

Διασχολικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα
Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός-Χώρος
Κατεύθυνση: Σχεδιασμός, Χώρος, Πολιτισμός

Διπλωματική εργασία
Θέμα: ο ενδιάμεσος χρόνος

Αθηνά Χατζηγιαννάκη

Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Παρμενίδης

Περιεχόμενα

Εισαγωγή σελ. 3

αποσαφήνιση της ενδιαμεσότητας..... σελ. 5
θεωρητικά σχήματα και παραδείγματα

ένα συγκεκριμένο παράδειγμα παρατήρησης σελ. 36
του ενδιάμεσου χρόνου(και κατά συνέπεια χώρου και υποκειμένου)

4. Επίλογος σελ. 59

Εισαγωγή

Ενώ είχα επιλέξει το θέμα της διπλωματικής, ασχολιόμουν ταυτόχρονα με την μετατροπή εκ περιτροπής, ενός χώρου σπιτιού, συγκεκριμένα του δικού μου σπιτιού, σε θεατρικό χώρο.

Αυτό γινόταν σε τακτά χρονικά διαστήματα και συζητώντας γύρω από την διαδικασία αυτής της μετατροπής, πρόκυψε το σημερινό θέμα, που είναι ο ενδιάμεσος χώρος και χρόνος, γενικότερα, αλλά και εστιάζοντας τελικά, υπό αυτή την καινούργια οπτική γωνία, και στο συγκεκριμένο παράδειγμα του σπιτιού-θεάτρου (απ' όπου προέκυψε και η ιδέα του ενδιάμεσου υποκειμένου).

Όμως θέλοντας να δω πιο σφαιρικά την υπόθεση αυτή, προσέγγισα καταρχάς την ίδια την ενδιαμεσότητα.

Αντί να επιχειρήσω ορισμούς είτε της λέξης, είτε του όρου είτε της έννοιας, θα σας διαβάσω ένα απόσπασμα από την λογοτεχνία που ελπίζω να σας προϊδεάσει για το τι εννοώ.

Από το βιβλίο του Κοσμά Πολίτη¹, με τίτλο *Eroica*, στη σελίδα 31, θίγεται η έννοια του ενδιάμεσου μέσα από την περιγραφή μιας ιδιαίτερης παρουσίας.

‘...Θυμόμαστε αόριστα κάποια κυρία, την κυρία εκείνη, -τίποτα περισσότερο, τίποτα θετικό. Την κυρία εκείνη. Κάποια κυρία διαφορετική-σε τι;-Αδύνατο να ορίσουμε- διαφορετική από τον τύπο της μητέρας, ίσως, μια

¹ **Κοσμάς Πολίτης:** Γεννήθηκε στις 16 Μαρτίου 1888 στην Αθήνα. Ο έμπορος πατέρας του, Λεωνίδα, καταγόταν από τη Μυτιλήνη και η μητέρα του, Καλλιόπη Χατζημάρκου, από το Αϊβαλί. Η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στη Σμύρνη το 1890. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή εγκατέλειψε τη Σμύρνη και εγκαταστάθηκε αρχικά στο Παρίσι (1922-1923, έπειτα στο Λονδίνο,, και τελικά το 1924 στην Αθήνα. Στα γράμματα εμφανίστηκε αιφνίδια, το 1930, σε ηλικία 42 ετών, ενώ ήδη είχε αξιόλογη επαγγελματική σταδιοδρομία, με το μυθιστόρημα *Λεμονοδάσος*. Τα τρία πρώτα μυθιστορήματά του Πολίτη, *Λεμονοδάσος*, *Εκάτη* και *Eroica* έχουν χαρακτήρα κοσμοπολίτικο. **Το κεντρικό θέμα αυτών των μυθιστορημάτων είναι η αναζήτηση της "αυθεντικής ζωής".**

μητερούλα φτιαγμένη μόνο από χάρδια και φιλιά, χαμένη μέσα σένα σύννεφο
από νταντέλες και ν' ανεμίζουν τα μαλλάκια της πάνω από το προσκέφαλο
μας...

2. Αποσαφήνιση της ενδιαμεσότητας.

Θεωρητικά σχήματα και παραδείγματα

Συνεχίζοντας τώρα στο ίδιο κλίμα της αποφυγής ορισμών, θα επικεντρώσω την προσοχή μου σε ορισμένα θεωρητικά σχήματα, όπου, μέσα από το τι πραγματεύονται, εγώ διακρίνω τη υπόθεση της ενδιαμεσότητας, χωρίς αυτή να αποσαφηνίζεται επακριβώς. Παράλληλα θα αναφέρομαι και σε ορισμένα γνωστά παραδείγματα αλλά και δικές μου παρατηρήσεις και σκέψεις, όπως επίσης και συνδέσεις, όπου ήταν εφικτό, με το δικό μου παράδειγμα που σας ανέφερα στη αρχή.

1. Λακανική θεωρία²

Ως μια εισαγωγή στο κλίμα της ψυχανάλυσης του Lacan^{3, 4} σας δείχνω το παρακάτω βίντεο Βλ. **βιντεο:1α** (χρησιμοποιώντας την παρακάτω ρήση του

² **η Λακανική θεωρία:** Η ψυχή μπορεί να χωριστεί σε τρεις μεγάλες δομές που ρυθμίζουν τις ζωές μας και τις επιθυμίες μας .

1. το πραγματικό (the real): η ιδέα αυτή σημειώνει την κατάσταση της φύσης από την οποία αποκοπήκαμε άπαξ και δια παντός με την είσοδο μας στην γλώσσα

2. το φανταστική τάξη (the imaginary order) που παραπέμπει στο στάδιο του καθρέπτη, σημειώνει την μετακίνηση του υποκειμένου από την πρωταρχική ανάγκη στην απαίτηση (εξού και προσταγή).

3. η συμβολική τάξη (the symbolic order) σχετίζεται με την γλώσσα και την αφήγηση. Όταν ένα παιδί εισέλθει μέσα στην γλώσσα αποδέχεται τους κανόνες και τις προσταγές της κοινωνίας και τότε μπορεί να συνδιαλλαγεί με τους άλλους.

Και τα τρία αυτά concepts δουλεύουν μαζί από κοινού για να δημιουργήσουν τις εντάσεις του ψυχοδυναμικού μας εαυτού. (ελεύθερη μετάφραση από το module 1 και 2 on Lacan Purdue University College of Liberal Arts).

³ **Jacques Marie Emile, Lacan, (1901-1981):** Γάλλος ψυχαναλυτής και ψυχίατρος που έχει συμβάλει κατά πολύ στην ψυχανάλυση και στην φιλοσοφία, έχει δε ονομαστεί ο πιο αντιφατικός ψυχαναλυτής μετά τον Freud. Η θεωρία του του μεταστρουκτουραλισμού απορρίπτει την πεποίθηση ότι η πραγματικότητα μπορεί να συλληφθεί με τις λέξεις. Επηρέασε πολύ τους διανοούμενους του Παρισιού δίνοντας εκεί σεμινάρια από το 1953 έως το 1981, και ιδιαίτερα στα χρόνια του '60 έως '70 τους μεταστρουκτουραλιστές φιλόσοφους.

⁴ **Μεταστρουκτουραλισμός:** Απορρίπτει την ιδέα μιας στέρεας δομής δυικού ζεύγους εννοιών εξάλλου η σημασία είναι πάντα αποκλίνουσα ως προς την

Lacan, θα μπορούσε πιθανά αυτό το βίντεο να απεικονίζει μια εικόνα του υποκειμένου όπως αυτό 'αφανίζεται μέσα στο μεσοδιάστημα των σημαινόντων όπου βαίνει η μετωνυμία του είναι του', ενώ στο τέλος επανεμφανίζεται, ή καλύτερα επαναναδύεται, όπως συμβαίνει στην ψυχανάλυση, αλλάζει το υποκείμενο αλλά και μένει κατά ουσία το ίδιο.)

ενώ διαβάζω:

..ο τόπος όπου η ψυχανάλυση εντοπίζει το κενό είναι το υποκείμενο, το δικό της υποκείμενο, έτσι όπως αυτό αφανίζεται μέσα στο μεσοδιάστημα των σημαινόντων όπου βαίνει η μετωνυμία του είναι του.

(ρήση του Lacan, αναφορά από τον Žižek, βλ. παρακάτω βιβλιογρ.)

Θα αναφερθώ σε δύο ζητήματα της θεωρίας αυτής:

α. το πραγματικό⁵ σαν μεσοδιάστημα ανάμεσα σε συμβολικά πεδία,

Μήπως το μεσοδιάστημα που το υποκείμενο είναι έξω από μια συμβολική σχέση είναι η στιγμή που παρουσιάζεται, η ευκαιρία για να παρουσιαστεί το Πραγματικό;

Το Πραγματικό είναι ταυτοχρόνως ο σκληρός αδιαπέραστος πυρήνας που ανθίσταται την συμβολοποίηση και μια καθαρά χιμαιρική οντότητα που δεν έχει καθεαυτήν καμιά οντολογική συνοχή...¹

Και για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Κριτκε⁶, το Πραγματικό είναι σαν τον βράχο όπου προσκρούει κάθε προσπάθεια συμβολοποίησης

διαδικασία αποκρυπτογράφησης και προκύπτει διαμέσου του κειμένου. Απορρίπτει την αναζήτηση πρωτογενούς υλικού, στέρεας σημασίας, ομοιόμορφης αλήθειας και «καθοδηγητικού ρου» της ιστορίας.

⁵ **πραγματικό:** Το πραγματικό αποτελεί μια από τις πιο δύσκολες έννοιες του Lacan. Όταν μιλά κανείς γι' αυτό, δεν μπορεί να ξέρει ακριβώς για τι μιλάει, αφού **το πραγματικό ανθίσταται στη συμβολοποίηση, ανθίσταται στη σκέψη (Lacan, 1964, α), δεν είναι δυνατόν να το συλλάβει κανείς, να έχει παράσταση γι' αυτό (Lacan 1964, β). Είναι η περιοχή που υπάρχει έξω από κάθε συμβολοποίηση (Lacan, 1966, α).**

Αντίθετα απ' αυτό που θα φανταζόταν μια άκριτη υπερβολική υπογράμμιση της δύναμης του λόγου και του συμβολικού, το πραγματικό είναι το αποκλεισμένο, κι όμως αυτό που επανέρχεται πάντα στην ίδια θέση, σ' αυτή τη θέση όπου το υποκείμενο δεν το συναντά στο μέτρο που σκέπτεται» (Lacan, από μελέτη της Μίνας Μπούρα, 'η γλώσσα και το πραγματικό')

(αναφέρεται στη λακανική θεωρία όπως πολλοί άλλοι, αλλά παρακάτω της δίνει και ένα δικό του σχολιασμό), ο σκληρός πυρήνας ο οποίος παραμένει ίδιος σε όλους τους δυνατούς κόσμους (σε όλα τα συμβολικά σύμπαντα⁷), ταυτοχρόνως όμως το καθεστώς του είναι εντελώς επισφαλές, είναι κάτι που εμμένει μόνο ως αποτυχημένο, χαμένο, σαν μια σκιά, και που διαλύεται ευθύς μόλις προσπαθούμε να συλλάβουμε την θετική του φύση (από το βιβλίο του Slavoj Zizek, το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας, σελ.272-273, κεφ, coincidentia Oppositorum).

Επεξήγηση δική μου

Οι δράσεις με όλη τους την συγκρότηση αποτελούν συμβολικά πεδία και σαν τέτοια μόνο υπάρχουν, καταλήγει να πει κανείς βρισκόμενος μέσα στη γραμμή σκέψης του Zizek⁸ και του Lacan, το μεσοδιάστημα το οποίο

⁶ **(Saul Kripke)**, φιλόσοφος και επιστήμων της λογικής, Διδάσκει στο πανεπιστήμιο του Πρινσέτον. Η κυριότερη συνεισφορά του στην αναλυτική λογική είναι μία σημασιολογία για την τροπική λογική, που εμπεριέχει την περίπτωση πολλαπλών πιθανών κόσμων, όπως περιγράφεται σε ένα σύστημα που ονομάζεται τώρα Kripke σημασιολογία.

⁷ **συμβολικό σύμπαν:** Από τον Ζίζεκ: οι κανόνες που ακολουθώ σημαδεύονται από ένα βαθύ διχασμό, υπάρχουν κανόνες (και σημασίες) που ακολουθώ ασυναίσθητα από συνήθεια, αλλά τους οποίους αν κάτσω να τους σκεφτώ μπορώ να τους συνειδητοποιήσω, σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον(όπως οι κοινοί γραμματικοί κανόνες). Υπάρχουν και οι κανόνες που ακολουθώ, σημασίες που με στοιχειώνουν, εν αγνοία μου, (όπως οι ασυνείδητες απαγορεύσεις). Τέλος υπάρχουν κανόνες και σημασίες που γνωρίζω αλλά που πρέπει να παριστάνω ότι αγνωώ –βρώμικοι ή χυδαίοι υπαινιγμοί που τους αποσιωπώ, όπως λέμε για να κρατήσω τα προσχήματα. Αυτό το συμβολικό σύμπαν λειτουργεί ως στάθμη βάσει της οποίας μπορώ να μετρήσω τον εαυτό μου. Να γιατί ο μεγάλος Άλλος συχνά υποαποστασιοποιείται ή προσωποποιείται στη μορφή ενός μοναδικού φορέα, ο «Θεός» που επιβλέπει από ψηλά εμένα όπως και όλα τα πραγματικά άτομα. Ή ο σκοπός στον οποίο είμαι ταγμένος (η Ελευθερία, ο Κομμουνισμός, το Έθνος), και για τον οποίο είμαι έτοιμος να θυσιάσω. **Όταν μιλάω δεν είμαι ποτέ απλώς ένας «μικρός άλλος» που επικοινωνεί με άλλους «μικρούς άλλους», ο μεγάλος Άλλος πρέπει να είναι πάντα παρών.**

⁸ **Slavoj Zizek:** Σλοβένιος Μαρξιστής φιλόσοφος, ψυχαναλυτής και πολιτισμικός κριτικός. Είναι ερευνητής στο ινστιτούτο κοινωνιολογίας και φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Λουμπλιάνας, Σλοβενία. Επανενεργοποίησε την προκλητική ψυχαναλυτική θεωρία του Jacques Lacan, ερμηνεύοντας τον σαν ένα στοχαστή που φέρνει στην επιφάνεια βασικές μοντερνιστικές παραδοχές προς το καρτεσιανό μοντέλο και την απελευθερωτική δυναμική του παράγοντα καθρεφτίσματος του εαυτού αν όχι διαφάνειας του εαυτού. Την τεχνική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Zizek την παίρνει από την Λακανική ψυχανάλυση, τον Μαρξισμό και τον Γερμανικό ιδεαλισμό. Η πολιτική φιλοσοφία του Zizek υπογραμμίζεται από την Λακανική – Χεγκελιανή οντολογία.

επιχειρείται να αποσαφηνιστεί, είναι το μόνο που βγαίνει πέρα από τη συμβολοποίηση και άρα ο μόνος χρόνος που μπορεί να του αποδοθεί ο χαρακτηρισμός πραγματικό. Και συναντιέται εκεί όπου διέφυγε του ανθρώπου να συμβολοποιήσει, είτε γιατί δεν εκτίμησε την αξία του σημείου είτε γιατί του διέφυγε.

Παράδειγμα η στιγμή που ο ηθοποιός ξεχνάει την επόμενη ατάκα του μένει μετέωρος και παρουσιάζεται σαν αυτός που είναι, έξω από την συμβολοποίηση που επιβάλλει το έργο, γίνεται καθαρή κενή μορφή σκέψης έτσι μπορεί να εγγραφεί, να κυκλωθεί η κενή θέση ενός υποκειμένου μέσω της αποτυχίας συμβολοποίησής του.

Όπως και σε μια παράσταση της πρώτης δημοτικού όπου τα παιδάκια μπαίνουν και βγαίνουν στους ρόλους, και βλέπουμε πχ: τον κινέζο χωρικό, μετά τον κωστάκη, ξανά τον κινέζο χωρικό κλπ.

Βίντεο 10 και διαβάζω

Το υποκείμενο δεν είναι παρά το σημείο αποτυχίας της διαδικασίας συμβολικής παράστασής του. Μήπως το μεσοδιάστημα όπου το υποκείμενο είναι έξω από μια συμβολική σχέση είναι η στιγμή που παρουσιάζεται, η ευκαιρία για να παρουσιαστεί το Πραγματικό

ένα άλλο παράδειγμα από δική μου παρατήρηση

Το βασικό χαρακτηριστικό του μεσοδιαστήματος ανάμεσα σε δύο συγκροτημένες δράσεις είναι γι' αυτούς που το βιώνουν, ο μετεωρισμός.

Ανασηκώνω το κεφάλι και βλέπω ένα πουλί στο βάθος του ορίζοντα, να κάνει βόλτες, σαν να αφήνει τον άνεμο να το παρασύρει, σαν να λικνίζεται για λίγο, σκύβω κάτω, ξαναγράφω, όταν ανασηκώνω πάλι το κεφάλι, έχει φύγει, προφανώς έχει κατευθυνθεί προς τον στόχο του.

Το συνέλαβα λοιπόν σένα μεσοδιάστημα μετεωρισμού... (Πολλές φορές τα πουλιά, έτσι όπως εμφανίζονται στο οπτικό μου πεδίο και εξαφανίζονται με τον ίδιο μυστηριώδη τρόπο, μου θυμίζουν κάποιον που τον σπρώχνουν ξαφνικά στη σκηνή, εκείνος τα χάνει ελαφρώς, ζαλίζεται από τα φώτα απάνω του, δε ξέρει τι να κάνει, περνάνε στιγμές, το κοινό περιμένει, αυτός μόλις καταλάβει ότι δεν έχει καμιά δουλειά εκεί πέρα, ψάχνει τη έξοδο του κάπου μέσα από τις κουρτίνες ή και σβήνει και ο φωτισμός.)

2. Δεύτερο ζήτημα της Λακανικής θεωρίας

Ο ρόλος της φαντασίωσης σαν ενδιάμεσο ανάμεσα στο υποκείμενο και την επιθυμία

Προσδιορισμός της ενδιάμεσης θέσης της φαντασίωσης

Είναι κάπως παραπλανητικός ή τουλάχιστον διαφορούμενος ο συνήθης ορισμός της φαντασίωσης (‘ένα φανταστικό σενάριο που αναπαριστά την εκπλήρωση της επιθυμίας’),

Στη σκηνή της φαντασίωσης, η επιθυμία δεν εκπληρώνεται, δεν ‘ικανοποιείται’, αλλά συγκροτείται, (αποκτά το αντικείμενό της, μέσω της φαντασίωσης μαθαίνουμε πώς να επιθυμούμε)

Νύξεις για τον ρόλο της φαντασίωσης βρίσκω σε τελείως άλλο ύφος στον λόγο από τον Ranciere: ‘Αυτό που παραμερίζεται –και το οποίο ο κινηματογράφος και η φωτογραφία ιδιοποιούνται– είναι η λογική που διέπει την κινηματογραφική παράδοση από τον Balzac έως τον Proust και τον σουρεαλισμό, αυτός ο στοχασμός πάνω στο αληθινό, την οποία κληρονόμησε ο Marx, ο Freud, ο Benjamin και η παράδοση της ‘κριτικής σκέψης’: το τετριμμένο γίνεται ωραίο ως ίχνος του αληθινού. Και γίνεται ίχνος του αληθινού αν το αποσπάσουμε από την προφάνεια του για να καταστεί ιερογλυφικό, μια μυθολογική φαντασμαγορική μορφή. Η φαντασμαγορική αυτή διάσταση του αληθινού που ανήκει στο αισθητικό καθεστώς των τεχνών εμπεριέχεται στην

μαρξιστική θεωρία του φετιχισμού, η οποία αποτελεί την πιο εντυπωσιακή μαρτυρία, πρέπει να αποσπαστεί το εμπόρευμα από την τετριμμένη του φαινομενικότητα και να καταστεί ένα φαντασμαγορικό αντικείμενο για να ερμηνευτεί ως έκφραση των αντιφάσεων της κοινωνίας,

(σελ 62, ο μερισμός του αισθητού, Jacques Ranciere)

Ενώ ο Μίλαν Κούντερα μας υπενθυμίζει και το στοιχείο της Λακανικής θεωρίας, την jouissance: 'Ένα συννεφάκι λύπης πέρασε άλλη μια φορά πάνω από το κεφάλι του Ραμόν, όταν ξαναεμφανίστηκε στη φαντασία του για τρία δευτερόλεπτα η Ζουλί με τα οπίσθια της που έφευγε. Άδειασε γρήγορα το ποτήρι του, το άφησε, πήρε άλλο (το τέταρτο), και ανακοίνωσε: «Μόνο ένα μου λείπει φίλε μου: το κέφι!»'. (σελ. 96, η γιορτή της ασημαντότητας).

Βίντεο 16

σύνδεση παράδειγμα θέατρο-σπίτι

Θα δω υπό το πρίσμα της θεωρίας Lacan το θέατρο στο σπίτι ή καλύτερα την μετάβαση που κάνει το σπίτι προς τον θεατρικό χώρο.

Εμείς [που έχουμε ήδη διέλθει την φαντασίωση (σελ. 312, το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας, Zizek), μπορούμε να δούμε ότι δεν υπάρχει τίποτα εκεί όπου η συνείδηση νόμιζε ότι έβλεπε κάτι.

Εκεί λοιπόν που η συνείδηση μας νόμιζε ότι έβλεπε ένα σπιτικό σαλόνι, με το που αρχίζουν να μετακινούνται τα έπιπλα και να μαζεύονται τα χαλιά, μπορούμε να δούμε ότι δεν υπάρχει τίποτα, η αίσθηση του σπιτιού, μάς υφαρπάζεται μπροστά στα μάτια μας, καταργείται.

Το σπίτι τώρα δεν είναι, ή μάλλον μας αποκαλύπτεται πίσω από το σπιτικό σαλόνι η κενή θέση

Αλλά η γνώση μας ήδη διαμεσολαβείται από αυτήν την αυταπάτη στον βαθμό που στοχεύει την κενή θέση η οποία καθιστά δυνατή την αυταπάτη.

Βίντεο 8 ενώ διαβάζω..

Με άλλα λόγια, εάν αποσπάσουμε την αυταπάτη από την ίδια την αυταπάτη(από το θετικό της περιεχόμενο), το σπιτικό σαλόνι εν προκειμένω και το ξεσήκωμα που του κάνουμε, εκείνο που απομένει δεν είναι απλώς τίποτα, αλλά ένα προσδιορισμένο τίποτα, το κενό στη δομή που άνοιξε το χώρο για την αυταπάτη.

Και το προσδιορισμένο κενό είναι ακριβώς αυτό που χρειάζεται για να ανοίξει ο χώρος στη νέα αυταπάτη του θεατρικού σκηνικού

Το ξεσκέπασμα της αυταπάτης δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει τίποτα να δούμε πίσω από αυτήν

Θα πρέπει να είμαστε εις θέση να δούμε ακριβώς αυτό το τίποτα ως τέτοιο –πέρα από τα φαινόμενα δεν υπάρχει τίποτα εκτός από το ίδιο το τίποτα, το τίποτα που είναι το υποκείμενο.

Τι είναι λοιπόν αυτό που συνενώνει τις δυο αυταπάτες του σαλονιού και του θεατρικού σκηνικού-χώρου, είναι αυτό το τίποτα από πίσω του, είναι το ίδιο το υποκείμενο

...για να συλλάβει την εμφάνιση ως απλή εμφάνιση το υποκείμενο οφείλει πράγματι να πάει πέρα από αυτήν, να την διαβεί, εκείνο όμως που ανακαλύπτει εκεί είναι η ίδια η ενέργεια του περάσματος.

Από τον Foucault συνοψίζοντας τα παραπάνω: Μια συμμετρική μετατροπή απαιτείται από την γλώσσα της φαντασίας. Αυτή δεν πρέπει πια να είναι η δυνατότητα που ακαταπόνητα παράγει και κάνει να λάμπουν οι εικόνες αλλά η δύναμη που αντίθετα τις απεμπλέκει, τις ελαφρύνει απ' όλα τα πρόσθετα φορτία τους, τις γεμίζει με μια εσωτερική διαφάνεια, η οποία σιγά σιγά τις φωτίζει μέχρι να εκραγούν, τις διασκορπίζει μέσα στην ελαφρότητα του ασύλληπτου (σελ.24, ο στοχασμός του έξω)

Και στο σημείο αυτό βρισκόμαστε και στην καρδιά της έννοιας του ενδιάμεσου χωρόχρονου, είναι εκεί που το υποκείμενο επιτρέπεται να του αποκαλυφθεί το τίποτα, ένα τίποτα όμως που του ανήκει, που εκπορεύεται

από το ίδιο, και όπου επάνω χτίζονται αλληπάλληλα συμπαντα πρόσκαιρων υπάρξεων.

Πάνω σ' αυτό θα μεταφέρω ένα παραμύθι που είχε δημοσιευθεί στην εβδομαδιαία σατυρική εφημερίδα 'ο κόπανος' που εξέδιδε στη Σμύρνη ο Γεώργιος Αναστασιάδης στα χρόνια πριν την καταστροφή (τα παραμύθια του 'κοπανου', τρ. τόμος, σελ.90)

21/10/1913

Ήταν μια φορά ένας άνθρωπος σοφός και μεγάλης αξίας, μα δεν ήθελε να αφήσει το γλέντι και να κάνει καμιά δουλειά.

Η φήμη όμως της σοφίας και της εξυπνάδας του ήταν τόσο μεγάλη, ώστε τον προσκάλεσε μια μέρα ο Βεζύρης και του είπε:

Δε μου λες τι δουλειά κάνεις τώρα;

-τίποτε, απαντά ο σοφός

-Και δεν είναι άδικο, λέγει ο Βεζύρης, μια αξία σαν τη δική σου να πηγαίνει στα χαμένα; Έλα μαζί μου να εργαστείς, να γίνεις και συ ο ίδιος άνθρωπος και στο κράτος να κάνεις καλό.

-Και τι μπορώ τάχα να γίνω αν έρθω τώρα μαζί σου;

-Πρώτα θα γίνεις γραμματικός.

-Ύστερα;

Καϊμακάμης

-Ύστερα;

-Μουτεσαρίφης

-Ύστερα;

-Βαλής

-Ύστερα;

-Υπουργός

-Ύστερα;

-Βεζύρης

-Κι έπειτα;

-Ακόμα θέλεις; Τέλος πάντων μπορεί να πεθάνει ο μοναχογιός του Σουλτάνου και συ με την αξία σου να γίνεις διάδοχος και Σουλτάνος

-Κι ύστερα απ' αυτό τι έχω να κάνω;

-Ύστερα; ύστερα... τίποτε

-Αφού είναι έτσι, είπε ο σοφός, για ποιο τάχα λόγο να κατασκοτωθώ και να φιλώ, ποιος ξέρει πόσα χρόνια, κατουρημένες ποδιές για να κάνω επιτέλους το τίποτε που κάνω και τώρα;

Β. θεωρία του συμβάντος, από τον Badiou⁹, α,η έννοια του συμβάντος σαν ενδιάμεσο επεισόδιο και αντιπαραβολή με την έννοια του συνεχούς, β. ο ενδιάμεσος χώρος όπου αναπτύσσεται η φιλοσοφία))

, α,η έννοια του συμβάντος σαν ενδιάμεσο επεισόδιο και αντιπαραβολή με την έννοια του συνεχούς

Κατ' αρχήν ας υποτεθεί μια ροή κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως συνεχές.

Κάποιο συμβάν που θα παρεμβαλλόταν ανάμεσα σένα οποιοδήποτε πριν και μετά θα είχε αμέσως τον χαρακτηρισμό του ενδιάμεσου και ταυτόχρονα θα

⁹ **Alain Badiou:** γεννήθηκε 17 Ιανουαρίου 1937, Γάλλος φιλόσοφος πρώην καθηγητής της φιλοσοφίας στην [École Normale Supérieure](#). Έχει γράψει πάνω στο θέμα του είναι της αλήθειας και του υποκειμένου, με έναν τρόπο, που υποστηρίζει ότι δεν είναι ούτε μεταμοντέρνος, ούτε απλά μια επανάληψη του μοντέρνου. Πολιτικά ο Badiou ανήκει στην αριστερά, στην κομμουνιστική παράδοση.

Η οντολογική ερώτηση χαράσσει μια διαγώνιο διαμέσου πολλών πεδίων.. Αν και ο Badiou δέχεται το γάντι που ρίχνει ο Heidegger μέσα στην φιλοσοφία, όπως και ο Deleuze, σκέπτεται ότι η οντολογία πρέπει να έπεται της φαινομενολογίας. Ο Badiou ακόμα απορρίπτει την ύστερη ιδέα του Heidegger της απώλειας μνήμης. Στο βιβλίο του "Being and Event": μιλάει για ένα υποκείμενο μετακαρτεσιανό, ακόμα και μεταλακανικό Ο Badiou υποστηρίζει ότι τα μαθηματικά είναι η επιστήμη που ασχολείται με το είναι, ότι είναι οντολογία, τότε λέει πως είναι δυνατόν να είναι ένα υποκείμενο; **Μάλιστα λέει ότι υπάρχουν τέσσερις διαδικασίες παραγωγής αλήθειας, οπότε τέσσερα δυνατά υποκείμενα, καλλιτεχνικά, επιστημονικά, πολιτικά και ερωτικά**

το κατάπινε αυτό το συνεχές που δεν είναι άλλο από συλλογή συμβάντων, δηλαδή ενδιάμεσων επεισοδίων.

Εάν εστιάσουμε στο συμβάν, αντιλαμβανόμαστε την ενδιαμεσότητα. Εάν αφήσουμε την έννοια του συνεχούς να υπερισχύσει, τότε θα απολαύσουμε την πλάνη της συνέχειας και του αιώνιου.

Και φυσικά η ενδιαμεσότητα μπορεί να διαρρηγνύει το συνεχές η απλά να παρεμβάλλεται κάπου, η ουσία είναι η ίδια, αργά η γρήγορα απορροφιάται από τη ροή του συνεχούς

Υπάρχουμε μόνο σαν ενδιάμεσες οντότητες

Μια υπόθεση εφαρμογής των παραπάνω σε δύο Χαικού¹⁰

(από το βιβλίο Χαικου και Σένριου, της σειράς: Τα κείμενα των λαών, σελ31 αρ.164,σελ.63,αρ.469)

1.Το ποτάμι Μαγκάμι έφερε το φλογερό ήλιο στη θάλασσα

Το μετά είναι η θάλασσα

Το πριν είναι το έφερε

Το συνεχές αντιπροσωπεύεται εδώ από το ποτάμι

Και το ενδιάμεσο συμβάν είναι ο φλογερός ήλιος

Το μόνο ακίνητο σημείο μοιάζει να είναι το όνομα Μαγκάμι

2.Το αηδόني

Στην αίθουσα του μεγαλειωτάτου, παρουσία του,

Το ίδιο τραγούδι

Ενδιάμεσο συμβάν :το αηδόني παρουσία του μεγαλειωτάτου

Η συνέχεια: αίθουσα μεγαλειωτάτου

¹⁰ **χαικού:** γεννήθηκε τον 14^ο αιώνα μ.Χ. Είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις στο χαικού εσωτερικά και εξωτερικά στοιχεία. Από την ίδια του την φύση δεν επιδέχεται τέτοιες διαιρέσεις, γι' αυτό άλλωστε καλλιεργήθηκε τόσο από τους δασκάλους του Ζέν.

Τα ελληνικά μπορούν να πουν εκείνο που λεν τα γιαπωνέζικα, (ή η αγγλική, η γαλλική κλπ. μετάφραση). **Γιατί η γλώσσα μπορεί να είναι εθνική επειδή είναι ανθρώπινη γενικά. Είναι μια μορφή τόσο φυσική όσο μεταφυσική, μια δυνατότητα που γίνεται συγκεκριμένη πραγματικότητα με τα μέσα της οντότητας μας (κάτι τέτοιο γίνεται και με το ινδικό πράνα, ή τα σωματίδια της κβαντικής φυσικής ή την αρχαία πηγή τους)**

Πριν και μετά: το ίδιο τραγούδι

Ακίνητο σημείο: ο μεγαλειώτατος χωρίς όνομα, σαν τίτλος, που περνάει από πρόσωπο σε πρόσωπο

, β. ο ενδιάμεσος χώρος όπου αναπτύσσεται η φιλοσοφία

Από τον Badiou αναφέρεται ένα απορητικό κενό (a lingering space¹¹, being in suspension), που υποστηρίζει την πράξη του φιλοσοφείν, την απουσία σκέψης και αποφυγή αποθησαύρισης ουσίας

Έτσι επαναφέρει την φιλοσοφία στη θέση που χρειάζεται να είναι για να λειτουργεί γόνιμα, δηλαδή να γεννάει αλήθεια, όχι σαν την μια αναλλοίωτη και μοναδική, αλλά σαν στιγμιαίο συμβάν,

Το φόντο στο οποίο επάνω αποτυπώνει η φιλοσοφία τα αποτελέσματα της είναι αυτό το κενό, είναι ο ενδιάμεσος χώρος στην προκειμένη περίπτωση, εκεί όπου διασφαλίζονται όχι τα αποτελέσματα αλλά οι παρακάτω προϋποθέσεις

Ή φιλοσοφία σαν πράξη συμβαίνει μέσα σένα κενό νοήματος και η σύλληψη αυτή της αλήθειας υπάγεται σε τέσσερις τροπικότητες

, εντάξει, θα αναφερθούν εδώ επιγραμματικά οι τροπικότητες μιας και η αλήθεια στην οποία παραπέμπουν είναι προϊόν ενός χώρου που έχει ενδιάμεση διάσταση, μη δομημένου ασαφούς κενού.(gr3)

α. το αναποφάνσιμο, που αναφέρεται στο συμβάν, (μια αλήθεια δεν είναι, επέρχεται), β. το μη διακρίσιμο, που αναφέρεται στην ελευθερία (η διαδρομή μιας αλήθειας δεν είναι καταναγκαστική αλλά τυχαία), γ. το

¹¹ *lingering space*: αναζητώντας την αλήθεια απομακρύνεται ο Badiou από την ευθύγραμμη εμπειρική έννοια του χρόνου και αναζητά την άχρονη ουσία (timeless essence) του χρόνου, (.και βρισκόμαστε σε μια ενδιάμεση χωροχρονικότητα συμπληρώνω εγώ). Ελεύθερη μετάφραση από το paper του Nicholas Hauck με τίτλο: *Thinking through Philosophy: Alain Badiou and the Event of Transitory Citizenship* σελ 4. With the support of the Simons Foundation, SFU students were invited by the Institute for the Humanities to submit written research proposals that focused on issues related to citizenship. Nicholas Hauck presented the following selected paper on November 14, 2007, at SFU Harbor.

γενολογικό που αναφέρεται στο είναι (το είναι μιας αλήθειας είναι ένα απειροσύνολο υφαιρετικά αποσπασμένο από κάθε κατηγορημα μέσα στη γνώση), δ. το ακατανόμαστο, που αναφέρεται στο Καλό, (η εκβιαστική κατονομασία ενός ακατανόμαστου επιφέρει την καταστροφή) (από το βιβλίο του Alain Badiou, Το είναι και το συμβάν, κεφ.: διάλεξη περί υφαίρεσης)

Σχόλιο δικό μου: Ο χαρακτήρας του ενδιαμέσου αυτού χώρου θυμίζει θάλασσες με βυθό από πλαγκτόν.

Σε σχέση με την θεωρία του συμβάντος μπορεί να ειπωθεί και το παράδειγμα το σχετικό με το παρόν το παρελθόν και το μέλλον, σαν συγχρονικά και όχι διαδοχικά ενδιαμέσα επεισόδια και θα κάνω μια συζήτηση σχετική με το μνημείο για το ολοκαύτωμα στο Βερολίνο (βλ' σελ. 16)

Ας υποθεθούν οι τρεις χρονικές διάρκειες του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Αναγνωρίζοντας ότι αυτές δεν βρίσκονται εν σειρά αλλά ουσιαστικά επικαλύπτονται εν πολλοίς η μια από τη άλλη τότε μπορεί α χρησιμοποιηθεί η έκφραση, μνήμη του παρόντος

(δηλαδή, ας πούμε ότι σε βλέπω τώρα, όμως σε θυμάμαι για να σε δω, και μπορεί να έχεις φύγει, αλλά σε θυμάμαι, άρα ακόμα σε βλέπω όσο σε θυμάμαι;)

Παράδειγμα η δουλειά του Girzi Kilian¹², στο φετινό φεστιβάλ

¹² **Girzi Kilian:** χορευτής και χορογράφος, γεννήθηκε το 1947. Οι ομάδες έρχονται και παρέρχονται, η δουλειά του Κύλιαν ωστόσο, αυτού του σπουδαίου δημιουργού με τη μεταφυσική πνοή, μοιάζει να τις υπερβαίνει. Με περισσότερες από 90 χορογραφίες στο ενεργητικό του, διαθέτει μια ακαταμάχητη γοητεία, αληθινά μοναδικός και πέρα από κατηγοριοποιήσεις, καθώς με εργαλείο το σώμα ανιχνεύει ακραίες περιοχές της ψυχής. Αυτή τη φορά επιστρέφει στο Φεστιβάλ Αθηνών με μια νέα δημιουργία, εμπνευσμένη από τον Μπέκετ και το δικό του θέατρο του Παραλόγου, φέρνοντας στη σκηνή ώριμους ηλικιακά χορευτές. Το *East Shadow*, μια τραγικωμωδία για τον παραλογισμό της ανθρωπίνης

με τίτλο east shadow

Δηλαδή το παρελθόν λειτουργεί μέσα στο παρόν και το χρωματίζει με τρόπο ώστε το παρόν να μην είναι ποτέ μόνο του, όσο για το παρελθόν, εφόσον δεν μπορούμε να το δούμε παρά με τα μάτια του παρόντος, είναι ένα ιδιαίτερο είδος παρελθόντος, όπως το χαρακτηρίζει ο Agamben¹³ στο βιβλίο 'the signature of all things'

Παρόλα αυτά το παρελθόν που βρίσκεται σε αμφισβήτηση εδώ είναι ένα ιδιαίτερο είδος παρελθόντος που ούτε προηγείται του παρόντος χρονολογικά σαν πηγή (origin) ούτε είναι απλά ξένο (exterior) προς αυτό (με αυτή τη έννοια, μέσα από τις λέξεις του Overbeck¹⁴, δεν περιέχει τίποτα ή σχεδόν τίποτα από το παρελθόν). Καταλήγοντας να πει ακόμα, όποιος στέκεται αληθινά και σταθερά στα δυο του πόδια μέσα στον κόσμο πρέπει να έχει το κουράγιο να στέκεται

κατάστασης, έκανε πρεμιέρα στην Ιαπωνία, στη σκιά της ανυπολόγιστης καταστροφής του 2011 στη Φουκουσίμα.

¹³ **Agamben Giorgio:** *The Signature of all Things*: το βιβλίο είναι σταθερός προβληματισμός κατά τον Giorgio Agamben για τη μέθοδο. Για να προβληματιστεί κάποιος σχετικά με τη μέθοδο απαιτείται για τον Agamben, **αρχαιολογική επαγρύπνηση: μια επίμονη μορφή της σκέψης**, προκειμένου να εκθέσει, να εξετάσει, και να επεξεργαστεί ό,τι είναι ασαφές, μη αναλυμένο, ακόμη και ανείπωτο, στη σκέψη ενός συγγραφέα. Να είναι κανείς σε αρχαιολογική εγρήγορση, είναι να επιστρέφει στην, ή ακόμα και να εφευρίσκει την μέθοδο για να μνηθεί σε έναν " κόσμο που υποστηρίζεται από μια παχιά ύφανση από ομοιότητες και συμπάθειες, αναλογίες και αντιστοιχίες.

¹⁴ **Franz Camille Overbeck** (16 Νοεμβρίου 1837 – 26 Ιουνίου 1905). Ήταν ένας Γερμανός Προτεστάντης θεολόγος. Είναι γνωστός και λόγω της φιλίας με τον Νίτσε, ενώ οι Γερμανοί θεολογικοί κύκλοι εξακολουθούν α συζητούν τις συνεισφορές του. Απόσπασμα από την αλληλογραφία του με τον Νίτσε:

Αγαπητέ μου φίλε, τι είναι αυτή η ζωή μας; Μια βάρκα που κολυμπά στη θάλασσα, και το μόνο που ξέρεις στα σίγουρα γι' αυτό είναι ότι μια μέρα θα ανατραπεί. **Εδώ είμαστε, δύο παλιές καλές βάρκες που ήταν πιστοί γείτονες, και πάνω απ' όλα από το χέρι σας έχει γίνει κάθε δυνατή προσπάθεια για να με κρατήσει από την «ανατροπή»!** Ας συνεχίσουμε το ταξίδι μας - ο καθένας για το καλό του άλλου, για πολύ καιρό ακόμα, ένα μεγάλο χρονικό διάστημα! αν πρέπει να χάσει ο ένας τον άλλον για τόσο πολύ! Υποφερτά ήρεμες θάλασσες και καλούς ανέμους και πάνω απ' όλα ήλιο -να, τι θέλω για τον εαυτό μου, εύχομαι και για σας, και λυπάμαι που η ευγνωμοσύνη μου μπορεί να βρει έκφραση μόνο σε μια τέτοια επιθυμία και δεν έχει καμία επίδραση σε όλα τα σχετικά με τον άνεμο ή τις καιρικές συνθήκες.

πάνω στο τίποτα' (James Mille¹⁵, examined lives from Socrates to Nietzsche, σελ. 323)

Στη μελέτη του πάνω στο déjà vu, ο Henri Bergson¹⁶, (key writings, σελ. 20, continuum, 2002) τοποθέτησε μπροστά την θέση (thesis), ότι η μνήμη δεν ακολουθεί την αντίληψη, αλλά μάλλον είναι συγχρονική της, και έτσι μπορεί, με το που χαλαρώνει η προσοχή της συνείδησης, να παράγει μια ψευδή αναγνώριση που την ορίζει με τη μόνη, απ' ότι φαίνεται, παράδοξη έκφραση, 'μια μνήμη του παρόντος'

Από το θέατρο στο σπίτι:

Το εκάστοτε παρόν είναι ένα μεσοδιάστημα που λειτουργεί με τον τρόπο που περιγράφηκε παραπάνω και μ' αυτή την άποψη ιδωμένο το θέατρο στο σπίτι, βρισκόμενοι μέσα στη θεατρική συνθήκη οι θεατές θα πρέπει να κουβαλάνε ασυνείδητα την αίσθηση του σπιτικού κόσμου, και πιθανά να

¹⁵ **James Miller:** συγγραφέας, γεννήθηκε το 1976. Τα πρώτα του έργα, *Lost Boys*, ήταν μια ιστορία σχετικά με έφηβους που το σκάνε για να συμμετάσχουν σε μια παγκόσμια εξέγερση με μυστικιστικούς και αντιδυτικούς τόνους. Στο *Sunshine State*, παρουσιάζει ένα άλλο ενοχλητικό προσεχές μέλλον, στο οποίο η Αμερική είναι διασπασμένη μεταξύ των δυνάμεων της χριστιανικής δεξιάς, και της φυσικής καταστροφής που αυξάνεται λόγω κλιματικών αλλαγών. Η διαλυμένη Florida που λέγεται the storm zone έχει εγκαταλειφθεί στο έλεος των παρανόμων και των περιθωριακών.

¹⁶ **Henri Bergson** 18 Οκτωβρίου 1859 – 4 Ιανουαρίου 1941). Ήταν μεγάλος Γάλλος φιλόσοφος. Άσκησε επιρροή κυρίως στο πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνα. **Έπεισε πολλούς στοχαστές ότι οι διαδικασίες της άμεσης εμπειρίας και έμπνευσης ήταν πιο καθοριστικές από τον αφηρημένο ρασιοναλισμό, και επιστήμη, στην προσπάθεια κατανόησης της πραγματικότητας.**

Ο Bergson θεωρεί την εμφάνιση της καινοτομίας σαν αποτέλεσμα καθαρής απροσδιόριστης δημιουργίας, αντί για το προκαθορισμένο αποτέλεσμα μηχανιστικών δυνάμεων. Η φιλοσοφία του δίνει έμφαση στη καθαρή κινητικότητα, απρόβλεπτη καινοτομία, δημιουργικότητα και ελευθερία. Οπότε μπορεί κάποιος να χαρακτηρίσει το σύστημα του φιλοσοφία που δημιουργείται μέσα από μια διαδικασία (process). Ακουμπά θέματα όπως ο χρόνος και η ταυτότητα, η ελεύθερη θέληση, αντιληπτικότητα, αλλαγή, μνήμη, συνειδητότητα, γλώσσα, η θεμελίωση των μαθηματικών, και τα όρια της λογικής.

συμβαίνει και το αντίθετο, η επίσκεψη στο σπίτι μπολιάζεται από την προοπτική της επικείμενης παράστασης

Σε σχέση με το μνημείο στο Βερολίνο

Το μνημείο που έχει φτιαχτεί στο Βερολίνο για το ολοκαύτωμα¹⁷ φέρνει στο τώρα την ιστορία του ολοκαυτώματος με μια καινούργια γλώσσα δημιουργώντας στα περίχωρα του Βερολίνου μια νέα κατάσταση που εγγράφεται στους ανθρώπους του παρόντος με αναφορά το παρελθόν.

Ωστόσο η σημερινή κατάσταση δημιουργεί και μια νέα μνήμη στον άνθρωπο του σήμερα, κι αυτή η νέα μνήμη είναι η μνήμη του παρόντος που δημιουργείται από την σημερινή εμπειρία, εντέλει ανεξάρτητα από το παρελθόν. Αυτό δε το παρόν προετοιμάζει σ' ένα βαθμό το μέλλον αυτής της δημιουργίας αποτελεί το νέο παρελθόν για το μέλλον

Έτσι και η έννοια του μεσοδιαστήματος αν ειπωθεί χρονικά, δικαιολογημένα χαρακτηρίζεται έτσι.

Ζώντας το παρόν, ζούμε ταυτόχρονα και το παρελθόν και το μέλλον του, άρα ζούμε πάντα κάπου ανάμεσα, και συνεπώς συμβαίνει ένας διαρκής εμποτισμός του ενός από το άλλο, ώστε να μην γίνεται να μπουν όρια και διαχωριστικές γραμμές παρά μόνο εξ ανάγκης και κατά συνθήκη αν αυτό χρειάζεται για την συνεννόηση ή κάτι άλλο.

Σε σχέση με την αντιδιαστολή συμβάντος και συνεχούς, που τείνει να καταργηθεί

¹⁷ **μνημείο στο Βερολίνο:** Μνημείο Ολοκαυτώματος. Βρίσκεται ανάμεσα στην Πύλη του Βραδεμβούργου και στην Postdamer Platz. Το μνημείο του Ολοκαυτώματος αποτίει φόρο τιμής στα Εβραϊκά θύματα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το μνημείο αποτελείται από 2.711 μονόλιθους που γεμίζουν μια έκταση ίση με ένα οικοδομικό τετράγωνο.

Οι επισκέπτες μπορούν να εισέλθουν στο χώρο και από τις 4 πλευρές, μέρα και νύχτα και να περιπλανηθούν σε αυτό το λαβύρινθο από πέτρες. Θα νιώσετε σαν να είστε σε ένα νεκροταφείο με αμαρκάριστους τάφους. **Οι μονόλιθοι έχουν διάφορα ύψη και σε μερικές περιπτώσεις είναι και πιο ψηλές και από τους επισκέπτες. Δεν υπάρχουν ενδεικτικά σημάδια ώστε να μπορείτε να καθοδηγηθείτε. Το μνημείο σχεδιάστηκε έτσι επίτηδες από τον αρχιτέκτονα Peter Eisenman ώστε να μπερδεύονται οι επισκέπτες.**

Ίσως κανείς το καταλαβαίνει αυτό καλύτερα αν σταθεί και παρακολουθεί αυτούς που περνούν .

Σε αντίθεση όταν είναι κανείς μέσα στην κίνηση έχει την αυταπάτη της και μέσα από αυτήν την συνεχή αίσθηση του παρόντος, αφήνει κάτι και προχωράει σε κάτι άλλο και αυτά είναι ξεχωριστά.

Ναι ίσως έχει κάποια αξία αν πούμε ότι ο παρατηρητής βλέπει μια ροή πραγμάτων, ένα συνεχές ενώ όταν βρίσκεται μέσα στο συμβάν, περνά για παράδειγμα σένα δρόμο, είναι μέσα σ' αυτό, μετά σένα άλλο, για παράδειγμα κάθετα σε ένα καφενείο, μετά βρίσκεται σε ένα τρίτο, κοκ, μετέχει μιας σειράς, μιας συλλογής συμβάντων, ενώ για τον παρατηρητή, αυτοί που περνούν τον δρόμο είναι μια ροή, ένα συνεχές, ή αυτοί που κάθονται στο καφενείο κ.ο.κ.

Αυτοί που περνούν τον δρόμο είναι τα συμβάντα, ο δρόμος ο ίδιος είναι το συνεχές (gr4). Οπότε ίσως μπορούμε έτσι να αντιληφθούμε τον άχρονο χρόνο του Badiou, προϋπόθεση για την αναζήτηση της αλήθειας.

Αλλά ας μην πασχίζω μάταια, στο βιβλίο του Giorgio Agamben 'Χρόνος και Ιστορία', διαβάζω στην σελ32, 'Ό,τι ο Vico έλεγε για το γεωμετρικό σημείο μπορεί να επαναληφθεί και προκειμένου για την στιγμή ως χρονικό σημείο. Αυτή είναι το μονοπάτι διαμέσου του οποίου η αιωνιότητα της μεταφυσικής παρεισφρέει στην ανθρώπινη εμπειρία του χρόνου και την διχοτομεί ανεπανόρθωτα.'.

Μόνο ίσως ένα déjà vu, είναι ικανό να θυμίσει το παρελθόν ή να προβλέπει ξαφνικά το μέλλον.

Και αν χρειαζόμαστε κι άλλο, Giorgio Agamben, Χρόνος και Ιστορία, 'σελ 31. η θεμελιώδης αντίφαση του σύγχρονου ανθρώπου έγκειται μάλιστα στο ότι προπάντων δεν έχει ακόμα στην διάθεση του μιαν εμπειρία του χρόνου εναρμονισμένη με τη ιδέα του για την ιστορία και διατελεί ως εκ τούτου

διασπασμένος ανάμεσα στο έγχρονο Είναι του (Είναι εν χρόνω), ως ασταμάτητη φυγή των στιγμών και το ιδιαίτερο του Είναι –μες –την-ιστορία, νοούμενη ως αυθεντική διάσταση του ανθρώπου.

Στο τέλος του βιβλίου ο Ανδρέας Χριστιανίδης σχολιάζει την τοποθέτηση του Agamben, για τον Marx, ότι ακόμα και αυτός ο ιστορικός υλισμός αμέλησε να επεξεργαστεί κάποια αντίληψη του χρόνου που να στέκει στο ύψος της αντίληψης του για την ιστορία. Αλλά σ' αυτό θα επανέλθω παρακάτω με τον Altousser

Γ. Θεωρία παραδείγματος από Kuhn^{18,19}, Foucault^{20,21} Zizek

¹⁸ **Thomas Kuhn:** ήταν [επιστήμονας](#) ο οποίος με το έργο του επηρέασε την [επιστημολογία](#) του 20ού αιώνα. Γεννήθηκε στο [Οχάιο](#) των [ΗΠΑ](#) το 1922 και πέθανε το 1996 στη [Μασαχουσέτη](#). Σπούδασε στο τμήμα φυσικής του [Πανεπιστημίου Χάρβαρντ](#), συνέχισε τις μεταπτυχιακές του σπουδές και το 1946 ολοκλήρωσε το διδακτορικό του στην [κβαντική φυσική](#).

¹⁹ Από τη στιγμή που ένα παράδειγμα εξασθενίζει και υπονομευθεί σε βαθμό που ακόμη και οι υπέρμαχοί του χάσουν την εμπιστοσύνη τους απέναντί του, ο καιρός είναι ώριμος για την επιστημονική επανάσταση, για το πέρασμα της επιστημονικής κοινότητας σε ένα νέο παράδειγμα. Με την εμφάνιση ενός νέου ανταγωνιστικού παραδείγματος η κρίση βαθιάειναι. Η επιστημονική επανάσταση, η μετάβαση από ένα παράδειγμα σε ένα άλλο νεώτερο, είναι μια μη συσσωρευτική διαδικασία. όπου το παλαιότερο και εξασθενημένο παράδειγμα αντικαθίσταται ολοκληρωτικά ή τμηματικά από ένα νέο μη συμβατό με το προηγούμενο παράδειγμα. Οι αλλαγές που πραγματοποιούνται είναι τόσο ριζοσπαστικές και ανατρεπτικές ώστε να μην μπορούν να προκύψουν από μια συνεχή και απρόσκοπτη διαδικασία επιμέρους τροποποιήσεων και αλλαγών όπως υποστήριζαν οι εμπειριστές και οι θετικιστές. Ο Kuhn αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η μετάβαση από ένα παράδειγμα σε κρίση σε ένα νέο, απ' όπου θα αναδυθεί μια νέα παράδοση κανονικής επιστήμης, είναι κάτι πολύ διαφορετικό από μια συσσωρευτική διαδικασία, μια διαδικασία που επιτυγχάνεται με τη διάρθρωση και την επέκταση του παλιού παραδείγματος. Πρόκειται μάλλον για μια ανακατασκευή του πεδίου στη βάση νέων θεμελίων, μια ανακατασκευή που αλλάζει ορισμένες από τις στοιχειώδεις θεωρητικές γενικεύσεις του πεδίου, όπως και πολλές από τις μεθόδους και τις εφαρμογές του παραδείγματος». Και συμπληρώνει ο [Butterfield](#) «**Η αλλαγή παραδείγματος μοιάζει με το γύρισμα των πραγμάτων από την ανάποδη. Σαν να αφαιρείς από τα μάτια κάποιου φακούς που αντιστρέφουν το οπτικό πεδίο.**

²⁰ **Michel Paul Foucault:** [Μισέλ \(15 Οκτωβρίου 1926 - 25 Ιουνίου 1984\)](#) ήταν [Γάλλος δομιστής](#) και [μεταμοντερνιστής φιλόσοφος](#), [συγγραφέας](#), [ψυχολόγος](#) και [ψυχοπαθολόγος](#). Επηρέαστηκε έντονα από τα γραπτά των [Φρίντριχ Νίτσε](#) και [Μάρτιν Χάιντεγκερ](#). Έγινε γνωστός από τις μελέτες που έκανε σχετικά με τις έννοιες και τους κώδικες, όπως οι "[αρχές του αποκλεισμού](#)", μέσω των οποίων λειτουργούν και αυτοκαθορίζονται οι [κοινωνίες](#), ενώ θεωρείται ένας από τους κυριότερους στοχαστές του [Μάη του '68](#), αν και ο ίδιος ποτέ δεν αποδέχθηκε κάποια σύνδεση με τα γεγονότα που έλαβαν χώρα τότε. Στο συγγραφικό του

Εδώ έγινε μια προσπάθεια να ειπωθεί το συγκεκριμένο παράδειγμα του θεάτρου-σπιτιού σαν παράδειγμα όπως αναφέρεται από τον Kuhn και να ελεγχθεί βάσει των προϋποθέσεων που συνοδεύουν την έννοια κατά τον Foucault. Γ. θεωρία παραδείγματος, από Kuhn 11α., Foucault, 12α Zizek

Το κείμενο παρατίθεται παρακάτω, αν και δεν ξέρω αν μπορώ να υποστηρίξω την σύνδεση (gr5)

Κατά τον Kuhn, σε μια ελεύθερη μετάφραση από το βιβλίο του Agamben 'the signature of all things σελ 11, 'η αυτοκρατορία του κανονισμού, αντιληπτή σαν ο κανόνας της επιστημονικότητας, αντικαθίσταται έτσι από το παράδειγμα, η οικουμενική λογική του νόμου αντικαθίσταται από την συγκεκριμένη και μοναδική λογική του παραδείγματος (εδώ example).

Και όταν ένα παλιό παράδειγμα αντικαθίσταται από ένα καινούργιο, πού όμως δεν μιλάει πια την ίδια γλώσσα με το παλιό, (not compatible), τότε εμφανίζεται αυτό που ονομάζει ο Kuhn επιστημονική επανάσταση.

Ο Foucault με την σειρά του ασχολείται με τον προσδιορισμό του παραδείγματος εισάγοντας την έννοια του ανάλογου, της αναλογίας.

Τα παραδείγματα υπακούουν όχι στη λογική της μεταφορικής μετατόπισης του νοήματος αλλά στην αναλογική λογική του παραδείγματος (example).

έργο, ασχολήθηκε, κυρίως, με τη [φυλακή](#), την τιμωρία, την [αστυνομία](#), τα δικαιώματα των [ομοφυλόφιλων](#) τη φροντίδα των πνευματικά ασθενών και τις διακρίσεις μεταξύ αυτών και των [εμφρόνων](#).

²¹ Στο βιβλίο του, *The Order of Things* περιγράφει την επιστήμη (Episteme), ως εξής: 'παρ' όλ' αυτά, σε κάθε δεδομένη κουλτούρα, και σε κάθε δεδομένη στιγμή, υπάρχει πάντα μία μόνο επιστήμη, που ορίζει τις συνθήκες της πιθανότητας όλης της γνώσης είτε εκφράζεται μέσα σε μια θεωρία είτε βουβά έχει επενδυθεί μέσα σε μια πρακτική. Η χρήση του όρου επιστήμη από τον Foucault έχει εκτιμηθεί σαν παρόμοια με την ιδέα του Thomas Kuhn περί παραδείγματος, όπως από τον Jean Piaget. Εντούτοις, υπάρχουν αποφασιστικές διαφορές. Στο παράδειγμα του Kuhn μια συνολική συλλογή από ισχυρισμούς και υποθέσεις, έχει σαν αποτέλεσμα την οργάνωση επιστημονικών απόψεων για τον κόσμο και πρακτικών. Η episteme του Foucault δεν περιορίζεται απαραίτητα στην φυσική (science), αλλά σε πολλά άλλα πεδία. (πχ. Η φυσική θα ήταν μέρος της επιστήμης της εποχής) (ελεύθερη μετάφραση δική μου από βικιπιντία).

Εδώ δεν πρόκειται για ένα σημαίνον (signifier) που έχει επεκταθεί ώστε να συμπεριλάβει ετερογενή φαινόμενα με βάση την ίδια σημαίνουσα (semantic), δομή, πιο κοντά στην αλληγορία παρά στη μεταφορά, το παράδειγμα είναι μια μοναδική περίπτωση που είναι απομονωμένο από το περιεχόμενό του μόνο τόσο όσο με το να δείχνει προς τα έξω την μοναδικότητά του, κάνει κατανοητό (intelligible); ένα καινούργιο σύνολο που από μόνο του φτιάχνει την ομοιογένεια.

Σαν να λέμε, το να δώσεις ένα παράδειγμα, είναι μια περίπλοκη πράξη που προϋποθέτει ότι ο όρος που λειτουργεί σαν παράδειγμα έχει απενεργοποιηθεί από την κανονική χρήση του, όχι για να μετακινηθεί μέσα σε ένα άλλο περιεχόμενο, αλλά αντίθετα να παρουσιάσει τον κανόνα, τον κανονισμό αυτής της χρήσης, που δεν μπορεί να δειχθεί με άλλο τρόπο.

Με βάση τα χαρακτηριστικά που καθορίζουν ένα παράδειγμα ίσως οι περιπτώσεις ενδιαμέσου χώρου που θα αναφερθούν στη συνέχεια, όπως και το συγκεκριμένο παράδειγμα του θεάτρου-σπιτιού, να ενοποιούνται, και ο ενδιαμέσος χώρος (και χρόνος), να αποτελεί το παράδειγμα.

α.σε σχέση με το παράδειγμα κατά Kuhh

Κατά την έννοια που δίνει στο παράδειγμα ο Kuhh, η λογική ενός σπιτιού, αυτού του συγκεκριμένου σπιτιού που περιγράφεται εξαρχής, είναι ένα παράδειγμα λειτουργίας θεάτρου που δεν μπορεί να συγκριθεί με τη λειτουργία των θεάτρων όπως τα ξέρουμε να τα αναγνωρίζουμε μέχρι τώρα, ο ενδιαμέσος χρόνος και χώρος μετατροπής δεν υπάρχει αλλού και αλλιώς, και η εμπειρία του δεν μπορεί να συμβεί με άλλο τρόπο,

αναπόφευκτα το πριν (σπίτι) και το μετά (θέατρο), εμποτίζουν το ένα το άλλο, κάνοντας την εμπειρία διαφορετική από οτιδήποτε άλλο.,

παρόλα αυτά αναφερόμαστε πάντα στη θεατρική πράξη αλλά όχι στο θεατρικό κατεστημένο.

Υπάρχουν πολλές ανάλογες περιπτώσεις σπιτιών που λειτούργησαν σα θέατρα, συνήθως περιστασιακά αλλά και όχι μόνο, το ενδιαφέρον πιθανά έγκειται στο ότι κάθε ένα προβάλλεται σαν ξεχωριστή περίπτωση, χωρίς να εντάσσεται σε γενικό κανόνα, ή να οδηγείται από αυτόν.

β. σε σχέση με την έννοια του παραδείγματος κατά Foucault

Χρησιμοποιώντας τώρα και πάλι την θεωρία του παραδείγματος αλλά βασιζόμενη αυτή την φορά στις έξι προϋποθέσεις που βάζει ο Foucault στη δική του εκδοχή του παραδείγματος, θα γίνει προσπάθεια να δοκιμαστεί σαυτές και το παράδειγμα του σπιτιού που γίνεται θέατρο. Στην επεξεργασία αυτή θα αναφερθούν και άλλα παραδείγματα που πρόεκυψαν μέσα από παρατήρηση, όπως η δοξαριά, ή ο μετεωρισμός του πετούμενου κ.α.

1. Το παράδειγμα είναι μια μορφή γνώσης που δεν είναι ούτε επαγωγική ούτε αφαιρετική αλλά αναλογική. Κινείται από μοναδικότητα σε μοναδικότητα.

Ναι, ο τρόπος που παρατέθηκαν διαφορετικές περιπτώσεις ενδιάμεσων χώρων, εννοιών και χρόνου ήταν τέτοιος ώστε δεν προσπαθώ να οδηγηθώ σε μια γενικευμένη περίπτωση ή να αποδείξω βάσει των επιμέρους μια γενική υπόθεση, ή αποδεικνύοντας μια υπόθεση συνολική να εντάσω σ' αυτήν και τα επιμέρους. παρά έγινε παράθεση όπως τα συμβάντα απαντώνται και μένει να βρεθεί η σύνδεση.

2. με το να αδρανοποιούμε την διχοτομία μεταξύ του γενικού και του ειδικού, αντικαθίσταται η διχογνωμική λογική με ένα διπολικό αναλογικό μοντέλο

΄Διπολικό αναλογικό εννοεί ότι κάθε περίπτωση περιλαμβάνει και την γενική κατεύθυνση και την ειδική και τα δύο σε ένα σώμα και η σύνδεση με τα άλλα γίνεται μέσω της αναλογίας που παρουσιάζουν μεταξύ τους.

για παράδειγμα ο ενδιάμεσος χρόνος που χρειάζεται ο συγκεκριμένος βιολιστής του παραδείγματος να γυρίσει τον καρπό του στην αντίθετη φορά για να κάνει την δεύτερη δοξαριά, και μετά την τρίτη κ.ο.κ, είναι θέμα όλων

των βιολιστών και του κάθε ενός χωριστά, και ο καθένας αναλόγως επιλύει το ζήτημα με διαφορετικά κάθε φορά αποτελέσματα προς τα έξω, προς την ορχήστρα και διαφορετική εκτέλεση της κατά τα άλλα ίδιας πάντα παρτιτούρας, η οποία ωστόσο δεν προσμετρά τα ελάχιστα (που όμως συσσωρεύονται) αυτά μεσοδιαστήματα

3. η παραδειγματική περίπτωση δημιουργείται με το να αναστέλλει και ταυτόχρονα να δείχνει το περιεχόμενο της στην ομάδα, ώστε να μην είναι ποτέ δυνατόν να διαχωρίσει την παραδειγματικότητά της από την μοναδικότητά της.

. Στην περίπτωση του σπιτιού που γίνεται θέατρο ο ενδιάμεσος χωρόχρονος που παρεμβάλλεται αποτελείται από την ακριβή χορογραφική εκτέλεση της μετατροπής αυτής, κι αυτό την καθιστά παραδειγματική, με το να προβάλλεται δε έτσι, φαίνεται μοναδική..

4. το παραδειγματικό γκρουπ δεν είναι ποτέ εκ των προτέρων τοποθετημένο από τα παραδείγματα, η ομάδα που προκύπτει είναι έμφυτη σ' αυτά.

Άρα δεν χρειάζεται και δεν πρέπει να οργανώσει κανείς την ομάδα και να βάλει κανόνες ή οτιδήποτε τέτοιο, η ομάδα ενυπάρχει σ' αυτά.

Μα τότε θα πρέπει να υπάρχει ένας τρόπος ή μια διαίσθηση για να αναγνωρίζεται η σύνδεση,

Θα μπορούσε η σύνδεση να είναι απλά ο τίτλος 'ενδιάμεσος χωρόχρονος.'

5.στο παράδειγμα δεν υπάρχει η καταγωγή ή η αρχαιολογία, κάθε φαινόμενο είναι η καταγωγή, κάθε εικόνα αρχαιολογία.

Το κάθε στοιχείο παραδειγματικό δεν κουβαλάει πίσω του την καταγωγή του από, ούτε παραπέμπει σε μια αρχαιολογία που βρίσκεται κάπου αλλού, είναι το ίδιο αρχαιολογία και καταγωγή Σ' αυτό αρχίζουν και τελειώνουν όλα.

Έτσι η μετατροπή του συγκεκριμένου σπιτιού σε θέατρο δεν προκύπτει μετά από την εξελικτική πορεία του θεάτρου ανά τους αιώνες ούτε είναι υπενθύμιση του πως γινόταν το θέατρο σε έναν αμνημόνευτο καιρό παρά

γεννήθηκε εκεί την συγκεκριμένη στιγμή και σημείο, υπήρξε και είναι μοναδική. Ξεκινάει εδώ και ολοκληρώνεται εδώ.

6. Η ιστορικότητα του παραδείγματος δεν βρίσκεται στη διαχρονικότητα ή συγχρονικότητα, αλλά σε μια διάβαση του ενός από το άλλο.

Η διορθωτική κίνηση στο βιολί συμβαίνει σε μια στιγμή του τώρα αλλά συνέβαινε ανέκαθεν αφότου άρχισε να παίζεται το όργανο και συμβαίνει και τώρα

Στη συνέχεια με τον τίτλο 'ενδιάμεσος χωρόχρονος' θα φέρω αναφερθούν εδώ εικόνες ενδιάμεσων χωρόχρονων

- το θέατρο στο σπίτι

- η έξτρα κίνηση στη δοξαριά

- το πουλί που μετεωρίζεται στον ουρανό προτού τραβήξει πάλι προς κάπου

- Όταν αλλάζει κανείς θέση ενώ καθόταν σε μια καρέκλα σηκώνεται όρθιος, η μικροκίνηση του συνδέσμου που συγκρατεί το οριζόντιο κομμάτι της καρέκλας με το όρθιο, ο τρόπος καταπόνησης του είναι και ήταν πάντα ίδιος αλλά ανήκει και στη συγκεκριμένη στιγμή. Για να είναι όμως παράδειγμα πρέπει να αναστείλει την κανονική χρήση του και να προβάλλει στην ομάδα το περιεχόμενό του.

- όταν ο βιολιστής πατάει με τα δάχτυλα τις χορδές ελαφρά, ακούγεται ένα παίξιμο του δοξαριού άλλο, δεν είναι ο καθαρός ήχος δυνατά του βιολιού, αλλά κάτι άλλο, ενδιάμεσο, που έχει μια παράξενη γλυκύτητα.

Οπότε αυτό που γίνεται αντιληπτό εντέλει είναι ένα είδος έκθεσης μιας συλλογής όπου ετερόκλητα πράγματα ή ιδέες απλά παρατίθενται, προβάλλοντας τον εαυτό τους αφού έχουν παραιτηθεί προσωρινά από την συνηθισμένη τους χρήση, κι αυτό που τους ενώνει είναι μια ιδέα που ενυπάρχει σε όλα αυτά.

Έτσι η δική μου συλλογή γύρω από τον ενδιάμεσο χώρο ή χρόνο θα μπορούσε να είναι μια σειρά βίντεο που θα προβάλλουν τις επιμέρους περιπτώσεις την μία μετά την άλλη σε απλή παράθεση.

Βέβαια δε βλέπω σ' αυτό τίποτα το επαναστατικό μοιάζει μάλιστα με κάτι που υπήρχε από τον προπερασμένο αιώνα, εννοώ την συνήθεια των συλλογών

Εκτός αν γινόταν μετά μια άλλη σύνθεση που θα χρησιμοποιούσε τα ίδια υλικά, προβάλλοντας τα όμως μένα εντελώς εκθεσιακό τρόπο έξω από την κανονική τους χρήση.

Για παράδειγμα, κατά την εξέλιξη της περφόρμανς που γινόταν στο σπίτι, σε έναν ανοιχτό χώρο, κάποια στιγμή ξεσηκώνονται όλα τα αντικείμενα που τοποθετήθηκαν σταδιακά επί σκηνής για να δείξουν τις εικόνες της καθημερινής ζωής, και δίνονται να τα κρατάν οι θεατές. Όταν τα επιστρέφουν στήνεται μ' αυτά μια εικαστική σύνθεση με την συμμετοχή των θεατών, που δεν παραπέμπει τα αντικείμενα στην προηγούμενη χρήση τους.

Δ. η θέση του Althusser²² για την πολιτική

Τη ριζοσπαστική θέση του Althusser για την πολιτική μοιάζει να την διαπερνά η ιδέα του ενδιάμεσου χώρου

²² **Louis Pierre Althusser** 16 Οκτωβρίου 1918 – 22 Οκτωβρίου 1990), Γάλλος Μαρξιστής φιλόσοφος, γεννημένος στην Αλγερία. Σπούδασε στην [Icole Normale Suprieure](#) στο Παρίσι, όπου τελικά έγινε καθηγητής φιλοσοφίας. Αν και ασκούσε πολλές φορές σφοδρή κριτική ήταν για πολύ καιρό μέλος του κομμουνιστικού κόμματος Γαλλίας. Οι διαφωνίες του είχαν να κάνουν με τη απειλή που έβλεπε όταν συνέβαινε να βάζονται τα θεωρητικά θεμέλια του Μαρξισμού. **Αυτό περιλάμβανε την επιρροή του εμπειρισμού στη Μαρξιστική θεωρία και τις ουμανιστικές και ρεφορμιστικές σοσιαλιστικές τάσεις που εκφραζόταν σαν διακρίσεις στα ευρωπαϊκά κομμουνιστικά κόμματα, όπως και το πρόβλημα της ιδιαιτερότητας (cult) της προσωπικότητας και της ιδεολογίας.**

Ο Althusser θεωρείται δομικός μαρξιστής αν και η σχέση του με τους άλλους Γάλλους στρουκτουραλιστές δεν είναι μια απλή συγγένεια. Στεκόταν κριτικά απέναντι σε πολλά ζητήματα του στρουκτουραλισμού.

Την ριζοσπαστική θέση του Althusser για την πολιτική μοιάζει να την διαπερνά η ιδέα; το κενό; του ενδιαμέσου χώρου, χρόνου, χωρόχρονου; Ή απλά ενδιαμέσου

... ο Althusser εκπροσωπεί μίαν αληθινή ρήξη με την επιμονή του στο γεγονός ότι μια ορισμένη σχισμή, μια ρωγμή, μια παραγνώριση χαρακτηρίζει την ανθρώπινη κατάσταση ως τέτοια (αναφορά στον Althusser από τον Zizek)

Μια ενδιαμεσότητα, συμπληρώνω εγώ

.....'Πρόκειται, στα πλαίσια ενός αγωνιστικού υλιστικού σχήματος, για μια διαδικασία ομοιογενούς σκέψης, που δεν καθορίζεται από την (επιστημονική) αντικειμενικότητα, και δεν αιχμαλωτίζεται από το αποτέλεσμα υποκειμένου(ιδεολογικό).'

Ένα ανάμεσα χωρίς το από πού ως που

‘...Η διαδικασία αυτή ανατρέπεται στο πεδίο του επικαθορισμού προς το δυνατό, κι αυτό συντελείται μέσα από μια τοποθέτηση, μια εντολή, χωρίς εγγύηση, τόσο στην τάξη του αντικειμενικού της οικονομίας, όσο και στη κρατική τάξη του υποκειμένου, μπορώντας ωστόσο να χαράξει μέσα σε μια κατάσταση μια αληθινή τροχιά...²³

Ε. η έννοια της παραβατικότητας

Γιατί το ενδιαμέσο συνδέεται με την έννοια της παραβατικότητας

Μέσα από την ανάλυση του Zizek, ο οποίος βλέπει την μαρξική υπόθεση της εκμετάλλευσης της εργατικής δύναμης ως κοινωνικό σύμπτωμα, θεωρείται ως ενδιαμέσο ανάμεσα στην πρώτη ύλη και στην παραγωγή του τελικού προϊόντος, η εργατική τάξη που με την εργασία της παρεμβάλλεται στην ισοδύναμη ανταλλαγή προϊόντων ανατρέποντας την, και προκαλώντας το κοινωνικό σύμπτωμα

²³ **Μεταξύ πολλών άλλων λέει ο Althusser για τον Marx:** ‘ο ιστορικός υλισμός είναι μια επιστήμη, εμπεριέχει τις δικές του εσωτερικές μεθόδους απόδειξης, οπότε δεν οδηγείται από κίνητρα της κοινωνίας, της τάξης, της ιδεολογίας, ή της πολιτικής και είναι διαχωρισμένος από την οικονομική υπερδομή..’

Τότε το ενδιάμεσο αυτό συνδέεται μια μορφή βαθιάς παραβατικότητας, με την έννοια ότι στην ελεύθερη και δίκαια αγορά εμπορευμάτων εμπεριέχεται και η εκμετάλλευση της υπεραξίας, που παράγει η εργατική δύναμη έναντι του μισθού της, από τον καπιταλιστή ιδιοκτήτη.

Μήπως η προσπάθεια εκμετάλλευσης του ενδιάμεσου φέρνει την παραβατικότητα, ενώ το ενδιάμεσο είναι μη εκμεταλλεύσιμο, μη χρηστικό

Z. θεωρία υπογραφών

Το μεσοδιάστημα, με όλες τις διαφορετικές περιπτώσεις όπου αυτό σηματοδοτείται, σε σχέση με την θεωρία των υπογραφών:

Το μεσοδιάστημα ενός τύπου έχει κάτι ξεχωριστό που απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις και του δίνει ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα και εντέλει ένα σήμα.προς τα έξω.

Ετσι μπορεί να εντοπίζεται η ίδια έννοια σε διαφορετικά συμβάντα αλλά και αυτά είναι διαφορετικά κατά συνέπεια εκπέμπουν διαφορετικό σήμα.

Μεσοδιαστήματα του ίδιου χαρακτήρα πιθανά έχουν και παρόμοιο σήμα, κάτι σαν αναγνωριστικό .

Για παράδειγμα η ιστορία ενός τόπου παρουσιάζει μεσοδιαστήματα που δείχνουν ομοιότητα(ή όπως λέγεται, η ιστορία επαναλαμβάνεται

Σημαντικά αλλά και γνωστά παραδείγματα

Στέκομαι εν τάχει στο παράδειγμα του Heidegger²⁴, η γέφυρα από το βιβλίο του με τίτλο ' κτίζειν κατοικείν σκέπτεσθαι'

²⁴ **Heidegger**, κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι: ...'Όσο σκληρό και πικρό, όσο ανασταλτικό και απειλητικό κι αν παραμένει το έλλειμμα σε κατοικίες, η καθαυτό ανάγκη εν σχέσει προς το κατοικείν δεν συνίσταται πρωταρχικά στην έλλειψη κατοικιών [...] είναι επίσης παλαιότερη από τους παγκόσμιους πολέμους και τις καταστροφές, παλαιότερη επίσης από την αύξηση του πληθυσμού της γης και την κατάσταση των βιομηχανικών εργατών [...] συνίσταται στο γεγονός ότι οι θνητοί πρέπει να αναζητούν πάντοτε εξαρχής την ουσία του κατοικείν, στο γεγονός ότι πρέπει πρώτα να μάθουν να κατοικούν. Τι θα συνέβαινε άραγε αν η ανεσιτότητα του ανθρώπου συνίστατο στο γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν σκέπτεται ακόμη την καθαυτό ανάγκη εν σχέσει προς το κατοικείν ως την ανάγκη; Αφ' ης στιγμής όμως ο άνθρωπος σκέφτεται την ανεσιτότητα, αυτή δεν συνιστά πλέον άθλια κατάσταση. Αν τη σκεφτούμε ορθώς και τη διαφυλάξουμε καλά στον νου, τότε η ανεσιτότητα είναι η μοναδική προσαγόρευση η οποία

Από τον Heidegger (κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι, μετ. Ξηροπαίδης):

‘Αυτό το οποίο εν προκειμένω παραχωρούν τα μέρη είναι χώρος **ιδιαίτερου είδους. Ο συγκεκριμένος χώρος ως διάστημα, ως στάδιον, είναι** αυτό το οποίο η αντίστοιχη γερμανική λέξη *stadinon* μας λέει στα λατινικά, ‘*spatium*’²⁵ ενδιάμεσος χώρος.’

Μπορούμε να δώσουμε σε αυτό που παραχωρείται μαθηματικώ τω τρόπω το όνομα ‘χώρος’.

Αλλά ο ‘χώρος’ με αυτήν την έννοια δεν περιέχει ούτε χώρους ούτε τοποθεσίες. Δεν βρίσκουμε ποτέ σ’ αυτόν τόπους, δηλαδή πράγματα του είδους της γέφυρας.

Αντιστρόφως όμως βρίσκεται στους χώρους, οι οποίοι παραχωρούνται από τόπους, ανά πάσα στιγμή ο χώρος ως ενδιάμεσος χώρος και σε αυτόν πάλι ο χώρος ως καθαρή έκταση..

Σύνδεση με το θέατρο σπίτι

καλεί τους θνητούς να εισέλθουν στον χώρο του κατοικείν. Πώς αλλιώς όμως μπορούν οι θνητοί να ανταποκριθούν σε αυτή την προσαγόρευση παρά επιχειρώντας από τη δική τους πλευρά να προσάγουν, στηριζόμενοι στον εαυτό τους, το κατοικείν στην πληρότητα της ουσίας του; **Το επιτελούν όταν κτίζουν με αφετηρία το κατοικείν και σκέφτονται χάριν του κατοικείν.**

Η διάλεξη "Κτίζειν κατοικείν σκέπτεσθαι" εκφωνήθηκε στις 5 Αυγούστου του 1951 στο πλαίσιο ενός κύκλου συνομιλιών που διεξήχθησαν στην γερμανική πόλη Ντάρμστατ με κεντρικό θέμα τη σχέση ανθρώπου και χώρου. Το κοινό στο οποίο απευθυνόταν απαρτιζόταν κυρίως από αρχιτέκτονες. Δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1952 στα πρακτικά των συζητήσεων, ενώ το 1954 περιλήφθηκε στη συλλογή "Διαλέξεις και δοκίμια". (Από την Εισαγωγή της έκδοσης)

²⁵ **spatium**: δυνατότητα ενός χώρου να υπάρξει, ο εν δυνάμει χώρος, βασίζεται σ’ αυτό ο Heidegger για να αναπτύξει το παράδειγμα της γέφυρας, αλλά ακόμα σε ελεύθερη μετάφραση από το βιβλίο: *Appropriating Heidegger - Page 180, James E. Faulconer, Mark A. Wrathall - 2000 - Philosophy: Αν ο Αυγουστίνος νοιαζόταν μόνο για την κατοχή τότε αυτό θα ήταν αρκετό για να δώσει ένα spatium και οπότε μια παρουσία στο παρόν του. Η καλύτερα, μια τέτοια κατοχή θα χρειαζόταν τουλάχιστον τον διπλασιασμό, ώστε κινείς όχι μόνο να κατέχει κάτι αλλά να κρατά αυτήν ακριβώς την κατοχή και στο μυαλό, να την κρατά με μια προσοχή διαρκείας ικανή να του δώσει ένα spatium. Στο τέλος, το παρόν δε θα είχε άλλη ουσία από αυτή του εγχειρήματος της ψυχής να βρίσκεται σε διαρκή (perdurant) προσοχή.*

Στην περίπτωση του σπιτιού σίγουρα το σπίτι αποτελεί έναν τόπο²⁶ και όταν παραχωρεί τον χώρο του για μετατροπή προσωρινή σε θέατρο, παραχωρεί ενδιάμεσο χώρο, ο οποίος στη συνέχεια με την σειρά του μεταφράζεται σε συγκεκριμένα διαστήματα και αποστάσεις αναφορικά με το σώμα του ηθοποιού και το έργο που παίζεται.

Ο ενδιάμεσος χώρος είναι μια ανοιχτή διαθεσιμότητα, δυνατότητα, που όμως χρωματίζεται, χαρακτηρίζεται από τον τόπο. Ή όπως θα λέγαμε ελευθερία από. Χωρίς το 'από' η ελευθερία δεν μπορεί να υπάρχει, δεν έχει εφιαλτήριο να την καθορίζει.

Ο ενδιάμεσος χώρος επομένως βγαίνει μέσα από τον τόπο ξεπηδάει μέσα από αυτόν.

Επίσης με μια έννοια γέφυρας δίδεται από την περφόρμανς στο θέατρο στο σπίτι, το παρακάτω σημείο:

βιντεο12, όπου η γέφυρα δίνεται από τον διαδραστικό χαρακτήρα της στιγμής

ΑΛΛΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

²⁶ **τόπος-χώρος:** Με άξονα το *Sein und Zeit [Είναι και Χρόνος]* (1927) καθώς και τα μεταγενέστερα κείμενά του *Das Ding [Το πράγμα]* (1950), *Bauen Wohnen Denken [Κτίζειν Κατοικείν Σκέπτεσθαι]* (1951), „...dichterisch wohnt der Mensch...“ [...ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος...] (1951), *Die Frage nach der Technik [Το ερώτημα περί της τεχνικής]* (1953) και *Die Kunst und der Raum [Η τέχνη και ο χώρος]*(1969) θα προσπαθήσουμε να δείξουμε: πρώτον, ότι η σκέψη του *Heidegger* στο σύνολό της είναι μια συνεχής απόπειρα να αναδειχθεί ο τόπος ως το μέσον εντός του οποίου είναι υποχρεωμένη να συντελεστεί κάθε ανθρώπινη εμπειρία, θεωρητική ή πρακτική, βουλευτική ή έλλογη, ποιητική ή τεχνική· δεύτερον, ότι μια επαρκής σύλληψη του τόπου προϋποθέτει τον κριτικό διάλογο με την καρτεσιανή-καντιανή θεώρηση του χώρου· τρίτον, ότι μια ασαφής αντίληψη του τόπου ενέχει τον κίνδυνο μιας εσφαλμένης πολιτικής στάσης όπως εκείνη που υιοθέτησε ο ίδιος ο γερμανός στοχαστής κατά την κρίσιμη περίοδο 1933-1936· και τέταρτον, ότι μια σκέψη που καταδεικνύει τον καιρίο ρόλο του τόπου στην συγκρότηση της ανθρώπινης εμπειρίας συμβάλλει άμεσα ή έμμεσα στην ανακάλυψη της ιδιαίτερης σημασίας της φαντασίας (*Gaston Bachelard*), της σωματικότητας (*Maurice Merleau-Ponty*), της ριζικής ετερότητας του άλλου (*Emmanuel Levinas*) και της υλικότητας του σημείου (*Jacques Derrida*).

Περί του τόπου. Απόπειρα μιας εννοιολογικής προσέγγισης. Σεμινάριο εαρινού εξαμήνου 2009-2010. Διδάσκων: Ξηροπαΐδης Γιώργος, Καθηγητής, Τμήμα Γερμανικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών

1. το μεσοδιάστημα με την έννοια της προσωρινότητας, οι πρόσφυγες και οι χώρες με λιγότερο ή περισσότερο σταθερές ή ασταθείς δομές

Εκεί που αντιλαμβανόμαστε σίγουρα την προσωρινότητα του μεσοδιαστήματος, είναι στους λογής πρόσφυγες που βρίσκονται ξαφνικά σε μια χώρα, που κάνουν μια ευκαιριακή δουλειά (πχ. πωλητές στο δρόμο), που ζουν σε φθηνά σπίτια χωρίς επίσημα συμβόλαια,

Είναι στη χώρα αυτή για ένα χρονικό διάστημα και η θέση τους δεν λογαριάζεται σαν τέτοια, κάνουν ένα πέρασμα, ενώ ονειρεύονται τον τελικό προορισμό τους είτε σε μια καινούργια χώρα για την οποία έχουν ακούσει πολλά, είτε στην χώρα από που ήρθαν.

Αν όμως εξετάσει κανείς το σύνολο των μόνιμων κατοικων μιάς χώρας,, που δεν έχουν μετακινηθεί παρά την θέληση τους ποτέ από αυτήν, και θεωρήσει ότι ζουν κι αυτοί σένα μεσοδιάστημα σαν τους πρώτους, απλά δεν έχουν επίγνωση, τότε δύο μπορεί να συμβαίνουν.

Είτε η ποιότητα του δικού τους μεσοδιαστήματος είναι διαφορετική είτε η έννοια του μεσοδιαστήματος παίρνει άλλη διάσταση εδώ, δημιουργώντας την αυταπάτη του σταθερού

2. Τώρα, ο εσωτερικός χώρος μπορεί να παραχωρεί ενδιάμεσο χώρο προς διάφορες κατευθύνσεις (φτιάχνει γέφυρες προς)

-ενδιάμεσο χώρο που οδηγεί σε άλλους εσωτερικούς χώρους (Bachelard^{27, 28} η ποιητική του χώρου, σελ. 116) ή να ανοίγει χώρο σε ψυχικές

²⁷ **Gaston Bachelard:** Του Kuhn και του Foucault οι αντιλήψεις, έχουν επηρεαστεί από τον Γάλλο φιλόσοφο και επιστήμονα [Gaston Bachelard](#) και την ιδέα του περί **επιστημολογικής ρωγμής**, όπως άλλωστε και ο Altousser. Σύμφωνα με τον Bachelard, η γνώση είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ λόγου και εμπειρίας. Παρόλο που ο ίδιος θα γίνει επιστημολόγος και θα αμφισβητεί τις μεθόδους και τα θεμέλια της επιστήμης, ο ίδιος επίσης θα έδινε ιδιαίτερη αφοσίωση στον τομέα της ποίησης και λογοτεχνίας και την έννοια του φανταστικού, ιδίως σε μία προσπάθεια σύνδεσης των δύο αυτών σε παραγωγικές εκφράσεις. Ως γνωστός επιστημολόγος, θα είναι ο συγγραφέας έργων προβληματισμού

σφαίρες (Blanchot^{29, 30} 'εκείνος που δεν με συντρόφευε', σελ) ή ακόμα να προετοιμάζει για τον εξωτερικό κόσμο (Benjamin³¹, 'το σαλόνι, ένα θεωρείο

σχετικά με τη γνώση και την επιστημονική έρευνα. Θα εφεύρει αυτό που αναφέρεται ως «ψυχανάλυση της αντικειμενικής γνώσης».

Ο Bachelard θα ανανεώσει το ζήτημα της Φαντασίας, τόσο σε φιλοσοφικό, όσο και σε λογοτεχνικό επίπεδο, καταδυόμενος σε συγγραφείς όπως ο [Κόμης του Λωτρεαμόν](#), ο [Έντγκαρ Άλλαν Πόε](#), ο [Νοβάλις](#) κ.α. και μάλιστα με μία ιδιαίτερη οπτική του συμβολισμού. Θα αμφισβητήσει τη σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνία και την επιστήμη, ή θέτοντάς το διαφορετικά, την σχέση ανάμεσα στην φαντασία και τον ορθολογισμό. Θα αμφισβητήσει τον Κάντ σε κάποια θεμελιώδη ζητήματα και θα πλησιάσει στον Χέγκελ ιδιαίτερα όσον αφορά την διαλεκτική ουσία του ορθολογισμού. Το 1934 θα γράψει το σημαντικότερο ίσως έργο του, το «Le Nouvel esprit Scientifique» («Το Νέο επιστημονικό πνεύμα»). Εκεί κατάφερε να ξεπεράσει το παραδοσιακό χάσμα ανάμεσα στον εμπειρισμό και τον ορθολογισμό, **συνταιριάζοντας στο κέντρο μαζί αυτές τις έννοιες, σε ένα φάσμα που τα άκρα του είναι ο Ιδεαλισμός και ο Υλισμός**

²⁸ **από το βιβλίο η ποιητική του χώρου:** *‘Δε θέλω σε τούτη την εργασία να υπενθυμίσω το πρόβλημα της μύχιας αίσθησης των ουσιών. Αλλά θα τονίσω τουλάχιστον την ομοδρομία των δύο ονειροπόλων που αναζητούν την αίσθηση της οικειότητας στον άνθρωπο και την αίσθηση της οικειότητας στην ύλη. Ο Jung έφερε στο φώς την συγγένεια των ονειροπόλων αλχημιστών (Psychologie et Alchimie). Με άλλα λόγια, δεν υπάρχει παρά ένας τόπος για αυτό που είναι το υπερθετικό του κρυφού. Το κρυφό μέσα στον άνθρωπο και το κρυφό μέσα στα πράγματα προέρχονται από την ίδια τοπο-ανάλυση μόλις μπαίνουμε σ’ αυτό το παράξενο βασίλειο του υπερθετικού, που είναι μια περιοχή που έχει μελετήσει πολύ λίγο η ψυχολογία. Στην πραγματικότητα κάθε θετικότητα υποβιβάζει τον υπερθετικό σε συγκριτικό. Για να μπούμε στην περιοχή του υπερθετικού, πρέπει να εγκαταλείψουμε το θετικό για το φανταστικό. Πρέπει να ακούσουμε τους ποιητές.*

²⁹ **Ο Maurice Blanchot** γεννήθηκε το 1907 στον αγροτικό συνοικισμό Καιν του νομού Σων-ε-Λουάρ της Γαλλίας, όπου η εύπορη οικογένειά του εκτός των αγροκτημάτων είχε στην κατοχή της μια όμορφη και μεγάλη κατοικία, όπου ενήλικος θα επιστρέφει μέχρι σήμερα στο "υψηλό δώμα" της για να γράφει. Δοκιμογράφος και αφηγηματογράφος, ο Μπλανσό μεταφέρει στο έργο του την οριακή εμπειρία του θανάτου που την αντιλαμβάνεται ως "δοκιμασία της απουσίας τέλους". Ο ίδιος ο χώρος της λογοτεχνίας είναι για τον Μπλανσό ο χώρος του θανάτου. **Τα αφηγήματά του είναι το καθένα κι από μία δοκιμή όπου το κειμενικό τεχνουργείο τίθεται σε δοκιμασία για να θέσει ερωτήματα στην ίδια του την θεμελίωση.** Ωθούν την λογοτεχνία έως εκείνη την ζώνη όπου η ίδια αυτοδιαλογίζεται αυτοδαπανώμενη, αυτοκαταστρέφεται και αυτοαναλώνεται από την δική της εσωτερική κίνηση. Ο συγγραφέας "δεν έχει τίποτα να πει", αλλά "αυτό το τίποτα πρέπει να το πει". Μοναχικό και υπόγειο μέχρι πείσματος, το έργο του Maurice Blanchot είναι από τα πλέον γοητευτικά της μεταπολεμικής περιόδου. Έπειτα από συγγραφείς όπως ο Valery ή ο Bataille, ο Blanchot έθεσε σε διακύβευση την ίδια την ύπαρξη της λογοτεχνίας, την αισθητική, φιλοσοφική, ιδεολογική και κοινωνική λειτουργία της: Έβαλε φωτιά στις βιβλιοθήκες, εικονογραφώντας μ’ αυτόν τον τρόπο την φράση εκείνη του Holderlin την οποία σχολιάζει ο Heidegger: «Από όλα τα αγαθά η γλώσσα είναι το πιο επικίνδυνο». [...] **"Η γλώσσα, λέει ο Blanchot, είναι σκοτεινή επειδή λέει πάρα πολλά, αδιαφανής επειδή δεν λέει τίποτα: το διαφορεούμενο είναι παντού"**. Αυτή είναι η διακινδύνευση της ποίησης, επειδή ο ποιητής είναι εκείνος που "ακούει μία γλώσσα ανερμήνευτη".

στο θέατρο του κόσμου, Guy De Mopausant, Walter Benjamin: παλιά πράγματα/Λουδοβίκος Φίλιππος ή ο εσωτερικός χώρος, σελ.15).

Συνεχίζει ο Benjamin σχετικά για τα αντικείμενα του σπιτιού ,(συλλογές): 'Αλλά αντί για τη χρηστική τους αξία, δεν θα μπορούσε να τους προσδώσει παρά μόνον την αξία που έχουν για τον ερασιτέχνη. Ο συλλέκτης αρέσκεται να εγείρει έναν κόσμο όπου ο άνθρωπος όντως στερείται όσο και στον

30

από το βιβλίο του 'εκείνος που δεν με συντρόφευε:

-Νομίζετε λοιπόν ότι δεν ήμουν πάντα εδώ; Προσπάθησα να στοχαστώ την ερώτησή μου, η οποία μου απέφερε έναν τέτοιο ορίζοντα αβεβαιότητας, τέτοιο βάθος θλίψης και λησμοσύνης ώστε χρειάστηκε να την συμπληρώσω λίγο μετά, με μία άλλη: "θέλετε να πείτε ότι έχω απομακρυνθεί, απομακρυνθεί όλο και πιο πολύ, αλλά γιατί; Τι συνέβη λοιπόν; - Αναρωτιέμαι'. Αυτή η διατύπωση, ένα είδος παρένθεσης όπου ο χρόνος κυκλοφορούσε, μολονότι την χρησιμοποίησε συχνά, με συνήρπασε διότι μου φάνηκε ξαφνικά ότι είχε ένα νόημα το οποίο μέχρι τότε δεν είχα διαβλέψει καθαρά, πράγμα που με ανάγκασε να προσθέσω: 'θέλετε να πείτε ότι αυτό δεν συνέβη ακόμα;' Όμως το μάντευα, η ερώτησή μου ερχόταν πάρα πολύ αργά, δεν μπορούσε παρά να προσκρούσει-μαλακά- επάνω στην ομιχλώδη παρουσία αυτού του λόγου, μέσα από τον οποίο επαναβεβαιώθηκε εκείνος όχι χωρίς φοβία: 'Ναι, αναρωτιέμαι'. Προσπάθησα με την σειρά μου, να αναρωτηθώ για μια στιγμή, πίστεψα πως τα κατάφερα-κι εκεί όπου έφτανα δεν ήταν τίποτα λιγότερο από αυτό το όμορφο φωτισμένο μέρος, την κουζίνα, εις βάρος της οποίας είχα διαρρήξει την σιωπή και την οποία κοίταζα τώρα ως εάν αυτή να είχε υπάρξει ο χώρος ο ανοιχτός σε εκείνον που το αναρωτιόταν. Ήταν εδώ;

31

Ο Βάλτερ Μπέντιξ Σένφλις Μπένγιαμιν (Walter Bendix Schönflies Benjamin (15 Ιουλίου 1892 - 26 Σεπτεμβρίου 1940), ήταν Γερμανοεβραίος [Μαρξιστής](#) και κριτικός της [λογοτεχνίας](#), δοκιμιογράφος, μεταφραστής, και φιλόσοφος. Συνδέθηκε με τη [Σχολή της Φρανκφούρτης](#) για την κριτική θεωρία και επηρεάστηκε επίσης από τα γραπτά του, νεότερου του, [Μπέρτολτ Μπρεχτ](#), ο οποίος ανέπτυξε την κριτική αισθητική και τον διαλεκτικό υλισμό, και του *Gershom Scholem*, ο οποίος θεμελίωσε τη σύγχρονη, ακαδημαϊκή μελέτη της [Καββάλα](#) και του ιουδαϊκού μυστικισμού. Τις τελευταίες δεκαετίες, το ενδιαφέρον για το έργο του αυξήθηκε δραματικά, κάνοντάς τον έναν από τους πιο σημαντικούς στοχαστές του εικοστού αιώνα σχετικά με τη λογοτεχνία και τη σύγχρονη αισθητική εμπειρία.

Ως κριτικός της κοινωνίας και του πολιτισμού, ο Μπένγιαμιν συνδύασε ιδέες προερχόμενες από τον [ιστορικό υλισμό](#), τον [γερμανικό ιδεαλισμό](#), και τον [εβραϊκό μυστικισμό](#) σ' ένα έργο που αποτέλεσε μια καινοφανή συνεισφορά στον [δυτικό μαρξισμό](#) και στην αισθητική θεωρία. Ως φιλόλογος διανοούμενος, έγραψε τα πιο σημαντικά του δοκίμια για τον [Κάρολο Μπωντλαίρ](#), μετέφρασε την έκδοση *Tableaux Parisiens* από τα ['Ανθη του κακού](#), καθώς και το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του [Μαρσέλ Προυστ](#). Τα έργα του –ιδιαίτερα τα δοκίμιά του *Η αποστολή του μεταφραστή* και το *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*– αποτελούν σημαντικά σημεία αναφοράς των λογοτεχνικών και, γενικότερα, των ακαδημαϊκών σπουδών. Επηρεασμένος από τον *Μπαχόφεν*, ο Μπένγιαμιν δημιούργησε τον όρο "ενορατική αντίληψη", για την αισθητική τέχνη μέσω της οποίας ο πολιτισμός θα ανακτούσε τη χαμένη εκτίμησή του για τον μύθο.

πραγματικό όσα έχει ανάγκη, αλλά όπου τα πράγματα έχουν απελευθερωθεί από τη δουλεία της χρησιμότητας’

Ο συλλέκτης (ηθοποιός εδώ), αρέσκεται να εγείρει ‘έναν κόσμο όχι μόνο μακρινό και παρελθόντα αλλά ταυτοχρόνως, καλύτερο. Έναν κόσμο όπου ο άνθρωπος, όντως, στερείται όσο και στον πραγματικό όσα έχει ανάγκη, αλλά όπου τα πράγματα έχουν απελευθερωθεί από τη δουλεία της χρησιμότητας.

Σε σχέση με την διαδικασία του μεσοδιαστήματος:

Καταρχάς η πρώτη κίνηση είναι το σπίτι και τα αντικείμενα του που παύουν να λειτουργούν σαν τέτοια .

Ωστόσο επειδή παραμένουν τα ίδια, μας τα θυμίζουν, εντούτοις έχουν εισέλθει σε μια νέα κατάσταση. Μοιάζει ίσως κάπως με το έργο του συλλέκτη μέσα σένα σπίτι.

Όπως αυτό δίνεται με διαφωτιστικό τρόπο από τον Benjamin: ‘Ο συλλέκτης είναι εντέλει ο πραγματικός ένοικος του εσωτερικού χώρου .Αναλαμβάνει την εργασία να εξιδανικεύσει τα αντικείμενα. Αυτόν βαρύνει το σισύφειο καθήκον να αφαιρεί από τα πράγματα, επειδή ακριβώς τα κατέχει, τον εμπορευματικό τους χαρακτήρα.’

Βίντεο 14

Αρκεί να προστεθεί δε, ότι και το μεσοδιάστημα μεταξύ των δράσεων χαρακτηρίζεται ακριβώς από έναν αντιεμπορευματικό αντί χρηστικό χαρακτήρα, είναι σαν μέσα από την απροσδιοριστία του και την ασάφεια του, να επιτρέπει στον ερασιτέχνη να διεισδύσει μέσα στα πράγματα και να τα μολύνει....

3.Σε σχέση με το παράδειγμα των ενδιάμεσων παρουσιών.

Στο μεσοδιάστημα του πρώτου παραδείγματος, στο θέατρο στο σπίτι, οι άλλοι μελλούμενοι θεατές φαίνονται σαν παρουσίες διαφορετικές –αλλά σε τι– δεν μπορεί να προσδιοριστεί ακριβώς, (δεν είναι φίλοι αλλά ούτε και

άγνωστοι), και μαζί με τους ηθοποιούς όλοι μαζί κολυμπάνε για λίγο σ' αυτό το ιδιαίτερο είδος πραγματικότητας

Και ολοκληρώνεται η παρουσίαση ως εδώ με ένα βίντεο από την περφόρμανς με τίτλο 'η βαλίτσα', όπου εφευρίσκεται ένα ιδιότυπο στοιχείο ενδιαμεσότητας

Βίντεο 9,

3. ένα συγκεκριμένο παράδειγμα παρατήρησης του ενδιάμεσου χρόνου (και κατά συνέπεια χώρου και υποκειμένου)

Περιγραφή του τι συμβαίνει κατά την μετατροπή του σπιτιού σε θέατρο
Ανάλυση του ενδιάμεσου αυτού χρόνου και του ενδιάμεσου χώρου που δημιουργείται

A. Θα επισημανθεί και θα ερμηνευτεί η έννοια του ενδιάμεσου χρόνου και χώρου όπως αυτός προκύπτει κατά την μετάβαση –μετατροπή ενός χώρου σπιτιού σε θεατρικό χώρο. ..Η μελέτη αυτή ξεκίνησε με σκοπό να εντοπίσει τις ιδιαιτερότητες της σχέσης ενός θεατρικού χώρου και ενός χώρου σπιτιού, όπως αυτά παρουσιάζονται μέσα από ένα παράδειγμα, όταν το σπίτι περιοδικά παραχωρείται στη θεατρική συνθήκη.

Εξετάζεται με ποιο τρόπο μπορεί να συμβεί αυτό.

Β. Στη συνέχεια η μελέτη θα εστιάσει στο μεσοδιάστημα που μεσολαβεί για να περάσει ο χώρος από την πρώτη δράση, αυτή του σπιτικού κόσμου, στην δεύτερη του θεατρικού γίνεσθαι

Γ.. τι συνεπάγεται για τον χώρο και τους ανθρώπους που εμπλέκονται σε μια τέτοια δράση μετατροπής(συμπεράσματα για το 'ενδιάμεσο' υποκείμενο)

...‘Στην τελευταία παράσταση, γινόταν μια μεγάλη αλλαγή στο χώρο και στα έπιπλα, ενώπιον των θεατών, οι οποίοι ενώ ερχόταν αρχικά σένα κανονικό σπίτι και το επισκέπτονταν σαν απλοί επισκέπτες, καθόταν στο σαλόνι, συζητούσαν κλπ., μετά τους ζητιόταν να μετακινηθούν, για να αρχίσει η μετατροπή του χώρου με τις μετακινήσεις. Στο διάστημα αυτό, οι μελλούμενοι θεατές έστεκαν μετέωροι, κατά κάποιο τρόπο, χωρίς να τους αποσαφηνίζεται η ταυτότητα τους³².Το ίδιο γινόταν και με την ηθοποιό, που έκανε τις μετακινήσεις, μισό μέσα σε ρόλο²⁴α, και μισό έξω από αυτό. Μετά από λίγο όλα ήταν έτοιμα και η παράσταση άρχιζε, η οποία σημειωτέον, είχε κι αυτή τέτοιου είδους χαρακτήρα.’...

Α. Εδώ εξετάζεται ποιες μετατοπίσεις (αν είναι αναγκαίες), συγκλίνουν τις δυο έννοιες,(θέατρο και σπίτι), ή τις αποκλίνουν κάνοντας αδύνατη την όποια

³² **Ταυτότητα και ρόλοι:** στάδιο της ταυτότητας. Η ταυτότητα που κερδίζεται, στη θέση της σύγχυσης των ρόλων, (ηλικία 13-19), πέμπτο στάδιο στην κατά Erickson οργάνωση της ψυχοκοινωνικής εξέλιξης σε οκτώ στάδια. Ποιος είμαι; Ποιος μπορώ να είμαι, ανάπτυξη εμπιστοσύνης και κοινωνικών σχέσεων.

Ο Erickson χρεώθηκε με την συγκεκριμενοποίηση του όρου ‘κρίση ταυτότητας’. Αυτό το πέρασμα είναι απαραίτητο, καθότι κατά την βρεφική και παιδική ηλικία ο άνθρωπος δημιουργεί πολλές ταυτοποιήσεις, αλλά η ανάγκη για ταυτότητα στην εφηβεία δεν ικανοποιείται από αυτές. **Αυτό το σημείο στροφής στην ανθρώπινη εξέλιξη φαίνεται να είναι η συνθηκολόγηση ανάμεσα στον άνθρωπο που κάποιος έφθασε να είναι και τον άνθρωπο που η κοινωνία περιμένει από αυτόν να γίνει**

συνύπαρξη ή αν είναι απλά ασύμβατες, ή πιθανόν να συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο χωρίς να συναντιώνται πουθενά.,

Από την εποχή που ένα θεατρικό έργο έπρεπε να περάσει από το γραφείο του Lord Chamberlain για να παιχτεί σε ένα από τα αναγνωρισμένα θέατρα της Αγγλίας έχει κυλήσει πολύς καιρός και έχουν αλλάξει πολλά πράγματα (licensing act 1737), σήμερα ίσως ένας ορισμός της θεατρικής πράξης³³ να είναι αρκετός για να οριστεί το συγκεκριμένο πεδίο.

Το θέατρο, είναι ο κλάδος της τέχνης που αναφέρεται στην απόδοση ιστοριών μπροστά σε κοινό, με τη χρήση κυρίως του λόγου, αλλά και της μουσικής και του χορού

Αν επιχειρηθεί και ένας εμπειρικός ορισμός με τα εργαλεία του τώρα και μετά ταξιδεύοντας στο παρελθόν, κρατώντας την ματιά αυτή να φανεί πώς διαμορφώνει αυτή το ιστορικό υλικό., θέατρο τότε θα ήταν μια διαδικασία που εμπλέκει μια εκπομπή, (λόγου;, κινήσεων;, χειρονομιών;, κλπ.) από κάποιον ή κάποιους, και κάποιος ή κάποιοι που έχουν δεχθεί εκ των προτέρων, να εισπράξουν αυτήν την εκπομπή.

Μέσα στην έννοια της εστίας εμπεριέχεται μια έννοια θεατρική, σαν ένας προκαθορισμένος εν πολλοίς τρόπος που συμβαίνουν τα πράγματα κατ' επανάληψην, έστω χωρίς να χρησιμοποιηθεί η λέξη τελετουργικό³⁴.

³³ σύμφωνα με το βιβλίο 'Theatre : 'The Lively Art', από τους συγγραφείς Edwin Wilson/ Alvin Goldfarb, όποτε ένα θέατρο συμβαίνει, υπάρχουν κάποια στοιχεία που είναι παρόντα, χωρίς αυτά ένα συμβάν σταματάει να είναι θέατρο και γίνεται μια άλλη μορφή τέχνης και μια διαφορετική εμπειρία.

Συνοπτικά τα παρακάτω είναι τα βασικά στοιχεία της θεατρικής πράξης: 1. Εκτελεστές, 2. Θεατές, 3. Σκηνοθέτης, 4. θεατρικός χώρος, 5. σκηνικά, κοστούμια, φώτα κ.λπ., 6. Κείμενο.

³⁴ **τελετουργικό (ritual)**,: στις δεκαετίες του 1960 και 1970 ο σπόρος που είχε ρίξει ο Arnold van Gennep στο έργο του για τις τελετουργίες διάβασης *Les rites de passage* (1908), απέδωσε πλήθος καρπών, στο εποικοδομητικό κείμενο του Victor Turner, η θεωρία της τελετουργίας στο σύνολό της, και όχι μόνο οι τελετουργίες διάβασης, καθοριζόταν με βάση

Δηλαδή οι βασικές δράσεις σένα σπίτι μπορούν να θεωρηθούν σαν προπαρασκευασμένες δράσεις που προετοιμάζονται από κάποιους και προσλαμβάνονται από κάποιους οι οποίοι, με κάποιο τρόπο έχουν συναινέσει σ' αυτό.

Ωστόσο ένα σπίτι³⁵, δεν παύει να λειτουργεί με τον ιδιαίτερο τρόπο του και το θέατρο αντίστοιχα

Στη σελίδα 160, στο βιβλίο του σύγχρονη γλωσσολογία και στο κεφάλαιο η γλωσσική αξία, ο Saussure³⁶, αναφέρει :

Από τη στιγμή που συγκρίνουμε μεταξύ τους δύο σημεία –όρους θετικούς- δε μπορούμε πια να μιλάμε για διαφορά, η έκφραση θα ήταν καταχρηστική, επειδή δεν εφαρμόζεται παρά στη σύγκριση δύο ακουστικών εικόνων³⁷. Δύο όμως σημεία που περιέχουν το καθένα ένα σημαινόμενο και ένα σημαίνον, δεν είναι διαφορετικά, είναι μόνο ξέχωρα.

την εικόνα της μετάβασης από μια κατάσταση σε μια άλλη. Η τελετουργία συντελεί γι' αυτόν στην μεταμόρφωση, που δημιουργεί μια σημαντική διαφορά μεταξύ του «πρίν» και του «μετά». Academia.edu: religion and ritual catharsis by Evlambia Tsireli.

³⁵ **σπίτι:** Ο Jean Chateau αποτόλμησε μια σαφέστερα σωματοκεντρική θεώρηση. Στο «σπίτι» ως κατ' εξοχήν ορισμένο και οικείο τόπο και στο «δρόμο» ως το αόριστο που οδηγεί στο άγνωστο, αναγνώρισε μια πρωταρχική δυάδα παραστατικής οργάνωσης που ενυπάρχει στο ανθρώπινο σώμα, την αντίθεση ανάμεσα στο χέρι και στο πόδι που δημιουργήθηκε όταν ο άνθρωπος μπόρεσε να σταθεί και να βαδίσει όρθιος, απελευθερώνοντας ταυτόχρονα το κοίλο της παλάμης του ως εργαλείο που μπορεί να περιβάλλει και να περιέχει. (σελ. 69, η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα, Σάββας Κονταράτος).

³⁶ *Ferdinando de Saussure, (1857-1913). Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας, μετάφραση Φ.Δ. Αποστολόπουλου, Αθήνα, Παπαζήσης, 1979. Ελβετός γλωσσολόγος, ιδρυτής μοντέρνας γλωσσολογίας και πατέρας της σημειωτικής σημειολογίας. Κατά τον Saussure, η γλώσσα δεν είναι πλέον περιφερειακή της σύλληψης μας του κόσμου, όπου ζούμε, αλλά κεντρική σ' αυτήν. Οι λέξεις δεν είναι πια φωνητικές ετικέτες ή εργαλεία επικοινωνίας που προστίθεται από πάνω από την ήδη δεδομένη τάξη των πραγμάτων. Είναι προϊόντα μαζών από κοινωνικές ανταλλαγές, αναγκαία όργανα μέσα από τα οποία τα ανθρώπινα όντα συγκροτούν και εκφράζουν τον κόσμο.*

³⁷ **ακουστική εικόνα.** Το γλωσσικό σημείο ενώνει όχι ένα πράγμα και ένα όνομα, αλλά μια ιδέα και μια ακουστική εικόνα.

Σε μια συνάντηση του θεάτρου με το σπίτι, ο προσερχόμενος στον χώρο, θα λειτουργήσει σαν επισκέπτης του σπιτιού και σαν θεατής της παράστασης.

Επισημαίνεται η εκ διαμέτρου αντίθετη χροιά που συνοδεύει τις παραπάνω δυο ιδιότητες.

Αλλά σ' αυτό ακριβώς, το κείμενο θα εστιάσει παρακάτω.

B. Διερεύνηση του μεσοδιαστήματος κατά το οποίο γίνεται αυτή η μετατροπή του επισκέπτη σε θεατή.

Κατά την μετατροπή του χώρου του σπιτιού σε θεατρικό χώρο ο Χ (ο εισερχόμενος στο σπίτι άνθρωπος, όπου επάνω του θα παρατηρηθούν οι αλλαγές που συμβαίνουν), χάνει σταδιακά την ταυτότητά του ως επισκέπτη, όσο το μεσοδιάστημα εξακολουθεί, επιτείνεται ο μετεωρισμός³⁸ του, η ασάφεια προσδιορισμού της θέσης του, (το σαλόνι στο μεταξύ καταλαμβάνεται από σκηνικά, τον σηκώνουν από την πολυθρόνα του, τα φώτα αλλάζουν, κλπ), μέχρι που εντέλει καταλήγει να προσκληθεί στη νέα θέση του, όλα είναι έτοιμα, η παράσταση αρχίζει.

Αυτή η τελευταία δεν είναι ο υλικός ήχος, πράγμα καθαρά φυσικό, αλλά το ψυχικό αποτύπωμα αυτού του ήχου, η παράσταση που μας δίνει γι' αυτόν η μαρτυρία των αισθήσεων μας είναι αισθητηριακή, κι αν συμβαίνει να την ονομάζουμε υλική, αυτό γίνεται με αυτή μόνο την έννοια και κατ' αντίθεση με τον άλλο όρο του συνειρμού την ιδέα που είναι γενικά πιο αφηρημένη.

Προτείνουμε να διατηρήσουμε τη λέξη σημείο για να δηλώνουμε το όλο, και να αντικαταστήσουμε τις λέξεις ιδέα και ακουστική εικόνα αντίστοιχα με τους όρους *σημαινόμενο (signifii)*, και *σημαίνον (signifiant)*. Οι τελευταίοι αυτοί όροι έχουν το πλεονέκτημα να δείχνουν την αντίθεση που τους χωρίζει, είτε μεταξύ τους είτε με το όλο, του οποίου αποτελούν μέρος. Το γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο.

³⁸ **μετεωρισμός:** εδώ δεν χρησιμοποιείται η λέξη με την ιατρική έννοια βεβαίως (που είναι κάποιο πρόβλημα –σύμπτωμα στον κοιλιακό χώρο παρόμοιο με το φούσκωμα) ούτε με την καθαρά θρησκευτική (όπου πλανάται ο λογισμός και παίρνει την προσοχή του θρησκευόμενου πέρα από τη ίδια τη στιγμή και τον τόπο, κάτι σα απώλεια της αφοσιωμένης στο θρησκευτικό καθήκον συγκέντρωσης), **αλλά δανείζεται την χρήση της κάνοντας μια απλή μεταφορά και δίνοντας στην κατάσταση το νόημα της εκκρεμότητας, χωρίς να εξετάζονται παραπέρα παρενέργειες της κατάστασης.**

Μερικά καρτέ πίσω στην δράση μέσα στο μεσοδιάστημα που στην περίπτωση αυτή κρατά αρκετά, ενώ σε ένα κανονικό θέατρο ίσως το αντίστοιχο του να είναι ο χρόνος που περνάει κανείς στο φουαγιέ³⁹ περιμένοντας να του επιτραπεί να καθίσει στη θέση του μέσα στο καθεαυτό θέατρο.

Ποιος είναι ο χρόνος που διαρκεί το μεσοδιάστημα και ποιες οι ποιότητες χρόνου που εμπεριέχονται σ' αυτό:

Πρώτα είναι ο χρόνος μέσα στον οποίο ο Χ λειτουργεί ακόμα με την ανάμνηση του σαν επισκέπτη, παρά την μετατόπιση που του έχει επιβληθεί, παρόλα αυτά αρχίζει να την αμφισβητεί να την ξεχνάει σταδιακά, μέχρι πού χάνεται, σβήνει.

Ερχόμαστε σε μια δεύτερη ποιότητα χρόνου, που είναι και αυτή που ενδιαφέρει, γιατί δεν έχει σαφή χαρακτήρα, κινείται στο απροσδιόριστο.

Η εντύπωση της πρώτης θέσης έχει φύγει, το επόμενο δεν δηλώνεται, και αναρωτιέται κανείς που βρίσκεται και τι κάνει, η αίσθηση ότι εδώ όλα μπορούν να συμβούν επιτείνεται, η παράσταση απομακρύνεται σαν γεγονός, μπορεί να γίνει ή να μη γίνει, τίποτα δεν είναι ολοφάνερο, η ενδοσκόπηση⁴⁰, ενοχλεί, η αβεβαιότητα κάνει τα πράγματα άβολα, περίεργα, επικίνδυνα.

³⁹ **φουαγιέ θεάτρου:** ένας τυπικός ορισμός του φουαγιέ (από την γαλλική λέξη foyer), είναι ότι πρόκειται για την ειδική αίθουσα του σύγχρονου θεάτρου που λειτουργεί ως προθάλαμος της κυρίας θεατρικής αίθουσας, **στο παράδειγμα της εργασίας αυτής, τα όρια του καθαρά σπιτιού, του ενδιάμεσου χώρου όπου οι επισκέπτες μετατρέπονται σε θεατές, και του σπιτιού και πάλι πούχει Ομετατραπεί σε θεατρικό χώρο με το σκηνικό εν δράσει, συγχέονται.**

⁴⁰ **ενδοσκόπηση:** από μη αποδεχόμενη πηγή πληροφόρησης, από το ιστολόγιο <http://toltekoι.blogspot.gr>, **Η ενδοσκόπηση είναι μια κατάσταση της συνείδησης του ανθρώπου. Αρχικά, πρέπει να συνηθίσουμε να παρακολουθούμε και να «κατασκοπεύουμε» τον εαυτό μας. Να τον «κοιτάμε» σε ανύποπτες στιγμές και από περίεργες «οπτικές γωνίες». Έτσι θα εντοπίζουμε διάφορα εξωτερικά χαρακτηριστικά, που μέχρι τώρα μας διέφευγαν και τα οποία όμως μπορούν να μας οδηγήσουν στην γνώση εσωτερικών χαρακτηριστικών μας. Φανταστείτε ότι συνομιλούμε με κάποιον. Συνήθως η συζήτηση απορροφά όλη μας την προσοχή. Και αυτό ακριβώς είναι το πρόβλημα. Είμαστε απορροφημένοι από την συζήτηση, ταυτισμένοι και συνεπώς αφηρημένοι σε ότι δεν είναι η συζήτηση που κάνουμε. Π.χ. δεν προσέχουμε καθόλου τις κινήσεις των χεριών μας. Αυτό**

Βίντεο 4, βίντεο 7

(Σε αυτό το σημείο είναι που συνήθως συμβαίνουν τα αρπάγματα και οι τσακωμοί μεταξύ των θεατών και ακούγονται τα πλέον ευτράπελα, και απαξιωτικά λόγια πολλές φορές.)

Μετά στην τρίτη ποιότητα χρόνου του μεσοδιαστήματος(η οποία ξεκινάει με μια χειρονομία, ένα έναυσμα από τους ανθρώπους του χώρου, επέρχεται λύσις, συναίσθημα ανακούφισης, όπως μπαίνει κανείς στην δεύτερη καθορισμένη από τα πράγματα θέση και ελευθερώνεται από το βραχνά της απροσδιοριστίας⁴¹.

Πίσω λοιπόν σε αυτόν τον δεύτερο χρόνο που τώρα παίρνει το όνομα του κενού,; Μια κενή θέση ;μήπως παίρνει και την χροιά του μη επιθυμητού; Η μη επιθυμητή θέση; Που όμως προετοιμάζεται από τα πρίν και είναι αναπόφευκτη η ύπαρξή της προκειμένου να υπάρξει το πέρασμα σε κάτι άλλο;

Μήπως λοιπόν το δυσάρεστο κενό⁴², ταυτίζεται με το αναγκαίο κακό που συνοδεύει την έννοια της αλλαγής⁴³;

σημαίνει ότι δεν είμαστε ολοκληρωτικά συνειδητοί. Αισθανόμενοι όμως τα χέρια μας μπορούμε να αντιληφθούμε πολλά πράγματα για τα συναισθήματά μας. Αν είμαστε νευρικοί, χωρίς να το συνειδητοποιούμε, οι κινήσεις των χεριών μας θα μας το αποκαλύψουν.

⁴¹ **Απροσδιοριστία.** Το πείραμα του Schrodinger με τη γάτα, συνέδεσε για πρώτη φορά στην ιστορία της κβαντομηχανικής, δεδομένα του μικρόκοσμου με δεδομένα του μακρόκοσμου.

Αφού σύμφωνα με τη θεωρία της κβαντομηχανικής ο πυρήνας (που επρόκειτο να εκραγεί με 50 -50 πιθανότητα να σκοτώσει τη γάτα) βρίσκεται σε υπερθέση, σε απροσδιοριστία, τότε και η γάτα που βρίσκεται στον μακρόκοσμο και στη συγκεκριμένη περίπτωση εξαρτάται άμεσα από αυτόν, βρίσκεται και αυτή σε απροσδιοριστία. Πως είναι λοιπόν δυνατόν να κατανοήσουμε τη υπερθέση της γάτας; Το μόνο δόκιμο θα ήταν να χαρακτηρίσουμε τη γάτα ως ένα ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ νεκρού και ζωντανού οργανισμού, ως κάτι το νεκροζώντανο, πράγμα που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με το εμπειρικό μας κόσμο. **Το πείραμα αυτό δείχνει κατά βάθος την πάλη μεταξύ της μέχρι τότε κραταιάς αιτιοκρατικής άποψης που διακατείχε τον κόσμο της εμπειρίας και της νέας εποχής που εισήγαγε η κβαντική απροσδιοριστία** (Laplace και Einstein ακόμα από τη μία, Heisenberg από την άλλη

⁴² **Κενό. Η φιλοσοφική διαμάχη για την έννοια του κενού**

Ο [Λεύκιππος](#) –για τον οποίο σχεδόν τίποτα δεν είναι γνωστό– και ο [Δημόκριτος](#) από τα Άβδηρα, οι γνωστότεροι των Ατομικών φιλοσόφων, θεωρούσαν πως το κενό υπάρχει ως χώρος δίχως ύλη, αντίθετα από τους Ελεάτες που θεωρούσαν ότι αυτό που δεν υφίσταται δεν

Ίσως γι αυτό φοβούνται οι άνθρωποι την αλλαγή, εξαιτίας του μεσολαβούντος κενού, της ασάφειας που εμπεριέχεται στις μεταβάσεις.

Βίντεο 1, βίντεο 2,, βίντεο 3

Για να επανέλθω στη σχέση σπιτιού και θεάτρου, το σπίτι, ένας κλειστός εν πολλοίς κύκλος έρχεται σε σχέση με έναν εξωτερικό χώρο (από την φύση του), όπως είναι του θεάτρου. Πως ισορροπεί αυτή η μετάβαση;

Και πώς ο εισερχόμενος στο χώρο συμπεριφέρεται με το κοινωνικό προφίλ του επισκέπτη(ευπροσήγορος ανοιχτός να γνωριστεί με τους άλλους συνδαιτυμόνες του σπιτιού, να συναναστραφεί να κουβεντιάσει), και μετά του ζητιέται να αλλάξει ταυτότητα και να γίνει ο εν πολλοίς απρόσωπος, ουδέτερος θεατής της παράστασης, χωρίς καμία σχεδόν συσχέτιση, συνειδητή τουλάχιστον, με τους άλλους θεατές;

Με τη δημιουργία ενός τρίτου χώρου ενδιάμεσης ποιότητας, που δανείζεται από τον ένα χώρο υλικό και τα ανάγει σε μορφές του δεύτερου χώρου, κάτι σαν το μαγικό ραβδί του Harry Potter. Το ενδιαφέρον είναι ότι οι δυο χώροι στους οποίους παρεμβάλλεται ο τρίτος που έχει δυσδιάκριτα

μπορεί να υπάρχει. Η μεγάλη καινοτομία των ατομικών φιλοσόφων είναι ότι θεώρησαν το κενό ως «ον», σε σχέση με τους προγενέστερους που θεωρούσαν το κενό ως «μη ον». Ή αλλιώς, στους ατομικούς το «μη ον» έδωσε τη θέση του σε κάτι που υπάρχει, το κενό. **Σε αυτό το κενό περιέχεται άπειρος αριθμός αδιαίρετων μονάδων (άτομα) αποτελούμενα μεν από αδιαφοροποίητο υλικό, αλλά διαφορετικά ως προς το μέγεθος και το σχήμα.** Κινούμενα ποικιλότροπα σε τυχαίες τροχιές, έρχονται σε επαφή με παρόμοια άτομα και σχηματίζουν τον αισθητό κόσμο.

Ομοίως, ο [Γοργίας](#) αναφέρει στο ρητορικό έργο του *Ελένης Εγκώμιον* ότι οι μετεωρολόγοι -εννοώντας τους κοσμολόγους- διαφωνούν μεταξύ τους, «...χρή μαθεῖν πρῶτον μὲν τοὺς τῶν μετεωρολόγων λόγους, οἵτινες δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ' ἐνεργασάμενοι τὰ ἄπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄ

⁴³ **έννοια αλλαγής.** Από τη Βικιπαίδεια, την ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια

Το *Ι Τσινγκ* (易經, yì jīng) ή Βιβλίο των Αλλαγών είναι ένα από τα κλασικά έργα της [κινέζικης φιλοσοφίας](#) που πρωτοεμφανίστηκε πριν από περίπου πέντε χιλιάδες χρόνια ως μία μαντική τέχνη. Στο κέντρο της φιλοσοφίας του *Ι Τσινγκ* βρίσκεται η έννοια της διαρκούς αλλαγής και η πεποίθηση πως στη ρίζα των πραγμάτων βρίσκεται το [Γιν](#) και το [Γιάνγκ](#), **οι αντίρροπες και εναλλασσόμενες καταστάσεις που αποτελούν την κινητήρια δύναμη του κόσμου.** Ο όρος *Ι Τσινγκ* μεταφράζεται ως *Νόμος της Αλλαγής*.

χαρακτηριστικά, ανήκουν από τη φύση τους μάλλον σε συμβολικές τάξεις (σπίτι-θέατρο).

Έτσι επιτυγχάνεται η αναγωγή και η μετατροπή του ενός χώρου στον άλλο. Σ' αυτή τη δημιουργία του ενδιάμεσου πεδίου περιλαμβάνονται αντικείμενα αλλά και οι άνθρωποι που συμμετέχουν στη διαδικασία, και οι ηθοποιοί και οι θεατές, καθότι μολιάζονται κυριολεκτικά από αυτή την μεταβολή, και ίσως το σοκ της μετατροπής τους να είναι και ο κύριος στόχος αυτής της διαδικασίας, η συναίσθηση αυτού που συμβαίνει.

Βίντεο 5

Και κατά την παράσταση αυτή, ζουν όλοι λοιπόν που συμμετέχουν σένα μεσοδιάστημα, ο χώρος σπίτι μοιάζει όλο και πιο απόμακρος, ο χώρος θέατρο δεν επιτυγχάνεται ποτέ ολοκληρωτικά και η συναίσθηση του μεσοδιαστήματος, επιτείνεται και βιώνεται (a lingering sensation).

Τα άτομα που συμμετέχουν συμπεριφέρονται σαν να βρέθηκαν τυχαία εκεί με κάποιους άλλους, χωρίς συνείδηση της κοινωνικής πλευράς της πράξης τους.

Το ίδιο είχα παρατηρήσει και στα κανονικά θέατρα, και μάλιστα είναι μέρος της προετοιμασίας των θεατών, πηγαίνουν εκεί προετοιμασμένοι να παίξουν το παιχνίδι της κοινωνικής άγνοιας, ωστόσο στο σπίτι-θέατρο αυτό είναι πιο έκδηλο, και πιο άβολο και δύσκολο να επιτευχθεί.

...είναι ένα είδος πραγματικότητας δυνατής μόνο υπό τον όρο ότι τα άτομα που συμμετέχουν σ' αυτή δεν έχουν επίγνωση της ιδιάζουσας λογικής της. Δηλαδή ένα είδος πραγματικότητας της οποίας η ίδια η οντολογική συνοχή ενέχει μια ορισμένη μη γνώση των συμμετεχόντων-αν καταφέρναμε να μάθουμε υπερβολικά πολλά, να διεισδύσουμε στον αληθινό τρόπο λειτουργίας της κοινωνικής πραγματικότητας αυτή η πραγματικότητα θα αυτοδιαλυόταν

(Sohn Rethel, από το βιβλίο του Zizek, το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας,
σελ. 53)

Συμπερασματικά; Περιληπτικά;:

Κατά την μετάβαση από τον κόσμο του σπιτιού στο θεατρικό σύμπαν συμβαίνει σταδιακά στο υποκείμενο που συμμετέχει αφενός χαλάρωση της συνείδησης του σαν επισκέπτη, αφετέρου μπαίνει σε μια κατάσταση εκκρεμότητας αλλά και προετοιμασίας για την νέα ταυτότητα του θεατή θεατρικού έργου, όμως όσο ο χρόνος παρατείνεται, η συνείδηση αρχίζει να αναρωτιέται αν έχει να κάνει κάτι άλλο για την προετοιμασία, ενώ στο μεταξύ αρχίζει να χάνεται σε επιμέρους, ενασχολήσεις (πχ. παρασκευή τσαγιού, μια δυνατότητα που δίνεται από τον οικοδεσπότη στους 'καλεσμένους', ώστε να μπορούν να πιαστούν από αυτή την ενασχόληση στον παρατεταμένο χρόνο,)

(Στο σημείο αυτό θα μεταφέρω ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Benjamin, τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια,, όπου περιγράφει σαν παιδί την εντύπωση του όταν είχαν καλεσμένους στο σπίτι την ώρα που άρχιζαν να έρχονται, σελ. 104, 'Στο μεταξύ, ένα μουρμουρητό έφτανε μέχρις εμένα. Το αόρατο είχε αποκτήσει δυνάμεις κι άρχιζε να συζητά με όλα τα μέλη του. Έτεινε προστακτικά το αυτί στο ίδιο του το πνιγμένο μουρμουρητό, όπως τείνει κανείς το αυτί στο θόρυβο ενός κοχυλιού, διαβουλευόταν με τον εαυτό του. Ήταν η στιγμή που μετάνιωνα για το ότι είχα ανοίξει λίγες ώρες πριν το δρόμο προς το απρόβλεπτο...'

Εδώ αρχίζει να υπεισέρχεται και ένα αίσθημα αμφιβολίας, (είμαι στο σωστό μέρος, πράττω ορθά αυτή τη στιγμή; Τι ζητιέται από μένα τώρα, κλπ), και αν υπολογίσουμε και το θέμα της κοινωνικής συμπεριφοράς σε τέτοιες ενδιάμεσες καταστάσεις προ του θεάτρου δηλαδή, και το μη επικοινωνήσιμο της κοινωνικής συμπεριφοράς, που θα έδινε μια διέξοδο, (όπου ίσως κάποιος σπάει το πρωτόκολλο), τότε η εικόνα είναι πλήρης.

Σημειώσεις μετά από τις περφόρμανς και παρατηρήσεις πάνω σ' αυτές που οδηγούν στην τυπολογία του ενδιάμεσου υποκειμένου.

(1-1 εως 13^α,13^α)

1.Όσο και να θέλω να πιστεύω ότι ο χώρος του σπιτιού μετατρέπεται σε χώρο θεατρικό, τελεία και παύλα,

Οι θεατές έρχονται να το διαψεύσουν αυτό, λέγοντας ότι ένιωσαν μια έντονη αλληλεπίδραση αυτού που γινόταν στη σκηνή και κάποιου άλλου πράγματος που είχε να κάνει με το χαρακτηρισμό του πολύ γνώριμου, φυσικού και οικείου

.Πολύ συγκεκριμένα μια θεατής, όταν ερωτήθηκε, είπε ότι της ερχόταν να μιλήσει, να εκφραστεί, όπως είπε επακριβώς, κι ύστερα πρόσθεσε, 'ήθελα να κάνω ότι κι εσυ στη 'σκηνή', να απλώσω τα πόδια μου, δε ξέρω διάφορα. Μετά όμως θυμόμουν, μήπως δεν πρέπει ξέρεις αυτό το., η θεατρική αγωγή, συμπληρώνω εγώ, βάσει της οποίας έχουμε εκπαιδευτεί να φερόμαστε με έναν ορισμένο τρόπο, σε ανάλογες περιστάσεις.

Όταν όμως ερωτήθηκε αν ήταν ο χώρος του σπιτιού που ακόμα υπήρχε φυσικά τριγύρω παρά τις μετακινήσεις, που την υπέβαλλε, είπε αφού το σκέφτηκε λίγο, ότι πίστευε ότι της συνέβη αυτό εξαιτίας του τρόπου που ήταν δομημένη η παράσταση.

Με τον τρόπο αυτό απομακρύνθηκε από το δίπολο του χώρου, σπίτι – θέατρο και έβαλε και μια άλλη παράμετρο, το καθεαυτό δρώμενο,, το οποίο φαινόταν τώρα να έχει κι αυτό ένα διττό χαρακτήρα, να δίνει το υλικό για να βυθιστεί κανείς μέσα του κατά την παρακολούθηση, αλλά και να έχει και την ιδιότητα να ξεσηκώνει το θεατή για να τον προκαλεί να ενεργήσει ή να ταυτιστεί.

-

1. παρατηρείται ότι όταν ένα υποκείμενο βρεθεί σε ένα χώρο με ενδιάμεσα χαρακτηριστικά τότε περνάει κι αυτό σε μια ενδιάμεση κατάσταση, είναι σαν να ενεργοποιείται μέσα του ένας ορισμένος μηχανισμός αυτενέργειας, τον οποίο το κοινωνικό υποκείμενο έχει εκπαιδευτεί να συγκρατεί

2.ο χώρος του σπιτιού διατηρεί σ' αυτήν την περφόρμανς δύο παράθυρα, που κάποια στιγμή ανοίγουν, οπότε αυτά έγιναν αφορμή για:

Αυτό το παράθυρο, αυτό το κούρεμα των φύλων, και μετά το μυαλό μου έφυγε, και σκεπτόμουν κι άλλες εικόνες από σένα, όσο γνωρίζω την ζωή σου, και με τον τρόπο αυτό, συμπλήρωνα σ' αυτό που έβλεπα κι άλλες λεπτομέρειες, κι έτσι ολοκλήρωνα ένα σύνολο, που ήσουν εσύ. Εδώ τα πράγματα γίνονται πολύ προσωπικά, πράγμα που δε ξέρω πόσο μπορεί να χρησιμεύσει στην μελέτη, εκτός βέβαια από το ότι σαν στοιχείο, συνεισφέρει στην αίσθηση που δημιουργεί ο ένας χώρος (θεάτρου), όταν κουβαλάει τα απομεινάρια του άλλου, (σπιτιού).

Όπως επίσης εντοπίζω και την ανάγκη του ατόμου να αναγνώσει τελικά το ίδιο το υποκείμενο πίσω από τις λογής πρόσκαιρες φαντασιακές δομές(είτε σπίτι χαρακτηρίζονται αυτές, είτε θέατρο, είτε μετάβαση).

2. το ενδιάμεσο υποκείμενο ή αλλιώς το ενεργοποιημένο υποκείμενο, αυτόματα ψάχνει στο χώρο να αναγνωρίσει κα να ακουμπήσει στην παρόμοια ουσία άλλων υποκειμένων και αναγνωρίζει την καθεαυτό ταυτότητά τους γύρω από τη οποία συγκροτούνται οι δράσεις τους και οι πληροφορίες γι' αυτά.

3. Με τις ταινίες με τις οποίες όριζα το χώρο των επιμέρους εικόνων, έμπαιναν και τα όρια που μου υπενθύμιζαν ότι κάτι γίνεται πέραν του ότι έχουμε απλά βρεθεί εκεί, κι έτσι κρατιόμουν πάνω σε μια γραμμή, και μέσα σ' αυτό που γινόταν, αλλά και έξω από αυτό (με τη βοήθεια των ταινιών οριοθέτησης στο πάτωμα).

Καταλάβαινα έτσι ότι μου ζητιέται να κάνω την υπέρβαση για να δώ κάτι που δηλώνεται στην σκηνή πέραν αυτού που ξέρω και βιώνω από σένα, να μπω στο ρόλο μου σαν θεατή, να υπερνικήσω εντέλει τις αντιστάσεις που έφερνε μέσα μου ο επισκέπτης της φίλης μου στο σπίτι της .

3. το ενδιαμέσο υποκείμενο έχει ευκολία στη ανάγνωση κωδίκων , αναγνωρίζει τα όρια και διαχέεται ενδιαμέσως αυτών.

Παραπέρα, το ενδιαμέσο υποκείμενο συναντά τον εαυτό του στην υπέρβαση αυτών των ορίων

.4.- στην αρχή της παράστασης χειροκροτούν σαν μικρά παιδιά, πράγμα που σημαίνει, όχι μόνο αλλάζουν ρόλο από επισκέπτες σε θεατές αλλά στο σκοτάδι πριν από την αρχή απελευθερώνουν και τον μικρό εαυτό τους που τον είχαν κρυμμένο πριν χάριν του κοινωνικού τους προφίλ.

Ακόμα βλέπει κανείς μαζί με τις κουβέντες που παύουν, αποτραβιούνται και τα σώματα τους, ο καθένας αυτοσυγκροτείται για να δει για λογαριασμό του.

- Επειδή η παράσταση έχει διάφορα διάκενα κατά τα οποία εγκαταλείπω τη σκηνή, για να κάνω αυτό ή να πάρω εκείνο, κι έτσι κινούμαι γύρω τους, και πότε με βλέπουν, πότε με χάνουν ή με ακούνε μόνο, κ.λπ., βρίσκουν τότε την ευκαιρία να αστειευτούν, να σχολιάσουν στα γρήγορα αυτό που γίνεται, ενώ όταν επιστρέφω, ξαναεπικρατεί τάξη.

Είναι σαν οι θεατές να αισθάνονται μια συνομωσία, οπότε σ' αυτά τα μεσοδιαστήματα, είτε πριν το έργο είτε κατά την διάρκειά του, να αρπάζουν την ευκαιρία να πουν τα δικά τους, ακόμα και να ξεσπαθώσουν ενάντια στον δυνάστη ηθοποιό που σε λίγο θα τους βάλει κάτω και θα υποβάλλει το μυαλό τους σε μια διαδικασία, ίσως και βασανιστική, για περίπου μια ώρα. Αστεϊάκια πηγαينوέρχονται, μπηχτές, κλπ.

Απ την άλλη, φροντίζουν επιμελώς να διατηρούν με το σώμα ένα *comme il faut*. Αλλά σε πρώτη ευκαιρία (πχ. Στο πάρτε μια καρέκλα και καθίστε, μην περιμένετε όρθιοι μέχρι να αρχίσουμε), μερικοί αναπτύσσουν πρωτοβουλία και με το σώμα. Μία θεατής πήγε και έφερε μια βαριά καρέκλα απ την άλλη άκρη του σπιτιού, πήρε δυο φλιτζάνια μέσα από το μπουφέ για να πιεί νερό με μια φίλη της κλπ.

4. όταν το υποκείμενο βρεθεί ενδιάμεσως δηλωμένων δράσεων γίνεται το ίδιο ενδιάμεσο, δηλαδή αρχίζει να αυτενεργεί από ένα κέντρο που μπορούμε (και συνηθίζεται), να το ονομάζουμε με διάφορους χαρακτηρισμούς, όπως το κρυμένο μέσα μας παιδί, ή ο απωθημένος εαυτός, ή το ξεχασμένο είναι κλπ.

όλα δείχνουν μια φλούδα καλλιέργειας και από μέσα κάτι πιο άμεσο και ακατέργαστο. Από τη μία το υποκείμενο πού έχει εκπαιδευτεί στο πώς και τι ζητιέται από αυτό, από τις κοινωνικές συνθήκες, από το κράτος, από την εξουσία της οικογένειας που είναι από αμφίβολη έως ανύπαρκτη, κι από την άλλη ο απρόβλεπτος εαυτός. (εκφράσεις όπως *I didn't see that coming, I don't know what came into me*)

κρίσιμο ερώτημα: ο εαυτός 2 έχει ένα θετικό περιεχόμενο και αίτημα, ή απλά εμφανίζεται σαν αντίδραση στα όρια που καθορίζουν οι συγκροτημένες δράσεις; (οι ενέργειες στις οποίες υπόκειται και εκπαιδεύεται ο εαυτός 1)

5.-κάποια στιγμή το κείμενο λέει, μην κινηθεί κανείς, σας απαγορεύω την έξοδο στην αυλή, και διάφορα άλλα (τους σπέρνω το φόβο εκεί πούχαν χαλαρώσει, αυτό το κομμάτι του κειμένου είναι από το κυρία Μαργαρίτα), οπότε παρατηρήθηκε ενστικτώδης αντίδραση ορισμένων. Ένας πετάχτηκε επάνω και πήγε να ψάξει όλο το σπίτι να μου φέρει αναπτήρα, η άλλη άπλωσε τα πόδια της στον καναπέ, είναι η στιγμή που επειδή τους λέω θα κάνω ένα μικρό διάλειμμα, για να προσθέσω την καταλυτική φράση, 'γιατί κι εγώ υπάρχω'.

Βίντεο 13

Γενικώς το ότι σε εκείνο το σημείο της παράστασης τους φόβισα, αυτό τους ενθουσίασε. Εκείνη τη στιγμή τους ένιωσα στο έλεος μου, οι θεατές ήταν έτοιμοι για όλα, (μέσα στα πλαίσια που δήλωσε το έργο εξαρχής).

5. Με την φράση αυτή ήταν σαν να τους έδειξα τα ενδιάμεσο υποκείμενο επάνω μου, ίσως αυτό τους ενθουσίασε τελικά, η αμεσότητα της έκθεσης.

6. πριν την παράσταση κατά την φάση μετεωρισμού, άλλοι περιμένουν ετοιμοπόλεμοι, φέροντας πιο έντονη επάνω τους την ιδιότητα του θεατή (και ίσως οι πιο τολμηροί να εκφράσουν και με λόγια τις αμφιβολίες και τις ανησυχίες τους για την επικείμενη παράσταση), ενώ άλλοι επιθυμούν πιο πολύ να μπουν στο πετσί του επισκέπτη, ρωτώντας για το σπίτι, το παιδί, τα σχέδια διακοπών κλπ.

Μάλιστα μια θεατής το επεσήμανε αυτό εκ των υστέρων, λέγοντας μου ότι ήθελε κι άλλο από τη πρώτη ιδιότητα πριν της ζητηθεί η αλλαγή και η υπέρβαση κατά κάποιο τρόπο.

Δυο γνωστές μου βρήκαν τον εξής τρόπο για να καλύψουν το κενό, με έλυσαν με καλά λόγια, έλεγαν συνέχεια για μένα, και όσο παράτεινα το διάστημα της αναμονής, τόσο αυξανόταν σε υπερθετικό βαθμό τα καλά μου, αν τις άφηνα λίγο ακόμα, θα μου έπλεκαν αληθινό εγκώμιο, τόσο που με εξύψωσαν. Αφού όταν άρχισα την παράσταση, αισθανόμουν ότι έπρεπε νάχω στο μανίκι μου τουλάχιστον ένα χρυσό λαγό, για να καθαρίσω μετά από τέτοια υπεροχολουσία.

Επίσης έτσι όπως ανακατεύονται οι θεατές μέσα στο έργο κατά την διάρκεια του, δεν είναι πια ξεκάθαρο το σημείο που κλείνει η παράσταση και αρχίζει το μετά.

6. Εδώ τονίζεται ο χαρακτήρας του ενδιάμεσου ως προς την χρονικότητα, ανάμεσα σε ένα πριν και ένα μετά, τα οποία ωστόσο το χρωματίζουν στη δεδομένη στιγμή, ανταγωνίζονται στο ποιό θα φανεί περισσότερο μέσα στο κενό του ανάμεσα. Λειτουργεί το ενδιάμεσο υποκείμενο ως πούμε σε ένα παρόν που εν πολλοίς ορίζεται από ένα παρελθόν και ένα μέλλον, σαν να υπάρχει ταυτόχρονα με αυτά.

7.- Όταν βρεθούν στο ενδιάμεσο χρόνο, μερικοί ανταλλάσσουν αμήχανα λόγια γνωριμίας, ή αν είναι ήδη γνωστοί, λίγες φράσεις αλληλοαναγνώρισης.

- Μια θεατής που έτυχε να μείνει μόνη για αρκετό διάστημα πριν την έναρξη, χρησιμοποίησε τον χρόνο χωρίς να ρισκάρει να στραφεί σε κάτι άλλο πλην αυτού που παρουσίαζε ή ούτως ή άλλως προς τα εμάς, μάλλον φρόντισε να ενδυναμώσει το προφίλ που ήδη είχε εκπέμψει.

7. Μπορεί το εν γένει υποκείμενο να τελεί εν αγνοία του ενδιάμεσου χαρακτήρα του, να τον θεωρεί μάλιστα εμπόδιο της προσπάθειάς του να παρουσιάσει ένα πρόσωπο πειστικό που ανήκει στις συγκροτημένες δράσεις

.Μήπως είναι αυτό που ονομάζουμε ειλικρίνεια; Η ταυτότητα ή πειστικότητα της ταυτότητας του υποκειμένου με τον ρόλο;

8- οι θεατές μετά την παράσταση ήταν πολύ χαρούμενοι. οπότε βρίσκω ίσως, ότι όταν κάνουν διάφορα πράγματα, έστω απλά με τα οποία συμμετέχουν της παράστασης, όταν συμπεριλαμβάνονται, όταν περνάνε στη άλλη μεριά τότε βλέπουν και το έργο από τα μέσα (έτσι εξηγώ την ζωντανή διάθεση τους μετά).

8. Εάν έχει κανείς επίγνωση της ενδιαμεσότητας που χαρακτηρίζει τις ανθρώπινες καταστάσεις, έχει εμπειρία μιας μεγάλης ελευθερίας.

Το υποκείμενο βρίσκεται μπροστά στο καταπράσινο λιβάδι της ύπαρξης του που του ανήκει, από κει και πέρα μένει να δει τι θα κάνει μ' αυτό.

Πάντως η επαφή αυτή και η αναγνώριση φέρνει στον οποιονδήποτε χαρά, ευεξία και αναζωογόνηση

9.Σε μια παράσταση συμμετείχε ένας άνδρας και μια γυναίκα, άγνωστοι μεταξύ τους, οπότε στον ενδιάμεσο χρόνο (πριν το ξεκίνημα του θεατρικού δρώμενου), υπήρξε η ευκαιρία να παιχτεί το παιχνίδι των φύλων.

Η αμηχανία και η ένταση που παρατηρείται μεταξύ τους, δυστυχώς βρήκε κάποια στιγμή διέξοδο, όταν μια κοινωνική ερώτηση τυπικού ενδιαφέροντος όπως, 'με τι ασχολείστε', ανέδειξε ένα κοινό μουσικό υπόβαθρο, από το οποίο αρπάχτηκαν και οι δύο με ανακούφιση, μέχρι να αρχίσει η παράσταση.

Πίσω λίγο, όταν ο άνδρας ήταν μόνος και δεν είχε φθάσει ακόμα ο δεύτερος επισκέπτης, η γυναίκα:

Αφού έβγαλε έναν αναστεναγμό, σαν ανακούφισης θαρρώ, (από το τρέξιμο της ημέρας;), κάθισε λίγο, αλλά πολύ λίγο, και έσπευσε να μου πιάσει την κουβέντα

όπως πηγαινοερχόμουν 'φροντίζοντας' διάφορες λεπτομέρειες πρίν την παράσταση.

Εγώ προσπαθούσα να τον αποφύγω και να κόψω την κουβέντα για να του δώσω χρόνο με τον εαυτό του ενώ εκείνος ολοφάνερα προσπαθούσε το αντίθετο, να αποφύγει τον χρόνο με τον εαυτό του και να δώσει χρόνο στην κουβέντα μας.

Όταν ήταν και οι δυο τους και ξεκίνησε η παράσταση μου φάνηκε ότι αυτό που γινόταν τους έφερνε πιο κοντά.

Μετά το τέλος, μοιράστηκαν άνετα τις απόψεις τους πάνω σ' αυτό που είδαν και μάλιστα φαινόταν να το διασκεδάζουν

(τους ζητήθηκε ένα σχόλιο).

9. Ένας ρόλος που δείχνει ιδιαίτερη δυσκολία στο να εγκαταλειφθεί, ακόμα και στιγμιαία, είναι ο ρόλος τω φύλων.

Έτσι, στον ενδιάμεσο χρόνο καταλαβαίνει κανείς καλά την διάσταση ανάμεσα στο άφυλο ενδιάμεσο υποκείμενο και στο ότι το φύλο δεν είναι παρά ένας ρόλος τον οποίο για να παίξει κανείς πρέπει να αφήσει τον χώρο του ενδιάμεσου υποκειμένου.

Στην παράσταση, όταν είναι δύο άτομα, ένας άνδρας και μια γυναίκα, και βρεθούν στο χρονικό ενδιάμεσο της αναμονής, η πρόκληση είναι πολύ μεγάλη, ή καλύτερα το δίλημμα, να παραμείνει κανείς εντός του ρόλου όπως υπαγορεύει η στιγμή λόγω της ύπαρξης του άλλου φύλου, ή να εκφραστεί μέσα στην ενδιαμεσότητα ανατρέποντας την προηγούμενη συνθήκη και εγκαταλείποντας το παιχνίδι των ρόλων.

Κατά την διάρκεια της παράστασης, τα υποκείμενα, απαλλαγμένα από υποχρεώσεις, μπορούν να απολαμβάνουν την ελευθερία του ενδιάμεσου άφυλου τίποτα, χωρίς να την χρεώνονται.

10. Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που ειπώθηκε σε σχέση με την παράσταση ήταν η εξής:

Ενώ ο περφόρμερ εκτελεί τις προγραμματισμένες δράσεις στη 'σκηνή', στον ορισμένο θεατρικό χώρο, με την χρήση χαρτοταινιών ως όρια και αδειάσματος από έπιπλα επιφάνειας, παίρνει διαρκώς τα πράγματα που χρειάζεται από το υπόλοιπο σπίτι και τα φέρνει στην σκηνή κάνοντας το έτσι να συμμετέχει έμμεσα σ' αυτό που εκτυλίσσεται .

Δηλαδή υπάρχει και μια κίνηση πίσω από τους θεατές, οι οποίοι μισοβλέπουν αυτά τα περάσματα πίσω μπρός, καθότι ο περφόρμερ χάνεται μέσα στο σπίτι, συνεχίζοντας ωστόσο να σιγοτραγουδάει τον ίδιο σκοπό και επανεμφανίζεται κουβαλώντας απαραίτητες σκηνικές λεπτομέρειες ή άλλα ρούχα κλπ.

Δημιουργούνται έτσι, κι αυτό είναι το σημαντικό, ενδιάμεσοι χώροι και χρόνοι μέσα στην παράσταση, που γεφυρώνουν την σκηνή με την πραγματικότητα του σπιτικού κόσμου.

Ο συγκεκριμένος θεατής, στην αρχή που το παρατήρησε το έθεσε σαν κάτι αρνητικό, που τον αποσπούσε από την ροή της παράστασης, και την μαγεία της σκηνής. Μάλιστα όταν αναφέρθηκε στον σπιτικό κόσμο τον ονόμασε πραγματικότητα.

Όμως η γυναίκα είχε αντίθετη γνώμη, της είχε αρέσει το πηγαινέλα και το πάρε δώσε με το υπόλοιπο μέρος που γινόταν, γιατί αισθάνθηκε ότι οι δράσεις αυτές προέκτειναν την σκηνή και πίσω της και αλλού και αντίστοιχα, ερχόταν κι άλλα πράγματα και αλλαγές μέσα στην σκηνή που δεν υπήρχαν εξαρχής.

Οπότε η διάσταση των απόψεων έδωσε το έναυσμα για να αποφασιστεί να υπάρξει στην επόμενη παράσταση ένα νήμα το οποίο έγραφε τις διαδρομές της περφόρμερ στον ενδιάμεσο χρόνο και χώρο.

10. Δηλαδή, σκέπτομαι τώρα, αν με κάποιο τρόπο έκανε κανείς αόρατα την περφόρμερ και όλα που γίνονταν στην σκηνή και στο σπίτι ή γίνονταν σκοτεινά και φώτιζε μόνο το νήμα αυτό, τι θα βλέπαμε; Πλήθος γραμμών μόνο, όπως κάτι φωτογραφίες σε αυτοκινητόδρομους μεγάλους, που γράφονται μόνο τα φώτα των αυτοκινήτων σαν ενιαίες χρωματιστές γραμμές.

Αν προσπαθήσει καείς να καταγράψει αυτόν τον ενδιάμεσο χωροχρόνο, να υλοποιήσει το ανάμεσα τι θα έβγαινε αλήθεια; το πλήθος των γραμμών όπως αναφέρεται παραπάνω, ή τίποτα άλλο; Μήπως μια τεράστια τσιχλόφουσκα, ή σχήματα διάφορα, και υλικά υγρά ή στερεά ή τίποτα απολύτως; αλλά αφού μιλάμε γι' αυτόν δεν θα μπορούσαμε και να τον σχεδιάζαμε, μα μήπως θάπρεπε τότε και να τον οργανώναμε αφού εμπεριέχει κι ένα κομμάτι χρόνου; Ή κάτι τέτοιο προσκρούει σε ότι ειπώθηκε μέχρι τώρα; Στο μη υλοποιήσιμο;

11.το κλίμα, σ' αυτή την παράσταση, που ήταν ένας άνδρας και μία γυναίκα, ήταν έντονα ψυχαναλυτικό, ιδιαίτερα για μένα, με τη έννοια ότι κυμαινόμουν διαρκώς ανάμεσα στην αίσθηση ενός ενήλικα που παρουσιάζει κάτι, και ενός μικρού κοριτσιού μπροστά στους δυο γονείς του. Αισθάνθηκα στην περίεργα ενδιάμεση θέση να προσπαθώ να τους συνενώσω σε μια ερωτικού περιεχομένου σύνδεση μεταξύ τους, πράγμα που μου ήταν ταυτόχρονα και εξαιρετικά δυσάρεστο, αν αναλογιστεί κανείς ότι με τον άνδρα είχα και μια ερωτική προϊστορία.

11. Το υποκείμενο που γλιστρά στην ενδιάμεση θέση δεν μπαίνει πάντα σ' έναν ευχάριστο χώρο και η κατάσταση, συνεργού και του χρόνου, μπορεί να εξελιχθεί σε απρόβλεπτα δυσάρεστη.

12. Στο δε τέλος της παράστασης πριν τους ζητήσω να σχολιάσουν το δρώμενο και να φανταστούν κι άλλες παρόμοιες μ' αυτές που είδαν εικόνες, τους προτρέπω να σηκωθούν και να κατευθύνουν προς το σπίτι από που φέρνουν από ένα αντικείμενο στη σκηνή και του προσδίδω όπως λέω 'θεατρική μαγεία', ένας γρήγορος αυτοσχεδιασμός που άλλοτε πετυχαίνει, άλλοτε όχι.

Αργότερα, στις παραστάσεις ανοιχτού χώρου, αυτό άλλαξε, λόγω μεγαλύτερου αριθμού θεατών, και βαθμού έκθεσης, και δημιουργήθηκε μια εκ νέου εικαστική σύνθεση από τα αντικείμενα που έφεραν όπως και τα αντικείμενα που βρίσκονταν ήδη στη σκηνή, όπου όλα κάνανε μετατόπιση ως προς την χρήση τους.

12. Η ενδιαμεσότητα πιθανά, κάνει τους περισσότερους διατεθειμένους να συμμετάσχουν, ακόμα και σε κάτι που δε άπτεται άμεσα στην λογική τους, όπως το να λειτουργήσουν σαν καλλιτέχνες και να φτιάξουν παίζοντας μια σύνθεση στο χώρο.

Δε ξέρω ποιο κομμάτι του εαυτού τους είναι αυτό που ανταποκρίνεται πρόθυμα στην πρόκληση. Ο ενδιαμέσος εαυτός μοιάζει να ξεδιπλώνεται ατέρμονα.

13. Και ήρθαν οι συντοπίτες, άνθρωποι ως επί το πλείστον με συμβατικές ζωές.

Ένας γνωστός μου είπε φεύγοντας: συγνώμη που δεν έφερα κάτι, νόμιζα ότι απλά θα παρακολουθούσαμε κάτι θεατρικό, όχι ότι θα κάναμε και επίσκεψη.

Επίσης την άλλη μέρα ένας άλλος γνωστός μου διαμαρτυρήθηκε για το περιεχόμενο της περφόρμανς, μου είπε ότι κανείς δεν κατάλαβε τίποτα, ότι ήταν ασύνδετα, ασυνάρτητα πράγματα σε απλή παράθεση οπότε δεν εμπειρείχαν μια συνέχεια, και επιπλέον πρόσθεσε ότι δεν υπήρχε κάποιο μήνυμα.

Φρόντισα μετά από αυτό να γράψω μια κατά κάποιο τρόπο εισήγηση με την οποία τοποθετούσα αυτά που έμελλαν να παρουσιαστούν, ώστε να μειώσω τις πιθανότητες παρερμηνειών, πράγμα κατά βάση για μένα ανούσιο.

Παραθέτω το κείμενο που γράφτηκε και αποστάληκε σε όσους παρευρίσκονταν εκείνο το βράδυ και θα μπορούσε να χρησιμοποιείται σαν εισαγωγή, ανάλογα με το κοινό και κατά την κρίση μου.

Πρέπει βέβαια να παραδεχτώ ότι αργότερα που έγιναν δύο παραστάσεις σε ανοιχτό χώρο, εξέλιξα από μόνη μου την παράσταση πέραν του σημείου που είχε φθάσει στο σπίτι, και εισέπραξα ενδιαφέροντα σχόλια την έφθασε σε ένα σημείο όπου ολοκληρωνόταν κάτι, μια ιδέα ίσως; Αν οι θεατές κι εγώ ήμασταν έτοιμοι, θα την άφηνα ανοιχτή σε πάν ενδεχόμενο, μια εκκρεμότητα, όπως ήταν πριν, μια όχι ιστορία, ένα όχι νόημα, το οποίο πια θα ζητιόταν από όποιον θεατή ήθελε να το κάνει αυτό.

13. Μια παράσταση που βασίζεται στους ενδιάμεσους χώρους και χρόνους έχει κι αυτή την τάση να εξελίσσεται ατέρμονα, τουλάχιστον προς το παρόν αυτό δείχνει η συγκεκριμένη παράσταση.

Επομένως μπορώ να πω ότι ένα συμβάν που δεν βασίζεται στην συγκρότηση του παρά αποκτά συγκρότηση αφού υπάρξει είναι ανοιχτό στην ίδια του την ύπαρξη, και έτσι δίνει την εντύπωση του ατέρμονου,

Κείμενο:

Με τους πολέμους και με τις κρίσεις εκείνο που απειλείται και διακυβεύεται είναι η απλή αξία των ανθρώπινων πραγμάτων. Στους πολέμους χάνεται, στις κρίσεις βρίσκεται υπό συνεχή απειλή.

Σκέψεις ανάλογες και εικόνες μας γυροφέρνουν, Όπως για παράδειγμα:

το σπίτι όπου βρίσκω μια γωνιά για να κοιμηθώ μου υφαρπάζεται

-δε μου επιτρέπεται να φάω στο καλό μου σερβίτσιο, (ίσως έχει καταστραφεί, ίσως έχει δοθεί για εκποίηση

ούτε η πολυτέλεια της επικοινωνίας, δεν δείχνει εξασφαλισμένη (κινητά, χρεώσεις, άνθρωποι αδιάλλακτοι)

η δημιουργική επικοινωνία φαντάζει παράταιρη

όπως επίσης και το δικαίωμα για ξεκούραση.

Έτσι ένιωσα την ανάγκη να επαναπροσδιορίσω αυτά ακριβώς τα ανθρώπινα πράγματα και τις εικόνες που αναφέρω, και που μέχρι τώρα είχα ως δεδομένα.

Όπως επίσης και να καθησυχάσω τον εαυτό μου, αλλά και τους άλλους, με το να στήνω αυτές τις καταστάσεις υποτυπωδώς επί σκηνής, ώστε να μας υπενθυμίσω ότι ο άνθρωπος, ότι και να του συμβεί, και όπου κι αν βρεθεί, είναι στη φύση του να φτιάχνει μια μικρή ομορφιά γύρω από τις βασικές ανάγκες της ζωής του, ή καλύτερα, είναι ο ιδιαίτερος ανθρώπινος τρόπος στα πράγματα τον οποίο έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε ομορφιά

Οπότε ναι, ύστερα από αυτήν την υπενθύμιση, την τόσο αναγκαία στους καιρούς μας, μιλάμε βεβαίως για το προφανές, αλλά και στεκόμαστε λίγο παραπάνω σ' αυτό, μέχρι που εκ των πραγμάτων να μην μπορεί άλλο να συγκροτηθεί σαν τέτοιο, ...η δε παρουσία των θεατών γίνεται ολοένα και πιο καθοριστική... Η συνέχεια επί σκηνής

13α. Όταν ήρθαν, εγώ ήρθα σε σύγκρουση με το περιεχόμενο της περφόρμανς, μου φάνηκε αταίριαστο να κάνω αυτά που είχα κατά νου σ' αυτούς τους ανθρώπους που είναι από το χωριό που κατάγονται οι γονείς μου που με ήξεραν είτε από παιδί είτε μέσω συγγενών.

13α.Οι γάμοι, τα βαφτίσια οι τελετές θανάτου, μοιάζουν συγκροτημένες δράσεις, που συνενώνουν τους ανθρώπους και τους δημιουργούν το αίσθημα της φυλής.

Μια δράση ενδιάμεση αυτών μοιάζει με κάτι που δεν επιτρέπεται, που αποδομεί τα παραπάνω, που τα υποσκάπτει,.

Αν δεν υπήρχαν αυτά, θα υπήρχε, θα μπορούσε να οριστεί το ανάμεσα;

βίντεο 6

Επίλογος

Ίσως να χρειάζεται ακόμα να θέσω στο σημείο αυτό ένα ερώτημα, το οποίο μέσα από την παραπάνω επεξεργασία ή μετά από αυτή να μπορεί να απαντηθεί:

Γιατί ο όρος 'ενδιάμεσος χώρος-χρόνος εκπέμπει μια γοητεία, αμέσως ανακινεί την φαντασία.;

Ελπίζουμε για το απροσδιόριστο, μέσα στην ασάφεια του θέλουμε να αναπαυθούμε, μας έλκει.

Δε θέλουμε να επέμβουμε θετικά, με τα οργανωτικά εργαλεία μας γιατί μόλις πάμε να τον πλησιάσουμε έτσι, χάνεται σε τέτοιο βαθμό που ξεχνάμε όλως διόλου για πιο πράγμα μιλούσαμε και τι επιδιώκαμε.

Όσο για τον χαρακτήρα του ενδιάμεσου υποκειμένου, έγιναν κάποιες παρατηρήσεις και υποθέσεις, και θέλοντας, όπως και στην αρχή του κειμένου, να αποφύγω ορισμούς, θα καταφύγω στα δύο παρακάτω αποσπάσματα στην προσπάθεια μου να μαντέψω περί τίνος πρόκειται.

Από τον Blanchot: Η ζωή μου είναι άραγε καλύτερη από των άλλων; Μπορεί. Στέγη έχω, πολλοί δεν έχουν. Δε είμαι λεπρός, δε είμαι τυφλός, βλέπω τον κόσμο, μια αφάνταστη ευδαιμονία. Τη βλέπω αυτή την μέρα, πέρα απ αυτήν τίποτα δεν υπάρχει. Αυτό, ποιος θα μπορούσε να μου το στερήσει. Κι όταν αυτή η μέρα χαθεί, θα χαθώ μαζί της- η σκέψη, η βεβαιότητα αυτή με συναρπάζει.

Ανθρώπους αγάπησα, κι αυτούς έχασα. Όταν με βρήκε το κακό, πήγα να τρελλαθώ, γιατί είναι μια κόλαση αυτό. Την τρέλα μου όμως δεν την είδε ανθρώπου μάτι, η παραφροσύνη μου δεν έβγαινε στο φώς, τρελή ήταν μόνο η μέσα ζωή μου. Φορές –φορές μ έπιανε μια λύσσα. Μου έλεγαν: Γιατί είστε

τόσο ήρεμος; Εγώ όμως, από πάνω μέχρι κάτω καιγόμουν τη νύχτα, έτρεχα στους δρόμους κι έβγαζα ουρλιαχτά. Τη μέρα εργαζόμουν ήμερα.

(η τρέλα της ημέρας,σελ3,4)

Και ακόμα από τον Giorgio Agamben στο βιβλίο του 'βεβηλώσεις', απόσπασμα από το κεφάλαιο 'οι βοηθοί':

Ίδιας πάστας είναι και οι βοηθοί του Βάλτερ, αθεράπευτοι και ξεροκέφαλοι απασχολημένοι στη συνεργασία ενός εντελώς περιττού, για να μη πούμε ποταπού έργου. Αν μελετούν- και φαίνεται πως μελετούν σκληρά- είναι για να γίνουν ένα ολοστρόγγυλο μηδενικό. Και γιατί θα έπρεπε να βοηθήσουν σε ότι ο κόσμος θεωρεί σοβαρό, όταν στην πραγματικότητα δεν είναι παρά τρέλα; Προτιμούν να κάνουν περιπάτους. Κι αν περπατώντας συναντήσουν ένα σκυλί ή ένα άλλο ζωντανό, του ψιθυρίζουν: 'Αγαπητό μου ζώο, θα σου έδινα ευχαρίστως κάτι, αν είχα κάτι να σου δώσω'. Πλην όμως στο τέλος, ξαπλώνουν σ' ένα λιβάδι και κλαίνε πικρά την 'ανόητη ανώριμη ύπαρξή' τους (σελ.49).

βίντεο 11

Βιβλιογραφία

- *Giorgio Agamben: The Signature of All Things*, zone books New York, 2009, transl. Luca D'Isarto ith Kevin Attell
- *Slavoj Zizek: Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, εκδ. Scripta, Αθήνα 2006, μεταφρ. Βίκυ Ιακώβου
- *Alain Badiou : Από το είναι στο συμβάν*, εκδ. Πατάκη, μετ. Δ.Βεργέτης, Ε.Γιαννοπούλου, Ν.Ηλιάης, Κ.Κέη, Α.Κλαμπατσέα, Χ.Ε.Ράπτης
- *Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton edition, 1981, transl. Alan Sheridan
- *Κοσμάς Πολίτης: Εοίκα*, βιβλιοπωλείον 'εστία', Ι.Δ.Κολλάρου, Αθήνα 1999
- *Maurice Blanchot: Η τρέλλα της ημέρας*, εκδ. Αγρα, μεταφρ. Δημήτρης Δημητριάδης
- *Walter Benjamin: Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια*, εκδ. Αγρα, μεταφρ. Ιωάννα Αβραμίδου
- *Gaston Bachelard: Η ποιητική του χώρου*, εκδ. Χατζηνικολή, 2007, μεταφρ. Ελένη Βέλτσου
- *Martin Heidegger: Κτίζειν, Κατικείν, Σκέπτεσθαι*, εκδ. Πλέθρον, 2008, μεταφρ. Γιώργος Ξηροπαίδης
- *Ferdinando De Saussure: Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, εκδ. Παπαζήση, 1979, μεταφρ. Φ.Δ. Αποστολλόπουλος
- *Giorgio Agamben: Χρόνος και Ιστορία*, εκδ. Ινδίκτος, 2003, μεταφρ. Δημήτρης Αρμάος
- *Jacques Ranciere: Ο μερισμός του αισθητού*, εκδ. του Εικοστού Πρώτου, μεταφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης

- *Guy de Mopaussant/ Walter Benjamin::παλια πράγματα/Λουδοβίκος Φίλιππος ή ο εσωτερικός χώρος, εκδ. alloglota 2010, μεταφρ. Ε.Γιαννοπούλου, Ροζάν Σινοπούλου*
- *Michel Foucault: ο στόχασμος του έξω, εκδ. Πλέθρον, μεταφρ. Γιώργος Σπανός*
- *Δημήτρης Νικορετζος: , τα παραμύθια του 'κόπανου' εκδ. Αστήρ, αναδίφηση, έρευνα, επιλογή και καταγραφή, Δημήτρης Νικορετζος*
- *Giorgio Agamben : Βεβηλώσεις, εκδ.Αγρα, 2000, μεταφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρης*
- *Λαρα Σκουρλά: εργασία για το μεταπτυχιακό μάθημα: 'η φιλοσοφία και οι επιστήμες τον 20^ο αιώνα', διδάσκων: Αριστείδης Μπαλτάς,*
- *Θένμα: Η ιστορικιστική στροφή και τα παράγωγα της, κεφ. 2,*
- *Thomas Kuhh*
- *Σαββας Κονταράτος: Η εμπειρία του αρχτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα, εκδ. Καστανιώτη, 1983, Αθήνα.*
- *Milan Kountera: Η γιορτή της ασημαντότητας, βιβλιοπωλειο 'Εστίας', Ι.Δ. Κολλάρου, 2014, Αθήνα, μεταφρ. Γιάννης Χάρης*
- *Χαικού και Σένριου: γιαπωνέζικα τρίστιχα, εκδ. Καστανιώτη, μεταφρ. Σωκράτης Σκαρτσης*