὁμαδικὲς σκηνές τοῦ πλήθους (ἀνάμεσά τους προβάλλονται καὶ μερικοὶ ἐπώνυμοι ἥρωες), ποὺ ἀγωνιᾷ νὰ δουλέψει, μὲ ἀποκορύφωμα τὴ μεγάλη γιορτὴ γιὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ νεόχτιστου ἐργοστασίου. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἐνῶ στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἱστορίας βλέπουμε τοὺς ἥρωες στὰ σπίτια τους ἢ στοὺς δρόμους τῆς συνοικίας (ιδιωτικὸς καὶ δημόσιος χώρος), τὸ 10ο κεφάλαιο (τὸ μεγαλύτερο σὲ ἔκταση) διαδραματίζεται σχεδὸν ὁλόκληρο στοὺς χώρους τριῶν ἐργοστασίων, ὅπου συμβαίνουν ἀλλεπάλληλα δυστυχήματα: ἓνα ἐργοστάσιο καίγεται, ὁ Θανάσης χάνει τὸ χέρι του καὶ ὁ φύλακας τοῦ κλειστοῦ ἐργοστασίου αὐτοκτονεῖ. Σὲ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία στὸ ἐπόμενο, 11ο κεφάλαιο, παρακολουθοῦμε τὴ διαδρομὴ τοῦ Ἀργύρη (καὶ τῆς γυναίκας του ποὺ τὸν ἀκο-

λουθεῖ κρυφὰ) ὡς τὸ ἐργοστάσιο τῆς Κοκκινιάς, ὅπου ὁ ἥρωας θὰ δουλέψει στὴν πολυπόθητη μηχανή, θὰ σταματήσει, ὅμως, λίγο ἀργότερα, μόλις καταλάβει ὅτι τὸν χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ χτυπήσουν τὴν ἀπεργία τῶν ἐργατῶν. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι αὐτὸ εἶναι καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα κεφάλαια σὲ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Φραγκιά μὲ ἐνότητα χρόνου, τόπου καὶ δράσης.

Ἡ *Καρκελόπορτα* ἀρχίζει καὶ τελειώνει μὲ τὸ ἀνοίγισμα καὶ τὸ κλείσιμο τῆς βαριάς ἐξώπορτας. Στὴν ἀρχὴ τοῦ μυθιστορήματος ὁ κουρασμένος Στάθης μπαίνει στὴν αὐλή, φέροντας στὸ νοῦ του ὅλα τὰ προβλήματα τῶν ἀνθρώπων ποὺ κατοικοῦν ἐκεῖ. Στὸ τέλος, ὁ Ἄγγελος, πρόσωπο σχεδιασμένο γιὰ νὰ λειτουργήσει ὡς καταλύτης πᾶνω στοὺς ὑπόλοιπους ἥρωες τοῦ ἔργου, ἀνοίγει τὴν πόρτα γιὰ νὰ βγεῖ μαζί μὲ τὴν Ἰσμήνη καὶ τῶν Ἀντώνη κίνηση ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ξεκίνημα μιᾶς καινούριας ζωῆς. Πρὶν νὰ σχολιάσω τὸ συμβολικὸ αὐτὸ τέλος, τὸ σπάσιμο τῶν δεσμῶν ποὺ καθηλώνουν τοὺς ἥρωες σὲ μιὰ λαθεμένη συμπεριφορά, σημειῶνω ὅτι στὸ διάστημα ποὺ ἔχει μεσολαβήσει ὅλοι καὶ ὅλα ἔχουν ἀλλάξει μέσα στοὺς χώρους τῆς αὐλῆς, καθὼς οἱ περισσότεροι κάτοικοί της τὴν ἐγκατέλειψαν. Οἱ μόνοι ποὺ παραμένουν στὸν Χῶρο αὐτό, ποὺ στεγάζει πιά τὴν ὑπερχρεωμένη βιοτεχνία τους, εἶναι ὁ Εὐτύχης καὶ ἡ Μαίρη, ἀνάλγητοι, σκληροὶ καὶ ὑποδουλωμένοι στὸ χρέμα.

Θέλω νὰ ἐπισημάνω ἀκόμη, ὅτι σὲ μεγάλο μέρος τῆς ἀφήγησης παρακολουθοῦμε τὴν μακρὰ πορεία τοῦ καταδικασμένου ἐρήμην σὲ θάνατο Ἄγγελου πρὸς τὴν «ἐξέοδο», πρὸς μιὰ λύση. Γιὰ μεγάλο διάστημα κινεῖται οὐσιαστικά στὸ σκοτάδι, κρυμμένος-φυλακισμένος σὲ διάφορα σπίτια. Χάνει τὴν ἐπαφὴ του μὲ τὸ σύνδεσμό του, γιὰτὶ καθυστερεῖ κρυμμένος πίσω ἀπὸ μιὰ πόρτα. Ἡ ἐπόμενη προσπάθειά του νὰ ξαναγυρίσει στὴ ζωὴ θὰ σβηστεῖ «ἄδοξα» στὸ σκοτάδι τῶν νυχτερινῶν δρόμων καὶ τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν· ἔτσι θὰ ξανακρυφτεῖ στὴν αὐλή, πολὺ κοντὰ στοὺς ἄλλους ἥρωες ἀλλὰ ἀόρατος ἀπὸ αὐτοὺς. Σὲ μιὰ νέα προσπάθεια διαφυγῆς θὰ στραφεῖ καὶ πάλι πρῶτα πρὸς τὰ κάτω, στὸ σκοτάδι, θέλοντας νὰ ἀνοίξει ἓνα ὑπόγειο πέρασμα. Ἀκόμη μιὰ φορὰ θὰ ἐμφανιστεῖ μπροστὰ σὲ ὅλους, ἐπαναλαμβάνοντας τὸν «ἄθλο» του καὶ ἀνανεώνοντας τὴ δόξα του. Ἀμέσως μετὰ θὰ ἀναγκαστεῖ καὶ πάλι νὰ παραμείνει κρυμμένος κάτω ἀπὸ ἓνα κρεβάτι τὴν ἡμέρα τῆς κηδείας τοῦ πατέρα του. Μὲ τὴν πράξη του αὐτὴ συνειδητοποιεῖ τὸν συνεχῆ φόβο του, ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἐκτελεῖ μόνος του τὴ θανατικὴ του καταδίκη, καθὼς ἔχει οὐσιαστικὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴ ζωὴ, καὶ ἀποφασίζει ν' ἀλλάξει. Ἐτσι πιά πηγαίνει πρὸς τὰ πάνω, στὴν ταράτσα, ἀπ' ὅπου εἶχε διαφύγει καὶ τὴν πρώτη φορὰ. Ἐκεῖ κρυμμένος θὰ ὀλοκληρώσει τὴν πρώτη του δουλειά. Ἡ ἐπόμενη κίνησή του εἶναι νὰ βγεῖ θαρρετὰ στὸ δρόμο. Εἶναι ἡ πράξη του αὐτὴ λύση ἀπελπισίας ποὺ ὀδηγεῖ οὐσιαστικὰ στὴν αὐτοκτονία, εἶναι πράξη συμβιβασμοῦ μὲ τὸ σύ-

στημα ή άπελευθέρωση από τὰ δεσμά του;¹⁹ Μὲ βάση τὰ ὅσα εἰπώθηκαν παραπάνω, ἂν ἀποσπάσουμε τὸν "Άγγελο ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα ἱστορικά πλαίσια, ποὺ ἐπέβαλλαν τὴν εἰκόνα μιᾶς διαφορετικῆς δράσης γιὰ τοὺς κυνηγημένους ἀγωνιστὲς τῆς ἀντίστασης ἢ ἂν συνδυάσουμε τὴν τελικὴ του ἀπόφαση μὲ τὰ ὅσα ἤδη ἔχει πεῖ καταδικάζοντας τὴν ἀπραξία —ισοδύναμη μὲ τὴν ἔλλειψη στόχου—, τότε μποροῦμε νὰ δοῦμε θετικά τὸ ὅτι ἐπανέρχεται στὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση μέσα ἀπὸ τὴν ἔνταξή του στὸ παραγωγικὸ σύστημα.

Στὸ *Λοιμὸ* ὁ συγγραφέας ἀποδεικνύεται ιδιαίτερα εὐρηματικὸς στὴν περιγραφή τοῦ στρατοπέδου του, ἀντιπραβάλλοντας μάλιστα στὴν πόλη του μιὰν ἄλλη ὑπόγεια, ἐκεῖνη τῶν ποντικῶν. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὅσο οἱ φύλακες μιλοῦν γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἰδανικῆς πολιτείας, ποὺ συμβολικά θὰ καθαρῖσει τοὺς κρατούμενους ἀπὸ τὰ ἁμαρτήματά τους, τόσο πληθαίνουν πάνω στὸ νησί οἱ μύγες, τὰ δηλητηριασμένα ποντίκια καὶ οἱ βασιανιστές, τὰ «τέρατα τῆς νύχτας», ἔτσι ποὺ τὸ νόημα τοῦ τόπου ἀντιστρέφεται καὶ θυμίζει τελικὰ τὴ γῆ κατὰ τὴν προϊστορικὴ περίοδο. Ἡ τραγικότητα τῆς ζωῆς τῶν καταδίκων προβάλλεται ἐντυπωσιακὰ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι γι' αὐτοὺς, ὅπως προανέφερα, μεταβάλλονται πιά οἱ νόμοι τοῦ κόσμου καὶ τὰ βασιανιστήριά τους φαίνονται ἐνταγμένα στὴ «φυσικὴ τάξη» (σ. 65). Ἀξίζει ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἐδῶ ὁ Φραγκιάς ἀξιοποιεῖ καὶ τὸν κάθετο ἄξονα κίνησης, πρῶτ' ἀπ' ὅλα στὸ συνεχὲς κουβάλημα τῆς πέτρας στὸ βουνό, κίνηση ποὺ θυμίζει τὸ μαρτύριο τοῦ Σίσυφου. Ὑπάρχει ἀκόμα τὸ κουβάλημα τοῦ νεροῦ, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνέβαμα τῶν κρατουμένων στὸ βουνὸ γιὰ νὰ ζητήσουν συγγνώμη ἀπὸ τὸ δικηγόρο, τὸ κυνήγι τῆς μύγας, τὸ συχνὸ πέσιμο στὴ θάλασσα —βασιανιστήριο ἢ αὐτοκτονία—, ὁ ὕπνος στοὺς σκαμμένους «τάφους» κάτω ἀπὸ τὴ γῆ καὶ τέλος, τὸ παρατηρητήριο στὴν κορυφή, ἀπ' ὅπου ἡ μάσκα ἐλέγχει ὅλη τὴν κίνηση τοῦ στρατοπέδου.

Στὸ *Πλήθος* ἡ ζωὴ τῶν προσώπων εἶναι ἀπόλυτα προκαθορισμένη ἀπὸ ἓνα ἄορατο σύστημα διακυβέρνησης, ποὺ ρυθμίζει τὰ πάντα ἐξαπολύοντας δυνάμεις ἄγνωστες, σκοτεινὲς καὶ φαινομενικὰ παράλογες. Οἱ μηχανισμοὶ καταστολῆς λειτουργοῦν γιὰ νὰ τιμωροῦν ὄχι τοὺς ἐνόχους, ἀλλὰ ἐκείνους ποὺ ἐπιλέγουν, φαινομενικὰ τυχαῖα. Στὴν πραγματικὴν πραγματικότητα τὸ σύστημα ἐνεργεῖ μὲ λογικὴ καὶ ὀργάνωση γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὸ στόχο του: νὰ ἀποδιορθώσει τὶς προσωπικότητες τῶν ἀνθρώπων, γιὰ νὰ κάμψει τὴν ἀντίστασή τους καὶ νὰ ἐπιβάλει ἓναν κοινὸ καὶ ἐλεγχόμενο τρόπο ζωῆς σὲ ὅλους. Ἡ χειραγώγηση

19. Γιὰ τὸ χαρακτῆρα τοῦ "Άγγελου καὶ τὴ λύση ποὺ δίνει ὁ συγγραφέας στὸ πρόβλημά του ἐκφράστηκαν ἐπιφυλάξεις ἀπὸ τὴν κριτικὴ. Μὲ θετικὴ προοπτικὴ τον εἶδε κυρίως ὁ Δ. Ραυτόπουλος («Μιὰ μεταπολεμικὴ "Ὁρέστεια". Ἡ "Καγκελόπορτα" τοῦ Α. Φραγκιά», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΖ', τεῦχ. 101, Μάιος 1963, σ. 448-453).

τοῦ πλήθους δὲν γίνεται μὲ τὴν ἐπιβολὴ ἄμεσης βίας ἢ τὴν ἰδεολογικὴ κατή-
χηση. Γιὰ τὸν πειθαναγκασμὸ τους χρησιμοποιοῦνται ἀκριβῶς τὰ στοιχεῖα
τοῦ χώρου ποὺ εἶδαμε. Γιὰ παράδειγμα, οἱ ἄνθρωποι δὲν γνωρίζουν πότε συμ-
μετέχουν σὲ μιὰ ταινία ἢ πότε ζοῦν τὴ δική τους ζωὴ, ἄρα ἀγνωστοὺν ἂν πρέπει
νὰ ὑποδύονται ὅσο τὸ δυνατὸ καλύτερα ἓνα ρόλο ἢ νὰ ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴν
ταυτότητά τους καὶ τὸν αὐτοκαθορισμὸ τῆς στάσης τους. Στόχος τῆς ἐξου-
σίας εἶναι νὰ προκαλέσει μὲ αὐτὰ σύγχυση ὕρω ἀπὸ τὴν ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμα,
τὴν πραγματικότητα καὶ τὴ φαντασία. Σὲ δύο διαδοχικὰ κεφάλαια (7 καὶ 8
τοῦ Α' τόμου) μὲ τὸ εὖρημα τῶν ἀλλεπάλληλων σκηνηκῶν καὶ τῶν ἀποσπα-
σμάτων ἀπὸ παλιὲς ταινίες ὁ συγγραφέας δείχνει τὴν τραγικὴ διάσταση ἀνά-
μεσα στὸ χρόνο καὶ στὸ χώρο, τὴν ἔλλειψη μνήμης, τὴν ἀποσπασματικὴ
γνώση καὶ τὴν ἀνάγκη ὀργάνωσης ἐνὸς μύθου. Ἡ πρόσοψη ἀντὶ γιὰ τὸ βάθος,
ἡ διακόσμηση ἀντὶ γιὰ τὴ λειτουργικότητα, ἡ ἐπιφάνεια ἀντὶ γιὰ τὴν οὐσία
τῶν πραγμάτων, φαίνονται νὰ ἔχουν ἐπιβληθεῖ στὴ ζωὴ τῶν ἡρώων τοῦ Πλή-
θους.

Σταδιακὰ τὰ πάντα μετατρέπονται σὲ «σύμβολα», χαρακτηρισμοὺς ποὺ
δίνεται ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου σὲ ὅσα πράγματα, γεγονότα ἢ ἀκόμη καὶ
πρόσωπα εἶναι ψεύτικα, ἔχουν χάσει τὸ νόημά τους καὶ τὴ χρῆση τους (τόμ.
Β', σ. 39 καὶ 168). "Ενα ἀπὸ τὰ κύρια καὶ πολυσήμαντα σύμβολα εἶναι τὰ
ἀγάλματα, ποὺ στήνονται στοὺς δημόσιους χώρους μὲ μεγάλες τελετές. Οἱ
μορφές τους γίνονται ὁλοένα χειρότερες, τερατώδεις, «εἰδῶλα τοῦ φόβου»
(Β', σ. 93), ἐνῶ τὸ ὕλικο τους συνεχῶς εὐτελέστερο. Οἱ ἄνθρωποι, γιὰ νὰ μπο-
ρέσουν νὰ συμμετάσχουν ἔστω καὶ γιὰ λίγο στὴν ταινία καὶ νὰ κερδίσουν μιὰ
στιγμὴ δημοσιότητας, ἀναλαμβάνουν νὰ κουβαλοῦν στοὺς ὤμους τους τὰ πλα-
στικά εἰδῶλα τῆς ἀδιαφορίας, τῆς βλακείας, τοῦ συμβιβασμοῦ κλπ. γίνονται
τὰ βάθρα τους καὶ σταδιακὰ ἀφομοιώνονται ἀπὸ αὐτά. Ὑπάρχουν ὥστόσο
καὶ τὰ καλὰ ἀγάλματα τοῦ παρελθόντος, ποὺ συμβολίζουν τὴ μνήμη μιᾶς
ἐποχῆς ἡρωϊσμοῦ· γι' αὐτὸ ἡ ἐξουσία τὰ καταστρέφει ἢ τὰ κρύβει. Ἡ διάσωσή
τους παράλληλα μὲ τὴν καταστροφὴ τῶν καινούριων, γίνεται πράξη ἀντίστα-
σης γιὰ τὴ νεολαία. Τὰ μικρὰ κομμάτια ἀπὸ παλιὸ μάρμαρο γίνονται διαβα-
τήριο γνωριμίας τῶν νέων, ποὺ προσπαθοῦν νὰ συναρμολογήσουν τὸ χαμόγελο
τοῦ ἀγάλματος.

IX

Τέλος, εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ὡς πρὸς τὸν χώρον ἡ πεζογραφία τοῦ Φρα-
γκιά δὲν στηρίζεται στὴν ἀντίθεση ἐδῶ vs ἐκεῖ, μὲ τὴ σημασία τοῦ καλοῦ vs
κακοῦ, τοῦ θετικοῦ καὶ τοῦ ἀρνητικοῦ προτύπου. Δὲν παρουσιάζονται δηλαδὴ
οὔτε ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ἡρώων κάποιοι χώροι ὅπου θὰ ἐπιθυμοῦσαν νὰ ζή-

σουν, ούτε διαδραματίζονται σκηνές σὲ σπίτια πλουσιών, γιὰ παράδειγμα, στὰ δύο πρώτα ἔργα (μὲ ἐλάχιστες μικρὲς ἐξαιρέσεις) ἢ σὲ χώρους γαλήνης καὶ ἐλευθερίας στὰ δύο ἐπόμενα. Ἀκόμη, ὅπως ἤδη σημείωσα, δὲν γνωρίζουμε ποῦ καὶ πῶς ζοῦν οἱ φορεῖς τῆς ἐξουσίας, σὰν νὰ μὴν ἔχουν κὰν ζωὴ.

Κατὰ συνέπεια, οἱ περισσότεροι ἥρωες του δὲν φαίνονται νὰ ἐπιδιώκουν, νὰ ὀνειρεύονται ἔστω, μὴν οὐσιαστικὴ ἀλλαγὴ τοῦ περιβάλλοντος τους, εἴτε γιὰτὶ ἔχουν παραιτηθεῖ πιά ἀπὸ ἓνα τέτοιο σχέδιο, ποῦ τὸ βρίσκουν ἀπραγματοποίητο, εἴτε γιὰτὶ θέλουν νὰ βελτιώσουν τὴ ζωὴ τους μέσα στὰ ἴδια τοπικὰ ὅρια, ἀλλάζοντας π.χ. τὴν ποιότητα τῆς σχέσης τους μὲ τοὺς συνανθρώπους τους. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσουμε ὅτι στὸ *Ἀνθρώποι καὶ σπίτια* παρουσιάζεται θετικὰ ἡ παραμονὴ τῶν ἀνθρώπων στὴ γειτονιά, γιὰτὶ λειτουργεῖ ἀκόμη ἡ κοινωνικὴ ἀλληλεγγύη καὶ ἡ ὁμαδικὴ συνείδηση. Οἱ μόνοι ποῦ φεύγουν (ἡ Τασία ποῦ κλέφτηκε μὲ τὸν κουρέα, ἡ γυναίκα ποῦ ἄφησε ἀπλήρωτο τὸ φόρεμα στὴν Γεωργία) παρουσιάζονται ὡς χαρακτῆρες κακοί. Ἀκόμα καὶ ἡ Ἀγγελικὴ παρὰ τὶς ἀντιρρήσεις της θὰ γυρίσει στὸ καμένο σπίτι γιὰ νὰ στήσει τὸ καινούριο σπιτικό της (σ. 332), ἐπουλῶνοντας ἔτσι τὸ τραῦμα ποῦ τῆς ἄφησε ὁ πόλεμος. Ἀντίθετα στὴν *Καγκελόπορτα* ἡ «σωστὴ» κίνηση εἶναι νὰ ἀπομακρυνθοῦν τὰ πρόσωπα ἀπὸ τὴν αὐλή. Μιὰ ἀνάλογη λύση θὰ ἦταν ἰδανικὴ γιὰ τοὺς ἥρωες τοῦ *Λοιμοῦ* καὶ τοῦ *Πλήθους*, ἀλλὰ δὲν παρουσιάζεται μέσα στὸ μυθιστόρημα.

Ὅπωςδήποτε, ἡ ἀναζήτησις ὕλικῶν ἀγαθῶν δὲν εἶναι μέσα στὶς προτεραιότερες τῶν περισσότερων ἡρώων. Ἄν σταθοῦμε στὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τῶν δύο πρώτων μυθιστορημάτων του, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι μᾶς δείχνει σὲ πόσο λίγα καὶ ταπεινὰ ἀγαθὰ ἀρκοῦνταν κάποτε οἱ ἄνθρωποι, πρὶν νὰ εἰσβάλει ἡ καταναλωτικὴ μανία στὸν τόπο μας. Στὰ πρώτα ἔργα (συμπεριλαμβάνοντας καὶ τὸ *Λοιμὸ*) φαίνεται νὰ τοὺς λείπουν ἀκόμη καὶ τὰ ἀπολύτως ἀναγκαῖα, ἐνῶ στὸ τελευταῖο μυθιστόρημα προβάλλεται ἡ πληθώρα προσφορῶν ἀγοραστικῶν εἰδῶν, ποῦ, ὅμως, δὲν βελτιώνουν καθόλου τὴ ζωὴ.

Ὁ συγγραφέας, πάντως, ἀπὸ τὸ πρῶτο του ἔργο ἐπισήμανε τὸ πρόβλημα τῆς καταβολῆς δυνάμεων καὶ χρόνου γιὰ τὴν παραγωγὴ ἄχρηστων ἔργων ἢ τὴν ἀπόκτηση ἄχρηστων ἀγαθῶν. Μόνο, ὅμως, στὸ *Πλήθος* προβάλλει ἀπειλητικὴ ἡ κοινωνία τῆς κατανάλωσης μὲ τὶς διαφημῆσεις ποῦ διαταράσσουν τὴ συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων καὶ «ἄρρωσταίνουν» τὰ κτίρια. Στὸ ἴδιο μυθιστόρημα πολλοὶ ἥρωες ἀποφασίζουν νὰ ταξιδέψουν, παρασυρμένοι ἀπὸ τὶς ὑποσχέσεις τῶν μαγαζιῶν ποῦ «πουλοῦν ὄνειρα» (Α', σ. 395). Τὸ ταξίδι μὲ τὸ τρένο, ποῦ συμβολίζει τὴ διαδρομὴ τῆς ζωῆς, ἐνῶ ἀρχίζει εὐχάριστα, ἀποδεικνύεται μιὰ ἐμπειρία γεμάτη τρομακτικὰ ἀπρόοπτα γιὰ τοὺς περισσότερους ἐπιβάτες, ποῦ δὲν φτάνουν ποτὲ στὸν ἐπιθυμητὸ προορισμὸ τους. Ἡ διαδρομὴ ἀλλάζει διαρκῶς, τὸ ἴδιο καὶ οἱ μηχανοδηγοί, συμβαίνουν δυστυχήματα, ὑπάρχει κίνδυνος τὰ εἰσιτήρια νὰ θεωρηθοῦν ἄκυρα καὶ οἱ κάτοχοί τους

λαθρεπιβάτες, τέλος, γιὰ νὰ συνεχιστεῖ τὸ ταξίδι ἀπαιτοῦνται ὁλοένα μεγαλύτερες θυσίες.

X

Εἶδαμε ὅτι σχεδὸν ὁλοκληρωτικά οἱ ἱστορίες τοῦ Φραγκιᾶ διαδραματίζονται σὲ κατασκευασμένο καὶ ὄχι φυσικὸ περιβάλλον. Εἶναι, λοιπόν, ὁ χώρος τῆς σύγχρονης κοινωνίας ποὺ προξενεῖ τὰ προβλήματα τῶν κατοίκων. Ἀπὸ μυθιστόρημα σὲ μυθιστόρημα ἡ ὁλοένα αὐξανόμενη περιγραφή τοῦ χώρου δίνει τὸ στίγμα τοῦ σύγχρονου κόσμου, ποὺ κινεῖται μὲ ἱλιγγιώδη ταχύτητα σὲ μεγάλες ἀποστάσεις, καὶ παράλληλα προβάλλει τὶς πολὺ περιορισμένες δυνατότητες διεξόδου, τὸ χάος, τὴν ἔλλειψη συνεννόησης καὶ ἐπικοινωνίας, τὸ βομβαρδισμὸ μὲ ἀπειρα ὀπτικά καὶ ἀκουστικά μηνύματα, τὴν ὁλοένα αὐξανόμενη μέσα στὴν καθημερινότητα βία. Οἱ ἥρωες τοῦ Φραγκιᾶ πάσχουν ἀπὸ ἔλλειψη ζωτικῆς ἐκπαίδευσης ἢ ἀπομόνωση γίνεται ὁρατὴ ἀπειλή.

Δὲν ὑπάρχει, λοιπόν, διέξοδος γιὰ τὰ πρόσωπα τῆς ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας τοῦ Φραγκιᾶ; Βρίσκονται ἀποκλεισμένοι, ὅπως ὁ καθαφικὸς ἥρωας μέσα σὲ μιὰ ἐχθρική πόλη ποὺ θὰ τοὺς ἀκολουθεῖ, ὅσο κι ἂν προσπαθήσουν νὰ ξεφύγουν; Καὶ στὰ τέσσερα ἔργα οἱ ἀρνητικὲς εἰκόνες ἐπανέρχονται μὲ μεγάλη σειρὰ παραδειγμάτων.

Μὲ δεδομένο, λοιπόν, ὅτι μέσα στὰ τέσσερα αὐτὰ μυθιστορήματα οἱ ἄνθρωποι δὲν μποροῦν νὰ ταξιδέψουν στὸν χώρο ἢ νὰ ξεφύγουν στὸν χρόνο, πῶς λύση τοὺς ἀπομένει; Νὰ μείνουν οὐσιαστικὰ ἀκίνητοι, σὰν ἓνας δεσμώτης, ἓνας θνητὸς Προμηθεὺς δεμένος ἀπὸ τὴ Βία καὶ τὸ Κράτος στὸν Καύκασο; Μὲ πολὺ λιγότερη μεγαλοπρέπεια ἀπὸ τὸν μυθικὸ τιτάνα αὐτὸ συμβαίνει σὲ ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς ἥρωές του. Ἀλλὰ δὲν χρησιμοποίησα ἄσκοπα αὐτὴ τὴν παρομοίωση; ἂς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι μετὰ τὴν τραγωδία τοῦ Αἰσχύλου ἐρχεται τελικὰ ἡ θετικὴ λύση γιὰ τὸν Προμηθεά.

Ἀνάλογα, στὸ τέλος τῶν ἱστοριῶν του ὁ Φραγκιᾶς ὑποβάλλει μιὰ «ἀπελευθερωτική» λύση γιὰ τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα ποὺ ἀγωνίζονται νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸ λαβύρινθό τους. Ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ διακρίνει πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι τὸ περιβάλλον δὲν καθορίζει τὰ πρόσωπα, ὅπως τὸ νατουραλιστικὸ milieu. Πράγματι, στίς κοινὲς κακὲς ἐξωτερικὲς συνθῆκες ὁρισμένοι ἥρωες ἀντιδρῶν διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους. Ἐπιπλέον, ἀντίθετα μὲ ὅ,τι θὰ περιμέναμε μετὰ τὴ σταδιακὴ μετατροπὴ τοῦ κόσμου ἀπὸ μυθιστόρημα σὲ μυθιστόρημα σὲ ἓνα ζοφερὸ σύμπαν, στὸ τέλος κάθε ἔργου ἀφήνεται νὰ διαφανεῖ μιὰ αισιόδοξη προοπτικὴ γιὰ τὸ μέλλον. Ὁ συγγραφέας, λοιπόν, προτείνει τελικὰ ἓνα θετικὸ ἢ ἐπιθυμητὸ συμπέρασμα γιὰ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ χώρου, αὐτό, ὅμως, προκύπτει ἀπὸ τὴ δυνατότητα τοῦ ἀναγνώστη νὰ ἀποκαλύψει κάτω ἀπὸ τὰ σύμβολα τὶς προϋποθέσεις μιᾶς ζωῆς περισσότερο ἀνθρώπινης.

SUMMARY

ERI STAVROPOULOU: «The Symbolic Function of Space in the Novels of Andreas Frangias».

The purpose of this study is to present the important role and the social significance of space in the four novels of A. Frangias. The term space is used here to mean mainly the spatial aspects of the reconstructed world.

By studying the described places (mostly urban areas, buildings, streets e.t.c.) in relation to the actions of the characters in their surroundings, we reach to the following conclusions:

The description has an increasing significance in Frangias's writings. His first two novels (*Men and Houses* and *The Courtyard* [= *The Grille*]), for instance, are set in Athens; but in the less realistic *Pest* and *The Crowd*, the place is a horrifying universe, a prison with no visible escape.

There is a gradual dramatic change of the organizing function of space and the use of objects, which causes great problems to the heroes.

A stable characteristic of all his plots is the continual motion of the heroes, their lonely and uncoordinated courses without any clear destination.

The detailed description of space creates a series of symbols, whose interpretation leads to a fuller understanding of his prose.