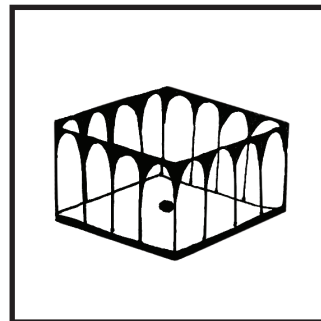
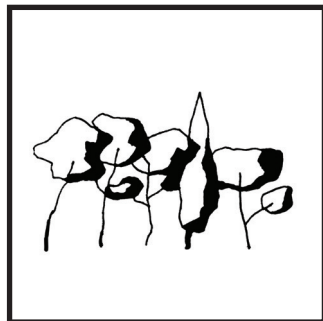
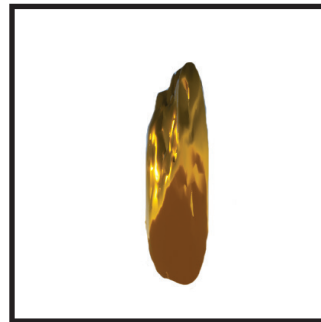
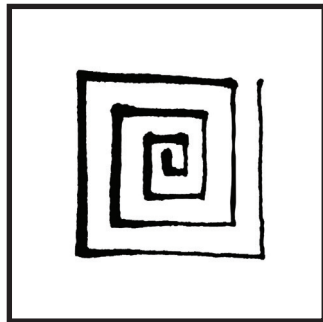
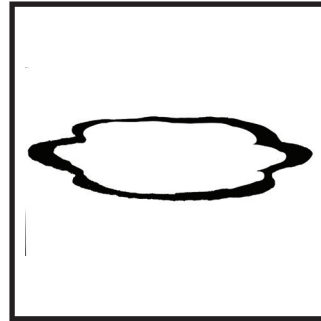
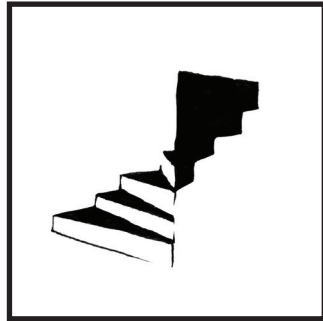


# ΛΟΓΙΚΕΣ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ



Γιώργος Κόκκαλης

Διπλωματική εργασία ΔΠΜΣ\_ Αρχιτεκτονική Χώρος Πολιτισμός  
Κατεύθυνση Α'

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ

Υπεύθυνοι καθηγητές :  
Κωτσόπουλος Δ. Σωτήριος  
Νικόλαος -Ιων Τερζόγλου

Σπουδαστής:  
Γιώργος Κόκκαλης

Φεβρουάριος 2022

*“That for which we find words is something already dead in our hearts. There is always a kind of contempt in the act of speaking.”*

Friedrich Nietzsche *The Twilight of the Idols*

## Περιεχόμενα

<b>1.Εισαγωγή – Υπόθεση εργασίας .....</b>	<b>8</b>
1.1 Αντικείμενο εργασίας.....	8
1.2 Αφορμή.....	8
1.3 Σκοπιμότητα.....	9
1.4 Μεθοδολογία – Περιγραφή της ερευνητικής διαδρομής.....	9
<b>2. Αναγνωρίζοντας το έδαφος της έρευνας.....</b>	<b>11</b>
2.1 Ο χώρος και ο χρόνος στη συγκρότηση μεγάλων λογικών του 21ο αιώνα.....	11
2.2 Συσχετίζοντας την αρχιτεκτονική και την αφήγηση.....	13
2.2.1 Η αφήγηση ως δημιούργημα της αρχιτεκτονικής.....	13
2.2.2. Η αρχιτεκτονική ως δημιούργημα της αφήγησης - Το παράδειγμα του P. Hamon.....	14
2.3. Συγκρότηση της μεθόδου κατασκευάζοντας τα εννοιολογικά εργαλεία της έρευνας.....	17
2.3.1 Οδηγός εφαρμογής της προτεινόμενης μεθόδου ανάλυσης.....	18
2.4 Γραμματικές Σχημάτων -Shape Grammars.....	21
<b>3. Η σχηματικο-κεντρική χωρική αφήγηση μέσα από το έργο του Μπόρχες.....</b>	<b>25</b>
3.1 Αναπτύσσοντας το επιχείρημα – Death and the compass.....	26
3.1.1. Περίληψη – Συμπύκνωση του διηγήματος.....	26
3.1.2. Μετασχηματισμός κεντρικών εννοιών- Πίνακας 1.....	28



3.2 Ο κήπος των διακλαδωτών μονοπατιών.....	32
3.2.1 Συμπύκνωση διηγήματος.....	32
3.2.2 Ανάλυση του διηγήματος -κεντρικές θεματικές- Πίνακας 1.....	32
3.3 Μια γραμματική διακλαδωτών μονοπατιών.....	35
3.3.1. Δομές διακλαδωτών μονοπατιών.....	35
3.3.2 Από της δομές διακλαδωτών μονοπατιών σε διακλαδωτά μονοπάτια (Α).....	37
<b>4. Η χωρική μεταφορά μέσω σωματικών χειρονομιών στο έργο του Φ. Νίτσε.....</b>	<b>45</b>
4.1 Το σώμα στον Νίτσε.....	46
4.1.1 Το σώμα-εαυτός ως συσχετισμός εννομήσεων.....	46
4.1.2 Το σώμα σε δράση.....	47
4.1.3 Προσεγγίζοντας τη δράση του Νίτσεϊκού σώματος με φαινομενολογικά εργαλεία.....	48
4.2 Η συγκρότηση της σωματικής χειρονομίας.....	49
4.2.1 Η συμβολική απεικόνιση των χειρονομιών.....	51
4.2.2 Μορφές της Νίτσεϊκής κειμενικής αρχιτεκτονικής.....	52
4.2.3 Ψυχικοί δείκτες σωματικών χειρονομιών.....	53
4.2.3.1 Το παιχνίδι με την επιφάνεια.....	53
4.2.3.2 Η κατάδυση στο βάθος.....	54

## Περιεχόμενα

4.3 Εντοπίζοντας της σωματικές χειρονομίες σε συνδυασμό με τους δείκτες στην χαρούμενη επιστήμη.....	54
4.3.1 Ανάβαση.....	54
4.3.2 Κατάβαση.....	56
4.3.3 Περιπλάνηση- Δαιδαλώδης περιήγηση.....	56
4.3.4 Ακινήσια- Παύση κίνησης.....	58
4.3.5 Δρασκελισμός – η κίνηση του σχοινοβάτη.....	59
4.3.6. Ο χορός – Η σωματική έκφραση της μουσικής.....	60
4.4 Σχήματα σωματικών χειρονομιών, μηχανισμοί αύξησης της εντύπωσης της δύναμης.....	61
4.4.1. Το σχήμα του μοναχικού.....	61
4.4.2 Σχήμα του ταξιδιώτη και του βιβλίου του λόγιου.....	61
4.4.3 Το σχήμα του τρελού.....	62
4.4.4 Η Συνάντηση με τον Ζαρατούστρα.....	62
4.5. Γιατί ο Νίτσε σχεδίαζε τόσο ωραία τοπία.....	63
4.6 Μία μέθοδος χωρογραφίας εμπνευσμένη από τον Νίτσε.....	66
4.6.1 Κατεύθυνση της χωρογραφίας – Προσανατολισμός και αιώνια επιστροφή.....	67
4.6.2 Επίπεδα και αλλαγή επιπέδων εντός της χωρογραφίας.....	67
4.7 Από χωρογραφίες σε αφηρημένα Νιτσεικά τοπία (B).....	69
4.7.1 Αρχέτυπα και αντίστοιχη με χειρονομίες.....	70
4.7.2 Σχηματικοί κανόνες.....	72
4.7.3 Παραγωγική διαδικασία.....	77

<b>5. Από τις λογικές αφηγηματικών χώρων στη λογική της χωρικής αφήγησης.....</b>	<b>80</b>
5.1 Σύνοψη – αποτίμηση αποτελεσμάτων της έρευνας.....	80
5.1.1 Δυο Κουλτούρες αφηγηματικής χωρικότητας.....	80
5.1.2. Εκλεκτικές συγγένειες Μπόρχες, Νίτσε, ως προς τη χωρική μεταφορά-Διαπιστώσεις.....	81
5.1.2.1 Η διαχείριση του χρόνου.....	81
5.1.2.2 Η χωρική μεταφορά στην υπηρεσία της υποσύλωσης του νοήματος.....	81
5.1.2.3 Δύο δρόμοι για την αναζήτηση του εαυτού.....	81
5.1.3 Ο ρόλος των γραμματικών στο πέρασμα στη χωρική αφήγηση.....	82
5.2 Ένα διαλεκτικό παιχνίδι μεταξύ σχηματικοκεντρικής και σωματικοκεντρικής αφήγησης.....	82
5.3 Το διαλεκτικό δίπολο.....	84
5.4 Επίλογος - Ένας κήπος διακλαδωτών μονοπατιών για τον Ζαρατούστρα.....	85
<b>6. Βιβλιογραφικές αναφορές.....</b>	<b>104</b>

## 1.Εισαγωγή -Υπόθεση εργασίας

### 1.1 Αντικείμενο εργασίας

Η μελέτη που ακολουθεί εντάσσεται σε ένα ευρύτερο ερευνητικό πλαίσιο που διερευνά συσχετισμούς μεταξύ αρχιτεκτονικής και αφήγησης. Ποίο συγκεκριμένα, επιχειρεί να εξετάσει διαφορετικούς τρόπους -σύνολα κανόνων- μέσω των οποίων συγκροτείται η χωρικότητα εντός του κειμένου. Τα σύνολα αυτών των συσχετισμών θα αναφέρονται ως **κειμενική αρχιτεκτονική** ή ως **αφηγηματική χωρικότητα**.

Θεωρείται κεντρικής σημασίας για την έρευνα η θέση του P.Hamon ότι *η αρχιτεκτονική αποτελεί, στην νεωτερική αφήγηση, έναν τελεστή νοήματος, μια προνομιακή μεταγλώσσα που υποστυλώνει και εμπεριέχει το νοηματικό πλέγμα που διαπραγματεύεται ο εκάστοτε συγγραφέας.* ( Hamon,1992 :37 ) .

Ο κειμενικός χώρος είναι ένας πλούσιος χώρος επενδυμένος με πλήθος νοημάτων. Οι κανόνες που συγκροτούν την κειμενική αρχιτεκτονική είναι ισχυρές σχηματοποιήσεις νοήματος μετατοπισμένες στο χωρικό υπόδειγμα.

Η ανάλυση γίνεται σε σειρά κειμένων με σκοπό να εξετάσει την ύπαρξη διαφορετικών ως προς την δομή, τη σύνθεση και τη λειτουργία προσεγγίσεων **κειμενικής αρχιτεκτονικής**. Τα κείμενα αυτά εντάσσονται στο ευρύτερο χρονικό πλαίσιο της νεωτερικότητας, πιο συγκεκριμένα από τα μέσα του 19ου αιώνα ως τις αρχές του 20ου. Η επιλογή της συγκεκριμένης περιόδου ακολουθεί την υπόθεση ότι στην νεωτερική περίοδο η λογοτεχνική αφήγηση στρέφεται στο πεδίο του χώρου – ως οδηγού για την διαχείριση της πλοκής – ως μέσου προσέγγισης της χρονικότητας.

Η επιλογή των κειμένων δεν βασίζεται σε κάποια χρονολογική σειρά αλλά στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται και οργανώνουν τον κειμενικό χώρο.

Είναι προφανές ότι η διερεύνηση φιλοδοξεί να υπερβεί το αναλυτικό μέρος και να σχηματίσει ένα πρωτόκολλο σχεδιασμού του χώρου που θα χρησιμοποιήσει τα ευρήματα της ανάλυσης επί της κειμενικής αρχιτεκτονικής στην σύνθεση χωρικών αφηγήσεων.

Συνοψίζοντας θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι εντός των κειμένων υπάρχει μια σύνθετη χωρική οργάνωση, μια πλούσια αρχιτεκτονική που συντίθεται από διακριτούς κανόνες. Θα επιχειρήσουμε να σχεδιάσουμε το πλαίσιο που θα μπορούσε να επιτρέψει την απόσπαση αυτής της αρχιτεκτονικής συγκρότησης από το κείμενο.

### 1.2 Αφορμή

Αφορμή για την παρούσα διερεύνηση αποτέλεσαν ερωτήματα για την δυνατότητα συγκρότησης αφηγήσεων μέσω της αρχιτεκτονικής. Έχοντας μια σύγχρονη παρακαταθήκη που, από τις αρχές του 21ου αιώνα, έχει επαναφέρει την έννοια το σημείου και μάλιστα του σημείου το οποίο δεν εντοπίζεται μόνο στον χώρο αλλά και τον χρόνο- μοιάζει πλέον όλο και πιο δύσκολο να διαπραγματευόμαστε την αρχιτεκτονική αποκλειστικά ως χωρική συγκρότηση, χωρίς να εντάσσουμε στους προβληματισμούς μας στοιχεία χρονικότητας. Σε αυτό το πλαίσιο φαίνεται σκόπιμη η ενασχόληση με την αφήγηση, ως νοηματοδοτικό μηχανισμό που σχηματίζει διαδρομές μεταξύ σημείων, ενώ περιλαμβάνει εξορισμού διαπλοκές χρόνου και χώρου.

### 1.3 Σκοπιμότητα

Σκοπός της ακόλουθης έρευνας είναι να ενισχύσει την παραπάνω υπόθεση του P. Hamon για την χρήση της αρχιτεκτονικής μεταφοράς εντός του κειμένου, αλλά και να αναδείξει τον πλούτο της κειμενικής χωρικότητας. Κατά δεύτερον προτείνεται μια συστηματική μέθοδο για την διερεύνηση του αντικειμένου σε δύο διαφορετικές, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, προσεγγίσεις κειμενικού χώρου.

Ακόμα, η έρευνα φιλοδοξεί να σχεδιάσει πρωτόκολλα ικανά να αποσπάσουν την πλούσια χωρικότητα του κειμένου και να την χρησιμοποιήσουν με στόχο τη δημιουργία χωρικών, πλέον, αφηγήσεων. **Για αυτό τον σκοπό επιχειρείται η σύνδεση της μεθόδου ανάλυσης με τις γραμματικές σχημάτων-Shape Grammars,ς το πεδίο της δημιουργίας χωρικών αφηγήσεων.**

### 1.4 Μεθοδολογία – Περιγραφή της ερευνητικής διαδρομής

Τίθεται εδώ μια σειρά από ερωτήματα που αφορούν την πιθανή χρησιμότητα της κειμενικής αρχιτεκτονικής αλλά και την επιμονή μας να την μελετήσουμε.

Είναι εξαιρετικά σημαντικό να αποσαφηνίσουμε σε αυτό το σημείο ορισμένες κεντρικές θέσεις της διερεύνησης. Αρχικά η διερεύνηση της κειμενικής αρχιτεκτονικής δεν γίνεται με σκοπό να επενδυθεί ένα μοντέλο παραγωγής χώρου με ένα λογοτεχνικό ή φιλοσοφικό ένδυμα. Δεν αποζητούμε να νομιμοποιήσουμε μια σειρά σχεδιαστικών αρχών προτείνοντας αναλογίες με λογοτεχνικά κείμενα.

Αντίθετα, θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι ιδιαίτερα στη νεωτερική λογοτεχνία συντελείται μια ισχυρή αλλαγή παραδείγματος στο χωρικό γίνεσθαι. Ο χώρος δεν λειτουργεί πλέον ως υπόβαθρο αλλά μεταφέρεται στο κεντρικό επίπεδο της διήγησης. Εν ολίγης τα κείμενα που θα εξετάσουμε εμπεριέχουν συνειδητή, εκ μέρους του συγγραφέα, και συγκροτημένη χωρική θεώρηση.

Η διερεύνηση ξεκινά με μια αναγνώριση του εδάφους γύρω από τους συσχετισμούς χώρου και αρχιτεκτονικής, εντοπίζοντας βιβλιογραφία που μπορεί να προσφέρει γόνιμο έδαφος για την υπόθεση εργασίας. Αρχικά εξετάζουμε θέσεις που επιχειρηματολογούν ως προς τη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής να συνθέτει αφηγήσεις, τα εργαλεία που καθιστούν αυτή τη δημιουργία εφικτή, αλλά και την σκοπιμότητα της. Στη συνέχεια εξετάζουμε τους όρους λειτουργίας της αρχιτεκτονικής στην οργάνωση της αφήγησης εντός του κειμένου.

Κεντρική θέση κατέχει το έργο του P. Hamon από το οποίο αντλούνται εργαλεία που βοηθούν στην οργάνωση της ανάγνωσης της κειμενικής αρχιτεκτονικής στα έργα που εξετάζονται. Στη συνέχεια παρουσιάζονται δύο ισχυροί πόλοι για την συγκρότηση της κειμενικής χωρικότητας. Ο ένας εντοπίζεται με αφορμή το έργο του Μπόρχες το οποίο, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε λειτουργεί αρθρώνοντας τις έννοιες σε προεγκατεστημένα σχήματα τα οποία διαπερνούν και την χωρική οργάνωση της δράσης. Ισχυριζόμαστε ότι αυτός ο πόλος προσφέρει προνομιακό έδαφος για την εφαρμογή **γραμματικών σχημάτων ( shape grammars )**, μέσω των οποίων θα επιχειρήσουμε να τον οργανώσουμε.

Ο άλλος πόλος εντοπίζεται στο έργο του Νίτσε στο έργο του οποίου η χωρικότητα εκφράζεται ως καμπύλωση γύρω από το δρών σώμα. Εκεί η χωρικότητα εμπλέκεται με την χωρογραφία σε ένα σύνθετο σχήμα που ορίζουμε ως **σωματική χειρονομία**.

### *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Με βάση αυτούς του δύο πόλους επιχειρούμε να οργανώσουμε ένα διαλεκτικό δίπολο που οργανώνεται με τη βοήθεια μηχανισμών αφήγησης.

Όσον αφορά την διατύπωση τυχόν επιφυλάξεων σχετικά με την επιλογή των συγγραφέων, που θα μπορούσε εύλογα να συμπυκνωθεί στο ερώτημα “ *είναι εύλογο να εξετάζονται παράλληλα αλλά και σε αντιδιαστολή ένας φιλόσοφος και ένας λογοτέχνης ;*” μπορούμε να απαντήσουμε ότι ούτε ο Μπόρχες είναι συμβατικός λογοτέχνης ,ούτε ο Νίτσε συμβατικός φιλόσοφος. Ο πρώτος έχει πλέξει το σύνθετο σύμπαν από τις μυθοπλασίες του γύρω από καίρια φιλοσοφικά ερωτήματα, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, ενώ ο δεύτερος δεν ξέχασε ποτέ την ιδιότητα του ως φιλόλογος, και την ικανότητα του να “*+κάνει τις λέξεις να χορεύουν*” ( Nietzsche ,2014 : 160).

Πέρα από αυτό το επιχείρημα αξίζει να τονίσουμε ξανά, ότι εξετάζουμε το έργο των δύο συγγραφέων με σκοπό να σκιαγραφήσουμε δύο διαφορετικές κουλτούρες χωρικής μεταφοράς, στρατηγικής γραφής που και οι δύο αναμφισβήτητα χρησιμοποιούν.

Λόγω των έργων που έχουν μελετηθεί στην συγκρότηση του δίπολου , ( ο κήπος των διακλαδωτών μονοπατιών του Μπόρχες αλλά και η γενικότερη έμφαση του Νίτσε στον εξωτερικό χώρο που συνδέεται με τις αναζητήσεις του ως φυσιολόγου) μεγάλο μέρος των εφαρμογών σχεδιασμού που προκύπτει από το διαλεκτικό δίπολο της έρευνας αφορά σχεδιασμό τοπίου.

Λόγω τις κλίμακας του αλλά και άλλων ειδικών χαρακτηριστικών καθώς και της προτίμησης του γράφοντος, το τοπίο μοιάζει προνομιακό πεδίο για την άσκηση του προτεινόμενου σχεδιασμού. Ωστόσο η εφαρμογή της μεθόδου που προτείνουμε δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι περιορίζεται στον σχεδιασμό κήπων αλλά μπορεί να επεκταθεί σε οποιαδήποτε χωρική οργάνωση.

## 2. Αναγνωρίζοντας το έδαφος της έρευνας

Για να κατανοήσει κανείς την επιμονή της παρούσας εργασίας στο ζήτημα των χωρικών αφηγήσεων, είναι απαραίτητο να αποσαφηνιστεί το υπάρχον έδαφος στην προσέγγιση των εννοιών του χώρου και του χρόνου, καθώς και η προσπάθεια συσχετισμού τους μέσω της έννοιας της αφήγησης στη σύγχρονη αρχιτεκτονική θεωρία.

### 2.1 Ο χώρος και ο χρόνος στη συγκρότηση μεγάλων λογικών τον 21ο αιώνα

Η μεταμοντέρνα αφήγηση δημιούργησε μια ισχυρή αδράνεια στην προσπάθεια συγκρότησης μεγάλων λογικών στη σκέψη, γενικότερα, καθώς και στην αρχιτεκτονική θεωρία -ειδικότερα. Στον 21ο αιώνα εισέρχονται στη βιβλιογραφία όροι όπως το υπέρ -μοντέρνο ή το *altra* -μοντέρνο που επιχειρούν μια συγκροτητική κατεύθυνση για την σκέψη από την οποία δε λείπει και η αρχιτεκτονική. Ως κομβική έννοια σε αυτές τις προσπάθειες αναδεικνύεται η χρονικότητα. Η γραμμική εξελικτική χρονικότητα της νεωτερικότητας καθώς και η μετανεωτερικής ηφής αφήγηση των ανακυκλούμενων χρονικών βρόγχων αντικαθίστανται πλέον με την έννοια του χρονικού πλέγματος. (Bourriaud, 2009 : 4-5)

Μιας κατασκευής του χρόνου που εξερευνά την πολλαπλότητα του παρόντος χωρίς να φοβάται να απλώσει νήματα στο παρελθόν και να επιχειρήσει προβολές στο μέλλον, ενώ η μετανεωτερική αφήγηση αναγνώριζε δύο προοπτικές μια χρονική και μια χωρική, η υπερνεωτερική αφήγηση βασίζεται στην ισχυρή διαπλοκή των δύο προοπτικών.

Οι προεκτάσεις των παραπάνω θέσεων στην αρχιτεκτονική θεωρία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αρχικά ευνοείται μια θέση για την διατύπωση του χώρου που θυμίζει έντονα την νεωτερική αβαντγκαρντ, **η διάσπαση του χώρου σε στοιχεία**, ο συσχετισμός των οποίων, οι επιμέρους χωρικές ενότητες που παράγουν αλλά και η οπτική και σωματική διασυνδεσιμότητα που ευνοούν, συνθέτουν το πολυδιάστατο εννοιολογικό πλέγμα του τόπου.

Ακόμα, διακρίνεται η αυξημένη σημασία που αποκτά η σύνδεση των επιμέρους στοιχείων, που συμπεριλαμβάνει ισχυρά στοιχεία χρονικότητας. **Οι τροχιές που συνενώνουν το πλέγμα της χωρικής στοιχειακότητας γίνονται φόρμες – “trajectories have become forms”**. ( Bourriaud, 2009 : 3)

Θα μπορούσαμε σε αυτό το σημείο να διατυπώσουμε ότι:

**Καταλήγουμε σε δίκτυα σημείων και στοιχείων στα επάλληλα πεδία του χώρου και του χρόνου, των οποίων οι διασυνδέσεις θεωρούνται ισάξιες με τα στοιχεία που συνενώνουν.**

Η αφήγηση αναδεικνύεται σε ένα τέτοιο μοντέλο ως απόλυτη αναγκαιότητα. Ως θετική θέληση δημιουργίας διαύλων νοηματοδότησης του εξαιρετικά σύνθετου πλέγματος του πραγματικού.

*“Υπάρχουν πολλά υλικά που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως συνδετικό υλικό για να κρατήσουν τα επιμέρους στοιχεία ενωμένα, ωστόσο κανένα δεν είναι σημαντικότερο από την αφήγηση.”*

( Bourriaud, 2009 :12)

Στο παραπάνω πλαίσιο μοιάζει δελεαστικό να εισέλθουμε το πυκνό εννοιολογικό πλέγμα που συνθέτουν ο χώρος, ο χρόνος, η αφήγηση και η αρχιτεκτονική.





Εικόνα 1 :Εικονογράφηση του Gustave Dore για το παραμύθι του Perrault, “ο Δαχτυλάκης”



## 2.2 Συσχετίζοντας την αρχιτεκτονική και την αφήγηση

Μπορούμε να αναγνωρίσουμε την αρχιτεκτονική ως το κυρίαρχο, ή έστω ένα ισχυρό, όργανο σύνδεσης με τον χώρο και τον χρόνο, ικανό να δώσει σε αυτές τις διαστάσεις ανθρώπινο μέτρο. Ως εργαλείο που επιτρέπει στον απεριόριστο χώρο και τον ατελείωτο χρόνο να γίνει ανεκτός, διαχειρίσιμος κατοικήσιμος και κυριότερα κατανοητός από το ανθρώπινο είδος. ( Pallasmaa, 2008 : 17 )

Η αρχιτεκτονική πέρα από την διαχείριση της μορφής ενός κτηριακού συνόλου – πέρα από *facades* – ασχολείται εξίσου, αν όχι περισσότερο, με την οργάνωση των χώρων. Ορίζει πλαίσια και δημιουργεί επιμέρους ενότητες, συγκροτεί όρια, κατασκευάζει οπτικές συνέχειες και ασυνέχειες διαχειρίζεται την σωματική προσπελασιμότητα μεταξύ χωρικών ενότητων. Δεδομένου ότι η αρχιτεκτονική αποτελεί τέχνη -επιστήμη -που κατοικείται, άρα κοινωνική κατασκευή, διαχειρίζεται ανθρώπινες σχέσεις και συχνά κατέχει κεντρικό ρόλο στους όρους οργάνωσης τους.

### 2.2.1 Η αφήγηση ως δημιούργημα της αρχιτεκτονικής

Η έννοια της αφήγησης αφορά, πέρα από το περιεχόμενο μιας ιστορίας, την περιγραφή μιας δομής ενός συγκεκριμένου τρόπου να συνταιριάζονται τα επιμέρους στοιχεία της ιστορίας. Σε απόλυτη αναλογία η αρχιτεκτονική δεν λειτουργεί απλά ως εκφραστής κοινωνικών και πολιτιστικών μηνυμάτων, αλλά συμμετέχει ενεργά στην **κατασκευή νοήματος**, με το να οριοθετεί χώρους και κοινωνικούς συσχετισμούς. ( Psarra, 2009 : 2 ). Στην καινοτόμα έρευνα της *Architecture and Narrative*, η Σοφία Ψαρρά επιχειρεί να συσχετίσει τις δύο έννοιες, με σκοπό να προσδιορίσει τον συσχετισμό μεταξύ **conceptual structure - διαγραμματικής -αφαιρετικής** ( ή και εννοιολογικής) δομής και **αντιληπτικής εμπειρίας -perceptual experience** αλλά και στον τρόπο με τον οποίο ο παραπάνω συσχετισμός παράγει πολιτιστικό και πολιτισμικό περιεχόμενο.

Ο σύγχρονος προβληματισμός για την σχέση **αφαιρετικής δομής** και **αντιληπτικής εμπειρίας** ξεκινά με τον B. Tschumi που αναγνωρίζει ότι στην σύγχρονη αρχιτεκτονική θεωρία οι δύο έννοιες εμφανίζονται σε αντιδιαστολή, ενώ στην πραγματικότητα είναι ισχυρά αλληλοεξαρτώμενες. (Psarra, 2009 : 4 ). Κατά τον Tschumi η **διαγραμματική δομή** περιγράφει κεντρικές αποφάσεις του σχεδιασμού, όπως ο ρυθμός ,η συμμετρία και το σύνολο των εννοιολογικών εργαλείων που συγκροτούν την σχεδιαστική πρόθεση,ενώ η **αντιληπτική εμπειρία** που παράγει η αρχιτεκτονική **αφορά αλληλουχίες χώρων (space) και συμβάντων (events)**. Οι επιμέρους χωρικές ενότητες διατάσσονται σε μια ορισμένη αλληλουχία που υπονοεί την κίνηση ενός δρώντος- παρατηρητή, στην οποία παρεμβάλλονται γεγονότα δηλαδή κοινωνικά και συμβολικά συν-δηλούμενα (Tschumi ,1999: 155-154). Η παραπάνω περιγραφή της αντιληπτικής εμπειρίας υπονοεί την ύπαρξη ενός μηχανισμού αφήγησης, ως του συνενωτικού παράγοντα, ανάμεσα στην παρουσίαση ενός ή περισσότερων γεγονότων και την προοδευτική χωρική εκ-πτώχωση.

Στην έρευνα της η K. Psarra, διακρίνει ότι οι **ιδιότητες της αφαιρετικής δομής και της αντιληπτικής εμπειρίας οργανώνουν πολιτισμικό-πολιτιστικό νόημα μέσω της αφήγησης** ( Psarra, 2009 : 4 ).

Ακόμα πρότεινε μια ιεραρχική διάκριση στον τρόπο με τον οποίο ερευνάται το αντικείμενο σε επιμέρους παραδείγματα αρχιτεκτονικής, διερευνώντας σε ένα πρώτο επίπεδο εννοιολογικά χαρακτηριστικά όπως ο ρυθμός, η συμμετρία, η επανάληψη κλπ, για να περάσει στην συνέχεια στο αντιληπτικό πεδίο προσομοιώνοντας την χωρητικότητα, όπως βιώνεται από ένα δρών υποκείμενο σε πραγματικό χρόνο. Το δεύτερο στάδιο γίνεται με την βοήθεια θεωριών και εργαλείων που έχουν αναπτυχθεί στα πλαίσια του Space Syntax ( Psarra, 2009 : 7 ). Γίνεται έτσι προφανές, ότι στην προσπάθεια να διαπλέξουμε την αρχιτεκτονική με την αφήγηση η έννοια του συσχετισμού μεταξύ επιμέρους χωρικών ενοτήτων αποκτά ιδιαίτερη έμφαση.

**Η διασυνδεσιμότητα** αφορά την δομική σχέση των επιμέρους μερών μεταξύ τους αλλά και με το όλον που σχηματίζουν. Το παραπάνω πλέγμα περιγράφεται με τον όρο **configuration** όπως εισάγεται στην βιβλιογραφία από τον B. Hillier , και σε αυτή την εργασία μεταφράζεται ως σχηματισμός ( μεταξύ των όρων διάταξη και οργάνωση ). Κατά τον Hillier ο όρος περιγράφει “*a set of relationships among things all of which inter-depend in an overall structure of some kind*” ( Psarra, 2009 : 5 ).

Ο σχηματισμός θεμελιώνεται στην έννοια της δια -συνδεσιμότητας, όπου κάθε στοιχείο εκφράζεται μέσω του συσχετισμού του με κάθε άλλο. **Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο γίνεται αντιληπτό ως ένα σύνολο χωρικών συσχετισμών.**

Με αφετηρία την αθηναϊκή ακρόπολη του 5ου αιώνα π.χ. και συγκεκριμένα τα κτήρια του Ερεχθείου και του Παρθενώνα η Σ. Ψαρρά αποκωδικοποιεί μια σύνθετη χωρική αφήγηση που συμπυκνώνει τις πολιτιστικές αντιθέσεις, αλλά και το πολιτικό γίγνεσθαι της κοινωνίας που τα οικοδόμησε.

### 2.2.2. Η αρχιτεκτονική ως δημιουργία της αφήγησης - Το παράδειγμα του P.Hamon

Στην παραπάνω παράγραφο, γίνεται σαφής η πρόθεση -από την σκοπιά της αρχιτεκτονικής- πως η οργάνωση της χωρικότητας παράγει αφήγηση. Σε αυτό το σημείο θα επιχειρήσουμε μια αντίστροφη πορεία για να προσεγγίσουμε την σχέση αρχιτεκτονικής-αφήγησης. Θα κινηθούμε από τη σκοπιά της κατεξοχήν τέχνης της αφήγησης, της λογοτεχνικής περιγραφής, της κειμενικότητας. Για να επιστρέψουμε στην διατύπωση της παραγράφου 2.1 , η αφήγηση καλείται να λειτουργήσει ως συνενωτικός παράγοντας μεταξύ στοιχείων χώρου και χρόνου. Μέχρι την νεωτερικότητα θεωρείται ότι η λογοτεχνία οργάνωνε τις αφηγήσεις με κύρια αναφορά στο πεδίο του χρόνου.

Στην έρευνα του ο P. Hamon επισημαίνει μια εξαιρετικά σημαντική μετατόπιση της νεωτερικής λογοτεχνίας στο πεδίο του χώρου. **“Ο χώρος λειτουργεί, όπως υποστηρίζει ως αναγκαίο υπόβαθρο για τους νεωτερικούς συγγραφείς ενώ, η αρχιτεκτονική συγκροτεί μια μεταγλώσσα νοήματος, έναν προνομιακό χειριστή (operator) που μεσολαβεί ανάμεσα στο κείμενο (σημειωτικό αντικείμενο) και στο πραγματικό, (μη σημειωτικό αντικείμενο)”** ( Hamon, 1992 : 25, 37).

Αυτή η εξαιρετικά καινοτόμα θέση που υποστηρίζει ο Hamon, οδηγεί σε μία σειρά παρατηρήσεων :

α) Ο λογοτεχνικά επεξεργασμένος χώρος, καθώς και οι κανόνες από τους οποίους συγκροτείται, δεν αποτελεί απλά ένα φόντο για την ανάπτυξη της δράσης, φέρει συμπτυκνωμένο νόημα, καθώς λειτουργεί σαν χειριστής ο οποίος υποστυλώνει το νόημα που επιχειρεί να αποδώσει ο συγγραφέας. **Η κειμενική χωρικότητα, είναι μια πλούσια χωρικότητα, εμποτισμένη με νόημα – δηλαδή με πολιτισμικό& πολιτιστικό περιεχόμενο.**

β) Αν ο χώρος αποτελεί αναπόσπαστο οργανωτικό πεδίο για την αφήγηση, η αρχιτεκτονική είναι ικανή να λειτουργήσει ως βολική λαβή για τον χειρισμό της χρονικότητας.

γ) Η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως μεσάζων ανάμεσα στο πραγματικό και στην επικράτεια του σημειωτικού, αλλά και το αντίθετο. Αυτό είναι δυνατό καθώς από τη φύση της η αρχιτεκτονική θεωρία βασίζεται στην δημιουργία simulacra της πραγματικότητας σε διάφορες κλίμακες – να περνάει με άνεση από σημειωτικής φύσης παρατηρήσεις σε εικονικές, μέσω κατόψεων ,τομών και μοντέλων. (Hamon, 1992 : 25)

Η διαπλοκή χώρου, χρόνου και αφήγησης υποστηρίζεται και από αυτή την κατεύθυνση προσέγγισης του ζητήματος, με τον χώρο να λειτουργεί ως σημείο αυξημένης βαρύτητας στον παραπάνω συσχετισμό. Θα αναφερθούμε στην συνέχεια σε μία σειρά από οξυδερκείς παρατηρήσεις του P.Hamon, με αναφορά στον συσχετισμό αρχιτεκτονικής και αφήγησης, οι οποίες και θα τροφοδοτήσουν τα εργαλεία της παρούσας έρευνας.

Αρχικά αναγνωρίζει πέντε επίπεδα λογοτεχνικού χώρου ως επίδραση, ή αποτέλεσμα παραγωγής νοήματος ( topological-topographical-topical-tyrografic-typological ). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους αρχιτέκτονες, γενικότερα, αλλά και για την παρούσα εργασία ειδικότερα, παρουσιάζουν τα δύο πρώτα επίπεδα το **τοπολογικό** και το **τοπογραφικό** . Μάλιστα κάθε επίπεδο διαχωρίζεται σε δύο διαστάσεις, μια παραδειγματική ( paradigmatic), που προσδιορίζει τις λίστες των αντικειμένων που διαχειρίζεται κάθε επίπεδο και μια συνταγματική ( syntagmatic), που αφορά στο συντακτικό και την αφηγηματικότητα, των αντικειμένων του εκάστοτε επιπέδου.

Το **τοπολογικό** επίπεδο αφορά τους αφηρημένους πόλους του νοήματος, τις μήτρες από όπου ξεκινά να συγκροτείται η διήγηση (παραδειγματική διάσταση), καθώς και τους χειρισμούς και τον ρυθμό ως μορφές βαθέος συντακτικού σχηματισμού της πλοκής ( συνταγματική διάσταση).

Το **τοπογραφικό** επίπεδο είναι το επίπεδο των συλλογικών δρώντων- που κατασκευάζονται από το κείμενο- τα αρχιτεκτονικά θέματα που ορίζονται από την διήγηση, τα μέρη, οι κάτοικοι και οι κατοικίες ( παραδειγματική διάσταση ). Ακόμα αυτό το επίπεδο περιγράφει τις κινήσεις, τις τελετουργίες που αφορούν τους δρώντες του κειμένου ( συνταγματική διάσταση ).

(Hamon, 1992 : 34)

## *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Ακόμα ο Hamon επισημαίνει τους τρόπους με τους οποίους εισέρχεται – σε σημασιολογικό επίπεδο – στο λογοτεχνικό κείμενο, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο.

Αρχικά μπορεί να εμφανιστεί ως **ερμητικό αντικείμενο**, (*hermeneutical object*), καθώς περιλαμβάνει ένα εσωτερικό, αυστηρά διαχωρισμένο από το εξωτερικό μέσω επιφανειών, *facades* που ακόμα και στις πιο διαφανείς υλικότητες του δεν αποκαλύπτουν ποτέ ολοκληρωτικά το εσωτερικό. Στον αντίποδα της πρόσωσης ο Hamon εντοπίζει την κρύπτη, ως το ύστατο βάθος του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Η εμφάνιση του ερμητικού αντικειμένου συσχετίζεται ακόμα - στην παραδειγματική διάσταση του τοπολογικού επιπέδου – με στρατηγικές των δρώντων που αφορούν την απόσπαση πληροφοριών, με την αναζήτηση της αλήθειας. (Hamon, 1992 : 26)

Το λογοτεχνικό κείμενο, μπορεί να κατανοήσει κάθε αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως **διαχωριστικό αντικείμενο** (*discriminating object*). Δηλαδή, ως χειριστής που ελέγχει τις εγγύτητες μεταξύ των δρώντων. “Κάθε μορφή επιθυμίας ή απόθησης δεν είναι τίποτα περισσότερο από την διαχείριση της απόστασης μεταξύ ενός αντικειμένου και ενός υποκειμένου. Το διαχωριστικό αντικείμενο αφορά στη διαχείριση της επιθυμίας” (Hamon, 1992 : 27).

Τέλος η λογοτεχνία μπορεί να συλλάβει το **ιεραρχικό αντικείμενο** (*hierarchical object*), δηλαδή ένα σύστημα περιορισμών. Το συγκεκριμένο επίπεδο καθορίζει τις ιεραρχήσεις των χώρων, καθώς και τις δυναμικές μεταξύ μέρους και όλου, μεταξύ περιέχοντος και περιεχομένου, στο χωρικό σύστημα ενός λογοτεχνικού έργου. *Αυτό το επίπεδο επιτρέπει την εγκατάσταση στρατηγικών, που αφορούν την ικανότητα – επιδεξιότητα των χαρακτήρων της πλοκής* -και τη σχέση μεταξύ τους (Hamon, 1992 : 28).

Κάθε λογοτεχνική αφήγηση ευνοεί ορισμένα αρχιτεκτονικά μέρη – ή στοιχεία. Η λογοτεχνία της νεωτερικότητας διακρίνει δύο κεντρικές ιδιότητες αρχιτεκτονικών στοιχείων. **Το βαθμό κινητικότητας** τους (*mobility*) και **το βαθμό διαφάνειας** (*transitivity*).

Η γαλλική λογοτεχνία του 19ου αιώνα, στην οποία επικεντρώνει την έρευνά του ο Hamon, δίνει έμφαση στην πόρτα, στον τοίχο, στο παράθυρο, στον καθρέπτη, στο φύλλο γυαλιού (βιτρίνα), και στο αμμοβολιμένο τζάμι. Τα παραπάνω αντικείμενα, εμφανίζουν διαφορετικούς βαθμούς διαφάνειας και κινητικότητας, με βάση τους οποίους μπορεί να τους αποδοθεί διαφορετική αφηγηματική αξία (Hamon, 1992 : 39).

**Ο χώρος βρίσκεται αναλυμένος σε στοιχεία, με βάση τις κεντρικές ιδιότητες της κινητικότητας και της διαφάνειας- που καθορίζουν την αφηγηματική αξία του εκάστοτε στοιχείου- μέσω των οποίων καθορίζεται η χρήση του χώρου ως αφηγηματική τεχνική.**

Μπορούμε να επισημάνουμε εδώ, ότι οι δύο αυτές κεντρικές ιδιότητες μοιάζουν να καθορίζουν, τον τρόπο εμφάνισης της αρχιτεκτονικής ως ερμητικό, διαχωριστικό και ιεραρχικό αντικείμενο. Αξίζει ακόμα να επισημανθεί ότι η χρήση των αρχιτεκτονικών αναφορών στη λογοτεχνία έχει δημιουργήσει μοτίβα – patterns – μεταξύ ορισμένων χωρικών ενοτήτων και αντίστοιχων δράσεων των πρωταγωνιστών. Το υπνοδωμάτιο αποτελεί πεδίο για την εξομολόγηση μυστικών, η βιβλιοθήκη, με τους τοίχους να καλύπτονται από βιβλία, είναι τόπος απομόνωσης και μελέτης, το σαλόνι είναι το μέρος που κυκλοφορούν τα νέα και τα κουτσομπολιά, αλλά και που οι φωνές σκηνοθετούνται (Hamon, 1992 : 44).

**Η οργάνωση επιμέρους περιοχών εντός του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, λειτουργεί ως οδηγός για την δράση του διηγήματος καθώς το χωρικό υπόβαθρο και οι επιμέρους δράσεις διαπλέκονται δημιουργώντας μοτίβα.**

Ολοκληρώνοντας την ανασυγκρότηση του έργου του Hamon μπορούμε να επισημάνουμε ότι η αρχιτεκτονική αναφορά έχει συνδεθεί- στον βαθμό που θεωρείται σχεδόν απαραίτητη- με δύο κεντρικές θεματικές. Στην διαπραγμάτευση του υψηλού (sublime) και στην πρακτική της περιγραφής ( Hamon, 1992 : 41). Οι χωρικές περιγραφές όπως τις πραγματεύεται η νεωτερική λογοτεχνία, μέσω της μετατροπής τους σε operators, εγκιβωτίζουν πλούσιο εννοιολογικό περιεχόμενο. Ακόμα, είναι δυνατό να αναπαραστήσουν ή να αποκαλύψουν κρυφές χωρικές διαστάσεις, απόψεις της βιωμένης εμπειρίας του χώρου. Όπως η αρχιτεκτονική παρέχει στην λογοτεχνία το υπόβαθρο της αφηγηματικής δομής, η λογοτεχνία μπορεί να βοηθήσει την αρχιτεκτονική να κατανοήσει -σε δομικό επίπεδο- τον κόσμο της βιωμένης εμπειρίας, τον κατά τον Husserl- lebenswelt (Terzoglu , 2018 : 125).

### 2.3. Συγκρότηση της μεθόδου κατασκευάζοντας τα εννοιολογικά εργαλεία της έρευνας

Σε αυτό το σημείο ερχόμαστε στην συγκρότηση των εργαλείων της παρούσας έρευνας. Αναγνωρίζουμε αρχικά, την ανάγκη που δημιουργεί η σύγχρονη πραγματικότητα, να διαπραγματευτούμε την έννοια της αφήγησης ως στρατηγικής ικανής να συνενώσει το πλέγματα του χρόνου και χώρου. Προσεγγίζουμε τον προβληματισμό από τη σκοπιά της λογοτεχνίας και μέσω της κεντρικής υπόθεσης του P. Hamon, αναγνωρίζουμε ότι,

*εντός του λογοτεχνικού χώρου, υπάρχει ένας δομημένος και συγκροτημένος χώρος , ο οποίος λειτουργεί ως μεταγλώσσα νοήματος, ένα σύνολο κανόνων και συσχετισμών που εσωκλείει βαθύ νόημα, που μπορεί να δώσει πρόσβαση ακόμα και στον κόσμο της βιωμένης εμπειρίας. Η λογοτεχνική χωρικότητα μπορεί να αποτελέσει την παράκαμψη για να προσεγγίσουμε χωρικές αφηγηματικές συγκροτήσεις ,πλούσιου νοήματος – πολλαπλούς αφηγηματικούς τόπους.*

Αρχικά, θα διακρίνουμε στοιχεία στο τοπολογικό και το τοπογραφικό επίπεδο των επιμέρους αφηγήσεων. Η αναγνώριση αυτών των δύο επιπέδων πρόκειται να αποτελέσει την αφετηρία της μεθόδου μας στην προσέγγιση της κειμενικής χωρικότητας.

Αναγνωρίζουμε την αντιστοιχία μεταξύ:

**Διαγραμματικής δομής** - *conceptual structure* και **τοπολογικού επιπέδου**, με την παραδειγματική διάσταση να συγκεντρώνει τα στοιχεία της διάγραμμα δομής και την συνταγματική διάσταση τους τρόπους εκπτώχωσης τους.

**Αντιληπτικής εμπειρίας** -*perceptual experience* και τοπογραφικού επιπέδου, με την παραδειγματική διάσταση να περιγράφει τους χώρους της αφήγησης καθώς και τις χωρικές συγκροτήσεις που συνδυάζονται με ορισμένους δρώντες του κειμένου και την συνταγματική διάσταση να περιγράφει τους όρους με τους οποίους συγκροτούνται οι αλληλουχίες χώρων αλλά και οι πιθανές παρεμβολές των συμβάντων. Η συνταγματική διάσταση των αντιληπτικών εμπειριών – όπως περιγράφονται στο τοπογραφικό επίπεδο – μας παραπέμπει άμεσα σε μεθόδους ανάλυσης που προσεγγίζουν το συντακτικό του χώρου.

Επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας στην παραγωγή αφήγησης που μπορεί να παράξει η αρχιτεκτονική ειδομένη από **συντακτική** - *configurational* σκοπιά. Μας ενδιαφέρει η περιγραφή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου ως σύνολο χωρικών συσχετισμών, με την διασυνδεσιμότητα των χώρων, την οπτική και την σωματική προσπελασιμότητα, να αποτελούν της κεντρικές ιδιότητες που εξετάζουμε.



## *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Θα αντιληφθούμε τον λογοτεχνικό χώρο ως σύστημα αρθρωμένο από στοιχεία στα οποία θα προσπαθούμε να αναγνωρίσουμε ιδιότητες **κινητικότητας** και **διαφάνειας**.

Μέσα από αυτή την οριοθέτηση ανασυγκροτούμε την συντακτική διάσταση του λογοτεχνικού χώρου. Γίνεται αντιληπτό ότι η παραπάνω οριοθέτηση προσδίδει στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο τις ιδιότητες **του ερμητικού, του ιεραρχικού και του διαχωριστικού**, ιδιότητες που όπως αναφέραμε, λειτουργούν ως ρυθμιστές οι οποίοι καθορίζουν την σχέση με την αναζήτηση της αλήθειας, της επιθυμίας αλλά και τον βαθμό της επιδεξιότητας – ικανότητας. Ο συνδυασμός των ιδιοτήτων της κινητικότητας και της διαφάνειας στα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν μια κειμενική χωρικότητα -ένα λογοτεχνικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο καθορίζουν τον βαθμό στον οποίο αυτό λειτουργεί ως ερμητικό, ιεραρχικό, ή διαχωριστικό αντικείμενο. Φυσικά, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο μπορεί να συγκεντρώνει περισσότερους από έναν χαρακτηρισμούς. Ακόμα, διαφαίνεται η ευκαιρία να οργανώσουμε το αρχιτεκτονικό αντικείμενο σε επιμέρους ενότητες - να το αντιληφθούμε ως δυναμική σύνθεση επιμέρους αντικειμένων.

***Κάθε αρχιτεκτονικό αντικείμενο , είναι δυνατό να οργανωθεί σε επίπεδα – επιμέρους αρχιτεκτονικά αντικείμενα που φέρουν τον χαρακτηρισμό του ερμητικού, ιεραρχικού ή διαχωριστικού. Το τελικό αντικείμενο καθορίζεται από τα επιμέρους αντικείμενα αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο ιεραρχούνται εντός του τελικού αντικειμένου.***

### **2.3.1 Οδηγός εφαρμογής της προτεινόμενης μεθόδου ανάλυσης**

Στην παρούσα έρευνα αναλύουμε κείμενα τα οποία τοποθετούνται στο ευρύ φάσμα της νεοτερικής κειμενικής αφήγησης και κατά συνέπεια διαθέτουν τα προαπαιτούμενα της βασικής υπόθεσης του Hamon για την χρήση της οργάνωσης της χωρικότητας ως μεταγλώσσας νοήματος. Αρχικά διακρίνουμε τις κεντρικές έννοιες που διαπραγματεύεται ο συγγραφέας και τους όρους με τους οποίους τις συγκροτεί και τις εξελίσσει εντός της αφήγησης, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο κατασκευάζει την **αφαιρετική -διαγραμματική -δομή** της αφήγησης. Με αυτή την διαδικασία σχηματοποιούμε κεντρικές έννοιες με τις οποίες συμπληρώνουμε το **τοπολογικό επίπεδο**.

Στην συνέχεια συμπληρώνουμε το τοπογραφικό επίπεδο.

**α)** Βασική υπόθεση αυτής της μελέτης είναι η κίνηση στοιχείων μεταξύ των δύο επιπέδων εντός της αφήγησης. Ορισμένες έννοιες που καταλαμβάνουν το τοπολογικό επίπεδο- ή μάλλον ο τρόπος με τον οποίο σχηματοποιούνται- διαπερνούν και το τοπογραφικό επίπεδο ,κυρίως στην συνταγματική του διάσταση. Μεταφράζονται δηλαδή σε κανόνες που αφορούν τον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται το συντακτικό του χώρου αλλά και τον τρόπο με τον οποίο σκηνοθετούνται τα συμβάντα που διατρέχουν την αφήγηση – δηλαδή σε κανόνες που σχηματίζουν την κειμενική αντιληπτική εμπειρία των δρώντων του κειμένου.

β) Η πληρέστερη συμπλήρωση του τοπογραφικού επιπέδου απαιτεί την κατανόηση της κειμενικής αντιληπτικής εμπειρίας των δρώντων του. Πέρα από συντακτικούς κανόνες που εφορμούν από το τοπολογικό επίπεδο, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την πραγματολογική διάσταση των αρχιτεκτονικών αντικειμένων της αφήγησης. Εντοπίζουμε επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν τον κειμενικό χώρο και προσδιορίζουμε τους βαθμούς **διαφάνειας και κινητικότητας**. Με αυτό τον τρόπο αποκτούμε μια ολοκληρωμένη εικόνα των συντακτικών ιδιοτήτων του κειμενικού χώρου – ενώ μπορούμε να προσδώσουμε σε επιμέρους ενότητες τους χαρακτηρισμούς **του ερμητικού, ιεραρχικού και διαχωριστικού αντικειμένου**. Τέλος, εντοπίζουμε πιθανά **συμβάντα ( events )** τα οποία εξετάζουμε σε σχέση με το συντακτικό του χώρου. Πού εμφανίζονται ; - ποια χωρικά μοτίβα τα πλαισιώνουν ; - καθώς και την λειτουργία τους στην αφήγηση.

Στη συνέχεια εικονογραφούμε την παραπάνω διαδικασία μέσω του **Πίνακα 1** , ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς και εκκίνησης για όλες τις αναλύσεις κειμενικής χωρικότητας που θα επιχειρήσουμε. Οι κεντρικές θεματικές με τις οποίες ασχολείται κάθε αφήγηση παριστάνονται με το γράμμα X και με δείκτη που προσδιορίζει το πλήθος τους  $\{ 1,2,3,\dots,n \}$ . Οι έννοιες αυτές **μεταπλάθονται** στο τοπογραφικό επίπεδο είτε στη παραδειγματική, είτε στη συνταγματική διάσταση. Η μετάπλαση αποτελεί πράξη επί της έννοιας x και συμβολίζεται ως τελεστής ,(Xv)'. Κάθε τελεστής μπορεί να αποτελείται από πράξη σε μία έννοια ή και σε άθροισμα εννοιών. Τέλος, ορισμένοι τελεστές εμφανίζονται και στην συνταγματική διάσταση του τοπογραφικού επιπέδου, δηλαδή ως κανόνες που ελέγχουν το συντακτικό της κειμενικής χωρικής περιγραφής. Τα στοιχεία που συνθέτουν την παραδειγματική διάσταση του τοπογραφικού επιπέδου συμβολίζονται με O και με δείκτη που προσδιορίζει το πλήθος τους  $\{ 1,2,3,\dots,n \}$ . Τα στοιχεία αναγράφονται με βάση τον βαθμό διαφάνειας και κινητικότητας τους μέσω του οποίου εκπληρώνουν και τον συντακτικό τους ρόλο.

Στην παρούσα εργασία εξετάζουμε το έργο του Νίτσε και Μπόρχες με σκοπό να εικονογραφήσουμε ένα δίπολο στην περιγραφή και τη σύνθεση της κειμενικής χωρικότητας. Στο έργο του Μπόρχες συγκεντρώνεται αυτό που ονομάζουμε σχηματικο-κεντρική αφήγηση. Αυτό σημαίνει, όπως θα επιχειρήσουμε να αναπτύξουμε και στην συνέχεια ότι ο Μπόρχες συγκροτεί τις ιδέες του σε σχήματα ή κανόνες σχημάτων τα οποία περνάν από το τοπολογικό στο τοπογραφικό επίπεδο. **Η εφαρμογή της μετάπλασης μιας έννοιας x, αποκτά χαρακτήρα σχηματισμού.**

Αντίστοιχα μέσω του έργου του Νίτσε περιγράφουμε την σωματικο-κεντρική αφήγηση, δηλαδή την συγκέντρωση των θεματικών γύρω από το δρών σώμα και τη σωματικότητα που διαπερνά τα επίπεδα του Hamon.

**Η διαδικασία της μετάπλασης μιας έννοιας x , στη συμβολική της διάσταση εντός του κειμενικού χώρου, αποκτά χαρακτήρα μετάφρασης σε περιγραφή σωματικής κινητικής εμπειρίας.**

Αποσαφηνίζουμε σε αυτό το σημείο ότι δεν επιχειρούμε μια αναλογία μεταξύ της σχηματικο-κεντρικής αφήγησης και της εννοιολογικής δομής ή της σωματικο-κεντρικής αφήγησης και της αντιληπτικής εμπειρίας. Αντίθετα θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι η σχηματικο-κεντρική και σωματικο-κεντρική αφήγηση περιγράφουν μια επιλογή για ένα κέντρο γύρω από το οποίο συγκροτούνται και το τοπολογικό και το τοπογραφικό επίπεδο. Κατά συνέπεια στο έργο του Μπόρχες τόσο η εννοιολογική δομή όσο και η αντιληπτική κειμενική εμπειρία αρθρώνονται μέσω κεντρικών σχημάτων, όπως και στο έργο του Νίτσε συγκεντρώνονται με αναφορά στην θεματική του σώματος.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1						
Κεντρικές θεματικές	$X_1$	$X_2$	$X_3$	...	$X_n$	
Concepts	↓	↓	↓			
Τοπολογικό επίπεδο	$(X_1)'$					<i>paradigmatic dimension</i>
Topological level			↓	↓		<i>syntagmatic dimension</i>
			$(X_2, X_3)'$	$(X_3)'$		
Τοπογραφικό επίπεδο	$O_1$	$O_2$	$O_3$	...	$O_n$	<i>paradigmatic dimension</i>
Topographical level	↓		↓			<i>syntagmatic dimension</i>
	$(X_1)'$		$(X_2, X_3)'$			

Εικόνα 2 : Σχηματική αναπαράσταση της συμπλήρωσης του Πίνακα 1.



## 2.4 Γραμματικές Σχημάτων -Shape Grammars

Κεντρικό εργαλείο στην προσπάθεια μας να μεταβούμε από την συγκρότηση του αφηγηματικού χώρου στην χωρική αφήγηση αποτελούν οι Γραμματικές Σχημάτων. Οι γραμματικές εξερευνούν τον τρόπο με τον οποίο συντελείται ο οπτικός υπολογισμός μεταξύ σχημάτων, ενώ ως μεθοδολογία σχεδιασμού, παρέχουν ένα εξαιρετικά μεγάλο εύρος δυνατοτήτων. “Οι γραμματικές σχημάτων μου επιτρέπουν να υπολογίσω οτιδήποτε μπορώ να σχεδιάσω σε ένα χαρτί ή να φτιάξω σε τρεις διαστάσεις. Υπό αυτό το πρίσμα δεν υπάρχουν περιορισμοί ως προς τις μορφές που μπορώ να περιγράψω με τις Γραμματικές Σχημάτων ” (Stiny, 2019 : 13).

Αυτό το εύρος κίνησης που προσδίδουν οι Γραμματικές, τις καθιστά ιδανική επιλογή στην προσπάθεια να διαχειριστούμε και να αποδώσουμε στοιχεία και συσχετισμούς του χώρου προερχόμενα από ένα τόσο πολυσήμαντο πεδίο ,όπως η κειμενική περιγραφή. Πριν προχωρήσουμε στην προσέγγιση των γραμματικών θα ήταν θεμιτό να αποσαφηνίσουμε μερικούς ορισμούς που αφορούν την έννοια του σχήματος. Ως σχήμα,  $s$ , ορίζουμε μια ορισμένη οργάνωση γραμμών εντός ενός καρτεσιανού συστήματος συντεταγμένων.

Κάθε σχήμα  $s$ , μπορούμε να εφαρμόσουμε τους ευκλείδειους μετασχηματισμούς της μετακίνησης, της περιστροφής, του καθρεπτισμού και της μεγέθυνσης ή σμίκρυνσης, της αφαίρεσης ή της πρόσθεσης με άλλα σχήματα ή τον εαυτό του ή έναν ορισμένο συνδυασμό των παραπάνω, με σκοπό την δημιουργία νέων σχημάτων. Ένας μετασχηματισμός  $r$ , ενός σχήματος  $s$ , εκφράζεται ως  $r(s)$  (Stiny, 1980 : 344).

Ένα ορισμένο σύνολο σχημάτων, είναι δυνατό να χρησιμοποιηθεί ως λεξιλόγιο για την δημιουργία άλλων σχημάτων. Το σύνολο όλων των σχημάτων που παράγονται από ένα σύνολο  $S$ , μέσω μετασχηματισμών ορίζεται ως  $S^+$ . Για ένα σύνολο  $S$ , το σύνολο  $S^*$ , περιέχει όλα τα στοιχεία του  $S$  και το καινό σχήμα  $S\emptyset$ . (Stiny, 1980 : 345). Ως σηματοδοτημένο σημείο- labelled point-  $p:A$  εννοούμε ένα σημείο  $p$  που φέρει ένα σύμβολο  $A$ .

Ένα χαρακτηρισμένο σχήμα-labelled shape-  $\sigma$ . εκφράζεται με την σχέση  $\sigma = (s, P)$  όπου  $s$  είναι ένα σχήμα στον ευκλείδειο χώρο και  $P$  ένα ορισμένο σύνολο χαρακτηρισμένων σχημάτων (Stiny, 1980 : 345). Ένα σηματοδοτημένο σχήμα, δημιουργείται με σχήματα του συνόλου  $S$  και σύμβολα

Το σύνολο απο όλα τα σχήματα που ανήκουν στο  $S$  και όλα τα σύμβολα στο σύνολο  $L$  συμβολίζεται ως  $(S, L)^+$ . Το σύνολο  $(S, L)^*$  περιέχει όλα τα στοιχεία του  $(S, L)^+$  και το καινό χαρακτηρισμένο σύμβολο  $(S\emptyset, \emptyset)$  (Stiny, 1980 : 346).

Οι γραμματικές σχημάτων επιτρέπουν σε αλγοριθμικές διαδικασίες να εφαρμόζονται απευθείας σε **σηματοδοτημένα σχήματα – labelled shapes** και παραμετρικά σχήματα (Stiny, 1980 : 346). Κατά τον Stiny κάθε γραμματική αποτελείται από τέσσερα συστατικά :

- (1) Ένα ορισμένο σύνολο σχημάτων,  $S$ .
- (2) Ένα ορισμένο σύνολο συμβόλων,  $L$ .
- (3) Ένα ορισμένο σύνολο κανόνων ( shape rules ) της μορφής  $\alpha \rightarrow \beta$ , όπου  $\alpha$  ένα σηματοδοτημένο σχήμα στο  $(S, L)^+$  και  $\beta$  ένα χαρακτηρισμένο σχήμα στο  $(S, L)^*$
- (4) Ένα σηματοδοτημένο σχήμα στο  $(S, L)^+$  που αποκαλούμε αρχικό σχήμα  $I$ , και αποτελεί την αφετηρία για την εφαρμογή των κανόνων (Stiny, 1980 : 347).

### Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Μια γραμματική χωρίζεται στο αλγεβρικό και το συντακτικό μέρος. Το αλγεβρικό μέρος αφορά τα στοιχεία του συνόλου  $S$ , προσδιορίζει ουσιαστικά τα σχήματα πάνω στα οποία εφαρμόζονται οι κανόνες, δηλαδή αν αποτελούν σημεία, γραμμές, επίπεδα και στερεά, που οργανώνονται σε ξεχωριστές άλγεβρες. Μια άλγεβρα προσδιορίζεται με το συμβολισμό  $U_{ij}$ , όπου  $i$  είναι η διάσταση των περιεχομένων στοιχείων και  $j$  η διάσταση στην οποία τα συνθέτουμε.

Τα στοιχεία μιας άλγεβρας ορίζονται στην διάσταση  $i$ ,  $i=0,1,2,3$ , όπου  $0$ =σημεία,  $1$ =γραμμές,  $2$ =επίπεδα,  $3$ =στερεά και συντίθενται στην διάσταση  $j$  όπου  $j \leq i$  (Kotsopoulos, 2002 : 115). Διαμορφώνεται έτσι ο παρακάτω πίνακας. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον συγκεντρώνουν η σύνθετες (product) άλγεβρες που εκφράζονται ως γινόμενα επιμέρους αλγεβρών.

Για παράδειγμα η άλγεβρα  $U_{02} \times U_{12} \times U_{22}$  περιλαμβάνει σημεία, γραμμές και επιφάνειες στο δισδιάστατο επίπεδο.

<b>U00</b>	<b>U01</b>	<b>U02</b>	<b>U03</b>
	<b>U11</b>	<b>U12</b>	<b>U13</b>
		<b>U22</b>	<b>U22</b>
			<b>U33</b>

**Εικόνα 3** : Πίνακας που προσδιορίζει τα επίπεδα αλγεβρών.

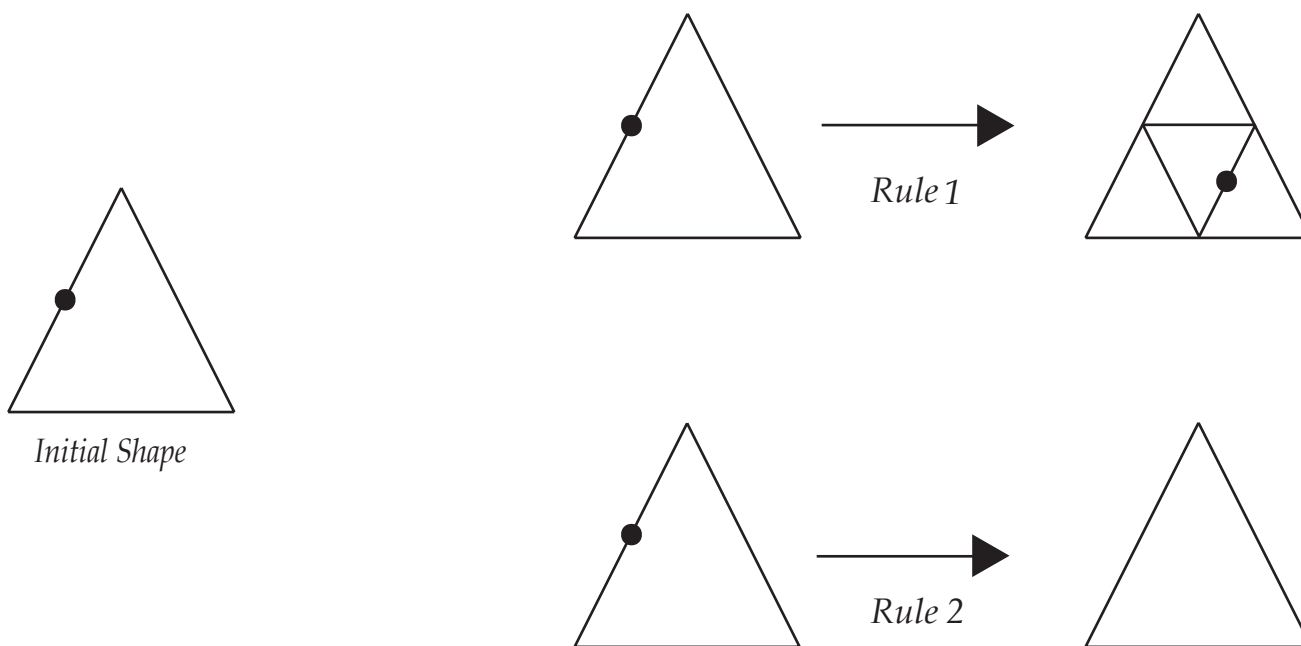
ο συντακτικό μέρος αφορά παραγωγικές προτάσεις, κανόνες σχημάτων. Ένας κανόνας αποτελείται από δύο σχήματα ένα σε κάθε πλευρά του βέλους. Το αρχικό σχήμα και το σχήμα στην αριστερή πλευρά του βέλους ανήκουν αναγκαστικά στο σύνολο  $(S, L)^+$ , το σχήμα στη δεξιά πλευρά είναι δυνατό να ανήκει και στο  $(S, L)^*$ .

Ένας κανόνας της μορφής  $\alpha \rightarrow \beta$  εφαρμόζεται στο  $\gamma$  όταν υπάρχει μια μετατροπή  $r$  τέτοια ώστε  $r(\alpha) \leq \gamma$ . Το σχήμα που παράγεται με την εφαρμογή του κανόνα  $\alpha \rightarrow \beta$  στο σχήμα  $\gamma$  υπό την μετατροπή  $r$  δίνεται από την σχέση  $\gamma' = (\gamma - r(\alpha)) + r(\beta)$ , που περιγράφει την αντικατάσταση του  $r(\alpha)$  στο σχήμα  $\gamma$  με το  $r(\beta)$ . Ένα σχήμα  $\gamma$  θεωρείται ότι έχει παραχθεί από μια γραμματική αν σχημάτων  $\alpha$  και μόνο αν υπάρχει μια πεπερασμένη σειρά χαρακτηρισμένων βημάτων που ξεκινά από το αρχικό σχήμα και ολοκληρώνεται με το σχήμα  $\gamma$ , τέτοια ώστε κάθε όρος (σχήμα) της σειράς, εκτός από το αρχικό σχήμα, να προκύπτει από την εφαρμογή ενός κανόνα σχήματος της γραμματικής, στον προηγούμενο (Stiny, 1980 : 347).

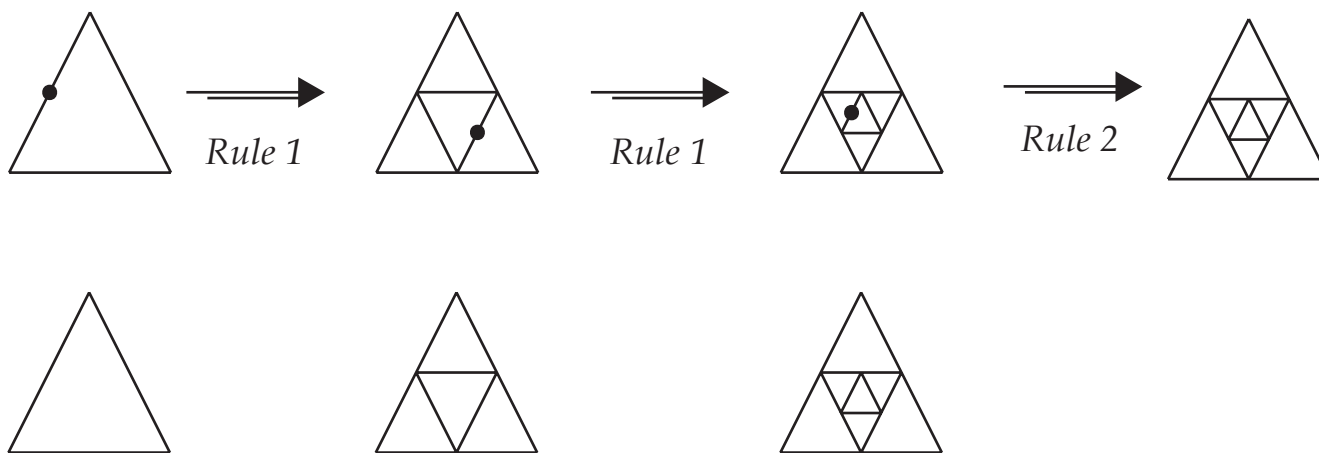
Τέλος κάθε γραμματική σχημάτων ορίζει μια γλώσσα, δηλαδή ένα σύνολο σχημάτων που έχουν παραχθεί εντός της γραμματικής και παρουσιάζονται χωρίς σύμβολα, δηλαδή σηματοδοτημένα σχήματα της μορφής  $(s, \emptyset)$ .

Initial ShapeRule 2Rule 1 Θα δώσουμε σε αυτό το σημείο ένα απλό παράδειγμα μιας γραμματικής σχημάτων δύο κανόνων.

Η άλγεβρα της γραμματικής του παραδείγματος είναι της μορφής  $U_{02} \times U_{12}$  καθώς περιλαμβάνει σημεία και γραμμές στο επίπεδο. Τα σηματοδοτημένα σχήματα των δύο κανόνων καθώς και το αρχικό σχήμα συντίθενται από ένα τρίγωνο και το σύμβολο  $\bullet$ .



Εικόνα 4 : Αριστερά το αρχικό σχήμα ,δεξιά οι κανόνες ένα και δύο.



Εικόνα 5 : Πάνω η παραγωγική διαδικασία και ο τερματισμός της με τον κανόνα rule 2. Κάτω η γλώσσα που παράγεται από αυτήν την παραγωγική διαδικασία.

### *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Οι παραμετρικές γραμματικές σχημάτων- parametric shape grammars- είναι μια χρήσιμη επέκταση των γραμματικών σχημάτων , όπου οι κανόνες ορίζονται με το να συμπληρώνουν τους ανοιχτούς όρους -παραμέτρους γενικών σχημάτων. Ένας παραμετρικός κανόνας  $\alpha \rightarrow \beta$  αποτελείται από τα σηματοδοτημένα , παραμετρικά σχήματα  $\alpha, \beta$ . Όταν μέσω μιας διαδικασίας αντικατάστασης  $g$ , αναθέτονται ορισμένες τιμές στις μεταβλητές τιμές των  $\alpha, \beta$  ,δημιουργώντας συγκεκριμένα σχήματα, ορίζεται ένας νέος κανόνας  $g(\alpha) \rightarrow g(\beta)$ . Ο κανόνας χρησιμοποιείται για την μετατροπή ενός σχήματος σε ένα άλλο όπως περιγράψαμε παραπάνω. (Stiny, Mitchell , 1980 : 216)

Πιο συγκεκριμένα, αν υπάρχει ένας μετασχηματισμός  $r$  τέτοιος ώστε να ισχύει  $r(g(\alpha)) \leq \gamma$ , όπου  $\gamma$  ένα ορισμένο σχήμα, τότε ο παραπάνω παραμετρικός κανόνας μπορεί να εφαρμοστεί παράγοντας ένα νέο σχήμα  $\gamma'$ .

$$\gamma' = [\gamma - r[g(\alpha)]] + r[g(\beta)]$$

Στην παρούσα εργασία θα συντάξουμε και θα χρησιμοποιήσουμε δύο παραμετρικές γραμματικές σχημάτων, καθώς θεωρούμε ότι η χρήση τους συνδέει οργανικά την αναλυτική και την παραγωγική μελέτη των συνθέσεων με τις οποίες ασχολούμαστε.

*“ Η ανάπτυξη μιας γραμματικής προκύπτει από την πεποίθηση μας ότι για να κατανοήσει κανείς ένα αρχιτεκτονικό τύπο ή στυλ, χρειάζεται κάτι παραπάνω από το να επισημάνει ορισμένα παραδείγματα και τις ιδιότητές τους. Μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι κατανόησε πλήρως ένα θέμα μόνο όταν μπορεί να αποδώσει κανόνες ικανούς να το αναπαράγουν και να το επεκτείνουν.”* (Stiny, Mitchell , 1980 : 211)

### **3. Η σχηματο-κεντρική χωρική αφήγηση μέσα από το έργο του Μπόρχες**

Στο πλαίσιο των νεωτερικών συγγραφέων που χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική με ιδιαίτερη ένταση στα διηγήματά τους – στον βαθμό που μας επιτρέπουν με ευκολία να κάνουμε λόγο για χρήση της αρχιτεκτονικής ως τελεστή νοήματος – το παράδειγμα του Μπόρχες ξεχωρίζει. Ο Χόρχε Λουίς Μπόρχες – Jorge Luis Borges , συγγραφέας γεννημένος στην Αργεντινή το 1899, απέκτησε τη φήμη του χάρις τις μυθοπλασίες του. Τα διηγήματά του βρίθουν εξαιρετικά σύνθετων αρχιτεκτονικών περιγραφών, που συχνά τοποθετούνται στο κέντρο της αφηγηματικής προσπάθειας.



**Εικόνα 6 :** Jorge Luis Borges , εικονογράφηση Β. Δευτεραίου

Όπως παρατηρεί η Σοφία Ψαρρά η σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής και αφήγησης στο έργο του Μπόρχες επιτυγχάνεται με τρεις τρόπους:

*“Πρώτον, με την χρήση της αρχιτεκτονικής ως μεταφοράς που βοηθά στην πλοήγηση στην γραμμική εξέλιξη της πλοκής , δεύτερον με την περιγραφή χώρου που συνδυάζει πανοραμική απεικόνιση και την εμπειρία του χώρου δοσμένη από πρώτο πρόσωπο ( ύψος ματιού) . Τέλος, ο Μπόρχες χρησιμοποιεί την χωρική άρθρωση με σκοπό να προσεγγίσει φιλοσοφικές έννοιες και να τις εντάξει στην διήγηση του”* ( Psarra, 2009: 69).

Από τις παραπάνω διατυπώσεις προκύπτει ότι **το τοπογραφικό επίπεδο** στο έργο του Μπόρχες συνθέτει την πλοήγηση μας στην εξέλιξη της αφήγησης. Ακόμα, γίνεται αντιληπτό ότι η χωρική περιγραφή διαπλέκει την εξέλιξη της διήγησης με φιλοσοφικές έννοιες, στρατηγική γραφής που αντανακλάται τόσο στο τοπογραφικό, όσο και στο **τοπολογικό επίπεδο** του έργου, με αποτέλεσμα να διαποτίζει την βαθύτερη δομή της αφήγησης.

Όπως έχουμε αναφέρει στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με δύο διηγήματα, τον *“θάνατο και την πυξίδα*: και τον *“Κήπο τον διακλαδωτών μονοπατιών”*.

## *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Αξίζει να επισημάνουμε εδώ ορισμένες κεντρικές θεματικές του έργου του Μπόρχες που διατρέχουν και τα παραπάνω διηγήματα. Ένα θέμα που απασχολεί συχνά τον συγγραφέα είναι το θέμα του διπλού, του **doppelganger** – του alter ego, δηλαδή εκείνης της μορφής του εαυτού που δεν επιτρέπει την πλήρη ταύτιση ( Borges, 2021 : 249).

Ακολουθώντας την εύστοχη παρατήρηση της Σ. Ψαρρά, εντοπίζεται στα παραπάνω διηγήματα μια ελάχιστη ενότητα, που περιγράφεται μέσα από την αντίθεση θύτη και θύματος ( slain and slayer ) και την συμμετρική μεταξύ τους σχέση ( Psarra, 2009: 80 ).

Ταυτόχρονα αποτελεί συχνό φαινόμενο η διαπραγμάτευση μιας χρονικής κατασκευής ικανής να επιτρέπει την πολλαπλή εποπτεία όλων των διαφορετικών εαυτών, μια χρονικότητα στην οποία μπορεί να έρθει σε επαφή το εγώ με τον doppelganger του. Στην συνέχεια θα επιχειρηματολογήσουμε υπέρ του κεντρικού ρόλου του σχήματος και των κανόνων μετασχηματισμού του στην έκφραση των κεντρικών θεματικών.

### **3.1 Αναπτύσσοντας το επιχείρημα – “Death and the compass”**

Επιχειρούμε την διαπραγμάτευση του επιχειρήματος μέσω του διηγήματος “ο θάνατος και η πυξίδα”. ( Borges, 2000 : 244-259) . Το έργο κινείται στο φάσμα μεταξύ αστυνομικού διηγήματος και διηγήματος μυστηρίου, με κεντρικό ήρωα τον Ντεντέκτιβ Lonnrot, άμεσα εμπνευσμένο από τον Auguste Dupin του Εντγκαρ Άλαν Πόε, όπως ομολογεί αβίαστα ο Μπόρχες, στην πρώτη παράγραφο του διηγήματος. Ο Auguste Dupin αποτελεί κορυφαίο χαρακτήρα του Εντγκαρ Άλαν Πόε και τον πρώτο ήρωα αστυνομικού μυθιστορήματος. Ο χαρακτήρας αποτελεί το αρχέτυπο του λύτη γρίφων, συνδυάζοντας εξαιρετική παρατηρητικότητα και επινοητική συνθετική σκέψη, το σύνολο της αφήγησης μπορεί να εκληφθεί ως σχόλιο στον τύπο σκέψης που αυτός εκπροσωπεί.

#### **3.1.1. Περίληψη – Συμπύκνωση του διηγήματος**

Το διήγημα ξεκινά με την δολοφονία του μελετητή του Ταλμούδ και της Καμπάλα Δρ. Μαρσέλ Γιαρμολίνσκι, στο ξενοδοχείο du Nord. Ο επίτροπος της αστυνομίας και ο Lonnrot σπεύδουν στην σκηνή και διατυπώνουν δύο διαφορετικές ερμηνείες για το έγκλημα. Ο επίτροπος πιστεύει ότι το έγκλημα είναι τυχαίο και ότι ο δολοφόνος σκόπευε να μπει στο απέναντι δωμάτιο όπου φυλάσσονταν το ρουμπίνι ενός μαχαραγιά. Ο Lonnrot βασιζόμενος στο μήνυμα που βρίσκει γραμμένο στη γραφομηχανή του Δρ. Γιαρμολίνσκι,

*“ Το πρώτο γράμμα από το Όνομα του Θεού ειπώθηκε ”*

καθώς και στην ιδιότητα του θύματος θεωρεί ότι η δολοφονία σχετίζεται με την αναζήτηση του κρυφού ονόματος του Θεού. Μια ακόμα δολοφονία και μία μυστηριώδης εξαφάνιση ακολουθούμενες και οι δύο από μηνύματα που τις συνδέουν με το δεύτερο και το τρίτο γράμμα του ονόματος του Θεού, ενισχύουν την υπόθεση του ερευνητή. Ένας χάρτης αποκαλύπτει ότι οι τοποθεσίες των παραπάνω γεγονότων σχηματίζουν ένα τέλειο τρίγωνο.



Με γνώμονα το τετραγύμματον και την αρχή της συμμετρίας ο Lonngrot καθρεπτίζει το τρίγωνο δημιουργώντας ένα ρόμβο η κορυφή του οποίου συμπίπτει με την εγκαταλελειμμένη βίλα **Triste Le Roy**. Εκεί ο Lonngrot διασχίζει τους διαδρόμους τα δωμάτια και της σκάλες ενός απόλυτα συμμετρικού κτίσματος που λειτουργεί σαν λαβύρινθος για να καταλήξει τελικά στην βεράντα ( belvedere ). Εκεί συναντά τον ορκισμένο εχθρό του ( και alter ego του ) τον Red Scharlach, ο οποίος του αποκαλύπτει ότι εκμεταλλεύθηκε το αρχικό λάθος στην ληστεία του ρουμπινιού του μαχαραγιά για να στήσει μια παγίδα με τελικό στόχο τον ίδιο τον Lonngrot . Ο Ντεντέκιβ συνειδητοποιεί οτι παγιδεύτηκε στην ίδια την σκέψη του και ότι το τέταρτο και τελευταίο θύμα είναι ο ίδιος.



**Εικόνα 7:** Το τετραγύμματον εκπτυχωμένο στο τοπογραφικό επίπεδο.

### 3.1.2. Μετασχηματισμός κεντρικών εννοιών- Πίνακας 1.

Σε αυτό το σημείο θα επιχειρήσω να εντοπίσω ορισμένες κεντρικές θεματικές του διηγήματος και να αναδείξω την διαδικασία μετάφρασης τους σε σχήματα και κανόνες σχημάτων αρχικά στο τοπολογικό επίπεδο και στη συνέχεια την αντανάκλαση τους στο τοπογραφικό επίπεδο. Οι κεντρικές θεματικές συμβολίζονται με λατινικούς χαρακτήρες π.χ.  $x, y, l$ , ενώ η διαδικασία του μετασχηματισμού εκφράζεται ως πράξη επί της έννοιας π.χ.  $(x)', (y)', (l)'$ . Αρχικά εντοπίζουμε **το θέμα του θύτη και του θύματος, X** που εκπληρώνεται στο δίπολο Lonngrot- Red Scharlach. Οι δύο χαρακτήρες είναι συμμετρικοί μεταξύ τους στον βαθμό που ο J. Irwin ισχυρίζεται ότι ο ένας είναι ο διπλός, ο doppelganger, του άλλου (Irwin 1994: 30). Οι κεντρικοί χαρακτήρες αποτελούν διάθλαση της ίδιας ουσίας.

Slain -slayer =  $x$ ,  $(x)' = \sphericalangle$  ( παραδειγματική διάσταση )

**Υπάρχει το θέμα του πάθους για την αλήθεια, Y**, το οποίο εκφράζεται με την αναζήτηση του κρυφού ονόματος του Θεού – το τετραγράμματον, ο συνδυασμός δηλαδή τεσσάρων σημείων.

Το πάθος για την υπέρτατη αλήθεια =  $y$ ,  $(y)' = . . . .$  ( παραδειγματική διάσταση )

**Κυριότερα ο Μπόρχες πραγματεύεται την δυνατότητα προσέγγισης της αλήθειας μέσω του μηχανισμού της αναλυτικής λογικής, l.** Το τετραγράμματο μπορεί να αποκωδικοποιηθεί μέσα από τη συστηματική μελέτη του Ταλμούδ, ο τόπος του τέταρτου εγκλήματος από την τοπογραφική ανάλυση των τριών προηγούμενων. Αυτή η προομιολογημένη πίστη, που διατρέχει το λογοτεχνικό είδος του αστυνομικού διηγήματος, εκφράζεται μέσω της συμμετρίας ή μάλλον ορθότερα της πράξης που διατάσσει επιμέρους στοιχεία σε συμμετρία.

Η **Αληθουργία** μέσω της αναλυτικής λογικής =  $l$ ,  $(l)' = \{ \}$  mirror ( συνταγματική διάσταση )

Η Αληθουργία, αναφέρεται στο σύνολο των εργασιών για την κατασκευή και την εδραίωση της αλήθειας. Δανειζόμαστε τον όρο από τον M. Foucault. (2000 : 35,36), σύμφωνα με τον οποίο η αναγωγή της παραπάνω σκέψης σε μηχανισμό αποτελεί πολιτική καινοτομία της κλασσικής περιόδου και κατ' επέκταση κεκτημένο της νεοτερικής σκέψης. Τέλος, διατυπώνεται η υποψία ότι η παραπάνω προσέγγιση της αληθείας μπορεί να αποτελέσει πλάνη. “Ο Μπόρχες δείχνει ότι η γεωμετρική – στρουκτουραλιστική προσέγγιση αδυνατεί να συλλάβει την συνολική διάσταση του πραγματικού.” ( Psarra, 2009: 79 )

Η παγίδα του Red Scharlach στον Lonngrot βασίζεται ακριβώς σε αυτή τη διαπίστωση. Η αναλυτική σκέψη, γοητευμένη από τον εαυτό της, ψάχνει να βρει παντού μοτίβα (patterns), αδυνατεί να αντιληφθεί οτιδήποτε διαφεύγει από αυτά και νομοτελειακά καταρρέει κάτω από το ίδιο της το βάρος. **Η πλάνη αυτή εκφράζεται μέσω της συνεχούς επανάληψης της συμμετρίας που δημιουργεί τον λαβύρινθο του ερμητικού αντικειμένου της Triste Le Roy.** Η υπερδιέγερση της λογικής είναι ικανή να παράξει αντίστοιχα τέρατα με τον ύπνο της.



Άλλωστε, το γεγονός ότι έχοντας καταλάβει το επικείμενο τέλος του , ο Lonngrot καταφεύγει στο γεωμετρικό παράδοξο του Ζήνωνα, δείχνει την κατανόηση αυτού του γεγονότος.

Η πλάνη της αναλυτικής λογικής = κ , (κ)' = { }<sup>mirror</sup> ( συνταγματική διάσταση )

Περνώντας στο τοπογραφικό επίπεδο βλέπουμε τις σχηματοποιημένες έννοιες να συνδυάζονται δημιουργώντας το πλαίσιο της κειμενικής αντιληπτικής εμπειρίας μέσω της κατασκευής αρχιτεκτονικών αντικειμένων. Το πάθος για την αλήθεια (y)' και η εκπλήρωση του μέσα από την αναλυτική λογική (l)' συντίθενται δημιουργώντας τον χάρτη της αφήγησης.

(yl)' = { . . . . } mirror = . . . .

Ο ρόμβος που συνθέτουν τα σημεία της δράσης, δημιουργεί ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο σε πολεοδομική κλίμακα, καθορίζοντας με αυτό τον τρόπο σχέσης αφηγηματικής αξίας μεταξύ κειμενικών τόπων. Γίνεται προφανής η λειτουργία αυτού του ρόμβου ως **ιεραρχικού αντικειμένου**. Η περικλειστη βίλα Triste Le Roy, που αντιστέκεται στην πρόσβαση του Lonngrot, ( η κεντρική είσοδος είναι κλειστή και ο ντετέκτιβ αναζητά πρόσβαση στο εσωτερικό ) αποτελεί **ερμητικό αντικείμενο**. Ωστόσο, με την πρόσβαση στο εσωτερικό, ο ρόλος της αλλάζει . Μια σειρά από στοιχεία , (O) , που κατατάσσονται στην παραδειγματική διάσταση του τοπογραφικού επιπέδου, τοίχοι , O1 , καθρέπτες O2, και σκάλες O3 επαναλαμβάνονται σε πλήρη συμμετρία δημιουργώντας συστοιχίες Ξ.

{ O1 }<sup>mirror</sup> = Ξ1 , **συμμετρικές αίθουσες -galleries**

{ O2 }<sup>mirror</sup> = Ξ2 , **αντικριστή καθρέπτες**

{ O3 }<sup>mirror</sup> = Ξ3 , **αντικριστά κλιμακοστάσια**

Οι συστοιχίες επαναλαμβάνονται συμμετρικά σχηματίζοντας τον Λαβύρινθο της Triste Le Roy που ανασυγκροτείται ως διαχωριστικό αντικείμενο. Αντικείμενο που διαχωρίζει τον ήρωα από τον Doppelganger του , την αναζήτηση της αλήθειας από την λύση της , που εικονογραφείται ως πλάνη του εαυτού της.


Triste Le Roy ως διαχωριστικό αντικείμενο, T= { Ξ1 , Ξ2, Ξ3 }<sup>mirror</sup>

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου


Αξίζει να επισημάνουμε ακόμα μια τελευταία πράξη, αυτή της αναζήτησης της αλήθειας ως προς το δίπολο Lonnrot- Red Scharlach.

$$(y\chi)' = \{ \swarrow \searrow \} \text{ mirror} = \diamond$$

Οι ρόμβοι, που εμφανίζονται στην μορφή των εξωτερικών παραθύρων της βίλας λειτουργούν ως προοικονομία του τραγικού τέλους, καθώς ο ρόμβος αποτελεί παραδοσιακό σύμβολο που προμηνύει τραγικό συμβάν στην ευρύτερη μυθολογία του Μπόρχες.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1					
Κεντρικές θεματικές	X	Y	LK		
Concepts	↓	↓	↓	↓	
Τοπολογικό επίπεδο	(X)'	(y)'		paradigmatic dimension	
Topological level	↓	↓	(l)'	(k)'	syntagmatic dimension
Τοπογραφικό επίπεδο	(y\chi)' = 			O <sub>2</sub> O <sub>1</sub> O <sub>3</sub>	paradigmatic dimension
Topografical level		(yl)' = .		{ O <sub>1</sub> } \text{mirror} = \Xi <sub>1</sub> { O <sub>2</sub> } \text{mirror} = \Xi <sub>2</sub> { O <sub>3</sub> } \text{mirror} = \Xi <sub>3</sub> ↓ T = { \Xi <sub>1</sub> , \Xi <sub>2</sub> , \Xi <sub>3</sub> } \text{mirror}	syntagmatic dimension

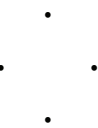
Εικόνα 8 : Πίνακας 1, Death and the Compass.

*Slain -slayer* =  $x$ ,  $(x)' =$  

Το πάθος για την υπέρτατη αλήθεια =  $y$ ,  $(y)' = \dots$

Η Αληθουργία μέσω της αναλυτικής λογικής =  $l$ ,  $(l)' = \{ \}$  mirror

Η πλάνη της αναλυτικής λογικής =  $\kappa$ ,  $(\kappa)' = \{ \}$  mirror  $\nu$

$(yl)' = \{ \dots \}$  mirror = 

{ O1 } mirror =  $\Xi 1$ , συμμετρικές αίθουσες -galleries

{ O2 } mirror =  $\Xi 2$ , αντικριστοί καθρέπτες

{ O3 } mirror =  $\Xi 3$ , αντικριστά κλιμακοστάσια

*Triste Le Roy* ως διαχωριστικό αντικείμενο,  $T = \{ \Xi 1, \Xi 2, \Xi 3 \}$  mirror

$(y\chi)' = \{ \}$  mirror = 

Εικόνα 9 : Αναλυτικό υπόμνημα πίνακα 1 - Death and the Compass.

### 3.2 Ο κήπος των διακλαδωτών μονοπατιών

#### 3.2.1 Συμπύκνωση Διηγήματος

Στο διήγημα “Ο κήπος με τα διακλαδωτά μονοπάτια” ( Borges,2000 : 203-217) παρακολουθούμε την ιστορία ενός κατασκόπου κατά τη διάρκεια του 1ου Παγκόσμιου Πόλεμου. Ο Yu Tsun κινέζικης καταγωγής βρίσκεται στην Βρετανία ως κατάσκοπος των Γερμανών. Το διήγημα ξεκινά με την αποκάλυψη του ρόλου του στις Βρετανικές αρχές. Στη συνέχεια περιγράφεται η προσπάθεια του να παραδώσει ένα κωδικοποιημένο μήνυμα για τον επικείμενο βομβαρδισμό μίας πόλης, ενώ καταδιώκεται από τον στρατηγό Μάντσεν. Η πλοκή τον οδηγεί σε έναν μελετητή του έργου ενός προγόνου του, του Ts’ui Pen, κυβερνήτη επαρχίας , που αποφάσισε να αποσυρθεί για να γράψει ένα βιβλίο και να σχεδιάσει ένα κήπο. Τα δύο αυτά έργα αποτελούν εν τέλει ένα κοινό εννοιολογικό οικοδόμημα – τον κήπο με τα διακλαδωτά μονοπάτια- που πραγματεύεται μία μη απόλυτη ( αντι -Νευτώνεια ) σύλληψη του χρόνου. Παρότι μέρος του διηγήματος εξελίσσεται στην βρετανική ύπαιθρο και εμπεριέχει την περιγραφή ενός δαιδαλώδους κήπου , ο τίτλος του έργου αναφέρεται στην πολλαπλή συνύπαρξη όλων των πιθανών εξελίξεων του πλέγματος των διλημμάτων που εμπεριέχει η ύπαρξη. Αυτή η κατασκευή του χρόνου μετουσιώνεται σε περιγραφή μέσω της αναλογίας του κήπου.

#### 3.2.2 Ανάλυση του διηγήματος -κεντρικές θεματικές- Πίνακας 1.

Όπως επισημάναμε παραπάνω, ο Κήπος αποτελεί μια εναλλακτική κατασκευή του χρόνου. Είναι ο τρόπος του Ts’ui Pen να περιγράψει την προσωπική του θεώρηση της χρονικότητας. **Μια παράλληλη χρονική εκπτώχωση που επιτρέπει σε όλες της πιθανές εκφάνσεις του πραγματικού να συνυπάρξουν ταυτόχρονα.** Όλες οι επιμέρους θεματικές που αναπτύσσονται στο διήγημα αποτελούν διαφορετικές όψεις -χαρακτηριστικά του παραπάνω θέματος – είναι επι της ουσίας τα κομμάτια που εικονογραφούν τον κήπο των διακλαδωτών μονοπατιών. Παρατηρούμε και σε αυτό το διήγημα την θεματική του διπλού – με την διαφορά ότι την παρακολουθούμε εν τη γέννεση του. Εξετάζεται εκείνη η στιγμή όπου ο εαυτός διαχωρίζεται με βάση μια επιλογή σε δύο εαυτούς , μια αντανάκλαση που κατοικεί σε δύο παράλληλες χρονικότητες. Ο Albert διαλέγει να είναι φίλος του Yu tsun , επιλογή που τον χαρακτηρίζει ως θύμα της ιστορίας, ο τελευταίος επιλέγει να είναι θύτης. Σε παράλληλους χρόνους εκπληρώνεται όλο το φάσμα των μεταξύ τους συσχετισμών.

Εντοπίζεται , εν συντομία η στιγμή της διάθλασης του εαυτού, α – που σχηματοποιείται στην διακλάδωση.

$$(a)' = \sphericalangle$$

( παραδειγματική διάσταση )

Ακόμα, γίνεται αντιληπτή η έκταση μιας τέτοιας κατασκευής. Ο Άλμπερτ, μελετητής του έργου του Ts' ui Pen , αναφέρει τα δύο γεγονότα που τον οδήγησαν στην διαπίστωση ότι το διπλό έργο του Κινέζου λόγιου αποτελεί ουσιαστικά μετωνυμία για τον χρόνο. Αρχικά ο θρύλος ότι ο λαβύρινθος του κήπου των μονοπατιών θα μπορούσε να επεκτείνεται επ' άπειρον. “ *Ts' ui Pen had planned to create a labyrinth which would be strictly infinite*”. Ταυτόχρονα το βιβλίο του οποίου η πρώτη σελίδα ταυτίζεται με την τελευταία έχει επίσης την δυνατότητα να συνεχίζεται διαρκώς.

Εμφανίζεται η δυνατότητα της άπειρης ή καλύτερα της μη πεπερασμένης εκ πτύχωσης ενός στοιχείου ( minimal unit ) , β .

**(β)' = { }<sub>repeat</sub>** ( συνταγματική διάσταση )

Τέλος, πραγματεύεται ξανά το θέμα της αλήθειας, μέσω της λύσης ( ορθότερα της πιθανότητας λύσης ) των δύο όψεων του λαβυρίνθου – του βιβλίου και του κήπου.

“ *The house is long way from here, but you won't get lost if you take this road to the left and at every crossroads turn again to your left*”.

Η συμβουλή να στρίβει κανείς αριστερά για να βρει το κέντρο ενός λαβύρινθου χρησιμοποιείται στο σύνολο της μυθολογίας του Μπόρχες. Μια τέτοια κίνηση παραπέμπει , στο επίπεδο μιας περιγραφόμενης αντιληπτικής εμπειρίας , σε κυκλικές ή σπειροειδείς τροχιές. Αν ο λαβύρινθος είναι όλες οι πιθανές εκδοχές του πραγματικού , βιωμένες από ένα υποκείμενο, όλοι οι πιθανοί εαυτοί , η παραπάνω υπόθεση προϋποθέτει την ύπαρξη ενός εαυτού αυξημένης σημασίας, μια ταύτιση του ατόμου με την βέλτιστη εκδοχή του, με αυτό που είναι. Πεποίθηση που μπορεί πιθανώς να οδηγήσει σε πλάνες. Ο Yu tsun , στρίβει πράγματι πάντα αριστερά στην αγγλική ύπαιθρο και καταφέρνει να βρει το σπίτι του Άλμπερτ μέσω της δολοφονίας του οποίου επιτυγχάνει να δώσει το μήνυμα που επιθυμεί. Ωστόσο, δεν αποφεύγει το τραγικό τέλος που συνεπάγεται αυτή η σειρά των επιλογών.


Η πίστη στην λύση του λαβύρινθου , γ .

**(γ)' = { } left** ( συνταγματική διάσταση, σε επίπεδο αντιληπτικής εμπειρίας )

Η συμμετρία , δ , είναι μια ιδιότητα που εμφανίζεται στο τοπολογικό επίπεδο τόσο μεταξύ των χαρακτήρων όσο και στην εξέλιξη της δράσης.

**(δ)' = { } mirror** ( συνταγματική διάσταση )

Τα στοιχεία που συνθέτουν την αγγλική φύση είναι τα μονοπάτια, Σ1 , και τα λιβάδια Σ2.

**(Τ)' = (α , Σ1 )' =** 

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Η διακλάδωση (α)' αποδομένη στο επίπεδο της αντιληπτικής εμπειρίας , με την μορφή μονοπατιού (Σ1) αποδίδεται εδώ με το σχήμα T , το οποίο αντιλαμβανόμαστε ως αρχετυπικό -αφαιρετικό- σχήμα ενός διχαλωτού μονοπατιού . Γίνεται αντιληπτό πως οι πράξεις (β)' , (γ)' και (δ)' επί του (T)' μπορούν να δημιουργήσουν σχηματικές δενδροειδείς δομές , κήπους διακλαδωτών μονοπατιών.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1					
Κεντρικές θεματικές	A	B	Γ	Δ	
Concepts	↓	↓	↓	↓	
Τοπολογικό επίπεδο	(α)'				paradigmatic dimension
Topological level	↓	(β)'	(γ)'	(δ)'	syntagmatic dimension
Τοπογραφικό επίπεδο	↓ Σ1 Σ2 (γ,Σ1)' = (T)'				paradigmatic dimension
Topografical level		(β)'	(γ)'	(δ)'	syntagmatic dimension

Εικόνα 10 : Πίνακας 1, Garden of forking paths.

Η στιγμή της διάθλασης του εαυτού, α - που σχηματοποιείται στην διακλάδωση. (α)' =


Συνεχής εκπτώχωση ενός στοιχείου ,β, (β)' = { } repeat

Η πίστη στην λύση του λαβύρινθου , γ . (γ)' = { } left

Η συμμετρία , δ , (δ)' = { } mirror

Τα στοιχεία που συνθέτουν την αγγλική φύση είναι τα μονοπάτια, Σ1 , και τα λιβάδια Σ2.

(T)' = (α , Σ1 )' =



Εικόνα 11 : Αναλυτικό υπόμνημα πίνακα 1 - Garden of forking paths.

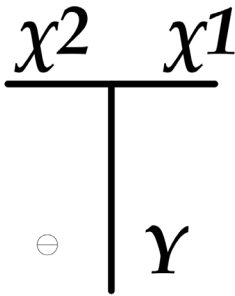
Είναι προφανές ότι μπορεί να εντοπίσει κανείς περισσότερες χωρικές αναφορές από αυτές που επισημαίνουμε. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας επικεντρωνόμαστε στον προνομιακό συσχετισμό του κήπου των διακλαδωτών μονοπατιών και της αγγλικής υπαίθρου. Επισημαίνουμε ότι οποιαδήποτε περαιτέρω εμβάθυνση είναι θεμιτή.

### 3.3 Μια γραμματική διακλαδωτών μονοπατιών

Δεδομένης της κλίσης της χωρικής περιγραφής του Μπόρχες στις διαδικασίες σχηματοποίησης, η χρήση γραμματικών σχημάτων, Shape grammars, μοιάζει ενδεδειγμένη στρατηγική στην προσπάθεια αφομοίωσης της κειμενικής αρχιτεκτονικής του παραπάνω διηγήματος.

Θα επιχειρήσουμε να περιγράψουμε μια γραμματική παραμετρικών σχημάτων που θα παράγει κήπους διακλαδωτών μονοπατιών, με άλγεβρα της μορφής  $U02xU12xU22$ , που αφορά δηλαδή σημεία, επίπεδα και γραμμικά στοιχεία, που αναπαριστά την σχεδιαστική διαδικασία παραγωγής κατόψεων. Η γραμματική επιμερίζεται σε δύο κύριες φάσης έξι και επτά κανόνων αντίστοιχα.

#### 3.3.1. Δομές διακλαδωτών μονοπατιών



Εικόνα 12: Το αρχέτυπο της διακλάδωσης, ως κύτταρο της γραμματικής διακλαδωτών μονοπατιών.

Η πρώτη φάση της γραμματικής επιφορτίζεται με την δημιουργία διακλαδωτών δομών. Το αρχικό σχήμα είναι το σημείο  $p(0,0) \bullet$ , που χαρακτηρίζεται από το σύμβολο της τελείας η οποία δηλώνει και το σημείο εφαρμογής των υπόλοιπων κανόνων της πρώτης φάσης. Ο κανόνας ένα εφαρμόζει το το σχήμα της διακλάδωσης που προκύπτει από τον μετασχηματισμό ( $\tau$ )-μια γραμμική διακλάδωση όπου το στέλεχος  $\gamma$  διακλαδώνεται σε δύο ίσα κάθετα τμήματα  $\chi_1, \chi_2$ . Εφαρμόζεται στο σημείο  $p(x,y) \bullet$ . Οι κανόνες 2 με 4, rule 2-4, μετασχηματίζουν την κλίση και το μέγεθος των στελεχών  $\chi_1$  &  $\chi_2$ . Ο κανόνας 5, επιχειρεί να περιγράψει τον χειρισμό ( $\beta$ ), την δυνατότητα επανάληψης του στοιχείου της διχάλας που επιτρέπει την περαιτέρω εκπτώχωση της δομής. Μετακινεί το σημείο εφαρμογής στο ακραίο σημείο ( $p(a_1, a_2)$  ή  $p(b_1, b_2)$ ) των ελεύθερων ευθύγραμμων τμημάτων  $\chi_1, \chi_2$  μιας διακλάδωσης, αντίστοιχα, ώστε να μπορεί να εφαρμοστεί ξανά ο κανόνας rule 1. π.χ.

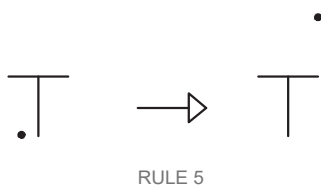
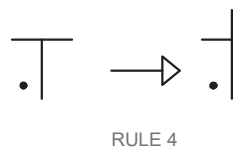
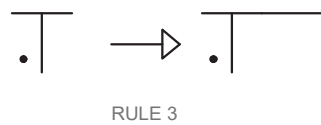
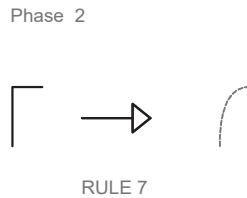
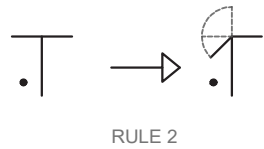
$P(x,y) \bullet \rightarrow p(x,y) \ominus, p(a_1, a_2) \bullet$ .

*Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Μέσω αυτών των κανόνων δημιουργούμε δένδροειδή δίκτυα. Το σημείο εφαρμογής με την μορφή μαύρης τελείας μας υποδεικνύει την διακλάδωση στην οποία εφαρμόζουμε μετασχηματισμούς. Ο κανόνας 6 είναι της μορφής

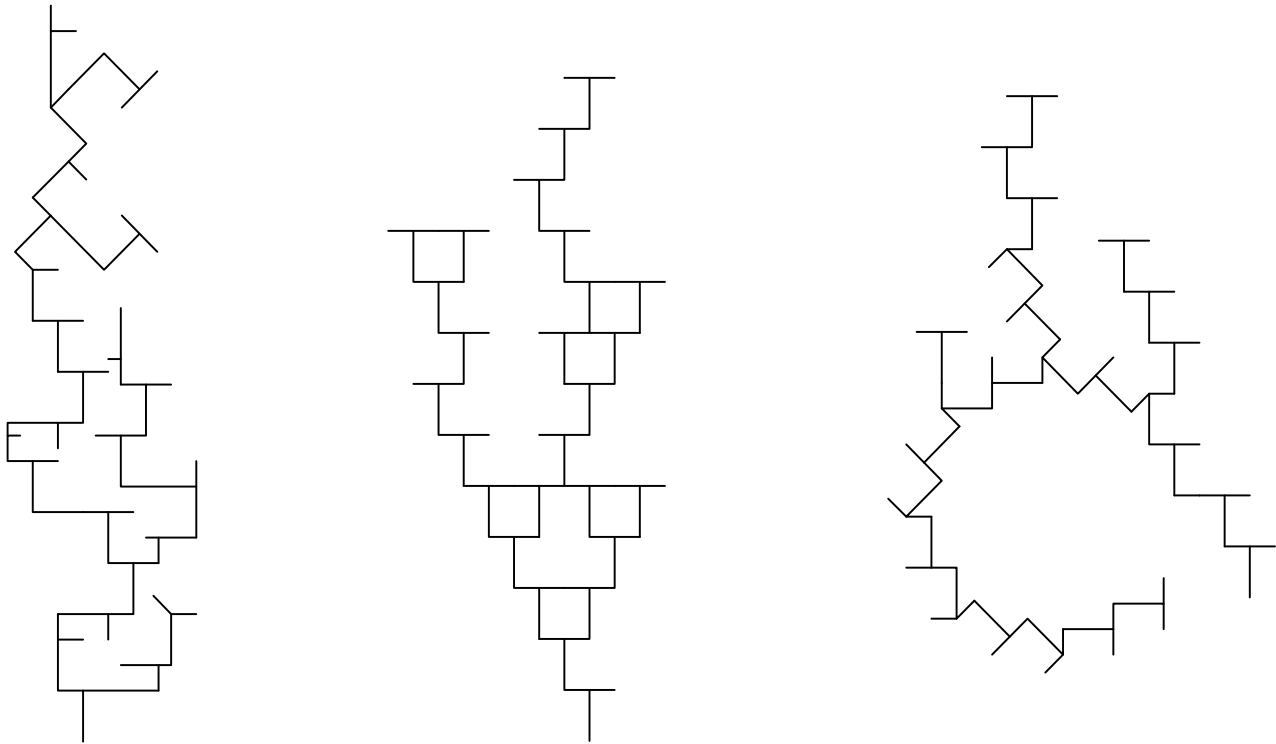
$\{ s \{ (x,y) : \bullet \} \} \rightarrow \{ S, \varnothing \}$  και απαλείφει το σημείο εφαρμογής σημαίνοντας το τέλος της πρώτης φάσης. Ο κανόνας 7 μεταλλάσσει το σύνολο της δένδροειδούς δομής αντικαθιστώντας τις κάθετες γραμμές με εγγεγραμμένες καμπύλες όπως φαίνεται στο σχήμα. Ο κανόνας 8 γεφυρώνει στελέχη Y και χ ενώ ο 9 καμπύλες που προκύπτουν από τον κανόνα 7.

Phase 1



**Εικόνα 13 :** Εικόνα 13: Κανόνες 1-15.





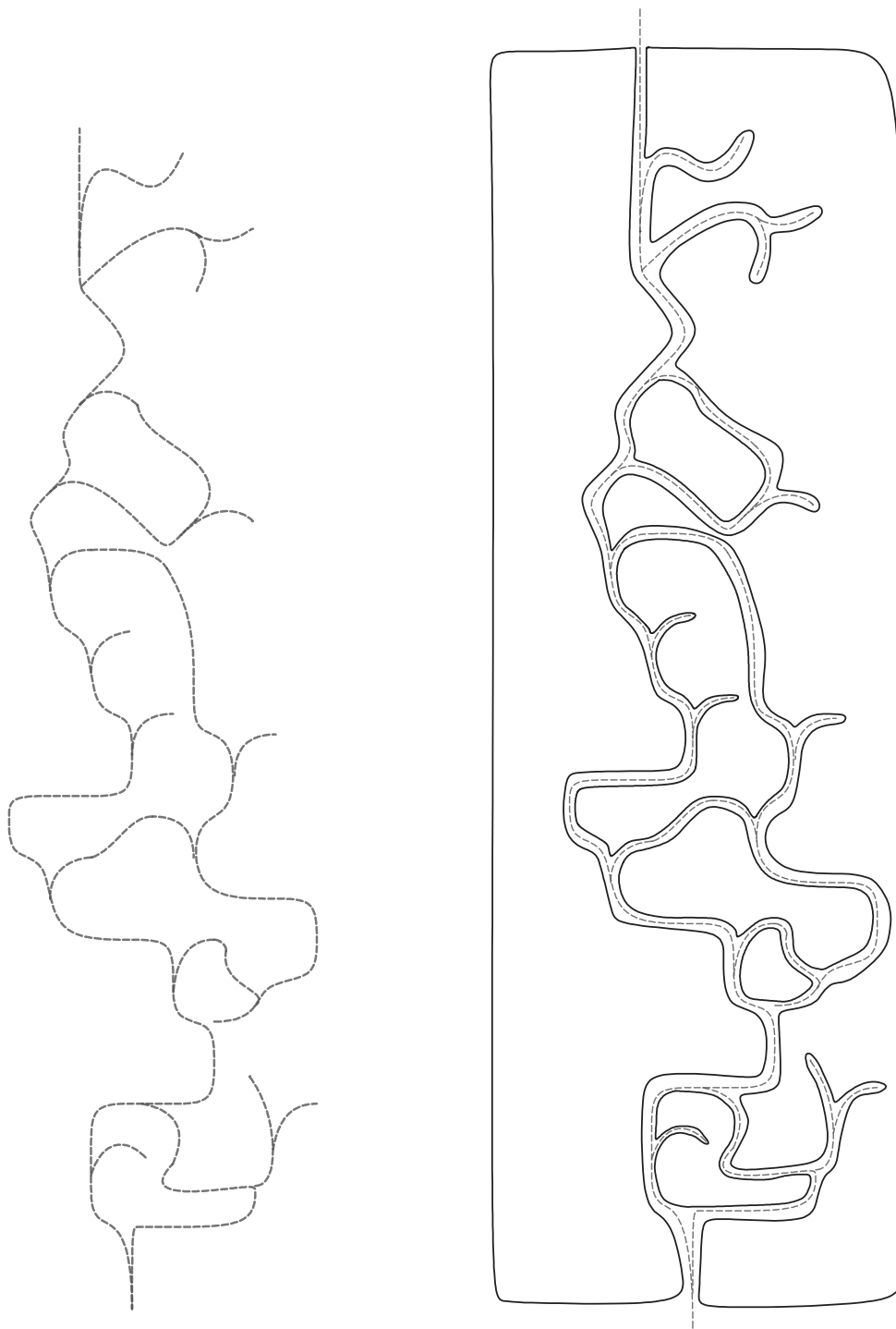
Εικόνα 14 : Παραγωγική διαδικασία της πρώτης φάσης.

Παραπάνω βλέπουμε τρεις μορφές δομών διακλαδωτών μονοπατιών. Με την εφαρμογή του κανόνα 7, rule 7, το σύνολο των ευθειών που αποτελούν μια δομή μετασχηματίζονται σε καμπύλες.

### 3.3.2 Από της δομές διακλαδωτών μονοπατιών σε διακλαδωτά μονοπάτια (A)

Η εφαρμογή του κανόνα 10, rule 10, σηματοδοτεί το πέρασμα από τις δομές στους κήπους διακλαδωτών μονοπατιών. Ο κανόνας χρησιμοποιεί την δομή, ως χάραξη που καθορίζει το κέντρο ενός μονοπατιού. Στην περίπτωση κλειστού σχήματος που δημιουργείται στο εσωτερικό της δομής ή στην περίπτωση που η δομή περιλαμβάνεται σε ορισμένο parti (βλ. συνέχεια) ο κανόνας εφαρμόζεται ως offset κλειστών σχημάτων. Στην περίπτωση εφαρμογής σε ανοικτές δομές, όπως οι παραπάνω, μέσω του κανόνα 10 ορίζονται κλειστά σχήματα στα σημεία όπου δεν υπάρχουν. Φυσικά, η μορφή αυτών των αυθαίρετων κλειστών σχημάτων βρίσκεται στην ελευθερία του σχεδιαστή.

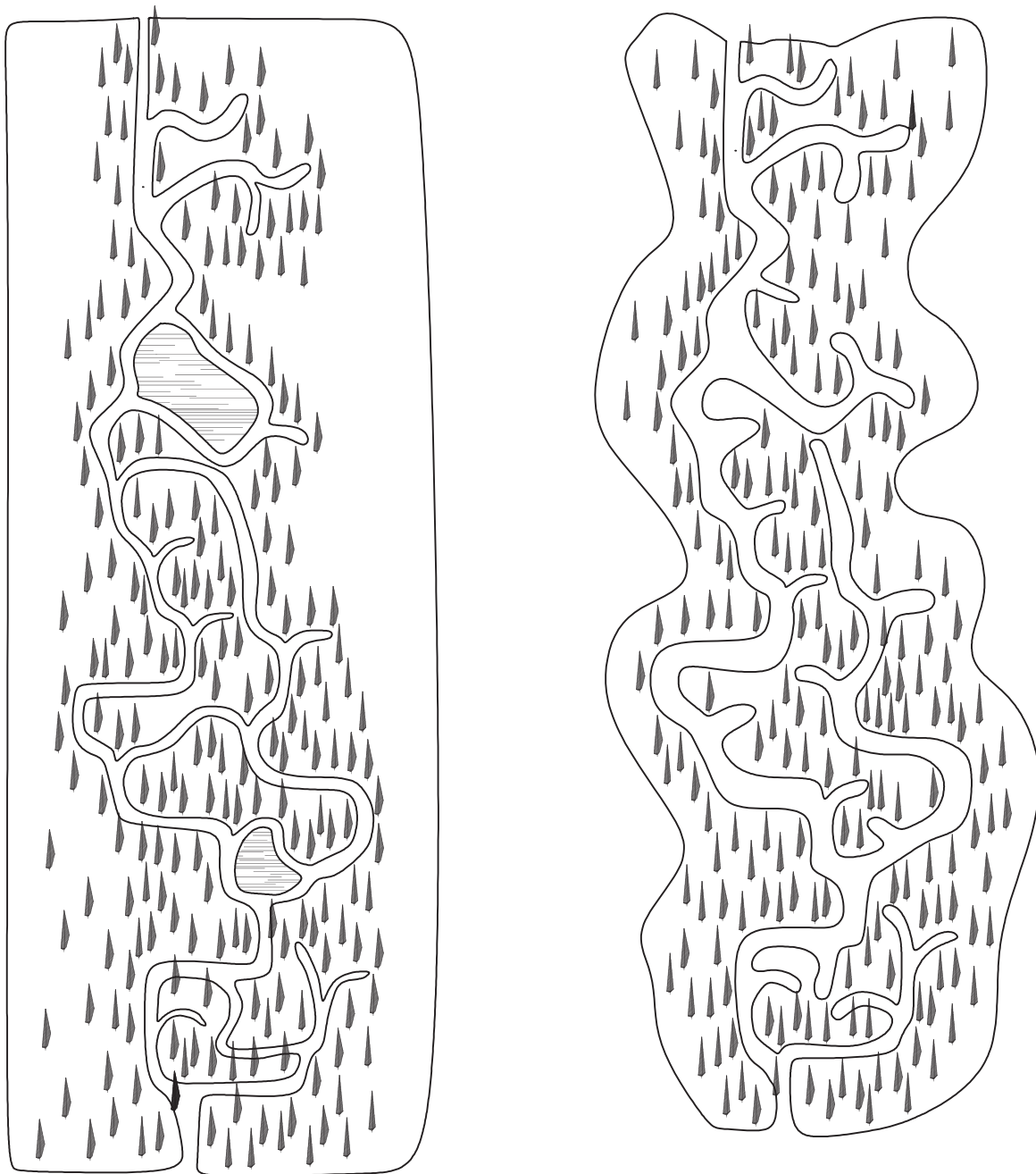
Η εκδοχή της εικόνας 15 ακολουθεί ένα κεντρικό μοτίβο των λαβυρίνθων του Μπόρχες, καθώς ο συντομότερος δρόμος για να την διασχίσεις είναι να ακολουθείς πάντα την αριστερή διακλάδωση (Borges, 2000 : 208).



**Εικόνα 15:** Αριστερά, δομή διακλαδωτών μονοπατιών μετά την εφαρμογή των κανόνων 7-9, δεξιά η ίδια σύνθεση μετά την εφαρμογή του κανόνα 10.

Σε αυτή την εκδοχή εφαρμόζουμε του κανόνες 11-13. Ο κανόνας 11 , rule 11, εφαρμόζει σε κλειστά σχήματα ένα μοτίβο επιφάνειας που συμβολίζει το νερό. Ο κανόνας 12, rule 12, αντιλαμβάνεται τα κλειστά σχήματα στα οποία ο σχεδιαστής διαλέγει να τον εφαρμόσει ως πεδία μέσα στα οποία διασπείρει τυχαία σημεία , που συμβολίζουν ψηλή φύτευση. Ο κανόνας 13 απαλείφει τα σχεδιαστικά όρια και τα σύμβολα του συνόλου L,τερματίζοντας τη φάση 2. Οι κανόνες 10 με 12 είναι εξαιρετικά σημαντική καθώς εισάγουν στην παραγωγική διαδικασία που μέχρι αυτό το σημείο βρίσκεται στο στάδιο εννοιολογικής δομής , στοιχεία που επιχειρούν την σχηματική περιγραφή αντιληπτικής εμπειρίας.

Ο κανόνας 10 εισάγει στο σχέδιο την έννοια του ανοιχτού χώρου (space) , ενώ ταυτόχρονα ελέγχει και την ποιότητα της προσπελασιμότητας (πόσο στενό ή φαρδύ είναι το μονοπάτι ). Ο κανόνας 12, δημιουργεί εξάρσεις (volumes) που δημιουργούν περιορισμούς τόσο στην οπτική όσο και στη σωματική προσπελασιμότητα. Ο κανόνας 11 , χαρακτηρίζει με ιδιαίτερο τρόπο τις κλειστές περιοχές που καταλαμβάνει , αφού επιτρέπει την οπτική προσπελασιμότητα, περιορίζοντας ταυτόχρονα τη σωματική. Η εικόνα 16, παρουσιάζει δύο εκδοχές της δομής της εικόνας 15. Η εικόνα 17 δηλώνει μια πιθανή μετεξέλιξη του σχεδίου με την εφαρμογή επιμέρους λεπτομερειών και σχεδιαστικών επιπέδων. Μια τέτοια μετεξέλιξη προϋποθέτει μια τρίτη φάση κανόνων διακόσμησης.



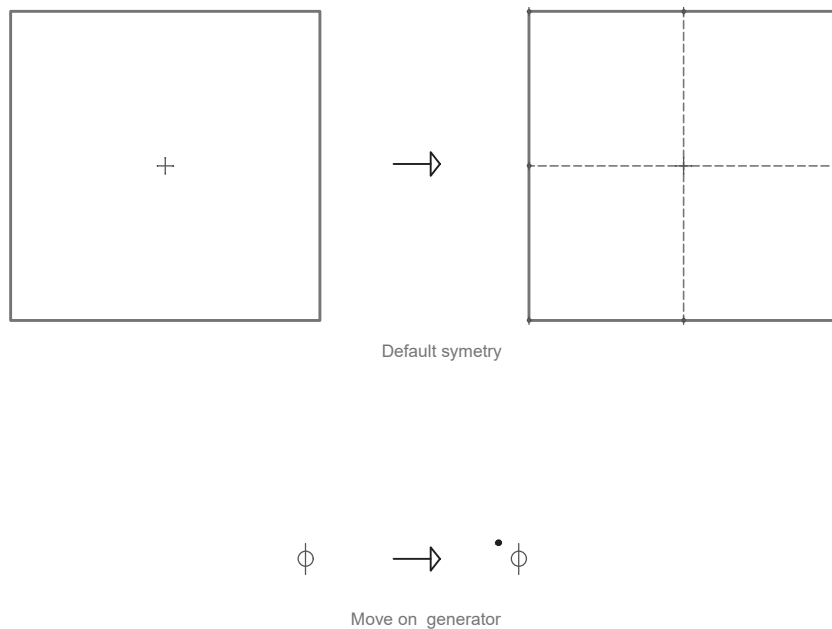
Εικόνα 16: Δύο κήποι διακλαδωτών μονοπατιών.



**Εικόνα 17:** Απεικόνιση της 1ης εκδοχής με περαιτέρω διακόσμηση. Σχέδιο: Βασιλική Δευτεραίου

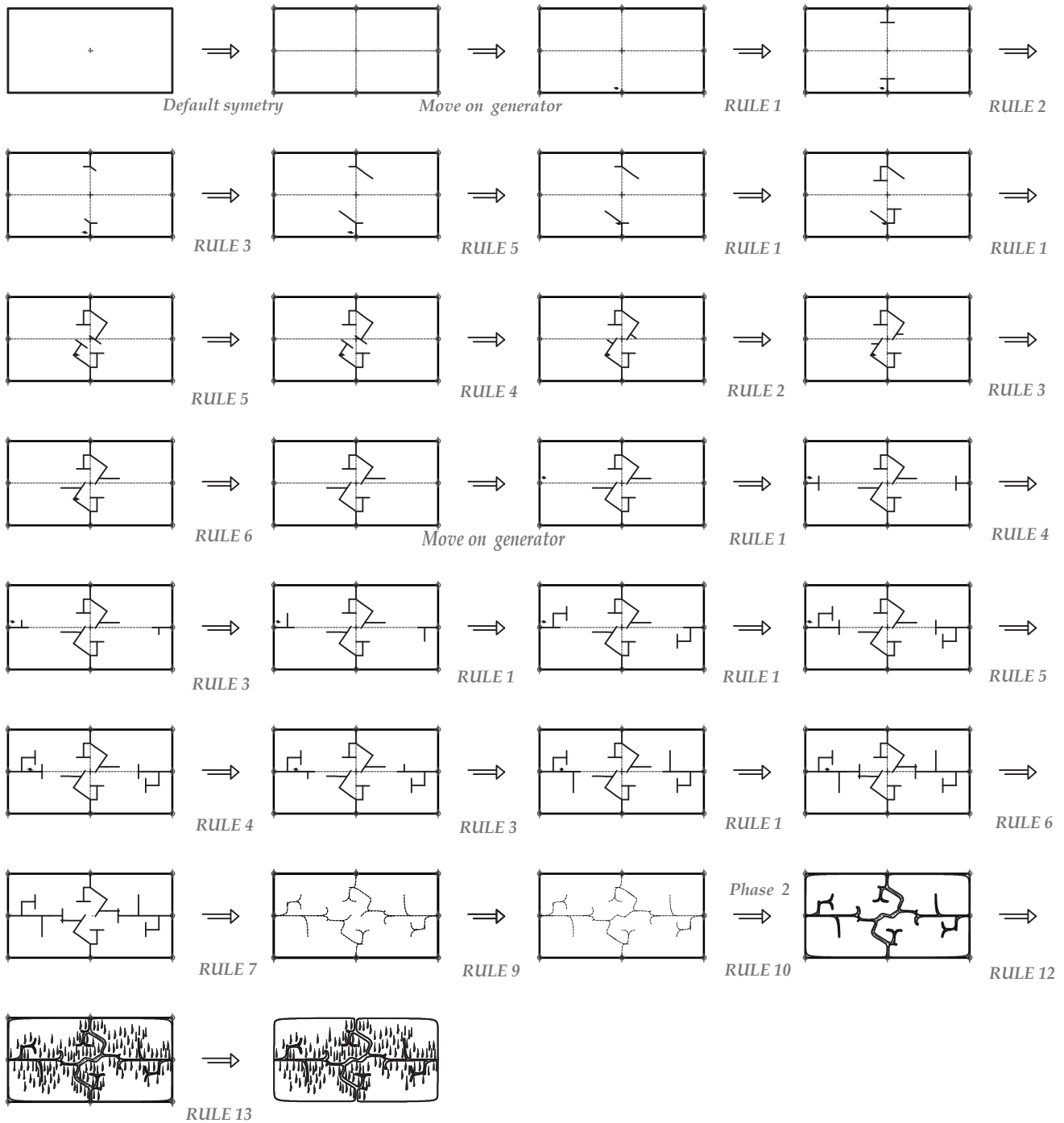
## Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Στην προσπάθεια να συντάξουμε ευκρινέστερους κήπους θεωρούμε απαραίτητη την εφαρμογή των κανόνων σε ένα ορισμένο parti, αλλά και την εισαγωγή στην σχεδιαστική διαδικασία του χειρισμού της συμμετρίας, που όπως περιγράψαμε και παραπάνω ενυπάρχει στο έργο του Μπόρχες τόσο στο τοπολογικό όσο και στο τοπογραφικό επίπεδο. Έτσι επιλέγουμε ως αρχικό σχήμα της σύνθεσης μια ορθογώνια παραλληλόγραμμη επιφάνεια. Ο κανόνας *default symmetry* εφαρμόζει δύο άξονες συμμετρίας,  $x'x$  και  $y'y$ . Ο σχεδιαστής μπορεί να επιλέξει να χρησιμοποιήσει κατά βούληση είτε τον ένα είτε και τους δύο άξονες – επιτυγχάνοντας κυκλική συμμετρία – για να εφαρμόσει ένα καθρεπτισμό της επιλογής του κατά την εφαρμογή των κανόνων σχεδιασμού. Ακόμα, εφαρμόζονται σε σημεία της περιφέρειας της επιφάνειας του αρχικού σχήματος μια σειρά από γεννήτριες. Οι γεννήτριες μπορούν να λειτουργήσουν ως αφετηρίες των διακλαδωτών δομών, χάρη στον κανόνα *move on generator*, που επιτρέπει ουσιαστικά την ένταξη περισσότερων δομών σε ένα κοινό αποτέλεσμα. Τόσο οι γεννήτριες όσο και οι άξονες απαλείφονται με την εφαρμογή του κανόνα 15.



**Εικόνα 18:** Κανόνες *default symmetry* και *move on generator*.

Χρησιμοποιώντας την ανάλυση μας βλέπουμε ότι μπορούμε να δομήσουμε κανόνες σχημάτων που μας επιτρέπουν να σχεδιάσουμε πολλαπλές εκδοχές κήπων με διακλαδωτά μονοπάτια. Όπως θα δούμε και στην συνέχεια δυνατότητα συμπερίληψης διαφορετικών δομών σε ένα αποτέλεσμα, αλλά και η δυνατότητα για ορισμένη χρήση κατοπτρισμών εμπλουτίζει σημαντικά την γκάμα των αποτελεσμάτων της γραμματικής. Ακόμα, προσεγγίζει με εξαιρετική ακρίβεια και ευκολία τις συνθέσεις των αγγλικών και ολλανδικών κήπων του 18ου και 19ου.

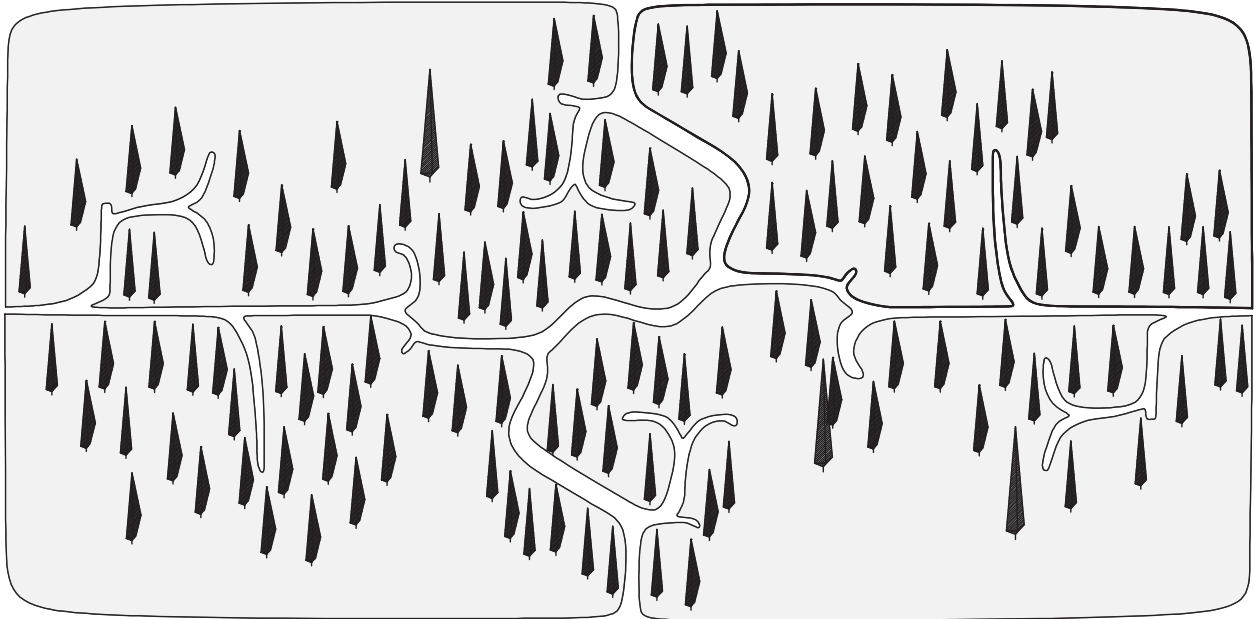


Εικόνα 19: Παραγωγική διαδικασία, σύνθεση ενός κήπου διακλαδωτών μονοπατιών.



### Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Η τελευταία παρατήρηση έχει ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς αποδεικνύει όχι μόνο την ποιοτική παρατήρηση και τη βαθειά αντίληψη του Μπόρχες στον σχηματισμό του αγγλικού κήπου αλλά και την εξαιρετική συμπύκνωση του μέσα στο κείμενο ως μια κατασκευή αντιληπτικής εμπειρίας με έμφαση στην χρονικότητα. Με απώτερο σκοπό να δημιουργήσει μια αναλογία για να προσεγγίσει, μέσω του χωρικού υποδείγματος, την έννοια του χρόνου. Όπως επισημάναμε και στην αρχή της μελέτης, χάρη στον P.Hamon, αυτός ο χειρισμός έχει έντονα νεωτερική σύλληψη. Γίνεται κατανοητή μέσω αυτού του παραδείγματος τόσο η συμπύκνωση της χωρικής σύλληψης πλούσιου νοήματος μέσα από την κειμενική περιγραφή, όσο και κυριότερα η δυνατότητα μας να την προσεγγίσουμε και να την εξαγάγουμε από το κείμενο.



Εικόνα 20: Ένας κήπος διακλαδωτών μονοπατιών.



#### **4. Η χωρική μεταφορά μέσω σωματικών χειρονομιών στο έργο του Φ. Νίτσε**

Στο προηγούμενο κεφάλαιο διαπιστώσαμε την χρήση κυρίαρχων σχημάτων και διαδικασιών μετασχηματισμού στον αφηγηματικό χώρο. Ακόμα διαπιστώσαμε ότι η παραπάνω στρατηγική αφήγησης διαπερνά τόσο την κατασκευή των εννοιολογικών δομών όσο και την περιγραφή αντιληπτικών εμπειριών. ***Διατυπώνουμε τη θέση ότι η παραπάνω λογική της χωρικής αφήγησης μέσω σχημάτων , εμπεριέχει μια προεγκατεστημένη ομολογία υπέρ της όρασης.***

Όρασης που υπερβαίνει το φυσικό βλέμμα , αλλά προσπαθεί μάλλον να συλλάβει μια πνευματική διεργασία οργάνωσης της σκέψης -εαυτού, όταν στρέφεται εσωτερικά του υποκειμένου, και μια ισχυρή τάση για έλεγχο και κυριαρχία όταν στρέφεται εξωτερικά του υποκειμένου.

Μεγάλο μέρος της Μετανεωτερικής διάνοησης ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την οπτικοκεντρική κουλτούρα που διαμόρφωσε η κλασική εποχή και ενίσχυσε η νεωτερικότητα ( Pallasmaa, 2008 : 21).

Στο πλαίσιο της κριτικής ενάντια στο “Καρτεσιανό προοπτικοκεντρικό οπτικό καθεστώς” και κυρίτερα στις δομές εξουσίας και στους όρους κοινωνικής οργάνωσης που στηρίχθηκαν σε αυτό η φαινομενολογική σκέψη αναζήτησε την επιστροφή στο σώμα και στην ανάδειξη της αντίληψης που προκύπτει από το σύνολο των αισθήσεων ( Pallasmaa, 2008 : 20,24). Στο πλαίσιο της κριτικής ενάντια στο “Καρτεσιανό προοπτικοκεντρικό οπτικό καθεστώς” και κυρίτερα στις δομές εξουσίας και στους όρους κοινωνικής οργάνωσης που στηρίχθηκαν σε αυτό η φαινομενολογική σκέψη αναζήτησε την επιστροφή στο σώμα και στην ανάδειξη της αντίληψης που προκύπτει από το σύνολο των αισθήσεων ( Pallasmaa, 2008 : 20,24). Η ακουστικότητα και η όσφρηση , η χαμένη πλαστικότητα του χώρου που συνδέεται με την έμφαση στην απτικότητα αναζητούνται ξανά στην διατύπωση του χώρου και των χωρικών σχέσεων που η νεωτερική σκέψη ανέλυσε κατά κύριο λόγο μέσα από νόμους της gestalt της οπτικής αντίληψης. ( Pallasmaa, 2008 : 29)

Ο Pallasmaa χρησιμοποιεί την σωματική αρχιτεκτονική για να συνδέσει ενεργά το χώρο με το χρόνο, και να χρησιμοποιήσει την χωρικότητα για να αποκτήσει έρεισμα στον χρόνο. Περιγράφει δηλαδή ένα συσχετισμό που προσπαθούμε να αναδείξουμε στην παρούσα έρευνα. Μέσα από την ουσιαστική και οργανική ένταξη της πολλαπλής σωματικότητας στην αρχιτεκτονική διαδικασία , ο σχηματισμός του χώρου μπορεί να μας δώσει πρόσβαση να προσεγγίσουμε τον απεριόριστο χρόνο – να κατοικήσουμε το χρονικό συνεχές( Pallasmaa, 2008 : 32).

***Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε την χωρικότητα που διατυπώνει η αφήγηση θέτοντας το σώμα ως κεντρικό όργανο προσέγγισης , του πραγματικού, ως πυξίδα πλοήγησης τόσο για την κατασκευή εννοιολογικών δομών όσο και ως κέντρο πρόσληψης αντιληπτικής εμπειρίας.***

Θεωρούμε ότι το Νίτσεικό κείμενο αποτελεί πιθανόν το πρώτο νεωτερικό κείμενο που διαπραγματεύεται και χρησιμοποιεί την χωρική αναφορά με κεντρικό υπόδειγμα το σώμα. Μια εντονότερη προσέγγιση θα τολμούσε να διατυπώσει ότι το σώμα όπως περιγράφεται στην σκέψη του Νίτσε αποτελεί αφετηρία για την φαινομενολογική σκέψη.

Το κεφάλαιο που ακολουθεί έχει ως πεδίο εφαρμογής της το ώριμο έργο του Νίτσε και επικεντρώνεται σε δύο βαθειά συνδεδεμένα έργα του ακολουθώντας μία πορεία από τη Χαρούμενη επιστήμη στο Τάδε έφη Ζαρατούστρα.

Η οριστική ρήξη με τον Βάγκνερ σηματοδοτεί το πέρασμα από την ιδεαλιστική περιγραφή του πραγματικού, στην ανθρώπινη, *την πάρα πολύ ανθρώπινη* ( Nietzsche ,2010. b : 97) . Στην προσπάθεια να γεφυρώσει τον άνθρωπο με τον κόσμο ως έχει, στην διονυσιακή κατάφαση με το πραγματικό, ο Νίτσε ξεκινά την περιγραφή μιας σκέψης *πέρα από το καλό και το κακό* ( Nietzsche ,2010. a : 372) , της Χαρούμενης Επιστήμης. Ως προφήτης της τελευταίας ή ως το προσωπείο που επιλέγει να φορέσει ο Νίτσε για να την κηρύξει, εμφανίζεται ο Ζαρατούστρα . Η μορφή του μοιάζει να σαλεύει στο έργο και κυριότερα στο τέταρτο βιβλίο, τον άγιο Ιανουάριο-Sanctus Januarius - ( Nietzsche ,2010. a : 292), η τελευταία ενότητα του οποίου αποτελεί αυτούσια τον πρόλογο του Ζαρατούστρα. Τα δύο έργα είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους και στην σκέψη του ίδιου του συγγραφέα, ( Nietzsche ,2010. b : 110) με το Τάδε έφη Ζαρατούστρα να αποτελεί μάλλον την ποιητική συμπύκνωση με την μορφή κηρύγματος, πλούσιου σε αλληγορία, της χαρούμενης επιστήμης.

## **4.1 Το σώμα στον Νίτσε**

### **4.1.1 Το σώμα-εαυτός ως συσχετισμός ενορμήσεων**

Για να μπορέσουμε να εξετάσουμε την μέθοδο συγκρότησης του κειμενικού χώρου του Νίτσε πρέπει να προσεγγίσουμε την βαρύτητα και τη σημασία που κατέχει το σώμα στη Νιτσεική φιλοσοφία αλλά και την κυριαρχία του έναντι της συνείδησης και του πνεύματος.

*“ [...] ο αφυπνισμένος ,ο φωτισμένος άνθρωπος λέει : Είμαι σώμα ολοκληρωτικά και τίποτα άλλο έξω από αυτό , κι η ψυχή είναι μόνο μια λέξη για κάτι που υπάρχει μέσα στο σώμα. ”* ( Nietzsche , 1983 : 48)

Η ψυχή, το πνεύμα, η συνείδηση, αποτελούν για το Νίτσε μέρη, εκφάνσεις-στιγμές μιας ασύλληπτης και ευρύτερης ευφυίας , του Εαυτού. Ενός εαυτού που βρίσκεται πίσω από τις σκέψεις και τα συναισθήματα που ζει στο σώμα και *είναι το σώμα* (οπ.π.: 48). Ο Deleuze ανασυγκροτεί το Νιτσεικό σώμα ως συσχετισμό, άνισων μεταξύ τους δυνάμεων μιας μη μεταφυσικής τάξης ( Deleuze, 2002 : 63-64). Η ανισότητα των δυνάμεων που παράγουν το σώμα μοιάζει να βρίσκεται στον πυρήνα του νοηολογικού πλέγματος, και διαποτίζει τον μεταξύ τους συσχετισμό με μια πολεμική υφή.

*“ Το σώμα είναι η μεγάλη ευφυΐα, μια πολλαπλότητα με μόνο μία έννοια, ένας πόλεμος και ειρήνη, ένα κοπάδι και ένας βοσκός ”* ( Nietzsche , 1983 : 48). Το σώμα αποτελεί ταυτόχρονα πεδίο και αποτέλεσμα σύγκρουσης αυτών των μη μεταφυσικών δυνάμεων ή *ενορμήσεων* με την συνείδηση να εμφανίζεται ως ένα μόνο μικρό μέρος ή σύμπτωμα ( Nietzsche ,2010. a : 327) του παραπάνω δυναμικού συσχετισμού.

Μια γνώση, *μια συνειδητή γνώση*, εμφανίζεται ως το συμβόλαιο , η εκχειρία, της σύγκρουσης διαφορετικών ενορμήσεων, *είναι μια ορισμένη σχέση των ενορμήσεων μεταξύ τους* (Nietzsche ,2010. a : 277) και μάλιστα ακριβώς επειδή αποτελεί σχέση εκχειρίας η συνειδητή σκέψη είναι η ηπιότερη και η πιο μετριοπαθής σκέψη, πίσω από την οποία βρίσκονται πλουσιότερα αποθέματα πνευματικής διεργασίας.

Για τον Νίτσε στην ίδια τη φύση της συνειδητής σκέψης βρίσκεται συνυφασμένο ένα ένστικτο υποταγής, μια συμφιλιωτική τάση που δεν χαρακτηρίζει τον πολεμικό χαρακτήρα της σκέψης στο σύνολό της. “*Η συνείδηση δεν είναι ποτέ συνείδηση του εαυτού αλλά συνείδηση του εγώ σε σχέση με τον εαυτό, ο οποίος δεν είναι συνειδητός*” (Deleuze, 2002 : 64). Διαφαίνεται εντονότατα μέσα από αυτή την ανασυγκρότηση του Deleuze, η διάσταση ανάμεσα στο συμφιλιωτικό συνειδητό- εγώ και στο απείρως πλουσιότερο και πολλαπλό **εκστατικό σώμα-εαυτό** .

#### **4.1.2 Το σώμα σε δράση**

Αν η σκέψη στο Νίτσεικό σύστημα εσωκλείεται εξολοκλήρου στο σώμα, αξίζει να αναρωτηθούμε τον τρόπο με τον οποίο επεμβαίνει η δράση -κίνηση , δηλαδή η μεταβολή της κατάστασης του σώματος , στις εσωτερικές ισορροπίες των ενορμήσεων άρα και στη σκέψη. Για τον ίδιο το Νίτσε από το ώριμο έως το ύστερο έργο του, αυτός ο συσχετισμός είναι κομβικός.

*“Ο Ιούλιος Καίσαρας αντιμετώπιζε την καχεξία και τους πονοκεφάλους με ατελείωτες πεζοπορίες , λιτή ζωή, αδιάκοπη διακοπή στην ύπαιθρο, συστηματική καταπόνηση-” και αυτό διότι αυτά είναι, “τα μέτρα συντήρησης και προστασίας αυτής της εξαιρετικά ευαίσθητης μηχανής που λειτουργεί υπό συνθήκες φοβερής πίεσης κι ονομάζεται μεγαλοφυΐα.”* ( Nietzsche, 2016 : 200)

Αυτός ο συσχετισμός κίνησης του σώματος και ποιότητας σχηματισμού σκέψης δείχνει να είναι και *συνενωτικός των φωτισμένων ανθρώπων, των παιδιών του μέλλοντος , των άφοβων.*

*“ εμείς ( οι άφοβοι) σκεφτόμαστε στον ελεύθερο αέρα, καθώς περπατάμε ,πηδούμε ,σκαρφαλώνουμε, χορεύουμε...”* ( Nietzsche ,2010.a : 348)

Στον αντίθετο πόλο, η έκφραση του λόγιου, η συνειδητή του σκέψη, οι αναστοχασμοί του εγώ του ,προδίδουν την καθιστική στάση της σύλληψης τους, *“τα στριμωγμένα σπλάχνα”* , το σώμα που περιέχεται σε ασφυκτικό χώρο ( Nietzsche ,2010.a :348).

**Η ποιότητα της σκέψης είναι άμεσα συνδεδεμένη με την κατάσταση του σώματος ,με τον βαθμό κίνησης του και μάλιστα με συνδυασμούς και αλληλουχίες κινήσεων, με την χορογραφία του σώματος.**

Ταυτόχρονα εμφανίζεται μια διάκριση ανάμεσα σε καταστάσεις του σώματος ( κινήσεις) που παράγουν μια καταπιεσμένη, χωρίς ισορροπία σκέψη και σε κινήσεις που ενεργοποιούν τα αποθέματα τις πλουσιότερης σκέψης. Για να συνδεθούμε με τις προηγούμενες διατυπώσεις μας, αναγνωρίζουμε κινήσεις που συνδέονται με αναστοχασμούς του εγώ και κινήσεις που ενεργοποιούν τον εαυτό.

***Η κίνηση εμφανίζεται ως εργαλείο συγκέντρωσης στον εαυτό, ως ένα μέσω διαχείρισης – ή οργάνωσης των ενορμήσεων σε σχήματα που επιτρέπουν στην πλούσια σκέψη (εαυτό) να εκφράσει την προσωπική θέληση για δύναμη.***

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να βρούμε τρόπους περιγραφής για τις τις έννοιες της κίνησης-δράσης και της μεταβολής της κατάστασης του σώματος και να τις συμπυκνώσουμε υπό το πρίσμα της διερεύνησης.

#### 4.1.3 Προσεγγίζοντας τη δράση του Νιτσεϊκού σώματος με φαινομενολογικά εργαλεία

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να βρούμε τρόπους περιγραφής για τις τις έννοιες της κίνησης-δράσης και της μεταβολής της κατάστασης του σώματος και να τις συμπυκνώσουμε υπό το πρίσμα της διερεύνησης.

“ Θα μπορούσα να πιστέψω μόνο σε ένα Θεό που καταλαβαίνει το πώς να χορεύει” (Nietzsche, 1983 : 55)

Ο χορός είναι μια κίνηση, ένας τρόπος μετασχηματισμού της κατάστασης του σώματος, άρα και της διαχείρισης των εννοήσεων που εμφανίζεται συχνά και με ιδιαίτερη έμφαση στο έργο του Νίτσε.

“ Οι πρώτες μας ερωτήσεις για την αξία ενός βιβλίου, ενός ανθρώπου ή μιας μουσικής σύνθεσης είναι: Μπορεί να βαδίσει, Ακόμη περισσότερο, μπορεί να χορεύει;” ( Nietzsche ,2010.a : 348).

Έστω και αν ο κειμενικός χορός έχει πολλαπλό εννοιολογικό βάρος σε σχέση με την φυσική σωματική έκφραση του χορού ( το οποίο και θα εξετάσουμε στην συνέχεια), το ενδιαφέρον αυτό εκδηλώνεται διότι διαθέτει ορισμένα χαρακτηριστικά που συμπυκνώνουν την γενικότερη θεμιτή σωματική εμπειρία κατά τον Νίτσε. Στο έργο της “*The Phenomenology of Dance*”, η Maxine Sheets-Johnstone προσεγγίζει την εμπειρία του χορού , τονίζοντας την ιδιάζουσα χωρικότητα και χρονικότητα του φαινομένου εξετάζοντας ταυτόχρονα την λειτουργία της συνείδησης-σώματος κατά τη διάρκεια της βιωμένης εμπειρίας.

Ο χορός είναι κινητικό φαινόμενο , το οποίο παρότι εν κινήσει παραμένει μια ολότητα, **μια βιωμένη εμπειρία δύναμης στο χώρο και το χρόνο** ( Johnstone ,2015 : 10) . Ταυτόχρονα επιτυγχάνει ένα συντονισμό του σώματος με την προ-αναστοχαστική συνείδηση.

Η προ-αναστοχαστική συνείδηση, δεν περιγράφει απλά ένα παθητικό δοχείο εντυπώσεων, αλλά τη συνείδηση της αισθητής σημασίας – νοήματος . Επιτρέπει στη φαινομενολογική μέθοδο να παρακάμψει ερωτήματα για την αντικειμενικότητα του υποκειμένου και την υποκειμενικότητα του αντικειμένου εμπλέκοντας τον άμεσο κόσμο της βιωμένης εμπειρίας ,τον κόσμο όπως γίνεται άμεσα αντιληπτός από την προαναστοχαστική συνείδηση. Από αυτή παράγεται η άμεση γνώση πάνω στην οποία οικοδομείται η σκέψη ( Johnstone ,2015 : 9).

Η αυθεντική χρονικότητα και χωρικότητα αποτελούν εγγενείς ιδιότητες του ανθρώπινου σώματος -εαυτού, σιωπηρά αντιληπτές μέχρι την ακριβή στιγμή που στοχαζόμαστε τον εαυτό μας σαν αντικείμενο ( Johnstone ,2015 : 12,15). Η πράξη αυτή ρηγματώνει την εκστατική φύση του εαυτού, ενώ στο ρήγμα αυτό θεμελιώνεται ο σχηματισμός του τον αντικειμενικό χώρο και χρόνο. Διαφαίνονται εδώ αντιστοιχίες με τη Νιτσεϊκή διάσταση του **σώματος-εαυτού** και **συνειδητού-εγώ**.

Στο χορό η σωματική παρουσία αποτελεί μια χωρική και χρονική ολότητα, ιδρύεται ένα συνεχές και αδιάσπαστο εδώ -σωματικό παρόν (being hereness) : οι σωματικές χειρονομίες και κινήσεις που αποτελούν βιωμένες κινητικές εμπειρίες του χωρικού παρόντος του σώματος εαυτού ( Johnstone ,2015 : 17).

“Θα μπορούσαμε επίσης να δρούμε με όλες τις έννοιες της λέξης αυτής και μολαταύτα να μη μπαίνει τίποτα από όλα αυτά στη συνείδηση μας” . Στο πνεύμα του είδους( Nietzsche ,2010.a : 317-321) ο Νίτσε ανασυγκροτεί τη συνείδηση ως το πλεόνασμα μιας θέλησης για επικοινωνία. Για αυτό άλλωστε η συνείδηση εκφράζεται σαν σύνολο σημείων επικοινωνίας- δηλαδή με τη γλώσσα. **Ο άνθρωπος σκέφτεται συνεχώς αλλά χωρίς να το ξέρει, συνειδητό γίνεται μόνο το φτωχότερο , το μικρότερο μέρος της σκέψης.** Οι πράξεις μας – δράσεις είναι εντελώς ασύγκριτα προσωπικές και μοναδικές, μόλις όμως περάσουν στη συνείδηση παύουν να φαίνονται έτσι.

Οποιαδήποτε δράση περνά στον κόσμο των σημείων και των επιφανειών , οποιαδήποτε δράση γίνεται επικοινωνίσιμη με αυτό τον τρόπο, το καθετί που γίνεται συνειδητό γίνεται την ίδια στιγμή ρηχό, ισχνό και ηλίθιο λόγο σχετικοποίησης.

Αξίζει να επισημάνουμε δύο στοιχεία από την παραπάνω ανασυγκρότηση. Αφενός την δυνατότητα δράσης άνευ συνείδησης , της ύψιστης αξίας δράσης για το Νίτσεικό σύστημα που προσπερνά ή υπερβαίνει τη συνείδηση , δηλαδή της **εκστατικής δράσης.**

Αφετέρου, το φτώχεμα που επιφέρει η περιγραφή της δράσης μέσω ενός συνόλου σημείων και πιθανότατα την ανάγκη να προσεγγιστεί ένα διαφορετικό σύστημα περιγραφής της δράσης ή των δράσεων.

## **4.2 Η συγκρότηση της σωματικής χειρονομίας**

Συγκεντρώνοντας τις παραπάνω διαπιστώσεις μας μπορούμε να σχηματίσουμε τα εννοιολογικά εργαλεία με τα οποία θα διαχειριστούμε τις χωρικές μεταφορές του Νίτσε και θα επιχειρήσουμε να ανασυντάξουμε τα κειμενικά του τοπία. Το πνεύμα, η συνείδηση, η σκέψη αποτελούν για το Νίτσε μέρη, εκφάνσεις-στιγμές μιας πλουσιότερης ευφύιας , του σώματος-εαυτού. Το σώμα- εαυτός συγκροτείται από άνισες αντιθετικές δυνάμεις μη μεταφυσικού χαρακτήρα, τις ενορμήσεις. Οι επιμέρους στιγμές του συνόλου της σκέψης αντανακλούν ορισμένες προσωρινές διευθετήσεις των ενορμήσεων. Το συνειδητό εγώ είναι μόνο η φτωχότερη στιγμή του συνόλου σώματος-εαυτού. Η ποιότητα της σκέψης είναι άμεσα συνδεδεμένη με την κατάσταση του σώματος, με την κίνηση και τις συνθέσεις της κίνησης του. Μπορούμε να δούμε την επιρροή της κίνησης στην οργάνωση των ενορμήσεων και από εκεί στη σκέψη. Μπορούμε να συμπεράνουμε , ότι μέσω ορισμένων **βιωμένων κινητικών φαινομένων** με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και **εκστατική δομή** μπορούμε να προσεγγίσουμε ένα προ-συνηδειακό επίπεδο- το Νίτσεικό σώμα-εαυτό.

Στην παρούσα εργασία ,προσεγγίζουμε περιγραφές εκστατικά βιωμένων κινητικών εμπειριών δύναμης που οργανώνουν τις ενορμήσεις με τρόπο ικανό να δώσει πρόσβαση σε σχήματα της πλούσιας σκέψης, του Εαυτού. Όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια συχνά στο Νίτσεικό κείμενο το σώμα περνά σε ένα επεισόδιο αφήγησης από μια σειρά σωματικών χειρονομιών. Αναπτύσσονται σύνθετες βιωμένες κινητικές δομές,χορογραφίες του κειμενικού σώματος- εαυτού δηλαδή **σχήματα σωματικών χειρονομιών.** Θα μας απασχολήσουν ακόμα,οι αρθρώσεις μεταξύ των σωματικών χειρονομιών, τα μοτίβα με τα οποία συντίθενται σε σχήματα . Πρέπει να τονίσουμε εδώ ότι δεν μελετάμε τις περιγραφές κινητικών φαινομένων σαν ένα απλό άθροισμα επιμέρους συνόλων κίνησης.



### *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Τα σχήματα σωματικών χειρονομιών αποτελούν διασπορατικές - diasporatic - δομές. Παρότι συγκροτούν συνεκτικές ολότητες οι δομές αυτές αποκτούν νόημα μόνο μέσω του συσχετισμού των μερών τους.

Μέσω της περιγραφής του βιώματος κινητικής εμπειρίας, ως παράστασης της δράσης απογυμνωμένης από πρακτική λειτουργία ή αξία, η Νιτσεική περιγραφή παράγει ένα σύμβολο. Η τέχνη κατά την S. Langer, παρουσιάζεται ως σύμβολο όπου συμβολίζει τη μορφή των ανθρώπινων συναισθημάτων. Αυτή η παράσταση του φαινομένου που δεν φέρει λειτουργία, αυτή η παράσταση για χάρη της παράστασης δημιουργεί μία όψη -εμφάνιση (semblance) ή αλλιώς μια ψευδαίσθηση- εντύπωση (illusion) της μορφής των συναισθημάτων ( Johnstone ,2015 : 25-26).

*Όταν αυτή η διαδικασία συμβολοποίησης στρέφεται σε βιωμένες κινητικές εμπειρίες, σε εμπειρίες βιωμένης δύναμης, παράγονται σύμβολα που εσωκλείουν εντυπώσεις δύναμης (illusion of force).*

***Οι σωματικές χειρονομίες αποτελούν συμβολικές περιγραφές ( σύμβολα ) σωματικών κινητικών φαινομένων που παράγουν μια εντύπωση της δύναμης.***

***Τα σχήματα σωματικών χειρονομιών μπορούν να προσεγγιστούν ως διασπορατικές σύμβολο- σειρές δυναμικής μορφής που εντείνουν χάρη στην αλληλουχία διαδοχής των συμβόλων την εντύπωση της δύναμης.***

Επιστρέφοντας σε αρχικές επισημάνσεις που προκύπτουν από την ανασυγκρότηση του έργου του P. Hammon ( Τερζόγλου) σε σχέση με τις διαπλοκές αρχιτεκτονικής και κειμενικής περιγραφής , σε συνδυασμό με την δυναμική του σώματος στο έργο του Νίτσε όπως την υπογραμμίσαμε παραπάνω, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η κειμενική χωρική συγκρότηση του Νίτσε είναι αυτή της βιωμένης σωματικότητας. Αν η λογοτεχνία ξαναγράφει το χώρο τότε είναι συχνό στη Νιτσεική δομή να αναπλάθει ένα χώρο βιωμένο από το εκστατικό σώμα σε τροχιά προσέγγισης του Εαυτού.

***Οι σωματικές χειρονομίες και τα σχήματα σωματικών χειρονομιών αποτελούν σύμβολα που εσωκλείουν εντυπώσεις δύναμης, μέσω της οποίας λειτουργούν στο κείμενο ως “μετατροπείς (shifter ) που επιτρέπουν στην μη σημειωτική οπτική επικράτεια του πραγματικού να μεταφραστεί στην σημειωτική κειμενική επικράτεια της λογοτεχνικής αναπαράστασης” .***

Επακόλουθο αυτής της επαγωγής είναι ότι αυτή η συστηματοποίηση περιγραφών βιωμένων κινητικών εμπειριών μας παρέχει πρόσβαση σε ένα μοντέλο σχηματοποίησης του Νιτσεικού βιόκοσμου. Η μέχρι τώρα εννοιολογική συμπύκνωση που έχουμε επιχειρήσει θα ωθούσε μια τολμηρότερη μεθοδολογική προσέγγιση σε ορισμένα ερωτήματα. Δημιουργείται η υπόνοια ότι μέσω του σχηματισμού του συμβόλου ,άρα και της εντύπωσης της δύναμης, η ίδια η περιγραφή της βιωμένης κινητικής εμπειρίας μπορεί να επιδράσει στην οργάνωση των εννοημάτων.

*Είναι δυνατόν παράσταση του εκστατικού κινητικού φαινομένου, ως εντύπωση δύναμης , συμπυκνωμένη με την μορφή μετατροπέα (shifter ) να μεταφέρει την υφή της εκστατικής εμπειρίας στον αναγνώστη;*

*Η χωρική μεταφορά μέσω σωματικών χειρονομιών στο έργο του Φ. Νίτσε*

*Θα μπορούσαμε ακόμα να ισχυριστούμε ότι μια εμπειρία ανάγνωσης- μέσω της μεταγλώσσας που παράγει η αρχιτεκτονική συγκρότηση του χώρου - έχει τη δυνατότητα να ενεργοποιήσει τον εαυτό ;*

*Γίνεται κανείς πέρα από το να γράφει, να διαβάξει με το πόδι ; ( Nietzsche ,2010. a: 39)*

#### 4.2.1 Η συμβολική απεικόνιση των χειρονομιών

Στην παρούσα εργασία έχουμε επιλέξει να αναπαραστήσουμε συμβολικά της σωματικές χειρονομίες που εντοπίσαμε. Αυτή η επιλογή βοηθάει την οργάνωση επεξηγηματικών διαγραμμάτων αλλά κυριότερα βοηθά την εύκολη απεικόνιση των σχημάτων σωματικών χειρονομιών , ως σύμβολο- σειρές ενώ ευνοεί την εικονογράφηση τους ως διασπορατικές δομές. Στην **Εικόνα 21** παρατίθενται οι χειρονομίες που εντοπίσαμε στην *Χαρούμενη επιστήμη* και το *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* με την συμβολική περιγραφή τους.



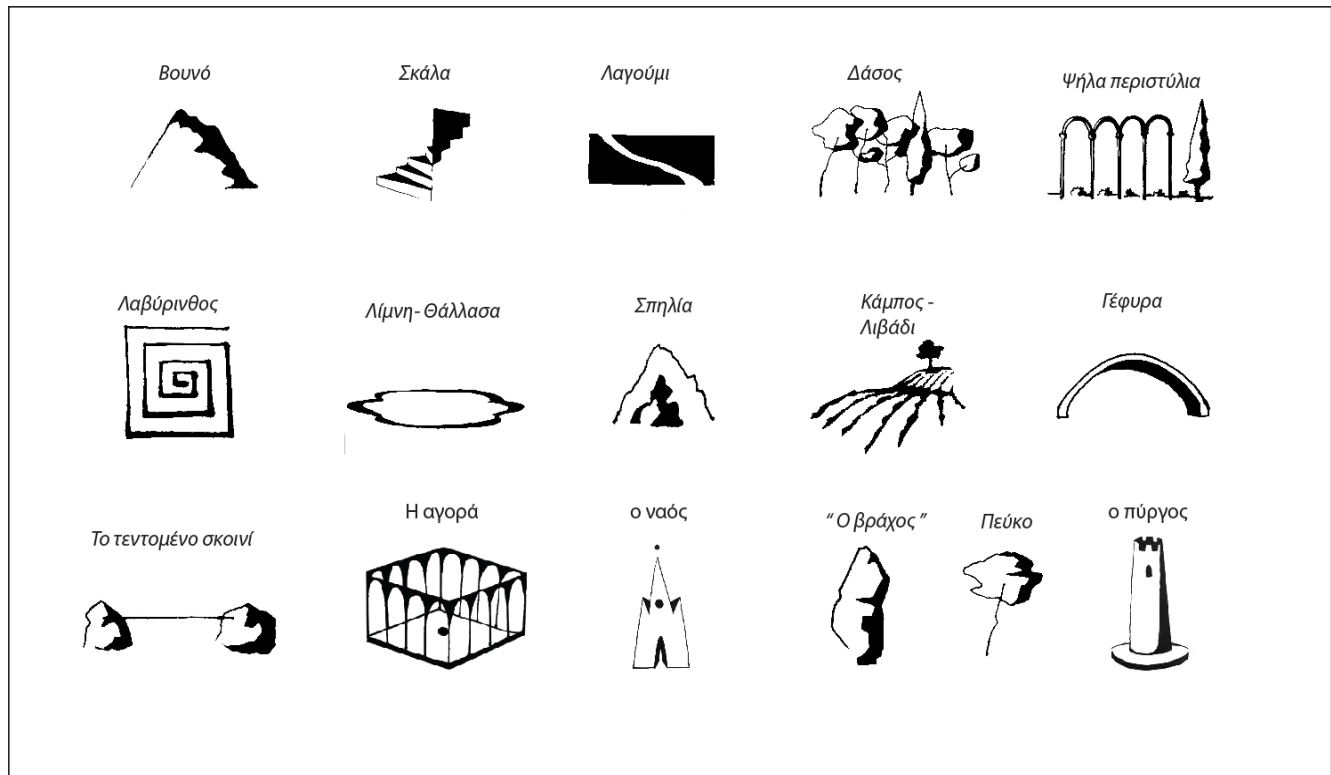
**Εικόνα 21:** Σύμβολα σωματικών χειρονομιών.



#### 4.2.2 Μορφές της Νιτσεϊκής κειμενικής αρχιτεκτονικής

Χρησιμοποιώντας τον όρο *σωματικές χειρονομίες* προσπαθούμε να αποσπάσουμε το κειμενικό τοπίο από την ανάγνωσή των αναπαραστάσεων χωρικών στοιχείων (μορφών – εικόνων) και να το ανασυγκροτήσουμε ως βιωμένη εμπειρία. Επιχειρηματολογήσαμε μάλιστα υπέρ της επιλογής μας να μελετήσουμε τις χειρονομίες ως κυρίαρχους τελεστές νοήματος στο έργο του Νίτσε. Ωστόσο, προφανώς αναγνωρίζουμε την πολλαπλής σημασίας εικονογράφηση συγκεκριμένων χωρικών μορφών στο κείμενο. Στην προσέγγισή μας θα αντιμετωπίσουμε αυτές της μορφές, αυτά τα σημεία του βιόκοσμου, ως το πλαίσιο που εσωκλείει τις δομές της βιωμένης εμπειρίας. Παρατηρούμε επίσης ότι ορισμένες αδρές μορφές χωρικών σχημάτων, αποκτούν ειδικό βάρος καθώς εμφανίζονται συχνά στο κείμενο και είναι έντονα συσχετισμένες με με ορισμένες χειρονομίες.

Στον Πίνακα 2 παρατίθενται οι μορφές στις οποίες θα αναφερόμαστε ως το λεξιλόγιο της κειμενικής χωρικής συγκρότησης. Η αναπαράσταση γίνεται προφανώς με συμβολικό τρόπο και φιλοδοξεί να περιγράψει τη γενική ιδέα της μορφής.



Εικόνα 22: Λεξιλόγιο της χωρικής μεταφοράς στο έργο του Νίτσε.

### 4.2.3 Ψυχικοί δείκτες σωματικών χειρονομιών

Συγκεντρώνουν περιγραφές επί της χειρονομίας που αφορούν τον προσδιορισμό ψυχικών διαθέσεων και προσδιορίζουν άμεσα την υφή της εκάστοτε χειρονομίας. Μεταβάλλουν έντονα τον χαρακτήρα της περιγραφής του κινητικού φαινομένου ενώ χρωματίζουν και την εντύπωση της δύναμης που παράγει, άρα και την λειτουργία του ως φορέα επιπρόσθετου νοήματος στο κείμενο. Ακόμα συνδέονται ή ορισμένες φορές φαίνεται να προκύπτουν με σημεία του **Πίνακα 2**. Έχουμε σχηματοποιήσει δύο τέτοιους δείκτες που εικονογραφούνται συμβολικά.

#### 4.2.3.1 Το παιχνίδι με την επιφάνεια – Η αλκυονική διάθεση



Εικόνα 23 : Το σύμβολο του αλκυονικού πνεύματος

Είναι ίσως ο συχνότερα εμφανιζόμενος δείκτης και συσχετίζει τις κινητικές εμπειρίες με ένα **Σατουρναλικό πνεύμα** που βρίσκεται στην καρδιά του έργου. Ο απριλιάτικος καιρός ,η ελπίδα για υγεία, το μεθύσι της ανάρρωσης έτσι περιγράφει ο Νίτσε στην εισαγωγή του έργου το κλίμα που γέννησε την χαρούμενη επιστήμη ( Nietzsche ,2010.a : 13). Τα Σατουρνάλια είναι αρχαία ρωμαϊκή γιορτή προς τιμήν του Σατούρνου, θεότητας ταυτισμένης με τον Κρόνο. Κατά τη διάρκεια της γιορτής αφέντες και δούλοι αντάλλασαν ρόλους ,ενώ απαγορευόταν οτιδήποτε μπορούσε να προκαλέσει δυσθυμία. Ο Νίτσε αναφέρετε συχνά στο παραπάνω έθιμο (Nietzsche ,2016 : 195). Συνδέεται με ανάλαφρη διάθεση και προσδίδει μια παιγνιώδη υφή στην εκάστοτε χειρονομία, έναν ανάλαφρο συσχετισμό με την επιφάνεια των πραγμάτων. Η επιδερμικότητα των πραγμάτων, ο συσχετισμός με την επιφάνεια φαίνεται απασχολεί τον Νίτσε.

*“Όλοι οι άνθρωποι του βάθους βρίσκουν την ευτυχία στο να είναι μια φορά όμοιοι με ιπτάμενα ψάρια που παίζουν στις κορφές των κυμάτων, αυτό που εκτιμούν περισσότερο στα πράγματα είναι οτι έχουν μία επιφάνεια: είναι η επιδερμικότητά τους – sit veniant verbo.” ( Nietzsche ,2010. a: 225).*

Συσχετίζεται ακόμα με τα στοιχεία της λίμνης /θάλασσας . (βλ.Στον Πίνακα 2) το παιχνίδι με την επιφάνεια εμφανίζεται ως ψυχικός δείκτης σωματικών έξεων, εμπλουτίζοντας την εκάστοτε συντακτική υπόδειξη με αυτόν τον **χαρούμενο** χαρακτήρα.

#### 4.2.3.2 Η κατάδυση στο βάθος – ο δείκτης του πνεύματος του βάρους

Η κατάδυση στο βάθος είναι ένας εξίσου συχνός δείκτης που συσχετίζεται με πολλές χειρονομίες και τους προσδίδει ένα αίσθημα βαρύτητας. Υπό αυτό το πρίσμα συχνά λειτουργεί αντιθετικά με το παιχνίδι της επιφάνειας. Συχνά συμπεκνώνει φορτίσεις κόπωσης και εξασθένησης, τις φθίνουσες στιγμές της μεγάλης υγείας. “ *Ερευνητής εγώ ; Ω, μη λέτε αυτή τη λέξη ! Εγώ είμαι μόνο βαρύς – τόσο πολλά κιλά!*” (Nietzsche ,2010.a :37).



Εικόνα 24 : Το σύμβολο του πνεύματος του βάρους

Αποδίδει την κατάσταση της κατάδυσης στο εγώ, της απόσυρσης στον εαυτό και βρίσκεται συνδεδεμένος με σημεία του βιόκοσμου όπως η σπηλιά ή ο ναός. και την σωματική χειρονομία της στάσης. Συχνά συμπεκνώνει φορτίσεις κόπωσης και εξασθένησης, τις φθίνουσες στιγμές της μεγάλης υγείας. Η κόπωση, η εξάντληση ο πόνος έρχονται στον αντίποδα της ευεξίας και της ευδιαθεσίας είναι ωστόσο δεδομένη η χρησιμότητά τους στο σύστημα της μεγάλης υγείας.

“ *θα μείνει ανοιχτό το μεγάλο ερώτημα αν μπορούμε πραγματικά να κάνουμε χωρίς αρρώστια- ακόμη και για την ανάπτυξη της αρετής μας*” ( Nietzsche ,2010.a : 178).

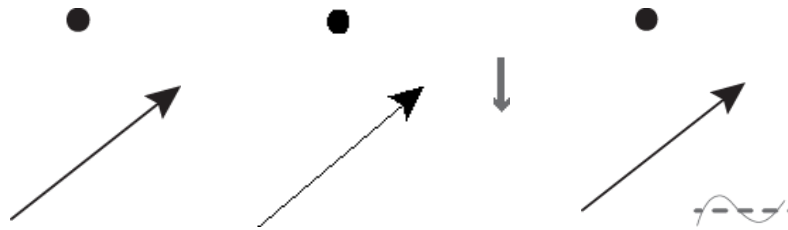
Η φθίνουσα υγεία αποτελεί αποτέλεσμα παραγωγικών ενορμήσεων και απλά χρειάζεται να μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τα σημάδια της και να την διαχειριστεί . ( οπ.π. : 266 )

Η αντίστιξη του με το παιχνίδι της επιφάνειας είναι ιδιαίτερα σημαντική για την εντύπωση της δύναμης που παράγουν τα σχήματα χειρονομιών.

### 4.3 Εντοπίζοντας της σωματικές χειρονομίες σε συνδυασμό με τους δείκτες στην χαρούμενη επιστήμη

#### 4.3.1 Ανάβαση

Μια κύρια σωματική χειρονομία στο έργο του Νίτσε είναι αυτή της ανάβασης ή της κίνησης προς τα πάνω. Συσχετίζεται με της αγαπημένες θεματικές του Γερμανού φιλόσοφου όπως της ελευθερίας του πνεύματος, το κυνήγι του καθαρού αέρα, την **καλή υγεία** και την υπέρβαση του βάρους. Το μοτίβο της ανάβασης εμφανίζεται συνεχώς στην χαρούμενη επιστήμη ( Nietzsche ,2010. a : 29,31) είτε ως αυτόνομη σωματική χειρονομία είτε ενταγμένη σε σχήματα σωματικών χειρονομιών, ενώ εντοπίζεται και στην αφετηρία του Ζαρατούστρα. Βλέπουμε ακόμα την ανάβαση ως την πορεία προς την καταστροφή, εκείνη την καταστροφή του ανθρώπινου που είναι απαραίτητη για την γέννηση του Υπεράνθρωπου. Η ένδοξη πορεία προς το τέλος, *προς τον κεραυνό*, που όμως επαινείται από τον Ζαρατούστρα ( Nietzsche, 1983: 55).



Εικόνα 25α,β,γ : Το σύμβολο της ανάβασης με δείκτες σωματικών χειρονομιών.

Σπανιότερα η χειρονομία της ανάβασης εμφανίζεται με αρνητική χροιά περιγράφοντας την ψευδή αίσθηση ανωτερότητας του πνεύματος του λόγιου, του εκπολιτισμένου ανθρώπου. Σε αυτές της περιπτώσεις περιγράφεται με ένα αίσθημα κόπωσης, αυξημένου βάρους, σε συνδυασμό με το δείκτη του βάρους εκφράζεται ως σκαρφάλωμα. Σε μία μομφή προς τον πολιτισμένο άνθρωπο :

*“Κοιτάζτε πως πως σκαρφαλώνουν αυτοί οι ευλύγιστοι πίθηκοι! Σκαρφαλώνουν ο ένας πάνω στον άλλο, και έτσι βουλιάζουν στη λάσπη και στην άβυσσο.”* ( Nietzsche, 1983: 65)

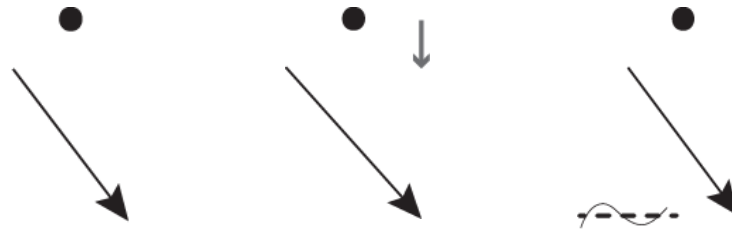
Η κίνηση προς τα πάνω στο πιο ανάλαφρο ύφος της μπορεί να περιγραφεί και ως πέταγμα. (βλ. συνέχεια σχήματα σωματικών χειρονομιών). Η ανάβαση μπορεί να εκφραστεί μέσα από τα σημεία του βουνού και της σκάλας.



Εικόνα 25δ : Στοιχεία έκφρασης της ανάβασης.

### 4.3.2. Κατάβαση

Αντίστοιχα συχνά παρουσιάζεται η σωματική χειρονομία της κατάβασης ή της καθόδου. Η ίδια η πορεία του Ζαρατούστρα ξεκινά με μία κατάβαση, ένα βασίλεμα “...Γι αυτό το λόγο πρέπει να κατέβω στα βάθη...” ( Nietzsche ,1983 : 23) .Εκφράζεται με το σημείο του Βουνού ή της σκάλας .Εικονογραφείται ακόμα ένας συσχετισμός με το βάρος- ως ακατανίκητη έλξη. Ακόμα ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συσχετισμός του βάρους που προκαλεί την κάθοδο με το αίσθημα της ευτυχίας (-φωτός) που επιζητεί να συναντήσει το σκοτάδι ( Nietzsche ,2010.a : 38). Ακόμα η κατάβαση μπορεί να περιγράφει και υπόσκαφη κίνηση ( σκάψιμο ). Σε αυτή την περίπτωση συνδέεται με την διάτρηση της επιφάνειας , εμπεριέχει και ένα παιχνίδι με την επιδερμικότητα της γης ( Nietzsche ,2010.a : 25). Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι η κάθοδος-σκάψιμο δεν περιγράφεται ως αντιθετική σωματική έξη στην άνοδο, αλλά ως ισάξια κίνηση. *Άνοδος και κάθοδος χαρακτηρίζονται από το ίδιο δυναμικό πνεύμα.*( Nietzsche ,2010.a : 240)



Εικόνα 26 : Το σύμβολο της κατάβασης

### 4.3.3.Περιπλάνηση- Δαιδαλώδης περιήγηση

Η περιπλάνηση ή η δαιδαλώδης περιήγηση έχει κεντρική θέση στο σύστημα των σωματικών χειρονομιών του Νίτσε. Έχει χαρακτήρα αυστηρά μοναχικό ενώ μέσω αυτής είναι δυνατή **η κατάδυση** σε μια κατάσταση απομάκρυνσης από την πραγματικότητα συσχετισμένη με απώλεια το συνειδητού εγώ. Από την έντονη εμπλοκή της με το εκστατικό στοιχείο μπορούμε να συμπεράνουμε και την αξία της στο Νιτσεϊκό σύστημα. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένη χειρονομία με τα στοιχεία του λαβυρίνθου και του δάσους. Άλλωστε και η πρώτη συνάντηση του Νίτσε με τον Ζαρατούστρα γίνεται μετά από την περιήγηση σε ένα δάσος.



Εικόνα 27α : Το σύμβολο της δαιδαλώδους περιπλάνησης

Η περιπλάνηση εκφρασμένη ξανά με το στοιχείο του δάσους λειτουργεί και ως μετάβαση της καθόδου του Ζαρατούστρα και του πρώτου επεισοδίου στην αγορά ( Nietzsche, 1984 : 24). Η εφαρμογή των δύο δεικτών στην σωματική χειρονομία της περιπλάνησης είναι καίρια καθώς σηματοδοτεί την διαφοροποίηση που στα αγγλικά γίνεται κατανοητή με την διάκριση μεταξύ *labyrinth και maze*. Διαφορά που αφορά την ύπαρξη ή όχι δομής στην δαιδαλώδη περιπλάνηση.

Ο λαβύρινθος έχει συνεκτική δομή, και καταλίνει σε ορισμένο κέντρο, συνθήκη που ευνοεί την άμεση αντιστοίχιση με την αναζήτηση του βαθύτερου εαυτού.

*“Μ’ αρέσει, σαν τα ζώα του δάσους και της θάλασσας , να χάνομαι για αρκετή ώρα Να κάθομαι οκλαδόν σε κάποιο γοητευτικό λαβύρινθο ,να καλώ τέλος τον εαυτό μου από μακριά να, τον πλανεύω να έρθει πάλι κοντά μου.”* ( Nietzsche ,2010.a : 33)



**Εικόνα 27β :** Το σύμβολο της δαιδαλώδους περιπλάνησης με αλκυόνιο χαρακτήρα και το στοιχείο έκφρασης του λαβύρινθου.

Με βάση τη σωματική χειρονομία της δαιδαλώδους περιπλάνησης ο Νίτσε συγκροτεί ένα ακόμα στοιχείο χώρου περιγράφοντας την Αρχιτεκτονική για τους ανθρώπους της γνώσης. *“Χώροι ευρύχωροι, με ψηλά περιστύλια δένδρα και κήπους, σιωπηλοί και που θα επιτρέπουν το βάδισμα χωριστά από τους άλλους.”* (Nietzsche ,2010.a : 234)

Η περιπλάνηση που διακατέχεται από το πνεύμα του βάρους έχει πιο διονυσιακό χαρακτήρα, στερείται της δομής και δεν επιζητά να προσεγγίσει ένα βαθύτερο εαυτό. Ωστόσο θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι η συγκεκριμένη χειρονομία έχει αρνητική χροιά.

Φορτίζεται με έναν εξελικτικό χαρακτήρα για την σκέψη, που παρουσιάζεται με την αλλαγή του δέρματος του φιδιού *“ Σέρνομαι ανάμεσα στο χόρτο και τις πέτρες πεινασμένος στον ελικοειδή μου δρόμο...”* ( Nietzsche ,2010.a : 27)



**Εικόνα 27γ :** Το σύμβολο της δαιδαλώδους περιπλάνησης με τον δείκτη του βάρους και τα στοιχεία έκφρασης του.

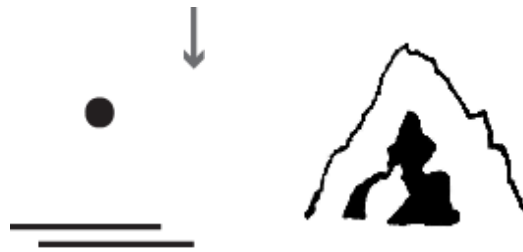
#### 4.3.4 Ακινήσια- Παύση κίνησης



Εικόνα 28α : Το σύμβολο της παύσης της κίνησης.

Η ακινήσια- το σταμάτημα της κίνησης, είναι μια ακόμα συχνή σωματική χειρονομία στο Νιτσεϊκό σύστημα. Έχει έντονο χαρακτήρα απόσυρσης και εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα με το σημείο της σπηλιάς ή του ναού.

“ [...] όποιος θέλει να κοιμηθεί κάνει το δωμάτιο του σκοτεινό ή ‘σέρνεται μέσα σε μία σπηλιά”  
( Nietzsche ,2010. a : 204 / Τάδε έφη Ζαρατούστρας 1983 : 23).



Εικόνα 28β : Το σύμβολο της παύσης της κίνησης, με τον δείκτη του βάρους και σημείο έκφρασης του.

Ένα άλλο σταμάτημα που χαρακτηρίζεται από διαφορετική διάθεση, σε συνδυασμό με το παιχνίδι της επιφάνειας περιγράφεται στη Χαρούμενη επιστήμη και εκφράζεται μέσω του συσχετισμού με τη θάλασσα, δίνοντας στην χειρονομία της στάσης απόσυρσης ένα διαλεκτικό τόνο. “Στη θάλασσα. Δεν θα ήθελα ποτέ να χτίσω δικό μου σπίτι [...] Αν έπρεπε όμως να αποκτήσω σπίτι, θα το έχτιζα έτσι όπως έχτιζαν τα δικά τους μερικοί Ρωμαίοι: σύρριζα στη θάλασσα. **Θα ήθελα να μοιραστώ μερικά μυστικά μ’ αυτό το ωραίο τέρας.**” ( Nietzsche ,2010.a: 221)

Η στάση χρωματισμένη με αλκυονική διάθεση εκφράζεται συχνά με στοιχεία του λεξιλογίου όπως ο ψηλός βράχος ή το δέντρο. Η στάση σε αυτή την περίπτωση συνδέεται με ένα αίσθημα θαυμασμού που συνδυάζεται με την εντύπωση υπέρβασης του βάρους, εντύπωση που επιφέρει τη συνάντηση με το Ζαρατούστρα. ( Nietzsche ,2010.b : 112, βλ. συνέχεια 4.4)





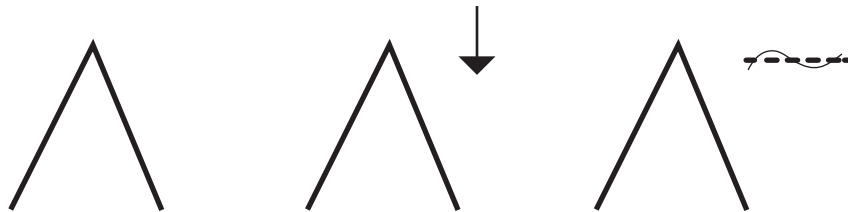
Εικόνα 28γ : Το σύμβολο της παύσης της κίνησης, με τον δείκτη της αλκυνονικής διάθεσης και σημεία έκφρασης.

#### 4.3.5. Δρασκελισμός – η κίνηση του σχοινοβάτη

Ο δρασκελισμός είναι μια σωματική χειρονομία συνδεδεμένη με κινήσεις μεταξύ ισοϋψών σημείων (*πιο ευθύγραμμες κινήσεις*). Χαρακτηρίζεται από την ίδια ενέργεια όπως οι χειρονομίες της κατάβασης και της ανάβασης. Περιγράφει σίγουρη αποφασιστική συχνά οριακά πυρετώδη κίνηση.

“ Δεν γράφω μόνο με το χέρι: Το πόδι μου θέλει κι αυτό πάντα να κάνει τον γραφιά. Γερό, ελεύθερο κι ανδρείο με περνάει .Άλλοτε μέσα από τον κάμπο .Άλλοτε μέσα από το χαρτί.” ( Nietzsche ,2010. α : 39).

Εκφράζεται μέσω επίπεδων στοιχείων, όπως ο κάμπος, ενώ συχνά εμφανίζεται και χωρίς να συσχετίζεται με κάποιο συγκεκριμένο στοιχείο, σηματοδοτώντας την ανάγκη για κίνηση , για δρασκελισμό των αποστάσεων. Συχνά η ευθύγραμμη αυτή κίνηση συσχετίζεται και με το ύψος, ή καλύτερα με την υπέρβαση του βάρους, αποκτώντας ειδικό ενδιαφέρον και αυξάνοντας την εντύπωση της δύναμης . “ Στα βουνά ο πιο κοντινός δρόμος είναι από κορυφή σε κορυφή ...” ( Nietzsche, 1983: 54) . Η εντύπωση αυτή εντείνεται περισσότερο όταν ο δρασκελισμός περιγράφει μια κινητική εμπειρία ισορροπίας. Χαρακτηριστικό το επεισόδιο με το σχοινοβάτη. Εκφράζεται και με στοιχεία όπως το τεντωμένο σχοινί και η γέφυρα, ενώ γίνεται εμφανής η ένταση της χρήσης της της χειρονομίας στο Ζαρατούστρα.



Εικόνα 29α,β,γ: Το σύμβολο του δρασκελισμού, Το σύμβολο του δρασκελισμού, με τον δείκτη του βάρους, Το σύμβολο του δρασκελισμού, με το αλκυνόνιο πνεύμα.

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

“ Ο άνθρωπος είναι ένα σχοινί τεντωμένο ανάμεσα στο ζώο και στον Υπεράνθρωπο,- ένα σχοινί πάνω από την άβυσσο.”( Nietzsche, 1983 : 32)

“ το πνεύμα θα παρατούσε κάθε πίστη και κάθε επιθυμία για βεβαιότητα, επειδή θα ήταν εξασκημένο να ισορροπεί πάνω σε λεπτά σκοινιά...” ( Nietzsche ,2010. a : 308)



Εικόνα 29δ : Στοιχεία έκφρασης του δρασκελισμού

#### 4.3.6. Ο χορός – Η σωματική έκφραση της μουσικής

Ο χορός είναι ίσως η σημαντικότερη χειρονομία του Νιτσεϊκού συστήματος . Με την έκφρασή του εκδηλώνεται ως η χαμένη σωματική παρουσία της μουσικής. Η μουσική αποτελεί “*απομεινάρι ενός απείρως πληρέστερου κόσμου συγκινήσεων όπου συμμετείχαν όλες η αισθήσεις.*”(Nietzsche ,2016 : 177) Εμφανίζεται συχνά στη χαρούμενη επιστήμη όσο και στον Ζαρατούστρα. Είναι η χειρονομία που όπως έχουμε δει και παραπάνω ενεργοποιεί με προνομιακούς όρους τον εκστατικό εαυτό και η περιγραφή της δείχνει να δημιουργεί έντονες εντυπώσεις δύναμης. Μοιάζει να εσωκλείει την ανάλαφρη παιχνιδιάρικη αίσθηση του αντίστοιχου δείκτη συνδυασμένη με τις εντυπώσεις της ευκινήσιας και της σωματικής δύναμης.

Μπορεί να παρασταθεί σε σχέση με στοιχεία λεξιλογίου όμως συχνά εμφανίζεται χωρίς άμεση σύνδεση με κάποιο στοιχείο ενώ επαναλαμβάνεται η χρήση της σε αλληγορικά σχήματα.



Εικόνα 30 : Το σύμβολο του χορού

#### **4.4 Σχήματα σωματικών χειρονομιών, μηχανισμοί αύξησης της εντύπωσης της δύναμης**

Παρότι το πρελούδιο σε γερμανικές ρίμες θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί σα μια συνεκτική ενότητα, άρα και το πλήθος των σωματικών χειρονομιών που εμφανίζονται σε αυτό σαν ένα σχήμα, αποφασίζουμε να εντοπίσουμε ως σχήματα, χειρονομίες μεταξύ των οποίων διακρίνουμε οργανική ροή εντός του ίδιου χωρίου.

##### **4.4.1. Το σχήμα του μοναχικού**

*“Μ’ αρέσει, σαν τα ζώα του δάσους και της θάλασσας, να χάνομαι για αρκετή ώρα. Να κάθομαι οκλαδόν σε κάποιο γοητευτικό λαβύρινθο, να καλώ τέλος τον εαυτό μου από μακριά να, τον πλανεύω να έρθει πάλι κοντά μου.” (Nietzsche, 2010.a : 34)*

Ο συνδυασμός της περιπλάνησης ( η διαδικασία του να χάνεται κανείς ) που καταλήγει σε μία στάση, πάντα σε συνθήκη απομόνωσης και την επίδραση της κατάδυσης στο βάθος, εικονογραφεί ένα τρόπο απομάκρυνσης από το συνειδητό, μια ορισμένη συνθήκη συγκέντρωσης στον εαυτό. Η διαπλοκή των δύο χειρονομιών παράγει μια περιγραφή που εντείνει το βάθος της εμπειρίας, έχοντας ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ισχυρότερου τελεστή νοήματος, ικανού να σηματοδοτήσει με μεγαλύτερη ακρίβεια την κειμενική περιγραφή.

##### **4.4.2 Σχήμα του ταξιδιώτη & του βιβλίου του λόγιου**

Το συγκεκριμένο απόσπασμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς εικονογραφεί την προσέγγιση ενός εξω-ηθικού σημείου, ενός σημείου σύλληψης του πραγματικού πέρα από το καλό και το κακό που είναι απαραίτητο, για την συγκρότηση μιας σκέψης όπως η χαρούμενη επιστήμη

Ο Νίτσε φτιάχνει ένα αλληγορικό σχήμα με σκοπό να διαπραγματευθεί την σχετικότητα της ηθικής στο πέρασμα του χρόνου. Για να αντιληφθούμε αυτή τη σχετικότητα πρέπει να κάνουμε ότι και ο ταξιδιώτης που θέλει να δει το ύψος των πύργων της πόλης, να εγκαταλείψουμε την πόλη για ένα ψηλότερο σημείο στο οποίο πρέπει να *ανέβουνε να σκαρφαλώσουμε ή να πετάξουμε*. (Nietzsche, 2010.a : 371-372).

Αξίζει να σημειώσουμε εδώ την ένταση που προσδίδει στο λόγο ο ρυθμός της παράθεσης των τριών εκδοχών ανάβασης. Η συγκρότηση σχημάτων μέσω της γρήγορης περιγραφής σωματικών χειρονομιών εμφανίζεται συχνά στο κείμενο όπως στο βιβλίο του λόγιου στο οποίο έχουμε αναφερθεί και προηγουμένως.

*“... σκεφτόμαστε έξω στον καθαρό αέρα, καθώς περπατάμε, πηδούμε, σκαρφαλώνουμε, χορεύουμε”*  
( ο.π.: 348).

**Βλέπουμε ότι ένας συγκεκριμένος τρόπος περιγραφής των βιωμένων κινητικών φαινομένων, μέσω του γρήγορου ρυθμού παράθεσης χειρονομιών, της εντύπωσης ανάδυσης της μίας από την άλλη ιδρύει σχήματα αυξημένης εντύπωσης δύναμης.**

Αυτά τα σχήματα εσωκλείουν το άθροισμα των εντυπώσεων δύναμης των επιμέρους χειρονομιών, πράγμα που τους προσδίδει μια αιχμή στην ιδιότητα τους ως μετατροπείς νοήματος.

#### 4.4.3 Το σχήμα του τρελού

Ένας διαφορετικός τρόπος περιγραφής σύνθετων κινητικών φαινομένων, προκύπτει **μέσω της δημιουργίας ενός δρόντος υποκειμένου**, ενός κεντρικού προσώπου που βρίσκεται σε εκστατική δράση. Σε αυτή την περίπτωση το σχήμα περιγράφει τις χειρονομίες -δράσεις του κεντρικού προσώπου στη διάρκεια του χωρίου. Με αυτό τον τρόπο παράγεται μια διαφορετικής ποιότητας εντύπωση δύναμης που στερείται μεν την αμεσότητα, την αιχμή, του μοντέλου αθροιστικής εντύπωσης, **δημιουργεί όμως μια αφηγηματική ροή που αυξάνει το βάθος της εμπειρίας, συγκροτώντας μια συνολικότερη εντύπωση**. Το εμβληματικό παράδειγμα τέτοιας συγκρότησης στην Χαρούμενη επιστήμη είναι *Ο τρελός*. (Nietzsche, 2010.a : 182-184). Αυτό το χωρίο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς εγκαινιάζει με τη μορφή κηρύγματος μια θεματική που απασχολεί έντονα το Νίτσε, το θάνατο του θεού. Ένα ακόμα σημείο ενδιαφέροντος είναι ότι ενώ στα παραπάνω σχήματα οι χειρονομίες εφαρμόζονται είτε σε κατάσταση απομόνωσης ή σε κίνηση προς απομόνωση, εδώ εμφανίζονται προς και μέσα σε πλήθος και μάλιστα με τρόπο ορμητικό. *Με ένα φανάρι στο χέρι, ο τρελός, έτρεχε στην αγορά φωνάζοντας “ ψάχνω να βρώ το Θεό ” τότε το πλήθος που έχει ήδη απολέσει την πίστη στο Θεό αρχίζει να γελάει. Ο τρελός πήδησε ανάμεσα τους και τους διαπέρασε με τη ματιά του.* Σε αυτό το σημείο σταματά και ξεκινά ένα εκστατικό κήρυγμα για το θάνατο, το φόνο του Θεού. Τέλος με την σιωπή του πλήθους να τον υποδέχεται, λύνει την στάση του, πετάει το φανάρι και ξεκινάει μια περιπλάνηση από εκκλησία σε εκκλησία στις οποίες ψέλνει το ρέκβιεμ στο Θεό. Παρατηρούμε ότι λόγω της αφηγηματικής φύσης του το σχήμα χωρίζεται σε δύο άνισης έντασης ενότητες. Στην πρώτη που αφορά την προσέγγιση του πλήθους, η ένταση του σχήματος είναι πυρετώδης μαγνητίζοντας στο κείμενο, ενώ αυτή η εντύπωση δύναμης φθίνει στο δεύτερο μέρος του σχήματος μέσω της περιπλάνησης διάσπαρτης από στάσεις κατάδυσης στον εαυτό. Μπορούμε ακόμα να σημειώσουμε ότι το δεύτερο μέρος μοιάζει να αποτελεί μια επανάληψη του σχήματος του Μοναχικού. Σε αυτό το χωρίο διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο η οργανικότερη διαπλοκή του σχήματος των σωματικών χειρονομιών με την έκφραση του νοήματος που επιχειρεί ο Νίτσε, επιτυγχάνεται με την ίδρυση του χαρακτήρα του τρελού -ενός λογοτεχνικού σώματος που βιώνει τα κινητικά φαινόμενα- επεκτείνει τον συσχετισμό μέσω του κοινού εμπειρικού βάθους και **αυξάνει τον βαθμό πρόσληψης της εντύπωσης της δύναμης**.

#### 4.4.4 Η Συνάντηση με τον Ζαρατούστρα

Στο *Ecce Homo*, ο Νίτσε φοράει ο ίδιος το προσωπίο του ήρωα- γίνεται ο ίδιος το λογοτεχνικό σώμα που βιώνει την κινητική εμπειρία- και περιγράφει τη συνάντησή του με το Ζαρατούστρα.

*“Τη μέρα εκείνη περπατούσα σε ένα δάσος που βρίσκεται στις όχθες της λίμνης Σιλβαπλάνα-σ’έναν πελώριο βράχο που έμοιαζε με πυραμίδα σταμάτησα, [...] τότε μου ήρθε η ιδέα”* (Nietzsche, 2010.b : 112). Η επανάληψη του θέματος του μοναχικού, υποδεικνύει ότι αυτό αποτελεί ένα κεντρικό σχήμα της αφήγησης του Νίτσε. Γίνεται ωστόσο εδώ διακριτή η φύση της μετατροπής που επιφέρουν οι δείκτες στην χειρονομία. Η περιπλάνηση ξεκινά από το υγρό στοιχείο της λίμνης και επεκτείνεται μέσα στο δάσος δημιουργώντας αυτή την οργάνωση των εννομήσεων που επιτρέπει την απομάκρυνση από το συνειδητό εγώ και την κατάδυση στο βάθος του εαυτού.

Η ροή της εκστατικής σκέψης, παράλληλη με τη ροή της εκστατικής κίνησης, διακόπτεται απότομα από την μορφή του σημείου του βράχου, χάρη στην ακαριαία **εντύπωση της υπέρβασης του βάρους** προλαβαίνει να έρθει στο συνειδητό επίπεδο το στιγμιότυπο της πλούσιας σκέψης του εαυτού- η ιδέα - ο Ζαρατούστρας.

#### **4.5. Γιατί ο Νίτσε σχεδίαζε τόσο ωραία τοπία**

Συγκεντρώνοντας της παρατηρήσεις μας και κάνοντας μία συνοπτική αποτίμηση του τρόπου με τον οποίο εξετάσαμε το κείμενο του Νίτσε καταλήγουμε σε ορισμένες διατυπώσεις.

Η αναπαράσταση του εκστατικού κινητικού φαινομένου, μας επιτρέπει να χρησιμοποιήσουμε την έννοια **του συμβόλου**. Θεωρώντας το σώμα ως μια κεντρική θεματική του έργου, επιλέγουμε να ανασυγκροτήσουμε το κείμενο με ιδιαίτερη έμφαση στην συντακτικές αρχές που διέπουν τους συσχετισμούς των συμβόλων. Αυτές οι αρχές, ο τρόπος με τον οποίο συσχετίζονται τα σύμβολα, σχηματίζουν ένα κεντρικής σημασίας σύστημα περιγραφής χώρου, το οποίο επεμβαίνει δυναμικά στην υποστύλωση του νοήματος.

***Γίνεται διακριτό ότι μια κεντρική θεματική της σκέψης, στην περίπτωση του Νίτσε η λειτουργία του σώματος, μεταπλάθεται στο πλαίσιο που καθορίζει την μορφή των μετατροπέων ( shifters ) του κειμένου, δηλαδή την μορφή εκείνης της μεταγλώσσας που χρησιμοποιεί την χωρική αφήγηση ως πρόσχημα για να αποδώσει νόημα.***

Αυτός ο τρόπος χωρικής μεταφοράς, που μεταθέτει το κέντρο βάρους στη σωματική λειτουργία, επιτυγχάνει αυτόματα προνομιακό χειρισμό της χρονικότητας χρησιμοποιώντας την ίδια την κίνηση ως μέτρο της. Τα σχήματα του χώρου – οι αρχιτεκτονικές μορφές που εντοπίζονται στο κείμενο λειτουργούν ως αφορμές για να τεθεί το σώμα σε δράση. Σε αυτή την περίπτωση – όπου το σώμα εντοπίζεται ως κυρίαρχο όργανο χειρισμού της χωρικής αναφοράς – οι ιδιότητες του αρχιτεκτονικού αντικειμένου δείχνουν να μετατοπίζονται στο σύστημα των σωματικών χειρονομιών. Για παράδειγμα το στοιχείο της γέφυρας, εσωκλείει την επιθυμία προσπέλασης, άρα λειτουργεί ως διαχωριστικό αντικείμενο. Ωστόσο, κρίνοντας από την ανάλυση μας στο κείμενο, το στοιχείο αυτό έχει δευτερεύουσα σημασία (θα μπορούσε μάλιστα να αντικατασταθεί από άλλα σχήματα όπως για παράδειγμα το τεντωμένο σχοινί). Κεντρικής σημασίας – ουσιαστικό κέντρο της χωρικής αναφοράς – είναι η χειρονομία του διασκελισμού, της ευθύγραμμης κίνησης, συνοδευόμενη από τον δείκτη του αλκιονισμού. Άρα παραλαμβάνει και τον ρόλο του διαχωριστικού αντικειμένου. Αντίστοιχα μπορούμε να εντοπίσουμε την στάση συνοδευόμενη από το πνεύμα του βάρους ως ερμητικό αντικείμενο, την ανάβαση ως ιεραρχικό κ.τ.λ.π.

Όπως ακριβώς στο παράδειγμα του Μπόρχες ο χαρακτήρας της μετάφρασης είχε σχηματοκεντρική προσέγγιση, μετασχημάτιζε ουσιαστικά έννοιες σε σχήματα ή κανόνες σχημάτων, στην περίπτωση του Νίτσε η διαδικασία της μετάφρασης αφορά το σώμα.

Το σώμα ως όργανο προσέγγισης του πραγματικού – του φυσικού. Η επανασύνδεση με το σώμα σηματοδοτεί την οριστική ρήξη με το θεό -την μεταφυσική.

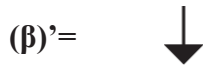
**Κεντρικές θεματικές του έργου του Νίτσε μεταπλάθονται σε σωματικές χειρονομίες ή σχήματα σωματικών χειρονομιών.**

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

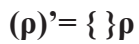
Για παράδειγμα η ρήξη με τη μεταφυσική, η επιστροφή στο πραγματικό, μεταπλάθεται σε ένα σύνολο σωματικών χειρονομιών.



Ο αλκυνισμός, α και το πνεύμα του βάρους, β γίνονται δείκτες σωματικών χειρονομιών

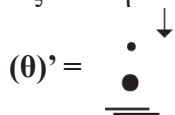


Ο ρυθμός αποτελεί κεντρική ενασχόληση του Νίτσε από το πρώιμο έργο του μέχρι και την όψιμη φάση του έργου του. Στο επίπεδο της περιγραφής της αντιληπτικής εμπειρίας η ένταση του ρυθμού, ρ, εμφανίζεται σαν χειρισμός που εφαρμόζεται στις χειρονομίες και εντείνει την εντύπωση της δύναμης.



Ακόμα,

η πίστη στον θεό -μεταφυσική αλλά και η απόσυρση από τον κόσμο της εμπειρίας, θ μετασχηματίζεται ως στάση.



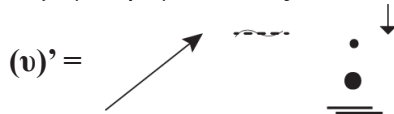
Η απόσυρση στον εαυτό, ε, εμφανίζεται με το μοτίβο του μοναχικού.



Ενώ η συνάντηση με τον πλούσιο, εκστατικό εαυτό, ζ περιγράφεται στην επαφή με τον Ζαρατούστρα.

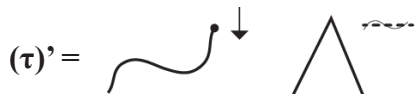


Η μεγάλη υγεία, υ ως δίπολο μεταξύ ανάβασης και στάσης,

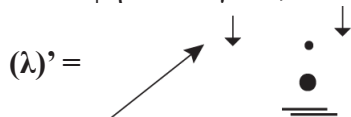




Ο τρόπος ανάπτυξης της σκέψης του Νίτσε, τ. Η περιπλάνηση σε ένα σύνθετο εννοιολογικό πλέγμα σε συνδυασμό με τον διασκελισμό των κορυφαίων στιγμών του.



Η σκέψη του λόγιου, λ.



Η σκέψη του ελεύθερου πνεύματος, π.



Η εξωθητική σκέψη, η κίνηση πέρα από το καλό και το κακό, η.



Με βάση τα παραπάνω θα επιχειρήσουμε να συμπληρώσουμε ένα σχηματικό **πίνακα 1**, με πεδίο αναφοράς τις θεματικές της χαρούμενης επιστήμης. Είναι προφανές ότι στο έργο του Νίτσε υπάρχουν πολύ περισσότερες θεματικές από αυτές που εντοπίσαμε παραπάνω καθώς και περισσότερη τρόποι συμβολικής απόδοσης τους. Κατά συνέπεια ο πίνακας 1 που παρουσιάζουμε θα μπορούσε να συμπληρωθεί, πράγμα που ενθαρρύνει η παρούσα μελέτη.

		ΠΙΝΑΚΑΣ 1											
Κεντρικές θεματικές		σ	α	β	ρ	θ	ε	ζ	ο	τ	λ	π	η
Concepts													
Τοπολογικό επίπεδο	(σ)' =												paradigmatic dimension
Topological level	(α)' =	(β)' =	(ρ)' = {   ρ										syntagmatic dimension
Τοπογραφικό επίπεδο													paradigmatic dimension
Topographical level	(θ)'	(ε)'	(ζ)'	(ο)'	(τ)'	(λ)'	(π)'	(η)'	(σ)'	(α)'	(β)'	(ρ)'	syntagmatic dimension

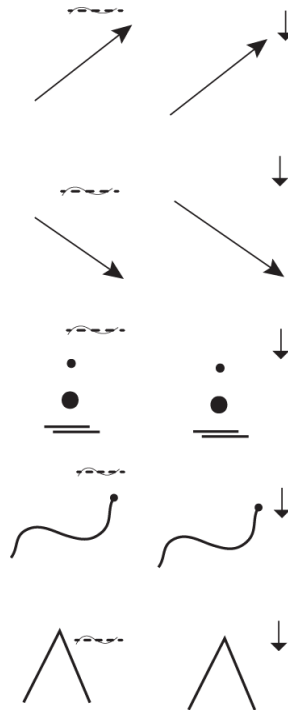
Εικόνα 31: Πίνακας 1, με αφορμή την Χαρούμενη επιστήμη.

#### 4.6 Μία μέθοδος χωρογραφίας εμπνευσμένη από τον Νίτσε

Μπορούμε να εξάγουμε από το κείμενο μια ολοκληρωμένη μεθοδολογία συγκρότησης χωρικών σχέσεων με δικές του συμβάσεις και κανόνες, που αναπαριστούν το χώρο ακριβώς όπως αντιλαμβάνεται ο δημιουργός του και τη μουσική, στην σωματική, την πολύ σωματική του υπόσταση. Μια προσέγγιση πιστή στο Νιτσεϊκό σύστημα θα μπορούσε να επεκταθεί και σε εντονότερους ισχυρισμούς, όσον αφορά το πέρασμα από τον κειμενικό στο φυσικό χώρο. Ο σχεδιασμός της χωρικής εμπειρίας μέσω μιας προσέγγισης βιωμένων κινητικών εμπειριών, θα μπορούσε να δώσει τη δυνατότητα να επέμβουμε στους όρους οργάνωσης των εννομήσεων.

**Κωδικοποιείται, έτσι, ένας τρόπος με τον οποίο η φυσιγνωμία του χώρου αποκτά πρόσβαση στη φυσιολογία του σώματος και από αυτό το σημείο μπορεί να ασκήσει κεντρικό έλεγχο στην ποιότητα της σκέψης.**

Η ηπιότερη προσέγγιση θα επισημάνει την αξία της διερεύνησης στην προσπάθεια αποκωδικοποίησης του κειμενικού αρχιτεκτονικού συστήματος του Νίτσε. Στεκόμαστε κυρίως στην διαφανόμενη δυνατότητα για την εξαγωγή χωρικών κανόνων από κείμενο, μέσω των οποίων μπορούμε να προσεγγίσουμε πολλαπλές σχηματοποιήσεις του εννοιολογικού πλέγματος του τόπου, υπερβαίνοντας πρωτόκολλα χωρικής συγκρότησης που σχετίζονται με συμβατικά εργαλεία αναπαράστασης και σχεδιασμού του χώρου. Χρησιμοποιώντας ως στοιχεία της σωματικής χειρονομίας που εντοπίσαμε στο κείμενο, θα επιχειρήσουμε να φτιάξουμε μια σύντομη, αφηρημένη, γλώσσα χωρογραφιών.



Εικόνα 32 : Σωματικές χειρονομίες.

#### 4.6.1 Κατεύθυνση της χωρογραφίας – Προσανατολισμός και αιώνια επιστροφή

Τα στοιχεία τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο ,γραφόμενα από τα αριστερά προς τα δεξιά , σχηματίζοντας αλληλουχίες σωματικών χειρονομιών, με σκοπό την αύξηση της εντύπωσης της δύναμης. π.χ. Χειρονομία 1, χειρονομία2 , χειρονομία 3 ,..., ν



Γίνεται προφανές ότι η συνολική κίνηση που προκύπτει δομείται πάνω σε έναν άξονα. Η φορά του οποίου μπορεί να μεταβάλλεται. Ωστόσο εμείς θεωρούμε ως αφετηρία τον άξονα που ορίζεται από τον ΒΔ-ΝΑ προσανατολισμό , με κατεύθυνση την ΒΔ. Η παραπάνω επιλογή αφορά την προσπάθεια μας να σχηματοποιήσουμε της ενδείξεις προσανατολισμού που ενυπάρχουν στο Νιτσεικό κείμενο. Η κατεύθυνση που επιλέγουμε ως αφετηρία της κίνησης επιλέγεται ως αντίθετη κίνηση προς την κατεύθυνση του ΝΑ άνεμου του Σιρόκου. Για τον άνεμο αυτό ο Νίτσε έγραφε ότι είναι ο χειρότερος εχθρός του ( Nietzsche ,2014 : 52).Μια ακόμα θεματική που χρησιμοποιούμε για να εμπνευστούμε ένα χειρισμό κίνησης είναι αυτή της αιώνιας επιστροφής.

“Και αν μια μέρα ή μια νύχτα γλιστρούσε ένας δαίμονας στην πίο μοναχική μοναξιά σου και σου έλεγε αυτή τη ζωή όπως την έζησες και όπως την ζεις μέχρι τώρα, θα πρέπει να την ξαναζήσεις άλλη μία και αναρίθμητες φορές και δεν θα υπάρχει τίποτα καινούργιο σε αυτήν, αλλά κάθε πόνος και κάθε χαρά [...] θα ξανάρθει σε εσένα, όλα με την ίδια σειρά και διαδοχή...” (Nietzsche ,2010.a : 229).

Στο σύστημα μας αυτή η εμβληματική ιδέα του Νίτσε ,φ, μετουσιώνεται σε έναν χειρισμό που επιτρέπει στην χωρογραφία την δυνατότητα τέλους για της επανάληψης . Δίνει, ουσιαστικά την δυνατότητα δημιουργίας βρόγχου.  $(\varphi)' = \{ \}$

#### 4.6.2 Επίπεδα και αλλαγή επιπέδων εντός της χωρογραφίας

Ακόμα θεωρούμε δόκιμο να παρεμβάλουμε στην γραμμική αφήγηση της χωρογραφίας , ορισμένα εγκάρσια επεισόδια, δευτερεύουσες κινητικές δράσεις. Οι ενδείξεις αυτές προϋποθέτουν την δυνατότητα διακοπής της αλληλουχίας κίνησης του κύριου αφηγηματικού άξονα, με άλλες κινητικές δράσεις. Διακόπτοντας την γραμμικότητα της κίνησης με την δημιουργία παράλληλων επεισοδίων επιτυγχάνεται η μεταβολή της εντύπωσης της δύναμης.

Δευτερεύουσες αφηγηματικές διακλαδώσεις

Χειρονομία 1 , Χειρονομία 2 , ..., Χειρονομία ν

Κύριος αφηγηματικός άξονας

Χειρονομία 1 , Χειρονομία 2 , ..., Χειρονομία ν



Εικόνα 33: Σύνθεση χειρονομιών.

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

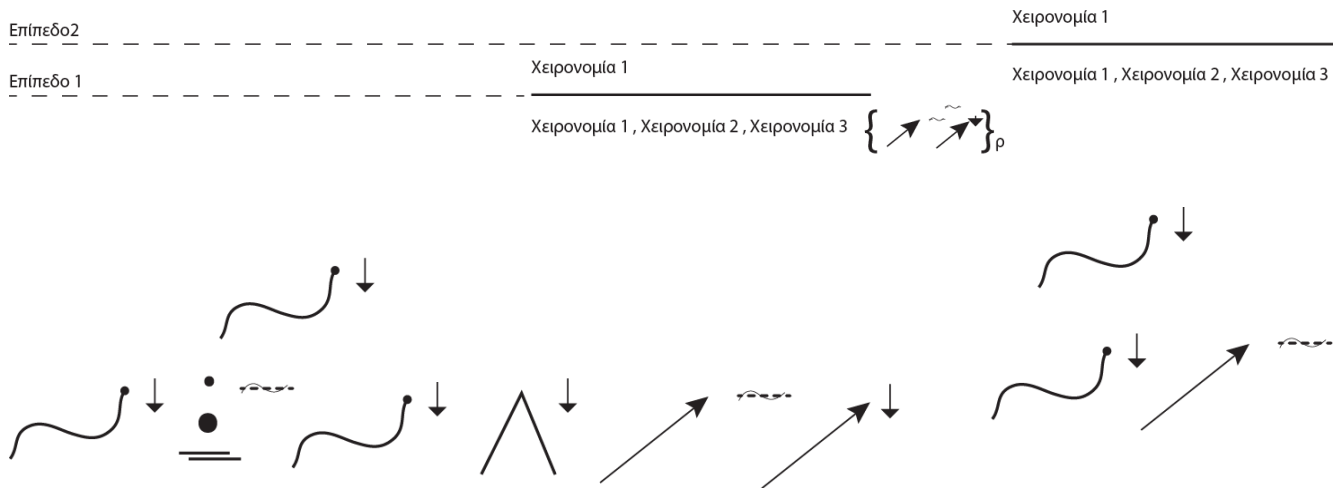
Ως τελευταίο στοιχείο στην πρωτόλια γλώσσα χωρογραφίας που περιγράφουμε, εντοπίζουμε την εφαρμογή του χειρισμού της αύξησης της έντασης του ρυθμού, (ρ)' στο σχήμα της εξωθητικής σκέψης (η)'.

$$(ρ\eta)' = \left\{ \begin{array}{c} \nearrow \sim \nearrow \\ \nearrow \end{array} \right\}_\rho$$

Το σύνθετο αυτό σχήμα που συμβολοποιεί την κίνηση στην εξωθητική περιοχή- την προσπάθεια προσέγγισης της σκέψης πέρα από το καλό και το κακό- δημιουργεί εκρηκτική εντύπωση δύναμης. Αυτή την εντύπωση την συμβολοποιούμε με την αλλαγή επιπέδου, την μετάβαση από μια φάση της χωρογραφίας σε μία άλλη.

$$\left\{ \begin{array}{c} \nearrow \sim \nearrow \\ \nearrow \end{array} \right\}_\rho \longrightarrow \text{Αλλαγή επιπέδου}$$

Βλέπουμε στη συνέχεια ένα συνολικό υπόδειγμα της γλώσσας καθώς και ένα παράδειγμά της.



Εικόνα 34: Σύνθεση χωρογραφίας σε επίπεδα και παράδειγμα εφαρμογής.

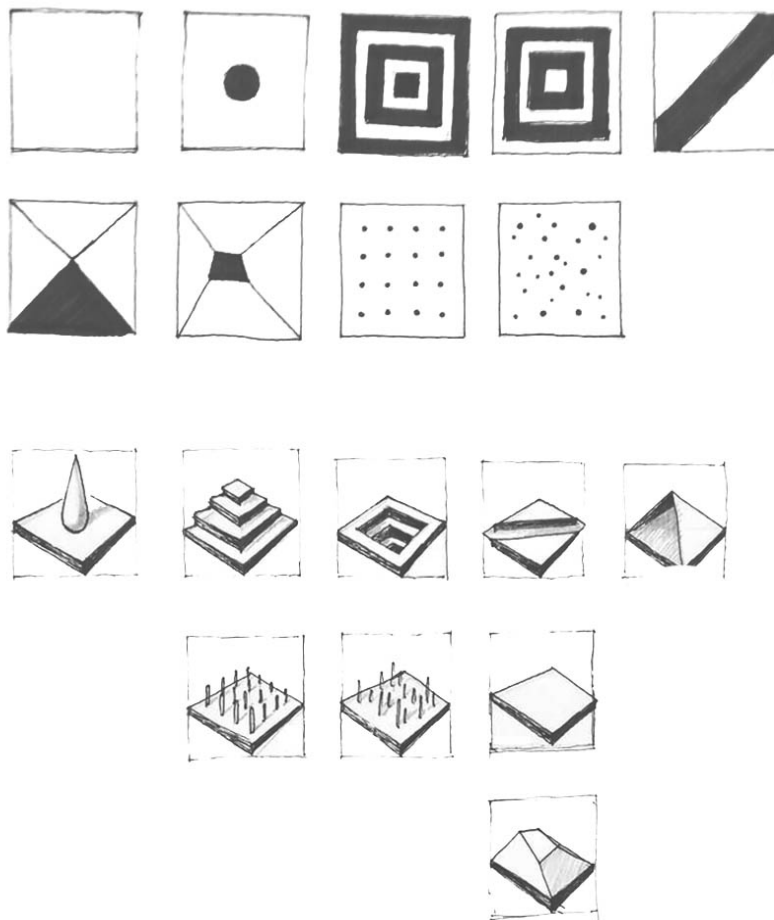
#### 4.7 Από τις χωρογραφίες στα αφηρημένα Νιτσεικά τοπία

Είναι εύκολο να διακρίνουμε σε αυτό το σημείο την ευφυή λογική της αφηγηματικής χωρικότητας στο έργο του Νίτσε , καθώς και τα πολλαπλά οφέλη που προσδίδει στην υποστύλωση του νοήματος του γραπτού έργου του.

Εξίσου σαφής είναι και η δυσκολία που εμφανίζει ένας τέτοιος χειρισμός όταν επιχειρούμε να την αντιστροφή του , την προσπάθεια δηλαδή να συγκροτήσουμε λογικές χωρικές αφήγησης.

Οι χωρογραφίες που έχουμε παράξει παραπάνω χρειάζεται να συμπληρωθούν με αρχιτεκτονικά στοιχεία προκειμένου να συγκροτήσουν χωρικές αφηγήσεις- χρειάζεται να συμπληρωθεί ο υλικός χώρος που εσωκλείει τις χωρογραφίες σωματικών χειρονομιών.

Σε αυτό το στάδιο είναι να δημιουργήσουμε αφηρημένα στοιχεία χώρου που θα επιτρέψουν την εκτύχωση των χωρογραφιών.



Εικόνα 35: Αρχικές σκέψεις στην άλγεβρα της γραμματικής και στους μετασχηματισμούς της.

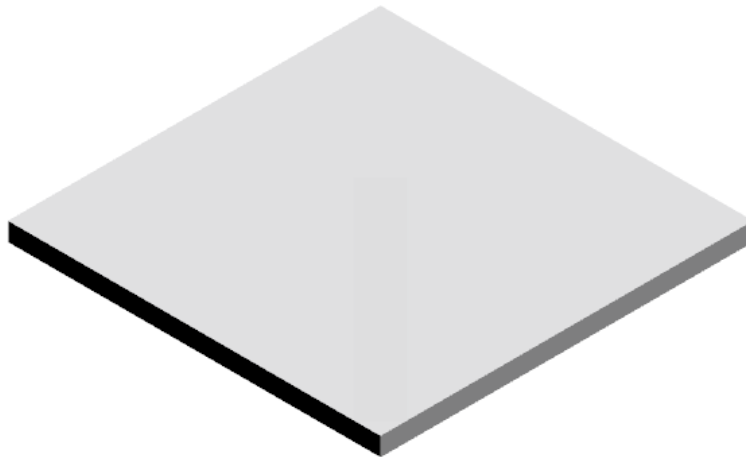
## Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Δημιουργούμε για αυτό τον σκοπό μια απλή γραμματική παραμετρικών σχημάτων, με άλγεβρα της μορφής  $U03xU13xU23xU33$ , καθώς περιλαμβάνει σημεία, γραμμές, επιφάνειες και όγκους στον τρισδιάστατο χώρο.

Η λογική της ακόλουθης γραμματικής δεν είναι να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη χωρική σύνθεση. Προσπαθούμε περισσότερο να αναδείξουμε την δυνατότητα μετάφρασης των παραπάνω χωρογραφικών συνθέσεων σε αρχέτυπα χωρικών μορφών. Η διαδικασία εξέλιξης της σύνθεσης με την ακόλουθη γραμματική προσπαθεί να προσεγγίσει την εκτύχωση της χωρογραφίας. Πίο συγκεκριμένα, θεωρούμε ένα τετράγωνο  $part_i$ , με την μορφή επιφάνειας στον χώρο. Η επιλογή του τετραγώνου είναι καθαρά σχηματική, θα μπορούσε κανείς να επιλέξει επιφάνειες άλλης μορφής για να εκφράσει τις χωρογραφίες. Αντιλαμβανόμαστε τις χειρονομίες της **Εικόνας 32**, φορτισμένες με δείκτες ως κανόνες μετασχηματισμού του  $part_i$ , ενώ δίνουμε τη δυνατότητα επανάληψης στο  $part_i$  με σκοπό την δημιουργία ενός πεδίου μετασχηματισμένου με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτρέπει την έκφραση της χωρογραφίας από την οποία έχει εμπνευστεί.

### 4.7.1 Αρχέτυπα και αντίστοιχη με χειρονομίες

Όπως αναφέραμε και παραπάνω σημαντικό κομμάτι της σύνθεσης αυτής της γραμματικής αποτελεί η αντιστοίχιση των συμβόλων της εικόνας 12, των σωματικών χειρονομιών, με κανόνες μετασχηματισμού της επιφάνειας που θεωρούμε ως  $part_i$ . Η συνολική προσέγγιση αυτού του κεφαλαίου -υπέρ της σωματικής χειρονομίας – επέβαλε ορισμένες κατευθύνσεις στην συγκρότηση αυτών των κανόνων. Αρχικά αντιληφθήκαμε τους κανόνες ως δυνάμεις, που καμπυλώνουν την επιφάνεια του  $part_i$  με τέτοιο τρόπο ώστε να παράξουν ογκοπλασίες που θα επιτρέπουν την δράση ενός σώματος σύμφωνα με την υποδεικνυόμενη χειρονομία.



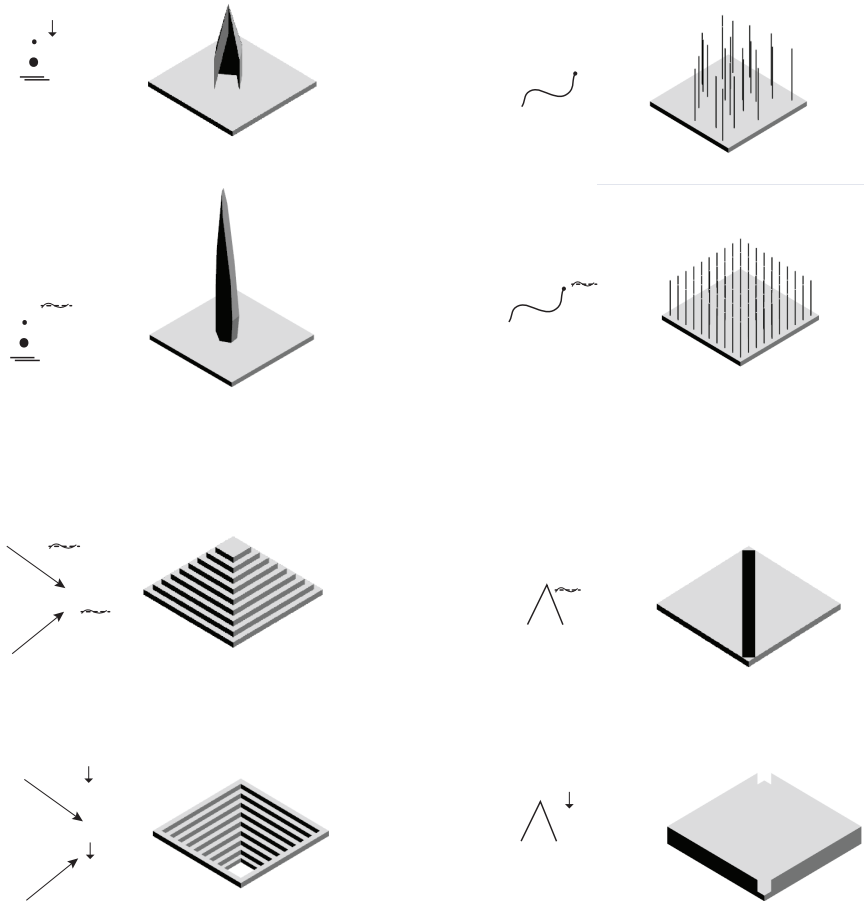
**Εικόνα 36:** Η τετράγωνη επιφάνεια που θεωρούμε ως  $part_i$ .



Σε δεύτερο χρόνο, θεωρήσαμε ως ζητούμενο οι μορφές που θα προκύψουν μετά την εφαρμογή ενός κανόνα να μένουν σε ένα προ-σχεδιαστικό επίπεδο. Να αποτελούν αφηρημένες ογκοπλαστικές συνθέσεις, ώστε να γίνεται ξεκάθαρη η χρήση τους ως υπόστρωμα για τον σχεδιασμό, που αναδεικνύει μια σωματικοκεντρική προσέγγιση του χώρου.

Οι μορφές που παράγονται μπορούν να λειτουργήσουν ως αφετηρία και με την εφαρμογή περισσότερων επιπέδων σχεδιασμού, να παράξουν τελικά αρχιτεκτονικά αντικείμενα.

Ακόμα αξίζει να επισημάνουμε ότι παρά το αφαιρετικό της μορφής και την επιγραμματική αιτιολόγηση που θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια, οι κανόνες εσωκλείουν ένα επίπεδο αυθαιρεσίας. Αυθαιρεσίας που είναι συνυφασμένη με οποιαδήποτε προσπάθεια σχηματοποίησης, άρα είναι και θεμιτή. Στην εικόνα 37 παρουσιάζεται η αντιστοίχιση χειρονομιών σε αφαιρετικούς κανόνες σχημάτων.



**Εικόνα 37:** Οι σωματικές χειρονομίες ως δυνάμεις εκπτώχωσης του parti.

Η χειρονομία της στάσης χρωματισμένη με τον δείκτη του βάρους εκφράζεται ως παραμόρφωση του επιπέδου που δημιουργεί μια κόγχη, μια συνθήκη στάσης του σώματος ως περιεχομένου στο χώρο. Η στάση με τον δείκτη του αλκυονισμού ως ψηλό στοιχείο απροσδιόριστης μορφής που επιδιώκει να συμπεριλάβει το ψηλό δέντρο, τον βράχο του Ζαρατούστρα κ.α. Οι χειρονομίες της ανάβασης και της κατάβασης ταυτίζονται ως προς την έκφραση τους σε στοιχεία του τρισδιάστατου χώρου. Συνδυασμένες με τον δείκτη του αλκυονισμού σχηματίζουν μια συμμετρική εκπτώχωση πάνω από την επιφάνεια, που παριστάνεται με ισοϋψείς αναβαθμούς. Σε συνδυασμό με τον δείκτη του βάρους εκφράζεται με την συμμετρική εκπτώχωση της προηγούμενης με την μόνη διαφορά ότι συμβαίνει εντός της επιφάνειας, περιλαμβάνει και το σκαρφάλωμα αλλά και το σκάψιμο, την κίνηση στο βάθος. Η περιπλάνηση εκφράζεται με την παρεμβολή στοιχείων στην επιφάνεια που επεμβαίνουν στους όρους της κίνησης. Η διαφορά της παραμόρφωσης του επιπέδου που εκφράζεται με την εφαρμογή των δεικτών επιχειρεί να συλλάβει, σχηματικά, την διαφοροποίηση μεταξύ maze και labyrinth. Η υποβόσκουσα αίσθηση δομής, συνδέεται με τον δείκτη του αλκυονισμού, ενώ η τυχαία παραμόρφωση με αυτόν του βάρους. Η χειρονομία του δρασκελισμού εκφράζεται με μια ευθύγραμμη κίνηση. Με τον δείκτη του βάρους με μία ευθύγραμμη κίνηση ανάμεσα από ένα όγκο - σε μια προσπάθεια να προσομοιάσουμε την αίσθηση του λιβαδιού- με τον δείκτη του αλκυονισμού με μία ευθύγραμμη διαδρομή πάνω από την επιφάνεια – ανάλογη της κίνησης του σχοινοβάτη.

#### **4.7.2 Σχηματικοί κανόνες**

Μένει σε αυτό το σημείο να περιγράψουμε το σύνολο των κανόνων που συνθέτουν την γραμματική. Το αρχικό σχήμα μας είναι μια τετράγωνη επιφάνεια, ενώ υπάρχει και το σημείο του σταυρού που υποδεικνύει το πεδίο εφαρμογής.

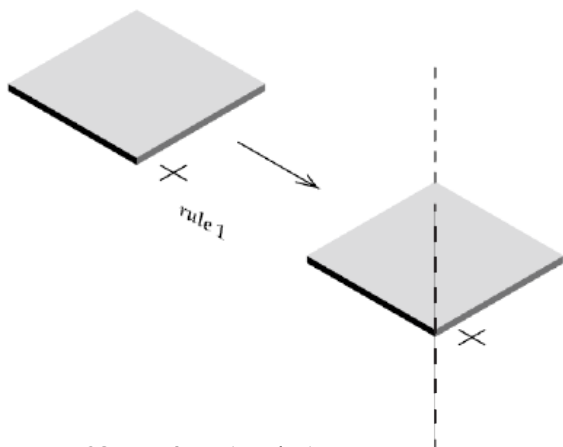
Ο κανόνας ένα, rule 1, εφαρμόζει την κατεύθυνση με βάση την οποία θα εφαρμόζονται οι ακόλουθοι κανόνες. Εσωκλείει την έννοια του προσανατολισμού, και εφαρμόζεται στην αρχή της σύνθεσης ενώ μπορεί να εφαρμοστεί ξανά κατά τη διάρκεια για να αλλάξει την κατεύθυνση.

Ο κανόνας 2 – rule 2- είναι ο σημαντικότερος κανόνας της σύνθεσης καθώς ελέγχει την εξέλιξή της. Ουσιαστικά προσθέτει ένα partí, στην κατεύθυνση που υποδεικνύει ο εφαρμοσμένος προσανατολισμός (rule 1) ενώ μετακινεί σε αυτό το σταυρό, δηλαδή το δείκτη που καθορίζει το νέο πεδίο εφαρμογής.

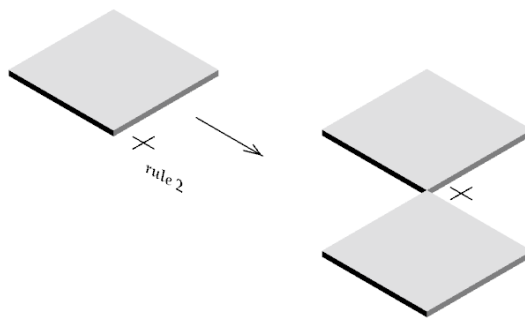
Ο κανόνας 3 – rule 3- προσθέτει partí συμμετρικά και εκατέρωθεν της κατεύθυνσης του προσανατολισμού (όπου αυτό είναι εφικτό, δηλαδή δεν υπάρχει ήδη κάποιο partí) όπως φαίνεται στην εικόνα 20, ενώ μετακινεί τον σταυρό εφαρμογής στα νέα πεδία (δηλαδή εφαρμόζει δύο σταυρούς. Με αυτό τον τρόπο επιτρέπει την επένδυση σημείων της κυρίαρχης κεντρικής αφήγησης με δευτερεύουσες αφηγήσεις.

Ο κανόνας 4 – rule 4 – επαναφέρει την σταυρό εφαρμογής στον άξονα της κεντρικής αφήγησης σε περίπτωση που έχει γίνει χρήση του κανόνα 3.

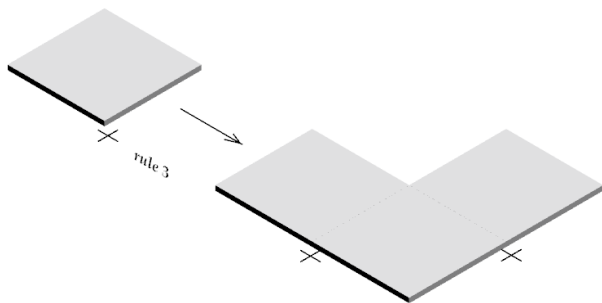
Οι κανόνες 5 με 12 -rules 5-12 – εκφράζουν τους δυνατούς τρόπους παραμόρφωσης της επιφάνειας του partí σύμφωνα με της σωματικές χειρονομίες.



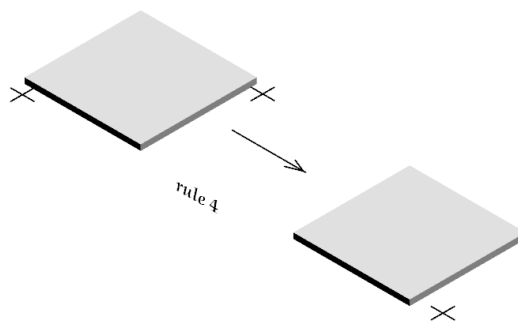
Εικόνα 38: Κανόνας 1- rule 1.



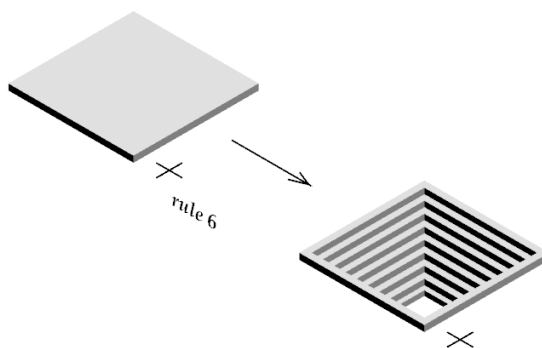
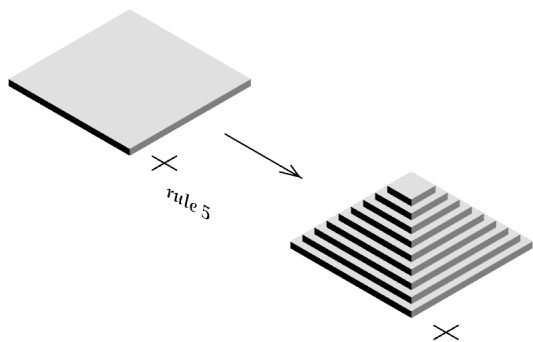
Εικόνα 39: Κανόνας 2- rule 2.



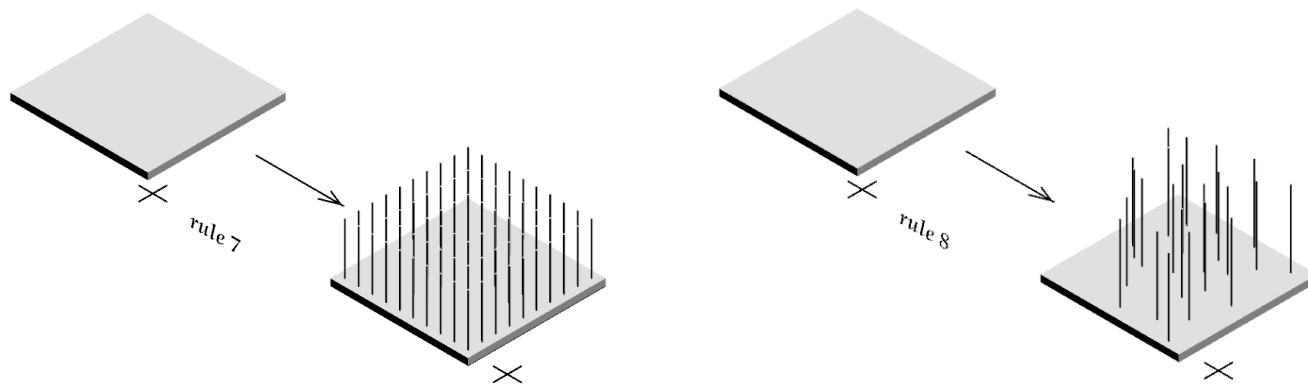
Εικόνα 40: Κανόνας 3- rule 3.



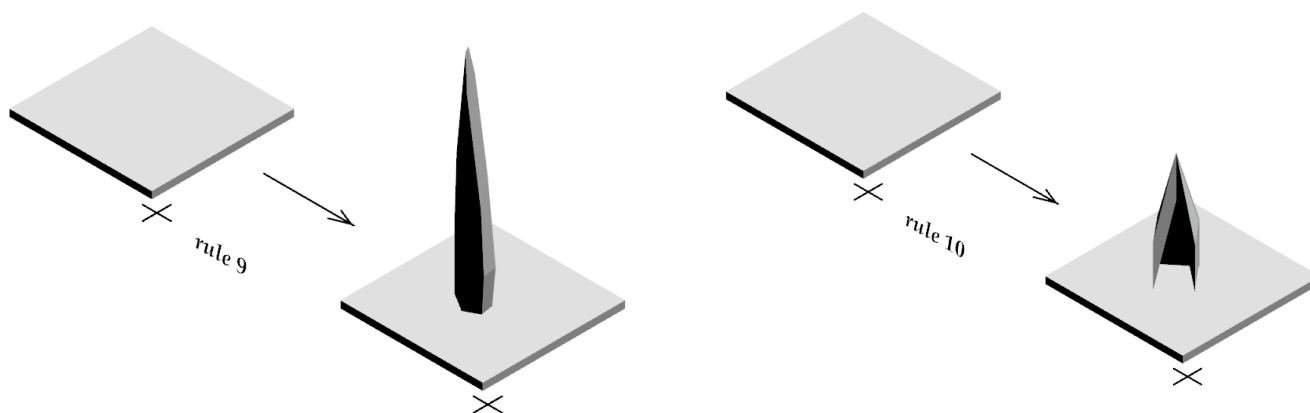
Εικόνα 41: Κανόνας 4- rule 4.



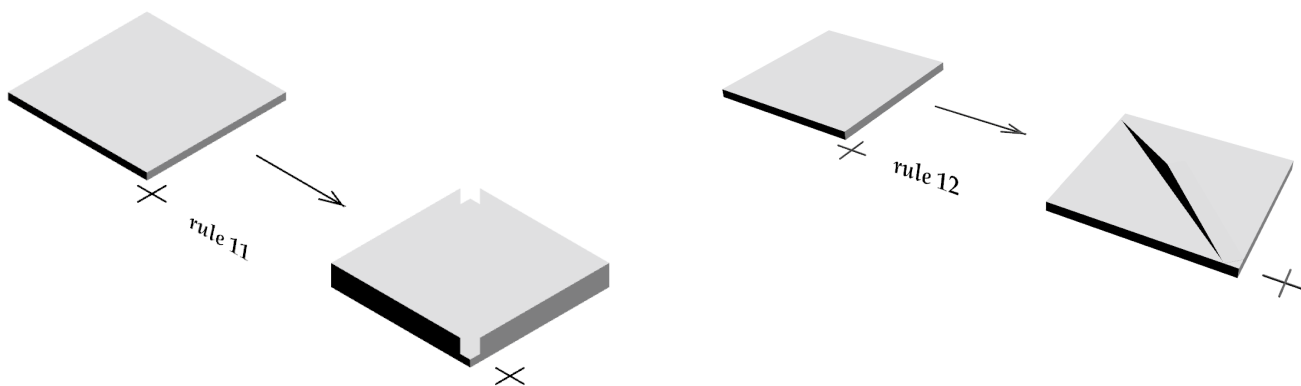
Εικόνα 42: rule 5- rule 6.



Εικόνα 43: rule 7-rule 8.

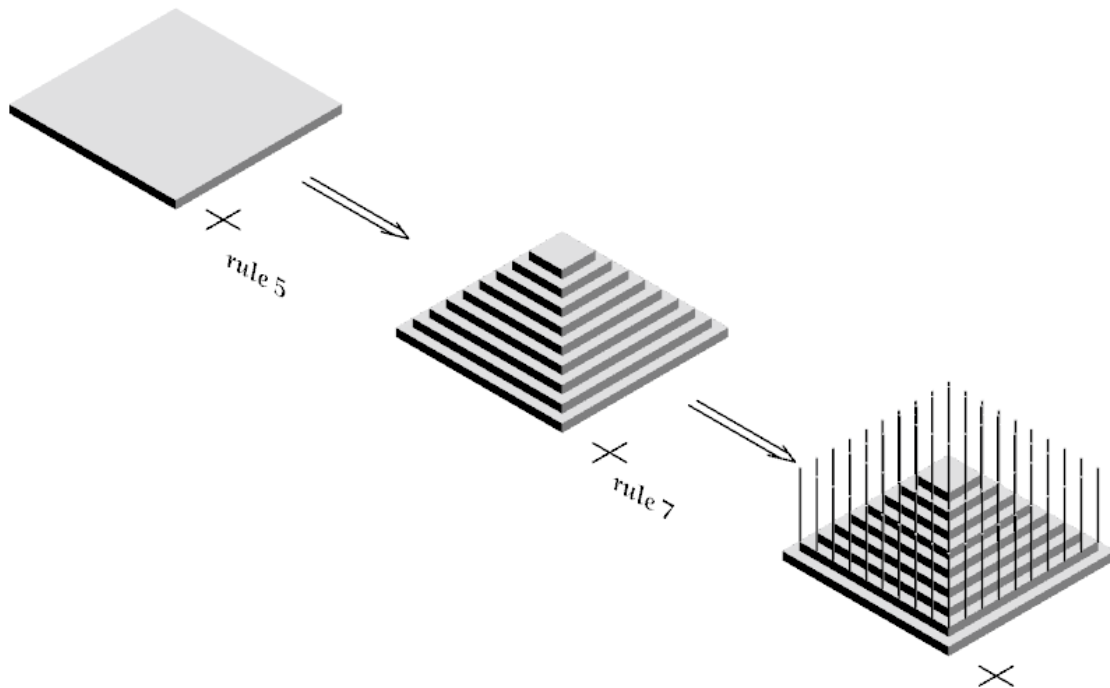


Εικόνα 44: rule 9-rule 10.



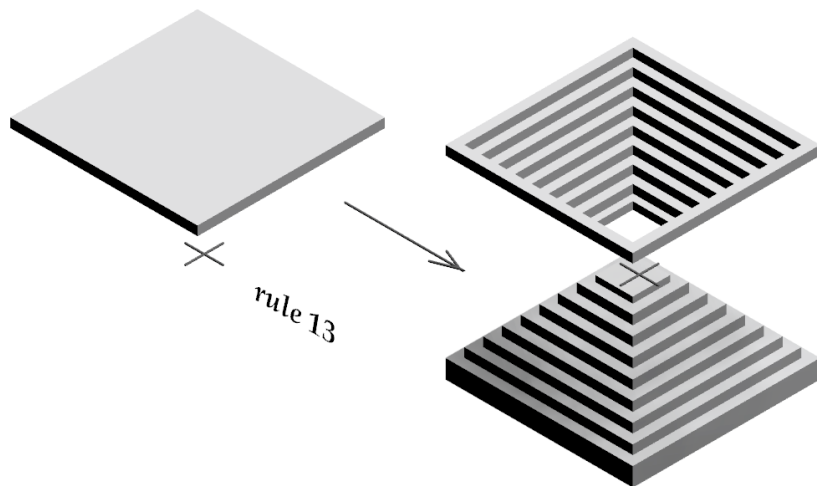
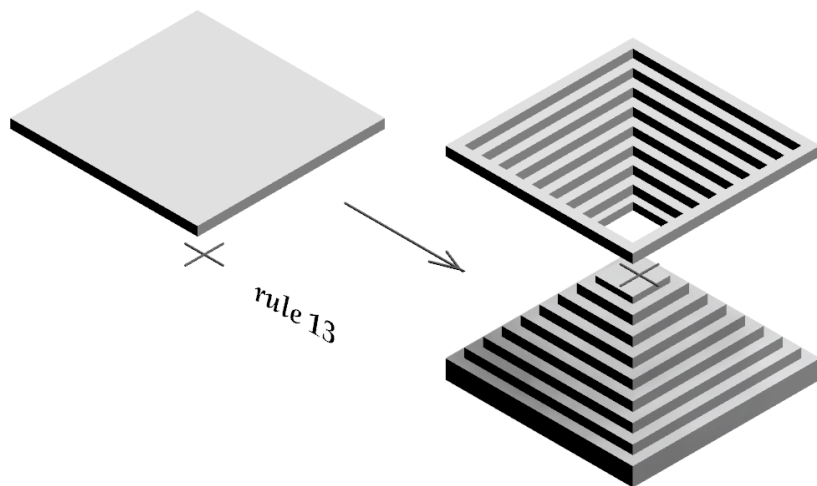
Εικόνα 45: rule 11-rule 12.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι είναι δυνατή η αλληλοκάλυψη κανόνων που συμβολίζουν παραμορφώσεις της επιφάνειας, εντός του ίδιου parti, αρκεί να υπάρχει νοηματική συμβατότητα μεταξύ των χειρονομιών που αντιπροσωπεύονται. Για παράδειγμα, είναι δυνατό να συνδυαστούν εντός της ίδιας επιφάνειας ο κανόνας 5 με τον κανόνα 7, η δαιδαλώδης περιπλάνηση συνδυασμένη με ανάβαση ή ο κανόνας 8 με τον κανόνα 9, περιπλάνηση που διακόπτεται στιγμιαία από μια στάση που συνδέεται με το αίσθημα της υπέρβασης του βάρους. Ωστόσο, δεν μπορούμε να συνδυάσουμε τους κανόνες 8 με 12, καθώς δεν γίνεται να επιτελεστούν ταυτόχρονα η ευθύγραμμη κίνηση και η δαιδαλώδης περιπλάνηση.



**Εικόνα 46:** Οι κανόνες 5&7 εφαρμοσμένοι στο ίδιο parti.

Ο σημαντικός χειρισμός που στην παράγραφο 4.6.2 συσχετίσαμε με την έννοια της αλλαγής επιπέδου – (ρη)' - εκφράζεται με τους κανόνες 13 και 13' - rule 13,rule 13' - ανάλογα με την αλλαγή επιπέδου που επιθυμούμε να περιγράψουμε, πάνω από την επιφάνεια εφαρμογής ή κάτω από την επιφάνεια. Και στις δύο περιπτώσεις ο σταυρός εφαρμογής μετατίθεται στο νέο επίπεδο, όπου και συνεχίζει η εκπτώχωση της σύνθεσης μέχρι να χρησιμοποιηθεί ξανά ένας από τους δύο κανόνες αλλαγής επιπέδου. Τέλος ο κανόνας 14 αφαιρεί τον σταυρό εφαρμογής, σηματοδοτώντας το τέλος της διαδικασίας σύνθεσης.



Εικόνα 47: rule 13-rule 13'.

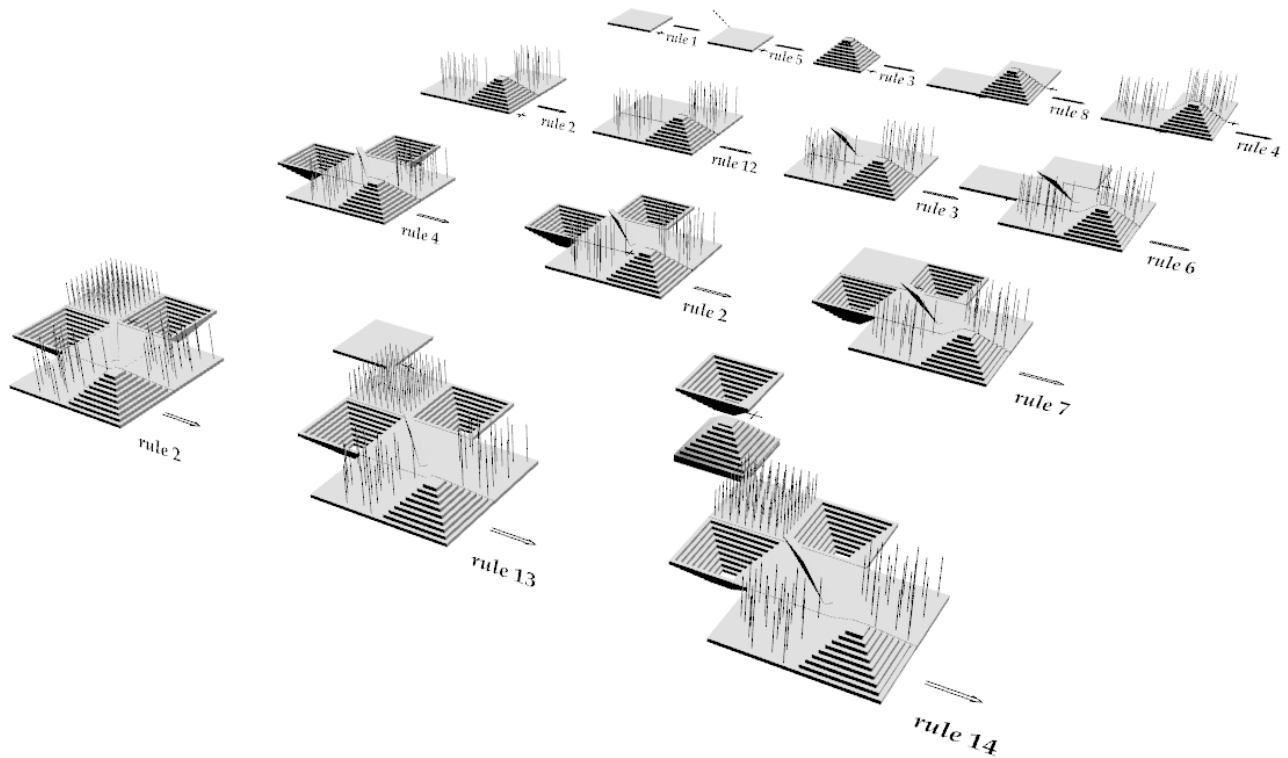


Εικόνα 48: rule 14.

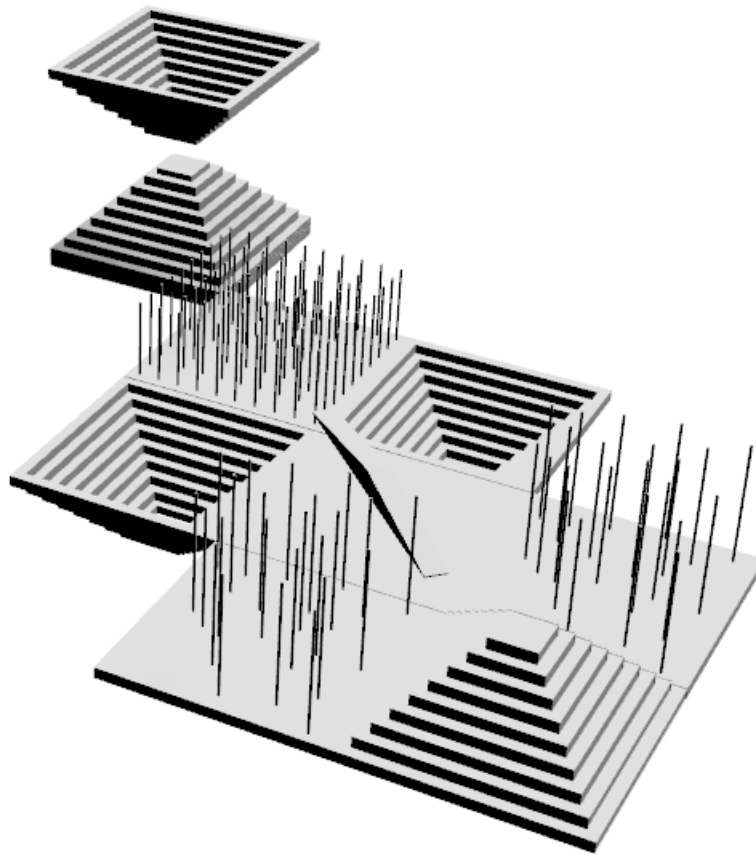


### 4.7.3 Παραγωγική διαδικασία

Στη συνέχεια παρακολουθούμε μια ενδεικτική διαδικασία σύνθεσης με την παραπάνω γραμματική. Όπως γίνεται κατανοητό και στην διαδικασία περιγραφής του, το παραπάνω μοντέλο παράγει χωρικούς συσχετισμούς σε κενό χώρο, εν είδη συνθετικής άσκησης, με σκοπό να διερευνήσει αν έστω και στο προ-σχεδιαστικό επίπεδο στο οποίο αναφερόμαστε, είναι δυνατή η συγκρότηση χωρικών αφηγήσεων με σωματικοκεντρική αφετηρία, και κυριότερα αν είναι δυνατό μέσα από μια τέτοια προσέγγιση να συλλάβει κανείς ίχνη πολιτισμικού-πολιτιστικού νοήματος (cultural meaning). Είναι δυνατή η παραπάνω σύλληψη της συνθετικής διαδικασίας για να δημιουργήσει στοιχεία που θα μας επέτρεπαν να αναφερθούμε στα παραδείγματα που προκύπτουν με την έννοια του τόπου; Τι είδους πνεύμα συγκροτεί ένας τέτοιος τόπος;

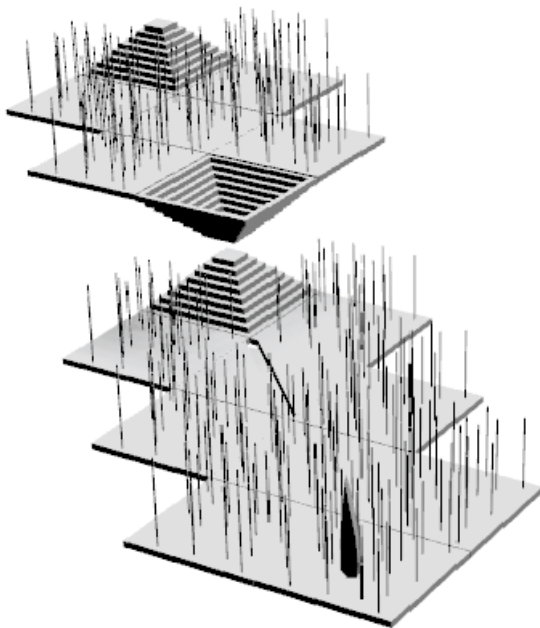


Εικόνα 49α: Παραγωγική διαδικασία.



Εικόνα 49β: Αποτέλεσμα παραγωγικής διαδικασίας.

Αφήνοντας μετέωρα τα παραπάνω ερωτήματα θα επισημάνουμε ότι οι παραγόμενες αφαιρετικές εσωστρεφείς συνθέσεις με την απροσδιοριστία του κλειστού και του ανοιχτού που δημιουργούν , καθώς και την αίσθηση ότι ανήκουν σε ένα αυτόνομο πλαίσιο – εντός του οποίου θα ήταν εφικτή η επ’ άπειρον εκτύχωση τους - μοιάζουν να μοιράζονται μια συγγένεια σε όρους βαθειάς δομής με ουτοπικές ( ή δυστοπικές) χωρικές συνθέσεις ,όπως τα carsieri του Giovanni Battista Piranesi.



**Εικόνα 50:** Αριστερά χωρική σύνθεση της γραμματικής σωματικών χειρονομιών, δεξιά Plate VIII (The Staircase with Trophies), Carceri d'Invenzione, 1760, Giovanni Battista Piranesi.

## 5. Από τις λογικές των αφηγηματικών χώρων στη λογική της χωρικής αφήγησης

### 5.1 Σύνοψη – Αποτίμηση αποτελεσμάτων της έρευνας

Σκοπός της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας ήταν να προσεγγίσει το ευρύτερο πλαίσιο των σχέσεων μεταξύ αρχιτεκτονικής και αφήγησης. Έχοντας ως αφετηρία τη σκέψη του Tchumi για την αρχιτεκτονική, στην οποία εντοπίζεται η οργανική διαπλοκή της αφήγησης, επικουρούμενης από τη μελέτη της κ. Psarra, καταλήξαμε πως μέσα από το δίπολο της διαγραμματικής -αφαιρετικής δομής, *conceptual structure* και της αντιληπτικής εμπειρίας, *perceptual experience* συγκροτούνται χωρικές αφηγήσεις που παράγουν πολιτισμικό-πολιτιστικό νόημα. Η έννοια της δια- συνδεσιμότητας των χώρων και των αρχιτεκτονικών στοιχείων εμφανίζεται να έχει καίρια σημασία κάτω από αυτό το πρίσμα.

Παρέχοντας στοιχεία που ομολογούν την συμβολή της αφήγησης στην αρχιτεκτονική διαδικασία, επιχειρήσαμε να προσεγγίσουμε το αντικείμενο από την σκοπιά της λογοτεχνίας. Μέσω του Hamon γίνεται κατανοητή η χρήση της αρχιτεκτονικής ως οργανωτικού στοιχείου της αφήγησης. Ακόμα, εμπλουτίζονται τα εργαλεία προσέγγισης του θέματος, με την αναγνώριση επιπέδων μέσω των οποίων εισέρχεται η αρχιτεκτονική στη λογοτεχνία – τοπολογικό, τοπογραφικό – , με την προσέγγιση των τρόπων με τους οποίους εκφράζεται το αρχιτεκτονικό αντικείμενο εντός του κειμένου- ιεραρχικό, διαχωριστικό, ερμητικό- αλλά και την έκφραση αυτής της ιεράρχησης μέσω των ιδιοτήτων επιμέρους στοιχείων του αρχιτεκτονικού αντικειμένου – κινητικότητα, διαφάνεια ( που διευκολύνουν την σύνδεση με την έννοια της διασυνδεσιμότητας). Με αυτά τα βασικά εργαλεία μεταβήκαμε στα κείμενα του Νίτσε και του Μπόρχες.

#### 5.1.1 Δύο Κουλτούρες αφηγηματικής χωρικότητας

Μέσα από την εξέταση παραδειγμάτων -κειμένων γίνεται κατανοητό ότι και η κειμενική αρχιτεκτονική περιέχει διαγραμματική δομή που μπορεί να συσχετιστεί με το τοπολογικό επίπεδο, καθώς και περιγραφή αντιληπτικής εμπειρίας - *perceptual experience*- που εντάσσεται στο τοπογραφικό επίπεδο. Ανακαλύψαμε, ωστόσο, ότι υπάρχει μια διαδικασία που διαμεσολαβεί τις έννοιες που επιχειρεί να διαπραγματευτεί ο συγγραφέας με την ένταξή τους στο πεδίο συγκρότησης της χωρικότητας. Αυτή η διαδικασία έχει το χαρακτήρα μετάφρασης.

***Εντοπίστηκαν μέσα από τα παραδείγματα δύο κουλτούρες οργάνωσης της κειμενικής χωρικότητας, δύο διαφορετικές κουλτούρες μετάφρασης.***

Η πρώτη εντοπίστηκε στο έργο του Μπόρχες και αφορά μια ***σηματικοκεντρική προσέγγιση***, στην οποία η μετάφραση παίρνει τον χαρακτήρα μετασηματιμού. Στην κειμενική αρχιτεκτονική των διηγημάτων του, ***προεγκατεστημένα σχήματα -και κυριότερα προεγκατεστημένοι κανόνες σχημάτων-*** διαπερνούν το τοπολογικό επίπεδο και σχηματίζουν τοπογραφικό επίπεδο του κειμενικού χώρου. Η σχηματοποιητική πρόθεση υπερβαίνει το δίπολο αφαιρετικής δομής και αντιληπτικής εμπειρίας.

Η δεύτερη προσέγγιση χαρακτηρίζεται ως **σωματικοκεντρική**, καθώς η μετάφραση αποκτά τον χαρακτήρα μετάπλασης σε περιγραφόμενες κινητικές εμπειρίες, ενός δρώντος σώματος. Η χωρητικότητα στο έργο του Νίτσε συγκροτείται, όπως αναπτύξαμε και παραπάνω, δια των **σωματικών χειρονομιών**. Ο χώρος μοιάζει να δημιουργείται ώστε να περικλείει το σώμα σε δράση. Αυτή η προσέγγιση ικανοποιεί φαινομενολογικά αιτήματα σχετικά με το χωρικό σχεδιασμό.

## **5.1.2. Εκλεκτικές συγγένειες Μπόρχες – Νίτσε, ως προς τη χωρική μεταφορά. – Διαπιστώσεις**

### **5.1.2.1 Η διαχείριση του χρόνου**

Διαπιστώσαμε πως μέσα -και- από τους δύο πόλους της κειμενικής χωρικότητας επιτυγχάνεται η προσέγγιση του χρόνου, αναδεικνύοντας το καίριο επιχείρημα του Hamon για την χρήση της χωρικής αναφοράς ως μέσο για την διαπραγμάτευση του χρόνου στο νεωτερικό λογοτεχνικό πλαίσιο. Στο διήγημα του Μπόρχες η αρχιτεκτονική κατασκευή αποκτά το χαρακτήρα αναλογίας, μέσω της οποίας δίνεται πρόσβαση σε μία εξαιρετικά δυσνόητη χρονική δομή. Στο έργο του Νίτσε με τη χωρική αναφορά της σωματικής χειρονομίας εντάσσεται στο κείμενο η χρονικότητα της κίνησης του σώματος.

### **5.1.2.2 Η χωρική μεταφορά στην υπηρεσία της υποστύλωσης του νοήματος**

Μια ακόμα θέση που εκκινεί από την ανάγνωση του P. Hamon είναι η χρήση της αρχιτεκτονικής μεταφοράς με σκοπό την καλύτερη υποστύλωση του νοήματος που επιχειρεί ο συγγραφέας. Στην περίπτωση του Μπόρχες η κειμενική αρχιτεκτονική στήνει ένα ολόκληρο σύμπαν φτιαγμένο από τα υλικά των εννοιών που διαπραγματεύεται το διήγημα. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η βαθύτερη διεύθυνση στην πλοκή, ενώ ταυτόχρονα γίνεται πιο οργανική η εξέλιξη των γεγονότων καθώς μοιάζουν να ξεπηδούν από το ίδιο το υπόβαθρο της ιστορίας. Στην περίπτωση του Νίτσε με την χωρικότητα να πλάθεται γύρω από το κινούμενο σώμα, δημιουργείται – όπως πραγματευτήκαμε παραπάνω – μια αέναη εντύπωση δύναμης. Το αποτέλεσμα αυτής της στρατηγικής γραφής προσφέρει στον λόγο, πέρα από ενισχυμένη αμεσότητα, ένα προνομιακό χειρισμό του ρυθμού.

### **5.1.2.3 Δύο δρόμοι για την αναζήτηση του εαυτού**

Μια κοινή θεματική που συναντάμε και στους δύο συγγραφείς είναι αυτή της προσέγγισης του εαυτού. Όπως είδαμε στην Νίτσεϊκή σκέψη, υπάρχει η έντονη πεποίθηση ότι εντός του ατόμου υπάρχει μια πλούσια σκέψη, που υπερβαίνει κατά πολύ το συνειδητό πλαίσιο. Όλη η γνώση βρίσκεται μέσα στον εαυτό. Η Ηρακλείτεια ρήση “ Τον εαυτό μου γύρευα κ’ ερεύνησα” (Nietzsche, 2015: 90), φαίνεται πως ακολουθεί τον Νίτσε μέχρι το ώριμο έργο του, όπου και ενυπάρχει η σκέψη ότι ο εαυτός γίνεται να προσεγγιστεί μέσα από το εκστατικό σώμα. Η θεματική του εαυτού εντάσσεται σε πολλαπλά επίπεδα στην μυθολογία του Μπόρχες. Ο διπλός, ο *doppelganger* – ο εαυτός περιπατητής, ο Άλλος, εμφανίζονται σε μεγάλο μέρος του έργου του ( Borges, 2019 : 109, 308 ).



### *Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Οι χωρικές μεταφορές των λαβυρίνθων, των καθρεπτών, των κατοπτρικών δομών, τόσο συνήθεις στο σύμπαν του, αντανakλούν, όπως είδαμε αυτή την θεματική.

Εμφανίζονται δύο δρόμοι για την προσέγγιση του εαυτού, που καθρεπτίζονται σε δύο διαφορετικές κουλτούρες χωρικής μεταφοράς. Ο ένας αντιλαμβάνεται τον εαυτό ως κάτι ενδογενές, που γίνεται να ανασυρθεί υπό ορισμένες συνθήκες, και καμπυλώνει τον χώρο με τέτοιο τρόπο ώστε η κίνηση του δρώντος σώματος σε αυτόν να ικανοποιήσει την συνθήκη της ανάσυρσης. Ο δεύτερος δρόμος βλέπει τον εαυτό ως κάτι εξωγενές, ως έναν άλλον. Αντιλαμβάνεται το χώρο ως μηχανισμό της λογικής και τον σχηματίζει ώστε να ξεγελάσει τον άλλο και να τον φέρει μπροστά από το εγώ.

#### **5.1.3 Ο ρόλος των γραμματικών στο πέρασμα στη χωρική αφήγηση**

Ένας κεντρικός σκοπός της εργασίας ήταν η χρήση γραμματικών σχημάτων στην παραγωγική διαδικασία χωρικών αφηγήσεων και μέσα από αυτή την χειρονομία, η ένταξη αυτής της μεθοδολογικής προσέγγισης στην ευρύτερη θεματική του χώρου και της αφήγησης.

Στην περίπτωση των χωρικών αφηγήσεων εμπνευσμένων από τον Μπόρχες, η προ-ομολογημένη πίστη σε διαδικασίες σχηματοποίησης, ήδη από την συγκρότηση των όρων της χωρικής μεταφοράς, κατέστησε το πέρασμα στις γραμματικές ως οργανική συνέχεια για την μετάβαση από την συγκέντρωση των ευρημάτων της ανάλυσης στην παραγωγική διαδικασία. Μέσα από άλγεβρες με αναφορά στο δισδιάστατο επίπεδο και απλούς κανόνες μετατροπής, έγινε εφικτή η οργάνωση μιας διαγραμματικής δομής που περιγράφει πολλαπλές δομές διακλαδωτών μονοπατιών. Αξίζει να αναφέρουμε ότι όταν οι κανόνες σχημάτων χρειάστηκε να επεκταθούν στην περιοχή της πιθανής περιγραφής αντιληπτικής εμπειρίας, αναγκαστικά συμπεριλήφθηκε και η σωματικομετρική διάσταση – το μέγεθος των μονοπατιών και η δημιουργία εντάσεων ( volumes ) .

Στην περίπτωση των χωρικών αφηγήσεων που εφορμούνται από το έργο του Νίτσε, ο σχεδιασμός της διαγραμματικής δομής γίνεται μέσα από τη σύνθεση χωρογραφιών σωματικών χειρονομιών. Ωστόσο γίνεται αντιληπτό ότι για να παραχθεί χώρος ικανός να βιωθεί αντιληπτικά, χρειάζεται ένας μετασχηματισμός των χειρονομιών στις χωρικές εκπτώσεις που θα επιτρέψουν την ύπαρξη τους. Οι γραμματικές σχημάτων επιτρέπουν στην διαδικασία αυτού του μετασχηματισμού μεγάλη ευελιξία κινήσεων. Έτσι αναπτύχθηκε μια υποτυπώδης γραμματική ικανή να μεταφράσει τις χωρογραφίες σε αρχέτυπα χωρικά ανάλογα. Η άλγεβρα αυτή θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί το πρώτο στάδιο ενός ευρύτερου συνόλου ικανού να παράξει ευκρινέστερες χωρικές αφηγήσεις.

#### **5.2 Ένα διαλεκτικό παιχνίδι μεταξύ σχηματικοκεντρικής και σωματικοκεντρικής αφήγησης**

Η εμβάθυνση που επιχειρήθηκε στις δύο κουλτούρες κειμενικής χωρικής αναφοράς που εντοπίσαμε, κατέδειξε την αφετηριακή φύση τους όσο και την διαπλοκή τους – και στους δύο συγγραφείς – στο πλαίσιο της εξέλιξης της αφήγησης. Αν κατά την διάρκεια της μελέτης των αφηγηματικών χωρικοτήτων αυτή η διαπίστωση ελοχεύει στο βάθος της σκέψης του ερευνητή, τότε το πέρασμα στην προσπάθεια συγκρότησης χωρικών αφηγήσεων την φέρνει οριστικά στο προσκήνιο. Συνοψίζοντας:

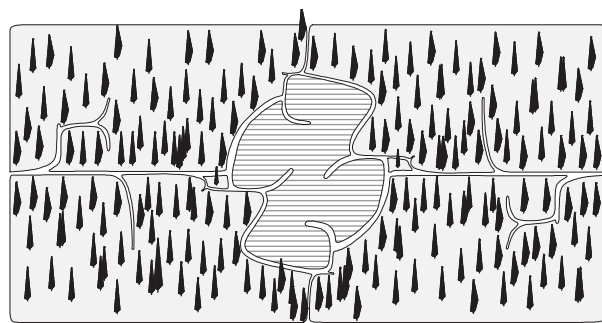
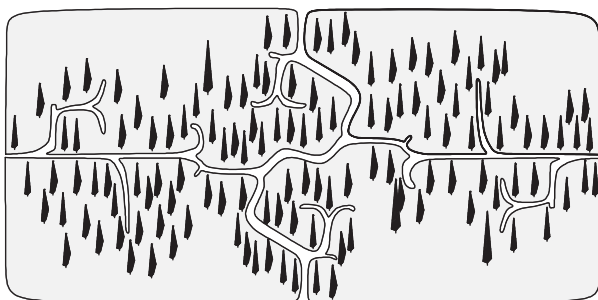


Τόσο η σχηματοκεντρική όσο και η σωματικοκεντρική προσέγγιση της αφηγηματικής χωρικότητας αποτελούν αφετηριακούς πόλους στην συγκρότηση ευρύτερων κειμενικών αρχιτεκτονικών. Όσο εμβαθύνεται η συγκρότηση χωρικότητας εντός των κειμένων, αλλά κυρίως όταν προσπαθήσει κανείς να ιδρύσει χωρικές αφηγήσεις – σε αρχιτεκτονικό επίπεδο –, τόσο γίνεται αντιληπτή η κίνηση στο πλέγμα που σχηματίζεται ανάμεσα στους δύο πόλους.

Είδαμε για παράδειγμα παραπάνω, ότι στην σύνθεση κήπων διακλαδωτών μονοπατιών – σύνθεση ορμόμενη από την σχηματοκεντρική προσέγγιση-ήταν απαραίτητο να προσδιοριστούν ορισμένοι σχηματισμοί με βάση το ανθρώπινο σώμα, π.χ. το πλάτος του μονοπατιού. Με μεγαλύτερη ευκρίνεια στο παράδειγμα της σύνθεσης μέσα από την σωματικοκεντρική προσέγγιση είναι αδύνατο να παραχθεί αρχιτεκτονικό αντικείμενο χωρίς την διαμεσολάβηση σχηματοποίησης.

Ωστόσο η διαπλοκή των δύο πόλων μπορεί να εντοπιστεί και νωρίτερα, ήδη από την αφετηρία της διαγραμματικής δομής. Στο παράδειγμα της χωρικής αφήγησης που εμπνέεται από τον Μπόρχες κατασκευάζουμε έναν κήπο διακλαδωτών μονοπατιών που οδηγεί σε ένα κέντρο. Ένα λαβύρινθο συγκροτημένο δομικά ώστε να δίνει την δυνατότητα να καταλήξει κανείς σε ένα συγκεκριμένο μέρος ( labyrinth ). Δηλαδή, μια **δομή αλκωνοκικής δαιδαλώδους περιπλάνησης**. Ακόμα και οι δομές διακλαδωτών μονοπατιών που αξιοποιούν τον χειρισμό του Μπόρχες για την αριστερόστροφη επίλυση ( βλ. κεφ. 3) θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σε αυτό το σύννεφο λαβυρίνθων, καθώς συγκροτούνται με έναν ορισμένο τρόπο που προϋποθέτει μια ή περισσότερες -αλλά όχι όλες- σωστές επιλύσεις.

Με ορισμένες παραλλαγές στην διαδικασία παραγωγής του συγκεκριμένου σχήματος θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε μια περιπλάνηση που θα δημιουργεί ένα εσωτερικό κύκλο, μια λούπα στο επίπεδο της αντιληπτικής εμπειρίας, και δεν θα καταλήγει ποτέ σε κέντρο ( maze). Δηλαδή, μια **δομή δαιδαλώδους περιπλάνησης εμποτισμένης από το πνεύμα του βάρους**.



**Εικόνα 51:** Αριστερά: Κήπος διακλαδωτών μονοπατιών ως δομή αλκωνοκικής δαιδαλώδους περιπλάνησης. Δεξιά: Κήπος διακλαδωτών μονοπατιών ως δομή δαιδαλώδους περιπλάνησης εμποτισμένης από το πνεύμα του βάρους

### 5.3 Το διαλεκτικό δίπολο

Κρατώντας το γεγονός ότι , **το δίπολο σχηματικοκεντρικής και σωματικοκεντρικής πρόθεσης δείχνει να υπερβαίνει το δίπολο διαγραμματικής δομής - αντιληπτικής εμπειρίας-** στο πλαίσιο διατύπωσης αφηγηματικών χώρων – η επιλογή αφηγηματικής κουλτούρας διαποτίζει τόσο τους όρους συγκρότησης της διαγραμματικής δομής όσο και την περιγραφή της αντιληπτικής εμπειρίας. Συνεπώς μπορούμε να διατυπώσουμε ότι:

*Η κειμενική αρχιτεκτονική συγκροτείται ως διαλεκτικό παιχνίδι, μεταξύ δύο πόλων - σχηματικοκεντρικής και σωματικοκεντρικής χωρικής μεταφοράς. Η κίνηση σε αυτό το φάσμα διαπερνά τους όρους συγκρότησης της διαγραμματικής δομής όσο και της περιγραφώμενης αντιληπτικής εμπειρίας.*

Καταλήγουμε ακόμα, σε δύο οικογένειες εργαλείων που είναι δυνατό να εκφράσουν τους παραπάνω πόλους.

Η χωρική αφήγηση μπορεί να συγκροτηθεί ως κίνηση μεταξύ σχηματικοκεντρικής και σωματικοκεντρικής σκέψης, και μπορεί να εκφραστεί με σχήματα και κανόνες σχημάτων καθώς και συνθέσεις σωματικών χειρονομιών. Η διαγραμματική δομή και η αντιληπτική εμπειρία μπορούν να περιγραφούν μέσα από συνθέσεις των παραπάνω εργαλείων.

*Σχηματικοκεντρική χωρική μεταφορά*

*Σχήματα & κανόνες σχημάτων*

*Σωματικοκεντρική χωρική μεταφορά*

*Σωματικές χειρονομίες*

**Εικόνα 52 :** Το δίπολο -αφετηρία συγκρότησης αφηγηματικών χώρων και το δίπολο σύνταξης χωρικών αφηγήσεων.

Στα προηγούμενα κεφάλαια διαπραγματευτήκαμε αφηγηματικούς χώρους που ευνοούσαν εμφανώς τον έναν από τους δύο πόλους, με αποτέλεσμα οι χωρικές αφηγήσεις που εμπνεύστηκαν σε κάθε περίπτωση να ακολουθούν την μία ή την άλλη κατεύθυνση. Στην συνέχεια θα επιχειρήσουμε να οργανώσουμε μια διαδικασία παραγωγής χωρικών αφηγήσεων που θα κινείται με ισοβαρή τρόπο ανάμεσα στους δύο πόλους. Αφορμή για την παρακάτω διαδικασία αποτελούν οι κειμενικές περιγραφές των Νίτσε και Μπόρχες.

#### 5.4 Επίλογος - Ένας κήπος διακλαδωτών μονοπατιών για τον Ζαρατούστρα

“Για αυτό το έργο [...] απαιτώ να μου αναγνωριστούν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά κάθε παιχνιδιού : η συμμετρία , οι αυθαίρετοι κανόνες, η ανία.”

( Borges ,2020 :185 )

Θέλοντας να χρησιμοποιήσουμε στοιχεία οργάνωσης του αφηγηματικού χώρου που προέκυψαν από την ανάλυση των παραδειγμάτων κειμενικής αρχιτεκτονικής θα οργανώσουμε την διαδικασία σε ορισμένα στάδια.

Αρχικά διαλέγουμε να συγκροτήσουμε την χωρική αφήγηση γύρω από την θεματική του Εαυτού.















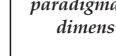
Ακριβέστερα, προσπαθούμε να περιγράψουμε, εν είδει σχολίου, τους δρόμους για την προσέγγιση του Εαυτού όπως διατυπώνονται από τον Μπόρχες και τον Νίτσε. ( βλ.5.1.2 ) Στο επίπεδο της διαγραμματικής δομής αντιλαμβανόμαστε ως αφετηρία την δημιουργία μιας προσέγγισης αλκυονικής δαιδαλώδους περιπλάνησης- ενός λαβυρίνθου- που θα υλοποιείται ως δομή διακλαδωτών μονοπατιών.

Περνώντας στο επίπεδο της αντιληπτικής εμπειρίας η παραπάνω δομή χρησιμοποιείται ως το υπόβαθρο για την διάνοιξη μονοπατιών. Οι ακάλυπτες περιοχές του κήπου , που περικλείονται από τα μονοπάτια, χρησιμοποιούνται για να εκφραστούν χωρικά, σύντομα χωρογραφικά επεισόδια σωματικών χειρονομιών. Μέσα από της εκφράσεις των χωρογραφιών θα επιχειρήσουμε και τη σύνθεση δρώμενων -events.

Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο που παράγεται έχει μορφή τοπιακού σχεδιασμού. Θα δοκιμάσουμε στην συνέχεια να αποτυπώσουμε διαγραμματικά τα στοιχεία της παραπάνω διαδικασίας , μέσω ενός **πίνακα 1** , προσαρμοσμένου για τη δημιουργία χωρικών αφηγήσεων. Το τοπολογικό επίπεδο συσχετίζεται με το επίπεδο της διαγραμματικής δομής -conceptual structure – και το τοπογραφικό με την αντιληπτική εμπειρία – perceptual experience.

Η παραπάνω διαδικασία σύνθεσης μπορεί να εκφραστεί παραγωγικά , με μία σύνθετη παραμετρική γραμματική σχημάτων, που χρησιμοποιεί υλικό από τις δύο γραμματικές των κεφαλαίων 3&4. Η γραμματική αποτελείται από είκοσι κανόνες που αρθρώνονται σε τρεις φάσεις. Η πρώτη και η δεύτερη φάση έχουν άλγεβρα της μορφής  $U_02xU12xU22$ , καθώς οι μετασχηματισμοί εκτελούνται στο δισδιάστατο επίπεδο. Η πρώτη φάση οργανώνει μια δομή διακλαδωτών μονοπατιών στο εσωτερικό ενός κανονικού ευκλείδειου σχήματος που λειτουργεί ως parti και αποτελεί το αρχικό σχήμα, initial shape , της παραγωγικής διαδικασίας. Η φάση αυτή αποτελείται από επτά κανόνες. Η δεύτερη φάση λειτουργεί ως μετάβαση από τις δομές ( conceptual structure ) στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Μεταφράζει το αφαιρετικό σχέδιο σε **μονοπάτια**- paths και **περιοχές** -areas. Η αρχή της σύνθεσης του κήπου με βάση διαδρομές και περιοχές απηχεί στην σχεδιαστική λογική της stanza, του ασκεπούς δωματίου , που με αφετηρία του αναγεννησιακού χρόνου επιχειρεί να οργανώσει τη φύση στο πρότυπο της σύνθεσης της κατοικίας και κατ'επέκταση της πόλης. Η παραπάνω σχεδιαστική λογική διατηρείται παρά τις μορφολογικές διαφοροποιήσεις μέχρι τον 19ο αιώνα. Η φάση αυτή αποτελείται από πέντε κανόνες. Ακόμα η δεύτερη φάση αναθέτει στις περιοχές το σύμβολο του σταυρού + , που σηματοδοτεί τις περιοχές για την τρίτη φάση της Γραμματικής.

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Κεντρικές θεματικές		ΠΙΝΑΚΑΣ 1		
Concepts		Δύο δρόμοι για την προσέγγιση του εαυτού		
topological level (conceptual structure)	 Λαβύρινθος	 Αλκοονική δαιδαλώδης περιπλάνηση	 Δομή διακλαδωτών μονοπατιών ,Δ. Σύνθεση εντός ορισμένου partí ,P Συνεχής εκπτώχωση ενός στοιχείου ,  }repeat Η συμμετρία , { } mirror	paradigmatic dimension
	Μονοπάτια , (Δ)'	Περιοχές = P - (Δ)' Πεδίο έκφρασης σωματικών χειρονομιών	    Event	syntagmatic dimension
topographical level (perceptual experience)	       		paradigmatic dimension	

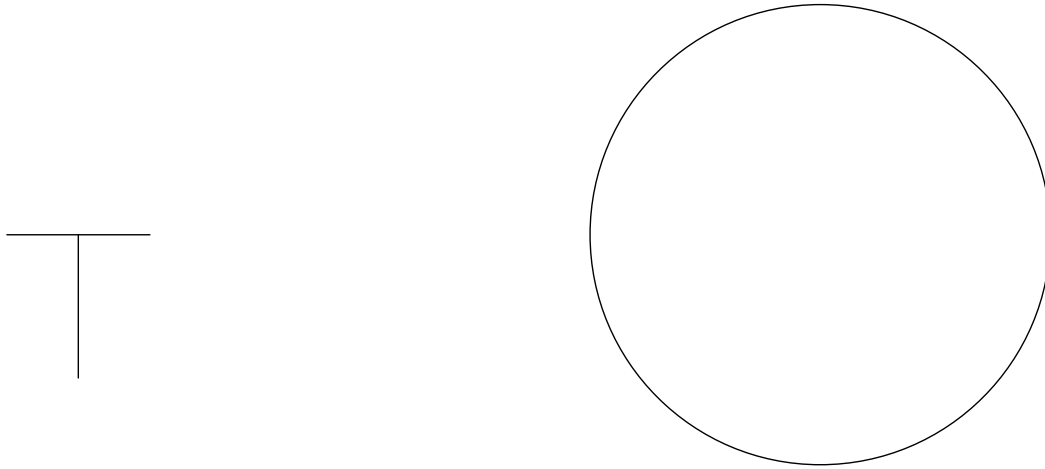
Εικόνα 53 : Πίνακας 1 , σύνθεση χωρικής αφήγησης.

Στην φάση αυτή, οι περιοχές χρησιμοποιούνται ως πεδία έκφρασης για χωρογραφίες σωματικών χειρονομιών. Τα στοιχεία με τα οποία συγκροτείται ο χώρος -κατάλληλος για την εκπλήρωση των χωρογραφιών- έχουν τον αρχετυπικό χαρακτήρα των εκπτώχωσης του partí από το κεφάλαιο 4.

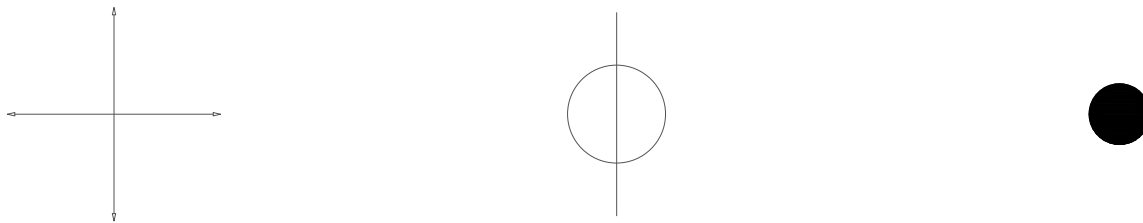
Μέσα από τα επεισόδια των χωρογραφιών επιχειρούμε να σκηνοθετήσουμε γεγονότα- events- ή ακριβέστερα να δημιουργήσουμε τις συνθήκες εκείνες που θα υποβοηθήσουν γεγονότα και που θα διακόπτουν την εκτύπωση των χώρων εντός της αντιληπτικής εμπειρίας.

Η τρίτη φάση αποτελείται από οκτώ κανόνες που εκπτώχώνουν τις περιοχές -partí και τον κανόνα της απαλοιφής συμβόλων από την πρώτη φάση που τερματίζει την διαδικασία σχεδιασμού. Η άλγεβρα είναι της μορφής U03xU13xU23xU33.

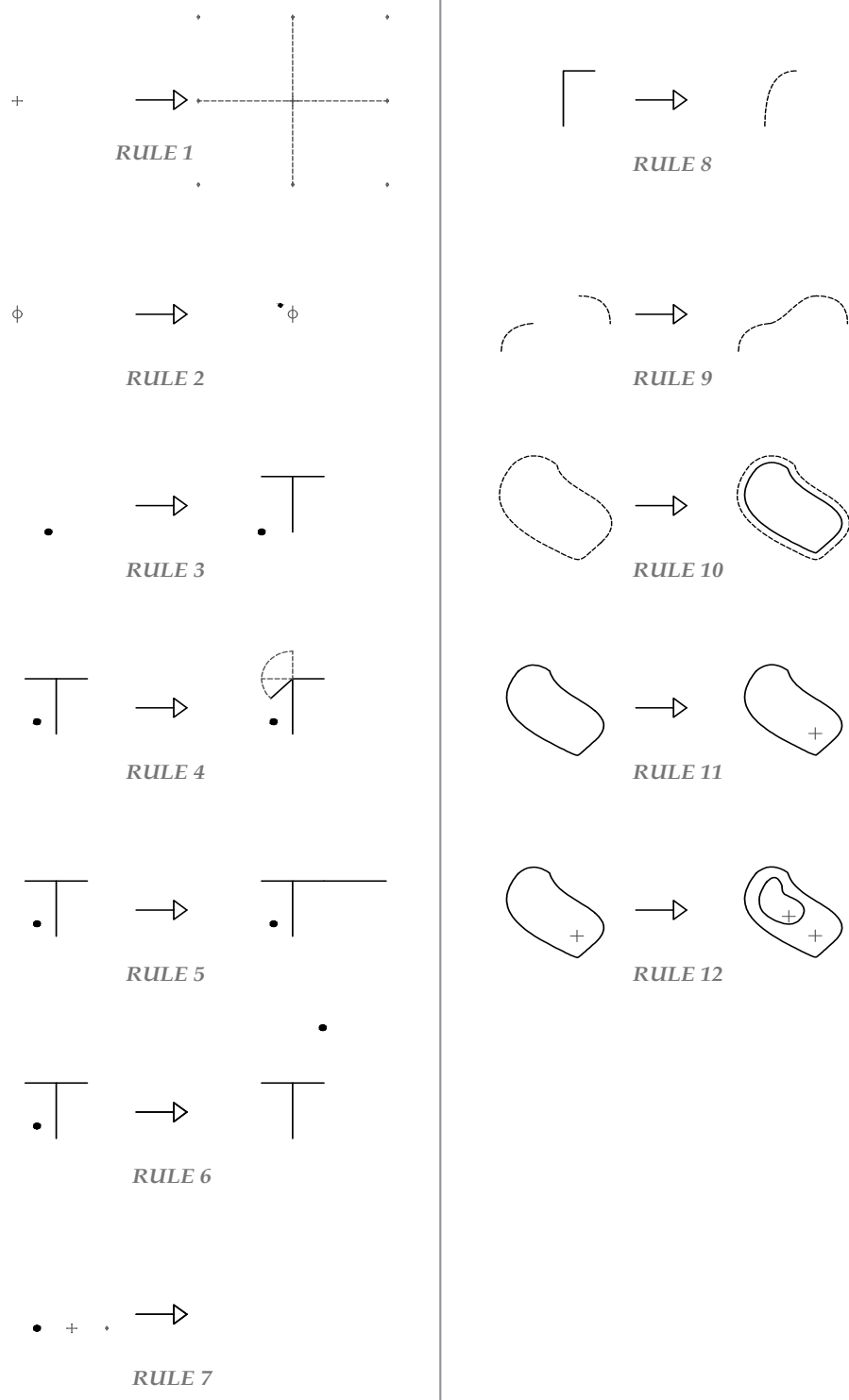
Στην συνέχεια θα επιχειρήσουμε μια σύντομη περιγραφή των κανόνων της γραμματικής, καθώς και τα αποτελέσματα μιας παραγωγικής διαδικασίας. Επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε ένα κυκλικό partí ως αρχικό σχήμα.



**Εικόνα 54 :** Κυκλικό parti και σχήμα διακλάδωσης.



**Εικόνα 55 :** Σύμβολα πρώτης φάσης , από αριστερά προς τα δεξιά. Ο σταυρός επισημαίνει το κέντρο του parti και καθορίζει την εφαρμογή των αξόνων συμμετρίας και την διάταξη των γεννητριών. Οι γεννήτριες καθορίζουν τα σημεία της περιμέτρου του parti από όπου μπορεί να ξεκινήσει ο σχεδιασμός μιας δομής. Η τελεία χαρακτηρίζει ένα σημείο  $p : (x,y)$  στο οποίο εφαρμόζεται το σχήμα της διακλάδωσης και τυχόν μετασχηματισμοί του.



Εικόνα 56 : Αριστερή στήλη , κανόνες της πρώτης φάσης. Δεξιά στήλη, κανόνες της δεύτερης φάσης.



Η πρώτη φάση ξεκινά με την εφαρμογή αξόνων συμμετρίας και γεννητριών- rule 1. Υπάρχουν δύο άξονες συμμετρίας  $x'x$  και  $y'y$ , που μπορούν να επηρεάσουν την εφαρμογή των υπόλοιπων κανόνων της πρώτης φάσης. Εφαρμόζοντας έναν από τους παραπάνω κανόνες μπορεί κανείς να διαλέξει έναν κατοπτρισμό και να τον εφαρμόσει χρησιμοποιώντας τον ένα ή τον άλλο άξονα ή και τους δύο εφαρμόζοντας κυκλική συμμετρία.

Ο κανόνας 2 ,rule 2, μετακινεί την τελεία εφαρμογής σε κάποια από τις γεννήτριες που έχουν εφαρμοστεί στο σχήμα.

Οι κανόνες 3 με 5 εκφράζουν την εφαρμογή και τους μετασχηματισμούς της διακλάδωσης.

Ο κανόνας 6 μετακινεί το σημείο εφαρμογής  $p : (x,y)$  στο ακραίο σημείο ενός ελεύθερου κλάδου.

Ο κανόνας 7 ,rule 7, απαλείφει τα σύμβολα και σημαίνει τον τερματισμό της πρώτης φάσης.

Ο κανόνας 8 , μετασχηματίζει τα ευθύγραμμα τμήματα της δομής σε καμπύλες.

Ο κανόνας 9, δίνει την δυνατότητα να ενωθούν ορισμένα ελεύθερα άκρα διακλαδώσεων μεταξύ τους και ο κανόνας 10, διαβάζει την χάραξη της δομής και την μετατρέπει σε ένα δίκτυο μονοπατιών.

Ο κανόνας 11, σηματοδοτεί της ελεύθερες περιοχές που δημιουργούνται από τον κανόνα 10.

Ο κανόνας 12 ορίζει νέες σηματοδοτημένες περιοχές ,στο εσωτερικό άλλων χαρακτηρισμένων περιοχών. Σχεδιαστικά εκφράζεται με την χάραξη μιας κλειστής καμπύλης. Μετά το τέλος της εφαρμογής του κανόνα 12, όσες φορές κρίνεται απαραίτητο από τον σχεδιαστεί , η φάση 2 ολοκληρώνεται και ο σχεδιασμός περνάει στην τρίτη φάση.

Οι κανόνες της τρίτης φάσης , αποτελούν μετασχηματισμούς των κανόνων του κεφαλαίου 4 , εκφρασμένου σε παραμετρική επιφάνεια που ορίζεται από μια κλειστή καμπύλη.

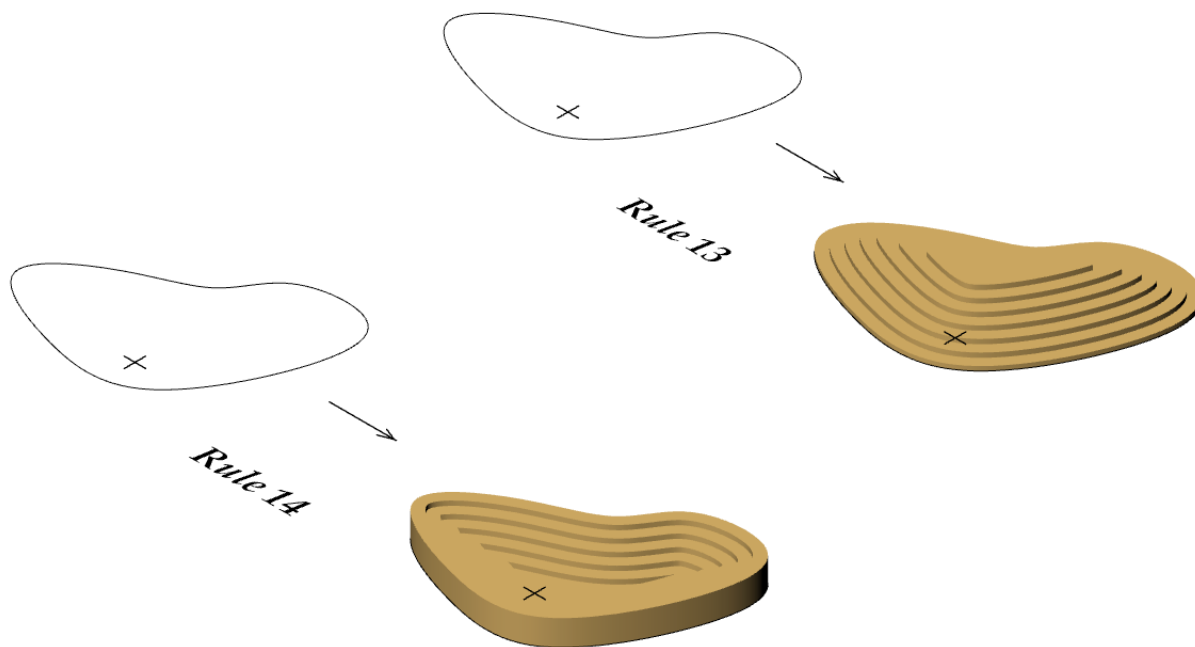
Αντιστοιχούν στα χαρακτηρισμένα , με δείκτες ψυχικών διαθέσεων , σύμβολα σωματικών χειρονομιών που εμπνέονται από την Νιτσεική χωρική μεταφορά.

Ο κανόνας 13 εκφράζει την ανάβαση και την κατάβαση με αλκυόνιο χαρακτήρα, ενώ οι ίδιες σωματικές χειρονομίες χαρακτηρισμένες με τον δείκτη του βάρους εκφράζονται με τον κανόνα 14. Δημιουργούν μια έξαρση ή μια καθίζηση αντίστοιχα.

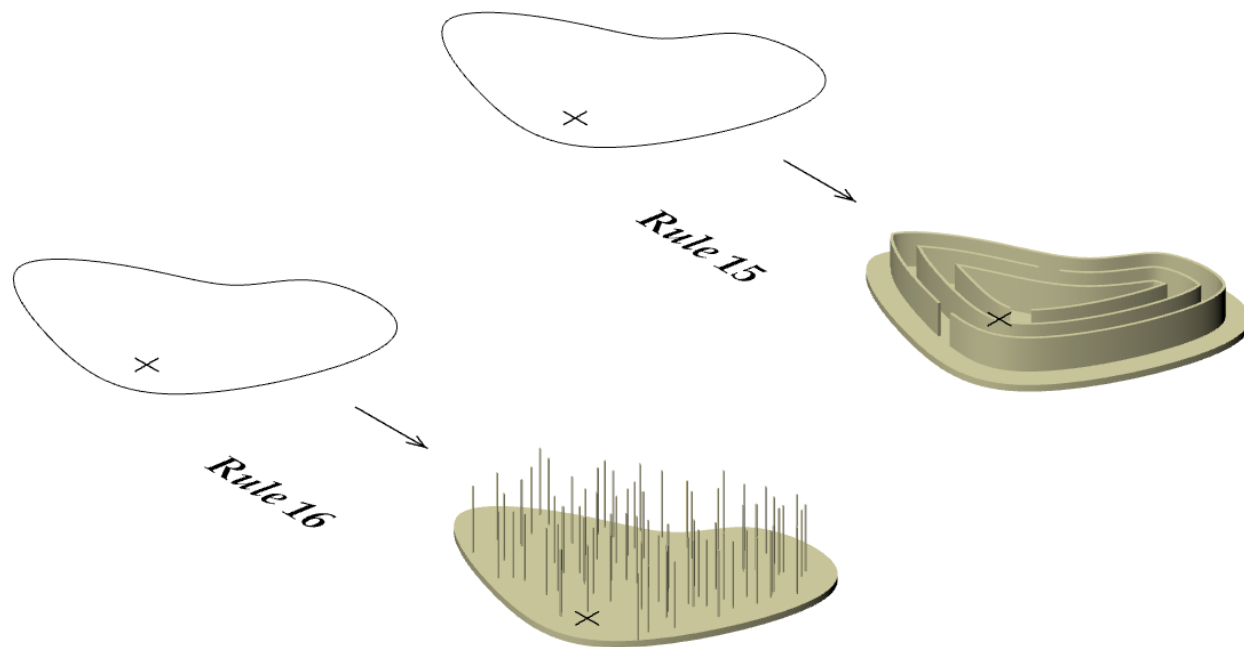
Οι κανόνες 15 και 16 συγκροτούν την δαιδαλώδη περιπλάνηση σε δύο εκδοχές , labyrinth & maze.

Οι κανόνες 17 και 18 εντάσσουν στην παραμετρική επιφάνεια στοιχεία στάσης. Ο κανόνας 18 εκπληρώνεται ως κόχη ενώ ο 17 μέσω μιας 'έξαρσης. Στην συγκεκριμένη περίπτωση εμπνέεται από τον βράχο του sils maria , αφορμή για το επεισόδιο που ενέπνευσε στον Νίτσε τον Ζαρατούστρα (βλ. κεφ. 4) . Οι παραπάνω κανόνες ενταγμένοι σε ευρύτερο parti, αποτελούν προνομιακή εκ πτύχωση για την δημιουργία γεγονότων.

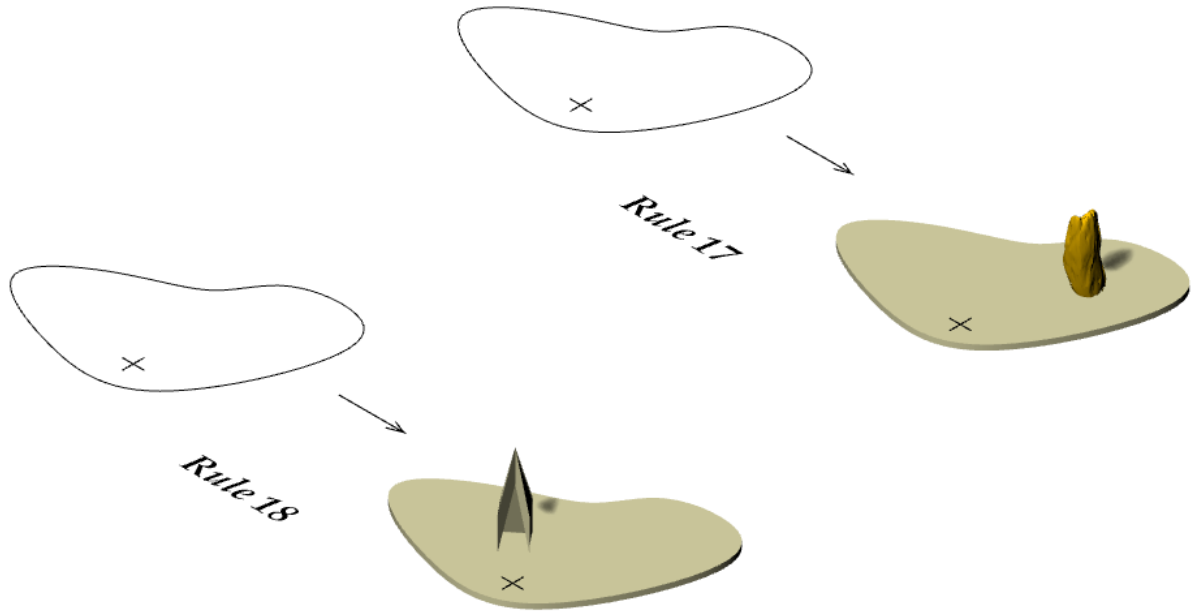
Οι κανόνες 19 και 20 υποβοηθούν ευθύγραμμες κινήσεις. Ο κανόνας 20 εκφράζει σε σχηματικό επίπεδο την ιδέα ενός γεφυρώματος, ενώ ο κανόνας 19 καλύπτει το σύνολο του parti με έναν διαπερατό όγκο, πράγμα που θα μπορούσε να εκφραστεί με ένα στοιχείο όπως ψηλά χόρτα ή και νερό.



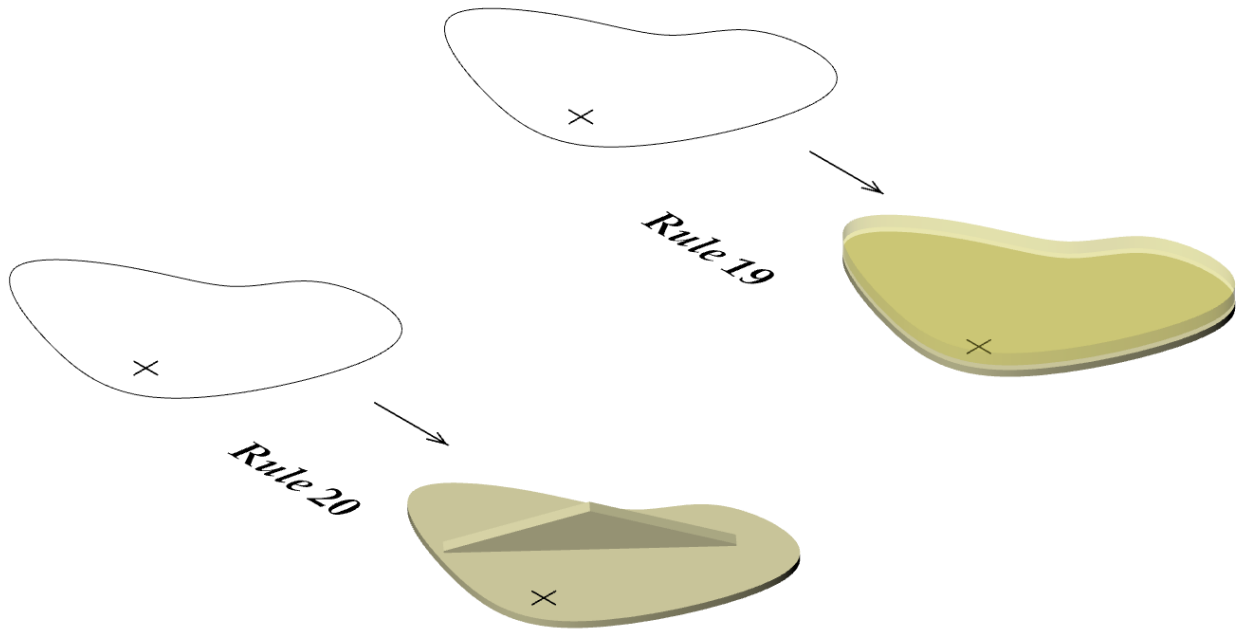
Εικόνα 57α : Κανόνες 13&14.



Εικόνα 57 β : Κανόνες 15&16.



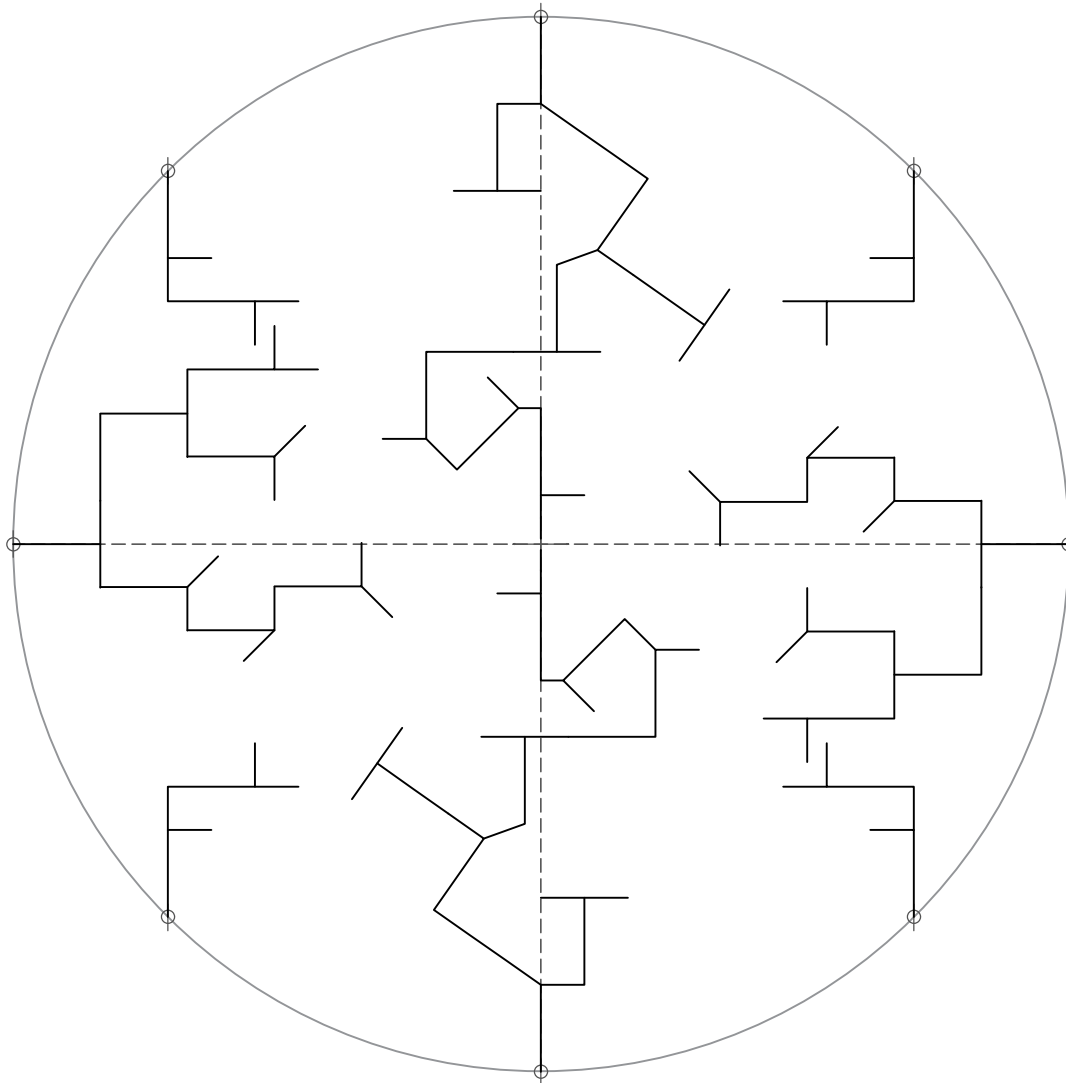
Εικόνα 57γ : Κανόνες 17&18.



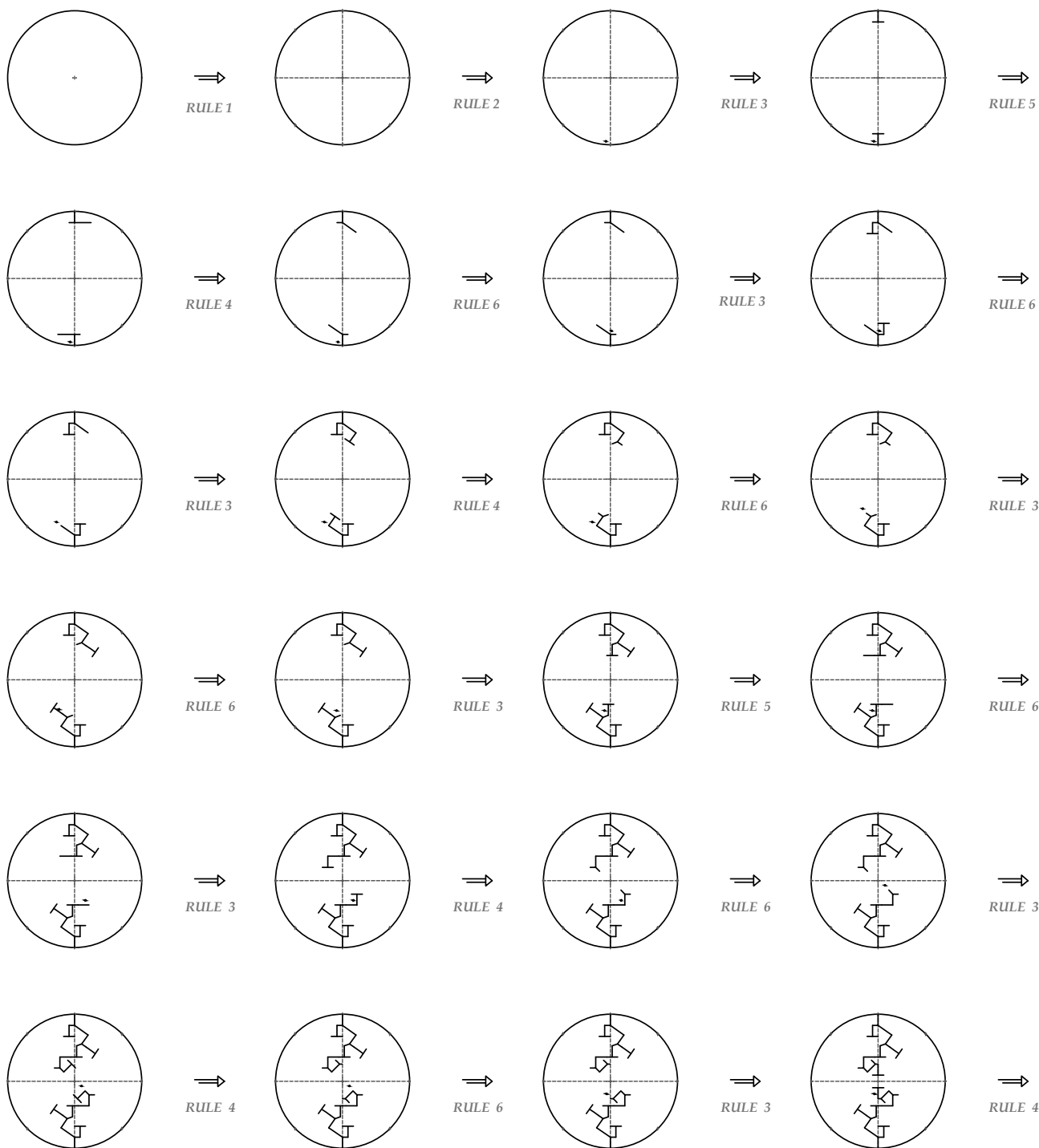
Εικόνα 57δ : Κανόνες 19&20.

*Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου*

Στην συνέχεια παρουσιάζεται ένα παράδειγμα κήπου και η παραγωγική του διαδικασία. Για να δώσουμε ένα στοιχείο κλίμακας ο κύκλος που αποτελεί το partί της επέμβασης έχει ακτίνα 125μ. Και το πλάτος των μονοπατιών κυμαίνεται μεταξύ 1.5-2.5 μ.

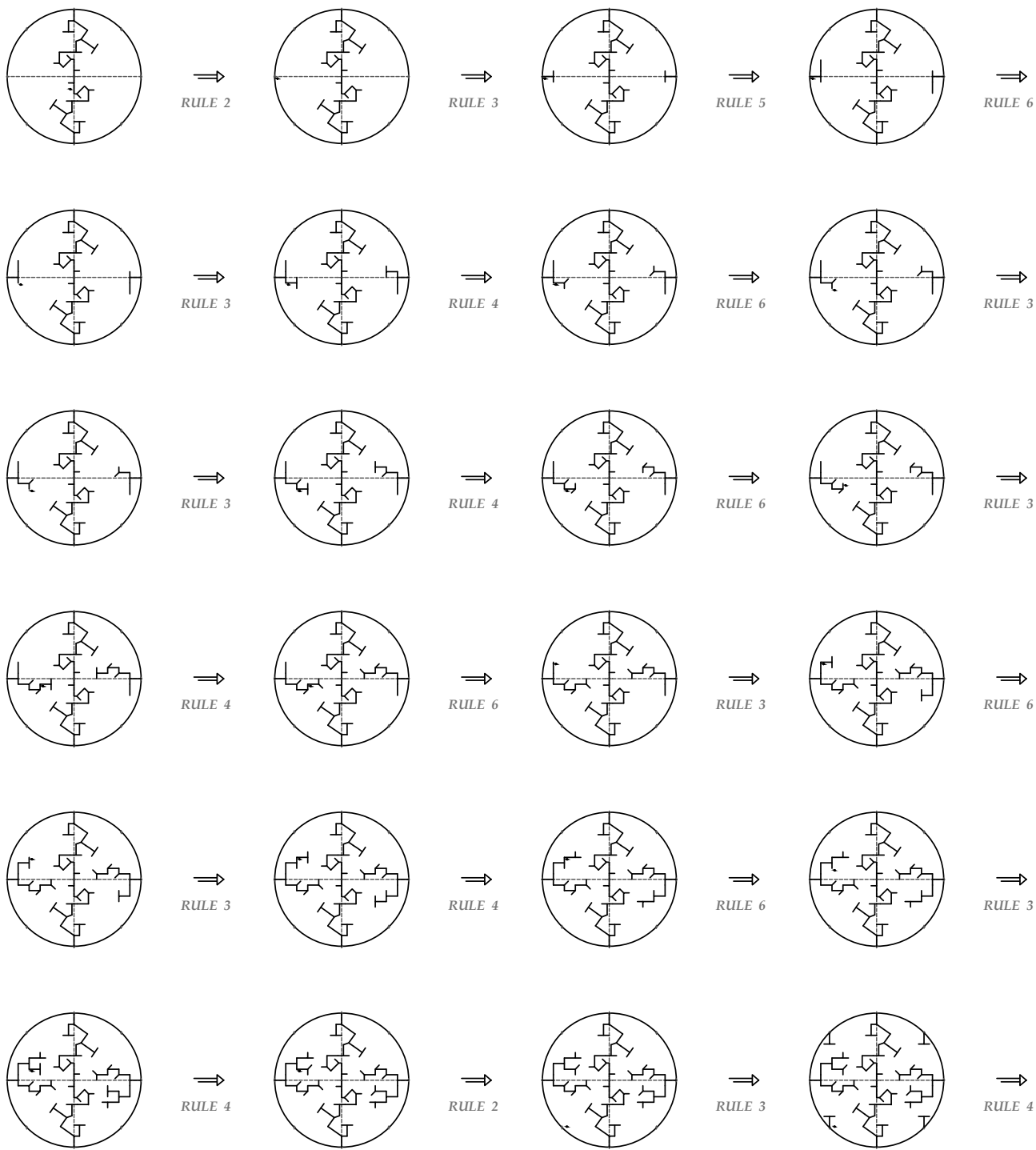


**Εικόνα 58 :** Αποτέλεσμα της πρώτης φάσης της παραγωγικής διαδικασίας.



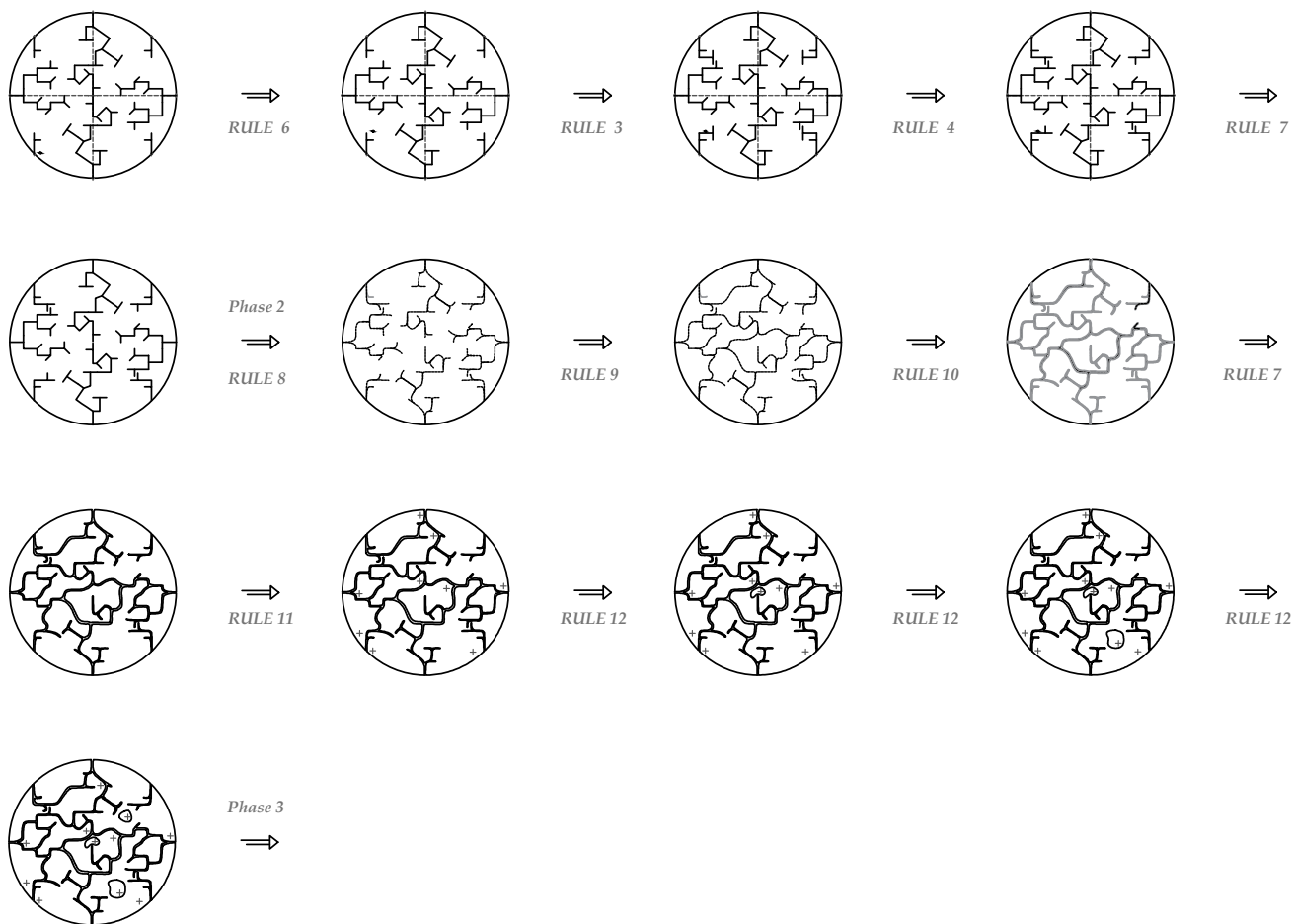
Εικόνα 59α : Πρώτη & Δεύτερη φάση της παραγωγικής διαδικασίας.

Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

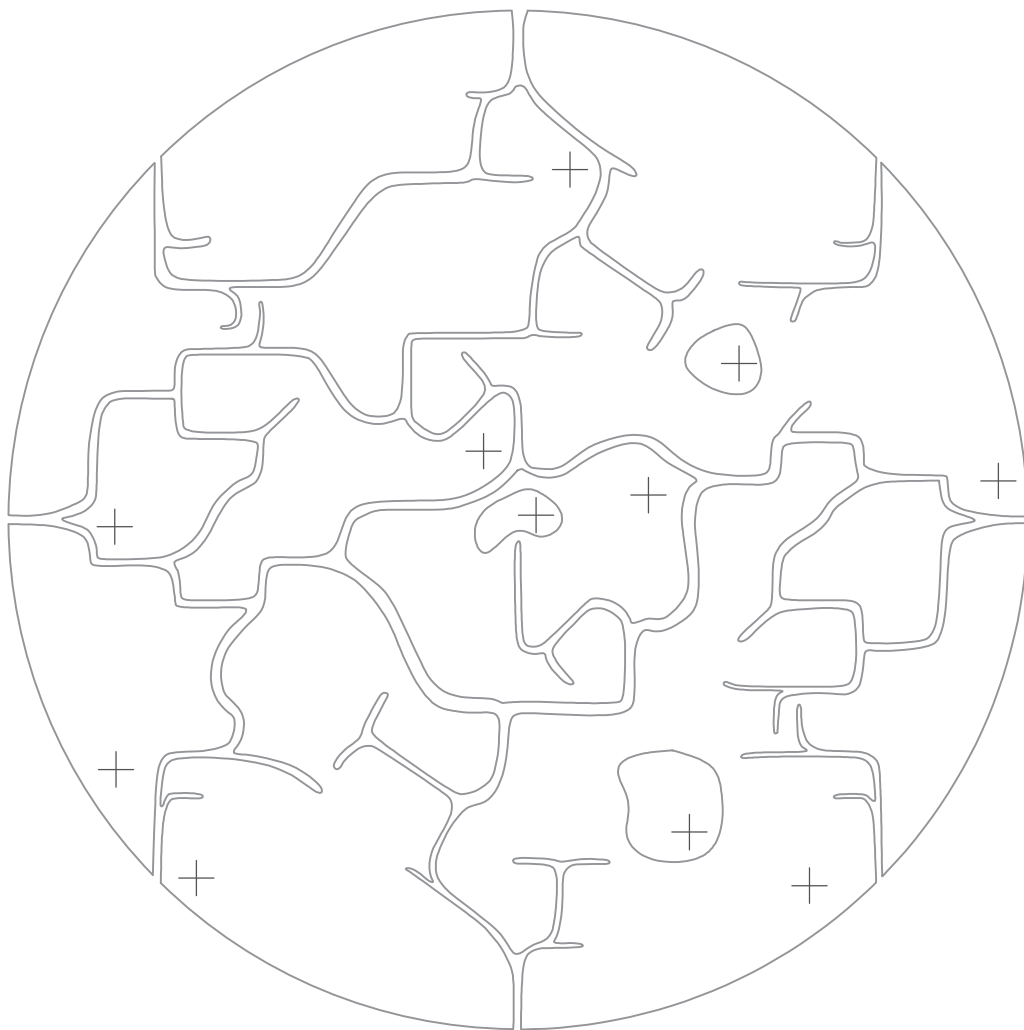


Εικόνα 59β : Πρώτη & Δεύτερη φάση της παραγωγικής διαδικασίας.

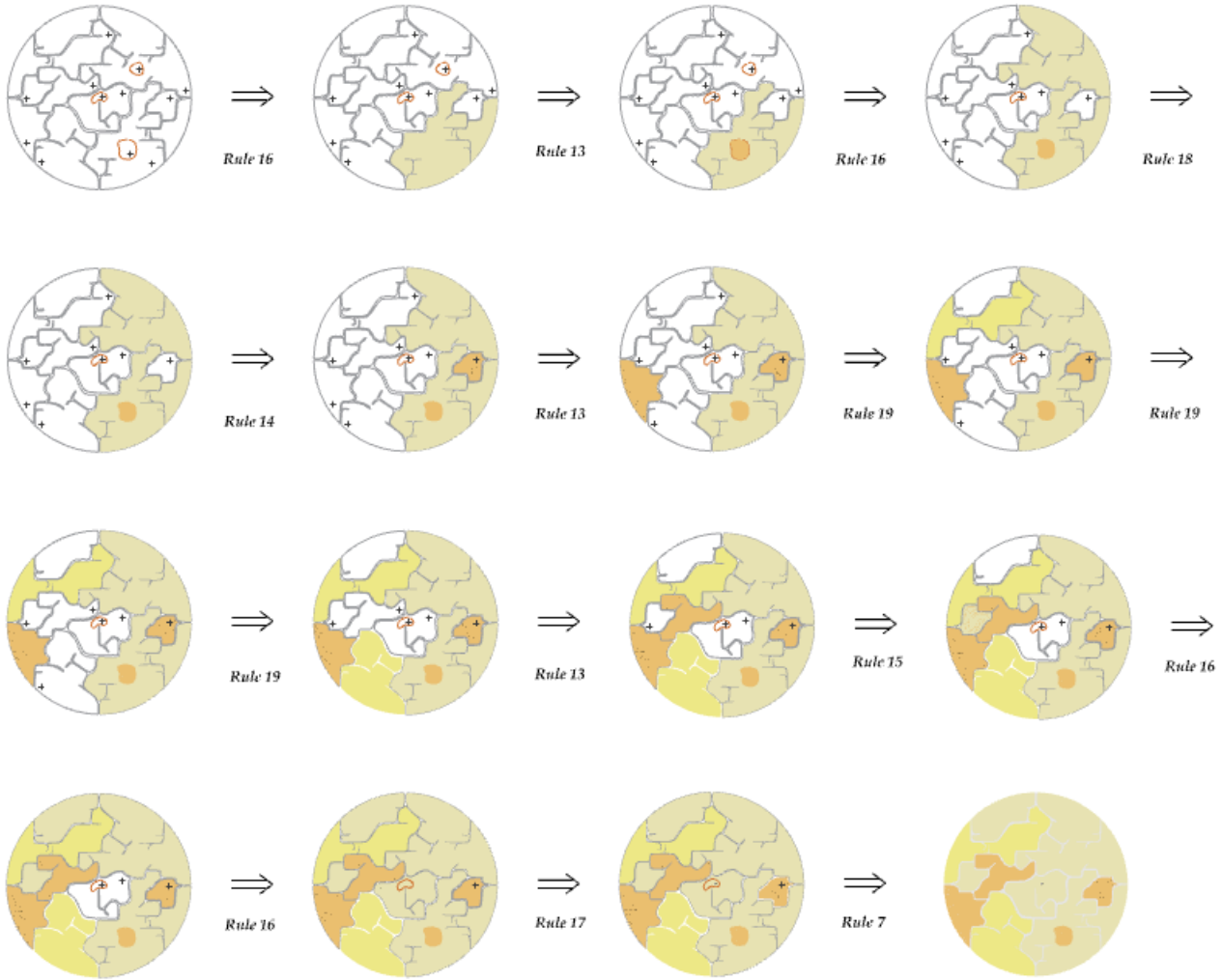




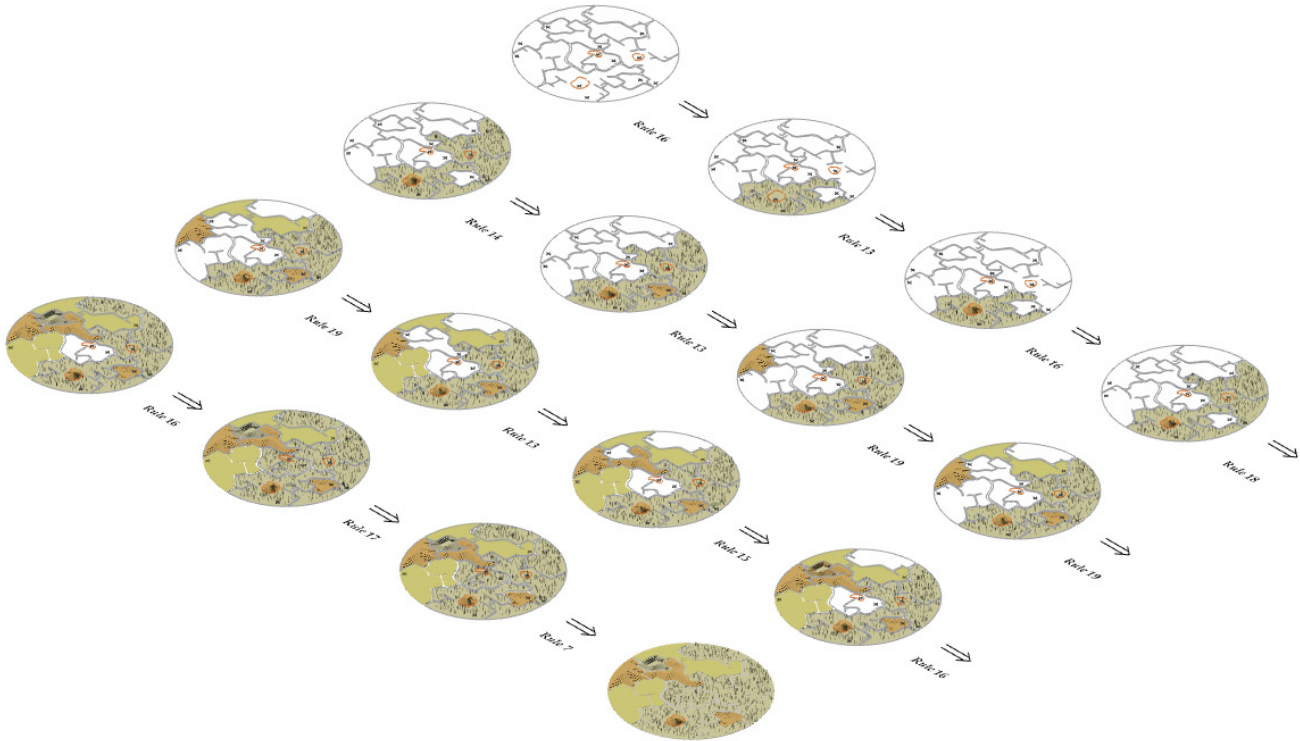
Εικόνα 59γ : Πρώτη & Δεύτερη φάση της παραγωγικής διαδικασίας.



**Εικόνα 60 :** Αποτέλεσμα της δεύτερης φάσης της παραγωγικής διαδικασίας.



Εικόνα 61α : Τρίτη φάση της παραγωγικής διαδικασίας.



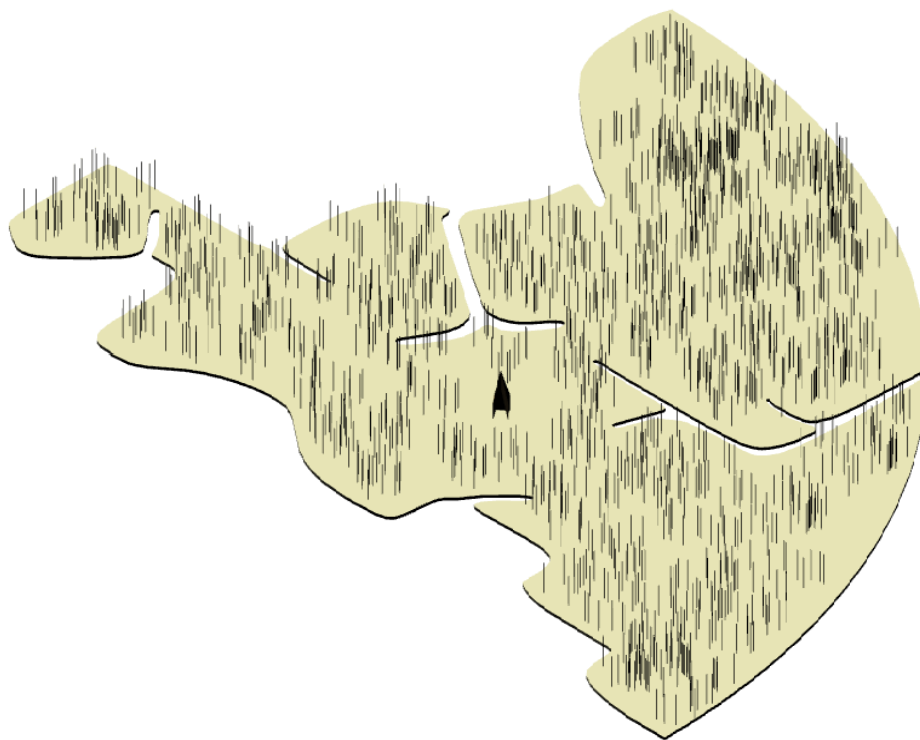
Εικόνα 61β : Τρίτη φάση της παραγωγικής διαδικασίας. ( Αξονομετρική προβολή )

Η ένταξη των εκπτώσεων της τρίτης φάσης στις ελεύθερες περιοχές εμπλουτίζει σημαντικά το τελικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο, καθώς επεμβαίνει ενεργά στην προτεινόμενη αντιληπτική εμπειρία. Αρχικά μπορεί να δημιουργήσει, μέσω του κανόνα 12, αυτοτελή επεισόδια μέσα σε μία ορισμένη περιοχή. Στο παραπάνω παράδειγμα η δημιουργία μιας λαβυρινθώδους περιπλάνησης, maze, που διακόπτεται από την στάση της κρύπτης μπορεί να παράξει, αυτοτελώς, ένα γεγονός. (βλ. εικόνα 62α).

Δεύτερον, τα πεδία της τρίτης φάσης επεμβαίνουν στην αρχική σύνθεση της δομής των διακλαδωτών μονοπατιών, σε σημείο που όχι απλά την πλαισιώνουν, αλλά την επενανοσηματοδοτούν.

Σε αντίθεση με τους κήπους του κεφαλαίου τρία, όπου οι περιοχές που ορίζονται από την δομή περιπλάνησης και το parti αντιλαμβάνονται ως πλαίσια, εδώ, αποτελούν ενεργό μέρος της αντιληπτικής εμπειρίας, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούνται πιο σύνθετα μοτίβα διασινδεδισιμότητας.

Για παράδειγμα, ένα μονοπάτι που πλαισιώνεται από δύο περιοχές στις οποίες έχει εφαρμοστεί ο κανόνας 13, αποκτά νέα δυναμική, στο επίπεδο της περιπλάνησης. Αν οι παραπάνω δύο περιοχές εσωκλείουν μια τρίτη στην οποία έχουν εφαρμοστεί οι κανόνες 14, 15, 16, 17, 18 μπορεί να αποτελέσει ερμητικό αντικείμενο στην ευρύτερη σύνθεση, προσδίδοντας ακόμα μεγαλύτερη σημασία στο μονοπάτι που την προσεγγίζει άμεσα. (βλ. εικόνα 62β)



**Εικόνα 62.α :** Σύνθεση γεγονότος εντός περιοχής.

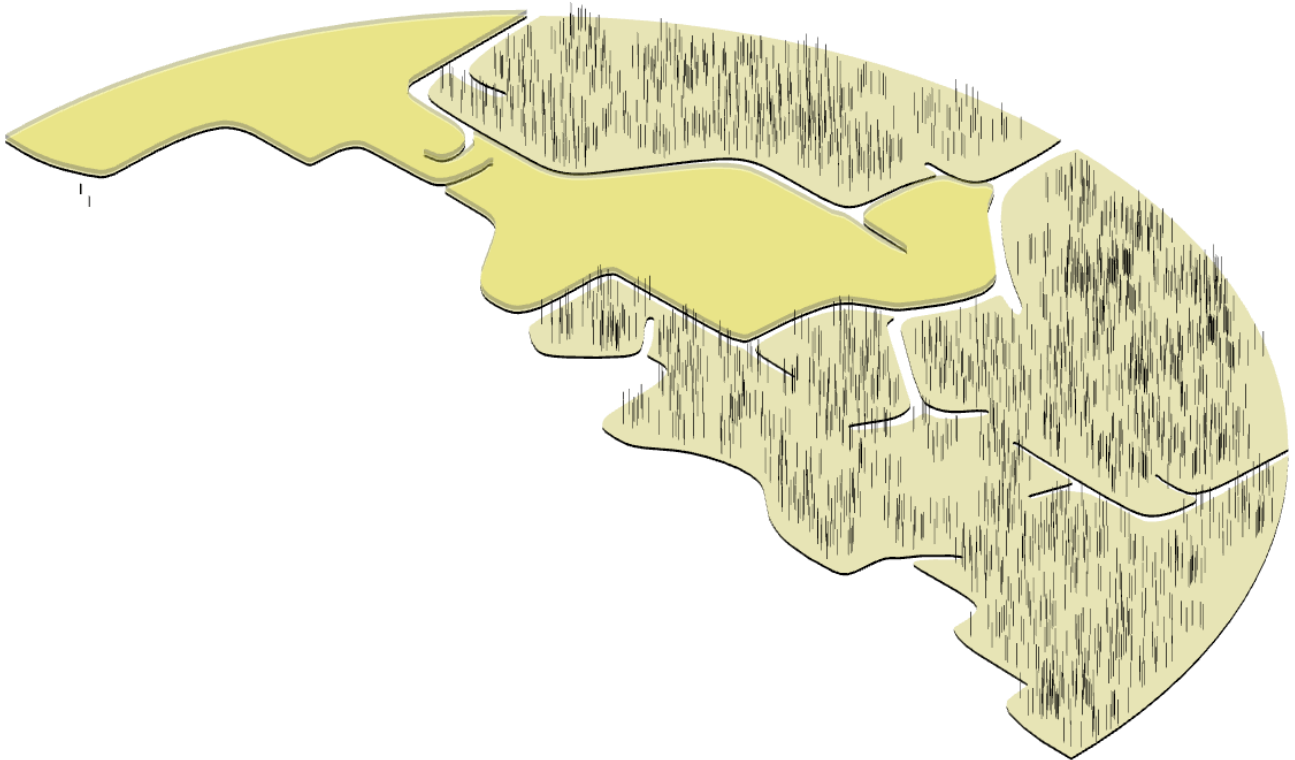


**Εικόνα 62.β :** Ερμητικό αντικείμενο και η προσέγγιση του.

### Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Ακόμα γίνεται προφανές ότι μια περιοχή χαρακτηρισμένη από τον κανόνα 13, λειτουργεί εύκολα ως **διαχωριστικό αντικείμενο** για τα μονοπάτια που την πλαισιώνουν, καθώς δυσχεραίνει τόσο την οπτική όσο και την σωματική προσπελασιμότητα μεταξύ τους.

Αντίθετα μια περιοχή στην οποία έχουμε εφαρμόσει τους κανόνες 19,20 λειτουργεί σαν διαχωριστικό αντικείμενο, που διευκολύνει την επικοινωνία των μονοπατιών, και κατ' επέκταση των περιοχών που την πλαισιώνουν. (βλ. εικόνα 62γ)



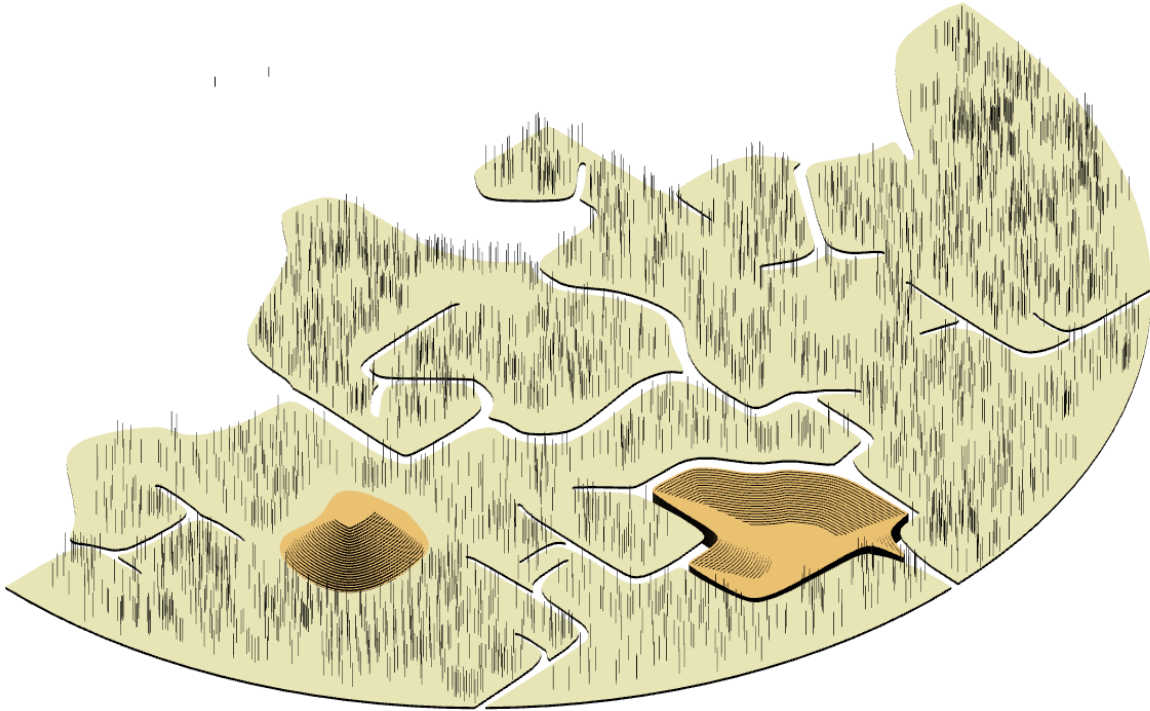
Εικόνα 62.γ : Διαχωριστικό αντικείμενο και η προσέγγιση του.

Ένα ακόμα μοτίβο που παρατηρούμε κατά την παραγωγική διαδικασία είναι η δυναμική των κανόνων 13,14 όταν εφαρμόζονται σε περιοχές ή υποπεριοχές ( rule 12) που περιστοιχίζονται από εκπτώσεις του κανόνα 16.

Σε στην περίπτωση πολλαπλών εφαρμογών του τελευταίου δημιουργούνται πεδία που χαρακτηρίζονται από μειωμένη οπτική και περίπλοκη σωματική προσπελασιμότητα. Μέσα σε ένα τέτοιο πεδίο μια εκπτώχωση του κανόνα 13, αποκτά αυξημένη βαρύτητα ως **ιεραρχικό αντικείμενο** καθώς μέσω της ανάβασης ( διαδικασίας που σχετίζεται με την ικανότητα του υποκειμένου ) δύνεται πρόσβαση στην οργάνωση της δομής του πεδίου.

Αντίθετα ο κανόνας 14 δημιουργεί, εφαρμοσμένος σε τέτοια συνθήκη, ένα **ερμητικό αντικείμενο**. (βλ. εικόνα 62δ)

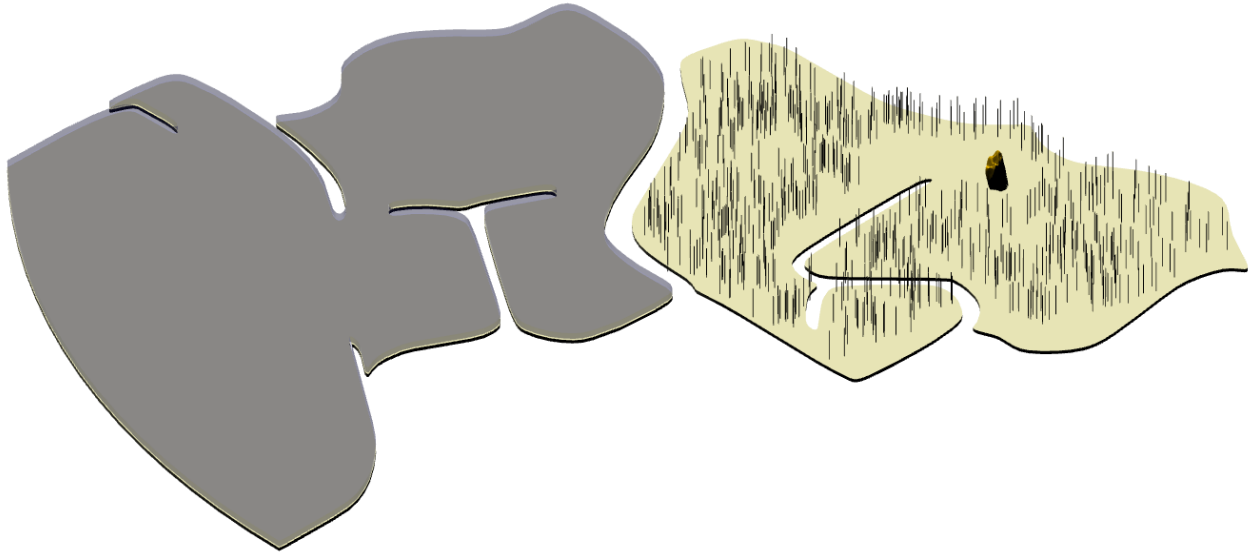




**Εικόνα 62.δ :** Οι κανόνες 13,14 σε πεδίο εκπτώχωσης του κανόνα 16, ως ιεραρχικό και ερμητικό αντικείμενο αντίστοιχα.

### Λογικές συγκρότησης του αφηγηματικού χώρου

Τέλος η δομή των μονοπατιών μπορεί να συνδυαστεί με την εκπτώχωση μιας χωρογραφίας που εμφανίζεται σε περισσότερες από μια περιοχές και υποπεριοχές και να συγκροτήσει μια ισχυρή υπο ενότητα της συνολικής σύνθεσης. Στο παρακάτω παράδειγμα απεικονίζεται μια τέτοια προσπάθεια η οποία επιχειρεί να αναπαράγει ένα συμβολικό γεγονός εμπνευσμένο από το κείμενο του Νίτσε. (βλ. εικόνα 62ε).

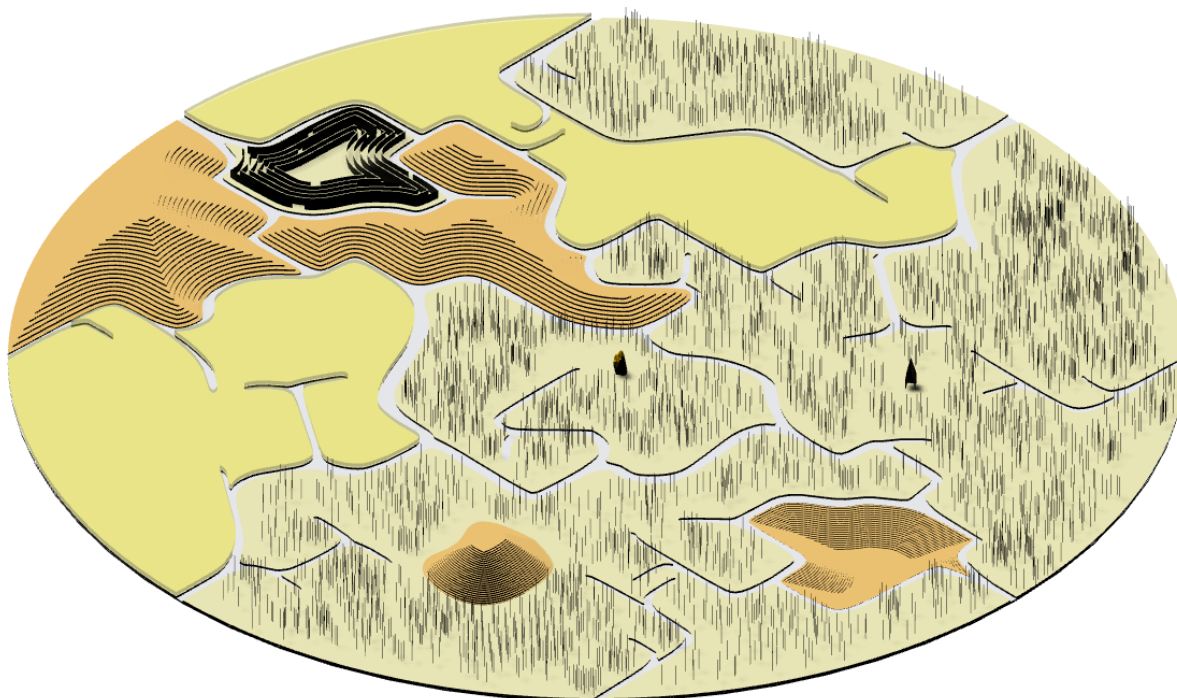


**Εικόνα 62.ε :** Οι κανόνες 19 ( εκφρασμένος ως υγρό στοιχείο ) ,16 και 17 σε συνδυασμό με την δομή που οδηγεί στο γεωμετρικό κέντρο της σύνθεσης, ως αναλογία της συνάντησης με τον Ζαρατούστρα.

Η παραπάνω γραμματική καταφέρει να συντάξει πολλαπλά αποτελέσματα κήπων. Δημιουργείται πιο συγκεκριμένα μια γλώσσα κήπων – λαβυρίνθων – που αφηγούνται, χωρικά την διαλεκτική διαδικασία προσέγγισης του εαυτού, όπως προσεγγίζεται από τον Νίτσε και τον Μπόρχες.

Στον κήπο με τα διακλαδωτά μονοπάτια ο Tsui Pen αποσύρεται για να φτιάξει έναν κήπο και ένα βιβλίο. Συγκαλύπτει με αυτή τη διατύπωση την επιθυμία του για να συντάξει ένα έργο, με την μορφή κειμένου και θέμα την πολλαπλότητα του χρόνου.

Με την παραπάνω γραμματική επιχειρούμε να αναδείξουμε την δυνατότητα γεφύρωσης από δύο διαφορετικές κουλτούρες χωρικής μεταφοράς, κάτω από την θεματική της προσέγγισης του εαυτού, του σωσία περιπατητή. Στην δική μας περίπτωση το έργο δεν είναι το βιβλίο αλλά μια γλώσσα, ένα σύννεφο, κήπων.



**Εικόνα 63** : Αποτέλεσμα της τρίτης φάσης της παραγωγικής διαδικασίας.

Με αφορμή το παραπάνω παράδειγμα γίνονται κατανοητές οι δυνατότητες που προσφέρει το υπόβαθρο μελέτης της αφηγηματικής χωρικότητας στην παραγωγική σύνθεση χωρικών αφηγήσεων. Δεν ισχυριζόμαστε ότι μέσα από την περιγραφόμενη μεθοδολογία είναι δυνατή η μετάβαση από οποιαδήποτε αφήγηση ,στο χωρικό της ανάλογο. Ωστόσο , γίνεται αντιληπτό ότι μέσα από τον ορισμό ενός ερμηνευτικού πλαισίου έχει κανείς την δυνατότητα να δημιουργήσει γέφυρες μεταξύ δύο κόσμων αφήγησης, της κειμενικής και της χωρικής.

Ακόμα, συγκροτείται μια ολιστική μεθοδολογική προσέγγιση για την ανάλυση την διατύπωση και τον σχεδιασμό χωρικών αφηγήσεων.

## **6. Βιβλιογραφικές αναφορές**

Borges L. J. (2020), *Απαντα πεζά I* .Εκδόσεις Πατάκη ,Αθήνα.

Borges L. J. (2019), *Απαντα πεζά II* .Εκδόσεις Πατάκη ,Αθήνα.

Borges L. J. (2021), *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*. Εκδόσεις Πατάκη ,Αθήνα.

Bourriaud, Nicolas. (2009), *Altermodern* .

Deleuze Gilles. ( 2002 ). *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία* . Πλέθρον,Αθήνα.

Foucault Michel. ( 2020 ) .*Για την κυβέρνηση των ζωντανών*. Παραδόσεις στο κολέγιο της Γαλλίας 1979-1980. Βιβλιοπωλείον της “ΕΣΤΙΑΣ” Αθήνα. : 35-36.

Hamon ,Philippe. (1992), *Expositions Literature and Architecture in 19th Century France*. University of California Press. Los Angeles California.

Irwin, J. (1994), *The Mystery to a Solution, Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Kotsopoulos D. Sotitirios . (2002). *Σχεδιασμός υπολογισμός και οι γλώσσες του τεχνητού*. Επώνυμος, Ενημερωτικό δελτίο ΤΕΕ, 2213. 112-115.

Maxine Sheets-Johnstone. (2015) , *The Phenomenology of Dance* .TEMPLE UNIVERSITY PRESS, Pennsylvania.

Nietzsche Friedrich, ( 2001) *Η Γέννηση της τραγωδίας*. Μετάφραση Ζήσης Σαρίκας. Νησίδες.

Nietzsche Friedrich. (2010, A), *Η χαρούμενη επιστήμη*. Μετάφραση Ζήσης Σαρίκας.Πανόπτικων.

Nietzsche Friedrich.(2010, B) , *ECCE HOMO*. Μετάφραση Ζήσης Σαρίκας.Πανόπτικων.

Nietzsche Friedrich. (2015), *Η φιλοσοφία στα χρόνια της αρχαιοελληνικής τραγωδίας* . Μετάφραση Βαγγέλης Δουβαλήρης. Gutenberg, Αθήνα.

Nietzsche Friedrich. (2016), *Λυκόφως των ειδώλων*. Μετάφραση Βαγγέλης Δουβαλήρης. Gutenberg, Αθήνα.

Nietzsche Friedrich. (2014), *Ο Αντίχριστος*. Μετάφραση Βαγγέλης Δουβαλήρης. Gutenberg, Αθήνα.

Nietzsche Friedrich. (1983), *Τάδε έφη Ζαρατούστρας. Μετάφραση Δ. Π. Κωστελένος.*

Pallasmaa , Juhani. (2008), *The eyes of the skin, Architecture and the senses.* London, John Wiley & Sons Ltd.

Psarra Sophia. (2009), *Architecture and Narrative The formation of space and cultural meaning .* Routledge Canada.

Stiny G., Mitchell W. J. (1980). *The grammar of paradise: on the generation of Mughul gardens, Environment and Planning B*, vol. 7, 209-226

Stiny G. (1980). *Introduction to shape and shape grammars. Environment and Planning B*, vol.7, 343-351

Stiny G. (2022) *Shapes of imagination: calculating in Coleridge’s Magical realm.*(Forthcoming) Cambridge, MA: The MIT Press.

Tschumi, B. (1999), *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Τερζόγλου.Νικόλαος-Ιων (2017), “Philippe Hamon/Paul Ricoeur: Χώρος, Αφήγηση και Αρχιτεκτονική”, άρθρο δημοσιευμένο στον συλλογικό τόμο: *Σάσα Λαδά, Κυριακή Τσουκαλά (σε συνεργασία με την Κέλλυ Παπαϊωάννου) (επιμ.), Χωρικές Αφηγήσεις της Μνήμης*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη σσ. 83-106

Terzoglou.Nikolaos-Ion ( May 2018), “Architecture as Meaningful Language: Space, Place and Narrativity”, στο επιστημονικό περιοδικό: *Linguistics and Literature Studies Vol. 6 (3)*, pp. 120-132.

### **Πηγές εικόνων:**

Εικόνα 1 : Perrault, Charles. (1985), *Τα παραμύθια.* Αθήνα: Άγρα.

Εικόνα 50β: Piranesi, Giovanni Battista (2010), *The Prisons [ Le Carceri] .* New York : Dover Publications, Inc

Εικόνες 6, 17, 22, 25δ, 27β, 27γ, 28β, 28γ, 29δ, 35 : εικονογράφηση Β. Δευτεραίου

Εικόνες: 2,3,4,5,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,18,19,20,21,23,24,25α,25β,25γ,26α,26β,26γ,27α,28α,29,30,31,32,33,34,36,37,38,39,40 – 49, 50α, 51-63, εικονογράφηση του γράφοντος.

**Ευχαριστώ θερμά**

Τους Νικόλαο Ι. Τερζόγλου και Σωτήριο Δ. Κωτσόπουλο για την καθοδήγηση

Την Βασιλική Δευτεραίου για την εικονογράφηση  
Την Ιωάννα Δευτεραίου για την ανέβρεση μέρους της βιβλιογραφίας  
Την Μαρία Αλεξάκη και τον Νίκο Κόκκαλη για τον έλεγχο του κειμένου.



