



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»

Μαρία Ελισάβετ Πίγκου
Α.Μ.:218036

Αισθητική και σκληρότητα

Διπλωματική Εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην ειδίκευση: «Ιστορία της Φιλοσοφίας» - "History of Philosophy"

Επιβλέπων καθηγητής:

Αραμπατζής Γεώργιος, Αναπληρωτής Καθηγητής, τμήμα Φιλοσοφίας, Ε.Κ.Π.Α.

Μέλη τριμελούς επιτροπής:

Πρωτοπαπαδάκης Ευάγγελος, Επίκουρος Καθηγητής, τμήμα Φιλοσοφίας Ε.Κ.Π.Α, Στείρης Γεώργιος, Αναπληρωτής Καθηγητής, τμήμα Φιλοσοφίας Ε.Κ.Π.Α.

Ακαδ. Έτος: 2021/2022

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική σχολή
Τμήμα Φιλοσοφίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φιλοσοφίας»

Πίγκου Μαρία Ελισάβετ
Α.Μ. 218036
«Αισθητική και σκληρότητα»

Διπλωματική εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην
ειδίκευση: «Ιστορία της Φιλοσοφίας»

Επιβλέπων καθηγητής:
Αραμπατζής Γεώργιος, Αναπληρωτής Καθηγητής τμήματος Φιλοσοφίας Ε.Κ.Π.Α.
Μέλη τριμελούς επιτροπής: Πρωτοπαπαδάκης Ευάγγελος, Επίκουρος Καθηγητής
τμήματος Φιλοσοφίας, Ε.Κ.Π.Α. Στείρης Γεώργιος, Αναπληρωτής Καθηγητής
τμήματος Φιλοσοφίας, Ε.Κ.Π.Α.

Ημερομηνία παρουσίασης: 03/02/2022
Αθήνα 2022.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα της εργασίας αυτής είναι η «σκληρότητα» στο πεδίο της αισθητικής. Ο όρος «σκληρότητα», ενώ συνήθως συνδέεται με τη χρήση της βίας το έγκλημα και τον βασανισμό σε κάποιες περιπτώσεις αποσυνδέεται από αυτά τα συμφραζόμενα και αποκτά θετικό πρόσημο. Αφορμή για τη διερεύνηση της σημασίας της σκληρότητας στην αναπαράσταση είναι η ιδέα του Αντονέν Αρτώ για ένα «θέατρο της σκληρότητας». Η θεατρική εμπειρία σύμφωνα με τον Αρτώ οφείλει να εμπεριέχει το στοιχείο του «μέγα μεταφυσικού τρόμου» που συναντάται στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η σκληρότητα στο θέατρο, όπως το οραματίστηκε ο Αρτώ, μπορεί να γίνει κατανοητή μέσω της εξέτασης της ιδιαίτερης αντίληψης του Φρίντριχ Νίτσε για τη σκληρότητα. Στην εργασία αυτή αφού εξεταστεί η σκληρότητα στην αρχαία ελληνική τραγωδία, η σκληρότητα όπως εμφανίζεται στη νιτσεική φιλοσοφική ψυχολογία και η σκληρότητα στο θέατρο και τον κινηματογράφο του Αρτώ γίνεται μια σύνδεση της σκληρότητας αυτής με το σύγχρονο κινηματογραφικό είδος του τρόμου το οποίο κυριαρχεί στη μεταμοντέρνα μαζική κουλτούρα.

Λέξεις κλειδιά: σκληρότητα, αναπαράσταση, αρχαία τραγωδία, Φρίντριχ Νίτσε, Αντονέν Αρτώ, θέατρο, κινηματογράφος, κινηματογραφικό είδος του τρόμου-art horror.

ABSTRACT

The subject of this thesis is cruelty in the aesthetic experience. Cruelty is a term denoting extreme violence, crime and torture. Nevertheless, in some cases, this term ceases to maintain the negative aspect associated, for example, with the sadistic provocation of pain, rather, it is experienced as a positive aspect. The prime example, which shows how cruelty instantiates the positive aspect in the aesthetic experience is Antonin Artaud's "Theatre of cruelty". According to Artaud the theatrical experience must include an element of "great metaphysical horror" which can be found in the ancient Greek tragedy. I argue that the best way to understand Artaud's idea is by appreciating Nietzsche's philosophical psychology. After looking in detail at the place of cruelty in the ancient tragedy, in Nietzsche's thought and in Artaud's texts on theatre and cinema, in the final chapter, I claim that the positive aspect of cruelty is taken by the genre of horror in cinematography. The successful use of it made horror one of the most popular genres in the postmodern culture.

Key words: cruelty, ancient tragedy, F.Nietzsche, A.Artaud, theater, cinema, the genre of horror movies-art horror.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γεώργιο Αραμπατζή για την εμπιστοσύνη και την πολύτιμη υποστήριξή του κατά τη διάρκεια των σπουδών μου αλλά και κατά την εκπόνηση της εργασίας αυτής καθώς επίσης και τα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον κ. Γεώργιο Στείρη και τον κ. Ευάγγελο Πρωτοπαπαδάκη, για τις παρατηρήσεις τους και τα σχόλιά τους, κατά την υποστήριξή της. Θα ήθελα επιπλέον να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου και στους υπόλοιπους καθηγητές και τις καθηγήτριες του Τμήματος Φιλοσοφίας οι οποίοι με τη διδασκαλία και την αφοσίωσή τους καθοδήγησαν και διεύρυναν τη φιλοσοφική μου αντίληψη. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστώ πολύ την οικογένειά μου για την αμέριστη συμπαράσταση και υπομονή τους και σε αυτή την προσπάθειά μου.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1. ΕΚΔΟΧΕΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ.....	4
1.1 Χρήσεις του όρου στην ιδιοματική γλώσσα.....	4
1.2 Η σκληρότητα της γλώσσας.....	8
1.3 Διάκριση της σκληρότητας από τη βία.....	9
2. Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ ΩΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	13
2.1 Η αρχαία ελληνική τραγωδία και η σκληρότητα	13
2.2. Αριστοτέλης	15
2.3. Karl Jaspers	16
2.4. George Steiner.....	17
2.5. Jan Kott.....	20
3. Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ FRIEDRICH NIETZSCHE	22
3.1. Η σκληρότητα της τραγωδίας.....	22
3.2. Η σκληρότητα ως έκφραση της θέλησης για δύναμη	25
4. Ο ANTONIN ARTAUD ΚΑΙ Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ.....	31
4.1. Η σκληρότητα στο θέατρο.....	31
4.2. κινηματογράφος και σκληρότητα.....	37
5. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ ΤΟΥ NOEL CARROLL – TO ART HORROR	43
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	60

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σκληρότητα είναι ένας όρος που συνδέεται συχνά, εκτός από τη συγκεκριμένη ιδιότητα της ύλης, με την ακραία βία, το έγκλημα ή τον βασανισμό. Ο όρος αυτός, όμως, συναντάται και σε συμφραζόμενα τα οποία τον αποσυνδέουν από την καθαρά αρνητική της σημασία. Στο πλαίσιο της σκέψης του Friedrich Nietzsche, για παράδειγμα, ή στο «Θέατρο της σκληρότητας» του Antonin Artaud η σκληρότητα απομακρύνεται από τα στενά σημασιολογικά όρια της βίας και της σαδιστικής πρόκλησης πόνου, αποκτά φιλοσοφικό ενδιαφέρον και αναδεικνύεται σε μια θετική ιδιότητα. Συγκεκριμένα, η σκληρότητα παίζει κεντρικό ρόλο και εξυμνείται στην αξιολόγηση των καθιερωμένων αξιών που επιχειρεί ο Nietzsche, με απώτερο στόχο να δώσει μια καταφατική απάντηση στη ζωή και να διασώσει την ηθική από τον πεσιμισμό του Arthur Schopenhauer.¹ Η σκληρότητα είναι για τον Nietzsche ένα εργαλείο που προάγει τον πολιτισμό και ένα βασικό ανθρώπινο ένστικτο στο οποίο αποκαλύπτεται η θέληση για δύναμη.² Στα κείμενα του Antonin Artaud, επίσης, η σκληρότητα αποσυνδέεται από την καθαρή βία και εμφανίζεται ως μια αισθητική ποιότητα η οποία παίζει σημαντικό ρόλο στην θεατρική εμπειρία και τον αυθεντικό θεατρικό στόχο. Για τον λόγο αυτό ο Artaud επιθυμεί να μεταρρυθμίσει το θέατρο και προτείνει ένα θέατρο «σκληρότητας» (Théâtre de la cruauté). Προσπαθεί να επαναφέρει στη θεατρική εμπειρία αυτό που αποκαλεί «τρομακτική εμφάνιση του Κακού», όπως αυτό εμφανίζεται στις «πιο σκοτεινές ώρες της τραγωδίας».³ Ο Artaud ισχυρίζεται πως στο θεμέλιο του αρχαίου θεάτρου βρίσκεται ένας «μέγας μεταφυσικός τρόμος», ο οποίος είναι ουσιαστικός για τη σωστή λειτουργία της θεατρικής πράξης.⁴ Συγκεκριμένα, το θέατρο πρέπει να θεμελιωθεί εκ νέου σε αυτό το στοιχείο του τρόμου (της σκληρότητας), το οποίο ο ίδιος αναγνωρίζει πως είναι και το βασικό συστατικό της αρχαίας τραγωδίας.

Στην παρούσα εργασία θα εξεταστεί το πως το «θέατρο της σκληρότητας» και η αισθητική θεωρία που σχετίζεται με τη σκληρότητα απηχούν τη σημασία που

¹ Bernard Reginster, «*The affirmation of life-Nietzsche on overcoming nihilism*», Harvard university press, 2006, p. 2.

² W. Jared Parmer, «Nietzsche and the art of cruelty», *The journal of Nietzsche studies*, vol. 48, no. 3, autumn 2017, p. 402.

³ Α. Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα 1992, σ. 34.

⁴ Ο.π., σ. 49.

λαμβάνει η σκληρότητα στη φιλοσοφική ψυχολογία του Nietzsche.⁵ Μπορεί να πει κανείς πως το θεατρικό σχέδιο του Artaud για την εφαρμογή της σκληρότητας εξηγείται μέσω της φιλοσοφικής θεωρίας του Nietzsche για τη σκληρότητα. Η σκληρότητα που κυριαρχεί στην αρχαία τραγωδία, είναι η σκληρότητα που εκτίμησε ο Nietzsche και επηρέασε αργότερα τον Artaud, ο οποίος θέλησε να καθιερώσει τον «τρόμο» στο θέαμα, ως το θεμελιακό του στοιχείο. Ο τρόμος, πράγματι καθιερώθηκε ως είδος αλλά όχι ακριβώς με τον τρόπο που οραματίστηκε εκείνος.

Η εργασία αυτή χωρίζεται σε πέντε μέρη. Στο πρώτο μέρος θα δοθούν οι διαφορετικές χρήσεις του όρου στον καθημερινό λόγο και κάποιες σημασιολογικές εκδοχές της σκληρότητας καθώς και το πώς διακρίνεται εννοιολογικά από την καθαρή βία. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος, μέσα από ορισμένες ερμηνείες της αρχαίας τραγωδίας που έχουν δοθεί, η σκληρότητα αναδεικνύεται ως το κυρίαρχο συστατικό της. Στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται ο τρόπος που η σκληρότητα αξιοποιείται στη σκέψη του Nietzsche και στο τέταρτο πως αυτή εννοείται στο θέατρο και τον κινηματογράφο για τον Artaud. Στο τελευταίο μέρος θα γίνει λόγος για μια ιδιαίτερη εκδοχή της σκληρότητας στην καλλιτεχνική δημιουργία. Συγκεκριμένα, την εκδοχή της σκληρότητας όπως αυτή παρουσιάζεται στο κινηματογραφικό είδος του τρόμου, η οποία μέσα από την ανάλυση του Noel Carroll, αντιστοιχεί με την επίδραση που έχει η σκληρότητα της τραγωδίας. Στο είδος του τρόμου κυριαρχεί ένα είδος σκληρότητας που εμφανίζεται ως η φιγούρα ενός τέρατος που προκαλεί τη νόησή μας μέσω της αφηγηματικής πλοκής στην οποία παρουσιάζεται. Το φαινόμενο της μαζικής απήχησης του είδους του τρόμου στη σύγχρονη εποχή εξηγείται από τον Carroll μέσω της ανάλυσης ενός συναισθήματος του οποίου η αξία είναι επιστημολογικής φύσης. Το ιδιαίτερο συναίσθημα που προκαλούν στο κοινό οι ιστορίες του τρόμου, το οποίο ο Carroll αποκαλεί *art horror*, αντιστοιχεί στο έλεος και τον φόβο της τραγωδίας στο μέτρο που για την εκδήλωσή του στηρίζεται κυρίως σε μια συγκεκριμένη αφηγηματική μορφή. Στο τέλος της εργασίας επιχειρείται μια σύνδεση του «τρόμου» που αποζητά να επαναφέρει στο θέαμα ο Artaud με το σύγχρονο είδος τρόμου που εξετάζει ο Carroll. Με έναν παράδοξο τρόπο και με πολύ διαφορετικούς όρους από αυτούς της αισθητικής εμπειρίας που οραματιζόταν ο Artaud, η τρομακτική εμπειρία στο θέαμα, ανάλογη με

⁵ Susan Sontag, *Το πνεύμα ως πάθος, δύο δοκίμια για τον Αρτώ και τον Κανέτι*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Ψυλόν, Αθήνα 2010, σ. 42-43.

τα σύγχρονα μέσα αναπαραγωγής της τέχνης, συντηρείται και κυριαρχεί έως σήμερα στο κινηματογραφικό είδος του τρόμου.

1. ΕΚΔΟΧΕΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ

1.1 Χρήσεις του όρου στην ιδιωματική γλώσσα

Αρχικά κρίνεται χρήσιμο να δοθούν κάποιες σημασιολογικές χρήσεις ώστε να φανεί η πολυσημία του επιθέτου «σκληρός» και του ουσιαστικού «σκληρότητα». Το επίθετο σκληρός-ά-όν προέρχεται από το ρήμα σκέλλω (αποξηραίνω-αποξηραίνομαι) και τα συνώνυμα του επιθέτου αυτού στο σύγχρονο λεξικό της

αρχαίας ελληνικής γλώσσας του F.Montanari είναι: ανθεκτικός, σταθερός, συμπαγής, άκαμptos, δυνατός, εύρωστος, αλύγιστος, τραχύς, έντονος, βίαιος, αυστηρός, δύσκολος, άσπλαχνος. Ο όρος σκληρότητα αντίστοιχα συμπίπτει, ως χαρακτηριστικό της ύλης, με την ακαμψία, την ανθεκτικότητα, την σταθερότητα και το συμπαγές. Με μεταφορική έννοια αποδίδεται ως ασπλαχνία, ακαμψία στάσης, αυστηρότητα καθώς και ισχυρογνωμοσύνη και ξεροκεφαλιά. Η σκληρότητα επίσης, είναι, μεταφορικά, συνώνυμη της *ωμότητας*, με την έννοια της βαναυσότητας και της αγριότητας. Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ο χορός αναφωνεί, εν μέσω της σφοδρής σύγκρουσης του Κρέοντα και της Αντιγόνης, για την ωμότητα που επιδεικνύει η Αντιγόνη απέναντι στη θέληση του Κρέοντα, με την ισχυρή και άκαμπτη στάση της. Μια στάση σκληρή, που θυμίζει στον χορό την ισχύ του Κρέοντα: «τὸ γέννημ' ὠμὸν ἔξ' ὠμοῦ πατρὸς τῆς παιδός». (Σοφ. *Αντ.* 471)

Η σκληρότητα είναι η ιδιότητα που χαρακτηρίζει το επίθετο σκληρός, ή, ό. Η σκληρότητα για παράδειγμα του μετάλλου, του εδάφους ή μιας επιφάνειας. Σκληρό μπορεί να είναι ένα φῶς, ένα κλίμα, ένας ήχος. Ο Ησίοδος στη *Θεογονία* περιγράφει το ήχο της βροντής του Δία ως σκληρό και δυνατό: «σκληρὸν δ' ἐβρόντησε καὶ ὄβριμον» (Ησιοδ. *Θεογ.* 839). Επίσης, γίνεται λόγος για τη σκληρότητα μιας καρδιάς, ενός χαρακτήρα αλλά και για σκληρή συμπεριφορά. Το αντίθετο εδώ είναι η τρυφερότητα. Μια άλλη μεταφορική χρήση της είναι ως αναλγησία που είναι αντίθετη της ευαισθησίας και της ανθρωπιάς. Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη ο ποιητής της τραγωδίας πρέπει να λειτουργεί όπως ένας καλός προσωπογράφος και, να παρουσιάζει τα ελαττώματα των ηρώων, πλαισιωμένα όμως από προτερήματά, όπως για παράδειγμα κάνει ο Όμηρος στην περιγραφή του Αχιλλέα ο οποίος εμφανίζεται στην *Ιλιάδα* ως ένα παράδειγμα αγαθής σκληρότητας: «ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν οἷον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ παράδειγμα σκληρότητος» (Ποιητ. 1454b).

Στη συνέχεια δίνονται ορισμένα παραδείγματα της χρήσης των όρων *σκληρός* και *σκληρότητα* από τους πλατωνικούς διαλόγους, όπως εντοπίζονται στο *Lexicon Platonicum: Sive Vocum Platoniarum Index* του Friedrich Ast. Στον *Χαρμίδη*, ο Σωκράτης παραδέχεται πως ήταν «υποχωρητικός» και όχι «σκληρός» -δηλαδή άτεγκτος- στην έρευνά του για τον ορισμό της σωφροσύνης, γι' αυτό και ο συλλογισμός του οδηγήθηκε σε παράδοξο: «[...]ἀλλ' ὁμως οὕτως ἡμῶν εὐηθικῶν τυχοῦσα ἢ ζήτησις καὶ οὐ σκληρῶν» (175d). Η σκληρότητα εδώ αναδεικνύεται ως η αντίθεση της υποχωρητικότητας. Η υποχωρητικότητα, δηλαδή η εύκολη υιοθέτηση,

εξαρχής προβληματικών υποθέσεων, δε φαίνεται να ενδείκνυται για την έρευνα. Αντίθετα η σκληρότητα, η επιμονή δηλαδή, ενάντια στον πειρασμό των εύκολων και επιφανειακών λύσεων, φαίνεται πιο αποτελεσματική κατά τη διάρκεια της διανοητικής έρευνας. Εδώ η σκληρότητα λειτουργεί ως κάτι το θετικό, ως κάτι που μπορεί να επιφέρει επιθυμητά αποτελέσματα.

Στον *Κρατύλο* διερευνάται η χρήση και η λειτουργία της γλώσσας. Η γλώσσα, από τη μία, ως είδος σωματικής έκφρασης, ως «φωνητική χειρονομία» μιμείται σε κάποιο βαθμό τα πράγματα που ονομάζει. Το κάθε όνομα είναι και μια ηχητική αναπαράσταση, μια μίμηση⁶ και τα γράμματα σε ένα όνομα, το οποίο «καλῶς κεῖσθαι» (433b) ταιριάζουν με το σημαινόμενο του ονόματος. Από την άλλη, ως ὄργανο επικοινωνίας η γλώσσα είναι κοινωνική δραστηριότητα, καθιερώνεται από συνθήκες και συνήθειες και μπορεί να είναι και αυθαίρετη, δηλαδή να εξαρτάται από ετυμολογίες στις οποίες συμφωνούν συμβατικά τα κοινωνικά σύνολα (434e).⁷ Ο Σωκράτης χρησιμοποιεί τη λέξη σκληρότητα για να φέρει ένα παράδειγμα κοινωνικής σύμβασης που συναντάμε στη γλώσσα. «[...] καλῶς σοι δοκοῦμεν λέγειν ὅτι τὸ ῥῶ τῇ φορᾷ καὶ κινήσει καὶ σκληρότητι προσέοικει, ἢ οὐ καλῶς;» (434c). Στη λέξη σκληρότητα το γράμμα ρ μοιάζει στη φορά και την κίνηση με τη σκληρότητα, καλῶς κεῖται, είναι ταιριαστό γράμμα για τη λέξη σκληρός γιατί συμφωνεί με την θεωρία που θέλει τα πρώτα ονόματα να είναι περιγραφικά των εννοιών. Το λ όμως, το οποίο περιέχεται επίσης στην ίδια λέξη, είναι λείο, μαλακό και ταιριάζει καλύτερα σε αντίστοιχες λέξεις που έχουν ήχο απαλό. Παρ' όλα αυτά όμως, το συναντάμε στη λέξη αυτή «[...] εἶπερ τὸ λάβδα ἀνόμιόν ἐστι τῇ ἢ φῆς σὺ σκληρότητι» (435a). Ο Κρατύλος θα παραδεχτεί πως από συνήθεια γνωρίζει την έννοια της λέξης αυτής και την κατανοεί, παρόλο που σε αυτήν ακούγεται το γράμμα λ το οποίο είναι αντίθετο από σκληρότητα.⁸ Νωρίτερα, ο Σωκράτης έχει εξηγήσει ετυμολογικά την καταγωγή των κύριων ονομάτων των θεών, τα οποία αρχικά πιθανώς είχαν κάποια σημασία και δημιουργήθηκαν μέσω της μιμητικής διαδικασίας που εμπεριέχεται στη λειτουργία της γλώσσας.⁹ Στον στίχο 407e γίνεται λόγος για το όνομα του θεού Άρη, το οποίο οφείλεται στην αρρενωπότητα και την ανδρεία του. Σχετίζεται όμως και με το ἄρρατον χαρακτήρα του συγκεκριμένου θεού, δηλαδή το σκληρό και αγύριστο κεφάλι

⁶ A. E. Taylor, *Πλάτων ο άνθρωπος και το έργο του*, μτφρ. Ι. Αρζόγλου, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπεζής, Αθήνα 2014, σ. 119.

⁷ *Ο.π.*, σ. 120-121.

⁸ *Ο.π.*, σ. 121.

⁹ *Ο.π.*, σς. 116-117.

του «[...] εἰ δ' αὖ κατὰ τὸ σκληρόν τε καὶ ἀμετάστροφον, ὃ δὴ.» (407d) Το ἄρρατον εδώ είναι συνώνυμο του σκληρού και σημαίνει άθραυστος και γερός.

Στο *Συμπόσιο* η σκληρότητα εμφανίζεται στο λόγο του Αγάθωνα ως αντίθετο του απαλού και τρυφερού έρωτα, ο οποίος ακριβώς επειδή έχει απαλό χαρακτήρα επιλέγει ψυχές που διαθέτουν παρόμοια απαλά και τρυφερά χαρακτηριστικά. Οι σκληρές ψυχές δεν τον έλκουν¹⁰: «[...] ὅτι οὐκ ἐπὶ σκληροῦ βαίνει, ἀλλ' ἐπὶ μαλθακοῦ. [...] ἀλλ' ἦτινι ἂν σκληρόν ἦθος ἐχούσῃ ἐντύχῃ, ἀπέρχεται, ἢ δ' ἂν μαλακόν, οἰκίζεται». (195e- 196a) Στη συνέχεια, όμως, ο Έρωτας, ως παιδί του Πόρου και της Πενίας, δεν παρουσιάζεται ως απαλός και τρυφερός αλλά σκληρός και φτωχός, αιχμηρός, ξερακιανός και άστεγος που ζει μόνιμα μαζί με τη μιζέρια: «[...] ἀλλὰ σκληρὸς καὶ αὐχμηρὸς καὶ ἀνυπόδητος καὶ ἄοικος, χαμαιπετὴς ἀεὶ ὢν καὶ ἄστρωτος, ἐπὶ θύραις καὶ ἐν ὁδοῖς ὑπαίθριος κοιμώμενος, τὴν τῆς μητρὸς φύσιν ἔχων, ἀεὶ ἐνδεία σύνοικος». (203c-d)

Στην *Πολιτεία*, η σκληρότητα χρησιμοποιείται μεταφορικά για να δηλώσει την ακαμψία και την αυστηρότητα της πνευματικής κατάστασης που επέρχεται όταν κάποιος ασχολείται μόνο με τη σωματική άσκηση και δεν έρχεται σε επαφή με τέχνες όπως η μουσική ή η ποίηση. Η σκληρότητα συγγενεύει με την αγριότητα και την ασπλαχνία. Το αντίθετο της σκληρότητας εδώ είναι η τρυφερότητα, η ηρεμία, η μαλθακότητα: «[...] ὥς διατίθενται αὐτὴν τὴν διάνοιαν οἱ ἂν γυμναστικῇ μὲν διὰ βίου ὀμιλήσωσιν, μουσικῆς δὲ μὴ ἄψωνται; ἢ αὖ ὅσοι ἂν τούναντίον διατεθῶσιν; [...] Ἀγριότητός τε καὶ σκληρότητος, καὶ αὖ μαλακίας τε καὶ ἡμερότητος» (Γ, 410c-d). Η σκληρότητα ως αγριότητα προέρχεται από το θυμοειδές μέρος της ανθρώπινης φύσης, είναι έμφυτη και δεν αξιολογείται ως κάτι το κακό αρχικά, συμπεριλαμβάνει δυνάμει και το καλό και το κακό. Εάν καλλιεργηθεί σωστά οδηγεί στη γενναιότητα και την ανδρεία. Η σκληρότητα όπως παρουσιάζεται σε αυτό το σημείο σχετίζεται με τη σκληρότητα στην οποία αναφέρεται ο Nietzsche.

Στον *Θεαίτητο* σκληροί καλούνται οι ισχυρογνώμονες, οι άκαμπτοι, αυτοί που πεισματικά, αποκρούουν οτιδήποτε δεν αποδεικνύεται με εμπειρικό τρόπο: «Καὶ μὲν δὴ, ὦ Σώκρατες, σκληροὺς γε λέγεις καὶ ἀντιτύπους ἀνθρώπους» (155e). Έδώ η σκληρότητα δεν έχει να κάνει με τη βία και την αγριότητα αλλά με την ακαμψία του χαρακτήρα και το πείσμα. Θυμίζει την σκληρότητα για την οποία γίνεται λόγος στον

¹⁰ Ο.π., σ. 264.

Χαρμίδα. Αξιολογείται με θετική ή αρνητική σημασία ανάλογα με τα αποτελέσματα της.

Στους *Νόμους* η σκληρότητα παρουσιάζεται ως χαρακτηριστικό των γηρατειών. Με το πέρασμα του χρόνου επέρχεται αυστηρότητα και η νεανική ευθυμία ελαττώνεται. Ο προστάτης του χορού και του τραγουδιού, ο Διώνυσος, δωρίζει το κρασί και τη διασκέδαση που φέρνει η μέθη, ώστε να βελτιώνεται η διάθεση των ηλικιωμένων και να μαλακώνει η ψυχή τους: «[...] *καί δυσθυμίας λήθη γίγνεσθαι μαλακώτερου ἐκ σκληροτέρου τό τῆς ψυχῆς ἥθος*». (II, 666b) Η σκληρότητα εδώ παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της επενέργειας του χρόνου στον άνθρωπο. Ο άνθρωπος γερνώντας αποκτά πείρα, σκληραίνει. Η σκληρότητα των γηρατειών είναι μια δυσάρεστη και αναπόφευκτη φυσική διαδικασία και εμφανίζεται ως κάτι το αναγκαίο και μάλλον κακό.

Μέχρι το σημείο αυτό παρουσιάστηκαν διάφορες περιπτώσεις της χρήσης του ουσιαστικού σκληρότητα και του επιθέτου σκληρός, όπως εμφανίζονται στην καθημερινή γλώσσα αλλά και σε παραδείγματα πλατωνικών διαλόγων και άλλων, ως ενδείξεις του εύρους που μπορεί να έχει το νόημα της. Ακολουθεί η εκδοχή της σκληρότητας ως γλωσσικό σύστημα και η διάκρισή της από τη βία.

1.2 Η σκληρότητα της γλώσσας

Μια ιδιαίτερη περίπτωση της έννοιας της σκληρότητας είναι όταν αυτή αποδίδεται για τη χρήση της γλώσσας. Μπορεί κανείς να πει πως ορισμένες φράσεις έχουν μια σκληρότητα όταν προκαλούν κάποιου είδους βλάβη, δηλαδή ψυχολογικό πόνο ή δυσαρέσκεια. Η φραστική σκληρότητα, δηλαδή, με την έννοια της δριμύτητας και της οξύτητας που μπορεί να έχει ο προφορικός λόγος, της πίεσης και της αρνητικής επιρροής του στα ανθρώπινα συναισθήματα. Η σκληρότητα της γλώσσας εντοπίζεται και στη θεωρία λογοτεχνίας του Ronald Barthes, ο οποίος θεωρεί πως η γλώσσα έχει το χαρακτηριστικό της σκληρότητας επειδή η φύση της δομής της, όπως ισχυρίζεται, είναι τέτοια που καθυποτάσσει τον λόγο, δηλαδή τη λογική.¹¹ Η γλώσσα περιορίζει, αποκλείει και επιβάλλει. Για να γίνει κατανοητή η παράδοση μέσα από την οποία γράφει ο Barthes χρειάζεται χώρος που δεν μπορεί να δοθεί εδώ. Έτσι θα περιοριστώ

¹¹ Ρ. Μπαρτ, *Μυθολογίες-μάθημα*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, επιμ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα 1973, σ. 20.

στο πως για εκείνον κάθε γλώσσα είναι μια «ταξινόμηση», μια «νομοθεσία», που υποχρεώνει την ομιλία να ενταχτεί στους κανόνες της:

«[...] Έτσι, η γλώσσα, από την ίδια τη δομή της εμπεριέχει μια μοιραία σχέση αλλοτρίωσης. Η ομιλία, και πολύ περισσότερο η αγόρευση, δεν είναι επικοινωνία, όπως το επαναλαμβάνουν πάρα πολύ συχνά: είναι καθυπόταξη: ολόκληρη η γλώσσα είναι μια γενικευμένη διοίκηση [...] ως εκδήλωση οποιουδήποτε σημειωτικού συστήματος δεν είναι αντιδραστική, ούτε προοδευτική: είναι απλώς φασιστική: γιατί φασισμός δεν είναι να εμποδίζεις τον άλλο να λέει, είναι να τον αναγκάζεις να λέει. Η γλώσσα από τη στιγμή που ξεστομίζεται, έστω και μέσα στη βαθύτερη εσωτερικότητα του υποκειμένου, μπαίνει στην υπηρεσία της εξουσίας».¹²

Η κριτική του R. Barthes, που ασκείται στο σημειολογικό σύστημα της γλώσσας, προέρχεται από την γενικότερη θεώρησή του πως η ίδια η ιδέα ενός σημείου είναι μια ιδέα εχθρική, καθώς θεμελιώνει ένα συγκεκριμένο σύστημα νοήματος για την εξυπηρέτηση μιας συγκεκριμένης νοοτροπίας.¹³ Ο μόνος λόγος που μπορεί να κινηθεί εκτός αυτής της εξουσίας που ασκούν τα σημεία είναι ο λόγος της λογοτεχνίας ο οποίος είναι και το άμεσο ενδιαφέρον της θεωρίας του Barthes.¹⁴ Η γλώσσα έτσι εμφανίζεται ως εξουσία που επιβάλλεται στην ανθρώπινη νόηση. Είναι ένα είδος εφαρμοσμένης σκληρότητας στο μέτρο που η σκληρότητα σχετίζεται με την εξουσία.

Η σκληρότητα της εξουσίας, πρέπει να γίνει κατανοητή όχι ως βία και καταστολή αλλά όπως αναλύεται από τον Michel Foucault ως δύναμη, ως μια ενεργεία δράση «κάποιων» πάνω σε κάποιους «άλλους», ως μια σχέση δυνάμεων.¹⁵

«[...] Η άσκηση εξουσίας [...] δεν είναι καθ' εαυτήν μια βία [...] Είναι ένα σύνολο δράσεων πάνω σε δυνατές δράσεις: ενεργεί στο πεδίο δυνατότητας όπου επέρχεται να εγγραφεί η συμπεριφορά των δρώντων υποκειμένων: παρακινεί, επάγει, εκτρέπει, διευκολύνει ή κάνει κάτι πιο δύσκολο, διευρύνει ή περιορίζει, καθιστά περισσότερο ή λιγότερο πιθανό: οριακά, εξαναγκάζει ή εμποδίζει απόλυτα: αλλά είναι πάντα ένας τρόπος δραγ πάνω σ' ένα ή σε πολλά δρώντα υποκείμενα».¹⁶

Η σκληρότητα μπορεί να θεωρηθεί ως δύναμη η οποία συνδέεται με την εξουσία στο μέτρο που ο όρος εξουσία αναφέρεται σε «σχέσεις εξουσίας», σε μια αλληλεπίδραση δυνάμεων και δεν σχετίζεται άμεσα με την καταστολή ή τη βία.¹⁷

1.3 Διάκριση της σκληρότητας από τη βία

¹² Ο.π., σ. 20, 21.

¹³ Patrizia Lombardo, *The three paradoxes of Roland Barthes*, university of Georgia press, Athens-Georgia 2010, σ. 49.

¹⁴

¹⁵ Μ. Φουκώ, «Δύο δοκίμια για το υποκείμενο και την εξουσία» στο *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μτφρ Λ. Τρουλίνου, Ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 91.

¹⁶ Ο.π., σ. 92.

¹⁷ Ο.π., σ. 91.

Η σκληρότητα, πολλές φορές, όχι μόνο συνδέεται με τη βία αλλά ταυτίζεται με αυτή. Πράγματι, μεταφορικά η σκληρότητα σχετίζεται με το αποτρόπαιο, αυτό που προκαλεί αποστροφή, το ειδεχθές και ακραίο έγκλημα. Ο βίαιος και αποκρουστικός χαρακτήρας ενός εγκλήματος μπορεί να αποδοθεί ως μια μορφή σκληρότητας. Όμως υπάρχουν και περιπτώσεις που υπάρχει ιδιαίτερη διαφοροποίηση ανάμεσα στη σκληρότητα και τη βία. Για να γίνει κατανοητή η χρήση της σκληρότητας στην τραγωδία, τον Nietzsche, τον Artaud αλλά και στο είδος του τρόμου, πρέπει να ξεκινήσει κανείς από το γεγονός πως η σκληρότητα, σε αυτές τις περιπτώσεις, δεν σχετίζεται με την καθαρή βία αυτή καθ' εαυτήν ή την εξύμνηση της.

Στο σημείο αυτό η διάκριση που κάνει η Hanna Arendt στο *Περί βίας* ανάμεσα στη δύναμη και τη βία μπορεί να φανεί χρήσιμη για την ανάδειξη της διαφοροποίησης και της σκληρότητας από τη βία. Η σκληρότητα πρέπει να θεωρηθεί σαν μια ενεργητική δύναμη, όπως η πολιτική δύναμη την οποία η Arendt διακρίνει από τη βία. Η Arendt επιμένει στον διαχωρισμό της δύναμης από τη βία και απομακρύνεται από τις παραδοσιακούς ορισμούς της που την ταυτίζουν με τη βία και την αναγάγουν στο «απώτατο είδος δύναμης».¹⁸ Η βία περισσότερο αντιτίθεται στη δύναμη παρά είναι μια έκφασή της. Είναι δύο διακριτά φαινόμενα τα οποία διαφέρουν στην ουσία τους. Αφορμή για την εξέταση της βίας από την Arendt και τη διάκρισής της από τη βία είναι το γεγονός της ανάπτυξης των τεχνολογιών του πολέμου, σε τέτοιο βαθμό παραλογισμού ώστε, στον «20^ο αιώνα των πολέμων», η ζημιά που προκαλούν τα νέα αυτά εργαλεία να μην μπορεί να δικαιολογηθεί από κανέναν πολιτικό στόχο. Η καταστροφή είναι απόλυτη και αφορά όλους του εμπλεκόμενους.¹⁹ Η βίαιη πράξη σε αντίθεση με τη δύναμη χρειάζεται πάντα «εργαλεία» και ρυθμίζεται από σκοπούς που εξυπηρετεί και μέσα που την υποστηρίζουν.²⁰ Η Arendt επιμένει στον διαχωρισμό της σημασίας λέξεων όπως «δύναμη», «ρώμη», «εξαναγκασμός», «κύρος» και «βία», οι οποίοι συνήθως χρησιμοποιούνται ως συνώνυμες ενώ κανονικά αντιστοιχούν σε ξεχωριστές πραγματικότητες και δεν θα έπρεπε να εξισώνονται, καθώς έτσι χάνεται η ποικιλομορφία τους.²¹ Είναι εύκολο να ταυτίσουμε τη δύναμη με τη βία ή με τον εξαναγκασμό οι όροι αυτοί όμως διαθέτουν διαφορετικές ιδιότητες. Ο λόγος που συχνά θεωρούνται συνώνυμοι, εξηγεί η Arendt, είναι επειδή αφορούν την ίδια

¹⁸ Hannah Arendt, *Περί βίας*, εισ.-μτφρ. Β. Νικολαΐδου-Κυριανίδου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 75.

¹⁹ *Ο.π.*, σ. 65-66.

²⁰ *Ο.π.*, σ. 66.

²¹ *Ο.π.*, σσ. 103-104.

λειτουργία, δηλαδή είναι τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος επιβάλλεται πάνω στον άλλο άνθρωπο.²²

Συνοπτικά, ο όρος δύναμη (power), αφορά την ανθρώπινη ικανότητα να πράττει από κοινού, η δύναμη ανήκει στην ομάδα. Η ρώμη (strength), από την άλλη, είναι κάτι το ενικό και αφορά μεμονωμένα αντικείμενα ή πρόσωπα και χαρακτήρες. Η δύναμη, ως κάτι το συλλογικό που μοιράζεται, έχει από τη φύση της την τάση να στρέφεται κατά της ρώμης, δηλαδή της ξεχωριστής ατομικότητας, άρα δεν ταυτίζονται ακριβώς. Ο εξαναγκασμός (force) επίσης, δεν συμπεριλαμβάνει απαραίτητα τη χρήση της βίας και θα μπορούσε να αντικατασταθεί από φράσεις όπως «καταναγκασμός της φύσης» ή «επιταγή των πραγμάτων». Το κύρος (authority) προϋποθέτει μόνο μια άνευ όρων αναγνώριση και υπακοή, δεν έχει ανάγκη από την καταπίεση ή πειθώ, άρα και εδώ έχουμε απομάκρυνση από τη βία. Τέλος η βία (violence) έχει ξεκάθαρα έναν εργαλειώδη χαρακτήρα που απαιτεί καθοδήγηση και δικαιολόγηση από έναν συγκεκριμένο σκοπό που θέλει να επιτύχει.²³

Η Arendt μιλάει για δύναμη στο πλαίσιο της πολιτικής της ανάλυσης και το αντικείμενό της είναι η πολιτική βία. Η διαφοροποίηση, όμως, που κάνει μπορεί να εφαρμοστεί και στη σχέση της σκληρότητας με τη βία. Η σκληρότητα είναι, όπως η δύναμη, πολύ κοντά στη ρώμη, δηλαδή στην ατομική ιδιότητα που είναι σύμφυτη με ένα αντικείμενο, πρόσωπο ή χαρακτήρα και τον εξαναγκασμό αλλά απέχει από το κύρος και διαφοροποιείται ουσιαστικά από τη βία.

Η ανάλυση της Arendt βοηθάει να φανεί η λεπτή διαφοροποίηση ανάμεσα στη δύναμη και τη βία. Εάν η σκληρότητα θεωρηθεί ως δύναμη, τότε γίνεται πιο ξεκάθαρος ο ιδιαίτερος ρόλος που παίζει αυτή η δύναμη στην ανθρώπινη ψυχολογία και την ηθική που εξετάζει ο Nietzsche. Η σκληρότητα, ως ένστικτο, είναι μια δύναμη με διαμορφωτικές ικανότητες που συνοδεύει την ανθρώπινη ύπαρξη από τις απαρχές της, είναι μάλιστα η ίδια η οντολογική κατάσταση της ύπαρξης, η οποία επειδή υποφέρει θεωρείται ένοχη, εγκληματική και πως βρίσκεται σε συνθήκη «πτώσης». Αυτό είναι το κύριο θέμα της τραγωδίας, εκεί εντοπίζει ο Nietzsche την σπουδαιότητα του ποιητικού αυτού είδους και γι' αυτό υπάρχει μια μόνιμη σύνδεσή του με τη φιλοσοφία.

Η νιτσεϊκή αντίληψη της σκληρότητας, ως δημιουργική δύναμη, εμφανίζεται και στη προσπάθεια του Artaud να μεταμορφώσει τη θεατρική εμπειρία. «Κάθε τι που

²² Ο.π., σ.104.

²³ Ο.π., σς. 104-107, 113.

δρα συνιστά σκληρότητα» γράφει στο *Θέατρο και το είδωλό του*, απηχώντας τη δεύτερη πραγματεία της *Γενεαλογίας της ηθικής* και τη φράση του Nietzsche: «σε κάθε συμβάν εκδηλώνεται μια θέληση για δύναμη».²⁴ Η ζωή εκλαμβάνεται ως σκληρότητα και καθορίζεται από τον Artaud ως «όρεξη για ζωή» και πιστεύει πως το θέατρο πρέπει να είναι το είδωλο της ζωής, να εξισώνεται μαζί της, και αν η ζωή είναι σκληρή, τότε σκληρό πρέπει να είναι και το θέατρο. Η φράση «θέατρο της σκληρότητας» είναι πιθανό να παρερμηνευτεί. Το ζήτημα για τον Artaud δεν είναι η αναπαράσταση του θεάματος της βίας και της σφαγής, αλλά η παραγωγή ενός τρομαχτικού θεάματος το οποίο έρχεται με ομοιοπαθητικό τρόπο να ταρακουνήσει τις αισθήσεις του κοινού. Η σκληρότητα ως δημιουργική δύναμη στον Nietzsche και ως αισθητική εμπειρία στον Artaud, θα συζητηθεί στα κεφάλαια 3 και 4 της εργασίας αυτής, πριν από αυτό όμως, θα γίνει λόγος για την ιδιαίτερη εμφάνιση της σκληρότητας, όπως αυτή συναντάται στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

²⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 114.

2. Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ ΩΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

2.1 Η αρχαία ελληνική τραγωδία και η σκληρότητα

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία κυριαρχούν ακραίες καταστάσεις σκληρότητας. Το έγκλημα και η βία παρέχουν τα βασικά θέματα της τραγωδίας, η οποία είναι μία από τις πρώτες μορφές αναπαράστασης αρχετυπικών εγκλημάτων. Η σκληρότητα κυριαρχεί στην τραγωδία αλλά αυτό δεν έχει να κάνει με κάποιο είδος λατρείας της βίας αντίθετα η τραγωδία ταυτίζεται με την άρνηση της συγκεκριμένης σκληρότητας.²⁵ Η σκληρότητα στην τραγωδία εμφανίζεται στις πιο ακραίες της εκφράσεις της, ως βία, έχει, όμως, έναν πολύ συγκεκριμένο στόχο. Ήδη από τον Όμηρο και τον Ησίοδο οι βίαιες περιγραφές στη *Θεογονία* και την *Ιλιάδα* έχουν ως στόχο την ανάδειξη της αξίας της μη βίας και αποτελούν λύσεις για το πώς μπορεί να τερματιστεί αυτού του είδους η σκληρότητα. Δυο βασικές αξίες αναδύονται από τα κείμενα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού η δικαιοσύνη και η σεμνότητα, δηλαδή ο σεβασμός για τον άλλο. Στη *Θεογονία* η περιγραφή της πρωταρχικής βίας που οδεύει προς τη δημιουργία της τάξης σκοπεύει στην εξύμνηση του Δία και της δικαιοσύνης που φέρει μαζί του. Στην *Ιλιάδα* επίσης, η καταστροφή και η βία που περιγράφονται αποτελούν περιγραφές μιας εμπειρίας η οποία αναγνωρίζει την ύπαρξη της βίας, της

²⁵ Jacqueline de Romilly, *Η αρχαία Ελλάδα εναντίον της βίας*, μτφρ. Μ. Αθανασίου, Κ. Μηλιαρέση, Το άστυ, Αθήνα 2001, σ. 32.

φρίκης που εκείνη μπορεί να προκαλέσει και της συμφιλίωσης του ανθρώπου με αυτή την κατάσταση.²⁶ Οι αρχαίες τραγωδίες μιλάνε για τη σκληρότητα ως βία μέσα από ακραία εγκλήματα, όπως αυτά της οικογένειας των Ατρείδων για παράδειγμα, για να εξηγήσουν το γιατί η βία είναι κάτι που δεν μπορεί να γίνει αποδεκτό σε κοινωνίες οι οποίες επιθυμούν να προάγουν το ιδεώδες της δικαιοσύνης. Η βία γίνεται αντικείμενο προς διερεύνηση και οι τραγωδίες αποτελούν ερμηνείες της ύπαρξης της βίας και των επιπτώσεων που έχουν στις οργανωμένες πόλεις. Εκτός από την περίπτωση του *Αίαντα* του Σοφοκλή, όπου ο Αίας αυτοκτονεί μπροστά στους θεατές και το πτώμα του παραμένει στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια του δεύτερου μέρους της τραγωδίας, στη τραγωδία ο κανόνας που ισχύει είναι πως ο θάνατος δεν αναπαρίσταται ποτέ επί σκηνής, δεν παρουσιάζεται δηλαδή το έγκλημα. Αυτό δείχνει, όπως σχολιάζει η Jacqueline de Romilly, πως οι τραγωδίες αποτελούν ηθελημένους σχολιασμούς που είναι άμεσες καταγγελίες του ολέθριου χαρακτήρα της βίας. Κυριαρχεί η περιγραφή της βίας, η περιγραφή της προετοιμασίας της πράξης και ο θρήνος των θυμάτων και ο στόχος είναι εξηγηθεί η βία και να διακηρυχτεί η καταδίκη της.²⁷ Αυτό δεν σημαίνει πως υπάρχει άρνηση ή μη παραδοχή της βίας αλλά μια «ηχηρή διαμαρτυρία» γι' αυτή. Ο στόχος είναι η ανάδειξη της βίας και μέσω αυτής ανάδειξης η υπέρβασή της.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της καταγγελίας αυτής είναι η *Ορέστεια* του Αισχύλου. Στην τριλογία αυτή ως σημείο εκκίνησης ορίζεται ένα πρωταρχικό αποτρόπαιο έγκλημα μιας οικογένειας -το οποίο γεννά μια σειρά εκδικητικών φόνων εντός του οίκου αυτού- και ως σημείο κατάληξης τον Άρειο Πάγο, το δικαστήριο το οποίο αναλαμβάνει με νομική πλέον γλώσσα να εκφράσει τη μετάβαση από την βίαιη αυτοδικία στις δημοκρατικές διαδικασίες της πόλης.²⁸ Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να κατανοήσει κανείς τα ιδιαίτερα πλαίσια μέσα στα οποία διαμορφώνεται το είδος της τραγωδίας και της σκληρότητας που τη συνοδεύει καθώς και την απόσταση που την χωρίζει από τις σύγχρονες θεατρικές πρακτικές. Το πλαίσιο της πόλεως, που είναι ο φορέας της αθηναϊκής δημοκρατίας, των θρησκευτικών εορτών προς τιμή του Διονύσου και ενός συγκεκριμένου θεάτρου που λειτουργεί ως μια ετήσια -δηλαδή όχι συχνή- κοινωνική εμπειρία που απευθύνεται σε όλους τους πολίτες - οι θεατές της υπολογίζονται στους 16.000- και πηγάζει από την διερεύνηση και επεξεργασία της

²⁶ *Ο. π.*, σ. 19-30.

²⁷ *Ο. π.*, σ. 33,34.

²⁸ Simon Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σσ. 30, 79, 81.

αντίθεσης ανάμεσα στην πολιτική, νομική σκέψη από τη μία και τη μυθική και ηρωική παράδοση από την άλλη.²⁹

2.2. Αριστοτέλης

Η πρώτη μεθοδική απόπειρα ανάλυσης και ορισμού του είδους της τραγωδίας γίνεται στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Ο ορισμός του Αριστοτέλη είναι αινιγματικός. Το μέρος εκείνο της *Ποιητικής* το οποίο θα αποσαφήνιζε ολοκληρωτικά την έννοια *κάθαρσις* αναπτύσσοντας και την αντίστοιχη ανάλυσή για την κωμωδία -η οποία έχει στόχο, όπως η τραγωδία, την κάθαρση- δεν σώζεται.³⁰ Παρόλη την ασάφεια που προέρχεται από τον όρο της κάθαρσης, μέσα από τον ίδιο τον ορισμό που δίνει ο Αριστοτέλης, όπως σημειώνει ο W.D.Ross, μπορεί να συναχθεί το γεγονός πως, η τραγωδία περιλαμβάνει ένα άμεσο αντικείμενο, τη διέγερση του ελέους και του φόβου και έναν απώτερο στόχο να παρέχει ηδονή μέσα από την απομάκρυνση της συγκίνησης που προέρχεται από τα δεινά της τραγωδίας και να καθάρει, να ανακουφίσει την ψυχή των θεατών.³¹ Να απομακρύνει δηλαδή τη συγκίνηση από τους θεατές και όχι να την επιδεινώσει όπως υποστήριζε ο Πλάτωνας.³² Ο Αριστοτέλης αναδεικνύει την τραγωδία –σε σύγκριση με την εποποιία- ως ανώτερη ποιητική δημιουργία γιατί η *μελοποιία* και η *ὄψις* που εμπεριέχονται στο είδος αυτό, η ενάργεια της ακόμα και κατά την ανάγνωση, η συμπύκνωση και η ενότητα της πράξης που μιμούνται, επιτυγχάνουν με περισσότερη πληρότητα την ηδονή που είναι και το ιδιαίτερο και αξιόλογο αποτέλεσμα της ποίησης.³³

Από την αριστοτελική θεωρία, για τις ανάγκες της εργασίας, θα κρατήσω τα εξής: Πρώτον, για τον Αριστοτέλη, η ποίηση έχει ως θέμα της τα καθόλου, δεν αναπαράγει ατομικά γεγονότα αλλά καθολικές αλήθειες (*Ποιητική*, 1451b). Το καθόλου στον Αριστοτέλη είναι το αναγκαίο. Η τραγωδία αναπαράγει μια καθολική αλήθεια η οποία είναι αναγκαία. Δεύτερον, στην τραγωδία περιγράφονται απροσδόκητες παρεμβάσεις της τύχης οι οποίες διακόπτουν την αναγκαία ακολουθία του αιτίου-αιτιατού.³⁴ Η τραγωδία μιμείται μια πράξη που πρέπει να είναι

²⁹ *Ο.π.*, σ. 19, 49, 55.

³⁰ W. D. Ross, *Αριστοτέλης*, μτφρ. Μ. Μήτσου, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπεζής, Αθήνα 2015, σ. 412.

³¹ *Ο.π.*, σ. 402-404.

³² *Ο.π.*, σ. 403.

³³ *Ο.π.*, σ. 412.

³⁴ *Ο.π.*, σ. 397.

ολοκληρωμένη, δηλαδή τέλεια, με σαφή και διακριτή αρχή, μέση και τέλος. Η τραγικότερη πλοκή, για τον Αριστοτέλη, είναι η πλοκή που οδηγεί τον ήρωα στην απόλυτη καταστροφή και στη μεταβολή της μοίρας του από την ευτυχία στη δυστυχία και όχι το αντίθετο (*Ποιητική*, 1453a). Η τραγωδία είναι το ποιητικό εκείνο είδος που μιμείται σειρές πράξεων και τα οικτρά ή φοβερά γεγονότα που τις πλαισιώνουν. Η μεταβολή της τύχης του ήρωα δεν γίνεται εξαιτίας της «αχρειότητας» του ήρωα αλλά, όπως παρατηρεί ο Αριστοτέλης, «από κάποιο σφάλμα του» (*Ποιητική* 1453a). Η εξέλιξη των καταστάσεων οδηγεί τον ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία και η «τραγικότερη» τραγωδία έχει δυστυχισμένο τέλος. Τρίτον, το θέαμα στην τραγωδία, εκτός από την επίκληση του ελέους των θεατών που επιδιώκει πρέπει απαραίτητα να διεγείρει και τον φόβο. Ο φόβος δεν προκύπτει απλά από ένα θέαμα τρομερό στην όψη, η αναπαράσταση μιας βίαιης πράξης δεν είναι αρκετή για να διεγείρει τον φόβο. Δεν είναι η θέα της βίας που φοβίζει τους θεατές αλλά η πλοκή των γεγονότων, η σύνθεσή τους. Η διέγερση του φόβου και του οίκτου προκύπτει μέσα από την εξέλιξη των καταστάσεων που περιγράφουν τις ανθρώπινες πράξεις (*Ποιητική* 1453b).

Για την τραγωδία απαιτείται η σκληρότητα, είτε αυτό μεταφράζεται ως αναγκαιότητα, είτε ως ανθρώπινη πράξη-σφάλμα, είτε ως καταστροφικό τέλος στο οποίο οδηγεί μια συγκεκριμένη πλοκή γεγονότων, είτε ως διέγερση του φόβου μέσω της αναπαράστασης της πλοκής αυτής. Οι ορισμοί της τραγωδίας που ακολούθησαν αυτή του Αριστοτέλη είναι ουσιαστικά παραλλαγές των όρων που θέτονται στην *Ποιητική*.³⁵ Στις απόπειρες και παραλλαγές του ορισμού της τραγωδίας η σκληρότητα αναδεικνύεται ως το βασικό της θέμα.

2.3. Karl Jaspers

Ο Karl Jaspers πιστεύει πως μέσα στις τραγωδίες μπορούν να βρεθούν οντολογικές εξηγήσεις και ορισμοί για τις ανθρώπινες πράξεις. Η θρησκεία, η τέχνη και η ποίηση εκφράζουν, ως ενότητα, το περιεχόμενο της ανθρώπινης συνείδησης. Από το πεδίο αυτό αποσπά και εξετάζει το τραγικό στοιχείο για να βρει τί κοινό υπάρχει σε όλες τις τραγικές περιπτώσεις. Το κοινό είναι, πως ό,τι υπάρχει και ό,τι συμβαίνει, δηλαδή οι

³⁵ G. Steiner, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, μτφρ-επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 2014, σ. 7.

καταστάσεις, λαμβάνει φοβερές διαστάσεις.³⁶ Διακρίνει την προτραγική γνώση, μια γνώση που κινείται σε έναν κυκλικό και συντελεσμένο χρόνο, από μια άλλη γνώση, την τραγική, που αναδύεται όταν η συνείδηση αποκτήσει επίγνωση της τραγικής ανθρώπινης κατάστασης, το παράλογο του πόνου και της καταδικασμένης ύπαρξης. Η επίγνωση αυτή επέρχεται στις ακραίες καταστάσεις ψυχικού και σωματικού πόνου, οι οποίες πυροδοτούν τα θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με τον ανθρώπινη ύπαρξη. Η προτραγική γνώση είναι η «γαλήνια» επίγνωση της αιώνιας κυκλικότητας της ζωής και το εφήμερο που χαρακτηρίζει την ύπαρξη προσλαμβάνεται ως μια αναπόφευκτη καθολική μοίρα. Η «προτραγική» συνείδηση δεν συλλαμβάνει την καταστροφή και τον θάνατο ως κάτι το σημαντικό και αξιοσημείωτο αλλά ως κάτι το αυτονόητο και φυσιολογικό.³⁷ Η επανάληψη και η αιώνια μεταβολή διαρρηγνύονται από την ανάδυση της τραγικής γνώσης, όταν οι πράξεις των ανθρώπων «προκαλούν εμπλοκές» και αναδεικνύουν το «αποτρόπαιο του υπάρχειν» όταν, όπως γράφει ο K.Jaspers το είναι εμφανίζεται «στον ναυαγισμό» του». ³⁸ Οι πρότυπες ανθρώπινες καταστάσεις που επαναλαμβάνονται στις τραγωδίες οι οποίες είναι το θεμέλιο της τραγωδίας, ορίζονται από τον K.Jaspers ως πάλη, ενοχή, οδύνη και θάνατος.³⁹ Όσα συμβαίνουν, συμβαίνουν σε μιαν ατμόσφαιρα που «απλώνεται ως το αποτρόπαιο-ανοίκειο».⁴⁰ Ο Jaspers εξετάζει τα τραγικά αντικείμενα της ποίησης- την τραγική ατμόσφαιρα, τον αγώνα και τη σύγκρουση, τη νίκη και την ήττα- για να βρει την αντικειμενικότητα του τραγικού. Γνωρίζει πως καμία ερμηνεία τη τραγωδίας δεν μπορεί να είναι θεμελιακή, επιχειρεί όμως να δώσει τη δική του.⁴¹ Η βασική λειτουργία της τραγωδίας είναι να θέτει με βίαιο τρόπο ερωτήματα που αφορούν την ανθρώπινη ύπαρξη και κυρίως δράση. Έτσι και για τον K.Jaspers η σκληρότητα φαίνεται να κυριαρχεί ως προϋπόθεση της τραγωδίας και ως σημείο κομβικό στην ανάδυση της ίδιας της τραγικής γνώσης.

2.4. George Steiner

Ο G.Steiner, επίσης, δεν απομακρύνεται από τη σύνδεσης της σκληρότητας με την τραγωδία. Επισημαίνει πως μια «ρεαλιστική» η αντίληψη της τραγωδίας πρέπει να

³⁶ K. Jaspers, *Περί του τραγικού*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Έρασμος, Αθήνα 1990, σς. 9-13.

³⁷ *Ο.π.*, σς. 15-16.

³⁸ *Ο.π.*, σ. 23.

³⁹ J. Kott, *Θεοφαγία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη Αρτέμη, επιμ. Γ. Λειβαδάς, Εξάντας, Αθήνα 2019, σ. 22.

⁴⁰ K. Jaspers, *ό.π.*, σ. 27.

⁴¹ *Ο.π.*, σ. 25- 27.

ξεκινά από το γεγονός της καταστροφής και του ανεπανόρθωτου. Ο τραγικός ήρωας συγκρούεται με ανώτερες δυνάμεις, τις οποίες δεν μπορεί να συλλάβει και οδηγείται σε ένα ολέθριο τέλος.⁴² Στη μελέτη του για την τραγωδία διατρέχει την ιστορία του θεάτρου και της λογοτεχνίας και ακολουθεί τις εμφανίσεις του τραγικού στοιχείου από τον Όμηρο και τους τραγικούς ποιητές μέχρι τον Σαίξπηρ και τον Ρακίνα τους τελευταίους εκπρόσωπους, όπως γράφει, της τραγικής φωνής. Το τραγικό στοιχείο, όπως γράφει ο G.Steiner, χάνεται τον 17^ο αιώνα καθώς αποσύρονται ορισμένα χαρακτηριστικά της κοινωνικής και φαντασιακής ζωής.⁴³ Δημιουργείται μια τομή στην ιστορία της τραγωδίας και επέρχεται μια ριζική αλλαγή στην αντίληψη του τραγικού και του κωμικού και ο αναπόφευκτος θάνατος της τραγωδίας.⁴⁴ Η ρήξη έγκειται στην απόσυρση του θεολογικού στοιχείου, της μεταφυσικής δηλαδή, από τη δραματουργία. Η τραγωδία για τον Steiner προέρχεται από μια «θείστική μήτρα νοήματος και αναφορών» η οποία είναι απαραίτητη για την τραγωδία και όταν δεν υπάρχει τότε προκύπτουν άλλα είδη όπως αυτό του μελοδράματος. Όπως γράφει:

«όπου το πρόβλημα του Θεού αποτελεί ένα άσχετο αρχαϊκό στοιχείο, το κύριο αξίωμα της αποξένωσης του ανθρώπου από την εγκόσμια εστία του, η διαλεκτική της έντασης ανάμεσα στην ανθρώπινη μοίρα και σε κάποια αινιγματική προπατορική ενοχή, χαλαρώνει [...] εκεί όπου έχουμε να κάνουμε με ζητήματα εγκόσμια, εκεί όπου η ψυχολογική ή κοινωνική βελτίωση και θεραπεία είναι κάτι κατανοητό, το βασικό θεατρικό είδος, οσοδήποτε αγωνιώδες, είναι το μελόδραμα».⁴⁵

Στο *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, αναφέρεται στο ζήτημα του θανάτου της τραγωδίας. Επισημαίνει τη δυσκολία που υπάρχει στο να βρεθεί ένας επαρκής ορισμός του τραγικού αλλά υποστηρίζει πως υπάρχει ένας ελάχιστος κοινός πυρήνας ο οποίος είναι απαραίτητος για την ύπαρξη της αυθεντικής τραγωδίας. Η τραγωδία έχει να κάνει με την κατάσταση της ύπαρξης και το θέμα της είναι η οντολογική ανεστιότητα που αποφέρει η «πτώση» του ανθρώπου ή αλλιώς το «προπατορικό αμάρτημα»:

«Εξαιτίας αυτής της πτώσης, ή της απώλειας της [θείας] χάριτος, η ανθρώπινη κατάσταση είναι με τη δηλωτική της έννοια, τραγική. Είναι οντολογικά, δηλαδή κατ' ουσίαν, τραγική. Ο πεπτωκώς άνθρωπος καθίσταται ανεπιθύμητος επισκέπτης της ζωής, ή στην καλύτερη περίπτωση, ένας απειλούμενος ξένος πάνω στην εχθρική και αδιάφορη γη (η δριμύτερη λέξη που χρησιμοποιεί εδώ ο Σοφοκλής, στην οποία επέμεινε ο Χάιντεγκερ, είναι η λέξη *άπολις*). Έτσι ο αναγκαίος και επαρκής όρος, η αξιωματική σταθερά στην τραγωδία είναι η οντολογική ανεστιότητα – η αποξένωση ή ο εξοστρακισμός από την προστασία που απολαμβάνει το εγκεκριμένο ον. Καμία υποδοχή δεν βρίσκει το εγώ».⁴⁶

⁴² Τζορτζ Στάινερ, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννενα 1988, σ. 11.

⁴³ *Ο.π.*, σ. 93.

⁴⁴ *Ο.π.*, σσ. 13, 93.

⁴⁵ George Steiner, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 2014, σ. 17.

⁴⁶ *Ο.π.*, σ. 8.

Το αξίωμα που γεννά την εσωτερική λογική της τραγωδίας, γράφει ο G.Steiner, είναι η αρχαϊκή αντίληψη της ανθρώπινης αποξένωσης από τη φύση, το αξίωμα δηλαδή της ανθρώπινης επιβίωσης ως σκάνδαλο επειδή αποβλέπει να γίνει θεός, να ιδιοποιηθεί δηλαδή και να ελέγχει εκείνος πλέον στοιχεία της φύσης, όπως για παράδειγμα τη φωτιά.⁴⁷ Η ερμηνεία της ανθρωπότητας ως εκπέσουσας μετασχηματίζεται και ενυπάρχει στον μύθο της αδαμικής ανυπακοής και συντηρείται στη νεωτερική σκέψη.⁴⁸ Εντοπίζεται στην καρδιά του αξιώματος του Ρουσό για την απόσχιση του ανθρώπου από τη φυσική κατάσταση και σε παραλλαγές κυριαρχεί σε όλες τις ιδεαλιστικές θεωρήσεις του 18^{ου} αιώνα.⁴⁹ Η σύνδεση του προμηθεϊκού μύθου με τον μύθο του προπατορικού αμαρτήματος αναφέρεται, ήδη, στη *Γέννηση της τραγωδίας* και η παρατήρηση του Steiner σχετικά με το τέλος της τραγωδίας δεν απομακρύνεται ιδιαίτερα από τη νιτσεϊκή θεωρία για τον περιορισμό του διονυσιακού στοιχείου που οδηγεί την τραγωδία ως δραματικό είδος σε ένα τέλος. Ο Steiner, όμως, αποσαφηνίζει αυτό που εννοεί λέγοντας πως αυτό που πεθαίνει στην τραγωδία είναι ο συγκεκριμένος «τρόπος» που έχει αποδοθεί δραματουργικά μέχρι τώρα. Η καθαρή λειτουργία της να ερμηνεύει τον ανθρώπινο πόνο θα βρει νέες μορφές έκφρασης, δεν μπορεί να εξαφανιστεί, μπορεί μάλιστα, όπως σχολιάζει ο Steiner, να υπάρχει ήδη μέσα στην κωμωδία. Το ερώτημα περί της ανθρώπινης οδύνης δεν χάνεται μαζί με τη συγκεκριμένη δραματική έκφραση, αλλά συνοδεύει επίμονα τον άνθρωπο μέχρι και σήμερα. Έχει βρει νέους τρόπους έκφρασης όπως συνέβη στην περίπτωση του Βούτσεκ του Buchner ή στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Beckett.⁵⁰

Όπως γράφει ο Steiner, η τραγωδία ως είδος φτάνει στα όριά της και χάνεται μετά την σταδιακή κατάρρευση των θρησκευτικών συστημάτων τα οποία δεν μπόρεσαν να ανταποκριθούν τελικά στα ακραία όρια και τον παραλογισμό που έφτασε η αγριότητα της ιστορίας από τις αρχές και καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Η δραματουργία του S.Beckett τοποθετείται ως ορόσημο στο τέλος των δραματουργιών που συμπεριλαμβάνουν το θεολογικό στοιχείο μετά τον «θάνατο του Θεού». Στον Beckett κυριαρχεί μια αντεστραμμένη θεολογία με την έννοια της απόκρυφης, της αποφαιτικής. Στα έργα του Beckett ο θεός κυριαρχεί ως παρουσία μόνο, όμως, μέσω της απόλυτης απουσίας του και έτσι τα κείμενά του εντάσσονται σε μια «σκοτεινή θεολογία» όπως την ονομάζει η Sandra Wynands στο έργο της

⁴⁷ Ο.π., σ. 11.

⁴⁸ Ο.π., σ. 9.

⁴⁹ George Steiner, *Οι Αντιγόνες*, μτφρ. Β. Μάστορης, Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, Αθήνα 2001, σ. 38.

⁵⁰ George Steiner, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, ό.π., σ. 34.

*Iconic spaces, the dark theology of Samuel Beckett's drama.*⁵¹ Τα έργα του Beckett είναι ορόσημο για τον Steiner και ελπίζει κάποτε να αναγνωριστούν ως το σημείο μετάβασης «σε μετα-μεταφυσικούς, μεταφορικούς τρόπους», καθώς εκεί παρουσιάζεται το ερώτημα του εάν μπορεί να υπάρξει μια «κοσμική τραγωδία» δηλαδή μια τραγωδία που «είναι εφαρμόσιμη σε δρώμενα και σε συμφραζόμενα που δεν έχουν καμία σχέση με τον Θεό».⁵²

2.5. Jan Kott

Ο Jan Kott καταθέτει τη δική του «ανθρωπολογία» του τραγικού. Αναζητά τη μικρότερη «δομική μονάδα» της τραγωδίας, το *τράγημα* -κατά το *μύθημα* του Claude Levi Strauss- και την εντοπίζει στο αθέλητο και μοιραίο ανθρώπινο έγκλημα.⁵³ Το έγκλημα συμπεριλαμβάνει μια σειρά καταστάσεων που κορυφώνονται σε μια μεμονωμένη πράξη. Στα επαναλαμβανόμενα μοτίβα τραγωδίας όπως τα καθορίζει ο Jaspers, πάλι, ενοχή, οδύνη και θάνατος, ο Kott εντοπίζει κάτι πιο συγκεκριμένο. Οι καταστάσεις στην τραγωδία αφορούν ένα συγκεκριμένο έγκλημα, συγκεκριμένους φόνους και συγκεκριμένους νεκρούς.⁵⁴ Γράφει χαρακτηριστικά στη *Θεοφαγία*: «ο δρόμος της εξορίας από τον παράδεισο, μέχρι τον άλλο παράδεισο που έχει επαγγελθεί, είναι στρωμένος με πτώματα. Η τραγωδία είναι μια θεαματική επίδειξη αυτών των πτωμάτων».⁵⁵ Οι ήρωες δεν είναι τραγικοί οι ίδιοι, τραγικές είναι οι καταστάσεις που υποχρεώνουν τους ήρωες αυτούς να πράξουν κατά τον έναν ή κατά τον άλλο τρόπο. Οι τραγωδίες είναι πάνω απ' όλα συγκεκριμένες καταστάσεις, δηλαδή σχέσεις ανάμεσα στους ήρωες, τον κόσμο και τους άλλους ανθρώπους.⁵⁶ Οι σχέσεις αυτές εξελίσσονται στο παρόν, εξαρτώνται όμως άμεσα «από ένα προκαθορισμένο παρελθόν και ένα προφητεμένο μέλλον» όπως γράφει ο Kott.⁵⁷ Η κατάσταση προηγείται της τραγωδίας και είναι ανεξάρτητη από τον διάλογο των προσώπων, είναι μια δομή «οριστική» και «παραδειγματική» η οποία αποδίδεται με μερικές φράσεις και δεν σχετίζεται με τον χαρακτήρα του ήρωα. Στην «τραγική ανθρωπολογία» του Kott βασικό χαρακτηριστικό του ήρωα είναι η εμφάνισή του ως

⁵¹ Sandra Wynands, *Iconic spaces, the dark theology of Samuel Beckett's drama*, university of Notre Dame Press, Indiana 2007.

⁵² George Steiner, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, ό.π., σ. 20.

⁵³ Jan Kott, *Θεοφαγία*, ό.π., σ. 22.

⁵⁴ *Ο.π.*

⁵⁵ *Ο.π.*, σ. 23.

⁵⁶ *Ο.π.*, σ. 331.

⁵⁷ *Ο.π.*, σ. 332.

εξιλαστήριο θύμα και ο ρόλος της διαμεσολάβησης που παίζει ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο. Χαρακτηριστικοί ήρωες της διαμεσολάβησης και εξιλαστήρια θύματα είναι ο Προμηθέας, ο Ηρακλής και ο Διόνυσος.⁵⁸ Οι μύθοι γύρω από αυτούς του ήρωες περιλαμβάνουν και τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές σκληρότητας της τραγωδίας.

Στις παραπάνω περιπτώσεις -οι οποίες δεν εξαντλούν, φυσικά, τις ερμηνείες για την τραγωδία και υπάρχουν ιδιαίτερα σημαντικές άλλες, που έχουν παραλειφθεί- η σκληρότητα αναδεικνύεται ως βασικό συστατικό του είδους αυτού. Τα αρχετυπικά εγκλήματα που παρουσιάζονται στην τραγωδία αποκτούν θετικό πρόσημο σε ένα πλαίσιο ευχαρίστησης που πηγάζει από τη θέαση ή ανάγνωσή της. Η τραγωδία αποτελεί ένα από τα πιο ξεκάθαρα και χαρακτηριστικά παραδείγματα χρήσης της σκληρότητας στην υπηρεσία της αισθητικής έκφρασης.

⁵⁸ Ο.π., σ. 19.

3. Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ FRIEDRICH NIETZSCHE

3.1. Η σκληρότητα της τραγωδίας

Ο Nietzsche θα συνδέσει άμεσα τη σκληρότητα με την τραγωδία: «Αυτό που αποτελεί την οδυνηρή ηδονή της τραγωδίας είναι η σκληρότητα· αυτό που έχει ευχάριστο αποτέλεσμα στον λεγόμενο τραγικό οίκτο [...] αντλεί τη γλυκύτητά του από αποκλειστικά από το ανακατεμένο μέσα του συστατικό της σκληρότητας».⁵⁹ Η σκληρότητα εδώ είναι η οδυνηρή ύπαρξη, την οποία αποτυπώνουν οι τραγικές καταστάσεις της δραματικής ποίησης. Η τραγωδία σύμφωνα με τον F.Nietzsche επεξεργάζεται το πρώτιστο από τα φιλοσοφικά ερωτήματα, το οποίο αφορά το νόημα της οδυνηρής και άδικης ανθρώπινης ύπαρξης και της άλυτης αντίφασής της με τον

⁵⁹ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφρ. επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 125.

θείο.⁶⁰ Το ζήτημα του εάν η ζωή αξίζει να βιωθεί παρόλο τον πόνο που εμπεριέχει, είναι η κινητήρια δύναμη του φιλοσοφικού προγράμματός του, το οποίο στοχεύει στην ανατροπή του πεσιμιστικού συμπεράσματος του Schopenhauer, που οδηγείται στην άρνηση της ζωής.⁶¹ Στον Αναξίμανδρο εντοπίζει την πρώτη προσέγγιση για το ζήτημα αυτό. Όλα όσα γεννιούνται θα καταστραφούν, εκεί όπου γεννιούνται θα επιστρέψουν και αυτό είναι αναγκαίο, και αυτό είναι η ανταπόδοση και η τιμωρία τους, το τίμημα της ύπαρξης. Η ύπαρξη πληρώνει για την αδικία της *κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν*.⁶² Η ίδια ύπαρξη στην αρχαιοελληνική σκέψη εμφανίζεται ως κάτι το εγκληματικό ως μια ύβρις και κατά συνέπεια είναι ένοχη.⁶³ Αυτό εκφράζεται στην «τιτάνια εικόνα» του ανθρώπου που παρουσιάζεται στον θρύλο του Προμηθέα. Ο θρύλος αυτός εμπεριέχει μια «σκληρή σκέψη» γράφει ο Nietzsche. Ο άνθρωπος προκειμένου να εξελιχθεί πολιτισμικά χρειάζεται να διαπράξει ένα έγκλημα. Να ιδρύσει τον πολιτισμό του με δική του προσπάθεια. Η απόκτηση του ελέγχου της φωτιάς από τους ανθρώπους εμφανίζεται ως ιεροσυλία που ξεπληρώνεται με αιώνια οδύνη.⁶⁴ Στον θρύλο του Προμηθέα, όπως σχολιάζει ο Gilles Deleuze, κυριαρχεί η αντίφαση ανάμεσα στην αρχέγονη ενότητα και το βούλεσθαι της εξατομίκευσης.⁶⁵ Η εξατομίκευση προϋποθέτει γνώση και η γνώση έρχεται με το τίμημα της απώλειας, της «μέθης» που χαρίζει το διονυσιακό στοιχείο. Πίσω από τον Προμηθέα βρίσκεται ο Διόνυσος. Ο Διόνυσος είναι ένα σύμβολο της «κατάφασης της ζωής», της καθοριστικής αυτής ιδέας για τη φιλοσοφία του Nietzsche.⁶⁶ Η παλαιότερη μορφή της τραγωδίας έχει ως θέμα «τις οδύνες του Διόνυσου» και αυτές βρίσκονται πίσω από όλους τους ήρωες της τραγωδίας. Είναι «μάσκες του πρωταρχικού ήρωα», του Διονύσου, ήρωες οι οποίοι δεν εμφανίζονται ως άτομα αλλά ως «Ιδέες» όπως εκείνες του Πλάτωνα.⁶⁷ Η διαδικασία της εξατομίκευσης είναι οδυνηρή και αυτή η οδύνη είναι το κορυφαίο και σκληρό θέμα της τραγωδίας, ο τόπος καταγωγής της.⁶⁸

⁶⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ-επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 83.

⁶¹ Ivan Soll, «Schopenhauer as Nietzsche's "Great teacher" and "Antipode"», *The Oxford handbook of Nietzsche*, ed. K. Gemes, J. Richardson, Oxford university press 2013, p. 163.

⁶² Φρ. Νίτσε, *Η φιλοσοφία στα χρόνια της αρχαιοελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Β. Δουβαλήρης, επιμ. Η. Ρ. Αποστολίδης, Gutenberg, Αθήνα 2013, σ. 62.

⁶³ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 81. Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, μτφρ. Γ. Σπανός, επιμ. Φ. Σιατίτσας, Α. Στυλιανού, Πλέθρον, Αθήνα 2018, σ. 43.

⁶⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 83.

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, ό.π., σ. 28.

⁶⁶ Bernard Reginster, ό.π., σ. 228.

⁶⁷ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 85.

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, ό.π., σ. 29.

Ο Nietzsche στη Γέννηση της τραγωδίας εισάγει το ζήτημα του θανάτου της τραγωδίας: «Η ελληνική τραγωδία [...] πέθανε αυτοκτονώντας κι η αυτοκτονία της ήταν φυσικό αποτέλεσμα μιας άλυτης σύγκρουσης».⁶⁹ Η σύγκρουση που οδηγεί την τραγωδία στην καταστροφή της συμβαίνει ανάμεσα στο διονυσιακό στοιχείο και τη διαλεκτική. Η τραγωδία εκφυλίζεται σταδιακά όταν το μουσικό-διονυσιακό υπόβαθρο, το οποίο είναι ο χορός και η μουσική, περιορίζονται εξαιτίας των «νατουραλιστικών αισθημάτων» που κυριαρχούν μέσω των ορθολογιστικών εξηγήσεων των ηρώων: «ο ήρωας οφείλει να υπερασπίζεται τις πράξεις του με επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα και γι' αυτό δεν προκαλεί τον τραγικό μας οίκτο».⁷⁰ Οι σωκρατικές-οπτιμιστικές αποφάνσεις, πρώτον, πως η αρετή είναι γνώση, δεύτερον πως ο άνθρωπος αμαρτάνει επειδή δεν κατέχει τη γνώση και τρίτον πως ο ενάρετος είναι ο ευτυχισμένος, Nietzsche εξηγεί πως έχουν συνέπειες που καταστρέφουν την τραγωδία και σε αυτές οφείλεται ο θάνατος της».⁷¹ Με τη διαλεκτική η αρετή συνδέεται άμεσα πλέον με τη γνώση. Το οπτιμιστικό στοιχείο της διαλεκτικής διεισδύει στην τραγωδία, καταστρέφει τις βασικές προϋποθέσεις της εξαφανίζοντας τα στοιχεία εκείνα που απαιτεί για να υπάρξει και την εκφυλίζει σταδιακά στη μορφή του αστικού δράματος.⁷² Η ιδιαίτερη επίδραση της τραγωδίας προέρχεται από τη μουσική και τον χορό, αυτά είναι οι φορείς του καθαρού διονυσιακού στοιχείου και η ουσία της τραγωδίας: «η τραγωδία μπορεί να ερμηνευτεί μόνον ως εκδήλωση και εξοικείωση διονυσιακών καταστάσεων». Η εμφάνιση της νέας αττικής κωμωδίας επηρεάζει τη δραματική ποίηση, για παράδειγμα τον Ευριπίδη ο οποίος περιορίζει τα χορικά και δίνει έμφαση στον διάλογο. Με έναν «σωκρατικό αισθητισμό», όπως γράφει ο Nietzsche, βασίζει τη δική του δραματική απόδοση των μύθων σε μια μη διονυσιακή βάση.⁷³ Η τραγωδία πεθαίνει για τον Nietzsche όταν απολέσει το βασικό της θέμα, τις οδύνες του Διονύσου, όταν αποδεσμεύσει τη θεματική της από τη πραγμάτευση του ζητήματος της οδυνηρής ύπαρξης, δηλαδή από τη σκληρότητα.

Το υποκεφάλαιο αυτό δεν μπορεί να εξαντλήσει την επιρροή της τραγωδίας και του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στη φιλοσοφία του Nietzsche, εκείνο που επιχειρείται είναι η κατάδειξη της καίριας σημασίας του διονυσιακού στοιχείου για

⁶⁹ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 88.

⁷⁰ *Ο.π.*, σ. 105.

⁷¹ *Ο.π.* Βλ. επίσης: Φρ. Νίτσε, *Λυκόφως των ειδώλων*, μτφρ. Β. Δουβαλέρης, επιμ. Η. Αποστολίδης, Gutenberg, Αθήνα 2016, σ. 95.

⁷² Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π.

⁷³ *Ο.π.*, σ. 95.

την ύπαρξη της τραγωδίας σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που ο περιορισμός και εντέλει η εξαφάνισή της οφείλονται ακριβώς στην αποδυνάμωση του στοιχείου αυτού. Ένα στοιχείο σκληρό, με την έννοια του αιχμηρού και διεισδυτικού, γιατί προσδίδει στην τραγωδία την ιδιότητα να επιδρά άμεσα στα συναισθήματα και να διαλύει τα φίλτρα της λογικής.

3.2. Η σκληρότητα ως έκφραση της θέλησης για δύναμη

Η σκληρότητα επίσης κατέχει ιδιαίτερα σημαντική θέση στο πλαίσιο της ανθρώπινης ψυχολογίας την οποία εξετάζει ο Nietzsche καθώς και στην αιτιακή εξήγηση που επιχειρεί να δώσει για την ανθρώπινη συμπεριφορά και την καθιερωμένη ηθική. Η σκληρότητα είναι ένα ανθρώπινο ένστικτο που υπάρχει κατά φυσικό τρόπο και είναι κύρια προϋπόθεση για την επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται στη *Γενεαλογία της ηθικής*. Ο Nietzsche επιχειρεί μια «φυσιοκρατική» ιστορία της ηθικής, όπως επισημαίνει ο Brian Leiter, επειδή αναζητά την προέλευσή της χωρίς να επικαλείται υπερφυσικά αίτια αλλά συγκεκριμένους ψυχολογικούς μηχανισμούς. Μηχανισμοί που εξελίσσονται και δημιουργούνται αντίστοιχα με τη βιολογική εξέλιξη του ανθρώπινου είδους.⁷⁴ Υπάρχουν τρεις εγγενείς ψυχολογικοί μηχανισμοί οι οποίοι εξετάζονται στη *Γενεαλογία*: η μνησικακία, η εσωτερικευμένη σκληρότητα (άσχημη συνείδηση) και η θέληση για δύναμη και αυτές μπορούν, σύμφωνα με τον Nietzsche, να εξηγήσουν την καταγωγή της ηθικής, χωρίς να χρειάζεται καμία εμπλοκή υπερφυσικών δυνάμεων.⁷⁵ Η σκληρότητα σχετίζεται πολύ στενά και με τους τρεις αυτούς μηχανισμούς και έτσι αποκτά κεντρική σημασία στη νιτσεϊκή θεωρία.

Τα σκληρά ένστικτα είναι σύμφυτα με τον άνθρωπο και αναγκάζονται να εσωτερικευθούν προκειμένου να υπάρξει πολιτισμένη συνδιαλλαγή ανάμεσα στα άτομα των κοινωνιών. Τα απωθημένα αυτά σκληρά ένστικτα επιφέρουν μια μεταβολή στη συνείδηση. Την ασχημαίνουν.⁷⁶ Γράφει στη *Γενεαλογία*:

«Θεωρώ την άσχημη συνείδηση βαριά αρρώστια, στην οποία έπρεπε να πέσει ο άνθρωπος κάτω από την πίεση της πιο θεμελιώδους αλλαγής που υπέστη όταν βρέθηκε ουσιαστικά παγιδευμένος μέσα στον κλοιό της κοινωνίας και της ειρήνης [...] Όλα τα ένστικτα που δεν εκφορτίζονται προς τα έξω, στρέφονται προς τα μέσα- το ονομάζω εσωτερικευση του ανθρώπου: έτσι αναπτύσσεται σ' αυτόν εκείνο που αργότερα θα ονομαστεί η «ψυχή» του. [...] Εκείνα τα φοβερά οχυρά, τα οποία έστησε η πολιτική οργάνωση για να προστατευθεί από τα παλιά ένστικτα ελευθερίας [...] κατάφεραν να κάνουν όλα τα ένστικτα του άγριου, ελεύθερου, πλάνητος ανθρώπου να στραφούν εναντίον του ίδιου του

⁷⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 121.

⁷⁵ Brian Leiter, *Νίτσε και ηθική, ένας οδηγός ανάγνωσης*, μτφρ. Γ. Λαμπράκος, επιμ. Η. Μαρκολέφας. Οκτώ, Αθήνα 2009, σ. 193, 194.

⁷⁶ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, ό.π., σ. 198.

ανθρώπου. Η εχθρότητα, η σκληρότητα, η χαρά της καταδίωξης- όλα αυτά στραμμένα εναντίον του κατόχου [...] αυτή είναι η προέλευση της άσχημης συνείδησης [...] συνέπεια μιας βίαιης ρήξης με το ζωικό παρελθόν [...] μιας κήρυξης πολέμου εναντίον των παλιών ενστίκτων, πάνω στα οποία βασιζόταν ως τότε η δύναμη, η χαρά και η ιδιότητα του να προκαλεί φόβο».⁷⁷

Αυτή είναι και η βασική θέση που επαναλαμβάνεται αργότερα, εκλαϊκεύεται, όπως σχολιάζει ο Leiter, στη ψυχαναλυτική θεωρία του S.Freud για την απώθηση των ανθρώπινων ενστίκτων.⁷⁸ Στο έργο του *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* γράφει:

«Αν ο πολιτισμός επιβάλλει τόσες πολλές θυσίες, όχι μόνο στη σεξουαλικότητα αλλά και στην τάση επιθετικότητας του ανθρώπου, καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί ο άνθρωπος δυσκολεύεται να ευτυχίσει μέσα σ' αυτόν [...] η τάση επιθετικότητας είναι μια πρωτογενής, αυτόνομη ενορμητική κατάσταση του ανθρώπου [...] ενώπιόν της ο πολιτισμός συναντά το μεγαλύτερο εμπόδιο [...] ποια μέσα χρησιμοποιεί ο πολιτισμός για να χαλιναγωγήσει την ελκυσόμενη εναντίον του επιθετικότητα, να την καταστήσει ακίνδυνη, και ίσως να απαλλαγεί από αυτή; [...] Τι κάνει το άτομο ώστε η ευχαρίστηση της επιθετικότητάς του να γίνει ακίνδυνη; [...] Η επιθετικότητα ενδοβάλλεται, εσωτερικεύεται, και ξαναστέλνεται εκεί απ' όπου προήλθε, στρέφεται δηλαδή εναντίον του Εγώ του ατόμου. Εκεί την αναλαμβάνει ένα τμήμα του Εγώ, που αντιπαράκειται στο υπόλοιπο ως Υπερεγώ. Και τώρα διατηρεί ως «συνείδηση» απέναντι στο Εγώ την ίδια στάση επιθετικότητας από την οποία θα αντλούσε ικανοποίηση εις βάρος άλλων, ξένων ατόμων. Η ένταση μεταξύ του αυστηρού Υπερεγώ και του υποτελούς σ' αυτό Εγώ ονομάζεται συνείδηση ενοχής, ενώ εκφράζεται ως ανάγκη τιμωρίας».⁷⁹

Το ένστικτο σκληρότητας καταπιέζεται, προκειμένου ο άνθρωπος να εξελιχθεί πολιτισμικά. Με την έννοια της καταπίεσης δεν εννοείται η απόρριψη ή η εξάλειψη της σκληρότητας αλλά η εσωτερικεύσή της. Αυτή η εσωτερικευμένη σκληρότητα στο ίδιο το υποκείμενο εκφράζεται με την εκδήλωση της ικανότητας του ανθρώπου για «άσχημη συνείδηση».⁸⁰ Η άσχημη συνείδηση, το προϊόν της εσωτερικευμένης σκληρότητας, δημιουργεί κανονιστικά ιδεώδη τα οποία υποστηρίζει ο άνθρωπος στη διαγωγή του βίου του. Θέτει δηλαδή αξιολογικούς κανόνες που διαμορφώνουν τον ηθικό κώδικα. Παρόλο που η εσωτερικεύση αυτή ασχημαίνει τη φύση της ανθρώπινης συνείδησης, τελικά έχει ευεργετικά αποτελέσματα, καθώς δίνει τη δυνατότητα στους ανθρώπους να έχουν κριτήρια αξιολόγησης. Η σκληρότητα αυτή ως κάτι το αρνητικό βοηθά να αναδειχτεί το ποια είναι τη φύση του θετικού. Ο άνθρωπος μπορεί έτσι να αναγνωρίσει αυτό που έχει ηθική αξία, για παράδειγμα κάτι όπως ο μη εγωισμός, ώστε να το θέσει στη συνέχεια ως ηθικό κανόνα που θα ακολουθεί.⁸¹

Και οι δύο περιπτώσεις σκληρότητας, η εξωτερικευμένη και η εσωτερικευμένη, θεωρούνται συνήθως από τις κοινωνίες ως κάτι που είναι άνευ όρων αρνητικό. Η σκληρότητα σίγουρα μπορεί να σημαίνει τη βίαιη καταπίεση και

⁷⁷ Ο.π., σ. 122. Και Brian Leiter, *ό.π.*, σ. 250.

⁷⁸ Brian Leiter, *ό.π.*

⁷⁹ Sigmund Freud, *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 82, 91, 93.

⁸⁰ Brian Leiter, *ό.π.*, σ. 242.

⁸¹ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, *ό.π.*, σ. 127. Brian Leiter, *ό.π.*, σ. 252, 253.

βασανισμό και τις περισσότερες φορές προκαλεί έντονο πόνο, μπορεί όμως να επιφέρει και ορισμένα σημαντικά προνόμια.⁸² Η «εμβάθυνση» και η «πνευματικοποίηση» της σκληρότητας, γράφει ο Nietzsche στο *Πέρα από το καλό και το κακό*, είναι η βάση για «όλα σχεδόν όσα ονομάζουμε ανώτερη κουλτούρα».⁸³ Δηλαδή τα πιο σημαντικά επιτεύγματα του ανθρώπινου πνεύματος προκύπτουν από την αξιοποίηση της σκληρότητας είτε όταν αυτή εσωτερικεύεται, είτε όταν εξωτερικεύεται. Η σκληρότητα παρουσιάζεται ως ένα είδος μορφοποιητικής και ωφέλιμης δύναμης και ασκείται με δύο τρόπους, σκληρότητα προς τον άλλον και σκληρότητα προς τον εαυτό:

«Πρέπει να ξεμάθουμε αυτά που ξέραμε για την σκληρότητα [...] πρέπει να βγάλουμε από τη μέση την αλλοτινή χοντροκέφαλη ψυχολογία, η οποία ήξερε να διδάσκει για τη σκληρότητα μόνον ότι γεννιέται από τη θέα του ξένου πόνου: υπάρχει επίσης μια άφθονη, υπεράφθονη απόλαυση του δικού μας πόνου, του να κάνουμε τον εαυτό μας να υποφέρει».⁸⁴

Οι περισσότεροι τρόποι σκέψης κινούνται γύρω από την ηδονή και τον πόνο. Κύριο μέλημά τους γίνεται η αναζήτηση της ευτυχίας και η αποφυγή ή η ολοκληρωτική εξάλειψή, αν είναι δυνατόν, του πόνου. Ο Nietzsche, όμως, πιστεύει πως η οδύνη αποφέρει ευεργετικά αποτελέσματα στον άνθρωπο και η σκληρότητα δύναται να τον ωφελήσει.⁸⁵ Η «πειθαρχία» γράφει «του μεγάλου πόνου» παράγει τα σημαντικότερα επιτεύγματα του ανθρώπου:

«[...]η ένταση της ψυχής στην ατυχία, που καλλιεργεί τη δύναμή της, ο τρόμος της στη θέα της μεγάλης καταστροφής, η επινοητικότητά της και η ανδρεία της στο να υφίσταται, να αντέχει, να ερμηνεύει, να εκμεταλλεύεται την ατυχία, και ό,τι άλλο είχε ποτέ από βάθος, μυστήριο, μάσκα, πνεύμα, πανουργία και μεγαλείο –δεν της δόθηκαν μέσω του πόνου; [...]».⁸⁶

Ο Nietzsche αντιτίθεται στην ιδέα πως η σκληρότητα και η οδύνη είναι, χωρίς όρους, αρνητικές καταστάσεις για τον άνθρωπο. Η ανθρώπινες πράξεις σκληρότητας, επειδή το αποτέλεσμά τους προκαλεί πόνο και ο αποδέκτης των σκληρών πράξεων υποφέρει, θεωρούνται εσφαλμένες και απορρίπτονται ως επιβλαβείς.⁸⁷ Για τον Nietzsche, όμως, η σκληρότητα προς τον εαυτό είναι στενά συνδεδεμένη με την έννοια της μετουσίωσης (sublimation), δηλαδή της ανθρώπινης ικανότητας για διαμόρφωση και εκλέπτυνση του εαυτού μέσω της ανακατεύθυνσης, ή επιβολής

⁸² W. Jared Parmer, ό.π., σ. 403.

⁸³ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφρ.- επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 125.

⁸⁴ *Ο.π.*

⁸⁵ *Ο.π.*, σ.121.

⁸⁶ *Ο.π.*

⁸⁷ W. Jared Parmer, ό.π., σ. 402.

συγκεκριμένων παρορμήσεων (drives) εις βάρος κάποιων άλλων με απώτερο στόχο τη δημιουργία ενός καλύτερου εαυτού.⁸⁸

Η σκληρότητα ως δημιουργική δύναμη είναι και ποιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η «καλλιτεχνική σκληρότητα» όπως την ονομάζει. Ο Nietzsche επιχειρεί να αξιολογήσει το σύνολο της κουλτούρας, την ιστορία, τη φυσική επιστήμη, την ιατρική, την τέχνη. Η βασική οπτική από τη οποία και σύμφωνα με την οποία αξιολογεί την ιστορία και την επιστήμη είναι η καλλιτεχνική δημιουργία η οποία έτσι λαμβάνει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην επαναθεώρηση των εγκατεστημένων αξιών. Ο Pierre Klossowski επισημαίνει για τον ορισμό του όρου *versucher* που χρησιμοποιεί ο Nietzsche πως είναι διπλός. Σημαίνει ταυτόχρονα αυτός που πειραματίζεται (*experimenter*), που κάνει πειράματα και υποθέσεις και αυτός που με σαγηνευτικό τρόπο παραπλανά (*temter*) τον εαυτό του και τους άλλους, δημιουργώντας κάτι που δεν υπήρχε προηγουμένως.⁸⁹ Ο καλλιτέχνης πραγματοποιεί πειράματα με υποθετικές κατασκευές του κόσμου και έτσι παραπλανά καθώς απομακρύνει τις αισθήσεις από το πραγματικό. Η τέχνη αφορά μια διαδικασία κατά την οποία μια δέσμη δυνάμεων, ή θελήσεων, επενεργεί πάνω σε αυτό που υπάρχει και το τροποποιεί. Οι καλλιτέχνες ασχολούνται με «επινοήσεις και τεχνάσματα» και όπως ο καλλιτέχνης γίνεται ποιητής του έργου του και «καθαγιάζει το ψέμα», κατ' αντίστοιχο τρόπο και οι υπόλοιποι άνθρωποι θα πρέπει επιδιώκουν να γίνονται «ποιητές» της ζωής τους.⁹⁰ Η «ενθαδική ύπαρξη» πρέπει κατά τον Nietzsche να εκλαμβάνεται ως αισθητικό φαινόμενο γιατί αυτός είναι ο μόνος τρόπος ώστε να είναι υποφερτή η δοσμένη πραγματικότητα, η οποία έχει καταδικάσει ως μάταιη από την απόφαση του πεσιμισμού:

«Η έσχατη ευγνωμοσύνη μας προς την τέχνη. Αν δεν είχαμε εγκρίνει τις τέχνες και αν δεν είχαμε επινοήσει αυτό το είδος της λατρείας του αναληθούς: τότε η κατανόηση της γενικής αναλήθειας και ψευδότητος, που μας προσφέρει τώρα η επιστήμη θα ήταν εντελώς ανυπόφορη»⁹¹

Η εσωτερικευμένη σκληρότητα αυτός ο «κρυφός βιασμός του εαυτού» προσιδιάζει, σύμφωνα με τον Nietzsche, στη «σκληρότητα του καλλιτέχνη». Όπως ο καλλιτέχνης αντλεί ηδονή δίνοντας εναλλακτική μορφή στο υπαρκτό, έτσι αντλείται ηδονή και όταν δίνει κανείς μορφή στον ίδιο του τον εαυτό «όπως σε ένα δύσκολο,

⁸⁸ *Ο.π.*, σ. 418.

⁸⁹ Klossowski, Pierre, *Nietzsche and the vicious circle*, μτφρ. D. W. Smith, University of Chicago press, G. Britain 1997, σ. 127.

⁹⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Η χαρούμενη επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 180, 181.

⁹¹ *Ο.π.*, σ. 118.

ανθιστάμενο, υποφέρον υλικό» το οποίο σημαδεύεται από μια θέληση, δηλαδή από μια κριτική στάση που εκδηλώνεται ως αντίφαση, ως «ένα Όχι». Η «γεμάτη χαρά» διεργασία της εσωτερίκευσης της σκληρότητας παράγει μια «ενεργητική, άσχημη συνείδηση» που φωτίζει μέσω της άρνησης «μια πληθώρα καινούργιων και παράξενων καταφάσεων και ομορφιών, και ίσως την ομορφιά». Στο σχετικό απόσπασμα από τη *Γενεαλογία της ηθικής* γράφει:

«[...] τι θα ήταν «ωραίο», αν η αντίφαση δεν είχε αποκτήσει επίγνωση του εαυτού της, αν το άσχημο δεν είχε πει στον εαυτό του «είμαι άσχημο»; Η νύξη αυτή θα καταστήσει τουλάχιστον λιγότερο αινιγματικό το αίνιγμα: κατά πόσο αντιφατικές έννοιες όπως *ανιδιοτέλεια*, *αυταπάρνηση*, *αυτοθυσία* μπορούν να περικλείουν ένα ιδεώδες, μια ομορφιά [...] το είδος της ηδονής που αισθάνεται πάντα εκείνος που εφαρμόζει την ανιδιοτέλεια, την αυταπάρνηση, την αυτοθυσία: αυτή η ηδονή είναι ίδιας φύσης με τη σκληρότητα[...] μόνον η άσχημη συνείδηση, μόνον η θέληση για κακομεταχείριση του εαυτού του εαυτού παρέχει την προϋπόθεση για την αξία του μη εγωισμού».⁹²

Η σκληρότητα απασχολεί ιδιαίτερα τον Nietzsche γιατί σχετίζεται με το κεντρικό πρόβλημα της φιλοσοφίας του που είναι ο μηδενισμός. Η σκληρότητα έχει ως βασικό επακόλουθο την οδύνη και το ζήτημα της οδύνης της ύπαρξης είναι το κεντρικό θέμα που κινητοποιεί τον στοχασμό του.⁹³ Το φιλοσοφικό του πρόγραμμα καθορίζεται από το πρόβλημα του μηδενισμού και την αναζήτηση του τρόπου με τον οποίο μπορεί αυτός να ξεπεραστεί και αποδοθεί νόημα στην ύπαρξη.

Ο Nietzsche γράφει στη *Γενεαλογία της ηθικής*: «σε κάθε συμβάν εκδηλώνεται μια θέληση για δύναμη»,⁹⁴ η ίδια η ουσία της ζωής είναι η θέληση αυτή: «κάθε ζώο[...] αγωνίζεται για ένα βέλτιστο ευνοϊκών συνθηκών κάτω από τις οποίες μπορεί να ξεδιπλώσει πλήρως την ενέργειά του και να επιτύχει το μέγιστο του συναισθήματος της δύναμής του».⁹⁵ Αυτό που κινητοποιεί το ένστικτο της σκληρότητας δεν είναι η ευχαρίστηση, η ηδονή που αντλείται από τις σκληρές πράξεις, δεν είναι δηλαδή ο σαδισμός, αλλά μια χειροπιαστή έκφραση της θέλησής για δύναμη.⁹⁶ Ο Nietzsche ενδιαφέρεται κυρίως για την εσωτερικευμένη σκληρότητα η οποία εκφράζεται μέσα από τα ασκητικά ιδεώδη της αυταπάρνησης και του αυτοβασανισμού και το γιατί τα ιδεώδη αυτά έχουν αποτελέσει ισχυρό πόλο έλξης για τους ανθρώπους. Από τη στιγμή που «σε κάθε συμβάν εκδηλώνεται μια θέληση για δύναμη» τότε και τα ασκητικά ιδεώδη θα πρέπει να ικανοποιούν αυτήν την

⁹² Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, ό.π., σ. 127.

⁹³ Brian Leiter, ό.π., σ. 249.

⁹⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, ό.π., σ. 114.

⁹⁵ Ο.π., σ. 152.

⁹⁶ W. Jared Parmer, «Nietzsche and the art of cruelty», ό.π. σ. 421.

ορμή.⁹⁷ Η σκληρότητα προς τον εαυτό είναι και αυτή μία μεταμφιεσμένη έκφραση της θέλησης για δύναμη.⁹⁸

Η ασκητική αυταπάρνηση είναι η κορυφαία έκφραση της εσωτερικευμένης σκληρότητας. Η επικράτηση και η εξιδανίκευση του ασκητισμού, για τον Nietzsche, είναι μία μέθοδος ερμηνείας του πόνου, αυτού του κεντρικού και αναπόφευκτου γεγονότος της ανθρώπινης κατάστασης. Είναι ένας τρόπος απόδοσης νοήματος που δικαιολογεί την ύπαρξή του.⁹⁹ Ή όπως γράφει ο ίδιος η υιοθέτηση του ασκητικού ιδεώδους είναι η «καταπράυνση της οδύνης».¹⁰⁰ Ο άνθρωπος υποφέρει μπροστά στο ερώτημα για το νόημα του πόνου, το «πρόβλημα» δεν είναι το γεγονός του πόνου αλλά το να δοθεί απάντηση στο επιτακτικό ερώτημα: «προς τι να υποφέρουμε;».¹⁰¹ Εκείνος που υποφέρει αναζητά να βρει τον ένοχο για τον πόνο του και η εφαρμογή του ασκητισμού προσφέρει τον πιο «προσιτό υπαίτιο»¹⁰²:

«Ο άνθρωπος που υποφέρει από τον ίδιο του τον εαυτό [...] παίρνει μια υπόδειξη, παίρνει από τον μάγο του, τον ασκητικό ιερέα, την πρώτη υπόδειξη σχετικά με την «αιτία» του πόνου του: πρέπει να την αναζητήσει μέσα στον εαυτό του, σε μια ενοχή, σε κάποιο κομμάτι του παρελθόντος, πρέπει να κατανοήσει τον ίδιο του τον πόνο σαν τιμωρία».¹⁰³

⁹⁷ Brian Leiter, *ό.π.*, σ. 265.

⁹⁸ *Ο.π.*, σ. 271.

⁹⁹ *Ο.π.*, σ. 274.

¹⁰⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, *ό.π.*, σ. 184.

¹⁰¹ *Ο.π.*, σ. 224.

¹⁰² Brian Leiter, *ό.π.*, σ. 278.

¹⁰³ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, *ό.π.*, σ. 198.

4. Ο ANTONIN ARTAUD ΚΑΙ Η ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑ

4.1. Η σκληρότητα στο θέατρο

Γράφει η Susan Sontag:

«οι μοντέρνοι συγγραφείς [...] πήραν μέρος στη μεγαλειώδη εκείνη προσπάθεια που ξεκίνησε ο Νίτσε πριν από ένα αιώνα ως μεταξίωση όλων των αξιών και την όρισε εκ νέου ο Αντονέν Αρτώ τον 20ο αιώνα ως «γενική απαξίωση των αξιών [...] η επιχειρηματολογία του Αρτώ στο *Θέατρο και το είδωλό του* συνδέεται πολύ στενά με τις θέσεις του Νίτσε, ο οποίος στη *Γέννηση της τραγωδίας* θρηνούσε για τη συρρίκνωση που υπέστη το πολυαίμακτο αρχαϊκό θέατρο των Αθηνών από τη σωκρατική φιλοσοφία- από την εισαγωγή σ' αυτό χαρακτήρων που σκέπτονται έλλογα [...] όπως ακριβώς ο Νίτσε ανέτρεξε στις διονυσιακές τελετουργίες που προηγήθηκαν της εκκοσμικευμένης, εκλογικευμένης, γραπτής δημιουργίας των Αθηνών, έτσι και ο Αρτώ ανακάλυψε τα πρότυπά του στο μη δυτικό θρησκευτικό ή μαγικό θέατρο».¹⁰⁴

Η Sontag δεν είναι η μόνη που έχει συνδέει το όνομα του Artaud με εκείνο του Nietzsche. Η σύνδεση αυτή είναι μάλλον ένας κοινός τόπος. Ήδη ο Michel Foucault, ο Gilles Deleuze, ο Jacques Derrida και άλλοι, έχουν επισημάνει, για τους δικούς του ο καθένας σκοπούς, τα σημεία σύγκλισής τους.

Ο Artaud επανεξετάζει τη λειτουργία της θεατρικής πράξης και εντοπίζει τον εσφαλμένο δρόμο που έχει πάρει η θεατρική τέχνη. Αυτό που επιθυμεί είναι να

¹⁰⁴ Susan Sontag, *Το πνεύμα ως πάθος. Δύο δοκίμια για τον Αρτώ και τον Κανέτσι*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, ύψιλον, Αθήνα 2010, σ. 11, 42, 43.

επαναφέρει τη θεατρική εμπειρία στην προκαταρκτική της φάση, όταν αποτελούσε, ένα είδος ιερής τελετουργίας. Όταν ήταν μια εμπειρία ξεχωριστή κατά την οποία διακυβευόταν κάτι το σημαντικό και το κοινό συμμετείχε ενεργά σε μία μεταμορφωτική διαδικασία.¹⁰⁵ Η τέχνη για τον Artaud αποκτά νόημα όταν αντανακλά την αρχετυπική, δηλαδή την πρωτόγονη, τη μη εκλογικευμένη από τον σύγχρονο πολιτισμό πραγματικότητα, η οποία είναι «επικίνδυνη» και «σκληρή». Η παράσταση οφείλει να είναι το «είδωλο» αυτής της ζωής, ο σωσίας της. Το σύγχρονο θέατρο όμως ολισθαίνει κάτω από την πίεση του ψυχολογικού θεάτρου, όπως γράφει ο Artaud, και από τον Ρακίνα και μετά έχει απομακρυνθεί από τη ζωή γιατί έχει, στην ουσία, απομακρυνθεί από τους μύθους που την αφηγούνται. Εκεί πρέπει να αναζητηθεί η πηγή της θεατρικής δημιουργίας:

«στους μεγάλους Μύθους οι οποίοι είναι σκοτεινοί, έτσι που να μην μπορείς να τους φανταστείς παρά μονάχα σε μία ατμόσφαιρα αιματοχυσίας και βασανιστηρίων, μακελειού [...] διηγούνται στα πλήθη τον πρώτο ερωτικό διαχωρισμό και την πρώτη σφαγή της ουσίας που φάνηκαν μέσα στη δημιουργία».¹⁰⁶

Το αυθεντικό θέατρο, για τον Artaud, πραγματοποιείται σύμφωνα με την εικόνα αυτού του διαχωρισμού και της σφαγής :

«[...] το θέατρο πρέπει να θεωρηθεί σαν το Είδωλο όχι αυτής της καθημερινής πραγματικότητας της οποίας βαθμιαία καταντάει ένα ξεθωριασμένο, ακινητοποιημένο αντίγραφο -τόσο άδειο όσο και χάπι ζαχαρωμένο- αλλά σαν το αντίγραφο μιας άλλης πραγματικότητας, αρχέτυπης και επικίνδυνης: μια πραγματικότητα απ' όπου οι βασικές Αρχές ξεπροβάλλουν μία τόσο το κεφάλι τους σαν τα δελφίνια, και μετά ξαναβουτούν βιαστικά και χάνονται στα σκοτάδια των βυθών».¹⁰⁷

Ένα θέατρο της σκληρότητας δεν σημαίνει μια απλή αναπαράσταση ωμής βίας. Δεν πρόκειται για μια συστηματική αναπαραγωγή φρικαλεοτήτων και σωματικών βασανισμών. Η σκληρότητα στο θέατρο για τον Artaud εννοείται ως μια στοχευμένη, λεπτομερώς μελετημένη και ενορχηστρωμένη παράσταση, η οποία επιδρά στο κοινό με τρόπο καταλυτικό. Σκληρότητα είναι η «άκαμπτη δριμύτητα», η «ανελέητη πρόθεση και εφαρμογή μέτρου», η «αμετάβλητη και απόλυτη αποφασιστικότητα».¹⁰⁸ Οποιαδήποτε πράξη, γράφει, διαθέτει «αιμάτινο χρώμα» ή μια «σκληρή απόχρωση». Η ίδια η ζωή, είναι «όρεξη για ζωή» όπως διευκρινίζει και είναι σύμφυτη με μια «πρωταρχική μοχθηρία». «Ο μόνιμος νόμος του υπαρκτού κόσμου είναι το κακό, το καλό είναι μια προσπάθεια, δηλαδή μια ακόμα σκληρότητα που επικάθεται στην άλλη [...] Κάθε τι που δρα συνιστά σκληρότητα» γράφει ο Artaud και το υλικό που θα αναπαριστά τη ζωή στο θέατρο χρειάζεται να είναι σκληρό, να

¹⁰⁵ Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, ό.π. σ. 58, 59. Albert Bermel, *Artaud's theater of cruelty*, Bloomsbury, UK 2001, σ. 21.

¹⁰⁶ Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, ό.π., σ. 35.

¹⁰⁷ *Ο.π.*, σ. 54.

¹⁰⁸ *Ο.π.*, σ. 113-114.

επιδρά πάνω στον θεατή με έναν αναπόφευκτα σκληρό τρόπο.¹⁰⁹ Το θέατρο είναι μια ολική τέχνη η οποία συμπεριλαμβάνει όλες τις άλλες τέχνες, που παίζουν η κάθε μία ιδιαίτερο και ξεχωριστό ρόλο στο σύνολο της παράστασης, και συν-παρουσιάζουν την πράξη ως κίνηση, ως δράση. Για τον Artaud το έργο τέχνης, και κατά συνέπεια το θέατρο, δεν είναι ένα αντικείμενο, είναι μια οδυνηρή πράξη πάθους για τον δημιουργό και τον θεατή αντίστοιχα και παρομοιάζεται με μια πάλη, με σώματα που στέλνουν σήματα μέσα από τις φλόγες, επιφέροντας ακραίες συγκινήσεις.¹¹⁰

Η ιδέα πως η συγκινησιακή βία στην τέχνη έχει αξία, προϋπάρχει του Artaud ως αρχή της μοντερνιστικής συνείδησης.¹¹¹ Ο Artaud θέλει να χρησιμοποιήσει την αισθητική βία με στόχο να «διαπαιδαγωγήσει» το κοινό μαζικά. Το κοινό, θεωρεί, πως έχει διαφθαρεί από την προσκόλλησή του σε θεάματα που μένουν στην επιφανειακότητα των καθημερινών πραγμάτων. Η σκληρότητα είναι μια ιδέα για ανανέωση της κουλτούρας μέσω του θεάτρου, η οποία θα προάγει τη θεατρική παράσταση σε μια εμπειρία που θα υπενθυμίζει στο κοινό τη ζωή που κρύβεται κάτω από την επιφανειακή καθημερινότητα.

Πίσω από τις εικόνες και τις μεταφορές που μεταχειρίζεται ο Artaud, στο *Θέατρο και το είδωλο του* για να εισάγει το νέο θέατρο, βρίσκεται η αισθητική ποιότητα της σκληρότητας. Πρόκειται για μια σκέψη «κλειδί», όπως γράφει, η οποία όμως δεν σχετίζεται άμεσα με τον σαδισμό και την αιματοχυσία. Το θέατρο έρχεται ως ένα είδος ομοιοπαθητικής το οποίο με σκληρό τρόπο αποκαλύπτει τη σκληρότητα της ζωής.¹¹² Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια με τα οποία κλείνει την εισαγωγή του ο Artaud στο *θέατρο και το είδωλό του*:

«Επιπλέον, όταν εκφέρουμε τη λέξη «ζωή» πρέπει να γίνει κατανοητό ότι δεν αναφερόμαστε στη ζωή τέτοια όπως την γνωρίζουμε από την εξωτερική επιφάνεια των γεγονότων, αλλά εννοούμε εκείνη την εύθραυστη, ασπαιρούσα εστία, το κέντρο το απροσπλάστο για τις μορφές. Και αν στον καιρό μας υπάρχει ακόμα κάτι κολασμένο, αγγιγμένο από κατάρρα, αυτό είναι το γεγονός ότι καθόμαστε και χαλαμίζουμε το χρόνο μας με τις φόρμες, αντί να μετατραπούμε σε κατάδικους καιγόμενους πάνω σε πυρά, που κάνουν σήματα μέσα από τις φλόγες»¹¹³

Ο Artaud πιστεύει πως το θέατρο, ως πράξη καλλιτεχνική, αποτελεί μια συνειδησιακή λειτουργία και έχει τη δύναμη να επιδρά στο κοινό σαν μια διαδικασία που ωθεί στην εξερεύνηση, ακόμα και στη δημιουργία ή την επανεξέταση του

¹⁰⁹ Ο.π., σ. 69,96.

¹¹⁰ Susan Sontag, *ό.π.*, σ. 27.

¹¹¹ Ο.π., σ. 35.

¹¹² Adrian Morfee, *Antonin Artaud's Writing Bodies*, Oxford university press, New York, 2005, σ. 76,77

¹¹³ Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, *ό.π.*, σ. 16.

εαυτού. Η δύναμη που μπορεί να ασκήσει στο πνεύμα το θέατρο, η επίδρασή του, είναι πανίσχυρη, αποκαλυπτική και εμφανίζεται με όρους επιδημίας.¹¹⁴ Ο Artaud συγκρίνει την πανούκλα με τη θεατρική πράξη. Περιγράφει, με ιδιαίτερη έμφαση, τις λεπτομέρειες των χαρακτηριστικών και των συμπτωμάτων της αρρώστιας πάνω στο σώμα και παρατηρεί πως η πανούκλα επιδρά αντίστοιχα και στο πνεύμα με τον ίδιο καταλυτικό τρόπο. Όταν ξεσπάσει η επιδημία της πανούκλας σε μια πόλη, το σώμα και το πνεύμα των ανθρώπων νοσούν σε ατομικό αλλά και σε συλλογικό επίπεδο. Τα καθιερωμένα κοινωνικά ήθη διαταράσσονται, η εγκαθιδρυμένη τάξη διαλύεται και οι ανθρώπινες συμπεριφορές αγγίζουν ασυνήθιστα όρια. Εκτός από τη δύναμη που έχει η πανούκλα να δημιουργεί ακραίες συνθήκες για το ανθρώπινο πνεύμα έχει και ένα άλλο χαρακτηριστικό. Διαθέτει ελευθερία. Είναι απρόβλεπτη, όπως τα φυσικά φαινόμενα, ξεσπά σε ανύποπτες στιγμές. Είναι αναίτια με την έννοια πως δεν προσβάλλει τους ανθρώπους ως τιμωρία για κάτι, είναι ένα είδος φυσικής καταστροφής. Επίσης δεν έχει συγκεκριμένη γεωγραφική καταγωγή, δεν συμβαίνει σε έναν συγκεκριμένο τόπο. Δεν υπάρχει λογική πίσω από το ποιος μπορεί να νοσήσει και να πεθάνει. Ή νοσείς και επέρχεται ο θάνατος -με ή χωρίς εμφανή σημάδια της αρρώστιας- ή επιβιώνεις αλλά κυριεύεσαι από «ερωτικό πυρετό» και οδηγείσαι σε αλλόκοτες, ακραίες πράξεις. Είτε πρόκειται για την πανούκλα που περιγράφουν ο Ηρόδοτος και η βίβλος, είτε είναι η πανούκλα που σκότωσε τον Περικλή, είτε αυτή στη Φλωρεντία το 1347, που περιγράφεται στο *Δεκαήμερον* του Βοκκάκιου, είτε στη Μασσαλία το 1720, το ξέσπασμα της μαστίγας προκαλεί μian «αναιτιολόγητη φρενίτιδα».¹¹⁵ Προκαλεί πράξεις «άμεσες και χαριστικές», οι οποίες αποκαλύπτουν τη σκληρότητα της ζωής. Αυτή την επίδραση που έχει η πανούκλα στο πνεύμα, παρομοιάζει με την επίδραση που οφείλει να έχει το θέατρο στο πνεύμα του θεατή. Τέτοιου είδους πράξη, ακραία, απρόβλεπτη και αναίτια, δηλαδή ελεύθερη από καθορισμούς, είναι για τον Artaud η θεατρική πράξη. Η πράξη της αναπαράστασης επιδρά όπως η πανούκλα στον ψυχικό κόσμο, στο πνεύμα του ανθρώπου. Βοηθά να έρθει στην επιφάνεια αυτό που έχουν οι άνθρωποι απωθήσει συλλογικά στο όνομα της κουλτούρας που προάγει τον πολιτισμό. Δεν τον ενδιαφέρουν τα σωματικά συμπτώματα που προκαλεί η πανούκλα, παρομοιάζει το θέατρο όχι με τη μετάδοση της νόσου, αλλά με την αποκάλυψη της λανθάνουσας φύσης των θεατών. Μια φύση που έχει αλλοιωθεί και καταπιεστεί από το κοινωνικό κατεστημένο και τη γλώσσα:

¹¹⁴ Ο.π., σ. 28.

¹¹⁵ Ο.π., σ. 28-32.

«Το αληθινό θέατρο μοιάζει με την πανούκλα, όχι γιατί είναι μεταδοτικό, αλλά επειδή, όπως ακριβώς και η πανούκλα, είναι η αποκάλυψη, το ξεμπρόστιασμα, η εξωτερίκευση ενός βάθους λανθάνουσας σκληρότητας, με τη βοήθεια της οποίας εντοπίζονται όλες οι διεστραμμένες δυνατότητες του νου, ατόμων ή ομάδων [...] αποσυμπλέκει δυνατότητες- και αν αυτές οι δυνατότητες είναι σκοτεινές, δεν ευθύνεται ούτε η πανούκλα ούτε το θέατρο, αλλά η ζωή».¹¹⁶

Αυτή η λανθάνουσα σκληρότητα πρέπει να γίνει πάλι το βασικό θέμα της θεατρικής πράξης. Το θέατρο εξαναγκάζει τα άτομα να δουν μια πλευρά του εαυτού τους που αποκλείεται από την εκάστοτε κανονικότητα. Το θέατρο μοιάζει με τη φρίκη της πανούκλας η οποία «ξεθεμελιώνει τον νόμο», αναστατώνει την τάξη και αποκαλύπτει ακραίες χειρονομίες που μέχρι τότε ήταν σπάνιες. Αυτό συμβαίνει και στο αυθεντικό θέατρο όταν οι χειρονομίες που περιγράφονται εξωθούνται στα άκρα.¹¹⁷ Το σύγχρονο θέαμα πάσχει για τον Artaud γιατί έχει χαθεί από το θέατρο το πρωταρχικό του στοιχείο. Το στοιχείο αυτό υπάρχει στην αρχαία τραγωδία και στους σκοτεινούς της μύθους. Η πανούκλα, όπως, το θέατρο είναι η «ώρα του Κακού». Η στιγμή που ο θεατής έρχεται σε επαφή με τις απωθημένες στο ασυνείδητο συγκρούσεις ή με εικόνες που επαναπροσδιορίζουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα πράγματα γύρω του. Σημαντικό εδώ είναι να σημειωθεί πως ο Artaud δεν αποβλέπει σε μια αναβίωση του αρχαίου δράματος. Ο στόχος του είναι να βρεθεί ο νέος τρόπος, μια νέα γλώσσα που θα αποδίδει τους σκοτεινούς μύθους. Η πίστη του είναι πως το σύγχρονο κοινό δεν μπορεί να συνδεθεί με τη μεγαλοπρεπή, εκλεπτυσμένη και πλάγια γλώσσα του Σοφοκλή, όπως γράφει:

«[...] ένα κοινό που τρέμει μπροστά σ' ένα σιδηροδρομικό δυστύχημα, που γνωρίζει το σεισμό, την πανούκλα, την επανάσταση, τον πόλεμο, ευάλωτο στις διαταραγμένες ερωτικές φρικιές, είναι σε θέση να επικοινωνήσει με αυτές τις υψηλές έννοιες και ζητάει να τις κάνει γνώση του, και βίωμά του, φτάνει μόνο να του μιλήσουν στη δική του γλώσσα, να μην του προσφέρουν τη γνώση αυτή με ντύμα και λόγο νοθευμένα, που ανήκουν σε εποχές παρωχημένες και αμετάκλητα νεκρωμένες».¹¹⁸

Οι «υψηλές έννοιες» της τραγωδίας οι οποίες παραμένουν επίκαιρες και αφορούν διαχρονικά το κοινό χρειάζεται να αποδοθούν με μια νέα γλώσσα, μια γλώσσα που προκύπτει και πηγάζει μέσα από τον «ωμό» και «επιληπτικό» ρυθμό της σύγχρονης εποχής.

Ο Artaud υποστηρίζει πως η σκηνή, δηλαδή ο τόπος που πραγματοποιείται η θεατρική πράξη, διαθέτει μία δική της φυσική και συγκεκριμένη γλώσσα την οποία όμως το δυτικό θέατρο δεν χρησιμοποιεί σωστά. Είναι η γλώσσα της σκηνοθεσίας. Το θέατρο για τον Artaud ταυτίζεται με τη σκηνοθεσία. Η «από σκηνή θέσις» (mise

¹¹⁶ Ο.π., σ. 34, 35.

¹¹⁷ Ο.π., σ. 35.

¹¹⁸ Ο.π., σ. 85.

en scène) είναι η αυθόρμητη δημιουργία που πηγάζει από τις πολλαπλές δυνατότητες της σκηνης. Είναι μια ποίηση στον χώρο, μια γλώσσα που αποτελείται από οτιδήποτε βρίσκεται πάνω στη σκηνή. Ακόμα και οι ίδιες οι λέξεις, ανεξάρτητα από τα σημαινόμενά τους μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν καθαροί ήχοι και διαθέτουν την ικανότητα να δημιουργούν ένα «υπόγειο ρεύμα από εντυπώσεις». Η ποίηση, με την οποία το θέατρο έχει «καταντήσει» να ασχολείται αποκλειστικά, είναι η γλωσσική και αυτή η γλώσσα πρέπει να αντικατασταθεί από την «ποίηση εν χώρω» που θα δημιουργεί «υλικές εικόνες ισάξιες προς τις εικόνες που γεννούν οι λέξεις».¹¹⁹ Τα εκφραστικά μέσα αυτής της «ποίησης εν χώρω», η μουσική, ο χορός, το πλαστικό στοιχείο, η μιμική, η χειρονομία, οι τονισμοί, η αρχιτεκτονική, ο φωτισμός, το σκηνικό, φέρουν το καθένα τη δική τους «ενδογενή ποίηση»:

«[...] οι χειρονομίες παρασταίνουν ιδέες, νοοτροπίες, την όψη της φύσης, και όλα τούτα με τρόπο αποτελεσματικό συγκεκριμένο, δηλαδή ανακαλώντας πάντα αντικείμενα ή λεπτομέρειες της φύσης, όπως αυτή η γλώσσα της Ανατολής που αναπαρασταίνει τη νύχτα με ένα δέντρο όπου ένα πουλί με το ένα μάτι κιάλας κλεισμένο αρχίζει να κλείνει και το δεύτερο. Και μια άλλη αφηρημένη ιδέα, η στάση του πνεύματος, θα μπορούσε να αναπαρασταθεί με μερικά από τα αναρίθμητα σύμβολα της Γραφής. Παράδειγμα: η τρύπα της βελόνας απ' όπου δεν χωράει να περάσει η καμήλα».¹²⁰

Η έναρθη γλώσσα, για τον A.Artaud είναι ένα «αυταρχικό σύστημα που φυλακίζει τα νοήματα» και απομακρύνει από το πραγματικό νόημα των λέξεων. Αυτή η γλώσσα δεν ανήκει στον χώρο της σκηνης, η σκηνή χρειάζεται μια δική της γλώσσα, μια «γλώσσα σημάτων» όπως αυτή του θεάτρου της Ιαπωνίας, η οποία διαφοροποιείται από τον λόγο και απευθύνεται στις αισθήσεις και όχι στο μυαλό. Ο στόχος του είναι να δοθεί έμφαση στην αναγκαιότητα της αποσύνδεσης της θεατρικής πράξης από την υποτέλεια της στην διαλογική γλώσσα. Η σκηνοθεσία είναι η γλώσσα η οποία αρχικά απευθύνεται στις αισθήσεις, στα νεύρα και στα συναισθήματα και οφείλει να διαφοροποιεί τη θεατρική εμπειρία από το κείμενο το οποίο είναι μια μορφή καθυπόταξης. Το αποτέλεσμα της σκηνοθεσίας είναι αισθητικό αποτέλεσμα, τα λόγια και τα κείμενα είναι συμπληρωματικά της.¹²¹ Το θέατρο, για τον Artaud, ρίχνει φως και αναδεικνύει αυτό που δρα πραγματικά κάτω από τη φαινομενική πραγματικότητα, όχι τα μικρά ανθρώπινα καθημερινά προβλήματα, αλλά τα θέματα που απασχόλησαν τη φιλοσοφία από την αρχή της και συνοδεύουν τον άνθρωπο, όσο κι αν εκείνος «εξευγενίζεται» και τα απωθεί για χάρη του πολιτισμού.

¹¹⁹ Ο.π., σ. 43.

¹²⁰ Ο.π., σ. 44, 45.

¹²¹ Ο.π., σ. 42-45.

Ο Artaud υποστηρίζει πως ο καλύτερος τρόπος για να αποδοθεί σκηνικά η ιδέα του κινδύνου που αποτυπώνει τη σκληρότητα της ζωής είναι «με τη μεσολάβηση του αντικειμενικά απρόβλεπτου». Ένα παράδειγμα που δίνει είναι:

«Η εμφάνιση ενός πλάσματος επινοημένου, φτιαχτού, που να 'ναι καμωμένο από ξύλο και ύφασμα, ολοκληρωτικά πεποιημένο, που να μην αντιστοιχεί σε μια γήινη μορφή, να μην μοιάζει με τίποτα, και ωστόσο από τη φύση του να είναι επίφοβο, επικίνδυνο, ικανό να ξαναφέρει πάνω στη σκηνή μια μικρή πνοή απ' αυτόν τον μέγα μεταφυσικό τρόπο που βρίσκεται στο θεμέλιο όλου του αρχαίου θεάτρου».¹²²

4.2. κινηματογράφος και σκληρότητα

Την εποχή που ο Artaud επεξεργάζεται σκηνοθετικά, το θέατρο και τον κινηματογράφο, η τεχνολογική αναπαραγωγή έχει ήδη επιφέρει μια βαθιά αλλαγή στην επίδραση που έχει η τέχνη στο κοινό.¹²³ Το έργο τέχνης, το οποίο συνδέεται από τις απαρχές του με τη μαγική και θρησκευτική τελετουργία, μετά την τεχνολογική αναπαραγωγή του αποδεσμεύεται από την εξάρτησή του από αυτή την εμπειρία του τελετουργικού.¹²⁴ Η αναπαραγωγή των έργων τέχνης γίνεται μαζική και απευθύνεται σε τεράστιους καταναλωτικούς πληθυσμούς. Οι κοινωνίες των μαζών αποκτούν τη δική τους ιδιαίτερη τέχνη και αναδύεται, για πρώτη φορά στην ιστορία η λεγόμενη «μαζική τέχνη».¹²⁵ Ο Artaud προσπαθεί να επαναφέρει τη λατρευτική εμπειρία στην οποία οφείλει, κατά τη γνώμη του, να στηρίζεται η τέχνη και κάθε είδους θέαμα, ώστε να επιτυγχάνεται η απαιτούμενη μεταμορφωτική εμπειρία της συνείδησης. Η αισθητική εμπειρία που οραματίζεται δεν έχει να κάνει με μια ελιτιστική τέχνη που αφορά λίγα άτομα, αντίθετα επιμένει πως κάθε σε θέαμα, που πρέπει να υπάρχει ένα στοιχείο σκληρότητας και πρέπει να καταπιάνεται με ζητήματα που απασχολούν και ανησυχούν τις μάζες καθολικά.¹²⁶ Η μεταμόρφωση επέρχεται μέσω του κλονισμού της σκέψης, δηλαδή ενός σοκ το οποίο προκαλεί μια μετατόπιση στη γνωσιακή κατάσταση του κοινού. Ενώ αρχικά εντοπίζει αυτόν τον κλονισμό ως δυνατότητα του κινηματογράφου, πολύ σύντομα εγκαταλείπει αυτή την ιδέα. Μπορεί ο Artaud να

¹²² Ο.π., 49.

¹²³ Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Επέκεινα, Τρίκαλα 2018, σ. 14.

¹²⁴ Ο.π., σ. 22.

¹²⁵ Noel Carroll, «The ontology of mass art», *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 5, no. 2, spring 1997, σ. 188.

¹²⁶ Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, ό.π., σ.99.

απορρίπτει τελικά την κινηματογραφική τέχνη, η σκέψη του όμως για την ιδιαίτερη λειτουργία της κινούμενης εικόνας συλλαμβάνει την ιδιαίτερη ουσία της.¹²⁷

Ο κινηματογράφος, θα γράψει αργότερα ο Deleuze, «μετατρέπει την κίνηση σε άμεσο δεδομένο της εικόνας».¹²⁸ Η ιδιαιτερότητά του έγκειται στο ότι η κίνηση που προβάλλεται στον κινηματογράφο δεν εκτελείται από ένα σώμα ή ένα αντικείμενο ούτε εξαρτάται από ένα μυαλό που θα την ανασυγκροτήσει «είναι η ίδια η εικόνα που κινείται καθ' εαυτήν». Σε αντίθεση με τις ζωγραφικές εικόνες, που είναι ακίνητες και η κίνηση πραγματοποιείται από το μυαλό του παρατηρητή ή τις εικόνες που εκτυλίσσονται στις χορευτικές ή τις θεατρικές παραστάσεις όπου η κίνηση προκύπτει από σώματα και αντικείμενα, στον κινηματογράφο η κίνηση γίνεται αυτόματα. Καθώς η κινούμενη εικόνα «κάνει» εκείνη την κίνηση, δημιουργεί «έναν κλονισμό στη σκέψη, μεταδίδει δονήσεις στον εγκεφαλικό φλοιό, επηρεάζει άμεσα το νευρικό σύστημα». Δημιουργεί έναν «διανοητικό αυτοματισμό», ένα «πνευματικό αυτόματο» που μοιράζεται ανάμεσα σε όσους την παρακολουθούν. Το πνευματικό αυτόματο δεν υποδεικνύει, γράφει ο Deleuze, μια λογική ή αφηρημένη ικανότητα ώστε να συνάγονται σκέψεις η μία από την άλλη. Υποδεικνύει ένα συγκεκριμένο «κύκλωμα» της εικόνας- κίνησης (φιλμ) και των σκέψεων που τη συνοδεύουν, μια «κοινή δύναμη που μας υποχρεώνει να σκεφτούμε και εκείνου που σκέφτεται κάτω από τον κλονισμό».¹²⁹ Η αυτόματη κίνηση της κινηματογραφικής εικόνας αποκαλύπτει την σκέψη που ακινητοποιείται μπροστά στην κινούμενη εικόνα και την σκέψη που στοχάζεται αυτή την ανακατεύθυνση της από κάτι που δεν έχει υπό τον έλεγχό της.¹³⁰ Ακινητοποιείται ξαφνικά και ανακατευθύνεται από ένα επιβεβλημένο κύκλωμα εικόνων, ανακαλύπτει δηλαδή μια δυναμική ανικανότητα της. Αυτή είναι η ιδιότητα του κινηματογράφου που δίνει στους πρώτους δημιουργούς και θεωρητικούς του την ελπίδα πως η νέα αυτή μορφή μαζικής τέχνης θα επιφέρει και μια νέα σκέψη για την τέχνη και κατ' επέκταση την ίδια την κοινωνία. Ο Artaud το αναγνωρίζει αυτό και αναπτύσσει έναν πολύ ιδιαίτερο συλλογισμό για τον κινηματογράφο. Μέσα στον κινηματογράφο, όπως τον αντιλαμβάνεται ο ίδιος, κρύβεται το ερώτημα «τι

¹²⁷ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, μτφρ. Μ. Μάτσας, επιμ. Κ. Καψαμπέλη, νήσος, Αθήνα 2010, σ. 185.

¹²⁸ *Ο.π.*, σ. 177.

¹²⁹ *Ο.π.*

¹³⁰ *Ο.π.*, σ. 178.

είναι αυτό που μας αναγκάζει να σκεφτούμε;» και αποκαλύπτεται το «αδιανόητο» που υπάρχει μέσα στη σκέψη, αυτό δηλαδή το οποίο δεν μπορούμε να σκεφτούμε.¹³¹

Στο σενάριο *ο κληρικός και το κοχύλι*, το μοναδικό σενάριο του Αρτώ, που γυρίστηκε το 1927 από την Germaine Dulac, συναντάμε τα στοιχεία του κλονισμού και της αισθητικής βίας, που στη συνέχεια θα αποτελέσουν και μέρος της θεωρίας του για τη σκληρότητα, την οποία θα παρουσιάσει στο *Θέατρο και το είδωλό του*. Οι κινηματογραφικές τεχνικές της Dulac σε συνδυασμό με το σενάριο του Artaud απομακρύνουν τον θεατή από την καθημερινή πραγματικότητα και συνέχεια των πραγμάτων και των σωμάτων. Ο Artaud σημειώνει πως «οι εικόνες γεννιούνται, συνάγονται η μία από την άλλη με σκοπό να επιβάλλουν μιαν αντικειμενική σύνθεση, η οποία είναι πιο διεισδυτική από κάθε αφαίρεση και δημιουργούν λέξεις που δεν ζητάνε τίποτα από κανέναν», απλά υφίστανται και εναλλάσσονται.¹³² Η εναλλαγή των εικόνων στον κινηματογράφο επιδρά στο νευρικό σύστημα, προκαλεί διέγερση και επικοινωνεί άμεσα με τον εγκέφαλο, τον κινητοποιεί κατά κάποιον τρόπο αφού όμως πρώτα τον έχει ακινητοποιήσει. Ο Artaud σημειώνει πως ο κινηματογράφος προκύπτει ως τέχνη όταν η ανθρώπινη σκέψη έχει ήδη παραλύσει και βρίσκεται σε ένα σημείο καμψής:

«Η γλώσσα έχει χάσει τη συμβολική της δύναμη και το μυαλό έχει εξαντληθεί από τις συνεχείς αναπαραστάσεις [...] Το ξεκάθαρο δεν είναι αρκετό. Αυτό που είναι άμεσα προσβάσιμο στην αντίληψη είναι απλά το δέρμα της ζωής».¹³³

Ο κινηματογράφος που έχει αξία για τον ίδιο είναι αυτός που με τη βοήθεια του φακού και των κινηματογραφικών τεχνικών μπορεί να αποκαλύπτει το βάθος των πραγμάτων και της ζωής.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα από το σενάριο του Α.Αρτώ *Ο κληρικός και το κοχύλι*:

«ο φακός αποκαλύπτει ένα άνδρα ντυμένο στα μαύρα ο οποίος είναι απασχολημένος με το να μεταφέρει ένα υγρό σε διάφορα είδη και μεγέθη μπουκαλιών. Αυτό το κάνει με ένα είδος όστρακου και σπάει κατόπιν τα μπουκάλια, αφού τα έχει χρησιμοποιήσει. Η συσσώρευση των γυαλιών δίπλα του είναι ασύλληπτη. Κάποια στιγμή εμφανίζεται ένας στρατιωτικός που θυμίζει ευγενή, είναι αυτάρεσκος, υπερβολικά φορτωμένος με παράσημα. Σέρνει μαζί του μια τεράστια κάπα. Εμφανίζεται σαν μια αράχνη τότε στις σκοτεινές γωνίες τότε στο ταβάνι. Σε κάθε σπάσιμο του γυαλιού ο αξιωματικός αλλάζει θέση με έναν πήδο. Τώρα όμως βρίσκεται πίσω από τον άνδρα με τα μαύρα. Παίρνει το όστρακο από τα χέρια του. Ο άνδρας τον κοιτάει έκπληκτος με έναν αλλόκοτο τρόπο. Ο αξιωματικός κόβει δυο βόλτες στο δωμάτιο με το όστρακο, ξαφνικά τραβώντας το σπαθί του διαλύει το όστρακο με ένα μεγαλειώδες χτύπημα. Το δωμάτιο σείεται. Οι λάμπες αναβοσβήνουν και σε κάθε τρεμπόπαιγμα αστράφτει η κόψη του σπαθιού. Ο αξιωματικός βγαίνει έξω με βαριά βήματα και ο άνδρας με τα μαύρα, ο οποίος μοιάζει πολύ με κληρικό, τον ακολουθεί πεσμένος στα τέσσερα. Ο κληρικός σέρνεται

¹³¹ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, ό.π., σ. 185-188.

¹³² Antonin Artaud, "Scenarios", in *Collected works of Antonin Artaud*, vol. III, transl. Alastair Hamilton, Calder and Boyars, London 1972, σ. 21.

¹³³ Antonin Artaud, "On the cinema", ό.π., σ. 66

στο πεζοδρόμιο πεσμένος στα τέσσερα. Οι γωνίες του δρόμου εναλλάσσονται στην οθόνη. Ξαφνικά μια άμαξα εμφανίζεται την οποία σέρνουν τέσσερα άλογα. Ο αξιωματικός είναι στην άμαξα με μία γυναίκα με άσπρα μαλλιά. Κρυμμένος στη γωνιά ενός δρόμου ο κληρικός βλέπει την άμαξα να περνά. Την ακολουθεί τρέχοντας όσο πιο γρήγορα μπορεί. Η άμαξα σταματά μπροστά σε μία εκκλησία. Ο αξιωματικός και η γυναίκα μπαίνουν στην εκκλησία και κατευθύνονται προς ένα εξομολογητήριο. Τη στιγμή εκείνη ο κληρικός ορμάει πηδώντας στον αξιωματικό. Το πρόσωπο του αξιωματικού σπάει, κατακερματίζεται, ακτινοβολεί. Ο κληρικός δεν κρατάει πλέον έναν αξιωματικό αλλά έναν ιερέα. Φαίνεται πως η γυναίκα με τα άσπρα μαλλιά επίσης βλέπει τον ιερέα αλλά με διαφορετική έκφραση, και μια διαδοχή κοντινών πλάνων του ιερέα δείχνει το πρόσωπό του δουλικά και φιλικό όπως παρουσιάζεται στη γυναίκα και σκληρό, πικρό και φριχτό όταν κοιτάζει τον κληρικό. Ξαφνικά πέφτει η νύχτα [...] Ο κληρικός και η γυναίκα προσεύχονται στο εξομολογητήριο. Το κεφάλι του κληρικού γέρνει σαν ένα φύλλο και ξαφνικά μοιάζει σαν κάτι μέσα του να του μιλάει. Σηκώνει τα μανίκια του απαλά και με ειρωνεία χτυπάει τρεις φορές τον τοίχο του εξομολογητηρίου. Η γυναίκα σηκώνεται. Τότε ο κληρικός σηκώνει χτυπά με τη γροθιά του και ανοίγει φρενιασμένος την πόρτα. Η γυναίκα στέκεται μπροστά στον κληρικό και τον κοιτάζει. Της ορμάει και σκίζει τον κορσέ της σα να ήθελε να ξεσκίσει το στήθος της. Όμως το στήθος της έχει αντικατασταθεί από ένα οστράκινο επιστήθιο. Αρπάζει το αστραφτερό επιστήθιο και το κραδαίνει στον αέρα. Το κουνάει φρενιασμένα στον αέρα και η σκηνή αλλάζει σε μία αίθουσα χορού [...] Στην αίθουσα εμφανίζεται ένα ζευγάρι βασιλιάδων, είναι ο στρατιωτικός και γυναίκα. Παίρνουν τη θέση τους στην εξέδρα. Αγκαλιάζονται έντονα. Στη γωνία ένα άνδρας μόνος του σ' έναν μεγάλο άδειο χώρο. Στα χέρια του κρατάει ένα όστρακο με οποίο είναι πολύ απορροφημένος. Προοδευτικά προκύπτει πως είναι ο κληρικός. Προσπερνώντας ό,τι βρίσκεται στο δρόμο του ο κληρικός μπαίνει στον χώρο κρατώντας στο χέρι του τον οστράκινο στηθόδεσμο με τον οποίο έπαιζε φρενιασμένα. Το σηκώνει στον αέρα λες θέλει να χαστουκίσει με αυτό το ζευγάρι. Εκείνη τη στιγμή όμως το ζευγάρι παγώνει και εξαυλώνεται στον αέρα και η ίδια γυναίκα εμφανίζεται στην άλλη άκρη του δωματίου στην πόρτα που μόλις είχε ανοίξει. Η ξαφνική εμφάνιση της γυναίκας τρομοκρατεί τον κληρικό. Το όστρακο πέφτει από τα χέρια του και τυλίγεται στις φλόγες τη στιγμή που σπάει. Ο κληρικός μοιάζει να κυριεύεται από ένα ξαφνικό αίσθημα ντροπής και προσπαθεί να τυλιχτεί με τα ρούχα του. Όπως πιάνει τις άκρες από το παλτό του για τυλίξει τα πόδια του, αυτές μακραίνουν και μετατρέπονται σε έναν αχανή δρόμο από νύχτα. Ο κληρικός και η γυναίκα ξεχνούνται μέσα σε αυτή τη νύχτα»¹³⁴

Πάνω απ' όλα, σημειώνει, *ο κληρικός και το κοχύλι* αποτελεί μία «απόπειρα», μία «ιδέα» πάνω στον κινηματογράφο. Ο Artaud γράφει το σενάριο αυτό φιλοδοξώντας να απομονώσει το αληθινό στοιχείο του κινηματογράφου, το οποίο «διαφέρει από κάθε είδος αναπαράστασης με εικόνες και έχει τα χαρακτηριστικά της ίδιας της δόνησης της βαθειάς ασυνείδητης πηγής της σκέψης».¹³⁵ Γράφει στα σχόλια του για το σενάριο αυτό:

«[...] Πίστεψα πως είναι δυνατό να γράψω ένα σενάριο το οποίο θα αγνοεί τη λογική σύνδεση των γεγονότων και θα αναζητά πέρα από αυτή, στο απόκρυφο και στα ίχνη των συναισθημάτων και των σκέψεων, για τα βαθύτερα κίνητρα, τις ενεργές και σκοτεινές παρορμήσεις των λεγόμενων διαγών πράξεων [...] Ένα σενάριο που θα δείξει για παράδειγμα, μέχρι πιο σημείο μπορεί να θυμίζει και να ευθυγραμμίζεται με τις *μηχανικές ενός ονείρου* χωρίς όμως να είναι ένα όνειρο. Που θα δείξει πόσο μπορεί να αποκαταστήσει τη διαδικασία της σκέψης. Έτσι το μυαλό, παραδομένο στον εαυτό του και στις εικόνες, ευαισθητοποιημένο απεριόριστα, αποφασισμένο να μην χάσει τίποτα από τις εμπνεύσεις της ανεπαίσθητης σκέψης, είναι εντελώς έτοιμο να επιστρέψει στις αρχικές του λειτουργίες, στις κεραίες που στοχεύουν το αόρατο [...]».¹³⁶

Ο Artaud δεν έμεινε ικανοποιημένος από την κινηματογραφική απόδοση του σεναρίου του. Η ένστασή του έγκειται στην ονειρική απόδοσή του από την

¹³⁴ Antonin Artaud, "Scenarios", ό.π.

¹³⁵ Antonin Artaud, "On the cinema", ό.π., σ. 63.

¹³⁶ Ό.π.

σουρεαλίστρια Dulac η οποία εργάζεται ανάμεσα στην αφαίρεση και το όνειρο, όμως για τον Artaud το «ονειρικό» δεν αρκεί για την απόδοση του προβλήματος της σκέψης και της ιδιαίτερης αυτής αδυναμίας της. Ο κινηματογράφος για τον Artaud όπως σχολιάζει ο Deleuze, αποκαλύπτει το «ανεξούσιο» της σκέψης, την ανικανότητα που κρύβει μέσα της να συλλάβει ένα όλον. Το μόνιμο πρόβλημα της σκέψης «τη δυσχέρεια του είναι». Ο Artaud αναφέρεται σε ένα είδος αυτόματης γραφής, η οποία όμως δεν σηματοδοτεί την απουσία μιας σύνθεσης, αλλά το πως συνδέεται η ενσυνείδητη κριτική σκέψη με την ασυνείδητη, την απωθημένη. Οι εικόνες στον κινηματογράφο προκαλούν έναν «νευρικό κλονισμό» ο οποίος είναι ικανός να παράγει σκέψη. Οι σκέψεις αυτές δεν είναι αυτόνομες, κάτι τις προκαλεί. Η εικόνα έχει ακριβώς ως αντικείμενο τη λειτουργία της σκέψης. Ο κινηματογράφος, για τον Artaud, θα μπορούσε να γίνει μια πανίσχυρη και ανώτερη τέχνη στο μέτρο όμως που θα σχετίζεται με τη σκέψη, που θα αποκαλύπτει τη λειτουργία της και την ανικανότητά της.¹³⁷ Υπάρχει επιτακτική ανάγκη για έναν κινηματογράφο, έγραφε, όπου τα συναισθήματα και οι σκέψεις θα υπόκεινται όπως λέει μια «κονιορτοποιήση ώστε να αποκτηθεί η κινηματογραφική ποιότητα, η οποία όμως δεν έχει ακόμα βρεθεί».¹³⁸

Καμία από τις δύο πορείες που φαίνεται να ακολουθεί ο κινηματογράφος δεν είναι η σωστή για τον Artaud. Το «καθαρό ή απόλυτο» σινεμά της αφαίρεσης από τη μία και «ένα είδος τετριμμένης υβριδικής τέχνης από την άλλη».¹³⁹ Εγκαταλείπει τις προσπάθειες να εφαρμόσει τη σκληρότητα στον κινηματογράφο όταν πιστέψει πως οι μόνοι δρόμοι που μπορεί να πάρει είναι η αφαιρετική-ονειρική φόρμα ή μια απλή απεικόνιση, δρόμοι που δεν εξυπηρετούν το αισθητικό του όραμα. Η σπουδαιότητα του κινηματογράφου περιορίζεται για εκείνον, μόνο στην ιδιότητά του να αποκαλύπτει την «αδυναμία της σκέψης στην καρδιά της σκέψης». Η σκέψη δεν απωθείται στον κινηματογράφο ούτε γίνεται ονειρική, αντίθετα γίνεται μια μη προσεγγίσιμη, επέλαση πλήθους αντιφατικών εικόνων.¹⁴⁰

Κατά την εξέλιξή του ο κινηματογράφος θα ενσωματώσει την σκληρότητα ως βία, όχι όμως την αισθητική βία της εικόνας και των δονήσεών της που ήθελε ο Artaud αλλά τη βία του αναπαριστώμενου και της «αυθαίρετης αιματοχυσίας».¹⁴¹

¹³⁷ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, ό.π., σ. 185-187.

¹³⁸ Antonin Artaud, "On the cinema", ό.π., σ. 60.

¹³⁹ Antonin Artaud, "The shell and the clergyman-cinema and reality", ό.π., σ. 19.

¹⁴⁰ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, ό.π., σ. 186.

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, ό.π., σ. 184.

Όπως σχολιάζει ο Deleuze, το μεγαλείο του κινηματογράφου παρακμάζει στη σύγχρονη εκδοχή του «δεν είναι πια μεγαλείο της σύνθεσης αλλά απλώς και μόνο διόγκωση του αναπαριστώμενου, δεν υπάρχει εγκεφαλική διέγερση ούτε γέννηση μιας σκέψης».¹⁴² Αυτό που παρατηρείται στη σύγχρονη τέχνη του κινηματογράφου είναι μια εύκολη λύση της προβολής σκηνών βίας που στοχεύουν σε μία επιφανειακή και βεβιασμένη πρόκληση συναισθημάτων. Το ακριβώς αντίθετο, θα μπορούσε να πει κανείς, από αυτό που συνέβαινε στην αρχαία τραγωδία όπου ο κανόνας είναι να μην υπάρχει σκηνική αναπαράσταση της βίας αλλά διέγερση των συναισθημάτων του κοινού (έλεος και φόβος) μέσα από τον συγκεκριμένο τρόπο παρουσίας και εξέλιξης ενός μύθου που αφορά καθολικά τους ανθρώπους. Μια άλλη παρακμιακή στιγμή του κινηματογράφου είναι όταν η ισχυρή δύναμή του, που δημιουργεί έναν διανοητικό αυτοματισμό που αιχμαλωτίζει και υποτάσσει το κοινό σε μια αφήγηση, γίνεται βασικό εργαλείο προπαγάνδας και χειραγώγησης του κοινού. Όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Deleuze:

«[...] η τέχνη των μαζών, η μεταχείριση των μαζών, η οποία θα έπρεπε να συνδέεται με την αναγόρευση των μαζών σε αληθινό υποκείμενο, υπέκυψε στην προπαγάνδα και στη χειραγώγηση του κράτους, σε ένα είδος φασισμού που έφερνε τον Χίτλερ κοντά στο Χόλιγουντ, το Χόλιγουντ κοντά στον Χίτλερ».¹⁴³

Η αισθητική του Artaud επηρεάστηκε και από το γοτθικό μυθιστόρημα το οποίο εμπεριέχει το θεμελιακό εκείνο στοιχείο της σκληρότητας που αρμόζει στην αισθητική εμπειρία. Στο συμβολικό θέατρο της ανατολής και τον Edgar Alan Poe βλέπει παραδείγματα της αισθητικής της έκπληξης, του κινδύνου και του τρόμου, που αποτελούν τη βάση για κάθε τέχνη και παίζουν βασικό ρόλο στις σκηνοθετικές προτάσεις του. Το στοιχείο της σκληρότητας και της «τρομακτικής εμφάνισης του κακού» στην αισθητική εμπειρία εντοπίζεται από τον Artaud στο μυθιστόρημα *Ο καλόγερος* του Matthew Lewis (1797), το οποίο διασκευάζει εμπνεόμενος από την ιδιαίτερη θεματολογία του. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αναφέρεται ως ένα μεταβατικό κείμενο που προαναγγέλλει το επερχόμενο είδος του λογοτεχνικού τρόμου,¹⁴⁴ ένα είδος ανθεκτικό, που σύντομα θα επικρατήσει στη μυθιστοριογραφία και αργότερα στον κινηματογράφο και θα γίνει κύριο ρεύμα (mainstream) της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας.

¹⁴² *Ο.π.*

¹⁴³ *Ο.π.*, σ. 185.

¹⁴⁴ Noel Carroll, *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, London 2004, σ. 225.

5. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ ΤΟΥ NOEL CARROLL – ΤΟ ART HORROR

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξεταστεί το είδος του τρόμου στον σύγχρονο κινηματογράφο, ένα είδος που συναντάται και σε άλλες μορφές τέχνης το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στον χώρο της μυθιστοριογραφίας. Η ιδιαίτερη αυτή εκδοχή της σκληρότητας, σύμφωνα με τη θεωρία του Noel Carroll, αποτελεί μια μορφή τέχνης η οποία, ενώ έχει κατηγορηθεί για επιφανειακότητα και έχει απαξιωθεί ως προϊόν της «κακιάς» μαζικής τέχνης έχει αξία γιατί ενεργοποιεί την έμφυτη περιέργεια του ανθρώπου για το ασυνήθιστο και το παράξενο.

Το είδος του τρόμου εμφανίστηκε αρχικά με τη μορφή του γοτθικού μυθιστορήματος τον 18^ο αιώνα. Η κατηγορία του γοτθικού συμπεριλαμβάνει τέσσερα διαφορετικά είδη, το ιστορικό (historical), το φυσικό ή εξηγήσιμο (natural or explained), το αμφίσημο (equivocal) και το υπερφυσικό (supernatural). Το ιστορικό γοτθικό μυθιστόρημα έχει ως θέμα μια ιστορία που συμβαίνει σε ένα φανταστικό παρελθόν και δεν περιλαμβάνει κάποιο υπερφυσικό στοιχείο. Στο φυσικό γοτθικό μυθιστόρημα παρουσιάζεται αρχικά ένα φαινομενικά υπερφυσικό στοιχείο, το οποίο όμως στη συνέχεια εξηγείται ως κάτι που προκύπτει από φυσιολογικά αίτια. Το αμφίσημο αφορά υπερφυσικά γεγονότα τα οποία καθίστανται διφορούμενα εξαιτίας των ηρώων οι οποίοι είναι ψυχολογικά διαταραγμένοι. Έτσι δεν προκύπτει με σαφές τρόπο εάν συμβαίνει κάτι το υπερφυσικό ή κάτι που οφείλεται στην διαταραγμένη ψυχοπαθολογία των χαρακτήρων. Τα δύο αυτά, παρεμπιπτόντως, το φυσιολογικό και το αμφίσημο γοτθικό μυθιστόρημα, προμηνύουν αυτό που σήμερα αντιστοιχεί στην κατηγορία του ανοίκειου και του φανταστικού. Τέλος στο υπερφυσικό συναντάμε την ύπαρξη μιας αφύσικης δύναμης η οποία έχει σκληρά και σκοτεινά σχέδια για να βλάψει τους ανθρώπους και είναι αυτό το είδος το οποίο θα παίζει τον σημαντικότερο ρόλο για την ανάπτυξη του μυθιστορηματικού είδους του τρόμου και στην μετέπειτα εξέλιξή του στον κινηματογραφικό είδος του τρόμου.¹⁴⁵

Η εμφάνιση του είδους συμπίπτει με την εποχή του Διαφωτισμού, μια περίοδο εξορθολογισμού και εναντίωσης στη δεισιδαιμονία, όπου το υπερφυσικό περιορίζεται στη σφαίρα της φαντασίας και δεν έχει θέση στη νέα εποχή του ορθολογισμού. «Μπορεί να πει κανείς», γράφει ο Carroll, «πως ο διαφωτισμός παρέχει τη νόρμα του τρομαχτικού», με την έννοια πως η επιστήμη διευκρινίζοντας την όψη της φύσης, θέτει τα όρια του φυσιολογικού και έτσι μπορεί να αναδειχτεί αυτό που είναι αφύσικο, αυτό δηλαδή που διακρίνεται ως υπερ-φυσικό.¹⁴⁶

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα οι ιστορίες τρόμου παρέχουν υλικό στα μυθιστορήματα μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα όπου βρίσκουν νέο έδαφος στην ανερχόμενη τέχνη του κινηματογράφου. Το είδος τρόμου εξελίσσεται σε κυρίαρχη θεματική κατηγορία η οποία, κατά τη δεκαετία του '70 και ύστερα από την αναπάντεχη εισπρακτική επιτυχία του *Εξορκιστή* (1973) -ταινία ορόσημο για τον

¹⁴⁵ Ο.π., σ. 4.

¹⁴⁶ Ο.π., σ. 57.

Carroll- αλλάζει θέση στην κουλτούρα και παίρνει τη θέση ενός αυθεντικού ρεύματος στη θεματολογία της σύγχρονης μαζικής τέχνης του κινηματογράφου.¹⁴⁷

Η μαζική τέχνη είναι ένα φαινόμενο που δεν συμπεριλαμβάνεται, στις κυρίαρχες αισθητικές θεωρίες, καθώς τα προϊόντα της μαζικής τέχνης δεν θεωρούνται, ούτε αξιολογούνται ως αυθεντική τέχνη. Ο Carroll, όμως, θεωρεί πως η μαζική τέχνη ως προϊόν της μαζικής κουλτούρας, αξίζει την προσοχή της αισθητικής και υποστηρίζει πως υπάρχει μια οντολογία της μαζικής τέχνης που επιδέχεται διερεύνηση.¹⁴⁸ Η μαζική τέχνη προκύπτει μόνο όταν το επιτρέπουν οι τεχνολογικές συνθήκες, όπως αυτές μιας μοντέρνας βιομηχανικής κοινωνίας, η οποία ως κοινωνία των μαζών χρειάζεται και μία αντίστοιχη μαζική τέχνη. Η μαζική τέχνη διακρίνεται, στην ανάλυση του Carroll, από τη λεγόμενη λαϊκή τέχνη (popular art). Η δεύτερη είναι ανιστορική και είτε αφορά την τέχνη των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων είτε μια τέχνη η οποία, σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, γίνεται αντικείμενο απόλαυσης για έναν μεγάλο αριθμό ατόμων.¹⁴⁹ Η μαζική τέχνη αντιπροσωπεύει την κουλτούρα που αναπτύσσεται παράλληλα με την ανιστορική- λαϊκή και συχνά χρησιμοποιεί τα θέματα της λαϊκής κουλτούρας και παράδοσης. Η λαϊκή τέχνη προϋπάρχει της μαζικής, η διαφορά τους είναι πως η δεύτερη είναι ένα νέο φαινόμενο που εμφανίζεται σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας στο πλαίσιο της μοντέρνας και βιομηχανικής κοινωνίας των μαζών, ενώ η πρώτη συναντάται σε όλες τις εποχές της ανθρώπινης δραστηριότητας.¹⁵⁰ Τα χαρακτηριστικά της μαζικής τέχνης είναι η ευκολία στην πρόσληψη, η εξωτερικότητα του νοήματος και κυρίως η απεύθυνση σε τεράστια καταναλωτικά πλήθη. Είναι μια τέχνη προορισμένη για τις μαζικές καταναλωτικές κοινωνίες και προβάλλεται από μαζικά μέσα επικοινωνίας. Τείνει προς μια ομοιογένεια καθώς στόχος της είναι να συμπεριλάβει το κοινό στοιχείο που υπάρχει στους μεγάλους πληθυσμούς που απευθύνεται. Διακρίνεται επίσης από τη λεγόμενη avant-gard τέχνη η οποία είναι και αυτή ένα σύγχρονο ιστορικό φαινόμενο αλλά δεν είναι σχεδιασμένη, όπως η μαζική τέχνη, για να γίνεται άμεσα αντιληπτή. Αντίθετα θεωρείται ο αντίποδας της μαζικής τέχνης γιατί διαθέτει εσωτερικότητα,

¹⁴⁷ Ο.π., σ. 3.

¹⁴⁸ Noel Carroll, «The ontology of mass art», *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 5, no. 2, spring 1997, σ. 187.

¹⁴⁹ Ο.π., σ. 188

¹⁵⁰ Ο.π.

απευθύνεται σε περιορισμένο αριθμό ατόμων, θεωρείται «δύσκολη» και στοχεύει ακριβώς στην αφύπνιση της κριτικής σκέψης και τον προβληματισμό του κοινού.¹⁵¹

Παρ' όλες τις αντιδράσεις και τις σφοδρές κριτικές που έχει δεχτεί η μαζική τέχνη, ο Carroll υποστηρίζει πως η μαζική τέχνη χρήζει θεωρητικής επεξεργασίας και αξίζει ως αντικείμενο της αισθητικής έρευνας. Σύμφωνα με αυτό, καταθέτει τη δική του ανάλυση για το είδος του τρόμου και προσπαθεί να κάνει την οντολογία του εξηγώντας, την προέλευση και τη φύση του τρόμου και το γιατί είναι διεγερτική αισθητικά αυτού του είδους η σκληρότητα. Παρατηρεί, τη ραγδαία εξέλιξη του είδους και τη σημαντική θέση που έχει καταλάβει ως σήμερα στις προτιμήσεις του κοινού και το γεγονός πως πρόκειται για ένα είδος το οποίο θεωρείται συναρπαστικό και διαθέτει φανατικούς θαυμαστές που αποζητούν τη διέγερση αυτή. Στο πλαίσιο της θεωρίας του τρόμου που επιχειρεί, επαναφέρει ένα ερώτημα αισθητικής φύσης, το οποίο έχει απασχολήσει τον θεωρητικό στοχασμό κατά τον 18^ο αιώνα. Ο David Hume ασχολήθηκε με το ζήτημα αυτό και στο δοκίμιό του *Of tragedy* δίνει τη δική του απάντηση του γιατί είναι ελκυστική και ενδιαφέρουσα η τραγωδία, η οποία αναπαριστά γεγονότα που στην κανονική ζωή θα τα αποφεύγαμε. Ο Carroll, αντίστοιχα, αναζητά το ενδιαφέρον που υπάρχει στον τρόπο και το γιατί επιμένει και κερδίζει έδαφος ως καλλιτεχνικό είδος. Η επιτυχία του είδους αυτού είναι ένα φαινόμενο που εξηγείται, για τον Carroll εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης των εικόνων και της θεματολογίας του. Τα στοιχεία αυτά αναγάγουν το είδος του τρόμου σε μια εμπειρία που ικανοποιεί την έμφυτη περιέργεια του ανθρώπου, την ανάγκη του για έρευνα και αναζήτηση παράξενων πραγμάτων και καταστάσεων.

Στο *Philosophy of horror or the paradoxes of the heart* ακολουθεί την αριστοτελική ανάλυση της τραγωδίας, δηλαδή την κατάδειξη των δραματουργικών διεργασιών που απαιτούνται για την παραγωγή συγκεκριμένων συναισθημάτων (όπως το έλεος και ο φόβος), και επιχειρεί μια αντίστοιχη εξήγηση για το είδος του τρόμου και τις προϋποθέσεις που χρειάζονται για να προκύψει μία συγκεκριμένη συναισθηματική επίδραση στο κοινό.¹⁵² Εξηγεί τη φύση αυτής της συναισθηματικής επίδρασης που προκαλεί ο τρόμος και αναλύει τις επαναλαμβανόμενες φιγούρες και δομές πλοκής που χρειάζεται να επιστρατευτούν για την παραγωγή ενός συγκεκριμένου συναισθήματος. Ο Carroll απομονώνει το συναίσθημα αυτό και το ονομάζει art- horror. Πρόκειται για ένα συναίσθημα που παράγεται μέσα από τον

¹⁵¹ Ο.π., σ. 190.

¹⁵² Noel Carroll, *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, ό.π., σ. 8.

«καλλιτεχνικό τρόμο» που προκύπτει, κάτω από ορισμένες συνθήκες στο συγκεκριμένο είδος. Επιχειρεί, επίσης, να εξηγήσει δύο παράδοξα: πρώτον το πώς είναι δυνατόν να τρομάζει κανείς από κάτι που γνωρίζει πως είναι ένα αποκύημα της φαντασίας και δεύτερον πώς είναι δυνατόν να αντλείται ευχαρίστηση από το είδος του τρόμου, από τη στιγμή που το συναίσθημα του τρόμου δεν είναι κάτι το ευχάριστο και δεν είναι κάτι που αποζητά κανείς στην πραγματική ζωή.¹⁵³ Σκοπός του είναι να καταλήξει σε μια θεωρία για τον τρόμο που προκαλείται από διάφορες μορφές τέχνης και στα μέσα μαζικής αναμετάδοσης, ο οποίος προκαλεί το συναίσθημα που ο Carroll ονομάζει art horror.

Το είδος του τρόμου που εξετάζει, συναντάται σε ιστορίες όπως αυτή του Frankenstein της Mary Shelley, του Dr.Jekyll and Mr.Hyde του Robert Luis Stevenson, το μύθο του Δράκουλα και της μούμιας ή σε μεταγενέστερα, μυθιστορήματα του Stephen King, στις ταινίες με θέμα τους ζωντανούς νεκρούς (ζόμπι) και τα βαμπίρ, στη νουβέλα του G.Leroux το *Φάντασμα της όπερας* ή στα ζωγραφικά έργα του Francisco Goya και του Hans Ruedi Giger. Οι ιστορίες τρόμου αυτού του είδους, είναι ξεκάθαρα αντικείμενα του art horror συναισθήματος και πληρούν ορισμένες κοινές προϋποθέσεις που τα εντάσσουν στην κατηγορία αυτή. Αρχικά διακρίνει ό,τι αποκαλεί καλλιτεχνικό τρόμο (art horror) από τον φυσικό τρόμο (natural horror). Το συγκεκριμένο αίσθημα που διεγείρει το είδος του τρόμου στη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο ή σε άλλες μορφές τέχνης και αναπαραγωγής διαφέρει από την έννοια του τρόμου όπως τη συναντάμε, για παράδειγμα, στην έκφραση «είμαι τρομοκρατημένος με την ιδέα της οικολογικής καταστροφής» ή «αυτό που έκαναν οι ναζιστές είναι τρομακτικό».¹⁵⁴ Επίσης υπογραμμίζει, πως το συναίσθημα που προκαλεί το art horror δεν συναντάται σε όλες τις περιπτώσεις που μια μορφή τέχνης αναπαράγει κάτι το τρομαχτικό, ως προς αυτό γράφει «πως το art horror δεν προκύπτει από την ανάγνωση του φόνου στον *Ξένο* του A.Camus, ή από την σεξουαλική εξαχρείωση που περιγράφει στο *120 μέρες στα Σόδομα* ο De Sade».¹⁵⁵ Θέτει συγκεκριμένα κριτήρια που πρέπει να ισχύουν για να προκύψει αυτό το είδος του τρόμου που επιφέρει τη συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση του art horror.

¹⁵³ Ο.π.

¹⁵⁴ Ο.π., σ. 12.

¹⁵⁵ Ο.π., σ. 12-13.

Βασική προϋπόθεση ώστε να τρομοκρατηθεί κάποιος μέσω της τέχνης (art horrified), είναι η ύπαρξη μιας υπερφυσικής οντότητας, ενός τέρατος το οποίο απειλεί τη ζωή των υπόλοιπων χαρακτήρων. Η κατηγορία του τρόμου που προκαλεί το συναίσθημα του «art horror», καθορίζεται από συγκεκριμένες συναισθηματικές αντιδράσεις τις οποίες η αφηγηματική δομή της ιστορίας πρέπει να εκμαιεύει από το κοινό. Η μία είναι ο τρόμος γιατί το τέρας είναι άμεση απειλή για τη ζωή και η άλλη μια έντονη αποστροφή εξαιτίας της αηδιαστικής όψης του. Δεν είναι όμως όλα τα τέρατα, που συναντά κανείς στις ταινίες και τα μυθιστορήματα, αντικείμενα του art horror. Υπάρχουν τέρατα που εμφανίζονται σε διάφορους μύθους ή ιστορίες, τα οποία δεν εμφανίζονται ως άμεση απειλή για τη ζωή κανενός, ούτε προκαλούν αηδία και αποστροφή, δηλαδή δεν διαθέτουν τα δύο στοιχεία που απαιτούνται για το ιδιαίτερο συναίσθημα του art horror. Αυτό που διαφοροποιεί το τέρας του τρόμου από το τέρας στα παραμύθια ή τις ιστορίες του φανταστικού έχει να κάνει με το πώς το αντιλαμβάνονται οι ήρωες και πώς συμπεριφέρονται ή αντιδρούν απέναντί του. Είναι απαραίτητο το τέρας να αξιολογείται με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Σημαντικό είναι τα συναισθήματα και οι αντιδράσεις του κοινού να αντανakλούν αυτά των χαρακτήρων της ιστορίας, οι ήρωες δίνουν μέσα από τη συμπεριφορά τους απέναντι στο τέρας το σήμα για το ποια είναι η φύση του, μια φύση που απειλεί τη ζωή τους και είναι αποκρουστική. Το τέρας που προκαλεί το art horror, σε αντίθεση με το τέρας μιας ιστορίας επιστημονικής φαντασίας για παράδειγμα, είναι κάτι το εξωπραγματικό που εμφανίζεται σ' ένα ρεαλιστικό περιβάλλον, σ' έναν κόσμο όμοιο με τον πραγματικό και οι ανθρώπινοι χαρακτήρες μιας ιστορίας τρόμου αντιλαμβάνονται το τέρας ως μια ανωμαλία της φύσης, κάτι που διαταράσσει τη δεδομένη τάξη του κόσμου και της πραγματικότητας. Το τέρας στις ιστορίες του φανταστικού είδους, αντίθετα, βρίσκεται σε έναν ήδη εξωπραγματικό κόσμο όπου παρουσιάζεται ως κάτι το αναμενόμενο και οι χαρακτήρες δεν τον εκλαμβάνουν ως παρέκκλιση του κανονικού αλλά ως κάτι το συνηθισμένο στον φανταστικό τους κόσμο. Είναι απαραίτητο, για να προκαλέσει ένα υπερφυσικό όν το συναίσθημα του art horror, οι χαρακτήρες της ιστορίας αλλά και ο θεατής, να αντιλαμβάνονται το τέρας ως κάτι που είναι αφύσικο, ανώμαλο, κάτι που σπάει την «οντολογική νόρμα» της πραγματικότητάς τους. Οι αντιδράσεις και τα συναισθήματα του κοινού προκύπτουν ταυτόχρονα με τις αντιδράσεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων της ιστορίας. Ένα έργο που ανήκει στο είδος του τρόμου που προκαλεί το συναίσθημα του art horror, απαιτεί, ιδανικά, κατά την εξέλιξη της πλοκής της

ιστορίας τα συναισθήματα των θεατών να εκδηλώνονται ταυτόχρονα με τα συναισθήματα του ήρωα απέναντι στην υπερφυσική οντότητα.¹⁵⁶

Εκτός από το συναίσθημα του ακραίου φόβου για την επικείμενη απώλεια της ζωής που προξενεί η υπερφυσική οντότητα, γράφει ο Carroll, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να προκαλείται και το αίσθημα της απέχθειας, της αποστροφής. Οι χαρακτήρες τρομάζουν γιατί απειλείται η ζωή τους και ταυτόχρονα σιχαίνονται το τέρας που αντιμετωπίζουν. Η απειλή μπροστά στη θέα του τέρατος είναι μια σύνθεση τρόμου και ναυτίας.¹⁵⁷ Το art horror είναι μια περιστασιακή και στιγμιαία συγκίνηση που προκύπτει όπως μια έκρηξη θυμού για παράδειγμα, προκαλεί παράξενες σωματικές αντιδράσεις και συνεπάγεται της ερμηνείας ή της αξιολόγησης μιας κατάστασης ως τρομαχτικής και επικίνδυνης. Εδώ ο Carroll αποδέχεται τη «γνωσιακή/αξιολογική» θεωρία συναισθημάτων, σύμφωνα με την οποία οι συναισθηματικές συγκινήσεις συνοδεύονται από σωματικές αντιδράσεις (κλάμα, γέλιο, δάκρυα, ανατριχίλα κτλ.) και πεποιθήσεις ή σκέψεις οι οποίες προηγούνται της σωματικής αντίδρασης. Το σώμα αντιδρά στιγμιαία σε ένα πράγμα ή μια κατάσταση, επειδή η σκέψη ερμηνεύει ή αξιολογεί κάποιο πράγμα ή μια κατάσταση ως απειλητική και αποκρουστική. Ένα τέρας, προκαλεί το συναίσθημα του art horror όταν ερμηνεύεται και αξιολογείται ως κάτι το αφύσικο ή αλλόκοτο που δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, κάτι το απειλητικό και ταυτόχρονα ακάθαρτο. Εάν το τέρας αξιολογείται ως κάτι το επικίνδυνο αλλά όχι ακάθαρτο τότε προκαλεί μόνο τον φόβο, ενώ εάν αξιολογείται ως μιαρό αλλά όχι επικίνδυνο τότε αυτό που προκαλεί μόνο το αίσθημα της αηδίας. Η αξιολογική εκτίμηση που προκαλεί το αντικείμενο του τρόμου πρέπει να αποτελείται από τον συνδυασμό του φόβου και της αηδίας.¹⁵⁸

Ο Carroll ορίζει, στη συνέχεια, τον τρόπο με τον οποίο προκαλείται το art horror από μια υπερφυσική οντότητα, την κατάσταση, δηλαδή, στην οποία βρίσκεται κάποιος υπό την επήρεια του συναισθήματος του art horror:

«Είναι μια αφύσικη κατάσταση έντονης σωματικής διέγερσης, που περιλαμβάνει, μυϊκές συσπάσεις, σωματική ένταση, τρέμουλο, ανατριχίλα, μούδιασμα ή ακούσια κραυγή, η οποία προκαλείται από την ιδέα της ύπαρξης ενός υπερφυσικού όντος όπως ο Δράκουλας, για παράδειγμα, και την αξιολογική κρίση πως η ύπαρξη αυτού του τέρατος που ξεπερνάει τα όρια του φυσιολογικού, αποτελεί απειλή για τη σωματική ακεραιότητα, είναι ακάθαρτο και προκαλεί τάση για φυγή».¹⁵⁹

Ένα αντικείμενο, λοιπόν, για να οριστεί ως αντικείμενο του art horror πρέπει να προκαλεί τον τρόμο και την απέχθεια. Η απέχθεια παίζει σημαντικό ρόλο στη

¹⁵⁶ Ο.π., σ. 16-17.

¹⁵⁷ Ο.π., σ. 17.

¹⁵⁸ Ο.π., σ. 27.

¹⁵⁹ Ο.π., σ. 24-27.

συναισθηματική εμπειρία του art horror και ο Carroll εξηγεί ποιο είδος τέρατος ορίζεται ως ακάθαρτο άρα και απεχθές.

Το πραγματικά ακάθαρτο τέρας ορίζεται ως κάτι που παραβιάζει τις ισχύουσες πολιτισμικές κατηγοριοποιήσεις, είναι ένα κατηγορικό ενδιαμέσο, κάτι το αντιφατικό και ακαθόριστο το οποίο πρέπει να έχει επιβεβαιωμένες δολοφονικές διαθέσεις. Το ακάθαρτο τέρας προκαλεί αηδία και αποστροφή γιατί είναι κάτι που βρίσκεται ανάμεσα σε γνωστικές κατηγορίες και καταρρίπτει τα πολιτιστικά ταμπού. Η εξήγηση του N.Carroll για το ποια χαρακτηριστικά ενός τέρατος το καθιστούν περισσότερο ακάθαρτο βασίζεται στην ανάλυση της ανθρωπολόγου Mary Douglas *Purity and danger*.¹⁶⁰ Εκεί εξετάζονται τα κριτήρια του ακάθαρτου και το πώς αυτά συνδέονται με θεολογικές προκείμενες που ταυτίζουν το καθαρό με το άγιο και το βρώμικο με το μιαιρό.¹⁶¹ Για παράδειγμα το τέρας του art horror είναι ζωντανό από τη στιγμή που εμφανίζεται αλλά ταυτόχρονα νεκρό (ζόμπι, βαμπίρ, φάντασμα, το τέρας του Frankenstein). Ή είναι μισό άνθρωπος μισό έντομο ή λυκάνθρωπος, εν ολίγοις μια ανωμαλία της φύσης που παραβιάζει τις υπαρκτές κατηγοριοποιήσεις του πολιτισμού. Η ιδέα της πιθανότητας της ύπαρξης ενός πλάσματος όπως ο Δράκουλας δεν είναι απειλητική μόνο σε σωματικό επίπεδο αλλά και σε γνωσιακό αφού καταρρίπτει αυτό που δίδεται από τη λογική.¹⁶²

Τα τέρατα αποτελούν προκλήσεις για τον θεμελιακό τρόπο σκέψης της σύγχρονης κουλτούρας γιατί βρίσκονται έξω από της τρέχουσες πολιτισμικές κατηγορίες και ανήκουν στη σφαίρα του άγνωστου. Ο Carroll επιμένει πως η θεωρία του βασίζεται σε μια συγκεκριμένη οντότητα που έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία προκαλούν τον γνήσιο τρόμο. Η ταινία *Ψυχώ* του Χίτσκοκ για παράδειγμα, γράφει, ενώ συχνά κατηγοριοποιείται ως ταινία τρόμου, δεν είναι στ' αλήθεια, καθώς ο πρωταγωνιστής της ο Norman Bates, παρόλο που είναι επικίνδυνος και απειλητικός δεν υπάγεται στην κατηγορία του τέρατος όπως την ορίζει ο Carroll. Ο ήρωας της ταινίας αυτής είναι ψυχοπαθής και αυτό είναι κάτι που αναγνωρίζεται από τη σύγχρονη επιστήμη και δεν διαταράσσει τα καθιερωμένα αντιληπτικά σχήματα. Ένα άλλο αντιπαράδειγμα είναι ο ήρωας στην ταινία του Cronenberg η *Μύγα*, ο οποίος ενώ βρίσκεται ανάμεσα στις κατηγορίες άνθρωπος-έντομο και δεν προσδιορίζεται ούτε ως άνθρωπος, ούτε ως μύγα, δεν αποτελεί αντικείμενο του art horror γιατί στο

¹⁶⁰ Ο.π., σ. 31.

¹⁶¹ Mary Douglas, *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*, Taylor and Francis e-library p. 7-29

¹⁶² Ο.π., σ. 27-29

μεγαλύτερο μέρος της ταινίας το τέρας αυτό δεν είναι άμεσα απειλητικό για τη ζωή των άλλων.¹⁶³

Οι οντότητες που είναι αντικείμενα του art horror είναι επικίνδυνες, δολοφονικές, μιανές και απειλούν την ψυχολογία, την ηθική αλλά και την κοινωνία, με την έννοια πως παραβιάζουν τα δεδομένα αντιληπτικά σχήματα για τις υπάρχουσες μορφές ζωής. Διεγείρουν απωθημένους φόβους και προκαλούν αποστροφή. Είναι οντότητες που αποτελούν τη συγχώνευση διαφορετικών πραγμάτων, βρίσκονται ανάμεσα από τις υπαρκτές κατηγορίες και αναπαριστούν ένα αφύσικο συνδυασμό πραγμάτων. Η συγχώνευση αυτή, εξηγεί ο Carroll, είναι μια συμπίκνωση παρόμοια με την εργασία της συμπίκνωσης που περιγράφει ο S.Freud στην *Ερμηνεία των ονείρων*.¹⁶⁴ Μια διεργασία που συμβαίνει κατά τη διάρκεια παραγωγής των ονείρων στηρίζεται σε μια «συμπύκνωση» των στοιχείων του ονείρου, η οποία επιτυγχάνεται με τη βοήθεια της «παράλειψης»: «[...] το όνειρο δεν αποτελεί πιστή μετάφραση ή προβολή σημείο προς σημείο των ονειρικών ιδεών αλλά μια ατελή απόδοση τους με κενά».¹⁶⁵ Ένα στοιχείο που κυριαρχεί στο όνειρο είναι απλά ένα «ενδιάμεσο κοινό σημείο» που καθορίζεται πολλαπλά. Εκεί συγχωνεύονται πολλοί ειρμοί σκέψεων και αυτό που τελικά παράγεται ως ιδέα είναι κάτι που υπερκαθορίζεται, καθώς αφορά πολλά σημεινόμενα. Οι ιδέες συμπυκνώνονται στις εικόνες του ονείρου, οι οποίες είναι «συλλογικές» και διαθέτουν αντιφατικά χαρακτηριστικά.¹⁶⁶

Το πρώτο παράδοξο που εξετάζει ο Carroll είναι το πώς μπορεί να προκαλεί τρόμο ο Δράκουλας ή οποιοδήποτε αντικείμενο του art horror, από τη στιγμή που είναι αποκύημα της φαντασίας και δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Ο Δράκουλας ως πλάσμα το οποίο ανήκει στη σφαίρα του μη πραγματικού δεν είναι κάτι το τρομαχτικό αυτό καθεαυτό, είναι μια σκέψη και η σκέψη αυτή είναι που προκαλεί τον τρόμο. Η ιδέα του Δράκουλα είναι ένας «τρόπος σκέψης» ικανός να προκαλέσει το συναίσθημα του art horror. Ο Carroll δέχεται το γεγονός πως μια απλή σκέψη, για παράδειγμα αυτή του Δράκουλα είναι ικανή να προκαλέσει συναισθηματικές αντιδράσεις και θα πρέπει να σκεφτούμε τέτοιου είδους υπερφυσικές οντότητες όπως τις αντικειμενικές πραγματικές ιδέες του Καρτέσιου. Ιδέες για πράγματα τα οποία δεν

¹⁶³ Ο.π., σ. 39.

¹⁶⁴ Ο.π., σ. 44.

¹⁶⁵ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 2013, σ. 255.

¹⁶⁶ Ο.π., σσ. 57, 58.

υπάρχουν και τις οποίες, όμως, μπορούμε να έχουμε.¹⁶⁷ Συγκεκριμένα αυτό το οποίο μας τρομάζει δεν είναι ο ίδιος ο Δράκουλας –ο οποίος γνωρίζουμε πως δεν υπάρχει– αλλά το περιεχόμενο της σκέψης που προκαλεί η πιθανή ύπαρξη ενός πλάσματος που έχει τα τρομαχτικά και αηδιαστικά χαρακτηριστικά του. Το ερώτημα: «Πώς είναι δυνατόν να αντιδράμε συναισθηματικά σε κάτι το οποίο γνωρίζουμε πως δεν είναι αληθινό;» μοιάζει να εγείρει ένα παράδοξο. Το παράδοξο σχετικά με την επίδραση της μυθοπλασίας (paradox of fiction) που ο Carroll το επεκτείνει και στη θεωρία του για τη φύση του είδους του τρόμου (paradox of horror): πώς είναι δυνατόν να τρομάζουμε από μια οντότητα που γνωρίζουμε πως δεν υπάρχει. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για παράδοξο όπως επισημαίνει ο Carroll, γιατί δεν υπάρχει τίποτα το παράδοξο στο γεγονός πως η σκέψη είναι ικανή να προκαλεί συναισθήματα. Αποδέχεται τη θεωρία πως τα συναισθήματα είναι άμεσα συνδεδεμένα με τη σκέψη και διακρίνονται από τις πεποιθήσεις που μπορεί να έχει κάποιος. Δεν είναι απαραίτητη η πίστη πως κάτι υπάρχει πραγματικά ώστε να προκληθεί ο τρόμος. Για παράδειγμα, γράφει ο Carroll, αν κάποιος σταθεί στην άκρη μιας ταράτσας, στιγμιαία μπορεί να τρομοκρατηθεί κοιτώντας κάτω, μόνο με την ιδέα πως μπορεί να πέσει. Αυτό δε σημαίνει πως πιστεύει πως πέφτει στην πραγματικότητα, όμως το περιεχόμενο της σκέψης της πτώσης όπως τη φαντάζεται είναι ικανή να προκαλέσει στιγμιαίο ίλιγγο και τρόμο.¹⁶⁸

Το κεντρικό ζήτημα σχετικά με το είδος του τρόμου είναι το έντονο ενδιαφέρον που προκαλεί στο κοινό και η ανθεκτικότητά του ως είδος. Σύμφωνα με τη θεωρία του Carroll το συναίσθημα κλειδί για το art horror είναι η αποστροφή. Γιατί όμως είναι απολαυστικό κάτι που συμπεριλαμβάνει το συναίσθημα του αποτροπιασμού; Σε πραγματικές συνθήκες η επαφή με κάτι το αποκρουστικό είναι κάτι που αποφεύγεται. Γιατί όλο και περισσότερος κόσμος αναζητά στο είδος του τρόμου τον αποτροπιασμό;¹⁶⁹ Αυτό αφορά το δεύτερο παράδοξο του τρόμου. Για το αυτό το αισθητικής φύσης ζήτημα έχουν δοθεί διάφορες εξηγήσεις. Ο Carroll τις εξετάζει ξεκινώντας από τις πιο πρόσφατες. Μια εξήγηση από τους υποστηρικτές του είδους είναι πως τα αηδιαστικά τέρατα είναι αλληγορίες και ερμηνεύονται ως γοητευτικά πλάσματα τα οποία δεν προκαλούν αηδία. Για παράδειγμα στον Frankenstein έχουμε μια παραβολή του ανθρώπου που ρίχτηκε πάνω στη γη,

¹⁶⁷ N. Carroll, *ό.π.*, σ. 29, 30.

¹⁶⁸ *Ο.π.*, σ. 80.

¹⁶⁹ *Ο.π.*, σ. 158.159.

υποφέρει και νιώθει απομονωμένος. Έχει δηλαδή αλληγορική αξία και γι' αυτό είναι ελκυστικό. Για τον Carroll όμως αυτό δεν εξηγεί το γιατί στην διαδικασία της απόλαυσης εμπλέκεται ως συναίσθημα και ο αποτροπιασμός. Στον Frankenstein μπορεί να συμβολίζεται η «υπαρξιακή ναυτία» παραμένει όμως και κάτι που εμφανίζεται ως μιαρό και προκαλεί αποστροφή. Με την αλληγορία αυτή το τέρας μετατρέπεται σε έναν παράδοξο ήρωα που θαυμάζεται και το στοιχείο της αηδίας ελαχιστοποιείται. Το στοιχείο όμως αυτό του αποτροπιασμού, σύμφωνα με τη θεωρία του Carroll, είναι απαραίτητο για το art horror συναίσθημα, άρα η ερμηνεία αυτή δεν είναι ικανοποιητική, καθώς το τέρας στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι εξαιρετικά αποκρουστικό και αυτό δεν εξαλείφεται από την όποια ηρωοποίηση του τέρατος. Η προϋπόθεση του art horror είναι η συνύπαρξη και των δύο ποιοτήτων αντίδρασης της έλξης και της αποστροφής.¹⁷⁰

Μια άλλη εξήγηση για το παράδοξο του τρόμου, την οποία ο Carroll απορρίπτει ως ανεπαρκή είναι πως το συναίσθημα του τρόμου προσομοιάζει με τη θρησκευτική εμπειρία. Το είδος του τρόμου είναι ελκυστικό γιατί προκαλεί συναισθήματα που θυμίζουν το θρησκευτικό δέος, συναισθήματα που βασίζονται στον ανθρώπινο εγγενή φόβο για το άγνωστο. Οι θεατές αποζητούν το συγκεκριμένο είδος ως αντίστοιχο της θρησκευτικής εμπειρίας και του «κοσμικού φόβου», ο οποίος έχει εκλείψει από τη σύγχρονη θετικιστική εποχή. Η αντίδραση στον τρόμο είναι ανάλογη του θρησκευτικού συναισθήματος που προέρχεται από τα ενστικτώδη σύμφυτα συναισθήματα του ανθρώπου τα οποία, μέσα σε μία υλιστική και θετικιστική κουλτούρα εκλείπουν ή απωθούνται.¹⁷¹ Για τον Carroll όμως η ερμηνεία αυτή είναι πολύ γενική και σε αρκετές από τις ταινίες που παράγουν το συναίσθημα του art horror δεν μπορεί να εφαρμοστεί. Επίσης, η αντίδραση μπροστά στο θείο δεν είναι ανάλογη αυτής μπροστά στη θέα ενός τέρατος του τρόμου. Μπροστά στη θεότητα ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με μία τρομερή ιδέα που τον κατακυριεύει και του προκαλεί φόβο. Παραλύει και του γεννιέται μια αίσθηση μηδαμινότητας και αναξιοότητας καθώς και εξάρτηση από την ιδέα αυτή. Η μυστηριώδης δύναμη που έλκει τους ανθρώπους στο θείο προέρχεται από το γεγονός πως είναι κάτι πέρα από τον εμπειρικό τους κόσμο και προκαλεί τη νόησή τους. Είναι όμως κάτι συναρπαστικό που προκαλεί τον θαυμασμό, όχι τον τρόμο. Υπάρχει ο φόβος του αγνώστου αλλά δεν είναι τρόμος και απειλή για τη ζωή. Το τέρας του τρόμου έχει την

¹⁷⁰ Ο.π., σσ. 160, 161.

¹⁷¹ Ο.π., 161-168.

ιδιότητα να προκαλεί συναισθήματα τρόμου και αποτροπιασμού. Είναι μεν εξωτερικό της πραγματικότητας, συνδυάζει όμως τις ήδη υπάρχουσες κατηγορίες (έντομο-άνθρωπος, νεκρός-ζωντανός, τεράστιος γορίλας) τις οποίες διαστρεβλώνει ή συνδυάζει με αποτέλεσμα τρομακτικές φιγούρες, οι οποίες όμως πάντα θυμίζουν κάτι το ήδη υπαρκτό. Βασική ιδιότητα του θείου που προκαλεί δέος είναι πως στην ουσία του είναι ασύλληπτο και εκτός της νόησης. Το θείο συναρπάζει και εμπνέει θαυμασμό, δεν μας τρομοκρατεί ούτε μας τρέπει σε φυγή όπως ένα τέρας.

Η πιο δημοφιλής, όμως, απόπειρα για την εξήγηση του παράδοξου του τρόμου στηρίζεται στην ψυχαναλυτική θεωρία. Το αντικείμενο του τρόμου, σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, είναι ελκυστικό για το κοινό γιατί αντιστοιχεί σε επιθυμίες που έχουν υποστεί απώθηση. Το τέρας εκφράζει απωθημένα άγχη και σεξουαλικές καταπιεσμένες επιθυμίες ή βαθειά ριζωμένες παιδικές φοβίες. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία όμως, όπως υποστηρίζει ο Carroll, είναι περιορισμένη και δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις περιπτώσεις του είδους τρόμου. Μπορεί, όμως σίγουρα να βοηθήσει για την κατανόηση, ορισμένων υποκατηγοριών του είδους κυρίως όταν αυτά τα είδη του τρόμου προέρχονται από τις ψυχαναλυτικές αφηγήσεις ή όταν οι εικόνες που χρησιμοποιεί η ψυχανάλυση συγκλίνουν με σημαντικούς πολιτιστικούς μύθους.¹⁷² Ο Carroll σημειώνει πως η συσχέτιση των αντικειμένων του τρόμου με τις απωθήσεις προέρχεται από τη φροϋδική ανάλυση του ανοίκειου.¹⁷³ Στη μελέτη του S.Freud *Το ανοίκειο* διαβάζουμε:

«[...] η βιωματική αίσθηση του ανοίκειου γεννιέται όταν ορισμένα *απωθημένα* συμπλέγματα αναβιώνουν με αφορμή ένα ερέθισμα, ή όταν δημιουργείται η εντύπωση ότι επιβεβαιώνονται εκ νέου ορισμένες πρωτόγονες πεποιθήσεις που το υποκείμενο *έχει ξεπεράσει* [...]»¹⁷⁴

Το τέρας ως αντικείμενο του art horror έχει χαρακτηριστικά που το εντάσσουν στην εμπειρία του ανοίκειου, όπως ορίζεται από τον Freud, καθώς αφορά κάτι το αρχικά γνωστό το οποίο απωθείται, είτε από κοινωνικές συμβάσεις είτε από το ίδιο το άτομο, και εκδηλώνεται τελικά ως κάτι το ανοίκειο. Όσο δελεαστικό και να μοιάζει το ψυχαναλυτικό μοντέλο δεν είναι αρκετό για να εξηγήσει όλες τις περιπτώσεις του τρόμου καθώς πολλά από τα τέρατα δεν μπορεί να αντιπροσωπεύουν απωθήσεις κάποιου γνωστού πράγματος γιατί πολλά από αυτά είναι καθαρές επινοήσεις ή συγχωνεύσεις που δεν έχουν προϋπάρξει. Η θρησκευτική και η ψυχαναλυτική εξήγηση αποτυγχάνουν, για τον Carroll, να αιτιολογήσουν επαρκώς το παράδοξο του

¹⁷² Ο.π., σ. 168, 169.

¹⁷³ Ο.π., σ. 174.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Ε. Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 60.

τρόμου. Δεν είναι περιεκτικές εξηγήσεις καθώς δεν συμπεριλαμβάνουν όλες τις περιπτώσεις των ιστοριών τρόμου. Δεν προκαλούν δέος όλα τα τέρατα ούτε είναι αντίστοιχα όλα τα τέρατα απωθήσεις.

Η εξήγηση που δίνει ο Carroll από τη μεριά του, στηρίζεται κυρίως στην απάντηση έδωσε τον 18^ο αιώνα ο Hume όταν αναδύθηκε το ζήτημα για το παράδοξο της μυθοπλασίας. Δηλαδή το πώς είναι δυνατόν να αντλείται ευχαρίστηση από το είδος της τραγωδίας από τη στιγμή που παρουσιάζει καταστάσεις που στην πραγματική ζωή θα προκαλούσαν δυσφορία και σύγχυση. Εξετάζοντας την τραγωδία ο Hume υποστήριξε πως δεν είναι και τόσο παράδοξο το να αντλείται ευχαρίστηση από το είδος της τραγωδίας καθώς από τη στιγμή που ένα δυσάρεστο γεγονός πλαισιώνεται από αισθητικά συμφραζόμενα, το ενδιαφέρον και η ευχαρίστηση προέρχονται από την αφηγηματική δομή στην οποία παρουσιάζεται το γεγονός αυτό. Η δύναμη της ανθρώπινης φαντασίας, η ενέργεια της καλλιτεχνικής έκφρασης, η γοητεία της μίμησης είναι από τη φύση τους συναρπαστικά και απολαυστικά για το μυαλό. Ο Carroll παρατηρεί πως η θέση του Hume απηχεί την αριστοτελική θεωρία για τις τεχνικές αφήγησης της αναγνώρισης και της ανατροπής στην τραγωδία που κινητοποιούν και εξάπτουν το ενδιαφέρον των θεατών.¹⁷⁵ Αντίστοιχα το είδος του τρόμου ευδοκιμεί γιατί στηρίζεται πάνω απ' όλα στην αφηγηματική του δομή. Στις ιστορίες του τρόμου το τέρας, το βασικό λειτουργικό στοιχείο του είδους, τοποθετείται σε αφηγήσεις που περιστρέφονται γύρω από την αποκάλυψη και την επαλήθευση της ύπαρξής του. Οι προσδοκίες του κοινού ενεργοποιούνται γύρω από το εάν η ύπαρξη του τέρατος θα επιβεβαιωθεί ή όχι. Αρχικά ο θεατής μαθαίνει, για την ύπαρξη ενός τέτοιου όντος, μετά το μαθαίνουν και κάποιοι από τους ήρωες της ιστορίας και στη συνέχεια το ανακαλύπτουν και οι υπόλοιποι. Όταν αποκαλυφθεί για όλους, ενεργοποιείται η περιέργεια και το ενδιαφέρον του κοινού γι' αυτό το τέρας το οποίο καταρρίπτει τα υπάρχοντα αντιληπτικά σχήματα, και αποζητά κι άλλες πληροφορίες για τη φύση του, την ταυτότητα, την καταγωγή, τους σκοπούς του καθώς και τις υπερδυνάμεις αλλά και τις αδυναμίες του και το πώς μπορεί να νικηθεί.¹⁷⁶ Η ιστορία του τρόμου για τον Carroll ωθείται αποκλειστικά από την περιέργεια και εμπλέκει το κοινό σε νοητικές διεργασίες υπόθεσης και επιβεβαίωσης. Το τέρας αναδεικνύεται ως η ιδανική φιγούρα για την ενεργοποίηση αυτού του είδους της επιστημολογικής περιέργειας καθώς βρίσκεται εκτός των υπαρκτών κατηγοριών,

¹⁷⁵ N.Carroll, *ό.π.*, σ. 179-180.

¹⁷⁶ *Ο.π.*, σ. 181, 182.

μέχρι την εμφάνισή του είναι κάτι το αδιανόητο για τον κανονικό κόσμο και προκαλεί αυτόματα την περιέργεια και την επιθυμία να μάθει κανείς περισσότερα γι' αυτό. Αρά τα τέρατα είναι «φυσικά αντικείμενα περιέργειας» και εγγυούνται τις νοητικές διαδικασίες εκλογίκευσης που η πλοκή παρέχει.¹⁷⁷ Όπως εξηγεί ο Carroll, όλα τα είδη αφήγησης μπορεί να θεωρηθούν πως δημιουργούν την επιθυμία για νέα γνώση τουλάχιστον ως προς την έκβαση της πλοκής. Το τέρας στις ιστορίες τρόμου, όμως, είναι μια εξαιρετική έκφραση της αφηγηματικής δύναμης που ξυπνά άμεσα την επιστημολογική περιέργεια, καθώς είναι κάτι που δίδεται εξ αρχής ως το «άγνωστο» ως κάτι που δεν μπορεί ποτέ να υπάρξει και κατέχει τις ιδιότητες του τρομαχτικού και του αποτρόπαιου.¹⁷⁸

Το κοινό δεν αποζητάει αυτό καθαυτό το συναίσθημα του art horror, δεν είναι αυτό ο πρωταρχικός του στόχος. Για τον Carroll το συναίσθημα αυτό είναι ένα είδος τιμήματος που είναι διατεθειμένο να πληρώσει το κοινό προκειμένου να αποκαλύψει κάτι άγνωστο, κάτι που παραβιάζει τα γνωσιακά του όρια.¹⁷⁹ Η έλξη που ασκεί ο τρόμος, οφείλεται για τον Carroll, στην άμεση ενεργοποίηση του ενδιαφέροντος και της περιέργειας μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του είδους. Εξηγεί, δηλαδή, τη γοητεία του τρόμου με επιστημολογικούς όρους. Τα τέρατα καταρρίπτουν τις νοητικές κατηγορίες και «ερεθίζουν τη γνωσιακή όρεξη μας», δίνοντας την προοπτική ενός αδιανόητου, μέχρι τότε, πράγματος. Η γοητεία που ασκεί το είδος συμβαδίζει με μια ανησυχία. Η ανησυχία αυτή αντισταθμίζεται από τη συναρπαστική φύση του είδους, οι θεατές γνωρίζουν πως οι συναισθηματικές αντιδράσεις τους προέρχονται από μια πλασματική ιδέα, ο κίνδυνος ελαχιστοποιείται και μπορούν να απολαύσουν μια διαδικασία διερεύνησης και αναζήτησης.¹⁸⁰

Το είδος του τρόμου έχει κατηγορηθεί, από κοινωνικοπολιτική άποψη, πως είναι φορέας καταπιεστικών ιδεολογιών όπως η ξενοφοβία, ο ρατσισμός ή ο σεξισμός, καθώς επίσης πως είναι ένα είδος που εξυπηρετεί την εγκατεστημένη τάξη (status quo). Τα τέρατα συμβολίζουν τον «άλλο» ο οποίος εμφανίζεται ως «αρπακτικό» και ενισχύουν μια αρνητική εικονογραφία γύρω από εκείνους που απειλούν σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο το κατεστημένο, το έθνος, τη φυλή ή το φύλο.¹⁸¹ Μια άποψη λοιπόν θέτει αυτό ως την αιτία για την οποία προωθούνται και

¹⁷⁷ *Ο.π.*, σ. 182, 183.

¹⁷⁸ *Ο.π.*, σ. 183.

¹⁷⁹ *Ο.π.*, σ. 186.

¹⁸⁰ *Ο.π.*, σ. 188, 189.

¹⁸¹ *Ο.π.*, σ. 196.

παράγονται αυτού του είδους τα φιλμ. Οι ταινίες τρόμου έχουν ως στόχο να τρομάξουν τα πλήθη και υποσυνείδητα να τα καθυποτάξουν σε συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους. Ο Carroll, όμως, εξηγεί πως δεν κρύβεται πίσω από κάθε ταινία τρόμου μια καταπιεστική ιδεολογία, πολλές από αυτές είναι πολιτικά αδιάφορες και μάλιστα μπορεί να είναι και ιδιαίτερα αντιδραστικές. Μερικά σενάρια της μυθοπλασίας του τρόμου έχουν υπάρξει ξεκάθαρες καταγγελίες για την καθιερωμένη τάξη των πραγμάτων, όπως για παράδειγμα ο μύθος του Frankenstein ο οποίος απεικονίζει το άτομο το οποίο δεν γεννιέται ως κακό αλλά οδηγείται σε «αντικοινωνικές» συμπεριφορές εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο το αντιμετωπίζει η κοινωνία. Δεν υπάρχει μία συγκεκριμένη ιδεολογία που να διαπερνά εξολοκλήρου το είδος του τρόμου, αυτή η εξήγηση για την επιμονή του είδους, δεν είναι ικανοποιητική για τον Carroll, κάθε είδους φιλμ μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως προπαγάνδα και αυτό έγκειται στη δύναμη της τέχνης του κινηματογράφου και όχι στη φύση του τρόμου.¹⁸² Το ζήτημα είναι να βρεθεί ο λόγος για τον οποίο ο τρόμος είναι εξαρχής ένα ελκυστικό είδος. Για να χρησιμοποιηθεί κάτι ως ιδεολογικό εργαλείο πρέπει να είναι πρώτα αρκετά δημοφιλές. Στην μυθοπλασία του τρόμου υπάρχει κάτι περισσότερο από την ιδεολογική υποταγή. Η εικονογραφία και η πλοκή των ιστοριών του τρόμου έχει φανεί πως είναι ικανή να ενσωματώνει τα ιδιαίτερα κοινωνικά άγχη της κάθε εποχής.¹⁸³

Ο Carroll παρατηρεί πως το είδος του τρόμου από τη στιγμή που εμφανίστηκε διανύει περιοδικά, συγκεκριμένους κύκλους κατά τους οποίους γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία. Για παράδειγμα, γράφει, οι ταινίες τρόμου του γερμανικού εξπρεσιονισμού κατά την κρίση στη δημοκρατία της Βαϊμάρης, ή ο αμερικάνικος κύκλος του τρόμου κατά την οικονομική ύφεση και τον ψυχρό πόλεμο, ή ο κύκλος τρόμου της δεκαετίας του '30 κατά τον οποίο αναπτύσσεται μία «συμπάθεια για το τέρας» και αποτυπώνει τον φόβο για το εξωτερικό του πολιτισμού.¹⁸⁴ Ο Carroll ενδιαφέρεται για τον κύκλο που ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1970 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Η επιτυχία του σύγχρονου κύκλου του τρόμου οφείλεται, για τον ίδιο, στο γεγονός πως ο κύκλος αυτός αποτελεί μια εξωτερική έκφραση αυτού που συζητιέται εσωτερικά στο πεδίο της διανόησης για τη φύση της μετα-μοντερνικότητας.¹⁸⁵

¹⁸² *Ο.π.*, σ. 197, 198.

¹⁸³ *Ο.π.*, σ. 207.

¹⁸⁴ *Ο.π.*, σ. 208.

¹⁸⁵ *Ο.π.*, σ. 210.

Το «μεταμοντέρνο», ή αλλιώς, η «λογική του ύστερου καπιταλισμού», ή «η κοινωνία του θεάματος και της εικόνας» ή «ο μεταδομισμός», όπως διαβάζουμε στην ανάλυση του Fredric Jameson, είναι φράσεις για την περίοδο που ακολουθεί αυτή της μοντερνικότητας και φέρει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό πως η κουλτούρα, έχει πλέον την «εικόνα αυτού που προσκολλάται υπερβολικά στην οικονομική επιφάνεια των πραγμάτων» και ουσιαστικά διαστέλλεται σε τέτοιο βαθμό που γίνεται «δεύτερη φύση» του ανθρώπου.¹⁸⁶ Ένα επαναλαμβανόμενο θέμα της μετα-μοντερνικότητας, σημειώνει ο Carroll, είναι ένας αντιληπτικός αλλά και ηθικός σχετικισμός. Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η πραγματικότητα ή ηθικές αποφάνσεις είναι αυθαίρετες κατασκευές και μπορούν να αποδομηθούν.¹⁸⁷ Επίσης βασικό πρόταγμα τις μετα-μοντερνικότητας είναι το τέλος ή ο θάνατος του ανθρώπου. Για τον Carroll ο σύγχρονος κύκλος του τρόμου είναι «εμβληματικός» ακριβώς ως προς αυτό. Τα χαρακτηριστικά του είδους του τρόμου συμβαδίζουν με τα βασικά χαρακτηριστικά της μετα-μοντέρνας εποχής.

Το είδος διαθέτει πλέον «συνείδηση» του εαυτού του και της καταγωγής του και διακατέχεται από μια νοσταλγία η οποία αποτυπώνεται στις αναφορές στο παρελθόν του, δηλαδή σε κλασσικούς μύθους και τέρατα του τρόμου τα οποία είναι και πηγή δημιουργικότητας. Οι θεατές και οι δημιουργοί του τρόμου έχουν συνείδηση πως μοιράζονται και λειτουργούν γύρω από μια κοινή παράδοση γράφει ο Carroll. Στον σύγχρονο κύκλο τρόμου, επίσης, παρατηρείται και ένα νέο φαινόμενο μια ροπή προς την ωμή βία, η γλαφυρότητα, δηλαδή, στην περιγραφής της βίας μέσα από σκληρές σκηνές που δεν ανήκουν στο παρελθόν του είδους. Κυριαρχούν ακραίες καταστάσεις, στις οποίες υποβάλλεται το άτομο, το οποίο κατακρεουργείται και το ανθρώπινο σώμα γίνεται «κρέας» το οποίο καταστρέφεται με σκληρούς και αποτρόπαιους τρόπους. Το άτομο δεν ανήκει πλέον σε μια προνομιούχα οντολογική κατηγορία, αντίθετα υποβιβάζεται σε ένα εν δυνάμει θήραμα το οποίο κατακρεουργείται μέσα στη νέα μορφή που λαμβάνουν οι ταινίες, αυτή των ταινιών *splatter*. Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η έκφραση *butcher shop horror* για τη σύγχρονη μυθιστοριογραφία του τρόμου.¹⁸⁸ Ο σύγχρονος κύκλος τρόμου συνδέεται με το μετα-μοντέρνο στο βαθμό που αρθρώνει ένα «άγχος» για την αστάθεια των πολιτισμικών κατηγοριών και εκφράζει την απογοήτευση και την αβεβαιότητα για

¹⁸⁶ Fredric Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 20-23.

¹⁸⁷ Noel Carroll, *ό.π.*, σ. 210.

¹⁸⁸ *Ο.π.*, σ. 211-213.

τον τρόπο ζωής στον σύγχρονο κόσμο. Ο κύκλος αυτός μέσα από τις παρανοϊκές αφηγηματικές δομές και την απεικόνιση της καταστροφής του ανθρώπινου σώματος, εμφανίζει τους χαρακτήρες του παραδομένου σε μια αίσθηση ανημπόριας και παράλυσης, την οποία επιβάλει το βασικό θέμα «άνθρωπος ως κρέας» που αντιστοιχεί, για τον Carroll, στη μετα-μοντέρνα σκέψη για το τέλος του ανθρώπου.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Ο.π., σ. 213.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το στοιχείο της σκληρότητας που βρίσκεται στη θεματολογία της τραγωδίας, το οποίο ο Artaud ονόμασε «μέγα μεταφυσικό τρόμο» και το έθεσε ως απαραίτητο στοιχείο κάθε αισθητικής εμπειρίας, μετασχηματίζεται μέσα στα νέα δεδομένα της

αναπαραγωγής των έργων της τέχνης, συντηρείται με έναν ιδιαίτερο τρόπο στον κινηματογράφο και βρίσκει έναν νέο τρόπο έκφρασης μέσα στο είδος των ταινιών του τρόμου. Ο Artaud, επανέφερε ζητήματα που είχε θέσει ήδη ο Nietzsche -για την υποβάθμιση της εμπειρίας του θεάματος και τον θάνατο του κορυφαίου είδους της τραγωδίας - επιχειρώντας απευθείας ως δημιουργός και καταθέτοντας την επιτακτική ανάγκη που υπάρχει για την επαναφορά του «μέγα μεταφυσικού τρόμου» στο θέαμα, όχι μόνο μέσα από τη σκληρή θεματολογία του, αλλά και μέσω μιας συγκεκριμένης σκηνοθετικής απόδοσης της θεματολογίας αυτής. Τον τρόπο αυτόν τον εντόπισε και στο γοτθικό μυθιστόρημα από το οποίο κατάγεται το είδος του τρόμου που κυριαρχεί στην κουλτούρα μέχρι και σήμερα.

Ο Carroll δίνει μια εξήγηση για τον λόγο της επιτυχίας και της επικράτησης του συγκεκριμένου είδους. Η αφηγηματική δομή του τρόμου, η φιγούρα του τέρατος, το συναίσθημα του art horror ικανοποιούν την έμφυτη επιστημολογική περιέργεια του ανθρώπου. Το κοινό εμπλέκεται σε μια επιστημολογικής φύσης διαδικασία την οποία προκαλούν οι ιστορίες τρόμου και αυτό είναι το γεγονός στο οποίο οφείλεται η επιτυχία του είδους. Το είδος του τρόμου, σύμφωνα με τη θεωρία του Carroll, μπορεί να θεωρηθεί ως είδος σκληρότητας με την έννοια πως προκειμένου να κινητοποιηθεί η επιστημολογική περιέργεια του θεατή χρειάζεται πρώτα να βιώσει το συναίσθημα του art horror, έναν στιγμιαίο τρόμο και μια πρόσκαιρη δυσφορία, τα οποία όμως ξεπερνιούνται καθώς η ευχαρίστηση από την επεξεργασία της αφηγηματικής δομής τρόμου υπερισχύει της όποιας δυσαρέσκειας.

Ο Carroll σχολιάζει τον πιο πρόσφατο σύγχρονο κύκλο του τρόμου της ωμής βίας και της λεπτομερούς απεικόνισης σκηνών κατακρεούργησης του ανθρώπινου σώματος και, σύμφωνα με την ιδιότητα του είδους να διανύει ξεχωριστούς κύκλους και να απεικονίζει τα άγχη της κάθε εποχής, πιστεύει πως ο συγκεκριμένος κύκλος είναι έκφραση της μετα-μοντέρνας κατάστασης ανασφάλειας και υποβιβασμού του ατόμου. Αυτός ο κύκλος όμως δεν εκμεταλλεύεται και τόσο τις ξεχωριστές ιδιότητες που έκαναν αρχικά ελκυστικό τον τρόπο. Είτε για τον Artaud είτε για τους θαυμαστές του νέου αυτού είδους. Αποφεύγει μάλιστα την ευφάνταστη αφηγηματική πλοκή που εμπεριέχει στοιχεία τα οποία είναι ικανά να κλονίσουν προσωρινά τα γνωσιακή δεδομένη τάξη των θεατών και εμμένει στην ωμή αναπαράσταση σκηνών βίας. Ο σύγχρονος κύκλος των ταινιών splatter δεν είναι και πολύ αντιπροσωπευτικός ενός «καλλιτεχνικού τρόμου» που θα μπορούσε να γίνει μια εμπειρία που προσφέρει κάποιο είδος διανοητικής εμπλοκής και απόλαυσης. Η έμφαση δίνεται στα ειδικά εφέ

και τη λεπτομερή αλλά απλή απεικόνιση της «αιματοχυσίας», το αντίθετο δηλαδή από αυτό που ζητούσε ο Artaud από ένα θέαμα σκληρότητας.

Η σκληρότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας απέχει πολύ από τη σκληρότητα όπως αυτή απεικονίζεται στο πιο πρόσφατο είδος τρόμου το οποίο μοιάζει με ένα γκροτέσκο θέαμα, μια παράδοξη παρέκκλιση από την αρχική ιδέα. Από την αρχική συστηματική αποφυγή της αναπαράστασης ενός εγκλήματος, στην πλήρη παράδοση στον εύκολο εντυπωσιασμό ενός αιματηρού θεάματος. Είναι και τα δύο όμως όψεις του ίδιου πράγματος, της ανάγκης για την ύπαρξη του στοιχείου της σκληρότητας στην αναπαράσταση.

Ο Nietzsche γράφει στη *Γενεαλογία της ηθικής* πως η ιστορία ενός πράγματος είναι «μια αδιάκοπη αλυσίδα σημαδιών από συνεχώς καινούργιες ερμηνείες και διευθετήσεις [...] δεν είναι καθόλου το προχώρημα του προς ένα σκοπό».¹⁹⁰ Σε μια προσπάθεια της εύρεσης του νοήματος κάποιου φαινομένου, θα πρέπει να εντοπιστούν όλα τα νοήματα που του έχουν αποδοθεί, όλες οι δυνάμεις που το έχουν σφετεριστεί, γράφει ο Deleuze.¹⁹¹ Στην εργασία αυτή έγινε μια προσπάθεια εξέτασης του πως η καλλιτεχνική έκφραση έχει ιδιοποιηθεί τη σκληρότητα και πως την έχει αποτυπώσει στα αντικείμενά της. Ήταν μια απόπειρα προσέγγισης του νοήματος της σκληρότητας μέσα από τη διερεύνηση της «δύναμης» της τέχνης και το πώς αυτή οικειοποιήθηκε τη σκληρότητα στοχεύοντας σε συγκεκριμένα κάθε φορά αποτελέσματα. Η εργασία αυτή περιορίστηκε στο πεδίο της αισθητικής έρευνας και θα μπορούσε να είναι η αρχή για μια προσπάθεια κατανόησης του ευρύτερου φαινομένου της ροπής προς τη σκληρότητα.

¹⁹⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Γενεαλογία της ηθικής*, ό.π., σ. 112, 113.

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, ό.π., σ. 14, 15.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αρτώ, Αντονέν, *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Π. Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα 1992.
- Benjamin, Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Επέκεινα, Τρίκαλα 2018.
- Deleuze, Gilles, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, μτφρ. Γ. Σπανός, επιμ. Φ. Σιατίτσας, Α. Στυλιανού, Πλέθρον, Αθήνα 2002.
- Deleuze, Gilles, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, μτφρ. Μ. Μάτσας, επιμ. Κ. Καψαμπέλη, νήσος, Αθήνα 2010.
- Φρόντ, Σίγκμουντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 2013.
- Freud, Sigmund, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Ε. Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009.

- Freud Sigmund, *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα 2017.
- Goldhill, Simon, *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008.
- Jameson, Fredric, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Kott, Jan, *Θεοφαγία, σκαριφήματα επί της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη Αρτέμη, επιμ. Γ. Λειβαδάς, Εξάντας, Αθήνα 2019.
- Leiter, Brian, *Νίτσε και ηθική, ένας οδηγός ανάγνωσης*, μτφρ. Γ. Λαμπράκος, επιμ. Η. Μαρκολέφας. Οκτώ, Αθήνα 2009.
- Μπαρτ, Ρολάν, *Μυθολογίες-μάθημα*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, επιμ. Γ. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα 1973.
- Νίτσε, Φρίντριχ, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ-επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2005.
- Νίτσε, Φρίντριχ, *Η φιλοσοφία στα χρόνια της αρχαιοελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Β. Δουβαλέρης, επιμ. Ή. Ρ. Αποστολίδης, Gutenberg, Αθήνα 2013.
- Νίτσε, Φρίντριχ, *Η χαρούμενη επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2004.
- Νίτσε, Φρίντριχ, *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφρ.- επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2004.
- Νίτσε, Φρίντριχ, *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, Θεσσαλονίκη 2010.
- De Romilly, Jacqueline, *Η αρχαία Ελλάδα εναντίον της βίας*, μτφρ. Μ. Αθανασίου, Κ. Μηλιαρέση, Το άστυ, Αθήνα 2001.
- Ross, W.D., *Αριστοτέλης*, μτφρ. Μ. Μήτσου, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 2015.
- Sontag, Susan, *Το πνεύμα ως πάθος. Δύο δοκίμια για τον Αρτώ και τον Κανέτι*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, ύψιλον, Αθήνα 2010.
- Στάινερ, Τζορτζ, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα 1988.
- Steiner, George, *Οι Αντιγόνες*, μτφρ. Β. Μάστορης, Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, Αθήνα 2001.
- Steiner, George, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 2014.

Μ. Φουκώ, «Δύο δοκίμια για το υποκείμενο και την εξουσία» στο *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μτφρ. Λ. Τρουλίνου, Ύψιλον, Αθήνα 1991, σσ. 75-100.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

Artaud, Antonin, *Collected Works of Antonin Artaud*, trans. Alastair Hamilton, Calder and Boyars, London 1972.

Bermel, Albert, *Artaud's theater of cruelty*, Bloomsbury, UK 2001.

Noel Carroll, *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, London 2004.

Noel Carroll, «The ontology of mass art», *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 55, no. 2, spring 1997.

Mary Douglas, *Purity and danger, an analysis of the concepts of pollution and taboo*, Routledge 2006.

Klossowski, Pierre, *Nietzsche and the vicious circle*, trans. D. W. Smith, University of Chicago press, G. Britain 1997.

Lombardo, Patrizia, *The three paradoxes of Roland Barthes*, university of Georgia press, Athens-Georgia 2010.

Morfee, Adrian, *Antonin Artaud's Writing Bodies*, Oxford university press, New York 2005.

Parmer, W. Jared, «Nietzsche and the art of cruelty», *Journal of Nietzsche studies*, vol.48, no. 3, autumn 2017.

Reginster, Bernard, «*The affirmation of life-Nietzsche on overcoming nihilism*», Harvard university press, 2006.

Soll, Ivan «Schopenhauer as Nietzsche's "Great teacher" and "Antipode"», *The Oxford handbook of Nietzsche*, ed. K. Gemes, J. Richardson, Oxford university press, New York 2013.

Wynands, Sandra, *Iconic spaces. The dark theology of Samuel Beckett's drama*, university of Notre Dame press, Indiana 2007.