

# Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕΑ ΦΡΑΓΚΙΑ

## I

Στὰ μυθιστορήματα τοῦ 'Αντρέα Φραγκιᾶ ὁ χῶρος παρουσιάζει ίδιαίτερο ἐνδιαφέρον<sup>1</sup>. Δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα δύψυχο σκηνικό, ἀλλὰ παίζει καθοριστικὸς ρόλος στὴν ὑπόθεση, ἐπηρεάζοντας οὐσιαστικὰ τὴν τύχη τῶν ἡρώων του. Οἱ τελευταῖοι, μέσα στὸν φυσικὸν ἢ κατασκευασμένο γῆρα, ποὺ τοὺς περιβάλλει, τοὺς προσδιορίζει καὶ τοὺς δεσμεύει, κινοῦνται ἀσταμάτητα, προσπαθώντας ἀκριβῶς νὰ ὑπερβοῦν τὰ δριά τους, πρῶτα τὰ τοπικά, ἀλλὰ καὶ ὅσα ἄλλα ὁ χαρακτήρας τους, οἱ κοινωνικές, οἰκονομικές συνθῆκες ἢ οἱ ἄλλοι ἀνθρώποι τοὺς ἐπιβάλλουν. "Αν καὶ ὁ συγγραφέας δὲν δίνει πάντα ἀναλυτικές ἢ ἐκτενεῖς περιγραφές, διακρίνονται, δῆμοι, γιὰ τὴν ποικιλία, τὴν ἔνταση, τὴν πρωτοτυπία καὶ τελικὰ τὴ λειτουργικότητά τους, καθὼς βοηθοῦν ίδιαίτερα στὴ δημιουργία τῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ κάθε ἔργου. Η σημασία τοῦ στοιχείου σύντοῦ διακρίνεται καὶ στοὺς τίτλους τῶν δύο πρώτων μυθιστορημάτων του: *"Ανθρώποι καὶ σπίτια* (1955) καὶ *"Η καγκελόπορτα* (1962).

Μὲ αὐτὰ τὰ δεδομένα, λοιπόν, συγκεντρώνοντας τὶς ἀναφορές του στοὺς ἔσωτερους ἢ ἔξωτερους χώρους στὰ τέσσερα μυθιστορήματά του, καθὼς καὶ στὴν κίνηση τῶν διαφόρων προσώπων μέσα σ' αὐτούς, θὰ προσπαθήσω

1. Βλ. πῶς ἡ σημαντικὴ ἀλλαγὴ στὴν συγγραφικὴ πορεία τοῦ Φραγκιᾶ ποὺ πραγματωνεταὶ μὲ τὸ Λοιμό, ἐπισημαίνεται ἀπὸ δύο κριτικοὺς πρῶτα ὡς ἀλλαγὴ «χώρου»: «πραγματοποιεῖ ἐδῶ μιὰ ἐντυπωσιακὴ ἀλλαγὴ πορείας. [...] ἐμκαταλείπει τὸν χῶρο του, τὴν ἀθηναϊκὴ φτωχογειτονιά, τὸν φορτωμένο κατανάγκη μὲ στοιχεῖα ἀναγνωρίσιμα σὲ περιορισμένη μόρο ἐμβέλεια, καὶ "ξεναγεῖ" τὸν ἀναγνώστη του σ' ἓνα ἀνώνυμο "κρανίον τόπο".» ('Αλέξανδρος Κοτζιᾶς, *Μεταπολεμικοὶ πεζογράφοι*. Κέδρος, 'Αθήνα, 1982, σ. 176) καὶ «μὲ τὸ Λοιμό μετατοπίζεται κατ' ἀρχὴν "γεωγραφικῶς". Φείγει ἀπὸ τὸν οἰκεῖο χῶρο τὸν τῆς ἀθηναϊκῆς φτωχογειτονιᾶς πρὸς ἓναν τόπο ἀνώνυμο ἄγονο, ἄνυδρο, ἄξενο, ἥλιοκαμένο καὶ ἀνεμοδαρμένο, ἓνα τοπίο κόλασης» (Σπύρος Τσακνιᾶς, «Σχόλια στὴν πεζογραφία τοῦ 'Αντρέα Φραγκιᾶ», *Έτερωνυμα. Νεφέλη*, 'Αθήνα 1987, σ. 162).

νὰ παρουσιάσω πῶς ἡ ἔμφαση στὸ στοιχεῖο τοῦ χώρου ὀδηγεῖ τελικὰ στὴ συμβολοποίησή του.

Ἐδῶ πρέπει πρῶτα ἀπ' δλα νὰ ἐξηγήσω πῶς δημιουργοῦνται καὶ πῶς λειτουργοῦν τὰ σύμβολα στὴν πεζογραφία τοῦ Φραγκιᾶ μὲ ἐναν προοδευτικὰ αὐξανόμενο μάλιστα ρυθμὸς ἀπὸ μυθιστόρημα σὲ μυθιστόρημα. Γιὰ τὸν συγγραφέα ἡ «συμβολικὴ» γραφὴ βρίσκεται στὴν προέκταση τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ δχι σὲ ἀντίθεση μὲ αὐτόν. Δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ συστηματικὴ μελέτη σὲ βάθος καὶ τὴν ἀποτύπωση μὲ πολλαπλὰ παραδείγματα ὁρισμένων ἐπιλεγμένων στοιχείων τῆς πραγματικότητας: «*Οσο πολὺ κοιτάζεις μιὰ πραγματικότητα, τόσο αὐτὴ ἡ πραγματικότητα σὲ ὀδηγεῖ στὴν αὐτοσυμβολοποίησή της. Η ἴδια ἡ πραγματικότητα, μὲ τὴν ἔντασή της, συμβολοποιεῖ δρισμένα στοιχεῖα της, ἐὰν σ' αὐτὰ ἐπιμείνουμε!*»<sup>2</sup>.

Ἐρμηνεύοντας, ἐπομένως, τὰ σχετικὰ σύμβολα, θὰ μπορέσουμε νὰ ὀδηγηθοῦμε σὲ μιὰ βαθύτερη κατανόηση τῶν ἴδιων τῶν ἔργων. Σπεύδω νὰ παρατηρήσω δὲι δὲν ἔχω ως στόχο τὴν ἀπλὴ διαδοποίηση τῶν κοινῶν στοιχείων. Ἀντίθετα, ἐπιδίωξή μου εἶναι νὰ προβάλω τὸ εἰδικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζει ἡ πεζογραφία τοῦ Φραγκιᾶ ὡς πρὸς τὴν ἐξελικτικὴ διαφοροποίηση αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ, τὴν αὐξανόμενη προβολὴ τοῦ στοιχείου τοῦ χώρου ἀπὸ μυθιστόρημα σὲ μυθιστόρημα ως τὴν τελικὴ μετατροπή του, δημοσίευση, σὲ «πρωταγωνιστὴ» στὸ *Πλήθος* (τόμ. Α' 1985, τόμ. Β' 1986).

## II

Στὰ ἔργα ποὺ θὰ δοῦμε, ἡ διάσταση τοῦ χρόνου —τῆς ἀφήγησης καὶ τοῦ μύθου—, παρουσιάζει ἀρκετὲς ἴδιαιτερότητες. «*Δὲν ὑπάρχει χρόνος*», γράφει γιὰ τὸν Λοιμὸ (1972) ὁ Ἀλέξανδρος Κοτζιᾶς. Καὶ συνεχίζει: «*Εἶναι ἄγνωστο ἀν τὸ μαρτύριο τῶν κολασμένων διαρκεῖ μερικοὺς μῆνες, μερικὰ χρόνια, ἢ δλόκληρη μιὰ ζωὴ. Ο χρόνος ἐδῶ εἶναι μιὰ ἀτμητη ἀτέλειωτη μέρα καταναγκαστικοῦ μόχθου καὶ ἀπύθμενον ἐξεντελισμοῦ, μιὰ ἀτμητη ἀτέλειωτη νύχτα συστηματικοῦ τρόμου ἢ ἀναμονῆς τοῦ τρόμου*»<sup>3</sup>. Η παρατήρηση τοῦ Ερατοσθένη Καψωμένου γιὰ τὸν πρῶτο τόμο τοῦ *Πλήθους* θέτει ἐνα τζήτημα τεχνικῆς:

2. Βλ. Τάσος Γουδέλης, «Γόρω ἀπὸ τὴν πεζογραφία (Τὸ “Δ” συνομιλεῖ μὲ τοὺς: ‘Αντρέα Φραγκιᾶ, Σπύρο Πλασκοβίτη καὶ Ἀλέξη Πανσέληνο», Τὸ Δέντρο, χρόνος 14, τόμ. 9, τεῦχ. 66, Ιαν.-Μαρτ. 1992, σ. 16. Στὸ ὕδιο ζήτημα ἐπονέρχεται καὶ σὲ νεώτερη συνένταυξη: ‘Ελλι-τροχος, «Συνομιλία μὲ τὸν ‘Αντρέα Φραγκιᾶ», ‘Ελλι-τροχος, τεῦχ. 2, ‘Απρίλιος-Ιούνιος, 1994, σ. 51).

3. Βλ. δημοσίευση στὴ σημ. 1, σ. 176-177.

«Καμιά τεχνική δὲν ἀκολουθεῖ ἔνα συνεπή ρυθμό, μὲν γνώμονα νὰ ὑπηρετήσει τὴν πληρότητα, τὴν (χρονική-τοπική-αἰτιατική) ἐνότητα τῆς δράσης.»<sup>4</sup>

Χωρὶς νὰ μπορῶ ἐδῶ νὰ ἐπεκταθῶ στὸ θέμα αὐτό, θὰ ήθελα νὰ ἐπισημάνω ὅτι σὲ δλα τὰ μυθιστορήματα τοῦ Φραγκιά ὑπάρχει στὸ παρελθὸν τῶν ἡρώων του μιὰ καθοριστική χρονική περίοδος: ἡ περίοδος τῆς κατοχῆς καὶ τῆς ἀντίστασης, ἄλλοτε σὲ ἐλάχιστη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ παρὸν τῆς ἀφηγούμενης ἴστορίας (ἔνας μόνο χρόνος στὸ "Ανθρωποι καὶ σπίτια"), ἄλλοτε σὲ λίγο μεγαλύτερη (λιγότερο ἀπὸ μιὰ δεκαετία στὸ "Η καγκελόπορτα") καὶ τέλος στὸ δύο τελευταῖα μυθιστορήματα σὲ ἀπόσταση ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ καθοριστεῖ μὲ ἀκρίβεια. Ἀλλὰ καὶ τὸ παρόν, ἐνῶ μπορεῖ νὰ ὅριστεῖ ὡς χρονικὸ διάστημα στὸ δύο πρῶτα ἔργα, εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ μετρηθεῖ στὸ ὑπόλοιπο, γιατὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ δίνονται στὴν ἀφήγηση εἶναι ἐλλιπῆ.

Τὸ σημαντικότερο στοιχεῖο, δημοσ., εἶναι ὅτι οἱ ἥρωες του παρουσιάζουν μεγάλα κενά μνήμης φαίνονται ἀνίκανοι νὰ συνδέσουν τὸ παρελθόν τους μὲ τὸ παρόν<sup>5</sup>. Οἱ θολές ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ παρελθόν τονίζουν, βέβαια, τὴν παρούσα

4. Ἐρατοσθένης Καψωμένος, «Ἀφηγηματικὲς τεχνικὲς καὶ σημασιακοὶ κώδικες ἔνα παράδειγμα ἀνάλυσης: Τὸ πλῆθος τοῦ Ἀνδρέα Φραγκιά», *Ἐλί-τροχος*, τεῦχ. 1, Ἀπριλίος-Ιούνιος 1994, σ. 62.

5. Χαρακτηριστικὰ εἶναι ὅρισμένα περαδείγματα: "Ο Ἀργύρης σηκώθηκε, πῆρε τὸ γλόριπο καὶ πῆγε στὸν τοίχο νὰ φέξει γιὰ νὰ δεῖ καλὰ τὶς φωτογραφίες. [...] Πιὸ πέρα εἶναι καὶ ἄλλοι, πολλοί, ποὺ πρέπει νὰ σφίξεις τὴ μνήμη σου γιὰ νὰ τοὺς θυμηθεῖς. Τόρα δημοσ δὲν εἶναι καιρὸς νὰ θυμᾶσαι τὰ παλιά. Τοῦτο τὸ μικρὸ παρελθόν, αὐτὸς ὁ τελευταῖος ἀνεργος χρόνος, σκέπασε δλα τ' ἄλλα. Μέσα σ' αὐτὰ βουλιάζανε τόσα καὶ τόσα πράματα κι οὗτε μπορεῖς νὰ θυμηθεῖς καὶ νὰ τ' ἀνασκαλέψεις. Γίνανε καὶ τόσα πολλὰ παράξενα τοῦτο τὸν τελευταῖο χρόνον. ("Ανθρωποι καὶ σπίτια. Κέδρος, Ἀθήνα 1977, σ. 51). —

«Κι ὁ καταστροφέας θυμήθηκε πόσες μάγες πῆγαν χαμένες τότε ποὺ χάζενε, παιδί, πίσω ἀπ' τὸ τζάμι τοῦ παράθυρου, τὸ δούρο τῆς γειτονιᾶς. [...] Μὰ ἔξησες ποτὲ πονθενά ἄλλοι, ἐκτὸς ἀπὸ δῶ: "Ισως νὰ ἔγινε κάποτε, ἄλλα βούκετα ξεθωριασμένο, πίσω ἀπὸ χιλιάδες χρόνια καὶ Σ" αὐτὸ τὸ ταξίδι ξεπλίθηκες ὀλότελα κι ὅταν ἔφτασες θαρροῦσες πώς τὰ μανιασμένα κύματα σοῦ είχαν ἀμπάξει ὅλη τὴν προηγούμενη ζωή σου» (Λοιμός. Κέδρος, 1987, σ. 85 καὶ 122). — α' Ο Γιάννης βαδίζει ἀργὰ σὰν νὰ τὸν βαραίνουν ἀκόμα οἱ σαρίδες καὶ τὰ σύρματα ἐκείνης τῆς ἐπιγραφῆς. "Εσκυβε ἀκόμα γιατί ἔφερε στὸν ὕμον του καὶ τὶς χαρένες μνήμες του, ἔνα μεγάλο κενό ποὺ σὲ λιγίζει. Θὰ τὸ ἀντέξεις αὐτὸ τὸ φροτίο; [...] Γύρισε πρὸς τὸν ἀπαυτητικὸ προβολέα καὶ συνέχισε: "Δὲν ἔχω βιογραφία, μήπως ὀφελέω ν' ἀπολογηθῶ γι' αὐτό; Κι ἀν μοῦ καταλογίζεται σὰν ἐλλειψη, δὲν φταίω, Δὲν πρόλαβα ν' ἀποκτήσω"». (Τὸ πλῆθος. Τόμ. Α'. Κέδρος, 1986, σ. 134, 136). — Μόνο στὴν *Καγγελόπορτα* τὰ πράγματα συμβαίνουν κάπως διαφορετικά· ἐκεῖ οἱ ἥρωες θυμοῦνται συνεχῶς τὸν πόλεμο· τὸ παρελθόν, ἄλλωστε, προβάλλει συνεχῶς «ζωντανὸ» μπροστά τους, ἄλλα δὲν μποροῦν ἡ δὲν θέλουν νὰ διδαχτοῦν ἀπὸ τὰ ὅσα τότε τοὺς συνέβησαν. 'Αξίζει, πάντως, νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ τέλος τῶν δύο πρώτων μυθιστορημάτων ἡ θετικὴ ἔξελιξη ὅρισμένων προσώπων στηρίζεται καὶ στὸ ὅτι θυμοῦνται καὶ ἐπανεκτιμοῦν τὸ παρελθόν τους.

κατάστασή τους, τὴν ἀνάγκη νὰ ἀγωνιστοῦν γιὰ νὰ ἐπιβιώσουν τώρα, ἀσχετικὲ μὲ τὸ τι συνέβη πρίν. Ὡστόσο, ἡ ἀπώλεια τῆς χρονικῆς συνέχειας τοὺς ὅδηγει στὴν ἀδυναμία νὰ αἰτιολογήσουν οἱ Ἄδιοι τὴν ἔξελιξη τῆς ζωῆς τους, διηγηλαδὴ τὸ συγκεκριμένο παρελθὸν εὑθύνεται γιὰ τὸ παρὸν καὶ ἐπομένως νὰ καθορίσουν μὲ ἀκρίβεια τὴν πορεία καὶ τοὺς στόχους τους. Οὕτε, ὅμως, ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ δίνονται κάποιες συγκεκριμένες πληροφορίες, γιὰ παράδειγμα ὡς πρὸς τὸν ἀκριβὴ ρόλο τῶν προσώπων τότε καὶ τώρα, ἡ σχάλια πάνω στὰ γεγονότα καὶ κυρίως τὶς συνέπειές τους.

Ο συγγραφέας συνειδητὰ ἀφήνει τοὺς ἀναγνῶστες του νὰ γεφυρώσουν τὸ χάσμα, νὰ ἀναδημιουργήσουν δηλαδὴ τὴ διαχρονικὴ διαδρομὴ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἡρωισμοῦ καὶ τῶν κοινῶν ἀγώνων στὴ σύγχρονη δυστυχία τοῦ ἀτομισμοῦ, τῆς μοναξιᾶς καὶ τῆς πτώσης τῶν Ἰδανικῶν. Στὸ σημεῖο αὐτὸν χρειάζεται νὰ διευχρινίσουμε διηγητὴ διαδρομὴ τῆς ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας τοῦ Φραγκιᾶ μποροῦν νὰ διακριθοῦν σὲ δύο μεγάλες κατηγορίες μὲ γνώμονα τὸ ἀν γνωρίζουν ἢ ὅχι τὰ δύο διαδραματίστηκαν στὴν Ἑλλάδα ακτὰ τὸν β' παγκόσμιο πόλεμο καὶ τὸν ἐμφύλιο. Δὲν πρόκειται γιὰ παραδοξολογία, οὕτε γιὰ ὑπερεκτίμηση ἐκμέρους μου τῆς δυνατότητας πολλαπλῶν ἀναγνώσεων ποὺ παρέχει γενικὰ ἢ μυθοπλαστικὴ ἀφήγηση. Η παρατήρησή μου στηρίζεται στὸν τρόπο γραφῆς τοῦ Φραγκιᾶ καὶ σχετίζεται τόσο μὲ τὴν βαθμιαία συμβολοποίηση ρεαλιστικῶν στοιχείων, γιὰ τὴν ὁποία ἥδη ἔκανα λόγο, ὅσο καὶ μὲ τὶς ὅλοι καὶ πιὸ ἀποστασιοποιημένες καὶ «ἀσαφεῖς» ἀναφορὲς στὴ συγκεκριμένη ιστορικὴ περίοδο.

Όλο, ἐπομένως, τὸ ἔργο του μπορεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ νὰ διαβαστεῖ ὡς μαρτυρία καὶ σχόλιο τῆς τραγικῆς ἐκείνης ἐποχῆς καὶ τῶν συνεπειῶν της αὐτό, ὅμως, προϋποθέτει διηγητὴ δύο ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει τὶς «ἱστορικὲς φηφίδες» μέσα στὸ κείμενο καὶ νὰ τὶς χρησιμοποιήσει δημιουργικά. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὰ ἔργα αὐτὰ (προπάντων τὰ δύο τελευταῖα) μποροῦν νὰ γίνουν δεκτὰ ὡς εὑρεῖς ἀπεικονίσεις τοῦ σύγχρονου καταπιεστικοῦ καὶ ἀλλοτριωτικοῦ κοινωνικού οικονομικοῦ συστήματος, ποὺ ἔχει ἐπιβληθεῖ στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κόσμου ἀλλὰ καὶ ὡς δυσοίωνες προβλέψεις γιὰ τὴ μελλοντικὴ πορεία του<sup>6</sup>.

Ας σημειωθεῖ, ἀκόμη, διηγητὴ δύο συγγραφέας ἀφιερώνει ἐλάχιστες σελίδες στὴν παρουσίαση τοῦ παρελθόντος, καθὼς τὸ μεγαλύτερο μέρος κάθε ἔργου του διαδραματίζεται στὸ παρόν. Αὐτὴ ἡ διάσταση τῆς συγχρονίας ἀναπτύσ-

6. Μὲ αὐτὸν τὸν προβληματισμὸν ἔχω ἥδη ἔξετάσει τὸ Λοιμό, βλ. Ἐρη Σταυροπούλου, «Τὸ πραγματικό, τὸ φανταστικό καὶ τὸ παράλογο στὸ «Λοιμό» τοῦ Ἀνδρέα Φραγκιᾶ» *Ιστορικὴ πραγματικότητα καὶ νεοελληνικὴ πεζογραφία (1945-1995)*. Ἐπιστημονικὸ συμπόσιο 7-8 Απριλίου 1995. (Ἐταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας (Ίδρυτης: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1997), σ. 147-172.

σεται σὲ πολλαπλές παραδειγματικές περιπτώσεις προσώπων καὶ καταστάσεων σὲ ὅλα τὰ ἔργα του, γεγοὸς πού, βέβαια, ἐπιτείνει τὴ σημασία τοῦ χώρου στήν πεζογραφία του.

### III

'Ο ἕδιος Φραγκιᾶς φαίνεται νὰ προβάλλει τὸ χῶρο σὰν δργανωτικὸ ἀξονὸς μυθιστορήματος σὲ δύο σχετικὰ πρόσφατες συνεντεύξεις του, χρησιμοποιώντας μεταφορικὰ γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ κειμένου τὸ παράδειγμα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καταπκευῆς: «Τὴν προϋπόθεση γιὰ τὸν μυθιστορηματικὸ ἀφηγηματικὸ λόγο μὲ τὶς ὁποιεσδήποτε διευρύνσεις ἔχει αὐτός, μπορῶ νὰ τὴν περιγράψω ἀναλογικά: "Ο, τι δύναμασε δὲ Σπύρος [Πλασκοβίτης] σπουδηλικὴ στήλη τῆς ἀφήγησης, θὰ τὸ ἔλεγα κάτοψη. Πρέπει νὰ ξέρουμε σ' αὐτὴ τὴν κάτοψη ποῦ μπαίνεις, ποῦ κυκλοφορεῖς καὶ ἀπὸ ποῦ βγαίνεις. Ἐπιπλέον ἡ κάτοψη θὰ μᾶς δείξει τὸ εἶδος τοῦ οἰκοδομήματος ποὺ τὰ φιλοξενεῖ αὐτά. Μπορεῖ νὰ εἴναι π.χ. σχολεῖο, ἰατρεῖο ἢ σιδηροδρομικὸ σταθμὸς κ.λπ. Ἐὰν εἴναι σιδηροδρομικὸ σταθμὸς πρέπει νὰ λειτουργεῖ ὡς τέτοιος καὶ ἐὰν εἴναι σχολεῖο πρέπει νὰ λειτουργεῖ ὡς σχολεῖο κ.λπ. Ἡ κάτοψη σημαίνει περιοδισμό: δτὶ δὲν μποροῦμε νὰ ἀνοίξουμε μιὰ πόρτα καὶ νὰ βρεθοῦμε στὸ κενό.»<sup>7</sup>

'Ακόμη: «Ἀσκεφτῇ τέχνῃ δὲν ὑπάρχει. Ἀσυλλόγιστη τέχνῃ εἴναι ἀνύπαρκτη. Κυριαρχεῖ κάθε φορὰ ἔνα σταιχεῖο περισσότερο ἢ λιγότερο, ἀλλὰ δπωσδήποτε συνεργάζονται καὶ ἄλλα στοιχεῖα. Βεβαίως σ' δρισμένες τέχνες αὐτὸ εἴναι ἀπαραίτητο. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ γιὰ παράδειγμα, δὲ γίνεται ἀλλιῶς, θὰ πέσει τὸ οἰκοδόμημα. Μὲ τὴν ἕδια ἀντίστοιχη λογικὴ κινδυνεύει νὰ καταρρεύσει ἔνα μὴ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο, ἐὰν δὲν ἔχει μέσα του τοὺς ἀξονες, τὰ σημεῖα στήριξης, τὴ δομικὴ ἴσορροπία. Ὑπάρχει δηλαδὴ ἔνας προσδιορισμὸς τοῦ τί θὰ εἴναι αὐτὸ τὸ πράγμα, τί θὰ κάνουμε. Ἡ ἀπάντηση στὸ τί θὰ κάνουμε, θέτει ἀμέσως κάποιες προδιαγραφὲς συντεταγμένων. Θὰ κινηθοῦμε σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια. Μπορεῖ αὐτὰ στὴν πορεία ν' ἀλλάξουν, δπότε μπορεῖ νὰ ἀλλάζει καὶ ἡ δομὴ τοῦ ἔργου, δ τρόπος τῆς γραφῆς, τὸ ςφος του.»<sup>8</sup>

Οι παραπάνω φράσεις τοῦ Φραγκιᾶ θυμίζουν οὖσιαστικὰ τὰ ὅσα λέει καὶ ἔνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς *Καγκελόπορτας*, δ "Αγγελος, ποὺ εἴναι μηχανικός, ὅταν, ἀναλαμβάνοντας νὰ κάνει τὰ σχέδια μιᾶς οἰκοδομῆς, ἀνκαλύπτει ἔνα τρόπο νὰ δργανώσει τὴν ἕδια του τὴ ζωή: «Τοῦτο εἴναι ἔργο! Οι ἀριθμοὶ εἴναι τώρα ύλικὲς πραγματικότητες, φορτία, ἔλξεις, ροπὲς καὶ τά-

7. Στὴ συνένευξη μὲ τὸν Τ. Γουδέλη, δ.π., σ. 24.

8. Περ. Ἐλί-τροχος, δ.π., σημ. 2, σ. 50.

σεις ποὺ πρέπει νὰ λειτουργήσουν σὰν ἔνα σύστημα δυνάμεων γιὰ νὰ δώσουν στὴ σφιχτοδεμένη μάζα τῶν ψλικῶν, τὴν ἀπόλυτην σταθερότητα τοῦ οἰκοδομήματος. [...] Ἡ ἀνατομία τῆς δουῆς εἶναι ἔνα μαγευτικὸ παιχνίδι, μιὰ ἀσκηση ποὺ σὲ διδάσκει τόσα πολλά. "Ισως καὶ πάποια μουσική. Ἡ κατασκευὴ όποιουδήποτε χρήσιμου ἀντικειμένου εἶναι ἡ πιὸ ὁραία, ἡ πιὸ ἀναγκαῖα λειτουργία. [...] Κι' ἔνα κτίριο ζεῖ δταν διαθέτει τὴν ἴσορροπία τον γιὰ νὰ στεγάσει μιὰ ζωή.<sup>9</sup>

## IV

Εὔθυς ἐξαρχῆς, βέβαια, πρέπει νὰ τεθοῦν ὄρισμένα ἐρωτήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ θέμα μου: μπορεῖ ἡ μελέτη τοῦ χώρου νὰ μᾶς δώσει μιὰ ὄλοχληρωμένη (καὶ ὡς ποιό βαθμὸ ἀρχγε; ) ἐξέταση ἐνὸς πεζογραφήματος, τοῦ ὃποίου ἐξ ὄρισμοῦ ἡ ἀφήγηση στηρίζεται στὸν δξονα τοῦ χρόνου; Καὶ ἀκόμη, σὲ ποιά θεωρητικὰ δεδομένα μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ αὐτὴ ἡ ἐξέταση, ώστε νὰ ὄργανωθεῖ καλύτερα καὶ νὰ δώσει πιὸ συστηματικὰ συμπεράσματα;

Γιὰ τὴν ἀπόντηση τῶν ἐρωτημάτων αὐτῶν χρειάζεται πρῶτα ὅπ' ὅλα νὰ διευκρινιστεῖ ὅτι ἡ σύγχρονη θεωρητικὴ προσέγγιση τοῦ λογοτεχνικοῦ χώρου εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς περιγραφῆς (ποὺ μαζὶ μὲ τὴν ἀφήγηση καὶ τὸ διάλογο ἀποτελοῦν τὰ συστατικὰ τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου). Ὁ χῶρος ἐνὸς μυθιστορήματος δημιουργεῖται ἀπὸ ἔνα σύνολο συσχετισμῶν καὶ πληροφοριῶν γεωγραφικῶν, γεωμετρικῶν, ἀρχιτεκτονικῶν, μὲ ὄρους ποὺ στηρίζονται σὲ διαλεκτικὰ ζεύγη ἀντιθέσεων (κίνηση vs ἀκινησία, φῶς vs σκοτάδι, μακρυά vs κοντά, μέσα vs ἔξω κλπ.)<sup>10</sup>.

Απὸ τὶς πρῶτες δεκατίες τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα ἡ κριτικὴ στράφηκε σὲ πρωτότυπες ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ποικίλες μελέτες γύρω ἀπὸ τὸ ζήτημα αὐτό. Ὁπωσδήποτε δὲν ἔχει καθιερωθεῖ ἀκόμη μιὰ ὄλοχληρωμένη θεωρία γιὰ τὸ θέμα, κυρίως μιὰ συνδυαστικὴ θεωρητικὴ ἀποφη, ποὺ νὰ ἐξετάζει τὸ χώρο παράλληλα ἡ συγχριτικὰ μὲ ἄλλα συστατικά, ώστε νὰ προκύπτουν συνολικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ ἢ τὴν ἐρμηνεία ἐνὸς ἔργου.

Ἐνδεικτικές, πάντως, γιὰ τὶς διαστάσεις ποὺ μπορεῖ νὰ πάρει ἡ μελέτη τοῦ χώρου εἶναι οἱ διαφορετικὲς ἐρευνητικὲς προοπτικὲς ποὺ ἀνοίγονται μὲ τὶς κυριότερες σχετικὲς ἐργασίες. Στὶς κυριότερες τάσεις περιλαμβάνονται μελέτες γιὰ τὴ φαινομενολογία τοῦ ποιητικοῦ χώρου, τὴ συμβολικὴ σημασία

9. Ἡ Καγκελόπορτα. Κέδρος, 'Αθήνα 1976, σ. 414. Στὶς ἑκδόσεις ποὺ προσανέφερα θὰ παραπέμψω στὴ συνέχεια μέσα στὸ κείμενο.

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

τοῦ τόπου καὶ γενικότερα τὴν ψυχολογικὴν ἐρμηνείαν τῶν εἰκόνων, τὴν σημειωτικὴν τοῦ χώρου, τὴν ἔρευνα τοῦ σκηνικοῦ χώρου, τὴν ἐξέταση τοῦ χώρου ποὺ κατέχει τὸ κείμενο ὡς ὑπαρκτὸν ἀντικείμενο (τίτλοι, ἐξώφυλλα, ὑπότιτλοι, σημειώσεις, πίνακες, τυπογραφικὰ στοιχεῖα, φωτογραφίες κλπ.)<sup>11</sup>, τὸν χρονοτόπο<sup>12</sup> κ.ἄ.

Τὸ ἐξαιρετικὰ πλούσιο σχετικὸν διάλεκτο ποὺ μποροῦμε νὰ ἀνιχνεύσουμε στὰ μυθιστορήματα τοῦ Φραγκιά καὶ ὁ περιορισμένος χώρος ποὺ διαθέτω, μοῦ ἐπέβολαν στὴν ἔργασία μου νὰ μὴν ἐπεκταθῶ σὲ λεπτομερειακὴν ἀνάλυση τῶν κειμένων, ἀλλὰ νὰ περιοριστῶ σὲ συνολικές παρατηρήσεις καὶ συμπεράσματα. Γι' αὐτὸν μελετῶ ἀρχικὰ τὶς εἰκόνες τοῦ χώρου καὶ τὸν τρόπο τῆς περιγραφῆς καὶ κατάπιν τὴν κίνηση τῶν προσώπων καὶ τὰ γεγονότα μέσα στὸ περιβάλλον τους<sup>13</sup>. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μὲ δόηγοῦν στὴν ἐπανεκτίμηση

11. Η σχετικὴ μὲ τὸ θέμα βιβλιογραφία εἶναι πολὺ μεγάλη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς διλλεις μου ἀναφοράς παραθέτω ἕδω μόνο ἐνδεικτικά: Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957 καὶ στὰ Ἑλληνικά: 'Η ποιητική τοῦ χώρου. Μετάφραση 'Ελένη Βέλτσου - 'Ιωάννα Δ. Χατζηνικολῆ, 'Εκδόσεις Χατζηνικολῆ, Αθήνα 1992. — Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», *The Widening Gyre*. Rutgers UP, New Jersey 1963, σ. 1-63. — M. Butor, «L'espace du roman» καὶ «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, σὲ περιοδικά, ὅπως τὸ *Critical Inquiry* καὶ τὸ *Poetics Today* μπορεῖ νὰ βρεῖ ὁ ἀναγνώστης πολλές θεωρητικές καὶ ἐφαρμοσμένες μελέτες γιὰ τὸ χώρο.

12. Τὸν δρόνονοτήπος» (παρμένο ἀπὸ τὴν θεωρία τῆς σχετικότητας τοῦ "Αινοστάτου), χρησιμοποίησε — καὶ οχθιέρωσε — ὁ M. Bakhtin, ἥδη ἀπὸ τὸ 1937, γιὰ νὰ δηλώσει τὴν ἐγγενὴ σύνδεση τῶν χωρικῶν καὶ χρονικῶν δομῶν στὴ λογοτεχνία. Μὲ τὴν ἐφαρμογὴ, διμος, ἀπὸ τὸν ἕδιο τῆς ἐξαιρετικὰ ἐνδιαχέρουσας αὐτῆς ἐρμηνευτικῆς του ἀποψῆς στὴν ἀνάλυση σειρᾶς ἔργων, γίνεται φανερὸ διτεῦτε τὸ κύριο βάρος πέφτει στὸν δεινετὴ τοῦ χρόνου καὶ ἀλλοτε συνεξετάζονται πολλὰ ἄλλα ζητήματα πέρα ἀπὸ τὸν χώρο, ποὺ μὲ ἀπασχολεῖ ἕδω. (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. Γιὰ τὴν κατάταξη τῶν παρατηρήσεών μου στηρίχτηκα ιυρίως στὶς θεωρητικές ἀπόψεις τοῦ Gabriel Zoran, ὁ ὃποῖος διακρίνει τρεῖς βαθμίδες στὸν τρόπο μὲ τὸν ὃποιο δομεῖται ὁ χώρος ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ πεζογραφήματος: Α) τὴν τοπογραφικὴν βαθμίδα, ὃπου ὁ χώρος θεωρεῖται ὡς αὐθύνπαρκτη ὀντότητα, ἐνα εἶδος χάρτη, τὸν ὃποιο δημιουργοῦν οἱ περιγραφὲς καὶ οἱ κάθε εἶδους σχετικές πληροφορίες τοῦ κειμένου — Β) τὴν χρονοτοπική,

τῶν μυθιστορημάτων τόσο ἀπὸ τὴν ἀποψή τῶν ἴστοριῶν τους, δόσο καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψή τῶν ἀφηγηματικῶν τρόπων τοῦ δημιουργοῦ.

## V

Ἐξετάζοντας πρῶτα ἔξωτερικὰ τὰ τέσσερα μυθιστορήματα τοῦ Φραγκιᾶ, διαπιστώνουμε ὅτι εἶναι πολυσέλιδα καὶ ὅτι διαιροῦνται σὲ ἀρκετὰ κεφάλαια τὸ καθένα, χωρὶς τίτλο, μὲ ἀπλὴ ἀρίθμηση (‘Ανθρωποι καὶ σπίτια, σελ. 335, κεφάλαια 14, ‘Η καγκελόπορτα, σελ. 437, κεφ. 19, Λοιμός, σελ. 252, κεφ. 16, Τὸ πλῆθος, τόμ. Α’, σελ. 411, κεφ. 18, τόμ. Β’, σελ. 398, κεφ. 18).

Ωστόσο, δύος ἔχει ἥδη παρατηρηθεῖ ἀπὸ τὴν κριτική, ὅλα, παρὰ τὴν ἔκτασή τους, διαδραματίζονται σὲ περιορισμένο χώρο<sup>14</sup>. Τὸ περιβάλλον τους εἶναι πάντοτε ἀστικὸ καὶ μάλιστα, μὲ τὴν ἔξαλρεση τοῦ Λοιμοῦ, πρόκειται γιὰ μιὰ μεγαλούπολη. Στὰ δύο πρῶτα ἔργα οἱ πληροφορίες πιὸ μᾶς δίνουνται γιὰ τὴν πόλη στὴν ὁποία διαδραματίζεται ἡ ἴστορία δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἀθήνα, παρόλο ποὺ τὸ ὄνομά της δὲν ἀναφέρεται<sup>15</sup>. Λύτη ἡ διαδικασία ἀπόκρυψης ντς ὑποδήλωσης, γνωστὴ καὶ ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους συγγραφεῖς, ἐπιτρέπει νὰ τηροῦνται ἵσες ἀποστάσεις ἀπὸ τὴν «ρεαλιστική» σύνδεση μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ ἀπὸ τὴν πιθανή πλασματικότητα τοῦ χώρου, γεγονὸς ποὺ δίνει μεγαλύτερες ἐλευθερίες στὸ δημιουργό. Φτάνοντας στὸ Λοιμό, παρατηροῦμε ὅτι οἱ περιορισμένοι στὰ νησιωτικὸ χώρο ἥρωες ἀναγκάζονται νὰ χτίσουν μιὰν ὀλόκληρη πολιτεία ποὺ δὲν θὰ κατοκηθεῖ ποτέ, ἐνῶ στὸ τελευταῖο μυθιστόρημα εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ χῶρος ἔχει

ὅπου ὁ χῶρος καθορίζεται ἀπὸ τὴν κίνηση καὶ τὴ δράση, ἀπὸ συγχρονικὲς (κίνηση καὶ ἀκινησία) καὶ διαχρονικὲς σχέσεις (κατευθύνσεις, ἀξονες καὶ δυνάμεις) — καὶ Γ) τὴν κειμενική, στὴν ὁποίᾳ ἔξετάζεται ἡ ὀργάνωση τοῦ κειμενικοῦ χώρου μέσω τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου καὶ ἐπιστηματίνονται τρεῖς ιώριες ὅψεις τοῦ ζητήματος, ἡ ἐπιλεκτικὴ πληροφόρηση γιὰ τὸ χῶρο, ἡ σειρὰ τῶν παρεγγμενῶν στοιχείων καὶ ἡ ὀπτικὴ γωνία. Ο Zoran διαιρεῖ, ἐπίσης, τὸ «συνολικὸ χῶρο» ἐνὸς 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 κλειστὸ χῶρο, μὲ ἔξαλρεση τὸν πρῶτο τόμο τοῦ Πλήθους» (Τάκης Καρβέλης, ‘Ἀντρέας Φραγκιᾶς’, ‘Η μεταπολεμικὴ πεζογραφία. Άπὸ τὸν πόλεμο τοῦ ’40 ως τὴ δικτατορία τοῦ ’67. Τόμος Η’, ‘Εκδόσεις Σοκόλη, ’Αθήνα 1988, σ. 28).

15. “Ἄν καὶ ὁ στόχος τῆς μελέτης τῆς εἶναι πολὺ διαφορετικὸς καὶ τὰ κείμενα ποὺ ἔξετάζει φτάνουν ως τὸ 1924, χρήσιμες γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς «λογοτεχνικῆς Ἀθήνας» εἶναι οἱ παρατηρήσεις τῆς ΛΙΣ Τσιριμώκου, *Γραμματολογία τῆς πόλης. Λογοτεχνία τῆς πόλης. Πόλεις τῆς λογοτεχνίας*. Λατής, ’Αθήνα 1988 (μὲ πλούσια, γαλλικὴ κυρίως, βιβλιογραφία).

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

Ἡ πρώτη παρατήρηση ποὺ προκύπτει, λοιπόν, εἶναι ὅτι σταδιακὰ ὁ Φραγκιάδης ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ χρονικὰ καὶ τοπικὰ συγκεκριμένο καὶ ἀπὸ τὴν ἴδιαιτερότητα τῶν συνθηκῶν στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο, γιὰ νὰ δώσει γενικότερες καὶ εὐρύτερες εἰκόνες ζωῆς. Ὁστόσο, μὲ τὴ μὴ ἔνταξη τῆς ὑπόθεσης σὲ συγκεκριμένο χῶρο (καὶ χρόνο) διακυβεύεται ἡ αὐθεντικότητά της, γιατὶ ἀν ὁ χῶρος 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 ἀληθινά. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ συγγραφέας δχι μάνο γνωρίζει τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς μυθοπλασίας, ἀλλὰ καὶ στηρίζει πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀμφιβολία τῆς συμβολικὲς καὶ ἰδεολογικὲς προεκτάσεις τῶν ἴστοριῶν του.

Στὸ ἐπίπεδο τῆς γραφῆς ἡ λεπτὴ ἴστοροπία ἀνάμεσα στὸ ὑπαρκτὸ καὶ τὸ ἀνύπαρκτο, τὸ πιθανὸ καὶ τὸ ἀπίθανο πράγματώνεται μέσω μιᾶς ἐπιλεκτικῆς ἀφαίρεσης πολλῶν ρεαλιστικῶν στοιχείων, ἐνῶ ἀντίστοιχα προβάλλονται μέσω ἐπικνολαμβανόμενων ἀναφορῶν ὅρισμένες λεπτομέρειες, ἀντικείμενα ἢ στοιχεῖα σὲ βαθμὸ τρομακτικό. Ἔεστι τὸ περιβάλλον παρουσιάζεται μερικὰ ἀναγνωρίσιμο καὶ μερικὰ ἔξωπραγματικό, ἀρχαὶ ὁ μὴ δηλούμενος χρόνος τοῦ κειμενικοῦ παρόντος κυμαίνεται γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἀνάμεσα στὸ τώρα καὶ στὸ μέλλον, στὸ κάποτε καὶ στὸ πάντα.

Στὸ "Αιθρωποὶ καὶ σπίτια ὁ τόπος ὃπου ξετυλίγεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἴστορίας, εἶναι μιὰ ἀνώνυμη ἀθηναϊκὴ γειτονιά στὰ 1945. Ἀναφέρονται μὲ τὸ ὄνομά τους δ Πειραιᾶς, ἡ συνοικία τοῦ Γκύζη καὶ ἡ Κοκκινιά, χωρὶς δῆμως καμιὰ ἄλλη προσπάθεια νὰ ἀποδοθοῦν μὲ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες. Τὰ διάφορα ἐπεισόδια διαδραματίζονται στὸ ἐσωτερικὸ μερικῶν σπιτιῶν, στὸ καφενεῖο, στοὺς δρόμους, σὲ ἀρκετὰ ἔργοστάσια καὶ σὲ ἕνα γήπεδο ποδοσφαίρου. Ἡ χρονικὴ διάρκεια τῆς ἴστορίας, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ ὧς τὶς ἀρχὲς τῆς ἐπόμενης ἀνοιξῆς, γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπὸ τὰ κακιρικὰ φαινόμενα, τὴν ζέστη καὶ τὴ συνεχὴ βροχὴ ποὺ προκαλεῖ καταστροφὲς στὰ πλίθινα σπίτια.

Στὴν Καγκελόπορτα, ποὺ εἶναι τὸ ρεαλιστικότερο μυθιστόρημά του, ὁ εὐρύτερος χῶρος εἶναι ἡ Ἀθήνα τοῦ 1954, ἀναφέρονται μάλιστα πολλὰ ὄνοματα συνοικιῶν καὶ δρόμων, ἀνάμεσά τους ἡ Ὄμονοια, τὸ Θησεῖο, τὸ Μεταξουργεῖο, τὸ Σύνταγμα. Οὖσαστικά, δῆμως, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου διαδραματίζεται στὰ δωμάτια μιᾶς μικρῆς αὐλῆς, ὃπου κατοικοῦν τὰ περισσότερα πρόσωπα. Ἀλλες σκηνὲς ξετυλίγονται σὲ δρόμους, πλατεῖες, γραφεῖα, ἔνα συνεργεῖο δξυγονοκόλλησης, καφενεῖα καὶ κινηματογράφους. Ὁστόσο, εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι, ὅπως καὶ στὸ "Αιθρωποὶ καὶ σπίτια, οἱ χῶροι αὐτοὶ περιγράφονται ἐλειπτικὰ ἢ καθόλου, καθὼς προϋποτίθεται ἀπὸ τὸν συγγραφέα ὅτι ἡ γενικὴ εἰκόνα τους εἶναι γνωστὴ στοὺς ἀναγνῶστες.

Στὸ Λοιμὸν ὁ χῶρος φαινομενικὰ πλαταίνει, πρόκειται γιὰ ἔνα δλόκληρο νησὶ· στὴν πραγματικότητα, δῆμος, ὁ τόπος λειτουργεῖ ἐντελῶς περιοριστικά, εἶναι μιὰ φυλακὴ ἀπὸ τὴν ὅποια κανεὶς δὲν ξεφεύγει. "Οσοι ἀνχγνῶστες ἔχουν γνῶση τῆς πρόσφατης ἑλληνικῆς ἱστορίας, ἀντιλαμβάνονται ἀμέσως ὅτι τὸ μυθιστόρημα ἀναφέρεται σὲ συγκεκριμένο τόπο καὶ χρόνο: στὴ Μακρόνησο τῶν χρόνων 1947-1956 περίπου, δταν χρησιμοποιήθηκε ὡς τόπος ἔξορίας καὶ μαρτυρίου γιὰ χιλιάδες ἀγωνιστὲς τῆς ἀριστερᾶς. "Ο συγγραφέας, δῆμος, σκόπιμο ἀποφεύγει ἐντελῶς κάθε συγκεκριμένη ἀναφορά. "Ἐτσι τονίζεται ἡ διαχρονικὴ διάσταση τοῦ στρατοπεδιοῦ φαινομένου, ἐνῷ στὴν προέκταση τοῦ θέματος διαγράφεται ἡ μπαρέη ἐνὸς καθημερινοῦ καταναγκασμοῦ τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ ποικίλες πιέσεις στὴν προσωπική, ἐπαγγελματική καὶ κοινωνική τους ζωὴ.

Γιὰ νὰ δοθεῖ ἀναλυτικὰ ἡ λειτουργία τοῦ χώρου, οἱ συμβολικές του διαστάσεις καὶ οἱ ἕρμηνευτικὲς δυνατότητες ποὺ προσφέρει τὸ στοιχεῖο αὐτὸ στὸ δίτομο μυθιστόρημα *Tὸ πλῆθος θὰ χρειαζόταν*, ἵσως, μιὰ ξεχωριστὴ μελέτη<sup>16</sup>. Σὲ τούτη τὴν ἀλληγορικὴ ἀφήγηση-σχολιασμὸ τῆς σύγχρονης ζωῆς, ὁ συγγραφέας ἔχει σχεδιάσει μὲ μεγάλη εύρηματικότητα μιὰ —φαινομενικὰ φανταστικὴ— ἐφιαλτικὴ πολιτεία. "Ἄς μὴν θεωρηθεῖ, δῆμος, ὅτι οἱ ἥρωες του μποροῦν πιὰ νὰ κινηθοῦν ἐλεύθεροι σὲ πλατεῖς χώρους. "Αντίθετα βρίσκονται συνεχῶς παγιδευμένοι στὸ στενόχωρο περιβάλλον τῶν σπιτιῶν ἢ τῶν γραφείων τους, στοὺς γεμάτους κόσμο, αὐτοκίνητα, φράχτες, ἐμπόδια καὶ σήματα δρόμους, σὲ περιφραγμένα μὲ ἡλεκτροφόρα σύρματα λούνα πάρκ, σὲ ψεύτικα δάση ἀπὸ χαρτόνι, ἢ ἀνάμεσα σὲ σκηνικὰ ταῖνιῶν. "Επιπλέον, δλο τὸ δεύτερο μέρος (τόμος Β') ἔξελίσσεται ἀρχικὰ μέσα σὲ ἔνα τρένο γεμάτο ἐπιβάτες, ποὺ παγιδεύεται σὲ ἔνα τοῦνελ. Κατόπιν, μέσα στὴ σήραγγα ἀναδημουργεῖται ὡς σκηνικὸ ταῖνίας ἢ πολιτεία τοῦ πρώτου μέρους. "Εκεῖ Οὐλέζησον οἱ ἥρωες μὲ μεγαλύτερη ἔνταση τὴν τελικὴ δοκιμασία τους ὡς τὴ λύση τοῦ ἔργου, δταν πιὰ τὸ τρένο θὰ κινηθεῖ γιὰ νὰ φτάσει στὸ σταθμό.

Στὴν ἀνώνυμη πολιτεία τὸ περιβάλλον εἶναι τραμερὰ μολυσμένο, κάθε κίνηση ρυθμίζεται ἀπὸ σήματα ἀντιφατικὰ καὶ παράλογα μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνονται ἀλλεπάλληλα τροχαῖα δυστυχήματα ἢ οἱ δινήρωποι νὰ ἀντιμετωπίζουν δαιδαλώδη ἀξιέξιδα, δλόκληρης συνοικίες γκρεμίζονται γιὰ νὰ γίνουν πλατεῖες καὶ νὰ στηθοῦν ἀγάλματα μὲ ἄγνωστους ἢ ἀσήμαντους συμβολισμούς καὶ δλοι οἱ τόποι χρησιμοποιοῦνται ἀδιάκοπα γιὰ τὸ γύρισμα κινηματογραφιῶν ἔργων.

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

Για τὸ λόγο αὐτὸ δημιουργοῦνται συνεχῶς καινούρια σκηνικὰ ἐσωτερικῶν καὶ ἔξωτερικῶν χώρων, ποὺ λειτουργοῦν ὡς παγίδες, γιατὶ κανεὶς δὲν γνωρίζει πότε χρησιμοποιοῦνται σὲ ταῖνίες καὶ πότε δσα συμβαίνουν μέσα τους εἶναι μέρος τῆς ζωῆς. «Ολα εἴναι ἐντύπωση, παράσταση, διασκενή. »Οποιος τὸ καταλάβει νωρίτερα, τόσο καλύτερα γι' αὐτὸν» σχολιάζει ἐπιγραμματικὰ ἔνας ἀπὸ τοὺς ήρωες (τόμ. Α', σ. 245).

«Ολες αὗτες οι ἴδιομορφίες μπορεῖ νὰ ξαφνιάζουν ἀρχικὰ τὸν ἀναγνώστη, ἀλλὰ δὲν τὸν ἐμποδίζουν νὰ διαπιστώσει γρήγορα ὅτι ὁ σκηνικὸς χώρος τοῦ Πλήθους ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ μᾶς σύγχρονης μεγαλούπολης, ὅπως τὴ ζοῦμε καθημερινά. Στὴν πολιτεία καὶ τὸ τρένο τὰ πρόσωπα δέχονται ἔνα βομβαρδισμὸν ὅπτικῶν καὶ ἀκουστικῶν μηνυμάτων, ἡ βία αὐξάνεται καθημερινὰ μαζὶ μὲ τὴν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας καὶ τὴ μοναξιά. »Ο ρυθμὸς τῆς ζωῆς παρουσιάζεται ἴδιαίτερα ταχὺς καὶ οἱ εἰκόνες της περιγράφονται ἔντονες μὲ τὸ γνωστὸ τρόπο τοῦ Φραγκιά, τὴ συσσώρευση ἀλλεπάλληλων ὅμοιων στοιχείων καὶ ἐπαναλαμβανόμενων περιστατικῶν, φτάνοντας ἔτσι σὲ μιὰ ἐντυπωσιακὴ ὑπερβολή. «Αχόμη, ὁ συγγραφέας ἔχει δημιουργήσει μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ σύμβολα (κυρίως στοιχεῖα τοῦ περιβάλλοντος, ἀντικείμενα, κατασκευές), «ύλοποιώντας» κυριολεκτικὰ μεταφορικὲς ἐκφράσεις τοῦ τρέχοντα δημόσιου καὶ ἴδιωτικοῦ λόγου, π.χ. τὸ ταξίδι τῆς ζωῆς, τὸ κυνήγι τῆς εύτυχίας, τὸ τρένο τῆς ἀλλαγῆς καὶ τὰ φῶς στὸ βάθος τοῦ τοῦνελ. »Λε σημειωθεῖ, τέλος, ὅτι στὸ Πλήθος ὁ συγγραφέας ἀξιοποιεῖ στοιχεῖα τοῦ χώρου, ποὺ εἶχε ἥδη περιγράψει στὸ Λοιμό, ὅπως τὶς κατασκευές ἀχρηστῶν οἰκοδομῶν καὶ ἀγχλυμάτων. Φαίνεται ἔτσι ὅτι στὸ νέο αὐτὸ μυθιστόρημα προεκτείνεται ἴδεολογικὰ τὸ εὐρύτερο θέμα τοῦ Λοιμοῦ: ἡ κόλαση, ὁ βιασμὸς τῆς προσωπικότητας, ὁ εὔτελισμὸς τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς μὲ στρατοπεδικὲς πρακτικές, ἀναπτύσσονται πιὰ πάνω σὲ «δίκαιους καὶ ἀδίκους» καὶ κυριεύουν ὅλοκληρη τὴ γῆ.

«Ας σημειωθεῖ ἔδω ὅτι στὰ δύο πρῶτα ἔργα ὁ χώρος ἦταν ἔντονα «χρωματισμένος» κοινωνικά, καθὼς ἀντανακλοῦσε τὶς οἰκονομικὲς δυσκολίες τῶν προσώπων ποὺ τὸν κατοικοῦσαν ἢ ἐργάζονταν ἐκεῖ σκληρά. »Αντίθετα στὰ ὅλα δύο ἡ κοινωνικὴ διαστρωμάτωση δὲν εἶναι εὐκρινής καὶ ἡ διαίρεση τῶν προσώπων εἶναι πολὺ διαφορετική: ἔξουσία καὶ δεσμῶτες στὸ Λοιμό, ὑπεύθυνοι τοῦ συστήματος καὶ κόσμος στὸ Πλήθος. Εἶναι γεγονός ὅτι καὶ στὰ δύο μαθαίνουμε πολὺ περισσότερα γιὰ τοὺς καταπιεσμένους παρὰ γιὰ τοὺς βασανιστές τους, ὅχι μόνο μὲ τὴν ἀναλυτικότερη παρουσίαση τῆς συμπεριφορᾶς τῶν πρώτων ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν σχεδὸν ἀποκλειστικὴ περιγραφὴ τῶν δικῶν τους ἴδιαίτερων χώρων. «Ωστόσο, ἡ φανερὴ αὐτὴ «προτίμηση» τοῦ συγγραφέα ἀντισταθμίζεται ἀπὸ τὸ ὅτι καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ παρουσιάζονται νὰ μοιράζονται, ἔστω καὶ ἀνισα, τὸν ἔδιο ζοφερὸ κόσμο.

## VI

Απὸ τὰ συγκεκριμένα τμήματα τοῦ χώρου, θὰ ἐπιμείνω στὸν εράπο μὲ τὸν ὅποιο περιγράφουνται τὰ σπίτια, γιατὶ θεωρῶ ὅτι χρωματίζει πολὺ καθαρὰ τὶς παρατηρήσεις ποὺ διατύπωσα παραπάνω γιὰ τὴν ἔξελικτικὴ πορεία τοῦ συγγραφέα. «Τὰ ροῦχα πρέπει νὰν σὰν τὰ σπίτια, νὰ ζοῦνε περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Μὰ τότε πάλι, ἐμεῖς θὰ μαστε γυναικὶ δὲν ἔχουνε δλοὶ οἱ ἀνθρωποὶ δικό τους σπίτι», στοχάζεται μιὰ ἡρωΐδα στὸ *“Ἀνθρωποι καὶ σπίτια* (σ. 30). Ο συγγραφέας, ἴδιαίτερα στὰ δύο πρῶτα μυθιστορήματά του, ζωντανεῖ τὰ ἄψυχα κτίρια, θέλοντας ἀκριβῶς νὰ τονίσει συνεκδοχικὰ τὴν σχέση τῶν πραγμάτων μὲ τὴν φυχικὴ κατάσταση τῶν προσώπων: «Κοίταξε προσεκτικὰ τὸ δούρο, μήπως διακοίνει τίποτα παράξενο καὶ υποπτο. Λότη τὴν ὥρα προχωροῦν, τοῖχο-τοῖχο πρὸς τ’ ἀπάνω, δσοὶ ξεκινοῦν νύχτα γιὰ τὶς δουλειές τους. Τὰ σπίτια στοιχίζονται βιαστικά, μὲ μικρὰ βήματα, ὅμο μὲ ὅμο, γυρίζοντας τὰ κεφάλια πρὸς τὴν μεριὰ ποὺ χαράζει, γιὰ νὰ σταθοῦν κοφτὰ κι’ δλόισια καὶ νὰ ταχτοποιηθοῦν ἀπὸ τὴν ἀκαταστασία τῆς νύχτας. Ἡ ἐσημιὰ τοῦ πρωινοῦ γίνεται διαπεραστικὴ μαζὶ μὲ τὴν ψύχρα ποὺ τοῦ τρεμουλιάζει τὸ κορμί». (*“Ἡ καγκελόπορτα*, σ. 11)<sup>17</sup>.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ δλῶν τῶν σπιτιῶν εἶναι ἡ ἐγκατάδειψη, ἡ ἀπουσία φροντίδας καὶ τάξης, στοιχεῖα ποὺ ἀντανακλοῦν βέβαια τὴν φτώχεια καὶ τὰ προβλήματα τῶν κατοίκων τους. Εἶναι χαρακτηριστικὸ δτὶ στὸ τέλος τοῦ *“Ἀνθρωποι καὶ σπίτια* ἡ βελτίωση τῆς σχέσης τοῦ Ἀργύρη καὶ τῆς Γεωργίας θὰ φανεῖ ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ ταχτοποιημένου πιὰ σπιτικοῦ τους. Στὸ ἕδιο μυθιστόρημα, δύμας, ὑπάρχουν καὶ διαφορὲς στὰ σπίτια τοῦ παρελθόντος, κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ιστορία τῆς Ἀγγελικῆς, ποὺ ἔχει τὸ σπίτι της στὸ μεγάλο βομβαρδισμὸ τοῦ Πειραιᾶ ἀπὸ τοὺς Γερμανούς τὸ 1941 καὶ ξαναέμεινε

17. Βλ. καὶ τὴν ἀκόλουθη περιγραφὴ τοῦ καινούριου ἔργοστάσιου: «Προσέχαμε πᾶς μεγαλώνει μέρα μὲ τὴν μέρα, πῶς τρέφεται καὶ τὶ θέλει γιὰ νὰ γίνει καλὸ καὶ γεοδεμένο. Κι’ εἰχαμε ἓνα κουφὸ δνειδο. Νὰ μεγαλώσει γρήγορα καὶ νὰ δουλέψει. Νὰ γίνει μιὰ μεγάλη φάμπτρικα, δλο δουλειὰ καὶ δύναμη, ποὺ νὰ τὴν καμαρώνει ἡ γειτονιὰ κι’ αὐτοὶ ποὺ τὴν ἔχουνε μπρὸς στὶς πόρτες τους. Σήμερα θὰ βγάλει τὴν πρώτη μιλιὰ καὶ σὲ λίγες μέρες θὰ περπατήσει». (*“Ἀνθρωποι καὶ σπίτια*, σ. 168). Μιὰ ἀνάλογη περιγραφὴ, ποὺ δείχνει μιὰ σχεδὸν φετιχιστικὴ ἀγάπη τοῦ ἀνθρώπου στὴ μηχανὴ εἶναι ἡ παραχώτω: «Οταν πέσανε πάνω στὰ κρύα σίδερα, ξαφνιάστηκαν ἀπὸ τὸ ενδρυμα καὶ ἀσχισαν νὰ χαιδεύουν τὸ μέταλλο, θέλανε νὰ τὸ γνωρίσουν, ψάχνανε γιὰ τὰ ἔξαρτήματα, λές καὶ δὲν εἰχαν ἀγγίξει ποτέ τους μηχάνημα. Ὁ καθέρας προσπλαθοῦσε νὰ δλοκληρώσει μὲ τὴν ἀφή του τὴν ἀνατομία, τὶς ρόδες τὰ ἔμβολα, τὸν προφυλακτήρα. Ἀνακαλύπτουν μὲ κατάπληξη τὸ κάθε στοιχεῖο του σὰν νὰ ξέχασσαν δτὶ αὐτὸ μᾶς ἔφερε δῶ μέσα. Καὶ μὲ τὴν ψαχουλευτὴ ἔφεννυ, τὸ τρενάκι μας ἐπαιρούε δλο καὶ μεγαλύτερες διαστάσεις. Ἐνας μυθικὸς δργανισμὸς ποὺ κοιμάται στὰ σπλάχνα τοῦ βουνοῦ». (*Τὸ πλῆθος, Β'*, σ. 166).

χωρεύγη, διότι κάηκαν τὰ σπίτια τῆς γειτονιᾶς, πάλι σὲ μιὰ ἀπιδρομὴ τῶν Γερμανῶν. Ή ήρωίδα παρουσιάζεται νὰ κάνει ἐναν ἀπολογισμὸς τῆς ζωῆς της, δικιρώντας την στήν «ἱστορία τῆς θάλασσας», ποὺ ἀποτελεῖ τὸ παρελθόν, καὶ στήν «ἱστορία τῆς φωτιᾶς» ποὺ τελειώνει. «Ἐτσι ἐλπίζει πιὰ ν' ἀρχίσει τὴν «ἱστορία τῆς δουλειᾶς ἢ τῆς χαρᾶς» (σ. 226-227). Η ἀναγκαστικὴ ἀπανεγκατάστασή της στὸ καμένο σπίτι ὑποδηλώνει ἀνάμεσα σὲ δὲλλα καὶ δὲι ἡ μνήμη τοῦ ἡρωικοῦ ἀλλὰ καὶ τραγικοῦ παρελθόντος δὲν ἀπολείφεται τελειωτικά.

Στήν *Καγκελόποδα* οἱ κατοικίες τῶν περισσότερων προσώπων εἶναι συγκεντρωμένες στήν ίδια αὐλή. Στὸ τέλος, δμως, δ χῶρος ἀπὸ κατοικίες μετατρέπεται σὲ ὑφαντουργεῖο. Λύτῃ ἡ ἀλλαγὴ χρήσης, ποὺ γίνεται σταδιακὰ καὶ χωρὶς στήν ἀρχὴ νὰ εἶναι θυτικηπτὴ ἀπὸ τοὺς ἡρωες, περιγράφεται ἀναλυτικὰ σὲ διάφορα κεφάλαια: τὰ ἔπιπλα ποὺ πετιοῦνται, οἱ κονσέρβες ποὺ στοιβάζονται στὸ δωμάτιο, τὸ γκρέμισμα τῶν ἐσωτερικῶν τοίχων, δ ἐνοχλητικὸς θόρυβος τῶν μηχανῶν. Ὑποδηλώνει, βέβαια, καὶ τὴ θυσία τῶν παραδοσιακῶν οἰκογενειακῶν ἀξιῶν στὸ βωμὸ τοῦ χρήματος καὶ τοῦ συμφέροντος (στοιχεῖο ποὺ ἐπιμερίζεται καὶ σὲ δὲλλα ἀπεισόδια: τὸ γάμο γιὰ τὴν προίκα, τὴν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸ ἀγέννητο παιδί, τὶς ἀπάτες, τὰ ἐργατικὰ προβλήματα). Μόνο ἐναὶ ἀλλο 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 ἔχοντα μιὰ τέντα» (σ. 18). «Οσοι μένουν ἐκεῖ δὲν γνωρίζονται, ἀλληλούποιβλέπονται γιατὶ δὲν ξέρουν ποιὸς εἶναι ἔχθρός τους καὶ ποιὸς φίλος, φοβοῦνται ἀκόμη καὶ νὰ κοιμηθοῦν μήπως παραμιλήσουν ἢ προδοθοῦν ἀπὸ τὰ δινειρά τους. Τὶς νύχτες δέχονται συχνὰ τὶς ἐπιθέσεις τῶν βασσανιστῶν τους, ἐνῶ ἐναὶ ἀκόμη ἔχθρὸς καραδοκεῖ μέσα στὸ σκοτάδι, τὰ ποντίκια.

Στὸ *Πλῆθος* τὰ σπίτια πάσχουν ἀπὸ μιὰν ἀνεξήγητη ἀρρώστια, σὰν μιὰ βαριὰ μόλυνση, ποὺ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὴν αἰτία της. Παρουσιάζεται ἔτσι συμβολικὰ ἡ δυστυχία τῶν κατοίκων ποὺ ἀντανακλᾶται τόσο ζωηρὰ πάνω στὰ ἄψυχα, ἀλλὰ καὶ ἡ φθορὰ καὶ ἡ σήψη τῆς πολιτείας ποὺ τελικὰ βαραίνει πάνω στοὺς ἀνθρώπους. Οἱ τελευταῖς φαίνονται νὰ ἔχουν ἀποδεχτεῖ αὐτὴ τὴν κατάσταση, καθὼς δὲν ἔχουν τὰ μέσα νὰ ἀντισταθοῦν. Λίγοι ἀντιδροῦν διὰ τὰ συνεργεῖα κατεδάφισης γκρεμίζουν δλοένα καὶ περισσότερα σπίτια. «Αλλωστε, ἡ κίσθηση τῆς κατοικίας ως ίδιωτικοῦ, προσωπικοῦ ἢ οἰκογενειακοῦ χώρου ἔχει ἐντελῶς ἀτονήσει.

Μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε, λοιπόν, δὲι καθὼς τὰ σπίτια ποὺ περιγράφει ο Φραγκιάδης δὲν λειτουργοῦν σὰν καταφύγια, σὰν φωλιές, οὔτε καὶ σὰν μέρη ἀνάπτωσης, οἱ ἡρωές του, στερημένοι ἀπὸ τὸν πιὸ προσωπικὸ χῶρο αὐτοσυγ-

κέντρωσης καὶ περισυλλογῆς, εἶναι ἐκτεθειμένοι σὲ δλες τὰς ἐξωτερικὰς δυσκολίες τῆς ζωῆς, χωρὶς περιθώριο ἀνάπταυλας<sup>18</sup>.

## VII

"Ἄς σημειωθεῖ ἔδω δὲ τὸ στάδιο μυθιστορήματα ὡς μόνο οἱ χῶροι ἥταν σχεδιασμένοι ἔτσι ὡστε νὰ μοιάζουν ἀλγοφραγμένοι, ἀλλὰ καὶ ἡ λειτουργία τους, δπως καὶ ἡ χρήση ὅλων τῶν πραγμάτων, ἥταν ἡ γνωστὴ καὶ ἀναμενόμενη ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη. Ἀντίθετα στὸ Λοιμὸν καὶ πολὺ περισσότερο στὸ Ηλήθος ἔχουμε μιὲν πλήρη ἀνατροπὴ τῶν γνωστῶν μας λειτουργιῶν καὶ χρήσεων ὅλων σχεδὸν τῶν ἀντικειμένων τοῦ περιβάλλοντός μας. Στὸ ἔνα ἔργο χτίζονται συνέχεια ἄχρηστοι δρόμοι, τείχη, κάστρα, μνημεῖα, γεφύρια καὶ ἀψίδες, στοιχεῖο ποὺ μποροῦμε νὰ τὸ δοῦμε στὰ πλαίσια μᾶς σχεδὸν ρεαλιστικῆς περιγραφῆς τῶν βασανιστηρίων στὴ Μακρόνησο. Τὸ ἴδιο στοιχεῖο, δμως, καθὼς προβάλλεται μὲ τὴ συνεχὴ του ἐπανάληψη, καταλήγει νὰ δηλώνει γενικὰ τὴν καταναγκαστικὴ ἔργασία, τὴν καταβολὴ δυνάμεων, ποὺ ὅδηγε τελικὰ τὸν ἀνθρωπὸ στὴ φυσική, φυχική καὶ πνευματικὴ ἐξόντωση. Ἀκόμη, στὰ κλουβιά κλείνονται ἀνθρωποι, τὸ δηλητήριο δὲν σκοτώνει, τέλος οἱ φυσικοὶ νόμοι διασπαλεύονται: πικάδια φαίνεται, δλα βρίσκονται ἀνάποδα. Σὰ νὰ περπατᾶμε δπως μιὰ μύγα στὸ ταβάνι" (σ. 197).

Στὸ ἄλλο μυθιστόρημα ἔνα κτίριο μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ νὰ εἶναι ἀπλὸ σκηνικό, τὰ σήματα τῆς τροχιάς δὲν δηλώνουν τίποτε τὸ ἀσφαλές, στὸ σκοπευτήριο γίνονται οἱ ἐπισκέπτες στόχος τῆς σκοποβολῆς, στὸ λούνα πάρκ τὰ παιχνίδια εἶναι θανατηφόρα, τὸ τρένο δὲν ἔχει σταθερὸ προορισμὸ καὶ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ γιὰ καύσιμη ἀκόμη κι ἀνθρώπους, στὸ ἑστιατόριο οἱ πελάτες βασανίζονται κ.ἄ. "Ολα γίνονται σύμβολα τῶν ἐπιχειρήσεων καταστάσεων ποὺ βιώνει στὴν καθημερινή του ζωὴ δ σύγχρονος ἀνθρωπος.

Αὐτὴ ἡ δραματικὴ ἀλλαγὴ τῆς ὀργανωτικῆς λειτουργίας τοῦ χώρου μὲ τὴν προβολὴ σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς συμβολικῆς του λειτουργίας προκαλεῖ τεράστια προβλήματα στὰ μυθιστορηματικὰ πρόσωπα. Ὁ χῶρος γίνεται ἀνοικείος, ξένος, ἄγνωστος: ἀκόμη καὶ τὰ μικρὰ ἀντικείμενα, τὰ σχεδιασμένα γιὰ νὰ διευκολύνουν τὴν καθημερινότητα, ἀλλάζουν, δημιουργοῦν προβλήματα, σκοτώνουν. Κάθε ἀνθρώπινη κίνηση, λοιπὸν, δὲν ἔχει πιὰ τὴν ἀνακουφιστικὴ οἰκειότητα, οὔτε τὰ ἀντανακλαστικὰ βοηθοῦν σὲ περιπτώσεις κινδύνου· τὸ κάθετι γίνεται ἄγνωστο καὶ τρομακτικό, ἀρα δ ἀνθρωπὸς αἰσθάνεται ἄγχος καὶ φόβο γιὰ ὅλοκληρη τὴ ζωὴ. Ἀνάλογα ἐπηρεάζεται καὶ δ ἀναγνώστης.

18. Ὁ Gaston Bachelard δίνει πρωταρχικὴ σημασία καὶ μελετᾷ ἀναλυτικὰ τὴν εἰκόνα τοῦ σπιτιοῦ σὲ ἀρχετὰ κεφάλαια τοῦ βιβλίου του ("Η ποιητικὴ τοῦ χώρου, δ.π.).

Η αρχική έκπληξη, άπο τὴν ιδιαιτερότητα τῶν διαφόρων στοιχείων τοῦ περιβάλλοντος τὸν ἀναγκάζει νὰ ἐντείνει τὴν προσοχή του στὴν ἀνάγνωση. Σταδιακά, δημοσίευση, ἡ έκπληξη μεταβάλλεται σὲ ἀνησυχία, καθώς δρεῖνει συνεχῶς νὰ ἐπενεκτιμᾶ ἔριμηνευτικὰ τὸ μυθιστόρημα μὲ βάση τὰ νέα δεδομένα ποὺ προκύπτουν. Η δυνατότητα ἀναγνώρισης κάτω ἀπὸ τὰ διάφορα σύμβολα πολλῶν στοιχείων τῆς σύγχρονης πραγματικότητας τὸν ὀδηγεῖ τελικὰ στὴν πρόταση τοῦ συγγραφέα: στὴν ἐπισήμανση τῶν αὐξανόμενων δυσκολιῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

"Αν τώρα κινηθοῦμε, μὲ βάση τὰ διαφόρα εἰπώθηκαν, στὸν ἀξονα τῆς ἀντίθεσης ἔξωτερικὸς ντε ἐσωτερικὸς χῶρος, μὲ τὶς γνωστὲς πολιτισμικὲς προεκτάσεις φυσικὸς ντε κατασκευασμένος, κοινωνικὸς ντε ἀτομικός, ἐπικενδυνος ντε ἀποφαλής κ.ά. Βλέπουμε δτι αὐτὴ ἡ ἀντίθεση οὐσιαστικὰ δὲν λειτουργεῖ στὸν Φραγκιάδη. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀπὸ τὰ ἕργα του ἀπουσιάζει: ἡ ἔξοχή, τὰ ὑπαιθρο, καὶ μαζὶ ὅλα τὰ θετικὰ συναισθήματα ποὺ αὐτὸ μπορεῖ νὰ γεννήσει στοὺς ἀνθρώπους. Ἐπανέρχεται μόνο σὲ δλα μὰ σταθερὴ ἀναφορὰ στὸ δάσος διαφύγοι τῶν ἔρωτικῶν ζευγαριῶν, πού, δημοσί, ἀξίζει νὰ σημανθεῖ δτι δὲν ζοῦν ἔκει ἔστω μὰ ὥρα εὔτυχίας. Στὸ Λοιμό, πάλι, ἡ φύση (ὁ διαρκής ὄέρας, ἡ ζέστη, τὸ ἄγνυδρο νησί), παρουσιάζεται ἀπόλυτα ἔχθρικὴ ἀπέναντι στοὺς κρατούμενους γιατὶ ἐπιτείνει τὰ βασανιστήριά τους.

Σ' αὐτό, λοιπόν, τὸ κατασκευασμένο περιβάλλον, τὸ χῶρο τῆς σύγχρονης κοινωνίας, οἱ ἔξωτερικοὶ χῶροι (τὸ καφενεῖο, τὸ γήπεδο, ἡ πλατεία, τὸ λούνα πάρκ), ποὺ ὑποδηλώνουν διαδική δράση ἡ διασκέδαση, γίνονται μᾶλλον πεδίο ἀντιθέσεων καὶ ίσχυροῦ ἀνταγωνισμοῦ, ἐνῷ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν σπιτιῶν, δπως εἶδαμε, ὁ ίστος τῆς περιαδοσιακῆς οἰκογένειας σταδιακὰ διαλύεται καὶ οἱ ἀνθρώποι δὲν ἔχουν κανένα χῶρο γαλήνης καὶ διαφυγῆς ἀπὸ τὰ προβλήματά τους. Ο Φραγκιάδης δείχνει ἀκριβῶς πῶς οἱ διαστάσεις καὶ τὰ ὅρια τοῦ κόσμου καταπιέζουν ἀσφυκτικὰ τὰ ἀτομα, ὀδηγώντας συχνὰ στὴν διαστρέβλωση τῆς προσωπικότητάς τους.

## VIII

Κοιτάζοντας τώρα πανοραμικὰ τὴν κάτοψη κάθε μυθιστορήματος, μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε πῶς τὰ πρόσωπα τοποθετοῦνται μέσα στὰ διάφορα πλαίσια καὶ ποῦ ἔξελίσσεται: ἡ δράση. "Ἐνα σταθερὸ χαρακτηριστικὸ τῆς πλοκῆς δλων εἶναι, δπως ἡδη ἀναφέρθηκε, ἡ ἀδιάκοπη κίνηση, οἱ μοναχικὲς καὶ ἀσυντόνιστες πορεῖες τῶν ἡρώων, συχνὰ χωρὶς σαφή, ἀκόμη καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους, προορισμό. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ συνδυάζεται μὲ ἐνα ἄλλο ἐπίσης σταθερό, τὶς τυχαῖες συναντήσεις τῶν διαφόρων προσώπων ἡ τὴν συχνὴ συμπαρουσία τους στὸν ἴδιο χῶρο καὶ τὰ δύο προβάλλουν τὴν σημασία τοῦ χώ-

ρου ξέναντι τοῦ χρόνου. Ἐκόμη, ὁ τρόπος σύνθεσης τῶν ἔργων ἐπιτείνει τὴν ἐντύπωση τῆς συνεχοῦς κίνησης, γιατὶ ὁ συγγραφέας προτιμᾷ σὲ οὐθεὶς κεφάλαιο νὰ χωρίζει τὴν ἀφήγηση τῶν ὅλοκληρωμένων θεματικὰ ἐνστήτων σὲ πολλὴς μικρὲς παράλληλες καὶ ἀσύνδετες σκηνές, ἐναλλάσσοντας ἔτσι τὰ πρόσωπα, τὴ δράση καὶ τὸ περιβάλλον τους. Συνολικά ὁ τρόπος ἀφήγησης μὲ τὴν φωνερή, τουλάχιστον, ἔλλειψη ἐνότητας, αἰτιότητας καὶ χρονικῆς ἀκολουθίας δίνει ὀνάγλυφα τὴν αἰσθητικὴν τοῦ καταχερματισμοῦ τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἀδυναμίας τῶν προσώπων νὰ ὀδηγηθοῦν 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 καφενείου, περιμένοντας τὸν ἐπιστάτη τῆς ἑταίρας, ποὺ θὰ τοῦ βρεῖ πιθανότατα δουλειά. Στὴν ἀναγκαστικὴ ἀκινησία τοῦ ἥρωα ἀντιπαραβάλλεται ἡ ἀδιάκοπη κίνηση τῶν ἄλλων προσώπων στὸν κυριακάτικο περίπατο, στὸ γήπεδο κλπ. Μὲ τὴν κίνησή τους ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ δοκὸν βλέπεις ὁ Ἀργύρης μᾶς δίνεται ἡ τοπογραφία δλῆς τῆς γειτονιᾶς μὲ τὰ σπίτια, τὸ κλειστὸ ἔργοστάσιο, τὸ γήπεδο καὶ τὰ καμένα σπίτια.

"Ἐναὶ ἀπὸ τὰ κύρια θέματα τοῦ ἔργου εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς ἀνεργίας μὲ ἐπακόλουθο τὴν φτώχεια, ποὺ ρίγγει τὴ σκιά της πάνω σὲ όλες τὶς ἐπιμέρους ιστορίες τῶν διαφόρων προσώπων. Τὸ πρόβλημα αὐτὸν προβάλλεται μὲ δύο κύριους δυναμικοὺς δίξονες: ὁ πρῶτος εἶναι ἔξατομικευμένος καὶ ἀφορᾷ στὸν Ἀργύρη, ἐνῶ ὁ δεύτερος σχετίζεται μὲ τὸ σύνολο, ἀφορᾶ στὴ λειτουργία τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ καινούργιου ἔργοστάσιου, γιὰ νὰ τακτοποιηθοῦν ἐκεῖ οἱ ὑπόλοιποι ἀνεργοὶ ἥρωες. Στὸν πρῶτο δίξονα ἡ ἀκινησία τοῦ ἥρωα (στὸ καφενεῖο, ἡ στὸ σπίτι καὶ μάλιστα πλάι στὴν ἀκίνητη ἀλλὰ σκληρὰ ἔργαζόμενη γυναίκα του) συντελεῖ στὸ νὰ διαγραφεῖ ἐντονότερα ἡ ἀναποτελεσματικότητά του νὰ βρεῖ δουλειά, ἡ παθητικότητα καὶ ἡ ἀδυναμία του νὰ λύσει τὸ πρόβλημά του. Ἐδῶ ὑπάρχει ἡ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀεικίνητο καὶ πολυτεχνίη Θανάση, ποὺ ὅλονα βρίσκει κάθε εἰδούς δουλειὰ γιὰ νὰ θρέψει τὰ παιδιά του καὶ νὰ πληρώσει τὰ ἔξοδα νοσηλείας τῆς ἀρρωστητικῆς γυναίκας του. Στὸν δεύτερο δίξονα, ὑπάρχουν οἱ ὄμαδικὲς σκηνές τοῦ πλήθους (ἀνάμεσά τους προβάλλονται καὶ μερικοὶ ἐπώνυμοι ἥρωες), ποὺ ἀγωνιᾶ νὰ δουλέψει, μὲ ἀπακορύφωμα τὴ μεγάλη γιορτὴ γιὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ γεόχτιστου ἔργοστασίου. Εἶναι χαρακτηριστικὸ δτὶ ἐνῶ στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ιστορίας βλέπουμε τοὺς ἥρωες στὰ σπίτια τους ἢ στοὺς δρόμους τῆς συνοικίας (ἰδιωτικὸς καὶ δημόσιος χῶρος), τὸ 10ο κεφάλαιο (τὸ μεγαλύτερο σὲ ἔκταση) διαδραματίζεται σχεδὸν διάκληρο στοὺς χώρους τριῶν ἔργοστασίων, δπου συμβαίνουν ἀλλεπάλληλα δυστυχήματα: ἔνα ἔργοστάσιο καίγεται, ὁ Θανάσης χάνει τὸ χέρι του καὶ ὁ φύλακας τοῦ κλειστοῦ ἔργοστασίου αὐτοκτονεῖ. Σὲ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία στὸ ἐπόμενο, 11ο κεφάλαιο, παρακολουθοῦμε τὴ διαδρομὴ τοῦ Ἀργύρη (καὶ τῆς γυναίκας του ποὺ τὸν ἀκο-

λουθεῖ αρυφά) ως τὸ ἔργοστάσιο τῆς Κοκκινᾶς, δπου ὁ ἥρωας θὰ δουλέψει στὴν πολυπόθητη μηχανή, θὰ σταματήσει, δμως, λίγο ἀργότερα, μόλις καταλάβει ὅτι τὸν χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ γτυπήσουν τὴν ἀπεργία τῶν ἔργατῶν. Ἐξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι αὐτὸς εἶναι καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα κεφάλαια σὲ δλοτὸ τὸ ἔργο τοῦ Φραγκικᾶ μὲ ἑνότητα χρόνου, τόπου καὶ δράσης.

Ἡ Καγκελόποδα ἀρχίζει καὶ τελειώνει μὲ τὸ ἀνοιγμα καὶ τὸ κλείσιμο τῆς βαριᾶς ἔξωπορτας. Στὴν ἀρχὴ τοῦ μυθιστορήματος ὁ κουρασμένος Στάθης μπαίνει στὴν αὖλή, φέρνοντας στὸ νοῦ του δλα τὰ προβλήματα τῶν ἀνθρώπων ποὺ κατοικοῦν ἐκεῖ. Στὸ τέλος, δὲ Ἀγγελος, πρόσωπο σχεδιασμένο γιὰ νὰ λειτουργήσει ως καταλύτης πάνω στοὺς ὑπόλοιπους ἥρωες τοῦ ἔργου, ἀνοίγει τὴν πόρτα γιὰ νὰ βγεῖ μαζὶ μὲ τὴν Ἰσμήνη καὶ τῶν Ἀντώνη· κίνηση ποὺ ἰσόδυναμεῖ μὲ τὸ ξεκίνημα μιᾶς καινούριας ζωῆς. Πρὶν νὰ σχολιάσω τὸ συμβολικὸ αὐτὸ τέλος, τὸ σπάσιμο τῶν δεσμῶν ποὺ καθηλώνουν τοὺς ἥρωες σὲ μιὰ λαθυμένη συμπεριφορά, σημειώνω ὅτι στὸ διάστημα ποὺ ἔχει μεσολαβήσει δλοι καὶ δλα ἔχουν ἀλλάξει μέσα στοὺς χώρους τῆς αὖλῆς, καθὼς οἱ περισσότεροι κάτοικοι τῆς τὴν ἐγκατέλειψαν. Οἱ μόνοι ποὺ παραμένουν στὸν χῶρο αὐτό, ποὺ στεγάζει πιὰ τὴν ὑπερχρεωμένη βιοτεχνία τους, εἶναι ὁ Εὔτύχης καὶ ἡ Μαίρη, ἀνάλγητοι, σκληροὶ καὶ ὑποδουλωμένοι στὸ χρῆμα.

Θέλω νὰ ἐπισημάνω ἀκόμη, ὅτι σὲ μεγάλο μέρος τῆς ἀφήγησης παρακολουθοῦμε τὴν μακριὰ πορεία τοῦ καταδικασμένου ἐρήμην σὲ θάνατο "Ἀγγελουπρὸς τὴν «ἔξοδο», πρὸς μιὰ λύση. Γιὰ μεγάλο διάστημα κινεῖται οὐσιαστικὰ στὸ σκοτάδι, κρυμμένος-φυλακισμένος σὲ διάφορα σπίτια. Χάνει τὴν ἐπαφή του μὲ τὸ σύνδεσμό του, γιατὶ καθυστερεῖ κρυμμένος πίσω ἀπὸ μιὰ πόρτα. Ἡ ἐπόμενη προσπάθειά του νὰ ξεναγυρίσει στὴ ζωὴ θὰ σβηστεῖ «ἄδοξ» στὸ σκοτάδι τῶν νυχτερινῶν δρόμων καὶ τῶν κινηματογραφικῶν αιθουσῶν· ἔτσι θὰ ξανακρυφτεῖ στὴν αὖλή, πολὺ κοντά στοὺς ἄλλους ἥρωες ἀλλὰ ἀόρατος ἀπὸ αὐτούς. Σὲ μιὰ νέα προσπάθεια διαφυγῆς θὰ στραφεῖ καὶ πάλι πρῶτα πρὸς τὰ κάτω, στὸ σκοτάδι, θέλοντας νὰ ἀνοίξει ἕνα ὑπόγειο πέρασμα. Ἀκόμη μιὰ φορὰ θὰ ἐμφανιστεῖ μπροστὰ σὲ δλους, ἐπωναλαμβάνοντας τὸν «ἄθλο» του καὶ ἀνανεώνοντας τὴ δόξα του. Ἀμέσως μετὰ θὰ ἀναγκαστεῖ καὶ πάλι νὰ παραμένει κρυμμένος κάτω ἀπὸ ἕνα κρεββάτι τὴν ἡμέρα τῆς κηδείας τοῦ πατέρα του. Μὲ τὴν πράξη του αὐτὴ συνειδητοποιεῖ τὸν συνεχὴ φόβο του, ἀντιλαμβάνεται δτι ἐκτελεῖ μόνος του τὴ θανατική του καταδίκη, καθὼς ἔχει οὐσιαστικὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴ ζωὴ, καὶ ἀποφασίζει ν' ἀλλάξει. Ἔτσι πιὰ πηγαίνει πρὸς τὰ πάνω, στὴν ταράτσα, ἀπ' ὅπου εἶχε διαφύγει καὶ τὴν πρῶτη φορά. Ἐκεῖ κρυμμένος θὰ δλοκληρώσει τὴν πρώτη του δουλειά. Ἡ ἐπόμενη κίνησή του εἶναι νὰ βγεῖ θαρρετὰ στὸ δρόμο. Εἶναι ἡ πράξη του αὐτὴ λύση ἀπελπισίας ποὺ δδηγεῖ οὐσιαστικὰ στὴν αὖτοκτονία, εἶναι πράξη συμβιβασμοῦ μὲ τὸ σύ-

στημα ἡ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὰ δεσμά του;<sup>19</sup> Μὲ βάση τὰ δσκ εἰπώθηκεν παραπάνω, δν ἀποσπάσουμε τὸν "Ἄγγελο ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα ἴστορικὰ πλαίσια, ποὺ ἐπέβαλλαν τὴν εἰκόνα μιᾶς διαφορετικῆς δράσης γιὰ τοὺς κυνηγημένους ἀγωνιστὲς τῆς ἀντίστασης ἡ ἀν συνδυάσουμε τὴν τελική του ἀπόφαση μὲ τὰ δσα ἥδη ἔχει πεῖ καταδικάζοντας τὴν ἀπραξία —ἰσοδύναμη μὲ τὴν ἔλλειψη στόχου—, τότε μποροῦμε νὰ δοῦμε θετικὰ τὸ δτι ἐπανέρχεται στὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση μέσα ἀπὸ τὴν ἔνταξή του στὸ παραγωγικὸ σύστημα.

Στὸ Λοιμὸ ὁ συγγραφέας ἀποδεικνύεται ίδιαίτερα εύρηματικὸς στὴν περιγραφὴ τοῦ στρατοπέδου του, ἀντιπαρχβάλλοντας μάλιστα στὴν πόλη του μιὰν ἄλλη ὑπόγεια, ἔκεινη τῶν ποντικῶν. Εἶναι χαρακτηριστικὸ δτι ὅσο οἱ φύλακες μιλοῦν γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἰδανικῆς πολιτείας, ποὺ συμβολικὰ θὰ καθαρίσει τοὺς κρατούμενους ἀπὸ τὰ ἀμαρτήματά τους, τόσο πληθαίνουν πάνω στὸ νησὶ οἱ μάγες, τὰ δηλητηριασμένα ποντίκια καὶ οἱ βασανιστές, τὰ «τέρατα τῆς νύχτας», ἔτσι ποὺ τὸ νόημα τοῦ τόπου ἀντιστρέφεται καὶ θυμίζει τελικὰ τὴ γῆ κατὰ τὴν προϊστορικὴ περίοδο. Ἡ πραγματήτα τῆς ζωῆς τῶν καταδίκων προβάλλεται ἐντυπωσιακὰ ἀπὸ τὰ γεγονός δτι γι' αὐτοὺς, ὅπως προανέφερα, μεταβάλλονται πιὰ οἱ νόμοι τοῦ κόσμου καὶ τὰ βασανιστήριά τους φαίνονται ἐνταγμένα στὴ «φυσικὴ τάξη» (σ. 65). Ἀξίζει ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ δτι ἐδῶ ὁ Φραγκιᾶς ἀξιοποιεῖ καὶ τὸν κάθετο ἀξονα κίνησης, πρῶτ' ἀτ' ὅλα στὸ συνεχὲς κουβάλημα τῆς πέτρας στὸ βουνό, κίνηση ποὺ θυμίζει τὸ μαρτύριο τοῦ Σίσυφου. Ὑπάρχει ἀκόμα τὸ κουβάλημα τοῦ νεροῦ, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνέβασμα τῶν κρατουμένων στὸ βουνὸ γιὰ νὰ ζητήσουν συγγράμμη ἀπὸ τὸ δοικητή, τὸ κυνήγι τῆς μάγας, τὸ συχνὸ πέσιμο στὴ θάλασσα —βασανιστήριο ἡ αὐτοκτονία—, ὁ ὄπνος στοὺς σκαμμένους «τάφους» κάτω ἀπὸ τὴ γῆ καὶ τέλος, τὸ παραπηρήτηριο στὴν κορυφή, ἀπ' ὅπου ἡ μάσκα ἐλέγχει ὅλη τὴν κίνηση τοῦ στρατοπέδου.

Στὸ Πλῆθος ἡ ζωὴ τῶν προσώπων εἶναι ἀπόλυτα προκαθορισμένη ἀπὸ ἕνα ἀόρατο σύστημα διακυβέρνησης, ποὺ ρυθμίζει τὰ πάντα ἔξαπολύοντας δυνάμεις ἀγνωστες, σκοτεινὲς καὶ φαινομενικὰ παράλογες. Οἱ μηχανισμοὶ καταστολῆς λειτουργοῦν γιὰ νὰ τιμωροῦν ὅχι τοὺς ἐνόχους, ὅλα ἔκεινους ποὺ ἐπιλέγουν, φαινομενικὰ τυχαῖα. Στὴν πραγματικότητα τὸ σύστημα ἐνεργεῖ μὲ λογικὴ καὶ δργάνωση γιὰ νὰ ἐπιτύχει τὸ στόχο του: νὰ ἀποδιαρθρώσει τὶς προσωπικότητες τῶν ἀνθρώπων, γιὰ νὰ κάμψει τὴν ἀντίστασή τους καὶ νὰ ἐπιβάλει ἔναν κοινὸ καὶ ἐλεγχόμενο τρόπο ζωῆς σὲ ὅλους. Ἡ χειραγώγηση

19. Γιὰ τὸ χαρακτήρα τοῦ "Ἄγγελου καὶ τὴ λύση ποὺ δίνει ὁ συγγραφέας στὸ πρόβλημά του ἐκφράστηκαν ἐπιφυλάξεις ἀπὸ τὴν κριτική. Μὲ θετικὴ προσπτικὴ τὸν εἶδε κυρίως ὁ Δ. Ραυτόπουλος («Μιὰ μεταπολεμικὴ Ὁρέστεια», Ἡ "Καγκελόπορτα" τοῦ Α. Φραγκιᾶ, "Επιθεώρηση Τέχνης, τόμ. ΙΙ', τεῦχ. 101, Μάιος 1963, σ. 448-453).

τοῦ πλήθους δὲν γίνεται μὲ τὴν ἐπιβολὴ ἀμεσης βίας ἢ τὴν ἴδεολογικὴ κατῆχηση. Γιὰ τὸν πειθαναγκασμὸν τους χρησιμοποιοῦνται ἀκριβῶς τὰ στοιχεῖα τοῦ χώρου ποὺ εἶδαμε. Γιὰ παράδειγμα, οἱ ἄνθρωποι δὲν γνωρίζουν πότε συμμετέχουν σὲ μιὰ τανία ἢ πότε ζοῦν τὴ δικὴ τους ζωὴ, ἕρα ἀγνοοῦν ἂν πρέπει νὰ ὑποδύονται δέσο τὸ δυνατὸ καλύτερα ἐναὶ ρόλῳ ἢ νὰ ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴν ταυτότητά τους καὶ τὸν αὐτοκαθορισμὸν τῆς στάσης τους. Στόχος τῆς ἔξουσίας εἶναι νὰ προκαλέσει μὲ αὐτὰ σύγχυση γύρω ἀπὸ τὴν ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμα, τὴν πραγματικότητα καὶ τὴ φαντασία. Σὲ δύο διαδοχικὰ κεφάλαια (7 καὶ 8 τοῦ Α' τόμου) μὲ τὸ εὔρημα τῶν ἀλλεπάλληλων σκηνικῶν καὶ τῶν ἀποσπασμάτων ἀπὸ παλιὲς ταυνίες ὃ συγγραφέας δείχνει τὴν τραγικὴ διάσταση ἀνάμεσα στὸ χρόνο καὶ στὸ χῶρο, τὴν ἔλλειψη μνήμης, τὴν ἀποσπασματικὴ γνώση καὶ τὴν ἀνάγκη δργάνωσης ἐνδεικνύει μόνον. Η πράσιψη 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 Πλήθους.

Σταδιακὰ τὰ πάντα μετατρέπονται σὲ «σύμβολα», χρακτηρισμὸς ποὺ δίνεται ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου σὲ ὅσα πράγματα, γεγονότα ἢ ἀκόμη καὶ πρόσωπα εἶναι φεύτικα, ἔχουν χάσει τὸ νόημά τους καὶ τὴ χρήση τους (τόμ. Β', σ. 39 καὶ 168). "Ἐναὶ ἀπὸ τὰ κύρια καὶ πολυσήμαντα σύμβολα εἶναι τὰ ἀγάλματα, ποὺ στήνονται στοὺς δημόσιους χώρους μὲ μεγάλες τελετές. Οἱ μορφές τους γίνονται δλοένα χειρότερες, τερατώδεις, «εἴδωλα τοῦ φόβου» (Β', σ. 93), ἐνῶ τὸ ὄλικό τους συνεχῶς εὐτελέστερο. Οἱ ἄνθρωποι, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ συμμετάσχουν ἐστω καὶ γιὰ λίγο στὴν τανία καὶ νὰ κερδίσουν μιὰ στιγμὴ δημοσιότητας, ἀναλημβάνουν νὰ κουβαλοῦν στοὺς ώμους τους τὰ πλαστικὰ εἴδωλα τῆς ἀδιαφορίας, τῆς βλακείας, τοῦ συμβιβασμοῦ κλπ.: γίνονται τὰ βάθρα τους καὶ σταδιακὰ ἀφομοιώνονται ἀπὸ αὐτά. Υπάρχουν ὡστόσο καὶ τὰ καλὰ ἀγάλματα τοῦ παρελθόντος, ποὺ συμβολίζουν τὴ μνήμη μιᾶς ἐποχῆς ἡρωϊσμοῦ· γι' αὐτὸς ἡ ἔξουσία τὰ καταστρέφει ἢ τὰ κρύβει. Η διάσωσή τους παράλληλα μὲ τὴν καταστροφὴ τῶν καινούριων, γίνεται πράξη ἀντίστασης γιὰ τὴ νεολαία. Τὰ μικρὰ κομμάτια ἀπὸ παλιὸ μάρμαρο γίνονται διαβατήριο γνωριμίας τῶν νέων, ποὺ προσπαθοῦν νὰ συναρμολογήσουν τὸ χαμόγελο τοῦ ἀγάλματος.

## IX

Τέλος, εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ὡς πρὸς τὸ χῶρο ἡ πεζογραφία του Φραγκιά δὲν στηρίζεται στὴν ἀντίθεση ἐδῶ ντο ἐκεῖ, μὲ τὴ σημασία τοῦ καλοῦ ντο κακοῦ, τοῦ θετικοῦ καὶ τοῦ ἀρνητικοῦ προτύπου. Δὲν παρουσιάζονται δηλαδὴ οὕτε ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ἡρώων κάποιοι χῶροι ὅπου θὰ ἐπιθυμοῦσαν νὰ ζή-

σουν, οὕτε διαδραματίζονται σκηνές σὲ σπίτια πλουσίων, γιὰ παράδειγμα, στὰ δύο πρῶτα ἔργα (μὲ ἐλάχιστες μικρές ἔξαιρέσεις) ή σὲ χώρους γαλήνης καὶ ἐλευθερίας στὰ δύο ἐπόμενα. Ἀκόμη, δπως ἡδη σημείωσα, δὲν γνωρίζουμε ποῦ καὶ πῶς ζοῦν οἱ φορεῖς τῆς ἔξουσίας, σὸν νὰ μὴν ἔχουν καὶ ζωή.

Κατὰ συνέπεια, οἱ περισσότεροι ἥρωές του δὲν φαίνονται νὰ ἐπιδιώκουν, νὰ ὀνειρεύονται ἔστω, μιὰν οὐσιαστικὴ ἀλλαγὴ τοῦ περιβάλλοντος τους, εἴτε γιατὶ ἔχουν παρατηθεῖ πιὰ ἀπὸ ἕνα τέτοιο σχέδιο, ποὺ τὸ βρίσκουν ἀπραγματοπόντο, εἴτε γιατὶ θέλουν νὰ βελτιώσουν τὴ ζωή τους μέσα στὰ ἴδια τοπικὰ δρια, ἀλλάζοντας π.χ. τὴν ποιότητα τῆς σχέσης τους μὲ τοὺς συνανθρώπους τους. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσουμε δτὶ στὸ Ἀνθρωποι καὶ σπίτια παρουσιάζεται θετικὰ ἢ παραμονὴ τῶν ἀνθρώπων στὴ γειτονιά, γιατὶ λειτουργεῖ ἀκόμη ἢ κοινωνικὴ ἀλληλεγγύη καὶ ἢ ὅμαδικὴ συνείδηση. Οἱ μόνοι ποὺ φεύγουν (ἢ Τασία ποὺ κλέφτηκε μὲ τὸν κουρέα, ἢ γυναίκα ποὺ ἀφησε ἀπλήρωτο τὸ φόρεμα στὴν Γεωργία) παρουσιάζονται ὡς χαρακτῆρες κακοί. Ἀκόμα καὶ ἢ Ἀγγελικὴ παρὰ τὶς ἀντιρρήσεις τῆς θὰ γυρίσει στὸ καμένο σπίτι γιὰ νὰ στήσει τὸ καινούριο σπιτικό τῆς (σ. 332), ἐπουλώνοντας ἔτσι τὸ τραῦμα ποὺ τῆς ἀφησε ὁ πόλεμος. Ἀντίθετα στὴν Καγκελόπορτα ἢ «σωστὴ» κίνηση εἶναι νὰ ἀπομακρυνθοῦν τὰ πρόσωπα ἀπὸ τὴν αὐλή. Μιὰ ἀνάλογη λύση θὰ ήταν ἰδανικὴ γιὰ τοὺς ἥρωες τοῦ Λοιμοῦ καὶ τοῦ Ηλίθους, ἀλλὰ δὲν παρουσιάζεται μέσα στὸ μυθιστόρημα.

Οπωσδήποτε, ἢ ἀναζήτηση ὑλικῶν ἀγαθῶν δὲν εἶναι μέσα στὶς προτεραιότητες τῶν περισσότερων ἥρωων. Ἀν σταθοῦμε στὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τῶν δύο πρώτων μυθιστορημάτων του, μποροῦμε νὰ ποῦμε δτὶ μῆς δείχνει σὲ πόσο λίγα καὶ ταπεινὰ ἀγαθὰ ἀρκοῦνταν κάποτε οἱ ἀνθρωποι, πρὶν νὰ εἰσβάλει ἢ καταναλωτικὴ μανία στὸν τόπο μας. Στὰ πρῶτα ἔργα (συμπεριλαμβάνοντας καὶ τὸ Λοιμὸ) φαίνεται νὰ τοὺς λείπουν ἀκόμη καὶ τὰ ἀπολύτως ἀναγκαῖα, ἐνῶ στὸ τελευταῖο μυθιστόρημα προβάλλεται ἢ πληθώρα προσφορῶν ἀγοραστικῶν εἰδῶν, πού, δμως, δὲν βελτιώνουν καθόλου τὴ ζωή.

Ο συγγραφέας, πάντως, ἀπὸ τὸ πρῶτο του ἔργο ἐπισήμανε τὸ πρόβλημα τῆς καταβολῆς δυνάμεων καὶ χρόνου γιὰ τὴν παραγωγὴ ἀχρηστῶν ἔργων ἢ τὴν ἀπόκτηση ἀχρηστῶν ἀγαθῶν. Μόνο, δμως, στὸ Ηλίθος προβάλλει ἀπειλητικὴ ἢ κοινωνία τῆς κατανάλωσης μὲ τὶς διαφημήσεις ποὺ διατεράσσουν τὴ συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων καὶ «ἀρρωσταίνουν» τὰ κτίρια. Στὸ ἴδιο μυθιστόρημα πολλοὶ ἥρωες ἀποφασίζουν νὰ ταξιδέψουν, παρασυρμένοι ἀπὸ τὶς ὑποσχέσεις τῶν μαχαζίων ποὺ «πουλοῦν ὄνειρα» (Α', σ. 395). Τὸ ταξίδι μὲ τὸ τρένο, ποὺ συμβολίζει τὴ διαδρομὴ τῆς ζωῆς, ἐνῶ ἀρχίζει εὐχάριστα, ἀποδεικνύεται μιὰ ἐμπειρία γεμάτη τρομακτικὰ ἀπρόσωπα γιὰ τοὺς περισσότερους ἐπιβάτες, ποὺ δὲν φτάνουν ποτὲ στὸν ἐπιθυμητὸ προορισμό τους. Η διαδρομὴ ἀλλάζει διαρκῶς, τὸ ἴδιο καὶ οἱ μηχανοδηγοί, συμβαίνουν δυστυγήματα, ὑπάρχει κίνδυνος τὰς εἰσιτήριας νὰ θεωρηθοῦν ἀκυρά καὶ οἱ κάτοχοι τους

λαθρεπιβάτες, τέλος, γιατί νὰ συνεχιστεῖ τὸ ταξίδι ἀπαιτοῦνται δλοένα μεγαλύτερες θυσίες.

## X

Εἴδωμε ὅτι σχεδόν δλοκληρωτικὰ οἱ ἴστορίες τοῦ Φραγκιᾶ διαδραματίζονται σὲ κατασκευασμένο καὶ δχι φυσικὸ περιβάλλον. Εἶναι, λοιπόν, ὁ χῶρος τῆς σύγχρονης κοινωνίας ποὺ προξενεῖ τὰ προβλήματα τῶν κατοίκων. Ἀπὸ μυθιστόρημα σὲ μυθιστόρημα ἡ δλοένα αὐξανόμενη περιγραφὴ τοῦ χώρου δίνει τὸ στίγμα τοῦ σύγχρονου κόσμου, ποὺ κινεῖται μὲν ἐλιγγιώδη ταχύτητα σὲ μεγάλες ἀποστάσεις, καὶ παράλληλα προβάλλει τὶς πολὺ περιορισμένες δυνατότητες διεξόδου, τὸ γάρ, τὴν ἔλλειψη συνεννόησης καὶ ἐπικοινωνίας, τὸ βομβαρδισμὸ μὲν ἀπειρα δόπτικὰ καὶ ἀκουστικὰ μηνύματα, τὴν δλοένα αὐξανόμενη μέσα στὴν καθημερινότητα βίᾳ. Οἱ ἥρωες τοῦ Φραγκιᾶ πάσχουν ἀπὸ ἔλλειψη ζωτικοῦ χώρου· ἡ ἀπομόνωση γίνεται ὄρατὴ ἀπειλή.

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

Μὲ δεδομένο, λοιπόν, ὅτι μέσα στὰ τέσσερα αὐτὰ μυθιστορήματα οἱ ἀνθρωποι δὲν μποροῦν νὰ ταξιδέψουν στὸν χῶρο ἢ νὰ ξεφύγουν στὸν χρόνο, ποιά λύση τοὺς ἀπομένει; Νὰ μείνουν οὐσιαστικὰ ἀκίνητοι, σὰν ἔνας δεσμώτης, ἔνας θυητὸς Ηρομηθέας δεμένος ἀπὸ τὴν Βία καὶ τὸ Κράτος στὸν Κακόκασο; Μὲ πολὺ λιγότερη μεγαλοπρέπεια ἀπὸ τὸν μυθικὸ τιτάνα αὕτῃ συμβαίνει σὲ ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς ἥρωές του. Ἀλλὰ δὲν χρησιμοποίησα ἀσκοπα αὐτὴ τὴν παρομοίωση· Δις μὴν ξεχνάμε ὅτι μετὰ τὴν τραγωδία τοῦ Αἰσχύλου ἔργεται τελικὰ ἡ θετικὴ λύση γιὰ τὸν Προμηθέα.

Ανάλογα, στὸ τέλος τῶν ἴστοριῶν του ὁ Φραγκιᾶς ὑποβάλλει μιὰ «ἀπελευθερωτικὴ» λύση γιὰ τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα ποὺ ἀγωνίζονται νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸ λαβύρινθό τους. Ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ διακρίνει πρῶτα ἀπ' ὅτι τὸ περιβάλλον δὲν καθορίζει τὰ πρόσωπα, ὅπως τὸ νατουραλιστικὸ τοίλευ. Πράγματι, στὶς κοινὲς κακὲς ἔξωτερικὲς συνθῆκες δρισμένοι ἥρωες ἀντιδροῦν διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους. Ἐπιπλέον, ἀντίθετα μὲ δὲπι θὰ περιμέναμε μετὰ τὴ σταδιακὴ μετατροπὴ τοῦ κόσμου ἀπὸ μυθιστόρημα σὲ μυθιστόρημα σὲ ἔνα ζοφερὸ σύμπαν, στὸ τέλος κάθε ἔργου ἀφήνεται νὰ διαφανεῖ μιὰ αἰσιόδοξη προοπτικὴ γιὰ τὸ μέλλον. Ὁ συγγραφέας, λοιπόν, προτείνει τελικὰ ἔνα θετικὸ ἡ 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 etc.) 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.