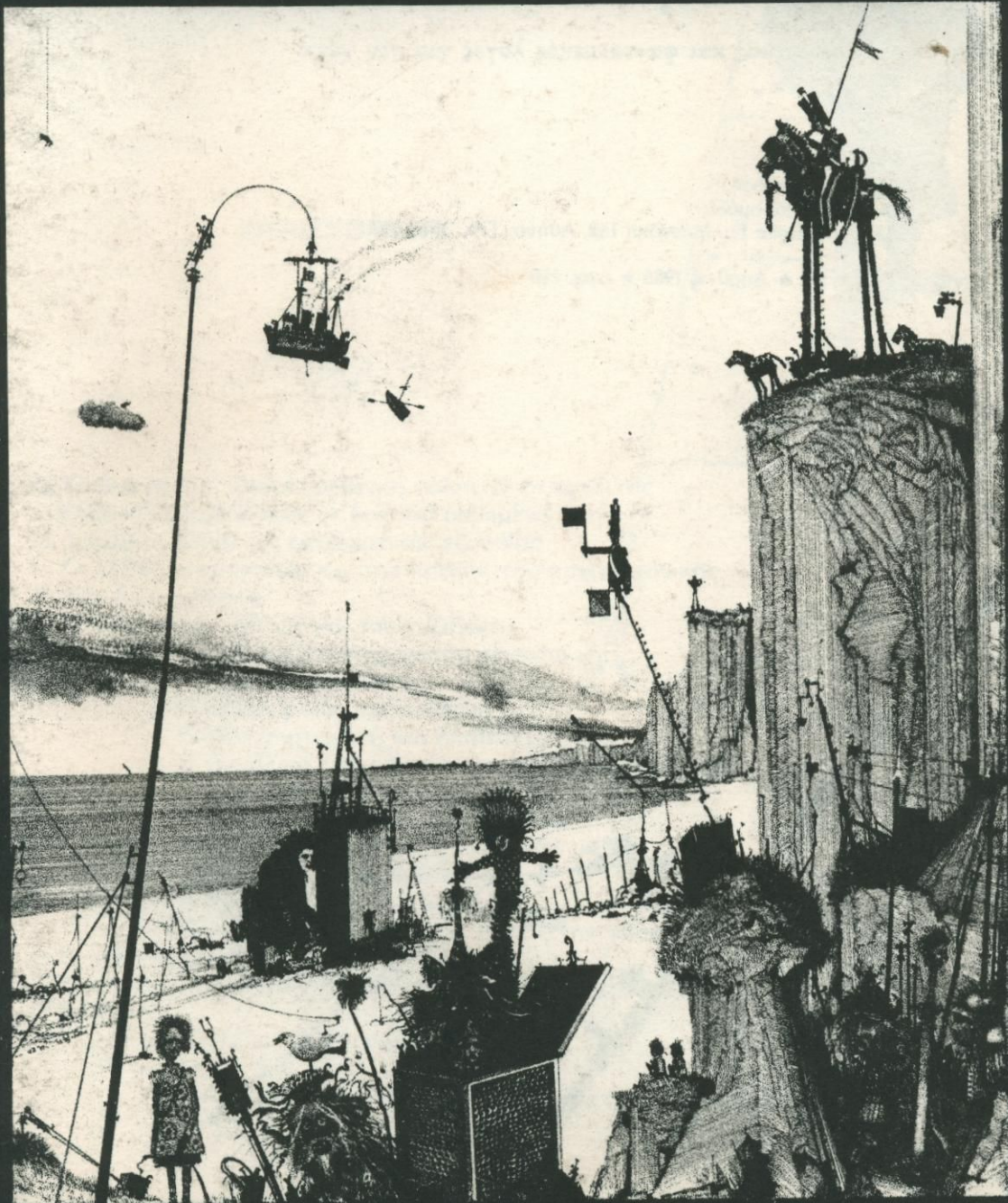


εφημερη πολη

κριτικός βιωματικός και φαντασιακός λόγος για τον χώρο



Απρίλης '85

5-6

εφημερη πολη

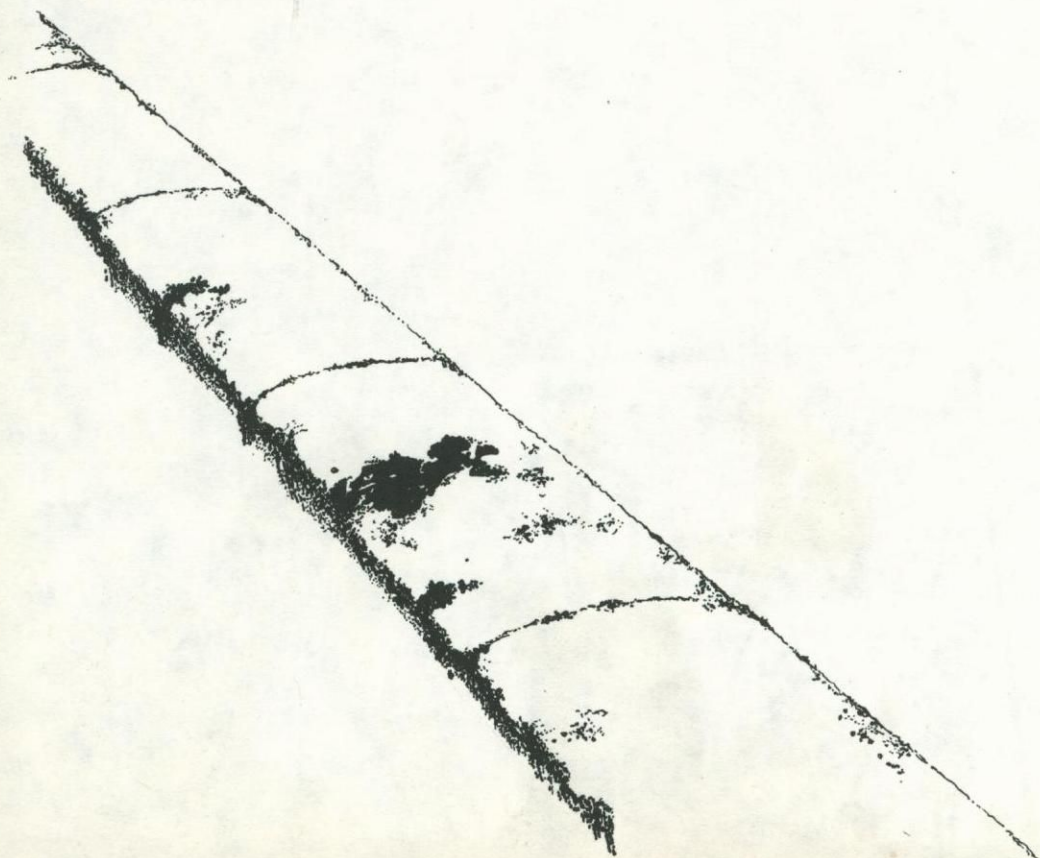
κριτικός, βιωματικός και φαντασιακός λόγος για τον χώρο

Περιοδική έκδοση

Εκδίδεται από ομάδα

Αλληλογραφία: Εμ. Μπενάκη 152, Αθήνα. Τηλ. 3618.802.

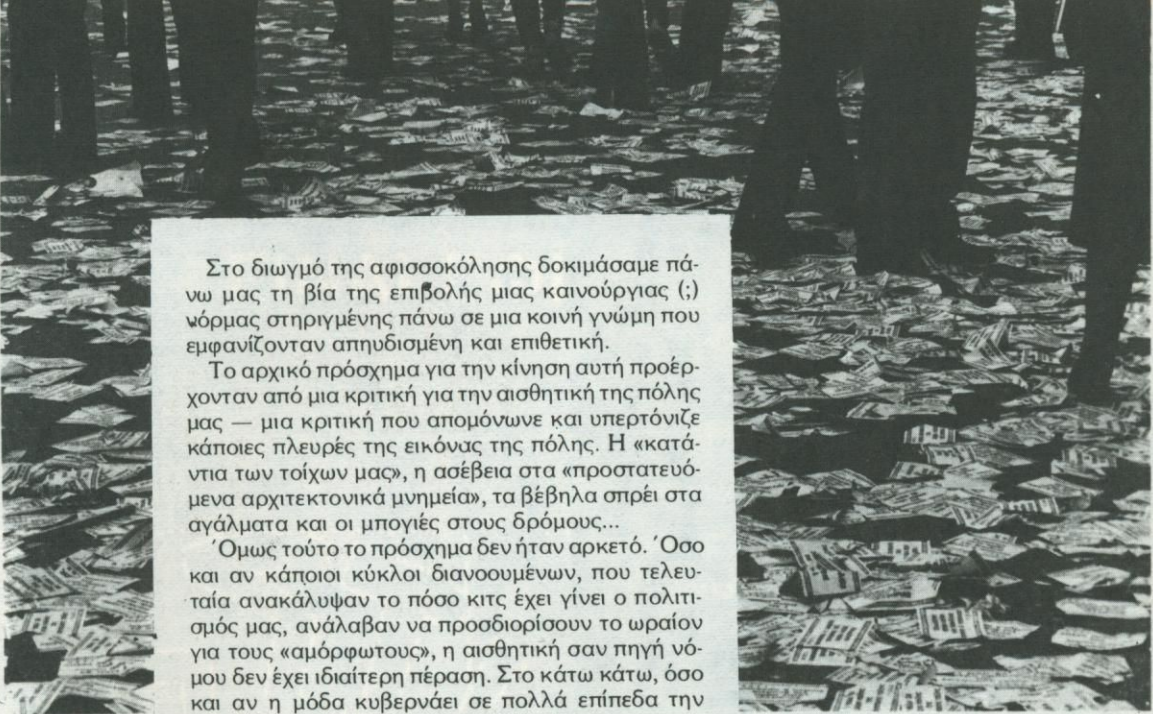
Τεύχος 5-6 ★ Απρίλης 1985 ★ Δρχ. 150



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- Το όνειρο της νοικοκυρεμένης πόλης είναι εφιάλτης
- Εξαρχείων μυθολογίες — ένα καλοστημένο σκηνικό
- Δημόσιοι χώροι της εκτελεστικής εξουσίας
- Οι λέξεις στην ιστορία και την κριτική της αρχιτεκτονικής
- Villa Savoie-Poissy
- Ο δρόμος του αθλητή και του ταξιδιώτη
- Αφιέρωμα: Τοπία της επιστημονικής φαντασίας
 - Πόλεις της φαντασίας
 - Η ολοκλήρωση της εικόνας
 - Εικόνα γοητευτική και ύποπτη
 - Η ιδιοτέλεια των ταινιών επιστημονικής φαντασίας
 - Στα όρια του φυσικού
 - Πόλεις του φωτός και του σκότους
 - Λόγια και εικόνα
 - «Μητρόπολις» του Φριτς Λανγκ
 - Η Αρχιτεκτονική στα κόμικς
 - Πόλεις της αισιοδοξίας — πόλεις της φθοράς
- Η πόλη του Αστερίωνα
- Σημειώσεις πάνω στην ερωτική διάσταση του σχεδιασμού
- Σχόλια
 - «Πολύτοπο» Αθηνών
 - 5ο Ε.Α.Σ.Α.
 - Η «καθαριότητα» νέο ιδανικό του φοιτητικού κινήματος



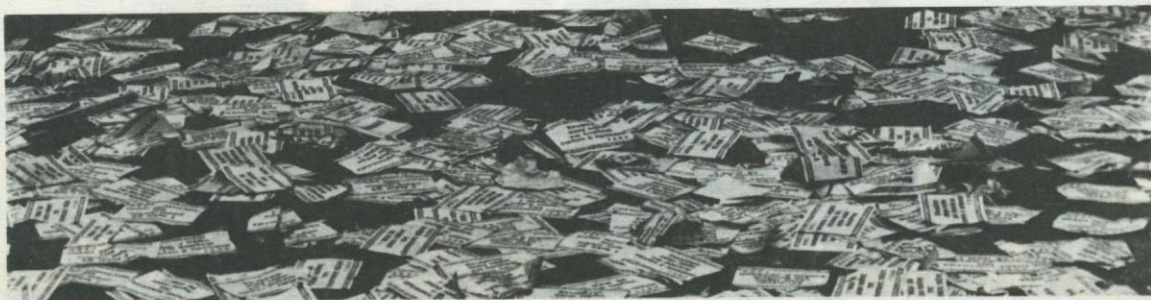


Στο διωγμό της αφισσοκόλησης δοκιμάσαμε πάνω μας τη βία της επιβολής μιας καινούργιας (;) νόρμας στηριγμένης πάνω σε μια κοινή γνώμη που εμφανίζονταν απηυδισμένη και επιθετική.

Το αρχικό πρόσχημα για την κίνηση αυτή προέρχονταν από μια κριτική για την αισθητική της πόλης μας — μια κριτική που απομόνωνε και υπερτόνιζε κάποιες πλευρές της εικόνας της πόλης. Η «κατάντια των τοίχων μας», η ασέβεια στα «προστατευόμενα αρχιτεκτονικά μνημεία», τα βέβηλα σπρί στα αγάλματα και οι μπογιές στους δρόμους...

Όμως τούτο το πρόσχημα δεν ήταν αρκετό. Όσο και αν κάποιοι κύκλοι διανοουμένων, που τελευταία ανακάλυψαν το πόσο κιτς έχει γίνει ο πολιτισμός μας, ανάλαβαν να προσδιορίσουν το ωραίο για τους «αμόρφωτους», η αισθητική σαν πηγή νόμου δεν έχει ιδιαίτερη πέραση. Στο κάτω κάτω, όσο και αν η μόδα κυβερνάει σε πολλά επίπεδα την καθημερινή ζωή μας, χρειάζεται σαν αναγκαίο συμπλήρωμά της την ιδεολογία του προσωπικού γούστου (αλλιώς πώς θα μπορούσε η ίδια να αλλάζει, τονώνοντας αδιάκοπα την κατανάλωση). Χρειάστηκε μια μικρή μετάθεση για να γίνει το πρόσχημα της όμορφης πόλης πρόσχημα της καθαρής πόλης. Και εφευρέθηκε ο όρος αφισσορύπανση. Εδώ οι νόρμες έχουν μεγαλύτερη πειθώ, άρα και μεγαλύτερη εμβέλεια καταστολής. Η καθαριότητα είναι ταυτόχρονα ηθική και αισθητική επιταγή και μάλιστα η διαδικασία που την εξασφαλίζει, το νοικοκύρεμα, έχει ταυτιστεί περίπου με ένα πρότυπο ζωής, πρότυπο που έντεχνα επεκτείνεται σε τομείς της πολιτικής σαν ένας τρόπος να εγγυηθεί την ηθικότητα και τη σύνεση των κυβερνώντων (νοικοκύρεμα της εθνικής οικονομίας, νοικοκύρεμα των δημόσιων υπηρεσιών, νοικοκύρεμα της πόλης, της κυκλοφορίας κλπ.).

Βέβαια οι ηθικές επιταγές επιστρατεύονται ως εκεί που βοηθούν τη σημερινή τάξη πραγμάτων. Όταν της δημιουργούν προβλήματα υπάρχουν πάντα τρόποι παράκαμψης ή αποσιώπησης. Έτσι την ίδια στιγμή που οι αφίσσες «βρωμίζουν», τα εργοστάσια δεν μολύνουν αρκετά την ατμόσφαιρα ώστε να διωχτούν.





Και στις αφίσσες όμως τις ίδιες το παιχνίδι που παίχτηκε αποκαλύπτει προθέσεις που ξεπερνούν την ιδεολογία της καθαριότητας ή και τη χρησιμοποίηση ως εκεί που τις βολεύει. Στις ευρωεκλογές φτάσαμε σε έναν υπερκορεσμό του μέσου αφίσσα, όχι γιατί κάποιοι έκαναν κατάχρηση του δικαιώματος της πληροφόρησης, αλλά γιατί κάποιοι, τα μεγάλα κόμματα, επέλεξαν συνειδητά να διαμορφώσουν τη γνώμη των ψηφοφόρων τους εντυπωσιάζοντας· διαφημίζοντας στην ουσία την δύναμή τους. Και όσο ο κόσμος παρακολουθεί, αμέτοχος και αδιάφορος για την ουσία των πολιτικών εξελίξεων, όσο η πολιτική γίνεται θέαμα (από την Αμερική διαφέρουμε πια μόνο ως προς τις μαζορέτες) τόσο οι αφίσσες, τα αεροπανώ, οι τερατώδεις διαμορφώσεις όψεων κλπ. θα πολλαπλασιάζονται και θα γιγαντώνονται εκκιάζοντας το βλέμμα μας.

Οι ίδιοι που έκαναν όλ' αυτά τώρα εμφανίζονται σαν υπερασπιστές της καθαρής και όμορφης πάλης. Υποκρισία; Όχι μόνον. Ταυτόχρονα πρόφαση για έλεγχο. Επιστρατεύοντας τα μικροαστικά αντανακλαστικά του νοικοκυρέματος στόχεψαν στον έλεγχο της ενημέρωσης, στον έλεγχο της πολιτικής και συνδικαλιστικής δραστηριότητας όσων τα κυρίαρχα κανάλια αγνοούν και σκόπιμα διαστρεβλώνουν την ταυτότητα και τις απόψεις τους. Και αν απέναντι στο ΚΚΕ το κυνήγημα της αφισσοκόλησης φανερώνει μια πρόθεση να το «ρίξουν», να το απομακρύνουν από μια συμφωνία κυρίων στην οποία θα συναινούσε εύκολα με κάποια ανταλλάγματα, π.χ. κάποιες ώρες στην τηλεόραση —άλλωστε η αισθητική των πόλεων του υπαρκτού σοσιαλισμού δεν αφήνει κανένα περιθώριο αμφιβολίας— για τους περίεργους χώρους των εξωκοινοβουλευτικών αριστερών, αυτόνομων κλπ. ή για κάποια συνδικάτα που ξεφεύγουν από τα πλαίσια του παιχνιδιού, η καταστολή είναι φανερά στραμένη στην πολιτική εξόντωση.

Μια αθώα επίκληση για μια νοικοκυρεμένη πόλη συνοδευμένη από συνεργεία καθαριότητας και γλάστρες στα μπαλκόνια είναι απ' ότι αποδείχτηκε πολύ κοντά σε έναν ιδιοτελή διωγμό της αφίσσας συνοδευμένο από ΜΑΤ και κλούβες.

Σ. Σταυρίδης

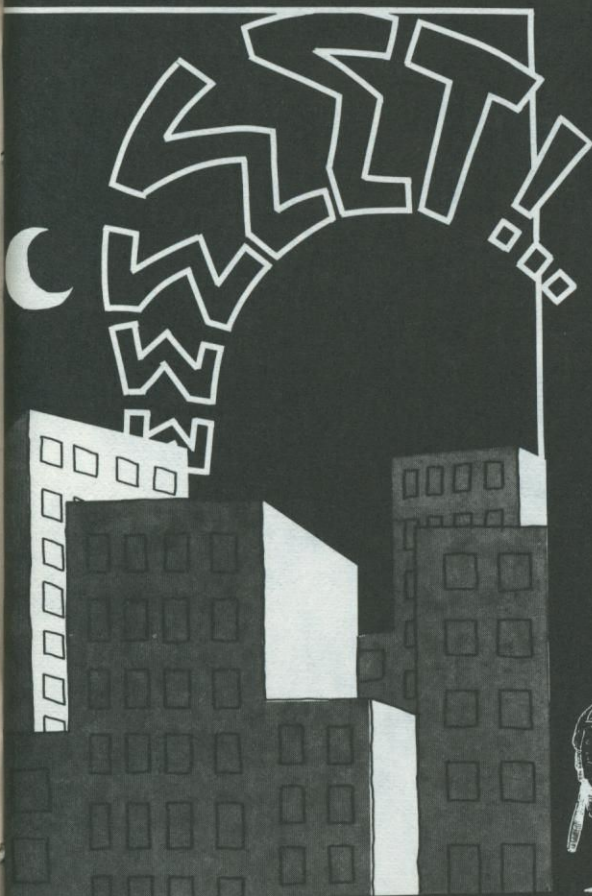
ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ «ΝΟΙΚΟΚΥΡΕΜΕΝΗΣ» ΠΟΛΗΣ ΕΙΝΑΙ ΕΦΙΑΛΤΗΣ

ΜΕ ΤΟ ΠΡΟΣΧΗΜΑ...

... ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΡΥΠΑΝΣΗΣ
Η ΑΦΙΣΣΑ ΣΕ ΚΑΡΑΝΤΙΝΑ

... ΤΗΣ ΗΘΙΚΗΣ ΡΥΠΑΝΣΗΣ
ΞΥΛΟ ΣΤΗ ΣΥΓΓΡΟΥ

... ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΡΥΠΑΝΣΗΣ
ΤΑ ΕΞΑΡΧΕΙΑ ΣΕ ΚΛΟΙΟ



Η ΤΑΞΗ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΑΡΕΤΗ ΕΙΝΑΙ ΑΛΛΟΘΙ ΚΑΤΑΣΤΟΛΗΣ

περιοδικό εφημερη πολη

ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ



Ένα καλοστημένο σκηνικό

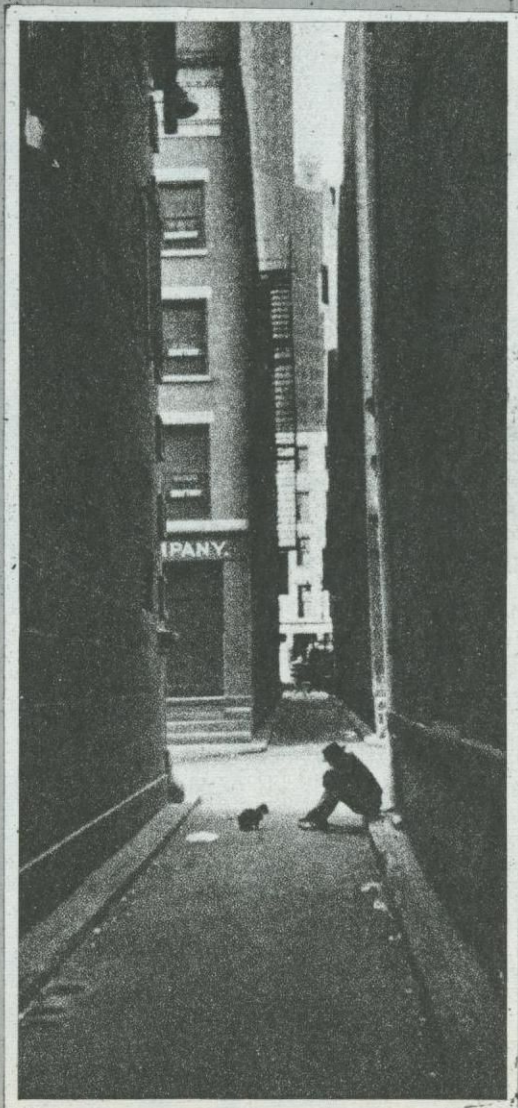
Φαίνεται ότι περνάμε μια περίοδο όπου διαμορφώνεται και συγκεκριμενοποιείται μια νέα ισορροπία στα κυρίαρχα πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς. Ένας νέος κοινωνικός συντηρητισμός, στηριγμένος στην πιο πλατειά αποδοχή, ξεπερνώντας διακρίσεις ανάμεσα σε πολιτικές αντιλήψεις «αριστερές» ή «δεξιές», στήνει με τον ιδιαίτερο τρόπο του, τον παθογόνο χώρο του «προβληματικού», του «μη ομαλού», του «αντικοινωνικού». Το όραμα, με μεγάλη ιστορία σειράς μεταμορφώσεων πίσω του, είναι ένα νέο νοικοκύρεμα, κάτι σαν ξεκαθάρισμα απ' τα ζιζάνια, κάτι σαν τακτοποίηση και αναμόρφωση, κάτι σαν ανασκουμπωμένη και αποφασιστική «νέα Ελλάδα». Οι αξίες του, έντονα μικροαστικές, συνδυάζουν μιαν ανώδυνη «αριστερή» ρητορική, απομεινάρι της νέας ιδεολογικής συγκυρίας μετά την μεταπολίτευση, με μια παραδοσιακή αναζήτηση για ασφάλεια, κοινωνική ειρήνη και προστατευμένη και διευρυμένη καταναλωτική δυνατότητα.

Το μοντέλο της αντικοινωνικότητας

Ήδη από τότε που ψηφίστηκε ο νέος αντιτρομοκρατικός νόμος... το '83, φάνηκε καθαρά πια η πρόθεση, να οριστεί ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο κοινωνικής συμπεριφοράς και ηθικής, που να κατευθύνει την κοινωνική συνείδηση προς την απολιτικοποίηση και την αδράνιση. Μέσα από μια διαδικασία συνεχούς κοινωνικού και ιδεολογικού κρατικού ελέγχου, (που πολλές φορές επικυρώνεται και με κάποιο νομικό πλαίσιο), οδηγούμαστε προς έναν νέο συντηρητισμό, που έχει στόχο να αναιρέσει όλα τα πιθανά εμπόδια και τις αντιστάσεις που θα μπορούσε να αναπτύξει ένας κοινωνικός χώρος απέναντι σε κάποιους μηχανισμούς αφομοίωσης. **Έτσι είναι αναγκαίο για την εξουσία, να καθορίσει την οριακή εκείνη ζώνη που διακρίνει το κοινωνικό, στο μέσα του και στο έξω του, το κοινωνικό σε συνάρτηση με το αντικοινωνικό.**

Πρέπει να υπάρξει ένα μοντέλο αντικοινωνικότητας, να αποκτήσει τους κώδικές του και να πάρει σάρκα και οστά, «υλοποιώντας» μιαν «αντικοινωνική πρακτική και συμπεριφορά». Ένα πρώτο πράγμα, λοιπόν, που πρέπει ν' αποσαφηνιστεί, είναι το περιεχόμενο αυτού του μοντέλου. Ποιες είναι δηλαδή εκείνες οι στάσεις και οι πρακτικές που θα 'πρεπε να θεωρούνται απορριπτές, όπως επίσης και ποιες είναι εκείνες, οι ιδεολογικές αποκλίσεις που πρέπει να προσωμιστούν το φορτίο του αποπροσανατολισμού και της εναντίωσης στην «τάξη» και την κυρίαρχη ηθική. (Ήδη αυτός ο νόμος δίνει μιαν ιδέα γι' αυτό, ορίζοντας μια περιοχή από τους «τσαντάκηδες» μέχρι διάφορα «τρομοκρατικά» στοιχεία, και μαλιστα προχωράει ακόμα παραπέρα, αντιμετωπίζοντάς τα με την ίδια μοίρα).

Το δεύτερο θέμα που τίθεται, είναι να βρεθεί ο κοινωνικός χώρος, στον οποίο να αποδοθεί η εικόνα αυτού του μοντέλου. Σ' αυτό το σημείο η εξουσία μοιάζει προσεκτική και με το δίκιο της. Αυτός ο



χώρος απαιτεί χειρισμούς, πολιτικούς και κοινωνικούς, πολύ λεπτούς και πρέπει να καλύπτει ορισμένες προϋποθέσεις, για να μπορεί να παίζει επάξια το ρόλο του. Πρέπει κατ' αρχήν να κινείται ήδη στα όρια της τρέχουσας κοινωνικής πρακτικής, άσχετα αν αυτά τα όρια ποικίλλουν από καιρό σε καιρό, ανάλογα με τη γενική κοινωνική κινητικότητα. Κι ακόμα δεν πρέπει να διαθέτει ένα συγκροτημένο πολιτικό λόγο, ώστε να μπορεί ν' αντιτάσσεται σ' αυτή τη διαδικασία μυθοποίησης που στρέφεται ενάντια στο πρόσωπο του... Ένας χώρος χωρίς κοινωνικές συνδέσεις, σε άμυνα ή σε απομόνωση, ένας χώρος χωρίς εναλλακτικότητα και χωρίς κοινωνική κατοχύρωση.

Απέναντι σ' αυτόν, η μυθοποιητική αυτή διαδικασία πρέπει να διακρίνει ακριβώς εκείνες τις αιχμές, που προβάλλονται μέσα από την ίδια του τη δραστηριότητα, πάνω στις οποίες εφαιπόμενη θ' αρχίσει να πλέκει τον μύθο της.

Αυτό πάντως σημαίνει πως, για να είναι αυτός ο χώρος «εκμεταλλεύσιμος», πρέπει από τη φύση του να εμπεριέχει κάποια δυναμική (και κάποια δυναμικότητα). Αυτός ακριβώς είναι και ο όρος που κάνει αυτό το παιχνίδι στοιχειωδώς επικίνδυνο για την εξουσία. Η δυναμική αυτή που αποτελεί όρο για την «διαστρέβλωση» περιέχει και τους κινδύνους της, μιας και πρέπει παράλληλα συνεχώς να αποδυναμώνεται. Εδώ έγκειται και η αναγκαιότητα του ελέγχου, ή πθανά και της καταστολής, ακριβώς για να περιορίζεται αυτή η κινητικότητα μέσα σε επιτρεπτά όρια.

Ο τόπος του μύθου

Ο κοινωνικός χώρος, που θα δραστηριοποιεί τελικά αυτό το μοντέλο της αντικοινωνικότητας, πρέπει να είναι ορατός και να λειτουργεί, γιατί αυτός είναι ο ρόλος του. Για τον λόγο αυτό, πρέπει να διαθέτει ένα τόπο, ένα «πεδίο δράσης», που στο πρόσωπό του να ταυτοποιείται αυτή η αντικοινωνική συμπεριφορά, ένα τόπο-σημείο, που να τον χαρακτηρίζει και να τον οριοθετεί. Αυτός ο τόπος άρα, αποδίδεται αναγκαστικά σ' αυτό το συμβολικό επίπεδο, παρ' όλο που μπορεί σ' ένα δεύτερο επίπεδο να διεκδικείται πίσω (έλεγχος, καταστολή).

Ο κοινωνικός αυτός χώρος «του περιθωρίου» δεν έχει νόημα να διαθέτει ένα τόπο αποκλειστικό και άρα και συνεχή. Ίσα-ίσα πρέπει να αναμιγνύεται με την κοινωνική μάζα για να μπορεί και να ευθυγραμμίζεται με την ρευστότητά της, υποδείχνοντάς της συνέχεια τα όριά της. Ένας πλήρης διαχωρισμός του κοινωνικού μέσα και έξω μ' αυτή την έννοια, θα ήταν πολύ πιο ανελαστικός, οπότε και λιγότερο χρήσιμος. Η δραστηριότητα του περιθωρίου πρέπει να είναι ευκαιριακή, αποσπασματική και ασυνεχής, δεν είναι χρήσιμη τόσο η εξάρθρωσή του (κάτι που ίσως κάποια στιγμή να χρειαστεί), όσο κυρίως η ελεγχόμενη συντήρησή του. Έτσι το περιθώριο δεν χρειάζεται ένα τόπο-γκέττο, που θα προκαλούσε για την πολιορκία του και την καταστροφή του. Χρειάζεται έναν ζωντανό και ανομοιογενή κοινωνι-



κό χώρο, που μέσα του να δρα, γιατί, αν αυτός ο μύθος έχει στηθεί καλά στα πόδια του, αυτός είναι ο χώρος που θα πρέπει να τον ξεβράσει· όλη αυτή η κοινωνική μάζα που βαδίζει πρὸς μια όλο και μεγαλύτερη συντηρητικότητα, κι όχι κάποια κακιά εκτελεστική εξουσία· όλος αυτός ο χώρος που έχει χωνέψει για τα καλά το παραμύθι της ησυχίας, της τάξης και της ασφάλειας...

Για παράδειγμα, το πιο πρόχειρο και ίσως το πιο ενδεικτικό. **Τα Εξάρχεια:** ένας τόπος, που στο πρόσωπό του συνοψίζεται άρτιο το μοντέλο της αντικοινωνικότητας. Ένας τόπος, «εστία» του περιθωρίου, κάθε λογής περιθωρίου· αναρχικοί, αναρχραυτόνομοι, αριστεριστές, ναρκομανείς, πανκς, ομοφυλόφιλοι, αλκοολικοί, μικροκλεφτρόνια, αργόσχολοι και χαραιοφάδες...

Και η «διακριτική παρακολούθηση» και οι εκκαθαρίσεις: Πρώτα και κύρια καταδείχνουν τον χώρο σαν προβληματικό και επικίνδυνο και εκ των υστέρων μόνο σημαίνουν την πρόθεση για «τάξη» και ησυχία.



Στα Εξάρχεια υπήρχαν πολλές προϋποθέσεις για να αποκτήσει υλική υπόσταση —την πιο πλήρη και πιο πειστική του— αυτό το μοντέλο αντικοινωνικότητας. Από την μεταπολίτευση και δώθε στέκι της νεολαίας κοντά στο Πολυτεχνείο, κέντρο πολιτικοποίησης και αμφισβήτησης κατά καιρούς, με τα μπαρ που πάνω τους αποτυπώθηκαν όλες οι διακυμάνσεις της κοινωνικής ζωής των νέων θαμώνων τους, με την πλατεία συμβολικό και ουσιαστικό κέντρο της περιοχής, με τους περιέργους τύπους, τα πηγαδάκια και τις «ύποπτες διακινήσεις».

Κάπως έτσι η συνοικία έγινε ύποπτη αναταραχής κάθε είδους και το βλέμμα της επιτήρησης στράφηκε με ιδιαίτερη οξύτητα πάνω της (μια ενδεικτική κίνηση είναι και η μεταφορά του Ε' Αστυνομικού τμήματος από την Αλεξάνδρας κοντά στο κέντρο της περιοχής).

Όμως παρ' όλο που υπάρχει η υλική βάση γι' αυτή την εικόνα των Εξαρχείων, εικόνα που εκπέμπεται με την πρώτη αφορμή από όλο το εύρος του τύπου, είναι μια εικόνα μαστορεμένη και ιδιοτελής. **Το κράτος προσπαθεί να χωροθετήσει εδώ ένα κοινωνικό παράδειγμα προς αποφυγήν συμπυκνώνοντάς το συμβολικά. Έχει επιλέξει ένα τόπο έκθεσης και αντίστοιχα παραδειγματικής καταστολής μιας μερίδας της νεολαίας «παραστρατημένης» και «επικίνδυνης».**

Στα Εξάρχεια, η συντριπτική πλειοψηφία των κατοίκων έχει τη χαρακτηριστική συμπεριφορά των μικροαστικών στρωμάτων της Αθήνας. Το όνειρο

A black and white photograph of two young women sitting on a wooden bench outdoors. The woman on the left is wearing a dark dress and high heels, and the woman on the right is wearing a dark top and shorts. They are both looking towards the right. The background shows trees and a building.

ΕΞΑΡΧΕΙΑ

ΓΙΑ ΤΡΙΤΗ κατά σειρά... νύχτα, το Ιαββατοβράδυ, η Αστυνομία πραγματοποίησε ειδική επι-
δραση στα Εξάρχεια.

ΕΞΑΡΧΕΙΑ

Πολύτιμοι οι
αποκαταστάσεις
στην ΕΡΕΒΑΝ
που οφείλονται
στην ΕΡΕΒΑΝ
που οφείλονται
στην ΕΡΕΒΑΝ



ΣΕ

ΚΛΟΙΟ

[illegible]

Έτσι, καθώς στήνεται μια διαδικασία συμβολοποίησης των Εξαρχείων, στα τέλη του '84, το κράτος —με την αστυνομία, τους νόμους και τον τύπο— πραγματοποιεί ένα θεαματικό βήμα προς την ολοκλήρωση αυτής της μυθολογικής εικόνας των Εξαρχείων: κάμποσες δεκάδες κλούβες περικυκλώνουν την περιοχή και μ' αυτό τον τρόπο την οριοθετούν κατηγορηματικά σαν «ανθυγιεινή» ζώνη, ενώ μερικές εκατοντάδες αστυνομικοί, όλων των ειδών, αναλαμβάνουν την «αποκατάσταση της τάξης».

Αυτό το τελευταίο (ως τώρα) βήμα συντίθεται στην ουσία από δυο κινήσεις. Από την μια, η παρουσία της αστυνομίας και η οριοθέτηση της περιοχής είναι η πιο επίσημη και περίτρανη «αναγνώριση» των Εξαρχείων σαν «τρύπας» στην ηθική της πόλης, και από την άλλη η ίδια παρουσία αναλαμβάνει την εκκαθάριση, και την επαναφορά της «αρετής». Αυτές οι δυο κινήσεις αποτελούν ουσιαστικά έναν ενιαίο χειρισμό του κράτους: ωστόσο, ένας προσωρινός διαχωρισμός τους είναι αρκετά αποκαλυπτικός για τους μηχανισμούς της σύγχρονης ηθικής, της μυθολογίας και της παθολογίας της αστικής (urbaine και bourgeoise) πραγματικότητας.

Πράγματι, αυτές οι μετωπικές επιθέσεις συσπείρωσαν στην περιοχή ένα κόσμο διάσπαρτο, με στέκια και παρέες από άλλες συνοικίες, έναν κόσμο που δεν είχε στο σύνολό του πρακτική σχέση με την πλατεία.* Ή για να το πούμε αλλιώς **αν ο κοινωνικός ριζοσπαστισμός ενός κομματιού της νεολαίας αποτελεί πρόκληση και κίνδυνο για την κυρίαρχη ηθική, κι αν αυτός ο κίνδυνος γίνεται μεγαλύτερος εφ' όσον οι αντικοινωνικές συμπεριφορές είναι διάσπαρτες στην πόλη, είναι καιρός ν' αναπτυχθεί κατ' αρχήν ένας μηχανισμός περιορισμού:** Και περιορισμός στην περίπτωση μας σημαίνει και χωρο-τακτικός ορισμός. Έτσι η «επιχείρηση Εξάρχεια» αποτελεί μια απόπειρα χωροθέτησης των «παθολογικών» και αντικοινωνικών συμπεριφορών, μια προσπάθεια συν-κέντρωσής τους.



* Αν' αυτή την άποψη, η επιχείρηση αρετή πραγματοποιήσε στην πράξη την ισοδυναμία: Εξάρχεια = μητρόπολη των «αντικοινωνικών στοιχείων» και απόδειξε εκ των υστέρων πως τα Εξάρχεια δεν είναι κάποια τυχαία περιοχή, αλλά ο ομφαλός της απανταχού «αναρχίας». Όχι μόνο ο πρότερος βίος των Εξαρχείων, αλλά κυρίως η ένταση και η έκταση της αντίστασης κατά της αστυνομίας, απόδειξαν το επικίνδυνο της περιοχής.

Αγρία νύχτα στα Εξάρχεια



ΘΥΜΑΣΑΙ; ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΑΡΕΤΗ
 ΉΤΑΝ ΑΔΥΝΑΤΟΝ ΝΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕΙΣ
 ΕΔΩ ΣΤΑ ΕΞΑΡΧΕΙΑ !..

Γ. ΚΑΛΑΙΤΖΗΣ



Κι αυτή η χειρονομία που **τοποθετεί** το αντικειμενικό, δεν είναι καθόλου άσχετη από μια γενική μυθολογία της σύγχρονης πόλης — μια μυθολογία που βασίζει την ενότητα και την αντίληψη της πόλης πάνω στην κεντρικότητα και τις ιεραρχήσεις. Μια τέτοια αντίληψη δεν μπορεί να περιλάβει φαινόμενα εξ ορισμού απείθαρχα, όχι μόνο με όρους κοινωνικής συμπεριφοράς αλλά και τοπικότητας — προτιμάει να πλάσει ένα **κέντρο** της αναρχίας. Είναι η αρχή του ίδιου αστικού (urbaine) μύθου που εντάσσει την υγιή πόλη γύρω από το εμπορικό, ιστορικό, ή διοικητικό της κέντρο — ανάλογα και η παθολογική πόλη οφείλει να έχει κάποιο παθογόνο κέντρο (χτες κέντρο διακίνησης ναρκωτικών, σήμερα κέντρο κοινωνικής και πολιτικής αληθείας).

Βέβαια αν το θέαμα στήνεται έτσι στα Εξάρχεια, η πράξη δεν τελειώνει εδώ: η επίθεση της αστυνομίας, σαν απάντηση του κράτους στον μύθο που το ίδιο στήνει, είναι αρκετά διδακτική. Τα Εξάρχεια χρησιμοποιούνται σαν πρόσχημα καταστολής, που φυσικά δεν πρόκειται να περιοριστεί μονάχα εκεί. Αντίθετα, το κράτος, δείχνοντας πως είναι ικανό να αναμετρηθεί με το «κέντρο», χρησιμοποιεί τα Εξάρχεια με τρόπο παραδειγματικό. Στην ουσία γνωρίζει πως δεν πρόκειται να κριθεί εκεί το μέλλον της αντικοινωνικότητας: του είναι ωστόσο αρκετό να συντηρεί στο επίπεδο του μύθου αυτή την κεντρικότητα, ώστε να μπορεί να την χειρίζεται στη συνέχεια, είτε σαν θέαμα, είτε σαν παράδειγμα. Και στις δυο περιπτώσεις οι μηχανισμοί της ηθικής και της μυθικής θέσμισης της πόλης, όπως και του μέσα σ' αυτήν ελέγχου, εμφανίζονται δικαιωμένοι στη συνείδηση της κοινής γνώμης.



□ ΤΟ ΒΗΜΑ
 7 Οκτωβρίου 1984

Επιχείρηση Εξάρχεια: πώς και γιατί επενέβη η αστυνομία στην πλατεία της αναρχίας

Απόδραση στο άβατο των περιθωριακών

Αν τα πράγματα είναι όπως τα περιγράψαμε ως εδώ, ο απεγκλωβισμός από μια διαχειρίσιμη αντιπαλότητα, που μπορεί να διαμορφώσει ίσως περισσότερους κινδύνους για την σημερινή ισορροπία δυνάμεων, είναι το να εμφανίζονται κάποιες αυθόρμητες ή οργανωμένες, εκρηκτικές ή παραδειγματικές, υποκειμενικές ή πολιτικά συνειδητές πράξεις αντίστασης ή διεκδίκησης, σ' όλο το φάσμα των συνοικιών της πόλης. Αν μια νεολαία, βιώνοντας τα αδιέξοδα των μεταπολιτευτικών ισορροπιών και των κίβδηλων διακηρύξεων που ανέλαβαν να τις υπερασπιστούν, εξεγείρεται ενάντια στην μιζέρια της εργασίας ή της ανεργίας, στον καταναγκασμό του σχολείου-στρατών, ή στην λεηλασία του ελεύθερου χρόνου της, πρέπει οι πράξεις της να μπορέσουν να αποκτήσουν την βαρύτητα ενός κοινωνικού γεγονότος. Η αντιμετώπιση τέτοιων κινήσεων με μεθόδους καταστολής, δεν μπορεί παρά να ευαισθητοποιεί συνειδήσεις και να επηρεάζει τις διαθέσεις της κοινής γνώμης. Τη δυναμική αυτού του κοινωνικού φαινομένου συνειδητά επιχειρεί να κρύψει και να πλαστογραφήσει η διαχείριση του μύθου Εξάρχεια από τους κρατούντες.

Μ. Κοπανάρη Σ. Σταυρίδης Γ. Αναγνωστόπουλος

Δημόσιοι χώροι της "εκτελεστικής" εξουσίας

Σε μια εποχή που το κράτος εκσυγχρονίζεται και επεκτείνεται, σε μια εποχή που το «κρατικό» απαλλοτριώνει όλο και περισσότερο το «δημόσιο», σε μια εποχή τέλος που το «κρατώ» σαν συνώνυμο του «ελέγχω» συμπυκνώνει και διαμορφώνει τους κανόνες διαχείρισης του κοινού λόγου και της κοινής συνείδησης, δεν θάταν καθόλου άκαιρο να διερευνήσουμε τους μηχανισμούς της πραγματικής και συμβολικής δράσης του κράτους πάνω στην πόλη, στην πόλη σαν κοινωνικό αλλά και υλικό πλαίσιο αναφοράς.

Μια τέτοια ανάλυση θα πρέπει να περιλαμβάνει τον προσδιορισμό της «τοπικότητας» όλων των διαχωρισμένων ή ενωμένων λειτουργιών του κράτους (χωρίς κάτι τέτοιο να προϋποθέτει μια πλήρη θεωρία «εδαφικότητας» της εξουσίας): λειτουργιών όπως η πολιτική, η νομοθεσία, η θρησκεία, η οικονομία, η αστυνόμευση... Σαν τοπικότητα αυτών των λειτουργιών εννοείται καταρχήν η παρουσία σημείων-κτηρίων μέσα στην πόλη που συμπυκνώνουν λειτουργικά και συμβολικά θεσμούς του κράτους: σαν τέτοια θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα κοινοβούλια, οι νομαρχίες, τα υπουργεία, τα δικαστήρια, οι τράπεζες, τα αστυνομικά κέντρα, τα νοσοκομεία — και σε σχέση με αυτά οι φυλακές, τα ψυχιατρεία, τα σχολεία, τα μουσεία, η οργανωμένη κατοικία κ.λπ.

Στα πλαίσια αυτής της ανάλυσης υπάρχουν δυο κεντρικοί άξονες διαφοράς. Ο ένας σχετίζεται με την αυξημένη ικανότητα και αποτελεσματικότητα του κράτους να επενδύει και να επεμβαίνει (με κάθε τρόπο) στην πόλη. Ο δεύτερος αφορά την μετατόπιση του «δημόσιου» προς το «κρατικό», το δημόσιο που λειτουργεί κυρίως σαν κρατικό σημείο. Αφορά με άλλα λόγια αυτό που αναφέρθηκε και στην αρχή, στην απαλλοτρίωση από το κράτος του «κοινού» τόπου μέσα στην πόλη.

Χωρίς να υποστηρίζω πως το κράτος σαν πλέγμα εξουσιών μέσα στην πόλη διαρθρώνεται μόνο (ή κυρίως) χάρις στα υλικά σημεία-εστίες-κτήρια, και χωρίς ακόμα να ισχύει πως τα κρατικά κτήρια εκπέμπουν μόνο «κρατικότητα», μπορούμε να παρατηρήσουμε πως αυτά τα σημεία-εστίες κρατικών υπηρεσιών διαμορφώνουν το πλέγμα της τοπικότητας του κράτους μέσα στην πόλη — μιας τοπικότητας που συμπληρώνει τις λειτουργίες των εξουσιών σε ιδεολογικό ή φανταστικό επίπεδο. Με κάποια έννοια αυτές οι τοπικότητες είναι η υλική υπόσταση των θεσμών, όπως για π.χ. το Δικαστήριο ή η Φυλακή είναι το ορατό-υλικό συμπλήρωμα του Νόμου.

Σαν παραδείγματα μιας πρώτης απόπειρας ανάλυσης θα χρησιμοποιήσω τρία συγκεκριμένα κτήρια από την Αθήνα: πρόκειται για το Μέγαρο της Ασφάλειας και το Θέμιδος Μέλαθρον της Λ. Αλεξάνδρας, και τα κτήρια της πρώην Ευελπίδων νυν Δικαστήρια.

Από την πρώτη ματιά διαπιστώνουμε πως και στις τρεις περιπτώσεις έχουμε το υλικό αποτέλεσμα του εκσυγχρονισμού της κρατικής μηχανής. Ενός εκσυγχρονισμού που κινείται σε δυο παράλληλα επίπεδα: αποτελεσματικότητα και απόδοση στην λειτουργία, διευρυμένη σήμανση μέσα στην πόλη.

Και τα δυο αυτά επίπεδα της «βελτίωσης» λειτουργούν συμπληρωματικά: οι όροι προβολής της κρατικής λειτουργίας-σημασίας είναι επίσης και όροι της αποτελεσματικότητας της — αυτό ισχύει για λειτουργίες «επιβολής» και «απαγόρευσης» που πρέπει να είναι ορατές, όπως η αστυνόμευση και η δικαιοσύνη.



Το διαμάντι της Ελληνικής Αστυνομίας: κόστος 1,8 δισ. Το οικόπεδο είναι δώρο του χουντικού δημάρχου Ρίτσου — το κτίσιμο άρχισε το '75. Στους 7ο και 12 όροφο διαθέτει κρατητήρια κάθε είδους: από μεγάλες αίθουσες για μαζικές συλλήψεις μέχρι ειδικά απομονωτήρια με τείχους επενδυμένους με καουτσούκ για τους «ζόρικούς». Ακόμα πλήρως εξοπλισμένα εργαστήρια, και το «κέντρο επιχειρήσεων», την καρδιά της παρακολούθησης. Στο 3ο υπόγειο υπάρχει ειδικό καταφύγιο Αεράμυνας με αίθουσα επιχειρήσεων, κρεβάτια κλπ, για «δύσκολες ώρες». Ακόμα σχεδιάζεται ελικοδρόμιο στην ταράτσα. Τέλος η κατασκευή έχει γίνει χωρίς εσωτερικά στηρίγματα, ώστε να προκύπτει ένα μέγιστο πολυπλοκότητας στην εσωτερική διαρρύθμιση: ένας λαβύρινθος μόνο για μυημένους.

Το μέγαρο της Ασφάλειας είναι απ' αυτήν την άποψη ιδιαίτερα χαρακτηριστική περίπτωση. Σαν μηχανισμός η Αστυνομία μοιάζει μόλις τα τελευταία χρόνια να συνέχεται από τα υπολλείματα καχυποψίας που της άφησε το διάστημα από τον εμφύλιο ως την χούντα στις σχέσεις της με τους πολίτες. Αν μέχρι πριν λίγο εμφανιζόταν σαν το μακρύ χέρι κάποιας δεξιάς πολιτικής, σήμερα η αστυνομία μοιάζει να απο-πολιτικοποιείται και να τίθεται στις υπηρεσίες του κράτους.

Οι προσπάθειες λοιπόν «αναβάπτισης» και «εξανθρωπισμού» αρχίζουν από λεπτομέρειες όπως η στολή των αστυνομικών: μέσα από διαδοχικές μεταμφισεις φτάνουν ως τον ουρανοξύστη της Αλεξάνδρας. Ουρανοξύστης;

Ναι ουρανοξύστης της καταστολής — γιατί το έργο του «καταστέλνει» έχει γίνει πια πολύπλοκο και τεράστιο. Το μέγεθος του κτηρίου, η επιφάνεια, ο όγκος του, σε τελευταία ανάλυση αποδεικνύουν το βάρος της λειτουργίας που στεγάζει — το βάρος της και στο θεσμικό και στο συμβολικό επίπεδο. Το ύψος αποδεικνύει την έκταση — την λειτουργική διάσταση των υπηρεσιών ασφαλείας. Και τα δυο μαζί χαρακτηρίζουν το κέντρο — το κέντρο της αστυνόμευσης, την ισχύ εν τη οργανώσει... Εκεί άλλωστε στο κέντρο του «κέντρου» θα βρίσκονται οι οθόνες, οι ασύρματοι και τα ηλεκτρονικά συστήματα παρακολούθησης και αρχειοθέτησης όλης της πόλης.

Εξάλλου η ενωμένη ελληνική αστυνομία πρέπει όχι μόνο να είναι οργανωμένη αλλά και να φαίνεται τέτοια — κι αν απ' αυτό τον εκσυγχρονισμό εξοπλισμό της ενδιαφέρεται να αναπτύξει έναν καινούριο μυστικισμό (δίπλα στον παλιό του «κελλιού») και ένα αντίστοιχο δέος, πρέπει να διαθέτει ένα «ιερό», ένα «άδυτο» της αστυνόμευσης, ένα επιτελικό κέντρο-αρχηγείο.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που το μετωπικό μέγαρο της καταστολής εμπνέει ήδη από έξω τον τρόμο, δεν είναι τυχαίο που στήνεται με τα στάνταρς μια κατ' εξοχήν φασιστικής αρχιτεκτονικής — η αποφασιστικότητα και η πυγμή των ενωμένων δυνάμεων ασφαλείας καθρεφτίζονται πρώτα και καλύτερα στα δήθεν αδιάφορα και δήθεν αθώα, υπερενισχυμένα κρύσταλλα-καθρέφτες της φάσας του πύργου ελέγχου — οι μέσα σας βλέπουν, εσείς δεν τους βλέπετε... Η καταστολή, για κείνους που πρόκειται να την ανάγουν σε τέχνη, είναι τελικά και θέμα ύφους!...

Το «Θέμιδος Μέλαθρον». Στεγάζει τον 'Αρειο Πάγο. Από πίσω θα φαχτεί το Εφετείο' όταν φυσικά τα οικονομικά του κράτους το επιτρέψουν. Πάντως η βιτρίνα (όνειρο του Καραμανλή) έχει σπηθεί. Μάρμαρο και γυαλί σε ένα στυλ Ελληνομοντέρνου Παρθενώνα. Η Δικαιοσύνη επιπλώνεται κι αυτή...



Στον 'Αρειο Πάγο επί της Αλεξάνδρας το εκπεμπόμενο «σήμα» θα μπορούσε ίσως να εντοπιστεί σε ένα μονάχα σημείο. Στην επιγραφή που τόσο σεμνά (όσο σεμνή είναι και η δικαστική εξουσία) περιγράφει πάνω στα λευκά μάρμαρα (τόσο λευκά όσο η άσπιλη συνείδηση του δικαστή) το τυφλό μεγαλείο της απονομής του δικαίου: Θέμιδος Μέλαθρον, που

πάει να πει μέγαρο της δικαιοσύνης. Μοιάζει αυτός ο τίτλος να απολαμβάνει για χάρη του κτηρίου όλον τον νάρκισσισμό του ελέγχου, από την Θεία δίκη μέχρι την ανθρωπινή: αν η δικαιοσύνη έχει έναν τόπο, ε, τότε τον έχει εδώ.

Και εδώ βέβαια μια ολοκληρωτική μνημειώδης συσκευασία έρχεται να προβάλλει ένα διόλου ανθρώπινο πρόσωπο. Αυτό που πρέπει να εκπέμψει ένα δικαστήριο είναι το μεγαλείο του — το μεγαλείο του δήμιου και του μάγου ταυτόχρονα. Και κείνο που πρέπει να κρύβει είναι όλες οι κοινωνικές και πολιτικές παράμετρες που το χαρακτηρίζουν. Το Μνημείο-Ανώτατο Δικαστήριο—Μεγαλείο «είναι» (θέλει να «είναι»), πέρα και πάνω απ' το χρόνο και την ιστορία, μαρμάρينو, κρυστάλλινο.

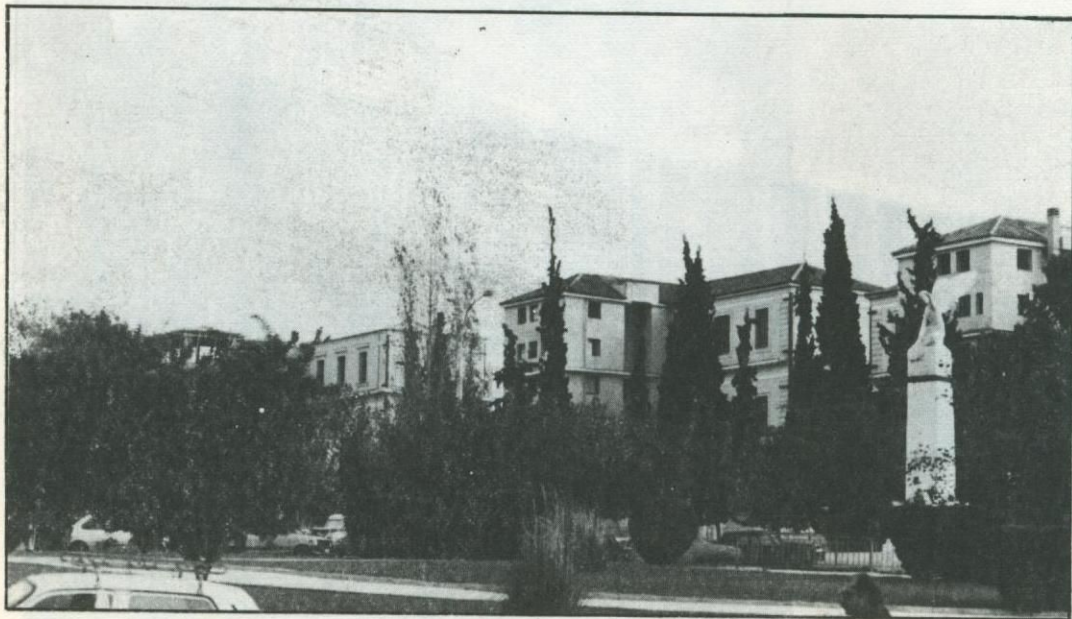
Έτσι λοιπόν, όπως και στην περίπτωση της Ευελπίδων η Δικαιοσύνη μας, φεύγοντας από το αχούρι της Σανταρόζα ανακτά το κύρος της και ακτινοβολεί αυτοπεποίθηση. Μια προσεγμένη συσκευασία δεν μπορεί παρά να περιέχει μια εξίσου προσεγμένη υπηρεσία. Στην Αλεξάνδρας νέο κτήριο, μοντέρνο ύφος — άρα νέα αντίληψη, μοντέρνοι καιροί για την δικαιοσύνη. Στην Ευελπίδων νεοκλασικά συντηρημένα κτήρια — άρα ανακαινισμένες υπηρεσίες, σεβασμός στο παρελθόν.

Φαίνεται πως η δικαιοσύνη (όπως άλλωστε και κάθε εξουσία) αποφάσισε πως το «περιτύλιγμα» είναι το ήμισυ του παντός — και δίκαια. Γιατί το να ολοκληρώνονται στα «φαινόμενα» τους, στους τρόπους εκφοράς δεν είναι πια για τις εξουσίες πειρασμός και πολυτέλεια — είναι ανάγκη.

Είδαμε με τρόπο οπωσδήποτε αποσπασματικό και μερικό, μια πρώτη σημασιοδοτική λειτουργία του κράτους μέσα στην πόλη. Το ότι οι εξουσίες σημασιοδοτούν (δηλαδή παράγουν νοήματα και άρα ιεραρχήσεις και προσανατολισμούς) μέσα στην πόλη, μοιάζει αναμφισβήτητο. (Το ίδιο φυσικά συμβαίνει και έξω από την πόλη). Ωστόσο οι σχέσεις κράτους και πόλης σ' αυτό το νοηματοδοτικό επίπεδο δεν είναι απλά «τεχνικές» — καθώς το κράτος προκύπτει (αλλά και παράγει) από το κοινωνικό είναι και φαίνεται μέσα στην πόλη, κάθε συμβολική δράση απ' όπου κι αν προέρχεται είναι κοινωνική, επικοινωνιακή λειτουργία. Έτσι εκείνο που μπορεί να προκύψει σαν κατ' αρχή συμπέρασμα είναι πως η εξουσία θεσμοποιείται και μέσα από συμβολικούς όρους — μοιάζει έτσι να στήνει έναν δεύτερο «όροφο» υπερ-παρουσίας μέσα στην πόλη.

Τα κτίρια της πρώην Ευελπίδων — μεταφέρθηκαν εδώ τα Δικαστήρια από την Σανταρόζα. Οι κάτοικοι απαιτούσαν να τους δοθούν τα κτίρια για πολιτιστικές χρήσεις — αλλά ποιος τους γαμή;... Τελευταία υποχώρηση του κράτους ήταν να τους δοθεί ένα (1) κτήριο μέσα στα Δικαστήρια. Φυσικά όπου μπορούμε να κάνουμε θεαματικές πεζοδρομήσεις θα τις κάνουμε, αλλά εδώ πρέπει να αξιοποιηθεί η περιοχή από τα δικαστήρια — ή μάλλον να αξιοποιηθούν τα δικαστήρια... Διάολε, κράτος δεν σημαίνει μόνο παροχές αλλά και σπερήσεις...

Γ. Αναγνωστόπουλος



Οι λέξεις στην ιστορία και την κριτική της αρχιτεκτονικής

"Le mot, aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle".

H. Bergson

Κριτικοί της ζωγραφικής, σημειολόγοι και μουσικολόγοι, σαν τον Michel Butor, τον Roland Barthes ή τον Alfred Einstein¹, έχουν κατά καιρούς τονίσει τη σπουδαιότητα των λεκτικών περιγραφών, των σχολίων και των αγορεύσεων γύρω από φαινόμενα όπως οι πίνακες, οι μόδες των γυναικείων φορεμάτων ή οι μουσικές συνθέσεις, τα οποία δεν έχουν καθόλου να κάνουν, φανερά και άμεσα τουλάχιστον, με λέξεις — με λογοτεχνία δηλαδή ή με ποίηση. Μια τέτοια οπτική, μια τέτοια προσέγγιση, θα μπορούσαν, πιστεύω, αν όχι δόκιμα οπωσδήποτε εύλογα, να μεταφερθούν και στα αρχιτεκτονικά φαινόμενα.

Αιώνες παραγωγής αρχιτεκτονικών έργων συμβαδίζουν με περιγραφές, παρομοιώσεις, διακηρύξεις, ύμνους ή κατακραυγές κ.ο.κ. Τα όσα λέγονται λοιπόν σχετικά με τα αρχιτεκτονικά έργα, **αφενός** δεν είναι τυχαία κι ανεξάρτητα από το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λέγονται **αφετέρου** δεν αφήνουν ανεπηρέαστα, να κτίζονται ακολουθώντας αποκλειστικά οπτικούς συνειρμούς ή τις φάσεις μιας καθαρά τεχνολογικής γενεαλογίας, τα όσα κτίζονται τυχαία τις **αναλογικές μεταφορές** π.χ. ο Scamozzi, ο Serlio ή ο Sir H. Wotton², παρομοιάζοντας τους δωρικούς κίονες με «εύρωστους άνδρες», τους ιωνικούς με «γαλήνιες δέσποινες» και τους

κορινθιακούς με «καταστόλιστες εταίρες» ή «ανήσυχες παρθένες»· όλος ο 16ος και ο 17ος αιώνες σκέπτονται με **αναλογίες** — τόσο σε θέματα επιστήμης όσο και τέχνης³. Ούτε αυτές οι «μεταφορές» παραβλέπονται, ή αφήνουν αδιάφορους τους κατασκευαστές, όταν οι επαύλεις του Palladio — λ.χ. η Villa Rotonda — μέσα στη γαλήνη της ρωμαϊκής υπαίθρου χρησιμοποιούν τον ιωνικό κίονα, και το Palagio Borghese — των Martino Longhi και Flaminio Ponzio — κατανέμει τους ρυθμούς των κίωνων στους τρεις ορόφους του κατά σειράν της «μεταφορικής» αντοχής τους: στο ισόγειο οι «εύρωστοι» δωρικοί, στον ψηλότερο όροφο οι «καταστόλιστοι» κορινθιακοί, κι ενδιάμεσα οι «γαλήνιοι» ιωνικοί).

Άρα, το λεκτικό φάσμα, το πλαίσιο της ορολογίας, τα είδη και τα «στυλ» των αγορεύσεων μέσα στα οποία διατυπώνονται οι απόψεις και οι εκτιμήσεις για τα διάφορα κτίσματα ή τα συστατικά τους στοιχεία, έχουν ένα χαρακτηριστικό που ανοίγεται ταυτοχρόνως σε δύο κατευθύνσεις: α) Να συνδέσει τα αρχιτεκτονήματα με τους γενικότερους τρόπους και τα σχήματα σκέψης, ή τις έξεις της ομιλίας στην εποχή όπου αυτά κτίζονται. β) Να εξηγήσει, κάτω από ένα ειδικό φως, τις επιλογές ρυθμών και υλικών, τις μορφές και τις τάσεις που ακολουθούν. Με μια πιο συνοπτική διατύπωση τα παραπάνω σημαίνουν ότι: **μια κριτική ιστο-**

ρία της αρχιτεκτονικής, δεν θα μπορούσε ν' αδιαφορεί για την ιστορία της κριτικής της.

Στο σύντομο πλαίσιο αυτής της εργασίας μόνον αδρομερώς μπορεί να δώσει κανείς ορισμένα παραδείγματα και σχόλια, με στόχο όχι να αναπτύξει θέσεις, αλλά ίσα-ίσα να τις «εικονογραφήσει».

Μέσα στον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα, όταν οι διανοητικοί ορίζοντες της Δύσης βρίθουν από συστηματικές ταξινομήσεις του φυσικού και του ζωικού βασιλείου (Buffon, Linnaeus, Darwin⁴ κ.α.), οι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί και τα στοιχεία τους κρίνονται επίσης σε όρους «εξέλιξης», «εκφυλισμού», «τετρατώνων διασταυρώσεων»⁵ κ.ο.κ., και «μεταλλάσσονται» αναλόγως.

Το Crystal Palace μπορεί να αποτελεί μορφολογική τομή για τα κατασκευαστικά τολμήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αλλά τόσο ο Joseph Paxton όσο και ο Hector Horeau (με τα σχέδια για την Exposition Mondiale του 1867) ή κι άλλοι σύγχρονοί τους ακόμη, κινούνται μέσα στα ήδη διατυπωμένα ιδεώδη περί «φωτεινότητας» και διανοητικής «διαύγειας», που οι Turgot, D'Allembert, Condorcet κλπ. είχαν προβάλει σε αντικατάσταση του χριστιανικού «καλού», και είχαν διακηρύξει πολύ πέρα από τα όρια του γαλλικού «διαφωτισμού».

Λέξεις επίσης, όρους κα διατυπώσεις που ανέπτυξαν και διέδωσαν η Βιολογία του Lamarck και η Ζωολογία του Cuvier (όπως «ιεράρχηση οργάνων», «συσχετισμός μορφών», «ζωϊκή δύναμη» κ.α.), τους βλέπουμε να μην επηρεάζουν μόνο τη φιλοσοφία του H. Bergson ή τη λογοτεχνία του H.G. Wells, μέσα στα τέλη του 19ου αιώνα με αρχές του 20ου. Οι αρχιτέκτονες επίσης μιλούν για «Organic Architecture» (Wright) ή «Architecture Vivante» (Perret), επαναλαμβάνουν αυτολεξεί τη θέση της υστερμινιστικής παλαιοντολογίας: «Form Follows Function» (Sullivan), και σκέπτονται τις αρχιτεκτονικές τους λύσεις σαν «συνεκτικά συσσωματώματα ατομικών κυττάρων», αθροιζόμενα μέσα σ' έναν συνολικό «λειτουργικό μηχανισμό» ο οποίος προς τα έξω «εκδηλώνει την πίεση των ζωτικών του δυνάμεων» (Sullivan)⁶. Δεν ισχυρίζομαι ότι αυτές οι λέξεις και αυτές οι εκφράσεις ευθύνονται αποκλειστικά για το Guaranty Building στο Buffalo π.χ. —έναν από τους πρώτους ουρανοξύστες του Sullivan στα 1894— ή για τα Prairie Houses του F.L. Wright κ.ο.κ. Σίγουρα πάντως η αποκλειστικότητα δεν ανήκει πουθενά, κι άρα ούτε στις βελτιώσεις μόνο των δομικών υλικών, στις εξελίξεις της τεχνικής, ή στις ανάγκες άμεσων ωφελειών του οικονομικού κεφαλαίου. Δομώντας τη σκέψη του αρχιτέκτονα, τουλάχιστον έμμεσα, οι λέξεις, δολούν και τους χειρισμούς του χώρου.

Η επιμονή τώρα στον όρο «λέξεις», αντί του «ιδεολογία», «habitus» ή «zeitgeist», που έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί επεξηγηματικά για διάφορα στυλ, ρυθμούς ή επιλογές στην αρχιτεκτονική, δεν είναι μια τυχαία επιλογή. Προφανώς το «πνεύμα της εποχής» ή «πνεύμα του καιρού», για όποιον βέβαια χρησιμοποιεί μια ιδεαλιστική ή ιστορικιστική προσέγγιση των πραγμάτων, όντας υπεύθυνο για τα ιδεώδη και τα σύμβολα, τα συναισθήματα και τις επιστημονικές έννοιες, τους συρμούς και τα λογοτεχνικά θέματα κάθε ιστορικής περιόδου, είναι εξίσου υπεύθυνο και για τις αρχιτεκτονικές μορφές που προκύπτουν μέσα στην ίδια



περίοδο. (Έτσι, αν υφίσταται μια γενική διανοητική ομοθυμία για την Ελλάδα του 5ου π.Χ. αιώνα, αυτή θα ευθύνεται και για την αρχιτεκτονική της Ακροπόλεως, ή αν κάτι αντίστοιχο μπορεί να διακριθεί για τη Δυτική Ευρώπη των αρχών του 20ου αιώνα, μέσα σ' αυτό θα πρέπει να ενταχθούν κι όλες οι διακηρύξεις του Adolf Loos π.χ. ενάντια στα στολίσματα, και οι μορφολογικές επιδιώξεις μιας απέρριχτης απλότητας στις περισσότερες κατασκευές της ίδιας περιόδου). Ανάλογα πλατείς κι ασυγκεκριμενοποιήτοι είναι και οι δεσμοί ανάμεσα σ' ό,τι ο Erwin Panofsky⁷ ονόμασε «habitus» για τη Μεσαιωνική κοινωνία του 13ου αιώνα και τον κλασσικό Γοτθικό ρυθμό, παρά τις μεθοδικές αναζητήσεις απ' την πλευρά του συγγραφέα για τις ειδικότερες επιδράσεις της Σχολαστικής φιλοσοφίας στη

διαμόρφωση των καθεδρικών της εποχής. Σήμερα τέλος, όπου ο όρος «ιδεολογία» έχει καταστεί ένα υπεργενικευμένο «passpartout», κανείς δεν θα πρόβαλλε αντιρρήσεις για τις σχέσεις ιδεολογίας και αρχιτεκτονικής. Αλλ' αυτές οι σχέσεις, όσο κι αν υπογραμμίζονται κατ' εξακολούθησιν, πολύ μικρή ευριστική αξία προσφέρουν στις ειδικότερες προσεγγίσεις των αρχιτεκτονικών μορφών.

Η επιμονή λοιπόν στις «λέξεις», εδώ, μπορεί να ανοίγεται στο επισφαλές, τουλάχιστον όμως κυνηγάει το πιο εξειδικευμένο και συγκεκριμένο μέσα από τα εν γένει παραδεκτά. Οποιαδήποτε ιδεολογία άλλωστε, όσο και κάθε σχηματοποίηση ενός «πνεύματος εποχής», μιας «διανοητικής έξεως» κ.ο.κ., δεν σημαίνουν παρά συστηματοποιημένη διανθρώπινη (κοινωνική) σκέψη· και

η σκέψη, ειδικότερα, λειτουργεί με λέξεις — ακριβώς όπως οι μηχανές εσωτερικής καύσεως λειτουργούν με αλληπάλληλες εκρήξεις.

Έχει λοιπόν περισσότερο ενδιαφέρον να δει κανείς λ.χ. το κτίριο της εφημερίδας Pravda των αδελφών Wesnin σχετιζόμενο με τον όρο «proun» του Lissitzky και το νόημα της λέξης «αλήθεια» στη Ρωσσία των πρώτων Σοβιέτ, παρά με μια γενική τάση ή ένα «habitus» εμπιστοσύνης στην πρόοδο των μηχανών και την εξέλιξη των παραγωγικών δυνάμεων, όπως το να δει τη σχέση των ροδόσχημων τρούλων των βυζαντινών ναών με τους ψαλμούς της εποχής περί του «Ρόδου των Ουρανών», ή την έμφαση για «ναόσχημες» Τράπεζες όσο η περιουσία χαρακτηριζόταν «ιερή», και για μια εκκλησιαστική αρχιτεκτονική που πήραν τα ανά τον κόσμο μουσεία ενόσω τα έργα τέχνης χαρακτηριζόντουσαν «δημιουργήματα» και η καλλιτεχνική δραστηριότητα «δημιουργία». (Πολύ εύλογα, πιστεύω, ένα πρόσφατο πνευματικό κέντρο και μουσείο όπως το Centre Pompidou επελέγη να κτιστεί με μορφή μεγάλου εργοστασίου, τώρα ακριβώς που η καλλιτεχνική δραστηριότητα καλύπτεται από τη λέξη «παραγωγή» και τα έργα τέχνης χαρακτη-

ρίζονται «προϊόντα»).

Αν τέλος, σ' αυτό το πλαίσιο, μια αναφορά στην ελληνική πραγματικότητα θα μπορούσε να βοηθήσει προς μια σαφέστερη κατανόηση αυτών των θέσεων, θα σημείωνα ότι όσο οι πρώτοι Έλληνες αρχιτέκτονες (Κλεάνθης, Ζάχος κ.α.) αναγνώριζαν τον κόσμο μέσα από τη γλώσσα του Περικλή Γιαννόπουλου π.χ. και εκφράσεις όπως: «λεπτοουργήματα εκπνέοντα αβράν ηδυπάθειαν», ή «πατίνα μιας ωραίας φθοράς», ή «πολυειδές γλυπτικόν και χροϊκόν κάλλος» κ.ο.κ., με τρόπους αντίστοιχους φρόντιζαν την αρμονία των όγκων, των υλικών και των χρωμάτων τους. Δεν υποστηρίζω ότι έτσι έκαμναν μια «καλή» αρχιτεκτονική, αλλ' ότι έκαμναν μιαν αρχιτεκτονική συνεπή με τους τρόπους της ομιλίας τους.

Μέσα στη σημερινή διγλωσσία ή, πιο σωστά, πολυγλωσσία (με: «πάσης φύσης», «από επιστημονικής άποψης», «στοχεύει», «το κάτι άλλο» και πλήθος παρόμοια) θα μπορούσε να πει κανείς πως αν όλα επιτρέπονται στον κτισμένο χώρο είναι γιατί, προηγουμένως ή εξίσου, όλα επιτρέπονται στη γλώσσα. Όταν ακούει ή διαβάσει κανείς έναν αρχιτέκτονα να περιγράφει κάποιο έργο του με φράσεις όπως: «Στο ισόγειο τοποθετείται η κύρια ζώ-

νη λειτουργίας της κατοικίας — με το καθιστικό, την κουζίνα, τη γωνιά φαγητού και την υπερυψωμένη τζακογωνιά — ενώ στο **ορθογωνικό πρίσμα** του ορόφου εντάσσονται τα υπνοδωμάτια με ανοίγματα **προς ανατολή και νοτιά**», έχει κάθε πιθανότητα να περιμένει μια αρχιτεκτονική μεικτή, με ευρωπαϊκίζοντα και λαϊκίζοντα στοιχεία. Και πάλι δεν λέω ότι θα πρόκειται κατά συνέπεια για μιαν άσχημη ή μιαν όμορφη αρχιτεκτονική. (Στό δεύτερο μισό του 19ου αιώνα οι εγγλέζοι Dilettanti, ο Soufflot κ.α., έφτιαξαν και καλή και κακή αρχιτεκτονική στο πλαίσιο της ελληνορωμαϊκής αναβίωσης. Αν δεν διανοήθηκαν πάντως να βάλουν χρώματα στις κατασκευές τους, δεν ήταν από άγνοια το ότι οι αρχαίοι χρωμάτιζαν τις δικές τους κατασκευές,⁸ αλλά γιατί, εμπνευσμένοι στην αρχαιολατρεία τους από τις λέξεις της Corinne — ηρωίδας μυθιστορημάτων της Mme de Staël — ή άλλες συναφείς διατυπώσεις των ιδεωδών τους, τα έβλεπαν όλα να ταιριάζουν καλύτερα μέσα σε μιαν άσπλη λευκότητα). Θέλω μόνο να πω ότι καθημερινά κινούμαστε και ζούμε μέσα σε μιαν αρχιτεκτονική αντάξια των λέξεων που έχουμε σε χρήση για να την εκτιμούμε, να την αξιολογούμε και να την προσδιορίζουμε.

Πέτρος Μαρτινίδης

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Προτού διατυπωθούν στο συγκεκριμένο κείμενο, οι θέσεις αυτής της εργασίας παρουσιάστηκαν ανάμεσα στις εισηγήσεις για τη Συζήτηση με θέμα «Ιστορία και Κριτική της Αρχιτεκτονικής», στις 5/11/1983, και στα πλαίσια της 1ης Έκθεσης Αρχιτεκτονικού Έργου, που διοργάνωσε ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης.

1. Πρβλ. χαρακτηριστικά για τη ζωγραφική το "Les Mots la Peinture" του M. Butor (ed. Skira 1969), και για τους λεκτικούς καθορισμούς στην εξέλιξη της γυναικείας μόδας το "Système de la mode" του R. Barthes (Seuil 1967).

2. Ειδικά του Scamozzi πρβλ. "Idea dell'Architettura Universale" (Venezia 1615) και για σχετικές παρατηρήσεις πάνω στους άλλους συγγραφείς πρβλ. του J. Summerson "The Classical Language of Architecture" (Thames and Hudson, London 1980).

3. Η οικονομική αξία λ.χ., γινόταν αντιληπτή μόνο σε αναλογία προς την ιδιοκτησία γης: η ιστορία αποκτούσε σημασία επίσης σε αναλογία προς τα θέματα των μυθολογικών αφηγήσεων: η συστηματική μελέτη των άστρων κινούνταν ακόμη αναλογικά προς τις διακρίσεις της αστρολογίας, κ.ο.κ.

4. Οι πιο σημαντικοί τίτλοι έργων αυτών των ερευνητών, είναι, αντίστοιχα: "Histoire Naturelle" (1749), "Species Plantarum" (1753), και "the Origin of Species" (1852).

5. Τέτοιους, κι άλλους παρόμοιους όρους συναντά κανείς κατ' εξοχήν στους: Michael Young "the Origin of Gothic Architecture" (1970), Raoul Rochette "Considérations sur la question de savoir s'il est convenable, au XIXe siècle, de bâtir en style gothique" (1810), κ.ά. Πρβλ. σχετικά σχόλια σε N. Pevsner "Some Architectural Writers of the Nineteenth Century" (Oxford University Press 1972).

6. Πρβλ. το "The Tall Office Building Artistically Considered" (1896) καθώς και το μεταγενέστερό του "Kindergarten Chats", με σχετικά σχόλια από τον Chr. Norberg-Schulz στο "La signification dans l'architecture occidentale" (éd. P. Mardaga, Bruxelles 1977).

7. Βλ. "Gothic Architecture and Scholasticism" (Latrobe, The Archabbey Press 1951).

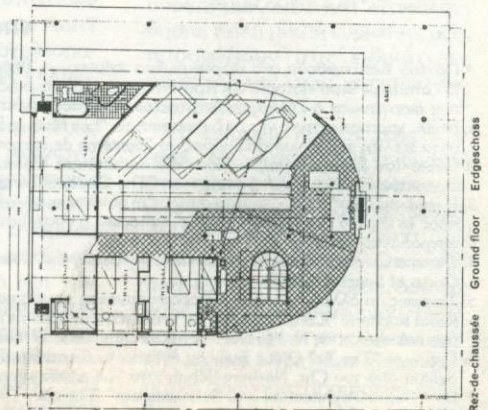
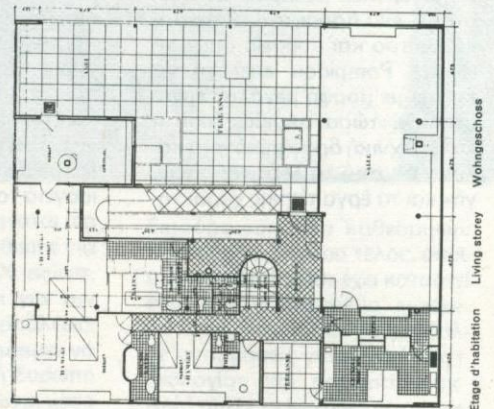
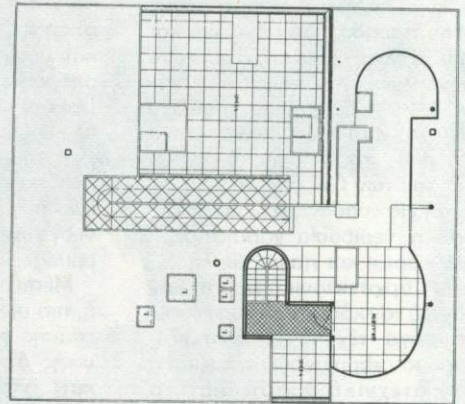
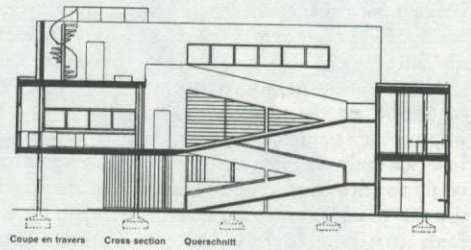
8. Κάτι τέτοιο είχε ρητά ξεκαθαριστεί από τον C. J. Hittorff ήδη στα 1829.

Villa Savoie-Poissy

Θα ασχοληθούμε με ένα οριακά νεοκλασσικό κτίριο που χρησιμοποιήθηκε πολεμικά ενάντια στην κλασσική του ιστορία. Στην ατυχή γραμμική αντίληψη της ιστορίας εμείς νομίζουμε ότι θα μπορούσε να τοποθετηθεί στη σειρά —όχι αξιολογικά μα παραδειγματικά— μετά τον ελληνικό κλασσικό ναό, τη villa Rotonda του Palladio, το εργοστάσιο τουρμπινών AEG του Behrens. Αν ονομάζαμε τη villa Savoie μεταμοντέρνο κτίριο δε θα 'πρεπε να κατηγορηθούμε για τη διατύπωση αντιϊστορικού παράδοξου. Είναι σκόπιμο η ερμηνεία ενός έργου να γίνεται ανεξάρτητα από τη σχεδιαστική πρόθεση, την προσωπική δηλαδή ερμηνεία του σχεδιαστή. Το έργο αποκομμένο από την πρόθεση δεν είναι φορέας του λόγου του δημιουργού ή της δημιουργού του κοινωνικής δύναμης. Έχει την ιδιότητα ταξιθεύοντας —ή αιωρούμενο— στην ιστορία να αντανακλά τις ερμηνείες και τα νοήματα που του προσδίδει κάθε διαφορετικό υποκείμενο. Με αυτή την έννοια αντιπαραβάλλουμε στην πιθανή ερμηνεία του σχεδιαστή ή της εποχής του κάποιου ηγεμονικού λόγου, τη δική μας ερμηνεία· κι οι δυο επιχειρούν να αντλήσουν την εγκυρότητά τους από το έργο με τον ίδιο τρόπο. Το έργο καθρεφτίζει, οι άνθρωποι ομιλούν και μετομιλούν. Να ένα παιχνίδι για την ιστορία!

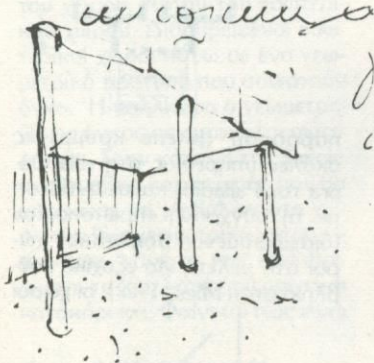
Η πολυλογία που θα ακολουθήσει είναι ερμηνευτική και, λιγότερο φανερά, κριτική — να που διαχωρίσαμε και τα αξεχώριστα. Είναι μια άσκηση που οριακά θα 'θελε να εγκαταλείψει το βαρκάκι του γραπτού λόγου και να μιλήσει με έναν ενδιάμεσο· ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό σχέδιο και την ομιλία. Την άλλη φορά...

La villa est entourée d'une ceinture de futaie The villa encircled by a belt of trees Die Villa im Grünen

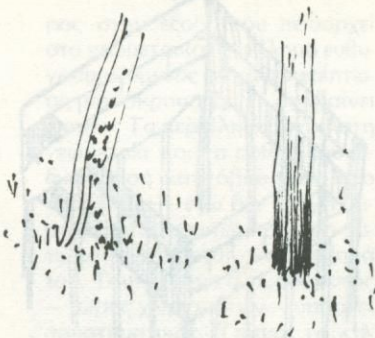


ΤΟ ΚΤΙΡΙΟ ΑΔΙΑΛΛΑΚΤΟ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΠΡΑΓΜΑ ΕΙΝΑΙ

Το σχεδιασμό και την κατασκευή απορρόφησε καθολικά το ενδιαφέρον για το κτίριο. Η παρουσία του στο ξέφωτο του δάσους δεν παρήγε κανένα ίχνος πάνω στη γη. Η χλόη σαν τον αέρα και το φως αφέθηκε να εισχωρεί κάτω από το σώμα του κτιρίου στην πυλωτή και φτάνει να ακουμπήσει στα όρια του εσωτερικού χώρου. Η κολώνα ακουμπά από τη χλόη και η πόρτα οδηγεί κατευθείαν σε αυτή. Με τον ίδιο τρόπο η χλόη σέρνεται (πετάμενη) ως το δάσος και κάθε κορμός ακουμπά από αυτήν. Το περιβάλλον στην εντελέχειά του και η περιχαράκωση του κτιρίου στη δική του φαίνεται να είναι πρόθεση του Le Corbusier. Λέει ο ίδιος: «Το γρασίδι είναι ένα όμορφο πράγμα όπως άλλωστε είναι και το δάσος θα επέμβουμε σ' αυτό κατά το ελάχιστο δυνατό και το σπίτι θα στέκεται στο γρασίδι σαν ένα αντικείμενο χωρίς να διασαλεύει το παραμικρό».

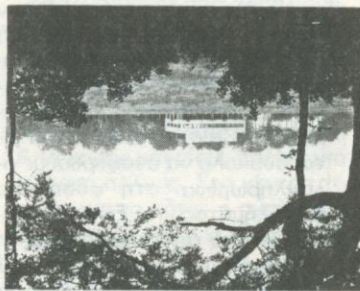


Ο κορμός του δέντρου και η κολώνα του κτιρίου μιλάνε για το πράγμα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Το δέντρο *δεντρώνεται* και το κτίριο *κτιριώνεται* κατά την χαϊντεγγερική έννοια της «πραγματικότητας του πράγματος». Έτσι το κτίριο δεν είναι κτισμένο αλλά κτιριωμένο και πολύ περισσότερο δεν είναι κτισμένο στην πλαγιά αλλά τοποθετημένο σ' αυτήν. Κι όταν κάτι τοποθετείται εδώ τοποθετείται κι εκεί. Οι πιθανές του μεταθέσεις είναι ενός αδιάφορου πράγματος που φέρει το νόημά του ούτως ή άλλως.



ως. Το κτίριο κτισμένο είναι η έκφραση ενός τόπου, μια ακίδα της γης, το κτίριο κτιριωμένο ταξιδεύει τρόπον τινά.

Οπουδήποτε και αν σταθεί κανείς έξω από το κτίριο συμμετέχει σ' αυτό με την ίδια ιδέα. Το κτίριο δεν έχει μπρος και πίσω, πρωτεύουσα και δευτερεύουσα όψη δεν αναφέρεται σε τόπους του τόπου και δε φαίνεται να είναι προσανατολισμένο. Ωστόσο οι αναφορές στο περιβάλλον όσο και αν ανασταλούν δεν αίρονται ολοκληρωτικά. Το ζήτημα του προσανατολισμού του κτιρίου είναι κάτι που δεν αμελείται στη σχεδιαστική πράξη. Το ενδιαφέρον είναι ότι ενώ οι εσωτερικοί χώροι διατάσσονται με ακρίβεια

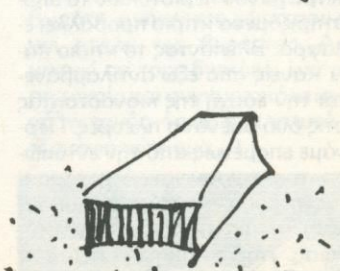


ως προς την πορεία του ήλιου, ο τρόπος συλλογής του φωτός εξωτερικά εμφανίζεται ενιαίος.

Ο τοίχος πέτασμα απορροφά τις εσωτερικές δυνάμεις ένταξης στο περιβάλλον διατηρώντας το αδιάφορο είναι του κτιρίου προς τον κόσμο. Από έξω λοιπόν, αυτό που αντιλαμβανόμαστε από το κτίριο στεκόμενοι στο βοριά είναι όμοιο με εκείνο του νότου και στεκόμενοι στο νοτιά ξέρουμε αυτό που είναι στο βοριά. Το πέραςμα από το αντιληπτό στο νοητό, από την οπτική εμπειρία στην εννόηση του πράγματος, με

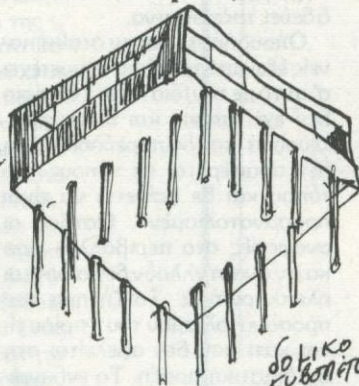
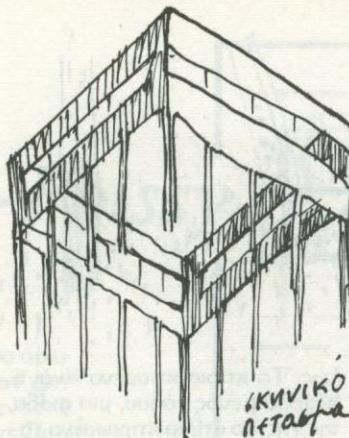
τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει στον κλασσικό ναό, είναι με την πλατωνική άποψη διαδικασία μέθεξης στην ιδέα του κτιρίου.

Η μετάβαση από το αντιληπτό στο νοητό που συμβαίνει ως δι' ανακλάσεως πάνω στις επιφάνειες τις κυβικής villa Savoie νομίζουμε ότι βάζει σε αντιπαράθεση την αρχιτεκτονική του όγκου (αντιληπτική) με την αρχιτεκτονική του πράγματος (εννιολογική). Με τη δύναμή της να συγκεντρώνει τον κόσμο μέσα της στέκεται πολεμικά απέναντι στον ορισμό της αρχιτεκτονικής ως παιγνιδιού των όγκων με το φως!



Η VILLA ΩΣ ΚΤΙΡΙΑΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΕΝΙΑΙΟΥ ΚΑΙ ΑΔΙΑΣΠΑΣΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

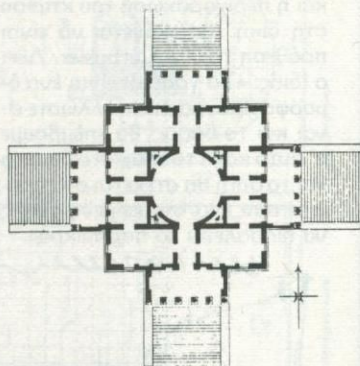
Πέρα από το κτίριο-πράγμα η Savoie αποκολλάται από το πρότυπο του κλασσικού ναού. Το κλασσικό περιστύλιο είναι ταυτόσημο με το βιωματικό είναι του κτιρίου μια και δεν αποκαλύπτεται ο σγκός, ενώ στη villa το περίβλημα εγκλείει το κτιριακό είναι που είναι με χωρίσματα ανάμεσα σ' ένα χώρο γινόμενο εσωτερικό και έναν που μένει εξωτερικός. Θα ήταν λάθος να



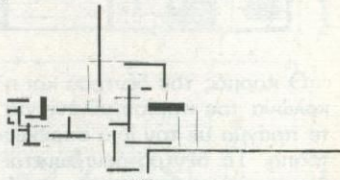
λοτε είναι ο εσωτερικός του σπιτιού χώρος άλλοτε ο υπαίθριος κι έτσι συχνά από τα ανοίγματα — χωρίς την υλική αυτή σκιά των τζαμιών— φαίνεται η εσωτερική όψη των αντίστοιχων ανοιγμάτων μιας άλλης παρείας του κτιρίου. Αν όμως δεν μιλήσουμε εκτενέστερα για τα ενδότερα είναι δύσκολο να αναφερθούμε ολοκληρωμένα στη φύση του περιβλήματος. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από την τόσο οδηγημένη άποψη ότι μια λειτουργία μπορεί μέσα από λογικές διαδικασίες να δώσει μορφή σε ένα χώρο κι ας θεωρήσουμε ότι ο Corbu με τον

Jeanneret δουλεύουν έτσι από μέσα προς τα έξω. Ξεκινάμε λοιπόν από ένα υπνοδωμάτιο με τα αντίστοιχες λειτουργίες σκεύη (κρεβάτι, ντουλάπια κλπ.) και τον απαραίτητο για το χώρο φωτισμό —που δίνει κάποια ανοίγματα— και κάποια σύνδεση με άλλες λειτουργίες —που δίνει πόρτες και περάσματα— και νά! η μορφή του υπνοδωματίου. Ανάλογα για ένα δεύτερο δωμάτιο, την τουαλέτα κλπ. Κανένα μορφολογικό ή κατασκευαστικό πρότυπο δεν ενοποιεί εκ των προτέρων τις επιμέρους λειτουργικές μορφές.

Παράγεται έτσι μια εναλλαγή χωρισμάτων και χώρων όπου σε μια περιπλάνηση αποκαλύπτονται όλες οι πλευρές της ζωής στα στοιχεία που κάνουν το χώρο. Σε αντίθεση με την κλασσική



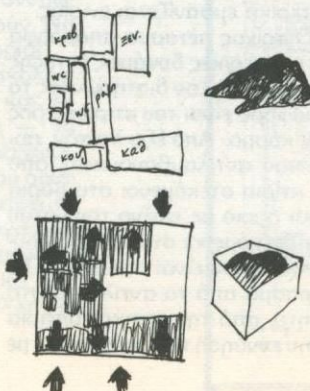
παράδοση (βλέπε κρυμμένες σκάλες υπηρεσίας στη villa Capra του Palladio) και σε αντίθεση με τη σύγχρονη «πρωτοπορία» (διαχωρισμένοι βοηθητικοί χώροι στη μελέτη για εξοχικό τούβλινο σπίτι Mies, 1922), οι χώροι



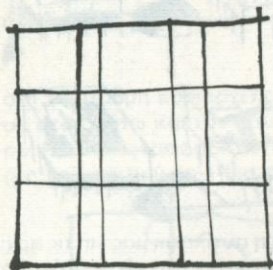
διατάσσονται μη ιεραρχικά κι αυτό που κάνει την οργάνωση να μην ακολουθεί τη λογική του λαβυρίνθου ανιεράρχων χώρων είναι η άμεση διεξοδικότητα των πορειών. Ξανακοιτάμε τώρα το κτίριο συνολικά: έχουμε ένα σχήμα εγκιβωτισμού του «λειτουργικού» χωρικού μορφώματος σε ένα γεωμετρικό σχεδόν τετράγωνο περίβλημα — εξωτερικό



υποστηρίζουμε ότι στη villa το περίβλημα είναι αυτόνομο αρχιτεκτονικό στοιχείο που οριοθετεί το μέσα από το έξω γιατί ταυτόχρονα είναι του κτιρίου όγκου και οργανικά αδιάσπαστο από τον εσωτερικό οργανισμό. Αυτό φαίνεται αν προσέξει κανείς τις κατόψεις: στις δύο πλευρές του τετράγωνου περιστύλιου το υποστηριζόμενο κτίριο προβάλλει ελαφρά. Βλέποντας το κτίριο πάλι κανείς από έξω αντιλαμβάνεται την εσοχή της κιονοστοιχίας στις δύο απέναντι πλευρές. Περνάμε επομένως από την εντύπωση του επιφανειακού πετάσματος σε δύο διαστάσεις (curtain wall) σε μια τρισδιάστατη εντύπωση. Από το σκηνικό-πέτασμα δηλαδή, στο δομικό κύβο-πέτασμα. Πίσω από το περίβλημα άλ-

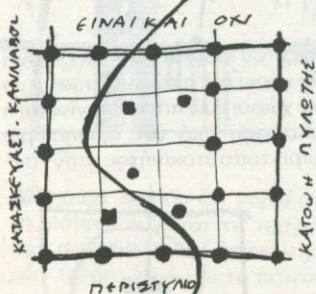


χωρικό μόρφωμα. Στη σύμπτωσή τους τα δυο, από έξω και από μέσα, παράγουν κάποιους χώρους εξωτερικούς του «λειτουργικού» μορφώματος και εσωτερικούς του γεωμετρικού που είναι και οι υπαίθριοι χώροι του κτίσματος. Ας θυμηθούμε τώρα σε αντιδιαστολή τις βίλλες του Palladio. Όλες είναι χτισμένες πάνω σε μια γεωμετρική μήτρα πρότυπο για την κάτοψη που τοιχο-



ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΜΗΤΡΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΒΙΛΛ ΤΩ ΡΑΛΛΑΔΙΟ

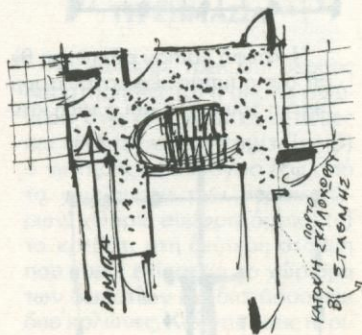
ποιείται σε διάφορες εκδοχές για να γίνει κτίριο. Από δομική άποψη το περίβλημα και τα εσωτερικά χωρίσματα είναι ομοιογενή. Επαναλαμβάνεται το γεωμετρικό σχήμα του ορθογωνίου σε μια ενιαία και αδιάσπαστη έκφραση του χώρου. Αυτήν του εσωτερικού χώρου. Διαρθρωμένοι εσωτερικοί χώροι πάνω σε ένα γεωμετρικό πρότυπο που συνιστούν όγκο. Ή καλλίτερα ο γεωμετρικώς όγκος σε ομοειδείς εσωτερικούς. Στην κάτοψη της Savoie ο κάρναβος κατασκευής που θα μπορούσε να επιβάλλει στο χώρο την ίδια γεωμετρική μήτρα — πρότυπο χάνεται και ξαναβρίσκεται το ίδιο κατά ορίζοντα και κατακόρυφα. Φαίνεται πως είναι



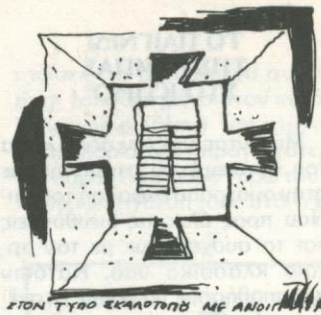
ελαστικός για να υπηρετήσει κάτι κυρίαρχο που είναι ο «λειτουργικών» χώρος. Αντίστροφα όμως βλέπουμε ότι ο «λειτουργικών» χώ-

ρος στην έξοδο του πειθαρχεί στο γεωμετρικό περίβλημα ευθυγραμμίζοντας σε κάθε περίπτωση πρόσκρουσης. Τι συμβαίνει λοιπόν; Το περίβλημα ισχύει στη γεωμετρία και το ρυθμό του — διατήρηση καννάβου μόνο στο περίβλημα — ενώ δεν εξαίρει σύστημα στον εσωτερικό χώρο ούτε και εντάσσεται στο σύστημά του. Ταυτόχρονα ο χώρος εντός — χώρος χωρισμάτων — υπάρχει ασυστηματικός. Τελικά, το κτίριο παρουσιάζεται με ιεραρχικό και μη συστηματικό κατά τρόπο ώστε αυτό που κυριαρχεί να είναι ο ενιαίος πρωτογενής χώρος και αυτό που κάνει τελικά η αρχιτεκτονική είναι παρεμβολές σ' αυτό το χώρο διαρκώς εφευρίσκοντας και εγκαταλείποντας τις αρχικές της προθέσεις.

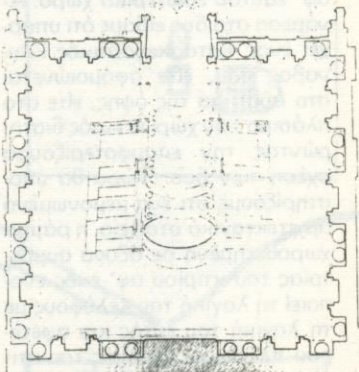
Κλείνοντας θα εξηγηθούμε για τη χρήση εισαγωγικών που συνοδεύει στο κείμενο τη λέξη λειτουργικός ή λειτουργών αρνούμενοι τον αρχικό ισχυρισμό ότι στη villa κανόνας σχεδιασμού είναι η μορφοποίηση της λειτουργίας. Ας πάρουμε για παράδειγμα το χώρο κινήσεων της δεύτερης στάθμης. Είναι ένας χώρος που απλώς διευθετεί κεντρικά τις κατακόρυφες και οριζόντιες κινήσεις; Δίνουμε απάντηση αρνητική ξεκινώντας από τη σχεδιασμένη μορφή και αντιμετωπίζοντάς την σε μια έξαρση τοπικότητας εντός, όπου: Από τη μια και την άλλη βεράντες και φως. Από μπρος και πίσω, πόρτες για χώρους άλλους. Στο κέντρο το πάνω και το κάτω: η σκάλα του κτιρίου κυρίαρχη, κι ο χώρος σα



τελικό πλάτωμα της ράμπας. Σε τυπολογική σύντηξη μιλιέται ως ο τόπος της σκάλας με τις πόρτες. Αντιπαραθέτουμε έτσι

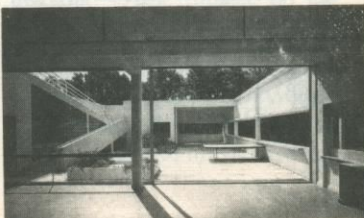


ΕΙΝΑΙ ΤΥΠΟ ΕΚΔΟΣΗΣ ΜΕ ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ



Michelangelo Biblioteca Laurentina. Φωτογραφία Κάτοψη

στην ερμηνεία του σχεδιασμού ως διαδικασίας εκπλήρωσης λειτουργικών απαιτήσεων την ερμηνεία του σχεδιασμού ως διαδικασίας σχηματισμού και διάρθρωσης τοπικότητας. Πιο κάτω θα δείξουμε πως στη villa Savoie οι τοπικότητες σχηματίζονται γύρω από αντικείμενα και το κτίριο θα αντιμετωπιστεί ως διατεταγμένες θέσεις αντικειμένων. Προς το παρόν επιμένουμε στη σύλληψη του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου ως τυχαίων (;) και παροδικών (;) εκφράσεων του ενιαίου και αδιάσπαστου χώρου. Αυτός που είναι στη βεράντα ανήκει στο χώρο που είναι εκείνος του δάσους. Μέσα στον ίδιο εμπράγματο χώρο, τον ουρανό. Ο άλλος που είναι μέσα σε κάποιο δωμάτιο ανήκει στο χώρο που είναι αυτός της βεράντας. Δεν μπορεί να τους διακόψει ένα τόσο τυχαίο και συγκυριακό κτιριακό γεγονός όπως ένα χτιστό ή τζαμένιο χωρίσμα.



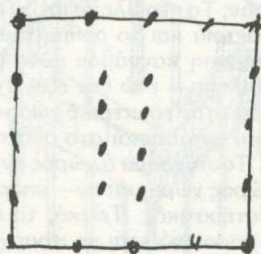
ΤΟ ΠΑΙΓΝΙΔΙ ΤΗΣ ΡΑΜΠΑΣ ΣΤΟ ΚΤΙΡΙΟ

Μιλώντας για την αδιαλλαξία του αντικειμένου στηριχτήκαμε στην ομότροπη έκφραση του κτιρίου προς όλες τις διευθύνσεις και το συσχετίσαμε με τον αρχαίο κλασικό ναό. Κατόπιν προσπαθήσαμε να δούμε τη σχέση ανάμεσα σε ένα φαινόμενο αφ' εαυτού κέλυφος και σε ένα αφ' εαυτού εσωτερικό χώρο. Ανάμεσα στα δυο είδαμε ότι υπάρχει ένας κατασκευαστικός κάνναβος που, είτε αφομοιώνεται στο σύστημα της όψης, είτε στο πλάσιμο των χώρων εντός διατηρώντας την επιμφοτερίζουσα σχέση των δυο. Τώρα θα υποστηρίξουμε ότι ένα μεμονωμένο αρχιτεκτονικό στοιχείο, η ράμπα χωροθετημένη σε άξονα συμμετρίας του κτιρίου αφ' ενός ενοποιεί τη λογική του κελύφους με τη λογική του εντός και αφετέρου πλάθει το γεγονός του κτιρίου — παίρνει και δίνει το νόημά του σε μια προτεινόμενη από αυτό κάθε φορά διάρκεια. Για το «γεγονός» όμως παρακάτω.

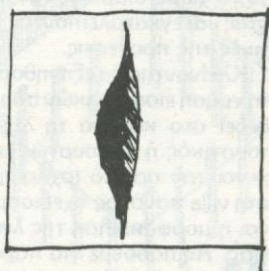
Κατ' αρχήν η δίδυμη παρουσία της ράμπας με τη σκάλα και στα τρία επίπεδα του κτιρίου και η έκβρασή τους στον ίδιο χώρο-κέντρο — πρέπει να πάρει μια «λειτουργική» εξήγηση: και επειδή η σκάλα είναι πιο εύχρηστη και σύνομη από τη ράμπα, παρουσιάζεται ένας λειτουργικός πλεονασμός και μάλιστα με πλεονάζον στοιχείο τη ράμπα. Οδηγούμαστε λοιπόν να αναζητήσουμε το νόημά της στο κτίριο από τη φτωχή λειτουργία πιο πέρα.

Το γεγονός ότι η ράμπα βρίσκεται πάνω στον άξονα συμμετρίας του γεωμετρήματος είναι κάτι που έχει φροντιστεί να μη γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στο χώρο είτε επειδή η ράμπα δε βγαίνει στις όψεις είτε επειδή συγχέεται με την μορφικά ασυστηματική χωροθέτηση των εσωτερικών στοιχείων του κτιρίου. Ωστόσο η θέση συμμετρίας της έχει ιδιαίτερη σημασία. Η τάξη καννάβου των κίωνων ενώ διασαλεύεται στο εσωτερικό του κτιρίου αποκαθίσταται όπως στο περίβλημα έτσι και γύρω από τη ράμπα. Πρέπει όμως να παρατη-

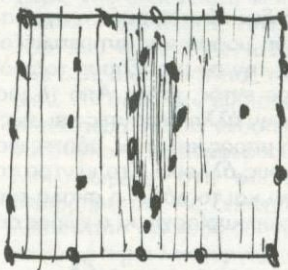
ρηθεί ότι για να υπάρχει η ράμπα, ο κάνναβος ο γενικός υποχωρεί και παρουσιάζεται ένας νέος ενδιάμεσος. Ερμηνεύοντας τον



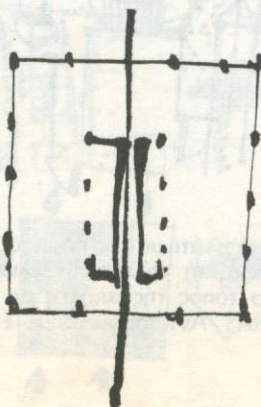
κάνναβο ανάμεσα στη ράμπα και το κτίριο: με κάποια δύναμη δική της ή της γης, η ράμπα «βγαίνει» κάνοντας τον κάνναβο



του κτιρίου να υποχωρήσει και να διασπαστεί και παράγεται κάποιος νέος προκειμένου να πάρει θέση η ράμπα μέσα σε αυτόν.



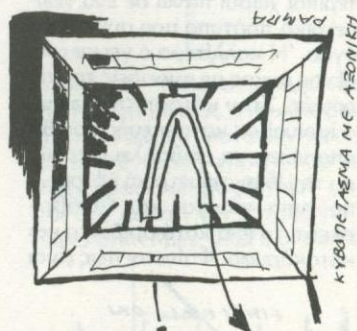
Η κρυφή λοιπόν σύμμετρη θέση της ράμπας μέσα στην ασυμμετρία του εντός και η τάξη καν-



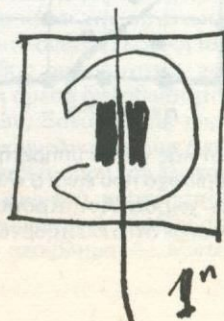
νάβου που παράγει γύρω της μέσα σε ένα διασαλεμένης τάξης κάνναβο, μας οδηγούν να τη θεωρήσουμε σαν το βασικό δομικό στοιχείο του κτιρίου στο χώρο εντός. Οι δε συμπτώσεις τάξης (άξονες, κάνναβος) οδηγούν στη θεώρηση της ράμπας απ' ευθείας ενταγμένης στο δομικό σύστημα του «δομικού κυβοπετάσματος».



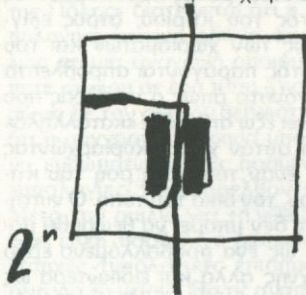
Έτσι η αντίληψή μας για τις αρχικές αρχιτεκτονικές οντότητες που συνιστούν το κτίριο υφίσταται την περιγραφόμενη από το σχεδίασμα εξέλιξη και μιλάμε για ένα τύπο κτιρίου με άξονα συμμετρίας κυβοπετάσματος και ράμπας. Κάνοντας την τυπολογίζουσα αυτή αναγωγή θυμίζουμε την αντίστοιχη για τον τόπο σκάλας με ανοίγματα στη β' στάση του κτιρίου. Η δομική σημασία της ράμπας βγαίνει ως κυριαρχία στο αντιληπτικό επίπε-



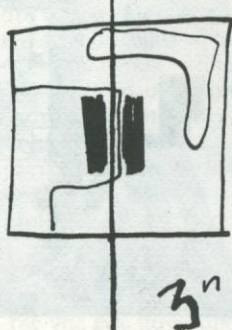
δο: Στον ισόγειο χώρο κυριαρχεί και γύρω της πλέουν αντικείμενα και χώροι ενώ πάνω της γίνεται η μετάβαση από τον ημιυπαίθριο χώρο του αυτοκινήτου στον εσω-



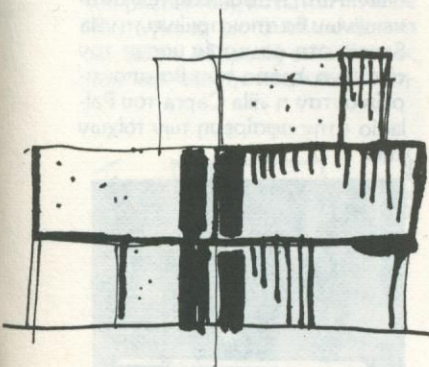
τερικό της εισόδου. Στη β' στάθμη κυριαρχεί ανάμεσα στη βεράντα και τον εσωτερικό χώρο ενώ



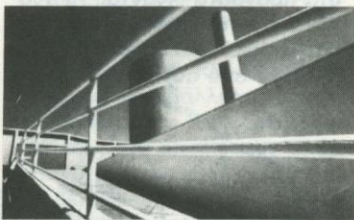
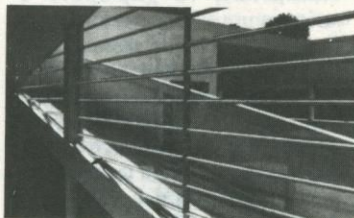
στη γ' στάθμη κυριαρχεί ανάμεσα στον κάτω και τον πάνω χώρο. Αυτά στις τρεις οριζόντιες τομές του σπιτιού την ίδια στιγμή



που στην κατακόρυφη αξονική τομή η μισή πρώτη ράμπα κυριαρχεί εν μέσω ενός μονόχωρου εσωτερικού και η δεύτερη μισή αφήνει το μισό χώρο εσωτερικό και τον άλλο μισό εξωτερικό.



Βλέπουμε λοιπόν ότι γύρω από τη ράμπα παίζεται το παιχνίδι των αρνητικών και θετικών χώρων (μέσα, έξω) και το παιχνίδι του πάνω και του κάτω του κτίριου. Με οποιοδήποτε τρόπο διατρέχοντας το κτίριο οι μεταλλαγές των κτιριακών καταστάσεων, το όριο όπου εκεί πάντα κάτι αρχίζει, είναι η ράμπα. Με το παι-



γνίδι πάνω στα όρια των διαφορετικών εκφράσεων του χώρου η ράμπα είναι αυτή που έχει τη δύναμη να κάνει το κτίριο μονόχωρο, δηλαδή να συμπυκνώνει την εμπειρία του κτίριου σε ένα συμπαγή νοητό χώρο. Να τώρα που έχουμε αρκετά στοιχεία συνηγορίας πάνω στον ισχυρισμό ότι και δεν είναι λειτουργικό όργανο το συγκεκριμένο στοιχείο αλλά και ότι αποκτά νόημα στο κτίριο (και το κτίριο δι' αυτού) με άλλο τρόπο, ως πυκνωτής των εμπειριών που προτείνει το κτίριο «αντικειμενικά».

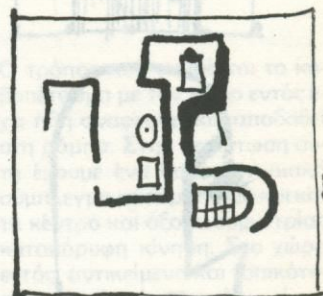
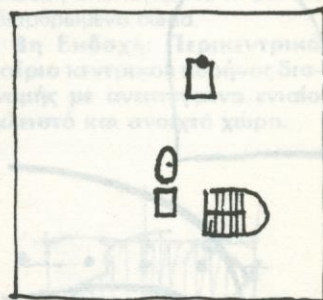
ΑΠΟ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΥ ΤΗ ΣΗΜΑΣΙΑ

Ας κάνουμε τρεις επι μέρους παρατηρήσεις (α) η σκάλα ελεύθερη στις δυο πρώτες στάθμες και περιτοιχισμένη στην τρίτη (β) ο νιπτήρας στο ισόγειο έξω από τα χωρίσματα των υγρών χώρων, χωρρίς συμφραζόμενα, (γ) το κρεβάτι στη δεύτερη στάθμη που γύρω ελίσσεται το χωρίσμα των δωματίων και διατάσσονται δυο κολώνες. Καί στις τρεις περι-

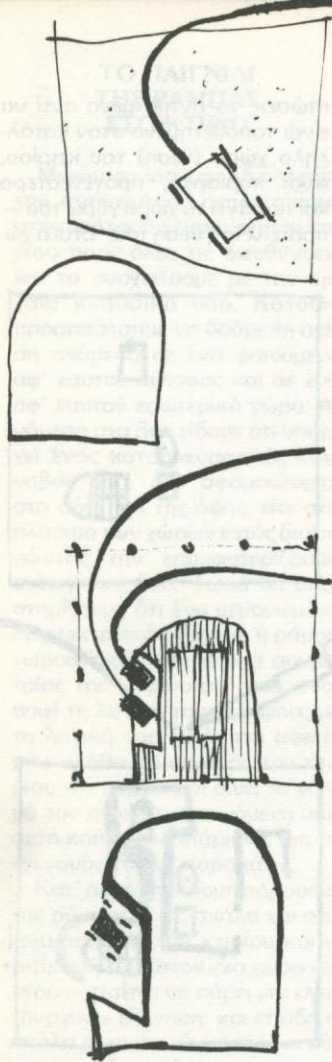


ΤΗΣ Β' ΣΤΑΘΜΗΣ

πτώσεις το αντικείμενο αντί να είναι τοποθετημένο στον κατάλληλο χώρο (θέση) του κτιρίου, είναι κυρίαρχο, προγενέστερο και παράγει το χώρο γύρω του — προτείνει τη θέση του. Έτσι ο χώ-

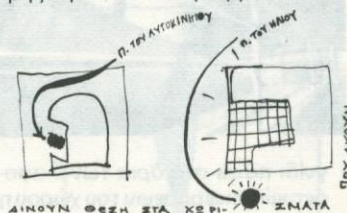


ρος πλάθεται υπακούοντας τις υπαγορεύσεις προϋπαρχόντων αντικειμένων. Ας φανταστούμε τον κύβο και του κτιρίου τα αντικείμενα τοποθετημένα ακριβώς μέσα στον ελεύθερο του κύβου χώρο. Κατόπιν τα χωρίσματα (και όχι τοίχοι) παίρνουν θέση ανάμεσα στα διάφορα αντικείμενα. Έτσι εκ των υστέρων ορίζεται η θέση των αντικειμένων στο μηχανισμό του κτιρίου. Η χωρική διάρκεια της θέσης αυτής να είναι πραγματικά ασθενέστερη αυτής των αντικειμένων. Φτάσαμε τώρα πίσω στην περιγραφμένη τοπικότητα της σκάλας σε χώρο με ανοίγματα. Στης ομιλίας τους κύκλους —πώς αλλιώς θα κυλούσε;— ας συνεχίσουμε με το αυτοκίνητο. Το αυτοκίνητο φέρει ορισμένες συμπεριφορές όπως το ότι για να αλλάξει διεύθυνση στην κίνησή του διαγράφει μια καμπύλη πορεία στο χώ-



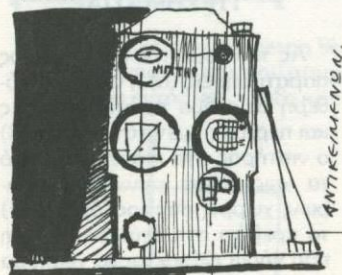
ρο. Στην πωλητή της villa όπου και μπορούν να κατοικούν τρία τουτού ο χώρος γίνεται από δυο πράγματα: Τις σταθερές χωρικές εκφράσεις του σκηνικού και δομικού κύβου (περιστύλιο, ράμπα) και την πορεία του αυτοκινήτου. Αν η περιτοίχιση του εσωτερικού χώρου ακολουθεί τη γεωμετρική μήτρα η «σχεδιαστική παράμετρος» του αυτοκινήτου αναστέλλει την ολοκλήρωση της γεωμετρικής ιδέας και παγώνει στο χώρο τη δυνατότητα κίνησής του και την πραγματότητά του. Για μια ακόμα φορά τα χωρίσματα ακούνε όχι μόνο τη θέση των πραγμάτων, αλλά και τις ιδιότητές τους, τελικά την πραγματότητα των πραγμάτων. Υπό

το πρίσμα του κτιρίου πραγμάτων μπορεί οριακά να ειπωθεί ο φυσικός φωτισμός. Με τον ίδιο τρόπο που τα χωρίσματα του κτιρίου διατάσσονται σε σχέση με τα αντικείμενα εντός επιμερίζοντας το κτίριο σε τοπικότητες αντικειμένων, τα χωρίσματα ακούν το μοναδικό διακριτό εξωτερικό πράγμα τον φωτεινό ήλιο που παίρνει τις θέσεις απέναντι στο κτίριο. Ο ήλιος ακτινοβολών στην πορεία του δίνει θέση στα χωρίσματα του κτιρίου ανάμεσα στα πράγματα, έτσι ώστε το φυσικό το φως να περνάει κάπως στα πράγματα δίνοντας το ανάλογο για την τυπικότητα πράγματος φως. Δυο νήματα θα τραβήξουμε από αυτή τη ματιά. Το



ένα βγάζει στο κτίριο-μηχανή και το άλλο στο κτίριο ως έργο τέχνης ή καλλίτερα ως χώρο παρουσίας της τέχνης.

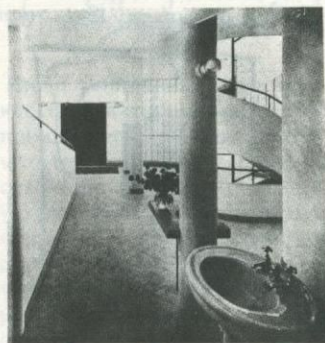
Το πρώτο είναι αναφορά στην θεωρία της μηχανής για το κτίριο του ίδιου του Le Corbusier. Αν το κτίριο παρουσιάζει τα δομικά χαρακτηριστικά μιας μηχανής, τότε τα πράγματα που είτε αλλάζουν την ποιότητα της κίνησης (γραμμική, περιστροφική) είτε παίζουν το καθένα το ρόλο του αυτοτελούς μηχανικού εξαρτήματος στη μηχανή όπως π.χ. το καρπυρατέρ σε ένα βενζινοκινητήρα.



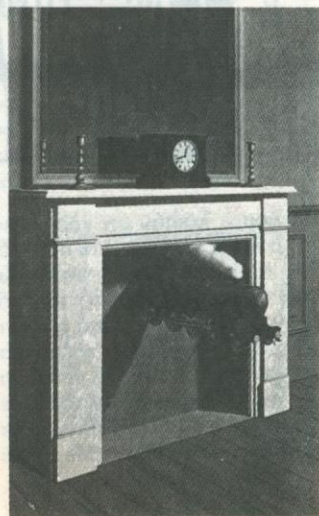
Ο ΚΤΙΡΙΑΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ

Το δεύτερο νήμα αναφέρεται σε μια ολοκλήρωση της ιδέας του κτιρίου πραγμάτων αποδίδοντας στα πράγματα την ιδιότητα των αφ' εαυτών εκτιθέμενων μορφοποιημένων σημασιών, τα οποία

κυριαρχούν σε ένα περιβάλλον που τα δέχεται και τους δίνει θέση, δηλαδή τρόπο να είναι. Έτσι του πράγματος προϋπάρχοντες εντός του κτιρίου, στους ελιγμούς των χωρισμάτων και του φωτός παράγονται απρόβλεπτα γεγονότα όπως ο νιπτήρας που μένει έξω από κάθε «κατάλληλο» για αυτόν χώρο, κυριαρχώντας σε έναν τόπο στη ροή του κτιρίου, τον δικό του τόπο. Ο νιπτήρας δεν μπορεί να θεωρηθεί μόνο ως ένα προβαλλόμενο έργο τέχνης αλλά και ειδικώτερα ως ένα αντικείμενο με δραστικά αλλαγμένο το νόημα του ένα σουρ-ρεαλιστικό δηλαδή αντικείμενο.



Ας αφαιρέσουμε τέλος νοητά τα πράγματα του κτιρίου, αφήνοντας τα χωρίσματα σε μια εντελώς ακαθόριστη μοίρα και κρίση ταυτότητας ίσως δηλαδή στην κατάσταση άφησης των ερειπίων. Αυτή η αφαίρεση των αντικειμένων θα αποκτινώνει τη villa Savoie στη φαντασία μας με τον ανάλογο τρόπο που θα αποκτινώνονταν η villa Capra του Palladio στην αφαίρεση των τοίχων της.



ΩΣ ΤΙΣ ΤΥΠΟΛΟΓΙΕΣ

Ο Rossi στην «Αρχιτεκτονική της Πόλης» διατείνεται ότι η τυπολογική έρευνα οδηγεί ασφαλώς σε μια αναγωγή οποιουδήποτε κτιρίου σε ένα τύπο. Διατυπώνει δε την σχεδόν βεβαιότητα ότι η σύγχρονη κατοικία μπορεί να ενσωματωθεί στις δοσμένες τυπολογίες του παρελθόντος. Μετά την ομιλία για τη villa Savoie είναι παρά λίγο μιλημένες κάποιες τυπολογικές επισημάνσεις για το κτίριο. Θα τις αναπτύξουμε παρακάτω εμπλέκοντας στη συζήτηση κάποια σχήματα του Le Corbusier πάνω σε τύπους και παραλλαγές που βγάζουν στη Savoie. Πρόθεση είναι από τη μια να δείξουμε τη σημασία της τυπολογικής μέριμνας από την άλλη να σχετικοποιήσουμε κατά το δυνατό την εκδοχή συστηματοποίησής της.

Εκδοχή 1η, villa Savoie κτίριο με πυλωτή και «Solarium».

Το κτίριο μπορεί να ειπωθεί ως μια συμπαγότητα τοποθετημένη στη γη. Μέσα από τις κολώνες στήριξης είναι κάποιοι σκιερόι χώροι της γης ενώ πάνω από τη συμπαγότητα κομμάτια κτιρίου προς τον ήλιο και μέσα στον ουρανό. Η τυπολογική αντιμετώπιση —κτίριο πυλωτής και δώματος— αποδίδει την κτιριακή ιδιότητα στο «δομικό κυβοπέτασμα» και βλέπει τους κάτω και πάνωθές του όγκους ως ανολοκληρήτα κομμάτια, εξάρσεις τελειώματος του κατ' εξοχήν κτιρίου. Βοηθη-

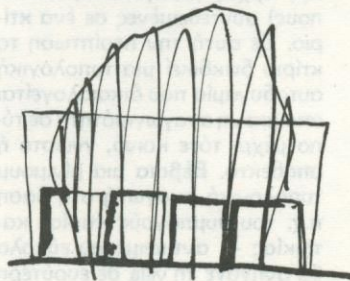
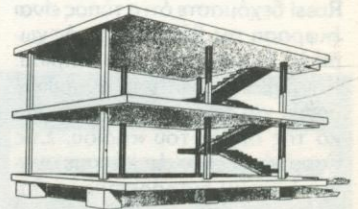
σtάνεται στη villa. Για να θεωρήσουμε ότι η κτιριακή συμπαγότητα εκφράζεται στη β' στάθμη στηρίζομαστε στο παιχνίδι του κτιρίου με τον έξω κόσμο. Μια ματιά από μέσα του σώματος αποκαλύπτει ότι η φύση του χώρου πίσω από το «κυβοπέτασμα» είναι ταυτόσημη με τη φύση του χώρου ανωθές του και κάτωθές του. Πρόκειται για ένα χώρο ενιαίο στην ουσία του διαχωρισμένο σε συγκυριακούς (κατά τα αντικείμενα και τις τοπικότητες τους όπως προαναφέραμε) χώρους μέσα ή έξω, πάνω ή κάτω. Αυτού του ενιαίου χώρου που αναπτύσσεται από (προς) τη γη και προς (από) τον ουρανό απλώς συμβαίνει και κάποιο μέρος του περιβάλλεται από το «κυβοπέτασμα» που, ειδικά από απ' έξω, του αποδίδουμε τη συμπαγότητα του κτιρίου. Αν επομένως ειπωθεί το κτίριο με κριτήριο την ιδέα και χειρισμό του χώρου τότε η κλασικίζουσα τυπολογική εκδοχή των ζωνών πυλωτής και Σώματος μοιάζει ομιλούσα επί του αποσπασματικού φαινομένου διότι παραβλέπει το ενιαίο του τύπου που αναπτύσσεται «πίσω» από τις ζώνες της βάσης (γη, περιστύλιο, πόδια, πυλωτή), του σώματος (συμπαγότητα, κύριο μέρος) και της επίστεψης (ουρανός, solarium, δώμα). Έτσι, φτάσαμε στην δεύτερη τυπολογική εκδοχή κτιρίου εσωτερικών και εξωτερικών εκφράσεων του χώρου με σκηνικό περίβλημα...

του όγκου στην πυλωτή και των όγκων στο solarium σημαίνουν ότι το σκηνικό πέτασμα δεν καλύπτει μια ενιαία μορφή αλλά συμμετέχει στο σώμα του κτιρίου, στις τρεις διαστάσεις από πάνω μέχρι κάτω και τις διαφοροποιήσεις του. Η τρίτη λοιπόν εκδοχή υπολογίζει το κτίριο ως διαρθρωμένο σώμα.

3η Εκδοχή: Περικεντρικό κτίριο κεντρικού πυρήνος διανομήσ με ανεπτυγμένο ενιαίο κλειστό και ανοιχτό χώρο.



Ο τρόπος που συνδέεται το κυβοπέτασμα με τον χώρο εντός έχει ήδη αναφερθεί και αποδοθεί στη ράμπα. Στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα δομικό κτιριακό σύμπλεγμα με περιστύλιο και κατά κέντρο και άξονα συμμετρίας κατακόρυφη κίνηση. Στο χώρο εντός, αντικείμενα και τοπικότητές τους. Αυτή η τοπολογική ερμηνεία αντιμετωπίζει επαρκέστερα το ερώτημα του κτιριακού σώματος, της διάρθρωσης και της ιδέας του χώρου. Ας σταθούμε στο τελευταίο. Η εφεύρεση του domino από το Le Corbusier στην καθ' ύψος προέκτασή του επιβάλλει μια λογική κατακόρυφης σαλαμοποίησης του χώρου του κτιρίου πολύ δεσμευτικότερης μάλιστα από τον πολεμήμενο φέροντα τοίχο της ιστορίας.

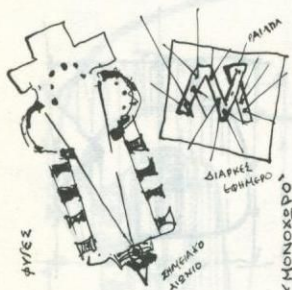


Η δεύτερη αυτή τυπολογική εκδοχή μπορεί να αμφισβητηθεί λαμβάνοντας υπό όψη τη διατυπωμένη τρισδιάστατη υπόσταση του περιβλήματος — η παρατήρηση για την εσοχή του περιστύλιου και το κυβοπέτασμα. Παρά πέρα η μορφική αναντιστοιχία

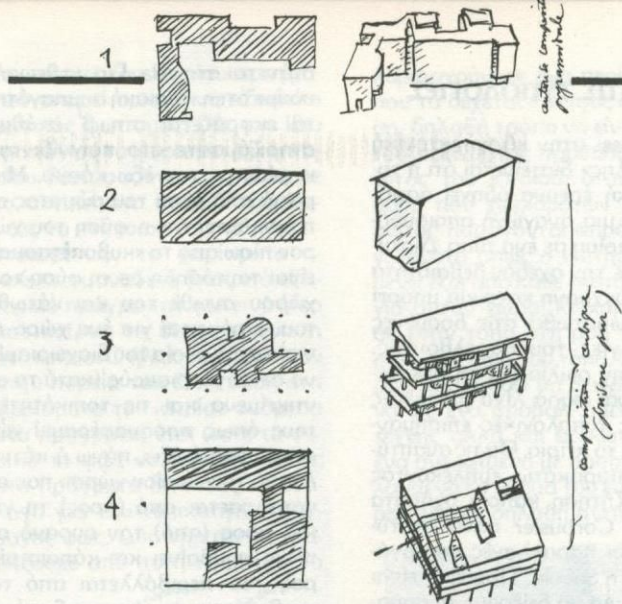


μένοι από την ίδια την Λεκορπιζανή τυπολόγηση περιγράφουμε την πρώτη αυτή εκδοχή. Δε βασίζεται σε ευκολοπρόσβλητες παρατηρήσεις αφήνει όμως πολλά ζητήματα του κτιρίου ανερμήνευτα. Και βασικά το ζήτημα της έννοιας του χώρου όπως παρι-

Έτσι το ιστορικό μονόχωρο κτίριο, με κατεχοχόν παράδειγμα το ναό, φαίνεται να εξατμίζεται. Η κεντρική ράμπα στη villa Savoie όμως νομίζουμε ότι ξαναπροτείνει το μονόχωρο κτίριο με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αντί το κτίριο να γίνεται αντιληπτό από ένα σταθερό σημείο στο σύνολό του, γίνεται αντιληπτό στο σύνολό του από ένα κινούμενο σημείο στο χώρο του. Η διαδρομή του σημείου αυτού είναι η ίδια η διαδρομή της ράμπας. Μας



πείθει ακόμα και η χαρακτηριστική ιδιότητα της ράμπας να δίνει ταυτόχρονα κίνηση οριζόντια και κατακόρυφη. Στη villa, η πλήρης της ράμπας κίνηση διατρέχει μια φορά το κτίριο κατακόρυφα και τέσσερις οριζόντια. Έτσι έχουμε το παράδοξο ενός συμπαγούς στοιχείου στο κέντρο του κτιρίου να κάνει το κτίριο περικεντρικό και μονόχωρο όπως κάνει στη villa Rotonda ένα στοιχείο «κενού» χώρου στο κέντρο του κτιρίου. Κρατώντας την τρίτη αυτή εκδοχή ως επαρκέστερη περνάμε σε ένα τυπολογικό χειρισμό του κτιρίου από μεριάς L.C. (σχ.). Περιγράφοντας τέσσερις τύπους κτιρίων ουσιαστικά ο Le Corbusier κάνει ανάλυση στοιχείων τύπου πάνω στη villa Savoie ή αντίστροφα κάνει σύνθεση στοιχείων τύπου σε τύπο. Ανατρέχοντας και πάλι στο Rossi δεχόμαστε ότι ο τύπος είναι έκφραση της βασικής αρχής χωρικής διάρθρωσης του κτιρίου. Και βέβαια πρέπει να αναρωτηθούμε για το αυτονόητο μοναδικό της αρχής του κτιρίου. Στις παραπάνω εκδοχές κάναμε αναγωγή τριών διαφορετικών πιθανών αρχών σε τρεις τύπους για το ίδιο κτίριο. Στον τύπο (1) του L.C. έχουμε το κτίριο αρχής «απλωμένες λειτουργίες στο χώρο

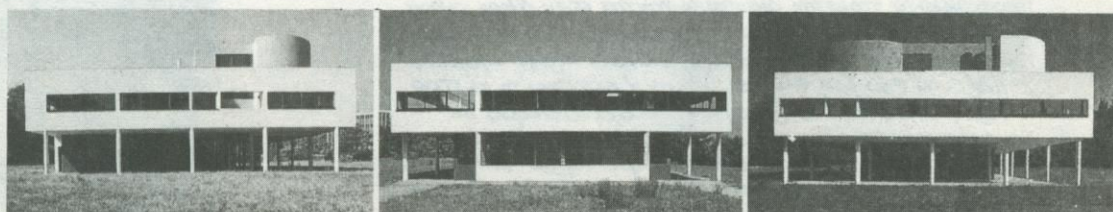


— με τα περιγράμματά τους» και η χωρική αρχή «το μέσα και το έξω κομμάτια του ενιαίου χώρου». Στον τύπο (2) έχουμε το κτίριο αρχής «το κτίριο είναι μορφή μιας απόλυτης ιδέας, του κύβου», ή «το κτίριο είναι ένα αδιάφορο αντικείμενο στο χώρο». Στον τύπο (3) έχουμε τις «μέσα και έξω εκφράσεις του χώρου αναπτυγμένες πάνω σε ένα ισό κατασκευής». Στον (4) τύπο έχουμε την (1) αρχή για το χώρο με τη (2) αρχή για το κτίριο «σρωμένες από την αρχή (3) κατασκευαστικής διάρθρωσης του χώρου. Στην περίπτωση δηλαδή της villa Savoie έχουμε πρωταρχικές αρχές (αναγόμενες σε τύπους) συντεθειμένες σε ένα κτίριο. Σε αυτή την περίπτωση το κτίριο διεκδικεί μια τυπολογική αυτοδυναμία που δικαιολογείται από μια μη αναγωγιμότητα σε τύπο μέχρι τότε κοινό, γνωστό ή αποδεκτό. Βέβαια μια μίνιμουμ τυπολογική αναγωγή στη βάση π.χ. του συμπαγούς κτιρίου κατοικίας — αντικειμένου εύκολα θα ανήγαγε τη villa σε ευρύτερη κατηγορία κτιρίων αλλά με τέτοιες βασικές υποχωρήσεις οριακά οδηγούμαστε σε ένα τύπο για όλα τα κτίρια, ίσως ας πούμε τη «ρασιοναλιστική» καλύβα του Laugier. Το ενδιαφέρον και αμφισβητήσιμο της τυπολογικής θεώρησης βρίσκεται στην παραδοχή ότι κάποιες βασικές αρχές για τα κτίρια προϋποτίθενται. Το κάθε κτίριο ενσαρκώνει μια από αυτές



τις αρχές ούτως ή άλλως. Άρα η αρχιτεκτονική είναι μια διαδικασία μέθεξης στον κόσμο των ιδεών ή διαφορετικά μια υλική αναζήτηση του είδους. Αυτό το τραγούδι ακούμε να έρχεται από τη μακρινή βίλλα Savoie. Εκλαμβάνουμε την απουσία σχολαστικής λεπτομέρειας, το μισοτέλειωμα, ή την απλή παραβολή στοιχείων χωρίς ενδιαμεσότητες στο κτίριο αυτό όχι σαν αισθητική άποψη αλλά σαν ένδειξη ότι το έργο παγιώθηκε έτσι, στη βιασύνη να αναπαραστήσει την ιδέα. Όσο λιγότερο φινιρισμένο είναι, τόσο εντονότερα «ανεβαίνει» προς την ιδέα. Η αποκάλυψη είναι βίαιη, γρήγορη και τραχειά.

Ζήσης Κοτιώνης



Ο Τ. χαρίζει τους αδελφές, τα εφύλλαρια που αστρίζουν στον ήλιο, πλέκει τον κόσμο που χειράρχεται. Ίσως, κάθε τέτατο εεδωμένη δαυμάτισμα να είναι ή αυτόν ένας αδελφός που στομαζέται να τρέξει στον επόμενο αγώνα, ένας υποφθίγγος δρομέας μερώνων αστοστάσεων. Ο Τ. θυμάται στα-διούς σε ευνοχία & τελώνει, θυμάται διατηρήσεις, με φόντο νικητρίνες πόλεις, & βουνά, βουνά όπως αυτά εδώ στο βάθος του ορίζοντα. Πίσω τους, ποτέ δεν φέρεις τι υπάρχει. μια αργή πωλη, μια αργή σιωπή, μια αργή αδελφεί. κι ύστερα παύει τότε που δεν σου ακόμα τρεμάται...

Ο Α. πλέκει μια αετία στραφή γίνεται προεξέλιξη σε όλα κατάνω δειγμάτων, αλλά ταναύρινη γρηγορά. Το μισό του ζη-τάει την ενδεΐτη. Όμως που είναι, να, βλέπει το σαραντα-πρετικό επιμάδι, αλλά δεν διακρίνεται το τμήμα. Καίτοις καθέται μπροστά & το ερμεί. Ο Α. θυμάται & μαλλόνενο-κίετα. Γιατί τα νεύρα του, υπακούει στις απαιτήσεις του αγώνα, έχουν διαπεράσει γάλακτος με πράγματα που ερμύνονται στο πλάι. Εφαρμόζει δυο δει τρέξι, προ-επεραστεί & θα κατευθύνεται στην επόμενη ενδεΐτη. Όμως γιατί αφήνουν κάθε σκετό να επιδοθεί τον αγώνα;...

Ο Τ. παρατηρεί αυτόν τον αδελφός, που μισάζει να τον κυττάει από μακριά. Τον φέρει, Μαλλόν, ακι. εγούρα-ακι τώρα που πλέκει σε δεν τον εκεί ταναύρει, εφαρμόζει περσέ. κάλας... Ο Τ. πετάει το μινωτικό κωμένο τμήμα του & εγκλωπείται. Πίνει μια μισή σε κατευθύνει που απο-μακρύνονται α αδελφές. Μια αοράση δύναμη του φαίνεται να τους τραβάει όλους & ένα κίετο & ρουφίχτρα, & ένα κίετο, που δε φαίνεται απεί, & όμως υπάρχει. κάποιο σταδίο, κάποιας κερκίδας, επάνω σε βουνό, κάποιο γή-μα τερματισμού. Ο Τ. δε δει το δει γιατί δεν τον ενδιαφέρει κάτι τέτοιο. θα τραβήξει προς την άλλη μεριά...

Η περιπέτεια τελώνει μόδας - ο αδελφός ή ο ταξιδιώτης κατατρεχάνει σε κάποιο δρόμο ή μήπως ακι; Κάποιος απ' τους δυο δεν θα μπορούσε να το πιστοποιήσει. Ο δρόμος του αδελφού & ο δρόμος του ταξιδιώτη δε θα ευανθύνουν ποτέ. Ο ένας σε ήδη γραφτεί ή μενει γαποδείκναι - & σεεί-δα κίετα. Ο άλλος είναι ακόμα αγνώστος ή φέρει μόνο ν' αρχίζει...

Το κείμενο που εφερε την περιπέτεια μενει απεπιδεικτα μοι, ο καθένας ο καθένας φεύγει προς διαφορετική κατεύθυνση ή άλλος εσώτους. Ο άλλος πρέπει γαποδείκναι ο ίδιος που θα τραβήξει - κι η αλήθεια είναι απεπιδεικτα...

Γ.Α.



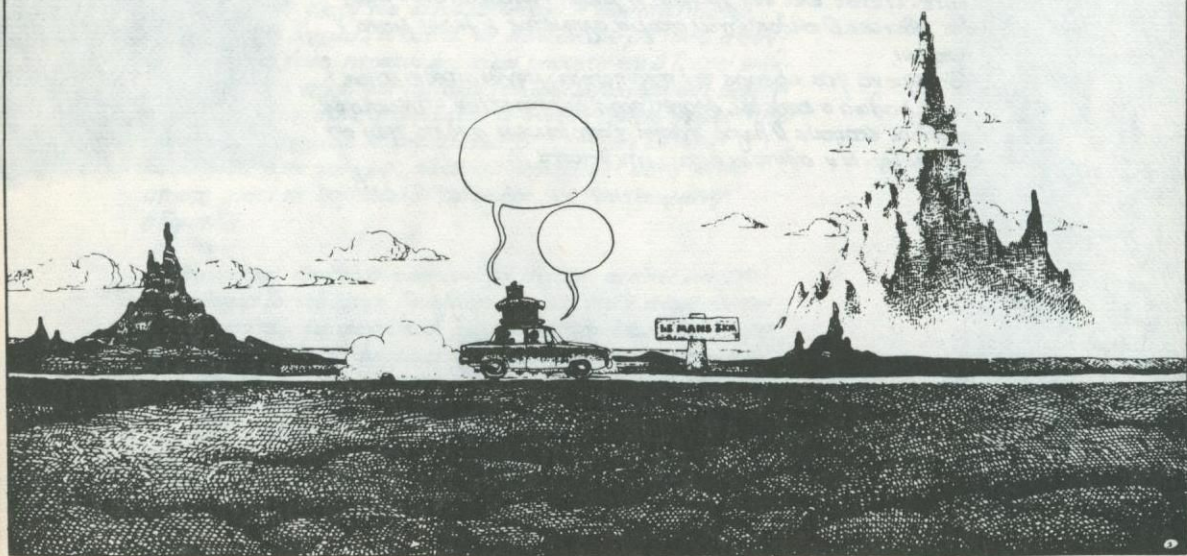


ΤΟΠΙΑ

ΤΗΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ

ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ



ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ
ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΚΟΤΟΥΣ

Η ΙΔΙΟΤΕΛΕΙΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΣΤΑ ΚΟΜΙΚΣ

ΕΙΚΟΝΑ ΓΟΗΤΕΥΤΙΚΗ
Κ ΥΠΟΠΤΗ

ΛΟΓΙΑ Κ ΕΙΚΟΝΑ

ΠΦΦ!

Η ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΤΗΣ
ΕΙΚΟΝΑΣ

ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΦΘΟΡΑΣ
ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑΣ

ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ

ΟΥΦΦΦ!

STARRING



ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

Δίπλα στις πόλεις που μπορούμε να περπατήσουμε, να θαυμάσουμε, να περιπλανηθούμε ή που θα θέλαμε να βρεθούμε κάποτε, υπάρχει μια αμέτρητη σειρά από πολιτείες της φαντασίας, αρκετά ιδιόμορφες και αρκετά διαφορετικές απ' τις πρώτες... Μέσα σ' αυτές χαλκεύουμε εμείς οι ίδιοι μ' αλλόκοτους κι αναπάντεχους τρόπους τη σιγουριά μιας περιπλάνησης, γεμάτης περιπέτεια κι ονειροπόληση. Υπάρχουμε σ' αυτές ταυτόχρονα οι απόλυτοι κύριοί τους και τ' ανίσχυρα υποτελή τους όντα. Πάνω σ' αυτές επενδύουμε το περίσσευμα των πραγματικών μας εμπειριών· λεωφόρους που δεν διασχίσαμε, αποστάσεις που δεν περπατήσαμε, ύψη απ' τα οποία δεν αφεθήκαμε, κοσμικές αλλαγές που δεν παρευρεθήκαμε μάρτυρες...

Πόλεις της φαντασίας... πόλεις της σιωπής και της εσωστρέφειας, κατοικημένες από παρωχημένες σκιές ή πόλεις που διηγούνται το μύθο της ύπαρξής τους γιατί δεν υπάρχουν... Πόλεις ερμητικές, που φυλάνε μυστικά, καμωμένες να συνομιλούν μόνο με τοπία γιατί κι αυτές είναι τοπία, καθώς μοιάζουν άχρονοι κι ατελείητες.

Σαν σειρήνες καλούν τον επισκέπτη τους μα σαν τις διαβεί δεν υπάρχει τέλος. Όμως το τοπίο διαδέχεται τοπίο, έτσι και τα κτίρια διαδέχονται μεγαλύτερα, ως την άκρη του ορίζοντα. Ακόμα κι ο ουρανός καθρεφτίζει τις ιδιομορφίες αυτών των πόλεων και γίνεται η συνέχεια τους.

Συχνά οι πόλεις της φαντασίας αναρριχώνται σ' απάτητα ύψη· μοιάζουν με βουνά που πάνω τους εκλεκτικοί άνεμοι σκάλισαν τους ρυθμούς μιας αρχέγονης αρχιτεκτονικής ή μοιάζουν με γιγάντια προϊστορικά πουλιά που πέτρωσαν, καθώς αποπειράθηκαν να πετάξουν, κάτω απ' το βάρος της χιλιόχρονης ιστορίας τους...

Άλλοτε πάλι, σαν να φοβούνται την τιμωρία της έπαρσης, σαν τρομαγμένα ζώα που ζητούν καταφύγιο, οι πόλεις της φαντασίας κατρακυλάνε σ' αμέτρητα βάθη, κάτω απ' το τοπίο, διακλαδώνονται βαθειά στα έγκατά του.

Οι πόλεις της φαντασίας, κυρίως εκείνες που υψώνονται πάνω απ' το τοπίο, είναι καμωμένες από πέτρα. Πάνω τους ισορροπούν ακατάλυτα οι διαδοχικές αποχρώσεις ενός παράξενου αρχιτεκτονικού γούστου, τα λεπτεπίλεπτα χνάρια μιας πάλαι ποτέ καθημερινότητας απ' τη μια και η ακαμψία της πέτρας απ' την άλλη. Έτσι, κι όταν το τελευταίο ίχνος ζωής εξαλειφθεί, οι πόλεις αυτές είναι σε θέση να διηγούνται στο



διηνεκές την ιστορία τους. Μπορούμε, αγναντεύοντάς τις, να πλάθουμε με το νού μας μυθικά σενάρια... Αυτά τα μυθικά σενάρια γίνονται τότε οι πραγματικοί κάτοικοι αυτών των πόλεων και γι' αυτό λέμε ότι οι πόλεις της φαντασίας είναι γεμάτες παρουσίες που τις βλέπουμε ή τις ακούμε με κάποιες κρυφές μας αισθήσεις.

Οι πόλεις της φαντασίας είναι πέτρινες για να κρατάνε καλά τα μυστικά τους. Μπορεί εύκολα να πλάθουμε το μύθο της ιστορίας τους καθώς περιδιαβαίνουμε τις όψεις τους μα δεν ξέρουμε τι πραγματικά κρύβουν από πίσω... Κάποια νωχελικά όντα ξετρυπώνουν ξαφνικά μέσα απ' το σκοτάδι μιας περίτεχνης πύλης, διασχίζουν τον πυκνό ρυθμό μιας γέφυρας που αιωρείται στο κενό και ξαναχάνονται οριστικά μέσα στις πυχές άλλων κτιρίων... Από πού ήρθαν και πού πήγαν δεν ξέρουμε. Σ' ένα άλλο ξέφωτο, πίσω από μια συστάδα από βαρείες μνημειακές κολώνες, μια σκιά κυλιέται στο πλακόστρωτο· την ακολουθεί μια αποκαμωμένη παρουσία που κουβαλά καρτερικά κάποιο φορτίο. Κι αυτή όμως χάνεται χωρίς να ταραξεί τη νωχελική ακινησία της γύρω αρχιτεκτονικής. Τι συμβαίνει στην πραγματικότητα; Στις πόλεις της φαντασίας είμαστε υποχρεωμένοι να βλέπουμε μονάχα νήματα· δεν ξέρουμε όμως από πού ξεκινάνε και πού οδηγούν.

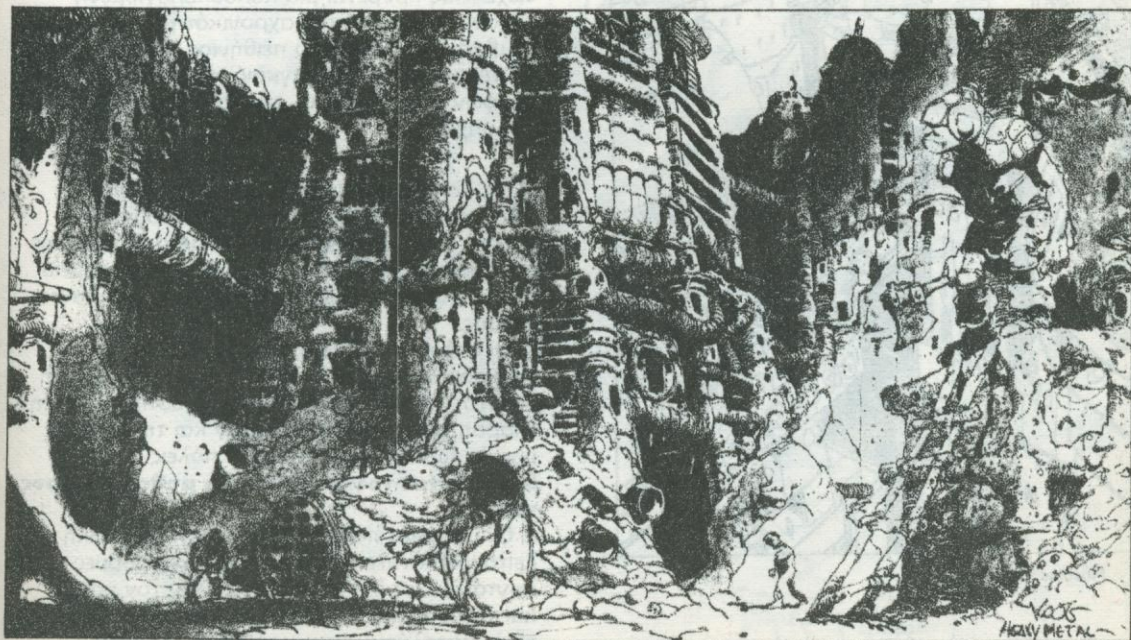
Υποθέτω ότι τα κτίρια αυτών των πόλεων είναι από συμπαγή πέτρα έστω κι αν η λαξευμένη τους επιφάνεια υπαινίσσεται από πίσω της μια ιλλυγγιώδη διαδοχή χώρων. Κι όταν

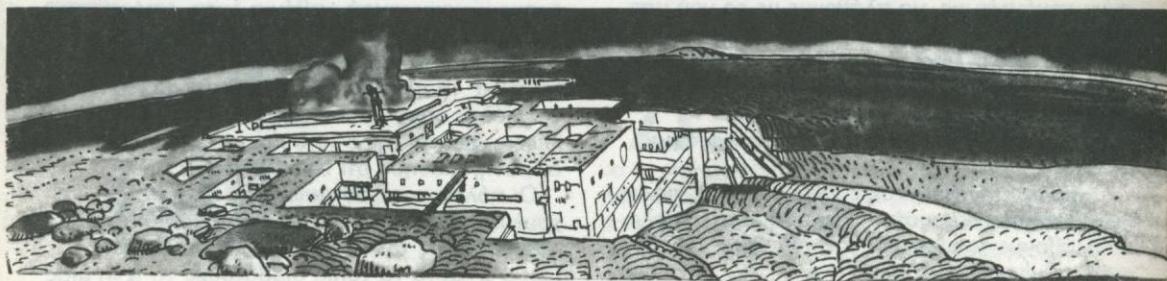
θελήσουν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, ενσαρκώνουν μικρά πειθήνια όντα, επιφορτισμένα να μεταφέρουν το μήνυμα. Κι αυτά, αφού επιτελέσουν την αποστολή τους, αφομοιώνονται ξανά απ' το υλικό που τα γέννησε, απ' το υλικό της πόλης τους· ξαναγίνονται πέτρα... Γι' αυτό ίσως οι πόλεις της φαντασίας αποπνέουν μια επίμονη, αίσθηση ότι είναι ζωντανές...

Οι πόλεις της φαντασίας δεν είναι πόλεις χαμένες μέσα σε τοπία αλλά είναι οι ίδιες τοπία λαξευμένα με την ανθρώπινη φυσιογνωμία. Πάνω σ' αυτά τα τοπία διαβάζουμε τα ίχνη μιας παρωχημένης ή εν εξελίξει κοσμολογίας ανθρώπινων παθών κι εξάρσεων.

Αυτό είναι αληθινό για τις υπέργειες πόλεις που ανάφερα, αλλά και για κείνες που συσπειρώνονται κάτω απ' το τοπίο, τις υπόγειες πόλεις.

Ανάμεσα σ' αυτά τα δύο είδη φανταστικών πόλεων υπάρχουν παράξενες αντιθέσεις: ενώ οι πρώτες μοιάζουν έρημες, πόλεις που δοκίμασαν τον απαγορευμένο καρπό της ελευθερίας και πέτρωσαν, οι άλλες οι υπόγειες σφύζουν από ζωή, ανθρώπινες μυρμηγκοφωλιές με χιλιάδες αρτηρίες όπου ρέουν πλήθη σ' ένα συνεχή οργασμό. Οι πρώτες κατακυριεύουν σαν πλοκάμια το τοπίο ενώ οι δεύτερες το υπονομεύουν σιωπηλά, επεξεργάζονται τα σπλάχνα του κι απλώνονται σ' απρόσιτα βάθη. Οι πρώτες διηγούνται το μύθο της περασμένης ιστορίας τους, οι δεύτερες διηγούνται το μύθο της καθημερινότητά τους.





Moebius

Γι' αυτό κι οι τελευταίες έχουν τελείως διαφορετική φυσιογνωμία. Είναι φτιαγμένες από πιο φθαρτά υλικά. Δεν αποπνέουν την συμπαγή εγκατάλειψη της πέτρας αλλά αποτελούν σφιχτούς περίπλοκους οργανισμούς, έναν πυκνό λαβύρινθο από μηχανολογικούς σωλήνες, γυαλιστερές ραφινάρισμένες όψεις αρθρωμένες ενσέρειες πλατφόρμες, φωτεινές επιγραφές, γαλαρίες που βλέπουν σ' ένα απύθμενο κενό, γεμάτες ύποπτες παρέες σκουπίδια και μπαρ, που όλα καμώνονται την προφάνεια μιας μεγαλούπολης.

Οι πόλεις αυτές είναι στην ουσία τεράστιες μηχανές κρυμμένες κάτω απ' την άχρονη ερημία του τοπίου. Η ορθολογική, οργανική τους συγκρότηση έρχεται σε βίαιη αντίθεση με τις άλογες, ρευστές φόρμες του δεύτερου. Δύο διαφορετικές εκδοχές υλικότητας και χρόνου. Στην καρδιά της εγκατάλειψης και της νωχέλειας κρύβεται μια καλοϋπολογισμένη μηχανή. Πίσω απ' την αχρονικότητα του ρεμβασμού κρύβεται ο πειθήνιος ρυθμός των δευτερολέπτων. Η αναγκαιότητα των τέλειων μορφών επικαλείται τη φθαρτή αναγκαιότητα της μηχανής.

Να λοιπόν που οι πόλεις της φαντασίας γίνονται οι απτές μορφές της διαταραγμένης σχέσης μας με το τοπίο μα και μεταπλάσεις της ποιητικής τους. Γίνεται, το ίδιο, οριακό σημείο συνάντησης δύο διαφορετικών εκδοχών φαντασίωσης.

Οι υπέργειες πόλεις φέρουν κάτι απ' το τελεσίδικο και τη στατικότητα των βουνών, τη ρευστότητα των χειμάρρων, το μυστήριο και τη την έπαρση των παρθένων δασών και τη νεκρική ηρεμία των ερήμων. Αυτές οι πόλεις **διηγούνται τον ανθρωπινό μύθο με όρους τοπίου.**

Οι υπόγειες πόλεις φέρουν την οργανική λειτουργικότητα και τις περίπλοκες φόρμες ζωντανών ιστών· αποπνέουν όλον τον παλμό και τη δυναμική της φυγόκεντρης ανάπτυξης τους, καταλούν το νεκρό χώρο αντικαθιστώντας τον με κίνηση και ζωή, μέσα από μια λανθάνουσα μεταλλακτική διαδικασία. Αυτές οι πόλεις **διηγούνται το μύθο του τοπίου με ανθρωπίνους όρους.**



Handwritten text at the top right, possibly a title or header.

Large block of handwritten text in the upper middle section, written in a cursive script.



Handwritten text on the left side, below the winged figure, continuing the script.

Handwritten text in the lower left area, above the main architectural drawing.

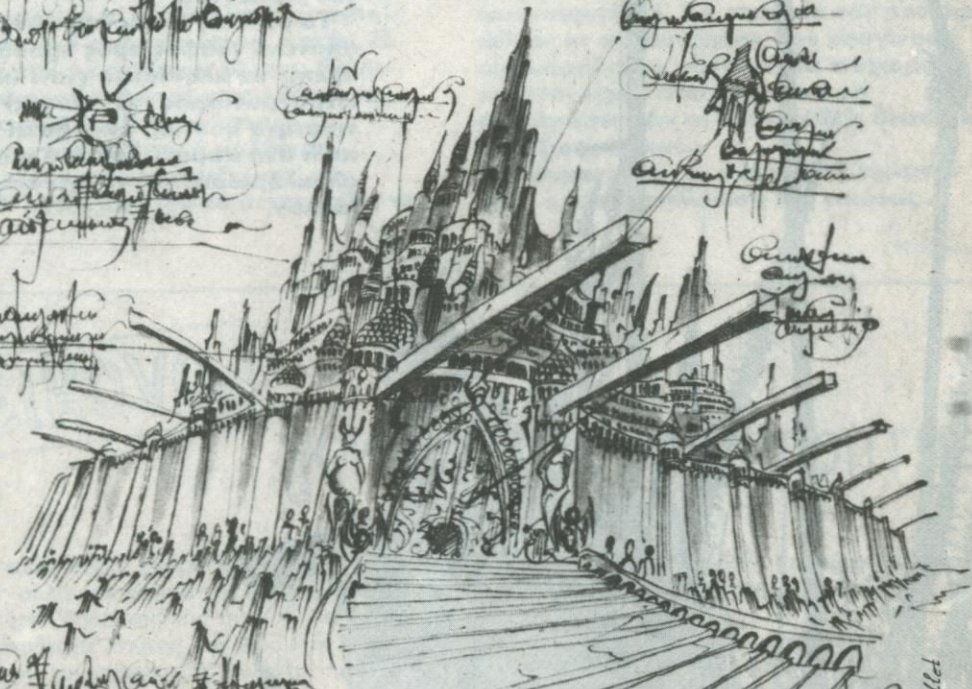
Handwritten text on the right side, below the face sketch.

Small handwritten notes or signatures on the right side, near the architectural drawing.

Small handwritten notes on the left side, near the architectural drawing.

Handwritten text at the bottom left, below the architectural drawing.

Handwritten text at the bottom right, below the architectural drawing.



Small vertical text on the far right edge, possibly a signature or date.

η ολοκλήρωση της εικόνας

Μήπως τελικά σ' αυτή την κοινωνία η γνώση περνάει μέσα απ' την εικόνα;

Φαίνεται πως έχει συντελεστεί τόσο η ολοκλήρωση, όσο κι ο ολοκληρωτισμός της εικόνας. Το θέαμα προπορεύεται της ζωής και στρώνει το χαλί κάτω απ' τα πόδια της. Τα πράγματα δεν έχουν καρμιάν υπόσταση πριν και πέρα απ' την εικόνα τους.

Η εικόνα έχει ελευθερωθεί από το περιεχόμενό της, έχει αυτονομηθεί και καλπάζει ξέφρενη. Ταυτολογεί, πιστοποιεί, αλλά «δεν μιλάει».

Καρπός αυτού του εδάφους η επιστημονική φαντασία, μέσα σε όλο το εύρος της κίνησης της, χειρίζεται την εικόνα, χωρίς να μπορεί να ξεφύγει από το αίτιο που την γέννησε και που την επιφόρτισε με το έργο της δημιουργίας της εικόνας του μέλλοντος.

Το μέλλον, τόπος άγραφος κι απάτητος, αποτελεί έδαφος προς προσάρτηση και πρέπει να πλησιάσει, γιατί (και γι' αυτό ο ετεροχρονισμός της εικόνας) η πραγματικότητα κουτσή, ακροβατεί με το ένα πόδι στο παρόν. Το άλλο μισό της ολοκλήρωσής της το έχει εναποθέσει στο μέλλον.

Αναβάλλει ό,τι δεν μπορεί να αποκτήσει, ή ό,τι δεν μπορεί να ξορκίσει και καθυστερεί, καρπούμενη προκαταβολικά την ικανοποίησή της.

Αυτό το έλλειμμα μοιάζει να δίνει με γόρδια δεσμά το παρόν και το μέλλον.

Έτσι όμως ορίζεται ήδη ένας τόπος, μια στοχοθεσία για το μέλλον, που δεν είναι πα ένα τοπίο μυθικό και μυστικό.

Δεν είναι ένας χώρος εξερευνησιμος, με τη γοητεία του άγνωστου, παρά ένας χώρος από τα πριν γνωστός και προκαθορισμένος (κάτι σαν τηλεχειρισμός της εικόνας του), μια προέκταση της τωρινής εικόνας.

Παρόν και μέλλον γίνονται δυο σώματα που για να ευσταθήσουν, αναζητούν το καθένα την εικόνα του άλλου, που δεν είναι παρά κατοπτρική εικόνα του αρνητικού τους εαυτού.

Αυτό γίνεται κάπως αντιληπτό και στον χώρο της φαντασίας, άρα προσπαθήσει κανείς να διακρίνει την μετατόπιση που έχει υποστεί το περιεχόμενό της.

Η κοινωνία της εικόνας δεν φαντασιώνει, φαντάζεται.

Κι ενώ η φαντασίωση δεν διαθέτει άλλο, από τον χρόνο της εκδήλωσής της - που προς στιγμήν τον ακινητοποιεί - και γίνεται παρούσα μ' εκείνες τις εσωτερικές πυκνότητες που απορρέουν απ' αυτήν. Η κοινωνία που φαντάζεται, βλέπει - βλέπει κάτι να εικονογραφείται στις οθόνες της. Μετέχει σε μια πρόβα ορχήστρας, δημιουργώντας μέλλον, ή καλύτερα κάποιον μέλλοντα χρόνο έξω απ' τον παρόν. Μ' αυτόν τον τρόπο μετατοπίζει τη

στιγμή της απόλαυσης - άρα και την ποιότητά της.

Η επιστημονική φαντασία είναι πρώτα απ' όλα μια περιπλάνηση στο μέλλον, ελεύθερη να οργώνει τ' απέραντα χωράφια της τεχνολογίας, από όποια θέση κάθε φορά επιλέγει.

Κι' έχει δεχτεί μια προσφορά από τον χώρο της επιστήμης. Την φιλοσοφία του και την εγγυρότητα του λόγου του, που κατοχυρώνει σαν πραγματικό και αληθές ό,τι περνάει απ' τα χέρια του, ανάγοντάς το στο αναντίρρητο μιας λογικής και επαγωγικής διερεύνησης.

Έτσι τίποτα δεν μπορεί να ξενίσει, τίποτα δεν ηχεί παράλογο, γιατί το διαπερνά αυτός ο καταξιωμένος λόγος του εφικτού, του αποδείξιμου και του αποδεκτού, και μένουν πολύ λίγα για να καταχωρηθούν στον χώρο του φανταστικού.

Κι αυτό έχει ακόμα ένα λόγο. Αυτή η σιγουριά για την αποτελεσματικότητα της επιστήμης συνοδεύεται και από την παραδοχή της παραίτησης για γνώση. Τα πράγματα αποκτούν μ' αυτό τον τρόπο φυσικότητες, που τα απογομνώνουν από κάθε μεγαλείο και κάθε μυστήριο.

Η φαντασία γίνεται μια περιγραφική, εικονογραφική. Το στοιχείο του μυστηριώδους κι ακατανόητου, του υπογείου ή και παράλογου αδυνατεί να εισχωρήσει και έτσι είμαστε πια σε θέση να στεκόμαστε σαν οι πιο απαθείς θεατές ό,τι πιο εξωφρενικού.

Η συμμετοχή της φαντασίας έγκειται στην αποκρυστάλλωση της εικόνας...

M. Κοπανάρη

ΕΙΚΟΝΑ

ΧΟΙΝΤΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΠΤΗ

Είναι, νομίζω, κύριο χαρακτηριστικό της επιστημονικής φαντασίας ότι εισέβαλε κυριολεκτικά στο χώρο της τέχνης αλλά και γενικά της διασκέδασης όχι σαν ένα ακόμα είδος λογοτεχνίας, οσοδήποτε λαϊκής, αλλά με κύριο όπλο της την παντοδυναμία της εικόνας.

Οι προϋποθέσεις τούτης της εισβολής δεν έχουν να κάνουν μονάχα με την ιστορία των τεχνών και ιδιαίτερα των εικαστικών. Σε κάποια σημεία βέβαια καμπίς η συνηγορία των τεχνών αυτών ενίσχυσε σημαντικά το ρόλο και αποκρυστάλλωσε τις ιδιότητες της εικόνας στην επιστημονική φαντασία (και ένα τέτοιο σημείο είναι σίγουρα η στιγμή που η Pop Art του Andy Warhol ή του Roy Lichtenstein ύψωσε στο επίπεδο της τέχνης τα πλάνα των κόμικς και τους ήρωές τους ζωγραφίζοντας και εκθέτοντας σαν πίνακες τέτοιες εικόνες).

Θεμελιωδέστερη προϋπόθεση μοιάζει να είναι ένα νέο είδος εικόνας που κυριεύει ολοκληρωτικά τις παραστάσεις μας φορτωμένο

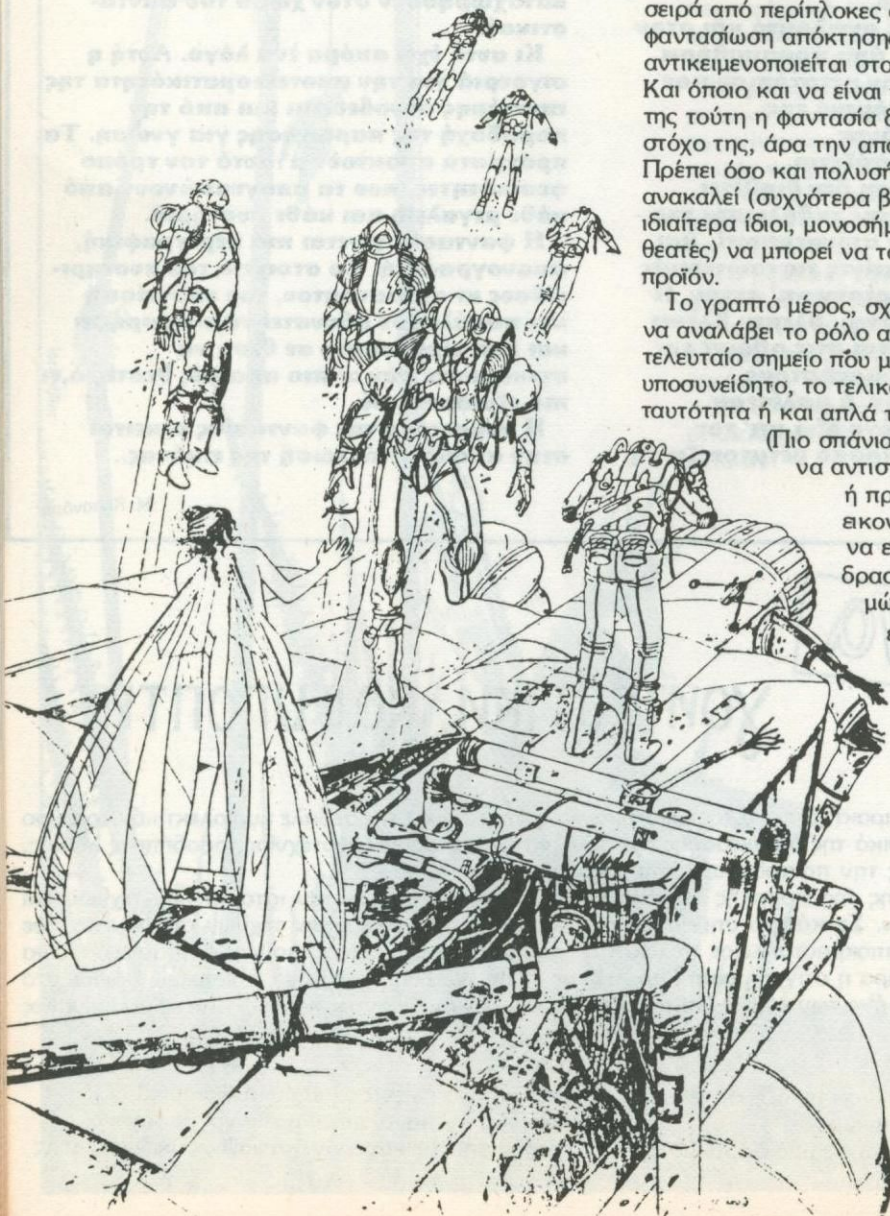
ταυτόχρονα με ένα σημασιολογικό δυναμικό ιστορικά ανεπιανάληπτο: η εικονογραφημένη διαφήμιση. Η εικόνα γίνεται εδώ αντικείμενο μιας

ιδιαίτερης διαχείρισης. Σε πρώτο επίπεδο είναι μια **αληθοφανής εικόνα**. Μια εικόνα που απεικονίζει κάτι φτιαγμένο για να ικανοποιήσει κάποιες ανάγκες, κάτι συνήθως απόλυτα υλικό, «αντικείμενο». Ο τρόπος της λοιπόν είναι κοντά στον ρεαλισμό και το ύφος της αθώο. Σε δεύτερο επίπεδο είναι μια **επιτηδευμένα αληθοφανής εικόνα**, μια εικόνα που καμώνεται την αληθοφανή επιλέγοντας να εκθειάσει τα προτερήματα του προϊόντος, αποσιωπώντας τα μειονεκτήματά του. Σε τρίτο επίπεδο είναι μια **εικόνα «ατμόσφαιρας» που όσο αφηρημένη και να εμφανίζεται διατηρεί κάποια ρεαλιστικά χαρακτηριστικά**: Η τομή της ρεαλιστικής και της ονειρικής της πραγματικότητας είναι το προϊόν.

Η ίδια η εικογραφημένη διαφήμιση δεν είναι τελικά ένα είδος εικογραφημένης φαντασίας; Κύριος στόχος της δεν είναι να στηρίξει με μια σειρά από περίπλοκες συχνά τεχνικές μια φαντασίωση απόκτησης, μια επιθυμία που θα αντικειμενοποιείται στο διαφημιζόμενο προϊόν; Και όποιο και να είναι το εύρος της ρητορικής της τούτη η φαντασία δεν πρέπει να χάνει το στόχο της, άρα την αποτελεσματικότητά της. Πρέπει όσο και πολυσήμαντους συνειρμούς να ανακαλεί (συχνότερα βέβαια οι συνειρμοί είναι ιδιαίτερα ίδιοι, μονοσήμαντοι για όλους τους θεατές) να μπορεί να τους κεντρώνει στο προϊόν.

Το γραπτό μέρος, σχόλιο ή λεζάντα, μπορεί να αναλάβει το ρόλο αυτό: να διαμορφώσει το τελευταίο σημείο πδύ μένει και στο υποσυνείδητο, το τελικό μήνυμα που είναι η ταυτότητα ή και απλά το όνομα του προϊόντος.

(Πιο σπάνια οι ρόλοι μπορούν να αντιστραφούν και το γραπτό ή προφορικό κείμενο μιας εικονογραφημένης διαφήμισης να είναι ενταγμένο στην δραστηριοποίηση των συνειρμών ενώ κάποιο μέρος του εικονικού να αναλαμβάνει την τελική αποσαφήνιση).



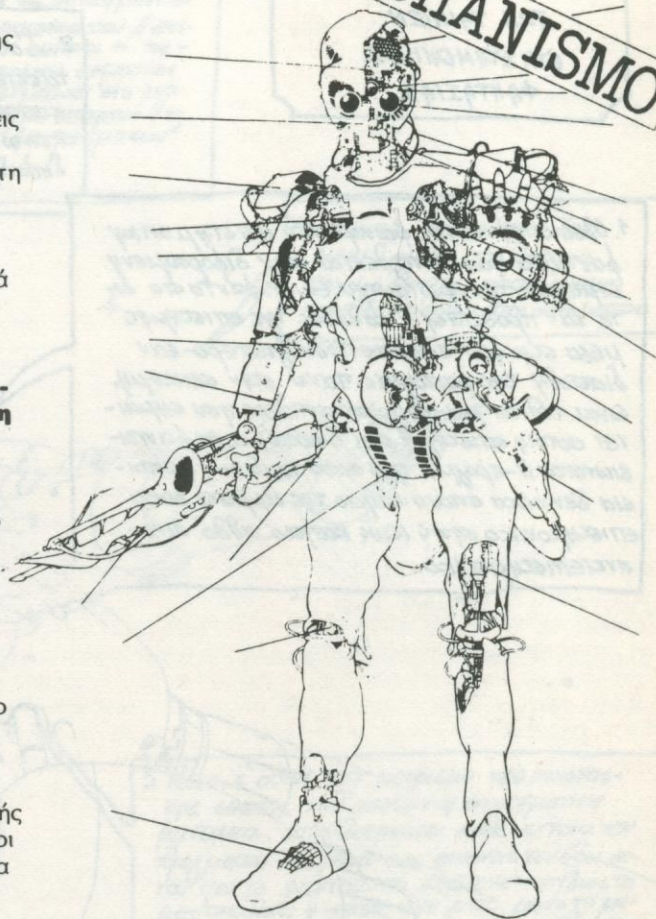
Η επιστημονική φαντασία ήταν από τις αρχές της **εικονιστική-αναπαράστατική**. Τη διακρίνει μια πρόθεση αληθοφάνειας, ακριβούς περιγραφής (όχι με την εκδοχή βέβαια της λέξης που έχει ο επιστημονικός λόγος), ζωντανής παρούσας εμπειρικής «πραγματικότητας» που καμιά σχέση δεν είχε με τις άυλες φαντασιώσεις του ρομαντισμού και τις ψυχικές συναισθηματικές εντάσεις που τις συνόδευαν. Ακόμη και στη λογοτεχνία ο λόγος είναι εικονιστικός, η περιγραφή τοπίων και αντικειμένων σχεδόν φωτογραφική, η πλοκή κινηματογραφική κυριολεκτικά. Γι' αυτό και τα έργα τούτα συχνά είναι προθάλαμος ταινιών και σπάνια ή σχεδόν ποτέ ασκήσεις ύφους ή γραφής.

Αυτός της λοιπόν ο χαρακτήρας — της φαντασίας του συγκεκριμένου και αληθοφανούς — της έδωσε μια άμεση πρόσβαση σε ένα κοινό διαμορφωμένο στον πολιτισμό της εικονογραφημένης διαφήμισης. Και τούτη η λειτουργία σημάδεψε οριστικά τον χαρακτήρα της επικοινωνιακής και εκφραστικής της δύναμης. Στη μεγαλύτερη της πλειοψηφία η επιστημονική φαντασία ανάλαβε να μεταγράψει στη νέα γλώσσα της εικόνας μύθους γνωστούς και τετριμμένους, θέματα με ηθικά διδάγματα και περιπέτειες χιλιοειπωμένες. Εκείνο που πάντα επικρατεί, εκείνο που γίνεται ανικείμενο της πιο λεπτομερειακής επεξεργασίας είναι το περιβάλλον, το σκηνικό της δράσης — τα αντικείμενα, οι αμφιέσεις και ο χώρος.

Ήδη από τα παλαιότερα κόμικς επιστημονικής φαντασίας του τύπου Superman, Batman κλπ. οι περιπέτειες βασίζονται σε κάποια τελείως οικεία και χιλιοειπωμένα κλισιό όπως τις δυνάμεις του κακού που επεξεργάζονται τον αφανισμό την υποδούλωση ή κάποια άλλη απειλή για τον κόσμο μας και τον υπερ-ήρωα που ενώ προς στιγμήν γονατίζει νικημένος στο τέλος θριαμβεύει. Όλο το βάρος και η ιδιαιτερότητα των κόμικς βρίσκεται στις λεπτομέρειες των εξοπλισμών των ηρώων, στα αυτοκίνητα, τα καταφύγια, τις συσκευές και τις τεχνικές-υπερφυσικές ιδιότητες των ηρώων που μελετώνται και αποδίδονται με τεράστια ευρηματικότητα.

Αντίστοιχα στη μεγάλης επιτυχίας σειρά ταινιών του Πολέμου των Άστρων όμοια απλή είναι και η ιστορία: ο αγώνας των καλών κατά των κακών για την ελευθερία τους, η φυλακισμένη πριγκίπισσα, οι άθλοι και οι περιπλανήσεις του ιππότη-εκδικητή κλπ. κλπ. Και δω το βάρος είναι στα εντυπωσιακά διαστημόπλοια όλων των ειδών, στα τοπία (ιδιαίτερα στην «Επιστροφή του Jedi»), στις ιδιότητες και τα καταστροφικά αποτελέσματα των κάθε λογής όπλων, στα ρούχα και την μορφή των διάφορων πλασμάτων. Όλ' αυτά εξαργυρώθηκαν εμπορικά και με τα ακριβή αντίγραφα παιχνίδια που κατάκλυσαν την αγορά (κούκλες ηρώων, πολεμικές μηχανές, οχήματα και λογής σκάφη κλπ.).

MECHANISMO



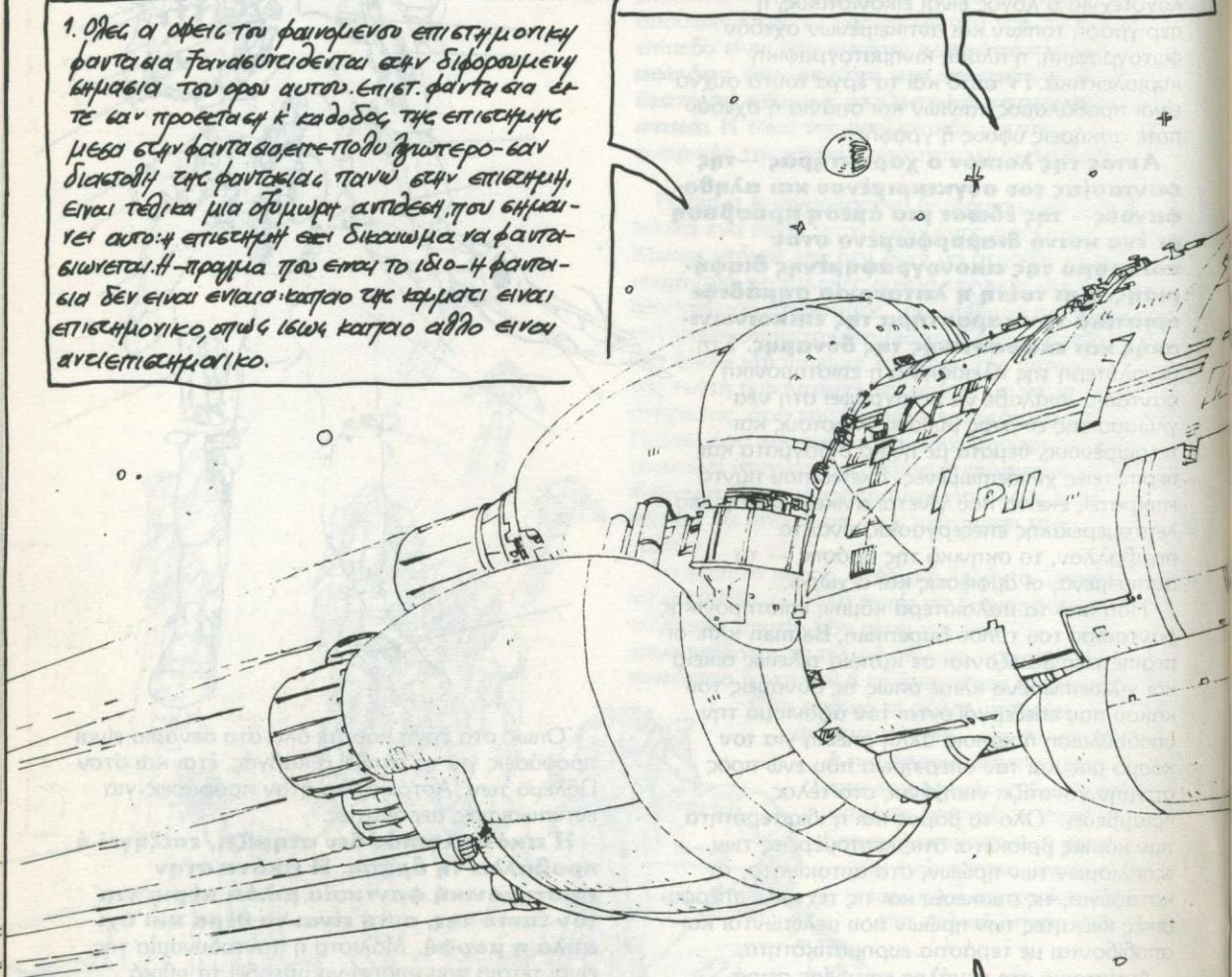
Όπως στα έργα καράτε όλα στο σενάριο είναι προφάσεις για να στηθεί ο καβγάς, έτσι και στον Πόλεμο των Άστρων όλα ήταν προφάσεις για εντυπωσιακές αερομαχίες.

Η εικόνα λοιπόν δεν στηρίζει, εξηγεί ή προβάλλει τη δράση. Η εικόνα στην επιστημονική φαντασία μιλάει κύρια για τον εαυτό της, αυτή είναι το θέμα και όχι απλά η μορφή. Μάλιστα η παντοδυναμία της είναι τέτοια που μπορεί να υπερβεί τα ηθικά πρότυπα της ίδιας της ιστορίας διαμορφώνοντας μια δικιά της ηθική που υπόγεια και αδήλωτα κυριαρχεί στο έργο. Αν ο Πόλεμος των Άστρων κατ'άγγειλε μια απάνθρωπη πολεμική Αυτοκρατορία πόσο πιο ελκυστική δεν ήταν η φαντασμαγορία των πολεμικών μηχανών που απεικονίζονταν στο έργο, πόση η μυστηριακή γοητεία του Άστρου του Θανάτου ή του διαστημόπλοιου του «κακού» αρχηγού; Δεν είναι εδώ τα ίχνη μιας ιδεολογικής λειτουργίας παράλληλης με κείνης που κάποιες φορές βρίσκουμε στον καθημερινό τύπο — ένας κόλαφος κατά του διεστραμμένου δολοφόνου συνοδευμένος με αποκαλυπτικές ερεθιστικές φωτογραφίες του θύματος;..

ΙΔΙΟΤΕΛΕΙΑ
ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ
ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

2. Σ' αυτό το βήμα, η επιστημονικότητα του φανταστικού είναι σφραγισμένη, ηθική, δηλαδή με κάποιον τρόπο κοινωτική. Όσο τουλάχιστον είναι κοινωτική η πραγματικότητα του μη φανταστικού, δηλαδή του πραγματικού.

1. Όλες οι σφείς του φαινόμενου επιστημονική φαντασία φαντασίζονται στην διφορούμενη εμβασία του ορού αυτού. Επιστ. φαντασία είτε εάν προσεχθεί κ' καθόδοι της επιστήμης μέσα στην φαντασία, είτε ποιο γνωτερό-εάν διακόπτη της φαντασίας παίρνει στην επιστήμη, είναι τελικά μια οδυνηρή αντίθεση, που σημαίνει αυτό: η επιστήμη έχει δικαίωμα να φαντασίζεται. Η-πραγμα που είναι το ίδιο-η φαντασία δεν είναι ενίοτε-κατ'όσον της κοίτης είναι επιστημονικό, σίγουρα ίσως κατ'όσον είναι ανεπιστημονικό.

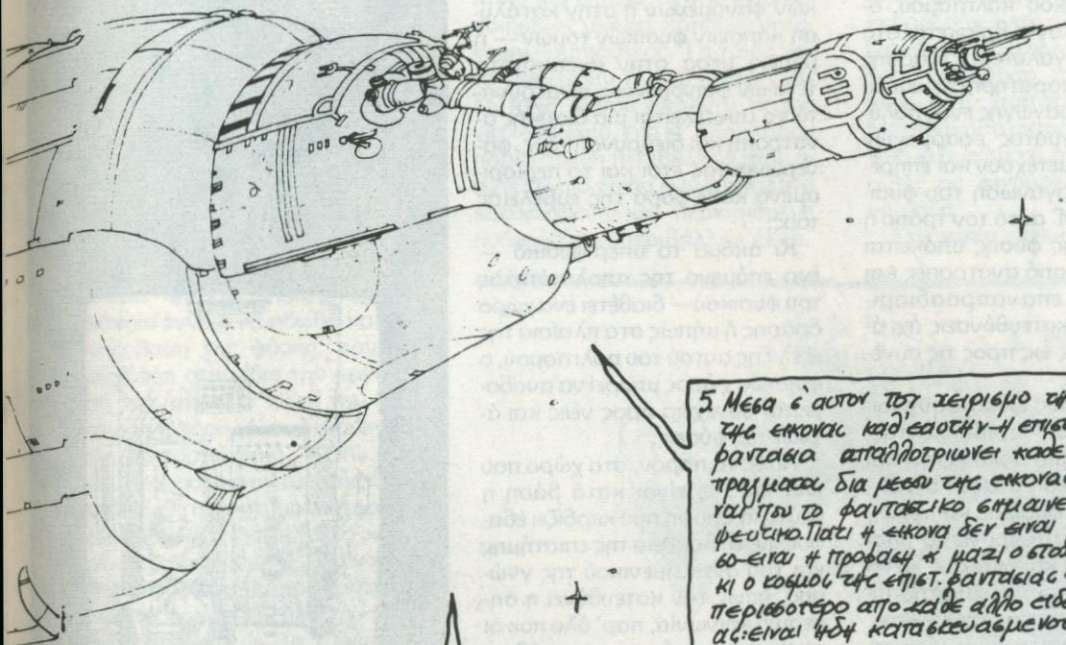


9. Τί αυτό ή η επιστ. φαντασία, πέρα από προφύλαξη ή επικίνδυνη «λατρευτική μεθόδοντοξια είναι ένα ρθυσμό και πλάσματικό βήμα-πιν βελτιώνει εκεί την βελτιού-μεν κατ'όσον η ορθόδοξη φαντασία: στην φαντασία ή βελτιώση των πραγματικών. Ένα βήμα ενός ποδίσμου που συστρέφεται μέσα στο επιστημονικό του ανάστημα. «αποδείκνυται ως το βελτιωτικό της περαφένος.

8. Το σημειωμένο όμως κρύβεται-πίσω από τα προφανή μνημά-τα της γίγας του ανθρώπου και δράμους της τεχνολογίας. Κρύβεται γιατί είναι ο φόβος της φθοράς-αυτο το φοβερό παιχνίδι της υλικότητας κ' του χρόνου...

3. Κι όπως το "πραγματικό" διαρκώς επεξεργάζεται σαν υφύλο μέσα στις εικόνες του, έτσι κι το επιστημονικό φανταστικό πραγματοποιείται στις εικόνες του, ή επιστημονική φαντασία χρησιμοποιεί την εικόνα κι την διακρίνει. Γιατί στο πεδίο της φανταστικής εμφανίζει και το ορατό κι βλέπω - όπως το ίδιο εμφανίζει στο επιστημονικό πεδίο της ταυνής πραγματικότητας, το υπαρκτό ή επιστημονική φαντασία είναι τέχνη "φαντασμάτων" ή "φαινόμενων".

4. Η άσχημη την εγγοχή δεν είναι μοχλός το δέσμη του μέλλοντος - είναι κυρίως η μέλλοντοδρα του δέσματος



5. Μέσα ε' αυτόν τον χειρισμό της εικόνας - της εικόνας καθ' εαυτήν - ή επιστημονική φαντασία απαρτίζεται και η εγγοχή του πραγματικού δια μέσου της εικόνας του έδω είναι πως το φανταστικό εμφανίζει απλώς το φευσικό. Γιατί η εικόνα δεν είναι μόνο το μέσο - είναι η πρόβαση ή μαζί ο στόχος. Γι' αυτό κι ο κομμός της επιστ. φαντασίας είναι ολέος περισσότερο από κάθε άλλο είδος φαντασίας: είναι ήδη κατασκευασμένος, ήδη υπαρκτός.

6. Βλέπει κανείς τους τόπους της επιστ. φαντασίας είναι κυρίως οι μέσα από την εικόνα του - τα. Καθαρό τυχαίο, ή ιδιότητα τους είναι ελαστική ή φευσική - είναι ατομική ή υδιστική, συχνά κατασκευασμένη στα ελαστικά κυκλώματα ενός υπολογιστή. Στην πραγματικότητα εκείνο που είναι ουσιαστικά υπαρκτό, είναι η παρουσία ή η απουσία φωτός - ή φευσική...

7. Είναι αδιαφορο αν τα τεχνικά - ατομικά είναι μηχανικά ή μοντέρνα φωτο που δείχνεται είναι η εικόνα, το εμφανισμένο είναι απογειωμένο. Έδω φυσικά ή επιστ. φαντασία είναι τέχνη.

ΙΚΙΤΙΟ
ΜΟΕΒΙΟΥΣ
ΚΕΙΜΕΝΟ
Γ. ΑΝΑΤΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΤΑ

ΘΡΙΑ

του φυσικού

Όντας στο εσωτερικό του σημερινού δυτικού πολιτισμού, όπου η τεχνολογία βρίσκεται στο σημείο της μεγαλύτερης έξαρσης της, είμαστε παρατηρητές μιας αδιάκοπης παραγωγής ενός πολύπλοκου πλέγματος εφαρμογών της, που συμμετέχουν και επηρεάζουν την οργάνωση του φυσικού χώρου. Μ' αυτό τον τρόπο η ισορροπία της φύσης υπόκειται σε μια σειρά από ανατροπές και ανάλογους επαναπροσδιορισμούς, προς κατευθύνσεις όχι άμεσα γνωστές ως προς τις συνέπειες τους.

Το ανθρώπινο υλικό, σαν στοιχείο αυτού του περιβάλλοντος, βρίσκεται σε μια πολύ λεπτή και ευαίσθητη σχέση μ' αυτή την αλληλεξάρτηση φυσικού και τεχνητού, όντας ταυτόχρονα το υποκείμενο, αλλά και το αντικείμενο της δράσης του, ρυθμιστής με κάποιο τρόπο αυτής της σχέσης, αλλά και χειραγωγούμενος από το ίδιο το αντικείμενό του.

Ανάλογα με τον ορισμό που δίνεται κάθε φορά για το φυσικό και με τα χαρακτηριστικά που του αποδίνονται, ανάλογα δηλαδή με τον προσδιορισμό κάθε φορά της φύσης σαν έννοιας, είναι που καθορίζεται και η σχέση φυσικού και τεχνητού, όπως και οι αναδιατάξεις εκείνες που θα μπορούσαν να καταχωρηθούν στο εσωτερικό της οργάνωσής της (φύσης), χωρίς να θεωρούνται εξωτερικές παρεμβάσεις.

Έτσι δυο αντιδιαμετρικές εκδοχές της έννοιας του φυσικού θα μπορούσαν να εκφραστούν με το ερώτημα: υπάρχει κάποιο οριακό σημείο κορεσμού της φύσης τέτοιο, που η παρέμβαση του τεχνητού να το ανατρέπει ριζικά — οδηγώντας ενδεχόμενα —

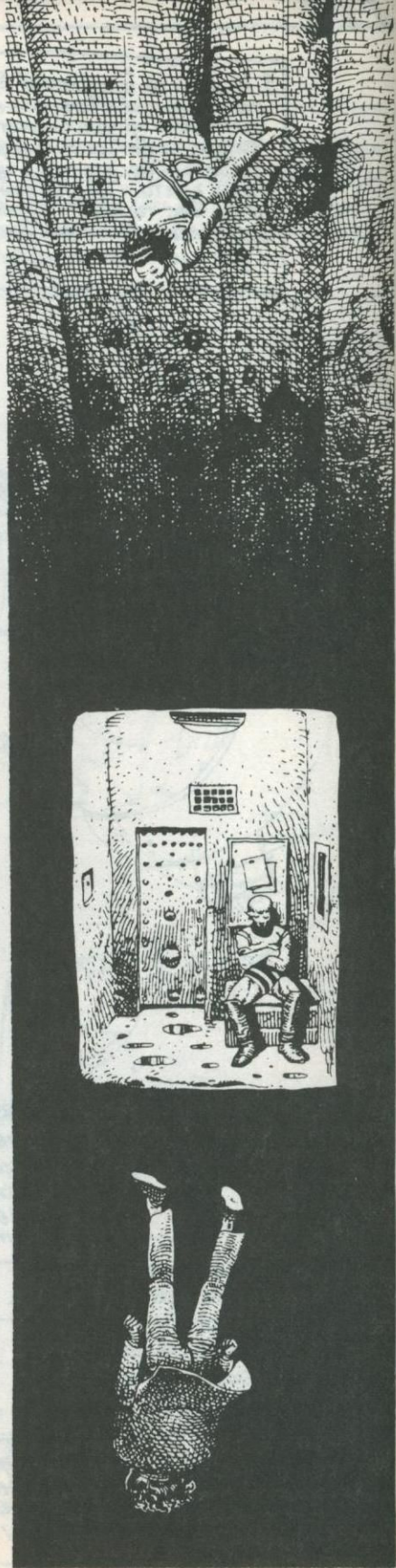
στην υπέρβαση κάποιων φυσικών φαινομένων ή στην κατάλυση κάποιων φυσικών τομών — ή μήπως μέσα στην σχετικότητα τέτοιων φαινομένων, είναι δυνατό να συντελείται μια διαρκής ανατροπή και διεύρυνσή τους, φανερώνοντας έτσι και το περιορισμένο κάθε φορά της εμβλείας τους;

Κι ακόμα το υπερ-φυσικό — ένα επόμενο της απολυτότητας του φυσικού — διαθέτει ένα χώρο δράσης ή μήπως στα πλαίσια της εξέλιξης αυτού του πολιτισμού, ο φυσικός χώρος μπορεί να αναδομείται συνέχεια προς νέες και άγνωστες φύσεις;

Προς το παρόν, στο χώρο που κινούμαστε, είναι κατά βάση η δεύτερη άποψη που κερδίζει έδαφος, με τη βοήθεια της επιστήμης και του αντικειμενικού της γνώσης, όπως την κατευθύνει η σημερινή κοινωνία, παρ' όλο που οι συνέπειες αυτής της κατεύθυνσης δημιουργούν ερωτήματα και αντιδράσεις.

Η επιστημονική φαντασία ιχνογραφώντας τα τοπία του μέλλοντος, τις περισσότερες φορές ακροβατεί ανάμεσα σ' αυτές τις δυο εκδοχές περί φυσικού και φυσικότητας και μοιάζει σαν να θέλει να διαγνώσει τις συνέπειες τους, με τα μάτια μιας προχωρημένης ηλικίας που κοιτάζει προς τα πίσω.

Τα τοπία αυτά δεν ανήκουν ολοκληρωτικά στο χώρο της φαντασίας. Στοιχεία και υξείς του πραγματικού ενυπάρχουν, με τον ένα και τον άλλο τρόπο, παραλαμβάνοντας αυτούσιο τον φόβο του μέλλοντος και αποκτούν έτσι μια υπερβολική διάσταση που η συνήθης αναπαράσταση εν γένει αποκρύπτει.



Η εικόνα των φανταστικών τοπίων εκτοξεύεται πολύ συχνά πέρα απ' τον ορίζοντα. Κι αν κάποτε ο ορίζοντας έδινε μια ιδέα για το πεπερασμένο της ανθρώπινης κίνησής και για το οριζόντιο της εξάπλωσής της, τώρα αυτή η κίνηση μετατοπίζεται κυριολεκτικά και μεταφορικά στο κατακόρυφο.

Μια κίνηση στο άπειρο, στο άγνωστο, είτε μια κίνηση στα έγκατα, στο υποχθόνιο. Μια κίνηση που αντιστρατεύεται τη βαρύτητα, την εξάρτηση από την τροφοδότρα μάνα-φύση και προτείνει κάποιο ταξίδι στο άπειρο. Μια κίνηση που δείχνει την απελευθέρωση από το χώρο της γέννησής· τον πλήρη έλεγχο πάνω του, τον κορεσμό του ή την αχρηστιά του. Μια κίνηση που ξεχύνεται προς τόπους καινούργιους ίσως και γιατί παραδέχεται το αδιέξοδο αυτού του μικρόκοσμου.

Μια τέτοια κίνηση μπορεί με κάποια έννοια να ειδωθεί και σαν υπέρβαση της φύσης, σαν παρέμβαση στην ίδια την οργάνωσή της, οπότε σ' αυτή την περίπτωση η φύση γίνεται εκδικητική και καταστροφική. Κάτω από την θεοκρατικότητα αυτής της αντίληψης, η επιστημονική φαντασία φαντάζεται βιβλικές καταστροφές που εκμηδενίζουν και εξαφανίζουν ο,τιδήποτε αντιτίθεται στο φυσικό. Σ' αυτά τα τοπία η φύση βασιλεύει, με τα γνωστά της χαρακτηριστικά, ωστόσο θεριεύει κι αποκτάει διαστάσεις θεόρατες. Φαίνεται σαν να έχει εισπράξει, σα λάφυρο της νίκης της, όλη την αλλοτινή ανθρώπινη υπεροχή απέναντι στη φύση, την οποία όμως χρησιμοποίησε για να την στρέψει εναντίον της. Τοπία παραφθαρμένα κι αποτρόπαια, γεμάτα φυσικές φηγούρες ανθρωπόμορφες κι απειλητικές, σχεδόν ζωντανές, που παραμονεύουν στο σκοτάδι την εκμηδενισμένη ανθρώπινη ύπαρξη.

Αντίθετα σε μια άλλη σειρά φανταστικών τοπίων, η εικόνα της φύσης έτσι τουλάχιστον που την ξέρουμε, έχει υποκατασταθεί εξ ολοκλήρου από μια νέα φύση — μια νέα φύση που διαθέτει όλους εκείνους τους εσωτερικούς νόμους που της επιτρέπουν να πολλαπλασιάζεται, μετατοπιζο-

ντας συνέχεια τα όρια της προς το άπειρο, σα να βηματίζει προς την ανυπαρξία.

Τέτοια τοπία ξεδιπλώνονται κατακόρυφα, να κατακτήσουν το κενό, ορθώνουν με σιγουριά το ανάστημά τους σε στάση προσοχής και εκφράζουν με όποιο τρόπο βρίσκουν την ολοκληρωτική νίκη του τεχνητού.

Τοπία σε απόλυτη τάξη εξορθολογισμένα σε όλο το εύρος της πολυπλοκότητάς τους, υποκείμενα σε μια τάξη ανώτερη, που ξεφεύγει απ' την ανθρώπινη εποπτεία και επαφίεται στις κωδικοποιημένες μνήμες κάποιων υπέρνων κομπούτερς. Τα τοπία αυτά παράγουν τελικά κάποια άλλη ίσως εξίσου απόλυτη έννοια για το φυσικό, ένα εξ' ολοκλήρου παραγόμενο περιβάλλον, που αποτελεί μια εστία ζωής, απόλυτα καθορισμένη και περιορισμένη ανάμεσα στο περιβάλλον κενό.

ανθρώπινης ύπαρξης. Μοιάζουν με γιγάντια πέτρινα ερείπια, σαν βγαλμένα απ' τα χέρια της ίδιας της φύσης, που εμπνέουν το δέος και τον τρόμο. Σαν ζωντανές φυσικές παρουσίες, που στέκουν σιωπηλές κι υπόγειες, από κάποιο μακρινό παρελθόν, αυτές οι πόλεις, αυτή η άψυχη ύλη θυμίζουν πόλεις του θανάτου. Κι οι ανθρώπινες φηγούρες, παραμορφωμένες, βρίσκονται σε μια ύστατη προσπάθεια επιβίωσης, σε μια μάχη με το υπερ-φυσικό. Αυτή η αδυναμία μπροστά στις φυσικές δυνάμεις κι αυτός ο τρόμος εκφράζουν έναν άλλο πρωτογονισμό και μια άλλου τύπου επάνοδο στη φύση, που διαγράφει ίσως μιαν αντίστροφη πορεία. Μια επάνοδο σε μια φύση εκδικητική κι αμειλικτη, που μετατρέπει αυτές τις φηγούρες σε πετρωμένη μάζα.

Στα τοπία εκείνα που κοιτούν



Moebius

Κι αν αυτά τα τοπία φαντάζονται χώρους μιας μελλοντικής ζωής, τα προηγούμενα μοιάζουν μάλλον ν' αναπολούν το παρελθόν τους. Μοιάζουν μ' έρημες πόλεις, ξεχασμένες, προϊόντα μιας άλλης εποχής, που μυθολογούν την προηγούμενη ζωή τους.

Είναι πόλεις του σκότους και των σκιών, που ζουν σ' έναν ακίνητο χρόνο, κι είναι οι ίδιες που ζουν κι όχι τ' απομεινάρια της

με αισιοδοξία προς το μέλλον (έστω και σαρκαστικά), η έννοια της πόλης είναι πολύ πιο φανερή. Πόλεις του φωτός, ανοξείδωτες, που δεν έχουν τίποτα να κρύψουν και τίποτα να φοβηθούν. Πόλεις με χυτό περίβλημα και λαμπερή επιδερμίδα, χωρίς αρμούς, πόλεις απέραντες αλλά εσώκλειστες, χωρίς προοπτικές φυγής, πόλεις περίκεντρες της τεχνητής αναπνοής, πόλεις θερμότητις ή πόλεις καταφύγια.

Στημένες σαν τεράστιες μηχανές, είναι σχεδιασμένες με κάθε λεπτομέρεια και προγραμματισμένες να δουλεύουν με απόλυτη ακρίβεια. Η απόσταση ανάμεσα σ' αυτό το περιβάλλον και στην ανθρώπινη ύλη εκφράζεται και στη διάρθρωση αυτή των τόπων, που όσο ανεβαίνουν σε ύψος, κρύβουν όλο και περισσότερα μυστικά. Οι κοινές ζώνες κίνησης βρίσκονται προσκολλημένες στο έδαφος, κι ορίζουν τον επίσημο χώρο του άπειρου πληθυσμού, ενώ οι σφαίρες ελέγχου κινούνται έξω από τα όρια του ορατού κι είναι απρόσιτες. Η φύση, με τη γνωστή της μορφή δεν συναντιέται πουθενά, εκτός αν υπάρχει κάπου για να παίζει εξαιρετικά τον ρόλο της μνήμης της καταγωγής. Άνθρωποι και περιβάλλον, σαν σχέση φυσικού και

τεχνητού είναι ξένα σώματα, αλλά κι αυτή η σχέση γέρνει πολλές φορές προς τη μεριά της τεχνολογίας, με τα ανθρώπινα υποκατάστατα και τα πάσης φύσης ανθρωποειδή.

Η επιβλητικότητα αυτών των πόλεων δεν βασίζεται μόνο στην μεγαλιθικότητα των στοιχείων τους αλλά κυρίως στην πολυπλοκότητά τους. Δαιδαλώδεις πορείες και λαβυρινθικές κατασκευές που αποτρέπουν ή που απαγορεύουν, δεν αφήνουν καμιά πρόσβαση στο τυχαίο. Όλη αυτή η πληθωρικότητα ανάγει και το ανθρώπινο, πολύ συχνά σε διακοσμητικό στοιχείο.

Αυτές οι πόλεις δεν γερνούν, δεν φθείρονται, μοιάζουν να θέλουν ν' αντιταχθούν στο χρόνο και στον «φυσικό» θάνατο. Η ιστορία δεν αφήνει πάνω τους τ' αποτυπώματά της. Μοιάζουν σαν να μην έχουν παρελθόν, πόλεις που κοιτάζουν μόνο προς το εμπρός του χρόνου.

Κάποτε διακρίνεται κάποια νοσταλγία, ίσως για μια άλλη ζωή, και τότε αποτυπώνεται στα πρόσωπα των ανθρώπων, που προσχωρούν στις στρατίες των αιώνια γέρων.

Άλλοτε βουλιάζουν αυτές οι πόλεις στην ασάφεια και την αβεβαιότητα μιας αδιάκοπης ομίχλης, παγωμένες ακίνητες και σιωπηλές.

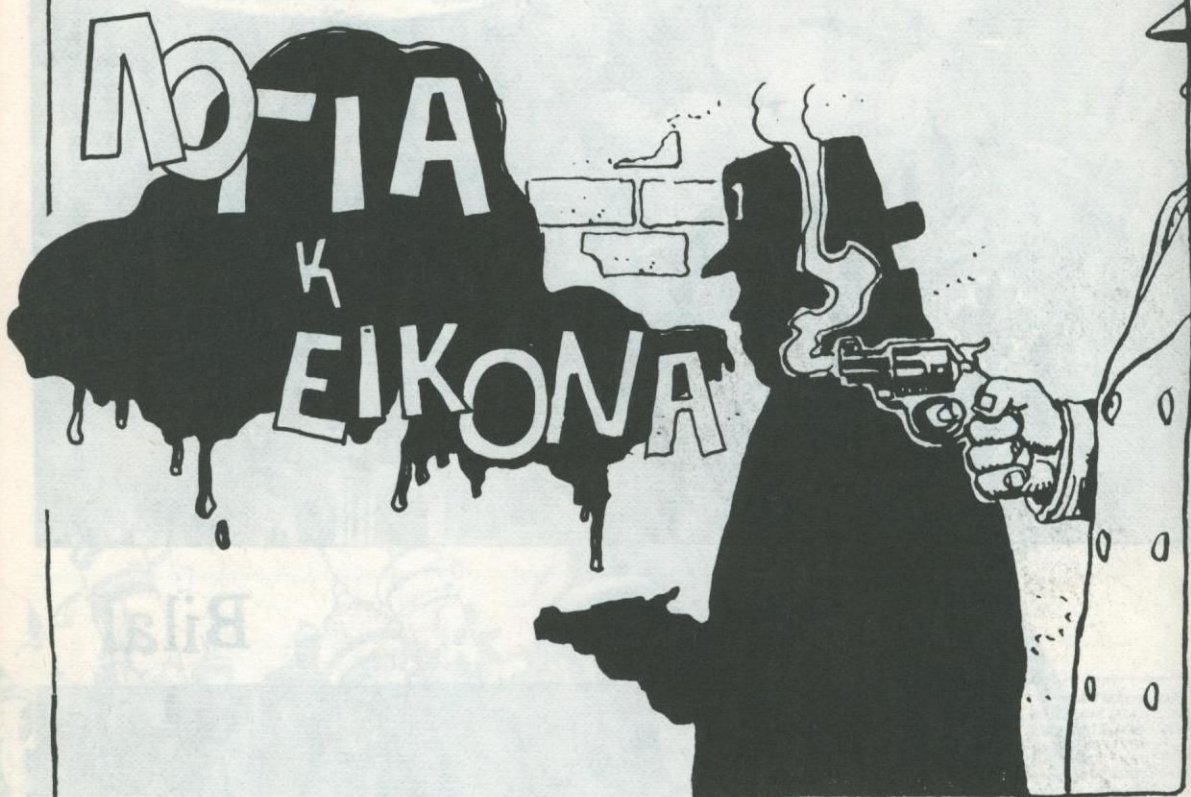
M. Κοπανάρη





Bilal





Στα λόγια που τη συνοδεύουν η εικόνα των έργων επιστημονικής φαντασίας στηρίζει συχνά μια ιδιαίτερή της διάσταση. Δεν μιλάμε εδώ για την αυτόνομη λειτουργία του λόγου στην εξέλιξη της πλοκής του έργου που σε τελευταία ανάλυση είναι και η λιγότερο σημαντική μια και ήδη είπαμε ότι η πλοκή έχει δευτερεύοντα ρόλο μπροστά στη βαρύτητα της εικόνας, του σκηνοικού. Μιλάμε για τις ιδιαίτερες εκείνες περιπτώσεις που ο λόγος σκηνοθετεί προσθέτει νοηματοδοτεί ή

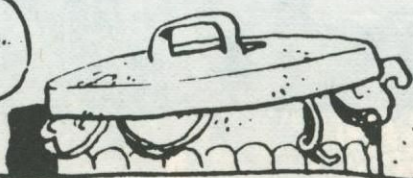
και εντείνει απλά κάποιες ιδιότητες της εικόνας:

- Οι ηχοποιίες στα κόμικς, ακόμη και όσες φορές ο ήχος που πράγεται είναι προφανής δηλαδή δηλώνεται εύγλωττα με την απεικονιζόμενη σκηνή (π.χ. σε μια κατάρευση κτιρίου ή σε μια μάχη), σημειώνονται πάντα με ένα τρόπο γραφής που επιδιώκει άμεσα με την επιλογή των χαρακτήρων και την ένταξή τους στην εικόνα να περιγράψει τον ήχο την έκταση και τη σημασία του, να ζωογονήσει τη σκηνή, να παίξει έναν ρόλο 'υλικού

στοιχείου που δρα μέσα και για την εικόνα. Μια πτώση γίνεται ιδιαίτερα έντονη με την καθοριστική παρουσία των γραμμάτων που δηλώνουν την κραυγή, οι κρότοι ενός καβγά μπορούν από μόνοι τους να είναι αρκετοί για την περιγραφή του ενώ ένα ανεπαίσθητο μονότονο κλικ-κλικ πίσω από τις σκηνές της δράσης απεικονίζει ένα γεγονός που βρίσκεται ταυτόχρονα σε εξέλιξη, μακρινό αλλά καθοριστικό για όσα βλέπουμε.

- Σαν κομμάτι της αφηγήσης ο λόγος μπορεί στην εικονισμένη του διάσταση, μ' άλλα λόγια τη γραμμένη του μορφή, να αναλάβει να υπογραμμίσει την ατμόσφαιρα ή κάποιο της κυρίαρχο στοιχείο. Έτσι σε μια ιστορία του Druillet τα

ARGH...



γράμματα είναι σαν χαραγμένα σε πέτρα καθαρισμένα με περίτεχνες μπαρόκ κορνίζες μεγαλόπρεπα και ξεχωρισμένα σαν λεζάντες από τους αντίστοιχους πίνακες-εικόνες. Μια μνημειώδης γραφή για μια κοσμολογική ιστορία.

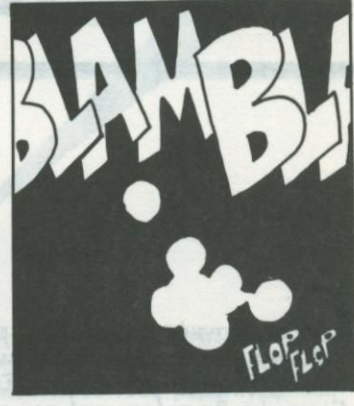
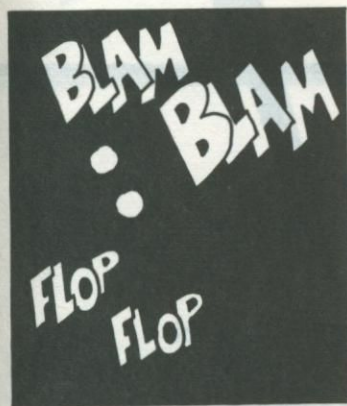
Αντίστοιχης αξίας εύρημα είναι η παρουσία της αυτοσχολιαστικής λεζάντας στα κόμικς του Altan που μπορούν να αποσταθεροποιούν την ίδια τη σκηνή (όπως όταν σχολιάζουμε φωναχτά ένα κινηματογραφικό έργο στο σκοτάδι της αίθουσας προβολής) ή να τη φορτί-

ζουν με μια περίσσεια νοήματος εκρηκτική.

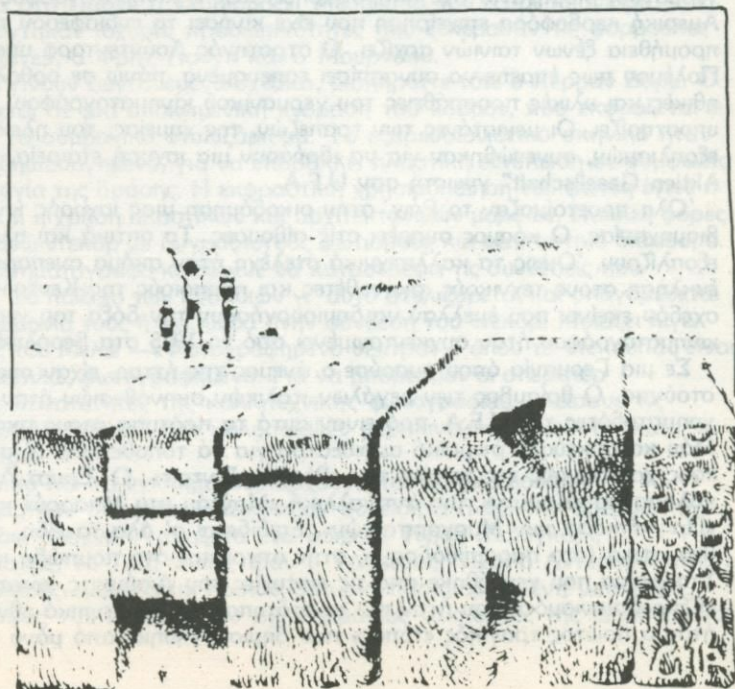
- Στο «Στάλκερ», μια ταινία του Ταρκόφσκι, το στοιχείο της επιστημονικής φαντασίας δηλώνεται με έναν ιδιαίτερα υπαινικτικό τρόπο. Η εικόνα δουλεμένη με την τελειότητα μιας προσωπικής συνειρμικής αισθητικής δεν υπόκειται στους κανόνες της φαντασμαγορίας και της αληθοφανούς εξωτερικότητας που διακρίναμε. Τα γυρίσματα γίναν σε μια εξοχή μπροστά ή γύρω σε ένα παλιό εγκατελειμμένο μικρό σπίτι και γύρω από

μια βιομηχανική περιοχή με παλιοσίδερα και ξεχαρβαλωμένα μηχανήματα. Και όταν τα σκηνικά ήταν κατασκευασμένα όπως στο τελικό δωμάτιο-μυστήριο, τα στοιχεία που τα συγκροτούσαν ήταν εντελώς κοινότοπα και οικεία.

Ο λόγος αναλαμβάνει εδώ έναν ιδιαίτερο ρόλο (κάτι που σε άλλο επίπεδο πραγματοποιούν τα φίλτρα, οι φωτισμοί και οι επιλογές των πλάνων). Να διαλύσει την εξοικείωση με τα αντικείμενα και τους τόπους πατώντας ακριβώς πάνω της, ξεκινώντας απ' αυτήν, να



«αφηγηθεί» νοηματοδοτώντας, κυριολεκτικά σκηνοθετώντας την εικόνα. Χαρακτηριστικό είναι πόση σημασία έχει να ονομάσεις «Ζώνη» (με την ανάλογη έκφραση και σωματική κίνηση που συνοδεύει τη λέξη) μια περιοχή που σε ένα άλλο έργο θα πέραγε σαν απλό σκηνικό εξοχής: συντελείται από το σημείο εκείνο και πέρα μια «δραματοποίηση». Αντίστοιχα μια κίνηση χωρίς πολύ νόημα όπως πετώντας πέτρες με μικρά πανάκια σαν ουρά τους συνοδεύμένη από λόγια που υπαινίσσονται μια λεπτή επικίνδυνη και αργή τελετουργία προσέγγισης σε κάτι άγνωστο, γίνεται πια τελετουργία.



Μια παλιά ιστορία επιστημονικής φαντασίας που επινοεί ένα τοπίο εφιαλτικό, στοιχειωμένο απ' το κακό και την τρέλλα.

Ο γερμανικός εξπρεσσιονισμός στον μεταπόλεμο, πλάθει έναν προφητικό ύμνο στην Μελλοντική Γερμανία.

Ο 1ος παγκόσμιος πόλεμος είχε χωρίσει την Ευρώπη στα τρία. Στην δύση η Αγγλία, Γαλλία και η Αμερική. Στην Ανατολή η Ρωσία με κακό ανεφοδιασμό ξένων ταινιών από το Βλαδιβοστόκ και την Σκανδιναβία. Η κεντρική Ευρώπη, με κυρίαρχη τη Γερμανία, βρισκόταν υπό την απειλή ενός κινηματογραφικού λιμού. Η βαρεία γερμανική βιομηχανία είχε πληροφορηθεί πως ο κινηματογράφος είχε γίνει στην Αμερική κερδοφόρα επιχείρηση που είχε κινήσει το ενδιαφέρον της Γουόλ Στρητ. Η προμήθεια ξένων ταινιών αρχίζει. Ο στρατηγός Λούντεντορφ υποδείχνει στο Υπουργείο Πολέμου πως έπρεπε να συνασπίσει εσπευσμένα, πάνω σε ορθολογικές βάσεις, τις ηθικές και υλικές προσπάθειες του γερμανικού κινηματογράφου. Ο Χίντεμπουργκ τον υποστηρίζει. Οι μεγιστάνες των τραπεζών, της χημείας, του ηλεκτρισμού, των εξοπλισμών, συνενώθηκαν για να ιδρύσουν μια ισχυρή εταιρεία, την "Universum Film Aktien Gesellschaft" γνωστή σαν U.F.A.

Όλα προετοίμαζαν το Ράιχ, στην οικοδόμηση μιας ισχυρής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ο κόσμος συρρέει στις αίθουσες. Τα οπτικά και ηλεκτρικά μηχανήματα τις εξοπλίζουν. Όμως τα καλλιτεχνικά στελέχη ήταν ακόμα ανεπαρκή. Το Βερολίνο κάνει έκκληση στους τεχνικούς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς της Κεντρικής Ευρώπης. Όλοι σχεδόν εκείνοι που έμελλαν να δημιουργήσουν την δόξα του γερμανικού κινηματογράφου ήταν συγκεντρωμένοι από το 1915 στα βερολινέζικα στούντιο.

Σε μια Γερμανία όπου φυσούσε ο άνεμος της ήττας, είχαν οικοδομηθεί έξοχα στούντιο. Ο θρίαμβος των μεγάλων ιταλικών σκηνοθεσιών ήταν πρόσφατος. Οι χρηματοδότες της U.F.A. πρότειναν αυτά τα πρότυπα στους σκηνοθέτες τους. Ο Τζόζεφ Μάου κατασκεύασε ρωμαϊκά αμφιθέατρα για να τοποθετήσει σ' αυτά τα λιοντάρια και τους χριστιανούς της ταινίας του «Βέριτας Βίντσιτ». Ο Έρνστ Λιούμπιτς κάνει μια κολοσσιαία «Κάρμεν», μια αντιγαλλική «Μαντάμ ντυ Μπαρρύν» και μια αντιαμερικάνικη «Πριγκίπισσα των Μαργαριταριών». Επιδίδεται σ' όλα τα είδη, φτάνει να είναι θεαματικά (στο παραμυθόδραμα, στην οπερέττα, στη πομπώδη ιστορική ανασύνθεση...) Στο ρεύμα που γεννήθηκε από τις επιτυχίες του Λιούμπιτς, αντιπάχθηκε ο «Εξπρεσσιονισμός» που ήταν πιο πρωτότυπος και πιο τυπικά εθνικός. Ο «Καλιγκάρι» ήταν ο πρώτος τραγικός «τύπος» που δημιουργήθηκε από μόνο τον κινηματογράφο.

ETROPOLIS

ταινία του Φριτς Λανγκ 1926

Ο «Εξπρεσσιονισμός» πρωτοποριακή κίνηση, δημιουργημένη στο Μόναχο κατά το 1910, σ' αντίδραση κατά του εμπρεσσιονισμού και του νατουραλισμού, ήταν μουσικός, λογοτεχνικός, αρχιτεκτονικός και κυρίως ζωγραφικός. Κατάκλυσε τους βερολινέζικους δρόμους, τις αφίσσες, το θέατρο, την διακόσμηση των καφενείων, των βιτρινών, όπως έκανε λίγα χρόνια μετά στο Παρίσι ο «κυβισμός». Μέσα από τον εξπρεσσιονισμό, και πέρα απ' αυτόν, ξεπετάχτηκαν ισχυρές προσωπικότητες που ξεπέρασαν τις φόρμουλες της σχολής: ο Καρλ Μάγερ, ο Φριτς Λανγκ και ο Μουρνάου.

«Οι ταινίες πρέπει να γίνουν ζωντανέμένα σχέδια», διακήρυττε τότε ο Χέρμαν Βαρμ. Ο εξπρεσσιονισμός βασίζεται σε μια υποκειμενική ενόραση του κόσμου, που εκφράζεται με την παραμόρφωση και το συμβολικό στυλιζάρισμα. Το εξπρεσσιονιστικό σκηνικό ήταν σχεδόν πάντα τεχνητά δημιουργημένο, για να υποβάλλει πλαστική εντύπωση σε συμφωνία με την κυρίαρχη ψυχολογία της δράσης. Η εκφραστική χρησιμοποίηση του φωτός έγινε η σφραγίδα του. Καθώς και η χρήση πλαστικών και αρχιτεκτονικών μορφών. Πολλές φορές χρησιμοποιούντουσαν πανώ-ντεκόρ με ζωγραφιστούς φωτισμούς και φανταστικό διάκοσμο. Όμως η κίνηση στον κινηματογράφο κινδύνευε να καταστρέψει τις συνθέσεις που επιδίωκαν οι ζωγράφοι. Το παίξιμο των ηθοποιών γι' αυτό στυλιζάρεται και υπαγορεύεται περισσότερο από την αρμονία τους ή όχι, μέσα στην σύνθεση του ντεκόρ. Μοιάζει λίγο όλο τούτο με τις ταινίες του Μελιέ —«Φωτογραφημένο θέατρο»— όπου το ντεκουπάζ είναι ουσιαστικά μια σειρά ταμπλώ, φωτογραφημένα. Για να μπορέσουν οι οπερατέρ ν' αναπτύξουν όλες τις δυνατότητες της καλλιτεχνικής φωτογραφίας, κλείσανε τις ταινίες μέσα στην πολυτελή φυλακή των κολοσσιαίων βερολινέζικων στούντιο και καταδίκασαν την ύπαιθρο.

Η Φρίκη το φανταστικό και το έγκλημα κυριαρχούν στον εξπρεσσιονισμό. Ο γερμανικός μεταπόλεμος, που οι ταινίες απεικόνιζαν συνειδητά ή όχι την αβεβαιότητα και την αναστάτωση του, έδειχνε ν' αναζητά ένα μοιραίο Τέρας (Καλιγκάρι, Νοσφεράτου ο Βρυκόλακας, τα Τρία Φύτα, Ιβάν ο Τρομερός, Τζακ ο Αντεροβγάλης, Γκόλεμ). Ο εξπρεσσιονισμός εμφανίζεται λοιπόν σαν μια παραμορφωμένη μεταφορά, που δίνει προφητικές όψεις του πεπρωμένου της Γερμανίας στις αρχές της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.



Ο Λανγκ παράτησε τις σπουδές της αρχιτεκτονικής για να κάνει τον γύρο του κόσμου, σαν πλανόδιος ζωγράφος και μποέμ. Αξεωματικός στο πόλεμο άρχισε να γράφει σενάρια. Στις ταινίες του «Δρ. Μαμπούζε», «Τα τρία Φώτα», «οι Νιμπελούγκεν», «ο Θάνατος του Ζίγκφριντ», «Η εκδίκηση της Κρήμχιλντ», ταινίες πριν την «Μητρόπολη» (1926), ο Λανγκ τοποθετεί τους ηθοποιούς σαν έμψυχα μοτίβα μιας πομπώδους διακοσμητικής διάταξης. Ο άνθρωπος υποτάχτηκε ολότελα στην πλαστική της φόρμας. Η ταινία γίνεται μια ζωντανεμένη γλυπτική 'αρχιτεκτονική. Μνημειακές σκάλες, τσιμεντένιες μητροπόλεις, κάστρα σε μακέττες, σπηλιές από ζυμωμένο χαρτόνι, όλες οι γιγαντιαίες μισομεσαιωνικές, μισοκυβιστικές κατασκευές, πήραν ζωή, χάρη στην θαυμαστή πλαστική αίσθηση του Λανγκ, με την βοήθεια των σκηνογράφων και οπερατέρ του.

Η «Μητρόπολη» είναι σαν ένας προφητικός ύμνος στην Μελλοντική Γερμανία. Είχε παρθεί από ένα μυθιστόρημα της συζύγου του Τέα Φον Χάρμποου. Η «Μητρόπολη» είναι στον 21ο αιώνα, μια πόλη ουρανοξύστης. Ο ίδιος ο Λανγκ αναφέρεται σε κάποιο ταξίδι του το 1924 στην Ν. Υόρκη: «Βλέποντας την Ν. Υόρκη σκέφτηκα ότι ήταν η χόσνη πολυδιάστατων και συγκεχυμένων ανθώπωνων δυνάμεων, τυφλών, που στριμώχνονται η μια πάνω στην άλλη μέσα στην ακαταμάχητη επιθυμία τους να αξιοποιηθούν, και γι' αυτό ζουν με ακατάπαυστο άγχος. Τα κτίρια έμοιαζαν να είναι ένα κάθετο λαμπρό πέπλο, πολύ ελαφρύ, ένα πολυτελές ζωγραφιστό σκηνικό, που κρεμόταν απ' τον σκοτεινό ουρανό για να θαμπώσει, να προσελκύσει και να υπνωτίσει. Τη νύχτα η πόλη έδινε απλώς την εντύπωση ότι ζει: ζούσε όπως ζουν οι ψευδαισθήσεις.»

Στην «Μητρόπολη», μέσα στους μαγεμένους κήπους της Γιοσιβάρ, οι άρχοντες του κόσμου ζουν με οργιαστική χλιδή. Στα υπόγεια, το βασανισμένο και βουβό πλήθος η κατώτερη τάξη, τα ανθρώπινα ρομπότ με την σκυμμένη ραχοκοκκαλιά, δουλεύουν σκληρά σε παράλογα



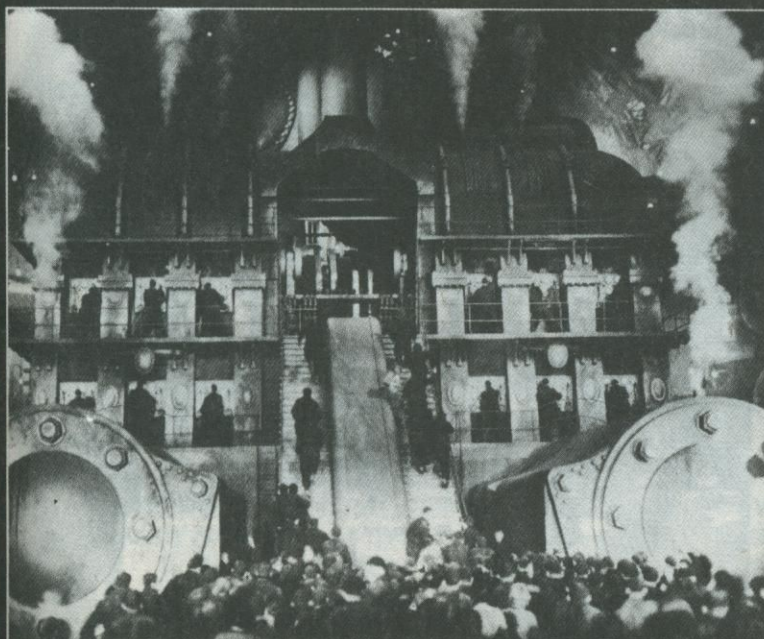
έργα έτοιμοι να εξεγερθούν με την καθοδήγηση μιας κοπέλας του λαού, της Μαρίας που κηρύττει υπομονή και πίστη στον άνθρωπο. Ανάμεσα σ' αυτό το φως και σ' αυτά τα σκοτάδια, ο τελευταίος ατομιστής, ένας τρελλός διανοούμενος, κατασκευάζει υπο τις διαταγές του άρχοντα μια Εύα του μέλλοντος, ένα γυνεϊκέλο, κατ' εικόνα και ομοίωση της Μαρίας, για να πάρει την θέση της. Το ρομπότ όμως στρέφεται ενάντια στους δημιουργούς του και παρακινεί τους εργάτες να καταστρέψουν την «μηχανή», την καρδιά αυτής της πόλης την οποία ελέγχει και στην οποία δίνει ζωή. Έτσι γίνονται αυτοί και τα παιδιά τους πρώτοι, θύματα της μηχανής.

Η ταινία τελειώνει στο πρότυπο μιας εκκλησίας με την συμβολική συμφιλίωση του κεφάλαιου και του εργάτη, όπως και στην παλιά «Απεργία» του Ζεκκά. Η ρητορεία είναι παιδιάστικη: Η καρδιά είναι ο μεσάζων ανάμεσα στα χέρια και το μυαλό, στον εργάτη και τον εργοδότη. Το πρόβλημα δεν είναι ηθικό, είναι κοινωνικό. Όμως ο μύθος υπάρχει και είναι προφητικός, για όσους έζησαν σε μια κατεχόμενη Ευρώ-

πη, που οι καταχτητές της θέλανε να την κάνουν όμοια με την Μητρόπολη.

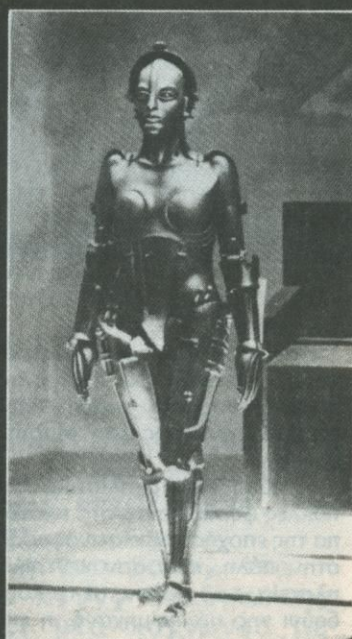
Σε μετέπειτα (1966) συνέντευξη του ο Λανγκ θα θεωρήσει τον εξπρεσιονιστικό συμβολισμό ξεπερασμένο.

Στην ταινία ο άνθρωπος δέχεται σαν ένα κομμάτι της μηχανής (η σκηνή με τους δείκτες του ρολογιού). Μιας μηχανής στα έγκατα της λαβυρινθώδους πόλης, που είναι η καρδιά της. Μιας μηχανής που τρώει τα παιδιά της όπως ο Κρόνος. Η τεχνολογία είναι ταυτόχρονα το μέλλον και η καταστροφική τρέλλα του παρόντος. Ένας φαύλος κύκλος. Οι αντιθέσεις είναι έντονες ανάμεσα σε αρχετυπικά αντίθετα. Παράδεισος-Κόλαση (οι κήποι της Γιοσιβάρα και το στάδιο για τα παιδιά της άρχουσας τάξης — ο χώρος συγκέντρωσης με το μεγάλο κουδούνι για τους εργάτες της υπόγειας πόλης). Το φως και το σκοτάδι, η φύση και η τσιμεντούπολη. Η χαρά η κίνηση και ο έρωτας για τους επάνω, η αδιάκοπη παράλογη δουλειά για τα σκυμμένα, μηχανοποιημένα, και ομοιόμορφα ανθρώπινα ρομπότ του κάτω κόσμου. Ο χρόνος για τους εργάτες δεν έχει ασυνέ-



FILM :

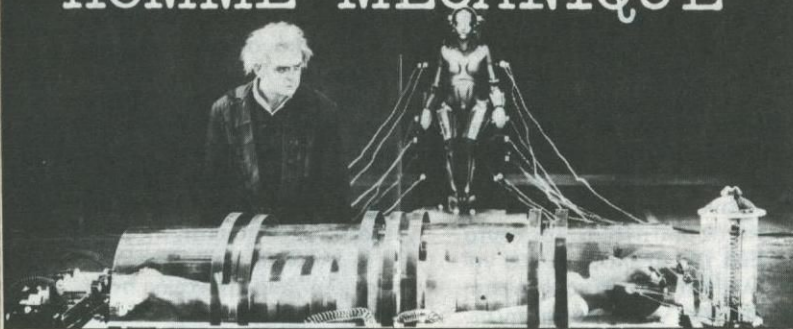
METROPOLIS



FILM :

METROPOLIS

HOMME MÉCANIQUE



χειες. Το παρόν και το μέλλον τσακίζονται. Το παρελθόν δεν υπάρχει. Είναι έξω απ' την ιστορία. Είναι όλοι και όλα ανώνυμα και μηχανοποιημένα. Αυτόν τον στατικό χρόνο έρχεται να παραβιάσει η Μαρία με υποσχέσεις για ένα λυτρωτικό-μεταφυσικό μέλλον (με μια θρησκευτική έννοια).

Το σκηνικό της ταινίας τεχνητά δημιουργημένο, γεμάτο εσωστρέφεια, κατοικημένο από ανθρώπους φαντάσματα, που κινούνται σε μυστηριακούς τόπους, δίνει την εικόνα μιας πόλης με πλαστικότητα, αλλά όχι κινητικής, χωρίς ορίζοντα, χωρίς όρια. Ο χρόνος πάνω της χαράσσεται με άλλους όρους.

Η υπόγεια πόλη υπονομεύει τους επάνω και ταυτόχρονα υποτάσσεται στην εξουσία τους. Είναι παράλληλα η υποδομή της επάνω πόλης (δίκτυο σωλήνων νερού, η μεγάλη μηχανή κ.λ.π.) αλλά και ο μελλοντικός καταστροφέας της.

Η μεγαλειώδης μηχανή με την έλλειψη προοπτικής, φαίνεται φρικιαστικότερη. Καπνοί, τεράστιες μεταλλικές επιφάνειες, και εξωανθρώπινη κλίμακα πλάθουν μυθικά σενάρια. Είναι η εικόνα το κυρίαρχο. Αυτή επεξηγεί την δράση.

«Έχεις δει την ταινία Μητρόπολη;» ρωτούσε το 1943 ένας κρατούμενος όταν ανέβηκε την σκάλα εξόντωσης του Μαουτχάουζεν.

Η πόλη είναι ρεαλιστική και πολλές φορές κοντά στα πρότυπα της εποχής (σημείο αναφοράς στην πόλη, κάτι σαν κεντρική πλατεία, που βρίσκεται το κούδουνι της πόλης-μηχανή, η εκκλησία στο τέλος της ταινίας κ.ά.) αλλά παράλληλα και μελ-

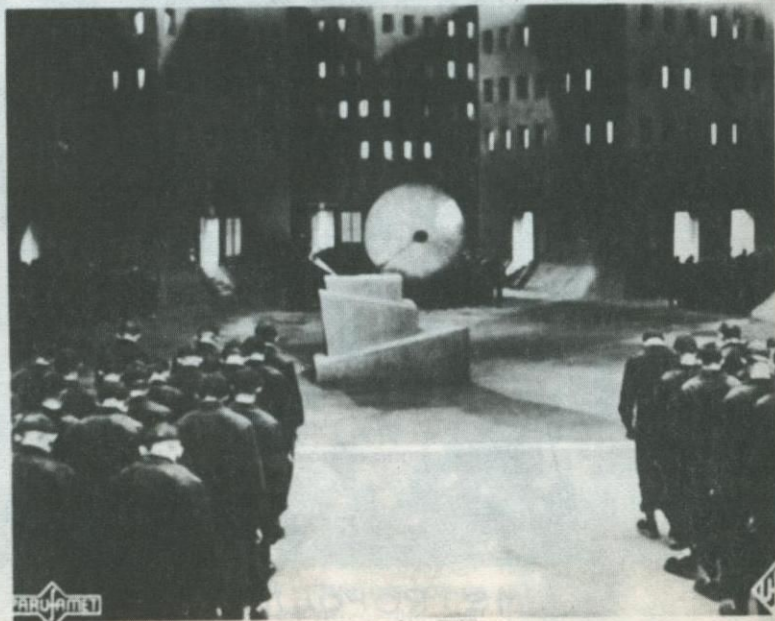
λοντολογική. Η τεχνολογία τελικά δικαιώνεται, αφού η λύση και το όραμα είναι η κοινωνική ισότητα στις παραγωγικές σχέσεις. Έτσι παρεμβάλλεται το ΗΘΙΚΟ. Ο επιστήμονας (επιστήμη) μεσάζων ανάμεσα στην τεχνολογία και τον άνθρωπο είναι απομονωμένος από το κοινωνικό σύνολο στην υπηρεσία της εξουσίας. Τα ανησυχητικά πειράματα του σαλεμένου μυαλού, οδηγούν στην καταστροφή του. Το ρομπότ-γυνείκελο (μια ραφινάτη μεταλλική απομίμηση γυναίκας) είναι το επιστημονικό όραμα που όμως αποτυγχάνει.

Ο Λανγκ δεν αναπαριστά, αναδημιουργεί. Στην σύνδεση των γεγονότων υπεισέρχεται η μεταμόρφωσή τους. Τα γεγονότα αποκτούν σημασία μόνο την στιγμή που συλλαμβάνει εκείνο που βρίσκεται πίσω τους. Προ-

σπαθεί να ενεργοποιήσει εκείνο που κοιμάται μέσα στο αντικείμενο σε μια κατάσταση δυνατότητας. Προσπαθεί να «αποϊστοριοκοποιήσει» το συναίσθημα, να συλλάβει τον αιώonio και αμετάβλητο πυρήνα της πραγματικότητας, κάτω από το κέλυφος του εφήμερου. Και προφανώς είναι τονισμένο το υποκειμενικό στοιχείο.

Η Μητρόπολη είναι ένα φιλμ παράδοξο ή παραδόξως διφορούμενο. Μέσα σε μια μαεστρία αντικρουόμενων αισθητικών (φουτουρισμός, μπαρόκ, εξπρεσιονισμός), ο Λανγκ επινόησε ένα τοπίο εφιαλτικό, στοιχειωμένο από το κακό και την τρέλλα. Ενορχήστρωσε περισσότερο το τέλος ενός κόσμου, παρά την γέννησή του. Έγινε ο αρχιτέκτονας των ντελiriών της, χλευάζοντας στο πέρασμά του την αφηγηματική λογική. Το γιγαντιαίο και το φανταστικό, ανταγωνίζονται σε μια ιλιγγιώδη μεγαλόπολη διοικούμενη από κυβερνήτες απρόσιτους, απαθείς.

Ανάμεσα στο 1920-1925 ο γερμανικός κινηματογράφος, βαθεία εθνικός, είχε καθρεφτίσει μέσα σ' ένα γιγάντιο παραμορφωτικό κάτοπτρο, τα σκιρτήματα μιας αναταραγμένης χώρας. Η «Μητρόπολη», στάθηκε το τέλος και η σπουδαιότητά της ήταν μεγάλη.



BLADE RUNNER

THIS IS THE CITY



Μπλαιντ Ρανερ... μια απο τις απειρες ιστοριες μιας μεγαλουπολης του 2020...σε ενα μελλον τοσο ζοφερο οσο και κοντινο. Τα ανθρωποειδη ρομποτ, ταγμανα στην υπηρεσια του ανθρωπου, γινονται ευφυεστερα απο αυτον αρα επικινδυνα. Αποστολη του Μπλαιντ Ρανερ να τα εξοντωσει.

Η ιστορια εχει φοντο μια μεγαλουπολη του 2020, στα ορια της τρελλας. Να τι περιγραφει ο Σιντ Μιντ, σχεδιαστης σκηνικων: "Κεντρικη ιδεα της ταινιας, ειναι μια κοινωνια με εξαντλημενα τα φυσικα της αποθεματα. Η ζωη ειναι αφορητη,

και ολος ο αστικός ιστος μοιάζει με παγίδα. Η οψη του βασιζεται στο γεγονός οτι θα είναι φοβερα οχληρο και δαπανηρο να γκρεμίσουμε τα παλια κτιρια και να χτίσουμε καινούρια... Σκεφτείτε ποσο δαπανηρο είναι να γκρεμίσουμε το Εμποϊρ Σταιητ Μπιλντιγκ. Στην πραγματικότητα πρεπει απλως να επαναπροσαρμόσουμε πραγματα στις οψεις τους, αντι να τα ξαναχτίσουμε η να τα ανακαινίσουμε...

Οι δρομοι θα μοιάζουν σαν τους υπονομους της πολης. Το να παγιδευτείς σε αυτους σημαίνει να σπαταλήσεις με τον πιο ευτελη τροπο τη ζωη σου. Δεν θαναι παρα απλες προσβασεις στις μεγαλοκατασκευες της πολης και όσοι δεν μπορεσουν να ξεφυγουν θα πρεπει απλως να ζήσουν σε μια εγκαταλειμενη κοινωνια".

Μα σαν αποδιωχνοντας τον εφιαλτη ο Σιντ Μιντ, παλληλα σχεδιαστης σε αυτοκινητοβιομηχανίες, συνεχιζει: "Νομιζω οτι η ζωη σε σαραντα χρονια θα είναι υπεροχη. Αν αξιοποιήσουμε απολυτα την τεχνολογια θα ξαναβρούμε μια ανθρωπινότερη ζωη που θα μας επιτρεπει να σκεφτομαστε αλλα πραγματα και οχι απλως να επιβιώνουμε".

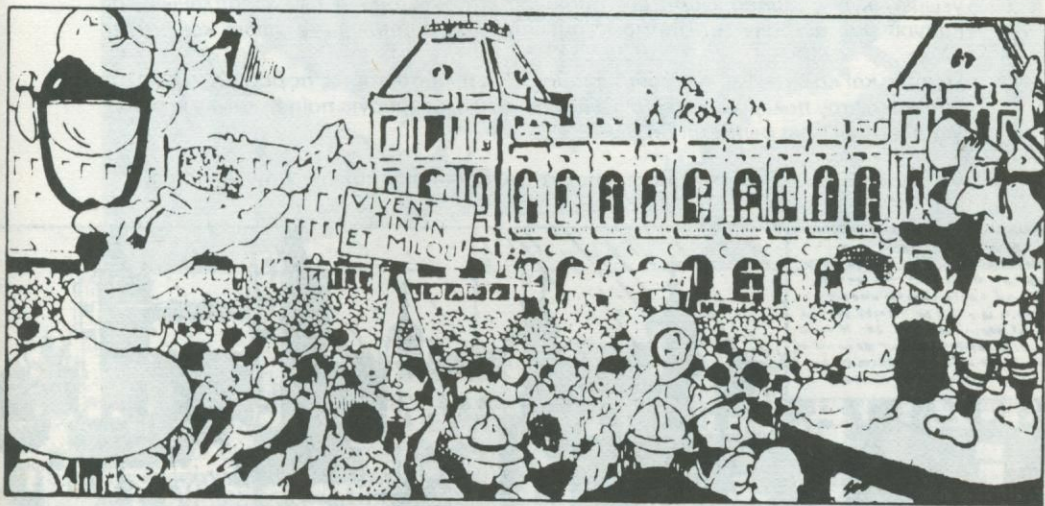


«...Θα τραγουδήσουμε για τα μεγάλα πλήθη στον ενθουσιασμό της δουλειάς, της αναψυχής και της εξέγερσης· για την πολύχρωμη και πολυφωνική παλίρροια των επαναστάσεων στις μοντέρνες μεγαλουπόλεις· για τους νυχτερινούς κραδασμούς των οπλοστασίων και των εργαστηρίων κάτω απ' τα βίαια ηλεκτρικά φεγγάρια τους· για τους άπληστους σταθμούς που καταπίνουν φίδια που καπνίζουν· για εργοστάσια κρεμασμένα απ' τα σύννεφα με τα κορδόνια του καπνού τους...»

Marinetti (1909)

Φουτουριστικό μανιφέστο

η αρχιτεκτονική στα κόμικς



1930

— Ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. η αρχιτεκτονική έχει εισχωρήσει οριστικά στις ιστορίες των κόμικς σαν συστατικό στοιχείο τους. Με την τεχνική υποδομή και τα πρότυπα των πλάνων του κινηματογράφου πλάθονται αρχιτεκτονικά τοπία, που εκφράζουν τις ελπίδες και τα ιδανικά, τον μηδενισμό ή και την παράνοια των συγγραφέων τους και της εποχής τους.

Οι πόλεις των κόμικς, μοντέρνες, ολοκληρωτικές ή οικολογικές, περιγράφουν κατά κύριο λόγο την εποχή της δημιουργίας τους, παρά την εποχή την οποία προσπαθούν να συλλάβουν. Έτσι τίθεται άμεσα το ερώτημα, κατά πόσο τα κόμικς, τουλάχιστον αυτά που χαρακτηρίζονται σαν επιστημονικής

φαντασίας, θ' αποτελέσουν το νεκροταφείο των εικόνων για τα ήθη της εποχής, ή θα γίνουν το κανάλι για μια αρχιτεκτονική περιπλάνηση του μέλλοντος...

Η αρχιτεκτονική, όπως εικονίζεται στα κόμικς της εποχής, χαρακτηρίζεται, σ' όλο της το φάσμα, από έναν επιβλητικό διάκοσμο και απαιτεί μια ακρίβεια ιστορικο-διδασκτική. Στον αντίποδα αυτού του ιστορικιστικού ρεαλισμού εμφανίζονται στάσεις, όπως των Βέλγων Schuiten (εικονογράφος κόμικς) και Peeters (σεναριογράφος), οι οποίοι προτείνουν μια μαιευτική της αρχιτεκτονικής. Στα σχέδια τους για τις «Σκοτεινές πόλεις» φτάνουν να εξαντλούν τα όρια της σχέσης των κόμικς με την αρχιτεκτονική.

Πράγματι, δεν είναι πια οι ήρωες που κατέχουν τον πρώτο ρόλο, είναι η αρχιτεκτονική, η πόλη... Σύμφωνα με τους ίδιους «Εκείνο που δίνει την ενότητα σε κάθε ιστορία είναι η πόλη, όχι μια πόλη πραγματική, που η προσέγγισή της θα ήταν δυνατή μέσα από κάποια σημάδια, αλλά μια πόλη τελείως φανταστική»...

Αυτή η φαντασία, όπως περιγράφεται πιο πάνω, ωστόσο, μοιάζει να οφείλει πολλά στο καινούργιο σχέδιο του Βερολίνου (1937-1943) —στον άξονα Β-Ν, στην μεγάλη Λεωφόρο κλπ— όπως και σε πολλά άλλα έργα με την σφραγίδα του Albert Speer και του GBI¹, τα οποία ο Χίτλερ χαρακτήριζε σαν «την πιο ευγενή γερμανική τεκτονική». Από την

αρχιτεκτονική που θεωρείται μια τέχνη καθολική και από την «μαγική δύναμη της λέξης αρχιτεκτονική στο χιτλερικό καθεστώς»², γεννιέται η ολοκληρωτική πόλη, η πόλη της εξουσίας, η δικτατορική πόλη, της οποίας «τα οικοδομήματα αποβλέπουν στο να ενισχύσουν την εξουσία του κόμματος»³, η πόλη, στην οποία «πρέπει μεγαλειώδεις πραγματοποιήσεις να αναπαριστούν τις μεγάλες αποστολές της εποχής μας»⁴, η πόλη ήρωας και κήρυκας μιας ιδεολογίας.

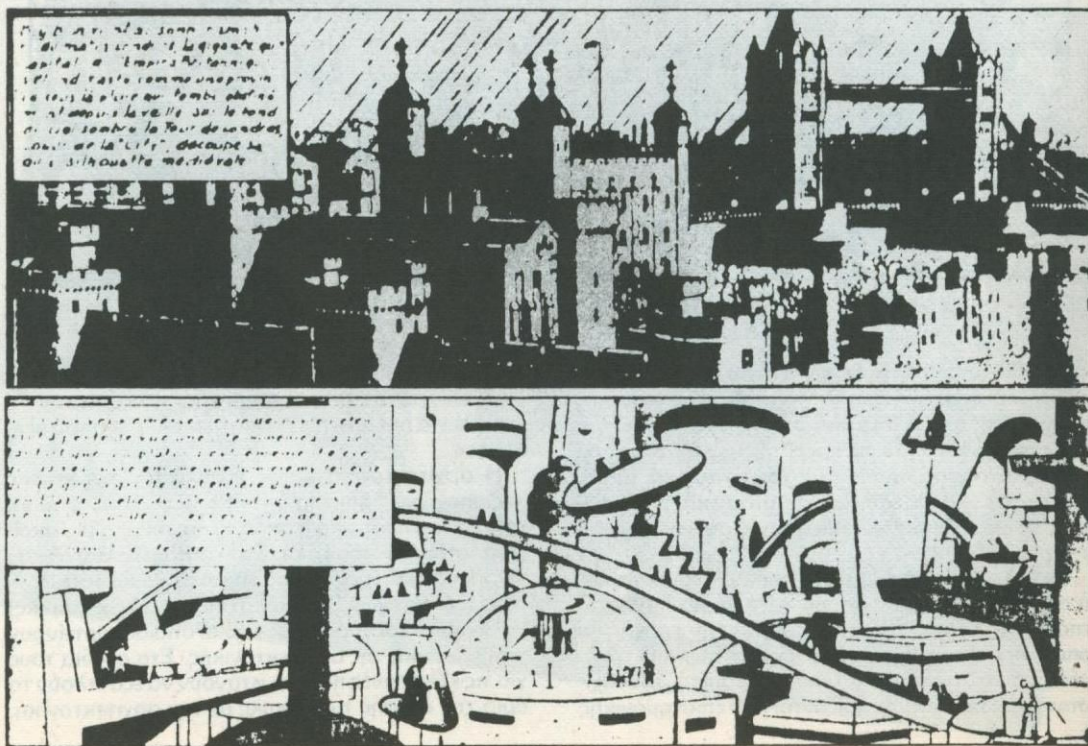
Η πόλη λοιπόν, μπορεί να γίνει το πρόσωπο-πρωταγωνιστής· ένα καταπιεστικό και γοητευτικό υποκείμενο...

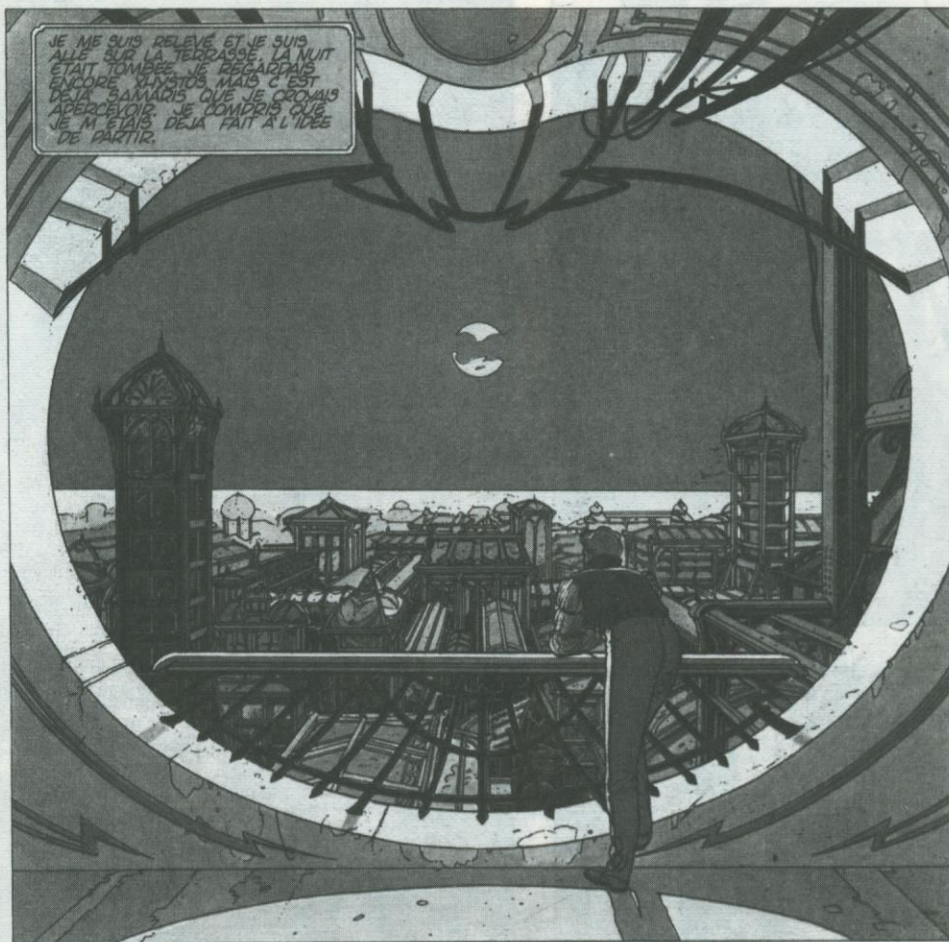
«Επί εικοσιεπτά χρόνια εμείς οι φουτουριστές ξεσπαθώνουμε ενάντια στην αντίληψη πως ο πόλεμος είναι ανπαισθητικός...

...Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί χάρη στις ανπασφυξιγόνες μάσκες, τα μεγάφωνα που σκορπίζουν τον τρόμο, τα φλογοβόλα και τα μικρά τανκς εδραιώνει την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στην καθυποταγμένη μηχανή. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εγκαινιάζει την πολυπόθητη μεταλλοποίηση του ανθρώπινου κορμιού. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εμπλουτίζει ένα ανθόσπαρτο λιβάδι με τις ορχιδέες των πολυβόλων. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί συντονίζει τους πυροβολισμούς, τις κανονιές, τις ανάπαυλες του πυρός, τα αρώματα και την πτωμαίνη σε μια συμφωνία. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί δημιουργεί καινούργιες αρχιτεκτονικές όπως η αρχιτεκτονική των μεγάλων τανκς, των γεωμετρικών σχηματισμών, στους οποίους πετάνε τα σμήνη των αεροπλάνων, του καπνού που ανεβαίνει σπειροειδώς πάνω από τα πυρπολημένα χωριά και πολλές άλλες...

Ποιητές και καλλιτέχνες του φουτουρισμού... να θυμάστε τούτες τις βασικές αρχές της αισθητικής του πολέμου, ώστε ο αγώνας σας για μια καινούργια ποίηση και μια καινούργια πλαστική... να φωτίζεται απ' αυτές!»

• Από το μανιφέστο του Marinetti, για τον αποικιακό πόλεμο στην Αιθιοπία.

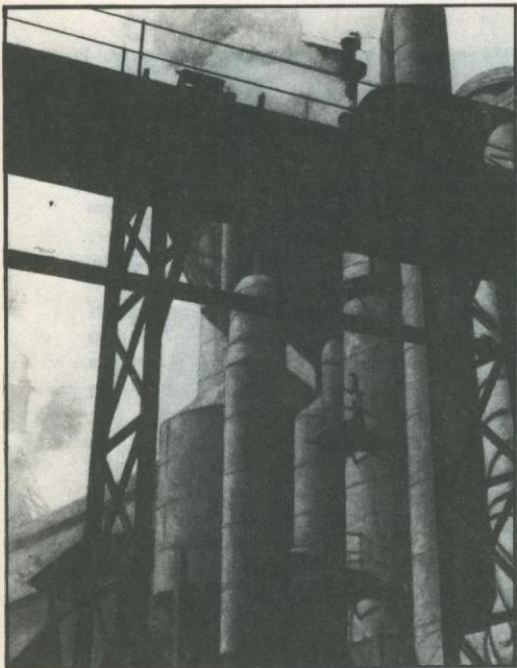




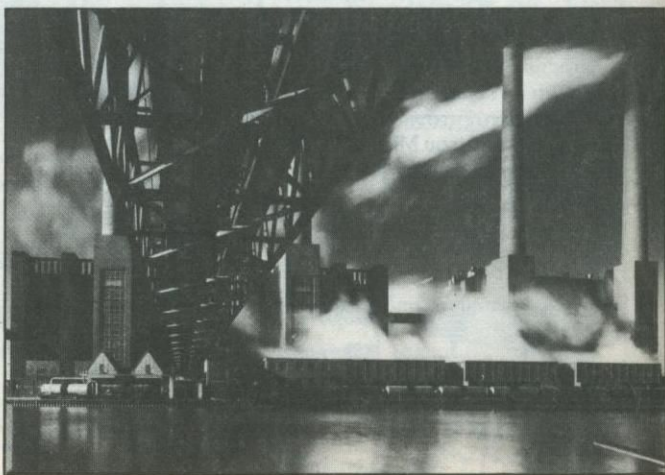
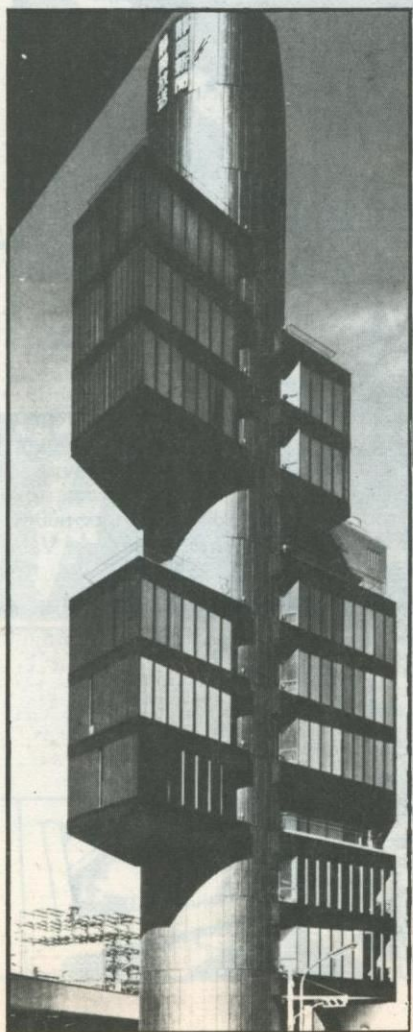
Στις δεκαετίες του '50 και του '60 στην Ευρώπη επικρατεί αισιοδοξία και ευφορία και το Ευρωπαϊκό ηθικό βρίσκεται στο απόγειό του. Στο Βέλγιο εκφράζεται ένας αχαλίνωτος μοντερνισμός, ο οποίος διεισδύει πολύ εύκολα και στον χώρο των κόμικς. Είναι η εποχή της ταχύτητας και της επιστήμης. Το κόμικ φτάνει να εξυμνεί πολύ φυσικά το Bauhaus, μ' ένα εγκώμιο απ' όπου παρελαύνουν όλες οι τρέχουσες αρχιτεκτονικές εμπειρίες: κατοικίες του Wright, και κτίρια του Mies Van der Rohe, πλαισιωμένα με την αφαιρετική γλυπτική των Μομπίλ του Κάλντερ

ή των ιταλών σχεδιαστών. Στο εξής, ανακαλύπτεται το πλαίσιο ζωής... και ανοίγεται ο δρόμος για ένα αρχιτεκτονικό παραλήρημα, από την εκ νέου ανακάλυψη της θριαμβευτικής και αστικής αρχιτεκτονικής του 19ου αι. (Tardi), μέχρι τους μύθους και τις εξατομικευμένες αφηγήσεις (αδελφοί Varenne).

1. Οικοδομικός οργανισμός υπεύθυνος για τον μετασχηματισμό της πρωτεύουσας του Ράιχ.
2. Hebert Speer «Στην καρδιά του Γ' Ράιχ», Παρίσι, 1971.
3. Χίτλερ, Νυρεμβέργη, 1937.
4. Χίτλερ, Νυρεμβέργη, 1935.

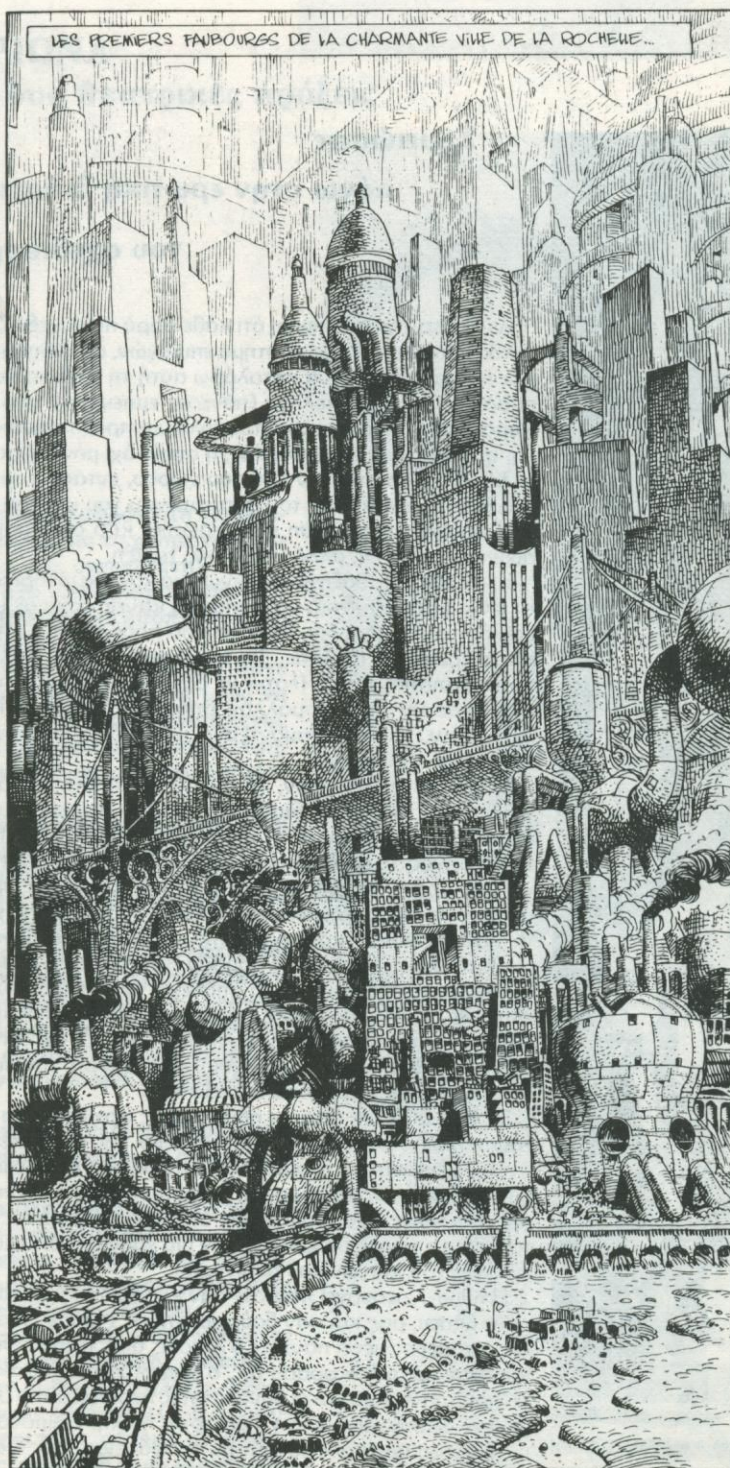


υπαρκτες εικονες-προτυπα
της επιστημονικης φαντασιας



Πόλεις άχρονες υπεριστορικές με την έπαρση της ολοκληρωτικής επικράτησης πάνω στη φύση και τη φθορά. Αισιόδοξες εικόνες ενός μέλλοντος νίκης, ενός μέλλοντος εξερευνήσεων και επέκτασης του τεχνητού πάνω σε κάθε τι που του αντιστέκεται (πρωτόγονοι πολιτισμοί ταυτισμένοι με την τυφλή βία, απειλητικοί εξωγήινοι φορείς αξιών στις οποίες διέπρεψε μάλλον το ίδιο το ανθρώπινο γένος, λογής παράνομοι που απειλούν τα ύψιστα αγαθά της προόδου και της ασφάλειας). Είναι μια πρώτη φάση που η τεχνολογία και η επιστήμη μπορούσαν ακόμη να πείθουν με τους γυαλιστερούς και παντοδύναμους μύθους της προόδου. Μια εποχή «ευημερίας».

Πόλεις που άρχισαν να γερνάνε. Πόλεις υποχρεωμένες όπως όλες στο φόρο της ιστορίας. Νέα αδιέξοδα, μια τεχνολογία που ξεπερνάει τον εαυτό της και καταστρέφει το φορέα της. Τα σκουπίδια και ο «υπόκοσμος» του ερειπωμένου Μανχάτταν στην «Απόδραση από τη Νέα Υόρκη» του Κάρπεντερ και το σκοτεινό ερειπωμένο Παρίσι με το εγκαταλειμένο μετρό στο κόμικς «Γιορτή των αθανάτων» του Bilal. Το τεχνολογικό όνειρο και τα κοινωνικά οράματα που το στήριξαν ραγίζουν. Η ακινητοποιημένη ιστορία και οι ακινητοποιημένες ηθικές αντιθέσεις που την υποστήριζαν στις ιστορίες του Σούπερμαν, τα Διαπλανητικά ή τα ταξίδια του άχρονου Εντερπράιζ μοιάζουν να μην είναι αρκετά πια.



Οι γυαλιστεροί μύθοι σκούριασαν; Μια εποχή κρίσης.

Σημειώσεις

πάνω στην ερωτική διάσταση

του σχεδιασμού

Έχω πάντα την εντύπωση ότι κάθε φορά που σχεδιάζεται ένας χώρος, αυτός υπόκειται σ' ένα σύστημα επιλογών, συνειδητών ή ασυνειδητών. Και προσπαθώντας να καταλάβω αυτή τη διαδικασία ανάγνωσης και παραγωγής του, κατέληγα (πάντοτε εμπειρικά), στο ότι ο δομημένος χώρος και η αρχιτεκτονική του είναι μια πράξη ερωτική· η αρχιτεκτονική, σαν κώδικας επικοινωνίας, η οποία όχι μόνο μέσα από την εικόνα, αλλά και μέσα από την ζωή του χώρου, εντάσσει τον αρχιτέκτονα σ' ένα σύστημα σχέσεων του αντικειμένου του και του εαυτού του.

Η οριακή αυτή σχέση είναι ερωτική κι ο σχεδιασμός δεν είναι μια ουδέτερη τεχνική, αλλά η ερωτική πράξη.

Κι η ερωτική πράξη είναι κοινωνικά και άρα ιστορικά προσδιορισίμη. Κι είναι καταπληκτικό να συγκρίνει κανείς έργα σε μια εποχή ακαδημαϊκής ερωτικής ανίας με έργα που προέρχονται από ένα κοινωνικό χώρο ερωτικής τρέλλας. Το μοντέρνο κίνημα, γαλουχημένο με μια προτεταντική ηθική (έστω κι αν είχε εκπληκτικούς εραστές), δεν κατάφερε να βρει, ή μάλλον απόρριψε την ερωτική διάσταση του σχεδιάζειν, το δε μεταμοντέρνο μας δίδαξε με τον πιο γοητευτικό τρόπο τον αυνανισμό.

Η διάταξη των όγκων, τα σχήματα, κάποια δειλά προοπτικά, που θέλουν να δείξουν τις διαθέσεις μας, μια πρόχειρη μακετούλα: ένας πλούτος μηνυμάτων. Για να συγκροτηθούν τα σχήματα χρειάζεται ένας οδηγός: το ερωτικό συναίσθημα. Στο βάθος κάθε σχήματος, υπάρχει μια φράση συχνά άγνωστη. Στη διάρκεια της ερωτικής ζωής τα σχήματα αναδύονται μέσα στο μυαλό του σχεδιαστή, χωρίς καμιά τάξη, γιατί εξαρτιούνται κάθε φορά από κάτι τυχαίο (ενδογενές ή εξωγενές). Κάθε τέτοιο απροσδόκητο συμβάν έχει επίπτωση στον ερωτευμένο και τον κάνει να αντλεί από το απόθεμα των σχημάτων, ανάλογα με τις επιταγές, ή τις προτιμήσεις του φανταστικού του. Καμιά λογική δεν τα συνδέει, ούτε καθορίζει την συνάφειά τους. Τα σχήματα δεν υπόκεινται σε λογικές δεσμεύσεις, υπάρχουν και πέρα απ' την αφήγηση. Ο ερωτικός λόγος δεν είναι μόνο διαλεκτικός.

Τι γίνεται όμως όταν οι ηθικές αξίες αρχίζουν και καθοδηγούν την ερωτική διάσταση; Όταν η «ευκρίνεια» της κατασκευής, οι «καθαροί» όγκοι, η ένταξη στο περιβάλλον, οι περασίες, οι κοινωνικοί παράγοντες, το πράσινο, οι πεζόδρομοι, η καθαριότητα, η τεχνική οικονομία και άλλες πολλές λειτουργούν με διάφορες προφάσεις επιστημονικότητας, τότε ο χώρος βιάζεται με τον πιο χυδαίο τρόπο με την ανοχή, ή την ευλογία του κοινωνικού περίγυρου.

Η ηθική λειτουργεί πάντοτε σαν έλεγχος της κοινωνίας μέσα από τις συνειδήσεις μας και σαν δούρειος ίππος χτυπάει ύπουλα από τα μέσα όπου χαμένος μένει πάντοτε ο Χώρος, δηλ. η επικοινωνία μας μ' αυτόν και στην οριακή έκφραση της, ο ερωτικός μας χαρακτήρας. Και παρόλο που τα πλαίσια και οι δυνατότητες περιορίζονται συνεχώς σύμφωνα με την εκσυγχρονισμένη κυρίαρχη ηθική, αλίμονο σ' αυτούς τους μπαμπάδες που προσπαθούν με προφάσεις καλής διάθεσης και αγνών προθέσεων να μας διδάξουν το ηθικό και το ανήθικο.

Θάνος Δασκαρόλης

Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΑΣΤΕΡΙΩΝΑ

Λόγος για τον χώρο σε δυο θεατρικές πράξεις

Α. Εισαγωγή

Η υπόθεση διαδραματίζεται σε άγνωστο χρόνο μη κατανοητής διάρκειας (Η διάρκεια της δράσης και τα χάσματα αφήνονται στην κρίση των ηθοποιών ή του σκηνοθέτη).

Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτούν στο έργο σκηνές όπου απουσιάζει ο χρόνος. Έτσι η προσπάθεια των ηθοποιών είναι να δώσουν την αίσθηση των «νεκρού» χώρου.

Ο ορισμός του «νεκρού χρόνου» δεν είναι εύκολος ούτε μπορεί να δοθεί εκ των προτέρων. Θα μπορούσε ίσως να δοθεί η αίσθηση της διαστολής του ή της φρενιασμένης συστολής του. Έτσι σκηνές με πλήρη απουσία χρονομέτρησης εναλλάσσονται με γρήγορες σχεδόν εφιαλτικές διαδρομές.

Τα τρία συστατικά του έργου είναι ο χώρος, ο χρόνος και η επιθυμία. Αυτοί είναι και οι βασικοί πρωταγωνιστές. Η ανθρώπινη ή ανθρωποποιημένη παρουσία εμφανίζεται τότε για να εντείνει την απουσία της και πότε για να πάρει θέση (εγκατάσταση) μέσα σ' αυτές τις συντεταγμένες.

Το θέατρο αυτό δεν έχει συγκεκριμένη πλοκή. Θεατές και ηθοποιοί κινούνται μέσα σ' ένα εγκεφαλικό παιγνίδι σκηνηκών έχοντας στο μυαλό τους την κατάργηση του χρόνου. Μόλις δουν ότι ο δείκτης του ρολογιού τους μένει καθηλωμένος τότε η πλοκή και το δράμα άρχισε. Τα φώτα ανάβουν. Οι τρεις πρωταγωνιστές μπαίνουν στην σκηνή πιασμένοι απ' το χέρι.

Η ενέργεια της συνύπαρξης μεταβιβάζεται στα δρώμενα. Τα κορμιά μετατρέπονται σε σχέσεις, δυνάμεις φορτισμένες με «επιθυμία» και «μνήμη».

Η «επιθυμία» ανακλάται πάνω στο χώρο και στο χρόνο αναδιοργανώνεται και αναδιοργανώνει, συστέλλεται και διαστέλλεται, πεθαίνει και ανασταίνεται, φορτίζει τη μνήμη, αλλοιώνεται πάνω στους κυματισμούς του χώρου, μένει ανέπαφη απ' το χρόνο ή θρυμματίζεται μπροστά του.

Η «Μνήμη» καταγράφει την επιθυμία και καταγράφεται απ' αυτήν, ξεδιπλώνεται μπροστά στο σκηνικό, μαζεύει τ' απομεινάρια της, τροφοδοτεί την ουσία του χώρου. Εξουσιάζει και εξουσιάζεται από το χρόνο, μυθοποιεί και απομυθοποιείται και πάνω απ' όλα θρέφει την επιθυμία. Ο χρόνος δεν έχει καμιά επίδραση πάνω της, ακόμα κι όταν εξουσιάζεται απ' αυτόν δεν παύει να υπάρχει. Μεταπηδά μέσα του με ευχέρεια σ' όλες τις διαστάσεις του. Πίσω, μπροστά, πάνω, κάτω.

Προπορεύεται της επιθυμίας ή υποσκελίζεται απ' αυτή.



Β. Η Μουσική του

Μια ορχήστρα τυλιγμένη στη νύχτα
Η υστερία δεν μπορεί να παραμορφώσει
τη μελωδία
Ούτε καν να την ενισχύσει
Δεν υπάρχει λοιπόν υστερία
μόνο φόβος
Η υστερική έκφραση μια κραυγή σαν όλες τις άλλες
Η υστερία είναι η θέληση
για επανένταξη
θέληση για τάξη
έστω αρχαϊκή
ή αταξία
πού είναι τα μαβιά βήματα στο γρήγορο λιθόστρωτο;

Γ. Το σκηνικό

(Λυρικό)

Ονειρικό κενό μη σέβεται το χρόνο
Κολώνες τρεμοπαίζουν στα σιωπηλά παλάτια του Νηρέα.
Κι οι στεναγμοί
κι οι κραυγές
 κι η σιγή απ' τ' ασπρισμένα κόκαλα της θυσίας
φωσφορίζει
Και το καράβι που
με μαύρα πανιά
επιστρέφει
α-σήμαντες ενδείξεις

η ηδονή
ΜΟΝΗ

εταίρα της σιωπής

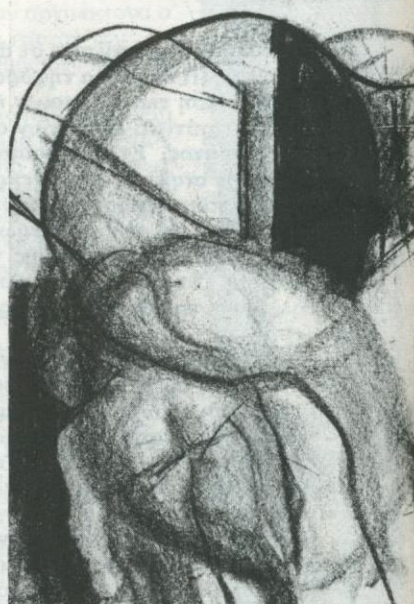
κι η σελήνη
ΤΟ ΛΥΡΙΚΟ ΣΚΗΝΙΚΟ

έτοιμο

Ο μοχλός του χρόνου
κάπου μέσα στις στοές

 πότε σε σκοτεινά κιονόκρανα
 και σ' επιχρίσματα
 ή περιτριγυρισμένος από ΝΕΟΝ
 στη στυλπνή επιφάνεια πανέλλων
 και γραφείων
 στα βρώμικα καθίσματα των τρένων

Ή χωμένο στα μαλλιά μιας κορασίδας που
 ανεβαίνει στο καράβι
 με το ξόανο της Αθήνας στην πλήρη
γυρνάει πλέκοντας νήματα από μαριονέττες





Δ. Τα κουστούμια

Περιπλανήσεις με στίγμα την ουτοπία
αδιόρατη εικόνα
σε αποχρώσεις του ουράνιου τόξου
ανάμνηση
όραμα
ανάμνηση
μαβιά βήματα σε γρήγορο πλακόστρωτο
εικόνες και βιώματα του Μύθου
Βιώματα σε χώρους
κι έξω απ' αυτούς
Βιώματα χωρίς χώρους
με αυτούς
και πρόσωπα με μάσκες
και κοθόρνους

απρόσωπα — προσωπικές ερμηνείες
κώδικες
χωρίς τάξη
αξία
φόρμα.

Κομμάτια από μάσκες δεν φτειαχθούν
ένα πρόσωπο

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΝ ΟΜΩΣ ΤΗΝ ΟΥΤΟΠΙΑ

Ε. Φωτισμοί

διάλογοι
δίπλα στο μικρό πεύκο και κάτω
απ' αυτό
για το ποτάμι που
πέρασε
στάθηκε
σημάδεψε
χάραξε

παρέσυρε
τα καινούργια σπίτια και τις πέτρες
και τις κρυφές ρίζες
από κάτω μας γυρεύει
να ροκανίσει
Αδυσώπητη ροή
σκιά του δέντρου
που δε λέει να λειώσει κάτω
απ' το κάδρο του ήλιου

Μούσες του Ποσειδώνα σταθήτε πάνω μου
τώρα που η σιά περνάει πάνω απ' τα
καινούργια σπίτια
αργά
κτίζοντας ερείπια

Η αίθουσα με το φωτεινό άνοιγμα

Μισώ αυτό το καταραμένο περιβόλι. Σιχαίνομαι ν' αντικρύζω τα δέντρα που δεν είναι ανεστραμμένα. Μεγαλύτερη ευχαρίστηση δεν καταλαβαίνω απ' το να ακούω τις ρίζες να σπάνε στην προσπάθειά τους να ξεκολλήσουν απ' το δάπεδο. Αισθάνομαι τότε τον ήχο να πλημμυρίζει το παγερό δωμάτιο με τους ίσκιους. Μ' αρέσει να τυλίγομαι στο φως που μπαίνει απ' το μοναδικό άνοιγμα του τεράστιου ορθογώνιου χώρου. Η ένταση του μαγευτικού φωτισμού ανεβαίνει. Οι ρίζες τώρα σπάνε συνέχεια. Η ακοή μου δεν αντέχει πια τον ήχο που με διαπερνά αλωνίζοντας τον άδειο χώρο. Οι ρίζες λιγοστεύουν. Η μια διαλύεται πίσω απ' την άλλη. Το φως έχει μια καταπληκτική μυστηριώδη ενέργεια.

Είμαι έτοιμος να προχωρήσει προς το μέρος του ανοίγματος, να λουστεί μέσα στο φως. Κανείς δεν ξέρει τι υπάρχει πίσω απ' αυτό. Η φαντασία του, που τόσα χρόνια τον βοηθούσε να υποθέτει τι θα μπορούσε να βρίσκεται πίσω από το άνοιγμα που δέσποζε στον άδειο χώρο, τώρα πια δεν μπορεί να τον βοηθήσει.

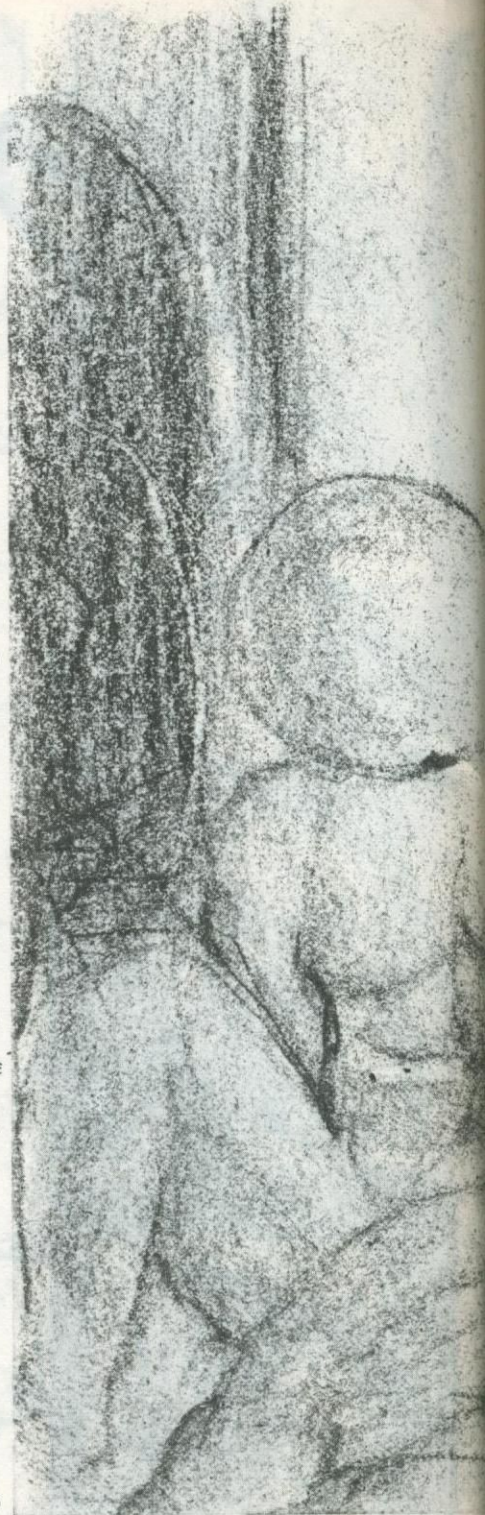
Κάποτε είχε δει για μια στιγμή μόνο την άκρη ενός χεριού που τον καλούσε. Ύστερα όλα τυλίχτηκαν στο σταθερό φως που τον κρατούσε στη ζωή. Άλλες φορές ονειρευόταν ότι το φως λιγόστευε και μπορούσε να δει μέσα απ' το άνοιγμα. Έβλεπε τότε να ξετυλίγονται μπροστά του μονοπάτια και πλατείες, παγκάκια χωμένα σε πυκνά φυλλώματα, σπίτια ακατοίκητα, φιλικά και όλων των ειδών τα χρώματα πάνω στις επιφάνειες κάτι μικρών όντων που μοιάζαν με πουλιά ή πεταλούδες. Μερικές φορές μπορούσε και να βαδίζει πάνω στα πλακόστρωτα σοκάκια, να καθίσει στους βυθισμένους πάγκους κι ακόμα να κλέψει μερικά χρώματα. Ποτέ δεν κατάφερε να προσδιορίζει το χρόνο που κοιμόταν ή ξύπναγε. Ίσως και να μην υπήρχε χρόνος. Απ' ό,τι όμως μπορούσε να υποθέσει απ' τις φορές που κοιμόταν και ξύπναγε μια τέταρτη διάσταση υπήρχε στο χώρο του που τη μέτραγε με τη διαδοχή των ύπνων και των ξυπνημάτων του.

Ήξερε όμως ότι θα πρέπει να κάνει λάθος μιας και δεν έβλεπε σε κάθε ξύπνημα τη χρωματιστή κηλίδα πούχε συνηθίσει να βλέπει αποτυπωμένη στο πάτωμα μετά από κάθε περιπλάνησή του στο χώρο πίσω από το φωτεινό άνοιγμα.

Μερικές φορές έβλεπε ότι πετούσε και δεν μπορούσε ν' αρπάξει κάποια κηλίδα χρώμα. Έτσι όταν ξύπναγε καμμία καινούργια κηλίδα δεν έβλεπε να προστίθεται στο φτωχό παρατεταγμένο χρωματολόγιό του.

Άλλες φορές δεν προσπαθούσε καν ν' αρπάξει κάποιο απ' αυτά τα μικρά όντα με τους απίστευτους χρωματισμούς αλλά άπλωνε το χέρι του να πιάσει το μικρό χέρι που τον καλούσε αδιαφορώντας για τους όμορφους δρόμους, τα πάρκα, τις πλατείες, ακόμα και για τα κτήρια που μοιάζαν με μικρά έρημα παλάτια ή τις ελκυστικές γραμμές κάποιων ακαθόριστων όγκων που βρισκόταν μακριά τυλιγμένα σε μια γαλάζια ομίχλη.

Το σφίξιμο πολλές φορές ήταν τόσο δυνατό που ξύπναγε θυμωμένος που πάλι δεν κατάφερε να κυριαρχήσει πάνω στο χρόνο.



Απόδοση — από-απόδοση — αρνούμαι από —

αρμούμαι από κάτι — αρνούμαι εξ αιτίας — γνωρίζω αυτό που αρνούμαι — γνωρίζω τη συνέχεια αυτού που



Βρισκόταν πάλι μέσα στον παγερό χώρο του με την οικεία αίσθηση· με μόνη ικανοποίηση τις μικρές χρωματιστές κηλίδες που απλώνονται μπροστά στα πόδια του. Μέτραγε και ξαναμέτραγε τις ίδιες κηλίδες για να προσθέσει με πολύ κόπο μια παραπάνω στη συλλογή του.

Αυτές οι λίγες αποχρώσεις ήταν ό,τι είχε. Αυτός ήταν ο κόσμος του μαζί με την ορθογώνια αίθουσα με τους ίσκιους και το φωτεινό άνοιγμα.

Ήταν ευχαριστημένος μ' αυτά που είχε. Άλλωστε ήταν και οι συχνές περιπλανήσεις του πίσω απ' το φωτεινό άνοιγμα που έδιναν κάποιο ενδιαφέρον στη ριζωμένη του ύπαρξη.

Μα τώρα, όλα αυτά περνούσαν από μπροστά του με τέτοια ταχύτητα που δεν προλάβαινε να τα συνειδητοποιήσει.

Αδιαφορεί πια για τις χρωματιστές κηλίδες που βρίσκονται μπροστά του καθώς οι ρίζες σπάνε η μια μετά την άλλη. Το φως που έμπαινε απ' το άνοιγμα που όλον αυτό τον καιρό έδινε φειδωλά την ενέργεια που χρειαζόταν για να ζήσει τώρα είχε αυξηθεί τόσο που με ελάχιστο κόπο τραβώντας το πόδι του έσπαγε τις ρίζες που τον κρατούσαν εκεί μέσα. Δεν ήθελε τίποτε άλλο πια απ' το να ξεχυθεί μέσα στο φως.

Άρχισε ν' αμφιβάλλει για τα πλάσματα πούχε δημιουργήσει ο ίδιος καθώς η τελευταία ρίζα έσπασε κι έκανε τα πρώτα μουνδιασμένα βήματα προς την πηγή.

Τίποτε δεν τον ένοιαζε πια ούτε οι ίσκιοι που στροβιλιζόνταν δαιμονισμένα μέσα στον παγερό χώρο ούτε έβλεπε πια τα χρώματα που βρισκόταν ακόμα στο πάτωμα.

Κοίταζε μόνο μπροστά στο φως που τον έλουζε κι όλο πλησίαζε με βήμα που γινόταν όλο και πιο σταθερό ώσπου πέρασε το μικρό άνοιγμα και χάθηκε μέσα σ' ένα εκτυφλωτικό φως αφήνοντας πίσω του τον πάταγο απ' τον χώρο που γκρεμίζεται και τα γρυλίσματα των ίσκιων που διαλύονται καθώς στροβιλίζονται μέσα στο δυνατό φως.

ΑΝΑΣΤΡΟΦΗ

Η περιπλάνηση στο μεγάλο σκοτεινό χώρο συνεχίζεται. Παντού ίχνη από λαδοφάναρα που ήταν βαλμένα σε κάποιες εσοχές των τοίχων. Κατώφλια κείνται συμμετρικά μέσα σ' ένα λαβύρινθο στοών. Τα δέντρα γίνανε κολώνες που τρυπάνε τον ουρανό. Συνέχισε να προχωράει στις στοές. Το ταξίδι αρχίζει τώρα. Ίσως είχε αρχίσει από καιρό.

αρνούμαι — φαντάζομαι τη συνέχεια αυτού που αρνούμαι — αρνούμαι από φόβο ή ΕΠΙΘΥΜΙΑ —

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Δεν ήταν η πρώτη φορά που τα βήματα του παράξενου αυτού πλάσματος τον έφερναν εδώ
Μπορούσε ν' αναγνωρίσει αυτό το μέρος του σκοτεινού απέραντου σπιτιού του
Ήλλωστε ήταν σημαδεμένο με ίχνη που είχαν αφήσει χρωματιστές κηλίδες στο πάτωμα και πάνω στις
πέτρες των τοίχων

Ήλλωστε ήταν καθαρά-βίαια σημάδια κι άλλοτε χανόταν μέσα στους αρμούς για να βγούνε λίγο πιο
κάτω φτειάχνοντας σχήματα που του ήταν γνώριμα απ' το ταξίδι

Η προέλευση των κηλίδων του ήταν ακόμα ανεξήγητη

Η λογική του δεν τον βοηθούσε να καταλάβει πώς, μετά από κάθε όνειρο, λίγες ακόμα κηλίδες
προστίθενται ανάμεσα στις άλλες

Ήλλωστε στα όνειρα δεν είχε λογική κι ούτε μπορούσε πάντα να νοιώθει πότε ονειρεύονταν ή όχι

Ήξερε όμως αυτή τη φορά, χωρίς να κάνει κανενός είδους διαλογισμό από ένστικτο και χωρίς να
υπάρχει ανάγκη να διαπιστώσει αν ήταν ξύπνιος ή ονειρευόταν, ότι ετούτες οι κηλίδες ήταν από αίμα,
απ' το αίμα του

Το ένστικτό του αναγνώριζε αμέσως ότι τούτα τα σημάδια είχαν γίνει από ένα μέρος του ίδιου του τού
εαυτού, της ίδιας της ζωώδικης φύσης του

Ήταν η πρώτη φορά που κατάφερε να βρίσκεται στο ίδιο σημείο της πόλης του για δεύτερη φορά.

Ίσως κι άλλες φορές να πέρασε ή να στάθηκε για δεύτερη ή τριακοστή φορά σ' ένα απ' τους αμέτρητους
διαδρόμους αλλά τίποτα δεν του το θύμιζε, κανένα σημάδι κι ούτε διαφορά στην κατασκευή

Έτσι που όλο τούτο το κατασκεύασμα έμοιαζε τόσο απλό

Δεν ήξερε αυτούς ή αυτόν που είχε κτίσει αυτό το κατασκεύασμα με τις χιλιάδες θύρες και τους
αμέτρητους διαδρόμους που ήταν προορισμένο για κατοικία του. Ούτε αν υπήρχαν άλλες παρόμοιες
κατοικίες και όντα που να τις κατοικούν στον κόσμο

...Στάθηκε ρίχνοντας τη σκιά του πάνω στα καβαλλιστικά σχήματα. μια σκιά αδύναμη σχεδόν αναιμική
που τύλιγε μέσα στους αρμούς. Έτσι οι κινήσεις του ήταν ένα παιχνίδι σε μια προσπάθεια να ελέγξει τη
ροή της ίδιας του της σκιάς πάνω στα σχέδια. Την άφηνε να ρέει παρασέρνοντας μια δέσμη μεστής
πλακωστρωμένης επιφάνειας ή με μια απότομη κίνηση μετακινούσε τη ροή κάθετα στην προηγούμενη ή
αφού την άφηνε μια μετέωρη τη γύριζε στην αντίθετη φορά. Πιο πολύ απολάμβανε τις στιγμές εκείνες
που σταματούσε τη ροή της σκιάς θαυμάζοντας τ' ακίνητο σκηνικό — επέμβαση πάνω στους πρώτους
σηματισμούς. Στιγμές που ο χρόνος θα σταματήσει.

Σταματάει

σταμάτησε

έχει σταματήσει

Αδιόρατες αγκάλες έχουν αδράξει

νήματα σε νοητό κάναβο

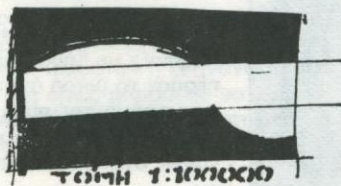
πλεγμένο με νήμα μαριονέτας

ουτοπική διέξοδος —

είσοδος

έξοδος

στο πλάτος της στοάς



Πέτρες

κόκκινο της ψημμένης γης με άσπρες φλέβες

πράσινες θαμπές κηλίδες

με εναλλαγές του κίτρινου

στερεό

τοπίο γύρω απ' την έκρηξη της γης

Δυο δέντρα στον ορίζοντα

περιγράφουν

στροβιλίζονται στο ρυθμό της επιφάνειας



Η σκιά άρχισε πάλι να ρέει. Η ορμή της τον παρασέρνει.

Γλιστράει πάνω στη ρευστή μάζα και μόνο μια ιωνική κολώνα τον βοηθάει να κινηθεί με κατεύθυνση τον ουρανό χρονικό περιθώριο αναγκαίο ν' αντιστρέψεις τη ροή της σκιάς.

Το παιχνίδι θα ξαναρχίσει, μόνο που τώρα στο παιχνίδι μπαίνει κι η κολώνα. Η σκιά ρέει στις ραβδώσεις της.

Ανεβαίνει ενώνοντας τον ουρανό με το πάτωμα και ξαναγυρνάει με την ίδια ευκολία αφήνοντας ενδιάμεσα κενά χρόνου...

...Κάθεται στη βάση του υποστήλιου. Δεν μπορεί να βρίσκεται άλλο σε τούτο το γνώριμο μέρος. Οι ροτές ξεδιπλώνονται γύρω του. Το «ταξίδι» πρέπει να συνεχιστεί. Κι όμως μια γλυκιά αίσθηση γεμίζει την ψυχή του όση ώρα βρίσκεται σε τούτο το μέρος. Μια γλυκιά αίσθηση που νιώθει ότι εξασθενεί καθώς απομακρύνεται.

Η κολώνα δεν μπορεί να του δείξει το δρόμο. Ένα σημείο δεν θα μπορούσε να ορίσει διεύθυνση.

Η σκιά τώρα κυλάει ρυθμικά πάνω σε ασήμαντους αρμούς

Κι όμως έχει την αίσθηση ότι περνάει μέσα απ' τον κάναβο.

Άγγιξε κιόλας το πρώτο νήμα της μαριονέτας.



περιπλανήσεις αγνώστου στίγματος
και διάρκειας

Ταξίδι για την ουτοπία

Τώρα στη μέση του ταξιδιού ξέρει
πού δεν κατοικεί η ουτοπία

δεν συνάντησε την ουτοπία του

Δεν τον ενδιαφέρει η ουτοπία

ΝΟΙΑΖΕΤΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ



ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΕΝΗ ΜΕΡΑ (Ή ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΑΝ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΑΛΛΕΣ)

Ένα παράξενο φως φώτιζε σήμερα τις στοές. Διάχυτο σε μια απόχρωση γαλάζιου μενεξεδί ίσως το χρώμα της βιολέτας τυλίχτηκε γύρω απ' τις κολώνες, αγκάλιασε τους εχινούς, έγλειψε τις αδρές επιφάνειες των τοίχων και χύθηκε μέσα στις στοές.

Μια ομίχλη χωρίς συγκεκριμένη προέλευση άλλαξε την όψη της*υπόγειας πολιτείας.

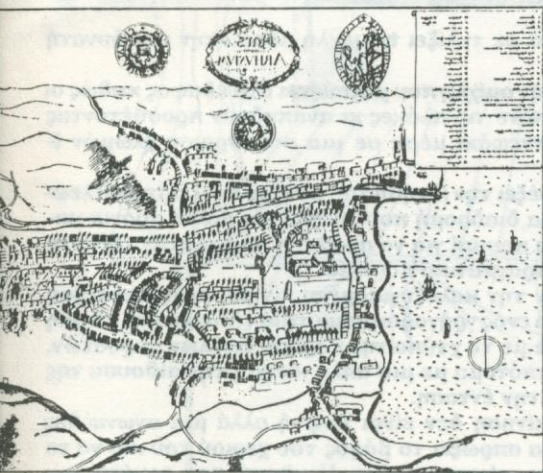
Έτσι βρέθηκε εδώ αφού είχε περάσει εκείνη την πύλη που του φάνηκε λίγο διαφορετική. Τώρα θυμήθηκε ότι είχε περάσει μια πύλη φραγμένη από ένα σεντόνι φωτός. Αυτό του τράβηξε την προσοχή και μόλις που θυμόταν ότι κάτι υπήρχε σκαλισμένο στο πλάι κάτι σαν έμβλημα ή κάποια φράση σ' άγνωστη γλώσσα. Ίσως θα ήπρεπε να μείνει περισσότερο μπροστά σ' εκείνη την πύλη. Αιώνες τώρα έψαχνε για κάποια σημάδια στους κίονες και στο πλακοστρωμένο δάπεδο, στις πύλες και στους τοίχους κάτι που να παραβιάζει την ομοιόμορφη τάξη. Δείκτες και οιωνούς που σηματοδεύουν το δρόμο, τη στοά, την άνοδο ή την κάθοδο, το πίσω και το μπρος, το πάνω και το κάτω. Και τώρα χωρίς να πανηγυρίσει την εξάισια ανακάλυψη πέρασε το φωτεινό σεντόνι.

Έτσι βρέθηκε στην αγκαλιά της βιολετιάς ομίχλης.

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

Η ομίχλη με πήρε βαθιά μέσα της. Με τραβάει με μια γλυκιά δύναμη. Αίσθηση μιας μεταφυσικής ιεροτελεστίας τόλιξε τις κολώνες, διάβηκε τους αρμούς και μ' έλουσε.

Η απόλυτη ύλη το απόλυτο πνεύμα δέχτηκε το σχήμα μιας ζωντανής φιγούρας. Το δέχτηκε μ' όλες τις μνήμες και τις επιθυμίες του. Του 'δωσε το χώρο και τις προϋποθέσεις να κινηθεί. Το άφησε να πλέει μέσα στη ρευστή υπόσταση της μάζας της. Κι όμως έχει τόση σιωπή εδώ μέσα.



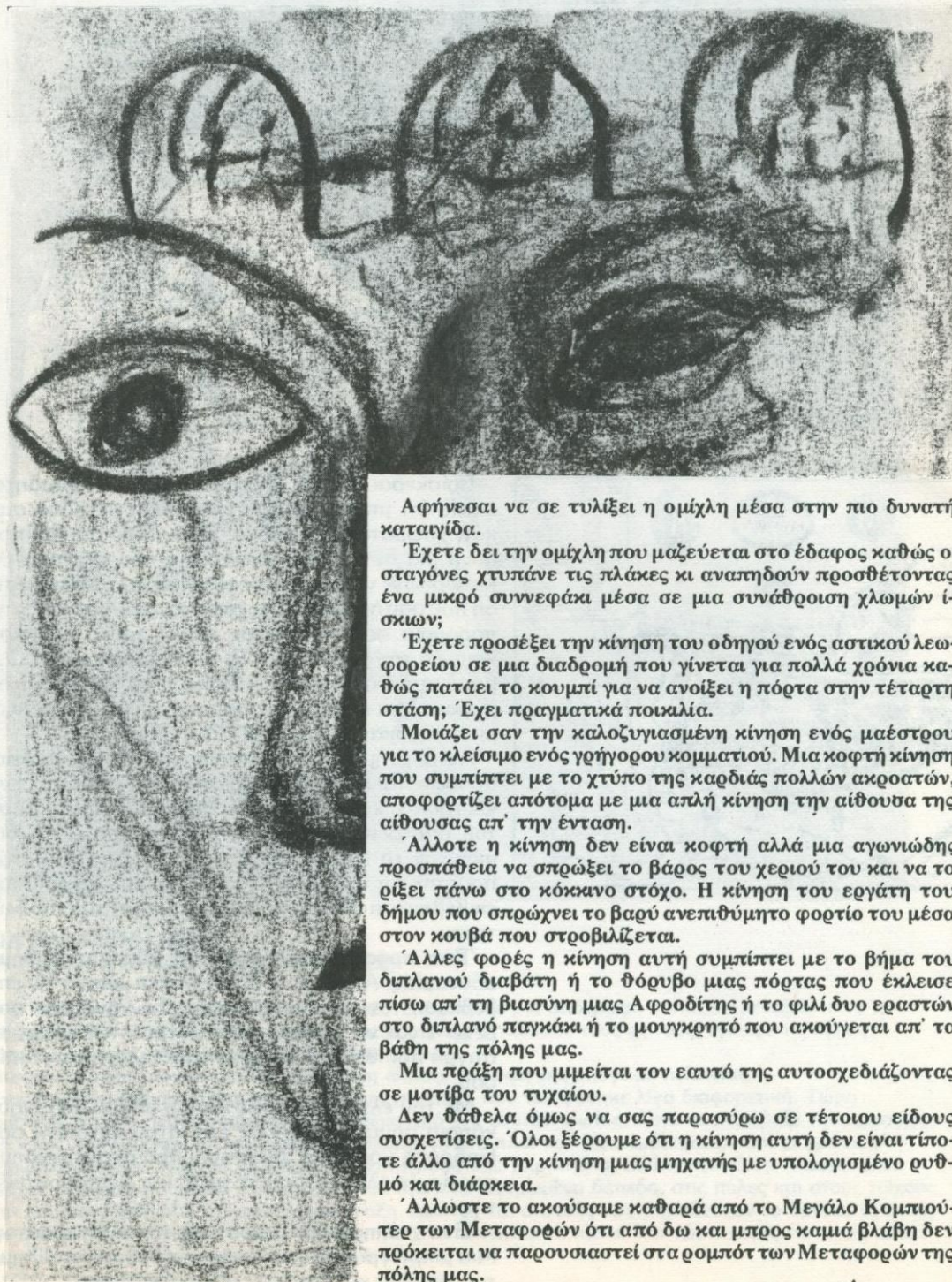
Βρίσκεσαι σ' ένα χώρο και ξαφνικά συνειδητοποιείς ότι μπορεί να τον αναγνωρίσεις μόνο από κάτι χρωματιστές κηλίδες. Ένα μικρό σημάδι που μόνο μια δύναμη ή μια ενέργεια που εκπέμπει θα κατάρθωνε να φέρει προς το μέρος του. Μια σήμανση που σου προσφέρει τη χαρά να αναγνωρίσεις την παρουσία σου να βιώσεις τελικά τούτο το μικρό κομμάτι του χώρου σου. Το τίμημα όμως είναι πολύ βαρύ κι αυτό είναι η επιβεβαίωση της δύναμης του χώρου. Μια ένδειξη της παρουσίας του και των ορίων της ικανότητάς σου για τη βίωσή του.

Αυτή η σήμανση δε σου καθορίζει άξονες, πορεία, προσανατολισμό, αλλά μια σημειακή αναφορά, ένα κέντρο όχι εύκολα προσπελάσιμο που απ' τη φύση του αποτρέπει κάθε είδους διευθέτηση αλλά δημιουργεί το ίδιο μια δυναμική σύγκλιση που όταν προστίθεται στη Φύση του υπόλοιπου χώρου σου επιβεβαιώνει και ισχυροποιεί την υπόσταση του δεύτερου.

Έτσι προς στιγμή κυριεύεσαι από ένα αίσθημα αδυναμίας. Αρχίζεις να συστέλλεσαι μέσα στην επιβεβίωση του μη αναγνώσιμου. Το μόνο που σου μένει είναι να βιώσεις το «κέντρο» του μέχρι τη στιγμή που θα ξεκινήσεις το ταξίδι για την ουτοπία σου.

Με την ελπίδα ότι ίσως κάπου αλλού υπάρχουν κάποια σημάδια δίνοντας έτσι στην ουτοπική σου διαδρομή γραμμική υπόσταση. Μια αναγνωρίσιμη πορεία με όλες τις δυνατότητες και τις προοπτικές της.

Ένα χτύπημα στην υπόσταση του ανέκφραστου. Μια μικρή γραμμή κτισμένων κωδίκων με το μήλημα του τυχαίου και μια ονειρική μεταγλώσσα.



Αφήνεσαι να σε τυλίξει η ομίχλη μέσα στην πιο δυνατή καταγίδα.

Έχετε δει την ομίχλη που μαζεύεται στο έδαφος καθώς οι σταγόνες χτυπάνε τις πλάκες κι αναπηδούν προσθέτοντας ένα μικρό συννεφάκι μέσα σε μια συνάθροιση χλωμών ίσκιων;

Έχετε προσέξει την κίνηση του οδηγού ενός αστικού λεωφορείου σε μια διαδρομή που γίνεται για πολλά χρόνια καθώς πατάει το κουμπί για να ανοίξει η πόρτα στην τέταρτη στάση; Έχει πραγματικά ποιαλία.

Μοιάζει σαν την καλοζυγισμένη κίνηση ενός μαέστρου για το κλείσιμο ενός γρήγορου κομματιού. Μια κοφτή κίνηση που συμπίπτει με το χτύπο της καρδιάς πολλών ακροατών, αποφορτίζει απότομα με μια απλή κίνηση την αίθουσα της αίθουσας απ' την ένταση.

Άλλοτε η κίνηση δεν είναι κοφτή αλλά μια αγωνιώδης προσπάθεια να σπρώξει το βάρος του χεριού του και να το ρίξει πάνω στο κόκκινο στόχο. Η κίνηση του εργάτη του δήμου που σπρώχνει το βαρύ ανεπιθύμητο φορτίο του μέσα στον κουβά που στροβιλίζεται.

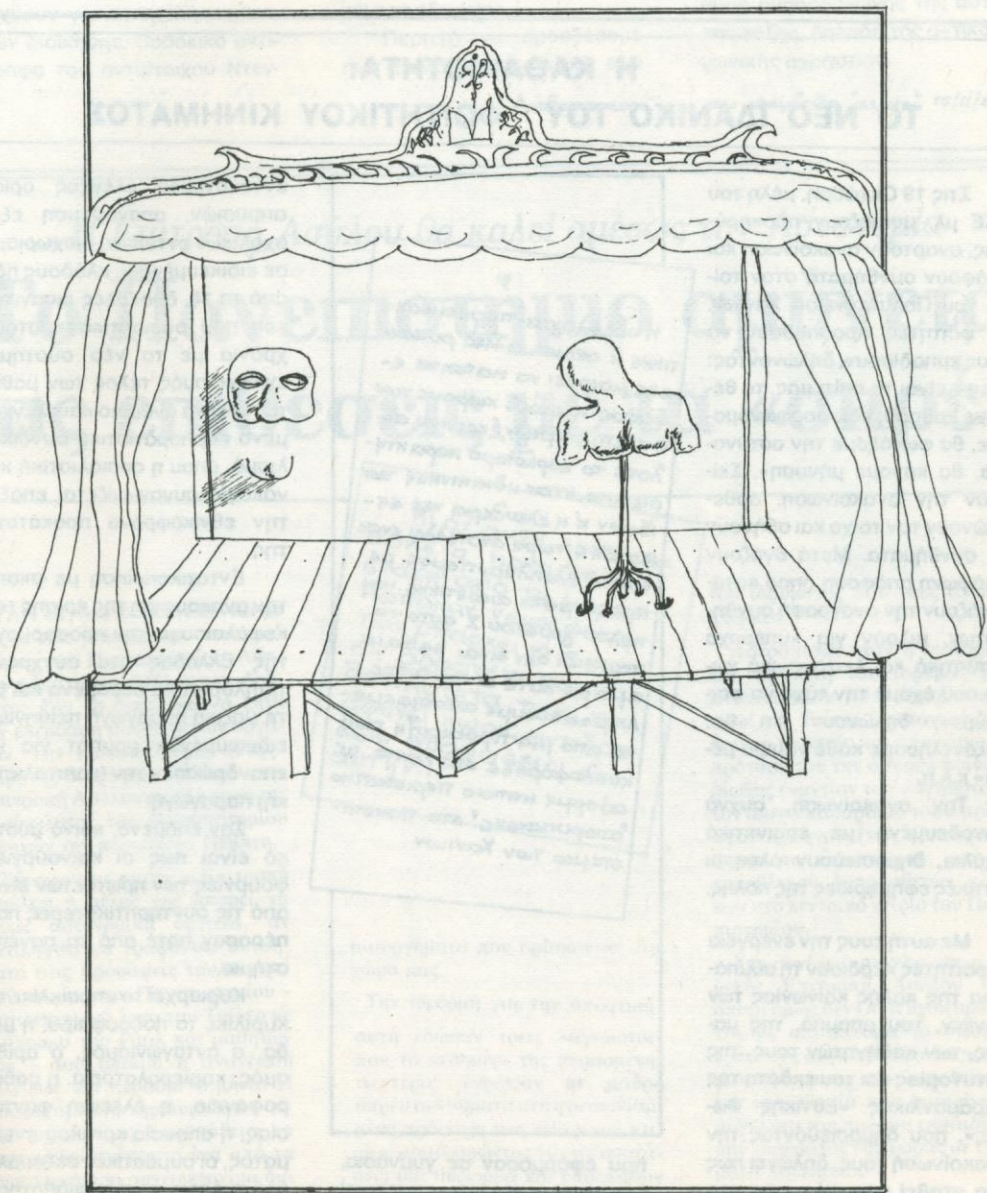
Άλλες φορές η κίνηση αυτή συμπίπτει με το βήμα του διπλανού διαβάτη ή το θόρυβο μιας πόρτας που έκλεισε πίσω απ' τη βιασύνη μιας Αφροδίτης ή το φιλί δυο εραστών στο διπλανό παγκάκι ή το μουγκρητό που ακούγεται απ' τα βάθη της πόλης μας.

Μια πράξη που μμείται τον εαυτό της αυτοσχεδιάζοντας σε μοτίβα του τυχαίου.

Δεν θάθελα όμως να σας παρασύρω σε τέτοιου είδους συσχετίσεις. Όλοι ξέρουμε ότι η κίνηση αυτή δεν είναι τίποτε άλλο από την κίνηση μιας μηχανής με υπολογισμένο ρυθμό και διάρκεια.

Άλλωστε το ακούσαμε καθαρά από το Μεγάλο Κομπιούτερ των Μεταφορών ότι από δω και μπρος καμιά βλάβη δεν πρόκειται να παρουσιαστεί στα ρομπότ των Μεταφορών της πόλης μας.

Δημήτρης Παπανίκος





Σχόλια

Η ΚΑΘΑΡΙΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΝΕΟ ΙΔΑΝΙΚΟ ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ

Στις 19 Οκτώβρη, μέλη του ΚΚΕ μλ, μοιράζουν προκηρύξεις, αναρτούν ανακοίνωση και γράφουν συνθήματα στον τοίχο του Πολυτεχνείου Χανίων. Οι φοιτητές προσπαθούν να τους εμποδίσουν, δηλώνοντας: «αυτό είναι το σπίτι μας, το θέλομε καθαρό, εδω μορφωνόμαστε, θα φωνάξομε την αστυνομία, θα κάνομε μήνυση». Σκίζουν την ανακοίνωση, ασβεστώνουν τον τοίχο και σθήνουν τα συνθήματα. Μετά θγάζουν ομόφωνα απόφαση όπου καταδικάζουν την αναγραφή συνθημάτων, μιλούν για «υπέροχο αισθητικά και λειτουργικά χώρο που έχομε την τύχη να φοιτούμε», δηλώνουν ότι θα: «εξαντλήσομε κάθε νόμιμο μέσο» κ.λ.π.

Την ανακοίνωση, συχνά συνοδευμένη με επαινετικά σχόλια, δημοσιεύουν όλες οι αστικές εφημερίδες της πόλης.

Με αυτή τους την ενέργεια οι φοιτητές κέρδισαν τη συμπάθεια της καλής κοινωνίας των Χανίων, του μπαμπά, της μάμας, των καθηγητών τους, της αστυνομίας και του εκδότη της Καραμανλικής «Εθνικής Φωνής», που δημοσιεύοντας την ανακοίνωσή τους, δηλώνει πως «θα σταθεί αρωγός τους στο μέλλον».

Ο συντηρητισμός των σημερινών φοιτητών είναι αποτέλεσμα της εντατικοποίησης

Η ιδεολογία περιαισθητικής ή οποιας άλλης ρυπαντικής μοιάζει να πατατά εδσφος ή στους χώρους των πανεπιστημίων, εκεί που αλλιότε το κυριώτερο καρακτηριστικό ήταν η διακίνηση των ιδεών ή η ελευθερία της έκφρασης, τώρα ανατελλει ένας ερπύων ολοκληρωτισμός με προεκκηματα αυθητικής και παικνιδι δεν είναι φοιτητες. αμοιρα αυτε α φοιτητες. Δημοσιεύομε αποπεισεματα απο μια προεκμυή του κυκλοφορησε στα Χανια με αφορμη καποιο περιστατιο 'απορριπιας' στο πανεπιστημιο των Χανίων

που εφαρμοσαν σε γυμνάσια, λύκεια και σχολές οι σημερινοί διαχειριστές της εξουσίας. Εντατικοποίηση που επιβλήθηκε με αύξηση της ύλης, αυστηρότερες εξετάσεις και βαθμολογία, μείωση αργιών, μείωση και

εντονότερος έλεγχος ορίου απουσιών, απαγόρευση εξωσχολικών εντύπων, διαχωρισμό σε ειδικευμένους κλάδους ήδη από τα 15, δύσκολες εισαγωγικές που ουσιαστικά κρατούν χρόνια με το νέο σύστημα, εγκλωβισμός τέλος των μαθητών σ' ένα ανούσιο και ελεγχόμενο κορπορατίστικο συνδικαλισμό, όπου η σοσιαλιστική κενολογία συναγωνίζεται επάξια την εθνικόφρονα προκάτοχό της.

Εντατικοποίηση με σκοπό την ανακούφιση της κρίσης του κεφάλαιου με την προσαρμογή της Ελλάδας στα σύγχρονα ταιγλορίστικα δεδομένα και με τη μαζική παραγωγή πειθηνίων ειδικευμένων ρομπότ για να επανδρώσουν την (καπιταλιστική) παραγωγή.

Σαν επόμενο, κοινό μυστικό είναι πως οι καινούργιες φουρνιές των πρώτοετών είναι από τις συντηρητικότερες που πέρασαν ποτέ από τα πανεπιστήμια.

Κυριαρχεί το σπασικλίκι, το κυριλίκι, το ποδόσφαιρο, η μόδα, ο ανταγωνισμός, ο αριθισμός, καριερόλατρεία, η σοβαροφάνεια, η έλλειψη φαντασίας, η απουσία κριτικού πνεύματος, οι συμβατικές σεξουαλικές σχέσεις, η μη αμφισβήτηση της αυθεντίας του καθηγητή, η πειθαρχία, η υποταγή, ο κομφορμισμός, η αστικοποίηση.

Λογικό αποτέλεσμα των παραπάνω η πρόσφατη άνοδος

της δεξιάς σε σχολεία και σχολές. Οι δεξιές τακτικές, γενώντας δεξιές συμπεριφορές, θα οδηγηθούν τελικά σε δεξιά οργανωτική έκφραση: καθένας, θερίζει αυτό που σπέρνει.

Όλα αυτά, ένα παραπάνω ισχύουν για τη σχολή μηχανικών διοίκησης. Πασοκικό αντίγραφο του αντίστοιχου Ντεγ-

κωλικού δημιουργήματος στη Γαλλία, που σκοπό είχε να παράγει τεχνοκράτες ειδικευμένους να διοικούν, ελίτ διοικητών με συνείδηση της τάξης τους, και της διευθυντικής τους θέσης, για να τοποθετηθούν σαν υψηλόβαθμοι σε καίρια τεχνοδοικητικά πόστα και κέντρα εξουσίας.

Περιττό να προσθέσουμε πως η αντίστοιχη γαλλική, εδώ

και 20 χρόνια, ήταν και είναι η αντιδραστικότερη σχολή της Γαλλίας.

Ο φοιτητής δεν δικαιούται να αμφισβητήσει τίποτα, αν δεν αμφισβητήσει πρώτα τις ιδίες του τις σπουδές: το πανεπιστήμιο είναι η θεσμοποιημένη οργάνωση της άγνοιας, ο μηχανισμός αναπαραγωγής της αστικής τάξης, δηλαδή της αντικλιτικής αχρηστίας.

Αναδημοσίευση από την εφημερίδα "ΚΑΝΙΛ" 15/11/84

Η Επιτροπή Ασύλου θα καλεί αμέσως την Αστυνομία Το Πανεπιστήμιο αμύνεται στις επιθέσεις με τα «σπρέυ»

ΟΤΑΝ «άγνωστοι» επιτίθενται με σπρέυ και μπογιές στο κεντρικό κτίριο του Πανεπιστημίου Αθηνών η Επιτροπή Ασύλου του ιδρύματος έχει το δικαίωμα να ζητά την επέμβαση αστυνομικών οργάνων. Την εξουσιοδότηση αυτή, τριμήνης διάρκειας - έδωσε στην Επιτροπή Ασύλου με απόφασή της η σύγκλητος του Πανεπιστημίου Αθηνών την περασμένη Πέμπτη.

Σύμφωνα με αυτήν, η Επιτροπή Ασύλου ή μέλος της μπορεί να καλεί αστυνομικά όργανα, αν αντιληφθεί να γράφονται συνθήματα στις προσόψεις του κεντρικού κτιρίου του Πανεπιστημίου - αρχιτεκτονικό έργο του Τσίλερ με διάκοσμο του Ράαλ και μαθητών του - του οποίου η ανανέωση τελείωσε τον περασμένο μήνα. Η απόφαση αυτή της συγκλήτου είναι μια ύστατη προσπάθεια να διατηρηθεί ανέγγιχτο ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά δη-

Κι αν αυτή είναι μια αρνητική κραυγή απελευθέρωσης από τη μεριά των υπαρκτών, υπάρχει κι η γενική αδράνεια και παθητικότητα τους, που αφήνει χωρίς αντιδράσεις αποφασείς σαν αυτήν..

μιουργήματα που βρίσκονται στη χώρα μας.

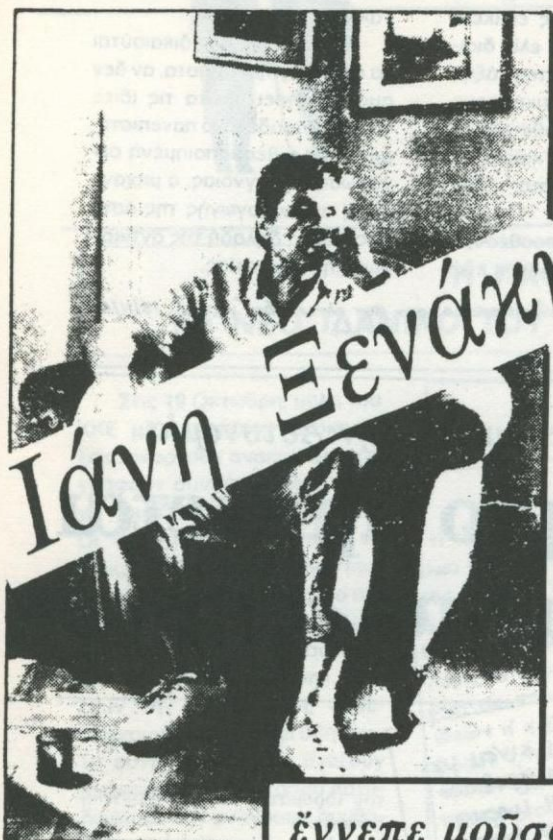
Την αφορμή για την απόφαση αυτή έδωσαν τρεις «άγνωστοι» που το μεσημέρι της περασμένης Δευτέρας έγραψαν με μαύρο σπρέυ συνθήματα στη φρεσκοβαμμένη πρόσοψη του κεντρικού κτιρίου αδιαφορώντας για τις συστάσεις των θυρωρών και υπαλλήλων

του ιδρύματος που τους αντέληψαν.

Αστράλαια ήταν η αντίδραση του πρώττανή του ιδρύματος κ. Σταθόπουλου που συγκάλεσε το πρωί της Τρίτης Πρυτανικό Συμβούλιο το οποίο και αποφάσισε με πρότάσή του την άσκηση ποινικής δίωξης εναντίον των «αγνώστων», τον άμεσο καθαρισμό του κτιρίου, αφού προηγουμένως φωτογραφήθηκαν τα «πειστήρια», και την τοποθέτηση 4 πρόσθετων φυλάκων στο κεντρικό κτίριο του Πανεπιστημίου.

Στη συνέχεια συνεδρίασε η τριμελής Επιτροπή Ασύλου στην οποία όμως δεν επτετεύχθη ομοφωνία με αποτέλεσμα το θέμα να έρθει στη σύγκλητο και να παρθεί μια απόφαση, που αποδεικνύει την ενσυνείδησή που διακρίνει τη σύγκλητο του πρώτου εκπαιδευτικού ιδρύματος της χώρας σε ζητήματα πολιτισμού.

Αναδημοσίευση από το ΒΗΜΑ 14/10/84



κριμα..

Εμείς την ματαιωση του Πολύτοπου την είδαμε σαν μια αμοιβαία χαμένη ευκαιρία. Καθώς πιστεύουμε στην αξία του αυτοκενδιασμού στην τέχνη, φροντίσαμε να οργανώσουμε το δικό μας κομμάτι αυτής της μεγάλης χιορτής της πόλης μας. Ο Αντρέας ήταν έτοιμος να βάλουμε μαζί με τους φαντάρους με τις δαδες, πάνω στη μηχανή του, ντυμένος στα κιτρινα. Κάποια άλλα διαπραγματευόταν την αγορά αντιεραπορικού, που θα καταρριπτεί δεσμάτα εγείνα τα πολυκρώμα ελικοπτερο. Μια άλλη ιδέα, σε αναμνηση του ιστορικού Νερίωνα, που ο καλλιτεχνικός ξεκοίσε να περιλάβει στο πρόγραμμα, ήταν μια ευμβολική πυρπολήση του πεδίου του Αρεως (απορριφθηκε σαν βαρβαρή). Όσο για τα περιστερία με τα λαμπάκια, τα αεροβόλα είχαν ακονιστεί ήδη (κατι σαν αναπαράσταση του μανιά ει ουρανού). Κριμα.. Κριμα... Την Ακρόπολη που λυγιδιόταν οι αρχαιολογοι, την έχουμε βαρεθεί... σδίκασα κάσαμε τέτοια πλάνα· μας εμειναν μοναχο αυτά τα αποκομμάτια σαν αναμνηση ... καλίες φορές κριμα...

έννεπε μούσα Πολύτοπον

"Όλα διαδραματίζονται τη νύκτα κατά την ακόλουθη σειρά:

1. Σμήνος αεροπλάνων φεύγουν από τον "Όλυμπο με μηνύματα του Διός, της 'Αφροδίτης, του 'Απόλλωνα, της 'Αθηνάς, του Ποσειδώνος, προς τον πληθυσμό που βρίσκεται στη διαδρομή και κλάδοι έλίας.
2. Νέοι, μαθητές, στρατιώτες, κρατώντας ηλεκτρικούς πυρσούς έλίσσονται στον 'Υμηττό, στην 'Ακρόπολη, στον Λυκαβηττό, κ.λπ.
3. 'Αναμνηστική τελετή των Παναθηναίων με λιτανείες, πυρσούς και κεριά, μέ ροῦχα εποχής, μυκηναῖοι, κλασική περίοδος, Βυζαντινούς, Φράγκους, κ.λπ....πρός Πατησίων, 'Ελενσίνα, κ.λπ., τό αυτό προς άλλες κατευθύνσεις της 'Αττικής ή της 'Ελλάδας.
4. 'Ανάπτυξη αεροπορικού σχηματισμού, απεικονίσεις θεών ή προσωπικοτήτων σε φωτεινά πανό πού σύρουν αεροπλάνα.
5. 'Αλυσίδες (άνθρώπινες), με κρουστά γύρω από την 'Ακρόπολη, τον Λυκαβηττό, τά Τουρκοβούνια, κ.λπ.
6. Ταχυδρομικά περιστέρια απ' έλη την Εὐρώπη, πού θά φέρουν μηνύματα και φωτεινούς λαμπτήρες στο λαιμό πετάν από την Πνύκα.
7. "Εκρηξη φωτός στην 'Αττική με φωτεινές ρουκέτες, ρουκέτες φωτεινής τροχιάς, προβολείς, αντιαεροπορικοί από τό στόλο των πλοίων, από την ξηρά, επάνω στον 'Υμηττό, Αιγάλεω, Πεντέλη, Πάρνηθα, Αίγινα, Σαλαμίνα, 'Ελενσίνα, Σούνιον...
8. Ταυτόχρονα, ρυθμικός βόμβος ασφαιρών κανονιοβολισμών σ' έλη την 'Αττική, στους ρυθμούς ειδικά αφιερωμένης σύνθεσης.
9. Παντού αερόστατα φωτισμένα.
10. Πυροτεχνήματα σ' έλους τούς γύρω λόφους.
11. 'Ακτίνες λείξερ νά ένώνουν τά κύρια σημεία της 'Αττικής.
12. Πιθανή χρησιμοποίηση σειρήνων.

Οχι πάνω απί
την Ακρόπολη

«Μήνυμα
ειρήνης»

Του θυμίζουμε ότι είπαν πως «πά-
ντρεψε την αρχαία ελληνική με την
ηλεκτρονική σκέψη».

«Η αρχαία Ελλάδα – μας λέει –
σταίχκε η αφετηρία μου μόλις από
την συνολικότητα του πολιτισμού
της. Μια συνολικότητα, η οποία ενέ-
τει τα μαθηματικά με τη μουσική, τα
μαθηματικά με τη φιλοσοφία και την
ποίηση... Και θα ήθελα να τονίσω
ότι ενώ αυτή τη συνολικότητα, δεν τη
διδάχθηκα εδώ, στις σπουδές μου
στο Πολυτεχνείο, αλλά χρειάστηκε
να πάω στη Δύση για να τη μάθω.
Στη Δυτική Ευρώπη, την οποία από
την πρώτη στιγμή ενάσασ οικεία, δι-
κή μου».

■ Μιλάει για τον αρχαίο ελληνικό
ορθό λόγο, που είναι και η αφετηρία
του δικού του ορθού λόγου, για την
εξέλιξη του στον τόπο μας και αλλού:

«Το λάθος νομίζω βρίσκεται στο
γεγονός ότι επιβλήθηκε σαν άποψη
πως οι ρίζες του ελληνικού πολιτι-
σμού είναι οι ονομαζόμενες «ελληνο-
χριστιανικές». Όχι, η ρίζα του ελλη-
νικού πολιτισμού δεν είναι ο Χρι-
στιανισμός, αλλά η αρχαία ελληνική
ανθρωπιστική σκέψη. Ο ορθός λό-
γος, που εδώ γεννήθηκε. Ο ελληνι-
κός πολιτισμός δεν υπήρξε μεταφω-
νικός, αλλά ορθολογιστικός. Και θα
πρέπει να το πούμε, η εκκλησία στά-
θηκε αρνητική για την εξέλιξη του. Η
Ελλάδα, υποδουλωμένη στους
Τούρκους, εξακολούθησε να ζει
στον Βυζαντινό της μεσαίωνα, όταν
η Ευρώπη ξαναανακάλυπτε την αρ-
χαία Ελλάδα και ζούσε την Αναγέν-
νησή της. Η Ελλάδα, έμεινε στην κα-
θυστέρησή της. Η κοσμική, κοινωνι-
κή τέχνη, σκεπάστηκε από την εκ-
κλησιαστική και εξαφανίστηκε κάθε
ίχνος της. Η ελληνική σκέψη διώχθη-
κε από την Ελλάδα, αλλά επέζησε
και αναπτύχθηκε στην Ευρώπη. Και
πιστεύω ότι ο ελεναπατρισμός της
είναι κάτι περισσότερο από ανα-
γκαιό».

Η

MELINA

ΚΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ

αρχαιότητα
με την
κορμπούτρε
ο γάμος του

Κι όμως, υπήρξε μια εποχή που, μόλις
μυλόνισαμε για τον Ξενίτη, ανοίγαμε το σιγα-
ρι με τις ετικέτες για να τον κολλήσουμε την
ετικέτα του αργιόκτονα και του ελισθημονα-
της πληροφορητής.
Η πληροφορητική, που ήταν ο στόχος των
πρώτων του αντιπάλων, αποτελεί σήμερα μέ-
ρος του καθημερινού σπλάφ των περισσοτέ-
ρων συνθετών. Ο Ξενίτης έγινε κατεστημένο.

«ΚΑΝΕΝΑΣ ΚΙΝΔΥΝΟΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ»

– Διακρίνετε κάποια αντίφαση στο σύνθημα «επιστροφή στις
ρίζες» και στην τεχνολογική επανάσταση που συμβαίνει στις μέρες
μας;

«Η αντίφαση γεννιέται από τον τρόπο που αντιλαμβάνεται κανείς
τις «ρίζες». Από μια άποψη υπάρχει αντίφαση. Εννοώ δηλαδή ότι
πολλές από τις σύγχρονες κατακτήσεις είτε της θεωρίας είτε της
τεχνολογίας έχουν προκύψει τις ρίζες τους σε κατακτήσεις της
ανθρώπινης σκέψης που έγιναν χιλιετηρίδες πριν – στην ελληνική
αρχαιότητα π.χ.»

– Στην Ελλάδα ωστόσο αυτή η «επιστροφή» έχει ένα πολύ
συγκεκριμένο νόημα: την ανακάλυψη πολιτισμικών μορφών που
μοιάζει να έχουν παρέλθει.

«Θα πρέπει ασφαλώς να είμαστε πολύ προσεκτικοί σε τέτοιου
είδους φαινόμενα που μπορεί να μας οδηγήσουν σ' ένα είδος
οπισθοχώρησης ή και πατριδοκαπηλείας. Μου φαίνεται πάντως ότι
το ζήτημα της αυθεντίας των πολιτισμικών μορφών του παρελθόντος
του είναι πολύ σοβαρό για ένα λαό. Για μένα πάντως συνδέεται με
το ερώτημα – και με την προοπτική ταυτόχρονα για την ύπαρξη
ενός «ζωντανού μουσείου». Την τάση δηλαδή (που σ' ένα βαθμό
παρατηρείται στο αρχαίο δρώμα) να αντιμετωπιστεί η ανθενικότητα
του παρελθόντος από ανθρώπους που ανήκουν στο σήμερα. Και
μέσα από αυτή τη διαδικασία να αποκαλινφτεί και η σημασία των
κατακτήσεων του παρελθόντος αλλά και η αδιάρρηκτη συνέχεια της
ανθρώπινης σκέψης».

– Μας φέρνετε ένα παράδειγμα για μια τέτοιου είδους αντιμετώπι-
ση;

«Μπορώ να σας αναφέρω ένα παράδειγμα από τη δική μου
πορεία: Όταν φοχισα να προβληματίζομαι πάνω στις μουσικές
κλίμακες αναγκάστηκα, σχεδόν, να οδηγηθώ μέχρι τον Αριστόξενο,
ένα μουσικό της αρχαιότητας, που είχε γράψει ειδικά για τις
κλίμακες, αλλά και μέχρι τον Ενκλείδη. Και αυτό για να καταλάβω
τις διαφορές των κλιμάκων στη Δύση από τις κλίμακες άλλων
πολιτισμών. Όπως καταλαβαίνετε αντιμετωπίζα μια συνέχεια

– έστω και μη-συνειδητή – όλων αυτών των αιώνων, στην Ευρώπη
τουλάχιστον. Πρόγραμμα που νομίζω ότι διακρίνεται στο έργο μου που
είναι οδωδία σύγχρονο. Ταυτόχρονα πάντως η πορεία αυτή με
έπεισε και για την οικογενειακή της σημασία, εννοώντας που έπαι-
ατο τη συγκεκριμένη μορφή που υπάρχει να παρουν κάθε φορά μέσα
στα πλαίσια ενός πολιτισμού, δε γίνεται το γενικό χαρακτηρισμό τους
που είναι συνφρασμένοι με την ανθρώπινη σκέψη και την εξέλιξη
της».

Θα γίνει στην Αθήνα μεταξύ 5-17 Αυγούστου το 5ο συνέδριο ευρωπαίων φοιτητών Αρχιτεκτονικής.

Η συνάντηση αυτή, σαν ημιεπίσημος θεσμός, ξεκίνησε πριν 5 χρόνια από μια πρωτοβουλία φοιτητών του Λίβερπουλ — έκτοτε κάθε χρόνο κάποια αντίστοιχη ομάδα πρωτοβουλίας αναλαμβάνει την οργάνωση και τη φιλοξενία του συνεδρίου στη χώρα της.

Φέτος ο θεσμός περνάει ένα σημείο καμπής, καθώς η οργανωτική επιτροπή της Αθήνας αποφάσισε αφ' ενός να συγκεκριμενοποιήσει τα θέματα, αφ' ετέρου να «πολιτικοποιήσει» τις εργασίες του συνεδρίου.

Η προκήρυξη του συνεδρίου είναι η πιο κάτω:

5η ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΦΟΙΤΗΤΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΠΡΟΚΗΡΥΞΗ

απέναντι: στην απώλεια της έννοιας της πόλης σαν ένα συνεπές όλον

: στην αυταρχική επιβολή ιδεολογικών μοντέλων που ορίζουν έναν «τρόπο ζωής» για τις «μάζες»

: στην εκμετάλλευση των ζωντανών και ολοκληρωμένων φυσικών και ανθρώπινων περιβαλλόντων

: στην διαχείριση της πόλης από τεχνοκράτες και πολιτικούς

: στον ρόλο της «επιστημονικής» εκπαίδευσης για τον κατακερματισμό και τον έλεγχο της πόλης

γίνεται μια διεθνής συνάντηση-συνέδριο φοιτητών αρχιτεκτονικής με θέμα

ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΡΑΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

με στόχο

Ο να αναθεωρηθούν οι παραδεδεγμένες σχέσεις ανάμεσα στο «θέμα» και την «μέθοδο» του αρχιτέκτονα ανοίγοντάς τον στην πόλη, μεταφέροντάς τον από το σχεδιαστήριο στον δρόμο

Ο να αντικατασταθεί ο «εντοπισμός» και η «επίλυση των προβλημάτων» από μια διαρκή επικοινωνιακή δράση, από μια πολιτική στάση ΜΕΣΑ στην πόλη

Ο να αμφισβητηθούν στην πράξη οι κυρίαρχες εκπαιδευτικές διαδικασίες που καθορίζουν την προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και της πόλης.

Προκειμένου ο χώρος διεξαγωγής της συνάντησης και της δουλειάς να είναι η ίδια η πόλη, προτείνουμε ορισμένες θεματικές περιοχές-άξονες που θα αντιστοιχούν σε φυσικές περιοχές της Αθήνας:

► Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

— με αναφορά στην Πλάκα

► ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΧΩΡΟΥ

— με αναφορά στην περιοχή ανάμεσα στην Πλάκα και την Ομόνοια

► ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ

— με αναφορά στα Εξάρχεια

► Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

— με αναφορά στο λόφο του Στρέφη

Η ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΦΟΙΤΗΤΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
Ε.Μ.Π.

Ήδη φοιτητικές ομάδες εργασίας έχουν κάνει μια πρώτη προσέγγιση των τεσσάρων αυτών θεματικών περιοχών. Παράλληλα, η οργανωτική επιτροπή, σε ανοιχτή επικοινωνία και με τους ευρωπαίους φοιτητές, δέχεται προτάσεις και ιδέες συνεργασίας που να μπορούν να ενταχθούν στο γενικό σκεπτικό της Ερμηνείας και της Δράσης στην Πόλη.

Με την ελπίδα ότι τέτοιες κατευθύνσεις αγγίζουν έναν γενικότερο προβληματισμό πάνω στην πόλη και την αρχιτεκτονική, η οργανωτική επιτροπή καλεί όσους ενδιαφέρονται και μπορούν να βοηθήσουν, να πλαισιώσουν την προσπάθειά της.

εφημερη πολη

κριτικός βιωματικός και φαντασιακός λόγος για τον χώρο



Ιούνιος '83

2

εφημερη πολη

κριτικός βιωματικός και φαντασιακός λόγος για τον χώρο

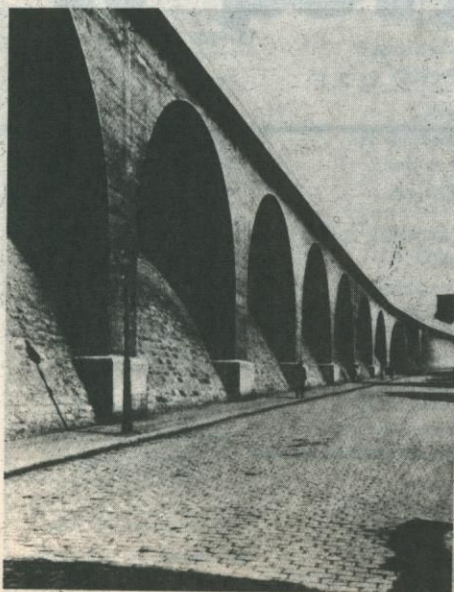


Απρίλις '83

1

εφημερη πολη

κριτικός βιωματικός και φαντασιακός λόγος για τον χώρο



αυγούστος '84

4

εφημερη πολη

κριτικός βιωματικός και φαντασιακός λόγος για τον χώρο



Δεκέμβρης '83

3

20 ΜΑΗ: ΕΙΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ
ΤΙΣ ΕΚΛΟΓΕΣ

20 ΜΑΗ: ΕΙΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ
ΤΙΣ ΕΚΛΟΓΕΣ

Απρίλιος - 1985

ΑΔΙΕΞΟΔΑ
ΚΑΙ ΚΡΙΣΗ

ΕΡΓΑΤΙΚΗ
ΛΕΓΟΜΕΝΗ

ΣΠΟΥΔΑΣΤΙΚΑ

ITALIA:

ΑΙΘΙΟΠ

PNEN

A black and white illustration of a large, arched tunnel entrance. Three people are standing in front of the entrance: one on the left, one in the center, and one on the right. The tunnel is built into a hillside, and the interior is dark. The people are wearing simple clothing, and the scene is set in a rural or mountainous area.

Προεδρία και αυτονομία της πολιτικής

Γυναικείο:
μια άλλη οπτική:

11. *not* not want to visit (discretionary visit)

ΣΧΟΛΙΑ

**ΜΟΙΡΑΖΕΤΑΙ ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΤΩΝ
ΕΠΑΡΧΙΑΚΩΝ ΠΟΛΕΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΚΕΝΤΡΙΚΑ
ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ**

n Maf'n

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ Ο.Σ.Ε.

Ο ΣΠΑΣΤΗΣ

ΑΥΤΟΝΟΜΗ ΔΙΜΗΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

για το στρατο

ΔΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΓΙΑ ΤΟ ΣΤΡΑΤΟ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
«ΚΟΜΜΟΥΝΑ»

Σουλίου 9 - Θεμιστοκλέους 37

Τηλ. 3602.644

«Κομμούνα» - Θεωρία

ANTONIO ΝΕΓΚΡΙ

Ο «Μάης» της Ιταλίας
(Από τον εργάτη-μάζα
στον κοινωνικό εργάτη)

ΠΑΝΤΣΙΕΡΙ - ΝΕΓΚΡΙ
ΤΡΟΝΤΙ

Νεοκαπιταλισμός και
επαναστατικό κίνημα

Γ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΙΑΣ

Σύγχρονος καπιταλισμός και
επαναστατικό υποκείμενο

Γ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΙΑΣ

Ή μικρομεσαία
δημοκρατία

Γ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΙΑΣ

Κρίση του κεφάλαιου
και αυτονομία

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΑΜΠΕΛΙΑΣ

Πέρα από το σοσιαλισμό
Μια νέα ουτοπία

«Κομμούνα»

Κοινωνικά κινήματα

KON - ΜΠΕΝΤΙΤ, ΣΑΡΤΡ,
ΣΒΑΡΤΣΕΡ, ΡΟΤ,
ΜΠΑΡΜΠΙ κλπ.

Γερμανία, από τη RAF
στους πράσινους

Αγγλία:

Η εξέγερση των νέων
(Από το Μπρίξτον
στο Λίβερπουλ)

P. ΚΟΥΡΤΣΙΟ - Α. ΝΕΓΚΡΙ
Ο. ΣΚΑΛΤΣΟΝΕ

Ιταλία, «αυτοκριτική»
του αντάρτικου

ΒΙΑΛΕ, ΝΤΕΛ ΚΑΡΙΑ κλπ.
Το 1968

Η παγκόσμια διάσταση της εξέ-
γερσης.

Καταλήψεις σπιτιών
στη Δυτική Ευρώπη

Ο «Καταληψίας»

«Κομμούνα» - Αντιπαραθέσεις

S.P.K.

Οι ψυχασθενείς ενάντια
στο κεφάλαιο

ΒΙΑΤΣΕΣΛΑΒ ΣΥΣΣΟΪ ΕΦ

Ή ζωή έγινε καλύτερη

ΝΤΑΙΗΒΙΝΤ ΚΟΥΠΕΡ
ΑΓΚΝΕΣ ΧΕΛΛΕΡ
Οι ριζικές ανάγκες

ΓΙΟΥΛΙΑ
ΒΟΣΝΕΣΕΝΣΚΑΓΙΑ

Η «ισότητα» άνδρα - γυναί-
κας στο Γκούλαγκ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΕΤΑΣΑΣ
Ο καθημερινός χώρος

ΦΕΛΙΣ ΓΚΟΥΑΤΤΑΡΙ
● Μοριακή επανάσταση

Ζακ Σαπίρ

ΕΡΓΑΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΣΣΑ

«Κίνηση» - «Κομμούνα»

ΒΑΣΙΛΗΣ Δ. ΓΙΟΚΑΡΗΣ
Οι Πράσινοι/εναλλακτικοί
στη Δυτική Γερμανία

ομοιομορφία

