

η σημειολογία του

έρωτα

ένα εικαστικό
σχεδιάσμα

(δεν έχει σχήμα

μα ό,τι έχει σχήμα έχει ζωή και ο θάνατος το απορροφά)

Διπλωματική εργασία στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών Πολιτιστική
Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία του Παντείου Πανεπιστημίου με θέμα:

η σημειολογία του

έρωτα

ένα εικαστικό
σχεδιάσμα

A.M. 4105M018

Κούρκουλος Αντώνιος

Επ. Καθηγήτρια: Ανδρομάχη Γκαζή

α' μέρος

ένας ρόλος

(εισαγωγή) σελ. 5

Έρωτας σελ. 13

πτύση σελ. 26

πτήση σελ. 31

πτώση σελ. 40

ο Άλλος σελ. 50

χρόνος σελ. 56

β' μέρος

έρωτας

(το έργο) σελ. 62

θραύσματα

(αντί επιλόγου) σελ. 104

βιβλιογραφία σελ. 108

ένας ρόλος

(εισαγωγή)

Δεν ξέρω να γράφω και είμαι αθώος.
Ποτέ δεν έμαθα σε τι χρησιμεύει η γραφή κι είμαι αθώος.
Δεν ξέρω να γράφω, η ψυχή μου δεν ξέρει άλλο από το να είναι ζωντανή.
Πηγαινοέρχεται ανάμεσα στους ανθρώπους αναπνέοντας και υπάρχοντας.

Πηγαινοέρχομαι ανάμεσα στους ανθρώπους και **υποδύομαι**

σοβαρά το ρόλο
που αυτοί θέλουν:
Αδαής, ρήτορας, αστρονόμος, κηπουρός.

Κι αγνοούν ότι, στ' αλήθεια, είμαι μόνο ένα παιδί.
Ένα μόριο κονιορτού που το παρέσυρε και το 'φερε στη γη το βάρος της
καρδιάς του.
Το παιδί που ξέχασε ο πατέρας του στο πάρκο.

*Λέξεις γραμμένες στην άμμο από έναν αθώο
Γαστόν Μπακέρο*

«Αδαής, ρήτορας, αστρονόμος, κηπουρός», επιστήμονας ή καλλιτέχνης ποιος είναι ο ρόλος του πολιτιστικού διαχειριστή; Συζήτηση ίσως τετριμμένη, σίγουρα όμως χωρίς σαφή απάντηση. Η λέξη επικοινωνία, μια άλλη τετριμμένη λέξη στην εποχή μας, περιπλέκει κατά πολύ αυτό το ρόλο. Ο καλός ηθοποιός πρέπει να ξεχνά ότι στο τέλος ο Οιδίποδας τυφλώνεται. Πρέπει να είναι έτοιμος για όλα. Το κείμενο και το έργο γράφονται πάνω στη σκηνή. Και σε μια περίοδο, όπου η εξειδίκευση φάνταζε προσόν, τώρα πια είναι μια σίγουρη πλάνη. Η γνώση παύει να κατακτάται μόνο οπτικά –άλλωστε αυτό που ονομάζουμε «κοινό» (εν γένει οι άνθρωποι) δεν θέλει άλλη πληροφορία, έχει ανάγκη να βιώσει. Στην λεγόμενη εποχή της πληροφορίας, στην εποχή της εικόνας, η αίσθηση της όρασης έχει εξασθενήσει, ίσως ακριβώς γιατί δεν ξεκουράζεται ποτέ. Νέες έννοιες έχουν κάνει την εμφάνισή τους. Το μετα-σώμα και η μετα-μνήμη μιλάνε για μια μετά-ζωή σε κυβερνοχώρο, όπου ο κάθε άνθρωπος, χάνει την ταυτότητά του για να αποκτήσει ή, καλύτερα, να δημιουργήσει ο ίδιος μια νέα. Και ιδού η πράξη της παρθενογένεσης.

Σε μια εποχή «οπτικού πολιτισμού» –με τον αμφιβληστροειδή να δέχεται το μεγαλύτερο τμήμα των αισθητηριακών ερεθισμάτων του ανθρώπου- το πολιτιστικό αντικείμενο, πράγμα ή ιδέα, καλείται διαρκώς να ανα-συνθέτει καινοτόμες πραγματικότητες, νέες αφηγήσεις. Αφηγήσεις και πραγματικότητες ικανές να επαναπροσδιορίζουν την σχέση του ανθρώπου με τον άνθρωπο και με το καθημερινό του περιβάλλον. Εναλλακτικά «σημεία» ικανά να εμπνέουν και να διευρύνουν ψυχές και πνεύματα πέρα και πάνω από τον κόσμο τον οποίον συνδιαλέγονται στην καθημερινότητά τους. Για να το επιτύχει αυτό, το πολιτιστικό αντικείμενο οφείλει το ίδιο πρώτα να ξεφύγει από την καθιερωμένη πραγματικότητα στην οποία ανήκει και η οποία το περικλείει. Σε μια πραγματικότητα κατά βάσιν οπτική, το πολιτιστικό αντικείμενο είναι σχεδόν υποχρεωμένο να εκφραστεί πέραν του οπτικού πεδίου, με όρους μη οπτικούς και επομένως ικανούς να (υπεν)θυμίσουν στον άνθρωπο την ξεχασμένη του φύση.

Υπάρχουν πολλές θεωρήσεις για τον ρόλο του πολιτιστικού αντικειμένου στην κοινωνία. Η προσωπική μου άποψη –χωρίς ασφαλώς να υποστηρίζω ότι κατέχω ολοκληρωμένη γνώση του αντικειμένου και, προπαντός, χωρίς να μειώνω οποιαδήποτε θέση- σίγουρα είναι αρκετά «παιδική»: θεωρώ ότι το πολιτιστικό αντικείμενο και, κατ'επέκταση, η διαχείριση του αντικειμένου αυτού πρέπει να στοχεύει πρωτίστως στην ανακάλυψη του ίδιου του ανθρώπου. Σε μια περίοδο κυριολεκτικής ειδωλολατρίας των αντικειμένων και των θεωριών, ο κόσμος μοιάζει να έχει ξεχάσει την ψυχή. Λέγοντας «ψυχή» δεν μιλάω καθόλου αφηρημένα ή μεταφορικά. «Η ψυχή [στον παρελθόντα χρόνο του κόσμου] υπήρξε το θεμέλιο της ιερής φύσης κάθε προσώπου. Επειδή έχουμε ψυχή, έχουμε ελεύθερη βούληση, τη δυνατότητα της επιλογής».¹ Είμαστε μοναδικά, ανεπανάληπτα και πολύτιμα πρόσωπα, όχι άτομα ά-νευρα και αν-αίσθητα που μοιάζουν να έχουν αντικαταστήσει τις αισθήσεις τους με νέα αισθητηριακά νεύρα, τα οικονομικά. Ίσως ακούγομαι μελοδραματικός, όμως αρκεί να αναλογιστούμε τί ρωτάμε όταν γνωρίζουμε κάποιον για να δούμε ότι το δράμα δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα: «τι δουλειά κάνεις;» κι όμως, υπήρξε μια περίοδος στη ζωή όλων των ανθρώπων, η παιδική, τότε που ακόμα δεν ξέραμε ότι η ψυχή είναι πνοή και έτσι διαλύεται στον αέρα, τότε που η υπερεκτιμημένη «γνώση» δεν είχε ακόμα αντικαταστήσει τη σπίθα των ματιών μας γιατί δεν ξέραμε, απλώς πιστεύαμε, τότε που ρωτούσαμε «θέλεις να παίξουμε;» και δεν είχαν σημασία τα λεφτά ή τα επώνυμα, γιατί δεν είχαμε τίποτα από τα δύο. Ύστερα ήρθε η ενηλικίωση, ειδικά στην εποχή μας –να ενηλικιώνεσαι σε μια γερασμένη εποχή, ιδού το δράμα- και ο ορθός λόγος αντικατέστησε τη φαντασία και η επιστήμη τη μαγεία (άραγε τί απ' όλα αντικατέστησε την ψυχή;). Προσωπικά θεωρώ ότι αυτή η επιστροφή ή ανακάλυψη είναι το κεφαλαιώδες ζήτημα που θέτει το πολιτιστικό αντικείμενο και η διαχείρισή του.

¹ **O. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Έρωτισμός*, σελ. 165

Γι' αυτό το λόγο ο ρόλος του διαχειριστή του πολιτισμού, ειδικά εκείνου που αναλαμβάνει να «εκθέσει» πράγματα ή ιδέες, σημεία και κείμενα στους υπόλοιπους ανθρώπους, οφείλει να είναι ένας ρόλος «αδαή, ρήτορα, αστρονόμου, κηπουρού». Πρέπει να είναι ικανός όχι να απεικονίζει αλλά να δημιουργεί. Να δημιουργεί πρώτα τον ίδιο του τον εαυτό μέσα σε αυτό που θέλει να «εκθέσει» και στη συνέχεια να δημιουργεί αυτό που θα «εκθέσει». Να βλέπει πρώτα με τα μάτια της ψυχής και ύστερα με εκείνα της γνώσης. Σαν το παιδί που κοιτάζει τ' άστρα και νομίζει ότι αυτό είναι αστρονομία. Ας μην γελιόμαστε. Εκεί έξω υπάρχουν αμέτρητοι «επιστήμονες». Ο πολιτιστικός διαχειριστής δεν είναι ανάγκη να είναι *άλλος ένας*. Ένα μεγάλο παιδί οφείλει να είναι, γιατί μόνο μέσα από τα μάτια των παιδιών μπορούμε να δούμε διαφορετικά τον κόσμο μας. Ένα παιδί ικανό να κοιτάζει τον κόσμο χωρίς δεδομένα και αντικείμενα, χωρίς περιορισμούς κι έτσι –ρευστό πια– να τον αναμορφώνει όπως εκείνο θέλει, υποδεικνύοντας στους υπόλοιπους ανθρώπους πρώτα την ψυχή του ίδιου και έπειτα τις δικές τους ψυχές. Πολλοί ίσως να νομίζουν ότι με αυτή τη περιγραφή καταργώ την αξία της γνώσης από το πεδίο του πολιτιστικού διαχειριστή. Τουναντίον, το παιδί για το οποίο μιλάω είναι ένα «μεγάλο» παιδί. Όμως το «μεγάλο», επίθετο που περικλείει την γνώση, οφείλει να παραμένει επίθετο, προσδιορισμός, ιδιότητα και όχι ουσιαστικό. Γιατί η δημιουργία χωρίς τη γνώση μπορεί να γίνει επικίνδυνη, όμως η γνώση χωρίς τη δημιουργία είναι σίγουρος θάνατος.

Το ζήτημα το οποίο «διαχειρίζομαι» στο παρόν κείμενο, το επέλεξα κρίνοντάς το ως μείζον ζήτημα των ανθρώπων και της εποχής. Ο έρωτας, όπως και τόσες άλλες έννοιες, έχει καταντήσει λέξη κενή, πάντα γοητευτική στο άκουσμά της, αλλά ξεθωριασμένη στη χρήση της. Όλοι θέλουμε διακαώς να ζήσουμε έρωτα, όμως τα πάντα γύρω μας υπόσχονται τόσο «έρωτα» ώστε είναι φυσικό, αν όχι να εκχυδαίζεται, σίγουρα να υποβιβάζεται όχι μόνο η πλήρωση της επιθυμίας μας, αλλά και ο ίδιος ο έρωτας με αποτέλεσμα να νομίζουμε ότι κάνουμε, μάλλον, παρά ότι ζούμε έρωτα. Η καλύτερη αντίστιξη της κατάστασης του φαινομένου

του έρωτα στην εποχή μας είναι, νομίζω, ο λόγος του Πανσανία στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα. Ο Πανσανίας, ως άνθρωπος της πολιτικής διανόησης, αναλαμβάνει στο λόγο του να μιλήσει για τον έρωτα ως κοινωνικό θεσμό. Τον διαχωρίζει, λοιπόν, σε «ουράνιο» και σε «πάνδημο» έρωτα. Ο «ουράνιος» έρωτας είναι εκείνος που απευθύνεται κυρίως στην ψυχή του ερωτικού αντικειμένου, η οποία, παραμένοντας αναλλοίωτη, κρατά και τον ίδιο τον έρωτα σταθερό στο πέρασμα των χρόνων. Ο «πάνδημος» έρωτας είναι εκείνος που απευθύνεται στο σώμα και είναι ασταθής, όπως ακριβώς και το αντικείμενο του έρωτα. Όταν έρθει η ώρα, «οίχεται αποπτάμενος πολλούς λόγους και υποσχέσεις καταισχύνας».² Έτσι κι εμείς ποθούμε έναν «ουράνιο» έρωτα σε μια «πάνδημη» εποχή. Το αποτέλεσμα είναι να ονομάζουμε το «πάνδημο» «ουράνιο» και το σώμα να παίρνει τη θέση της ψυχής, η ύλη τη θέση του πνεύματος.

Το γεγονός ότι η έννοια και η σημασία του έρωτα έχει εξασθενήσει δεν είναι θέμα απλώς μιας ενδιαφέρουσας ίσως μυθιστορηματικής μελέτης, αλλά κομβικό ζήτημα ενός πολιτισμού που συνεχώς διολισθαίνει απαθώς στην καταστροφή του.

«Το μοιραίο ερώτημα της ανθρωπότητας μου φαίνεται πως είναι αν και σε ποιο βαθμό θα καταφέρει η πολιτισμική της εξέλιξη να προφυλάξει τη συμβίωση των ανθρώπων από τη βλάβη που προέρχεται από την ανθρώπινη ορμή της επιθετικότητας και από την ορμή της αυτοκαταστροφής. Σε αυτήν τη συνάφεια ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά ακριβώς η σημερινή μας εποχή [1930]. Οι άνθρωποι έχουν τελειοποιήσει τόσο πολύ την εξουσία τους πάνω στις φυσικές δυνάμεις, ώστε με την βοήθειά της τους είναι εύκολο να εξολοθρευθούν αμοιβαία ως τον τελευταίο. Τούτο το γνωρίζουν, και απ' αυτό προέρχεται ένα αρκετά μεγάλο μέρος της σημερινής τους ανησυχίας, της δυστυχίας τους, του άγχους τους. Και τώρα πρέπει να περιμένουμε ότι η άλλη από τις δύο «ουράνιες δυνάμεις», ο αιώνιος έρωτας θα κάνει μια προσπάθεια για να νικήσει τον επίσης

² Κάνει φτερά και φεύγει, αφού καταπατήσει πλήθος λόγια και υποσχέσεις.

αθάνατο αντίπαλό του [θάνατο]. Αλλά ποιος μπορεί να προβλέψει τις συνέπειες και την έκβαση;»³

Με αυτή τη παράγραφο ο Φρόντ κλείνει το κείμενό του *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* το 1930. Την ερώτηση που θέτει στο τέλος την προσέθεσε το 1931, όταν η απειλή από τον Χίτλερ φαινόταν πλέον καθαρά. Με την ερώτηση αυτή ο Φρόντ δείχνει να χάνει την πίστη του στον έρωτα. Είναι εύλογο να αναρωτηθούμε αν θα άλλαζε πάλι τίποτα στο κείμενό του σήμερα, σχεδόν 70 χρόνια μετά, που το κείμενο μοιάζει πιο επίκαιρο από ποτέ.

Στόχος του παρόντος πονήματος είναι η αναζήτηση των σημείων εκείνων, τα οποία ενυπάρχουν σε κάθε έρωτα, ανεξάρτητα χώρου, χρόνου, εποχής και φύλων με σκοπό τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης εικαστικής πρότασης για το θέμα αυτό. Λέγοντας «έρωτα», εννοώ τον έρωτα ενός προσώπου προς ένα άλλο πρόσωπο. Στόχος του κειμένου δεν είναι ούτε η αναζήτηση ενός ορισμού του έρωτα, ούτε μια φιλοσοφία γύρω από τον έρωτα, ούτε κάποια ιστορική αναδρομή στο φαινόμενο του έρωτα. Αντ' αυτών, το κείμενο αναλαμβάνει να αναζητήσει τα δομικά στοιχεία ενός ανθρώπινου έρωτα με σκοπό την δημιουργία μιας εικαστικής πρότασης, όπου ο επισκέπτης θα βιώνει μάλλον προσωπικά μια συμβολική κατάσταση έρωτα, παρά θα αποκομίζει νέες πληροφορίες για το λήμμα «έρωτας».

Το κείμενο χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αφορά στον Έρωτα ως ανθρώπινη κατάσταση και αναζητά τα σημεία του. Καταρχήν, γίνεται μια σύντομη προσπάθεια αναζήτησης των πεποιθήσεων που έχουμε για τον ανθρώπινο έρωτα. Τί είναι και ποιοι είναι εκείνοι οι μύθοι που έχουν δημιουργήσει την αντίληψη για τον έρωτα που έχουμε σήμερα; Στη συνέχεια, περιγράφονται τα δομικά στοιχεία του ανθρώπινου έρωτα, με όχημα ένα ερωτευμένο υποκείμενο. Την πτήση του στον έρωτα, όλα εκείνα, δηλαδή, τα συναισθήματα που δημιουργούν

³ Σ. Φρόντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σελ. 122

ανάταση στη ψυχή του ερωτευμένου υποκειμένου· την πτώση του, όλα εκείνα, δηλαδή, τα συναισθήματα που δημιουργούν μικρούς ή μεγαλύτερους θανάτους στον έρωτά του· την αναζήτηση της ταυτότητας του αντικειμένου του έρωτα του ερωτευμένου υποκειμένου, του Άλλου και, τέλος, της έννοιας του χρόνου, έτσι όπως την συλλαμβάνει το ερωτευμένο υποκείμενο.

Το δεύτερο μέρος του κειμένου αφορά στον έρωτα ως έργο. Περιγράφει την εικαστική πρόταση, αναλύει τους συμβολισμούς της και επιχειρηματολογεί υπέρ ενός βιωματικού έργου (Εγκατάσταση) ως πιο δόκιμου για την διαχείριση ενός τέτοιου ζητήματος. Ενός έργου/χώρου, το πλαίσιο μιας τελετουργίας (όπως άλλωστε και ο ίδιος ο έρωτας), το οποίο ο επισκέπτης «κατοικεί» με σκοπό μια αντίστιξη του «Έρωτα», ένα βίωμα, προσωπικό και υποκειμενικό, όπου ο ίδιος καλείται να λειτουργήσει ως «ερωτευμένο υποκείμενο», αντιμετωπίζοντας συμβολικά μια δική του «σημειολογία του Έρωτα».

Έρωτας

Στην πιο απλή και άμεση μορφή του δεν **είναι** τίποτα άλλο

παρά το πάθος που μας έλκει προς ένα πρόσωπο ανάμεσα στα πολλά.

Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός

Octavio Paz

Ας πάρουμε ένα οποιοδήποτε μουσικό όργανο. Ας πούμε ένα πιάνο. Ένα μεγάλο, μαύρο πιάνο με ουρά. Το πιάνο μας βρίσκεται σε μια όμορφη αίθουσα. Γύρω από το πιάνο μας υπάρχει μια τεράστια τζαμαρία που ατενίζει την απεραντοσύνη της θάλασσας. Δεν έχει σημασία αν η θάλασσα είναι ήρεμη ή ταραγμένη. Κάπου είναι ήρεμη και κάπου αλλού όχι. Όλες οι θάλασσες είναι η ίδια θάλασσα. Η αίθουσα βρίσκεται μόνη της. Δεν είναι μέρος ενός ευρύτερου αρχιτεκτονήματος. Παράλογα μόνη υψώνεται φιλοξενώντας μέσα της ένα οποιοδήποτε μουσικό όργανο, ας πούμε ένα μεγάλο, μαύρο πιάνο με ουρά. Κανείς δεν ξέρει αν πρώτα χτίστηκε η αίθουσα και μετά μπήκε το πιάνο ή αν η αίθουσα κτίστηκε για αυτό το μαύρο πιάνο. Η αίθουσα δεν έχει πόρτα και, ενώ όλοι γνωρίζουν την ύπαρξή της, δεν υπάρχει συγκεκριμένος τρόπος για να φτάσεις εκεί. Η άφιξη δεν είναι διαδικασία, είναι συμβάν. Ο κάθε ένας που μπαίνει στην αίθουσα ούτε γνωρίζει πώς μπήκε, ούτε πόσο θα παραμείνει. Όλοι όμως γνωρίζουν ένα πράγμα. Πρέπει να παίζουν πιάνο. Είναι ένα ομολογουμένως περίεργο μουσικό όργανο -αυτό το μεγάλο μαύρο πιάνο με την ουρά- ένα μουσικό όργανο για το οποίο δεν υπάρχουν παρτιτούρες και στο οποίο δεν παίζει κανέναν ρόλο η μουσική παιδεία. Ο κάθε άνθρωπος παίζει την μελωδία που του υπαγορεύει η ψυχή του, μια μελωδία που πάντα είναι αφιερωμένη σε κάποιον άλλον άνθρωπο. Υπάρχουν εκείνες οι στιγμές που αυτός ο άλλος άνθρωπος κάθεται δίπλα και εκείνες οι άλλες, όπου το σόλο γίνεται ντουέτο. Η μελωδία δεν είναι απαραίτητα όμορφη ούτε στο σόλο, ούτε στο ντουέτο. Οι συγχορδίες αλλάζουν και η αίθουσα γεμίζει κάθε φορά από μια μουσική απρόβλεπτη και ο ρυθμός βάφει την αίθουσα με τα συναισθήματά του, με την ψυχή του ανθρώπου που παίζει στο πιάνο. Και η θάλασσα ακολουθεί.

Έρχεται κάποια στιγμή που ο κάθε άνθρωπος φεύγει -ποτέ οικιοθελώς- από αυτή την αίθουσα. Έτσι ξαφνικά. Όπως μπήκε. Όλοι βγαίνουν αλλαγμένοι από την αίθουσα. Όλοι θυμούνται για πάντα το τραγούδι τους. Κάποιοι εγκλωβίζονται σε αυτό. Κάποιοι άλλοι μαθαίνουν να ζουν με την ανάμνησή

του. Κάποιοι -λιγότεροι- το ντουέτο των οποίων ήχησε στους ίδιους μάλλον όμορφα, αποφασίζουν να συνεχίσουν μαζί τον δρόμο τους -έχοντας την ανάμνηση κοινή- ακόμα και έξω από την αίθουσα. Κάποιοι τυχεροί ξαναμπαίνουν. Υπάρχουν, όμως, και εκείνοι που δεν βγαίνουν ποτέ από την αίθουσα, εκείνοι που τους έπνιξε η μουσική τους. Ο χρόνος παραμονής στην αίθουσα δεν έχει σημασία, γιατί εκεί ο χρόνος είναι διαφορετικά μετρήσιμος. Είναι ο χρόνος της μουσικής. Το διάστημα μεταξύ στιγμής και αιωνιότητας παύει να υφίσταται, όλος ο χρόνος συγκλίνει στο ίδιο και το αυτό σημείο και μέτρο άλλο δεν υπάρχει παρά η ψυχή.

Αυτό που δεν καταλαβαίνουν πολλοί, είτε πριν, είτε κατά τη διάρκεια, είτε μετά είναι ότι ναι μεν έχει αξία το τί μουσική θα παίξει ο καθένας, αλλά έχει διπλή -και ίσως αυτή να είναι και όλη- αξία απλά το ότι θα παίξει και όχι το τί. Εφόσον κάποιος μπει στην αίθουσα σημασία έχει να παίξει και όχι τί θα παίξει. Κι όταν η μουσική τελειώσει, ακόμα κι αν τελειώσει -όπως ίσως να νομίζει- βίαια και άδοξα, ο κάθε άνθρωπος ας αναλογιστεί την μουσική του, αλλά ας αναγνωρίσει πρώτα το ίδιο το γεγονός ότι κάθισε στο πιάνο.

Ας πάρουμε ένα οποιοδήποτε μουσικό όργανο. Ας πούμε ένα πιάνο. Ένα μεγάλο μαύρο πιάνο με ουρά. Το πιάνο μας βρίσκεται σε μια όμορφη αίθουσα. Γύρω από το πιάνο μας υπάρχουν πολλές συζητήσεις. Συζητήσεις ανθρώπων που έχουν μπει στην αίθουσα, ανθρώπων που φαντάζονται την αίθουσα, το πιάνο, τη θάλασσα, τη μελωδία. Πρόκειται για μια συζήτηση που διαρκεί αιώνες. Μια ιστορία παλιά, όσο και ο ίδιος ο άνθρωπος. Ο καθένας, ανάλογα με την εποχή του, την κοινωνία του, τις εμπειρίες του, την κλίση του, μίλησε γι' αυτό. Πολλοί έγραψαν κείμενα θεωρητικά, πολλοί το ζωγράρισαν, πολλοί έγραψαν μουσική, πολλοί ποίηση, πολλοί οτιδήποτε. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι αυτό το μεγάλο, μαύρο πιάνο με την ουρά, η αίθουσα και η μουσική, έχουν καταναλώσει πολύ φαιά ουσία της ανθρωπότητας. Ησίοδος, Σαπφώ, Πλάτωνας, Ευριπίδης, Σολομώντας, οι

άγνωστοι συγγραφείς του «Χίλιες και μία Νύχτες», Άγιοι Πατέρες, Άγιος Αυγουστίνος, Δάντης, Μιχαήλ Άγγελος, Οβίδιος, Ιωάννης του Σταυρού, Σαίξπηρ, Γκαίτε, Φρόντ, Σταντάλ, Μπωντλαίρ, Πικάσσο, Ουίλλιαμς, Ελύτης, Παζ, Μπαρτ, Μπωντριγιάρ. Ο κατάλογος είναι ατελείωτος και δεν έχει κανένα νόημα η παράθεσή του. Κάθε στιγμή, σε κάθε εποχή, σε κάθε τόπο είναι πολλοί οι άνθρωποι που σκέφτονται ένα μεγάλο, μαύρο πιάνο με ουρά, μια αίθουσα, μια μελωδία και μια θάλασσα, ακόμα και σε εποχές όπου δεν υπήρχε πιάνο, αλλά ένα οποιοδήποτε άλλο μουσικό όργανο.

Ο κάθε ένας έδωσε την δική του οπτική, ο κάθε ένας το βάπτισε όπως ήθελε και του έδωσε τις ιδιότητες που πίστεψε ότι είχε. Άλλοι περιέγραψαν το πιάνο, άλλοι την αίθουσα, άλλοι το πιάνο σε σχέση με την αίθουσα, άλλοι τον άνθρωπο, άλλοι τη μελωδία. Ο κάθε ένας ό,τι τον ενέπνευσε, στον συνδυασμό που τον ενέπνευσε. Πολλοί είδαν την αίθουσα στην πάροδο του χρόνου και είπαν ότι άλλαξε. Πολλοί είπαν ότι είναι εφεύρεση ή επανακάλυψη. Άλλοι είπαν ότι είναι κρυστάλλωση και άλλοι τους κατηγόρησαν γι' αυτό. Άλλοι την εξήγησαν ιατρικά. Άλλοι την είδαν να διολισθαίνει στον μεταμοντερνισμό του παρόντος τους. Να χάνεται στον καταναλωτισμό και στην απάθεια των σύγχρονών τους.

Εγώ με τη σειρά μου βλέπω όχι την αίθουσα, όχι το πιάνο, όχι τον άνθρωπο, όχι τη μουσική, όχι τη θάλασσα. Βλέπω τις νότες. Βλέπω μια βάση, μια πρώτη ύλη, κάποια συστατικά. Στο πέρασμα των χρόνων, στο πέρασμα των τόπων, στο πέρασμα των ανθρώπων οι ήχοι, οι μελωδίες, το πιάνο -ένα οποιοδήποτε μουσικό όργανο- οι θάλασσες αλλάζουν. Η βάση, όμως, οι νότες, παραμένουν κοινές. Η μουσική μπορεί να κρίνεται ως θεϊκή ή εξευτελισμένη, τόκος εν τω καλώ ή τω κακώ, όμως η μουσική παραμένει μουσική. Και όσο υπάρχει μελωδία, η όποια μελωδία, οι νότες θα είναι οι ίδιες. Αυτό που αλλάζει είναι οι συγχορδίες, ο συνδυασμός, οι αναγνώσεις, οι εποχές, οι άνθρωποι. Άλλωστε καμία μελωδία δεν μοιάζει με κάποια άλλη.

Είναι, πιστεύω, οι μουσικές σαν τους ανθρώπους. Απρόβλεπτες, τυχαίες, ανομοιοκατάληκτες, πάντα εξαιρέσεις σε κανόνες.

Έρωτας. Τί είναι ο έρωτας; Ένα μαύρο πιάνο με ουρά, σε μια γυάλινη αίθουσα και γύρω-γύρω θάλασσα; Και γύρω-γύρω μουσική; Το καθρέφτισμα της ψυχής εκείνου που παίζει στο πιάνο; Έρωτας. Μια ψυχή που πάλλεται στο όνομα κάποιας άλλης ψυχής. Εν ρυθμώ, ακόμα κι αν η άλλη ψυχή αδυνατεί να ακούσει την μελωδία. Έχει άραγε σημασία; Θεμιτό το άκουσμα, θεμιτή η απόκριση, αλλά τα συναισθήματα που εκπορεύονται, οι μελωδίες, είναι προσωπικές. Το ιδανικό είναι η σύγκληση, αλλά ακόμα και αν υπάρξει είναι τυχαία και πάντα συμπληρωματική. Ποτέ δύο άνθρωποι δεν παίζουν την ίδια μελωδία. Κι όμως μπορεί στις μελωδίες τους να υπάρχει αυτός ο κοινός εσωτερικός ρυθμός, ο αμοιβαίος, που είναι και το ζητούμενο.

Δεν έχω σκοπό να προσπαθήσω να ορίσω τον έρωτα. Ούτε να αναζητήσω την πορεία του στο πέρασμα των αιώνων. Προσπάθειά μου είναι να εντοπίσω τις νότες, τα σημεία εκείνα που συνθέτουν έναν οποιονδήποτε έρωτα, ανεξάρτητα εποχής, χώρου, ηλικίας. Ο Octavio Paz στο βιβλίο του «Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός» γράφει:

«...πολλοί είχαν τον πειρασμό να σχεδιάσουν μια συνδυαστική των ερωτικών παθών. Είναι ένα εγχείρημα που κανείς δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει με επιτυχία. Εγώ προσωπικά το θεωρώ αδύνατο. Δεν πρέπει ποτέ να μας διαφεύγει ότι ο έρωτας είναι, όπως έλεγε ο Δάντης, ένα τυχαίο γεγονός που συμβαίνει σ' ένα ανθρώπινο ον, και ότι το ίδιο αυτό το ανθρώπινο ον είναι απρόβλεπτο.»

Δεν θα διαφωνήσω με την παραπάνω πρόταση. Όμως ο πειρασμός παραμένει πειρασμός. Και ενώ είναι βέβαιο αυτό που λέει ο Δάντης, επίσης δεν πρέπει ποτέ να μας διαφεύγει ότι ακόμα και ένα τυχαίο γεγονός, όπως ο έρωτας, σε

ένα απρόβλεπτο όν, όπως ο άνθρωπος, στη βάση του έχει κάποια συστατικά, κοινά, με όλα τα τυχαία γεγονότα σε όλα τα απρόβλεπτα όντα, εφόσον αυτά χαρακτηρίζονται έρωτας - άνθρωποι. Είναι σαν τα σύννεφα. Ποτέ δεν θα βρεις δύο όμοια κι όμως όλα δεν είναι τίποτα περισσότερο από αέρας κι νερό.

Το άλλο ζήτημα που τίθεται είναι για ποιον έρωτα μιλάω, εγώ, ένας δυτικός άνθρωπος του 21^{ου} αιώνα; Σε ένα άλλο βιβλίο σκόνταψα στο εξής ερώτημα:

«Πόσοι άνθρωποι θα είχαν ερωτευθεί εάν δεν είχαν ακούσει ποτέ να γίνεται λόγος για έρωτα;»⁴

Έστω ότι η απάντηση είναι «κανένας». Για ποιον έρωτα έχουμε ακούσει και άρα πώς ποθούμε να ερωτευτούμε; Οι άνθρωποι ακροβατούν παράλογα στους μύθους τους. Και δύο είναι οι μύθοι του έρωτα που στοιχειώνουν την ανθρωπότητα (έστω τη δυτική) και την κάνουν να ονειρεύεται. Αφ' ενός έχουμε τον Τριστάνο και την Ιζόλδη. Ο έρωτας-πάθος. Χωροχρονική αφετηρία: 12^{ος} αιώνας, μεσαιωνική Ευρώπη, Τροβαδούροι.

«Άρχοντες, θά' ταν της αρεσκείας σας ν'ακούσετε ένα ωραίο παραμύθι έρωτα και θανάτου;...»⁵

Η εναρκτήρια πρόταση τα λέει όλα. Το ζευγάρι μοιραία ερωτεύεται παράφορα, τα εμπόδια το χωρίζουν, ξαναενώνεται, ξαναχωρίζει, ώσπου ένα δόλιο ψέμα πριν την επανένωση των εραστών οδηγεί τον Τριστάνο στον θάνατο και την Ιζόλδη να πεθαίνει στην αγκαλιά του νεκρού εραστή της.

⁴ Την ερώτηση την θέτει ο *Λα Ροσφουκώ* στο **Ν. ντε Ρουζμόν, *Ο έρωας και η Δύση*, σελ. 216**

⁵ Αρχή του Τριστάνου του Μπεντιέ. **Ν. ντε Ρουζμόν, *Ο έρωας και η Δύση*, σελ. 15**

«Δεν χρειάζεται να έχει διαβάσει κανείς τον Τριστάνο του Μπερούλ ή του Μ. Μπεντιέ, ούτε να έχει ακούσει την όπερα του Βάγκνερ, για να υποστεί στην καθημερινή ζωή τη νοσταλγική κυριαρχία ενός τέτοιου μύθου. Αυτή προδίδεται στα περισσότερα από τα μυθιστορήματα και τα κινηματογραφικά έργα μας, την επιτυχία τους στις μάζες, την ευμενή διάθεση που ξυπνά στις καρδιές των αστών, των ποιητών, των κακοπαντρεμένων και της μοδιστρούλας που ονειρεύεται θαυματοποιούς έρωτες. Ο μύθος δρα παντού όπου οι άνθρωποι ονειρεύονται το πάθος ως ιδεώδες και δεν το σκιάζονται σαν κακοήθη πυρετό· παντού όπου τη μοιραία του επέλευση, την επικαλούνται, τη φαντάζονται ως μια ωραία και επιθυμητή καταστροφή και καθόλου ως απλή καταστροφή. Ζει με την ίδια τη ζωή εκείνων που πιστεύουν ότι ο έρωτας είναι ένα πεπρωμένο (ήταν το φίλτρο της Μυθιστορίας) ότι χύνεται πάνω στον αδύναμο και γητεμένο άνθρωπο για να τον κατακάψει με καθάρια φωτιά· και ότι είναι πιο δυνατός και πιο αληθινός από την ευτυχία, την κοινωνία και την ηθική. Ζει με την ίδια τη ζωή του εντός μας υπάρχοντος ρομαντισμού».⁶

Αφ'ετέρου έχουμε τον άλλο μύθο, τον ευτυχισμένο έρωτα, όμως αυτός «δεν έχει ιστορία».⁷ Ακόμα και τα παραμύθια που ασχολούνται με αυτόν τον μύθο τον ξεπετάνε με μια πρόταση στο τέλος: «και ζήσανε αυτοί καλά». Ομοίως και ο κινηματογράφος και η μυθιστορία του ευτυχισμένου τέλους ποτέ δεν δείχνει το τέλος, αλλά τις αντιξοότητες και εκείνο το κομβικό γεγονός (συνήθως έναν γάμο) που υπονοεί αυτό το «και ζήσανε αυτοί καλά». Ο Οβίδιος διηγείται στο όγδοο βιβλίο των *Μεταμορφώσεών* του έναν τέτοιο μύθο μέχρι τέλους. Την ιστορία του Φιλήμονα και της Βακχίδας.

Είναι μαζί από νέοι και ζούν μια ήρεμη, ευτυχισμένη ζωή στη Φρυγία. Δέχονται να φιλοξενήσουν δύο ζητιάνους στο φτωχικό τους που τελικά

⁶ Οπ.π. σελ. 25-26

⁷ Οπ.π. σελ 15

αποδεικνύεται ότι είναι ο Δίας και ο Ερμής. Οι θεοί για αντάλλαγμα μεταμορφώνουν το φτωχικό τους σε ναό και ο Δίας τους ρωτάει τί επιθυμούν. Τότε ο Φιλήμονας του λέει ότι θα ήθελαν να είναι φύλακες του ναού και προσθέτει: «Ζούμε μαζί από όταν ήμασταν νέοι και θέλουμε να πεθάνουμε την ίδια στιγμή, ενωμένοι. Να μην δω την πυρά της Βακχίδας και ούτε αυτή να χρειαστεί να με θάψει.» Έγιναν, λοιπόν φύλακες του ναού, όπως το ζήτησαν, και με τη φθορά του χρόνου άρχισαν να καλύπτονται από φυλλώματα. Μαζί άνοιξαν τα στόματα τους και είπαν «Χαίρε σύζυγε» και ο φλοιός του δέντρου σκέπασε τα στόματά τους. Ο Φιλήμων και η Βακχίδα μεταμορφώθηκαν σε δύο δέντρα, μια βελανιδιά και μια φλαμουριά.

Ο Octavio Paz κάνει λόγο για έναν ακόμα μύθο. Λέει:

«Υπάρχει ένα ζευγάρι που συνοψίζει όλα τα ζευγάρια, από τους γηραιούς Φιλήμονα και Βακχίδα ως τους εφήβους Ρωμαίο και Ιουλιέτα⁸. Η μορφή και η ιστορία τους είναι η μορφή και η ιστορία της ανθρώπινης μοίρας ανά τους αιώνες και απανταχού. Πρόκειται για τον Αδάμ και την Εύα. Είναι το αρχέγονο ζευγάρι, αυτό που τα περικλείει όλα. Μολονότι πρόκειται για ιουδαιοχριστιανικό μύθο, έχει αντιστοιχίες και παράλληλες εκδοχές στις αφηγήσεις άλλων θρησκειών. Ο Αδάμ και η Εύα είναι η αρχή και το τέλος κάθε ζευγαριού. Ζουν στον παράδεισο, έναν τόπο που δεν βρίσκεται επέκεινα του χρόνου αλλά στην απαρχή του. Ο παράδεισος είναι αυτό που υπήρξε πριν...Το αμάρτημα του Αδάμ και της Εύας τους κατακρημνίζει στη διαδοχικότητα του χρόνου, στη μεταβολή, το τυχαίο, την εργασία και τον θάνατο...Ο Αδάμ και η Εύα διασχίζουν αυτόν τον σκληρό και εχθρικό κόσμο, τον γεμίζουν με τις πράξεις και τα όνειρα τους, τον μουσκεύουν με τα δάκρυα τους και τον ιδρώτα του κορμιού τους. Γνωρίζουν τη δόξα της πράξης και της αναπαραγωγής, την εργασία που φθείρει το σώμα, το πέρασμα των χρόνων που θολώνει την όραση και το πνεύμα, τη φρίκη του

⁸ Ο συσχετισμός με τον Τριστάνο και την Ιζόλδη είναι περιττός.

γιου τους που πεθαίνει και του γιου τους που σκοτώνει, τρώνε το ψωμί του πόνου και πίνουν το νερό της ευτυχίας. Ο χρόνος τους κατοικεί και ο χρόνος τους ερημώνει. Κάθε ζευγάρι εραστών ξαναζεί την ιστορία τους, κάθε ζευγάρι πάσχει από τη νοσταλγία του παραδείσου, κάθε ζευγάρι έχει επίγνωση του θανάτου και βιώνει μια διαρκή αντιπαράθεση, σώμα με σώμα, με τον ασώματο χρόνο. Η επανεφεύρεση του έρωτα ισοδυναμεί με την επανεφεύρεση του αρχέγονου ζευγαριού, των εξόριστων της Εδέμ, των δημιουργών αυτού του κόσμου, αυτής της ιστορίας.»⁹

Ο Αδάμ και η Εύα είναι το αρχέγονο ζευγάρι. Τραγικοί πρώτοι ήρωες, δεν έχουν απλώς την επίγνωση του θανάτου, είναι οι ίδιοι που ανακαλύπτουν τον θάνατο, τον χρόνο. Κι όμως παραμένουν ενωμένοι στη τύχη τους, στη φθορά του χρόνου και των σωμάτων τους. Μορφώνονται και μεταμορφώνουν τον κόσμο γύρω τους. Το πρώτο πλατωνικό ανδρόγυνο. «Σαρξ εκ της Σαρκός μου» λέει ο Αδάμ για την Εύα και η πρόταση δεν είναι μεταφορά. Ανδρόγυνο χωρίς τον αφαλό, την αρχέγονη τομή, ανάμνηση του διασπαραγμού από τον μεγάλο θεό. Κι όμως η τομή υπάρχει πιο βίαιη πέρα από τα σώματά τους. Υπάρχει γύρω τους και σιγά-σιγά τούς επιβάλλεται. Αυτοί οι αιώνιοι νέοι, οι άνθρωποι που δημιουργηθήκαν χωρίς τη σκιά της εξουσίας του θανάτου, γεύονται τη γνώση και αποκτούν μνήμη. Μνήμη που εγγράφεται στα σώματα, στο πνεύμα, στη ψυχή. Αν η μνήμη είναι το μέτρο του χρόνου, τότε είναι και το μέτρο του θανάτου.

Υπάρχει, ωστόσο, μια προβληματική. Αν ο Αδάμ και η Εύα είναι το αρχέγονο ζευγάρι, αυτό σημαίνει απαραίτητα ότι είναι και το αρχέγονο ερωτευμένο ζευγάρι; Ο έρωτας είναι πάνω απ'όλα επιλογή, είτε την ονομάζουμε τύχη, είτε σύμπτωση, είτε πεπρωμένο. Ακόμα και το διχοτομημένο ον του Πλάτωνα αναζητεί το άλλο του μισό. Πρόκειται για μια

⁹Ο. Paz, Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός, σελ. 212-213

ανα-γνώριση στο πρόσωπο κάποιου άλλου. Ίσως αυτή η ανα-γνώριση να είναι αυτό που ο Μπρετόν ονόμασε «αντικειμενικό τυχαίο».

«Το αντικειμενικό τυχαίο, στη μυθολογία του Μπρετόν, παίζει το ρόλο του μαγικού φίλτρου στο μύθο του Τριστάνου και της Ιζόλδης και του μαγνήτη στις μεταφορές της αναγεννησιακής ποίησης. Το αντικειμενικό τυχαίο δημιουργεί έναν χώρο κυριολεκτικά μαγνητικό. Οι εραστές, σαν υπνοβάτες προικισμένοι με διαίσθηση, περπατούν, διασταυρώνονται, χωρίζουν και ξαναβρίσκονται. Δεν αναζητά ο ένας τον άλλο: ανταμώνουν».¹⁰

Αντάμωμα ή ανα-γνώριση, οι εραστές «υπνοβατούν» και μέσα στο πλήθος βρίσκουν ή ανακαλύπτουν εκείνο το «άλλο τους μισό» που θα τους φέρει στην αρχέγονη κατάσταση του εν. Όμως ο Αδάμ και η Εύα δεν ανα-γνωρίζουν ούτε ανα-γνωρίζονται. Δεν έχουν την επιλογή, την ελευθερία που αυτή προσφέρει. Είναι δύο σε έναν κόσμο πλασμένο για δύο. Για αυτούς τους δύο. Ο απαγορευμένος καρπός προσφέρει τη γνώση. Από τη στιγμή που καλύπτουν τα -ως τότε- γυμνά τους μέλη εφευρίσκουν τον ερωτισμό. Όχι όμως και τον έρωτα. Δεν επιλέγουν, αποδέχονται. Αποδέχονται να γνωρίσει ο ένας το σώμα του άλλου, αποδέχονται την έκπτωση, αποδέχονται να ζήσουν μαζί και να επιβιώσουν μαζί, αποδέχονται ίσως να αγαπηθούν.

«Είμαι ερωτευμένος δεν σημαίνει αναγκαία αγαπώ. Είμαι ερωτευμένος, είναι μια κατάσταση· αγαπώ, είναι μια πράξη· μια κατάσταση την υφίστασαι, μια πράξη την αποφασίζεις.»¹¹

Είναι περιττό να πούμε ότι αγαπώ δεν σημαίνει αναγκαία είμαι ερωτευμένος.

¹⁰ Οπ.π. σελ. 144

¹¹ Ν. ντε Ρουζμόν, *Ο έρωτας και η Δύση*, σελ. 383

«Πόσοι άνθρωποι θα είχαν ερωτευθεί εάν δεν είχαν ακούσει ποτέ να γίνεται λόγος για έρωτα;»¹²

Αδάμ και Εύα, Φιλήμων και Βακχίς, Τριστάνος και Ιζόλδη. Αρχέγονοι μύθοι του έρωτα που κάνουν τους ανθρώπους να ονειρεύονται, που ορίζουν συμπεριφορές έστω κι αν δρουν υποσυνείδητα. Ως ποιο όμως σημείο οι μύθοι ορίζουν τις επιλογές μας στον έρωτα;

«...οι μύθοι, σαν νόμοι επισημαίνουν το γενικό, ενώ το πρόσωπο είτε είναι μοναδικό είτε ανύπαρκτο. Οι μύθοι μας οδηγούν στον τύπο, ενώ το πρόσωπο είναι η οδός προς έναν εαυτό χωρίς προηγούμενο, τον μόνο ικανό για ένα έρωτα καινούργιο. Το πρόσωπο βρίσκει την απόδειξη της αληθινής του ελευθερίας μέσα στην μοναδικότητα των αποφάσεών του, που δεν ορίζονται καθόλου από νόμους γενικούς, προϋπάρχοντες, κοινούς για όλους –τους οποίους βεβαίως είναι φρόνιμο να λαμβάνουμε υπ’ όψιν- αλλά από ένα σκοπό όλως ιδιάζοντα στο πρόσωπο, πάντοτε προπορευμένο, τον οποίο πραγματοποιεί πλησιάζοντάς τον, αυτοπραγματοποιούμενο και το ίδιο απ’ αυτό το πλησίασμα.»¹³

1.1 Καταφάσεις

Στα «Δοκίμια για τον Έρωτα» ο Χοσέ Ορτέγκα υ Γκασσέτ αρχίζει ως εξής:

«Ας μιλήσουμε για τον έρωτα. Για την ώρα, όμως, ας μη μιλήσουμε για «έρωτες». Οι «έρωτες» είναι λίγο-πολύ επεισοδιακές ιστορίες ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες. Παρεμβαίνουν σ’ αυτές αναρίθμητοι παράγοντες που

¹² Βλ. υποσημείωση 2

¹³ **Ν. ντε Ρουζμόν**, *Οι μύθοι του Έρωτα*, σελ. 38

μπλέκουν και μπερδεύουν την εξέλιξη τους σε σημείο ώστε, στις περισσότερες περιπτώσεις, να υπάρχουν στους «έρωτες» τα πάντα εκτός από αυτό που αξίζει πραγματικά να ονομαστεί έρωτας.»¹⁴

Ας διαφωνήσουμε με τον Ορτέγκα με όχημα τον Ρολάν Μπαρτ. Το βιβλίο του «Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου» είναι, όπως λέει ο ίδιος στον πρόλογο, μια *κατάφαση* του έρωτα και όχι μια «φιλοσοφία του έρωτα». Ομοίως και οι «έρωτες» καταφάσεις του ενός έρωτα. Θραύσματα του μεγάλου καθρέφτη που λέγεται έρωτας, όλα φέρουν μέρος της αλήθειας του ενός, έστω και διαστρεβλωμένης. Ας μην τους μειώνουμε επειδή είναι πληθυντικού αριθμού. Ας μην φιλοσοφούμε. Ας δούμε.

¹⁴ Χ. Ορτέγκα ν Γκασσέτ, *Δοκίμια για τον Έρωτα*, σελ. 15

πτῶση

κι όταν κλείνεσαι μέσα σ' αυτόν τον ήχο του πετάγματος
νιώθεις κρουστό το λαιμό σου, τα πλευρά σου, τη σάρκα σου,
κι έτσι σφιγμένος μες στους μυώνες του γαλάζιου αγέρα,
μέσα στα ρωμαλέα νεύρα του ύψους,
δεν έχει σημασία αν φεύγεις ή αν γυρίζεις

.....

εμένα η θέση μου είναι το ταλάντευμα –ο εξαίσιος **ίλιγγος**.

Η σονάτα του σεληνόφωτος
Γιάννης Ρίτσος

Το έργο είναι δύσκολο. Πώς χωρίζεις τον πόνο από τη χαρά; Την ευτυχία από τη δυστυχία; Την πτήση από τη πτώση. Μόνο μ' ένα φωνήεν οι λέξεις αντιτίθενται. Και εκεί βρίσκεται ο τονισμός. Τυχαίο; Προσπαθώ να βρω τις νότες εκείνες που βάζουν το «ή» στη λέξη. Αυτό το παραδείσιο «ή» που ταυτίζεται με την ανάταση της ψυχής του ερωτευμένου. Το πρώτο βλέμμα; Το πρώτο άγγιγμα; Η αναγνώριση του εαυτού του στον άλλον; Η κατοχή; Το δεύτερο βλέμμα; Το δεύτερο άγγιγμα; Η επιβεβαίωση; Η ευ-τυχία;

Κι αυτό το «ώ», το ύστατο, το σαν παγίδα γράμμα που πέφτεις μέσα του και φοβάσαι ότι ξαφνικά θα κλείσει και θα σε παγιδεύσει εκεί για πάντα. Στο τέλος του. Ή, πάλι, άλλες φορές το βλέπεις σαν την μοίρα του ίδιου του έρωτα. Σαν τον διασπαραγμό. Πάλι. Τον τελικό. Όχι τον αρχέγονο. Εκείνον οι εραστές μπορούν να τον νικήσουν. Τον διασπαραγμό του ανθρώπου από τον άνθρωπο, αυτόν όχι. Και το αρχικό εν, το όλον, το κυκλικό, σπάει στη μέση και χωρίζεται, χωρίς πια να αποσπάται. Χωρίς πια να δημιουργεί δύο διαφορετικές οντότητες, ικανές να κυλήσουν, να αναζητήσουν, να ξαναενωθούν. Το ένα δημιουργεί πάλι ένα, αλλά αυτή τη φορά ένα ανάπηρο ένα, ένα ανίκανο για επανένωση ένα, ξεσκισμένο από πάνω, κι όμως δεμένο σφιχτά στη βάση του. Κι εκεί όπου κάποτε η μία αναπνοή ήταν ταυτόχρονα η άλλη, τώρα οι αναπνοές βγαίνουν παράλληλα χωρίς να τέμνονται. Και ο κάθε ένας από τους δύο σέρνει τον άλλον για πάντα μαζί του. Γιατί στον έρωτα μπορεί να χώρισαν αλλά δεν θα χωριστούν ποτέ. Γιατί εκεί χαμηλά θα τους δένει πάντα σφιχτά η μνήμη.

Η πτήση ή η πτώση, η οποιαδήποτε κίνηση του ερωτευμένου υποκειμένου είναι κίνηση προσωπική. Είναι μια μοναχική ταλάντευση χωρίς αντικειμενικά σημεία να την προκαλούν. Η κίνηση μπορεί να προκληθεί από το πιο «μηδαμινό» συμβάν ως το πιο «μεγαλειώδες». Ανεξάρτητα όμως «μεγέθους», τα συμβάντα αυτά είναι «κεφαλαιώδη» για το ερωτευμένο υποκείμενο και μόνο για αυτό. Ενώ, λοιπόν, αυτά τα συμβάντα/σημεία δεν μπορούν να εντοπιστούν, αυτό που μπορεί να εντοπιστεί και να καταγραφεί είναι η ίδια η εκφορά (λόγος) του

ερωτευμένου αντικειμένου –προσωπικός πάντα- ως προς αυτά τα συμβάντα. Το βιβλίο *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου* του Ρολάν Μπάρτ αναλαμβάνει να «δραματοποιήσει» αυτό τον λόγο δημιουργώντας ένα δομικό πορτρέτο της εκφοράς του ερωτευμένου υποκειμένου: «παρουσιάζει και μας προτείνει να διαβάσουμε μια θέση ομιλίας, τη θέση κάποιου που μιλά μέσα του ερωτικά απέναντι στον άλλο (το αγαπημένο αντικείμενο) που δε μιλά». ¹⁵ Πρόκειται για θραύσματα λόγου τα οποία ονομάζει «σχήματα» και τα περιγράφει ως «ο ερωτευμένος εν ώρα εργασίας». ¹⁶ Στο βιβλίο του Μπαρτ κάθε σχήμα στην κεφαλίδα του παραθέτει όχι τον ορισμό του «αλλά το επιχείρημά του. Επιχείρημα, Argumentum: «έκθεση, διήγηση, περίληψη, δραμάτιο, επινοημένη ιστορία»...Το επιχείρημα δεν αναφέρεται σ' αυτό που είναι το ερωτευμένο υποκείμενο (δεν υπάρχει κανείς παράγοντας εξωτερικός ως προς το υποκείμενο, κανείς λόγος περί έρωτος) αλλά σ' αυτό που λέει». ¹⁷ Αυτά τα επιχειρήματα εδώ γίνονται πλαίσια στα οποία ο αναγνώστης καλείται να «μπει» και να «μιλήσει» ο ίδιος «ως εάν». Πλαίσια «αντικειμενικά» οριοθετημένα, αλλά προσωπικά με στόχο ο καθένας να κατανοήσει ή να ανασύρει από τη μνήμη του τις δικές του πτώσεις και πτήσεις. Αν η εναρκτήρια φράση του Μπαρτ είναι: «εδώ, λοιπόν μιλάει ένας ερωτευμένος και λέει:» ¹⁸, η εναρκτήρια φράση εδώ είναι «τι θα έλεγες αν εσύ ήσουν το ερωτευμένο υποκείμενο σε αυτό το πλαίσιο;», όπου «αυτό» είναι ένα-ένα τα επιχειρήματα του Μπαρτ χωρισμένα σε μια πτήση και μια πτώση ¹⁹, ανάλογα με το πλαίσιο το οποίο περιγράφουν. Ο κάθε άνθρωπος έχει τον δικό του μυθιστορηματικό λόγο, την δική του ιστορία να διηγηθεί και καλείται προσωπικά να (ανά)συνθέσει τις πτήσεις και τις πτώσεις του, να «γράψει» ο ίδιος δύο κεφάλαια.

Πέρα από την εκφορά -ο αναγνώστης πλέον- ας αναλογιστεί και τις σιωπές του.

¹⁵ Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σελ. 9

¹⁶ Οπ.π. σελ.10

¹⁷ Οπ.π. σελ.13

¹⁸ Οπ.π. σελ.17

¹⁹ Κάποια επιχειρήματα/πλαίσια επαναλαμβάνονται και στα δύο κεφάλαια, γιατί μπορούν να δημιουργήσουν τόσο το «ή» όσο και το «ώ» της κίνησης.

«Ο Ομιλών λόγος είναι μια ατελής απόπειρα σήμανσης των νοημάτων· και παραμένει ατελής. Δεν θα υπάρξει ποτέ ίσο μέγεθος και βάθος, ίδια πλατύτητα αντηχητικής εξάπλωσης, μεταξύ του συμβατικού εκπεφρασμένου και της νοερής αντιστοιχίας του· αυτό που λέγεται είναι άλλο από εκείνο που δεν λέγεται, είναι μικρό για τον όγκο εκείνου που δεν λέγεται, είναι σαφές απέναντι στην εκτεταμένη ασάφεια εκείνου που δεν λέγεται. Παραλλάσσοντας τη διάσημη φράση του Wittgenstein, θα έλεγα ότι ο λόγος μιλάει κυρίως με εκείνα που παρασιωπά: μιλάμε με εκείνα, ακριβώς, για τα οποία σωπαίνουμε».²⁰

²⁰ Γ. Χειμωνάς, *Ο Λόγος*, σελ. 33

πτώση

-Τι άνθρωπος είσαι; ξαναρώτησε, και, μεσ'το σκοτάδι έσκυψε το πρόσωπό της, πάνω στο πρόσωπο του Γκάιγκερν. Κείνη τη στιγμή ένιωσε την έκπληξη μιας τόσης οικειότητας, ανακατεμένη με τόση απόσταση από ένα ξένο. Χτες δεν σε ήξερα ακόμα. Ποιος είσαι λοιπόν; ρώτησε, κοντά στο ζεστό στόμα του Γκάιγκερν. Εκείνος, που'ταν έτοιμος να αποκοιμηθεί, την έσφιξε στην αγκαλιά

του· αγγίζοντας την πλάτη της **Θυμήθηκε** το Μπισέ,

το λεπτό κυνηγετικό σκυλί του, στο σπίτι του.

Γκραντ Οτέλ
Βίκυ Μπάουμ

Χάνομαι: πνοή αφανισμού που φτάνει στο ερωτευμένο υποκείμενο από την οδό της απελπισίας ή της πλήρωσης.²¹

Αξιολάτρευτο: αδυνατώντας να ονοματίσει τον ειδικό χαρακτήρα του πόθου του για το αγαπημένο πλάσμα, το ερωτευμένο υποκείμενο καταλήγει σ' αυτή την κάπως ανόητη λέξη: αξιολάτρευτο!

Κατάφαση: απέναντι των πάντων και ενάντια στους πάντες και τα πάντα το υποκείμενο λέει ναι στον έρωτα ως αξία.

Άτοπος: το αγαπημένο πλάσμα αναγνωρίζεται από το ερωτευμένο υποκείμενο ως «άτοπο» (χαρακτηρισμός του Σωκράτη από τους συνομιλητές του), δηλαδή μη ταξινομήσιμο, σφραγισμένο από μια αδιάκοπα απρόβλεπτη πρωτοτυπία.

Κρύβω: σχήμα εσκεμμένης αποφάσεως: το ερωτευμένο υποκείμενο διερωτάται, όχι αν πρέπει να δηλώσει στο αγαπημένο πλάσμα ότι το αγαπά (δεν πρόκειται για σχήμα εξομολόγησης), αλλά σε ποιο βαθμό πρέπει να του κρύψει τις «διαταραχές» (τους κλυδωνισμούς) του πάθους του: τους πόθους του, τις καταπτώσεις του, κοντολογίς τις ακρότητες του (σε γλώσσα ρακινική: την παραφορά του).

Καρδιά: η λέξη αυτή ισχύει για κάθε είδους διάθεση και πόθο. Σταθερό χαρακτηριστικό πάντως: η καρδιά συνιστά αντικείμενο προσφοράς- έστω κι αν η προσφορά παραγνωρίζεται ή απορρίπτεται.

Πλήρωση: το υποκείμενο προβάλλει επίμονα την ευχή και το ενδεχόμενο μιας πλήρους ικανοποίησης του πόθου που εμπλέκεται στην ερωτική σχέση μιας

²¹ Τα κεφάλαια «Πτήση» και «Πτώση» απαρτίζονται εξολοκλήρου από τα «επιχειρήματα» των «σχημάτων» του βιβλίου *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου* του **Ρ.Μπαρτ**, έτσι όπως ο ίδιος τα παραθέτει στην αρχή κάθε «σχήματος». Για πρακτικούς λόγους παραπέμπω εξαρχής στα περιεχόμενα του βιβλίου **σελ. 5**.

αράγιστης, αιώνιας θα λέγαμε, ευδοκιμήσεως της σχέσης αυτής: παραδείσια εικόνα του Ύψιστου Αγαθού, αντικείμενο του δούναι και λαβείν.

Συμπάθεια: το υποκείμενο νιώθει ένα αίσθημα σφοδρής συμπάθειας για το αγαπημένο αντικείμενο κάθε φορά που βλέπει, αισθάνεται ή ξέρει πως αυτό δυστυχεί ή απειλείται για τον τάδε ή δείνα λόγο, άσχετον με την ίδια την ερωτική σχέση.

Συμπαιγνία: το υποκείμενο φαντάζεται πως μιλά μ' έναν αντίζηλο για το αγαπημένο πλάσμα· περιέργως, η εικόνα αυτή τροφοδοτεί μέσα του ένα τερπνό αίσθημα συννεοχής.

Επαφές: το σχήμα αναφέρεται σε κάθε εσωτερικό λόγο που προκαλείται από μια φευγαλέα επαφή με το σώμα (ακριβέστερα, με το δέρμα) του πλάσματος που ποθούμε.

Σώμα: κάθε σκέψη, ταραχή, ενδιαφέρον που προκαλεί το αγαπημένο σώμα στο ερωτευμένο υποκείμενο.

Δήλωση: η ροπή του ερωτευμένου υποκειμένου να τροφοδοτεί πλουσιοπάροχα, με συγκρατημένη συγκίνηση, το αγαπημένο πλάσμα με τον έρωτά του, με τον εαυτό του άλλου, με τον δικό του εαυτό, με τον δικό τους εαυτό: η δήλωση δεν αφορά στην ερωτική εξομολόγηση αλλά στην επάπειρον σχολιαζόμενη μορφή της ερωτικής σχέσης.

Αφιέρωση: γλωσσικό επεισόδιο που συνοδεύει κάθε ερωτικό δώρο, πραγματικό ή σχεδιαζόμενο, και γενικότερα κάθε χειρονομία, έμπρακτη ή εσωτερική, με την οποία το υποκείμενο αφιερώνει κάτι στο αγαπημένο πλάσμα.

Εξάρτηση: σχήμα στο οποίο η κοινή γνώμη βλέπει την υπαρκτική συνθήκη του ερωτευμένου υποκειμένου, που το αντιλαμβάνεται ως υπόδουλο στο αγαπημένο αντικείμενο.

Ξόδεμα: σχήμα δια του οποίου το ερωτευμένο υποκείμενο αποσκοπεί και ταυτόχρονα διστάζει να τοποθετήσει τον έρωτα στο πλαίσιο μιας οικονομίας της καθαρής δαπάνης, της απώλειας «για το τίποτα».

Περιπλάνηση: κάθε έρωτας βιώνεται ως μοναδικός και το υποκείμενο αποκρούει την ιδέα να τον επαναλάβει αλλού, αργότερα. Μολοντούτο, μερικές φορές το υποκείμενο συλλαμβάνει μέσα του ένα είδος διάχυσης του ερωτικού πόθου. Καταλαβαίνει, τότε, πως είναι προορισμένο να πλανιέται από έρωτα σε έρωτα, ώσπου να πεθάνει.

Περίπτυξη: το υποκείμενο βλέπει, για μια στιγμή, τη χειρονομία της ερωτικής περίπτυξης σαν εκπλήρωση του ονείρου της ολοκληρωτικής ένωσης με το αγαπημένο πλάσμα.

Δράμα: το ερωτευμένο υποκείμενο δεν μπορεί να γράψει μόνο του το ερωτικό του μυθιστόρημα. Μόνο μια πολύ αρχαϊκή φόρμα θα μπορούσε να υποδεχτεί το συμβάν που το υποκείμενο απαγγέλλει, χωρίς να δύναται να το εξιστορήσει.

Γιορτή: το ερωτευμένο υποκείμενο ζει κάθε συνάντηση με το αγαπημένο πλάσμα σαν μια γιορτή.

Τρελός: το ερωτευμένο υποκείμενο διακατέχεται από την ιδέα ότι είναι τρελό ή ότι τρελαίνεται.

Γκραντίβα: το όνομα, δάνειο από το βιβλίο του Γιένσεν που ανέλυσε ο Φρόυντ, ορίζει την εικόνα του αγαπημένου πλάσματος, στην περίπτωση που τούτο

δέχεται να εισδύσει κάπως στο παραλήρημα του ερωτευμένου υποκειμένου, με σκοπό να το βοηθήσει να βγει από το παραλήρημα αυτό.

Κουστούμι: κάθε συναίσθημα που προκαλείται ή τροφοδοτείται από το ρούχο που φορούσε το υποκείμενο κατά την ερωτική συνάντηση ή που φορά με την πρόθεση να ξελογιάσει το αγαπημένο αντικείμενο.

Ταύτιση: το υποκείμενο ταυτίζεται επώδυνα με οποιοδήποτε πρόσωπο (φυσικό η λογοτεχνικό) κατέχει την ίδια μ' αυτό θέση στο χώρο της ερωτικής δομής.

Επαγωγή: το αγαπημένο πλάσμα ποθείται επειδή κάποιος άλλος ή άλλοι έδειξαν στο υποκείμενο ότι είναι ποθητό: όσο ειδικός κι αν είναι, ο ερωτικός πόθος ανακαλύπτεται δι' επαγωγής.

Διέξοδοι: οι όποιες απατηλές λύσεις που, παρά τον συχνά καταστροφικό χαρακτήρα τους, προσφέρουν στο ερωτευμένο υποκείμενο μια πρόσκαιρη ανάπαυση: φαντασματική χειραγώγηση των πιθανών διεξόδων της ερωτικής κρίσης.

Σ' αγαπώ: το σχήμα δεν αναφέρεται στην ερωτική δήλωση, στην ομολογία, αλλά στην επαναλαμβανόμενη προφορά της ερωτικής κραυγής.

Χαύνωση: λεπτή κατάσταση του ερωτικού πόθου, βιώνεται όταν έχουμε κενό πόθου²², και είναι άσχετη με οποιαδήποτε επιθυμία κατοχής.

Επιστολή: το σχήμα αναφέρεται στην ιδιαίτερη διαλεκτική της ερωτικής επιστολής. Η ερωτική επιστολή είναι κενή (κωδικοποιημένη) και ταυτόχρονα εκφραστική (φορτισμένη με την επιθυμία να σημάνει τον πόθο).

²² Κενό πόθου: Πόθος του απόντος, πόθος του παρόντος: η χαύνωση προβάλλει σε διπλοτυπία τους δύο πόθους, φέρει την απουσία εντός της παρουσίας. Εξ ου μια αντιφατική κατάσταση: το «γλυκό κάψιμο». **Ρ. Μπαρτ**, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σελ. 187

Νύχτα: κάθε κατάσταση που διεγείρει στο υποκείμενο το μεταφορικό αίσθημα του σκότους (συναισθηματικού, νοητικού, υπαρξιακού), μέσα στο οποίο ταλανίζεται ή ηρεμεί.

Αντικείμενα: κάθε αντικείμενο που αγγίζεται από το σώμα του αγαπημένου πλάσματος γίνεται μέρος αυτού του σώματος και το υποκείμενο δένεται μαζί του περιπαθώς.

Αισχρός: τη συναισθηματικότητα του έρωτα, ανυπόληπτη για την κοινή αντίληψη του καιρού μας, το ερωτευμένο υποκείμενο οφείλει να την αναδεχτεί ως μια σοβαρή παράβαση που τον αφήνει μόνο και εκτεθειμένο. Χάρη, λοιπόν, σε μια αντιστροφή αξιών, η συναισθηματικότητα αυτή συνιστά σήμερα την αισχρότητα του έρωτα.

Κλαίω: η ιδιαίτερη ροπή του ερωτευμένου υποκειμένου στο κλάμα: τρόποι εμφάνισης και λειτουργίας των δακρύων στο υποκείμενο αυτό.

Σαγήνη: επεισόδιο που θεωρείται εναρκτήριο (αλλά που ενδέχεται να ανασυντίθεται εκ των υστέρων). Κατά τη διάρκειά του το ερωτευμένο υποκείμενο «σαγηνεύεται» (αιχμαλωτίζεται και μαγεύεται) από την εικόνα του αγαπημένου αντικειμένου (λαϊκή ονομασία: κεραυνοβόλος έρωτας· λόγια ονομασία: ερωτοπληξία).

Συνάντηση: το σχήμα αναφέρεται στη φάση της ευδαιμονίας που έπεται της πρώτης συνάντησης, προτού γεννηθούν οι δυσκολίες του ερωτικού δεσμού.

Ξύπνημα: διάφοροι τρόποι με τους οποίους το ερωτευμένο υποκείμενο ανακαλύπτει, όταν ξυπνά, πως κατέχεται πάντα από την έγνοια του πάθους του.

Μόνος: το σχήμα δεν αναφέρεται σ' αυτό που μπορεί να είναι η ανθρώπινη μοναξιά του ερωτευμένου υποκειμένου, αλλά στη «φιλοσοφική» μοναξιά του, εφόσον τον έρωτα-πάθος δεν τον αναλαμβάνει σήμερα κανένα μείζον σύστημα σκέψης (λόγου).

Ανάμνηση: ευχάριστη και/ή οδυνηρή ανάκληση στη μνήμη ενός αντικειμένου, μιας χειρονομίας, μιας σκηνής, που συνδέονται με το αγαπημένο πλάσμα. Η ενέργεια αυτή σημαδεύεται από την εισβολή του παρατατικού στη σφαίρα της γραμματικής του ερωτικού λόγου.

Όπως είναι: το ερωτευμένο υποκείμενο καλούμενο συνεχώς να ορίσει το αγαπημένο αντικείμενο, και υποφέροντας από την αστάθεια του όποιου ορισμού, ονειρεύεται μια σοφία που θα τον έκανε να δεχτεί τον άλλον όπως είναι, απαλλαγμένον από το βάρος οποιουδήποτε επιθετικού προσδιορισμού.

Τρυφερότητα: απόλαυση, αλλά συνάμα και πλήρης ανησυχίας αξιολόγηση των τρυφερών χειρονομιών του αγαπημένου αντικειμένου, στο μέτρο που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται πως δεν είναι ο προνομιακός αποδέκτης τους.

Ένωση: το όνειρο της απόλυτης ένωσης με το αγαπημένο πλάσμα.

Αλήθεια: κάθε γλωσσικό επεισόδιο που συνδέεται με την «αίσθηση αλήθειας» που νιώθει το ερωτευμένο υποκείμενο όταν σκέφτεται τον έρωτά του, είτε στην περίπτωση που πιστεύει ότι είναι το μόνο που βλέπει το αγαπημένο αντικείμενο «μέσα στην αλήθεια του», είτε στην περίπτωση που ορίζει τον ειδοποιό χαρακτήρα της δικής του αξίωσης σαν μια αλήθεια ως προς την οποία δεν μπορεί να υποχωρήσει.

Βούληση κατοχής: το υποκείμενο αντιλαμβάνεται πως οι δυσκολίες της ερωτικής σχέσης προέρχονται από το ότι θέλει μονίμως να ιδιοποιείται, με τον άλφα ή

βήτα τρόπο, το αγαπημένο αντικείμενο, και αποφασίζει να παραιτηθεί εφεξής από κάθε «βούληση κατοχής» απέναντί του.

πτώση

Ο καιρός είναι φριχτός, πέφτει χιόνι, είμαι μονάχη σπίτι μου. Εδώ και τρεις μέρες ο πυρετός μου ανέβηκε τόσο πολύ ώστε δεν μπόρεσα να σου γράψω ούτε μια λέξη. Τίποτα νεότερο φίλε μου· κάθε μέρα ελπίζω αμυδρά να λάβω γράμμα σου, αλλά δεν έρχεται και ασφαλώς δεν θα ρθεί ποτέ. Μόνο οι άντρες έχουν τη δύναμη να μη συγχωρούν. Ο δούκας δεν μου απάντησε.

Η Πρυντάνς ξανάρχιζε τα ταξίδια της στο Ενεχυροδανειστήριο.

Διαρκώς φτύνω αίμα. Ω! θα με λυπόσουν αν μ'έβλεπες. Είσαι πολύ

ευτυχισμένος που ζεις κάτω από ένα ζεστό ουρανό και δεν έχεις, όπως εγώ, ένα ατελείωτο παγερό χειμώνα να σου πλακώνει ο στήθος. Σήμερα, σηκώθηκα λίγο, και πίσω απ' τις κουρτίνες του παραθυριού μου κοίταξα να διαβαίνει η ζωή αυτή του Παρισιού με την οποία πιστεύω διέκοψα κάθε σχέση. Μερικά γνώριμα πρόσωπα περάσανε στο δρόμο βιαστικά, χαρούμενα, ξέγνοιαστα. Ούτε ένας δεν σήκωσε τα μάτια προς τα παράθυρά μου. Εντούτοις, μερικοί νέοι ήρθανε και γράψανε τ' όνομά τους στο βιβλίο του θυρωρού. Κάποια άλλη φορά, ξανάμουνα άρρωστη, κι εσύ, που δε μ'είχες γνωρίσει ακόμα, που δεν είχες λάβει τίποτε από μένα, παρά μια απρέπεια την ημέρα που σε είδα για πρώτη φορά, ερχόσουν κάθε πρωί να ζητήσεις πληροφορίες για την υγεία μου. Νά με, άρρωστη και πάλι. Περάσαμε έξι μήνες μαζί. Είχα για σένα τόσον έρωτα όσον μπορεί να χωρέσει και να δώσει η καρδιά μιας γυναίκας, και συ είσαι μακριά, και με καταριέσαι, και δε λαβαίνω ούτε μια λέξη παρηγοριάς από σένα. Αλλά η τύχη και μόνο φταίει για την εγκατάλειψη αυτή, είμαι απόλυτα βέβαιη, γιατί αν ήσουν στο Παρίσι, δε θ'άφηνες ούτε στιγμή το προσκέφαλό μου και το δωμάτιό μου.

Η κυρία με τας καμέλιες
Αλέξανδρος Δουμάς

Χάνομαι: πνοή αφανισμού που φτάνει στο ερωτευμένο υποκείμενο από την οδό της απελπισίας ή της πλήρωσης.

Απουσία: κάθε γλωσσικό επεισόδιο που φέρνει στο προσκήνιο την απουσία του αγαπημένου αντικειμένου -όποια κι αν είναι η αιτία αυτής της απουσίας- και τείνει να προσδώσει στην απουσία τη μορφή της εγκατάλειψης.

Αλλοίωση: η παραγωγή μέσα στο ερωτικό πεδίο, για βραχύ χρονικό διάστημα, μιας αντι-εικόνας του αγαπημένου αντικειμένου. Μέσα από ασήμαντα περιστατικά ή ισχνά χαρακτηριστικά, το υποκείμενο βλέπει ξαφνικά την αγαθή Εικόνα να αλλοιώνεται και να ανατρέπεται.

Άγχος: κάτω από την άλφα ή βήτα συγκυρία, το ερωτευμένο υποκείμενο νιώθει να παρασύρεται από τον φόβο ενός κινδύνου, μιας πληγής, μιας εγκατάλειψης, μιας περιστροφής- κι αυτό το αίσθημα το εκφράζει με τη λέξη *άγχος*.

Κατάργηση: πνοή γλώσσας κατά τη διάρκεια της οποίας το υποκείμενο φτάνει στο σημείο να καταργήσει το αγαπημένο αντικείμενο κάτω από το βάρος του ίδιου του έρωτα: χάρη σε μια καθαρά ερωτική διαστροφή, το υποκείμενο καταλήγει να αγαπά τον έρωτα και όχι το αντικείμενο.

Ασκητεία: το ερωτευμένο υποκείμενο, είτε επειδή αισθάνεται ένοχο απέναντι στο αγαπημένο πλάσμα, είτε επειδή θέλει να το εντυπωσιάσει επιδεικνύοντας τη δυστυχία του, σχεδιάζει μια αυτοτιμωρητική ασκητική συμπεριφορά (τρόπο ζωής, ενδυμασία και τα λοιπά).

Αναμονή: σφοδρό κύμα άγχους που προκαλείται από την αναμονή του αγαπημένου πλάσματος, λόγω μικροκαθυστερήσεων (ραντεβού, τηλεφωνήματα, γράμματα, επιστροφές).

Κρύβω: σχήμα εσκεμμένης αποφάσεως: το ερωτευμένο υποκείμενο διερωτάται, όχι αν πρέπει να δηλώσει στο αγαπημένο πλάσμα ότι το αγαπά (δεν πρόκειται για σχήμα εξομολόγησης), αλλά σε ποιο βαθμό πρέπει να του κρύψει τις «διαταραχές» (τους κλυδωνισμούς) του πάθους του: τους πόθους του, τις καταπτώσεις του, κοντολογίς τις ακρότητες του (σε γλώσσα ρακινική: την παραφορά του).

Αποκατεστημένοι: το ερωτευμένο υποκείμενο βλέπει όλους όσοι το περιβάλλουν ως «αποκατεστημένους». Όλοι του φαίνονται εφοδιασμένοι μ'ένα μικρό πρακτικό και συναισθηματικό σύστημα συμβατών σχέσεων, από το οποίο αισθάνεται αποκλεισμένο. Έτσι νιώθει ένα διφορούμενο συναίσθημα, φθόνου και γελοιότητας.

Καταστροφή: σφοδρή κρίση, κατά τη διάρκεια της οποίας το υποκείμενο, βιώνοντας την ερωτική κατάσταση ως οριστικό αδιέξοδο, ως παγίδα από την οποία δε θα μπορέσει να βγει ποτέ, βλέπει πως είναι προορισμένο να καταστραφεί ολοκληρωτικά.

Οροθετώ: για να αμβλύνει τη δυστυχία του, το υποκείμενο εναποθέτει τις ελπίδες του σε μια μέθοδο ελέγχου που θα του επέτρεπε να οροθετεί τις απολαύσεις που τού χαρίζει η ερωτική σχέση: από τη μια να διαφυλάσσει τις απολαύσεις και να επωφελείται από αυτές πλήρως· από την άλλη, να τοποθετεί σε μια παρένθεση μη-σκέψης τις εκτεταμένες ζώνες κατάθλιψης που διαχωρίζουν αυτές τις απολαύσεις: να λησμονεί το αγαπημένο πλάσμα έξω από τις απολαύσεις που το πλάσμα αυτό χαρίζει.

Καταλαβαίνω: το υποκείμενο αντιλαμβάνεται ξαφνικά το ερωτικό επεισόδιο σαν έναν κόμπο από ανεξήγητες αιτίες και περιπλεγμένες λύσεις, και αναφωνεί: «Θέλω να καταλάβω (τι μου συμβαίνει)».

Φέρσιμο: σχήμα εσκεμμένης αποφάσεως: το ερωτευμένο υποκείμενο θέτει αγωνιωδώς στον εαυτό του προβλήματα διαγωγής, τις περισσότερες φορές ασήμαντα: μπροστά στην τάδε επιλογή, τι να κάνω; Πώς να ενεργήσω;

Ενδεχόμενα: ασήμαντα γεγονότα, περιστατικά, αναποδιές, μικρολογίες, ποταπότητες, ευτέλειες, πτυχές της ερωτικής ύπαρξης. Κάθε πυρήνας πραγματικού συμβάντος με απήχηση που εναντιώνεται στις βλέψεις ευτυχίας του ερωτευμένου υποκειμένου- σάμπως η τύχη να συνωμοτούσε εναντίον του.

Δαίμονες: το ερωτευμένο υποκείμενο νομίζει μερικές φορές ότι κατέχεται από έναν δαίμονα που το ωθεί να πληγώνει τον εαυτό του και να αυτοεξορίζεται - σύμφωνα με μια ρήση του Γκαίτε- από τον παράδεισο που αποτελεί γι' αυτό, σε άλλες στιγμές, η ερωτική σχέση.

Απράγματο: αίσθημα απουσίας, απόσυρση από την πραγματικότητα, που το ερωτευμένο υποκείμενο δοκιμάζει απέναντι στον κόσμο.

Δράμα: το ερωτευμένο υποκείμενο δεν μπορεί να γράψει μόνο του το ερωτικό του μυθιστόρημα. Μόνο μια πολύ αρχαϊκή φόρμα θα μπορούσε να υποδεχτεί το συμβάν που το υποκείμενο απαγγέλλει, χωρίς να δύναται να το εξιστορήσει.

Γδαρμένος: ειδική ευαισθησία του ερωτευμένου υποκειμένου, που το καθιστά τρωτό, υπερευαίσθητο και στους πιο επιπόλαιους τραυματισμούς.

Γράφω: απάτες, αντιδικίες και αδιέξοδα, στα οποία δίνει λαβή ο πόθος να «εκφράσεις» το ερωτικό συναίσθημα σε μια «δημιουργία» (κυρίως με τη γραφή).

Εξορία: αποφασίζοντας να απαρνηθεί την ερωτική κατάσταση, το υποκείμενο διαπιστώνει με θλίψη ότι έχει εξοριστεί από το Φαντασιακό του.

Οχληρό: αίσθημα αδιόρατης ζήλιας που κυριεύει το ερωτευμένο υποκείμενο, όταν βλέπει το ενδιαφέρον του αγαπημένου πλάσματος να αιχμαλωτίζεται και να παρεκκλίνει σε πρόσωπα, αντικείμενα ή ενασχολήσεις που φαντάζουν στα μάτια του σαν ισάριθμοι δευτερεύοντες αντίζηλοι.

Fading: επώδυνη δοκιμασία κατά τη διάρκεια της οποίας το αγαπημένο πλάσμα μοιάζει να αποσύρεται από οποιαδήποτε επαφή, χωρίς ωστόσο η αινιγματική αυτή αδιαφορία του να στρέφεται εναντίον τού ερωτευμένου υποκειμένου ή να εκδηλώνεται προς όφελος οποιουδήποτε άλλου (κόσμος ή αντίζηλος).

Λάθη: με αφορμή το τάδε ή το δείνα μικροπεριστατικό της καθημερινής ζωής, το υποκείμενο νομίζει πως έχει παραμελήσει το αγαπημένο πλάσμα και νιώθει γι' αυτό ένα αίσθημα ενοχής.

Τρελός: το ερωτευμένο υποκείμενο διακατέχεται από την ιδέα ότι είναι τρελό ή ότι τρελαίνεται.

Ενόχληση: πολυπρόσωπη σκηνή, μέσα στην οποία το υπονοούμενο της ερωτικής σχέσης λειτουργεί ως καταναγκασμός και προκαλεί μια γενική ταραχή, που δεν εκφράζεται λεκτικά.

Ταύτιση: το υποκείμενο ταυτίζεται επώδυνα με οποιοδήποτε πρόσωπο (φυσικό ή λογοτεχνικό) κατέχει την ίδια μ' αυτό θέση στο χώρο της ερωτικής δομής.

Εικόνα: οι μεγαλύτερες πληγές, στο ερωτικό πεδίο, προέρχονται μάλλον απ' αυτό που βλέπεις παρά απ' αυτό που ξέρεις.

Μη γνώσιμο: προσπάθειες του ερωτευμένου υποκειμένου να κατανοήσει και να ορίσει το αγαπημένο πλάσμα «καθαυτό», ως χαρακτήρα, ως ψυχολογικό ή νευρωτικό τύπο, ανεξάρτητα από τα ιδιαίτερα δεδομένα της ερωτικής σχέσης.

Πληροφοριοδότης: φιλικό πρόσωπο, που ο ρόλος του, ωστόσο, φαίνεται πως είναι να πληγώνει το ερωτευμένο υποκείμενο παρέχοντάς του, σαν να μη συμβαίνει τίποτε, ανώδυνες πληροφορίες σχετικά με το αγαπημένο πλάσμα-πληροφορίες που έχουν ως αποτέλεσμα να αλλοιώνεται η εικόνα που κουβαλά το υποκείμενο για το πλάσμα αυτό.

Αφόρητο: το αίσθημα της συσσώρευσης των ερωτικών βασάνων ξεσπά με την κραυγή: «δεν πάει άλλο».

Διέξοδοι: οι όποιες απατηλές λύσεις που, παρά τον συχνά καταστροφικό χαρακτήρα τους, προσφέρουν στο ερωτευμένο υποκείμενο μια πρόσκαιρη ανάπαυση: φαντασματική χειραγώγηση των πιθανών διεξόδων της ερωτικής κρίσης.

Ζήλια: «αίσθημα που αναπτύσσεται στο πλαίσιο του έρωτα. Παράγεται από το φόβο μήπως η προτίμηση του αγαπημένου προσώπου στραφεί σε κάποιον τρίτο» (Littre).

Επιστολή: το σχήμα αναφέρεται στην ιδιαίτερη διαλεκτική της ερωτικής επιστολής. Η ερωτική επιστολή είναι κενή (κωδικοποιημένη) και ταυτόχρονα εκφραστική (φορτισμένη με την επιθυμία να σημάνει τον πόθο).

Λογόρροια: η λέξη, δάνειο από τον Ιγνάτιο Λογιόλα, ορίζει τη ροή λόγων με τους όποιους το υποκείμενο επιχειρηματολογεί ακούραστα μέσα στο μυαλό του σχετικά με τα επακόλουθα μιας πληγής ή τις συνέπειες μιας συμπεριφοράς: εμφαντική μορφή του ερωτικού λέγειν.

Μαγεία: μαγικές συνταγές, μικρές κρυφές τελετές και ευκτήριες δραστηριότητες δε λείπουν από τη ζωή του ερωτευμένου υποκειμένου, σ' όποιον πολιτισμικό χώρο και αν ανήκει.

Τέρας: το υποκείμενο αναλογίζεται ξαφνικά ότι περισφίγγει το αγαπημένο αντικείμενο μέσα σ' ένα δίκτυο τυραννιών: από αξιολύπητο, νιώθει ότι μεταβάλλεται σε τέρας.

Βουβαμάρα: το ερωτευμένο υποκείμενο νιώθει άγχος γιατί το αγαπημένο αντικείμενο απαντά ελάχιστα ή δεν απαντά καθόλου στα φθέγματα (λόγους ή γράμματα) που του απευθύνει.

Νέφη: νόημα και χρήση της κακοδιαθεσίας που κυριεύει το ερωτευμένο υποκείμενο με αφορμή ποικίλες περιστάσεις.

Νύχτα: κάθε κατάσταση που διεγείρει στο υποκείμενο το μεταφορικό αίσθημα του σκότους (συναισθηματικού, νοητικού, υπαρξιακού), μέσα στο οποίο ταλανίζεται ή ηρεμεί.

Κλαίω: η ιδιαίτερη ροπή του ερωτευμένου υποκειμένου στο κλάμα: τρόποι εμφάνισης και λειτουργίας των δακρύων στο υποκείμενο αυτό.

Κουτσομπολιό: το ερωτευμένο υποκείμενο πληγώνεται όταν διαπιστώνει ότι το αγαπημένο πλάσμα γίνεται αντικείμενο «κουτσομπολιού» και ακούει να μιλούν για αυτό με τρόπο κοινό.

Γιατί: τη στιγμή που αναρωτιέται μανιωδώς γιατί δεν το αγαπούν, το ερωτευμένο υποκείμενο κατέχεται από την πεποίθηση ότι το αγαπημένο αντικείμενο το αγαπά, αλλά δεν του το λέει.

Αντικείμενο λύπης: το ερωτευμένο υποκείμενο φαντάζεται πως είναι νεκρό, και βλέπει τη ζωή του αγαπημένου πλάσματος να συνεχίζεται σαν να μη συμβαίνει τίποτε.

Απήχηση: βασικός τρόπος λειτουργίας της ερωτικής υποκειμενικότητας: μια λέξη, μια εικόνα, απηχούν οδυνηρά στη συναισθηματική συνείδηση του υποκειμένου.

Ξύπνημα: διάφοροι τρόποι με τους οποίους το ερωτευμένο υποκείμενο ανακαλύπτει, όταν ξυπνά, πως κατέχεται πάντα από την έγνοια του πάθους του.

Σκηνή: το σχήμα αναφέρεται σε κάθε «σκηνή» (με την οικιακή έννοια του όρου) ως ανταλλαγή αμοιβαίων αμφισβητήσεων.

Σημεία: το ερωτευμένο υποκείμενο δε διαθέτει κανένα ασφαλές σύστημα σημείων ούτε για να αποδείξει, αν θέλει, τον έρωτά του, ούτε για να εξιχνιάσει αν ο άλλος το αγαπά.

Ανάμνηση: ευχάριστη και/ή οδυνηρή ανάκληση στη μνήμη ενός αντικειμένου, μιας χειρονομίας, μιας σκηνής, που συνδέονται με το αγαπημένο πλάσμα. Η ενέργεια αυτή σημαδεύεται από την εισβολή του παρατατικού στη σφαίρα της γραμματικής του ερωτικού λόγου.

Αυτοκτονία: στο ερωτικό πεδίο εμφανίζεται συχνά η τάση αυτοκτονίας, η οποία μπορεί να προκληθεί από ένα τίποτε.

Τρυφερότητα: απόλαυση, αλλά συνάμα και πλήρης ανησυχίας αξιολόγηση των τρυφερών χειρονομιών του αγαπημένου αντικειμένου, στο μέτρο που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται πως δεν είναι ο προνομιακός αποδέκτης τους.

Αλήθεια: κάθε γλωσσικό επεισόδιο που συνδέεται με την «αίσθηση αλήθειας» που νιώθει το ερωτευμένο υποκείμενο όταν σκέφτεται τον έρωτα του, είτε στην περίπτωση που πιστεύει ότι είναι το μόνο που βλέπει το αγαπημένο αντικείμενο «μέσα στην αλήθεια του», είτε στην περίπτωση που ορίζει τον ειδοποιό

χαρακτήρα της δικής του αξίωσης σαν μια αλήθεια ως προς την οποία δεν μπορεί να υποχωρήσει.

ο Άλλος

Ω η θάλασσα η θάλασσα κατακόκκινη μερικές φορές σαν τη φωτιά και τα υπέροχα ηλιοβασιλέματα και οι συκιές στους κήπους της Αλαμέδας ναι και όλα τα παράξενα δρομάκια και τα τριαντάφυλλα και τα γαλάζια και τα κίτρινα σπιτάκια και οι κήποι με τα τριαντάφυλλα και τα γιασεμιά και τα γεράνια και τους κάκτους και το Γιβραλτάρ ένα κορίτσι που ήμουν τότε ένα Άνθος των βουνών ναι όταν έβαλα το τριαντάφυλλο στα μαλλιά μου όπως συνήθιζαν τα κορίτσια της Ανδαλουσίας ή θα φορέσω ένα κόκκινο ναι πως με φίλησε κάτω

από το μαυριτανικό κάστρο και σκέφτηκα λοιπόν αυτός ή όποιος άλλος το

ίδιο κάνει κι ύστερα τον κάρφωσα με τα μάτια μου για να μου κάνει πάλι την πρόταση ναι κι ύστερα μου ζήτησε αν θα ήθελα ναι να πω ναι το άνθος μου των βουνών και στην αρχή τον αγκάλιασα ναι και τον τράβηξα κάτω πάνω μου έτσι που μπορούσε να νιώσει τα στήθη μου όλο άρωμα ναι κι η καρδιά του πήγαινε να σπάσει και ναι είπα ναι θέλω Ναι.

Οδυσσέας
Τζέιμς Τζόνς

Ολόκληρο το τελευταίο κεφάλαιο του *Οδυσσέα* του Τζόυς είναι ένας μονόλογος της γυναίκας του Μπλουμ, της Μόλι, ένας εσωτερικός μονόλογος, χειμαρρώδης στην έκταση και την εκφορά του. Η Μόλι σε 50 σελίδες με μόνο δύο σημεία στίξης αναπολεί την πρώτη γνωριμία της και τον έρωτα μαζί του. Η λέξη με την οποία αρχίζει και τελειώνει το κεφάλαιο –και επαναλαμβάνεται συνεχώς στις σελίδες– είναι το Ναι. Ένα ναι αποδοχής του πάθους της και των παθών της, ένα ναι αποδοχής του Άλλου και της κατάστασης. «Ναι πως με φίλησε κάτω από το μαυριτανικό κάστρο και σκέφτηκα λοιπόν αυτός ή όποιος άλλος το ίδιο κάνει». Η Μόλι αντηχεί αυτό που ο Ντενί Ντε Ρουζμόν πιστεύει, ότι δηλαδή «πρώτα ερωτευόμαστε την ίδια την κατάσταση του πάθους, και ύστερα την άπιαστη Ιζόλδη».²³

Ο έρωτας είναι ατομική υπόθεση, όμως κατάσταση ανθρώπινη που προϋποθέτει εκείνον τον Άλλον για να εκφραστεί. Ποιος είναι όμως αυτός ο Άλλος; Είναι ο ίδιος σημείο του έρωτα ή συνδημιουργός της κατάστασης; «Ποθώ τον πόθο μου -το αγαπημένο πλάσμα δεν είναι πια παρά το έρεισμά μου. Μεθώ στην ιδέα μιας τόσο σπουδαίας υπόθεσης, που αφήνει μίλια πίσω της το πρόσωπο που κατέστησα πρόσχημα γι' αυτήν: θυσιάζω την εικόνα στο Φαντασιακό. Κι αν έρθει μια μέρα που θα πρέπει να αποφασίσω οριστικά να απαρνηθώ τον άλλον, το σφοδρό πένθος που θα με καταλάβει τότε είναι το πένθος για το Φαντασιακό: ήταν μια αγαπημένη δομή. Κλαίω που έχασα τον έρωτα και όχι τον τάδε ή την τάδε».²⁴ Παραφράζοντας τον τίτλο του Μπαρτ «Ο άλλος με κάνει να πονώ»²⁵, είναι ο έρωας που με κάνει να πονώ.

Ποιος είναι αυτός ο Άλλος; Είναι ένα ερωτικό αντικείμενο με δανεικές, φανταστικές ιδιότητες που είναι εξ αρχής καταδικασμένες να ξεθωριάσουν με το πέρασμα του χρόνου, μια απάτη ή ένα υποκείμενο ελεύθερο και μοναδικό;

²³ Ν. ντε Ρουζμόν, *Οι μύθοι του Έρωτα*, σελ. 95

²⁴ Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σελ. 47-48

²⁵ Οπ.π. σελ.74

Ο Σταντάλ λέει ότι ο Άλλος είναι από τη φύση του προϊόν φαντασίας, μια ψευδαίσθηση.

«Στα αλατωρυχεία του Ζάλτσμπουργκ πετούν ένα γυμνωμένο από τον χειμώνα κλωνάρι στα έρημα βάθη του ορυχείου. Δυο τρεις μήνες αργότερα το ξανατραβούν σκεπασμένο με λαμπερά κρύσταλλα. Τα μικρότερα κλαδιά, εκείνα που δεν είναι μεγαλύτερα από το πόδι ενός μελισσοφάγου, είναι καλυμμένα με πολυάριθμα σπινθηροβόλα και εκτυφλωτικά διαμάντια. Το αρχικό κλωνάρι είναι πλέον αγνώριστο.

Αυτό που ονομάζω κρυστάλλωση είναι η λειτουργία του πνεύματος, το οποίο, μέσα από κάθε τι που εμφανίζεται μπροστά του, καταλήγει στην ανακάλυψη ότι το αγαπημένο πρόσωπο έχει νέες τελειότητες»²⁶.

Ο Άλλος πριν τον γνωρίσουμε (ή ανα-γνωρίσουμε) είναι ο Ξένος. Άνθρωπος χωρίς παρελθόν, ταυτότητα ή όνομα, «προσκυνητής, μοναχικός ταξιδιώτης, πραγματευτής, τυφλός βασιλιάς και ικέτης, ο Ξένος φτάνει μεταμφιεσμένος... Παρέχει έτσι στην πόλη [εδώ η πόλη συμβολίζει τον άνθρωπο, το σώμα, την επιθυμία], που τον περιμένει και τον δημιουργεί, την απαραίτητη ρήξη ως προς το ήδη γνωστό. Το βλέμμα του -έκθαμβο ή τυφλό, που κάνει το ίδιο- λειτουργεί θεραπευτικά σαν καθρέφτης χρησιμοδοτικός, που επιστρέφει στην πόλη την εικόνα της καθαρισμένη απ' το επεισοδιακό και καθημερινό στοιχείο, προσαρμοσμένη στην ξεχασμένη της ολότητα (ο Ξένος έρχεται πάντα την ώρα που πρέπει), ολότητα που περιλαμβάνει την υπερβατική της αλήθεια, εκείνη που σφυρηλατεί την αόρατη συνοχή του άστεως».²⁷

Ο Ξένος γίνεται ο Άλλος για να τον αφήσουμε να μας κατοικήσει (από πόλη να γίνουμε άστρ). Δεν πρόκειται απλώς για μια διπλή μετονομασία Ξένος-Άλλος Πόλη-Άστρ, πρόκειται για μια διπλή μετάλλαξη. Ο χωρίς όνομα Ξένος

²⁶ Stendhal, *Περί έρωτος*, σελ. 13

²⁷ Σ. Μαρτίνου, «Το σώμα και ο χώρος», *Εικαστικά*, τεύχος 19, σελ. 45

βαφτίζεται και δημιουργείται από την πόλη. Η πόλη δίνει μια νέα ταυτότητα, η οποία ακυρώνει τις προηγούμενες ιδιότητες του Ξένου. Με τη σειρά του ο Ξένος ως Άλλος πλέον ολοκληρώνει τη πόλη στον προορισμό της: την κατοικεί.

«Η κλασική «σκηνή της αναγνώρισης» (η λύσις) έρχεται αφού αναπτυχθούν και αποκαλυφθούν ως τις ακραίες τους συνέπειες οι κρυμμένες δυνάμεις, κατάρεις, επιθυμίες και αντιφάσεις της πόλης, αφού –και εφόσον- η πόλη εξαγνιστεί και κριθεί άξια να της αποκαλυφθεί η ταυτότητα του Ξένου... ο Ξένος είναι «ο καλός Άλλος» στην ματιά του οποίου εισπράττουμε την πίστη και καλή εικόνα του εαυτού μας, εκεί όπου αν και οι ίδιοι εξωτερικά -δεν είμαστε πια οι ίδιοι μετά την «επίσκεψη του αγγέλου».²⁸

Ο Ξένος αφού γίνει πρώτα ένας Φαντασιακός Άλλος (η κρυστάλλωση του Σταντάλ, η κατοίκηση της πόλης) στη συνέχεια ανα-γνωρίζεται ως ο Άλλος ή ο καλός Άλλος (αποκρυστάλλωση κατά τον Σταντάλ). Τότε είναι που η πόλη-σώμα αποφασίζει αν θα συνεχίσει να τον δέχεται ή αν θα τον ρίξει πάλι στο άγνωστο της περιπλάνησης, διακινδυνεύοντας και την δική της ερήμωση ή επιστροφή στο «επεισοδιακό και καθημερινό στοιχείο». Η διαδικασία του περάσματος από τον Φαντασιακό Άλλο στον Άλλο ή τον καλό Άλλο προϋποθέτει «μια μετακίνηση. Δηλαδή μια δραστηριότητα μέσα στον χώρο [και τον χρόνο]. Συν-κινηθήκαμε και μετα-κινηθήκαμε, πετυχαίνοντας μέσα από ένα παιχνίδι (ρώσικης ρουλέτας βέβαια) τη σωστή μας θέση μέσα στον κόσμο, που ξαναγίνεται έτσι υγρός, ενωμένος, θαυμαστός».²⁹ Υγρός, ενωμένος, θαυμαστός στην περίπτωση που ο Ξένος είναι ο καλός Άλλος, ένας Άλλος που είτε δεν απείχε πολύ από τον Φαντασιακό Άλλο είτε η πραγματικότητά του, η αληθινή του ταυτότητα δεν είναι τόσο επώδυνα «ξένη» αλλά μάλλον ενδιαφέρουσα αν και αποκλίνουσα από το Φαντασιακό. Στην περίπτωση που είναι τόσο επώδυνα «ξένη» ο Άλλος γίνεται και πάλι ένας Ξένος, εξορισμένος όμως τώρα από αυτή

²⁸ Οπ.π.

²⁹ Οπ.π.

τουλάχιστον την πόλη. «Και να σκεφτείς πως άσκοπα ξόδεψα χρόνια από τη ζωή μου, πως θέλησα να πεθάνω, πως είχα τον πιο μεγάλο μου έρωτα, για μια γυναίκα που δεν μου άρεσε, δεν ήταν καν ο τύπος μου».³⁰

Ο Άλλος δεν είναι είτε «ένα ερωτικό αντικείμενο με δανεικές, φανταστικές ιδιότητες, μια απάτη» είτε «ένα υποκείμενο ελεύθερο και μοναδικό». Εν τω χρόνω είναι και τα δύο. Ο έρωτας είναι το «αντικειμενικό τυχαίο» του Μπρετόν, ένα ακούσιο αντάμωμα, το οποίο εν καιρώ μετατρέπεται σε εκούσια επιλογή. «Ο έρωτας είναι ένα παράλογο στοίχημα όπου αυτό που διακυβεύεται είναι η ελευθερία. Όχι η δική μου. Του άλλου».³¹ Είναι η επιλογή αποδοχής του Άλλου όχι ως Φαντασιακού Άλλου, Ξένου ή καλού Άλλου, αλλά τελικά του Άλλου ως ύπαρξη ελεύθερη πέρα και πάνω από τη πόλη.

³⁰ **Μ. Προυστ**, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο. Από τη μεριά του Σουάν* **Ο. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. **58**

³¹ **Ο. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. **60**

χρόνος

Αισθάνεται μόνο μέσα του πως φουσκώνουν της αγάπης σαν της θαλάσσης τα κύματα και τον παρασύρουν προς τα εκεί, εις μια ένωση οπού όλα μαζί τα συναισθήματα, λαχτάρα και γλυκασμός, πόθος και πόνος, φόβος και όλβος, θ'απαρτίζουν μιαν πολύφωνον συγχορδίαν, όπου το εγώ και το συ σβήνουν μέσα

εις ένα **χάος** αιωνιότητος

εισαγωγή Πλάτωνος Συμπόσιον

I. Συκουτρής

«Τι διακρίνουν τα ζευγάρια σ' ένα ανοιγόκλειμα των βλεφάρων; Την υπόσταση της εμφάνισης και της εξαφάνισης, την αλήθεια του σώματος και του μη σώματος, το όραμα της παρουσίας που σβήνει μέσα στη λαμπρότητα: καθαρή ζωτική ορμή, παλμός του χρόνου».³²

Ο χρόνος και ο χώρος των εραστών παύει να είναι αντικειμενικός. Οι εραστές δημιουργούν έναν ιερό χρόνο και χώρο όπου η στιγμή και η αιωνιότητα ταυτίζονται, όπου οι ίδιοι υπερβαίνουν τον θάνατο ακόμα κι αν αυτός είναι ο τελικός προορισμός τους. Αυτό είναι το κομμάτι της αθανασίας που αντιστοιχεί στον κάθε άνθρωπο -έτσι για λίγο ταυτιζόμαστε με το θείο. Η υποκειμενικότητα των εραστών είναι το φάρμακο (φαρμάκι και γιατρεία) μιας ύπαρξης θνητής που άλλο τίποτα δεν ξέρει, παρά μονάχα ότι θα πεθάνει. Αν ο καιρός είναι ο μαέστρος του θανάτου, ο έρωτας είναι η άρση του θανάτου. Και το «για πάντα» που ξεστομίζουν δεν τους κάνει επίορκους, γιατί το «για πάντα» μπορεί να διαρκέσει όσο ένας αναστεναγμός, ένα βλεφάρισμα, μια τρυφερή αναπνοή πίσω από το αυτί. Έτσι διαλύεται ο χρόνος, ο χώρος και πάνω από όλα η ίδια η ύλη των εραστών. Ένας λοβός γίνεται μια νέα πατρίδα, ένας λαιμός μια αχανής ήπειρος, και τι είναι ένα στόμα;

«Μια τρύπα στο χώρο με συγκεκριμένα όρια, μέσα στην οποία μπορεί να πέσει ο,τιδήποτε, αλλά από την οποία δεν μπορεί να διαφύγει τίποτε· μια τρύπα που η βαρυτική της δύναμη είναι τόσο ισχυρή, ώστε να αιχμαλωτίζει ακόμα και το ίδιο το φως· μια τρύπα που καμπυλώνει τον χώρο και στρεβλώνει τον χώρο³³».

Έτσι περιγράφει ο θεωρητικός φυσικός Kip Thorne την μαύρη τρύπα. Και συνεχίζει λίγο πιο κάτω ο Γραμματικάκης: «Στο κέντρο της ο χώρος και ο χρόνος δεν υφίστανται ως αυθύπαρκτες, χωριστές οντότητες. Οι γνώσεις και οι νόμοι της φυσικής είναι εκεί ανίσχυρες... έχει κάποια αναλογία με το σημείο

³² **Ο. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ.214

³³ **Γ.Γραμματικάκης**, *Η αυτοβιογραφία του φωτός*, σελ. 395

μηδέν του χωροχρόνου, από όπου εξεπορεύθη το Σύμπαν με τη Μεγάλη Έκρηξη. Τότε γεννιέται στην ουσία ο χρόνος και ο χώρος· ενώ στο κέντρο μιας μαύρης τρύπας περικλείεται το τέλος τους. Το σημείο ανωμαλίας είναι ίσως η ακραία μορφή του απρόσιτου ή του άγνωστου, εκεί που εκδηλώνονται αλληλένδετες οι ιδιότητες της δημιουργίας και της καταστροφής».³⁴

Τι περισσότερο να κάνει ένα στόμα; Ο Δάντης στην είσοδο της κόλασης διαβάζει την εξής επιγραφή:

«Από με παν στη λυπημένη χώρα,
Από με παν προς τον αιώνιο πόνο,
Από με παν στον κολασμένο κόσμο.
Τον πλάστη μου έχει εμπνεύσει δικαιοσύνη:
Δύναμη θεϊκή μ'έχει φτιαγμένη,
Υπέρτατη σοφία κ'η αγάπη η πρώτη.
Πριν από με άλλα πλάσματα δεν ήταν,
Παρά τα αιώνια, αιώνια θα κρατήσω.
Αφήστε κάθε ελπίδα όσοι περνάτε.»

Ο Γραμματικάκης δανείζεται την τελευταία φράση για να περιγράψει την κόλαση μιας μαύρης τρύπας. Κι όμως λίγο πιο πάνω στην ίδια σελίδα αναφέρει ότι σύμφωνα με κάποιες θεωρητικές προσεγγίσεις μια μαύρη τρύπα μπορεί να οδηγεί «σε ένα άλλο σημείο του Σύμπαντος ή... σε ένα ολότελα διαφορετικό Σύμπαν».

Έτσι κι ο Δάντης εν μέσω μιας κόλασης «απελπισμένης» συναντά τους αιώνια ερωτευμένους και λέει στο Βιργίλιο:

«Ποιητή μου, αχ πόσο θέλω

³⁴ Οπ.π. σελ 396

Στους δυο που πάνε ταίρι να μιλήσω,
Και δείχνουν τόσο ανάλαφροι στο αγέρι»
Κ' εκείνος του είπε: «κοίτα, όταν κοντά μας
Κ' οι δυο ζυγώσουν, τότε ξόρκισε τους
Στον έρωτα που τους κρατάει, και θά' ρθουν»

Και η μία ψυχή που μας λέει ο Δάντης ότι είναι η Φραντζέσκα προσφωνεί την
άλλη:

«ετούτος,
Που δεν θα χωριστεί ποτέ από μένα»

Και περιγράφοντας πώς άρχισε ο έρωτάς τους λέει στον αμέσως επόμενο στίχο:

«μου φίλησε όλος τρέμοντας το στόμα.»

Με τη σειρά μου εγώ δανείζομαι αυτήν την επιγραφή για να περιγράψω το
στόμα και κατ' επέκταση τον έρωτα. Γιατί ο κάθε έρωτας είναι «απελπισμένος»,
εφ' όσον μετέχει του χρόνου. Ο έρωτας είναι ανθρώπινος και γι' αυτό φθαρτός,
γιατί οι ίδιοι οι εραστές είναι φθαρτοί εκ φύσεως. Όμως τις στιγμές που είναι
μαζί δημιουργούν μια ρωγμή στον χρόνο, βρίσκονται στο επέκεινά του, στην
απαρχή των πάντων, όπου όλα είναι αιώνια γιατί όλα είναι ά-χρονα και ά-τοπα.
Μένουν ακίνητοι στον χρόνο και στον χώρο, αν και επιμηκύνονται,
διαστέλλονται, διαλύονται. Ενσωματώνονται στον ίδιο τον θάνατο, εν-
σωματώνονται τον ίδιο τον θάνατο, τον αποδέχονται και έτσι εμφυσούν ζωή.
Αναβιώνουν αυτό το πριν της Μεγάλης Έκρηξης όπου όλα είναι ένα και
μοναδικό σημείο. Χώρος, χρόνος, ενέργεια και ύλη διαπλέκονται και είναι
δύσκολο, αν όχι ακατόρθωτο, να ξεχωρίσουν το εδώ από το εκεί, το τώρα από το
μετά, τον πόθο από το πάθος, το εγώ από τον άλλον. Και τότε ακριβώς γεννάται
το φως. Το αρχέγονο φως που τα συνδέει όλα. Και τότε δημιουργείται το Σύμπαν

των εραστών. Σαν από έναν κόκκο άμμου που ξάφνου εκρήγνυται και ξεδιπλώνεται ένας ολόκληρος κόσμος με τους δικούς του φυσικούς νόμους. «Σκόνη θα γίνεται, μα σκόνη ερωτευμένη»³⁵, λέει ο Κεβέδο σε ένα σονέτο του. Και όντως οι εραστές εφευρίσκουν χρόνο, χώρο, ενέργεια, ύλη, φως. Και, όπως, όλα τα σύμπαντα, διαστέλλονται και διαστέλλονται και διαστέλλονται, απομακρύνονται και απομακρύνονται από εκείνο το σημείο όπου όλα ξεκίνησαν, από εκείνο το σημείο, το μικρό σαν το κεφάλι μιας καρφίτσας, το δυνατό σαν την άκρη της. Γεννάνε πλανήτες, γαλαξίες, ήλιους και φεγγάρια, μαύρες τρύπες και ζωή. Δεν πάνε κάπου, γιατί δεν υπάρχει τίποτα έξω από αυτούς. Μονάχα ξεμακραίνουν, γεννούν και σιγά σιγά φτάνουν στο τέλος. Στο όποιο τέλος. Ο θάνατος σίγουρα θα έρθει. Αυτό που δεν γνωρίζουν είναι ποιος θάνατος. Αν το σύμπαν είναι ανοικτό θα πεθάνει από το ψύχος, γιατί το φως, ενώ δεν θα εξαφανιστεί ποτέ, απλώς θα εξασθενήσει, ώσπου το σύμπαν να γίνει ένα νεκροταφείο παγωμένων γαλαξιών, κρύων αναμνήσεων. Αν είναι κλειστό θα πεθάνει από πυρ. Ξαφνικά θα έρθει μια στιγμή όπου η βαρύτητα θα υπερισχύσει και όλο το Σύμπαν θα αναδιπλωθεί στον αρχέγονο εαυτό του. Η νύχτα θα γίνει μια φλεγόμενη μέρα, και έτσι εκκωφαντικά όπως γεννήθηκε με μια έκρηξη, έτσι εκκωφαντικά θα πεθάνει με μια σύνθλιψη. Αν είναι επίπεδο ούτε θα παγώσει, ούτε θα καεί. Απλώς θα διαλυθεί. Το φως δεν θα πεθάνει, αλλά θα μείνει εκεί πάντα περιπλανώμενο να θυμίζει τις δόξες ενός σύμπαντος, τις δόξες ενός έρωτα που έτσι, κάπως, κάποτε τελείωσε. Και ακόμα κι αν δεν το βλέπουν το αρχέγονο φως θα στέκει πάντα εκεί –και στις τρεις περιπτώσεις- στις παλάμες και στις ψυχές των εραστών, αιώνιες μνήμες του ταξιδιού στο Σύμπαν του έρωτα. Και μόνο στο απόλυτο τέλος, στο τέλος της ίδιας της ζωής του εραστή, στον θάνατό του, μόνο τότε –εάν κι αυτό το τέλος είναι απόλυτο- μόνο τότε θα πεθάνει και το φως.

³⁵ **O. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ.64

έρωτας

(το έργο)

Έδωσα μια αρκετά φτωχή εικόνα για τον αληθινό έρωτα, για τον έρωτα που κατέχει ολόκληρη τη ψυχή, γεμίζοντας με ιδέες πότε χαρούμενες, πότε απελπιστικές, μα πάντοτε ανώτερες και την κάνει απαθή για καθετί άλλο. Δεν ξέρω πώς να εκφράσω αυτό που βλέπω τόσο καθαρά· ποτέ δεν ένιωσα βασανιστικότερα την έλλειψη ταλέντου. Πώς να κάνω αισθητή την απλότητα των κινήσεων και των χαρακτήρων, τη βαθιά σοβαρότητα, το βλέμμα ν' απεικονίζει με τόση ακρίβεια και αγνότητα την απόχρωση του αισθήματος και πάνω απ' όλα, επανέρχομαι, την ανείπωτη αδιαφορία για καθετί που δεν



είναι η γυναίκα που αγαπάμε 9 Ένα όχι ή ένα ναι από έναν άνθρωπο που

αγαπά έχει μια γλυκύτητα που δεν υπάρχει πουθενά αλλού και που δεν θα βρίσκαμε ίχνος της σ' αυτό τον άνθρωπο σε άλλη εποχή.

Περί έρωτος
Σταντάλ

Πώς μετουσιώνεις τόσα πολλά σε κάτι απτό; Ήδη οι λέξεις φαίνονται τουλάχιστον φτωχές για να περιγράψουν αυτό το ωκεανικό συναίσθημα που νιώθει ο ερωτευμένος. Είναι σαν να προσπαθείς να κλείσεις στην αγκαλιά σου ένα φάντασμα. Η πραγματικότητα δεν υπάρχει εκεί έξω, υπάρχει μέσα μας. Και πάντα οι αναπαραστάσεις ή οι αντικατοπτρισμοί δεν είναι παρά είδωλα. Όμως ο έρωτας δεν έχει είδωλο. Δεν είναι αρσενικός ή θηλυκός, κόκκινος, μπλε ή κίτρινος, μεγάλος ή μικρός, στρογγυλός ή οξύς, πικρός ή κρύος. Δεν είναι τίποτα από όλα αυτά, γιατί είναι όλα μαζί. Δεν μπορούμε να τον νιώσουμε με τις αισθήσεις του κορμιού μας, αλλά μόνο με τις αισθήσεις της ψυχής. Ίσως η μουσική, η πιο άυλη των Τεχνών, να μπορούσε να προσεγγίσει καλύτερα μια τέτοια μεγάλη πολυπλοκότητα, αλλά και πάλι δεν θα ήταν παρά μόνο μια έκφανση αυτού που θα μπορούσαμε να νιώσουμε. (Δυστυχώς δεν ξέρω να γράφω μουσική έτσι κι αλλιώς). Είναι μάλλον που ο ίδιος ο έρωτας είναι η θεϊκή Τέχνη, απ' όπου όλα τα άλλα εκπορεύονται, ακόμα και η ίδια η ζωή. Κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση ίσως, αλλά όχι ομοούσια.

Αυτή η ουσία πάντα θα μας διαφεύγει γιατί είναι από την ύλη των ονείρων. Και θα ήταν πράγματι φοβερό, αν κάποιος μπορούσε να χειριστεί αυτή την ύλη. Δεν μας μένει παρά μόνο να ψάξουμε να βρούμε υποκατάστατα, ικανά έστω κάπως να καθρεφτίσουν κάποια από αυτά που περιέχονται και μας περιέχουν σε ένα χώρο που ονομάζουμε έρωτα.

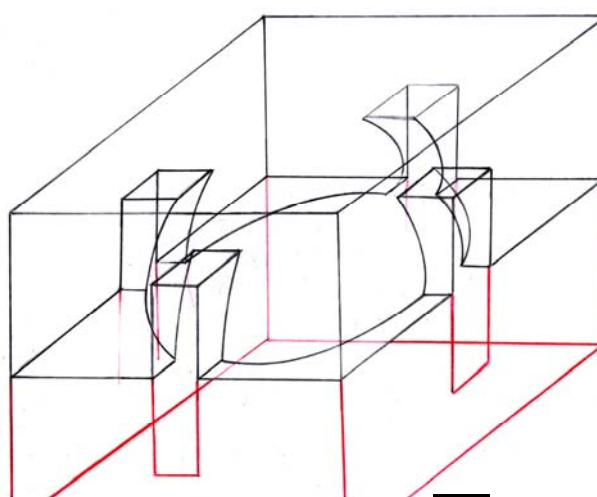
Όπως όλοι οι αντικατοπτρισμοί, έτσι κι αυτός που επιχειρώ και γω δεν θα είναι τίποτα περισσότερο από μια διαστρεβλωμένη, παραμορφωτική και - πάνω απ' όλα- τεχνητή και υποκειμενική «εικόνα», ένα φάντασμα που θα προσπαθήσω να του εμφυσήσω ζωή, με την υλική διάσταση της έννοιας, ένα φάντασμα δικό μου, διόλου καθολικό, διόλου αντικειμενικό, απλώς ένα «κείμενο», το οποίο ελπίζω να μιλήσει σε κάποιους και ο καθένας ας ακούσει ό,τι νιώσει.

1.1 Περιγραφή

Το έργο είναι ένα ορθογώνιο δωμάτιο διαστάσεων 14x28 μ. και ύψος περίπου 5 μέτρα. Στο κέντρο κάθε μίας από τις μικρότερες πλευρές του υπάρχει από μία πόρτα. Το πάτωμα είναι καλυμμένο με καθρέφτη διαστάσεων 12x21 μέτρα. Οι τοίχοι είναι καλυμμένοι με μακρόστενες γρίλιες αλουμινίου πίσω από τις οποίες υπάρχουν φώτα.



Οι γρίλιες αυτές έχουν την δυνατότητα να ανοιγοκλείνουν, επιτρέποντας έτσι περισσότερη ή λιγότερη διάχυση φωτός στο δωμάτιο. Σε απόσταση 14 μέτρων από την είσοδο υπάρχει τοποθετημένο ένα ορθογώνιο από γυαλί διαστάσεων 7x7x3,5 μέτρα.



■ σκελετός της κατασκευής

■ αντικατοπτρισμός του σκελετού στο έδαφος

Το ορθογώνιο έχει τέσσερις εισόδους, μία σε κάθε πλευρά. Σε κάθε είσοδο στο έδαφος υπάρχει μια αόρατη οπτική ίνα που λειτουργεί ως αισθητήρας (βλ. παρακάτω). Μέσα στο ορθογώνιο υπάρχει ένας θόλος με διάμετρο 6 μέτρα και ύψος 3 μέτρα επίσης από γυαλί. Μεταξύ του ορθογώνιου και του θόλου υπάρχει νερό. Ένας μηχανισμός στην οροφή του ορθογώνιου κινεί το νερό. Επίσης κατά μήκος της οροφής του ορθογώνιου υπάρχουν βραχίονες, στις άκρες των οποίων υπάρχουν συνδεδεμένοι χαλαρά μικροί καθρέφτες με την επιφάνεια ανάκλασης στραμμένη προς το έδαφος.



Η χαλαρή σύνδεση επιτρέπει στους καθρέφτες να κινούνται σύμφωνα με τη ροή του νερού. Το έδαφος μέσα στο θόλο είναι επίσης από καθρέφτη και κάτω από αυτόν υπάρχουν μηχανισμοί που σε άλλα σημεία το ψύχουν και σε άλλα το θερμαίνουν. Μέσα στο θόλο, τέλος, υπάρχει τοποθετημένη στο έδαφος μια μικρή σφαίρα με διάμετρο 50 έως 100 εκατοστά επίσης από καθρέφτη. Η σφαίρα έχει πάνω μια ρωγμή και δεν είναι τοποθετημένη σε κεντρικό σημείο του θόλου.



1.2 Η εμπειρία

Ο κάθε επισκέπτης μπαίνει στο δωμάτιο μόνος του. Υπάρχει ένας θάλαμος αναμονής και προετοιμασίας των επισκεπτών. Σε αυτόν τον θάλαμο υπάρχει μια επιγραφή γραμμένη με μικρά γράμματα: «δεν έχει σχήμα»³⁶. Στον θάλαμο ο εκάστοτε επισκέπτης καλείται να βγάλει τα παπούτσια του, ώστε να μείνει ξυπόλυτος. Στη συνέχεια, εφαρμόζει στο ύψος της καρδιάς του ένα μηχανήμα που μοιάζει με την άκρη ενός στηθοσκοπίου. Όταν έρθει η ώρα του, εισέρχεται στο «έργο».

Τη στιγμή που ο επισκέπτης μπαίνει στο δωμάτιο το φως είναι απαλό και χαμηλό και ακούγεται από τα (κρυμμένα) ηχεία του δωματίου ένα απόσπασμα του κομματιού “Dance of the Furies” από την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Gluck διασκευασμένη για πιάνο από τον Rachmaninov. Η ορθογώνια κατασκευή απέχει 14 μέτρα από τον επισκέπτη. Ο επισκέπτης μπαίνοντας στο δωμάτιο δεν βλέπει κανένα ορθογώνιο. Στη θέση του βλέπει έναν τέλειο κύβο με μια τέλεια σφαίρα μέσα.



³⁶ Η πρόταση είναι από το έργο του Byron, «Κάιν» από Π.Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος*, σελ. 84

Λογικά, ο επισκέπτης κατευθύνεται προς την κατασκευή με αργό ή λιγότερο αργό βήμα. Στο έδαφος τον ακολουθεί η αντανάκλασή του. Σε κάποιο σημείο ο επισκέπτης φτάνει σε μία από τις εισόδους της κατασκευής. Στιγμιαία, με το που γίνει αντιληπτός από τον αισθητήρα, η μουσική σταματά. Τη θέση της παίρνει τώρα η καρδιά του επισκέπτη, η οποία αντηχεί σε όλο το δωμάτιο μέσω αυτού του μηχανισμού που έχει εφαρμοσμένο στη καρδιά του, ο οποίος στέλνει το ηχητικό σήμα της καρδιάς στα ηχεία. Ο επισκέπτης, καθώς κινείται ξυπόλητος στον θόλο, άλλες φορές νοιώθει κρύα και άλλες ζεστά, ανάλογα σε ποιο σημείο του εδάφους βρίσκεται. Αλλού νιώθει πιο όμορφα και στέκεται περισσότερο, αλλού άβολα και μετακινείται αμέσως. Από τη στιγμή που έχει εισέλθει στο θόλο, το είδωλό του έχει αρχίσει να πολλαπλασιάζεται στο χώρο, τείνοντας προς το άπειρο, εφόσον πλέον πέρα από τον καθρέφτη στον οποίο πατάει υπάρχουν δεκάδες κινούμενοι καθρέφτες στην οροφή του ορθογώνιου. Καθρέφτες που μέσα από τη κίνηση του νερού διαθλούν, παραμορφώνουν και στέλνουν πίσω στο έδαφος είδωλα διπλά παραμορφωμένα σε μια ατελείωτη διαδικασία αντικατοπτρισμών και παραμορφώσεων. Πέρα από αυτούς τους καθρέφτες, υπάρχει και η σφαίρα από καθρέφτη, που όσο πιο μακριά βρίσκεται ο επισκέπτης τόσο πιο παραμορφωτικά μακρόστενο και ισχνό τον δείχνει, όσο πλησιάζει τόσο το είδωλό του, ανάλογα σε ποιο σημείο κοιτάζει, αλλάζει και μεταλλάσσεται. Μόνο ένα είναι το σημείο στο οποίο μπορεί όντως να αντικρύσει το είδωλό του ως έχει και αυτό δεν είναι ούτε πολύ μακριά, ούτε πολύ κοντά, απλώς είναι κάπου. Εν τω μεταξύ, καθώς ο επισκέπτης περί-πλανιέται μέσα στον θόλο, οι γρίλιες έχουν σταδιακά αρχίσει να ανεβαίνουν, λούζοντας ολοένα με περισσότερο φως το δωμάτιο. Το φως φτάνει σε τέτοια ένταση, κάποτε γίνεται τόσο εκτυφλωτικό που ο επισκέπτης δεν μπορεί πια να δει τίποτα. Μόνο ακούει τη καρδιά του να αντηχεί στο χώρο και νιώθει το κρύο ή τη ζέστη του πατώματος. Τότε, αφού το εκτυφλωτικό φως διαρκέσει κάποια δευτερόλεπτα, όλες οι λάμπες του δωματίου σβήνουν ταυτόχρονα βυθίζοντας ολόκληρο το δωμάτιο στο απόλυτο σκοτάδι. Τυφλός στο φως, καρδιά, κρύο,

ζέστη, τυφλός στο σκοτάδι, καρδιά, κρύο, ζέστη. Το σκοτάδι διαρκεί επίσης κάποια δευτερόλεπτα (περισσότερα απ' όσο το εκτυφλωτικό φως) κατά τη διάρκεια των οποίων οι γρίλιες έχουν κλείσει. Τότε, πολύ αργά και σταδιακά, το δωμάτιο αρχίζει να φωτίζεται από ένα γλυκό κίτρινο φως, αυτό το φως που έχουν τα κεριά, αυτό το φως που έχουν τα ζεστά σπίτια. Όμως, πλέον το φως δεν κατευθύνεται από έξω προς τα μέσα, αλλά από μέσα προς τα έξω. Το φως έρχεται από την ρωγμή πάνω στη σφαίρα, καθρεφτίζεται στην οροφή και στο πάτωμα, πολλαπλασιάζεται, φωτίζει πρώτα τον επισκέπτη, και στη συνέχεια τον θόλο, το νερό, το ορθογώνιο, το δωμάτιο.

Ο επισκέπτης μπορεί να κάτσει όση ώρα θέλει στον θόλο. Πλέον το δωμάτιο έχει αυτό το φως, το εσωτερικό, το οποίο έχει σταθεροποιηθεί σε μια ήρεμη και χαλαρωτική ένταση. Το έδαφος πάντα αλλού κρύο, αλλού ζεστό, η καρδιά πάντα να αντηχεί στο δωμάτιο. Σε κάποιο σημείο ο επισκέπτης αποφασίζει να προχωρήσει προς την έξοδο. Περνώντας το κατώφλι κάποιας από τις τέσσερις εισόδους της κατασκευής ο αισθητήρας δίνει και πάλι σήμα, σταματώντας τα ηχεία να αντηχούν την καρδιά του επισκέπτη και επιστρέφοντας στο σημείο όπου πριν είχε σταματήσει η μουσική του Gluck. Κατευθύνεται προς την έξοδο του δωματίου, αυτή τη φορά ακούγοντας τελείως διαφορετικά τη μουσική. Ίσως και να γυρίσει να κοιτάξει πίσω το ορθογώνιο που έχει ξαναγίνει κύβος και τον θόλο που είναι σφαίρα. Πλέον τον ακολουθεί μονάχα το ένα του είδωλο. Φτάνει στη πόρτα. Την ανοίγει. Εκεί βρίσκεται σε ένα άδειο δωμάτιο, όπου τον περιμένουν τα παπούτσια του. Στον τοίχο υπάρχει μια άλλη επιγραφή με μικρά γράμματα. Γράφει: «Μα ό,τι έχει σχήμα, έχει ζωή και ο θάνατος το απορροφά»³⁷. Η εμπειρία του μάλλον τελείωσε. Σειρά έχει ο επόμενος. Υπάρχει όμως και μια μικρή τελευταία λεπτομέρεια: σε ένα από τα παπούτσια του έχει τοποθετηθεί ένα μικρό-μικρό πετραδάκι, από αυτά που μπαίνουν, όταν φοράμε τα παπούτσια μας μετά τη θάλασσα τα καλοκαίρια. Ίσως το καταλάβει και το βγάλει, ίσως

³⁷ Οπ.π.

πάλι όχι. Ίσως το ανακαλύψει μετά από καιρό, ίσως πάλι όχι. Πάντως, ποτέ δεν θα μάθει ότι αυτό το πετραδάκι, λιγότερο ή περισσότερο ενοχλητικό, ίσως και καθόλου, «μπήκε» στο παπούτσι του επειδή ο ίδιος μπήκε σε έναν χώρο, όπου κάποιος, κάποτε αποφάσισε να εμφυσήσει ζωή σε ένα φάντασμα που ονόμασε έρωτα.

1.3. Σύμβολα

Γιατί αυτό και όχι κάτι άλλο, γιατί έτσι και όχι κάπως αλλιώς και πάνω απ' όλα γιατί γενικά και τι θέλω να πω. Μακάρι να μπορούσα να απαντήσω γιατί απλώς έτσι. Η αλήθεια είναι αυτή. Έτσι ένιωσα και έτσι μου «βγήκε». Κι όμως, πίσω ακόμα και από τη παραμικρή λεπτομέρεια υπάρχει κάτι που θέλω να πω, είτε το είχα καταλάβει και το ενέταξα στο έργο μου, είτε το ενέταξα και μετά το κατάλαβα.

Στην προσπάθειά μου, λοιπόν, να δημιουργήσω μια «μαρτυρία» του έρωτα, εξ αρχής ήξερα δύο πράγματα.

Πρώτον, ότι αυτό το «πράγμα» που θα έφτιαχνα δεν ήθελα να έχει μια γραμμική διάταξη. Αν κάτι μπορώ να πω με σιγουριά για τον έρωτα είναι αυτό: αυτά που νιώθουμε όταν ερωτευόμαστε δεν έχουν μια λογική, γραμμική διάταξη, τα πράγματα δεν συμβαίνουν με μια σειρά, και αν και τα συναισθήματα που νιώθει ο κάθε ερωτευμένος μπορούν να συγκεκριμενοποιηθούν πιο ειδικά ή πιο γενικά, κανείς δεν μπορεί να πει τι νιώθουμε πρώτα, τι έπειτα και τι στη συνέχεια. Μόνο η αρχή και το τέλος είναι δεδομένα και αυτά απλά γιατί ο έρωτας είναι μια κατάσταση και όπως σε όλες τις καταστάσεις έτσι και σε αυτή κάποτε μπαίνουμε και κάποτε βγαίνουμε. Αυτά που συν-αισθανόμαστε κατά την κατάσταση του έρωτα μοιάζουν, θα λέγαμε, περισσότερο με σπείρα ή με κύκλο. Σαν έναν κυκλικό χορό στον οποίον μπαίνουμε κατά τη διάρκεια του τραγουδιού σε κάποιο

σημείο, πιανόμαστε χέρι-χέρι με τον διπλανό και ακολουθούμε τα βήματα. Μπορεί ο διπλανός να μας μπερδεύει, μπορεί να μπει άλλος ανάμεσά μας, μπορεί με το που θα μπούμε στον χορό η μουσική να σταματήσει και απλώς να κατεβάσουμε το κεφάλι μας και να επιστρέψουμε στη γωνίτσα μας. Παρ' όλα τα μπορεί, τα βήματα είναι εκεί να μας καθοδηγήσουν και να μας συνεπάρουν σε αυτή την ελικοειδή τελετουργία που λέγεται χορός, που λέγεται έρωτας. Και τα ξέρουμε τα βήματα, γιατί έχουμε τη μουσική μέσα μας. Όμως, μπαίνοντας ο καθένας μας όπου τύχει, όποτε τύχει, δεν γνωρίζουμε πόσα βήματα θα προλάβουμε να κάνουμε, πόσα ξέρουμε και ας μην ξεχνάμε και τους αυτοσχεδιασμούς. Έτσι, ήθελα αυτό που θα έκανα να δίνει όσο το δυνατό γίνεται την ελευθερία της επιλογής στον άνθρωπο. Την ελευθερία να ζήσει, να νιώσει, να καταλάβει ό,τι αυτός θέλει, όπως αυτός θέλει, χωρίς αναγκαστικές πορείες και επεξηγήσεις.

Δεύτερον, ήθελα να απευθύνεται σε όλες –ή, έστω, στις περισσότερες- αισθήσεις των ανθρώπων. Αν και ο έρωτας απευθύνεται στην ψυχή, γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις του κορμιού. Ο ερωτευμένος βλέπει, ακούει, αγγίζει, μυρίζει και γεύεται τον έρωτα. Ένα έργο το οποίο απευθύνεται μόνο στην όραση –ή σε οποιαδήποτε άλλη αίσθηση μόνο- δεν θα ήταν παρά ένα λειψό έργο. Για αυτό και το έργο στο οποίο κατέληξα είναι ένα έργο βιωματικό. Ο επισκέπτης δεν είναι θεατής, αλλά συμμετοχος του έργου, το έργο τον (προ)καλεί να μετέχει, ψυχή τε και σώματι. Στην ουσία ο ίδιος ο εκάστοτε επισκέπτης το ολοκληρώνει, αφού χωρίς αυτόν, το έργο δεν έχει νόημα. Ο έρωτας είναι πάντοτε ανθρώπινος.³⁸

Ίσως είναι θεμιτό, στην προσπάθεια να επεξηγήσω κάποιες επιλογές μου, να «σπάσω» το έργο στα δομικά του στοιχεία:

³⁸ Ο. Paz, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ.91

Γεωμετρικά σχήματα: Όπως είδαμε, η κεντρική κατασκευή του έργου αποτελείται από ένα ορθογώνιο και ένα ημισφαίριο, τα οποία στο καθρέφτισμά του δημιουργούν έναν τέλειο κύβο και μια τέλεια σφαίρα. Ο κύκλος και το τετράγωνο είναι τα δύο σχήματα των ουτοπιών.³⁹

«Η ουτοπική σύλληψη είναι για αυτούς που βρίσκονται εκτός ουτοπίας μια σύλληψη στα όρια του παραλόγου, ενώ η ουτοπία για τους κατοίκους της συλλαμβάνεται ως το μόνο λογικό σχήμα -η μοναδική πραγματικότητα. Αυτός ο διττός χαρακτήρας της ουτοπίας που ανάγει το απόλυτο σε σχετικό, διαγράφεται ανάγλυφα και ως προς τις δύο βασικές κατηγορίες του χώρου και του χρόνου: για τους κατασκευαστές τους, οι ιδανικές πολιτείες επιπλέουν συνήθως σε κάποιο άγνωστο νησί, μακρινό και τελείως απομονωμένο, εκτός πραγματικού γεωγραφικού χώρου, ενώ ο χρόνος της ιστορίας δεν τις αφορά· βρίσκονται εκτός χρόνου και χώρου. Όμως για τους ίδιους τους κατοίκους τους, οι πολιτείες αυτές ως μοναδική πραγματικότητα, είναι επομένως και η ενσάρκωση ενός «εδώ και τώρα», μιας ενθαδικότητας εν χώρω και χρόνω, απ'όπου απουσιάζει το πρόταγμα είτε ως αναγωγή σε απώτερους χρόνους, είτε ως μελλοντισμός. Ο χώρος και ο χρόνος είναι λοιπόν εντελώς διαφορετικοί για τους ουτοπιστές και για τους ουτοπιανούς: μη μετρήσιμοι, μυθικοί για τους μεν, απόλυτα παρόντες για τους δε.»⁴⁰

Για μένα η ουτοπία είναι αυτός ο Άλλος, μια πολιτεία-σώμα, ένα σώμα-πολιτεία που ανακαλύπτουμε, όταν πάντα ελπίζουμε ότι κάποτε θα μας συμβεί, όταν αναπάντεχα συμβαίνει. Κι όμως ο χρόνος και ο χώρος σε αυτή την ουτοπία-πολιτεία-σώμα είναι μυθικός μεν, κι όμως απόλυτα παρόν, έτοιμος ανά πάσα στιγμή να μας κατασπαράξει, να μας ερημώσει έτσι όπως μας κατοίκησε. Και όπως παρακάτω διερωτάται η Πέπη Ρηγοπούλου:

³⁹ Π. Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος*, σελ. 166

⁴⁰ Οπ.π. σελ. 140-141

«Οι ουτοπίες είναι σαν τους έρωτές μας, μπορεί η ολοκλήρωση να σημάνει και το τέλος με τις δύο έννοιες, ως τελείωση είτε ως θάνατο. Είναι σαν τους έρωτές μας; Η μήπως αυτό ακριβώς που λείπει από τις ουτοπίες είναι ο έρωτας με όλες του τις διαστάσεις: ως κοσμικό, σαρκικό και πνευματικό παιχνίδι;»⁴¹

Η ουτοπία δεν είναι σαν τους έρωτές μας, η ουτοπία είναι ο έρωτάς μας και για αυτό ολοκληρώνεται, τελειώνει και πεθαίνει.

Επιπλέον, ο κύβος θεωρείται το τέλειο ανθρώπινο σχήμα. Πρόκειται για μια κατασκευή η οποία δεν υπάρχει στη φύση στην τέλεια μορφή του. Αντιθέτως, η σφαίρα είναι το κατ'εξοχήν τέλειο σχήμα. Έτσι και στο έργο μου, αυτό που πρώτα αντικρίζει ο επισκέπτης είναι ένα ανθρώπινο σχήμα, εισέρχεται σε ένα ανθρώπινο σχήμα, μια προσδοκία την οποία ο ίδιος σχηματοποιεί, αλλά μπαίνει σε μια σφαίρα, σε ένα τέλειο σχήμα, το οποίο υπερβαίνει οποιαδήποτε ανθρώπινη παρέμβαση και αγγίζει τα «θεϊκό», με τη έννοια του απόκοσμου.

Τα σχήματα είναι στην ουσία τους μισά και ολοκληρώνονται από τους αντικατοπτρισμούς τους. Έτσι και ο άνθρωπος στον έρωτα ψάχνει το «άλλο του μισό» για να γίνει ένα. Το άλλο του μισό που δεν είναι τίποτα περισσότερο -για να επιστρέψουμε στους αρχέγονους μύθους- από το διασπαραγμένο στα δύο εν του Αριστοφάνη ή του «σαρξ εκ της σαρκός μου» της Βίβλου. Προέκταση του ενός εξ ίσου, αντικατοπτρισμός ισομεγέθης και ισάξιος, αυτός που κάνει το ορθογώνιο τετράγωνο, το ημισφαίριο σφαίρα και τον άνθρωπο θεό.

Σε κάποιο σημείο του θόλου είναι τοποθετημένη μια σφαίρα. Αυτή τη φορά ένα σχήμα ολόκληρο, το εν που δεν έχει ανάγκη αντικατοπτρισμών ή άλλων

⁴¹ Οπ.π. σελ 141

του μισών. Ένα σχήμα ουτοπίας, σ' ένα περιβάλλον κατ'εξοχήν σχεδιασμένο με τις αρχές μιας ουτοπικής πολιτείας-σώματος. Μια σφαίρα, αυθαίρετα τοποθετημένη στο χώρο, τυχαία σχεδόν (σχεδόν γιατί το τυχαίο θα μπορούσε να είναι και το κέντρο) μέσα στην καρδιά ενός τέλεια αρμονικού συστήματος. Τοποθετημένη έτσι ώστε να αρνείται και να αυτοαναιρεί την ύπαρξη της ουτοπίας, ως ενός ου-τόπου, ενός τόπου που δεν υπήρξε ή δεν θα υπάρξει, αν και επιθυμείται. Πραγματοποιεί το φανταστικό, δείχνοντας και την αληθινή του φύση: η ουτοπία υπάρχει, αλλά τυχαία και γι' αυτό στιγμιαία, τέλεια μέσα στις ατέλειές της, τέλεια ίσως λόγω αυτών των ατελειών της. Η σφαίρα, το μοναδικό ολοκληρωμένο σχήμα του έργου, σκοτώνει την ουτοπία δίνοντάς της γεωγραφικές συντεταγμένες. Την πραγματώνει για να την τελειώσει, ό,τι κι αν σημαίνει αυτό το τέλος. Λειτουργεί ως το άναρχο δομικό στοιχείο του έργου, το οποίο του επιτρέπει να ισορροπήσει και άρα να υπάρξει, δημιουργεί τη σύγκρουση που επιτρέπει την εντροπία του συστήματος. Τονίζει δομικά την τραγικότητα του έρωτα, τον πόνο που πρέπει να υπάρξει για να ισορροπήσει το σύστημα, και άρα την ηδονή που δεν παύει κάποιες φορές να ταυτίζεται με την οδύνη, να εκπορεύεται από αυτήν και να πορεύεται μαζί της. Γι' αυτό και είναι ολοκληρωμένη σαν σχήμα. Είναι ολόκληρη σφαίρα γιατί είναι πέραν της κανονιστικής διάταξης του χώρου, αφού σπάει τα δεσμά από το επιθυμητό «άλλο μισό», το οποίο δεν χρειάζεται γιατί είναι ήδη εν, εμπεριέχοντας όλες τις αντιθέσεις του ενός, αντιθέσεις που δεν την σπαράζουν, αλλά την ισορροπούν και έτσι την μετακινούν σ' ένα αυθαίρετο σημείο του χώρου. Παραφωνεί στο χώρο γιατί είναι πέραν του χώρου. Σαν κάποτε να ήταν και αυτή μισή, ολόκληρη μόνο στην αντανάκλασή της, παγιδευμένη σε αυτήν και άρα στατική και καθηλωμένη σε αυτήν (μάλλον ως μισή θα ήταν τοποθετημένη στο κέντρο). Και σαν κάποτε αυτό το επιθυμητό είδωλο να έπαψε να είναι επιθυμητό, γιατί απλώς πραγματώθηκε, εξήλθε από την επιφάνεια του καθρέφτη, απέκτησε πραγματική διάσταση, ενώθηκε στο εν και ύστερα κύλησε λίγο πιο κει. Η σφαίρα είναι η μαρτυρία του έρωτα, μια

απόδειξη ότι ο έρωτας είναι ένας ου-τόπος που κάποτε μπορεί να βιωθεί, μια απόδειξη ότι το άλλο μισό υπάρχει ή έστω υπήρξε κάποτε και άρα μπορεί να ξαναβρεθεί. Είναι η ζωντανή μνήμη του έρωτα. Όχι του έρωτα του επισκέπτη, αλλά του αρχέγονου έρωτα.

Γι' αυτό πάνω στη σφαίρα υπάρχει μια ρωγμή. Σύμφωνα με τον λόγο του Αριστοφάνη από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, τα αρχέγονα στρογγυλά όντα διχοτομήθηκαν κάποτε βίαια από το Δία γιατί φοβήθηκε τη δύναμη τους.

«Για τον Αριστοφάνη καθένας από μας είναι «σύμβολο» (μισό κομμάτι) ενός αρχέγονου ανθρώπου, γιατί είναι κομμένος και το μόνο που ζητεί είναι να ενωθεί με το χαμένο του άλλο του κομμάτι...

Εισέρχεται στην αφήγηση ο καταραμένος καλλιτέχνης με τη μορφή του Ήφαιστου:

Κι αν ο Ήφαιστος τους βρει ξαπλωμένους και τους ρωτήσει κρατώντας τα *όργανά* του (τα σύνεργα) την επιθυμία τους δεν θα τους είναι καθόλου εύκολο να την εκφράσουν με λόγια. Κι αυτός τότε θα συμπεράνει ότι αυτό που ζητούν είναι να ενωθούν και πάλι «εν τω αυτώ γενέσθαι» και θα θελήσει να τους βοηθήσει, «εθέλω υμᾶς συντήξαι και συμφυσήσαι εις το αυτό» για να ζουν ως ένα ον και να πεθάνουν μαζί...Αλλά πώς; Πρώτα λιώνοντάς τους μαζί και μετά δια της εμφυσήσεως σχηματίζοντάς τους ως νέο καλούπι, εύθραυστο κατ'αρχήν που στη συνέχεια στερεοποιούμενο μπορεί να τους εξασφαλίσει μια κοινή μορφή...

Δεν διευκρινίζεται στον μύθο αν η επιστροφή στη κοινή φόρμα είναι επιστροφή στο κυκλικό, ή αν ο κύκλος έχει σπάσει για πάντα...

Η σάρκα θα νιώθει πόνο εκτός κι αν ο θεός τον αφαιρεί, ναρκώνοντας την, ή αν η επιθυμία για ένωση είναι πιο δυνατή από τον πόνο, ή η επιθυμία είναι πόνος.»⁴²

⁴² Οπ.π. σελ. 84

Η ρωγμή πάνω στη σφαίρα συμβολίζει ακριβώς αυτό. Τα διχοτομημένα όντα επανενώθηκαν διαμέσου της επιθυμίας και του πόνου και αυτή η ρωγμή είναι η μνήμη αυτού του γεγονότος. Δεν επέστρεψαν στην αρχική τους μορφή - πώς θα μπορούσαν άλλωστε έπειτα από τον διασπαραγμό που προηγήθηκε και όλα τα υπόλοιπα συμβάντα που ακολούθησαν για να συν-κινηθούν ξανά- αλλά σε μια νέα μορφή που πλέον φέρει πάνω της το σημάδι της τομής, όχι πια του Δία, αλλά του Ήφαιστου, το σημάδι της ένωσης που προϋποθέτει την διχοτόμηση.

Καθρέφτες: Σε ολόκληρο το έργο κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι αντικατοπτρισμοί. Ας θυμηθούμε τους καθρέφτες που υπάρχουν στο έργο: υπάρχει ένας που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του εδάφους στο δωμάτιο, ο οποίος είναι και όλο το έδαφος της επιφάνειας της κατασκευής. Υπάρχουν οι καθρέφτες που μετακινούνται με την βοήθεια του νερού στην οροφή της κατασκευής. Υπάρχει η σφαίρα μέσα στην κατασκευή. Τέλος, υπάρχουν η γυάλινη επιφάνεια της κατασκευής, το νερό και οι αλουμιένιες γρίλιες στα πλάγια του δωματίου που δημιουργούν αντικατοπτρισμούς.

Στην ουσία όλο το έργο είναι ένας διαρκής αντικατοπτρισμός. Το είδωλο του επισκέπτη δημιουργείται μερικά μόλις μέτρα από την είσοδό του στο δωμάτιο, εισέρχεται μαζί του στην κατασκευή για να εκραγεί σε άπειρα θραύσματα μέσα της, θραύσματα διαστρεβλωμένα από το νερό, από τους κινούμενους καθρέφτες, από το γυαλί, από τη σφαίρα. Εκεί στη σφαίρα ίσως το είδωλο να ανα-γνωριστεί ως «κανονικό» από μια ορισμένη απόσταση, ίσως πάλι να εμφανιστεί στην «κανονική» του ολότητα μεν, με μια τομή δε, μια τραγική ρωγμή να το σημαδεύει στην αληθοφάνεια του. Έπειτα, με την έξοδό του από τη κατασκευή, θα επανασυνδεθεί για να χαθεί λίγο πιο κάτω, λίγο πριν ο επισκέπτης αποχωρήσει από το δωμάτιο.

Παράλληλες ιστορίες και διαδρομές διαδραματίζονται στο έργο. Του επισκέπτη και του ειδώλου του. Του σώματος, δομημένου ως ύλη, σ' έναν χώρο δομημένο από ύλη. Του μη σώματος, σ' ένα χώρο χωρίς υλική υπόσταση κι όμως με βάθος. Το σώμα γίνεται αντιληπτό μόνο μέσω του αντικατοπτρισμού ως ύλη κι ας είναι άυλο στο είδωλό του. Κι είναι το πνεύμα το άυλο στον υλικό κόσμο το μέσο δια του οποίου γίνεται αντιληπτή η υλικότητα του ειδώλου. Έτσι, η ύλη μένει λειψή χωρίς τον αντικατοπτρισμό της, οι φόρμες και οι μορφές ανολοκλήρωτες. Είναι δύο κόσμοι που ο ένας δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον άλλον, γιατί θα είναι μισός. Ακόμα και οι ήχοι του υλικού κόσμου έχουν για καθρέφτισμά τους τη σιωπή (;) -άραγε έχει είδωλο η μουσική- στον άλλο κόσμο. Όλα είναι δύο· όλα είναι ένα.

Τίποτα δεν είναι ίδιο. Είναι ομόλογα, αλλά όχι ταυτόσημα. «Είναι το «λάθος» που ακολουθεί κάθε εικόνα, η αντιστροφή ως προς τον θεατή της που ακόμα κι όταν ταυτίζεται με το είδωλό του, δεν μπορεί να γίνει το είδωλο αυτό, γιατί το βλέπει από τη δική του θέση.»⁴³ Και είναι αυτή η στρεβλή εικόνα -το στάδιο του καθρέφτη, σύμφωνα με τον Lacan- βάσει της οποίας ο άνθρωπος δομεί τις λειτουργίες του Εγώ του.

Μια μικρή παρένθεση... το στάδιο του καθρέφτη⁴⁴:

Το στάδιο του καθρέφτη περιγράφει την κατασκευή του Εγώ μέσω της διαδικασίας της αναγνώρισης. Το Εγώ είναι το αποτέλεσμα της ταυτοποίησης κάποιου με την εικόνα του στον καθρέφτη. Ένα βρέφος έξι μηνών έχει έλλειψη ενοποιημένης δραστηριότητας, κι όμως μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του στον καθρέφτη πριν ακόμα καταφέρει να ελέγξει τις κινήσεις του σώματος του. Βλέπει την εικόνα του σαν όλον, και η

⁴³ Οπ.π. σελ 75

⁴⁴ Αποσπάσματα από το http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan#_note-dylan_evans σε ελληνική απόδοση του συγγραφέα

σύνθεση αυτής της εικόνας προκαλεί μια αίσθηση αντίθεσης με την έλλειψη ενοποιημένης δραστηριότητας του σώματος, το οποίο εκλαμβάνεται έτσι ως κατακερματισμένο σώμα. Αρχικά αυτή την αντίθεση την βιώνει το βρέφος ως έναν ανταγωνισμό με την ίδια του την εικόνα, γιατί η ολότητα της εικόνας απειλεί να το κατακερματίσει, και έτσι το στάδιο του καθρέφτη δημιουργεί μια επιθετική κατάσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και την εικόνα του. Για να επιλυθεί αυτή η επιθετική κατάσταση το υποκείμενο ταυτίζεται με την εικόνα του. Αυτή η πρώτη ταυτοποίηση με το ομόλογο δημιουργεί το Εγώ.

Το στάδιο του καθρέφτη δείχνει ότι η κατασκευή του Εγώ είναι προϊόν παρανόησης –"méconnaissance"- και ο χώρος όπου το υποκείμενο αποξενώνεται από τον εαυτό του. Εισαγάγει το υποκείμενο στο Φαντασιακό πεδίο. Το στάδιο του καθρέφτη έχει και σημαντική συμβολική διάσταση. Το Συμβολικό πεδίο είναι παρόν στη μορφή του ενήλικα που κρατά το βρέφος: τη στιγμή αφού το βρέφος αναγαλλιασμένα προσλαμβάνει την εικόνα του ως εαυτό, γέρνει το κεφάλι προς τον ενήλικα που συμβολίζει τον μεγάλο Άλλο, σαν να θέλει να ζητήσει επιβεβαίωση για αυτή την εικόνα.

Το στάδιο του καθρέφτη δεν είναι μια στιγμή στη ζωή του βρέφους, αλλά η διαρκής οικοδόμηση της υποκειμενικότητας. Κατά το πρότυπο του Φαντασιακού πεδίου, το υποκείμενο διαρκώς συλλαμβάνεται και αιχμαλωτίζεται στην ίδια του την εικόνα. Ο Lacan γράφει: «Το στάδιο του καθρέφτη είναι ένα φαινόμενο στο οποίο αποδίδω μια διπλή αξία. Πρώτον, έχει ιστορική αξία αφού σηματοδοτεί ένα κρίσιμο σημείο στην διανοητική ανάπτυξη του παιδιού. Δεύτερον, εμπεριέχει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά μιας απαραίτητης ενστικτώδους ερωτικής ορμής (libido) με το σώμα-εικόνα».

Όσο εξελίσσει (ο Lacan) το στάδιο του καθρέφτη, το βάρος περνά από την ιστορική στη δομική αξία. Στο τέταρτο Σεμινάριο⁴⁵, *La relation d' objet*, δηλώνει ότι «το στάδιο του καθρέφτη είναι πολλά περισσότερα από ένα απλό φαινόμενο που συμβαίνει στην ανάπτυξη του παιδιού. Αντικατοπτρίζει τη συγκρουσιακή φύση της σχέσης δύο ανθρώπων».

Επιστροφή στους καθρέφτες του έργου

Παιχνίδι ταυτότητας/ετερότητας οι αντικατοπτρισμοί. Τι μπορεί να αναγνωρίσει ο επισκέπτης στο είδωλό του; Την ολοκλήρωση του εαυτού του ή τον καλό Άλλο⁴⁶, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον ίδιο του τον εαυτό στην ολότητά του. Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, πρόκειται για δύο διαφορετικά πράγματα. Στο πρώτο αναγνωρίζει τον εαυτό του σύμφωνα με το στάδιο του καθρέφτη του Lacan: ένα κατακερματισμένο υποκείμενο ταυτίζεται με το ολοκληρωμένο του είδωλο, διαστρεβλωμένο μεν, πειστικό δε. Έτσι, μέσω του Φαντασιακού του δημιουργεί ναρκισσιστικά την «απαραίτητη ενστικτώδη ερωτική ορμή (libido) με το σώμα-εικόνα», την οποία στη συνέχεια μπορεί να προβάλλει σε άλλα υποκείμενα.

Στο δεύτερο αναγνωρίζει στον εαυτό του –στο είδωλο του εαυτού του– το μυθικό άλλο του μισό, το αρχέγονο μισό του, τον καλό Άλλο που είναι το υπόλοιπο «σύμβολο» που τον ολοκληρώνει. Ο καλός Άλλος είναι το κομμάτι που αποσπάστηκε από τη διχοτόμηση, όμοιος με το υποκείμενο που το αναζητεί, αλλά ταυτόχρονα διαφορετικός. Ομοιάζει γιατί είναι ίσο μέρος του ίδιου όλου, διαφέρει γιατί τα ίχνη της τομής είναι εκεί όχι ταυτόσημα, αλλά

⁴⁵ Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Lacan έχει αποτυπωθεί στα λεγόμενα «σεμινάρια», κείμενα τα οποία έχει επιμεληθεί ο Jacques-Alain Miller και βασίζονται στα σεμινάρια που έδινε ο Lacan κατά τη διάρκεια της ζωής του.

⁴⁶ Αν και ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει ακριβώς της ευεργετικές ιδιότητες του καθρέφτη στο στάδιο του καθρέφτη του Lacan, εδώ τον χρησιμοποιώ με άλλο νόημα, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

αλληλοσυμπληρούμενα. Σ' αυτή την μυθική ανα-γνώριση ο ναρκισσισμός δίνει τη θέση του στη μνήμη και η ψυχανάλυση σιωπά.

Όπως και νά' χει, είδωλο και επισκέπτης πορεύονται μαζί. Αντίθετα με τον μύθο, όπου ο Νάρκισσος μάταια προσπαθεί ν' αγγίξει το είδωλό του –«πόσες φορές μες το νερό τα χέρια δεν βυθίζει γύρ' από κείνο τον λαιμό, που ανάμεσα τους φεύγει»⁴⁷ - εδώ ο επισκέπτης έρχεται σε μόνιμη επαφή με αυτό, συν-κινείται μαζί του, έχοντας ως σημείο επαφής και κινητήρια δύναμη τα γυμνά του πόδια. Έτσι μαζί, σαν δύο που πάντα τείνουν να γίνουν ένα, εισέρχονται στην κατασκευή.

«Οι καθρέφτες αντικατοπτρίζουν στιγμιαίο χρόνο χωρίς διάρκεια...και χωρίζουν τελείως την εξωτερική μας συμπεριφορά από την εσωτερική μας συνείδηση».⁴⁸ Στο εσωτερικό της κατασκευής το είδωλο του επισκέπτη σπάει σε αμέτρητα θραύσματα τα οποία διαθλώνται με τη κίνηση του νερού σε μια ατελείωτη διαδικασία αντικατοπτρισμών και παραμορφώσεων.

«Η ερωτική συνάντηση αρχίζει με τη θέα του κορμιού που ποθούμε. Ντυμένο ή γυμνό, το κορμί είναι μια παρουσία, μια μορφή η οποία, προς στιγμή, είναι όλες οι μορφές του κόσμου. Μόλις αγκαλιάσουμε τη μορφή αυτή, παύουμε να την αντιλαμβανόμαστε ως παρουσία και τη συλλαμβάνουμε ως συγκεκριμένη ύλη, απτή, που χωράει στην αγκαλιά μας και η οποία, παρ' όλα αυτά, είναι απεριόριστη. Αγκαλιάζοντας την παρουσία, παύουμε να τη βλέπουμε, αλλά και κείνη παύει να είναι παρουσία. Το κορμί που ποθούμε διασκορπίζεται. Βλέπουμε μόνο κάποια μάτια που μας κοιτάζουν, ένα λαιμό φωτισμένο από το φως μιας λάμπας που ξαφνικά σκοτεινιάζει, την αναλαμπή μιας γάμπας, τη σκιά που κατεβαίνει από τον αφαλό μέχρι τα γεννητικά όργανα. Καθένα από τα κομμάτια αυτά έχει τη δική του ζωή, αλλά

⁴⁷ Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις, Ηχώ και Νάρκισσος*, σελ. 71

⁴⁸ N.de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art*, σελ. 156

παραπέμπει στο σύνολο του κορμιού, αυτού του κορμιού που ξαφνικά έχει γίνει άπειρο. Το κορμί της συντρόφου μου δεν είναι πια μια μορφή και μεταβάλλεται σε άμορφη και αχανή ουσία μέσα στην οποία χάνω και ταυτόχρονα ξαναβρίσκω τον εαυτό μου. Χανόμαστε ως πρόσωπα και ξαναβρισκόμαστε ως αισθήσεις. Όσο η αίσθηση γίνεται πιο έντονη, το κορμί που αγκαλιάζουμε γίνεται πιο αχανές. Αίσθηση του απείρου. Το κορμί μας χάνεται μέσα στο άλλο κορμί. Το σαρκικό αγκάλιασμα είναι η κορύφωση του κορμιού και η απώλειά του. Είναι ταυτόχρονα το βίωμα της απώλειας της ταυτότητας: διασκορπισμός των μορφών σε χιλιάδες αισθήσεις και οράματα, πτώση σε μια ωκεανική ύλη, εξάχνωση της ουσίας. Δεν υπάρχει ούτε μορφή ούτε παρουσία. Υπάρχει το κύμα που μας νανουρίζει, ο καλπασμός μέσα στις πεδιάδες της νύχτας. Είναι μια εμπειρία κυκλική. Αρχικά εξαλείφεται το κορμί της συντρόφου, έχοντας μεταβληθεί σε μια απεριόριστη ύλη που πάλλεται, διαστέλλεται, συστέλλεται και μας εγκλείει στα αρχέγονα ύδατα. Λίγο μετά η ύλη εξαφανίζεται. Το κορμί ξαναγίνεται κορμί και η παρουσία ξαναεμφανίζεται. Δεν μπορούμε να συλλάβουμε το κορμί της αγαπημένης γυναίκας παρά μόνο ως μορφή που κρύβει μια ανυπέρβλητη ετερότητα ή ως ουσία που αναιρείται και μας αναιρεί». ⁴⁹

Το σώμα (ύλη), ο χρόνος και ο χώρος μέσω των διπλών αντικατοπτρισμών παύουν να υφίστανται. Δημιουργείται μια «αίσθηση του απείρου». Το σύμπαν του έρωτα: «για ένα δευτερόλεπτο συντελείται η συνένωση των αντιθέτων, η επιβεβαίωση του εγώ και η αποσύνθεσή του, η άνοδος και η πτώση, το εκεί και το εδώ, ο χρόνος και ο μη χρόνος». ⁵⁰ Σε αυτόν τον «στιγμιαίο χρόνο χωρίς διάρκεια» γίνεται η επανεμφάνιση του ιερού χρόνου. «Ο ιερός χρόνος είναι όπως και ο χρόνος του ονείρου ή του μύθου και του έρωτα, «άχρονος» ή χωρίς αντικειμενική διάρκεια: είναι ένας χρόνος αναστρέψιμος, που επιτρέπει δηλαδή μια αναδρομή, ένα νόστο καλύτερα στις

⁴⁹ Ο. Ραζ, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. 198-199

⁵⁰ Οπ. π. σελ. 108

πηγές, μέσα από δρόμους που εγγυάται η τελετουργία και οι τεχνικές του σώματος που αυτή εξυπακούει».⁵¹

Εκεί όπου ο χρόνος ποτέ δεν έρχεται ή φεύγει γιατί απλά δεν είναι, εκεί όπου ο χώρος είναι πλέον τα πολλαπλά θραύσματα του σώματος και αυτό ως ύλη αιωρείται σε μια μήτρα κυκλωτική (το νερό για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω), εκεί ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να ανα-γνωρίσει πάλι τον εαυτό του ή τον καλό Άλλο, ή το εν (ποιος μπορεί να πει με σιγουριά) σε μια ανασύνθεση που ακολουθεί του διασπαραγμού. Ο καθρέφτης της σφαίρας με τη ρωγμή προτείνει αυτό το νέο είδωλο. Είδωλο που επιτυγχάνεται μόνο από ορισμένη απόσταση, αφού λίγο πιο δω ή λίγο πιο κει το είδωλο παραμορφώνεται. Είδωλο που φέρει πια το τραύμα της ένωσης, την πληγή που κάθε ένωση επιφέρει. Τη ρωγμή που χάσκει πάνω στο είδωλο, γιατί πλέον το είδωλο έχει αλλάξει. Είναι το ίδιο, αλλά μετά.

«Είπε: Εδώ. Τελειώσαμε λοιπόν. Κοίτα τι θα κάνεις.

Με τα μεσημέρια σου. Εγώ αλλιώς. Κι'όταν θα χτυπάς

Το κουδούνι. Στο ίδιο όνομα. Άλλος άνθρωπος θ'άπαντάει.

Που θα είμαι εγώ. Μετά από σένα».⁵²

Αυτό το «τελειώσαμε λοιπόν» είναι το μετά που δημιουργεί την πληγή. Όμως το τελειώσαμε -όπως είδαμε παραπάνω- δεν σημαίνει απαραίτητα το τέλος ως θάνατο, μπορεί να σημαίνει και το τέλος ως τελείωση. Γιατί το «μετά από σένα» μπορεί να σημαίνει τόσο «αφού σε χάνω», όσο και «αφού σε βρήκα».

Όταν ο επισκέπτης αρχίσει να κατευθύνεται προς την έξοδο, λίγο αφού βγει από την κατασκευή, χάνει το είδωλό του γιατί πλέον δεν υπάρχει καθρέφτης στο έδαφος. Εκεί έχει τελειώσει ο έρωτας. Μένει πια μόνος του, μισός.

⁵¹ Π. Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική*, σελ. 39

⁵² Ρ. Ρηγιώτη, *Η θλίψη του σώματος, Αποκόλληση*, σελ. 30

Πάντα στο τέλος –πλέον εννοούμενο ως θάνατο- ο άνθρωπος συνεχίζει μόνος, όπως ο επισκέπτης. Πρέπει να συνεχίσει μόνος γιατί:

«Είναι η μισή ψυχή μου». Γιατί και γω ένιωθα πως η ψυχή του και η ψυχή μου ήταν μια ψυχή σε δυό κορμιά. Γι' αυτό η ζωή μου είχε γίνει ανυπόφορη: πώς θα ζούσα μισός; Μα ίσως γι' αυτό και να φοβόμουν να πεθάνω, για να μην πεθάνει ολόκληρος αυτός που αγαπούσα». ⁵³

Νερό: Στην κυρίως κατασκευή του έργου, ανάμεσα στο ορθογώνιο και τον θόλο υπάρχει νερό. Νερό το οποίο κινείται με τη βοήθεια ενός μηχανισμού στην οροφή του ορθογωνίου· αυτή η κίνηση γίνεται αντιληπτή μέσω των καθρεφτών που κινεί. Η κίνηση του νερού αντικατοπτρίζεται στο έδαφος δημιουργώντας στον επισκέπτη την αίσθηση ότι τον περιβάλλει, χωρίς όμως να τον απειλεί.

Όταν βρίσκεται μέσα στην κατασκευή, ο επισκέπτης επιστρέφει στο αρχέγονο, αυτή τη φορά όχι του μύθου, αλλά της ίδιας του της ύπαρξης, τη μήτρα. Εκεί όπου συντελείται η πρώτη δημιουργία και η πρώτη ένωση για να επέλθει η πρώτη αποκόλληση και άρα η πρώτη πληγή, αυτό που έχει ονομαστεί από τον Rank «τραυματισμός της γέννησης. Ώρα ανημποριάς, της μεγαλύτερης, της πιο απόλυτης, η μετάβαση αυτή από το υγρό σκοτάδι της μήτρας, στο φως του κόσμου». ⁵⁴ Εκεί όπου δημιουργείται η ζωή ως προέκταση ενός ανθρώπου και η προσδοκία του θανάτου, εφόσον κάθε ζωή ισοδυναμεί πάντα με έναν θάνατο. «Τα παιδιά είναι καθρέφτες του θανάτου». ⁵⁵ Ζωή και θάνατος, ένωση και αποκόλληση λαμβάνουν χώρο στο υγρό στοιχείο, το στοιχείο εκείνο που αποτελεί τον χώρο και τον χρόνο που βιώθηκε «πριν». Χώρο και χρόνο αληθώς βιωμένο, ακόμα και αν

⁵³ Άγιος Αυγουστίνος, *Εξομολογήσεις, βιβλίο τέταρτο*, σελ. 201

⁵⁴ Π. Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σελ. 383

⁵⁵ Ζ. Π. Σαρτρ, *Οι λέξεις*, σελ. 29

μετατραυματικά έχει περάσει στο βασίλειο της λήθης, χώρο και χρόνο αντίστοιχο των αρχέγονων μύθων της δημιουργίας (είτε αναφερόμαστε στο Πλατωνικό ανδρόγυνο, είτε στον Αδάμ και την Εύα, είτε σε οποιονδήποτε άλλο μύθο εμπεριέχει τον διασπαραγμό⁵⁶). Αντίστοιχο, όχι από την άποψη του υγρού στοιχείου, αλλά από την άποψη ότι κάποτε όντως υπήρξε ένας χρόνος και ένας χώρος, όπου ο άνθρωπος ήταν «μέρος» ενός άλλου ανθρώπου από τον οποίο κάποτε αποσπάστηκε βίαια. Το υγρό στοιχείο επαναφέρει τον επισκέπτη σε αυτό το πρότερο στάδιο της ύπαρξής του, ένα στάδιο όπου τα δύο ήταν ένα και ο ένας ήταν ευτυχισμένος γιατί ήταν ο άλλος ταυτόχρονα.

Πέρα όμως από αυτή την επιστροφή στα αρχέγονα ύδατα, ο επισκέπτης βρίσκεται σε έναν χώρο όπου τίποτα δεν μένει σταθερό. Η κίνηση του νερού μεταβάλλει τα είδωλα, τα διαθλά, τα μετα-κινεί. Όλα είναι ρευστά. Μια διαρκής κίνηση απομάκρυνσης και επιστροφής, μια κίνηση όπου όλα αλλάζουν αν και τα συστατικά στοιχεία παραμένουν κοινά. Τα αισθήματα τρέπονται, τα σώματα τρέπονται σε μια θάλασσα που ζει και ανασαίνει. Σε μια θάλασσα γοητευτική όσο και επικίνδυνη, ήρεμη όσο και ταραγμένη, σίγουρα άγνωστη, μια θάλασσα την οποία καλείται να αντιμετωπίσει ο επισκέπτης. Να συν-κρατηθεί από φόβο προς το άγνωστο ή να αφεθεί και ίσως να γνωρίσει αυτό το ωκεανικό συναίσθημα, μια αίσθηση απείρου που μπορεί να του προσφέρει «την ευδαιμονία μιας «δεύτερης γέννησης»⁵⁷, μιας γέννησης χωρίς ολοκλήρωση στο εσωτερικό της, μιας γέννησης που ως τον θάνατο είναι διαρκής μεταμόρφωση.

«Στην ιστορία της ερωτικής ποίησης, οι καθρέφτες και το ομολόγό τους, οι πηγές, εμφανίζονται ως σύμβολα της πτώσης και της αναγέννησης. Όπως η

⁵⁶ «Αν λοιπόν ο διασπαραγμός και η ανασύνθεση, με καλλιτεχνικά, μυητικά, φιλοσοφικά, ανθρωπολογικά ή ψυχχαναλυτικά εργαλεία συναντώνται σε όλες περίπου τις εποχές και τις περιοχές, αυτό συμβαίνει διότι είναι διαχρονική και οικουμενική υπόθεση τόσο σώματος όσο και ψυχής». **Π. Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σελ. 55**

⁵⁷ **Π. Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος*, σελ. 76**

γυναίκα που καθρεφτίζεται μέσα τους, οι πηγές είναι τα ύδατα του αφανισμού και τα ύδατα της ζωής. Το καθρέφτισμα στα νερά αυτά, το βύθισμα μέσα τους, η επιστροφή στην επιφάνειά τους, είναι αναγέννηση. Η Μόλι⁵⁸ είναι ένα σιντριβάνι και μιλά ακατάπαυστα, εγκαταλείπεται σ' ένα μακρύ μονόλογο που είναι σαν το αστείρευτο μουρμουρητό μιας πηγής. Τι λέει άραγε; Όλος αυτός ο χείμαρρος από κουβέντες είναι ένα μεγάλο Ναι στη ζωή, ένα Ναι αδιάφορο για το καλό ή το κακό, ένα Ναι εγωιστικό, συνετό, άπληστο, γενναιόδωρο, πλούσιο, ηλίθιο, οικουμενικό, ένα Ναι αποδοχής, που ενώνει και συγχέει στη μονότονη ροή του το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, αυτό που υπήρξαμε, είμαστε και θα είμαστε, όλα μαζί και όλους μαζί σ' ένα μεγάλο επιφώνημα σαν ένα κύμα που μας ανυψώνει, μας καταπίνει και μας συνενώνει όλους σ' ένα «Όλον» δίχως αρχή ούτε τέλος... Το μεγάλο Ναι της Μόλι περιέχει όλες τις αρνήσεις και τις μετατρέπει σ' έναν ύμνο προς τη ζωή σε οποιαδήποτε μορφή της».⁵⁹

Φως: Το φως στο έργο είναι το μοναδικό στοιχείο που λειτουργεί αυτόνομα σε σχέση με τον επισκέπτη. Όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου, απλώς βρίσκονται εκεί και τον περιμένουν. Αντιθέτως το φως δεν περιμένει κανέναν. Δρα ξεχωριστά και πέρα από τη θέληση του επισκέπτη. Αρχικά το φως στο έργο πηγάζει έξω από την κατασκευή, πίσω από τις γρίλιες που υπάρχουν στους τοίχους του δωματίου. Κάποια στιγμή οι γρίλιες ανοίγουν και το φως εντείνεται, ώσπου να γίνει εκτυφλωτικό. Απότομα, τότε, όλα τα φώτα σβήνουν και στο δωμάτιο επικρατεί απόλυτο σκοτάδι. Έπειτα το φως αρχίζει να αναδύεται μέσα από την κατασκευή, από τη ρωγμή της σφαίρας, ώσπου να φτάσει σε μια ένταση ήρεμη και χαλαρωτική.

⁵⁸ Η Μόλι είναι η γυναίκα του Οδυσσέα-Μπλουμ στον *Οδυσσέα* του Τζόις. «Η γυναίκα του Μπλουμ είναι όλες οι γυναίκες, ή ακόμα καλύτερα, η γυναίκα: η αιώνια πηγή, το μεγάλο αιδόιο, η μητέρα βουνό, η αρχή και το τέλος μας». **Ο. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ.32

⁵⁹ **Ο. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ.33-34

«Κάθε στιγμή που ζούμε», λέει ο Barbour,⁶⁰ «είναι στη πραγματικότητα αιώνια. Δεν προχωρούμε μέσα στον χρόνο. Αντίθετα, κάθε καινούργια στιγμή είναι ένα ολότελα διαφορετικό σύμπαν. Σε όλα αυτά τα σύμπαντα, τίποτα δεν κινείται και ούτε γερνά, αφού ο χρόνος δεν είναι παρών». Σύμφωνα με την παράδοση αλλά ανακουφιστική αυτή άποψη, κάθε στιγμή της ζωής μας συνυπάρχει, για πάντα, με όλες τις άλλες. Είμαστε περίπου αθάνατοι».⁶¹

Αυτό, όπως είδαμε, ισχύει στο σύμπαν των ερωτευμένων. Όμως «όλοι οι έρωτες είναι δυστυχημένοι, γιατί όλοι μετέχουν του χρόνου. Κάθε έρωτας είναι ο εύθραυστος δεσμός δύο εφήμερων πλασμάτων που γνωρίζουν ότι θα πεθάνουν».⁶² Ο χρόνος κυλά τραγικά και ανεπίστρεπτα. «Μόνον το φως έχει δαμάσει δια παντός τον χρόνο».⁶³ Το φως είναι ανώτερο του χρόνου. Γι' αυτό στο έργο το φως δημιουργεί τον χρόνο. Έναν χρόνο δραματικό που ανυψώνει τον επισκέπτη για να τον βεβηλώσει στη συνέχεια. Έναν χρόνο που τον κατοικεί για να τον ερημώσει. Το φως είναι η πτήση και η πτώση του έρωτα. Είναι η ταραγμένη μήτρα του κόσμου, αυτή που όλα τα γεννά για να τα θανατώσει. Ο πανδαμάτωρ χρόνος είναι φως. Όπως και ο ίδιος ο έρωτας. «Ο έρωτας είναι ηλιακός και νυχτερινός. Όλοι τον αισθάνονται αλλά λίγοι τον βλέπουν. Για την αγαπημένη του Ψυχή υπήρξε αόρατος για τον ίδιο λόγο που ο ήλιος είναι αόρατος μέρα μεσημέρι. Λόγω του υπερβολικού φωτός».⁶⁴

Είπες εδώ και χρόνια:

«Κατά βάθος είμαι ζήτημα φωτός».⁶⁵

⁶⁰ Julian Barbour, φυσικός, συγγραφέας του βιβλίου *The End of Time*

⁶¹ Γ. Γραμματικάκης, *Η αυτοβιογραφία του φωτός*, σελ. 169

⁶² Ο. Ραζ, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. 206

⁶³ Γ. Γραμματικάκης, *Η αυτοβιογραφία του φωτός*, σελ. 170

⁶⁴ Ο. Ραζ, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. 29

⁶⁵ Γ. Σεφέρης, *Τρία κρυφά ποιήματα, Πάνω σε μια χειμωνιάτικη ακτίνα, Δ'*

Πραγματικά δεν έχει σημασία αν το φως συμβολίζει τη πτήση και το σκοτάδι τη πτώση ή το αντίθετο. Σημασία έχει ο «εξαισιος ίλιγγος» που αυτό προσφέρει και η βία με την οποία περνά από το ένα στο άλλο. Η τυφλότητα υπάρχει τόσο στην πλήρη ένωση όσο και στη πλήρη εγκατάλειψη και είναι ο ίδιος ο επισκέπτης που θα ορίσει τι είναι τι.

Σίγουρο είναι ότι το φως –το φως, το από έξω προς τα μέσα της κατασκευής- κάποτε σβήνει για να δώσει τη θέση του σε ένα άλλο, εσωτερικό φως αυτή τη φορά. Όταν αρχίζει να αναβλύζει το εσωτερικό φως από τη ρωγμή της σφαίρας η ένταση της κίνησης, της οποιασδήποτε κίνησης –πτώσης ή πτήσης- έχει τελειώσει. Όπως και ο ίδιος ο έρωτας, εφόσον είναι κατάσταση, κάποτε τελειώνει. Τότε έρχεται το εσωτερικό φως από τη ρωγμή –τραύμα και μνήμη- της σφαίρας. Ένα ήρεμο, κιτρινωπό φως σχεδόν μελαγχολικό, ίσως και το πιο ερωτικό, αφού «η διπλή υπόσταση του Έρωτα, φως και σκιά, αποκρυσταλλώνεται σε μια εικόνα την οποία έχουν επαναλάβει χιλιάδες φορές οι ποιητές της Ελληνικής Ανθολογίας: η αναμμένη λάμπα στο ημίφως της κρεβατοκάμαρας».⁶⁶ Και πάλι είναι ο επισκέπτης που θα ορίσει τι είναι τι. Ίσως να είναι το φως της γνώσης, της ψυχής που βίωσε ό,τι βίωσε σε μια άκρα ένταση, μια «μύηση στο μη γνωστό, στο μη ορατό και άρρητο και άρα ένας συμβολικός θάνατος».⁶⁷ Μια νοσταλγία. Η λέξη που θεωρώ πιο εύστοχη για τη περιγραφή αυτού του φωτός είναι η πορτογαλική λέξη “saudade”. Αυτή η λέξη δεν έχει αντίστοιχή της στις άλλες γλώσσες και σημαίνει «ένα αίσθημα νοσταλγίας για κάτι που κάποιος ποθεί, το οποίο έχει χαθεί, αλλά μπορεί να επιστρέψει σε ένα μακρινό μέλλον. Συχνά έχει μια μοιρολατρική χροιά και μια καταπιεσμένη γνώση ότι το αντικείμενο του πόθου μπορεί να μην επιστρέψει ποτέ... είναι ένα κύμα θλίψης συνδυασμένο με μια παράδοξη χαρά που απορρέει από την αποδοχή της μοίρας και την

⁶⁶ **O. Paz**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. 29

⁶⁷ **Π. Ρηγοπούλου**, *Ο Νάρκισσος*, σελ. 25

ελπίδα ανακούφισης ή υποκατάστασης του χαμένου από κάτι που είτε θα γεμίσει το κενό είτε θα προσφέρει παρηγοριά». ⁶⁸

Το φως, πέρα από την διάδρασή του με τον επισκέπτη, έχει επιλεχθεί να είναι το τραγικό στοιχείο του έργου, η ζωή του έργου πέρα από τον επισκέπτη και για δύο συμβολικούς λόγους. Πρώτον, το φως υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει πάντα. «Το φως δεν έχει ηλικία, για το φως ο χρόνος δεν περνά. Η απίστευτη αυτή ιδιότητα ανυψώνει το φως πέρα και πάνω από καθετί άλλο του κόσμου τούτου, από κάθε μορφή ύλης αλλά και ζώσα ύπαρξή του. Μόνον το φως ξεφεύγει από τον σιωπηλό ιστό του χρόνου. Ότι άλλο στο Σύμπαν –από τα μικρομόρια της ζωής μέχρι τα άστρα των γαλαξιών- υπάρχει και εκτυλίσσεται μέσα στο χρόνο. Ο χρόνος είναι ο υπέρτατος δυνάστης όλων και ο κριτής, ο θαυμαστός δημιουργός αλλά και το αίτιο της φθοράς. Την μοίρα αυτή το φως δεν την γνωρίζει. Ο χρόνος κυλά έξω από το φως και τις μεταμορφώσεις του, το φως δεν υποτάσσεται στον χρόνο, ούτε ζει υπό την απειλή του». ⁶⁹ Δεύτερον, είναι «η άλλη εκείνη ιδιότητα του φωτός, που είναι συνέπεια της κβαντικής του φύσης: δύο φωτόνια, που υπήρξαν αρχικά μαζί, εξακολουθούν πάντα να αλληλοεπηρεάζονται. Το ένα φωτόνιο αισθάνεται ακαριαία την επίδραση του άλλου, την αλλαγή στην συμπεριφορά του. Αυτό συμβαίνει ακόμα και αν η απόσταση που τα χωρίζει σήμερα είναι εκατομμύρια έτη φωτός. Είναι σαν να υπάρχει ανάμεσά τους μια άγνωστη δυνατότητα επικοινωνίας. Λένε ότι παρόμοια συμβαίνουν και όταν κανείς αγαπήσει πραγματικά, όταν αισθάνεται ότι η ταύτισή του με τον άλλο ξεπερνά τον χώρο και τον χρόνο». ⁷⁰

Ήχοι: «Με τη μουσική τα πάθη απολαμβάνουν την ίδια τους την ύπαρξη». ⁷¹

Η μουσική, η πιο άυλη των Τεχνών. Το πιάνο. Στα πλήκτρα του πάνω

⁶⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Saudade> μετάφραση του συγγραφέα

⁶⁹ Γ. Γραμματικάκης, *Η αυτοβιογραφία του φωτός*, σελ. 425

⁷⁰ Οπ.π. σελ. 426

⁷¹ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, σελ. , Ν. ντε Ρουζμόν, *Οι μύθοι του Έρωτα*, σελ. 131

παίζεται η μελωδία του κόσμου. Άσπρο και μαύρο, μια συγχορδία ηδονή, η άλλη οδύνη. Gluck. Ορφέας και Ευρυδίκη. Ένας ερωτευμένος που έχασε τον έρωτά του και κατεβαίνει μέχρι τον κάτω κόσμο για να τον ξαναβρεί. Η Ευρυδίκη θα ξαναγεννηθεί μονάχα αν ο Ορφέας δεν την κοιτάξει στα μάτια μέχρι να βγουν από τον Άδη. Ο μόνος όρος είναι αυτός. Δεν μπορεί να την ανα-γνωρίσει στο βασίλειο των σκιών. Μόνο να της πιάσει το χέρι και με χαμηλωμένο το βλέμμα να την οδηγήσει στο φως. Όμως η Ευρυδίκη αντιδρά:

«Δεν με φιλάς;

Δεν μου μιλάς;

Κοίτα με τουλάχιστο»⁷²

Ο έρωτας είναι αισθητηριακός. “Dimmi, vedi, odi”⁷³ τον εκλιπαρεί. Πες μου, κοίτα, άκου. Δεν τον θέλει τέτοιο έρωτα, έρωτα που δεν την κοιτάζει πια στα μάτια. Ο Ορφέας λυγίζει. Την κοιτάζει για να της αποδείξει ότι τίποτα δεν έχει αλλάξει. Και τότε αυτή χάνεται. Στον έρωτα δεν μπορούν να υπάρξουν όροι. Και τότε αυτή χάνεται. Τότε εμφανίζεται ο θείος Έρωτας. Ο Ορφέας και η Ευρυδίκη έχουν αποδείξει τον έρωτά τους και αυτός της ξαναδίνει ζωή. «Ο χορός των Ερινύων». Την είσοδο του κάτω κόσμου την φυλάν οι Ερινύες. Άλλο όπλο δεν έχει ο Ορφέας παρά τη μουσική. Μ’ αυτή γλυκαίνει τις καρδιές των μυθικών τεράτων, αυτή είναι το κλειδί που ανοίγει όλες τις πόρτες, που ανοίγει όλες τις ψυχές.

«Ω, ποιο γλυκό και τρυφερό

αίσθημα πρωτόγνωρο

έρχεται να λυγίσει

τον άγριο μας θυμό;»⁷⁴

⁷² R. de Calzabigi, Λιμπρέτο της όπερας «Ορφέας και Ευρυδίκη», σελ. 45

⁷³ Οπ.π.

⁷⁴ Οπ.π. σελ. 39

Μπαίνοντας στο δωμάτιο, ο επισκέπτης πρώτα έρχεται σε επαφή με τη μουσική. «Η μουσική μετά τον λόγο, είναι ο λιγότερο υλικός διάμεσος για να εκφρασθεί η ιδέα: υπάρχει μόνο έγχρονη, μέσα σε μια αλληλουχία στιγμών, κατόπιν εξαφανίζεται, αντίθετα από τα πλαστικά, ζωγραφικά ή γλυπτά έργα». ⁷⁵ Μια μελωδία από ένα solo πιάνο που «υλοποιεί» την ιδέα του πόνου και του πάθους, ενός ερωτευμένου ανθρώπου. Ο επισκέπτης προχωρά στο δωμάτιο με συντροφιά αυτό το άκουσμα. Φτάνει στην κατασκευή. Τότε η μουσική διακόπτεται βίαια και τη θέση της παίρνει η καρδιά του επισκέπτη.

Η σιωπή είναι ένας μύθος. Ακόμα και στις πιο ανείπωτες στιγμές υπάρχει ο ήχος της καρδιάς που μας συντροφεύει. Ίσως σε κείνες τις στιγμές της απόλυτης σιωπής, η καρδιά μιλάει πιο ηχηρά από κάθε άλλη φορά. Καρδιά. Ο πρώτος ήχος της ζωής μας. Σύμφωνα με την εμβρυολογία το έμβρυο στη μήτρα ακούει την καρδιά της μητέρας του. Ένα σκοτεινό δωμάτιο με ηχογραφημένο τον χτύπο της καρδιάς μάς ηρεμεί γιατί προσομοιάζει την συνθήκη ύπαρξης μήτρας.

Η δική μας καρδιά, η καρδιά του άλλου. Η καρδιά των ερωτευμένων. Μια καρδιά που πάλλεται σε δύο κορμιά. Ο ήχος της καρδιάς του επισκέπτη τού γνωστοποιεί τα συναισθήματά του, την έντασή τους και τις εναλλαγές τους. Το εσωτερικό του, ο πιο μύχιος εαυτός του επισκέπτη, η ίδια η δική του καρδιά έρχεται στην επιφάνεια και κατακλύζει τον χώρο με τον παλμό της. Αποχωρίζεται τον επισκέπτη, γίνεται κάτι έξω από αυτόν, ο ήχος ενός Άλλου ⁷⁶ που δεν είναι άλλος από τον ίδιο του τον εαυτό.

Κι ύστερα πάλι βγαίνει από την κατασκευή. Ο ήχος της καρδιάς του αυτομάτως πάλι σταματά και επιστρέφει η μελωδία στο σημείο που είχε διακοπεί πριν. Έπειτα από την εμπειρία του στην κατασκευή, η μουσική

⁷⁵ Ν. ντε Ρουζμόν, *Οι μύθοι του Έρωτα*, σελ. 134

⁷⁶ Συνήθως ακούμε τις καρδιές των άλλων όταν ξαπλώνουμε στο στέρνο τους. Σπάνια κάποιοι περίεργοι ακούν την ίδια τους τη καρδιά, συνήθως στα ιατρεία παίζοντας με τα στηθοσκόπια.

πλέον ακούγεται διαφορετική. Ο επισκέπτης έχει αλλάξει λιγότερο ή περισσότερο –κάπως έστω, αφού κάθε νέα εμπειρία αλλάζει έναν άνθρωπο- και, επομένως, και το άκουσμα της μουσικής είναι διαφορετικό. Ίσως πιο θλιμμένο, ίσως πιο ελπιδοφόρο (ας μην ξεχνάμε ότι στο τέλος οι Ερινύες άνοιξαν δρόμο στον Ορφέα), ίσως... ποιος μπορεί να πει με σιγουριά;

Κρύο-ζέστη: Ο επισκέπτης μπαίνει στο έργο ξυπόλητος. Είδαμε ήδη παραπάνω πως αυτό σχετίζεται με το είδωλό του. Μπαίνοντας στην κατασκευή το έδαφος είναι σε άλλα σημεία θερμό και σε άλλα κρύο.

Η αίσθηση με την οποία εκπληρώνεται καθολικά ο έρωτας είναι η αφή. Οι υπόλοιπες αισθήσεις υπόσχονται αυτό που η αφή μπορεί να εκπληρώσει (ίσως και η γεύση). Γιατί «δεν υπάρχει έρωτας χωρίς σώμα. Μέσα από το κορμί, ο έρωτας γίνεται ερωτισμός και επικοινωνεί κατ'αυτόν τον τρόπο με τις ευρύτερες και τις πιο μυστικές δυνάμεις της ζωής. Και ο έρωτας και ο ερωτισμός –διπλή φλόγα- τροφοδοτούνται από το αρχικό πυρ, τη σεξουαλικότητα. Έρωτας και ερωτισμός επανέρχονται πάντα στην πρωταρχική πηγή, στον Πάνα και στην κραυγή του που σείει τα δάση».⁷⁷ Αυτό που αισθανόμαστε όταν αγγίζουμε κάποιον είναι το δέρμα του και, κατ'επέκταση, η θερμοκρασία του δέρματός του. «Η στοργική θαλπωρή της αγκαλιάς σου».⁷⁸ Η ερωτική περίπτωση είναι ζήτημα θερμοκρασίας. Μια οικεία ζεστασιά που το ένα σώμα δίνει στο άλλο. Και οι πατούσες των εραστών είναι συνήθως κρύες –όπως οι πατούσες των ανθρώπων. Είναι χαρακτηριστική εκείνη η στιγμή όταν οι εραστές ξαπλώνουν στο κρεβάτι και τα πόδια του ενός τρίβονται στα πόδια του άλλου για να ζεσταθούν. Η θερμότητα συμβολίζει την παρουσία του εραστή. Την περίπτωση. Το οικείο.

Μη φεύγεις

⁷⁷ **Ο. Ραζ**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. 201

⁷⁸ **Ντυπάρκ**, *Μελαγχολικό τραγούδι πάνω σ'ένα ποίημα του Ζαν Λαχόρ*, **Ρ. Μπαρτ**, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σελ. 123

Εμείς αγαπιόμαστε
Σε ξεχάσαμε
Εσύ μη μας ξεχνάς
Δεν έχουμε παρά εσένα πάνω στη γη
Μη μας αφήσεις να κρυώσουμε⁷⁹

Το κρύο είναι η θερμοκρασία του θανάτου. Στο κρύο ο επισκέπτης αισθάνεται πιο άβολα. Είναι το ανοίκειο, η απουσία του εραστή. Όλοι εκείνοι οι μικροί θάνατοι πριν από τον τελικό. Οι καθημερινές πτώσεις που οδηγούν στην μία πτώση ή αντιθέτως σε μια νέα πτήση. Οι λέξεις που πληγώνουν ή οι λέξεις που δεν λέγονται, οι απιστίες, οι παρεξηγήσεις, οι εγωισμοί, τα άγχη: «Ένας ρομαντικός πίνακας ζωγραφικής παριστά, κάτω από πολικό φως, ένα σωρό από παγωμένα συντρίμια. Κανένας άνθρωπος, κανένα αντικείμενο δεν κατοικεί αυτό τον έρημο χώρο. Όμως, έτσι και κατατρύχομαι κάπως από την ερωτική θλίψη, το κενό αυτό μου ζητά να προβληθώ μέσα του. Βλέπω τον εαυτό μου, σαν άψυχο σχήμα, καθισμένο πάνω σ'έναν απ'αυτούς τους όγκους, παρατημένο δια παντός. «Κρυώνω, λέει ο ερωτευμένος, ας γυρίσουμε», αλλά οδός δεν υπάρχει, το πλοίο έχει γίνει κομμάτια. Υπάρχει ένα κρύο χαρακτηριστικού του ερωτευμένου: παγωνιά του μικρού (ανθρώπου, ζώου) που έχει ανάγκη την μητρική ζεστασιά».⁸⁰

Τα θερμά και τα κρύα σημεία είναι άτακτα «τοποθετημένα» στο έδαφος, γιατί όπως και στον έρωτα, το επόμενο βήμα του εραστή δεν ξέρει πού θα τον οδηγήσει αφού μίσος και έρωτας, οργή και πόθος, θλίψη και χαρά είναι ένα και όχι σημεία μιας πορείας.

Πετραδάκι: Αφού ο επισκέπτης βγει από το «έργο», μπαίνει σε ένα άδειο δωμάτιο όπου τον περιμένουν τα παπούτσια του. Μέσα σε ένα από αυτά

⁷⁹ **Z. Πρεβέρ**, *Κουβέντες, Αυτός ο Έρωτας*, σελ. 120

⁸⁰ **P. Μπαρτ**, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σελ. 157

υπάρχει ένα μικρό πετραδάκι. Αυτό το πετραδάκι είναι το «μετά» του έρωτα που κουβαλάει ο επισκέπτης μαζί του. Όταν τελειώνει η κατάσταση του έρωτα άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο κουβαλάει μαζί του κάτι από αυτή την κατάσταση, ακόμα κι αν αρνείται ότι το κουβαλάει ή δεν το καταλαβαίνει. Αυτό το «κάτι» είναι εκεί και ονομάζεται ανάμνηση. Επανέρχεται με μια μυρωδιά, ένα σημείο στη γωνιά ενός δρόμου, μια μουσική, πράγματα που φαινομενικά είναι ασήμαντα κι όμως έπειτα από έναν έρωτα αποκτούν κεφαλαιώδεις διαστάσεις. Αυτά τα «πράγματα», οι αναμνήσεις επιστρέφουν τον τέως ερωτευμένο ή τον ερωτευμένο που έχασε τον πόθο του σε έναν χρόνο παρατατικό που «είναι ο χρόνος της γοητείας. Τα πράγματα στον παρατατικό, μοιάζουν ζωντανά και όμως δεν κινούνται: πρόκειται για ατελείς παρουσίες και ατελείς θανάτους. Ούτε λήθη, ούτε ανάσταση -απλώς και μόνο αυτό: η εξουθενωτική φενάκη της μνήμης. Ευθύς εξαρχής κάποιες σκηές, εμπορούμενες από την ακαταμάχητη διάθεση να διαδραματίσουν ένα ρόλο, ποζάρουν σαν αναμνήσεις... στην περίπτωση αυτή θυμάμαι, με τρόπο περιπαθή, ακριβολόγο, όχι με τρόπο φιλοσοφικό, αγορευτικό: θυμάμαι για να γίνω δυστυχής/ευτυχής-όχι για να κατανοήσω».⁸¹

Κι όπως οι αναμνήσεις ξεθωριάζουν με το πέρασμα του χρόνου, όπως τα πρόσωπα χάνονται στα βάθη του καιρού, έτσι κι αυτό το πετραδάκι κάποτε θα χαθεί. Ίσως και αμέσως μετά. Τι σημασία έχει ο χρόνος του πότε. Κάποτε υπήρξε. Όπως κι ο ίδιος ο έρωτας. Κάποτε.

Το τελευταίο «δομικό στοιχείο» -όπως τα ονόμασα στην αρχή του κεφαλαίου- είναι ο ίδιος ο επισκέπτης του έργου. Προτίμησα να χρησιμοποιήσω αυτόν τον όρο αντί των όρων κοινό ή θεατής ή συμμετοχος γιατί αυτός ο όρος είναι πιο προσωπικός. Όπως και το έργο. Όπως και ο έρωτας. Πάντα απευθύνεται σε έναν άνθρωπο και πάντα αφορά έναν

⁸¹ Οπ.π. σελ. 255

άνθρωπο. Ο ερωτευμένος, όπως και ο εκάστοτε επισκέπτης, μπαίνει μόνος του στην κατάσταση του έρωτα. Ο Άλλος ίσως να μην το μάθει ποτέ. Κι ακόμα κι αν το ξέρει και συν-κοινωνεί σε αυτή την κατάσταση, ο έρωτας παραμένει μια μοναχική πορεία του καθενός από τους δύο, γιατί ακόμα κι όταν υπάρχει πλήρης επι-κοινωνία, αυτά που βιώνει ο καθένας είναι διαφορετικό. Κι αν «στον έρωτα όλα είναι δύο και όλα τείνουν να γίνουν ένα»⁸², αυτό το ένα αποτελείται από δύο και λέγεται ζευγάρι.

Αυτή η μοναξιά είναι η ευτυχία ανθρώπου. Ο έρωτας είναι «δίψα πληρότητας».⁸³ Και για να εκπληρωθεί χρειάζεται αυτός ο μαγικός Άλλος για να το κάνει. Αν ο άνθρωπος ήταν από μόνος του πλήρης, θα ζούσε μάλλον το δράμα του Ναρκίσσου που στην αναγνώριση του αναφωνεί:

Το' νιώσα! Εκείνος είμ' εγώ. Δεν με γελά η θωριά μου.

Καίγομ' από τον έρωτα για μένανε τον ίδιο

κι ανάβω ο ίδιος τη φωτιά που κλείω στα σωθικά μου.

Σαν τι να κάμω, τι να πω, τι χάρη να ζητήσω;

Εγώ είμαι που παρακαλώ και που παρακαλιέμαι

κι έχω μαζί μου ό,τι ποθώ κι όμως αυτό μου λείπει.

Μακάρι νά'ταν βολετό να χωριστώ απ'το σώμα,

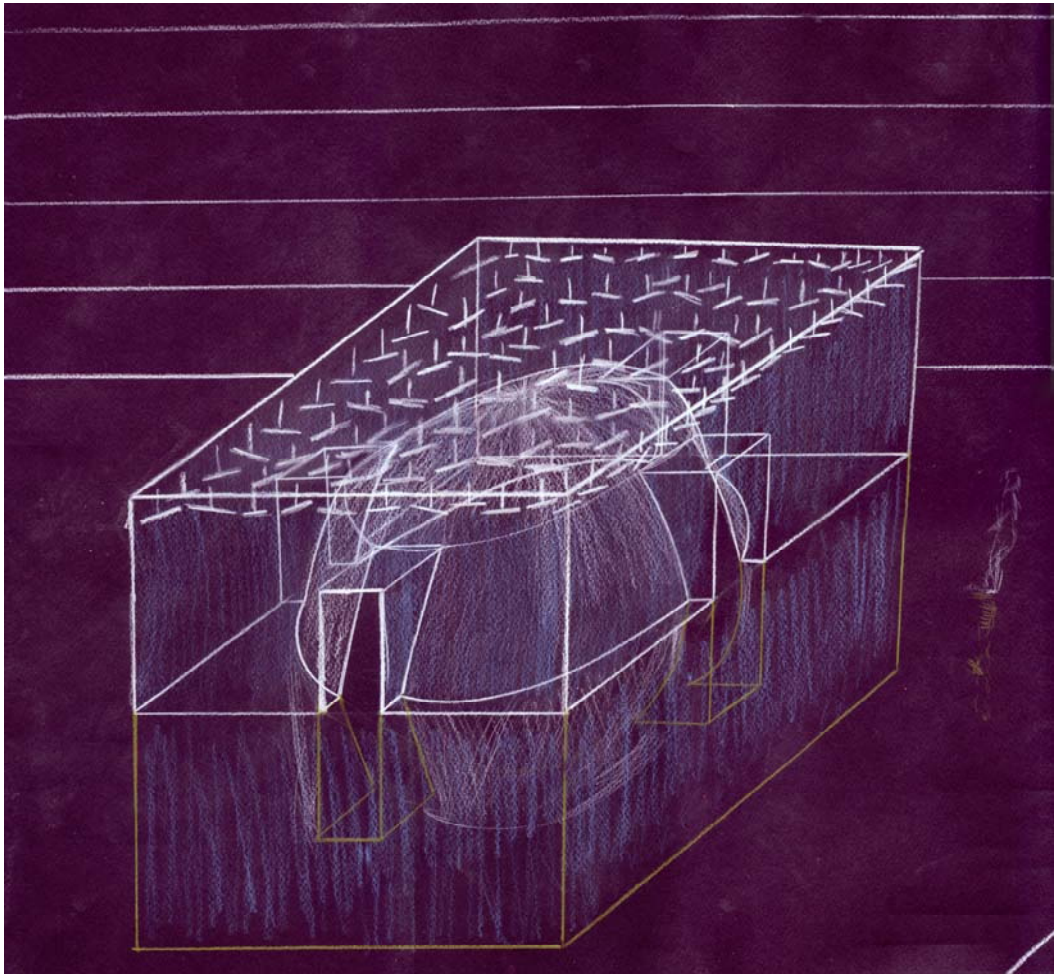
Ευχή παράξενη εραστή, ό,τι αγαπά να χάσει.⁸⁴

Αυτή η μοναξιά είναι και η δυστυχία του ανθρώπου. «Ποτέ δεν με κοιτάς εκεί που σε βλέπω» είναι το παράπονο του ερωτευμένου. Η πλήρης ταύτιση δεν είναι εφικτή. Δυστυχία ή ευτυχία –και τα δύο μάλλον– αυτή είναι η φύση του ερωτευμένου: μια υπαρξη μοναχική.

⁸² **Ο. Ραζ**, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, σελ. 129

⁸³ **Οπ.π.** σελ. 123

⁸⁴ **Οβίδιος**, *Μεταμορφώσεις, Ηχώ και Νάρκισσος*, σελ. 72



1.4 Η νύχτα του Πάνα⁸⁵

«Θέλημα» είναι το όνομα μιας φιλοσοφικής σχολής και μιας απόκρυφης θρησκευτικής μήτρας που ιδρύθηκε το 1904 με τη συγγραφή του βιβλίου *Liber AL vel Legis* (το Βιβλίο των Νόμων) από τον Άλιστερ Κρόουλυ. Ο Νόμος συνοψίζεται σε δύο φράσεις του βιβλίου:

«Κάνε το θέλημά σου, αυτό είναι το σύνολο του Νόμου»

«Η αγάπη είναι ο Νόμος, η αγάπη υπό την θέληση»

A.·.A.·.⁸⁶ είναι το όνομα μιας μυστικιστικής αδελφότητας που βασίζεται στη φιλοσοφία του «Θελήματος». Στο σύστημα του A.·.A.·. υπάρχει μια τελετουργία που ονομάζεται «Η Νύχτα του Πάνα». Είναι μια μυστικιστική κατάσταση που αντιπροσωπεύει τον θάνατο του Εγώ στη διαδικασία της πνευματικής επιδίωξης. Ο αρχαίος θεός Πάνας συμβολίζει τη φύση, τον πόθο και την αρσενική ζωογόνο δύναμη. Παν σημαίνει επίσης Όλον και έτσι συμβολίζει επίσης το Σύμπαν, μια προσωποποίηση της Φύσης: Παγγεννήτωρ και Παμφάγος. Έτσι ο Πάνας είναι αυτός που δίνει και παίρνει τη ζωή και η Νύχτα του ένας συμβολικός θάνατος, όπου ο μύστης βιώνει την ένωση με το Όλον μέσω μιας εκστατικής καταστροφής του Εγώ. Ονομάζεται νύχτα γιατί συμβολίζει τη σκοτεινή μήτρα και τον χρόνο πριν από την ανατολή του νέου Ήλιου, του νέου Εαυτού. Η Νύχτα του Πάνα λέγεται μυστικιστικά N.O.X. όπου το N είναι το σύμβολο του θανάτου στα Ταρώ, το X συμβολίζει τον Φαλλό (ζωή) και το O το μηδέν. Το N.O.X. αλλιώς συμβολίζεται με το 210 που είναι η δυαδικότητα η οποία γίνεται ενότητα που γίνεται μηδέν και ενώνεται με το σύμπαν στο Μέγα Έργο (*Magnum Opus*). Το Μέγα Έργο

⁸⁵ Τα στοιχεία για τη Νύχτα του Πάνα και το «Θέλημα» είναι από τα http://en.wikipedia.org/wiki/Night_of_Pan και http://en.wikipedia.org/wiki/Thelemic_mysticism σε ελεύθερη απόδοση του συγγραφέα

⁸⁶ Στα λατινικά *Arcanum Arcanorum* (το μυστικό των μυστικών) ή *Argenteum Astrum* (Αργυρό Αστέρι) και στα ελληνικά Άστρον Άργον (Αργυρό Αστέρι)

είναι η ένωση των αντιθέτων. Η ένωση της ψυχής με τον Θεό, του μικρόκοσμου με τον μακρόκομο, του θηλυκού με το αρσενικό, του Εγώ με το μη-Εγώ.

Πρόκειται για μια τελετουργία αντίστοιχα της οποίας βρίσκουμε στον έρωτα. Η θρησκευτική τελετουργία και ειδικότερα η έννοια της θυσίας -στο προκείμενο τελετουργικό ο μύστης καλείται να χύσει από το αίμα του στο κύπελο της Babalon, της Μεγάλης Μητέρας- ταυτίζονται με τον ερωτισμό, τη βάση του έρωτα. «Εν γένει, η θυσία συνταίριαζε τη ζωή με τον θάνατο, προσέδιδε στον θάνατο την ανάβλωση της ζωής, και στη ζωή το βάρος, τον ίλιγγο και την διάνοιξη του θανάτου. είναι η ζωή αναμεμιγμένη με τον θάνατο, αλλά την ίδια στιγμή ο θάνατος είναι σημάδι ζωής, απεριόριστη διάνοιξη».⁸⁷ «Το ίδιο ισχύει και με την ερωτική σύσπαση: ελευθερώνει τα πληθωρικά όργανα των οποίων το τυφλό παιχνίδι συνεχίζεται πέρα από τη λελογισμένη βούληση των εραστών. Τη λελογισμένη βούληση τη διαδέχονται οι ζωικές κινήσεις των οργάνων που σφύζουν από αίμα. Τα όργανα εμψυχώνονται από μια βία που δεν ελέγχει πια ο λόγος, τα ωθεί προς την έκρηξη και αίφνης η εγκάρδια χαρά ενδίδει στο ξεπέραςμα αυτής της θύελλας. Η κίνηση της σάρκας υπερβαίνει ένα όριο εν απουσία της βουλήσεως».⁸⁸

Το έργο με τη σειρά του προτείνει τον χώρο μιας τελετουργίας, μια Νύχτα του Πάνα. Μύστης, εδώ, ο κάθε επισκέπτης, θυσιαζόμενος, θυσιαστής και θεατής της ίδιας του της θυσίας.

«Μέσα στη θυσία...έχουμε θανάτωση του θύματος (ή αν το θυσιαζόμενο δεν είναι έμβιο, έχουμε καταστροφή του αντικειμένου). Το θύμα πεθαίνει, οπότε οι παριστάμενοι [ο επισκέπτης] μετέχουν σ' ένα στοιχείο που αποκαλύπτει

⁸⁷ Ζ. Μπατάιγ, *Ο ερωτισμός*, σελ.136

⁸⁸ Οπ. π. σελ. 137

τον θάνατό του. Αυτό το στοιχείο, με την επικουρία των ιστορικών της θρησκείας, μπορούμε να το ονομάσουμε ιερό. Το ιερό είναι η αλληλουχία του «είναι»⁸⁹ που αποκαλύπτεται σε όσους προσηλώνονται εν μέσω πανηγυρικής τελετουργίας, στον θάνατο ενός ασυνεχούς όντος. Με τον βίαιο θάνατο, διακόπτεται η ασυνέχεια ενός όντος: αυτό που απομένει και, εν μέσω σιωπής, το αισθάνονται τα αγωνιόντα πνεύματα είναι η αλληλουχία του είναι, στην οποία παραδόθηκε το θύμα».⁹⁰

Η θυσία στο έργο είναι η καταστροφή της εικόνας του επισκέπτη, ο συμβολικός θάνατος του Εγώ του.

1.5 Τέχνη και τελετουργία

«Ο ηρωικός καλλιτέχνης των αρχών του 20^{ου} αιώνα, με τη μελαγχολική ρητορική και τον αρρενωπό χαρακτήρα του δίνει, στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου}, τη θέση του στον πάσχοντα καλλιτέχνη και την πάσχουσα καλλιτέχνίδα, που επιχειρούν να βρουν μέσω ενός λιγότερο ανδροκρατούμενου και περισσότερο αντιηρωικού ή «θηλυκού» λόγου τα χαμένα κομμάτια ενός παζλ, βουλώνοντας τις τρύπες με το σώμα τους σε μια προσπάθεια να βιώσουν το στοιχείο της τελετουργίας και να προτείνουν τους δρόμους μιας παραδειγματικής πράξης που θα ξανάδινε μια ταυτότητα στις λέξεις και στα πράγματα».⁹¹

Η τελετουργία στην Τέχνη στα τέλη του 20^{ου} αιώνα εμφανίζεται ως κύριο συστατικό της σωματικής Τέχνης. Ο Nitsch, μέλος των Βιεννέζων

⁸⁹ Η αλληλουχία του «είναι» πραγματώνεται ως συγκερασμός των αντιθέτων κατά τη διάρκεια της θυσίας. Το νεκρό θύμα αποκαλύπτει τη ίδια τη φύση της ζωής μέσω των οργάνων, τα οποία καθώς αποκαλύπτονται σφύζουν ακόμα από ζωή.

⁹⁰ **Οπ.π. σελ. 33**

⁹¹ **Π. Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σελ. 511**

Αξιονιστών⁹² «καλεί σε έναν επιδειξιασμό χωρίς ντροπή, που «επιζητά την θυσία μιας ολοκληρωτικής αυτοεγκατάλειψης». «Εγώ είμαι η έκφραση όλης της ενοχής και της επιθυμίας αυτού του κόσμου».⁹³ Ενοχή και επιθυμία μιας ομάδας ανθρώπων, ενός λαού (του Αυστριακού για το Ολοκαύτωμα), ενός κόσμου που βρισκόταν ταυτόχρονα σε πόλεμο και επανάσταση. Η αναζήτηση του τελετουργικού στοιχείου στη σωματική Τέχνη προσπαθούσε να αντισταθμίσει την έλλειψη τελετουργίας στην ίδια τη ζωή. Ένας κόσμος που έχει μετατραπεί σε παγκόσμιο θυσιαστήριο έχει χάσει το νόημα της θυσίας και οι καλλιτέχνες αυτοθυσιαζόμενοι αναζητούν «την αλληλουχία του είναι».

Μετά ήρθε η δεκαετία του 90. «Το σώμα είναι και πάλι πανταχού παρόν, αλλά ως μετα-σώμα. Από τη μια πλευρά δεν διαθέτει πια την ανατρεπτική δύναμη της δεκαετίας του 60. Είναι σε πρώτο επίπεδο πιο καθησυχαστικό - και για τον λόγο αυτό είναι πανταχού παρόν από τα ακαδημαϊκά αμφιθέατρα, μέχρι τη διαφήμιση και το διαδίκτυο. Ταυτόχρονα, είναι απείρως πιο απειλητικό, με την έννοια ότι η παγκοσμιοποίησή του υπόσχεται μεν ένα άνοιγμα, την δυνατότητα της άνευ χωρικών ορίων επικοινωνίας, αλλά με τους δικούς της αυστηρούς, μετα-ανθρώπινους όρους».⁹⁴ Βρισκόμαστε πλέον σε μια εποχή όπου κυριαρχεί η προσομοίωση, όπου τα αντι-κείμενα γίνονται μετα-κείμενα, οι τελετές μετα-τελετές και η μνήμη μετα-μνήμη, αν συνεχίζει να υπάρχει, εφόσον σίγουρα ένα μετα-σώμα δεν γίνεται να έχει μνήμη.

Στην εποχή που ο ένας θάνατος ακολουθεί τον άλλον, του Θεού, της Ιστορίας, της Τέχνης (για να μην μιλήσουμε για τους πολλούς καθημερινούς θανάτους εκείνων που δεν πρόλαβαν να γίνουν Ιδέες), αυτό που μένει αθάνατο είναι το μάτι (ή μετα-μάτι;). Ένα μάτι πανοπτικόν που βλέπει τα

⁹² Ομάδα καλλιτεχνών που έδρασε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα στη Βιέννη, χρησιμοποιώντας τα σώματά τους ως «καμβά» της τέχνης τους.

⁹³ **Οπ.π. σελ. 470**

⁹⁴ **Οπ.π. σελ. 480**

πάντα από απόσταση. Ο άνθρωπος έγινε θεός και τώρα οι θυσίες φαίνονται ανώφελες, γιατί συνήθισε στο αίμα και κυρίως στην όψη του. Κι έτσι χορτάτος όπως είναι από τον οπτικό πολιτισμό του, βαρέθηκε να είναι θεατής. Πλέον θέλει να βιώνει, όχι να βλέπει. Δεν του είναι αρκετό να είναι θεατής της τελετουργίας, θέλει ο ίδιος να συμμετέχει, όχι δια της οράσεως πια, αλλά ως πρωταγωνιστής. Η σωματική Τέχνη τον αφορά όταν μπορεί να πάρει τη θέση του καλλιτέχνη. Γιατί τα έχει δει όλα είτε σε φανταστικά σενάρια κινηματογράφου, είτε στα ακόμα πιο φανταστικά δελτία ειδήσεων. Κι έτσι, παντογνώστης στην εικονική του πραγματικότητα, αναζητά απεγνωσμένα να «νιώσει» κάτι και με τις υπόλοιπες αισθήσεις του, να γίνει ο ίδιος έργο και καλλιτέχνης, να θυσιαστεί ο ίδιος στην αναζήτηση «της αλληλουχίας του είναι».

Αυτή είναι η ουσία μιας εγκατάστασης ως μορφής Τέχνης. Είναι η συμμετοχή του επισκέπτη. «Συμμετοχή μπορεί να σημαίνει την πρόταση κάποιας συγκεκριμένης δραστηριότητας. Μπορεί επίσης να σημαίνει η περιπλάνηση στο χώρο και απλώς η αντιμετώπιση του τι υπάρχει εκεί. Τα αντι-κείμενα μπορεί να είναι εμφανή στη πορεία του επισκέπτη ή να γίνονται αντιληπτά μόνο έπειτα από την εξερεύνηση του χώρου. Σε κάθε περίπτωση, ο επισκέπτης είναι αναγκασμένος για την ολοκλήρωση του έργου: το νόημα παράγεται από την διάδρασή τους».⁹⁵

Ο όρος «Εγκατάσταση» είναι σχετικά πρόσφατος στο λεξικό της Τέχνης και γι' αυτό ο προσδιορισμός του είναι ασαφής ακόμα, αν και υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά που μπορούν να προσδώσουν σε ένα έργο τον όρο «Εγκατάσταση». Ο Ilya Kabakov⁹⁶ «βεβαιώνει ότι η εγκατάσταση «δεν είναι ένα κίνημα της Τέχνης, ούτε ένα στυλ καινούργιο ή της μόδας», αλλά μάλλον

⁹⁵ J.H. Reiss, *From margin to center: the spaces of Installation Art*, σελ. xiii

⁹⁶ Ilya Kabakov, Ρώσος καλλιτέχνης (1933-). Από το 1983 ως το 2000 δημιούργησε 155 Εγκαταστάσεις. Το 2000 ήταν σύμφωνα με το περιοδικό *ArtNews* ανάμεσα στους 10 σημαντικότερους εν ζωή καλλιτέχνες.

«ένα νέο είδος που βρίσκεται ακόμα στην αρχή της εξέλιξής του». Ο Kabakon αναγνωρίζει στην εγκατάσταση ένα νέο είδος τελείως προσανατολισμένο στον επισκέπτη, ακόμα κι αν η αντίδραση του κοινού είναι αναμενόμενη από τον καλλιτέχνη». ⁹⁷

Πριν από τον όρο «Εγκατάσταση» υπήρχε ο όρος «Περιβάλλον» που χρησιμοποίησε ο Allan Kaprow ⁹⁸ το 1958 για να περιγράψει τα έργα-δωμάτιά του. Ο όρος Εγκατάσταση (Installation) χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1971 από τον καλλιτέχνη Daniel Buren ⁹⁹ όχι ως αντικατάσταση του όρου «Περιβάλλον», αλλά του όρου «Έκθεση». Στο κείμενό του “The Function of the Studio”, γράφοντας για την ανάγκη διατήρησης της σχέσης ανάμεσα στο έργο και στον χώρο παραγωγής του, ρωτάει: «Μήπως ο όρος *εγκατάσταση* να αντικαταστήσει την *έκθεση*;» Ο όρος άρχισε να χρησιμοποιείται κατ’ εναλλαγήν με τον όρο έκθεση για να περιγράψει έργα που είχαν παραχθεί στον χώρο όπου εκτίθεντο». ¹⁰⁰

«Μια εγκατάσταση μπορεί να είναι αφηρημένη ή παραστατική, ελεγχόμενη ή αυθόρμητη. Μπορεί να εμπεριέχει ξεχωριστά αντικείμενα ή και καθόλου αντικείμενα. Υπάρχει πάντα μια κάποιου είδους αμοιβαία σχέση ανάμεσα στον επισκέπτη και το έργο, το έργο και τον χώρο, τον χώρο και τον επισκέπτη. Κάποιος μπορεί να υποστηρίξει ότι αυτές οι ιδιότητες υπάρχουν σε πολλές πρακτικές της Τέχνης. Για να εκλεπτύνω τον ορισμό περισσότερο, ας προσθέσουμε και ότι κατά την δημιουργία μιας εγκατάστασης, ο καλλιτέχνης διαχειρίζεται έναν ολόκληρο εσωτερικό χώρο (αρκετά μεγάλο ώστε να μπορούν να μπουν άνθρωποι) ως μια κατάσταση μάλλον, παρά ως

⁹⁷ N.de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art in the New Millennium: the empire of the senses*, σελ.15

⁹⁸ Allan Kaprow, Αμερικανός καλλιτέχνης και θεωρητικός (1927-2006). Πρωτοπόρος της Τέχνης της Εγκατάστασης.

⁹⁹ Daniel Buren, Γάλλος εννοιολογικός καλλιτέχνης (1938-)

¹⁰⁰ J.H.Reiss, *From margin to center: the spaces of Installation Art*, σελ. xi

έναν χώρο στον οποίο εκτίθενται διαφορετικά έργα». ¹⁰¹ Η εγκατάσταση ακόμα δεν μπορεί να προσδιοριστεί πιο διακριτά. Ίσως το κλειδί να είναι αυτό που ο Keith Tyson ¹⁰² προτείνει ως αντιμετώπιση ενός έργου σύγχρονης Τέχνης: «ο επισκέπτης δεν πρέπει να ρωτάει «περί τίνος πρόκειται, αλλά τι νιώθω;» Ο Tyson επιβεβαιώνει την ανάγκη υποκειμενικών αναγνώσεων ως μέσο αντιμετώπισης ασταθών πραγματικοτήτων» ¹⁰³

Ένα εικαστικό σχεδιάσμα με θέμα «Η σημειολογία του έρωτα», είναι η προσπάθεια ενός εικαστικού σχεδιασματος μιας κατάστασης. Ο έρωτας, αν και παγκόσμιος, στην ουσία του είναι προσωπικός για τον κάθε έναν από εμάς. Αν και αρχίζει από το βλέμμα, είναι πολυαισθητηριακός. Ένας σχεδιασμός βάσει αναπαράστασης (έκθεση) θα ήταν ένας αποτυχημένος σχεδιασμός, εφόσον δεν υπάρχουν συγκεκριμένα σημεία. «Ο έρωτας δεν πρωτοτυπεί. Οι ερωτευμένοι διαφοροποιούνται και πρωτοτυπούν στην μοναδικότητα της ύπαρξής τους» (βλ. σελ. παραπάνω). Ο έρωτας δεν πρωτοτυπεί γιατί πάντα θα είναι μια πτήση και μια πτώση, ένας θάνατος και μια αναγέννηση. Οι ερωτευμένοι όμως είναι εκείνοι που πρωτοτυπούν. Γι' αυτό ένα εικαστικό σχεδιάσμα για την σημειολογία του έρωτα, είναι ένα εικαστικό σχεδιάσμα για τον άνθρωπο και τα συναισθήματά του. Μια εν-κατάσταση, ένας χώρος πολυαισθητηριακός, όπου εκτίθεται ο ίδιος ο επισκέπτης «στην μοναδικότητα της ύπαρξής του» είναι το ζητούμενο. Ένας χώρος τελετουργικός -γιατί έρωτας και ερωτισμός είναι τελετουργίες- σε μια περίοδο που οι τελετουργίες δείχνουν να έχουν κι αυτές πεθάνει.

«Ο,τιδήποτε τελετουργικό (που θυμίζει ιεροτελεστία) πρέπει με κάθε τρόπο ν' αποφεύγεται γιατί σαπίζει αμέσως.

Και το φιλί είναι βέβαια μια τελετουργία, κι ωστόσο δεν σαπίζει. Γι' αυτό η

¹⁰¹ **Οπ.π. σελ. xii-xiii**

¹⁰² Keith Tyson, Βρετανός καλλιτέχνης (1969-), νικητής του βραβείου Turner το 2002

¹⁰³ **N.de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art in the New Millennium: the empire of the senses*, σελ. 28**

τελετουργία τότε μονάχα είναι επιτρεπτή, όταν είναι τόσο γνήσια όσο κι ένα
φιλί».¹⁰⁴

¹⁰⁴ **L. Wittgenstein, Πολιτισμός και αξίες, σελ. 26**

Θραύσματα

(αντί επιλόγου)

Πάντα πολύ μακρύτερα
Κι αδιάφορο πού
Δώσε μας σημάδι ζωής
Πολύ αργότερα στη γωνιά κάποιας δεντροστοιχίας
Στο δάσος της μνήμης
Πρόβαλε άξαφνα
Τέντωσέ μας το χέρι

Και σώσε μας

Αυτός ο έρωτας
Ζακ Πρεβέρ

Για να ξαναεφεύρουμε τον άνθρωπο, πρέπει να εφεύρουμε, για μία ακόμη φορά τον έρωτα.

Αλλά ποιος μπορεί να προβλέψει τις συνέπειες και την έκβαση;¹⁰⁵

¹⁰⁵ Σ. Φρόντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σελ. 122

βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Άγιος Αυγουστίνος, *Εξομολογήσεις* [2 τόμοι], μετ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αθήνα, Πατάκη, 1997

Αλιγκιέρι Ντάντε, *Η θεία κωμωδία: α' η Κόλαση*, μετ. Γιώργος Κότσιρας, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1986

Γκαίτε, *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, μετ. Στέλλα Νικολούδη, Αθήνα, Άγρα, 1994

Γραμματικάκης Γιώργος, *Η αυτοβιογραφία του Φωτός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007

Δουμάς Αλέξανδρος, *Η κυρία με τας καμέλιες*, μετ. Φαίδρος Μπάρλας, Αθήνα, Οίκος Πέτρου Δημητράκου, χ.χ.

Ευριπίδης, *Μήδεια*, μετ. Γιώργος Χειμωνάς, Αθήνα, Καστανιώτη, 1989

Μαρτίνου Σοφία, «Το σώμα και ο χώρος», *Εικαστικά*, τεύχος 19 (Απρίλιος 1983), σελ. 44-49

Μορέν Εντγκαρ, *Έρωτας Ποίηση Σοφία*, μετ. Δημήτρης Δημουλάς, Αθήνα, του Εικοστού Πρώτου, 1997

Μπακέρο Γαστόν, *Λέξεις γραμμένες στην άμμο από έναν αθώο*, μετ. Ελένη Χαράτση, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2001

Μπάουμ Βίκυ, *Γκραντ Οτέλ*, μετ. Δημήτρης Ζορμπαλάς, Αθήνα, Ψυχογιός, 1983

Μπαρτ Ρολάν, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Αθήνα, Κέδρος, 1977

Μπατάιγ Ζωρζ, *Ο ερωτισμός*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2001

Μποττόν Αλαίν ντε, *Μικρή φιλοσοφία του Έρωτα*, μετ. Γιάννης Ανδρέου, Αθήνα, Πατάκη, 2003

Ορτέγκα υ Γκασσέτ Χοσέ, *Δοκίμια για τον Έρωτα*, μετ. Κυριάκος Φιλιππίδης, Αθήνα, Αίολος, 2000

Πλάτωνας, *Συμπόσιον*, μετ. Ι. Συκουτρής, Αθήνα, Εστία, 2004

Πρεβερ Ζακ, *Κουβέντες*, μετ. Μιχάλη Μειμάρη, Αθήνα, Καστανιώτη, 2000

Ρηγοπούλου Πέπη, *Ο Νάρκισσος, στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Αθήνα, Πλέθρον, 1994

Ρηγοπούλου Πέπη, *Το Σώμα: από την ικεσία στην απειλή*, Αθήνα, Πλέθρον, 2003

Ρηγοπούλου Πέπη, *Αυτοματοποιητική*, Αθήνα, Άποψη, 1988

Ρηنيώτη Ρένα, *Η θλίψη του σώματος*, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2003

Ρίτσος Γιάννης, *Η σονάτα του σεληνόφωτος*, Αθήνα, Κέδρος, 2001

Ροζάνης Στέφανος, *Λόγος αποσπασματικός του θείου Έρωτος*, Αθήνα, Ψυχογιός, 2005

Ρουζμόν Ντενί ντε, *Οι μύθοι του Έρωτα*, μετ. Ντίνα Σαμοθράκη, Αθήνα, Αρμός, 2003

Ρουζμόν Ντενί ντε, *Ο Έρως και η Δύση*, μετ. Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2002

Σαρτρ Ζαν Πωλ, *Η θεωρία των συγκινήσεων*, μετ. Αιμίλιος Χουρμουζής, Αθήνα, Αρσενίδης, χ.χ.

Σαρτρ Ζαν Πωλ, *Οι λέξεις*, μετ. Κώστας Σταματίου, Αθήνα, Αρσενίδης, 1965

Τζούς Τζαίμς, *Οδυσσέας*, μετ. Σωκράτης Καψάσκης, Αθήνα, Κέδρος, 1990

Φρόντ Σίγκμουντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μετ. Γιώργος Βαμβαλής, Αθήνα, Επίκουρος, 1994

Χειμωνάς Γιώργος, *Ο Λόγος, μάθημα έβδομο και τελευταίο: ο χρόνος και το σύμβολο*, Αθήνα, Ράππα, 1985

Calzabigi Ranieri de, *Λιμπρέτο της όπερας «Ορφέας και Ευρυδίκη»*, μετ. Ειρήνη Λεβίδη, Μαδρίτη, Prisa Innova, 2007

Paz Octavio, *Η διπλή φλόγα, Έρωτας και Ερωτισμός*, μετ. Σάρα Μπενβένιστε και Μαρία Παπαδήμα, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1996

Stendhal, *Περί Έρωτος*, μετ. Γιάννης Παλαιολόγος, Αθήνα, Εξάντας, 1995

Wittgenstein Ludwig, *Πολιτισμός και αξίες*, μετ. Μυρτώ Δραγώνα-Μονάχου και Κωστής Μ. Κωβαίος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1986

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola, Petry Micheal, *Installation Art*, London, Thames&Hudson, 1994

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicola, Petry Micheal, *Installation Art in the New Millennium: the empire of the senses*, London, Thames&Hudson, 2003

Reiss Julie H., *From margin to center: the spaces of Installation Art*, MIT, Massachusetts Institute of Technology, 2001

Rosenthal Mark, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, London, Prestel, 2003

Δικτυακοί τόποι

<http://geocities.com/georgeseferis/>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Saudade>

http://en.wikipedia.org/wiki/Night_of_Pan

http://en.wikipedia.org/wiki/Thelemic_mysticism

http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan#_note-dylan_evans

<http://www.lacan.com/>

