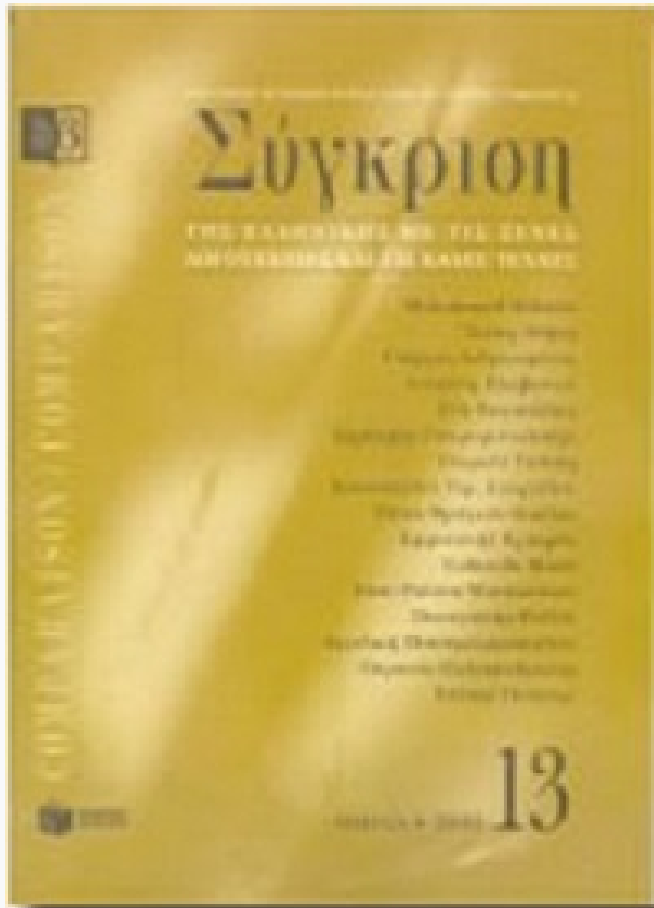


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 13 (2002)



Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία

Αντιγόνη Βλαβιανού

doi: [10.12681/comparison.10130](https://doi.org/10.12681/comparison.10130)

Copyright © 2016, Αντιγόνη Βλαβιανού



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βλαβιανού Α. (2017). Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 13, 139–155. <https://doi.org/10.12681/comparison.10130>

Χώροι ημι-δημόσιοι και ιδιωτικοί στην ελληνογαλλική μεταπολεμική πεζογραφία¹

Α. ΧΩΡΟΙ ΗΜΙ-ΔΗΜΟΣΙΟΙ

Ο λογοτέχνης και μεταφραστής Νάσος Δετζώρτζης, αναφερόμενος κάποτε στην πρώτη του νυχτερινή περιπλάνηση στους δρόμους της Αθήνας του '29 με συντροφιά τον ποιητή Τέλλο Άγρα, καταλήγει με τα εξής: «[...] Το αποτέλεσμα είναι ότι, κουβεντιάζοντας έτσι για πολλά και διάφορα, φτάσαμε χωρίς να το καταλάβουμε από τους ταπεινούς πίσω δρόμους που αγαπούσε: Σωκράτους, Μενάνδρου, Πλατεία Βάθης, στην οδό Ηπείρου [...]. Μπρος στο 17, όπου “το καταφύγιό του”, “το ερημητήριό του”, σταματήσαμε. Μια κουρασμένη ξύλινη σκάλα άνοιγε σε μια παλιά αθηναϊκή αυλή. Χαιρετιστήκαμε εκεί, —δε μου είπε να μπω μέσα. Για να το αμβλύνει ίσως αυτό, ξαναξεκινήσαμε, και —κατά τα συστήματα εκείνου του καιρού, που οι δρόμοι ανήκαν ακόμα στους ανθρώπους², με ξεπροβόδισε ως τη γωνία Πατησίων»³.

Εκείνα τα χρόνια λοιπόν, ο δρόμος αποτελούσε προέκταση του σπιτιού ως ιδιωτικός χώρος και, συνεπώς, τους δρόμους, ως χώρους ανοιχτούς, ήταν δυνατόν να τους οικειοποιούνται οι γείτονες που τους κατοικούσαν ως χώρους κλειστούς εντέλει. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο το γεγονός ότι στο Μεσαίωνα και μέχρι την Αναγέννηση το ρήμα «abiter», που έγινε κατόπιν «habiter»⁴, σήμαινε «approcher», δηλαδή «πλησιάζω», «προσεγγίζω», και το γερμανικό ρήμα «bauen», που σημαίνει «bâtir» – «κτίζω-οικοδομώ», σήμαινε επίσης και «habiter», δηλαδή «προσεγγίζω» και «κατοικώ». Σήμερα, όμως, η ανασυγκρότηση και ο καταμερισμός των κατοίκων μιας πόλης σε χωριστά διαμερίσματα έχει ως φυσική συνέπεια τον περιορισμό και την αναδίπλωση της κάθε οικογένειας στο εσωτερικό του οικογενειακού κελύφους,⁵ πράγμα που επηρέασε σημαντικά —και δη αρνητικά— τις σχέσεις γειτνίασης των κατοίκων του ίδιου δρόμου. Έτσι, ενώ άλλοτε (κι αυτό το «άλλοτε» δεν είναι πολύ μακρινό όσον αφορά κυρίως στην Ελλάδα, αφού οριοθετείται με ενάργεια στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, κατά τα οποία η μανία της ανοικοδόμησης αλλοίωσε τη φυσιολογία των πόλεων και ιδίως της Αθήνας) η οικογένεια, πολυάριθμη συνήθως, εκτεινόταν σε ευρύ κύκλο, και οι έννοιες «χώρος δημόσιος» και «χώρος ιδιω-

τικός» συγχέονταν σ' έναν κοινό χώρο διαβίωσης και γειτνίασης, σήμερα, με την αναδίπλωσή της στο στενό όστρακο ενός διαμερίσματος, υποτάχθηκε στο πρότυπο των τεσσάρων τοίχων και, κατά συνέπεια, τίποτε δεν την υποχρεώνει να ταυτίσει τη μοίρα της με την κοινή μοίρα των γειτόνων.

Δεν υπάρχει λοιπόν κανένας διάυλος επικοινωνίας του έσω χώρου με τον έξω κόσμο, δηλαδή του ιδιωτικού με το δημόσιο;

Κάθε κατοικία επικοινωνεί με τον έξω κόσμο με τα παράθυρα και τις πόρτες. Αυτά τα ανοίγματα μπορούν να θεωρηθούν ως «προεκτάσεις του σπιτιού», καθώς και το μπαλκόνι, που είναι ο κατεξοχήν εξωτερικός ιδιωτικός χώρος. «[...] Ήταν η ορτανσία της Στρατηγίνας μεγάλη όσο το μπόι μου, φουντωμένη και δροσερή, κι εκείνη κάθε απόγευμα την πότιζε, μ' ένα βλέμμα αφηρημένο, περιδιαβάζοντας τα παράθυρά μας —σάμπως να σάρκαζε τα αυστηρά τετράγωνα μπαλκόνια της πολυκατοικίας μας, χτισμένης στο Μεσοπόλεμο, και που προοιωνίζε άλλες πολυκατοικίες που έμελλε να χτισθούν. [...] Ποθούσα να την δω στο μπαλκόνι της, μεθυσμένη σαν τριαντάφυλλο στον ήλιο, αφοσιωμένη στην εργασία της, με τη ματιά της, πότε-πότε, αφηρημένη να πέφτει στον έξω κόσμο, στους ανθρώπους του, και, πότε-πότε, σαν ξαφνιασμένη που την παρατηρούσα, να μου χαμογελά» γράφει ο Μένης Κουμανταρέας στο αυτοβιογραφικό του διήγημα «Η Στρατηγίνα»⁶, όπου αναθυμάται τη γειτόνισσα των παιδικών του χρόνων, την κυρία Σάση, η οποία κάθε πρωί, αφού έβγαζε πρώτα τα σεντόνια της ν' αεριστούν στο μικρό δυτικό μπαλκόνι «εποχής» του σπιτιού της, έβγαινε ύστερα με το καβαλέτο της και το μεγάλο μπλοκ της ιχνογραφίας και απερίσπαστη άρχιζε να ζωγραφίζει. «Γιατί ήταν ζωγράφος, όπως έτρεχε η φήμη στη γειτονιά»⁷ διευκρινίζει ο συγγραφέας και προσθέτει: «Τότε ήταν που αρχίσαμε, στα διαλείμματα της δικής της δουλειάς και της δικής μου μελέτης, ν' ανοιγόμαστε σ' έναν δειλό διάλογο. Πρώτη εκείνη έσκυβε απ' το μπαλκόνι της. “Γεια σου, τι κάνεις;” Κι εγώ, χαμηλώνοντας τα μάτια, “Καλά, ευχαριστώ – εσείς;” Αυτές οι μικρές σφήνες στη δουλειά μας τόσο με αναστάτωναν που, για ώρα έπειτα, στο βιβλίο των θρησκευτικών έβλεπα στα πόδια των αγίων πληγές, καθώς και πάνω στις τετραγωνικές ρίζες μικρά καπέλα σαν κεράσια. [...]»⁸ Ένας άλλος συγγραφέας, ο Γιώργος Ιωάννου, στο διήγημά του «Τα Σκυλιά του Σείχ-Σου»⁹ αναφέρεται κι αυτός στις ατελείωτες συζητήσεις που γίνονταν από μπαλκόνι σε μπαλκόνι, τότε που ήταν ακόμη ωραία και ειδυλλιακή η ζωή στις γειτονιές της πόλης, κι ας ήταν δύσκολοι οι καιροί, κι ας ούρλιαζαν τα σκυλιά πεινασμένα στους δρόμους. Θυμάται λοιπόν τις νύχτες στην Κατοχή που η κυκλοφορία σταματούσε νωρίς και, «για να περάσει κάπως η ώρα, βγαίναμε όλοι, όταν είχε φεγγάρι και καλόν καιρό, και καθόμασταν στα μπαλκόνια και τις

ταράτσες. Συνομιλούσαμε αποκεί με τους απέναντι μασουλώντας ολοένα και κάτι. Το τι μπατιρόσπορο, πεπονόσπορο, ακόμα και καρπουζόσπορο καταβροχθίζαμε με μαεστρία, είναι απίστευτο — με τα πιάτα. Εμείς τα παιδιά» συμπληρώνει «και αινίγματα λύναμε και παιχνίδια ακόμα παίζαμε έτσι, εκ του μακρόθεν. Στο τρίτο πάτωμα απέναντί μας έμενε ένα κορίτσι ιδιαίτερα καλλίφωνο. Μόλις τη βλέπαμε στο φεγγαρόφωτο, αρχίζαμε να της γκρινιάζουμε να μας τραγουδήσει. Αυτή, [...] σηκώνονταν όρθια με την άσπρη μακριά νυχτικιά της, στηρίζονταν στα κάγκελα του παλαιικού μπαλκονιού, κι εκεί, ανάμεσα σε γιαγιάδες, μάνα κι αδέρφια, άρχιζε το τραγούδι. Άκρα σιγή αμέσως επικρατούσε. Οι νηστικοί και οι τρομοκρατημένοι άνθρωποι άκουγαν με κατάνυξη την ωραία φωνή να υψώνεται μέσα στην καλοκαιριάτικη νύχτα. Ως και τα γερμανικά περίπολα σταματούσαν αποκάτω το βιάσμα τους, περιμένοντας με ευλάβεια να τελειώσει. [...] Μόλις έσβηνε το τραγούδι, βροχή τα χειροκροτήματα και τα μπιζαρίσματα απ' όλη τη γειτονιά. Τότε καταλάβαινες πόσο πολλοί άνθρωποι είχαν σηκωθεί και την ακούγαν [...].»

Σύμφωνα με τα δύο αυτά κείμενα, μπορούμε να ορίσουμε ακριβέστερα τις φορτίσεις που προκαλεί το μπαλκόνι ως προέκταση του σπιτιού, καθώς και τις αλληλεπιδράσεις που επιφέρουν αυτές οι «φορτίσεις» στην ταυτότητα του κατοίκου μιας πόλης σε συνάρτηση με τους γείτονές του και, κατ' επέκταση, με τη συνοικία όπου κατοικεί. Κάθε προέκταση της κατοικίας είναι μια επέκταση του ιδιωτικού χώρου στον δημόσιο και, μάλιστα, μια εισβολή του ιδιωτικού στο δημόσιο πεδίο που συνεπάγει όμως, ως αντίροπο, τη διείσδυση του έξωθεν βλέμματος στα ένδον. Με άλλα λόγια, όσο περισσότερο αποκαλύπτεις την ιδιωτική σου ζωή στο κοινό της συνοικίας τόσο περισσότερο νιώθεις το βλέμμα των γειτόνων για ό,τι καλύτερο ή ό,τι χειρότερο μπορεί να σου συμβεί. «[Όταν πέθανε ο Στρατηγός], κάναμε μέρες να δούμε τη Στρατηγίνα. Τα παραθυρόφυλλα έμεναν κλειστά, και σάμπως όλο το σπίτι μαζωμένο, περιχαρακωμένο στον εαυτό του»¹⁰ γράφει ξανά ο Μένης Κουμανταρέας. Και πάρα κάτω: «Το χειμώνα που ακολούθησε, ένα κρύο χειμώνα γεμάτο μηνύματα από εμφύλιες διαμάχες και οικονομική δυσπραγία, [...] η σκιά της κυρίας Σάσης παρέμεινε πίσω από το παράθυρό της μακρινή κι απρόσιτη». Σπεύδει όμως να προσθέσει: «Για να μην αναφέρω καθόλου τα σχόλια του κόσμου στη γειτονιά που βούιζε, πως τάχα δεν είχε κρατήσει ούτε δεκαπέντε μέρες πένθος, και ότι καλά-καλά δεν είχε χορταριάσει το μήνμα του στρατηγού κι εκείνη είχε το νου της στις μπογιές. Θαρρείς και η ζωγραφική να είχε ένα μαγικό τρόπο να βεβηλώνει τη μνήμη των ανθρώπων.»¹¹ Λίγο καιρό μετά, μαθεύτηκε στη γειτονιά πως το σπίτι της είχε δοθεί αντιπαροχή και πως σύντομα στη θέση του θα χτιζόταν πολυκατοικία. Ο ρομαντικός

μελέφηβος είδε το σπίτι με τ' ακροκέραμα και τους δράκοντες στο μπαλκόνι να γκρεμίζεται. Στη θέση του χτίστηκε μια πολυκατοικία όμοια με τις άλλες, και η κυρία Σάση έγινε μια γριά γυναίκα σαν όλες τις άλλες που, πίσω απ' τις τραβηγμένες κουρτίνες του διαμερισμάτος της, «καρφωμένη αιώνια στην ίδια πολυθρόνα, έβλεπε κι όλο έβλεπε τηλεόραση».¹² Πώς να μη σκεφτεί κανείς εκείνη την άλλη μονοκατοικία με τα σφαλισμένα παντζούρια για την οποία γράφει ο Γιώργος Ιωάννου στο πεζογράφημά του «Οι Τσιρίδες».¹³ «Κανένας δεν ήξερε αν υπάρχουν άνθρωποι ή όχι εκεί μέσα. Μόνο απ' τα κλάματα ενός μωρού βεβαιωνόμασταν τότε-τότε πως το σπίτι δεν ήταν εντελώς ακατοίκητο» λέει χαρακτηριστικά. Και προσθέτει: «Θυμάμαι το σπίτι πάντα κλειστό στην Κατοχή. Το θυμάμαι έτσι και στον ανταρτοπόλεμο. Ύστερα, αναγκάστηκα να λείψω για πολύ. [...] Όσπου τα πένθη με ξανάσυραν πίσω. [...] Το κατάκλειστο σπίτι όχι μονάχα δεν υπήρχε πια, μα ούτε ο δρόμος εκείνος δε μπορούσες να καταλάβεις πού βρισκόταν άλλοτε. Το σχέδιο πόλεως, που χαράζεται συνήθως από ανθρώπους που ούτε μας ξέρουν ούτε μας πονάν, τα είχε όλα με μια μονοκοντυλιά σβήσει. Εγώ όμως [...] όλο σ' αυτούς τους τόπους τριγυρνώ. Και πολύ υποπτεύομαι πως πάνω στο ρεπιασμένο εκείνο αρχοντικό και την αυλή με τ' αγριόχορτα έγινε η τεράστια αυτή πολυκατοικία, όπου κρατώ κι εγώ ένα κρυφό διαμερισμάκι για τις ατασθαλίες μου.» Καταλήγει δε με τον εξής αποκαλυπτικό επίλογο: «Πάντως, κι εγώ δεν ανοίγω τα παντζούρια μου ποτέ. [...] Και δεν το κάνω οι άλλοι για να μη με δουν, μα εγώ για να μη βλέπω τους άλλους.»

Σήμερα, που η έννοια της «προέκτασης της κατοικίας» όσο πάει και χάνει το νόημά της, τα σχοινιά του απλώματος στα παράθυρα και στα μπαλκόνια των πολυκατοικιών συμβολίζουν την αλλοτινή έκθεση του ιδιωτικού χώρου στον δημόσιο και, συγχρόνως, μαρτυρούν την ανεκδήλωτη επιθυμία των ενοίκων τους να αφηγηθούν την ιστορία τους και να εκθέσουν τη ζωή τους σε δημόσια θέα. Έτσι, παρ' όλο που οι κάτοικοι μιας συνοικίας δεν κουβεντιάζουν πια μεταξύ τους, τα παράθυρα και τα μπαλκόνια τους συνδιαλέγονται μεταξύ τους παρά την προϊούσα κοινωνική και ψυχολογική —πλην όχι τοπογραφική— απομάκρυνση των κατοίκων της πόλης. Όμως, ακόμα κι αυτά παύουν ενίοτε να συν-φθέγγονται. Απέναντι στο χώρο και στο χρόνο της σιωπής, εμφανίζεται τότε το σκοτεινό τετράγωνο ενός παραθύρου, στο πρώτο πάτωμα μιας μεγάλης άθροισης από ανήσυχους ύπνους και ξαγρύπνιες, αυτής της αποθήκης από στοιβαγμένα κελιά που κατάντησε σήμερα η πολυκατοικία.

Όσον αφορά το χώρο προς από την κατοικία, είναι ένας χώρος ημι-δημόσιος που λειτουργεί ως πέρασμα από τον έσω στον έξω χώρο και αντιστρόφως. Είναι επίσης η είσοδος της πολυκατοικίας, το κατώ-

φλι της. Τέλος, είναι κάτι που μετέχει συγχρόνως του εμπρός και του όπισθεν της πόρτας της εισόδου, του δημόσιου και του ιδιωτικού, του προφυλαγμένου-προστατευμένου και του απροστάτευτου-εκτεθειμένου. Άλλοτε η είσοδος ενός σπιτιού αποτελούσε ένα είδος «θεωρείου», όπου οι ένοικοι έβγαζαν τις καρέκλες τους και κάθονταν με τις ώρες χαζεύοντας την κίνηση του δρόμου. Σήμερα, όμως, η είσοδος της πολυκατοικίας αποτελεί απλώς τον «εμπρός από το σπίτι σου» ημι-δημόσιο χώρο, όπου σπάνια συμβαίνει να συναντήσεις τους άλλους ενοίκους της και να ανταλλάξεις μια κουβέντα μαζί τους. Επιπλέον, η είσοδος της πολυκατοικίας δεν «προστατεύει» μόνο αλλά και «απομονώνει» τους μέσα ενοίκους από τους εκάστοτε έξω περαστικούς. Υψώνοντας ένα τείχος που διαχωρίζει τον μέσα από τον έξω χώρο, απαγορεύει την όσμωση μεταξύ τους και επιβάλλει ένα περίφραγμα που περιτειχίζει, περιχαράκωνει και περιφράζει: «Από τη μια μεριά υπάρχω εγώ και το σπίτι μου, το ιδιωτικό, το “οικείο”, [...] κι από την άλλη υπάρχουν όλοι οι άλλοι, ο κόσμος, το δημόσιο, το κοινωνικό»¹⁴, γράφει χαρακτηριστικά ο γάλλος συγγραφέας Georges Perec.

B. ΧΩΡΟΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΙ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΟΙ

(*immeubles* = κτίρια *meubles* = έπιπλα)

Προτού ξεκινήσουμε την ενότητα αυτή, ας διαβάσουμε εν είδει εισαγωγής μερικές γραμμές από το κείμενο του Georges Perec «Approches de quoi?» («Προσεγγίσεις σε τί;»), που περιλαμβάνεται στο βιβλίο του *L'Infra-ordinaire*.¹⁵ Ρωτάει λοιπόν ο Georges Perec:

«Αυτό που γίνεται στην πραγματικότητα, αυτό που ζούμε [...] πού είναι;

Αυτό που γίνεται και ξαναγίνεται κάθε μέρα, το κοινό, το καθημερινό, το έκδηλο, το τετριμμένο, το σύννηθες, το υπο-σύννηθες [...], πώς να το αντιληφθούμε, πώς να το εξετάσουμε, πώς να το περιγράψουμε; Να εξετάσουμε το σύννηθες. Μα ακριβώς, συνηθίσαμε σ' αυτό. Δεν το εξετάζουμε, δε μας εξετάζει, δείχνει να μη μας δημιουργεί πρόβλημα, το ζούμε χωρίς να το σκεφτόμαστε. [...] Κοιμόμαστε τη ζωή μας μ' έναν ύπνο χωρίς όνειρα. Μα πού είναι η ζωή μας; Πού είναι το σώμα μας; Πού είναι ο χώρος μας;

Πώς να μιλήσουμε γι' αυτά τα “κοινά πράγματα”, [...] πώς να τους δώσουμε ένα νόημα, μια γλώσσα: για να μιλήσουν επιτέλους γι' αυτό που είναι, γι' αυτό που είμαστε;»

Και απαντάει:

«Ίσως να πρόκειται να καθιερώσουμε έτσι τη δική μας αν-

θρωπολογία: [...] Όχι πια εξωτική, μα ενδοτική. Να εξετάσουμε όλα αυτά που φαίνονται τόσο αναντίρρητα, και των οποίων ξεχάσαμε την προέλευση. [...] Αυτά που πρόκειται να εξετάσουμε είναι τα τούβλα, το μπετόν, το γυαλί, τους τρόπους μας στο τραπέζι, τα σκεύη μας, τη χρησιμοποίηση του χρόνου μας, τους ρυθμούς μας. Να εξετάσουμε αυτό που φαίνεται πως έπαψε για πάντα να μας εκπλήσσει. Ζούμε βέβαια, αναπνέουμε βέβαια: περπατάμε, ανοίγουμε πόρτες, κατεβαίνουμε σκάλες, καθόμαστε σ' ένα τραπέζι για να φάμε, πλαγιάζουμε σ' ένα κρεβάτι για να κοιμηθούμε. Πώς; Πού; Πότε; Γιατί;»¹⁶

Οι εσωτερικοί χώροι είναι χώροι ιδιωτικοί, των οποίων κανείς ποτέ δεν έγραψε την ιστορία, αφού εξανεμίζεται στον ωκεανό των καθημερινών συμβάντων που αυτοί οι χώροι περικλείουν. Συνεπώς, οι ιδιωτικοί-εσωτερικοί χώροι δεν ενδιαφέρουν τόσο όσο οι δημόσιοι-εξωτερικοί. Εσωτερικός είναι ο χώρος στον οποίο ζούμε και γράφουμε. Ο Heidegger και ο Bachelard προσπάθησαν να αναστήσουν ποιητικά τις αλλοτινές συνθήκες κατοίκησης και διαμονής. Ο Rilke περιέγραψε λεπτομερώς τα διαφορετικά δωμάτια των παιδικών του χρόνων. Ο Nietzsche σκανδάλισε το αναγνωστικό κοινό διαδίδοντας πως η «τύχη» του —όσο κι αν φαίνεται παράδοξο— οφείλεται στο γεγονός ότι δεν απέκτησε ποτέ ένα δικό του σπίτι. Και ο γερμανός στοχαστής Walter Benjamin προσπάθησε να περιγράψει τους εσωτερικούς χώρους στο Παρίσι του 19ου αιώνα. Παραφράζοντας δυο στίχους του Lord Byron («τα βουνά, τα κύματα και οι ουρανοί, είναι μέρος του εαυτού μου»), μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι οι εσωτερικοί χώροι αποτελούν προέκταση του εαυτού μας. Μα, αν είναι αλήθεια ότι ο εσωτερικός χώρος του σπιτιού μας είναι η προέκταση του σώματός μας, είναι επίσης αλήθεια —σύμφωνα με τον Pierre Mac Orlan— ότι «το λογοτεχνικό δυναμικό ενός κτιρίου είναι, σε πολλές περιπτώσεις, συγκρίσιμο με το λογοτεχνικό δυναμικό ενός ανθρώπου», δοθέντων ότι, αφενός, η λογοτεχνία δεν είναι παρά μια συνεχής επανεξέταση της εικόνας του ανθρώπου και, αφετέρου, ότι —σύμφωνα πάντα με τον Pierre Mac Orlan— «ένα σπίτι δεν υφίσταται πράγματι μέσα στο χώρο παρά μόνο τη στιγμή που μας επιβάλλει την ποσότητα λογοτεχνίας που εμπεριέχει». Άραγε, είναι άμοιρο συσχετίσεων το γεγονός ότι η αμερικανίδα ποιήτρια Sylvia Plath αυτοκτόνησε με τραγικό τρόπο στο σπίτι ακριβώς όπου είχε ζήσει ο ποιητής Yeats; «Οδός Fitzroy 23. “Σ’ αυτό το σπίτι έζησε ο ποιητής Yeats. 1865-1939.” Καμία πλάκα δε μαρτυρεί ότι: “Εδώ τερμάτισε τη ζωή της η ποιήτρια Sylvia Plath, 1932-1963”» γράφει η γαλλίδα βιογράφος της, Sylvie Doizelet. Και προσθέτει: «Στην ανάγκη που ένιωθα

να βρω τον ένοχο [της αυτοκτονίας της] κατάρτισα λίστες, κατέγραφα ονόματα, περπάτησα ώρες ολόκληρες. [...] Σήμερα βρίσκομαι εδώ, μπροστά από την πρόσοψη του νούμερου 23 της οδού Fitzroy, και συλλογίζομαι: έχω μπροστά μου τρεις ενόχους: το Λονδίνο, το σπίτι, και τον Yeats υλοποιημένο υπό μορφήν πινακίδας [...], τα ονόματα των οποίων δεν πρόκειται να σβήσω [από τη λίστα των ενόχων]».¹⁷

Κτίρια

Είναι γνωστό ότι, στη γαλλική τραγωδία, ο χώρος όπου διαδραματίζεται το έργο είναι ένας χώρος απρόσωπος και δίχως σημασία εν γένει. Αυτό δεν ισχύει όμως στις τραγωδίες του Racine, ο οποίος, σε πολλές περιπτώσεις, έχει και διατυπώνει απόψεις σχετικά με το χώρο των θεατρικών του έργων. Την ίδια «δυναστική» παρουσία του χώρου συναντάμε και στο σύγχρονο μυθιστόρημα *La Vie mode d'emploi* (*Ζωή Οδηγίες χρήσεως*, 1978) του Georges Perec: «Ξεκίνησα με την επιθυμία να γράψω την ιστορία ενός κτιρίου. Κεντρικό πρόσωπο του βιβλίου είναι ένα κτίριο»¹⁸ ομολογεί σε μια συνέντευξή του. Επιθυμώντας, επιπλέον, να γράψει ένα μυθιστόρημα που θα περιείχε, εν είδει εγκιβωτισμού, ένα πλήθος μυθιστορημάτων, αναζήτησε μια δομή που θα του επέτρεπε να συνενώσει σε έναν και τον αυτό χώρο μια σειρά από ξεχωριστές ιστορίες. Εννέα ολόκληρα χρόνια χρειάστηκε να περάσουν από τη σύλληψη ως την πραγμάτωση αυτού του έργου το 1978. Μα, ήδη από το 1969, ο Perec έθεσε τα πρώτα θεμέλια του μυθιστορήματος αυτού και σκιαγράφησε τη δομή του, γράφοντας σχετικά στο βιβλίο του *Είδη Χώρων*¹⁹: «Φαντάζομαι μια πολυκατοικία παρισινή, της οποίας η πρόσοψη έχει αφαιρεθεί [...] έτσι ώστε, από το ισόγειο ως τις σοφίτες, να είναι αυθωρεί και ταυτόχρονα ορατά όλα τα δωμάτια που βλέπουν μπροστά. Το μυθιστόρημα —του οποίου ο τίτλος είναι *Ζωή Οδηγίες χρήσεως*— περιορίζεται (αν μπορώ να χρησιμοποιήσω αυτό το ρήμα για ένα σχέδιο η τελική ανάπτυξη του οποίου θα περιλαμβάνει γύρω στις τετρακόσιες σελίδες) να περιγράψει τα δωμάτια που έτσι αποκαλύπτονται, και ό,τι διαδραματίζεται σε αυτά.» Πρόκειται για όραμα ή για εφιάλτη; Μάλλον για το δεύτερο, αν θυμηθούμε τα όσα αφηγείται ο Γιώργος Ιωάννου στο πεζογράφημά του «Ο Φόβος του ύψους»²⁰, όπου, ένα βράδυ που φυσούσε Βαρδάρης κι εκείνος ξαγρυπνούσε στη σοφίτα ενός ψηλού σπιτιού με το μέτωπο κολλημένο στον τοίχο, ένωσε ξαφνικά να κλονίζει το σπίτι συθέμελα ο αέρας. «Τη στιγμή που σκεφτόμουν πως ένα μόνο τούβλο με χωρίζει απ' το χάος, πάγωσα ολόκληρος. Χωρίς να κινηθώ, αισθάνθηκα πως όλο το πάτωμα είχε φύγει, είχε αθόρυβα αφαιρεθεί, και το κρεβάτι μου στηριζόταν σ' έναν πανύψηλο στύλο, που γύρω του ανοιγόταν η άβυσσος. Επίσης, οι τοίχοι είχαν χαθεί, έμενε μόνο ο σκελετός του κτιρίου. Έβλεπα το εσωτερικό όλων των

άλλων διαμερισμάτων. Οι συγκάτοικοί μας ήταν ζαρωμένοι στα κρεβάτια τους, όπως εγώ» γράφει χαρακτηριστικά.

Όραμα ή επιάλτης, αυτό που είναι σίγουρο —για να επιστρέψουμε στον G. Perec— είναι ότι το ιδιόμορφο μυθιστόρημά του στον πληθυντικό αριθμό μοιάζει μ' ένα μυθιστόρημα-πολυκατοικία, ένα μυθιστόρημα-λαβύρινθο, κι ακόμα μ' ένα μυθιστόρημα-Πύργο της Βαβέλ, όπου δεκάδες ζωές διαλέγονται μεταξύ τους ταυτόχρονα, επικαλούμενες αντίστοιχες πολυποίκιλες «οδηγίες χρήσεως» του ανθρώπινου βίου.

Ένα μυθιστόρημα-πολυκατοικία, ένα μυθιστόρημα δομημένο δηλαδή με τετράγωνα δωμάτια-κλουβιά, όπως σε μια πολυκατοικία, προϋποθέτει πολλά χωρίσματα και περιφράγματα. Όμως, μέσα σ' ένα τέτοιο οίκημα, όπου τα χωρίσματα των χώρων λειτουργούν ως εδαφικά σύνορα, πώς μπορούν οι ένοικοί του να βιώσουν τη γειτνίαση; Οι διαχωριστικοί τοίχοι οργανώνουν και εξουσιάζουν αυτό το οίκημα-κουτί-κλουβί, που είναι η πολυκατοικία, σε τέτοιο βαθμό που καταντούν «αβίωτοι» οι κοινόχρηστοι χώροι. «Δεν τις λογαριάζουμε αρκετά τις σκάλες. [...] Θάπρεπε να μάθουμε να ζούμε περισσότερο στις κοινόχρηστες σκάλες. Μα πώς;» αναρωτιέται ο Perec στο βιβλίο του *Είδη Χώρων*.²¹ Στο μυθιστόρημα *Ζωή Οδηγίες χρήσεως*, η σκάλα παραμένει ένας χώρος απρόσωπος, ψυχρός, εχθρικός σχεδόν, που φθίνει προοδευτικά όσο ανεβαίνουμε τους ορόφους, «σύμφωνα με τις επιταγές της αστικής ευπρέπειας: δυο στρώματα χαλιού ίσαμε το τρίτο πάτωμα, ένα μόνο από 'κει και πάνω, και καθόλου για τα δύο υπερώα». ²² Και όμως εδώ, σ' αυτή τη σκάλα αρχίζει το μυθιστόρημα:

«Ναι, θα μπορούσε ν' αρχίσει εδώ, κάπως έτσι, μ' έναν τρόπο λίγο αργό και ράθυμο, σ' αυτόν τον ουδέτερο χώρο που ανήκει σε όλους και δεν ανήκει σε κανέναν, όπου οι άνθρωποι διασταυρώνονται χωρίς σχεδόν να κοιτάζονται, όπου αντανακλάται η εύρυθμη και απόμακρη ζωή της πολυκατοικίας. Απ' όλα όσα συμβαίνουν πίσω απ' τις βαριές πόρτες των διαμερισμάτων, συνήθως δεν γίνονται αντιληπτοί παρά κάποιοι αποσπασματικοί απόηχοι,²³ κάποια θραύσματα, ψήγματα, εναύσματα, κάποια επεισόδια ή περιστατικά που συμβαίνουν στους λεγόμενους “κοινόχρηστους χώρους”, κάποιοι πνιχτοί μικροί θόρυβοι που τους απορροφά το παχύ κόκκινο χαλί, κάποια έμβρυα κοινοβιακής ζωής που δεν επιζούν πέρα απ' τα πλατύσκαλα.»²⁴

Πώς είναι δυνατόν από αυτά τα σπαράγματα κοινοβιακής ζωής να παραχθεί μυθιστόρημα; Οι ένοικοι αυτής της πολυκατοικίας ζουν σε απόσταση αναπνοής ο ένας από τον άλλο, μ' έναν απλό μεσότοιχο να τους χωρίζει, μα «ταμπουρώνονται [πεισματικά] στα ιδιαίτερά τους

[...] και πολύ θα το 'θελαν να μη βγαίνει τίποτα προς τα έξω». ²⁵ Καμία σχέση με τους ενοίκους άλλων πολυκατοικιών της κλασικής γαλλικής λογοτεχνίας. Αρκεί να θυμηθούμε τον *Père Goriot* του Balzac —όπου, με βάση την εικόνα-κλειδί της γειτνίασης που ενέχει ένα κτίριο, αναπτύσσονται ποικίλες διαδρομές από όροφο σε όροφο—, αλλά και το μυθιστόρημα *Pot-Bouille* του Zola — όπου όλα τα πρόσωπα είναι ένοικοι της ίδιας πολυκατοικίας, δημιουργώντας έτσι ένα ατελείωτο πηγαivέλα από ίντριγκες και υποθέσεις.

Θα πρέπει να πάμε, αρκετά χρόνια μετά, στο πρώτο μυθιστόρημα του γάλλου συγγραφέα Michel Butor *Passage de Milan*²⁶ (1954), για να δούμε την πολυκατοικία να λειτουργεί ως ιδανικός χώρος όπου παγιδύεται η πραγματικότητα της κοινωνίας. Ο συγγραφέας μελετά τη ζωή μιας επτάωροφης παρισινής πολυκατοικίας από τις 7 το βράδυ ως τις 7 το πρωί και, μέσα από αλλεπάλληλες στρώσεις ορόφων και ωρών —όπου κάθε ώρα αντιστοιχεί σ' έναν όροφο και κάθε όροφος σ' ένα κεφάλαιο του βιβλίου—, στοιχειοθετεί την ανατομία της παρισινής κοινωνίας: Έτσι, στο ισόγειο και στο τελευταίο πάτωμα κατοικούν οι εργάτες, οι φοιτητές και οι υπηρέτριες. Μετατοπιζόμενος κανείς προς το κέντρο συναντά τα διαμερίσματα των κληρικών (οι δύο αββάδες Ralon) στον πρώτο όροφο και των ζωγράφων (Lucie & Martin de Vere) στον πέμπτο. Στο δεύτερο και τον τέταρτο όροφο διαμένουν δύο οικογένειες αστών (οι Morgne και οι Vertigues). Τέλος, στον τρίτο όροφο, στο κέντρο δηλαδή, βρίσκεται το διαμέρισμα ενός πλούσιου και μορφωμένου Εβραίου, του συγγραφέα και αιγυπτιολόγου Samuel Léonard. Το μυστήριο είναι κρυμμένο, λοιπόν, στην καρδιά της πολυκατοικίας, όπου βασιλεύει μια ατμόσφαιρα ανασφάλειας και ανησυχίας και όπου οι ένοικοι, αναδιπλωμένοι σε μια κοινότυπη καθημερινότητα, ζουν απομονωμένοι και ακοινωνήτοι, αγνοώντας και περιφρονώντας αλλήλους. Τα μόνα πράγματα που μοιράζονται (όπως και οι ένοικοι της πολυκατοικίας στο *Ζωή Οδηγίες χρήσεως* του G. Perec) είναι οι ίδιοι χώροι που επαναλαμβάνονται απαράλλαχτα σε κάθε όροφο, και οι ίδιες ταυτόχρονες κινήσεις, καθώς ανοίγουν τη βρύση, ανάβουν το φως ή στρώνουν τραπέζι, και είναι αυτές ακριβώς οι απαράλλαχτα επαναλαμβανόμενες κινήσεις ρουτίνας που ενώνουν τις «δεκάδες ταυτόχρονες υπάρξεις» με το πολυώροφο κτίριο που τις περικλείει. Με τη σειρά του, το κτίριο αποκτά στο σύνολό του νόημα και γράφει ιστορία. Το καθημερινό, το κοινότοπο, το αενάως επαναλαμβανόμενο δηλαδή, προσδίδουν στο κτίριο ουσιαστικό περιεχόμενο και σημασία. Μα τα φαινόμενα συχνά απατούν και η πολυκατοικία, που συμπυκνώνει το ετερόκλητο *αμάλαμα*²⁷ της αστικής κοινωνίας, αγκυροβολημένη στην καρδιά της πόλης, δεν παρέχει λύσεις στις προβληματικές διαπροσωπικές σχέσεις των ανθρώπων. Απεναντίας, τονίζει την ετεροφωνία τους και παροξύ-

νει τις προστριβές τους, με αποτέλεσμα την αναπόφευκτη απομόνωση των ενοίκων. Σ' αυτό το κλειστό σύμπαν λοιπόν, η έννοια του «κεκλεισμένου» αποκτά συμβολικές διαστάσεις. Αντιπροσωπεύει τις παρωπίδες των στενοκέφαλων και αλλοτριωμένων συνειδήσεων²⁸ της σύγχρονης κοινωνίας, την υποβάθμιση των ανθρώπινων σχέσεων, την ανάδυση της φθοράς ως απειλής θανάτου. Αυτή είναι και η αιτία του γενικευμένου αισθήματος ανασφάλειας και ανησυχίας που κυριεύει τους ενοίκους της πολυκατοικίας στο βιβλίο *Passage de Milan*. «Υπάρχει σ' αυτό το μυθιστόρημα μια ανομολόγητη καταδίκη σε θάνατο που αφορά τον τρόπο ζωής μέσα σε μια παρισινή πολυκατοικία της δεκαετίας του '50», λέει ο Michel Butor. Και προσθέτει: «Εξ ου και ο τίτλος του βιβλίου, *Πέρασμα Ικτίνου*, το πέρασμα μιας σκιάς σε σχήμα σταυρού, της σκιάς αυτού του αρπακτικού πτηνού που συμβολίζει τον ήλιο για τους αρχαίους Αιγυπτίους, αλλά έναν ήλιο ανεστραμμένο, τον ήλιο του θανάτου.»²⁹ Ο θάνατος της νεαρής Angèle στο τέλος του μυθιστορήματος δεν είναι, λοιπόν, ούτε αυθαίρετος ούτε τυχαίος. Παγιδευμένη στις αντανακλάσεις ενός φωτός που δεν φωτίζει την πολυκατοικία, πάνω στην οποία πέφτει η σκιά σε σχήμα σταυρού του Ικτίνου που θα τη θυσιάσει, η νεαρή Angèle συμβολίζει με το θάνατό της το θάνατο της δομής της πολυκατοικίας, η λειτουργία της οποίας δεν μπορεί παρά να καταλήξει στην αυτοκαταστροφή.

Σε εικόνες θανάτου καταλήγει και το μυθιστόρημα *Ζωή Οδηγίες χρήσεως*. Σαθρές σχέσεις ναυαγούν, συμπαρασύροντας τα σαθρά υλικά που τις στηρίζουν. Τα πάντα γκρεμίζονται, συντρίβονται, καταρρέουν, κονιορτοποιούνται: «Θά 'ρθουν λοιπόν οι κατεδαφιστές, κι οι βαριές τους, θα συντρίψουν τους σοβάδες και τις πλάκες, θα γκρεμίσουν τους μεσότοιχους, θα λυγίσουν τις σιδεριές, θα εξαρθρώσουν τα πατόξυλα και τα δοκάρια, θα ξηλώσουν τα τούβλα και τις πέτρες: γκροτέσκες εικόνες μιας πολυκατοικίας που ισοπεδώνεται, που ανάγεται ξανά στις πρώτες ύλες της. [...] Τόνοι και τόνοι σκόνη και χαλάσματα.»³⁰

«Και μετά, τι απομένει;», αναρωτιέται ο Perec. «Μένουν τα αντικείμενα. Είναι τα μόνα που επιζούν τελικά, και, διαμέσου αυτών, επιζούν τόσα πράγματα συγκινητικά».

Έπιπλα-αντικείμενα

Αν η αλαζονική δόμηση της πολυκατοικίας δεν είναι παρά η δόμηση ενός «μαυσωλείου» (δηλαδή ενός κτιρίου για το θάνατο), η ζωή βρίσκεται από την πλευρά του τυχαίου και του πρόσκαιρου. Η ήσυχη ζωή των αντικειμένων δικαιούται προσοχής και φροντίδας, γιατί είναι πηγή και άθροισμα νοημάτων. Με άλλα λόγια, αν αληθεύει ότι τα πράγματα είναι παρόντα και ότι, υπ' αυτή την έννοια, σύμφωνα με την επιγραμματική ρήση του γάλλου συγγραφέα Alain Robbe-Grillet «δεν μας κοι-

τάζουν», αληθεύει επίσης ότι εμείς τα κοιτάζουμε. Για την ανθρώπινη νόηση, τα αντικείμενα είναι «σημεία» και μάλιστα, ενίοτε, «σύμβολα», όπως πολύ σωστά είπε ο Sartre: «Αυτό που βρίσκουμε παντού, στο μελανοδοχείο, στη βελόνα του φωνόγραφου, στο μέλι της φέτας του ψωμιού, είναι ο εαυτός μας, πάντα ο εαυτός μας. [...] Γιατί ο άνθρωπος δεν είναι κλεισμένος στον εαυτό του, αλλά είναι έξω, πάντοτε έξω.»³¹

Προφυλαγμένοι λοιπόν πίσω από τους τοίχους, οι κάτοικοι της οδού Simon-Crubellier, αριθμός 11, στο μυθιστόρημα *Ζωή Οδηγίες Χρήσεως* βιώνουν μίαν άλλη γειτνίαση, τη γειτνίαση που τους επιβάλλει αυτός ο σωρός από πολυθρόνες, γραφεία, αντικείμενα, κομψοτεχνήματα, εργαλεία, ταμπέλες, πίνακες, φωτογραφίες κτλ., που κατακλύζουν τις σελίδες του βιβλίου, επιπλώνουν όλα τα κεφάλαια με τη δυναστική παρουσία τους και παρίστανται ισότιμα με τα πρόσωπα. Πολλές φορές, μάλιστα, η ιστορία ξεκινάει από αυτά και μας δείχνει, χάρη στο μυθιστόρημα, πώς τα πράγματα —ως εάν συσσωματώνονται σε παραβολή ή μύθο— αποκτούν «μιλιά»: «Μυθιστοριογράφος είναι αυτός που αντιλαμβάνεται ότι τα πράγματα γύρω του αρχίζουν να φιθυρίζουν, και που κατορθώνει να μετατρέψει αυτό τον ψίθυρο σε μιλιά» υποστηρίζει ο Michel Butor³², αποδεικνύοντας έτσι πως ό,τι ισχύει για τον ποιητή ισχύει εξίσου και για το μυθιστοριογράφο.

Ο Balzac πρώτος μεταμόρφωσε τις επιπλώσεις και τα αντικείμενα σε ανεξάντλητους φλύαρους. «Μυθιστοριογράφος είναι αυτός που αντιλαμβάνεται ότι, σε ό,τι τον περιβάλλει, αρχίζει να σκιαγραφείται μια δομή, και που θα μπορέσει να παρακολουθήσει αυτή τη δομή, να την επαυξήσει, να την τελειοποιήσει, να τη μελετήσει, ως τη στιγμή που θα γίνει αναγνώσιμη για όλους», υποστηρίζει και πάλι ο M. Butor.³³ Η αναγόρευση του αντικειμένου σε «αντικείμενο σπουδής», η προσπάθεια να συναγάγει κανείς από ένα σκηνικό τον «τρόπο χρήσεως» μιας ζωής, αυτό είναι το έργο του μυθιστοριογράφου μπροστά σε ένα δωμάτιο —«άμορφο περιέχον»—, που πρέπει να μετατραπεί σε «χώρο νοερό», συγκεκριμένο και σταθερό, μέσω της τοποθέτησης των αντικειμένων του: «Ο Edgar Poe είναι ο πρώτος που διακήρυξε ότι η διευθέτηση ενός δωματίου μπορεί να είναι έργο εξίσου σπουδαίο όσο και ένας πίνακας, και που μας έκανε να αισθανθούμε ότι ένας από τους ασφαλέστερους δρόμους για να μελετήσει κανείς τί ακριβώς είναι οι “καλές τέχνες”, είναι να περάσει από τους “φτωχούς συγγενείς” τους, τις διακοσμητικές τέχνες», γράφει ο Butor στο δοκίμιό του «Φιλοσοφία της επίπλωσης»³⁴, πεπεισμένος και αυτός ότι «ο τρόπος που είναι διευθετημένοι οι χώροι ενός σπιτιού [...] είναι συνάρτηση του τρόπου του ζην και του σκέπτεσθαι»³⁵ των ανθρώπων που το κατοικούν. «Ο χώρος και οι διευθετήσεις του διασώζουν και τις κινήσεις του σώματος [των ανθρώπων που τον κατοικούν], καθώς και την επινοητι-

κότητα της σκέψης των», γράφει ο Γιώργος Ιωάννου³⁶, και ο Balzac συμπεραίνει ότι τα πράγματα είναι η «υλική αναπαράσταση» της σκέψης μας. Εξάλλου, στην αρχή του μυθιστορήματός του *La Peau de chagrin*, παραθέτει ένα κείμενο αντιπροσωπευτικό της «θεωρίας [του] των αντικειμένων», σύμφωνα με την οποία «τα αντικείμενα είναι τα οστά των εποχών» βάσει των οποίων μπορεί κανείς να αναπλάσει μεθοδικά ολόκληρους κόσμους. Γύρω τους αναδύεται η «ιστορική εποχή», ο κόσμος από όπου προέρχονται. «Τα αντικείμενα έχουν μια ιστορική ύπαρξη αλληλένδετη με την ύπαρξη των προσώπων» επιμένει ο Butor³⁷, και, συνεπώς, όταν ο Balzac μάς περιγράφει την επίπλωση ενός σαλονιού, μας αφηγείται της ιστορία της οικογένειας που το κατοικεί. Γι' αυτό, άλλωστε, ενδιαφέρεται πολύ περισσότερο για τα «φθαρμένα αντικείμενα» παρά για τα καινούργια. «Μέσα στις αποθήκες υπάρχουν και συγχινούν τα παλιά έπιπλα και τα παλιά φθαρμένα πράγματα, φερμένα πολλές φορές από μακριά, ως πολύτιμα και χρειαζούμενα δήθεν, στην πραγματικότητα όμως μόνο αγαπητά και αναγκαία για την ψυχή μας» ομολογεί ο Γιώργος Ιωάννου. Και προσθέτει: «Γεμάτες οι παλιές αποθήκες από τέτοια, κι ακόμα από ενθύμια απόντων και τεθνεώτων, από εκείνα που δεν βαστάς να τα βλέπεις και να τα αγγίζεις παρά μονάχα μετά από πέρασμα πολλών και πολλών χρόνων».³⁸ Έτσι, όταν μπαίνει στην αποθήκη του σπιτιού του και αντικρίζει το παλιό κρεβάτι του εβραίου φίλου του, Ίζου —το μόνο πράγμα που απόμεινε τελικά μέσα στο άγρια λεηλατημένο διαμέρισμα μετά τη σύλληψη των Εβραίων από τους Γερμανούς—, το έπιπλο (παλιό κρεβάτι) γίνεται αφορμή για μια αφήγηση που συνδέει τις αναμνήσεις ενός μακρινού παρελθόντος με την πικρή νοσταλγία τού ανεπιστρεπτί χαμένου, έστω κι αν αυτό το «ανεπιστρεπτί» αφορά παράλληλες εμπειρίες απωλειών και βασάνων: «Μέσα στου Ίζου το δωμάτιο μονάχα το καφετί σιδερένιο κρεβάτι του είχε απομείνει. Σίγουρα, δεν το είχαν αρπάξει γιατί είχε πολλές σούστες σπασμένες. Όταν το είδα, σα να ξαναείδα τον Ίζο μπροστά μου. [...] Κοιμόταν ο Ίζος σ' αυτό. Δυο τρία χρόνια μεγαλύτερός μου, μα φίλος μου. Συχνά, παίζοντας στο διαμέρισμά του κρυφτό ή άλλα παιχνίδια, κρυβόμασταν αποκάτω ή χωνόμασταν για να πάρουμε την μπάλα που είχε κυλήσει. Κάποτε μάλιστα, που λείπαν οι δικοί μου, μας είχαν κοιμίσει αγκαλιά στο κρεβάτι αυτό. [...] Αρχισα να κοιμάμαι σ' αυτό απ' το ίδιο βράδυ, από τότε δηλαδή που άρχισαν τα μεγάλα μαρτύρια του Ίζου. Κοιμήθηκα σ' αυτό το κρεβάτι για πολλά χρόνια. Όλες τις χαρές —ποιες χαρές;— και τ' ατελείωτα μαρτύρια της νιότης μου σ' αυτό το κρεβάτι μόνος κι αβοήθητος τα έχω περάσει. Εδώ με πιάσανε οι αγωνίες, οι αϋπνίες, οι ιδρώτες, τα άγχη, και το κρεβάτι από τότε ξαναπήρε απ' τα στριφογυρίσματά μου να σπάνει»³⁹, θυμάται ο Γ. Ιωάννου. Και ο G. Perec αναθυμάται «εκείνο το χώρο του μο-

ναχικού σώματος, των ονείρων και της οιδιπόδειας νοσταλγίας», δηλαδή το παιδικό του κρεβάτι, όπου, κατατρυχόμενος από μια φανταστική απειλή, έπαιρνε μαζί του για να επιζήσει κομμάτια ζάχαρης και τα έκρυβε κάτω από το μαξιλάρι του: «Χωμένος στο κρεβάτι μου ταξίδεψα πολύ. [...] Ο φόβος —ο τρόμος μάλιστα— ήταν πάντα παρών, παρ' όλες τις κουβέρτες που με προστάτευαν και το μαξιλάρι μου.»⁴⁰

Η μοίρα του ανθρώπου λοιπόν, όντας άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μοίρα και τα όσα έχουν υποστεί οι καρέκλες όπου κάθεται, τα κρεβάτια όπου κοιμάται, καθώς και με τον τρόπο που το σώμα του προσαρμόζεται στα διάφορα αντικείμενα που τον περιβάλλουν, τα αντικείμενα, και κυρίως τα έπιπλα, αποτελούν ορόσημα των αναστατώσεων του εσωτερικού του κόσμου, μαρτυρούν το συναισθηματικό του κόσμο, σκιαγραφούν την εικόνα του εγγύς και του απώτερου παρελθόντος του, διαγράφουν τα όρια του παρόντος του και του δίνουν, «καθώς τα βλέπει, την ευκαιρία να θεάται τον εαυτό του»⁴¹ και, νοερώς, να αυτοβιογραφείται. Ας σταθούμε λίγο σ' αυτή την κατακλείδα.

Όταν περιγράφει κανείς τα πράγματα ως φαινόμενα, ανασυγκροτεί τη συνείδηση του ανθρώπου που τα παρατηρεί, τα αισθάνεται ή τα αντιλαμβάνεται και, κατά συνέπεια, αποκαλύπτει τον ίδιο τον άνθρωπο, εφόσον ο τρόπος με τον οποίο παρατηρεί, αισθάνεται, αντιλαμβάνεται ή και φαντάζεται τα πράγματα συσχετίζεται άμεσα με τον τρόπο ζωής του. Και τούτο, σχετικά με οποιοδήποτε αντικείμενο τον απασχολεί, γιατί ο άνθρωπος λειτουργεί «ως ολότης και όχι ως συλλογή» και, συνεπώς, «εκφράζεται ως ολότης μέσα από την πιο ασήμαντη και την πιο επιδερμική συμπεριφορά του»⁴².

Το «πάθος» του G. Perec για τα αντικείμενα και η μανία του για τη λεπτομερή καταγραφή τους μπορούν, λοιπόν, να ερμηνευτούν ως ένας τρόπος αφήγησης της ζωής του. «Ενίοτε, πρόκειται για αντικείμενα που έχουν για μένα μια πολύ συγκεκριμένη σημασία. Που είναι, εντέλει, έντονα συναισθηματικά φορτισμένα. Πρόκειται για αντικείμενα που αγαπώ ή που ανήκουν σε ανθρώπους που αγαπώ», διευκρινίζει ο ίδιος⁴³. Γι' αυτό και όλες οι «απόπειρες αυτοβιογράφησής» του καταλήγουν πάντα στην «αποκρυπτογράφηση του κόσμου» και όχι σ' ένα «γνώθι σαυτόν». Δεν παρατηρεί εαυτόν παρά για να καταδείξει τι καταγράφει και πώς το καταγράφει. Εξ ου και όλες οι «απόπειρες περιγραφικής εξάντλησης» των όσων βλέπει και ακούει. Πρόκειται για ποιητικές απόπειρες εξάντλησης των ποιητικών δυνατοτήτων της απαρίθμησης: τί καταβρόχθισε κατά τη διάρκεια της χρονιάς 1974, τί βρισκόταν στο τραπέζι εργασίας του το 1976, τί βρισκόταν στο γραφείο του το 1981 («*Still life / Style leaf*») κτλ. Μέσω αυτής της «απλής»⁴⁴ προσοχής που δίνει στο πιο κοινότοπο αντικείμενο και της απόλαυσης που του προσφέρει η μανία της απαρίθμησης, ο G. Perec δεν ανακαλύπτει

μόνο ένα δικό του τρόπο αυτοβιογράφησης αλλά, πρωτίστως, έναν τρόπο εξημέρωσης της κοινότητας καθημερινότητας και μετατροπής της σε υλικό ποίησης της πεζότητας. «Οι λέξεις σου να είναι πράγματα και όχι λέξεις που δείχνουν πράγματα. Μόνο όταν χρειάζεται, να γίνεται αυτό. Να υπάρχουν λέξεις πράγματα και φράσεις γεγονότα [,] και να υπάρχουν άλλες λέξεις και άλλες φράσεις που να μιλούν γι' αυτά», προτρέπει εαυτόν ο Γιώργος Ιωάννου σ' έναν ανέκδοτο «θύσανο» του υλικού που προόριζε για το προσεχές τεύχος του *Φυλλαδίου* του⁴⁵. Και στην *Πρωτεύουσα των Προσφύγων* (1984) γράφει σε α' ενικό: «Εγώ προσπαθώ να πιάσω το διαρκές μέσα στο πιο εφήμερο [...] και να δημιουργήσω —κυρίως αυτό— να δημιουργήσω μύθο [...] ή μάλλον συνεκτική ατμόσφαιρα μύθου.»⁴⁶

Αν αληθεύει, λοιπόν, ότι «η συγγραφή ενός μυθιστορήματος [...] δεν προϋποθέτει μόνο τη σύνθεση ενός συνόλου ανθρώπινων δράσεων, αλλά επίσης τη σύνθεση ενός συνόλου αντικειμένων που συνδέονται με σχέση αναγκαιότητας —ως εγγύτερα ή απώτερα— με τους ανθρώπους»⁴⁷, αληθεύει επίσης, σύμφωνα με τον M. Butor, ότι ένα μυθιστόρημα είναι πρώτα απ' όλα ένα αντικείμενο, ένα βιβλίο, ένας τόμος πάνω στη βιβλιοθήκη, στο τραπέζι ή στο κρεβάτι μας και, ως ένα κατεξοχήν αντικείμενο, λειτουργεί ως μεταφορά του συνόλου των αντικειμένων που ενέχει περιγράφοντάς τα.

Σημειώσεις

¹ Η παρούσα μελέτη αποτελεί ανεπτυγμένη μορφή διάλεξης στους τριτοετείς φοιτητές του Τμήματος Αρχιτεκτονικής του Ε.Μ.Π., που έγινε στις 28.11.96 στο πλαίσιο του μαθήματος «Ειδικά κεφάλαια Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας» του καθηγητή Νίκου Χολέβα.

² Η υπογράμμιση δική μου.

³ *Περιοδικό Διαβάζω*, Νο 104, Αθήνα 17.10.84, σελ. 56-57.

⁴ Σημαίνει «κατοικιά».

⁵ Οι αναλύσεις του γάλλου θεωρητικού Philippe Ariès (στο βιβλίο του *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Παρίσι, Plon, 1960) και του

επίσης γάλλου μελετητή R. Sennett (στο βιβλίο του *La Famille contre la ville*, Παρίσι, Recherches, 1980) συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι ο περιορισμός του οικογενειακού κυττάρου στα στενά όρια ενός διαμερίσματος είναι σχετικά πρόσφατος.

⁶ Στη συλλογή διηγημάτων *Σεραφείμ και Χερουβείμ*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σελ. 55.

⁷ *Ο.π.*, σελ. 52.

⁸ *Ο.π.*, σελ. 58.

⁹ Στη συλλογή διηγημάτων *Η Μόνη Κληρονομιά*, Αθήνα, Κέδρος, (1974), 1981, σελ. 43-44.

¹⁰ «Η Στρατηγίνα», *ό.π.*, σελ. 57.

¹¹ *Ο.π.*, σελ. 59-60.

- ¹² Ο.π., σελ. 67.
- ¹³ Στη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Σαρκοφάγος*, Αθήνα, Ερμής, 1971, σελ. 6-7.
- ¹⁴ Στο βιβλίο του *Espèces d'espaces* (Είδη Χώρων), Παρίσι, Galilee, (1974), 1983, σελ. 52.
- ¹⁵ *Το Υποσύνθητες* (1989), μετάφρ. Δημήτρη Ζορμπαλά, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1991.
- ¹⁶ Ο.π., σελ. 6-7.
- ¹⁷ *La Terre des morts est lointaine*, Gallimard, coll. «L'un et l'autre», Παρίσι, 1996, σελ. 109, 110.
- ¹⁸ *Entretien avec Gabriel Simony*, Παρίσι, Le Castor Astral, 1989, σελ. 9.
- ¹⁹ *Espèces d'espaces*, ό.π., σελ. 57.
- ²⁰ Στη συλλογή πεζογραφημάτων *Για ένα φιλότιμο*, Αθήνα, Κέδρος, (1964) 1980, σελ. 25.
- ²¹ Ο.π., σελ. 54.
- ²² *Ζωή Οδηγίες χρήσεως*, μετάφρ. Αχιλλέα Κυριακίδη, Αθήνα, Ύψιλον, 1991, σελ. 20.
- ²³ Αξίζει να θυμηθούμε εδώ τα βήματα-θραύσματα ήχων που καταγράφει το ευαίσθητο αυτί του επαγρυπνούντος —πλην όμως απαθούς και αμέτοχου—πρωτοπρόσωπου παρατηρητή στο προγενέστερο μυθιστόρημα *Un Homme qui dort* (1967) του ίδιου συγγραφέα: «Το ξυπνητήρι σου χτυπάει. [...] Άλλα ξυπνητήρια αρχίζουν να χτυπούν στα διπλανά δωμάτια. Ακούς θορύβους που κάνουν το νερό, πόρτες που κλείνουν, βήματα που πάνε βιαστικά προς τις σκάλες [...]» (*Ο Άνθρωπος που κοιμάται*, μετάφρ. Π. Ζαχοπούλου-Βλάχου, Αθήνα, Θεωρία, 1983, σελ. 19).
- ²⁴ *Ζωή Οδηγίες χρήσεως*, ό.π., σελ. 19.
- ²⁵ Ο.π. Εξίσου πεισματικά «ταμπουρώνονται» στα διαμερίσματά τους και οι ένοικοι της πολυκατοικίας όπου διαμένει ο ήρωας Jean στο έρ-

γο *Rhinocéros* του Ionesco (η πρώτη δημοσίευση του οποίου, το 1957, είχε τη μορφή διηγήματος), μόνο που, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο οικειοθελής εγκλεισμός των ενοίκων —και, κυρίως, του κεντρικού [αντι]ήρωα Bérenger στην τελευταία σκηνή του έργου— οφείλεται στον φόβο των Ιουδαίων, δηλαδή στη διαρκώς αυξανόμενη απειλή μετάδοσης στους πάντες της ασθένειας των εν λόγω παχύδερμων, που πολλαπλασιάζονται κατακλύζοντας το δημόσιο χώρο και απειλώντας με ισοπέδωση τον ημι-δημόσιο χώρο και, κατ' επέκταση, τον ιδιωτικό. Η ρινοκερίτις, που προσλαμβάνει διαστάσεις αγελαίας παράκρουσης στην τελευταία πράξη του έργου του Ionesco, συμβολίζει, ως γνωστόν, όχι μόνο την εφιαλτικά μαζική διάδοση της ναζιστικής ιδεολογίας στη δεκαετία του '30, αλλά, εν γένει, κάθε ιδεολογικό ολοκληρωτισμό που, ως ένα από τα πολλά κεφάλια της Λερναίας Ύδρας, ξαναγεννιέται σε κάποιο σημείο της Γης την ίδια ακριβώς στιγμή που σε κάποιο άλλο αργοπεθαίνει. Στο τέλος, ο ορατός ιδιωτικός χώρος του τελευταίου πολιορκημένου ενοίκου της ανθρωπότητας, Bérenger, δεν μπορεί παρά να συντριβεί και να κονιορτοποιηθεί κάτω από τη διαρκώς αυξανόμενη πίεση ενός άορατου δημόσιου χώρου, που έχει παραδοθεί βορά στα άγρια θηρία.

- ²⁶ Ο τίτλος του πρωτοτύπου είναι αμφίσημος, καθώς σημαίνει και *Στοά Μιλάνου και Πέρασμα Ικτίνου*—αρπακτικού πτηνού που, καθώς περνάει, ρίχνει στο τέλος του μυθιστορήματος μια σκιά θανάτου.
- ²⁷ Ενσυνείδητος ο πλεονασμός και ηθελημένος.
- ²⁸ Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το γεγονός

- ότι ο Michel Butor διάλεξε ως αφηγητή τού εν λόγω μυθιστορήματός του έναν ήρωα σε πλήρη κρίση συνείδησης, τον Louis Lécuyer.
- ²⁹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Παρίσι, NRF/Gallimard, 1967, σελ. 80, 81.
- ³⁰ Ζωή Οδηγίες χρήσεως, ό.π., κεφ. ΚΗ', σελ. 152.
Η ολοκληρωτική συντριβή του ιδιωτικού χώρου που αναπαριστά αλληγορικά ο Ionesco στο τέλος του *Rhinocéros*, επανέρχεται στο προσκήνιο (βλ. σημείωση 24). Μήπως το ολοκληρωτικό ιδεολόγημα που μαστίζει τη σύγχρονη κοινωνία είναι η γενικευμένη προς όλους και όλα αδιαφορία;
- ³¹ «L'homme et les choses», in *Situations I*, Παρίσι, Gallimard, 1947, σελ. 291.
- ³² Στο δοκίμιό του «Le roman et la poésie», στο *Essais sur le roman*, Παρίσι, Gallimard/Idees, (1960) 1975, σελ. 47.
- ³³ Ό.π.
- ³⁴ «Philosophie de l'ameublement», in *Essais sur le roman*, ό.π., σελ. 59-60.
- ³⁵ Ό.π.
- ³⁶ «Σκοτεινές αποθήκες», στη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Καταπακτή*, Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1982, σελ. 187.
- ³⁷ «Philosophie de l'ameublement», ό.π., σελ. 65.
- ³⁸ «Σκοτεινές αποθήκες», ό.π., σελ. 187.
- ³⁹ «Το Κρεβάτι», από τη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Σαρκοφάγος*, ό.π., σελ. 42, 39.
- ⁴⁰ «Το Κρεβάτι», από το βιβλίο του *Especies d'espaces (Είδη Χώρων)*, ό.π., σελ. 26.
- ⁴¹ J.P. Sartre, *Baudelaire*, Παρίσι, Gallimard, coll. Folio/Essais, (1947, 1975) 1988, σελ. 24.
- ⁴² J. P. Sartre, *L'être et le néant (essai d'ontologie phénoménologique)*, Παρίσι, Gallimard, coll. Tel, (1976) 1986, σελ. 656.
- ⁴³ Georges Perec, *Entretien avec Gabriel Simony*, Παρίσι, Le Castor Astral, 1989, σελ. 14.
- ⁴⁴ Διάβαζε: στοιχειώδους.
- ⁴⁵ Βλ. σχετικά το άρθρο μου «Γεώργιος ο Ερημίτης», όπου γίνεται λεπτομερής αναφορά στο ανέκδοτο υλικό των «θυσάνων» που προόριζε ο συγγραφέας για προσεχές τεύχος του *Φυλλαδίου*, και κυρίως στο φάκελο «Τιμάριθμος», όπου ο Γ. Ιωάννου προσηλώνεται στην καταγραφή τιμών αγοράς για συγκεκριμένα προϊόντα, παραθέτοντας συγκριτικά όχι μόνο την αντίστοιχη τιμή αγοράς τους στο μανάβη την ίδια ώρα, αλλά και την εκατέρωθεν ποιότητά τους. Βλ. επίσης τη σύνδεση αυτής της σχολαστικής καταχώρισης τιμών με την αντίστοιχη μανία καταγραφής των ωρών (αφίξεων, αναχωρήσεων ή συναγερμών), καθώς και των τιμών αγοράς προϊόντων διαβίωσης και διατροφής στα χρόνια '43-'44 από τον έφηβο τότε Γ. Ιωάννου στο *Κατοχικό Ημερολόγιό του* (εκδ. Εστία, 2000). Εφημερίδα *Τα Νέα*, ένθετο: «Πρόσωπα», τεύχ. 103, Αθήνα, 24. 02.01, σελ. 38-39.
- ⁴⁶ «Ο Χριστός αρχηγός μας...», στη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Πρωτεύουσα των Προσφύγων*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, σελ. 115.
- ⁴⁷ «Philosophie de l'ameublement», ό.π., σελ. 68, 69.

- ότι ο Michel Butor διάλεξε ως αφηγητή τού εν λόγω μυθιστορηματός του έναν ήρωα σε πλήρη κρίση συνείδησης, τον Louis Lécuyer.
- ²⁹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Παρίσι, NRF/Gallimard, 1967, σελ. 80, 81.
- ³⁰ Ζωή Οδηγίες χρήσεως, ό.π., κεφ. ΚΗ', σελ. 152.
Η ολοκληρωτική συντριβή του ιδιωτικού χώρου που αναπαριστά αλληγορικά ο Ionesco στο τέλος του *Rhinocéros*, επανέρχεται στο προσκήνιο (βλ. σημείωση 24). Μήπως το ολοκληρωτικό ιδεολόγημα που μαστίζει τη σύγχρονη κοινωνία είναι η γενικευμένη προς όλους και όλα αδιαφορία;
- ³¹ «L'homme et les choses», in *Situations I*, Παρίσι, Gallimard, 1947, σελ. 291.
- ³² Στο δοκίμιό του «Le roman et la poésie», στο *Essais sur le roman*, Παρίσι, Gallimard/Idées, (1960) 1975, σελ. 47.
- ³³ Ό.π.
- ³⁴ «Philosophie de l'ameublement», in *Essais sur le roman*, ό.π., σελ. 59-60.
- ³⁵ Ό.π.
- ³⁶ «Σκοτεινές αποθήκες», στη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Καταπακτή*, Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1982, σελ. 187.
- ³⁷ «Philosophie de l'ameublement», ό.π., σελ. 65.
- ³⁸ «Σκοτεινές αποθήκες», ό.π., σελ. 187.
- ³⁹ «Το Κρεβάτι», από τη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Σαρκοφάγος*, ό.π., σελ. 42, 39.
- ⁴⁰ «Το Κρεβάτι», από το βιβλίο του *Especies d'espaces (Είδη Χώρων)*, ό.π., σελ. 26.
- ⁴¹ J.P. Sartre, *Baudelaire*, Παρίσι, Gallimard, coll. Folio/Essais, (1947, 1975) 1988, σελ. 24.
- ⁴² J. P. Sartre, *L'être et le néant (essai d'ontologie phénoménologique)*, Παρίσι, Gallimard, coll. Tel, (1976) 1986, σελ. 656.
- ⁴³ Georges Perec, *Entretien avec Gabriel Simony*, Παρίσι, Le Castor Astral, 1989, σελ. 14.
- ⁴⁴ Διάβαζε: στοιχειώδους.
- ⁴⁵ Βλ. σχετικά το άρθρο μου «Γεώργιος ο Ερημίτης», όπου γίνεται λεπτομερής αναφορά στο ανέκδοτο υλικό των «θυσάνων» που προόριζε ο συγγραφέας για προσεχές τεύχος του *Φυλλαδίου*, και κυρίως στο φάκελο «Τιμάρθμος», όπου ο Γ. Ιωάννου προσηλώνεται στην καταγραφή τιμών αγοράς για συγκεκριμένα προϊόντα, παραθέτοντας συγκριτικά όχι μόνο την αντίστοιχη τιμή αγοράς τους στο μανάβη την ίδια ώρα, αλλά και την εκατέρωθεν ποιότητά τους. Βλ. επίσης τη σύνδεση αυτής της σχολαστικής καταχώρισης τιμών με την αντίστοιχη μανία καταγραφής των ωρών (αφίξεων, αναχωρήσεων ή συναγερμών), καθώς και των τιμών αγοράς προϊόντων διαβίωσης και διατροφής στα χρόνια '43-'44 από τον έφηβο τότε Γ. Ιωάννου στο *Κατοχικό Ημερολόγιό του* (εκδ. Εστία, 2000). Εφημερίδα *Τα Νέα*, ένθετο: «Πρόσωπα», τεύχ. 103, Αθήνα, 24. 02.01, σελ. 38-39.
- ⁴⁶ «Ο Χριστός αρχηγός μας...», στη συλλογή πεζογραφημάτων *Η Πρωτεύουσα των Προσφύγων*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, σελ. 115.
- ⁴⁷ «Philosophie de l'ameublement», ό.π., σελ. 68, 69.

Résumé

Antigone VLAVIANOU: *Espaces semi-publics et privés dans la littérature grecque et française de l'après-guerre*

Tandis qu'autrefois la rue, en tant qu'espace ouvert, pouvait être appropriée par le voisinage comme une région close, aujourd'hui, avec le repliement à l'intérieur de l'appartement, nous avons la norme idéale entre quatre murs, où les catégories d' «espace public» et d' «espace privé» ne risquent pas de se confondre dans l'espace du voisinage. Même constatation pour les ouvertures de tout logement sur le monde extérieur (fenêtres, portes, balcons) qui, autrefois, étaient considérées comme un prolongement du «privé» vers le «public» et, aujourd'hui, sont remplacées par les carrés noirs du non-dire, ainsi que par les affiches et les tableaux qui, en tant qu'ouvertures, maintiennent et déplacent à la fois les frontières entre l'*ici* et l'*ailleurs*. De l'endroit devant le logis qui n'est considéré que comme un espace *semi-public* devant chez soi, on passe à l'espace *intérieur* et *privé*, dont l'histoire se perd dans l'infini des histoires privées qu'il contient. L'image de l'*immeuble* s'avère le lieu idéal par excellence pour décrire le réseau des relations fausses des habitants, où seul le banal quotidien répété peut accorder une signification au bâtiment. L'histoire de tout immeuble ne peut s'achever que sur des images de *mort* (sa construction orgueilleuse n'est que celle d'un «mausolée»); dorénavant, c'est seulement du côté de l'aléatoire et du précaire que représentent les *meubles* et les *objets* qu'il faut chercher le germe de la *vie* et, surtout, celui d'une poésie du prosaïque à travers des descriptions minutieuses et des énumérations détaillées.

