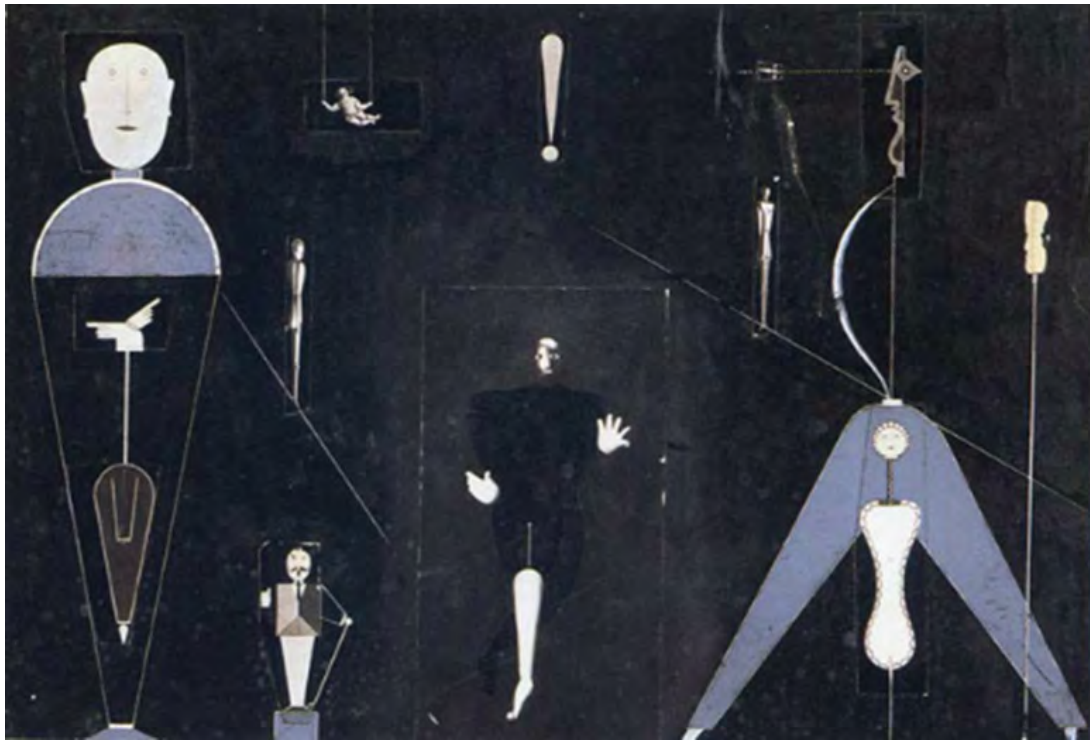


ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ

2020

ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΙΑ: Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΓΕΓΟΝΟΣ ΧΩΡΟΠΟΙΗΤΙΚΟ
Από την Σκηνή του ΒΑΥΗΑΥΣ στις σύγχρονες Παραστασιακές Τέχνες

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Το Μπαουχάουζ και η Ελλάδα (υπο έκδοση)



1. Ένα θέατρο που δεν αναπαριστά αλλά παρίσταται!

Η κεντρικότερη ίσως 'διαμάχη' που διατρέχει την ιστορία του δυτικού θεάτρου - εκκινώντας ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη - αφορά στην πρωτοκαθεδρία του Λόγου, σε αντιδιαστολή με τις υπόλοιπες παραμέτρους που συστήνουν την θεατρική πράξη και ειδικότερα με την σκηνικό χώρο. Στο γνωστό χωριό της Ποιητικής του Αριστοτέλη, η ανάλυση της θεατρικής εμπειρίας σε συστατικά μέρη (μύθος, ήθος, διάνοια, λέξις, μέλος, όψις) είναι ούτως ή άλλως προβληματική. Πρόκειται για την απαρχή μιας ερμηνευτικής προσέγγισης του δράματος – και ειδικότερα της τραγωδίας- ως σύνολο ανεξάρτητων κατηγοριών ή εκφραστικών μέσων, μιας προσέγγισης που καθορίζει, σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι πολλοί μελετητές έχουν αναγνωρίσει, την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης την σύγχρονη εποχή. Αναπόφευκτα, μέσω της διάκρισης αυτής ο Αριστοτέλης θα διατυπώσει και την ιεράρχηση των συστατικών μερών, μειώνοντας την σημασία της 'όψης' ως μέσο μεταφοράς συγκίνησης και νοήματος¹, υποβαθμίζοντας κατ' επέκταση και την πρόσληψη της θεατρικής εμπειρίας ως κατ' εξοχήν χωρικό γεγονός. Η αντίληψη αυτή εν μέρει 'ευθύνεται' ιστορικά για την αντιμετώπιση του *corpus* του αρχαιοελληνικού δραματολογίου περισσότερο ως ποιητικό είδος προορισμένο για ανάγνωση ή απαγγελία παρά ως γενεσιουργό υποβαθρο της σκηνικής δράσης.

Ο αντίποδας, δηλαδή η θεώρηση της θεατρικής τέχνης ως χωρικό εικαστικό γεγονός αυτονομημένης από τον λόγο, θα εκφραστεί τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα από διάφορα πρωτοποριακά ρεύματα και καλλιτέχνες. Στις απόπειρες αυτές, το σώμα του υποκριτή, ανάγεται από φορέας του νοήματος μέσω της εκφοράς του λόγου, σε φορέα νοήματος μέσω της εκφραστικότητας της κίνησης σε αναφορά με τον σκηνικό χώρο. Η παράσταση αποτελεί πλέον μια πολυαισθησιακή εμπειρία, μια απόλαυση κυρίως ακουστική και οπτική, που προσλαμβάνεται με νέους όρους μέσω ανατρεπτικών προτάσεων σχεδιασμού του σκηνικού χώρου, του κοστουμιού αλλά και του θεατρικού κτίσματος που οφείλει να υποδεχτεί νέες αντιληπτικές σχέσεις μεταξύ θεατών και υποκριτών-χορευτών.

Πρόκειται για την εποχή που αναδύεται η *performance art* (παραστασιακή τέχνη), ένα είδος που, αν και συνδέεται με άλλα είδη της δυτικής- και όχι μόνο -θεατρικής και χορευτικής παράδοσης, θα μετεξελιχθεί μέχρι τον 21^ο αιώνα ως αυτόνομη κατηγορία τροφοδοτώντας την ευρύτερη θεατρική θεώρηση και πρακτική σε όλες τις εκφάνσεις. Όπως συχνά επισημαίνεται, αν οι πρώτες παραστάσεις του νέου αυτού

¹ Δες (Ποιητική κεφ 14) *Διότι πρέπει και άνευ της θέας ούτω να πλέκεται ο μύθος, ώστε ο ακούων τα πράγματα γινόμενα να φριτη και να ελεη ένεκα των συμβαινόντων (..) το να παρασκευάζει όμως κανείς τούτο δια της όψεως είναι ατεχνότερο και έχει ανάγκην δαπάνης'* Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, μετφρ. Σίμος Μενανδρος, Ακαδημία Αθηνών, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σελ 110

είδους παράγονται από τους φουτουριστές και ντανταϊστές καλλιτέχνες ήδη από την δεκαετία του 1910 έχοντας στόχο την ανατροπή κάθε κανόνα, στην σχολή του Μπάουχαους βρίσκουμε οργανωμένο σχεδιασμό πειραματικών παραστάσεων με συγκεκριμένους κανόνες γεωμετρίας και δομής. Διαφορετικοί δάσκαλοι της σχολής θα επενδύσουν στην διερεύνηση αυτού του νέου είδους, είτε μέσω της συμβολής τους στο θεατρικό εργαστήριο και άλλων παράλληλων 'θεατρικών' δράσεων, είτε μέσω σχεδιαστικών προτάσεων και θεωρητικών κείμενων. Ο λόγος στις παραστάσεις αυτές μπορεί δυνητικά να αποτελεί εκφραστική παράμετρο, αλλά με νέους ορούς. Τα κινητικά περιβάλλοντα που προτείνονται βασίζονται στην παράδοση του καμπαρέ και του θέατρου του βαριετέ, δηλαδή ενός θέατρου που δεν 'αναπαριστά' αλλά 'παρίσταται' και συνδέονται άμεσα με την τέχνη του χοροδράματος όπως θα αναπτυχθεί τις επόμενες δεκαετίες. Στην κατεύθυνση της απουσίας κάθε 'περιγραφικής' δράσης ή λόγου, συντάσσονται παράλληλα ισχυρές φυσιολογικές του θέατρου της εποχής αυτής, που επηρεάζουν μέχρι σήμερα το θεατρικό γίνεσθαι. Η αποτίμηση της συμβολής του Θεατρικού Εργαστηρίου του Μπάουχαους τόσο στην φήμη της σχολής όσο και στην εξέλιξη των παραστασιακών τεχνών θα επιχειρηθεί μέσω της ανάδειξης των κομβικών απόψεων των αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών που το ανέδειξαν.

2. Σε αναζήτηση του χαρακτήρα και της αρχιτεκτονικής ενός Νέου Θεάτρου

Το Θεατρικό Εργαστήριο ιδρύεται με πρωτοβουλία του διευθυντή της σχολής Β. Γκρόπιους το 1920, έναν μόλις χρόνο μετά την ίδρυση της. Ο Γκρόπιους 'θεωρούσε σημαντικό αν ήθελε να μετατρέψει το Μπάουχαους σε κοινότητα, να υπάρχουν έξω από τον στενότερο κύκλο των σπουδών, και κοινοτικά γεγονότα, δραστηριότητες και εμπειρίες. Σε αυτό ακριβώς στόχευε η δημιουργία του θεατρικού εργαστηρίου'.² Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι ο Γκρόπιους έχει συλλάβει το θέατρο ως την συλλογική αυτή τέχνη που έχει την φέρουσα ικανότητα να συστήνει 'κοινότητα' τόσο κατά την προετοιμασία της παράστασης μέσω της συνεργασίας και συμμετοχής διαφορετικής προέλευσης καλλιτεχνών, όσο και κατά την διάρκεια της παράστασης. Ο Γκρόπιους θα κατευθύνει την δράση και το πνεύμα του εργαστηρίου αλλά επιπλέον, σε συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες της σχολής, συγκροτεί μια συνολική άποψη για την θεατρική τέχνη, που θα αποτυπωθεί σε θεωρητικά κείμενα αλλά και δυο αρχιτεκτονικές μελέτες για το νέο θεατρικό κτίσμα: Το U Theatre (F. Molnar) και το Total theatre (W. Gropius, 1926)

Η δημοσιοποίηση των θέσεων αυτών γίνεται αρχικά στο ειδικό αφιέρωμα για το θέατρο του περιοδικού της σχολής (Bauhaus- Bucher), λίγο μετά την μεταφορά της σχολής από την Βαϊμάρη στο Dessau το 1925, με εισαγωγή του Gropius και άρθρα των Schlemmer, Lazlo Moholy Nagy και Farkas Molnar. Σε ένα από τα διασημότερα των άρθρων, το 'Θέατρο, Τσίρκο, Βαριετέ' του Lazlo Moholy Nagy αναφέρεται στο

² ΕΥΑ ΦΟΡΓΚΑΣ, BAUHAUS, ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, Νησίδες 1999, σελ 68

‘ολιστικό’ θέατρο του μέλλοντος. Ασκώντας κριτική στην παράδοση του λογοκεντρικού θεάτρου του παρελθόντος, αναγνωρίζει την συμβολή των ντανταϊστών και φουτουριστών στην διάρρηξη του θεάτρου της ‘λογικής και της διανόησης’ αλλά θεωρεί λάθος τους την ανάδειξη του ανθρώπου ως κυρίαρχο της σκηνής. ‘Ο άνθρωπος στο θέατρο του μέλλοντος οφείλει να αποτελεί ένα από τα σκηνικά στοιχεία και να μην εκφράζει ατομικές αλλά συλλογικές δράσεις και ανησυχίες. Και αυτό οφείλει να εκφραστεί σκηνικά μέσω μιας ρυθμικής – δυναμικής διαδικασίας μέσω της αντίθεσης του κωμικού- τραγικού, του ασήμαντου και του μνημειώδους, (όπως γίνεται στο τσίρκο ή στο βαριετέ) και μέσω του χρώματος του φωτός του ήχου της μηχανής, σε ένα μεταβαλλόμενο περιβάλλον που εκτείνεται μέχρι και τους θεατές.’³ Η παράσταση ανάγεται σε κινητικό έργο τέχνης και ο performer δεν είναι πάρα ένα από τα συστατικά του στοιχεία. Στο μεταλλασσόμενο αυτό περιβάλλον η συμβατική αντιληπτική σχέση των θεατών ως προς το θέαμα, είναι παρωχημένη. Χρειάζεται ένα νέο κέλυφος για να κατοικήσει το νέο θέατρο.

Έτσι, στο αφιερωματικό αυτό τεύχος για το θέατρο, δημοσιεύεται και η μελέτη για το *U Theatre* του Molnar ενώ η μελέτη του Γκρόπιους *Total theatre* για τον θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη Erwin Piscator θα ακολουθήσει 2 χρόνια αργότερα (1927). Πρόκειται για την αρχιτεκτονική έκφραση της απαίτησης ενός μεταβαλλόμενου θεάτρου ανάλογα με τις ανάγκες του σκηνοθέτη και του ρεπερτορίου, από τις πιο ενδιαφέρουσες μελέτες του 20ου αιώνα που θα επηρεάσει σημαντικά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής του θεάτρου. Η δυνατότητα μετατόπισης της σκηνής (και των θέσεων του κοινού) ώστε να διαμορφώνονται οι τρεις βασικές κατά τον Γκρόπιους τυπολογίες (της αρένας , του προσκήνιου και του κλασσικού αμφιθέατρου) υπογραμμίζει την σημασία του θεατρικού κτίσματος στην συνολική εμπειρία της παράστασης , μια εμπειρία που καθορίζεται από την απόσταση αλλά κυρίως την σχέση του θεατή με τα επι σκηνής δρώμενα.⁴ Η αμφισβήτηση των ορίων και της θέσης των συντελεστών της θεατρικής παράστασης δεν είναι πρωτόγνωρη την δυναμική αυτή εποχή στην Ευρώπη. Έχουν προηγηθεί οι ιδιαίτερα εμπνευσμένες μελέτες του ανατρεπτικού αρχιτέκτονα και σκηνογράφου Frederick Kiesler⁵, στις οποίες αμφισβητείται τόσο η διάκριση μεταξύ θεατρικού κτίσματος και σκηνικού

³ CARSON MARVIN, *Theories of the theatre*, Cornell University Press, 1993, σελ 350.352(μτφ Α. Βοζάνη)

⁴ Δες <http://espaciosescenicos.org>: *The Total Theater project is indeed a compendium of the influences on Gropius and of his own theories on architectural design. He has incorporated the tripartite stages of Van de Velde and Perret, the arena of Poelzig, and the vertical, suspended acting platforms of Moholy-Nagy. His elaborate machinery for moving the audience and the stage settings reminds us of his recognition of the industrialization of architecture in the twentieth century.20 The anonymity of the auditorium interior and the functional exterior as a logical expression of this interior are in accordance with his acceptance of the subordination of the individuality of the architect to team planning. It was particularly appropriate that the opportunity to design a theatre intended for the indoctrination of the proletarian class should come to an architect so conscious of the social mission of architecture.*

⁵Δες Frederick Kiesler, *Space Stage* (1924), *Endless Theatre* (1924)

χώρου όσο και αυτή μεταξύ κοινού και υποκριτών. Οι προσεγγίσεις αυτές ξαναφέρνουν στο προσκήνιο μια χαμένη για αιώνες εμπειρία: αυτήν της ακμής του αρχαιοελληνικού και του σαιξπηρικού θεάτρου, κατά την οποία το κοινό περιβάλλει την δράση, συμμετέχει, αποσύρεται και επανέρχεται κατά την διάρκεια της παράστασης, αποτελώντας εν τέλει συστατικό της μέρος, μέσα από τα διασταυρωμένα βλέμματα των θεατών. Η επίδραση των παραπάνω μελετών που έχουν ως κοινό στόχο την μεταβλητότητα του θεατρικού χώρου, εντοπίζεται σε πολλά μεταπολεμικά θέατρα τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη.⁶

Η απαίτηση ενός μεταβαλλόμενου θεάτρου με κεντρική αναφορά τις αρχιτεκτονικές προτάσεις του Μπάουχαους δεν σταμάτησε έκτοτε. Στην Ελλάδα θα εκφραστεί κυρίως μέσω επεμβάσεων σε υλοποιημένα κτήρια και θέατρα με στόχο τις δυνατότητες αναδιάταξης των χώρων σκηνής και θεατών.⁷ Η αναφορά στις προτάσεις του Μπάουχαους είναι δεν είναι ωστόσο μόνο έμμεση αλλά και άμεση και αφορά όχι μόνο την δομή αλλά και την επίπλωση του θεατρικού χώρου. Στην Νέα (μεταβλητή) Σκηνή του Εθνικού θεάτρου που υλοποιείται από τον αρχιτέκτονα Μάνο Περράκη (1970) επιλέγεται για τους θεατές η περίφημη καρέκλα του Breuer που φιλοξενούσε το κοινό στην μυθική πλέον θεατρική σκηνή της σχολής Bauhuass στο Dessau.

3. Ο ποιητικός Λόγος επι Σκηνής: Η μυστικιστική θεώρηση του Λόθαρ Σράγιερ

Το Θεατρικό Εργαστήριο εγκαινιάζεται με την πρόσληψη του Λόθαρ Σράγιερ, ενός μυστικιστή, ζωγράφου και ποιητή που εργάζονταν για να δημιουργήσει ένα νέο τύπο θεάτρου αρχικά στο Βερολίνο και αργότερα στο Αμβούργο. Ο Σράγιερ ανέβασε στο Μπάουχαους μόλις τέσσερα σύντομα έργα. *Όλα τους βασιζόταν στην τελετουργική χρήση λέξεων και χειρονομιών, ενώ οι υποκριτές –χορευτές φορούσαν μεγάλα προσωπεία. Οι παραστάσεις του βασιζόνταν στα βασικά χρώματα, μορφές και ήχους*.⁸ Ο Σράγιερ είχε διατυπώσει σαφώς μέσω του έργου του, την σημασία που είχε για εκείνον η *‘συνάντηση ηθοποιών και θεατών σε μια εξυψωμένη – μυστηριακή εμπειρία.*’ Οι σπουδαστές του αργότερα περιγράφουν ότι κατά την εμπειρία της

⁶ Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα υλοποιημένα έργα 30 περίπου χρόνια αργότερα (1960) αποτελεί το Loeb Drama Center του Harvard από τον συνάδελφο και διάδοχο του ως Κοσμήτορα στην Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πανεπιστημίου, Hugh Stubbins. Το κτήριο αποτελεί ένα τεχνολογικό θαύμα της εποχής ως το πρώτο πλήρως αυτοματοποιημένο και μεταβλητό θέατρο της Αμερικής όπου η εναλλαγή των 3 βασικών διατάξεων που είχε προτείνει ο Γκρόπιους (αρένα, προσκήνιο, αμφιθέατρο) είναι εφικτή μέσα σε διάστημα λίγων λεπτών ακόμη και κατά την διάρκεια της παράστασης

⁷ Ένα από τα πιο προηγμένα για την εποχή του κτήριο ‘θεαμάτων’, το Ρεξ επι της οδού Πανεπιστημίου στην Αθήνα, κατασκευάστηκε το 1937 με αρχιτέκτονες τους Βασίλειο Κασσάνδρα (1904-1973) και Λεωνίδα Μπόνη (1896-1963). Το σύνθετο κτιριολογικό του πρόγραμμα περιλάμβανε ένα θέατρο, δυο κινηματογράφους, αίθουσα συναυλιών κα, όπου μπορούσαν παράλληλα να παρακαλούμεν διαφορετικές παραστάσεις 4.000 θεατές.

Πρωτοποριακό τεχνολογικά και αρχιτεκτονικά, ‘εισάγει’ το ελληνικό κοινό στις δυνατότητες της νέας τεχνολογίας αλλάζοντας την μέχρι τότε τελετουργία της θεατρικής εμπειρίας.

⁸ Όπως 5

προετοιμασίας της παράστασης αισθάνονται κυριευμένοι από την ουσία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και την ανάγκη να ανατρέξουν στις πρώτες πηγές του θεάτρου, στην γέννηση της τραγωδίας και στο έργο του Νίτσε όπως και άλλοι γερμάνοι εξπρεσιονιστές.⁹ Αυτή η έμφαση στην μυστηριακή διάσταση της θεατρικής εμπειρίας -που συνδέεται με την εμπειρία της μέθεξης του αρχαιοελληνικού θεάτρου- τον απομακρύνει από άλλες παραμέτρους που ο Γκρόπιους θεωρεί κεντρικής σημασίας στο Μπάουχαους. Το γεγονός της 'συγγένειας' που διαφάνηκε ότι είχε ο Σράγιερ στις αντιλήψεις και τις παιδαγωγικές μεθόδους με τον Ιτέν- το αντίπαλο δέος του Γκρόπιους στην σχολή την περίοδο αυτή- δεν μπορεί να είναι ασύνδετο με την απομάκρυνση του το 1922 και την αντικατάσταση του από έναν καλλιτέχνη πολύ πιο κοντά στις απόψεις του Γκρόπιους, τον Οσκαρ Σλεμερ. Μετά την αποτυχία της τελευταίας παράστασης του Σράγιερ 'Moon Play' ο Farkas Molnar γράφει: *.....Έχουμε χάσει τον τρόπο να εκφράζουμε τα πραγματικά γεγονότα της ζωής: την σκηνή, τον ορατό χώρο, το αληθινό προσκήνιο. Η βασιλεία της οπτικής και της ακουστικής έχει αντικατασταθεί από κούφιους διακόσμους, τα βεβιασμένα σύμβολα και τις παρανοϊκές τσιρίδες των εξπρεσιονιστών ποιητών*¹⁰. Ο 'ορατός χώρος', η 'βασιλεία της οπτικής' οφείλουν να ξαναβρεθούν στο προσκήνιο και μέσω αυτών η δυνατότητα να εκφραστούν οι σύγχρονες εξελίξεις, τα 'πραγματικά' γεγονότα της ζωής.

4. Η επαναφορά του νοήματος μέσω του Χώρου : Oscar Shlemmer

Η απαίτηση ενός νοηματοδοτημένου ορατού χώρου οδηγεί τον Γκρόπιους να προσκαλέσει στην σχολή τον Oscar Shlemmer, έναν εικαστικό καλλιτέχνη και χορευτή με διατυπωμένες απόψεις και έργο τόσο στην ζωγραφική όσο και στο θέατρο. Ο Σλεμερ προσλαμβάνεται το 1920 σαν ισότιμος διδάσκοντας με τους Gropius, Feininger, Itten και Klee. Θα του ζητηθεί κατ αρχήν να διευθύνει το εργαστήριο τοιχογραφίας και να διδάξει σπουδές σχεδίου για το ανθρώπινο σώμα. Όταν ο Σλεμερ, (καλλιτέχνης, χορογράφος, χορευτής) αναλαμβάνει υπεύθυνος του θεατρικού εργαστήριου, είναι ήδη γνωστός από την θεατρική χορευτική παράσταση του, Τριαδικό Μπαλέτο που είχε ανεβεί στην Στουτγάρδη(1921-1922) και αποτέλεσε αργότερα ένα από τα σημαντικότερα συμβάντα της Εβδομάδα Μπάουχαους το 1923. Η εμβληματική αυτή παράσταση ωστόσο, αν και φαινομενικά ακολουθεί όλες τις επιταγές του Μπάουχαους και τις απόψεις του Γκρόπιους, εμπεριέχει τόσο στην δομή όσο και την αισθητική της έκφραση, έναν μυστηριακό- πνευματικό χαρακτήρα που την διαφοροποιεί από επόμενες παραστάσεις του εργαστήριου – ιδιαίτερα από μεταγενέστερες του 1924.

⁹ ΕΥΑ ΦΟΡΓΚΑΣ, ΒΑΥΗΑΥΣ, ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, Νησιδες 1999, σελ 69

¹⁰ Molnar F. , *Η Μηχανική σκηνή*, στο ΜΑ, VII/9-10, Βιέννη, 1023 από ΕΥΑ ΦΟΡΓΚΑΣ, ΒΑΥΗΑΥΣ, ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, Νησιδες 1999, σελ 127

Τον συνθετικό άξονα της παράστασης του Τριαδικού Μπαλέτου ορίζει ο 'μαγικός' αριθμός 3. Τρεις χορευτές (δυο άνδρες και μια γυναίκα) εκτελούν δώδεκα χορούς υποδουόμενοι δεκαοκτώ χαρακτήρες με τον αντίστοιχο αριθμό κοστούμιών. Η παράσταση περιλαμβάνει τρία μέρη: *"Το πρώτο είναι ένα εύθυμο μπούρλεσκο σε κίτρινο φόντο, το δεύτερο τελετουργικό και σοβαρό σε ροδόχρωμη σκηνή, ενώ το τρίτο αποτελεί μια 'μυθική φαντασία' σε μαύρο φόντο.* ¹¹Τα κοστούμια των χορευτών αποτελούν σύνθετες κατασκευές με άκαμπτα υλικά και μαλακό γέμισμα προκειμένου να γεωμετριοποιηθεί το ανθρώπινο σώμα. Οι χορευτές αποτελούν έτσι τους φορείς της κίνησης των κατασκευών – γλυπτών στον χώρο αποστασιοποιημένοι από τον συμβατικό τους ρόλο ως ερμηνευτές. Απώτερο στόχο δεν αποτελεί η εξαφάνιση της ανθρώπινης μορφής, αλλά μάλλον η δυνατότητα της να εκφράζεται μέσα στα όρια που επιβάλλει η γεωμετρικοποίηση της. Ο Σλεμερ οραματίζεται μια παράσταση επι σκηνής που να προσφέρει *'μορφή και χρώμα σε κίνηση...ένα καλειδοσκοπικό παιχνίδι, ταυτόχρονα απείρως μεταβλητό και αυστηρά οργανωμένο'* ¹²

Όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω στην σκηνή του Μπάουχαους δεν αναπαρασταθήκαν ποτέ παραστάσεις με πλοκή και δράση όπως στο συμβατικό θέατρο, αλλά περισσότερο σκηνικά μοτίβα πλοκής που στόχευαν σε μια οπτική γιορτή με εντόνους συμβολισμούς. Η παραμόρφωση του σώματος του ερμηνευτή-υποκριτή μέσω των κοστούμιών, η χρήση της μάσκας που ταυτόχρονα 'αποκρύπτει' και 'αποκαλύπτει', το στυλιζάρισμα της κίνησης και της φωνής, βρίσκουν την αναφορά τους τόσο στις απαρχές του δυτικού θεάτρου, δηλαδή στο αρχαιοελληνικό θέατρο, όσο και στο θέατρο της Ανατολής. Στην παράδοση αυτή, σε μια παράδοση που το συλλογικό και το πανανθρώπινο υπερβαίνει το ατομικό, οι μέτοχοι της παράστασης, υποκριτές- χορευτές – θεατές, βιώνουν εν τελεί μια εμπειρία ταυτόχρονα υπερβατική και παιδευτική.

Η εσωτερική διασύνδεση του Σλεμερ με το αρχαιοελληνικό θέατρο και τις ερμηνείες του περιλαμβάνεται και στον τρόπο που αντιλαμβάνεται εν γένει τις τέχνες της ζωγραφικής και του θεάτρου και μέσω αυτών τον εαυτό του. Η αναγωγή του συμπληρωματικού -αντιθετικού δίπολου Διονυσιακό- Απολλώνιο του Νίτσε, ¹³ στο χοροθέατρο (Διονυσιακό) και την ζωγραφική (Απολλώνιο) αντίστοιχα, ερμηνεύει και τον τρόπο που κατανοεί τον σκηνικό χώρο: ως πραγμάτωση της απολαυστικής διαλεκτικής του ανθρωπίνου σώματος με τις εικαστικές τέχνες. ¹⁴ Ο Σλέμερ θα αναλάβει επιπλέον των παραστάσεων, την οργάνωση και τις θεματικές των περίφημων μυθικών πάρτι που έγιναν στο Μπάουχαους, (1926/ White Party, 1928 Beard -Nose - Heart, 1929 Metal Party) ενώ θα συμμετάσχει με παραστάσεις του

¹¹ ΕΥΑ ΦΟΡΓΚΑΣ, ΒΑΥΗΑΥΣ, ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, Νησίδες 1999, σελ 131

¹² Σλεμερ, Άνθρωπος και καλλιτεχνική μορφή, Wensinger, σελ 22, δεξ ΕΥΑ ΦΟΡΓΚΑΣ, ΒΑΥΗΑΥΣ, ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, σελ 134

¹³ Δεξ ΝΙΕΤΖΣΧΕ FR., Η Γέννηση της Τραγωδίας, μτφρ. Μαρσέλλος Χρ, 2009

¹⁴ CUTLER IAN, Cynicism, From Diogenes to Dilpert, 1948, p. 130

εργαστήριου και κυρίως με το Τριαδικό Μπαλέτο σε φεστιβάλ χορού σε διάφορες πόλεις τη Γερμανίας. Η εξωστρέφεια αυτή χαρίζει φήμη όχι μόνο στον ίδιο και στο έργο του θεατρικού εργαστήριου, αλλά ευρύτερα στην σχολή του Bauhaus που μέσω των παραστάσεων(αλλά και των δημοσίων πάρτι) συναντά ένα ευρύτερο κοινό που μετέχει στις πρωτοποριακές προσεγγίσεις και τον 'καλειδοσκοπικό' χαρακτήρα της σχολής.

Το τελικό 'προϊόν' του θεατρικού εργαστηρίου, η παράσταση καθεαυτή, απαιτεί με πολύ πιο απαιτητικούς όρους σε σχέση με αλλά εργαστήρια, αυτό που η ευρύτερη σχολή απηχεί και προτάσσει στο πρόγραμμα της: Την ενορχήστρωση διαφορετικών τεχνών, την συνάντηση της τέχνης και της τεχνικής, την ενθάρρυνση του πειραματισμού με στόχο την ανατροπή φθαρμένων κανόνων και την ανάδειξη της νέας εποχής. Δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι στην κατεύθυνση αυτή, δεν υπάρχει ασφαλής πυξίδα ούτε προκαθορισμένος οδηγός πλεύσης. Η σχολή διαμορφώθηκε από την συμβολή καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων που είχαν δώσει ήδη δείγμα γραφής πριν εμπλακούν με την σχολή. Προσέκλυσε και προσκάλεσε επομένως, αξιόλογους και ανατρεπτικούς σχεδιαστές που πειραματιζόνταν στην τέχνη τους με βάση τα κινήματα και τις θεωρήσεις που συνδιαμόρφωναν την εποχή τους. Δεν υπήρξε απολυτή ιδεολογική συνοχή ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια της σχολής και αυτό ακριβώς ήταν που την κράτησε ζωντανή και πεδίο αναφοράς ως τις μέρες μας. Η ιδεολογική σχεδιαστική κατεύθυνσή άλλαζε κάθε λίγα χρόνια, παράλληλα με τους διευθυντές της αλλά και τους τόπους της σχολής. Η θεατρική τέχνη θα αφομοιώσει σταδιακά την σημασία των νέων προσεγγίσεων, την μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε έναν μετασχηματιζόμενο χώρο ικανό να μεταφέρει νόημα επι σκηνής και θα αναπτύξει σταδιακά νέα υβριδικά πεδία έκφρασης.

5. Η συμβολή του Μπάουχαους στις Παραστασιακές Τέχνες

Θα ήταν λάθος να παραγνωρίσουμε την συμβολή πολλών σημαντικών προσωπικοτήτων του θέατρου που αν και δεν σχετίστηκαν άμεσα με το Μπάουχαους, επηρέασαν με αντίστοιχες κατευθύνσεις μέσω του έργου και των γραπτών τους, τις διεθνείς εξελίξεις στο θέατρο την performance art ή ακόμη και την αρχιτεκτονική. Στην' νέα εποχή' των αρχών του 20ου αιώνα και ανεξάρτητα των αποκλίσεων που διαφοροποιούν τις ανατρεπτικές θεωρήσεις που διατυπώνονται, οι διασταυρώσεις μεταξύ ατόμων ή ομάδων που στοχάζονται την τέχνη και το μέλλον του θεάτρου είναι σημαντικές.¹⁵ Όταν ο Gordon Graig, γράφει ότι πρέπει να βρεθεί ο τρόπος να αντιληφθούμε τον ερωτά επί σκηνής, *χωρίς τα χείλη, τα πρόσωπα, τα χεριά να συναντηθούν*, το θέατρο μετατοπισμένο από τις ψεύτικες πόζες του παρελθόντος,

¹⁵ Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν ο Ελβετός σκηνογράφος και αρχιτέκτονας Adolphe Appia (1862 – 1928) ο σκηνοθέτης και θεωρητικός Ed. G.Craig (1872-1966) στην Βρετανία ή ο Γερμανός σκηνογράφος αρχιτέκτονας Fr Kiesler(1890-1965)

έχει περάσει στην νέα εποχή.¹⁶ Η απομάκρυνση από το λογοκεντρικό ή ‘περιγραφικό’ θέατρο, η ανάδειξη της κίνησης του σώματος ως κατεξοχήν σημαίνουσα γλώσσα, η μετατόπιση από τα ζωγραφιστά σκηνικά στην αφαιρετική χωρική επι σκηνής αναπαράσταση, αφενός αποτελούν κοινό τόπο των πιο προοδευτικών προσεγγίσεων της εποχής, αφετέρου θέτουν τις βάσεις των μελλοντικών εξελίξεων της θεατρικής τέχνης. Υπό το παραπάνω πρίσμα η διάκριση της ιδιαίτερης συμβολής του Μπάουχαους στην εξέλιξη των παραστασιακών τεχνών είναι δύσκολο να αποτιμηθεί. Στην διάρκεια της δράσης του θεατρικού εργαστήριου διατυπώνονται διαφορετικές προσεγγίσεις πέραν αυτών που επικρατούν, όχι τόσο αποκλίνουσες φαινομενικά αλλά ωστόσο διακριτές. Προσεγγίσεις ταυτισμένες με τις προσωπικότητες που τις εκφράζουν και που συντελούν με διαφορετικό και άνισο τρόπο στις μετέπειτα εξελίξεις. Οι καινοτόμες αυτές προσεγγίσεις εντάσσονται στα πλαίσια έκφρασης παράλληλων ή προγενέστερων ανεξάρτητων ‘φωνών’ του θεάτρου και χορού της ανατρεπτικής αυτής περιόδου, από καλλιτέχνες που συνδιαλέγονται άμεσα ή έμμεσα εκφράζοντας το νέο πνεύμα της εποχής. Στο εικαστικό πεδίο της παράστασης οι διασυνδέσεις είναι ευκολά αναγνωρίσιμες. Η ανάδειξη του σώματος, ως φέροντα οργανισμό κατασκευών που το ανάγουν σε κινούμενο γλυπτό στον χώρο- ανεξάρτητα αν παράγει γεωμετρικές ή πλαστικές φόρμες- έχει προηγηθεί των παραστάσεων του Μπάουχαους, από την Αμερικανίδα ηθοποιό και χορεύτρια Loie Fuller (1862 –1928) στις εξαιρετικά ποιητικές της παραστάσεις. Η αφαιρετική – μηχανιστική πρόταση για τον σκηνικό χώρο που χαρακτηρίζει το έργο των Lyubov Popova /Vesvolod Meyerhold (1922) στην Σοβιετική Ένωση, συνδιαλέγεται άμεσα με τις απόπειρες του Θεατρικού Εργαστήριου την ίδια περίοδο. Κοστούμια με γεωμετρικά μοτίβα, μάσκες, εξωφρενικά καπέλα έχουν ήδη ‘ντύσει’ τα σώματα των performers στα δρώμενα των ντανταϊστών.¹⁷

Ωστόσο οι προτάσεις του Μπάουχαους περιλαμβάνονται αναμφισβήτητα στην παραγωγή μιας εποχής που καθόρισε το μέλλον των παραστασιακών τεχνών. Συγκεκριμένες οπτικές της ριζοσπαστικής του θεώρησης υιοθετούνται δεκαετίες αργότερα από καλλιτέχνες και σχήματα που το επαναφέρουν στο προσκήνιο δυναμικά. Προκειται για σημαντικούς avant garde ή και ποπ καλλιτέχνες από όλα τα πεδία (installation art, performance art, μουσική, θέατρο, κα) ορισμένοι εκ των οποίων γίνονται σταδιακά ιδιαίτερα δημοφιλείς. Το ‘Mechanical Body Fan’ (1973-74) της Γερμανίδας εικαστικού και performer Rebecca Horn, το έργο της οποίας χαρακτηρίζεται από την διάδραση του ανθρωπίνου σώματος με τις γλυπτικές

¹⁶ Δες GORDON GRAIG, Ms A 23, Uber Marions Notebook (1), fo 9 ro-vo. *The Kiss: The lips not to meet, The faces not to touch, The hands not to touch [...] our business in the theatre is 1st to find what we wish to show the audience / Let us say it is Love. Then to refuse the usual common external poses of Love but to search the imagination for symbols – beautiful signs – In the essence that will almost bring the very spirit of Love.*

¹⁷ Δες για παραδειγμα ‘An Interpretive Dance To A Poem’ Hugo Ball” (1916) ή ‘Le Coeur à gaz’ Sonia Delaunay -Tristan Tzara (1923).

κινητικές κατασκευές που φέρει, αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση αναφοράς στο γεωμετρικοποιημένο 'μηχανικό' σώμα των παραστάσεων του Μπάουχαους. Το κοστούμι Ziggy Stardust jumpsuit του Kansai Yamamoto για τον David Bowie (1973) δεν είναι πάρα η αναπαραγωγή συγκεκριμένου κοστούμιού της παράστασης του Τριαδικού Μπαλέτου. Παραλλαγές και μετασχηματισμοί γνωστών κοστούμιών της συγκεκριμένης παράστασης θα επιλεγούν και από την Lady Gaga (2010, 2015) για διάφορες δημοσιές εμφανίσεις και συναυλίες της.

Μέσω των πολλαπλών αναφορών που εκτείνονται από την απολυτή αναπαραγωγή του προτύπου έως την μετατοπισμένη εκδοχή του, το σύγχρονο κοινό εξοικειώνεται αναπάντεχα με την ευρύτερη αισθητική και τις θεωρήσεις του θεατρικού εργαστήριου του Μπάουχαους που μοιάζει να διατηρεί μια διαχρονική επίδραση. Η αφαιρετική σκηνική προσέγγιση, όπως και η στυλιζαρισμένη δράση και υποκριτική στο έργο πολλών συγχρόνων δημιουργών (δες B.Wilson, R. Lepage, κ.α) αποτελεί πλέον μια από τις κυρίαρχες τάσεις, ανεξάρτητα του δραματολογίου των παραστάσεων. Ο σκηνικός χώρος έχει πάψει προ πολλού να θεωρείται 'διακοσμητικός'. Η σύνθεση του βασίζεται ακριβώς στην διαλεκτική των σωμάτων σε αναφορά με τα στοιχεία του χώρου, οργανώνοντας μια διαδοχή από εικαστικά καρέ με την βοήθεια του φωτισμού που συμβάλλει αποφασιστικά πλέον στο αποτέλεσμα. Η αισθητική δύναμη στις παραστάσεις αυτές είναι κυρίαρχη. Η δράση των υποκριτών προβάλλεται σε μονοχρωματικά πεδία όπου η δυναμική του ανθρωπίνου σώματος οργανώνει ορατούς ή μη άξονες μέσω της προέκτασης της κίνησης, και ο σκηνοθέτης ή χορογράφος αποτελεί συχνά τον 'άνθρωπο στο χειριστήριο'¹⁸ του Μπάουχαους που ενορχηστρώνει το σύνολο.

Η Ελλάδα ακολουθεί τα διεθνή ρεύματα συχνά με μια μικρή καθυστέρηση. Την δεκαετία του 1930 ωστόσο σημαντικοί Έλληνες σκηνογράφοι εισάγουν την αισθητική των αφαιρετικών γεωμετρικών συνθέσεων στον σκηνικό χώρο. Πρόκειται για την μετάβαση από τα ζωγραφιστά δισδιάστατα σκηνικά και την νατουραλιστική απεικόνιση, στην οργάνωση ενός αρχιτεκτονικού τρισδιάστατου περιβάλλοντος. Ο σκηνικός χώρος χαρακτηρίζεται από την σύνθεση όγκων και επίπεδων που συνδέονται με αναβαθμούς μέσω δραματικών αντιθέσεων φωτός - σκιάς. Με τις παραστάσεις των Δελφικών εορτών υπό τον Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ, ο καλλιτεχνικός και πνευματικός κόσμος της Ελλάδας εισάγεται ίσως για πρώτη φορά σε μια νέα αισθητική αντίληψη για το θέατρο. Στην αναβίωση των παραστάσεων των αρχαίων δραματουργών, η απόδοση του σκηνικού χώρου χαρακτηρίζεται από αφαιρετικές κατασκευές στα πρότυπα των σημαντικών σκηνογράφων και θεατράνθρωπων της Ευρώπης, όπως του Adolphe Appia και του Gordon Graig. Στην κατεύθυνση αυτή συνέβαλε αποφασιστικά η ανάληψη του της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Φ. Πολίτη το 1931. Η πολύχρονη στην συνέχεια

¹⁸ Δες ΕΥΑ ΦΟΡΓΚΑΣ, Bauhaus, Ιδέες και Πραγματικότητα, Νησίδες 1999, σελ 127

δημιουργική δράση των Κλ. Κλώνη για τα σκηνικά και Αντ. Φωκά για τα κοστούμια στο Εθνικό Θέατρο, σημαδεύουν την πορεία του ελληνικού θεάτρου.¹⁹ Πολύ αργότερα σε ελληνικές θεατρικές παραστάσεις (ή το χοροθέατρο) του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα αναγνωρίζει κανείς την επίδραση όχι τόσο του Μπάουχαους όσο της ευρύτερων ανατροπών μιας καθοριστικής για τις παραστασιακές τέχνες εποχής.

Το θέατρο του Μπάουχαους, αποτέλεσε ένα από τα από τα πιο δημοφιλή και σημαντικά πεδία έκφρασης της σχολής, που υποστήριξε την διάδοσή της σε ένα ευρύτερο κοινό και είχε διακριτή παρουσία σε όλες τις εκθέσεις του έργου της. Πέραν των εικόνων που αποτυπώνουν ευδιάκριτα αναλογίες και μεταφορές από την εποχή και την δράση του μέχρι την σύγχρονη εποχή, ίσως το πιο σημαντικό του επίτευγμα αφορά μια μη 'ορατή' διάσταση που βρίσκεται στο επίκεντρο του πνεύματος της σχολής. Αφορά εν τέλει την προώθηση της συνεργασίας ανεξάρτητων, εξαιρετικών στην τέχνη τους δημιουργικών συντελεστών, με πιστή στον πειραματισμό και όραμα για μια νέα κοινωνία. Συντελεστών που παρόλες τις διάφορες τους λειτουργήσαν εν τέλει ως 'κοινότητα' και που το έργο τους, ατομικό και συλλογικό, διαπέρασε τον τρόπο ζωής τους και αποτέλεσε διέξοδο σε μια δύσκολη και ταραχώδη εποχή. Ίσως έχει σήμερα νόημα να ξανασκεφτούμε το πνεύμα αυτό και πέρα από τον σχεδιασμό, πέρα από την 'εικόνα'.

¹⁹ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Δ., Η Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο, σελ 37,44,45

ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ
2019

ΠΡΟΒΟΛΕΣ ΤΟΥ 'ΑΝΟΙΚΕΙΟΥ' ΣΕ ΜΙΑ ΕΞΟΧΙΚΗ ΑΓΓΛΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ

Henry James: Το Στρίψιμο της Βίδας

CITYLAB 2019
ΦΟΒΟΣ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ- ΤΕΧΝΗ



Η πεποίθηση ότι ο χώρος καθεαυτός είναι ικανός υπό προϋποθέσεις να ανασύρει το αίσθημα του φόβου ή του ανοίκειου εκδηλώνεται με τον πιο άμεσο τρόπο στα έργα της φανταστικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας του τρόμου. Υπάρχουν ωστόσο 'τρομακτικοί' χώροι? Τι καθιστά έναν χώρο 'τρομακτικό'?

Όταν ο Antony Vidler υποστηρίζει ότι δεν θα μπορούσαμε ευκολά να διακρίνουμε μια 'αρχιτεκτονική του ανοίκειου' (κατ αναλογία με την 'λογοτεχνία του ανοίκειου'), εντοπίζει ακριβώς την διαφορά μεταξύ προτύπου και αναπαράστασης.¹ Κανένα κτήριο και κανέναν σχεδιασμό δεν εγγυούνται την ανάδυση της αίσθησης του τρόμου. Αυτό που η λογοτεχνία 'αξιοποιεί' ως πεδίο αναπαράστασης, είναι οι χωρικές εκείνες συνθήκες και ποιότητες που έχουν συνδεθεί στο συλλογικό ασυνείδητο με τους τύπους εμπειρίας της αίσθησης του 'υπερφυσικού'. Σε αντίθεση με αλλά εκφραστικά πεδία, όπως ο κινηματογράφος ή οι παραστασιακές τέχνες εν γένει όπου η όραση είναι κυρίαρχη, η λογοτεχνία είναι ικανή να διεγείρει μέσω του λόγου όχι μόνο συλλογικές αλλά και προσωπικές χωρικές εμπειρίες, αποκαλύπτοντας την ένταση με την οποία καταγράφονται στην ατομική μνήμη αλλά και την σημασία τους στην διαμόρφωση του εαυτού. Ο τρόπος που η αίσθηση του φόβου κατασκευάζεται στην φανταστική λογοτεχνία βασίζεται τόσο στην θραυσματική ανάκληση της προσωπικής μνήμης όσο και των πρότυπων εκείνων τύπων ή χωρικών οργανώσεων που για διάφορους λόγους – ανθρωπολογικούς, πολιτισμικούς, κοινωνικούς, ιστορικούς - έχουν αναχθεί σε σύμβολα τρόμου. Και βέβαια οι πιο δημοφιλείς τύποι τρόμου από τον 19^ο αιώνα στην λογοτεχνία (και αργότερα και στον κινηματογράφο) είναι τα 'στοιχειωμένα σπίτια'

Στο *Στρίψιμο της Βίδας* (1898), ένα από τα πρώιμα και σημαντικότερα έργα της φανταστικής λογοτεχνίας που ενέπνευσε μυθιστορήματα, μια όπερα και αρκετές ταινίες², η πλοκή εκτυλίσσεται σε ένα 'μεγάλο, άσχημο, παλαιό αλλά αρχοντικό σπίτι, που ενσωμάτωνε τα απομεινάρια ενός ακόμη παλαιότερου κτίσματος...' ³. Η έννοια της κατοικίας ως απολυτό αρχετυπικό καταφύγιο διαταράσσεται ιδιαίτερα όταν έχει φιλοξενήσει διαφορετικές γενιές και ιστορίες, όταν περιλαμβάνει κυριολεκτικά ή μεταφορικά τα απομεινάρια μιας πρότερης ζωής. Η αίσθηση ότι στους χώρους της δεν συντελείται μόνο το παρόν αλλά και η απουσία ή η σιωπή παρελθόντων συμβάντων και προσώπων θέτει σε αμφισβήτηση μια θεμελιώδη συνθήκη ασφάλειας: την κυριότητα του. Πέραν όμως της αίσθησης ότι ο εκάστοτε κάτοικος δεν είναι και

¹ VIDLER ANT., *The Architectural Uncanny*, p 11, MIT PRESS 1992

² Πιο πρόσφατη περίπτωση αποτελεί η ταινία *The Others* (2001) αλλά μια από τις σημαντικότερες στο είδος της στην ιστορία του κινηματογράφου είναι η ταινία *The Innocents* (1961)

³JAMES H., *Το Στρίψιμο της Βίδας*, μτφ Κ. Πολίτη, εκδ. ΑΓΡΑ, σελ. 29

ο μοναδικός και απόλυτος κύριος του χώρου, άλλες παράμετροι που σχετίζονται με την κλίμακα, την δομή ή και το αρχιτεκτονικό του ύφος, οξύνουν δυνητικά την αίσθηση του κίνδυνου. Έτσι το *‘παλαιό, το άσχημο, το μεγαλοπρεπές*, αυτό που ενσωματώνει *‘κάτι ακόμη παλαιότερο’* είναι το ιδανικό πλαίσιο για να φιλοξενηθούν στο μυθιστόρημα η αμφισημία γεγονότων, η παλινδρόμηση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης κι ο τρόμος της εισβολής του *‘ξένου’* όπως αναδύονται σταδιακά τόσο στο εσωτερικό της κατοικίας όσο και στο τοπίο που την περιβάλλει. Η κατασκευή της αίσθησης του φόβου, είναι απολυτά εξαρτημένη από τον τρόπο που η αφηγηματικός λόγος υφαίνει χωρικές σχέσεις και ατμόσφαιρες παράλληλα με την δράση. Το μυθιστόρημα δίνει την δυνατότητα να διακρίνουμε τους όρους με τους οποίους ο συγγραφέας συνθέτει την σκηνοθεσία του τρόμου σε αναφορά με τόπους - σύμβολα αλλά και τυπικά αρχιτεκτονικά στοιχεία μιας κατοικίας σε κομβικά σημεία της πλοκής, μέσω του βλέμματος και της κίνησης των ηρώων του. Ποιος άλλος τόπος (ή και ποιο ζωντανό ον) είναι τρομακτικότερος εξάλλου από εκείνον που μεταμορφώνεται υπαινικτικά, αδιόρατα, από φωλιά σε παγίδα?

Οι δυο όψεις του φόβου ή Ποιος φοβάται ποιον

Κεντρική αφηγήτρια της νουβέλας είναι μια νεαρή γκουβερνάντα, που προσλαμβάνεται από τον κηδεμόνα δυο μικρών παιδιών να αναλάβει την φροντίδα τους, σε ένα επιβλητικό σπίτι μακριά από την πόλη. Η απόσταση από την πόλη εξασφαλίζει και την απαραίτητη απόσταση από τις συμβάσεις και τους κανόνες της αστικής κοινωνίας, ένα περιβάλλον φαινομενικά ασφαλές και προστατευμένο από την γαληνή της φύσης που το περιβάλλει. Τόσο ο τόπος όσο και τα υπόλοιπα πρόσωπα της πλοκής είναι άγνωστα στην αφηγήτρια μέχρι την άφιξη της. Κι αν αρχικά εκείνη καταγοητεύεται από τις προσωπικότητες των παιδιών και το περιβάλλον του πύργου, ήδη από τις πρώτες σελίδες φαντασιώνεται πως *‘είμασταν έρημοι, σχεδόν όσο μια χούφτα επιβάτες μέσα σ’ ένα μεγάλο καράβι, έρμαιο της θάλασσας. Και το πιο περίεργο εγώ κρατούσα το τιμόνι.’* Σε μια τέτοια κατάσταση μεθυστικής, ηρωικής σχεδόν αίσθησης ευθύνης σύντομα θα αντιληφθεί πως *‘στο τιμόνι’* δεν είναι μονή της. Πέραν του γνωστού βοηθητικού προσωπικού, στον πύργο *‘κατοικούν’* δυο επιπλέον πρόσωπα: οι *‘ανταγωνιστές’* της στην αγάπη των παιδιών *‘όπως αποκαλεί.* Πρόκειται για το ζευγάρι υπηρετών που έφυγαν πρόσφατα από την ζωή και είχαν ιδιαίτερο δεσμό με τα παιδιά. Ένας άνδρας και μια γυναίκα με διαφορετικά χαρακτηριστικά και συμπεριφορές αλλά κοινό στόχο: να παρασύρουν τα παιδιά σε έναν άλλον κόσμο μακριά από την αθωότητα της ηλικίας τους και τους κανόνες ηθικής της εποχής. Ο *‘φόβος’* της αφηγήτριας δεν προκύπτει τόσο από καθαυτό το γεγονός ότι *‘βλέπει’* νεκρούς, όσο από την επεμβατική δύναμη που τους αναγνωρίζει, μιας δύναμη ικανή να αποσταθεροποιεί

τον ρόλο της ως τιμονιέρη του σκάφους και πρέσβειρα των αξίων και της ηθικής τάξης. Η απειλή έχει την μορφή δυο προσώπων με τα όποια δεν μπορεί να συγκρουστεί άμεσα αλλά είναι υποχρεωμένη να 'πολεμήσει' όχι μόνο για να διασώσει τα παιδιά από την 'διαφθορά' αλλά και την ίδια τη υπόστασή της ως παιδαγωγού και προστάτη. Μέχρι και το τέλος της νουβέλας δεν είναι εύκολο να διακρίνει κανείς αν ο συγγραφέας χρησιμοποιεί στην πλοκή την παρουσία των φαντάσματος ως 'πραγματικό' γεγονός ή ως εκδήλωση της ιδιαίτερης ψυχολογικής αστάθειας της γκουβερνάντας.⁴ Η αίσθηση του 'ανοίκειου' που κατοικεί ακριβώς στην δυσκολία διάκρισης πραγματικού και φαντασιακού, εγρήγορης και ονείρου, καταλαμβάνει σταδιακά τον αναγνώστη.

Ο συγγραφέας έχει διαρρήξει έναν από τους πιο βασικούς μηχανισμούς κατά την ανάγνωση: τον μηχανισμό ταύτισης του αναγνώστη με τον κεντρικό ήρωα ή αφηγητή. Οι 'φόβοι τους' δεν είναι πλέον κοινοί. Αν ο πρωταρχικός φόβος της αφηγήτριας εντοπίζεται στην αναμέτρηση της με τους νεκρούς, ο 'φόβος' του αναγνώστη προκύπτει από δυο αλληλοσυγκρουόμενες θέσεις: αφενός την αποδοχή ότι οι νεκροί 'ζουν αναμεσά μας' αφετέρου την υποψία ότι η πραγματική απειλή για τα παιδιά είναι η ίδια η αφηγήτρια που της έχει παραδοθεί κάθε έλεγχος της ζωής τους και της οποίας η εμμονική συμπεριφορά οδηγεί στο δραματικό φινάλε, τον θάνατο του αγοριού. Ο 'φόβος' του αναγνώστη συνδέεται έτσι αριστοτεχνικά τόσο με τον κόσμο των νεκρών που επανέρχονται όσο και με εκείνον των ζωντανών, του ιδίου του υποκειμένου της αφήγησής με το οποίο ο αναγνώστης παλινδρομεί μεταξύ ταύτισης και αποστασιοποίησης.

Σε κάθε περίπτωση, από τις δυο κατασκευές φόβου που 'σκηνοθετεί' ο συγγραφέας για τον αναγνώστη, μόνο η μια έχει άμεση αναφορά στον τόπο της δράσης: εκείνη που συσχετίζει την παρουσία του υπερφυσικού- δηλαδή των 'φαντάσματος'- με τον χώρο. Στην σκηνοθεσία αυτή αναπτύσσονται συνθέτες οπτικές και αντιληπτικές σχέσεις ανάλογα με τα πρόσωπα της σκηνής. Είτε ο νεκρός 'παρουσιάζεται' άμεσα στην αφηγήτρια, είτε 'έμμεσα' μέσω της οπτικής του σχέσης με έναν τρίτο (το παιδί), της γνέφει από συγκεκριμένα σημεία. Και οι τόποι του υπερφυσικού είναι διπλοί και αντιστικτικοί: εκείνοι στους οποίους το 'Κακό' προβάλλεται και αυτοί από τους οποίους προσλαμβάνεται. Η πλήρης ανάδειξη της ευφυούς διαχείρισής των

⁴ Πολλοί γνωστοί συγγράφεις έχουν τοποθετηθεί υπέρ της μιας ή της άλλης εκδοχής όπως αναφέρει το περιοδικό The New Yorker σε σχετικό του άρθρο τον Οκτώβριο του 2012.: *'Fine, intelligent readers have confirmed the validity of the ghosts (Truman Capote); equally fine and intelligent readers have thunderously established the governess's madness (Edmund Wilson)'* Δες www.newyorker.com/books/page-turner/ever-scarier-on-the-turn-of-the-screw.

Στο έργο έχουν αποδοθεί διαφορετικές αναγνώσεις ανάλογα με την τοποθέτηση σχετικά με το ζήτημα αυτό. Σε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες οι δυο ξένοι αποτελούν την ανεστραμμένη αρσενική και θηλυκή εκδοχή της ίδιας της αφηγήτριας.

‘διπλών’ αυτών χώρων κατά την αφήγηση θα απαιτούσε την ανάλυση όχι μόνο επιμέρους σκηνών αλλά και της συνολικής δομής της νουβέλας. Θα απαιτούσε επιπλέον την ανάδειξη μοτίβων και θεμάτων που επανέρχονται έστω και με μικρές ‘μετατοπίσεις’ κατά τον ρυθμό της αφήγησης. Μέσω του κειμένου ωστόσο δίνεται η δυνατότητα και μιας άλλης ανάγνωσης: αυτής που επιτρέπει τον εντοπισμό αναγνωρίσιμων τυπικών σχέσεων και ποιοτήτων του χώρου που σχεδόν αρχετυπικά διεγείρουν την αίσθηση του ανοίγειου: του ανοίγματος στο συμπαγές όριο, της δυνατότητας κατόπτευσης σε αντιδιαστολή με το αδιέξοδο βλέμμα, της σημασίας των διαβαθμίσεων διαφάνειας, αδιαφάνειας και αντανάκλασης, της ιδιότητας του φυσικού ή τεχνητού φωτός να μεταμορφώνει την ύλη και βέβαια το σκοτάδι ως την συνθήκη που ακυρώνει την διάκριση μεταξύ πεδίου και εαυτού. Και στην εικονογράφηση της πρώτης έκδοσης του 1898 διαπιστώνεται ότι είναι ακριβώς οι χωρικές αυτές ποιότητες και σχέσεις που συμβάλουν στην κατασκευή της ατμόσφαιρας που κατοικεί ο ‘φόβος’ στην εικονιστική αναπαράσταση. Οι παραπάνω ποιότητες στο κείμενο αντιστοιχούν με σκηνές που διαδραματίζονται σε συγκεκριμένες ‘κατασκευές’ – αποσπάσματα του αρχιτεκτονικού και τοπιακού χώρου: Το Παράθυρο, τον Πύργο, την Σκάλα- Διάδρομο και την Λίμνη. Κανένα δεν αποτελεί μοναδική περίπτωση στην ιστορία της αναπαράστασης του φόβου, αντίθετα πρόκειται μάλλον για τόπους- σημεία φετίχ τόσο στην λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο. Η παρακάτω συνοπτική παρουσίαση τους στα πλαίσια της πλοκής του συγκεκριμένου μυθιστορήματος *στρίβει* αναπόφευκτα *την βίδα* προς προηγούμενες και επόμενες χρονολογικά αναφορές.

‘Εμφανίζονται μονάχα από μακριά και σε παράξενα μέρη, ψηλά, σε πύργους, σε στέγες σπιτιών, έξω από παράθυρα, στην πέρα πλευρά της λιμνούλας, μα έχουν το σχέδιο τους(..) να μικρύνουν την απόσταση και να υπερπηδήσουν τα εμπόδια...’⁵

Που κατοικεί ο φόβος?

Σημεία και Τόποι Προβολής του Υπερφυσικού: Πύργος, Λίμνη, Σκάλα – Διάδρομος, Παράθυρο.

Ο ΠΥΡΓΟΣ

Σε μια στάθμη μεταξύ γήινης πραγματικότητας και ουράνιου στερεώματος, ψηλά στον προμαχώνα ενός πύργου εμφανίζεται στους φρουρούς τις νύχτες το φάντασμα του βασιλιά-πατέρα του Άμλετ στο εμβληματικό θεατρικό έργο του Shakespeare.⁶ Αιώνες αργότερα στον περίφημο Πύργο του Κάφκα, το ψηλό οικοδόμημα συμβολίζει την απολυτή εξουσία, τους

⁵ JAMES H., Το Στρίψιμο της Βίδας, μτφ Κ. Πολίτη, εκδ. ΑΓΡΑ, σελ., 115

⁶ ΟΥΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ, Άμλετ, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Πρώτη Πράξη, Σκηνή 1, σελ 13-21

μηχανισμούς της οποίας είναι αδύνατον να αποκωδικοποιήσει ο Κ. Ο Πύργος παραμένει συμβολικά για πάντα απρόσιτος. Ωστόσο δεν είναι τόσο η συνθέτη δομή των πύργων όσο η δυσκολία προσέγγισης τους και η σχέση βλεμμάτων που συστήνεται από και προς αυτούς που τους έχουν ανάγκη σε τόπους τρόμου. Αν και σε αναφορά με μια από τις γνωστότερες φοβίες που προκαλούν τα ψηλά κτίσματα -την πυροφοβία - εκκινούν πολλά σενάρια ταινιών τρόμου, η λογοτεχνία έχει αξιοποιήσει κυρίως την διάσταση του απόμακρου και κρυφού που εμπνέουν μέσω του περικλειστού σχήματος με τα ελάχιστα συνήθως ανοίγματα.

Τόσο η ένταξη της κορύφωσης ενός πύργου σε οποιοδήποτε κτίσμα ιστορικά, όσο και η αρχιτεκτονική των αυτονόμων πύργων (δες πυργόσπιτα Μάνης κα) συνδέεται με την αντιμετώπιση του κίνδυνου και την ανάγκη επόπτευσης του περιβάλλοντος χώρου. Το κατάλληλο ύψος εξασφαλίζοντας μια πανοπτική θέαση, ανάγει τον κάτοικο του πύργου σε προνομιακό παρατηρητή. Τίποτα και κάνεις δεν μπορεί να του κρυφτεί ή να τον απειλήσει. Η επιλογή του ΗJ να προβάλλει για πρώτη φορά στην νουβέλα την μορφή του νεκρού ως όραμα στο συγκεκριμένο τμήμα της αρχιτεκτονικής της κατοικίας υπαινίσσεται ακριβώς μια σχέση απειλητικής κυριαρχίας που 'στοιχειώνει' έκτοτε την αφηγήτρια

Στεκόταν εκεί! Στην κορφή του Πύργου! (..) Αυτός ο πύργος, ήταν ο ένας από ένα ζευγάρι τετράγωνα παράταιρα οικοδομήματα με επάλξεις. (...) Βρίσκονταν σε δυο γωνίες της κατοικίας και ήταν πιθανότατα αρχιτεκτονικοί παραλογισμοί, συγχωρητέοι ως ένα βαθμό γιατί δεν προεξείχαν εντελώς από την κύρια οικοδομή κι επειδή το ύψος τους δεν ήταν υπερβολικά επιδεικτικό.(..) Τους θαύμαζα, μου άρεσαν, γιατί σε όλους μας κάτι έλεγαν, προπάντων όταν θαμποφαίνονταν το σούρουπο. ⁷

Αμέσως μετά την δήλωση της παρουσίας ενός ξένου , ο συγγραφέας παρεμβάλλει μια εκτενή περιγραφή του πύργου και της ατμοσφαιράς που αναδίδει από την απόσταση που τον βλέπει η αφηγήτρια. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το συμβάν (ξένη παρουσία) στον χώρο δηλώνει με τον πιο σαφή τρόπο την σημασία της επιλογής του στην κατασκευή του μυστήριου. Με μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αντιστροφή στην συνέχεια της αφήγησης δηλώνεται η αλλαγή που έχει φέρει το συμβάν στην αίσθηση του χώρου συνολικά. Μετά την εμφάνιση του νεκρού ο ειδυλλιακός μέχρι πρότινος τόπος έχει μεταμορφωθεί.

Το μέρος, κατά τον πιο παράξενο τρόπο , από το γεγονός και μόνο της εμφάνισης του, είχε γίνει μια ακατοίκητη μοναξιά. ⁸ Είναι ενδιαφέρον ότι στην πρώτη αυτή 'αναμέτρηση' δεν είναι ακόμη

⁷ Ο.π. σελ, 42

⁸ Ο.π.σελ 43

ξεκάθαρη η ταυτότητα του προσώπου που στέκεται τον Πύργο. Η έμφαση της αφήγησης βρίσκεται στην ισοτίμη ανταλλαγή των βλεμμάτων , στην αίσθηση της αφηγήτριας ότι παρακολουθείται στον ίδιο βαθμό που παρακολουθεί, με την απόσταση και τις συνθήκες να προσδίδουν τα βλέμματα αυτά μια αμοιβαία καχυποψία. *Ο επισκέπτης φαινόταν να με κοιτάζει, από την θέση του, μέσα στο φως που άρχισε να λιγοστεύει, με την ίδια απορία, με την ίδια προσεκτική εξέταση που μου είχε προκαλέσει η παρουσία του.* ⁹

Αν ο παρατηρητής του πύργου ταυτίζεται στην νουβέλα του ΗJ με το παράδοξο, την ίδια την απειλή, τότε από την θέση αυτή κάνεις δεν μπορεί να ξεφύγει το βλέμμα του. Η επιλογή του να εμφανιστεί στην αφηγήτρια από εκεί (ή αντίστροφα ή φαντασική προβολή της ύπαρξης του από την αφηγήτρια εκεί) συμβολίζει και την εξουσία του. Ψηλά, στις επάλξεις του πύργου, μακριά, στην απέναντι όχθη της λίμνης, σε τόπους που δεν μπορείς να προσεγγίσεις άμεσα, αλλά από τους οποίους το βλέμμα του κατακλύζει τον χώρο του υποκείμενου, εκεί κατοικεί το Κακό και μηχανεύεται τους τρόπους να μας συναντήσει.

Η ΛΙΜΝΗ

Η επιλογή της λίμνης ως τόπο προβολής του υπερφυσικού παραπέμπει στις ευρύτερες φοβίες που συνδέονται με το νερό (υδροφοβία, θαλασσοφοβία, φόβος πνιγμού κα) αλλά εκκινεί από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της: την έντονη ανακλαστικότητα, το φάσμα διαφάνειας – αδιαφάνειας της επιφάνειας της και τον σκοτεινό της βυθό . Ανεξάρτητα του σχήματος, του μεγέθους της ή του περιβάλλοντος τοπίου, η ασάλευτη ανακλαστική υδάτινη επιφάνεια , διπλασιάζει ανεστραμμένο το αντικείμενο που βρίσκεται στην όχθη της. Η ανάκλαση αυτή είναι τόσο καθαρή που κάποτε μπορεί να αποβεί μοιραία, οδηγώντας σε αδυναμία διάκρισης του πραγματικού από το είδωλο. Σύμφωνα με τον γνωστό μύθο, ο Νάρκισσος θα γοητευτεί τόσο από την εικόνα του ειδώλου του όπως καθρεφτίζεται στο νερό που θα χαθεί εντός του κυριολεκτικά και συμβολικά . Παράλληλα η λίμνη ανήκει στην κατηγορία των κρυφών τόπων. Κάτω από το αρυτίδωτο καθρέφτισμα της επιφάνειας της κρύβεται το σκοτάδι. Ο σκοτεινός, θαμπός βυθός της που εκτείνεται σε αδιευκρίνιστο συχνά βάθος, διεγείρει όλους τους φόβους για το άγνωστο που εν δυνάμει κρύβεται εκεί. Κι αυτή είναι ίσως το πιο ελκυστικό χαρακτηριστικό της στην κατασκευή του τρόμου στον κινηματογράφο, την λογοτεχνία ή ακόμη και τους σύγχρονους μύθους και φαντασιώσεις ¹⁰

⁹ Ο.π.σελ 44

¹⁰ Η περίπτωση του 'τέρατος' που αναδύεται στην λίμνη Loch Ness στην Σκωτία, σύμφωνα με διάφορες αναφορές 1000 τουλάχιστον χρονών, πρόσφατες μαρτυρίες αλλά και την γνωστή φωτογραφία του 1934, είναι από τις χαρακτηριστικότερες . <https://www.livescience.com>

Βρισκόμασταν στην άκρη της μικρής λίμνης, (...) όταν ξάφνου ένωσα πως στην αντικρινή όχθη είχαμε έναν θεατή που παρακολουθούσε με ενδιαφέρον.(...) Τα γέρικά δέντρα, το πυκνό σύθαμνο, έριχναν, έναν μεγάλο κι ευχάριστο ίσκιο, που χωνεύονταν στην φωτεινότητα της ζεστής, γαλήνιας ώρας. (...) Άρχισα να έχω την βέβαιη αντίληψη, χωρίς όμως να το βλέπω άμεσα, της παρουσίας, σε κάποια απόσταση ενός τρίτου πρόσωπού(...)' Ήταν ένα ξένο αντικείμενο εκεί, ένα ον, που αμέσως, με πάθος, αμφισβήτησα το δικαίωμα της παρουσίας του. ¹¹

Στο *Στρίψιμο της Βίδας*, η λίμνη λειτουργεί περισσότερο ως η ενδιάμεση αδιάβατη περιοχή μεταξύ υποκείμενου και απειλής πάρα ως τόπος φιλοξενίας της. Από 'απέναντι', το ον που παρακολουθεί τους ήρωες είναι απρόσιτο και οι προθέσεις του δυσδιάκριτες. Η απόσταση από την μια όχθη στην άλλη, το φως και η σκιά των δέντρων που περιβάλλουν την λίμνη, οι ανακλάσεις της επιφάνειας της, αποπροσανατολίζουν το βλέμμα αλλοιώνοντας την αντίληψη του πραγματικού. Και είναι αυτή ακριβώς η αμφιβολία της όρασης παράλληλα με την αδυναμία της μετάβασης – κίνησης που ενεργοποιούν τον φόβο. Είτε ον, είτε συμβάν, το ασάλευτό νερό της λίμνης αντικατοπτρίζει αυτό που ούτε καν η ύπαρξη είναι δυνατόν να επιβεβαιωθεί στο φασματικό και ομιχλώδες τοπίο της αγγλικής εξοχής.

ΣΚΑΛΑ – ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ

Τόσο η σκάλα όσο και ο διάδρομος, ως χωρικοί τύποι με τις παραλλαγές τους, έχουν εν δυνάμει ιδιότητες που εξυπηρετούν την κατασκευή ατμόσφαιρας φόβου. Ο φόβος της πτώσης ή του εγκλεισμού σε έναν αδιέξοδο διάδρομο είναι από τους πιο χαρακτηριστικούς. Στο κείμενο ωστόσο είναι η χωρική τους συνέχεια τους που αξιοποιείται, όπως ξεδιπλώνεται μέσω της κίνησης και του βλέμματος της αφηγήτριας σε μια 'κινηματογραφική' ακολουθία.

(...) βγήκα στον διάδρομο, που το φως του κεριού φώτιζε αμυδρά(...) ώσπου έφτασα στο ψηλό παράθυρο πάνω από το πλατύσκαλο... το κερί κάτω από ένα ορμητικό φύσημα έσβησε...είδα πως κάποιος ήταν στην σκάλα (...) ο Κουιντ είχε φτάσει στην μέση της σκάλας στο κοντινότερο σημείο προς το παράθυρο κι όπως με είδε σταμάτησε και σύλωσε τα ματιά του πάνω μου... αντικριστήκαμε με αμοιβαία έντασή (...)ώσπου έστριψε κι άρχισε να κατεβαίνει, με τα ματιά μου στην ράχη του, (...) μέχρι που χάθηκε στο σκοτάδι, στην επομένη στροφή της σκάλας. ¹²

Στην ακολουθία αυτή, τα κρισιμότερο σημείο είναι βέβαια η 'στροφή' πίσω από την οποία θα χαθεί η οπτασία του υπηρέτη στο σκοτάδι. Είναι το σημείο που διακόπτεται το βλέμμα του

¹¹ Ο.π. σελ 71

¹² Ο.π. σελ 95-97

υποκείμενου της αφήγησης, το δικό μας βλέμμα. Ο φόβος κορυφώνεται όχι στο σημείο που το Κακό αντιμετωπίζεται κατάματα αλλά στο σημείο που χάνεται από την όραση μας συνεχίζοντας την πορεία του. Αν ο διάδρομος- με τις τυπικές του αναλογίες, τις κλειστές πόρτες των υπνοδωματίων και το παράθυρο μέσω του οποίου το νυχτερινό φως εντείνει την δραματικότητα της σκηνής- καταλήγει στην σκάλα τότε δεν υπάρχει δυνατότητα διαφυγής. Ο φόβος αναδύεται ακριβώς εκεί που η κίνηση και το βλέμμα γίνονται αδιέξοδα.

A. ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ

Σε ένα από τα πιο υπέροχα ποιήματα του πρώιμου μοντερνισμού, το Κοράκι του Edgar Allan Poe, το παράθυρο δεν είναι απλά η πύλη από την οποία θα εισέλθει ο απρόσκλητος επισκέπτης στο δωμάτιο. Ο επαναλαμβανόμενος ήχος του παραθυρόφυλλου που χτυπάει μέσα στην νύχτα σημαίνει ήδη από τους πρώτους στίχους την παρουσία μιας ρωγμής στην αίσθηση της ασφάλειας του δωματίου. Και είναι αυτή η πρώτη διάρρηξη της σιωπής πολύ πιο 'τρομακτική' από την φωνή που θα επαναλαμβάνει στην συνέχεια 'Ποτέ πια' στον ποιητή. Το παράθυρο ως το αβέβαιο εκείνο όριο διαμεσολάβησης μεταξύ δυο κόσμων¹³ - του ιδιωτικού και του δημόσιου- συνδέεται με διάφορες νευρώσεις ιδιαίτερα του γυναικείου φύλου. Και ενώ ως εύθραυστο 'κενό' επικοινωνίας στο συμπαγές φέρει αναπόφευκτα τον κίνδυνο της εισβολής του 'ξένου', μέσω της διαφάνειας επιτρέπει την αντίληψη του σε καθεστώς σχετικής προστασίας: 'εκ των έσω'. Αν ωστόσο το 'ξένο' υπάρχει πάντα κάπου εκεί έξω, διακριτό ή όχι από το βλέμμα, το διαφανές αυτό όριο υπόσχεται μόνο μερική ασφάλεια κάνοντας την απειλή ορατή. Σε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αντιστροφή προσκαλεί και ενεργοποιεί την διαλεκτική σχέση των δυο κόσμων που φαινομενικά διαχωρίζει. Επιτρέποντας μια αμφίπλευρη κατόπτευση, συχνά παραλυτική, άλλοτε ηδονοβλεπτική, (αφού ο παρατηρητής μπορεί δυνητικά να παραμείνει κρυμμένος από το αντικείμενο θέασής) έχει αξιοποιηθεί ιδιαίτερα από τους κινηματογραφιστές- με γνωστότερο παράδειγμα την καλύτερη ίσως ταινία του Χίτσκοκ 'Rear Window'.¹⁴ Η πιο παράδοξη ωστόσο αίσθηση αναδύεται όταν ανάλογα με την ποιότητα του φωτός η διάφανη επιφάνεια- που δεν είναι ποτέ απολυτά διαφανής- αποκτά ανακλαστικότητα συνθέτοντας τις

¹³ Κατά τον Vidler το παράθυρο αποτελεί ένα 'αβέβαιο' όριο' μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου όπου σύμφωνα με την βιβλιογραφία εκκινούν διάφορες νευρώσεις και φοβίες ιδιαίτερα του γυναικείου φύλου: *'Τα παράθυρα δίπλα στα οποία φανταστικές ή πραγματικές γυναίκες κάθονταν αδυνατώντας να αποφασίσουν αν από εκεί θα ένευαν σε έναν άγνωστο άνδρα να ανεβεί ή θα πηδούσαν έξω, αποτελούν τα φυσικά πλαίσια, όπως θα το έθετε ο Lacan, ενός άγχους που είτε προκαλούνταν, είτε απλά μορφοποιούνταν μέσω του αβέβαιου αυτού ορίου.* Δες : VIDLER ANTH., ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΤΡΕΒΛΩΣΕΙΣ, μτφρ., Β. Μπεκιαριδής. Ν. Πατσαβός, σελ. 64

¹⁴ Rear window, Ψυχολογικό θρίλερ παραγωγής – σκηνοθεσίας Alfred Hitchcock (1954)

παραστάσεις των κόσμων που βρίσκονται εκατέρωθεν της σε μια νέα ονειρική και φευγαλέα πραγματικότητα.

*‘... ξεμαντάλωσα , όσο πιο αθόρυβα μπορούσα, ένα παραθυρόφυλλο που άνοιγε προς τα μέσα. Κόλλησα το πρόσωπο μου στο τζάμι και όπως το σκοτάδι έξω ήταν πολύ λιγότερο από ότι μέσα στο δωμάτιο, μπόρεσα να δω πως επόπτευα προς την σωστή κατεύθυνση...’*¹⁵

Ο ΗJ δεν χρησιμοποιεί το παράθυρο μονό ως το άνοιγμα μέσω του οποίου γίνεται ορατή η απειλή. ‘Παίζει’ με τις ανακλαστικές ιδιότητες του γυάλινου πετάσματος , που προκαλούν μια αλληλεπίθεση εικόνων ανάλογα με την θέση του παρατηρητή, τον διπλασιασμό του εαυτού μέσω του ειδώλου του και την προβολή του στο εξωτερικό περιβάλλον. Ο φόβος αναδύεται πολύ πιο δραματικά στα σημεία όπου η αντανάκλαση των προσώπων (της αφηγήτριας ή του αγοριού) προβάλλονται στο εξωτερικό τοπίο και στο πρόσωπο του νεκρού υπηρέτη που τους παρατηρεί από την άλλη πλευρά του παραθύρου, πάρα σε εκείνα που ο νεκρός περιγράφεται από απόσταση. Το τελευταίο κεφάλαιο της νουβέλας, αυτό της τελικής αναμέτρησης του αγοριού και της γκουβερνάντας , είναι όλο ‘σκηνοθετημένο’ δίπλα και μπροστά από το παράθυρο που τους διαχωρίζει αλλά και τους συνδέει με το Κακό, τον νεκρό υπηρέτη που έχει πλησιάσει στο τζάμι. Μετωπικά ή με την πλάτη προς αυτό, ο διάλογος μεταξύ τους κλιμακώνεται μέχρι το παιδί να πέσει νεκρό με μια κραυγή στην αγκαλιά της γκουβερνάντας, έχοντας ως τελευταία εικόνα ‘μόνο την γαλήνια μέρα’. Η μήπως όχι?

Επιστρέφοντας στο σημείο εκκίνησης

Όλες οι κατηγορίες φόβου συνδέονται με τον έναν, τον πρωταρχικό φόβο, αυτόν του θανάτου. Το σκοτάδι, την τυφλότητα, την απουσία ελέγχου, την ακύρωση των αισθήσεων, της συνείδησης, της ταυτότητας μας. Ο χώρος, μέσω του οποίου κατανοούμε την θέση μας στον κόσμο, κατέχει επιπλέον και την εξαιρετική δύναμη να ενεργοποιεί τον παραπάνω φόβο και στις μελέτες της σχιζοφρένειας αναλύεται διεξοδικά η σημασία του στην συγκρότηση του εαυτού. Στο φυσικό η αστικό τοπίο, στον δημόσιο υπαίθριο χώρο ή ακόμη περισσότερο στο απολυτό αρχετυπικό καταφύγιο, την κατοικία , ο τρόπος οργάνωσης των ορίων, το κενό και το πλήρες, ο χειρισμός του φωτός, καταγράφουν στην μνήμη μας ίχνη τα οποία η τέχνη και η λογοτεχνία ανασύρουν φέροντας μας αντιμέτωπους με καθολικούς και πανανθρώπινους φόβους. Όλες οι απόπειρες ‘προστασίας’ οργάνωσης, ακύρωσης της πολυπλοκότητας, του απροβλέπτου ή του άτυπου, σε αυτούς τους φόβους επιχειρούν να απαντήσουν, στην απώθηση του ‘ανοίκιου’ που εν τελεί κατοικεί μέσα μας. Το ‘*Στρίψιμο της Βίδας*’ έδωσε την αφορμή να διακρίνουμε χροιές αυτής της

¹⁵ Ο.π.σελ. 104

αίσθησης αποξένωσης όπως αναδύονται μέσα από μια γραφή που αποβλέπει ακριβώς στην διατήρηση της έντασης μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού. Οι αναπαραστάσεις του χώρου ως ερμηνευτικές εκδοχές του αποτελούν σημαντικό πεδίο έρευνας κατανόησης και ανάλυσης του σε αναφορά με τον καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό τους στόχο, προφανή ή κεκαλυμμένο. Ωστόσο οι όποιες απόπειρες αποκωδικοποίησης τους θα ενέχουν πάντα το στίγμα μιας αμφιβολίας. Στο τέλος της ζωής του, λίγο πριν αντικρίσει τον θάνατο ο ΗJ θα γράψει:

Δουλεύουμε στα σκοτεινά, δίνουμε ότι έχουμε, κάνουμε ότι μπορούμε, η αμφιβολία είναι το πάθος μας και το πάθος ο σκοπός μας. Όλα τα υπόλοιπα είναι η τρέλα της δημιουργίας



ΕΡΩΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΟΛΗ

CITYLAB 2016

Επιμέλεια: Παναγιώτης Πάγκαλος και Σταύρος Αλιφραγκής

Προλογίζει ο Δημήτρης Α. Φατούρος

Citylab•2016

Έρωσ _ Αρχιτεκτονική _ Πόλη

© 2017, κειμένων οι συγγραφείς, έργων οι φοιτητικές ομάδες και εικονογράφησης στις πηγές των λεζαντών

Επιμέλεια: Παναγιώτης Πάγκαλος και Σταύρος Αλιφραγκής

Θεώρηση δοκιμίων: Μάγδα Κλαυδιανού

Σχεδιασμός - σελιδοποίηση: Σάρρα Μάτσα, Τρισεύγενη Αναστασοβίτη, Πέτρος Μακρής και Ιωάννα Τρικόγια

Εκδόσεις PrintUp - Ελευθέριος Φραγκόπουλος & ΣΙΑ Ε.Ε.

Πατρών Κλάους 24, Πετρωτό, 26500, Πάτρα

www.printup.gr

ISBN 978-618-82718-1-4

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του έργου στο σύνολό του ή τμηματικά με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση, διασκευή ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής, σύμφωνα με τις διατάξεις του Ν. 2121/1993. Επιπλέον, απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης και εξωφύλλου του βιβλίου με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του Ν. 2121/1993.



CITYLAB
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Έρως • Αρχιτεκτονική • Πόλη



Επιστημονική επιμέλεια: Παναγιώτης Πάγκαλος και Σταύρος Αλιφραγκής.

Οργανωτική επιτροπή: Τρισεύγενη Αναστασοβίτη, Ιάσωνας Βωβός, Αθανάσιος Κότσαλης, Πέτρος Μακρής, Σάρρα Μάτσα, Αλέξανδρος Σκούτας, Ιωάννα Τρικόγια και Έλενα Φωτακέλη.

Συμμετέχοντες με εισηγήσεις ή/και διδασκαλία: Σταύρος Αλιφραγκής, Σουζάνα Αντωνακάκη, Δημήτρης Αντωνακάκης, Αριάδνη Βοζάνη, Βασίλης Γκανιάτσας, Αριστοτέλης Δημητρακόπουλος, Μάγδα Κυριακού, Αναστάσιος Κωτσιόπουλος, Ανδρέας Λάζαρης, Σάρρα Μάτσα, Κώστας Ντάφλος, Νίκος Ξανθούλης, Γιώργος Ξηροπαΐδης, Παναγιώτης Πάγκαλος, Κώστας Παπαχριστόπουλος, Νίκος Πατσαβός, Βασιλική Ροδίτη, Κωνσταντίνος Σερράος, Στασινός Σταυριανέας, Χρήστος Τερέζης, Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, Γιώργος Τριανταφύλλου, Βασίλης Τσονάκας, Ιωάννης Τσούμας, Δημήτρης Φιλιππίδης, Έλενα Φωτακέλη και Παρθενόπη Χρυσανθοπούλου.

Στο εργαστήριο συμμετείχαν οι φοιτήτριες και φοιτητές: Λυδία Αντωνακοπούλου, Ιάσωνας Βωβός, Ηλέκτρα Γιαννούλη, Βασιλική Δαμουλή, Χρυσούλα Δούκα και Παναγιώτης Μυλωνάς (Ομάδα 1), Χριστίνα Αβραμίδα, Νικολέττα Καλογεροπούλου, Γεώργιος Κωτσάκος, Πέτρος Μακρής, Αμαλία-Χριστίνα Μπεμπή και Σεμέλη-Δήμητρα Σχοινά (Ομάδα 2), Σμαρώ Δαλάκογλου, Βαρβάρα Καβάλλα, Γεώργιος Λάζαρης, Ζωή Λιναρδάτου και Μαρία Μπρίκου (Ομάδα 3), Γιώργος Κιούσης, Κατερίνα-Πολύμνια Κουτσογιάννη, Μελίνα Κυριαζή, Αναστασία Νάκη και Χρυσάνθη Πιπίνη (Ομάδα 4), Σταυριανή Θεολόγη, Πηνελόπη Καλλίτση, Ειρήνη-Μαρία Καπετανά, Κατιάνα-Μαρία Λιόγα και Θεόδωρος Μπόζιακας (Ομάδα 5), Ελένη Αλεξοπούλου, Βασιλική Γκάνιου, Βασιλική Παναγιωτίδου, Σοφία Παναγιωτοπούλου και Ελευθέριος Παπαμιχλάκης (Ομάδα 6), Χρήστος Γρηγοράκος, Λήδα Δεπάστα, Μυρτώ Καράμπελα-Μακρυγιάννη, Δάφνη Μαραγκού και Αθηνά Ξενούλη (Ομάδα 7), Χρήστος Βουτσάς, Αθηνά Κακογιάννη, Ελένη Κρητικού, Αργυρή Μαστοράκη και Αλέξανδρος Σκούτας (Ομάδα 8), Αικατερίνη-Μαρία Ασωνίτη, Παναγιώτα Κυριακοπούλου, Χρύσα Μαλτέζου, Νικόλαος-Παναγιώτης Μάρκου και Χρήστος Φλώρος (Ομάδα 9), Θεοδώρα Γελαλή, Ιωάννης Γιαννακόπουλος-Τσελίκας, Θωμάς Γκίκας, Ευσταθία Λοιδώρη και Αλεξάνδρα Σουβατζή (Ομάδα 10).

Το Συνέδριο/Εργαστήριο Citylab•2016: Έρωσ _ Αρχιτεκτονική _ Πόλη πραγματοποιήθηκε στην Πάτρα, στις εγκαταστάσεις του ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας, στις αποθήκες Μπάρι (Όθωνος Αμαλίας 6) από την Πέμπτη 22 έως και την Τετάρτη 28 Σεπτεμβρίου 2016. Στο πλαίσιο του συμποσίου/εργαστηρίου Citylab•2016 πραγματοποιήθηκε ειδική εκδήλωση επιτιμοποίησης της Σουζάνας και του Δημήτρη Αντωνακάκη από τον Σύλλογο Αρχιτεκτόνων Νομού Αχαΐας (ΣΑΝΑ), το Σάββατο 24 Σεπτεμβρίου 2016, στην Αγορά Αργύρη (Αγίου Ανδρέου 12). Η τελική παρουσίαση της δουλειάς των φοιτητικών ομάδων εργασίας πραγματοποιήθηκε την Τετάρτη 28 Σεπτεμβρίου 2016 στον πολυχώρο του «+δετήρα» (Αλέξανδρου Υψηλάντου 146).

Το Συνέδριο/Εργαστήριο Citylab•2016 συνδιοργανώθηκε από το Σωματείο μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα «CITYLAB: Εργαστήριο για την Αρχιτεκτονική της πόλης», το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος-ΤΕΕ (Τμήμα Δυτικής Ελλάδας) και το Urban Development Center of Patras του Δήμου Πατρών. Το Citylab•2016 πραγματοποιήθηκε χάρη στη γενναιόδωρη υποστήριξη του Δήμου Πατρών, της Δημοτικής Επιχείρησης Ύδρευσης-Αποχέτευσης Πάτρας, του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Πάτρας, του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων Νομού Αχαΐας, της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, του Πανεπιστημίου Πατρών, του Οργανισμού Λιμένος Πατρών, του Πράσινου Ταμείου και της Διαχειριστικής Αρχής της Περιφέρειας Δυτικής Ελλάδας, ενώ είχε χορηγούς επικοινωνίας την ΕΡΤ1, το Πρώτο Πρόγραμμα, την ΕΡΑ Πάτρας, την εφημερίδα *Πελοπόννησος* και τους σημαντικότερους ελληνικούς ιστότοπους αρχιτεκτονικής και τέχνης. Επίσης, ο πολυχώρος/café «+δετήρας», το café «ΜΑΚΙΝΑ», η Οινοποιία Παρπαρούση, το παραδοσιακό καφενείο «Όπως Παλιά», ο Σύλλογος Καταστημάτων Εστίασης Αναψυχής Νομού Αχαΐας [ΣΚΕΑΝΑ], η ποτοποιία Χάχαλη και το τυπογραφείο Printup - Interactive Printing & Finishing συνέβαλαν στην επιτυχή διοργάνωση του Συμποσίου/Εργαστηρίου με τις ευγενικές χορηγίες τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 10

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ 16

ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ ΣΤΟΝ ΙΔΙΩΤΙΚΟ

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΟΥ Α66

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΓΚΑΛΟΣ 28

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ; ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΕΡΩΤΑΣ; ΤΙ ΕΡΩΤΑΣ;

ΕΡΩΤΑΣ;

ΣΟΥΖΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ 34

ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ:

ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗΣ 50

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΡΩΤΑΣ:

ΤΟ ΜΕΣΟΔΙΑΣΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΠΟΛΑΥΣΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΕΡΡΑΟΣ 68

ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ 80

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΡΩΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ Μ. ΚΩΤΣΙΟΠΟΥΛΟΣ 94

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΜΗΝΥΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

108 ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ

ΤΡΕΙΣ ΙΔΕΑΤΟΙ ΤΥΠΟΙ ΤΗΣ ΠΟΛΥΠΛΟΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΜΕ ΤΟΝ ΤΟΠΟ

120 ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

(ὦ) ἀρχιτέκτον, ἀνίκατε μάχαν, αἰχμάλωτε δὲ τῆς

ἐκάστοτε ἰδέας: ΑΠΟ ΤΟ ΑΓΓΕΛΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΩΣ ΕΡΩΤΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΩΝ ΔΙΑΚΗΡΥΞΕΩΝ, ΣΤΟ

ΑΝΕΡΑΣΤΟ «ΕΠ-ΑΓΓΕΛΜΑ»

134 ΝΙΚΟΣ ΠΑΤΣΑΒΟΣ

(Ε)ΡΩΤΩΝΤΑΣ ΠΑΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

136 ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ

ΟΙ ΑΛΛΕΠΑΛΛΗΛΕΣ ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΣΥΝΕΥΡΕΣΕΙΣ ΤΟΥ

ΚΥΡΙΟΥ Α.Π. ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: ΕΝΑ ΑΦΗΓΗΜΑ

ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΠΡΑΞΕΙΣ

148 ΚΩΣΤΑΣ ΝΤΑΦΛΟΣ

ΤΑ ΦΤΕΡΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΚΑΙ Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΤΟΥ ΔΡ. ΠΑΡΝΑΣΟΥΣ:

ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

158 ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΛΙΦΡΑΓΚΗΣ

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΑΠΟΠΛΑΝΗΣΗΣ

ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ 174

THOMAS MANN, *ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΒΟΥΝΟ*
ΤΟ «ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑ» ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΣΤΟ ΣΑΝΑΤΟΡΙΟ
«ΜΠΕΡΓΚΧΟΦ»

ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΥΛΗΣ 188

Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ
ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΣΟΥΜΑΣ 200

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΗΣ ΒΙΚΤΩΡΙΑΝΗΣ ΑΓΓΛΙΑΣ

ΣΑΡΡΑ ΜΑΤΣΑ - ΕΛΕΝΑ ΦΩΤΑΚΕΛΗ 214

Η ΜΗΧΑΝΙΚΗ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

ΝΕΦΕΛΗ ΚΥΡΚΙΤΣΟΥ 224

ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΓΙΑ ΘΗΡΕΣΙΑ
ΤΟΥ GIAN LORENZO BERNINI

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΡΟΔΙΤΗ 236

ΒΟΥΡΛΑ: ΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΠΟΡΝΕΙΩΝ
ΣΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΛΑΖΑΡΗΣ 248

ΟΙ ΕΡΩΤΕΣ ΤΗΣ ΠΑΤΡΑΣ: ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ
ΣΕ ΣΥΝΤΟΜΙΑ

250 ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΦΟΙΤΗΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ

256 Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ Ι

**266 ΜΟΝΑΔΑ ΕΡΩΤΙΚΗΣ ΣΥΝΕΥΡΕΣΗΣ (ΜΕΣ) ΣΤΗΝ
ΠΟΛΗ ΙΙ**

**276 ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΧΩΡΙΚΕΣ
ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΙΙ**

286 ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ ΙV

296 Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ V

306 ΤΟ ΕΡΩΤΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ VI

316 ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ VII

326 ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ:

ΧΩΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΚΑΤΩΦΛΙΟΥ VIII

336 ΤΟ ΑΙΣΘΗΣΙΑΚΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΙX

346 Ο ΚΗΠΟΣ ΤΩΝ ΕΠΙΘΥΜΙΩΝ X

356 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

A P I A Δ N Η Β Ο Ζ Α Ν Η

αρχιτέκτων, αναπληρώτρια καθηγήτρια Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

THOMAS MANN, *ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΒΟΥΝΟ*

ΤΟ «ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑ» ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΣΤΟ ΣΑΝΑΤΟΡΙΟ «ΜΠΕΡΓΚΧΟΦ»

Το *Μαγικό βουνό* [*Der Zauberberg*] (1924) του Τόμας Μαν (1875-1955)¹ δεν είναι ένα ερωτικό μυθιστόρημα. Είναι ένα μυθιστόρημα του Χρόνου. Ο έρωτας εδώ αναπτύσσεται θραυσματικά ως ένας ξεχωριστός «κόσμος» μέσα στον κόσμο, που αντιστέκεται στη φθορά του χρόνου, στη φθορά της ίδιας της ύπαρξης, αν και δεν ολοκληρώνεται ουσιαστικά ποτέ. Υπό αυτήν την οπτική ανήκει στη ρομαντική παράδοση των μυθιστορημάτων εκείνων που συλλαμβάνουν τον έρωτα ως νικηφόρο δύναμη που συνταράσσει το Είναι, ως οντότητα που άπαξ και γεννηθεί «θριαμβεύει» ανεξαρτήτως των εμποδίων της πραγματικότητας. Η οντότητα αυτή αναδύεται ως ένας παράλληλος της πραγματικότητας Τόπος, μια ουτοπία, που, αν και πυροδοτείται από κομβικά σημεία του πραγματικού χώρου και χρόνου, υπερβαίνει την τάξη και τους νόμους του κόσμου. Αν κάθε διαπροσωπική σχέση συστήνει έναν ξεχωριστό κόσμο, η «τρέλα» της ερωτικής επιθυμίας ωθεί τον κόσμο αυτό σε αυτόνομη τροχιά. Το μυθιστόρημα μας δίνει την ευκαιρία να διακρίνουμε παλινδρομήσεις της σχέσης του έρωτα με το «πραγματικό» σε όλες της τις διαβαθμίσεις. Από την πλήρη εξάρτησή του από αυτό, όταν το τοπίο, ο χώρος, τα αντικείμενα υποβάλλουν τον δικό τους ρυθμό στις αισθήσεις, έως τις στιγμές της θαυμαστής «αυτονόμησής» του. Στη σχέση αυτή καθοριστικό ρολό αναλαμβάνουν τα δίπολα Όραση-Τυφλότητα και Λόγος-Σιωπή.

Με εξαίρεση την κατάσταση του ύπνου ή του θανάτου, μοιάζει αδύνατον να συλλάβουμε την ύπαρξη εκτός των πλαισίων της πραγματικότητας που μας περιβάλλει. Έχουμε συνηθίσει να αντιλαμβανόμαστε τον χώρο ως κατεξοχήν σκηνοθέτη κάθε δράσης και επιθυμίας μας. Στο μυθιστόρημα ωστόσο αποκαλύπτεται ότι υπό προϋποθέσεις ο χρόνος «σταματάει» και ο χώρος «αποσύρεται» στη διάρκεια της οικοδόμησης του έρωτα. Και αυτή η ήττα του πραγματικού και όσων την ορίζουν (π.χ. της Αρχιτεκτονικής) είναι ίσως μια ήττα ανακουφιστική. Υπό ποιες προϋποθέσεις και πότε συντελείται όμως μια τέτοια αποσύνδεση από το «πραγματικό»; Στο *Μαγικό Βουνό* δεν είναι τη στιγμή της πρώτης συνάντησης, της συνταρακτικής «αναγνώρισης» του ενός από τον άλλον. Αν στη στιγμή αυτή αναγνωρίζεται η σημασία ενός συμβάντος που ανήκει σε ένα καθεστώς σχεδόν μεταφυσικό², είναι ο χώρος και χρόνος που την καθιστούν δυνατή. Στην πρώτη αυτή «αναμέτρηση» ο χώρος λειτουργεί πρωταγωνιστικά, καθώς όλα τα ερεθίσματα των αισθήσεων (με εξέχουσες την όραση και την ακοή) προσφέρονται από τις ειδικές του συνθήκες. Η απώλεια του όποιου πλαισίου θα συμβεί μόνο κατά τη διάρκεια της διά του λόγου παράδοσης του Εγώ στον Άλλον. Στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου τόμου, στον μοναδικό στην πλοκή διάλογο μεταξύ των ηρώων, καταρρίπτονται κοινωνικές συμβάσεις και ρόλοι, και συντελείται το ρήγμα με την πραγματικότητα που περιβάλλει τους ήρωες, καθώς σταδιακά ανοίγεται το κατώφλι μιας νέας κατάστασης του Είναι για τον καθένα τους. Η συντριβή του εξωτερικού κόσμου από τον κόσμο που οικοδομείται μεταξύ τους ανάγει τον κόσμο αυτόν σε μοναδικό πρωταγωνιστή. Με μια ευφυή κίνηση, ο Μαν «κλείνει» τα μάτια του ήρωά του κατά τις τελευταίες δυο σελίδες του διαλόγου, ακυρώνοντας την όρασή του ακόμη και απέναντι στο αντικείμενο του πόθου του, σημαίνοντας παράλληλα και την πλήρη «κατάρρευση» του κόσμου που τους περιβάλλει.

Η πλοκή του μυθιστορήματος αφορά την πολύχρονη διαμονή του νεαρού Χανς Κάστροφ στο σανατόριο του «Μπέργκχοφ» στο Νταβός της Ελβετίας. Όπως ο συγγραφέας αποκαλύπτει σε διάλεξή του στο Πανεπιστήμιο του Princeton το 1939, το έργο βασίζεται στην εμπειρία που είχε ως επισκέπτης της γυναίκας του στο συγκεκριμένο ίδρυμα, όπου και παρέμεινε για τρεις εβδομάδες.

Τα ιδρύματα σαν το Μπέργκχοφ ήταν χαρακτηριστικό προπολεμικό φαινόμενο. [...] Η θεραπεία ήταν πάντα ζήτημα πολλών μηνών, συχνά πολλών ετών. Αλλά μετά τους έξι πρώτους μήνες το νεαρό άτομο (η φυματίωση είναι ασθένεια των νέων) δεν έχει τίποτα άλλο στο μυαλό του εκτός από τις ερωτοτροπίες και το θερμόμετρο

κάτω από την γλώσσα του. Μετά τους έξι μήνες έχει χάσει την ικανότητα να σκέφτεται κάτι άλλο. Σταδιακά θα γίνει εντελής ανίκανος να ξαναζήσει στα «πεδινά»³.

Η δομή του κειμένου υφάινεται σταδιακά μέσω της επεξεργασίας θεματικών ενοτήτων και εννοιολογικών μοτίβων που επανέρχονται στο προσκήνιο στη διάρκεια της αφήγησης. Η σχετικότητα της έννοιας του χρόνου αναδύεται ως καθοριστικός παράγοντας της ύπαρξης και της ταυτότητας των ηρώων.

Το μυστήριο του στοιχείου του χρόνου αντιμετωπίζεται με διάφορους τρόπους στο βιβλίο. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα του χρόνου με τη διπλή έννοια. Πρώτα με την ιστορική, επιχειρώντας να παρουσιάσει την εσωτερική σημασία μιας εποχής, της προπολεμικής περιόδου της ευρωπαϊκής ιστορίας. Και έπειτα επειδή ο χρόνος είναι ένα από τα θέματά του: ο χρόνος που αντιμετωπίζεται όχι μόνο ως τμήμα της εμπειρίας του ήρωα, αλλά αφ' εαυτού και μέσω αυτού⁴.

Παράλληλα με τον χρόνο, ωστόσο, είναι και ο χώρος που βρίσκεται στο επίκεντρο όχι μόνο υπόβαθρο της πλοκής αλλά μέσω της διαλεκτικής του με τον χρόνο, ως αναπόσπαστο στοιχείο της κατασκευής του νοήματος. Το τοπίο των Άλπεων και το σανατόριο με τους δημόσιους και ιδιωτικούς του χώρους υποδέχονται και οργανώνουν συναντήσεις και βλέμματα κατευθύνοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων.

Ο τόπος της πλοκής: Δημόσιοι και ιδιωτικοί χώροι

Ο 19ος αιώνας σημαδεύεται από τη φυματίωση, οδηγώντας στη δημιουργία μιας νέας τυπολογίας κτηρίων μακριά από τα κέντρα των ευρωπαϊκών πόλεων και σε υψηλό συνήθως υψόμετρο. Το τοπίο των Άλπεων ασκεί ιδιαίτερη επίδραση σε καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες της εποχής, καθώς αναγνωρίζεται ως τόπος του Υψηλού, ακόμη και ως τόπος ιδανικός να υποδεχτεί την ουτοπία την ίδια σχεδόν περίοδο που γράφεται το μυθιστόρημα⁵. Τόσο το ίδιο το τοπίο με τις έντονες μεταπτώσεις ως θέαμα που ακουμπάει πολλή ώρα το ακίνητο βλέμμα στη διάρκεια της «ανάπαυσης» όσο και το περίφημο κλίμα, η πυκνότητα και καθαρότητα του ψυχρού αέρα που εισπνέεται από το σώμα συστήνουν την κατ' εξοχήν συνθήκη θεραπείας. Το κτήριο αποτελεί ένα είδος καταφυγίου που επιτρέπει την εμπειρία αυτής της συνθήκης. Το σώμα απευθύνεται στον τόπο για τη σωτηρία του, ενώ το κτίσμα προστατεύει και



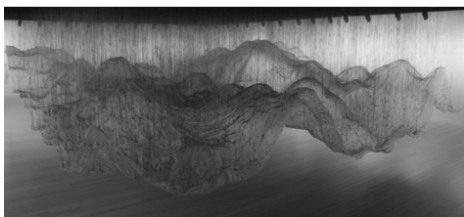
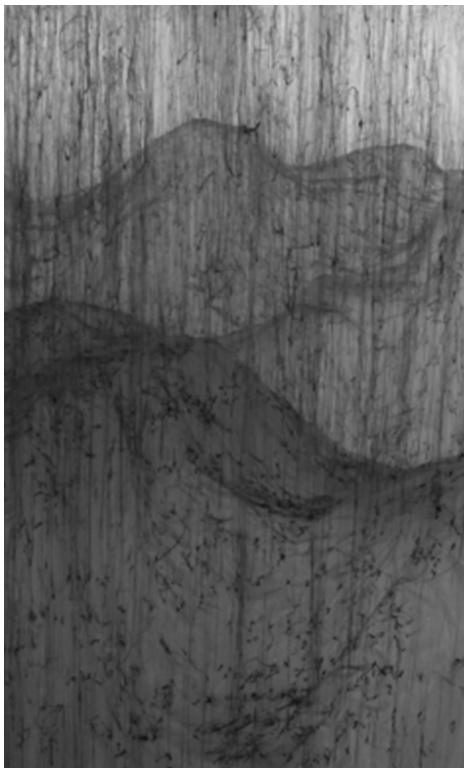
Εικόνα 1. Paolo Sorrentino, *Youth (Νιότη)*, Ιταλία, Γαλλία, Η.Β. και Ελβετία, 2015, έγχρωμο, 124'. Στιγμιότυπο από κινηματογραφική ταινία γυρισμένη εν μέρει στο συγκρότημα Berghof και με αναφορές στο *Μαγικό Βουνό*. Πηγή: Culturiamo, «La Giovinezza» di Paolo Sorrentino con Rizzoli in Libreria, τελευταία πρόσβαση: Αύγουστος 2017, <http://www.culturiamo.com/la-giovinanza-sorrentino-libro/>.

οργανώνει σε πρόγραμμα τη μεταξύ τους σχέση. Τα ιδρύματα αυτά ανήκουν, τόσο ως προς τη δομή όσο και ως προς τις συνθήκες πολυτέλειας, περισσότερο στην τυπολογία των ευρωπαϊκών ξενοδοχείων της εποχής παρά σε εκείνη των ασκητικών νοσοκομείων και δεν είναι τυχαίο ότι αργότερα τα περισσότερα θα μετατραπούν σε τουριστικά καταλύματα χειμερινών αθλημάτων. Η ζωή σε αυτά μοιράζεται στον ιδιωτικό και δημόσιο χρόνο και χώρο.

Από τους δημόσιους χώρους, που περιλαμβάνουν από ιατρεία και γραφεία έως βιβλιοθήκες, δωμάτια μουσικής και παιχνιδιού, κυρίαρχος είναι η αίθουσα της τραπεζαρίας. Πρόκειται για τον χώρο όπου καθημερινά, θεραπευόμενοι, γιατροί και φιλοξενούμενοι συνυπάρχουν πολλές φορές και τακτικά για μεγάλη διάρκεια. Τον τόπο όπου ανταλλάσσονται απόψεις και πληροφορίες, όπου γεννιούνται «συγγένειες» και επιθυμίες πάνω από θριαμβευτικά πλούσια γεύματα. Σε αντίθεση με τους άλλους δημοσίους χώρους που κανείς επισκέπτεται προαιρετικά, η επίσκεψη στην τραπεζαρία αποτελεί καθήκον, μέρος του ημερήσιου προγράμματος και της θεραπείας.

Ναι τα γεύματα στην αίθουσα με τα επτά τραπέζια είχαν την μεγαλύτερη γοητεία για τον Χανς Κάστορπ. Λυπόταν όταν τελείωνε ένα γεύμα, μα η παρηγοριά του ήταν πως πολύ σύντομα, σε δυο δυόμισι ώρες, θα καθόταν πάλι εδώ, και όταν καθόταν πάλι εδώ, θα ήταν σαν να μην είχε σηκωθεί ποτέ. Τι συνέβαινε ενδιάμεσα; Τίποτε. Ένας σύντομος περίπατος στο ρυάκι ή την αγγλική συνοικία, λίγη ησυχία στην σαιζ λονγκ. Δεν ήταν καμιά σοβαρή διακοπή, κανένα δυσυπέβλητο εμπόδιο. Θα ήταν διαφορετικά αν παρεμβαλλόταν εργασία, κάποιες έγνοιες ή κόποι, που δεν θα ήταν εύκολο να παραβλέψει, με την σκέψη του. Δεν ήταν όμως έτσι στην έξυπνα και ευδαιμονικά κανονισμένη ζωή στο Μπέργκχοφ⁶.

Στον δημόσιο χρόνο ανήκουν όμως και οι καθημερινοί περίπατοι στη φύση. Στο *Μαγικό Βουνό* κατά τους περιπάτους μεταξύ των περιπατητών γίνεται λεπτομερής περιγραφή του τοπίου που μετασχηματίζεται ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες. Η αναμέτρηση του ήρωα με το τοπίο αποκτά έντονα υπαρξιακό χαρακτήρα, όχι μόνο επειδή πολλοί από τους πιο «φιλοσοφικούς» διαλόγους του έργου είναι περιπατητικοί, αλλά και επειδή ο Μαν επιλέγει να οδηγήσει τον ήρωά του αντιμέτωπο με τη δύναμη της φύσης στη διάρκεια μιας θύελλας.



Εικόνα 2. Εγκατάσταση του Ιάπωνα καλλιτέχνη Onishi Yasuaki, *Reverse of Volume* (2012) στην The Marlin and Regina Miller Gallery, Kutztown, ΗΠΑ. Πηγή: Spoon & Tamago, Yasuaki Onishi / *Reverse of Volume* at Rice Gallery, τελευταία πρόσβαση: Αύγουστος 2017, <http://www.spoon-tamago.com/2012/04/03/yasuaki-onishi-reverse-of-volume-at-rice-gallery/>.

Εικόνα 3. Alvar Aalto (1898-1976), Paimio Tubercoulosis Sanatorium, Φινλανδία, 1931-32. Πηγή: Pinterest, τελευταία πρόσβαση: Αύγουστος 2017, <https://gr.pinterest.com/alisesite/aalto/scandinaviancollectors.tumblr.com>.

Ο ιδιωτικός χρόνος αναλώνεται στα δωμάτια που παρατάσσονται σε ορόφους κατά μήκος διαδρόμων και ανοίγονται σε μπαλκόνια που συχνά επικοινωνούν μεταξύ τους. Αν ο κλειστός χώρος του δωματίου παραμένει στην ιδιωτική σφαίρα, ο εξώστης, όπου ο θεραπευόμενος οφείλει να αφιερώσει μεγάλο μέρος του καθημερινού χρόνου του σε κατάκλιση ατενίζοντας το τοπίο, αποτελεί έναν ενδιάμεσο ως προς την ιδιωτικότητα τόπο. Η επικοινωνία μεταξύ των επιμέρους μπαλκονιών επιτρέπει τις προστατευμένες από τα βλέμματα επισκέψεις αλλά και τις απρόσκλητες κάποτε εισόδους στο εσωτερικό του δωματίου. Αν απροσδόκητα συμβάντα είναι δυνατόν να εμφανιστούν σε κάθε χώρο και στιγμή του δημόσιου χρόνου, ο εξώστης αποτελεί τον μόνο προνομιακό χώρο ως προς την εμφάνιση του απροσδόκητου στον ιδιωτικό χρόνο.

Στο *Μαγικό Βουνό*, το τοπίο των Άλπεων, η αρχιτεκτονική, οι επιμέρους χώροι του ιδρύματος και τα αντικείμενα περιγράφονται τακτικά με προσεκτική λεπτομέρεια. Οι περιγραφές αυτές νοηματοδοτούν το περιεχόμενο της αφήγησης, όχι μόνο μέσω της ανάδυσης της ιδιαίτερης ατμόσφαιρας που περιβάλλει τους ήρωες, αλλά τροφοδοτώντας το ίδιο το περιεχόμενο των ιδεών που ο συγγραφέας επεξεργάζεται. Αν κανείς, ωστόσο, επιχειρήσει να αποκωδικοποιήσει τη συχνότητα ή την ένταση με την οποία ο χώρος «εμφανίζεται» στο μυθιστόρημα, διαπιστώνει ένα αρκετά περίπλοκο σχήμα. Ο Μαν, αναλύοντας την τεχνική που ακολούθησε κατά τη συγγραφή, αποκαλύπτει ότι η συνθετική διαδικασία ως προς τη δομή του μυθιστορήματος τον απασχόλησε ιδιαίτερα, διακρίνοντας όμως σε αυτό το μυθιστόρημα σε σχέση με προηγούμενά του μια σημαντική μετάθεση. Αναγνωρίζει την επίδραση του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1813-83) και συγκεκριμένα του *Leitmotiv* στον χώρο της γλώσσας⁷, δεν τον απασχολεί όμως η *μηχανική* μεταφορά του στη δομή του μυθιστορήματος. Επιδιώκει τη *μουσική σύνδεση* μεταξύ των μερών του έργου που ο αναγνώστης μπορεί να απολαύσει μόνο διαβάζοντας το μυθιστόρημα μια δεύτερη φορά⁸.

Θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει τις αναφορές στην αρχιτεκτονική δομή του τοπίου και του κτηρίου ως ένα από τα παράλληλα μοτίβα που επανεμφανίζονται σε παραλλαγές στη δομή του μυθιστορήματος. Ο τόπος, ωστόσο, της πλοκής δεν εξαντλείται στις αναφορές των φυσικών ορίων και χαρακτηριστικών του χώρου. Ένας άλλος «τόπος» κυοφορείται από τη συμπεριφορά και την κατάσταση των ηρώων. Θα επιχειρήσουμε την ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο ο φυσικός χώρος παρεμβαίνει κατά την εμπειρία της επιθυμίας μεταξύ των δυο ηρώων, του Χανς Κάστροφ και της Κλάτβια Σωσά, από τη στιγμή που ο έρωτας εγκατασταθεί ως «συμβάν» μέχρι και την κορύφωση της σχέσης



Εικόνα 4. Caspar David Friedrich (1774-1840), *Wanderer above the Sea of Fog* [*Der Wanderer über dem Nebelmeer*], 1818. Πηγή: Wikimedia Commons, τελευταία πρόσβαση: Αύγουστος 2017, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_Wanderer_above_the_Sea_of_Fog.jpg.

τους στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου τόμου. Ο πρωταγωνιστής αντιμετωπίζει τον κόσμο από τη *Σκηνή του Ενός* πριν από τη συνάντησή του με τη γυναίκα που ερωτεύεται, και δεν θα είναι ποτέ πια ο ίδιος καθώς η *Σκηνή του Δύο* παίρνει μορφή⁹.

Ο έρωτας ως «συμβάν» μετάθεσης: Όραση και ακοή

Αν ο έρωτας αναγνωρίζεται κατεξοχήν ως «συμβάν», σύμφωνα με τον Alain Badiou¹⁰, «ένα συμβάν συνάντησης το οποίο ανήκει σε ένα καθεστώς μεταφυσικό, δηλαδή δεν εμπίπτει στην άμεση δικαιοδοσία του νόμου των πράγματων», τότε το συμβάν αυτό στο *Μαγικό Βουνό* ταυτίζεται με τον ήχο της γυάλινης πόρτας της τραπεζαρίας του «Μπέργκχοφ».

Ξαφνικά ο Χανς Κάστορπ τινάχτηκε εκνευρισμένος και προσβεβλημένος. Είχε χτυπήσει μια πόρτα. Η

μπροστινή πόρτα στα αριστερά που έβγαινε στο χωλ. Κάποιος την είχε αφήσει να χτυπήσει ή να βροντήξει κιόλας και έκανε έναν θόρυβο που ο Χανς δεν μπορούσε καθόλου να υποφέρει, που τον μισούσε ανέκαθεν. Αυτή η απέχθεια μπορεί να οφειλόταν στην ανατροφή του, ίσως και στην εκ γενετής ιδιοσυγκρασία του – πάντως απεχθανόταν το βρόντηγμα της πόρτας και ήταν ικανός να χτυπήσει οποιονδήποτε προσέβαλλε έτσι τα αυτιά του. Στην προκειμένη περίπτωση η πόρτα ήταν επιπλέον γεμάτη μικρούς υαλοπίνακες και αυτό επιδεινώνει το σοκ: ήταν μαζί ένας πάταγος και μια κλαγγή. Φρίκη, σκέφτηκε οργισμένος ο Χανς Κάστορπ, τι στο διάολο ακαταστασία είναι αυτή!¹¹

Ο ήχος αυτός που προηγείται κάθε θέασης της Κλάτβια θα επανέρχεται συστηματικά, κεραυνοβολώντας τον κάθε φορά εκ νέου. Ένας ήχος ενοχλητικός, που προσβάλλει τον ήρωα κυριολεκτικά και μεταφορικά. Από την πρώτη φορά που ο Χανς αντιλαμβάνεται τη μαντάμ Σωσά ως κρυστάλλινη «βροντή» έως τη στιγμή που θα την ακουμπήσει το βλέμμα του έχουν μεσολαβήσει 42 σελίδες.

Πρώτα χτύπησε πάλι η τζαμόπορτα – συνέβη την ώρα του ψαριού. Ο Χανς τινάχθηκε προσβεβλημένος και είπε μέσα του ότι αυτήν την φορά πρέπει να διαπιστώσει οπωσδήποτε ποιος ήταν ο δράστης. [...] Γύρισε ολόκληρο τον κορμό του αριστερά και άνοιξε τα γεμάτα αίμα μάτια του. Ήταν μια κυρία που διέσχιζε την αίθουσα, ένα νέο κορίτσι μάλλον [...] Ο Χανς είδε μόνο λίγα πράγματα από το προφίλ της, σχεδόν τίποτα. Περιπατούσε αθόρυβα, πράγμα που βρισκόταν σε παράξενη αντίθεση με τη θορυβώδη της είσοδο, πήγε φευγαλέα και προβάλλοντας κάπως το κεφάλι, στο τελευταίο τραπέζι αριστερά, που ήταν κάθετο στην πόρτα της βεράντας [...] στερεώνοντας και ισιώνοντας τα μαλλιά της στο πίσω μέρος του κεφαλιού. Ο Χανς κοίταξε αυτό το χέρι [...]¹²

Μεταξύ των αισθήσεων, η όραση κατέχει εξέχοντα ρόλο στη γέννηση της επιθυμίας. «Από τα μάτια πιάνεται...» Ωστόσο, για να παραφράσουμε τον Τόμας Έλιοτ (1888-1965), εδώ ο κόσμος αρχίζει με έναν κρότο¹³! Γιατί ένας κόσμος χτίζεται μεταξύ των δυο ηρώων, όπως και μεταξύ οποιωνδήποτε «ηρώων» που βιώνουν την εμπειρία του έρωτα. Ο κόσμος αυτός «είναι μια κατασκευή, μια ζωή που φτιάχνεται όχι με βάση την οπτική γωνία του Ενός αλλά του Δύο»¹⁴ και ως κατασκευή εννοούμε εδώ την προσωπική χορογραφία των συναντήσεων και των σημάτων που τις πραγματώνουν στον χώρο και τον χρόνο, μια κατασκευή ικανή να μας μεταθέσει στον κόσμο.

«Για μια νέα αρχιτεκτονική»

Μετά την αποκάλυψη της Κλάτβιας στα μάτια του Χανς, η επιθυμία χτίζεται όπως πάντα μέσα από τον φετιχισμό της λεπτομέρειας. Από την εξαντλητική περιγραφή του χεριού ή των μαλλιών της, των πιο απροσδόκητων κινήσεων ή μιας απλής χειρονομίας, ένας νέος τόπος αναδύεται. Ο μεταξύ τους τόπος αποτελεί ένα διακριτό στην πλοκή του μυθιστορήματος οικοδόμημα. Αν το μυθιστόρημα ανήκει στην κατηγορία των έργων που δοξάζουν την πεισματική επιμονή του έρωτα στη διάρκεια του χρόνου, η «τρέλα» του έρωτα εδώ δεν αφορά τόσο το κεραυνοβόλημα της συνάντησης όσο τη χωρίς παραίτηση εμμονή. «Σε αναγνώρισα [...] από την πρώτη στιγμή που σε είδα», λέει ο Χανς στην Κλάτβια, ωστόσο είναι το άθροισμα των στιγμών και οι μεταξύ τους παύσεις που διαμορφώνουν το νέο εκστατικό οικοδόμημα, ενάντια σε κάθε εμπόδιο. Η προτροπή του Σάμιουελ Μπέκετ (1906-89) «Προσπάθησε ξανά, απότυχε ξανά, απότυχε καλύτερα»¹⁵ συνοδεύει κάθε κατασκευή του έρωτα.

Το ερωτικό «οικοδόμημα» χτίζεται στον χρόνο μέσα από νήματα και κόμβους και αν επιχειρούσε κανείς τη μεταφορά του στην αρχιτεκτονική, θα προσομοίαζε περισσότερο σε μια εύθραυστη και συνεχώς μεταλλασσόμενη δομή, παρά σε μια στατική κατασκευή. Κατά κάποιο τρόπο πρόκειται «για μια νέα αρχιτεκτονική», επαναστατική, μη σταθερή, συνεχώς μεταβαλλόμενη, που θεμελιώνεται όχι στην αρχή αλλά κατά τη διάρκεια της κατασκευής της. Έναν ζωντανό οργανισμό που αναπνέει σε παράλληλους χρόνους.

Στην περίπτωση του Χανς και της Κλάτβια, μέχρι το τέλος του πρώτου τόμου, η λεκτική επαφή είναι ελάχιστη. Είναι ο ήχος και το βλέμμα που στήνουν υφάδι, οργανώνοντας κόμβους συναντήσεων στο πλέγμα του νέου κόσμου. Ο κόσμος αυτός, ωστόσο, διαμορφώνεται από τα όρια και τις υφές της αρχιτεκτονικής του σανατορίου. Ο ήχος της μαντάμ Σωσά είναι ο ήχος της πόρτας στα αριστερά, η θέση του Χανς στο τραπέζι και η απόστασή του από την Κλάτβια ορίζουν τη διεύθυνση και την ακρίβεια του βλέμματός του. Ο χώρος επιβάλλει τους όρους του στην τροπή της κάθε συνάντησης, είτε στον εσωτερικό χώρο του ιδρύματος είτε στον ομαδικό περίπατο στην εξοχή, είτε ακόμη στα δύο όνειρα του Χανς, επιβεβαιώνοντας τη δύναμη της αρχιτεκτονικής στην εμπλοκή των σχέσεων.

Πότε όμως συμβαίνει να αναιρείται η σημασία κάθε αρχιτεκτονικής οργάνωσης; Ίσως όταν ο Λόγος και η σύστοιχη Σιωπή του φέρνουν τους ήρωες αντιμέτωπους με την αρχιτεκτονική του κόσμου που έχουν ιδρύσει. Θεωρώντας ότι, στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου τόμου, η σχέση των δυο ηρώων κορυφώνεται τη μοναδική φορά που εκφράζουν απερίφραστα ο ένας τη θέση του απέναντι στον άλλον, θα εντοπίσουμε στην απόσυρση ενός βλέμματος την αποδοχή ενός κόσμου «αιωνιότητας».

Ο έρωτας ως αιώνιος τόπος: Η νύχτα της Βαλπούργης

Αν ο Μαν αναγνωρίζει το *Μαγικό Βουνό* ως μυθιστόρημα μύησης, τότε οδηγοί της μυητικής διαδικασίας δεν είναι μόνο η αρρώστια και ο θάνατος όπως σημειώνει, αλλά και ο έρωτας. Όπως σε κάθε τελετουργία μύησης έτσι κι εδώ η μυητική διαδικασία εκπορεύεται καθοριστικά από τον ίδιο τόπο που τελείται με απώτερο σκοπό να τον επανασυστήσει στους «μύστες» και τον κόσμο. Τη στιγμή της κορύφωσης της μυητικής τελετουργίας, ωστόσο, πραγματώνεται πάντα μια «ρωγμή» στη χρονική και χωρική συνέχεια. Ο χρόνος «σταματά» καθώς συντελείται το «θαύμα» μιας μετουσίωσης. Μετά τη στιγμή αυτή, οι μέτοχοι της εμπειρίας, έχοντας διαβεί ένα κατώφλι, βρίσκονται σε μια νέα κατάσταση ύπαρξης. Στο Μαγικό Βουνό, η κορύφωση της τελετουργίας του έρωτα δεν συντελείται μέσω της παράδοσης στην έκσταση της σωματικής συναίρεσης, αλλά, αντίθετα, μέσω της έμμεσης απόρριψής της. Η παράδοση του είναι πραγματώνεται μέσω ενός εξομολογητικού διαλόγου σημαίνοντας και την διαφορά του έρωτα από τον αισθησιακό ερωτισμό¹⁶.

Η «Νύχτα της Βαλπούργης» έλκει την καταγωγή από μια παγανιστική γιορτή για τον ερχομό της άνοιξης και γιορτάζεται σε πολλές χώρες της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης, με επίκεντρο τη Γερμανία. Πρόκειται για μια νύχτα καρναβαλιού, τη νύχτα των «οργίων», όπου όλα είναι δυνατόν να συμβούν. Αυτήν τη νύχτα επιλεγεί ο Μαν για την τελική αναμέτρηση των δυο ηρώων.

Οι προετοιμασίες για τον εορτασμό της στο σανατόριο έχουν ξεκινήσει από νωρίς. Η ίδια η πόλη βρίσκεται σε αναβρασμό και οι ασθενείς που έχουν κατεβεί στην πλατεία για «να δουν την αποκριάτικη κίνηση στους δρόμους» επιστρέφουν κεφάλτοι για βραδινό «στα εφτά τους τραπέζια για να συνεχίσουν να διακονούν το γενικό πνεύμα»¹⁷. Κατά

τη διάρκεια της νύχτας αυτής, η δράση θα καταλάβει όλους τους χώρους του σανατορίου. Από την τραπεζαρία και το χολ μέχρι τα σαλόνια, μασκαράδες κατακλύζουν τον χώρο σε μια πρωτοφανή για το μυθιστόρημα κινητικότητα. Το σώμα ανάγεται σε πρωταγωνιστή. Αν σε ολόκληρο το μυθιστόρημα η σωματικότητα των ηρώων εκπέμπει τη συνεχή φθορά που οδηγεί στον θάνατο, εδώ παρουσιάζεται σχεδόν δοξαστικά μέσω της περιγραφής των κοστουμιών που εκπέμπουν την δύναμη της ζωής. Ο χώρος ορίζεται με μοναδικό τρόπο από τη χορογραφία των σωμάτων, αλλά κάθε χαρακτηριστικό των επιμέρους δωματίων αποσιωπάται. Η πρόσκληση της Κλάτβια από τον Χανς σε χορό, στην εγγύτητα των σωμάτων τους, στην ακολουθία του ρυθμού που υποβάλλει η μουσική, θα μείνει αναπάντεχα μετέωρη.

Άσε να κοιτάζουμε που χορεύουν [...] Αυτό θα κάνουμε. [...] Ας κάτσουμε εδώ και ας βλέπουμε σαν σε όνειρο, σαν ένα ιδιαίτερα βαθύ όνειρο, πολύ γνωστό, μακρύ, αιώνιο. Ναι να κάθομαι μαζί σου όπως τώρα, αυτή είναι η αιωνιότητα¹⁸.

Από μέτοχοι της γιορτής μετατρέπονται έτσι σταδιακά σε θεατές, μέχρι να αποσυρθούν στο δωμάτιο, όπου θα λάβει χώρα η σκηνή των εξομολογήσεων. Ο διάλογος αυτός είναι δυνατός μόνο σε μια ξένη, ως προς τη μητρική τους, γλώσσα (γαλλικά). Καθ' όλη τη διάρκεια του διαλόγου τους δεν υπάρχει καμιά αναφορά στις συνθήκες του χώρου ή των προσώπων που γνωρίζουμε ότι τους περιβάλλουν. Ο χρόνος έχει σταματήσει στην επιθυμητή αιωνιότητα. Με το τέλος του διαλόγου –που περιλαμβάνει και την αναγγελία της αναχώρησης της Κλάτβια από το σανατόριο– αντιλαμβανόμαστε ότι το δωμάτιο έχει σταδιακά αδειάσει. Μέσα από την απουσία των σωμάτων, τα όρια του χώρου επανεμφανίζονται για τον αναγνώστη, όχι όμως για τον Χανς, που κρατάει τα ματιά του κλειστά μέχρι την έξοδο της Κλάτβια. Στα επίμονα σφαλιστά αυτά μάτια που αρνούνται να επανασυνδεθούν με το «τώρα» και το «εδώ», σημαίνεται και η απόλυτη αυτονομία του έρωτα ως οντότητας.

Η απόσυρση του βλέμματος εκφράζει ακριβώς αυτήν τη στιγμιαία (ή για μια αιωνιότητα) απόσυρση από τον κόσμο. Το βλέμμα του Χανς επιστρέφει στον δεύτερο πια τόμο σε μια νέα πραγματικότητα. Η τελετουργία έχει λάβει τέλος. Η απουσία της Κλάτβιας έχει μετασηματίσει το σανατόριο σε ανοίκειο τόπο. Έναν τόπο που εκκρεμεί. Φαινομενικά και οι δύο ήρωες έχουν συναινέσει να επιστρέψουν στη *Σκηνή του Ενός*. Ωστόσο μια τέτοια επιστροφή είναι αδιανόητη,

ύστερα από όσα έχουν ειπωθεί. Ο Μαν επιβεβαιώνει έμμεσα στον δεύτερο τόμο ότι το οικοδόμημα του πραγματικού έρωτα είναι αδύνατον να καταρρεύσει άπαξ και ανεγερθεί. Θα παραμείνει ένας τόπος στοιχειωμένος στον χρόνο, για να ενεργοποιηθεί εκ νέου στην επόμενη συνάντηση, όσο μεγάλο και αν είναι το διάστημα της απουσίας, ακόμη και αν η συνάντηση αυτή δεν πραγματώνονταν ποτέ. Η τρέλα του έρωτα εκκινεί από τη βαθιά επίγνωση αυτής της πραγματικότητας. Της πραγματικότητας ενός κόσμου μέσα στον κόσμο που επιμένει να αγνοεί την έννοια του Τέλους. Ενός κόσμου Αιώνιου.

Τι τρέλα!

1. Thomas Mann, *Το Μαγικό Βουνό*, μτφρ. Θόδωρος Παρασκευόπουλος (Αθήνα: Εξάντας, 1995).
2. Βλ. Alain Badiou, *Το Εγκώμιο του Έρωτα*, μτφρ. Φώτης Σιατίτσας και Δημήτρης Βεργέτης (Αθήνα: Πατάκης, 2013), 40.
3. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 639.
4. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 646, 647.
5. Βλ. Bruno Taut, *Alpine Architektur: in 5 Teilen und 30 Zeichnungen* (Hagen: Folkwang-Verlag, 1919).
6. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 232-3.
7. Ο όρος «leitmotiv» χρησιμοποιείται συνήθως για να περιγράψει μία μουσική «φράση», ένα λογοτεχνικό «συμβάν», ή ένα οπτικό «θέμα» που επαναλαμβάνεται στο έργο (μουσικό, λογοτεχνικό, ζωγραφικό κ.λπ.) ως συνθετικός μηχανισμός που δίνει τόνο, συνδέει ή υπογραμμίζει ποιότητες του χαρακτήρα των πρωταγωνιστών ή της εξέλιξης της πλοκής. Βλ. Moshe Barasch, *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky* [Τόμος 3] (London and New York: Routledge), 332-3 και David Gallagher, *Thomas Mann: Leitmotifs in his Novels and Short Prose Fiction* (Lulu, 2011) [ΣτΕ].
8. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 646.
9. Βλ. Badiou, *Εγκώμιο του Έρωτα*.
10. Badiou, *Εγκώμιο του Έρωτα*, 40-1: «Η μύηση στον έρωτα γίνεται πάντοτε μέσα από μια συνάντηση. Και σε αυτή τη συνάντηση προσδίδω το καθεστώς, κατά κάποιο τρόπο μεταφυσικό, ενός συμβάντος, δηλαδή κάποιου πράγματος που δεν εμπίπτει στην άμεση δικαιοδοσία του νόμου των πραγμάτων. [...] Με αφετηρία αυτό το συμβάν μπορεί να υπάρξει μύηση και εισαγωγή στον έρωτα. Αυτό είναι το πρώτο απολύτως ουσιώδες στοιχείο. [...] Ο έρωτας δεν είναι απλώς η συνάντηση και οι κλειστές σχέσεις ανάμεσα σε δύο άτομα, είναι μια κατασκευή, είναι μια ζωή που

οικοδομείται όχι πλέον από τη σκοπιά του Ενός, αλλά από τη σκοπιά του Δύο».

11. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 75.

12. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 127-8.

13. Έτσι τελειώνει ο κόσμος

Έτσι τελειώνει ο κόσμος

Έτσι τελειώνει ο κόσμος

Όχι μ' ένα βρόντο μα μ' ένα λυγμό.

[This is the way the world ends

This is the way the world ends

This is the way the world ends

Not with a bang but a whimper.]

Thomas-Stearns Eliot, «Οι κούφιοι άνθρωποι» [The Hollow Men], στο *Έρημη Χώρα και Άλλα Ποιήματα*, μτφρ. Γιώργος Σεφέρης (Αθήνα: Ίκαρος, 2017 [1925]), 107-11.

14. Badiou, *Εγκώμιο του Έρωτα*, 41.

15. «Try again. Fail again. Fail better». Samuel Beckett, *Worstward Ho* (London: Calder, 1983).

16. Η επιλογή αυτή συνδέεται και με την πεποίθηση ότι η επιθυμία μπορεί να παραμείνει ενεργή και επομένως ζωποϊός μόνο όσο δεν αναλώνεται. Πόσο γλυκό είναι να παραμένουμε εν ζωή μέσα στην επιθυμία, αντί να πεθαίνουμε φτάνοντας στο τέρμα [...] Γνωρίζουμε ότι η κτήση του αντικειμένου που μας φλογίζει είναι ανέφικτη. Δεν έχουμε άλλη εκλογή: είτε θα αναλωθούμε από την επιθυμία, είτε το αντικείμενό της θα παύσει να μας φλογίζει.

Βλ. Ζωρζ Μπατάιγ, *Ο ερωτισμός*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: Ίνδικτος, 2001), 219.

17. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 541.

18. Mann, *Μαγικό Βουνό*, 562.

Τι είναι ο έρωτας; Ποια είναι η θέση του έρωτα στη ζωή μας; Πόσο επηρεάζει τις αποφάσεις μας; Πότε πεθαίνει ο έρωτας; Πώς ο έρωτας εμφανίζεται στον χρόνο; Πώς το ίχνος του έρωτα αποτυπώνεται στον χώρο; Ο έρωτας θρέφει τις ρίζες της ποίησης, ή, όπως υποστηρίζει ο Σωκράτης, ο έρωτας είναι φιλόσοφος και ως εκ τούτου βρίσκεται ανάμεσα στη σοφία και στην αμάθεια; Είναι ο έρωτας ένα ρομαντικό στοιχείο της ύπαρξής μας ή μια εγκεφαλική λειτουργία ενός μηχανισμού χημικών αντιδράσεων που υπάγεται μυστικά στο ένστικτο της αναπαραγωγής; Πού ανήκει εννοιολογικά ο έρωτας; Είναι μια ανεξέλεγκτη δύναμη της ανθρώπινης φύσης που συνδέεται άρρηκτα τόσο με την ποιητική δημιουργία όσο και με την καταστροφή και εν τέλει τον θάνατο ή μια παράμετρος υποκείμενη στον ορθολογισμό; Εάν ισχύει το δεύτερο, τότε ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός χώρων ανάδειξης, μεγέθυνσης, προώθησης, διαπραγμάτευσης, υπονόμευσης ή εκμηδενισμού της ερωτικής επιθυμίας είναι εφικτός;

ΣΥΝΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ

ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



ΠΡΑΣΙΝΟ ΤΑΜΕΙΟ



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΝΟΜΟΥ ΑΧΑΪΑΣ (ΣΑΝΑ)



Ευρωπαϊκή Ένωση
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Δυτική Ελλάδα 2014-2020



ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΤΡΑΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ



ΣΑΣΑ ΛΑΔΑ - ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΣΟΥΚΑΛΑ
ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΕΛΛΥ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης

Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου
Αριάδνη Βοζάνη
Γαρυφαλλιά Κατσαβουνίδου
Πάνος Κούρος
Σάσα Λαδά
Μιχάλης Μπαρτσίδης
Κωνσταντίνος Μωραΐτης
Παναγιώτης Πάγκαλος
Κέλλυ Παπαϊωάννου
Βασιλική Πετρίδου
Σταύρος Σταυρίδης
Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου
Κυριακή Τσουκαλά
Iain Borden
Jonathan Hill

 ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ



3η ΕΝΟΤΗΤΑ

Μνήμη,
Μνημείο,
Αντι-μνημείο

Μνημεία

...από τα “Σήματα μνήμης” στα “Δωμάτια με τους παραμορφωτικούς καθρέπτες”

Αριάδνη Βοζάνη

Εισαγωγή

Οι πιο σύγχρονες αντιλήψεις διαφορετικών επιστημονικών πεδίων για τον τρόπο συγκρότησης της ταυτότητας μας, συνομολογούν ότι η διαδικασία μέσω της οποίας η μνήμη επενεργεί στην διαμόρφωση της εμπειρίας ούτε στον χρόνο μένει σταθερή ούτε στις συνθήκες που την προκαλούν. Στην διάρκεια της ζωής, το ίδιο ερέθισμα προσλαμβάνεται και καταγράφεται διαφορετικά ανάλογα με την κατάσταση του υποκειμένου και η ερμηνεία του σχετίζεται με τα ίχνη εμπειρίας που φέρουμε. Σύμφωνα με την πρόσφατη θεωρία της Νευρωνικής Πλαστικότητας¹, κατά την οποία «είμαστε βιολογικά καθορισμένοι να μην είμαστε βιολογικά καθορισμένοι, αλλά ελεύθεροι»,² τα ίχνη αυτά δεν παραμένουν αναλλοίωτα. Κάποια έχουν χαραχτεί με τέτοια ένταση που αποτελούν μέρος της ταυτότητας μας, ενώ άλλα χάνονται. Αν η υπόθεση είναι έγκυρη, ούτε η ίδια η ταυτότητα μας παραμένει αμετάβλητη. «Είμαστε φτιαγμένοι από την ύλη των ονείρων εν τέλει».³

Σε συνθήκες επομένως ακατάπαυστης ρευστότητας σε σχέση με τα ίχνη που έχει εγγράψει πάνω μας το παρελθόν συντελείται κάθε στιγμή η αντίληψη του τώρα. Από το αντίστροφο γεγονός, δηλαδή

¹ Δες Ansermet, Fr. Magistretti, P. (2015). *Τα Ίχνη της Εμπειρίας, Νευρωνική πλαστικότητα και η συνάντηση της βιολογίας με την ψυχανάλυση*. Μτφρ, Β. Βακάκη. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

«... Οι μηχανισμοί της νευρωνικής πλαστικότητας λειτουργούν ακατάπαυστα σε όλη την διάρκεια της ζωής του ατόμου, διαμορφώνοντας καθοριστικά το μέλλον του. Καθώς τα ίχνη εγκαθίστανται στο ασυνείδητο, αναδιατάσσονται, ενώνονται ξανά και ξανά, δημιουργούν μια ατομική εσωτερική πραγματικότητα που τελικά κάνει τον καθένα μας μοναδικό...», οπισθόφυλλο

² ο.π.

³ (*We are such stuff as dreams are made on and our little life is rounded with a Sleep.*) Τρικυμία - Σαίξπηρ, πράξη Δ. Δες Σαίξπηρ, Ουιλ. *Τρικυμία*. Μτφρ. Β. Ρώτα. Αθήνα: Επικαιρότητα 1997

ότι η αντίληψη του παρελθόντος μπορεί να νοηθεί μόνο στο εκάστοτε παρόν, εκκινεί και κάθε απόπειρα ανάκλησής του. Πώς κατευθύνουμε ωστόσο την αντίληψη προς ένα συμβάν, όταν αυτό δεν αποτελεί μέρος της προσωπικής μας ιστορίας αλλά επιζητεί την προσοχή μας και στη συνέχεια την εγγραφή του στην μνήμη μας; Με την ενεργοποίηση ποιών μηχανισμών η συνάντησή μας με παρελθόντα γεγονότα ή πρόσωπα συγκινεί, καθιστώντας τα εκ νέου παρόντα; Και ειδικότερα, υπό ποιες συνθήκες η συνάντησή αυτή, είναι δυνατή χωρίς την διαμεσολάβηση ενός επεξηγηματικού Λόγου (προφορικού ή γραπτού); Στη διάρκεια της ιστορίας διαμορφώνεται μια ειδική τυπολογία κατασκευών που φιλοδοξούν να γίνουν το όχημα μεταφοράς μας στον χρόνο: τα μνημεία.

Η εισήγηση επικεντρώνεται στην ανάδειξη της κρίσιμης εκείνης διαφοράς που διαχωρίζει τα μνημεία σε δυο βασικές τυπολογίες. Η διαφορά αυτή εντοπίζεται αφενός στην μετατόπιση του τρόπου που η όραση συμμετέχει κατά την συνάντησή του επισκέπτη με το μνημείο, αφετέρου στον βαθμό εμπλοκής του σώματος και των υπολοίπων αισθήσεων κατά την διαδικασία της συνάντησης και τέλος στην διαφορά της διάρκειας της συνάντησης σε κάθε περίπτωση.

Θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε τους τρόπους οργάνωσης της προτεινόμενης κάθε φορά εμπειρίας, μέσω των διαφορετικών οργανώσεων του χώρου, και το κατά πόσο αυτές συνδέονται με ευρύτερες πολιτισμικές θεωρήσεις σε αναφορά με την απώλεια.

Η έννοια του Μνημείου

Στην ερμηνεία του λήμματος “μνημείο” αναφέρονται τρεις εκδοχές. Η πρώτη αφορά τη μεμονωμένη κατασκευή (οικοδόμημα, στήλη, γλυπτό κτλ) προς τιμήν και ανάμνηση προσώπου αποθανόντος ή σημαντικού ιστορικού γεγονότος. Η δεύτερη περιλαμβάνει τα κτίσματα ή σύνολα κτισμάτων προηγούμενων εποχών που παρουσιάζουν αρχαιολογικό ενδιαφέρον, ενώ η τρίτη τα έργα τέχνης ή λόγου, οποιοδήποτε δηλαδή αντικείμενο ή κείμενο αποτελεί σημαντικό δείγμα της εποχής του.⁴

Στη δεύτερη εκδοχή ο όρος “μνημείο” αποδίδεται αξιολογικά ανάλογα με τις αντιλήψεις της κάθε εποχής, προσδίδοντας ένα είδος υπεραξίας σε αρχιτεκτονικά έργα ή σύνολα που διασώθηκαν στους αιώνες. Καθώς δεν πρόκειται για κατασκευές του παρόντος αλλά για την αναγνώριση της σημασίας θραυσμάτων του παρελθόντος στον σύγχρονο πολιτισμό, τα μνημεία αυτά είναι ταυτισμένα και με τον τόπο

που τα φιλοξενεί. Ο ίδιος ο τόπος των ευρημάτων αναγνωρίζεται ως μνημείο.

Στην τρίτη εκδοχή θα μπορούσε να ανήκει σχεδόν οτιδήποτε μεταφέρει πληροφορία από το παρελθόν, φτάνει να αποτελεί “σημαντικό δείγμα της εποχής του”. Επομένως ο ορισμός του μνημείου και εδώ προϋποθέτει αξιολογικά κριτήρια και αφορά σε ευρήματα του παρελθόντος που περιλαμβάνουν και τις κατασκευές του Λόγου όπως διασώζονται στα κείμενα. Ωστόσο σε αυτήν την κατηγορία το μνημείο δεν νοηματοδοτείται απαραίτητα από τον τόπο εύρεσής του.

Στο κείμενο αυτό θα μας απασχολήσει η πρώτη ερμηνεία του όρου, σύμφωνα με την οποία ο ορισμός μνημείο αποδίδεται στις κατασκευές εκείνες του εκάστοτε παρόντος που σχεδιάζονται με την πρόθεση να μας στρέψουν στο παρελθόν. “Προς τιμήν και ανάμνηση”. Στην περίπτωση αυτή η σχέση του μνημείου με τον τόπο υποδοχής του αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Αν ο ιστορικός τόπος αποτελεί πάντα τόπο μνήμης, η ανέγερση των σχετικών μνημείων δεν είναι απαραίτητα εξαρτημένη από αυτόν.⁵ Στην διερεύνηση της σχέσης του τόπου με την μνήμη ο Nora⁶ διατυπώνοντας τον όρο *Τόποι Μνήμης* (*Lieux de Memoire*) αναφέρει ότι η υλική έννοια του τόπου αποτελεί μια από τις υποπεριπτώσεις, όχι απαραίτητα την σημαντικότερη.⁷ Εντοπίζει ωστόσο ότι σε κάθε περίπτωση οι τόποι αυτοί παρουσιάζουν μια σημαντική κοινή ιδιότητα που αφορά στην ερμηνευτική τους διάσταση ως προς το παρελθόν. Πρόκειται για κατασκευές που αποτυπώνουν την διαλεκτική σχέση μεταξύ της μνήμης και της Ιστορίας, λειτουργώντας εν τέλει ερμηνευτικά ως προς αυτές. Αν ως κατασκευή θεωρήσουμε εδώ την ενότητα τόπου - μνημείου, τότε αναμφισβήτητα η φέρουσα ικανότητα της να επαναπροσδιορίζει τις αναφορές της, είναι και ανάλογη με την δύναμη της εντύπωσης που υποβάλλει.

Τα δημόσια μνημεία απευθύνονται κυρίως σε όσους δεν βίωσαν, αλλά θα έπρεπε να γνωρίσουν. Υπό αυτήν την έννοια δεν επιχειρούν να “ανακαλέσουν” μια βιωμένη εμπειρία, δεν προσδοκούν την αφύπνιση κάποιας ματαιωμένης ανάμνησης, αλλά στοχεύουν στο να επαναφέρουν, στον παρόντα χρόνο, παρελθόντα συμβάντα ή πρόσωπα. Με απώτερο σκοπό την συμβολή τους στην διαμόρφωση συλλογικής

⁵ Χαρακτηριστική περίπτωση μνημείων που δεν σχετίζονται με τον ιστορικό τόπο αποτελούν τα μνημεία του Ολοκαυτώματος τόσο στην Ευρώπη όσο και στις Ην. Πολιτείες Αμερικής.

⁶ Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*. Στο *Représentations, Special Issue, Memory and Counter -Memory*, 26: 7-14. University of California Press, σ. 18.

⁷ Στον όρο *Τόποι μνήμης* (*Lieux de memoire*) ο Nora αναγνωρίζει τρεις εκδοχές: την υλική (φυσική), την συμβολική και την λειτουργική.

Μνημεία
... από τα “Σήματα
μνήμης” στα “Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες”

μνήμης, ο σχεδιασμός τους υποβάλλει τον επισκέπτη σε συγκεκριμένες συνθήκες συγκίνησης. Από τη μια η ανάγκη έκφρασης μιας “οφειλής” στο παρελθόν, από την άλλη αναζήτηση της “συγκίνησης” στο παρόν, διαμορφώνουν τους όρους ενός πεδίου σχεδιασμού που αποκαλύπτει, ίσως περισσότερο από κάθε άλλο, τον τρόπο που η κάθε εποχή επιλεγεί να συνδιαλλαχθεί με εκδοχές του χθες, δηλαδή με την ιστορία και την μνήμη. Μέσω του πεδίου αυτού και λόγω του ειδικού του προγράμματος θα διαπιστωθεί η αναγνώριση της σημασίας που αναλαμβάνει σταδιακά στον σχεδιασμό η ενεργοποίηση του σώματος ως φορέας εμπειρίας και μνήμης⁸. Επιπλέον θα αναδειχθεί η σημασία του τόπου υποδοχής και του ευρύτερου τοπίου που περιβάλλει το μνημείο ως συστατικό μέρος των προτάσεων⁹ (Εικόνα 1).

Έτσι ως βασικά εργαλεία ερμηνείας του σχεδιασμού των μνημείων θα διερευνηθούν ο βαθμός εμπλοκής του σώματος και της κινή-



Εικόνα 1. Dan Karavan , *Passages* , *W. Benjamin Memorial*, Port Bou Spain, 1990 -1994

⁸ Η μετατόπιση αυτή συνδέεται άμεσα και με την σημασία που αναλαμβάνουν οι “κινησιασθητικοί μηχανισμοί” στις δυο βασικές μορφές μνήμης που μέσω αυτών αλληλοϋποστηρίζονται-όπως σημειώνει ο Μπρεξόν-. *Η μνήμη του παρελθόντος παρουσιάζει στους κιναισθητικούς μηχανισμούς όλες τις αναμνήσεις που μπορούν να τους καθοδηγήσουν στην εμπειρία, και αφετέρου οι κιναισθητικοί μηχανισμοί δίνουν την αφορμή στις ανενεργούς αναμνήσεις να ενσαρκωθούν και να καταστούν παρούσες* Παπαγιώργης, Κ. (2008). *Περί Μνήμης*. Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 211.

⁹ Βλ. π.χ την κατασκευή του πρίσματος που “στοχεύει” στη θέαση της θάλασσας στο Walter Benjamin Memorial / *Passages* του Dani Karavan στο Portbou Ισπανία 1990 - 1994.

σιολογικής συμπεριφοράς του επισκέπτη κατά την συνάντησή του με το μνημείο καθώς και ο ρόλος που το τοπίο αναλαμβάνει στις δυο βασικές τυπολογίες.

Το μνημείο ως αντικείμενο

Σήματα μνήμης

Η σημασία της όρασης στο σκέπτεσθαι είναι αναγνωρισμένη ήδη από την αρχαιότητα. Κατά τον Αριστοτέλη «η ψυχή δεν σκέπτεται ποτέ χωρίς νοητική εικόνα».¹⁰ Ωστόσο θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι είναι άλλης κατηγορίας η όραση του ακινήτου σώματος που επικεντρώνεται σε ένα θέμα, και άλλης εκείνη που διαμορφώνεται από το ανάπτυγμα της κίνησης στον χώρο. Η διαφορά δεν είναι μόνο εκείνη της σταθερής από την κινούμενη εικόνα αλλά και του τρόπου που περιλαμβάνεται ή αποκλείεται το σώμα σε σχέση με αυτές. Σε κάθε περίπτωση η μετάβαση από την πρώτη τυπολογία μνημείων στην δεύτερη μπορεί να ερμηνευτεί όχι μόνο ως αμφισβήτηση της πρωτοκαθεδρίας της όρασης ανάμεσα στις αισθήσεις αλλά και του τρόπου που συμμετέχει στην ύφανση της σκέψης.

Είναι γνωστή ίσως η απόπειρα υποβάθμισης της σημασίας των οπτικών κριτηρίων από πολλούς εκφραστές του μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική, και συνδέεται με την αποστροφή τους προς κάθε είδους διακοσμητική επένδυση, που αποκρύπτει αντί να αποκαλύπτει την κατασκευαστική "αλήθεια". Ωστόσο, όπως ορθά επισημαίνει ο Αντονάς,¹¹ θα ήταν ανόητο αυτό να εκληφθεί και ως υποβάθμιση της σημασίας της όρασης, χωρίς την σύλληψη της οποίας καμία "αλήθεια" ή ειλικρίνεια της κατασκευαστικής δομής δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή.

Αν επομένως η όραση αποτελεί κυρίαρχο μέσο μεταφοράς της εμπειρίας σε κάθε περίπτωση, θα επιχειρήσουμε μια ανάγνωση της λειτουργίας της όρασης στις δύο διακριτές τυπολογίες μνημείων. Η πρώτη κατηγορία όρασης αφορά το μνημείο ως αντικείμενο θέασης.

Ιστορικά το μνημείο αντιμετώπιστηκε κυρίως ως η κατασκευή μέσω της οποίας διασώζεται κατ' αρχήν η γνώση. Είτε μέσω της γραφής, είτε μέσω της εικονικής αναπαράστασης, είτε μέσω του συμβολικού περιεχομένου που συνδέονταν με τον τύπο της μορφής του, επιχειρεί

¹⁰ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Περι ψυχής* (432,Α, 17) στο Αντονάς, Αρ. (2001). Η ανασύσταση του βλέμματος. Στο Σ. Ζαφειρόπουλος (επιμ.), *ΟΡΙΟΝ*, Τιμητικός Τόμος στον καθηγητή Δ. Α. Φατούρο. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πολυτεχνική Σχολή ΑΠΘ, σ. 81.

¹¹ Αντονάς, Αρ. (2001). Η Ανασύσταση του βλέμματος. Στο Ζαφειρόπουλος, Σ. (επιμ.), *ΟΡΙΟΝ*, Τιμητικός Τόμος στον καθηγητή Δ. Α. Φατούρο. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πολυτεχνική Σχολή ΑΠΘ, σ. 81.

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"

να διατηρήσει στον χρόνο την πληροφορία που κινδυνεύει να χαθεί στην λήθη αλλά και να αναδείξει την σημασία της. Το μνημείο λειτουργεί έτσι ως το “ερέθισμα” μιας εσωτερικής διεργασίας που θα εξασφάλιζε κατ αρχήν την μετάδοση και αφετέρου την εγγραφή του ίχνους του γεγονότος ή του προσώπου στους επισκέπτες. Στην ενότητα αυτή περιλαμβάνονται τόσο τα ιδιωτικά, ταφικά κυρίως μνημεία, από την αρχαιότητα ως την σύγχρονη εποχή, όσο και τα δημόσια μνημεία πολέμου ή θριάμβου. Στην νεότερη εποχή ένα πλήθος μνημείων ανεγείρονται στις πόλεις αποτελώντας βασική αναφορά στον σχεδιασμό και τον χαρακτήρα κεντρικών δημοσίων χώρων της¹² (Εικόνα 2).

Ωστόσο, ακόμη και όταν ο σχεδιασμός περιλαμβάνει την οργάνωση μιας ευρύτερης διαμόρφωσης που υποδέχεται το μνημείο, ο επισκέπτης καλείται να σταθεί απέναντι του. Ο τόπος υποδοχής του μνημείου λειτουργεί ως υπόβαθρο χωρίς να λαμβάνεται εμπρόθετα υπόψη στον σχεδιασμό. Είτε αναφερόμαστε σε ανάγλυφες παραστάσεις είτε σε τρισδιάστατα αντικείμενα–γλυπτά, το έργο απευθύνεται ουσιαστικά μόνο στην όραση από τις αισθήσεις του σώματος. Το σώμα αντιπαράθεται μετωπικά ως προς το αντικείμενο–μνημείο, σε απόσταση ασφάλειας, ανίκανο να συν-κινηθεί κιναισθητικά. Τα μνημεία της κατηγορίας αυτής αποκλείουν υπό μια έννοια το σώμα επιτρέποντας μόνο την νοητική σχέση με το υπό μνημόνευση γεγονός.

Οι παραπάνω συνθήκες του σώματος σε σχέση με το σήμα της μνήμης δηλώνουν μια ευρύτερη πολιτισμική θέση σε σχέση με το παρελθόν και κυρίως με τον θάνατο. Μια σχεδόν φοβική θέση απέναντι στην απώλεια, αλλά ταυτόχρονα και την συναίσθηση μιας ιερότητας



Εικόνα 2. Λαζαρίδης. Εμμ., *Μνημείο Αγνώστου Στρατιώτη*, Αθήνα, 1932

¹² Βοζάνη, Αρ. (2008). Η Διαμόρφωση του μνημείου του Αγνώστου Στρατιώτη: Μία “τομή” στην σχέση του κτηρίου των παλαιών Ανακτόρων με την πόλη. Στο ΚΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ, εκδ. Ίδρυμα Βουλής των Ελλήνων.

απέναντι στο τετελεσμένο που δεν επιτρέπει εγγύτητες. Το παρελθόν κατοικεί αλλού. Ακόμη και η αναπαράσταση του δεν μπορεί παρά να στέκεται σε απόσταση. Το σύμβολό του θα ήταν αδύνατον να μας περιβάλλει ως χώρος. Τα όρια μεταξύ του τώρα και του χθες είναι σαφή και η διάρρηξη τους αδιανόητη. Η παραπάνω θέση θέτει την επιστροφή της μνήμης υπό όρους. Δεν πρόκειται για την άρνηση της επιστροφής στο παρελθόν αλλά για την άρνηση μιας σχέσης που μόνο η σωματική επαφή με την ενεργοποίηση όλων των αισθήσεων θα ήταν ικανή να καταστήσει δυνατή.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η θέση αυτή που αποτυπώνεται την νεότερη εποχή με την πληθώρα των μνημείων για κρίσιμα για την ιστορία και την οργάνωση της συλλογικής μνήμης συμβάντα, έλκει την καταγωγή της από την παράδοση των κατ'εξοχήν μνημείων, των ταφικών μνημείων. Η μελέτη ωστόσο των σύγχρονων ελληνιστών μας αποκαλύπτει ότι στο αντικείμενο-μνημείο της αρχαιότητας διακρίνουμε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες οργανώσεις του βλέμματος.

Στις ανάγλυφες παραστάσεις των επιτάφιων στηλών της αρχαιότητας οι μορφές ποτέ δεν απεικονίζονται μετωπικά (Εικόνα 3). Στις παραστάσεις αυτές το βλέμμα του νεκρού που συνήθως απεικονίζεται να αποχαιρετά προσφιλή του πρόσωπα χάνεται κάπου μακριά. Δεν συναντά ποτέ το βλέμμα των 'ζωντανών' της παράστασης ούτε βέβαια και εκείνο του επισκέπτη την προσοχή του οποίου επιζητά, επιβεβαιώνοντας την σημασία του ανταποδοτικού βλέμματος ως καιρίας συνθήκης στην πραγμάτωση μιας σχέσης.¹³ Η απεικόνιση του αόρατου και η σχέση της με την έννοια της μίμησης στην αρχαιότητα αποτελούν ένα σημαντικό πεδίο στοχασμού σε σχέση με τον τρόπο εξέλιξης σχεδιασμού των συγχρόνων μνημείων.¹⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι στην αρχαιότητα η αναπαράσταση του νεκρού τον καθιστά εκ νέου παρόντα. Το αντικείμενο, το είδωλο, αποτελεί το μέσον της συνάντησής μας με τον τόπο που κατοικεί πλέον το χαμένο πρόσωπο. Η αναπαράσταση βρίσκεται εκεί ως ισοδύναμο του πρόσωπου εκφράζοντας έναν νέο τρόπο ύπαρξης, επιδιώκοντας μια νέου τύπου σχέση. Η άρνηση του ανταποδοτικού βλέμματος αποτελεί έτσι την ίδια στιγμή την ένδειξη μιας σχέσης που έχει οριστικά τελειώσει με το χαμένο για πάντα πρόσωπο, που είναι σχεδόν αθέμιτο να την επιδιώξεις, την υποταγή στο τετελεσμένο, αλλά και την υπό ορούς δυνατότητα μιας νέας σχέσης.

¹³ Βλ. π.χ. Επιτύμβια στήλη της Ηγησούς, Κεραμικός, 410-400 π.Χ.

¹⁴ Vernant, J.P. (1989). *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Στ. Γεωργούδη. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος, σ. 124-127

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"



Εικόνα 3. Επιτύμβια στήλη της Ηγησούς, Κεραμικός, 410-400 π.Χ

Θα υποστηρίξουμε ότι με το πέρασμα από την “απεικόνιση” και τα *μνημεία αντικείμενα* στην σύσταση ενός περιβάλλοντος μνήμης, εκφράζεται η σύγχρονη αποδοχή αυτής της σχέσης, αυτής της “συνάντησης”. Μιας συνάντησης ταυτόχρονα με το Άλλο αλλά και με τον Εαυτό. Εκφράζεται έτσι ίσως εκ νέου η αναγνώριση της σημασίας της μνήμης ως μια διαδικασίας που οδηγεί στην αυτογνωσία (Εικόνα 4).



Εικόνα 4. Jonas Dahlberg Model of *Memory Wound*, Norway, 2015
(*Memorial for the victims of the 2011 massacre*)

Επιπλέον όμως στα περιβάλλοντα που ανήκουν τα μνημεία της δεύτερης τυπολογίας, δηλαδή των χωρικών μνημείων, αποκαλύπτονται και τρεις θέσεις σχετικά με την λειτουργία και την φύση της μνήμης. Η πρώτη αφορά την σύνδεση της λειτουργίας της μνήμης με το σύνολο των αισθήσεων του σώματος, η δεύτερη την αντίληψη της μνήμης ως χωρικής κατασκευής και η τρίτη την ενεργοποίηση της μνήμης ως διαδικασίας που απαιτεί χρονική διάρκεια

Το μνημείο ως χωρική εμπειρία

Μνήμη – αισθήσεις

Επέστρεφε, αγαπημένη αίσθηση επέστρεφε¹⁵

Η εξέλιξη στην αντιμετώπιση του σώματος από παρατηρητή σε μέτοχο μιας εμπειρίας που βασίζεται στις αισθήσεις είναι κρίσιμη. Σύμφωνα με την Fr Yates «η γνωστική ικανότητα του ανθρώπου είναι πιο ισχυρή σε ό,τι αφορά στα *sensibilia*». Αυτός είναι ο λόγος που η μνημονική ιδιότητα είναι εγκατεστημένη στο τμήμα της ψυχής που έχει να κάνει με τις αισθήσεις. «*Η μνήμη είναι συνδεδεμένη με το σώμα*». ¹⁶

Κατά τον Π. Μιχελή, η μνήμη λειτουργεί ως το συνδετικό υλικό που συγκρατεί και ανασυνθέτει όλες τις εντυπώσεις των αισθήσεων σε μία. «*Οι αισθήσεις όλες συνεργάζονται κατά την αντίληψη μιας εντυπώσεως-έστω και ασυναίσθητα...η συμπλήρωση της εντυπώσεως γίνεται μέσα από την μνήμη, που συγκρατεί από την πείρα τις εντυπώσεις όλων των αισθήσεων και τις ανασυνθέτει σε μία*». ¹⁷ Η χωρική εμπειρία έτσι δεν καθορίζεται από τις αισθήσεις μας και μόνο, αλλά και από τον τρόπο που η μνήμη τις συνοδεύει. Η κάθε νέα εντύπωση ερμηνεύεται μέσα από τα αποθέματα προηγούμενων εμπειριών έτσι ώστε το εκάστοτε παρόν να εμπεριέχει αναπόφευκτα και τις προβολές του παρελθόντος.

Η απόπειρα ανασύστασης ωστόσο της μνήμης ενός γεγονότος στις τέχνες του χώρου δεν μπορεί πάρα να επιδιώκει ένα είδος κα-

¹⁵ *Επέστρεφε συχνά και παίρνε με, αγαπημένη αίσθησις επέστρεφε και παίρνε με— όταν ξυπνά του σώματος η μνήμη, κ' επιθυμία παληά ξαναπερνά στο αίμα· όταν τα χείλη και το δέρμα ενθυμούνται, κ' αισθάνονται τα χέρια σαν ν' αγγίζουν πάλι.*

Επέστρεφε συχνά και παίρνε με την νύχτα, όταν τα χείλη και το δέρμα ενθυμούνται...
Καβαφής, Κ. *Ποιήματα 1897-1933*, Αθήνα: Ίκαρος 1984

¹⁶ Λε Γκόφ, Ζ. (1998). *Ιστορία και Μνήμη*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 120.

¹⁷ Μιχελής, Π. (1951). *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σ. 226.

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"

τοίκησης, όπου το σώμα υποβάλλεται σε χωρικές συνθήκες που αναφέρονται στο συγκεκριμένο συμβάν. Η κατοίκηση αυτή είναι δυνατή κατά το ανάπτυγμα διαδρομής όπου ο χειρισμός του φωτός, της κλίμακας, οι ίδιες οι υφές των υλικών αποκτούν πρωτεύοντα ρόλο. Μέσω της διαδρομής αυτής του σώματος επιτελείται και η όποια «αναγωγή του τώρα στο χθες». Η κυριολεκτική αντιστοιχία των σημείων της διαδρομής του μνημειακού χώρου με συγκεκριμένα συμβάντα του γεγονότος που καλείται να αφηγηθεί θα είχε μάλλον ατυχή αποτελέσματα. Η ερμηνεία, αν και απολύτως εξαρτώμενη από το σύνθετο πλέγμα των σχέσεων που μεταφέρουν οι αισθήσεις, και οφείλει να παραμείνει ανοιχτή για τον κάθε επισκέπτη και αναπόφευκτα είναι, καθώς φωτίζεται (ή συσκοτίζεται) πάντα από τα προσωπικά του βιώματα. Το κινούμενο σώμα κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης ταυτόχρονα καταγράφει και ανασύρει μνήμη στον χώρο.

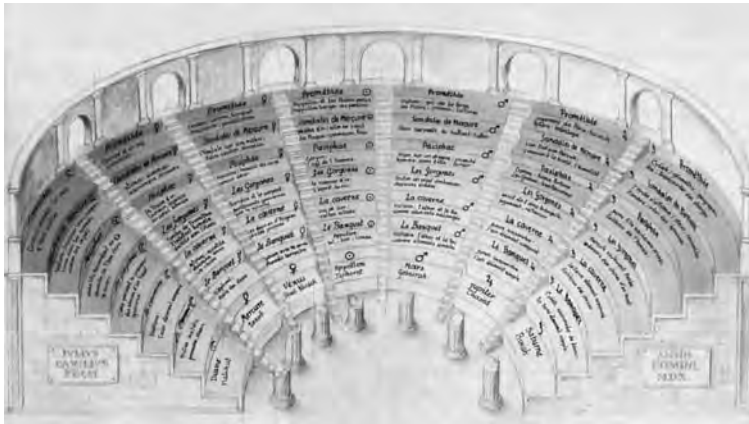
Είναι το σώμα, οι αισθήσεις μας που θα επιτρέψουν την 'επιστροφή' του γεγονότος σε ενεστώτα χρόνο. Ερμηνεύοντας τις χωρικές εκείνες ποιότητες που συνδέονται με το γεγονός το επαναφέρουμε στο παρόν. Επομένως η μόνη συνθήκη ικανή να πραγματώσει αυτήν την μεταφορά είναι η χωρική συνθήκη, γιατί μόνο ο χώρος είναι ικανός να εμπεριέχει το σώμα.

Η παραπάνω άποψη είναι διακριτή στον τρόπο σχεδιασμού πολλών σύγχρονων μνημείων. Αυτή η εξέλιξη στην αντιμετώπιση του σώματος από παρατηρητή σε μέτοχο της εμπειρίας στις σύγχρονες απόπειρες σχεδιασμού μνημείων είναι κρίσιμη. Βοηθά ίσως στην αποσαφήνιση του τρόπου που η μνήμη γίνεται κατανοητή ως συστατικό μέρος της εμπειρίας; Επομένως και ως για πάντα υπεκφεύγουσα και άπιαστης' παραμέτρου του σχεδιασμού;

Μνήμη – Χώρος

Η αναπαράσταση της μνήμης ως κατασκευής και ο χώρος ως μνημοτεχνικό εργαλείο

Στην ευρύτερη θεματική της σχέσης του χώρου με την μνήμη αξίζει αναφοράς η αναγνώριση του χώρου ως μνημοτεχνικού εργαλείου κατά την ρωμαϊκή εποχή που σχετίζεται άμεσα και με τις αναπαραστάσεις της μνήμης αργότερα ως χωρικής κατασκευής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σχετικών αναπαραστάσεων αποτελούν εκείνες που αναφέρονται στο έργο του Giulio Camillo, *Il teatro della Memoria* (1510) Η οργάνωση της μνήμης στο έργο αυτό συνδέεται με την αναπαράσταση ενός ρωμαϊκού ξύλινου αμφιθεάτρου διαιρεμένου σε κερκίδες και διαζώματα (Εικόνα 5). Σε μια ιδιαίτερη ενδιαφέρουσα αντιστροφή ο θεατής βρίσκεται ιδανικά στην σκηνή, ικανός να αντιληφθεί



Εικόνα 5. Giulio Camillo's *Memory Theater*, 1510

απέναντί του ταξινομημένο ιεραρχικά τον θησαυρό της γνώσης του τότε κόσμου. Το έργο επηρέασε συγχρόνους μελετητές όπως την Francis Yates (που αποπειράθηκε και μια σύγχρονη αναπαράσταση) το έργο της οποίας σχετικά με την τέχνη της μνήμης¹⁸ επηρέασε ιδιαίτερα τις πολιτισμικές σπουδές της νεότερης εποχής.

Η μνημοτεχνική που αναπτύσσουν οι Ρωμαίοι ρήτορες και υιοθετείται στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση βασίστηκε στην μέθοδο που πρώτη φορά φέρεται να διατυπώνεται από τον Σιμωνίδη τον Κείο (556-469 π.Χ). Προκειμένου να θυμηθεί ο ρήτορας σε κάθε περίπτωση τα σημεία που συγκροτούσαν σταδιακά το επιχείρημα, ή την εξιστόρηση ενός γεγονότος, σύμβολά τους είχαν προηγουμένως τοποθετηθεί νοητικά σε σημεία ενός φανταστικού ή πραγματικού τόπου. Η νοητική διάσχιση του χώρου εκείνου και η παρατήρηση των αντικείμενων στην συγκεκριμένη σειρά που ήταν τοποθετημένα οδηγούσε στην ενθύμηση. Η νοητική ακολουθία μιας συγκεκριμένης μνημονικής διαδρομής μέσα από διαφορετικά σημεία στον χώρο, ή μέσω διαφορετικών δωματίων, εξασφάλιζε τόσο την καταγραφή όσο και την ανάκληση προκειμένου να διατυπωθεί το ρητορικό επιχείρημα.

Αν τα παραπάνω επιβεβαιώνουν την ισχυρή σύνδεση της μνημονικής διαδικασίας με τον χώρο, πώς σχεδιάζεται σήμερα ένας τόπος μνήμης; Αν η μνήμη νοείται ως ο τρόπος που καταγράφουμε, αρχιθετούμε και επαναφέρουμε γεγονότα ανά πάσα στιγμή, τότε πρόκειται για μια σύνθετη και δυναμική διαδικασία. Η αποσαφήνιση του τρόπου με τον οποίο η μνήμη συμμετέχει στην χωρική εμπειρία ως αναπόσπαστο συστατικό της αποτελεί διεπιστημονικό ερευνητικό πε-

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"

¹⁸ Yates, Fr. (1975). *L' Art de la Memoire*. Παρίσι: Gallimard.



Εικόνα 6. Maurice Tourneau, *The Blue Bird*, silent film, USA, 1918

δίο με εξαιρετικό ενδιαφέρον. Εμπειρικά γνωρίζουμε ότι η μνήμη χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα και ασυνέχεια, ότι δεν είναι σταθερή αλλά μεταβάλλεται στον χρόνο. Ανακαλούμε επεισόδια που συστήνουν ιστορίες, ωστόσο οι ιστορίες αυτές δεν παραμένουν απαραίτητα σταθερές στο πέρασμα του χρόνου. Ανακαλούμε αισθήσεις ή σκέψεις, ωστόσο δεν είμαστε απαραίτητα σίγουροι για το τι ή ποιες τις προκάλεσε. Συχνά η εμπειρία των αναμνήσεων παρομοιάζεται με την επίσκεψη σε διαφορετικά δωμάτια, σε διαφορετικούς τόπους υπαρκτούς ή μη, όπως στο θεατρικό έργο του Μαίτερλινκ *Το Γαλάζιο Πουλί*¹⁹ (Εικόνα 6).

Διαφαίνεται έτσι μια αναλογία ανάμεσα στην εμπειρία ανάκλησης της μνήμης και στις προθέσεις σχεδιασμού της δεύτερης κατηγορίας μνημείων που αφορούν σύνθετα περιβάλλοντα. Στα μνημεία εκείνα που περιλαμβάνουν ενόητες χώρου που λειτουργούν ως “δωμάτια” τα οποία μπορείς να επισκεφτείς με οποιαδήποτε σειρά.²⁰ Ο σχεδιασμός ενός τέτοιου χώρου προτείνει μια εμπειρία που δεν είναι γραμμική ούτε μονοδιάστατη και “επενδύει” ακριβώς σε μια πολλαπλότητα αναγνώσεων, σε μια διαδικασία με αναλογίες με την τεχνική του collage, σε μια κυριολεκτική όσο και μεταφορική παλινδρόμηση μεταξύ του “έξω” και του “μέσα”, του παρόντος με το παρελθόν.

¹⁹ Στο *Γαλάζιο Πουλί* του Μαίτερλινκ, τα δυο παιδιά στην αναζήτηση τους για το σύμβολο της ευτυχίας (το γαλάζιο πουλί), θα ταξιδέψουν σε διαφορετικούς τόπους. Ακόμη και σε αυτούς που κατοικούν αναμνήσεις. Στο έργο (που αρθρώνεται σε 6 πράξεις και 12 εικόνες) τα δωμάτια μνήμης που οι πρωταγωνιστές επισκέπτονται κατά την εξέλιξη της δράσης ‘προβάλλουν’ επί σκηνής την ‘ανάμνηση’ και που είναι πάντα συσχετισμένη με την αίσθηση ενός τόπου. ¹ παράσταση (1908) από τον Constantin Stanislavski, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας.

²⁰ Βοζάνη, Αρ. (2016). *Passages*, Τοπιακή Διαμόρφωση και Μνημείο για τον W. Benjamin. Στο *Αφετηρίες*, εκδ. ΔΟΜΕΣ.

Από την εποπτεία στην συμμετοχή

Η αναδίπλωση αυτή στην στρατηγική σχεδιασμού των σύγχρονων μνημείων, δηλαδή η στροφή στην αντιμετώπισή τους από αντικείμενα προς θέαση σε χωρικές 'περιπέτειες' είναι άμεσα συνδεδεμένη με την σταδιακή καθιέρωση μιας ολόκληρης κατηγορίας στην τέχνη ήδη από την δεκαετία του 1960. Πρόκειται για την ευρύτερη τάση που αναφέρεται στα έργα εγκαταστάσεων ή τοπιακής τέχνης (installation art, land art) απαιτώντας από τον επισκέπτη να αποποιηθεί τον ρόλο του ως απλού θεατή και να συγκατανεύσει στην συμμετοχή της προτεινόμενης εμπειρίας (Εικόνα 7). Πολλά από τα έργα αυτά έλκουν την καταγωγή τους στις διαμορφώσεις μνημείων θρησκευτικού χαρακτήρα ήδη από την προϊστορία, στους μαγικούς και ανερμήνευτους δηλαδή εκείνους τόπους όπου λάμβανε χώρα μια μύηση.

Ο επισκέπτης από επόπτης καλείται να γίνει μέτοχος σε ένα περιβάλλον που τον περιλαμβάνει με απώτερο σκοπό το βίωμα μιας εμπειρίας. Το πρότερα ακίνητο σώμα ενεργοποιείται. Με την αποδοχή της πρόσκλησης σε μια διαδικασία αρθρωμένη σε στάδια, κατά την οποία απενδύεται στοιχεία της ταυτότητας του για να του φανερωθούν νέα, ο επισκέπτης έχει συναινέσει και στην εν μέρει αποποίηση του ρόλου του ως απόλυτου υποκειμένου. Με την είσοδό του στο συγκεκριμένο περιβάλλον ο σύγχρονος πλέον επισκέπτης των εγκαταστάσεων, παρουσιάζει αναλογίες με τον θεατή του αρχαιοελληνικού δράματος. Ο θεατής αυτός που συμμετέχει και 'πάσχει' όχι μόνο μέσω της όρασης αλλά και των άλλων αισθήσεων, πριν την είσοδο του στο θέατρο του Διονύσου προετοιμάζεται για την εμπειρία της παράστασης



Εικόνα 7. Chiharu Shiota, *A Room of Memory*, 2009

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"



Εικόνα 8. Dan Karavan, Passages , W. Benjamin Memorial, Port Bou Spain, 1990 -1994

μέσω μιας συγκεκριμένης πορείας που διαπερνά τους σημαντικότερους δημόσιους χώρους της Αθήνας. Επιπλέον, έχοντας λάβει θέση στο κοίλο του θεάτρου -που περιβάλλει τον χώρο της ορχήστρας και δεν αναπτύσσεται απέναντι από την σκηνή όπως στο θέατρο του προσκήνιου αργότερα - ο αρχαίος θεατής αποτελεί και ο ίδιος αντικείμενο θέασης με ανάλογο τρόπο που και ο σύγχρονος επισκέπτης αποτελεί συστατικό στοιχείο της εγκατάστασης.

Η συμμετοχή του επισκέπτη μιας εγκατάστασης στο έργο δεν βασιζείται μόνο στην ενεργοποίηση και των άλλων πέραν της όρασης αισθήσεων, αλλά και σε μια εντελώς νέα συνθήκη του σώματος. Μόνο εν κινήσει βιώνεται η εμπειρία. Είτε προτείνεται μια χωρική ενότητα²¹ είτε αλληλοδιαδεχόμενες κατασκευές,²² το σώμα περιδιαβαίνει (Εικόνα 8). Ανακαλύπτει εν κινήσει. Εισέρχεται και αποχωρεί. Κάποτε επιστρέφει. Βρίσκει τον προσωπικό του βηματισμό, διαγράφοντας μια προσωπική χορογραφία με τα όρια του χώρου. Και υπό αυτούς τους όρους ο επισκέπτης δεν είναι κάποιος που απλώς προσλαμβάνει παραστάσεις αλλά και αυτός που εναποθέτει τα δικά του ίχνη στο έργο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε και παραπάνω, το κάθε μνημείο αποτελεί για την εποχή του έναν τύπο αναπαράστασης του γεγονότος που μνημονεύει και, όπως κάθε αναπαράσταση, λειτουργεί ερμηνευτικά ως

²¹ Π.χ. Competition for the Monument to the Resistance in Cuneo, Aldo Rossi, 1962

²² Π.χ. Walter Benjamin Memorial / Passages, Dani Karavan, Portbou, Ισπανία, 1990 - 1994

προς την πρωτότυπη αναφορά. Σε κάθε περίπτωση η σύνδεσή μας με το παρελθόν συμβάν, την αναφορά, είναι δυνατή μέσω του μνημείου που αναλαμβάνει τον ρόλο διαμεσολαβητή στον χρόνο. Ωστόσο η διαφορά των μνημείων της κατηγορίας αυτής από τα μνημεία - αντικείμενα είναι ότι προτείνοντας μια 'προσωπική περιπέτεια' με διάρκεια, εγγράφονται στην προσωπική μας μνήμη με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο. Ισχυριζόμαστε ότι αν τα μνημεία της πρώτης κατηγορίας ανεγείρονται για να μας θυμίσουν το παρελθόν, της δεύτερης κατασκευάζονται πρωτίστως για να θυμόμαστε την σχέση μας ως προς αυτό. Η βιωματική εμπειρία που υπαγορεύει ο σχεδιασμός τους χαράσσει προσωπικά ίχνη στον χάρτη της μνήμη μας.

Επισκέπτης vs Κάτοικος

*Οι θνητοί σκέπτονται χάριν του κατοικείν*²³

Η οργάνωση των μνημείων της δεύτερης τυπολογίας ως χωρικού περιβάλλοντος με υποενότητες, υπαινίσσεται και την πρόταση ενός είδους κατοίκησης. Ο επισκέπτης αντιμέτωπος με μια αλληλουχία χωρικών συνθηκών, ανάλογα με τον ρυθμό και τη σειρά που επιλέγει να τις προσεγγίσει, οικειοποιείται σταδιακά έναν χώρο που του αποκαλύπτει σημεία στάσης και διαδρομές κίνησης καθώς και νέες πιθανές αναγνώσεις του τοπίου που τα πλαισιώνει. Ανάλογα με την θέση ή την κατεύθυνση του επισκέπτη, επιμέρους κατασκευές νοηματοδοτούνται διαφορετικά τόσο μεταξύ τους όσο και σε αναφορά με το ευρύτερο τοπίο. Έτσι συσχετισμοί αντιπαράθεσης, συμπλήρωσης, αντίστιξης προσλαμβάνονται διαφορετικά ανάλογα με τη συμπεριφορά και τα βιώματα του επισκέπτη. Το προτεινόμενο τοπίο όπως προκύπτει από την οργάνωση των θεάσεων μέσω του μνημείου, είναι το τοπίο που κατασκευάζεται από τον επισκέπτη ανάλογα με τον τρόπο που υφαίνει κάθε φορά την εμπειρία: στα σημεία της στάσης (δωμάτια) ή κατά τις διαδρομές, μόνος ή μεταξύ άλλων. Στο μέτρο που η σκηνοθεσία της εμπειρίας που συστήνεται μέσω του σχεδιασμού αφήνει περιθώρια προσωπικής συμμετοχής και λόγω της διάρκειας της περιπλάνησης, ο "επισκέπτης" μετατρέπεται σταδιακά σε κάτοικο. Πρόκειται ίσως για μια ιδιότυπη κατοίκηση που αναφέρεται στην μνημονική διαδικασία, με τον βαθμό "συγκίνησης" κατά την εμπειρία να αποδεικνύεται ανάλογος του βαθμού οικειοποίησης του προτεινομένου χώρου.

Ωστόσο στην κατηγορία αυτή η μεγάλη διαφορά, όπως αναφέραμε ήδη, αφορά στην εμπλοκή του σώματος. Πρόκειται εν τέλει για την

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"

²³ Heidegger, M. (2009). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*. Μτφρ. Γ. Ξηροπαιδη. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ.

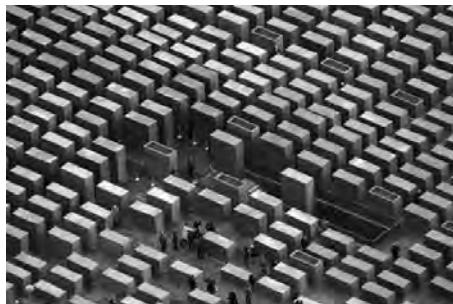
πρόσκληση σε μια εμπειρία που συντελείται στο παρόν, και, ανεξάρτητα από το από ποιο συμβάν του παρελθόντος εκκινεί, στοχεύει στην αφύπνιση των αισθήσεων στο παρόν. Αν η χωρική εμπειρία ωστόσο αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρή στις περιπτώσεις αυτές, αυτό συμβαίνει κυρίως σε συνάρτηση με την χρονική διάρκεια της εμπειρίας. Δεν είναι τόσο η εγγύτητα τελικά του σώματος με το σήμα, όσο το ανάπτυγμα μιας διαδρομής, ο χρόνος που της αφιερώνεις και τα χαρακτηριστικά που φέρουν τα στάδια αυτής της εμπειρίας. Εφόσον και το συμβάν αναφοράς έχει διάρκεια και στάδια -τα οποία στα μνημεία της πρώτης κατηγορίας είναι ακυρωμένα- τότε και η κατασκευή που το μεταφέρει στο παρόν ισχυροποιείται μέσω μιας ιδιότυπης αφηγηματικής του χώρου. Η χωρική αυτή "αφήγηση" έχει ως συνέπεια την ισχυροποίηση του αποτυπώματος της εμπειρίας. Το σώμα έχει κατοικήσει τον τόπο αλλά έκτοτε κατοικεί και ο τόπος μέσω της μνήμης στο σώμα (Εικόνα 9).

Τα δωμάτια με τους παραμορφωτικούς καθρέπτες

Η σημασία της αντανάκλασης στον σχεδιασμό των μνημείων

Τα "δωμάτια με τους παραμορφωτικούς καθρέπτες"²⁴ στα λούνα παρκ αποτελούν εκείνους τους ξεχωριστούς χώρους που μέσω της διάταξης διαφορετικού μεγέθους και επεξεργασίας επιπέδων ανάκλασης αποκαλύπτουν παραμορφωτικές εκδοχές του σώματος, σε επαλληλία, πολλαπλασιασμένες στο άπειρο ή και μεμονωμένα (Εικόνα 10). Σε μερικές περιπτώσεις τα κτίσματα αυτά περιλαμβάνουν μια διαδοχή δωματίων όπου ο επισκέπτης ανακαλύπτει απρόσμενες θεάσεις του σώματος του. Η εμπειρία έχει διάρκεια και διακριτά στάδια.

Ο παραλληλισμός των χώρων αυτών με τα μνημεία της δεύτερης κατηγορίας αποτελεί ένα προβοκατόρικο τέχνασμα που βασίστηκε αρχικά στο επιχείρημα ότι και οι δυο οργανώσεις, αν και με εντελώς άλλες στοχεύσεις, αναφέρονται σε χώρους που αποκαλύπτουν εκδο-



Εικόνα 9. P. Eisenman,
*Memorial to the Murdered
Jews of Europe*, Berlin 2005

²⁴ fun house , house of mirrors, carnival mirrors

χές του εαυτού. Είναι αξιοσημείωτο ωστόσο το γεγονός ότι η χρήση της αντανάκλασης του σώματος συμμετέχει στον σχεδιασμό πολλών μνημείων της κατηγορίας αυτής. Το γεγονός αυτό συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της σχέσης του ειδώλου του σώματος με την ταυτότητα

Στην αρχαιότητα όπου το είδωλο αποτελεί ξεκάθαρα αναπαράσταση του πρωτότυπου, αυτονομείται ως προς αυτό. Η αναπαράσταση του αντικειμένου ή του προσώπου στην διαδικασία της *μίμησης* σύμφωνα με την πλατωνική θέση αποτελεί ένα “ψευδές” υποκατάστατο σε σχέση με την ουσιαστική του ταυτότητα.²⁵ Στην σύγχρονη εποχή ωστόσο που η εικόνα του σώματος είναι στέρα συνδεδεμένη με την ταυτότητα μας, η σχέση του ειδώλου με το πρότυπο είναι πιο συνθέτη. Η παραμορφωμένη εκδοχή του σώματός μας στα δωμάτια με τους παραμορφωτικούς καθρέπτες δεν προκαλεί μόνο το γέλιο, αλλά εγείρει υπόγεια ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα μας. Αν το σώμα παύει να είναι το γνώριμο σώμα τότε και ο εαυτός γίνεται προς στιγμήν ανοίκειος και ξένος, ενώ ο πολλαπλασιασμός του θέτει προς αμφισβήτηση την μοναδικότητα μας.

Τα μνημεία της δεύτερης κατηγορίας επιχειρούν να μας φέρουν σε επαφή με ερωτήματα που έχουν να κάνουν με την ταυτότητα και τον ρόλο μας; Σίγουρα επιβάλλουν τον επαναστοχασμό απέναντι στο απόλυτο συμβάν του θανάτου όπως και κάθε μνημείο, ωστόσο η ιδιότητά τους να εμπεριέχουν το σώμα ανασύρει απωθημένες συχνά προσωπικές εμπειρίες και μνήμες, αναπόσπαστα κι ωστόσο καλά κρυμμένα μυστικά της ταυτότητας μας. Η διαδικασία αυτή συνδέεται άμεσα με τον κεντρικό ρόλο που αποκτά στην σκηνοθεσία του σχεδιασμού η αντανάκλαση του επισκέπτη στα μνημεία αυτής της κατηγορίας.²⁶ Αν στα



Εικόνα 10. Ch. Chaplin, *The Circus, The mirror Scene*, 1928

²⁵ Βλ. Πλάτων (*Πολιτεία* 599, *Νομοί* 668, *Σοφιστής* 265) Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του όρου *σκια* για την αντανάκλαση. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η σκιά είναι “*μια αντανάκλαση που δεν συνάντησε καθρέπτη*” Δες, Βερνάν, Ζ.Π. & Φροντιζι-Ντυκρού, Φρ. (2001). *Στο μάτι του καθρέπτη*. Μτφρ. Β. Μέντζου. Αθήνα: Ολκός.

²⁶ π.χ Vietnam Veterans Memorial Washington, D.C Maya Lin, 1982

Μνημεία
... από τα “Σήματα
μνήμης” στα “Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες”



Εικόνα 11. Maya Lin,
Vietnam Veterans Memorial,
Washington, D.C, 1982

μνημεία “αντικείμενα” ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με εικονιστικές αναπαραστάσεις του τιμώμενου προσώπου ή με σύμβολα, στην δεύτερη ανακλαστικές επιφάνειες υποδέχονται το φευγαλέο είδωλό του (Εικόνα 11). Μέσω αυτής της επιλογής διαρρηγνύονται κάποια όρια αδιανόητα στο παρελθόν. Ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται την σχετική και εφήμερή του θέση στον χρόνο και τον χώρο. *“Εκεί που είσαι ήμουν και εκεί που είμαι θα έρθεις”.*

Επίλογος

Συμπερασματικά, στο παρόν κείμενο επιχειρήθηκε να τεκμηριωθεί ο ισχυρισμός ότι η περίπτωση των μνημειακών χώρων, ως η κατ'εξοχήν σύγχρονη κατηγορία μνημείων, συνδιαλέγεται με έναν πολύ πιο ουσιαστικό και σύνθετο τρόπο με την διαδικασία της μνήμης. Η θέση αυτή υποστηρίζεται από το γεγονός της ισχυρής διασύνδεσης της μνημονικής διαδικασίας με το εν κινήσει σώμα, το οποίο ανακαλύπτοντας σταδιακά μια αλληλουχία θεάσεων και συσχετισμών με τα στοιχεία του χώρου, προσλαμβάνει, ερμηνεύει αλλά και αποθέτει ίχνη μνήμης. Η συμμετοχή της όρασης στην εμπειρία της επίσκεψης είναι καθοριστική και η κυρίαρχη διαφορά στα χωρικά μνημεία αφορά στην ενεργοποίηση του βλέμματος να ανακαλύψει θεάσεις και συσχετισμούς. Αν στην περίπτωση των μνημείων- αντικειμένων, η όραση λειτουργεί κυρίως “φωτογραφικά” επιτρέποντας μια μονοδιάστατη και

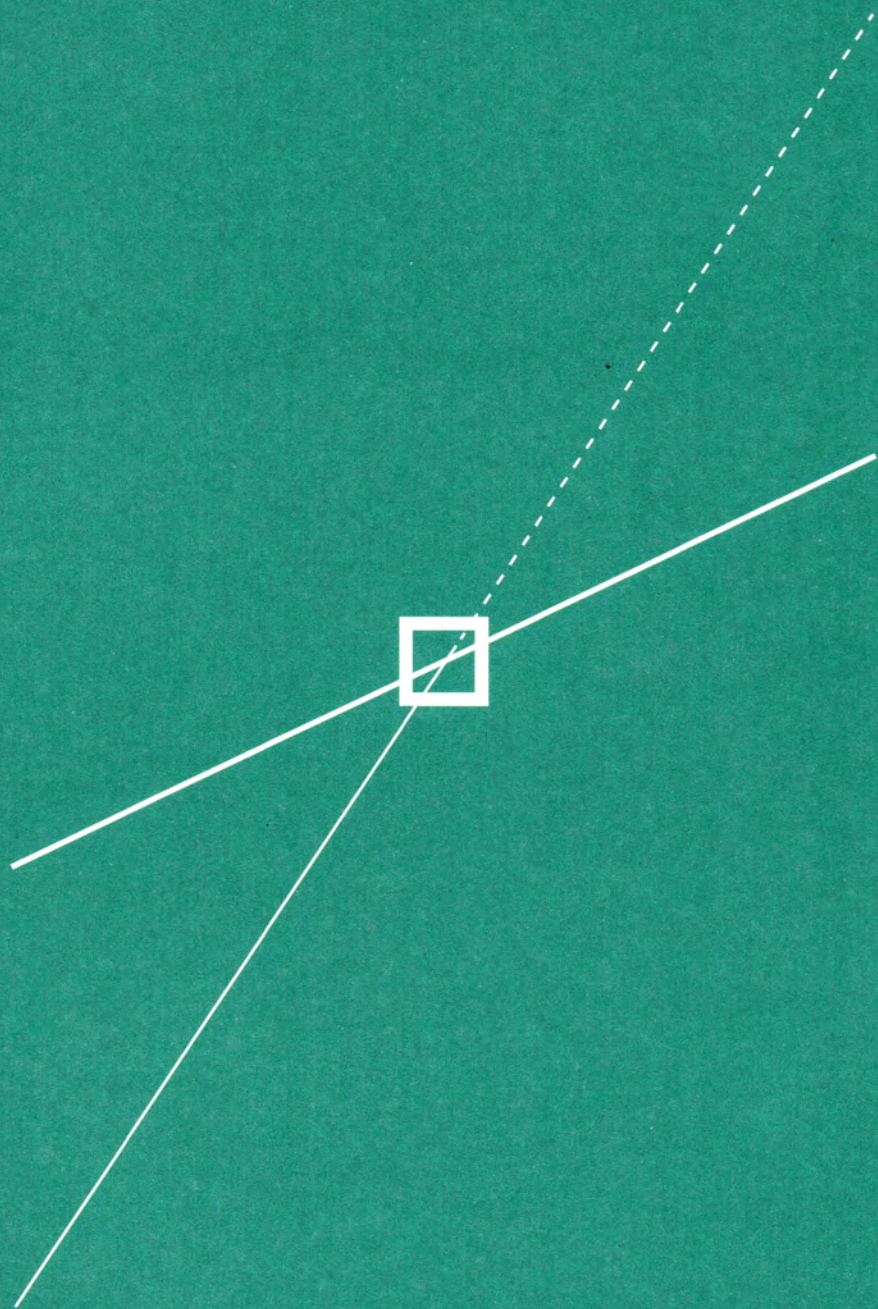
νοητική σχέση με το σήμα της μνήμης, στους μνημειακούς χώρους οργανώνεται μια 'κινηματογραφική' θραυσματική όραση μέσω της οποίας προσφέρεται μια πολλαπλότητα διασυνδέσεων προσομοιώνοντας στην μνημονική διαδικασία.

Τέλος, υπονοήθηκε ήδη ότι οι δυο κατηγορίες μνημείων αναφέρονται ουσιαστικά και σε δυο διαφορετικές πολιτισμικές θεωρήσεις σχετικά με την σημασία της μνήμης, της απώλειας και του θανάτου. Στην πρώτη περίπτωση τηρείται μια σιωπηρή απόσταση από το τετελεσμένο γεγονός που παραμένει "ξένο", ενώ στην δεύτερη, καθώς το σώμα εισάγεται στο μνημείο και μετατρέπεται σε συστατικό του μέρος, αναιρούνται εν μέρει τα όρια της ταυτότητας και της διαφοράς, του παρόντος και του παρελθόντος. Πρόκειται για την ουσιαστικότερη ίσως συμβολή που η αρχιτεκτονική των μνημείων αυτών προσφέρει, καθώς εκφράζει την αποδοχή μιας πολύ πιο πολύπλοκης σχέσης του εαυτού αναφορικά με τον χρόνο, τον ρόλο και τον προορισμό μας.

Μνημεία
... από τα "Σήματα
μνήμης" στα "Δωμάτια
με τους
παραμορφωτικούς
καθρέπτες"

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ansermet, F. και Magistretti, P. (2015). *Τα Ίχνη της Εμπειρίας, Νευρωνική πλαστικότητα και η συνάντηση της βιολογίας με την ψυχανάλυση*. Μτφρ. Β. Βακάκη. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Αντονάς, Α. (2001). Η ανασύσταση του βλέμματος. Στο Σ. Ζαφειρόπουλος (επιμ.), *ΟΡΙΟΝ*, Τιμητικός Τόμος στον καθηγητή Δ. Α. Φατούρο. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πολυτεχνική Σχολή ΑΠΘ.
- Βερνάν, Ζ.Π. και Φροντιζι-Ντυκρού, Φ. (2001). *Στο μάτι του καθρέπτη*. Μτφρ. Β. Μέντζου. Αθήνα: Ολκός.
- Bergson, H. (2013). *Υλη και Μνήμη*. Μτφρ. Π. Ζινδρίλη και Δ. Υφαντή. Αθήνα: Ροές.
- Βοζάνη, Α. (2008). Η Διαμόρφωση του μνημείου του Αγνωστού Στρατιώτη: Μία 'τομή' στην σχέση του κτηρίου των παλαιών Ανακτόρων με την πόλη. Στο *Κτήριο της Βουλής των Ελλήνων*. Αθήνα: Ίδρυμα Βουλής των Ελλήνων.
- Βοζάνη, Α. (2016). Passages, Τοπιακή Διαμόρφωση και Μνημείο για τον W. Benjamin. Στο *Αφετηρίες*, εκδ. ΔΟΜΕΣ.
- Heidegger, M. (2009). *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*. Μτφρ. Γ. Ξηροπαίδη. Αθήνα: Πλέθρον.
- Καβάφης, Κ. (1984). *Ποιήματα 1897-1933*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Λε Γκόφ, Ζ. (1998). *Ιστορία και Μνήμη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μιχελής, Π. (1951). *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2012). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπέρξον, Ε. (1998). *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*. Μτφρ. Κ. Παπαγιώργη. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. Στο *Représentations*, Special Issue, Memory and Counter-Memory, 26: 7-14. University of California Press.
- Παπαγιώργης, Κ. (2008). *Περί Μνήμης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Σαίξπηρ, Ο. (1997). *Τρικυμία*. Μτφρ. Β. Ρώτα. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Vernant, J.P. (1989). *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Στ. Γεωργούδη. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Yates, F. (1975). *L' Art de la Memoire*. Παρίσι: Gallimard.



ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΒΔΟΜΗΝΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

ΜΥΡΤΩ ΜΗΛΙΟΥ // ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ // STUDIO 2PI ARCHITECTURE //
ΜΥΡΤΩ ΚΙΟΥΡΤΗ // ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΙΑΜΠΑΣ // ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΡΥΔΗΣ, ΜΑΡΙΑ ΤΖΩΡΑ //
ΑΡΙΣΤΟΘΗΚΗ ΕΥΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ // ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ // ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ
ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ // PETRAS ARCHITECTURE STUDIO // GRIK ARCHITECTS // DECA
ARCHITECTURE // ΣΤΕΛΙΟΣ ΓΙΑΜΑΡΕΛΟΣ // TENSE ARCHITECTURE NETWORK
// ΠΛΑΤΩΝ ΗΣΑΪΑΣ // ARTA // LDLP // ΚΩΣΤΑΝΤΗΣ ΚΙΖΗΣ // ΣΟΦΙΑ ΤΣΙΡΑΚΗ //
YOLKSTUDIO // ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΤΑΝΗΣ // ΕΙΡΗΝΗ ΤΣΑΧΡΕΛΙΑ // LOT //
ASKARCHITECTS // ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΙΟΥΛΙΑ ΗΛΙΑΔΗ // ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ // AREA // ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΝΤΕΛΙΑ // REACT ARCHITECTS //
ΗΗΝΑΡΧΙΤΕΚΤΣ // COSMOS // ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ //
ΧΑΡΗΣ ΜΠΙΣΚΟΣ // ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ // ΓΕΩΡΓΙΑ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗ, ΓΙΑΝΝΗΣ
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ // ΑΥΩ-ARCHITECTURE // ΧΑΡΗΣ ΤΣΙΤΣΙΚΑΣ, ΔΗΜΟΣ
ΜΟΥΣΙΑΔΗΣ // ΜΑΒ ARCHITECTS // ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΖΑΒΡΑΚΑ // ΑΓΑΠΗ ΠΡΩΙΜΟΥ //
Κ&Κ ARCHITECTS // 0-2 - ΒΑΛΙΑ ΦΟΥΦΑ // ΣΟΦΙΑ ΒΥΖΟΒΙΤΗ // ΑΔΙΚΟ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΕΡ // SOUTH ARCHITECTURE // ΗΒΗ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ // 314
ARCHITECTURE STUDIO // SVSTUDIO // ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΓΕΡΟΥΣΗΣ, ΚΑΤΙΤΑ
ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ // ARCH-HIVES // VP ARCHITECTURAL STUDIO

PASSAGES ΤΟΠΙΑΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΟ ΓΙΑ ΤΟΝ WALTER BENJAMIN



1. φωτ. almogaver

ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ

ΜΙΑ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΕΨΗ

Το κείμενο αφορά την αφήγηση μιας φανταστικής επίσκεψης στο μνημείο του Walter Benjamin. Έτσι, η γνωριμία με το έργο δε θα βασιστεί τόσο στην περιγραφή των στοιχείων του, αλλά στην απόπειρα μεταφοράς της εμπειρίας που προτείνεται κατά τη διάρκεια της επίσκεψης.¹ Η κατανόηση του μνημείου αυτού, που συστήνεται κυρίως ως επιθυμία σχέσης μεταξύ των στοιχείων του τοπίου, των υλικών κατασκευής, αλλά και του λόγου - της γραφής - , προϋποθέτει την επαφή με πολλές ιστορίες που αφορούν τις συνθήκες μιας βίαιης εποχής, το συγγραφικό έργο του Benjamin, αλλά και το συμβάν που μνημονεύεται

στο συγκεκριμένο τόπο: Την ιστορία ενός, εν τέλει, αδιέξοδου ταξιδιού συνεχών μεταβάσεων, με τελικό προορισμό ένα «πέρασμα».

ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΗΣ ΔΙΑΦΥΓΗΣ

Ο Benjamin, γερμανοεβραίος διανοητής, που επηρέασε βαθιά την αρχιτεκτονική σκέψη, έχοντας διαφύγει στη Γαλλία το 1940, σχεδιάζει να αναχωρήσει για την Αμερική μέσω της ουδέτερης Πορτογαλίας. Ο μόνος τρόπος να προσεγγίσει την Πορτογαλία είναι διασχίζοντας την Ισπανία, μέσα από ένα μικρό πέρασμα των Πυρηναίων στα γαλλοϊσπανικά σύνορα. Πρόκειται για την πορεία που ακολούθησαν πολλοί εβραίοι πολίτες της Ευρώπης στην προσπάθειά τους να διασωθούν από τις ναζιστικές δυνάμεις κατοχής. Έχοντας εξασφαλίσει τη βίζα για την Αμερική, επιχειρεί να περάσει τα σύνορα για να φθάσει στο Portbou, μια μικρή παραθαλάσσια πόλη της Ισπανίας, ώστε με τραίνο να καταλήξει στην Πορτογαλία. Από εκεί, θα μπορούσε να σαλπάρει για την Αμερική. Ο τελικός προορισμός είναι εφικτός μόνο δια θαλάσσης. Το νερό αποτελεί το μέσο της τελικής διάσωσής του. Η διαδρομή περιλαμβάνει πολλές μεταβάσεις: Από το Παρίσι στη Μασσαλία, από τη Μασσαλία στη Λούρδη, και από εκεί, μέσω Πυρηναίων, στο Portbou. Η πορεία, ωστόσο, μέσω των Πυρηναίων είναι ιδιαίτερα επίπονη για την αδύναμη κράση του Benjamin και, όταν, μετά από μοιραίες καθυστερήσεις, καταφέρνει να φτάσει στο Portbou, οι αρχές του αρνούνται την είσοδο στη χώρα. Του γνωστοποιείται ότι την επομένη μέρα θα επιστραφεί στη Γαλλία, που βρίσκεται υπό Γερμανική κατοχή. Τη νύχτα εκείνη, στη συνοριακή αυτή πόλη, θα αυτοκτονήσει με μορφίνη στην ηλικία των 48 ετών.

Ο ΤΟΠΟΣ

Το Portbou είναι και σήμερα μια μικρή πόλη - λιμάνι, που αναπτύσσεται στους πρόποδες των Πυρηναίων, σε ένα σημείο με έντονο φυσικό ανάγλυφο. Σύμφωνα με τους τουριστικούς οδηγούς, η πόλη ανήκει στην Costa Brava, ακτογραμμή ιδιαίτερου φυσικού κάλλους, και αποτελεί ένα φυσικό αμφιθέατρο με θέα στη θάλασσα. Λόγω της θέσης της και του σιδηροδρομικού σταθμού, αναφέρεται ως σημαντικός κόμβος σύνδεσης και μεταφορών. Ο σιδηροδρομικός αυτός σταθμός, που αποτελούσε και το σημείο αναχώρησης του Benjamin προς την ελευθερία, ορίζεται ως αφετηρία της μοναδικής προτεινόμενης διαδρομής εξερεύνησης της πόλης. Μέσω μιας λαβυρινθώδους περιπλάνησης, η διαδρομή αυτή καταλήγει στο πλάτωμα του μνημείου και του κοιμητηρίου, λίγα μέτρα ψηλότερα από τη στάθμη της θάλασσας.

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ (4 + 1)

Η αντίληψη του μνημείου στο σύνολό του είναι δυνατή μόνο μετά το τέλος της επίσκεψης. Τότε μόνο είναι ικανός κανείς να ανασυστήσει τις επεμβάσεις σε μια ενότητα. Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει τέσσερα σημεία στάσης και μια συνθήκη κίνησης και τον τρόπο με τον οποίο καθένα συνδιαλέγεται με συγκεκριμένα στοιχεία του φυσικού (και κτισμένου) τοπίου.

Ως τέσσερα σημεία εντοπίζονται: η είσοδος – κατώφλι, τα σκαλιά και το ελαιόδενδρο, το επίπεδο θέασης με το μοναδικό κάθισμα, ο τάφος και η αναθηματική πλάκα.

Ως συνθήκη κίνησης εντοπίζεται η κεντρικής σημασίας γραμμική κατασκευή της διάτρησης του βράχου.

Τα συστατικά μέρη του μνημείου, όπως ο ίδιος Karavan απ αριθμεί, είναι: οι δίνες του νερού, τα βράχια, η οξειδωμένη λαμαρίνα, το γυαλί, τα ελαιόδεντρα, ο κτιστός φράχτης, το κείμενο.

Η ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ – ΤΟ ΝΗΜΑ ΜΙΑΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

Παρατηρώντας το τοπίο από απέναντι, δεν είναι εύκολα αντιληπτή καμία από τις κατασκευές του μνημείου. Στη βραχώδη πλαγιά κυριαρχούν τα λευκά κτίσματα, ο περίβολος του κοιμητηρίου και, με μικρότερη ένταση, τα κυπαρίσσια και οι ελιές. Η μόνη διακριτή, ίσως, κατασκευή αφορά το μεταλλικό επίμηκες πρίσμα, που διατρυπά υπό κλίση το βράχο στο πλάτωμα εισόδου του κοιμητηρίου.

Φτάνοντας στον τόπο του μνημείου, ο επισκέπτης αντικρίζει, από ένα γειτονικό πλάτωμα, δυο εισόδους: Πρόκειται για το άνοιγμα της εισόδου στον τοίχο του κοιμητηρίου μετωπικά προς τον επισκέπτη και την είσοδο της εγκατάστασης του Karavan, όπως ορίζεται από δυο επιφάνειες λεπτής λαμαρίνας.

Το πρώτο δίλημμα στη φανταστική αυτή επίσκεψη αφορά την επιλογή της διαδρομής. Απέναντι στον επισκέπτη, ανοίγονται οι δυο πύλες. Ωστόσο, σύμφωνα με το χάρτη επίσκεψης του μνημείου, αυτός καλείται να ακολουθήσει ένα μονοπάτι που τον απομακρύνει από αυτές. Ήδη, από το πρώτο αυτό δίλημμα – να ακολουθήσει κανείς το απότομο μονοπάτι ή την επιθυμία του να προσεγγίσει το πρώτο έκθεμα που του φανερώνεται – εκκινεί η κατασκευή μιας νοητικής και σωματικής εμπειρίας. Όποια και αν είναι η επιλογή, ο επισκέπτης παραμένει απροετοίμαστος για την επόμενη «συνάντηση», καθώς δεν προσφέρεται συνολική εποπτεία του χώρου. Η εμπειρία συγκροτείται σταδιακά μέσω της «ανακάλυψης» διαδοχικών «ευρημάτων». Πρόκειται για την ασυνεχή πορεία μετάβασης από το ένα σημείο στο επόμενο, τη συλλογή των σύντομων αναμετρήσεων μαζί τους και με το τοπίο και, τέλος, τη διαδικασία που υφαίνει τα θραύσματα αυτά σε ένα σύνολο.

Η επιλογή, ωστόσο, της φοράς μιας κυκλικής, σύμφωνα με το χάρτη, διαδρομής είναι κρίσιμη. Η πορεία αποτυπώνει στην εμπειρία διαφορετικά τα ίχνη της, ανάλογα με τη σειρά της αλληλουχίας των σημείων. Ή μήπως όχι; Ο χρόνος της επίσκεψης, σημαντική παράμετρος της εμπειρίας, είναι ανάλογος με την επιθυμία παραμονής στο κάθε σημείο και το ρυθμό βηματισμού που υποβάλλει η διαδρομή. Είναι γνωστή η έλξη



2. Τα σκαλιά και το ελαιόδεντρο

που ασκούσε στο φιλόσοφο η λαβυρινθώδης δομή της πόλης και η περιπλάνηση σε αυτήν. Με ποιόν τρόπο μια επέμβαση σημειακών υπαίθριων επεμβάσεων και η απουσία ενός προφανούς νήματος που τις συνδέει σχετίζονται με τη ζωή, το τέλος ή τη σκέψη του Benjamin;

Αν ακολουθήσει κανείς την προτεινόμενη διαδρομή, καθώς ανεβαίνει το βραχώδες μονοπάτι, θα χάσει για λίγο τη θέαση των δυο εισόδων και θα συναντηθεί με ένα άλλο σημείο της επέμβασης:

1. ΤΑ ΣΚΑΛΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΛΑΙΟΔΕΝΤΡΟ

Η κατασκευή τεσσάρων σκαλοπατιών από οξειδωμένη λαμαρίνα, τοποθετημένη κάθετα στη διαδρομή του περιπατητή, εντείνει την αίσθηση «λάθους» στην επιλογή της διαδρομής, αλλά και την επιθυμία επιστροφής στο πλάτωμα με τις δυο εισόδους. Τα σκαλιά δεν οδηγούν πουθενά. Αναγκάζουν, όμως, το σώμα να στραφεί προς την κατεύθυνση όπου αναπτύσσονται, να ξαναδεί την ελιά, το λευκό τοίχο του κοιμητηρίου, αποσπάσματα του φυσικού κόλπου της θάλασσας, την είσοδο που άφησε πίσω του. Στο βάθος, απλώνεται η θέα των Πυρηναίων και του παλιού συνοριακού περάσματος. Συνεχίζοντας την ανηφορική διαδρομή, κατά μήκος του περιβόλου, θα βρεθεί στο δεύτερο σημείο της επέμβασης.

2. ΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΘΕΑΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΚΑΘΙΣΜΑ

Ανάμεσα στο μονοπάτι και τον περίβολο, ισορροπεί ένα τετραγωνικό δάπεδο από λαμαρίνα διαστάσεων 4 × 4 μέτρα, στο κέντρο του οποίου είναι τοποθετημένος ένας κύβος. Πρόκειται για μια αινιγματική στην απλότητά της κατασκευή, όπως προβάλλει μπροστά από τις ζώνες του χαμηλού πλέον λευκού τοίχου, στον οποίον στηρίζεται ένας συρμάτινος φράχτης.

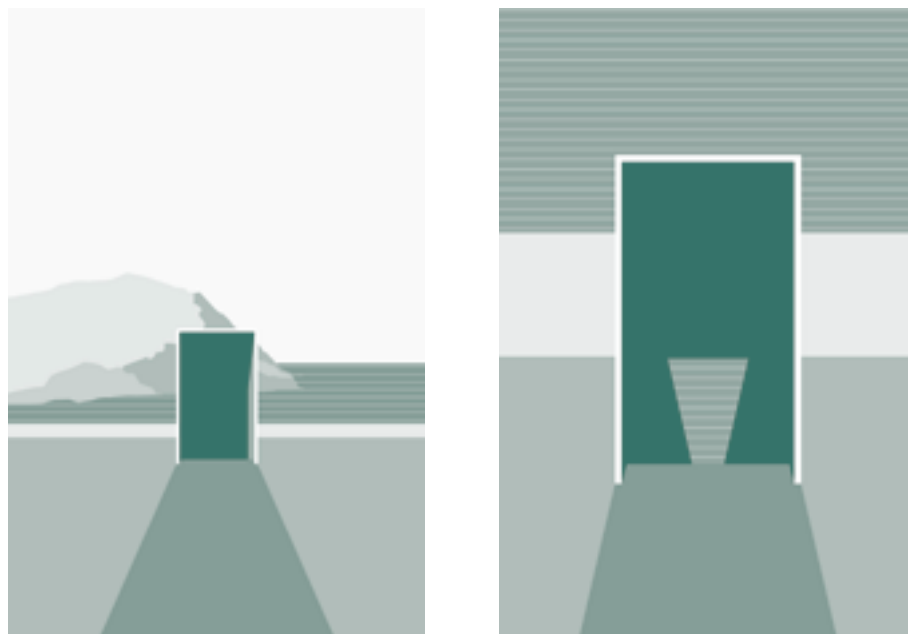
Αν θεωρήσει κανείς τον κύβο ως κάθισμα, τότε η πρόσκληση αφορά ένα μόνο επισκέπτη. Η μοναχικότητα ως συνθήκη της προτεινόμενης εμπειρίας υποδηλώνεται στο σύνολο της πρότασης. Ο κύβος έχει διπλή υπόσταση: Ταυτόχρονα κάθισμα για έναν αλλά και σήμα του «ενός» απέναντι στον κόσμο.

3-4. Ο ΤΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΘΗΜΑΤΙΚΗ ΠΛΑΚΑ

Τα δυο επόμενα σημεία επίσκεψης του μνημείου ανήκουν στο εσωτερικό του κοιμητηρίου. Πρόκειται για τον τάφο και την αναθηματική πλάκα στη μνήμη του Benjamin. Η περίληψη δυο προϋπαρχόντων «μνημείων» στο νέο μνημείο επιβεβαιώνει την αντίληψη της πρότασης αυτής ως διαδικασίας συσχετισμών μεταξύ ετερογενών στοιχείων. Το υπάρχον (βράχος, μνήμη, κ.λπ.) δεν αντιμετωπίζεται ως παθητικό υπόβαθρο για τη νέα «γραφή» αλλά ως ενεργό μέρος της.



3. Το επίπεδο θέασης και το μοναδικό κάθισμα



4. Συνθήκη κίνησης / Το γραμμικό πρίσμα

Με την έξοδο από το νεκροταφείο βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με την κατασκευή του γραμμικού πρίσματος. Η κατασκευή αυτή αποτελεί και τη σημαντικότερη επέμβαση τόσο κατασκευαστικά όσο και εννοιολογικά. Τη σημασία της, εξάλλου, προδίδει και η θέση της. Είτε ως αφετηρία, είτε ως κατάληξη του περιπάτου, αποτελεί μια επί μέρους αυτόνομη διαδρομή, που διακρίνεται σε στάδια μέσα στα ελάχιστα λεπτά που διαρκεί η επίσκεψή της.

1. ΣΥΝΘΗΚΗ ΚΙΝΗΣΗΣ / ΤΟ ΓΡΑΜΜΙΚΟ ΠΡΙΣΜΑ

Η υποδιαίρεση της γραμμικής αυτής πορείας σε επί μέρους στάδια βασίστηκε στην αναγνώριση της αλληλουχίας των διαφορετικών συνθηκών στις οποίες υποβάλλονται οι αισθήσεις του επισκέπτη και, ειδικότερα, η όραση. Τα στάδια είναι διακριτά κυρίως σε αναφορά με τον τρόπο που το τοπίο προσφέρεται στο βλέμμα, αντιστικτικά, με στιγμές πρόσκαιρης «τυφλώσεως», που υποβάλλει το ξαφνικό πέρασμα από το φως στο σκοτάδι, αλλά και ως απόσπασμα συγκεκριμένης γεωμετρίας.

Ο επισκέπτης, προχωρώντας πάνω σε ένα είδος μακρόστενου μεταλλικού χαλιού προς τη σκοτεινή οπή της εισόδου, είναι για λίγα βήματα αδύνατο, λόγω της κλίσης της κατασκευής, να διακρίνει πού κατευθύνεται. Όμως, στο βάθος του φανερώνεται ένα φωτεινό, μικρό απόσπασμα του νερού της θάλασσας.

Κατεβαίνοντας τα εβδομήντα σκαλιά, μεταβαίνει κανείς από το υπόγειο στο υπαίθριο τμήμα της κατασκευής. Με την έξοδο από το εσωτερικό του βράχου αποκαλύπτεται σταδιακά ένα ευρύτερο τμήμα του τοπίου, ορισμένο, πάντως, απόλυτα από τη γεωμετρία που οργανώνουν οι επιφάνειες της λαμαρίνας. Παράλληλα με το ρυθμό κατάβασης του επισκέπτη, η αντίληψη του περιγράμματος



αυτού μεταβάλλεται, καθώς το βλέμμα συγκεντρώνεται στην κατάληξη της διαδρομής: τις δίνες του νερού και τα βράχια.

Λίγα σκαλοπάτια πριν από το τέλος της κατασκευής, το βηματισμό σταματά ένα διάφανο κρύσταλλο. Τα σκαλιά συνεχίζονται, όμως η συνέχεια της πορείας είναι αδύνατη.

Η τοποθέτηση του κρυστάλλου υπό κλίση προκαλεί στιγμιαία ένα αίσθημα ιλίγγου στον επισκέπτη, καθώς το σώμα τείνει μαγνητισμένο προς το νερό. Το κρύσταλλο αντανακλά το σώμα του επισκέπτη. Στη στάθμη του βλέματος είναι χαραγμένη σε τέσσερις γλώσσες η ακόλουθη επιγραφή: «Είναι πιο δύσκολο να τιμάς τη μνήμη των ανωνύμων από εκείνη των επωνύμων. Η κατασκευή της ιστορίας είναι αφιερωμένη στη μνήμη αυτών που τα ονόματά τους έχουν χαθεί...»

Με την επιλογή του αποσπάσματος αυτού από όλο το έργο του Benjamin,² ο Karavan μεταθέτει το νόημα του μνημείου από τον ένα στους πολλούς. Πρόκειται για ένα είδος αναπάντεχης αντιστροφής από το ατομικό στο καθολικό, που ανακαλύπτει κανείς μόνο στο τέλος της μοναχικής αυτής κατάβασης στο εσωτερικό του βράχου. Η γραφή προβάλλεται μπροστά από την παλλόμενη θάλασσα, τον απρόσιτο προορισμό που θα εξασφάλιζε στον Benjamin την ελευθερία.

Κατά την επιστροφή, ακολουθείται η αντίστροφη εμπειρία, αυτή της ανάβασης και της εξόδου. Μετά το πέρασμα από το ανοικτό στο υπόσκαφο τμήμα, ο ρυθμός του βηματισμού επιβραδύνεται λόγω της προσπάθειας του σώματος στον ανήφορο. Το βλέμμα, θαμπωμένο από το φως της ημέρας, είναι αδύνατο

στιγμιαία να διακρίνει κάτι άλλο πέραν του ανοίγματος της εξόδου. Ο οικείος τόπος της εκκίνησης θα εμφανιστεί ξανά μόνο στα τελευταία σκαλοπάτια. Έτσι, σε μια επί πλέον αντιστροφή, η σκοτεινή οπή της εισόδου στην αφετηρία είναι ταυτόχρονα η φωτεινή έξοδος της κατάληξης.

Το έργο ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία μνημείων που επιχειρούν να ενεργοποιήσουν τη σκέψη και τη μνήμη υποβάλλοντας το σώμα σε μετρημένες, αλλά εξαιρετικής έντασης, χωρικές συνθήκες. Η απόπειρα συνολικά βασίζεται στη διαχείριση πολλαπλής φύσης ορίων, μέσω της ανάδειξης και της επανασύνδεσης επί μέρους θραυσμάτων. Η έννοια του θραύσματος αποκτά διπλή αναφορά. Από τη μια στο λόγο και στο έργο του Benjamin και από την άλλη στην αντίληψη του χώρου ως αθροίσματος σχέσεων μεταξύ αποσπασματικών και ετερογενών στοιχείων. Στο άθροισμα αυτό, τα στοιχεία του τόπου έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα. Το τοπίο επανανοηματοδοτείται μέσω της πρότασης και «προτείνεται» στον επισκέπτη εκ νέου, ενώ το μνημείο, αντίστροφα, δε νοείται ανεξάρτητα από αυτό. Η συζήτηση γύρω από το νόημα του τόπου ως «μνημείου», αλλά και του μνημείου ως «τόπου», ενεργοποιείται.

Η φανταστική επίσκεψη έχει ολοκληρωθεί. Τα παρακάτω λόγια του Benjamin αντιπαραβάλλονται με μια σχεδόν αδύνατη, για τον επισκέπτη του μνημείου, θέαση. Πρόκειται για τη θέαση από το σημείο εκείνο της θάλασσας όπου τα δυο καρφωμένα στο βράχο πετάσματα λαμαρίνας ανοίγονται προς τον ουρανό.

«Υπάρχει ένας πίνακας του Klee που ονομάζεται Angelus Novus. Απεικονίζει έναν άγγελο που μοιάζει έτοιμος να απομακρυνθεί από κάτι στο οποίο έχει στυλώσει το βλέμμα του... Έτσι θα πρέπει να μοιάζει ο Άγγελος της Ιστορίας».³



5.

[1] Κατά τη διάλεξη την αφήγηση υποστήριζε το ανάπτυγμα μιας σειράς εικόνων. Η απουσία τους οδήγησε το παρόν κείμενο σε διαφορετική κατεύθυνση.

[2] Το απόσπασμα περιλαμβάνεται στο "On the concept of History", 1940, μια σύντομη μελέτη σε είκοσι παραγράφους. Πρόκειται για το τελευταίο έργο του Benjamin πριν αποπειραθεί να διαφύγει, μέσω της Ισπανίας, όπου και αυτοκτόνησε.

[3] Walter Benjamin, *Illuminations*, New York: Knopf, 1969, σσ. 257-258



PQ
2015
Prague Quadrennial
of Performance Design
and Space



 **Ελληνικό Κέντρο
του Διεθνούς
Ινστιτούτου Θεάτρου**

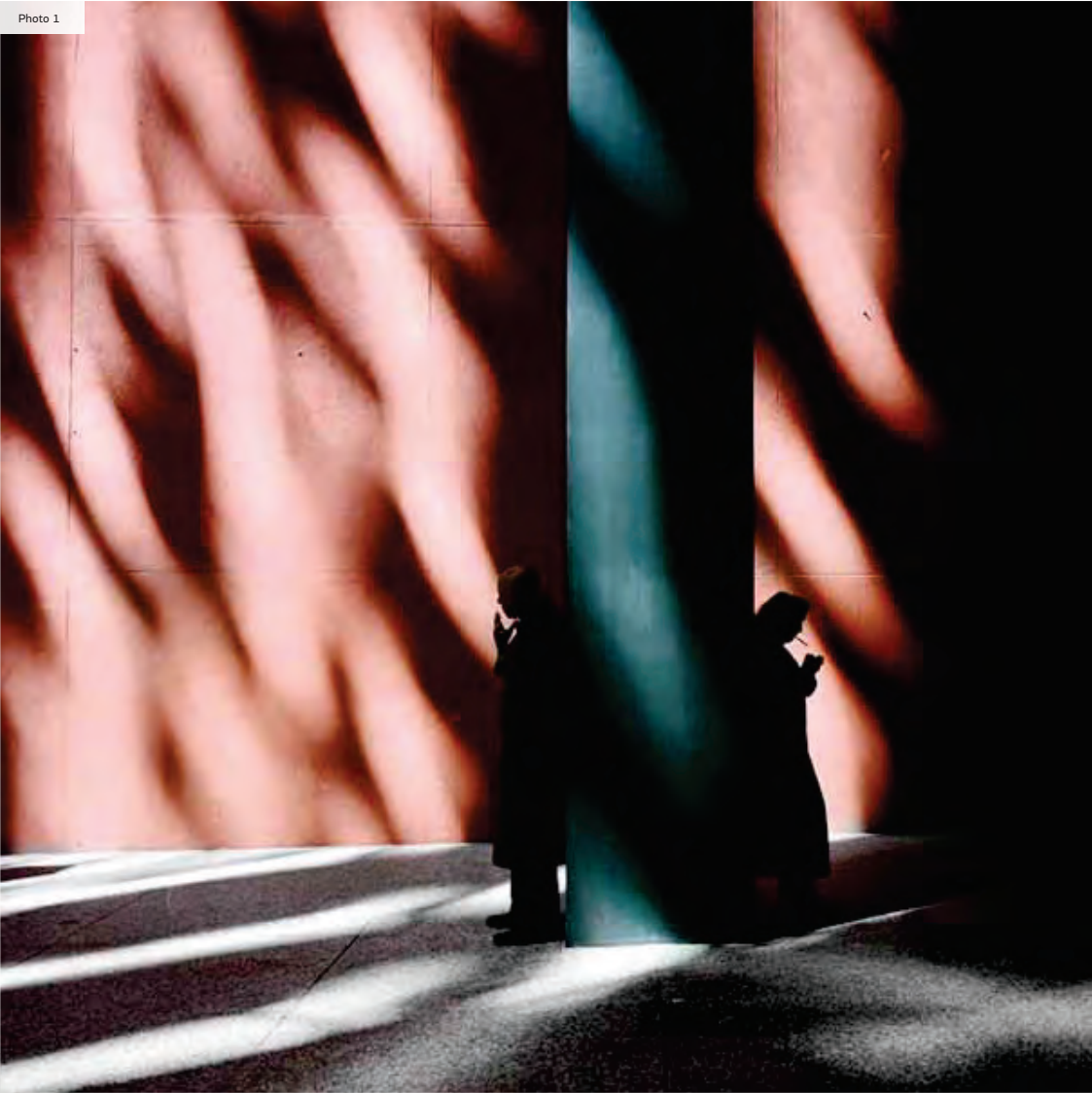
Hellenic Centre
of the International
Theatre Institute

Αριάδνη Βοζάνη / Ariadni Vozani

Το αντίστροφο βλέμμα
Η ποιητική των αναπαραστάσεων
του δημόσιου χώρου στο θέατρο

The reverse look
The poetic representations
of the public space in theatre

Photo 1



Στην σύντομη αυτή εισήγηση θα επιχειρήσουμε μια αντιστροφή σε σχέση με την ευρύτερη θεματική της ημερίδας. Έτσι, δεν μας απασχολούν οι μηχανισμοί μέσω των οποίων οι παραστατικές τέχνες, και ειδικότερα το θέατρο, εισάγονται στον δημόσιο χώρο επαναπροσδιορίζοντας τον, αλλά, αντίστροφα, οι αναπαραστάσεις του δημόσιου χώρου επί σκηνής, που υποστηρίζουμε ότι αποκαλύπτουν πτυχές της αντίληψης και της επιθυμίας μας για την πόλη

Ο δημόσιος χώρος της πόλης αποτελεί αδιαμφισβήτητη τη σκηνή της δημοσίας ζωής μας. Το περιβάλλον όπου διαμορφώνονται μια σειρά από ταυτότητες που φέρουμε. Τον τόπο που είμαστε σε θέση να εναλλάσσουμε συνεχώς τους ρόλους υποκειμένου – αντικείμενου / θεατή και θεάμενου. Αποτελεί, επιπλέον, ένα από τα κυρίαρχα πεδία αναφοράς της θεατρικής τέχνης από την αρχαιότητα και την Αναγέννηση ως τσούγχρονη εποχή.

Η θεατρική τέχνη υπήρξε από τις απαρχές της γέννησής της άρρηκτα συνδεδεμένη με την πόλη και τις δομές της. Η σύνδεση αυτή αποτυπώνεται τόσο στη θέση που καταλαμβάνει τα θεατρικά κτίρια στην ιστορία των πόλεων, όσο και στον τρόπο που ο δημόσιος χώρος «εισβάλλει» στη σκηνή κατά την εξέλιξη της ιστορίας του θεάτρου.

Επιχειρώντας να φωτίσουμε εκδοχές αυτής της σχέσης, μεταξύ πόλης και θεατρικής τέχνης, θα σχολιάσουμε τους τρόπους με τους οποίους η πόλη συμμετέχει στην θεατρική πράξη, όχι μόνο ως τοπίο πραγματικό, αλλά κυρίως μέσω των αναπαραστάσεών της. Θα υποστηρίζουμε ότι οι αναπαραστάσεις αυτές επανασηματοδοτούν την έννοια του δημόσιου χώρου, αναδιαμορφώνοντας την αντίληψη του «πραγματικού» και ότι διακρίνονται σε κατηγορίες, ανάλογα με τον τρόπο επεξεργασίας των ορίων που διαμορφώνουν τον σκηνικό χώρο. Θα υποστηρίζουμε, τέλος, ότι τα χαρακτηριστικά των ορίων αυτών, που συνθέτουν τόσο την πραγματική πόλη όσο και τη θεατρική της αναπαράσταση, αποτελούν σημαντικές παραμέτρους στη δυνατότητα του δημόσιου χώρου να προκαλεί και να προκαλεί συμβάντα.

A. Η συμμετοχή της πόλης στη θεατρική εμπειρία ως τοπίο «πραγματικό»

Η θεατρικότητα της πόλης ως έννοια έχει διερευνηθεί θεωρητικά και αποδοθεί στις εικαστικές τέχνες μέσα από πολλαπλές εκδοχές. Στην τέχνη της φωτογραφίας η «σύλληψη» της πόλης έχει μακρά ιστορία. Εντοπίζουμε εδώ, ωστόσο, την κατηγορία εκείνη που δεν εντοπίζει στο «πραγματικό» τοπίο της πόλης την αίσθηση κάποιας θεατρικότητας, αλλά επιχειρεί να ερεθίσει τη σκέψη γύρω από τα όρια πραγματικού και αναπαράστασης. Στο πρόσφατο έργο της City Space, η νεοϋορκέζα φωτογράφος Clarissa Bonnet συλλαμβάνει σε κοντινά κάδρα στιγμιότυπα του δημόσιου χώρου της πόλης, δηλώνοντας ότι αντιλαμβάνεται την πόλη ως θεατρική σκηνή. Οι εικόνες αυτές θα μπορούσαν κάλλιστα να αφορούν σκηνικούς χώρους στη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης. Ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για στιγμές ή όχι φωτογραφίες, στο επίκεντρο του έργου της διαφαίνεται η σύλληψη μιας επιπλέον αντιστροφής: υπό προϋποθέσεις, συγκεκριμένοι «τόποι της πόλης» αποτελούν εσωτερικά δωμάτια στα οποία συναντώνται θεατές και θεάμενοι. Η όποια δράση προκύπτει υποβάλλεται σε μεγάλο βαθμό από τα χαρακτηριστικά των δωματίων αυτών (τις αναλογίες, τις υφές, τις συνθήκες φωτισμού κ.λπ.).

Εκκινώντας από αυτήν την παρατήρηση, μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι η σύγχρονη «έξοδος» της θεατρικής τέχνης στο αστικό τοπίο, οι απόπειρες δηλαδή θεατρικών γεγονότων σε επιλεγμένα σημεία της πόλης υπογραμμίζουν εκείνη ακριβώς την ιδιαίτερη αίσθηση που υποβάλλει ο πραγματικός χώρος ως δωμάτιο φιλοξενίας τους. Πρόσφατες τέτοιες απόπειρες απαιτούν συχνά από το κοινό να βγει από την κλειστότητα του θεάτρου έξω στην πόλη και να ακολουθήσει εν κινήσει την δράση, ανατρέποντας εν μέρει και τους όρους της συμβατικής σχέσης θεατή και υποκριτή. Οι θεατές μετατρέπονται σε συστατικό μέρος του θεάματος, ενώ το σκηνικό της πόλης ξεδιπλώνεται πλάι τους παίζοντας τον δικό του ρόλο. Η σύλληψη, ωστόσο, του δημόσιου χώρου της πόλης ως το περιβάλλον προετοιμασίας των θεατών για

In this brief proposal we will attempt a reversal in relation to the broader theme of the conference. Thus, we are not interested in the mechanisms through which the performing arts, particularly theater are introduced in the public space redefining it, but conversely the representations of the public space on stage according to us reveal aspects of perception and of our desire for the city

The public space of the city is undoubtedly the scene of our public life. The environment where a series of identities we bear was formed. The place where we can continuously rotate the roles of the subject - object / spectator and performer. It is another one of the dominant reference fields of theatrical art since antiquity and the Renaissance, up to the modern era.

The theatrical art has been, since the beginning of its birth, inextricably linked with the city and its structures. This connection is reflected in the position occupied by the theater building in the history of cities, and in the way public space 'invades' the stage in the evolution of the history of theater.

In an attempt to lighten versions of this relationship, between town and theatrical art, we will comment on the ways in which the city participates in theatrical practice, not only as a real landscape, but mainly through its representations. We will support that these representations add one more meaning to public space, remodeling the perception of 'real' and are divided into categories according to the handling limits that shape the landscape space. Finally, we will support that the characteristics of these limits, that make both the real city and the theater of representation, are important parameters in the possibility of public space to invite and provoke incidents.

A. The city's participation in the theatrical experience as a 'real' landscape

The theatricality of the city as a concept has been investigated theoretically and attributed to the visual arts through multiple versions. In the art of photography, the 'capture' of the city has a long history. We spot here, however, the category that does not identify in the 'real' city landscape the sense of some theatricality but attempts to stimulate thinking around the boundaries of the real and of the representation. In the recent work of City Space, the New Yorker photographer Clarissa Bonnet captures in nearby framed snapshots of the public space of the city, stating that she sees the city as a theatrical scene. These images could as well involve theatrical spaces during a theater performance. Regardless of whether they are 'fixed' photographs or not, the center of her work reveals the conception of an additional reversal: under certain conditions, 'places of the city' are interior rooms where spectators and performers meet. Any action is subjected to a large extent on the characteristics of these rooms (the proportions, textures, lighting conditions, etc.).

Starting from this observation, one can argue that the modern 'output' of theatrical art in the urban landscape, namely the attempts of theatrical events in selected parts of the city underline just that special sense submitted by the real space as their guest room. Such recent attempts often require the audience to leave the closed environment of the theater, go out in the town and follow in movement the action reversing in part the terms of a contractual spectator and actor relationship. The spectators are transformed into a component of the spectacle, while the city scene unfolds itself playing its part. The capture, however, of the public space of the city as an environment of preparation for the theatrical experience or as a place that participates in the theatrical performance, is not as modern.

τη θεατρική εμπειρία ή ως τόπος που συμμετέχει στη θεατρική παράσταση δεν είναι τόσο σύγχρονη.

Από τις απαρχές του δυτικού θεάτρου (αρχαιοελληνικό δράμα), ο δημόσιος χώρος της πόλης αποτέλεσε ενεργό συστατικό της θεατρικής εμπειρίας τόσο ως πραγματικό υπόβαθρο όσο και ως χώρος αναπαράστασης. Η πορεία των θεατών προς το θέατρο του Διόνυσου μέσω της οδού Τριπόδων το φέρνει σε επαφή με τα δημόσια κτήρια της Αθήνας, ενώ, όπως εισέρχονται στο κοίλο του θεάτρου, η τελευταία εικόνα πριν στραφούν προς τη σκηνή είναι αυτή του Παρθενώνα στον ιερό βράχο της Ακρόπολης. Μέσω της πορείας αυτής, οι θεατές υπόκεινται σε μια τελετουργική φύση προετοιμασία που υπογραμμίζει τη σχέση της θεατρικής εμπειρίας με την πόλη και το πολίτευμα της Αθήνας. Ωστόσο, η πόλη, με όλες τις σημασίες που φέρει, είναι παρούσα όχι μόνο προτού αλλά και κατά τη θεατρική δράση. Οι τόποι αναπαράστασης του αρχαιοελληνικού δράματος ήταν κατεξοχήν δημόσιοι, ενώ οι αναφορές στην πραγματική πόλη, σε πολλές περιπτώσεις, την ανάγνωση σε ένα από τα «πρόσωπα» του δράματος (π.χ. Ορέστεια, Αντιγόνη, Οιδίπους επί Κολωνών). Τέλος, είναι τεκμηριωμένο ότι οι αρχαίοι δραματογράφοι εμπλέκουν τον «πραγματικό» τόπο και τον «πραγματικό» χρόνο στη θεατρική δράση. Αξιοποιώντας την προέκταση του βλέμματος των θεατών από τη σκηνή προς τα κτίσματα του άμεσου ή ευρύτερου περιβάλλοντος, οι δραματικοί ποιητές προσθέτουν ευφύως επιπλέον επίπεδα νοηματότητας στα επί σκηνής δράματα, ανάγοντας την πραγματική πόλη σε ενεργό πλαίσιο της δράσης.

Στην σύγχρονη εποχή, αξιολόγοι δημιουργοί μοιάζει να αναζητούν αυτήν την προέκταση του βλέμματος στην πόλη, αυτήν την κεντρική αναφορά, έτσι και τεχνικά, έτσι και μέσω του λόγου. Στο επικεντρωμένο παράσταση *Μέσα* του Δ. Παπαϊωάννου (2011), βρίσκεται η διαλεκτική των επί της σκηνής δραμιέσεων και της επιφάνειας του βάθους: μιας εναλλασσόμενης φωτογραφικής άποψης της Αθήνας που θα μπορούσε να αποτελεί τη θέα ενός διαμερίσματος πολυκατοικίας. Καθώς το βλέμμα των θεατών διαπερνά τη σκηνή ατενίζοντας τις διαφορετικές εικόνες του τοπίου της πόλης ή του ορίζοντα, ο γυμνός «εσωτερικός» χώρος επί σκηνής φορτίζεται διαφορετικά.

B. Όταν η πόλη «ανεβαίνει» στη Σκηνή

α) Η πόλη ως το «ιδανικό» σκηνικό

Πριν σχολιάσουμε τυπολογίες της αναπαράστασης της πόλης στο θέατρο, αξίζει να αναφερθούμε ιστορικά στην πρώτη εκείνη περίπτωση που αποτυπώνεται ξεκάθαρα η άποψη ότι το ιδανικό σκηνικό του θεάτρου δεν μπορεί παρά να είναι ο κοινωνικός χώρος της πόλης.

Ο Sebastiano Serlio στο έργο του Τα πέντε βιβλία της αρχιτεκτονικής (1537-51) και στο δεύτερο βιβλίο του *Περί Προοπτικής* αφιερώνει στη θεατρική τέχνη λίγες σελίδες, που θα επηρεάσουν έντονα το αναγεννησιακό θέατρο. Η γενικότερη αντίληψη που εκφράζει ο Serlio είναι ότι η αρχιτεκτονική του θεάτρου, ο σκηνικός του χώρος και τα ζωγραφιστά μέρη τους πρέπει να αντιμετωπίζονται ως μια ολόκληρη όπου σταθερός και εφήμερος χώρος είναι άμεσα εξαρτώμενα το ένα από το άλλο. Η άποψη του για τον σκηνικό χώρο αποτυπώνεται στα σχέδια για τις περιήμιες τρεις «σκηνές» του, κατ'αντιστοιχία με τις τρεις κατηγορίες του δράματος (τραγωδία, κωμωδία και σατυρικό δράμα). Η τραγική όσο και η κωμική σκηνή αναπαριστούν απόψεις της αναγεννησιακής πόλης, ενώ εκείνη του σατυρικού δράματος αφορά στην απεικόνιση ενός φυσικού τοπίου.

Στα σχέδια του, η χρήση της προοπτικής, ώστε να αποδίδεται το βάθος της πόλης και η λεπτομέρεια αποτύπωση αρχιτεκτονικών στοιχείων των όψεων των κτηρίων, είναι κοινή και στις δύο διαφορετικές σκηνές που αφορούν την πόλη. Ωστόσο, η γενική σύνθεση είναι διαφορετική στην κάθε μια από αυτές. Στην τραγική σκηνή, μνημειακά κτήρια ή παλάτια ορίζουν με τάξη τον κεντρικό άξονα του δρόμου. Πρόκειται για τον τόπο των ανώτερων ευγενών ανθρώπων, που η ζωή τους

Since the beginning of Western theater (ancient drama) the public city space was an active component of the theatrical experience both as a real background and as a representation space. The course of the spectators to the theater of Dionysus, via the street of Tripodon, brings them into contact with the public buildings of Athens as they enter the auditorium the last picture before turning to the scene is that of the Parthenon on the Sacred rock of the Acropolis. Through this course, the spectators undergo a ritualistic preparation that emphasizes the relationship of the theater experience with the city and the constitution of Athens. However, the city with all the meanings it bears, is present not only before, but also during the dramatic action. The representation sites of ancient Greek drama were predominantly public and in many cases, references to the real city characterize it as to one of the 'faces' of the drama. (Eg Oresteia, Antigone, Oedipus at Colonus). Finally, it is documented that the ancient dramatists involve the 'real' place and 'real' time in dramatic action. Taking advantage of the extension of the gaze of the spectators from the scene to the buildings of the immediate or wider environment, the dramatic poets intelligently add additional levels of meaning in the events on stage by raising the real city in an active framework for action.

Nowadays remarkable creators seem to seek this extension of gaze at the city, this central reference albeit artificially, even through words. The center of the performance MESA (= INSIDE) of Dimitris Papaioannou (2011) is the dialectic of events on the stage and the depth of the surface: an alternating photographic view of Athens that could be the view of an apartment. As the glance of the spectators penetrates the scene, gazing at different images of the city's landscape or the horizon, the naked 'inner' space onstage is charged differently.

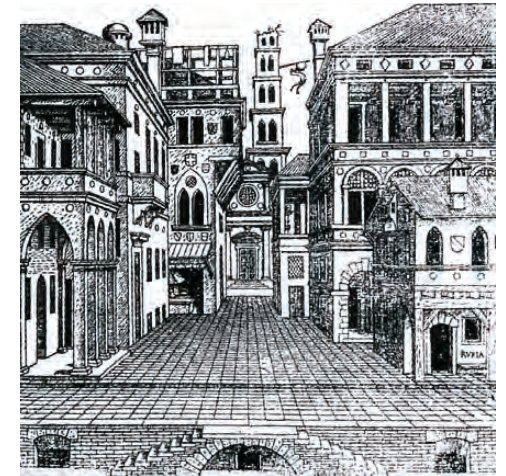
B. When the city 'climbs' on the Stage.

a) The city as the 'ideal' setting.

Before commenting on the typologies of representation of the city in the theater, it is worth mentioning the first historical event that clearly reflected the view that the ideal setting of the theater can only be the social area of the city.

Sebastiano Serlio in his work 'The five books of architecture' (1537-1551), and the second book 'About Perspective', devotes a few pages to theatrical art that will strongly influence the Renaissance theater. The general perception expressed by Serlio, is that the architecture of the theater, the stage space and the painted parts, should be treated as a whole where constant and ephemeral space are directly dependent on each other. His opinion on the setting reflects on the drafts for the famous three of his 'scenes' in line with the three categories of drama (Tragedy, Comedy, and Satyr play). The Tragic as well as the Comical scene represent aspects of the town of Renaissance, while that of the satirical drama relates to the representation of a natural landscape.

In his drawings the use of perspective as to yield the depth of the town and the detailed depiction of architectural elements of the facades of buildings are common to the two different scenes concerning the city. However, the overall composition is different in each of them. At the tragic scene monumental buildings or palaces define with classification the central axis of the road. It is the place of senior noble people, whose lives are defined by the forces of fate. The comical scene is instead a patchwork of



ορίζεται από τις δυνάμεις της μοίρας. Η κωμική σκηνή, αντίθετα, είναι μάλλον ένα συνονθύλευμα κτηρίων αντιφατικών μεταξύ τους (μια εκκλησία στο βάθος και ένας οίκος ανοχής στο πρώτο επίπεδο), που αναπτύσσονται σχεδόν άναρχα κατά μήκος ενός άξονα. Πρόκειται για το περιβάλλον των κοινών ανθρώπων και των κοινοτύπων καταστάσεων που προκαλούνται κυρίως από τον τύχη. Το βουκολικό τοπίο που σχεδιάζει για τη σκηνή του σατυρικού δράματος με ελάχιστα κρυμμένα κτίσματα αφορά στο πλαίσιο σχέσεων που υποκαθύνουν μάλλον στους νόμους της φύσης παρά της κοινωνίας των ανθρώπων. Τα σχέδια των τριών σκηνών αποτελούν την αναπαράσταση μιας διπλής αναφοράς: της ιδανικής σε κάθε περίπτωση σκηνής θεάτρου, που με τη σειρά της αναπαρίστα κάποιο απόσπασμα του πραγματικού τοπίου εντός και εκτός της πόλης. Οι παραμορφώσεις της προοπτικής είναι αλληλόπλητες, προκειμένου να αποδοθεί η αίσθηση της πραγματικότητας.

Αφενός η ιδέα ότι η πόλη ως αναπαράσταση αποτελεί το «αυτονόμο» σχεδόν σκηνικό των βασικών θεατρικών ειδών, αφετέρου η αντίληψη ότι είναι άλλη η πόλη στην οποία εκτυλίσσονται σκηνές ευγενούς βίου και άλλη εκείνη που φιλοξενεί την κωμική καθημερινότητα είναι ενδεικτική της σημασίας της ως κυρίαρχου κοινωνικού υποβάθρου. Η πόλη «μεταμορφώνεται» στην αντιληψή μας ανάλογα με τα δρώμενα που εκτυλίσσονται εκεί ή τα δρώμενα προκείμενα ανάλογα με τα χαρακτηριστικά της πόλης; (γεωμετρική δομή vs λαβυρινθώδης δομή).

Το πρώτο υλοποιημένο σκηνικό επηρεασμένο σε μεγάλο βαθμό από τη θεώρηση του Serlio κατασκευάζεται διακόσια σχεδόν χρόνια μετά. Πρόκειται για τον σκηνικό χώρο του Scamozzi με τις προοπτικές θεώσεις των δρόμων μιας αναγεννησιακής πόλης για την πρώτη παράσταση του Teatro Olimpico στη Vicenza (1585). Κατά την Αναγέννηση, παράλληλα με την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των κλειστών πλέον θεάτρων, αναπτύσσεται και η τέχνη της σκηνογραφίας, ως κατασκευή εφήμερου χώρου που βασίζεται στην τέχνη της προοπτικής. Έτσι, σε ένα από τα σημαντικότερα θέατρα όλων των εποχών, μέσω των ανοιγμάτων της μεγαλοπρεπούς όψης του προοκνήσιου, οι θεατές βρίσκονται αντιμέτωποι με το ανάγλυφο επτά δρόμων μιας πόλης. Τα κτίσματα που ορίζουν τους δρόμους αυτούς έχουν κατασκευαστεί έτσι ώστε να δίνουν την αίσθηση ότι προεκτείνονται, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για κατασκευές λίγων μέτρων. Το σκηνικό ήταν μελετημένο έτσι ώστε κάθε θεατής να είχε τουλάχιστον τη θέαση ενός τουλάχιστον από τους επτά δρόμους, αλλά η ιδανική θέαση γίνεται από συγκεκριμένο προνομιακό σημείο στον χώρο του κοινού απέναντι από τον κεντρικό άξονα.

Στην εξέλιξη του θεάτρου και της δραματοουργίας, η πόλη θα εξακολουθήσει να αποτελεί έμφυση ή άμεση αναφορά και οι αναπαραστάσεις της θα ακολουθήσουν τα διαφορετικά ευρύτερα εικαστικά και θεατρικά ρεύματα. Στις αναπαραστάσεις αυτές και ανάλογα με τον τύπο του θεατρικού κτίσματος, η αίσθηση της πόλης θα αποδίδεται όχι τόσο μέσω του τρόπου επεξεργασίας του οριζάντιου επιπέδου της σκηνής (δάπεδο) αλλά μέσω των χαρακτηριστικών των καθέτων επιφανειών που συγκροτούν κάθε φερά το όριο μεταξύ δυο κόσμων: του επί σκηνής εμφανούς / δημόσιου και του αφανούς / ιδιωτικού.

β) Διαβαθμίσεις ορίων: από την απουσία στην επιφάνεια και τη χωρική δομή Από τις πιο ενδιαφέρουσες κατηγορίες σκηνικών χώρων είναι αυτή που, μέσω της στρατηγικής του collage, δηλαδή της σύνθεσης ετερόκλητων φαινομενικά στοιχείων, στοχεύει στη συνειρμική ενεργοποίηση της μνήμης και της φαντασίας του θεατή. Το αποτέλεσμα είναι συχνά ιδιαίτερα ποιητικά. Η αναφορά σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο αποσιωπάει και δύσκολο διακρίνει κανείς κάποια αίσθηση αστικότητας σε αυτά τα τοπία. Οι δεχταμενές από τις οποίες αντλούνται τα στοιχεία της σύνθεσης είναι είτε ο εσωτερικός χώρος (αντικείμενα, επίπλωση κ.λπ.) είτε ο εξωτερικός κόσμος ως φύση (ένα δέντρο, η αίσθηση του ορίζοντα κ.λπ.). Πρόκειται για μια χωρική ενότητα όπου η κίνηση και η δράση συγκροτείται κυρίως σε αναφορά με τα αντικείμενα, ενώ συνήθως αποσιωγούν επιφάνειες που διαχωρίζουν ή οριοθετούν διαφοροποιήσιμους τύπους. Το γεγονός ότι η αίσθηση της πόλης ακόμη και ως υπαινιγμός αποσιωπάει από αυτές τις συνθέσεις συνδέεται ακριβώς με την απουσία επιφανειών ή στοιχείων διακρισιμότητας που θα υποδήλωναν χωρικές υποδιαιρέσεις.

future buildings, contradictory to each other (a church in the background and a brothel on the first level) developing almost anarchically along an axis. It is the environment of everyday people and banal situations caused mainly by fate. The bucolic landscape designed for the scene of satirical drama with little hidden buildings, concerns relationships that obey the laws of nature rather than the society of men. The plans of the three scenes form the representation of a double reference: the ideal, in any case theatrical scene which in turn represents a snippet of the actual landscape within and outside the city. The distortions of perspective are repeated in order to give a sense of reality.

On the one hand, the idea that the city as a representation is the 'obvious' almost theatrical backdrop of key species, on the other hand the perception that it is the one city where the scenes of noble life are unfolding and the other that accommodates the comical routine is indicative of its importance as the dominant social background. Is the city 'transformed' in our perception depending on the events unfolding there or do the events arise depending on the characteristics of the city? (Geometric structure vs labyrinthine structure)

The first implemented setting influenced largely by the consideration of Serlio is made almost two hundred years later. It is about the setting of Scamozzi perspective viewings of the streets in a Renaissance city for the first performance of the Teatro Olimpico in Vicenza (1585). During the Renaissance in parallel with the evolution of the architecture of closed theaters, the art of scenography is being developed as construction ephemeral space based on art of perspective. So one of the most important theaters of all times through the openings of the majestic appearance of the downstage spectators are facing the development of seven streets of a city. The buildings that define these roads are built so that they could give the impression that extend , when in fact they are constructions of a few meters. The scenery was designed so that each spectator could have at least the view of at least one of the seven streets but the ideal viewing is from a certain privileged position in the place of the public opposite the main axis.

At the development of theater and drama, the city will continue to be a direct or indirect reference and its representations will follow widely different artistic and theatrical currents. In those representations, depending on the type of theater building, the sense of the city will be given not so much through the preparation to the horizontal plane of the stage (floor), but through the characteristics of the vertical surface constituting each time the boundary between two worlds: the onstage obvious one / the public and hidden / private.

b) Grading limits: the absence, at the surface and the spatial structure One of the most interesting categories scenery of space is that through the strategy of collage, i.e. the composition of seemingly disparate elements, which aims to activate the associative memory and the spectator's imagination. The result is often very poetic. The reference to a specific place and time is absent and it is difficult for someone to discern some sense of urbanity in these landscapes. The tanks which have provided evidence of the composition is either the interior (objects, furniture, etc.) or the outside world as nature (a tree, the sense of horizon etc). This is a territorial unit where movement and action constituted mainly in reference to the objects while usually absent surfaces that separate or delimiting differentiated sites. The fact that the sense of the city is absent even as a hint from these compositions, is directly related to the absence of surfaces or separating elements the surfaces to be implied spatial subdivisions.

Αν νοούμε την πόλη ως τον ανοιχτό δημόσιο χώρο όπως προκύπτει ως «υπόλοιπο» του κτισμένου, τότε οι δρόμοι και οι πλατείες μας ορίζονται μέσω της διάταξης των κτηρίων της. Ο χαρακτήρας των δημοσίων χώρων δεν ορίζεται όμως μόνο από τα γεωμετρικά τους χαρακτηριστικά ή τη θέση τους στον αστικό ιστό αλλά και από την δυνατότητά τους να επικοινωνούν ή να αναφέρονται στα κτήρια που τους περιβάλλουν. Οι αναλογίες των μετώπων των κτηρίων σε σχέση με τον κενό χώρο, αλλά και το πλήθος και η διάταξη των ανοιγμάτων που φέρουν, θα επιτρέψουν ή θα αποτρέψουν συναντήσεις και σχέσεις μεταξύ των δυο κόσμων (του ιδιωτικού και του δημοσίου). Αντίστοιχα, οι συνθήκες του χώρου της σκηνικής δράσης υποαγορεύονται από τη διαχείριση των επιφανειών που τον περικλείουν. Τα ανοίγματα σε κάθε περίπτωση αποστέλνουν διαύλους επικοινωνίας μεταξύ της δημοσίας και της ιδιωτικής ζωής. Το κατά πόσο οι επιφάνειες αυτές, επομένως, επιτρέπουν οπτική ή αωματική συνένωση, με τι τρόπο και με σε ποιον βαθμό, εξαρτάται από το κατά πόσο «ανοίγονται» προς τον δημόσιο χώρο, τον χώρο της θεατρικής δράσης, μέσα από «πόρτες» ή «παράθυρα». Έτσι, στην αναπαράσταση των άψκων των κτισμάτων της πόλης, μεγαλύτερη σημασία από το εικαστικό ύψος (που μπορεί να κυμαίνεται από τον απόλυτο ρεαλισμό έως την πιο μεγάλη αφάιρση) αποκτά το τι δράσεις υποαγορεύουν. Στην περίπτωση που η αναλογία κενού και πληθους είναι τέτοια που τα μέγιστα αυτά αδύνατα να συγκροτήσουν όρια, όπως στην περίπτωση του σκηνικού για την παράσταση Day old bread , η πόλη παρουσιάζεται αποσπασματική. Ως συνέπεια, ο δημόσιος χώρος αποτυπώνεται περισσότερο ως συνέχεια του εσωτερικού χώρου των κτισμάτων παρά ως διακριτή χωρική οντότητα. Η αναπαράσταση αυτή αναφέρεται σε άλλου τύπου κοινωνικές σχέσεις από αυτές που θα όριζαν σημάγια, κλειστά μέγιστα με ελάχιστα ανοίγματα.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, στην περίπτωση που η δράση δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο τόπο της πόλης αλλά στο σύνολό της, τότε η απόπειρα απόδοσης της θα εκφορζόταν μέσω του πολλαπλασιασμού των μετώπων. Υπό μια έννοια, για τη μη ζωγραφική αλλά χωρική αναπαράσταση της πόλης, θα έπρεπε κανείς να εφεύρει τον τρόπο να απαντήσει με σύγχρονους όρους στην αντίστοιχη απόπειρα του Scamozzi στο θέατρο Olimpico, όταν αποπειράθηκε να προεκτείνει τη δράση στους προοπτικούς του δρόμους. Η απάντηση θα έπρεπε να αστίνει ένα είδος διευρυσμένου επομένως «ορίου», όχι πλέον ως επιφάνεια αλλά ως χωρική δομή που ενσωματώνει μέρος της θεατρικής δράσης. Στην παράσταση της Αντιγόνης σε σκηνοθεσία Στ. Τσάκιρη (σκηνικά: Κ. Βαρώτσος), η έλευση του Χορού γίνεται από το βάθος της σκηνής, μέσω μιας ζώνης από παράλληλα τοποθετημένες διαφανείς επιφάνειες που δημιουργούν ένα είδους διαπερατού τείχους. Ο Χορός, με τη βοήθεια του φωτισμού, έρχεται από μια «πόλη» λαβυρινθώδη ωστόσο «διαφανή».

Σε κάθε μια από τις παραπάνω κατηγορίες σκηνικού χώρου που αναφέρονται έμμεσα ή άμεσα στην πόλη -από την απουσία ορίων διακρισιμότητας έως τη διάκρισή τους σε διαδιδάστατες επιφάνειες και χωρικές δομές- προβάλλεται και μια άλλη κατηγορία αντίληψης για τη δημοσία ζωή. Αν το αναπαριστάμενο έχει τη δική του συμβολή στη διαμόρφωση της αναφοράς, τότε οι αναπαραστάσεις αυτές προσφέρουν στον προβληματισμό γύρω από τον δημόσιο χώρο που αναζητούμε ή απορρίπτουμε. Σε αναφορά πάντα με το θεατρικό κείμενο και την επί σκηνής ερμηνεία, η ποιητική των «σκηνικών πόλεων», δεν είναι μόνο ερμηνευτική της πραγματικότητας αλλά ικανή να ενεργοποιεί την επιθυμία μας για μια άλλη πόλη. Αν αναζητούμε τον δημόσιο χώρο των συναντήσεων, τον τόπο που μας επιτρέπει να διασταυρωθούμε με τους άλλους, τότε αυτές τις συνθήκες συνένωσης οφείλει να αναπανήσει και η πραγματική πόλη μέσω του σχεδιασμού όπου και όταν υπολείπεται. Και το θέατρο προσφέρει μέσω του δικού του κώδικα ενδιαφέροντα στοιχεία στην κατεύθυνση αυτή.

If we understand the city as the open public space shown as the 'rest' of the one, then the streets and our squares are defined by the layout of the buildings. The character of public spaces is not only defined by their geometrical characteristics or their position in the urban fabric but also by their ability to communicate or refer to the buildings that surround them. The proportions of the fronts of the buildings in relation to the empty space, as well as the number and arrangement of openings bearing will allow or prevent encounters and relations between the two worlds. (Private and public) Respectively, the conditions of space of the stage action are dictated by the management of the surfaces that include it. The openings in each case are communication channels between the public and private life. Whether these surfaces thereby enable visual or physical intercourse , in what manner and to what extent , depends on how they 'open' to the public space, the space of theatrical action through the 'doors' or 'windows'. So at the representation of the facades of the city buildings, more important than the pictorial style (which can range from the absolute realism to the greatest abstraction) is what actions dictate. If the ratio between the vacant and complete is such that the fronts are unable to set limits as in the case of the stage for the show Day old bread (by Arthur Sainer, directed by Crystal Field, set design by Donald L. Brooks at Theatre for the New City 1976) the city is presented dilapidated. As a consequence, the public space is depicted more as sequence of the interior of the buildings rather than as a distinct territorial entity. This representation refers to other types of social relationships than those that would define compact, closed fronts with few openings.

One could argue that if the activity does not refer to a specific place of the city, but as a whole, then the attempted performance would be expressed through the proliferation of the fronts. In one sense , for the not pictorial but a territorial representation of the city, one should invent the way to respond to contemporary conditions in the respective attempt of Scamozzi at the Olimpico theater, when he tried to extend the action in perspective roads. The answer should therefore set up a kind of extended 'limit' no longer as a surface but as a spatial structure that incorporates part of the theatrical action. In the performance of "Antigone" directed by St. Tsakiris (props: K. Varotsos) the arrival of the chorus is from the back of the stage through a zone of parallel spaced transparent surfaces that create a kind of permeable wall. The chorus with the help of lighting comes from a labyrinthine however "transparent" city'.

In each of the above categories of scenery areas referred indirectly or directly in the city – from the absence of separation limits to the distinction into two-dimensional surfaces and spatial domes- another perception category for the public life is displayed. If the represented has its own contribution to the shaping of the report, then these representations offer to the concern on the public space we seek or reject. Referring always to the theatrical text and its stage interpretation the poetics of 'scenic cities', is not only interpretation of reality but capable of activating our desire for another city. If we are seeking the public area of meetings, the place that allows us to cross with others, then the actual city must regain these meeting conditions through design where and when remains. And the theater offers , through its own code, interesting elements towards this direction.



Photo 1: © Clarissa Bonet, City Space
Photo 2: © Woyzeck Robert Wilson, Betty Nansen, Teatret in Copenhagen, 2000

Η **Αριάδνη Βοζάνη** είναι αρχιτέκτων μηχανικός και σκηνογράφος. Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη (1968) και ολοκλήρωσε σπουδές αρχιτεκτονικής στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ), στο University College London/Bartlett (MArch) και στην Architectural Association School of Architecture (PhD) με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών. Ως επίκουρη καθηγήτρια της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ διδάσκει Αρχιτεκτονική Σύνθεση και Θεωρία. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και αρχιτεκτονικό έργο σε συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά, έχει συμμετάσχει σε συνέδρια και εκθέσεις αρχιτεκτονικής και υπήρξε τακτικό μέλος στο Διοικητικό Συμβούλιο της Εθνικής Πινακοθήκης (2011-2014). Από το 1998 διατηρεί αρχιτεκτονικό γραφείο και έχει βραβευτεί σε 9 ελληνικούς και πανευρωπαϊκούς αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς. Παράλληλα με την αρχιτεκτονική έχει εργαστεί ως σκηνογράφος σε 20 παραστάσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Ariadni Vozani is architect and stage designer. She studied at the School of Architecture of National Technical University of Athens (NTUA), the Bartlett/University College London (MArch) and the Architectural Association School of Architecture (PhD). She is assistant professor at the School of Architecture of NTUA. As an architect she has been involved in various architectural projects concerning private houses and also public and landscape spaces. She has won 9 awards and distinctions in greek and international architectural competitions. Since 1996 she has worked as a stage and costume designer for 20 theatre productions. She has published articles in architectural reviews, books, exhibition catalogues and conference proceedings. She has been a member of the Administration Board of the National Gallery of Greece (2011-2014).

vozaniariadni.com
www.arch.ntua.gr/person/127



ΒΟΥΛΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

ΤΟ ΚΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος του Προέδρου της Βουλής των Ελλήνων	σελ. 9
Εισαγωγικό σημείωμα <i>Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη</i>	σελ. 11
Τα Παλαιά Ανάκτορα ως υπόδειγμα της αστικής αρχιτεκτονικής του αθηναϊκού Κλασικισμού <i>Μάνος Γ. Μπίρης</i>	σελ. 15
Το κτήριο της Βουλής των Ελλήνων: διαχρονικό σύμβολο και τοπόσημο της πρωτεύουσας <i>Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη</i>	σελ. 21
Η οικοδόμηση των Ανακτόρων της Αθήνας <i>Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς, Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη</i>	σελ. 37
Τα Παλαιά Ανάκτορα των Αθηνών στην οθωνική περίοδο <i>Κωνσταντίνα Ε. Μπόττσιου</i>	σελ. 65
Τα Ανάκτορα επί βασιλείας του Γεωργίου Α', 1863-1909. Το αργό λυκόφως: 1909-(1913)-1922 <i>Κώστας Μ. Σταματόπουλος</i>	σελ. 103
Από τα Παλαιά Ανάκτορα των Αθηνών στο κτήριο της Βουλής των Ελλήνων, 1909-2008 <i>Δήμητρα Κατσώτα</i>	σελ. 141
Τα Παλαιά Ανάκτορα: ένα κτήριο σε αναζήτηση νέας χρήσης, 1922-1936 <i>Ελένη Γαρδίκια-Κατσισδάκη</i>	σελ. 173
Έδρα της Βουλής των Ελλήνων: το κτήριο του Κοινοβουλίου και η εξέλιξη του πολιτικού συστήματος, από το 1934 έως τις ημέρες μας <i>Ευάνθης Χατζηβασιλείου</i>	σελ. 191
Η Βασίλισσα της Ελλάδος Αμαλία, πριγκίπισσα του Ολδεμβούργου (1818-1875) και η δημιουργία του Βασιλικού Κήπου της Αθήνας <i>Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς</i>	σελ. 219
Ο Βασιλικός Κήπος στο πέρασμα των χρόνων <i>Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη</i>	σελ. 231
Η διαμόρφωση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη: μία «τομή» στη σχέση του κτηρίου των Παλαιών Ανακτόρων με την πόλη <i>Αριάδνη Βοζάνη</i>	σελ. 243
Βιβλιογραφία	σελ. 259
Βιογραφικά συνεργατών	σελ. 269



1. Το Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη σήμερα.
Φωτογράfsία Χ. Λουκίδη, 2008. Βιβλιοθήκη της Βουλής.

Η διαμόρφωση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη

Μια «τομή» στη σχέση του κτηρίου των Παλαιών Ανακτόρων με την πόλη

Αριάδνη Βοζάνη

Αρχιτέκτων – Λέκτωρ της Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.

Η σημαντικότερη ίσως επέμβαση που δέχεται ο περιβάλλον χώρος του κτίσματος των Παλαιών Ανακτόρων, την περίοδο ακριβώς που αποφασίζεται να στεγάσει τη Βουλή των Ελλήνων, προκύπτει ως αποτέλεσμα της διαμόρφωσης του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη. Η επιλογή της θέσης ανέγερσης του μνημείου μπροστά από τα Παλαιά Ανάκτορα θα αλλάξει οριστικά τον χαρακτήρα του χώρου αυτού, από μεταβατικό χώρο πρόσβασης στο κτήριο σε αυτόνομο χώρο-μνημείο, ενώ τα χαρακτηριστικά της πρότασης που βραβεύεται και τελικά εφαρμόζεται, όπως θα περιγράψουμε στη συνέχεια, είναι τέτοια ώστε να μεταλλαχθεί έκτοτε αποφασιστικά η σχέση του κτηρίου με την πόλη.

Την εποχή που καλλιεργείται η ιδέα κατασκευής ενός Μνημείου για τον Άγνωστο Στρατιώτη (1925), ο χώρος που ανοίγεται μπροστά από την κυρία είσοδο των Παλαιών Ανακτόρων ονομάζεται «πλατεία των Ανακτόρων». Τη διαφορά της στάθμης στο οδόστρωμα της λεωφόρου Αμαλίας από τη στάθμη της εισόδου του κτηρίου (7 μέτρα) καλύπτει ενιαίο, σχεδόν, κεκλιμένο επίπεδο χωρίς δαπεδόστρωση, με δύο συμμετρικούς, ως προς την είσοδο του κτηρίου, χώρους φύτευσης.

Η πλατεία αυτή αποτελεί τμήμα ευρύτερης πλατείας, την οποία σχεδίασε αρχικά ο Γκαίρτνερ (Gaertner), με άξονα την οδό Ερμού. Σύμφωνα με τον πρώτο αυτό σχεδιασμό, για τον οποίο χρειάστηκε να τροποποιηθεί το ρυμοτομικό σχέδιο του Κλέντσε (Klenze), μία λεωφόρος αναστυσσόταν παράλληλα και σε επαφή, σχεδόν, με την κύρια όψη του κτηρίου. Η απόφαση της μετάθεσης της λεωφόρου κατά περίπου 100 μέτρα από την όψη του κτηρίου από τον αρχιτέκτονα Χοχ (Hoch), το 1837, διαίρεσε την αρχικά

ενιαία πλατεία σε δύο μέρη: την «άνω» (έως τότε «πλατεία Ανακτόρων») και την «κάτω» (σημερινή πλατεία Συντάγματος). Οι δύο πλατείες είναι ελεύθερες για το κοινό, και παρ' όλο που η «άνω πλατεία», αποτελώντας τον κύριο υπαίθριο χώρο πρόσβασης στα Ανάκτορα, έχει χαμηλή περίφραξη,¹ διατηρεί χαρακτήρα καθαρά δημόσιο, αντανακλώντας την αστική συνείδηση του βασιλιά Όθωνα.

Η ιδέα κατασκευής Μνημείου Άγνωστου Στρατιώτη

Η ιδέα κατασκευής μνημείου για τον Άγνωστο Στρατιώτη συνδέεται άμεσα με την ανάγκη τόνωσης της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η διατύπωση της ανάγκης να αποτυπωθεί στο αστικό τοπίο ένα μνημείο που ν' αποτελεί σταθερή υπόμνηση της θυσίας των Ελλήνων υπέρ του νέου ελληνικού κράτους εντάσσεται στα πλαίσια του σχεδιασμού της πόλης με όρους συμβολικούς και ιδεολογικούς. Το μνημείο αποτρέπει φόρο τιμής στους μέχρι τότε πεσόντες και «υπόσχεται» φόρο τιμής στους πεσόντες που έπονται. Δεν πρόκειται για μνημείο που αναφέρεται σε συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, αλλά στη συνέχεια της ιστορίας του έθνους, με την επιπλέον ιδιαιτερότητα, στην περίπτωση της Ελλάδας, τη γεφύρωση του εκάστοτε παρόντος με το ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων της αρχαιότητας, απ' όπου και κατάγεται η ιδέα απόδοσης τιμών στους άγνωστους πεσόντες των μαχών.

Η ανάγκη υπογράμμισης αυτής της ιστορικής συνέχειας, που έρχεται από το παρελθόν για να προεκταθεί στο μέλλον, οργανικά συνυφασμένη με τον καθαυτό χαρακτήρα του μνημείου, συμβάλλει αποφασιστικά στη διατύπωση των συνθηκών που ορίζουν τον σχεδιασμό της πρότασης: η διαμόρφωση του μνημείου και του χώρου που τον υποδέχεται οφείλουν να έχουν τη δυναμική του στελούς, να περι-



2

λαμβάνουν «κενά» που θα συμπληρώνονται (τους αγώνες που έπονται) ενώ τέλος οφείλουν να παρέχουν τη δυνατότητα νέων εγγραφών που θ' αποτυπώνουν αυτή τη συνέχεια στην πόλη. Ωστόσο η έννοια του «κενού» αποκτά μία επιπλέον διάσταση, όταν απαντάται σε περιπτώσεις δημόσιου χώρου, καθώς ταυτίζεται με τις συνθήκες και την ένταση της παύσης στη συνέχεια της πόλης, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι η αίσθηση του «άδειου χώρου»² χαρακτηρίζει σταθερά αντίστοιχες διαμορφώσεις καθώς μοιάζει, για κάποιο λόγο, ικανή να υποστηρίξει την καταστατική αιτία ύπαρξής τους: την ανάκληση της συλλογικής μνήμης, την επαφή με τον θάνατο.

Αντίστοιχα μνημεία, αφιερωμένα στους αφανείς στρατιώτες που έπεσαν στις μάχες, κατασκευάζονται στην Ευρώπη κυρίως μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, με γνωστότερο αυτό της Γαλλίας, κάτω από την Αψίδα του Θριάμβου στο Παρίσι (1921). Είναι φανερό ότι η απόφαση ανέγερσης τέτοιου τύπου μνημείων σε κάθε ένα από τα κράτη αυτά συνδέεται σαφώς με το ιστορικό πλαίσιο και τις συνθήκες που επικρατούν στη συγκεκριμένη περίοδο και το καθιστούν αναγκαίο για πολύ συγκεκριμένους λόγους. Οι νεκροί πεσόντες είναι εκατομμύρια στην Ευρώπη και η Πολιτεία οφείλει να βρει τρόπους ώστε ν' αποκαταστήσει το αίσθημα συλλογικής απώλειας, εκτονώνοντας, παράλληλα, τα αισθήματα απελπισίας και αγανάκτησης των πολιτών. Έτσι μοιάζει αναπόφευκτη, σχεδόν, στην εποχή αυτή, η προσπάθεια παρέμβασης «με πολιτικά και κρατικά μέτρα στη σχέση της κοινωνίας με τον θάνατο, που μέχρι τότε επαφίετο αποκλειστικά σχεδόν στις φροντίδες των ιδιωτών και των εκκλησιών».³ Η αναφορά, εξ άλλου, στη θυσία των πολιτών υπέρ της πατρίδας συλλογικά, τονώνει εκ νέου το αίσθημα συνοχής των λαών υπέρ ενός κοινού καθήκοντος.

Ωστόσο στην περίπτωση της Ελλάδας, όπως ήδη αναφέραμε, η ιδέα ανέγερσης τέτοιου μνημείου, μετά και τη Μικρασιατική Καταστροφή, υποστηρίζεται και από το ιστορικό δεδομένο ότι η ίδια η σύλληψη του χρέους απόδοσης τιμών στους άγνωστους πεσόντες των μαχών, με την εικονική και συμβολική «ταφή» τους, ανάγεται στην κλασική Αθήνα, με γνωστότερη ίσως την αναφορά στον Επιτάφιο του Περικλή: «μία κλίνη κενή φέρεται εστρωμένη των αφανών, οι αν-μη ευρεθώσιν ες αναίρεσιν» (Θουκυδίδης 2.34.3)⁴ Είναι ενδιαφέρον, δε, να επισημανθεί, ότι η ηθική αυτή υποχρέωση αποτελεί, όπως αναφέρεται και στην *Ελένη* του Ευριπίδη, νόμο της πόλης-κράτους της Αθήνας.⁵ Έτσι αν ο τύπος του μνημείου αυτού συμβάλλει, εν γένει, στη συγκρότηση εθνικής ταυτότητας και συνείδησης, στην Ελλάδα εξυπηρετεί τον συσχετισμό της ταυτότητας αυτής όπως συνεχίζει να διαμορφώνεται, με το ιδανικό της κλασικής αρχαιότητας. Ας μην ξεχνάμε ότι αυτή η διασύνδεση είναι επιθυμητή τουλάχιστον από μία σημαντική ομάδα πολιτικών αλλά και διανοουμένων της εποχής, καθορίζοντας σε πολλές περιπτώσεις επιλογές, που αφορούν στην παραγωγή πολιτισμού και τον σχεδιασμό, γενικότερα.

Όπως θα διαπιστώσουμε, τόσο μέσω της ίδιας της πρότασης που τελικά θα βραβευθεί όσο και της κριτικής που θ' ακολουθήσει, τα χαρακτηριστικά που οφείλει να έχει το μνημείο, ώστε να εκπληρώνει τον ρόλο του ανάλογα με την ιδεολογία μέσω της οποίας διατυπώνονται, είναι πολύ συγκεκριμένα. Κεντρικό ζήτημα της διαμάχης που θ' αναπτυχθεί καθ' όλη τη διάρκεια των σταδίων του ιστορικού του μνημείου – από την προκήρυξη του σχετικού διαγωνισμού μέχρι και την αποπεράτωση του έργου – αποτελεί το ζήτημα της χωροθέτησης του μνημείου στην πόλη.



2. Γενική άποψη της «πλατείας των Ανακτόρων». Φωτογραφία Σ. Ντ. Μόρικ. National Geographic. Νοέμβριος 1925.

3. Ο χώρος μπροστά στην Ανάκτορα κατά τη διάρκεια εργασιών ανάπλασης. Φωτογραφία Γ. Πουλίδη, 1963/1962. Συλλογή Γ. Πουλίδη. ΕΡΤ Α.Ε.

3

Ο διαγωνισμός και το ζήτημα χωροθέτησης

Η προκήρυξη του διαγωνισμού μελέτης για την κατασκευή του μνημείου (Μάρτιος 1926) ορίζει και τον χώρο ανέγερσής του, προκαλώντας τις πρώτες αντιπαραθέσεις για το ζήτημα. «Ο Υπουργός των Στρατιωτικών προκηρύσσει διαγωνισμό μεταξύ Ελλήνων Αρχιτεκτόνων, Γλυπτών και Ζωγράφων, διά την υποβολήν μελέτης ανεγέρσεως τάφου Αγνώστου Στρατιώτου εις την έμπροσθεν των Παλαιών Ανακτόρων Πλατείαν, καταλλήλως προς τούτο διαρρυθμιζομένην [...]»⁶ Η απόφαση ανέγερσης του μνημείου στον χώρο της πλατείας των Ανακτόρων είναι άμεσα συνδεδεμένη με την επιδίωξη του Θεόδωρου Πάγκαλου να στεγάσει στα Ανάκτορα το υπουργείο Στρατιωτικών. Η περίπτωση να συσχετιστεί η θυσία του Αγνώστου Στρατιώτη με το υπουργείο Στρατιωτικών θεωρείται στρατοκρατική και προκαλεί τις αντιδράσεις των φιλελεύθρων πολιτών και διανοουμένων της εποχής. Μία σειρά από αντιπροτάσεις, που αφορούν σε εναλλακτικές τοποθεσίες για την ανέγερση του μνημείου, δημοσιεύονται στον Τύπο της εποχής, επηρεάζοντας τόσο την κοινή γνώμη όσο και την ίδια την Παλιτεία.

Μέσω των αντιπροτάσεων θίγονται διαφορετικού τύπου και σημασίας ζητήματα σε σχέση με το μνημείο. Τα σημαντικότερα από αυτά αφορούν στη λειτουργική του ένταξη στην οργάνωση της πόλης, τον συμβολικό και ιδεολογικό του συσχετισμό με τα κτήρια του άμεσου περιβάλλοντος, αλλά και την ανάδειξη της προοπτικής του ως ταφικού μνημείου, που υπαγορεύει κατά πολλούς την ανάγκη ιερού και απομακρυσμένου περιβάλλοντος από τα κοινά – ένα περιβάλλον ησυχαστηρίου.⁷ Έτσι αν και η ένταξη του μνημείου στο κέντρο της πόλης θα μπορούσε ν' αντιμετωπιστεί ως θεμιτή

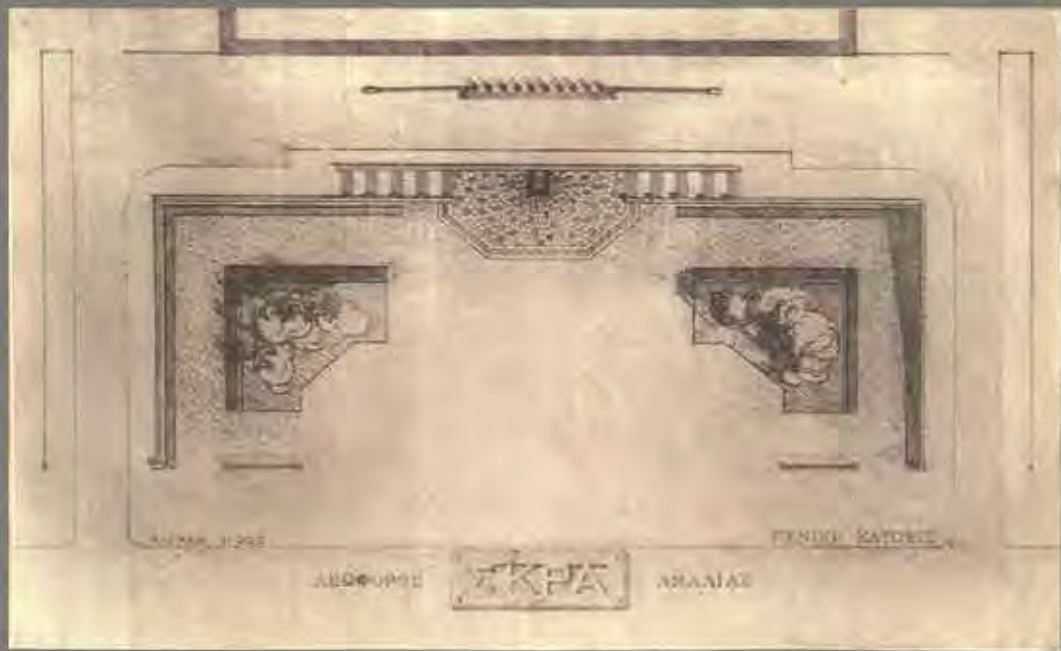
παρέμβαση στον αστικό ιστό, κάποιοι θα υποστηρίξουν ότι η απαιτούμενη ιερότητα δεν μπορεί να προκαλείται από το μνημείο στο περιβάλλον αλλά αντίστροφα, να χαρακτηρίζει το περιβάλλον που θα το φιλοξενήσει, αποτελώντας βασικό κριτήριο για την επιλογή της θέσης ανέγερσής του. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλες οι αντιπροτάσεις σχετικά με τη θέση του μνημείου προσδιορίζουν ως σημαντική παράμετρο την ανάγκη να ικανοποιούνται από το περιβάλλον συνθήκες «ιερότητας» και «σιωπής». Οι συνθήκες αυτές, όπως οσοτυπώνεται στις προτάσεις, μπορούν να προκύψουν μέσω της προσέγγισης του μνημείου σε «ιερά» κτήρια ή σημαντικά ιστορικά μνημεία και τοποθεσίες, εκτός του κέντρου της πόλης, στις περισσότερες των περιπτώσεων.

Μία από τις πρώτες αντιδράσεις, που δημοσιεύεται λίγες μόλις ημέρες μετά την προκήρυξη του διαγωνισμού και προέρχεται από τον καθηγητή της Αρχιτεκτονικής Σχολής, Αντώνη Σώχο, είναι χαρακτηριστική του πνεύματος που επικρατεί και υιοθετείται σχεδόν σε όλες τις επικριτικές απόψεις που θ' ακολουθήσουν. Η βάση της κριτικής του για τη θέση του μνημείου, όπως αυτή επιλέγεται, συνοψίζεται στην άποψη ότι η τοποθέτησή του εκεί αποτελεί «βεστρισμό της εποχής μας και επίδειξη», ενώ ως καταλληλότερη θέση αντιπροτείνει τον ιερό βράχο της Ακρόπολης, «καταπολιεία αθόρυβη, εμπνέουσα σεβασμό», που επιπλέον μπορεί να προκαλέσει την επιθυμητή διασύνδεση με το ιδανικό της αρχαιότητας, «Η λύση στον βράχο μιάς απλής λάρνακας», συνεχίζει, «θα είναι ο μόνος δυνατός κρίκος που θα συνδέει τις δυο εποχές».⁸

Οι αντιδράσεις συνεχίζονται δριμύτερες μετά τη δημοσίευση του πρώτου βραβείου του διαγωνισμού (στις 9 Οκτωβρίου του 1926), και επιπλέον της



4



5

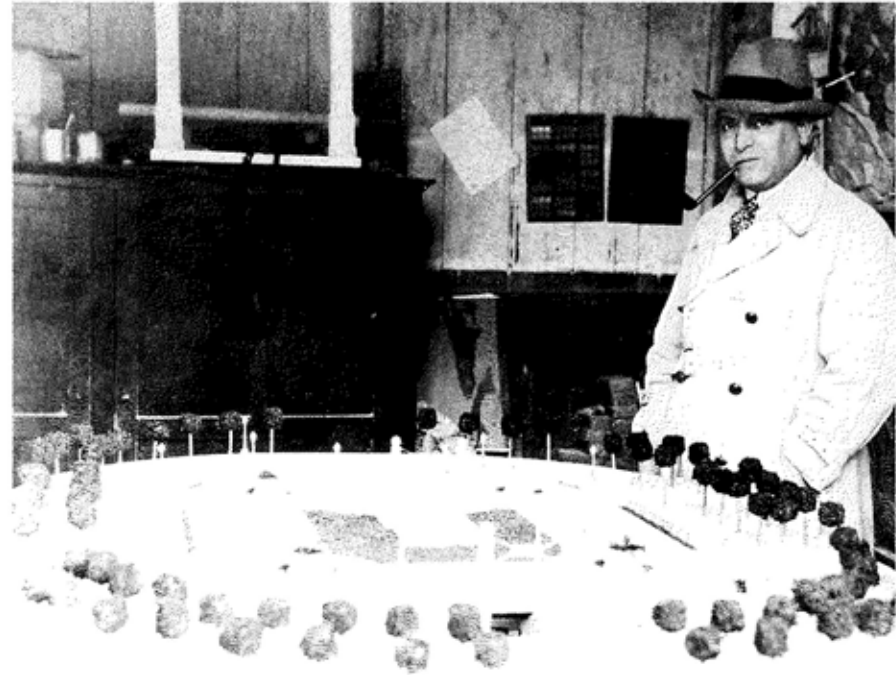


6



7

4. Η πρόταση του Θ. Θωμόπουλου για την κεντρική ανάγλυφη παράσταση του μνημείου, προμελέτη. Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, Μουσείο Μπενάκη.
5. Γενική κάτοψη του μνημείου. Διακρίνεται το όνομα «Σκρα», ψευδώνυμο της μελέτης του Εμμ. Λαζαρίδη. Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, Μουσείο Μπενάκη.
6. Σχέδιο όψης του μνημείου, που υποβλήθηκε από τον Εμμ. Λαζαρίδη στον διαγωνισμό. Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, Μουσείο Μπενάκη.
7. Προσπικτό του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη, προμελέτη. Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, Μουσείο Μπενάκη.
8. Ο Εμμανουήλ Λαζαρίδης (1894-1961) δίπλα σε πρόπλασμα του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη. Φωτογραφία. Συλλογή Α. Παυλίδου.



8

κριτικής για την ακαταλληλότητα του τόπου, και αφορούν πλέον και στην αμφισβήτηση της συγκεκριμένης επίλυσης. Υπέρ τόσο του βραβείου όσο και της επιλογής της τοποθεσίας τίθενται δημόσια σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, όπως οι Φώτος Πολίτης, Κωνσταντίνος Μαλέας, Αλέξανδρος Νικολούδης, Μιχαήλ Τόμπρος αλλά και ο ακαδημαϊκός και καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών στο Παρίσι, Μπουσέ.⁹ Το ζήτημα της τοποθεσίας, ωστόσο, παραμένει κυρίαρχο στις κριτικές, ενώ στις αντιπροτάσεις τώρα περιλαμβάνονται το πεδίο του Άρεως, το Στάδιο, ο λόφος του Αρδηττού, η Ακρόπολη, ο λόφος του Φιλοπάππου, ο Κεραμεικός, ο χώρος δίπλα από τη Μητρόπολη, με το παρεκκλήσιο του Αγίου Ελευθερίου κ.ά.¹⁰

Αποτέλεσμα των αντιδράσεων αποτελεί η διά νόμου σύσταση επιτροπής τον Ιούλιο του 1927. Η επιτροπή αποτελείται από καθηγητές της Αρχιτεκτονικής Σχολής και της Σχολής Καλών Τεχνών του Ε.Μ.Π., αλλά και από τον Μητροπολίτη Αθηνών, τον Δήμαρχο Αθηναίων, τον Νομάρχη και ανώτερους αξιωματικούς. Η ίδια η σύσταση της επιτροπής προβάλλει την πολυπλοκότητα του ζητήματος της αρμοδιότητας για τη λήψη αποφάσεων αντίστοιχων θεμάτων, που αφορούν εν τέλει στην ιδεατή εικόνα της πόλης. Μέσω της απόφασης για την ιδανική θέση του μνημείου διατυπώνεται η ανάγκη της σύνθεσης κοινής ιδεολογίας για την πόλη, η οποία λαμβάνει υπ' όψη σχεδόν ισότιμα τις απόψεις των εκπροσώπων της θρησκευτικής εξουσίας, της Πολιτείας, του Στρατού και των επιστημόνων και καλλιτεχνών του αρμόδιου ανώτατου εκπαιδευτικού ιδρύματος της χώρας. Η επιτροπή αυτή αποφαινεται, εν τέλει, ότι η καταλληλότερη θέση για το μνημείο είναι όντως η πλατεία των Παλαιών Ανακτόρων, ενισχύοντας την πεποίθηση των φιλελεύθερων, ότι η επιλογή αυτή αποτυπώνει την ισχύ των πιο συντηρητικών δυνάμεων της χώ-

ρας, ειδικότερα του στρατού.¹¹ Όμως η διαμάχη περί της χωροθέτησης του μνημείου θα λάβει τέλος, με την απόφαση του υπουργικού συμβουλίου (στις 18 Ιουνίου του 1928), να εγκρίνει την απόφαση της επιτροπής και ν' αναθέσει την εκπόνηση των οριστικών σχεδίων στον αρχιτέκτονα του πρώτου βραβείου, Εμμανουήλ Λαζαρίδη.

Το όλο ζήτημα των αντιδράσεων περί του τόπου ανεγέρσεως, όπως προαναφέρθηκε, έχει συγκεκριμένα ερείσματα. Το σύμβολο του μνημείου είναι ίσως από τα ιερότερα στη συλλογική συνείδηση των Ελλήνων, ιδιαίτερα κατά την εποχή εκείνη όπου οι μνήμες από τους αγώνες και τις θυσίες ήταν πολύ νωπές. Η θέση του χώρου που φιλοξενεί το μνημείο και ο τρόπος κατά τον οποίο ο χώρος συνδιαλέγεται, πλέον, με την πόλη, εκφράζει αναπόφευκτα ιδεολογικές και πολιτικές αντιλήψεις της περιόδου εκείνης, ωστόσο έχει σημασία να υπογραμμιστεί, ότι η συγκεκριμένη επιλογή –που τελικά κατοχυρώνεται– αφορά στον άμεσο συσχετισμό του με συγκεκριμένο κτήριο, η χρήση του οποίου την εποχή αυτή είναι υπό διαπραγμάτευση, ενώ το ίδιο αυτό κτήριο έχει γνωστό παρελθόν και αβέβαιο μέλλον, και φυσικά εδώ δεν εννοείται άλλο, παρά το κτήριο των Παλαιών Ανακτόρων.

Την ευθύνη ανέγερσης του μνημείου στον χώρο στον οποίο αναφερόταν η προκήρυξη, θα πάρει, εν τέλει, ο Ελευθέριος Βενιζέλος το 1929, ο οποίος, ταυτόχρονα σχεδόν, αποφασίζει τη μετατροπή των Παλαιών Ανακτόρων σε κτήριο στέγασης της Βουλής των Ελλήνων. Ο ίδιος θα υπερασπιστεί και την άποψη ότι το μνημείο σχετίζεται με τη δημοκρατία και πρέπει, εν τέλει, ν' αναφέρεται σ' αυτήν, επομένως η άμεση γειννάσή του με το κτήριο της Βουλής των Ελλήνων, και μάλιστα στο κέντρο της πρωτεύουσας –όπως συμβαίνει αντίστοιχα και σε άλλες πρωτεύουσες της Ευρώπης– είναι η ικα-



9

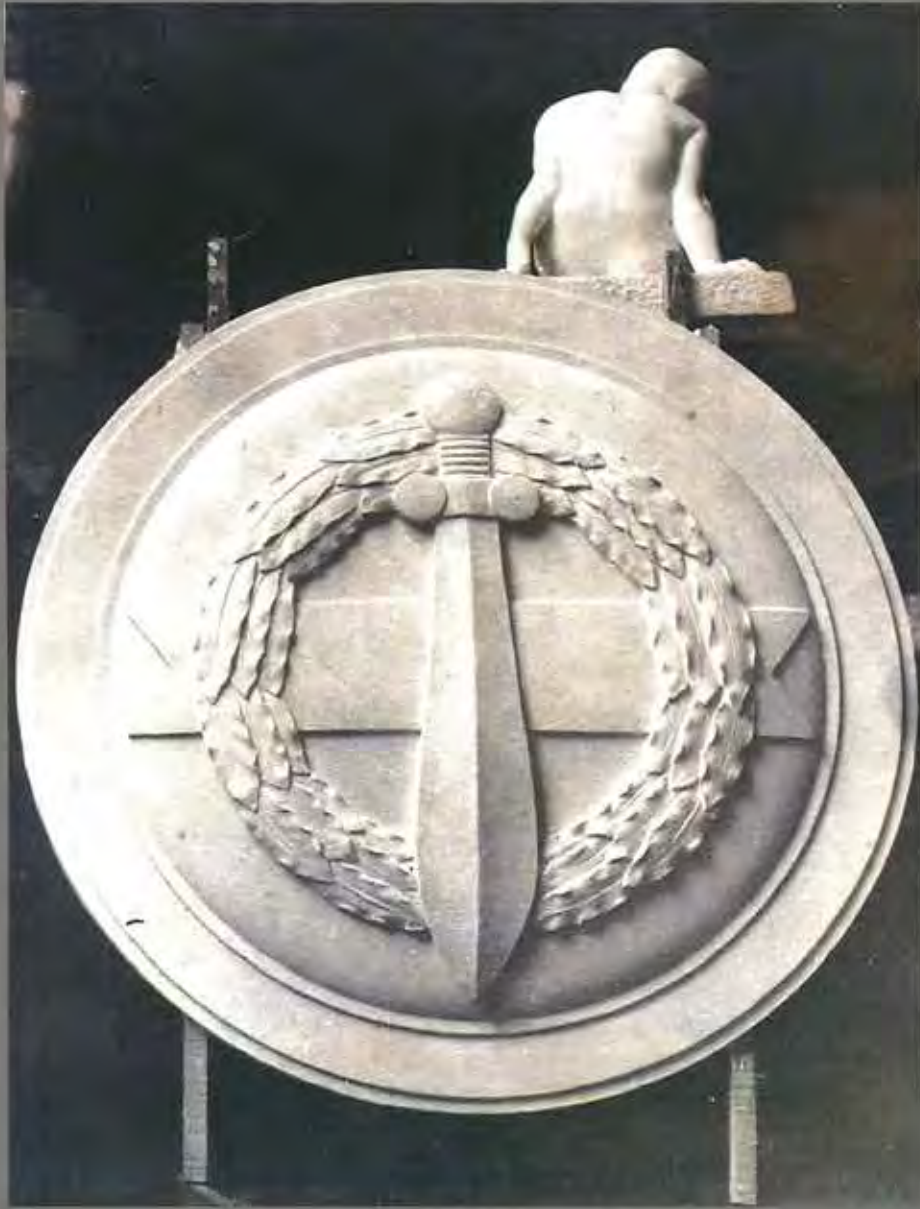
νοποιητικότερη λύση. Η απόφαση αυτή δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την εκτίμηση του Βενιζέλου για την ποιότητα σχεδιασμού και τη συμβολική διάσταση της σχέσης που αναπτύσσεται μέσω της συγκεκριμένης διαμόρφωσης που περιλαμβάνει το μνημείο με το κτήριο της Βουλής, παρά τη διατύπωση σημαντικού αντιλόγου, όπως περιγράφεται παρακάτω.

Η βραβευθείσα πρόταση

Τα αποτελέσματα του διαγωνισμού θα δώσουν τα πρώτα βραβεία στη μελέτη με το ψευδώνυμο «Σκρα», η οποία έχει υποβληθεί από τον αρχιτέκτονα Έρμανουήλ Λαζαρίδη (1894-1961), Έλληνα της Κωνσταντινούπολης με ευρωπαϊκές αποudές, που επιστρέφει στην Ελλάδα με σαφείς, μεν, επιρροές από την παράδοση της École des Beaux-Arts αλλά και την πρόθεση να σχεδιάσει με όρους «ελληνικούς», είναι δε από τους αρχιτέκτονες της γενιάς του που άφησαν προσωπικό στίγμα στην πόλη, τόσο μέσα από δημόσια όσο και ιδιωτικά έργα. Την περίοδο που προηγείται του βραβείου για τη διαμόρφωση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη, ο Λαζαρίδης, ως προϊστάμενος των Τεχνικών Υπηρεσιών του Δήμου Αθηναίων επί δημαρχίας του βενιζελικού Σπυρίδου Πάτση, θα έχει την ευκαιρία να εκπαιθώσει σειρά δημοτικών έργων που αφορούν, μεταξύ άλλων, στη μελέτη διαρρύθμισης του εσωτερικού χώρου του σταθμού του υπόγειου σιδηροδρόμου στην πλατεία Ομονοίας, του δημοτικού Σιαθμού Αυτοκινήτων της οδού Λισσαίων του Οστεφουλίου του Α' Νεκροταφείου Αθηνών και έργα υγιεινής και εξωραϊσμού, με επιμέρους κατασκευές των πλατειών Συντάγματος, Κλαυθμώνος, Κάνιγγας, Αμερικής, κ.ά.⁹ Έχει ήδη, δηλαδή, εμπειρία σε έργα υπαίθριου δημόσιου

χώρου που ανήκουν στον δήμο, ακόμη κι αν αυτό είναι μικρής κλίμακας, ενώ παράλληλα μελετά από κτηριακά έργα έως εσωτερικές διαρρυθμίσεις, με γνωστότερη αυτή της επισκευής του Δημοτικού Θεάτρου – έργου του Εονστ Τσίλλερ (Ernst Ziller) – το οποίο εν τέλει κατεδαφίζεται το 1940. Το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη παραμένει το γνωστότερο, ίσως, από τα έργα του, τα οποία περιλαμβάνουν ακόμη το Γενικό Λογιστήριο του Κράτους (Κοραή-Γαλανοσημίου) και το κτήριο των γραφείων του Ο.Τ.Ε. (Κοραή-Σταδίου), ενώ εξαιρετικό παραμένει το ανεκτέλεστο έργο του, μέσω του οποίου αφορούσε διακρίσεις σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς της εποχής.

Σημαντικότερη επέμβαση στην πρόταση για τη διαμόρφωση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη αποτελεί η εκτεταμένη εκκαμφή στο φυσικό προανές που εκτείνεται μπροστά από το κτήριο των Παισιών Ανεικτόρων, αποτελώντας τη μέχρι τότε «πλατεία των Ανεικτόρων» και η δημιουργία επίπεδης, σχεδόν πλατείας στη στάση του οδοστρώματος της Λεωφόρου Αμαλίας. Τη νέα πλατεία περιβάλλει αναλημματικός τοίχος σχήματος «Π» και «κωνοειδής καλυπτή, «μεθοδική» από σφαιρλίθους μεγάλων διαστάσεων. Ο τοίχος των βάθους του σχήματος, που φτάνει στα 7 μέτρα, παραλαμβάνει την ανάγλυφη παράσταση του Άγνωστου Στρατιώτη ενώ σε απόσταση 5 μέτρων από αυτόν δύο επιπέδα τοίχια ορίζουν τις δύο συμμετρικές, ως προς την ανάγλυφη παράσταση, «α» τον τάφο, «κλίμακες. Ο κλιμακώδης αυτές, με πέντε βήματα βαθμίδων και επτά σκαλοπάτια σε κάθε βήμα, συνδέουν τα επίπεδα της πλατείας του Άγνωστου Στρατιώτη με το επίπεδο της στάθμης του περιβάλλοντος χώρου της εισόδου του κτηρίου της Βουλής, αν και η κύρια καύση τους είναι κυρίως «διακοσμητική» καθώς τα σκαλοπάτια τους προορίζονται ως θεωρεία για τις επίσημες τελετές.¹⁰ Ανάμεσά τους διαμορ-



10



11



12



13

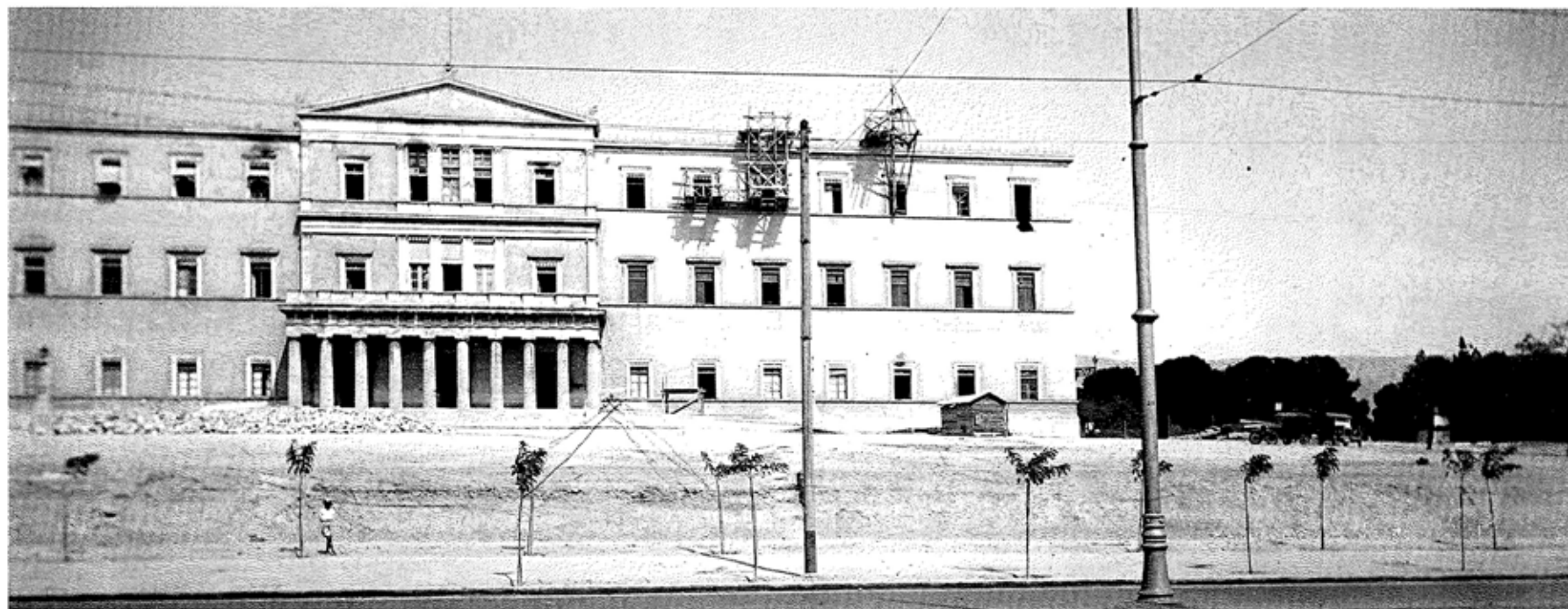


14

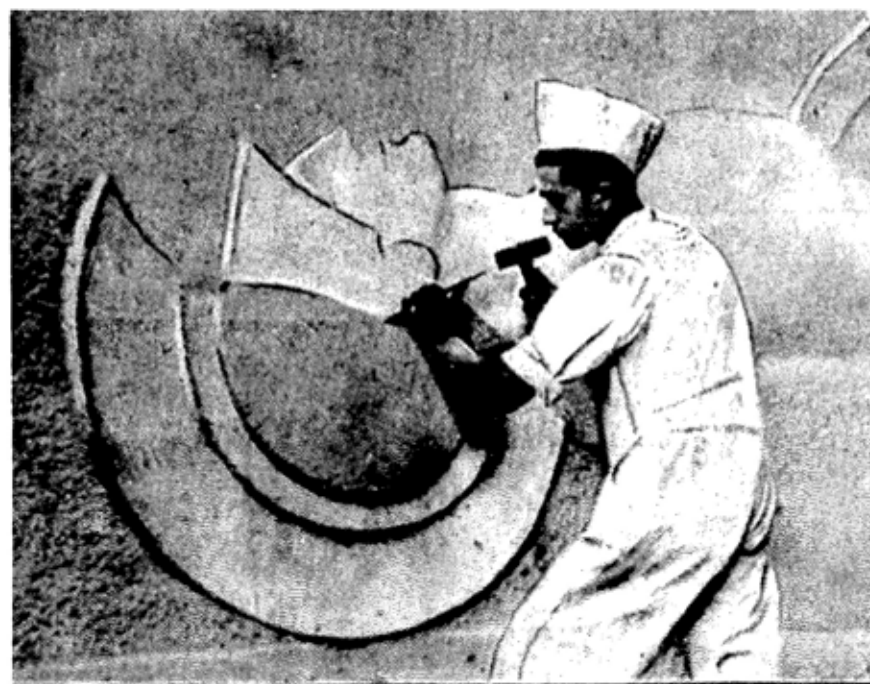


15

9. Πρόπλασμα σε μέταλλο της ανάγλυφης πλάκας με την παράσταση του νεκρού σπλίτη. Συλλογή Α. Παυλίδου.
 10-15. Προπλάσματα των ασπίδων του μνημείου, στο εργαστήριο του Κώστα Δημητριάδη. Αρχείο Κ. Δημητριάδη. Ελληνικό Λογότεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.



16



Ένας νεαρός τεχνίτης λιθοξόος εργάζεται με την σμίλη «ξε-
χονδρώνων» τὸ περίγραμμα τοῦ ἀναγλύφου, ἵνα ἐργασθῆ ἔπει-
τα ὁ γλύπτης ποὺ τὸ ἐκτελεῖ κ. Ρώζ.

17

16. Γενική ὄψη των Παλαιῶν Ανακτόρων στη φάση διαμόρφωσης
του χώρου για την κατασκευή του μνημείου.

Φωτογραφία, Ἀρχεῖο Νεοελληνικῆς Ἀρχιτεκτονικῆς, Μουσεῖο Μπενάκη.

17. Τεχνίτης κατά τη λάξευση τῆς ἀνάγλυφης πλάκας.

Ἔθνος, 25 Σεπτεμβρίου 1931. Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς.

18. Ἔργασίες ἐκχωματώσεων.

Φωτογραφία, 1929. Συλλογὴ Γ. Πουλίδη, ΕΡΤ Α.Ε.



φώνεται μεγάλο ημικυκλικό επίπεδο 36 τετραγωνικών μέτρων, που διαχωρίζεται με τρία σκαλιά από το επίπεδο της πλατείας. Στο μέσον του δεύτερου και μικρότερου, 12 τετραγωνικών μέτρων, ημικυκλικού επιπέδου, που διαχωρίζεται από το προηγούμενο με έναν αναβαθμό, θα κατασκευαστεί ο τάφος, αξονικά τοποθετημένος ως προς την ανάγλυφη παράσταση. Τα δύο τελευταία επίπεδα, που συγκροτούν είδος χαμηλού βήθρου για τον τάφο, διαφοροποιούνται από το βασικό επίπεδο της πλατείας, γεγονός που αποτυπώνεται και στην επεξεργασία τους, τόσο από απόψεως επιλογής υλικών όσο και χάραξης. Έτσι ενώ το βασικό επίπεδο της πλατείας προτείνεται να ασφαλτοστρωθεί, τα δύο επίπεδα της βάσης του τάφου πλακοστρώνονται με διαφορετικά μοτίβα σχεδιασμού.

Πέρα από την ανάγλυφη παράσταση που δεσπόζει εντοιχισμένη στο κέντρο του τοίχου του βήθρου, και η οποία προτείνεται να γίνει από το ίδιο υλικό με τον τοίχο, «ούτως ώστε ως ενιαία ύλη να φαίνεται μεγαλοπρεπέστερη», προτείνεται ακόμη η τοποθέτηση 16 ασπίδων από μπρούντζο σε διάφορα σημεία των τοίχων «που θα εξυμνούν με διάφορες παραστάσεις –έναν πολεμικό σταυρόν, μία τριήρη, ένα βουν κ.τ.λ.– τη θυσία και την ανδρεία. Δίπλα από τις ασπίδες αυτές θα χαραχθούν τα ονόματα των κυριότερων μαχών που έδωσε ο εθνικός στρατός».¹⁵ Επιπλέον διακοσμητικά στοιχεία αποτελούν και τα δύο κυλινδρικά μπρούντζινα δοχεία θυμιάματος στην απόληξη των δύο καθέτων επί της λεωφόρου Αμαλίας πλευρικών τοίχων που περικλείουν τη νέα διαμόρφωση. Για να οριοθετηθεί η πλατεία από το πεζοδρόμιο και τον δρόμο προτείνονται «δύο μικρά διακοσμητικά κιγκλιδώματα δωρικού ρυθμού, όπως άλλωστε απλό και επιβλητικό, δωρικού ρυθμού, γίνεται όλο το μνημείο».¹⁶

Το ζήτημα της αποκοπής του κτηρίου από την πλατεία του

Η τελική διαφορά στάθμης μεταξύ του επιπέδου του περιβάλλοντος χώρου της εισόδου του κτηρίου των Παλαιών Ανακτόρων και του επιπέδου της πλατείας του Άγνωστου Στρατιώτη, επομένως και το ύψος του αναλημματικού τοίχου με την ανάγλυφη παράσταση, είναι συνολικά σχεδόν 7 μέτρα. Η υψομετρική αυτή διαφορά αντιστοιχεί και στο ύψος ορόφων του κτηρίου, με αποτέλεσμα την εντύπωση της δημιουργίας βάσης, με ύψος «τυπικού ορόφου» από την όψη της λεωφόρου Αμαλίας. Η αναλογία αυτή των υψών επιτρέπει την «ανάγνωση» της πρόσοψης του κτηρίου, και ταυτόχρονα της όψης του τοίχου της ανάγλυφης παράστασης, ως ζωνών της ίδιας κατασκευής. Η πρόσληψη του μνημείου ως «μέρους» της κατασκευής του κτίσματος προκαλεί επιθυμητούς συνειρμούς σε συμβολικό επίπεδο, αργότερα: τη βάση του κτηρίου της Βουλής, βήθρου της Δημοκρατίας, αποτελεί η διαμόρφωση ενός ταφικού μνημείου, αφιερωμένου στους αγώνες του νεώτερου ελληνικού έθνους.

Το συγκεκριμένο αυτό συστατικό στοιχείο της πρότασης, ωστόσο, βρίσκει μεγάλο μέρος των αρχιτεκτόνων –και όχι μόνο– αντίθετους. Η υψομετρική διαφορά που προτείνεται με τη μεγάλη εκκαφή αποκόπτει σαφώς το κτήριο από την πλατεία, που μέχρι τότε εκτεινόταν μπροστά από την πρόσοψη και την κύρια είσοδο και αποτελούσε τον κύριο χώρο μετάβασης από την πόλη προς τα Παλαιά Ανάκτορα. Το κτήριο έχανε την επαφή του με τη γη, στην οποία μέχρι τότε εδραζόταν, ενώ ταυτόχρονα αλλοιωνόταν η φυσική τοπογραφία στο σημείο εκείνο της πόλης, όπου αυτή είχε παραμείνει



19



20



21

19-20. Στιγμιότυπα από την τελετή των αποκαλυπτηρίων του μνημείου, 25 Μαρτίου 1932, σε εφημερίδες της εποχής.

21. Κατάθεση στεφάνου την ίδια μέρα, *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Μαρτίου 1932, Βιβλιοθήκη της Βουλής.

αλώβητη. Επιπλέον το τεχνητό αυτό βάθρο προσέδιδε στο κτήριο τη «μνημειακότητα» που αντιστρατεύονταν, εν μέρει, στην απλότητα και τη «μειωσιμότητα» που το χαρακτήριζαν. Το ζήτημα της σχέσης του αναλημματικού τοίχου με το κτίσμα, η προβληματική του εάν «κωρίζει, συνδέει, υποβαστάζει ή ακόμα και εξάγει το κτήριο των ανακτόρων» θα συνεχίσει να προκαλεί έντονα διάλογο, ακόμη και μετά τα επίσημα εγκαίνια του μνημείου. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Ζαχαρία Παπαντωνίου, λίγες ημέρες μετά τα εγκαίνια, ο οποίος, ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, τότε, είχε από νωρίς λάβει ενεργό μέρος στις αντιδράσεις και τον σχετικό διάλογο που αναπτύχθηκε ενώ χαρακτηριστικά είχε δηλώσει: «Χάσαμε την ήρεμη όψη του βαυαρικού κτηρίου για να κερδίσουμε ο: Γιος θα τα έλεγε! Τον αισθητικό επιόλητη ότι το κτήριο των Ανακτόρων είναι στον αέρα!»

Οι αντιδράσεις για την επέμβαση αυτή θα συνεχίζονται έντονα σε όλη τη φάση της κατασκευής, όταν κατά τη διάρκεια των έργων θα δημιουργήσει ιδιαίτερη αίσθηση η αλλοίωση αυτή στην εικόνα της πόλης, σε αναφορά με τον χώρο που είχε ήδη εγγραφεί στη συλλογική μνήμη από την εποχή της ανέγερσης των Ανακτόρων. Είναι γεγονός ότι η επέμβαση σε οποιοδήποτε υπαίθριο δημόσιο χώρο –ιδιαίτερα όταν μεταβάλλεται η βασική του φυσιογνωμία– προκαλεί αναμφισβήτητο σοκ στους πολίτες, αφού διαταράσσεται και η σχέση τους με αυτόν: με κάθε κατεδόφηση κατεδαφίζεται και η «συνέχεια» των αναφορών που έχουμε με τον τόπο, τόσο σε προσωπικό όσο και συλλογικό επίπεδο. Η ρήξη αυτή συνεπάγεται τη δύσκολη και χρονοβόρο διαδικασία αποκατάστασής της και είναι επόμενο να συνοδεύεται από μεγάλη επιφυλακτικότητα για τις νέες δομές με τις οποίες μας ζητείται να συμβιώσουμε. Επιπλέον οποιαδήποτε νέα διαμόρφωση εντόσσεται αναγκαστικά σε συγκεκριμένο πλαίσιο, που ορίζονται από γνώριμα συστατικά στοιχεία της πόλης: κτήρια, δρόμους και πλατείες. Καθώς δεν μπορούν άμεσα ν' αφομοιωθούν οι νέες σχέσεις που παράγονται μεταξύ του πλαισίου που υποδέχεται τη νέα πρόταση και της πρότασης αυτής καθαυτής, το αποτέλεσμα περιγράφεται με χαρακτηρισμούς που καταδεικνύουν ακριβώς αυτή την ανοίκεια κατάσταση: πρόκειται περί «τέρας». Ο τίτλος του δημοσιεύματος της 20ής Αυγούστου 1931, στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, είναι ενδεικτικός: «Ο Άγνωστος Στρατιώτης. Γίως εγεννήθη το τέρας». Αν και το δημοσίευμα αναφέρεται στο ανάγλυφο, ο τίτλος θα μπορούσε κάλλιστα ν' αφορά στο σύνολο του έργου του μνημείου. Είναι επόμενο ότι η απαίτηση να γίνει άμεσα αποδεκτός ένας χώρος που έρχεται ν' αντικαταστήσει μέρος της συλλογικής εμπειρίας και μνήμης και οργανώνεται σε σχέση μ' ένα οικείο περιβάλλον, αποσπασμένο από το μέχρι πρότινος «οργανικά» του στοιχεία, είναι καταδικασμένη να φέρνει αντιδράσεις.

Στην περίπτωση της διαμόρφωσης του μνημείου οι αντιδράσεις δεν αφορούν, φυσικά, μόνο στο ζήτημα της εκκαμψής –αν και αυτή αποτελεί, ίσως, τη σημαντικότερη επέμβαση στον χώρο– αλλά και στο συνολικό χαρακτήρα της πρότασης, με επίκεντρο, από μια χρονική στιγμή και μετά, την καλλιτεχνική αξία της ίδιας της ανάγλυφης παράστασης. Η παράσταση αυτή αποτελεί κεντρικό στοιχείο του σχεδιασμού και η κριτική συνδέεται άμεσα με την αντίδραση στις μεθοδεύσεις που ακολουθήθηκαν και στα πρόσωπα που ενεπλάκησαν για την αντικατάσταση της πρότασης που είχε αρχικά υποβληθεί στη μελέτη του διαγωνισμού.



22



23

22-23. Προσκύνημα στο μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη κατά τον εορτασμό για την Απελευθέρωση, Οκτώβριος 1944. Φωτογραφίες, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Το ζήτημα της πατρότητας της ανάγλυφης παράστασης

Στην πρόταση που βραβεύεται, συνεργάτης του αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη είναι ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος, ο οποίος έχει επιμεληθεί την κεντρική ανάγλυφη παράσταση στην οποία απεικονίζεται «ο άγνωστος στρατιώτης να πίπτει και η Ελλάδα στοργικά να τον παραλαμβάνει διά την αιωνιότητα».¹⁸ Η παράσταση αυτή επιλέγεται από τον Λαζαρίδη μεταξύ των δύο προτάσεων που κάνει ο Θωμόπουλος: «η μεν πρώτη ήτο ειρηνική γύρω από τα σύμβολα των ελληνικών θεμάτων, η δε δεύτερα, η προκριθείσα, είναι πολεμική συμφώνως προς το θέμα και τον σκοπό του στρατεύματος»,¹⁹ υπενθυμίζοντας ότι η απόδοση «του θέματος» ακόμη και της ανάγλυφης παράστασης αφορά πάντα στην ερμηνεία που αποδίδεται στο μνημείο, ανάλογα με την προοπτική της ιδεολογίας που εκφέρει άποψη. Είναι προφανές ότι η αρμόζουσα για τον σκοπό παράσταση πρέπει να συνάδει με τις απόψεις του υπουργείου Στρατιωτικών, που δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ήταν ο Αγνοθέτης και ο κύριος του έργου, και ενέκρινε, μέσω της τεχνικής του επιτροπής, τις περαιτέρω μελέτες για την κατασκευή.

Μετά τη βράβευση, και ενώ ο Θωμόπουλος συντάσσει ιδιωτικό συμφωνητικό με τον Εμμανουήλ Λαζαρίδη για την εργοληψία της ανάγλυφης παράστασης ως πνευματικά κύριος του συγκεκριμένου τμήματος του έργου, έρχεται σε ρήξη μαζί του, παρακάμπτεται και αντικαθίσταται με τον Φωκίωνα Ρωκ. Η παράκαμψη του Θωμόπουλου μεθοδεύεται από τον Λαζαρίδη, με το επιχείρημα ότι το αρχικό έργο είχε «κίνησιν και σύνθεσιν φεύγουσα», η οποία δεν εντασσόταν στον χαρακτήρα της συνολικής μελέτης. Ο Λαζαρίδης δεν αρνήθηκε ποτέ τη συμμετοχή του Θωμόπουλου στον διαγωνισμό, υποστήριξε,

ωστόσο, ότι είχε το δικαίωμα να ζητήσει την τροποποίηση του αναγλύφου. Ο ίδιος ο Θωμόπουλος θα καταγγείλει ότι το ζήτημα προέκυψε μετά από διαφωνία για την αμοιβή του από τον Λαζαρίδη, ο οποίος, μετά τη βράβευση του, θέλησε «ως εργολάβος πλέον να κερδοσκοπήσει».²⁰ Το νομικό κώλυμα για την απομάκρυνση του Θωμόπουλου παρακάμφθηκε, καθώς για την υποβολή της μελέτης του διαγωνισμού –ως μη απαιτούμενο– δεν αναγράφονταν πουθενά το όνομα του γλύπτη, υπήρχε όμως σαφώς ηθικό ζήτημα, ειδικά με την τροπή των γεγονότων που ακολούθησαν σχετικά με το θέμα. Ο ίδιος ο υπουργός Παιδείας, Γ. Παπανδρέου, θα ορίσει τον Καθηγητή Γλυπτικής και Διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών, Κώστα Δημητριάδη, ο οποίος είναι προσωπικός φίλος όχι μόνο του ίδιου αλλά και του Ελευθερίου Βενιζέλου, ως τον πλέον αρμόδιο για ν' αποφασίσει σχετικά με το θέμα. Ο Δημητριάδης –ο οποίος ορίζεται επιπλέον και ως επιβλέπων σε όλα τα καλλιτεχνικά τμήματα του μνημείου– θα εισηγηθεί ώστε ν' αναστεθεί η σύνθεση της ανάγλυφης πλάκας στον Φωκίωνα Ρωκ, βοηθό του στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Όταν στις 17 Δεκεμβρίου του 1930 η επιτροπή εγκρίνει τη νέα πρόταση του Ρωκ, με την παράσταση του νεκρού οπλίτη, επικυρώνεται και τυπικά η αντικατάσταση του Θωμόπουλου και του έργου του, ενώ ο ίδιος ο Δημητριάδης θα οριστεί επόπτης της εκτέλεσης των εργασιών του Ρωκ. Ωστόσο ήδη από τον Σεπτέμβριο του 1931 οι αντιδράσεις για την καλλιτεχνική αξία της νέας πρότασης, τις μεθοδεύσεις που οδήγησαν στη νέα ανάθεση αλλά και για συμμετοχή στη φιλοτέχνηση του έργου παλού τεχνίτη έναντι υπέρογκου, για την εποχή, ποσού, είναι έντονες. Ο καλλιτεχνικός κόσμος συμμερίζεται την αγανάκτηση του Θωμόπουλου και τόσο ο αντιπολιτευόμενος Τύπος όσο και συμπολιτευ-



24

όμενες εφημερίδες προβάλλουν ιδιαίτερα το θέμα, απαιτώντας εξηγήσεις για τις κινήσεις που έχουν γίνει, αναγκάζοντας τον ίδιο τον Βενιζέλο να δηλώσει δημόσια την εμπιστοσύνη του στον Δημητριάδη για την ποιότητα του έργου. Οι αμφιβολίες για την πατρότητα, τελικά, της ανάγλυφης παράστασης, που μέχρι σήμερα υποστηρίζεται ότι στην ουσία ανήκει στον Δημητριάδη,²¹ δεν είναι εντελώς αβάσιμες. Ένας δεύτερος –και τελευταίος– γύρος αποδοκιμασίας σχετικά με την αισθητική του έργου θα κορυφωθεί μετά τα εγκαίνια του μνημείου. «Τώρα που συνετελέσθη το κακό και το αντιλαμβάνονται όλοι, μόνο κοινή βοή θα ήταν δυνατόν να εκτοπίσει το τρομερό γλυπτό και να το αντικαταστήσει με οποιαδήποτε επιγραφή. Κοινή βοή».²²

Η υλοποίηση της πρότασης – Συνολική αποτίμηση

Τον Απρίλιο του 1929 έγινε η έναρξη των χωματουργικών και προπαρασκευαστικών εργασιών της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης του χώρου που θα περιλάμβανε το μνημείο. Το έργο αποπερατώθηκε τρία χρόνια αργότερα, τον Μάρτιο του 1932, όποτε έγιναν και τα εγκαίνια του μνημείου στην εθνική εορτή της 25ης Μαρτίου, σε μεγάλη τελετή που κράτησε όλη την ημέρα, με όλους τους θεσμικούς εκπροσώπους του κράτους και καταθέσεις στεφάνων αντιπροσώπων ξένων κρατών, με κανονιοβολισμούς από τον Λυκαβηττό, βραδινή λαμπαδηφορία 3.000 ανδρών της Φρουράς Αθηνών και επιπλέον τη φωταγώγηση για πρώτη φορά του Παρθενώνα, του Ερεχθείου και του ναού της Απτέρου Νίκης.²³

Η υλοποίηση του έργου έχει διαφορές από την αρχική βραβευμένη πρόταση, οι οποίες προκύπτουν από τον ίδιο τον Λαζαρίδη, σε συνεργασία με την αρ-



25

μόδια τεχνική επιτροπή του υπουργείου Στρατιωτικών, με κυριότερη αυτή που αφορά στην αντικατάσταση του θέματος της ανάγλυφης πλάκας. Επιπλέον όμως, την περίοδο αυτή τίθεται το ζήτημα εγκατάστασης των ανθοπωλείων στη βόρεια πλευρά του περιβόλου του κτηρίου των Ανακτόρων και τη μελέτη εκπονεί ο Λαζαρίδης (1930-'31) όπου εντάσσει έντεκα, σύμφωνα με τα σχέδια μικρά καταστήματα στο επί της λεωφόρου Κηφισίας (σημερινή Βασιλίσσης Σοφίας) πρανές της πλατείας Άγνωστου Στρατιώτη. Οι νέοι αυτοί χώροι θ' αντικαταστήσουν τα παραπήγματα των υπαίθριων ανθοπωλείων που υπήρχαν στο σημείο αυτό μέχρι εκείνη την περίοδο, και θα συνεχίσουν τη λειτουργία τους έως πολύ πρόσφατα, αποτελώντας σταθερή αναφορά στην εικόνα της περιοχής αυτής στην πόλη.

Η διαμόρφωση στοχεύει, συνολικά, στην απόδοση λιτότητας, τόσο σε επίπεδο γενικής διάταξης όσο και επιλογών των επιμέρους διακοσμητικών στοιχείων και υλικών. Οι επιλογές αυτές συνδέουν το μνημείο με το αρχαιοελληνικό ιδεώδες της δωρικότητας, κυρίως, που θεωρείται από τον αρχιτέκτονα και τους υποστηρικτές του η πρόποσα αναφορά για τον χώρο και το μνημείο, ενώ την ίδια στιγμή οι επιρροές από την art déco είναι εμφανείς. Τα διακοσμητικά στοιχεία αφορούν κυρίως στους αναλημματικούς τοίχους που περιβάλλουν τον χώρο του μνημείου. Επάνω σ' αυτούς και εκατέρωθεν της ανάγλυφης παράστασης αναγράφονται με αρχαϊκό τύπο γραμμάτων και χρήση μολύβδου οι σημαντικές μάχες των Ελλήνων από τη σύσταση, ακόμη, του νέου ελληνικού κράτους καθώς και ρήσεις του Θουκυδίδη και του Ομήρου. Επιπλέον, σε συγκεκριμένα σημεία, τοποθετούνται ασπίδες από μπρούντζο με διάφορες παραστάσεις. Κοντά στις γωνίες που σχηματίζουν οι τοίχοι των ορίων της διαμόρφωσης εντάσσεται ζώνη με στοιχεία που απομιμούνται σπονδύλους



26

24-26. Αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη. Φωτογραφία Χ. Λουϊζόδη, 2008. Βιβλιοθήκη της Βουλής.

κίωνων, παρόμοιους με αυτούς που βρίσκονται ενσωματωμένοι στη βόρεια πλευρά της Ακρόπολης. Το ίδιο μοτίβο, δηλαδή σπονδύλους κίωνων, χρησιμοποιεί ο Λαζαρίδης και στη διαμόρφωση στηθαίου, που οριοθετεί, εν μέρει, την πλατεία από το πεζοδρόμιο της λεωφόρου Αμαλίας. Τέλος δύο μεγάλα μπρούντζινα «δοχεία θυμιάματος», με ανάγλυφα μοτίβα και παραστάσεις, τοποθετούνται στην απόληξη των δύο καθέτων προς τη λεωφόρο Αμαλίας τοίχων. Τα διακοσμητικά αυτά στοιχεία προβάλλονται επάνω στο κύριο υλικό επιστρώσεως των καθέτων επιφανειών των τοίχων, το οποίο είναι φυσικός πωρόλιθος.

Ο συσχετισμός των υλικών (πωρόλιθος, μπρούντζος, μάρμαρο), η ακρίβεια του σχεδιασμού της λιθοδομής και «η επιμελημένη και αρρενωπή αδρότητα στα τελειώματα»²⁴ των κάθετων επιφανειών, μπορούν να χαρακτηρισθούν μάλλον ιδιαίτερα επιτυχή ως προς την ανάδειξη του χαρακτήρα που αποτελούσε πρόθεση του αρχιτέκτονα. Οι βασικές κατευθύνσεις που χαρακτηρίζουν, εν τέλει, την πρόταση είναι αρκετά συγκεκριμένες και ευανάγνωστες. Όπως αναφέρει ο Δ. Φιλίππιδης, ο Λαζαρίδης «ακολουθεί τον μοντέρνο κλασικισμό που έχει την ρίζα του στην αρχαϊκή περίοδο και ταυτόχρονα με επί μέρους στοιχεία προσπαθεί να εντάξει το Μνημείο στην "γλώσσα" της Ακρόπολης», ώστε να υπογραμμίζεται η ελληνικότητά του. Ταυτόχρονα όμως «η χρήση του μπρούντζου για τις ασπίδες, δηλαδή του "αυθεντικού" υλικού σε μία νέα διακοσμητική λειτουργία, είναι καθαρό γνώρισμα της εποχής του [...] και θυμίζει περισσότερο τις νέες τολμηρές φόρμες του Art Déco».²⁵ Είναι σημαντικό, ίσως, ν' αναφερθεί ότι η ενσωμάτωση σε επιφάνειες από πωρόλιθο γλυπτών η ανάγλυφων από μπρούντζο ή άλλο υλικό με ελληνοκεντρική θεματολογία, είναι ευρύτερη τάση στην Ευρώπη και δεν σχετίζεται, ως εκ τούτου, απαραίτητα με την πρόθεση απόδοσης εθνικών χα-

ρακτηριστικών, ενώ προϋποθέτει τη συνεργασία των αρχιτεκτόνων με γλύπτες κατά την εποχή αυτή.²⁶ Διαφαίνεται, έτσι, ότι το μνημείο είχε τουλάχιστον τη φιλοδοξία να «συνομιλήσει» με έργα πέρα από τα όρια της Ελλάδας, στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο, διεκδικώντας ποιότητες του σύγχρονου ή ακόμη και του καινοτόμου, στον τομέα του σχεδιασμού του δημόσιου χώρου, την εποχή αυτή.

Επιπλέον αξίζει να σημειωθεί ότι σε επίπεδο επιλογής υλικών, η ίδια η σύνθεση των αναλημματικών τοίχων και του βασικού οριζώντιου επιπέδου της πλατείας είναι εξαιρετικά ιδιαίτερη. Η πλατεία ασφαλτοστρώνεται, αλλά στην ασφαλτόστρωση ενσωματώνονται ζώνες λευκού μαρμάρου, επιμερίζοντας τη μεγάλη επιφάνεια με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργείται η εντύπωση προοπτικής σύγκλισης προς το κέντρο του μνημείου, δηλαδή τον τάφο και την ανάγλυφη παράσταση. Σε αντίθεση με όλα τα προηγούμενα υλικά, η άσφαλτος είναι τεχνητό υλικό. Η εκτεταμένη χρήση της και ο συνδυασμός της με τα υπόλοιπα υλικά, ειδικά τις ζώνες μαρμάρου με τις οποίες έρχεται σε έντονη χρωματική αντίθεση, κατατάσσουν μ' έναν αρκετά νεωτερικό τρόπο το μνημείο στην εποχή του.

Μία τελική, όμως, σποτίμηση σήμερα δεν πρέπει να παραβλέπει ζητήματα που τέθηκαν εισαγωγικά και αφορούν στην απόδοση αρχών και προθέσεων του συγκεκριμένου τύπου μνημείου δημοσίου χώρου. Το ίδιο το ανάγλυφο, η κλίμακα της διαμόρφωσης και ο συνολικός σχεδιασμός επιτρέπουν, μέσω ιδιαίτερου τύπου μετριοπαθούς και έντεχνης μνημειακότητας, τον συσχετισμό του μνημείου με το ουσιαστικό του περιεχόμενο, όπως αναφέρθηκε και εισαγωγικά: τη μνήμη και τον θάνατο. Αν και θα ήταν δύσκολο ν' αποδώσου-



27. Πανοραμική άποψη της Βουλής των Ελλήνων και του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη. Φωτογραφία Χ. Λαυζίδα, 2008. Βιβλιοθήκη της Βουλής.

με άμεσα τέτοιου τύπου προθέσεις στον αρχιτέκτονα του μνημείου, Εμμανουήλ Λαζαρίδη, που σχεδιάζει με τις αντιλήψεις της εποχής του και με τη γαλλική παιδεία να τον καθορίζει, θα υποστηρίξαμε εν τέλει ότι ο συνολικός χαρακτήρας του σχεδιασμού του μνημείου εξυπηρέτησε τον σκοπό του. Η αίσθηση του κενού, οποιαδήποτε και αν είναι η ανάγνωσή του –ενός κενού που παραπέμπει στον θάνατο ή αναμένει την πλήρωσή του μέσα από τη δυνατότητα της συνεχούς συμπλήρωσης μαχών στους τοίχους, με τελευταία εκείνη της Κύπρου, το 1974– συντελεί την οργάνωση μιας «διακοπής» στον ιστό της πόλης και έχει αφομοιωθεί στη διάρκεια της ζωής του από αυτήν. Ωστόσο ο κενός αυτός χώρος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ιδιαίτερα αμήχανος χωρίς την παρουσία δράσεων, τις οποίες τελικά υποδέχεται και οι οποίες είναι εξαιρετικά συγκεκριμένες.

Όσο και αν μοιάζει κατ' αρχάς παράδοξο, η πλατεία ακολουθεί, εν τέλει, το «κυντακτικό» ενός θεατρικού χώρου, που απευθύνεται περισσότερο σε θεατές παρά σε χρήστες. Πέρα από τις επίσημες τελετές κατάθεσης στεφάνων, η καθημερινή της λειτουργία καθορίζεται από το τελετουργικό της αλλαγής φρουράς των Ευζώνων, που αποτελεί είδος θεάματος για πολίτες και τουρίστες. Το μνημείο και οι Ευζώνοι, που το φυλάσσουν, αποτελούν επίκεντρο θεάματος, με αποτέλεσμα η ίδια η πλατεία να μετατρέπεται σε χώρο στάσης των θεατών που διατάσσονται ανάλογα. Ακόμη και όταν η πλατεία είναι άδεια από θεατές, αποτελεί περισσότερο «έκθεμα» της πόλης, παρά δημόσιο χώρο που καλεί τους πολίτες να τον βιώσουν. Τη θεατρική της αυτή υπόσταση μάλλον υποστηρίζουν παρά αναιρούν τα δεκάδες περιστέρια –μόνιμοι κάτοικοι της πλατείας– που συντελούν στη μόνη «ελεύθερη» δράση του χώρου, που είναι για πολλούς λόγους ελεγχόμενος. Όχι μόνο το επίπεδο του κενотаφίου απαγορεύεται να προσεγγιστεί οποιαδήποτε ώρα του εικοσιτετράωρου, αλλά

ακόμη και η άνω ζώνη του τοίχου, που αποτελεί και στηθαίο του προαυλίου χώρου του κτηρίου της Βουλής. Πρόκειται για περιοχή αυστηρά άβατη.

Αν και η διαμόρφωση δεν έχει σχέση με τον Κλασικισμό του κτηρίου του Γκαίρντερ, δύσκολα μπορεί κανείς, τουλάχιστον σήμερα, να εκτιμήσει ότι έρχεται σε σύγκρουση μ' αυτόν. Το κτήριο μπορεί να έχασε τη «φυσική του» πλατεία, απέκτησε όμως μια «βάση», που καθιστά και το ίδιο, πλέον, «έκθεμα», προβάλλοντας τη σημασία του. Είναι δύσκολο σήμερα να μην δεχτούμε ότι το αποτέλεσμα αποδίδει τη μνημειακότητα στην οποία και στόχευε με τους όρους που επέλεξε ο Λαζαρίδης, παρ' όλες τις επικρίσεις που δέχθηκε, τουλάχιστον στην αρχή της ζωής του, στην πόλη. Η διαμόρφωση του χώρου του μνημείου είναι άρρηκτα, πλέον, δεμένη με το κτήριο της Βουλής και την πλατεία Συντάγματος, επικυρώνοντας τις αρχικές προθέσεις, που παραμένουν σχεδόν αναλλοίωτες από την πλευρά της Πολιτείας, σε συμβολικό επίπεδο. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι δικαιώνονται όλες οι επιλογές του σχεδιασμού του (το κτήριο της Βουλής μπορεί σε ορισμένους να εξακολουθεί να δίνει την εντύπωση ότι «ίππταται»), αλλά επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η εγγραφή ενός δημόσιου χώρου στη συνείδηση της πόλης βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνέχεια μιας συλλογικής βιωματικής εμπειρίας, όταν υποστηρίζεται από ικανό σχεδιασμό. Σε κάθε περίπτωση στο τέλος αυτής της αναδρομής στο ιστορικό ανέγερσης του μνημείου, οφείλουμε να επισημόναμε ότι αυτό αποτελεί δημόσιο έργο μιας εποχής, κατά την οποία η Πολιτεία ήταν σε θέση να υποστηρίξει την υλοποίηση μιας βραβευμένης σε αρχιτεκτονικό διαγωνισμό πρότασης, χωρίς παρεμβάσεις, αποδίδοντας, εν τέλει, στην πόλη για κρίση ένα έργο ολοκληρωμένο και συνεπές ως προς τις αρχές της αρχιτεκτονικής που πρέσβευε.

Σημειώσεις

1. Βιριράκη-Δεμενεγή Αικατερίνη, *Παλαιά Ανάκτορα Αθηνών 1836-1896*, Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος 1994, σσ. 220-221, όπως αναφέρεται στα Γ.Α.Κ., Φ228, Έκθεση της 7ης Μαΐου 1846 «[...] 36 κιονίσκοι συνδεδεμένοι με αλύσους αποτελούν το περίφραγμα της προ των Ανακτόρων πλατείας».
2. Χαρακτηριστική είναι η κριτική του καθηγητή της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Ε.Μ.Π., Δ. Φιλιππίδη, για το συγκεκριμένο μνημείο στη σύγχρονη εποχή (βλ. και Φιλιππίδη Δ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, σ. 167) «[...] το μνημείο παραμένει απελπιστικό κενό. Η αίσθηση αυτή του κενού, που ως ένα σημείο οφείλεται στο μεγάλο του μέγεθος και την στειρότητα που αποπνέει, ίσως τότε θεωρήθηκε ότι ταίριαζε με το ύφος ενός μνημείου για τους αφανείς νεκρούς. Σήμερα θα το βλέπαμε σαν μία άδεια χειρονομία [...]».
3. Μαθιόπουλου, Ευγένιου, εφημερίδα *Καθημερινή*, 23.10.1998
4. «Σε απόδοση λοιπόν ταυτόσημης τιμής υπέρ των αφανών πολεμιστών έφεραν μαζί με τις λάρνακες που περιείχαν τα οστά των πολεμιστών και μία στρωμένη αλλά κενή κλίνη. Με τον τρόπο αυτό τελούσαν απομιμητική πράξη ταφής και υλική εκδήλωση της τιμής και του αθανάτου επαίνου της πόλης». (βλ. Στρ. (ΠΒ) Τσέλιου Θ. και Στρ. (ΠΒ) Μακρυπούλια Ι., *Μνημείο Αγνώστου Στρατιώτη*, Τυπογραφείο Ελληνικού Στρατού, σ. 8).
5. Ελένη: Τον καθανόντα πόνει εμόν θάψαι θέλω.
Θεοκλύμενος: Τί δ' έστ' απόντων τύμβος; Ή θάψεις σκιάν;
Ελ.: Έλληνιν εστί νόμος, ος αν πόντωι θανη...
Θε.: Τι δραν; Σοφοί τοι Γελοπίδοι τα τοιάδε.
Ελ.: Κενοίσι θάπτειν εν πέπλων υφάσμασιν.
Θε.: Κτέριζ' ανίστη τύμβον ού χρήζεις χθονός.
Ελ.: Ουκ ώδε ναύτας ολομένους τυμβεύομεν.
Θε.: Πώς δαί; Λέλειμμαι των εν Έλληνιν νόμων.
(Ευριπίδη, Ελένη στ. 1239-1246).
6. Η προκήρυξη δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Εσπέρας* (3.3.1926) με υπογραφή του υπουργού Στρατιωτικών, Θ. Πάγκαλου (αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής).
7. βλ. *Κουρεμένος* (Ιούνιος 1928) Ακαδημία Αθηνών, Έκθεση Β. Κουρεμένου, *Απόσπασμα των πρακτικών της Συνεδρίας της 14.7.1928*, όπου προτείνει τη δυτική κλιτύ της Ακροπόλεως και για λόγους «ησυχίας». Το μνημείο Αγνώστου Στρατιώτη, Προεδρία Δημοκρατίας, στρατιωτικό γραφείο, σ. 9.
8. Άρθρο Αντ. Σώκου στην εφημερίδα *Γρωίτα* (14.3.1926), αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής.
9. Επιστολή του Εμμανουήλ Λαζαρίδη προς το υπουργείο Τύπου και Τουρισμού (24.1.1938), όπου περιγράφεται σύντομο χρονικό του έργου, από την προκήρυξη του διαγωνισμού ως τα εγκαίνιά του, Μουσείο Μπενάκη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, αρχείο Εμμανουήλ Λαζαρίδη.
10. ά.π.
11. βλ. άρθρο Ευγένιου Μαθιόπουλου στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 23.10.1998.
12. Πρακτικά Συνεδρίασης της Βουλής (αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής).
13. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελ. - Μαρμαρά, Εμμανουήλ, *Δώδεκα Έλληνες Αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2005, σ. 112.
14. ά.π., σ. 118.
15. Εφημερίδα *Έθνος* (15.3.1930) συνέντευξη Εμμανουήλ Λαζαρίδη για την πορεία των εργασιών. (Μουσείο Μπενάκη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, αρχείο Εμμανουήλ Λαζαρίδη).
16. ά.π., υποσ. 14.
17. Εφημερίδα *Τα Νέα* (31.3.1932), αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής.
18. Εφημερίδα *Έθνος* (15.3.1930) άρθρο-συνέντευξη του Λαζαρίδη, αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής.
19. Επιστολή του γλύπτη Θωμά Θωμόπουλου προς τη Διεύθυνση Μηχανικού του υπουργείου Στρατιωτικών (δηλαδή του Αγωνοθέτη), Μουσείο Μπενάκη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, αρχείο Εμμανουήλ Λαζαρίδη.
20. ά.π.
21. βλ. άρθρο Ευγένιου Μαθιόπουλου στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 23.10.1998.
22. Εφημερίδα *Τα Νέα* (30.3.1930), αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής.
23. Εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* (26.3.1932), αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής. Σε σχέδιο κάτοψης με μολύβι, που βρέθηκε στο αρχείο του Λαζαρίδη (Μουσείο Μπενάκη, Αρχαία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής) αποτυπώνεται η θέση όλων των επισήμων που είχαν παρασταθεί την ημέρα των εγκαίνιων, κατά πάσα πιθανότητα, ανάλογα με την ιεραρχία της εποχής. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο ίδιο επίπεδο με τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, ο οποίος τοποθετείται κεντρικά και αξονικά του τάφου, βρίσκονται εκατέρωθεν πρώτοι μεταξύ άλλων οι ιερείς, από δεξιά, και οι στρατηγοί και οι ναύαρχοι, από αριστερά.
24. Φιλιππίδη Δ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, σ. 167.
25. ά.π. σσ. 166-167.
26. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στο Παρίσι –πόλη που επισκέπτεται και γνωρίζει ο Λαζαρίδης– αποτελεί το Palais de Chaillot, που εγκαινιάζεται στη διεθνή έκθεση του 1937, ενώ προγενέστερο παράδειγμα αντίστοιχης αντιμετώπισης αποτελεί το Θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων, που έγινε με τη συνεργασία του γλύπτη Bourdelle (1913).

- ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ • ΘΕΑΤΡΟ • ΦΕΣΤΙΒΑΛ
- ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ • ΧΟΡΟΣ • ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ • ΜΟΥΣΙΚΗ • ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
- ΓΡΑΜΜΑΤΑ • ΤΕΧΝΕΣ • ΚΟΜΙΚ
- ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ • MEDIA • ΕΠΕΤΕΙΟΙ
- ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ



- Μαίρη Αδαμοπούλου • Γιάννης Ασδραχάς • Ιωσήφ Βιβιλάκης • Τάκης Βλαστός
 - Αριάδνη Βοζάνη • Βάλια Βράκα • Κώστας Γεωργουσόπουλος
- Κωνσταντίνος Ν. Δεκαβάλλας • Μένος Δελιοτζάκης • Ελένη Δουνδουλάκη
 - Θοδωρής Ευστρατιάδης • Γρηγόρης Ιωαννίδης • Τζωρτζίνα Κακουδάκη
- Σωτηρία Καλασαρίδου • Κωστής Καπελώνης • Κωνσταντίνος Π. Καράμπελας-Σγούρδας
 - Μελίνα Καχριμάνη • Μαρίνα Καψαμπέλη • Νεκτάριος - Γεώργιος Κωνσταντινίδης
 - Χριστίνα Λυκιαρδοπούλου • Μιχάλης Γ. Μερακλής • Χρήστος Μήτσος
 - Γιώργος Β. Μονεμβασιτής • Θανάσης Μουτσόπουλος • Γιάννης Ν. Μπασκόζος
- Σταύρος Μπένος • Αργυρώ Μποζώνη • Αχιλλέας Ντελλής • Μαρία Παναγιωτοπούλου
- Μάνος Στεφανίδης • Γιώργος Π. Τσάμπρας • Λίδα Τσενέ • Αλέξανδρος Χαρκιολάκης

Περιεχόμενα

Οι χορηγοί της έκδοσης	7
Επιμένοντας..., <i>Κώστας Γεωργουσόπουλος</i>	9
Ευχαριστήριο, <i>Τάκης Βλαστός</i>	11
Ευχές, υποσχέσεις & δημιουργοί, <i>Γιάννης Ν. Μπασκόζος</i>	13

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟ ΜΠΕΝΟ

- Ένα κείμενο - εξομολόγηση για τον «ΕΠΙΛΟΓΟ», χωρίς να είναι επίλογος, αφού το ταξίδι συνεχίζεται... .. 18
- Διάζωμα: ένα όνειρο που δεν το ήλεγαν φωναχτά, *Αργυρώ Μποζώνη*..... 20

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ

(Επιμέλεια αφιερώματος: Γιώργος Π. Τσάμπρας)

- Μάνος Ελευθερίου: μια ζωή ζυμωμένη με λέξεις. Τα τραγούδια 1964 – 2014 36 |
- Κουβεντιάζοντας σήμερα με τον Μάνο Ελευθερίου. Για τα πρώτα καθοριστικά χρόνια, για όσα έζησε, για όσα άκουσε, για όσα είδε και όσα διάβασε... .. 53
(Μια συνομιλία με τον Γιάννη Ν. Μπασκόζο και τον Γιώργο Π. Τσάμπρα)
- Μάνος Ελευθερίου: Ένα καινούργιο τραγούδι για «δέκα γραμμάρια χασίς», αντί επιλόγου σε μια σημερινή αποτίμηση..... 61

ΘΕΑΤΡΟ

- «Τοπίο φωτεινό και σκοτεινό...». Απολογισμός της χειμερινής θεατρικής περιόδου 2014 – 2015, *Γρηγόρης Ιωαννίδης* 68 |
- Ο Κάρολος Κουν και η Σχολή του Θεάτρου Τέχνης, *Κωστής Καπελώνης* 107 |
- Θέατρο για Εφήβους. Ο επιμένων νικά, *Τζωρτζίνα Κακουδάκη*..... 117

- Το κοινό του Καραγκιόζη, σήμερα, *Μιχάλης Γ. Μερakλής*..... 127
- Γιάννης Μουρελάτος. «Εγώ πολύ τον αγάπησα τον Ξυπόλητο». Η ιστορία ενός μεγάλου πατρινού καραγκιοζοπαίχτη (Νέα έργα), *Μαρίνα Καψαμπέλη* 135 |

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- Φεστιβάλ Αθηνών: «παρόν» παρά τις δυσκολίες, *Μαρία Παναγιωτοπούλου* 140 |

ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ

- Εικαστικό παλίμψηστο, *Μάνος Στεφανίδης* 162 |
- Η τιμή των γκράφιτι της Αθήνας. Με αφορμή τα αφιερώματα στο γκράφιτι της γκαλερί Αέλιον και της ART ATHINA 2015 στο αεροδρόμιο Ελ. Βενιζέλος, *Μάνος Στεφανίδης* 185 |
- Κρίση ναι, αηλιά όχι όπως την ξέραμε μέχρι τώρα..., *Θανάσης Μουτσόπουλος* 193 |
- Πέρα από το τοπίο, *Μελίνα Καχριμάνη*..... 197

ΧΟΡΟΣ

- Οι ορμόνες της ευτυχίας: χορός μέσα στη δίνη των καιρών. Μια αναδρομή στον σύγχρονο χορό για το 2015, *Τζωρτζίνα Κακουδάκη* 204 |

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

- Σινεμά 2014 – 2015. Μετρώντας τις κινηματογραφικές αποχρώσεις του γκρι, *Χρήστος Μήτσος* ... 222
- Αλφαβητικός κατάλογος ταινιών που προβλήθηκαν στις αίθουσες το 2015, *Αχιλλέας Ντελλής*..... 241
- Πού το πάει η μικρού μήκους ταινία; *Μένος Δελιτζάκης*..... 255
- Το βάρος της προοπτικής στο «Σύμπωμα» του Άγγελου Φραντζή, *Αχιλλέας Ντελλής* 263 |

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

- Φωτογραφία: Τέχνη στην εποχή της υπερέκθεσης, *Γιάννης Ασδραχάς*276

ΜΟΥΣΙΚΗ

- Σκοτεινό το παρόν, το μέλλον δυσοίωνα, *Γιώργος Β. Μονεμβασίτης*300
- Ελληνικό τραγούδι 2014 – 2015: Το ελληνικό τραγούδι στην εποχή των Capital Controls. Δισκογραφία - Διαδίκτυο - Επί σκηνής, *Γιώργος Π. Τσάμπρας*.....327
- Φεστιβαλικές ημέρες στο Λονδίνο, *Κωνσταντίνος Π. Καράμπελας-Σγούρδας*347

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

- Κρυμμένα «προσωπεία» της αθηναϊκής τοπογραφίας. Ο λόφος του Ιππίου Κοθωνού, *Αριάδνη Βοζάνη*.....356
- Περιβάλλον και αρχιτεκτονική. Χθες και σήμερα, *Κωνσταντίνος Ν. Δεκαβάλλης*369

ΓΡΑΜΜΑΤΑ - ΤΕΧΝΕΣ

- Η πεζογραφία σε φάση ανανέωσης, *Γιάννης Ν. Μπασκόζος*378

ΚΟΜΙΚ

- 2015: Keep Calm and Create Comics, *Λήδα Τσενέ*386

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

- Αμφίπολη. Η αφήγηση μιας άτυχης ιστορίας, *Μαίρη Αδαμοπούλου*394
- Το Ελληνικό Τμήμα του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων. ICOM: Τρεις δεκαετίες προσφοράς στα μουσεία της Ελλάδας, *Ελένη Δουντουλάκη*.....407

MEDIA

- Media και πολιτική, *Χριστίνα Λυκιαρδοπούλου*.....418

ΕΠΕΤΕΙΟΙ

- **Φώτης Κόντογλου**
Ο Φώτης Κόντογλου και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο, *Ιωσήφ Βιβιλάκης*430
«Κάποιο πράγμα που 'ναι το τιμώτατον». Ολίγα για τον κυρ' Φώτη Κόντογλου, *Αϊβαλιώτη, Μάνος Στεφανίδης*.....439
 - **Μίκης Θεοδωράκης**
Μίκης Θεοδωράκης. Στα 90 χρόνια του ακμαίος, *Γιώργος Β. Μονεμβασίτης*445
Βρίσκεται στις ζωές όλων μας, *Βάβια Βράκα*449
 - **Αισχύλεια**
Αισχύλεια 40 χρόνια. Το ταξίδι ενός θεσμού που συμπληρώνει 40 χρόνια συνεχούς πολιτιστικής παρουσίας, *Θοδωρής Ευστρατιάδης*455
 - **Αλέξαντερ Σκριάμπιν**
100 χρόνια από τον θάνατό του, *Αλέξανδρος Χαρκιολάκης*463
 - **Γιαν Σιμπέλιους**
150 χρόνια από τη γέννησή του, *Αλέξανδρος Χαρκιολάκης*.....467
 - **Καρλ Νίλσεν**
150 χρόνια από τη γέννησή του, *Αλέξανδρος Χαρκιολάκης*.....471
 - **Μανόλης Αναγνωστάκης**
Χρονολόγιο βίου και έργου και σχεδίασμα εργογραφίας, *Σωτηρία Καλασαρίδου*475
 - Προσκλητήριο απόντων, *Γιώργος Β. Μονεμβασίτης*483
- ## ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
- Παραστασιογραφία 2014 – 2015, *Νεκτάριος - Γεώργιος Κωνσταντινίδης*.....487

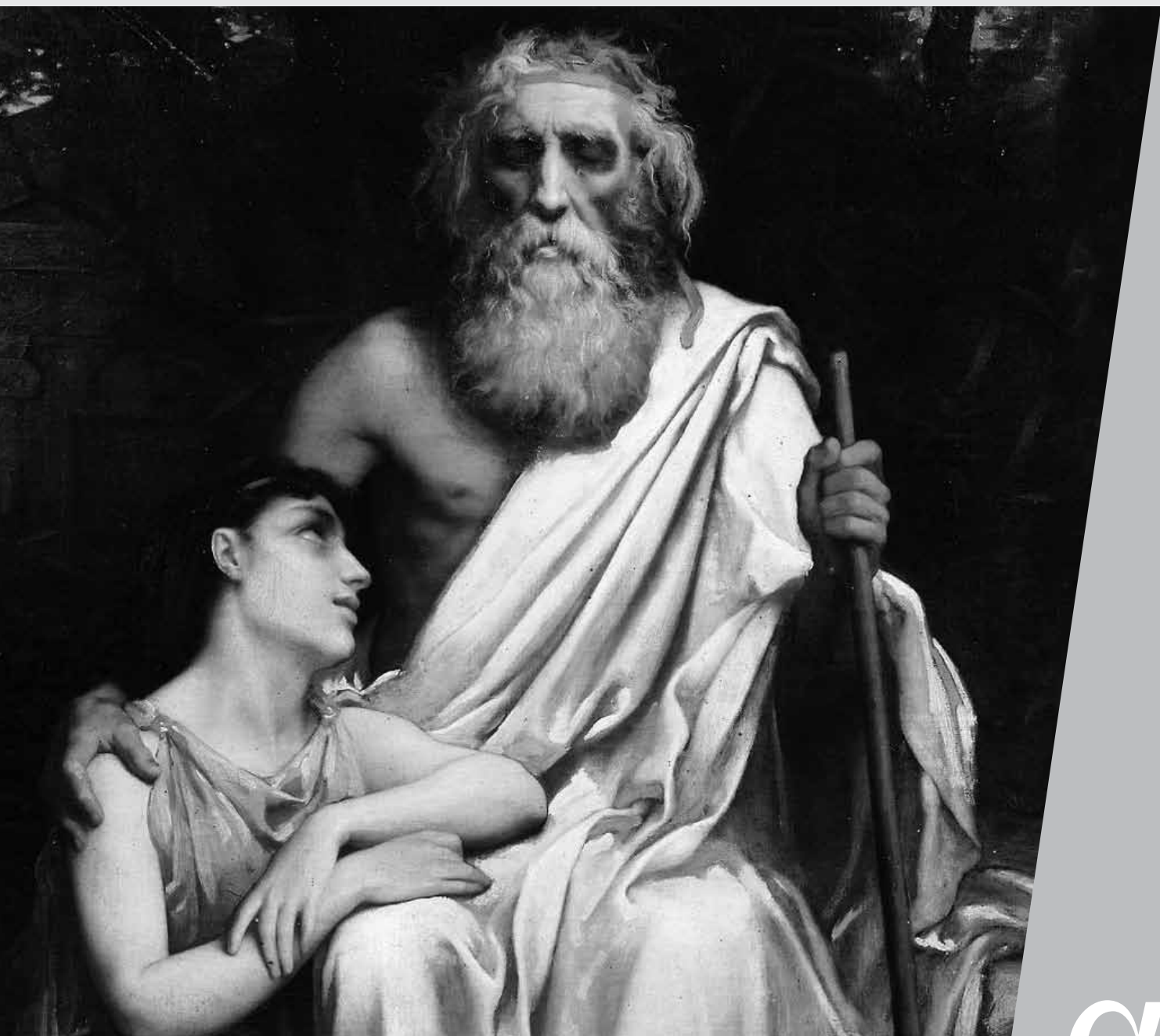
Κρυμμένα “προσωπεία”¹ της αθηναϊκής τοπογραφίας Ο λόφος του Ιππίου Κολωνού

Αριάδνη Βοζάνη

Επ. Καθηγήτρια Αρχιτεκτονικής Σχολής Ε.Μ.Π.

Πέρα από την τοπογραφία της Αθήνας, όπως αυτή προβάλλει σήμερα, «συνυπάρχει» κρυμμένη στα κείμενα του παρελθόντος και μια ιστορική και μυθολογική τοπογραφία, η παρουσία της οποίας θα συμπληρώνει αναπόφευκτα την αντίληψή μας για την πόλη. Η ερμηνεία των κειμένων αυτών σε αναφορά με τον εκάστοτε τόπο προσφέρει δυνατότητες να αντιληφτούμε επίπεδα του νοήματός του, που, αν και μοιάζουν σήμερα εκτοπισμένα, δεν έχουν απαραίτητα χαθεί και υπό προϋποθέσεις είναι δυνατόν να συμβάλουν στις κατευθύνσεις ενός σύγχρονου σχεδιασμού του.





*«Oedipus and Antigone» Camille Felix Bellanger (1853-1923)
Στο βάθος η πόλη της Αθήνας και ο βράχος της Ακρόπολης*

Πίσω σελίδα: Αρχαιολογικό πάρκο «Ακαδημία Πλάτωνος»

α

Μια από τις πιο πρόσφορες περιπτώσεις διερεύνησης της παραπάνω θέσης αποτελεί η περίπτωση του λόφου του Ιππίου Κοιλωνού, σε αναφορά με το σημαντικότερο κείμενο που σώζεται σχετικά με αυτόν, δηλαδή με την τραγωδία του Σοφοκλή «*Οιδίπους επί Κοιλωνώ*». Το παρόν άρθρο θα επιχειρήσει να εντοπίσει ιδιότητες του συγκεκριμένου τόπου με αφορμή το υλικό της τραγωδίας, διατυπώνοντας ερωτήματα που συνδέονται και με τη σημερινή του φυσιογνωμία, ερωτήματα που μόνον μέσω του αστικού και τοπικού σχεδιασμού θα ήταν δυνατόν να απαντηθούν. Παράλληλα θα επιχειρήσει να μας συστήσει σε έναν παραγνωρισμένο δημόσιο χώρο της Αθήνας με ιδιαίτερη συμβολική σημασία, μέσω μιας συνοπτικής παρουσίασης των δεδομένων που τον χαρακτηρίζουν σήμερα. Θα υποστηρίξουμε ότι ο συγκεκριμένος λόφος αποτελεί έναν από τους εν δυνάμει πόλους διασύνδεσης και ενεργοποίησης της δημοσίας ζωής στην πόλη και επιπλέον έναν αυτόνομο προορισμό επίσκεψης στο δίκτυο των ιστορικών και μυθολογικών τόπων της Αθήνας.

Ο λόφος του Ιππίου Κοιλωνού εντάσσεται στην οικογένεια των λόφων της Αθήνας, τις τοπογραφικές δηλαδή εξάρσεις της πόλης από τις οποίες ο επισκέπτης μπορεί να αντιληφθεί τη «θάλασσα» του αστικού ιστού όπως απλώνεται σήμερα στο βλέμμα, αλλά και το κεντρικό «θέαμα» της πόλης: τον βράχο της Ακρόπολης. Η όποια απόπειρα ανάδειξης των λόφων ως προνομιακών δημοσίων χώρων της πόλης θα όφειλε, μέσω της οργάνωσης της προσβασιμότητάς τους και της χάραξης των διαδρομών και των στάσεων, να στοχεύει στη συγκρότηση ενός πλήγματος συσχετισμών μέσω της συνέχειας των θεάσεων που προσφέρονται. Όποια και αν είναι η ιδιαίτερη φυσιογνωμία του καθενός ή η θέση του στην πόλη, όλοι σχεδόν αποτελούν τόπους πλουσίους σε ιστορικές αναφορές, επιτρέποντας μια σπάνια περιπατητική συνθήκη. Η συνθήκη αυτή αφορά τον τρόπο όπου μέσω μιας περιελκτικής ανοδικής (η καθοδικής) κίνησης συντίθεται μια αλληλουχία θεάσεων, με το βλέμμα άλλοτε να ανοίγεται στον ορίζοντα και άλλοτε να συγκεντρώνεται σε κοντινά πεδία, περιορισμένο από τη φύτευση και τους βραχώδεις όγκους. Αυτή ακριβώς η εναλλαγή της αντίληψης από το ευρύτερο περιβάλλον της πόλης και των μνημείων της στην κλειστή προοπτική σημείων και ενοτήτων του κάθε τόπου, διασταυρώνεται έμμεσα με τη συνεχή μετατόπιση του κέντρου του νοήματος από τον «κόσμο» στον «εαυτό» και αποτελεί μια εμπειρία μοναδική στην πόλη της Αθήνας.

Στους περισσότερους από τους λόφους σήμερα οι περιελκτικές αυτές διαδρομές ακολουθούν τις υψομετρικές καμπύλες και καταλήγουν συχνά στην κορυφή σε τεχνητά πλατώματα, που περιλαμβάνουν διαφορετικής τυπολογίας κτίσματα ή μνημεία. Τόσο ο σχεδιασμός των διαδρομών όσο και των πλατωμάτων - με εξαίρεση την περίπτωση του λόφου του Φιλοπάππου με την περίφημη διαμόρφωση του Δ. Πικιώνη - εξυπηρετεί στοιχειώδεις ανάγκες, λαμβάνοντας ελάχιστα υπ'

όσιν τις πιθανές δυνατότητες οπτικής διασύνδεσης με το τοπίο και τα μνημεία της πόλης, αλλά και το ίδιο το «πνεύμα του τόπου»² στο οποίο έχει επέμβει. Στην ιστορία της εξέλιξης της νεότερης Αθήνας εξάλλου οι λόφοι έχουν «πληθεί» συστηματικά. Τόσο η εκτεταμένη πλατόμησή τους όσο και η συχνά αυθαίρετη φύτευσή τους έχουν σε μεγάλο βαθμό αλλοιώσει την αρχική φυσιογνωμία τους. Σήμερα που οι περισσότεροι βρίσκονται εγκλωβισμένοι ασφυκτικά από τον αστικό ιστό που έχει καταλάβει ακόμη και τμήμα των παρυφών τους, θα οφείλαμε να επαναστοχαστούμε τον ρόλο τους στη λειτουργία της πόλης, αλλά και τη συμβολική τους σχέση στο αττικό τοπίο.

Ο λόφος Ιππίου Κοιλωνού ως τόπος διασύνδεσης με τη μυθολογική και ιστορική τοπογραφία της Αθήνας

- *Ο λόφος σήμερα*

Ο λόφος του Ιππίου Κοιλωνού βρίσκεται δυτικά του κέντρου της Αθήνας, σε ελαχίστη απόσταση από τον Σταθμό Λαρίσης και την Ακαδημία Πλάτωνος. Ωστόσο, περιορισμένος σε έκταση και με χαμηλό υψόμετρο, αποτελεί για την πλειοψηφία των κατοίκων και επισκεπτών της πόλης έναν μάλλον αφανή και άγνωστο προορισμό.

Παρατηρώντας κανείς σε μια αεροφωτογραφία τον λόφο ενταγμένο στη γειτονία του Κοιλωνού, αναγνωρίζει πολλαπλά από τα προβλήματα που αφορούν το σύνολο των λόφων της Αθήνας. Το περίγραμμά του ορίζεται αυστηρά από τους στενούς δρόμους που τον περιβάλλουν, προσδίδοντας στη φαινομενική βάση του μια αφύσικη γεωμετρική κανονικότητα. Καθώς το χαμηλό του σχετικά ύψος δεν γίνεται αντιληπτό, προβάλλεται στον αστικό ιστό σαν μια πυκνοφυτεμένη νησίδα, στην οποία διαγράφονται emphaticά οι εκτεταμένες επεμβάσεις που έχουν κατά καιρούς υλοποιηθεί.

Οι επεμβάσεις αυτές (υπαίθριο θέατρο, αναψυκτήριο, πλάτωμα μνημείων, παιδική χαρά) αποτελούν μάλλον τυπικό παράδειγμα αντιμετώπισης του δημοσίου χώρου από την πλευρά της Πολιτείας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατασκευή του υπαίθριου θεάτρου (1986) με δυσλειτουργική προσβασιμότητα, το οποίο υπολειπεται σήμερα, αποτελώντας εν τέλει ένα σημαντικό σε έκταση ανενεργό «κενό» σε αναλογία με τη μικρή έκταση του λόφου.

Παράλληλα, όμως, με την κριτική που θα μπορούσε να ασκηθεί τόσο στην έκταση όσο και την αρχιτεκτονική ποιότητα των υπαίθριων επεμβάσεων ή κτισμάτων - και που σχετίζονται με τις παθογένειες του ευρύτερου πλαισίου παραγωγής του δημόσιου χώρου στην χώρα μας - ένα άλλο επίπεδο κριτικής αφορά τη στρα-

²Πικιώνη Δ., *Κείμενα*, σελ. 73-81: Συναισθηματική Τοπογραφία, Μ.Ι.Ε.Τ., 2000

τηγική αντιμετώπισης του λόφου περισσότερο ως ένα τοπικής εμβελείας πάρκο, παρά ως ένα φυσικό και πολιτιστικό «μνημείο» που αναφέρεται στο σύνολο των κατοίκων της πόλης και των επισκεπτών της³.

Αν μακροσκοπικά ωστόσο κάνεις διαπιστώνει τα παραπάνω, από τη στάθμη της πόλης δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει χωρικές ποιότητες στον τρόπο που ο λόφος συνδέεται και λειτουργεί σε σχέση με το άμεσο περιβάλλον του, ποιότητες που δύσκολα συναντάμε σε άλλους δημοσίους χώρους της πόλης. Η κλίμακα των κτισμάτων που τον περιβάλλουν - με μεγάλο ποσοστό διώροφων και μονώροφων κατοικιών - αλλιώς και η πεζοδρόμηση μεγάλου τμήματος της περιμέτρου του βόρεια και δυτικά αποτελούν συνθήκες που ευνοούν την οικειοποίησή του. Η γειτνίασή του με το συγκρότημα των σχολικών κτηρίων, αλλιώς και η κοινωνική σύσταση μιας «ζωντανής» γειτονιάς υποστηρίζουν την καθημερινή επισκεψιμότητά του από διαφορετικές ηλικιακά ομάδες.

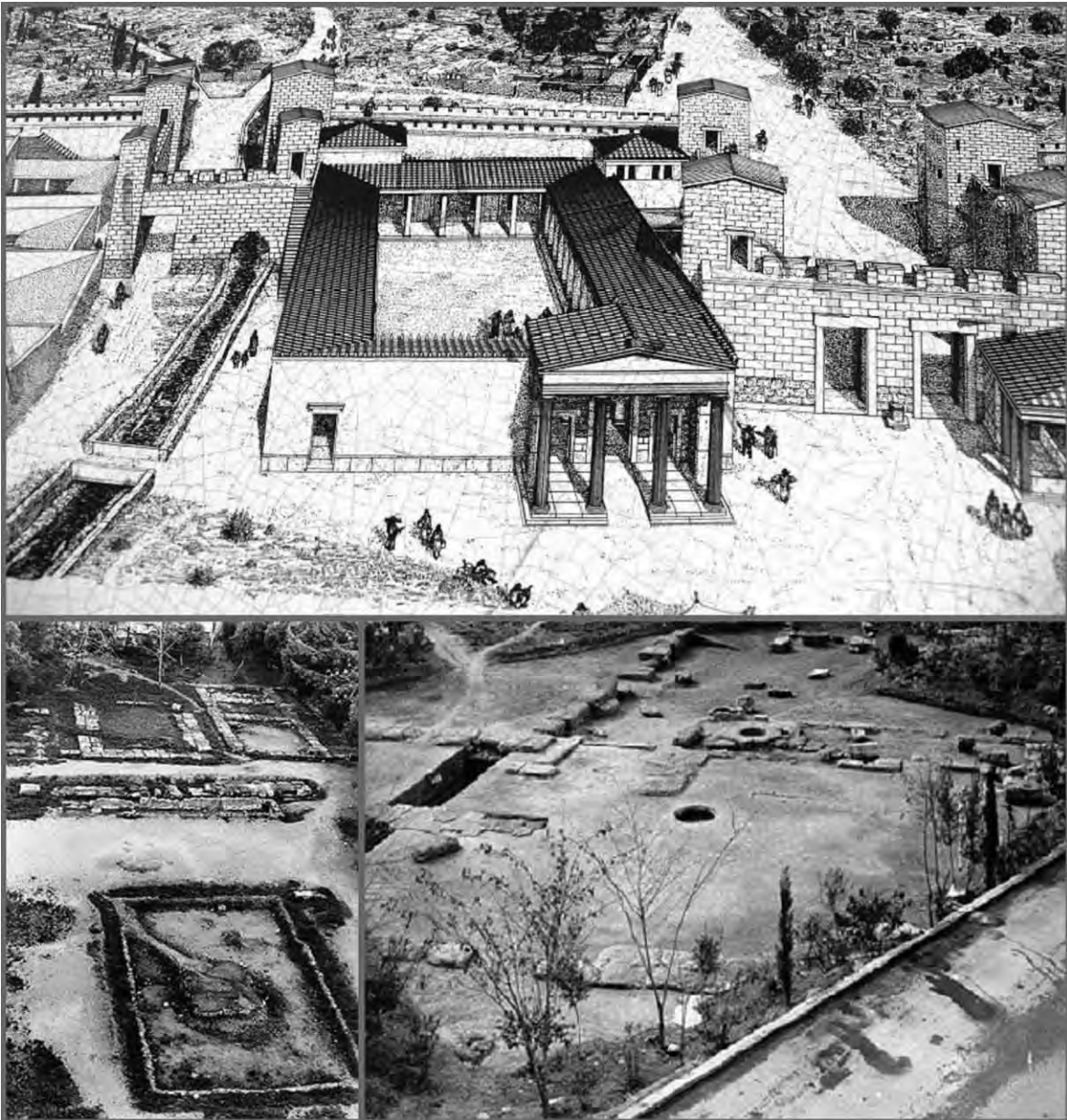
Η εύκολη πρόσβαση από πολλά σημεία της περιμέτρου του, οι μικρές κλίσεις που αντιμετωπίζει ο περιπατητής που επιχειρεί να τον διασχίσει, αλλιώς και η λειτουργία του αναψυκτηρίου - ανεξάρτητα από το ύψος ή την έκταση του κτίσματος - τον καθιστούν ιδιαίτερα ενεργό κέντρο συγκέντρωσης της ευρύτερης γειτονιάς του Κολλωνού. Τόσο όμως οι συνθήκες σύνδεσής του με τον ευρύτερο αστικό ιστό, όσο και η θέση του στην πόλη θα επέτρεπαν μια υπερτοπική επισκεψιμότητα. Η γειτνίαση και άμεση σύνδεσή του εξ άλλου, μέσω του άξονα της οδού Τριπόλεως με την Ακαδημία Πλάτωνος και τις επεμβάσεις που έχουν ήδη προαναγγελθεί εκεί (Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών), υποστηρίζει ιδανικά την ένταξή του στο δίκτυο ανάδειξης τόπων ιστορικής σημασίας της Αθήνας, ή σε στάση μιας προτεινομένης πολιτισμικής διαδρομής.

• *Μυθολογικά και ιστορικά στοιχεία από την αρχαιότητα ως τη νεότερη εποχή*

Ο λόφος ανήκε στον αρχαίο αγροτικό δήμο του Ιππίου Κολλωνού, εκτός των τειχών του αθηναϊκού άστεως, αποτελώντας «συνοριακό» δήμο στο σύστημα του Κλεισθένη. *Ανήκε στο βόρειο άκρο του άστεως, που, μαζί με την παράλιαν (χώραν) και την μεσόγαια (χώραν), αποτελούσαν τις τρεις διαιρέσεις της Αττικής*.⁴ Πρόκειται για τον πιο αριστοκρατικό δήμο της Αθήνας και τον διέσχισε ο πόταμος Κηφισός, επιτρέποντας έτσι την ανάπτυξη μιας πλούσιας βλάστησης, κυρίως από ελαιόδεντρα. Στην περιοχή αυτή βρισκόταν ο ναός του Ιππίου Ποσειδώνα, προστάτη του δήμου, καθώς και βωμός της Ιππίας Αθηνάς και τέμενος των Ερινύων. Επιπλέον,

³Ενδεικτικό είναι ότι, ενώ ο Λόφος του Ιππίου Κολλωνού αποτελούσε μαζί με την Ακαδημία Πλάτωνος τμήμα του «Άθους των Αρχαίων», στο «Σχέδιο ανασυγκρότησης της Πρωτεύουσας», που συνέταξε ο κ. Μπίρης το 1946, δεν συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα «Ενοποίησης Αρχαιολογικών Χώρων της Αθήνας» (Ε.Α.Χ.Α) το 1998

⁴J.P.Vernant - Vidal Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Β, σελ. 249



κατά τον Πausανία, εκεί βρίσκονταν τα ηρώα των Θησέα, Πειράξου, Οιδίποδα και Άδραστου, ενώ μεταξύ του Κολωνού και της Ακαδημίας Πλάτωνος υπήρχε η κατοικία και ο τάφος του Πλάτωνα. Κατά τη μυθολογία στον λόφο του Ιππίου Κολωνού υπήρχε σπήλαιο προς τον κόσμο του Άδη. Από εκεί ο Πλούτωνας κατέβασε την Περσεφόνη στο βασίλειό του και από εκεί αποσύρεται ο Οιδίπους από τη ζωή στη σχετική τραγωδία του Σοφοκλή.

«Ακαδημία Πλάτωνος»

Ο λόφος αναφέρεται σε κείμενα περιηγητών και συγγραφέων της αρχαιότητας⁵ αλλή και της σύγχρονης εποχής⁶, από τα οποία κανείς διακρίνει τη σπουδαιότητα του αλλή και την ποιότητα των θεάσεων και του φυσικού περιβάλλοντος που προσφέρει. Ενδεικτικά ο *Hans Christian Andersen*, που επισκέπτεται την Αθήνα το 1841 αναφέρει: «*Ο βουνίσσιος αέρας κατέβαινε κρύος και τσουχτερός... Σε ολόκληρη τη φύση υπήρχε ένα μεγαλείο, που ούτε η Ελβετία μπορεί να σου προσφέρει*»⁷.

Σήμερα στην κορυφή του λόφου βρίσκονται περιφραγμένα άτεχνα τα μνημεία του 19ου αιώνα των δυο φιλελλήνων αρχαιολόγων Καρόλου Μύλλερ και Καρόλου Λένορμαν. Το μνημείο του Μύλλερ, σε σχέδια του Δανού αρχιτέκτονα Κρίστιαν Χάνσεν (1803–1883), αποτελεί ένα από τα πρώτα δημόσια γλυπτά της σύγχρονης Αθήνας (1840), ενώ δίπλα του στήθηκε 20 χρόνια αργότερα το μνημείο του Λένορμαν. Η επιλογή του λόφου ως τόπο μνήμης των δυο σημαντικών αυτών προσωπικοτήτων από τους ίδιους και τους οικείους τους είναι ενδεικτικό της σημασίας που καταλαμβάνει στη συνείδηση των ευρωπαϊών διανοουμένων τη νεότερη εποχή.

Τα παραπάνω δεν αφήνουν αμφιβολία ότι πρόκειται για έναν τόπο με αξιοσημείωτη σημασία, τόσο μυθολογική όσο και ιστορική, από την αρχαιότητα ως τα νεότερα χρόνια, όπου όμως σχεδόν κάθε ορατό ίχνος της μοιάζει να έχει χαθεί. Πέραν όμως της ιστορικής ή περιβαλλοντικής του σημασίας, μέσω των όποιων γραπτών πηγών αναφέρονται σε αυτόν, ο τόπος αυτός συνδέεται κατ' αρχήν με μια από τις πιο ισχυρά καταγεγραμμένες «παρουσίες» της αρχαιοελληνικής γραμματείας στον δυτικό πολιτισμό, τον Οιδίποδα, και με έναν από τους τρεις σημαντικότερους δραματικούς ποιητές, τον Σοφοκλή.

Ο ίδιος ο λόφος φέρεται να αποτελεί τον τόπο δράσης της τραγωδίας του Σοφοκλή «*Οιδίπους επί Κορώνω*», με τον ίδιο τον Σοφοκλή να «επιστρέφει» στον γενέθλιο τόπο του στην τελευταία του αυτή τραγωδία που έγραψε σε ηλικία 91 ετών, κλείνοντας εκεί τον κύκλο της δημιουργικής του πορείας.

• Ο «ρόλος» του λόφου στην τραγωδία του Σοφοκλή «*Οιδίπους επί Κορώνω*»

Όπως αναφέρθηκε εισαγωγικά, η συσχέτιση του λόφου του Ιππίου Κορώνου με τη συγκεκριμένη τραγωδία προσφέρει ένα εξαιρετικό πεδίο διερεύνησης των σχέσεων που διαπλέκονται μεταξύ του Λόγου, του Χώρου, του Μύθου και της Ιστορίας.

Οι αναφορές σε διάφορα σημεία του έργου αφορούν τόσο την πόλη της Αθήνας όσο και την περιοχή του δήμου του Κορώνου και του ίδιου του λόφου.

⁵Παυσανίας (*Αττικά*), Μέτων (αστρονόμος 5ος π.Χ. αι.), Αριστοφάνης (*Ορνιθες*), Θεόφραστος, 4ος π.Χ. αι. (*Μετεωρολογικά*), Δημόναξ (Κυνικός φιλόσοφος 2ος π.Χ. αι.)

⁶Ludwig Ross, «*Αναμνήσεις*» 1832-33, Hans Christian Andersen, «*Οδοιπορικό στην Ελλάδα*», 1841

⁷Hans Christian Andersen: «*Οδοιπορικό στην Ελλάδα*», 1841



«Μνημείο Λένορμαν»

Η τραγωδία είναι γραμμένη το 401 π.Χ., δηλαδή μετά το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου, αφήνοντας την Αθήνα «ταπεινωμένη, απογυμνωμένη από τα ἀλλοτε φημισμένα τείχη της, ... με το τοπίο της ερειπωμένο, και με κατεστραμμένους τους ἀλλοτε ζωογόνους αγρούς και ελαιώνες που την τροφοδοτούσαν».⁸

Οι περιγραφές ωστόσο που θα συναντήσουμε στην τραγωδία, σε αναφορά με την πόλη και το φυσικό περιβάλλον, αναδεικνύουν την ομορφιά ενός τόπου που έχει ήδη χαθεί. Οι θεατές της τραγωδίας στο θέατρο του Διονύσου ανακαλούν, μέσω του λόγου, τις χαμένες εικόνες του πρόσφατου παρελθόντος της πόλης, ενώ στην καθημερινότητά τους βιώνουν μια άλλη πραγματικότητα. Αυτή εξάλλου η διαλεκτική του πραγματικού και του μυθολογικού χώρου και χρόνου είναι χαρακτηριστική στην τέχνη των αρχαίων δραματουργών.

Είναι, ίσως, από τις μοναδικές περιπτώσεις που μας παραδίδεται μια τόσο πλούσια περιγραφή ενός τόπου παράλληλα με τις μεταφορικές της προεκτάσεις. Καθώς ο Οιδίπους, σύμφωνα με τον μύθο, δεν μπορεί να δει, ο λόγος υποκαθιστά την όραση, δίνοντας την ευκαιρία στον Σοφοκλή να υμνήσει την ομορφιά της Αθήνας, της περιοχής του Κοιωνού, αλλά και του ίδιου του λόφου.⁹ Πέραν όμως των περιγραφών αυτών, όπως εκφέρονται από τον χορό και τους υπο-

⁸Μαρκεζίνης Β., *Η κληρονομία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό*, σελ., 188-189

⁹Σε ένα από τα γνωστότερα χορικά (στ. 668-719,) σχετικά με τη φυσιογνωμία του αττικού τοπίου, ο Κοιωνός περιγράφεται ως ένας από τους ομορφότερους τόπους με ιερό δάσος σκιερό, απάνεμο, όπου φυτρώνει ο νάρκισσος, ο κρόκος, ο κισσός και η ελιά. *Με πηγές που στριφογυρνούν από του Κηφισού το ρέμα και απδόνια που εδώ φωλιάζουν περισσότερα από αλλού.* (Γρυπάρης σελ. 118, 119)



«Oedipus at Colonus»,
oil on canvas, 1788
Jean Antoine Théodore Giroust
(1753-1817)

κριτές, ο τόπος αναδεικνύεται και μέσω του «ρόλου» που διαφαίνεται να αναλαμβάνει. Οι τρεις άξονες, στους οποίους υφάινεται ο ρόλος αυτός, αφορούν την υπόστασή του ως α) τόπο-υποκείμενο, β) τόπο-μεταβατικό και γ) τόπο ιερό. Πρόκειται για τρεις ιδιότητες του τόπου, τρία «προσωπεία» του που συμμετέχουν στο νόημα και την πλοκή της δράσης.

Με εκκίνηση τους τρεις αυτούς άξονες ερμηνείας τού τόπου θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε τρία ερωτήματα αναφορικά με τον σύγχρονο ρόλο του λόφου στην πόλη. Θα υποστηρίξουμε ότι το υλικό που μας παραδίδεται σχετικά με τον τόπο, στη συγκεκριμένη τραγωδία, είναι ικανό να τροφοδοτήσει σήμερα την αρχιτεκτονική σκέψη στην όποια απόπειρα επανασχεδιασμού και ανάδειξής του. Ίσως θα όφειλε να αποτελέσει την κεντρικότερη μάστιγα από τις ενότητες παραμέτρων που εμπλουτίζουν τον σχεδιασμό σχετικά με το νόημα του τόπου.

Η παραπάνω θέση προϋποθέτει τη συγκρότηση μιας ευρύτερης πολιτισμικά θέσης, που αντιλαμβάνεται την αξία του μύθου και της ιστορίας όπως καταγράφονται στις πηγές, όχι ως ένα στατικό πεδίο που ανήκει στο παρελθόν, αλλά ως το υπόβαθρο που σε τόπους σαν την Αθήνα παραμένει δυναμικά παρόν, γονιμοποιώντας σύγχρονες επιηολογές.

Επιπλέον προϋποθέτει την ικανότητα αξιολόγησης των δεδομένων του κειμένου μέσω της ερμηνείας τους στη σύγχρονη εποχή και όχι ως «οδηγίες» αναπαράστασης μέσω μιας κυριολεκτικής μετεγγραφής στο σήμερα. Μια τέτοια απόπειρα θα ήταν εξάλλου όχι μόνον στη λήθος κατεύθυνση αλλά και αδύνατη. Τέλος, προϋποθέτει την εξοικείωση με τις σύγχρονες αντιλήψεις και αρχές των πεδίων του τοπιακού σχεδιασμού (landscape design) και της τοπιακής τέχνης (landscape art).

• Οι τρεις «ιδιότητες» του λόφου σε αναφορά με τον σύγχρονο ρόλο του στην πόλη

α) Ο λόφος ως Υποκείμενο (ως ο τόπος από τον οποίον κανείς μπορεί να «δει» και να μιλήσει για την Αθήνα και τον λόφο της Ακρόπολης).

Στους πρώτους στίχους της τραγωδίας η Αντιγόνη θα περιγράψει, κοιτάζοντας από τον λόφο, τα τείχη της Αθήνας και την πόλη. Αργότερα ο χορός θα αναφερθεί στην πόλη της Αθήνας και του τοπίου της, εκκινώντας την περιγραφή από το φυσικό τοπίο του Λόφου. Πρόκειται για έναν τόπο από τον οποίον κανείς απευθύνεται στην πόλη, όπως ο τυφλός Οιδίποδας, που χωρίς να μπορεί να τη δει, τη «γνωρίζει». Αν στο ίδιο το όνομα του ήρωα, που η ετυμολογία του ερμηνεύεται ως «αυτός που έχει πρησμένο πόδι»,¹⁰ το πρώτο συστατικό παραπέμπει και στο νόημα του «οίδα» ως «γνωρίζω», τότε ο τυφλός ήρωας εδώ είναι ικανός να γνωρίσει μόνο μέσω του λόγου.

¹⁰ Δες Μπαμπινιώτης Γ., Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας

Αυτή ακριβώς η κατάσταση (δεν βλέπω / γνωρίζω) ισχύει και σήμερα, καθώς η «τυφλότητα» προς την πόλη της Αθήνας από τον λόφο έχει πραγματοποιηθεί εξαιτίας των όγκων των πολυκατοικιών της αστικής ανάπτυξης. Η αντίστροφη θέση, δηλαδή η θέαση από τον λόφο της Ακρόπολης προς τον Κοιλιώνό, είναι επίσης προβληματική, αν όχι αδύνατη¹¹, αλλιώς τώρα μπορεί κανείς να συμπληρώσει ότι επιπλέον όχι μόνον «δεν βλέπω» αλλιώς και «δεν γνωρίζω». Τόσο οι κάτοικοι όσο και οι επισκέπτες της πόλης αγνοούν σήμερα τον λόφο του Κοιλιωνού, που βρίσκεται εγκλωβισμένος και «κρυμμένος» από το αστικό σώμα, ασύνδετος από τους άλλους αρχαιοθολογικούς και μυθικούς τόπους της Αθήνας.

Θα ήταν σήμερα δυνατή η ανάκτηση αυτής της χαμένης διασύνδεσης; Υπό ποιες χωρικές συνθήκες είναι ικανή η «επαναφορά» και οικειοποίηση του αρχαίου αυτού λόφου στη σύγχρονη πόλη;

β) Ο λόφος ως τόπος μετάβασης: *Κατώφλι* και «*Οριακή*» ζώνη.

Ο λόφος και η ευρύτερη περιοχή του Κοιλιωνού αναφέρεται ως «*χαλκόστρωτο κατώφλι*» (στ. 57), αλλιώς και ως κατακόρυφο κατώφλι («*καταρράκτης οδός*», στ. 1590). Πρόκειται επομένως για μια μεταβατική ζώνη τόσο ως προς τον οριζόντιο όσο και ως προς τον κάθετο άξονα. Είναι ίσως η γεωγραφική του θέση (στα όρια του *άστεως* και της *μεσόγαιας*) σε σχέση με την πόλη της Αθήνας, που του προσδίδει ακριβώς τον χαρακτήρα μιας συνοριακής ζώνης. Επιπλέον όμως ο λόφος αποτελεί και ένα είδος συνόρου, τόσο ανάμεσα στους θεούς του Κάτω Κόσμου και τους Ολύμπιους θεούς, όσο και μεταξύ των ζωντανών και των νεκρών. Είναι ο τόπος δια μέσου του οποίου ο Οιδίπους θα περάσει στον Άδη, ο τόπος που έχει έλθει όχι για να παραμείνει εν τέλει, αλλιώς για να αποσυρθεί.¹²

Όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, ο λόφος σήμερα αποτελεί έναν τόπο μάλλον παραγνωρισμένο σε σχέση με τη σημασία του, έναν τόπο «μεθοριακό», που, αν και παραμένει σε άμεση γειτνίαση με το κέντρο της πόλης, παραμένει ουσιαστικά ασύνδετος με αυτό.

Θα ήταν δυνατή η ανάδειξη του ως τόπο μιας νέας αντιληπτικής «μετάβασης» αφενός στη μυθολογία και την ιστορία (χρονικές μεταβάσεις), αλλιώς και πιθανόν ως τόπο διασύνδεσης μεταξύ των γειτονικών ενοτήτων της σύγχρονης πόλης (χωρικές μεταβάσεις);

γ) Ο λόφος ως τόπος «Ιερός».

Στον λόφο περιγράφεται από την αρχή της τραγωδίας ένα είδος διαίρεσης μεταξύ μιας άβιατης ζώνης - ιερό άλσος - και ενός προσιτού χώρου. Επιπλέον το

¹¹Κοτιώνης Ζ., Πες πού είναι η Αθήνα, στο *Κοίταξε Οιδίποδα! Αυτή είναι η Αθήνα*, σελ. 111-118

¹²J.P.Vernant - Vidal Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Β, σελ. 249-250)

πέραςμα από το οποίο, όπως ήδη αναφέρθηκε, θα «εξαφανιστεί» ο Οιδίποδας στο τέλος της τραγωδίας είναι ένα είδος ιερού περάσματος στον κάτω κόσμο. Η ιερότητα του χώρου αυτού είναι προφανώς συνυφασμένη και με τα θρησκευτικά ιερά, τους βωμούς και τα ηρώα που αναφέρουν οι πηγές, όπως εξάλλου συνέβαινε και σε άλλους λόφους της Αθήνας. Η έννοια της ιερότητας όμως θα μπορούσε σήμερα να εννοηθεί μέσα από την έννοια του Υψηλού (sublime), μια έννοια που κατά τον 19ο αιώνα συνδέθηκε με τη συγκίνηση που προκαλείται από συγκεκριμένες τοπιακές συνθήκες και τους μηχανισμούς αναπαραγωγής τους.

Θα ήταν σήμερα δυνατή η ανάδειξη μιας σύγχρονης «ιερότητας» μέσα από την οργάνωση και τον σχεδιασμό του τοπίου και των σημείων επίσκεψης στον λόφο;

Τα παραπάνω ερωτήματα αναφέρονται ενδεικτικά και δεν είναι τα μόνα που προκύπτουν μέσα από την ανάγνωση του κειμένου. Η σχέση του κατοίκου της πόλης και του ξένου¹³ – ιδιαίτερα σε μια περιοχή που έχει υποδεχτεί μετανάστες - ή ακόμη η αντίληψη του κάλλους του φυσικού τοπίου σήμερα (με επιλογές ως προς τη φύτευση ή την εισαγωγή του υδάτινου στοιχείου) αποτελούν ζητήματα που θα μπορούσαν να ερευνηθούν σε σχέση με τη σύγχρονη πραγματικότητα του τόπου. Το κυρίαρχο ερώτημα όμως, που επανέρχεται, αφορά το κατά πόσον έχει σημασία σήμερα να τεθούν, κατευθύνοντας επιλογές στον σύγχρονο σχεδιασμό που σχετίζονται με την οργάνωση των θεάσεων, των κινήσεων, την υλικότητα, τις χαράξεις, ή την κλίμακα των όποιων επεμβάσεων.

Ο Ζ. Κοτιώνης θα υποστηρίξει ότι στην περίπτωση της Αθήνας, όταν κανείς αναφέρεται σε συγκεκριμένους τόπους, «δεν επικαλείται απλώς γεωγραφικές οντότητες, (...) αλλά επιπλέον οντότητες που διαμέσου της γλώσσας διατηρούν ένα σκοτεινό αχνοφέγγον μυθικό περιεχόμενο». Όσο τα κείμενα που σχετίζονται με τους τόπους αυτούς επιβιώνουν, όσο τα διαβάζουμε ή τα ακούμε, τόσο δια μέσου της γλώσσας θα αναζητούμε διαρκώς τη «διάνοιξη και ανακάλυψη μιας ορατότητας της μυθικής τοπογραφίας».

Το κατά πόσο η διάνοιξη της ορατότητας αυτής συνεπάγεται μια κυριολεκτική κατασκευή (ή κατεδάφιση) με στόχο την ανάδειξη θεάσεων που έχουν σήμερα χαθεί, ή τη διαμόρφωση ενός άλλου τύπου «ορατότητας» με τη συγκρότηση επεμβάσεων που αμφισβητούν ακόμη και την πρωτοκαθεδρία της όρασης, αποτελεί ένα ανοικτό ερώτημα. Ένα ερώτημα όμως που οφείλουμε να επιχειρήσουμε να το απαντήσουμε σε περιπτώσεις πόλεων όπως η Αθήνα, όπου τόσο τα ορατά ίχνη της ιστορίας της όσο και τα κείμενα που αναφέρονται σε αυτήν θα συνδιαμορφώνουν αέναα και εκ νέου σε κάθε εποχή την εικόνα και το νόημά της. ☺

¹³Ο Οιδίπους είναι ένας πλάνης, ένας ικέτης που έρχεται στον δήμο του Κολλωνού και στην πόλη της Αθηνάς ζητώντας ένα είδος καταφυγίου. Η ιδιότητά του αυτή σε σχέση με την εξέλιξη της τραγωδίας και την τελική έκβασή της έχει δεχτεί πολλές ερμηνείες, δες J.P.Vernant - Vidal Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Β, σελ. 249-250

ΘΕΜΑΤΑ ΧΟΡΟΥ + ΤΕΧΝΩΝ
DESIGN + ART IN GREECE

44/2013

ΕΤΗΣΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ / ANNUAL REVIEW

ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ
GREEK ARCHITECTS



ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ *ΟΡΕΣΤΕΙΑ* ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ

Ἡ προσέγγιση τοῦ δράματος ὡς μιᾶς τέχνης καθαρὰ χωροποιητικῆς δέν ἔχει τύχει τῆς προσοχῆς πού τῆς ἀναλογεῖ ἀπό τὴν περίοδο τῆς θεωρίας τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Τό θέατρο παραμένει γιὰ τοὺς ἀρχιτέκτονες ἓνα συμπαθές πεδίο πού ἐνδιαφέρει εἴτε λόγῳ τῆς ἐξέλιξης τῆς τυπολογίας τοῦ θεατρικοῦ κτίσματος ἢ λόγῳ τῆς συγγένειας τῶν σκηνικῶν κατασκευῶν μέ τίς ἐφήμερες κατασκευές. Ἡ σχέση τοῦ θεάτρου μέ τὴν ἀρχιτεκτονική ὡστόσο μπορεῖ νά ἐντοπιστεῖ στό κέντρο τῆς σημασίας καί τῶν δύο, ὡς πεδίων πού παράγουν χωρικές σχέσεις μέ ἀφετηρία τόν ἄνθρωπο καί τίς δράσεις του. Γιὰ τὴ διερεύνηση τῆς σχέσης αὐτῆς ὀφείλουμε ἐπομένως νά μετατοπίσουμε τό ἐνδιαφέρον ἀπό τό θεατρικό κτίσμα σέ αὐτό πού ἀποκαλοῦμε *θεατρικό χώρο* (1). Δέν εἶναι ὅλες οἱ περίοδοι τοῦ δράματος τό ἴδιο πρόσφορες γιὰ μιὰ τέτοια ἀπόπειρα. Ἡ ἐπιλογή τῆς ἀκμῆς τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ δράματος βασιζέται στήν πεποίθησή ὅτι αὐτὴ τὴν περίοδο ὁ θεατρικός χώρος διαμορφώνεται μέσα ἀπὸ μιὰ σειρά εὐφυῶν συσχετίσεων καί παραδοχῶν πού ἐπανέρχονται στό προσκήνιο τῆς σύγχρονης σκέψης γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονική. Στὴν ἀρχαιότητα ἡ λέξη «θέατρον» δέν σημαίνει τό κτίσμα ἢ τὴν παράσταση ἀλλὰ τὸν τόπο ἀπὸ ὅπου κανεὶς μπορεῖ νά «βλέπει» (2).

Ἡ ἀρχαιοελληνικὴ σκέψη μπορεῖ νά τροφοδοτήσῃ τὸν δυτικὸ πολιτισμὸ ἀλλὰ συχνὰ ἐρμηνεύτηκε ἀπὸ αὐτόν μέ τρόπο πού συσκοτίζει σημαντικὲς τοῦ πτυχές. Ἡ τέχνη τοῦ δράματος δέν ξέφυγε ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀντιμετώπιση. Τό ἀρχαιοελληνικὸ δράμα ἀπασχόλησε διαχρονικὰ περισσότερο τὴν ἐπιστῆμη τῆς κλασικῆς φιλολογίας παρά τίς θεωρίες τοῦ χώρου ἢ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὡς συνέπεια μιᾶς ἀντίληψης πού παραδέχεται τὴν κυριαρχία τοῦ κειμένου ἀπέναντι στὰ ὑπόλοιπα συστατικά τοῦ δράματος καί κατάγεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλη (3). Στὸ κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἐπιχειρεῖται ὁ ἐντοπισμὸς συγκεκριμένων «σημείων» γύρω ἀπὸ τὸν τρόπο διαμόρφωσης καί ἀντίληψης τοῦ θεατρικοῦ χώρου μέσα ἀπὸ τὴ ματιά τοῦ ἀρχιτέκτονα. Ὡς πεδίο ἀναφορᾶς ἔχει ἐπιλεγεῖ ἡ μόνη σωζόμενη τριλογία τῆς ἀρχαιότητος, ἡ *Ὀρέστεια* τοῦ Αἰσχύλου, ἀκριβῶς γιὰτί μέσω τῆς ἐξέλιξης τῶν τριῶν τραγωδιῶν, μᾶς ἐπιτρέπεται νά διακρίνομε μιὰ «συνέχεια» χειρισμῶν πού ἰσχυρίζομαστε ὅτι ἰσχύουν εὐρύτερα.

1. Ὡς θεατρικὸς χώρος δέν ἐννοοῦμε τό θεατρικὸ κτίσμα ἢ τὸν σκηνικὸν χώρο ἀλλὰ τὸν χώρο πού παράγεται ἀπὸ τὴ δράση τῆς παραστάσεως καί ἀποτελεῖται καί ἀπὸ τὰ δύο προηγούμενα μέρη. Ἡ ἀντίληψη τοῦ χώρου ὡς ἀποτέλεσμα τῆς σωματικῆς δράσεως καί ἐμπειρίας διατυπώνεται ἤδη ἀπὸ τὸν 19^ο αἰῶνα, ἀνατρέποντος εἶται τὴ θεωρία τοῦ ἄλμπερτιανού-καρτεσιανοῦ μοντέλου καί ἀναδεικνύοντας τὴν κεντρικὴ σημασία τοῦ ὑποκειμένου. Βλ. A. Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, σ. 8.

2. *Θέατρον* ἰσθ., *Θέητρον*, τό, (θεάομαι): a place for seeing, a theatre. Βλ. Liddell & Scott, *Greek Lexicon*, σ. 313, Λονδίνο, 1871.

3. Ὁ Ἀριστοτέλης στὴν *Ποιητικὴ* ἐπιχειρεῖ τὴ διάκριση τῶν συστατικῶν τῆς τραγωδίας ἀλλὰ καί τὴν ἱεράρχησή τους, καταλήγοντας στὴν πρωτεύουσα σημασία τοῦ κειμένου. Ἡ μόνη σχετικὴ ἀναφορὰ γιὰ τὸν χώρο συνδέεται μέ τὴν *ὄψιν*, τὴ σημασία τῆς ὁποίας ὁ Ἀριστοτέλης ἀντιμετωπίζει μέ σχετικὴ ἐπιφύλαξη. Εἶναι γεγονός ὅτι μέ τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης τῆς σκηνογραφίας ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλη, τό δράμα ὑποβαθμίζεται σταδιακὰ σέ μιὰ τέχνη τοῦ «θεάματος», χάνοντας τὸν παιδευτικὸ του ρόλο.

Θεατρικός χώρος. Μιά νέα κατηγορία χώρου;

Ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους ελληνιστές, ο J.P. Veynant, υποστηρίζει ότι η τραγωδία αποτελεί κυριολεκτικά μία επινόηση. «Αν θέλει κανείς να την κατανοήσει πρέπει να αναφερθεί στην καταγωγή της (...). Ωστόσο η 'αλήθεια' της τραγωδίας δεν βρίσκεται σε ένα σκοτεινό παρελθόν, περισσότερο ή λιγότερο 'πρωτόγονο' ή μυστικιστικό τό όποιο θά συνέχιζε να έρχεται σάν φάντασμα στην σκηνή του θεάτρου. Τήν αλήθεια αυτή την αποκρυπτογραφεί κανείς σε ό,τι καινούριο και πρωτότυπο έφερε ή τραγωδία στά τρία εκείνα επίπεδα όπου ενήργησε, τροποποιώντας τόν όρίζοντα του έλληνικού πολιτισμού» (4). Ο Veynant έννοει καταρχήν τό επίπεδο τών κοινωνικών θεσμών, τό επίπεδο τών λογοτεχνικών μορφών και, τέλος, τό επίπεδο της ανθρώπινης έμπειρίας. Προέκταση του τελευταίου ισχυριζόμαστε ότι αποτελεί και ή έμπειρία του χώρου.

Η θέση αυτή μās επιτρέπει να κατανοήσουμε τό δράμα του 5^{ου} αιώνα ως μία συνταρακτική εφεύρεση, ως μία τομή ή όποια άνήκει στά επιτεύγματα ενός πολυδιάστατου πολιτισμού και πού μέσω της δυναμικής τήν όποια άποκτά στην κοινωνία θά έπηρεάσει βαθιά τήν εξέλιξη της σε όλους τούς τομείς. Θά έπηρεάσει άμεσα ή έμμεσα τις έπερχόμενες αντίληψεις για τήν κατασκευή του κόσμου και ίσως άποτελεί τή βάση για μία σειρά άνταρπεπτικών εξέλιξεων στον τομέα της σκέψης σχετικά με τόν χώρο, πού θά έκφραστούν τόν αιώνα πού άκολουθεί.

Ισχυριζόμαστε δηλαδή ότι τό δράμα έχει προσφέρει στη συλλογική συνείδηση μία νέα κατηγορία χώρου πού δεν έχει προηγούμενο, μία κατηγορία ή όποια, όπως περιγράφεται από τόν Πλάτωνα στό έργο του *Τίμαιος*, θά άποτελέσει βασική αναφορά στό έργο διανοητών πού έπηρεάσαν τή θεωρία και τόν σχεδιασμό στη σύγχρονη εποχή (5).

Η έννοια του χώρου ως άναπαράσταση και ή πλατωνική Χώρα

Αν για τήν αρχιτεκτονική ή άναπαράσταση του χώρου είναι εργαλείο σχεδιασμού, στό θέατρο είναι ή βασική συνθήκη πού του επιτρέπει να πραγματοποιηθεί. Ο θεατρικός χώρος είναι έξ όρισμού άναπαραστατικός. Πρόκειται όμως για τή μοναδική ίσως περίπτωση άναπαράστασης πού άποτελεί ταυτόχρονα και «ύλοποιημένο χώρο». Αν ώστόσο στην πρώτη άπόπειρα διερεύνησης του θεατρικού χώρου έπιχειρήσει κανείς να άκολουθήσει τούς μηχανισμούς συγκρότησης της άναπαράστασης, έρχεται άντιμέτωπος με τό έξής «άδιέξοδο». Η άναπαράσταση, σύμφωνα με τή θεωρία της *μίμησης*, αναφέρεται πάντα έξ όρισμού σε κάτι άλλο, έξω από τόν εαυτό της, έπομένως προϋποθέτει ένα πρότυπο, ύπαρκτό ή φανταστικό. Στό δράμα του 5^{ου} αιώνα όμως όπου ή αναφορά προέρχεται κυρίως μέσω ενός άποθέματος ύλικού από τή μυθολογία, είναι σαφές ότι τό πρότυπο δεν είναι σαφώς όρισμένο. Παραδόξως, είναι τό άναπαριστώμενο πού έπαναπροσδιορίζει κάθε φορά τό πρότυπο άνάλογα με τις αντίληψεις κάθε εποχής, παρακάμπτοντας τό όποιο ζήτημα «πιστότητας» μεταφοράς, μεταξύ προτύπου και άναπαράστασης. Διαπιστώνουμε έτσι ότι ή σχέση μεταξύ άναπαριστώμενου και αναφοράς στό δράμα, όπως ίσως και σε άλλες τέχνες, είναι μία σχέση διαλεκτική. Η άναπαράσταση του «οίκου του Άγαμέμνονα» δεν αναφέρεται τόσο στό κτίσμα όπου έξησε τό ιστορικό πρόσωπο Άγαμέμνων αλλά στην έρμηνεία της «βασιλικής κατοικίας» τήν εποχή πού παρουσιάζεται ή *Ορέστεια*, «παραμορφωμένη» από τά γεγονότα πού έκτυλίσσονται άέναα έκει στην περιοχή του μύθου. Είναι σαφές ότι ή άναπαράσταση δεν άντικατοπτρίζει τήν αναφορά, αλλά τήν έρμηνεύει. Η γραμμική θεώρηση (από τό πρότυπο στην άναπαράσταση) πού μās προσφέρει τό εργαλείο της *μίμησης* άποδεικνύεται όχι μόνο άνεπαρκής αλλά κυρίως παραπλανητική καθώς μās οδηγεί στην άντιμετώπιση «του οίκου» ως κτίσματος με παγιωμένα γνωρίσματα.

Αντίθετα, μία άλλη έννοιολογική κατηγορία χώρου, αυτή της Χώρας πού διατυπώνεται έναν αιώνα άργότερα, μās επιτρέπει να κατανοήσουμε τόν θεατρικό χώρο με διαφορετικούς όρους. Στην

περιγραφή του Πλάτωνα για τό σύμπαν στον *Τίμαιο*, ή Χώρα αναφέρεται ως τό τρίτο είδος χώρου (6). Τό είδος αυτό δεν άνήκει ούτε στά αισθητά ούτε στά νοητά πεδία, αλλά ύπάρχει σάν μητέρα και σάν τροφός, σάν ύποδοχέας κάθε γέννησης. Είναι ταυτόχρονα τό άποτύπωμα και τό έκμαγείο κάθε ύπαρξης, είναι τό θηλυκό τελικά πεδίο πού επιτρέπει σε κάθε άλλο όν να ύπάρξει (7). Αν ή πρώτη ίσχυρή άναλογία μεταξύ της Χώρας και του θεατρικού χώρου προέρχεται από τήν περιγραφή της ως τό πεδίο πού «κάνει χώρο» έτσι ώστε να γεννηθούν όλοι οί χώροι, ως τό κυρίαρχο πλαίσιο (context) δηλαδή μέσω του όποιου είναι δυνατή ή ύπαρξη κάθε άλλης κατηγορίας, ή δεύτερη άπαντα και στό «άδιέξοδο» πού στη θεωρία της *μίμησης* μένει μετέωρο: τήν άυτονομία της άναπαράστασης από τό πρότυπο. Στη Χώρα ή εικόνα γεννιέται από τή *διάνοια* και άναπτύσσεται έκτοτε άνεξάρτητα από αυτήν. Η φύση του θεατρικού χώρου στηρίζεται στην άποδοχή αυτής άκριβώς της άυτονομίας, μιας άυτονομίας πού επιτρέπει τελικά τις πολλαπλές έκδοχές και έρμηνείες του.

Ο θεατρικός χώρος είναι ένας τόπος με δυναμική άνεξάντλητων μετασχηματισμών, ένας «άβιαστος» τόπος ως προς τις άναφορές του, αλλά τήν ίδια στιγμή και ένας τόπος όπου τά «φυσικά» του όρια δεν ταυτίζονται με τά «όρια» του θεατρικού κτίσματος. Πρόκειται για τόν χώρο πού συγκροτείται από μία έπιπλέον παράμετρο: τό εύρύτερο τοπίο στό όποιο είναι ένταγμένο τό θεατρικό κτίσμα. Πρόκειται τελικά για έναν χώρο πού έχει τήν ιδιότητα να συρρικνώνεται και να διαστέλλεται κατά τή διάρκεια της παράστασης, μετατοπίζοντας κάθε φορά τό βλέμμα του θεατή σε διαφορετικού εύρους πεδία.

Η συμβολή του δράματος

στην αντίληψη του χώρου ως τοπίο (τόπος-τοπίο)

Στήν ιστορία της αρχιτεκτονικής και στον σχεδιασμό διαπιστώνεται μία συνεχής διαπραγμάτευση της φύσης, τών όρίων μέσω τών όποιών έκφράζεται και ή άνάγκη μας να έλέγξουμε τόν χώρο. Μπορεί κανείς να διακρίνει διαφορετικές σχολές σκέψης και σχεδιασμού άνάλογα με τόν τρόπο διαχείρισης του ζητήματος τών όρίων. Μία από τις πιό σύγχρονες αντίληψεις σχεδιασμού είναι αυτή πού άντιλαμβάνεται και όργανώνει τόν χώρο σε αναφορά με τή συγκρότηση του βλέμματος, είτε από ένα σημείο (στάση), είτε από τήν ροική διαδοχή σημείων πού προϋποθέτουν τήν κίνηση, ή θεώρηση δηλαδή του χώρου ως ενός «άνοιχτου» και μη άπόλυτα όρισμένου πεδίου. Η όργάνωση του βλέμματος βασίζεται στα γνωρίσματα και τή διάταξη τών όρίων πού τό περιορίζουν ή τό κατευθύνουν και τελικά στη δυνατότητα της χωρικής άντίληψης πέρα από αυτά. Η χωρική συγκρότηση πού διαφαίνεται από τά κείμενα του άρχαίου δράματος άποκαλύπτει άντίστοιχους χειρισμούς, δηλαδή μία περισσότερο «τοπιακή» προσέγγιση του χώρου, σε άπόσταση από τις λογικές όργάνωσης συμπαγών όρίων.

Για τήν κατανόηση τών παραπάνω έχει σημασία να θυμηθούμε τό πλαίσιο στό όποιο έντάσσονται οί θεατρικές παραστάσεις της εποχής. Οί δραματικοί άγώνες άποτελούν τήν κατάληξη εύρύτερων τελετών έορτασμού της Άθηνάς, ή μεγαλύτερη τών όποιών ήταν τά Μεγάλα Διονύσια. Υπάρχει σαφής άναλογία μεταξύ της θεατρικής έμπειρίας, όπως άναπτύσσεται στό πλαίσιο αυτό, και του θεατρικού κτίσματος πού δεν νοείται άυτόνομο, αλλά ως ένα σημείο στάσης, ένας τόπος ό όποιος συνδιαλέγεται

4. J.P. Veynant-P. Vidal Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην Άρχαία Ελλάδα*, τόμος Β, σ. 28.

5. Άναφερόμαι πρωτίστως στη μελέτη του J. Dejidά για τή Χώρα και τις μετέπειτα άναφορές στό έργο του αρχιτέκτονα Β. Tschumi, καθώς και τή συνεργασία του με τόν J. Dejidά.

6. «Τό πρώτο είχε έκληφθει ως τό ύπόδειγμα, νοητή και άιωνίως άμετάβλητη όντότητα. Τό δεύτερο ως ή μίμηση του ύποδείγματος, όντότητα πού έχει γεννηθεί και είναι όρατή...» *Τίμαιος*, μετ. Βασ. Κάλφας, σ. 237.

7. Για τήν περιγραφή της έννοιας της Χώρας, βλ. *Τίμαιος*, μετ. Βασ. Κάλφας, σ. 237-245.

ένεργά με τὰ υπόλοιπα σημεία καί τούς ἄξονες πού φιλοξενούν τίς δράσεις αὐτές. Διαπιστώνεται ἔτσι ἕνα εἶδος «συνέχειας» τόσο στή συμμετοχική δράση ὅσο καί στό περιβάλλον πού τῆς ἐπιτρέπει νά ἀναπτυχθεῖ «συνέχεια» πού ἀποκαλύπτει μιά εὐρύτερη ἀντίληψη γιά τήν ὀργάνωση τοῦ δημόσιου χώρου στήν κλασική Ἀθήνα. Τό φυσικό τοπίο ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς δράσης αὐτῆς. Συχνά ἀποτελεῖ καί τό βασικό κριτήριο ἐπιλογῆς τῶν κτιριακῶν συνόλων στά ὁποῖα ἀνήκουν τά θεάτρα. Καί ὄχι μόνο (8). Στά περισσότερα παραδείγματα διασωθέντων θεάτρων διαπιστώνουμε ὅτι τόσο ὁ προσανατολισμός τοῦ κοίλου - τό πεδίο προβολῆς τῆς δράσης γιά τόν θεατή - ὅσο καί οἱ ὀπτικές φυγές τῆς εἰσαγωγικῆς πορείας τοῦ κοινού στό θέατρο ἔχουν ἐξαιρετική σημασία.

Στήν περίπτωση τοῦ θεάτρου τοῦ Διονύσου, ἡ πρόσβαση τοῦ κοινού γίνεται ἀπό τήν ἀνατολική πλευρά γύρω ἀπό τό Ὠδεῖο, μέσω τῆς ὁδοῦ τῶν Τριπόδων μέ ἄμεση θέαση τοῦ ἱεροῦ τοῦ Διονύσου καί τοῦ ναοῦ. Καθώς τό κοινό στρίβει πρὸς τόν βορρᾶ γιά νά προσεγγίσει τό κάτω μέρος τῶν κερκίδων τοῦ θεάτρου, ἀντικρίζει τόν βράχο τῆς Ἀκρόπολης. Ἡ πορεία πρὸς τό θέατρο ἀποτελεῖ σημαντικό μέρος τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας καθώς εἰσάγει τόν θεατή ὄχι μόνο στόν χώρο τῆς θεατρικῆς δράσης ἀλλά καί στό γενικότερο πολιτικό καί θρησκευτικό πλαίσιο στό ὁποῖο ἡ δράση αὐτή ἀνήκει. Κατά τή διάρκεια τῆς παράστασης, τό κοινό ἔχει πλήρη ἀντίληψη τοῦ εὐρύτερου περιβάλλοντος καθώς οἱ παραστάσεις ἐκτυλίσσονται στή διάρκεια τῆς ἡμέρας. Στό «ἀνοιχτό» θέατρο ἐπομένως τό τοπίο συμμετέχει ἐνεργά, ἀποτελώντας τό εὐρύτερο «σκηνικό» πού ἐπεκτείνεται πέρα ἀπό τό θεατρικό κτίσμα. Ἡ *Ὁρέστεια* μᾶς ἐπιτρέπει νά ὑποστηρίξουμε ὅτι ἕνα ἀπό τὰ ἐργαλεῖα τῶν δραματοποιῶν τῆς ἐποχῆς εἶναι ἀκριβῶς αὕτη ἡ δυνατότητα «διάχυσης» τοῦ χώρου τῆς παράστασης πρὸς τό ἄμεσο ἢ καί εὐρύτερο περιβάλλον τοῦ

θεάτρου. Στήν τραγωδία *Ἀγαμέμνων*, τήν πρώτη τῆς τριλογίας τοῦ Αἰσχύλου, ἡ Κασσάνδρα μετά τόν τελευταῖο τῆς προσηπτικῆ λόγου κατευθύνεται πρὸς τήν ἀνοιχτή πόρτα τῆς σκηνῆς ὅπου θά δολοφονηθεῖ ἀπό τήν Κλυταιμνήστρα. Καθώς ἡ πόρτα μέρος τουλάχιστον τοῦ κοινού κυριολεκτικά ἀντικρίζει τόν ὅπου πρὶν τήν ἐναρξη τῆς τραγωδίας ἔχουν γίνει οἱ θυσίες, σύμφωνα μέ τό τελετουργικό τῆς ἐναρξης τῶν δραματικῶν ἀγώνων. Ἡ Κασσάνδρα συγκρίνει τήν πόρτα τῆς σκηνῆς μέ τήν πόρτα τοῦ Ἄδη (9) καί κατευθύνεται πρὸς τόν βωμό τῶν σάν ἱερό ζωῶ. Ὁ «πραγματικός» χώρος γίνεται μέρος τοῦ θεατρικοῦ χώρου, προσεκτείνοντας τά ὄριά του. Ὁ θάνατος τῆς Κασσάνδρας ταυτίζεται μέ τόν πραγματικό θάνατο τῶν ζώων ἔχουν ἤδη θυσιαστεῖ. Ἡ «πραγματικότητα» συλλειτουργεῖ μέ τήν θεατρική δράση, ἰσχυροποιώντας τήν.

Ἡ χωροποιητική διάσταση τοῦ δραματικοῦ λόγου.

Πέρα καί ἀπό τό βλέμμα

Ἡ ἄποψη ὅτι ἡ χωρική ἀντίληψη διαμορφώνεται μέσω μιᾶς συνθετικῆς διαδικασίας πού περιλαμβάνει ὄχι μόνο τήν ἄμεση ὀπτική καί σωματική πρόσληψη τοῦ ἐρεθίσματος ἀλλά καί τῶν θραύσματα πού ἀνασύρονται ἀπό τὰ πεδία τῆς μνήμης καί τῆς φαντασίας διατυπώνεται ἔμμεσα ἤδη ἀπό τή δεκαετία τοῦ 20^{ου} Ἡ ἐμφάνιση τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου καί συνακόλουθα οἱ τεχνικές τοῦ μοντάζ ἀλλά καί τοῦ κολάζ στή σύγχρονη τέχνη ἐποχῆς γίνονται ἀφορμή γιά τήν ἐπανεξέταση παγιωμένων ἀντιλήψεων σχετικά μέ τόν τρόπο πού προσλαμβάνουμε καί σχεδιάζουμε τόν χώρο.

Ὁ ρόλος ὡστόσο τοῦ «λόγου» ὡς μιά ἀπό τίς παραμέτρους πού δυναμικά ἐπεμβαίνουν στή χωρική μας ἀντίληψη μοιάζει περιορισμένος. Θεωροῦμε μᾶλλον δεδομένο ὅτι ὁ λόγος δέν ἰκανός νά παράγει χώρο, παρά μόνο «ἐσωτερικές» ἀντανακλάσεις του. Ἄν ὅμως δεχόμαστε ὅτι οἱ λέξεις εἶναι ἰκανές νά ἀνακαλύψουν μόνο μνήμες χώρου καί ὄχι χώρο «πραγματικό» τότε αὐτό κάνει μέ τή φύση ἑνός λόγου φαινομενικά «παθητικοῦ». Ὁ θεατρικός λόγος ὅμως εἶναι λόγος «ἐνεργητικός», τουλάχιστον ὡς πρὸς τὰ διαλογικά του μέρη, τὰ ὁποῖα ἐνεργοποιοῦν ὁμοίως χωρικές σχέσεις μέ τήν ἐκφορά τους. Ὡστόσο εἶναι πράγματι μόνο τὰ διαλογικά μέρη μιᾶς παράστασης «χωροποιητικά» ἢ γένει ὁ δραματικός λόγος. Ὑποστηρίζουμε ὅτι καί στήν περίπτωση τῶν μονολόγων πού παραπέμπουν στό «ἄλλου»-«κάποτε», δηλαδή σέ χώρο καί χρόνο ἐκτός τῆς ἐπί σκηνῆς

8. Ἐνδεικτικά ἀναφέρονται τὰ θεάτρα τῆς Δήλου, τῆς Θήρας καί τοῦ Κοιρίου στήν Κύπρο, ὅπου, ὅπως καί σέ πολλές ἄλλες περιπτώσεις παραθαλάσσιων θεάτρων, ἡ θέα τοῦ κοινού εἶναι πάντα πρὸς τό πέλαγος. Τό θέατρο τῆς Δωδωνῆς - μοναδικά ἐνταγμένο στό ὄρεινό τοπίο - ὅπως ἐπίσης καί τῶν Δελφῶν καί τῆς Ἐπιδαύρου εἶναι μέρη εὐρύτερων κτιριακῶν συνόλων, ἡ ἀνάπτυξη τῶν ὁποίων βασίστηκε στίς τοπικές ἰδιαιτερότητες τῶν συγκεκριμένων περιοχῶν.

9. ... Πᾶν νά σύρω πρῶτη τοῦ θανάτου τόν χορό, καί χαιρετῶ τοῦ Ἄδη αὐτές τίς πύλες... (*Ἀγαμέμνων*, στ. 1291) *Ὁρέστεια*, μετ. Κ.Χ. Μύρης.



Francis Bacon, τριπτύχο εμπνευσμένο από την τριλογία *Θεάστεια* του Αισχύλου, 1981

προσής, ο θεατής καλείται να τὰ κατασκευάσει έσωτερικά για να τὰ επαναπροβάλλει όμως τελικά επί σκηνής. Ο θεατρικός χώρος επομένως άφορά τήν επί σκηνής σύνθεση των αναπαριστώμενων «φαινομένων» και των ύποκειμενικών «νοουμένων». Είναι ή σύνθεση των δύο αυτών κατηγοριών που πραγματώνει χώρο επί σκηνής. Η «άφήγηση» γεγονότων που διαδραματίστηκαν στον τόπο που αναπαρίσταται, αλλά σέ παρελθόντα ως προς τήν εξέλιξη τής δράσης χρόνο στην περίπτωση π.χ. των *Θυέστειων* δείπνων, φορτίζει μέ σημασίες τό παλάτι του Άγαμέμνονα ακόμη και μετά τό πέρας των στίχων όπου αναφέρονται. Κατά μία έννοια τὰ *Θυέστεια δείπνα* «συμβαίνουν» στον οίκο του Άγαμέμνονα από τή στιγμή τής αναφοράς τους (10), σέ όλη τή διάρκεια τής δράσης, μετατρέποντας έτσι τή σκηνηκή αναπαράσταση του παλατιού από στατική κατασκευή σέ άφηγηματικό όχημα του δράματος.

Ο χώρος ως συμβολοποιημένη αφήγηση

Κατά τήν παράσταση του αρχαίου δράματος, παράλληλα μέ τή κερτική και δραματουργική, παράγεται και μία χωρική εξέλιξη. Η χωρική αυτή εξέλιξη συγκροτείται μέσω τής έπεξεργασίας ενός συγκεκριμένου εικαστικού κώδικα, διεκδικώντας τή δική της άυτονομία στην αφήγηση τής δράσης. Όπως παράλληλα μέ τό «είμενο ή και τή μουσική, όπου συγκεκριμένα «μοτίβα» και θέματα επανέρχονται ή λέξεις-κλειδιά για τήν κατανόηση του δράματος επανεμφανίζονται, έτσι και σκηνηκά αντικείμενα, χρώματα και «σχήματα» «μετεξελιίσονται» (11). Ο χώρος αναδεικνύεται ως ένα μεταλλασσόμενο τοπίο που διηγείται τή δράση μέ τὰ δικά του μέσα. Η συγχρονική αναπαράσταση διαφορετικών σκηνηκών τύπων μās οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ή όποια άπόπειρα διαφοροποίησής τους δεν παράγει μία παράθεση ανεξάρτητων μεταξύ τους τύπων αλλά τόν «ίδιον» τόπο σέ διαφορετικές του

έκδοχές. Η αντίληψη ενός «συνεχούς τοπίου», που μεταμορφώνεται για να ύποδειξει διαφορετικά σκηνηκά μέρη, βασίζεται στην ανασύνθεση στοιχείων που προέρχονται από ένα συγκεκριμένο για τήν τριλογία εικαστικό λεξιλόγιο. Άνεξάρτητα λοιπόν από τόν αριθμό και τό είδος των διαφορετικών τύπων που εναλλάσσονται, οί τόποι αυτοί παρουσιάζονται πάντα μέσω ενός συγκεκριμένου κώδικα. Και είναι αυτός ο κώδικας που έπιτρέπει τή διαδοχή τήν παράλληλη λειτουργία ή και τήν επικάλυψη των σκηνηκών τοπίων, αναπτύσσοντας τελικά μία έντελώς ιδιαίτερη ποιητική του χώρου.

Η έπιχειρηματολογία του παραπάνω κειμένου βασίζεται σέ μία σειρά ύποθέσεων που θά ήταν δύσκολο να τεκμηριωθούν αναλυτικά μέσα στο εύρος μιας σύντομης δημοσίευσης. Πέρα από τήν ίσχύ των παραπάνω ύποθέσεων, τό κείμενο αυτό ύπανίσσεται εισαγωγικά ότι τὰ θέματα που θίγει σχετικά μέ τόν θεατρικό χώρο άφορούν τελικά και τή σύγχρονη θεώρηση του χώρου, έπιηρεάζοντας σταθερά τόν τρόπο πρόσληψης και σχεδιασμού του. Τό ζήτημα τής άυτονομίας τής αναπαράστασης από τό πρότυπο, ο χώρος ως μεταλλασσόμενο τοπίο, ο χειρισμός των όρίων, ή αντίληψη του χώρου «πέρα από τό βλέμμα» ή τέλος ή δυνατότητα του χώρου να λειτουργεί άφηγηματικά άποτελούν έπίκαιρα θέματα προς συζήτηση. Άπόπειρες χειρισμού τους άπαντώνται σέ σύγχρονο ύλοποιημένο ή μή έργο σέ όλες τις κλίμακες σχεδιασμού από τήν κλίμακα του άστικού σχεδιασμού ή του σχεδιασμού τοπίου ως και τήν κλίμακα του αντικειμένου. Μία ολοκληρωμένη παρουσίαση του θέματος θά άπαιτούσε στο σημείο αυτό τήν άπόπειρα ύσχετισμού των έπιχειρημάτων που ύποστηρίζονται στις τέσσερις αυτές ένότητες μέ παραδείγματα του σύγχρονου σχεδιασμού. Αυτό όμως άφορά τό αντικείμενο μιας δεύτερης ξεχωριστής δημοσίευσης.

10 Άγαμέμνων στ. 1091-1099, *Θεάστεια* μετ. Κ.χ. Μύρης. Τὰ *Θυέστεια δείπνα*, δηλαδή τό δείπνο στο όποιο ο Άτρέας προσέφερε στον Θυέστη για δείπνο τό βραδυ του τὰ παιδιά, άποτελούν μία από τις πιο άνιερές πράξεις που «βαρύνουν» τον οίκο των Άτρείδων.

11 Από τό πιο παλυσυζητημένα παραδείγματα μιας τέτοιας άφήγησης στην *Θυέστεια* άποτελεί ή έπεξεργασία ενός κόκκινου «ύλικού σώματος» που ύπανεμφανίζεται σέ κομβικά σημεία τής δράσης και στις τρεις τραγωδίες. Στην πρώτη από αυτές (*Άγαμέμνων*) ένας συμπαγής έντονος άξονας - ο κόκκινος κόπτης - έδειπλώνεται μπροστά στον βασιλιά Άγαμέμνονα για να τόν εισάγει

στο παλάτι, «άποσυντίθεται» στις *Κορηφάρες* ως τό ξεβαμμένο κόκκινο ύφασμα που καλύπτει τό νεκρά σώματα τής Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου, για να «άσπαστεί» και να διασκορπιστεί στον χώρο ως τὰ κόκκινα ένδύματα που θά φορέσει ο χορός των μαυροφορεμένων Έρινιών, δηλώνοντας έτσι τήν μετατροπή του σέ χορό Είμενίδων, στο τέλος τής τραγωδίας, *Είμενίδες*.



CITIES IN TRANSFORMATION RESEARCH & DESIGN

Ideas, Methods, Techniques, Tools, Case Studies

edited by Marco Bovati, Michele Caja, Giancarlo Floridi, Martina Landsberger

EAAE Transactions on Architectural Education no 57

ILPOLIGRAFO

VOLUME I

Cities in Transformation Research & Design

Ideas, Methods, Techniques, Tools, Case Studies

edited by

Marco Bovati, Michele Caja

Giancarlo Floridi, Martina Landsberger

scientific supervision

Adalberto Del Bo, Ilaria Valente

VOLUME I

Each author takes responsibility for any copyright issues
that may arise from the images published in his or her essay

pictures introducing every section

© Marco Introini

progetto grafico

Il Poligrafo casa editrice

Laura Rigon

© Copyright giugno 2014

Il Poligrafo casa editrice

35121 Padova

piazza Eremitani - via Cassan, 34

tel. 049 8360887 - fax 049 8360864

e-mail casaeditrice@poligrafo.it

ISBN 978-88-7115-829-7

Table of Contents

VOLUME ONE

- 23 Foreword
Stefano Francesco Musso
- 25 Urban Transformations: Research and Design
Adalberto Del Bo
- 32 Occupying space and re-ordering place:
Looking forward and backward in 21st century Lahore
Masood A. Khan
- 42 Teaching Architecture. The Troubled School
Daniele Vitale

PART ONE

NEW SCENARIOS OF THE CITY AND DWELLING

- 55 Thinking the City
Martina Landsberger
- I. THEORY AND TOOLS FOR DESIGN
- 61 In Search of a *Modus Operandi* for a Specific Urban Architecture.
A Critical Approach to the Collective Amnesia of Urban Design
Nicolai Bo Andersen
- 69 What is the Role of Architecture in the Contemporary City?
Structure and Form of the Design of the City. The Case of Milan
Pellegrino Bonaretti
- 78 The Transformation of Cities
Emilio Corsaro, Raffaele Mennella
- 85 Redefining Modern Housing Settlements.
The Hypothesis of "Adequate Discontinuity"
Francesco Costanzo
- 92 Somewhere / Nowhere
Carlo Gandolfi
- 100 Landing Areas
Alessandro Isastia

- 380 Blocks, Schools and Books
Dirk Janssen, Katrijn Apostel
- 388 Building for Diversity: Residential Areas as a Socio-spatial Context
for Diverse Neighbourhoods
Angelika Juppen, Alex Willener
- 396 Teaching as Research: Vomero, Storkterrein and Other Places
Pasquale Miano, Giorgia Aquilar
- 404 New Urban Conditions: Epistemological and Pedagogical Issues
Andrzej Piotrowski
- 412 Rione Luzzatti in Naples: Conforming Measure of an Intervention
of Urban Redevelopment
Federica Visconti, Renato Capozzi
- 420 Athens in Crisis: Education on the Issue of Emergencies. Beyond Didacticism
Ariadni Vozani

PART TWO
CITIES BETWEEN HISTORY AND FUTURE

- 431 Learning from the Historic City
Michele Caja
- I. RECONSTRUCTION AND URBAN RENEWAL
- 439 Astrakhan: Principles of Reconstruction of Historically-Composed
Development and their Use for Planning of New Central Territories
Oleg I. Adamov
- 448 Potsdam and the Brandenburg Region:
Monumentality as Principle for Urban and Territorial Construction
Ivan Brambilla
- 457 Between Heritage Conservation and Urban Renewal.
A Case Study: Paris, from Haussmann to the Present Day
Alessio Cardaci, Antonella Versaci
- 465 Reconstructing the Cambel's Yali at Bosphorus
Francesco Collotti, Serena Acciai
- 472 The Fluidity of Scale and Time in Jože Plečnik's Ljubljana
Jennifer Gaugler
- 479 The Paddington Terrace House: An Example of Incrementally
Accommodating Change from the House to the City
Corey T. Griffin
- 488 Recomposition's Paradoxes. A Research Case Study on a Concert-hall in Ferrara
Alessandro Massarente
- 498 Munich, Urban Development: Model and Form of the Modern City
Nicola Panzini
- 506 Urban Renewal in the Late Nineteenth Century. The Case of Via Dante in Milan
Pierfrancesco Sacerdoti

Athens in Crisis: Education on the Issue of Emergencies. Beyond Didacticism

Ariadni Vozani

NTUA, National Technical University of Athens, Greece

The Character of the City Center Today: a Conflict Between “Desire” and “Reality”

The continuous deterioration and desolation of the center of Athens represents a reality we can't ignore. The importance of this detrimental effect seems to increase when one takes into account the highly symbolic role that the city center has assumed in recent times, since in the big cities (of later modernity) it also became the projection of society's imaginary image of itself¹.

The interpretation of the term “desolation” is identified with what we would call the “lack of life” in the city. Athens lies in an anesthetic state; no blood is flowing through its veins. We refer to the actual and dramatic decrease in both the size and quality of the diverse flows of activity and multiple functions that traditionally occurs in city centers. The explanation lies in a series of phenomena that we intend to examine shortly.

This new and evolving reality causes inconsistencies in the way people experience the city, in a spatial and temporal sense. Nevertheless, while the everyday pulse of the city appears to faint, “emergencies” gradually come to represent “normality”, due to their frequency and repetition. The center resembles an empty arena lying in wait for the “next event”: the next big demonstration, the next confrontation with the world's tv screens as its witness. In that sense, one often hears that the city is now “more alive than ever”, considering the fact that during these demonstrations, citizens gather and mobilize dynamically in a scale unprecedented in recent history. The destruction that follows almost every mass gathering, reveals in the most emphatic way an aspect of the Greek society that permeates all social classes. This social aspect is strongly connected to the particular way in which both the concept of public feeling and the idea of public property in the urban space have been historically shaped. In common conscience, public space seems not to be associated with the citizens. Instead, it is identified with the institutions of a state that attracts anger and discredit. The city becomes an easy victim for the venting of that anger: it is burned literally and metaphorically. No one stands to its defense. It almost appears as if the public unconscious was murmuring Kavafis' lines: “A new city will be found. Better that this one...”, perhaps avoiding to remember the poem's last verse: “Just like you ruined your life here, in this small city...you ruined it in the whole world”². Before we attempt to point out the way in which architectural education affects and is affected by this reality, we need to briefly outline the parameters which shaped this situation.

¹ T. Kampilis, “The battle about the centre and the tree”, in the Greek Sunday newspaper *To Vima tis Kiriakis*, 12 december 2009.

² Translation of Kavafis's poem *Polis (The City)*. Transl. by A. Vozani.

Until Recently: the Indifferent Center as Opposed to the Dynamics of the Heterogeneous Suburbia in Athens

Ten years have past since Greece's participation in the 2002 Venice Biennale with the title "Absolute realism"³. If that presentation interpreted the intricacies of Athens – a city whose dwellers were accustomed to calling it "ugly" – through a post-modern poetic, we now face a drastically different situation.

Considering the clash between the center and the periphery of the city – either in the form of planned suburbs, or in the form of an incoherent and usually illegal urban sprawl –, it was the periphery that came about as the livelier and most interesting part of the city. The center of Athens, that was erratically planned and evolved according to the prevailing European ideals at the time of the foundation of the greek state, presented up until the 2000s a relatively manageable regularity, which rendered it indifferent, as far as the dynamics of its evolution are concerned. The fact that the center was historically inhabited by a middle class, with different characteristics compared to the powerful and prospering bourgeoisie of the Greek diaspora⁴, is strongly related to the way that the city, and especially its public space, was experienced. The center of the greek capital hosted the middle class society and the culture, administration and finance that supported it, but it "changed hands" quite easier than what was the case in other European capitals. It was gradually abandoned by the classes that it was originally indented for, until it gradually reached its current state: that of complete neglect by them.

From the "Indifference" to the "Event of a Foretold Death"

A series of strategic decisions by the state, in combination with the lack of any policy aimed at countering phenomena of degradation, engendered the city's center downfall long before the current financial crisis. Granted that we now face the "death" of the city center and of the version of "centrality" as it was historically shaped, we argue that this death was in a way foretold.

While one attempts to concisely discern the main factors that led to the disintegration of life in the city center, three main issues stand out.

- A. The gradual abandonment of residential areas by the middle class (regardless of its background) in favor of the suburbs and the settlement of economic immigrants in the center of Athens would not necessarily form part

³ See Catalogue of the Greek participation on the 8TH International Exhibition of Architecture, Venice Biennale 2002, sadas pea & the commissioners: T. Koumpis, T. Moutsopoulos, R. Scoffire, eds, *Athens 2002 Absolute Realism*. Athens: Futura, 2002.

⁴ Athens' architecture scarcely reaches the splendour of the urban architecture that still adorns the avenues of the great European cities, where Greek communities flourished during the end of the 19th and the beginning of the 20th century (such as the Grand Rue de Peran in Istanbul or the Street of the Greeks in Odessa). As Philipides notes "Despite its growth [...], Athens remained an urban center in the Balkans, always of lesser importance if compared to Istanbul, Smyrna or Alexandria", *Lessons of Athens*, 2011, 224.

of the degradation phenomenon, had it not been for the increasing delinquency it seems to be accompanied with.

- B. The removal of a great part of administration and education centers⁵, following a logic of decentralization, resulted in a series of abandoned buildings and deprived the center of a life-giving population with an active role at the local economy.
- C. The phenomenon of “discontinuity” of the city. Scoffier underlines that: “The urban tissue of Athens bears witness to permanent confrontations. [...] Athens rejects mobility, dereliction, and wandering preferring the poetry of a collage of unrelated worlds”⁶. What Scoffier detects is a series of discontinuities in the city. These discontinuities, owing to both the planning process and the special topography of the city, result in the cancellation of networks of pedestrian movement and the creation of “isolated” urban islands. There are different categories of these discontinuities, the important being the one that concerns the cut-off of the archaeological sites from the contemporary city.

The economic crisis of the last few years has accelerated the collapse of the center, since the consumers’ ever deteriorating purchasing power resulted in the closure of more than 40-50% of businesses. Any advantages that the commercial areas in the center might have held over the suburbs’ shopping malls are thus disappearing. Public space is overflowing with homeless people, delinquency rates keep increasing and the image of the city with its run down historic buildings and empty shops has become an unwelcoming scenery. The end of the center in its traditional version does not rule out the potential establishment of a new centrality, as long as we find the terms that will redefine it. By understanding the mechanisms that in conjunction with a policy of development could reactivate the center and take it into a new era by redefining “centrality” in today’s terms, can we formulate redevelopment strategies with architectural / urban planning at its basis? D. Harvey wrote a decade ago:

When history repeats itself [...], it occurs first as tragedy and the second time as farce. How can we, to extend Marx’s metaphor somewhat, prevent the modernist tragic-comedy of mid century urbanization being turned into a late twentieth century post-modernist farce?⁷

In the case of Athens and in the scope of a broader policy, which are the spatial conditions that would allow the compilation of the “contemporary” city centre?

⁵ Only in the last decade 8 ministries “moved out” from the centre of the city to the suburbs of Athens, together with 4.000-5.000 employers.

⁶ R. Scoffier, “The lessons of Athens”. In *Athens 2002 Absolute Realism*. Athens, 2002, 47-48.

⁷ D. Harvey, *Possible Urban Worlds, Fourth Megacities Lecture*. The Hague (2000) in [http://en.wikipedia.org/wiki/David_Harvey_\(geographer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/David_Harvey_(geographer)) [accessed 27 -2-2012], 28.

*The “Alarm” of Architectural Education Confronting “Reality”
...or the Contribution of “Reality” in Shifting the Hierarchy
of Subject Material in Architectural Education*

The realization of the consequences following the collapse of the city centre, has led to the formulation of a series of concerns by people involved in related scientific circles, the press and the media. At the same time, the reaction to this phenomenon is becoming an increasingly common focus of research and projects in schools of architecture, both in Greece and abroad⁸. This is typical of the shifting of interest that is already taking place, from research topics that have so far understandably focused on global issues (like the environment) to those that prioritize the resolution of the “local”, under the pressure of the “alarm”.

It is through this ever increasing interest in Athens, that a corpus of material is being produced in schools of architecture. This is divided in two main categories:

1. The first one corresponds to an important corpus of theoretical analyses. Depending on their ideological background, these approaches seem to diverge, not as much in the interpretation or the hierarchy of the crisis’s “ingredients”, but in the direction of their problem-solving proposals. A major issue of these analyses concerns the redefinition of the concept of centrality, since its definition through the traditional categorization (in commercial, administrative, historical etc centres) has proven to be elusive. These categories as well as their logical boundaries are under constant negotiation. Alterations in urban conditions, in addition to the well established inability of its citizens to inhabit public space and familiarize with it, offers opportunities for the formulation of new theoretical approaches that enrich our current knowledge. These approaches – which are a prerequisite for any of the proposals created through the educational process – set the background for a series of research directions that formulate the intervention strategies. At the same time they provide the state with multiple “tools”, allowing them to decode, evaluate, systemize and use the data according to its own priorities, independently from the aims of the educational process⁹. Thus, architectural education seems to reclaim today – perhaps not for the first time – one additional field of discourse with “reality”, through the ability to directly confront and affect it.

2. The second category of material concerns the architectural design proposals. If we accept that a critical comprehension and evaluation of the parameters that define a city is a precondition of any kind of intervention, Athens case study is posing further difficulties. Professors and students have to face a city in

⁸ See for example: a) NTUA, Faculty of Architecture, Design course: Athens in Crisis (2010-2011), tutors: Kourkoulas A., Vozani A.; b) EPFL, IAPA, Project: *Athens Lessons* (2010-2011), Studio Director: H. Gugger; c) University of Thessaly, Faculty of Architecture. Design course: Accursed stock (2010-2011), tutors: Z. Kotionis, Ar. Antonas, K. Panigiris, F. Oreopoulos; d) Berlage Institute, Design course: Labor, City, Architecture (2010-2011), tutors: V. Aureli, El. Zenghelis.

⁹ Statutory intensives, under the pressure of strong public demand, had led recently to a significant number of research programs concerning Athens, by different academic institutions in Greece.

PART ONE. NEW SCENARIOS OF THE CITY AND DWELLING



1. Centre of Athens, 2011 (photo M. Bisti)

2. Elements of students' projects from the design course "Athens in Crisis", Faculty of Architecture, NTUA (2010-2011), tutors: A. Kourkoulas, A. Vozani; teaching assistant: E. Androutsopoulou

“free fall”, whose characteristics change in a pace that we are not familiar with. The complexity of the subject matter and the psychological tension associated with the actual contact with the conditions one encounters in some areas of the centre has a “paralytic” effect. This “paralysis” is often accompanied with a feeling of “futility” towards the ability of architecture to actually deliver a new reality to the city. In the meanwhile, today’s conditions seem to activate – more than ever before –, the desire to confirm that architecture could make a difference by contributing to the necessary change. The advantage of the educational process as opposed to a professional approach lies exactly in its capacity to transcend the feeling of futility through that of desire. Both the educational demand for the development of a concise proposal – here and now – and the excuse offered by the investigational and experimental nature of the projects, a priori indicate a rupture to “reality’s” resistance.

The result is a series of academic proposals that proves extremely valuable, not only as far as the possibility of their realization is concerned – a possibility which is not necessarily slim –, but mainly because they can act as a catalyst for a series of radical processes, through the stimulation of the imaginary. The emergence of a new version of the city, not only in form but first and foremost in the ways it is experienced, “erodes” reality and collectively sets us in search of the actual mechanisms that would “place” that vision in reality. These proposals indicate two main directions.

1. The first direction concerns those projects that seem to belong to the field of the “utopic”. These are defined by a basic choice; that is the rupture with the established rule set that immobilize our creativity (rules set by the current building regulation, legislation and administrative bureaucracy). The proposals of this type often attempt to answer the question of degradation by choosing both the area of intervention and the program of uses that will fuel urban rejuvenation by reactivating the urban fabric. Therefore, in direct relation with the results of the preliminary research, the proposed program almost always includes the reestablishment of residential use in conjunction with diverse land uses and the reorganization of public space. Depending on the array of supported land uses (education, commerce, administration etc) and the examination of contemporary urban living conditions, answers are provided according to the topographical and other data of the existing urban fabric. These projects are defined by the intention to insert new landmarks in order to challenge the discontinuity of the city, and their advocacy of strategic demolition of blocks of flats in order to better support large, city-block scale interventions. The prospect of demolition, which has long been considered a “taboo” for various typical but also ideological reasons, is now strongly supported due to the deterioration of the condition of existing building shells, without any architectural value. Subsequently, the basic argument in its favor is the need to to “free” space in order to interconnect the proposed interventions in a dense and oversaturated urban environment. These projects are generally identified in their entirety by the application of a contemporary architectural vocabulary, a certain boldness of scale and a confrontational attitude towards the city. Assuming that the city of Athens constitutes a collage

of historical fragments, the projects of this particular group attempt to disintegrate and then dynamically recombine the *palimpsest* of the city.

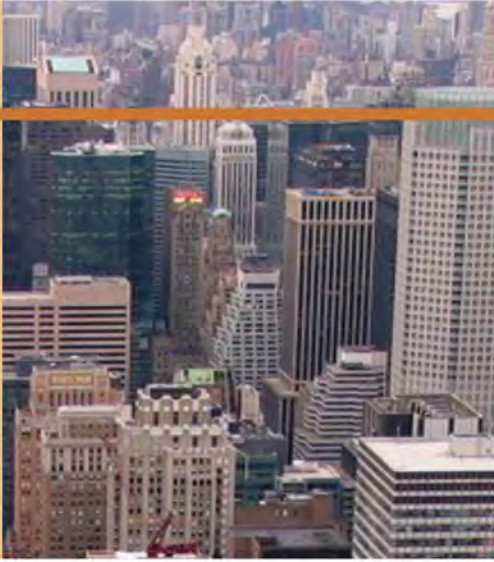
It is worth noting that a special subcategory of this group is the one that deals with the connection between the city and its historical substratum, which is non other than its archaeological sites. In the “thick ground” of Athens, through fissures and openings, a series of historical layers appear in a fragmentary way. Continuous boundaries create urban discontinuities, visual as much as circulation ones, and separate areas of the city that could normally support each other’s function. Thus, various proposals attempt to counteract to the centre’s deterioration through a parameter that does not directly concern the current economic circumstances. Instead, the focus lies with an all encompassing design policy that works through time, the main idea being that by ensuring flowing circulation and movement by both the inhabitants and visitors, one can partly answer the question of urban rejuvenation.

2. The second group of proposals includes these that employ sensitivity and realism and in order to suggest mild strategies of intervention that create small scale capacitors, or what we would call “catalysts”, of public space. The attribute of realism stands for their close attention to the scale and adaptability of the interventions, while at the same time taking the economic circumstances into consideration. Nevertheless, what stands out as especially interesting in these proposals is their intention to create a groundwork of “dialogue” with various social initiative groups that aim to intervene and reformulate public space. Without fail, the existence of these groups reveals a direct criticism towards the state’s inability to address the issue of either deficiency or ongoing desolation of public space. While the lack of architectural design is apparent in the local realized interventions in the city, the liveliness of these spaces testifies to their success as realistic urban experiments. One critical point as far as these student projects are concerned, is the ambivalence towards the architectural vocabulary and tool sets employed. Despite the fact that this attitude expresses a welcome critique toward the established design norms, the projects of this category usually succumb to certain awkward design result in their attempts to break the norm.

The two aforementioned groups appear to be different, however they do showcase a strong point of convergence in their choice to create networks of urban interventions. Thus, they propose extensive networks of interventions that differ in their hierarchical approach towards the multiple different “centres”. They call into question the traditional recipes of urban design by searching for new landmarks through which the city is essentially re-mapped. These approaches seem to create a new “mythology”. A “mythology” that aims to reconstitute an urban poetic, and as such, it needs all the freedom it can get in order to properly evolve. This “mythology” – like any mythology – is able to function both as an interpretation and as a constituted principle towards reality. Architectural education today – and maybe more than ever in the case of Greece – must nurture it, by providing it with a proper framework through which it could further develop.

Bibliography

- Fillipides D. (1984), *New Greek Architecture* [in Greek]. Athens: Melissa.
- Gugger H., Kerschbaumer G., Menzel G., eds (2011), *Athens Lessons*. Lausanne.
- Kotionis Z. (2012), *Multiple, Commons and Architecture*. Volos: University of Thessalia Press.
- Koumpis T., Moutsopoulos T., Scoffire R., eds (2002), *Athens 2002 Absolute Realism*. Athens: Futura.
- Naik D., Oldfield T., eds (2009), *Critical Cities, Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, 2 vols. London: Myrdle Court Press.
- Sennet R. (1977), *The Fall of Public Man*. New York: Knopf.
- Tournikiotis P. (2006), *Architecture in modern era* [in Greek]. Athens: Futura.



CHANGING CITIES

A stylized graphic of a city skyline, consisting of a series of vertical lines of varying heights, representing buildings, positioned below the main title.

Proceedings

of the International Conference on *Changing Cities II*
Spatial, Design, Landscape & Socio-economic Dimensions

22 - 26 June 2015

Porto Heli, Peloponnese, Greece



EDITOR:

Prof. Aspa Gospodini,
University of Thessaly



GRAFIMA
PUBLICATIONS

Proceedings

of the

International Conference on

Changing Cities II

Spatial, Design, Landscape & Socio-economic Dimensions

Under the aegis of

The Department of Planning and Regional Development, University of Thessaly

The Greek Ministry of Environment, Energy & Climate Change

The Greek Ministry of Tourism

EDITOR:

Prof. Aspa Gospodini,

University of Thessaly

Porto Heli, Peloponnese, Greece, June 22-26, 2015

TITLE **Proceedings of the International Conference on Changing Cities II:
Spatial, Design, Landscape & Socio-economic dimensions**

ISBN **978-960-6865-88-6**

Copyright 2015 Grafima Publ.

Grafima Publ.

Str. Eksadaktylou 5

54635 Thessaloniki, Greece

Tel/Fax: 2310-248272

www.grafima.com.gr,

E-mail: grafima@grafima.com.gr

The architecture of the city: From objects to relationships

Strategies and design tools for the 21st century metropolis

A. Vozani

School of Architecture, NTUA, Athens Greece

Corresponding author: E-mail: avozani@central.ntua.gr, Tel: +030 2106203065

Abstract

Urban design, as a field of study, argues that the role of architecture surpasses the importance of the single building and concerns broader ‘generic’ organizations, crucial for the evolution of the cities. Architecture is a strong parameter in relation to the quality of urban life. The key question is what kind of architectural strategies could provide answers to the dystopias and the emerging needs of the contemporary cities, activating a new context of urban living for the 21st century.

The classification of what we call ‘urban design’ as a category of design, rather than an intermediate design scale between urban planning and architecture is related with Aldo Rossi’s work as it has been introduced in the mid 60s in his book *The architecture of the city*¹. Earlier, Quaroni and Tafuri, refer to a ‘town design’ that could make possible the coordination of different disciplines, through the collaboration of architects and engineers.² What is argued today is that urban design by correlating architecture and urban planning in a common context activates a diversity of proposals for the constantly changing cities.³ These proposals verify the role of the architectural design in relation to issues of the generic, the specific and the typology of a contemporary metropolis.

The difference with what was discussed some decades ago is that we do not exactly seek a new design category, (architectural urbanism or urban architecture) but a context able to produce strategies that create meaning and provoke relationships in urban space. These strategies should not only provide possibilities for the transformation, adjustment and evolution of urban space but also affect the dynamics (social, financial, etc) that shape it.

Urban design focuses on specific sites of the city. The chosen areas of interventions of such a design research are not accidental. Their location is often of crucial importance to the evolution of the city. In a sense, their choice is always already ideologically charged. But each of the different design proposals should be able to play a double role: on the one hand to manifest the importance of architecture in the urban context and on the other to function as an architectural and urban ‘set of rules’ for the city as a whole. To achieve the former, any proposal should obtain paradigmatic and generic characteristics.

Urbanity is interrelated with the concepts of continuity and coherence. The desire to create a coherent and meaningful urban experience, against the often fragmented and deserted contemporary

¹ ROSSI ALDO, *The architecture of the city*, MIT Press, 1982

² See Quaroni L, *From planning to architecture*, (1967) and Tafuri M., Quaroni L., (1964) as they are referred to P. Pagalos, *The meaning of time at Aldo Rossi’s architecture/ Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*, Guttemberg 2012, p. 25

³ **The idea that architecture and urbanism should not be confronted as different disciplines and the examination of the relationship between architecture and the city, are currently at stake in different schools of architecture. See for example the Mphil Programm of the AA, ‘Projective cities’, or the PhD program from Berlage Institute and Delft University of Technology, “The City as a Project”: or the PhD Program ‘City-Architecture’ at the AA (Director V. Aureli) .**

urban landscape, leads to the study of significant size areas instead of small interventions. Therefore, we argue that it is not only the location but also the size of certain areas (as defined mainly by important axes of circulation) that allows the potential of a exemplary change of the city to be expressed.

The study of these areas, as confronted through an urban design methodology, creates more possibilities for the future of the built environment of the cities, than any vision of "total planning" or any autonomous building even of an important architectural range).

Teaching and research oscillations and the building of a framework.

Starting from the view that the city is directly affected by architectural design, this presentation focuses on the articulation of just two central propositions and design tools, as they have been formulated through the last six years by a series of urban design courses and one research program of the NTUA' s School of Architecture.

Teaching and research processes provide the ground for the evaluation of any proposed methodology in a different way than the theory or practice allow, whilst at the same time owe to support both utopic and realistic approaches.

The six urban design courses were concerned with the study of different Greek and international metropolis, whilst the research program with the study of a specific area of the centre of Athens.⁴

For many reasons, the choice of the studied cities followed an oscillation between centrality and periphery: on the one hand metropolitan centres in extreme conditions (of crisis / Athens, or growth / Istanbul, or of speed of urbanization / Shenzhen) and on the other metropolitan areas in a state of a suspense (port of Thessaloniki, or Faliron as a new gate of Athens).

The chance to address central issues of the modern metropolis through constantly different questions (according to the characteristics of every city) gave the opportunity of the cross examination of some of the conclusions as they have been formulated throughout the different perspectives. This journey from city to city (and from one 'world' to another) offered, among others, the rules for the construction of a methodological framework. This framework is based on preconditions and views open to different design interpretations and therefore allowing the structure of the framework to be evolved. And it is through the architectural proposals that eventually theoretical views are verified, re-evaluated or reformulated, constructing the methodological 'building'.

The need of different gestures as applied to each of the cities - gestures concerning the analysis and design approach, as well as the same the scope of the intervention - put the methodological framework under question. And it is through this process of reconciliation and adaptation that the methodological structure is strengthened.

Therefore, what is of value is exactly the fact that any theoretical proposition, even if nodal for the whole structure, should not be considered as a stable point but rather as a dynamic and 'open' diagram.

Among all different propositions and tools that supported this pedagogical research throughout the years, we refer below to those, that led to the formulation of some of the most creative and innovative projects.

⁴ NTUA School of Architecture, Urban Design Course 9 of the 9th semester, Unit B (2008-2014) Tutors: Vozani A., Kourkoulas A., as also Babalou B.(2012), Parmenidis G. (2012), Mari If.,(2013) Pagonis Th. (2013, 2014)

The idea of the city as an 'architectural object'.

The city could ultimately be confronted as an architectural object. Through this metaphor we are able to deal with aspects of identity of the different areas of intervention and organise a range of hierarchies.

What we mean by the term 'architectural object' is a unit where we can recognise spatial qualities in all scales, as a result of architectural design. Moreover the metaphor is linked with the idea that the city itself could be conceived as a series of different 'rooms', serving the city's program. These 'rooms' refer to the different architectural environments of the city, imposing a diversity of urban behaviours.

The interrelations of these 'rooms' within the city network, eventually organise different systems of social life. The emphasis remains on the produced relationships as defined by urban architecture and not on the value of the autonomous architectural objects that formulate it.

The Re – evaluation of the Urban Block.

The urban block, as a formal urban organisation, has its own history in the evolution of the city.⁵ In the contemporary discussion about the meaning and form of the urban block today, architectural design plays a decisive role. Urban block is considered here as the basic unit of the city, seeking to be reproduced. We argue that the identity of the city (or of its different areas) is mainly formed by the repetition and variations of this dominant type as defined by the pattern of the streets. Thus for the emergence of a new syntax of the urban tissue, a research for the development of new types of urban block is inevitable. This research focuses on the impact that the different decisions about the physical and programmatic attributes of the UB create to both the residents and the city. The major parameters under discussion for this new type of UB comprise a) the analogy of built/ unbuilt, b) the ways that horizontal and vertical circulation are organized, and c) the shape and program of the UB base on the city level.

In addition, any new type⁶ of urban block is directly linked with what we traditionally call 'scenarios of life', reflecting different social, financial and cultural ideologies. The understanding of the new conditions of residence, labour and mobility often dictates the direction of any proposal. Thus, new types will only be justified by their ability to fulfil the requirements of a changing society or suggest new modes and perceptions of habitation in every city. Architectural and urban experimentations for the new types of UB should be defined by their capacity to provide answers to modern and archetypal 'desires' for the different categories of inhabitants. The city's capacity to 'remain alive' is proportional to its ability to provide urban conditions of density and continuity (of movements, activities, sight, etc), hence to provide to society multiple modes of co-existence. The new urban block should mainly serve the above scope.

The tools: The architectural diagram and the new return of the Nolli plan

Any strategy for the city can only be framed through the interpretation of data given by different disciplines. Thus, the history, economy, development trends etc. of every city not only provide the necessary information for the understanding of a place, but also they set up the context of any intervention

⁵ For a history of the urban block see P. PANERAI, J. CASTEX, C. DE PAULE, IV. SAMUELS, *Urban Forms, The death and life of the urban block*, Architectural Press, 2004

⁶ Type here is conceived as the elements that embody an idea and is able to take different forms. See also *Dictionnaire Historique de architecture* (1825) as mentioned by C.M. Lee in his article *Type* <http://thecityasaproject.org/2011/08/type/>

If the former is a basic precondition for any serious speculation and urban design proposal, then which are the basic tools? In our research different tools and theories contributed to the evolution of the proposals. Two of them, not exactly new in the history of urban design, proved to be of a central importance in both the design courses and the research program: a) the diagram and b) the Nolli plan.

Among other forms of representation, diagram in architecture is able to represent not only spatial qualities in an abstract form but also forces, tendencies and flows. Its ability to communicate the process instead of the final result makes it a necessary tool of thinking for urban design studies and the investigation of different typologies of the city's elements.⁷ As Mark Garcia argues, *since the 1980s, the diagram has become a preferred method for researching, communicating, theorising and making architectural designs, ideas and projects. Thus the rise of the diagram, as opposed to the model or the drawing, is the one of the most significant new developments in the process of design in the late 20th and early 21st centuries.* The use of diagrams throughout all the phases of the elaboration of a project, contributes to the decoding of the conditions of the examined area and to the hierarchy of the design's intentions.

The mapping of the city through the binary opposition of solid / void has undoubtedly its reference to the contribution of the Nolli plan in urban theory and design⁸ and the theoretical work of Collin Rowe⁹. Rowe returns to a figure / ground mode of representation of the city recognising it as a dominant tool for urban design interventions. Even if this binary code (black/white; public/private; open/closed) has been accused as reductive, leaving out more complex readings of the city, this paper argues that it is of a central importance for the formulation of urban proposals. This antithesis of built / unbuilt not only reveals the spatial hierarchy of the city, but also reflects social, financial and cultural issues. Moreover the representation of the city through the relationship between the 'positive' built and the 'negative' inbuilt imprint, offers us the opportunity to discern the unbuilt's space ability to organize continuities of gaze and movement. The range of sight lines or movement axis (pedestrian or vehicular) within the urban grid is related with different categories of urban life. We argue that the formation of long 'continuities' (as also of densities) is a precondition for urbanity. Serving different design strategies, the Nolli plan has been a useful tool in any attempt to 'unlock' spatial relationships and to re establish conditions that lengthen the sight and ease the continuity of movement, in different proposals.

If unbuilt is often identified with 'empty', the notion of emptiness in the city does not only refer to the physical space but also to the lack of use. Abandoned built spaces, especially at the city level- a usual result of a financial crisis- signify an 'absence of life', and a problematic version or phase of urbanism. For this absence of life in the cities there are many reasons besides architecture. Even though there is no doubt that the structure of a space determines how it is used. The ways we today deal with any spatial or functional 'void' in the cities, should become the core of our design speculations. 'Unbuilt' and 'empty' (physical or functional) provide an important number of possibilities for the contemporary metropolis.

Recently theoretical and design projects attempted to answer to the new phenomena of the contemporary cities through their critique to the traditional urban planning. Our view is summarized to the point that only a city, able to activate and accommodate human relationships, survives. Those relationships supported by the new innovative data of geometry and materiality, will define the future concept of urbanity. Ultimately (at the end) it is through the senses and the ideas that any architectural space – thus the city itself- will continue to be formed.

⁷ MARK GARCIA, *The Diagrams of Architecture*: AD Reader 2010

⁸ Giambattista Nolli (1701 – 1756) was an Italian architect, best known for his plan of Rome, the *Pianta Grande di Roma* known as the Nolli Map. In this map all built space of the city (mainly private) is represented in dark shade, and all unbuilt (mainly public space as open spaces, the streets) remains white.

⁹ COLIN ROWE and FRED KOETTER, *Collage City*, MIT Press, 1979

ΔΟΜΕΣ 07 11

ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
INTERNATIONAL REVIEW OF ARCHITECTURE

Le Corbusier:
Voyage d' Orient 1911-2011



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟ
 ΤΕΛΟΣ
 100 Ευρώ
 ΚΕΜΠΑ
 Αριθμός 30000
 3812
 ΕΛΤΑ
 Hellenic Post
 ΕΝΤΥΠΟ ΚΛΕΙΣΤΟ ΑΡ. ΑΔΕΙΑΣ 1805 ΚΕΜΠΑ
 ΚΩΔΙΚΟΣ: 6490
 Σ. ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΑ 31, 153 43 ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
 Τεύχος 102 Σελ 11 11€
 Issue Sep

ΕΚΔΟΤΗΣ

Πρόδρομος Παπαδόπουλος

ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ

Stephan Buerger

Αρχιτέκτων

Δήμητρα Κατώτα

Αρχιτέκτων, Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πατρών

Γεώργιος Α. Πανέτσος

Αρχιτέκτων, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών

ΣΥΝΕΡΓΑΤΗΣ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ

Νικόλαος Σούλης

Αρχιτέκτων

CREATIVE DIRECTOR

Katrin Alt

Graphic Designer

ART DIRECTOR

Βασίλης Νεάνθης

Graphic Designer

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Όλγα Σιμαιοφορίδου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ

Αθηνά Χατζή

ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

Γιώργος Ζορμπάς

Δημήτρης Κοντοφάκας

Μαίρη Λεκατσά

Νίκος Τσούκος

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

T +30 210 600 1303

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Ιωάννα Νεάνθη

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

Πρόδρομος Παπαδόπουλος

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ

Σ. Καράγιωργα 31, 153 43 Αγία Παρασκευή

T +30 210 608 5470, +30 210 600 1303

F +30 210 608 5468

E info@domes-architecture.com

www.domes-architecture.com

ΦΙΛΟΜΟΠΟΙΗΣΗ, ΜΟΝΤΑΖ, ΕΚΤΥΠΩΣΗ, ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ

PRESSIOUS ARVANITIDIS

ΕΞΟΦΥΛΛΟ

Charles-Edouard Jeanneret, Τοπίο στα περίχωρα της Ελευσίνας, Carnet 3 του 'Ταξιδιού της Ανατολής', 1911. Μολύβι και ακουαρέλα σε χαρτί.

Όλο το εικονογραφικό υλικό του τεύχους αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία ευγενώς παραχωρηθείσα από τη Fondation Le Corbusier
© Fondation Le Corbusier

PUBLISHER

Prodromos Papadopoulos

EDITORS

Stephan Buerger

Architect

Dimitra Katsota

Architect, Assistant Professor, University of Patras

Georgios A. Panetsos

Architect, Professor, University of Patras

ASSISTANT EDITOR

Nicholas Soulis

Architect

CREATIVE DIRECTOR

Katrin Alt

Graphic Designer

ART DIRECTOR

Vassilis Neanthis

Graphic Designer

PRODUCTION EDITOR

Olga Simaioforidou

CALENDAR TRANSLATION

Athina Chatzi

ADVERTISING

Dimitris Kontofakas

Mary Lekatsa

Nikos Tsoukos

Georgios Zorbas

SUBSCRIPTIONS

T +30 210 600 1303

SECRETARIAT

Ioanna Neanthis

PUBLISHED BY

Prodromos Papadopoulos

OFFICES

31 S. Karagiorga Str., 153 43 Aghia Paraskevi, GR

T +30 210 608 5470, +30 210 600 1303

F +30 210 608 5468

E info@domes-architecture.com

www.domes-architecture.com

PRINTED AND BINDING

PRESSIOUS ARVANITIDIS

COVER

Charles-Edouard Jeanneret, Landscape in the environs of Eleusis, Carnet no. 3 of the 'Voyage d' Orient', 1911. Pencil and water-colour on paper

All illustrations reproduced by courtesy of the Fondation Le Corbusier
© Fondation Le Corbusier



- 20 **Ημερολόγιο Οκτωβρίου 2011**
Calendar October 2011
- 36 **Σημείωμα των επιμελητών**
Editorial
- 38 **180 μέρες στην Ανατολή ή το 'μάθημα'**
του Charles-Edouard Jeanneret - Le Corbusier
Παναγιώτης Τουρνικιώτης
180 days in the East or the 'lesson'
of Charles-Edouard Jeanneret - Le Corbusier
Panayotis Tournikiotis
- 48 **Jeanneret 1911/Le Corbusier 1965. Ο συγγραφέας στα Βαλκάνια**
Γιάννης Τσιώμης
Jeanerret 1911/Le Corbusier 1965. The writer in the Balkans
Yannis Tsiomis
- 58 **Η Κωνσταντινούπολη του Le Corbusier**
Idil Erkol
Le Corbusier's Istanbul
- 66 **Νομάδες και μετανάστες: μια συγκριτική ανάγνωση των ταξιδιωτικών ημερολογίων του Le Corbusier και του Sedad Eldem**
Esra Akcan
Nomads and Migrants: A Comparative Reading of Le Corbusier's and Sedad Eldem's Travel Diaries
- 84 **Η ανάγνωση μιας αθηναϊκής αυλής μέσα από τον θεατρικό αρχαιοελληνικό μύθο. Με αφορμή ένα σχέδιο του Ch. E. Jeanneret**
Αριάδνη Βοζάνη
Reading an Athenian courtyard through the ancient Greek theatrical myth. Inspired by a drawing by Ch. E. Jeanneret
Ariadni Vozani
- 92 **Πομπηία**
Benedetto Gravagnuolo
Pompeii
- 100 **Στη Villa Hadriana**
Giuliano Gresleri
At the Villa Hadriana
- 112 **Προϊόντα**

Αριάδνη Βοζάνη

Η ανάγνωση μιας αθηναϊκής αυλής μέσα από τον θεατρικό αρχαιοελληνικό μύθο. Με αφορμή ένα σχέδιο του Ch. E. Jeanneret¹

Ariadni Vozani

Reading an Athenian courtyard through the ancient Greek theatrical myth. Inspired by a drawing by Ch. E. Jeanneret¹

Το ταξίδι του Charles-Edouard Jeanneret στην Αθήνα το 1911 έχει ως απόλυτο προορισμό την Ακρόπολη. Εκεί επανέρχεται καθημερινά κατά τις τρεις εβδομάδες της διαμονής του. Στον Παρθενώνα είναι αφιερωμένη η σκέψη και η ματιά του. Στα σχετικά σημειωματάρια περιγράφει μπάθος την αμφιθυμία που του προκαλεί η επαφή με την 'τρομερή μηχανή που βρυχάται και κυριαρχεί', πριν αναχωρήσει για τη Δύση παίρνοντας μαζί του την 'άφθαρτη εικόνα του Ναού'.² Η καθημερινή αυτή επιστροφή έχει στάδια προετοιμασίας, αναζητά τη μέθεξη, προσβλέπει στην κάθαρση. Η αναβλητικότητα τον κυριεύει την ημέρα της πρώτης του επίσκεψης.³ Σκηνοθετεί τις συνθήκες υπό τις οποίες θα αντικρύσει τον βράχο ('όταν θα έχει πέσει ο ήλιος') και αποφασίζει ότι οφείλει να 'απομονωθεί' αμέσως μετά, παραπομπές στην 'προετοιμασία του πνεύματος και του σώματος, όπως συμβαίνει στα μυστήρια της θρησκείας',⁴ αλλά και στους δραματικούς αγώνες της αρχαίας Αθήνας.⁵

Ο νεαρός Jeanneret έχει έρθει σε επαφή μέσω της γενικής του παιδείας με τις ευρωπαϊκές ερμηνείες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού σε όλες του τις εκφάνσεις. Γνωρίζει, εκτός από τα μνημεία της αρχαίας Ελλάδας, τους μύθους, το θέατρο, την ιστορία και τη σκέψη της και έρχεται να τα συνδέσει με τον τόπο, να τα ερμηνεύσει μέσα από τη δική του ματιά. Δεν επισκέπτεται τον Παρθενώνα ως 'απλός θεατής'. Έρχεται να αναμετρηθεί μαζί του και φεύγει έχοντας βιώσει μίαν εμπειρία που θα τον καθορίσει.

Αυτή είναι η στάση του Le Corbusier απέναντι σε οτιδήποτε διαισθάνεται ότι μπορεί να τον συγκινήσει, είτε πρόκειται για συγκεκριμένα οικοδομήματα, είτε για τις πόλεις που επιλεγεί να επισκεφτεί, είτε, όπως διαπιστώνουμε στις σημειώσεις του,⁶ για την τέχνη του θεάτρου. • στάση του απέναντι στα φαινόμενα είναι διαλεκτική, επιτρέποντας τις εσωτερικές ανατροπές εγκαταστημένων βεβαιώσεων, δίνοντας το προνόμιο στα 'άψυχα' να συνομιλήσουν μαζί του, να αποκτήσουν θέση στη ζωή του, να τον μεταλλάξουν. Η ικανότητα του να υπερβαίνει τον ρόλο του αποστασιοποιημένου θεατή, να 'εμπλέκεται' και να κατεβαίνει στη σκηνή του δράματος προκαλώντας την εξέλιξη της 'δράσης' είναι αυτή που του χαρίζει τις εμπειρίες, που με παράφορο συχνά λόγο περιγράφει, και που τον συνδέει με τον θεατή της αρχαιότητας, ένα θεατή που οφείλει να συμμετέχει ενεργά, να συνθέτει το ορατό με το αόρατο, να συσχετίζει την επί σκηνής δράση με το ευρύτερο τοπίο.⁷

• Αθήνα του 1911 είναι μια πόλη που συνεχίζει να ανοικοδομείται σύμφωνα με τα νεοκλασσικά πρότυπα, διατηρώντας ωστόσο αυτούσιες περιοχές του παλιού ιστού ειδικά γύρω από την Ακρόπολη. Στο πρώτο του αυτό ταξίδι στην Αθήνα, η σύγχρονη πόλη απουσιάζει. Δεν τη βλέπει, δεν τον αφορά, δεν τον συγκινεί τίποτα από την Ελλάδα που πρόεκυψε από την επανάσταση λίγες δεκαετίες πριν και αγωνίζεται

Charles-Édouard Jeanneret's journey to Athens in 1911 had the Acropolis as its ultimate destination. It was there that he returned every day during the three weeks of his stay. It was on the Parthenon that his thoughts and his gaze were focused. In his notebooks he describes passionately the ambivalence he felt for this 'fearful machine that roars and dominates', before leaving for the West and taking with him the 'indestructible image of the Temple'.² This daily return has stages of preparation, it seeks communion, it anticipates catharsis. Procrastination consumes him on the day of his first visit.³ He directs the conditions in which he will first see the rock ('when the sun has fallen') and decides that he should 'isolate himself' immediately afterwards, with references to the 'preparation of the spirit and the body, as happens in the religious mysteries',⁴ and to the dramatic contests of ancient Athens.⁵

Through his general education, the young Jeanneret was familiar with all the European interpretations of ancient Greek civilisation, in all its manifestations. In addition to the monuments of ancient Greece, he knew about its myths, theatre, history, and thought and had come to associate them with the place, to interpret them through his own perspective. He did not visit the Parthenon as a 'simple viewer'. He had come to confront it and he leaves having undergone an experience that was to be definitive.

This was Le Corbusier's position towards anything he felt might move him, whether specific buildings, the cities he chose to visit, or, as we can see from his notes,⁶ the art of theatre. His stance towards phenomena was dialectic, permitting the internal overturning of confirmed convictions, granting the 'inanimate' the privilege of communicating with him, acquiring a place in his life, transforming him. His ability to go beyond the role of the detached observer, to 'get involved' and to get up on the stage of the drama and function so as to develop the 'plot' is what allows him the experiences that he describes, often passionately, and which links him to the viewer of antiquity, a viewer who ought to participate actively, to fuse the visible with the invisible, to correlate the action on stage with the broader landscape.⁷

The Athens of 1911 was a city that was constantly being rebuilt according to neo-Classical models, yet still preserving autonomous areas of the old urban fabric, especially in the area around the Acropolis. During his first trip to Athens the modern city is absent. He does not see it, it does not concern him, nothing in Greece that resulted from the War of Independence a few decades earlier and which was struggling at that time to find its identity concerns him. And although during the day he is absorbed by the grandeur of the Parthenon, in the evenings he yields to the city's nightlife, allowing it to affect him in an almost Dionysian way that was foreign to his



Ch.-E. Jeanneret, έγχρωμο προοπτικό σκίτσο και κάτοψη εσωτερικής αυλής κατοικίας. Πιθανολογείται ότι έγινε κατά την διάρκεια του ταξιδιού του στην Αθήνα το 1911 και συνοδεύεται από σημειώσεις σκηνικού της τελικής σκηνής της Ηλέκτρας του Σοφοκλή (Π. Τουρνικιώτης, 'Η Διαγώνιος του Le Corbusier', Αθήνα σ. 82, FLC D 2046 R).

Ch.-E. Jeanneret, colour perspective drawing and facade of the inner courtyard of a house. It is believed that the drawing was made during his visit to Athens in 1911 and is accompanied by stage notes for the last scene of Sophocles' 'Electra' (P. Tournikiotis, The 'Diagonal of Le Corbusier', Athens, p. 82 (in Greek), FLC D 2046 R).

την εποχή εκείνη να βρει την ταυτότητά της. Και ενώ κατά τη διάρκεια της ημέρας είναι απορροφημένος από το μεγαλείο του Παρθενώνα, τα βράδια παραδίνεται στη νυχτερινή ζωή της πόλης, επιτρέποντας στον εαυτό του να αγγίξει μια σχεδόν διονυσιακή κατάσταση τόσο ξένη προς τις βορειοευρωπαϊκές του εμπειρίες. Έχει προηγηθεί βέβαια η επαφή με την Ανατολή. Γνωρίζει.

Μια τέτοια νύχτα μοιάζει να έχει δημιουργηθεί το σκίτσο που αποτελεί την αφορμή του παρόντος άρθρου. Πρόκειται για το έγχρωμο προοπτικό και την κάτοψη της εσωτερικής αυλής μιας κατοικίας που συνοδεύονται από σημειώσεις και πιθανολογείται⁸ ότι έγινε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του Jeanneret στην Αθήνα το 1911. Η τυπολογία της εσωτερικής αυλής με την περιμετρική διάταξη των δωματίων, που απεικονίζεται, συναντάται και σήμερα στην περιοχή της Πλάκας και έχει τις καταβολές της στην αρχαιότητα.

Το ενδιαφέρον σε αυτό το σκίτσο, ωστόσο, δεν εντοπίζεται στη γοητεία του ιδιαίτερου αυτού χώρου στο φως της νύχτας, αλλά στη συνειρμική του διασύνδεση με το μυθολογικό υλικό του αρχαιοελληνικού θεάτρου, όπως επεξηγείται στις σημειώσεις που το συνοδεύουν. Σαν σκηνοθετική οδηγία αναγράφεται ψηλά στη σελίδα ο φωτισμός και ο χρόνος. 'Το φως είναι μωβ. Φεγγαρόφωτο', ενώ παρακάτω στα δεξιά της σελίδας σημειώνεται: 'Ένας υπερυψωμένος διάδρομος με δυο μεγάλα ανοίγματα. Εκεί βλέπεις να περνούν τρέχοντας οι σκλάβες της Κλυταιμνήστρας. Από εκεί μέσα ακούγεται επίσης, στο κόκκινο ημίφως, το σφάξιμο του υπηρέτη της βασίλισσας και πιο πέρα, μες στο απόλυτο σκοτάδι, σφάζεται και εκείνη. Υπέροχη πηγή έμπνευσης. Και ο μεγάλος ενιαίος τοίχος στο βάθος είναι πολύ εντυπωσιακός'.⁹ • διάταξη μιας τυπικής αυλής με τα ανοίγματα της κατοικίας, που 'βλέπουν' σε αυτήν, μετατρέπεται μέσα στη νύχτα στο σκηνικό της τελικής σκηνής της Ηλέκτρας του Σοφοκλή.

- διασύνδεση του συγκεκριμένου χώρου με τον φόνο της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη φανερώνει την αυτόματη σχεδόν αναγωγή κάθε εν τέλει χώρου στις δράσεις μιας φαινομενικά αφανέρωτης ζωής. Ο Jeanneret σκιτσάροντας καταλαμβάνεται από τις κινήσεις και τα περιστατικά που συντελούνται όχι κατ' ανάγκην στον συγκεκριμένο τόπο, αλλά στον συγκεκριμένο τύπο χώρου. Έτσι αποκτά για εκείνον νόημα ο χώρος, η ίδια η αρχιτεκτονική. Εάν το σκίτσο έγινε όντως στην Αθήνα το 1911, τότε είναι φανερό ότι εκείνος επιμένει να 'βλέπει' και να 'ακούει' την αρχαία Αθήνα.

Ωστόσο, η πρώτη αυτή προσέγγιση αποκτά διαφορετικές διαστάσεις, όταν συνδεθεί και με ένα άλλο γεγονός. Τόσο η αναπαράσταση, όσο και ο σχολιασμός, αναφέρονται σε μια 'μυθική' παράσταση που ο Jeanneret είχε δει στο Μόναχο λίγους μήνες πριν βρεθεί στην Αθήνα. Πρόκειται για την παράσταση της όπερας 'Ηλέκτρα' του

northern European experiences. There had already been, of course, an encounter with the East. He knows.

The drawing that provides the starting point for this article appears to have been sketched on such a night. This is the colour perspective and facade of the interior courtyard of a house, accompanied by notes, believed⁸ to have been made during Jeanneret's trip to Athens in 1911. The form of the internal courtyard with the rooms arranged around its perimeter, as depicted, can be found even today in the neighbourhood of Plaka and has its roots in antiquity. What is of interest in this drawing, however, lies not so much in the charm of this particular space in the nocturnal light but in the association with the mythology of ancient Greek theatre, as explained in the accompanying notes. The directions for a stage set, the lighting, and time are written at the top of the page. 'The light is purple. Lit by the moon', while on the right of the page is noted: 'A raised passageway with two large openings. There you see Clytemnestra's slaves running along. From there inside, in the red twilight, the slaughter of the Queen's servant can also be heard and further down, in complete darkness, she too is being slaughtered. A wonderful source of inspiration. And that large unified wall in the background is very impressive'.⁹ The re-arrangement of a typical courtyard with its openings on to the house, which 'look on to' it, was transformed in the middle of the night into the stage set from the last scene of Sophocles' 'Electra'.

The linking of this particular space with the murder of Clytemnestra by Orestes displays the almost automatic reduction of every space to the actions of a seemingly non-visible life. When sketching, Jeanneret is preoccupied by the movements and the incidents that take place not necessarily in this specific place but in this specific type of space. In this way the space, the architecture itself takes on meaning for him. If this is indeed a drawing of Athens in 1911 then it is clear that he insists on 'seeing' and 'hearing' ancient Athens. Even so, this initial approach takes on different dimensions if it is connected to another event. Both the depiction and the notes refer to a 'mythical' production that Jeanneret had seen in Munich two months before arriving in Athens. This was a production of Richard Strauss's opera *Electra* with a libretto by Hugo von Hofmannsthal, based on the latter's own play, which was itself based on Sophocles' tragedy. This play belongs to the long European tradition which even today 'rewrites' ancient Greek drama. The opera belongs to that broad category of diverse reworkings of ancient Greek and Latin plays dating from the seventeenth century and it is remembered in the history of opera for its boldness and its modernity, both for its musical composition and for its bold Freudian reworking of ancient tragedy. This was a period during which the West had its

Richard Strauss, σε λιμπρέτο του Hugo von Hofmannsthal, βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό του έργο, που με τη σειρά του αναφέρεται στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή. Το θεατρικό έργο ανήκει στη μακρά παράδοση της Ευρώπης, που μέχρι τις ημέρες μας 'ξαναγράφει' την αρχαιοελληνική δραματουργία. Η όπερα εντάσσεται στην ευρεία κατηγορία των ποικιλότροπων διασκευών αρχαιοελληνικών και λατινικών έργων, ήδη από τον 17ο αιώνα, και μνημονεύεται στην ιστορία της όπερας για την τόλμη και τη νεωτερικότητά της τόσο στο επίπεδο της μουσικής σύνθεσης, όσο και της τολμηρής φροϋδικής διασκευής της αρχαίας τραγωδίας. Βρισκόμαστε σε μια περίοδο που η Δύση έχει στραμμένο το ενδιαφέρον της στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, ενώ παράλληλα διατυπώνονται οι φροϋδικές θεωρίες.¹⁰ Ο Freud στηρίζεται στην ελληνική μυθολογία για να περιγράψει μερικές από τις βασικότερες έννοιες της ψυχανάλυσης. Αν 'οι τραγικοί ποιητές, εκφράζοντας την ταχεία εξέλιξη του ψυχισμού κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα, αναδόμησαν τους μύθους, προφορικούς και γραπτούς,¹¹ εκείνος στις αρχές του 20ού αιώνα χρησιμοποιεί το υλικό τους για να διατυπώσει τη θεωρητική και κλινική του θέση, προσφέροντάς την στη δυτικοευρωπαϊκή διάνοηση. Αυτή με τη σειρά της σκηνώνει τις σημαίες της αμφισβήτησης σε όλους του τομείς. Την περίοδο αυτή η επανάσταση του 'μοντέρνου' δίνει τα πρώτα της δυναμικά δείγματα στις τέχνες, τη λογοτεχνία, τη μουσική, την αρχιτεκτονική. • παράσταση που παρακολουθεί ο νεαρός Jeanneret είναι 'μια ψυχολογική όπερα, βαθιά επηρεασμένη από τις νευρώσεις της κοινωνίας των αρχών του 20ού αιώνα (...) μια πολύ σκληρή, φροϋδική παραλλαγή του αρχέγονου μύθου σε μορφή μελοδράματος'.¹² Οι εντυπώσεις που του αφήνει είναι πρωτοφανείς. Μαζί με την Σαλώμη (1905), επίσης του Richard Strauss, αποτελούν τις μοναδικές εξαιρέσεις σε ό,τι σχεδόν απογοητευτικό παρακολουθεί την ίδια περίοδο στο Μόναχο. Οι δυο αυτές παραστάσεις διακηρύσσουν για εκείνον τη μοντέρνα εποχή, επιβεβαιώνοντας μέσα από τη μουσική σύνθεση και τον σκηνικό χώρο την ανάγκη της ανατροπής μιας παράδοσης που εμφανίζεται ξεκάθαρα στα μάτια του ως άγονη και αδιέξοδη. Πρόκειται για την αναπόφευκτη διάλυση του ισχύοντος κόσμου και την ανασύνθεσή του με μια σταίριστη προς τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής ελευθερία.¹³

- όπερα, που παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη Δρέσδη το 1909, είναι μονόπρακτη, επομένως ο σκηνικός της χώρος παραμένει σταθερός, χωρίς μετάθεση της δράσης σε διαφορετικούς τόπους. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του Hofmannsthal, πρόκειται για την αυλή της κατοικίας του Αγαμέμνονα, μετά τη λήξη του Τρωικού πολέμου. Ο ίδιος με μεγάλη σαφήνεια περιγράφει τα χαρακτηριστικά του σκηνικού αυτού χώρου υπογραμμίζοντας ότι 'η σκηνογραφία δεν πρέπει να έχει καμιά σχέση με τις τρέχουσες παραστάσεις κλασικών έργων της εποχής του 3/4 ναοί, 3/4 κίονες κ.ο.κ., αλλά να υποβάλει μια ατμόσφαιρα ανατολίτικη ('την ίδια εκείνη αίσθηση που κάνει τα μεγάλα σπίτια της Ανατολής τόσο αινιγματικά, τόσο παράξενα'). Αυτή η φαινο-

focus turned on the civilisation of ancient Greece and when Freudian theories were also being developed.¹⁰ Freud relied on Greek mythology to describe some of the most fundamental concepts of psychoanalysis. If the 'tragic poets, expressing the rapid evolution of the psyche in the 5th century BC reconstructed the myths, oral and written',¹¹ Freud in the early twentieth century used the content of the myths in order to formulate his theoretical and clinical propositions, offering them to Western European thought. In its turn, Western European thought raised the flags of doubt in every field. During this period the 'modern' revolution was manifesting its first dynamic signs in the arts, literature, music, and architecture. The production that the young Jeanneret watched was 'a psychological opera deeply influenced by society's neuroses in the early 20th century [...] a very tough, Freudian version of the archetypal myth in the form of melodrama'.¹² The impression the opera had on him was unprecedented. Along with 'Salome' (1905), also by Richard Strauss, these works are the only exceptions to what he experienced, almost in disappointment, in Munich at this time. For him, these two productions announced the modern era, verifying through the musical composition and the stage set the need to overturn a tradition that in his eyes clearly appears barren and hopeless. This was the unavoidable dissolution of the existing world and its reconstruction with a freedom unsuited to the social conventions of the time.¹³

The opera, which debuted in Dresden in 1909, had one act and its set design thus remained the same throughout, without the action shifting to different locations. According to Hofmannsthal's directions it was set in the courtyard of Agamemnon's residence, after the end of the Trojan War. He himself describes the set features of this space with great clarity, underlining that 'the set design should bear no relation to the current productions of classical works from the era, of 3/4 temples, 3/4 columns, etc. but should emit an oriental atmosphere' ('that same feeling that makes the large houses of the orient so enigmatic, so strange'). This seemingly arbitrary reconstruction of the Mycenaean house as an oriental dwelling, removed from the expected ancient Greek prototypes, reminds us of postmodern approaches and is one of the many radical changes that typified this production.

A second radical change concerns the way in which the director used the space of the courtyard as well as the space that it implied extends behind the openings in the wall that conceals the central scene of the drama, the murder of Clytemnestra by Orestes. 'In the final scene everything is lit up, the doors open, the female servants embrace, Chrysothemis runs towards Orestes. But Electra cannot join with them, she cannot carry the 'burden of happiness'. She takes a few steps forward and slumps to the floor. 'Whoever is

μενικά αυθαίρετη αναπαράσταση της μυκηναϊκής κατοικίας ως κατοικίας της Ανατολής, σε απόσταση από τα αναμενόμενα αρχαιοελληνικά πρότυπα, θυμίζει μεταμοντέρνες προσεγγίσεις και είναι μια από πολλές ανατροπές, που χαρακτηρίζουν την παράσταση.

Μια δεύτερη ανατροπή αφορά ακριβώς τον τρόπο, με τον οποίο ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο χώρο της αυλής, καθώς και τον χώρο που υπαινίσσεται ότι επεκτείνεται πίσω από τα ανοίγματα της όψης του τοίχου που αποκρύπτει την κεντρική σκηνή του δράματος, τον φόνο της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη. 'Στην τελική σκηνή τα πάντα φωτίζονται, οι πόρτες ανοίγουν, οι υπηρέτριες αγκαλιάζονται, η Χρυσόθεμη τρέχει προς τον Ορέστη. Αλλά η Ηλέκτρα δεν μπορεί να ενωθεί μαζί τους, δεν μπορεί να σηκωθεί από το 'βάρος της ευτυχίας'. Κάνει μερικά βήματα και σωριάζεται. 'Όποιος είναι ευτυχισμένος, όπως εμείς, μόνο ένα αρμόζει να κάνει: να σιωπά και να χορεύει!' είναι οι τελευταίες της λέξεις'.¹⁴

Δεν είναι εύκολο να παραγνωρίσει κανείς τις αναλογίες του σκηνικού αυτού χώρου, που έκανε σίγουρα βαθιά εντύπωση στον Jeanneret, με τον πραγματικό χώρο της αυλής που αποτυπώνει μια νύχτα, ανακαλώντας τον δραματικό μύθο, επανασκηνοθετώντας εσωτερικά την τελική σκηνή του δράματος, μέσα από κινήσεις, παύσεις, χρώματα, φωτισμό. Το ενδιαφέρον του Jeanneret για το θέατρο μοιάζει να υπερβαίνει αυτό του μέσου καλλιτεργημένου ανθρώπου της εποχής του. Στα σημειωματάριά του καταγράφονται συστηματικά οι εντυπώσεις του από παραστάσεις που κατά καιρούς παρακολούθει στα ταξίδια του. Τον απασχολεί το ζήτημα της σκηνοθεσίας στο θέατρο και την όπερα, όχι μόνο γιατί οι παραστατικές τέχνες βρίσκονται ούτως ή άλλως στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων του, αλλά επιπλέον γιατί ακριβώς εκεί συντελείται μέσα από συγκεκριμένους χωρικούς κώδικες η αναπαράσταση της ζωής. Σηλητεύει έμμεσα ή άμεσα τους τρόπους έκφρασης και κυρίως την αισθητική των 'κλασσικών' παραστάσεων. Παρόλο που επιβραβεύει την άποψη του Salzmann στη Δρέσδη πως 'η σκηνοθεσία, το ίδιο το θέατρο και η όπερα, είναι τέχνες νεκρές. Άσχημες, τερατώδεις. Ανυπόφορες. Παιδιάστικες',¹⁵ δεν παραιτείται της προσπάθειας να ανακαλύψει αυτό που θα τον συγκινήσει, την ανατολή του σύγχρονου. Γνωρίζει από τον Salzmann ότι και στο θέατρο μια νέα εποχή γεννιέται και αναμένει την ανατροπή, που φέρει ο νέος 'ρυθμός' του Dalcroze, ο μοντέρνος σκηνικός χώρος του Appia. Δεν μένει ασυγκίνητος μπροστά στη 'μεγάλη και αγνή τέχνη της Carmen, της Mme Butterfly, ακόμη και της La bohème'. Στο Παρίσι, ωστόσο, νιώθει τις πρώτες αμφιβολίες που επιβεβαιώνονται στο Μονάχο, με μοναδικές εξαιρέσεις, όπως ήδη αναφέρθηκε, τη Σαλώμη και την Ηλέκτρα. Η αποστροφή του αφορά κυρίως τον τρόπο που λειτουργεί ο σκηνικός χώρος και η σκηνοθεσία, εντοπίζοντας τη 'δυσαρμονία'¹⁶ που αποτρέπει την απόλαυση της μουσικής του συνθέτη και αποκρύπτει το κείμενο του ποιητή. • αίσθηση της 'δυσαρμονίας' αυτής, που παραπέμπει

as happy as we, can do only one thing: say nothing and dance on!' are her last words'.¹⁴

It is not easy to ignore the analogies of this stage space, which made a deep impression on Jeanneret, with the actual space of the courtyard that he drew one night, in recollection of the dramatic myth, redesigning the final scene of the play, through movement, pauses, colours, lighting.

Jeanneret's interest in the theatre appears to go beyond that of the average cultivated person of his era. His impressions from the productions that he saw during his travels are recorded in his notebook. He is interested in the question of directing theatre and opera not only because the dramatic arts are amongst his general interests but, moreover, because it is precisely here that life is represented through specific spatial codes. He deplores, directly or indirectly, the modes of expression and primarily the aesthetics of 'classical' productions. Although he applauds Salzmann's view in Dresden that 'direction, theatre itself and opera are dead arts. Awful, monstrous. Unbearable. Childish',¹⁵ he does not give up the attempt to discover what will touch him, the dawn of the modern. He knows from Salzmann that a new era is being born in the theatre also and he awaits the radical change that the new 'rhythm' of Dalcroze will bring, the modern 'mise-en-scène' of the Appia theatre. He does not remain untouched by the 'great and pure art of Carmen, Madame Butterfly, even of La Bohème'. In Paris, however, he notices the first doubts that are to be confirmed in Munich, the only exceptions being, as mentioned, Salome and Electra. His aversion concerns mostly the way in which the stage area and the direction function and he locates the 'disharmony'¹⁶ that prevents him from enjoying the composer's music and which conceals the poet's text. The sense of this 'disharmony', which relates to the Aristotelian theory of theatre as an art form produced through the harmonious composition of separate parts (text, music, décor, etc.), brings the need for substantive participation to the fore once again. What he describes as a 'weight', what he senses as an 'impediment', is obviously the 'mise-en-scène', which is 'closed' to interpretations and expresses the conventional representations of his era and every era. This entails precisely his need as a spectator to become involved through forms that will permit him to project his own version on to what he sees, to find the crack that will lead him to 'participate' as opposed to follow.

This need of his also permeates the way in which he composes his own works. Panayotis Tournikiotis underlines one further dimension to his work, when he notes that 'his architecture is deeply classical, in the sense of the unity of space, time, and action proposed

στην αριστοτελική θεώρηση του θεάτρου ως τέχνης που παράγεται μέσα από την αρμονική σύνθεση επί μέρους συστατικών (κείμενο, μουσική, σκηνικό χώρο κ.λπ.), επαναφέρει στο προσκήνιο την ανάγκη του για ουσιαστική συμμετοχή. Αυτό που περιγράφει ως 'βάρος', αυτό που αισθάνεται ως 'εμπόδιο', είναι προφανώς η 'κλειστή' σε ερμηνείες σκηνική αναπαράσταση, που χαρακτηρίζει τις συμβατικές παραστάσεις της εποχής του και κάθε εποχής. Πρόκειται ακριβώς για την ανάγκη του ως θεατή να εμπλακεί μέσα από σχήματα, που θα του επιτρέψουν να προβάλει σε αυτό που βλέπει τη δική του εκδοχή, να βρει το ρήγμα που θα τον οδηγήσει να 'συμμετάσχει', αντί να παρακολουθεί.

- ανάγκη του αυτή διαπερνά και τον τρόπο, με τον οποίο συνθέτει τα δικά του έργα. Ο Π. Τουρνικιώτης υπογραμμίζει μια επί πλέον διάσταση στο έργο του, όταν διαπιστώνει ότι 'η αρχιτεκτονική του είναι βαθύτερα κλασική, με την έννοια της ενότητας χώρου, χρόνου και δράσης που είχε προτείνει η αρχαία τραγωδία. (...) • απόσταση μεταξύ της 'αρχιτεκτονικής' του θεάτρου και του 'θεάτρου' της αρχιτεκτονικής είναι μικρή'.¹⁷ Η έλξη που του ασκεί η τέχνη του θεάτρου, η ανάγκη που τον οδηγεί να αντιληφθεί την αυλή μιας αθηναϊκής κατοικίας ως σκηνικό ενός δράματος, ίσως έχει την αφετηρία της στην κεντρική σημασία πεποιθήση, ότι ο αρχιτέκτονας είναι κατ' αρχήν ο σκηνοθέτης της ίδιας της ζωής, σε μια χορογραφία όπου οι ρόλοι των θεατών και των υποκριτών εναλλάσσονται.

Το θέατρο όμως μέλλει να τον επηρεάσει και στο ευρύτερο έργο του. Ένα επιπλέον περιστατικό που αξίζει να σημειωθεί είναι ενδεικτικό της εγρήγορσής του να μεταγράφει τα ερεθίσματα που του προκαλεί η επαφή με σημαντικούς καλλιτέχνες και λογίους του θεάτρου, όχι μόνο στον σχεδιασμό αλλά και στο θεωρητικό του έργο.

Λίγα χρόνια αργότερα από το ταξίδι της Ανατολής παρακολουθεί στο Παρίσι μια ακόμη σημαδιακή για εκείνον παράσταση.¹⁸ Πρόκειται για την παραγωγή Parade των Ballets Russes του Diaghilev, στο Théâtre du Châtelet το 1917, σε σκηνικά και κοστούμια του Pablo Picasso, κείμενα του J. Cocteau και μουσική του Erik Satie. • Parade επιχειρεί να αποτελέσει ένα νέο είδος θεάματος, που δεν υπακούει -σύμφωνα με τους συντελεστές της- σε κανένα από τα κινήματα του φουτουρισμού, του κυβισμού του ντανταϊσμού και σίγουρα δεν ακολουθεί κανένα από τους κανόνες του κλασσικού μπαλέτου. Σε μια ιδιότυπη σκηνή δρόμου, τρεις πανύψηλοι χαρακτήρες μεταμορφώνονται σε ουρανοξύστες, ακροβάτες πετούν στον αέρα, ένας κινέζος μάγος φανερώνει ένα αυγό μέσα από την κοιλιά του, ένα κορίτσι μιμείται τον Charlie Chaplin χορεύοντας. Σίγουρα δεν υπάρχει προηγούμενο για το κοινό του Παρισιού, ούτε καν στο επίπεδο της σκηνογραφίας, όπου ο Picasso έχει ζωγραφίσει ως φόντο της παράστασης μια γιγαντιαία κυβιστική αυτοβιογραφική σύνθεση που απεικονίζει τον ίδιο και

by ancient tragedy [...] The distance between the 'architecture' of theatre and the 'theatre' of architecture is small'.¹⁷ The pull on him of the art of the theatre, the need that drives him to see the courtyard of an Athenian house as the scene of a drama perhaps has its origin in his central conviction that the architect is primarily the director of life itself, in a choreography where the roles of spectators and actors are alternated.

The theatre, however, was also to influence his broader work. Another incident worth mentioning is indicative of his vigilance in transposing the stimulation he derived from his contact with important theatre artists and intellectuals not only into his design work but also into his theoretical work.

A few years after his journey to the East he saw yet another production in Paris that was to be a watershed for him.¹⁸ This was the production of 'Parade' by Diaghilev's Ballets Russes at the Théâtre du Châtelet in 1917, with set design and costumes by Pablo Picasso, scenario by Jean Cocteau, and music by Erik Satie. 'Parade' attempted to create a new type of spectacle that did not conform - according to its makers- to any of the movements such as Futurism, Cubism and Dadaism, and certainly did not observe any of the rules of classical ballet. In one strange road scene three very tall figures are transformed into skyscrapers, acrobats fly in the air, a Chinese magician pulls an egg out of his pigtail, a girl imitates Charlie Chaplin's shuffling walk. It certainly had no precedent for the Parisian public, not even in terms of set design, with Picasso having painted as the background for the production a giant cubist autobiographical composition of himself and his friends.¹⁹ Audience reactions after the premiere had ended were so rabid that the poet Guillaume Apollinaire was forced to go up on stage and request the public to be tolerant. Apollinaire, a modernist pioneer, had written the programme notes with the title 'Parade ou l' esprit nouveau' and had discussed the meaning of the contribution of science and technology to modern art. Jeanneret was enthusiastic, he took notes and made sketches of the set designs on the programme. The term 'L' esprit nouveau' was to be, three years later (1920), the title of the famous pioneering art journal that he and Amedée Ozenfant were to publish together.

In returning to the starting-point of this article, it is obvious that questions such as was the drawing made in Athens in 1911, does it refer to Sophocles' tragedy of Jeanneret's schoolbooks or to the contemporary version by Strauss that he saw in Munich, will continue to exist unanswered. The meaning of the answer in each case, however, is the same. It is discovered in the work of a person who carefully establishes the network of influences that will shape him

τους φίλους του.¹⁹ Οι αντιδράσεις του κοινού της πρεμιέρας, μετά το τέλος της παράστασης, είναι τόσο έντονες, που ο ποιητής G. Apollinaire αναγκάζεται να ανέβει στη σκηνή για να ζητήσει την ανοχή του κόσμου. Ο ίδιος, ως πρωτοπόρος του μοντερνισμού, έχει γράψει για το πρόγραμμα της παράστασης ένα κείμενο με τίτλο: Parade ou l' esprit nouveau, αναπτύσσοντας τη σημασία που αποκτά η συμβολή της επιστήμης και της τεχνολογίας στη σύγχρονη τέχνη. Ο Jeanneret ενθουσιάζεται, κρατάει σημειώσεις και σκίτσα των σκηνικών στο πρόγραμμα της παράστασης. Ο όρος 'l' esprit nouveau', θα αποτελέσει τρία χρόνια αργότερα (1920) τον τίτλο του γνωστού πρωτοποριακού περιοδικού τέχνης, που θα εκδώσει με τον Amedée Ozenfant. Επιστρέφοντας στην αφορμή του παρόντος άρθρου είναι προφανές ότι τα ερωτήματα αν τελικά το σκίτσο όντως έγινε στην Αθήνα του 1911, αν αναφέρεται στην τραγωδία του Σοφοκλή των σχολικών του χρόνων ή τη σύγχρονη δισκευή του Strauss, που παρακολούθησε στο Μόναχο, θα συνεχίσουν να αιωρούνται αναπάντητα. Το νόημα της απάντησης, ωστόσο, σε κάθε περίπτωση είναι το ίδιο. Αποκαλύπτεται στο ίδιο το έργο ενός ανθρώπου που στήνει με προσοχή το πλέγμα των επιρροών που θα τον διαμορφώσουν μέσα από την περιήγησή του στις τέχνες και στους διαφορετικούς τόπους, που εμπνέεται από την πρωτοπορία της εποχής του, αλλά έχει καταλάβει από νωρίς ότι 'οι πρόγονοι ξέρουν να μιλούν σε εκείνους που τους συμβουλεύονται'.²⁰

along his journey through the arts and various places, who was inspired by the innovation of his era but who had understood from early on that 'the ancestors know how to talk to those who seek their advice'.²⁰

Σημειώσεις

1. Το σχέδιο εντόπισε και σχολίασε ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης. Βλ. Τουρνικιώτης, Π., 'Η Διαγώνιος του Le Corbusier', Εκκρεμές, Αθήνα 2010.
2. Le Corbusier, 'Le voyage d' Orient', Παρίσι, Forces Vives, 1966, σ. 154, και FLC E2-1-2-145.
3. 'Υστερα έτρεξα στους δρόμους περιμένοντας να πέσει ο ήλιος, με την επιθυμία να τελειώσω την ημέρα μου εκεί πάνω, και να μην έχω όταν θα κατέβαινα, παρά να πάω για ύπνο', Le Corbusier, Le Voyage d' Orient, ό.π., σ. 158 (μτφρ. Π. Τουρνικιώτης).
4. Τουρνικιώτης, Π., ό.π., σ. 77.
5. Οι δραματικοί αγώνες εντάσσονταν στον ευρύτερο εορτασμό των Μεγάλων Διονυσίων και αποτελούσαν ιδιαίτερη εμπειρία για τους πολίτες της εποχής, υπερβαίνοντας κατά πολύ ό,τι σήμερα θα αποκαλούσαμε θέμα 'αναψυχής'.

Notes

1. This sketch was by located and commented upon by Panayotis Tournikiotis. See Tournikiotis, P., 'The Diagonal of Le Corbusier', Ekkremes, Athens 2010 (in Greek).
2. Le Corbusier, 'Le voyage d' Orient', Forces Vives, Paris 1966, p. 154, and FLC E2-1-2-145.
3. 'I then ran in the streets waiting for the sun to fall, with the hope that I would end my day up there, and have nothing to do once I came down other than go to sleep', Le Corbusier, 'Le Voyage d' Orient', op. cit., p. 158.
4. Tournikiotis, op. cit., p. 77.
5. The dramatic contests were part of the larger celebration of the Great Dionysia and constituted a special experience for the citizens, involving much more than what we would call a 'leisure' event.

6. Jeanneret Ch.-E., 'Le voyage d' Allemagne', Μιλάνο-Παρίσι, Electa-Fondation Le Corbusier, 1994, βλ. Carnet 3, σ. 113, [83-87]
7. Βοζάνη, Α., 'Τα Θέατρα ως 'συνέχεια' του περιβάλλοντος τόπιου', 'Αρχιτέκτονες', Μάιος 2004.
8. Από την τεχνοτροπία, τον γραφικό χαρακτήρα και την ταξινόμηση οι ειδικοί του Ιδρύματος Le Corbusier το έχουν συσχετίσει χρονικά με το ταξίδι της Ανατολής. Κατά τον Π. Τουρνικιώτη πρόκειται για αυλή αθηναϊκού σπιτιού, σαν εκείνα που μελέτησε αργότερα ο Άρς Κωνσταντινίδης.
9. Τουρνικιώτης, Π., ό.π., σ. 82 (FLC D 2046R).
10. Ο Sigmund Freud είχε δημοσιεύσει το 1895 το 'Σπουδές στην Υστερία' (με τον Joseph Breuer) και το 1900 την 'Ερμηνεία των Ονείρων'. Ωστόσο οι θεωρίες του δεν ήταν ακόμα ευρέως γνωστές και αποδεκτές. Είχε προηγηθεί το 1889 το σκάνδαλο της διπλής αυτοκτονίας του διαδόχου της Αυστροουγγαρίας και της ερωμένης του υπό την επήρεια ναρκωτικών του Mayerling και ένα σωρό πολιτικά γεγονότα που οδήγησαν στην πολεμική έκρηξη του 1914.
11. Ρήγας, Δ., 'Η Ψυχανάληση ανάμεσα στην ιστορία και τον μύθο', Βιβλιοθήκη, τεύχος 423, 5/2006.
12. http://www.artissimo.gr/greek/cm_specialx_announcementsx_2x/Athensx_concertx_hallx_Electrax_utmostx_passionx_Richardx_Straussx_famousx_operax_Winterx_2006x_2007x.htm
13. Jeanneret Ch.-E., Le Voyage d' Allemagne, ό.π., βλ. Carnet 3, σ. 114. 'Puis Munich, fut/ grossier Presque toujours,/exception faite de/ Salomé et Elektra qui/marquaient par leur tendance/modernisme adapté a/1 forme invivable et inapte, précisément /l' impossibilité d' une/ continuation. Là,/musique et décor/ tendait à 1 cul de sac,/décor affirmait la/desalliance, et le bâtardisme.'
14. http://www.artissimo.gr/greek/cm_specialx_announcementsx_2x/Athensx_concertx_hallx_Electrax_utmostx_passionx_Richardx_Straussx_famousx_operax_Winterx_2006x_2007x.htm
15. Ό.π., σ. 113, (83).
16. Jeanneret, Ch.-E., ό.π., Carnet 3, σσ. 114-115, [87] 'tout décor greffe sur les /us coutumiers, était/ une désharmonie, une laideur, une entrave/ à la musique ou à/ la pensée du poète/: grossier matérialisme,/ attaché, cramponne/ come une meule de Moulin, aux pieds d' un aigle qui voudrai/t s' essofer'.
17. Τουρνικιώτης, Π., ό.π., σ. 192.
18. Weber, N.F., 'Le Corbusier: A Life', Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 2008, σσ. 136-71.
19. Pritchard, J. - Marsh, G., (επιμ.), Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929, V & A Publishing, Λονδίνο 2010, σσ. 114, 121.
20. Dumont M.-J., Le Corbusier, Lettres à Charles L' Epplattienier, Linteau, Παρίσι 2006, σ. 186.
6. Jeanneret, Ch.-E., 'Le voyage d' Allemagne', Electa-Fondation Le Corbusier, Milan and Paris 1994, see Carnet 3, pp. 113, [83-87].
7. Vozani, A., 'Theatres as a 'continuation' of the surrounding space', 'Architektonos', May 2004.
8. From the manner, the writing, and the typology the experts at the Fondation Le Corbusier have linked it to the journey to the Orient. Panayotis Tournikiotis believes that this sketch depicts the garden of an Athenian house, similar to those later studied by Aris Konstantinidis.
9. Tournikiotis, op. cit., p. 82 (FLC D 2046R)
10. In 1895 Sigmund Freud had published 'Studies on Hysteria' (with Joseph Breuer) and in 1900 The Interpretation of Dreams. Nonetheless, his theories were not yet widely known and accepted. The Electra had been preceded in 1889 by the double suicide of the heir to the Austro-Hungarian throne and his lover at Mayerling and a series of political events that led to the outbreak of war in 1914.
11. Rigas, A., 'Psychoanalysis between history and myth', 'Vivliothiki', issue 423, 5/2006 (in Greek).
12. http://www.artissimo.gr/greek/cm_specialx_announcementsx_2x/Athensx_concertx_hallx_Electrax_utmostx_passionx_Richardx_Straussx_famousx_operax_Winterx_2006x_2007x.htm
13. Jeanneret Ch.-E., 'Le Voyage d' Allemagne', op. cit., see Carnet 3, p. 114. 'Puis Munich, fut/ grossier Presque toujours,/exception faite de / Salomé et Elektra qui/ marquaient par leur tendance/modernisme adapté a/1 forme invivable et inapte, précisément /l' impossibilité d' une/ continuation. Là,/musique et décor/ tendait à 1 cul de sac,/décor affirmait la/ desalliance, et le bâtardisme.'
14. http://www.artissimo.gr/greek/cm_specialx_announcementsx_2x/Athensx_concertx_hallx_Electrax_utmostx_passionx_Richardx_Straussx_famousx_operax_Winterx_2006x_2007x.htm
15. Op. cit, p. 113 (83).
16. Jeanneret, Ch.-E., op. cit., Carnet 3, pp. 114-115, [87] 'tout décor greffe sur les/us coutumiers, était/une désharmonie, une laideur, une entrave/à la musique ou à/la pensée du poète/: grossier matérialisme,/attaché, cramponne/ come une meule de Moulin, aux pieds d' un aigle qui voudrai/ t s' essofer'
17. Tournikiotis, op. cit., p. 192.
18. Weber, N.F., 'Le Corbusier: A Life', Alfred A. Knopf, New York 2008, pp. 136-7.
19. Pritchard, J. and Marsh, G., (eds), 'Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes', 1909-1929, V & A Publishing, London 2010, pp. 114, 121.
20. Dumont M.-J., 'Le Corbusier, Lettres à Charles L' Epplattienier', Linteau, Paris 2006, p. 186.

Η Αριάδνη Βοζάνη είναι λέκτορας στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ

Ariadni Vozani is a lecturer in the School of Architecture, National Technical University of Athens



ΒΑΝΑ ΞΕΝΟΥ
Η ΨΥΧΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ
VANA XENOU THE SOUL OF THE PLACE

Η μυστική χωρικότητα των εγκαταστάσεων της Βάνας Ξένου στον Εθνικό Κήπο

Αριάδνη Βαζάνη

Η επιλογή του Εθνικού Κήπου ως τόπο έκθεσης του συνόλου των έργων της Βάνας Ξένου με τον τίτλο «Η ψυχή του τόπου» ενεργοποιεί μια νέα εμπειρία ανάγνωσης τόσο του έργου της όσο και του ίδιου του Κήπου. Ωστόσο, επιχειρώντας να προσεγγίσει κανείς την σχέση αυτή συστηματικά, αντιλαμβάνεται μια παράδοξη πραγματικότητα: η σχέση αυτή μαίζει ανένα α-τελής, καθώς κάθε απόπειρα ενταπισμού της φύσης της παράγει νέα πεδία συσχετισμών.

Ο Εθνικός Κήπος αποτελεί έναν ιδιαίτερα και μοναδικό, από παλλές απόψεις, τόπο στην νεότερη ελληνική επικράτεια και ιστορία. Ο πρώην Βασιλικός Κήπος είχε οργανωθεί σύμφωνα με τα αγγικά πρότυπα και, όπως διαπιστώνει κανείς από την μελέτη του χάρτη Bareaud,¹ η σκηνοθεσία του βλέμματος βρισκόταν στο επίκεντρο του σχεδιασμού του ήδη από την αρχή της σύλληψής του. Η διαμόρφωσή του βασίστηκε στις αρχές χάραξης καμπυλόσχημων διαδρομών που περιέκλειαν μικρότερες ή μεγαλύτερες ενότητες φύτευσης, με διάσπαρτες μικρές κατασκευές, που αφορούσαν κυρίως τις περιοχές στάσης, αναψυχής και θέασης προς την πόλη. Έτσι, παράλο που ο σχεδιασμός δεν υπάκουε σε κάποια γεωμετρία, μέσω του αναπτύγματος των διαδρομών και της κατάλληλης φύτευσης οργανώθηκαν «οπτικά δίουλοι» που επέτρεπαν την θέωση προς συγκεκριμένα σημεία του ορίζοντα και μνημειακά σύναλα της πόλης της Αθήνας. Με τα πέρασμα των χρόνων, τις τροποποιήσεις που έγιναν και, κυρίως, με την ανάπτυξη της ορχικής φύτευσης αλλά και της συμπλήρωσης νέας, οι δίουλοι αυτοί σε μεγάλο βαθμό χάθηκαν. Το ταξίδι του βλέμματος από και προς την πόλη περιορίστηκε και ο κήπος μετασχηματίστηκε σε ένα μάλλον εσωστρεφές σύστημα που δεν αποκαλύπτει εύκολα τα μυστικά του, μία νησίδα περιπλάνησης και περιουλλαγής. Η επαφή με την πόλη και την ιστορία της είναι πλέον περισσότερο υποινικτική παρά κυριαρχική. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, ο Κήπος εξακολουθεί να διατηρεί μία από τις κεντρικότερες επιλογές σχεδιασμού του: αυτήν της λαβυρινθώδους δομής που επιτρέπει μέσω της περιπλάνησης την επιμήκυνση του χρόνου διάβασης, την ψευδοποίηση ότι βρίσκεσαι εν τέλει σε έναν τόπο κατά πολύ μεγαλύτερο από ό,τι πραγματικά είναι, την έκκληση μιας αναπάντεχης θέας. Η παράδοση του περπατήματος εμπεριέχει εξάλλου την ιδέα της εναιένισης (contemplation- προερχόμενη από τις λατινικές λέξεις tempus + templum δηλαδή χρόνος + χώρος). Επιπλέον, η εμπειρία της διέλευσης από έναν τόπο άπου η σκηνοθεσία του βλέμματος και ο έντεχνα οργανωμένος «απαρρασαναλισμός» αποκτούν κυρίαρχη σημασία, συνδέεται έμμεσα με την μυθική διαδικασία άπου μέσω μιας ιδιαίτερης αντίληψης του χώρου και του χρόνου ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με τις βαθύτερες πηγές της ύπαρξής του.

Η διασπαρά των έργων της Ξένου στον Κήπο συνιστά ένα επιπλέον δίκτυο σημείων και σημασιών που έρχεται να συνδιαλαγεί με τον ιδιαίτερα χαρακτήρα της οργάνωσής του στον βαθμό που έχει επιβιώσει. Έτσι, δεν επιχειρείται μία επέμβαση με τους όρους της ενσωμάτωσης ή της ρήξης, αλλά η απόπειρα της βιωμιακής ανάδειξης μιας από τις κεντρικότερες ερμηνείες-αναγνώσεις του ίδιου του Τόπου. Ενός τόπου που εκτονώνει την επιθυμία για το αναπάντεχο, όπως αυτά αποκαλύπτεται στο γύρισμα μιας στραφής, ή στο σταδιακό άνοιγμα μιας καμπύλης. Ενός τόπου που αναδιπλώνεται για να διασταλεί στον χώρο και τον χρόνο, μεταταίζοντας και πολλαπλασιάζοντας το σημείο του τελικού «προορισμού». Τα έργα φανερώονται και φανερώνουν τον Κήπο, σε μια στιγμή της ιστορίας του άπου επιχειρείται ο ενταπισμός και η ανάδειξη της μοναδικής του φυσιογνωμίας. Λειτουργούν έτσι ως γεγονότα που καθώς αποκαλύπτονται, νοηματοδοτούν εκ νέου σημεία και φυγές, υφές και ήχους αλλά που επιπλέον υπογραμμίζουν τον Κήπο ως τόπο διέλευσης και μετάβασης. Η έννοια της μεταφοράς αποτελεί εγγενές συστατικό του χαρακτήρα του Κήπου. Η μεταφορά αυτή δε, αφηρό τόσο την αυτανόπη λειτουργία του ως τόπο μετάβασης από το ένα σημείο της πόλης στα επόμενα, ή από το άστν στην φύση, αλλά την ιδιότητα του να ενεργοποιεί την μνήμη και την φαντασία του περιπατητή καθώς περιδιαβαίνει έναν τόπο πλούσιο σε ιστορικές αναφορές, τόσο οπτικά μέσα από τα διάσπαρτα στον Κήπο ίχνη του παρελθόντος, όσο και νοηματικά.

Η αρχική πρόθεση συσχετισμού του Κήπου μέσω του έντεχνου σχεδιασμού του με την ιστορία, τα μνημεία και την τοπογραφία της Αθήνας –πρόθεση με ιδεολογικές και πολιτικές προεκτάσεις– επανέρχεται μέσα από τα έργα της Ξένου με νέους όρους: η διασύνδεση με την ιστορία υφάινεται μέσα από την ποιητική του μύθου, η επαφή με την φύση και την γη με την εισαγωγή μιας νέας γιο τον Κήπο υλικότητας. Περισσότερα, όμως, ίσως από κάθε τι άλλα αφορά την ενεργοποίηση μιας μυθικής διαδικασίας που έχει ως έναυσμα, το αρχικό έναυσμα των εγκαταστάσεων: τις μυθολογικές εικόνες και το Αττικό μυστήριο. Μέσω της επικράτειας του «ιερού» συστήνεται εν τέλει ένα νέα πλέγμα αναφορών και μεταφορών ταυτόχρονα, που ενισχύει την αίσθηση μιας περιπλάνησης πέραν του συγκεκριμένου τόπου και χρόνου, παραπέμποντας στην μυθική-παιδευτική σημασία των μυστηρίων.

Ωστόσο, έχει σημασία να υπαγραμμιστεί εδώ ότι η απόπειρα αυτή εντάσσεται μέσα στο πλαίσιο μιας τέχνης εν τέλει χωροποιητικής. Τα έργα δεν τοποθετούνται μόνο «προς θέωση» επιδιώκοντας να αποτελούν «αισθητικό αντικείμενο», αλλά προτείνουν νέες χωρικές εμπειρίες, σε ένα περιβάλλον ήδη καταγεγραμμένο στην συλλογική μνήμη της πόλης. Κατά μία έννοια κάθε τρισδιάστατη κατασκευή στον χώρο προκαλεί νέα πεδία συσχετισμών και δράσεων, παράγοντας χωρικές ποιότητες. Το ζήτημα είναι τι φύσης χωρικές ποιότητες πρακούνται κάθε φορά μέσω από την αντίστοιχη χειρανομία. Εάν μία ανάγνωση των εγκαταστάσεων αφορά την ιδιαίτερη αισθητική και νοηματική τους υπόσταση, μία επιπλέον ανάγνωση αφορά τον τρόπο που επιχειρούν να επανασημασιοδοτήσουν τον ίδιο τον χώρο. Έτσι, με την επιφύλαξη της απώλειας που φέρει κάθε είδους κοπηγοριοποίηση, τα συγκεκριμένα έργα θα μπορούσαν να διακριθούν σε ενότητες ανάλογα με τον τρόπο που υποδεικνύουν κινήσεις, διελεύσεις και στάσεις, όχι μόνο έμμεσα ή μεταφορικά, αλλά κυριαρχικά.

1 Πρόκειται για την έγχρωμη λιθογραφία με τίτλο *Plan du jardin Royal d' Athenes*, σε κλίμακο 1:1000 που φιλοτεχνήθηκε από τον γάλλο κηποτέχνη Francois Louis Bareaud περί το 1847 και βρίσκεται στο Μόναχο στο μουσείο της κοινότητας Ottobrun.

Στην πρώτη ενότιπη ανήκουν τα έργα που αναπτύσσονται σε οριζώντιους ή κάθετους άξονες, είτε μέσω γραμμικών στοιχείων είτε μέσω επιφανειών, οργανώνοντας *περάσματα* ή απλά υποδεικνύοντας κατεύθυνση ως αγωγό διασύνδεσης με αφανή πεδία. Η διαδικασία της μετάβασης τόσο χαρακτηριστική στο σύνολο των έργων –μία διαδικασία στην ουσία της χωροποιητική– ενεργοποιεί την συμμεταχή του επισκέπτη μέσω της κίνησης, εντάσσοντάς τον σε έναν μεταβατικό χώρο. Η σημασία του άξονα, εξάλλου, εμπεριέχει τα νόημα της μετάγυσης δύναμης: πράκτειται ταυτόχρονα για το σύμβολο και τον διαμεσολαβητή της μετάβασης. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται τα έργα *Axis, Axis Mundi, Axis Mundi - Έρως και Θάνατος*, αλλά και η εγκατάσταση *Έλευσις*. Το έργο *Πέρασμα*, αν και συμβολίζει ακριβώς την περιπέτεια της μετάβασης από έναν κόσμο σε έναν άλλον μέσα από την δυναμική μίας κίνησης, είναι ίσως διαφορετικής φύσης από τα προηγούμενα έργα ως προς τον τρόπο που υποχρεώνει τον επισκέπτη να τα αντιληφθεί, ανήκοντας ταυτόχρονα στην πραγματοποιημένη και την επόμενη κατηγορία.

Έτσι, στην δεύτερη ενότιπη θα μπορούσαν να ενταχθούν τα έργα εκείνα όπου διακόπτονται την συνέχεια μιας παρείας, εντοπίζοντας την ιδιαίτερη σημασία ενός κέντρου, προκαλώντας μία μικρή ή μεγαλύτερη σε χρονική διάρκεια στάση και μετασχηματίζοντας σταδιακά την στάση αυτή σε περιμετρική, κυκλική αυτήν την φορά, κίνηση. Η σύνθεση των γλυπτικών στοιχείων που αποτελούν κάθε φορά την εγκατάσταση, το μέγεθος, η μορφή, η μεταξύ τους απόσταση, αλλά επιπλέον η διαλεκτική σχέση που αποκτούν σε σχέση με το άμεσο περιβάλλον τους, δημιουργεί χωρικό πεδίο όπου ο επισκέπτης καλείται να βρει την δική του θέση, πριν συνεχίσει την περιπλόνσή του. Στην ενότιπη αυτή ανήκουν τα έργα: *Νάρκισσος, Περσεφόνη, Περσεφόνη II, Γαία-Ανάδυση, Προσανατολισμός, Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί* και *Εκότη*.

Τέλος, μία ξεχωριστή ενότιπη αποτελούν τα έργα εκείνα στα οποία εισάγεται ο λόγος μέσω της γραφής, εκεί όπου τα *Λεγόμενα* λαμβάνουν χώρα. Πρόκειται για τις εγκαταστάσεις *Στίλβες, Ενεπίγραφες μαρμάρινες πλάκες* και *Φάτις*. Θα μπορούσε, ίσως, κανείς να ισχυριστεί ότι στα έργα αυτά η γραφή, ως φάρας νοήματος, αποτελεί την αφετηρία και το άκμα μιας εκρηκτικής συνειρμικής διαδοχής εσωτερικών εικόνων, όπου ο παρόντας τόπος και χρόνος συντίθεται με τον τόπο και τον χρόνο της προσωπικής μνήμης και φαντασίας. Ακριβώς επειδή τα νόημα της κάθε λέξης δεν είναι ένα, ακριβώς επειδή ο χώρος δεν προσλαμβάνεται μόνο μέσω των αισθήσεων, αλλά μάλλον μέσω μιας μεθεκτικής σχεδόν εμπειρίας, μιας συνθετικής διαδικασίας όπου ανάλογα με το ερέθισμα ένα πλήγμα προσωπικών αναφορών παρεμβάλλει, το έργο αυτό δεν υπολείνεται σε ικανότητα να παράγει χωρικήτητα. Είναι εν τέλει και αυτό έντονα χωροποιητικό, γιατί επιπλέον της χορογραφίας των κινήσεων και στάσεων που προκλούν, φανερώνουν ίσως πιο έντονα στο αντίκρισμά τους τον τρόπο που ο χώρος εν τέλει κατασκευάζεται εντός μας.

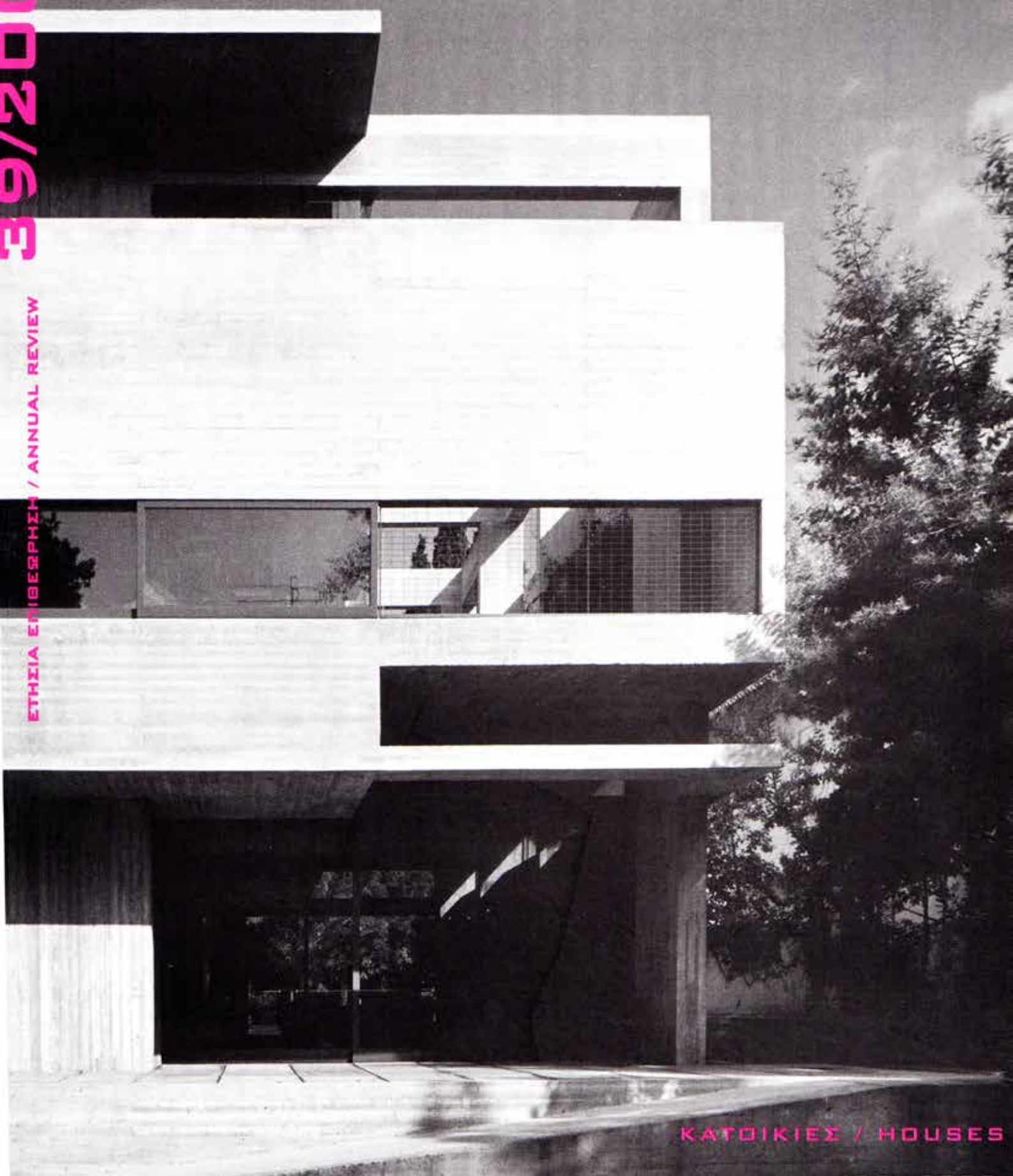
Παρατηρώντας τον χώρο με το σημείο τοποθέτησης των έργων στον Κήπο, διαπιστώνει κανείς μία φαινομενικά ισότροπη αντιμετώπιση. Τα έργα εντοπίζονται σε αντίστοιχες σχεδόν αποστάσεις, στην οριζοντική ενός μονοπατιού, σε περιοχές «κρυμμένες» ή σε πλατώματα που αποτελούν δημοφιλή σημεία του Κήπου. Παρόσο, όπως έχει ίσως ήδη γίνει αντιληπτό, η σημασία του χαρακτήρα των εγκαταστάσεων και του τρόπου που επιχειρούν να επικοινωνήσουν με τον τόπο που τα υποδέχεται υπερβαίνει την λογική μίας γραμμικής αφήγησης όπου τα κάθε σημείο νοηματοδοτείται από το προηγούμενο.

Η αφήγηση δεν είναι μία, αλλά εξορτάται από τον τρόπο που ο επισκέπτης την «κατασκευάζει», δηλαδή από την διαδρομή που επιλέγει να ακολουθήσει για να επισκεφτεί τα έργα. Κατ' αυτήν την έννοια όσο και αν η συγκεκριμένη επιλογή των σημείων εγκατάστασης λαμβάνει υπόψη τις υφιστάμενες συνθήκες και θεάσεις δεν πραινείται ως μονοδική. Η εγκατάσταση των έργων θα μπορούσε να ακολουθεί διαφορετικό ρυθμό, καταλαμβάνοντας άλλα σημεία, χωρίς να προδίδεται ή να ακυρώνεται η δύναμη των συσχετισμών, ο τρόπος που η παρουσία τους ενεργεί όσο παραμένουν σημεία μη «εύκολα» ορατά, όσο δεν αποτελούν προορισμό αλλά αποκάλυψη. Τέλος, η ανάδειξη της *ψυχής του τόπου* η ανάγκη μας να μυηθούμε σε αυτήν, προϋποθέτει την αναπνευστική ισχύ που φέρει η επαφή με το φαινομενικό αν-οίκειο, την διάθεσή μας να έρθουμε σε επαφή με ξεσασμένες αλλά αρχετυπικές διαδικασίες. Μέσω των εγκαταστάσεων, ο Κήπος μάς περιμένει στο γύρισμα μιας στροφής, στην προοπτική ενός περάσματος, για να μας ξαφνιάσει εκ νέου.

ΘΕΜΑΤΑ ΧΩΡΟΥ+ΤΕΧΝΩΝ
DESIGN+ART IN GREECE

39/2008

ΕΤΗΣΙΑ ΕΠΙΒΕΒΗΣΗ / ANNUAL REVIEW



ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ / HOUSES

1991-2008.

Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΕΞΩΣΤΡΕΦΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
THE EXTROVERSION ERA IN GREEK ARCHITECTURE

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Έχει υποστηριχθεί πως τα κριτήρια με τα οποία προσδιόρισαν τα σύγχρονα έθνη την ταυτότητα τους είναι σχεδόν αποκλειστικά πολιτισμικά. Η εθνική ιδεολογία επέλεξε μέσα από μια μεγάλη ποικιλία προσφερομένων πολιτιστικών στοιχείων εκείνα τα οποία με την αναλογη σημασιολογική φόρτιση ήταν κατάλληλα για να περιγράψουν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του έθνους σε κάθε φάση της ανάπτυξης του (1).

Το ζήτημα της ταυτότητας του τόπου στην αρχιτεκτονική είναι ένα θέμα που επανέρχεται σταθερά στην άρθρογραφία εδώ και δεκαετίες, αποτελώντας συχνά και κριτήριο αξιολόγησης του αρχιτεκτονικού έργου. Το δίλημμα «τοπικό» ή «διεθνές» εναπόκειται εν μέρει στην ερμηνεία των όρων, μπορεί όμως να απαντηθεί σήμερα ίσως περισσότερο από ποτε μέσω της θέσης που παίρνουμε απέναντι στο ζήτημα της «διαφοράς», ένα ζήτημα που ξεπερνάει το πλαίσιο της αρχιτεκτονικής σκέψης και καθορίζεται από ευρύτερα ιδεολογικά συστήματα.



1. Α. Κωνσταντινίδης, Μυκόνος, Στοιχεία αυτογνωσίας, 1975.

1. Βενετία Αποστολίδου, *Η συγκρότηση και οι σημασίες της «εθνικής λογοτεχνίας»*, επιστημονικό συνέδριο, «Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός», εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 15.
2. Για την έννοια της ελληνικότητας στην τέχνη της περιόδου '60-'80, βλ. τη συνοπτική παρουσίαση του Δ. Φιλίππη *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, σ. 317-319.
3. Βλ. κείμενο Κιτσική-Ορλάνδου κατά τη διάρκεια του IV CIAM (1933) στην Αθήνα.

Κάνοντας μία μικρή αναδρομή στον τρόπο που αντιμετωπίστηκε τό θέμα στον ελληνικό χώρο, διαπιστώνουμε ότι αν και η έμφαση ανέκαθεν δινόταν στον τρόπο που ερμηνευτηκε ο όρος «ελληνικότητα» (μέσω του τόπου ή μέσω της ιστορίας), η απόδοση εθνικής ταυτότητας ήταν στόχος όχι απλά θεμιτός αλλά και συμβολικά αναγκαίος στην παραγωγή αρχιτεκτονικού έργου.

Η προσπάθεια συγκρότησης της έννοιας της ελληνικότητας έχει βέβαια τις απαρχές της στην περίοδο συγκρότησης του ελληνικού κράτους και είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ανάγκη τόσο της πολιτείας όσο και των πολιτών να προσδιορίσουν την ταυτότητά τους και να βρουν δεσμούς συνοχής. Απέναντι σε μία Εύρωπη που προεβαλε και κατά κάποιον τρόπο επέβαλε τη δική της εκδοχή της ελληνικότητας, είδαμε διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης του θέματος τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και τις εικαστικές τέχνες ή τη μουσική. Έτσι όσο και αν η οικονομική εξάρτηση της Ελλάδας έφερε μαζί της και την εξάρτηση από πολιτισμικά πρότυπα, η υιοθέτηση των οποίων, πέραν του ότι εν μέρει επιβαλλόταν, επιβεβαίωνε και την ψευδαισθησή ότι η χώρα ανήκει σε μία ευρύτερη «ευρωπαϊκή» οικογένεια. Ταυτόχρονα άρχισε να αναδύεται και μία άλλη ανάγκη: αυτή του καθορισμού της έννοιας της ελληνικότητας και της ενσωμάτωσής της στα πρότυπα αυτά. Από τότε και τουλάχιστον ως και τη δεκαετία του '80 η έννοια της ελληνικότητας παραμένει ένα από τα σταθερά πεδία διερεύνησης, ενώ ο όρισμός της βασίζεται σε διαφορετικές άφετηριες: από τον κλασικισμό - και μάλιστα τον εισαγόμενο κλασικισμό όπως είχε αναπτυχθεί στην κεντρική Ευρώπη - ως τον βυζαντινό, εκκλησιαστικό ή και λαϊκό πολιτισμό ανάλογα με το πώς κάθε φορά αυτοί ερμηνεύτηκαν (2).

Οι άφετηριες αυτές μπορούν να ομαδοποιηθούν σε δύο βασικές κατηγορίες αναφορών οι οποίες όμως δεν είναι ομοιογενείς. Υπάρχει μία διαφορά ανάμεσα σε εκείνες που αναφέρονται σε μία συγκεκριμένη περίοδο (κλασικισμός, Βυζάντιο) και σε εκείνες που αναφέρονται περισσότερο σε μία εξελικτική διαδικασία που, ακόμα και αν δεχτούμε ότι παγιώνεται κάποια στιγμή, σχετίζεται άμεσα με τον τόπο (παραδοσιακή αρχιτεκτονική). Η διαφορά αυτή επισημάνθηκε όπως θα δούμε παρακάτω και μέσω της επίδρασης που είχε στην αρχιτεκτονική στην Ελλάδα ή επαφή με τό μοντέρνο.

Την κατάργηση των στυλ και τη νέα αρχιτεκτονική, όπως προτάσσεται από την αρχιτεκτονική πρωτοπορία του μοντέρνου κινήματος, υποδεχεται πολύ θετικά ένα μεγάλο μέρος των Ελλήνων αρχιτεκτόνων και διανοουμένων, όχι μόνο λόγω των επαναστατικών νέων αρχών που διακηρύττει αλλά και για έναν επιπλέον λόγο, αυτόν της επικαλούμενης συγγένειάς της με ελληνικούς κανόνες. Έτσι η ύπαρξη μιάς τελειώς διαφορετικής ελληνικότητας από αυτή που έννοιασε με τον νεοκλασικισμό, υπογραμμίζεται (3) και είναι αυτή που έρχεται κατευθείαν από την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική των Κυκλάδων - και δευτερευόντως την ελληνική, αρχαϊκή ή γεωμετρική τέχνη - δηλαδή μέσω μιάς αρχιτεκτονικής που επιβλήθηκε από τον ίδιο τον τόπο και όχι από την ανάγκη προβολής «ένδοξων» ιστορικών περιόδων του ελληνισμού (4).

Ωστόσο σε αυτό τό σημείο μπορούμε να κάνουμε μία

ενδιαφέρουσα επίσημανση. Για την απόδοξη, την αφομοίωση και τελικά τη σταδιακή διαμορφωση των ελληνικών εκδοχών τόσο του νεοκλασικισμού όσο και του μοντερνισμού - και παρά τις ιδεολογικές τους διαφορές ή τις διαφορές που ακολουθούν οι διαδικασίες εισαγωγής τους στην Ελλάδα, σημαντικό ρολό παίζει τελικά η αναγνώριση στοιχείων ελληνικότητας. Συμπεριλαμβάνοντας και τη λαϊκότητα αρχιτεκτονική που σαφώς επιχειρεί αντίστοιχα τα χρόνια αυτά να εκφράσει το ελληνικό στοιχείο με την ενσωμάτωση τυπικών μορφών που ανήκουν στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, βλέπουμε ότι το αίτημα της συγκροτήσης αν όχι μιάς «εθνικής» αρχιτεκτονικής, αλλά μιάς αρχιτεκτονικής που ενώ είναι διεθνής έχει στοιχεία εθνικά, ήταν σταθερά παρόν. Το τι σημαίνει αυτό και το πώς μπόρεσε ή όχι να επιτευχθεί είναι τελικά θέμα όρισμών και κριτηρίων. Άς μεινουμε όμως τουλάχιστον στην παραδοχή ότι το αίτημα αυτό ήταν πρωτίστως ιδεολογικό, πιθανότατα όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε άλλες χώρες της περιφέρειας, δηλαδή σε τοπούς που λόγω οικονομικών ή κοινωνικών συνθηκών δεν είχαν την ισχύ να εκφραστούν αυτονομα, επηρεαζοντας οι ίδιες τις διεθνείς τάσεις τις οποίες όμως ακολουθήσαν. Το γεγονός της ισοθέτησης των αρχών τόσο του μοντερνου κινηματός όσο και του νεοκλασικισμού και σε δημόσια κτίρια, αντανακλά και την επίσημη «απόδοξη» τους από την πόλιτεια, αποδεικνύοντας εκτός των άλλων τη σημασία που αποκτά ο σχεδιασμός του δημόσιου χώρου στη συγκροτήση εθνικής ιδεολογίας και κουλτουρας (5).

Είναι εύκολο έτσι να διαπιστώσει κανείς ότι η αναζήτηξη της ελληνικότητας σχετίζεται στενά με την εξέλιξη της ελληνικής αρχιτεκτονικής όπως αποτυπώνεται στα σημαντικότερα δείγματα της ανεξαρτήτα αν αυτά βασίστηκαν στην εισαγωγή ξενων προτυπων ή επηρεάστηκαν από τις διεθνείς τάσεις αργότερα. Πώς διατυπώνεται όμως σήμερα το αίτημα αυτό; Η ερωτήση είναι μάλλον ρητορική τη στιγμή που μοιάζει να απουσιάζει κάθε αντίστοιχος προβληματισμός τουλάχιστον από τη μεγαλύτερη μερίδα της αρχιτεκτονικής παραγωγής, ενώ μια συζήτηξη περι αναζήτηξης ελληνικότητας θα αντιμετωπιζόταν μάλλον καχυποπτα. Διερευνώντας τρεις άπο τις πιο ισχυρές συνθήκες που διαμορφώθηκαν σταδιακά και οδήγησαν στην άπαξίωση αυτού του αιτήματος, ίσως αποδεσμευτούμε από την άμηχανία που προκαλεί σήμερα. Η πρώτη συνθήκη συνδέεται με την επικράτηση τελικά της μιάς από τις δύο βασικές σχολές ερμηνείας της έννοιας της ελληνικότητας, η δεύτερη με τον συσχετισμό της με έναν παρακμακό συντηρητισμό, ενώ η τρίτη με τη φοβία ότι η προβολή της θέτει ζητήματα διαφοράς από την «παγκόσμια κοινότητα».

Όπως ήδη αναφεραμε η έννοια του εθνικού (ή του εθνοτισμού) μπορεί να οριστεί μέσω δυο βασικών προσεγγίσεων καθώς συνδέεται τόσο με μια χωρική τοπολογική κατάσταση (γεωγραφία) όσο και με μια χρονική



2
Δ. Πικιώνης, τοπίο από το Κερένα, 2000.

3
S. Calatrava, γέφυρα στη Λεωφόρο Κατεχάκη, Αθήνα.



5. Βενετία Αποστολίδου, Η συγκρότηση και οι σημασίες της «εθνικής λογοτεχνίας»: απόσπασμα συμπίναξ, «Εθνος-Κράτος-Εθνικισμός», έκταξη Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 17.

4. Βεβία αναφερόμαστε στις αρχές του μοντέρνου όπως αποτυπώνονται στο έργο του A. Loos, από W. Gropius ή μέσω των προτάσεων της πρώτης περιόδου του Bauhaus - περισσότερο δηλαδή στην εκδοχή του μοντέρνου μέσω της προσέγγιξης του Raumpflan, παρα αυτής της «ελεύθερης εποχής». Βλ. Γ. Τουρνικιώτης «Η σχέση του Adolf Loos και του Le Corbusier», Όραμα Κιουρού+Τεχνών 24 / 1993, σ. 154-162.

4
S. Calatrava, στέγαστρο
Ολυμπικού Σταδίου, Αθήνα.

5
Diller & Scofidio, Eyebeam
School, Νέα Υόρκη.

6
Future Systems, νέο
καταστήμα Selfridges στο
Birmingham.



συνέχεια και δυναμική (ιστορία). Αποτελεί μάλλον γεγονός ότι η απόδοση της ελληνικότητας συνδεθηκε τελικά στη σύγχρονη συλλογική συνείδηση με την υπομνηση του παρελθόντος και μάλιστα μέσω μιάς αντι-αρχιτεκτονικής στην ουσία της διαδικασία σχεδιασμού, δηλαδή με τη διαδικασία της εκ των ύστερων ενσωμάτωσης οικείων τυπών διακόσμησης ή μορφολογικών στοιχείων προερχόμενων από την αρχιτεκτονική της αρχαιότητας, του Βυζαντίου ή της ανωνυμής παραδοσης.

Ωστόσο είναι ακριβώς η άλλη προσέγγιση - αυτή του συσχετισμού της ελληνικής ταυτότητας με τον τόπο και το παρόν - αυτή που μάς έδωσε και τα σημαντικότερα και αυθεντικότερα αποτελέσματα. Η μορφολογία ενός τόπου, η κλίμα του, το κλίμα του, ο τρόπος χειρισμού της κλιμακας που επιβάλλει, είναι τα ουσιαστικά εργαλεία που παράλληλα με μία σύγχρονη προβληματική θα μάς βοηθούσαν να βρούμε και πάλι απαντήσεις στο ζήτημα της τοπικής ταυτότητας. Στην πρόσφατη ιστορία είναι καταγεγραμμένα και μάλλον κοινώς αποδεκτό ότι οι αρχιτεκτονες εκείνοι που χειρίστηκαν αυτά τα εργαλεία με εμπνευση και ευαισθησία παρά εκείνοι που βασίστηκαν σε ιστορικά στυλ ή σε αυτουσιές μεταφορές από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική κατάφεραν να αφήσουν τελικά ένα αυθεντικό ελληνικό στίγμα. Η ιστορία της αρχιτεκτονικής ενός τόπου αναπόφευκτο αποτελεί σταθερό πεδίο αναφοράς στην εξέλιξη της, ή ελληνικότητα όμως δεν μπορεί να αποδοθεί με την επιλεκτική προβολή ενός ιδεατού παρελθόντος και την άσπασματική χρήση στοιχείων, άλλα με μία επίπονη αναζήτηση της ουσίας της καθώς συνεχώς μεταλλάσσεται φτανοντας ως το παρόν (6).

Τι θα μπορούσε σήμερα να σημαίνει ο όρος ελληνικότητα παραμένει ένα ενδιαφέρον θέμα για συζήτηση. Αντι όμως αυτής της συζήτησης υπάρχει μια πεισματική σιωπή. Αν λοιπόν ένας από τους λόγους αυτής της σιωπής σύμφωνα με τα παραπάνω ήταν ο συσχετισμός της εθνικής ταυτότητας περισσότερο με το παρελθόν και την ιστορία παρά με τον τόπο και το παρόν, ένας δεύτερος λόγος είναι σαφώς ο συσχετισμός του εθνικού με έναν ιδεολογικό συντηρητισμό. Ας μην ξεχνάμε ότι η έννοια της συγκρότησης εθνικής συνείδησης συνδεθηκε τόσο με επαναστατικά κινήματα (γαλλική και ελληνική επανάσταση), όσο και με ιδιαίτερα αντιδραστικές ιδεολογίες και πολιτικές οι οποίες ήταν συχνά και επεκτατικές (φασισμός). Στην Ελλάδα σχετίστηκε, μετά την ελληνική επανάσταση με τον μεγαλοϊδεατισμό και αργότερα με τη δικτατορία. Στο επίπεδο του σχεδιασμού, μορφές και στοιχεία από την αρχαιοελληνική και κυρίως την ελληνορωμαϊκή τέχνη και αρχιτεκτονική υιοθετήθηκαν κυρίως από συντηρητικά καθεστώτα καθώς θεωρήθηκαν τα απόλυτως ενδεδειγμένα για την απόδοση γοητρικού και ισχυρού (7). Έτσι ή όποια προέση υπογράμμισης της εθνικής ταυτότητας προκαλεί ένα είδος φοβίας - ιδιαίτερα σε μια περίοδο μεγάλης σύγχυσης για το τι είναι ουσιαστικά προοδευτικό - καθώς συνειρμικά συσχετίζεται περισσότερο με συντηρητικές ιδεολογίες και καθεστώτα.

Η πιο σημαντική όμως αντίσταση στην ανάγκη διατυπώσεως του τοπικού, και ίσως τα κλειδιά έρμηνείας της σιωπής που προαναφέραμε, προέρχεται από το γεγονός ότι η υπογράμμιση του θετικού ζητήματα «διαφοράς». Στη μελέτη του σχετικά με τους τρόπους παραγωγής του χώρου, ο H. Lefevre (8) αφιερώνει πολλές σελίδες για να αναπτύξει ακριβώς τον τρόπο που το κέντρο τείνει να αφαιρείται ή να εξαφανιστεί οποιαδήποτε χωρική οντότητα ξεφεύγει από το

πλαίσιο της δικής του κανονικότητας. Το διαφορετικό, το άλλο, το «ξένο» αναπτύσσεται συνήθως στα όρια, στην περιφέρεια και αντιμετωπίζεται εχθρικά, ανάλογα με τον τρόπο που αντιμετωπίζει το παρσίτο ένας υγιής οργανισμός. Η Ελλάδα που βρίσκεται στα όρια της Ευρώπης αποτελεί και γεωγραφικά και συμβολικά και ιδεολογικά κατά κάποιον τρόπο, τον τοπο που τα «άλλα» μπορεί να καταικεί.

Έτσι λοιπόν αν στα ιδιωτικά έργα σήμερα (και ειδικότερα στην εξοχική κατοικία) μπορεί κανείς να διακρίνει κάποιες από τις αναζητήσεις που βρισκόμα και στο παρελθόν, το πεδίο της επίσημης αρχιτεκτονικής αποδεικνύει ότι τό ενδιαφέρον της πολιτείας έχει σαφώς μετατοπιστεί. Αν την εποχή της συγκρότησης του ελληνικού κράτους η πολιτεία αναζητούσε τον τρόπο να αφομοιώσει τα ξένα πρότυπα, αναδεικνύοντας όμως ταυτόχρονα την ελληνική έκδοσή τους με στόχο να υπογραμμίσει την ταυτότητα της απέναντι σε ένα συνολό, σήμερα αντίστοιχα η πολιτεία για τα έργα προβάλλει της «παραγγέλνει» κτισμάτα-συμβολα μιάς διεθνούς τάξης στην οποία εστώ και δορυφορικά ανήκει, ακριβώς για να υπογραμμίσει την απουσία της οποίας διαφορετικότητας της. Ακόμα και αν δεν είναι συνειδητή πολιτική επιλογή (ας μην ξεχνάμε ότι για πολλά χρόνια η πολιτεία απαξιώνει με κάθε τρόπο την αρχιτεκτονική γενικά) η απώθηση της υπόμνησης εθνικής ταυτότητας, είναι η προφανέστερη των επιλογών. Τα έργα αυτά προβάλλονται σαν δείγματα μιάς διεθνούς αρχιτεκτονικής όσο και αν ταυτόχρονα επικαλούνται στοιχεία ελληνικότητας (9) και χαρακτηρίζονται κυρίως από την αδιαφορία συσχετισμού τους με τον συγκεκριμένο τοπο, ακόμα και σε πρωτογενές επίπεδο, δηλαδή στη γειτνίαση τους με το άμεσο περιβάλλον στο οποίο αναγειρονται.

Παρακολουθώντας βεβαία κανείς την αρχιτεκτονική πράξη διεθνώς από δημοσιεύσεις και εκθέσεις, διαπιστώνει ότι το παραπάνω φαινόμενο δεν αφορά μόνο την ελληνική πραγματικότητα. Η «τοποθετησι» περιβλεπών και ανοικειών σε σχέση με το περιβάλλον τους κτιρίων σε αστικά τοπα με στόχο την πρόκληση ρήξης με αυτά, αποτελεί συγκεκριμένη άποψη. Τόσο η απουσία προβληματικής όσον αφορά τη σχέση τους με τον τοπο που τα υποδεχεται, όσο και τα γνώρισμα μιάς α-τοπικής αρχιτεκτονικής είναι χαρακτηριστικά της «επιτυχίας» τους. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι αυτού του είδους η αρχιτεκτονική ασκείται αντίστοιχα από αρχιτέκτονες «χωρίς τοπο».

Προκειται για μια γοητευτική κατηγορία «νομαδών» αρχιτεκτονών, χωρίς βασική έδρα συχνά, που ζουν ταξιδεύοντας, κτιζοντας και διδασκοντας, σε διαφορα σημεία του κόσμου. Αν η ταυτότητα μας συνδέεται παραδοσιακά τόσο με τον τόπο καταγωγής μας όσο και με τον τοπο που έχουμε επιλέξει να ανήκουμε, τότε η απουσία τόπου αναφοράς και η διατύπωση ενός έργου «έν κινήσει» μεταφορικά και κυριολεκτικά σχεδόν, μπορεί να αποτέλεσει μια ακόμη ερμηνεία στο φαινόμενο τουλάχιστον της ασογενοποιημένης αρχιτεκτονικής που βλέπουμε παγκοσμίως. Η «ταυτότητα» του αρχιτεκτονικού έργου αποσυνδεδεμένου τόσο από τον τοπο από τον οποίο παράγεται όσο και από αυτόν στον οποίο αναφέρεται έχει δεχτεί πλήγμα, παρ' όλη τη φαινομενική δυναμική του πολύ συγκεκριμένων και προβλεψιμών πλάνων εκδοχών του.

Στη σύγχρονη πραγματικότητα, και όχι μόνο την ελληνική, κριαδα της αρχιτεκτονικής παραγωγής μοιάζει έτσι να έχει μετατραπεί από τέχνη του χειρισμού του χώρου σε σχέση με τον τοπο στον οποίο ανήκει, σε αντικείμενο μιάς βιομηχανίας που επιβάλλει την ενσωμάτωση των προϊόντων



της σχεδόν απουδότητε. Αυτό που αξίζει κανείς να διερωτηθεί είναι αν είναι όντως η ανάγκη μας να αφομοιωθούμε παρὰ να διαφοροποιηθούμε η ισχυροτερη από τις αιτίες που ένθαρρύνει όχι μόνο την παραγωγή αλλά και την άναγωγή αυτής της αρχιτεκτονικής συχνά σε πρότυπο. Η οποιαδήποτε αντίσταση απέναντι στο κυρίαρχο ρεύμα - δείγμα άνεκαθεν νεωτερισμού και προοδευτισμού - αποδεικνύεται σήμερα τουλάχιστον στο πεδίο της αρχιτεκτονικής ιδιαίτερα αδύναμη.

Αν όμως μιά εκ νέου συζητησι γυρω από την έννοια του εθνικού, μοιάζει σήμερα παρωχημένη, υποτιμημένη ή απειλήτική είναι σίγουρα ότι η ανάγκη κατανόησης της ταυτότητας μας θα είχε επιδράσεις και στα ζητήματα του σχεδιασμού του χώρου. Τό να επιχειρείς ως αρχιτεκτων σήμερα να εισάγεις μια ακόμη παράμετρο στη διαδικασία σχεδιασμού και παραγωγής έργου - αυτή που αφορά την τοπικότητα - προσπαθώντας ταυτόχρονα να ερμηνεύσεις τον όρο, δεν αποτελεί έχεγγυο για καλύτερη ή χειρότερη αρχιτεκτονική. Τό να θέτεις ή όχι όμως αυτή την παράμετρο αποτελεί μιά ευρύτερα πολιτική έν τελικά επιλογή.

6. Ο τρόπος που η ιστορία έπιφάνει στη διαμόρφωση του «παρόντος», δεν αφορά μόνο την αρχιτεκτονική και έχει πολλές προεκτάσεις. Αν συμφωνήσει κανείς με την άποψη ότι η ιστορία γενικά μας προστάτει ακριβώς από ένα είδος «ιδεολογίας της επιστροφής», αντίλαμβάνεται τη συμβολή της στη διαδικασία παραγωγής του «σήμερα», μέσα όμως από μια διαφορετική όπτική. Ο ενεργός ρόλος της ιστορίας και στην περίπτωση της εξέλιξης της αρχιτεκτονικής είναι ακριβώς να μας προστάτει από έναν ιστορικισμό που καλεί το παρελθόν για να απαντήσει σε παρόντα ζητήματα (βλ. M. Foucault: «Space, Knowledge and Power, Interview with Paul Rabinow», *Architecture, Theory, since 1968*, επιμ. M. Hays, σ. 436).

7. Σε μια ενδιαφέρουσα μελέτη του ο I. Μετοξας (*Η άφορπαση των μορφών. Άπο την πολιτική όμια του κλασικισμού*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2003) αναλύει ακριβώς το πώς και γιατί χαρακτηριστικές μορφές και δομές περισσότερο της ελληνορωμαϊκής παρὰ της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής αναπαρήχθησαν κατά το τέλος του 19^{ου} και τις αρχές ακόμα του 20^{ου} αιώνα. Έτσι είδαμε μια απο-εθνικοποίηση των μορφών αυτών καθώς θεωρήθησαν πανανθρώπινα ιδεωδή και πρότυπα. Η μετέπειτα εισαγωγή τους εκ νέου στην Ελλάδα, μέσω του νεοκλασικισμού, αποδεικνύει ότι η απομνησι ιστορικίζουσών μορφών δεν ήταν πάντα η απαραίτητα ελληνική αποθήκη η έπιλογή. Βλ. ακόμη Δημ. Τζοβας, *Η Διακηφαντασιση του ελληνικού*, Έπισημονικό συμπόσιο, «Εθνός-Κράτος-Εθνικισμός», εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 344. Το ελληνικό για τους Ευρωπαίους ήταν πάντα κάτι τό υπερεθνικό, τό συμπαντικό (...), και τούτο φανέται στα άνωτικά τμήματα κλασικών σπουδών, όπου το ελληνικό δεν είναι αρχαιοελληνικό αλλά απλά ελληνικό, (...) αφού η έννοια του κλασικού είναι άχρονη και υπερεθνική.

8. H. Lefevre, *The Production of Space*, Blackwell, 1991.

9. Βλ. Τ. Τραγοπού, «Ελληνικός ούρανός, οικουμενική γη», *Αρχιτεκτονικά Βεματα* 39 (2005), σ. 100.



Στης Βουλής τα πέριξ
ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ ΚΑΙ Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΠΟΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- 9** Πρόλογος του Προέδρου της Βουλής
- 11** Στης Βουλής τα πέριξ
- 12** Χρονολόγιο
- 21** Το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη: από την προκήρυξη του σχετικού διαγωνισμού στην υλοποίηση
Αριάδνη Βοζάνη
- 36** Αρχαίες αντιστοιχίες με τα σύγχρονα μνημεία του Άγνωστου Στρατιώτη
Γιώργος Σταθακόπουλος
- 38** Σύγχρονα μνημεία του Άγνωστου Στρατιώτη. Συνθήκες δημιουργίας και στόχοι
Γιώργος Σταθακόπουλος
- 83** Δημοσιεύματα εποχής που αφορούν το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη
- 87** Ο Εθνικός Κήπος της Αθήνας στο πέρασμα των χρόνων
Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη – Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς
- 94** Αστικά πάρκα. Η οργάνωση φυσικών τοπίων στις πόλεις
Αριάδνη Βοζάνη
- 150** Κατάλογος εκθεμάτων
- 154** Κατάλογος εικόνων εκτός έκθεσης

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ

από την προκήρυξη του σχετικού διαγωνισμού
στην υλοποίηση

Αριάδνη Βοζάνη



Άποψη του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη, 2009

Η διαμόρφωση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη* αποτελεί τη σημαντικότερη επέμβαση που δέχεται ο περιβάλλον χώρος του κτίσματος των παλαιών Ανακτόρων, την περίοδο ακριβώς που αποφασίζεται να στεγάσει τη Βουλή των Ελλήνων. Η επιλογή της θέσης ανέγερσης του μνημείου μπροστά από τα παλαιά Ανάκτορα θα αλλάξει οριστικά το χαρακτήρα του χώρου αυτού, από μεταβατικό χώρο πρόσβασης στο κτήριο σε λειτουργικά αυτόνομο χώρο-μνημείο, μεταλλάσσοντας έκτοτε αποφασιστικά και τη σχέση του κτηρίου με την πόλη.

Η σύλληψη της ιδέας για απόδοση τιμής στους άγνωστους πεσόντες στη μάχη με την εικονική και συμβολική "ταφή" τους, ανάγεται στην κλασική Αθήνα με γνωστότερη ίσως αναφορά αυτήν που γίνεται στον *Επιτάφιο* του Περικλή: «μία κλίνη κενή φέρεται εστρωμένη των αφανών, οι αν μη ευρεθώσιν ες αναίρεσιν» (Θουκυδίδης 2.34.3).

Η ιδέα της κατασκευής ενός μνημείου για τον Άγνωστο Στρατιώτη, συνδέεται άμεσα με την ανάγκη τόνωσης της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Αντίστοιχα μνημεία, αφιερωμένα στους αφανείς στρατιώτες που έπεσαν στη μάχη, κατασκευάζονται στην Ευρώπη κυρίως μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, καθώς η εκάστοτε πολιτεία επιχειρεί να εκτονώσει τα αισθήματα απελπισίας και αγανάκτησης των μεμονωμένων πολιτών, αποκαθιστώντας το αίσθημα της συλλογικής απώλειας των εκατομμυρίων νεκρών. Στην περίπτωση της Ελλάδας το σχετικό μνημείο ανεγείρεται λίγα χρόνια μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και εξυπηρετεί επιπλέον τη συγκρότηση ενός είδους επιθυμητής συνέχειας του νέου ελληνικού κράτους με το αρχαιοελληνικό παρελθόν του. Η πρόθεση ανάδειξης αυτής της ιστορικής συνέχειας που έρχεται από το παρελθόν για να προεκταθεί όμως και στο μέλλον είναι έκδηλη στην περίπτωση της πρότασης που τελικά

βραβεύεται και κατασκευάζεται. Η διαμόρφωση του μνημείου οφείλει να έχει τη δυναμική του στελούς, οφείλει να περιλαμβάνει "κενά" που θα συμπληρώνονται (τους αγώνες που έπονται) και να παρέχει τη δυνατότητα νέων εγγραφών που θα αποτυπώνουν αυτήν τη συνέχεια στην πόλη. Η έννοια του "κενού" στο δημόσιο χώρο δηλώνεται με την ένταση μιας παύσης στη συνέχεια της πόλης. Δεν είναι τυχαίο ότι η αίσθηση του "άδειου" χώρου χαρακτηρίζει τις διαμορφώσεις αντίστοιχων μνημείων, καθώς υπογραμμίζει τον απώτερο στόχο τους: την ανάκληση της συλλογικής μνήμης, την επαφή με το θάνατο.

Η ιστορία της ανέγερσης του μνημείου, από την προκήρυξη του σχετικού διαγωνισμού (1926) έως την αποπεράτωση του έργου (1932), χαρακτηρίζεται από την ένταση των συγκρούσεων που λαμβάνουν χώρα στην κοινωνία της εποχής για μία σειρά ζητημάτων. Οι συγκρούσεις αυτές έχουν κυρίως ιδεολογικό υπόβαθρο και αναπτύσσονται σε τρεις κυρίως άξονες: τη διαμάχη που αφορά τη χωροθέτηση του μνημείου, την αμφισβήτηση της βραβευμένης στο σχετικό αρχιτεκτονικό διαγωνισμό πρότασης, αλλά και την καλλιτεχνική αξία της ίδιας της ανάγλυφης παράστασης που τελικά θα φιλοτεχνηθεί.

Η θέση του χώρου ανέγερσης του μνημείου και ο τρόπος που αυτό θα συνδιαλέγεται πλέον με την πόλη, συνδέεται αναπόφευκτα με τις διαφορετικές ιδεολογικές και πολιτικές αντιλήψεις της περιόδου. Ο άμεσος συσχετισμός του μνημείου με το κτήριο των παλαιών Ανακτόρων –που την εποχή αυτή η χρήση του είναι υπό διαπραγμάτευση– και η προκήρυξη του διαγωνισμού από τον Υπουργείο Στρατιωτικών που διεκδικεί το κτήριο, προκαλεί αντιδράσεις. Βασικό κριτήριο για την επιλογή της θέσης ανέγερσης του μνημείου αποτελούν οι συνθήκες ιερότητας και "σιωπής" που οφείλει να ικανοποιεί και που σύμφωνα με την επιχειρηματολογία των διαφόρων αντιπροτάσεων, προκύπτουν μόνο μέσω

* Το κείμενο αποτελεί σύνοψη του κειμένου που περιλαμβάνεται στον τόμο *Το Κτήριο της Βουλής των Ελλήνων* (Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα, 2009) με την προσθήκη νέων στοιχείων και σχολιασμό τους.



Σύνθεση για την ανάγλυφη παράσταση πάνω από τον τάφο, του γλύπτη Θωμά Θωμοπούλου. Α΄ πρόταση (ψευδώνυμο ΣΚΡΑ) του αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη στο διαγωνισμό για το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη.

της προσέγγισης του μνημείου σε "ιερά" κτήρια ή σημαντικά ιστορικά μνημεία και τοποθεσίες.

Οι πρώτες αντιδράσεις για τη θέση του μνημείου εκδηλώνονται ήδη από την προκήρυξη του διαγωνισμού και κορυφώνονται μετά τη δημοσίευση του πρώτου βραβείου, μέσω επιστολών και δημοσιευμάτων που υπογράφονται από προσωπικότητες της εποχής, με αποτέλεσμα τη σύσταση επιτροπής (1927) για την επανεξέταση του ζητήματος χωροθέτησης.

Η εμπάθεια που προκαλεί το ζήτημα είναι απολύτως κατανοητή, αφού σχετίζεται και αφορά μια σειρά από έννοιες που την εποχή αυτή είναι καίριες για τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας. Στο τευχίδιο με τίτλο *Σύντομος μελέτη επί του ζητήματος της ανεγέρσεως του μνημείου τω Άγνωστω Στρατιώτη, η κατάλληλος θέσις και η πρέπουσα μορφή* (Αθήνα, 1926) που υπογράφεται από τον αρχιτέκτονα Πάτροκλο Καμπανάκη, τόσο η ανάλυση όσο και η επιχειρηματολογία βασίζονται ακριβώς στην ερμηνεία του μνημείου με όρους *Θρησκευτικούς, Συμβολικούς και Διδακτικούς*. Είναι ενδεικτικό ότι η θέση του μνημείου κατά το συγγραφέα μπορεί να σχετιστεί μόνο με υπάρχοντα μνημεία που αφορούν την ιστορία του ελληνικού έθνους και αυτά είναι: η Ακρόπολη (αναφορά στην αρχαιότητα), η Αγία Σοφία (αναφορά στο Βυζάντιο) ή η Ιερά Μητρόπολη (αναφορά στο νεότερη ιστορία του κράτους).

Μετά την απόφαση και της ειδικής επιτροπής που επιβεβαιώνει ως καταλληλότερη τη χωροθέτηση του μνημείου στην πρώην πλατεία Ανακτόρων, την ευθύνη της ανέγερσης του μνημείου θα αναλάβει εντέλει ο Ελευθέριος Βενιζέλος το 1929, ο οποίος σχεδόν ταυτόχρονα αποφασίζει να στεγαστεί η Βουλή των Ελλήνων στο κτήριο των παλαιών Ανακτόρων. Ο ίδιος ο Βενιζέλος θα υπερασπιστεί δημόσια την άποψη ότι το μνημείο σχετίζεται καταρχήν ιδεολογικά και συμβολικά με την έννοια της Δημοκρατίας και επομένως η άμεση γεινιάσή του με το κτήριο της

Βουλής των Ελλήνων και μάλιστα στο κέντρο της πρωτεύουσας –όπως συμβαίνει αντίστοιχα και σε άλλες πρωτεύουσες της Ευρώπης– είναι η ικανοποιητικότερη λύση.

Η πρόταση που βραβεύεται στο σχετικό διαγωνισμό με το ψευδώνυμο ΣΚΡΑ, ανήκει στον αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη, ο οποίος λαμβάνει μέρος στο διαγωνισμό με δύο προτάσεις. Ο Λαζαρίδης, Έλληνας της Κωνσταντινούπολης με ευρωπαϊκές σπουδές, την εποχή που κερδίζει το διαγωνισμό έχει ήδη σημαντική εμπειρία στο σχεδιασμό δημόσιων χώρων, ως προϊστάμενος των Τεχνικών Υπηρεσιών του Δήμου Αθηναίων επί δημαρχίας του βενιζελικού Σπύρου Πάτση. Αν και οι μελέτες που εκπονεί αφορούν από κτηριακά έργα μέχρι εσωτερικές διαρρυθμίσεις σημαντικών κτηρίων, το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη παραμένει το γνωστότερο ίσως από τα έργα του. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο Λαζαρίδης, λίγα χρόνια αργότερα έλαβε μέρος –πάλι με δύο προτάσεις– και στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για το Ηρώο Θεσσαλονίκης, το οποίο τελικά δεν κατασκευάστηκε. Η συμμετοχή του αυτή επιβεβαιώνει, τόσο το ενδιαφέρον του για αντίστοιχες διαμορφώσεις, όσο και την τακτική υποβολής δύο προτάσεων.

Η σημαντικότερη επέμβαση της πρότασης ΣΚΡΑ για τη διαμόρφωση του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη αφορά την εκτεταμένη εκσκαφή στο φυσικό πρανές που εκτείνεται μπροστά από το κτήριο των παλαιών Ανακτόρων, αποτελώντας τη μέχρι τότε "πλατεία των Ανακτόρων", προκειμένου να δημιουργηθεί μια επίπεδη σχεδόν πλατεία 7 μ. χαμηλότερα, στην ίδια δηλαδή στάθμη με τη λεωφόρο Αμαλίας. Η νέα αυτή πλατεία αυτή περιβάλλεται από έναν αναλημματικό τοίχο σχήματος Π «κανονικής λαξευτής λιθοδομής» από πωρόλιθους μεγάλων διαστάσεων. Στον τοίχο του βάθους τοποθετείται η ανάγλυφη παράσταση του άγνωστου στρατιώτη. Δύο συμμετρικές ως προς τον άξονα του μνημείου κλίμακες συνδέουν τη στάθμη της πλατείας και του μνημείου με τη στάθμη του



Αυτόγραφη σύνθεση για την ανάγλυφη παράσταση πάνω από τον τάφο, πιθανόν εναλλακτική πρόταση του γλύπτη Θωμά Θωμόπουλου. Α' πρόταση (ψευδώνυμο ΣΚΡΑ) του αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη στο διαγωνισμό για το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη.

υπερκείμενου περιβάλλοντα χώρου του κτηρίου των παλαιών Ανακτόρων. Ανάμεσα στις κλίμακες, τους δύο ημικυκλικά επίπεδα συγκροτούν ένα είδος χαμηλού βάθρου για τον τάφο, ο οποίος τοποθετείται αξονικά ως προς την πλατεία και την ανάγλυφη παράσταση. Στο βασικό επίπεδο της πλατείας δύο όμοια παρτέρια υψηλής φύτευσης διαμορφώνονται εκατέρωθεν του άξονα συμμετρίας του μνημείου, ενώ ο υπόλοιπος χώρος παραμένει κενός. Η πλατεία ασφαλτοστρώνεται, αλλά στην ασφαλτόστρωση ενσωματώνονται ζώνες λευκού μαρμάρου, επιμερίζοντας τη μεγάλη επιφάνεια με τέτοιον τρόπο ώστε να δημιουργείται η εντύπωση προοπτικής σύγκλισης προς το κέντρο του μνημείου, δηλαδή τον τάφο και την ανάγλυφη παράσταση.

Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι και η δεύτερη πρόταση που κατατίθεται από το Λαζαρίδη με το ψευδώνυμο ΕΛΛΗΝ διατηρεί τις ίδιες βασικές συνθετικές αρχές, δηλαδή την εκκαφή και τον αναλημματικό τοίχο, τις δύο κλίμακες που συνδέουν το επίπεδο που προκύπτει με τον προαυτικό χώρο του κτηρίου καθώς και το αξονικά τοποθετημένο θέμα του τάφου, με τα δύο παρτέρια εκατέρωθεν. Οι ομοιότητες αυτές αφορούν τη γενικότερη συνθετική προσέγγιση του αρχιτέκτονα, ο οποίος αντιμετωπίζει το μνημείο όχι ως αυτόνομη γλυπτική σύνθεση αλλά ως στοιχείο του ευρύτερου σχεδιασμού της πλατείας και του τρόπου που αυτή συνδιαλέγεται με τα δεδομένα της υφιστάμενης κατάστασης. Όπως και ο ίδιος αναφέρει σε δημοσίευσμά του στο περιοδικό Έργα (15 Αυγούστου 1928) με αφορμή την ανάθεση της οριστικής μελέτης: «...ο τάφος του Άγνωστου και η προ των Παλαιών Ανακτόρων πλατεία έπρεπε να αποτελέσει έν καλλιτεχνικόν σύνολον αδιαίρετο, ούτως ώστε τάφος και πλατεία να αποτελέσωσιν έν και μόνον θέμα, το του μνημείου».

Οι διαφορές των δύο προτάσεων αφορούν το γενικότερο ύψος σε επίπεδο χαράξεων των δαπεδοστρώσεων και των επενδύσεων, τα προ-

τεινόμενα υλικά, καθώς και την επεξεργασία των επιμέρους στοιχείων. Στη δεύτερη πρόταση το κεντρικό θέμα του τάφου αποδίδεται με μία γλυπτική σύνθεση που αφορά ημικυκλικό περίπτερο με πέντε κίονες, στο κέντρο του οποίου τοποθετείται άγαλμα στρατιώτη. Η λύση που βραβεύεται είναι σίγουρα πιο λιτή στο σύνολό της, παρόλο που στα σχέδια του διαγωνισμού το ύψος και ο σχεδιασμός της ανάγλυφης εντοιχισμένης παράστασης δεν αποπνέει τη δωρικότητα της παράστασης που τελικά κατασκευάζεται.

Τελικά, τον Ιούνιο του 1928 το υπουργικό συμβούλιο αναθέτει στο Λαζαρίδη την εκπόνηση των οριστικών σχεδίων. Το μνημείο κατασκευάζεται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις και προσθήκες (κύπελλα θυμιάματος κ.λπ.), ενώ αντικαθίσταται η ανάγλυφη παράσταση. Η αντικατάσταση του αναγλύφου που υποβλήθηκε στο διαγωνισμό έρχεται ως συνέπεια της διαφωνίας που προκύπτει μεταξύ του Εμμανουήλ Λαζαρίδη και του γλύπτη Θωμά Θωμόπουλου με τον οποίον είχε συνεργαστεί για την υποβολή της πρότασης. Το ζήτημα αυτό, δηλαδή της αντικατάστασης όχι μόνο του θέματος που απεικονίζεται αλλά και του ίδιου του γλύπτη που την επιμελείται, καθώς και η καλλιτεχνική αξία της τελικής και πραγματοποιημένης πρότασης αποτελεί αιτία επιπλέον αντιδράσεων. Το νέο σχεδιασμό αναλαμβάνει τελικά και εκτελεί ο Φωκίωνας Ρωκ, υπό την επίβλεψη του Κώστα Δημητριάδη, καθηγητή γλυπτικής και προσωπικού φίλου του Ελευθέριου Βενιζέλου. Πρόκειται για ένα νεκρό οπλίτη που φορά κράνος και κρατά ασπίδα, ο οποίος λαξεύεται πάνω στον πωρόλιθο.

Οι εντονότερες επιθέσεις, ωστόσο, αφορούν αυτή καθαυτή την πρόταση και επικεντρώνονται κυρίως στο ζήτημα της εκκαφής. Η υψομετρική διαφορά που προκύπτει δημιουργεί ένα είδος τεχνητού βάθρου για το κτήριο των παλαιών Ανακτόρων, αποκόπτοντάς το από το φυσικό επίπεδο έδρασής του και αλλοιώνοντας τη φυσική τοπογραφία στο



Σχέδιο γενικής όψης της πλατείας, Β' πρόταση (ψευδώνυμο ΕΛΛΗΝ) του αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη στο διαγωνισμό για το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη.

σημείο εκείνο της πόλης. Η τολμηρή αυτή χειρονομία θα δεχτεί έντονη κριτική, καθώς υποστηρίζεται επιπλέον ότι προσδίδει στο κτήριο μια μνημειακότητα που αντιστρατεύεται την απλότητα και τη "μετριοπάθεια" που το χαρακτήριζε. Ωστόσο, η πρόσληψη του μνημείου ως "μέρους" του κτηρίου προκαλεί επιθυμητούς συνειρμούς σε συμβολικό επίπεδο: τη βάση του κτηρίου της Βουλής, το βάθρο της Δημοκρατίας, αποτελεί η διαμόρφωση ενός ταφικού μνημείου αφιερωμένου στους αγώνες του νεότερου ελληνικού έθνους. Είναι ενδεικτικό ότι και στις δύο προτάσεις που καταθέτει ο Λαζαρίδης, τόσο στα σχέδια των όψεων, όσο και σε αυτά των κατόψεων, απεικονίζεται το πρόστυλο της πρόσοψης του κτηρίου, ως μέρος της σύνθεσης. Ωστόσο, θα ήταν υπερβολή να αποδίδουμε τέτοιου τύπου ιδεολογικούς συσχετισμούς στις προθέσεις του αρχιτέκτονα. Ο συσχετισμός του κτηρίου με την πλατεία-μνημείο εντάσσεται στην προσπάθεια του Λαζαρίδη να διαμορφώσει ένα δημόσιο χώρο που να βρίσκεται σε διαλογική σχέση με το κτήριο των παλαιών Ανακτόρων —η χρήση του οποίου την περίοδο προκήρυξης του διαγωνισμού—, αλλά και με την πλατεία Συντάγματος και τον άξονα της οδού Ερμού, όπως ο ίδιος αναφέρει σε σχετικό δημοσίευμα (περ. Έργα [15.8.1928]).

Οι αντιδράσεις της εποχής σχετικά με το μνημείο, αν και απολύτως θεμιτές, μπορούν να ερμηνευτούν έως ένα βαθμό και μέσα στο πλαίσιο της δυσκολίας αποδοχής οποιουδήποτε νέου σχεδιασμού στο δημόσιο χώρο, ειδικά όταν αυτός αλλοιώνει τη βασική φυσιογνωμία του χώρου και χάνεται ο χαρακτήρας των σχέσεων που έχουν διαμορφωθεί στη συλλογική μνήμη των πολιτών.

Αξιολογώντας την πρόταση σήμερα, μπορούμε να διακρίνουμε ότι τόσο σε επίπεδο γενικότερου σχεδιασμού, όσο και σε επίπεδο συσχετισμού υλικών και ενσωμάτωσης διακόσμου, το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη διεκδίκησε ποιότητες του "σύγχρονου" στην εποχή του —στο πεδίο του σχεδιασμού δημόσιου χώρου— και είχε την πρόθεση

να συνομιλήσει με έργα πέρα από τα όρια της Ελλάδας —στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Επιπλέον, έχει σημασία να τονιστεί η προσπάθεια του αρχιτέκτονα να συλλάβει την πλατεία-μνημείο ως συνέχεια και απόληξη των άλλων σημαντικών δημόσιων χώρων που σχετίζονται άμεσα με αυτόν, αποκαθιστώντας ένα ενιαίο σύνολο που, όπως υποστήριζε, θα ήταν το πρώτο μέχρι τότε στην πρωτεύουσα: «Το μνημείον ούτω εννοούμενον έπρεπεν επί πλέον να ευρίσκεται εν απολύτω αρμονία με τα οπίσω αυτού Παλαιά Ανάκτορα πλαισιώνον αυτά και να συμπληρώνη την γενικήν διάταξιν της Πλατείας του Συντάγματος μετά της κατά τον άξονα αυτής οδού Ερμού, ούτως ώστε να αποτελεσθή μία γενική σύνθεσις θέτουσα τέρμα εις το ασυνάρτητον του γενικού τούτου χώρου και αποτελούσα σύνολον διακοσμητικόν, όπερ θα είναι το πρώτο δημιουργούμενον εν τη Πρωτεύουση» (περ. Έργα [15.8.1928]).

Ο ρόλος της πλατείας-μνημείου στη διάρκεια ζωής της στην πόλη επιβεβαιώνει τη σημασία της ως ενδιάμεσου χώρου μεταξύ της πλατείας Συντάγματος και του κτηρίου της Βουλής. Αν και οι δράσεις που αναπτύσσονται στην πλατεία ακολουθούν το συντακτικό ενός θεατρικού εντέλει χώρου —όπου το μνημείο και η αλλαγή φρουράς των Ευζώνων αποτελούν το βασικό θέαμα με τους πολίτες να διατάσσονται γύρω και μπροστά από αυτό—, η πλατεία λειτουργεί παράλληλα ως το επίπεδο διακοπής της δυνατότητας προσέγγισης στο κτήριο της Βουλής και των δράσεων που απευθύνονται προς αυτό.

Ωστόσο, η διαμόρφωση του μνημείου σήμερα είναι πλέον άρρηκτα συνδεδεμένη, τόσο με το κτήριο της Βουλής, όσο και την πλατεία Συντάγματος, επικυρώνοντας μέρος των αρχικών προθέσεων, σε συμβολικό τουλάχιστον επίπεδο. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι δικαιώνονται όλες οι επιλογές του αρχικού του σχεδιασμού, αλλά επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η εγγραφή ενός δημόσιου χώρου στη συνείδηση της πόλης βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνέχεια μιας συλλογικής βιωματικής εμπειρίας, όταν υποστηρίζεται όμως και από έναν ικανό σχεδιασμό.



Προοπτικό σχέδιο της πλατείας. Α΄ πρόταση (ψευδώνυμο ΣΚΡΑ) του αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη στο διαγωνισμό για το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη.

ΑΣΤΙΚΑ ΠΑΡΚΑ, Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΦΥΣΙΚΩΝ ΤΟΠΙΩΝ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ

Ο αστικό πάρκο εννοούμε καταρχήν έναν σημαντικής έκτασης τόπο που έχει δημόσια χρήση και είναι σήμερα πλέον ενταγμένος στον αστικό ιστό. Η θέση, το μέγεθος και η σχέση των τόπων αυτών, τόσο με τα στοιχεία του φυσικού ανάγλυφου της τοπογραφίας, όσο και με σημαντικές λειτουργίες της πόλης, διαφέρει κατά περίπτωση και σχετίζεται με την ιστορική τους διαδρομή αλλά και την ανάπτυξη της κάθε πόλης.

Πρόκειται για κήπους που αρχικά ανήκαν σε σημαντικά κτήρια ή κτηριακά συγκροτήματα ή για ιδιόκτητες εκτάσεις σε γειτνίαση με αυτά, οι οποίοι αποτελούσαν τόπους για κινήγι και αναψυχή. Οι περισσότεροι από αυτούς που αντανακλούν τις αισθητικές απόψεις και την οικονομική ευρωστία των ιδιοκτητών τους, είναι μελετημένοι και οργανωμένοι από κηποτέχνες της εποχής τους, οι όποιοι σχεδιάζουν σύμφωνα με τις αρχές και την εξέλιξη της σημαντικής παράδοσης της τέχνης της κηποτεχνίας στην Ευρώπη ήδη από την εποχή της Αναγέννησης. Οι κήποι αυτοί αποτελούν μνημεία της πολιτιστικής παραγωγής της Ευρώπης, καθώς εκφράζουν ευρύτερες αισθητικές, σχεδιαστικές και ιδεολογικές αντιλήψεις της εποχής τους. Η απόδοση των τόπων αυτών σε δημόσια χρήση έγινε σταδιακά, ακολουθώντας τις ιστορικές εξελίξεις της Ευρώπης αλλά και τις ανάγκες που πρόεκυψαν μέσα από την ανάπτυξη και την οργάνωση των πόλεων.

Ο Εθνικός Κήπος της Αθήνας ανήκει στην κατηγορία των κήπων που σχεδιαστήκαν και οργανώθηκαν ως μέρος ενός σημαντικού –κυρίως από θεσμικής άποψης– κτηρίου: του κτηρίου των Ανακτόρων. Η επιλογή της θέσης του κτηρίου –επομένως και της ευρύτερης έκτασης που αποτέλεσε τον κήπο του– είχε ως συνέπεια τη δυνατότητα οργάνωσης ενός φυσικού τόπου μοναδικού ως προς το συσχετισμό

του με το ανάγλυφο της πόλης αλλά και τους αρχαιολογικούς χώρους και τα ιστορικά μνημεία της. Ο Εθνικός Κήπος, όπως σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε σταδιακά, αλλά και μέσω της εξέλιξής του ως δημόσιο πάρκο δεν αποτελεί απλά ένα σπουδαίο βοτανικό κήπο που συνέβαλε στην εξέλιξη της κηποτεχνίας και του τοπίου στην Ελλάδα, αλλά και τόπο ιδιαίτερης πολιτιστικής και ιστορικής σημασίας. Από τα είδη φυτών που εισήχθησαν για την κάλυψη των αναγκών του Εθνικού κήπου, ένας σημαντικός αριθμός εγκλιματίσθηκε και καθιερώθηκε στην ελληνική κηποτεχνία και στο ελληνικό τοπίο.

Το πάρκο ως δημόσιος χώρος

Η δημόσια χρήση σε μεγάλους ιδιωτικούς κήπους και πάρκα, δηλαδή η δυνατότητα της ελεγχόμενης πρόσβασης πολιτών σε αυτά από τους ιδιώτες που τα κατέχουν, διαπιστώνεται ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης. Την εποχή αυτή διαμορφώνονται από την τάξη των ευγενών σημαντικοί ιδιωτικοί κήποι, που ανοίγουν στο κοινό συγκεκριμένες ώρες ή ημέρες ως τόποι ανάδειξης του κύρους των ιδιοκτητών τους. Η τακτική αυτή ακολουθείται και στη συνέχεια της ιστορίας πολλών κήπων της Ευρώπης και είναι ενδεικτικό ότι ο Εθνικός Κήπος προτού κηρυχθεί «κρατικός δημόσιος κήπος» (1923), όποτε ανοίγει στο κοινό από την ανατολή μέχρι τη δύση του ηλίου, είναι προσβάσιμος στο μεγαλύτερο μέρος της έκτασής του και για λίγες ώρες την ημέρα, με την άδεια των Ανακτόρων.

Η σύλληψη ωστόσο της ιδέας ενός πάρκου για τους πολίτες ανήκει στην εποχή του Διαφωτισμού, όταν αναγνωρίζεται μία από τις βασικές επιθυμίες και ανάγκες του ανθρώπου, αυτής του δικαιώματος της επαφής του με το φυσικό περιβάλλον ως συνθήκη βελτίωσης της ζωής του. Μία από τις πρώτες απόπειρες να εκφραστεί η αντίληψη αυτή ιδεολογικά αλλά και σχεδιαστικά στο τέλος του 18ου αιώνα



Κατόψεις ευρωπαϊκών αστικών πάρκων: Parco Villa Julia και Orto Botanico (Πολέμο), Parc des Buttes Chaumont (Παρίσι), Pincio (Ρώμη), Jardini del Vaticano (Ρώμη).

(1799) αποδίδεται στον Friedrich Ludwig von Sckell, ο οποίος θα επανασχεδιάσει τον Αγγλικό Κήπο του Μονάχου με σκοπό να εξυπηρετηθεί «η επανασυμπροσέγγιση όλων των τάξεων της κοινωνίας που θα συναντηθούν ισότιμα στην φύση» (Olonetzky N., *Sensations. A time travel through garden history* [μτφρ. Α. Βοζάνη] σ. 77).

Το έργο αυτό σηματοδοτεί ουσιαστικά την αφετηρία του σχεδιασμού αστικών πάρκων με δημόσια χρήση αλλά και την αναγνώριση της ανάγκης παροχής χώρων πρασίνου στους πολίτες. Ο κήπος του Μονάχου θα εντυπωσιάσει 50 χρόνια μετά την κατασκευή του, έναν από τους πρωτεργάτες του Central Park της Νέας Υόρκης, τον Andrew J. Downing, ο οποίος ενδεικτικά αναφέρει: «Όσο οπισθοδρομικοί και αν είναι οι Γερμανοί σε πολιτικά ζητήματα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είναι ιδιαίτερα προοδευτικοί στην προσέγγισή τους στο ζήτημα των δημόσιων πάρκων. Η δημοκρατική αυτή προσέγγιση είναι υποδειγματική για κράτη βαθιά δημοκρατικά όπως το δικό μας» (Olonetzky N., *Sensations. A time travel through garden history* [μτφρ. Α. Βοζάνη] σ. 86). Βρισκόμαστε στην περίοδο όπου σταδιακά οι χώροι πρασίνου χάνουν τη σημασία τους ως τόποι εξαιρετικής αισθητικής, και αποκτούν αξία ως τόποι σημαντικοί για τη βιωσιμότητα των ολοένα αναπτυσσόμενων πόλεων (κοινωνικοπολιτική άποψη και υγιεινή). Τα επόμενα χρόνια, τόσο σε ευρωπαϊκές πόλεις όσο και στην άλλη μεριά του Ατλαντικού, σχεδιάζονται και αποδίδονται στους πολίτες δημόσιοι χώροι πρασίνου.

Αστικό πάρκο

Στις αρχές του 20ού αιώνα ωστόσο ο αρχιτέκτονας τοπίου Leberecht Migge (1881-1935), δημοσιεύοντας το άρθρο του «Der Hamburger Stadtpark und die Neuzeit: Die heutigen öffentlichen Garten – dienen sie in Wahrheit dem Volke?» [Το αστικό πάρκο του Αμβούργου και

η σύγχρονη εποχή: Οι υφιστάμενοι δημόσιοι κήποι – εξυπηρετούν πραγματικά τους πολίτες;], θα αμφισβητήσει τον τρόπο σχεδιασμού των υφιστάμενων δημόσιων πάρκων και θα επιχειρήσει να διατυπώσει νέες αρχές σχεδιασμού της κηποτεχνίας που να ανταποκρίνονται στις σύγχρονες ανάγκες των πολιτών. Η άποψή του επικεντρώνεται στην πεποίθηση ότι ο «αγγλικός κήπος» που υπήρξε πρότυπο σχεδιασμού των πάρκων στη Γερμανία – με κύριο παράδειγμα τον Αγγλικό Κήπο (Englischer Garten) του Μονάχου – αναφέρεται στην αισθητική της μεσαίας αστικής τάξης και δεν αφορά την ολοένα αυξανόμενη εργατική τάξη που κατακλύζει τις πόλεις. Ο Migge έτσι προτείνει έναν περισσότερο ορθολογικό και λειτουργικό σχεδιασμό με γεωμετρικές φόρμες, συνεργάζεται με σημαντικούς αρχιτέκτονες της εποχής του, όπως ο Bruno Taut, και ασπάζεται τις αρχές της Neue Sachlichkeit και του «αρχιτεκτονικού» κήπου. Την ίδια περίπου εποχή διατυπώνεται και η άποψη της χρήσης γηγενών φυτών στο σχεδιασμό των κήπων – σε αντίθεση με τη συνήθη πρακτική εισαγωγής φυτών από άλλα μέρη της γης που ίσχυε εν γένει –, μια αντίληψη που εξυπηρετεί οικονομικά, αλλά ανταποκρίνεται και στις ευρύτερες εθνοκεντρικές και περιβαλλοντικές προσεγγίσεις που αναπτύσσονται σταδιακά.

Τα αστικά πάρκα όπως έχουν διαμορφωθεί στις περισσότερες πόλεις του κόσμου, αν και δεν ακολουθούν τους ίδιους κανόνες σχεδιασμού, έχοντας παραχθεί μέσα από διαφορετικές συγκυρίες και συχνά με διαφορετικό χαρακτήρα, παρουσιάζουν συγκεκριμένα κοινά χαρακτηριστικά που αναφέρονται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο εντάσσονται στη ζωή της πόλης και των κατοίκων της.

Το πάρκο ως προορισμός. «Όπως ένα τοπίο-μυστικό»

Ο σχεδιασμός των πάρκων βασίζεται σε συγκεκριμένες κάθε φορά αρχές οργάνωσης ιεραρχημένων πορειών και ενοτήτων φύτευσης



Κατόψεις ευρωπαϊκών αστικών πάρκων: Parque y Jardines de la Ciudadela (Βαρκελώνη), Πεδίον του Άρεως (Αθήνα), Parco del Valentino (Τορίνο).

και ανάλογα με τις προθέσεις απέδωσε μια τυπολογία όπου ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά διαφοροποίησης αφορά στον τρόπο που "σκηνοθετείται" η δράση μας μέσα σε αυτά.

Αν και υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι τόποι αυτοί "ανοίγονται" ως τόποι συνεύρεσης, διευκολύνοντας την ανάπτυξη κοινωνικών σχέσεων στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, στις περισσότερες περιπτώσεις η κύρια δράση που φιλοξενούν είναι αυτή της μοναχικής απόδρασης, της συνεύρεσης με τον εαυτό μέσω της περιπλάνησης στη φύση. Η εμπειρία αυτή εξυπηρετείται όχι μόνο μέσω της επίδρασης αυτής καθαυτής της φύσης στον άνθρωπο, αλλά και μέσω του σχεδιασμού συγκεκριμένης τυπολογίας κήπων, ως τόπων όπου μπορεί κανείς να περιπλανηθεί χωρίς κατ' ανάγκην προορισμό, που μπορεί να "καθεί", ανακαλύπτοντας κάθε φορά νέα αξιοθέατα σημεία.

Η περίπτωση του Εθνικού Κήπου ανήκει ακριβώς στην παράδοση του σχεδιασμού κήπων ρομαντικής σχολής που χαρακτηρίζονται από τη δυνατότητα της «περιπλάνησης» και της «ανακάλυψης» τόπων που αποκαλύπτονται σταδιακά ή ξαφνικά (π.χ. στο γύρισμα μιας στροφής) στον περιπατητή. Σε αντίθεση με τον αστικό δημόσιο χώρο (πλατείες, πεζόδρομους κ.λπ.), όπου ο σχεδιασμός στοχεύει στην ανάπτυξη κοινωνικών σχέσεων μέσω της έντεχνης οργάνωσης περιοχών στάσης και κίνησης "ανοικτών" σε ένα μεγάλο εύρος κοινωνικών δράσεων, και όπου η εξυπηρέτηση της θέασης –του βλέπειν και του βλέπεσθαι– παίζει πρωταρχικό ρόλο, τα πάρκα αυτού του τύπου λειτουργούν σε μεγάλο βαθμό ως καταφύγια από τη ζωή

και τις δράσεις της πόλης –καταφύγια εντέλει από το βλέμμα του "άλλου". Ως τόποι προορισμού καλούν τον επισκέπτη να βιώσει μια αλληλουχία φυσικών θεμάτων και συνθηκών, κατευθύνοντας κάθε φορά το βλέμμα σε συγκεκριμένα σημεία μέσω της χάραξης της πορείας που ακολουθεί και της οργάνωσης της φύτευσης που την περιβάλλει. Η εμπειρία της επίσκεψης σε τέτοιου τύπου πάρκα προϋποθέτει εκτός από την επιθυμία της επαφής με ένα φυσικό τόπο και την αποδοχή της απόλαυσης συμμετοχής σε μια έντεχνη σκηνοθεσία του βλέμματος.

Το πάρκο ως μεταβατικός χώρος

Τα αστικά πάρκα λόγω της κεντροβαρούς, όπως προαναφέρθηκε, θέσης τους στη σύγχρονη πόλη και του συσχετισμού τους με τα ιστορικά κέντρα των πόλεων στις περισσότερες περιπτώσεις, προσφέρονται επιπλέον και ως τόποι εναλλακτικής μετάβασης από το ένα σημείο της πόλης στο άλλο. Παρέχουν έτσι μια ιδιαίτερων συνθηκών μεταβατική πορεία, τόσο στους πολίτες, όσο και στους επισκέπτες της πόλης, ιδιαίτερα όταν –όπως στην περίπτωση του Εθνικού Κήπου– γειτνιάζουν με τόπους αρχαιολογικού ή τουριστικού ενδιαφέροντος. Οι ιδιαιτερότητες της μετάβασης αυτής δεν αφορούν μόνο την επιλογή ενός εξαιρετικά διαφορετικού περιβάλλοντος σε σχέση με το αστικό, αλλά και τη διάρκειά της –το χρόνο δηλαδή που αφιερώνεται σε αυτήν και που αν όχι απαραίτητα μεγαλύτερος συγκριτικά με άλλες επιλογές, μοιάζει διεσταλμένος. Η επιλογή



Κατόψεις ευρωπαϊκών αστικών πάρκων: Parque de Maria Luisa (Σεβίλλη), Parco del Castello Sforzesco (Μιλάνο), Εθνικός Κήπος και παραπλήσιοι χώροι πρασίνου (Αθήνα).

του αστικού πάρκου ως τόπου μετάβασης στην πόλη σημαίνει την απόφαση μιας μεγαλύτερης διάρκειας περίπατου με συγκεκριμένο προορισμό αλλά και την αναγνώριση της επιθυμίας για παράταση της διαδικασίας και του χρόνου μετάβασης, μία “αντίσταση” στις απαιτήσεις και τους χρόνους της ζωής στη σύγχρονη πόλη.

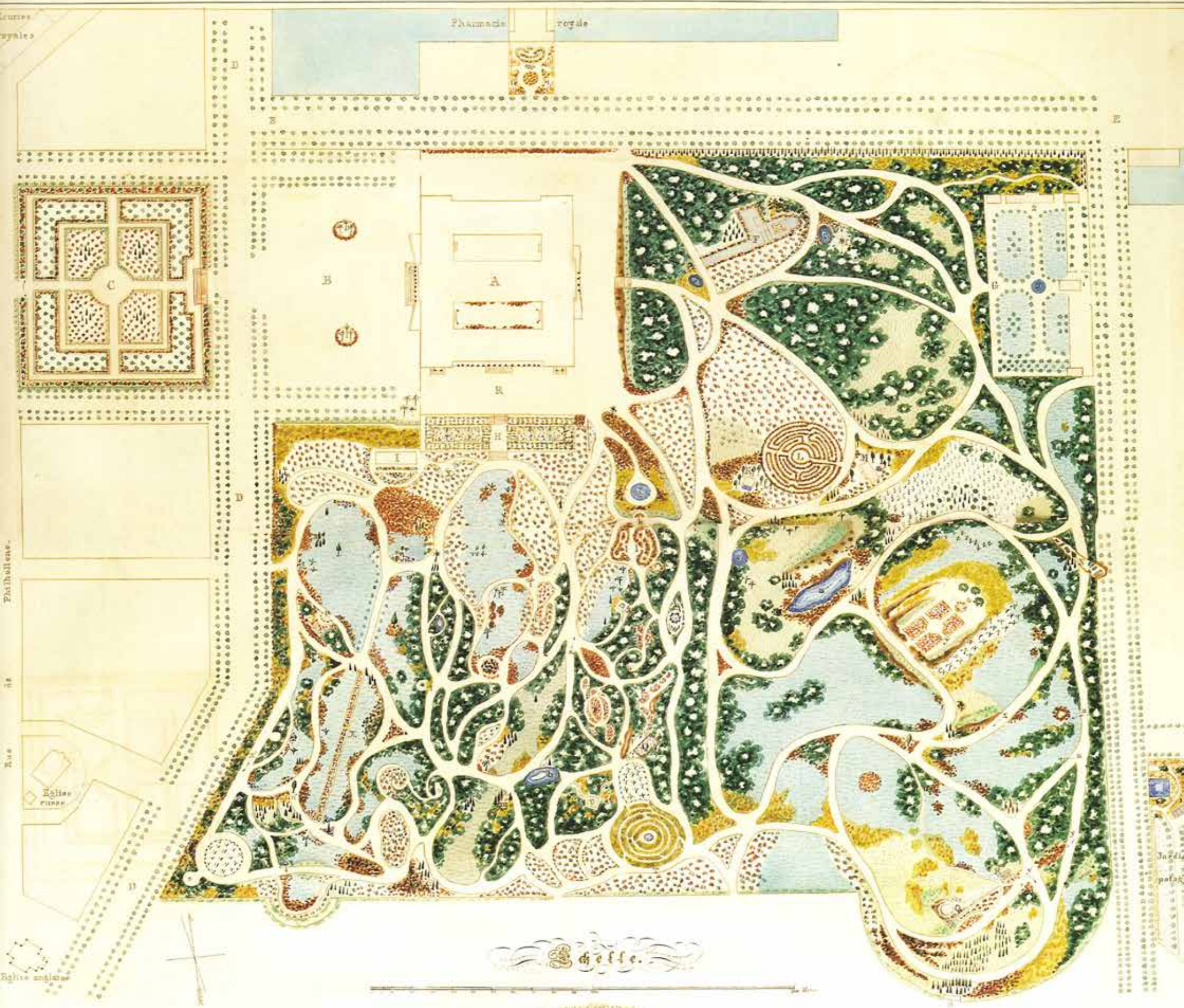
Επίλογος

Τα αστικά πάρκα, είτε ως τόποι προορισμού, είτε ως τόποι μετάβασης, αποτελούν σημαντικά συστατικά στοιχεία της πόλης. Αν και μπορούν να νοηθούν ως παύσεις του αστικού ιστού, η δυναμική της “ασυνέχειας” που προσφέρουν εμπλουτίζει τις δράσεις και τις συμπεριφορές μας. Ως ζωντανοί μεταβαλλόμενοι οργανισμοί και ως κοινόχρηστοι χώροι έχουν ανάγκη εκσυγχρονισμού και συντήρησης τόσο σε επίπεδο υποδομών όσο και σε επίπεδο υποστήριξης της σχέσης τους με το άμεσο και ευρύτερο αστικό περιβάλλον. Έτσι η διάνοιξη μιας επιπλέον εισόδου που εξυπηρετεί τη συνέχεια ενός προτεινόμενου ιστορικού περιπάτου στην πόλη ή το κλείσιμο μιας άλλης για λόγους π.χ. ασφαλείας ενεργεί καθοριστικά στον τρόπο που συνδιαλέγεται ο τόπος αυτός με την πόλη αλλά και στο βαθμό επισκεψιμότητάς του.

Η διασφάλιση της διατήρησης των ιστορικών δημόσιων πάρκων, αν και αυτονόητη σε προηγμένες πολιτιστικά κοινωνίες, οφείλει να κατοχυρώνεται νομικά από την πολιτεία και να αποτελεί συνείδηση

των πολιτών, ως έκφραση μιας ευρύτερης πολιτικά στάσης που αφορά –μεταξύ άλλων– και την ποιότητα του αστικού εντέλει περιβάλλοντος. Εάν η δημόσια χρήση των πάρκων και η σταδιακή αναίρεση του αποκλεισμού τους αποτέλεσε ιστορικά κατάκτηση σε όφελος των πολιτών βρισκόμαστε σήμερα στην ανάγκη διατύπωσης στρατηγικών για μια νέα κατάκτηση εξίσου ριζοσπαστική και αναγκαία: τη διάχυση του αστικού πάρκου στο σύνολο της πόλης.

PLAN DU JARDIN ROYAL A APOLLONIS.



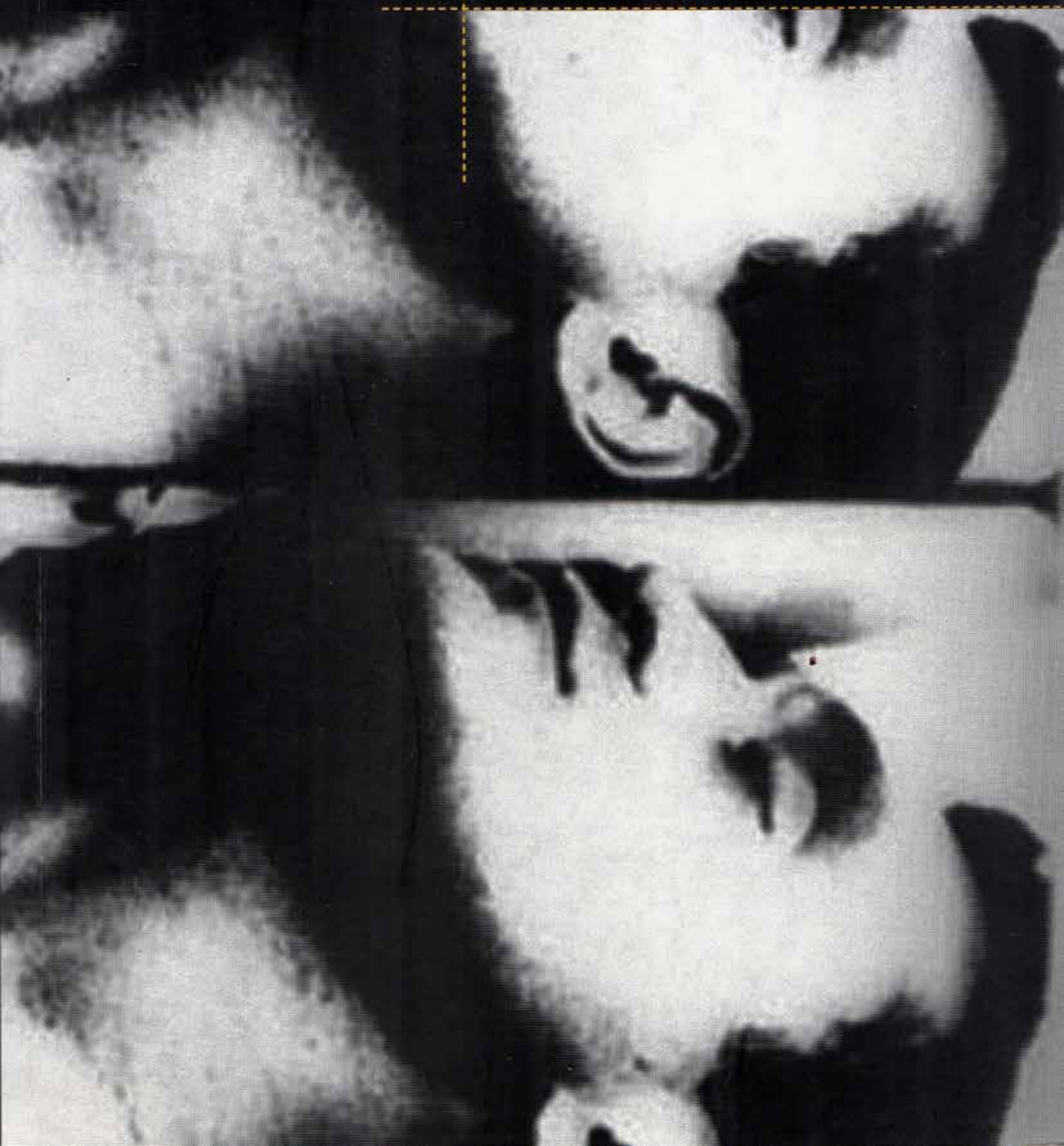
Explication des couleurs, des signes et des lettres.

Bâtimens modernes en pierre. Balcons. Palais royal. Palais de justice. Palais de la Monnaie. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice.

Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine. Palais de la Justice. Palais de la Guerre. Palais de la Marine.



ο μεγάλος ύπνος



Αριάδνη Βοζάνη

Ο θάνατος και η ζωή ως χώροι επάλληλοι.

Σημειώσεις με αφορμή την *Ορέστεια* του Αισχύλου

Ο θάνατος ως γεγονός επανέρχεται σε όλα σχεδόν τα δραματικά κείμενα της αρχαιότητας. Η *Ορέστεια*, η μόνη σωζόμενη τριλογία, είναι ένα από τα πιο εύφορα πεδία για την κατανόηση του ζητήματος αυτού, καθώς μέσα από την ανάπτυξή της αποκαλύπτονται αντιλήψεις που πιστεύουμε ότι ξεπερνούν τα πλαίσια και τις συμβάσεις του δράματος. Ένα πρώτο ζήτημα αφορά τον τρόπο που συσχετίζεται ο θάνατος με τη ζωή, ενώ ένα δεύτερο αφορά ένα πιο σύνθετο θέμα, την αντίληψη της χωρικότητας του θανάτου. Έτσι στην *Ορέστεια* μας δίνεται η δυνατότητα να κατανοήσουμε τον θάνατο και ως χωρική οντότητα, με ό,τι μπορεί αυτό να σημαίνει.

Ο θάνατος ως εργαλείο εξέλιξης της πλοκής

Ολόκληρη η τριλογία *Ορέστεια* αναπτύσσεται ως μία συνέχεια μη φυσικών θανάτων, οι οποίοι λειτουργούν δραματολογικά τόσο ως κομβικά σημεία που «γεννούν» την περαιτέρω εξέλιξη, όσο και ως καταλήξεις ενοτήτων δράσης.¹ Στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ο θάνατος –ιδιαίτερα ο «μη φυσικός» θάνατος– νοείται ως τέλος της ζωής αλλά και ως αρχή μιας νέας κατάστασης, κατά την οποία διατηρείται υπό προϋποθέσεις η συνέχεια με την εν ζωή δράση. Στην *Ορέστεια* οι νεκροί επανέρχονται, διατηρώντας σαφώς την επαφή τους με τη ζωή. Στην αρχαιότητα η αντίληψη του θανάτου ως μιας νέας κατάστασης, και όχι ως τέλους, εκδηλώνεται με πολλούς τρόπους.

Ο Vernant αναφέρει ότι το τυπικό της ταφής, η θέση του νεκρού, η ιδέα του ωραίου (ηρωικού) θανάτου, η μορφή του θανάτου, είναι διάφοροι τρόποι μέσω των οποίων οι ζωντανοί καθιστούν τους νεκρούς παρόντες, ίσως περισσότερο παρόντες ανάμεσα στους ζωντανούς απ' ό,τι είναι οι ίδιοι οι ζωντανοί.

Πρόκειται για μια κοινωνική στρατηγική που επιχειρεί να εξημερώσει τον θάνατο, να τον «εκπολιτίσει», δηλαδή να τον αρνηθεί εντάσσοντας τους νεκρούς, και ειδικά κάποιους από τους νεκρούς, στο μακρινό παρελθόν της πόλης, ένα παρελθόν συνεχώς παρόν στην κοινωνία μέσω της συλλογικής μνήμης.²



Το δυο φτερωτά αδέλφια, ο Ύγιος και ο Θάνατος, μεταφέρουν τον νεκρό Σαρπηδόνα από το πεδίο της μάχης του Τρωικού Πολέμου στη γενέτειρά του για να ταφεί. Κρατήρας, 515 π.Χ., Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης.

Ολόκληρη η **Ορέστεια** συγκροτείται μέσω μιας συνέχειας φόνων, όπου ο καθένας προκαλεί τον επόμενο, σαν αλυσιδωτή αντίδραση. Έτσι δεν αναφερόμαστε σε περιπτώσεις φυσικών ή ένδοξων θανάτων, όπου η διατήρηση της μνήμης των νεκρών ηρώων ή άξιων για την πόλη πολιτών επιβάλλεται από τους θεσμούς της, αλλά θανάτων ασεβών, που απαιτούν έμμεσα ή άμεσα από τους ζωντανούς εκδίκηση. Η φύση των θανάτων αυτών προετοιμάζει για την ενεργητική παρέμβαση των νεκρών που θα ακολουθήσει. Αν και ως αρχή αυτής της αλυσίδας φονικών στον οίκο των Ατρείδων αναφέρονται τα Θυέστεια δειπνα, ο πρώτος φόνος που συντελείται στην πρώτη από τις τραγωδίες (*Αγαμέμνων*) είναι του βασιλιά Αγαμέμνονα από τη βασίλισσα Κλυταιμνήστρα. Στη δεύτερη τραγωδία (*Χοηφόροι*) τόσο ο Ορέστης όσο και η Ηλέκτρα, τα παιδιά του Αγαμέμνονα, θα απευθυνθούν για βοήθεια στον νεκρό πατέρα τους, κατά την διάρκεια μιας εκτενούς σκηνής, της σκηνής του θρήνου, που συντελείται στον τάφο του. Η επίκληση βοήθειας αφορά την επίτευξη του δεύτερου φόνου της τριλογίας, δηλαδή του φόνου της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη, ως αποκατάσταση και τιμωρία για τον φόνο του πατέρα τους. Ο Αγαμέμνονας δεν «εμφανίζεται» ως νεκρός. Η παρουσία του, όμως, ως φύλακα και βοηθού, μοιάζει να θεωρείται δεδομένη, αν και αφανής, όπως και η απαίτησή του για αποκατάσταση της τάξης. Η Κλυταιμνήστρα θα δολοφονηθεί από τον ίδιο της τον γιο, τον Ορέστη, για να εμφανιστεί ως νεκρή πια στην τρίτη τραγωδία (*Ευμενίδες*). Η εμφάνιση της Κλυταιμνήστρας επί σκηνής ως «φάντασμα» (Είδωλον) είναι καταλυτική για την εξέλιξη της δράσης. Αυτή η ά-

μεση παρέμβαση, με την απαίτηση για τιμωρία του γιου της από τις Ερινύες, κινητοποιεί την εξέλιξη της πλοκής μέχρι την τελική έκβαση της τριλογίας: τη δίκη και αθώωση του Ορέστη. Έτσι σταδιακά διαπιστώνουμε μια όλο και περισσότερο επεμβατική παρουσία των νεκρών. Αν τα Θυέστεια δείπνα ή η θυσία της Ιφιγένειας αποτελούν μια αναφορά σύνδεσης με το παρελθόν, κάνοντας κατανοητή την αφετηρία της συνέχειας των φόνων που θα επακολουθήσουν, οι δυο θανόντες της τριλογίας, ο Αγαμέμνων και η Κλυταιμνήστρα, βρίσκονται λιγότερο ή περισσότερο άμεσα σε επαφή με την συνέχεια της «ζωής». Τόσο ο αφανής Αγαμέμνων όσο και το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας συμμετέχουν στη δράση, επικοινωνούν με τους ζωντανούς, αποκαλύπτουν τη γενικότερη αντίληψη για υπαρκτές διόδους επικοινωνίας με τους ζωντανούς. Υπάρχουν συγκεκριμένοι τρόποι και τόποι που καθιστούν δυνατή αυτή την επικοινωνία.

Η περίπτωση της Ορέστειας μας δίνει την ευκαιρία να αναφερθούμε σε δύο βασικές κατηγορίες τόπων που συντελείται η συν-εύρεση ζωντανών και νεκρών, τον τόπο του Ονείρου και τον τόπο της ταφής.

Η αντίληψη του θανάτου ως χώρου / Το όνειρο και ο τόπος της ταφής ως πλαίσια επικοινωνίας των δύο κόσμων

Όπως γνωρίζουμε, στην αρχαιότητα ο Θάνατος είναι αδελφός του Ύπνου, και σε αντίθεση με αυτόν που είναι ειρηνικός, ευγενικός με τους θνητούς, ο ίδιος έχει κατά τον Ησίοδο (Θεογονία 764-766) «καρδιά από σίδηρο, μια αδυσώπητη ψυχή από χαλκό», αφού πρέπει να κρατήσει για πάντα αυτούς που έχει πάρει.³ Ωστόσο, η μυθολογική αυτή συγγένεια αντανακλά τόσο την πεποίθηση ότι η κατάσταση του ύπνου είναι συγγενής με την κατάσταση του θανάτου, όσο και την έμμεση αποδοχή ότι μπορεί να υπάρξει ένα είδος επικοινωνίας μεταξύ και μέσω των δύο καταστάσεων.

«Η πιο ισχυρή αντίθεση της τραγωδίας είναι αυτή μεταξύ του ορατού και του αόρατου, μεταξύ του χώρου που 'εμφανίζεται' και του χώρου της φαντασίας».⁴

Οι τόποι του ονείρου, όπως και ο χώρος του θανάτου, ανήκουν στους μη-ορατούς χώρους, δηλαδή στους χώρους που δεν αναπαρίστανται εν γένει επί σκηνής. Υπάρχουν πολλές κατηγορίες αόρατων χώρων: οι τόποι σε απόσταση από τη δράση, οι εσωτερικοί χώροι (ανεξάρτητα αν αναπαριστούν το εσωτερικό ενός παλατιού, μιας σπηλιάς, ενός ιερού), και τέλος οι χώροι του «απόκρυφου» εσωτερικού: η τραγωδία αναφέρεται συνεχώς στον χώρο του θανάτου, στον Άδη.⁵

Κάποιοι από τους χώρους αυτούς, αν και «μη ορατοί», εμφανίζονται επί σκηνής κυ-



John William Waterhouse, *Sleep and his half-brother Death*, 1874.

ρίως μέσω του ευρήματος του εκκυκλήματος.⁶ Ωστόσο, ο κάτω κόσμος, το Βασίλειο του Άδη, δεν ανήκει σ' αυτούς. Ο κόσμος των νεκρών δεν αναπαριστάται επί σκηνής, τουλάχιστον όχι στη συγκεκριμένη τριλογία.⁷ Στην Ορέστεια η αντίληψη του θανάτου συνδέεται μέσω της έννοιας της χωρικότητας με τους δύο τόπους που προαναφέραμε ως τόπους επικοινωνίας των δύο κόσμων: τον τόπο της ταφής και τον τόπο του Ονείρου. Τόσο ο τρόπος της αναπαράστασής τους, όσο και σύλληψή τους ως πλαίσια επικοινωνίας μεταξύ ζώντων και νεκρών, δεν είναι εύκολο να αναπτυχθούν διεξοδικά στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας. Αξίζει όμως μια συνοπτική αναφορά, προκειμένου να κατανοήσουμε τη φύση και τα χαρακτηριστικά τους.

Κοινοί τόποι: Ύπνος και Θάνατος στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου

Στους στίχους 94-234 των *Ευμενίδων* ο χορός των Ερινύων κοιμάται και υποδέχεται στο όνειρό του την επίσκεψη της νεκρής Κλυταιμνήστρας (Κλυταιμνήστρας Είδωλον), η οποία διαμαρτύρεται ότι ο φόνος της μένει ατιμώρητος. Συντελείται έτσι επί σκηνής μια μοναδική διάδραση τόπων: του τόπου του ονείρου, του τόπου του εσωτερικού του ναού του Απόλλωνα στον οποίον έχουν αποκοιμηθεί οι Ερινύες, του τόπου της αφύπνισης – του μεταβατικού χώρου μεταξύ ύπνου και ξυπνήματος– και του τόπου εξωτερικά του ναού, στον οποίον οι Ερινύες εφορμούν μετά τη λήξη του ονείρου.

Αν και τα χαρακτηριστικά των παραπάνω τόπων θα άξιζε ίσως να απομονωθούν και να σχολιαστούν εκτενέστερα, αυτό που είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί κατ' αρχάς είναι η εξαιρετική σύλληψη της ταυτόχρονης αναπαράστασής τους. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το γεγονός αυτό μπορεί να υπαινίσσεται την αντίληψη μιας ταυτόχρονης παρουσίας των τόπων αυτών και πέραν των συμβάσεων του δράματος, επομένως την παραδοχή πως ό,τι θα αποκαλούσαμε σήμερα «χώροι του πραγματικού» (π.χ. το εσωτερικό του ναού ή και ο άμεσος χώρος εξωτερικά αυτού) συνυπάρχει με χώρους του «φανταστικού» (π.χ. Όνειρο). Ανήκει όμως το Όνειρο στο πεδίο του φανταστικού:

Όπως αναφέρει ο Dodds,⁸ κατά τους Έλληνες το ύπαρ και το όναρ είναι δύο κόσμοι σε εναλλαγή, όπου κατ' αρχάς και οι δύο θεωρούνται εξίσου σημαντικοί. Στην αρχαιότητα τα όνειρα σχεδόν ταυτίζονται με την επίσκεψη ενός προσώπου,⁹ είναι το ίδιο το πρόσωπο, αλλά ταυτόχρονα το πλαίσιο υποδοχής της επικοινωνίας. Αν σήμερα δεχόμαστε ότι τα όνειρα δεν είναι παρά νοητικές κατασκευές και ανήκουν στη γενικότερη κατηγορία των χώρων της φαντασίας, στην αρχαιότητα αυτό δεν είναι τόσο σαφές, ακριβώς γιατί τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας δεν είναι απόλυτα. Ωστόσο, η χρήση των δύο προηγούμενων όρων (φαντασία/πραγματικότητα) μπορεί να μας οδηγήσει σε αναχρονισμούς. Ο χώρος του Ονείρου, όπως και ο χώρος του Άδη, παρουσιάζονται ως «αντικειμενικά υπαρκτοί»¹⁰ και άμεσα σχετιζόμενοι. Κατά μία άποψη τα όνειρα κατοικούν στον Άδη.¹¹ Στην κατάσταση του ύπνου το μυαλό λειτουργεί σαν καθρέπτης που παραλαμβάνει την ονειρική εικόνα, τον ονειρικό λόγο, ως δράση, τον ονειρικό εν τέλει χώρο. Αν οι νεκροί εμφανίζονται ως είδωλα, είδωλο είναι και ο χώρος που παράγουν: το είδωλο ενός χώρου εγκατεστημένου στον Άδη. Όπως ήδη αναφέραμε, ο Ύπνος και ο Θάνατος είναι αδέρφια, και ο τόπος αναφοράς τους είναι κοινός.

Ο τόπος ταφής ως δέκτης επικοινωνίας στις *Χοιφόρους*

Ως τόπος απεύθυνσης προς τους νεκρούς, ο τόπος ταφής είναι απόλυτα κατανοητός, αφού ισχύει μέχρι την εποχή μας. Στις *Χοιφόρους* η σκηνή του θρήνου (στ. 315-509) εκτυλίσσεται στον τάφο του νεκρού Αγαμέμνονα. Ο θρήνος των δύο παιδιών, του Ορέστη και της Ηλέκτρας, απευθύνεται στο σήμα του τάφου, οι χοές έχουν χυθεί στο χώμα που αναπαύεται το σώμα του νεκρού, ωστόσο ο νεκρός δεν κατοικεί εκεί. Ο τάφος είναι η υποδοχή του λόγου των ζωντανών, ο δέκτης που παραλαμβάνει το σήμα της ανάγκης για επικοινωνία και για υποστήριξη, για να το μεταφέρει σαν ηχώ στον κάτω κόσμο. Πρόκειται για μία ακόμη ένδειξη της πεποίθησης ότι όσο κι αν μοιάζει καθορισμένος αυτός ο

«κάτω κόσμος», όσο κι αν περιγράφεται με χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης τοπογραφίας, ακόμα και με καθορισμένα τα σύνορά του στην αρχαιοελληνική παράδοση, είναι ένας χώρος που δυνάμει προεκτείνεται στον κόσμο των ζωντανών. Ο ισχυρισμός αυτός εν μέρει αντιφάσκει με την άποψη ότι ο θάνατος «κατοικεί» σε έναν τόπο, τον Άδη, εκτός κι αν αυτός ο τόπος μπορεί να επικαλύπτεται με τον χώρο των ζωντανών, αν τα χαρακτηριστικά της χωρικότητάς του δεν είναι «του κόσμου» μας. Έτσι, ο κόσμος των ζωντανών και ο κόσμος των νεκρών θα μπορούσαν να νοηθούν ως δύο χωρικά δίκτυα σε διαρκή μετασχηματισμό, τα οποία είναι δυνατόν –υπό προϋποθέσεις– να έχουν κοινά σημεία.

Η υπόθεση αυτή μοιάζει να υποστηρίζεται και από τη σκηνική αναπαράσταση της συγκεκριμένης τραγωδίας. Στις *Χοηφόρους* το πρώτο μέρος της τραγωδίας εκτυλίσσεται μπροστά στον τάφο του Αγαμέμνονα, ενώ το δεύτερο –όπου πραγματώνεται η εκδίκηση με τον φόνο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου– έχει μεταφερθεί στον παλάτι. Θα συμφωνήσουμε με την άποψη όσων υποστηρίζουν ότι η δράση μεταφέρεται από το ένα μέρος στο άλλο χωρίς «αλλαγή σκηνικού». Οι δύο τόποι συνυπάρχουν επί σκηνής. Για τον σημερινό θεατή θα ήταν ίσως προφανές ότι αναλόγως της δράσης ο ένας από τους δύο τόπους ακυρώνεται και ότι η σκηνική τους συνύπαρξη αποτελεί μια σύμβαση: «λειτουργεί» μόνο όταν η δράση τον ενεργοποιεί. Όμως, στην αρχαία παράσταση το ότι οι δύο τόποι συνυπάρχουν σημαίνει ότι είναι πάντα απαραίτητοι ο ένας για τον άλλον. Εισδύουν ο ένας στον άλλον, λειτουργούν ταυτόχρονα, φορτίζουν ο ένας τον άλλον με σημασία. Αντίθετα με κάθε συμβατική έννοια ρεαλισμού, για να σκοτώσει ο Ορέστης τη μητέρα του θα πρέπει ο τάφος του πατέρα του να είναι παρών. Επί σκηνής μάς αποκαλύπτεται ένα κολλάζ τόπων που σήμερα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ασύμβατοι, και όπου ο συσχετισμός τους αποδίδει την ουσιαστική ταυτότητα ενός ενιαίου εν τέλει χώρου. Ο τόπος του θανάτου αφενός δεν είναι καθορισμένος και αφετέρου νοείται σε συγχρονική επαλληλία με τον κόσμο των ζωντανών. Επομένως, στην *Ορέστεια* παρατηρούμε ότι και από άποψη χωρικότητας ο θάνατος είναι παντού συνυφασμένος με τη ζωή.

Αν και για την τεκμηρίωση των διαπιστώσεων που έγιναν στη σύντομη αυτή παρουσίαση απαιτείται μία ευρύτερη έρευνα, τόσο μέσω του συνόλου των δραματικών κειμένων όσο και μέσω της αρχαιοελληνικής γραμματείας, η περίπτωση της *Ορέστειας* μας επέτρεψε μία πρώτη προσέγγιση του θέματος.

Κατανοήσαμε τον θάνατο ως κινητήρια δύναμη για την εξέλιξη της δράσης, είδαμε τους νεκρούς να επικοινωνούν, κάναμε παρατηρήσεις σχετικά με τους δύο τόπους επικοινωνίας (τον τάφο και το όνειρο), που μας επέτρεψαν να αντιληφθούμε την έννοια της χωρικότητας του θανάτου και, κατ' επέκταση ίσως, χαρακτηριστικά της ευρύτερης έννοιας της χωρικότητας στην αρχαιότητα.

Η αναπαράσταση ως όχημα αρχιτεκτονικής σκέψης

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Βάσω Τροβά - Κώστας Μανωλίδης - Γιώργος Παπακωσταντίνου



ΣΤ. ΣΥΜΒΟΛΙΚΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΧΩΡΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

Τρις Λυκουριώτη

ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ (MEDIUM) ΚΑΙ ΔΙΑΤΡΟΠΙΣΜΟΣ (CROSS-MODALITY): ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΤΗΣ ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΟ
469

Έβελυν Γαβρήλου

Η «ΕΝΣΩΜΑΤΗ» ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΤΟΥ
481

Αντώνης Τουλούμης

**ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ:
Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΗΣΗ ΜΙΑΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ**
490

Ασπασία Τάκα

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΗ-ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΡΙΕΤ MONDRIAN
501

Βασιλική Νάκου

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗ ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΠΤΥΧΩΣΗΣ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ
511

Αικατερίνη Ζησιμοπούλου / Αλέξιος Φραγκιαδάκης

VILLA CECILIA & ΑΛΛΑ ΜΙΚΡΑ VIDEO. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΟΠΙΑΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΩΣ ΔΡΑΣΗ
523

Σταύρος Αλιφραγκής

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ. Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΙΔΑΝΙΚΗΣ, ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΟΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ ΕΣΣΔ, 1920 – 1930.
532

Σταυρούλα Χριστοφιλοπούλου

ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΕΣ ΤΟΥ JULIUS SHULMAN
540

Ιφιγένεια Μάρη

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ: ΝΕΚΥΙΑ
552

Αριάδνη Βοζάνη

Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ – ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΧΩΡΟ
561

Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ – ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΧΩΡΟ

ΑΡΙΑΔΝΗ ΒΟΖΑΝΗ

Η ανάπτυξη τεχνικών αναπαράστασης ιστορικά συνδέεται άμεσα με την εξέλιξη θεωρητικών και σχεδιαστικών προσεγγίσεων, ανοίγοντας κάθε φορά διαφορετικούς ορίζοντες. Στην εποχή μας η παραπάνω παραδοχή έγινε ιδιαίτερα αισθητή, ειδικά μετά την «επανάσταση» στον τομέα της αναπαράστασης με τη συνεχή εξέλιξη των όλο και πιο σύνθετων σε δυνατότητες και πιο ρεαλιστικών σε εντύπωση σχεδιαστικών προγραμμάτων των Η/Υ.

Αν η αναπαράσταση ως αντικείμενο είναι το παράγωγο μίας συγκεκριμένης διαδικασίας αντανakλώντας ευρύτερες θεωρητικές και σχεδιαστικές απόψεις, αυτό βρίσκεται πάντα σε διαλεκτική σχέση με ένα πρότυπο υπαρκτό (πραγματικό) ή φανταστικό. *Η αναπαράσταση λοιπόν αναφέρεται πάντα εξ' ορισμού σε κάτι άλλο, έξω από τον εαυτό της.* Η σχέση του με το πρότυπο, το αναπαριστώμενο, ορίζεται κυρίως μέσα στα πλαίσια της ακριβούς ή σχετικής ταύτισής του με αυτό, μέσα στα πλαίσια της πλήρους ή επιλεκτικής πληροφόρησης που μας δίνει για αυτό. Έτσι η αυτονομία και εν μέρει η «αξία» της αναπαράστασης κρίνεται συχνά με βάση την ποιότητα της σχέσης της με το αναπαριστώμενο.

Στην αρχιτεκτονική, όπως και σε άλλες τεχνικές επιστήμες, η αναπαράσταση (σχέδια) προηγείται του «αναπαριστώμενου» (υλοποιημένο έργο). Έτσι αν συνήθως η αναπαράσταση αποτελεί μίμηση του προτύπου και παράγεται από αυτό, εδώ η αναπαράσταση προηγείται του προτύπου ακριβώς για να το διαμορφώσει. Ο αρχιτεκτονημένος χώρος ενώ έχει προκύψει από την αναπαράστασή του (και έχει εξαρτηθεί εν πολλοίς από την ποιότητα και τις τεχνικές των αναπαραστάσεών του), αποτελεί πάντα το ισχυρό σημείο αναφοράς. Οποδήποτε αναφέρεται σε αυτό είτε προ, είτε μετά την υλοποίησή του αποτελεί μερική και ατελή εκδοχή του, τη στιγμή που ο ίδιος παραμένει το «σταθερό» πρότυπο.

Αν στην αρχιτεκτονική η αναπαράσταση είναι εργαλείο, στο θέατρο είναι η βασική συνθήκη που του επιτρέπει να πραγματωθεί· ο θεατρικός χώρος είναι εξ' ορισμού αναπαραστατικός. Ή, αλλιώς, ο θεατρικός χώρος¹ είναι ίσως η μόνη κατηγορία υλοποιημένου χώρου που είναι ο ίδιος αναπαράσταση. Αν αυτό ισχύει γενικότερα για τον θεατρικό χώρο, ο τρόπος που ο χώρος παράγεται και αποδίδεται την περίοδο της γέννησης του δυτικού θεάτρου –τον 5ο π.Χ. αιώνα στην Αθήνα στην ακμή του κλασσικού δράματος– έχει ιδιαίτερη σημασία για το θέμα μας.

Τι ιδιότητες έχει ένας χώρος που είναι ο ίδιος αναπαράσταση, και γιατί μια τέτοια κατηγορία χώρου έρχεται σήμερα από το παρελθόν να πληροφορήσει ευρύτερα την άποψή μας για την έννοια του χώρου γενικότερα, για τον τρόπο που τον προσλαμβάνουμε, ή ακόμα και για τον τρόπο που τον οργανώνουμε και τον συνθέτουμε;

• *Πώς η αναπαράσταση στο θέατρο διαμορφώνει το αναπαριστώμενο και επηρεάζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα.*

Στην τραγωδία του 5ου π.Χ. αιώνα όπως ίσως και σε άλλες τέχνες της εποχής, το πρότυπο δεν είναι σταθερό, καθώς ανήκει στην περιοχή του μύθου. Η αναφορά δεν είναι συνήθως ούτε στη σύγχρονη ούτε στην άμεσα παρελθούσα ιστορία, αλλά σε ένα πλέγμα, μύθων που αποτυπώνουν ιστορικές μνήμες, συχνά με έναν τελείως ιδιότυπο τρόπο. Κατ' αυτήν την έννοια η αναπαράσταση ενός μύθου, ενός μυθικού προσώπου, ενός μυθικού χώρου στο οποίο συντελέστηκε η δράση (π.χ. του παλατιού του Αγαμέμνονα) μέσω της απόδοσης του στο θέατρο επαναδιατυπώνει το μύθο με συγκεκριμένα στοιχεία, τον εμπλουτίζει ή τον παραλλάσσει, αποτελώντας σταθερή εκδοχή μίας ρευστής κατάστασης που μόνο μέσα από τις εκδοχές της μπορεί να επιβιώσει. Κατ' αυτήν την έννοια οι τραγωδοί της Αθήνας αποτελούν και τους μυθοπλάστες της εποχής, διασώζουν και ταυτόχρονα συγκεκριμενοποιούν το μύθο. Έτσι βρισκόμαστε μπροστά στο παράδοξο η αναπαράσταση όχι μόνο να αποτελεί ερμηνεία του αναπαριστώμενου ή τον τρόπο «διάσωσής» του, αλλά και δημιουργό εν μέρει του αναπαριστώμενου, του ιστορικού γεγονότος, ή του «πραγματικού» παρελθόντος τόπου. Ο τρόπος που αναπαρίσταται το παλάτι του Αγαμέμνονα, δεν έχει μόνο να κάνει με το συγκεκριμένο ιστορικό κτίσμα, αλλά και με την τυπολογία στην οποία ανήκει (παλάτι). Έτσι ο τύπος «παλάτι» διαμορφώνεται για τους θεατές και μέσα από την αναπαράστασή του, και ο τρόπος που γίνεται αντιληπτό από τους θεατές της εποχής ένα κτίσμα εξουσίας, έχει αλλάξει μετά την εμπειρία της θεατρικής παράστασης.

- *Τρόποι και χαρακτηριστικά της αναπαράστασης του χώρου στο θέατρο σε σχέση με τον τρόπο αντίληψης του πραγματικού χώρου.*

Χώρος και όρια

Αν ένας από τους σύγχρονους προβληματισμούς στη θεωρία και το σχεδιασμό του χώρου αποτελούσε πάντα ο χαρακτήρας των περιοχών μετάβασης από μία ποιότητα χώρου σε μία άλλη, δεν λείπουν σήμερα και οι απόψεις που υποστηρίζουν ότι η συνέχεια διαφορετικού είδους χώρων είναι περισσότερο ισχυρή από τα κτιστά τους όρια και συχνά δεν εξαρτάται καν από αυτά.

Μία από τις πιο προφανείς περιπτώσεις στην παραπάνω κατηγορία αποτελούν πάντα οι οργανωμένοι ανοικτοί δημόσιοι χώροι, ακόμα και όταν έχουν αυστηρά συγκεκριμένη λειτουργία, όπως η περίπτωση του ανοικτού θεάτρου του 5ου π.Χ. αιώνα. Αν οποιοσδήποτε δημόσιος χώρος σήμερα, π.χ. μία πλατεία, θεωρούμε ότι δεν ορίζεται απλά από τις όψεις των κτιρίων που την περιβάλλουν, αλλά ταυτόχρονα από τις φυγές που έχει προς άλλους χώρους και τις δράσεις που αναπτύσσει σε σχέση με αυτές, τότε στο θέατρο αυτής της εποχής διαπιστώνεται κάτι παραπάνω. Όχι μόνο δεν ισχύουν τα υποτυπώδη κτιστά όρια που τον οργανώνουν,² αλλά επιπλέον η «διάχυση» του χώρου της παράστασης (του αναπαριστώμενου χώρου κατά τη θεατρική δράση) στο άμεσο και ευρύτερο περιβάλλον γίνεται συνειδητά και έντεχνα από τους δραματουργούς της εποχής.

Πέρα από το γεγονός ότι το κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης έχει πλήρη αντίληψη του περιβάλλοντος χώρου, καθώς οι παραστάσεις γίνονται κατά τη διάρκεια της ημέρας η όποια θέα –προς τη θάλασσα, προς το βουνό, προς τα άμεσα θρησκευτικά ή πολιτικά κτίσματα– λειτουργεί ενεργά ως μέρος της σκηνικής δράσης, διαμορφώνοντας ένα ευρύτερο «σκηνικό» που επεκτείνεται πολύ πέρα από τα νοητά όρια του θεατρικού κτίσματος.

Στοιχείο 1

Στην τραγωδία *Αγαμέμνων*, την πρώτη της τριλογίας του Αισχύλου *Ορέστεια*, η Κασσάνδρα μετά τον τελευταίο της προφητικό λόγο κατευθύνεται προς την ανοικτή πόρτα

της σκηνής όπου και θα δολοφονηθεί από την Κλυταιμνήστρα. Καθώς η πόρτα ανοίγει, το κοινό κυριολεκτικά αντικρίζει το βωμό όπου πριν την έναρξη της τραγωδίας έχουν γίνει θυσίες, σύμφωνα με το τελετουργικό της έναρξης των δραματικών αγώνων. Η Κασσάνδρα συγκρίνει την πόρτα της σκηνής με την πόρτα του Άδη³ και κατευθύνεται προς το βωμό των θυσιών κυριολεκτικά σαν ετοιμοθάνατο ιερό ζώο. Εικόνες σαν αυτή είναι άμεσα συνδεδεμένες με το ευρύτερο περιβάλλον του θεατρικού κτίσματος, καθώς για την αναπαράσταση –το φόντο της Κασσάνδρας– δεν χρησιμοποιούνται μόνο σκηνικά αντικείμενα αλλά και δεδομένα στοιχεία του χώρου που βρίσκεται εκτός θεατρικού κτίσματος. Ο πραγματικός χώρος γίνεται μέρος του θεατρικού χώρου, καθώς ο δεύτερος τον περιλαμβάνει κατά την παράσταση. Ο θάνατος της Κασσάνδρας ταυτίζεται με τον πραγματικό θάνατο των ζώων που έχουν ήδη θυσιαστεί; Η πραγματικότητα συνλειτουργεί με τη θεατρική πραγματικότητα, ισχυροποιώντας την.

Ο χώρος σαν γλώσσα–συντακτικό

Στην αρχιτεκτονική προσπαθούμε ανά περιόδους να διακρίνουμε αυτό που θα λέγαμε «λεξιλόγιο», βασικά συνθετικά στοιχεία ή συσχετισμούς με τα οποία κτίζουμε κυριολεκτικά όχι μόνο χώρους αλλά και τη σημασία τους, αναπτύσσοντας μία βασική ερμηνευτική.

Κατά την παράσταση του αρχαίου δράματος στήνεται παράλληλα με τη λεκτική και δραματουργική εξέλιξη της δράσης και μία σκηνική ή, αλλιώς, χωρική εξέλιξη της δράσης. Το προηγούμενο θα ήταν σχεδόν αυτονόητο εάν δεν αποκάλυπτε ότι αυτή η χωρική εξέλιξη γίνεται πολύ πιο σαφής και ενδιαφέρουσα με τη συγκρότηση και επεξεργασία ενός συγκεκριμένου εικαστικού κώδικα, ενός λεξιλογίου για τη συγκεκριμένη τριλογία. Έτσι καθώς παράλληλα με το κείμενο, ή τη μουσική πιθανότατα, συγκεκριμένα μοτίβα επανέρχονται, λέξεις κλειδιά για την κατανόηση του δράματος επανεμφανίζονται, έτσι και αντικείμενα, χρώματα, «σχήματα» «εξελισσονται». Ο χώρος έτσι μετατρέπεται σε ένα συνεχές μεταλλασόμενο τοπίο που διηγείται τη δράση μέσα από τα δικά του μέσα. Κατ' αυτήν την έννοια, μέσω του χειρισμού της διαφοροποίησης των διαφορετικών σκηνικών τόπων (π.χ. του παλατιού, από το ιερό, από την περιοχή του τάφου, κ.ά.) παράγεται μία ομοιογένεια, μία συνέχεια, αφού τα στοιχεία τα οποία συντίθενται διαφορετικά κάθε φορά για να υποδείξουν τους διαφορετικούς τόπους προέρχονται από μία κοινή «αποθήκη υλικού». Επιτυγχάνεται έτσι μία αισθητική ενότητα στο σύνολο της τριλογίας. Ανεξάρτητα λοιπόν από τον αριθμό και το είδος των διαφορετικών τόπων που εναλλάσσονται π.χ. στην τριλογία της Ορέστειας, η μεταμόρφωση συγκεκριμένων στοιχείων βοηθά ώστε η πλοκή να γίνει κατανοητή εικαστικά και χωρικά. Επιπλέον ο ένας τόπος δεν διαδέχεται απλά τον άλλον αλλά επικαλύπτει τον προηγούμενο, αναπτύσσοντας τελικά μία εντελώς ιδιαίτερη ποιητική του χώρου.

Στοιχείο 2

Ένα από τα γνωστότερα συμβολικά σκηνικά στοιχεία της *Ορέστειας*, του οποίου η αναπαράσταση αποτελεί πάντα κλειδί της κατανόησης της πλοκής είναι ο κόκκινος τάπητας που θα απλωθεί μπροστά στον Αγαμέμνονα για την είσοδό του στο παλάτι όπου και θα δολοφονηθεί. Η αντιστοιχία του κόκκινου γραμμικού στοιχείου που τέμνει το χώρο της παράστασης, με τη συνέχεια του αίματος που χαρακτηρίζει τον οίκο των Ατρείδων είναι προφανής. Το κόκκινο χαλί στον Αγαμέμνονα ως συμπαγής έντονος άξονας, σιγά σιγά «αποσυντίθεται» στις *Χοιφόρες* (τη δεύτερη τραγωδία της τριλογίας), όταν παρουσιάζεται ως ξεβαμμένο κόκκινο ύφασμα με το οποίο είναι τυλιγμένα τα δύο πτώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου στο τέλος, για να «σπάσει» τέλος σε διαφορετικά κομμάτια και να διασκορπιστεί στο χώρο (τα κόκκινα ρούχα που θα φορέσει ο χορός των μαυροφορεμένων Ερινύων για να δηλώσει και εικαστικά τη μετατροπή του σε χορό

Ευμενίδων), στους τελευταίους στίχους της τρίτης τραγωδίας της Ορέστειας *Ευμενίδες*, δηλώνοντας έτσι και εικαστικά το τέλος της συνέχειας του αίματος, την ανατροπή, το πέρασμα σε μία νέα τάξη πραγμάτων.

Εάν στην τέχνη του αρχαίου θεάτρου η επιλογή αυτή διαχείρισης του χώρου αποτελεί εξαιρετική καινοτομία ή αντανακλά μία γενικότερη αντίληψη και για το χώρο της καθημερινότητας της εποχής είναι δύσκολο κανείς να πει. Σημαντικό όμως είναι να υπογραμμιστεί ότι η ύπαρξη αυτού του λεξιλογίου φανερώνει μία συνθετική δύναμη στον τρόπο χειρισμού του χώρου όπως αντίστοιχα αξιολογούμε ότι θα έπρεπε να συμβαίνει στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Ο χώρος σαν σύνθεση πολλαπλών αναπαράστασεων

Στις παραστάσεις του 5ου π.Χ αιώνα θεωρείται απολύτως «φυσική» η συγχρονική αναπαράσταση πολλών ταυτόχρονα τόπων επί σκηνής. Είναι αλήθεια μία από τις συμβάσεις της νέας τέχνης αυτής του δράματος; Ή είναι αντανάκλαση του τρόπου με τον οποίον ο χώρος γίνεται αντιληπτός εν γένει στην αρχαιότητα;

Στην αρχιτεκτονική η παράλληλη δράση ή ακόμα η ταυτόχρονη παράθεση χώρων που οργανώνουν ένα σύνολο, θεωρείται δεδομένη, τουλάχιστον στον τρόπο που αυτοί αναπαρίστανται. Έτσι οι σύγχρονοι τρόποι αναπαράστασης ενός κτίσματος –άμεσα επηρεασμένοι από την εξέλιξη της τεχνολογίας και των Η/Υ– τείνουν συχνά σε ένα κολλάζ εικόνων ή και άλλων μέσων που τροφοδοτούν με πληροφορία το ένα το άλλο. Ετερόκλητα εννοιολογικά στοιχεία και αποσπασματικοί τόποι χρησιμεύουν για την καλύτερη κατανόηση του συνόλου αλλά και των μερών που το απαρτίζουν. Μήπως όμως και ο ίδιος ο χώρος έτσι όπως τον βιώνουμε μέσω των εμπειριών μας, της μνήμης και της φαντασίας μας, δεν είναι παρά ένα κολλάζ ετερόκλητων στοιχείων;

Στοιχείο 3

Στις *Χοηφόρες* το πρώτο μέρος της τραγωδίας παίζεται μπροστά στον τάφο του Αγαμέμνονα όπου Ηλέκτρα και Ορέστης θρηνούν τον πατέρα τους αποφασίζοντας να πάρουν εκδίκηση. Στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας όπου πραγματώνεται η εκδίκηση με το φόνο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου, η δράση έχει μεταφερθεί μπροστά στο παλάτι. Είναι τεκμηριωμένο πλέον από πολλούς μελετητές ότι η δράση μεταφέρεται από το ένα μέρος στο άλλο χωρίς «αλλαγή σκηνικού». Οι δύο τόποι *συνυπάρχουν*.

Για τον σημερινό θεατή θα ήταν ίσως προφανές ότι αναλόγως της δράσης το ένα από τα δύο μέρη (παλάτι, τάφος) ακυρώνεται. Η αναπαράστασή του στη σκηνή ενώ η δράση έχει μεταφερθεί αλλού δεν αποτελεί παρά μία σύμβαση. Λειτουργεί μόνον όταν ξαναφωτιστεί, σημαίνοντας ότι η δράση έχει ξαναμεταφερθεί εκεί. Όμως στην αρχαία παράσταση το ότι οι δύο τόποι συνυπάρχουν σημαίνει ότι είναι πάντα απαραίτητοι ο ένας για τον άλλον. Εισδύουν ο ένας στον άλλο, λειτουργούν ταυτόχρονα, φορτίζουν ο ένας τον άλλον με σημασία. Αντίθετα με κάθε συμβατική έννοια ρεαλισμού, για να σκοτώσει ο Ορέστης τη μητέρα του θα πρέπει ο τάφος του πατέρα του να είναι παρών. Έτσι ο χώρος μάς αποκαλύπτεται περισσότερο σαν ένα κολλάζ, όπου τελείως αντινατουραλιστικά –σχεδόν παράλογα–, στοιχεία και τόποι ασύμβατοι μεταξύ τους, συσχετίζονται για να μας δώσουν την ουσιαστική ταυτότητα του χώρου. Βλέπουμε λοιπόν και πάλι πώς η αναπαράσταση, μέσω της ελευθερίας που δίνει μία σειρά συμβάσεων, αποδίδει το αναπαριστώμενο εντελώς αντινατουραλιστικά επηρεάζοντας την άποψή μας γι' αυτό.

Η σχέση της αρχιτεκτονικής με την αναπαράστασή της, ειδικά με την εξέλιξη του ψηφιακού και εικονικού χώρου, οι τρόποι με τους οποίους η μνήμη και η φαντασία προβάλλονται πάνω σε έναν τόπο διαμορφώνοντας τη συνολική μας αντίληψη γι' αυτόν, η συνεχής έρευνα για τη σχέση του πραγματοποιημένου χώρου με τη γλώσσα και τη θεωρία, καθώς και η σύλληψη της αρχιτεκτονικής περισσότερο σαν ένα ανοικτό τοπίο

πέρα σαν ένα ορισμένο αντικείμενο, είναι κάποια μόνο από τα σύγχρονα ζητήματα, που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν με άξονα την ανάλυση του θεατρικού χώρου του 5ου π.Χ. αιώνα.

Η προσπάθειά μας να συνδέσουμε τα παραπάνω ζητήματα με την πολύ συγκεκριμένη κατηγορία του θεατρικού χώρου και μάλιστα μίας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, μπορεί κατ' αρχήν να φάνηκε παράδοξη. Ίσως έγινε όμως κατανοητό ότι, ο χώρος σαν αναπαράσταση –όπως και κάθε αναπαράσταση– αποκαλύπτει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και οργανώνουμε εν μέρει το αναπαριστώμενο: τον πραγματικό χώρο. Μέσα από μία ελεγχόμενη από τις συμβάσεις της θεατρικής τέχνης ελευθερία, αποκαλύπτει επίσης μία πιο τολμηρή εκδοχή του αναπαριστώμενου, μία εκδοχή όπου κάποια χαρακτηριστικά του τονίζονται υπογραμμίζοντας έτσι τον βασικό του χαρακτήρα. Η ανάλυση των αντιστοιχιών μεταξύ χωρικής αναπαράστασης και αναπαριστώμενου μας βοηθάνε να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε ευρύτερα την έννοια του χώρου, καθώς και τις προθέσεις μας σχετικά με την οργάνωση και το σχεδιασμό του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ως θεατρικό χώρο δεν εννοούμε το θεατρικό κτίσμα, ή τον σκηνικό χώρο αλλά πρωτίστως το χώρο που παράγεται από τη δράση της παράστασης και συστήνεται και από τα δύο προηγούμενα μέρη. Η έννοια του χώρου γενικότερα σαν αποτέλεσμα της σωματικής δράσης και αντίληψης ξεκινάει ήδη από τον 19ο αιώνα, ανατρέποντας το Αλμπερτιανό-Καρτεσιανό μοντέλο που βασιζόταν κυρίως στις τεχνικές αναπαράστασης και μεταθέτοντάς το στην

κατάσταση του υποκειμένου. Βλ. Vidler A., *Warped Space, Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, σ. 8.

2. Βλ. Βοζάνη Αριόδνη, «Τα θέατρα ως "συνέχεια" του περιβάλλοντος τοπίου», περ. *Αρχιτέκτονες*, τ. 44, Μάρτιος/Απρίλιος 2004.

3. ...Πάω να σύρω πρώτη του θανάτου τον χορό, και χαιρετώ του Άδη αυτές τις πύλες... (στ. 1291), *Ορέστεια*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

HAYS M., K., ed., *Architecture/Theory/since 1968*, MIT Press, 2000.
 ISSACHAROFF M., "Space and Reference in Drama", *Poetics today 2*, 211-224. *Rep. in Discourse as Performance*, ch. 5.
 LEFEVRE H., *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith, Oxford 1991.
 PRAG A. J. N. W., *The Oresteia, Iconographic and Narrative tradition*, Chicago.

University Press, 1977.
 TSCHUMI B., "Event Architecture", στο *Architecture in transition, between Deconstruction and New Modernism*, ed. Noever P.
 VERNANT J.P., VIDAL NAQUET P., *Myth and tragedy in Ancient Greece*, New York Zone Books, London, MIT Press, 1988.
 VIDLER A., *Warped Space, Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, 2001.

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΕΜΠ
Τομέας III

ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ Ι. ΛΙΑΠΗ



Περιεχόμενα

Εισαγωγή: Συζητώντας για το χώρο μετά τον Ι. Λιάπη <i>Γιώργος Παρμενίδης, Αριάδνη Βοζάνη</i>	11
Ομιλίες από τα πρακτικά της ημερίδας	19
A. Ο χώρος στην κοινωνική, επικοινωνιακή, γλωσσική διάσταση (η παραγωγή των κατηγορημάτων)	43
• Ο εννοιολογικός χώρος	45
1 Η ψυχαναλυτική διερεύνηση του τοπίου – Το τοπίο ως πεδίο πολιτιστικών απωθήσεων και μνημονικών καταγραφών <i>Λήδα Μαχιά</i>	47
2 Από την αναπαραστατική στην εννοιολογική τάξη <i>Εύα Ρεπούσκου</i>	61
• Ο αναλογικός χώρος	79
3 Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο <i>Ιφιγένεια Μάρη</i>	81
4 Η ανάδειξη της «πορώδους» υπόστασης του αστικού τοπίου διά μέσου του φωτογραφικού πολιτισμικού υποδοχέα <i>Παναγιώτης Γούλιαρης</i>	97
• Ο αφηγηματικός χώρος	115
5 Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης – Από την προβολή στην ταύτιση <i>Μυρτώ-Μαρία Βορεάκου</i>	117

Εισαγωγή

Συζητώντας για το χώρο μετά τον Ι. Λιάπη

Η παρούσα έκδοση εκφράζει την επιθυμία του Τομέα III της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ να αποτίσει φόρο τιμής στη μνήμη του καθηγητή Ιωάννη Λιάπη. Πρόκειται για μια έκδοση το δεύτερο, και μεγαλύτερο, μέρος της οποίας καταλαμβάνουν τα άρθρα των υποψήφιων διδασκόντων του τομέα, που παρουσιάστηκαν στη σχετική ημερίδα¹, σε μια απόπειρα ανάδειξης των κατευθύνσεων του Τομέα III και κατανόησης της συμβολής της σκέψης του Ι. Λιάπη μέχρι σήμερα.

Τόσο η ημερίδα όσο και η παρούσα έκδοση εντάσσονται σε μια περίοδο αποχώρησης μεγάλης μερίδας συναδέλφων του Λιάπη από τη Σχολή Αρχιτεκτόνων, περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί ο προβληματισμός για το μέλλον και τη φυσιογνωμία του ακαδημαϊκού χαρακτήρα της σχολής. Ο προβληματισμός αυτός εκφράζεται στο πρώτο μέρος της ημερίδας και της παρούσας έκδοσης, στο οποίο επιχειρείται μια αποτίμηση της συμβολής του έργου του Λιάπη μέσα από προσωπικές του μνήμες, εμπειρίες και εκτιμήσεις, μια αναδρομή στην ιδιότητα του Λιάπη, του «επαγγελματία καθηγητή», όπως του άρεσε να αυτοχαρακτηρίζεται. Στις εισηγήσεις των συναδέλφων και φίλων του εντοπίζονται κυρίως χαρακτηριστικά

1. Η ημερίδα πραγματοποιήθηκε στις 12 Νοεμβρίου 2010, με θέμα: «Σύγχρονες αντιλήψεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σχετικά με το σχεδιασμό και την παραγωγή του χώρου», στην αίθουσα τελετών του κτιρίου Αβέρωφ της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ.

του διδακτικού του έργου, αλλά κυρίως της προσωπικότητάς του. Στο σύνολο σχεδόν αυτών των ομιλιών υπογραμμίζεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτούργησε ο Λιάπης, οι πολύ διαφορετικές, σε σχέση με σήμερα, συνθήκες μιας μακράς περιόδου στις οποίες συντελέστηκαν ανατροπές που διαμόρφωσαν νέα δεδομένα για την κοινωνία και την εκπαίδευση.

Ο Λιάπης λειτούργησε ως πνευματικός κρίκος ανάμεσα στη γενιά του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού του Μεσοπολέμου και στη γενιά που συστήνει το παρόν συμμετέχοντας στον καθορισμό ενός άλλου μοντερνισμού. Λειτούργησε με εμμονή για μια πρωτογενή δημιουργία στο πλαίσιο των εκάστοτε σύγχρονων κανόνων. Διατήρησε μια μαχόμενη θέση διακρίνοντας τη συντηρητική/παραδοσιακή σκέψη από την προοδευτική.

Τις δύο προηγούμενες προτάσεις θα μπορούσαμε να τις κατανοήσουμε:

- τόσο μέσα από την ποικιλοτροπία των σχεδιασμάτων του Λιάπη, που λειτουργούν ως γέφυρα ανάμεσα στη «γενιά του '30» και τις μέρες του 1990, διαπερνώντας την έκφραση της ελληνικότητας με νήματα της σκέψης και της έκφρασης των Klee, Kandinsky, Miro, Matisse, Picasso, Moore, προς ένα ανθρωπογενές φυσιοαναφορικό περιβάλλον,
- όσο και μέσα από τις σημειώσεις του για τις εισηγητικές εκθέσεις εκλογής καθηγητών, σημειώσεις στις οποίες διατύπωνε αξιολογικά σχήματα με βάση την προοδευτικότητα της σκέψης του υποψήφιου και το βαθμό συμμετοχής του στα τεκταινόμενα της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.

Προφανώς, τα παραπάνω αποτελούν «υποσημειώσεις» ενός έργου, αρχιτεκτονικού και θεωρητικού, που αποτελεί τεκμήριο για τη συμμετοχή του Λιάπη στα τεκταινόμενα και τη μετάδοση της εμπειρίας του. Το 1962, στη διδακτορική διατριβή

του² εισήγαγε ζητήματα αντιληπτικής ψυχολογίας, η οποία αποτελούσε εκείνη την εποχή τη βάση ανάπτυξης της *op art* και της εξάρτησης του αντικειμένου από την ερμηνεία του υποκειμένου, και ταυτόχρονα δήλωνε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο τη σχετικότητα της ερμηνείας του έργου από την κοινωνική συγκυρία. Ωστόσο, το ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι εισήγαγε την αρχιτεκτονική στην εποχή της πολυπλοκότητας, θεωρώντας ένα έργο τέχνης αποτέλεσμα *συνήχησης* διαφορετικών πειθαρχιών/τεχνών, στο οποίο η καθεμία «παράγει το “πλέον”, το οποίον είναι και το ιδιαίτερον χαρακτηριστικόν της. Δι’ αυτού του τρόπου αυξάνει την δύναμιν της γενικής εσωτερικής συνηκίσεως, πλουτίζοντάς την με δυνάμεις που υπερβαίνουν τας πηγάς μίας και μόνον τέχνης». Με αυτήν τη φράση κλείνει τη διατριβή του.

Η έννοια της *συνήχησης* μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε το αρχιτεκτονικό του έργο ως ύφανση από πολλαπλές διαφορετικές αναγνώσεις συνιστωσών (πόλη-άνθρωπος, φύση-άνθρωπος, φύση-τέχνημα, τεχνική-έκφραση, υποκείμενο-αντικείμενο, γνώστης-γνωστό, γλώσσα-λόγος). Και η επαφή με το αρχείο του³, που περιλαμβάνει το γνωστό ή/και λιγότερο γνωστό αρχιτεκτονικό του έργο, επιβεβαίωσε την άποψη ότι το έργο αυτό οφείλει κάποτε να αξιολογηθεί μέσα από τις παραπάνω συνιστώσες. Το αρχείο όμως, εκτός των μελετών του, περιλαμβάνει και τα προσωπικά του σημειωματάρια, που μάλλον κρατούσε συστηματικά και επί χρόνια. Το υλικό αυτό, αταξινόμητο και χωρίς να έχει δεχτεί ακόμα τη ματιά κάποιου ερευνητή, προβάλλει με ένταση την πίστη του Λιάπη στη σημασία της *συνήχησης*, αποκαλύπτοντας ότι για τον ίδιο η έννοια αυτή δεν

2. Ιωάννης Λιάπης, *Η αίσθησις και η αισθητική του χρώματος*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 1962, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2006.

3. Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη (ΑΝΑ 38).

αποτελεί απλώς μια θεωρητική άποψη, αλλά συμπυκνώνει μια θέση ζωής, έναν προσωπικό δρόμο κατάκτησης και ερμηνείας της πραγματικότητας. Έτσι, τα σημειωματάρια του, τα οποία δεν προορίζονταν για δημόσια έκθεση, αποτελούν ένα έγκυρο δείγμα των προσωπικών του εμμονών και σκέψεων, αλλά και του αδιαμφισβήτητου εύρους δεξιοτήτων που καλλιεργούσε συστηματικά, δεξιοτήτων στην επεξεργασία του χρώματος και της φόρμας, στην κατασκευή μιας γλώσσας ικανής να βρίσκει εφαρμογή σε διαφορετικά πεδία. Η συνεχής άσκηση και οι ανεξάντλητοι πειραματισμοί του σε σκίτσα, ακουαρέλες, φωτογραφίες, καθώς και τα συνοδευτικά γραπτά σχόλιά του αποδίδουν την ανάγκη του να προσεγγίζει μέσα από διαφορετικά «βλέμματα» την πραγματικότητα. Την ίδια στιγμή όμως αποκαλύπτουν και την απόλαυση που του χάριζε αυτή η προσέγγιση (της *συνήχησης*). Στα σημειωματάρια διακρίνουμε τη συνεχή επιστροφή του στην επεξεργασία συγκεκριμένων θεμάτων, που αποτελούν γνωστά δίπολα σχέσεων (φυσικό τοπίο/κτίσμα, γεωμετρία/πλαστικότητα, μόνιμη/εφήμερη κατασκευή κτλ.). Με το χρώμα κυρίαρχο παντού, καταγράφει τοπία, κτίσματα και ανθρώπινα σώματα, «φωτίζοντας» το καθένα από αυτά μέσα από την παρουσία ή την απουσία του άλλου. Σε συνεχή διάλογο με τον εαυτό του, σε πολλά σημεία διαπιστώνεται η ανάγκη επικοινωνίας με τους μεγάλους δάσκαλους της τέχνης και της αρχιτεκτονικής μέσα από τις σπουδές που αναφέρονται στο ύφος τους, αλλά και από παραπομπές κειμένων τους. Έτσι, μέσα από τη συσσώρευση εικόνων, προτάσεων, παρατηρήσεων, καταγράφων, διάσπαρτων στο χρόνο, μπορεί κανείς να διακρίνει σταθερή την ανάγκη διερεύνησης εκφραστικών μέσων αλλά και ένα μέχρι τέλους ανήσυχο πνεύμα, το οποίο κυριολεκτικά αναζητεί τη *συνήχηση* των γραμμάτων και των τεχνών.

Η έννοια της *συνήχησης* μας επιτρέπει επιπλέον να κατανοήσουμε τις βασικές αποφάσεις που προσδιόρισαν το χαρακτή-

ρα του εκπαιδευτικού του έργου. Στις σημειώσεις του για τον καθορισμό του περιεχομένου των μαθημάτων της θεματικής περιοχής της Αρχιτεκτονικής Εσωτερικού Χώρου, στο ευρύτερο πλαίσιο των μαθημάτων αρχιτεκτονικού σχεδιασμού που διδάσκονταν στη σχολή, αναζητούσε εκείνα τα στοιχεία τα οποία θα αξίωναν μια παραπληρωματική, πολυφωνική εκπαιδευτική διαδικασία όσον αφορά τα γνωστικά αντικείμενα και τις μεθόδους διδασκαλίας. Αλλά και την ίδια τη διδακτική ομάδα των χώρων επέλεξε να τη συγκροτήσει με εκπροσώπους διαφορετικών προσεγγίσεων του αρχιτεκτονικού έργου, που προσέδιδαν διαφορετική διάσταση στο χώρο: κοινωνική, τεχνική, πλαστική, πληροφορική, συντακτική, εργονομική, επικοινωνιακή. Η συνύπαρξη όλων αυτών των διαστάσεων προϋπέθετε τη συνεργασία των διδασκόντων και ευνοούσε τον εμπλουτισμό των σημασιών του εκπαιδευτικού, αλλά και του επιδιωκόμενου αρχιτεκτονικού έργου.

Μπορεί να έλειψε αυτός που οργάνωσε τη *συνήχηση* και εξασφάλιζε τη λειτουργία της, όμως η σκέψη του είναι ακόμα ζωντανή και μπορεί να ψηλαφιστεί σχεδόν σε όλες τις εκδηλώσεις της σχολής, από το πρόγραμμα σπουδών και τα περιεχόμενα των θεματικών περιοχών μέχρι τη χάραξη προσωπικών πορειών. Αποτίμηση αυτής της κληρονομιάς σήμερα μπορούμε να κάνουμε μέσα από την παρουσίαση των διδακτορικών διατριβών στη θεματική περιοχή των Χώρων, παρουσίαση την οποία οργανώσαμε σε τρεις μεγάλες θεματικές ενότητες βασισμένοι στην εξής σκέψη, την οποία διατύπωσε ο Λιάπης κατά τη διάρκεια ερευνητικού προγράμματος το 1984⁴:

4. Ελληνικός Οργανισμός Μικρομεσαίων Μεταποιητικών Επιχειρήσεων Χειροτεχνίας (ΕΟΜΜΕΧ), «Μελέτη των προϋποθέσεων, των κριτηρίων και της διαδικασίας απονομής του σήματος μορφολογικής ποιότητας σε προϊόντα της μικρομεσαίας μεταποίησης», ερευνητικό πρόγραμμα, 1984 (εισηγ.: Ι. Λιάπης, Γ. Παρμενίδης, Σ. Χαραλαμπίδου-Διβάνη).

Μπορούμε να ορίσουμε τις διαστάσεις του χώρου σε σχέση με:

- τον άνθρωπο, όσον αφορά τη χρήση και τη λειτουργία,*
- τη διαδικασία μετατροπής πρώτων υλών,*
- τον άνθρωπο στην κοινωνική του διάσταση.*

Στην ουσία, η διάκριση αυτή των διαστάσεων αποτελεί την εισαγωγή στη σύγχρονη οντολογική σκέψη, στην οποία καταγράφεται με διακριτές λογικές η ταυτόχρονη σύσταση του υποκειμένου και του αντικειμένου. Και για τον Λιάπη αποτέλεσε εκπαιδευτικό μέσο η αναφορά σε μια άλλη λογική οργάνωσης των πραγμάτων. Κάθε φορά, κάνοντας μια απρόσμενη και συνήθως συναρπαστική παρατήρηση, «τραβούσε το χαλί κάτω από τα πόδια» και υποδείκνυε το δρόμο για μια πιο σύνθετη και λιγότερο συμβατική σκέψη.

Μετά τη θεματική οργάνωση των διδακτορικών διατριβών της περιοχής των Χώρων στις παραπάνω ενότητες, διαπιστώσαμε ότι ο μεγαλύτερος αριθμός τους επικεντρώνεται στον προσδιορισμό της κοινωνικής/επικοινωνιακής διάστασης του χώρου, ακολουθεί η χρηστική διάσταση και έπεται η τεχνική. Επιπλέον, διακρίναμε επιμέρους κατευθύνσεις στην παραγωγή του επικοινωνιακού χώρου: τον εννοιολογικό, τον αναλογικό και τον αφηγηματικό χώρο. Τα προηγούμενα αναφέρονται ως σημεία των καιρών σε σχέση με μια από τις κατευθύνσεις της έρευνας στην αρχιτεκτονική που αποτελεί συνέχεια και εξέλιξη της εκπαιδευτικής και ερευνητικής πορείας του Λιάπη.

Τελικά, οι θεματικές ενότητες διατυπώθηκαν ως:

A. Ο χώρος στην κοινωνική, επικοινωνιακή, γλωσσική διάσταση (η παραγωγή των κατηγορημάτων):

- ο εννοιολογικός χώρος,
- ο αναλογικός χώρος,
- ο αφηγηματικός χώρος.

B. Ο χώρος στη χρηστική, λειτουργική, διαπραγματευτική διάσταση (η επιτέλεση των διαδικασιών):

- ο προσωπικός/κοινωνικός χώρος.

Γ. Ο χώρος στην τεχνική, υλική, δομική διάσταση (η συγκρότηση των συναρτήσεων):

- ο τεχνικός χώρος.

Τα άρθρα που παρουσιάζονται στην παρούσα έκδοση, μετά τις ομιλίες των συναδέλφων του, αφορούν, όπως προαναφέρθηκε, την εκπόνηση διδακτορικών διατριβών στην περιοχή των Χώρων (Τομέας III). Πρόκειται για καταγραφές των διαστάσεων του χώρου και αποκτούν το χαρακτήρα των συνηχίσεων, που συστήνουν το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, ενώ ταυτόχρονα καταδεικνύουν το δρόμο για να προσεγγισθεί η πολυπλοκότητά του.

Γ. Παρμενίδης, καθηγητής ΕΜΠ
Αρ. Βοζάνη, λέκτορας ΕΜΠ