

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ  
ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ, ΛΟΓΟΣ, ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΚΑΝΝΑΒΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ  
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΜΠΑΜΠΑΣΙΚΑΣ ΠΕΤΡΟΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ  
ΙΟΥΝΙΟΣ 2014

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ  
ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ, ΛΟΓΟΣ, ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΑΝΝΑΒΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΜΠΑΜΠΑΣΙΚΑΣ ΠΕΤΡΟΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ  
ΙΟΥΝΙΟΣ 2014

Τι θέλετε κύριε; Πρόκειται για λέξεις. Δεν έχουμε τίποτε άλλο...  
Σάμουελ Μπέκετ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κ. Πέτρο Μπαμπασίκα για την βοήθεια, την εμπιστοσύνη και τη στήριξή του, καθώς και όσους στάθηκαν κοντά μου κατά την εκπόνηση της εργασίας.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα που πραγματεύεται η παρούσα εργασία, είναι μια συγκριτική μελέτη μεταξύ του θεάτρου και της αρχιτεκτονικής, με γνώμονα την υπέρβαση των ορίων της γλώσσας. Η αναζήτηση των λόγων της υπέρβασης αυτής, καθώς επίσης και ο τρόπος που η καθεμία από τις δύο αυτές μορφές τέχνης το επιχείρησε, συνιστούν τους βασικούς άξονες ανάλυσης. Πιο συγκεκριμένα η έρευνα αναφέρεται από τη μία στο Θέατρο του Παραλόγου και το έργο του Beckett “Περιμένοντας τον Godot” και από την άλλη στην avant-garde αρχιτεκτονική που εμφανίστηκε από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 με βασικό σημείο αναφοράς την “cardboard” αρχιτεκτονική του Peter Eisenman. Η εν λόγω έρευνα καταλήγει στην σύγκριση των εργαλείων που χρησιμοποιήθηκαν από τις δύο πλευρές τα οποία εν προκειμένω είναι ο διάλογος και το διάγραμμα αντίστοιχα.

## ABSTRACT

The subject of the present thesis is a comparative study between theater and architecture, based the exceeding of language limits. The search of the reasons for this excess, as well as the way that each of these two forms of art operate, constitute the fundamentals of this analysis. More specifically, this study refers to both the Theatre of the Absurd -and the work of Beckett “Waiting for Godot”- and the avant-garde architecture appeared in early 1970s -having as representative example Peter Eisenman’s “cardboard” architecture-. The current study ends up to the comparison of the tools used by both sides that in this case are dialogue and diagram respectively.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	σελ.15
1. Το ζήτημα της γλώσσας στην Αρχιτεκτονική.....	σελ.17
1.1.Γλώσσα και γραφή.....	σελ.17
1.2.Η αναγκαιότητα για γλώσσα.....	σελ.17
1.3.Μια σύντομη αναφορά στην γενετική-μετασηματική γλωσσολογία του Noam Chomsky.....	σελ.20
1.4.Η γλώσσα της αρχιτεκτονικής.....	σελ.20
1.5.Η κατανόηση της γλώσσας της αρχιτεκτονικής μέσω του ισομορφισμού.....	σελ.22
1.5.1.σημασιολογία και αρχιτεκτονική	
1.5.2.γλωσσολογία και αρχιτεκτονική	
2. Το θέατρο του παραλόγου ως κριτική στη γλώσσα και στο στο υπερβατικό υποκείμενο.....	σελ.27
2.1.Το θέατρο του παραλόγου (γενικά).....	σελ.27
2.2.Η κριτική στη γλώσσα από τους τέσσερις βασικούς εκφραστές του Θεάτρου του Παραλόγου (Ιονέσκο, Αντάμοβ, Ζενέ, Μπέκετ).....	σελ.29
2.3.Το παράδειγμα του Μπέκετ / το έργο Περιμένοντας τον Γκοντό ως κριτική προς τη γλώσσα.....	σελ.31
2.3.1.ο διάλογος στο έργο	
2.3.2.η νοηματική ασυνέχεια	
2.3.2.οι παύσεις	
2.4.Το έργο Περιμένοντας τον Γκοντό ως κριτική προς το υποκείμενο...σελ.35	
2.4.1.το υπερβατικό υποκείμενο μετά το μοντέρνο	
2.4.2.το αίνιγμα του Godot	
2.4.3.ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν	
3. Η αποδόμηση ως κριτική στη γλώσσα και στην υπερβατική αρχιτεκτονική.....	σελ.41

3.1. Η αποδόμηση (γενικά/ Derrida).....σελ.43	σελ.43
3.2. Το «νέο avant-garde» στην αρχιτεκτονική του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα.....σελ.43	σελ.43
3.3. Ο Peter Eisenman αποδομεί τη γλώσσα της υπερβατικής αρχιτεκτονικής.....σελ.44	σελ.44
3.3.1. διάγραμμα: trace, anteriority, interiority (ίχνος, το προγενέστερο, εσωτερικότητα)	
3.3.2. διάγραμμα: presence, absence και <i>presentness</i> (παρουσία, απουσία και το προγενέστερο)	
3.4. τα παραδείγματα των Houses (από το I έως το X).....σελ.56	σελ.56
3.4.1. House I	
3.4.2. House II	
3.4.3. House III	
3.4.4. House IV	
3.4.5. House VI	
3.4.6. House X	
4. Συγκρίνοντας το διάλογο με το διάγραμμα.....σελ.69	σελ.69
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.75	σελ.75

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συνειδητοποίηση πως κάθε έκφραση της ανθρώπινης δραστηριότητας βασίζεται στην γλώσσα και πως η γλώσσα είναι αυτή που εν τέλει μας ορίζει -τα όρια της γλώσσας μου, είναι τα όρια του κόσμου μου, έλεγε ο Wittgenstein- ήταν το έναυσμα για την εκπόνηση της παρούσας ερευνητικής εργασίας.

Η έρευνα βασίστηκε σε τρεις θεματικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα έγινε μια προσπάθεια να ψηλαφίσουμε την ευρύτερη έννοια της γλώσσας και τον βαθμό που αυτή μπορεί να ξεπεράσει τα στενά όρια της φυσικής γλώσσας, αυτής που όλοι αντιλαμβανόμαστε μέσα από την ομιλία και τη γραφή. Η συγκεκριμένη προσπάθεια οδήγησε -μέσω του ισομορφισμού- στην σύγκριση γλώσσας και αρχιτεκτονικής, μέσα από τα πεδία της γλωσσολογίας και της σημασιολογίας.

Στη συνέχεια, και στην δεύτερη ενότητα, μελετήθηκε το Θέατρο του Παραλόγου ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αμφισβήτησης και μελέτης των ορίων της γλώσσας στο χώρο της τέχνης. Έχει σημασία να αναφέρουμε πως το Θέατρο του Παραλόγου εμφανίστηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και εξέφρασε την ανικανότητα της μουδιασμένης κοινωνίας να βρεί ένα νόημα στην ύπαρξή της. Η γλώσσα ήταν ένα βασικό πεδίο αμφισβήτησης και αναθεώρησης της κοινωνικο-πολιτικής κατάστασης της εποχής και το θέατρο δεν μπορούσε παρά να το αντικατοπτρίσει. Η ανάγκη αυτή εκφράστηκε με βασικό εργαλείο το διάλογο ως ένδειξη της συνολικής παρακμής και όχι για παράδειγμα το μονόλογο ο οποίος θα εστίαζε στα ατομικά, προσωπικά αδιέξοδα .

Ακολούθως, στην ενότητα που αφορά την αρχιτεκτονική μελετήθηκε η επιρροή που της ασκήθηκε από την αποδομηστική λογική όπως εκφράστηκε από τον φιλόσοφο Jacques Derrida. Συγκεκριμένα ο Peter Eisenman, ένας από τους βασικούς εκπροσώπους του νέου αυτού avant-garde ρεύματος, από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, μελέτησε τα όρια της αρχιτεκτονικής γλώσσας ανανεώνοντας παράλληλα το λεξιλόγιο και τα εργαλεία της. Βασικό στοιχείο της λογικής του ήταν το διάγραμμα όχι απλα ως αναλυτικό εργαλείο αλλά ως ένα δυναμικό μέσο το οποίο συμμετέχει ουσιαστικά στην διεργασία που ονομάζεται αρχιτεκτονική σύνθεση. Αποτελεί ίσως ένα νέο λεξιλόγιο μιας παλιάς γλώσσας, αυτή της αρχιτεκτονικής, ασκώντας παράλληλα κριτική στο παλιότερο.

Η ανάλυση αυτή και η έρευνα στην παράλληλη κριτική της γλώσσας, από τη μια στο θέατρο και από την άλλη στην αρχιτεκτονική, οδήγησε στην σύγκριση των δυο βασικών τους εργαλείων, του διαλόγου και του διαγράμματος αντίστοιχα, όπου εντοπίζονται και αξιολογούνται τόσο στοιχεία σύγκλισης, όσο και απόκλισης, ως προς τον τρόπο που επιχειρούν και στα αποτελέσματα που φέρνουν το κάθε ένα στον χώρο του .



# 1.ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

## 1.1. Γλώσσα και γραφή

Ο Φουκώ σε μια προσπάθεια να μας μεταφέρει στο κλίμα της Αναγέννησης παραθέτει την αντίληψη που ενστερνιζόταν ο πνευματικός κόσμος της εποχής, όπως ο Blaise de Vigenere και ο Claude Duret, παραθέτοντας τις σκέψεις πως το γραπτό ήταν πάντα προτερόχρονο από την ομιλία τόσο στη φύση όσο πιθανώς και στη γνώση των ανθρώπων.<sup>1</sup> Σημαντικό ρόλο στην παγίωση της ιδέας αυτής παίζει ασφαλώς η εξάπλωση της τυπογραφίας, τα ανατολίτικα χειρόγραφα που φτάνουν στην Ευρώπη, η εμφάνιση μιας λογοτεχνίας που δεν προοριζόταν για τη φωνή ή την παράσταση, καθώς και η μελέτη των θρησκευτικών κειμένων απέναντι στην παράδοση και στην κυριαρχία της Εκκλησίας.<sup>2</sup>

Έτσι λοιπόν δεν χωράει αμφιβολία πως «όντως η γλώσσα υπάρχει αρχικά, στο ακατέργαστο και πρωταρχικό είναι της, με την απλή, υλική μορφή μιας γραφής, ενός στίγματος πάνω στα πράγματα, ενός σημαδιού που διαδίδεται από τον κόσμο και που αποτελεί μέρος των πιο ανεξάλειπτων μορφών του».

Ο Derrida στην αρχή κιάλας του βιβλίου του, Περί Γραμματολογίας, αναφέρει ότι το πρόβλημα της γλώσσας δεν είχε ποτέ όσο σήμερα κατακλύσει ως τέτοιο τον παγκόσμιο ορίζοντα των πιο διαφορετικών αναζητήσεων και των πιο ετερογενών επιχειρηματολογιών.<sup>3</sup> Συνεχίζει αναφερόμενος στο πως η λέξη «γραφή» άρχισε να συνοψίζει -εσφαλμένα- όλα όσα η λέξη «γλώσσα», πάνω από είκοσι αιώνες κατόρθωσε να συγκεντρώσει κάτω από το νόημά της. «Τα πράγματα δείχνουν ότι η έννοια της γραφής άρχιζε να υπερεκχειλίζει το εύρος της γλώσσας, παύοντας να σημαίνει μιαν ιδιαίτερη, παράγωγη, βοηθητική μορφή της γλώσσας εν γένει [...], παύοντας επίσης να υποδηλώνει τον εξωτερικό φλοιό, τη διττή αστάθεια ενός μείζονος σημαίνοντος, το σημαίνον του σημαίνοντος.<sup>4</sup>

## 1.2 Η αναγκαιότητα για γλώσσα

Ο John R. Searle, αναφέρει την πιο κοινή πεποίθηση των ανθρώπων ως προς το λόγο ύπαρξης της γλώσσας, ο οποίος δεν είναι άλλος από την επικοινωνία. Και

1 Foucault Michel, 2008, Οι λέξεις και τα πράγματα, Αθήνα, Γνώση, σελ.78

2 Foucault Michel, 2008, Οι λέξεις και τα πράγματα, Αθήνα, Γνώση, σελ.73

3 Derrida Jacques, 1990, Περί γραμματολογίας, Αθήνα, Γνώση, σελ. 19

4 Derrida Jacques, 1990, Περί γραμματολογίας, Αθήνα, Γνώση, σελ.20

συνέχισε συγκρίνοντας την γλώσσα με την καρδιά- το βασικότερο ζωτικό όργανο του ανθρώπου- η οποία δεν έχει άλλο λόγο ύπαρξης από το να λειτουργεί ως αντλία αίματος.<sup>5</sup> Σε ένα πρώτο στάδιο η γλώσσα, είναι αλήθεια πως - σε επίπεδο γραφής ή ομιλίας- αποτελεί το μέσο εκείνο που εδραίωνε την ανάγκη και τη σημασία της επι-κοινωνίας μέσα στην κοινωνία και στη συνέχεια, εξελισσόμενη κατέστησε την επικοινωνία ευκολότερη.

Η ευκολία έγκειται εδώ στην ανάγκη της εξειδίκευσης, της λεπτομερειακής αναφοράς ακόμα και της εξέλιξης της διανοίας, της σκέψης δηλαδή και της αναζήτησης. Η εξέλιξη και η καθιέρωση της επιστήμης και καθώς και η ίδια η εποχή του ορθολογισμού έφερε στο φως το ζήτημα του ανεπαρκούς λεξιλογίου το οποίο πλέον δεν μπορούσε να περιγράψει τη νέα γνώση. Την εποχή αυτή γράφεται και δημοσιεύεται η πρώτη επίσημη και ολοκληρωμένη Εγκυκλοπαίδεια από τον Ντιντερό και άλλους Διαφωτιστές, καθώς επίσης και λεξικά εξειδικευμένα για τις τέχνες, τη φυσική, τα μαθηματικά. Φαίνεται λοιπόν επιτακτική η ανάγκη εξέλιξης και προσαρμογής της γλώσσας.

Όλη αυτή η εκστατική κατάσταση κάνει κανένα να αναρωτιέται αν θα μπορούσε το μέσο, δηλαδή η γλώσσα, να υπολείπεται του υποκειμένου, να αδυνατεί δηλαδή να σταθεί αντάξια στις απαιτήσεις του, αφού το υποκείμενο την κατασκευάζει; Ή το μέσο έχει αυτονομηθεί πλέον και συμπεριφέρεται ως ένας οργανισμός ο οποίος, όπως κάθε οργανισμός στη φύση, πρέπει να προσαρμοστεί προκειμένου να επιβιώσει;

Όσο λοιπόν η γραφή άρχιζε να απομακρύνεται από την υποχρέωσή της να μεταφέρει την κατοπτρική της αλήθεια (αποτύπωση μορφών σε σπήλαια, απεικόνιση καθημερινών στιγμιότυπων ή ιεροτελεστιών) και να δείχνει απλά αυτό που δείχνει, και η ομιλία να μην χρησιμεύει απλά ως κωδικοποίηση της εξωτερικής των ενστίκτων, η γλώσσα ως εξελιγμένος αυτόνομος οργανισμός πλέον, γίνεται πιο περίπλοκη σε ένα δεύτερο επίπεδο. Όχι σε αυτό της πρωταρχικής λειτουργίας της και άρα του βασικού λόγου ύπαρξής της όπως πιστευόταν μέχρι πρόσφατα (το να μεταφέρει νόημα, να μεταδίδει το μήνυμα από τον πομπό στον δέκτη), αλλά στο επίπεδο εκείνο που εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο το κάνει και αν ο τρόπος που ακολουθεί αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης και έρευνας.

Δίνεται η εντύπωση, από την περίοδο της Αναγέννησης ακόμα, πως η γλώσσα όντως άρχισε να κατανοεί τον κόσμο και ο κόσμος της απλώθηκε έτοιμος να εξερευνηθεί. Τα άλματα που έπρεπε να γίνουν όμως για να καλυφθεί η απόσταση που χώριζε το εργαλείο κατανόησης (γλώσσα) με το κατανοηθέν, έφτασαν στο

σημείο να αποπροσανατολίζουν αντί να διαφωτίζουν και ακόμα, να θέτουν τις βάσεις της ετεροχρονισμένης αμφισβήτησης ως προς το αν γλώσσα και γνώση πορεύονται συνεργαζόμενες.

Περί τον 16ο αιώνα, “εμφανίζεται λοιπόν ένα νέο πρόβλημα, άγνωστο μέχρι τότε : πράγματι, οι άνθρωποι αναρωτιούνται πώς να αναγνωρίσουν ότι ένα σημείο δήλωνε πραγματικά αυτό που σήμαινε· από τον 17ο αιώνα θα αναρωτιούνται πώς ένα σημείο μπορεί να συνδέεται με εκείνο που σημαίνει. Ερώτημα στο οποίο η κλασική εποχή θα απαντήσει με την ανάλυση της παράστασης και η μοντέρνα σκέψη με την ανάλυση του νοήματος και της σημασίας. Αλλά γι αυτό ακριβώς η γλώσσα δε θα είναι τίποτε περισσότερο από μια επί μέρους περίπτωση της παράστασης (για τους κλασσικούς) ή της σημασίας (για μας). Η βαθεία συνάφεια της γλώσσας και του κόσμου εξαρθρώνεται. Το πρωτείο της γραφής είναι μετέωρο. Τότε εξαφανίζεται αυτή η ομοιόμορφη διάστρωση όπου αλληλοδιασταυρώνονται επ’ άπειρον το ιδωμένο και το διαβασμένο, το ορατό και το εκφράσιμο. Το μάτι θα περιοριστεί να βλέπει και μόνο αυτό· το αφτί μόνο να ακούει. Ο λόγος θα έχει σαν αποστολή να λείι αυτό που είναι, αλλά δεν θα είναι τίποτε παραπάνω από αυτό που λείι.”<sup>6</sup>

Αν συμφωνήσουμε πως ο σκοπός της γλώσσας είναι να μεταφέρει νοήματα, να χρησιμοποιείται για επικοινωνία, να ορίζει τη σκέψη - «τα όρια της γλώσσας μου, είναι τα όρια του κόσμου μου», σημείωνε ο Wittgenstein- τότε η γλώσσα δεν θα μπορούσε να είναι μόνο μία, η φυσική, αλλά πολλές· τόσες περίπου, όσες και οι ανάγκες του ανθρώπου για έκφραση.

Κάθε έκφανση της ανθρώπινης σκέψης και δραστηριότητας έχει δημιουργήσει τη δική της γλώσσα. Οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και οι χρήστες τους έχουν τη δική τους, τη γλώσσα προγραμματισμού, που ακόμα και αν έχει πολλές υποκατηγορίες, οι περισσότερες απαντάνε σε ένα πρότυπο. Το ίδιο συμβαίνει και με τα μαθηματικά, με τη ζωγραφική, με το θέατρο (αργότερα θα αναρωτηθούμε αν το ίδιο συμβαίνει και με την αρχιτεκτονική): γλώσσες άλλοτε περισσότερο, άλλοτε λιγότερο κατανοητές από κάποιον που δεν γνωρίζει το αντικείμενο που πραγματεύονται. Εδώ αξίζει να αναφέρουμε τον ισχυρό αντίλογο του Leibnitz όπως μας τον παραθέτει ο Jacques Derrida στο έργο του Περί Γραμματολογίας:

« Οι γλώσσες φτιάχτηκαν για να μιλιούνται, και η γραφή ως συμπλήρωμα στην ομιλία· αν υπάρχουν κάποιες γλώσσες που είναι μόνο γραπτές και δεν μπορούν να μιληθούν, όντας κατάλληλες μόνο για τις επιστήμες, δεν έχουν καμία χρησιμότητα στην καθημερινή ζωή. Σε αυτή την κατηγορία

<sup>5</sup> Searle R. John, June 22,1972, Chomsky’s revolution in linguistics, The New York review of books, New York City

<sup>6</sup> Foucault Michel, 2008, Οι λέξεις και τα πράγματα, Αθήνα, Γνώση, σελ.78

ανήκει η άλγεβρα.»

Στη συνέχεια θα αναρωτηθούμε και θα εξετάσουμε αν το ίδιο συμβαίνει και με την αρχιτεκτονική.

### 1.3.Μια σύντομη αναφορά στη γενετική-μετασχηματική γλωσσολογία του Noam Chomsky

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, οι περισσότεροι γλωσσολόγοι μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα, συμφωνούσαν πώς η γλώσσα δημιουργήθηκε από την ανάγκη του ανθρώπου να επικοινωνήσει. Δεν είχε όμως την ίδια άποψη και ο Noam Chomsky. Ο αμερικανός γλωσσολόγος, που η σκέψη του είχε προκαλέσει έντονα τους σύγχρονους συναδέλφους του, υποστηρίζει πως η γλώσσα ορίζεται από την συντακτική δομή -και όχι από τη χρήση της δομής μέσα στην επικοινωνία- και πως η συντακτική αυτή δομή ορίζεται μόνο από τις εγγενείς ιδιότητες που έχει το ανθρώπινο μυαλό - και όχι από την ανάγκη για επικοινωνία.<sup>7</sup>

Σκοπός της γλωσσολογικής θεωρίας όπως αυτή αναπτύχθηκε από τον Noam Chomsky στο έργο του *Συντακτικές Δομές* το 1957, είναι ουσιαστικά να περιγράψει τη σύνταξη, δηλαδή να προσδιορίσει τους γραμματικούς κανόνες, υπογραμμίζοντας την κατασκευή της πρότασης. Για να γίνει αυτό, ανέπτυξε τις γλωσσολογικές σχέσεις μεταξύ ηχητικού συστήματος και εννοιολογικού συστήματος της γλώσσας ή όπως αλλιώς μας το παραθέτει ο Eisenman, του αρθρωτικού-αντιληπτικού και του προθητικού-εννοιολογικού.<sup>8</sup>

### 1.4.Η γλώσσα της αρχιτεκτονικής

Πολλές μελέτες έχουν γίνει όσον αφορά στην αρχιτεκτονική και τη γλώσσα, οι οποίες βασίστηκαν κυρίως στην ουμανιστική θεωρία των «συγγενών τεχνών» και στην αναλογία μεταξύ γλωσσικών και οπτικών τεχνών. Η αντιστοιχία αρχιτεκτονικής-γλώσσας ξεκινάει, περίπου, από τον Βιτρούβιο. Το στυλ του κάθε αρχιτέκτονα στην Αναγέννηση συνδέθηκε με το προσωπικό στυλ γραψίματος των συγγραφέων και έτσι η αρχιτεκτονική συγκρίθηκε με την συγγραφή και η εξέλιξη των αρχιτεκτονικών ρευμάτων συνδέθηκε με την εξέλιξη της φυσικής γλώσσας.<sup>9</sup>

7 Searle R. John, June 22,1972, Chomsky's revolution in linguistics, The New York review of books, New York City

8 Notes on Conceptual Architecture

9 Clarke Georgia-Crossley Paul, 2000, Architecture and Language, Cambridge, Cambridge University press, σελ.1

Η σύγκριση αυτή δίνει την εντύπωση μίας ισχυρής θεωρητικής βάσης στην αρχιτεκτονική και ταυτόχρονα βάζει τα θεμέλια μιας διαχρονικής διαμάχης. Οι θεωρητικοί του δέκατου όγδοου και δέκατου ένατου αιώνα υποστήριξαν ότι η σύγκριση αυτή ήταν αλαζονική και υπερεκτιμημένη, καθώς απέκρυπτε ηθελημένα μεγάλες και θεμελιώδεις διαφορές στην λεπτομερειακή ανάλυσή της.

Οι πολέμιοι της αντιστοιχίας υποστήριξαν ότι η γλώσσα και συνεπώς οι τέχνες που βασίζονται σ' αυτή, εμπεριέχουν σε μεγάλο βαθμό την έννοια της αυθαιρέσις, ή για να το διατυπώσουμε ακριβέστερα, δεν οφείλουν να υπακούουν σε αναμφισβήτητους και θεμελιώδεις κανόνες όπως πρέπει να κάνει η αρχιτεκτονική (για παράδειγμα στους νόμους της φύσης). Για το λόγο αυτό υπάρχουν και πολλά περισσότερα ρεύματα στη λογοτεχνία σε σχέση με την αρχιτεκτονική.

Μια ακόμα διαφορά που έρχεται να αντιταχθεί στην σύγκριση φυσικής γλώσσας και αρχιτεκτονικής, δηλαδή μεταξύ αφηγηματικού και παραστατικού τρόπου έκφρασης, είναι το γεγονός ότι ο πρώτος γίνεται κατανοητός προοδευτικά και μέσα στο χρόνο ενώ ο δεύτερος γίνεται κατανοητός κυρίως μέσα στο χώρο.<sup>10</sup> Σε ένα πρώτο επίπεδο επαφής με ένα αφηγηματικό/γλωσσικό έργο τέχνης, ένα βιβλίο για παράδειγμα, απαιτείται κυρίως χρόνος καθώς, η ανάγνωση και μόνο, είναι μια χρονοβόρα διαδικασία. Στην ίδια (φαινομενικά απλοϊκή) βάση, το αναπαραστατικό -οπτικό έργο τέχνης, ένα κτίριο λόγου χάρη, απαιτείται κυρίως χώρος: ο υλικός χώρος στο οποίο βρίσκεται το κτίριο και καλούμαστε να κινηθούμε σε αυτόν για να αντιληφθούμε το έργο.

Απ' την άλλη πλευρά, η γλώσσα αποτελεί ένα πρότυπο συμβολισμού και για την ακρίβεια συμβολισμού της σκέψης. Μήπως και οι τέχνες δεν χρησιμοποιούν ακριβώς αυτή τη λογική; Αν στη συνέχεια αναλογιστούμε ότι όλες οι ανθρώπινες δραστηριότητες -που μπορούν να εκφραστούν είτε λεκτικά, είτε οπτικά, είτε και να παραμείνουν απλώς ως σκέψεις- περνάνε από την ίδια εγκεφαλική διαδικασία, τότε η αρχιτεκτονική ακολουθεί στο πρώτο της στάδιο, την ίδια πνευματική πραγμάτωση με αυτή ενός κειμένου. Εξάλλου στο σημείο αυτό μπορούμε να βρούμε άμεση σχέση με την αντίληψη του Chomsky για τη γλώσσα. Η γλώσσα υπάρχει γιατί ο άνθρωπος εγκέφαλος είναι ικανός και λειτουργεί βάσει των συντακτικών δομών. Έτσι η γλώσσα της αρχιτεκτονικής μοιάζει περισσότερο με την φυσική γλώσσα, από ότι η δεύτερη, με την «γλώσσα των ζώων» για παράδειγμα.<sup>11</sup>

10 Clarke Georgia-Crossley Paul, 2000, Architecture and Language, Cambridge, Cambridge University press, σελ.2

11 Searle R. John, June 22,1972, Chomsky's revolution in linguistics, The New York review of books, New York City

## 1.5. Η κατανόηση της αρχιτεκτονικής γλώσσας μέσω του ισομορφισμού

### 1.5.1. σημασιολογία και αρχιτεκτονική

Στο άρθρο του, « 'meaning' and 'context' in the language of Architecture »<sup>12</sup>, ο Janis Taurens προσπαθεί να ορίσει την «γλώσσα της αρχιτεκτονικής» ως υπαρκτή γλώσσα καθώς επίσης και να σκιαγραφήσει τη σημασιολογία της αρχιτεκτονικής μέσω δύο συγκεκριμένων προσεγγίσεων. Οι προσεγγίσεις αυτές έχουν να κάνουν με τους όρους 'meaning' και 'context' οι οποίοι βρίσκουν αντιστοιχία στην σημασιολογία και την πραγματολογία.

Το βασικό εργαλείο για την αντιστοίχιση αυτή, είναι η έννοια του ισομορφισμού. Πρόκειται για μια έννοια την οποία πολλές επιστήμες (κοινωνιολογία, φιλοσοφία, βιοχημεία κ.α.) δανείστηκαν από τα μαθηματικά. Στην ουσία ένα σύστημα είναι ισομορφικό με ένα άλλο εάν είναι εφικτή η αντιστοίχιση μίας-προς-μία των ιδιοτήτων των δύο συστημάτων. Για να πούμε ότι υπάρχει ισομορφισμός μεταξύ δύο συστημάτων, πρέπει αυτά να μοιράζονται τις ίδιες δομές.<sup>13</sup>

Η πρώτη προσέγγιση (meaning) αφορά στο κτήριο ως αρχιτεκτονική έκφραση. Ο ρόλος του κτηρίου στη σημασιολογία της αρχιτεκτονικής απαντάει σε μία ισομορφική σχέση με το ρόλο της πρότασης στη σημασιολογία της φυσικής γλώσσας, η οποία αποτελεί την γλωσσική έκφραση. Ένα ξεχωριστό κτήριο μπορεί να αναλύεται σε περαιτέρω μικρότερες αρχιτεκτονικές εκφράσεις που να έχουν νόημα, όπως ακριβώς και ένα κείμενο μπορεί να χωριστεί σε ενότητες, παραγράφους, προτάσεις κ.ο.κ. Χωριστά δομικά στοιχεία είναι όμως ελλειπείς εκφράσεις που γίνονται κατανοητά μόνο στα πλαίσια του κτηρίου. Ουσιαστικά αντιμετωπίζονται ως μια ορισμένη τιμή μίας μεταβλητής.

Για παράδειγμα μπορούμε να μιλήσουμε για τα «ανοίγματα» ενός κτηρίου, εδώ πρόκειται για μια μεταβλητή. Το ποιά τιμή θα πάρει αυτή η μεταβλητή έχει να κάνει με το τι είδους ανοίγματα είναι αυτά για τα οποία μιλάμε (διαμήκη παράθυρα, κατακόρυφες σχισμές, οπές στους τοίχους κ.ο.κ.)

Στη δεύτερη προσέγγιση (context) η αρχιτεκτονική σημασία κατανοείται από το πλαίσιο/περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται, είτε αυτό είναι χωρικό, πολιτικό, ιστορικό και έχει να κάνει σαφώς και με τον ίδιο τον χρήστη ο οποίος παίζει κατά κάποιον τρόπο τον ρόλο του διερμηνέα. Αυτό σημαίνει ότι ένα κτήριο για να κατανοηθεί πρέπει να αναλυθεί ή σχέση του, με το πλαίσιο των γύρω κτηρίων και του

τοπίου που το περιβάλλουν. Ακόμα, η σχέση ενός ειδικού στοιχείου του κτηρίου με το πλαίσιο των υπόλοιπων στοιχείων του και τέλος, η σχέση του εξωτερικού, με το εσωτερικό. Στη συνέχεια, περνώντας στη μη-χωρική καταγραφή των στοιχείων που αποτελούν το πλαίσιο/περιβάλλον του κτηρίου, πρέπει να αναφέρουμε το χρονικό πλαίσιο, τις επιρροές του αρχιτέκτονα, το ρεύμα στο οποίο εντάσσεται η αρχιτεκτονική του κτηρίου, το πλαίσιο των θεωριών και των αναλύσεων που σχετίζονται με το κτήριο κ.ο.κ.

Σύμφωνα με την πρώτη προσέγγιση -όπου η αρχιτεκτονική μελετάται ως γλώσσα, το κτήριο ως πρόταση με νόημα και τα επιμέρους στοιχεία ως ελλειπείς εκφράσεις- είναι αναπόφευκτη η αναζήτηση του συσχετισμού όλων αυτών και η διερεύνηση αν ο συσχετισμός αυτός θα μπορούσε να αναφέρεται πλέον ως συντακτική δομή της αρχιτεκτονικής. Η απάντηση είναι αλήθεια πως δεν μπορεί να δοθεί με ευκολία. Μπορούμε όμως να μιλήσουμε για μια ελάχιστη δομή η οποία εξετάζεται ως προς τις πλήρεις, βασικές εκφράσεις και τις ελλειπείς, συστατικές εκφράσεις και συνήθως απαντάει σε κάθε περίπτωση μεμονωμένα.<sup>14</sup>

Στη φυσική γλώσσα, σύμφωνα με την κλασική σημασιολογία, η κατηγοριοποίηση γίνεται με βάση το αληθές ή μη, της πρότασης. Βέβαια, η φυσική γλώσσα έχει άμεση σχέση με την κοινή πραγματικότητα (όπως βιώνεται από όλους μας), άρα η κατηγοριοποίηση γίνεται σύμφωνα με την κοινή λογική και είναι -τις περισσότερες φορές τουλάχιστον- κατανοητή από όλους.

Θα μπορούσαμε να βρούμε την αλήθεια σε μία αρχιτεκτονική έκφραση αν την ανάγουμε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο; Ίσως να προσπαθήσουμε να μεταφέρουμε την έννοια της «κοινής λογικής» (όσο παρακινδυνευμένο και αν φαίνεται) στην ανάλυση της αρχιτεκτονικής με σκοπό να ακολουθήσουμε την ίδια συλλογιστική πορεία με αυτή της σημασιολογίας. Πιο συγκεκριμένα, αν αναλύσουμε ένα κτήριο λαμβάνοντας υπόψη μας τον δρόμο ή την περιοχή στην οποία βρίσκεται; Οι τιμές που θα πάρουν οι αρχιτεκτονικές μεταβλητές της αρχιτεκτονικής έκφρασης (κτιρίου) είναι αυτές που, σε σχέση με το περιβάλλον του, θα θέσουν σε ισχύ τους όρους σωστό-λανθασμένο. Συνεπώς, ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο σε ένα δεδομένο πλαίσιο, στο οποίο ενυπάρχουν και άλλα τέτοια αντικείμενα, δημιουργούν μαζί μία συνθήκη, στην οποία μπορούμε να πούμε ότι έχει νόημα η αξία του αληθούς-ψευδούς, καθώς, σύμφωνα με τον Janis Taurens, έχει οριστεί μία πραγματικότητα με συγκεκριμένα δεδομένα η οποία μας βγάζει από τον προβληματισμό που μας δημιουργούσε η έλλειψη κοινού σημείου αναφοράς (στην περίπτωση της φυσικής γλώσσας, αυτό είναι η λογική).<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Taurens Janis, 'meaning' and 'context' in the language of architecture

<sup>13</sup> Blackburn Simon, 2009, The Oxford Dictionary of Philosophy, Oxford University Press, Oxford

<sup>14</sup> Taurens Janis, Theories of linguistic meaning in the semantics of architecture, σελ. 41

<sup>15</sup> Taurens Janis, Theories of linguistic meaning in the semantics of architecture, σελ. 42



Παρ' όλα αυτά, χρησιμοποιώντας κατά βάση ένα χωρικό πλαίσιο, το οποίο αναπόφευκτα θα είναι περιορισμένο, δεν μπορούμε να έχουμε μία πλήρη εικόνα και τα παραδείγματα θα είναι πάντα συγκεκριμένα και μεμονωμένα. Στην προσπάθεια να χρησιμοποιήσουμε κάθε φορά και ένα μεγαλύτερο πλαίσιο (ακόμα αναφερόμαστε στο χωρικό επίπεδο) ώστε να φτάσουμε όσο πιο κοντά γίνεται στο επιθυμητό αποτέλεσμα, θα αντιληφθούμε ότι αναπόφευκτα από τον δρόμο, θα περάσουμε στην πόλη, από την πόλη στην χώρα και εντέλει θα καταλήξουμε να μιλάμε σε παγκόσμια κλίμακα. Βάζοντας στο παιχνίδι και το χρόνο, τότε έχουμε πλέον μια ιστορική στιγμή και η πραγματικότητα που αναζητούσαμε για να βασιστούμε, γίνεται ένα αδιαμφισβήτητο, ιστορικό πλαίσιο.

Σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο μπορούμε να κάνουμε λόγο πλέον για μια αρχιτεκτονική πραγματικότητα, η οποία έχει το δικαίωμα να δημιουργεί τις δομές της όπως ακριβώς τις δημιουργεί και η φυσική γλώσσα. Για να συμβεί αυτό στην αρχιτεκτονική, θα μπορούσαμε να μετατρέψουμε το δίπτυχο αληθούς/ψευδούς σε μία κατάσταση με νόημα και μία κατάσταση χωρίς νόημα. Η διαφορά των δύο περιπτώσεων, έγκειται πλέον στον ενεργό ρόλο που συνεχίζει να έχει ο χρήστης, ο οποίος κάθε φορά, ανάλογα με τις προσλαμβάνουσές του, θα είναι σε θέση να κρίνει το αντικείμενο, στο πλαίσιο όμως που οφείλει να το κρίνει, αντικαθιστώντας την «αδιαμφισβήτητη λογική» που καλεί η σημασιολογία για να αποφασίσει αν κάτι είναι σωστό ή λανθασμένο.

### 1.5.2. γλωσσολογία και αρχιτεκτονική

Στη γλώσσα, η λέξη-αντικείμενο φέρει μία έννοια η οποία δεν προκύπτει από τη φυσική της παρουσία και τα φυσικά της χαρακτηριστικά. Η μορφή δεν μας απασχολεί και ασφαλώς δεν είναι κύριο μέλημα το σχήμα, το μέγεθος και η τοποθέτηση των γραμμάτων. Η αντίληψη ότι οι λέξεις έχουν αιτιατική και άρα άμεση σχέση με αυτό που δηλώνουν έχει κατατριφθεί. Η ονοματοκρατία (η άποψη δηλαδή ότι τα «ονόματα» έχουν φύσει σχέση με τα πράγματα) έδωσε τη θέση της στην πραγματοκρατία (η οποία υποστηρίζει πως υπάρχει μία δευτερογενής-συμβατική σχέση).<sup>16</sup>

Ο Peter Eisenman στο κείμενό του «Notes on Conceptual Architecture», φέρνει το εξής παράδειγμα<sup>17</sup>. «Ενώ το γράμμα [ x ] διαθέτει μια ισχυρή τυπική δομή της κεντρικότητας αν το δούμε μόνο του, η πτυχή αυτή γίνεται υπολειμματική στο πλαίσιο μιας λέξης. Εδώ, λόγω ενός προσυμφωνημένου κώδικα, η εννοιολογική

πτυχή είναι η πρωταρχική και η αντιληπτική γίνεται δευτερεύουσας σημασίας. « Μέσα στην λέξη δεν μας απασχολεί δηλαδή το σχήμα του γράμματος, αλλά το φώνημα. Το φώνημα /χ/ στις λέξεις χήνα και χαλί παίρνει τη μορφή δύο διαφορετικών φθόγγων.

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, έχουν γίνει πολλές προσπάθειες να ερμηνευτεί η αρχιτεκτονική με βάση γλωσσολογικές παρατηρήσεις και αντιστοιχίες. Θα μπορούσαμε λοιπόν να προχωρήσουμε σε έναν νέο γενικό διαχωρισμό όπου η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή πρώτα απ' όλα σε ένα πραγματικό και από επίπεδο μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας, των αισθήσεων και της φυσικής υπόστασης τόσο της ίδιας όσο και του θεατή. Απ' την άλλη μεριά υπάρχει ένα αφηρημένο και εννοιολογικό επίπεδο το οποίο δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό με καμία αισθητηριακή διαδικασία και βασίζεται τόσο στην πρόθεση του αρχιτέκτονα όσο και στην ικανότητα του θεατή να γίνει κοινωνός του.

Η διάκριση αυτή, βασίστηκε στην γλωσσολογική θεωρία του Νοαμ Τσόμκι<sup>18</sup> σύμφωνα με την οποία σε κάθε φράση υπάρχει μία αντιληπτική/επιφανειακή δομή που συνδέεται με τη φυσική ή φωνολογική ερμηνεία και μία εννοιολογική/σημασιολογική δομή που και οι δύο ξεκινούν από την συντακτική ερμηνεία. Το σκεπτικό αυτό αν και μας φαίνεται εξαιρετικά χρήσιμο στην ανάλυση της αρχιτεκτονικής γλώσσας δεν μπορεί να εφαρμοστεί κατά πλήρη αντιστοιχία καθώς υπάρχει μία ειδοποιός διαφορά. Στη γλώσσα η λέξη-αντικείμενο έχει πρωταρχική σημειακή αξία, δηλαδή -όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα- δεν δίνεται σημασία στον αντιληπτικό παράγοντα, αλλά κυρίως στην εννοιολογική πτυχή. Κάτι τέτοιο στην αρχιτεκτονική δεν μπορεί να συμβεί καθώς η αντιληπτική διαδικασία είναι εξίσου σημαντική και αποτελεί αναπόφευκτα το πρώτο στάδιο της ερμηνείας της αρχιτεκτονικής, καθώς έχουμε να κάνουμε πλέον με ένα φυσικό αντικείμενο -το κτίριο.

Συνεπώς, η πιο πρόσφορη και αποδοτική διάκριση φαίνεται να είναι ένας προσεκτικός συνδυασμός των ανωτέρω. Καθώς το αρχιτεκτονικό αντικείμενο έχει τόσο εννοιολογικές όσο και αντιληπτικές ιδιότητες θα πρέπει η σημασιολογία και η συντακτική δομή να αναλυθούν σε μια επιφανειακή/αντιληπτική και μια βαθύτερη/εννοιολογική δομή.

<sup>16</sup> Μπαμπινιώτης Γεώργιος, Η γλώσσα ως θεσμός

<sup>17</sup> Eisenman Peter, Notes on Conceptual Architecture

<sup>18</sup> Eisenman Peter, Notes on Conceptual Architecture

## 2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΩΣ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΣΤΟ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

### 2.1. Το Θέατρο του Παραλόγου (γενικά)

Το θέατρο του παραλόγου δεν υπήρξε ένα αυτοανακηρυγμένο καλλιτεχνικό ή καλύτερα θεατρικό κίνημα ή ρεύμα. Κανένας από τους εκπροσώπους του δεν δήλωσε ότι ανήκει σε αυτό, αντίθετα κάποιοι από αυτούς έσπευσαν να διαχωρίσουν την θέση τους, αρνούμενοι κατηγοριοποιήσεις και χαρακτηρισμούς. Το όνομα αυτό δόθηκε από τον θεατρολόγο Martin Esslin το 1962 θέλοντας να μελετήσει το νέο αυτό θέατρο που είχε κάνει ήδη την αρχή του περίπου είκοσι χρόνια πριν, στο κέντρο της καλλιτεχνικής αναζήτησης της εποχής, το Παρίσι. Ήταν τότε που διανοούμενοι και ανήσυχα καλλιτεχνικά πνεύματα από όλη την Ευρώπη και όχι μόνο, έφταναν στην Πόλη του Φωτός για να γνωρίσουν σπουδαίους ανθρώπους των τεχνών και να γίνουν και οι ίδιοι κοινωνοί της νέας πραγματικότητας στη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, τη ζωγραφική, το θέατρο. Έχοντας τα ίδια όνειρα λοιπόν, βρέθηκαν στο Παρίσι ο Ρουμάνος Eugène Ionesco, ο Ιρλανδός Samuel Beckett, ο Ρώσος Arthur Adamov και ο Γάλλος Jean Genet, οι κυριότεροι κατά τον Esslin, εκφραστές του θεάτρου του παραλόγου.<sup>1</sup>

Λίγο μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ευρώπη και γενικότερα ο Δυτικός Κόσμος βιώνει την απελπισία και παραδίνεται στην ματαιότητα της πίστης σε οποιαδήποτε ιδέα. Είναι τότε (1942) που ο Camus στο Μύθο του Σίσυφου θέτει το ερώτημα, γιατί αφού η ζωή έχει χάσει πια κάθε νόημα, να μην αποζητά κανείς τη λύτρωση στην αυτοκτονία.<sup>2</sup> Και συνεχίζει αναφέροντας χαρακτηριστικά «... είμαι ένας αθεράπευτα εξόριστος τόσο επειδή στερήθηκα τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρικής γης, όσο και γιατί μου λείπει κάθε ελπίδα υπόσχεσης μιας μελλοντικής πατρίδας. Αυτή η διάσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη ζωή του, τον ηθοποιό και το σκηνικό του, αυτή στ' αλήθεια συνιστά το Θέατρο του Παραλόγου.»<sup>3</sup> Αυτό το μεταφυσικό άγχος για το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης που ο Camus και ο Sartre παρουσίασαν βασιζόμενοι σε συλλογιστικές ακολουθίες και λογικά επιχειρήματα, μέσα όμως από την παλιά σύμβαση, το θέατρο του παραλόγου το έκανε με νέο λεξιλόγιο και νεογέννητα μέσα. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος του διαχωρισμού του Υπαρξιακού θεάτρου από το παραπάνω. Παρόλο που κάποιος θα ισχυριστεί ότι αντλούν το περιεχόμενό τους από την ίδια πηγή, η εκφορά τους είναι η ειδοποιός διαφορά.

<sup>1</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη.

<sup>2</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 18.

<sup>3</sup> Καμύ Αλμπέρ, 2005, Ο μύθος του Σίσυφου, δοκίμιο για το παράλογο, Αθήνα, Καστανιώτης.

Οι ρήξεις των παραλογιστών με την πραγματικότητα του συμβατικού θεάτρου ήταν σε δύο κατευθύνσεις. Η πρώτη αφορά τη μορφή και η δεύτερη το περιεχόμενο. Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί και στα δύο κάτω από τον όρο «φόρμα»; Και εδώ είναι που ο Έσλιν θα αναρωτηθεί «... τι είναι φόρμα;» και θα απαντήσει: « ένα σύνολο κανόνων ή συνταγών που μας έχουν κληροδοτηθεί μέσω των επιταγών της τεχνικής, της ακαδημαϊκής διδασκαλίας ή της κριτικής πρακτικής. Μερικοί από αυτούς τους κανόνες μπορεί να είναι εξολοκλήρου αυθαίρετοι σε θεωρήσεις λησμονημένες πια σήμερα.»<sup>4</sup>

Έτσι λοιπόν η μορφή, ή πιο απλά η γλώσσα του θεάτρου αυτού, δεν απαντάει στο σύνθετο, το συμβατικό, το προφανές. Αναιρεί και αυτοαναιρείται. Μιλάει για κάτι και εννοεί κάτι άλλο. Μήπως αυτό δε συνέβαινε και στην πραγματικότητα; Μήπως αυτό δεν συμβαίνει ακόμα; Το θέατρο του Παραλόγου φανέρωσε απλά αυτό που υπήρχε, αυτό στο οποίο λίγα χρόνια αργότερα ο Μισέλ Φουκώ θα αναφερόταν γράφοντας πως όταν λέμε αυτό που βλέπουμε (και αυτό που βιώνουμε θα προσθέσω) ματαιοπονούμε· αυτό που βλέπουμε δεν εννοεί ποτέ σε αυτό που λέμε, όσο κι αν παρουσιάζουμε με εικόνες, μεταφορές, συγκρίσεις αυτό που λέμε, ο τόπος μέσα στον οποίο αυτές ακτινοβολούν δεν είναι εκείνος που διανοίγουν τα μάτια, αλλά ο τόπος που καθορίζουν οι ακολουθίες της σύνταξης.<sup>5</sup> Και το θέατρο του παραλόγου ήθελε να φανερώσει αυτό ακριβώς. Αυτή την απόσταση που πρέπει να διανύσει κανείς, μεταξύ του ιδωμένου και της πραγματικότητας, η οποία πλέον είχε γίνει ακόμα μεγαλύτερη. Γιατί αν είναι έτσι κι αλλιώς να καλύψουμε το κενό από αυτό που βλέπουμε και βιώνουμε σε αυτό που θέλουμε να πούμε, τώρα το κενό μεγαλώνει ακόμα περισσότερο καθώς η ματαιότητα, η απελπισία και το τέλμα που άφησε προίκα ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος καθιστά κάθε επικοινωνία ακόμα πιο δύσκολη και μετέωρη.

Ο Ionesco υποστήριζε ότι η ουσία του θεάτρου βρίσκεται στη μεγέθυνση των αποτελεσμάτων και έπρεπε τα αποτελέσματα να μεγεθυνθούν ακόμα περισσότερο, να υπογραμμιστούν, να τους δώσει κανείς όσο περισσότερη έμφαση γίνεται. «Δε χρειάζεται να κρύψει κανείς τους σπάγκους που κινούν τις κούκλες, αλλά να τους κάνει να φαίνονται ακόμα πιο πολύ, να τους κάνει επίτηδες εμφανείς, [...] να τα σπρώξει όλα ίσαμε τον παροξυσμό, να τα φτάσει στο σημείο όπου βρίσκονται οι πηγές του τραγικού.»<sup>6</sup> Έπρεπε λοιπόν η δυσκολία της γλώσσας να είναι έκδηλη. Έπρεπε να τονιστεί η ασυνεννοησία. Η κοινωνία αδυνατούσε να συνέλθει, οι άνθρωποι βίωναν τη δυσκολία της επικοινωνίας καθημερινά, το θέατρο έπρεπε να τα φτάσει όλα αυτά στα άκρα, και το έκανε.

<sup>4</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1989, Πέρα απ' το Παράλογο, Αθήνα, Δωδώνη, σελ.13.

<sup>5</sup> Foucault Michel, 2008, Οι λέξεις και τα πράγματα, Αθήνα, Γνώση, σελ. 35.

<sup>6</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 190

Τέλος, η δεύτερη κι εξίσου ηχηρή ρήξη με το συμβατικό θέατρο αφορούσε το περιεχόμενο. Αν μπορούσαμε να πούμε ότι με την ανατροπή στη γλώσσα, οι παραλογιστές αποκαθήλωσαν την γραμματική, με την ανατροπή που έφεραν στο περιεχόμενο, αποκαθήλωσαν το συντακτικό αυτού που κάποιος θα θεωρούσε ως δομή ενός θεατρικού έργου.

Στην ουσία στα περισσότερα έργα δεν υπάρχει πλοκή με την συνηθισμένη έννοια. Οι θεατές δεν βλέπουν να εξελίσσεται μπροστά τους μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Σχεδόν ποτέ δεν υπάρχει τέλος το οποίο τουλάχιστον να δίνει μια λύση στην ιστορία και ποτέ δεν υπάρχει τέλος με την έννοια του σκοπού ... -ο Εστραγκόν και ο Βλαδίμηρος ίσως κάθονται ακόμα στον ερημικό εκείνο δρόμο και περιμένουν τον Godot. Οι ήρωες αδύναμοι να πάρουν αποφάσεις, να ορίσουν τη μοίρα τους, φέρονται και περιφέρονται. Οι χαρακτήρες των προσώπων δεν δομούνται προσδευτικά, αλλά αυτοαναιρούνται, μπερδεύουν και μπερδεύονται κάνοντας κύκλους στη ζωή τους, λέγοντας τότε ανοησίες, τότε μεγάλες υπαρξιακές ανησυχίες.<sup>7</sup>

## 2.2. Η κριτική στη γλώσσα από τους τέσσερις βασικούς εκφραστές του Θ.Π.( Ionesco, Adamov, Genet, Beckett)

Αναλύοντας σε πρώτο επίπεδο την μορφή του νέου αυτού θεάτρου, ο Esslin υπογραμμίζει ότι το θέατρο του Παραλόγου κλίνει περισσότερο προς μια ριζοσπαστική απογύμνωση της αξίας της γλώσσας. [...] το στοιχείο της γλώσσας δεν παύει να παίζει σημαντικό ρόλο σ' αυτήν την αντίληψη, όμως αυτό που συμβαίνει στην σκηνή υπερβαίνει και συχνά αντιφάσκει με αυτό που λέγεται από τους ήρωες.<sup>8</sup> Με αυτό τον τρόπο δεν μειώνεται η αξία της γλώσσας, αλλά ισχυροποιείται. Η γλώσσα είναι το μέσο της μεταφοράς του μηνύματος, πολλές φορές είναι ο μοναδικός κοινός τόπος μεταξύ των ανθρώπων, άρα και το πιο σημαντικό εργαλείο στα χέρια του δημιουργού. Μια ανατρεπτική πλοκή, μια πειραματική σκηνοθετική ματιά ίσως να μην καταφέρει να βάλει τον θεατή στην κατάσταση που επιζητά ο Ionesco. Κατά τη γνώμη του, για να φτάσει το θέατρο στο σημείο που θεωρεί ότι θα έπρεπε να είναι, «θα πρέπει να ενεργεί με μια αληθινή τακτική σοκ· η ίδια η πραγματικότητα, η συνείδηση του θεατή, ο συνηθισμένος μηχανισμός της σκέψης του - η γλώσσα- πρέπει να ανατρέπονται, να αποσυνδέονται, ν' αναποδογυρίζουν τα μέσα- έξω, έτσι που να τον φέρνουν ξαφνικά αντιμέτωπο με μια εντελώς καινούργια αντίληψη της πραγματικότητας».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1989, Πέρα απ' το Παράλογο, Αθήνα, Δωδώνη.

<sup>8</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 22.

<sup>9</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 190.

Πιο χαρακτηριστικά και με περισσότερο συναισθηματισμό, ο **Arthur Adamov** αναφέρεται στο ζήτημα της γλώσσας λέγοντας ότι ο εκφυλισμός της, την περίοδο εκείνη, αποτελεί έκφραση της βαθύτερης ασθένειας της εποχής. Παράλληλα αναρωτιέται αν αυτός ο εκφυλισμός κι αυτή η απόγνωση μπορούν να αποτελέσουν αναγκαία βήματα για μια ανανέωση: « Ίσως η θλιβερή και κούφια γλώσσα που προφέρει η σημερινή πλαδαρή ανθρωπότητα, να μπορέσει κάποτε και πάλι να αντηχήσει σ' όλη της τη φρίκη, και τον απεριόριστο παραλογισμό, μέσα από την καρδιά ενός μοναχικού ανθρώπου, ξύπνιου, και μπορεί τότε αυτός ο άνθρωπος, αντιλαμβανόμενος ξαφνικά πως δεν καταλαβαίνει, να αρχίσει στ' αλήθεια να καταλαβαίνει. Κι έτσι, στον άνθρωπο απομένει το χρέος να ξεφλουδίσει όλο αυτό το νεκρό δέρμα έως ότου ανακαλύψει τον εαυτό του στην ώρα της υπέρτατης γύμνιας.»

Ο τρίτος συγγραφέας μεταξύ των βασικών παραλογιστών που μελετάει ο Esslin είναι ο γάλλος **Jean Genet**. Ζώντας στο περιθώριο από επιλογή του και μπαινοβγαίνοντας σε ιδρύματα και φυλακές ανέπτυξε μια δυσπιστία για την ίδια τη ζωή πολύ πιο βιωματική και αμόλυντη από ακαδημαϊσμούς και φιλοσοφικές-υπαρξιακές αναζητήσεις. Η σύλληψη των έργων του γίνεται σε προ-λογικά στάδια σκέψης, εκεί που ο μύθος, το όνειρο και η πραγματικότητα μπλέκονται τόσο ώστε να μην έχει σημασία πια η διάκρισή τους και να οδηγούν στην συνταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο, του συμβόλου με την πραγματικότητα, της λέξης με την έννοια, καθώς και σε μερικές περιπτώσεις, τη διάσταση του ονόματος από το αντικείμενο που υποδηλώνει.<sup>10</sup>

Τέλος, ο τέταρτος θεατρικός συγγραφέας που ο Έσλιν τον περιλαμβάνει στους θεμελιωτές του Θεάτρου του Παραλόγου, είναι ο **Samuel Beckett**, του οποίου το έργο «Περιμένοντας τον Γκοντό» θα μελετήσουμε αργότερα και πιο διεξοδικά, καθώς αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα και πιο γνωστά παραδείγματα του Θεάτρου του Παραλόγου. Η πρώτη ένδειξη για τη βαρύτητα που θα έδινε αργότερα ο Ιρλανδός συγγραφέας στη σημασία της γλώσσας, ήταν το γεγονός ότι απ την αρχή σχεδόν του συγγραφικού του έργου προτίμησε να μην γράφει στη μητρική του γλώσσα αλλά στα γαλλικά. Αργότερα δήλωνε ότι: «... ο συγγραφέας που γράφει στη μητρική του γλώσσα, μπορεί πιο εύκολα να υποκύψει στον πειρασμό της εντύφησης στη δεξιοτεχνία -το ύφος για το ύφος- ενώ η χρήση μιας διαφορετικής από τη δικιά του γλώσσας, μπορεί να τον αναγκάσει να διοχετεύσει την ευφυΐα του σε μια απόλυτη σαφήνεια και οικονομία έκφρασης.»

### 2.3. Το παράδειγμα του Beckett / το έργο Περιμένοντας τον Godot ως κριτική προς τη γλώσσα

Τα έργα του Beckett εκφράζουν τη δυσκολία να ανακαλύψει κανείς κάποιο νόημα σε έναν κόσμο που αλλάζει συνεχώς. Η γλώσσα δεν μπορεί να ακολουθήσει, σκοντάφτει πάνω στους περιορισμούς της, τους οποίους ο Beckett προσπαθεί αρχικά να εντοπίσει και έπειτα να ξεπεράσει. Μέσα από το έργο του διερευνά όχι μόνο τη γλώσσα σαν μέσο επικοινωνίας αλλά ακόμα και σαν όργανο σκέψης. Όταν ο Nicholas Gessner εκπονώντας τη μελέτη του «Η ανεπάρκεια της γλώσσας» σχετικά με το έργο του Μπέκετ, τον ρώτησε για την αντίφαση που υπάρχει στο γεγονός ότι γράφει παρόλο που πιστεύει ότι η γλώσσα δεν μπορεί να μεταδώσει νοήματα, η απάντηση του Beckett ήταν αφοπλιστική και περιεκτική: « τι θέλετε κύριε; Πρόκειται για λέξεις. Δεν έχουμε τίποτε άλλο. »<sup>11</sup>

Στο έργο «Περιμένοντας τον Godot», οι δυο ήρωες-σύντροφοι ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν, βιώνουν την υπαρξιακή σύγχυση μέσω της απώλειας της παρουσίας. Ο Beckett ορίζει ως κέντρο της ύπαρξης των ηρώων την παρουσία του Godot, ακόμα και αν οι ίδιοι δεν είναι σίγουροι ότι αυτός υπάρχει. Αν και δεν δίνεται κανένα στοιχείο για το ποιός είναι ο Γκοντό και για ποιό λόγο τον περιμένουν, οδηγούμαστε στην σκέψη του Derrida, σύμφωνα με τον οποίο, το υπερβατικό σημασιόμενο, το τελικό σημασιόμενο, στο οποίο όλες οι άλλες σημασίες αναφέρονται (θεός, ύπαρξη, καρτεσιανό cogito κτλ), δεν υπάρχει, ή αν υπάρχει δεν μπορούμε να το ξέρουμε.<sup>12</sup>

Στον πυρήνα της σύγχυσης αυτής για τον Beckett, είναι η έλλειψη νοήματος στη γλώσσα και συνεπώς η αποτυχημένη επικοινωνία' καθώς επίσης για τον σύγχρονο άνθρωπο και η έλλειψη αναφοράς σε ένα υπερβατικό σημασιόμενο στο οποίο θα βάσιζε την ύπαρξή του και το κενό της ζωής του. Περιμένουν οι ήρωες λοιπόν κάποιον που φαίνεται ότι δεν θα έρθει ποτέ. Ο Βλαδίμηρος δηλώνει:

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** «Τι κάνουμε εδώ;» αυτή είναι η ερώτηση. Και είμαστε ευτυχι σμένοι με το γεγονός ότι ξέρουμε την απάντηση. Ναι, σε αυτή την τεράστια σύγχυση, ένα μόνο είναι σίγουρο. Περιμένουμε τον Γκοντό.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 168.

<sup>12</sup> Martin Jennifer, Beckettian Drama as Protest: a postmodern examination of the “delogocentering” of language, The modern world

<sup>13</sup> Martin Jennifer, Beckettian Drama as Protest: a postmodern examination of the “delogocentering” of language, The modern world

<sup>10</sup> Έσλιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 65.



### 2.3.1. Ο διάλογος στο έργο

Η φύση του διαλόγου είναι τέτοια, σύμφωνα με τον Beckett, ώστε καμία πραγματική διαλεκτική ανταλλαγή σκέψης δεν συμβαίνει όσο διαρκεί αυτός, είτε εξαιτίας της απώλειας της έννοιας των απλών λέξεων<sup>14</sup>, είτε εξαιτίας της αδυναμίας των ηρώων να θυμηθούν ό,τι προ ολίγου ειπώθηκε<sup>15</sup>. Στα έργα του οι χαρακτήρες είναι λίγοι, οι σκηνογραφικές και σκηνοθετικές οδηγίες σαφείς και λιτές, τόσο ώστε η απουσία νοήματος της μεταμοντέρνας κατάστασης είναι δειγμένα με δραματικό τρόπο. Η γλώσσα και οι διάλογοι έτσι γίνονται πιο έντονοι, συχνά βασίζονται στην επανάληψη, ή την διάψευση, ή την ανατροπή αυτού που μόλις ακούστηκε. Δεν υπάρχει μια και μόνο αλήθεια. Η ανεπάρκεια της γλώσσας φανερώνεται όπου οι ισχυρισμοί του καθένα από τους ήρωες σταδιακά τροποποιούνται, εξασθενούν και αναστέλλονται από επιφυλάξεις, έως ότου αναιρεθούν ολοκληρωτικά.<sup>16</sup>

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** *Είσαι σίγουρος πως ήταν γι απόψε;*

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** *Τι;*

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** *Να τον περιμένουμε.*

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** *Είτε Σάββατο. Νομίζω.*

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** *Νομίζεις;*

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** *Πρέπει να το έχω σημειώσει κάπου.*

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** *Ναι, αλλά ποιά Σάββατο; Δεν είναι μάλλον ...Κυριακή; ή Δευτέρα; ή Παρασκευή;*

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** *Δεν είναι δυνατόν!*

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** *ή Πέμπτη;*

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** *Και τώρα τι θα κάνουμε;*<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Έσολιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Πιάνινα, Δωδώνη, σελ. σελ 170

<sup>15</sup> Έσολιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Πιάνινα, Δωδώνη, σελ. σελ 170

<sup>16</sup> Έσολιν Μάρτιν, 1996, Το Θέατρο του Παραλόγου, Αθήνα-Πιάνινα, Δωδώνη, σελ. 167.

<sup>17</sup> Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.16.

### 2.3.2. Η νοηματική ασυνέχεια

Τα κείμενα του Beckett δεν παρουσιάζουν μια «κειμενική αξιοπιστία».<sup>18</sup> Κάνει προφανές δηλαδή, αυτό που ο Derrida αναφέρει ότι υπάρχει κάτω από τα κείμενα. Ανατρέπει το σύστημα της γλώσσας ευθέως και δηλώνει έτσι την αποδομητική ματιά του, η οποία υπάρχει για να αμφισβητεί την εγκυρότητα των βαθύτερων δομών πάνω στις οποίες βασίζονται οι «αλήθειες» του κειμένου.

Ο συγγραφέας δεν παρουσιάζει ένα λογοκεντρικό κείμενο έτοιμο προς κατάλυση από τον αναγνώστη/θεατή του. Το ερμηνευτικό του σύστημα δεν είναι κλειστό και αμετάβλητο. Η ενασχόλησή του με την αμφισημία της γλώσσας υποδηλώνει την έλλειψη του καθοριστικού νοήματος στο κείμενό του. Έτσι οι παραδοσιακές αντιλήψεις της σχέσης σημαίνοντος και σημαινόμενου είναι θολές. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι αυτό του μονολόγου του Λάκυ, (ενός υπηρέτη ο οποίος είναι δεμένος με λουρί από τον αφέντη του):

**ΛΑΚΥ:** *Δεδομένης της ύπαρξης ως αυτή αναδύεται από τα πρόσφατα δημόσια έργα των Ζουμπά και Βατμάν ενός προσωπικού Θεού κουακουακουα με άσπρη γενειάδα κουακουα άχρονου και άχωρου όστις από τα ύψη της θείας του απάθειας της θείας του αθαμβίας της θείας του αφασίας πολύ μας αγαπά όλους πλην ορισμένων εξαιρέσεων για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει και συμπάσχει ακολουθώντας το παράδειγμα της θείας εκείνης Μιράντας με όλους εκείνους οι οποίοι για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει βουρλίζονται ριγμένοι στα μαρτύρια και το πυρ το εξώτερο του οποίου οι φλόγες[...]*<sup>19</sup>

### 2.3.3. Οι παύσεις

Η Jennifer Martin μας παραθέτει την επιθυμία του Foucault στο «The discourse of language», να σταθεί «εντός των κενών» του λόγου, όπου ίσως τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο υπάρχει πραγματικό νόημα.<sup>20</sup> Στο Δυτικό κόσμο, η γλώσσα παραδοσιακά αντιμετωπίζεται ως μέσο επικοινωνίας· οι λέξεις είναι ευρέως αντιληπτές ως απευθείας έκφραση της σκέψης. Έτσι τα κενά αντιμετωπίζονται νοηματικά ως κλειστές περιοχές. Ο Foucault όμως υποστηρίζει ότι αυτά τα κενά

<sup>18</sup> Martin Jennifer, Beckettian Drama as Protest: a postmodern examination of the “delogocentering” of language, The modern world

<sup>19</sup> Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.49.

<sup>20</sup> Martin Jennifer, Beckettian Drama as Protest: a postmodern examination of the “delogocentering” of language, The modern world

είναι πραγματικά και το νόημα δεν έχει χαθεί μέσα τους αλλά ενυπάρχει σε αυτά.

Τα κείμενα του Beckett βομβαρδίζουν τον θεατή/αναγνώστη με πολλά κενά κυριολεκτικά και μεταφορικά. Οι ήρωες σταματούν να μιλούν ή κάνουν μεγάλες παύσεις και όταν μιλούν δημιουργούν «νοηματικές σχισμές» που σε ένα πρώτο επίπεδο θα 'λεγε κανείς ότι πρόκειται για «νοηματικά κενά», ότι δηλαδή χάνεται ο ειρμός και η σκέψεις παραπαίουν. Στην ουσία πρόκειται για παύσεις και σιωπές.

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Πέρασε η ώρα με δαύτον.

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Θα πέρναγε και από μόνη της.

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Όχι όμως τόσο γρήγορα. (Παύση)

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Και τώρα τι κάνουμε;

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Ξέρω 'γω;

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Πάμε να φύγουμε.

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Δεν μπορούμε.

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Γιατί;

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Περιμένουμε τον Γκοντό.

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Α, ναι. (Παύση)

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Πώς άλλαξαν! <sup>21</sup>

Ο Beckett έκανε ακόμα, μεγάλη χρήση των αποσιωπητικών στα γραπτά του, τα οποία πραγματώνονταν στη σκηνή μέσω της σιωπής. Φαίνεται να είναι αντιφατικό το γεγονός ότι ο Μπέκετ χρησιμοποιούσε έμμεσες σιωπές στα κείμενά του (άμεσες πάνω στη σκηνή) όταν την ίδια στιγμή -μέσα από τις φωνές των χαρακτήρων του- αποκάλυπτε την αναγκαιότητα του λόγου με έναν μάλλον παράδοξο τρόπο. Η Martin μας παραθέτει την άποψη της Ιταλίδας θεωρητικού στην συγκριτική λογοτεχνία Carla Locatelli, σύμφωνα με την οποία, «...ο θρυμματισμός του κειμένου μέσω των σιωπών και των παύσεων χρησιμεύει εδώ (σσ. Περιμένοντας τον Γκοντό) όχι τόσο ως διακοπή της γλωσσικής

<sup>21</sup> Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.56

ή αναπαραστατικής συνέχειας [...], αλλά μέσα στη λεκτική αλυσίδα, ως ένας τρόπος έκφρασης των ορίων της γλώσσας η οποία αποτελεί το ευρύ πλαίσιο ενός κειμένου. Έτσι από αυτή την άποψη θα μπορούσε και η σιωπή να υπαινιχθεί ως ένα άλλο πιθανό πλαίσιο συγκρινόμενο με το πρώτο.»<sup>22</sup> Και γιατί όχι ισοδύναμο σε αρκετές περιπτώσεις, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε εμείς,

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Τον ξεζουμίσατε καλά καλά τόσα χρόνια και τώρα τον πετάτε σαν... σαν... σαν πεπονόφλουδα. Έ, αυτό...

**ΠΟΝΤΖΟ:** (πιάνοντας το κεφάλι με τα χέρια του και βογκώντας). Δεν μπορώ... δεν αντέχω άλλο... αυτά που κάνει... δε φαντάζεστε... είναι αφόρητο... πρέπει να φύγει... (κραδαίνει τα χέρια του)... κοντεύει να μου στρίψει... (σωριάζεται χάρμω, με το κεφάλι μέσα στα χέρια)... δεν μπορώ... δεν αντέχω άλλο... (Σιωπή) <sup>23</sup>

## 2.4. Το έργο Περιμένοντας τον Godot ως κριτική στο υποκείμενο

### 2.4.1. Το υπερβατικό υποκείμενο μετά το μοντέρνο

Ένα από τα πιο κρίσιμα και καιρία ερωτήματα που απασχόλησε και απασχολεί τη δυτική σκέψη, από το Διαφωτισμό μέχρι σήμερα, είναι η θέση του υποκειμένου στον κόσμο και σαφώς η σχέση του υποκειμένου με αυτόν. Η απελευθέρωση και η χειραφέτηση του ατόμου που ευαγγελιζόταν ότι θα έφερνε ο Λόγος είναι πλέον αμφισβητήσιμες καθώς ο μοντερνισμός –βασισμένος στον ορθολογισμό- κατάφερε, ίσως άθελά του, να αποδείξει ότι ο κόσμος της πραγματοποιημένης ορθολογικότητας, είναι ο κόσμος ο οποίος με τα ίδια του τα μέσα κατασκεύασε την καταστροφή του.<sup>24</sup>

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το υποκείμενο, υπερβατικό και εγκεντρικό, αφιερώθηκε εξολοκλήρου σε μια άνευ όρων παραδοχή, πως ο μόνος τρόπος να αντιληφθεί τον κόσμο, είναι μέσω της γνωστικής διαδικασίας. Μία διαδικασία η οποία ενοχοποίησε την αισθητηριακή/αντιληπτική ικανότητα, η οποία –σύμφωνα με τον Kant- είναι σε θέση να μας προσφέρει μόνο κάποιες σκόρπιες κατ' αίσθηση παραστάσεις, των οποίων την ενοποίηση αναλαμβάνει η νόηση. Η σύλληψη ενός πράγματος είναι λοιπόν προϊόν αισθητηριακής

<sup>22</sup> Martin Jennifer, Beckettian Drama as Protest: a postmodern examination of the “delogocentering” of language, The modern world

<sup>23</sup> Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.39

<sup>24</sup> Lyotard Jean-Francois, 1993, Η μεταμοντέρνα κατάσταση, Αθήνα, Γνώση, σελ. 10

αντίληψης μεν, αλλά οπωσδήποτε και νοητικής διεργασίας.<sup>25</sup> Το υποκείμενο, δηλαδή ο άνθρωπος ως το απόλυτο έλλογο όν, στην προσπάθειά του να αιτιολογήσει και να δικαιολογήσει αυτοαναφορικά την θέση του στο κέντρο του κόσμου, οφείλει να βασιστεί στη σιγουριά που του προσφέρει η επιστημονική, λογική και πραγματιστική θεώρηση του όλου.

Η γνωστική λοιπόν σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο εκτείνεται σε δύο επίπεδα: στην αντιληπτική διαδικασία και την γνωστική διαδικασία. Η αντίληψη, ως το πρώτο στάδιο περιλαμβάνει την ίδια την πράξη της σύλληψης του αντικειμένου. Εδώ το υποκείμενο χρησιμοποιεί τα αισθητηριακά του κριτήρια, περιορισμένα και αυτά καθώς έχουν υποστεί αναμφισβήτητη ακρωτηριασμό, στο βωμό της συνεχούς και αυστηρής αυτοκριτικής. Η γνωστική διαδικασία από την άλλη, γοητευμένη από το κύρος που της προσδίδεται ως αυτοσυνείδηση, καλεί το υποκείμενο να γίνει γνώστης της γνωστικής του δραστηριότητας.<sup>26</sup>

Τι γίνεται όμως με την προ-συνειδητή αντίληψη; Με την ανεπηρέαστη ανάγνωση του κόσμου; Με τις ενοχοποιημένες αισθήσεις και με το μεγαλείο της εξερεύνησης, όπως ένα μικρό παιδί θέλει μόνο του να ανακαλύψει τον κόσμο; Μπορούμε να ξαναφέρουμε τον ενθουσιασμό μπροστά στο άγνωστο ή τα πάντα γύρω μας είναι διαβασμένα και γνωστά πριν καν συμβούν; Θα καταφέρουμε άραγε να ακούσουμε έναν θόρυβο, αποτιναγμένο από την πηγή του και την αιτία του, ή πάντα θα τον ακούμε ως «η πόρτα που χτυπά»;<sup>27</sup>

Κατά τον Baudrillard η περίοδος της υπέρβασης έχει τελειώσει επειδή τα ίδια τα πράγματα έχουν υπερβεί τα ίδια τους τα όρια. Έχουν γίνει πλέον περισσότερο κοινωνικά και από το κοινωνικό (μάζα), [...]περισσότερο πραγματικά και από το πραγματικό (προσποίηση- υπόκριση)<sup>28</sup>. Τι συνεπάγεται όμως της παραδοχής αυτής; Μπορούμε να πούμε ότι το υποκείμενο είναι σε θέση πλέον να αφεθεί στο απρόβλεπτο; Το σίγουρο είναι πως διανύουμε μία εκστατική κατάσταση. Θεωρίες που «λατρεύονταν» σχεδόν δογματικά αυτοαναιρούνται, όπως αυτή της υπερβολικής λογικής. Τα πράγματα χάνουν την ουσία τους μέσα στη δίνη της υπερβολικής, αυτοματοποιημένης υπέρβασης του ίδιου τους του εαυτού, ενώ το υποκείμενο προσπαθεί επί ματαίω να γίνει αντικειμενικό...

Το υποκείμενο αποπροσανατολίστηκε και έγινε έρμαιο της αβάσιμης αυτοπεποίθησής του. Μιας αυτοπεποίθησης η οποία δεν πηγάζει από την βαθύτερη ουσία του, από αυτές τις δικές του ικανότητες, αλλά από την προσπάθεια της δυτικής σκέψης να επιβληθεί πάνω του. Ο Λόγος αποδυνάμωσε την τρωτή πλευρά του ανθρώπου, η οποία όμως συνέχισε να υφίσταται.

25 Heidegger Martin, 1986, Η προέλευση του έργου τέχνης, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ. 41

26 Lyotard Jean-François, 1993, Η μεταμοντέρνα κατάσταση, Αθήνα, Γνώση, σελ. 14

27 Heidegger Martin, 1986, Η προέλευση του έργου τέχνης, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σελ.40

28 Baudrillard Jean, 1991, Η έκσταση της επικοινωνίας, Αθήνα, Καρδαμίτσα, σελ.110

Όταν έρθει, λοιπόν, η στιγμή να αντιμετωπιστούν οι αδυναμίες, τα αντισώματα δεν θα υπάρχουν.

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** *Μήπως κοιμόμουν όταν οι άλλοι υπέφεραν; Μήπως κοιμάμαι τώρα; Αύριο, άμα ξυπνήσω, ή θα νομίζω πως ξύπνησα, τι θα πω για τούτη τη μέρα; Ότι εγώ και ο φίλος μου ο Εστραγκον καθόμασταν σε τούτο το μέρος και περιμέναμε τον Godot ;[...]*<sup>29</sup>

## 2.4.2. Το αίνιγμα του *Godot*

Έχοντας, λοιπόν, η Δυτική σκέψη προτάξει το Λόγο ως την υπαρξιακή αλήθεια που ο άνθρωπος ζητούσε να μάθει, κατάφερε να αντικαταστήσει τη Χριστιανική αυθεντία, τον Θεό, με μία άλλη αυθεντία, περισσότερο ελκυστική: τον άνθρωπο. Την άποψη αυτή δεν μπορούμε παρά να την διακρίνουμε ξεκάθαρα στο έργο περιμένοντας τον *Godot*. Ο *Godot*, χωρίς να εμφανιστεί ποτέ, χωρίς να αποκαλύψει ποτέ την ταυτότητά του, ούτε ο ίδιος αλλά ούτε και ο Beckett, έμελλε να παίξει αυτόν τον ρόλο. Πρόκειται για ένα ευφυέστατο τέχνασμα του συγγραφέα, να δημιουργήσει έναν ρόλο ο οποίος μέσω της απουσίας του στην σκηνή, φαίνεται να παίζει έναν από τους πιο σημαντικούς ρόλους σε όλη τη σύγχρονη ιστορία της Δυτικής σκέψης.

Μία από τις ερμηνείες, του τι σημαίνει το όνομα *Godot* (όπως αναφέρεται στο πρωτότυπο) είναι η μεταφορά της γνωστής φράσης *Gott ist tot* (ο θεός είναι νεκρός) του Nietzsche. Το πιο πιθανό είναι ο Μπέκετ να μην αναφερόταν στην θεολογική προσέγγιση αλλά στην αποδομηστική ματιά μέσα από την οποία έβλεπε το υπερβατικό υποκείμενο του αποδεκατισμένου μοντερνισμού.

Το θέατρο του Beckett καθιστά αντικείμενο αμφισβήτησης όποιο νόημα επικαλείται τις ιδιότητες της απολυτότητας και αντικειμενικότητας, καλύπτοντας με τη μάσκα της γνώσης της αλήθειας τον έλεγχο και την καταστολή.<sup>30</sup> Ο *Godot*

αντιπροσωπεύει αυτό ακριβώς το προσωπίδιο. Η ιδέα της ύπαρξής του, και μόνο, μια ύπαρξη τόσο αμφίβολη όσο και η αλήθεια που φέρει, είναι αυτό που καταπιέζει και ελέγχει τον άνθρωπο κάνοντάς τον έρμαιο στις νοητές επιταγές του. Ένα άυλο Πανόπτικον, που κάνει τον φυλακισμένο-ελεύθερο άνθρωπο να αυτολογοκρίνει την σκέψη του και τη θέλησή του καθιστώντας την αυτοδιάθεση άγνωστο όρο.

29 Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.101

30 Γερμανού Μάρω, 2007, Το ακατανόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ [μήμη, αλήθεια, εξουσία], Αθήνα, Νήσος, σελ. 25

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Τι έχεις;*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Τίποτα.*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Εγώ φεύγω.*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Κι εγώ.*

*(Σιωπή)*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Που θα πάμε;*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Όχι μακριά.*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Όχι, μακριά, να πάμε να φύγουμε μακριά από δω.*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Δεν μπορούμε.*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Γιατί;*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Πρέπει να ξανάρθουμε αύριο.*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Τι να κάνουμε;*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Να περιμένουμε τον Γκοντό.*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Α ναι. (Παύση). Δεν ήρθε;*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Όχι*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Και τώρα είναι πολύ αργά.*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Ναι είναι νύχτα.*

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: *Δεν τον παρατάμε; (Παύση). Δεν τον παρατάμε;*

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: *Θα μας τιμωρήσει. (Σιωπή. Κοιτάζει το δέντρο. Μόνο το δέντρο είναι ζωντανό. <sup>31</sup>*

31 Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.103

### 2.4.3. Ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν / δύο παλιάτσοι αντιπροσωπεύουν το έκπτωτο υποκείμενο

Ο Baudrillard επισημαίνει πως η υπέρβαση πήρε την τελευταία αναπνοή της. Παρόλα αυτά ο κόσμος αποκομμένος από αυτή, δεν είναι αλήθεια πως έχει αφεθεί στο καθαρό απρόβλεπτο γεγονός.<sup>32</sup> Ο Εστραγκόν και ο Βλαδίμηρος αντιπροσωπεύοντας τους ανθρώπους γενικά, είναι αφηρημένοι με την πιο σκληρή, κυριολεκτική έννοια της λέξης: είναι από-ηρημένοι, που σημαίνει τραβηγμένοι, αποσπασμένοι, αποχωρισμένοι. Και καθώς αυτοί, αποσπασμένοι από τον κόσμο, δεν έχουν πια καμία σχέση μαζί του, έτσι και ο κόσμος έχει γίνει, γι αυτούς, άδειος.<sup>33</sup>

Είναι τότε που ο Λόγος κατηγορήθηκε για τον ρόλο που άθελά του ίσως έπαιξε στην άνοδο ολοκληρωτικών καθεστώτων. Είναι τότε που οι κοινωνίες βγαίνουν εξαθλιωμένες και ζαλισμένες από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Ο άνθρωπος έχει χάσει την ταυτότητά του και η ύπαρξη το νόημά της.

Εκεί όμως που δεν υπάρχει πια κόσμος, δεν υπάρχει και δυνατότητα μιας σύγκρουσης με τον κόσμο, και έτσι η ίδια η δυνατότητα της τραγωδίας -ως θεατρική προσέγγιση- έχει εξαλειφθεί.<sup>34</sup> Ο Beckett αποπειράται να παρουσιάσει κάτι πολύ ριζοσπαστικό, να γράψει μία φάρσα που θα μεταφέρει όλη αυτή την απουσία νοήματος. Και αντίθετα με αυτό που θα έκανε μια τραγωδία, να θέσει τους ανθρώπους μέσα σε έναν κόσμο ή μια κατάσταση που δεν θέλουν να αποδεχτούν και άρα συγκρούονται μαζί της, τους θέτει σε μια θέση που δεν αποτελεί κανενός είδους θέση.

Μετατρέπει συνεπώς τους ήρωές του, τον άνθρωπο, σε κλόουν. Γιατί η κωμικότητα του κλόουν πηγάζει από το μη-είναι, πέφτοντας για παράδειγμα από ανύπαρκτα σκαλοπάτια, ή σκοντάφτοντας πάνω σε υπαρκτά. Η διαφορά του Εστραγκόν και του Βλαδίμηρου από τους άλλους κλόουν-παλιάτσους (πχ Τσάπλιν), είναι ότι παραμένουν μέσα στην αδράνεια, είναι δηλαδή παράλυτοι κλόουν.<sup>35</sup> Και μέσα από αυτή την ανικανότητα δράσης και της αδυναμίας τους να ορίσουν την ζωή τους, ψάχνοντας απεγνωσμένα να κρατηθούν από αμφίβολες ιδέες γίνονται τόσο συμπαθείς στο κοινό παρά τη μιζέρια τους.

32 Baudrillard Jean, 1991, Η έκσταση της επικοινωνίας, Αθήνα, Καρδαμίτσα, σελ.74.

33 Anders Günther, 1954, Είναι χωρίς χρόνο/ σχετικά με το έργο του Μπέκετ Περιμένοντας τον Γκοντό, δημοσιευμένο στο Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ. 110

34 Anders Günther, 1954, Είναι χωρίς χρόνο/ σχετικά με το έργο του Μπέκετ Περιμένοντας τον Γκοντό, δημοσιευμένο στο Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ. 112

35 Anders Günther, 1954, Είναι χωρίς χρόνο/ σχετικά με το έργο του Μπέκετ Περιμένοντας τον Γκοντό, δημοσιευμένο στο Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ. 112



**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Θα κρεμαστούμε αύριο. (Παύση). Εκτός αν έρθει ο Γκοντό.

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Κι αν έρθει;

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Σωθήκαμε

*Ο Βλαδίμηρος βγάζει το καπέλο του (του Λάκυ), κοιτάζει το εσωτερικό του, χώνει μέσα το χέρι του και ψάχνει, το τινάζει, το χτυπάει στον τεπέ, το ξαναφοράει.*

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Λοιπόν φεύγουμε;

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Ανέβασε τα βρακιά σου.

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Ε;

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Ανέβασε τα βρακιά σου.

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Να κατεβάσω τα βρακιά μου;

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Να ANEβάσεις τα βρακιά σου

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** (Βλέποντας πως το παντελόνι του είναι πεσμένο). Α, ναι.

**ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ:** Λοιπόν φεύγουμε;

**ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ:** Παμε.

*Δε σαλεύουν.*

ΑΥΛΑΙΑ <sup>36</sup>

εικ.1,2 σκηνές από την πρώτη παράσταση του "Περιμένοντας τον Godot", Παρίσι, 1953

36 Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον, σελ.105



### 3. Η ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΩΣ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

#### 3.1. Η αποδόμηση (γενικά)

Ο γάλλος φιλόσοφος Jacques Derrida, το 1967 στο βιβλίο του *Περί Γραμματολογίας*, ασχολείται ιδιαιτέρως με το ζήτημα της γραφής και της γλώσσας, του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, του είναι και του σημείου. Είναι τότε που για πρώτη φορά μιλάει για την αποδόμηση, την έννοια που ταυτίστηκε μαζί του όσο λίγες ιδέες με τους εκφραστές τους.

«Η ορθολογικότητα -αλλά ίσως θα πρέπει να εγκαταλείψουμε αυτή τη λέξη για τον λόγο που θα αναφερθεί στο τέρμα αυτής της φράσης-, η οποία διέπει την γραφή, όταν αυτή διαπλατυνθεί και ριζοσπαστικοποιηθεί έτσι, δεν εκπηγάει πια από έναν Λόγο και εγκαινιάζει την καταστροφή, όχι την κατεδάφιση, αλλά την αποστρωμάτωση, την αποδόμηση όλων των σημασιών που πηγή τους είναι η πηγή του Λόγου. Ιδιαίτερα της αλήθειας».<sup>1</sup>

Μία από τις βασικές αμφισβητήσεις του Ντερριντά ήταν αυτή της έννοιας του σημείου, και κατ' επέκταση του διαχωρισμού σημαίνοντος και σημαινόμενου. Η αντίληψή του ότι « το σημείο και η θεότητα έχουν τον ίδιο γενέθλιο τόπο και χρόνο» καθώς επίσης και ότι «η εποχή του σημείου είναι ουσιωδώς θεολογική»<sup>2</sup> μας παραπέμπει άμεσα στην προφανή αντιστοιχία Λόγου και Θεού, οι οποίοι έδρασαν και δρουν ως ρυθμιστές και αυθεντίες στην ιστορία του ανθρώπου.

Υπάρχει μία σαφής αναφορά και ισομορφισμός μεταξύ σημαίνοντος και γραφής απ' τη μια και σημαινόμενου και ομιλίας από την άλλη. Κατά τον συγγραφέα, η εποχή του Λόγου είναι αυτή που υποβιβάζει τη γραφή ως εξωτερικότητα του νοήματος, αυτή δηλαδή η εποχή που συντηρεί την δεδομένη νοηματική αντιπαράθεση -ή και παραλληλία- με βάση μία παράξενη ιεραρχία. Η ιεραρχία αυτή αποδίδεται στην ιστορία της μεταφυσικής και είναι δεμένη με την εποχή της χριστιανικής πίστης και τις πηγές της ελληνικής θεωρητικής εννοιολογίας. Κατά τον Ντερριντά δεν μπορούμε να συνεχίζουμε να «απολαμβάνουμε» την επιστημονικότητα και την αλήθεια μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, χωρίς να διατηρήσουμε ανέπαφες τις καταβολές αυτής της «νομοτελειακής αλληλεξάρτησης».

<sup>1</sup> Ντερριντά Ζακ, 1990, *Περί Γραμματολογίας*, Αθήνα, Γνώση, σελ.27

<sup>2</sup> Ντερριντά Ζακ, 1990, *Περί Γραμματολογίας*, Αθήνα, Γνώση, σελ.32

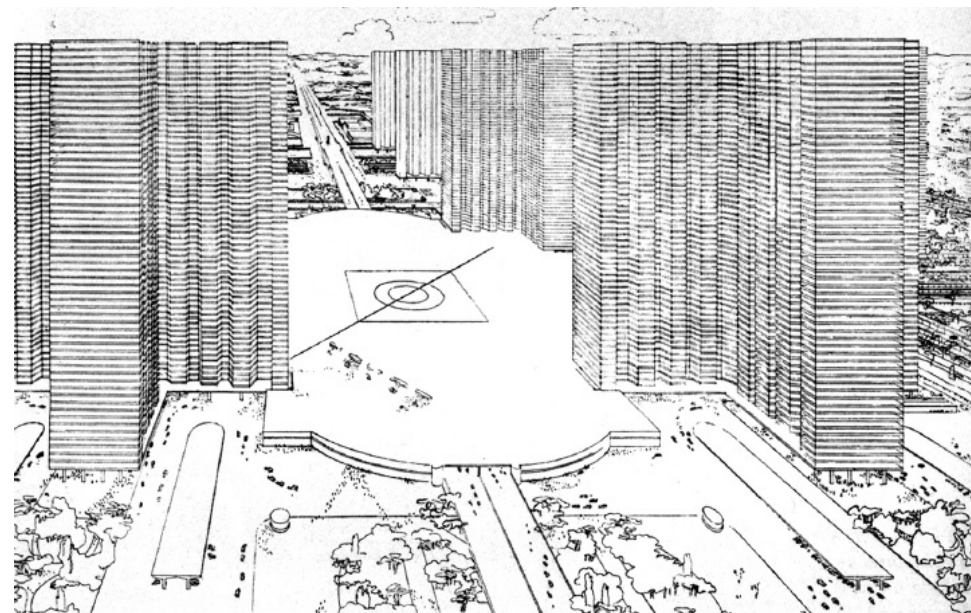
Με άλλα λόγια είναι εσφαλμένο να κρατάς το αποτέλεσμα και να μην αποδέχεσαι την προϋπόθεση που το γέννησε. Αυτό που πρέπει δηλαδή να συμβεί είναι να αποδομηθούν ουσιαστικά οι λόγοι, το περιβάλλον και η εποχή που καλλιεργούν τις συνθήκες για την προϋπόθεση αυτή και όχι απλά να αμφισβητηθεί το αποτέλεσμα.

### 3.2. Το «νέο avant-garde» στην αρχιτεκτονική του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα

Κοιτώντας πίσω μας, στην ιστορία, μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε ότι οποιαδήποτε κοινωνικο-πολιτική αλλαγή προκαλούσε την ανάγκη για κάτι νέο και ριζοσπαστικό, τόσο στην σκέψη των ανθρώπων και σε αυτά που πιστεύουν, όσο προφανώς και στους καλλιτεχνικούς κόλπους. Ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος υπήρξε ένα από τα τελευταία και ισχυρά «σοκ» που υπέστη ο Δυτικός πολιτισμός και ήταν η αιτία που ακόμα και μέχρι το «επίσημο τέλος» του Ψυχρού πολέμου απασχόλησε την δυτική σκέψη. Η καπήλευση του Λόγου από ολοκληρωτικά καθεστώτα -και σε πολλές περιπτώσεις και η οικειοθελής συνεισφορά του- αφήνει εμβρόντητη την κοινωνία η οποία πλέον θα συνεχίσει παραπατώντας και αμφισβητώντας αυτό που θεωρεί ως το μεγαλύτερο βήμα στην σύγχρονη ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος, τον ορθολογισμό.

«Μέσω των ουτοπικών του φιλοδοξιών», ο Jeffrey Kipnis σημειώνει, «το Μοντέρνο κίνημα έπρεπε να ανατρέψει τις απαρχαιωμένες χωρικές ιεραρχίες και να εγκαταστήσει ένα νέο και πιο δημοκρατικό, ομοιογενή χώρο. Παρόλα αυτά, όσο καλοπροαίρετος κι αν ισχυριζόταν ότι ήταν αυτός ο στόχος, τελικά η έρευνά του για το νέο ενεπλάκη σε μία διαλεκτική άμεσα προερχόμενη από τον Διαφωτισμό και το σημαντικότερο απ' όλα ενεπλάκη στις τραγωδίες που έφερε ως αποτέλεσμα. Η συντελεστική λογική του μοντέρνου αρχιτεκτονικού οράματος, καλούσε σε διαγραφή και αντικατάσταση ( Le Corbusier, Plan Voisin, 1925, εικ.1).»<sup>3</sup>

Τις τελευταίες δεκαετίες, ιστορικοί και κριτικοί στρέφονται προς την παραδοχή ότι δεν υπάρχει τίποτα καινούργιο που να αξίζει τον κόπο στην αρχιτεκτονική, ιδιαίτερα ως νέα μορφή. Η πεποίθησή τους είναι αμείλικτη, επαινώντας το παρελθόν, από το οποίο όλες οι «καινοτομίες» ξεκινούν. Ως αποτέλεσμα, ο μετα-μοντερνισμός, του οποίου οι κατευθυντήριες αρχές είναι οι ισχυρισμοί του ότι δεν προσφέρει τίποτα νέο, έχει γίνει η αρχιτεκτονική που ωριμάζει ελεύθερα τα τελευταία χρόνια.



εικ.3  
Plan Voisin, Paris, 1925

Ο Jeffrey Kipnis, αναφέρεται σε μια ανερχόμενη αναβίωση του avant-garde, η οποία άρχισε να αναπτύσσεται (την εποχή που έγραφε το *Toward A New Architecture*) και μπορεί να την δει κανείς μέσα από την έκθεση του MOMA (*Deconstructivist Architecture*, 1988) και τα κτίρια των Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid και Coop Himmelblau. Έπειτα από μελέτη, τα κτίρια αυτά δεν χαρακτηρίζονται από την «αύρα» τους ή από την μη-αναπαραγωγίμη ιδιομορφία τους, αλλά περισσότερο αναγνωρίζονται ως πηγές νέων αρχών μιας γενικής αρχιτεκτονικής πρακτικής. Παρόλα αυτά, το περιβάλλον της αρχιτεκτονικής, τα αναγνώρισε ως «εξωτικά», ακριβώς για να καταστείλει την συνεισφορά τους στην Νέα Αρχιτεκτονική.<sup>4</sup>

### 3.3. Ο P. Eisenman αποδομεί τη γλώσσα της υπερβατικής αρχιτεκτονικής (Μοντέρνο)

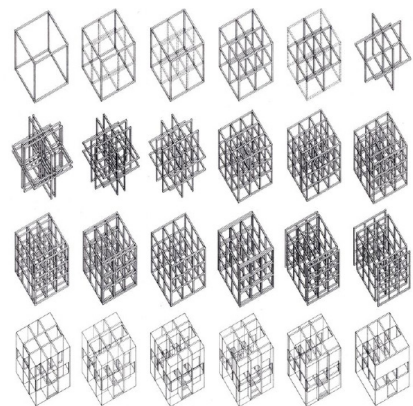
Ο Peter Eisenman είναι ένας από τους βασικούς εκφραστές της νέας αυτής (βάσει της εποχής στην οποία αναφερόμαστε) avant-garde αρχιτεκτονικής. Στα πρώτα έργα του μέσα στο πλαίσιο της «cardboard» (χάρτινης) ή «conceptual» (εννοιο-

<sup>3</sup> Kipnis Jeffrey, *Towards A New Architecture*, σελ 98.

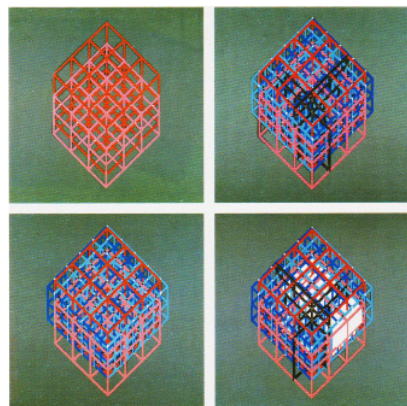
<sup>4</sup> Kipnis Jeffrey, *Towards A New Architecture*, σελ 98.



λογικής) αρχιτεκτονικής του, μετατόπισε την προσοχή από τις αισθητικές πτυχές του αντικειμένου, στις οικουμενικές πτυχές του. Η έρευνά του απαιτούσε μια αρχική ιδανική ή γενική μορφή, την οποία συχνά την απέδωσε στον κύβο, ως ένα ουδέτερο κουτί το οποίο ήταν τυπικά σχεδιασμένο με τη γνωστή μορφή nine-square.<sup>5</sup>



εικ.4  
Axonometric diagrams of planes in House IV, Peter Eisenman, 1971



εικ.5  
Inversion Slippage, House VI, Peter Eisenman, 1972-1975

Ο κύβος λοιπόν ως αρχική μορφή και το διάγραμμα ως δημιουργικό εργαλείο (θα αναλύσουμε στη συνέχεια την συνεισφορά του στο έργο του αρχιτέκτονα), είναι δύο βασικές πτυχές στην αρχιτεκτονική της αποδόμησης, ή τουλάχιστον του νέου avant-garde κινήματος, που επιχειρεί λίγο μετά τα μέσα του εικοστού αιώνα μέχρι σήμερα. Η αποδομητική λογική κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι ο τρόπος σκέψης που συνδυάζει κριτικά όλα αυτά και ασφαλώς η συνεχής αμφισβήτηση της πρότερης χρήσης τους.

Ο Eisenman στο βιβλίο του, Diagram Diaries, ξεκινάει λέγοντας πως «όπως σε όλες τις περιόδους της υποτιθέμενης αλλαγής, νέες εικόνες-σύμβολα ωθούνται μπροστά ως φάροι διαφώτισης. Έτσι έγινε και με το διάγραμμα.»<sup>6</sup> Αν και το διάγραμμα ίσως να μην είναι μία νέα εικόνα ή ένα νέο σύμβολο, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι πρόκειται για μια νέα και ανατρεπτική χρήση.

3.3.1. Το διάγραμμα : trace, anteriority, interiority (ίχνος, προτεραιότητα, εσωτερικότητα)

### 3.3.1.1. Διάγραμμα

Για τον Eisenman, το διάγραμμα ιχνογραφεί και γράφει, και μπορεί να εντοπιστεί και να διαβαστεί στην αρχιτεκτονική<sup>7</sup> είναι αλλιώς μια «γραφική στενογραφία». Αν και θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί ως ιδεόγραμμα, δεν είναι απαραίτητα και μια αφαίρεση. Είναι μια αναπαράσταση από κάτι και έτσι δεν είναι το αντικείμενο το ίδιο. Με αυτή την έννοια δεν βοηθάει, αλλά ενσωματώνει στοιχεία και εντέλει ενσωματώνεται. Την ίδια στιγμή το διάγραμμα δεν είναι ούτε δομή, ούτε μια αφαίρεση δομής, αλλά περισσότερο εξηγεί σχέσεις σε ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Στην αρχιτεκτονική, το διάγραμμα έχει ιστορικά κατανοηθεί με δύο βασικούς τρόπους: ως μια επεξηγηματική ή αναλυτική μηχανή και ως μια δημιουργική μηχανή.<sup>8</sup>

Περίπου από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα και μετά, η ιστορία της αρχιτεκτονικής μπορεί να χαρακτηριστεί από τον πόθο που τη διακατέχει για να καθιερωθεί ως αυτόνομη και ετερογενής σε αντίθεση με το ανώνυμο και ομοιογενές χτίσιμο που συνδέθηκε με την μεσοπολεμική ρητορική και κυρίως την μεταπολεμική εμπειρία του Μοντέρνου Κινήματος.<sup>9</sup>

Οι αρχιτέκτονες του neo-avant-garde κινήματος, όπως το ονομάζει ο Somol στην εισαγωγή του Diagram Diaries, έχουν συνταχθεί με το διάγραμμα επειδή -όχι με τον ίδιο τρόπο που το κάνει το κείμενο ή το σχέδιο- εμφανίστηκε από την πρώτη στιγμή να επιχειρεί μεταξύ μορφής και λέξης.<sup>10</sup> Αυτή η αντιμετώπιση προς το διάγραμμα έχει ως βασικό αποτέλεσμα την δημιουργία μιας «μηχανής» ή ενός εργαλείου μέσω του οποίου τοποθετούνται νέες ή αναιρούνται παλιότερες θεσμικές και διαλεκτικές οπτικές προτείνοντας κατά βάση μια εναλλακτική οπτική της επανάληψης. Η επανάληψη πλέον ορίζεται ως ένας τρόπος παραγωγής της διαφοράς και όχι της ταυτότητας.

Η επανάληψη της παραγωγής συγκεκριμένης ταυτότητας και ομοιογένειας συνδέεται κατά τον Somol με το μεταμοντέρνο ιστορικισμό και καθορίζεται από εικόνες, ομοιότητες και αντιγραφές. Το δεύτερο μοντέλο επανάληψης, αυτό που συνδέεται με το neo-avant-garde κίνημα οραματίζεται την επανάληψη ως παραγωγή της διαφοράς και συνδέεται με «ομοιώματα» και «φαντάσματα».

7 Garcia Mark, 2010, The Diagrams of Architecture, Eisenman Peter, Diagram: an Original Scene of Writing, AD reader, σελ.93

8 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ.27

9 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ.9

10 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ.8

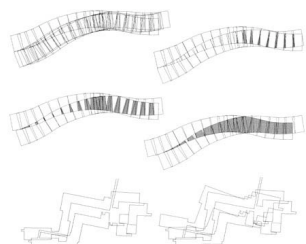
5 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ.17.

6 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ.27

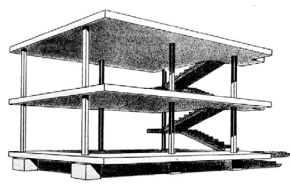


Ο Eisenman -ο οποίος περιγράφεται ως ένας από τους κύριους εκφραστές του neo-avant-garde κινήματος - εκτός από τη νέα αυτή διάσταση και λειτουργία που έδωσε στα διαγράμματα, μίλησε και για ένα άλλο στοιχείο, αυτό των πλευρικών δυνάμεων και της κίνησης μέσω των κλίσεων. Οι τεχνικές του «μετασχηματιστικού διαγραμματισμού», όπως αναφέρει ο Somol, προβλέπουν την ανάγκη της μετέπειτα ανάπτυξης του 3D modeling και τη λειτουργία του animation.<sup>11</sup>

Αυτή η δυναμική δομή του διαγράμματος και το μη γραμμικό και στατικό μοντέλο επανάληψης -όπως για παράδειγμα το Dom-ino του LeCorbusier- ελευθέρωσε τον κτίστη από τον φορμαλιστικό ρόλο που είχε επιφορτιστεί, και τον μετέτρεψε από ένα αναλυτικό εργαλείο σε ένα «εύπλαστο υλικό» που μπορεί να χειρίζεται μόνο του τον εαυτό του, από μια αναλυτική-επεξηγηματική μηχανή, σε μία δημιουργική μηχανή.



εικ.6  
Haus Immendorf, Peter Eisenman, 1993



εικ.7  
Dom-ino, Le Corbusier, 1914-1915

### 3.3.1.2. trace, anteriority, interiority (ίχνος, προτεραιότητα, εσωτερικότητα)

Ως μια δημιουργική μηχανή λοιπόν, σε μια διεργασία σχεδιασμού, το διάγραμμα είναι επίσης μια μορφή αναπαράστασης. Αλλά διαφορετικά από τις παραδοσιακές μορφές αναπαράστασης, το διάγραμμα ως δημιουργός είναι μια μεσολάβηση μεταξύ ενός χειροπιαστού αντικειμένου, ενός πραγματικού κτιρίου και αυτό το οποίο μπορούμε να αποκαλέσουμε εσωτερικότητα στην αρχιτεκτονική.<sup>12</sup>

Αλλά υπάρχει μία έννοια κρυμμένη μέσα στο διάγραμμα, το ίχνος. Υπάρχουν στιγμές μέσα στο διάγραμμα που αυτό ταυτίζεται με το σχέδιο και με την απτή πραγματικότητα της αρχιτεκτονικής. Υπάρχουν όμως και οι «άλλες στιγμές», εκεί που η εσωτερικότητα της αρχιτεκτονικής σιωπά και δεν συμβαδίζει με την εξωτερικότητα. Εκεί που το διάγραμμα δεν εμφανίζεται και αφήνει το «ίχνος», στη θέση του.

11 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ10

12 Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ27

Στην συζήτηση, γύρω από την αρχιτεκτονική, το ίχνος και την γραφή, η οποία σχετίστηκε άμεσα με τα ονόματα του Derrida και του Eisenman, ο δεύτερος διατυπώνει την άποψη ότι στην αρχιτεκτονική, οι γραπτές σημειώσεις μπορούν να παράγουν ένα σχέδιο αλλά δεν έχουν να κάνουν σε τίποτα με ένα διάγραμμα, επειδή ένα σχέδιο είναι μια πεπερασμένη κατάσταση γραφής, αλλά τα ίχνη της γραφής προτείνουν πολλά διαφορετικά σχέδια. Αυτή είναι η ιδέα του ίχνους, η οποία είναι σημαντική στην ιδέα του διαγράμματος, επειδή σε αντίθεση με το σχέδιο, τα ίχνη δεν είναι ούτε εντελώς δομικές παρουσίες, ούτε σημεία με συγκεκριμένα κίνητρα.

Από το 1970 ο Eisenman ενσωματώνει την ορολογία της δομικής γλωσσολογίας του Noam Chomsky. Η σύνδεση μεταξύ του Chomsky και των πρώιμων έργων του Eisenman (House projects), γίνεται σχεδόν σε επίπεδο ισομορφισμού: όπως η πρόταση, έτσι και η αρχιτεκτονική αποτελείται από ένα λεξιλόγιο το οποίο περισσότερο έχει να κάνει με την διευθέτηση των μερών παρά με το σύνολο, σύμφωνα με τη Δομική Γλωσσολογία (Structural Linguistics). Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, ο Chomsky βασίζεται στον διαχωρισμό μεταξύ της βαθιάς δομής (deep structure) και της επιφανειακής δομής (surface structure), οι οποίες σχετίζονται με τη σημασιολογία (semantics) και τη φωνολογία (phonetics) αντίστοιχα, όπου και οι δύο ορίζονται από την συντακτική λογική (syntactical logic) της πρότασης.<sup>13</sup>

Στην γνωστή ανταλλαγή επιστολών μεταξύ Derrida και Eisenman, με αφορμή την συνεργασία τους στο διαγωνισμό για το πάρκο La Villette (1985), όταν ο δεύτερος ρωτήθηκε για την σχέση που έχει η αρχιτεκτονική -ή που οφείλει να έχει- με μεγάλα κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα όπως είναι η φτώχεια, η κοινωνική κατοίκηση, η κατοίκηση γενικότερα και η έλλειψη στέγης,<sup>14</sup> ο Eisenman απάντησε πως «αυτά είναι όντως σοβαρά προβλήματα των ανθρώπων αλλά η αρχιτεκτονική, η ποίηση και η φιλοσοφία δεν είναι τομείς μέσα στους οποίους αυτά μπορούν να λυθούν.»<sup>15</sup>

Πρόκειται για μία άποψη σαφή αλλά που εγείρει πολλά ερωτήματα σχετικά με την στάση της αρχιτεκτονικής απέναντι στην κοινωνία, καθώς η απάντηση αυτή μπορεί να δώσει τροφή για περισσότερη κριτική ως προς την αυτοαναφορικότητά της. Το 1999, δεκατέσσερα χρόνια μετά, ο Eisenman αναφέρει στο βιβλίο του, Diagram Diaries, ότι:

«Ενώ είναι πιθανό η αρχιτεκτονική να διακηρύσσει πολιτικές, κοινωνικές, αισθητικές και πολιτιστικές συνθήκες της κάθε εποχής, μπορεί να

13 Rowen Jonah, 2006, Notes on Readings in the Philosophy, Background and Theory of Peter Eisenman, Independent Study Course

14 Derrida Jacques, August 1990, A Letter to Peter Eisenman, Assemblage no.12, σελ 6-13

15 Eisenman Peter, Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida

υποστηριχθεί εδώ ότι μέσω της αντιπροσωπείας του διαγράμματος, το οποίο διακηρύσσει επίσης την εσωτερικότητα της αρχιτεκτονικής, η αρχιτεκτονική έχει τη δυνατότητα όχι μόνο της αναπαράστασης αλλά του μετασχηματισμού και της κριτικής σε αυτές τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες.»<sup>16</sup>

Με άλλα λόγια δείχνει να αναγνωρίζει ευθύνες που παλαιότερα φαινόταν ότι δεν τις απέδιδε στην αρχιτεκτονική. Πιο συγκεκριμένα κάνει λόγο για μια *a priori* αρχιτεκτονική ιστορία, η οποία λειτουργεί ως συσσωρευμένη γνώση και όχι απλά δεν θα έπρεπε να την προσπερνάμε αλλά της δίνει μεγάλη υπόσταση, αποδίδοντας της τον όρο *anteriority* (το προγενέστερο). Η άποψη του Eisenman ήταν πως «η αρχιτεκτονική δεν είναι τίποτα άλλο από τον εαυτό της»<sup>17</sup>. Η αρχιτεκτονική, όμως, ως μέρος του πολιτιστικού συστήματος, πρέπει να απαντάει στις παραμετρικές διακυμάνσεις του πολιτισμού. Έτσι αργότερα θα διασκευάσει τις εντυπώσεις τονίζοντας ότι «η αρχιτεκτονική προκειμένου να δρα κριτικά πρέπει να ξεπεράσει αυτό το πνεύμα». Έτσι, η εξωτερικότητα της αρχιτεκτονικής πρέπει να αντιμετωπιστεί χρησιμοποιώντας την εσωτερικότητα, η οποία με τη σειρά της αναφέρεται στην εσωτερική ιστορία της, δηλαδή στο προγενέστερο (*anteriority*).<sup>18</sup>

Η χρήση του διαγράμματος από τον Eisenman προέβαλε μια κριτική διαφορά μεταξύ του αρχιτεκτονικού διαγράμματος και άλλων διαγραμμάτων (ζωγραφικής και γλυπτικής) που φαινομενικά ίσως να έχουν κοινά σημεία. Η διαφορά αυτή βρίσκεται στη μοναδική σχέση που έχει η αρχιτεκτονική, μεταξύ λειτουργίας και νοήματος και εντέλει μεταξύ σημείου και σημαινόμενου. Αλλά βασικός ρόλος του διαγράμματος είναι ακόμα, το γεγονός, ότι αυτό λειτουργεί ως διαμεσολαβητής μεταξύ ιστορίας της αρχιτεκτονικής (*diagrams of anteriority*) και των τρόπων με τους οποίους αυτή εντοπίζεται σε ένα πραγματικό κτίριο (*diagrams of interiority*). Αυτό ήταν, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας, το θεμέλιο της δουλειάς του πάνω στο τι ορίζεται ως μοναδική εσωτερικότητα της αρχιτεκτονικής<sup>19</sup>.

Ο Derrida υποστήριζε ότι το ελεύθερο παιχνίδι των γλωσσικών σημείων, σπάνια συνέδεε τις φυσικές ιδιότητες του σημείου με την ίδια την αξία του. Παλιότερα, συγκεκριμένες μορφές στην αρχιτεκτονική, ήταν πάντα συνδεδεμένες με μια λειτουργία -μια κολώνα πρέπει να έχει πάντα ένα σχήμα και μια υλική διάσταση- και έτσι να έχει ένα νόημα. Η αρχιτεκτονική αντίληψη του Eisenman στη χρήση του διαγράμματος, ήταν ότι το υπόβαθρο της μορφής -αναφέρεται και ως μια πτυχή

της αρχιτεκτονικής εσωτερικότητας- πρέπει να είναι αποσπασμένο από αυτές τις προγραμματικές ανησυχίες.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που αναφέρεται στο *Diagram Diaries* είναι το House I. Το διάγραμμα του House I -Barenholtz Pavilion- δείχνει στο πάτωμα ένα ίχνος από μια κολώνα που λείπει. Αυτό σηματοδοτεί μια αναφορά στον πραγματικό χώρο δίνοντας πληροφορίες για την εσωτερική κατάσταση. Αυτό το σημάδι, που δεν έχει να κάνει σε τίποτα με τη λειτουργία και την αισθητική, εισάγει την ιδέα της απώλειας της χειροπιαστής παρουσίας στην αρχιτεκτονική με τη μορφή ενός διαγράμματος.<sup>20</sup>

### 3.3.2. presence, absence and *presentness*

Ο Eisenman στο άρθρο του «Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure» -όπως μας το παραθέτει ο Rowen Jonah- ο αρχιτέκτονας ξεκινάει με έναν σημαντικό όρο του λεξιλογίου του, «τη μεταφυσική της παρουσίας» της αρχιτεκτονικής.<sup>21</sup> Λαμβάνοντας υπόψη την υπόθεση ότι στη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικού σημείου και σημαινόμενου υπάρχει αναλογία, και ότι η αρχιτεκτονική θέλει να ξεπεράσει τους φυσικούς περιορισμούς στην έκφρασή της, υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να εισάγει την απουσία στην παρουσία της· πρέπει για παράδειγμα σε ορισμένες περιπτώσεις, να μειώσει την «αδιαφάνεια» (*opacity*).

Στο κείμενό της «The Absence of Presence; or, the Void», η Cynthia Davidson μας διηγείται μια ιστορία του Peter Eisenman - η αλήθεια είναι ότι δεν ξέρουμε αν είναι συμβολική ή πραγματική- που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. «Πριν από χρόνια, πριν την Google, τα blogs και την ηλεκτρονική αλληλογραφία, ο Peter Eisenman, ταξίδεψε σε μια μακρινή πόλη, σε ένα μέρος όπου το πρόσωπό του δεν ήταν πολύ γνωστό. Στην διάλεξη που επρόκειτο να δώσει, έφτασε και υποστήριξε στους οικοδεσπότες του, ότι ο Eisenman δεν μπόρεσε να ταξιδέψει αλλά «αυτός» -ο ξένος δηλαδή- θα έδινε την διάλεξη στη θέση του. Και έτσι έγινε· αναφερόταν στον εαυτό του στο τρίτο πρόσωπο, πιθανώς στην πιο περίεργη εκτόπιση της παρουσίας μέσω «απουσίας»»<sup>22</sup> Το συμπέρασμα που κατέληξε η συγγραφέας μέσα από αυτή την ιστορία ήταν ότι πρέπει να ιχνηλατεί κανείς, να ψάχνει για να βρει την παρουσία κάποιου μέσω της ίδιας του της απουσίας.

Ο Eisenman χρησιμοποιεί το κενό ως ίχνος της απουσίας της παρουσίας και όχι απλά της. Αν αναλογιστούμε αυτό που ειπώθηκε προηγουμένως, ότι

16 Eisenman Peter, 1990, *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, σελ37

17 Eisenman Peter, *Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida*

18 Rowen Jonah, 2006, *Notes on Readings in the Philosophy, Background and Theory of Peter Eisenman*, Independent Study Course

19 Eisenman Peter, 1990, *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, σελ50

20 Eisenman Peter, 1990, *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, σελ56

21 Rowen Jonah, 2006, *Notes on Readings in the Philosophy, Background and Theory of Peter Eisenman*, Independent Study Course

22 Cynthia Davidson, 2006, *Tracing Eisenman*, London, Thames & Hudson, σελ 26.

-ιδιαίτερα στα πρώτα έργα του- ξεκίνησε την έρευνά του βασιζόμενος στον κύβο είναι επόμενο να διακρίνουμε ότι στη σύνθεσή του παίρνει μέρος και μια ιδιόμορφη «κίνηση» που μοιάζει να «σκαλίζει» τον συμπαγή όγκο. Αν δηλαδή ξεκινάει από το συμπαγές, το κενό δεν είναι απλά η απουσία, αλλά η απουσία της ύπαρξης, που σε ένα προηγούμενο στάδιο ήταν το μέρος του όγκου που πλέον λείπει. Τέτοιο παράδειγμα είναι το House II. Αν και θα το αναλύσουμε στη συνέχεια,

αξίζει να επισημάνουμε ένα συγκεκριμένο σημείο που θα μας βοηθήσει καλύτερα να καταλάβουμε τις προθέσεις του αρχιτέκτονα και περισσότερο τον τρόπο με τον οποίο τις πραγματοποίησε. Η βορειότερη γωνία της κατοικίας είναι ουσιαστικά ένας σκελετός από κολώνες και δοκούς, κάποια από τα οποία είναι τόσο λεπτά ώστε να διαβάζονται και ως τοίχοι. Είναι, όπως υπογραμμίζει η Cynthia Davidson, σαν κάτι συμπαγές να έχει «φαγωθεί».<sup>23</sup>



εικ.8  
House II, Peter Eisenman, 1969-1970



εικ.9  
House II



εικ.10  
House II

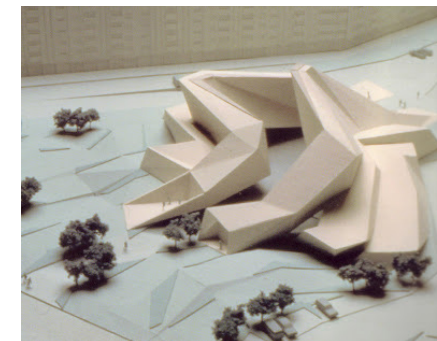
Αλλά και σε μεταγενέστερα έργα του Eisenman, ίσως όχι με το ίδιο πνεύμα για έρευνα και μελέτη, το κενό είναι μέρος της σύνθεσης. Στο έργο του Church of the Year στη Ρώμη, το κεντρικό κενό που διατρέχει τους δύο βασικούς διαμήκεις όγκους δεν εξυπηρετεί προγραμματικά ή αισθητικά κριτήρια. Τα κενά του Eisenman δεν είναι αίθρια ή «σημεία εκτόνωσης» όπως συνηθίζουν οι αρχιτέκτονες να τα αποκαλούν. Υπάρχουν για να πουν κάτι, για να αλλάξουν τον τρόπο που κάποιος «βλέπει» ένα ναό ή ακόμα περισσότερο, ο τρόπος που τον βιώνει. Ο αρχιτέκτονας λέει συγκεκριμένα ότι «...για όλη τη φυσική του απουσία, κάθε κενό είναι κάτι παραπάνω από ένα αίθριο ή μια στοά. Περισσότερο, είναι μια εννοιολογική (conceptual) παρουσία, η οποία ενσωματώνει τα ίχνη των δράσεων που προέρχονται από την παραγωγή της απουσίας.»<sup>24</sup>

23 Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ 26.

24 Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ 29.



εικ.11  
Church of the Year 2000, Peter Eisenman,  
1969-1970



εικ.12  
Church of the Year

Ο Jacques Derrida στην επιστολή που έστειλε στον Eisenman, παίρνοντας αφορμή από την απουσία του πρώτου, στο συνέδριο που επρόκειτο να συναντηθούν, δεν χάνει την ευκαιρία να εκφράσει τους ενδοιασμούς του για την χρήση της απουσίας στο έργο του αρχιτέκτονα. Ο φιλόσοφος επικεντρώνεται ιδιαίτερα στη χρήση του γυαλιού το οποίο κατά τη γνώμη του φέρει μαζί με τις ιδιότητές του και τη λογική της απουσίας. Αναφέρεται συγκεκριμένα στον Walter Benjamin και την αποστροφή του προς την ευρεία χρήση του γυαλιού γιατί πιστεύει ότι δεν έχει «αύρα» και καταστρέφει την ιδιωτικότητα του ανθρώπου. Αλλά το μεγαλύτερο πρόβλημα που εντοπίζεται είναι ότι είναι δύσκολο να αφήσει κανείς ίχνη στο γυαλί και κατ' επέκταση να το εξατομικεύσει, ή να το οικειοποιηθεί και να το κάνει δικό του.<sup>25</sup>

Στην απάντησή του ο αρχιτέκτονας, επισημαίνει ότι η χρήση του γυαλιού δεν υποκρύπτει απαραίτητα την απουσία της μυστικότητας. Παρόλο που το γυαλί είναι μια κυριολεκτική παρουσία στην αρχιτεκτονική -από την άποψη της υλικής του υπόστασης- καταγράφει επίσης και μία απουσία, ένα κενό στον συμπαγή τοίχο. Έτσι το γυαλί στην αρχιτεκτονική είναι παραδοσιακά αντιληπτό τόσο ως απουσία όσο και ως παρουσία.<sup>26</sup>

Ο Eisenman αναλύει διεξοδικά την αντίληψή του ως προς την απουσία και την παρουσία:

*«Ναι, είμαι προκατειλημμένος με την απουσία, αλλά όχι με τους όρους της απλής διαλεκτικής παρουσία/απουσία, όπως μάλλον πιστεύεις. Για μένα ως αρχιτέκτονας, κάθε ιδέα(concept), όπως επίσης και κάθε αντι-*

25 Seyed Yahya Islami, Autumn 2011, The Opacity of Glass/ rethinking transparency in contemporary architecture, International Journal of Architecture and Urban Development, Vol.1, no.2, σελ40.

26 Eisenman Peter, Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida



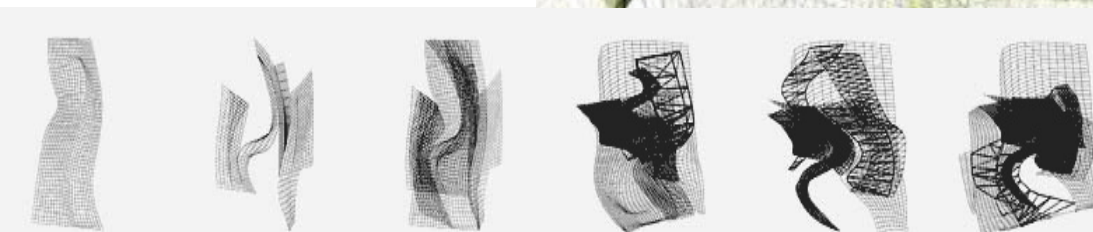
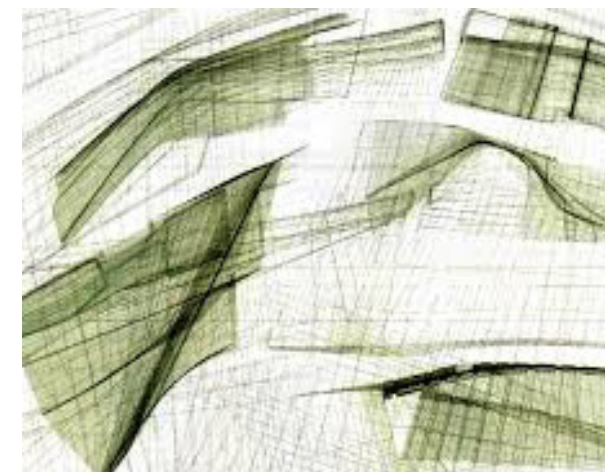
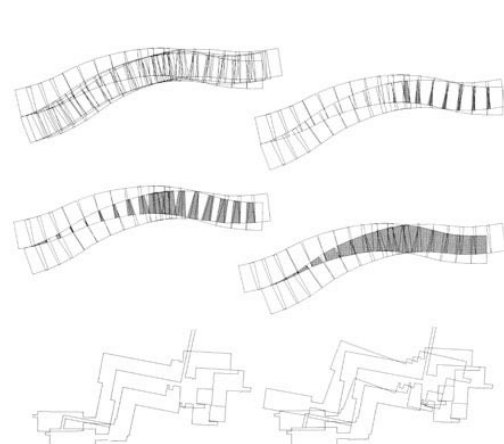
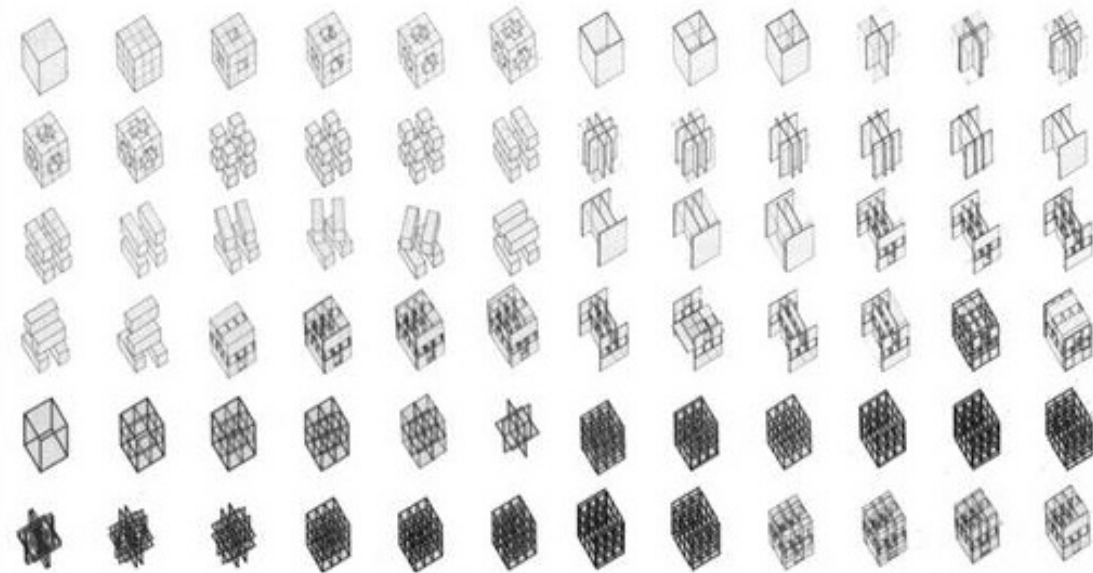
κείμενο, τα έχει όλα αυτά, τα οποία δεν είναι εγγεγραμμένα μέσα του, ως ίχνη. Είμαι προκατειλημμένος με την απουσία, όχι με το κενό ή το γυαλί, επειδή η αρχιτεκτονική, όχι όπως η γλώσσα, κυριαρχείται από την παρουσία, από την πραγματική ύπαρξη του σημαινόμενου. Η αρχιτεκτονική απαιτεί κάποιος να αποσπάσει το σημαινόμενο όχι μόνο από το σημαίνον αλλά επίσης από την κατάσταση της ύπαρξης. Για παράδειγμα, μία τρύπα σε ένα επίπεδο, ή ένα κατακόρυφο στοιχείο, πρέπει να αποσπαστεί όχι μόνο από το σημαίνον τους -ένα παράθυρο ή μια κολώνα- αλλά επίσης από την κατάσταση της παρουσίας -η οποία είναι ως ένα σημείο της πιθανότητας του φωτός και του αέρα ή της κατασκευής- χωρίς, την ίδια στιγμή, το δωμάτιο να είναι σκοτεινό ή το κτίριο να καταρρεύσει. «<sup>27</sup>

Τέλος, ο αρχιτέκτονας θα υποστηρίξει ότι από τη στιγμή που η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να ακολουθήσει την γλώσσα στη διαλεκτική παρουσία/απουσία, έχει εισάγει έναν επιπλέον όρο που καταφέρνει να περιγράψει τις θέσεις του, την presentness ή αλλιώς θα μπορούσαμε να την μεταφέρουμε -και όχι να την μεταφράσουμε- στα ελληνικά ως παροντότητα. Η παροντότητα δεν απαντάει σε κανένα από τα συνηθισμένα δίπτυχα που συνήθως οι αρχιτέκτονες έψαχναν το νόημα. Είναι αυτή η κατάσταση η οποία επιτρέπει στο αντικείμενο να παραμείνει μη απορροφημένο στην ομαλοποιημένη εσωτερικότητα της αρχιτεκτονικής. Επιτρέπει στο αντικείμενο να παραμείνει έξω από τον πραγματικό/γνήσιο χρόνο ως κριτικό όργανο. Είναι αυτό το επίπεδο της κριτικής στην παροντότητα το οποίο κατοικεί το διάγραμμα ως ένας δεύτερος βαθμός της αναπαράστασης.<sup>28</sup>

Έτσι δεν είναι ούτε απουσία ούτε παρουσία, ούτε μορφή ούτε λειτουργία, ούτε η ιδιαίτερη χρήση ενός σημείου ούτε η ακατέρραστη ύπαρξη της πραγματικότητας αλλά είναι μία υπέρμετρη κατάσταση μεταξύ του σημείου και της προέλευσης του είναι, ο σχηματισμός και η ταξινόμηση του ασυνάρτητου αυτού γεγονότος που είναι η αρχιτεκτονική. Εκεί είναι που κατά τη γνώμη του βρίσκεται η αύρα στην αρχιτεκτονική, στην παροντότητα (presentness) και όχι στην παρουσία (presence).

27 Eisenman Peter, Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida

28 Garcia Mark, 2010, The Diagrams of Architecture, Eisenman Peter, Diagram: an Original Scene of Writing, AD reader, σελ.40



εικ.13,14,15,16

### 3.4. Τα παραδείγματα των Houses ( από το I ως το X )<sup>29</sup>

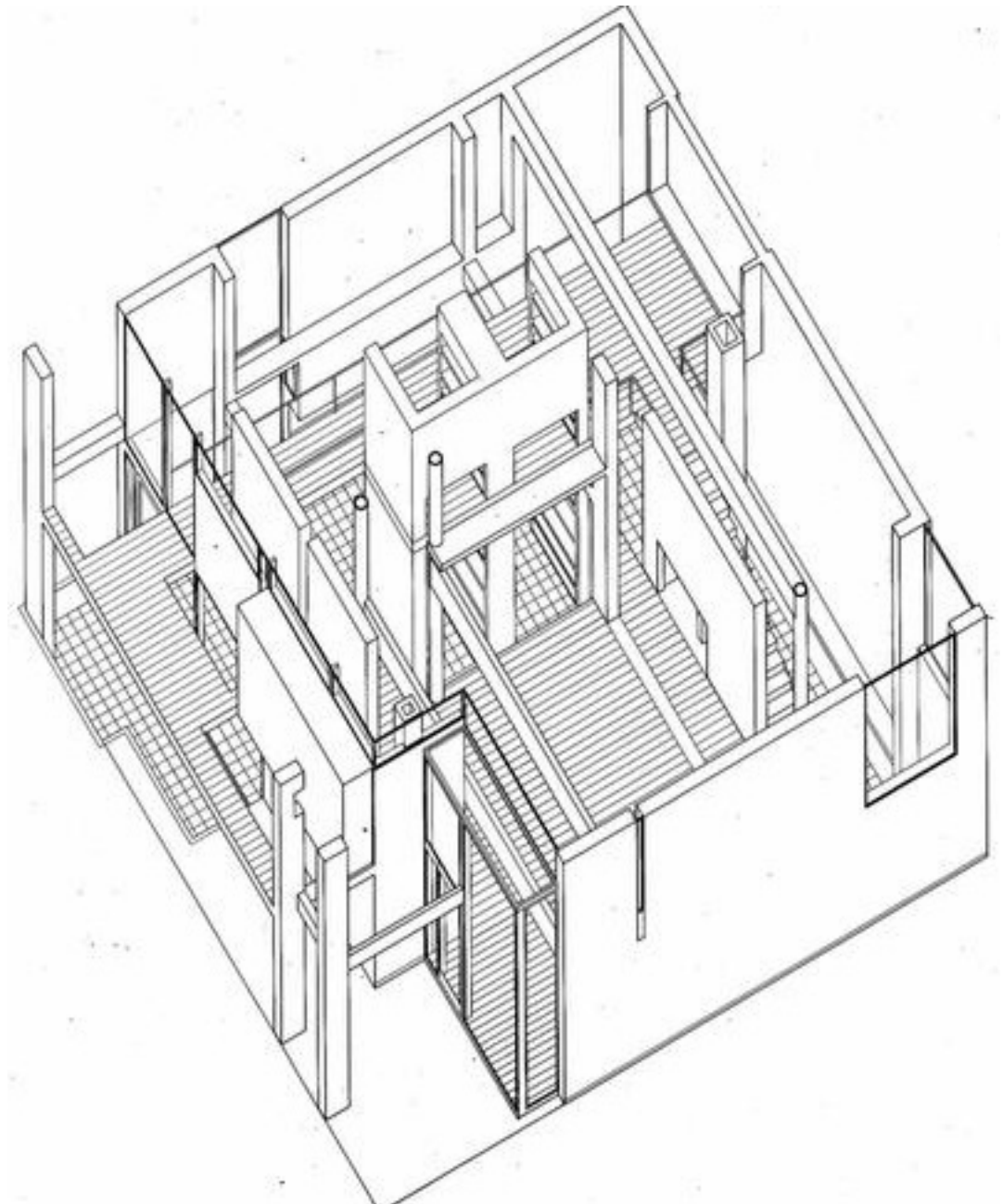
#### 3.4.1. House I

Το House I θέτει μία εναλλακτική αντίληψη από την υπάρχουσα, ως προς τη χωρική οργάνωση. Σκοπός είναι, πρωτίστως, να βρεθούν οι τρόποι με τους οποίους η μορφή και ο χώρος μπορούν να δομηθούν έτσι ώστε να παράγουν ένα σύνολο μορφικών σχέσεων οι οποίες είναι το αποτέλεσμα της εγγενούς λογικής στις μορφές τις ίδιες. Δευτερευόντως, στόχος είναι να βρεθεί ένας ακριβέστερος έλεγχος της εγγενούς αυτής λογικής των σχέσεων της μορφής, ούτως ώστε να μπορεί να κατανοηθεί με έναν τρόπο ο οποίος δεν είναι τυχαίος προς την ιδέα του έργου. Έτσι το House I ήταν μια προσπάθεια να κατανοηθεί το φυσικό περιβάλλον με ένα λογικά συνεχή τρόπο, πιθανώς ανεξάρτητα από την λειτουργία του και το νόμά του.

Μία τέτοια αντίληψη για το σχέδιο επιζητά να αλλάξει την βασική πρόθεση από το αντιληπτικό επίπεδο στο επίπεδο του εφαρμοσμένου νοήματος και έτσι σε αυτό που ονομάζεται εδώ βαθειά δομή. Αυτή η πρόθεση - η ικανότητα να κατανοεί κανείς, σε αντίθεση με το να έχει την εμπειρία- δεν εξαρτάται απόλυτα από το πολιτιστικό υπόβαθρο του παρατηρητή, τις υποκειμενικές μας προσλαμβάνουσες ή την συγκεκριμένη διάθεσή μας την δεδομένη στιγμή. Η βαθειά δομή, όταν συνδυαστεί με την αντιληπτή φυσική πραγματικότητα, ενέχει την πιθανότητα να καταστήσει προσβάσιμο ένα νέο επίπεδο πληροφορίας.



<sup>29</sup> οι περιγραφές των Houses είναι από το βιβλίο Tracing Eisenman, Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson



εικ.17, 18, 19, House I, Peter Eisenman



### 3.4.2. House II

Το σχέδιο του House II προτίθεται να προσομοιώσει την ύπαρξη δέντρων, τα οποία δεν υπάρχουν στην γυμνή πλαγιά που βρίσκεται, μέσα από τη χρήση μιας σειράς κολώνων και τοίχων. Οι κολώνες και οι τοίχοι πλαισιώνουν την θέα και παρέχουν μια μετάβαση από την εξωστρεφή ζωή του καλοκαιριού στην εσωστρεφή ασφάλεια της χειμερινής εστίας. Κάθε ένα από τα συμπληρωματικά συστήματα -το ένα των κολώνων και το άλλο των τοίχων- είναι κάτι περισσότερο από επαρκή ως προς το αν πληρούν τις κατασκευαστικές απαιτήσεις του σπιτιού, το οποίο προκαλεί νέες αναγνώσεις. Κάθε ένα από τα συστήματα στηρίζει το σπίτι επιμέρους, τα δύο συστήματα στηρίζουν το σπίτι ανεξάρτητα ή αλλιώς το κάθε σύστημα είναι μόνο ένα σημείο στήριξης.

Με αυτό τον πλεονασμό, δημιουργείται ένα αρχιτεκτονικό σημείο: η λειτουργία του κάθε συστήματος, είναι μόνο για σηματοδοτεί την έλλειψη της λειτουργίας του. Όταν έχεις αυτό τον πλεονασμό οι τοίχοι για παράδειγμα είναι και μέρος της δομής και σημεία, είναι δηλαδή ταυτόχρονα σημαινόμενο και σημείο.<sup>30</sup>

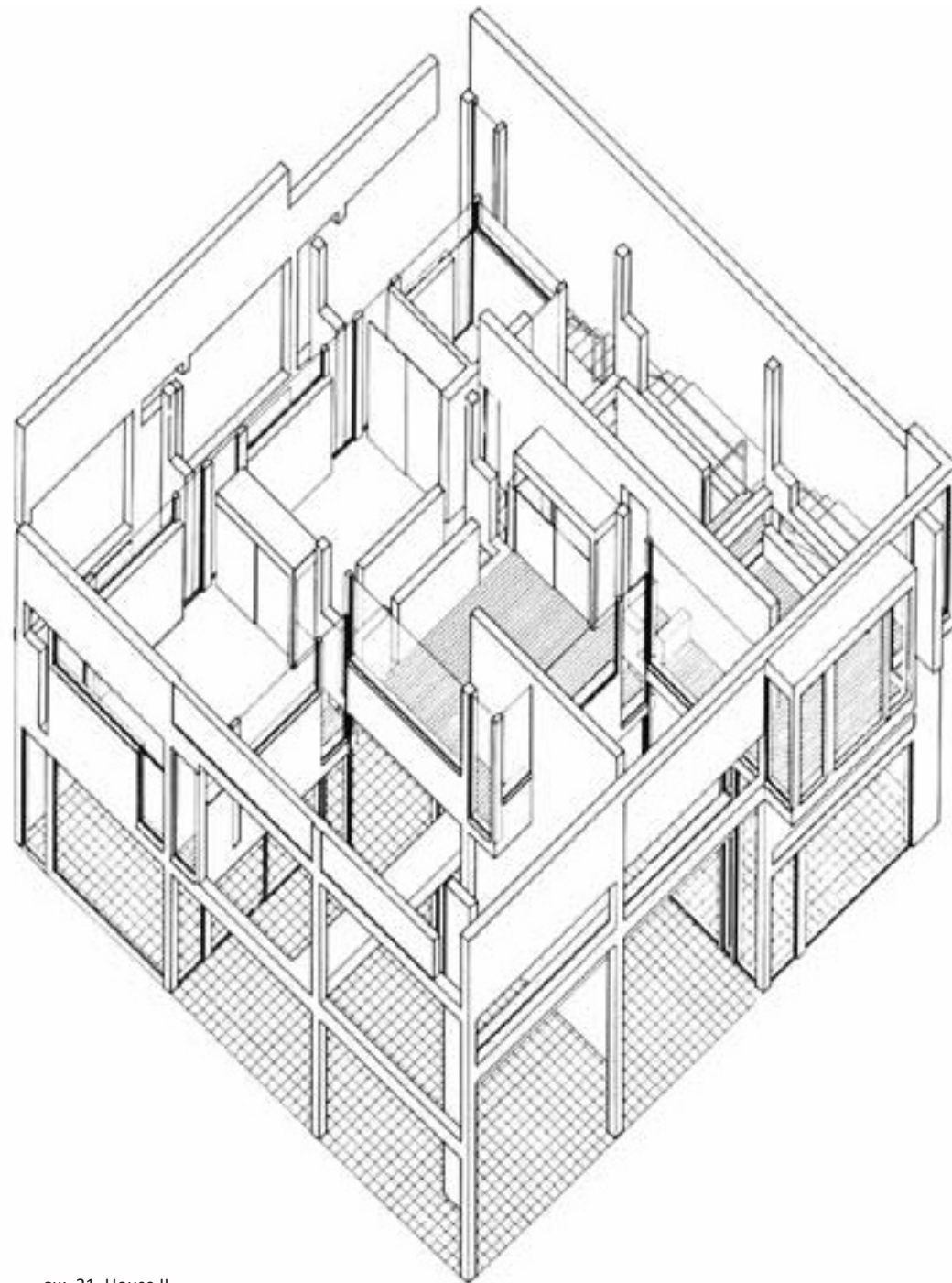
Το House II αποβάλλει την συγκεκριμενοποίηση της κλίμακας του χρησιμοποιώντας συμβάσεις των αρχιτεκτονικών μοντέλων/μακετών σε ένα πραγματικό αντικείμενο. Το σπίτι μοιάζει να είναι και όντως είναι κατασκευασμένο σαν μια μακέτα. Λείπουν παραδοσιακές λεπτομέρειες που σχετίζονται με τα συμβατικά σπίτια. Αν το δει κανείς χωρίς το εξωτερικό περιβάλλον που το προσδιορίζει μέσω της κλίμακας, το σπίτι γίνεται ένα αμφιλεγόμενο αντικείμενο το οποίο θα μπορούσε να είναι κτίριο ή μακέτα. Αυτό επιβεβαιώνεται από το λάθος που έκανε ένα γαλλικό περιοδικό αρχιτεκτονικής, όταν κάτω από την φωτογραφία της κατοικίας, η λεζάντα ανέφερε «ένα μοντέλο του House II», όπως αναφέρει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας σε συνέντευξη που έδωσε στον Iman Ansari για το Architectural Review, αυτό ήταν μεγάλη επιβεβαίωση για το τι ήθελε να πει μέσα από το έργο του.<sup>31</sup>



εικ. 20, House II

30 Eisenman Peter, The Architectural Review, 26 April 2013, Ansari Iman.

31 Eisenman Peter, The Architectural Review, 26 April 2013, Ansari Iman.



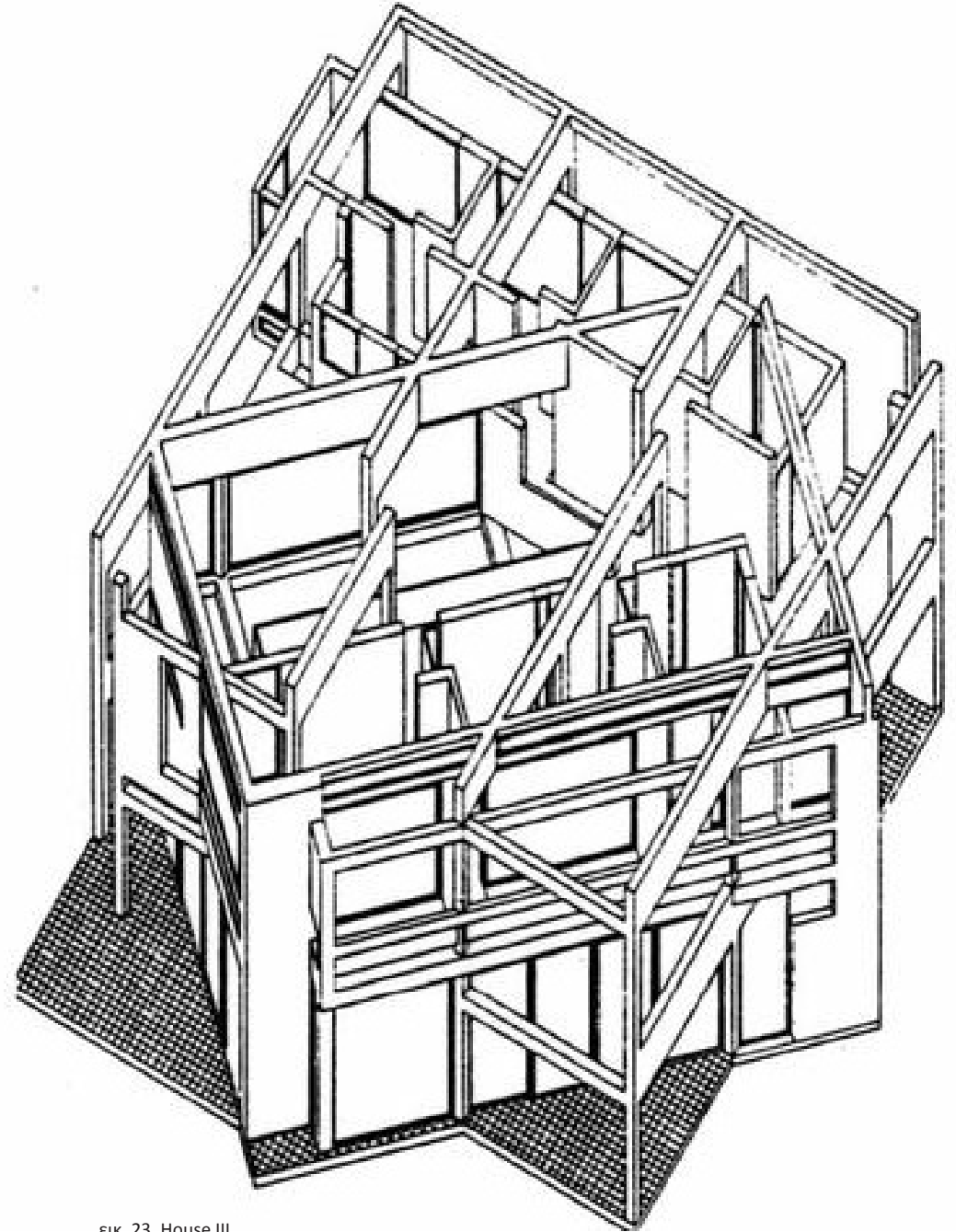
εικ. 21, House II

### 3.4.3. House III

Το House III είναι το τρίτο σπίτι από την σειρά των πρώτων, ερευνητικού χαρακτήρα, έργων του Eisenman. Ο κύριος όγκος χωρίζεται σε δύο τμήματα εν των οποίων το ένα στρέφεται με γωνία 45°. Το κενό στη δομή που φαίνεται να δημιουργείται αποτελεί ένα υπόβαθρο για τις δραστηριότητες του ιδιοκτήτη. Δεν είναι τόσο η πληρότητα της τυπικής κατασκευής όπως παρουσιάζεται από τον αρχιτέκτονα, όσο είναι η απουσία του περιβάλλοντος του παραδοσιακού νοήματος το οποίο ενεργοποιεί την αίσθηση του αποκλεισμού, η οποία λειτουργεί διαλεκτικά με το να παρακινήσει τον ιδιοκτήτη σε ένα νέο είδος συμμετοχής στο σπίτι.



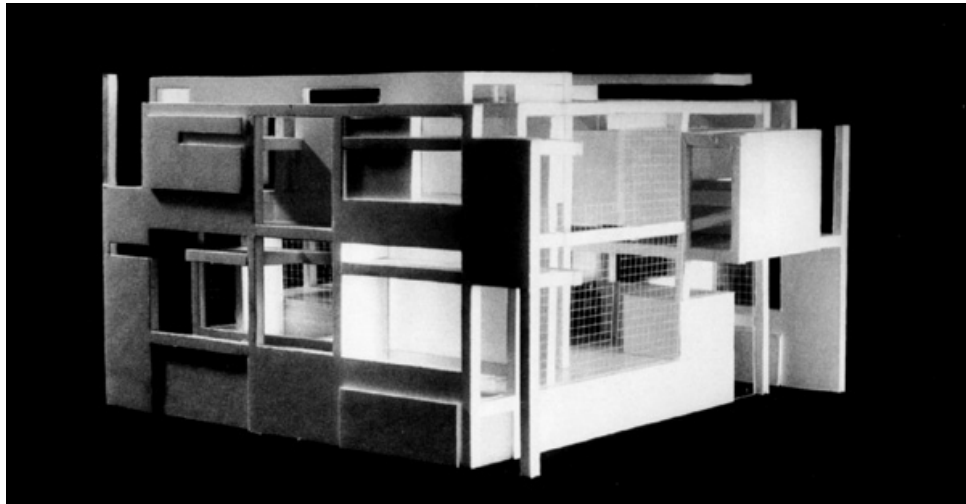
εικ. 22, House III



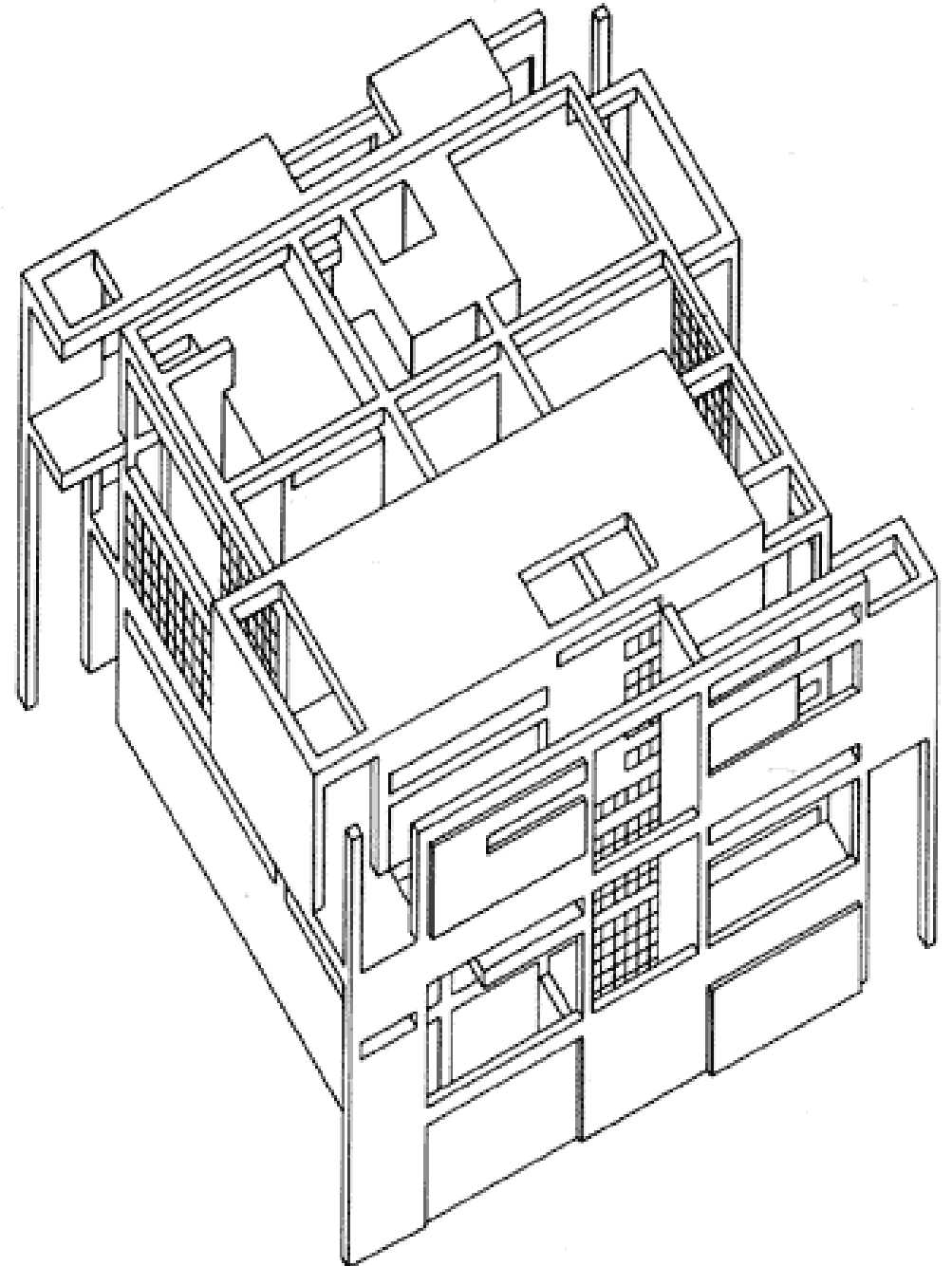
εικ. 23, House III

#### 3.4.4. House IV

Στο House IV ένα ορισμένο σύνολο κανόνων (μετακίνηση, περιστροφή, συμπίεση ,προέκταση) εφαρμόστηκε σε ένα ορισμένο σύνολο στοιχείων (κυβικοί όγκοι, κατακόρυφα επίπεδα, χωρικός κάναβος εννέα-τετραγώνων). Αυτές οι μετασχηματιστικές μέθοδοι, που εγκατέστησαν έναν κώδικα χωρικών σχέσεων μέσα στο συντακτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής γλώσσας, δημιουργήθηκαν κυρίως για να δρουν αυτο-προωθούμενες και έτσι όσο πιο ελεύθερες γίνεται από εξωτερικά καθορισμένα κίνητρα. Τα βασικά στοιχεία όπως η γραμμή, η πλάκα και ο όγκος τίθενται σε κίνηση, έχοντας ως αποτέλεσμα ένα αντικείμενο το οποίο φαίνεται να «σχεδιάζεται μόνο του».



εικ. 24, House IV



εικ. 25, House IV



σκοπός που έχει ως αποτέλεσμα την δική του γενεσιουργική ιστορία αλλά επίσης διατηρεί την ιστορία αυτή, προσφέροντάς την ως μια ολοκληρωμένη «λήψη» της.

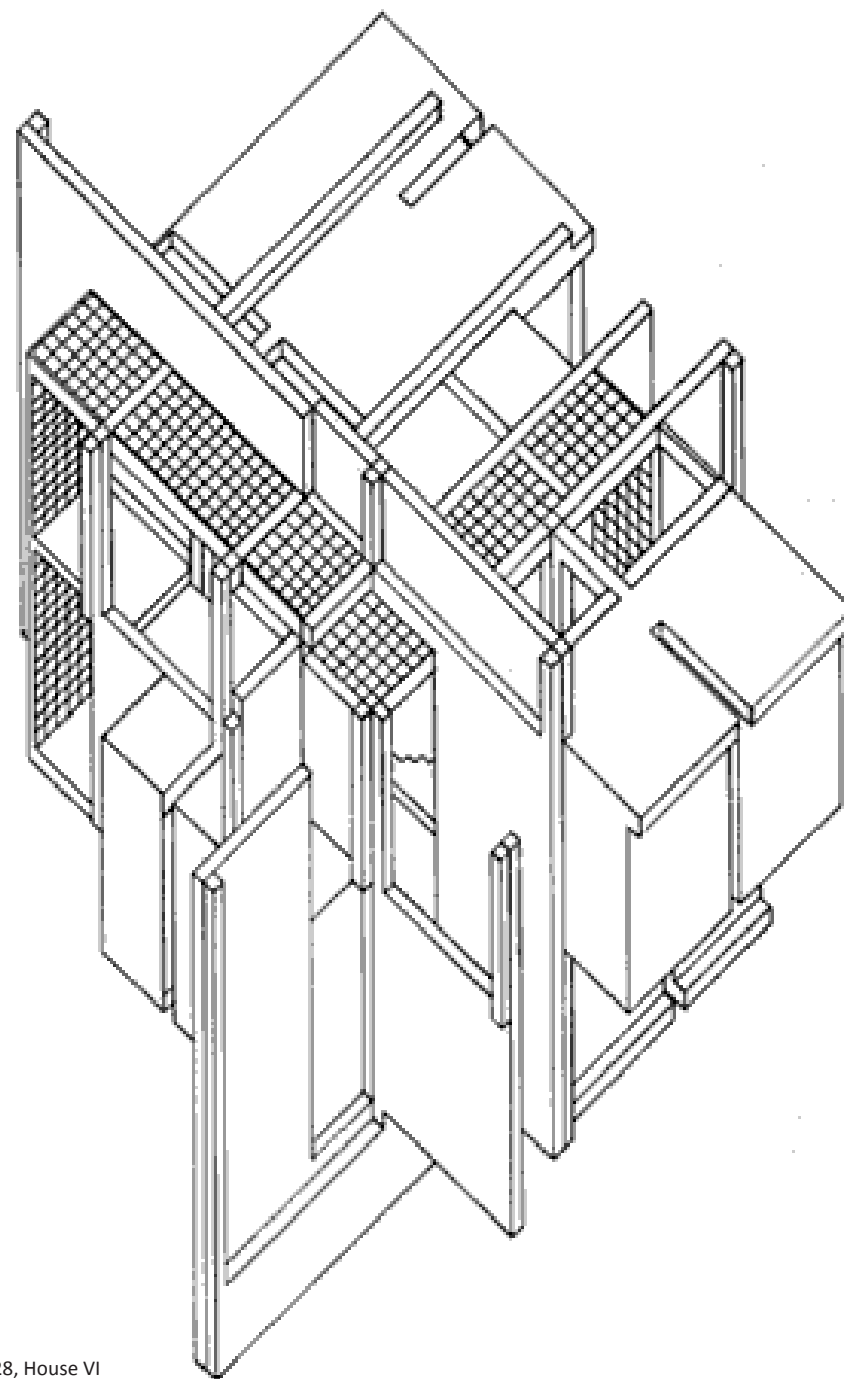
Ο χώρος την αντίληψης στο House IV είναι ευκλείδειος. Παρόλα αυτά υπάρχουν «μη-αφομοιώσιμες» ιδιοσυγκρασίες στο σπίτι -δεν υπάρχει συνθετική ομοιομορφία ή αναλογική συνάφεια, υπάρχει έλλειψη δυναμικής ισορροπίας κτλ- οι οποίες αντιστέκονται σε μια συμβατική αντιληπτική σχέση. Αυτές οι «μη-αφομοιώσιμες ιδιοσυγκρασίες» είναι σημεία μιας άλλης γεωμετρικής τάξης -της τοπολογίας- που επιχειρεί σε εννοιολογικό (conceptual) επίπεδο.

Η συγκεκριμένη κατοικία δεν είναι ένα αντικείμενο με την παραδοσιακή έννοια -δηλαδή το αποτέλεσμα μιας διεργασίας- αλλά ακριβέστερα είναι μία καταγραφή της διεργασίας. Όπως το σύνολο των διαγραμματικών μετασχηματισμών, στους οποίους το σχέδιο βασίστηκε- το σπίτι είναι μια σειρά από φιλμ που παραμένουν συμπιεσμένα στον χρόνο και στο χώρο. Έτσι η διεργασία από μόνη της είναι ένα αντικείμενο· όχι ένα αντικείμενο ως μια αισθητική εμπειρία ή μια σειρά από οπτικά μηνύματα αλλά μια εξερεύνηση στο εύρος των πιθανώς λανθανόντων χειρισμών που υπάρχουν στη φύση της αρχιτεκτονικής, μη προσβάσιμα σε μας γιατί εκτοπίζονται από τις πολιτιστικές μας προκαταλήψεις.



εικ. 26, 27, House VI

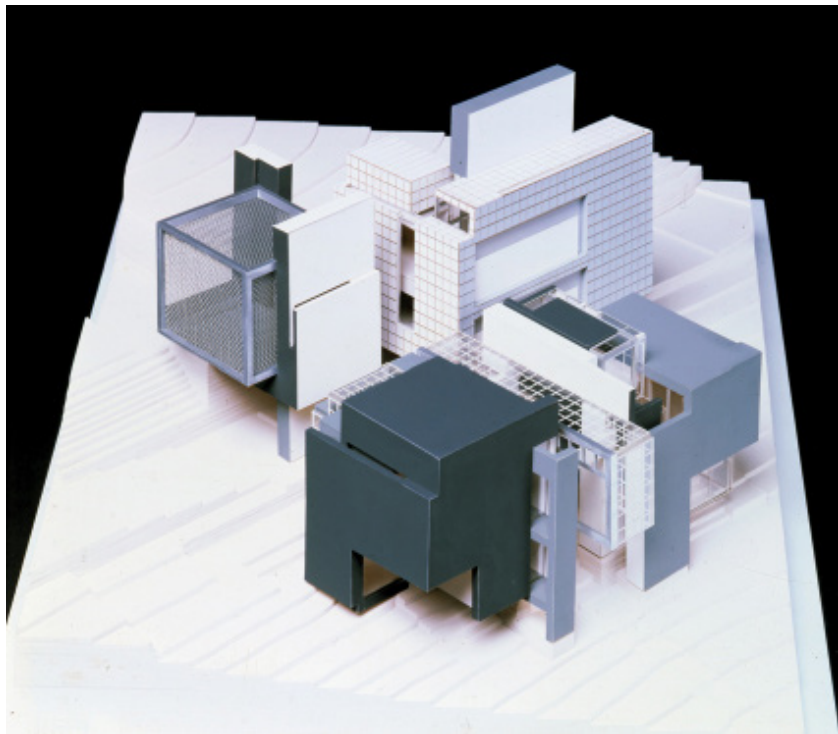
ανδουλωτά· έχουν ένα κέντρο, συνήθως ένα τζάκι



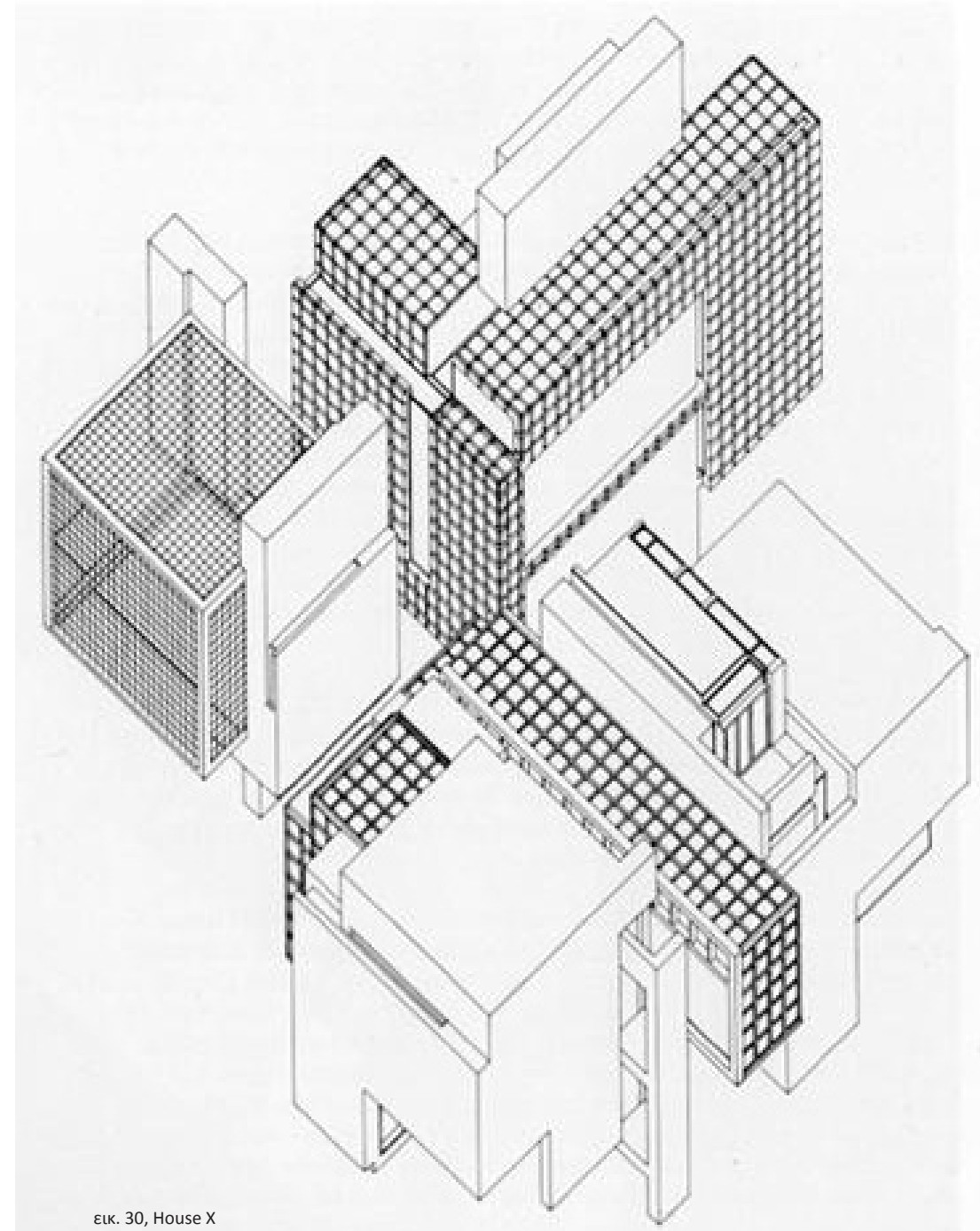
εικ. 28, House VI

ή μια σκάλα, η σκεπή τους υψώνεται από το κέντρο και η κατασκευή τους εκφράζει μια αίσθηση συνολικής κεντρικότητας. Το κέντρο εκφράζει έναν λειτουργικό πυρήνα και μία εννοιολογική ενότητα του σπιτιού. Στο House X το κέντρο δεν είναι τίποτα.

Τα σπονδυλωτά σπίτια είναι επίσης μιμητικά. Σε μια προσπάθεια να παραχθεί μία εννοιολογική (conceptual) διάσταση μεταξύ ανθρώπου και αντικειμένου, το House X είναι ασπόνδυλο. Δεν υπάρχουν εκτεθειμένα γραμμικά στοιχεία -κολώνες και δοκοί. Είναι καλυμμένα από συμπαγείς οριζόντιες και κατακόρυφες επιφάνειες, και ακόμα δύο από τις οριζόντιες κατοικήσιμες επιφάνειες είναι κενές. Αυτό είναι μία διαστρέβλωση της αντίληψης του Μοντέρνου όπως επίσης και παραδοσιακής ανθρωποκεντρικής μιμητικής των σπιτιών, όπου ο άνθρωπος στέκεται όρθιος πάνω σε συμπαγή οριζόντια επιφάνεια και κυριαρχεί το τοπίο.



εικ. 29, House X



εικ. 30, House X

#### 4. Συγκρίνοντας το διάλογο με το διάγραμμα.

Έχοντας αναλύσει τα δύο πεδία τα οποία απασχόλησαν την έρευνά μας -του θεάτρου και της αρχιτεκτονικής και πιο συγκεκριμένα του έργου Περιμένοντας τον Godot και των Houses- και έχοντας βασίσει αυτή την σύγκριση στην ισομορφική σχέση της φυσικής γλώσσας με την αρχιτεκτονική γλώσσα, καταλήγουμε σε μια αντιστοίχιση των βασικών τους εργαλείων ίσως και λεξιλογίων. Αυτά είναι από τη μία ο διάλογος και από την άλλη το διάγραμμα. Πρόκειται για τα αντιπροσωπευτικά τους μέσα μιας και ακόμα και τα ονόματά τους, δηλώνουν τη φύση τους: ο λόγος του θεάτρου και η γραφή της αρχιτεκτονικής.

##### διάλογος

Ο λόγος, πόσο μάλλον ο διάλογος, σε ένα θεατρικό έργο είναι το μέσο με το οποίο ο συγγραφέας μπορεί να μιλήσει μέσα από το στόμα των ηρώων και οι ήρωες μέσα από το στόμα των ηθοποιών. Πρόκειται για μια αναπαράσταση σε ένα δεύτερο βαθμό. Το σημαντικό είναι ότι μέσα από ένα κείμενο μπορούν να ταυτιστούν τρεις φωνές. (συγγραφέας - ήρωας - ηθοποιός)

Στο έργο Περιμένοντας τον Godot οι διάλογοι συχνά έχουν την μορφή παράλληλων μονολόγων. Οι ήρωες μιλώντας μεταξύ τους, αποσυνδέονται

##### διάγραμμα

Το διάγραμμα είναι το μέσο με το οποίο ο αρχιτέκτονας μπορεί να κάνει πραγματικότητα τις σκέψεις του. Το διάγραμμα θα οδηγήσει κατά κάποιο τρόπο στο σχέδιο, και το σχέδιο στο κτίριο. Τρεις πτυχές της αρχιτεκτονικής ταυτίζονται. (διάγραμμα - σχέδιο - κτίριο)

Ο Eisenman κατηγορείται συχνά ότι η διαδικασία των διαγραμμάτων αφορά μόνο τον ίδιο και η κατανόηση της αρχιτεκτονικής του είναι συχνά αδύνατη, καθώς

από την ανταλλαγή απόψεων και πολλές φορές καταλήγουν αντί να συνδιαλέγονται, να κάνουν παράλληλους μονολόγους.

Το κείμενο όπως αναφέραμε έχει πολλές νοηματικές σχισμές και πολλές σιωπές. Τα στοιχεία αυτά, τα κενά δηλαδή που δημιουργούνται, χρησιμοποιούνται ούτως ώστε να παίρνουν “ανάσα” τα νοήματα και πολλές φορές να τονιστεί η θέση τους και η σημασία τους. Το κείμενο, η γλωσσική συνέχεια του κειμένου, αποτελείται από δύο πλαίσια. Το ένα είναι το πλαίσιο του λόγου και το άλλο των κενών, τα οποία δρουν παράλληλα. (Carla Locatelli)

Το έργο του Beckett έχει ένα ανοιχτό ερμηνευτικό πλαίσιο

το διάγραμμα καταλήγει να είναι μια αυτοαναφορική διεργασία. Από τη στιγμή λοιπόν που η κατανόηση του έργου του αμφισβητείται, το διάγραμμα καταλήγει να παραλληλιστεί με έναν ατελείωτο μονόλογο.

Ο Eisenman χρησιμοποιεί τα κενά μέσα στο πλαίσιο της προσπάθειας για μη γραμμική ανάγνωση. Ο William Gass αναφέρει πως συνήθως διβάζουμε τα κτήρια όπως τα βιβλία. Το ένα μέρος μετά το άλλο παρόλο που ένα κτίριο ή ένα βιβλίο υπάρχει σε όλη του την οντότητα με μιας. Μπορεί όμως να υπάρξει ένα έργο όπου να μπορεί κανείς να κοιτάξει πίσω και μετά πάλι μπροστά και εδώ παίζει ρόλο η χωρική σχέση με το κτίριο. Τα κενά που δημιουργεί ο Eisenman προσφέρουν αυτή ακριβώς τη δυνατότητα. Μέσα από το κενό ενός πατώματος μπορείς να βιώσεις τη χωρική του σχέση με το από κάτω πάτωμα. Υπάρχουν δηλαδή ταυτόχρονα δύο πλαίσια. Αυτό που βιώνεις εκείνη τη στιγμή, και η δυνατότητα να βιώσεις κάτι άλλο παράλληλα.

Το διάγραμμα δεν είναι ένα επιστημονικό όργανο το οποίο

καθώς δεν είναι λογοκεντρικό, ούτε έτοιμο προς κατανάλωση.

Στο έργο, το βασικό στοιχείο είναι η απουσία του Godot. Ο Godot φαίνεται να είναι το υποκείμενο (αθόρυβα) και οι ήρωες να είναι τα αντικείμενα. Είναι αυτοί που παίζουν αλλά οι οδηγίες ορίζονται από άλλον. Δεν είναι λοιπόν παίκτες αλλά πόνια. Πρόκειται για ισχυρή ένδειξη απουσίας του υποκειμένου. (Ο Beckett έχει αποσυνδεθεί πλήρως από αυτό με την έννοια ότι δεν φαίνεται να έχει κρατήσει για τον εαυτό του κανένα ρόλο.)

Άλλη φανερή απουσία είναι αυτή των σκηνικών. Είναι σαφείς οι οδηγίες του Beckett για αφαίρεση στο σκηνικό και τα μόνα στοιχεία που δηλώνουν τόπο είναι ένα

δίνει μια ακριβή ανάγνωση. Περισσότερο επιτρέπει ένα δοσμένο εύρος για ανάγνωση την ίδια στιγμή που εμποδίζει άλλα.

Στη συνθήκη ενός κτιρίου που κατοικείται, η επικρατέρη αντίληψη για το ποιός έχει το ρόλο του υποκειμένου είναι ο κάτοικος-χρήστης. Ένας χρήστης φανερώνεται -ακόμα και όταν λείπει- από τα ίχνη του. Τα ίχνη είναι αυτά που θα πιστοποιήσουν την ύπαρξή του ως υποκείμενο. Στα Houses όμως, ο βασικός παράγοντας που “αφήνει ίχνη” είναι ο Eisenman. Θα τολμήσουμε να πούμε πως ο Eisenman παίζει το ρόλο του υποκειμένου με τους κατοίκους, αν παίζουν το ρόλο -όχι του παίκτη- αλλά του πιονιού/ ηθοποιού. Ο αρχιτέκτονας δεν αποσυνδέεται από το έργο του. Είναι ισχυρή η παρουσία του και όταν κάτι πάει να αλλάξει δυσανασχετεί (House III). Ο Eisenman ίσως στην σύγκριση αυτή να είναι ο Godot.

Αν στο Περιμένοντας τον Godot λείπει το σκηνικό, στα Houses λείπουν οι ήρωες. Παρόλο που ο Eisenman αρνείται ότι η αρχιτεκτονική του εστιάζει στην

δέντρο και ο δρόμος, στην άκρη του οποίου εκτυλίσσεται το έργο. Λείπει δηλαδή ο χώρος και οι πληροφορίες για το χρόνο αρκούνται στο ότι είναι βράδυ. Παρόλα αυτά ξέρουμε σαφώς τον εξωτερικό χρόνο, τον πραγματικό, και αυτός είναι το 1948.

Στο έργο βλέπει κανείς δύο ήρωες που παραμιλούν- μονολογούν. Ο ένας θα μπορούσε να παίρνει τη θέση του άλλου μιάς και τίποτε δεν υποδηλώνει τις ξεχωριστές προσωπικότητες τους. Αμφιβάλλουν συνεχώς και αλλάζουν μονίμως γνώμη, τότε επαναλαμβάνοντας ο ένας τα λόγια του άλλου, τότε αναιρώντας ο καθένας τα δικά του. Οι διάλογοι δεν βγάζουν σε ένα αποτέλεσμα. Ο μονόλογος του ενός ίσως να ήταν αρκετός. Παρόλα αυτά, ο ένας υπάρχει γιατί υπάρχει και ο άλλος, ο ένας κρατάει τον άλλο στη ζωή για να έχει λόγο να υπάρχει, αλλιώς θα είχαν δώσει τέλος, θα είχαν κρεμαστεί.

απουσία, σε ένα πλαίσιο υλικό ή μεταφορικό (πχ γυαλί), η αλήθεια είναι πως είναι απογυμνωμένη από το ανθρώπινο στοιχείο, και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι παραδέχεται πως η κλίμακα δεν παίζει ρόλο. Αλλά η κλίμακα είναι το στοιχείο εκείνο που θα συνδέσει το αρχιτεκτονικό αντικείμενο με τον άνθρωπο, δηλαδή θα κάνει ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο, κτίριο.

Το House II αποτελείται από δύο δομικά συστήματα, τοίχους και κολώνες τα οποία είναι ισότιμα ως προς τη χρησιμότητά τους. Το καθένα από αυτά αρκεί για τη στήριξη του κτιρίου, μετατρέποντας το ένα το άλλο από απαραίτητο σε αχρείαστο. Αυτός ο πλεονασμός δημιουργεί ένα αρχιτεκτονικό σημείο: η λειτουργία του κάθε συστήματος, είναι μόνο για να σηματοδοτεί την έλλειψη της λειτουργίας του. Όταν έχεις αυτό τον πλεονασμό, οι τοίχοι για παράδειγμα είναι και μέρος της δομής και σημεία, είναι δηλαδή ταυτόχρονα σημαινόμενο και σημείο.

...για όλη τη φυσική του απουσία ο Godot είναι κάτι περισσότερο από έναν απόντα άνθρωπο ή ένα Θεό. Περισσότερο είναι μια εννοιολογική παρουσία η οποία ενσωματώνει ίχνη των δράσεων των ηρώων που λαμβάνονται για την παραγωγή της απουσίας.

Αν υποθέσουμε ότι η παροντότητα (presentness) βρίσκεται μεταξύ απουσίας και παρουσίας, εκεί που βρίσκονται και οι ήρωες δηλαδή του έργου, και φροντίζει ώστε το αντικείμενο (οι ηρωες) να παραμείνουν εκτός γνήσιου/πραγματικού χρόνου, δεν θα μπορούσαν να γίνουν κριτικοί. Ο χρόνος, το σημάδι που ορίζει την ύπαρξη, είναι βασικό στοιχείο για την κριτική. Η κριτική είναι σχετική, ακριβώς επειδή ο χρόνος είναι σχετικός. (Διαφορετικά κρινόταν στο Μοντέρνο το 1930, και διαφορετικά το 1980)

...για όλη τη φυσική του απουσία κάθε κενό είναι κάτι περισσότερο από ένα αίθριο ή μία στοα. Περισσότερο, είναι μία εννοιολογική παρουσία η οποία ενσωματώνει τα ίχνη των δρασεων που λαμβάνονται για την παραγωγή της απουσίας.

Presentness είναι η κατάσταση η οποία επιτρέπει στο αντικείμενο να παραμείνει μη απορροφημένο στην ομαλοποιημένη εσωτερικότητα της αρχιτεκτονικής. Επιτρέπει στο αντικείμενο να παραμείνει έξω από τον πραγματικό/γνήσιο χρόνο ως κριτικό όργανο. Είναι αυτό το επίπεδο της κριτικής στην παροντότητα το οποίο κατοικεί το διάγραμμα ως ένας δεύτερος βαθμός της αναπαράστασης.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### BIBΛΙΑ

Ammon G. Theodore, 2003, *Conversations with William H. Gass (Literary Conversations)*, University Press of Mississippi

Baudrillard Jean, 1991, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, Αθήνα, Καρδαμίτσα

Blackburn Simon , 2009, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, Oxford

Cynthia Davidson, 2006, *Tracing Eisenman*, London, Thames & Hudson

Eisenman Peter, 1990, *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson

Foucault Michel, *Τι είναι Διαφωτισμός*, 2003, Αθήνα, Έρασμος

Garcia Mark, 2010, *The Diagrams of Architecture*, Eisenman Peter, AD reader

Günther Anders , 1954, *Είναι χωρίς χρόνο/ σχετικά με το έργο του Μπέκετ Περιμένοντας τον Γκοντό*, δημοσιευμένο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Αθήνα, Ύψιλον

Heidegger Martin, 1986, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη

Hutchings William, 2005, *Samuel Beckett's Waiting for Godot, a reference guide*, Westport, Praeger Publishers

Lyotard Jean-François, 1993, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, Αθήνα, Γνώση

Phyllis Hartnoll, *Found Peter*, 2000, *ΛΕΞΙΚΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΤΗΣ ΟΞΦΟΡΔΗΣ)*, Αθήνα , Νεφέλη

Γερμανού Μάρω, 2007, *Το ακατανόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ [μνήμη, αλήθεια, εξουσία]*, Αθήνα, Νήσος

Έσολιν Μάρτιν, 1989, *Πέρα απ' το Παράλογο*, Αθήνα, Δωδώνη

Έσολιν Μάρτιν, 1996, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη.

Καμύ Αλμπέρ, 2005, *Ο μύθος του Σίσυφου*, δοκίμιο για το παράλογο, Αθήνα,



Καστανιώτης.

Μπέκετ Σάμουελ, 1994, Περιμένοντας τον Γκοντό, Αθήνα, Ύψιλον

Ντεριντά Ζακ, 1990, Περί γραμματολογίας, Αθήνα, Γνώση

Ντεριντά Ζακ, 2003, Η γραφή και η διαφορά, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη

Ντεριντά Ζακ, Φουκώ Μισέλ, Τρέλα και φιλοσοφία, 2009, Αθήνα, Ολκός

Φουκώ Μισέλ, 2008, Οι λέξεις και τα πράγματα, Αθήνα, Γνώση

#### ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ansari Iman, 26 April 2013, Interview: Peter Eisenman, The Architectural Review

<http://www.architectural-review.com/view/interviews/interview-peter-eisenman/8646893.article><http://www.chomsky.info/onchomsky/19720629.htm>

Gurnow Michael, No Symbol Where None Intended: A study of Symbolism and Allusion in Samuel Beckett's Waiting for Godot, The Modern World

[http://www.themodernword.com/beckett/paper\\_gurnow.html](http://www.themodernword.com/beckett/paper_gurnow.html)

Hutchings William, 2005, Samuel Beckett's Waiting for Godot, a reference guide, Westport, Praeger Publishers

[http://books.google.gr/books?id=mA7ujVOEWu0C&pg=PA62&lpg=PA62&d-q=cogito+in+waiting+for+godot&source=bl&ots=c-OesMnN6r&sig=iqJN\\_9tN3SD-mH2eOYJUGk8wFVt4&hl=el&sa=X&ei=JwZAU7XcLciZtQbHtoDIBQ&ved=0CG0Q-6AEwCA#v=onepage&q=cogito%20in%20waiting%20for%20godot&f=false](http://books.google.gr/books?id=mA7ujVOEWu0C&pg=PA62&lpg=PA62&d-q=cogito+in+waiting+for+godot&source=bl&ots=c-OesMnN6r&sig=iqJN_9tN3SD-mH2eOYJUGk8wFVt4&hl=el&sa=X&ei=JwZAU7XcLciZtQbHtoDIBQ&ved=0CG0Q-6AEwCA#v=onepage&q=cogito%20in%20waiting%20for%20godot&f=false)

Martin Jennifer, Beckettian Drama as Protest: A Postmodern Examination of the "Delogocentering" of Language, The Modern World

[http://www.themodernword.com/beckett/paper\\_martin.html](http://www.themodernword.com/beckett/paper_martin.html)

Taurens Janis, 'meaning' and 'context' in the language of architecture

[http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp6\\_05\\_taurens.pdf](http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp6_05_taurens.pdf)

Velissariou Aspasia, Language in "Waiting for Godot"

<http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Velissariou.htm>

Taurens Janis, Theories of linguistic meaning in the semantics of architecture

[http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C-B8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww3.acadlib.lv%2Fgreydoc%2FTaurena\\_disertacija%2FTaurens\\_ang.doc&ei=4i-nU\\_XWEKnB0gX7I4HwCA&usg=AFQ-jCNGzJL\\_VwJKDKWIMu0bkt9uVdvP1\\_g&sig2=KPOveC4HzEaHyn9S5h5U6g&b-vm=bv.69411363,d.d2k](http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C-B8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww3.acadlib.lv%2Fgreydoc%2FTaurena_disertacija%2FTaurens_ang.doc&ei=4i-nU_XWEKnB0gX7I4HwCA&usg=AFQ-jCNGzJL_VwJKDKWIMu0bkt9uVdvP1_g&sig2=KPOveC4HzEaHyn9S5h5U6g&b-vm=bv.69411363,d.d2k)

Rowen Jonah, 2006, Notes on Readings in the Philosophy, Background and Theory of Peter Eisenman, Independent Study Course

[http://www.andrew.cmu.edu/user/gutschow/service\\_links/Rowen%20Ind%20Study%20F06.pdf](http://www.andrew.cmu.edu/user/gutschow/service_links/Rowen%20Ind%20Study%20F06.pdf)

Μπαμπινιώτης Γεώργιος, Η γλώσσα ως θεσμός

<http://www.babiniotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=7&catid=M&aprec=11>

#### ΑΡΘΡΑ- ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΒΙΒΛΙΑ:

Clarke Georgia, Crossley Paul, 2000, Architecture and Language, Cambridge, Cambridge University press, pp 1-20

Derrida Jacques, August 1990, A Letter to Peter Eisenman, Assemblage no.12, MIT Press, pp 6-13

Eisenman Peter, January 1970, Notes on Conceptual Architecture : Towards a Definition, Design Quarterly

Eisenman Peter, August 1990, Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida, Assemblage, No. 12, MIT Press, pp 14-17

Eisenman Peter, Cardboard Architecture

Ghanim Obeyed Oteiwiy , 2012 , Language in Waiting for Godot, Adab Al-Kufa, University of Kufa, vol.1, pp 9-28

Hooti Noorbakhsh, Torkamaneh Pouria, June 2011, Samuel Beckett's Waiting for Godot: A Postmodernist Study, English Language and Literature Studies, Vol. 1, No. 1, pp 40-49

Kipnis Jeffrey, March/April 1993 ,Towards A New Architecture, AD Profile 102 (Folding in Architecture): Architectural Design vol.63 ,no.3/4 / p.40-49

Macarthur John, 1993, Knowledge and/or/of experience, Experiencing Absence: Eisenman and Derrida, Benjamin and Schwitters, Brisbane, Institute of Modern Art, pp 99-123

Neil Leach (ed.), Why peter Eisenman writes such good books, Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory, London: Routledge, 1999

Proimos V. Constantinos, 2009, Architecture : a self referential sign or a way of thought? Peter Eisenman's encounter with Jacques Derrida, South African Journal of Art History, Vol.24, pp 104-120

Searle R. John, 22 June 1972, Chomsky's revolution in linguistics, The New York review of books, New York City

Seyed Yahya Islami, Autumn 2011, The Opacity of Glass/ rethinking transparency in contemporary architecture, International Journal of Architecture and Urban Development, Vol.1, no.2

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

εικ.1: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/9780077/When-Beckett-wrote-Waiting-for-Godot-he-really-didnt-know-a-lot-about-theatre.html>

εικ.2: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/9780077/When-Beckett-wrote-Waiting-for-Godot-he-really-didnt-know-a-lot-about-theatre.html>

εικ.3: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/12/11/visionary-architecture/>

εικ.4: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 47

εικ.5: Eisenman Peter, 1990, Diagram Diaries, London, Thames & Hudson, σελ.50

εικ. 6: <https://ksacomcommunity.osu.edu/image/diagrammatic-seminar/aronoff-center-design-and-art>

εικ.7: <http://www.dezeen.com/2014/03/20/opinion-justin-mcguirk-le-corbusier-symbol-for-era-obsessed-with-customisation/>

εικ.8: [http://kotonogo.blogspot.gr/2011/06/peter-eisenman\\_07.html](http://kotonogo.blogspot.gr/2011/06/peter-eisenman_07.html)

εικ.9 : <http://eng.archinform.net/projekte/2519.htm>

εικ.10: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 26

εικ.11: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 248

εικ.12: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 247

εικ.13: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 47

εικ.14: <https://ksacomcommunity.osu.edu/image/diagrammatic-seminar/aronoff-center-design-and-art-cincinnati-ohio-1988-96>

εικ.15: <https://ksacomcommunity.osu.edu/category/tags/peter-eisenman?page=1>

εικ.16: [http://predmet.fa.uni-lj.si/siwinds/s2/u4/su4/S2\\_U4\\_su4\\_p3\\_3.htm](http://predmet.fa.uni-lj.si/siwinds/s2/u4/su4/S2_U4_su4_p3_3.htm)

εικ.17: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 35

εικ.18: <http://conversations.aaschool.ac.uk/peter-eisenman/>

εικ.19: <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>

εικ.20: <http://valeriovisagli.altervista.org/DIARY/3%20CICLO/terzo%20ciclo.html>

εικ.21: <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>

εικ.22: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 43

εικ.23: <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>

εικ.24: [http://artriangle.blogspot.gr/2007\\_11\\_01\\_archive.html](http://artriangle.blogspot.gr/2007_11_01_archive.html)

εικ.25: <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>

εικ.26: [http://www.countytimes.com/articles/2013/08/31/l\\_c\\_t\\_monthly/doc5222425aaf19f194195075.txt](http://www.countytimes.com/articles/2013/08/31/l_c_t_monthly/doc5222425aaf19f194195075.txt)

εικ.27: <http://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman/>

εικ.28: <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>

εικ.29: Cynthia Davidson, 2006, Tracing Eisenman, London, Thames & Hudson, σελ. 75

εικ.30: <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>





