

το memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο

## **ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΧΩΡΟ**

η αποκατάσταση του Αρχαίου Θεάτρου Δωδώνης



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026008336714



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών  
Κατεύθυνση: Ιστορία-Θεωρία της Τέχνης / Επιμέλεια Εκθέσεων

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΧΩΡΟ**

Το memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο  
και η αποκατάσταση του Αρχαίου Θεάτρου Δωδώνης

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΤΣΙΛΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013



Αρ. εισ.: ..... 11639/2011 .....

Επιβλέπων καθηγητής: Σμύρης Γεώργιος

Τριμελής εξεταστική επιτροπή: Σμύρης Γεώργιος

Κατσικούδης Νικόλαος

Μπήτσικας Ξενοφών

Ημερομηνία έγκρισης: 13 Νοεμβρίου 2013



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Εισαγωγή

#### 1. Περιγραφή των δύο αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων

1.1 Η έννοια του μνημείου

1.2 Το memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο

1.3 Η αποκατάσταση του Αρχαίου Θεάτρου της Δωδώνης

#### 2. Η διαχείριση της μνήμης και του παρελθόντος

2.1 Η μνήμη ως τρόπος πρόσβασης στο παρελθόν

2.2 Η νοσταλγία

2.3 Η λόγια αναστήλωση στον αντίποδα της νοσταλγίας

2.4 Οι χειρισμοί της μνήμης από τον Peter Eisenman

2.5 Η σημασία του ενεργού παρελθόντος και η έννοια της δυναμικότητας

#### 3. Οι έννοιες της *διάρκειας* του Henri Bergson και της *στιγμής* του Gaston Bachelard στην αρχιτεκτονική

3.1 Ο χρόνος για τον Henri Bergson - Η έννοια της *διάρκειας*

3.2 Η έννοια του συνεχούς χρόνου στους χειρισμούς του Eisenman

3.3 Ο χρόνος για τον Gaston Bachelard - Η έννοια της *στιγμής*

3.4 Η ασυνέχεια στο χρόνο των ιστορικών μνημείων και η επανεκκίνησή τους μέσω των αναστηλωτικών έργων

#### 4. Από την αρχιτεκτονική του χώρου στην αρχιτεκτονική του χρόνου

4.1 Ο σχεδιασμός της εμπειρίας από τον Peter Eisenman

4.2 Ο χρόνος ως αντικείμενο σχεδιασμού

### Βιβλιογραφία



4

**Με όλες τις δυνάμεις τείνομε προς το άμεσο μέλλον·  
αυτή η τάση σονιστά τη σονιστώσα διάρκειά μας(...)  
το μέλλον δεν έρχεται προς το μέρος μας, εμείς πάμε προς το μέρος του(...)  
έτσι οικοδομούμε μέσα στον χρόνο, όπως και μέσα στον χώρο**

**Gaston Bachelard**



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αρχιτεκτονική θεωρείται ότι είναι η τέχνη ή ο μηχανισμός που αφορά στη διαχείριση του χώρου, και μάλιστα ο συστηματικότερος και ισχυρότερος τρόπος χωρικής οργάνωσης. Εκτός από το χώρο, τα τελευταία χρόνια αντικείμενο και προβληματισμός της αρχιτεκτονικής θεωρίας έχει αποτελέσει και η σχέση της αρχιτεκτονικής με το χρόνο. Η Elizabeth Grosz ισχυρίζεται ότι ο χώρος από μόνος του συνεπάγεται και αποζητά την ύπαρξη μιας μορφής χρόνου, επικαιρότητας και *διάρκειας*.

Η *διάρκεια* σαν έννοια στη φιλοσοφία εισήχθη από τον Henri Bergson, ο οποίος υποστηρίζει ότι βρίσκεται στον αντίποδα του *αφηγηματικού χρόνου*. Με τη ενασχόληση του με την έννοια της *διάρκειας* ή του *εσωτερικού χρόνου* και με την πεποίθηση του ότι αποτελεί συγγενή έννοια της μεταβολής και της συνέχειας έδωσε διαφορετικές διαστάσεις στο ζήτημα της φύσης του χρόνου. Η έννοια της *διάρκειας* δημιουργήθηκε σε αντιπαράθεση με τις θεωρήσεις του σχετικά με το χώρο και τη χωρικότητα.

Η αρχιτεκτονική κρίνει το χρόνο με σημαντικές παραβλέψεις, κυρίως μέσω της ιστορίας, παρά μέσω της *διάρκειας*. Τείνει να αντιμετωπίζει τον χρόνο μέσω των ερωτημάτων που θέτει η ιστορία, από τις φθορές που αυτή αφήνει και μέσα από τον προσανατολισμό της προς τη μνημειακότητα. Ο Adolf Loos υποστήριζε ότι η αρχιτεκτονική έχει να κάνει με μνημεία και τάφους, και ότι οποιοσδήποτε ή οτιδήποτε θα μπορούσε να συμβολισθεί και να μνημονευθεί με μια συμβατική εικόνα ή σημείο. Ο χρόνος, υπ αυτή την έννοια, ο χρόνος της ιστορίας, της ιστορικότητας και της γνώσης είναι αυτός στον οποίο έχει συνηθίσει να αναφέρεται η ιστορία της αρχιτεκτονικής.

Το πεδίο της αρχιτεκτονικής που διαχειρίζεται το χρόνο, θα μπορούσε κανείς να πει ότι είναι αυτό των μνημείων. Πράγματι, τα μνημεία είτε είναι κτίρια ή αντικείμενα που έχουν κατασκευαστεί στο παρελθόν(ιστορικά μνημεία), είτε κατασκευάζονται σήμερα με σκοπό να εξυμνήσουν κάποιο γεγονός ή πρόσωπο είναι σαφές ότι πέρα από το χώρο που καταλαμβάνουν

και διαμορφώνουν, καθώς πραγματεύονται το παρελθόν και τη μνήμη, εμπλέκονται άμεσα και με την έννοια του χρόνου.

Στη συνέχεια της έρευνας επιλέγονται δύο αρχιτεκτονικά παραδείγματα ώστε να διασαφηνιστούν οι έννοιες *χρόνος-διάρκεια*, *στιγμή*, *παρελθόν*, *μνήμη* και η σχέση τους με τον χώρο και την αρχιτεκτονική. Το πρώτο είναι το Memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο, και το δεύτερο είναι το Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης και το έργο στερέωσης και αποκατάστασης του, που βρίσκεται αυτή τη στιγμή σε εξέλιξη. Το πρώτο κατασκευάστηκε πρόσφατα και αφορά σε ένα τραγικό γεγονός του παρελθόντος, το ολοκαύτωμα. Είναι ένα σημερινό δημιούργημα το οποίο αναφέρεται στο παρελθόν και με τους χειρισμούς του δημιουργού του μνημονεύει το ολοκαύτωμα με τον δικό του τρόπο και αφιερώνεται στα θύματά του. Από την άλλη πλευρά, το Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης κατασκευάστηκε τον τρίτο αιώνα προ Χριστού και τη στιγμή αυτή αναστηλώνεται στα πλαίσια ενός τεχνικού-αρχαιολογικού έργου, που φιλοδοξεί να αποκαταστήσει τη γεωμετρία του, να αποτρέψει την καταστροφή του και να του χαρίσει χρόνια ζωής.

Τα δύο παραπάνω μνημεία δεν επιλέγονται απλά ως παραδείγματα, αλλά και ως βασικά εργαλεία προκειμένου να διεξαχθεί αυτή η έρευνα και να αναλυθούν έννοιες που ανήκουν στο πεδίο της αρχιτεκτονικής αλλά και της φιλοσοφίας. Φυσικά, η έρευνα τοποθετείται στο χώρο της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πράξης και αυτό είναι το αντικείμενό της. Η ανάλυση που πραγματοποιείται γύρω από τις έννοιες *χώρος* και *χρόνος* έχει την αφετηρία της στην αρχιτεκτονική· από την αρχιτεκτονική ξεκινά και στην αρχιτεκτονική καταλήγει, και δεν φιλοδοξεί να δώσει απαντήσεις σε φιλοσοφικά ερωτήματα, αλλά σε ζητήματα που απασχολούν την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική.





# 1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

## 1.1 Η έννοια του μνημείου

Ετυμολογικά η λέξη μνημείο τόσο στα ελληνικά όσο και στα λατινικά (*monumentum*), από την οποία παράγονται οι αντίστοιχες έννοιες σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες, προέρχεται από το ρήμα μνάομαι - μμνήσκω και σημαίνει θυμάμαι κάτι, προειδοποιώ για κάτι, αφήνω υποθήκες στους σύγχρονους και στους επιγενόμενους. Ο *Χάρτης της Βενετίας* που διατυπώθηκε στο Β' Συνέδριο των αρχιτεκτόνων και τεχνικών των ιστορικών μνημείων στη Βενετία το 1964 ορίζει ως ιστορικό μνημείο *την αστική ή την αγροτική τοποθεσία που μαρτυρεί ένα ιδιαίτερο πολιτισμό μια ενδεικτική εξέλιξη ή ένα ιστορικό γεγονός.*



Εικ.1 Ιστορικά μνημεία

Τα μνημεία, λοιπόν, είναι μέσα για την μετάδοση της πληροφορίας στο χρόνο, ή διαφορετικά είναι *πομποί του χθες και του σήμερα που εκπέμπουν σήματα και πληροφορίες για τους δέκτες του σήμερα και του αύριο*<sup>1</sup>. Κάθε μνημείο είναι φορέας ενός μηνύματος από το παρελθόν, μιας ιδέας ή ενός ιδανικού που περιέχεται σ' αυτό και εκφράζεται με τη συγκεκριμένη μορφή του. Από τη στιγμή της κατασκευής τους διατηρούν ζωντανή τη μνήμη της εποχής τους, και μέσα από τις χρήσεις τους στο πέρασμα του χρόνου εξελίσσονται παρακολουθώντας τις ιστορικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές.

Στην παρούσα έρευνα επιλέγονται δύο μνημεία που αποτελούν εντελώς διαφορετικές περιπτώσεις, προκειμένου να διερευνηθεί η σχέση τους με το χρόνο, τη μνήμη και το παρελθόν. Το πρώτο κατασκευάστηκε πριν λίγα χρόνια, ως σήμα ανάμνησης ενός γεγονότος του σχετικά πρόσφατου

<sup>1</sup> Λάβας, 1984, σελ. 19



παρελθόντος και τιμητικά για κάποιους ανώνυμους ανθρώπους. Ενώ το δεύτερο αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό έργο του παρελθόντος που η ιστορικότητα, η ποιότητα, η γνησιότητα και ο συμβολισμός του το καθιστούν ιστορικό μνημείο και επιβάλλουν την αποκατάστασή και διάσωσή του. Ωστόσο, και τα δύο αποδεικνύουν την ανάγκη των ανθρώπων από αρχαιοτάτων χρόνων να σηματοδοτούν κάποια σπουδαία γεγονότα. Η ανάγκη αυτή που οδήγησε στην κατασκευή επινίκιων, ταφικών ή ιδεολογικής σκοπιμότητας κτισμάτων, εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να μας οδηγεί να κατασκευάζουμε στέρεες υπομνήσεις για να σημάνουμε σπουδαία γεγονότα ή σημαντικούς ανθρώπους. Από τα αριστουργήματα της αρχαιότητας ως τα τερατώδη μνημεία που άφησαν πίσω τους δικτατορίες ή άλλα μελανά σημεία της σύγχρονης ιστορίας, όχι μόνο τα διατηρούμε ως φύλακες του παρελθόντος και διασώστες της συλλογικής μνήμης, αλλά συνεχίζουμε να κατασκευάζουμε νεότερα προκειμένου η ιστορία των πόλεων μας να είναι πάντοτε ευανάγνωστη και το παρελθόν προσβάσιμο.



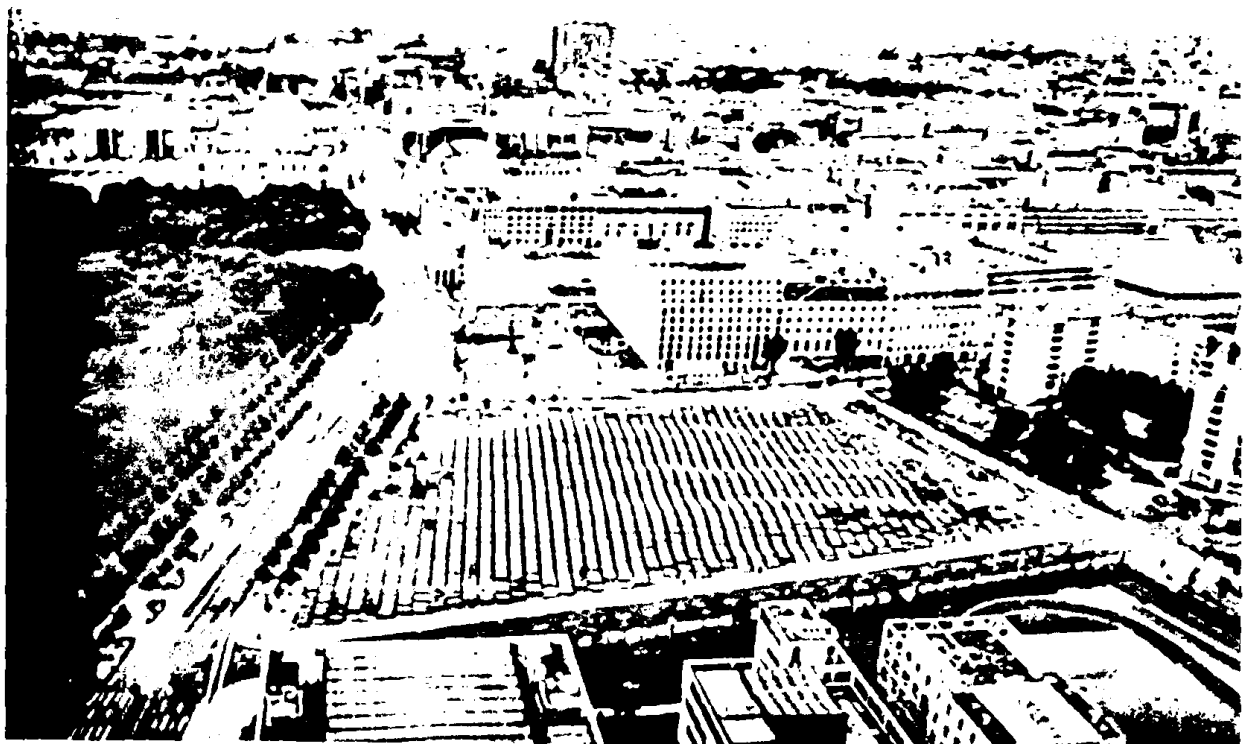
Εικ.2 Σύγχρονα μνημεία

## 1.2 Το Memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο

Το memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο ολοκληρώθηκε το Μάιο του 2005 και πλέον αποτελεί σημείο αναφοράς και χωρόσημο για την πόλη. Μέσα στην καρδιά της πόλης, σε μικρή απόσταση από την πύλη του Βραδεμβούργου και το Ράιχσταγκ, πολύ κοντά στο σημείο που βρισκόταν η Καγκελαρία του τρίτου Ράιχ και το τελευταίο Bunker του Χίτλερ, απλώνεται το πολυσυζητημένο memorial για τους δολοφονημένους Εβραίους της Ευρώπης.



Η ιδέα της δημιουργίας ενός μνημείου για τους Εβραίους της Ευρώπης που υπήρξαν θύματα του ναζισμού γεννήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '80 από μια πρωτοβουλία πολιτών με πρωτοστατούσα τη δημοσιογράφο Lea Rosh και τον ιστορικό Eberhard Jäcke. Η ιδέα υποστηρίχτηκε σύντομα από σημαίνοντα πρόσωπα της πολιτικής και του δημόσιου βίου, όπως και από την επίσημη Ομοσπονδιακή Κυβέρνηση. Ταυτόχρονα, ξεκίνησε μια έντονη συζήτηση στη γερμανική κοινωνία ως προς τη σημασία, το μήνυμα και τη μορφή ενός τέτοιου μνημείου, η οποία διήρκεσε σχεδόν μια δεκαετία. Έγιναν δύο παγκόσμιοι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί έως ότου η γερμανική βουλή αποφάσισε τον Ιούνιο του 1999 την κατασκευή του μνημείου στη θέση που βρίσκεται σήμερα. Από τις διάφορες προτάσεις επιλέχτηκε η πρόταση του αρχιτέκτονα Peter Eisenman, η οποία τελικά και πραγματοποιήθηκε. Οι κατασκευαστικές εργασίες ξεκίνησαν τον Απρίλιο του 2003 και τα επίσημα εγκαίνια του μνημείου έγιναν την 10<sup>η</sup> Μαΐου 2005.



Εικ. 3 Το memorial για τα θύματα του ολοκαυτώματος στον αστικό ιστό του Βερολίνου

Το έργο απλώνεται σε έκταση 13.100 τετραγωνικών μέτρων. Στην έκταση αυτή, που προσεγγίζει το εμβαδό δύο γηπέδων ποδοσφαίρου, βρίσκονται αυστηρά παρατεταγμένοι 2.711 μπετονένιοι όγκοι με διαστάσεις (σε κάτοψη) 2,375 x 0,95 μέτρα, ενώ το ύψος τους κυμαίνεται από 0 ως και 4

μέτρα. Το διάστημα μεταξύ δυο γειτονικών ογκών, δηλαδή οι διαδρόμοι στους οποίους μπορεί κανείς να περπατήσει, είναι περίπου 0,92 μέτρα, ώστε κάθε φορά να είναι δυνατό να διέρχεται μόνο ένας διαβάτης. Μια συγκεκριμένη είσοδος ή έξοδος δεν υπάρχει. Ο επισκέπτης αφήνεται να κινηθεί στους στενούς διαδρόμους που σχηματίζονται ανάμεσα στους όγκους, οι οποίοι είναι προσβάσιμοι από οποιαδήποτε σημείο του μνημείου.



Εικ. 4 Οι στενοί διάδρομοι μεταξύ των όγκων του μνημείου

Ο Peter Eisenman, παρουσιάζοντας το έργο του υποστηρίζει ότι μετά τη Χιροσίμα και το ολοκαύτωμα ο συμβολισμός ή η μνημόνευση με εικόνες και σύμβολα είναι κάτι ανέφικτο. Θεωρεί ότι τα γεγονότα μαζική καταστροφής δεν είναι δυνατό να μνημονευθούν με συμβατικό τρόπο. Έτσι, επιλέγει να αφυπνίσει τη μνήμη του ολοκαυτώματος αποφεύγοντας τους συμβολισμούς και χωρίς να παρέχει πληροφορίες για αυτό. Προσπαθεί να δημιουργήσει μια αίσθηση, η οποία θα οδηγήσει στην ουσία του ολοκαυτώματος και θα αφυπνίσει τη θύμησή του. Λέει ότι δεν υπάρχει ούτε νοσταλγία, ούτε ανάμνηση του παρελθόντος, παρά μόνο η ατομική εμπειρία μέσα στο μνημείο. Για να το πετύχει αυτό ο *εσωτερικός χρόνος*, η *διάρκεια*, όπως λέει, του μνημείου σχεδιάζεται έτσι ώστε να διαφέρει από τον χρόνο της ατομικής εμπειρίας του επισκέπτη και να καθιστά αδύνατη την κατανόησή



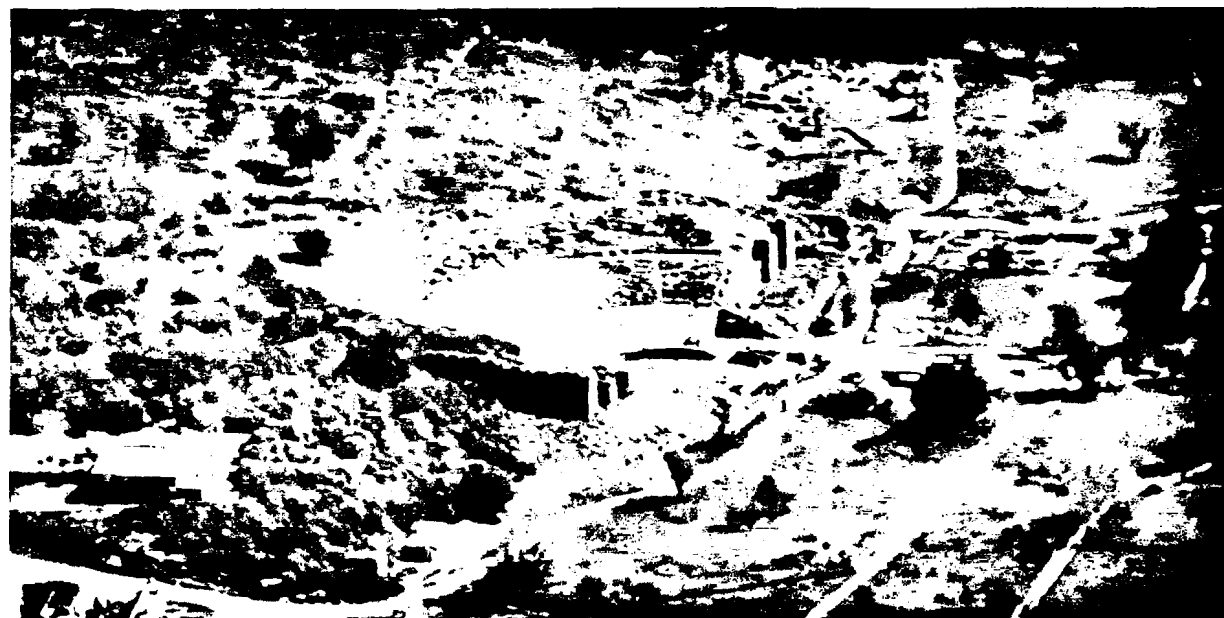
του. Το φαινομενικά απλό και κατανοητό σύστημα του κανάβου του μνημείου βγαίνει εκτός κλίμακας, γίνεται υπερβολικό και χάνει την επαφή του με την ανθρώπινη αντίληψη. Αυτό για τον Eisenman αποτελεί, όπως λέει, την *τερατώδια του μπανάλ* και συνιστά το πλαίσιο του μνημείου. Η μονάδα του μπετονένιου όγκου επαναλαμβάνεται σε τέτοιο βαθμό που γίνεται στερεότυπη και τετριμμένη, ώστε τελικά αυτό που αποτελεί την ουσία του μνημείου δεν είναι η εκάστοτε μονάδα, αλλά το οργανωμένο σύστημα, το σύνολο των μπετονένιων όγκων. Το σύνολο αυτό συγκροτεί τον εσωτερικό χρόνο, τη *διάρκεια του memorial*, όπως την έχει ορίσει ο Henri Bergson.



Εικ.5 Το οργανωμένο σύστημα των μπετονένιων όγκων του μνημείου

Σχεδιαστικός στόχος του Peter Eisenman είναι η ρήξη μεταξύ του εσωτερικού χρόνου του μνημείου και του χρόνου της εμπειρίας του εκάστοτε επισκέπτη. Γι' αυτόν, η ρήξη επιτυγχάνεται με το αίσθημα του αποπροσανατολισμού, που δημιουργείται σε αυτόν που βαδίζει μέσα στο μνημείο. Αποκαλεί το μνημείο *τοπίο εμπειρίας* για τον επισκέπτη, και όχι τοπίο μνήμης· και αυτή η εμπειρία είναι που φιλοδοξεί να σχεδιάσει. Υποστηρίζει ότι ο χώρος είναι εξαρτημένος από το χρόνο και ότι το μόνο που μπορεί να ελέγξει ως αρχιτέκτονας είναι ο χρόνος της εμπειρίας, διαχωρισμένος από τον εσωτερικό χρόνο του μνημείου.

Το Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης βρίσκεται στον σημαντικότερο αρχαιολογικό χώρο της βορειοδυτικής Ελλάδας. Είναι χτισμένο σε φυσική κοιλότητα του εδάφους στους πρόποδες του όρους Τόμαρος και αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της αρχαιότητας με χωρητικότητα περίπου 17.000 θεατών. Οικοδομήθηκε στις αρχές του 3ου αι. π.Χ., στο πλαίσιο του φιλόδοξου οικοδομικού προγράμματος που πραγματοποίησε ο Πύρρος, βασιλιάς της Ηπείρου, προκειμένου να αναμορφώσει το ιερό και να του δώσει μνημειακό χαρακτήρα.

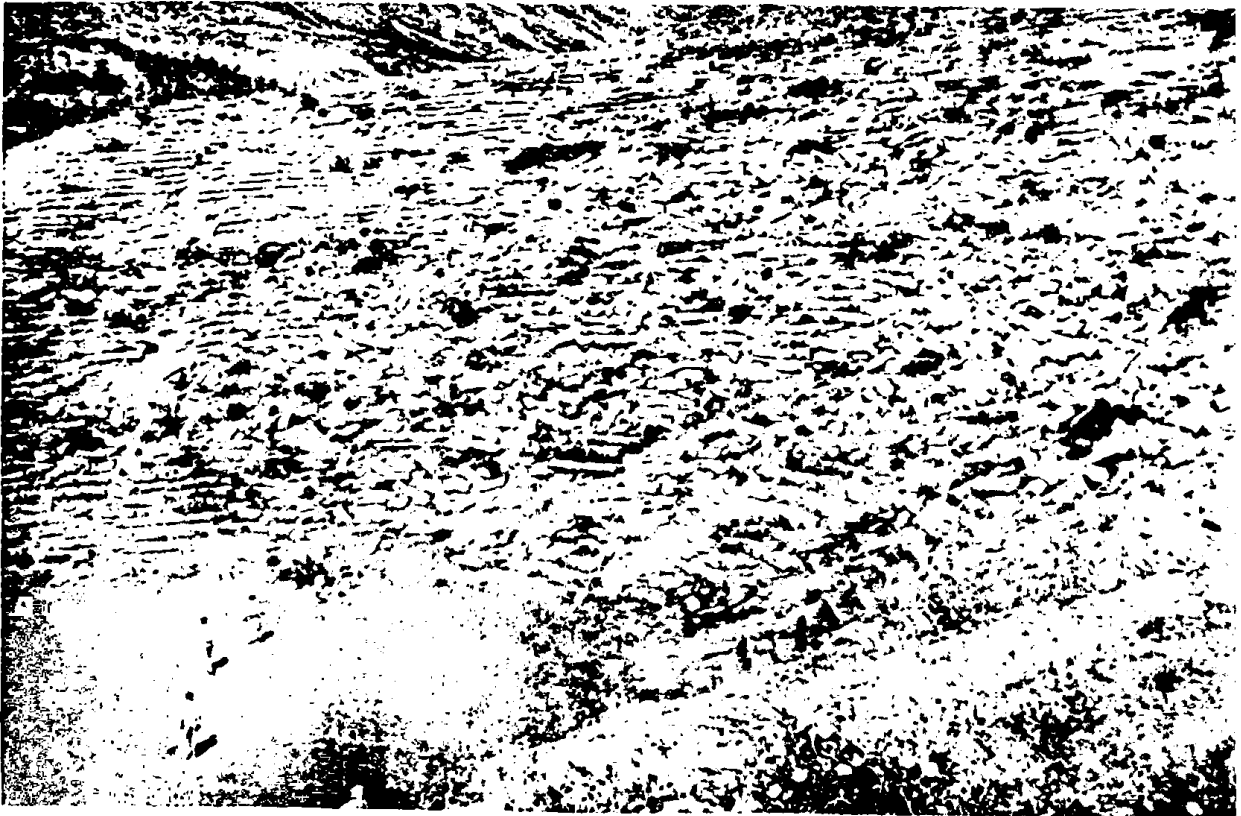


Εικ.6 Άποψη του αρχαιολογικού χώρου της Δωδώνης

Το κοίλο χωριζόταν με τέσσερις οριζόντιους διαδρόμους σε τρία τμήματα (19 σειρές εδωλίων το κάτω, 15 το μεσαίο και 21 το επάνω) και με δέκα κλίμακες σε εννέα κερκίδες. Η κατώτερη σειρά εδωλίων ήταν η λεγόμενη προεδρία, προοριζόταν για τα επίσημα ή τιμώμενα πρόσωπα. Για τη δημιουργία του κοίλου κατασκευάστηκαν περιμετρικά αναλημματικοί τοίχοι, κτισμένοι κατά το ισοδομικό σύστημα και ενισχυμένοι με έξι πύργους. Η ορχήστρα δεν αποτελούσε ολόκληρο κύκλο και είχε διάμετρο 18,70 μ. Στο κέντρο της ένας λαξευμένος βράχος αποτελούσε τη βάση του βωμού του Διονύσου, της θυμέλης. Η σκηνή του θεάτρου ήταν διώροφο, ορθογώνιο κτήριο με ισοδομική τοιχοποιία και διαστάσεις 31,20 x 9,10 μ. Στις άκρες του υπήρχαν δύο τετράγωνες αίθουσες, τα παρασκήνια, και μεταξύ αυτών

τεσσερις πεσσοί. Στη νοτια και βορεια πλευρα της σκηνης διαμορφωθηκαν δωρικες στοές, οι οποίες περιέβαλλαν το δρόμο που οδηγούσε προς το ιερό, ενώ στο ανατολικό και δυτικό άκρο υπήρχαν οι πάροδοι, από τις οποίες εισέρχονταν οι θεατές και οι ηθοποιοί στην ορχήστρα.

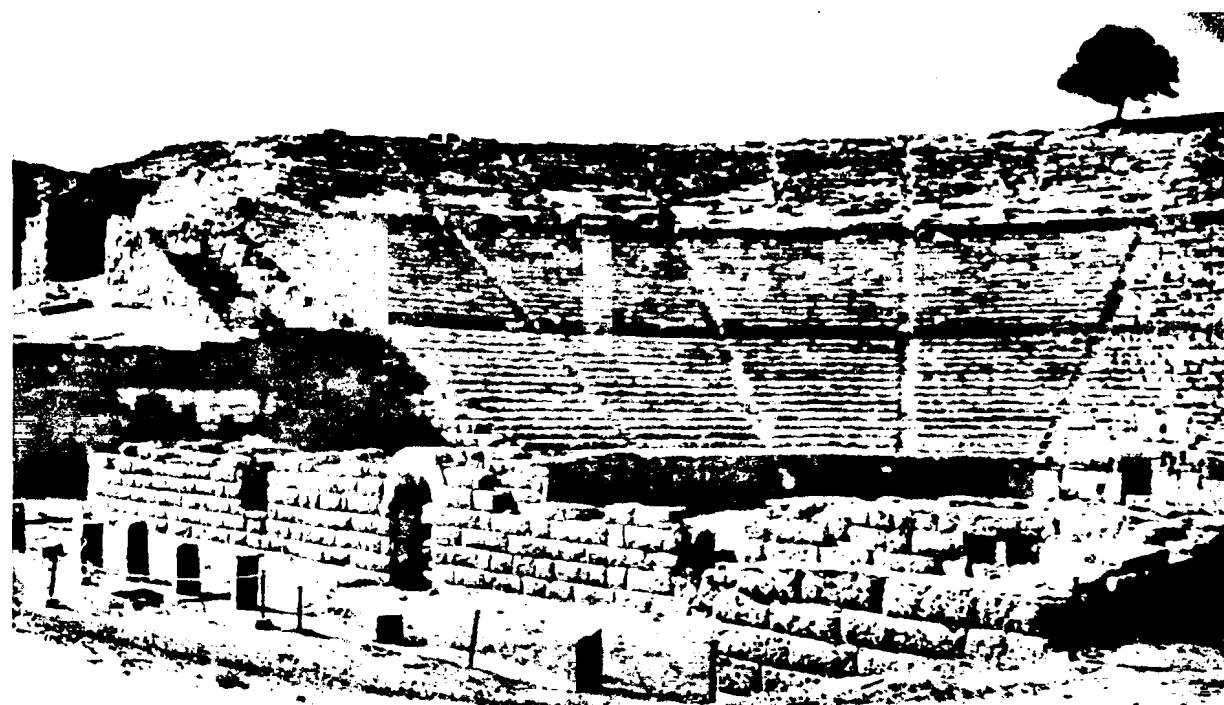
Στα χρόνια του Αυγούστου το θέατρο μετατράπηκε σε αρένα για θηριομαχίες και μονομαχίες. Στο κατώτερο τμήμα του κατασκευάστηκε τοίχος για την προστασία των θεατών, ενώ η ορχήστρα και η σκηνή καλύφθηκαν με επιχώσεις ύψους 0,50 μ. Η αρένα έφθανε μέχρι τη σκηνή και είχε ωσειδές σχήμα. Σε δύο τριγωνικά δωμάτια που σχηματίστηκαν από τον τοίχο προστασίας και τον τοίχο της σκηνής φυλάσσονταν τα άγρια ζώα. Το θέατρο διατηρήθηκε με αυτή τη μορφή έως τα τέλη του 4ου αι. μ.Χ., οπότε και σταμάτησε να λειτουργεί. Ακολούθησε μια μακρά περίοδος κατά την οποία το



Εικ.7 Το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης τη δεκαετία του 1950

μνημείο εγκαταλείφθηκε. Το 1959 πραγματοποιήθηκε πλήρης αποχωμάτωση και αποκάλυψη του θεάτρου από τους Δ. Ευαγγελίδη και Σ. Δάκαρη. Εξαιτίας της πολυετούς εγκατάλειψης η εικόνα της κατολίθωσης και ανατροπής των εδωλίων έδινε την εντύπωση βίαιης καταστροφής από σεισμό ή από ανθρώπινη

δραστηριότητα<sup>2</sup>. Η απώλεια μεγάλου μέρους της έδρασης των εδωλίων, η υποχώρηση του υποστρώματος, οι ακραίες καιρικές συνθήκες και η δράση της χλωρίδας αποτέλεσαν αίτια της φθοράς. Τα εδώλια είχαν κυλήσει στην περιοχή του κοίλου και οι αναλημματικοί τοίχοι είχαν καταρρεύσει συμπαρασύροντας και το αντίστοιχο υπόβαθρο. Επιπλέον, εξαιτίας της επίχωσης που ξεπερνούσε τα τρία μέτρα, η ορχήστρα και η σκηνή δεν διακρίνονταν και η περιοχή είχε μετατραπεί σε αγρό. Κατά τη δεκαετία του '60 υπό την πίεση τοπικών παραγόντων και με την επίβλεψη της Εφορείας Αρχαιοτήτων έγινε μια βιαστική και χωρίς μελέτη επέμβαση στο κοίλον του θεάτρου, με προφανώς κακή αποτελεσματικότητα<sup>3</sup>. Η επέμβαση αυτή, που είχε σαν αποτέλεσμα και τη σημερινή μορφή του θεάτρου και στην πραγματικότητα ήταν για μια ταχύτατη και προσωρινή επανατοποθέτηση εδωλίων σε διάφορες θέσεις στα δύο κατώτερα διαζώματα του μνημείου, χωρίς μελέτη και χωρίς να τηρηθεί η δεοντολογία των αναστηλώσεων.



Εικ.8 Η εικόνα του αρχαίου θεάτρου Δωδώνης(2008)- δυτικό τμήμα του κοίλου

Το αποτέλεσμα της «προσωρινής» επέμβασης στο Θέατρο είναι η στρέβλωση της πραγματικής εικόνας του, αφού πολλά αρχιτεκτονικά μέλη του είναι παρατοποθετημένα και έχει σημαντικές αποκλίσεις από την

<sup>2</sup> Δάκαρης, 1998, σελ.68

<sup>3</sup> Μπούρας, 2010, σελ.35



πραγματική του γεωμετρία. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την αποσάθρωση του δομικού υλικού εξαιτίας της φύσης του και των δυσμενών καιρικών συνθηκών που επικρατούν στην περιοχή, οδήγησαν στην απόφαση να πραγματοποιηθεί το έργο *Στερέωση και Αποκατάσταση του Αρχαίου Θεάτρου Δωδώνης*, υπό την επίβλεψη της *Επιστημονικής Επιτροπής Δωδώνης*.



Εικ.9 Οι τρεις ανατολικές κερκίδες κατά την εκτέλεση του έργου αποκατάστασης (2013)

Το έργο βρίσκεται αυτή τη στιγμή σε εφαρμογή και είναι αποτέλεσμα μιας σειράς μελετών που έχουν πραγματοποιηθεί τα προηγούμενα χρόνια και αφορούν στα χαρακτηριστικά του δομικού υλικού και στα αίτια της φθοράς του, στα κλιματολογικά δεδομένα της περιοχής του αρχαιολογικού χώρου, στην τοπογραφική και φωτογραμμετρική τεκμηρίωση του συνόλου του θεάτρου, στη γενική εκτίμηση της παθολογίας του και αξιολόγησή της, στην επιλογή κονιαμάτων και στη μεθοδολογία αποκατάστασης του δομικού υλικού, στη σύσταση τεχνητού λίθου που χρησιμοποιείται στις επεμβάσεις δομικής αποκατάστασης, καθώς επίσης και στην αρχιτεκτονική τεκμηρίωση και τελικά σε προτάσεις αποκατάστασης τμημάτων του.

Πριν ξεκινήσει οποιαδήποτε άλλη εργασία πραγματοποιήθηκαν εργασίες συντήρησης στο πρώτο και στο δεύτερο διάζωμα του κοίλου. Οι εργασίες περιελάμβαναν λεπτομερείς καθαρισμούς των εδωλίων, συγκολλήσεις τμημάτων εδωλίων και σφραγίσεις ρωγμών. Οι εργασίες που ακολούθησαν εντάχθηκαν στο πιλοτικό πρόγραμμα και αφορούσαν στην

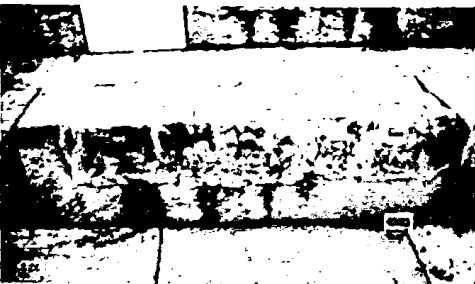
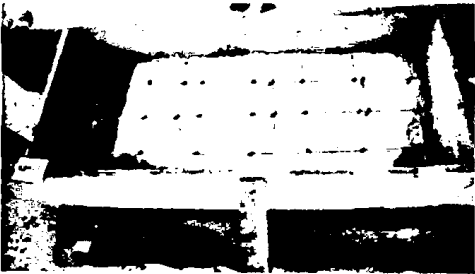
πρώτη και στη δεύτερη ανατολική κερκίδα του πρώτου διαζώματος και στον αντίστοιχο αναλημματικό τοίχο. Αφού εγκρίθηκε το πιλοτικό πρόγραμμα, οι εργασίες έχουν διευρυνθεί και επεκταθεί σε ολόκληρο το πρώτο διάζωμα και αναλόγως συντάσσονται τμηματικά από το Γραφείο Στήριξης του έργου με την επίβλεψη της *Επιστημονικής Επιτροπής* μελέτες αποκατάστασης των υπόλοιπων κερκίδων του πρώτου διαζώματος του κοίλου.



Εικ.10 Οι εργοταξιακές εγκαταστάσεις και το γερανοφόρο όχημα για την εκτέλεση του έργου

Οι εργασίες ξεκινούν με αφαίρεση των εδωλίων και μέρος του υποβάθρου των κερκίδων και μεταφορά σε ειδικά διαμορφωμένο εργοταξιακό χώρο, ώστε να ξεκινήσει η επεξεργασία τους. Η επεξεργασία περιλαμβάνει εργασίες συντήρησης, συγκόλλησης των θραυσμένων μελών (εδώλια και πλάκες διαδρόμου) και συμπλήρωσης με τεχνητό λίθο. Στην περιοχή του κοίλου, από την οποία αφαιρούνται εδώλια, πλάκες και το αντίστοιχο υπόβαθρο ακολουθούν ανασκαφικοί καθαρισμοί και διερεύνηση, καθώς και πλήρης αρχαιολογική και σχεδιαστική τεκμηρίωση μέχρι το φυσικό βράχο. Αφού εφαρμόζεται γεωφύλαγμα για διαχωρισμό της επέμβασης, τοποθετούνται αγωγοί αποστράγγισης και επανακατασκευάζεται το υπόβαθρο. Πλέον, στη σωστή γεωμετρία τοποθετούνται οι πλάκες διαδρόμου, είτε αυτές έχουν συμπληρωθεί από τεχνητό λίθο, είτε από νέο ασβεστόλιθο όπου έλλειπαν τα αρχαία μέλη. Ακολουθεί η τοποθέτηση των συντηρημένων





και συμπληρωμένων εδωλίων, με τη βοήθεια γερανοφόρου οχήματος, στη σωστή γεωμετρία και στην κατάλληλη θέση, όπως αυτή προβλέπεται από τις αντίστοιχες μελέτες. Η τοποθέτηση μιας σειράς πλακών διαδρόμου διαδέχεται την τοποθέτηση μιας σειράς εδωλίων και ούτω καθεξής. Ακολουθούν λαξεύσεις και εργασίες αισθητικής βελτίωσης των αποκατεστημένων μελών καθώς και του συνόλου της κάθε κερκίδας. Για την πραγματοποίηση του έργου απασχολούνται αρχαιολόγοι, μηχανικοί (αρχιτέκτονες, πολιτικοί και τοπογράφοι), σχεδιαστές, διοικητικό προσωπικό και πολυπληθείς ομάδες συντηρητών αρχαιοτήτων και ειδικευμένων εργατοτεχνιτών.

Εικ.11 Η αρχική και τη τελική μορφή ενός εδράνου. Αποξήλωση από την αρχική του θέση, καθαρισμός, συγκόλληση με χρήση οπλισμού τιτανίου και κονιάματος, εφαρμογή ξυλοτύπου με ανοξειδωτο οπλισμό, συμπλήρωση με τεχνητό λίθο(κονίαμα) και επανατοποθέτηση στην κερκίδα σε σωστή γεωμετρία

## 2. Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

### 2.1 Η μνήμη ως τρόπος πρόσβασης στο παρελθόν

Ο Peter Eisenman στην παρουσίαση του έργου του λέει ότι μπορούμε να γνωρίζουμε το παρελθόν μόνο μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αυτό εκδηλώνεται στο παρόν<sup>4</sup>. Αυτό που είναι τώρα ζητούμενο είναι το να απαντήσουμε ποια είναι η σχέση που μπορεί να έχει ο καθένας από εμάς με το παρόν και το παρελθόν του, ποια είναι η σχέση του αποκατεστημένου μνημείο με το μνημείο που υπήρξε και με το παρελθόν του, ποια είναι η σχέση της πόλης του Βερολίνου σήμερα με το ολοκαύτωμα και ποια είναι η σχέση κάθε τόπου με την ιστορία του και με την πολιτιστική του κληρονομιά.

Ο Bergson προσδιορίζει την *αντίληψη* και τη *μνήμη* ως τους δικούς μας τρόπους για πρόσβαση στο παρόν και στο παρελθόν αντίστοιχα. Έτσι, η μνήμη είναι ο μόνος τρόπος που διαθέτει ο κάθε τόπος ώστε να διατηρήσει ζωντανό το παρελθόν του. Το παρελθόν, καθώς δεν είναι ενεργό, παραμένει προσβάσιμο μέσω των αναμνήσεων<sup>5</sup>. Το να θυμάται κανείς είναι σαν να ωθεί τον εαυτό του στο παρελθόν, σαν να ψάχνει το γεγονός εκεί που έλαβε χώρα, στο χρόνο, στο παρελθόν. Θυμόμαστε τοποθετώντας τον εαυτό μας στην περιοχή του παρελθόντος, όπου η μνήμη υποχωρεί και συντηρείται. Σύμφωνα με τον Bergson εμείς δεν ανατρέχουμε από το τωρινό παρόν μας στο παρελθόν μας, δεν ανασυνθέτουμε το παρελθόν μας με τα εκάστοτε παρόντα, αλλά βρισκόμαστε μονομιάς στο ίδιο μας το παρελθόν. Η αρχιτεκτονική και πολιτιστική κληρονομιά ενός τόπου συνυπάρχει με το παρόν του τόπου αυτού. Για το Βερολίνο το παρελθόν του ολοκαυτώματος δεν αντιπροσωπεύει κάτι που υπήρξε, αλλά απλούστατα κάτι που είναι και που συνυπάρχει με τον εαυτό του ως παρόν. Το παρελθόν δε χρειάζεται να συντηρηθεί σε τίποτα άλλο παρά στον εαυτό του, γιατί υπάρχει καθαυτό, επιβιώνει και συντηρείται στον εαυτό του<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Eisenman, 2005, σελ.159

<sup>5</sup> Grosz, 2001, σελ.110

<sup>6</sup> Deleuze, 1976, σελ.74



Σύμφωνα με τις θέσεις του Bergson δεν θα βρίσκαμε καμία πρόσβαση στο παρελθόν αν την αναζητούσαμε μόνο μέσα στο παρόν και στη ροή του. Το καθαυτό είναι του παρελθόντος ο Bergson δεν το αντιλαμβάνεται ως ένα παρελθόν στο οποίο ανατρέχουμε. Ο μόνος τρόπος να φτάσουμε στο παρελθόν είναι μέσω ενός άλματος στη *δυναμικότητα*, μιας κίνησης μέσα στο ίδιο το παρελθόν. Οι μνήμες ενός γεγονότος ή μιας κατάστασης δεν είναι μέσα μας, αλλά εμείς είμαστε μέσα σε αυτές. Όπως το παρελθόν για τον Bergson αποτελεί προϋπόθεση για το παρόν, με τον ίδιο τρόπο και η μνήμη αποτελεί προϋπόθεση για την αντίληψη. Έτσι, για κάθε τόπο η ιστορία του και η πολιτιστική του κληρονομιά αποτελούν αναγκαίες και ικανές προϋποθέσεις για την αντίληψη του σήμερα. Η αντίληψη είναι συνδεδεμένη με ένα συνεχές γίνεσθαι και μια μεταβολή, και καθώς είναι ενεργή σχετίζεται με ένα επικείμενο μέλλον. *Μας ωθεί στο πραγματικό, στο χώρο, στην ύλη και στο μέλλον, ενώ η μνήμη μας ωθεί στη συνείδηση, στο παρελθόν και στη διάρκεια*<sup>7</sup>.

## 2.2 Η νοσταλγία

Ο Marcel Proust στο έργο του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* χωρίζει τη μνήμη σε δύο υποκατηγορίες, με κριτήριο το αν καθοδηγείται από το συναίσθημα ή όχι: η μια είναι η *νοσταλγία* που βρίσκεται συνεχώς σε επαφή με έναν συναισθηματισμό που θυμάται πράγματα του παρελθόντος, όχι όπως πραγματικά είναι, αλλά όπως θέλουμε να τα θυμόμαστε. Η άλλη μνήμη είναι ζωντανή, ενεργή στο παρόν χωρίς νοσταλγία για το παρελθόν. Η πρώτη, εξ' αιτίας του συναισθηματισμού που την καθοδηγεί, δεν αφήνει περιθώρια για μνημόνευση των γεγονότων του παρελθόντος, όπως πραγματικά αυτά συνέβησαν. Λειτουργεί αφαιρετικά και συγκρατεί στοιχεία του παρελθόντος όπως θέλουμε εμείς να τα θυμόμαστε, καθοδηγούμενοι από τα συναισθήματά μας. Η δεύτερη προσπαθεί να επαναφέρει το παρελθόν στο παρόν ως έχει, μακριά από συγκινήσεις, προσωπικές επιθυμίες και από κάθε είδους θυμικό

---

<sup>7</sup> Grosz , 2001, σελ.110



χρωματισμό. Αυτή είναι και η μνήμη που προσπαθεί να ενεργοποιήσει και ο Eisenman διαχωρισμένη από τη νοσταλγία.



Εικ.12 Τελευταίο πλάνο στη *Νοσταλγία* του Αντρέι Ταρκοφσκι

Νοσταλγία είναι ο πόνος που προκαλεί σε κάποιον η ανικανοποίητη λαχτάρα της επιστροφής. Η λέξη συντίθεται από τη λέξη νόστος που στα αρχαία ελληνικά σημαίνει επιστροφή και τη λέξη άλγος που σημαίνει πόνος. Για τον Milan Kundera όμως, αυτό αποτελεί μια χωρική συρρίκνωση της μεγάλης αυτής έννοιας, η οποία στο φως της ετυμολογίας εμφανίζεται σαν *πόνος της άγνοιας*<sup>3</sup>. Το νόημα της λέξης δεν περιορίζεται στον πόνο και στην υπέρμετρη επιθυμία για επιστροφή στην πατρίδα, αλλά εμπεριέχει και την λαχτάρα του νοσταλγού να μάθει τα νέα του τόπου του, των αγαπημένων προσώπων του ή ακόμα και γεγονότων ή αντικειμένων. Στο βιβλίο του *Η άγνοια*, ο Kundera υποστηρίζει ότι *όσο πιο έντονη είναι η νοσταλγία, τόσο πιο πολύ αδειάζει από αναμνήσεις [...] γιατί δεν εντείνει τη δραστηριότητα της μνήμης, δεν ξυπνά αναμνήσεις αλλά αρκείται στον εαυτό της, στη δική της συγκίνηση, έτσι όπως είναι εντελώς απορροφημένη από το δικό της αποκλειστικά πόνο*<sup>4</sup>. Οι αναμνήσεις

<sup>3</sup> Κούντερα, 2003, σελ.10

<sup>4</sup> Ο.π, 2003, σελ.35



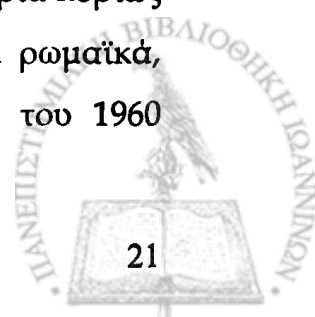
οβήνουν και αυτό που παραμένει είναι η συγκίνηση και η λαχτάρα να προσεγγιστεί το αντικείμενο της νοσταλγίας.

Για τον Eisenman το ολοκαύτωμα δεν είναι δυνατό να μνημονεύεται ως ένα γεγονός του παρελθόντος στο οποίο χωράει η νοσταλγία, γιατί εξ' αιτίας της τραγικότητας του ανέκαθεν την αποσπούσε από τη μνήμη. Και φυσικά σε καμία περίπτωση η πόλη του Βερολίνου δεν θα λαχταρούσε ένα τέτοιο γεγονός. Αντίστοιχα, και η αντιμετώπιση των ιστορικών μνημείων σήμερα αν παγιδευτεί και επιβραδυνθεί από τη νοσταλγία και τη συγκίνηση θα διατηρήσει για τις επόμενες γενιές μια αναχρονιστική εντύπωση και μια πλαστή εικόνα για το παρελθόν που καθοδηγείται από συναισθηματισμούς και απέχει από την αντικειμενική πραγματικότητα.

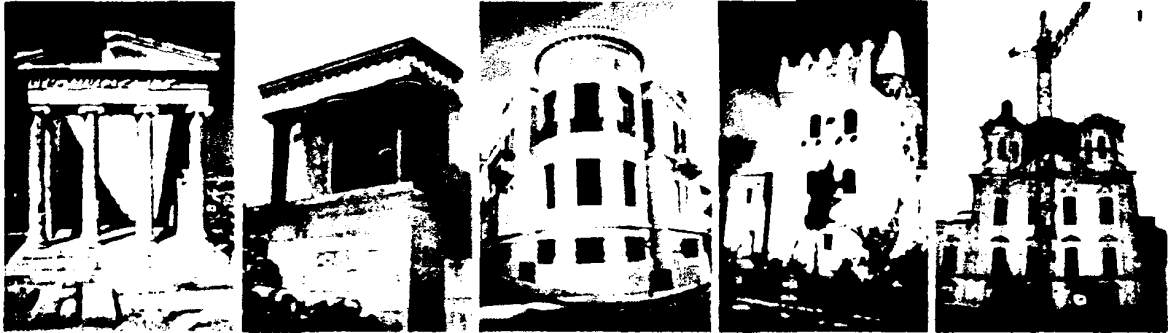
### 2.3 Η λόγια αναστήλωση στον αντίποδα της νοσταλγίας

Η *αποκατάσταση* των μνημείων, σύμφωνα με τα άρθρα 9-13 του *Χάρτη της Βενετίας*, είναι μια επέμβαση υψηλής εξειδικεύσεως που επιβάλλεται να γίνεται κατ' εξαίρεση. Έχει σαν στόχο να διατηρήσει και να αποκαλύψει τις αισθητικές και ιστορικές αξίες ενός μνημείου και βασίζεται στο σεβασμό προς την αρχική του υπόσταση και τα αυθεντικά του στοιχεία. Σταματάει στο σημείο που αρχίζουν να υπάρχουν υποθέσεις. Η *αναστήλωση* των μνημείων αποτελεί μια ειδική περίπτωση αποκατάστασης και σύμφωνα με το άρθρο 15 του *Χάρτη της Βενετίας* είναι η *ανασύνθεση μελών που σώθηκαν αλλά έχουν μετακινηθεί από την αρχική τους θέση*. Οι αναγκαίες συμπληρώσεις πρέπει να είναι πάντα αναγνωρίσιμες και να αντιπροσωπεύουν το ελάχιστο που απαιτείται για να εξασφαλισθούν οι συνθήκες συντήρησης του μνημείου και να αποκατασταθεί η μορφολογική του συνέχεια.

Στην Ελλάδα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο αποκαταστάθηκαν μεγάλα ιστορικά μνημεία και ορόσημα της ελληνικής ιστορίας. Κτίρια κυρίως από την ελληνική αρχαιότητα και από το Βυζάντιο, καθώς και ρωμαϊκά, ενετικά και οθωμανικά κτίρια και σύνολα. Μετά τη δεκαετία του 1960



καλλιεργήθηκε το ενδιαφέρον για τη νεοκλασική και ανώνυμη αρχιτεκτονική, για τα ιστορικά κέντρα και τους παραδοσιακούς οικισμούς διευρύνοντας τα όρια της συντήρησης πέρα από τα επιλεγμένα μνημεία, σε μια απροσδιόριστη μάζα παλιών κτισμάτων κάθε αρχιτεκτονικής και ιστορικής αξίας. Η



Εικ.13 Αποκατεστημένα κτίρια - μνημεία

νοσταλγική «ατμόσφαιρα του παλιού» είχε αναχθεί σε σημαντική αξία. Όπως είναι φυσικό, η συλλογική συνείδηση δεν περίμενε από την αποκατάσταση τους να αναδείξει τις αρχιτεκτονικές αξίες, αλλά τη χαμένη ατμόσφαιρα του παλιού, ονομάζοντας *αναπαλαίωση* τη διαδικασία της αποκατάστασης. Η διεύρυνση αυτή και η νοσταλγική φόρτιση του παρελθόντος έρχονται σε αντίθεση με τις ισχύουσες αρχές της σύγχρονης αναστήλωσης και οδηγούν στην ολική αδρανοποίηση του εκάστοτε ιστορικού μνημείου. Γίνεται λοιπόν σαφές ότι για να έχει νόημα η διαδικασία της αποκατάστασης και της διάσωσης του παρελθόντος είναι απαραίτητη η αξιολόγηση των αρχιτεκτονικών μνημείων και συνόλων με βάση ιστορικά και αρχιτεκτονικά συστήματα αξιών, που αποβλέπουν στη συγκρότηση ενός κοινωνικού, οικονομικού και ιδεολογικού δικτύου πολιτισμικής κληρονομιάς. Ο τρόπος να διατηρηθεί η μνήμη του παρελθόντος ζωντανή δεν είναι να διατηρηθούν και να αναστηλωθούν όλα τα κτίρια που υπήρχαν στον εκάστοτε τόπο. Άλλωστε, *η μνήμη είναι επιλεκτική και οικοδομείται πάνω στη λήθη*<sup>10</sup>. Εκείνα που διαγράφουμε ιδεολογικά και πραγματικά από το χώρο της ζωής μας ορίζουν την ταυτότητά μας και κατασκευάζουν αντίστροφα το δικό μας παρόν και το επιθυμητό παρελθόν του<sup>11</sup>. Η ίδια ορθολογική αντίληψη αποτελούσε και πάγια θέση του

<sup>10</sup>Μπούρας-Τουρνικιώτης, 2010, σελ.18

<sup>11</sup>Ο.π., σελ.18





μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, σύμφωνα με την οποία το παρελθόν θα επιβίωνε ως αποσπασματικό τεκμήριο ή ενθύμιο, ως μια ανθολογία αριστουργημάτων του παρελθόντος μέσα στη σύγχρονη πόλη.

Στις περισσότερες περιπτώσεις αναστήλωσης ή ανάδειξης αρχαίων μνημείων, καθώς και σε έργα που γειτνιάζουν με αυτά η συλλογική συνείδηση, ως νοσταλγός του παρελθόντος συνήθως εκφράζει αντιδράσεις. Αυτό σε ένα βαθμό συνέβη και κατά την έναρξη του έργου αποκατάστασης του Αρχαίου Θεάτρου της Δωδώνης. Η μορφή που παρουσίαζε το θέατρο μετά την αναστήλωση που πραγματοποιήθηκε κατά τη δεκαετία του '60 είχε εντυπωθεί τόσο βαθειά στις συνειδήσεις των κατοίκων που οποιαδήποτε επέμβαση στα μάτια τους έμοιαζε βανδαλισμός. Η εικόνα του ρομαντικού ερείπιου που στέκει μεγαλοπρεπές, μοναχικό και ήσυχο, επιτρέπει τη βλάβιση να αναπτύσσεται στο σώμα του και στις καιρικές συνθήκες να επιδρούν στο υλικό του, πάντα ασκεί τεράστια γοητεία που έρχεται σε αντίθεση στη λόγια και επιστημονική αναστήλωση. Αυτό που διατηρείται στη συλλογική συνείδηση δεν είναι ούτε η αρχική εικόνα ενός μνημείου, ούτε η αρχιτεκτονική του αξία, αλλά τα υπολείμματα της φθοράς και της ακρωτηριασμένης του όψης. Το γοητευτικό ερείπιο που επιστημονικά έχει απασχολήσει την επιστημονική κοινότητα από την εποχή του χάσματος που χώριζε τον Boito και τον Ruskin από τον Viollet-le-Duc, στη περίπτωση της Δωδώνης έχει μεγάλη δυναμική που αντιτίθεται στη λόγια αναστήλωση.

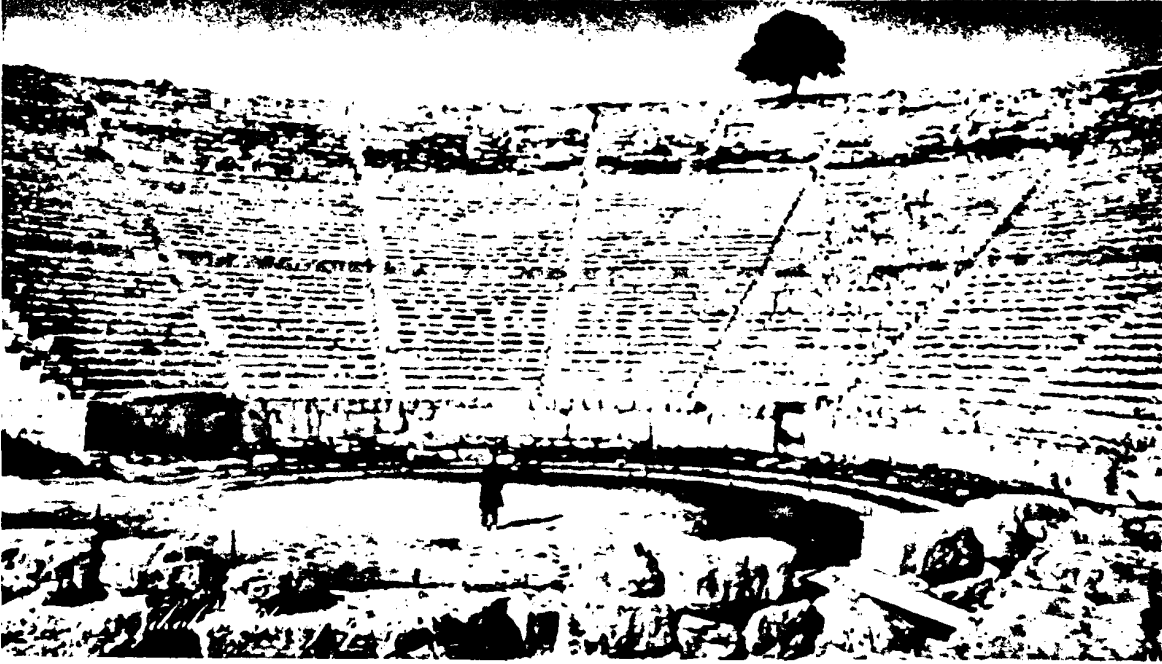
*Ερείπιο είναι οποιοδήποτε ντοκουμέντο της ανθρώπινης ιστορίας, το οποίο έχει διαφοροποιηθεί από την αρχική του μορφή, σε σημείο που σχεδόν να μην αναγνωρίζεται*<sup>12</sup>. Χαρακτηρίζεται από υπολείμματα φθοράς, γήρανσης, καταστροφής ή εγκατάλειψης και αποτελεί τη μαρτυρία του χτες στο χώρο και στο χρόνο του παρόντος, το ίχνος μιας ανθρώπινης δραστηριότητας και ιστορίας. Ο νοσταλγός του παρελθόντος και λάτρης των ερειπίων φοβάται ότι επεμβαίνοντας σε ένα ιστορικό μνημείο του αφαιρεί ένα κομμάτι της γοητείας του και το χάνει τη μαγεία που του προσδίδει ο χρόνος. Το ερείπιο

---

<sup>12</sup> Καραδέδος, 1984, σελ.59

είναι απόλυτα συνδεδεμένο με το τοπίο και την αστική περιοχή στην οποία βρίσκεται και σηματοδοτεί τον χώρο που το περιβάλλει και το αντίστροφο.

Για το λόγο αυτό και το θέατρο της Δωδώνης με την εικόνα που έχει μετά από την προσωρινή αποκατάσταση της δεκαετίας του '60 και την εικόνα του μεγαλοπρεπούς ερειπίου που διατηρεί εδώ και τόσες δεκαετίες ασκεί αφενός τεράστια γοητεία και δέος στους θεατές, αλλά ταυτόχρονα και μια νοσταλγική οικειότητα στους κατοίκους των γύρω οικισμών. Έτσι πλανάται ακόμα το ερώτημα αν είναι σωστό να επέμβει κανείς σε αυτό και να ανατρέψει τη φθορά του χρόνου, φοβούμενοι ότι θα χάσει την αξία του, θα απομυθοποιηθεί ή ακόμα ότι θα καταστραφεί. Άλλωστε, ο διχασμός ανάμεσα στο γοητευτικό ερείπιο και στη λόγια αναστήλωση εξακολουθεί να επιβιώνει σε επιστημονικό επίπεδο ακόμα και σήμερα.



Εικ 14. Η ρομαντική εικόνα του αρχαίο θεάτρου της Δωδώνης

Η διατήρηση και αποκατάσταση αρχιτεκτονικών μνημείων και συνόλων ήταν από την αρχή αποτέλεσμα μιας νοσταλγικής επιστροφής στο παρελθόν και της αγάπης για το παλιό και το ερειπωμένο, που οδηγεί σε σκηνογραφικές και εικονογραφικές αντιλήψεις. Όπως κάθε σύγχρονο αναστηλωτικό έργο, έτσι και το έργο που αφορά στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης αντιμετωπίζει την υλική υπόσταση του μνημείου με κριτήρια που υπερβαίνουν αυτή τη συγκίνηση. Το ιστορικό μνημείο δεν αντιμετωπίζεται ως



φυσικό θέαμα. Η μεγαλοπρέπεια του αρχαίου θεάτρου της Δωδώνης και το δέος που προκαλεί στον επισκέπτη και θεατή του είναι αδιαμφισβήτητη. Ο τρόπος, όμως με τον οποίο αντιμετωπίζεται σήμερα είναι λιγότερο ιδεολογικός και αφηγηματικός, και περισσότερο ορθολογικός και συστηματικός, άρα και επιστημονικός, απογυμνωμένος και απαλλαγμένος από οποιαδήποτε νοσταλγική και συναισθηματική φόρτιση.

Είναι σαφές ότι παρά τις αστοχίες του, το έργο που πραγματοποιήθηκε κατά τη δεκαετία του '60 έβγαλε το μνημείο από την εγκατάλειψη και το μετέτρεψε από το λιθοσωρό που υπήρξε σε θέατρο. Αυτό δεν σημαίνει ότι η κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει σήμερα είναι ικανοποιητική και το καθιστά ασφαλές. Το να διατηρηθεί ακόμα και σήμερα η υποτιθέμενη «αυθεντική» εικόνα που δημιούργησε η ιστορία του είναι σχεδόν συνώνυμο της περεταίρω εγκατάλειψης και συνεπάγεται τη συνέχιση της φθοράς μέχρι την καταστροφή και το τέλος του. Αυτό που έχει προτεραιότητα είναι η διάσωση του μνημείου τόσο σαν έργο τέχνης, όσο και σαν ιστορική μαρτυρία<sup>13</sup>, και η αυστηρή εμμονή στη διατήρηση της υπάρχουσας κατάστασης με όση αναγνωρισιμότητα αυτή προσφέρει, συνιστά τροχοπέδη σε αυτή την προσπάθεια. Από τη στιγμή που η μελέτη των αποδομημένων και παρατοποθετημένων μελών του μπορεί να αποδώσει με βεβαιότητα τη μορφή του, αυτό που πραγματοποιείται σήμερα με το αναστηλωτικό έργο είναι η μερική ανασύνταξη του, προσθέτοντας το απαραίτητο υλικό και η απόδοσή του σε μια κοινωνία που θέλει και έχει τα μέσα να το ανακτήσει πνευματικά. Με τεκμηριωμένες συμπληρωματικές αποκαταστάσεις το θέατρο επανακτά την αναγνωρισιμότητά της μορφής του και τη γεωμετρία του, αφού τα παραμορφωμένα λείψανά του ανασυντάσσονται, και μετατρέπεται σε μια αυτοπροστατευόμενη και εύληπτα διαμορφωμένη και σύγχρονη κατασκευή.

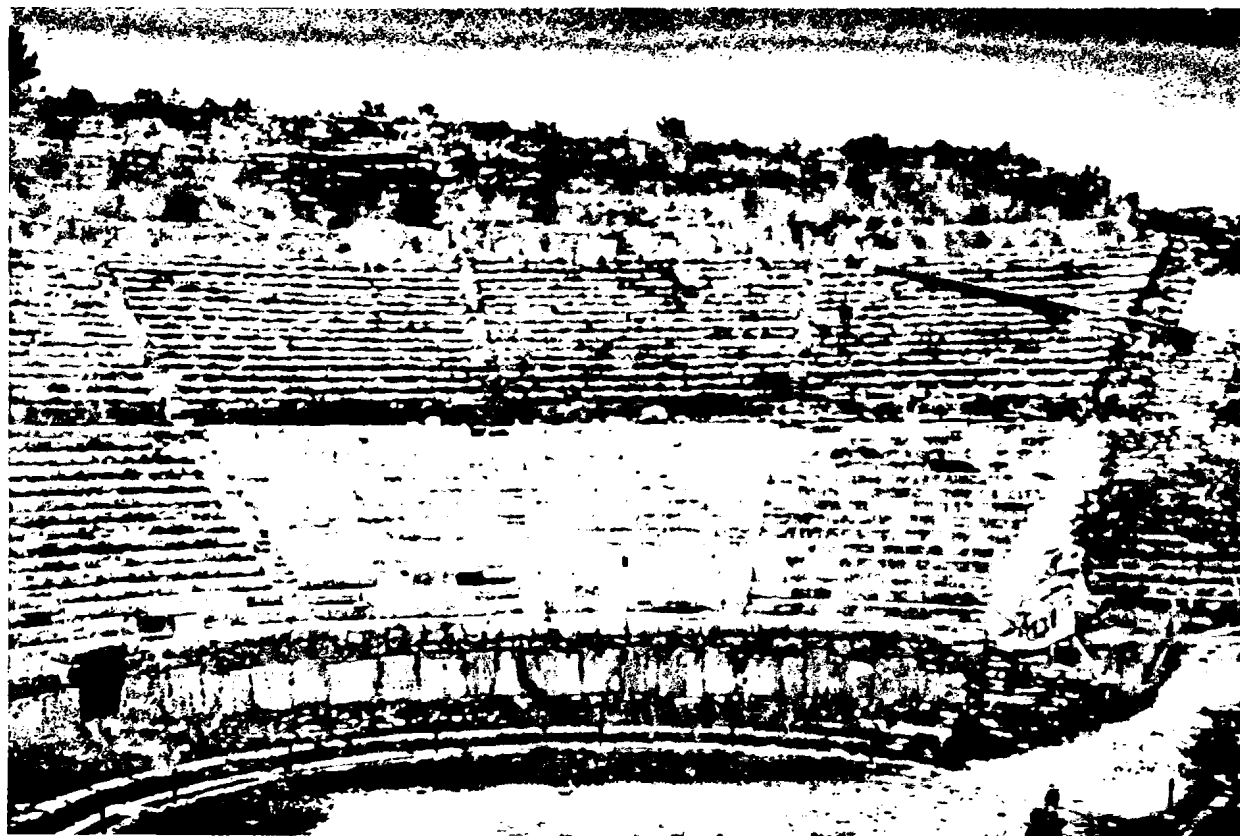
Διατηρώντας τις διάφορες ιστορικές φάσεις του θεάτρου το παρελθόν του και η ιστορία του προβάλλονται και τονίζονται. Η Ρωμαϊκή αρένα διατηρούμενη μαρτυρά και διδάσκει στο θεατή ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας του θεάτρου και του τόπου γενικότερα. Η κατάσταση στην οποία βρίσκεται

---

<sup>13</sup> Χάρτης της Βενετίας



και θα παραμεινει το επιθεατρο, καθως και τα παραποθετημενα εδωλια του δευτερου διαζωματος ειναι μαρτυρες, τόσο της καταστασης στην οποια βρισκόταν το θεατρο μέχρι τη δεκαετία του '60, όσο και του τρόπου με τον οποίο αποκαταστάθηκε τότε. Αλλά και η σημερινή επέμβαση κάθε άλλα παρά θέλει να αποκρύψει τις εργασίες του έργου που πραγματοποιείται. Μαρτυρά την ιστορία του θεάτρου σαν ανθρώπινο μάθημα και όχι σαν φυσικό θέαμα. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη *διδασκτικότητα* που αποτελεί μέρος του αναστηλωτικού έργου, μιας και η υπεροχή της εικόνας έναντι στον γραπτό-προφορικό λόγο στη σύγχρονη ενημέρωση και διάχυση γνώσης είναι αδιαμφισβήτητη.



Εικ.15 Οι τρεις αναστηλωμένες κερκίδες του θεάτρου

Τα έργα της αποκατάστασης του Αρχαίου Θεάτρου της Δωδώνης λειτουργεί ακολουθώντας αυστηρούς κανόνες σχετικά με την τεχνική και τη χρήση του αρχαίου και του νέου υλικού, ενώ παράλληλα αντιμετωπίζει κάθε αρχιτεκτονικό μέλος ως ανεξάρτητη μονάδα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Οι μελέτες που εφαρμόζονται είναι αποτελέσματα μακρόχρονης έρευνας. Χρησιμοποιούνται εξελιγμένα τεχνολογικά μέσα, τόσο κατά τη διάρκεια της μελέτης, όσο και της κατασκευής και οι μέθοδοι που εφαρμόζονται όχι μόνο



αντανακλούν την τεχνολογική εξέλιξη της εποχής, αλλά είναι καινοτόμες ακόμα και σε παγκόσμιο επίπεδο. Ο εξορθολογισμός αυτός και η διεπιστημονικότητα, που επιβάλλεται σε τέτοιου είδους έργα, επιτρέπει την πολύπλευρη αποκατάσταση με ελεγχόμενη προσθήκη δομικής και λειτουργικής υποστήριξης, με υψηλή τεχνολογία για την κατασκευή ενός τελικού αποτελέσματος που δεν υπήρξε ποτέ στο παρελθόν με τη μορφή την οποία αποκτά στο παρόν. Το αποκατεστημένο μνημείο είναι φορέας της συσσωρευμένης γνώσης στην οποία στηρίχθηκε η αποκατάστασή του και αποκτά μια τελική μορφή που αντανακλά τη συγκεκριμένη αυτή επιστημονική αντίληψη της κοινωνίας του. Είναι μια σύγχρονη κατασκευή, της οποίας η τελική μορφή μπορεί να μην υπήρξε ποτέ στο παρελθόν ως ορατή μορφή, ως ζωγραφική απεικόνιση ή ως φωτογραφία, αλλά αποτελεί την πληρέστερη δυνατή απόδοση της γνώσης μας για την αρχική του μορφή και την ιστορία του στα όρια του πρωτότυπου υλικού και της σημερινής μας επιστήμης<sup>14</sup>.

Βασικό ερώτημα που προκύπτει από όσα ειπώθηκαν είναι το αν τελικά όλο αυτό αξίζει τον κόπο, και αν έχει νόημα μια κοινωνία να δαπανά χρόνο, χρήμα (ειδικά σε περιόδους οικονομικής κρίσης, όπως αυτή που διανύουμε σήμερα) και φαιά ουσία για να ασχοληθεί με την αρχιτεκτονική κληρονομιά και με το μνήμη της, αν αυτό ικανοποιεί κάποιες ανάγκες της ή αν αποτελεί μια στείρα προσκόλληση στο παρελθόν. Οι σύγχρονες κοινωνίες, όμως έχουν κι άλλες ανάγκες πέραν της επιβίωσης. Η απόλαυση της τέχνης και του πολιτισμού, η θέαση μνημείων μπορεί να μην αποτελεί βιολογική ανάγκη, είναι όμως όργανο ψυχικής απελευθέρωσης, απαραίτητο για τον σύγχρονο άνθρωπο. Επιπλέον, τα μνημεία συμβάλλουν στην συγκρότηση διαχρονικής συνοχής μιας κοινωνίας, η οποία έχει ανάγκη από την μνήμη του παρελθόντος που τη διαμόρφωσε. Ο Γ. Π. Λάβας θεωρεί ότι το ισοζύγιο του πλανήτη, ως διατήρηση του παρελθόντος, και ως επίτευγμα του παρόντος, κινδυνεύει να χάσει την ισορροπία του, παραβαίνοντας τον αμείλικτο φυσικό νόμο της συμμετρίας του κοσμικού ενεργειακού συστήματος<sup>15</sup>. Ότι, δηλαδή, η ενασχόληση του

---

<sup>14</sup> Μπούρας-Τουρνικιώτης, 2010, σελ.23

<sup>15</sup> Λάβας, 1984, σελ.10



σύγχρονου κόσμου με το παρελθόν είναι ελάχιστα και ασύμμετρα ανεπτυγμένη σε σχέση με το παρόν. Υποστηρίζει ότι η αξία προστασίας της πολιτιστικής μνήμης που αφορά σε όλα τα μέλη της πανανθρώπινης κοινότητας και στοχεύει ακριβώς την ισορροπία και τη δυναμική συμμετρία ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον του ανθρώπινου γίγνεσθαι, έχει ισάξια θέση κοντά σ' αυτές τις προαιώνιες και αδιάκοπες ανθρώπινες προσπάθειες για ισορροπία στη διεκδίκηση οικονομικών, πολιτικών, ηθικών, θρησκευτικών και προσωπικών δικαιωμάτων. Ο τρόπος με τον οποίο μια κοινωνία επιλέγει να διατηρήσει το παρελθόν είναι η άλλη όψη του τρόπου με τον οποίο επιλέγει να χτίσει το μέλλον. Το παρελθόν που έχουμε κληρονομήσει καλούμαστε με κάποιο τρόπο να το διαχειριστούμε και να το αντιμετωπίσουμε. Θα μπορούσαμε να στεκόμαστε απέναντί του και να το αντικρίζουμε αμήχανα. Δεν θα πρέπει όμως να ξεχάσουμε την ικανότητα του *οικοδομείν* γιατί μόνο η ανανέωση των κυττάρων εξασφαλίζει την υγεία και την ανάπτυξη. Η συντήρηση των ιστορικών μνημείων χωρίς ανανέωση οδηγεί αργά ή γρήγορα στην παύση, στην αδράνεια μιας κοινωνίας, που συντηρεί το παρελθόν χωρίς να οικοδομεί το μέλλον της. *Το ιδεολογικό σύστημα των ιστορικών μνημείων είναι ο φανερός αλλά κατασκευασμένος καθρέφτης, πάνω στον οποίο αντανακλάται ως παρελθόν και ως αρχιτεκτονική κληρονομιά το παρόν, που επιθυμεί η σύγχρονη κοινωνία για τον εαυτό της*<sup>16</sup>. Και όχι μόνο το παρόν, αλλά και το μέλλον, γιατί δεν μπορεί να καταλάβει το νόημα το παρόντος όποιος δεν μπορεί να γνωρίζει το μέλλον. *Αν δε γνωρίζει κανείς σε ποιο μέλλον τον οδηγεί το παρόν δεν μπορεί να πει αν αυτό το παρόν είναι καλό ή κακό, αν αξίζει την αποδοχή, τη δυοπιστία ή το μίσος του*<sup>17</sup>. Άλλωστε ένα μνημείο δεν είναι μόνο ένα ντοκουμέντο ιστορίας αλλά και τέχνης, και σύμφωνα με τον Rodin *μια τέχνη που έχει μέσα της ζωή δεν αποκαθιστά έργα του παρελθόντος, αλλά τα συνεχίζει*.

<sup>16</sup> Μπούρας-Τουρνικιώτης, 2010, σελ.14

<sup>17</sup> Κούντερα, 2003, σελ.134



## 2.4 Οι χειρισμοί της μνήμης από τον Peter Eisenman

Στο Memorial για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο, ο αρχιτέκτονας Peter Eisenman δεν αφηγείται καμία ιστορία και ήταν εξ' αρχής αντίθετος με τη δημιουργία του κέντρου πληροφόρησης, το οποίο τελικά σχεδιάστηκε από την αρχιτέκτονα Dagmar von Wilcken και πραγματοποιήθηκε. Ο Eisenman, σε συνέντευξή του, λέει ότι η δημιουργία του υπόγειου αυτού κέντρου πληροφόρησης ήταν για αυτόν ένα στοιχείο που έχασε. Το μνημείο, λοιπόν, όπως λέει ο δημιουργός του, απευθύνεται στο γερμανικό λαό, στους κατοίκους της Γερμανίας και ειδικότερα του Βερολίνου, και θεωρεί ότι είναι μια εξαιρετική χειρονομία και έκφρασή τους το να κατασκευάσουν κάτι στο κέντρο της πόλης τους, το οποίο θα δύναται να τους θυμίζει το παρελθόν.

Φαίνεται ότι για τον Eisenman η πληροφόρηση και η αφήγηση δεν είναι τα μέσα τα οποία επιστρατεύει ο ίδιος ώστε να θυμίζει το παρελθόν στους κατοίκους του Βερολίνου. Αυτό που τίθεται, λοιπόν, προς διερεύνηση είναι το πώς και το γιατί ο χώρος συνιστά ένα μνημείο. Με ποιο τρόπο ο δημιουργός του επιλέγει να διατηρήσει, όπως λέει, ενεργό το παρελθόν του ολοκαυτώματος και να αφυπνίσει τη μνήμη του επισκέπτη, και ποια είναι η μνήμη που το διατηρεί ενεργό στο παρόν.

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ο Peter Eisenman θεωρεί ότι τα γεγονότα μαζικής καταστροφής όπως το ολοκαύτωμα, εξ αιτίας της τραγικότητάς τους δεν είναι δυνατό να μνημονευθούν με συμβατικό τρόπο. Έτσι, επιδιώκει να ξυπνήσει τη θύμηση του ολοκαυτώματος χωρίς να δώσει πληροφορία και γνώση γι αυτό, και χωρίς να κάνει στον επισκέπτη κατανοητό το γεγονός, γιατί όπως ισχυρίζεται: η κατανόηση δεν είναι εφικτή. Συγκεκριμένα, λέει ότι γι' αυτόν η μνήμη του ολοκαυτώματος σήμερα μπορεί να είναι μόνο μια ζωντανή κατάσταση, στην οποία το παρελθόν παραμένει ενεργό στο παρόν και ότι δεν υπάρχει ούτε νοσταλγία, ούτε ανάμνηση του παρελθόντος, παρά μόνο η ατομική εμπειρία μέσα στο μνημείο. Στόχος του είναι ο επισκέπτης στο μνημείο



να χάσει τον προσανατολισμό του και να νιώσει ότι βρίσκεται μόνος σε ένα αχανές πεδίο, το οποίο αποκαλεί *πεδίο εμπειρίας*.

Αυτό που δεν είναι ακόμα σαφές και ξεκάθαρο στα λεγόμενα του Eisenman, είναι το εξής: σε ποια μνήμη αναφέρεται όταν μιλάει για διάσωση του παρελθόντος και πώς μπορεί αυτή να καταστήσει, όπως λέει, ενεργό το παρελθόν στο παρόν. Για να γίνουν κατανοητές οι προθέσεις του Eisenman και ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται το ζήτημα της μνήμης, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε στη διάκριση για τη μνήμη σε ηθελημένη και άθελη, που κάνει ο Gilles Deleuze στο βιβλίο του *ο Προυστ και τα σημεία*.

Ο Gilles Deleuze, λοιπόν, διαχωρίζει τη μνήμη σε ηθελημένη και άθελη και τοποθετεί την πρώτη στο πεδίο της συνειδητής αντίληψης, δηλαδή της νόησης, και τη δεύτερη στο πεδίο του ασυνείδητου. Για να περιγράψει τις λειτουργίες της ηθελημένης μνήμης παραθέτει το παράδειγμα του ζηλότυπου, ο οποίος προσπαθεί να συγκρατήσει στη μνήμη του όλες τις κινήσεις του αγαπημένου του προσώπου, γιατί η κάθε λεπτομέρεια μπορεί να αποδειχθεί ότι είναι ένδειξη ψέματος. Προσπαθεί να αποθηκεύσει τα πάντα στη μνήμη του, σάμπως η μνήμη να είναι μια ικανότητα, ώστε η νόηση να έχει μελλοντικά όλο το απαραίτητο υλικό που θα χρειαστεί για τις ερμηνείες της. Η ηθελημένη μνήμη λειτουργεί προσπαθώντας να κρατήσει αντίγραφα από στιγμές που αξιολογούνται ως κρίσιμες κι αυτό την καταδικάζει σε αποτυχία, γιατί δεν μπορεί να διακρίνει ποια είναι ακριβώς η φράση ή η χειρονομία που πρέπει να συγκρατήσει. Αντιμετωπίζει συνεχώς τα όριά της και προσπαθεί με κάθε τρόπο να τα ξεπεράσει.

Ο Proust την αποκαλεί συνειδητή, λέει ότι καθοδηγείται από τη νόηση και ότι οι πληροφορίες που μας δίνει για το παρελθόν δεν περισώζουν τίποτα από αυτό, αφού το παρελθόν μας βρίσκεται έξω από την περιοχή της νόησης. Η ηθελημένη μνήμη, υποστηρίζει ο Deleuze, *κινείται από ένα τωρινό παρόν σε ένα παρόν που υπήρξε, δηλαδή σε κάτι που ήταν παρόν και δεν είναι πια [...] δε συλλαμβάνει άμεσα το παρελθόν: το ανασυνθέτει με τα παρόντα*<sup>18</sup>. Αυτό που κάνει, δηλαδή, είναι να προσπαθεί να συγκρατήσει σημεία του εκάστοτε παρόντος

---

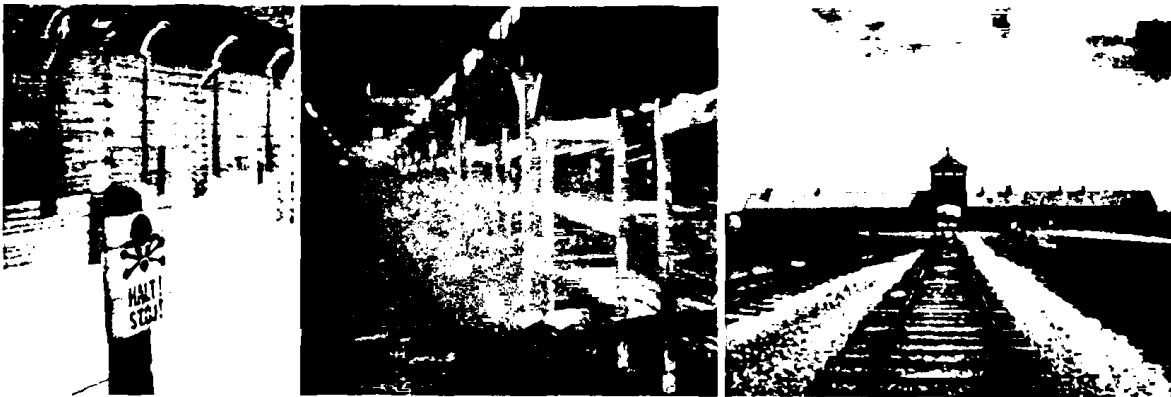
<sup>18</sup> Deleuze, 1976, σελ.73





και, συναρμολογώντας τα, να ανασυνθέσει ολόκληρο το παρελθόν. Τα σημεία αυτά όμως, επιλέγονται μέσω της νόησης, ως διαδοχικά παρόντα που έχουν παρέλθει και δεν είναι ικανά να οδηγήσουν στο παρελθόν, όπως αυτό πραγματικά είναι. Πιστεύει πως μέσα στα διαδοχικά παρόντα θα ανακαλύψει το μυστικό της ανάμνησης και γι αυτό κινείται με στιγμιότυπα, σαν μια έκθεση από φωτογραφίες λέει ο Proust<sup>19</sup>. Τη μνήμη αυτή προσπαθούν να ενεργοποιήσουν τα μουσεία, που παραθέτοντας οπτικοακουστικό υλικό και αφηγήσεις, δίνουν πληροφορίες για συγκεκριμένα σημεία του παρελθόντος, που κρίνονται ως τα πιο σημαντικά.

Η μνήμη, όπως την εννοεί ο Eisenman, δεν έχει απολύτως καμία σχέση με τη νοσταλγία, ούτε με την ηθελημένη μνήμη που αναλύσαμε παραπάνω. Ο ίδιος μιλάει για *διάσωση του παρελθόντος μέσα από την παρουσία του στο παρόν*<sup>20</sup> και για να το κατορθώσει αυτό δεν παρέχει με το συγκεκριμένο σχεδιασμό καμία πληροφορία και καμία γνώση για το ολοκαύτωμα ως γεγονός, αλλά προσπαθεί να ξυπνήσει την θύμησή του μέσω μιας αίσθησης που συνδέει την επίσκεψη στο μνημείο με το ολοκαύτωμα. Επιδιώκει τη δημιουργία μιας



Εικ.5 Το στρατόπεδο συγκέντρωσης του Αουσβιτς στην Πολωνία

αίσθησης αποπροσανατολισμού και απομάκρυνσης από την πραγματικότητα που παραπέμπει σε αυτή των θυμάτων του ολοκαυτώματος' και η ρήξη μεταξύ του χρόνου του υποκειμένου και του εσωτερικού χρόνου του μνημείου είναι ο τρόπος που επιλέγει για να αναβιώσει την αίσθηση αυτή. Σύμφωνα με τον Gilles Deleuze, στο ερώτημα πώς μπορεί το παρελθόν να σωθεί αυτό καθαυτό,

<sup>19</sup> Ο.π., σελ.74

<sup>20</sup> Eisenman, 1999, σελ.255

την απάντηση δίνει η άθελη μνήμη, και ο στόχος του Eisenman είναι να την ενεργοποιήσει με το χώρο που δημιουργεί. Υποστηρίζει χαρακτηριστικά ο Deleuze ότι η άθελη μνήμη φαίνεται να βασίζεται πρώτα στην ομοιότητα ανάμεσα σε δύο εντυπώσεις των αισθήσεων, ανάμεσα σε δύο στιγμές. Σ' ένα βαθύτερο όμως επίπεδο, η ομοιότητα μας παραπέμπει σε μιαν αυστηρή ταυτότητα: ταυτότητα κάποιας ποιότητας που είναι κοινή σε δύο στιγμές, στην τωρινή και στην πρωτότερη<sup>21</sup>. Δηλαδή, σε ένα πρώτο στάδιο η άθελη μνήμη βασίζεται σε μια όμοια εντύπωση που διαφαίνεται, και σε μια δεύτερη φάση η ομοιότητα αυτή οδηγεί σε μια ταυτόσημη ποιότητα των αισθήσεων. Αυτό που έχει σημασία δεν είναι ο χώρος του μνημείου, αλλά η αίσθηση που αυτός γεννά, η οποία μας οδηγεί στην ουσία του ολοκαυτώματος. Οι επιπλέον πληροφορίες και διευκρινίσεις δεν έχουν θέση εδώ και η αίσθηση που γεννάται είναι ισχυρότερη από οποιαδήποτε σκέψη. Κάτι που ασκεί βία πάνω μας, λέει ο Deleuze, έχει πολύ μεγαλύτερο πλούτο από τους καρπούς της καλής μας θέλησης ή της προσεκτικής μας εργασίας και πολύ πιο σημαντικό από την ίδια τη σκέψη είναι αυτό που δίνει αφορμές για σκέψη<sup>22</sup>, και για τον Proust η σκέψη μπορεί να εμφανιστεί με ποικίλες μορφές, μία εκ των οποίων είναι και η μνήμη.

Ο ήρωας στο έργο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Μαροέλ Προυστ προσπαθώντας να φέρει στο μυαλό του την εικόνα του Κομπραί, του τόπου που πέρασε τα παιδικά του χρόνια, το μόνο που μπορούσε να ανακαλέσει ήταν μερικές σκόρπιες σκοτεινές εικόνες, «λες και το Κομπραί το αποτελούσαν μόνο δύο πατώματα, που τα ένωνε μια στενή σκάλα, λες κι ήταν πάντα επτά η ώρα το βράδυ. Μια χειμωνιάτικη μέρα, μόλις γύρισε σπίτι του η μητέρα του, του πρόσφερε ένα φλιτζάνι τσάι κι ένα γλυκό που ονομάζεται μαντλέν. Φέρνοντας στα χείλια του μια κουταλιά τσάι, όπου είχε αφήσει να μαλακώσει ένα κομμάτι από το γλυκό άρχισε να τον κυριεύει μια απόλαυση, μια απρόσμενη χαρά. Με αυτή τη γεύση ήταν δεμένη μια εικόνα, μια οπτική ανάμνηση που προσπαθούσε να φτάσει ως την επιφάνεια της καθαρής του συνείδησης, και ξαφνικά εμφανίστηκε. Ήταν η γεύση της μαντλέν που κάθε Κυριακή στο Κομπραί του πρόσφερε η θεία του, αφού τη βουτούσε στο τσάι της. Κι ενώ η όψη του γλυκού δεν του θύμιζε τίποτα, μόλις αναγνώρισε τη γεύση της στήθηκε

<sup>21</sup> Deleuze, 1976, σελ.76

<sup>22</sup> Ο.π., σελ.45



μπροστά του σαν σκηνικό θεάτρου το εξοχικό σπίτι με τον κήπο του και μαζί με αυτό όλη η πόλη, η πλατεία, τα εξοχικά δρομάκια από το πρωί μέχρι το βράδυ και με οποιονδήποτε καιρό. Λες και το Κομπραί και τα περίχωρά του βγήκαν μέσα από το φλιτζάνι με το τσάι.»



Εικ.67 Εικόνα από την ταινία « Ο ξανακερδισμένος χρόνος» του σκηνοθέτη Ραούλ Ρουίς

Ο ήρωας του Proust βιώνει κάτι αντίστοιχο και στην περίπτωση αυτή η αισθητή ιδιότητα είναι η γεύση. Το παρελθόν, που η ηθελημένη ή συνειδητή μνήμη του ήρωα αδυνατούσε να ανακαλέσει, ήρθε να το διασώσει η άθελη μνήμη η οποία ξύπνησε με τη βοήθεια μιας αίσθησης, της γεύσης. Είναι όμως δυνατό να διασωθεί το παρελθόν για εμάς; Κι αν ναι, με ποιον τρόπο; Ο Bergson λέει ότι από τη στιγμή που το παρελθόν αυξάνεται αδιάκοπα, διατηρείται επίσης απεριόριστα<sup>23</sup> κι αυτό γίνεται μέσω της άθελης μνήμης. Η μνήμη δεν είναι μια ικανότητα ταξινόμησης των αναμνήσεων μέσα σε ένα συρτάρι ούτε καταγραφής τους σε ένα κατάστιχο. Συρτάρι και κατάστιχο δεν υπάρχουν, μάλιστα, κυριολεκτώντας, θα λέγαμε ότι δεν υπάρχει καν ικανότητα, καθότι μια ικανότητα ασκείται διακεκομμένα, όταν θέλει ή όταν μπορεί, ενώ η επισώρευση του παρελθόντος επί του παρελθόντος συνεχίζεται αδιάκοπα<sup>24</sup>. Η μνήμη, λοιπόν, διατηρεί ακέραιο όλο το παρελθόν και απωθεί το μεγαλύτερο μέρος του στο ασυνείδητο. Όσα ζήσαμε, θελήσαμε,

<sup>23</sup> Μπερξόν, 2005, σελ.20

<sup>24</sup> Ο.π., σελ.20

σκεφτήκαμε, νιώσαμε από τη γέννησή μας ακόμα, όλο μας δηλαδή το παρελθόν, συνάπτεται με το παρόν μας. Όλο το παρελθόν μας απωθείται στο ασυνείδητο και ο εγκέφαλός μας εισάγει στο συνειδητό μόνο ότι είναι αναγκαίο για εμάς την εκάστοτε στιγμή. Κάποιες αναμνήσεις εμφανίζονται σαν αγγελιοφόροι του ασυνείδητου και μας ειδοποιούν για το παρελθόν, όπως ξαφνικά έκανε την εμφάνισή της και η ανάμνηση του Κομπραί. Κι έτσι το Κομπραί αναδύθηκε μακριά από την επίδραση της ηθελημένης μνήμης, όχι όπως υπήρξε παρόν, αλλά μέσα σε ένα καθαρό παρελθόν. Γιατί το παρελθόν, δεν ακολουθεί το παρόν αλλά συνυπάρχει με αυτό, παρεμβάλλεται συνεχώς στην πορεία του και αποτελεί προϋπόθεση για την ύπαρξή του

## 2.5 Η σημασία του ενεργού παρελθόντος και η έννοια της δυνητικότητας

*«Δυνητικό αυτό που είναι πραγματικό  
χωρίς να είναι ενεργό,  
και ιδεατό χωρίς να είναι αφηρημένο»  
Marcel Proust*

Ο Eisenman κάνοντας λόγο για το παρελθόν, που παραμένει ενεργό στο παρόν, το αποκαλεί *δυνητικό*<sup>25</sup>, χωρίς να δίνει περαιτέρω εξηγήσεις και χωρίς να παραθέτει τα χαρακτηριστικά του *δυνητικού* αυτού παρελθόντος. Στην καθημερινή μας ζωή με ευκολία λέμε ότι κάτι που ανήκει στο παρελθόν, έχει παρέλθει και δεν μας απασχολεί πια. Συμβατικά το θεωρούμε ως κάτι που πλέον έχει πάψει να ενεργεί και ότι η ζωή μας συνεχίζεται αγνοώντας το. Θεωρούμε, λοιπόν, αυτονόητο ότι το παρελθόν είναι ανενεργό και δεν μπορεί ούτε να αλλάξει, αλλά κυρίως ούτε να μας επηρεάσει. Αντίθετα με τις αντιλήψεις του κοινού νου και της γλώσσας ο Bergson υποστηρίζει ότι το παρελθόν ούτε παύεται, ούτε παύει να μας απασχολεί και να μας επηρεάζει. Χαρακτηρίζει *δυνητική τη δύναμη του παρελθόντος που συνεχώς*

<sup>25</sup> Η λέξη *virtual-δυνητικό* προέρχεται από το λατινικό *virtus* που σημαίνει δυνατότητα ή δύναμη. Rajchman, 1997



βρίσκεται μαζί μας στο παρόν, έτοιμη να ενεργοποιηθεί και να ξεδιπλωθεί μπροστά μας, πέρα από όλα όσα μπορούμε να θυμηθούμε ή να αναγνωρίσουμε<sup>26</sup>. Αποκαλεί δυνητικό το καθαυτό είναι του παρελθόντος και λέει πως το παρόν είναι αυτό που ενεργεί, ενώ το παρελθόν, μπορεί να γίνει αντλητικό ως κάτι που δεν δρα πια ή ως κάτι που οι δράσεις του είναι δυνητικές<sup>27</sup>. Το ενεργό, λοιπόν, είναι αυτό που υλοποιεί το δυνητικό, αλλά δε φανερώνει ποτέ όλα όσα το δυνητικό υπαινίσσεται.

Τείνουμε να πιστεύουμε ότι όταν το παρόν αδειάζει από την δύναμή του, γλιστράει μέσα στο παρελθόν, όπου αποθηκεύεται με τη μορφή αναμνήσεων και αντικαθίσταται από ένα άλλο παρόν. Αντίθετα με την υπόθεση αυτή, ο Bergson υποστηρίζει ότι στη θέση αυτής της διαδοχής παρελθόντος-παρόντος υπάρχει η ταυτόχρονη δράση των δύο. Αποκαλεί την ταυτόχρονη αυτή δράση *δυνητική συνύπαρξη* του παρελθόντος με το παρόν, και την αντιπαραθέτει στη θέση της διαδοχής την οποία επιβάλλει η συνειδητή αντίληψη. Ισχυρίζεται, δηλαδή, ότι το παρελθόν συνυπάρχει με το παρόν που κάποτε υπήρξε, δεν το διαδέχεται. Ο Bergson δεν αρνείται ότι η διαδοχή υπάρχει. Σαφώς το ένα παρόν αντικαθιστά το άλλο, αλλά μια τέτοια διαδοχή μπορεί να πραγματοποιηθεί εξ' αιτίας της *δυνητικής συνύπαρξης του παρελθόντος με το παρόν*<sup>28</sup>. Έτσι, το γεγονός του ολοκαυτώματος, που αποτελεί παρελθόν για το Βερολίνο, δεν έχει αντικατασταθεί από το τωρινό παρόν και δεν αποτελεί απλά μια ανάμνηση, αλλά συνυπάρχει με το παρόν της πόλης. Συνεχίζει και θα συνεχίζει για πολλά χρόνια ακόμα να τη διαμορφώνει πολιτισμικά, συναισθηματικά και πολιτικά.

Στο έργο του, ο *μπερξονισμός*, ο Deleuze διατείνεται ότι το παρελθόν δεν έρχεται εκεί που το παρόν παύει να υπάρχει, ούτε ότι το παρόν κινείται μέσα στο παρελθόν. Το παρόν και το παρελθόν δεν αποτελούν δύο διαδοχικές στιγμές, αλλά δύο στοιχεία που συνυπάρχουν: *το πρώτο δεν σταματά ποτέ να ρέει και το δεύτερο δεν παύει ποτέ να παρεμβάλλεται στη ροή του πρώτου*<sup>29</sup>. Το παρελθόν

<sup>26</sup> Rajchman, 1997

<sup>27</sup> Grosz, 2001,σελ.120

<sup>28</sup> Ο.π., σελ.124

<sup>29</sup> Ο.π., σελ.122



δεν ακολουθεί το παρόν, αντίθετα αποτελεί προϋπόθεση για την ύπαρξή του, μια προϋπόθεση η οποία αν δεν πληρούνταν, το παρόν δεν θα έρρεε. Με άλλα λόγια, μας λέει πως κάθε παρόν επιστρέφει στον εαυτό του ως παρελθόν. Στο βιβλίο *Ιστορία και μνήμη* διαβάζουμε ότι το παρελθόν μπορεί επίσης να εκφραστεί με ένα παροντικό χρόνο<sup>30</sup>. Και ως τέτοιος φορέας λοιπόν, το μνημείο για το ολοκαύτωμα δεν είναι παρά μια επαναφορά του παρελθόντος. Το παρόν ξεπερνά τα όριά του και με τα λόγια της Elizabeth Grosz μπορεί να γίνει αντιληπτό σαν μια απείρως συρρικνωμένη στιγμή του παρελθόντος, το σημείο στο οποίο το παρελθόν τέμνεται άμεσα με το σώμα μας. Κάθε στιγμή φέρει ένα δυνητικό παρελθόν το οποίο μπορεί να μην είναι ενεργό, αλλά στιγματίζει συνεχώς το παρόν με την παρουσία του. Αυτό το παρελθόν που αντηχεί το παρόν, αρνείται να του επιτρέψει τη στατικότητα του δεδομένου ή



Εικ.18 Το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο σχεδιασμένο από τον Daniel Libeskind

του αιώνιου και επιτρέπει στη διάρκεια να είναι ένας τρόπος συνεχούς ροής. Το Βερολίνο, λοιπόν, δεν θα ήταν η πόλη που είναι σήμερα αν το παρελθόν του δεν ήταν αυτό που είναι. Το γεγονός του ολοκαυτώματος έχει αφήσει τα

<sup>30</sup> Λε Γκοφ Ζακ, 1998, σελ.30



σημάδια του πάνω του, και μπορεί το παρελθόν αυτό να μην ενεργεί αδιάκοπα στη πόλη, αλλά την ακολουθεί σύσσωμο ανά πάσα στιγμή, για να την ειδοποιεί για αυτά που σέρνει πίσω της εν αγνοία της, και το μνημείο του Eisenman είναι κι αυτό ένα από τα σημάδια αυτά.



### 3. ΟΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ ΤΟΥ HENRI BERGSON ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΤΙΓΜΗΣ ΤΟΥ GASTON BACHELARD ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

#### 3.1 Ο χρόνος για τον Henri Bergson - Η έννοια της διάρκειας

Ο Eisenman, παρουσιάζοντας το έργο του, αναφέρεται στον χρόνο του υποκειμένου και τον εσωτερικό χρόνο του αντικειμένου. Το άρθρο του Eisenman, με το οποίο μας συστήνει το μνημείο για το ολοκαύτωμα έχει τίτλο «*Holocaust Memorial, Berlin Time warps*» που σημαίνει ο χρόνος στρεβλώνει. Από την αρχή, λοιπόν, γίνεται φανερό ένα αρχιτεκτονικό παιχνίδι που όμως δεν εξαντλείται στην εξωτερικότητα των πραγμάτων. Ο Eisenman γράφει ότι: *ο χρόνος είναι εξαρτημένος από την κίνηση του υποκειμένου μέσα και γύρω από το χώρο*<sup>31</sup>. Η αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη του Eisenman δείχνει να προσεταιρίζεται φιλοσοφικές έννοιες που εμπλέκουν το χώρο και το χρόνο, όπως αυτόν τον όρισε ο Henri Bergson.

Ο Bergson ανήκει στην ομάδα των κορυφαίων διανοητών που επικέντρωσαν το φιλοσοφικό τους στοχασμό στο ζήτημα του χρόνου. Υπήρξε ο πρώτος από τους φιλοσόφους που θεματοποίησαν την έννοια της χρονικότητας κατά την περίοδο που εκτείνεται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup>. Θα τον ακολουθήσουν ο Husserl, ο Heidegger, ο Sartre κλπ. Ο Bergson αντί για τον παραδοσιακό όρο *χρόνος* προτιμά τον όρο *διάρκεια* που χρησιμοποιούσε και πριν δύομιση αιώνες ο Spinoza, και θεωρεί ότι είναι μείζον ζήτημα της φιλοσοφίας.

Από την αρχή, λοιπόν, διακρίνει δύο χρόνους: Ο ένας λέγεται *αφηγηματικός χρόνος* και ο άλλος λέγεται *εσωτερικός χρόνος* ή *διάρκεια*. Ο πρώτος είναι ο χρόνος που χρησιμοποιούν οι φυσικές επιστήμες, ο χρόνος της φυσικής και των μαθηματικών, και η βασική μομφή που προσάπτει σ' αυτόν είναι ότι του αποδίδονται όλα τα χαρακτηριστικά του χώρου και συνεπώς αλλοιώνεται ριζικά. Θεωρεί ότι το κύριο χαρακτηριστικό του χρόνου είναι το να ρέει ακατάπαυστα. Η μέτρησή του με τον τρόπο που πραγματοποιείται

---

<sup>31</sup> Eisenman, 1999, σελ.256

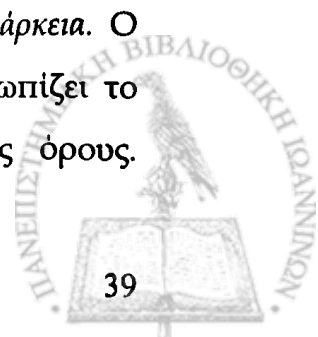




από τη φυσική, δηλαδή ως μέτρηση παρατιθέμενων μερών το ένα δίπλα στο άλλο είναι αδύνατη. Η φυσική μετρά τη διάρκεια με τη τροχιά ενός κινούμενου σώματος. Και την τροχιά αυτή την αντιλαμβάνεται ως μια σειρά θέσεων στις οποίες βρίσκεται διαδοχικά το κινούμενο σώμα. Λέει δηλαδή για παράδειγμα ότι ένα κινητό διανύει μια απόσταση  $A$  σε χρόνο  $\Delta t$ . Υποκαθιστά όλη την κίνηση με την τροχιά αυτή. Την αντιμετωπίζει σαν μια σειρά θέσεων, και η καθαρή διάρκεια την κίνησης αποσυντίθεται και υποκαθίσταται από τις στιγμές που αντιστοιχούν σε καθεμία θέση. Οι στιγμές όμως του χρόνου και οι θέσεις του κινούμενου σώματος δεν είναι παρά στιγμιαίες απόψεις που δημιουργεί η αντίληψή μας και που χρησιμοποιεί η επιστήμη ώστε να κατανοήσει ή να μελετήσει μια κίνηση. Συμπαρατιθέμενες αυτές οι απόψεις μας δίνουν ένα τεχνητό αναπλήρωμα του χρόνου και της κίνησης, που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις τις γλώσσας και προσφέρεται για τις απαιτήσεις του υπολογισμού.

Ενδεικτικότερο παράδειγμα χωροποίησης του χρόνου είναι αυτό του ρολογιού: χωρίζουμε την ώρα σε εξήντα λεπτά και το καθένα από αυτά σε εξήντα δευτερόλεπτα και σε καθένα από αυτά αντιστοιχίζουμε τις 360 μοίρες ενός ρολογιού. Όχι μόνο διαιρούμε ένα πράγμα που για τον Bergson θεωρείται άτμητο και μη εκτατό, αλλά στη συνέχεια το τοποθετούμε σε έναν κύκλο για να μπορούμε να το υπολογίσουμε και να το μετρήσουμε. Το υποκαθιστούμε 100% με το χώρο. Ιδωμένος έτσι ο χρόνος μοιάζει σαν μια γραμμή που συνδέει διάφορα σημεία μιας συνεχούς δράσης. Μοιάζει να είναι μετρήσιμος και διαιρετός, λες και μπορούμε να του προσθέσουμε ή να του αφαιρέσουμε ένα κομμάτι ή να πάρουμε ένα τμήμα του και να το τοποθετήσουμε σε άλλη θέση. Αυτός ο χρόνος είναι οντολογικά χωροποιημένος και χρησιμοποιεί στοιχεία και διαστάσεις του χώρου για να περιγραφεί.

Ο άλλος χρόνος, ο μη τεχνητός, ο μη χωροποιημένος και μη μετρήσιμος είναι αυτός που ο Bergson αναλύει και ονοματίζει *διάρκεια*. Ο Bergson στο δοκίμιό του *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης* αντιμετωπίζει το χρόνο με εντελώς διαφορετικό τρόπο και ιδωμένο με άλλους όρους.



Εγκαταλείπει εντελώς το μαθηματικό και μηχανοκρατικό πρίσμα των θετικών επιστημών και οδηγείται στο ψυχολογικό και συνειδησιακό. Αντιπαραθέτει στον επιστημονικό χρόνο τον ψυχολογικό ή εσωτερικό χρόνο, ή αλλιώς διάρκεια ψυχικών ή συνειδησιακών καταστάσεων. Συνειδησιακές καταστάσεις αποκαλεί τις αντιλήψεις, τις αισθήσεις, τις συγκινήσεις, τα συναισθήματα, τα πάθη, τις προσπάθειες και τις ιδέες μας. Η πραγματική μας διάρκεια συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι συνειδησιακές καταστάσεις οργανώνονται ώστε να συγκροτήσουν ένα αδιαίρετο συνεχές. Λέει ότι οι συνειδησιακές καταστάσεις δεν συμπαράτιθενται όπως τα υλικά αντικείμενα στο χώρο, δεν διαδέχονται η μία την άλλη, δεν ξεκινά η μία εκεί που σταματά η άλλη, αλλά οργανώνονται και αλληλοδιεισδύουν. Συγκεκριμένα λέει: *ο καθαρός χρόνος δεν έχει χωρισμένες ή διακριτές στιγμές. Κυριολεκτώντας, θα λέγαμε ότι κανένα από τα τμήματά του δεν αρχίζει ούτε τελειώνει, αλλά καθένα τους προεκτείνεται και συνεχίζεται εντός όλων των υπολοίπων, όπως συμβαίνει με τα διαδοχικά χρώματα του ηλιακού φάσματος*<sup>32</sup>. Και συμπληρώνει ότι ακόμα κι όταν αισθανόμαστε ότι παραμένουμε στην ίδια κατάσταση στην πραγματικότητα ακόμα και τότε μεταβαλλόμαστε.



Εικ.19 Το χρωματικό μοντέλο R-G-B(red-green-blue) και η αλληλοδιεισδύση των χρωμάτων

Παράλληλα, θεωρεί ότι κύριο γνώρισμα της διάρκειας που αφορά στο χρόνο αλλά και στη συνείδηση είναι η ποιοτική μεταβολή, δηλαδή η ροή. *Αυτή η αδιαίρετη συνέχεια μεταβολής συνιστά την αληθινή διάρκεια. [...] Αυτό που αποκαλούμε προσωπικότητά μας είναι μια ορισμένη συνέχεια μεταβολής, η οποία όμως είναι αδιαίρετη. Για τον Bergson η ουσιαώδης εννοιολογική διαίρεση δεν υφίσταται ανάμεσα στη διάρκεια και το χρόνο, αλλά ανάμεσα στη διάρκεια και το χώρο. Όλες οι άλλες διαιρέσεις, όλοι οι άλλοι δισμοί την προϋποθέτουν, προέρχονται από αυτήν και καταλήγουν σε αυτήν υποστηρίζει ο Gilles Deleuze,*

<sup>32</sup> Πρελορέντζος, Η προβληματική του χρόνου στη φιλοσοφία του Bergson



προσθέτοντας ότι πολλοί προβληματισμοί υποκινούνται από έννοιες όπως η συνέχεια και η μεταβολή, που συνιστούν την καθαρή διάρκεια, ή αλλιώς τον εσωτερικό χρόνο.

Η διάρκειά μας δεν είναι η αντικατάσταση μιας στιγμής από μια άλλη, δεν είναι η διαδοχή ενός πριν και ενός μετά, τα οποία συμπαρατάσσονται. Αν ίσχυε αυτό τότε θα ήμασταν καταδικασμένοι στο παρόν, εγκλωβισμένοι στην εκάστοτε παρούσα στιγμή. Δεν θα είχαμε καμία πρόσβαση στο παρελθόν, δεν θα υπήρχε καμία εξέλιξη στο μέλλον και συνεπώς καμία διάρκεια. Ενώ στην πραγματικότητα το παρελθόν μας προεκτείνεται στο παρόν μας και συνεχώς εξελισσόμαστε και μεταβαλλόμαστε. Ο Bergson υποστηρίζει ότι το παρελθόν διατηρείται αφ' εαυτού αυτομάτως και ότι αυτή η επιβίωση του παρελθόντος καθιστά αδύνατο για μια συνείδηση να διασχίσει δυο φορές την ίδια κατάσταση. [...] Η προσωπικότητά μας, η οποία οικοδομείται ανά πάσα στιγμή με τη σωρευμένη εμπειρία, μεταβάλλεται αδιαλείπτως. Μεταβαλλόμενη, εμποδίζει μια κατάσταση έστω και ταυτόσημη να επαναληφθεί σε βάθος. Γι' αυτό η διάρκειά μας είναι μη αντιστρέψιμη. Δε θα μπορούσαμε να ξαναζήσουμε ούτε ένα τμήμα της διάρκειάς μας, καθότι θα έπρεπε να απαλλάξουμε την ανάμνησή μας απ' όλα όσα ακολούθησαν<sup>33</sup>. Διάρκεια, μας λέει ο Bergson, είναι η συνεχής πρόοδος του παρελθόντος που ροκανίζει το μέλλον και ογκούται προελάνουσα<sup>34</sup>. Ο χρόνος, δηλαδή, ρέει και κινείται ακατάπαυστα σαν μια χιονοστιβάδα. Κι όπως το χιόνι κατά την ασταμάτητη πορεία της χιονοστιβάδας συνεχώς αυξάνεται και διατηρείται ακέραιο στη χιονοστιβάδα, έτσι και το παρελθόν αυξάνεται αδιάκοπα και διατηρείται απεριόριστα στη διάρκειά μας.

### 3.2 Η έννοια του χρόνου στους χειρισμούς του Eisenman

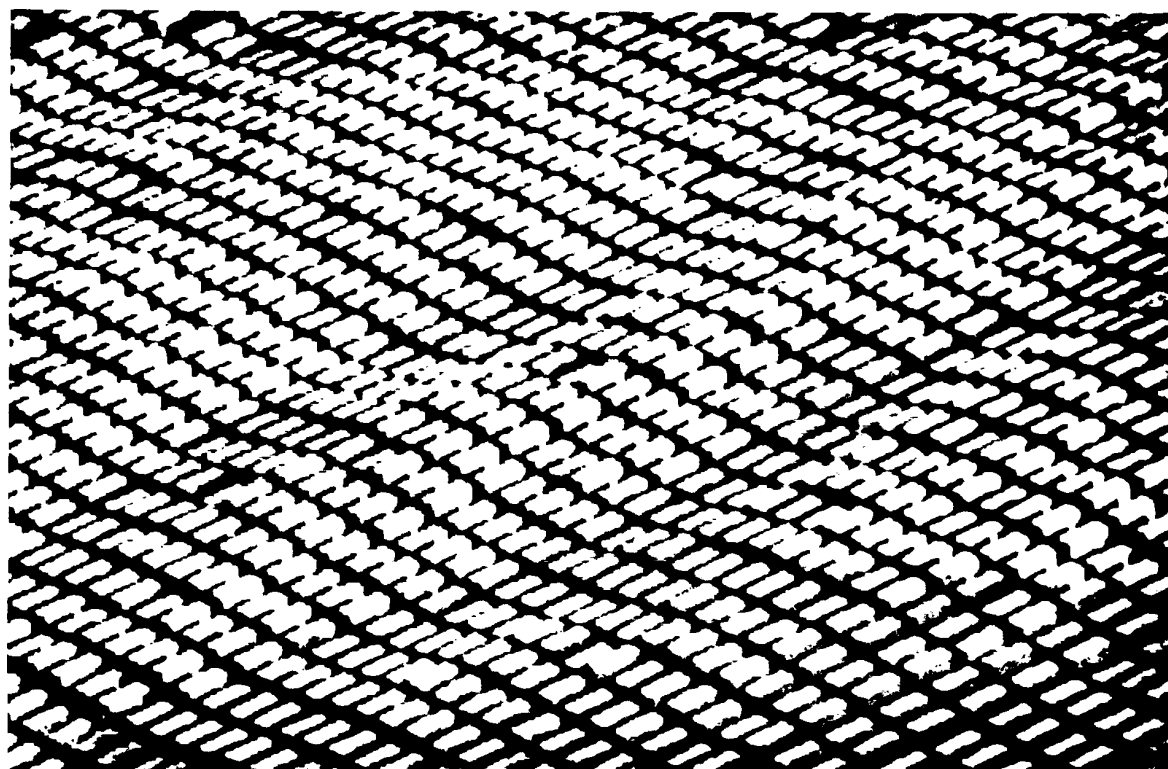
Το πεδίο των μπετονένιων στοιχείων, δηλαδή η οργανωμένη διάταξη των συγκεκριμένων μονάδων, μας λέει ο Eisenman, είναι αυτό που συγκροτεί τον εσωτερικό χρόνο του μνημείου. Οι μονάδες διατάσσονται αυστηρά πάνω

<sup>33</sup> Μπερξόν, 2005, σελ.21

<sup>34</sup> Ο.π., σελ.18



στον κανάβο και τα ύψη και οι κλίσεις τους υπακούν σε έναν ρυθμό που ορίζεται από δύο επιφάνειες. Οι δύο αυτές επιφάνειες είναι το επίπεδο του εδάφους και το επίπεδο που ορίζεται από τις κορυφές των όγκων. Ο Eisenman, αναφερόμενος στις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους τις αποκαλεί τοπολογικές. Η ρυθμική αυτή οργάνωση των όγκων αποτελεί τη διάρκεια του μνημείου και όχι οι ίδιοι οι όγκοι. Το ύψος και η κλίση του ενός μοιάζει να είναι συνέχεια του γειτονικού του, κι αυτό ισχύει και για τον μπροστά και τον πίσω. Υπάρχει, δηλαδή, μια συνεχής ροή και συνέχεια στην οποία υπακούν, και η ροή αυτή σύμφωνα με τον Bergson είναι αναπόσπαστο κομμάτι της διάρκειας. Περιγράφει το έργο του λέγοντας ότι συντίθεται από μια ποσότητα διατεταγμένων όγκων, τοποθετημένων σε μια αυστηρή γεωμετρία και ισχυρίζεται ότι η σύνθεση αυτή είναι μια ποιότητα και αποτελεί τον εσωτερικό χρόνο του μνημείου. Μας καλεί, λοιπόν, να αντιμετωπίσουμε την ποσότητα με διαφορετικούς όρους από αυτούς που γνωρίζουμε, ώστε να οδηγηθούμε στη διάρκεια του μνημείου. Να υπολογίσουμε και να απαριθμήσουμε τον αριθμό των όγκων, με τρόπο που να διαφέρει από αυτόν που συμβατικά έχουμε μάθει, ώστε τη θέση της ποσότητας να πάρει η ποιότητα.



Εικ.20 Η επιφάνεια που ορίζουν οι κορυφές των όγκων και η ρυθμική τους οργάνωση

Ο επισκέπτης στο μνημείο σχηματίζει μια πρώτη εικόνα από έναν αριθμό όγκων οι οποίοι συμπαράτιθενται στο χώρο. Πώς είναι, λοιπόν, δυνατό μία ποσότητα υλικών αντικειμένων, όπως αυτή των μπετονένιων μονάδων να συγκροτεί μια διάρκεια, δηλαδή μια ποιότητα; Αν τη θέση της συμπαράθεσης ή της συμπαράταξης πάρει η αλληλοδιείσδυση, τότε επιτυγχάνουμε τη σύλληψη της καθαρής διάρκειας. Η διάταξη των όγκων στο χώρο τους καθιστά, αλληλοδιεισδύοντες και όχι συμπαρατεθειμένους, οργανωμένους όπως οι νότες μιας μελωδίας ή οι χτύποι ενός εκκρεμούς, ή τα χρώματα του χρωματικού φάσματος. Έτσι συγκροτούν τον εσωτερικό του χρόνο. Πώς όμως είναι δυνατό να επιτευχθεί το πέρασμα από την συμπαράθεση στην αλληλοδιείσδυση;

Γίνεται έτσι σαφές ότι ο Eisenman με το σχεδιασμό του έργου προσπαθεί να μας υποδείξει να αντιμετωπίσουμε την ποσότητα με διαφορετικούς όρους από αυτούς που γνωρίζουμε, ώστε να οδηγηθούμε στη διάρκεια του μνημείου. Να υπολογίσουμε και να απαριθμήσουμε τον αριθμό των όγκων, με τρόπο που να διαφέρει από αυτόν που συμβατικά έχουμε μάθει, ώστε τη θέση της ποσότητας να πάρει η ποιότητα. Για να γίνει αυτό κατανοητό ο Bergson προτείνει το παράδειγμα της ταλάντωσης ενός εκκρεμούς.

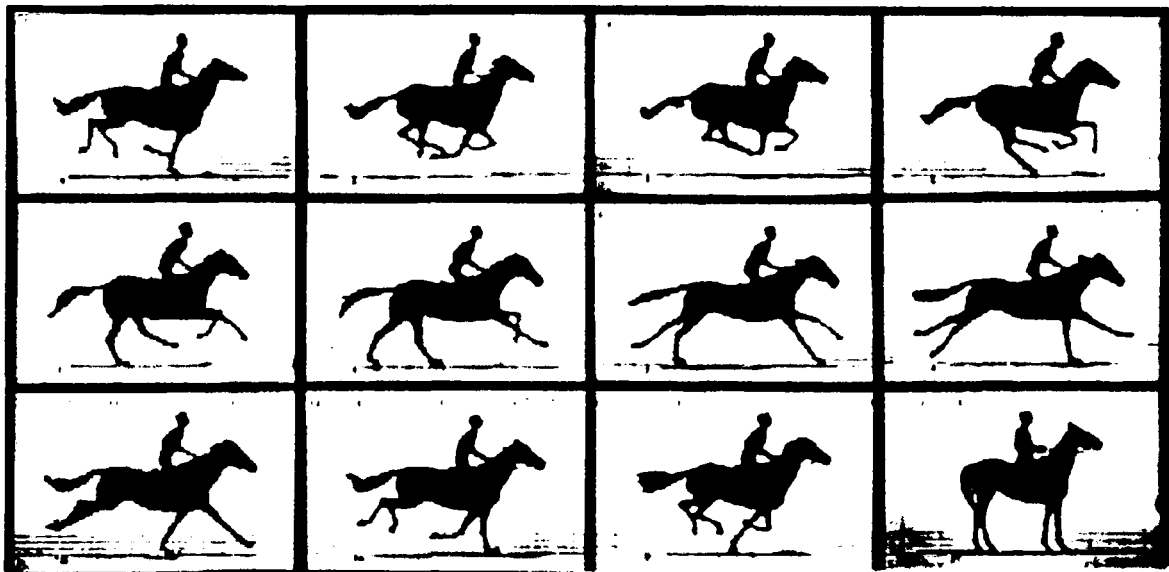
Λέμε λοιπόν, ότι πέρασε ένα λεπτό και εννοούμε ότι ένα εκκρεμές πραγματοποίησε εξήντα ταλαντεύσεις. Όταν οι κανονικές ταλαντεύσεις του εκκρεμούς μας νανουρίζουν, δεν είναι ο τελευταίος ήχος που ακούσαμε ή η τελευταία κίνηση που αντιληφθήκαμε που προκαλούν αυτό το αποτέλεσμα. Αν ήταν έτσι θα μπορούσε κάλλιστα να έχει το ίδιο αποτέλεσμα και η οποιαδήποτε κίνηση. Πρέπει, λοιπόν, να δεχτούμε ότι οι ήχοι συνενώνονταν και επιδρούσαν, όχι *δια της ποσότητάς τους αλλά δια της ποιότητας που παρουσίαζε η ποσότητά τους, δηλαδή δια της ρυθμικής οργάνωσης του συνόλου τους*<sup>35</sup>. Αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Bergson φαίνεται να ταυτίζει αλληλοδιείσδυση και οργάνωση ή μάλλον να θεωρεί ως αναγκαίο όρο της οργάνωσης την αλληλοδιείσδυση. Όπως οι αλληλοδιεισδύοντες και οργανωμένοι χτύποι του

---

<sup>35</sup> Μπερξόν, 1998, σελ.145

εκκρεμούς μας νανουρίζουν, έτσι και οι όγκοι οργανωμένοι ως μια ποιοτική πολλαπλότητα συγκροτούν τον εσωτερικό χρόνο του μνημείου, δηλαδή τη διάρκειά του. Αυτό που αποτελεί τη διάρκεια του μνημείου δεν είναι ο αριθμός των όγκων ως ποσότητα, αλλά η ποιότητα που γεννιάται δια της ποσότητάς τους.

Ο κάθε όγκος, λοιπόν, δεν είναι μια αυθύπαρκτη, στατική οντότητα, αλλά αποτελεί μέρος ενός οργανωμένου συνόλου και εξέλιξη του διπλανού του. Και αυτό το οργανωμένο σύνολο των όγκων συγκροτεί τη διάρκεια του μνημείου. Αυτό που έχει σημασία δεν είναι ο κάθε όγκος ξεχωριστά, αλλά το πώς ο καθένας μεταβάλλεται, ώστε να πάρει τη μορφή του διπλανού του, και ο Bergson μας λέει ότι η μορφή δεν είναι παρά μία στιγμιαία εικόνα κάποιας μεταλλαγής<sup>36</sup>. Όχι, δηλαδή, η μορφή του κάθε όγκου, αλλά το γίγνεσθαι από τον



Η κίνηση είναι Μορφή.

Εικ.21 Ανάλυσης και σύνθεσης της κίνησης δια μέσου της κάμερας «Άλογο σε κίνηση», έργο του Βρετανού φωτογράφου Eadweard Muybridge

έναν στον άλλον. Αντίθετα, αν αντιληφθούμε τον κάθε όγκο ως πραγματικό σταθμό της μεταβολής αυτής, ως στατικό στοιχείο, τότε δεν βλέπουμε την αντικειμενική εξέλιξη, αλλά μια κινηματογραφική απομίμησή της. Σαν να βλέπουμε μπροστά μας τα διαδοχικά καρέ μιας κινηματογραφικής ταινίας,

<sup>36</sup> Μπερζόν, 2005, σελ.286



μία σειρά από παρατιθέμενες ακινησίες, οι οποίες ουδέποτε θα εξισωθούν με μια κίνηση. Το μνημείο, λοιπόν, δεν είναι μια έκταση στην οποία συμπαρατίθενται μπετονένιοι όγκοι, αλλά ένα οργανωμένο σύνολο από στοιχεία που μεταβάλλονται ρυθμικά, και αυτή η μεταβολή και η ροή τους είναι στοιχεία της διάρκειάς του.

Βασικό σχεδιαστικό εργαλείο του Peter Eisenman προκειμένου να πετύχει τους στόχους του αποτελεί ο χειρισμός της επανάληψης του μπετονένιου όγκου. Στο μνημείο οι όγκοι λόγω σχήματος και αναλογιών δεν παραπέμπουν ούτε σε σύμβολα, ούτε αναπαριστούν κάτι. Αυτό συμβαίνει γιατί κανένας από τους όγκους δεν είναι κάτι ιδιαίτερο και ξεχωριστό από τους υπόλοιπους, έτσι κανένας δεν μπορεί να διακριθεί και να αποτελέσει χωρόσημο. Αυτό που επαναλαμβάνεται κάθε φορά διαφέρει με το διπλανό του όσο και με τα υπόλοιπα στοιχεία που συγκροτούν το σύνολο. Σε κάθε επανάληψη του στοιχείου υπεισέρχεται και μια διαφορά στο ύψος και την κλίση του. Αυτή η διαφορά δεν ξεκινά ούτε καταλήγει κάπου, με αποτέλεσμα αυτά τα στοιχεία να θεωρούνται ταυτόσημα. Μαζί με την επανάληψη του στοιχείου επαναλαμβάνεται και αυτή η διαφορά που είναι σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια, έτσι που η υπέρμετρη επανάληψή του γίνεται κοινότοπη και ανιαρή. Ο Deleuze υποστηρίζει ότι: *υπάρχει κάτι τραγικό σε αυτό που επαναλαμβάνεται, αλλά και κάτι κωμικό στην επανάληψη και, βαθύτερα, υπάρχει η χαρά της κατανοητής επανάληψης ή της κατανόησης του νόμου*<sup>37</sup>.

Στην περίπτωση μας η επανάληψη γίνεται βαρετά κατανοητή, γίνεται στερεότυπη, *αν όχι κωμική*<sup>38</sup>. Στην περίπτωση του μνημείου, ο επισκέπτης είναι αναγκασμένος να βαδίζει σε διαδρόμους ανάμεσα σε όγκους, με 92 εκατοστά πλάτος και να βλέπει προοπτικά συνεχώς την ίδια εικόνα. Οι εναλλαγές ταυτόσημων εικόνων είναι αυτό που βιώνει ο κάθε διαβάτης και το παρελθόν που επισυνάπτεται δε διαφέρει από το παρόν. Ο εσωτερικός χρόνος του, δηλαδή ο χρόνος της εμπειρίας του, δεν είναι παρά μια σταθερή εναλλαγή της ίδιας ποιοτικά εμπέφυρας, η επανάληψη μιας ταυτόσημης εικόνας, ενός

---

<sup>37</sup> Deleuze, 1976, σελ.91

<sup>38</sup> Κούντερα, 2003, σελ.113



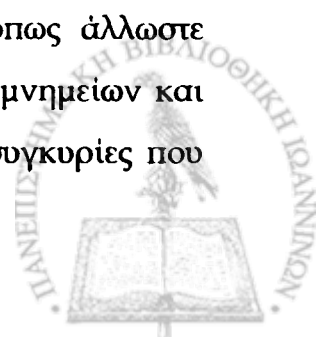
ταυτόσημου παρόντος. Εδώ το παρελθόν (το άμεσο, που αφορά στην κίνηση μέσα στο μνημείο) να ταυτίζεται με το παρόν και με το προσεχές μέλλον. Κάθε σημείο του μνημείου είναι διαφορετικό από όλα τα άλλα, αλλά για τον επερχόμενο είναι όλα ταυτόσημα. Έτσι καθώς κινείται, η εικόνα που είχε τη χρονική στιγμή  $t$  είναι ίδια ποιοτικά με αυτή που έχει τη χρονική στιγμή  $t+\Delta t$ . Αυτό σημαίνει ότι το παρελθόν αδυνατεί να διαχωριστεί από το παρόν, και ότι οι διαδοχικές εικόνες που προσφέρει το μνημείο δεν αλλάζουν ποιοτικά με την πάροδο του χρόνου. Αυτό είναι που ο αρχιτέκτονας αποκαλεί *ρήξη ανάμεσα στον εσωτερικό χρόνο του μνημείου και στο χρόνο του υποκειμένου*.



Εικ.22 Η συνεχής και ταυτόσημη εικόνα που αντικρίζει κανείς βαδίζοντας μέσα στο μνημείο

### 3.3 Ο χρόνος για τον Gaston Bachelard - η έννοια της στιγμής

Για το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης ο χρόνος ως διάρκεια όπως αυτός ορίστηκε από τον Bergson μοιάζει πραγματικά σαν μια χιονοστιβάδα. Η ροή του χρόνου του μνημείου είναι συνεχής και ακατάπαυστη, και το παρελθόν συσσωρεύεται αδιάκοπα και διατηρείται απεριόριστα στο σώμα του, όπως και το χιόνι στην πορεία και στο σώμα της χιονοστιβάδας. Κάθε μέρος της ιστορίας του είναι εμφανές και εγγεγραμμένο πάνω του, όπως άλλωστε ορίζουν οι διεθνείς συμβάσεις πάνω σε ζητήματα προστασίας μνημείων και αρχιτεκτονικών συνόλων. Οι διάφορες ιστορικές φάσεις και συγκυρίες που





έζησε το μνημείο είναι εμφανείς και βλέποντάς το μπορεί κανείς να διαβάσει την ιστορία του, το παρελθόν του και τη διάρκειά του. *Διάρκεια, μας λέει ο Bergson, είναι η συνεχής πρόοδος του παρελθόντος που ροκανίζει το μέλλον και ογκούται προελαύνουσα*<sup>39</sup>, και στην περίπτωση του θεάτρου το παρελθόν σύσσωμο είναι προστεθειμένο πάνω στο μνημείο και συνιστά τη διάρκειά του. Η εικόνα που παρουσιάζει το ιστορικό μνημείο με εμφανείς τις διάφορες ιστορικές φάσεις διηγείται από μόνη της την ιστορία του και αποδεικνύει ότι το παρελθόν σύσσωμο αυξάνεται αδιάκοπα και διατηρείται απεριόριστα και ότι η επισώρευση του παρελθόντος επί του παρελθόντος συνεχίζεται αδιάκοπα<sup>40</sup>.

Επιπλέον, το κοίλο του θεάτρου συντίθεται από ταυτόσημα αρχιτεκτονικά μέλη τα οποία οργανωμένα συνιστούν το σώμα του. Το πρώτο διάζωμα του κοίλου αποτελείται από τουλάχιστον 1000 έδρανα τα οποία αν και παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις στη γεωμετρία τους είναι ποιοτικά ταυτόσημα. Η ουσία του μνημείου δεν είναι τα κάθε αρχιτεκτονικό μέλος σαν μονάδα, αλλά το πώς αυτές οι μονάδες οργανώνονται σε μια αυστηρή γεωμετρία ώστε να συγκροτήσουν το σύνολο του. Δεν έχει νόημα να απαριθμήσει κανείς, ούτε να δει μεμονωμένο το κάθε αρχιτεκτονικό μέλος, παρά μόνο σαν μέρος ενός συνόλου. Και στην περίπτωση αυτή, όπως οι οργανωμένες νότες μιας μελωδίας και οι μπετονένιοι όγκοι του memorial στο Βερολίνο, οι μονάδες αλληλοδιεισδύουν ώστε να συγκροτήσουν, με την ποσότητά τους και τη ρυθμική οργάνωση του συνόλου τους, μια ποιότητα.

Όσον αφορά την επισώρευση και διατήρηση του παρελθόντος η θεωρία του Bergson για το χρόνο καλύπτει πλήρως την περίπτωση του αρχαίου θεάτρου, αλλά και οποιουδήποτε ιστορικού μνημείου. Το σημείο όμως, στο οποίο η θεωρία του Bergson μοιάζει να μην καλύπτει απόλυτα την περίπτωση του μνημείου και του αναστηλωτικού έργου είναι αυτό της *ροής* και της *συνέχειας* του χρόνου. Όχι ότι ο χρόνος δεν ρέει. Η ατέρμονη ροή του είναι κάτι αδιαμφισβήτητο. Σε κάποια σημεία όμως αυτή μοιάζει να διακόπτεται. Άλλοτε να επιταχύνεται, άλλοτε να επιβραδύνεται, και άλλοτε

---

<sup>39</sup> Μπερξόν, 2005, σελ.18

<sup>40</sup> Ο.π., σελ.20



να σταματά και να ξαναξεκινά. Η συνέχεια, που για τον Bergson αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του χρόνου και της διάρκειας, μοιάζει να μην είναι στοιχείο του χρόνου του ιστορικού μνημείου. Μπορεί ο χρόνος να ρέει και να συσσωρεύεται ακατάπαυστα, στη ροή του όμως υπάρχουν κάποια κομβικά σημεία που τη διακόπτουν και επαναπροσδιορίζουν το ιστορικό μνημείο, όπως η αναστήλωση που πραγματοποιήθηκε τη δεκαετία του '60 και πολύ περισσότερο το αναστηλωτικό έργο που βρίσκεται σήμερα σε εξέλιξη. Η θεωρία του Bergson σχετικά με το χρόνο μπορεί για περίπτωση του Memorial του Peter Eisenman για τα θύματα του ολοκαυτώματος στο Βερολίνο να αποτελεί αφετηρία και να στηρίζεται απόλυτα θεωρητικά, στην περίπτωση όμως του έργου αποκατάστασης του Αρχαίου θεάτρου της Δωδώνης ο χρόνος έχει χαρακτηριστικά που σε κάποια σημεία διαφοροποιούνται από τον χρόνο του Bergson.

Ο Gaston Bachelard ξεκινά το βιβλίο του *Η εποπτεία της στιγμής* αναφέροντας μια φράση του Gaston Roupnel: *Η στιγμή είναι η μοναδική πραγματικότητα του χρόνου*<sup>41</sup>. Στο δοκίμιό του αυτό ο Bachelard παρουσιάζει μια διαφορετική θεωρία σχετικά με την αντίληψη του χρόνου. Αντιπαραθέτει τη θεωρία του Bergson για το χρόνο και τη διάρκεια σε αυτή του Roupnel για το χρόνο και τη στιγμή, που λέει ότι η διάρκεια είναι μια ψευδαίσθηση και ότι η ουσία του χρόνου βρίσκεται στη στιγμή.

Η θεωρία του Bachelard δεν απορρίπτει τις θέσεις του Bergson σχετικά με το χρόνο. Όμως γι' αυτόν ο χρόνος εντοπίζεται μόνο με στιγμές. Η διάρκεια είναι μια κατασκευή χωρίς απόλυτη πραγματικότητα, που γίνεται κατανοητή μέσω των στιγμών. Είναι ένας κονιορτός από στιγμές, μια ομάδα σημείων τα οποία αναπτύσσουν μικρή ή μεγάλη αλληλεγγύη μεταξύ τους μέσω ενός φαινομένου προοπτικής. Ως κεντρικό άξονα της θεωρίας του έχει τη στιγμή και απορρίπτει τη συνέχεια ως χαρακτηριστικό του χρόνου, γιατί θεωρεί ότι η *ασυνέχεια* είναι αυτή που οδηγεί στην καινοτομία γόνιμων στιγμών και στη δημιουργική εξέλιξη. Η ζωή μας, λέει ότι είναι η *ασυνέχεια των*

---

<sup>41</sup> Bachelard, 1997, σελ.17



πράξεων, και μόνο η σκηνηρία είναι διαρκής: η πράξη είναι στιγμιαία<sup>42</sup>. Υποστηρίζει ότι ο χρόνος μπορεί να αναγεννηθεί, αλλά πρέπει αρχικά να πεθάνει. Δέχεται αδιαμφισβήτητα το γεγονός ότι η διάρκεια είναι η ζωή, αλλά θεωρεί ότι πρέπει να τοποθετήσουμε τη ζωή μέσα στο πλαίσιο του ασυνεχούς που την περιλαμβάνει, και ότι *αν δούμε την ιστορία της ζωής λεπτομερειακά αντιλαμβανόμαστε ότι είναι μια ιστορία σαν τις άλλες, γεμάτη επαναλήψεις, αναχρονισμούς, εκκινήσεις, αποτυχίες, ανακτήσεις*<sup>43</sup>.

Ακολουθώντας τον Bachelard και τον Rounel οδηγούμαστε στο να εξισώσουμε το χρόνο με το *συμβεβηκός*, δηλαδή με το τυχαίο και απρόβλεπτο γεγονός, με την πράξη και με την συγκυρία. Μας λέει ο Bachelard ότι σε μια αληθινά δημιουργική εξέλιξη υπάρχει ένας γενικός νόμος: στη ρίζα κάθε εξελικτικής απόπειρας κείται ένα συμβεβηκός και ότι *κάθε πράξη όσο απλή κι αν είναι διασπά την αλληλουχία του ζωτικού γίνεσθαι*<sup>44</sup> και συνεπώς τη συνέχεια του χρόνου. Για τον Μπερξόν μια πράξη είναι πάντα ένα συνεχές ξετύλιγμα, που τοποθετεί ανάμεσα στην απόφαση και τον σκοπό μια πάντα πρωταρχική και πραγματική διάρκεια. Για τον Rounel μία πράξη είναι πριν από όλα μια *στιγμιαία απόφαση*, και αυτή η απόφαση έχει όλο το φορτίο της πρωταρχικότητας. Για να κάνει κατανοητή στον αναγνώστη η σημασία του απρόβλεπτου γεγονότος, της στιγμιαία απόφασης και της πράξης, ο Bachelard περιγράφει το παράδειγμα της γάτας που караδοκεί παρατηρώντας το θύμα της μέχρι να κάνει το μοιραίο άλμα και να του επιτεθεί. Ένα «μπερξονιστής» θα έλεγε ότι η ορμητική επίθεση ακολουθεί μια συνεχή τροχιά, καθώς ξετυλιγεται μια διάρκεια. Αυτό πραγματικά συμβαίνει, αλλά για τον Bachelard πριν από την πολύπλοκη διαδικασία της επίθεσης υπήρχε η εγκληματική στιγμή της απόφασης. Ο Bergson υποστηρίζει ότι χαρακτηριστικό του χρόνου είναι η δημιουργία απρόβλεπτης καινοτομίας, πράγμα που βρίσκει σύμφωνο και τον Bachelard. Σύμφωνα όμως με τον δεύτερο η καινοτομία είναι πάντα στιγμιαία. Μιλά για στιγμιακές συνθήκες που μετατρέπουν τη *προσοχή* σε *απόφαση* και υποστηρίζει ότι χρειάζεται κάτι

<sup>42</sup> Ο.π., σελ.33

<sup>43</sup> Ο.π., σελ.34

<sup>44</sup> Ο.π., σελ.34

νέο για να παρέμβει η σκέψη, να επιβεβαιωθεί η συνείδηση και να προοδεύσει η ζωή. Βασιζόμενος, λοιπόν, ο Bachelard στην εποπτεία του Roupnel σχετικά με το χρόνο, βεβαιώνει τον απολύτως ασυνεχή χαρακτήρα του χρόνου, τον στιγμιακό χαρακτήρα της στιγμής και συμπεραίνει ότι *μόνο το μηδέν είναι συνεχές*<sup>45</sup>.

Βασικό σημείο της θεωρίας του Bachelard συνιστά η επανάληψη, η επανεκκίνηση ή επανέναρξη και η αναγέννηση. *Τίποτα δε μένει στάσιμο και διαρκεί μόνο αυτό που έχει λόγους να ξαναρχίσει*<sup>46</sup>. Μάλιστα, λέει ότι η επανάληψη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια της απαρχής, συνεπώς η θεωρία του συνιστά μια διδασκαλία της αιώνιας επανάληψης. *Το αρχίζω και το ξαναρχίζω, το γεννώμαι και το ξαναγεννώμαι αποτελούν έννοιες που συνεπάγονται την ίδια πράξη και υποστηρίζει ότι αναγεννώμενοι δίνουμε έμφαση στη ζωή*<sup>47</sup>. Μας λέει ότι αυτό που είναι σημαντικό για το είναι, δεν είναι η επιβίωση αλλά η πρόοδος, και ότι για να υποκινηθεί το είναι απαιτείται ένα σωστό μέτρο καινοτομίας. Παραθέτοντας τα λόγια του Battler λέει: *η εισαγωγή ελαφρώς νέων στοιχείων στον τρόπο με τον οποίο ενεργούμε είναι ωφέλιμη: το νέο συμφύεται με το παλαιό κι έτσι μας βοηθά να υποφέρουμε τη μονοτονία της πράξης μας. Αν το νέο στοιχείο παραινεί ξένο, η σύμφυση με το παλαιό δεν επιτελείται, γιατί η φύση φαίνεται να απεχθάνεται τόσο τις υπερβολικές αποκλίσεις από την τρέχουσα πρακτική μας, όσο και την απουσία κάθε απόκλισης*. Έτσι η συνήθεια γίνεται πρόοδος. Ως συνήθεια ορίζει τη θέληση να αρχίσει κανείς να επαναλαμβάνει τον εαυτό του και λέει ότι η λαχτάρα για πρόοδο θέτει σε κίνηση μια συνήθεια έχοντας πάντα σαν προϋπόθεση τον ασυνεχή χρόνο που δεν παύει να ανανεώνεται.

Θεωρώντας ότι ο χρόνος είναι η στιγμή και ότι η παρούσα στιγμή έχει όλο το χρονικό φορτίο για τον Bachelard, το παρελθόν είναι εξίσου κενό με το μέλλον και το μέλλον είναι εξίσου νεκρό με το παρελθόν. Θεωρεί ότι η ανάμνηση του παρελθόντος και η πρόβλεψη του μέλλοντος βασίζονται σε συνήθειες. Δεν δέχεται την πραγματική συνέχιση του παρελθόντος και υποστηρίζει ότι το παρελθόν είναι ολότελα νεκρό, αφού κάθε φορά η νέα

<sup>45</sup> Ο.Π., σελ.57

<sup>46</sup> Bachelard, 1994, σελ.22

<sup>47</sup> Bachelard, 1997, σελ.119



στιγμή επιβεβαιώνει το πραγματικό. Το παρελθόν δεν είναι παρά μια μορφή, κι εμείς κάνουμε το σφάλμα να του προσδίδουμε δύναμη, κι έτσι προσλαμβάνει τη βαρύτητα της πραγματικότητας. Δεν αρνείται ότι το παρελθόν υπάρχει και μπορεί να επιβιώνει. Πιστεύει όμως ότι επιβιώνει μόνο σαν αλήθεια, μόνο σαν ορθολογική αξία, μόνο *σαν ένα σύνολο αρμονικών παρακινήσεων προς την πρόοδο*<sup>48</sup>. Φαίνεται ότι βασικό σημείο της φιλοσοφίας του αποτελεί η συνεχής πρόοδος και η καινοτομία. Έτσι, το παρελθόν αν δεν είναι ικανό να οδηγήσει στη δημιουργία είναι ασήμαντο, όπως ασήμαντος είναι κι ο χρόνος εάν δεν συμβαίνει τίποτα. Αυτό που έχει νόημα είναι η δημιουργία, όχι η αιωνιότητα πριν από αυτή. Συμφωνεί με το Bergson και με την άποψή του ότι το παρελθόν μας ακολουθεί σύσσωμο<sup>49</sup> και όπως ειπώθηκε πιο πριν, συνάπτεται με το παρόν και σπρώχνει τη θύρα της συνείδησης που θα ήθελε να το κλείσει απ' έξω. Προτείνει όμως μια διαφορετική σχέση με το παρόν. Από τη σκοπιά της ίδιας της ζωής, λέει, *θα έπρεπε να επιχειρήσουμε να καταλάβουμε το παρελθόν μέσω του παρόντος, αντί να πασχίζουμε αδιάκοπα να εξηγήσουμε το παρόν μέσω του παρελθόντος*<sup>49</sup>.

Συνεχίζει λοιπόν ο Bachelard λέγοντας ότι το παρελθόν είναι σαν μια μουσική φράση που πρέπει να ξαναρχίσει, επειδή αποτελεί μέρος μιας συμφωνίας και μόνο με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζεται αλληλεγγύη ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. *Τίποτα δε μένει στάσιμο και διαρκεί περισσότερο αυτό που ξαναρχίζει καλύτερα*<sup>50</sup>. Μας λέει ότι για να μπορέσουμε να γνωρίσουμε το χρόνο πρέπει να ενεργοποιήσουμε το ρυθμό της δημιουργίας, της καταστροφής, της πράξης και της ανάπαυσης<sup>51</sup>. Όπως το τραίνο ξεκινά με το σφύριγμα του σταθμάρχη, έτσι και η συνειδητή ζωή ενεργεί με σινιάλα και συντελείται η εκρηκτική και απρόβλεπτη πράξη που οδηγεί στη δημιουργική εξέλιξη και στο μέλλον. Άλλωστε το νόημα και η εμβέλεια του μέλλοντος εγγράφονται στο ίδιο το παρόν. Για να δημιουργήσουμε το μέλλον πρέπει να επιθυμούμε να τείνουμε το χέρι και να βαδίσουμε. Το μέλλον δεν έρχεται προς τα εμάς,

---

<sup>48</sup> Ο.π., σελ.122

<sup>49</sup> Ο.π., σελ.29

<sup>50</sup> Bachelard, 1994, σελ.22

<sup>51</sup> Ο.π., σελ.31



εμείς πάμε προς το μέρος του. Έτσι οικοδομούμε μέσα στο χρόνο, όπως και μέσα στον χώρο<sup>52</sup>.

### 3.4 Η ασυνέχεια στο χρόνο των ιστορικών μνημείων και η επανεκκίνηση τους μέσω των αναστηλωτικών έργων

Η μορφή ενός ιστορικού μνημείου και η δημιουργία της σε μια ορισμένη χρονική στιγμή και με τη συνεργασία συγκεκριμένων παραγόντων, μέσα στην πορεία του χρόνου υφίσταται επιδράσεις και αλλαγές. Όλες αυτές οι αλλαγές εγγράφονται και συσσωρεύονται στο σώμα του μνημείου. Η ροή του χρόνου είναι ακατάπαυστη και το παρελθόν του το ακολουθεί σύσσωμο συγκροτώντας τη διάρκειά του. Η ροή αυτή του χρόνου μπορεί να είναι ακατάπαυστη, αλλά δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι και συνεχής. Το Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης πορευόμενο μέσα στο χρόνο έχει διανύσει διάφορες ιστορικές φάσεις που έχουν αφήσει τα σημάδια τους πάνω του. Στη πορεία αυτή υπήρξαν περίοδοι αδράνειας, καθώς και δημιουργικές φάσεις. Φαίνεται ότι ο χρόνος δεν έρρεε πάντοτε με την ίδια ταχύτητα και είχε διαδοχικές αυξομειώσεις, παύσεις και επανεκκινήσεις. Η ζωή του μνημείου μοιάζει να είναι γεμάτη επαναλήψεις, αναχρονισμούς, εκκινήσεις, αποτυχίες, ανακτήσεις, όπως ακριβώς ο Bachelard θεωρεί ότι είναι η διάρκεια και η ζωή. Η ασυνέχεια αυτή, ως χαρακτηριστικό του χρόνου, είναι που το μεταμόρφωσε ανάλογα με τις ιστορικές συγκυρίες και το έσωσε από την καταστροφή. Αυτό που ονομάζει ο Bergson δημιουργική εξέλιξη δεν θα υπήρχε, αν η ροή του χρόνου δεν διακόπτονταν από διάφορες συγκυρίες και αποφάσεις, τις οποίες ο Bachelard θα ονομάζει *γόνιμες στιγμές*.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένα αναστηλωτικό έργο σε ένα ιστορικό μνημείο είναι μια εξελικτική απόπειρα που ξεκινά από τις κατάλληλες συγκυρίες και οδηγεί στη δημιουργική εξέλιξη αυτού. Κάποιες συγκυρίες ή απρόβλεπτα γεγονότα διαμορφώνουν τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να

---

<sup>52</sup> Bachelard, 1997, σελ.77



αποφασιστεί η αναστήλωση, και σύμφωνα με τον Bachelard διασπούν τη συνέχεια του χρόνου του. Πράγματι, το να πραγματοποιηθεί η αναστήλωση του Αρχαίου Θεάτρου, που συνιστά μια πολύπλοκη διεργασία, έχει την αφετηρία του στην καθοριστική στιγμή της απόφασης. Μετά από χρόνια εγκατάλειψη, προβληματισμό και έρευνα διαμορφώθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες ώστε να παρθεί μια ιστορική στιγμιαία απόφαση, η οποία συνιστά και τη δημιουργία καινοτομίας. Το αρχαίο Θέατρο τόσο σήμερα, όσο και κατά την αναστήλωση που πραγματοποιήθηκε κατά τη δεκαετία του '60 βρίσκεται σε μια δημιουργική και καινοτόμα φάση διακόπτει τη ροή του στο χρόνο. Η δημιουργία απρόβλεπτης καινοτομίας, που σύμφωνα με τον Bergson αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό του χρόνου, είναι αυτό που βιώνει το μνημείο αυτή τη στιγμή, και που το οδηγεί στην πρόοδο. Περισσότερο όμως επιβεβαιώνεται η θέση του Bachelard γύρω από τον ασυνεχή χαρακτήρα του χρόνου, την καθοριστική σημασία της στιγμής αλλά και την εξίσωση του χρόνου με αυτό που ονομάζει *συμβεβηκώς*. Με τη διαμόρφωση, δηλαδή, κατάλληλων συνθηκών, με το απρόβλεπτο γεγονός, με τη στιγμιαία απόφαση και την πράξη.

*Αναστήλωση είναι αλλαγή μιας κατάστασης που μέσα από διάφορες ιστορικές φάσεις και γεγονότα έφτασε σε εμάς*<sup>53</sup>. Μιας κατάστασης που διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια κάποιων ετών και καλείται ως αποτέλεσμα μιας απόφασης να ανατραπεί. Σε ένα ιστορικό μνημείο η αναστήλωση μπορεί να αποτελέσει και την αναγέννησή του. Άλλωστε, βασική έννοια στην περιοχή της προστασίας μνημείων και μνημειακών συνόλων αποτελεί αναβίωση, που σημαίνει *επαναφορά του σε μια νέα μορφή ζωής, εάν αυτή είχε διακοπεί*<sup>54</sup>. Η ιστορία της ζωής μας λέει ο Bachelard είναι γεμάτη επαναλήψεις, αναχρονισμούς, εκκινήσεις και ανακτήσεις. Στη ζωή ενός ιστορικού μνημείου μια αναστήλωση συνιστά μια εκκίνηση, μια αναγέννηση και για να πραγματοποιηθεί μια αναγέννηση πρέπει να προηγηθεί ένας θάνατος ή αλλιώς το τέλος της προηγούμενης κατάστασης. Η αναγέννηση αυτή δίνει έμφαση στην ίδια τη ζωή του

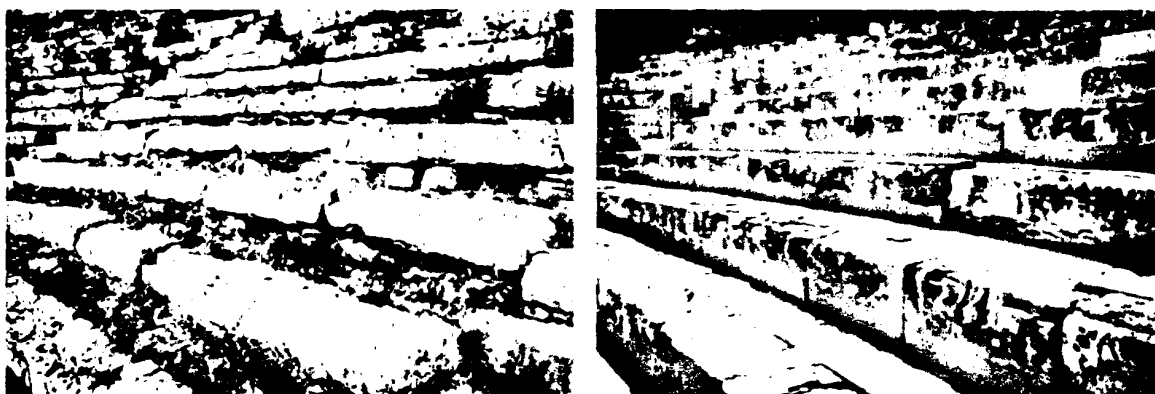
---

<sup>53</sup> Λάβας, 1984, σελ.29

<sup>54</sup> Ο.π., σελ.36



μνημείου, και το σημαντικό δεν είναι απλά η επιβίωση του αλλά η πρόοδος και η καινοτομία. Η προηγούμενη κατάσταση ανατρέπεται και το μνημείο επαναφέρεται σε μια νέα μορφή ζωής. Έτσι, το Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης σαν ύλη, σαν φυσικό αντικείμενο μπορεί να υφίσταται ισχυρές επεμβάσεις, πολύ περισσότερο όμως αυτό που κυρίως τροποποιείται είναι η ροή του στο χρόνο, η διάρκειά του. Έτσι, η αναστήλωση μπορεί να συνιστά ένα σημαντικό τεχνικό και αρχαιολογικό έργο, αποτελεί όμως και μια ιστορική επανεκκίνηση για το μνημείο.



Εικ.23 Τμήμα του κοίλου πριν και μετά την αποκατάσταση

Προκειμένου βέβαια να ληφθεί αυτή η ιστορικής σημασίας απόφαση για το μνημείο, πέρασαν πολλά χρόνια αδράνειας. Τα χρόνια αυτά ανήκουν στο παρελθόν του μνημείου, το οποίο αυτή τη στιγμή ανατρέπεται. Μοιάζει να διακόπτεται και μια νέα κατάσταση να παίρνει τη θέση του. Το παρελθόν που στις συνειδήσεις είχε αποτυπωθεί ως πραγματικότητα, φαίνεται ότι είναι απλά μια μορφή ή οποία έχει ασυνεχή χαρακτήρα. Αλλάζει και τη θέση της παίρνει μια νέα, της οποίας οι απαρχές είναι στη σύγχρονη αντίληψη γύρω από τα μνημεία, στις νέες τεχνολογίες αλλά και στην τεχνογνωσία. Η σχολαστική μελέτη της υπάρχουσας κατάστασης οδήγησε σε συμπεράσματα σχετικά με τη μορφή, την παθολογία και την ιστορία του Αρχαίου Θεάτρου, και τελικά στη σύνταξη μιας σειράς μελετών απαραίτητες για την πραγματοποίηση της αναστήλωσης. Μελετώντας και αναλύοντας την εικόνα του σήμερα έγιναν κατανοητά χαρακτηριστικά που αφορούν στη δομή του και τελικά αναλύθηκε το παρελθόν του. Το παρόν του χρησιμοποιήθηκε για να εξηγηθεί το παρελθόν του, που επιβιώνει μόνο σαν ένα σύνολο αρμονικών





Εικ.24 Η νέα μορφή ζωής στην οποία τμηματικά έρχεται το μνημείο

- παρακινήσεων προς την πρόοδο, και θα ήταν ασημαντό και νεκρό αν δεν οδηγούσε στη δημιουργία και στο μέλλον. Και τελικά επιβεβαιώνεται και η θέση του Bachelard ότι αυτό που έχει νόημα είναι η δημιουργία και όχι η αιωνιότητα πριν από αυτή. Στόχος, λοιπόν, του αναστηλωτικού έργου είναι η πρόοδος και η δημιουργική εξέλιξη του μνημείου. Να ξαναρχίσει η ζωή του σαν μία μουσική φράση που αποτελεί μέρος μιας συμφωνίας, να φύγει από τη στασιμότητα και να τείνει το χέρι του προς το μέλλον. Γιατί αυτό που κατασκευάζεται δεν είναι μόνο το υλικό του και η γεωμετρία του. Αποκαθίσταται μεν η ύλη του, αλλά ταυτόχρονα διακόπτεται το παρελθόν του και οικοδομείται το μέλλον του. *Η οικοδόμηση του γίνεται τόσο στο χώρο του, όσο και στο χρόνο του.*

## 4. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

### 4.1 Ο σχεδιασμός της εμπειρίας από τον Peter Eisenman

Η αίσθηση του να έχεις χαθεί σημαίνει ρήξη στο χρόνο, λέει ο Eisenman. Ρήξη ανάμεσα στον εσωτερικό χρόνο του μνημείου και στο χρόνο του υποκειμένου. Η ρήξη ανάμεσα στις δύο αυτές διάρκειες για την οποία μιλάει ο Eisenman και συνίσταται στο επίπεδο της εμπειρίας. Η εμπειρία, δηλαδή, του υποκειμένου μέσα στο μνημείο δεν μπορεί να του προσφέρει την κατανόηση για το χώρο του και την εσωτερική του οργάνωση. Ο εσωτερικός χρόνος του υποκειμένου δεν ταυτίζεται με τη διάρκεια του μνημείου. Αυτό αποτελεί και τη ρήξη μεταξύ των δύο χρόνων και είναι συνέπεια της υπέρμετρης επανάληψης, η οποία είναι πέρα από την ανθρώπινη λογική. Αυτό συμβαίνει γιατί η κλίμακα και η οργάνωσή του καθιστά αδύνατο το να γίνει κάθε σημείο του αναγνωρίσιμο. Κάθε σημείο του μνημείου ποιοτικά μοιάζει να είναι ίδιο με όλα τα άλλα, οπότε το υποκείμενο αδυνατεί να προσδιορίσει τη θέση του μέσα σ' αυτό. Οι διαστάσεις του χώρου<sup>55</sup>, όπως τις ορίζει ο Αριστοτέλης, δηλαδή, το πάνω και το κάτω, το μπροστά και το πίσω, το δεξιά και το αριστερά ταυτίζονται, που σημαίνει ότι δε μπορεί κανείς να αντιληφθεί πού βρίσκεται κάθε φορά, γιατί δε μπορεί να διακρίνει τις μικροδιαφορές του χώρου. Ο Eisenman μας λέει ότι η κατανόηση του χώρου δεν είναι ανάλογη με το χρόνο που θα περάσει κανείς μέσα σε αυτό. Ο χώρος δεν πρόκειται να γίνει ποτέ οικείος και αναγνωρίσιμος.

Το ορθολογικά διατεταγμένο σύστημα του μνημείου αναπτύσσεται σε τέτοια κλίμακα, ώστε κατά την κίνηση σε αυτό, ο ανθρώπινος νους να αδυνατεί να συγκρατήσει τα σημεία του χώρου από το οποία έχει περάσει. Δηλαδή, η μνήμη του, το άμεσο παρελθόν δεν μπορεί να του δώσει καμιά πληροφορία για το παρόν. Έτσι, χάνεται και η συνέχεια στο χρόνο του υποκειμένου. Η διάρκειά του, που ορίζεται ως η συνεχής πορεία του

---

<sup>55</sup> Αριστοτέλης, 1997, σελ.236



παρελθόντος, χάνει το κύριο χαρακτηριστικό της, τη συνέχεια. Το παρελθόν, λοιπόν, μοιάζει να αποκόπτεται από το παρόν. Στην ανάλυση που έγινε πιο πάνω για τη σχέση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, είδαμε ότι το παρελθόν στιγματίζει συνεχώς το παρόν με την παρουσία του και δεν παύει ποτέ να παρεμβάλλεται στην ατέρμονη ροή του. Όταν κινείται κανείς, συγκρατεί στη μνήμη του τις εικόνες που εισπράττει από το χώρο, κι έτσι στην κίνηση και στην αντίληψή του υπάρχει μια συνεχής ροή. Αυτό που επιδιώκει Eisenman, προκαλώντας τον αποπροσανατολισμό, είναι να διακόψει αυτή τη ροή και να αποτρέψει την παρεμβολή του παρελθόντος στο παρόν. Όταν οι εικόνες του χώρου είναι ποιοτικά ταυτόσημες, όπως ισχύει στο μνημείο, η ροή της κίνησης χάνεται, αφού το υποκείμενο δεν μπορεί να ξεχωρίσει το ένα σημείο της κίνησης από το άλλο και να προσδιορίσει τη θέση του.

Ο επισκέπτης δεν καταλαβαίνει σε ποιο σημείο του μνημείου βρίσκεται την εκάστοτε φορά και ταυτόχρονα αδυνατεί να προσδιορίσει τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Κι αυτό είναι για τον Eisenman η ρήξη στο χρόνο. Η απόκλιση μεταξύ του χρόνου της ανθρώπινης εμπειρίας μέσα στο μνημείο και του εσωτερικού χρόνου του μνημείου. Το να μπορεί κανείς να προσδιορίσει τη θέση του κάποια στιγμή, δεν έχει να κάνει μόνο με το χώρο, αλλά παρεμβάλλεται και η έννοια του χρόνου, και το αίσθημα του να χάνεσαι διατηρεί τα χαρακτηριστικά του τόσο εν χώρω όσο και εν χρόνω.

#### **4.2 Ο χρόνος ως αντικείμενο σχεδιασμού**

Για τον Eisenman αντικείμενο σχεδιασμού δεν είναι απλά ένας χώρος που φέρει κάποια ιδιαίτερα και συγκεκριμένα χωρικά χαρακτηριστικά, κάποια συγκεκριμένη μορφολογία. Στόχος του είναι να σχεδιάσει αυτή τη ρήξη, η οποία έρχεται με την εμπειρία του υποκειμένου μέσα στο μνημείο. Άλλωστε αποκαλεί τὸ ἔργο του *πεδίο εμπειρίας*. Δεν είναι μόνο οι τοπολογικές επιφάνειες, οι μπετονένιοι όγκοι ή η επανάληψη αυτών. Όλα αυτά δεν

αποτελούν αυτοσκοπό αλλά είναι οι χειρισμοί και τα μέσα τα οποία επιλέγει, ώστε η εμπειρία του υποκειμένου να είναι τέτοια, που να επιτευχθεί η ρήξη.

Στο Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης ο χώρος ανασυντίθεται. Το υλικό του συντηρείται, συμπληρώνεται και επανατοποθετείται στη σωστή γεωμετρία. Η επιθυμητή γεωμετρία είναι αυτή που κατασκευάστηκε πριν από 2300 χρόνια, ενώ το υλικό συμπλήρωσης είναι νέο και αντικατοπτρίζει το παρόν αλλά και το μέλλον. Αυτό που οικοδομείται δεν εξαντλείται στην ύλη. Αφορά και στη ροή του χρόνου του μνημείου. Αντίστοιχα, λοιπόν, οι εκτενείς μελέτες αποτελούν τα μέσα των μελετητών και των εργαζόμενων προκειμένου να καταλάβουν το παρελθόν του μέσα από το παρόν του, και τα νέα υλικά και οι νέες τεχνολογίες αποτελούν τα εργαλεία τους για να κατασκευάσουν το μέλλον του.

Εύλογο ερώτημα που ανακύπτει είναι το κατά πόσο το αντικείμενο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού είναι ο αποκλειστικά ο χώρος, όπως συμβατικά θεωρούμε ότι συμβαίνει. Από τα λεγόμενά του Eisenman συμπεραίνουμε ότι ο χώρος του μνημείου δεν αποτελεί ο ίδιος το αντικείμενο σχεδιασμού του. Αυτό που σχεδιάζει είναι η εμπειρία του επισκέπτη μέσα στο μνημείο και όχι μόνο το μνημείο ως χώρος. Σχεδιάζει μπετονένιους όγκους, επιφάνειες και διαδρόμους, αλλά η έμφαση δίνεται στο πώς τα χωρικά αυτά στοιχεία θα βιωθούν από τους επισκέπτες του μνημείου και τι αισθήσεις θα γεννήσει η σύνθεσή τους. Αυτό είναι και η επιδίωξη αυτού του έργου. Άλλωστε, λέει ότι το μνημείο *δεν είναι ένα τοπίο μνήμης, αλλά ένα τοπίο εμπειρίας*.<sup>56</sup> Το αντικείμενο του σχεδιασμού ως χώρος είναι δευτερεύουσας σημασίας και αυτό που είναι στη δικαιοδοσία του ως αρχιτέκτονας είναι να σχεδιάσει την εμπειρία του επισκέπτη· δηλαδή το χρόνο του υποκειμένου. Αυτό δεν σημαίνει ότι περιορίζει των αριθμό των πιθανών κινήσεων, διαδρομών και δραστηριοτήτων των επισκεπτών του μνημείου. Αντίθετα, ο χώρος επιτρέπει πολύ μεγάλο αριθμό διαφορετικών κινήσεων και το πώς θα δράσουν ποικιλοτρόπως οι επισκέπτες μέσα σ' αυτό αποτελεί πρόκληση για τον Eisenman. Αυτό που σχεδιάζει δεν είναι το πώς θα κινηθεί ο εκάστοτε

<sup>56</sup> Eisenman Architects, 2006, σελ.128



επισκέπτης στο χώρο, αλλά η αίσθηση που θα γεννηθεί κατά την εμπειρία του μέσα σ' αυτό. Μόνο μετά το βίωμά του το μνημείο μπορεί να ζωντανέψει τη θύμηση του ολοκαυτώματος, κι αυτό το βίωμα είναι που προγραμματίζεται από τον αρχιτέκτονα: η εμπειρία του υποκειμένου μέσα στο χώρο, δηλαδή ο χρόνος του. Και μάλιστα ο χρόνος του υποκειμένου που έρχεται σε ρήξη με τον εσωτερικό χρόνο του μνημείου.

Από την άλλη, όπως ειπώθηκε και πιο πάνω η αναστήλωση συνιστά την αλλαγή μιας κατάστασης στην οποία το ιστορικό μνημείο έχει περιέλθει με την πάροδο των ετών, και φαίνεται ότι η αλλαγή αυτή πραγματοποιείται στο χρόνο του μνημείου, στη διάρκειά του. Το ιστορικό μνημείο έχει τη ροή του και την πορεία του στο χρόνο, η οποία ως αποτέλεσμα ορισμένων συγκυριών και αποφάσεων διακόπτεται και ξαναρχίζει από άλλο σημείο και με άλλο ρυθμό. Η μέχρι πρότινος συνεχής πορεία του, που το οδηγούσε στο θάνατο, επαναπροσδιορίζεται και το οδηγεί σε ένα μέλλον διαφορετικό. Το μνημείο σχεδιάζεται και κατασκευάζεται ως ύλη, ως χώρος προκειμένου να αρθεί η εγκατάλειψη, να παύσει η φθορά και να αποκτήσει μια μορφή που αντικατοπτρίζει το παρόν και έχει μέλλον. Ένα μέλλον που πριν την αναστήλωση έμοιαζε να μην υπάρχει. Αυτό που φιλοδοξεί εδώ, λοιπόν, η αρχιτεκτονική είναι να ανασχεδιάσει και να ανακατασκευάσει το χρόνο του μνημείου. Κάνει το χρόνο που μέχρι πρότινος έρρεε συνεχόμενα να σταματήσει και να ξαναρχίσει με διαφορετικό ρυθμό. Οι αρχιτεκτονικές μελέτες, η ψηφιακή επεξεργασία, οι νέες μέθοδοι και τα νέα υλικά αποτελούν τα εργαλεία που χρησιμοποιεί η αρχιτεκτονική προκειμένου να επέμβει στον χρόνο του μνημείου και να πραγματοποιήσει την επανεκκίνησή του.

Ο Eisenman ισχυρίζεται ότι *σήμερα, ο χώρος του μνημείου είναι εξαρτημένος από το χρόνο και ο αρχιτέκτονας μπορεί να ελέγξει μόνο το χρόνο· το χρόνο της εμπειρίας διαχωρισμένο από το χρόνο του αντικειμένου*<sup>57</sup>. Αυτό που σχεδιάζει και μπορεί να ελέγξει ο ίδιος, δεν είναι ο χώρος, αλλά η εμπειρία του υποκειμένου, κι αυτό είναι που καθορίζει τα χαρακτηριστικά του χώρου. Ομοίως, και στο Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης, αυτό που σχεδιάζεται είναι μια

---

<sup>57</sup> Eisenman, 1999,σελ 255

νέα πορεία για αυτό στο μέλλον. Αυτό που ελέγχει το αναστηλωτικό έργο είναι ο χρόνος. Ο χώρος που προκύπτει είναι αποτέλεσμα αυτού. Ο χώρος είναι απόρροια του σχεδιασμού του χρόνου και προκύπτει για να ανταποκριθεί στις ανάγκες του σχεδιασμένου χρόνου. Ο σχεδιασμός έχει πα και στις δύο τόσο διαφορετικές περιπτώσεις ως αντικείμενό του το χρόνο και την εμπειρία. Το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής έχει μετατοπιστεί από το χώρο στο χρόνο.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αριστοτέλης, «Φυσικά» Βιβλία Γ, Δ, μετ. Η. Π. Νικολούδης, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα, 1997
- Bachelard Gaston, «Η διαλεκτική της διάρκειας», μετ. Ρ. Σπηλιωτακοπούλου, εκδόσεις Εκάτη, Αθήνα, 1994
- Balfour Alan, «Berlin», Academy editions, London, 1995
- Colebrook Claire, «Gilles Deleuze», Routledge, London, 2002
- Δάκαρης Σ.Ι., «Δωδώνη», εκδόσεις δήμου Ιωαννιτών, Ιωάννινα, 1998
- Deleuze Gilles, «Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση», μετ.Μιχάλης Μάτσας, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2009
- Deleuze Gilles, «Ο Προσπ και τα σημεία», μετ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέτα Ράλλη, εκδόσεις Ράπια, Αθήνα, 1976
- Deleuze Gilles, «Ο Μπερξονισμός», μετ. Γιάννης Πρελορέντζος, εκδόσεις Scripta, Αθήνα, 2010
- Derrida Jacques, «Πλάτωνος Φαρμακεία», μετ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1990
- Eisenman Peter, «Time wraps: the monument», Anytime, The MIT Press, New York, 1999
- Eisenman Peter, «Barefoot on white-hot walls», MAK / Hatje Cantz, Vienna, 2004
- Eisenman Architects, «Holocaust Memorial Berlin», Lars Muller Publishers, 2006
- Grosz Elizabeth, «Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real space», the MIT Press, 2001
- Καραδέδος Γ. Π., «Προστασία μνημείων & συνόλων, τεύχος 2», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Υπηρεσία δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη 1991-92
- Κούντερα Μίλαν, «Ελάγιο», μετ. Γιάννης Η. Χάρης, εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2003

-Κούντερα Μίλαν, «*Η βραδύτητα*», μετ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1996

-Κούντερα Μίλαν, «*Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*», μετ. Γιάννης Η. Χάρης, εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2011

-Λάβας Π. Γιώργος, «*Προστασία μνημείων & συνόλων, τεύχος 1*», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Υπηρεσία δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη 1984

-Le Goff Jacques, «*Ιστορία και μνήμη*», μετ. Γιάννης Κουρουμπλής, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1998

-Μπασελάρ Γκαστόν, «*Η εποπτεία της στιγμής*», μετ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1997

-Μπερξόν Ερρίκος, «*Εισαγωγή στη φιλοσοφία*», μετ. Κ. Παπαλεξάνδρου, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα, 1962

-Μπερξόν Ερρίκος, «*Η δημιουργική εξέλιξη*», μετ. Γιάννης Πρελορέντζος, Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2005

-Μπερξόν Ερρίκος, «*Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*», μετ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1998

-Μπούρας Χαράλαμπος - Τουρνικιώτης Παναγιώτης(επιμ.), «*Συντήρηση, αναστήλωση και αποκατάσταση μνημείων στην Ελλάδα, 1950-2000*», Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα, 2010

-Παπαγιώργης Κωστής, «*Περί μνήμης*», εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008

-Προυστ Μαρσέλ, «*Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, Από τη μεριά του Σουάν*», μετ. Παύλος Α. Ζάννας, εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2001

-Rajchman John, «*Constructions*», Anyone Corporation, The MIT Press, London, 1998

-Σουέρεφ Κωνσταντίνος (επιμ.), «*Αρχαία θέατρα της Ηπείρου*», εκδόσεις Διάζωμα, Αθήνα, 2012

-Σταυρίδης Σταύρος (επιμ.), «*Μνήμη και εμπειρία του χώρου*», εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2005





## Άρθρα- Έντυπα

- Αρχιτέκτονες, Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, τεύχος 47, περίοδος Β, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2004
- Βραζιτούλης Γιώργος, «Το Μνημείο του Ολοκαυτώματος στο Βερολίνο και Έλληνες Εβραίοι», [http://www.giannena-e.gr/ihtmlatontas%20tin%20istoria/Mnimeio\\_Olokaytomatos\\_Verolino\\_Vrazi\\_toulis\\_G.aspx](http://www.giannena-e.gr/ihtmlatontas%20tin%20istoria/Mnimeio_Olokaytomatos_Verolino_Vrazi_toulis_G.aspx)
- El Croquis: Peter Eisenman 83/97
- Goldman Julia, «Pillars of controversy», <http://www.jewishfederations.org/page.aspx?id=32289>
- Grosz Elizabeth, «The Future of Space. Towards an Architecture of Invention»
- Information: The memorial to the murdered Jews of Europe
- Μπολέτης Κωνσταντίνος, «Αναστήλωση - το άλωθι της χρήσης», Η Καθημερινή-Επτά ημέρες, 25 Ιουλίου 1999
- Μπολέτης Κωνσταντίνος, «Η απενοχοποίηση της αναστήλωσης», [http://www.diazoma.gr/200-Stuff-05-Varius/PI\\_010\\_Kathimerini\\_16-01-2010](http://www.diazoma.gr/200-Stuff-05-Varius/PI_010_Kathimerini_16-01-2010)
- Ouroussoff Nicolai, «A Forest of Pillars, Recalling the Unimaginable», New York Times, 9 May 2005
- Πρελορέντζος Γιάννης, «Προσεγγίσεις πτυχών της αριστοτελικής φιλοσοφίας από τον Henri Bergson»
- Πρελορέντζος Γιάννης, «Η προβληματική του χρόνου στη φιλοσοφία του Bergson»
- SPIEGEL Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman: «How Long Does One Feel Guilty?», 09 May, 2005

## Ιστοσελίδες

- [www.diazoma.gr](http://www.diazoma.gr)
- <http://www.dodoni.gr/el/arxaiologikos-xoros/to-theatro.html>
- <http://www.holocaust-mahnmal.de/>
- <http://www.icomos.org/en/>



11

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
 ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
 ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ  
 ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
 ΛΕΥΚΩΣΙΑ

ΠΡΟΤΥΠΟ ΓΥΜΝΑΣΙΟ ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ

Αριθμός Πρωτοκόλλου: Π.Π.Λ. 10/2014

Αθήνα, 12/05/2014

ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΔΡΑΣΗΣ

ΤΑΞΗ: Β' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ: «ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ»

ΣΤΟΧΟΙ:

- Ενίσχυση της κριτικής σκέψης των μαθητών.
- Ενίσχυση της κοινωνικής ευθύνης και της αλληλεγγύης.
- Ενίσχυση της συνεργασίας και της ομαδικότητας.
- Ενίσχυση της αυτονομίας και της υπευθυνότητας.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ:

- Ποιο είναι το πρόβλημα που αντιμετωπίζει η κοινωνία;
- Ποιες είναι οι αιτίες του προβλήματος;
- Ποιες είναι οι συνέπειες του προβλήματος;
- Ποιες είναι οι λύσεις που μπορεί να προτείνει η κοινωνία;

ΜΕΘΟΔΟΙ:

- Ερευνητική μέθοδος.
- Μεθοδολογία της μελέτης περίπτωσης.
- Μεθοδολογία της ομαδικής εργασίας.
- Μεθοδολογία της αυτοαξιολόγησης.

ΕΚΔΡΑΣΗ:

- Επίσκεψη στο χώρο που αντιμετωπίζει το πρόβλημα.
- Συνέντευξη με τους ενδιαφερόμετους.
- Εκτέλεση του προγράμματος.
- Αξιολόγηση των αποτελεσμάτων.

ΕΚΔΡΑΣΗ:

- Επίσκεψη στο χώρο που αντιμετωπίζει το πρόβλημα.
- Συνέντευξη με τους ενδιαφερόμετους.
- Εκτέλεση του προγράμματος.
- Αξιολόγηση των αποτελεσμάτων.

