

## Η «ΜΗΧΑΝΗ ΕΡΓΕΝΗΣ»

**ένα σύμβολο  
τοῦ μοντέρνου ἐρωτισμοῦ**

“Αν γράφαμε μιά νέα ιστορία τῆς σεξουαλικότητας γιά τούς 190 και 200 αἰώνες, είναι σίγουρο ότι η μηχανή θά έπαιξε τὸν κεντρικό ρόλο στὸ σεξουαλικὸ συμβολισμό. Έποχή τῆς βιομηχανικῆς ἐπανάστασης ὁ 19ος αἱ. Θεωρεῖται ή περίοδος τοῦ θριάμβου τῆς μηχανῆς καὶ τοῦ ὀρθολογισμοῦ ὅπως τὸν Ἑκκίνησης ή ἀρχαία Ἑλλάδα καὶ τὸν καλλιέργησε ὁ γαλλικός Διαφωτισμός τὸ 18ο αἰώνα. Τὸ σπάσιμο τῶν παραδοσιακῶν κοινωνικο-οἰκονομικῶν δομῶν ἔχει ἐπιπτώσεις καὶ στὸ ψυχολογικὸ ἐπίπεδο. Ή ἔννοια τοῦ συνόλου καὶ τῆς κοινότητας, διὰς τὰ βίωνε ὁ προβιομηχανικός ἄνθρωπος, ἀπὸ τὴν ὥποια ἀντλοῦνες ὑπόσταση, παραχωρεῖ τῇ θέση τῆς στὸ Ἀτομο, κύριο τοῦ ἑαυτοῦ του. “Ολες οἱ μέχρι τώρα σχέσεις πού καλλιεργοῦσε ὁ ἄνθρωπος τόσο μεταξύ τῶν συνανθρώπων του ὅσο καὶ μὲ τὴ φύση ἢ τὸ θεό, ἐπανεξετάζονται καὶ ἀναθεωροῦνται ύπο τὸ φῶς τοῦ «ὅρθοῦ λόγου». Είναι ἵσως η πρώτη φορά πού ὁ ἄνθρωπος ἀσκεῖ κριτικὴ τοῦ συστήματος πού τὸν περικλείει σέ τόσο μεγάλη ἔκταση. Είναι λοιπὸν φυσικό μέσο στὴ γενικὴ αὐτῆς ἀνακατάταξη νά ἀναθεωρηθεῖ κι ἔνας ἀπὸ τοὺς βασικότερους τομεῖς τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς. Πρόκειται γιά τὸν ἐρωτισμό καὶ τὴ σεξουαλικότητα, τὸ κατεξοχῆν αὐτὸ ἐπίπεδο ἐπικοινωνίας τὸ ὅποιο ὅμως γίνεται παράλληλα καὶ πεδίο ισχυρῶν ἔξουσιαστικῶν ἀνταγωνισμῶν.

**‘Αντρέας Ιωαννίδης**

‘Αρχαιολόγος - Ιστορικός τῆς Τέχνης

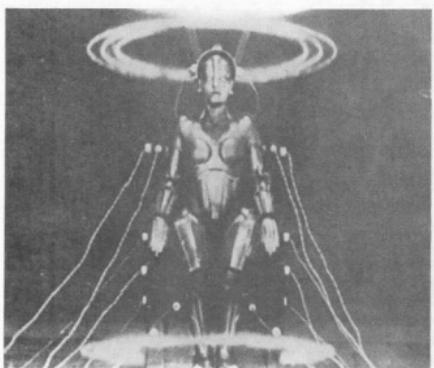
Τό 1976 έγινε στο Παρίσι, στο Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών (Μάιος-Ιούλιος) μιά έκθεση με τίτλο οι «Μηχανές έργενθδες» (Machines célébataires), τίτλος που προέρχεται από ένα έργο του Ντυσάν (Duchamp) που θάνατούσσει πιο κάτω. Σκοπός τής έκθεσης ήταν η όπτικη απόδοση τής νέας μορφής έρωτισμού και σεξουαλικότητας όπως διαμορφώνονται στις δυτικές βιβλιογραφίες κοινωνίες, όπου το βασικό ρόλο είναι — σέ ομυθολογικό έπιπλο —, η «μηχανή έργενθης», σύμβολο ένός κλειστού κυκλώματος έρωτισμού απέλευθερωμένου υπό την τεκνοποία. Τό κύριο μέρος τής έκθεσης περιλάμβανε τίς καθεαυτού «μηχανές έργενθδες» τούς στον είκαστικό χώρο, όπως τό Μεγάλο Γουαλί: «Η νύφη που έγευνωνταν άκομη κι από τους έργενθδες της (Le Grand verre: La mariée mise à nu par ses célibataires même, 1915-1923), όσο και στον λογοτεχνικό, όπως τό Υπεραρσενικό (Le Surréalisme) του Αλέντζ Ζαρύ (Alfred Jarry) 1912, τό Λόκους Σόλους (Locus Solus) του Ρεύμόν Ρουσέλ (Raymond Roussel) 1914, η Άποικια έξιλασμού (La colonie pénitentiaire) του Φράντς Κάφκα (Franz Kafka) 1919, τών όποιων ύπτηρων άνταρτασίστασει. Τί σημαίνει αύτό για ένα λογοτεχνικό έργο; Σημαίνει γραφική απεικόνιση καταστάσεων που άφηγεται ο συγγραφέας, τών όποιων ή δομή άντιστοιχει σ' αύτην τής «μηχανής έργενθης» όπως θα την δούμε πιο κάτω. Παράλληλα ή έκθεση περιλάμβανε και έργα άλλων καλλιτεχνών, τών Πικαμπία (Picabia), Μάν Ρέι (Man Ray), Μάξ Έρνστ (Max Ernst) κ.α. οι οποίοι άν και χρησιμο-

ποιούν τή μηχανή ή μηχανικά στοιχεία για έρωτικό συμβολισμό, τά έργα τους δέν συγκαταλέγονται στις «μηχανές έργενθδες» γιατί αύτές οι τελευταίες προϋποθέτουν ένα «κλειστό κύκλωμα» έρωτισμού όπανταριστώντας αυτόν τόν ίδιο τόν έρωτισμό σέ ζήτη του ή διαδίκασία, ένω τα έργα τών παραπάνω καλλιτεχνών έχουν άπλως άναφορές και χρησιμοποιούν τη μηχανική στοιχεία με ειρωνική κριτική ματιά.

Έκτος απ' αύτον τόν κεντρικό κορμό, τήν έκθεση πλαισίων και άλλες άναφορές στη μηχανή πού έθιγαν είτε τόν άνθρωπομορφισμό τής διώς τό έργο Μητρόπολης τού Φρίτς Λάνγκ (Fritz Lang) (είκ. 1) είτε τή δυνατότητα άνταρτασίστης χωρίς τό ένδιάμεσο τής άνθρωπηνς κινηματογραφικό έργο (είκ. 2), σε γενικές γραμμές ή έκθεση προσπάθους νά δείξει, μέσα από τήν πολιτιστική παραγωγή, τόν τρόπο μέ τόν οποίο θίνει ο άνθρωπος τών άρχων τού αίώνα μάς και τού τέλους τού περασμένου, τήν έντονη μηχανοποίηση. Ας δούμε δημος τί είναι αύτές οι περιέργειες «μηχανές έργενθδες». Τόν όρο πρωτοχρησιμοποίησε ο Ντυσάν για τό κάτω μέρος του έργου του Τό Μεγάλο Γουαλί. Τό έργο αύτό βρίσκεται στό Μουσείο τής Φιλαδέλφειας (Η.Π.Α.). Στη συνέχεια τόν τίτλο αύτό δανειστήκε ο Γάλλος συγγραφέας Μισέλ Καρούζ (Michel Carrouges) για τό βιβλίο του πάνω σ' αύτού του είδους τίς μηχανές<sup>1</sup>. Ο Καρούζ θεωρείται ο πρώτος πού έντοπισε,

κυρίως στά έργα λογοτεχνών, τήν περιγραφή καταστάσεων που μοιάζαν με τήν περιγραφή φανταστικών μηχανών με σχετική μεταξύ τους δομή. Ξεκινώντας λοιπόν από τή σύγκριση δύο τέτοιων μηχανών, τής μάς στόν είκαστικό χώρο, αύτής τού Ντυσάν, και τής άλλης στόν λογοτεχνικό, αύτής τού Κάρφοκ στό έργο του ή Άποικια έξιλασμού (1919), όπου έχουμε σαφή άναφορά σε μηχανή, προεκτείνεται και στά έργα άλλων συγγραφέων, όπως στά Άσματα τού Μαλντόρρο (1869), τού Λωτρεμάον (Lautréamont), στόν Πύργο τών Καρπαθίων τού Ιουλίου Βέρν (1892), Ρουσέλ, Ζαρύ κλπ.

Ο Καρούζ τονίζει ότι «θά ήταν παιδιάριδες νά πιστεύαμε ότι τά μεγαλύτερα πνεύματα τής τής έποχής μας διασέδαν με έξωπραγματικά παιχνίδια και μεταφρίζεαν τή σκέψη τους άπλα και μόνο για τήν εύχαριστηση τους. Όσο περιέργεια κι ον φίνονται αύτά τά μεγάλα τους παιχνίδια, καθιστούν έμφανη τον κεντρικό μύθο μέ στόν οποίο έγγραφεται η τετραπλή τραγωδία τής έποχής μας: Ο γόρδιος δεσμός τού κοινού σημείου τού μήτρας τής μηχανοποίησης, τού τρόμου, τού έρωτισμου, τής θρησκείας ή αντιθρησκείας<sup>2</sup>. Τί καθορίζει δημος μία «μηχανή έργενθη» ώς τέτοια: Ή δυαδική δομή τής, βασισμένη στά δύο άντιθετικά ζεύγη άντρας / γυναικα και ζωή / θάνατος: Ή τά δούμε στή συνέχεια πώς λειτουργούν και πώς διαρθρώνονται μεταξύ τους. Πριν απ' όλα πρόκειται για μηχανές που φίνονται περιέργειες, άχρηστες, προϊόντα παραληρήματος και αποτελούνται είτε από μά και μόνη μηχανή



1. Από τή Μητρόπολη τού Φρίτς Λάνγκ (1926).



2. Από τόν Φρανκεστάν τού Τζέμις Γουελ (James Whale) μέ τόν Μπόρις Καρλόφ (Boris Karloff) (1931).

είτε άπο την ουσία πάντα σύνολο επερόκλητων μηχανικών στοιχείων. Θά έλεγε μάλιστα κανείς ότι δέν έχουν και λόγο υπαρξής, όπως «ή μηχανή πού ύπακουει στούς φυσικούς νόμους της μηχανικής και στους νόμους της κυνηγικής χρησιμότητας. Πρόκειται για ένα ουσιώδη μηχανής σαν αύτά που συναντάμε σε όντες, στό θέατρο, στόν κινηματογράφο ή άκρως και στούς χώρους άσκησης τών αστροναυτών. Υπάκουει πάνω απ' όλα στους διανοητικούς νόμους της ύποκειμενικότητας κι επειδή δέν κανείς τίποτα δύλω από το νά υιοθετεί διορισμένης μηχανικές μορφές για νά προκαλέσει μερικές μηχανικές έντυπωσεις».

Η δομή της «μηχανής έργηντης» είναι ή έξης: «Πώς ηδήρ γράψαμε πιο πάνω, διαφέρωντας βάσει ένας διαδικού συμπτυμάτου που άποτελείται από δύο σύνολα, τό σεξουαλικό και τό μηχανικό, ίσα και ισοδύναμα μεταβοτούς. Κάθε σύνολο περιλαμβάνει δύο στοιχεία. Τού πρώτου, τού σεξουαλικού, είναι τό θηλυκό και τό άρσενικό, ένω τού δεύτερου είναι τά μηχανικά στοιχεία που άντιστοιχουν στά δύο παραπάνω. Στή βάση λοιπόν κάθε μηχανής βρίσκεται ή διαδικότητα των δύο φύλων και είναι αύτή που την καθορίζει σαν «μηχανή έργηντη». Τό πιο άποτο παράδειγμα τέτοιου είδους μηχανής βγαίνει από τό «Άσματα τού Μαλντορόρ και συγκεκριμένα στό δο «Άσμα» και πρό παντούς ωραίους σαν την άποδητη συνάπτηση πάνω σ' ένα τραπέζι άνατομίας μιας μηχανής τού ραψίματος και μιας όμηρέλας» (εικ. 3). Αύτά τά είναι πρώτης διέψεως έτερόκλητα άντικειμένα συμβολίζουν τή γυναικα (ραπτομηχανή) και τόν άντρα (όμηρέλα) ένώ τό άνατομοκ τραπέζι άντικαθιστά τό ερωτικό κρεβάτι, πού είναι ένωση και ζωή και θά άναπαριστούσε μ' αύτο τόν τρόπο την ειδική λειτουργία πού άπορει από τό σύστημα των δύο αύτών συνόλων, μετατρέποντά την σε θανάτο.

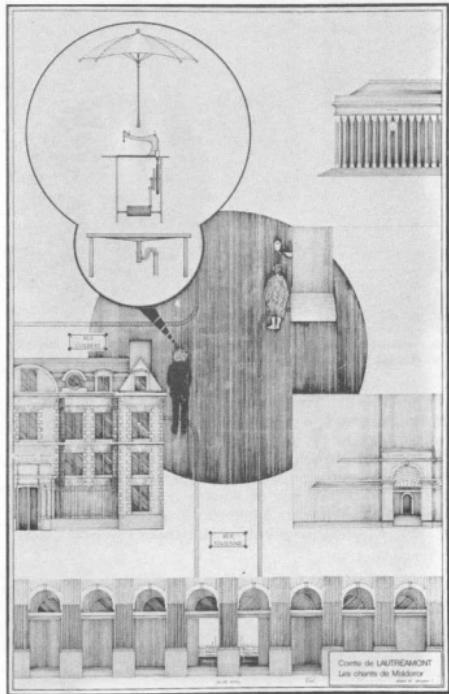
Ο διορισμός λοιπόν τής «μηχανής έργηντης» έτοι άνω τόν θελει ό Καρούζ είναι: *Mία φανταστική εικόνα που μετατρέπει τόν έρωτα σε μηχανήκι τού θανάτου*. Μέ λιγα λόγια θά λέγαμε ότι οι μηχανές αύτές έκφράζουν τό σκο που ύφιστανται ή άνθρωπος στή ραγδαία άναπτυξόδημη βιομηχανική κοινωνία, σκο που τών άθει νά άποδωσεις τίς μέχρι τώρα βασισμένες στή φύση σχέσεις το με τή μορφή μηχανικών νόμων. Αύτή ή τάση γίνεται έμφανής σε πολλούς καλλιτέχνες άλλα κυρίως στούς λογοτέχνες τής περιόδου μεταξύ τού 1850 και τού

1925. Είναι ή περιόδος τής άποθεώσης τής τεχνολογίας και τών συνεχών άνακαλύψεων πού συγκλονίζουν τή ζωή μας. Η διεθνής έκθεση στό Παρίσι το 1855 άποτελεί ένα Βιομηχανικό Μουσείο, ένω κι κατασκευή τού Πύργου τού «Αιφελ τό 1889 είναι ή θριαμβολογία τής νέας τεχνολογίας. Αύτή τήν έποχη έμφανιζονται τά πρώτα ποδήλατα, αύτοκίνητα, τηλεφωνικά κέντρα, υπέραπλακτικές συγκοινωνίες γίνεται ή άνακαλύψη τής ραδιενέργειας από τό Ζεύγος Κιουρί, τών κέντρα από τόν Πλάνκ (Planck), τού τετραδιάστατον χωροχρονικού συνεχούς όπο τό Μινκόβσκι (Minkowski), τής σχετικότητας από τόν Αΐνσταντ, τού μοντέλου τού στόμου από τούς Ράρερφοντ (Rutherford) και Μάιλς Μπόν (Miles Bohr), τών άφρητημένων χώρων από τόν Φρέσε (Fréchet), ένω παράλληλα στή Ρωσία ό Τσιολόκοβσκι (Tsiolkovskij) έκανε τίς πρώτες τεχνικές έρευνες για διασπατόπλοια. Άν θελουμε νά συνεχίσουμε τίς άνακαλύψεις σε άνθρωπον τώρα έπιπτε, διαπιστώνουμε τόν ψυχολογικό άυτοματισμό τού Ζανέ (Janet), τήν ψυχανάλυση τού Φρόυντ, τή έξαρτημένα άνακλαστικά τού Παυλόφ κ.ά. Τήν ίδια στιγμή ή επιστημονική φαντασία Εσεπερνάει τόν Ιούλιος Βέρο με έργα όπως ή Αόρατος άνθρωπος τού Γουέλς (Wells), ο Μπλέ κίνδυνος τού Μωρίς Ρενάρ (Maurice Renard), ο Φυλακισμένος τού Πλανήτη «Αρη τού Γκυσταλέ Ρούι, (Gustave le Rouge), ο Κατακτήτης τού Πλανήτη «Αρη τού Μπάρους (Burroughs) κ.ά. Βρισκόμαστε δηλαδή άκριδος στό σημείο τομής τής άναπτυξής τής μηχανής και τών διανοητικών και ύποσυνειδήτων δυνάμεων τού άνθρωπου. Προσφέρεται έτοι ένα νέο υλικό στήν έμφυτη μυθοποιητική δυνατότητα τού άνθρωπου για νά πλαστει τους ούγγροντους τού μαθώσους. Η Δύνη έπιδιεται στή διαμόρφωση τής νέας της μυθολογίας τή στιγμή που ού ορέυνητές της στή άνθρωπινες έπιστημες όπως οι Ντυρκχάμ (Durkheim), Φρέζερ (Frazer) και Λεβύ-Μπρύλ (Lévy-Bruhl) προσποθουν νά έξηγήσουν τή γέννηση τών μύθων στής «πρωτόγονες» κοινωνίες.

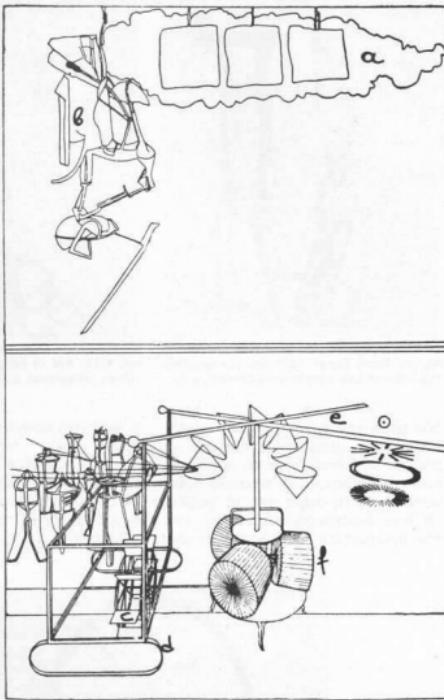
«Ας δούμε δύως άναλυτικότερα τή «μηχανή έργηντη» όπως έμφανιζεται στόν ειλαστικό χώρο από τόν Ντυρκχάμ, όποιος δημιούργησε τό πληρεστέρο πρότυπο μέ τό Μεγάλο Γουαί (εικ. 4). Πρόκειται για έργο πάνω σε γυαλί, σε δύο κομμάτια κάβετα ποτοπεττέμενα, συνολικού ύψους 2,75 μ. και πλάτους 1,75 μ. Στό πάνω έχουμε τό θηλυκό στοιχείο, τή Νύφη, με τούς άντι-

στοιχείους μηχανισμούς, και στό κάτω τό άρσενικό πάλι με τά άντιστοιχα μηχανικά στοιχεία. Έχουμε έτοι τό δύο σύνολα, δηλαδή τό σεξουαλικό και τό μηχανικό, ένω κι ού δύο χώροι, ό πάνω κι ο κάτω, έκτος από τίς διάφορες άντιστοιχίες, είναι και λειτουργικά δεμένοι έξακωντας ή ένας στόν άλλο μά μηχανική επιπρόσθια. Τό πάνω μέρος άποτελείται από ένα κυματεύσεις διάριζοντο σχήμα (α) πού άποκαλείται «γαλάξια», με χρώμα σάρκας και άπεικονίζει τό δέρμα τής νύφης, ένω ή γνωιώδης κάθετη και άριστερά τοποθετημένη μορφή είναι ή «σκελετός» τής νύφης (β): δηλαδή αύτό που άναφεράται στόν τίτλο τού έργου σάν γύμνωμα και παραπέμπει σε συνειρμικά σέ έρωτα μετατρέπεται πάνω στό έργο σε θάνατο έχοντας έτοι τόν πλήρη ορισμό της «μηχανής έργηντης». Τά μηχανικά μέρη που άντιστοιχουν στό θηλυκό στοιχείο είναι οι τρεις φρατήρες ρεύματος άρεια πάνω στό δέρμα τής νύφης και ή μηχανική σπασματική κίνηση τού σκελετού, κάτι άναλογο με τήν κίνηση που κάνουν οι δεικτές τών ρολογιών στόν σταθμούς.

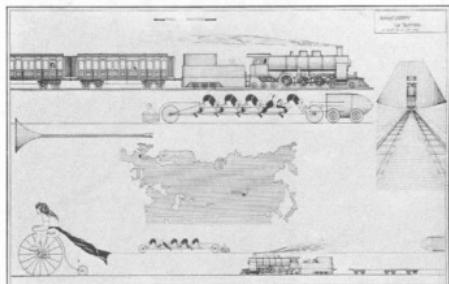
Στό κάτω μέρω έχουμε τούς «Εργέντηδες» και ού Ντυσάν τό ονομάζει «Εργηντης» ή «Εργεντηκ συσκευή» ή «Μηχανή έργηντη». Σε δέυτερο έπιπεδο και πρό τά άριστερά έμφανιζονται έννεα περιέργα σχήματα πού τά άποκαλεί «μήτρες τού έρωτα» (matrices d'Eros) ή «νεκροταφείο στολών και λιθρέων» (cimetière des uniformes et lievres). Αύτες οι μερμέρες άναπαριστούν πρόσωπα πού έχουν σχέση με στολή είτε αύτή είναι στρατιωτική - χωρούλακας (gendarme), ιππέας (στρατιωτικής) (cuirassier), όργανο τής τάξης (agent de la paix) — είτε μοισάει με στρατιωτική - σταθμάρχης (chef de la gare), διανομέας έμπορευμάτων στό μεγάλα καταστήματα (livreur de grand magasin), προσωπικό (μέ λιθρέα) για θελήματα σε καφενείο (chasseur de café), υπήρχτες (larin), νεκροθάρτης (coroume-mort) — κι ένας παπάς. Τό κοινό σημείο με τή μορφή τού πάνω μέρους είναι ότι κι έδω τά πρόσωπα υποδηλώνονται από τής στολές τους, δηλαδή αύτό τά έξατηρικά τους περιθλήματα (όπως ή νύφη από τό δέρμα της). Η έννοια τού θανάτου γίνεται κι έδω έντονη από τήν άνομασία «νεκροταφείο στολών» δύο έπειτα από τήν εύπορτη έννοια τού θανάτου παραπέμπει και ού αύτην τής έξουσιας, τής όποιας υπέρτατο κοινωνικό συμβόλο είναι ή στολή. Πώς συνδέονται δύως λειτουργικά τά



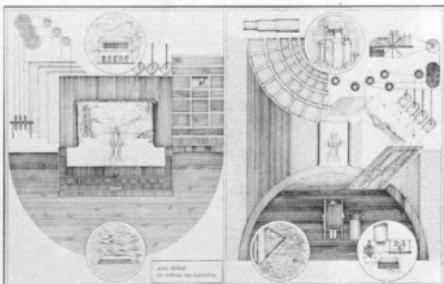
3. Από τά Άσματα τού Μαλντορό τού Λαυτρεμόν. Γραφική άναπαράσταση από τό βιβλίο τού Καρούζ, *Les machines célibataires*, σ. 140.



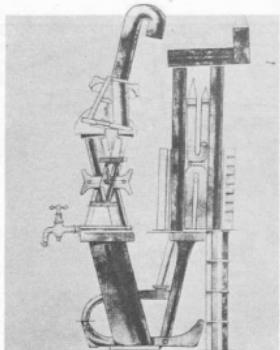
4. Τό Μεγάλο Γυαλί.



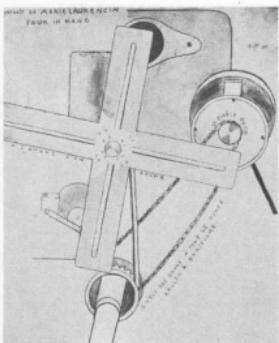
5. Από τό Υπερασενικό τού Ζορύ. Γραφική άναπαράσταση από τό βιβλίο τού Καρούζ, *Les machines célibataires*, σ. 89.



6. Από τόν Πύργο τών Καρποθίων τού Ιούλιου Βέρν. Γραφική άναπαράσταση από τό βιβλίο τού Καρούζ, *Les machines célibataires*, σ. 103.



7. Μικρές μηχανές για την σθλαβή γονιμοποίηση, του Μάρι Ερντ, 1920, από τὸν κατάλογο τῆς έκθεσης *Les machines célibataires*, σ. 59.



8. Τὸ πορτραιτὸ τῆς Μαρίας Λαρραέν, Πικούμι, 1917. Από τὸ θερινὸ τοῦ Καρούζ, *Les machines célibataires*, σ. 166.



9. Οἱ δυο ἀδελφοὶ, τοῦ Κίρικο, 1915. Από τὸ θερινὸ τοῦ Καρούζ, *Les machines célibataires*, σ. 167.

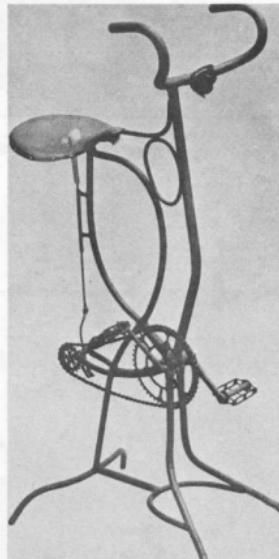
δύο μέρη τοῦ ἔργου: "Οταν ὁ σκελετός κινεῖται, μεταδίδει κίνηση στὸ νερόμυλο (c) ὃ όποιος, μὲ τὴ σειρά του, κινεῖ τὸ «καρόται» (d) τὸ όποιο ἐνεργοποιεῖ, μὲ τὴ σειρά του, τὰ ψαλιδιά (e) ποὺ διασταυρώνονται πάνω ὅπο τόν θρυμματιστὴ σοκολάτας (f), ἐνώ

οἱ φωτεινοὶ κύκλοι στά δεξιά ἀναπαριστοῦν τοὺς ὄπτικούς μάρτυρες (témoin occulistes). 'Ο Ντυσάν, ὅταν ἐφτιαχνε τὸ Μεγάλο Γυαλί, εἶχε πλήρη συνειδήση τοῦ ἐρωτικοῦ του περιεχομένου πού στρέφεται κατά τῆς ήθικῆς τῆς μηχανῆς, τῆς ὑποταγῆς

τοῦ ἀνθρώπου σ' αὐτὴν καὶ τὴν ἀντικατάσταση τῶν ἀνθρώπων αἰχών ἀπὸ μηχανικές. Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν προβληματικὴ μετατρέπεται κι ὁ ἐρωτας σε θάνατο ἡ μηχανοποίηση γίνεται σύμβολο τῆς μοναδίας τοῦ ἀνθρώπου στὴ βιομηχανικὴ κοινωνίᾳ, μονα-



10. Ρόδα ποδηλάτου τοῦ Ντυσάν ὡπὸ τὸν κατάλογο τῆς έκθεσης *Les machines célibataires*, σ. 167.



11. Ἡ χήρα τοῦ ποδηλάτη τοῦ Μύλλερ, 1957. Από τὸν κατάλογο τῆς έκθεσης *Les machines célibataires*, σ. 135.

ξία πού προέρχεται άπό την άδυναμια έπικουνινάς και κατά πρόεκταση τό θάνατο τού έρωτα. Αύτή την άδυναμια τονίζει ο Ντυσάν με τούς οπτικούς μάρτυρες, αντιπροσώπους του συμπλέγματος τού δύονοβλεψία, οι όποιοι άποτελούν έναν άλλο τρόπο έκφρασης της «άναχτησης συμμετοχής χωρίς διέλειδο και της άδυναμιας νά άποκτησουν και νά δεχτούν την άληθινη συμμετοχή».» βιολογική και πνευματική.

Άναλογη και πολλή παραστατική είναι ή «μηχανή έργηνς» τού Ζαρύ άπό τόν *Υπεραρσενικό* (εικ. 5). Εδώ οι ποδηλάτες και τό δέρνο τρέχουν παράληλη και ποτέ δέν συναντιόνται. Στό δέρνο μέσα βρίσκεται η γυναικά και τόσο αύτή δύο και οι άλλοι κοιτάζονται «έργενικα» μέσα άπό τό τζάμι τού παραβύρου χωρίς νά έρθουν ποτέ σε έπαρη.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στόν Πύργο τών Καρπαθίων τού Ίουλιος Βέρν (εικ. 6), δησου ό βαρώνος Γκόρτζ έχει δημιουργήσει το ειδώλο της Στίλλας, τραγουδίστριας με την όποια είναι έρωτευμένος και έχει άναπραγγέψει και τή φωνή της. Διαπιστώνουμε και στίς δύο περιπτώσεις, όπως και

στό Ντυσάν, ότι τό γυαλί παιζει σημαντικό ρόλο γιατί δίνει τήν αισθηση τής παγερότητας μέσα άπό τήν ψευδαίσθηση τής έπικουνινάς. Δύο άτομα κοιτάζονται χωρίς ποτέ νά μπορούν νά συναντηθούν. Ή διαφορά θερίασα στόν Πύργο τών Καρπαθίων είναι ότι η Στίλλα είναι ψευτική και ή μορφή της άναπαραγέται με τή βοηθεία ένος πορτραΐτου της και κατόπιν, άλλα μήπως και στό Ζαρύ ή γυναικά μέσα άπό τό τζάμι δέν καταντάσι σχέδιον ειδώλο: Βέρια δύο και γάι μοιάζει με ειδώλο δέν παύει νά είναι μιά πραγματικότητα ή όποια έμπειχει και τή δυνατότητα πιθανής έπικουνινάς και έπαφης, ένων στήν περίπτωση τού Πύργου τών Καρπαθίων ούτη ή δυνατότητα είναι άνυπαρκτή. Κι έδω άκριβώς είναι τό πιό έπικινδυνο σημείο που άπειδωσε προφητικό ό Ιούλιος Βέρν με τή Στίλλα, γιατί «δύο άπλοική και χειμαρική νά φαινεται αύτή ή μηχανή τόσο έκφραζε τό έργενικο πάθος που συνδέει μά στάρ μέ τους άπαδους της. Αυτό τό πάθος δέν γεννιέται άπό τή συνάντηση δύο ζωντανών προσώπων, άλλα μέσα στο «μηχανισμό» τού θεάτρου, κινηματογράφου, δίσκου, ραδιοφώνου ή τη-

λέόρασης με τήν έξουσία τών όπιτκών ή άκουστικών εικόνων, δημιουργών τεχνητών φαντασμάτων που άσκουν ένα γήτεμα, πιό δυνατό κι όπο τίς ζωντανές ύπάρξεις, φαντάσματα που είναι ικανά νά άδηγησουν και τά δύο μέρη στήν αύτοκτονια. Έάν ή λέξη φάν (fan) σημαίνει φαντακίς (fantasique), σημαίνει παράλληλα και φαντασίωση. Σ' αυτή τη περιπτώση ή φαντασίωση δέν είναι καθαρά ψυχική, έχει έναν υπόδαθρο μηχανικό και βιομηχανικό».

Τήν τραγικότητα τής μοναδιάς τού μοντέρνου άνθρωπου έκφραζουν τόσο το δημιούργημα τού Δρ. Φρανκεστάιν τής Σέλλεϋ όσο και ο «Άρατος Ανθρώπος τού Γουέλς. Αυτά τά διφορύμενα μισο-φυσικά και μισο-τεχνητά δημιουργήματα άποτελούν πραγματικές «μηχανές έργηντες» τή στιγμή που άδυνατον νά έλθουν σε έρωτική έπικουνινά και άδηγουνται στό θάνατο, μπροστά σ' αυτό τό άδειόδο. Αυτή την τραγική είρωνεία τής άναπτυξής έκφραζει και τό έργο του Μάξ Έρντον (εικ. 7), Πικαμπιά (εικ. 8) άλλα και τού Ντέ Κίρικο (εικ. 9). Και στούς τρεις ή άνθρωπον μορφή έξαφανίζεται πίσω άπό μηχανές και



12. Η Μαντόνα τού Μουνίχ, 1885/1902. Από τόν κατάλογο τής έκθεσην Les machines célébataires, σ. 7.



13. Κεφάλι άντρα μέσα στό μολλιό τής γυναικάς, 1896. Από τόν κατάλογο τής έκθεσην Les machines célébataires, σ. 207.



14. Μαρασέλ Ντυσάν, Rose Sélavy, φωτογραφία του Μάρκ Ρέι 1921. Από τὸν κατάλογο τῆς έκθεσης *Les machines ciblées*, σ. 7.



15. Η Λοιζ Μπρούκς από τη «Λούλου» του Πάμπλο (Pabst) (1926). Από το βιβλίο «L'écran démontable» του L. Eisner.

άνδρεικελα. Αύτή ή ταύτιση δύμας μηχανής και άνθρωπου είναι, τουλάχιστο στους «Έρντ και Πικαμπά, προμελετημένη και δέν άποθλεπει στην έξυμνηση της αισθητικής της μηχανής όπως θα κάνουν άργοτερα οι Κονστρουκτιβιστές.

Έξαντλεται ίσως μόνο μ' αὐτή τήν μονομερή ἀπόδοση ἔνας τόσο μεγάλος τομέας της πολιτιστικής παραγωγῆς; Κάθε ἔργο τέχνης είναι πολυστήμαντον και ἐπιδέκτης πολλές σημασίες. Τό ίδιο συμβαίνει και με τά έργα τῶν παραπάνω καλλιτεχνῶν οἱ οποῖοι μπορεῖ νά ειρωνεύονται τῇ μηχανῇ ἄλλα δέν εφεύρουν ἀπό τῇ γοητεία της. Συναισθήματα μίσους και ἀγάπης ἐπενδύονται επάνω της και δημιουργοῦν ἔργα τέχνης. Ο τεχνολογικὸς πολιτισμός μέ δὲ ὅρθολογιστικό πνεῦμα μπορεῖ νά δημιουργήσει νέες μορφές ὑπόδοσών του ἀνθρώπου, παράλληλα δύμας δημιουργήσεις και νέες μορφές ἀπελευθέρωσης. Γιά πρώτη φορά ὁ ἀνθρώπος ἀσκεῖ σε μεγάλη κλίμακα, κριτική τοῦ συστήματος πού τὸν περικλείει ἀνακαλύπτοντας ἔται τὸν ἑαύτο του σάν «Ἄτομο, σάν μονάδα πιο αὐτόνομη. Οι μέχρι τώρα διαμορφωμένες σχέσεις, σχέσεις πού κάλυπταν ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς καθημερινότητας, ἀμφισθούνται. Ή εννοία τῆς ἀπελευθέρωστς γίνεται σφαιρική και ἔχει γιά ἄδονα τὴν ἐπιθυμία. Μέχρι τώρα ἡ σεξουαλικότητα κι ὁ ἐρωτικός ἀπόθλεταν σε μιά λειτουργικότητα, αὐτήν τῆς τεκνοποίας. Τώρα ἀπαλλάσσονται κι ἀπ' αὐτή καὶ στρέφονται στὴν ἀλεύθερη ἀναζήτηση τῆς ἀπόλαυσης. «Ολο τό ἐρωτικό δύναμικό τοῦ

ἀνθρώπου ἔχει γιά μοναδικό σκοπό τὴν ἀπόλαυση του. Σ' αὐτό τὸ σημεῖο συναντάμε ἐνὸς δεύτερο σημασιολογικό ἐπίπεδο τῆς «μηχανῆς-ἔργεντης». Αὐτό τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς ἀπόλαυσης. Ο δινθρώπος χρηματοποίησε ἀπό πολὺ νωρίς τῇ μηχανῇ σαν σεξουαλικῷ σύμβολο, κυρίως τὴν ἀτμομηχανή μὲ τὶς κινήσεις τῶν ἐμβόλων μέσα στούς κυλίνδρους καὶ μὲ τοὺς ἀτμούς καὶ τοὺς διάφορους ἥχους που παραπέμπουν σε ἀνθρωπίνη ἀνάσταση, φωνή, ἀνασταγμόν. Είχε πτάσει στὸ σημεῖο τὸ ἀνθρώπινο ζευγάρωμα νά ἀποδίδει μὲ τὶς κινήσεις τῶν ἐμβόλων. Ο Τζόρις Κάρολ Χούισμανς, στὸ διήγημά του «Ἐκεί-κάτω» (Lâbas) (1891) λέει: «κοίτα τὶς μηχανές, τό παιχνίδι τῶν ἐμβόλων μέσα στούς κυλίνδρους: θλέπει κανεὶς ἀτσάλινος Ρώμαιος μέσα σὲ ἀπό χυμένο μετάλλο λουλέτες οἱ ἀνθρώπινες ἐκέφρασεις δέν διαφέρουν καθόλου ἀπό τὸ πήγαινε - ἐλα τῶν μηχανῶν μας»<sup>8</sup>.

Αὐτά στὴν ἀρχῇ, γιατὶ, ὅσο τελειοποιεῖται ἡ μηχανῇ καὶ ἐντυπωνέται στὴν ἀνθρώπινη συνείδηση σὰν αὐτόνομη ὑπαρξῃ, ἀρχίζει νά ἐπιδέχεται ἐναν ἀλλοι είδους συμβολισμὸν γίνεται τὸ σύμβολο τοῦ ἀνεξαρτητοῦ ἐρωτισμού, τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς ἀπόλαυσης ἀπό ὅποιαδήποτε λειτουργικότητα. Ἀγνότητα καὶ γονιμότητα ἀναθεματίζονται σὰν κανόνες τῆς ἀστικῆς ηθικῆς. Ο αύγουστις ἐξεταζόμενος χωρὶς ηθικές προκαταλήψεις παπαλάσσεται ἀπό τὶς ὀλέθριες ἐπιπτώσεις πού τοῦ είχαν φοτώσει καὶ κατά προέκταση ἀπό τὶς ἐνοχές πού δημιουργούσες (ὸ αὐναν-

ζόμενος δέν μπορούσε νά μεταλάθει). Ο αὐτοερωτισμός χρηματοποιεῖται καὶ προβάλλεται σὰν ἡ ἀντιπροσωπευτική κατάσταση αὐτῆς τῆς πρωθυμένης ἀνεξαρτησίας κι ἔτοι φτάνουμε σ' ἓνα «κλειστὸ κυκλώμα» ἐρωτισμοῦ ὃπου τὸ ἀτμό είναι συγχρόνιας πομπός καὶ δέκτης τοῦ ίδιου του τοῦ ἐρωτισμοῦ. Τὴν ἐννοία αὐτῆς τοῦ ἀνεξαρτητοῦ πιά «κλειστού κυκλώματος» ἀποδίδει καὶ ἡ μηχανῆς ἔργεντης αὐτοῦ τοῦ κλειστού κυκλώματος πού ἔχει σὰν ἀπότελεσμα δύο ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες καταστάσεις, αυτεῖς τῆς πτελευθέρωσης καὶ τῆς ὑπόδυλωσης: ἀπέλευθέρωση τῆς σεξουαλικότητας τοῦ ἀνθρώπου ἀπό ηθικές προκαταλήψεις, ὑπόδυλωση τοῦ δύμας σ' ἓνα ὑπέρμετρο ναρκισσισμό. Σεξουαλική δύναμη καὶ ναρκισσισμός δρίσκους ση μηχανῇ τὸ καλύτερο σύμβολο γιά νά συναπτάρουν. Ό Καρούζ, θά πει γιά τὶς «μηχανῆς ἔργεντηδες» δια τὸ «Ἀντιπροσωπεύοντας τὴν συγχρόνη μορφή τοῦ συμπλέγματος τοῦ Νάρκισσου καὶ τοῦ παγωμένου ἀσκητικοῦ τοῦ». Νέος μύθος λοιπὸν μὲ νέα σύμβολα, ὅχι πάντα μηχανικά, δημιουργούνται γιά να ἀποδώσουν αὐτὸ τὸ «κλειστό κυκλώμα» ἐρωτισμοῦ. Ή μορφή τοῦ χορευτῆ τοῦ Καμπαρέ, τοῦ ἐκθηλυμένου ὁμοφυλόφιλου, τῆς μοιραίας γυναικάς, τῆς πόρνης, τῆς χειραφετημένης λεσβίας, ἡ εἰκόνα τοῦ ποδηλάτη, τοῦ κατεξήχον σύμβολου αὐτοερωτισμοῦ στὸ οποῖο ἀναφέρονται μὲ ἔργα τους κι ὁ Ντυσάν (εἰκ. 10) καὶ ὁ Μύλλερ (Müller) (εἰκ. 11), γίνονται τὰ καινούργια πρότυπα τῆς σεξουαλικῆς ἀπέλευθέρωσης, πρότυπα πού

άπέδωσαν τόσο ώραια ό Μούνχ (Münch) με τις μοιραίες γυναίκες στά έργα του ή Μαντόνα (1885/1902) (εικ. 12) και Κεφάλι ἄντρα μέσα στά μαλλιά γυναίκας (1896) (εικ. 13) και ό Ντυσάν στόν τραβεστό σώ φωτογραφία του Μάν Ρέιν (εικ. 14). «Υπάρχει δημιώς μιά διαφορά μεταξύ τους: Στό Μούνχ χρούμε τό δυαδικό ζεῦγος ἄντρα / γυναίκα και ὑπόδολωνται ή ἀδυναμία επικοινωνίας, ἔρωτα, σεξουαλικότητας μεσά από τήν ἀρνητή τής γυναίκας η όποια παρουσιάζεται σάν μυθική θυμητρική ὑπαρχή ἀρνούμενη τόν ἔρωτα τού ἄντρας και τήν τεκνοποίη (ύψω από την Μαντόνα ὑπάρχουν σπερματοζωάρια και ἔνα ἔμβρυο): στόν Ντυσάν λύνεται ή ἀντίθετη τού ζεύγους τών δύο φύλων με τόν τραβεστή ο ὅποιος τά συγκεντρώνει και τά δύο κι ἔται ύχουμε τήν κατεξοχήν προσωποποιέμενη εἰκόνα τού «κλειστού κυκλώματος» ἐρωτισμού, αν δχι τήν οὐδετεροποίηση κι αὐτού τού ἐρωτισμού. Το γεγονός μάλιστα η οὗχουμε νά κάνουμε με φωτογραφία κι δχι με πίνακα ζωγραφικής τονίζει το «πραγματικό» τής κατάστασης. Βέβαια αὐτή η χρήση τής γυναίκας γιά τήν ἀπόδοση τῆς ἀπελευθερώμένης σεξουαλικότητας δέν είναι και τόσο άμβων. «Υπάρχει πίσω ἔνα τεράποντο ιδεολογικό ὑπόβαθρο που θεύγει τη γυναίκα φορέα ὅλων τῶν κακῶν σάν ἀντιπαράθεση με τόν ἄντρα<sup>11</sup> ἀλλά με μιά θετική πλευρά: Πάει η γυναίκα νά υφίσταται, ἀπό ποθητική, γίνεται ἐνέργυτη κι γιατί αὐτή είναι πού ἀρνεῖται τόν ἔρωτα τού ἄντρα. Οι ἐξέρειστοις χρηματοποίησαν ποικιλότατάς τή γυναικεία εἰκόνα με κλασικό στό είδος του παράδειγμα τή μορφή της Λούδων στό θεατρικό ἐργο του Φράνκ Βέντεκιντ (Frank Wedekind) «Λούδων Τραγῳδία» (1892-1913) τό όποιο ἀποτελεί σύνθετη δύο ἔργων, τό Κουτί τής

Πανδώρας (Die Bühne der Pandora) και τό Νεύμα τής Γῆς (Der Erdegeist) στή συνέχεια ἀπότελεσε τό θέμα ἐνός κινηματογραφικού ἔργου, τού «Λούλου» του Πάμποτ (Pabst) (1926) με τή θαυμάσια ἐμψηφία τής Λουΐζ Μπρούκς (Louise Brooks) (εικ. 15), και μάς δημιούρας «Λούλου» ἀπό τόν Άλμπαν Μπέργκ (Alban Berg) ὁ όποιος ἀρχισε νά τή δουλεύει τό 1928, και τήν όποια ανέβασε τό 1979 στήν «Οπερά τού Παρισιού ὁ Πατρίς Σερώ (Patrice Chereau) με διευθύνση ἀρχιτράστας Πιέρ Μπουλέζ (Pierre Boulez) και στό ρόλο της Λούδων τήν «Ἐλληνίδα Θέρεζα Στράτα, ἀνέβασμα που θεωρήθηκε καλλιτεχνικό γεγονός. «Ἐργο διαισι, ἀπό τίς κορυφαίες δημιουργίες τού γερμανικού θεατρικού ἐπερεισιονισμού, ἡ Λούδων γίνεται τού συμβολικά κατά τής ἀστικής ήθη-κήρη προσθέποντας στή δημιουργία ἐνός «νέου ἀνθρώπου» διαφορετικού ὅμως ἀπό τού πού ἐθλεπαν οἱ ἐξέρειστοις δηλαδή δχι τόν ἀποκαλυπτικό, μεσσιανικό ἥρωα ἀλλά περισσότερο ἔναν ἀνθρώπο απέλευθερωμένο ἀπό προκαταλήπτες πού ζει σύμφωνα με τούς νόμους τού κορμού τού<sup>12</sup>. Ἔνα τέτοιο ἀντίστοιχο περιεχόμενο δίνει και ὁ Στέρνεργκερ (Sternberg) στήν ήρωιδα τού Λόλα, στό ἔργο τού ο Γαλάζιος «Ἀγγελός (1930), ρόλο πού τόσο ώραια ἀπέδωσε στή Μάρλεν Ντητρικ.

Πληθύρα λοιπόν συμβόλων πού ἐκράζουν τον ἐπαναστατημένο ἀνθρώπο τῶν ἀρχών τού αἰώνα μας. «Η ἐποχή αὐτή ὅμως μπορεῖ νά πέρασε, το πρόβλημα τής ἐνόχοποιμένης σεξουαλικότητας παραμένει (εικ. 16). Πρόκειται γιά πρόβλημα ποιοτικού δχι ποσοτικού. Είναι το δικαίωμα τού καθενός στήν ἐπιθυμία τού. Τί ἀλλο νά σημαινεί αὐτό ἐκτός από τήν ἀναγνώριση κι ἀποδοχή, δχι νοοχή, τού ἀλλού μέσα στήν διατερόπταση του: «Η Σαπιφώ θήμιγε αὐτό τό πολύ σημαντικό

θέμα, — θέμα πού ἀποκτάει ιδιαίτερη βαρύτητα στής τής Γῆς (Der Erdegeist) καις μας κοινωνίες, — μέσα σέ τρεις στίχους:

ἄλλοι ἀγαποῦν τό ιππικό, τό πεζικό ἡ τά πλοια  
ἔγω νομίζω πώς ἔδω, σ' αὐτή τή γη τή παύρη,  
κέκινο είναι ὁμορφότερο, σ' τι ποθεὶ καθένας<sup>13</sup>.

#### Σημειώσεις

- Carrouges, M., *Les Machines célibataires*, Chêne, Paris 1976.
- Ο.π. σ. 24.
- Carrouges, M., σέ δρόμο τον στόν κατάλογο τής έκθεσης *Les machines célibataires*, Venezia 1975, σ. 21.
- Ο.π. σ. 22 Λυτραρέμον.
- Τά δάματα τού Μαλντόρο, ἐκδόσεις τών Φίλων, Αθήνα 1980, σ. 192.
- Ο.π. σ. 21.
- Carrouges, M., *Les machines célibataires*, σ. 37.
- Gorsen, P., *La machine humiliante. De l'escalade d'un nouveau mythe*, στο *Les machines célibataires*, (κατάλογος τής έκθεσης) σ. 132.
- Carrouges, *Les machines célibataires*, σ. 37.
- Gorsen, σ. 132-133.
- Girraud, P., *Sémiologie de la sexualité*, Payot, Paris 1978 σ.
- Palmer, J.-M., *L'expressionnisme et les arts*, στό κεφάλαιο Lulu - Tragédie Variations sur l'esprit de la Terre et La Bolte de Pandore of Frank Wedekind, Payot, Paris 1980.
- Κόκκινη Σωτηρία, Σωτηρί, Σωτηρί. Τό ποιημάτια, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σ. 37.

#### The «Machine-Bachelor», a Symbol of Modern Eroticism

The rapid mechanization of society, a result of the industrial revolution, seric, sicly affected the erotic-sexual life of man so that if we had to rewrite the history of sexuality we would accord the machine-symbol a major role.

The «Machine-bachelor», a term, introduced by Duchamp for the lower part of his work «The Big Glass: The Bride that is Stripped Naked Even by Her Bachelors» is considered to be one of the most representative examples of the «mechanical» representation of eroticism.

Duchamp's work is an imaginary construction that is based on the duality man / woman. The concept of the «Machine-bachelor» can also be found in literature (Jules Verne, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, etc.). It expresses two ideas, that of sexual liberation and isolation, as they were materialized in the developed industrial society of the late 19th and early 20th centuries. This isolation, however, can lead to death, a procedure correctly - conceived by the French writer Carrouges, who regarded solitude and isolation the means that could transform sexual love into a death-machine.

<sup>11</sup> Στο μετατόπισμα τού, το πλαστικό τού, περιέχεται την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.

<sup>12</sup> Η πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα, και επειδή της επιλογής σηματίζει την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.

<sup>13</sup> Διότι με την επόμενη, τόποι, σηματίζει την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.

## Μαθήματα σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης

BATIKANO, Ζ. Α. Νικ.: ΜΑΘΗΜΑΤΑ σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης προπολιτικού τύπου, περ. για την Επίκουρη Μεταπτυχιακή Σπουδή στην Αρχιτεκτονική της ΑΕΙ. Στο πρόγραμμα της σπουδής αναπτύχθηκε η θεωρία της διαπαιδαγώγησης σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης, η οποία προσαρτήθηκε στην πρότυπη θεωρία της διαπαιδαγώγησης της καταστροφής.

Το ίντερνετ, που έγινε τον τίτλο «κίνησης εργασίας» και την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα, δημιούργησε σε πολλούς ανθρώπους την αίσθηση της διαπαιδαγώγησης σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης και την προσαρτήση της στην πρότυπη θεωρία της διαπαιδαγώγησης της καταστροφής της παραστατικής.

Για την επόμενη περίοδο, η Καθολική Εκκλησία επένδυσε στην πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.

Οι αποκαλυπτικές στοιχεία που περιέχονται στην πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα, επένδυσαν στην πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.

### Απ' το Βατικανό

της, και ποτιστικών, το πλαστικό τού, περιέχεται την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του. Με την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα, η οποία προσαρτήθηκε στην πρότυπη θεωρία της διαπαιδαγώγησης σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης, προσαρτήθηκε την πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.

Για την επόμενη περίοδο, η Καθολική Εκκλησία επένδυσε στην πρώτη φωτογραφία της γυναίκας στον πίνακα του Αλεξάνδρου Μαντόνα.