

πηγαίνοντας να πολεμήσει εθελοντής, ξεμπάρκαρε στη Βαρκελώνη. Μετά τη διάλυση του ΡΟUM από τους σταλινικούς, βρέθηκε να ζει κληρονομημένος σαν σκυλί, στους δρόμους της Βαρκελώνης του 1937. Στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του Φόρος τιμής στην Καταλονία, λέει και ξαναλέει: «Προειδοποιώ τον καθένα για τη μεροληψία μου και για τα λάθη μου», «... όλοι μας γράφουμε μεροληπτικά... προσέξτε τη μεροληψία μου...»¹⁵.

Θέλω να πω ότι η μεροληψία του Τσίρκα είναι συγγνωστή, μεγαλόψυχη, ωραία. Όμως επιτρέψτε μου να κλείσω με στίχους από ένα ποίημα του Όργουελ, επιτάφιο σ' έναν Ιταλό συμμαχητή του, που δεν έμαθε ούτε το όνομά του – σ' έναν άνθρωπο σκέτο λοιπόν:

...
 ανάμεσα στη σφαίρα και στο ψέμα
 πού θα κρύψεις το κεφάλι σου;
 ...
 το ψέμα που σε σκότωσε
 είναι θαμμένο τώρα
 κάτω από 'να μεγαλύτερο ψέμα.¹⁶

2010

15. Τζωρτζ Όργουελ, *Φόρος τιμής στην Καταλονία*, μτφρ. Νίκος Β. Αλεξίου, Ελευθέρος Τύπος, Αθήνα 1980, σ. 124, 178.

16. Επίλογος στο «Αναπολώντας τον ισπανικό πόλεμο» (1943), ό.π., σ. 199.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΦΡΑΓΚΙΑΣ

I. Από τον λαό στο πλήθος

Ο Αντρέας Φραγκιάς είναι ο κατεξοχήν μυθιστοριογράφος του μεταπολέμου. Ανήκει στην πρώτη μεταπολεμική γενιά και έγραψε αποκλειστικά μυθιστόρημα – το μυθιστόρημά της. Δεν τον απασχολεί η ιστορία αλλά η μετα-ιστορία, το αποτύπωμα της πρώτης στην ψυχή και στα πράγματα, η άδοξη καθημερινότητα.

Αυτό το έργο έχει βέβαια ορισμένη σκοπιά, ξεκινάει από τις ιδέες μιας αγωνιστικής Αριστεράς με αντιστασιακό παρελθόν και με την εμπλοκή της στη λογική του εμφύλιου. Αλλά το θέμα του δεν είναι το ένδοξο ή το ένοχο παρελθόν, είναι το παρόν που δεν γίνεται ειρήνη, ελευθέρια και ευτυχία για τους πολλούς. Αυτός, οι πολλοί, έχουν χάσει τον πόλεμο, όπως χάνουν πάντα οι πολλοί – το ιδιαιτέρο εδώ είναι πως η ήττα τους έχει σφραγισθεί σ' έναν εμφύλιο. Οδυνηρότερα από τα ερείπια και τα πρακτικά κδιέξοδα φαίνονται τα χάσματα στην ψυχή των ανθρώπων που έβγαιναν από τις βεβαιότητες των ηρωικών χρόνων. Είναι τώρα οι αντι-ήρωες, που βωλοδέρνουν για το μεροκάματο ή για το όνειρο της ατομικής ανόδου, ενεργούν σπασμωδικά και μοναχικά κάτω από τον φόβο των συνεπειών της παλιάς και τον πανικό μιας νέας ήττας, προσωπικής.

Ο κλειστός ορίζοντας, από την παράδοση της κοινωνιστικής πεζογραφίας μας, δεν είναι πια ψυχολογία περιθωρίου, υποπρολεταριάτου των ξεριζωμένων της υπαίθρου, των μικρούπαλλήλων ή των μικροαστών. Η προσωπική μετατοπίζεται από το φαινόμενο στην αιτία, από την αιμόσφαιρα στα πράγματα. Εγκυριαλείπεται λ.χ. η ταβέρνα, ο «τρόπος ζωής» μεταξύ μιζέριας και μπόεμ, μοιρολατρίας και ονείρου φυγής, όλα όσα σάρωσε ο πόλεμος και το αστικό μυθιστόρημα. Τώρα ο «ορίζοντας» γίνεται κλοιός που συσφίγγεται από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα: από τη λαϊκή συνοικία με τα τραυματισμένα σπίτια και τα ιδανικά, στη λαϊκή «πολυκατοικία» των αποκλεισμένων με τη βαριά καγκελόπορτα της αυλής, από και στο νησί-στρατόπεδο συγκεντρώσεως και τέλος στην αλλοτριωτική πολιτεία του παγιδευμένου πλήθους.

Η πεζογραφία του Φραγκιά βρέθηκε μέσα στην κοίτη του κοινωνικού ρεαλισμού, χωρίς να παρασυρθεί στην κανονιστική εκτροπή του, τον «σοσιαλιστικό ρεαλισμό». Αντίθετα, προχώρησε από τη διακριτική ανανέωση προς την ανατροπή των συμβατικών ορίων του ρεαλισμού, φέρνοντας το κοινωνικό μυθιστόρημα σε έναν προσεκτικό και αντιδογματικό μοντερνισμό. Μπορούμε, σχηματικά, να κατατάξουμε τα τέσσερα μυθιστορήματα ως διαδοχικές φάσεις (Α, Β, Γ, Δ) σε μια έρευνα της αντοχής ή μη του ρεαλισμού:

Α. *Άνθρωποι και σπίτια*, 1955. Ο ρεαλισμός είναι ήδη ελλειπτικός αν όχι ελλειμματικός, αφού παραλείπονται είτε απλώς υπονοούνται στοιχεία της κοινωνικής πραγματικότητας καθοριστικά για τον πολυπρόσωπο αυτό κό-

σμο (λ.χ. η πολιτική πράξη και η πολιτική αιτιότητα των προβλημάτων). Το ουσιαστικότερο όμως είναι ότι η ζοφερή πραγματικότητα της λαϊκής συνοικίας μετριάζεται από επωπερικό φως, ένα γνέψιμο νεο-ρεαλιστικής μεταφοράς: λυρική αύρα, γενναιοδωρία συναισθηματική, μύθος της λαϊκότητας...

Β. *Η καγκελόπορτα*, 1962. Το κοινωνικό παραχωρεί έδαφος στο ψυχολογικό είδος. Εδώ έχουμε τη μοναδική στο μεταπολεμικό μυθιστόρημα κοινωνιοψυχογραφία της ήττας σ' έναν μικρόκοσμο αντιπροσωπευτικά λαϊκό, με ζοφή στην ατομική ψυχολογία του φόβου και του πανικού του αδιεξόδου.

Γενικά η επιστροφή στην ειρήνη παρουσιάζει μια όψη τραγική, με πιθανή αναφορά στο πρότυπο της μεταπολεμικής τραγωδίας -της *Ορέστειας*- αποκλειστικά όμως στη μοίρα στρατιωτών, ανώνυμων Αχαιών, χωρίς Ατρείδες και ήρωες επικεφαλής. Αντίστοιχη είναι και η πεζότητα, η κοινοτοπία του μύθου και της μορφής.

Γ. *Λοιμός*, 1972. Στους αντίποδες του νεο-ρεαλισμού (Α), θα δει κανείς νεο-νατουραλισμό σ' αυτό το σκληρό κρήνημα. Σωστό ποίημα υπανθρωπισμού/απανθρωπισμού, περιέχει όντως έναν υπαινιγμό αταβισμού της αγριότητας, προτεραιότητας του άφρωστου και του σκοτεινού, καθώς οδηγεί -χωρίς την παραμικρή διαφυγή- στο κέντρο της νύχτας του ολοκληρωτισμού: ένα πρωτότυπο στρατόπεδο συγκεντρώσεως-εργαστήρι σχεδόν όπου, με τον σωματικό και ηθικό βασανισμό, ο άνθρωπος σιμκρύνεται σε μια μόνη διάσταση, τη βιολογική.

Δ. Το *Πλήθος*, 1-1985, 2-1986. Περνάμε σε μια νέα χρήση του ρεαλισμού, που μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε μετα-ρεαλισμό της εικονικής πραγματικότητας. Η συμβολική και εξπρεσιονιστική προέκταση του *Λοιμού* εδώ γίνεται έδαφος: ακραία κατάσταση, κοινωνιο-είδωλο, αίθηση τέλος του ανθρωπισμού, αγωνία και καταγγελτική υπερβολή. Ο εφιάλτης είναι τώρα ήπιος και, γι' αυτό, μόνιμος, νόρμα, καθημερινότητα και (μπαναλιτέ) αστική. Τα πλήθη βομβαρδίζονται από καταγισμό πληροφωρίων και σημάτων αντιφατικών απαγορεύσεων, περιέργων κανόνων, σαλαγίζονται στην κατανάλωση, στη συνθετική ψυχαγωγία και το όνειρο, ή εμπλέκονται σε παράλογες ίντριγκες, ανακρίσεις, παγίδες. Γενικά η μοντέρνα πραγματικότητα εκτοπίζεται από τη μετα-μοντέρνα εικόνα της, γίνεται (δυνητική), μοντάρεται μέσα σ' έναν τεράστιο προσομοιωτή γεμάτο σκηηνικά, είδωλα, προπλάσματα.

Η ανθρωπιστική άποψη στο μυθιστόρημα του Φραγκιά μόνο ως τεχνοτροπία διαφέρει από βιβλίο σε βιβλίο. Είναι πάντα ο ίδιος κόσμος του μεταπολέμου, ο λαϊκός-αστικός, με το σημάδι του ιστορικού βιώματος γενικευμένο σε μέση ψυχολογία και αντίστοιχα αδύναμο ως ανύπαρκτο κάθε άλλο στοιχείο ταυτότητας – πολιτιστικό, παραδοσιακό, τοπικιστικό, βιολογικό, ψυχαναλυτικό (ο κατάλογος θα ήταν μακρύς).

Δεν υπάρχουν λ.χ. αναφορές στο παρελθόν πιο πίσω από την Κατοχή, σε καταγωγή, σε συγγένειες, στη φύση και γενικά στον χώρο, έξω από τον πολεοδομικό, στις μικρές συνθήκες, στο σώμα και τον ερωτισμό, στις πίστεις/

ιδεολογίες, στο τελετουργικό και στο παιγνίδι αλλά και στην υλική ζωή συνολικά εκτός από την οικονομική της πλευρά (εργασία, παραγωγή). Είναι ένας κόσμος σοβαρός, αποκλειστικά ενγλήκων – το παιδί απουσιάζει εντυπωσιακά, σαν να εξαιρείται ή να προστατεύεται.

Ελλείπει ολότελα επίσης η φωτογραφική αντίληψη, το πικρέτο και ο «τύπος», η μορφή και η εμφάνιση των προσώπων, όπως και οι περιγραφές εσωτερικών και εξωτερικών χώρων. Αλλά και τα ονόματα των προσώπων είναι σκόπιμα κοινόχρηστα – δεν συγγενεύουν λ.χ. με τα σημερινά ονόματα των λαϊκών ανθρώπων, των μικρομεσαίων ή των φτωχών διαβόλων του Βουτυρά. Αυτοί οι άνθρωποι δεν θα μπορούσαν να ήταν με τον ίδιο τρόπο ανώνυμοι σε άλλη εποχή. Άλλωστε χάνουν τα ονόματά τους, ανεγλώς φυσικά, στον *Λοιμό*, όπου ονοματίζονται με επίθετα ή περιφράσεις, συνδεδεμένα με καταστάσεις και πάθηματά: ο περιδεής, ο εκκερμής, ο επεικλής, ο τετράγωνος, ο καταστροφέας, αυτός που... Ανώνυμες είναι και η πόλη, η συνοικία, η οδός, η πλατεία και – στο *Πλήθος* – το δάσος, η εξοχή, το «τούνελ» που διασχίζει το τρένο.

Όλα όσα απαριθμούνται μαρτυρούν την απομάκρυνση του Φραγκιά από τον ακραιφνή ρεαλισμό, κυρίως από τη δεισιδαιμονία της αληθοφάνειας και την αναπαράσταση. Συντηρητική είναι, αντίθετα, η αφηγηματική σκοπιά: πανεποπτική εξέδρα του συγγραφέα, αφήγηση τριτοπρόσωπη, παρατακτική, ακολουθώντας τη χρονική σειρά, με πολλούς διαλόγους, χωρίς διαλογισμούς ή εσωτερικό μολόγο. Κείμενο εύληπτο και σαφές, δεν χρειάζεται ποτέ να ξαναδιαβάσεις για να καταλάβεις ή να δέσεις το νήμα – κενό ή (πλοκή) είναι υποτυπώδης ως ανύπαρκτη: η ανα-

γνωστική προσπάθεια μετατίθεται στη σύλληψη της μεταφορικής σημασίας, της άδηλης αναφοράς ή της αλληγορίας, στα δυο τελευταία μυθιστορήματα. Δεν υπάρχουν εξάρσεις υπερβολικές, οι συγκρούσεις, εντάσεις και κορυφώσεις είναι μοιρασμένες και δίνονται «αντικειμενικά». Αν ξεχωρίζει ένας τόνος, περίπου ενιαίος από την πρώτη ως την τελευταία σελίδα αυτού του έργου, είναι η ηρεμία της γραφής. Ακόμα και οι πιο άγριες σκηνές στον *Λοιμό*, οι εξωφρενικές βιαιότητες στο *Πλήθος* δίνονται με το ύφος καθημερινής ρουτίνας, με το ψυχρό φως που έριξε στο παράδοξο και το τρομερό η πέζογραφία του Κάφκα. Τέλος, στα δυο τελευταία μυθιστορήματα, τα πρόσωπα είναι σκιάδη, δεν υπάρχουν πρωταγωνιστές, ούτε καν ρόλοι, όλα είναι δευτερεύοντα, όλοι κομπάρσοι.

Ολοφάνερα, η τομή στο έργο του Φραγκιά γίνεται με το τρίτο μυθιστόρημα, τον *Λοιμό*, τοποθετείται δηλαδή συμμετρικά στο μέσο της δημιουργίας του και των τεσσάρων δεκαετιών που καλύπτει. Αν ο κόσμος του παραμένει ο ίδιος – οι «πολλοί», η μοίρα τους –, η παρατήρησή του αλλάζει ριζικά, απομακρύνεται από την οικεία εικόνα και τη μικρή κλίμακα προς την οριακή κατάσταση και τη συμβολική γενίκευση. Δεν πρόκειται πια για την πίεση των υλικών συνθηκών, για τις αλλαγές εποχής και για τις προσπάθειες ή την αδυναμία προσαρμογής στις νέες συνθήκες – το δραματικό υπόβαθρο των δυο πρώτων έργων. Τώρα τα πράγματα παίρνουν τις διαστάσεις του απόλυτου και η ανησυχία δίνει τη θέση της στον συστηματικό εφιάλτη. Στην επιφάνεια έρχονται τερατώδεις μηχανισμοί κυριαρχίας, που χρησιμοποιούν πλήθη ομήρων ως πρώτη

ιά σε μια ομογενοποιητική μηχανή παραγωγής στερεοτύπων.

Στον *Λοιμό* το τοπίο δεν είναι πια αστικό, κοινωνικό ή το στενό, αλλά περίκλειστο, ένα στεγανό σύστημα κατανγκασμού και πειθαρχίας, όπου περισσότερο από την ίδια τη βία και τη «λογική» της σημαίνουν τα μέσα της, η ψυχροτεχνική της. Το ανώνυμο στρατόπεδο δεν ξέρουμε καν αν είναι στρατιωτικό ή πολιτικό (ας μην ξεχνάμε ότι πρωτοκυκλοφόρησε σε συνθήκες στρατιωτικής δικτατορίας). Δεν δικαιούται τον χαρακτηρισμό του μελλοντολογικού μύθου (anticipation), αφού είναι πολλαπλά αναγνωρίσιμο. Ανήκει στο αντιπροσωπευτικότερο σύστημα του εικοστού αιώνα – το στρατόπεδο συγκεντρώσεως των δύο ολοκληρωτισμών – έχει όμως την ιδιομορφία του – σπεσιαλιτέ ελληνική – την παιδαγωγική εξόντωση: παράγει «μεγάνα», «αναμόρφωση» με αργή, συστηματική εκτέλεση. Πολλά προσδιορίζουν το γεωγραφικό στίγμα, το σύστημα και το ύψος της Μακρονήσου, άλλα πάλι παρεκκλίνουν, τονίζοντας το γοτθικό στοιχείο της τεχνολογίας του τρόμου και την παγκοσμιότητα του παράλογου. Ο λυκανθρωπισμός, ο πανάρχαιος μύθος της τερατογονίας ως μεταφορά, γίνεται στον αιώνα αυτό εφιάλτης εντομογονίας με την αλληγορία του Κάφκα. Εδώ έχουμε το εργαστήρι της μαζικής Μεταμόρφωσης. Ο «αταστροφέας» μονολογεί:

Βλέπω πολλούς στο στάδιο της μεταβολής. Τώρα είναι κάμπιες, μερικοί πιο προχωρημένοι έγιναν κιόλας χρυσάλιδες κι αύριο θα μεταμορφωθούν σε πλήρη έντομα. (σ. 231)

Στην παραίσθησή του ένας κρατούμενος κραυγάζει:

Δε θέλω να έχω ρύγχος, φολίδες, πλοκάμια... Δε θέλω πρισματικά μάτια και κεραίες... Δε θέλω λέπια... Τράβα τις δαγκάνες σου από πάνω μου! (σ. 173-174)

Για να παραχθεί το τέρας του Φρανκενστάιν χρειάστηκαν νεκρά μέλη συν ηλεκτρισμός. Για το ανθρωπο-έντομο που παράγεται μαζικά, αρκεί η νέκρωση του πνεύματος και της ψυχής: το τυποποιημένο προϊόν είναι πάλι συναρμο-λόγημα, μοντάζ. Η ηλεκτρονική τεχνολογία παρέχει τις δυνατότητες. Από το παρατηρητήριο του στρατοπέδου «κάποιος» εποπτεύει τα πάντα: «Η μάσκα, ένα ομοίωμα προσώπου από σκασιμένη πορσελάνη, χωρίς αίμα και χωρίς σύσπαση, παρακολουθεί, ελέγχει και παρατηρεί» (σ. 67). Σήματα, συνθήματα, διαταγές, κανόνες, διέπουν τα πάντα και δίνουν τον ρυθμό στις ώρες. Όλη η ζωή στέλλεται σ' ένα εδώ/τόρα απόλυτης ομοιογένειας. Ο κόσμος συρρικνώνεται σ' αυτό το αγκαθωτό νησί, ο χρόνος σταματάει: «Πέρα από δω δεν υπάρχει τίποτα. Ούτε πριν αλλά ούτε και μετά είναι δυνατόν να υπήρξε ή να γίνει κάτι άλλο που να μην είναι το ίδιο με τούτο» (σ. 70). Το εδώ/τόρα είναι αιώνιο, απλώνεται «ώς το όριο του κόσμου».

Με μια υπέροχη ειρωνεία, ο Φραγκιός επιστρέφει την ύβρι των γνωστών παρομοιώσεων της Μακρονήσου από ακαδημαϊκούς διανοούμενους. Η μεταφορά της Παιδείας στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως ανατρέπεται ως μεταφορά του στρατοπέδου στην Παιδεία.

Η μεταφορική προέκταση, που ήταν στοιχείο ένθετο στα δυο πρώτα βιβλία (καμένα σπίτια, κλειστό εργοστάσιο, σάπια κονσέρβα, βαριά καγκελόπορτα, λατρεία της

μηχανής, το κρύψιμο του φυγόδικου κάτω από τη νεκρική κλίση του πατέρα του κτλ.), γίνεται η βάση της μυθιοποιηματικής κατασκευής στον *Λοιμό* και στο δίτομο *Πλήθος*. Στο πρώτο οικοδομείται άσκοπα μια προσομοίωση πολιτείας με λειτουργίες ανύπαρκτες και μια εικονική πραγματικότητα που επιβάλλεται στην αληθινή.

Με το *Πλήθος* έχουμε το πρώτο, στην Ελλάδα τουλάχιστον, μεγάλο μυθιστόρημα όπου όλα συμβαίνουν σε μια «μεικονική» ή, πιο σωστά, «δυνητική πραγματικότητα», όπως εκείνη του «αυβερνοχώρου» – κι αυτό ανεξάρτητα από την πρόθεση (ή μη) του συγγραφέα. Τα πραγματικά αντικείμενα εκτοπίζονται από τις εικόνες τους: κατασκευές, σκηηνικά, προπλάσματα. Ένα εργαστήριο τέτοιων υποκαταστάτων δέχεται σωρεία παραγγελιών:

Θέλουν δέντρα, εστιατόρια, δικαστήρια... Ρωτάει για πού προορίζονται και του απαντάνε με σοβαρότητα: «Να τα φτιάξεις έτσι που να ταιριάζουν σπουδήτοτε». (1, σ. 142)

Και αλλού:

Να ξέρεις όμως πως δεν υπάρχουν μόνο ψεύτικες πρό-τες, και χτίρια ολόκληρα είναι χάρτινα, μόνο πρόσοψη κι από μέσα τίποτα. (1, σ. 104)

Τα ανθρόπινα ομοιώματα, που παράγονται ανάλογα με τις απαιτήσεις της αγοράς, είναι τα πιο τυποποιημένα:

Ο Θάνος σκέφτεται μήπως το μυστικό σ' αυτές τις κατασκευές είναι να παραμορφωθούν τόσο τα πρόσωπα από την παλίρροια της εποχής, ώστε να φτάσουν σε γε-

νικές και τυπικές μορφές, όπως το κύμα κάνει όμοια τα βότσαλα της παραλίας. (1, σ. 149)

Πάνω σ' αυτό επιμένει ιδιαίτερα το κείμενο:

Η παραγωγική συνεχίζεται. Τελική επιδιώξη είναι να δοθεί μια και μόνη τυποποιημένη μορφή, να επιβάλουν τον ενιαίο τύπο [...] Η γενική προσπάθεια τείνει όχι μόνο να γίνεις ένα τυποποιημένο ομοίωμα, αλλά και να βλέπεις όλους τους άλλους άψυχες φηγούρες από χαρτόνι. (1, σ. 158)

Πραγματικοί άνθρωποι παγώνουν ξαφνικά σε άψυχες κούκλες. Κυριαρχεί η τεχνητή εικόνα – παράσταση, σκηνοικό, φωτεινό σήμα και επιγραφή. Η ζωή σκηνοθετείται, ίσως γυρίζεται απλώς ένα φιλμ και όλοι είναι κομπάρσοι ή διασκεδαστές σε λούνα παρκ. Ένα τρένο προχωράει στρώνοντας ολοένα τις γραμμές του, καθώς οι «επιβάτες» κατεβαίνουν συνεχώς και τοποθετούν τραβέρσες και ράγες. Το πάρκο ή δάσος που διασχίζει αποτελείται από χαρτονένια δέντρα. Τα καύσιμα της μηχανής του είναι επιβάτες που βαφτίζονται από την υπηρέσια λαθρεπιβάτες ή είναι ανδρείκελα ή και τα δυο. Όλη η διαδρομή του δεύτερου τόμου παρουσιάζεται ως «δυναμική», «προσομοιωτική», όλα έχουν αλλάωστε το πρόσημο της αμφιβολίας ή του συμβόλου, παρά την ψυχή, αντικειμενική εικόνα τους και την ευδία της ημέρας ή της γιορτής. Όλα είναι ασυνεχή, αποκόμματα και θραύσματα από παλιές μορφές πραγματικής ζωής και αγώνα, υπόλοιπα σχέσεων, φιλίας, συντροφικότητας, έρωτα – παράνομα πια ή αδύνατα. Στο παρόν έχουν μείνει αναπαραστάσεις αμφί-

βουλής γνησιότητας. Μια σύγκρουση διαδηλωτών με τις αρχές είναι ίσως σενάριο με πλήθος κομπάρσων, αν υπάρχουν αίμα και σκοτωμένοι είναι από σελίδα άλλου σενάριου που υπερδευτήρη κατά λάθος στο νέο και δόθηκε για (γύρισμα) (2, σ. 287).

Ένα απροσδιόριστο καθεστώς με ιδιοκτητικά γραμμάκια, μπουλντόζες ή τανκς, βαθμούχους, «όργανα» διευθίνει τα πάντα, υπνωτίζει σχεδόν αλλά πάντως διοχετεύει τα πλήθη, τα σπρώχνει στα κανάλια του εικονικού και του παραλόγου, ή εξουδετερώνει με την καταστροφή τη μνήμη, τη μορφή, την προσωπικότητα. Άτομα και ομάδες, που σχηματίζονται στους δρόμους, βομβαρδίζονται από σήματα που κανείς δεν μπορεί να καταλάβει τη λογική τους. «Μην προσπαθείς να ενοήσεις το σύστημά τους. Το σήμα δεν έχει καμιά μεταφυσική. Η μεταφυσική που καλλιεργείται είναι ο σεβασμός στην αυναρτησία του συστήματος. Αυτό είναι το σήμα, το ένα και το μοναδικό» (1, σ. 106).

Το θέμα που επανέρχεται σταθερά σε όλη τη μυθοπλασία του Φραγκιά είναι ο φόβος και ο πανικός, τα συναισθήματα δηλαδή που παραλύουν την ατομική και τη συλλογική αντίσταση στη βία των εξουσιών και στην απάνθρωπη λογική των συστημάτων. Στο Πλήθος το θέμα αυτό γίνεται κεντρικό. Κάποιος ονειρεύεται τη δυνατότητα να μετρήσει τον φόβο ως έναν από τους ρύπους που συνθέτουν το (γνώτο της πολιτείας):

Επιμένουν να θεωρούν την ατμόσφαιρα μίγγμα γνωστών αερίων, αποφεύγουν να τη δουν σαν δεξαμενή δυναμικού με φορτίσεις και αποφορτίσεις. Κανένας δεν

ψάχνει να βρει τις ενώσεις που ίσως σχηματίζονται μέσα της και γίνονται άλλοτε εφρηκτικές ή αποσαθρωτικές, ικανές να γεννήσουν υψηλούς ζωικούς κραδασμούς ή να φέρουν την ασφυξία. Κάποτε θα μπορούσαμε να πούμε πως μια φιλική ή μια ερωτική αναπνοή είναι χημικά διάφορη από μια κραυγή φόβου, από τη δύσπνοια της αγωνίας. (1, σ. 406-407)

Και προσπαθεί να ορίσει τον χημισμό του ατομικού και του ομαδικού φόβου, υποθέτει πως ξεσπάνε «κατά καιρούς πλημμύρες και σαρωτικές θύελλες φόβου». Από την «ακτινοβολία» του ατομικού φόβου, με την «αγωγιμότητά» του απλώνεται ο ομαδικός φόβος. Προβλέπει, τέλος, την εγκατάσταση «φοβοσυλλεκτών» και «φοβομετρικών σταθμών».

Με τον δεύτερο τόμο, ο φόβος γίνεται εμπόρευμα, ο πανικός είναι διευθυνόμενος, έχει την τεχνολογία του. Η «διοίκηση» κατασκευάζει «αποθήκες φόβου», «χοάνες συλλογής», «χώρους καλλιέργειας» και οργανώνει «ρεσιτάλ φόβου». Για να συντεθεί η «γενική μελωδία» του φόβου, χρειάζονται όλα τα συστατικά θέματα: «η ενοχή, ο πανικός της αποτυχίας, η γελοιότητα και το μάταιο κάθε προσπάθειας, ο ύμνος της ιδιοκτησίας, η απελπισία για καθετί καλύτερο, ένα θριαμβικό εμβατήριο για το κέρδος, η εξουσία που τσακίζει κόκαλα» (2, σ. 363). Το μεταφορικό λεξιλόγιο περνάει, όχι τυχαία, νομίζω, από την τεχνολογία του φόβου (με τις σχετικές ευρεσιτεχνίες) στη μουσική, αλλιώς από την τεχνική στην τέχνη, από τη σύγχρονη στον διαχρονικό συμβολισμό: το «ρεσιτάλ» αυτό «παίζεται επί αιώνες».

Στην οργουελική πολιτεία του Πλήθους δεν κατασκευάζεται μόνο το παρόν/μέλλον αλλά διορθώνεται και το παρελθόν. Ό,τι συνδέει ακόμα τους υπηκόους με τη δική τους ιστορία, η μνήμη, τα σημεία αναφοράς των συνειδησών, ο δεσμός με τα πράγματα, κάθε συνέχεια κόβεται. Οι προσόψεις των σπιτιών καταρρέουν, οι τοίχοι αρρωσταίνουν, δρόμοι και ολόκληρες συνοικίες ανασκάπτονται, εξαπολύεται πογκρόμ όχι μόνο κατά της μνήμης αλλά και της ανθρώπινης μορφής. Οι διαβάτες αναγνωρίζουν τα κεφάλια από τα αποκεφαλισμένα αγάλματα τα πεταμένα στους δρόμους – ήταν παιδιά της γειτονιάς, που είχαν χαθεί σε παλιούς αγώνες. Ψάφουν τις πληγές από βιολαντιστήρια πάνω τους, ξαναθυμούνται το χαμόγελό τους. Αλλά αμέσως βγαίνουν συννεφιά και θρυμματίζουν με βιολιές τα κεφάλια, μαζεύουν τα ακέραια αγάλματα σε αποθήκες (1, σ. 102-105). Μια ομάδα από παράτολμους «ελευθερώνουν» τα αγάλματα και τα κρύβουν. Μα κι αυτοί χάνονται, οι άλλοι δεν ξέρουν πού έχουν καταχωνηστεί τα αγάλματα, ίσως μέσα στη γη, ενώ οι αρχές καταδιώκουν τη μια συνοικία μετά την άλλη για να τα βρουν. Η περιπέτεια με τα αγάλματα είναι από τις ελάχιστες (ντριγκες που συνδέουν το πρώτο με το δεύτερο μέρος του έργου) αυτό αρχίζει μάλιστα με την προσπάθεια ενός από τους «απελευθερωτές» των αγαλμάτων να περισώσει τουλάχιστον την ιστορία του (πέτρινου αρχείου) γράφοντάς την. Αλλά και το χειρόγραφο καταστρέφεται σ' ένα από τα πολλά υπερреαλιστικά επεισόδια του σιδηροδρομικού ταξιδιού: αποσπάται από τη νεαρή γυναίκα που το μετέφερε μ' ένα βαλιτσάκι και ρίχνεται στη φωτιά της ατιμοληχανής, μαζί με όλα τα τιμαλφή των επιβατών, τα σκη-

νικά, τα πλαστικά ομοιώματα κτλ. (2, σ. 113). Ό,τι από το παρελθόν διαφεύγει την καταστροφή από την εξουσία του συστήματος γίνεται καύσιμο προόδου της τυφλής μηχανής.

Μ' αυτόν τον φιλοσοφικό μύθο, ο αφηγητής της μεταπολεμικής πραγματικότητας του συνοικιακού μικρόκοσμου ωθεί τον κοινωνικό ρεαλισμό σε μια προέκταση που ονόμασα πιο πάνω μετα-ρεαλισμό. Μένει στα (πράγματα), στο (αντικείμενο) απέναντι στον άνθρωπο, σε μια αμφισημία που μοιάζει με ανατροπή: τη μεταμόρφωση των ανθρώπινων σχέσεων σε σχέσεις πραγμάτων, της κοινωνίας σ' ένα απρόσωπο, άβουλο, τηλε-διευθυνόμενο «συμβίον», όπου κυριαρχούν οι αυτοματισμοί της κατανάλωσης και του θεάματος. Μεταχειρίζεται για τον σκοπό αυτό την ασυνέχεια, τον ατοπισμό, την επιπεδότητα που προσφέρει η τεχνική της «δυνητικής πραγματικότητας» και του «προσομοιωτή», με μεταφορική και αλληγορική σημασία. Ο άνθρωπος συμπίεζεται σε μια μόνη διάσταση, χωρίς προσωπικότητα και ψυχή. Παράδοξα, αυθαίρετα, συγκεκριμένα επεισόδια, συζητήσεις, εικόνες μοντάρνται όχι πια με συνειρμούς ή εσωτερικό μονόλογο, αλλά με την ελευθερία και την ενάργεια (κόμικς) επιστημονικής φαντασίας.

Στο πολιτισμικό πρόβλημα που θέτει η απόλυτη κυριαρχία της τεχνολογίας και η κατασκευή της πραγματικότητας/εικόνας η απάντηση του συγγραφέα είναι ανθρωπιστική. Γι' αυτό την παρουσιάζει ως πραγματοποιήση και πολιτικό ολοκληρωτισμό, όπου η αντίσταση φαίνεται αναποτελεσματική, —δεν ξέρουμε όμως αν— ξεπερασμένη

ή πρόμην. (Φαίνεται μόνο με πολιτικά αντανakλαστικά προσώρας.) Δεν μπορώ να απαντήσω στο ερώτημα αν η μηχανή αυτή δευτεροκατασκευάζεται από τον Φραγκιά με το μοντέλο της «δυνητικής πραγματικότητας» ή είναι προφητική, anticipation. Μάλλον επειδή μ' άρεσε η πρόφητικώς, μόνο σύμπτωση το ότι η έννοια αυτή της κυβερνητικής (του κυβερνοχώρου) εμφανίζεται την αμέσως προηγούμενη χρονιά από την έκδοση του πρώτου τόμου του *Πλήθους*, το 1984. Μα δεν έχει και μεγάλη σημασία η πολιτογράφηση της «πραγματικότητας» με το επίθετο «δυνητική». Το πρωτότυπο υπήρχε. Και το ρομάντσο επιστημονικής φαντασίας, ιδίως με τη μορφή (κόμικς), είχε εφεύρει νωρίτερα μια παραπλήσια. Ακόμα πιο πριν, η περίφημη αλληγορία του Όργουελ είχε ακριβώς τίτλο