

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ

παράλληλες αφηγήσεις

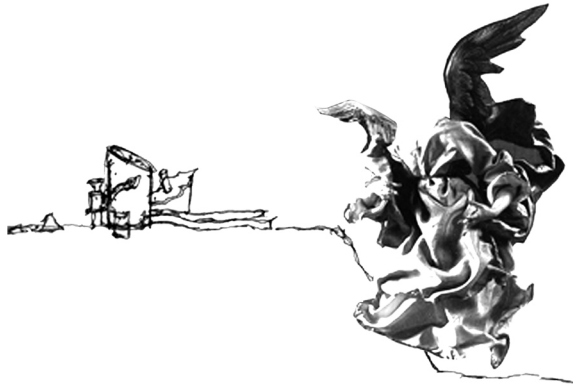
ανάμεσα

στη λογοτεχνία

και την αρχιτεκτονική

Αγγελική Ανθίμου

επιβλέπουσα διδάσκουσα: Δήμητρα Χατζησάββα



Δεκέμβριος 2018

Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Αγγελική Ανθίμου

Α φ η γ η μ α τ ι κ έ ς

Δ ι α δ ρ ο μ έ ς

παράλληλες αφηγήσεις ανάμεσα
στη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική

επιβλέπουσα διδάσκουσα: Δήμητρα Χατζησάββα

Χανιά
Δεκέμβριος 2018

ένα κείμενο δεν τελειώνει ποτέ

Γιώργος Χειμωνάς

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

0.0 Εισαγωγικά	10
-----------------------------	-----------

1.0 Αφηγούμενος λόγος στη λογοτεχνία

1.1 Εισαγωγή	14
1.2 Προσεγγίζοντας τη λειτουργία της αφήγησης	16
1.2.1 Η αφήγηση ως ανοιχτή ερμηνευτική δομή	17
1.2.2 Η αποδόμηση της αφήγησης	24
1.3 Η πάσχουσα γραφή του Γιώργου Χειμωνά	36
1.3.1 Ο κοσμολογικός λόγος	38
1.3.2 Ο σωματικός λόγος	47
1.4 Ο χώρος της λογοτεχνίας	56
1.4.1 Σμιλεύοντας το κενό	56
1.4.2 Οι ανώνυμοι τόποι	59
1.5 Συμπεράσματα	62

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

2.0 Η αφηγηματική αρχιτεκτονική του John Hejduk

2.1 Εισαγωγή	64
2.2 Η γραφή της αρχιτεκτονικής	66
2.2.1 Αφηγηματικοί κόσμοι	66
2.2.2 Αστικά <i>masques</i> και δυνητικές αφηγήσεις	75
2.3 Βιωματικά Χρονотоπία	82
2.3.1 Η αφήγηση ως Χρονотоπίο	82
2.3.2 Τα σώματα ως μάσκες	89
2.4 Η αρχιτεκτονική της επιθυμίας	94
2.4.1 Κελύφη σκέψης	94
2.4.2 Ο επιθυμητικός τόπος	100
2.5 Συμπεράσματα	106

3.0 Συμπερασματικά

108

Βιβλιογραφία

109

0.0 Εισαγωγικά

Η παρούσα έρευνα πραγματεύεται την έννοια της “αφήγησης” για να εξετάσει τη συμβολή της στη σύνθεση της λογοτεχνίας και της αρχιτεκτονικής εντοπίζοντάς την ως κοινό στοιχείο ανάμεσά τους.

Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η αφήγηση στην λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική, είναι άμεσα συνυφασμένος με την ανάδειξη κοινωνικών, βιωματικών και χωρικών ποιοτήτων. Η “αφήγηση”, είτε μέσα από ένα χωρικό είτε ένα λεκτικό κείμενο, είναι μια μορφή μυθοπλασίας ένα νοητικό σενάριο που καταγράφει, εμπλέκει και ενεργοποιεί ένα πεδίο ενεργών χρονικά σχέσεων, έναν κόσμο νέων συναντήσεων τόσο για τον χώρο όσο και για τον λόγο.

Η “αφήγηση” εξετάζεται σε αυτή την οπτική ως τόπος συνάντησης των διαδοχικών ερμηνειών της λογοτεχνίας και της αρχιτεκτονικής με σκοπό να δώσει στην αρχιτεκτονική έρευνα νέους τρόπους κατανόησης, αντίληψης και αίσθησης του χώρου. Με βάση αυτά, η εργασία χωρίζεται σε δυο παράλληλα κεφάλαια:

Στο **πρώτο κεφάλαιο** εξετάζεται η έννοια της “αφήγησης” υπό το πρίσμα της λογοτεχνίας. Αρχικά, αναλύεται η θεωρητική προσέγγιση του Paul Ricoeur, όπου πραγματεύεται τις έννοιες του κειμένου, του χρόνου και της ανάγνωσης, τα οποία θα αποτελέσουν σημαντικές παραμέτρους για να μπορέσει η λογοτεχνία να προβάλλει έναν πιθανό κόσμο και να λειτουργήσει αναδιαμορφωτικά για τον χώρο και τον άνθρωπο. Στη συνέχεια, με άξονα την μεταστρουκτουραλιστική θεωρία και το έργο του Roland Barthes, η αφήγηση αποδομείται, σπάει σε μικρότερα κράματα αφήγησης και σχηματίζει ένα ανοιχτό διάγραμμα που διαπλέκεται με

τον αναγνώστη, αναδύοντας άπειρες δυνατότητες νοηματοδότησης. Στο σημείο αυτό, επιλέγεται το έργο του Γιώργου Χειμωνά, ως παράδειγμα ενίσχυσης και εξέλιξης των παραπάνω. Ο λογοτέχνης προσπαθεί να εντοπίσει το νόημα-βίωμα της λογοτεχνίας διαπλέκοντας έναν κοσμολογικό λόγο και μια ‘πάσχουσα’ γραφή, παρέχοντας μια ρυθμική, οντολογική αφήγηση που εκβάλλει βιώματα και αισθήσεις. Το έργο του Γιώργου Χειμωνά αντανακλάται στη σκέψη του Maurice Blanchot, όπου αναγνωρίζεται ότι το νόημα-βίωμα της λογοτεχνίας εντοπίζεται μέσω ενός ακατέργαστου στοιχείου που υπάρχει μέσα στη γλώσσα και εμφανίζεται ως κενό, σιωπή ή απουσία. Με αυτόν τον τρόπο, η λογοτεχνία, παράγει έναν εννοιολογικό χώρο που μπορεί να βιωθεί σε προ-ατομικό επίπεδο, με αισθήσεις και παθήματα.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο**, επιχειρείται η διερεύνηση της συνάφειας της αρχιτεκτονικής με την κειμενική αφήγηση. Για αυτό το λόγο, εξετάζεται το έργο του αρχιτέκτονα John Hejduk, το οποίο καθίσταται χαρακτηριστικό αυτής της χωρικής προσέγγισης. Αρχικά, εξετάζεται η πρόωμη έρευνά του και πιο συγκεκριμένα το πώς χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας τη γλώσσα και την ποίηση για να παράξει μια αφηγηματική αρχιτεκτονική που μετασχηματίζεται σε μεμονωμένες κατασκευές, φέροντας μέσα τους πτυχές αφήγησης, δράσης και συμβολικής σημασίας. Στη συνέχεια, η αφηγηματική, κειμενική αρχιτεκτονική του βρίσκει χώρο στην αστική κλίμακα, οι κατασκευές του πολλαπλασιάζονται και γίνονται η γλώσσα με την οποία συνθέτει τα έργα του στο αστικό τοπίο. Μέσω αυτού και της αλληλεπίδρασης των κατασκευών με τον άνθρωπο, δημιουργούνται δυναμικές αφηγήσεις που προβάλλουν συμβάντα και δημιουργούν κόσμους. Σε αυτό το σημείο, καθώς ο αρχιτέκτονας επιχειρεί μέσω της διάπλεξης των κατασκευών του με τον άνθρωπο και την πόλη να εννοιολογήσει κοινωνικές καταστάσεις, τα έργα του εξετάζονται ως *Χρονοτοπία*, χώροι που παράγουν μια αφηγηματική αρχιτεκτονική που παρέχει εργαλεία για την εννοιολόγηση μιας πάσχουσας κοινωνικής κατάστασης. Τέλος, το κοινωνικό-ανθρωπολογικό διαφαίνεται στα τελευταία έργα του, με μια σιωπηλή αρχιτεκτονική που δεν δίνει λύσεις, αλλά παράγει αισθήσεις

μέσω ενός ακατέργαστου στοιχείου, το οποίο γίνεται η κινητήριος δύναμη για να αναδυθούν νέοι τρόποι κατανόησης, αντίληψης και προσέγγισης του χώρου.

Στόχος της έρευνας και πιο συγκεκριμένα των παράλληλων αφηγήσεων της λογοτεχνίας και της αρχιτεκτονικής, είναι η κατανόηση και η ανάδειξη της “αφήγησης” ως εργαλείο που παράγει και συγκροτεί σχέσεις με σημασία στον χώρο.

1.0 Αφηγούμενος λόγος

στη λογοτεχνία

1.1 *Εισαγωγή*

Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται ένας θεωρητικός προσδιορισμός της λογοτεχνικής αφήγησης, εξετάζοντας την έννοια του κειμένου υπό το πρίσμα της γραφής, του λόγου και του αναγνώστη. Αρχικά, μέσω της σκέψης του Paul Ricoeur, παρατίθεται ο ρόλος της αφήγησης μέσα από το κείμενο, τον χρόνο και την ανάγνωση. Παρατηρείται ότι η αφήγηση στο εκάστοτε λογοτεχνικό έργο, δημιουργεί μια ανοιχτή ερμηνευτική δομή με σκοπό το ίδιο το έργο να προβάλλει έναν πιθανό κόσμο (ή αλλιώς ένα νόημα) στον αναγνώστη. Ο ίδιος με τη σειρά του, τον μεταφράζει για να τον εγκαταστήσει στην καθημερινή και εννοιολογική πραγματικότητά του. Στη συνέχεια, ακολουθώντας την μεταστρουκτουραλιστική σκέψη και ειδικότερα το έργο του Roland Barthes, η έννοια της αφήγησης αποδομείται. Παραδοσιακό έργο και σύγχρονο κείμενο διαφοροποιούνται, η προσωπικότητα του συγγραφέα απομακρύνεται και η αφήγηση διασπάται σε μικρότερες αφηγήσεις, ώστε το κείμενο να καθίσταται ως ένα διάγραμμα που διαπλέκεται και πλάθεται συνεχώς και ταυτόχρονα με τον αναγνώστη, παρέχοντας ένα παιχνίδι άπειρων νοημάτων. Σε αυτό το σημείο, παρατηρείται πως το κείμενο και ο αναγνώστης έχουν ένα κοινό δίκτυο σχέσεων σε έναν «απροσδιόριστο τόπο». Μέσω αυτής της διαπίστωσης, εξετάζεται το θεωρητικό υπόβαθρο στο ιδιόμορφο έργο του Γιώργου Χειμωνά, ως μια εξερεύνηση της διαπλοκής ενός κοσμολογικού λόγου και μιας πάσχουσας γραφής. Τέλος, το έργο του Γιώργου Χειμωνά, αντανάκλαται στη σκέψη του Maurice Blanchot και ιδιαίτερα, στο πώς η γλώσσα δημιουργεί έναν αόρατο συμβολικό χώρο για τον συγγραφέα και τον

αναγνώστη. Παρατηρείται ότι η γλώσσα της λογοτεχνίας αναπτύσσεται με αφετηρία τον ίδιο της τον λόγο, δημιουργώντας μια ατέρμονη εμπειρία με ρυθμούς, παύσεις και κενά. Ο συγγραφέας που μιλά μέσα από το κείμενο δεν διακρίνεται, και τη θέση του παίρνει η «γλώσσα του είναι», δηλαδή το ακατέργαστο στοιχείο που υπάρχει μέσα στη γλώσσα, όπου για τον Blanchot εμφανίζεται ως σιωπή, κενό και απουσία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία προκύπτει ο χώρος της λογοτεχνίας.

1.2 Προσεγγίζοντας τη λειτουργία της αφήγησης

Σε κάθε πράξη, κάθε λόγο, κάθε έργο, κρύβεται μια ιδέα για μια αφήγηση του κόσμου. Ο άνθρωπος για να αντιληφθεί ή να επικοινωνήσει μια συνθήκη, προσωπική ή κοσμολογική, την διαμορφώνει στη λογική μιας ιστορίας, προσδιορίζοντας μια αρχική κατάσταση, την εξέλιξή της και την ερμηνεία που εκβάλλει από αυτήν. Αυτή η διαδικασία έχει πολλές ποιότητες και ανασχηματισμούς και γιαυτό το λόγο θα είναι συνεχώς επίκαιρη στην εποχή μας.

Η εννοιολόγηση της αφήγησης ξεκινάει από πολύ παλιά καθώς οι απαρχές της τοποθετούνται στην πλατωνική *Πολιτεία* (μίμησις, διήγησις) και την αριστοτελική *Ποιητική* (μύθος=πλοκή) αλλά αναλύθηκε εκτενέστερα από πολλούς θεωρητικούς στην ακμή του στρουκτουραλισμού και αργότερα του μεταστρουκτουραλισμού όταν η γλώσσα θα αποτελέσει το κυρίαρχο παράδειγμα της σκέψης. Η παρούσα ερευνητική δεν θα αναλύσει όλους αυτούς τους ορισμούς, αλλά θα εξετάσει μια προσέγγιση που θεωρείται κρίσιμη για τους εννοιολογικούς συσχετισμούς που θα επιχειρήσει στη συνέχεια με την αρχιτεκτονική.

Προσεγγίζοντας την έννοια, η αφήγηση είναι μια πράξη επικοινωνίας που παρουσιάζει γραπτά ή προφορικά μια σειρά γεγονότων είτε πραγματικών είτε πλασματικών. Με αυτό τον τρόπο εμπεριέχεται σε πολλές μορφές τέχνης. Στην λογοτεχνία, οργανώνεται με βάση τον αφηγηματικό λόγο ο οποίος διαμορφώνει την ιστορία μέσω του κειμένου, που φέρει ποικίλα λειτουργικά και οργανικά στοιχεία, νοηματοδοτώντας το έργο και την ίδια

την ταυτότητα της αφήγησης.

Για να περάσει ο συγγραφέας από μια απλή χρονική σειρά των γεγονότων στην καθαυτή αφήγηση θα πρέπει να φέρει έναν τίτλο-στόχευση του έργου του, ο οποίος μοιραία θα καθορίσει την έναρξη της γραφής¹ καθώς και την ένταξη μιας πλοκής. Κατά τον Paul Ricoeur, πλοκή είναι η φαινομενολογία της πράξης της παρακολούθησης μιας ιστορίας, «που περιγράφει μια ακολουθία από πράξεις και εμπειρίες ενός αριθμού χαρακτήρων, είτε αυτοί είναι φανταστικοί είτε είναι πραγματικοί. Οι χαρακτήρες αυτοί παρουσιάζονται μέσα σε δραματικές καταστάσεις, που αλλάζουν ή σε αλλαγές στις οποίες αντενεργούν. Αυτές οι αλλαγές αντίστροφα, αποκαλύπτουν κρυφές απόψεις της δραματικής κατάστασης και των χαρακτήρων, προκαλώντας μια νέα επιπλοκή που απαιτεί σκέψη ή δράση ή και τα δύο. Η ανταπόκριση σε αυτή την επιπλοκή οδηγεί την ιστορία στην ολοκλήρωσή της» (Ricoeur 1990: 22). Ο αναγνώστης ακολουθεί την αφήγηση μέσω της κατανόησης των διαδοχικών πράξεων και των συναισθημάτων που προκύπτουν, έτσι ώστε με την ανάπτυξη της ιστορίας να αποκτήσει μια όθηση και να ανταποκριθεί σε αυτή μέσω της αναμονής του για την κορύφωση της διαδικασίας. Συνεπώς η αφήγηση χαρακτηρίζεται από το αντικείμενό της και η παραπάνω ακολουθία τοποθετείται σε έναν αφηγηματικό χρόνο, ο οποίος θα μελετηθεί στη συνέχεια.

1.2.1 *Η Αφήγηση ως ανοιχτή ερμηνευτική δομή*

Πράγματι, η αφήγηση γίνεται αντιληπτή ως ένα μέσο επικοινωνίας. Επομένως, δημιουργείται η ανάγκη να ενταχθεί σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο, έτσι ώστε να πραγματοποιηθεί μια θεώρηση.

1. Κατά τον Γιώργο Χειμωνά, ο τίτλος του λογοτεχνικού κειμένου είναι ο θεμέλιος δομικός λίθος του, μια νοηματική αξία που προέρχεται από τις βιωματικές καταβολές του ήρωά του, κάτι που αποκαλεί νόημα-βίωμα.

Ο Paul Ricoeur προσεγγίζει την λειτουργία της αφήγησης ως μια ανοιχτή ερμηνευτική δομή, όπου για να φτάσει στο στόχο της, νοηματοδοτείται από τον αναγνώστη. Στο πρώιμο έργο του, δανείζεται από την Ποιητική του Αριστοτέλη τον όρο *μίμηση* (*μίμησης*)² ο οποίος αναφέρεται σε μια δημιουργική δραστηριότητα που αντί να μιμείται τον πραγματικό κόσμο, τον αναδιαμορφώνει. Μέσω αυτού του όρου, επιχειρεί να εντάξει την δραστηριότητα της αφήγησης και κατ'έκταση την λογοτεχνία, σε ένα καινούργιο, ανοιχτό ερμηνευτικό πλαίσιο. Για να το επιτύχει αυτό, δημιουργεί ένα διαλεκτικό σχήμα που αποτελείται από τρία στάδια: η μίμηση I, η προδιαμόρφωση ή ο προσχηματισμός του έργου (*prefiguration*), η μίμηση II, η (συσχετική) διαμόρφωση ή σχηματισμός του (*configuration*), και η μίμηση III, η αναδιαμόρφωση ή ανασχηματισμός του (*refiguration*).

Στη μίμηση I, ο Ricoeur υποστηρίζει ότι κάθε λογοτεχνικό έργο ή μυθιστοριογραφία προϋποθέτει μία προκατανόηση του κόσμου της δράσης. Στο βιβλίο του *Χρόνος και Αφήγηση, τόμος I* θέτει αυτήν την προκατανόηση ως εξής:

«Το μεγαλύτερο μέρος των πληροφοριών που λαμβάνουμε για τα γεγονότα που συμβαίνουν στον κόσμο είναι μέσω της ακρόασης. Με αυτόν τον τρόπο η πράξη – αν όχι η τέχνη – της αφήγησης ή της διήγησης είναι μέρος της συμβολικής μεσολάβησης της πράξης που έχει σχέση με την προκατανόηση του αφηγηματικού πεδίου, το οποίο τοποθέτησα στον όρο μίμηση. Με αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε ότι όλες οι τέχνες της αφήγησης και περισσότερο αυτές που ανήκουν στο γράψιμο, είναι απομιμήσεις της αφήγησης όπως ήδη ασκούνται στον προφορικό λόγο της καθημερινότητας» (Ricoeur 1984: 155).

2. Ο όρος *μίμησης* του Αριστοτέλη αναφέρεται σε μια μίμηση δημιουργική που δεν λειτουργεί ως αντιγραφή, δηλαδή απομίμηση (*imitation*) του ήδη υπάρχοντος αλλά αντίθετα ενεργοποιεί εκ νέου την πραγματικότητα – στην περίπτωση της αφήγησης την ανθρώπινη πράξη – αναδιπλασιάζοντάς την πολλές φορές έτσι ώστε να αποκαλύψει υπάρχοντα νοήματα στον αναγνώστη μέσα από τη δράση.

Μετά την προκατανόηση της αφήγησης, περνά στην διαμόρφωσή της μέσω της μίμησης II. Αυτό το επιτυγχάνει εντάσσοντάς την σε μια πλοκή, συνενώνοντας τα πολλαπλά ατομικά συμβάντα σε μια ιστορία, σε ένα ενιαίο όλον. Έπειτα έρχεται ο ρόλος των ενδείξεων και των συμβόλων όπως «στόχοι, σημασίες, αλληλεπιδράσεις, καταστάσεις, απροσδόκητες καταλήξεις» (Ricoeur 1984: 65-66) μεταξύ ετερογενών παραγόντων. Μια αφήγηση των ανθρώπινων δράσεων μπορεί να κατανοηθεί μόνο αν ο αναγνώστης έχει οικειοποιηθεί το καθορισμένο πολιτισμικά περιεχόμενο: «η ανθρώπινη δράση μπορεί να αφηγηθεί επειδή είναι αρθρωμένη από αρχέτυπα, κανόνες και εμπειρίες. Πάντα μεσολαβεί συμβολικά» (Ricoeur 1984: 56). Τέλος, εμπεριέχει την έννοια του χρόνου, που αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι χρονικές διαστάσεις του παρελθόντος, του μέλλοντος και του παρόντος συναντώνται στο παρόν της αφήγησης. Αναφερόμενος στον Heidegger και στον όρο του *Zeitlichkeit* (χρονικότητα), ο Ricoeur εξηγεί πως οι λέξεις «μέλλον», «παρελθόν» και «παρόν» εξαφανίζονται και ο ίδιος ο χρόνος αποτυπώνεται σαν μια εκρηκτική ενότητα τριών χρονικών εξάρσεων.

Για να ολοκληρωθεί το δεύτερο στάδιο της μίμησης II, ο Ricoeur εντάσσει ένα τρίτο στάδιο ως συμπληρωματικό, τη μίμηση III, δηλαδή την αναδιαμόρφωση της αφήγησης από τον αναγνώστη. Εδώ έχουμε την τομή μεταξύ του φανταστικού κόσμου του συγγραφέα και του πραγματικού κόσμου του αναγνώστη. Για να αποκτήσει η αφήγηση σημασία, πρέπει να τοποθετηθεί στον πραγματικό χρόνο της ανθρώπινης δράσης. Ο αναγνώστης, τελικά, μέσω της διαδικασίας της ανάγνωσης συνδέει τις διαφορετικές λεπτομέρειες της ιστορίας και την κατανοεί ως σύνολο. Στην ανάγνωση, αυτός αναλαμβάνει να νοηματοδοτήσει την ιστορία, κάτι που οδηγεί σε μια διαδραστική σχέση μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, και στην ενεργή συμμετοχή του δεύτερου στην ιστορία.

Ο Ricoeur και κατ' επέκταση η ερμηνευτική θεωρία, ενδιαφέρεται για τη διαδικασία μέσω της οποίας η κειμενική (συσχετική) διαμόρφωση διαμεσολαβεί ανάμεσα στην προ διαμόρφωση του πρακτικού πεδίου και της αναδιαμόρφωσής του από τον αναγνώστη. Ο αναγνώστης αναλαμβάνει

μέσω της ανάγνωσης τη μετάβαση από τη μίμηση I στη μίμηση III μέσω της μίμησης II. Επομένως η αφήγηση υποδηλώνει μια προκατανόηση του τι είναι η ανθρώπινη δράση μέσα στη σημασία της, μέσα στο συμβολικό σύστημα, μέσα στη χρονικότητα, επιτρέποντας στον συγγραφέα και στον αναγνώστη να κατανοήσουν την ιστορία, δίνοντας τη δυνατότητα στον δεύτερο να διαμορφώσει τον κόσμο της καθημερινής δράσης, που απορρέει από τον «κόσμο του κειμένου». Η αφηγηματική ταυτότητα αποτελείται από την έννοια της δράσης και ταυτόχρονα ο αναγνώστης, το υποκείμενο της δράσης που αποτελεί και το αντικείμενο αφήγησης, θα αρχίσει να ισοδυναμεί με μια ευρύτερη έννοια του πράττοντος και του υποφέροντος ανθρώπου.

Με βάση το διαλεκτικό σχήμα της αφήγησης, ο Ricoeur επιχειρεί να δώσει μια ερμηνεία για το κείμενο, σε σχέση με την πραγματικότητα και τον χρόνο. Αφετηρία της σκέψης του ήταν ότι η γλώσσα αναφέρεται όχι μόνο σε αυτό που κάθε φορά εννοεί, αλλά διαμέσου αυτού σε κάτι άλλο, στην περίπτωση της λογοτεχνίας στην πρόταση του κόσμου που προβάλλει. Επηρεασμένος από τη διάκριση του Φρέγκε ανάμεσα σε «νόημα» και σε «αναφορά» δηλώνει ότι ο λόγος δεν έχει μόνο ένα εμμενές νόημα αλλά επίσης ένα αναφερόμενο ως προς την πραγματικότητα.

«Όλος ο λόγος είναι σε κάποιο βαθμό επανασυνδεμένος με τον κόσμο. Διότι αν δεν μιλάγαμε για τον κόσμο, για τι θα μιλάγαμε;» (Ricoeur στο Κακολύρης 2011: 355).

Η δυνατότητα να αναφέρεται η λογοτεχνία για/σε έναν νέο κόσμο έγκειται, σύμφωνα με τον Ricoeur, στην αποστασιοποίηση που εξασφαλίζει η γραφή από την λειτουργία του προφορικού λόγου. Στον προφορικό λόγο, ο χρόνος των δύο συνομιλητών είναι κοινός και αναφέρεται στην πραγματικότητα. Αντίθετα, στον γραπτό λόγο δεν υφίσταται κοινή κατάσταση για τον συγγραφέα και τον αναγνώστη, καταργώντας την δεδομένη πραγματικότητα. Αυτή η κατάργηση δίνει τη δυνατότητα να απελευθερωθεί μια δευτερεύουσα αναφορά, αυτή του «κόσμου

του κειμένου». Μέσω αυτής της αποστασιοποίησης η αφήγηση έχει τη δυνατότητα να τροφοδοτήσει την καθημερινότητα με νέες δυνατότητες ύπαρξης και να καταστήσει εμφανή την κίνηση διαμέσου της οποίας το κείμενο εκδιπλώνει έναν κόσμο μπροστά στον αναγνώστη, έναν κόσμο που μπορεί ο ίδιος να κατοικήσει και να προβάλει δικές του ανάγκες και δυνατότητες.

Σε συνέχεια της σκέψης του Ricoeur στο *Χρόνος και Αφήγηση τόμος III*, το κείμενο για να υφίσταται οντολογικά, δεν αρκεί να αναφέρεται στην πραγματικότητα, αλλά να την διαμορφώνει. Ο αναγνώστης βρίσκεται ανάμεσα στη φανταστική εμπειρία του κειμένου και στην δική του πραγματικότητα, μέχρι αυτοί οι δύο κόσμοι να συγχωνευθούν. Η ανάγνωση λειτουργεί ως μια παρώθηση για την αναδιαμόρφωση της καθημερινής δράσης του ενώ ο ίδιος καλείται να αποφασίσει αν θα πράξει αυτό που προτείνει το κείμενο. Ο συγγραφέας θα μιλήσει για τον ενεργό ρόλο του αναγνώστη μέσα από την «παύση» της αφήγησης. Επικαλούμενος το μυθιστόρημα *Οδυσσέας* του James Joyce συμφωνεί ότι ο συγγραφέας πρέπει συνειδητά να προκαλεί τον αναγνώστη να συμμετέχει ενεργά με το να αμφισβητεί μια άμεση διαμόρφωση του κειμένου από αυτόν. Με μια αφήγηση πολυεπίπεδη και ερμηνευτικά ανοιχτή, ο Joyce δημιουργεί μια σχεδόν χωρική σύνθεση θραυσμάτων ενός κειμένου που αναφέρονται το ένα στο άλλο και ανάμεσα σε αυτά υπάρχουν ακατανόητα κενά ή «τόποι απροσδιοριστίας», που διακόπτουν το ρυθμό της αφήγησης. Με αυτό τον τρόπο ο αναγνώστης αναμένοντας μια συνοχή στο κείμενο (κάτι που δεν υφίσταται), μπαίνει στη διαδικασία να κάνει τη δική του προσωπική αναζήτηση της συνοχής, άρα και την τελική διαμόρφωση του ίδιου του κειμένου. Η ανάγνωση λειτουργεί ως πρόκληση για να γίνουμε διαφορετικοί και να πράξουμε διαφορετικά «καθώς εμπλέκεται με τη λογοτεχνική γραφή στην περίσσειά της και την πυκνότητά της» (Κακολύρης 2011: 374). Στο σημείο αυτό εμφανίζεται διαδοχικά τόσο ως μια διακοπή (στάσις) στην πορεία της δράσης, όσο και ως μια νέα παρώθηση για δράση.

«Επιτέλους, είναι ο αναγνώστης αυτός που τελειώνει το

έργο στο βαθμό που το κείμενο είναι ένα σχεδιάγραμμα για ανάγνωση. Πράγματι, αποτελείται από τρύπες, κενά, απροσδιόριστες ζώνες οι οποίες προκαλούν την ικανότητα του αναγνώστη να διαμορφώσει αυτό που φαίνεται ότι δίνει στον συγγραφέα την δύσφημη ευχαρίστηση του μη κατανοητού [...] είναι ο αναγνώστης, σχεδόν εγκαταλελειμμένος από το έργο, που φέρει το βάρος της πλοκής» (Ricoeur 1984: 77).

Μέσω του αναγνώστη η αφήγηση και κατ'επέκταση το κείμενο, τοποθετείται στον πραγματικό χρόνο της ανθρώπινης δράσης. Αφήγηματικότητα και *χρονικότητα* (temporality) είναι στενά συσχετισμένες. «Η χρονικότητα είναι εκείνη η δομή της ύπαρξης που αγγίζει την γλώσσα μέσα στην αφηγηματικότητα, και η αφηγηματικότητα είναι η γλωσσική δομή που ως απώτερο σημείο της αναφοράς της έχει τη χρονικότητα. Η σχέση τους επομένως στηρίζεται στην αμοιβαιότητα» (Ricoeur 1980: 90). Η λέξη που αποκαλύπτεται από την ιστορία είναι μέσα σε κάθε γεγονός του χρονικού χαρακτήρα· πολύ απλά επειδή η ανθρώπινη εμπειρία είναι χρονική.

Ο Ricoeur επηρεάζεται από τη σκέψη του Heidegger στο έργο *Είναι και Χρόνος* και επιχειρεί μια σύγκριση της θεωρίας της *χρονικότητας* (temporality)³ με την ανάπτυξη της πλοκής και την ανάγνωση του κειμένου. Για τον Ricoeur ο χρόνος χωρίζεται σε δύο αντιληπτικές αναπαραστάσεις, την αναπαράσταση του «τώρα» ως «το συνώνυμο του διαβάσματος της ώρας πάνω στην πλάκα ενός ρολογιού» (Ricoeur 1980: 104) και του υπαρξιακού-χαϊντεγκεριανού «τώρα» που γίνεται αντιληπτό ως εκείνη τη στιγμή μέσα στην οποία συμβαίνει κάτι που μας αφορά, ή αλλιώς η «μέσα-στο-χρόνο-ύπαρξη» - είναι οι στιγμές στον χρόνο στις οποίες κάνουμε πράγματα που μας ενδιαφέρουν.

3. Η *Χρονικότητα* (*Zeitlichkeit*), όπως την έχει ορίσει ο Heidegger στον δεύτερο τόμο του *Είναι και Χρόνος*, είναι μια ατέρμονη σειρά διαδοχικών στιγμών όπου μέσα στον χρόνο συνυπάρχουν αενάως και ταυτοχρόνως όλες οι στιγμές του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος.

Η μέσα-στο-χρόνο-ύπαρξη ουσιαστικά είναι «το ρίξιμο του εαυτού μας ανάμεσα σε πράγματα - που κάνει την περιγραφή της χρονικότητάς μας να εξαρτάται από την περιγραφή των πραγμάτων που μας αφορούν» (Ricoeur 1980: 99) και όχι από την συνήθη γραμμική χρονική σειρά. Ενεργοποιεί το ενδιαφέρον μας υπαρξιακά, αποκαλύπτοντας βαθύτερα και κρυμμένα στρώματα του εαυτού μας, άρα και διαφορετικούς χρονικούς τρόπους. Η έκφραση «έχω χρόνο για» ή «παίρνει χρόνο» αποκαλύπτει την απασχόλησή μας και καθορίζει την αίσθησή μας για τον χρόνο. Ένα απλό χρονικό μέγεθος όπως μία μέρα, ανταποκρίνεται στο εκάστοτε ενδιαφέρον μας και συνεπώς στον κόσμο μέσα στον οποίο είμαστε ριγμένοι. Άρα, σύμφωνα με τον Heidegger, το υπαρξιακό «τώρα» καθορίζεται από την απασχόλησή μας και δημιουργεί την «κατασκευή παρόντος» η οποία είναι παράλληλη στην ροή του πραγματικού χρόνου.

Επιστρέφοντας στην αφήγηση, παρατηρείται πως η αφηγηματική δραστηριότητα και η χρονικότητα είναι στενά συνδεδεμένες. Μια ιστορία αποτελείται από γεγονότα μέσα στα οποία οι χαρακτήρες δρουν, αντιδρούν, αλλάζουν, αναθεωρούν. Υπάρχουν φορές που σε πολλά μυθιστορήματα ο αναγνώστης παρακολουθεί τα γεγονότα να διαδέχονται το ένα το άλλο με βάση μια γραμμική χρονολογική σειρά που αποτελείται από επιταχύνσεις, επιβραδύνσεις και παύσεις, προσανατολισμένη προς μια κατεύθυνση. Με αυτό τον τρόπο ο αφηγητής εισάγει τον αναγνώστη στο ρυθμό της αφήγησης. Όμως ο ρυθμός της αφήγησης ποικίλλει από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα.

Για τον Ricoeur, το να ακολουθεί ο αναγνώστης τον ρυθμό μιας ιστορίας, σημαίνει πως είναι σε θέση να κατανοήσει τα γεγονότα, τις διαδοχικές πράξεις και τα συναισθήματα που διατρέχουν τους χαρακτήρες, και μέσα από αυτή τη διαδικασία να δημιουργεί χιλιάδες ενδεχόμενα για την κατάληξη της ιστορίας. Με αυτό το νόημα, η κατάληξη της ιστορίας είναι μεν ο πόλος έλξης όλης της ανάπτυξής της, αλλά αυτό που την κάνει σημαντική είναι η πλοκή και ο ρυθμός που χτίζουν αυτή την κατάληξη. Συνεπώς η πλοκή φέρνει τον αναγνώστη στο σημείο τομής της αφήγησης και της χρονικότητας (όπως την ορίσαμε παραπάνω) πράγμα που δίνει

το δικαίωμα στον Ricoeur να μιλάει για τη συμβολή της αφήγησης σε μια φαινομενολογία της χρονικής εμπειρίας, όπου η φυσική μέτρηση του χρόνου, να μεν είναι υπαρκτή μέσα στην αφήγηση αλλά κατανοείται μέσω της ανθρώπινης δράσης.

«[...] η αφηγηματική δομή επιβεβαιώνει την υπαρξιακή ανάλυση. Είναι σαφές πως η τέχνη της διήγησης μιας ιστορίας τοποθετεί την αφήγηση «μέσα» σε χρόνο. Η τέχνη της διήγησης μιας ιστορίας δεν είναι τόσο ένας τρόπος στοχασμού πάνω στο χρόνο, όσο ένας τρόπος να δεχόμαστε τον χρόνο ως δεδομένο [...] όταν κάποιος, είτε αφηγητής είτε ιστορικός αρχίζει να αφηγείται, τότε όλα απλώνονται μέσα στο χρόνο» (Ricoeur 1990: 107).

Ο χρόνος της πλοκής παρέχει μια διευκρίνιση της μέσα-στο-χρόνο-ύπαρξης. Ο ήρωας του μυθιστορήματος δρα μέσα σε χρόνο που τον λαμβάνουμε υπόψη επειδή αριθμούμε αυτή τη δράση. Κανένας αναγνώστης δεν ενδιαφέρεται για τον πραγματικό χρόνο την ώρα που διαβάζει μια ιστορία, γιατί δεν τον αφορά. Το υπαρξιακό «τώρα» εμφανίζεται και ο πραγματικός χρόνος μεταφράζεται σε χρόνο της αλληλεπίδρασης αναγνώστη-ιστορίας μέσα από τον ρυθμό-χρόνο και την παύση-ανοιχτή ερμηνεία.

1.2.2 Η αποδόμηση της αφήγησης

Η άποψη πως η λογοτεχνική γραφή, σαν ένα ελεύθερο μοντέλο ερμηνείας, προτείνει έναν πιθανό κόσμο, κρύβει μια ανησυχία ως προς την αφήγηση, διότι κινδυνεύει να εξαφανιστεί μπροστά στον σημανόμενο κόσμο που φέρει και διδάσκει. Επομένως γεννιέται μια ανάγκη να προσδιορισθεί εκ νέου.

Αυτό που συνθέτει μια γραφή, πέρα από τις λέξεις, τη σύνταξη, την πλοκή, είναι, ο χαρακτήρας της γλώσσας και το ύφος (του συγγραφέα) που εμπεριέχει μέσα της. Ο Γάλλος στοχαστής Roland Barthes στο βιβλίο του *Ο βαθμός μηδέν της γραφής* θα αναθεωρήσει τη φύση της γλώσσας και του ύφους από την πλευρά του συγγραφέα, ώστε να επαναπροσδιορίσει τον χαρακτήρα της γραφής.

Για τον συγγραφέα, η γλώσσα είναι ένας ανθρώπινος ορίζοντας, ένας τρόπος να επικοινωνήσει με την κοινωνία αλλά ταυτόχρονα να χάσει κομμάτια του εαυτού του, καθώς κατά τον Barthes, γλώσσα για τον συγγραφέα είναι ο γεωμετρικός χώρος όλων όσων δεν θα μπορούσε να ιστορήσει χωρίς να χάσει. Η γλώσσα, δηλαδή, είναι εντεύθεν της Λογοτεχνίας, οι εικόνες, τα συναισθήματα και οι δράσεις που προβάλλει, γεννιούνται αρχικά από το σώμα και το παρελθόν του συγγραφέα και, καθώς αρχίζει να τα οικειοποιείται, γίνονται οι αυτοματισμοί της τέχνης του.

Διαμορφώνεται έτσι, ένα προσωπικό ύφος⁴, όπου από κάτω υπάρχει μια γλώσσα αυτάρκης και βιωματική, μια γλώσσα πρόθεσης επικοινωνίας που αντλείται μόνο από την προσωπική και «μυστική μυθολογία του δημιουργού», από αυτήν την «υποφυσική του λόγου» όπου μορφοποιούνται οι πρώτες συνθέσεις λέξεων και γεννιούνται οι πρώτες υπαρξιακές αναζητήσεις. Η υπαινικτική δύναμη του ύφους είναι ένα «φαινόμενο βλαστηκότητας» όπως θα αναφέρει ο Barthes, γιατί «αυτό που κρατιέται όρθιο και βαθύ κάτω από το ύφος είναι τα θραύσματα μιας πραγματικότητας εντελώς ξένης προς τη γλώσσα. Αυτή η μεταλλαγή κάνει το ύφος ένα είδος υπερλογοτεχνικού εγχειρήματος» (Barthes 1983: 20), που συνεπαίρνει τον αναγνώστη. Τοποθετείται εκτός τέχνης, έξω από τη συνθήκη που δένει τον συγγραφέα με την κοινωνία και, αντίθετα με την ασφάλεια που προσδίδει η τέχνη του, το ύφος εμπεριέχει μια μοναχικότητα, μια «υπό-γλώσσα, που

4. Αν μπορούσαμε να φανταστούμε το ύφος, θα είχε μια κάθετη δομή, ένα βάθος που θα τοποθετούνταν μέσα στο συγγραφέα. Δεν είναι προϊόν ενός στοχασμού πάνω στη Λογοτεχνία, αλλά μια εσωτερική ανάγκη του συγγραφέα.

δουλεύεται στο μεταίχμιο της σάρκας και του κόσμου» (Barthes 1983: 17). Το ύφος δένει την ψυχική κατάσταση του συγγραφέα με την γλώσσα του. Η γραφή είναι η λειτουργία της λογοτεχνίας. Γλώσσα και ύφος είναι τα εργαλεία του συγγραφέα, ή αλλιώς όπως θα το θέσει ο Barthes, «δυνάμεις τυφλές», όπου στο σύνολό του, οδηγούν το κείμενο στην αποδόμηση μιας κατάληξης, ενός νοήματος.

Πιο συγκεκριμένα, στην ποιητική⁵ προσέγγιση της θεωρίας της λογοτεχνίας ανήκει ο μεταδομισμός, μια σκέψη που αναγνωρίζει το ελεύθερο παιχνίδι των σημασιών που επικρατούν σε ένα κείμενο και συμπεραίνει ότι η πρόσβαση στην αλήθεια επιχειρείται μέσω της ρητορικής κατασκευής του κειμένου. Συνεπώς, ο αναγνώστης θα κατανοήσει το κείμενο, μόνο εάν μελετήσει τη γραφή και τη μηχανική του.

Ο Roland Barthes, ο οποίος συνδέθηκε με τον μεταδομισμό στο δεύτερο μισό του έργου του, μιλάει για ένα λογοτεχνικό κείμενο εντελώς ελεύθερο που δεν αποτελείται από φράσεις, που αναδεικνύουν τελικά ένα συγκεκριμένο νόημα. Απομακρύνει τον συγγραφέα από το κείμενο και αυτό που απολαμβάνει ο αναγνώστης είναι μονάχα η γλώσσα. Η προσέγγιση του κειμένου δεν εξαρτάται άμεσα από τον δημιουργό και τις επιδιώξεις του, αλλά από τους ρητορικούς τρόπους που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας. Δύο σημαντικά δοκίμιά του, φέρουν τις ιδέες του μεταδομισμού και δείχνουν τη μετακίνησή του από τον δομισμό. «Ο θάνατος του συγγραφέα», δοκίμιο που γράφτηκε το 1968, παρουσιάζει το πώς μπορεί να ανεξαρτητοποιηθεί το έργο από το συγγραφέα του και το δοκίμιο «Από το έργο στο κείμενο» (1971), είναι ουσιαστικά μια εφαρμογή του πρώτου, παρουσιάζοντας έναν νέο τρόπο διαχείρισης των κειμένων.

«Η γραφή είναι αυτό το ουδέτερο, αυτό το μικτό αυτό το πλάγιο όπου καταφεύγει το υποκείμενό μας, το ασπρόμαυρο όπου έρχεται, και χάνεται, η όποια ταυτότητα, ακόμα και η

5. Η επιστήμη της λογοτεχνίας που καλείται ποιητική, μελετά τις γενικές συνθήκες του λογοτεχνικού νοήματος, που προκύπτουν από ένα σώμα παρόντων κειμένων.

ταυτότητα του σώματος που γράφει» (Barthes 2007: 137).

Ο γάλλος στοχαστής αναγνωρίζει τον συγγραφέα ως ένα ιστορικό πρόσωπο το οποίο έχει παραχθεί, χάρη στον Αγγλικό εμπειρισμό και διαφωτισμό, από την κοινωνία μας. Η λογοτεχνική θεωρία με τη σειρά της στράφηκε στην ανάδειξη του ανθρώπινου προσώπου⁶, διότι «η κοινωνία αυτή ανακάλυψε τη γοητεία του ατόμου» (Barthes 2007: 138). Στο «Ο θάνατος του συγγραφέα», ο Barthes διαφωνεί με αυτή την ανύψωση του ατόμου και υποστηρίζει ότι το κείμενο δεν είναι το σώμα του συγγραφέα του άλλα ότι η γραφή είναι ουδέτερη, χάνει την ταυτότητα του σώματος που γράφει και μόλις ένα γεγονός είναι «αφηγημένο» χάνεται η όποια λειτουργία του και επέρχεται η απαγκίστρωση από τον γραφέα. Το έργο περιλαμβάνει «αφηγημένα» γεγονότα, τα οποία δεν έχουν να διεκπεραιώσουν κάποιο σκοπό, όπως να παροτρύνουν τον αναγνώστη να κάνει κάτι ή να τον μυήσουν σε μια ιδεολογία. Δεν υπάρχει πουθενά ο δημιουργός, αλλά μια γραφή, κατά κάποιον τρόπο «απόκοσμη», η οποία ζωντανεύει μετά τον θάνατο του συγγραφέα.⁷

Με βάση τα παραπάνω, ο Barthes διακρίνει δύο ειδών αντιλήψεις, την παραδοσιακή αντίληψη για τον συγγραφέα και την σύγχρονη έννοια του γραφέα. Όσον αφορά τον συγγραφέα, χρονικά, τον αντιλαμβανόμαστε σαν κάποιο πρόσωπο που προϋπήρχε του έργου του, σαν τον Πατέρα του βιβλίου

6. Σύμφωνα με τον Barthes, ο θετικισμός και ο καπιταλισμός συνέβαλαν σημαντικά στην ανάδειξη του «προσώπου» του συγγραφέα, καθώς σε βιογραφίες συγγραφέων, ημερολόγια και εγχειρίδια ιστορίας της λογοτεχνίας κυριαρχεί η αναζήτηση του προσώπου του συγγραφέα και των παθών του δημιουργού, προκειμένου οι κριτικοί της εποχής να ερμηνεύσουν το έργο του με βάση τη δική του προσωπική πορεία.

7. Παρόλο που ο αναγνώστης έχει την ανάγκη να νιώθει την «φωνή» του συγγραφέα σε ένα κείμενο, ο Barthes επισημαίνει ότι η γραφή είναι αυτή που παίζει τον καταλυτικό ρόλο. Αναφερόμενος στην παραδοσιακή κριτική του έργου, δηλώνει ότι η κριτική δεν φωτίζει το έργο με μια ερμηνεία, αλλά εκείνο που κάνει είναι να ανακαλύψει μία σημασία αντλώντας από τη μορφή του έργου. Επομένως, αν επιχειρήσουμε μια αντιστοιχία, η σχέση κριτικής-έργου είναι ανάλογη με τη σχέση σημασίας-μορφής, κάτι που αντιτίθεται με το σύγχρονο κείμενο όπου κυριαρχεί ένα ατελείωτο παιχνίδι ελεύθερων νοημάτων, που ο αναγνώστης καλείται να συνθέσει. Το κείμενο ανεξαρτητοποιείται εντελώς από το σώμα που γράφει, κάτι που το καθιστά για τον Barthes «επαναστατικό».

του, που βίωσε, ζούσε, και «πάθαινε» πριν από αυτό. Εντελώς αντίθετα, ο σύγχρονος γραφέας γεννιέται την ίδια ώρα που γεννιέται και το κείμενό του και δεν υπάρχει άλλος χρόνος πέρα από τον χρόνο εκφοράς. Η πράξη της συγγραφής γίνεται στο «εδώ και τώρα» και το κείμενο αποκτά έναν επιτελεστικό χαρακτήρα που δεν φέρει ένα άμεσα προσδιορίσιμο νόημα, το οποίο καθιλώνεται στο έργο, αλλά πολλά διαφορετικά νοήματα - είναι ένα πλέγμα αναφορών⁸ οι οποίες είτε συμφωνούν είτε αμφισβητούνται μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο καταρρίπτεται η προέλευση και οι πηγές του (προγενέστερος συγγραφέας).

«Ξέρουμε, ότι, για να αποδώσουμε την γραφή στο μέλλον της, πρέπει να αντιστρέψουμε τον μύθο της: η γέννηση του αναγνώστη πρέπει να εξαγορασθεί με τον θάνατο του Συγγραφέα» (Barthes 2007: 143).

Διακρίνεται επίσης ένας διαχωρισμός έργου και κειμένου. Στο δοκίμιο «Από το έργο στο κείμενο» ο Barthes επισημαίνει ότι αυτός ο διαχωρισμός δεν είναι ούτε χρονικός ούτε υλικός. Η διαφορά έγκειται στο πώς αντιλαμβάνεται κανείς το κείμενο που διαβάζει, δηλαδή είτε το τοποθετεί σε μία κατηγορία είτε το θέτει υπό συζήτηση. Το έργο μπορεί κάποιος να το «δου», ενώ το κείμενο να το «ενστερνιστεί». Αυτό σημαίνει ότι σε ένα έργο ο αναγνώστης δέχεται παθητικά τα νοήματα που προβάλλει καθώς «το έργο κλείνεται πάνω σε ένα σημαινόμενο» (Barthes 2007: 154) ενώ σε ένα κείμενο, το οποίο αφήνεται ελεύθερο μπροστά του, μπορεί να παίζει μαζί του, να έρθει σε διάλογο, να το «αποδείξει» μέσα από μια δική του πράξη δημιουργίας. Συγκεκριμένα, ο Barthes δίνει ένα παράδειγμα, όπου παραλληλίζει τη μουσική με το κείμενο. Στις παλιές κοινωνίες οι μουσικοί

8. Μεγάλη επιρροή στον τρόπο σκέψης του Barthes άσκησε ο ελβετός γλωσσολόγος Φερντινάντ ντε Σωσσύρ, ο οποίος διατύπωσε την άποψη να μην μελετάμε τη γλώσσα διαχρονικά (με βάση την ιστορία), αλλά συγχρονικά. Τον ενδιέφερε η γλώσσα ως ένα σύστημα κανόνων, που αποτελείται από πολλά γλωσσικά σημεία. Το κάθε γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο και τα νοήματα αναδύονται μέσα από το πλέγμα που έχουν μεταξύ τους οι λέξεις.

διάβαζαν μια συγκεκριμένη μουσική παρτιτούρα. Αναπαρήγαγαν, δηλαδή, τη συγκεκριμένη παρτιτούρα. Έτσι, δεν υπήρχε μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην αναπαραγωγή και στο άκουσμα της μουσικής. Αργότερα, όμως, προέκυψε η έννοια του «ερμηνευτή», ο οποίος ακολουθούσε την παρτιτούρα, αλλά ταυτόχρονα «έπαιζε» μαζί της. Προσέθετε δικά του στοιχεία και την διαμόρφωνε υφολογικά, όπως εκείνος ήθελε. Άρα ο ερμηνευτής συμπλήρωνε κατά κάποιον τρόπο την παρτιτούρα. Το ίδιο, λοιπόν, συμβαίνει και με το κείμενο. Ο αναγνώστης είναι εκείνος που ολοκληρώνει το κείμενο και του δίνει την υπόσταση που θέλει.

Αυτή η δυνατότητα μπορεί να χαρακτηρίσει το κείμενο ως «οριακό» με την έννοια ότι δεν μπορεί να ταξινομηθεί μέσα στη λογοτεχνία. Είναι ριζικά συμβολικό, επειδή το σημαίνουν δεν φέρνει στο νου μας άμεσα ένα σημαινόμενο αλλά πολλά σημαινόμενα, γεννιέται διαρκώς «μέσα στο πεδίο του κειμένου [...] όχι κατά ένα οργανικό τρόπο ωρίμανσης ή κατά ένα ερμηνευτικό τρόπο εμβάθυνσης αλλά μάλλον κατά μια σειριακή κίνηση απαγκιστρώσεων, αλληλοεπικαλύψεων, παραλλαγών» (Barthes 2007: 154).

Ένα τέτοιο κείμενο είναι «πληθυντικό» και επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Το κείμενο είναι ένα αποτέλεσμα αξιών, πολιτισμικών γλωσσών, απηχήσεων που υπάρχουν ήδη στην κοινωνία και είναι αναγνωρίσιμα, όμως ο συνδυασμός τους από τον αναγνώστη είναι μοναδικός, πράγμα που συγκροτεί μια διαφορά. Υπάρχει μόνο μέσα στη διαφορά του, εξασφαλίζοντας, έτσι, την πολλαπλότητά του. Ο αναγνώστης είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία και η μοναδική του λειτουργία είναι να κρατά μαζί όλες τις αναφορές, από τις οποίες είναι φτιαγμένο το κείμενο.

Μια τελευταία προσέγγιση – και αρκετά σημαντική στην έννοια του κειμένου είναι αυτή της απόλαυσης. Τα κλασικά έργα, από την μία, ασφαλώς και μπορούν να γίνουν αντικείμενο απόλαυσης, η οποία θυμίζει στον αναγνώστη την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτόν και το έργο. Διαβάζοντάς το, γνωρίζει ότι δεν μπορεί να το ξαναγράψει, αφού

το απολαμβάνει καταναλωτικά. Το κείμενο, από την άλλη γίνεται να το απολαύσει κανείς χωρίς την ύπαρξη της απόστασης και πρόκειται για μια ενεργητική, συμμετοχική απόλαυση, διαφορετική από εκείνη της παθητικής κατανάλωσης στην οποία προσκαλεί το κλασικό έργο.

Για να παρουσιάσει ο Barthes την έννοια της απόλαυσης στο κείμενό του, δημιουργεί ένα ανάγνωσμα από ελεύθερα σχόλια πάνω στην αφήγηση, από μικρά κείμενα ελεύθερης διάταξης, θυμίζοντάς μας τη θεωρία του κειμένου που αναφέραμε παραπάνω.

«Το πιο ερωτικό σημείο του κορμιού μήπως δεν είναι εκεί όπου το ρούχο χάσκει; Στη διαστροφή (που είναι συμπλήρωμα της καθαυτό απόλαυσης) δεν υπάρχουν «ζώνες ερωτογενείς» (έκφραση άλλωστε αρκετά ενοχλητική)· ερωτικό, όπως σωστά το έχει πει η ψυχανάλυση, είναι η διακοπή: το κομμάτι του δέρματος που σπιθίζει ανάμεσα σε δυο ρούχα (το παντελόνι και το φανελάκι), ανάμεσα σε δύο άκρες (το μισάνοιχτο πουκάμισο, το γάντι, το μανίκι)· τούτο ακριβώς το σπίθισμα, είναι που θέλγει, ή ακόμα: η σκηνοθεσία μιας εμφάνισης-εξαφάνισης» (Barthes 1977: 18).

Ένα απολαυστικό κείμενο για τον Barthes, αποτελείται από μια γενικευμένη ασυνδεσία. Το αφηγηματικό του έχει ξεχαρβαλωθεί, ωστόσο η ιστορία παραμένει ευανάγνωστη. Όπως θα το θέσει ο Flaubert, διακρίνεται μια «διακοπή του λόγου», κάτι που λείπει, όπου όλα τα «λογικά ψιλολογήματα του κειμένου, βρίσκονται στο μεσοδιάστημα» (Barthes 1977: 17). Εδώ ο Barthes δεν αναφέρεται στα κομμάτια της αφήγησης που λείπουν, για να δημιουργήσουν σασπένς και να οδηγήσουν τον αναγνώστη στην βαθμιαία αποκάλυψη του τέλους της ιστορίας (ικανοποίηση μυθιστορηματική), αλλά αναφέρεται σε μία οιδιπόδεια απόλαυση όπου ο αναγνώστης πρέπει να ξεγυμνώσει, να μάθει, να γνωρίσει τα αίτια και την έκβαση της αφήγησης έτσι ώστε να αποκαλυφθεί η αλήθεια. Αυτό θα το επιτύχει, όχι με το να καταβροχθίσει το κείμενο, πηδώντας τα

βαρετά σημεία (περιγραφές, επεξηγήσεις, στοχασμούς) αλλά με το να συλλαμβάνει κάθε σημείο του, ιδίως τα ασύνδετα μέρη του που «τέμνουν τα λεγόμενα» (Barthes 1977: 22).

Επομένως, αυτά που απολαμβάνει ο αναγνώστης σε ένα τέτοιο κείμενο είναι διφορούμενα. Από τη μια είναι μια γενική απόλαυση που του προκαλεί ευφορία, κάτι που προέρχεται από μια αναπαράσταση της πραγματικής ζωής του (ένας ανθισμένος κήπος, ένα νόστιμο φαγητό, μια συνάντηση, μια φωνή) ταυτίζοντας το κείμενο με ένα αντικείμενο απόλαυσης. Από την άλλη, είναι μια ιδιαίτερη απόλαυση που εμπεριέχει την έννοια της «ηδονής»⁹, ενός «τινάγματος», ενός «ακραίου σβησίματος» ταυτίζοντας το κείμενο με τα κρυφά μέρη της διαστροφής του. Με αυτόν τον τρόπο το κείμενο γίνεται πολλές φορές αβάσταχτο, και το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται μόνο στη γλώσσα και την απόλαυσή της. Παρόλα αυτά το παράδοξο είναι ότι αυτές οι δύο απολαύσεις έχουν μια αμφιλογία, διότι η απόλαυση είναι ρητή, ενώ η ηδονή είναι άρρητη, απαγορευμένη. Ο Barthes προτείνει μια διάπλεξη, δηλαδή μια ύφανση¹⁰ των δύο απολαύσεων, με τον πιο προσωπικό τρόπο του αναγνώστη, έτσι ώστε μια ανάμνησή του, να συλλάβει την ανάγνωση αλλά και την περιπέτεια.

Η απόλαυση δεν είναι στοιχείο του κειμένου που την συναντάμε στη ροή του, ούτε εξαρτάται από κάποια νοοτροπία ή ιδιόλεκτος που εμπεριέχει, η απόλαυση είναι συνεχώς παρούσα και η ηδονή «α-τοπική» (Barthes 1977: 39).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διαχωρισμός του Barthes ανάμεσα στην αναπαράσταση και την απεικόνιση του κειμένου. Αναπαράσταση σε ένα

9. Για τον Barthes, η ηδονή δεν νοείται με την κλασσική μορφή της, δηλαδή κάτι το δυνατό, αναγκαστικά μυώδες, φαλλικό αλλά ως μια συγκίνηση, μια ταραχή, «κάτι το διεστραμμένο κάτω από μιαν επίφαση ευπρέπειας» (Barthes 1977: 43).

10. Ο συγγραφέας αναφέρεται στην λατινική προέλευση της λέξης *texte* (κείμενο) που σημαίνει ύφασμα, υφή (*textus*). Το κείμενο φτιάχνεται και δουλεύεται μέσα σε μια αδιάκοπη διάπλεξη και ο αναγνώστης παθαίνει, δηλαδή «ξηλώνεται σαν την αράχνη που διαλύεται η ίδια μέσα στις εκκρίσεις της που κατασκευάζουν τον ιστό της» (Barthes 1977: 105).

κείμενο σημαίνει ότι ο συγγραφέας περιγράφει ακριβώς την πλοκή της ιστορίας και τα συναισθήματα των χαρακτήρων, δηλαδή καταγράφει αλληθοφανή γεγονότα προσφέροντας μια αναγνωσιμότητα. Όμως παρατηρείται ότι με όση λεπτομέρεια και μαεστρία χειρίζεται τη γλώσσα και τα γεγονότα σε ένα κείμενο, το ίδιο το κείμενο θα είναι κλεισμένο στη δομή του, αποτελώντας «ηδονή» μόνο για τους χαρακτήρες που δρουν σε αυτό και δημιουργώντας μια απόσταση ανάμεσα σε αυτό και στον αναγνώστη. Από την άλλη, η απεικόνιση είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας θα δουλέψει τη δομή του κειμένου διαγραμματικά, ώστε ο αναγνώστης να αισθανθεί «ηδονή», πόθο για τους χαρακτήρες, και η παραπάνω απόσταση να εξαλειφθεί. Όπως θα το θέσει ο Barthes, «απεικόνιση είναι ο τρόπος εμφάνισης του ερωτικού σώματος στο διάγραμμα του κειμένου». (Barthes 1977: 91). Για να γίνει πιο κατανοητό, η απεικόνιση ενός κειμένου μπορεί να συγκριθεί και με ένα κινηματογραφικό φιλμ που αποτελείται από μια σειρά εικόνων¹¹, χωρίς να αναπαριστούν κάτι, που διαγραμματίζουν αισθησιακά μια κατάσταση.

«Τι είναι σημαινότητα; Είναι το νόημα μέσα σε αυτό που παράγεται αισθησιακά» (Barthes 1977: 100).

Ο αναγνώστης νιώθει, ποθεί, είναι ριγμένος μέσα στο κείμενο. Και σε αυτό το σημείο γεννιέται η απορία του ποιος είναι αυτός που ερμηνεύει το κείμενο. Ο Νίτσε θα μιλήσει για αυτό το δικαίωμα ερμηνείας:

«Μήπως δεν έχουμε το δικαίωμα να ρωτήσουμε ποιος λοιπόν είναι αυτός που ερμηνεύει; Είναι η ίδια η ερμηνεία, μορφή της θέλησης ισχύος, που υπάρχει (όχι σαν ένα ον, αλλά σαν μια διαδικασία, σαν ένα γίνεσθαι), ως πάθος» (Νίτσε από Barthes 1977: 101).

11. Η εικόνα είναι μείγμα αισθημάτων και ιδεών, και είναι σημαντικό να συλλάβουμε τις συναισθηματικές αλλά και τις ιδεολογικές απηχήσεις της.

Όταν ο αναγνώστης διαβάσει ένα κείμενο και το απολαμβάνει, είναι σαν να το διαβάζουν δύο άτομα, δηλαδή ο ίδιος (η συνείδησή του, το ασυνείδητό του) και μια ψευδό-προβολή του εαυτού του σε μια σκηνή στην φαντασιακή διάσταση (ο Barthes θα το θέσει ως κοινωνικό θέατρο). Είναι κοινωνική αυτή η σκηνή διότι το κείμενο που διαβάσει και η πράξη της ανάγνωσης ενός κειμένου που έχει ιστορικότητα, έχει επεξεργαστεί, γραφτεί, συζητηθεί από πολλά μέλη της κοινωνίας στο παρελθόν. Πράγματι, όταν ο άνθρωπος πράττει, ταυτόχρονα κάνει μια προβολή στην οποία φαντάζεται πως θα υπάρχει κάποιος «άλλος» άνθρωπος – ο Barthes θα τον ονομάσει «άτομο» - το οποίο κάπου και κάποτε στο χώρο-χρόνο μπορεί να κάνει αυτή τη πράξη σε άριστη μορφή – αυτό το «άτομο» είναι ο αναγνώστης ως μελλοντική επιθυμία. Επομένως ο αναγνώστης απολαμβάνει να φαντάζεται τον εαυτό του ως «άτομο» και όχι υποκείμενο, να επινοεί και να ταυτίζεται με ένα πλάσμα που προβάλλει τον πληθυντικό του ή αλλιώς όπως θα πει ο Barthes «το κοινωνικό θέατρο που εμφανίζουμε τον πληθυντικό μας: η απόλαυσή μας είναι ατομική – όχι όμως προσωπική» (Barthes 1977: 102).

Αν και η απόλαυση του κειμένου είναι «α-τοπική» μια αισθητική που μπορεί να αποδοθεί σε αυτήν, είναι η «φωναχτή γραφή». Για το Barthes φωναχτή γραφή δεν σημαίνει ο προφορικός λόγος που ασκούμε στην καθημερινότητά μας, αλλά η σωματική εξωτερίκευση του λόγου, μια δράση που βρίσκεται μέσα στη σημασιότητα του κειμένου, στο «γενο-κείμενο»¹². Αυτό που προσπαθεί να πετύχει ένα κείμενο με μια τέτοια γραφή είναι να μπορεί ο αναγνώστης να νιώθει τα γλωσσικά στοιχεία του κειμένου, δηλαδή, όπως θα πει ο Barthes, «μια ολόκληρη στερεοφωνία της βαθιάς σάρκας, τη συνάρθρωση του κορμιού, της γλώσσας, όχι του νοήματος της λαλιάς» (Barthes 1977: 109). Τη στιγμή που ο αναγνώστης διαβάσει ένα τέτοιο κείμενο, νιώθει το κείμενο σαν ένα σώμα, και αλληλεπιδρά με αυτό.

12. Ο όρος «γενο-κείμενο» (genotexte), που εισήγαγε η φιλόσοφος Julia Kristeva, είναι ο χώρος του κειμένου όπου βλασταίνουν οι σημασίες ένδοθεν της γλώσσας και μέσα στην ίδια την υλικότητά της.

«Μια βραδιά, μισοκοιμισμένος στον πάγκο κάποιου μπαρ, προσπαθούσα, παίζοντας, να απαριθμήσω όλες τις λαλιές που έφταναν στην ακοή μου: μουσικές, συνομιλίες, θόρυβοι, ποτηριών, μια ολόκληρη στερεοφωνία, που μια πλατεία της Ταγγέρης θα ήταν ο υποδειγματικός της χώρος. Μέσα μου, επίσης, κάτι μιλούσε και αυτή η λεγόμενη «εσωτερική» ομιλία έμοιαζε πολύ με τον θόρυβο της πλατείας, με αυτήν την κλιμάκωση των μικρών φωνών που μου έρχονταν απέξω: ήμουν και εγώ ο ίδιος ένας δημόσιος χώρος, ένα παζάρι· μέσα μου περνούσαν οι λέξεις, οι μικρές συντακτικές ενότητες, οι κομμένες εκφράσεις, και δεν σχηματιζόταν καμία φράση, λες και αυτό ήταν ο νόμος εκείνης της λαλιάς» (Barthes 1977: 81).

1.3 *Η πάσχουσα γραφή του Γιώργου Χειμωνά*

Ο Γιώργος Χειμωνάς (1938-2000) υπήρξε ένας από τους πιο ιδιαίτερους πεζογράφους στο λογοτεχνικό χώρο της μεταπολεμικής Ελλάδας, καθώς αντιπροσωπεύει μια πρωτότυπη έκφασή της λογοτεχνίας.¹³ Η αφηγηματική του ταυτότητα εκδιπλώνεται στα εννέα λογοτεχνικά του έργα. Αυτά, ως ενιαία επιφάνεια αποτελούν τη διαρκή αναζήτηση του πεζογράφου προς έναν κοσμολογικό λόγο ενώ ως μεμονωμένα μεγέθη, συμβάντα ζωής.

Εκτός από λογοτεχνικά έργα, έγραφε δοκίμια επάνω στη λειτουργία του λόγου. Τα δοκιμακά του έργα, θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως ένας οδηγητής επάνω στο λογοτεχνικό του έργο. Ωστόσο, ο ίδιος διαχωρίζει την ιδιότητα του δοκιμογράφου και του λογοτέχνη.¹⁴ Άλλωστε, η λογοτεχνική γραφή είναι από τη φύση της «αιρετική και αφύσικη» ενώ ο δοκιμακός λόγος οφείλει να είναι επιστημονικός και εγκόσμιος «στοχεύοντας προπάντων στην επικοινωνία» (Μαρωνίτης 2007: 20).

13. Το συγγραφικό του έργο αρχίζει το 1960 και καλύπτει τους τομείς του πεζογραφήματος, της μετάφρασης, των δοκιμακών κειμένων και του λιμπρέτο.

14. Σύμφωνα με τον Δ. Μαρωνίτη: «Θα συμβούλευα όσους διαβάζουν τα δοκίμια και τις συνεντεύξεις του Γιώργου Χειμωνά ως ερμηνευτικά υπομνήματα της λογοτεχνικής του ενδοχώρας, να είναι προσεκτικοί. Ας μην ξεχνούμε πως έχουμε να κάνουμε με δύο είδη λόγου που διαφέρουν και σε άλλα σημαντικά κεφάλαια και προπαντός στην οικονομία τους: ασκητική στα εννέα πεζογραφήματα, πληθωρική και αναλυτική στα δοκιμακά κείμενα. Σκόπιμος ίσως ελιγμός, εκτόνωση ή και εκδίκηση προς όσους επιμένουν να καταλάβουν, αντί να υπάρξουν μέσα στο χώρο της τέχνης» (Μαρωνίτης 2007: 19-20).

Η ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΟΡΑΣΗΣ ΜΟΥ

Γιώργος Χειμωνάς

«Αυτή είναι η βιογραφία μου. Μα εγώ θέλω να μιλήσω για μια άλλη βιογραφία. Ξεκινά από έναν ανυπολόγιστο παιδικό χρόνο και είναι η βιογραφία της όρασής μου. Η ιδιότητά μου του συγγραφέα ζυμώθηκε μ' αυτή την ιδιότητα, έγινε ένα με μια διαρκή, καθημερινή, αυθόρμητη προσοχή, να προσέχω συνέχεια τους ανθρώπους. Από παιδί έβλεπα, έβλεπα συνέχεια τους ανθρώπους. Την έσχατη λεπτομέρεια των σωμάτων, το πρόσωπό τους, το δέρμα τους, τα σκισίματά του, τη στάση τους, την ακινησία τους, τη φυσιολογία τους, άκουγα την ηχώ των λόγων τους περιφερόμουν στους στενούς λαϊκούς έρημους δρόμους της Καβάλας και της Θεσσαλονίκης. Γεμάτοι λάσπη, νερά της βροχής, σιωπή, ερημιά. Ξαφνικά ν' ανοίγει μια αυλόπορτα και να χυμάει έξω όλολύζοντας μια γυναίκα. Έβγαινε έξω στο δρόμο κι άρχιζε να θρηνεί. Ένας πατέρας κάτισχνος, κατάχλωμος, νεαρός, έβγαζε περίπατο το παιδί του στο δρόμο. Ένα παιδί τριών τεσσάρων ετών. Ξαφνικά αυτός ο νεαρός πατέρας να πέφτει κάτω σαν κεραυνοβολημένος. Το παιδί τον κοίταζε εμβρόντητο, δεν καταλάβαινε, δεν καταλάβαινα, έβλεπα τα πρόσωπα των ανθρώπων πίσω από τα τζάμια και μάντενα τη ζωή τους. Τέτοιες εικόνες μιας διάχυτης παντού λαϊκής δυστυχίας. Αισθανόμουν - και θα ήμουν παιδί όχι πάνω από δέκα χρονώ - αυτά τα περίεργα συναισθήματα που μονάχα τα παιδιά μπορούν και έχουν, που είναι αντιφατικά. Αισθανόμουν μαζί σαν κάτι πολύ ελκυστικό και κάτι πολύ αποτρόπαιο. Την ανάγκη και την επιθυμία αυτές τις εικόνες, να τις αναδιπλώσω, να ελευθερώσω τη σκοτεινή τους αγωνία. Αλλά εκείνο που από πολύ νωρίς έμαθα, είναι ότι το ανθρώπινο σώμα, ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα, δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να μιλάει ακατάπαυστα για όλα τα πάθη των ανθρώπων. Δεν έχεις παρά να το δεις.

Αργότερα οι ιατρικές εικόνες πλάτυναν αυτή την όραση, την έκανα πιο βαθιά, πιο δραματική. Χρωστάω σαν συγγραφέας πάρα πολλά στην Ιατρική. Δεν χρωστάω τίποτε στην Ψυχιατρική. Απλά σαν γιατρός, να βλέπω τους συγγενείς των αρρώστων να συνωστίζονται στους διαδρόμους των νοσοκομείων, να τριγυρίζουν τα κρεβάτια των αρρώστων τους, να παραστέκονται, να βλέπω το ίδιο το σώμα του αρρώστου. Πολλά μου έμαθαν όλα αυτά τα λόγια και όλα αυτά τα σώματα, γιατί η ιατρική σχέση είναι το ίδιο έντονη, το ίδιο αποκαλυ-

1.3.1 *Ο κοσμολογικός λόγος*

Διαβάζοντας το έργο του Χειμωνά, παρατηρείται, σχεδόν αμέσως, ότι δεν υπάρχει μια ξεκάθαρη αφηγηματική δομή. Πράγματι, ο αφηγηματικός μύθος θρυμματίζεται - όπως πολύ συχνά θρυμματίζονται σωματικά τα αφηγηματικά του πρόσωπα, και αναδύονται μικρότερες ένθετες αφηγήσεις των χαρακτήρων του, δικές τους ή ξένες, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο πολλαπλούς αφηγητές. Ο συγγραφέας, σε αυτή την περίπτωση, θα λειτουργήσει ως μεσολαβητής των αφηγητών του με σκοπό να τους παραδοθεί¹⁵, «η αφήγηση να μην είναι δικό του έργο, αλλά του ίδιου του αφηγήματος, που τη γεννά για να υπάρξει» (Μαρωνίτης 2007: 21). Δημιουργείται έτσι ένα αφηγηματικό τρίγωνο που καθιστά το πεζογραφικό έργο του Χειμωνά εσωτερικά αφηγηματικό. Σε αυτό το τρίγωνο ο συγγραφέας αναδύεται κατά κάποιο τρόπο σαν μεσσίας.

Για τον Χειμωνά, απαραίτητη προϋπόθεση για να αρχίσει να γράφεται ένα έργο, είναι να φέρει ήδη από τον τίτλο του, ένα νόημα-βίωμα, «ένα συναίσθημα φιλοσοφικό [...] που δεν χρωστά το κύρος του παρά στις ίδιες τις βιωματικές καταβολές του – αθέατου, δηλαδή απερίγραπτου – ήρωα» (Χειμωνάς 1984: 101). Αργότερα θα έρθουν οι οργανικές λειτουργίες που θα αναδείξουν σε πρώτο επίπεδο μια ακατάπαυστη κίνηση συστολής και διαστολής του κειμένου, καθώς αναδύονται μέσα από αυτό ως ρυθμικές αναστατώσεις. Αυτές ορίζουν «την αναπνοή και τις ανακοπές του λόγου, τα κενά και τις κατανομές του, τις κάθετες και οριζόντιες διαστάσεις του» (Μαρωνίτης 2007: 72).

15. Δεν είναι τυχαίο πως οι περισσότερες ένθετες αφηγήσεις στο έργο του Χειμωνά ανήκουν σε γυναικείες μορφές. Αυτές τις γεννούν και οι αντρικές μορφές τις εκμαιεύουν. Ο Δ. Δημητριάδης θα μιλήσει για αυτή τη γέννα, στο πεδίο της γλώσσας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας γενικότερα, ονομάζοντάς την «Ζωτικός Βιασμός». Ένα έργο είναι σαν μια ζωή, που έχει συλληφθεί, κυοφορηθεί και γεννηθεί μετά από μια οδυνηρή διάρκεια ενός υμένα. «Το σπέρμα του άλλου είναι η γενεσιουργός αιτία του δικού μου σπέρματος· η γονιμότητα του άλλου είναι ο ανάγωγος παράγων της δικής μου γονιμότητας· δεν γεννώ και φυσικά δεν γεννιέμαι, παρά μόνο επειδή με γεννά και με γεννά ένας άλλος» (Δημητριάδης 1970: 13).

πτική (με όλες τις σημασίες της λέξης), το ίδιο διαπεραστική όσο και η ερωτική σχέση.

Η Τέχνη είναι για να παίρνει στα χέρια της το ανεκπλήρωτο όραμα του ανθρώπου, μια φυσική ίσως αθλιότητα, δεν είναι απλά κοινωνική ή περιπτωσιακή. Είναι και αυτά, αλλά μαζί είναι και κάτι άλλο πιο οριστικά αδικημένο. Η Τέχνη είναι για να παίρνει στα χέρια της αυτή την αθεράπευτη στέρηση του ανθρώπου, να τη δουλεύει και να την επιστρέφει πάλι στους ανθρώπους.

[...]

Δεν υπάρχει ένας αμετακίνητος χρόνος και χώρος. Όλα συμβαίνουν σαν να γίνονταν πάντοτε, σαν να γίνονται σήμερα, εδώ και παντού. [...] Υπάρχουν παντού τα συναισθήματά τους, οι λύπες τους, η ομορφιά τους, η ασχήμια τους, οι παραμικρές λεπτομέρειες μιας ψηλαφητής, υλικής, ανθρώπινης ζωής. Μόνο που αυτό το άμορφο, το άτακτο ανθρώπινο υλικό ζυμώνεται, χωρίς καθόλου να εξαφανίζεται, μέσα σε ένα είδος γενικής απεικόνισης της ταραγμένης ανθρώπινης συνείδησης. Της ταραγμένης από θάνατο, από φόβο, από φτώχεια, από σπαρακτική λύπη, από πόλεμο, από διωγμό, από ότι μπορεί να είναι η πραγματική ιστορία του καθενός μας, η πραγματική ιστορία όλων μας.

Είπα κάποτε πως η Τέχνη δεν είναι η πραγματικότητα. Πως η Τέχνη είναι ένα σχόλιο πάνω στην πραγματικότητα, πως η πραγματικότητα δεν μπορεί να νοηθεί ως τετελεσμένη, αν δεν δευτερολογηθεί από ένα τέτοιο σχόλιο τέχνης. Θεωρώ αυτό το σχόλιο της Τέχνης πολύ πιο πραγματικό από την ίδια την πραγματικότητα, γιατί ακριβώς αποκαλύπτει εκείνες τις κρυφές όσο και ουσιαστικές διεργασίες που αναπαράγουν συνεχώς την συγκινησιακή πραγματικότητα του ανθρώπου. [...] Θεωρώ τον λόγο σαν ένα χαρισματικό όργανο, περισσότερο από όλα τα άλλα. Γιατί ακριβώς ο λόγος έχει την δυνατότητα να συλλαμβάνει και να φανερώνει όλες τις δυνατές νοηματικές και συναισθηματικές αντηχήσεις που γεννά μέσα στον νου και στην ψυχή του ανθρώπου η εμπειρία της ζωής. Εννοώ κάτι σαν την εξαισία ακινησία της ζωγραφικής ή τη δαιμονική κινητικότητα της μουσικής. Εννοώ ακριβώς ένα λόγο που είναι και ζωγραφική και μουσική και όλα όσα μπορεί να εκφράσει ο άνθρωπος. Κυρίως όσα δεν μπορεί» (Χειμωνάς [1983] 2005: 372-375).

«Απομακρύνθηκε ο ορίζοντας. Η ζωή φάνηκε πρώτα στους τοίχους. Είναι ένας τοίχος αλειμμένος μ' ένα υλικό σαν σημασία. Αλλού οι τοίχοι εξογκώνονταν και εξέιχαν σαν να γεννούσαν αγάλματα κι άμορφα ακόμα που μόλις σχηματίζονταν εκρέμονταν από τους τοίχους. Αργά εκατέβαινε ο ουρανός. Υπέροχος κεφαλόδεσμος από λοζά βاريά καλύμματα λύθηκαν κι έπεφταν αργά για να φανεί ξανά πόσο καλό είναι το φως» Οι Χτίστες, 1979

Ο αφηγηματικός λόγος «αιωρείται ανάμεσα στη φωνή και στη σημασία του» (Μαρωνίτης 2007: 30). Η υπονόμηση της συνοχής, τουλάχιστον συντακτικά, επιτρέπει στο συγγραφέα να ανασύρει τον εσωτερικό ρυθμό της λέξης, της πρότασης και εν τέλει του κειμένου. Η στίξη δεν επεμβαίνει στην πρόταση αλλά στη σκέψη καθώς «η πρόταση σταματάει εκεί που σταματάει η σκέψη» (Λάλα-Κρίστ 1984: 55). Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας πλήττει το νόημα. Νόημα και ρυθμός δεν ξεχωρίζουν, προκειμένου να επιτευχθεί μια προσπάθεια επιστροφής ενός πρωτογενούς λόγου. Αυτός ο άναρχος αφηγηματικός του λόγος, καθώς και η ρυθμική αναστάτωση που δημιουργείται, «διατρέχει ως επαναληπτική επωδός τη στίξη της σκέψης του συγγραφέα» (Chatzisanva 2018: 61) και προτείνει έναν άλλο τύπο ομιλίας, μιας κοσμογονικής, στο βαθμό που φιλοδοξεί να φτιάξει τον κόσμο από την αρχή.

«Ο κόσμος να γίνει εικόνα. Αυτή θα είναι η τελευταία ζωή των ανθρώπων να τους σκεπάσει μια εικόνα» Οι Χτίστες, 1979

Εκτός από τις ρυθμικές ροές και παύσεις, στην πρόζα του Χειμωνά συναντάμε και την απόδοση της λογοτεχνικής εικόνας μέσω της συμβατικής διάζευξης όψης και ακοής, με ανατρεπτικό τρόπο αυτή την φορά. Συγκεκριμένα, αν η όψη εντοπίζεται ως μια σταματημένη εικόνα, μια ακινησία, ενώ η ακοή ως την κίνηση μιας πράξης, τότε στη λογοτεχνία, η όψη αναγάγεται ως περιγραφή και η ακοή ως δράση. Παρόλο που ο

«Η Διονυσία βλέπει έκπληκτη το αγόρι. Της έκανε εξαιρετική εντύπωση. Η Διονυσία λέει είμαι μεσολαβητής. Ο διακοσμητής είπε μέσα του είναι αφελής και λέει ναι καταλαβαίνω. Όμως πρέπει ο καθένας μας να στηρίζεται στον εαυτό του κι αυτό οι περισσότεροι το λεν με πικρία όμως εγώ το λέω με περηφάνια. Είστε αφελής λέει η Διονυσία κι οι μεσολαβητές είναι απαραίτητοι κι όχι μόνο σε παρεξηγήσεις και διαφωνίες. [...] Είναι σαν εξομολογητές και σαν μεσολαβητές. [...] Τους επιτρέπεται κάποια θεατρικότητα κι υπερβολή να είναι παραστατικοί αφηγητές κι εννοώ να αναπτύσσουν με τέχνη στον άλλο με καίριες λέξεις και πιστευτό πάθος να αναπτύσσουν την σημασία ενός πράγματος που τους εκμυστηρευόμαστε και κυρίως να μην είναι στην πραγματικότητα είρωνες ώστε να τους είμαστε ειλικρινείς γιατί η ειλικρίνεια φοβάται περισσότερο την ειρωνεία παρά την ακατανοησία. [...] Ανάμεσα στους δύο ανθρώπους θα υπάρχει πάντα ένας μεσολαβητής κι αυτή στο εξής θα είναι η μορφή της κάθε σχέσης τριπλή. Ο μεσολαβητής έχει λεπτή ικανότητα και δεν απαρνιέται την ζωή κι είναι ένας συνηθισμένος άνθρωπος γιατί αλλιώς αποξενώνεται από τον εαυτό του κι από τους άλλους και θα χάσει την αισθηματικότητά του κι επομένως και τον δύσκολο κι ειδικό τρόπο συμπεριφοράς. [...] Όμως οι μεσολαβητές λέει η Διονυσία δεν είναι απλοί άνθρωποι και δεν μπορούμε να σχετισθούμε μαζί τους έχουν φυσιογνωμία αποκρουστική. Όπως είπατε λέει ο διακοσμητής είναι συνηθισμένοι άνθρωποι. Όχι λέει η Διονυσία έχουν κάτι το υπερφυσικό που εμποδίζει. Το αγγελικό κι όχι εννοείται το αγγελικό με την έννοια της αγνότητας και της καλωσύνης. Τι ερημιά λέει η Διονυσία κοιτάζοντας γύρω κι ύστερα κοιτάζει το γυμνό παιδί και ζαναλέει ερημιά» Η Εκδρομή, 1964

παραδοσιακός αφηγηματικός λόγος σέβεται αυτή τη διάζευξη, ο Χειμωνάς τη συγχέει. Η σταματημένη εικόνα δραστηριοποιείται και η δράση εξεικονίζεται με αποτέλεσμα «δρώσα εικόνα και εξεικονισμένη δράση συστήνουν έναν αφηγηματικό κόσμο, όπου ο χώρος και ο χρόνος σμίγουν ξανά· ο πρώτος παράγει τον δεύτερο, και με τη σειρά του ο χρόνος, ύστερα από την αφηγηματική του περιπέτεια, μεταστοιχειώνεται σε χώρο»¹⁶ (Μαρωνίτης 2007: 33). Η παραπάνω διαδικασία φαίνεται καθαρά σε ένα απόσπασμα που εντοπίζει ο Δ. Μαρωνίτης από τον *Εχθρό του Ποιητή*, όπου ακινησία και κίνηση, ζωγραφική και λόγος, συλλαμβάνουν και παραδίδουν την τελική αφηγηματική αναπαράσταση της εικόνας.

Ο αφηγηματικός - καθαρά εικαστικός - κόσμος του Χειμωνά δεν προσφέρεται στον αναγνώστη με σκοπό να εντυπωθεί στη μνήμη του, φέροντας κάποιο κρίσιμο νόημα¹⁷. Αντίθετα, λόγω των αρθρώσεων, του ρυθμού και της αφηγηματικής εικόνας που τον διέπει, προσφέρεται για να «βουλιάξει στη λήθη» του (Μαρωνίτης 2007: 29), για να «εκβάλλει την αίσθηση» (Chatzisavva 2018: 61). Έτσι, η απομνημόνευση των αφηγημάτων είναι αδύνατη, παρέχοντας στον συγγραφέα τη δυνατότητα να «γράφει έναν χώρο για να τον σβήσει, να τον γεμίζει για να τον αδειάσει» (Μαρωνίτης 2007: 29). Αυτή η διαδικασία μεταφράζεται σε ένα ζωτικής σημασίας κενό - σε συνδυασμό με μια διαρκή μορφοποίηση του άμορφου - που θα απορροφήσει το έργο και στη συνέχεια θα το ακυρώσει, ώστε να το επικυρώσει. Άλλωστε, η γραφή του Χειμωνά εκφράζει όσα μπορεί να πει αλλά κυρίως όσα δεν μπορεί, με «άλεκτους υπαινιγμούς», με «ασταθείς αναθυμιάσεις των λέξεων» που προς στιγμήν «γεμίζουν» το κενό.

«Ναι, υπάρχει μια συμπεριφορά κενού. Αλλά η έννοια του

16. Σε αυτό το σημείο παρατηρείται πως η γραφή του Γιώργου Χειμωνά, μέσω αυτής της διαδικασίας, ξεκινάει από τη σιωπή του λόγου και καταλήγει στη σιωπή της εικόνας.

17. «Είμαι υπέρ αυτής της δεύτερης αφηγηματικής ουτοπίας, της Αποσπασματικής: Η ολική σύλληψη του Γεγονότος διασπάται σε μικρά ή μεγαλύτερα κράματα αφήγησης, χωρίς καμία, τουλάχιστον εμφανή, συνοχή μεταξύ τους – γιατί η συνοχή θα συρρίκνωνε το εύρος της αφήγησης και θα επέβαλε μια ψευδή αιτιότητα» (Χειμωνάς 1995: 157).

«Η Ελένη έκλεισε την πόρτα και βρέθηκε στο σκοτάδι γιατί όλο το φως ερχόταν από μέσα. Αλλά σε λίγο η πόρτα ξανάνοιξε και πάλι ξαναφάνηκε αυτή με όλο της το φως. Κρατούσε και έσερνε στο πράσινο μωσαϊκό όρθιον έναν πίνακα. Είπε με θαμπή φωνή σας τον χαρίζω. Πάρτε τον. Σας παρακαλώ. Πάρτε τον το πρόσωπό της ήταν αγνώριστο. Αλλοιωμένο από την πίο ταπεινή παράκληση από μιαν ασέλγεια αξιολύπητη. Έκαμνε το χάρισμα αυτό με μια τελευταία υγρή χειρονομία ερωτικού θανάτου. Ο πίνακας ήταν η ολόσωμη προσωπογραφία της. Αναγνώρισα τον διάσημο έλληνα ζωγράφο που την είχε κάνει. Το πρόσωπο της Ελένης στον πίνακα ήταν σκοτεινό. Αλλά με παράξενα και έντονα ευδιάκριτες όλες τις λεπτομέρειες των χαρακτηριστικών του. Ήταν επίτηδες αφώτιστο κι όμως με έναν άλλον βασανιστικό τρόπο φωτεινό. Σαν από αλχημεία φυλαγμένων παλαιών χρωμάτων ο ζωγράφος ήθελε να απομακρύνει όλο εκείνο το φως που η Ελένη Ξένου το είχε κατηγορήσει ότι διάβρωνε τη ζωή της. Ήταν αυτή όπως ποτέ και με κανέναν άλλο τρόπο δεν θα ήταν. Χάθηκε πάλι κλείνοντας αργά την πόρτα. Έγινε ξανά σκοτάδι. Ψηλάφησα τον μουσαμά και ξαφνικά σκέφθηκα πως η μορφή του ανθρώπου δεν υπάρχει στη φύση κι ότι οι ζωγράφοι την έχουν επινοήσει» Ο Εχθρός του Ποιητή, 1990

κενού είναι τόσο καταλυτική που δεν επιδέχεται καμία συστηματοποίηση. [...] Κρατάω τη μορφοποίηση του άμορφου και σε αυτήν επιμένω. Άλλωστε, η τέχνη δεν μπορεί να είναι παρά μορφή. [...] Αυτή η μορφοποίηση πηγαίνει παράλληλα με τη γνώση. Αυτό που κάνω εγώ μορφή, στην ουσία, παραμένει άμορφο. Αυτού του είδους την μορφοποίηση εννοώ, που ποτέ δεν χάνει την συγγενεία της με το άμορφο» (Χειμωνάς 1995: 50-51).

Από αυτή την άποψη, στη γραφή του συναντιούνται δύο διαφορούμενα στοιχεία. Ο Δ. Μαρωνίτης θα τα ονομάσει το συγκεκριμένο και το αφηρημένο. Η ενότητα των αντιθέτων μοιάζει πανταχού παρούσα, καθώς ένσαρκη κυριολεξία και ποιητική μεταφορά διαπλέκονται συνεχώς στο κείμενο. Ειδικότερα, στο έργο *Οι Χτίστες*, διακρίνεται από τις πρώτες κιόλας σελίδες το ιερό σκηνικό, από πίσω το πληγωμένο τοπίο και τα δραματικά προσωπεία των «επιληπτικών» χαρακτήρων. Η ιδιαίτερη δομή έχει μια διάσταση τελετουργική ως ποιητική μεταφορά (μύθος, σκηνικό, προσωπεία-μάσκες) και μια ρεαλιστική ως ένσαρκη κυριολεξία (τοπία, χαρακτήρες, συναισθήματα, εμπειρίες). Η τελετουργική «αναλαμβάνει κατά κάποιον τρόπο, τον ρόλο του περιέχοντος» (Μαρωνίτης 2007: 76) ενώ η ρεαλιστικές «κηλίδες» συνθέτουν τα περιεχόμενα. Το περιέχον διατρέχει όλο το έργο με σκοπό να φτάσει «τελεσιδίκια κάπου ψηλότερα και γύρω» (Μαρωνίτης 2007: 76). Παρατηρείται λοιπόν μια διάκριση μύθου και υπόθεσης - με την υπόθεση να φαίνεται πως ρέει στις σχηματισμένες γραμμές του μύθου - καθώς το έργο κινείται ανάμεσα στο περιεχόμενο και στο περιέχον, στα σημεία και στο – μερικό - όλον. Το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο είναι άλλοτε ορατό, μέσω της μεταμόρφωσης των χαρακτήρων, και άλλοτε σχεδόν αόρατο.

«Εκείνο το οποίο μπορώ να απομονώσω σ' αυτή την πλευρά της γραφής που μοιάζει με τεχνική είναι πως έχω πάντα την αίσθηση πως έχω να κάνω με σχήματα [...] τα οποία όμως

δεν είναι ακίνητα. Συνεχώς αλλάζουν μέσα στο χώρο. Δεν ξέρω αν αυτό γίνεται κατανοητό. Πελώρια τετράγωνα ή παραλληλόγραμμα, τα οποία πρέπει να ακολουθήσει ο λόγος μου. Κυκλικά, καμπύλα ή ακόμη και ευθεία, αλλά ο λόγος μου πάντα έχω την αίσθηση ότι κυλάει πάνω στα ίχνη αυτών των σχημάτων, τα οποία διατηρούν την γεωμετρικότητά τους, αλλά κατά έναν τρόπο μεταβλητό. Σαν να αλλάζει» (Χειμωνάς 1995: 48).

Επομένως, εντοπίζεται μια αλλαγή κλίμακας, μέσω μιας κίνησης (είτε ευθείας, είτε με διακυμάνσεις, όπως στις καμπύλες της μουσικής) εσωτερικού και εξωτερικού. Ο συγγραφέας περνάει διαρκώς από την εσωτερική - και πολλές φορές σωματική - σύνθεση του χαρακτήρα του, σε ένα εξωτερικό, κοσμολογικό σύμπαν. Πράγματι, από τον *Γιατρό Ινεότη* και μετά, διακρίνεται πιο καθαρά μια συμβολή του μακροσκοπικού και του μικροσκοπικού, του κοσμολογικού και του ανθρωπολογικού, τα οποία δεν διχάζονται μεταξύ τους, αλλά πορεύονται μαζί μέσα στην γραφή, «συμπλέκονται σε δίδυμα είδωλα» (Μαρωνίτης 2007: 91), και προσδίδουν στο κείμενο μια αίσθηση σχεδόν τρομαχτική, αλλά καθόλου αφύσικη.¹⁸

«Οι Χτίστες λοιπόν χτίζουν και χτίζονται στο διπλό ικρίωμα ενός έμπυρου λόγου και μιας ψυχρής γλώσσας. Η ψυχρή γλώσσα είναι η σωματική φρουρά του ανθρώπου, το κλειστό κάστρο του μέσα στον κόσμο της Ανάγκης. Ο έμπυρος όμως λόγος του είναι το μυαλό του σε Αύξηση, η ψυχή του στην υβριστική έξοδό της προς τον κόσμο της Ανάγκης» (Μαρωνίτης 2007: 79).

18. «Μέσα στον καθρέφτη του κοσμολογικού το καθημερινό παραμορφώνεται και αποκτά τερατικές διαστάσεις, ενώ στην ανάποδη ρότα το κοσμολογικό ή το κοσμογονικό καταφέρνει, μέχρι ενός σημείου τουλάχιστον, να εξανθρωπιστεί, να αποβάλλει κάτι από τον οντολογικό ή τον θεολογικό του τρόπο και να αποκτήσει μια άλλου είδους συμπάθεια για την ανθρώπινη αθλιότητα ή για το ανθρώπινο μεγαλείο. [...] Η λογοτεχνία είναι εδώ για άλλη μια φορά ταυτισμένη με το προφορικό γράψιμο και αποτελεί μian αποκάλυψη της τρομακτικής ενότητας του κόσμου» (Μαρωνίτης 2007: 118-119).

Ψυχρός και έμπυρος λόγος συγκροτούν τη γραφή, ενώ η έννοια της Αύξησης και της Ανάγκης εμφανίζουν τα κύρια ζητήματα πάνω στα οποία περιστρέφεται η λογοτεχνία του Χειμωνά. Πιο συγκεκριμένα, ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα είδος μετωνυμίας, με την οποία αποδίδει ο συγγραφέας την παραπάνω διαπίστωση. Αυτή η μετωνυμία έχει να κάνει με τις μάσκες στην αρχαία τραγωδία. Η ακινησία τους προστατεύει τους ήρωες από την ευπάθειά τους, συγκρατεί το ανθρώπινο πρόσωπο λείο και άκαμπτο δίνοντας την αίσθηση μιας σιωπηλής μορφής. Αντιθέτως, το στοιχείο του στόματος της μάσκας – από εκεί που περνάει ο ήχος του λόγου – είναι «μια ρωγμή του τετελεσμένου» (Χειμωνάς 1987: 13), η ανθρώπινη ύπαρξη εμφανίζεται γυμνή, το πρόσωπο διαχέεται εννοιολογικά εκτός μάσκας και ο λόγος ακούγεται, «σκεπάζει με μικρές θραυσμένες φολίδες την συγκίνηση, το πάθος, το πάντοτε ρευστό συναίσθημα και λογικό του ανθρώπου» αποκαλύπτοντας μια κίνηση, «ένα σώμα ενός σπαρασσόμενου πόνου» (Χειμωνάς 1987: 14). Ο ήχος του πόνου, υπονομεύει την ακινησία και την σκληρότητα της μάσκας, διαποτίζει και διαβρώνει το απολιθωμένο πρόσωπίο της ανάγκης. Άλλωστε, όπως είχε πει ο συγγραφέας, ένα έργο κινείται πάντα προς την εκπλήρωση του σκοπού του, δηλαδή προς «την τάση που έχει η ανθρώπινη ψυχή για μεγέθυνση» (Χειμωνάς από ΜΟΝΟΓΡΑΜΜΑ 1982).

Ο κοσμολογικός λόγος του Γιώργου Χειμωνά φιλοδοξεί¹⁹ πως ήρθε η στιγμή να φτιάξει ο άνθρωπος αρχής τον κόσμο με τον λόγο, δηλαδή «έναν αντίκοσμο ελευθερίας απέναντι στον κόσμο της ανάγκης» (Μαρωνίτης 2007: 32). Ο κόσμος ανασυντάσσεται μέσα από ένα κοινό λόγο, που συσσωματώνει «ανθρώπινα και μη-ανθρώπινα μόρια, το έλλογο και το άλεκτο [...] το ταχύ και το αργό και το ακίνητο, το από μέσα και το απ' έξω [...] τη συνείδηση και το βουνό» (Χειμωνάς 1984: 120).

Επομένως, η λογοτεχνία του Χειμωνά, είναι μια λογοτεχνία οριακή,

19. Η λέξη φιλοδοξία εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια της περηφάνιας. Ο Γ. Χειμωνάς σε πολλά δοκιμακά του κείμενα επαναλαμβάνει συνεχώς πως η περηφάνια είναι η αρετή, αν όχι του συγγραφέα, σίγουρα της γραφής.

εμπεριέχει μια γραφή με καταγωγή κυρίως προφορική, όπου αναδεικνύεται στις παύσεις του κειμένου και στα διάκενα της σιωπής. Η γραφή, με όλες τις ρυθμικές της αναστατώσεις, χτίζεται στα όρια της αφήγησης, της αναπαράστασης και της ανάγνωσης.

«Εάν το αίτημα των φυσικών και των φιλοσοφικών αναζητήσεων του ανθρώπου είναι να εννοήσει ο άνθρωπος τον Κόσμο, η τέχνη αντιστρέφει αυτό το αίτημα. Το τρομακτικό αίτημα που θέτει η τέχνη είναι, να εννοηθεί ο άνθρωπος από τον Κόσμο» (Χειμωνάς 1984: 122).

1.3.2 Ο σωματικός λόγος

«ένα πλατύ ζώο κι αποκρουστικό πράσινο σαλάχι κυμάτιζε αργά. Σα να είχε ανοίξει ένα μυαλό και χύθηκε εκεί όλη η σκέψη και ακόμα ζούσε» Ο Γιατρός Ινεότης, 1971

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο λόγος που δημιουργεί ο συγγραφέας Χειμωνάς διέπεται από μία κίνηση και μια ακινησία, μια σιωπή που εμφανίζει ένα ζωτικής σημασίας κενό για τα έργα του. Σύμφωνα με τον ίδιο, «αυτό που λέγεται είναι άλλο από εκείνο που δεν λέγεται, είναι μικρό για τον όγκο εκείνου που δεν λέγεται» (Χειμωνάς 1984: 33). Αυτό το κενό του λόγου, στη θεωρία της λογοτεχνίας συντάσσεται ως τόπος του ανέκφραστου, καθώς εκφράζει «το θρήνο του πάσχοντος ομιλητή για το γεγονός ότι αυτό που αισθάνεται, δεν μπορεί να το εκφράσει παρά μόνο με επιφωνήματα και τον κώδικα των σωματικών χειρονομιών του» (Πολίτη 2006: 177). Πράγματι, διατρέχοντας τα λογοτεχνικά έργα

του Χειμωνά, παρατηρείται ότι εκβάλλεται μοιραία ένα σωματικό και πνευματικό πάθος των χαρακτήρων αλλά και του αναγνώστη. Σε αυτή την περίπτωση, το εξιστορούμενο πάθος που συναντάται σε πολλά λογοτεχνικά έργα, εξορίζεται στο λόγο του Χειμωνά και γίνεται πάθος εξιστόρησης, επιχειρώντας «μια ανασκαφή. Σ'εκείνους τους τόπους της ανθρώπινης ζωής (έρωτας, θάνατος, φόνος, λύπη) όπου με φτωχικές, γρήγορες, μικρές τελετές θάβεται η αρχαία χλιδή του λόγου» (Χειμωνάς 1984: 114). Αυτή η ανασκαφή εμφανίζεται με τη σωματοποίηση του πάθους, μεταστοιχειώνοντάς το σε «γεγονότα» ώστε οι χαρακτήρες του αλλά και ο αναγνώστης να μπορέσει να συναντήσει και κυρίως να συναισθανθεί τον πραγματικό «πάσχοντα εαυτό του και την κατάσταση της ισόβιας εξορίας στην οποία έχει καταδικάσει τα πάθη της ψυχής του ο λόγος» (Πολίτη 2006: 179).

Αυτά τα γεγονότα περιγράφουν μια καινούργια σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και τον κόσμο, όπου σε όλα τα έργα του Χειμωνά δεν εμφανίζεται ως ποίηση του λέγειν αλλά ως ποίηση του πάσχειν, «ως συγκρότηση της πάσχουσας συνείδησης» (Πολίτη 2006: 180). Ο συγγραφέας αναδύει τη γλώσσα του «πάθους» ενεργοποιώντας τα σώματα των χαρακτήρων του μέσω ενός λόγου, σχεδόν αφασικού²⁰. Σύμφωνα με την Εύη Βογιατζάκη, το ανθρώπινο σώμα στη λογοτεχνία υποδηλώνει «τη διαταραχή της γλώσσας· πρόκειται για ένα βιασμό που γεννά το ανοίκειο και το γκροτέσκο, «μολύνοντας» τη συνολική δόμηση της αφήγησης, της γλώσσας και των χαρακτήρων και εμποτίζοντας τα κείμενα με μια ονειρώδη και συχνά εφιαλτική ατμόσφαιρα» (Βογιατζάκη 2002: 231).

Στην περίπτωση του Χειμωνά, η γλώσσα στη λογοτεχνία μπορεί να διαδραματίσει έναν θεραπευτικό ρόλο, όχι με την έννοια της κάθαρσης ή

20. Η Εύη Βογιατζάκη συγκρίνει αυτή την αμφίδρομη σχέση σώματος και κόσμου με την διαταραγμένη λειτουργία του λόγου στην αφασία. Πιο συγκεκριμένα, ο Γιώργος Χειμωνάς ορίζει την αφασία ως μια απεξάρθρωση του συνειδησιακού παρόντος, με διαταραχές εκπομπής ή υποδοχής του λόγου που φέρουν οργανικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά και μπορούν να μας δώσουν άφθονο υλικό για τη λειτουργία όλης της γλώσσας όταν αυτή δεν περιορίζεται από τον έλεγχο της συνείδησης.

της εκτόνωσης, αλλά ως διάυλος επανένωσης με την πρωτόγονη ζωώδη φύση της ανθρώπινης ύπαρξης, όπου προηγείται του πολιτισμένου ατόμου που υπακούει σε ένα κοινωνικό σύστημα γλωσσικών κωδίκων. Συγκεκριμένα, μέσω αυτής της διαδικασίας, το σώμα στα έργα του Χειμωνά, γίνεται ο τόπος που εγγράφεται η γλώσσα, και όχι η γλώσσα το πεδίο αναπαράστασης σωματικών λειτουργιών, καθώς το έργο δημιουργεί μια αμφίδρομη σχέση, όπου το σώμα λειτουργεί ως μεταφορά για τη γλώσσα, ενώ η γλώσσα ως κανάλι σύνδεσης με το σώμα. Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει όλες αυτές τις ωμές πλευρές της εσωτερικής ζωής για να μιλήσει αφενός για την ανθρώπινη δυστυχία, τον άνθρωπο που πάσχει και αφετέρου για μια νέα γλώσσα που εκβάλλει την αίσθηση.

«Σφαγμένες έκλαιγαν δάγκαναν κι ήρθα. Θα σταθώ εδώ. Εδώ έχει ακόμα προστασία γιατί ακόμα τις αισθάνομαι κι ας φύγαν. Τις λύπες εκείνες σας λέω που μ' ακουμπάν και τις μυρίζω στον αέρα γιατί η λύπη είναι η χαρακτηριστική. Η πιο χαρακτηριστική των ανθρώπων και περισσότερο από αυτήν καταλαβαίνεις πως υπάρχουν παρά από τους ίδιους τους ανθρώπους κι απλώνεται κρατά. Σαν ένα είδος βαριά καμφορά κι όσο βαστά θα την βαστάζω πάνω μου μέχρι να στεγνώσει. Έσπασε ένα μπουκάλι λύπη εδώ. Θα μείνω ως το τέλος θα κρυφθώ μέσα σ' αυτό το αντίσκηνο γιατί σα στασίδι και μέσα σ' αυτόν τον ανθρώπινο λάκκο γιατί έξω απ' αυτόν το λάκκο γιατί κανείς δεν μπορεί να μ' αγγίξει και να μου κάνει κακό εδώ που είμαι και θα κουρνιάσω μέσα σ' αυτή τη γούρνα με τα ανθρώπινα νερά μέχρι να εξατμιστούν στον καταραμένο ήλιο» Ο Γιατρός Ινεότης, 1971

Στο έργο ο *Γιατρός Ινεότης* (1971) διαπιστώνεται αυτή η υποφυσική του λόγου, τόσο από τη δομή του όσο και από την αλληγορία του, διότι

είναι ένα κείμενο δομημένο γύρω από τον ακουόμενο-ομιλούμενο λόγο²¹, που στοχεύει στην ενεργοποίηση των αισθήσεων και του σώματος. Οι άνθρωποι, όπου στην περίπτωση αυτή είναι «άνθρωποι-έννοιες» (Χειμωνάς 1984: 115), πρόκειται να πεθάνουν, με σκοπό να γεννηθεί ο νέος λόγος «από έναν αιματηρό διαμελισμό της γλώσσας, απεικονισμένο σε ανθρώπινα σώματα, που θα αποκαταστήσει τη σχέση μεταξύ του κόσμου των λέξεων και των αισθήσεων» (Βογιατζάκη 2002: 241).

Η πραγμάτευση του ακουόμενου λόγου συνδέεται με την ελικοειδή δομή του *Γιατρού Ινεότης*, ενώ το «μέρος» μπορεί να μιλήσει εμμέσως για λογαριασμό του «όλου» αλλά και να αυτονομηθεί, καλύπτοντας έναν ξεχωριστό χώρο.

Η αρχιτεκτονική του λόγου του Χειμωνά στροβιλίζει το νόημα στα όριά του. Η επίδραση αλλά κυρίως η επίθεση της φωνής, αποδομεί τη γλώσσα και την αφήγηση στο κείμενο, ενώ η εικονοποιία που χρησιμοποιείται απεικονίζει τη βίαιη εγγραφή του ήχου πάνω στο σώμα της γλώσσας. Οι νεολογισμοί, η ακανόνιστη σύνταξη συλλαβών, γραμμάτων και ήχων, καθώς και τα κομμάτια του ανθρώπινου σώματος, φαντάζουν «συστατικά μιας γραφής που οδεύει προς ρευστοποίηση» (Βογιατζάκη 2002: 244) και ο αναγνώστης πλέον μπορεί σχεδόν να ακούσει τον ήχο που περιγράφει το κείμενο. Ο ήχος κομματιάζει τους ανθρώπους-έννοιες. Πράγματι, «οι άνθρωποι είναι ανθρώπινα κομμάτια» (*Ο Γιατρός Ινεότης* 1971: 11), σύμβολα που θρυμματίζονται, για να γίνουν σήματα αίσθησης με αποτέλεσμα το ανθρώπινο σώμα να πάψει να κατανοείται ως ολότητα, αλλά να παράγει νοήματα-βιώματα από τα κατακερματισμένα μέρη του. Ο άνθρωπος

21. Ο Χειμωνάς, υποστηρίζοντας την ασυνέχεια του λόγου, δηλαδή έναν λόγο όπου παρεμβάλλονται σιωπές οργανικά ανάμεσα στις λέξεις, κατέστησε τη γραφή του καθαρά προφορική: «Φιλοδοξία μου είναι να ακουστεί ο ήχος του ανθρώπινου λόγου. Από δω και πέρα αρχίζει ένας αβέβαιος αγώνας για το πόσο καθαρότερα θα ακουστεί – κι αν μιλώ για ήχο είναι γιατί θεωρώ τον λόγο μου προφορικό, όχι γραπτό. Αν στο σχήμα που παίρνει τελικά η ομιλία μου αναγνωρίζει κανείς μερικούς από τους τρόπους της ποίησης, το αποδέχομαι αδιάφορα. Ο λόγος του ανθρώπου πρέπει να είναι α ν ή θ ι κ ο ς. Αδίσταχτος στην επιλογή και χρήση των μέσων προκειμένου να φθάσει στην όσο γίνεται καίρια εκφορά, αλλά και περιφορά, της Μείζονος Εικόνας» (Χειμωνάς 1984: 114-115).

«και φυσούσε ένας ελαφρός άνεμος ένα τούλι και ένιωσε πως ο άνεμος του έπαιρνε σιγά σιγά του παίρνει όλο το κρέας από το πρόσωπο και το τεντωμένο κεφάλι του Γιατρού Ινεότη γυμνό και φάνηκε το κρανίο άδειασαν τα μάτια ο πράος αέρας περνά ελεύθερα και περνά μέσα από τις ανοιχτές τρύπες του κεφαλιού κι απαλά ανάδενε μέσα στις κόγχες αναδεύει θρύμματα ξεκολλάν τα σπρώχνει ανάμεσα στα κόκκαλα των αυτιών κι εκεί έγιναν ένα βουητό θαμπές φωνές και κουρέλι μουσική και μερικά θρύμματα κατέβαιναν ως βαθειά στα ρουθούνια κι έγιναν καφτερή μυρωδιά και κατακάθι άρωμα» Ο Γιατρός Ινεότης, 1971

γράφεται²², με μια γραφή που ισούται με σώμα ρυθμικών αναστατώσεων.

Αυτός ο καθαρά σωματικός, πάσχον λόγος του συγγραφέα μοιάζει να έχει συγγένειες με την έννοια του παθήματος και του υπερβατολογικού εμπειρισμού στη σκέψη των Deleuze –Guattari. Ο λόγος του Χειμωνά δεν κλείνεται μέσα στην αφήγηση που τον αναπαριστά, αντίθετα, παρουσιάζει τη δράση του καθώς «το πάθημα, η εμπειρία, η αίσθηση δεν είναι σε αυτές τις αναζητήσεις εξαρτημένα, τοποθετημένα στον αντιληπτικό ορίζοντα ενός υποκειμένου και στη σχέση του με τα αντικείμενα, ανήκουν σε ένα εμμενές διεσταλμένο προ-ατομικό πεδίο, μια ζώνη απροσδιοριστίας» (Chatzisaiva 2018: 61). Οι αισθήσεις και τα παθήματα, συνδέονται συνεχώς με προ-προσωπικές εκφάνσεις σωματικών δυνάμεων. Οι G. Deleuze και F. Guattari στα πλαίσια ενός υπερβατολογικού εμπειρισμού, θα μιλήσουν για το πάθημα [affect], την εμπειρία και την αίσθηση που δεν εμπεριέχεται μόνο στη σύζευξη άνθρωπος-κόσμος. Σύμφωνα με τους ίδιους, «τα παθήματα [affects] είναι ακριβώς αυτά τα μη ανθρώπινα γίγνεσθαι του ατόμου, όπως τα αντιληπτά [percepts] είναι τα μη ανθρώπινα τοπία της φύσης» (Deleuze and Guattari 1994: 169). Αποτελούν βιώματα, αισθήσεις που απορρέουν από δράσεις [effects], καθώς η σκέψη ξεφεύγει από κοινές λογικές «οι οποίες την περιορίζουν σε απλές αναπαραστατικές και νοητικές εκφάνσεις» (Σκουτέλα 2017: 77) και γίνεται εντατική, συμβάν ζωής, ακόμα και τέχνη²³. Όπως θα πει και ο Bergson, ο άνθρωπος δεν έχει συνείδηση της δύναμης που αναπτύσσεται μέσα του αλλά έχει συνείδηση της κίνησης του (σωματικού) οργάνου που αυτή η δύναμη δραστηριοποιεί.

Σύμφωνα με τον Deleuze «Ένα σώμα μπορεί να είναι

22. Όπως θα πει ο Γ. Βέλτσος «γράφομαι από τη γραφή κι από όλα τα στοιχεία που εκβάλλουν στις αμμώδεις εκτάσεις της. Γράφομαι από τις αθέλητες κινήσεις των σπλάγχων μου, έτσι όπως συσπώνται μπροστά στον τρόπο της απαγόρευσης και της εγκατάλειψης. Γράφομαι από μια βιο-γραφή» (Βέλτσος 2008: 35-36).

23. Για τον Deleuze, η τέχνη συνιστά ένα ανοιχτό πεδίο παθημάτων [affects] και αντιλήψεων [percepts] έτσι ώστε να μπορέσει να απελευθερωθεί από την απλή αναπαραστάση μίας ιδέας, μίας έννοιας ή μίας αλήθειας.

οτιδήποτε, μπορεί να είναι ένα ζώο, μπορεί να είναι ένα ηχητικό σώμα, μπορεί να είναι μια ψυχή ή μια ιδέα, μπορεί να είναι ένα γλωσσολογικό corpus, μπορεί να είναι ένα κοινωνικό σώμα, ένα συλλογικό σώμα. Ονομάζουμε μήκος ενός οποιουδήποτε σώματος το σύνολο των σχέσεων ταχύτητας και βραδύτητας, ηρεμίας και κίνησης, ανάμεσα σε σωματίδια που το συνθέτουν υπ' αυτό το πρίσμα, δηλαδή ανάμεσα σε αμορφοποίητα στοιχεία. Ονομάζουμε πλάτος το σύνολο των παθημάτων που πληρούν ένα σώμα ανά πάσα στιγμή, δηλαδή τις εντατές καταστάσεις μιας ανώνυμης ισχύος (ισχύος ύπαρξης, παθηματικής ικανότητας). Καταρτίζουμε έτσι τη χαρτογραφία ενός σώματος. Το σύνολο των μηκών και των πλατών συγκροτεί τη Φύση, το επίπεδο εμμένειας ή συνεκτικότητας που είναι πάντα μεταβλητό και δεν παύει να ανασχηματίζεται, να συντίθεται, να ανασυντίθεται, από τα άτομα και τα συλλογικά σώματα» (Deleuze 1970: 196).

Στο έργο *Ο Αδελφός* (1976) του Χειμωνά παρατηρείται αντίστοιχα η παραπάνω θέση των μετατρεπτικών αφηγηματικών γίνεσθαι. Πράγματι, η μορφή της αδελφής δεν έχει μια καθαρή ταυτότητα, αλλά το σώμα της περιγράφεται σαν να είναι κάτι ανάμεσα σε άνθρωπο, ζώο και φυτό, ή αλλιώς όπως θα το θέσει η Σοφία Βούλγαρη, ως bodyscape, καθώς «η ταυτότητα διαχέεται στο χώρο, γίνεται τόπος, νησί, ήπειρος, ενώνοντας την φωτιά με το νερό και τον αέρα σε μια κοσμογονική, θαρρείς, έκρηξη» (Βούλγαρη 2011: 712). Οι ακραίες μεταμορφώσεις του σώματος φτάνουν στο απόγειο της μορφής και μετά φθίνουν, παρακμάζουν και απανθρακώνονται. Ο ρυθμός του κειμένου αποτελεί μια δύναμη που κάνει τον αναγνώστη να νιώθει πως σχεδόν αγγίζει τους οργανισμούς που φυτρώνουν στο σώμα της αδελφής:

«Συμβαίνει μια βλάστηση στο σώμα της αδελφής. Αδιόρατα κι από καιρό είχε αρχίσει. Η αδελφή έβγαζε ένα κόκκινο τρίχωμα. Σαν να την σκέπασαν πληγωμένα φύκια. [...] Γυαλίζει και φέγγει σαν μια

φωτιά που πλαγιάζει μετά από μάχη με το νερό. [...] Στις ιδρωμένες ρίζες των τριχών βλάσταιναν ακατάπαυστα όργανα εμβρύων ζώων. Πρόγονοι του σταριού και των βοτάνων κι έβλεπες που γυάλιζαν τυφλά μάτια καβουριών και τρυφερά ράμφη άγριων πουλιών νύχια μεταξωτά αίλουρων. Λείοι εγκέφαλοι πιθήκων και ξύλινα αυγά δασών κι ήταν η αδελφή αυτή σαν ραντισμένη με σπόρους ζώων και ζωής και η θερμή της κόκκινη υγρασία τους ευνόησε. Ένα νησί το σώμα της. [...] Ο ουρανός ξεσκίζεται και πλατιά λέπια ουρανού. Σαν του πλατάνου τα φύλλα του ουρανού αιωρούνται και κατασταλάζουν γύρω από τα δυσκίνητα πόδια της. [...] Μέσα στον άνθρωπο συμβαίνει πάντα μια απόσπαση. Όσα πράγματα περνάν από άνθρωπο παθαίνουν» Ο Αδελφός, 1976

Το πάθημα του Deleuze συνηχεί με την αίσθηση που έχει ο Χειμωνάς για τη γλώσσα. Για εκείνον, η γλώσσα νοείται ως ένα είδος νοόκλισης²⁴, δηλαδή «δεν πρέπει να έχουμε την ιδέα ενός νοήματος που τελικά ακινητοποιείται σε έναν κώδικα, σε μια γλώσσα και το αντίστροφο, ότι δηλαδή η γλώσσα παραπέμπει σε στεγνά νοήματα. Θα μιλούσα για μια λεκτική ενέργεια που δεν είναι καθαρά διανοητική ή ψυχολογική, αλλά νοούμενη σαν μια κλίση, σαν ένα γύρσιμο του νοήματος προς το κείμενο, δηλαδή προς την καθήλωσή του» (Χειμωνάς 1995: 92). Ο συγγραφέας προσπαθεί να συλλάβει αυτή τη «στιγμή» στα έργα του, η οποία προέρχεται εμπειρικά από τον ίδιο, αλλά και από μια περίοδο «επώδυνης ταραγμένης αγραφίας» (Χειμωνάς 1995: 69), ενός παθήματος που προηγείται της ιδέας του έργου και κατ'επέκταση της πράξης της γραφής.

Οι μεταμορφώσεις-παραμορφώσεις-κατακερματισμοί του σώματος αποκαλύπτουν τη φύση του πάσχοντος ανθρώπου, καθώς «είναι φυσικό όλα τα πράγματα να διασταυρώνονται, να συναντώνται στο ανθρώπινο σώμα» (Χειμωνάς 1995: 54). Ταυτόχρονα όμως, αγγίζουν μια στρεβλή απόδοση του κενού, που για τον άνθρωπο εν γένει, αποτελεί το κατεξοχήν

24. Η λέξη νοόκλιση προέρχεται από έναν νεολογισμό του συγγραφέα της ιατρικής λέξης παθόκλιση, δηλαδή την κλίση προς το πάσχειν.

ασύλληπτο και άγνωστο²⁵ - όπου συνοψίζονται στο έργο του Χειμωνά - δηλαδή σε ένα «επιτόπιο ταξίδι, που δεν μπορεί να βιωθεί ή να νοηθεί παρά μόνο εντατικά» (Deleuze από Βέλτος 2008: 47). Η γραφή του είναι ένα ενέργημα σωματικό²⁶ όπου «το γίγνεσθαι έλλασον ως προς την ιδιότητα του ανθρώπου ανταλλάσσει διαρκώς συνδέσεις με ανόργανα και ζωικά γίγνεσθαι» (Chatzisanva 2018: 61).

«Τι σχέση έχει η σκέψη-σαλάχι που ξαφνικά ριγεί, αυτή η δική μου ανεξήγητη και ξαφνική αναπαράσταση του νου, με τα πλατιά σχήματα των τοπολογικών μεταβολών; Με ποιο τρόπο περνάν στο λόγο, στη λογοτεχνία, οι φυσικές, οι στοιχειώδεις κινήσεις του κόσμου; Τι δεν μπορεί να πει ο λόγος και αν δεν μπορεί πώς το λέει;» (Χειμωνάς 1987: 67-68).

Ο αφηγηματικός λόγος του Χειμωνά ανασυντάσσει, λοιπόν, διαρκώς τις διατάξεις ανάμεσα στο νόημα, την αίσθηση και το μη νόημα, αναδύοντας τύπους απροσδιοριστίας για τον αναγνώστη.

25. Πολλές φορές αυτό το ασύλληπτο και άγνωστο παραπέμπει στην έννοια του θανάτου. Στα έργα του Χειμωνά, ο θάνατος είναι το σημείο όπου «σκοντάφτει η αναπαραστατική ικανότητα, παράγοντας κενές, αμήχανες και άμορφες μορφές» (Βούλγαρη 2011: 714).

26. Σε όλα τα έργα του παρατηρείται πως το κάθε κείμενο, δεν εκτιμάται μόνο ως παράδειγμα δημιουργίας, αλλά και θεωρητικής αναζήτησης της λογοτεχνίας, με τα δικά της αναγνώσιμα σήματα, μέσα στην εμπειρία της γραφής και της ανάγνωσης. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας αρνείται τη διχοτόμηση ποιητικής θεωρίας και ποιητικής πράξης καθιστώντας το κείμενο μια θεωρητική περί ποιήσεως εμπειρία της λογοτεχνίας και της τέχνης γενικότερα.

1.4 *Ο χώρος της λογοτεχνίας*

1.4.1 *Σμιλεύοντας το κενό*

Το λογοτεχνικό κείμενο, όπως προσεγγίζεται από την μεταστρουκτουραλιστική σκέψη αλλά και από το έργο του Γιώργου Χειμωνά, αποτελεί ένα ριζωματικό διάγραμμα που διαπλέκεται συνεχώς μαζί με τον αναγνώστη και αναδύει αισθήσεις. Ωστόσο, αυτή η διαπλοκή δεν αναφέρεται μόνο στην βιωματική εμπειρία του αναγνώστη αλλά και στην σημασία της λογοτεχνίας μέσα στον κόσμο.

Ο γάλλος διανοητής Maurice Blanchot, θα επιχειρήσει μια φιλοσοφική θεώρηση επάνω στη λογοτεχνία, έτσι ώστε να εκβάλλει τον χώρο που δημιουργεί. Τα πάντα στη λογοτεχνία ξεκινάνε από μια θεμελιακή απώλεια, δηλαδή, από τη στιγμή που ο συγγραφέας χάνει τη δυνατότητα να λέει «Εγώ» και μπορέσει να πει «Αυτός»²⁷. Για να μπορέσει να εγγραφεί ο χώρος της λογοτεχνίας σε ένα έργο, ο συγγραφέας πρέπει να του παραδοθεί αφού πρώτα παραδοθεί στον εαυτό του. Σύμφωνα με τον Δ. Δημητριάδη, παράδοση ενός συγγραφέα είναι «αυτό στο οποίο μέλλει να παραδοθούμε με φρενίτιδα, για να μετατρέψουμε σε νέα παράδοση το μετασχηματισμένο από το πάθος μας υλικό, που θα βρούμε ανυπολόγιστο εκεί μέσα» (Δημητριάδης 1970: 16). Το σώμα, οι εφιάλτες, οι σκέψεις, τα πάθη και κυρίως η αγωνία του κάθε συγγραφέα να συναντήσει τον πραγματικό εαυτό του, παράγουν τη διαδικασία της γραφής και της λογοτεχνίας. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια γραμμική ροή σταδίων

27. Ο συγγραφέας Franz Kafka, παρατηρεί ότι πέρασε στον κόσμο της λογοτεχνίας όταν μπόρεσε να αντικαταστήσει το «Εγώ» με το «Αυτός».

του συγγραφέα όπου πεθαίνει-ζει-πεθαίνει. Πεθαίνει παραδιδόμενος στην αγωνία του, ζει την ώρα της γραφής, για να ξαναπεθάνει, διότι «αυτή η νέα παράδοση θα παραδοθεί με τη σειρά της στην καταστροφή, προκειμένου να μας δοθεί και πάλι αυτό στο οποίο μέλλει να παραδοθούμε ξανά με φρενιτίδα» (Δημητριάδης 1970: 16). Δημιουργείται έτσι μια γραφή - που απορρέει από μια ριζική εμπειρία ενός ανθρώπου - όπου έχει συλληφθεί μετά από ένα επώδυνο διάστημα σιωπής και αγραφίας. Πράγματι, εκείνη τη στιγμή της γραφής, γεννιέται ένα τρίτο πρόσωπο, κατά κάποιο τρόπο ουδέτερο και σηματοδοτεί τη «γλώσσα του είναι».

«Όταν «γράφω» σημαίνει παραδίδομαι στο ατέρμονο, ο συγγραφέας που δέχεται να υποστηρίξει την ουσία αυτού του ατέρμονου, χάνει την εξουσία του να λέει «Εγώ», και τότε χάνει την εξουσία του να κάνει και άλλους εκτός από αυτόν να λένε «Εγώ». Έτσι δεν μπορεί σε καμία περίπτωση, να δώσει ζωή σε πρόσωπα που η δημιουργική του δύναμη θα τους εξασφάλιζε την ελευθερία. Η ιδέα του μυθιστορηματικού προσώπου, όπως και η παραδοσιακή μορφή του μυθιστορήματος δεν είναι παρά μια από εκείνες τις παραχωρήσεις με τις οποίες ο συγγραφέας προσπαθεί να περισώσει τις σχέσεις του με τον κόσμο και με τον εαυτό του, όταν η λογοτεχνία τον εξωθεί στην αναζήτηση της ουσίας του έξω από τον εαυτό του» (Blanchot 1970: 33).

Η γλώσσα δεν προβάλλει μόνο την ανυπαρξία αυτού που κατονομάζει, ορίζεται επιπλέον ως η κίνηση μέσα στην οποία εξαφανίζεται αυτός που μιλάει.²⁸ Ο Foucault υποστηρίζει πως «το είναι της γλώσσας δεν παρουσιάζεται για την ίδια παρά μόνο μέσα στην εξαφάνισή του

28. Για τον Blanchot οι δημιουργοί «οφείλουν μια ανωμαλία, την απώλεια του κόσμου και του ίδιου του εαυτού τους. Το έργο απαιτεί από τον συγγραφέα να χάσει οποιασδήποτε μορφής «φύση», οποιασδήποτε μορφής χαρακτήρα και, αφού πάψει να αναφέρεται στους άλλους και στον εαυτό του με την απόφαση που τον κάνει ένα Εγώ, να γίνει ο κενός τόπος όπου εξαγγέλλεται η απρόσωπη κατάφαση» (Blanchot 1970: 73).

υποκειμένου. Πώς να έχουμε πρόσβαση σε αυτή την παράξενη σχέση; Ίσως μέσω μιας μορφής σκέψης» (Foucault 2016: 15). Συγκεκριμένα, στο έργο του Artaud, η γλώσσα εκβάλλεται μέσω της βιαιότητας του σώματος και της κραυγής, καθώς «η σκέψη, εγκαταλείποντας τη φλύαρη εσωτερικότητα της συνείδησης, γίνεται υλική ενέργεια, οδύνη της σάρκας, διωγμός και σπαραγμός του ίδιου του υποκειμένου» (Foucault 2016: 19).

Έτσι, για τον Blanchot η λογοτεχνία δημιουργείται ανάμεσα στις λέξεις. Πράγματι, όταν κάποιος γράφει, κατά κάποιο τρόπο γίνεται «ο αντίλαλος αυτού που δεν μπορεί να σταματήσει να μιλά» (Blanchot 1970: 33), δηλαδή ο αντίλαλος του πάσχοντος εαυτού του. Επομένως, η δουλειά του συγγραφέα είναι να επιβάλλει τη δική του σιωπή στη γραφή έτσι ώστε ο λόγος να ανοίγεται προς τα έξω. Παράλληλα, ο τόνος του, είναι ο τρόπος που χρησιμοποιεί τη σιωπή.

«Με τη σιωπηλή μου μεσολάβηση, κάνω αισθητή την αδιάκοπη διαβεβαίωση, τον γιγαντιαίο ψίθυρο όπου ο επιφερόμενος λόγος καθώς ανοίγεται, γίνεται εικόνα και φαντασία, γίνεται λάλλον, δυσδιάκριτο βάθος, πληρότητα που είναι κενό» (Blanchot 1970: 33).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο συγγραφέας γεννιέται από την αγωνία του και η γραφή είναι το τελετουργικό αυτής της αγωνίας. Εκείνος δεν υπάρχει στη γλώσσα, όμως ο τόνος που χρησιμοποιεί μέσα σε αυτή την ουδέτερη πια γλώσσα, είναι ο τρόπος με τον οποίο ασκεί σιωπή και, επομένως, είναι ο μόνος που μπορεί να προετοιμάσει το έδαφος για την εμπειρία που θα δώσει το κείμενο.²⁹ Η γυμνή εμπειρία της γλώσσας είναι αυτή που ανοίγει τη σκέψη προς τα έξω, «τη σκέψη του έξω» (Foucault 2016: 16) ενώ το κενό αποκαλύπτει την αδυνατότητα του ανθρώπινου πνεύματος να κατασκευάσει ένα σύμπαν γεμάτο νόημα και σημασία. Αυτός ο

29. Η λέξη εμπειρία χρησιμοποιείται εδώ αντί της κατανόησης, διότι για τον Blanchot, αυτό που μένει να εννοηθεί από το έργο, είναι αυτός ο ουδέτερος λόγος, ο οποίος ανήκει στο ατέρμονο, δηλαδή δεν παύει να λέγεται και δεν κατανοείται. Αυτόν τον λόγο θα τον ονομάσει έναν «περιπλανώμενο λόγο» ή αλλιώς έναν «λόγο εκτός εαυτού».

«περιπλανώμενος λόγος», ο οποίος ανοίγεται προς τα έξω, είναι η σιωπή που για τον Blanchot, μετατρέπεται σε εύηχο χώρο της λογοτεχνίας. Η γραφή προκύπτει ως «άρνηση της κατανόησης, ως ενεργοποίηση του πεδίου της αποσπασματικότητας, η οποία παράγει μια ασύλληπτη ετερότητα που μπορεί να πάρει διάφορα ονόματα: απουσία, εξωτερικότητα, νύχτα, το ουδέτερο, ο θάνατος» (Critchley από Βούλγαρη 2015: 39). Η λογοτεχνία γράφεται στα διάκενα των εικόνων και των πραγματικοτήτων, στις «γκριζώνες» της.

1.4.2 *Οι ανώνυμοι τόποι*

Η λογοτεχνία είναι, για τον Blanchot, αυτή η μεταθανάτια δραστηριότητα που ενώ αναθέτει στον συγγραφέα, στον αναγνώστη και στον ήρωά της το έργο για να νοηματοδοτήσει το αχανές του υπάρχοντος, την ίδια στιγμή προβάλλει την αδυνατότητα του ανθρώπινου πνεύματος να κατασκευάσει για το έργο και για τον εαυτό του ένα κόσμο γεμάτο νοήματα. Αυτή την αδυνατότητα, την ταυτίζει με το χώρο του θανάτου όπου για αυτόν είναι το ανθρώπινο ριζικό. Ο άνθρωπος για να συλλάβει ένα πράγμα, αυτόματα το αναπαριστά και το κάνει μια αντικειμενική πραγματικότητα για να το εγκαταστήσει στον δικό του χρηστικό κόσμο, αποσπώντας το από την καθαρότητα του χώρου. Όντας συνειδησιακό ον, είναι καταδικασμένος να αντανakλά συνεχώς τον εαυτό του στα πράγματα που βλέπει. Ο Χειμωνάς θα πει πως «ανθρώπινη σχέση είναι προπάντων Αντανάκλαση. Επικοινωνία δεν είναι ανταλλαγή, είναι σύμπτωση και ηχώ. Ο άνθρωπος δεν μιλά για να ανακοινώσει τη σκέψη του διπλανού του: μιλάει για να ακούσει την ίδια του φωνή κι ακούει τις άλλες φωνές σαν ηχώ και προέκταση της δικής του» (Χειμωνάς 1984: 30). Η καθαρότητα του χώρου, το έξω ή αλλιώς «το άλλο μέρος» κατά τον Blanchot, είναι «εκείνο όπου και μόνον ο τρόπος που θα κοιτάζαμε ένα πράγμα, θα μας έκανε να πάψουμε να είμαστε, μέσα σε ένα μόνο πράγμα, αποστραμμένοι από αυτό, θα παύαμε να εί-

μαστε αποστραμμένοι από αυτό με το βλέμμα» (Blanchot 1970: 184). Η αποστροφή του ανθρώπου με αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί τα όριά του. Τα όρια τον κρατάνε, τον συγκρατούν, τον στρέφουν και τον αποστρέφουν, τον κάνουν «άνθρωπο αποστραμμένο» (Blanchot 1970: 183). Με το να εισχωρεί ο άνθρωπος στο «άλλο μέρος», σημαίνει να εισχωρεί μέσα σε έναν χώρο ελεύθερο, χωρίς όρια³⁰, όπου το βλέμμα του θα είναι καθαρό ως προς κάτι, και όχι αναπαραστατικό.

Επομένως αυτό το «άλλο μέρος» συνιστά ένα κενό για τον άνθρωπο, όπου η γλώσσα το σμιλεύει, με τη λογοτεχνία να αποτελεί «μια μηχανή που φτιάχνει κενό» (Κάσσοις 1988: 24). Σύμφωνα με αυτή τη θέση, καθώς και με τη σημαντικότητα που παρουσιάζει το κενό στην λογοτεχνία, ο J. Lacan – ανακαλώντας τον Heidegger – στα πλαίσια μιας διάλεξης με θέμα «Το Πράγμα (The Thing)» θα τονίσει τη σπουδαιότητα του ρόλου του κενού για τη δημιουργία.

«εάν θεωρήσετε το βάζο στην προοπτική που έχω προάγει αρχικά, σαν ένα αντικείμενο φτιαγμένο για να αναπαραστήσει την ύπαρξη του κενού στο κέντρο του πραγματικού που αποκαλείται, το Πράγμα [The Thing]³¹, το κενό αυτό, όπως παρουσιάζεται μέσα στην αναπαράσταση, παρουσιάζεται σαφώς σαν ένα μηδέν (nihil), σαν τίποτε. Και γι' αυτό ο αγγειοπλάστης, ακριβώς όπως εσείς, στους οποίους μιλώ, δημιουργεί το βάζο γύρω από αυτό το κενό με το χέρι του, το δημιουργεί ακριβώς όπως ο μυθικός δημιουργός, εκ του μηδενός

30. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα παράδειγμα που παραθέτει ο Ρίλκε σχετικά με το χαμηλό επίπεδο συνείδησης των ζώων το οποίο τα βοηθάει να εισχωρούν στο «άλλο μέρος»: «Όταν λέμε Άνοιξη, εννοούμε τον ουρανό, τον αέρα, το χώρο – τα οποία για τον παρατηρητή είναι πάλι αντικείμενα, και γιαυτό αδιαπέραστα. Το ζώο, το λουλούδι, είναι όλα αυτά, χωρίς να το συναισθάνεται, κι έτσι έχει μπροστά του, πέρα απ' τον εαυτό του, αυτή την απερίγραπτα ανοιχτή ελευθερία» (Rilke 1970 [1926]: 185). Το βλέμμα του ζώου προς ένα πράγμα, δεν καθρεφτίζει τον εαυτό του, αλλά το ίδιο το πράγμα.

31. «Το Πράγμα [The Thing], χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι είναι αδύνατο να το φανταστούμε. Η αντίληψη του Lacan για το Πράγμα ως ένα μη αναγνωρίσιμο x, πέρα από τον συμβολισμό, έχει σαφείς συγγένειες με το καντιανό 'thing-in-itself'» (Evans 1996: 207).

(ex nihilo), με βάση την τρύπα» (Lacan 1950, Το Πράγμα).

Πράγματι, αν ο συγγραφέας δεν οικειοποιηθεί αυτό το «τραύμα της γραφής» (δηλαδή το κενό) αναπαράγει απλώς έναν λόγο ο οποίος κλείνεται μέσα σε περιγραφές και αναπαραστάσεις, κατασκευάζοντας νοήματα. Επομένως, η λογοτεχνία δεν έχει ως στόχο την δημιουργία εικόνων, χαρακτήρων ή γεγονότων που αναδιοργανώνουν έναν κόσμο ήδη γνωστό. Είναι υποχρεωμένη να επινοεί και να επαληθεύει ανά πάσα στιγμή το δικό της σύμπαν και την εμπειρία του σύμπαντος αυτού. Αποξενώνει από την αρχή τον αναγνώστη της, εισάγοντάς τον σε τόπους ανώνυμους, εποικισμένους από όντα ανοίκεια, τα οποία διαλανθάνουν της κατανόησής μας και με τα οποία πολύ δύσκολα ταυτιζόμαστε ή επικοινωνούμε (Ράπτης 2005). Τα όντα αυτά ζουν σε ένα κόσμο μυθικό που δεν συνάδει με τους κανόνες του πραγματικού κόσμου, ωστόσο η λογοτεχνία αυτή πασχίζει να συγκροτήσει ένα δίκτυο σχέσεων μέσω του κενού, στοχεύοντας σε μια βιωματική εμπειρία της ύπαρξης, άμεση και θεμελιώδη. Η επαφή με το κείμενο δεν γίνεται μέσω μιας απλοϊκής διαδικασίας ταύτισης και σκοπός του έργου δεν είναι να παρηγορήσει τον αναγνώστη. Ο αναγνώστης της λογοτεχνίας πάσχει, υφίσταται, εκστασιάζεται και υποφέρει καθώς το έργο κινείται προς την εμφάνιση της «ουσιαστικής μοναξιάς» που περιβάλλει κάθε ανθρώπινη ζωή. Τα έργα του Blanchot, του Mallarme, του Artaud, του Χειμωνά εκφράζουν την παραπάνω θέση.

Επομένως, η λογοτεχνία συγκροτεί έναν χώρο (μέσω της γραφής) με βάση το κενό, όπου ο άνθρωπος μπορεί να βιώσει μόνο εντατικά και σωματικά, δηλαδή, σε προ-ατομικό επίπεδο με τη μορφή παθήματος.

1.5 Συμπεράσματα

Γίνεται αντιληπτό ότι η αφήγηση στο λογοτεχνικό κείμενο, ειδικά από τον στρουκτουραλισμό και μετά, κατανοείται ως κάτι παραπάνω από απλή σειρά εξιστόρησης γεγονότων, όπου πλάθει ένα εύληπτο κείμενο για τον αναγνώστη και ορίζει την ταυτότητα του συγγραφέα ως δημιουργού. Όπως αναφέρθηκε, ενισχύεται η θέση του στρουκτουραλισμού ότι το λογοτεχνικό κείμενο φέρει ένα νόημα που πρέπει να αποκαλυφθεί, με το να προστίθεται η άποψη ότι το κείμενο κρύβει μια πρόταση του πραγματικού (μέσω της αφήγησης) και δημιουργεί στον αναγνώστη χώρο και χρόνο, αναδιαμορφώνοντας την ήδη υπάρχουσα πραγματικότητά του. Επομένως η αφήγηση αποκτά μια αναδιαμορφωτική δύναμη για τον κόσμο και ο αναγνώστης σταματά να είναι απλός δέκτης της, αλλά καθίσταται σημαντικό εργαλείο για την εκδίπλωση αυτού του νέου κόσμου. Ωστόσο, η παραπάνω πρόταση ενέχει κινδύνους, καθώς θα μπορούσε να περιορίσει το ρόλο του λογοτεχνικού κειμένου μόνο ως μια απλή αφηγηματική προβολή ενός πιθανού κόσμου, εξαφανίζοντας τα χαρακτηριστικά που μπορεί να δώσει το ίδιο το κείμενο, έτσι ώστε να ανταποκριθεί σε αυτό ο αναγνώστης. Σε αυτόν τον προβληματισμό έρχεται να τοποθετηθεί η μεταστρουκτουραλιστική σκέψη. Δημιουργώντας μια στροφή από τον πομπό στον δέκτη του κειμένου, η λειτουργία της ανάγνωσης ήρθε στο προσκήνιο και αντιμετωπίστηκε ως μια δυναμική διαδικασία που μετασχηματίζει την ίδια την πράξη της σημασιότητας, της κατανόησης αλλά και της απόλαυσης των λογοτεχνικών κειμένων από συγκεκριμένους αποδέκτες. Το κείμενο προβάλλει μια διάθεση για «άνοιγμα» και ο αναγνώστης καλείται να απαντήσει σε αυτό. Με αυτόν τον τρόπο το κείμενο δεν κρύβει ένα νόημα αλλά δημιουργεί ένα χώρο που χαράζει πολλά νοήματα, γεννάει αισθητηριακές αντιλήψεις και προβολές του αναγνώστη.

Σύμφωνα με τις δύο παραπάνω θέσεις, ερευνώντας το έργο του Γ. Χειμωνά παρατηρείται πως η αποδόμηση της αφηγηματικής δομής σε συνδυασμό με ένα σύμπλεγμα κοσμολογικού και ανθρωπολογικού-σωματικού λόγου, απελευθερώνει τη λογοτεχνία από μια προσωπική διαδικασία αλληλεπίδρασης έργου-αναγνώστη και θίγει έναν τόπο απροσδιοριστίας για τον άνθρωπο, θεμελιώδες για τη δημιουργία. Η σημαντικότητα αυτού του τόπου απροσδιοριστίας ή αλλιώς του κενού στο λόγο κατά Blanchot και Χειμωνά, παίρνει σημαντικές διαστάσεις, αποτελώντας τον χώρο με βάση τον οποίο σμιλεύεται όλη η λογοτεχνία. Όλες οι περιπτώσεις που εξετάστηκαν αποτελούν θεωρίες που ενισχύουν τη σημαντικότητα του λόγου και της λογοτεχνίας ως μέσου ανάδειξης ενός εννοιολογικού χώρου πέρα από τα όρια υποκειμένου-αντικειμένου, ανθρώπου-κόσμου. Με βάση αυτές τις θεωρίες, επιχειρείται να διερευνηθεί κατά πόσον αυτός ο χώρος της λογοτεχνίας, με εργαλείο τη γλώσσα και τις αισθήσεις που αυτή εκβάλλει, μπορεί να παραλληλιστεί με τον αρχιτεκτονικό χώρο.

2.0 Η αφηγηματική αρχιτεκτονική του John Hejduk

2.1 Εισαγωγή

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η διερεύνηση της συνάφειας ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την κειμενική αφήγηση εξετάζοντας το έργο του αρχιτέκτονα John Hejduk, έργο χαρακτηριστικό αυτής της χωρικής μυθοπλασίας. Αρχικά, μέσα από το την πρώιμη έρευνά του, παρατίθεται ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα για να παράξει μια αρχιτεκτονική που φέρει μέσα της πτυχές αφήγησης, δράσης και συμβολικής σημασίας. Με εργαλεία την ποίηση και την αφήγηση, γράφει κείμενα, τα μετασχηματίζει σε σχέδια και κατασκευές, προβάλλοντας τη σκέψη του στο χώρο και δημιουργώντας μια κειμενοποιημένη αρχιτεκτονική. Στη συνέχεια, αυτή η αφηγηματική, κειμενική αρχιτεκτονική γίνεται η γλώσσα με την οποία συνθέτει τα έργα του στο χώρο. Οι μεμονωμένες κατασκευές πολλαπλασιάζονται, γίνονται χαρακτήρες της σύνθεσής του όπου έχουν όνομα, ταυτότητα και ιδιότητα, προτείνοντας διαφορετικών ειδών αφηγήσεις και αλληλεπιδράσεις στον χώρο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, φαίνεται ότι ο αρχιτέκτονας διαπλέκει τις κατασκευές του με τον άνθρωπο και την πόλη, εννοιολογώντας την εκάστοτε κοινωνική κατάσταση της πόλης αλλά και δημιουργώντας αφηγήσεις που μετασχηματίζονται στον χώρο και στον χρόνο. Μέσω αυτής της διαπίστωσης, τα έργα του εξετάζονται ως ‘Χρονοτοπία’, αρχιτεκτονικά έργα που αναφέρονται στην εννοιολόγηση μιας πάσχουσας κοινωνίας και στον ρόλο του ανθρώπου σε αυτήν, αλλά και στην δυνατότητα μελλοντικών συνθέσεων. Τέλος, το κοινωνικό αντανακλάται στα τελευταία έργα του με μια σιωπηλή αρχιτεκτονική που αρνείται να δώσει λύσεις, αλλά παράγει ένα ακατέργαστο στοιχείο που μπορεί να προβάλλει νέους τρόπους σκέψης και αντίληψης του χώρου.



John Hejduk (1985),
Mask of Medusa, sketches

2.2 Η γραφή της αρχιτεκτονικής

2.2.1 Αφηγηματικοί κόσμοι

Ο John Hejduk (1929-2000) υπήρξε αρχιτέκτονας, ποιητής, καλλιτέχνης και θεωρητικός με το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του να μην έχει υλοποιηθεί. Σπούδασε και δίδαξε στην Cooper Union. Το έργο του περιλαμβάνει μια σειρά από βιβλία που έφεραν συνθέσεις τις οποίες αποκαλούσε ο ίδιος ‘Masques’, όρο που είχε δανειστεί από τα *Court Masque*¹, μια ευρωπαϊκή παράδοση μασκοφορεμένων τελετουργικών χορών στα βασιλικά ανάκτορα κατά τον 16^ο αιώνα. Τα *Masques*, παρουσιάζουν τη δουλειά του μέσα από ποιητικές πρόζες, επεξηγηματικά κείμενα, σχέδια και φανταστικούς χαρακτήρες-κατασκευές. Όλα αυτά τα στοιχεία διαπλέκονται και δημιουργούν χωρικές ποιότητες, πολλαπλά σενάρια και αφηγήσεις του χώρου.

Θεωρώντας από το πρώιμο έργο του κιόλας, ότι κάθε αντικείμενο δημιουργίας κρύβει από πίσω του μία γλώσσα, προσπαθούσε να εκφράσει τη σκέψη του, αρχικά μέσω της γραφής. Με επιρροές από τα *Emblem Books*, μια συλλογή αλληγορικών εικόνων με επεξηγηματικό κείμενο ή ποιήματα που εμφανίστηκαν τον 16^ο αιώνα και εξέφραζαν κυρίως νεοπλατωνικές ιδέες, ο Hejduk έγραφε ποιητικές πρόζες με αφορμή την

1. Τα *Court Masques* παρουσίαζαν μια αλληγορία που αφορούσε τον εκάστοτε οικοδεσπότη των ανακτόρων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι η παράσταση δεν είχε συγκεκριμένη αφήγηση αλλά δημιουργούνταν από αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών με αποτέλεσμα να μην υπάρχει τέλος στην ιστορία. Σε αυτή την περίπτωση, το σημαίνον και το σημαινόμενο καταρρίπτεται, αποσκοπώντας στην αμφισβήτηση της αξίας της σχέσης μονάρχη-παρατηρητή.

επεξήγηση ζωγραφικών έργων. Μια εικόνα γινόταν κείμενο, και στη συνέχεια το κείμενο αναδείκνυε χωρικές ποιότητες. Αυτή η διαδικασία παίρνει μορφή - μεταγενέστερα - στο έργο του *Such places as memory* (1953-1996) και στη συνέχεια χρησιμοποιείται ως εργαλείο και στα επόμενα, με την κορύφωσή του στο *Silent Witnesses* (1982). Κεντρική εικόνα του έργου ήταν ο ζωγραφικός πίνακας του Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait of Comtesse d'Haussonville* με βάση τον οποίο άρχισε να δουλεύει μια ποιητική πρόζα η οποία αναδείκνυε χωρικές ποιότητες:

*there are no reflections
within Madame d'Haussonville
only opacities which sink
into the cloth and folds
of a Fuseli monster
the arm holds the drapes
of a hidden birth
the flower vase
perpetuates the myth
her smile shames Leonardo
red bow the wait
hands are suspended
that never scratch the earth
but tip the tongue
for infusion
dare that breast be held*

Ο Hejduk, μέσω της εικόνας και στη συνέχεια του κειμένου, εισάγει την έννοια μιας αμφιλογίας και μιας αδιαφανούς αντανάκλασης. Με αυτό τον τρόπο, δεν χαρτογραφεί πλήρως την οπτική δυνατότητα της εικόνας, ούτε φτάνει σε ένα νόημα, αλλά αφήνει απροσδιόριστα κενά, κάνοντας τη φανταστική αναπαράστασή του να είναι αινιγματική, «να παρουσιάζει τις

εικόνες με βάση μια λογική που να είναι αδύνατον να αποκωδικοποιηθεί» (Søberg 2012: 119). Επομένως, παραθέτει μια ποιητική πρόζα ελεύθερης ερμηνευτικής δομής και χωρικής αναπαράστασης. Στη συνέχεια, αυτές τις ποιητικές πρόζες θα τις χρησιμοποιεί στα βιβλία-*Masques* του και θα τις διαπλέξει με χωρικά σκίτσα.

«Πιστεύω στα βιβλία και στη γραπτή λέξη, γι' αυτό «υφαίνω» έργα με την ελπίδα ότι θα εγγραφούν σε βιβλία. Είμαι πρακτικός και πιστεύω στην τήρηση αρχείων. Πιστεύω ότι η καταγραφή είναι μάρτυρας» (Hejduk 1985: 50).

Τα βιβλία αυτά ή αλλιώς οι «πυκνοί χώροι» (Van den Berg 1993: 19), αποτελούν για τον Hejduk μια συλλογή πρακτικών, που περιέχουν αρχιτεκτονικές σκέψεις· είναι τα αντικείμενα του έργου του ενώ ο τίτλος που φέρει κάθε βιβλίο αποτελεί το υποκείμενο του έργου του, μια στόχευση του αντικειμένου του. Πιο συγκεκριμένα, «με τον ίδιο τρόπο που η ιδέα του λαβυρίνθου προκαλείται από μια πολυσύνθετη διαπλοκή της ύλης και του χώρου, η διαπλοκή του βιβλίου και του τίτλου του προβάλλουν ιδέες του χώρου, [...] του βάθους και της πυκνότητας» (Van den Berg 1993: 19). Τα δύο αυτά στοιχεία, θα αρχίσουν να διαπλέκονται τη στιγμή που ο αναγνώστης-παρατηρητής θα αρχίσει να τα σκέφτεται, δηλαδή τη στιγμή που θα σκέφτεται τις εικόνες και λέξεις που χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας. Με αυτό τον τρόπο θα αρχίσουν να υφαίνουν ένα κείμενο, θα «πτυχώνουν έναν εννοιολογικό χώρο που εμπλέκουν τον αναγνώστη-παρατηρητή και το ενδιαφέρον του» (Van den Berg 1993: 20).

Τα παραπάνω ήταν η αρχή της προσπάθειας του Hejduk να επαναπροσδιορίσει την αρχιτεκτονική θεωρία ή αλλιώς τη γλωσσολογική έρευνα της neo-avant-garde του 1970. Εστιάζοντας στα μέσα και στη γλώσσα της αρχιτεκτονικής, εισάγει τελικά έναν κόσμο που υποδηλώνει πως η αρχιτεκτονική δεν περιορίζεται μόνο σε γνώριμες πρακτικές λειτουργικότητας και καλαισθησίας, αλλά φέρει μέσα της πτυχές αφήγησης, δράσης και συμβολικής σημασίας. Σε μια προσπάθεια να

εννοιολογήσει τις τοπολογικές συνθήκες μέσα στις οποίες η δομή του χώρου και η γλώσσα χιάζονται - εμφανίζοντας δυνητικές αφηγήσεις και αρχιτεκτονικούς χαρακτήρες, άσκησε κριτική επάνω στο μοντέρνο κίνημα και πιο συγκεκριμένα στη διχοτόμηση μορφής και νοήματος. Η αφηγηματική αρχιτεκτονική του, ξεφεύγει από τη λειτουργικότητα του μοντερνισμού και μέσω της φαντασίας του αρχιτέκτονα αλλά και του χρήστη, παράγει «νέους κόσμους». Η ποίηση, η ζωγραφική, η μουσική, η αρχιτεκτονική είναι όλα δομές ζωτικής σημασίας καθώς τις χρησιμοποιεί ως γλώσσα. Η λογοτεχνία, είναι ένα μέσο με το οποίο ο Hejduk σκέφτεται την αρχιτεκτονική. Ο ίδιος θα πει πως δεν μπορεί να σχεδιάσει ένα κτίριο χωρίς να δημιουργήσει μια σειρά από χαρακτήρες που βρίσκονται σε μια γραπτή ιστορία, σε ένα κείμενο με εργαλείο τη γλώσσα, καθώς «δεν είναι μόνο να δημιουργείς *per se*. Είναι να δημιουργείς κόσμους» (Hejduk 2007: 85).

Σε μια προσπάθεια να υλοποιήσει την παραπάνω σκέψη, ξεκίνησε έναν πειραματισμό πάνω στη γεωμετρία της αρχιτεκτονικής και πώς επιδρά στην αναπαράστασή της αλλά και στην αντίληψη του ανθρώπου. Εξετάζοντας τη σχέση της τρισδιάστατης αναπαράστασης στο χαρτί και του τρισδιάστατου χώρου της αρχιτεκτονικής, καταλήγει σε μια, παράδοξα, επίπεδη ανάγνωση αξονομετρικών σχεδίων.

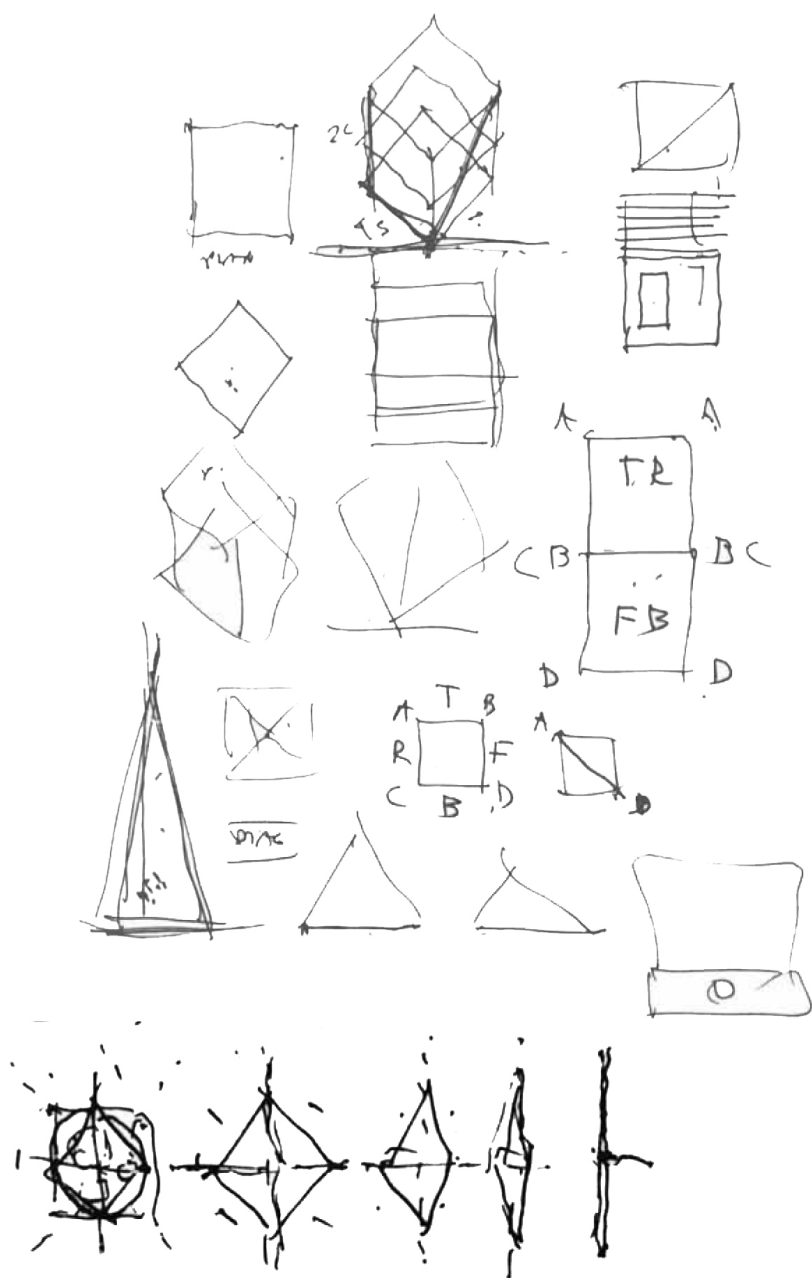
Σε αυτό το πλαίσιο, ενδιαφέρον παρουσιάζει η σειρά *Diamond Houses* (1963), περιλαμβάνοντας σκίτσα που αποκαλύπτουν τον παραπάνω πειραματισμό. Με καταβολές από το έργο του Mondrian, Le Corbusier και Mies van de Rohe, ο Hejduk παρουσιάζει ένα χωροχρονικό διάγραμμα (*Diamond Museum C*) της ιστορίας του αρχιτεκτονικού χώρου χρησιμοποιώντας γεωμετρικά σχήματα ως γλώσσα και το αντίστροφο (εικ.1). Ξεκινώντας από ένα τετράγωνο το οποίο συμβολίζει την πρώτη περίοδο της αρχιτεκτονικής, διαπιστώνει ότι επαναλαμβάνοντάς το ως ισομετρική προβολή κατανοείται αντιληπτικά και αναπαραστατικά ως τρισδιάστατο αρχιτεκτονικό σχέδιο και όχι ως διάγραμμα δύο διαστάσεων. Όταν ένας ρόμβος επαναλαμβάνεται σε ισομετρική προβολή, παρατηρείται πως οι γωνίες του κατά την επανάληψη αρχίζουν και καταρρέουν, έρχονται ισο-

μετρικά στο ίδιο επίπεδο δημιουργώντας μια γραμμή ή όπως θα το θέσει ο Hejduk μια υποτείνουσα. Παρόλο που είναι τρισδιάστατα, κυριαρχεί η δισδιάστατη εικόνα. Έτσι, κατά τη διαδικασία, ο ρόμβος επιστρέφει σε τετράγωνο τη στιγμή που βρίσκεται στην προοπτική αντίληψή του. Με χωρικές ποιότητες, η θεμελιώδης αντίληψη του χώρου ενός ρόμβου είναι πολλά τετράγωνα σε κάθετο άξονα ή «ένα τετράγωνο κλειδωμένο στο κατακόρυφο επίπεδο» (Hays 2010: 90). Με αυτό τον τρόπο, ο Hejduk κατανοεί τα παραπάνω ως την εικόνα μιας επιπεδότητας ή αλλιώς την σύμπτυξη ενός χώρου που έχει βάθος, σε ένα κατακόρυφο επίπεδο από τετράγωνα. Ο ρόμβος επιστρέφει στο τετράγωνο τη στιγμή που γίνεται αντιληπτός χωρικά. Αυτό το αναγάγει ως «το βασικό στοιχείο κάθε αρχιτεκτονικής ή το άθροισμα της ιστορίας της μέχρι σήμερα» (Hays 2010: 92).

Συμβολικά, το διάγραμμα του *Diamond Museum C* είναι ένα χρονικό διάγραμμα αρχιτεκτονικού χώρου μέσα στον οποίο δημιουργούνται πολλά ενδεχόμενα και συμβάντα. Για τον Hejduk, η αντίληψη βρίσκεται στην πτυχή του χρόνου μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος. Η συγκρότηση συμβάντων μέσα στο χρόνο θα μπορούσε να είναι αυτή η στιγμή της αντίληψης του χρόνου και του χώρου, το παρόν, «η στιγμή της υποτείνουσας».

«Είναι μια υπέροχη απόσταση. [...] Όσο πας πίσω στο χώρο, τα πράγματα μπαίνουν σε μια βαθύτερη προοπτική, είναι πιο ασαφή τα πράγματα και δεν τα ολοκληρώνεις ποτέ, διότι αυτό είναι το άγνωστο, δεν είναι σταθερό. Στον ορίζοντα του παρόντος υπάρχει ένα οριζόντιο αρματοστάσιο, το οποίο είναι η υποτείνουσα· απλά υποθέτεις τις άπειρες και διαφορετικές εκδοχές του μέλλοντος» (Hejduk 1985: 50).

Ο αρχιτέκτονας, με αυτό το διάγραμμα, δημιουργεί μια «συσκευή» χωροχρόνου. Αυτός ο μηχανισμός είναι θεμελιωτικός για την έκφραση της αρχιτεκτονικής, καθώς μέσω αυτού περνάει στη σφαίρα του ορατού



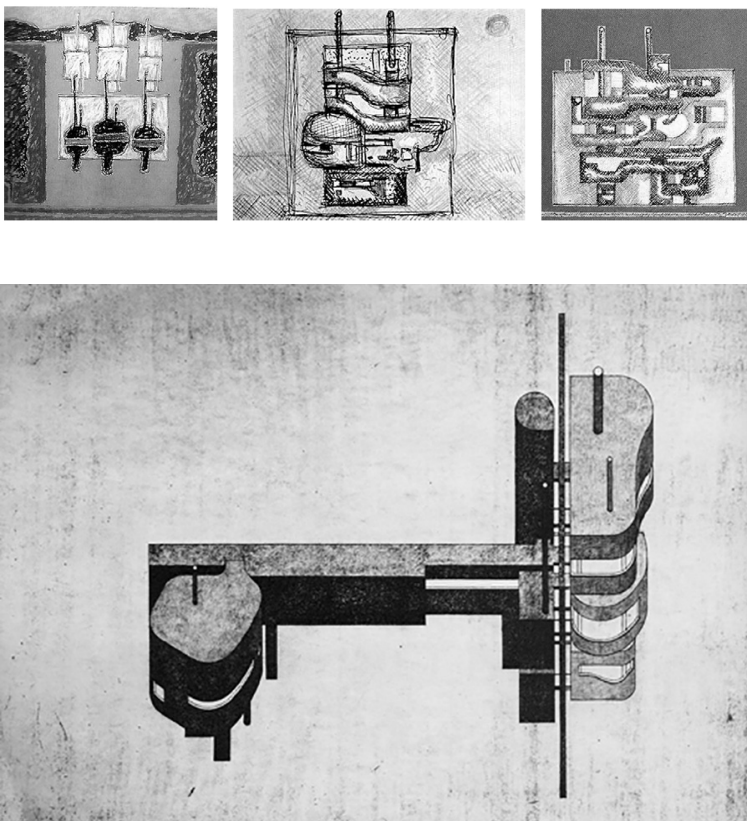
εικ. 1 John Hejduk (1962), *Diamond museum C*, επεξηγηματικά σκίτσα

και δημιουργείται η μορφή² του χώρου τη στιγμή της υποτείνουσας. Το παραπάνω διάγραμμα θα εξελιχθεί στην επόμενη έρευνα του αρχιτέκτονα, τη σειρά *Wall Houses* (1973). Ο ίδιος συμπεραίνει ότι «για να έχουν νόημα οι a priori αξίες και να εγκαταλείπονται, προβάλλοντας οργανικές αποκαλύψεις, πρέπει να υπάρχει μια δοθείσα μορφή» (Hejduk 1991: 33). Η δοθείσα μορφή εδώ είναι ένας ψηλός, λεπτός, επίπεδος τοίχος, ενώ στην επιφάνειά του εξέχουν οργανικοί όγκοι και θραύσματα γεωμετρικών αντικειμένων τα οποία φαίνεται σαν να έχουν υποστεί κάποιου είδους παραμόρφωση. Ο Hejduk με αυτό τον συμβολικό σχεδιασμό επιχειρεί να αναδείξει μια χωροχρονική διάσταση της αρχιτεκτονικής. Ο τοίχος συμβολίζει τη στιγμή της υποτείνουσας, όπως την είχε ορίσει στο *Diamond series*. Για εκείνον η ζωή έχει να κάνει με τοίχους. Ο άνθρωπος περνάει μέσα από τοίχους συνεχώς, τους διαβαίνει και τους προσπερνάει, είναι μια ενδιάμεση κατάσταση την οποία ορίζει ως «την στιγμή του παρόντος»:

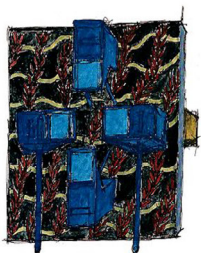
«είναι η στιγμή της μεγαλύτερης ηρεμίας και ταυτόχρονα της μεγαλύτερης έντασης. Είναι η στιγμή του περάσματος. Ο τοίχος αυξάνει την αίσθηση του περάσματος και την ίδια στιγμή, το λεπτό του πάχος αυξάνει την αίσθηση ότι η υπόστασή του είναι απλά μια στιγμιαία συνθήκη...αυτό που αποκαλώ τη στιγμή του “παρόντος”» (Hejduk 1985: 67).

Παρατηρείται πως ο θεωρητικός συμβολισμός που επιχείρησε να αποδώσει ο Hejduk στο έργο του, προσεγγίζει τον χώρο ως ένα μεταβαλλόμενο σώμα και όχι ως ένα στατικό στοιχείο. Αποτελεί μια συνθήκη αλληλεπίδρασης. Οι οργανικοί όγκοι στα *Wall Houses*, δεν έχουν μια καθαρή μορφή, φαίνεται να έχουν υποστεί μια παραμόρφωση, με τον

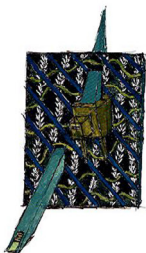
2. Ο Michael Hays θα επιχειρήσει μια σύγκριση της χωροχρονικής συσκευής του Hejduk με την έννοια της μορφής [form] σύμφωνα με το καντιανό λεξικό. Πιο συγκεκριμένα, η μορφή [form] για τον Καντ αναδύεται όταν «σύμφωνες πολλαπλές αισθήσεις συνδέονται μεταξύ τους, δημιουργώντας μια αντιληπτική ενότητα η οποία δεν μπορεί να εμφανιστεί, ούτε να υπονοηθεί αν δεν υπάρχει μια εμπειρικά προηγούμενη εννοιολογική ενότητα» (Hays 2010: 92). Επομένως η μορφή μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο μέσα στη μοναδικότητα του συμβάντος από την εκάστοτε αισθητική κρίση.



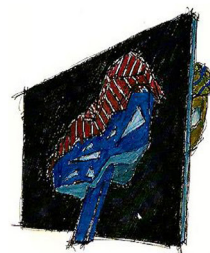
εικ. 2 John Hejduk (1973),
Wall House II



House in Harbin



Seville structure



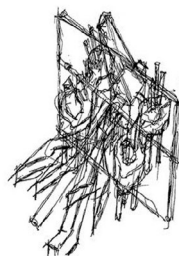
*Icarus arisen,
Persephone's descent*



*Volume in music,
Volume in space*



*Sound volume
house*



*Pewter wings, golden
horns, stone veils*



Cadiz moment

εικ.3 John Hejduk (1973),
Wall House types

τοίχο να συγκρατεί και να συγκροτεί το σύνολο αυτών των όγκων. Ο τοίχος συμβολίζει τη στιγμή του παρόντος, κάτι που αφενός συγκροτεί για μια στιγμή, αφετέρου αποτελεί ένα πέρασμα στην επόμενη στιγμή, ενώ οι όγκοι ετερογενείς καταστάσεις, συμβάντα. Τα *Wall Houses* συνιστούν την αρχιτεκτονική αφήγηση μιας στιγμιαίας συνθήκης στο χωροχρόνο, ένα «κατοικημένο κατώφλι, [...] ένα ενσαρκωμένο αισθητό “τώρα”» (Hays 2010: 95) όπως προέκυψε από τη σκέψη του αρχιτέκτονα.

Επομένως, τα έργα του δεν σχετίζονται μόνο με τη δημιουργία αρχιτεκτονικών αναπαραστάσεων και μορφών αλλά ταυτόχρονα με τη αφήγηση συμβάντων, είτε τυχαίων είτε με μορφή σεναρίων, καθώς και με τον συνδυασμό τους με τη μορφή μέσα σε συνθέσεις – τις οποίες απέδωσε με τη λέξη κόσμους. Οι συνθέσεις του είναι κόσμοι σκέψεων, εικόνων και λέξεων που σχεδιάζονται, επαναλαμβάνονται και μετασχηματίζονται σε ολόκληρο το έργο του, καλύπτοντας ένα εκτεταμένο εύρος κλιμάκων.

2.2.2 Αστικά *Masques* και δυννητικές αφηγήσεις

Παρατηρείται πως από το 1974, τα έργα του Hejduk επικεντρώνονται σε πιο αστική κλίμακα. Μετά από το ταξίδι του αρχιτέκτονα στη Βενετία, όπου και ήρθε σε επαφή με το έργο του Aldo Rossi, άρχισε να δουλεύει έργα που τοποθετούνται στον αστικό ιστό συγκεκριμένων πόλεων. Από το Vladivostok μέχρι το Βερολίνο, ο αρχιτέκτονας παρουσίαζε την αρχιτεκτονική του πρόταση ή όπως αποκαλούσε τα *Masque* του, μέσα από τα δικά του Emblem Books, μια σειρά βιβλίων που περιλάμβαναν γραμμικά ή ελεύθερα σχέδια. Έπειτα, ακολουθούσε ένα λεξικό που αποτελούνταν από υποκείμενα/αντικείμενα τα οποία περιείχαν μια μακροσκελή αφήγηση που εξηγεί κάθε ένα από αυτά. Αυτά τα υποκείμενα/αντικείμενα θα αναπαρασταθούν σε σκίτσα, και θα αποτελέσουν μικρές κατασκευές της σύνθεσης, ή αλλιώς τους χαρακτήρες της αφήγησης.

Η γλώσσα και κατ'επέκταση η αφήγηση, στην αρχιτεκτονική του Hej-

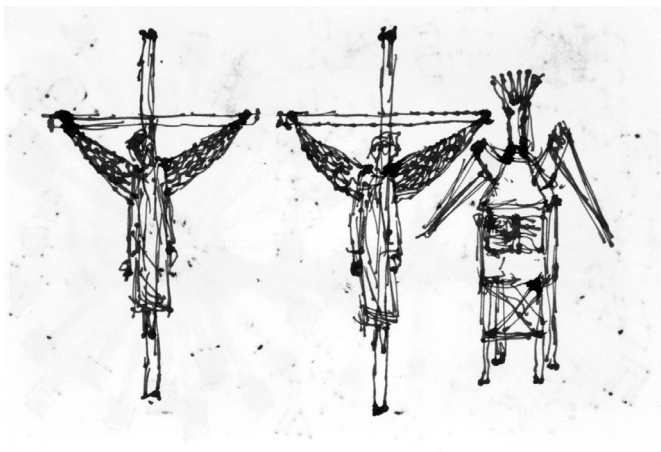
duk χρησιμοποιείται ως εργαλείο για να χτίσει τους χαρακτήρες του μέσα από τη σκέψη του. Πράγματι, στα βιβλία του μέσω της γλώσσας, δίνεται η επεξήγηση των χαρακτήρων του, αλλά στον χώρο, οι ίδιοι οι χαρακτήρες γίνονται η γλώσσα της αρχιτεκτονικής. Ο Stan Allen, σχολιάζοντας τα κείμενα του Hejduk, παραθέτει πως «μέσα από αυτές τις δύο έννοιες που μοιράζονται τον ίδιο τόπο, προκύπτει μια πολύπλοκη χωρικότητα: μια κειμενοποιημένη αρχιτεκτονική, αντίστοιχη με τις συνθετικές αρχές στα έργα του Hejduk» (Allen 1996: 90). Στη γραφή του Hejduk, η κλασσική μορφή ενός ποιήματος ή κειμένου αντίστοιχα, αποδομείται. Η απουσία της ομοιοκαταληξίας, του στίχου, οι περίπλοκες συνθέσεις μεταξύ ουσιαστικών και ρημάτων, υποκειμένων και αντικειμένων δημιουργούν ένα ρυθμικό κείμενο-διάγραμμα το οποίο αναδύει καταστάσεις, αισθήσεις και χωρικές συνθήκες. Όπως ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τις λέξεις για να δημιουργήσει ένα κείμενο, έτσι και ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί τους χαρακτήρες του για να σχεδιάσει μια αφήγηση του χώρου.

Ενδιαφέρον, λοιπόν, παρουσιάζει αυτός ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα. Σε μια προσπάθεια να δημιουργήσει ένα σύστημα λειτουργίας των χαρακτήρων του, δημοσίευσε κάποιες κόπιες από μια ομάδα ορισμών και στη συνέχεια τις ταξινόμησε με τρόπο που να μιμείται καταχωρήσεις λεξικού, συνδέοντας σκίτσα, περιγραφικά κείμενα και υποκείμενα/αντικείμενα. Με αυτό τον τρόπο, επεσήμανε πώς η υποτιθέμενη χειρονομία αναπαραγωγής του λεξικού είναι στην πραγματικότητα μια επανάληψη της πράξης της σημασίας, δηλαδή ότι το λεξικό «δημιουργεί ή καλύπτει πολλές φορές αυτό που έχει σκοπό να σημάνει» (Søberg 2012: 124). Η αναγνώριση αυτής της επαναλαμβανόμενης σημασίας οδήγησε τον Hejduk να δημιουργήσει πλέον το δικό του λεξιλόγιο που για αυτόν ήταν οι αρχιτεκτονικοί χαρακτήρες-Μάσκες προσδίδοντάς τους μία σημειωτική ιδιότητα. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να κωδικοποιήσει την αρχιτεκτονική ως γλώσσα αλλά και «να καταρρίψει την διαφοροποίηση μεταξύ του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής και του θεωρητικού κειμένου» (Hays 1996: 9). Επιπλέον, οι μακροσκελείς αφηγήσεις που συνόδευαν τα έργα του, άρχισαν να αποδομούνται, έπαψαν να

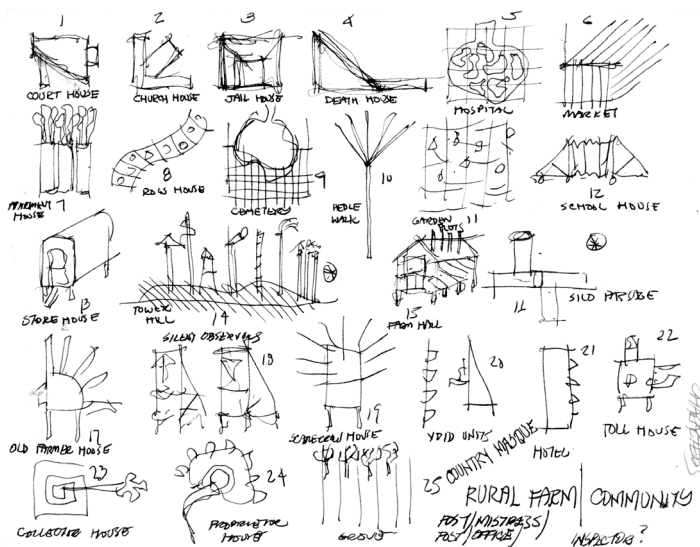
είναι πια μια περιγραφή του αρχιτεκτονικού του έργου και μετατράπηκαν σε πολύ σημαντικά συνυφασμένα αντικείμενα-κείμενα, δηλαδή ένα εύρος από σημεία και κώδικες. Ο Robert Somol, παρατηρεί πως, ως αποτέλεσμα αυτής της ενιαίας και έντονης διακειμενικότητας «είναι δύσκολο να πούμε τι μετράει και τι δεν μετράει στην δουλειά του John Hejduk, να διακρίνουμε τα κεντρικά κομμάτια από τα περιφερειακά, το σύνολο από τη βινιέτα» (Somol 1996: 100). Με την αποδόμηση της γραφής του, άρχισε να αποδομείται μορφολογικά και εννοιολογικά και η αρχιτεκτονική του.

Ο τρόπος με τον οποίο διαχειριζόταν ο Hejduk τις προτάσεις του για τον αστικό ιστό της εκάστοτε πόλης, θυμίζουν κατά πολύ θιάσους που συνθέτουν ένα *Masque* (παράσταση), όντας επηρεασμένος από τα *Court Masque* και το *Emblem book*. Πιο συγκεκριμένα, όλες οι κατασκευές της πρότασης καθώς φέρουν βιομορφικά στοιχεία (κτίρια που μοιάζουν να έχουν μαλλιά, ράμφη, μάτια και πόδια) αποτελούν έναν χαρακτήρα που έχει ιδιότητα χαρακτηριστικά και επαναλαμβάνεται σε κάθε πόλη. Ο Hejduk ονόμασε αυτούς τους χαρακτήρες Μάσκες, καθώς τους αντιμετώπιζε ως νομάδες που ταξιδεύουν από πόλη σε πόλη και αλλάζουν πρόσωπα και επαγγέλματα. Οι Μάσκες του ποικίλλουν σε ιδιότητα και χαρακτηριστικά (σολίστες, κυρίες που παράγουν βούτυρο, εργάτες, κάτοικοι συντηρητές κτλ). Συντάσσοντας αυτές, παρατηρείται ότι συνθέτει πολλαπλά και ιδιόμορφα στοιχεία σε ένα έργο. Ζώα, μάρτυρες, μηχανές, άγγελοι συνδυάζονται με τυπολογικές διαφοροποιήσεις θεάτρων, εκκλησιών, λαβυρίνθων κ.ά. Με αυτό τον τρόπο συνθέτει μια αφηγηματική αρχιτεκτονική καθώς οι Μάσκες του προτείνουν διαφορετικών ειδών αλληλεπιδράσεις κατοίκησης και αρχιτεκτονικών χαρακτήρων – αρχιτεκτονικούς τροβαδούρους, περιπλανώμενους, νομάδες, αλλάζοντας την υπάρχουσα αστικότητα της πόλης σε μια αφηγηματική συνάντηση και διάδραση με καρναβαλικό χαρακτήρα.

Ο Hejduk αντιλαμβανόταν την αρχιτεκτονική όχι μόνο σαν μια σύνθεση κτιρίων, αλλά σαν κάτι που εντάσσει τον εαυτό της σε μια ευρύτερη ανθρώπινη κουλτούρα που εμπεριέχει έναν διάλογο, μια πλοκή μεταξύ μορφών και χαρακτήρων. Σε πρώτο επίπεδο, οι Μάσκες του



εικ.4 John Hejduk
(1987), *Bovitsa*,
σχέδιο αφήγησης
“Crucified Angels”



εικ.5 John
Hejduk
(1980-1982),
*Lancaster/
Hanover*,
βιογραφικά
σκέτσα των
χαρακτήρων

επαναλαμβάνονταν ως μια εννοιολογική σκέψη του αρχιτέκτονα για την εκάστοτε κοινωνική κατάσταση της κάθε πόλης αλλά και της κοινωνίας γενικότερα μέσω της συλλογικής μνήμης. Σε δεύτερο επίπεδο, καθώς ενεργοποιούνται από τον άνθρωπο, φέρνουν σε επαφή διάφορα στοιχεία, ένα υποκείμενο και ένα αντικείμενο, μια κατασκευή και ένα ανθρώπινο σώμα, τα οποία συγχωνεύονται με την αφήγηση, έτσι ώστε η μορφή και ο άνθρωπος να γίνουν ένα.

Μέσω αυτής της σκέψης, ο Hejduk αντιμετωπίζει τις συνθέσεις του ως τελετουργικό που διαρκεί στο χρόνο. Η αρχιτεκτονική μετασχηματίζεται και αφηγείται, ανάλογα με την πόλη που δουλεύει ο αρχιτέκτονας. Ο Michael Hays θα παρατηρήσει πως, από τα αστικά Masques και μετά, η αρχιτεκτονική του αντιμετωπίζεται «ως καταφύγιο της τέχνης και της κουλτούρας της εκάστοτε πόλης, ως τελετουργικό που διαρκεί στο χρόνο και υμνεί το ανθρώπινο πνεύμα αυτό καθ' αυτό» (Hays 2010: 117), αλλά με την έννοια του να προβάλλει την αναγκαιότητα των καταφύγιων σε δύσθυμες εποχές.³ Επομένως, ο ρόλος του αρχιτέκτονα για τον Hejduk έγκειται, μέσω του έργου του, στο να καταδεικνύει μια οικουμενική έκφραση της ανθρώπινης κατάστασης. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, διακρίνεται η θέση του από τον μοντερνισμό που παραπέμπει στο ότι ο αρχιτέκτονας παράγει «μια ατομική ηρωική δημιουργία» (Gilley 2010: 30).

Πράγματι, στα έργα του ο τυπικός αρχιτέκτονας απουσιάζει, καθώς δεν καθοδηγεί αλλά συνθέτει αφηγήσεις. Ο Hejduk υπάρχει την ώρα που δημιουργεί και μετασχηματίζει τους χαρακτήρες του για την εκάστοτε πόλη, αλλά η αφήγηση ξεκινάει την ώρα που ο αναγνώστης-περιπατητής εμπλακεί σε αυτό το δίκτυο χαρακτήρων και η σύνθεσή του αποκτήσει ζωή. Παρατηρείται, λοιπόν, η απουσία του δημιουργού, κάτι που εξυπηρετεί στην ανάδυση πολλών σημανόμενων και κατ'επέκταση στην δημιουργία δυναμικών αφηγήσεων, καθώς ο κάθε αναγνώστης-περιπατητής δημιουργεί

3. Παρατηρείται πως σε όλα τα έργα του αρχιτέκτονα υπάρχει μια κριτική για την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της εκάστοτε πόλης. Οι χαρακτήρες του μπορούν να αντιμετωπιστούν και ως προσωρινά χωριά που αναφέρονται στα γκόλεμ των Ευρωπαϊκών πόλεων και στις δυτικές αποικίες των νομάδων της Βόρειας Αμερικής.

κάθε φορά νέο πλαίσιο αφήγησης, συμμετέχοντας και ο ίδιος πολλές φορές σαν αντικείμενο στο χώρο. Στο αστικό *masque* της Riga θα γράψει:

«Έχω δημιουργήσει ένα ρεπερτόριο υποκειμένων/ αντικειμένων και ο θίασος με συνοδεύει από πόλη σε πόλη, από τόπο σε τόπο, σε πόλεις που έχω πάει και σε πόλεις που δεν έχω ποτέ επισκεφθεί. Τα υποκείμενα/αντικείμενα παρουσιάζονται στην πόλη και στους κατοίκους της. Κάποια από τα αντικείμενα χτίζονται και παραμένουν στην πόλη, κάποια χτίζονται, παραμένουν για λίγο, αποσυναρμολογούνται και εξαφανίζονται, κάποια χτίζονται, αποσυναρμολογούνται, και μετακινούνται σε άλλη πόλη όπου ανακατασκευάζονται. Πιστεύω ότι αυτή είναι μια πρακτική προσέγγισης της αρχιτεκτονικής της πόλης και ένδειξης σεβασμού στους κατοίκους της. Αντιμετωπίζει μετωπικά μια παθολογία» (Hejduk 1987: 10).

Η επανάληψη των Μασκών στην εκάστοτε πόλη αποτελεί ένα σημαντικό συνθετικό στοιχείο για την νοηολόγηση του έργου του, αλλά και για την κατανόησή του ως ένα δίκτυο σχέσεων και άπειρων σημαινόμενων. Για τον Deleuze, η μάσκα είναι το πραγματικό υποκείμενο της επανάληψης καθώς «η επανάληψη διαφέρει (σε είδος) από την αναπαράσταση, το επαναλαμβανόμενο δεν μπορεί να αναπαρασταθεί: μάλλον, πρέπει πάντα να υποδηλώνεται, να καλύπτει το ίδιο, αυτό που δηλώνει» (Deleuze 1995: 18). Οι Μάσκες του Hejduk δεν εκφράζουν ένα νόημα ούτε αποτελούν μια καθαρή αναπαράσταση που επιλέχθηκε από τον αρχιτέκτονα, αλλά επιτρέπουν ένα ελεύθερο χωρικό παιχνίδι, έναν βιωματικό χώρο καθώς αποτελούν ένα περίβλημα που κρύβει το πραγματικό αντικείμενο. Επομένως, η ταυτότητα του αρχιτεκτονικού αντικειμένου σε αυτή την περίπτωση απομακρύνθηκε κατά πολύ από ένα φαινομενολογικό τρόπο αντίληψης και πλησίασε την μεταδομιστική σκέψη, καθώς ερμηνεύθηκε ως ένα σύνολο πολλαπλών και διαφοροποιημένων δομών, αντηχήσεων

και σημασιών.

Ο Hejduk θα σκεφτεί τις συνθέσεις του με βάση μια αφήγηση που χτίζεται από μια κοινωνική συνειδητοποίηση πάνω στην ανθρωπότητα, όμως οι πολλαπλές δομές του, σύμβολα ή Μάσκες, όπου αποτελούν τα εργαλεία της αφήγησης του έργου του, δεν μπορούν να λειτουργήσουν σε ένα χώρο χωρίς τη εισαγωγή του ανθρώπου σε αυτά. Η αφήγηση αρχίζει την ώρα που ο δρων άνθρωπος εισχωρήσει στα αστικά *masques* και αλληλεπιδράσει με τις Μάσκες. Με αυτόν τον τρόπο ξεκινάει μια διάδραση όλων των στοιχείων του χώρου δημιουργώντας κάθε φορά νέες αφηγήσεις και συμπλέγματα δυνατοτήτων. Ο αρχιτέκτονας εννοιολογεί και ο άνθρωπος βιώνει εμπειρικά, καθώς γίνεται και ο ίδιος μέρος της διαγραμματικής πλέον σύνθεσης που δίνεται.

Πράγματι, κάθε ετερογενές στοιχείο – περιλαμβάνοντας και τον άνθρωπο - που βρίσκεται στον χώρο όπου ορίζει ο Hejduk, εναλλάσσει συνεχώς την θέση του ως υποκείμενο και αντικείμενο. Ο τόπος πάνω στον οποίο σκέφτεται τη σύνθεσή του, συγκροτεί και δομεί, ενώ ο ίδιος συνθέτει και μετασχηματίζει τις ετερογενείς Μάσκες του. Τα αστικά *masques* θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως ένα επόμενο στάδιο του λεπτού τοίχου στη σειρά *Wall Houses* που συγκρατεί ετερότητες. Επομένως διακρίνεται πως το έργο του κινείται σχεδιαστικά αλλά και εννοιολογικά σε μια συνεχή εναλλαγή κλιμάκων με δυνατότητες να υπάρχουν και να μετασχηματίζονται στο χρόνο.

2.3 Βιωματικά Χρονοτοπία

2.3.1 Η αφήγηση ως Χρονοτοπία

Οι ερευνητικές συνθέσεις του Hejduk από το πρώιμο έργο του μέχρι τη σειρά *Wall Houses* συνθέτουν λοιπόν μεμονωμένα, μια αφήγηση. Στη συνέχεια, στα αστικά *Masques*, οι συνθέσεις αυτές πολλαπλασιάζονται και μετασχηματίζονται αλληλεπιδρώντας με έναν συγκεκριμένο τόπο που φέρει μια συλλογική μνήμη. Σε αυτή την περίπτωση, ενώ το έργο του συνεχίζει να έχει μέσα του τις ίδιες συμβολικές αντηχήσεις, ο Hejduk τοποθετεί μια σήμανση-στόχευση για αυτό, με βάση την ανθρωπολογική κατάσταση έτσι ώστε να αρχίζει να σκέφτεται τις Μάσκες του και την ιστορία που θα αφηγηθεί.

Το κάθε βιβλίο των αστικών *masques* έφερε τίτλο το όνομα της κάθε πόλης. Το *Vladivostok*, ένα από τα *masque* του για τη Ρωσία, ήταν ένα μελαγχολικό πορτρέτο της «πειθαρχικής εξάρτησης της αρχιτεκτονικής από το παρελθόν» (Mertins 1996: 47) και κυρίως από τον μοντερνισμό. Στο κατώφλι του *masque* τοποθετούνται Μάσκες με μορφή αγγέλων, κάτοικοι της πόλης όπως θα γράψει ο Mitchell, όπου φαίνεται να συμβολίζουν ότι κάτι θα συμβεί, ένας καινούργιος κόσμος πρόκειται να δημιουργηθεί με προϋπόθεση να αποδομηθεί ο παλιός. Σύμφωνα με αυτή την σκέψη, ο Hejduk έκοψε τον παλιό κόσμο σε γεωμετρικά σχήματα, τετράγωνα τρίγωνα και κύκλους, και τα επανατοποθέτησε στον κόσμο σαν μαλλιά, ράμφη, χωνιά και μάτια, δημιουργώντας τις Μάσκες του, διότι με αυτόν τον τρόπο «είναι πιο πιθανό να αθροιστούν σε απρόβλεπτες συντεταγμένες και να εγγυηθούν καινούργιες και πρωτοφανείς χρήσεις»

(Hays 1996: 12) όπου κυρίως έχουν να κάνουν με την αφήγηση και όχι με τη μορφή. Τοποθετώντας τις Μάσκες στο χώρο, γίνονται εκείνοι αφηγητές, καθώς δημιουργούν μια επιτελεστική δράση (performance) μαζί με τον άνθρωπο. Επομένως, ο Hejduk παίρνει πλέον τη θέση του μεσολαβητή της αφήγησης και όχι του καθαρού αφηγητή, επιτρέποντας να αναδυθεί μια αρχιτεκτονική που δεν προβάλλει ένα νόημα αλλά αντίθετα εμπεριέχει μέσα της τον αποπροσανατολισμό ενός νοήματος, χτίζοντας τα θεμέλια της δημιουργίας νέων κόσμων.

Οι κόσμοι που επιχειρεί να προβάλλει το έργο του Hejduk, δεν είναι σταθεροί στο χρόνο. Οι Μάσκες του δεν βρίσκονται στατικές στο ίδιο σημείο του χώρου αλλά μετακινούνται σε αυτόν - είτε μέσω της αλληλεπίδρασης με τον άνθρωπο είτε με βάση τις λειτουργίες που τους έχουν αποδοθεί - προβάλλοντας συνεχώς διαφορετικές συνθέσεις και αφηγήσεις σε διάφορες χρονικές στιγμές. Από αυτή την άποψη, η αλληλεπίδραση Μασκών-ανθρώπου αποκαλύπτεται κάθε χρονική στιγμή με αποτέλεσμα ο χρόνος να αναδύεται μέσω του χώρου και στη συνέχεια, στο τέλος της κάθε αφήγησης, να μεταστοιχειώνεται σε αυτόν. Ο Michael Hays με βάση τα παραπάνω, αλλά και όλη την προσέγγιση του Hejduk για το χώρο, θα ονομάσει τα έργα του *Χρονοτοπία*⁴, όρο που έχει δανειστεί από τον θεωρητικό Mikhail Bakhtin. Το *Χρονοτόπιο* οργανώνει και μορφοποιεί μια ιδεολογία ή μια σκέψη. Είναι ο σχεδιασμός ενός συστήματος χρόνου και χώρου, όπου «ο χρόνος πυκνώνει, αποκτά σάρκα, γίνεται καλλιτεχνικά ορατός. Ο χώρος γίνεται φορτισμένος και ανταποκρίνεται στο χρόνο, στην πλοκή, στην ιστορία» (Hays 1996: 10). Επομένως, η εννοιολογική διάκριση του χωροχρόνου που υπήρχε στην αρχιτεκτονική καταρρίπτεται, με αποτέλεσμα αυτά τα δύο στοιχεία να συναντώνται και να εγκολλώνονται σε νέες μήτρες σύνδεσης.

Η αφηγηματική αρχιτεκτονική του Hejduk προσφέρεται για να προβάλλει νέες καταστάσεις του κόσμου σε σχέση με την κοινωνία και

4. Σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin, το *Χρονοτόπιο* (chronotope) στη λογοτεχνία, αφορά τη σχέση μη ευκλείδειου χώρου και χρόνου στη γλώσσα (μονοχρονία).

τον άνθρωπο. Δεν εξυμνεί τη μορφή. Αντίθετα, παράγει συνθέσεις που φαίνεται να μην θέλουν να ενταχθούν σε μια κατηγορία, εμπεριέχοντας συγκεκριμένα και αφηρημένα στοιχεία. Συγκεκριμένα, η Μάσκα Cross Over Bridge που ανήκει στο έργο *Berlin masque*, περιγράφεται από τον Hejduk ως μια γέφυρα, δύο περάσματα μιας κατεύθυνσης. Πράγματι, η μορφή της μάσκας υποστηρίζει τη λειτουργία της. Ταυτόχρονα όμως, είναι ξεκάθαρο πως μοιάζει με ένα ζώο, πράσινο και αιχμηρό, απελευθερωμένο από οποιαδήποτε λειτουργική απαίτηση, καθώς φαίνεται να βοσκά στην άκρη του δρόμου Wilhemstrasse. Γέφυρα και ζώο δεν διαφοροποιούνται, με αποτέλεσμα ο αρχιτέκτονας να αρνείται τους μέχρι τότε διαχωρισμούς της αρχιτεκτονικής, δηλαδή «το αφηρημένο και την αναπαράσταση, το λειτουργικό και το φανταστικό, το κτίριο και το ζώο, σε ξεχωριστές εγγραφές» (Hays 1996: 11). Τα Χρονοτοπία του δεν περιλαμβάνουν αυτή την καθετότητα της σκέψης αλλά είναι οριζόντια και συνειρμικά. Καθώς το ζώο συσχετίζεται με γέφυρα, γίνεται μια απόπειρα μορφοποίησης της σκέψης, χωρίς να χάνει το αφηρημένο και άμορφο στοιχείο που εμπεριέχει.

«Οι σκέψεις έχουν να κάνουν με την Ευρώπη και την Αμερική· αφηρημένη έννοια και ιστορικότητα· άνθρωπος και συλλογικό· ελευθερία και ολοκληρωτισμός· τα χρώματα μαύρο, άσπρο, γκρι· σιωπή και ομιλία· το κυριολεκτικό και το μεταφορικό· αφήγηση και ποίηση· ο παρατηρητής και ο παρατηρούμενος. . . . Υποψιάζομαι ότι τα τέσσερα τελευταία χρόνια η αρχιτεκτονική μου έχει μετακινηθεί από την «Αρχιτεκτονική της Αισιοδοξίας» σε αυτό που αποκαλώ «Αρχιτεκτονική της Απαισιοδοξίας» (Hejduk 1985: 83).

Με την αποστράγγιση της μορφής, τη διάπλεξη συγκεκριμένου και αφηρημένου, καθώς και την άρνηση του αρχιτέκτονα να δώσει λύσεις και να καταλήξει κάπου, η αρχιτεκτονική του συντάσσεται ως «Αρχιτεκτονική της Απαισιοδοξίας». Πράγματι, μέσω αυτής, αναδύεται η αρνητικότητα του μοντερνισμού. Τα *masque* του «είναι φαντασιακές καταστάσεις που

υπερβάλλουν πάνω στην υπάρχουσα κατάσταση της εκάστοτε πόλης και του κόσμου» (Evans από Hays 1996: 13). Χρησιμοποιώντας και μετασχηματίζοντας στοιχεία του μοντερνισμού, προβάλλει στα έργα του, τη δυνατότητα να συνθέσουν την κατασκευή του κενού που ήδη μαρτυρούν⁵ αλλά και τη μετατροπή της πρώτης ύλης σε κριτική σκέψη. Ωστόσο, ενώ τα Χρονοτοπία του ξεκινάνε με μια σκέψη πάνω στη συλλογική μνήμη της πόλης και της αρχιτεκτονικής, απαλλάσσονται από την κλασσική μνημειακότητα διότι δεν είναι σταθερά και μόνιμα. Για παράδειγμα, στην αναλογική πόλη του Aldo Rossi, η αρχιτεκτονική είναι μια υλοποίηση της πολιτιστικής μνήμης της πόλης. Αντίθετα, το *Vladivostok* του Hejduk περιγράφεται ως ένας αγγελικός χωροχρόνος, όπου ο χώρος δημιουργείται την ώρα του συμβάντος.⁶ Μέσω αυτού, φαίνεται «ένας προοδευτικός συμβιβασμός ετερογένειας και αυτονομίας ή ιδιαίτερων μορφών και συμβάντων, εναντίον ενός γραμματικά και τυπολογικά συντονισμένου εδάφους» (Hays 1996: 14).

Το έργο του κινείται ανάμεσα στο συγκεκριμένο και το αφηρημένο, διερευνώντας τη σύνδεση του μέρους με το όλο. Η ευελιξία και ο μετασχηματισμός των Μασκών του, παρέχει στον αρχιτέκτονα την δυνατότητα να τον ακολουθούν από πόλη σε πόλη έτσι ώστε να εξελίξει αυτή τη διερεύνηση. Ο Anthony Vidler θα ονομάσει την αρχιτεκτονική του Hejduk «περιπλανώμενη αρχιτεκτονική» ενώ ο Robert Somol θα μιλήσει για μια κατασκευή νομαδικών κοινωνιών όπου τα κτίρια-Μάσκες του Hejduk είναι ανταλλάξιμα κομμάτια ενός μηχανισμού που συνεχώς μετασχηματίζονται και μετακινούνται από πόλη σε πόλη. Αυτή η μετακίνηση ή η αφαίρεση των Μασκών του από το έδαφος συνιστά την

5. Αυτή η πεποίθηση του Hejduk, πηγάζει από τις ερμηνευτικές μεθόδους που δόθηκαν από την ιστορία της avant-garde, όπου στόχευε επίσης να καταρρίψει τις αισθητικές συμβάσεις της αστικής κοινότητας, εισάγοντας την καθαρή ετερογένεια της απο-κατηγοριοποιημένης αστικής ζωής (με θεωρίες που παραπέμπουν στον εξπρεσιονισμό και το DADA).

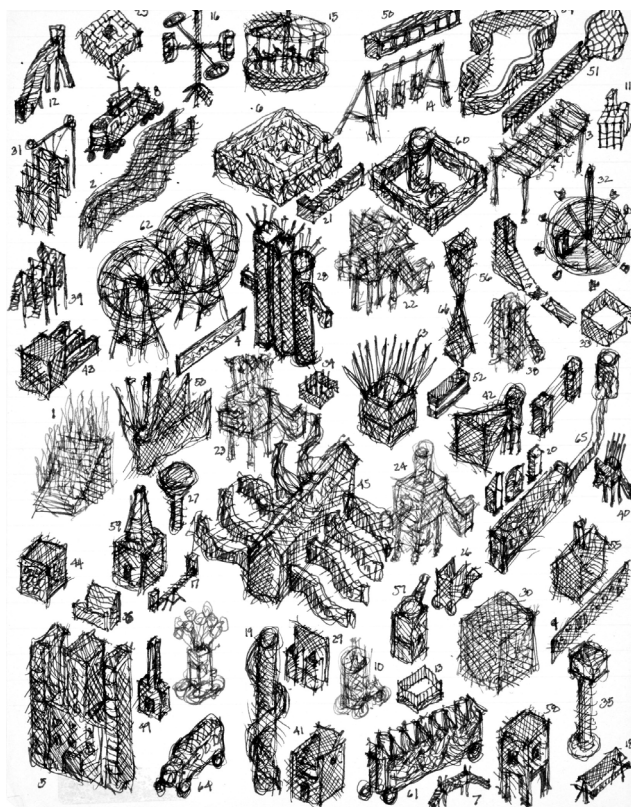
6. Παρατηρείται, πως ο τρόπος με τον οποίο ο Hejduk αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική, αναδύοντας συμβάντα, ξεφεύγει από διαχρονικές και διατοπικές πρακτικές καθώς οι Μάσκες του προβάλλουν αχρονικά και ατοπικά χαρακτηριστικά.

απεδαφικοποίησή⁷ του. Ένα κομμάτι αναφέρεται σε ένα άλλο κομμάτι, επ' άπειρον. Πράγματι, η διάδραση που πραγματοποιείται στα Χρονотоπία του ξεφεύγει από το figure-ground και γίνεται ένα «υπερυψωμένο» από το έδαφος «ζευγάρι υποκειμένου/αντικειμένου» (Somol 1996: 103) υποδεικνύοντας μια δυναμική και δυναμική σχέση στο σημείο αναφοράς του εδάφους. Με αυτόν τον τρόπο διαφαίνονται οι αφηγηματικές δυναμικές της αρχιτεκτονικής και η πόλη παύει να είναι ένα μετρήσιμο ρυθμιστικό πλέγμα, αλλά γίνεται ένας λείος χώρος από κατευθυντήρια ίχνη όπου εγκαθιστούν παλαιά συμβάντα και προβάλλουν πιθανά μελλοντικά. Επομένως, τα Χρονотоπία του, παράγοντας συνεχόμενες διαδράσεις και συμβάντα από τα ανταλλάξιμα κομμάτια του μηχανισμού του, δηλαδή από τις Μάσκες και τον άνθρωπο, συστήνουν «μια λεία οθόνη από μια συνεχόμενη αφηγηματική προβολή» (Hays 1996: 14). Η μορφοποίηση χωρίς το έδαφος, οδηγεί τον Somol να αποκαλύψει τη δυνατότητα μιας ελάσσονος αστικότητας⁸ στο έργο του Hejduk. Μέσω της απεδαφικοποίησης, επιβάλλει στην κυρίαρχη αρχιτεκτονική γλώσσα του μοντερνισμού, μια μεταχείριση που την καθιστά ξένη στην ίδια της την υπόσταση και την οδηγεί στα άκρα και στα όριά της, δημιουργώντας αλληπάλληλα στρώματα αφηγήσεων και συμβάντων που αναφέρονται και εννοιολογικά στο όλον της πόλης.

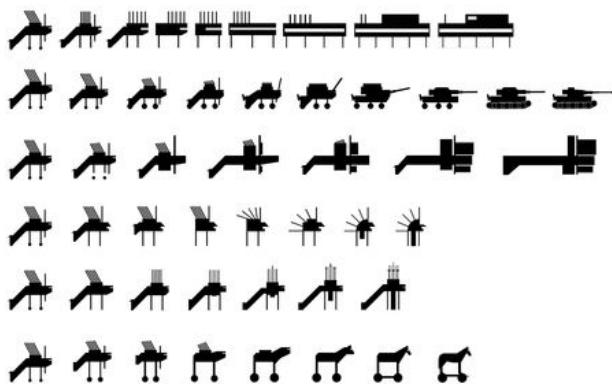
7. Ο όρος απεδαφικοποίηση, όπου εισήγαγαν οι φιλόσοφοι Deleuze και Guattari, καταδεικνύει το γεγονός της διαρραγής της σχέσης της εδαφικότητας ανάμεσα σε μία κοινωνία και σε έναν τόπο, μία εδαφική επικράτεια. Για παράδειγμα, μια συγκεκριμένη πολιτική χαρακτηρίζεται από τα στοιχεία, τη διάταξή τους, τις σχέσεις μεταξύ τους, τις διακυμάνσεις τους μέσα στο έδαφος/σώμα αυτής της πολιτικής, για να της δώσουν μια ταυτότητα. Η Απεδαφικοποίηση είναι η εξωτερική ενέργεια του να παρέμβει κάποιος σε ένα έδαφος, να αφαιρέσει τα επιμέρους στοιχεία που είναι εντός αυτού του εδάφους.

8. Ο Somol δανείστηκε την έννοια της ελάσσονος αστικότητας από το έργο του Deleuze και Guattari για τον Κάφκα. Πιο συγκεκριμένα, οι δύο φιλόσοφοι χαρακτήρισαν το έργο του μια ελάσσονα λογοτεχνία, η οποία εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά του ότι η γλώσσα επηρεάζεται από έναν υψηλό συντελεστή απεδαφικοποίησης και κάθε ατομική κατάσταση γίνεται άμεσα και πολιτική, δηλαδή όλα παίρνουν μια συλλογική αξία.

εικ.6
John Hejduk
(1986),
Victims,
προσχέδια
κατασκευών



εικ.7
John Hejduk
(1986),
Victims,
drawings



«Δεν πιστεύω ότι υπήρξε κάποιο πραγματικά δημιουργικό ή ουσιαστικά νέο σχέδιο πόλης από τον 19ο αιώνα. Αυτή είναι η πρώτη φορά που με ενδιαφέρει ο σχεδιασμός πόλης, με τη γνώση, ας πούμε, ότι έχω την πραγματική αίσθηση πως αποτελεί μια αδυνατότητα» (Hejduk 1985: 85).

Η αρχιτεκτονική του Hejduk έχει να κάνει με το επιμέρους και το σύνολο, αφηγούμενη συμβάντα με ρευστές σημειωτικές πρακτικές. Το έργο *Victims*, μια πρόταση για τη δημιουργία ενός πάρκου μνήμης για τα θύματα του πολέμου στο Βερολίνο, αποτελεί ένα παράδειγμα της εφαρμογής της θεωρίας του σε αστικό *masque*. Ο Hejduk θα προσεγγίσει το πάρκο μνήμης, όχι ως ένα στατικό, παθητικό μνημείο που φέρει ένα νόημα, αλλά ως έναν ενεργό, ανοιχτό τόπο που εμπεριέχει ετερογένεια και μετασχηματίζεται για τις μελλοντικές ανάγκες της πόλης. Το έργο του τοποθετείται και εσωκλείεται στον αστικό ιστό με ένα περίβλημα από πυκνούς θάμνους. Με αυτό τον τρόπο, προσομοιώνει μια δεύτερη πόλη μέσα στο Βερολίνο, η οποία μεταβάλλεται με βάση αυτό, δημιουργώντας τους δικούς της κατοίκους-Μάσκες, όπου φέρουν μια ταυτότητα, υπενθυμίζοντας παλιά συμβάντα και δημιουργώντας νέα. Οι χαρακτήρες του ήταν 67 κατασκευές οι οποίες θα τοποθετούνταν σταδιακά στο χώρο και θα επιλέγονταν από τους κατοίκους του Βερολίνου. Τα σχέδια που κατέθεσε ήταν δικές του πιθανές διατάξεις των Μασκών, όμως και πάλι οι κάτοικοι θα αποφάσιζαν την τοποθεσία και διάταξη αυτών. Η μόνη παράμετρος που έθεσε ήταν ότι θα μπορούσαν να επικοινωνήσουν σε τρία εφαπτόμενα σημεία προκειμένου να γίνουν μέρος ενός συνδεδετικού ιστού σημείων «που επιπλέει μέσα σε ένα φυσικό-πλέγμα» (Hejduk 1986: 11) και η επιλογή των Μασκών θα γινόταν από τους πολίτες, όχι με βάση τη μορφή τους αλλά με βάση την ιστορία την οποία είχαν στο Emblem Book του *Victims*. Μελετώντας το αστικό masque αλλά και τις Μάσκες που περιέχει, παρατηρούνται στρώσεις επιπέδων. Με το ρόλο «ακρογωνιαίου λίθου» (Gilley 2010: 7), ο Hejduk φαίνεται να αποδέχεται τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο σαν μια πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας τον ως αφορμή, για να

εννοιολογήσει τον κόσμο του τώρα και να παράξει δομές για τον άνθρωπο που θα τις βιώσει όπως επιθυμεί. Η στάση του για όλο το έργο μπορεί να φανεί από μια περιγραφή της Μάσκας ο Σολίστας:

«Οι επισκέπτες που κινούνται μέσα στο λαβυρινθώδη διάδρομο, μπορούν να παρατηρήσουν τα μουσικά δωμάτια. Μπορούν να δουν τους μουσικούς να παίζουν, αλλά δεν μπορούν να ακούσουν τη μουσική όταν βρίσκονται μέσα στην κατασκευή» (Hejduk 1986: 12).

Η οριακή αρχιτεκτονική του Hejduk, λοιπόν, φιλοδοξεί να δημιουργήσει κόσμους που αντιστέκονται στην λειτουργία και στη μορφή, αλλά παράγουν Χρονοτοπία για την κοινωνία και τον άνθρωπο. Ο υπάρχων κόσμος ανασυντάσσεται μέσω των Μασκών και της εκάστοτε πόλης, εμπειρεύοντας εννοιολογική σκέψη και βιωματική εμπειρία.

2.3.2 Τα σώματα ως Μάσκες

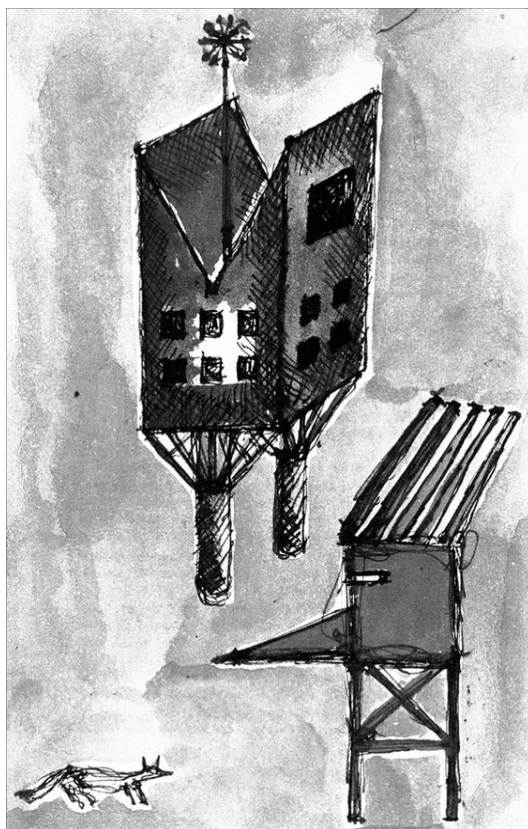
Τα αστικά *Masques* του Hejduk αποτελούν ανοιχτές αφηγήσεις κόσμων και συντάσσονται από τις Μάσκες του. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η δράση ξεκινάει μόλις ο άνθρωπος εισέλθει στο *masque*, γίνεται και αυτός μια Μάσκα που θα αλληλεπιδρά με τις άλλες. Έτσι, αρχίζουν νέα πλαίσια ατομικών αφηγήσεων, προσδίδοντας μια, περισσότερο βιωματική, εκτός από κοσμολογική έννοια στο έργο του αρχιτέκτονα. Το ανθρώπινο σώμα στην αρχιτεκτονική του, είναι από τα κύρια συνθετικά στοιχεία. Η δράση αρχίζει τη στιγμή που ο ίδιος ο άνθρωπος αναγνωρίσει τον εαυτό του πίσω από μια Μάσκα. Με αυτόν τον τρόπο, ο αρχιτέκτονας, πέρα από το να καταδείξει μια κοινωνική κατάσταση, θέτει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με μια διφορούμενη αίσθηση. Αφενός τον καλεί σε ένα διαδραστικό παιχνίδι που μπορεί να συμμετέχει βιώνοντας την πόλη και αφετέρου αφήνει υπαινιγμούς ότι αυτό το παιχνίδι είναι ένα κομμάτι που προέκυψε από μια

κοινωνική κατάσταση σε δύσθυμες εποχές. Ο Ανδρέας Αγγελιδάκης, σκεπτόμενος το έργο του Hejduk, θα παραθέσει μια δική του αφήγηση, πάνω στη σιωπή που φέρει η δουλειά του αρχιτέκτονα, τη στιγμή που εμπλέκεται ο άνθρωπος:

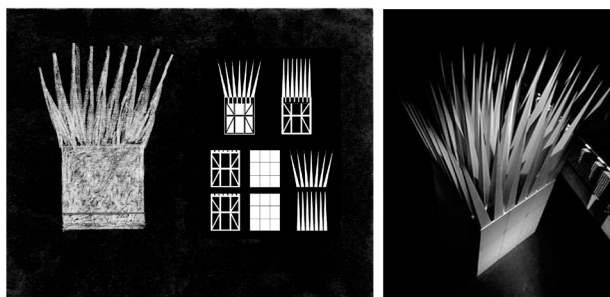
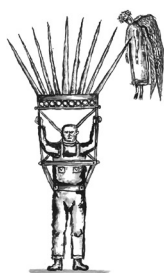
«Φαντάζομαι τον εαυτό μου να περπατάει μέσα στα σχέδια του J. Hejduk, να εισέρχεται σε έναν από τους χαρακτήρες του – ίσως σ'εκείνη την κατοικία που μοιάζει με αλεπού. Άραγε μεταμορφώνομαι και εγώ σε αλεπού; Με το που βρεθώ μέσα της θα μπορέσω να επικοινωνήσω με οποιονδήποτε βρέθηκε στην Κατοικία του Θεριστή ή στην Κατοικία του Μουσικού; Είναι τότε το κτίριο μια μάσκα που με περιμένει να τη φορέσω και να γίνω ο χαρακτήρας που αυτή αντιπροσωπεύει; Ή τη στιγμή που φοράω τη μάσκα συμμετέχω σε ένα *masque* που αναπαριστά ένα φαντασμαγορικό στρατόπεδο συγκέντρωσης;» (Αγγελιδάκης 2016: 8).

Η αρχιτεκτονική του Hejduk αρνούμενη να δώσει λύσεις, υπονοεί μέσω της σιωπής των Μασκών της, μια πάσχουσα κατάσταση. Οι Μάσκες, δομημένες από ατάκτως επανατοποθετημένα γεωμετρικά σχήματα, αποτελούν ανθρωπομορφικές ή ζωομορφικές κατασκευές, προσδίδοντας κάτι το ανοίκειο και το γκροτέσκο στο *masque*, ή όπως θα το θέσει ο Hays, τερατώδες. Ο άνθρωπος, λοιπόν, δεν έχει να κάνει με αντικείμενα στο χώρο, αλλά με υποκείμενα/αντικείμενα. Εξάλλου, οτιδήποτε στέκεται όρθιο απέναντι του και τον παρατηρεί - όπως τα περισσότερα κομμάτια του *masque* - μπορεί να έχει έναν πιο περίπλοκο και βαθύτερο λόγο ύπαρξης από το να είναι απλά ένα αισθητικό αντικείμενο.

«Όπως τα ζώα που μιλούν με ανθρώπινη φωνή σε κάποιο μύθο, τα αντικείμενα του Hejduk, όσο και αν μοιάζει απίθανο, φαίνεται να έχουν συνείδηση της παρουσίας μας, να μας απευθύνονται. Κι όμως, αυτό που βλέπουμε δεν είναι η καθησυχαστική αντανάκλαση του εαυτού μας την οποία προσδο-



εικ.8 John Hejduk
(1983-1989), *Vladivostok*,
προσχέδιο μάσκας



εικ.9 John Hejduk (1987),
Bovitsa, μάσκα "House of the Suicide"

κούσαμε, αλλά κάτι άλλο που μας επιστρέφει τη ματιά, μας παρακολουθεί και μας τοποθετεί» (Hays 2010: 110).

Η σιωπή που φέρουν οι Μάσκες του Hejduk είναι ζωτικής σημασίας για τα έργα του. Ποτέ δεν φάνηκε η αλληλεπίδραση μεταξύ τους, όλη αυτή η δράση τους να συμβαίνει μέσω της σιωπής. Σαν «εγκαταλελημμένοι Δούρειοι Ίπποι» (Αγγελιδάκης 2016: 16), περιμένουν τον άνθρωπο να μπει μέσα σε αυτές, να εφεύρει μια χρήση τους, να ενεργοποιήσει ένα συναίσθημα. Πράγματι, στα Emblem Books δεν υπάρχουν κατόψεις και τομές, ούτε εσωτερική διάταξη, μόνο η αφήγηση της ιστορίας τους. Αυτή η αφήγηση λειτουργεί σαν αύρα, καθώς «αυτό που μπορεί να δώσει ένας αρχιτέκτονας στην κοινωνία είναι να δημιουργήσει ένα πνεύμα με την έννοια της αύρας» (Sharpido 2007: 61). Αυτή η αύρα αναδύει, πίσω από της σιωπηλές Μάσκες έναν ήσυχο ήχο, ένα μουρμουρητό που μοιάζει με θρήνο, πένθος για την υπάρχουσα κατάσταση ενώ οι ίδιες οι Μάσκες, περιμένουν «να συνδεθούν ξανά με τα δίκτυα από τα οποία η ιστορία τα έχει αποσυνδέσει»⁹ (Αγγελιδάκης 2016: 12). Ο άνθρωπος παράλληλα, βιώνει αυτό τον θρήνο με μια υπαρξιακή αβεβαιότητα που πηγάζει από την - συμβολική - ακρίβεια της αρχιτεκτονικής του Hejduk, καθώς μπαίνοντας μέσα στις Μάσκες αντιλαμβάνεται πλέον πως η πολιτισμική του ταυτότητα είναι έξω από αυτόν, στο άθροισμα των προτύπων και των κωδίκων όπου μέσω αυτών είναι πολιτισμικά αντιληπτός.

Πράγματι, οι Μάσκες σε συνδυασμό με τον άνθρωπο συντάσσουν ένα «υπερυψωμένο» από τον τόπο και το έδαφος, ζεύγος υποκειμένων/ αντικειμένων, δημιουργώντας νέες αφηγήσεις. Παρόλα αυτά, η σιωπή των Μασκών αλλά και η αβεβαιότητα που προσδίδουν στον άνθρωπο, δημιουργούν μια ερημική σχεδόν, αστικότητα. Αυτό διαφαίνεται με την αρχιτεκτονική του, καθώς οι δημιουργίες του δεν είναι σταθερές στα

9. Οι μάσκες, αντιπροσωπεύοντας το δικαίωμα να είναι κάτι περισσότερο από ανατεθειμένοι ρόλοι, φαίνεται ότι προσδοκούν να αποτελέσουν ένα γίνεσθαι, δηλαδή μια καθαρή κίνηση που θα εμφανίζεται στις αλλαγές μεταξύ συγκεκριμένων γεγονότων, ένας δυναμισμός της αλλαγής, που βρίσκεται ανάμεσα σε ετερογενείς όρους και δεν τείνει προς κανένα συγκεκριμένο στόχο ή τελική κατάσταση.

Χρονοτοπία του. Στα έργα του, ο άνθρωπος είναι σαν να εισέρχεται μέσα στην έρημο καθώς ο Hejduk τελικά προβάλλει «την αισθητή απώλεια της πρωταρχικής αρχιτεκτονικής, τη θεία αποστολή της εύρεσης μιας υποσχόμενης γης» (Ingraham 1996: 131) καθώς και την αναγκαία κάλυψη αυτής της απώλειας με την ίδια την αρχιτεκτονική του.

«Εάν ο μοντερνισμός αποτελεί μια απόπειρα οργάνωσης του κόσμου και ο μεταμοντερνισμός μια απόπειρα κατανόησής του, τότε το έργο του Hejduk μοιάζει να είναι ριζωμένο όχι τόσο στη διασταύρωση όπου αυτές οι δύο απόπειρες συναντώνται, αλλά ακόμα πιο βαθιά, στον ορίζοντα του υποσυνείδητου, εκεί όπου οι αρχές της οργάνωσης και της κατανόησης δεν είναι επαρκείς, ούτε καν απαραίτητες» (Αγγελιδάκης 2016: 16).

2.4 *Η αρχιτεκτονική της επιθυμίας*

2.4.1 *Κελύφη σκέψης*

Η αρχιτεκτονική του Hejduk, λοιπόν, προσφέρεται περισσότερο ως τη χαρτογράφηση μιας επιθυμίας προς αυτό που απουσιάζει. Τα κτίριά του δεν ξεπροβάλλουν από μια πραγματιστική διαδικασία, αλλά από αυτή τη σκέψη του αρχιτέκτονα, που την εκφράζει, αρχικά μέσω της γλώσσας και στην συνέχεια την κωδικοποιεί σε μορφή.

«ο νους είναι από μόνο του κάτι απτό, αισθητό και αισθητικό και αν τον πιάσεις στις μορφές, έρχεσαι αντιμέτωπος με κάτι που αναπνέει, που δεν είναι νεκρό. Ένα μεγάλο μέρος της αρχιτεκτονικής σήμερα είναι νεκρό γιατί δεν είναι σε θέση να το επιτύχει» (Hejduk 1985: 125).

Αυτή η διαδικασία αναδύεται μέσω της απουσίας του ίδιου του αρχιτέκτονα από τις συνθέσεις του. Δημιουργώντας μια δική του αρχιτεκτονική γλώσσα, κατασκευάζει «κελύφη σκέψης» (Mertins 1996: 47). Η Peggy Deamer χαρτογραφώντας τον Hejduk ως έναν αυτοβιογραφικό συγγραφέα-αρχιτέκτονα, θα υποστηρίξει πως οι Μάσκες του είναι μια δομική κατάσταση της αυτοβιογραφίας του. Ο αρχιτέκτονας, με τις σκέψεις και την αίσθηση που έχει για τον κόσμο, προσπαθεί να αντικειμενοποιήσει τον εαυτό του, μέσω των Μασκών. Η σκέψη του αλλά και η βιωματική εμπειρία του πάνω στις πόλεις Vladivostok, Riga, Lancaster, Βερολίνο κτλ., αντικειμενοποιείται, με την έννοια του ότι γίνεται

μια ανεξάρτητη γλώσσα όπου εμπεριέχει χαρακτήρες σε θέση εναλλαγής υποκειμένου και αντικειμένου. Με αυτόν τον τρόπο, παραδίδει μια σιωπηλή αρχιτεκτονική, ανεξάρτητη από τον δημιουργό της, η οποία προβάλλει την απουσία ενός νοήματος ή μιας λύσης και την οποία καλείται να συναισθανθεί ο άνθρωπος. Πράγματι, οι αφηγήσεις των Μασκών του Hejduk, κατά κάποιο τρόπο καλούν τον άνθρωπο να τις εξωτερικεύσει, να τις αποκωδικοποιήσει και να τις ελευθερώσει από ταυτότητες με βάση την ιδιότητα, την εκπαίδευση, το περιβάλλον. Ωστόσο, την ίδια στιγμή φαίνονται περίεργα απόμακρες και επιβλητικές. Ένα παράδειγμα που δείχνει το ρόλο της Μάσκας, του ανθρώπου αλλά και όλης της παραπάνω θεωρίας πάνω στην οποία περιστρέφεται η αρχιτεκτονική του Hejduk είναι το *Κοιμητήριο για τις στάχτες της σκέψης* (1975), ένα έργο του που εννοιολογεί την αρχιτεκτονική, προσεγγίζοντάς την με μια αλληγορία που έχει να κάνει με το βλέμμα.

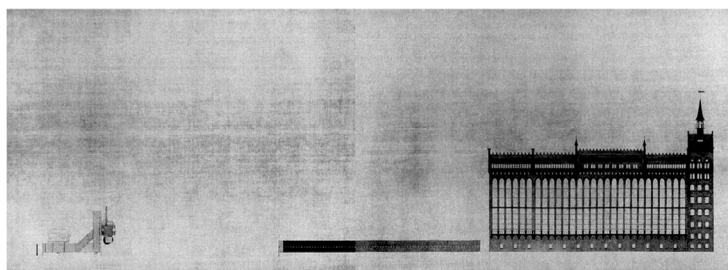
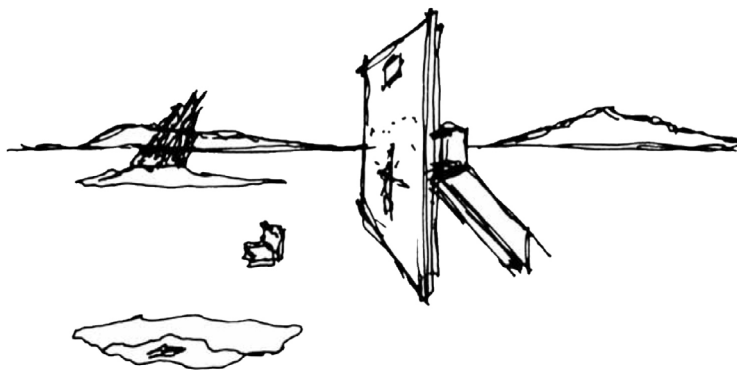
Εν είδει πρότασης για την ανακαίνιση του Molino Stucky, ενός πρώην ανεμόμυλου του 19^{ου} αιώνα στη Βενετία, ο Hejduk προτείνει το *Κοιμητήριο για τις στάχτες της σκέψης*, μια σύνθεση που περιελάμβανε το άδειο κέλυφος του μύλου, ένα χώρο από στενά διαχωρισμένα τοιχία με τρύπες όπου μέσα τους ενσωματώνονταν διάφανοι κύβοι με στάχτες και το ήδη σχεδιασμένο, από το *Berlin Masque*, Wall House III. Ο αρχιτέκτονας θα περιγράψει το έργο του:

«Το εξωτερικό κέλυφος του μύλου βάφτηκε μαύρο χρώμα και το εσωτερικό άσπρο χρώμα. Τα μεγάλα εκτενή τοιχία του Κοιμητηρίου για τις Στάχτες της Σκέψης είναι μαύρα από τη μία πλευρά και άσπρα από την άλλη. Η πρώτη και η τελευταία επιφάνεια τους είναι γκρι χρώμα. Σε αυτά τα τοιχία σχεδιάζονται τρύπες σε μορφή τετραγώνου πλευράς 30 εκατοστών στο ύψος του οφθαλμού του παρατηρητή. Μέσα σε αυτές τις τρύπες τοποθετούνται διαφανείς κύβοι ίδιων διαστάσεων που περιέχουν στάχτες και από κάτω μια μικρή μπρούτζινη πλάκα αναφέροντας τον τίτλο κάποιων

συγγραφικών έργων, όπως «*Remembrance of things past*», «*The Counterfeiters*», «*The inferno*» κ.τλ. Πάνω στους εσωτερικούς τοίχους του μύλου, τοποθετούνται μικρές πλάκες με τα ονόματα των συγγραφέων (Proust, Gide, Dante, Milton, Melville κτλ). Μέσα σε μια τεχνητή λίμνη τοποθετείται ένα μικρό σπίτι (*Wall House III*) για αποκλειστική κατοίκηση ενός μόνο ατόμου για μικρό χρονικό διάστημα. Κανένας άλλος δεν θα μπορεί να διανυκτερεύσει σε όλο το νησί εκείνη την περίοδο. Ο μοναχικός κάτοικος, κοιτάζει απέναντί του, το *Κοιμητήριο για τις Στάχτες της Σκέψης*» (Hejduk 1985: 80).

Η σύνθεση του μύλου, των τοιχίων και του Wall House III, καθώς και τα χρώματα που επέλεξε ο Hejduk, είναι καθαρά αλληγορικά. Ο μύλος είναι ο «μονοχρωματικός, συστημικός Ευρωπαϊκός κόσμος» (Hejduk 1984: 136) και πιο συγκεκριμένα, ο κόσμος της Βενετίας¹⁰. Οι πλάκες με τα ονόματα των συγγραφέων τοποθετούνται στους τοίχους του μύλου ως κομμάτι του πολιτισμικού συστήματος. Για τον Hejduk, οι συγγραφείς αποτελούσαν το υποκείμενο της σκέψης που αλληλεπιδρούσε με την κοινωνική κατάσταση. Οι πλάκες με τα ονόματα μεταφράζονται ως διαφορεικά στοιχεία, χωροποιούνται και εγγράφονται στην αρχιτεκτονική δομή του μύλου, δημιουργώντας συμβολικές καταστάσεις της σκέψης. Με αυτό τον τρόπο, δεν γίνεται μια απλή απόπειρα οπτικής αναπαράστασης της σκέψης, αλλά υποδηλώνεται ότι η αρχιτεκτονική «είναι ένας χώρος όπου η σκέψη μπορεί να είναι εγκεκριμένη με την ονομασία - τη δυνατότητα σκέψης, τη διαφορά - απαραίτητη για σκέψη, την ολότητα της σκέψης» (Hays 2014: 4). Επομένως, ο μύλος όπως σχεδιάστηκε από τον Hejduk, απεικονίζει τη

10. Ο Hejduk θα γράψει: «Αυτό που κάνω είναι να θέτω ερωτήσεις πάνω στην ερώτηση. Είμαι η ανάκριση πάνω στον ανακριτή. Την περίοδο του Rossi και των γεγονότων που διαδραματίζονταν στην Ευρώπη, την περίοδο του ολοκληρωτισμού, που συνδέεται με βαθιά πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα, δίνω απάντηση με το *Κοιμητήριο για τις στάχτες της σκέψης*. Ο κόσμος το αντιλαμβάνεται, αλλά δεν μιλάει για αυτό. Το *Κοιμητήριο για τις στάχτες της σκέψης* είναι η σύγκρουση του ατόμου με την Ευρωπαϊκή πάσχουσα κατάσταση» (Hejduk 1985: 85)



εικ.10 John Hejduk (1975),
*Κοιμητήριο για τις στάχτες της
 σκέψης, σχέδια*

σκέψη που αλληλεπιδρά με την υπάρχουσα κατάσταση, με όλα τα αρχέτυπα και τους κοινωνικούς κώδικες που τη διέπουν.

Το πολύχρωμο Wall House III στεκόταν απέναντι στο μύλο, δείχνοντας στο παλαιό κέλυφος του 19^{ου} αιώνα πως τα τελευταία εκατό χρόνια ο κόσμος άλλαξε, ήρθε ο μεταμοντερνισμός και ταυτόχρονα η Βενετία «μετατρέπεται γρήγορα σε μια μετα-Ντίσνεϊλαντ, μια ολόκληρη πόλη σε ένα τουριστικό αξιοθέατο» (Αγγελιδάκης 2016: 15). Είναι ένας χαρακτήρας, όπου γίνεται ένα αναπόσπαστο κομμάτι από το υπόλοιπο έργο, αλλά ταυτόχρονα βρίσκεται έξω από το μύλο και κατ'επέκταση από τον κόσμο.

Ανάμεσα στο μύλο και στο Wall House III, μεσολαβούν τα τοιχία, τα οποία χρησιμεύουν στο να συγκρατούν τους κύβους με τις στάχτες που βρίσκονται στο ύψος του ματιού. Οι στάχτες, απεικονίζουν την απουσία της σκέψης, πιθανώς είναι στάχτες καμμένων κειμένων, όπως θα πει ο Hays. Με αυτό τον τρόπο, ο Hejduk προσπαθεί να φέρει στην επιφάνεια ένα προγλωσσικό ερέθισμα, «που μπορεί να παρουσιαστεί από μόνο του, μόνο σε βαθμό που γίνεται ανείπωτη η λέξη μέσα στη γραφή, διότι οι κώδικες για να νοηθεί δεν υπάρχουν» (Hays 2010: 108) συμβολίζοντας το προγλωσσικό ερέθισμα πριν από τη σκέψη.

Μέσω των παραπάνω, δημιουργείται ένα βασικό διάγραμμα επιθυμίας με την έννοια της απώλειας του επιθυμητού αντικειμένου – στη συγκεκριμένη περίπτωση, της σκέψης που αποδομείται και συμβολίζεται με τις στάχτες - γίνεται ένα κενό μεγάλης σημασίας. Ο Michael Hays επικαλούμενος το πείραμα του Brunelleschi αλλά και το διάγραμμα βλέμματος του Lacan, αναλύει το έργο του Hejduk ως μια συσκευή, παρόμοια με τις παραπάνω. Το κέλυφος του μύλου αποτελεί το συμβολικό κομμάτι, την κοινωνία με όλα τα σύμβολα, αρχέτυπα, κώδικες που περιβάλλει τη σκέψη. Η σκέψη του ανθρώπου εγκαθίσταται μέσα σε αυτή την κοινωνία. Ο Hejduk υπονοεί ότι οι άνθρωποι είναι καταδικασμένοι να βλέπουν και κατ'επέκταση να σκέφτονται τον κόσμο με βάση τους κώδικες, τα αρχέτυπα, τα σημαίνοντα-σημαινόμενα, τις σχέσεις μεταξύ τους, τη σύνταξή τους, τις εικόνες που προβάλλουν στη συνείδησή τους, επομένως η σκέψη τους και η αντίληψή

τους ως προς κάτι δεν είναι καθαρή αλλά αναπαραστατική. Οι στάχτες είναι τα ίχνη μιας καθαρής σκέψης που απουσιάζει, είναι το αντικείμενο-αιτία της αρχιτεκτονικής επιθυμίας, «είναι αρχές-σκέψης, δημιουργούν έναν τόπο δυνατότητας της σκέψης [...] Οι στάχτες ιχνηλατούν το πραγματικό – το πραγματικό της γλώσσας, της μνήμης, της σκέψης» (Hays 2014: 6).

«Η τέχνη, είτε είναι ζωγραφική, λογοτεχνία ή αρχιτεκτονική, είναι το κέλυφος της σκέψης που απομένει. Η πραγματική σκέψη δεν έχει πραγματική υπόσταση. Δεν μπορούμε να τη δούμε πραγματικά, μπορούμε να δούμε μόνο τα απομεινάρια της. Η σκέψη εκδηλώνεται με την αφαίρεση του κελύφους της ή την αποφλοίωση από τον εαυτό της· είναι πέρα από τον εγκλεισμό της» (Hejduk 1988: 56).

Με αυτό τον τρόπο, η αρχιτεκτονική αναπαράσταση «γίνεται από επιστημολογική σε οντολογική» (Hays 2014: 2), αποτελεί μια αφήγηση, «μια αντανάκλαση για τα θεμέλια και τα όρια της ίδιας της αρχιτεκτονικής» (Hays 2010: 3). Για τον Hejduk, αυτό το έργο δεν είναι απλά η απουσία της γνήσιας αρχιτεκτονικής, που δημιουργεί την επιθυμία να την επαναφέρει. Αντιθέτως, είναι η επιθυμία να γεμίσει το κενό, το άδειο, στο βαθύτερο επίπεδο της εννοιολογικής αρχιτεκτονικής που παράγει. Πράγματι, ο μοναχικός κάτοικος του Wall House III, βλέποντας τον μύλο μέσα από τις στάχτες, βιώνει, αισθάνεται αυτό το κενό, μέσω της ανοίκειας απόστασης που δημιουργεί η αρχιτεκτονική του Hejduk. Το Wall House III, όπως και όλες οι Μάσκες στα έργα του Hejduk, ζητούν από τον άνθρωπο να δουλέψει μέσω ενός «αρχιτεκτονικού σταδίου του καθρέφτη» (Hays 1996: 18), με λακανικούς όρους, αναδύοντας μια στιγμή αναγνώρισης ότι η ταυτότητά του βασίζεται στην απώλεια. Επομένως, ο άνθρωπος συναντά μια αρχιτεκτονική φανερά ανθρωπομορφική αλλά όχι και τόσο ανθρώπινη. Δεν βλέπει πλέον την αντανάκλαση του εαυτού του αλλά μια διαστρεύλωση, καθώς είναι η στιγμή που αποκόπτεται από τις εξωτερικές δυνάμεις των κοινωνικών και συμβολικών πραγματώσεων. Οι Μάσκες είναι η κρι-

τική παρατήρηση της «κλασσικής ουμανιστικής αναπαράστασης» (Hays 1996: 19), ενώ ταυτόχρονα μπορούν να αναγνωσθούν και ως παραβολές μιας ιδιωτικής βιωματικής στιγμής του ανθρώπου.

2.4.2 Ο Επιθυμητικός τόπος

Μέσω της επιθυμίας, η αρχιτεκτονική του Hejduk παράγει συναντήσεις με συλλογικές -πολιτιστικές- μνήμες αλλά και με το επιθυμητικό αντικείμενο, δηλαδή τη δυνατότητα τού να έχει ο άνθρωπος ένα «φυσικό και πνευματικό καταφύγιο» καθώς και τα «υποκείμενα/αντικείμενα της αρχιτεκτονικής να εγκολώνονται σε αμοιβαίους τόπους και καταστάσεις» (Hays 2010: 121). Πράγματι, στην τελευταία σειρά των έργων του, που φέρει τον τίτλο *Sanctuaries: The last works of John Hejduk* (2002), παρατηρούνται ακόμη πιο έντονα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ιδιαίτερα στο *Καθεδρικό (Cathedral)*, όπου όλα τα κτίρια χαρακτήρες του συσσωματώνονται σε ένα κτίριο.

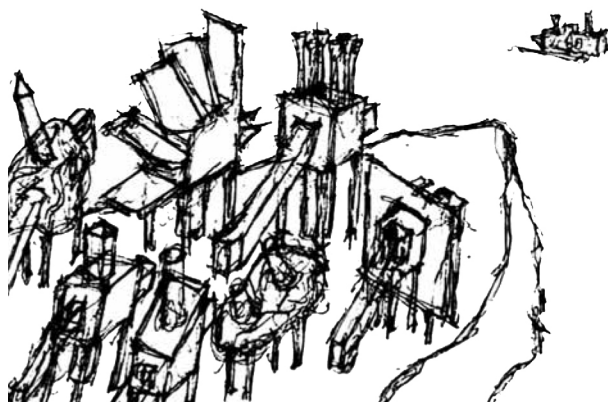
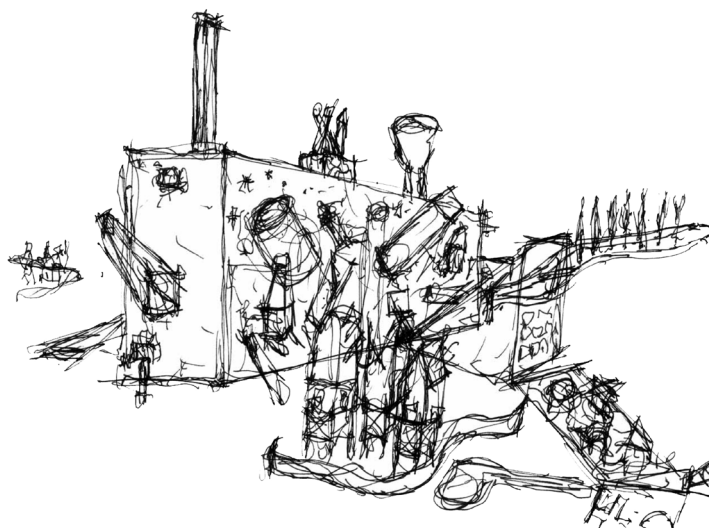
Το έργο *ο Καθεδρικός*, είναι το πιο σύνθετο μεμονωμένο αντικείμενο της αρχιτεκτονικής του. Όλοι του οι χαρακτήρες συναντώνται σε έναν τόπο, στην προκειμένη περίπτωση σε ένα ορθογώνιο στοιχείο, σαν τον τοίχο του *Wall House II*, που ορίζει τον *Καθεδρικό*. Το *Wall House III* επανεμφανίζεται, όχι σαν ξεχωριστή δομή, αλλά σαν ένα κομμάτι του *Καθεδρικού*. Πολλά μικρά εκκλησάκια ενσωματώνονται σε στοιχεία του ορθογώνιου τοίχου, ενώ η Μάσκα *Collapse of Time* από τη *Riga* βρίσκεται στην οροφή του έργου. Επιπλέον, τα κανόνια, τα χωνιά και οι σωλήνες, τα γεωμετρικά αντικείμενα που βρισκόντουσαν στο έργο *Architecture's in Love* (1995), επανά-συνθέτονται, θυμίζοντας πλέον βιομορφικούς όγκους που εξέχουν ακανόνιστα από τη σύνθεση.

Ο *Καθεδρικός* φαίνεται να είναι το αρματοστάσιο των χαρακτήρων που διέπουν όλο το έργο του αρχιτέκτονα. Είναι επιθυμητός από τον αρχιτέκτονα σαν ένα σύνολο, έναν ενιαίο κατάλογο που προσπαθεί

στιγμιαία να συλλάβει «το μη εντοπίσιμο καθαρό αρχιτεκτονικό βλέμμα» (Hays 2010: 121). Πράγματι, «οι συσσωματώσεις είναι ένας τρόπος να φανερώσουμε τις δομές και τους κώδικες που βρίσκονται κάτω από την αντίληψή μας, μια οριακή στρατηγική στην οποία μια σειρά παραλλαγών πάνω σε ένα θέμα, καθιστούν το θέμα πιο ακριβές» (Hays 2010: 124). Η επαναχρησιμοποίηση των Μασκών, όπως για παράδειγμα το Wall House III - που από το *Berlin Masque*, εμφανίστηκε στο *Κοιμητήριο για τις Στάχτες της Σκέψης* και επέστρεψε πάλι στον *Καθεδρικό*, φαίνεται να συνυφεί με αυτό τον συλλογισμό. Επομένως, ο Hejduk επανα-εδαφικοποιεί το ατελείωτο στο χρόνο δίκτυο που δημιουργεί.

Ο Michael Hays, προσπαθώντας να δώσει μια θεωρητική λύση για τον *Καθεδρικό* και κατ'επέκταση για ολόκληρο το έργο του Hejduk, θα χρησιμοποιήσει τον όρο της Προσωπότητας (Faciality) του Deleuze και Guattari. Οι δύο φιλόσοφοι θα πουν πως η Προσωπότητα είναι μια προοπτική/έδαφος που συγκροτεί ετερογενή και ομοιογενή στοιχεία, συνδέοντάς τα με έναν τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να δημιουργείται μια συναρμογή, η οποία είναι μοναδική και χαρακτηρίζει την ενικότητα ενός υποκειμένου, αντικειμένου, έννοιας, ιδεολογίας. Πιο συγκεκριμένα, για εκείνους, ένα σημαίνον έχει ένα σώμα και θα το ονομάσουν πρόσωπο (face). Το πρόσωπο επαναεδαφικοποιεί ένα σημειολογικό σύστημα, εκπέμπει σημάδια από την επιφάνειά του, την ίδια στιγμή που ο άνθρωπος επιδιώκει να κατανοήσει το νόημα από τις σκοτεινότερες ή κρυφές περιοχές του. Στην περίπτωση του Hejduk, το σημειολογικό σύστημα είναι οι απεδαφικοποιημένες Μάσκες του που επαναεδαφικοποιούνται, το πρόσωπο ο *Καθεδρικός* και η Προσωπότητα ο ορθογώνιος τοίχος.

«Το πρόσωπο αποκρυσταλλώνει όλους τους πλεονασμούς, εκπέμπει και λαμβάνει, αντιλαμβάνεται και ξανασυλλαμβάνει σημειολογικά σημεία. Υπάρχει ένα ολόκληρο σώμα σε αυτό: είναι σαν το σώμα στο κέντρο του σημαίνοντος, στο οποίο όλα τα απεδαφικοποιημένα σημεία τοποθετούνται και σηματοδοτεί το όριο των απεδαφικοποιήσεών τους [...]



εικ.11 John Hejduk (1996),
ο Καθηδρικός, σκίτσα του
αρχιτέκτονα

πρόσωπο είναι αυτό που δίνει στο σημαίνον ουσία [...] Η μάσκα δεν κρύβει το πρόσωπο, είναι το πρόσωπο»¹¹ (Deleuze & Guattari 1987: 115).

Η κατανόηση της Προσωπότητας με αυτόν τον τρόπο, συνηχεί με το έργο του Hejduk, το οποίο τοποθετεί το κατάλληλο πρόσωπο στην εκάστοτε κατάσταση, μια κατάσταση εξάρθρωσης και απώλειας· είναι ένα πρόσωπο, παραγόμενο από την απειλή της απώλειας. Επομένως, ο αρχιτέκτονας στη δουλειά του, μιλάει αρχικά για το πρόσωπο της πόλης του Vladivostok, της Riga, του Βερολίνου, κτλ. τα οποία αποτελούν μια ενιαία όψη, ένα «εξπρεσιονιστικό πρόσωπο της πόλης» (Allen 1996: 91) και δεν αντιμετωπίζουν το τοπίο ως ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο θα τοποθετήσει τα κτίριά του, αλλά ως ένα αναδυόμενο πλέγμα που δημιουργείται από τα κτίρια-Μάσκες και τη διάδρασή τους με τον άνθρωπο.

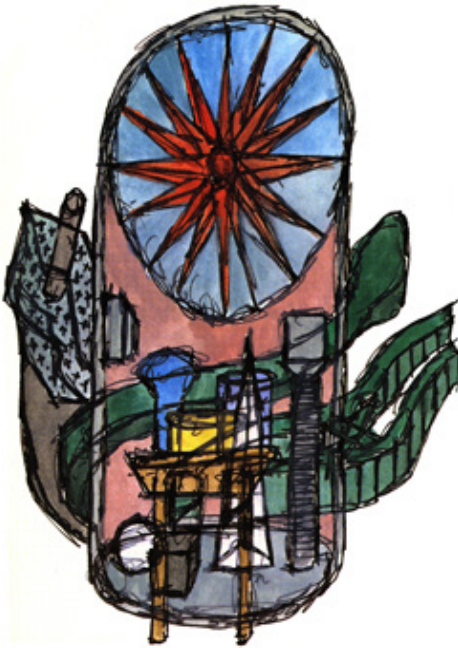
Οι Deleuze και Guattari, αλλά και ο Hejduk χρησιμοποιούν την Προσωπότητα για να συντονίσουν ένα ολόκληρο σύστημα απώλειας και επιθυμητής λύτρωσης. Η Προσωπότητα στον *Καθεδρικό* απαρτίζεται από στίγματα, δηλαδή από τις Μάσκες του Hejduk που επανατοποθετούνται σε ένα κτίριο, αποτελώντας ίχνη μιας οριακής κατάστασης της αρχιτεκτονικής. Στο έργο ο *Καθεδρικός*, συσσωματώνεται όλο το έργο του Hejduk. Οι Μάσκες συναντιούνται και ιχνογραφούν την απώλεια, «τη στιγμή στην οποία η αρχιτεκτονική δείχνει την ανεπάρκειά της» (Hays 2010: 133). Ταυτόχρονα όμως, διατηρούν την δυνατότητα ανάδυσης νέων συστημάτων και αντιλήψεων μέσω της δυναμικής που προβάλλει η αφήγησή τους.

Πράγματι, ο τίτλος *Sanctuaries* προσανατολίζεται σε μεγάλο βαθμό προς την έννοια της αρχιτεκτονικής ως καταφύγιο, παράγοντας χώρους αναπνοής για τις τέχνες, για τελετουργίες και για πράξεις διαβίωσης. Η αρχιτεκτονική του διέπλεκε δυναμικά και διαλεκτικά τους ανθρώπους και

11. Το γεγονός ότι οι κατασκευές του Hejduk μοιάζουν πολλές φορές με πρόσωπα δεν ταυτίζεται εδώ με το πρόσωπο των Deleuze & Guattari, ούτε με τη μάσκα. Η μάσκα που αναφέρουν οι δύο φιλόσοφοι, στο έργο του αρχιτέκτονα είναι η διάδραση, η αφήγηση και όχι οι δομές ή οι χαρακτήρες του.

το περιβάλλον τους μέσα από συμβάντα και δράσεις. Ο Hejduk επέμενε ότι «τώρα είναι η στιγμή να σχεδιάσουμε αγγέλους» (Hejduk 2007: 61), η στιγμή που αυτή η δυνατότητα της αρχιτεκτονικής, πρέπει να είναι στο προσκήνιο.

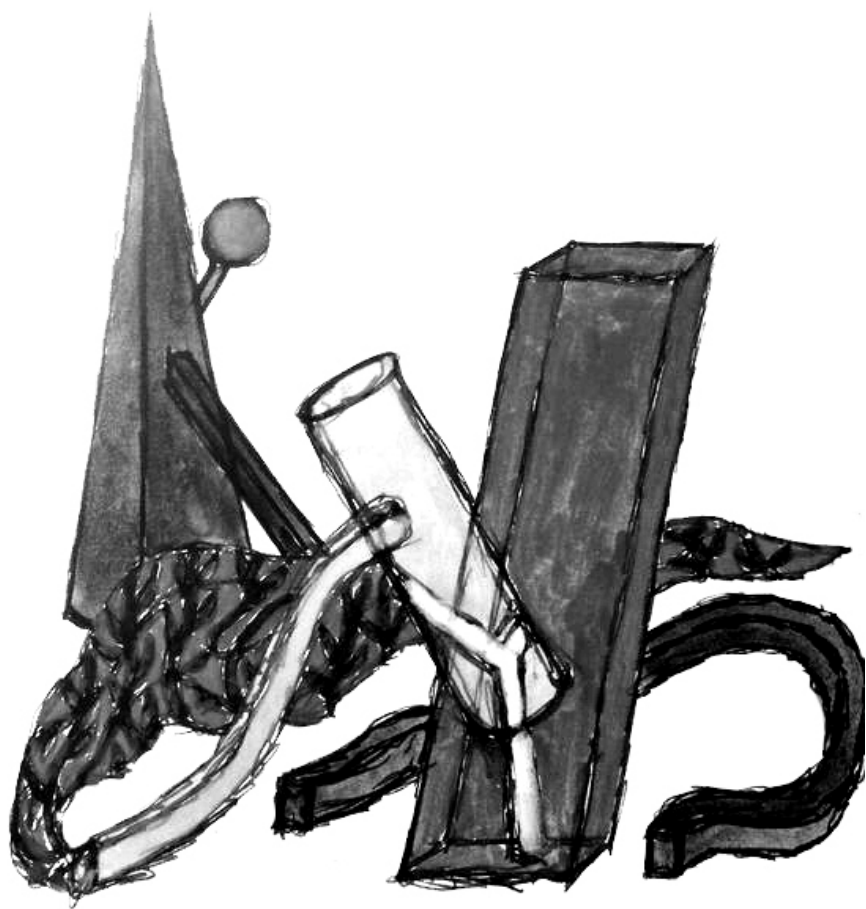
«Μέσα από την επιθυμία, η αρχιτεκτονική καθίσταται απροσδιόριστη για τον εαυτό της. Και υπάρχουν στιγμές που μια αρχιτεκτονική εμπειρία παράγει την αντίληψη της απροσδιοριστίας - στιγμές που γίνονται παθήματα, συναντήσεις που δεν είναι αντιπροσωπευτικές μορφές σκέψης, στιγμές που η αίσθηση μόλις προηγείται της ιδέας και βλέπουμε πολύ βασικές, θεμελιακές αρχιτεκτονικές ιδέες, αξιώματα για μελλοντικές αρχιτεκτονικές» (Hays 2010: 18).



John Hejduk (1995), *Architecture's in Love*

2.5 Συμπεράσματα

Το έργο του John Hejduk, με αφετηρία τη γλώσσα και τα εργαλεία που προσφέρει, αφηγείται χωρικές δομές σκέψης. Ο αρχιτέκτονας, σκεφτόταν και έπλαθε την αρχιτεκτονική του με ποιητικές πρόζες που έφεραν μέσα τους χωρικές και χρονικές ποιότητες. Με άξονα την αφήγηση, αρχικά προσπαθούσε να αναδείξει τις χρονικές δυνατότητες της αρχιτεκτονικής (*Diamond Museum C, Wall House II*) με κτίρια που κατανοούνταν συμβολικά. Στη συνέχεια τα κτίρια γίνανε οι χαρακτήρες, οι Μάσκες του και αλληλεπιδρούσαν στον χώρο, δημιουργώντας αφηγήσεις που ξέφευγαν από ένα συγκεκριμένο συμβολικό άξονα και μπορούσαν να αλλάζουν, να πολλαπλασιάζονται και να προσφέρουν άπειρες αφηγήσεις και συμβάντα. Οι πόλεις που επέλεγε ο Hejduk να τοποθετήσει τα *masque* του, δεν ήταν τυχαίες, καθώς ο αρχιτέκτονας αντιλαμβανόταν τις κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις που έφεραν και έχτιζε τους χαρακτήρες του με βάση αυτές. Χωρίς να προσφέρει λύσεις, δημιουργεί Χρονοτοπία με δυναμικές δυναμικών αφηγήσεων που προβάλλουν μελλοντικά σενάρια για την πόλη, αναδεικνύοντας μετασχηματισμούς και αλλαγές ταυτότητας των Μασκών. Με αυτό τον τρόπο, τονίζει την δυνατότητα του ανθρώπου να ξεφεύγει από κελύφη σκέψης που ορίζονται από την κοινωνία. Παράλληλα όμως, προβάλλει και την επιθυμία να αναδείξει μια αρχιτεκτονική που δεν μπορεί να αναδυθεί. Τα *masque* του Hejduk δεν υλοποιήθηκαν ποτέ. Αν μπορούσε κάποιος να τα διαβάσει, να τα βιώσει, ίσως να τα απολάμβανε σαν ένα λογοτεχνικό έργο, το οποίο περιλαμβάνει δυναμικές αφήγησης, αίσθησης και επιθυμίας.



John Hejduk (1995), *Architecture's in Love*

3.0 Συμπερασματικά

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να εξετάσει την έννοια της “αφήγησης” υπό το πρίσμα της λογοτεχνίας και της αρχιτεκτονικής. Μέσα από αυτή την παράλληλη επεξεργασία παρατηρήθηκε ότι η αφηγηματική ροή τροφοδοτεί και κινητοποιεί με σημασία τόσο τις θεωρητικές όσο και τις χωρικές ποιότητες.

Μέσω αυτής της διαπίστωσης, εντοπίζεται η αξία της γραφής ως σημαντικό εργαλείο θεωρητικών και αρχιτεκτονικών πρακτικών. Η γραφή περιλαμβάνει διαδικασίες σκέψης με την “αφήγηση” να τις σχεδιάζει, είτε σε κείμενο είτε σε αρχιτεκτονικό σχέδιο, είτε σε χωρικό βίωμα, εγκαθιστώντας νέα σενάρια κόσμων. Μέσω της γραφής, η σκέψη καταλαμβάνει και απελευθερώνει χώρο, δίνει έρεισμα σε νέες χωρικές και βιωματικές συναντήσεις. Με αυτόν τον τρόπο η γραφή καθίσταται ένα δυναμικό εργαλείο έτσι ώστε οι αρχιτέκτονες να μπορέσουν να επικοινωνήσουν σχεδιαστικά μια εννοιολογική ιδέα για τον κόσμο, μέσα από μια κειμενοποιημένη, αφηγηματική αρχιτεκτονική λέξεων, ρυθμών και εικόνων.

Σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από την πολυπλοκότητα, το εφήμερο και το αβέβαιο, η “αφήγηση” εντοπίζεται ως αρωγός συγκρότησης συνεκτικών στοιχείων ανοικτών στην ετερότητα, προβάλλοντας μία αρχιτεκτονική που αναδύει κοινωνικές, βιωματικές και αισθητικές ποιότητες του χώρου σε χρονική πλοκή. Προτείνονται λοιπόν μέσω της αφήγησης εναλλακτικοί χώροι, ικανοί να αφηγηθούν και να συνταιριάξουν διαφορετικές ιστορίες και παθήματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Barthes, Roland (1977), *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φούλα Χατζιδάκη και Γιάννης Κρητικός, Αθήνα: ΡΑΠΠΑ

Barthes, Roland (1983), *Ο βαθμός μηδέν της γραφής & Νέα Κριτικά Δοκίμια*, μτφρ. Κατερίνα Παπαϊακώβου, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Barthes, Roland (2007), *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ

Bellour, Raymond (1994), “Η ελευθέρωση”, στο *Διαβάζω*, τεύχος 93, σελ. 18-23

Blanchot, Maurice (1970), *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ

Chatzisavva, Dimitra (2018), “Architectural translations of Deleuze and Guattari’s Thought on the Concept of Place”, in *Architectural and Urban Reflections after Deleuze and Guattari – Global aesthetic research*, V. Tentotali, C. Boundas (eds), London, New York: Rowman & Littlefield International, pp. 61-71.

Deleuze Gilles, Guattari Felix (1994), *What is philosophy?*, μτφρ. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press

Evans, Dylan (2006), *An introductory dictionary of lacanian psychoanalysis*, London, New York: Routledge

Foucault, Michel (2016), *Ο στοχασμός του έξω*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ

Ricoeur, Paul (1984), *Time and Narrative vol. 1*, μτφρ. Kathleen Mclaughlin and David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press

Ricoeur, Paul (1985), *Time and Narrative vol. 2*, μτφρ. Kathleen Mclaughlin and David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press

Ricoeur, Paul (1988), *Time and Narrative vol. 3*, μτφρ. Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press

Ricoeur, Paul (1990), *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα: ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ

Ricoeur, Paul (2008), *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Αθήνα: ΠΟΛΙΣ

Ricoeur, Paul (2009), *Για τη μετάφραση*, μτφρ. Γιώργος Αυγουστής, Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗ

Βέλτσος, Γιώργος (2008), *Outre Tombe, «Αλληλογραφία» με τον Γιώργο Χειμωνά*, επιμ. Καλλιρόη Τόλλη-Κότα, Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗ

Βογιατζάκη, Εύη (2002), “Ο Γιατρός Ινεότης του Γιώργου Χειμωνά και η γραφή του Joyce”, στο *ΣΥΓΚΡΙΣΗ*, τεύχος 13, σελ. 226-257

Βούλγαρη, Σοφία (2001), “Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά”, *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά του Δ’ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), Αθήνα, τόμος Β’, σελ. 701-720

Βούλγαρη, Σοφία (2015), *Η γραφή του ανέφικτου: για την πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ

Θεμελής, Κωνσταντίνος (2000), *Πορτραίτο ενός πρίγκιπα, δύο συνομιλίες με τον Γιώργο Χειμωνά*, Αθήνα: ΙΝΔΙΚΤΟΣ

Κακολύρης, Γεράσιμος (2011), “Η θεωρία της ανάγνωσης του Ricoeur στο Χρόνος και Αφήγηση”, στο *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ*, τεύχος 1847, σελ. 351-374

Κάσσο, Βαγγέλης (1988), *Η Λογοτεχνία ως οριακή εμπειρία*, Αθήνα: ΤΕΘΡΙΠΠΙΟΝ

Λάλα-Κριστ, Δέσποινα (1984), *Στο καλειδοσκόπιο του Γιώργου Χειμωνά*, επιμ. Εμμανουήλ Μοσχονάς, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Μαρωνίτης, Δημήτρης (2007), *Η πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Πολίτη, Τζίνα (2006), *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, επιμ. Σταύρος Πετσόπουλος, Αθήνα: ΑΓΡΑ

Ράπτης, Χάρης (2005), “Ο αυθέντης της μοναξιάς”, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/o-aythentis-tis-monaksias/> (πρόσβαση 14/6/2018)

Σκουτέλα, Μαρίνα (2017), Ερευνητική εργασία: *Τοπίο, Ύλη, Βλέμμα: αισθητικές και εννοιολογικές συσχετίσεις*, (επίβλ.) Δ. Χατζησάββα, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτης

Χειμωνάς, Γιώργος (1964), *Η Εκδρομή*, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Χειμωνάς, Γιώργος (1971), *Ο Γιατρός Ινεότης*, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Χειμωνάς, Γιώργος (1975), *Ο Αδελφος*, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Χειμωνάς, Γιώργος (1979), *Οι Χτίστες*, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Χειμωνάς, Γιώργος (1982), “ΜΟΝΟΓΡΑΜΜΑ: Γιώργος Χειμωνάς”, <https://archive.ert.gr/73090/> (πρόσβαση 20/2/2018)

Χειμωνάς, Γιώργος (1984), *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, επιμ. Μαρία Κυρτζάκη, Αθήνα: ΥΨΙΛΟΝ

Χειμωνάς, Γιώργος (1985), *Ο λόγος, Μάθημα έβδομο και τελευταίο: ο χρόνος και το σύμβολο*, Αθήνα: ΡΑΠΠΑ

Χειμωνάς, Γιώργος (1987), *Η Δύσθυμη Αναγέννηση: όγδοο μάθημα για τον λόγο*, επιμ. Μαρία Κυρτζάκη, Αθήνα: ΥΨΙΛΟΝ

Χειμωνάς, Γιώργος (1990), *Ο Εχθρός του Ποιητή*, Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ

Χειμωνάς, Γιώργος (1995), *Ποιόν φοβάται η Βιρτζίνια Γούλφ*, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Χειμωνάς, Γιώργος (2005), *Πεζογραφήματα*, επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Αγγελιδάκης, Ανδρέας (2016), “Κοιμητήριο για τις στάχτες της σκέψης”, στο *South magazine*, τεύχος 7

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1987), *Capitalism and Schizophrenia: A Thousand Plateaus*, μτφρ. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles (1995), *Difference and Repetition*, μτφρ. Paul Patton, New York: Columbia University Press

Gilley, Amy Bragdon (2010), Dissertation Thesis: *Drawing, Writing, Embodying: John Hejduk's Masques Of Architecture*, Doctor of Philosophy In Architecture Design and Research, Virginia Polytechnic Institute and State University

Hays, K. Michael (επιμ.) (1996), *Hejduk's Chronotope*, New York: Princeton Architectural press

Hays, K. Michael (2010), *Architecture's Desire, Reading the Late Avant-Garde*, Cambridge: MIT Press

Hays, K. Michael (2014), "Of Mirrors and Ashes and Beginning Again: A Note on Hejduk's Instauration of Brunelleschi's Experiment", στο *Harvard Design Magazine*, τεύχος 38

He, Weiling (2005), Dissertation Thesis: *Flatness transformed and otherness embodied: a study of John Hejduk's Diamond Museum and Wall House II across the media of painting, poetry, architectural drawing and architectural space*, Doctor of Philosophy in Architecture, Georgia Institute of Technology

Hejduk, John (1985), *Mask of Medusa - Works 1947-1983*, New York: Rizzoli International Publications

Hejduk, John (1986), *Victims*, London: Architectural Association

Hejduk, John (1987), *The Riga Project*, Philadelphia: The University of the Arts

Hejduk, John (1988), *Education of an architect*, επιμ. Elizabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich, New York: Rizzoli International Publications

Hejduk, John (1991), *Prace [Practice]*, Prague: Galerie Jaroslava Fragnera

Hejduk, John (1993), *Soundings, a work by John Hejduk*, επιμ. Wim Van den Berg, New York: Rizzoli International Publications

Hejduk, John (1995), *Architecture's in Love*, επιμ. Kim Shkapich, New York: Rizzoli International Publications

Hejduk, John (2002), *Sanctuaries, the Last Works of John Hejduk*, επιμ. Michael K. Hays, Houston: Whitney Museum of American Art

Hejduk, John, Shapiro, David (2007), “John Hejduk or The Architect Who Drew Angels”, στο *The Architect*, τεύχος 4, σελ. 82-90

Søberg, Martin (2014), “John Hejduk’s Pursuit of an Architectural Ethos”, στο *Footprint*, τεύχος 6, σελ. 113-127

Varnelis, Kazys (1994), *The Spectacle of the Innocent Eye: Vision, Cynical Reason, and The Discipline of Architecture in Postwar America*, New York: Ithaca