

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΛΑΒΡΑΝΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΡΕΙΠΙΑ

ΑΠΟ ΤΑ ΕΡΕΙΠΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ
ΣΤΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΕΙΠΙΩΝ



διπλωματική εργασία



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΑΘΗΝΑ 2022



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Π.Μ.Σ. Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο. Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση

Διπλωματική εργασία

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΡΕΙΠΙΑ

ΑΠΟ ΤΑ ΕΡΕΙΠΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

ΣΤΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΕΙΠΙΩΝ

Αλέξανδρος Λαβράνος

A.M. 201913

Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Πεφάνης, Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

Μέλη Επιτροπής: Αικατερίνη Διακουμοπούλου, Επίκουρη καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Θεοδούλη Αλεξιάδου, Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

Αθήνα 2022

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιώργο Πεφάνη, για τη διεύρυνση του βλέμματός μου τόσο στο πεδίο του θεάτρου και της φιλοσοφίας όσο και σε γενικότερα ζητήματα από την αρχή των μεταπτυχιακών σπουδών και την πολύτιμη καθοδήγησή του στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου, Σπύρο και Μαρία, για την υπομονή και την υποστήριξη τους και τους φίλους μου Φοίβο και Παντελή για την πολύτιμη βοήθεια και τις καίριες παρατηρήσεις τους.

Τέλος, θέλω να δώσω ένα μεγάλο ευχαριστώ στη σύντροφό μου Κατερίνα για τις εποικοδομητικές συζητήσεις μας, την υπομονή και την άνευ όρων υποστήριξή της.

Η μελέτη αυτή αφιερώνεται στη μνήμη του Σάμη Γαβριηλίδη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
Ερείπια και παράσταση: μια ισότιμη σχέση.....	7
ΜΕΡΟΣ Α.....	11
1. Μνήμες ερειπίων.....	11
1.1 Τα παραδειγματικά ερείπια του Walter Benjamin.....	11
1.2 Από τον Benjamin στην <i>Μηχανή Άμλετ</i>	14
1.3 Στο αντι-μουσείο του J. Derrida.....	21
1.4 Ο Samuel Beckett στα ερείπια του Saint-Lô.....	25
2. Επιτελεστικά ερείπια.....	31
2.1 Οικολογίες των ερειπίων: συνδιαμορφώσεις ανθρώπινων και μη ανθρώπινων όντων.....	32
2.2 Κυκλοφορία στις σύγχρονες πόλεις και επιτελεστικές κινήσεις στα ερείπια τους.....	35
2.3 Τα ερείπια ως μεταφορές της μνήμης. Από τις σκηνές ερειπίων στη θεατρική σκηνή.....	40
3. (Μετα)ψηφιακά ερείπια.....	46
3.1 File not found.....	47
3.2 [(μετα)ψηφιακά]ερείπια.....	53
4. Ερείπια και θεατρική αφήγηση.....	56
ΜΕΡΟΣ Β.....	63
«Ερείπια», έργο σε 4 πράξεις.....	63
ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	89

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ερείπια και παράσταση: μια ισότιμη σχέση

Τίποτα ακόμα δεν έχεις κοιτάξει.

Το μόνο που έχεις κάνει, είναι να εντοπίσεις

κάτι που είχες εντοπίσει προ καιρού.

Χορείες Χώρων, Georges Perec

Αν δεν έχεις κουβαλήσει κενό, για προσπάθησε:

Είναι σαν να κουβαλάς δέκα κιλά νερό χωρίς κουβά.

Πικνίκ δίπλα στο δρόμο, Α.&Μπ. Στρουγκάτσκι

Καλώντας τον αναγνώστη να με ακολουθήσει στα ερείπια δεν τον καλώ μόνο σε έναν λόγο περί ερειπίων αλλά και σε έναν λόγο που ήδη είναι ερείπιο, που παραπέμπει περισσότερο σε ίχνη παρά σε ορατότητες. Η ίδια η δομή αυτής της μελέτης ερειπώνει τον εαυτό της, καθώς η προσπάθεια κατανομής σε κεφάλαια και η απόφαση μιας ακολουθίας μεταξύ τους είναι καταδικασμένες να καταρρεύσουν. Αυτό βέβαια δεν απειλεί διόλου την εμφάνιση του λόγου, ήδη διαβαίνω το ερείπιό του, αντίθετα καλεί πιο επιτακτικά την εκδήλωσή του.

Καλώντας τον αναγνώστη να με ακολουθήσει στο θέατρο τον καλώ καταρχάς να με ακολουθήσει στα ερείπια του χρόνου. Απέναντι στην κατατόμιση των διαστάσεων του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος, όπου ο χρόνος της συγχρονίας μας απογυμνώνεται και αντικαθίσταται από ένα καθεστώς ατέρμονης παραγωγής του «καινούργιου», η θεατρική σκηνή και οι σκηνές των ερειπίων δίνονται ως χωρικές νησίδες του χρόνου, που μας δεσμεύουν σε ένα σταμάτημα από το οποίο μπορούμε να στοχαστούμε το παρελθόν, να βιώσουμε το παρόν και να ονειρευτούμε το μέλλον.

Έρχομαι στα ερείπια καταρχάς μέσω του Walter Benjamin που ανέτρεψε πλήρως το καθεστώς ορατότητάς τους και την οντολογική τους προσέγγιση, και θεωρώ

έγκυρες τις θεωρήσεις του και εφαρμόσιμες από τα ερείπια της νεωτερικότητας, στα οποία ο ίδιος επικεντρώθηκε, ως αυτά που θα χαρακτηρίσω μεταψηφιακά ερείπια. Τα ερείπια αποτελούν πάντα αφορμή για να σκεφτώ τον Benjamin και ο Benjamin πάντα αφορμή για να σκεφτώ τα ερείπια. Έρχομαι στα ερείπια μέσω του Beckett, στον οποίο τα ερείπια εκκινούν από την πραγματικότητα και την Ιστορία, περνούν από τη λογοτεχνία και εκβάλλουν στο θέατρο, καθιστώντας σε ερειπιακή κατάσταση τη θεώρηση των προηγούμενων ως αντιθετικών πόλων. Έρχομαι στα ερείπια μέσω της μνήμης και μέσω της πρωταρχικής απώλειας και των παραμορφώσεων της μνήμης της παιδικής ηλικίας. Φέρνω τα ερείπια στο θέατρο γιατί αυτό μπορεί να τους προσφέρει αποτελεσματικά τους χώρους εκδήλωσης και εκδίπλωσης τους, γιατί τα ερείπια μπορούν να προσφέρουν στο θέατρο σημαντικές δυνατότητες αφήγησης και να εκθέσουν κριτικά τα ίδια τα «ερείπιά του», γιατί τελικά τα ερείπια και η σκηνή του θεάτρου μπορούν να συναντηθούν σε μια ισότιμη σχέση, γιατί αμφότερα δύνανται να φιλοξενήσουν το μη-ορατό ως την χωρική ετερότητα του ορατού.

Αντικείμενο αυτής της μελέτης είναι τα ερείπια, οι επιτελέσεις αυτών και η σχέση τους με την παράσταση. Η έννοια των ερειπίων σήμερα απασχολεί ένα μεγάλο πεδίο ερευνητικών κλάδων, από την φιλοσοφία και την φιλολογία ως την επιστήμη της Ιστορίας και την αρχιτεκτονική, ενώ ταυτόχρονα κατέχει έναν σημαίνοντα ρόλο στη λογοτεχνική δημιουργία από τον Borges ως τον Sebald. Επίσης έχει απασχολήσει τη δραματουργία από τον Beckett και τον Müller ως την Sarah Kane και τον πρόσφατο «Ορέστη στη Μοσούλη» του Milo Rau. Η ενασχόληση των παραστατικών τεχνών με τα ερείπια, από την performance ως τις μικτές και υβριδικές τέχνες που σχετίζονται με την παράσταση, αυξάνεται εντυπωσιακά κατά τη διάρκεια των τελευταίων ετών. Οι καλλιτέχνες, πέρα από το *in situ* επίπεδο όπου συναντάται επίσης ευρέως, καταπιάνονται με πολυεπίπεδους και πολύπλευρους τρόπους με τα ερείπια, διανοίγοντας νέους σημασιολογικούς χώρους σε αυτά, τα οποία φαίνεται να τους προσφέρονται ως μέσα για να μιλήσουν για τις σύγχρονες κρίσεις και για να κινηθούν προς ανατρεπτικές θεωρήσεις του χρόνου, της μνήμης και της Ιστορίας.

Παρόλα αυτά η θεατρολογική έρευνα δεν έχει ασχοληθεί παρά μόνο ελάχιστα με το πεδίο της σχέσης μεταξύ παραστατικών τεχνών και ερειπίων. Το κενό στην επιστημονική έρευνα μαρτυρά η έλλειψη σχετικής βιβλιογραφίας. Αν εξαιρέσουμε μελέτες σχετικά με επιτελέσεις στα ερείπια που ουσιαστικά αφορούν μη θεατρολογικούς επιστημονικούς κλάδους και κάποια θεωρητικά κείμενα καλλιτεχνών, όπως αυτά του

Tim Etchells, θα συναντήσουμε μόνο το βιβλίο του Simon Murray «*Performing Ruins*», που κυκλοφόρησε το Δεκέμβριο του 2020, το κείμενο της Daine Taylor με τον ίδιο τίτλο που εκδόθηκε στη συλλογική έκδοση «*Telling ruins in Latin America*», και μερικά διάσπαρτα άρθρα που και πάλι δεν πραγματεύονται τόσο συγκεκριμένα τη σχέση θεάτρου και ερειπίων.

Η μελέτη δεν φιλοδοξεί τόσο να καλύψει αυτό το κενό όσο περισσότερο να επιχειρήσει μια περιδιάβαση, en flaneur, μια βάδιση στους χώρους που σκηνοθετούν τα σύγχρονα ερείπια, διατηρώντας ως σημείο εκκίνησης τις μπενγιαμινικές θεωρήσεις και χρησιμοποιώντας ως εργαλείο τις αισθητικές, ερμηνευτικές και πολιτικές προσεγγίσεις του Jacques Rancière. Το πρώτο κεφάλαιο αναπτύσσεται σε ένα θεατροφιλοσοφικό πεδίο, όπου μελετώνται οι προσεγγίσεις των ερειπίων και οι φιλοσοφικές «σκηνές» των ερειπίων στον Walter Benjamin και τον Jacques Derrida, και επιχειρείται μια προσέγγιση του έργου *Μηχανή-Άμλετ* του Heiner Müller μέσω πολλαπλών επιπέδων της έννοιας των ερειπίων καθώς και μια σύντομη διαδρομή στα ερείπια του Samuel Beckett με σημαντικότερη στάση σε ένα λιγότερο γνωστό, αλλά αρκετά σημαντικό όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω, κείμενό του που αρχικά προοριζόταν για ραδιοφωνική ανταπόκριση με τίτλο *Πρωτεύουσα των Ερειπίων*. Στο δεύτερο κεφάλαιο η περιπλάνηση μεταφέρεται σε ένα επιτελεστικό πεδίο των ερειπίων του αστικού ιστού όπου ερευνώνται κατά σειρά τα «οικοσυστήματα» των ερειπίων, με τις σχέσεις ανθρώπινων και μη ανθρώπινων όντων, τις επιτελεστικές κινήσεις στα ερείπια και τη σχέση με τις σκηνές και τις κυκλοφορίες της πόλης και τέλος το πλέγμα συσχετισμών ερειπίων και μνήμης μέσα από μια παραστατική δυναμική. Στη συνέχεια, εξετάζοντας τα ερείπια που θα ονομάσουμε ψηφιακά και μεταψηφιακά, στοχεύω στη δημιουργία μιας «επιφάνειας παραμόρφωσης», ενός χώρου που δεν αναφέρεται τόσο σε ένα περιβάλλον αλλά σε ένα πλέγμα σχέσεων όπου μπορούν να τεθούν οι έννοιες της ορατότητας, της μνήμης, της αναπαράστασης και της εμφάνισης συμπλεγμένων χωρικοτήτων και χρονικοτήτων. Από εκεί καταλήγω στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους όπου, λαμβάνοντας υπόψη την ως εκεί διαδρομή, επιχειρώ μια προσέγγιση της θεατρικής αφήγησης των ερειπίων μέσα από τον κατά Rancière «μερισμό του αισθητού» και εργαζόμενος ταυτόχρονα σε μια πρακτική εφαρμογή της, δηλαδή το πρωτότυπο κείμενο και πρόταση παράστασης που αποτελεί το δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας. Αυτή η πρόταση καταλαμβάνει ταυτόχρονα και τη θέση των συ-

μπερασμάτων ως δημιουργία μιας παράστασης που λειτουργεί ως η «επιφάνεια μετατροπής και παραμόρφωσης» των ερειπίων και απαντά στον ερευνητικό στόχο μου.

Αυτή η μεθοδολογική προσέγγιση εγγίζει περισσότερο μια έρευνα μέσω της τέχνης. Πραγματοποιήθηκε έρευνα σε μεγάλο βιβλιογραφικό εύρος που σχετίζεται με την κάθε επιμέρους προσέγγιση των κεφαλαίων. Δεν κατευθύνθηκα με γνώμονα μια κριτική εξέταση συγκεκριμένων παραστατικών γεγονότων, αλλά σύμφωνα με τη σύνδεση εκείνων των στοιχείων που μου προσφέρονταν για την ανάπτυξη θεωρητικών προσεγγίσεων και παραγωγής νέων θεωρήσεων επί του θέματος κατά το μέτρο του δυνατού. Η δημιουργία ενός πρωτότυπου θεατρικού έργου αποτέλεσε μια παράλληλη πρακτική διαδικασία που ανέπτυξε με το πρώτο μέρος μια συνεχή σχέση αλληλεπίδρασης προσφέροντας ευρήματα και προς τις δύο κατευθύνσεις, με την θεωρητική εργασία να μεταβάλλει την καλλιτεχνική και την καλλιτεχνική να ανακατευθύνει τη θεωρητική.

ΜΕΡΟΣ Α

1. Μνήμες ερειπίων

1.1 Τα παραδειγματικά ερείπια του Walter Benjamin

Η έννοια των ερειπίων απέκτησε εξαιρετικά σημαίνοντα χαρακτήρα στη φιλοσοφική σκέψη του Benjamin, ειδικά στην κριτική της νεωτερικότητας, την πραγμάτευση της Ιστορίας, της πολιτικής και του χρόνου. Στη διαλεκτική σκέψη του, αφενός τα ερείπια του αστικού κόσμου μαρτυρούν τις δυνάμεις καταστροφής και κατάρρευσης της εμπορευματικής οικονομίας, όπου αρχίζουμε ακόμα να «αναγνωρίζουμε τα μνημεία της αστικής τάξης ως ερείπια προτού ακόμα καταρρεύσουν», και αφετέρου αναδύονται ονειρικά στοιχεία, «υπολείμματα ενός ονειρικού κόσμου» μιας εποχής, που όπως «κάθε εποχή δεν ονειρεύεται μόνο την επόμενη, αλλά ονειρευόμενη, ωθείται προς την αφύπνιση».¹

Στη βασική κριτική της θεώρησης του ομοιογενούς χρόνου και της ιστορικής συνέχειας, όπως αρθρώνεται στις θέσεις «Για την έννοια της Ιστορίας», ο γερμανός στοχαστής χρησιμοποιεί τα ερείπια ως υλικά και μέσα για να σκηνοθετήσει μια φιλοσοφική σκηνή, αυτήν της ένατης θέσης.² Εκκινώντας από τον πίνακα *Angelus Novus* του Paul Klee δημιουργεί έναν χώρο μετατροπής, τροποποιώντας τόσο την ορατότητα του πίνακα ως έργου τέχνης όσο και την ορατότητα των ερειπίων. Ενώ ο άγγελος της Ιστορίας φέρεται/μετακινείται από την θύελλα –κι αυτή μια τροποποιημένη ορατότητα της προόδου– η προσοχή του συγκρατείται στα ερείπια και μπορεί να διαφανεί στην δική μας προσοχή η ακινησία του. «Νόηση δεν είναι μόνο κίνηση των σκέψεων αλλά και ακινητοποίησή τους», η αποκρυστάλλωση και η εμφάνιση του ιστορικού αντικειμένου συμβαίνει από το τράνταγμα που προξενήθηκε, από το σοκ της εικόνας που αποσπάται.³ Σε ένα μοντάζ εικόνας και λόγου, αν σκηνοθετήσουμε μαζί τις δύο θέσεις, πίσω από μια αναπαράσταση των ερειπίων εμφανίζεται η «ακινητοποίηση του ιστορικού γίνεσθαι [...] μια επαναστατική ευκαιρία στον αγώνα υπέρ του

¹ W. Benjamin, *Παρίσι, η Πρωτεύουσα Του 19ου Αιώνα*, στο *KEIMENA 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μετ. Γιώργος Γκουζούλης, ΑΓΡΑ, Αθήνα 2020, σ. 695.

² W. Benjamin, *Για Την Έννοια Της Ιστορίας*, στο *KEIMENA 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μετ. Γιώργος Φαράκλας και Αριστείδης Μπαλτάς, ΑΓΡΑ, Αθήνα 2020, σ. 713.

³ Ο.π., σ. 720

καταπιεσμένου παρελθόντος».⁴ Το σοκ της εικόνας, η ακινητοποίηση ως συμβάν, εγείρει μια αμφισημία στο ίδιο το ιστορικό συμβάν.

Επιστρέφοντας στο «*Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα*» διαβάζουμε: «Η αμφισημία είναι η εμφάνιση της διαλεκτικής με τη μορφή της εικόνας, ο νόμος της διαλεκτικής εν στάσει. Η στάση αυτή είναι η ουτοπία, επομένως εικόνα ονειρική».⁵ Το συμβάν της ακινητοποίησης επιτρέπει την αναπαράσταση της ονειρικής εικόνας; «Δεν υπάρχει το μη-αναπαραστάσιμο ως ιδιότητα του συμβάντος», λέει ο J. Rancière, «Υπάρχει μονάχα η επιλογή. Η επιλογή του παρόντος ενάντια στην ιστορικοποίηση, η επιλογή να αναπαραστήσεις μια λογική των μέσων, την υλικότητα της διαδικασίας, ενάντια στην αναπαράσταση των αιτιών».⁶ Θα μπορούσαμε να πούμε, συνοπτικά, ότι στον Benjamin τα ερείπια προσφέρονται ως σκηνές όπου το παρελθόν, κατά κάποιον τρόπο, δύναται να αναπαραστήσει το παρόν και το μέλλον να αποκτήσει μια προβολική εικόνα μέσα στη χρονική ανομοιογένεια.

Ο Benjamin σκηνοθετεί το Παρίσι μέσα από την εικόνα των ερειπίων. Όχι το Παρίσι του Baudelaire αλλά το Παρίσι της συγχρονίας του υπό ένα χρονικά ρευστό πρίσμα, το οποίο αναδημιουργεί συνεχώς τόσο το παρελθόν όσο και το μέλλον. Μετατρέποντας την πόλη σε πόλη-ερείπιο ταυτόχρονα την μετατρέπει και σε πόλη-σκηνή, επάνω στην οποία η μνήμη, η ιστορία και ο ίδιος ο χρόνος τελούν σε εκκρεμότητα. Εδώ, όμως, αντί να εφαρμόσει ένα παραδοσιακό φιλοσοφικό εργαλείο της διαλεκτικής για να ενεργοποιήσει τον μηχανισμό του, προτιμά να επιστρατεύσει ένα πρόσωπο, συγκεκριμένα αυτό του flâneur. Δεν θα δυσκολευόμασταν να δούμε τον flâneur ως τον αφηγητή που εισάγεται σε αυτή την πόλη-σκηνή, και η αφήγησή του μπορεί, εν παραδείγματι, να μετατρέψει τις στοές της πόλης ταυτόχρονα σε ένα ερείπιο της καπιταλιστικής οικονομίας και σε ουτοπικές αναπλάσεις όπως το φαλανστήριο (phalanstere) του Φουριέ.⁷

Ο φιλόσοφος en flânant στη φιλοσοφική του σκηνή οδηγείται στην δράση μέσω της ακινησίας – μια ακινησία ως δράση, συγγενική με την ακινησία των προσώπων του Beckett. Και σε αυτό το σημείο ακριβώς αίρεται προσωρινά η εκκρεμότητα μέσω της έναρξης μιας νέας κάθε φορά αφήγησης. Η γραμμικότητα του χρόνου της πόλης σκηνής διαρρηγνύεται από τις χρονικότητες των αφηγήσεων αυτών.

⁴ Το ίδιο

⁵ Benjamin, *Παρίσι, η Πρωτεύουσα Του 19ου Αιώνα*, σ. 690.

⁶ J. Rancière, *Το Πεπρωμένο Των Εικόνων*, μετ. Θωμάς Συμεωνίδης, Στερέωμα, Αθήνα 2020, σ. 173.

⁷ Benjamin, *Παρίσι, η Πρωτεύουσα Του 19ου Αιώνα*, σ. 679.

Ο Benjamin, όπως παρατηρεί η Μαρία Οικονόμου, «καλλιεργεί μια ‘μη λογικά συγκροτημένη τεχνική μωσαϊκού’ και σκηνοθετεί ένα ύφος που εστιάζει στο ‘ξεχωριστό’, στο ‘αποσπασματικό’ και στις ‘μικρολογικές επεξεργασίες’», δημιουργώντας ένα πλαίσιο όπου ‘τίποτα δεν είναι περιφερειακό, τίποτα δεν μπορεί να εξαιρεθεί’». ⁸ Αυτό το ύφος εμμένει και συγκρατείται στα ερείπια, στα οποία επίσης, κατά τον φιλόσοφο, προσδένεται και η εμπειρία της αλληγορίας, ως η εμπειρία της ανέυλης παροδικότητας. ⁹ Από την «Καταγωγή του Γερμανικού Πένθιμου Δράματος», ήδη, θα συνδέσει τα ερείπια και την αλληγορία με έναν ισχυρό δεσμό, γράφοντας: «Η αλληγορία είναι στη σφαίρα της σκέψης ό,τι τα ερείπια στη σφαίρα των πραγμάτων». ¹⁰ Αυτό το ζευγάρι, ερείπια-αλληγορία, που διαπερνά δομικά σχεδόν το σύνολο του έργου και βρίσκουμε να επεξεργάζεται με ιδιαίτερη προσοχή και στις σημειώσεις του ανολοκλήρωτου «*Das Passagen-Werk*», διανοίγει τον λόγο και τον χώρο της αφήγησης στο μπενγιαμινικό milieu, σε μια θεωρητική σκηνή όπου, όπως ο ίδιος ζητά, ο ιστορικός υλισμός αποκηρύσσει το επικό στοιχείο της Ιστορίας, την αναπαράστασή της, και προκαλεί έκρηξη στην ομοιογένεια της εποχής γεμίζοντάς την με ερείπια. ¹¹ Δεν αναπαρίσταται η Ιστορία πια, αλλά τα ερείπια της, ήτοι από τα ερείπια της αναπαράστασης περνάμε στην αναπαράσταση των ερειπίων.

⁸ Μ. Οικονόμου, *Πρόελευση του γερμανικού δράματος: Επαγωγικές παρατηρήσεις σε ένα αλληγορικό experiment crasis*, στο Βάλτερ Μπένγιαμιν : *Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ.. Αγγελική Σπυροπούλου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007, 108-127 (σ. 111).

⁹ W. Benjamin, *The Arcades Project*, μετ. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge (US) 2002, σ. 348.

¹⁰ W. Benjamin, *Η Καταγωγή Του Γερμανικού Πένθιμου Δράματος*, μετ. Χρήστος Γεμελιάρης, Ηριδανός, Αθήνα, 2017).

¹¹ Benjamin, *The Arcades Project*, σ. 474.

1.2 Από τον Benjamin στην Μηχανή Άμλετ

«*Ημουν ο Άμλετ. Στεκόμουνα στην ακτή και μιλούσα στα κύματα που πάφλαζαν ΜΠΛΑΜΠΛΑ, με την πλάτη στραμμένη στα ερείπια της Ευρώπης*»¹²

Αν έπρεπε να τοποθετήσουμε τον «Άγγελο της Ιστορίας» του W. Benjamin και τον Άμλετ της εναρκτήριας σκηνής της *Μηχανής-Άμλετ* του H. Müller στην ίδια σκηνή, πώς θα το κάναμε;

Η περιδιάβαση στο μυλλερικό έργο αποτελεί ένα βάδισμα σε ερειπιακό χώρο. Ερείπια πολέμων, επαναστάσεων, ανθρώπων, πόλεων, λόγου και μύθων συσσωρεύονται και πληθαίνουν. Η *Μηχανή-Άμλετ* μοιάζει να είναι κυρίως μια μηχανή παραγωγής ερειπίων. «Η πρώτη έγνοια μου όταν γράφω ένα θεατρικό έργο είναι η καταστροφή»¹³, θα πει ο ίδιος ο Müller.

Η φωνή που ακούμε από το ξεκίνημα του έργου δεν κατέχει κάποια συγκεκριμένη ταυτότητα, της λείπει το σώμα της και η ακριβής σύνδεση με την ιστορία, καθώς πηγάζει από ένα ακαθόριστο μέλλον και στρέφεται προς ένα ακατανόητο παρελθόν.¹⁴ Το «οικογενειακό λεύκωμα» ή ένα βιβλίο Ιστορίας θα μπορούσαμε εμείς να πούμε, θα ανοίξει στις «τυμπανοκρουσίες που ανήγγελλαν την κηδεία του ανώτατου άρχοντα», και η φωνή ουσιαστικά θα σωματοποιηθεί ανοίγοντας το φέρετρο με το πτώμα του πατέρα. Η βίαιη επιστροφή της μνήμης εδώ μπορεί να ταυτιστεί με τα ερείπια τα οποία, ως ανεξίτηλα ίχνη ενός παρελθόντος που αντιστέκεται στην εξαφάνισή του, κάνουν την ιστορία να επιστρέφει με πιο επίμονο τρόπο μέσω των θραυσμάτων.¹⁵ Ο Άμλετ αρνείται να παίξει τον ρόλο του, στέκεται στα ερείπια της Ιστορίας αρνούμενος να συνεχίσει να σκοτώνει επειδή έτσι είθισται. Εδώ καθρεφτίζεται η μυλλερική αντίληψη της Ιστορίας του δυτικού πολιτισμού ως μια επανάληψη βιαιοτήτων και καταστροφών, μια τάση, θα μπορούσαμε να πούμε, να «χτίζει (προδημιουργεί) τα ερείπιά του».

¹² Heiner Muller, *Δύστυνος Άγγελος: Επιλογή Από Κείμενα Για Το Θέατρο, Ποιήματα Και Πεζα*, μετ. Ελένη Βαροπούλου, Αγρα, Αθήνα 2001, σ. 31.

¹³ Heiner Muller, *Rotwelsch*, Berlin, Merve Verlag, 1982, σ.43

¹⁴ Kirk Williams, *The Ghost in the Machine_Heiner Müller's Devouring*, *Modern Drama*, 49.2 (2006), 188–205 (σ. 191).

¹⁵ Ο.π., σ.192

Η *Μηχανή-Άμλετ*, όπως παρατηρεί η Ε. Βαροπούλου, λειτουργεί για τον συγγραφέα της ως ένας «πολυφωνικός διάλογος με την Ιστορία και τις λογοτεχνικές παραδόσεις». ¹⁶ Το κείμενο, πέρα από τα ιστορικά γεγονότα, διατρέχει μια πληθώρα αποσπασμάτων-θραυσμάτων διαφόρων συγγραφέων και καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων συναντούμε τους Brecht, Benjamin, Hölderlin, Satre, Artaud, Marx, Cummings και Andy Warhol. Τα ερείπια εδώ εμφανίζονται στο επίπεδο του λόγου, μέσω της λογοτεχνίας και της δυτικής σκέψης, όπου ο τρόπος με τον οποίο παρατίθενται και χρησιμοποιούνται –ας επισημανθεί εδώ και η κωμική, ή ακόμα φαρσική, διάσταση που προσλαμβάνει η παράθεση τους– υποδεικνύει την αποτυχία τους να εξηγήσουν τόσο το ιστορικό γίνεσθαι όσο και την ανθρώπινη ύπαρξη. Αν εδώ ακούσουμε ακόμα τους Hans Thies Lehman και Genia Schulz, οι οποίοι εύστοχα παρατηρούν πως η *Μηχανή-Άμλετ* αποτελεί τον αντικατοπτρισμό του μαρξιστή στον καθρέφτη της τραγωδίας του Άμλετ, ¹⁷ μπορούμε να δούμε πιο καθαρά το υπαρξιακό κενό που διανοίγεται, μαζί με τις πολιτικές και ιστορικές διαστάσεις, μπροστά στον άνθρωπο.

«Υστερα, Οφηλία, άσε να φάω την καρδιά σου, που κλαίει τα δικά μου δάκρυα» ¹⁸

Αποδεικνύεται δύσκολη δουλειά να ξεμπερδεύεις με τη μνήμη, καθώς αυτή επιστρέφει συνέχεια και επίμονα. Θραυσματικές εικόνες επιστρέφουν σαν φαντάσματα ενός νεκρού παρελθόντος, νεκροί και ζωντανοί περπατούν μαζί μες στα ερείπια διαγράφοντας κύκλους ανάμεσα στο θάνατο και την αναγέννηση. Η *Μηχανή-Άμλετ* εμφανίζεται εξ αρχής ως μια μηχανή αέναης επιστροφής. ¹⁹ Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο ίδιος ο Müller προσδιόριζε τη δραματική του παραγωγή ως «εργασία μνήμης» κατά την οποία συνδιαλέγεται με «τους νεκρούς». ²⁰

Αν υποθέσουμε ότι το κεντρικό θέμα του έργου είναι ο χρόνος, η υπαρξιακή θέση του ανθρώπου απέναντι στον χρόνο αποτελεί το κενό που διανοίγεται απέναντι

¹⁶ Heiner Muller, *Δύστηνος άγγελος*, σ.14.

¹⁷ Ε. Πετροπούλου, *Klee, Benjamin, Müller. Ο Δύστηνος Άγγελος Της Ιστορίας: Το Ταξίδι Μιας Μορφής Από Τη Ζωγραφική Στη Θεωρία Και Τη Λογοτεχνία, Σύγκριση*, 19, 2008, 131–43 (σ. 131).

¹⁸ Heiner Muller, *Δύστηνος άγγελος*, σ. 33.

¹⁹ Stephen Barker, *Hamlet the Difference Machine, Transcultural Poetics and the 'Worlding' of Drama*, *Comparative Drama*, 46.3 (2012), 401–23 (σ. 402).

²⁰ Ε. Πετροπούλου, *Klee, Benjamin, Müller. Ο Δύστηνος Άγγελος Της Ιστορίας*, σ.131.

στα δραματικά πρόσωπα, σε υπαρξιακό και ιστορικό επίπεδο. Αυτό το κενό συνεχώς μεγαλώνει εντός των ερειπίων που συσσωρεύονται.

Στη δεύτερη πράξη η Οφηλία με την παροντική της δήλωση –«*Είμαι η Οφηλία*» αντί του «*Ημουν ο Άμλετ*»– φέρει μια βίαιη ρωγμή στο χρόνο. Η έννοια της συνέχειας του ιστορικού χρόνου διαρρηγνύεται. Η Οφηλία αρνούμενη τη δυτική κληρονομιά της διαλεκτικής, εν μέσω των ερειπίων της τελευταίας, γίνεται προφήτης μιας μελλοντικής επανάστασης. Προκειμένου να αντιμετωπίσει, τελικά, τον χρόνο, δεν στέκεται απέναντί του αλλά ακροβατεί πάνω του, δίνεται στην αγωνία της ακροβασίας που την οδηγεί, με υπαρξιστικούς όρους, στην απόφαση.

*Το πανεπιστήμιο των νεκρών. Ψίθυροι και μουρμουρητά. Από τις ταφόπλακές τους (Έδρες) οι νεκροί φιλόσοφοι εκσφενδονίζουν τα βιβλία τους στον Άμλετ. Πινακοθήκη (Μπαλέτο) των νεκρών γυναικών. Η γυναίκα κρεμασμένη απ' το σκοινί Η γυναίκα με τις κομμένες αρτηρίες κτλ. Ο Άμλετ τις παρατηρεί έχει το ύφος επισκέπτη μουσείου (θέατρο)*²¹

Στην πρώτη εικόνα, ο μαρξιστής, ίσως, διανοούμενος βρίσκεται απέναντι στους προκατόχους του, στη δυτική σκέψη. Ένα πέταγμα βιβλίων από νεκρούς έχει πάρει τη θέση της διαλεκτικής σκέψης σε ένα «πανεπιστήμιο-νεκροταφείο». Στη δεύτερη μπορούμε να δούμε ένα μουσείο με εκθέματα της Ιστορίας, εφόσον αυτή αρθρώνεται σαν ανακυκλούμενη φρικαλεότητα. Ένα μουσείο έχει πολύ ιδιαίτερες σχέσεις τόσο με την Ιστορία όσο και με τον χρόνο. Τα εκθέματα αποκόπτονται από τις ιστορικές τους συνθήκες, δεν φέρουν τις χρονικότητές τους σε συνομιλία και εντάσσονται σε μια στατική κυκλική αφήγηση. Στο βλέμμα του παθητικού παρατηρητή συμβαίνει η παράδοξη ακύρωση κάθε διάστασης του χρόνου. Η κατάργηση ύπαρξης του παρελθόντος και του μέλλοντος οδηγεί σε ένα απογυμνωμένο παρόν, που τελικά δεν μπορεί και να βιωθεί ως παρόν. Υπογραμμίζω, εδώ, πως δίπλα στο μουσείο ο συγγραφέας βάζει σε παρένθεση και το θέατρο, που αποτελεί επίσης έναν χώρο αναπαράστασης όπου, με αναγκαστική εκκίνηση τον παροντικό χρόνο, διαμορφώνει κάθε φορά τις σχέσεις του με τις άλλες δύο χρονικότητες.

²¹ Heiner Muller, *Δύστυνος άγγελος*, σ. 34.

Στο τέταρτο μέρος, με την έναρξή του ήδη, οι εικόνες παραπέμπουν με πιο συγκεκριμένο τρόπο στα γεγονότα, στην Ουγγρική επανάσταση, στον θάνατο του Στάλιν, στην εξέγερση του Βερολίνου. Τα γεγονότα ανασύρονται σαν θραύσματα μέσα από την Ιστορία, αμφισβητώντας τόσο τη συνέχεια όσο και τις αιτιακές σχέσεις της Ιστορίας. Εδώ ο Müller θα πλησιάσει τις ιδέες του Walter Benjamin.

Ο Άμλετ αρνούμενος να παίζει τον ρόλο και βγαίνοντας από αυτόν, ταυτόχρονα βγαίνει και από το δραματικό κείμενο, του οποίου η συντέλεση όπως βλέπουμε σχετίζεται με την Ιστορία και τη δυαδική της θεώρηση. Ωστόσο, αυτή η έξοδος δεν συνεπάγεται και την έξοδό του από το θέατρο καθότι παραμένει ως σωματική οντότητα στη σκηνή. Ενώ παρατηρούμε να διανοίγεται ο μετα-δραματικός χαρακτήρας του μυλλερικού θεάτρου, το πλήγμα που φέρει στο ίδιο το θέατρο θα είναι ακόμα μεγαλύτερο καθώς αμφισβητεί τη δυνατότητά του να απαντήσει στα υπαρξιακά ερωτήματα του ανθρώπου. Στη θεμελιώδη θεατρική συνθήκη, στο εδώ και στο τώρα, σχηματίζεται ένας νέος χώρος, μια ακόμη πραγματικότητα, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η αδυνατότητα ωθούμενη πέρα από τα όρια. Το πρόσωπο που υποδύεται τον Άμλετ αρνείται το δραματικό κείμενο, το οποίο όμως συντελείται ήδη με την αρχή του έργου: «Ήμουν ο Άμλετ...». Όταν η παρουσία καθορίζεται σχεδόν πάντα μέσω της απουσίας, η έξοδος του Άμλετ από τον ρόλο δεν είναι παρά ένα ακόμα αποτυχημένο τέχνασμα διαφυγής που τελικά οδηγεί στο αδηφάγο κενό του παρόντος.

Βρισκόμαστε, επομένως, στα ερείπια του ίδιου του θεάτρου, από τα ερείπια της αναπαράστασης στα ερείπια της παράστασης. Όλα έχουν δοκιμαστεί κι όλα έχουν αποτύχει. Ο «ηθοποιός» δεν θέλει να «παίξει» κανέναν ρόλο, είτε είναι του θύτη είτε του θύματος, του καταπιεστή ή του καταπιεζόμενου, του άνδρα ή της γυναίκας, του Άμλετ ή της Οφηλίας. Σε αυτόν τον χώρο του αδύνατου και με όρους αυτής της αδυνατότητας θα αναδυθεί η μηχανή.

«Οι σκέψεις μου είναι στον εγκέφαλό μου πληγές. Ο εγκέφαλός μου είναι μια ουλή. Θέλω να είμαι μηχανή. Χέρια για να πιάνω πόδια για να βαδίζω πόνος κανένας σκέψη καμιά»²²

Όπως σημειώνει ο Kirk Williams, για τον μυλλερικό Άμλετ, να γίνεις μηχανή σημαίνει να απελευθερωθείς από την συλλογική και την ατομική μνήμη, να υπάρξεις εκτός της Ιστορίας, της διαλεκτικής της δυτικής μεταφυσικής. Επίσης παρατηρεί μια

²² Ο.π, σ. 39.

«επανάσταση που ταυτόχρονα μειώνει και εξυψώνει τους ανθρώπους σε μηχανές» ενώ «η πραγματοποίηση της ουτοπικής επιθυμίας του Άμλετ μπορεί μόνο να αναβάλ- λεται αενάως».²³

Οι έννοιες της μνήμης και της ατέρμονης αναβολής ή αναμονής, της Ιστορίας, είναι άρρηκτα προσδεμένες στον χρόνο. Η μνήμη είναι ουλή, μια πληγή που συνεχώς κακοφορμίζει. Η σκέψη γίνεται χρόνος που δεν μπορεί να αποδράσει από την μνήμη και εγγράφεται στην ύπαρξη ως πληγή: υπάρχω σημαίνει πονάω.

Ο Άμλετ προσπαθώντας να αντιμετωπίσει τον χρόνο μπαίνει σε κάθε ρόλο και τον καταστρέφει. Το θέατρο γίνεται η μηχανή παραγωγής ερειπίων, το μέσο για να προσεγγιστεί μια λύση στην υπαρξιακή αγωνία. Κι αυτό όμως τελικά αμφισβητείται, καθώς έχοντας δοκιμάσει και απεκδυθεί κάθε ρόλο, η ετερότητα που συναντά απέναντί του είναι η ίδια του η μνήμη που θα τον παρασύρει ξανά και ξανά στον ίδιο κυκλικό χρόνο της ιστορίας. Το κενό που βρισκόταν απέναντί του έχει γίνει χάσμα. Στο σκηνικό της ανθρώπινης τραγωδίας που τον περιβάλλει, το ίχνος που φέρει ο μυλλερικός Άμλετ από τον σαιξπηρικό είναι η αποτυχία του να γίνει τελικά ένας τραγικός ήρωας.

Στο πέμπτο και τελευταίο μέρος η Οφηλία επιστρέφει σαν Ηλέκτρα. Ο Müller επιλέγει για το τελευταίο μέρος να αντλήσει το δραματικό του πρόσωπο από τη μυθολογία και την αρχαία τραγωδία. Αυτή η επιλογή είναι αρκετά προσφιλής στο μυλλερικό έργο, καθώς συχνά επεξεργάζεται το μύθο και τον χρησιμοποιεί για να μιλήσει στη συγχρονία του συγγραφέα. Ο μύθος ή τα έργα των αρχαίων τραγικών δεν λειτουργούν περικλειστα στην ιστορικότητά τους, αντίθετα μεταφέρονται σε μια *ερειπιακή κατάσταση* και εγγράφονται στον σύγχρονο θεατρικό και λογοτεχνικό λόγο και στο πολιτικό-ιστορικό συγκείμενο.

Αυτό που μένει στο τέλος του έργου είναι ένας τόπος ερειπίων, σαν σκηνικό μιας παράστασης που δεν κατάφερε να τελειώσει. Διάσπαρτα ίχνη της υπαρξιακής τραγωδίας του ανθρώπου καθώς έρχεται αντιμέτωπος με τον χρόνο και τις διεκυστίδες του, τη μνήμη, την ιστορία και την πολιτική.

²³ Williams, σ. 196.

Η *Μηχανή Άμλετ* δεν είναι μόνο μια μηχανή καταστροφής και παραγωγής ερειπίων αλλά είναι και η ίδια ένα δυνάμει ερείπιο. Η καταστροφή της είναι εγγεγραμμένη στο σώμα της, και πρώτα από όλα γιατί ο ίδιος ο δημιουργός της, ο Müller, δεν κατορθώνει να απελευθερωθεί από το κείμενο της δυτικής παράδοσης που προσπάθησε ο ίδιος να οδηγήσει στην αποσύνθεση. Η *Μηχανή Άμλετ* ως ερείπιο μπορεί να φέρει εντός της τα κατακερματισμένα πρόσωπα του Müller, του Άμλετ, της Οφηλίας και κάθε προσώπου, που μπροστά στην επαφή της ύπαρξής του με την ιστορία, κατακερματίζεται από τον χρόνο. Πώς εμφανίζεται όμως η συνείδηση του προσώπου-ερείπιου εντός της λειτουργίας της μηχανής;

Στην *Μηχανή Άμλετ* ανασύρονται διαλεκτικές εικόνες σαν εκείνες του Walter Benjamin, αποκομμένες από τη «συνέχεια» του χρόνου, αποκρυσταλλώσεις της ιστορίας που εμφανίζονται σε ενδιάμεσους χώρους, σε χρονικά διάκενα. Κατά τον γερμανό στοχαστή, δεν είναι το παρελθόν που φωτίζει το παρόν ή το αντίστροφο, αλλά περισσότερο μια εικόνα όπου παρόν και παρελθόν διέρχονται μαζί σε μια στιγμιαία λάμψη με το Τώρα που οδηγεί σε έναν καταγισμό, η εικόνα γίνεται μια διαλεκτική σε ακινητοποίηση.²⁴ Ερειπιακές εγγραφές της μνήμης που μπορούν να εκβάλουν σε μια συνειδητοποίηση, ιστορική και υπαρξιακή, χωρίς βέβαια κάποια ολοκλήρωση, αλλά σε αέναη αναμονή.

Ο Benjamin στον *Angelus Novus* του Paul Klee θα αναγνωρίσει τον «άγγελο της Ιστορίας» που «έχει το πρόσωπο στραμμένο προς το παρελθόν. Ό,τι σ' εμάς εμφανίζεται ως αλυσίδα συμβάντων αυτός το βλέπει ως μια μοναδική καταστροφή που σωρεύει ακατάπαυστα ερείπια επί ερειπίων και του τα ρίχνει στα πόδια».²⁵ Ο άγγελος του Benjamin θέλει να μείνει στα ερείπια και να ενώσει τα συντρίμια του κατακερματισμένου παρελθόντος, αλλά η καταγίδα της προόδου δεν τον αφήνει, «τον σπρώχνει ασυγκράτητα στο μέλλον, στο οποίο έχει στραμμένα τα νώτα, ενώ μπροστά του ο σωρός των ερειπίων μεγαλώνει ως τον ουρανό».²⁶ Η επιθυμία συγκράτησης και η ασυγκράτητη ώθηση δημιουργούν μια εσωτερική σύγκρουση του ίδιου του χρόνου, στο πλαίσιο της οποίας η ματαίωση και η αναμονή της αντιπαράθεσης με την ιστορία μετατρέπουν τον άγγελο σε παρατηρητή.

²⁴ W. Benjamin, *Philosophy, History, Aesthetics*, επιμ. Gary Smith, μετ. Leigh Hafrey and Richard Sieburth, Chicago UP, Chicago 1989, σ. 50.

²⁵ Benjamin, *Για Την Έννοια Της Ιστορίας*, σ. 713.

²⁶ *Ο.π.*

Από τον ίδιο πίνακα και την ανάγνωση του Benjamin θα μπορούσε να εκκινεί ο Müller στον δικό του *Δύστηνο Άγγελο*, που το χρονικό-ιστορικό-υπαρξιακό σχήμα του δανείζει και στη *Μηχανή Άμλετ*. Ο μυλλερικός άγγελος όμως έχει διαφοροποιημένο βλέμμα. Παρότι βρισκόμαστε σε μια παρόμοια αναμονή της Ιστορίας, εδώ στρέφει τα «γουρλωμένα μάτια του» προς το μέλλον. Αυτή η χρονική και χωρική μεταβολή ουσιαστικά δεν του επιτρέπει να προσωποποιήσει την Ιστορία, αλλά γίνεται ένα πρόσωπο-ερείπιο εντός της Ιστορίας και εγκλωβίζεται σε αυτήν.

Δεν είμαι σίγουρος τελικά πώς θα τοποθετούσα στην ίδια σκηνή τον μενγιαμινικό «άγγελο της Ιστορίας» και τον μυλλερικό Άμλετ, αλλά νομίζω πως θα την ονόμαζα: «Ο Δύστηνος Άγγελος στο Portbou».



Εικόνα 1: Portbou - Angelus Novus- Saint-Lo

1.3 Στο αντι-μουσείο του J. Derrida

Ο Jacques Derrida μπορεί να θεωρηθεί ο μετανεωτερικός κληρονόμος των μπενγιαμινικών ερειπίων. Η έννοια των ερειπίων διαδραματίζει θεμελιώδη ρόλο στο έργο του και επανέρχεται συνεχώς. Παρότι θεωρητικά περιορίζει σε έναν βαθμό την υλιστική προσέγγιση του προκατόχου του, αυτή επιστρέφει μέσω της «θεατρικής» χρήσης τους. Το ενδιαμέσο καθεστώς που διέπει τα ερείπια τα προσφέρει ως σκηνές, όπου μεταξύ παρουσίας και απουσίας, ορατότητας και μη ορατότητας, δύνανται να φιλοξενήσουν, μεταξύ άλλων, τις παραστάσεις του δικαίου, της μεταφοράς και του υποκειμένου της αποδόμησης.

Μιλώντας για τα ερείπια στο έργο του Derrida δεν θα έπρεπε, και δεν θα μπορούσαμε, να μην περάσουμε και από την κεντρικής σημασίας έννοια του *ίχνους*. Στο «*Περί Γραμματολογίας*» επιχειρεί μια πολύπλευρη προσέγγιση του *ίχνους*, τόσο στην οντολογική του υπόσταση όσο και στην σχέση με τον άλλο. Παρότι αυτό που φέρει η παρουσία του είναι η ολική απουσία, η «αδυνατότητα απόλυτης αναβίωσης της προφάνειας μιας πρωταρχικής παρουσίας»,²⁷ δεν είναι μόνο η εξαφάνιση μιας καταγωγής αλλά και μια «καταγωγή της καταγωγής», καθώς δηλώνει ότι η καταγωγή δεν εξαφανίστηκε καν και πάντα συγκροτείται ως επιστροφή από μια καταγωγή.²⁸ Στην ερώτηση τι είναι το *ίχνος*, ο φιλόσοφος απαντά «δεν είναι τίποτα, δεν είναι ον, υπερβαίνει την ερώτηση τι εστί και ενδεχομένως την καθιστά ανέφικτη».²⁹ Είναι εκείνος ο αρμός ανάμεσα σε δύο σκηνές που ταυτόχρονα τις χωρίζει και τις συνδέει, ενώ η παρουσία του τελεί μόνιμα υπό εκκρεμότητα.

Για τον φιλόσοφο, το ατελές του οπτικού μνημείου προέρχεται από τη δομή του *ίχνους* υπό εξαφάνιση.³⁰ Όπως παρατηρεί ο Κ. Πρώμος, «είναι η συνθήκη του *ίχνους* που απαιτεί και ακυρώνει την ίδια στιγμή την αναπαράσταση, είναι που μας υποχρεώνει να μιλήσουμε για *ίχνη*».³¹ Θα τολμούσα να πω πως στα ερείπια το *ίχνος* αποκτά μια δυνάμει παραστασιμότητα.

Το ενδιαμέσο και μη αποφασίσιμο οντολογικό καθεστώς του ερειπίου, μεταξύ διαφορετικών χωρικοτήτων και χρονικοτήτων, πραγματικότητας και μύθου, μνήμης

²⁷ J. Derrida, *Περί Γραμματολογίας*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 111.

²⁸ Ο.π., σ. 118.

²⁹ Το ίδιο, σ.135.

³⁰ Κ. Πρώμος, *Η Πολιτική Και Ηθική Σκέψη Του Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα 2013, σ. 508.

³¹ Ο.π., σ. 508.

και συνείδησης, είναι αυτό που το καθιστά τόσο θεμελιώδες στη φιλοσοφική σκέψη του Derrida.³² Το ίδιο το υποκείμενο της αποδόμησης βρίσκεται σε ερειπιακή κατάσταση, είναι ένα ερείπιο. Και είναι το ερείπιο που επιτρέπει τις άλλες φωνές, τις άλλες παραστάσεις να χωρέσουν, να λάβουν, δηλαδή, χώρα – πράγμα που θα επιδιώξει ο Derrida και σε ένα «παραστατικό» επίπεδο, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Απαντά στο μενγιαμινικό «κάνε χώρο», στο πρόταγμα της «οικοδόμησης μέσω της κατεδάφισης». Στο *Ισχύς Νόμου* – αφού πρώτα χαρακτηρίσει το δίκαιο «ερειπωμένο, σε κατάσταση ερειπίου, ετοιμόρροπο»,³³ θα φέρει στη σκηνή των ερειπίων το «συμβάν», όπως γράφει, του κειμένου *Zur Kritik der Gewalt* του W.Benjamin:

[...] μια αποδεικτική διαδικασία ερειπώνει μπροστά στα μάτια σας τις διακρίσεις που η ίδια προτείνει. Επιδεικνύει και αρχειοθετεί την ίδια την κίνηση της ενδόρρηξής της, αφήνοντας πίσω της αυτό που αποκαλείται κείμενο, το φάντασμα ενός κειμένου το οποίο σε κατάσταση ερειπίου, συνάμα θεμελίωση και συντήρηση, δεν καταλήγει ούτε στη μία ούτε στην άλλη και παραμένει εκεί, μέχρι ένα ορισμένο σημείο, για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα, ευανάγνωστο και μη ευανάγνωστο, όπως το παραδειγματικό ερείπιο που μας προειδοποιεί για τη μοίρα κάθε κειμένου και κάθε υπογραφής στη σχέση τους με το δίκαιο, δηλαδή αναγκαίως, δυστυχώς, με μια ορισμένη αστυνομία.³⁴

Αυτό το «παραδειγματικό ερείπιο» και το κείμενο σε κατάσταση ερειπίου, ως στοιχείο αφήγησης –του επί σκηνής αφηγητή– πέρα και μέσω του δικαίου ανοίγεται επίσης προς τη σχέση με τη μνήμη και την Ιστορία. Παραφράζοντας τον Derrida, θα έλεγα πως σε έναν βαθμό η θεατρική αφήγηση ερειπώνει τον εαυτό της και τον μολύνει. Στο ερείπιο ο γάλλος φιλόσοφος θα αναγνωρίσει επίσης, αν όχι πάνω απ' όλα, τη μεταφορά,³⁵ την οποία επιθυμώ να αναδείξω ως κεντρικό εργαλείο σε μια «αφήγηση ερειπίων», ως μέσο που δύναται να ενεργοποιήσει ένα μοντάζ μεταξύ λόγου και εικόνας, μεταξύ παραστατικού και αφηγηματικού χώρου, που μπορεί να αναβάλει το μη αναπαραστάσιμο.

³² Οπ., σ.508.

³³ J. Derrida, *Ισχύς Νόμου*, μετ. Βασίλης Μπιτσώρης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015), σ. 119.

³⁴ Ο.π., σ. 131.

³⁵ Πρώιμος, σ. 500.

Όταν το μουσείο του Λούβρου, με μια τεράστια συλλογή έργων τέχνης που επιβάλλουν την όραση ως την πλέον κυρίαρχη αίσθηση, καλεί τον Derrida να επιμεληθεί μια έκθεση, ο τελευταίος απαντά προτείνοντας μια έκθεση για την τυφλότητα και τη μνήμη αντί για την όραση και την αντίληψη.³⁶ Ο Derrida, ουσιαστικά, με μια πολιτική χειρονομία, ανατρέπει τις αξίες του μουσείου δίνοντας φωνή σε ό,τι τη στερούνταν, προσφέροντας έτσι και στο μουσείο ως θεσμό μια κοινωνική και ηθική παρέμβαση προς όφελος των αδυνάτων.³⁷ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατεύθυνε την προσοχή και παρείχε ορατότητα σε αυτό που η ίδια η κυριαρχία της όρασης καθιστούσε μη ορατό. Έχει ενδιαφέρον εδώ να διαβάσουμε την εμφάνιση των ερειπίων στο κείμενο για την έκθεση «*Μνήμες Τυφλών*»:

Πριν ακόμα επιχειρήσουμε να συντάξουμε μια λεγόμενη ιστορία της προσωπογραφίας, πριν ακόμα διαγνώσουμε την παρακμή της ή την ερείπωσή της [...], οφείλουμε να λέμε πάντοτε για την προσωπογραφία το εξής: «αν υπήρχε κάτι τέτοιο», «αν έμεινε κάτι από αυτήν». Είναι σαν ένα ερείπιο που δεν έρχεται μετά το έργο, αλλά εξακολουθεί να παράγεται εξ υπαρχής, από την έλευση και τη δομή του έργου. Στην απαρχή υπήρχε το ερείπιο. Στην απαρχή έρχεται το ερείπιο, το ερείπιο είναι αυτό που της έρχεται αρχικά, στην απαρχή. Χωρίς υπόσχεση για αναστήλωση. Αυτή η διάσταση του ερειπωτικού ομοιώματος ουδέποτε έχει απειλήσει, απεναντίας, την εμφάνιση του έργου.»³⁸

Το ερείπιο, για τον Derrida, ούτε αναπαριστά ούτε παριστά τίποτα, αλλά αποτελεί μια μνήμη ανοιχτή που σου επιτρέπει να δεις χωρίς να σου δείχνει απολύτως τίποτα, ή τίποτα από το όλον.³⁹ Το ερείπιο καλεί σε μια μη ορατότητα, η οποία καθώς γίνεται «απόλυτη» αποτελεί την απόλυτη ξενότητα, το Άλλο του ορατού, χωρίς να αναφέρεται σε μια άλλη παρουσία, κρυμμένη στο παρελθόν ή στο υποσυνείδητο που θα μπορούσε να αποκατασταθεί.⁴⁰ Ωστόσο, τόσο με την επιλογή αυτής της έκθεσης

³⁶ Πρόμιος, σ.502.

³⁷ Ο.π., σ.504

³⁸ J. Derrida, *Memoires d'aveugle (Paris, 1990)* σ.68, όπως παρατίθεται από το μεταφραστή στο J. Derrida, *Ισχύς Νόμου*, μετ. Βαγγ. Μπιτσώρης, Πατάκης, Αθήνα, 2015, σ.224

³⁹ J. Derrida, *Memoirs of the Blind, The Self-Portrait and Other Ruins*, University Of Chicago Press, Chicago 1993, σ. 69.

⁴⁰ Ο.π.

όσο και με το κείμενό του, καλεί σε μια αφήγηση που δημιουργεί το χώρο για την έλευση αυτού του Άλλου, έστω απλά ως έναν χώρο δυνατοτήτων που δεν μπορεί να προσεγγιστεί μέσω της αναπαράστασης αλλά μέσω της πίστης και της μνήμης, καθώς όπως λέει, η μνήμη είναι τυφλή.⁴¹ Αυτό μας επιτρέπει αφενός να μιλάμε για μια αφήγηση και, αφετέρου, όπως θα επιχειρήσουμε αργότερα, να το προσεγγίσουμε ως έναν διαφορετικό τρόπο αναπαράστασης τελικά, όχι της μη ορατότητας που φέρει το ερείπιο αλλά του ίδιου του ερειπίου. Η μη αναπαραστατική φύση, δηλαδή, του ερειπίου δεν απειλεί, απεναντίας, την εμφάνιση και την έναρξη μιας αφήγησης των ερειπίων. Ακόμα κι αν αφηγούμαστε μια ιστορία φαντασμάτων, όπως θα πει ο ίδιος για το κείμενο του Benjamin που προαναφέραμε, γιατί «δεν μπορούμε να αποφύγουμε το φάντασμα και το ερείπιο».⁴²

Στην ίδια επιφάνεια επεξεργασίας που βρισκόμαστε αυτή τη στιγμή, παραθέτω, χωρίς σχολιασμό, την έναρξη μιας άλλης αφήγησης, αυτής του διηγήματος «*Τα κυκλικά ερείπια*» του Jorge L. Borges, από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή, του οποίου δεν μας αποκαλύπτεται ποτέ το παραμικρό στοιχείο:

Κανένας δεν τον είδε όταν ξεμπάρκαρε μέσα στην κατασκότεινη νύχτα, κανένας δεν είδε το κανό από μπαμπού που χωνόταν στην ιερή λάσπη, μα λίγες μέρες αργότερα, όλοι ήξεραν ότι ο σιωπηλός άνθρωπος ερχόταν από τα νότια κι ότι πατρίδα του ήταν ένα από τ' αμέτρητα χωριά που βρίσκονται προς τις πηγές του ποταμού, στην απότομη πλαγιά του βουνού, εκεί όπου η γλώσσα ζενδ δεν έχει διαβρωθεί ακόμα από τα ελληνικά και η λέπρα σπανίζει.⁴³

⁴¹ Πρώιμος, σ. 503.

⁴² Derrida, *Ισχύς Νόμου*, σ. 132.

⁴³ Jorge Luis Borges, *Χόρχε Λουίς Μπόρχες, Τα κυκλικά ερείπια*, μετ. Δημήτρης Καλοκύρης, στο *Απαντα Τα Πεζά [III]*, επιμ.-μετ. Αχιλλέας Κυριακίδης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2014, σ. 166.

1.4 Ο Samuel Beckett στα ερείπια του Saint-Lô

Αν το υποκείμενο της αποδόμησης για τον J. Derrida ήταν ένα ερείπιο, στο έργο του Samuel Beckett εκκινώντας από το υποκείμενο που ερειπώνει τον εαυτό του, θα φτάσουμε σε έναν ολόκληρο δραματικό χώρο που βρίσκεται σε ερειπιακή κατάσταση. Η προβληματική της αυτο-αναπαράστασης στη ζωγραφική και η αναδρομική αποσύνδεση ως στοιχείο της μαρτυρίας, προκαλώντας εντός της συνεχή ρήγματα, που συναντάμε στις «Μνήμες Τυφλών» και μας καλεί σε οποιαδήποτε πιθανή «ανακατασκευή» όχι μέσω της όρασης αλλά μέσω της πίστης και της μνήμης, θα μπορούσε επίσης να παρατηρηθεί με έναν τρόπο στο μεταπολεμικό έργο του Beckett, ιδιαίτερα μάλιστα στο δραματουργικό μέρος του.

Το υποκείμενο σε κατάσταση ερειπίου σηματοδοτεί μια ταυτόχρονη παρουσία και απουσία, κατοχή και μη κατοχή του εαυτού που είναι παράλληλη με τον διαχωρισμό μιας ιδρυτικής φωνής και των αποκημάτων της.⁴⁴ Αρχίζοντας από την τριλογία (*Μολλόυ, Ο Μαλόν πεθαίνει, Ακατανόμαστος*) και από το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, η υποχρέωση των αφηγητών, ή των προσώπων, να μιλούν παρότι είναι δεδομένη η ανικανότητα τους να παρουσιάσουν μια στοιχειωδώς σταθερή κατάσταση είναι εμφανής τόσο στην προσπάθεια κατάθεσης μιας μαρτυρίας όσο και στην κατανόηση του εαυτού τους ως υποκειμένου.⁴⁵ Ωστόσο, αν αναγνωρίσουμε σε αυτή την προσπάθεια την ερείπωση και αυτο-ερείπωσή της, οι αφηγητές γίνονται μάρτυρες αυτών των ερειπίων, των δικών τους ερειπίων. Κι αν το ρήγμα που διανοίγεται στο πραγματικό και το ιστορικό δεν επιτρέπει την αναπαράστασή τους, ο λόγος των προσώπων που τελεί επίσης σε κατάσταση ερειπίου ίσως επιτρέπει τη δυνατότητα της αναπαράστασης των ερειπίων. Βέβαια η προσέγγιση δεν μπορεί να στηρίζεται στο ορατό, αλλά κάπου Αλλού, εκεί που κατοικούν οι θραυσματικές εικόνες που στερούνται ορατότητας.

Γύρω από τον Κλοβ, τον Χαμ, τον Κραπ, τη Γουίνι, στοιβάζεται η Ιστορία, τους περικλείουν τα ερείπιά της, χωρίς αυτοί να έχουν τη βούληση να διαμορφώσουν τον χρόνο τους, έτσι μονάχα τον κατοικούν αποξενωμένοι από το παρελθόν ενώ ταυτόχρονα κυριευμένοι από την επίσκεψη ξανά και ξανά αποσπασματικών εικόνων του.⁴⁶ Προσπαθούν να συσχετίσουν την ιστορία της ζωής τους με το αισθητό, όπου δεν ξε-

⁴⁴ Joseph Anderton, *Beckett's Creatures: Art of Failure after the Holocaust*, University of Nottingham, 2013, σσ. 16–17.

⁴⁵ Ο.π., σ. 100.

⁴⁶ Το ίδιο, σ. 277.

χωρίζει το πραγματικό από το αποκύημα της φαντασίας, τριγυρνώντας τελικά σε άδειους χώρους με ίχνη χαμένων εμπειριών και απόντων υποκειμένων, στέκουν στα ερείπια του ίδιου του παρελθόντος τους, προσπαθώντας να ανακαλέσουν την Ιστορία, προκαλώντας τη μνήμη και «παίζοντας» τον ρόλο του επιζώντα –αναπαριστώντας τον τελικά– καθώς αγωνίζονται να αντιμετωπίσουν τα ερείπια της ίδιας τους της ύπαρξης.⁴⁷ Γράφοντας για τα μεταπολεμικά «πλάσματα» του Beckett και την τέχνη της αποτυχίας μετά το ολοκαύτωμα, ο Joseph Anderton συμπεραίνει στο ομώνυμο μελέτημά του: «οι χαρακτήρες του Beckett δεν είναι εντελώς γυμνοί, αλλά, δημιουργικά, επιζώντες σαν μια στοιχειωμένη ηχώ του νοήματος [ένα φάντασμα του νοήματος], ένα απομεινάρι του παρελθόντος και μια ελπίδα για το μέλλον. [...] Το μπεκετικό πλάσμα είναι μια αντι-ανθρωπιστική φιγούρα που αναδύεται από ένα ερειπωμένο ανθρωπιστικό ιδανικό, αλλά παραμένει, ακόμα κι αν μόνο αρνητικά, ένα στοιχείο ανθρωπισμού που δεν μπορεί να σβήσει».⁴⁸

Η λειτουργία της ακινησίας και της ακινητοποίησης της σκέψης στον Beckett, μπορεί να μας φέρει κοντά σε αυτή του Benjamin και στην «εικόνα» που αποσπάται από αυτή. Ξαναβρίσκουμε τη «σκηνοθεσία» στην 17^η θέση «Για την Έννοια της Ιστορίας»: «Όταν η σκέψη σταματά ξαφνικά σε έναν κορεσμένο αστερισμό, του προξενεί ένα τράνταγμα, με αποτέλεσμα να αποκρυσταλλώνεται [αυτός] σε μονάδα».⁴⁹ Ο γερμανός φιλόσοφος επισημαίνει επίσης στην 6^η θέση ότι «αρθρώνω ιστορικά τα περασμένα δεν σημαίνει τα γνωρίζω ‘όπως ακριβώς υπήρξαν’. Σημαίνει συλλαμβάνω μια ανάμνηση έτσι όπως πετιέται αστραπιαία τη στιγμή ενός κινδύνου».⁵⁰ Κατά ανάλογο τρόπο το παρόν που ακινητεί στο μεγαλύτερο μέρος του μεταπολεμικού έργου του Beckett και η διαρκής επισφάλεια που το διαπερνά προκαλούν μια ρωγή στο χρόνο. Αυτή η δομή στην ακινητοποίηση του ιστορικού γίνεσθαι που για τον Benjamin σημαίνει μια «επαναστατική ευκαιρία υπέρ του καταπιεσμένου παρελθόντος»,⁵¹ ίσως δεν σημαίνει κάτι πολύ διαφορετικό και για τον Beckett, ειδικά όταν διαβάσουμε την κατακλείδα φράση του κειμένου του *Πρωτεύουσα των ερειπίων*, συναντώντας ταυτόχρονα την επιμονή για παραμονή στα ερείπια. Σε αυτά τα ερείπια θα παραμείνουν και οι Βλαδίμηρος και Εστραγκόν, επιχειρώντας να επαναφέρουν μια ερειπωμένη ι-

⁴⁷ Το ίδιο.

⁴⁸ Το ίδιο, σσ. 319–20.

⁴⁹ Benjamin, *Για Την Έννοια Της Ιστορίας*, σ. 720.

⁵⁰ Ο.π., σ. 710.

⁵¹ Το ίδιο, σ. 720.

στορία δηλώνουν πως θα κρατήσουν το ραντεβού τους: «Ναι, ένα πράγμα είναι ξεκάθαρο μέσα σε αυτήν την τεράστια σύγχυση. Περιμένουμε τον Γκοντό να έρθει».

Η *Πρωτεύουσα των Ερειπίων* γράφτηκε το 1946 από τον Samuel Beckett ως ανταπόκριση από την γαλλική πόλη Saint-Lô για λογαριασμό του ιρλανδικού ραδιοφώνου Radio Éirean, ωστόσο απορρίφθηκε και δημοσιεύτηκε μόνο αργότερα σε γραπτή μορφή. Η Saint-Lô, που τελούσε υπό γερμανική κατοχή, βομβαρδίστηκε από τις Συμμαχικές Δυνάμεις και έπειτα, όπως μαρτυρά και το αρχαικό υλικό, ολόκληρη η πόλη μετατράπηκε σε ερείπια. Τον τίτλο μάλιστα εμπνεύστηκε από ένα βιβλιαράκι με φωτογραφικό υλικό που κυκλοφορούσε και τιτλοφορούνταν «*Saint-Lô, Capital des Ruines, 5 et 7 Juin, 1944*». Στην πόλη δημιουργήθηκε ένα νοσοκομείο του ιρλανδικού Ερυθρού Σταυρού.

Το κείμενο δυσκόλευε για χρόνια τους μελετητές ως προς την ειδολογική κατάταξή του, ενώ άργησε να αποτελέσει το αντικείμενο προσεκτικότερης έρευνας. Το εξαιρετικά σύντομο αυτό κείμενο –καταλαμβάνει λιγότερο από δύο σελίδες– φαίνεται να αποτελεί μια εξαιρετικά σημαίνουσα στροφή στη γραφή του Beckett, ενώ φέρει σε μια πρωταρχική μορφή τα στοιχεία στα οποία θα στηριχτεί η τριλογία και το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, τα οποία θα επιστρέφουν συνεχώς τόσο στην πεζογραφία όσο και στη δραματουργία του Ιρλανδού. Αν τα ερείπια επανέρχονται με διάφορους τρόπους συνεχώς στο έργο του, το ίχνος τους πιθανώς πηγάζει από τα ερείπια του Saint-Lô ή αλλιώς τα *παραδειγματικά του ερείπια*.

Η συντακτική δομή του κειμένου, η παράταξη των προτάσεων και ο τρόπος με τον οποίο διοχετεύονται οι πληροφορίες, μαρτυρούν την αδυναμία αναπαράστασης τόσο αυτού που συμβαίνει στον χώρο όσο και της τοποθέτησής του στο ιστορικό γίγνεσθαι. Μακροσκελείς περίοδοι που αποτελούνται από πολλές δευτερεύουσες προτάσεις και ακολουθούνται ή διακόπτονται από σύντομες και απλές προτάσεις εκθέτουν μια αισθητική ασυνέχεια στην περιγραφή των γεγονότων, στην αναπαράστασή τους.⁵² Η παρατακτική σύνδεση δημοσιογραφικής ανταπόκρισης, πρόζας και ποιητικού λόγου προκαλεί ρήγματα στη χρονική συνέχεια και στον ιστορικό χρόνο. Η με-

⁵² J. Bénard, *The Capital of the Ruins by Samuel Beckett: Re-construction as a “Re-distribution of the Sensible”*, *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d’études anglaises contemporaines*, 54, 2018 <<https://doi.org/10.4000/ebc.4282>>.

ταφορά της ποιητικής εικόνας και η αλληγορία, αν και στιγμιαίες, μοιάζουν οι μόνες ικανές να αρθρώσουν έναν ιστορικό λόγο. Την προσπάθεια περιγραφής κάποιων κατασκευαστικών στοιχείων του νοσοκομείου ακολουθεί η πρόταση: «Οι τοίχοι και οι οροφή του χειρουργείου είναι επιστρωμένα με αλουμίνιο αεροναυπηγικής προέλευσης, μια διακοσμητική και πρακτική λύση σε ένα παλιό πρόβλημα και μια πρόσχαρη παραλλαγή της μεταμόρφωσης του σπαθιού σε υνί». ⁵³ Ας σημειώσουμε εδώ πως το αλουμίνιο που αναφέρει προφανώς προέρχεται από τα αμερικανικά αεροσκάφη που είχαν βομβαρδίσει το Saint-Lô για να αποτρέψουν τα ναζιστικά στρατεύματα να εισβάλουν στη Νορμανδία. Ο Beckett εδώ διαρρηγνύει τον χρόνο του κειμένου και τον ιστορικό χρόνο ταυτόχρονα. Η μεταφορά του μάς ακινητεί μπροστά στις πιθανές μεταμορφώσεις που διανοίγονται. Επίσης μας επαναφέρει στις περιγραφές του: παρατηρούμε ότι δεν περιγράφει ό,τι βρίσκεται τώρα στην επιφάνεια του εδάφους, αλλά μας μετατοπίζει και σε ότι συμβαίνει κάτω από αυτήν, καλώντας μας τελικά σε μια αρχαιολογία του εδάφους ανάλογη με αυτή που θα συναντήσουμε αργότερα στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. ⁵⁴

Έτσι το μη αναπαραστάσιμο των ερειπίων, το μη ορατό, προσεγγίζεται μέσω της μεταφοράς σε επίπεδο λόγου και της μεταμόρφωσης σε επίπεδο βλέμματος, που θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε σε ένα κολάζ εικόνας-λόγου, το οποίο θα επεξεργαστούμε αργότερα μέσω της θεωρίας του Rancière. Η ερειπωμένη όψη του πραγματικού, που αργότερα στο δραματουργικό έργο του ιρλανδού συγγραφέα θα μεταφερθεί ως σκηνική απουσία, δεν επιτρέπει την ανασύσταση ή την ύπαρξη μιας μεγάλης ενιαίας αφήγησης, ακριβώς γιατί η ανακατασκευή, εν προκειμένω του Saint-Lô, τίθεται τόσο υπό ένα προοπτικό βλέμμα όσο και υπό ένα αναδρομικό. Κι αφού μέλλον και παρελθόν αναμειγνύονται συμβαίνει η παράδοξη κίνηση όπου το μέλλον έχει αντίκτυπο στο παρελθόν, πράγμα που σημειώνεται στο κείμενο κι από μια ιδιαίτερη μεταφορά μεταξύ των χρόνων των ρημάτων, συνδέοντας κι αποσυνδέοντας γεγονότα και σημασίες. ⁵⁵

Το κείμενο μετατοπίζει τα σύνορα μεταξύ της πρόζας, που προσδένεται στην προσπάθεια περιγραφής και αναπαράστασης, και ενός ποιητικού στοιχείου που την καθρεπτίζει. Σε αυτό το πλαίσιο η μελλοντική ανακατασκευή της πόλης αντανακλά-

⁵³ S. Beckett, *The Capital of the Ruins*, στο *The Complete Short Prose, 1929-1989*, επιμ. Stanley E. Gontarski, Grove Press, New York, 1995, σ. 275.

⁵⁴ Bénard.

⁵⁵ Bénard.

ται σε έναν νέο διαμοιρασμό ρόλων μεταξύ όχι μόνο των κατοίκων αλλά και ανάμεσα σε Γάλλους, που βίωσαν τον πόλεμο, και Ιρλανδούς, που δεν συμμετείχαν σ' αυτόν. Το σημείο από το οποίο ξεκινά αυτή η αναδιανομή είναι φυσικά το τέλος του πολέμου, οπότε μιλάμε ταυτόχρονα για ένα παρελθόν και για μια παρούσα κατάσταση. Εκεί που η αναπαράσταση του ιστορικού γίνεσθαι χωλαίνει, δίνεται χώρος για να αναδυθεί μια μη ορατή σχέση, μια νέα γραφή του βλέμματος, όπου τα όρια ανάμεσα στο να έχεις και να μην έχεις, στο να δίνεις και να λαμβάνεις, στην αρρώστια και στην υγεία, υποχωρούν υπό τη σημασία του «στιγμιαίου βλέμματος που κατακτήθηκε, από εμάς σε αυτούς και, ποιος ξέρει, από αυτούς σε εμάς».⁵⁶ Σε αυτή την απόκτηση ο Beckett προσθέτει επίσης και το «χαμόγελο», που μάλιστα «περιγελά» τα παραπάνω δίπολα, και παραμένει μπροστά σε αυτή την κατάσταση του ανθρώπου, ένα γέλιο που βοηθά τον άνθρωπο να συνεχίσει να υπάρχει παρά το υπαρξιακό κενό και ίσως είναι αυτό που τρέφει και το μετέπειτα μπεκετικό χιούμορ.

Ένα στοιχείο που θα είχε ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε σε σχέση με την ακινησία του Beckett είναι αυτό του «προσωρινού» που φέρει το συγκεκριμένο κείμενο. Αφού μας περιγράψει τον προσωρινό και πρόχειρο τρόπο που κατασκευάζεται το νοσοκομείο και την ερειπιώδη κατάσταση που μεσολαβεί, και θα μεσολαβεί, μέχρι την ανακατασκευή της πόλης, φτάνει στην τελευταία παράγραφο διατυπώνοντας ξαφνικά την παρακάτω πρόταση: «'Προσωρινός' δεν είναι ο όρος που ήταν πριν, αφού ο κόσμος έχει γίνει προσωρινός».⁵⁷ Έτσι διανοίγει το χώρο προς μία οντολογική προσέγγιση των ερειπίων που έρχεται με την τελευταία πρόταση του κειμένου:

[...] ίσως τολμώ να αναφέρω και κάτι άλλο, πιο απομακρυσμένο αλλά ίσως μεγαλύτερης σημασίας γι αυτές τις γειτονίες, εννοώ την πιθανότητα ότι εκείνοι που βρέθηκαν στο Saint-Lô θα επιστρέψουν σίτι συνειδητοποιώντας ότι έλαβαν τουλάχιστον όσα καλά έδωσαν, ότι πράγματι έλαβαν ότι θα μπορούσαν αυτοί να δώσουν, ένα όραμα και μία αίσθηση της διαχρονικής σύλληψης της ανθρωπότητας σε ερειπιακή κατάσταση, και ίσως ακόμα μια αμυδρή ιδέα των όρων συμφώνα με τους οποίους πρέπει να σκεφτούμε ξανά την κατάσταση μας. Αυτοί θα ήταν στη Γαλλία.⁵⁸

⁵⁶ Beckett, σ. 275.

⁵⁷ Ο.π., σ. 278.

⁵⁸ Το ίδιο

Ο Beckett μας καλεί στα ερείπια για να ξανασκεφτούμε την κατάστασή μας σε υπαρξιακό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο. Χωρικά και χρονικά ερείπια, ανθρώπινα ερείπια, ερείπια του λόγου και της επικοινωνίας, ερείπια της μνήμης, τα δικά μας ερείπια. Ο ιρλανδός συγγραφέας φαίνεται να μας λέει πως το ερείπιο δεν είναι ένα πράγμα αρνητικό, κι εδώ μπορούμε να θυμηθούμε ξανά τον J.Derrida:

*Το ερείπιο δεν είναι αρνητικό πράγμα. Καταρχάς δεν είναι προφανώς πράγμα. Θα μπορούσε κανείς να γράψει, ενδεχομένως μαζί ή σύμφωνα με τον Benjamin, ενδεχομένως εναντίον του, μια μικρή πραγματεία για την αγάπη των ερειπίων. Άλλωστε τι άλλο μπορεί να αγαπήσεις; Μπορείς να αγαπήσεις ένα μνημείο, ένα αρχιτεκτόνημα, ένα θεσμό ως τέτοιοι μόνο μέσω της ίδιας της επισφαλούς εμπειρίας της ευθραυστότητάς του: δεν ήταν πάντοτε εδώ, είναι πεπερασμένοι. Και γι αυτόν τον λόγο τον αγαπάς ως θνητός, διαμέσου της γέννησής του και του θανάτου του, διαμέσου του φαντάσματος ή της σιλουέτας του, του δικού μου ερειπίου – το οποίο επομένως είναι ή ήδη προεικονίζει ο ίδιος ο θεσμός. Πώς μπορείς να αγαπήσεις διαφορετικά αν όχι μέσω αυτής της περατότητας; Από πού αλλού θα μπορούσε να προέρχεται το δικαίωμα να αγαπάς, και δη η αγάπη του δικαίου [...]*⁵⁹

Τα ερείπια και το δίκαιο συνδέουν αυτά ή αυτούς που ονόμασα έως εδώ «μνήμες ερειπίων». Πέρα από ένα κάλεσμα και μια στάση στα ερείπια, στα δικά τους ερείπια, αισθάνομαι πως δόθηκε από αυτούς στα ίδια τα ερείπια ένας δυνητικός χώρος και μια δυνητική φωνή για να μιλήσουν αφ' εαυτού και όχι να είναι απλά μια επιφάνεια αισθητικού καθρεφτίσματος, όπως συνέβη με τους ρομαντικούς, ούτε μια οθόνη προβολής μοναδικών εθνικών αφηγήσεων, όπως συνέβη από την ανάγκη τεκμηρίωσης της καταγωγής των εθνών και του εθνικισμού. Αντί να μιλήσουν για μια παρουσία, μίλησαν τελικά, για πρώτη φορά, για μια απουσία.

⁵⁹ Derrida, *Ισχύς Νόμου*, σ. 132.

2. Επιτελεστικά ερείπια

Από τη στάση, τώρα, θα περάσουμε στη βάδιση. Θα περπατήσουμε στα ερείπια με σκοπό να αναζητήσουμε την επιτελεστική τους δυναμική και έπειτα τις επιτελεστικές ευκαιρίες που μπορούν να προσφέρουν στις παραστατικές τέχνες. Παρότι εδώ θα μας συντροφεύσουν οι παρατηρήσεις του Tim Edensor, θα προτιμούσα να μην ακολουθήσουμε αυστηρά τον όρο «βιομηχανικά ερείπια» για δύο λόγους. Ο πρώτος έχει να κάνει με το να μην μας περιορίσει τον τύπο των φυσικών, ή εμφανών, ερειπίων, στον συσχετισμό αποκλειστικά με τον βιομηχανικό χώρο, αλλά να περιλαμβάνει κάθε τύπου ερείπιο που συναντάμε στον αστικό ιστό. Ο δεύτερος σχετίζεται με αυτά τα ερείπια που, για να θυμηθούμε τον Benjamin, δεν έχουν ακόμα καταρρεύσει · σε αυτή την περίπτωση, παρά το γεγονός ότι ο όρος «βιομηχανικά» παραμένει αρκετά πιστός, δεν θα ήθελα αυτό να αποκρύψει την ψηφιακή διάσταση, με τις χωρικότητες και χρονικότητες της οποίας θα συνδεθούμε αργότερα, ή να δημιουργήσει μεταξύ τους καθαρά όρια και διαχωρισμούς σε σχέση με τις επιτελέσεις της πόλης που επηρεάζουν.

Θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε την εμπλοκή του σώματος και τι μπορούν να προκαλέσουν οι επιτελέσεις του σε αυτά τα περιβάλλοντα, τις αναδυόμενες οικολογίες των ερειπίων, καθώς και τις «διαλεκτικές γεωγραφίες καταστρεπτικής δημιουργίας», όπως γράφει η Anna Laura Stoler, μέσα στις οποίες οι άνθρωποι μπορούν να «ανακρίνουν» την ερείπωσή τους και να προσεγγίσουν τη μνήμη, ατομική και συλλογική.⁶⁰

⁶⁰ A. L. Stoler, “The Rot Remains”: *From Ruins to Ruination*, στο *Imperial Debris, On Ruins and Ruination*, επιμ. Anna Laura Stoler, Duke University Press, Durham and London 2013, σ. 135.

2.1 Οικολογίες των ερειπίων: συνδιαμορφώσεις ανθρώπινων και μη ανθρώπινων όντων

*Το ταπεινό χορτάρι που φυτρώνει
Ανάμεσα στις πλάκες των πεζοδρομίων μας
Δεν είναι διόλου ταπεινό
Είναι το δάσος που επιστρέφει
Είναι η ζούγκλα που ποτέ δεν παραιτήθηκε
Από αυτό που της ανήκει
Και που της πήραμε με τόσο δόλο*

*Η γάτα που μας γδέρνει τάχα παίζοντας το χέρι
Δεν παίζει διόλου
Είναι το αιλουροειδές που εκδικείται
Για όλ' αυτά τα χάρδια ανάμεσα στα μάτια
Για όλ' αυτά τα αποφάγια της ζωοφιλίας μας
Είναι η τίγρη που τη σάρκα μας γυρεύει*

*Η χαλασμένη βρύση που στάζει αδιάκοπα στο νεροχύτη μας
Δεν είναι διόλου χαλασμένη
Είναι ο ποταμός ο καταρράκτης κι ο κατακλυσμός
Που δεν υπέκυψαν ποτέ στο κεντρικό μας δίκτυο ύδρευσης
Είναι τα ύδατα που αμφισβητούν το διαχωρισμό τους απ' τη γη
Που αμφισβητούν τη γένεσή μας ⁶¹*

Αργύρης Χιόνης, «Σαν τον τυφλό μπροστά στον καθρέφτη»

Τα αστικά ερείπια, καθώς ούτε καθαρίζονται ούτε επιχειρεί κάποιος να αποτρέψει τους μη-ανθρώπινους εισβολείς, προσφέρουν σημαντικές ευκαιρίες εντός της πόλης, τις οποίες τα φυτά και τα ζώα που αναζητούν χώρο, τροφή και φωλιές, με την

⁶¹ Αργύρης Χιόνης, *Η Φωνή Της Σιωπής, Ποιήματα 1966-2000*. Νεφέλη, Αθήνα, 2006, σ. 372.

εξαιρετική προσαρμοστικότητα τους δεν τις αφήνουν να πάνε χαμένες. Αυτός ο ταχύτατος αποικισμός τους αποκαλύπτει την κλίμακα της ανθρώπινης προσπάθειας να αποκλείσει από τον αστικό ιστό σχεδόν την πλειοψηφία των μη-ανθρώπινων όντων με εξαίρεση εκείνα που θεωρεί οικόσιτα ή «συντροφιάς».⁶² Ταυτόχρονα φανερώνει πως η θεώρηση ότι είναι απόντα δεν είναι απλά εσφαλμένη, αλλά πως όλα αυτά τα ζώα και τα φυτά συμμετέχουν στη συγκρότηση αυτού που ονομάζουμε αστικό.⁶³

Όποιος έχει βαδίσει μέσα σε ένα αστικό ερείπιο γνωρίζει πως είναι ένας χώρος κάθε άλλο παρά νεκρός. Πριν μιλήσουμε καν για στοχασμό, απλά αφαιρώντας για λίγο το ανθρωποκεντρικό ένδυμα, μπορούμε να αισθανθούμε ένα περιβάλλον γεμάτο ζωή. Μάλιστα όσο προχωράει η ερείπωση, αυτή η ζωή ενδεχομένως να γίνεται εντονότερη. Η δράση των μη-ανθρώπινων ζώων και των φυτών φαίνεται να εγγράφει στα ερείπια ταυτόχρονα τη δημιουργία και την καταστροφή, ή, αν πάμε ακόμα ένα βήμα μακρύτερα, την ιδέα ότι η καταστροφή ουδέποτε απείλησε τη δημιουργία. Η Francine Massiello γράφει ότι τα ερείπια σκηνοθετούν ένα «ανάμεσα» (in-betweeness), «από τη μία, μια σύνδεση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, μεταξύ ζωής και θανάτου [...] από την άλλη μια προσωρινή φύση της ανθρώπινης προόδου, μια κίνηση στον χρόνο στην οποία η φύση επιστρέφει να κυριεύσει τα έργα της ανθρώπινης δημιουργίας».⁶⁴ Υπό αυτή την έννοια μέσω των ερειπίων υπάρχει μια ροή από τα μη-ανθρώπινα όντα στα ανθρώπινα, που παραχωρεί στα δεύτερα μια ευκαιρία να στοχαστούν την ύπαρξή τους μέσα από τα πρώτα, αλλά και ένας κοινός τόπος που από κοινού διαμορφώνουν.

«Τα ερείπια», γράφει ο Tim Edensor, «είναι ετερογενώς συνδημιουργημένα από ανθρώπινα και μη ανθρώπινα όντα, που συνδέονται με αμέτρητες ροές, διαδρομές και δίκτυα συσχετισμών».⁶⁵ Η αλληλοδιείσδυση μεταξύ του «αστικού» και του «φυσικού» αφενός εκθέτει τις αυθαίρετες οριοθετήσεις και τις διαιρετικές «χωρικές χαρτογραφήσεις» τους και αφετέρου, στους αντίποδες του διαχωρισμού ανθρώπου και φύσης, ανοίγεται προς μια ιδέα υβριδικών περιβαλλόντων στα οποία ανήκουν τα ανθρώπινα και τα μη-ανθρώπινα όντα παράγοντας αμφότερα αστικό χώρο.⁶⁶ Τα ερείπια επομένως είναι σκηνές της πόλης από τις οποίες μπορούν να αναδυθούν οι παραστά-

⁶² T. Edensor, *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, New York, 2005, σ. 50.

⁶³ Ο.π.

⁶⁴ F. Massiello, *Scribbling on the Wreck*, στο *Telling Ruins in Latin America*, επιμ. Michael J. Lazzara και Vicky Unruh, Palgrave Macmillan, New York, 2009, σ. 30.

⁶⁵ Edensor, σ. 50.

⁶⁶ Ο.π.

σεις νέων εναλλακτικών οικολογιών που αναπροσαρμόζονται στη βάση της εν εξελίξει σχέσης ανθρώπων, ζώων και φυτών.

Αυτές τις οικολογίες, μάλιστα, δεν θα μπορούσαμε εδώ να τις δούμε ξεχωριστά από την «οικολογία της προσοχής». Ο Yves Citton προτείνει τη διάκριση μεταξύ της «οικονομίας της προσοχής», όπου η προσοχή εξατομικεύεται και εμπορευματοποιείται, και της «οικολογίας της προσοχής», όπου η προσοχή εξαρτάται από ευρύτερα περιβάλλοντα στα οποία εκτίθεται το άτομο, κατευθύνεται προς τον άλλο και προς άλλες αξίες από αυτές της εμπορευματικής οικονομίας.⁶⁷ Εξάλλου και η θεώρηση της απουσίας των μη-ανθρώπινων όντων από τη δημιουργία αστικού χώρου είναι ένα πρόβλημα ορατότητας και προσοχής, που δεν θα το προσεγγίζαμε χωρίς την προϋπόθεση της μετακίνησης από μια «οικονομία των ερειπίων», όπου το καπιταλιστικό σύστημα αρέσκεται να χαρακτηρίζει κάποια ερείπια θετικά και κάποια αρνητικά προσδίδοντας ανάλογες οικονομικές και συμβολικές αξίες, προς μια αντίστοιχη «οικολογία των ερειπίων» – διαβάζουμε τα ερείπια, σημαίνει πάντα τα διαβάζουμε πολιτικά. Αυτή η «οικολογία» στην πραγματικότητα αφορά κάθε διαδρομή αυτής της μελέτης, καθώς και τον συσχετισμό των ερειπίων με τη θεατρική σκηνή.

⁶⁷ Y. Citton, *The Ecology of Attention*, Polity Press, Oxford, 2016.

2.2 Κυκλοφορία στις σύγχρονες πόλεις και επιτελεστικές κινήσεις στα ερείπιά τους

Η προσέγγιση μιας «οικολογίας των ερειπίων», δεν είναι άλλη από τη μετάβαση από τον κανονιστικό σχεδιασμό των πόλεων, τις κυκλοφορίες και τα καθημερινά προκατασκευασμένα θεάματά τους, προς τις σκηνές των ερειπίων και τους επιτελεστικούς ρόλους που διανοίγονται σε αυτά, η μετατροπή του χώρου από μια αυστηρά οργανωμένη σκηνή σε μια αποδιοργανωμένη και κατακερματισμένη. Η επιφάνειά μας τώρα είναι κυρίως επιτελεστική και εμπλέκει ταυτόχρονα το σώμα και την αλλαγή του βλέμματος.

Οι κανονιστικές σκηνές που συνθέτουν την πόλη περιορίζουν σημαντικά το εύρος των επιτελέσεων και των εμπειριών, ενισχύοντας την ανεμπόδιστη κυκλοφορία, προωθώντας τη μεταφορά αντί τις κατοίκησης και της συνάντησης και θέτοντας τη γλώσσα περισσότερο σε επίπεδο πρακτικό παρά συναισθηματικό.⁶⁸ Αν θεωρήσουμε την καθημερινή συνήθεια και την επαναλαμβανόμενη πανομοιότυπη μετακίνηση ως καταστατική των κανονιστικών ανθρώπινων ροών στον αστικό ιστό και τη συνδυάσουμε με την παραγωγή συγκεκριμένων εμπειριών και αισθήσεων, μπορούμε να δούμε πώς σχεδιάζονται οι επιτελεστικές και χωρικές συμβάσεις που τελικά είναι αυτές που χωροθετούν και ταξινομούν τον χώρο.⁶⁹ Η ταχύτητα κίνησης στην πόλη και ο περιορισμός της αιφνίδιας στάσης, της αιφνίδιας ακινητοποίησης δίχως σκοπό, ευνοούν αυτό που ο Tim Edensor ονομάζει «ρεπερτόριο εικόνων» (image repertoire), μέσω του οποίου ο περαστικός ξεχωρίζει γρήγορα τα σημεία ενδιαφέροντος και τις σημάνσεις που ορίζουν τις κατευθύνσεις.⁷⁰ Έτσι οι αισθήσεις της πόλης κυριαρχούνται από το οπτικό και σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εμπορευματικής οικονομίας, της διαφήμισης και των παραγωγών θεαμάτων. Επίσης η κίνηση κυριαρχείται από μία αυστηρή γραμμικότητα, ακόμα κι αν μερικές φορές διαφαίνεται με ψευδαισθητικό τρόπο το αντίθετο.

Φυσικά δεν θα μπορούσαμε σήμερα να αποκολλήσουμε από αυτές τις διαδικασίες και το ψηφιακό επίπεδο. Οι αλληλοδιεισδύσεις μεταξύ του ψηφιακού και του φυσικού χώρου, ειδικότερα μέσω του Web.2, αμφισβητούν τον διαχωρισμό και τις

⁶⁸ Edensor, σ. 81.

⁶⁹ Ο.π.

⁷⁰ Το ίδιο, σ. 85.

οριοθετήσεις μεταξύ των χωρικοτήτων και χρονικοτήτων τους. Θα έπρεπε να μιλούμε περισσότερο για συνδιαμόρφωση του χώρου και του χρόνου –και της έννοιας τους– παρά για δύο διαφορετικούς χωροχρόνους που ο ένας επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον άλλο. Το αναφέρω εδώ για να το λαμβάνουμε υπόψη στην εξέτασή μας και θα επανέλθω αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Με την κατ' αυτόν τον τρόπο πλαισίωση του βλέμματος και των θεάσεων, των σημείων ενδιαφέροντος στα οποία περιλαμβάνονται επίσης τα σημεία πολιτιστικού και ιστορικού είδους, ο οπτικός σχεδιασμός εμπορευματοποιημένων και κανονιστικών χώρων που κατασκευάζει στην πραγματικότητα αισθητικές συμβάσεις, κατευθύνει το βλέμμα με τρόπο που μειώνει τις κιναισθητικές ποιότητες της όρασης, αφαιρώντας της μάλιστα τον οπτικό, ακουστικό και αισθητικό πλούτο των εμπειριών.⁷¹

Τα ερείπια, τουλάχιστον αυτά που αναγνωρίζουμε εδώ ως ερείπια, είναι δύσκολο να τα διαπεράσουν τα κυρίαρχα συστήματα αναπαράστασης της πόλης, καθώς δεν μπορούν να εμπορευματοποιηθούν χωρίς να υποστούν μια πλήρη μεταμόρφωση και αντιστέκονται στην μετανεωτερική ιδέα της «θεματικής» πόλης, εγείροντας τόσο μια κριτική στάση απέναντί της όσο και μια προβολική εικόνα εναλλακτικών πρακτικών.⁷²

Στην κατάσταση του ερειπίου δεν υπάρχει ένας σχεδιασμός που υποδεικνύει τις ροές και τις κινήσεις, ούτε επιτάσσεται η διασφάλιση της χωρικής τάξης και οι επιτελεστικοί ρόλοι που τη συνοδεύουν.⁷³ Αντίθετα οι επιτελέσεις του σώματος είναι αυτές που «ανοίγουν» χώρο, είτε παραχωρώντας χώρο σε κάτι είτε παράγοντας κατά κάποιον τρόπο χώρο. Με αυτόν τον τρόπο το σώμα επίσης συσχετίζεται με το βλέμμα, το οποίο δεν παγιδεύεται πια σε προκατασκευασμένα πλαίσια και λειτουργικούς σκοπούς, αποκτώντας την ελευθερία να στραφεί προς όλες τις κατευθύνσεις. Η όραση έτσι δεν στερείται τη σχέση της με τις υπόλοιπες αισθήσεις και συμβάλλει στη δημιουργία γόνιμου χώρου για την έλευση του μη ορατού. Η κίνηση στο ερείπιο καθορίζεται από τη στιγμιαία και αιφνίδια επιθυμία, από την αυτοσχέδια δημιουργία διαδρομών, σύμφωνα με το τι «αρπάζει» το βλέμμα –μπορούμε να παρατηρήσουμε εδώ στο βλέμμα ένα μέσο περισσότερο ενεργητικό παρά παθητικό- και τι εκπλήξεις υπό-

⁷¹ Το ίδιο

⁷² Το ίδιο, σ. 95.

⁷³ Το ίδιο, σ. 87.

σχεται.⁷⁴ Σε αντίθεση με την ταχύτητα του εξωτερικού κόσμου στα ερείπια καταργούνται οι συμβάσεις που αποτρέπουν την αργή ταχύτητα και την ακινητοποίηση, δεν καθορίζεται πόσο θα παραμείνει κάποιος σε ένα σημείο ούτε προβλέπεται και στη συνέχεια της κίνησης του, πράγμα που σημαίνει ότι αίρεται και όποια γραμμικότητα αυτής.

Ο Jacques Derrida τόσο μέσα από την ενασχόληση με το μπενγιαμινικό έργο στο *Ισχύς Νόμου* όσο και στις *Μνήμες Τυφλών* μας καλούσε να ξανασκεφτούμε τις έννοιες του κέντρου και της περιφέρειας και να τις ανατρέψουμε. Το σώμα που περιπλανιέται στα ερείπια φαίνεται να απαντά ακριβώς σε αυτό. Στην τοπογραφία του ερειπίου οι έννοιες του κέντρου και της περιφέρειας είτε καταργούνται είτε αλλάζουν συνεχώς με αποτέλεσμα να αμφισβητούνται ως τέτοιες. Μια ξαφνική αλλαγή ατμόσφαιρας, ένας ήχος, ένα αιφνίδιο αίσθημα, η διάσχιση ενός χώρου που δεν προορίζεται για ανθρώπινα σώματα, αρκούν για να μεταβάλλουν τον συνειδητό χώρο και να μετακινήσουν αυτό που μέχρι στιγμής θεωρούσαμε ως κέντρο. Τα ερείπια αντιστέκονται στις ταξινομήσεις και μετατοπίζουν τα σύνορα του χώρου. Ανάλογες εμπειρίες μετατόπισης και σύγχυσης των ορίων μπορεί να βιώσει και το σώμα εντός αυτών, τις οποίες μάλιστα θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε τόσο με το «σώμα χωρίς όργανα» όσο και με το «γίνεσθαι ζώο» των Gilles Deleuze και Felix Guattari.⁷⁵

Θα προσπαθήσω τώρα να σκηνοθετήσω μια εικόνα, μια σκηνή, κι έπειτα να θέσω κάποια ερωτήματα που ελέγχουν όσα ανέφερα παραπάνω.

EIKONA: Ένα ανθρώπινο σώμα περιπλανιέται στα ερείπια μιας βιοτεχνίας εντός του αστικού ιστού. Υπάρχει ένα εσωτερικό ηχητικό τοπίο αποτελούμενο από κελαηδίσματα πουλιών, ήχους από τις κινήσεις άλλων μη-ανθρώπινων ζώων, τριξίματα του ίδιου του αρχιτεκτονήματος, θρόισμα των φυλλωσιών από τον άνεμο, και ένα εξωτερικό ηχητικό τοπίο εισέρχεται από τους δρόμους και τα γύρω αρχιτεκτονήματα και αναμιγνύεται σε έναν βαθμό με το εσωτερικό. Υπάρχουν επίσης οσμές που εναλλάσσονται από σημείο σε σημείο και διαφορετικές υφές που αισθάνεται το υποκείμενο αγγίζοντας διαφορετικά αντικείμενα. Η αλληλουχία των κινήσεων, των σκέψεων και των συνειρμών έχει μετατραπεί σε μια αλληλουχία χώρων που τους διασχί-

⁷⁴ Το ίδιο

⁷⁵ G. Deleuze and F. Guattari, *Καπιταλισμός Και Σχιζοφρένεια 2.Χίλια Πλατώματα*, μετ. by Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, Πλέθρον, 2017.

ζει –χαράσσοντας το ίδιο το σώμα τη διαδρομή του– φτάνοντας μπροστά από ένα χώρο η πρόσβαση στον οποίο φαίνεται πως δεν είναι σχεδιασμένη για το ανθρώπινο σώμα. Ίσως η περιέργεια, ίσως η προσμονή κάποιας έκπληξης, κάποιας αιφνίδιας αποκάλυψης, τον ωθεί προς τα εκεί. Για να προσεγγίσει τον χώρο όμως δεν αρκούν οι συνηθισμένες κινήσεις, προσαρμόζει το σώμα του σε μια κίνηση που θυμίζει περισσότερο σώμα αιλουροειδούς παρά ανθρώπινου σώματος. Λίγο πριν καταφέρει να φτάσει εκεί που επιθυμεί αντικρίζει μπροστά του μια γάτα. Από έξω φτάνει ένας αιφνίδιος οξύς ήχος αναμειγμένος με έντονα κορναρίσματα που τον τρομάζει, κοιτάζει αντανακλαστικά προς τα έξω και κινδυνεύει να χάσει την ισορροπία του. Το σώμα ανακτά τον έλεγχο και το βλέμμα στρέφεται ξανά στη γάτα. Ο άνθρωπος τότε αισθάνεται μια έντονη ακαθόριστη σύγχυση κι αναγνωρίζει τη γάτα ως μάρτυρα της σύγχυσης του.

Θέτω τώρα μερικά ερωτήματα που προσανατολίζονται ειδικά στη στιγμή αυτής της σύγχυσης:

Ποιος χώρος αποτελεί το κέντρο και ποιος την περιφέρεια;

Δέχτηκαν κάποιο ρήγμα τα ταυτοτικά όρια του ανθρώπινου ζώου τη στιγμή του συμβάντος;

Υπήρξε κάποια στιγμιαία μετατόπιση του ανήκειν και σε ποια επίπεδα; Αν υπήρξε, συνέχισε να υπάρχει και για τον υπόλοιπο χρόνο της περιπλάνησης;

Πώς ενεργοποιούν τον στοχασμό οι αποσυνδεδεμένες από τις λειτουργίες του παρελθόντος υλικότητες του ερειπίου στον άνθρωπο ο οποίος έπειτα συνεχίζει την περιπλάνηση του; Τι είδους επίδραση μπορεί να έχει στη συνείδηση το αντίκρισμα μιας παράξενης συνάθροισης αντικειμένων που αντιστέκονται στις ταξινομήσεις και τους ορατούς συσχετισμούς;

Το υποκείμενο προχωράει σε κάποιες κρίσεις της κατάστασής του όταν επιστρέφει στις κυρίαρχες κυκλοφορίες της πόλης; Μπορεί να παρατηρήσει κι εκεί κάποια κατάσταση ερείπωσης;

Ο χώρος του ερειπίου χαρακτηρίζεται από ένα ευρύ πλέγμα πολλαπλών σχέσεων μεταξύ πραγμάτων, χώρου, ανθρώπινης και μη ανθρώπινης ζωής, που καθώς εισχωρούν η μια στην άλλη παράγουν νέες πολλαπλότητες που συνδέουν το ανθρώπινο

σώμα με ασυνήθιστες αισθήσεις, εμπειρίες και συναισθήματα τα οποία δεν μπορούν να ταξινομηθούν και να κατηγοριοποιηθούν με κανονιστικές μεθόδους. Το να διασχίσεις ένα ερείπιο αποτελεί μια επιτελεστική ενσωμάτωση και εγγραφή σε αυτές τις σχέσεις, μια άτακτη και επισφαλή διέλευση μέσα από τις προσωρινότητές τους. Η έννοια της προσωρινότητας είναι ο καθρέφτης δύο καταστατικών στοιχείων του ερειπίου, της απουσίας και της καταστροφής. Ταυτόχρονα όμως είναι και ένας καθρέφτης του χρόνου. Αν στην κατάσταση του ερειπίου υπάρχει κάτι που έχει, στη συγχρονία μας τουλάχιστον, ελπίδα αποκατάστασης, αυτό είναι ο χρόνος και οι διαστάσεις του. Οι χρονικότητες του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος που υποχωρούν υπό την ηγεμονία μιας ατέρμονης παραγωγής του «καινούριου».

Την εμπορευματοποίηση του χρόνου, που προκαλεί αυτή τη διάλυση των χρονικοτήτων, θα έπρεπε να την εξετάσουμε παράλληλα με την εργαλειοποίηση και εμπορευματοποίηση της μνήμης. Το πρόσφατο παρελθόν φαντάζει μακρινή ιστορία και μέσω της εμπορευματοποίησης της νοσταλγίας εισέρχεται σε μία ιδιαίτερη σχέση: το «παλιό» βιωμένο από τον καταναλωτή είναι ταυτόχρονα και «νέο» ως είδος εμπορεύματος ` στο χρονικό περιβάλλον που δημιουργείται από την έλλειψη απόστασης παρελθόντος και παρόντος, νοσταλγούμε ήδη το χθες χωρίς να υπάρχει χρόνος για οποιαδήποτε κριτική αξιολόγηση των γεγονότων του.⁷⁶

Δίπλα και μαζί με αυτή την εμπορευματοποίηση, επίσης, πρέπει να δούμε και την εργαλειοποίηση της μνήμης και κάποιων ερειπίων –τα ερείπια της κλασικής αρχαιότητας είναι ένα χαρακτηριστικό ελληνικό παράδειγμα- ως βιοπολιτικά εργαλεία των εθνικών αφηγήσεων και κατ' επέκταση του εθνικισμού. Εδώ συναντάμε αυτό που ο Δημήτρης Πλάντζος ονομάζει «πρόσφατο μέλλον», δηλαδή «τη συγκεκριμένη στιγμή ιστορικής αυτοπεποίθησης και συνειδησιακής κορύφωσης, κατά την οποία το μέλλον φαντάζει ήδη βιωμένο» και όπου «οι μεθοδικά οργανωμένες αυτές στιγμές, που συνήθως επιτελούνται ως αυθόρμητες εκρήξεις συλλογικού ενθουσιασμού, θεματοποιούν το παρελθόν, ο άξονάς τους όμως παραμένει εδραιωμένος στο παρόν».⁷⁷

⁷⁶ Edensor, σ. 129.

⁷⁷ Δ. Πλάντζος, *Το Πρόσφατο Μέλλον, Η Κλασική Αρχαιότητα Ως Βιοπολιτικό Εργαλείο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2016, σ. 15.

2.3 Τα ερείπια ως μεταφορές της μνήμης. Από τις σκηνές ερειπίων στη θεατρική σκηνή

Ο Jan και η Aleida Assman εργαζόμενοι πάνω στο θέμα της συλλογικής μνήμης αναγνωρίζουν τρία είδη μνήμης: την «ατομική» (individual) ή αυτοβιογραφική, την «κοινωνική», που έχει να κάνει με αυτό που θυμούνται οι ομάδες, που ανταλλάσσουν μνήμες και κάνουν μια επιλογή από αυτές που επιθυμούν να κρατήσουν –η σύζευξη των δύο πρώτων αποτελεί την «επικοινωνιακή μνήμη» (communicative memory) η οποία είναι μη θεσμική και βασίζεται στην επικοινωνία μεταξύ των ομάδων και των ατόμων– και την «πολιτισμική» (cultural), που είναι κυρίως θεσμική και αφορά περιπτώσεις όπως μνημεία, μουσεία, βιβλιοθήκες, αρχεία κλπ.⁷⁸ Επίσης παρατηρούν ότι η σύνθεση του χρόνου και της ταυτότητας προκαλείται από τη μνήμη διακρίνοντας τρία επίπεδα (πιν.1).

Level	Time	Identity	Memory
inner (neuro-mental)	inner, subjective time	inner self	individual memory
social	social time	social self, person as carrier of social roles	communicative memory
cultural	historical, mythical, cultural time	cultural identity	cultural memory

Figure 1

Πίνακας 1. Επίπεδα μνήμης κατά Jan και Aleida Assman

Ο Jan Assman σημειώνει πως αυτό που αποκαλούμε «μνήμη» που κατέχει ένας άνθρωπος υπάρχει μόνο σε αλληλεπίδραση τόσο με τις άλλες ανθρώπινες μνήμες όσο

⁷⁸ J. Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, στο *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, επιμ. Astrid Erll and Ansgar Nünning, De Gruyter, Berlin, 2008, σσ. 109–18.

και με τα «πράγματα», ως έξωθεν σύμβολα.⁷⁹ Τις μορφές μνήμης και τους πολλαπλούς συσχετισμούς τους –μεταξύ των περιεχομένων, των σχημάτων, των μέσων, των βαθμών συμμετοχής και των χρονικών δομών τους– θα πρέπει να τις δούμε, όπως οι ίδιοι μας καλούν, ως μια δυναμική μετακινήσεων και μεταμορφώσεων παρά ως μια σταθερή δομή.

Ας κρατήσουμε στο μυαλό μας αυτά τα επίπεδα μνήμης καθώς θα επιχειρήσουμε τώρα τον συσχετισμό της μνήμης και των επιτελέσεων στα ερείπια, ή των επιτελέσεων των ερειπίων, κι ας επαναφέρουμε ακόμη τις έννοιες του κέντρου και τις περιφέρειας και τις εναλλαγές τους στο πεδίο της μνήμης, όπως αναφέρουν επίσης οι δυο θεωρητικοί για τη μετάβαση από την αυτοβιογραφική και επικοινωνιακή μνήμη στην πολιτισμική μνήμη από τη μία, και μέσω της πολιτισμικής μνήμης από την άλλη, προϋποθέτοντας την υποχώρηση των καθαρών οριοθετήσεων μεταξύ «ενεργής» μνήμης και «αρχειακής μνήμης».⁸⁰

Επιστρέφουμε στην, καταρχάς σωματική, περιπλάνησή μας σε έναν ερειπιακό χώρο. Καθώς εμφανίζονται μπροστά εμπόδια κάθε είδους, για να τα διαπεράσουμε το σώμα υποχρεώνεται σε μια σειρά απαραίτητων επιτελέσεων κατά τις οποίες χάνει τον αυτοέλεγχό του και ανακαλύπτει ξανά ασυνήθιστες κινήσεις, δράσεις και αντιδράσεις, που οδηγούν τελικά σε μια «σωματική εμπειρία που εγείρει μνήμες από το παιχνίδι και την παιδική ηλικία».⁸¹ Η ίδια η μνήμη της παιδικής ηλικίας δεν είναι εξάλλου ένα παραδειγματικό ερείπιο; Η πρόσβασή μας σε αυτό το σκοτεινό και κλειδωμένο δωμάτιο της μνήμης μας μοιάζει με εισχώρηση στο βασίλειο των θραυσμάτων. Επισκεπτόμαστε μονάχα αποσπασματικές εικόνες μέσα από παραμορφωτικούς φακούς, ενώ οι συσχετισμοί των επιπέδων μνήμης εκείνων των στιγμών μοιάζουν οριστικά χαμένοι, χωρίς καμία ελπίδα αποκατάστασης. Μοιάζουν με τα θραυσματικά αντικείμενα που βρίσκουμε στα ερείπια και έχουν αποσυνδεθεί από αυτό που ήταν πριν. Αλλά η ίδια η αποσύνδεση και αποδιοργάνωσή τους είναι αυτή που φέρει ταυτόχρονα και το ίχνος, δηλώνει μια απουσία αυτού που ήταν, άρα την ίδια στιγμή αναγνωρίζει το «ήταν», το μαρτυρά. Πώς αλλιώς μπορούμε να επιστρέψουμε σε αυτή τη μνήμη, έστω ελλειπτικά, αν όχι μέσω των ερειπίων;

⁷⁹ Assmann, σ. 111.

⁸⁰ Δείτε και Aleida Assman, 'Memory, Individual and Collective', στο *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford UP, Oxford, 2006, σσ. 210–24.

⁸¹ Edensor, σ. 89.

Στην *Ιστορία του Ματιού*⁸² και συγκεκριμένα στην ιστορία των φωτογραφιών των ερειπίων, καθώς ο συγγραφέας κοιτάζει μια φωτογραφία με ερείπια ανασύρεται ξαφνικά από τη μνήμη του ένα επεισόδιο της ζωής του που συνδέεται με αυτά τα ερείπια. Μέσω του συσχετισμού με αυτή την φωτογραφία θα ξεδιπλωθούν οι ιστορίες που θα οδηγήσουν τον συγγραφέα στη παιδική ηλικία που, μέσω της ανάμνησης του πατέρα, είναι και μια επιστροφή στην τύφλωση. Υπό το πρίσμα της απουσίας και της μη ορατότητας, θα μπορούσαμε επίσης να επεκταθούμε προς μια επιστροφή σε μια καταγωγή και οντολογία του ερειπίου που πηγάζει τελικά από την καταγωγή της μνήμης.

Στο μυθιστόρημα *Αούστερλιτς* του W.G. Sebald η πρόσβαση στην τραυματική μνήμη της παιδικής ηλικίας περνά από ένα πλέγμα σχεδόν κάθε είδους επιτέλεσης στα σεμπαλντικά ερείπια. Στάση απέναντι σε αυτά και περιπλάνηση, στοχασμός και σωματική εμπλοκή, ένας δαιδαλώδης χώρος ιχνών που οδηγεί σε ερειπωμένους αρχιτεκτονικούς και κοινωνικούς δεσμούς. Η διαδρομή, η πρόσβαση, διανοίγεται τελικά μέσω των σχέσεων μεταξύ των τριών επιπέδων μνήμης που βρίσκονται επίσης σε ερειπιακή κατάσταση. Νομίζω πως έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε εδώ ένα μικρό απόσπασμα που μας ωθεί να συνεχίσουμε σε αυτό το πάντα ανοιχτό σύστημα που λέγεται μνήμη και τους συσχετισμούς της με το ερείπιο:

*Δεν νομίζω ότι καταλαβαίνουμε τους νόμους, είπε ο Αούστερλιτς, τους οποίους ακολουθεί η επιστροφή του παρελθόντος, ωστόσο έχω όλο και περισσότερο την εντύπωση ότι χρόνος δεν υπάρχει, υπάρχουν μόνο διάφοροι χώροι, κλεισμένοι ο ένας μέσα στον άλλον σύμφωνα μια ανώτερη στερεομετρία, και ανάμεσά τους κυκλοφορούν οι ζωντανοί και οι νεκροί αναλόγως με τα κέφια τους, και όσο το σκέφτομαι τόσο περισσότερο πιστεύω ότι εμείς που ζούμε ακόμη είμαστε στα μάτια των νεκρών όντα μη πραγματικά, ορατά μόνο υπό τις συγκεκριμένες προϋποθέσεις, ανάλογα με το φωτισμό και τις ατμοσφαιρικές συνθήκες*⁸³

Περπατώντας ανάμεσα στα σιωπηλά αντικείμενα των ερειπίων, ανάμεσα σε πράγματα που μόλις μισο-αναγνωρίζουμε ή ακόμη και φανταζόμαστε, διασταυρώνό-

⁸² G. Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Άγρα, Αθήνα, 2009

⁸³ W.G. Sebald, *Αούστερλιτς*, μετ. Παναγιώτα Μειτάνη, Άγρα, Αθήνα, 2015.

μαστε με τα ίχνη των ανθρώπων που τα σχεδίασαν, τα έφτιαξαν, τα κατοίκησαν, τα βίωσαν και τα εγκατέλειψαν. Περιπατώντας ανάμεσα στο ορατό και στο μη-ορατό, ανάμεσα στο υλικό και στο μη-υλικό, δεν μπορούμε να αποφύγουμε το φάντασμα. Στεκόμαστε απέναντί του σαν να βρισκόμαστε σε μια θεατρική σκηνή, όπου δεν αφηνομάστε μόνο να το δούμε, αλλά και κατά κάποιον τρόπο να ιδωθούμε από αυτό. Στη σκηνή του ερείπιού μοιάζει να βρισκόμαστε σε ένα «αντι-μουσείο», όπως αυτό που ο Michel de Certeau θεωρεί πως είναι η μνήμη καθώς δεν μπορεί να τοπικοποιηθεί αυστηρά, παρά διασκορπίζεται σε ετερόκλητους χώρους που τους στοιχειώνουν αντικείμενα και λέξεις εμφανίζοντας τις μη ορατές ταυτότητες του ορατού, σε αντίθεση με την πρακτική του μουσείου που συγκεντρώνει αντικείμενα σε έναν χώρο και σε μία παρουσία.⁸⁴ Ο Certeau, που προσεγγίζει τη μνήμη μέσω της περιδιάβασης και των μεταφορών, μέσω ενός πλέγματος επιτελέσεων τελικά, θα γράψει: «Haunted places are the only ones people can live in».⁸⁵ Νομίζω πως στην πραγματικότητα δεν τον παραφράζουμε διόλου αν πούμε εμείς: Τα ερείπια είναι τα μόνα μέρη στα οποία μπορεί να ζήσει ο άνθρωπος.

Τα ερείπια είναι, επίσης, χωρικές αλληγορίες της ίδιας της διαδικασίας του «θυμάμαι»: στην απογυμνωμένη μορφή τους μοιάζουν με το αρχετυπικό σύμβολο του λαβυρίνθου, όπου οι αδυνατότητες και οι πολυπλοκότητες της μνήμης συνυφαίνονται με τις δυνατότητες της και τις επιτελεστικές εμπειρίες εντός αυτής.⁸⁶ Η εκκωφαντική απύσχα παρουσία, το φάντασμα που προκαλεί τη μνήμη αποκαλύπτει τα ερείπια ως ενδιάμεσους και μεταβατικούς χώρους της νεωτερικότητας που αποτελούν περάσματα από τη λογική στο μύθο.⁸⁷ Δίπλα σε αυτό αξίζει να αναφέρουμε και την παρατήρηση του Jan Assman ότι στο περιβάλλον της πολιτισμικής μνήμης οι διακρίσεις ανάμεσα στο μύθο και την ιστορία εξαφανίζονται.⁸⁸

Το ερείπιο ως μεταφορά της μνήμης, μεταφέρει το θραυσματικό και το ατελές της σημασίας του παρελθόντος. Εκεί, όμως, που υποχωρούν οι μεγάλες ενιαίες αφηγήσεις και διαρρηγνύεται το σημασιακό φορτίο τους, αναδύεται ένα πλεόνασμα σημασίας διασκορπισμένο σε άφθονες θραυσματικές ιστορίες, σε πιθανά γεγονότα και

⁸⁴ M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, μετ. Steven Rendal, University of California Press, Los Angeles 1988, σ. 108.

⁸⁵ Οπ., σ. 108.

⁸⁶ Edensor, σ. 140.

⁸⁷ S McCracken, *The Completion of Old Work: Walter Benjamin and the Everyday*, Cultural Critique, 52.Fall (2002), 145–66 (σ. 151).

⁸⁸ Assmann, σ. 113.

φαντασίες, σε αντικείμενα και χώρους, σε αποτυχίες και δυνατότητες, που παρουσιάζουν μια ιστορία που μπορεί να αρχίσει και να τελειώσει οπουδήποτε.⁸⁹ Τέτοια περιβάλλοντα επιτρέπουν στις μνήμες να αποκαλύψουν την αντοχή τους η οποία τελικά εξαρτάται από την αντοχή των κοινωνικών δεσμών που τις διαπερνούν. Ακολουθως εκεί μπορούμε να παρατηρήσουμε τελικά την ερείπωση των ίδιων των κοινωνικών δεσμών της κοινότητας.

Συνοπτικά τα ερείπια της πόλης προσφέρονται ως χρονικές νησίδες εντός της πόλης και ετεροτοπίες. Σε αυτούς τους ενδιάμεσους χώρους δύναται να λάβει χώρα η συνάντηση με διάφορες ετερότητες μέσω των οποίων ο άνθρωπος προσπαθεί αντιδιασταλτικά να επαναπροσδιορίσει τις μνήμες του, ατομικές και συλλογικές. Το ίδιο το ερείπιο εξάλλου θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί τον χωρικό Άλλο του ανθρώπου, όπου ως χωρική αλληγορία της μνήμης καθρεφτίζει τον μη-αποφασίσιμο χαρακτήρα του παρελθόντος και μας φέρνει ξανά μπροστά σε μια πολιτική σύλληψη των ερειπίων όπως την συναντήσαμε αρχικά στον Benjamin και τον Derrida, σε συσχετισμό με το δίκαιο. Ο παροντικός και ο προβολικός παράγοντας των επιτελέσεων σε αυτό το περιβάλλον είναι που αίρει προσωρινά το μη-αποφασίσιμο του παρελθόντος, με τρόπο μάλιστα που μνήμη και λήθη δεν φαίνονται πια ως δύο αντίθετοι πόλοι, ή όπως έλεγε ο ιστορικός Yosef Hayim Yerushalmi, «δεν είναι αλήθεια ότι το αντίθετο του “ξεχνάω” δεν είναι το “θυμάμαι”, αλλά η δικαιοσύνη;».

Ο Simon Murray, παρατηρεί την επιτελεστική ικανότητα των ερειπίων και τις χωρικές και δραματουργικές ευκαιρίες που προσφέρουν οι ερειπωμένοι χώροι στις παραστατικές τέχνες.⁹⁰ Το πολύ ενδιαφέρον πρόσφατο μελέτημά του περιλαμβάνει ένα πλήθος παραστάσεων, θεατρικών ομάδων, οργανισμών και συλλογικοτήτων των οποίων η θεατρική-παραστατική τους εργασία συνδέεται άμεσα με τα ερείπια, προσφέροντας ένα πραγματικά πλούσιο ερευνητικό υλικό –ίσως το πληρέστερο που συναντάμε στη βιβλιογραφία– σχετικά με το θέμα ερείπια και παραστατικές τέχνες. Παρότι η μελέτη εισχωρεί σε βάθος στις πολύπλοκες και πολυεπίπεδες σχέσεις των ερειπίων, προσανατολίζεται περισσότερο σε παραστατικά γεγονότα όπου με τον έναν ή τον άλλον τρόπο έχουμε τη παρουσία των ίδιων των ερειπίων ή των «ερειπιακών»

⁸⁹ Edensor, σ. 141.

⁹⁰ S. Murray, *Performing Ruins*, Palgrave Macmillan, Glasgow 2020.

περιβαλλόντων και τοπογραφιών, άρα και την επιτελεστική δύναμή τους μέσω της φυσικής παρουσίας, κάτι που διαφοροποιείται στους στόχους της παρούσας διερεύνησης. Θέλω, ωστόσο, να παραθέσω ένα μικρό απόσπασμα, ένα θραύσμα, από τις συζητήσεις του συγγραφέα με τον Tim Etchells (ο Tim Etchells και οι Force Entertainment έχουν μια σταθερή σχέση με τα ερείπια, τόσο με τον χώρο των παραστάσεων όσο και με τις διαδικασίες δημιουργίας εν γένει):

[...] μπορούμε να σκεφτούμε το ερείπιο σαν ένα σημείο στίξης, κάτι που σε σταματάει επάνω στα ίχνη σου για να σε κάνει να σκεφτείς το χρόνο, και νομίζω πως ήδη βρισκόμενοι στη σκηνή κάνουμε ακριβώς αυτό.⁹¹

Νομίζω πως αυτή η αποστροφή του λόγου του μάς οδηγεί από μια σχέση επιτελεστικών διαδικασιών προς μια οντολογική σχέση μεταξύ ερειπίου και θεάτρου, στην οποία εγγράφονται οι ετεροτοπίες, οι δραματικοί και αφηγηματικοί χώροι και χρόνοι, οι παρουσίες και η απουσίες, οι ορατότητες και οι μη-ορατότητες. Μπορούμε να διακρίνουμε ένα ενδιαφέρον διπλό διάνυσμα ανάμεσα στην ερειπιακή κατάσταση που παρέχει ένα γόνιμο και δημιουργικό έδαφος για την θεατρική εργασία, το πιο αποτελεσματικό κατά τον Etchells,⁹² και στη θεατρική κατάσταση που δίνει χώρο στα ερείπια να «αφηγηθούν» την ιστορία τους. Προς το παρόν θα αρκεστούμε να πούμε ότι προχωρούμε σε μια επιφάνεια όπου συμβαίνει η διπλής κατεύθυνσης κίνηση ανάμεσα στην αναπαράσταση των ερειπίων και στα ερείπια της αναπαράστασης και θα επανέλθουμε στην λειτουργία του διπλού διανύσματος όταν θα έχουμε περάσει πια στις δυνατότητες της θεατρικής αφήγησης.

⁹¹ Murray, σ. 36.

⁹² Ο.π., σ. 135.

3. (Μετα)ψηφιακά ερείπια

Το ερείπιο μέσα από μια «εργασία παραμόρφωσης» μπορεί να παράγει μια νέα ορατότητα, η μνήμη δεν εκβάλλει μονάχα ένα παρόν στο παρελθόν, αλλά καθιστά ορατή στο παρόν έργο μια σειρά δυνατοτήτων που δεν έχουν ακόμα πραγματοποιηθεί.

Αναζητώντας, λοιπόν, τις δυνατότητες των ερειπίων σε μια θεατρική αφήγηση, μπορούμε να εισάγουμε τα ερείπια ως μέσα σε αυτό που ο Rancière ονομάζει «θέατρο της παραμόρφωσης», δηλαδή έναν «χώρο μετατροπής όπου οι σχέσεις των λέξεων και των οπτικών μορφών προαναγγέλλουν τις οπτικές παραμορφώσεις που δεν έχουν έρθει ακόμα». Το «θέατρο της παραμόρφωσης» τίθεται στην διάσταση ενός μέσου, που μάλιστα δεν είναι προσίδιο κανενός συγκεκριμένου υλικού, παρά εντάσσεται σε μια ρυθμιστική διαδικασία επαναδιαπραγμάτευσης σχέσεων σχετικών με την ορατότητα και την αναπαράσταση.

Μέσα σε αυτό το «θέατρο της παραμόρφωσης» η μετάβασή μου τώρα στα ψηφιακά ερείπια μπορεί όχι μόνο να θεωρηθεί μη γραμμική χρονικά αλλά και να αμφισβητηθεί ως *ipso facto* μετάβαση.

3.1 File not found

Μνήμες ως εμπορεύματα, μνήμες που αποθηκεύονται, μεταφέρονται σβήνονται και χάνονται: το διαδίκτυο δεν ξεχνάει, αλλά η ψηφιακή κουλτούρα δεν μας επιτρέπει να θυμηθούμε.⁹³ Αδυνατούμε να ανακαλέσουμε μια εικόνα ή μια πληροφορία που επιθυμούμε, να βρούμε μια παλιά ανάρτηση κάποιου φίλου μας στα κοινωνικά δίκτυα, βρίσκεται κάπου εκεί χωρίς να μπορούμε όμως να την προσεγγίσουμε. Έχουμε να κάνουμε με έναν μηχανισμό όχι απλά συγκέντρωσης της πληροφορίας αλλά κυρίως της προσοχής μας. Δυσκολευόμαστε να εντοπίσουμε και να καταδικάσουμε μια από τις πιο αποτελεσματικές μορφές λογοκρισίας, όπως λέει ο Yves Citton, τα πάντα είναι ελεύθερα και προσβάσιμα αλλά μόνο μια ελάχιστη μειοψηφία είναι στην πραγματικότητα ορατή.⁹⁴ Αυτό που αποκαλείται σερφάρισμα και πλοήγηση αποτελεί πλέον γλωσσικό τέχνασμα, αφού η έννοια της περιπλάνησης δεν είναι δυνατή, εξαφανίζεται από εφαρμογές όπως οι μηχανές αναζήτησης που σε οδηγούν με τρομακτική ακρίβεια σε αυτό που ήθελες να βρεις.⁹⁵ Η γραφή του βλέμματος τυφλώνεται, δεν βλέπεις άλλο παρά εκείνο που είχες ήδη εντοπίσει προ καιρού. Ο Citton παραθέτει τον Jean-Yves Lelou –αυτό δεν αφορά μόνο το ψηφιακό περιβάλλον– και τον διαχωρισμό των εμφανίσεων σε «είδωλα» και «εικόνες», προκρίνοντας σε μια «οικολογία της προσοχής» τις δεύτερες. Καθώς το είδωλο συλλαμβάνει το βλέμμα μας σε αυτό που φαίνεται, του δημιουργεί κορεσμό και το εγκλωβίζει. Αντίθετα η «εικόνα» δεν εγκλωβίζει το βλέμμα προκρίνοντας μια παρουσία που μας επιτρέπει να ανοιχτούμε από το ορατό στο μη ορατό.⁹⁶ Μία τέτοιου τύπου εικόνα θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε σε μια πρώτη βαθμίδα των *ψηφιακών ερειπίων*, τα οποία μπορούμε να αντιληφθούμε και ως μια απύσα παρουσία.

Οι Vincent Miller και Gonzalo Garcia σε μια αυτοεθνογραφική εργασία αναζητούν αυτές τις απύσες παρουσίες των ψηφιακών ερειπίων σε online VR περιβάλλοντα που έχουν εγκαταλειφθεί από τους χρήστες τους⁹⁷. Μέσα από αυτά τα ερείπια, και εκκινώντας από τις θεωρήσεις του Benjamin, προχωρούν σε μια κριτική του ψη-

⁹³ G. Beiguelman, *Corrupted memories: the aesthetics of digital ruins and the museum of the unfinished*, στο *Uncertain spaces*, Instituto de História da Arte, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa 2015, σσ. 66–67.

⁹⁴ Yves Citton, *The Ecology of Attention*, Polity Press, Oxford 2016, σ. 306.

⁹⁵ Ο.π., σ. 312.

⁹⁶ Το ίδιο, σ. 715.

⁹⁷ V. Miller and G. Garcia, *Digital Ruins*, *Cultural Geographies*, March, 2019.

φιακού καπιταλισμού διατηρώντας τις αναλογίες με τον βιομηχανικό. Εικόνες ερεί-
πωσης που αποκαλύπτει ο αστικός κόσμος στην ψηφιακή του εκδοχή και κατάρρευση
των ονείρων μιας τεχνο-ρομαντικής ουτοπίας. Η ιδιαιτερότητα της απουσίας φυσικής
φθοράς στις εσωτερικές απεικονίσεις αυτών των «κόσμων» οδηγούν τους ερευνητές
στη θεώρηση της εμπειρίας του ερειπίου ως συναίσθημα διαμεσολαβημένο από την
αναγνώριση της απώλειας μιας αξίας στην πραγματική ζωή.⁹⁸ Επίσης διακρίνεται η
διαφορά στην αισθητική εμπειρία των εικονικών ερειπίων από τα φυσικά, καθώς τα
πρώτα βασίζονται στην υπερίσχυση της όρασης.⁹⁹ Τέλος στα ψηφιακά αυτά ερείπια
διακρίνουν τις εναλλακτικές ουτοπικές προοπτικές βασισμένες στις δημιουργικές δυ-
νατότητες των πρώην κατοίκων τους, ως *prosumers* (ταυτόχρονα καταναλωτές και
παραγωγοί περιεχομένου).¹⁰⁰ Ωστόσο, παρά τις ενδιαφέρουσες οπτικές που παρου-
σιάζονται μέσα από αυτή την ομάδα ψηφιακών ερειπίων, θα μπορούσαμε να αρθρώ-
σουμε μια κριτική σε σχέση με την υποτίμηση μιας άμεσης υλικής τους διάστασης.

Ο Friedrich Kittler, ήδη από το 1995, με το σημαντικό για την θεωρία των μέ-
σων κείμενο *There is no software*, αντιτιθέμενος στη συστηματική επισκίαση του
hardware από το software, υποστηρίζει ότι είναι απαραίτητο να αναγνωρίσουμε το
τελευταίο ως ένα υλικό πράγμα. Το hardware επομένως δεν μπορεί να αποτελέσει με
τη σειρά του μέρος των ψηφιακών ερειπίων; Απαντώντας καταφατικά δεχόμαστε ε-
πομένως μια νέα ρυθμιστική διαδικασία σχέσεων ανάμεσα στον παραγωγό περιεχο-
μένου, στο περιεχόμενο και στη μηχανή. Στις ψηφιακές τέχνες οι μηχανές επηρεά-
ζουν τόσο το έργο τέχνης όσο και τον δημιουργό τους, πράγμα που τους αποδίδει τε-
λικά εγγενή υλικότητα. Στην πραγματικότητα, όπως θα δούμε και αργότερα εξετάζο-
ντας ειδικά τον χρόνο των ψηφιακών μέσων, δεν είναι λιγότερο εφήμερες από ό,τι οι
παραστατικές τέχνες, ενώ με συγγενή τρόπο θα έπρεπε να προσεγγίζεται η διατήρηση
τους ή οι δυνατότητες αναδόμησης και αναπαραγωγής τους.¹⁰¹ Έτσι, εκθέτοντας την
απώλεια, αυτό που χάνεται στον χρόνο μέσα σε αυτές τις σχέσεις και μεταθέσεις φω-
τίζοντας την αδυνατότητα ολοκλήρωσης στο παρόν, φωτίζεται και η ίδια η απόσπαση
ενός έργου από το οικοσύστημα της εποχής του.¹⁰² Μπορούμε εδώ να διακρίνουμε
μια εργασία στα ψηφιακά ερείπια, μια εργασία παραμόρφωσης που μπορεί να μας

⁹⁸ Ο.π. σ.9.

⁹⁹ Το ίδιο, σ.8.

¹⁰⁰ Το ίδιο, σ.13.

¹⁰¹ Emmanuel Guez and others, *The Afterlives of Network-Based Artworks*, *Journal of the Institute of Conservation*, 40.2 (2017), 105–20, σ.111

¹⁰² Ο.π., σ.119

επιτρέπει ξανά να παρατηρήσουμε την ανάδυση του ανομοιογενούς χρόνου και της ιστορικής ασυνέχειας. Στα ερείπια, μεταξύ υλικότητας και μη υλικότητας, μεταξύ παρουσίας και απουσίας, ψηφιακές και παραστατικές τέχνες μοιράζονται όμοια στρώματα εγγραφής στη μνήμη και συγγενικές δυνατότητες διπλασιασμού σε ένα αρχείο.

Θα μπορούσαμε άραγε με τα ερείπια ως μέσο σε ένα «θέατρο της παραμόρφωσης» να ενεργοποιήσουμε μια μνήμη που θα γεννούσε προβολικές εικόνες του παρόντος στην ανάγνωση της νεωτερικότητας και ταυτόχρονα δυνατότητες που δεν έχουν ακόμα πραγματοποιηθεί; Οι επιφάνειες μετατροπής των ερειπίων θα μπορούσαν να ονομαστούν *νέα μέσα*; Χωρίς να επιχειρώ κάποια οριστική απάντηση, με την ώθηση μόνο αυτών των ερωτήσεων μπορεί να στραφεί η περιπλάνησή μου αφενός στις αναπαραστατικές δυνατότητες των ερειπίων κι αφετέρου στην αντιμετώπιση της χρήσης των λεγόμενων *νέων μέσων* στη θεατρική σκηνή ως δυνάμει ερειπίων.

«Τα νέα μέσα», γράφει ο Lev Manovich, «μπορούν να γίνουν κατανοητά ως μια μείξη μεταξύ παλαιότερων πολιτιστικών μορφών αναπαράστασης, πρόσβασης και διαχείρισης και νεότερων μορφών αναπαράστασης, πρόσβασης και διαχείρισης. Τα «παλαιά» δεδομένα είναι αναπαραστάσεις της οπτικής πραγματικότητας και της ανθρώπινης εμπειρίας, δηλαδή εικόνες, κειμενικές και οπτικοακουστικές αφηγήσεις, αυτό που καταλαβαίνουμε ως «κουλτούρα». Τα νέα δεδομένα είναι αριθμητικά δεδομένα». ¹⁰³ Διαβάζοντας παράλληλα τον Manovich και τον Rancière, διαστέλλοντας την αισθητική σκέψη του ενός μέσα στο άλλο, μπορούμε να απομακρυνθούμε πια από τις μενταμοντερνιστικές αντιλήψεις του μη αναπαραστάσιμου –ο Rancière, μάλιστα, ασκεί ξεκάθαρη κριτική στην σκέψη του Lyotard, καταλήγοντας μάλιστα στο ότι η λογική του μη αναπαραστάσιμου δεν διατηρείται παρά μόνο από μια υπερβολή που τελικά την καταστρέφει. ¹⁰⁴

«Το αναπαραστατικό καθεστώς των τεχνών», γράφει ο γάλλος φιλόσοφος, «δεν είναι το καθεστώς ομοιότητας στο οποίο αντιτίθεται η μοντερνικότητα μιας μη αναπαραστατικής τέχνης. Είναι καθεστώς μιας ορισμένης αλλαγής της ομοιότητας των σχέσεων λεκτικό-αόρατο, αόρατο-ορατό». ¹⁰⁵ Τα ερείπια καθώς τίθενται ακριβώς σε αυτό το καθεστώς μπορούν να δημιουργούν τις εικόνες τους ως τρόπους με τους ο-

¹⁰³ Lev Manovich, *Τα Νέα Μέσα από τον Μπόργες ως την html*, στο *Εισαγωγή στις ψηφιακές σπουδές*, επιμ. Μανώλης Πατηνιώτης, Ροπή, Αθήνα, 2020, σ. 242.

¹⁰⁴ Rancière, σ. 183.

¹⁰⁵ Ο.π., σ.24.

ποίους αυτά μιλούν ή σωπαίνουν.¹⁰⁶ Η «αναπαραστατική εικόνα», κατά τον Manovic, «στην οπτική κουλτούρα της νεωτερικότητας ήταν κάτι που κάποιος κοίταζε, παρά κάτι με το οποίο αλληλεπιδρούσε» και ένα «συνεχές πεδίο αναπαράστασης», ενώ στα νέα μέσα «μια εικόνα διατηρεί την απεικονιστικής λειτουργία, ενώ ταυτόχρονα ως ένα σύνολο ενεργών κέντρων (‘χάρτης εικόνας’) [...] ενώ οπτικά μια εικόνα εμφανίζεται ως ένα συνεχές πεδίο, στην πραγματικότητα χωρίζεται σε έναν αριθμό περιοχών με υπερσυνδέσμους».¹⁰⁷ Κι έπειτα μας καλεί να σκεφτούμε, για την υπέρθεση της σύμβασης της διεπαφής ανθρώπου υπολογιστή πάνω σε μια παλαιότερη σύμβαση της αναπαράστασης, ότι «μια τεχνική που κανονικά χρησιμοποιείται για έλεγχο και διαχείριση δεδομένων αναμειγνύεται με μια τεχνική φανταστικής αναπαράστασης και φανταστικής αφήγησης».¹⁰⁸ Πέρα όμως από την εικόνα στα νέα μέσα, πέρα από την χρήση αυτής της σκέψης στην διερεύνησή των ψηφιακών ερειπίων, θα μπορούσαμε να αναγνώσουμε μια τέτοια εφαρμογή ακόμη στα βιομηχανικά ερείπια, ανοίγοντας σε αυτά, και μέσω αυτών, ένα φάσμα αναπαραστατικών δυνατοτήτων που δεν είχαν γίνει ακόμα ορατές. Επομένως, η ίδια η θεώρηση του Benjamin θα μπορούσε ήδη να αμφισβητήσει την «αναπαραστατική εικόνα» της νεωτερικότητας όπως την θέτει ο Manovich. Αυτό δεν θα πρέπει να ειπωθεί ως αμφισβήτηση του Manovich, αλλά αντίθετα θα μπορούσαμε να δούμε το *λόγο* του Manovich εντός του *λόγου* του Benjamin, ως μια δυνατότητα που δεν είχε ακόμα πραγματοποιηθεί. Τα ερείπια, ψηφιακά και βιομηχανικά, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σε ένα «θέατρο της παραμόρφωσης» όχι μόνο σκηνοθετώντας-ρυθμίζοντας σχέσεις ορατότητας, μνήμης και χρόνου, λόγου και εικόνας αλλά και τις σχέσεις των ίδιων των μέσων, νεότερων και παλαιότερων.

Πριν προχωρήσουμε ένα βήμα ακόμα πιο πέρα στην εξέλιξη αυτής της «ερειπιολογίας», θα ήθελα να εντοπίσουμε ακόμα μια ομάδα ψηφιακών ερειπίων, αμιγώς θεατρικών αυτή τη φορά. Συγκεκριμένα, αφορούν ορισμένες διαδεδομένες θεατρικές πρακτικές που κάνουν χρήση των *νέων μέσων* και, ακολουθώντας τον Benjamin, μπορούμε να τις αναγνωρίσουμε ως ερείπια του θεάτρου που δεν έχουν ακόμα καταρρεύσει. Πρόκειται για μια σκηνική χρήση των νέων μέσων χωρίς να επιτελούν κάποια λειτουργία της αφήγησης, ενώ φαίνονται να βρίσκονται εκεί επιδεικνύοντας τον εαυτό τους ως τέτοια. Έτσι, στον διαχωρισμό της εικόνας που προαναφέρθηκε,

¹⁰⁶ Ο.π., σ.25.

¹⁰⁷ Manovich, σσ. 240–41.

¹⁰⁸ Ο.π., σ.241.

θα τις κατατάξω στο καθεστώς του ειδώλου: συλλαμβάνουν το βλέμμα του θεατή σε αυτό και μόνον που βλέπει, φυλακίζουν το βλέμμα στα όρια μιας αποκλειστικής ορατότητας. Πόσο μάλλον αν αυτή η ορατότητα δεν είναι άλλη από μια κυρίαρχη ορατότητα, αποδεκτή για παράδειγμα από την google ή από νέο-φιλελεύθερα πολιτικά αφηγήματα. «Είναι καλύτερα να μην κάνεις τίποτα», γράφει ο Badiou στην 15^η θέση του για τη σύγχρονη τέχνη, «παρά να συνεισφέρεις στη δημιουργία κανονιστικών τρόπων που αποδίδουν ορατότητα σε αυτό που η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ήδη αναγνωρίζει ως υπάρχον». ¹⁰⁹ Τα ίδια τα νέα μέσα, ως θεατρικά αυτή τη φορά, λειτουργώντας σε μια «οικονομία της προσοχής», εμπορευματοποιούν τον θεατή και εγγράφουν το παραστατικό γεγονός στην καταναλωτική κουλτούρα. Αυτά τα ψηφιακά ερείπια –κι αστα δούμε εδώ στην υλικότητα τους, μηχανές που μετά το πέρας των παραστάσεων ερειπώνονται, μετατρέπονται σε απομεινάρια χωρίς φυσική φθορά, γιατί μόλις μετά από ένα μικρό χρονικό διάστημα χάνουν τη δυνατότητα αρπαγής του βλέμματος, καθώς νεότερα μέσα εμφανίζονται– αποκαλύπτουν έναν θεατρικό χρόνο ταυτισμένο με μια χρονικότητα του «επείγοντος», όχι διαφορετική από αυτή των social media και της κατ' επέκταση σύγχρονης κοινωνικής αντίληψης του χρόνου, διαλύοντας τις τρεις διαστάσεις του χρόνου, εμποδίζοντας την ορατότητά τους.

Files not found, εγκαταλειμμένες μηχανές, παρουσίες στερούμενες της παραμικρής ορατότητας, μνήμες χωρίς την ελπίδα ανάκλησης. Αυτή μοιάζει να είναι η χειρότερη εικόνα του ψηφιακού πολιτισμού με την ερείπωση ως κυρίαρχη αισθητική του. ¹¹⁰ Η αντίληψη της γραμμικής εξέλιξης των νέων μέσων και η αντίληψη ενός ομοιογενούς χρόνου που συμπυκνώνεται αποκλειστικά σε ένα «επείγον τώρα» εγγράφονται σε μια εικόνα που μας καλεί να ξεχάσουμε το μέλλον και όπου η μνήμη εμφανίζεται μόνο ως παράσταση που αποκλείει την παρέμβαση του θεατή-υποκειμένου. Σε αυτό το πλαίσιο, επίσης, η ανάγκη προσωρινής αποχώρησης από αυτή την παράσταση, που μπορεί να προκληθεί ακόμα από ένα «κρασάρισμα» μιας συσκευής, εκβάλλει σε μία νοσταλγία επιστροφής σε ένα παρελθόν, που επίσης εντάσσεται σε μια καταναλωτική οικονομία, μετατρέποντας μας σε τουρίστες της μνήμης.

Η διατήρηση της προσοχής μας στα ψηφιακά ερείπια έχει να κάνει με την υποδοχή της απώλειας ως κυρίαρχο στοιχείο του ψηφιακού πολιτισμού και μας φέρνει αντιμέτωπους, νοητικά και αισθητικά, με τη διάσταση διατήρησης της συλλογικής

¹⁰⁹ A. Badiou, *Thèses Sur l'art Contemporain*, Performance Research, 9.4 (2004), σ. 86.

¹¹⁰ Beiguelman, σ. 74.

μνήμης και με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει. Στα ψηφιακά ερείπια μπορούμε, επίσης, να δημιουργήσουμε αναπαραστάσεις ως τεχνολογικές δυνατότητες που δεν έχουν πραγματοποιηθεί, δηλαδή αναπαραστάσεις του μέλλοντος που μας επιτρέπουν να αντιταχούμε στη γραμμική πρόοδο των νέων μέσων και στις κανονιστικές διευθετήσεις του χρόνου. Νέες ιστορίες, νέες αφηγήσεις που εκκινούν από το παρόν με την υλικότητα τόσο των μέσων όσο και των διαδικασιών τους να υπόκεινται στην παραμόρφωση της μυθοπλασίας, παρέχοντας μέσα από *ίχνη* ορατότητα σε αυτό που ήταν μη ορατό.

Ίσως, όμως, μέσω της περιπλάνησης σε αυτό που ονομάζουμε ψηφιακά ερείπια, έχουμε ήδη απομακρυνθεί από αυτά.

3.2 [(μετα)ψηφιακά]ερείπια

Ο Kim Cascone, εισάγοντας για πρώτη φορά τον όρο «μετα-ψηφιακό» στη μουσική δημιουργία, στρέφει τα προσοχή του στα «τυφλά σημεία» της ψηφιακής τεχνολογίας, στο σφάλμα και στην έκθεσή του στην συνθετική διαδικασία. «Το μέσο δεν είναι πια το μήνυμα στη glitch μουσική», γράφει, «το εργαλείο γίνεται το μήνυμα».¹¹¹ Αυτή η κατεύθυνση της μουσικής δημιουργίας αφενός μας καλεί να εξετάσουμε προσεκτικότερα την αποτυχία, ή το ψηφιακό ερείπιο, και αφετέρου ο θραυσματικός χαρακτήρας της αναβάλλει τη νοηματοδότηση μέχρι ο ακροατής αποκτώντας ενεργό ρόλο να συμβάλει στην παραγωγή νοήματος.¹¹² Αυτό, βέβαια, που αξίζει να σημειώσουμε εδώ, είναι πως το τελικό έργο είναι επίσης προϊόν ηλεκτρονικού υπολογιστή, ανεξάρτητα από την ανοιχτότητα που προσδίδει. Παρόλα αυτά, η νέα ρύθμιση της αξίας του ψηφιακού ερειπίου και η διαδικασία μετατροπής του μπορούν να δημιουργήσουν μια πρώτη βαθμίδα από την οποία θα μπορούμε να κινηθούμε προς μία έννοια των μετα-ψηφιακών ερειπίων.

Ένα διαφορετικό παράδειγμα προς αυτήν την κίνηση μπορούμε να δούμε στο έργο «*Still Standing*» του ψηφιακού καλλιτέχνη και ποιητή Jason Lewis σε συνεργασία με τον Bruno Nadeau.¹¹³ Σε μια προβολή υπάρχουν πεσμένα και σκορπισμένα γράμματα, για την ακρίβεια ψηφιακές εικόνες γραμμάτων, που ανακινούνται όταν ο θεατής περνά μπροστά από την οθόνη προβολής –σαν να τα κλοτσάει περνώντας. Όταν όμως ο συμμετέχων σταματήσει για να τα παρατηρήσει οι χαρακτήρες αποκτούν πλαστικότητα μέσα από μια ροή που τελικά σχηματίζει ένα ποίημα σκιαγραφώντας την φιγούρα που στέκεται απέναντί του. Οι καλλιτέχνες καλούν έτσι τους συμμετέχοντες να μετατρέψουν μέσα από την ακινησία τα σώματά τους σε αναγνωστικά όργανα που μπορούν να διαβάσουν το ποιητικό περιεχόμενο. Όταν ο αναγνώστης μετακινηθεί, οι χαρακτήρες σωριάζονται και πάλι απότομα. Ο χρόνος του ψηφιακού πολιτισμού μου δεν μας επιτρέπει να σταματήσουμε, να παρατηρήσουμε, να θυμηθούμε και η αδυναμία των γραμμάτων να σχηματίσουν κείμενο, διαρρηγνύονται τη στιγμή της ακινησίας μπροστά σε αυτά τα ψηφιακά και γλωσσικά ερείπια. Καθώς

¹¹¹ K. Cascone, *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, *Computer Music Journal*, 24.4 (2000).

¹¹² Ο.π.

¹¹³ https://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html [20/2/2021]

χρονικές και χωρικές συνέχειες καταρρέουν, καταφέρνουμε από το ψηφιακό μέσο να αποσπάσουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο.

Σε μία προσέγγιση των μετα-ψηφιακών ερειπίων δεν καλούμαστε απλά να κινηθούμε από την ύπαρξη καθαρών ορίων μεταξύ ψηφιακού και φυσικού χώρου και χρόνου προς μια λογική συναντήσεων τους. Είμαστε πια εντός μιας βιωμένης εμπειρίας χωρικοτήτων και χρονικοτήτων που διαμορφώνονται με δυναμικό τρόπο.

Σε αυτό το πλαίσιο, τα μέσα αναπαράστασης των ερειπίων που αναζητούμε δεν μπορούν να συγκροτηθούν στη βάση συγκεκριμένων υλικών και διακριτών χρονικών διατάξεων. Προσπαθώντας να αναδυθούν ορατότητες από τις σχέσεις τους μπορούμε να προσανατολιστούμε καταρχάς σε αυτό που ο Rancière ονομάζει «μεταφορική εικόνα»: «παιχνίδι στην αμφισημία των ομοιοτήτων, στην αστάθεια των ανομοιοτήτων και την τοπική αναδιάταξη των εικόνων που είναι σε κυκλοφορία».¹¹⁴ Επομένως, ο διαχωρισμός αυτής της εργασίας σε διακριτά κεφάλαια είναι παραπλανητικός. Η γραφή ως εδώ, η διάταξη των λέξεων θα σωριαστεί στο έδαφος μόλις στο επόμενο βήμα μου. Όταν σταθώ ξανά μπροστά στην οθόνη, τα ερείπια του κειμένου θα δημιουργήσουν μια νέα αναπαράσταση, μια νέα ορατότητα.

Ξεκινώντας αυτή την εργασία είχα σκοπό στο τέλος να δώσω ένα παράδειγμα προσέγγισης των μετα-ψηφιακών ερειπίων εκκινώντας από το βασικό αφηγηματικό εύρημα των *Κυκλικών ερειπίων* του J.L. Borges: ένας μάγος στα κυκλικά ερείπια ενός ναού ονειρεύεται και καταφέρνει να δημιουργήσει μέσα από το όνειρο έναν άνθρωπο στα ερείπια ενός άλλου ναού, με την ανησυχία να μην καταλάβει ποτέ το «παιδί» πως είναι φτιαγμένο από τα υλικά του ονείρου, στο τέλος αποκαλύπτεται πως κι ο ίδιος ο μάγος ήταν το όνειρο κάποιου άλλου.

Συγγραφικό-παραστατικό ζητούμενό μου αποτελεί η εγγραφή σε μια «μετα-ψηφιακή επιφάνεια» της υλικότητας των σχέσεων διαφορετικών ερειπίων μεταξύ τους και των υλικών του ονείρου. Αυτό που εξετάζω είναι ένα μοντάζ –όχι με αυστηρούς κινηματογραφικούς όρους, αλλά που περιέχει κινηματογράφιση– στην αισθητική προσέγγιση του Rancière που το αποκαλεί «φράση-εικόνα»:

Η φράση δεν είναι το λεκτικό, η εικόνα δεν είναι το ορατό. [φράση-εικόνα] είναι η ένωση δύο λειτουργιών που πρόκειται να οριστούν αισθητικά, δηλαδή μέσα από τον

¹¹⁴ Rancière, σ. 40.

τρόπο με τον οποίο καταλύουν την αναπαραστατική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα.¹¹⁵

Αυτό που μου έγινε όμως επιπλέον ορατό, το κεντρικότερο σημείο που επιλέγω τελικά να διατηρήσω από το διήγημα και να το φέρω εδώ είναι εκείνη η πρώτη πρόταση του Μπόρχες:

Κανένας δεν τον είδε όταν ξεμπάρκαρε μέσα στην κατασκότεινη νύχτα

Ακριβώς σε αυτή την πρώτη σκηνή μπορούμε να δούμε τη λειτουργία της φράσης-εικόνας. Ένα ψηφιακό «file not found» ως ίχνος που θα απαιτούσε το σταμάτημα του ηθοποιού, την ακινητοποίηση μπροστά του και τη σωματική διάθεση απέναντι του ώστε να ξεδιπλωθεί ως αφήγηση εδώ και τώρα. «Κανείς δε τον είδε» αλλά κάποιος μας αφηγείται αυτό το συμβάν από το οποίο δεν έχει μείνει τίποτα, μια απώλεια ως προβληματική μετάφραση σε αυτό που είναι ορατό, που για τον Rancière αυτός ο χώρος της ορατότητας της ομιλίας είναι το θέατρο.¹¹⁶ Δεν έχουμε απλά μια αντίθεση αλλά μια παρατακτική σύνταξη που προαναγγέλλει την ύπαρξη ενός μη ορατού κόσμου στο μεταίχμιο της αναπαραστατικής επιφάνειας. Εκεί βρίσκεται το πρώτο ερείπιο που καλείται ο θεατής να παρατηρήσει. Τα υπόλοιπα, δεν έχει σημασία ποια είναι ως προς τις ιδιότητές τους αλλά ως προς τις παραμορφώσεις τους, είτε μοιάζουν με αυτά του Benjamin είτε με του Cascone.

¹¹⁵ 'Ο.π., σ. 66.

¹¹⁶ Rancière, σ. 121.

4. Ερείπια και θεατρική αφήγηση

Αφού περιπλανηθήκαμε με διάφορους τρόπους στα ερείπια, τα είδαμε να αρθρώνονται σε κατηγοριοποιήσεις (π.χ φυσικά-ψηφιακά- μεταψηφιακά) που τελικά κι αυτές ερειπώνονται καθώς τις ερειπώνει η ίδια η φύση του ερειπίου. Θα πρότεινα λοιπόν να λέμε απλά «ερείπιο», να μην το προκαθορίζουμε ως προς τη φύση του, να μην του προκαταβάλλουμε κάποιον συγκεκριμένο τύπο, να επιτρέψουμε την εκδήλωση της ανοιχτότητάς του, γιατί μόνο έτσι θα κερδίσουμε την ανοιχτότητα μιας θεατρικής αφήγησης που μας προσφέρει αυτό.

Θα μπορούσαμε καταρχάς να θέσουμε το ερείπιο στο επίπεδο της σχέσης αυτού που καθίσταται ορατό στη σκηνή μέσω της παράστασης και της ρυθμιστικής αρχής που καθορίζει την ορατότητά του. Εδώ έχουμε μια αρχική επιφάνεια όπου κυκλοφορούν ταυτόχρονα τα επίπεδα μνήμης των θεατών, ο ιστορικός χρόνος και ο βιωμένος χρόνος, το εδώ και τώρα του παραστατικού γεγονότος, το αρχείο, η αφήγηση και η μυθοπλασία. Είναι, επίσης, η «επιφάνεια παραμόρφωσης» στην οποία θα προσπαθήσω να θέσω το διπλό διάνυσμα ανάμεσα στην αναπαράσταση των ερειπίων και στα ερείπια της αναπαράστασης, που ανέφερα προηγουμένως.

Στη συνέχεια η θεωρητική μου προσέγγιση θα κινηθεί παράλληλα με μερικές γενικές κατευθύνσεις της πρακτικής, δηλαδή της διαδικασίας δημιουργίας του πρωτότυπου έργου που έπεται αυτού του κεφαλαίου και ουσιαστικά αντικαθιστά τα συμπεράσματα του παρόντος μελετήματος.

«Μια επιφάνεια», γράφει ο Rancière εκκινώντας από την ζωγραφική, «δεν αποτελεί απλώς μια γεωμετρική σύνθεση γραμμών. Αποτελεί μια μορφή μερισμού του αισθητού».¹¹⁷ Το ίδιο θα δεχτούμε εδώ και στην δική μας παραστατική επιφάνεια των ερειπίων. Ας δούμε, όμως, πρώτα πώς προσδιορίζει ο γάλλος φιλόσοφος αυτόν τον μερισμό του αισθητού:

¹¹⁷ J. Rancière, *Ο Μερισμός Του Αισθητού, Αισθητική Και Πολιτική*, μετ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ, Αθήνα 2012, σ. 23.

«Η πολιτική λαμβάνει χώρα όταν εκείνοι που ‘δεν έχουν’ χρόνο παίρνουν από τον αναγκαίο χρόνο για να θέσουν εαυτούς ως κατοίκους ενός κοινού χώρου και για να αποδείξουν ότι το στόμα τους εκπέμπει σαφώς μια ομιλία που εκφωνεί κάτι κοινό και όχι μια φωνή που δηλώνει πόνο. Αυτή η κατανομή και ανακατανομή των θέσεων και των ταυτοτήτων, αυτή η περιίτηση και αναπερίιτηση των χώρων και των χρόνων, του ορατού και του αόρατου, του θορύβου και της ομιλίας συγκροτούν εκείνο που ονομάζω μερισμό του αισθητού»¹¹⁸

Θέλω εδώ αφενός να σημειώσω ότι ο Rancière θέτει ακριβώς στο ίδιο πλαίσιο και την τέχνη και αφετέρου να αναφέρω ξανά την πεποίθησή μου ότι τα ερείπια είναι ένα project κυρίως πολιτικό. Αν δεχτούμε ότι τα ίδια τα ερείπια αποτελούν μια τέτοια κατανομή και ανακατανομή χώρων, χρόνων, μορφών ορατότητας και δραστηριότητας, αρά δύνανται να συγκροτήσουν έναν μερισμό του αισθητού, τότε θα πρέπει να καθορίζουν επίσης τόσο τον τρόπο με τον οποίο το κοινό προσφέρεται για συμμετοχή όσο και τον τρόπο εκδήλωσης των διαχωρισμών εντός του συστήματός τους. Φέρνοντας λοιπόν τα ερείπια στη σκηνή, η σκηνή γίνεται ο χώρος όπου το ερείπιο εκδηλώνεται ως η ρυθμιστική αρχή σύμφωνα με την οποία ο καθένας έχει μερίδιο και θέση σε αυτή την κατανομή.

Το ζητούμενο της παρούσας δραματουργικής μου πρότασης είναι να καταφέρει να κάνει τον θεατή να αναρωτηθεί ποιες από τις «εικόνες» που παρακολουθεί είναι ερείπια, να αποφασίσει, προσωρινά μόνο, ποιες αποτελούν ερείπια, να αναρωτηθεί τελικά τι είναι ερείπιο; Όχι για να δώσει κάποια οριστική απάντηση, ούτε για να κληθεί να αποκαταστήσει το ερείπιο συμπληρώνοντας τις αφηγήσεις του έργου, αλλά για να το μεταθέσει σε ένα «θέατρο της παραμόρφωσης», σε έναν χώρο μετατροπής όπου οι σχέσεις των σκηνικών εικόνων τόσο μεταξύ τους όσο και με τον λόγο, μπορούν να προαναγγέλλουν προβολικές παραμορφώσεις της μνήμης και της ιστορίας.¹¹⁹

¹¹⁸ J. Rancière, *Δυσφορία Στην Αισθητική*, μετ. Θωμάς Συμεωνίδης, Εκκρεμές, Αθήνα 2018, σ. 38.

¹¹⁹ Rancière, *Το Πεπρωμένο Των Εικόνων*, σ. 120.

«Κανείς δεν τον είδε όταν έφτανε μέσα στην κατασκότεινη νύχτα»

Η ιστορία είναι ένα ερείπιο, δεν έχει μείνει τίποτα από αυτή πέρα από ένα ίχνος. Ταυτόχρονα υπάρχει μια παρουσία, ο αφηγητής, που εκκινώντας αυτή την αφήγηση γίνεται ο μάρτυρας του ερειπίου της ιστορίας, του μη ορατού και μη αποκαταστάσιμου, πιστοποιώντας όμως ταυτόχρονα μέσω της απουσίας την ύπαρξη αυτής της ιστορίας. Αν λοιπόν η ιστορία δεν μπορεί να αναπαρασταθεί, θα αναπαρασταθεί το ερείπιό της, κι εκεί που μόνο ένα ίχνος παραμένει παρουσιάζεται η ανάγκη εκκίνησης μιας νέας μυθοπλασίας.

«Το ζήτημα της μυθοπλασίας», λέει ο Rancière, «είναι καταρχάς ζήτημα κατανομής χώρου». ¹²⁰ Ο γάλλος θεωρητικός επίσης θεωρεί τόσο τη θεατρική σκηνή όσο και τη γραφή ταυτόχρονα χώρους δημόσιας δραστηριότητας και χώρους «φαντασμάτων», που συγχέουν τον μερισμό ταυτοτήτων, δραστηριοτήτων και χώρων. ¹²¹

Αυτό που αρχικά εγγράφω στην παράσταση είναι το διήγημα *Τα κυκλικά ερείπια* του J.L. Borges, στοχεύοντας ακριβώς σε μια κατανομή χώρων, που στην συνέχεια μπορούν να ανακατανεμηθούν, να παραμορφωθούν και να φέρουν στην επιφάνεια νέες ορατότητες. Επιλέγω να φέρω ένα μέρος του έργου σχεδόν «πιστά» σε επίπεδο λόγου. Αυτό το «πιστά», βέβαια, είναι εξόχως παραπλανητικό γιατί μέχρι αυτή την παράσταση προϋπάρχουν σημαντικότερες ανακατανομές σε σχέση με την αρχική γραφή σε τρία επίπεδα: της χρονικής και χωρικής διαμεσολάβησης από την εμφάνιση του διηγήματος, της μετάφρασης του διηγήματος και της δραματοποίησής του, της ένταξής του σε έναν δραματικό χώρο. Το κείμενο διατηρεί μια, κατά έναν τρόπο, αναφορά στο αρχείο και ταυτόχρονα φτάνει στη σκηνή ως ερείπιο, αναπτύσσοντας με την τελευταία μια σχέση αναπλήρωσης. Αυτή την έννοια του αναπληρώματος, που για τον Γιώργο Πεφάνη «συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός μοντέλου προσέγγισης της σχέσης κειμένου και σκηνής, *fictum* και *factum*, όπου τα δύο μέρη συνυφαίνονται βάσει της διαδοχικής συμπληρωματικής εισδοχής» ¹²², επιθυμώ να διατηρήσω εντός της παράστασης και να λειτουργήσει ως εργαλείο στην επιφάνεια μετατροπής μου. Έτσι η ολοκλήρωση του λογοτεχνικού κειμένου που έρχεται στη σκηνή αναβάλλεται,

¹²⁰ Rancière, *Ο Μερισμός Του Αισθητού, Αισθητική Και Πολιτική*, σ. 18.

¹²¹ Ο.π.

¹²² Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Κείμενο Και η Σκηνή, Το Fictum Και Το Factum. Αντιθετικά Δίπολα Και Διασταυρώσεις*, στο *Από Τη Χώρα Των Κειμένων Στο Βασίλειο Της Σκηνής*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2014, σσ. 77–85 (σ. 79).

καθώς εισέρχεται μια νέα γραφή να το αναπληρώσει, ως το σημείο μάλιστα να ανατρέψει το δομικό αφηγηματικό του εύρημα. Γιατί στα ερείπια του αρχικού κειμένου υπήρξε τελικά ένα νέο εύρημα, μια μνήμη ας πούμε. Αυτό το αναπλήρωμα μάλιστα δεν συμπληρώνει απλά, αλλά προετοιμάζει ταυτόχρονα για τη δική του αναβολή ολοκλήρωσης και τη συνέχεια της αναπληρωτικής αλυσίδας.

Κατά αυτόν τον τρόπο, προσπαθώ να προσεγγίσω μια πρώτη μεταφορά της έννοιας του ερειπίου, μια εμφάνισή του που μόλις και μετά βίας είναι ορατή και εκδηλώνεται ως ένα δομικό στοιχείο της αφήγησης. Η αφήγηση είναι ήδη ένα ερείπιο. Επομένως η εμφάνιση των ίδιων των ερειπίων στο κείμενο και στο παραστατικό γεγονός ως τέτοια, ως λέξεις και εικόνες, αποτελούν ήδη έναν αναδιπλασιασμό του ερειπίου και ταυτόχρονα μια διπλή μεταμόρφωσή του: το ερείπιο ως κωδικοποιημένη ιστορία και το ερείπιο ως αναστολή.¹²³ Ό,τι εμφανιστεί ως ερείπιο στη συνέχεια της παράστασης, θα ακολουθεί αυτή την αλληλουχία μεταμορφώσεων.

Η επιλογή να τοποθετήσω-προκαλέσω μια ρωγμή στο τέλος της πρώτης πράξης, έχει σκοπό να λειτουργήσει ως αρμός, δηλαδή κάτι που ταυτόχρονα χωρίζει και ενώνει την πρώτη πράξη με τις επόμενες. Είναι ένα σημείο όπου συναντούνται όλοι οι δραματουργικοί παράγοντες-μέσα της αφήγησης, γίνονται ορατοί από τη συνάντησή τους και επιδίωξη είναι να έχουν την ίδια «ένταση» ώστε να καταλύεται η μεταξύ τους ιεραρχία και τελικά η παράσταση να αμφισβητεί έναν δεδομένο μερισμό του αισθητού για να τον επανακαθορίσει στη συνέχεια. Αυτός ο μερισμός μπορεί να ανακαταλείψει τις χωρικότητες, τις χρονικότητες και τις ορατότητες των ερειπίων που εμφανίζονται πια είτε στις εικόνες που προβάλλονται είτε στην ποιητική αφήγηση που ακολουθεί. Επίσης επιχειρεί να διαρρήξει μια αντίληψη που θέλει να βλέπει στο ιστορικό ή τη μαρτυρία και στη μυθοπλασία ένα αντιθετικό δίπολο. Ο Rancière υποστηρίζει ότι μια αισθητική επανάσταση ανατρέπει αυτή τη σχέση καθώς «η μαρτυρία και η μυθοπλασία απορρέουν από το ίδιο σημασιολογικό καθεστώς» και «η ποιητική ιστορία στο εξής συνδέει το ρεαλισμό που μας δείχνει τα άμεσα εγγεγραμμένα στην πραγματικότητα ποιητικά ίχνη με τον αρτιφισιαλισμό που συναρμολογεί σύνθετους μηχανισμούς κατανομής».¹²⁴ Μπορούμε να επεκταθούμε στις έννοιες λέγοντας γενικότερα πως το φανταστικό και το πραγματικό απορρέουν από το ίδιο καθεστώς αλήθειας. Το ένα φέρει μονίμως ίχνη του άλλου, πράγμα που συμφωνεί τόσο με τα

¹²³ Rancière, *Το Πεπρωμένο Των Εικόνων*, σ. 41.

¹²⁴ Rancière, *Ο Μερισμός Του Αισθητού, Αισθητική Και Πολιτική*, σ. 69.

μπενγιαμινικά ερείπια στον σημασιολογικό πυρήνα τους όσο και με την διαμόρφωση της κατά Assman πολιτισμικής μνήμης.

Πλάι μάλιστα σε αυτό θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τις επιχειρήσεις διχοτόμησης θεάτρου και performance, που κινούνται επίσης προς τη θεώρηση πραγματικού-φανταστικού ως αντιθετικού δίπολου, μια υπερβολή που στην πραγματικότητα ακυρώνεται μέσα στην ίδια την άρθρωση εντός λόγου περί του πραγματικού ή του φανταστικού. «Η παράσταση», σημειώνει ο Πεφάνης, «διανοίγει ένα πεδίο φαντασιακών δυνατοτήτων, όπου όμως το φαντασιακό δεν καθορίζεται από την αυτονομία του ως προς την πραγματικότητα αλλά, αντιθέτως, από τον ουσιώδη δεσμό με το πραγματικό, βάσει του οποίου και μέσω του οποίου μπορεί να προβεί στην επαναξιολόγηση ή και στην αμφισβήτηση των προδηλοτήτων».¹²⁵ Αυτό νομίζω πως μας οδηγεί στον πυρήνα του ζητήματος μιας θεατρικής αφήγησης της ιστορίας των ερειπίων, η οποία ανατρέπει ακριβώς τις παραπάνω διχοτομήσεις. Φέροντας έτσι περισσότερες αφηγηματικές δομές στην παράσταση αποσκοπώ στην αμφισβήτηση των δεδομένων ταυτοτήτων τους καθώς η μία μπορεί να ανακαταλείπει τον χώρο της άλλης και να τον αναπληρώσει. Επιθυμώ επίσης επί σκηνής να επεκτείνω αυτή τη σχέση αναπλήρωσης και με δομές προερχόμενες από τις ψηφιακές τέχνες.

Επιμένω στην έννοια της αναπληρωτικής αλύσωσης γιατί νομίζω πως είναι το συστατικό υλικό των ερειπίων και δεν μπορούμε να τα φέρουμε στη σκηνή αν δεν φέρουμε καταρχήν αυτό το υλικό τους. Ακολουθώντας επίσης τον Πεφάνη στην εξέταση των θεατρικών φαινομένων μέσα από τη σκοπιά αυτής της έννοιας της αναπληρωματικής αλυσίδας, που μας απομακρύνει από ιεραρχικές κατατάξεις και προκρίνει «ετεροτοπικές ακολουθίες» που δείχνουν ότι κάθε παράσταση προετοιμάζεται ήδη «εκτός αυτής»,¹²⁶ η σκηνή όχι απλά δύναται να φιλοξενήσει το παραπάνω υλικό αλλά και να το προσφέρει. Από την άλλη τα ερείπια εμπεριέχουν ήδη το ίχνος ενός δραματικού λόγου που αμφισβητεί σημασιολογικές και αξιακές ιεραρχίες, αναδιανέμει τις σχέσεις ορατού-μη ορατού, ανακατανέμει τις μνήμες και χωροθετεί ετεροτοπικές χρονικές νησίδες.

Κινούμενος στην ίδια κατεύθυνση αμφισβήτησης των ιεραρχήσεων της σκηνής, συντάσσω παρατακτικά τις δύο πράξεις της αφήγησης (πρώτη και τρίτη) με δύο πρά-

¹²⁵ Γ. Π. Πεφάνης, *Το Κείμενο Και η Σκηνή, Το Fictum Και Το Factum. Αντιθετικά Δίπολα Και Διασταυρώσεις*, σ. 78.

¹²⁶ Γ. Π. Πεφάνης, *Archive, Repertory, Supplement: ThinkinHg Theatre Trough Intersections*, *New Theatre Quarterly*, 36(3), 249-255, σ. 254.

ξεις (δεύτερη και τέταρτη) –υποδιαίρω σκοπίμως το έργο σε τέσσερις πράξεις, και το φέρω στον τίτλο– όπου δεν υπάρχει παρουσία performer στη σκηνή. Η τρίτη αφορά αποκλειστικά μια κυκλοφορία αρχαικών εικόνων (προβολές διαφορετικών εικόνων σε 3 επιφάνειες), ενώ στην τέταρτη πέρα από την κυκλοφορία εικόνων υπάρχει και η κυκλοφορία του κοινού.

Οι εικόνες όμως, στο σημείο που έρχονται, δεν διεκδικούν τον χώρο μέσω μιας ακατέργαστης παρουσίας χωρίς σημασίες, αλλά λειτουργούν ως «μεταφορικές εικόνες» που δεν καλούν στη πρόδηλη ορατότητά τους αλλά εργάζονται στην αμφισημία των ομοιοτήτων και στην αστάθεια των ανομοιοτήτων, τόσο μεταξύ τους όσο και μεταξύ των αφηγήσεων, και επιτελούν τοπικές αναδιατάξεις και μια ευρύτερη αναδιευθέτηση των εικόνων που βρίσκονται σε κυκλοφορία, των δραματικών και των σκηνικών χώρων.¹²⁷

Οι ίδιες οι εικόνες μπορούν να απομακρυνθούν από το ορατό και να αποτελέσουν τον τρόπο με τον οποίο τα ερείπια μιλούν ή σωπαίνουν. Αντίστοιχα η ομιλία της αφήγησης μέσω της αναγνώρισής της και της ορατότητάς της ως ομιλία μπορεί να καλεί σε μια ορατότητα, σε μια ανολοκλήρωτη εικόνα, που όμως η ίδια η μη ολοκλήρωσή της καθιστά ορατό τελικά το ερείπιό της. Η ακρίβεια της σκηνοθεσίας μιας σχέσης ανάμεσα σε μια εικόνα που αποτελείται από λέξεις ή παύσεις και σε έναν λόγο που ανάγεται σε μια ορατότητα ίσως μπορεί να καταστήσει ολόκληρη τη σκηνή ένα ερείπιο που μπροστά στο οποίο ο θεατής μπορεί να αναρωτηθεί τι είναι αυτό που βλέπει και τι θα μπορούσε να είναι αυτό που βλέπει.

Από τις αλληλοδιηθήσεις μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας μπορούμε επίσης να κινηθούμε σε ρωγμές και αναδιατάξεις μεταξύ του υλικού και του συμβολικού χώρου, μέσω των οποίων, κατά τον Rancière, η τέχνη εγγίζει την πολιτική.¹²⁸ Τη διενέργεια αυτή θα μπορούμε ήδη να εντοπίσουμε ακόμα και αν περιοριζόμαστε μόνο στις απλές επιτελέσεις στα φυσικά ερείπια. Ωστόσο τα ψηφιακά και μεταψηφιακά ερείπια τις κάνουν πιο εμφανείς με τη δυναμική του συμβολικού χώρου που φέρουν. Στην παράσταση επιλέγω να φέρω τις εμφανίσεις όχι παρατακτικά αλλά εντός του σώματος των αφηγήσεων. Η μεταψηφιακή πόλη γίνεται έτσι ο δραματικός χώρος της αφήγησης παραπέμποντας άμεσα σε μια υλικότητα. Τα ερείπια εντός αυτής καλούν κάθε φορά σε κάτι υλικό και σε κάτι συμβολικό ταυτόχρονα, εκθέτοντας

¹²⁷ Rancière, *Το Πεπρωμένο Των Εικόνων*, σ. 40.

¹²⁸ Rancière, *Δυσφορία Στην Αισθητική*, σ. 37.

τελικά και την ίδια την υλικότητα του ψηφιακού χώρου. Επίσης η στάση του θεατή απέναντι στην μεταψηφιακή πόλη μπορεί να του επιτρέψει να εντοπίσει ακόμα ερείπια της συγχρονίας του που δεν έχουν ακόμα καταρρεύσει και ιστορικές ασυνέχειες όπου προβολικές εικόνες είναι ικανές να ενεργοποιούν το παρελθόν.

Τα παραπάνω αποτελούν μόνο γενικές γραμμές και όχι συγκεκριμένα παραστατικά συστατικά και κατ' επέκταση ανάλυση αυτών. Σκοπός μου είναι μια πειραματική εφαρμογή δημιουργίας μιας σκηνης που λειτουργεί, χρησιμοποιώντας την ορολογία του Rancière, ως μια επιφάνεια μετατροπής όπου τα ερείπια παρουσιάζονται ως ένα θέατρο μεταμορφώσεων. Δεν έχει σημασία το περιεχόμενο που θα έρθει να γεμίσει αυτή την επιφάνεια υπό την έννοια ότι θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε. Στην παρούσα προσπάθεια φέρω τα στρατόπεδα συγκέντρωσης ή την προσπάθεια ενός κρατούμενου σε αυτά να ονειρευτεί έναν άνθρωπο κι ύστερα έναν άνθρωπο από το μέλλον να επιστρέφει κατά κάποιον τρόπο στο όνειρο του κρατούμενου. Το περιεχόμενο, οποιοδήποτε κι αν επιλεγεί, ωστόσο είναι αυτό που επιτυγχάνει τη συνεκτικότητα της συνολικής αφήγησης των ερειπίων στη θεατρική σκηνή, αυτό που μας συγκρατεί σε αυτά και μας προστατεύει τελικά από έναν σημαντικό κίνδυνο του εγχειρήματος: τη σύνδεση των πάντων με τα πάντα. Ίσως καταδεικνύει μάλιστα ότι μια μεταμοντέρνα παραστατική τέχνη που επιδιώκει αυτή στη σύνδεση στο όνομα κάποιας ριζοσπαστικότητας, είναι ένα ερείπιο έτοιμο να καταρρεύσει, καθώς χρησιμοποιεί τα μέσα με τον τρόπο που ήδη χρησιμοποιούνται από την νεοφιλελεύθερη εμπορευματική οικονομία.

ΜΕΡΟΣ Β

«Ερείπια», έργο σε 4 πράξεις

Σκεπτικό και κατευθύνσεις

Εκκινώντας από έναν χώρο που θυμίζει αίθουσα μουσείου, αποτελεί στόχο η μετατροπή σε ένα αντι-μουσείο του οποίου τα «εκθέματα» μπορούν να προσεγγιστούν και να αποκτήσουν κάποια ορατότητα μέσω της μνήμης και της κριτικής επε-νέργειας του θεατή.

Οι εικόνες, η κίνηση των ηθοποιών, η μουσική και ο λόγος έχουν ίση δραμα-τουργική βαρύτητα. Σκοπός είναι η δημιουργία μιας επιφάνειας όπου ένας σκηνοθέ-της μπορεί να τοποθετήσει ότι επιθυμεί κάθε φορά. Για τις εικόνες θα δοθούν μόνο κάποια παραδείγματα, για την κίνηση μια γενική λογική, για τη μουσική μια πρόταση μέσω ενός κολάζ, που αν και ολοκληρωμένη και πάλι έχει τον σκοπό να δείξει μόνο μια λογική της μουσικής δραματοουργίας, ενώ στο επίπεδο του λόγου δίνεται ένα πλή-ρες κείμενο.

Το κείμενο αφορά τη πρώτη και την τρίτη πράξη. Στην πρώτη, το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου αποτελεί μια δραματοποίηση του διηγήματος *Τα κυκλικά ερείπια* του J.L. Borges και στηρίζεται στη μετάφραση του Δημήτρη Καλοκύρη – ακολουθώντας σε σημεία πιστά τη μετάφραση. Από ένα σημείο απομακρύνεται από την πρωτότυπη ιστορία και εισάγεται σε μεγάλο βαθμό πρωτότυπο κείμενο. Επίσης παρεμβάλλονται δύο αποσπάσματα του Εμπεδοκλή¹²⁹ από τη μετάφραση του Γιάννη Τζαβάρα. Το κείμενο της τρίτης πράξης είναι εξ' ολοκλήρου πρωτότυπο και παρεμ-βάλλονται τρία ποιήματα του Παναγιώτη Αρβανίτη¹³⁰.

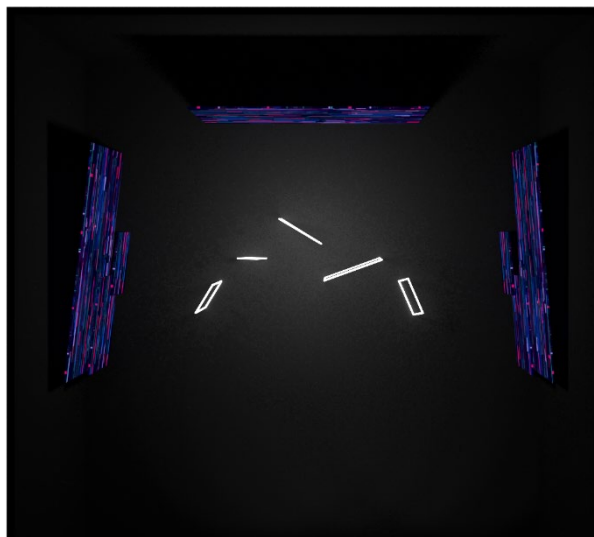
Σκηνικός χώρος

Μια μεγάλη γυμνή ενιαία αίθουσα, όσο είναι δυνατόν ορθογώνια παραλληλό-γραμμη σε κάτοψη, ώστε να υπάρχει μια διαφοροποίηση στις διαστάσεις και να είναι δυνατό ένα βάθος «σκηνης». Στα πλαϊνά μέρη της σκηνης τοποθετούνται τρεις επι-φάνειες προβολής στην κάθε πλευρά. Διαφορετικού μεγέθους και η μία μπροστά στην άλλη ώστε να δίνουν μια αίσθηση κατακερματισμού της εικόνας που προβάλλεται.

¹²⁹ Εμπεδοκλής, *Άπαντα τα ευρυσκόμενα*, μετ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα 2017

¹³⁰ Π. Αρβανίτης, *Παράθυρο στο Βερολίνο*, Εκδόσεις Γαβριηλίδη, Αθήνα 2019

Στο πίσω μέρος της σκηνης τοποθετείται επίσης μια μεγάλη επιφάνεια προβολής. Στο κεντρικό μέρος της σκηνης συναντάμε τα μοναδικά σκηνικά αντικείμενα, που θα ονομάσω εδώ «ερείπια». Αφορούν γεωμετρικά σχήματα διαφόρων μεγεθών κατασκευασμένα από φωτεινές μπάρες λευκού φωτός τα οποία δεν είναι σταθερά.



Εικόνα 2: Κάτοψη σκηνης

Πρόσωπα-Κίνηση-Αφήγηση

Τέσσερις performers που θα ονομάσουμε συμβατικά «Α», «Β», «Γ» και «Δ».

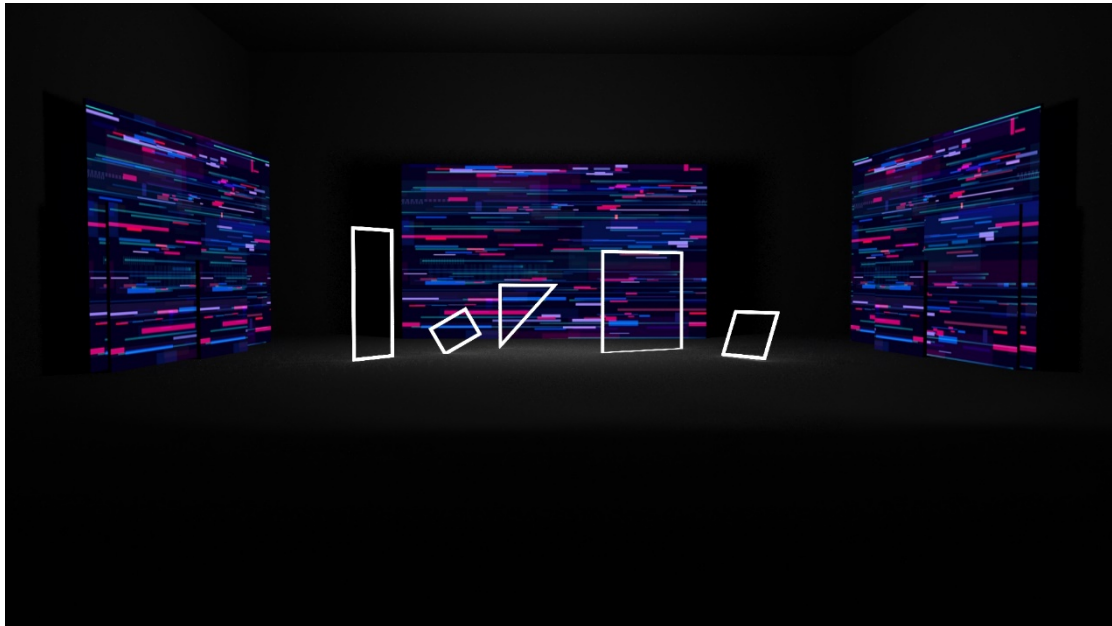
Στην πρώτη πράξη οι «Α» και «Β» επιφορτίζονται με τον λόγο της αφήγησης και κινούνται στους χώρους δεξιά και αριστερά των «ερειπίων». Οι «Γ» και «Δ» κινούνται αποκλειστικά στον χώρο των «ερειπίων». Η κίνηση των τελευταίων θα συμβαίνει συνεχώς σε τρία επίπεδα: το «πάνω» που αφορά την όρθια στάση, το «μεσαίο», που αφορά μια σκυφτή στάση και το «κάτω» όπου όλο το σώμα του performer βρίσκεται στο έδαφος. Τα επίπεδα στα οποία κινούνται οι δύο την ίδια στιγμή πρέπει να είναι συνεχώς διαφορετικά, εκτός από τις καθορισμένες από τη σκηνοθεσία στιγμές που θα συμπίπτουν. Στη διάρκεια αυτών των συναντήσεων θα είναι συγχρονισμένες όλες οι κινήσεις τους. Τους «Γ» και «Δ» κινούν, ουσιαστικά, οι αφηγητές «Α» και «Β» μέσω της αφήγησης τους. Στις παύσεις της αφήγησης, όταν δεν υπάρχει λόγος, τους κινεί η μουσική. Πέρα από τα λίγα σημεία που σημειώνεται ποιος μιλάει, το κείμενο της πρώτης πράξης, μπορεί να μοιράζεται ελεύθερα ανάμεσα στους δύο αφηγητές, όπως κρίνεται κατάλληλο από τη σκηνοθεσία για να κινεί τα σώματα των χο-

ρευτών σύμφωνα με τα επίπεδα. Τις στιγμές που οι χορευτές θα βρεθούν στο ίδιο επίπεδο και οι κινήσεις τους θα συγχρονιστούν, θα συγχρονιστεί επίσης και ο λόγος των δύο αφηγητών, θα λέγονται οι φράσεις ταυτόχρονα και από τους δύο.

Στην τρίτη πράξη αντιστρέφονται οι ρόλοι των performers σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, τις οποίες από εδώ και στο εξής θα σημειώνω με πλάγια γραμματοσειρά, όπως επίσης και τις σημειώσεις της μουσικής.

Καθώς εισέρχονται οι θεατές στις οθόνες προβάλλονται εικόνες διαφόρων τύπων ερεϊπίων. Οι τέσσερις performers κινούνται διακριτικά ανάμεσα στα «ερείπια» τα οποία δεν είναι αναμμένα.

Ακούγεται σε χαμηλή ένταση το «Memory last scene» του Γιώργου Πούλιου¹³¹.



Εικόνα 3: Σκηνικός χώρος

ΠΡΑΞΗ 1η

Η αρχή της παράστασης βρίσκει τον «Γ» ξαπλωμένο και τον «Δ» σκυφτό στο βάθος, ελάχιστα ορατό. Η μουσική σταματάει. Ο ένας αφηγητής έρχεται στο μπροστά μέρος της σκηνής και απευθύνεται στο κοινό.

Κανένας δεν τον είδε όταν έφτανε μέσα στην κατασκότεινη νύχτα.

Σβήνουν τα φώτα. Ανάβουν οι φωτεινές μπάρες. Συνεχίζει η προηγούμενη μουσική.

Κανένας δεν είδε τα ίχνη των βημάτων του να χάνονται μέσα στην ιερή λάσπη, λίγες μέρες αργότερα όλοι ήξεραν από πού ερχόταν ο σιωπηλός άνθρωπος,

¹³¹ https://soundcloud.com/giwrgospoulios/memory-last-scene?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

το βέβαιο ήταν ότι ο μουντός εκείνος άνθρωπος φίλησε τη λάσπη, σκαρφάλωσε ένα τοίχο δίχως να παραμερίσει τα κοφτερά κλαδιά που τον είχαν τυλίξει, σύρθηκε από ένα άνοιγμα, ζαλισμένος και ματωμένος, ως την κεντρική αίθουσα που στη μέση δέσποζε ένα πέτρινο πτηνό ή άνθρωπος ή μηχάνημα, που κάποτε είχε το χρώμα της φωτιάς και τώρα έχει το χρώμα της στάχτης.

Πρέπει να ήταν ένας ναός, που τον κατασπάραξε η εγκατάλειψη και τον βεβήλωσε το δάσος, και πια ξέφτισε στη μνήμη των ανθρώπων και πέθαναν οι θεοί του.

Ο ξένος ξάπλωσε κάτω από το βάθρο.

Τον ξύπνησαν οι ακτίνες του ήλιου που εισχωρούσαν στο αρχιτεκτόνημα με έναν άτακτο τρόπο φωτίζοντας τυχαία τις γωνιές του. Έκλεισε τα ξεθωριασμένα του μάτια και κοιμήθηκε ξανά.

Δεν ήταν από κούραση, δεν έφταιγαν οι πληγές του που, χωρίς να παραξενευτεί, τις είχε δει να γιατρεύονται,

ήταν απόφασή του, αφού ήξερε πως βρήκε τον τόπο που αναζητούσε ο ακατανίκητος σκοπός του.

Ακούγεται η στριγκλιά ενός πουλιού. Ο Α πλησιάζει τον Β στο μπροστινό μέρος της σκηνής και του απευθύνεται χαμηλόφωνα ενώ ακουμπάνε και οι δύο το φωτεινό τρίγωνο.

A: Ας προστατέψουμε τον ύπνο του. Πρέπει να κοιμηθεί.

B: Έφερα να του αφήσω πατάτες και σύκα.

A: Όχι πατάτες, καλύτερα όχι. Άσε μόνο τα σύκα και αύριο φέρνεις κάτι άλλο.

B: Όχι πατάτες.

A: Καλύτερα όχι.

Η ένταση της μουσικής δυναμώνει

Ενώ ο Γ έχει σηκωθεί και παρατηρεί το φωτεινό τρίγωνο με ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα.

Μετά από σύντομη παύση η μουσική επιστρέφει σε μικρότερη ένταση.

Ο σκοπός του αν και υπερφυσικός δεν ήταν κάτι το ανέφικτο.

Ήθελε να ονειρευτεί έναν άνθρωπο, ήθελε να τον ονειρευτεί με σάρκα και οστά, με κάθε λεπτομέρεια, και να τον μεταφέρει στην πραγματικότητα.

Ο μαγικός σκοπός του είχε γεμίσει ολόκληρο το χώρο της ψυχής του, αν κάποιος τον ρωτούσε κάτι για την περασμένη ζωή του, και τ' όνομά του ακόμα δηλαδή να τον ρωτούσε, δε θα κατάφερνε να απαντήσει.

Ετούτα εδώ τα ερείπια του ταίριαζαν γιατί ήταν κάτι το ελάχιστο του ορατού κόσμου.

Στην αρχή τα όνειρά του ήταν ασυνάρτητα.

Αργότερα έγιναν διαλεκτικής φύσης.

Η προηγούμενη μουσική σύνθεση σβήνει και παραχωρεί τη θέση της στο «Gesang Der Junglinge» του Karlheinz Stockhausen.¹³²

Προβολές του «στρογγυλού» του Τάκη Ζενέτου καθώς και άλλων σχεδίων του από την πόλη του μέλλοντος.

Ο ξένος ονειρευόταν τον εαυτό του σε μία κυκλική εσωτερική αυλή που γύρω της εκτεινόταν ένα πλέγμα από χώρους που συνεχώς άλλαζαν διάταξη και μορφή. Ολογράμματα σιωπηλών μαθητών μετακινούνταν από χώρο σε χώρο, τα πρόσωπα των πιο μακρινών κρέμονταν πολλούς αιώνες μακριά, σε αστρικά ύψη. Κι εκείνο το κέντρο του σχολείου γινόταν η περιφέρεια του κόσμου, το σημείο της ηλεκτρονικής εξόδου που θα ελευθέρωνε κάποιον από τη φύση του φάσματος παρεμβάλλοντάς τον στον πραγματικό κόσμο.

Ο άνθρωπος τους δίδασκε ανατομία, κοσμογραφία, μαγεία...

Οι αφηγητές εισέρχονται στη «σκηνή». Μια χορογραφία των τεσσάρων ηθοποιών στα «ερείπια», παίζουν, συγκρούονται, αγγίζονται ερωτικά, ακολουθούν τις κινήσεις που υποβάλει το κείμενο του Εμπεδοκλή. Στις επιφάνειες προβάλλονται έργα του Γιάννη Τζερμιά βασισμένα στον Εμπεδοκλή (Εικόνα 4). Τα παρακάτω αποσπάσματα δεν χρειάζεται να ακουστεί ενιαίο. Η υπάρχουσα μουσική σύνθεση (fade out) αναμιγνύεται

¹³² https://www.youtube.com/watch?v=RpSO3UHKy_g

με το «Set the controls of the hurt of the sun» (fade in), στο οποίο έπειτα δίνει τη θέση της.¹³³



Εικόνα 4: Έργα του Γιάννη Τζερμιά

Μα εμπρός κοίτα με κάθε σου αίσθηση, πώς φανερώνεται το κάθε τι
μην εμπιστεύεσαι την όραση πίοτερο από την ακοή,
κι ούτε τη βουερή ακοή πίοτερο απ' όσα η γλώσσα διευκρινίζει
μην εμπιστεύεσαι λιγότερο κάποιο από τα' άλλα μέλη
καθόσο βοηθά στη γνώση, αλλά νόησε, πώς φανερώνεται το κάθε τι.

Κάτι διπλό θα πω. Άλλοτε αυξάνεται ώστε να είναι ένα μόνο
απ' τα πολλά, άλλοτε διαχωρίζεται σε πολλά από ένα.

Διπλή είναι η γέννα των θνητών, διπλή και η αποδόμησή τους
γιατί αφενός των πάντων η σύσμιξη γεννάει και καταστρέφει,
αφετέρου μόλις αναπτυχθεί πετάει μακριά, καθώς αυτά χωρίζουν.

Κι αυτή η συνεχής εναλλαγή ποτέ δεν σταματάει:

Άλλοτε συγκλίνουν όλα μέσω της Φιλίας σε ένα,

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=8RbXIMZmVv8>

Άλλοτε πάλι διαχωρίζονται μέσα στην έχθρα της διαμάχης
Και όπως από τα πολλά αναφύεται μόνο ένα,
Πάλι από το διασπώμενο ένα παράγονται πολλά
Έτσι όλα γίνονται, και δεν έχουν αμετάβλητη ζωή
Κι όσο η συνεχής εναλλαγή ποτέ δε σταματάσει,
Τόσο αυτά υπάρχουν πάντοτε ακίνητα σε κύκλο.

Άλλοτε αυξάνεται ώστε να είναι ένα μόνο
Απ' τα πολλά, άλλοτε διαχωρίζεται σε πολλά από ένα:
Φωτιά, νερό, και γη και του αέρα άπλετο ύψος,
Και χώρια απ' αυτά η ολέθρια Διαμάχη, ίση σε αυτά καθόλα,
Και η Φιλία μέσα τους, ίση τους κατά μήκος και πλάτος.
Αυτήν με νου κοίτα και όχι χάσκοντας με τα μάτια

Τούτο συμβαίνει στον εξαιρετο όγκο των ανθρώπινων μελών:
Άλλοτε συγκλίνουν μέσω της Φιλίας σε ένα όλα
Τα μέλη που αποκτήσαν σώμα, όταν ανθίζει και ακμάζει η ζωή.

Από τη μουσική των Pink Floyd μέσω μίξης επιστρέφουμε στην αρχική σύνθεση του «Memory last scene» του Γιώργου Πούλιου.

Οι αφηγητές επιστρέφουν εκτός «σκηνής» και οι Γ και Δ συνεχίζουν την κυκλοφορία τους στα «ερείπια».

Μέτα από εννέα ή δέκα νύχτες ο άνθρωπος δέχτηκε με πικρία ότι δεν μπο-ρούσε να περιμένει τίποτα από τους μαθητές του και σχόλασε για πάντα το μεγάλο φανταστικό σχολείο του.

Τις επόμενες μέρες κατάλαβε ότι δεν ονειρευόταν. Η διαύγεια της αγρύπνιας ήταν ανυπόφορη. Δοκίμασε να περιπλανηθεί στα ερείπια με κάθε πιθανό τρόπο, να περιεργαστεί κάθε μορφή που δημιουργούταν και χάνονταν ανάμεσα στα παιχνίδια του ήλι-

ου της σκόνης και του σκοταδιού, μέχρι η εξάντληση να τον επαναφέρει στον μακρύ ύπνο και στ' όνειρο.

Μες στην οργή της απέραντης αγρύπνιας του κατάλαβε πως ν' αποφασίσει κανείς να μορφοποιήσει τη συγκεκριμένη και ιλιγγιώδη όψη του ονείρου είναι το ποιο δύσκολο πράγμα με το οποίο μπορεί να καταπιαστεί κανείς.

Αποφάσισε να κοιμάται ένα εύλογο διάστημα μες στη μέρα ώστε να ανακτήσει τις δυνάμεις του.

Οι περιπλανήσεις του στο ερειπωμένο αρχιτεκτόνημα πλήθαιναν, όχι με σκοπό στην εξάντληση αυτή τη φορά,

Χωρίς κανέναν σκοπό, εφεύρισκε συνεχώς νέες διαδρομές, βυθιζόταν στο ηχητικό τοπίο των ζώων, των εντόμων, των φυτών και της ανόργανης ύλης, μπορούσε να περάσει αμέτρητες ώρες προσπαθώντας να ξεχωρίσει δύο μυρωδιές με ελάχιστη διαφορά ή να εξετάζει τις παραμορφώσεις που προκαλεί το φως του ήλιου στα αντικείμενα καθώς κινείται.

Σε αυτό το διάστημα ονειρευόταν ελάχιστα χωρίς να δίνει σημασία στα όνειρά του.

Ένα πρωινό όμως ονειρεύτηκε τα ίδια τα ερείπια που τον περιέβαλλαν

Τα ονειρεύτηκε σαν ένα ατελές σκιερό σώμα που μπορούσε να κινηθεί εντός του και σχεδόν αμέσως ονειρεύτηκε σε ένα από τα δωμάτιά του μια παλλόμενη καρδιά, θερμή και πορφυρή.

Την ονειρεύτηκε για δεκατέσσερις νύχτες προσέχοντας στοργικά κάθε λεπτομέρεια. Σε διάστημα που άλλοι υπολογίζουν σε πέντε χρόνια και άλλοι σε πέντε λεπτά είχε ονειρευτεί έναν ολόκληρο άνθρωπο.

Είχε γίνει ο ναός του ίδιου του σώματος.

Μπορούσε ονειρευόμενος να τον συναντά στα ερείπια,

ο άνθρωπος δινόταν όλο και περισσότερο στον ύπνο,

η παιδαγωγή προχωρούσε με ταχείς ρυθμούς,

βέβαια την καθυστερούσε όσο μπορούσε,

προφασιζόταν ένα κάρο δικαιολογίες για να μην αποχωριστεί ακόμα το δημιουργημά του, για να μην τελειώσει εκείνος ο ονειρεμένος χρόνος,

Παύση λόγου, μουσικής, κίνησης.

Γ: Το παιδί μου με περιμένει και δεν υπάρχει αν δε βρίσκομαι κοντά του.

Σημείο συνάντησης επιπέδων και συγχρονισμένης κίνησης.

Α και Β μαζί: Μερικές φορές τον ανησυχούσε κάποια εντύπωση πως όλα αυτά είχαν ξαναγίνει.

Σημείο συνάντησης επιπέδων και συγχρονισμένης κίνησης.

Αρχίζει να ακούγεται το « Telemusik» του Karlheinz Stockhausen.¹³⁴ Ακολουθεί το κείμενο με διαφορετικές εντάσεις και παύσεις σχεδόν ως το τέλος του της πρώτης πράξης.

Ο χρόνος όμως τελειώνει, όποιος δηλαδή ήταν αυτός μιας κι είχε ξεχάσει τι ακριβώς σημαίνει χρόνος,

ήταν έτοιμος πια να το φιλήσει και να τον στείλει έξω από τα ερείπια του ναού που βρισκόταν.

Έπρεπε όμως πριν να του εμφυσήσει τη λήθη όλης της μαθητείας του. Τι θα γινόταν, σκέφτηκε,

Γ: Αν ανακαλύψει την πραγματική του φύση, αν συλλογιστεί ότι είναι ένα ειδώλιο. Να μην είσαι άνθρωπος αλλά προβολή του ονείρου άλλου ανθρώπου, τι φοβερή ταπείνωση, τι ίλιγγος

Έτσι κι έγινε, και το νέο πλάσμα έβγαινε πια στον πραγματικό κόσμο,

Για να είμαστε πιο ακριβείς ο άνθρωπος αποχωρούσε από το σώμα του πλάσματος και το ελευθέρωνε,

ο σκοπός της ζωής του είχε πια ολοκληρωθεί.

¹³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vdIe2CrorMM>

Ύστερα από καιρό, που άλλοι αφηγητές της ιστορίας προτιμούν να το υπολογίζουν σε χρόνια και άλλοι σε λεπτά, ο άνθρωπος γέρος πια, αποκοιμήθηκε κάτω από το βάθρο του αγάλματος,

μπορούσε πια μπορούσε να δει πως δεν ήταν μια φοβερή διασταύρωση πουλιού ανθρώπου και μηχανήματος αλλά και τα τρία θηρία μαζί, και μαζί λιοντάρι, τριαντάφυλλο και καταιγίδα.

Όταν ξύπνησε αισθάνθηκε άρρωστος από ένα πρόσωπο που βλάσταινε μέσα του.

Η πιο μικρή κίνηση, τα αντικείμενα με την ελάχιστη παρουσία τους, έφερναν μνήμες που πίστευα ότι είχαν οριστικά χαθεί.

Η καρδιά του έπασχε από μια ασθένεια των ματιών

έβλεπε τις μορφές αυτών που έφυγαν

ζωντανές μπροστά του, μα δεν μπορούσε να τις αγγίξει.

Ψηλαφούσε τη σύνταξη και το χρώμα των σκιών τους

Μια λάθος πρόθεση

Μια λάθος στίξη

Μια λάθος νύξη

Και η σωστή αντωνυμία

Τον κατέκλυζαν νέες λέξεις, ασύνδετες και θραυσματικές, λέξεις που δεν έμοιαζαν με σύμβολα, αλλά με ελαττωματικές καταστάσεις της πραγματικότητας,

της τέλειας λέξης, που είναι αδύνατο να συλληφθεί στην πληρότητα της.

Ένα βράδυ ονειρεύτηκε το παιδί του, το δημιούργημά του, να κυκλοφορεί σε μια ερειπωμένη πόλη που χωρίς να την ξέρει την αναγνώριζε. Τον έπιασε σύγκρουση στη σκέψη ότι κάποιο ίχνος θα του αποκάλυπτε την πραγματική του φύση.

Σιγά σιγά συνήθισε τα φαντάσματα, άρχισε να συνηθίζει την ιδέα του τέλους του,

κι όμως δεν ήταν το τέλος, αλλά δεν πρέπει να 'ταν μακριά,

όταν κρύβεται στη μέρα

τον ξετρυπώνει η νύχτα, όπως πάντα

η ίδια φοβερή ιστορία

αναπνέει ξυπόλυτος χόμα στο άπειρο καταφύγιο του
κι ένα ισχνόσαρκο φάντασμα του διηγείται μια ιστορία
ύστερα κλαίει γονατιστός μπροστά στο άγαλμα
για εκείνη τη λέξη που διάβασε όταν ήταν παιδί
αν μπορούσε θα ήταν τα φωνήεντά της σκόρπια στη μουσική
Ο πρώτος στίχος, στίβος πεντακοσίων μέτρων
Δύο μεγάλες ευθείες και δύο ανοιχτές στροφές.

Παύση. Δεν ακούγεται τίποτα. Ο «Γ» θα βρεθεί ακίνητος, σκυφτός και στραμμένος προς την πίσω επιφάνεια προβολής, ανάμεσά τους βρίσκεται το ορθογώνιο «ερείπιο» που μοιάζει με πόρτα.

A: Το πλάσμα μέσα του είχε μεγαλώσει

B: (σχεδόν καλύπτοντας την τελευταία λέξη του «A») αισθανόταν πως ήταν ο ναός του σώματός του.

Με την τελευταία λέξη έρχονται σε υψηλή ένταση οι πρώτες νότες της σύνθεσης «Threnody for the Victims of Hiroshima» του Krzysztof Penderecki.¹³⁵

Ταυτόχρονα, επίσης, ο «Γ» σηκώνεται όρθιος, μένει ακίνητος να κοιτάζει την πίσω προβολή μέσα από την πόρτα. Μένει εκεί για μερικά λεπτά, η σκηνή της εικόνας 5, ενώ συνεχίζει η μουσική.

Έπειτα έρχεται ο «Δ» από την μεριά της επιφάνειας προβολής, περνάει από την πόρτα και αγκαλιάζει σφιχτά τον «Γ», περνώντας την παλάμη στο σβέρκο του. Η μουσική σταματάει αιφνίδια.

Οι φωτεινές μπάρες σβήνουν, Στις επιφάνειες προβολής φωτογραφίες, όπως η Εικόνα.5. Αρχίζει η μουσική σύνθεση «Pan» του Γιώργου Πούλιου, η οποία ακολουθεί διακριτικά και το χρόνο της δεύτερης πράξης.¹³⁶

¹³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Dp3BIFZWJNA>

¹³⁶

https://soundcloud.com/giwrgospoulios/pan?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



Εικόνα 5: Τέλος πρώτης πράξης

ΠΡΑΞΗ 2η

Οι τέσσερις performers πηγαίνουν από επιφάνεια προβολής σε επιφάνεια προβολής, στέκονται, κοιτούν λίγο την εικόνα και συνεχίζουν, έπειτα αποχωρούν από όλη τη σκηνή.

Ο χρόνος της πράξης μπορεί να είναι 15 λεπτά. Δεν υπάρχει παρουσία των performers. Εναλλάσσονται μονάχα εικόνες στις τρεις επιφάνειες με σταθερό ρυθμό. Οι εικόνες μπορεί να είναι οτιδήποτε θεωρούμε με κάποιον τρόπο ερείπιο.

Στόχος είναι ο θεατής να σκεφτεί τι αποτελεί για αυτόν το ερείπιο; Τι πραγματικά είναι ένα ερείπιο;



Εικόνα 6: Παράδειγμα κυκλοφορίας εικόνων (Πλ. Κοραή, Block15, Οδός Μέρλιν)

ΠΡΑΞΗ 3η

Ανάβουν οι φωτεινές μπάρες των «ερείπιών». Σε όλες τις επιφάνειες προβάλλονται τα φιλμ από τα ερείπια της βομβαρδισμένης γαλλικής πόλης Saint-Lô.¹³⁷ Ακούγεται η σονάτα για πιάνο No.20 του Schubert (Piano Sonata No.20 in A, D.959 - 2. Andantino). Στις πλαϊνές οθόνες τα φιλμ δίνουν τη θέση τους σε βιντεοσκοπήσεις από τις καθημερινές ροές των πόλεων της Αθήνας και του Βερολίνου τόσο από τη συγχρονία μας όσο και από άλλες περιόδους τους. Στην κεντρική επιφάνεια προβάλλεται κάτι που να παραπέμπει στην μετα-ψηφιακή πόλη – εδώ χρησιμοποιώ το έργο «Post Digital City» του πορτογάλου ψηφιακού καλλιτέχνη και ερευνητή Pedro Alves da Veiga.¹³⁸

Πρώτος εισέρχεται στη σκηνή ο «Δ», που τώρα είναι ο μοναδικός αφηγητής και κινείται σε όλη τη σκηνή, εντός και εκτός «ερείπιών», απευθύνεται κυρίως στο κοινό, κινείται αργά και αφήνεται πολλές φορές στο σταμάτημα. Το κείμενο αποτελεί έναν μονόλογο. Η επιλογή χρόνου, κειμενικού «χώρου» και ρυθμού είναι στην ευχέρεια της σκηνοθεσίας.

Σταδιακά εισέρχονται και οι άλλοι performers που ουσιαστικά θα παραστήσουν διάφορες καθημερινές εικόνες εντός της πόλης, που διασχίζει ο αφηγητής – δεν τους κινεί η αφήγηση, πολλές φορές μάλιστα προηγούνται αυτής.

Τα ποιήματα απευθύνει ο «Γ» τόσο στο κοινό τόσο και στον «Δ».

Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
σε μισογκρεμισμένες σκάλες, που ίλιγγο αόρατων σωμάτων μυρίζουν,
σκυφτά φαντάσματα με τα χέρια στο πρόσωπο.

Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
μπαίνουν σε ξύλινα παπούτσια,
σε θλιβερά αμπέχονα με ξηλωμένα σήματα,
στις πέτρες που κατακάθεται ο καπνός της Μπούνα.

Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
στ' άχρηστα πράγματα στα ξεχασμένα σε συρτάρια,

¹³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QsVcCZMSBCI>

¹³⁸ <https://pedroveiga.com/post-digital-city>

σε ένα καθρεφτάκι, μία τσατσάρα, ένα μολύβι,
όταν χάνουν την εμπορική αξία τους.
Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
στους αντιθαλάμους της τρέλας, που ένα μυρμήγκι έγινε σύντροφος του ανθρώπου,
με την ελάχιστη ζωή του τον έκανε λίγο να λησμονήσει την απέραντη μοναξιά του,
Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
σε μουγκούς τοίχους, που μέσα τους χίλιες φωνές ακούγονται ακόμα,
σε παραιτημένες στέγες,
σε σκουριασμένες υδρορροές που έχουν τη γεύση του χιονιού.
Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
σε λουτρά σπασμένα, σε τρύπιες σωληνώσεις,
σένα γυαλί που μέσα κάποιος είδε το γερασμένο είδωλό του και δεν το αναγνώρισε,
σε μια κάρτα του κομμουνιστικού κόμματος ενός μέλους, πρώην λοχία των SS,
πρώην κουρέα στα περίχωρα της Δρέσδης, οδός Φάουστ,
ψαλίδια στον ιστό της αράχνης.
Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
στην αυλή του νεκρού σπιτιού, που το θρόισμα των φύλλων συμμάχησε με την ανάσα
του ξένου,
που κανείς δεν τον ρώτησε πούθε έρχεται,
παρά μόνο αν του αρέσουν τα μαύρα σύκα,
στη σκιά της συκιάς που στέκει ακόμα στα χαλάσματα.
Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
σε πηγάδια συντριμμένων ονείρων,
με μια άνευ όρων δέσμευση
να τα συντροφεύσω από τη νωπή απογοήτευση ως την ερήμωση
να τα οδηγήσω στον ερειπωμένο βωμό

να τα θρηνήσω καθώς κατάξερα καίγονται
να αποκτήσει η ανάσα μου τη μυρωδιά τους.
Στα ερείπια πηγαίνουν τα πόδια μου,
σε δωμάτια αναρρωτηρίων,
σ' ένα σεντόνι γεμάτο αιμάτινα στίγματα, χώρο πεσόντων ψειρών
καθώς εγκατέλειπαν το πτώμα κάποιου κρατούμενου,
σε έναν προαύλιο χώρο, σε ένα μαύρο δάσος,
στον αέρα,
στα απομεινάρια μιας ιστορικής Λερναίας Ύδρας,
σε ένα σκυθρωπό παράθυρο, μισάνοιχτο, σαν ανθρώπινο πρόσωπο
που ρέει μέσα του ο χρόνος και χύνεται στη θάλασσα,
στο δρόμο που ονειρεύτηκε πως είναι θάλασσα,
στο δρόμο που πάσχει από αρτηριακή πίεση, που στα σπλάχνα του
χτυπάει μια καρδιά της μνήμης
κι έχει εξαπλώσει το κυκλοφορικό της σύστημα μέσα στο χόμα και το σκυρόδεμα
των αρχιτεκτονημάτων,
Σε ίχνη πηγαίνει το σώμα μου, σε αμέτρητα ίχνη όπου διαθλάται ο χρόνος,
εικόνες που ακροβατούν μεταξύ παρουσίας και απουσίας,
χωρομέτρες της μνήμης μεταξύ πόλης και πόλης.

[post festum]

Ήταν μεσάνυχτα καθώς
γύριζα μόνος και βουβός
στο Βερολίνο.

Μες σε απόηχους λιγνούς
η τρικυμία της γιορτής

είχε σιγήσει.

Κι ήταν ο δρόμος αδειανός
μια παραλία ερημική
αφότου ο ήλιος του Αυγούστου είχε δύσει.

Άκουγα ψίθυρους ζωής
ηχώ μιας ξένης μουσικής
που μόνο τον φλοιό της ανασαίνεις.

Ήμουν στον γκρίζο άξονα της γης
στο βάθος τίποτα κανείς
μόνο το χιόνι.

Στράφηκα τότε στ' άστρα μια στιγμή
γρύλισα γλώσσα μητρική
που εντός μου πάλει.

Ύστερα έγινα καπνός
τρέχοντας σκύλος πιστός
στου Ωρίωνα το χάδι και πάλι.

Μεταξύ πόλης και πόλης,

ένας χώρος άχρονος που σουλατσάρουν μαζί νεκροί και ζωντανοί,
περνούν μαζί τις διαβάσεις, μοιράζονται σιωπηλοί την τεθλασμένη θλίψη τους, κά-
ποιες φορές ένας ζωντανός ανοίγει μια πόρτα και ο νεκρός συνδαιτυμόνας του την
κλείνει.

Οι νεκροί δεν πηγαίνουν σε μουσεία, σε διάσημα μνημεία, σε εκδηλώσεις μνήμης με
ομιλητές υπουργούς,

απεχθάνονται τους μαζικούς βοερούς θρήνους που σβήνουν με ταχύτητα ανάλογη της έντασης τους, τις ανησυχίες της διεθνούς κοινότητας και τα βιβλία ιστορίας. Αυτά είναι τα κοινά τους, τα χουν όλοι στις τσέπες τους όταν φεύγουν απ' τα νεκροταφεία, κατά τα άλλα ο καθένας τις συνήθειες του.

Είναι και κάτι τρελοί, άγγελοι ανήσυχοι που τριγυρνούν μπαρ, διαβάζουν ξεχασμένα ποιήματα και πίνουν δυνατά ποτά. Όταν δουν εκεί κάποιο νεκρό τρέχουν να κάτσουν δίπλα του και να του πιάσουν την κουβέντα, αγωνιούν μην καταλάβει ο νεκρός πως πέθανε, πασχίζουν να μην τον απελάσουν σ' έναν μεγάλο αριθμό, στο κάτεργα των σχολικών βιβλίων ιστορίας.

[2084]

Ξύπνησα από όνειρο βαθύ ένα πρωί
κι ήμουν το μόνο ον στο γαλαξία
που μιλούσε την ελληνική.

Το γκρίζο κέλυφος του γήρατος
σε κάποιο μπαρ στου Βερολίνου με είχε βρει
να απαγγέλω μεθυσμένος
Σαχτούρη, Κάλβο, Εμπεδοκλή.

Γύρω οι θαμώνες με κοιτούσαν
με περιφρόνηση κι αποστροφή.
κάποια στιγμή άνοιξε απότομα η πόρτα
και μπήκε ένα κύμα με ορμή.

Ήταν Δεκέμβρης κι ένα παχύ μενεξεδί
είχε κυκλώσει τους ορίζοντες
από το Σόνεφελντ ως την Ανταρκτική.

Σε ένα παλαιοπωλείο,
ένα ακορντεόν από το Neuengamme
κι ένα βιολί από το Auschwitz
στοχάζονται την ύπαρξη τους.
όταν κι η μουσική ακόμα εκμηδενίζει τον άνθρωπο
«Τίποτα δεν εξωραΐζεται,
να πάνε στο διάολο τα μουσεία κι οι καθαρές προθήκες τους
θα μείνουμε εδώ, ερείπια μες στα ερείπια,
καμία αρμονία καμία όμορφη νότα δεν έχουμε
θα τρίζουμε τη φρίκη»
Ήταν μια απόφαση εκ μέρους τους χωρίς περιστροφές
όταν τα παίρνει στα χέρια του ένας υποψήφιος αγοραστής
βγάζουν έναν ξεχαρβαλωμένο ήχο,
αν έφτιαχνε ένα μοτίβο, φυσικά αρνούνται οποιοδήποτε μοτίβο,
θα έμοιαζε με αυτό των τρένων που κυλούν στις φλέβες του τρίτου Ράιχ,
ο κόκκινος στρατός μπαίνει στο Βερολίνο,
οι σύμμαχοι μπαίνουν στο Auschwitz,
ανακωχή,
κι ο ήχος συνεχίζει, μονωδία της Ευρώπης,
οι ναπάλμ επισκέπτονται τα σπίτια της Ηπείρου,
ο ήχος συνεχίζει, περνάει τα σύνορα, αντηχεί στην Ουγγαρία,
ο Φράνκο παραθερίζει στη Σεβίλλη με τον Σαλαζάρ,
ο Κάιν σε ένα βαγόνι
περνάει απ' το Βελιγράδι 58 χρόνια μετά,
σηκώνεται στο παράθυρο και κοιτάζει τα ερείπια
ξύνει το σημάδι στο μέτωπο του, απορεί,

είναι ακόμα μπερδεμένος με εκείνο το κήρυγμα στη Γένεση περί του καλού και του κακού,
το παλαιοπωλείο πουλήθηκε σε μια πολυεθνική κατασκευαστική εταιρεία,
τα τιμαλφή στριμώχτηκαν σε μια αποθήκη κάτω από τις σιδηροδρομικές γραμμές,
κι ο ήχος συνεχίζει,
το ακορντεόν και το βιολί σε κατάσταση αγωνίας.

[ραψωδία]

Βάδιζα μόνος και σκυφτός

σε μια από τις λίγες κατηφόρες του Βερολίνου

κι ο ίσκιος μου ζωγράφιζε

το πολύχρωμο της πόλης πεπρωμένο.

Ο δρόμος ήταν πλατύς και ελαφρώς επικλινής

σαν τον Αχέροντα ποταμό που όλο κατηφορίζει.

Ήταν απόβραδο καλοκαιριού

και στο ιώδες στρίφωμα του ορίζοντα

πέτυχα ξαφνικά τον Φρανκ Ο'Χάρα

αιμόφυρτο · από αμάξι χτυπημένο.

Έτρεξα τότε με δάκρυα στα μάτια

να προλάβω να του πω: «Εγώ φταίω, εγώ!».

Όσο ακούμε το ποίημα οι performers έχουν συγκεντρώσει τα «ερείπια» στο μπροστινό μέρος της σκηνής, όπου επίσης φέρνουν και τις μικρές πλαϊνές επιφάνειες. Τα σκηνικά αντικείμενα να δίνουν μια εικόνα ενός γλυπτού-αγάλματος φτιαγμένου από συσσωρευμένα ερείπια, που το τέλος στις πράξεις θα βρει σχεδόν χωμένους τους performers στη βάση τους.

Δε μίλησε. Δεν είπε τίποτα. Μόνο χαμογελούσε.

κι από το στόμα του έτρεχε αίμα πορτοκαλί.

Ονειρεύτηκα μια πορτοκαλί βροχή, σε ένα γερμανικό φθινόπωρο ήμουν μόνος κατά-
μονος σαν νεκρός,

σε ένα μπαρ στο Βερολίνο πηγαίνουν τα πόδια μου,

ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ένας άντρας χωλός,

βγάζει το παλτό του και κάθεται δίπλα μου.

Παίρνει ένα ουίσκι, βουτάει μέσα το δάχτυλο και γυροφέρνει αργά για ώρα τα παγά-
κια.

Ωραίο ναυάγιο, του λέω.

Δεν απαντάει αμέσως, σηκώνει το μαστούνι του, μου το δείχνει με τρόπο θεατρικό
και το ακουμπά στο πλάι.

Ήμουν ο Οιδίποδας, μου λέει, πριν έρθω εδώ περπατούσα σε μια αλληλουχία ερειπί-
ων, μερικές προσόψεις που δεν είχαν γκρεμιστεί ολότελα υψώνονταν σαν σκηνικά
μιας θεατρικής παράστασης που δεν παίχτηκε ποτέ. Τι κι αν δεν υπάρχουν θεατές, η
συνήθεια του ηθοποιού βλέπεις, εγώ έπρεπε να παίζω, ήμουν ήδη στο τρίστρατο, δεν
γινόταν αλλιώς. Συναντώ τη Σφίγγα λοιπόν αποκεφαλισμένη. Το ανθρώπινο κεφάλι
της ριγμένο δίπλα σ' ελληνικές μορφές πεσμένες από πρωσικά περιστύλια. Κοιταζό-
μαστε γεμάτοι αμηχανία, καμιά διάθεση για κουβέντες. Όσο να μην το θέλει η Σφίγ-
γα, όμως, πρέπει να προχωρήσει στην ερώτηση, αλλιώς Σφίγγα δεν θα νοείται. Μου
απευθύνει λοιπόν για εκατοστή φορά το ίδιο αίνιγμα: τι εστίν ο μίαν έχον φωνή μπλα
μπλα μπλα. Όμως αυτή την φορά παραμένω σιωπηλός, σαν να μην ξέρω την ατάκα,
πώς θα ήταν δυνατό βέβαια κάτι τέτοιο, αλλά δεν λέω τίποτα, ένας δροσερός αέρας
χαϊδεύει το λεπτό νήμα μνήμης που φράζει τα χείλη μου, περιμένω στη θέση μου, α-
μίλητος, γεμάτος αγωνία, μα εκείνη δεν κάνει τίποτα από τα τρομερά που έχεις ακού-
σει, παρά συνεχίζει τον λόγο της: «Σε ρωτάω εάν αυτό είναι ο άνθρωπος».

Τότε, έκπληκτος, ένιωσα κάτι πολύ αλλόκοτο, ένιωσα μια βαθιά αποστροφή για τα
μάτια μου, μια απέχθεια για την οπτική γνώση που είχα συσσωρεύσει,

(ενώ κρύβουν και οι τέσσερις με τα δάχτυλα τα μάτια τους)

μια αποτυχία του πολιτισμού στο επίπεδο του βλέμματος.

Με την τελευταία λέξη ακούγεται και πάλι το «*Threnody for the Victims of Hiroshima*», εκκινεί από μια άρση και διαρκεί μόνο λίγα δευτερόλεπτα. Σβήνουν όλα τα φώτα, και οι φωτεινές μπάρες και προβάλλεται μόνο στην πίσω επιφάνεια το βίντεο με τον Hainer Müller να διαβάζει το ποίημα «Στεφαναία αρτηρία».¹³⁹

Επειτα αρχίζει ξανά η σονάτα του Schubert, ανάβουν τα φώτα του χώρου –τέτοια που να επιτρέπουν βέβαια την ορατότητα των προβολών.

¹³⁹ <https://youtu.be/AsW0EMatbnU> (0-1 min)
[HAINER MULLER, Στεφαναία αρτηρία, μετάφραση: Αγγελική Κορρέ]
Ο γιατρός μου δείχνει την ταινία ΕΔΩ ΕΙΝΑΙ Ο ΤΟΠΟΣ
ΔΕΣ ΚΑΙ ΜΟΝΟΣ ΣΟΥ τώρα ξέρεις πού ζει ο Θεός
Στάχτη το όνειρο εφτά αριστουργημάτων
Τρεις σκάλες και η Σφίγγα δείχνει τα νύχια της
Να είσαι ευχαριστημένος αν η ανακοπή σε πιάσει εξ απήνης
Προτού συρθείς άλλη μια φορά κατάχαμα στην πλάση
Θύελλες στο μυαλό στις φλέβες
Αυτό που δεν ήθελες να ξέρεις Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΕΛΕΙΩΝΕΙ
Τα δέντρα στον δρόμο της επιστροφής μ' ένα αναίσχυντο πράσινο

ΠΡΑΞΗ 4η

Οι performers επαναφέρουν τα αντικείμενα, τη σκηνή, στην αρχική κατάσταση που τη βρήκαν οι θεατές.

Τώρα μπορείτε να περιηγηθείτε ελεύθερα στην αίθουσα του μουσείου.

Σας ενημερώνουμε ότι επιτρέπεται να αγγίξετε ό,τι θέλετε.

Να το μετακινήσετε ακόμα ή να παίξετε.

Επιτρέπεται η φωτογράφιση και η βιντεοσκόπηση.

Στις επιφάνειες προβάλλονται εικόνες κατά τον τρόπο της τρίτης πράξης. Επίσης μπορούν να εκτεθούν φυσικά και ψηφιακά αντικείμενα ή γενικά οτιδήποτε σε σχέση με τις ορατότητες που επιθυμεί κάποιος φέρει στην επιφάνεια. Αυτή η πράξη αφορά την ελεύθερη κυκλοφορία των θεατών στην αίθουσα χωρίς καμία παρέμβαση των performers.

ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα έρευνα είχε ως αντικείμενο τη διερεύνηση της έννοιας την ερειπίων σε συσχετισμό με το θεατρικό φαινόμενο με βασικό στόχο την πειραματική εφαρμογή των ευρημάτων σε μια θεατρική αφήγηση.

Η εργασία επιχειρήσε μια πρωτότυπη προσέγγιση του θέματος επιχειρώντας να αγγίξει ένα μεγάλο εύρος γνωστικών πεδίων. Μελετήθηκαν οι σχετικές φιλοσοφικές σκηνές του Walter Benjamin και του Jacques Derrida και συνδέθηκαν με τη γραφή του Heiner Muller και του Samuel Beckett. Έπειτα η μελέτη προσπάθησε να ιχνογραφήσει τις επιτελέσεις των ερειπίων σε επίπεδο αστικής γεωγραφίας και αναδυόμενων εναλλακτικών οικολογιών και οικοσυστημάτων, ενώ, ακολούθως, επιχειρήθηκε ο συσχετισμός με τις έννοιες της ατομικής και συλλογικής μνήμης. Ιδιαίτερο μέλημα της παρούσας διερεύνησης αποτέλεσε η μετάβαση στα ψηφιακά και μεταψηφιακά ερείπια και η προσπάθεια χαρτογράφησης ενός νέου επιστημονικού αντικειμένου στο οποίο είναι σχεδόν επιτακτική η ανάγκη να στρέψουμε το αναλυτικό μας ενδιαφέρον. Τα ευρήματα από τις παραπάνω κατευθύνσεις και η αξιοποίηση των θεωρητικών εργαλείων του Jacques Rancière οδήγησαν, τελικά, στον προσδιορισμό των δυνατοτήτων που προσφέρουν τα ερείπια σε μια θεατρικής αφήγηση.

Ωστόσο, σε αυτό το ευρύ πλαίσιο, υπήρξαν οι αντικειμενικοί περιορισμοί μιας διπλωματικής εργασίας, ως προς την έκταση και την εμβάθυνση, που χρήζουν διερεύνησης σε μελλοντικά στάδια της έρευνας.

Αντί συμπερασμάτων, επιχειρήθηκε η παραγωγή πρωτότυπου καλλιτεχνικού έργου στο οποίο εφαρμόστηκαν τα ευρήματα του θεωρητικού μέρους και είχε ως σκοπό να λειτουργήσει ως μια «επιφάνεια μετατροπής» που θα μπορούσαν στο μέλλον να εισαχθούν διαφορετικά δεδομένα και να παράγουν νέους συσχετισμούς. Το στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί είναι πως τελικά η καλλιτεχνική δημιουργία επηρέασε αναδρομικά το θεωρητικό μέρος, σε τέτοιο βαθμό που η σχέση τους δεν θα έπρεπε να γίνει αντιληπτή ως γραμμική αλλά ως ένα διπλό διάνυσμα.

Επιστρέφω στην αρχή αυτής της εργασίας ή μάλλον ορθότερα πριν την αρχή της, στην καταγωγή της καταγωγής της, παραφράζοντας τον Derrida. Ίχνη αυτής της καταγωγής αποτελούν τα δύο αποσπάσματα που παραθέτω. Το ένα εκ των δύο αναφέρει το «κενό» από το Πικνίκ δίπλα στο δρόμο των αδερφών Στρουγκάτσκι Ο Α-

ντρέι Ταρκόφσκι, στην κινηματογραφική ταινία *Στάλκερ*, το μεταφέρει ως ένα κενό που φέρουν οι ήρωες μέσα τους: ένα κενό που περιέχει τις βαθύτερες υπαρξιακές ανησυχίες τους και πράγματι είναι ασήκωτο. Αυτό το κενό που κατοικεί την ενδοχώρα τους είναι αυτό που ερειπώνει ταυτόχρονα το εξωτερικό περιβάλλον τους. Ο συγγραφέας κυνηγώντας την έμπνευση και ο καθηγητής κυνηγώντας την επιστημονική ανακάλυψη είναι συνοδοιπόροι στην ίδια αναζήτηση, περιπλανώμενοι στα ίδια ερείπια.

Αν η σκέψη μέσω των ερειπίων δύναται να έχει μια ακόμα κοινή επίδραση στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην επιστημονική έρευνα, αυτή είναι η αμφισβήτηση της ιδέας μιας σαφούς διαχωριστικής γραμμής, ενός απροσπέλαστου συνόρου μεταξύ τους. Στα ερείπια των πρακτικών του παρελθόντος και τον παρωχημένο χαρακτήρα της παραπάνω αντίληψης, οι ερευνητές και οι καλλιτέχνες μπορούν να ανακαλύψουν και τις δυνατότητες των κοινών τους μέσων που δεν έχουν ακόμα αξιοποιηθεί.

Σε αυτό το περιβάλλον η επιστήμη των παραστατικών τεχνών μπορεί να στρέψει το ενδιαφέρον σε μια πληθώρα παραστατικών γεγονότων που σχετίζονται με ποικίλους τρόπους με τα ερείπια και οι δημιουργοί χρησιμοποιούν, συχνά με εμβριθή τρόπο, τη θεωρία και την επιστημονική έρευνα ως βασικά δραματουργικά εργαλεία τους. Επίσης, μπορεί να δημιουργηθεί ένα γόνιμο πεδίο συνάντησης και συνεργασίας με διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους, όπως αυτοί της Ιστορίας, της αρχαιολογίας, της πολεοδομίας και της αρχιτεκτονικής, όπου θα διανοίξει, μέσω της έννοιας των ερειπίων, το δρόμο για την εμπλοκή του θεατρικού φαινομένου σε ζητήματα δημοσίου χώρου και στην ανάδυση νέων οικολογιών και οικοσυστημάτων.

Ο δεύτερος ενδείκτης του ίχνους έρχεται από τις *Χορείες Χώρων* του Georges Perec. Σκέφτομαι το Ερείπιο να αφηγείται την ιστορία του επί σκηνής, να ξεκινά με ακριβώς αυτά τα λόγια, «Τίποτα ακόμα δεν έχεις κοιτάξει. Το μόνο που έχεις κάνει, είναι να εντοπίσεις κάτι που είχες εντοπίσει προ καιρού», και να καταλήγει στην ακριβή επανάληψή τους.

Τα ερείπια αποτελούν από την οντολογία τους ένα μονίμως ανοιχτό σύστημα, το οποίο ελπίζω πως αντιμετώπισα ως τέτοιο στο σύνολο αυτής της εργασίας της οποίας πραγματική πρόθεση ήταν η έναρξη ενός διαλόγου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΛΕΤΕΣ

- Anderton, Joseph, *Beckett's Creatures: Art of Failure after the Holocaust*, University of Nottingham, 2013
- Assman, Aleida, *Memory, Individual and Collective*, στο *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford UP, Oxford, 2006, 210–24
- Assmann, Jan, 'Communicative and Cultural Memory', στο *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, επιμ. Astrid Erll and Ansgar Nünning, De Gruyter, Berlin, 2008, 109–18
- Badiou, Alain, *Thèses Sur l'art Contemporain*, Performance Research, 9.4 (2004), 86
- Barker, Stephen, *Hamlet the Difference Machine, Transcultural Poetics and the 'Worlding' of Drama*, Comparative Drama, 46.3 (2012), 401–23
- Beiguelman, Giselle, *Corrupted memories: the aesthetics of digital ruins and the museum of the unfinished*, στο *Uncertain spaces*, Instituto de História da Arte, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Berlin 2015
- Bénard, Julie, *The Capital of the Ruins by Samuel Beckett: Re-construction as a "Redistribution of the Sensible"*, Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines, 54, 2018
- Benjamin, Walter, *Philosophy, History, Aesthetics*, επιμ Gary Smith, μετ. Leigh Hafrey and Richard Sieburth, Chicago UP, Chicago 1989
- , *The Arcades Project*, μετ. Howard Eiland και Kevin McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge (US), 2002
- , *Για Την Έννοια Της Ιστορίας*, in *KEIMENA 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μετ. Γιώργος Φαράκλας and Αριστείδης Μπαλτάς, Άγρα, Αθήνα, 2020
- , *Η Καταγωγή Του Γερμανικού Πένθιμου Δράματος*, μετ. Χρήστος Γεμελιαρης, Ηριδανός, Αθήνα, 2017
- , *Παρίσι, η Πρωτεύουσα Του 19ου Αιώνα*, στο *KEIMENA 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μετ. Γιώργος Γκουζούλης, Άγρα, Αθήνα, 2020

- Cascone, Kim, *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies* στο Contemporary Computer Music, *Computer Music Journal*, 24.4 (2000), 12–18
- Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, μετ. Steven Rendal, University of California Press, Los Angeles , 1988
- Citton, Yves, *The Ecology of Attention*, Polity Press, Oxford, 2016
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Καπιταλισμός Καί Σχιζοφρένεια 2.Χίλια Πλατόματα*, μετ. by Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2017
- Derrida, Jacques, *Memoirs of the Blind, The Self-Portrait and Other Ruins*, University Of Chicago Press, Chicago, 1993
- , *Ισχύς Νόμου*, μετ. Βασίλης Μπιτσώρης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2015
- , *Περί Γραμματολογίας*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1990
- Edensor, Tim, *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality* , Berg, New York , 2005
- Guez, Emmanuel, Morgane Stricot, Lionel Broye, and Stéphane Bizet, *The Afterlives of Network-Based Artworks*, *Journal of the Institute of Conservation*, 40.2 (2017), 105–20
- Manovich, Lev, *Τα Νέα Μέσα από τον Μπόρχες ως ην html*, στο *Εισαγωγή στις ψηφιακές σπουδές*, επιμ. Μανώλης Πατηνιώτης Ροπή, Αθήνα, 2020)
- Massiello, Francine, *Scribbling on the Wreck*, στο *Telling Ruins in Latin America*, επιμ. Michael J. Lazzara και Vicky Unruh, Palgrave Macmillan, New York 2009
- McCracken, S, *The Completion of Old Work: Wlter Benjamin and the Everyday*, *Cultural Critique*, 52.Fall (2002), 145–66
- Miller, Vincent, and Gonzalo Garcia, *Digital Ruins*, *Cultural Geographies*, March, 2019
- Müller, Heiner, *Δύστυνος Άγγελος: Επιλογή Από Κείμενα Για Το Θέατρο, Ποιήματα Και Πεζα*, μετ. Ελένη Βαροπούλου, Άγρα, Αθήνα, 2001
- , Rotwelsch, Berlin, Merve Verlag, 1982
- Murray, Simon, *Performing Ruins*, Palgrave Macmillan, Glasgow, 2020

- Rancière, Jacques, *Δυσφορία Στην Αισθητική*, μετ. Θωμάς Συμεωνίδης, Εκκρεμές, Αθήνα, 2018
- , *Ο Μερισμός Του Αισθητού, Αισθητική Και Πολιτική*, μετ. Θεόδωρος Παράδελλης, Εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ, Αθήνα, 2012
- , *Το Πεπρωμένο Των Εικόνων*, μετ. Θωμάς Συμεωνίδης, Στερέωμα, Αθήνα, 2020
- Stoler, Anna Laura, *“The Rot Remains”: From Ruins to Ruination*, στο *Imperial Debris, On Ruins and Ruination*, επιμ. Anna Laura Stoler, Duke University Press, Durham and London, 2013
- Williams, Kirk, *The Ghost in the Machine_Heiner Müller’s Devouring*, *Modern Drama*, 49.2 (2006), 188–205
- Οικονόμου, Μαρία, *Προέλευση του γερμανικού δράματος: Επαγωγικές παρατηρήσεις σε ένα αλληγορικό experiment crisis*, στο *Βάλτερ Μπένγκιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αλεξανδρεια, Αθήνα, 2007
- Πετροπούλου, Εύη, *Klee, Benjamin, Müller. Ο Δύστηνος Άγγελος Της Ιστορίας: Το Ταξίδι Μιας Μορφής Από Τη Ζωγραφική Στη Θεωρία Και Τη Λογοτεχνία*, Σύγκριση, 19, 2008, 131–43
- Πεφάνης, Γιώργος Π., *Archive, Repertory, Supplement: Thinkinhg Theatre Trough Intersections*, *New Theatre Quarterly*, 36(3), 249-255
- , *‘Το Κείμενο Και η Σκηνή, Το Fictum Και Το Factum. Αντιθετικά Δίπολα Και Διασταυρώσεις’*, στο *Από Τη Χώρα Των Κειμένων Στο Βασίλειο Της Σκηνής*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2014, 77–85
- Πλάντζος, Δημήτρης, *Το Πρόσφατο Μέλλον, Η Κλασική Αρχαιότητα Ως Βιοπολιτικό Εργαλείο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2016
- Πρώμος, Κωνσταντίνος, *Η Πολιτική Και Ηθική Σκέψη Του Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα, 2013

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

Bataille, Georges, *Η ιστορία του ματιού*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Άγρα, Αθήνα, 2009

Beckett, Samuel, *The Capital of the Ruins*, στο *The Complete Short Prose, 1929-1989*, επιμ. Stanley E. Gontarski, Grove Press, New York, 1995

Borges, Jorge Luis, *Χόρχε Λουίς Μπόρχες, Άπαντα Τα Πεζά [II]*, μετ. Αχιλλέας Κυριακίδης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2014

Müller, Heiner, *Δύστυνος Άγγελος: Επιλογή Από Κείμενα Για Το Θέατρο, Ποιήματα Και Πεζά*, μετ. Ελένη Βαροπούλου, Άγρα, Αθήνα, 2001

Sebald, W.G., *Αούστερλιτς*, trans. by Παναγιώτα Μειτάνη, Άγρα, Αθήνα, 2015

Αρβανίτης, Παναγιώτης, *Παράθυρο στο Βερολίνο*, εκδόσεις Γαβριηλίδη, Αθήνα, 2019

Εμπεδοκλής, *Άπαντα τα ευρυσκόμενα*, μετ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα, 2017

Χιόνης, Αργύρης, *Η Φωνή Της Σιωπής, Ποιήματα 1966-2000*, Νεφέλη, Αθήνα, 2006

ΙΣΤΟΛΟΓΙΑ

https://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html

<https://pedroveiga.com/post-digital-city>

https://soundcloud.com/giwrgospoulios/pan?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

https://www.youtube.com/watch?v=RpSO3UHKy_g

<https://www.youtube.com/watch?v=8RbXIMZmVv8>

<https://www.youtube.com/watch?v=vdIe2CrorMM>

<https://www.youtube.com/watch?v=Dp3BIFZWJNA>

<https://www.youtube.com/watch?v=QsVcCZMSBCI>