

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 3 |
| ΜΕΡΟΣ_1^ο: Ο FREUD ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΟΙΚΕΙΟ | |
| Ανοίκειο είναι... | 5 |
| Πηγές ανοίκειου | 7 |
| Μια πρώτη συσχέτιση του ανοίκειου με το χώρο - E.L. Boullée | 13 |
| ΜΕΡΟΣ_2^ο: ΑΝΟΙΚΕΙΟ: Η ΑΠΕΙΛΗ ΤΟΥ ΟΙΚΕΙΟΥ | |
| Οικείο - Ανοίκειο | 17 |
| Τα Πουλιά - Η εξωτερική απειλή | 19 |
| Δυο σπίτια... μια υπόθεση | 24 |
| Ζήτημα υποκειμενικό... | 33 |
| Ανοίκειο - Μη οικείο | 37 |
| ΜΕΡΟΣ_3^ο: ΤΟ ΑΝΟΙΚΕΙΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΟΥ D. LIBESKIND | |
| Μια ανάγνωση του μουσείου με τη ματιά του Freud | 41 |
| Ένα εργαλείο σχεδιασμού | 57 |
| ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ | 61 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 65 |

*Είναι οι μαύροι τοίχοι και το αδιαπέραστο
“σώμα” που μορφώνουν, το λιγοστό φως,
η βαριά πόρτα πίσω μου, η “μυρωδιά του
θανάτου”, η κραυγή στην εκκωφαντική
σιωπή...
Κάτι είναι ανοίκειο...*

Από τη στιγμή που ερχόμαστε στον κόσμο ξεκινά κι η προσπάθειά μας να αισθανθούμε οικεία και ασφαλείς σε αυτόν. Παρόλα αυτά, μερικές φορές και συγκεκριμένα σε κάποιους χώρους βιώνουμε την αντίθετη αίσθηση, μια ανησυχία για την ύπαρξη μας. Σύμφωνα με τον *Martin Heidegger*, μάλιστα, το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να νιώσει ποτέ οικεία στον κόσμο, είναι αυτό ακριβώς που πυροδοτεί την έντονη επιθυμία μας για οικειότητα και ασφάλεια. Από που πηγάζει, όμως, αυτή η αίσθηση που ονομάζουμε ανοίκειο η οποία απειλεί την οικειότητα και μπορεί να μετατρέψει ό,τι πιο γνώριμο σε δυσοίωνα; Πρόκειται για μια εσωτερική ψυχολογική υπόθεση ή και αποτέλεσμα του χώρου;

Εχοντας ως σημείο αναφοράς τη μελέτη του *Freud* για το ανοίκειο, η διάλεξη αυτή διερευνά τη διττή σχέση που μπορεί αυτό να έχει με το χώρο, μια σχέση τυχαιότητας αλλά και σχεδιασμού. Στα πλαίσια αυτής της διερεύνησης αρχικά προσεγγίζουμε, το ανοίκειο μέσα από χώρους κατοικίας κι έπειτα, μέσα στο παράδειγμα του Εβραϊκού μουσείου του Βερολίνου, έργο του αρχιτέκτονα *D. Libeskind*.



Ανοίκειο είναι...

Ανοίκειο είναι κάτι που μας προκαλεί φόβο, τρόμο, φρίκη. Είναι μία έννοια που είναι δύσκολο να αποσαφηνιστεί. Όπως περιγράφεται από τον Freud στο δοκίμιό του *Das Unheimliche*¹, το ανοίκειο είναι ένα συνονθύλευμα από ιδέες και αντιδράσεις, «μια θεωρητική κατασκευή». Ο Freud διερευνά τον κοινό πυρήνα του ανοίκειου με το φόβο, έχοντας ως αφετηρία την πραγματεία του ψυχολόγου Ernst Jentsch με τίτλο *On the Psychology of the Uncanny*, του μόνου έως τότε που είχε ασχοληθεί με το θέμα.²

Αρχικά προσεγγίζει την έννοια του ανοίκειου με μια ενδιαφέρουσα γλωσσολογική ανάλυση των γερμανικών όρων *heimlich* και *unheimlich*, «την οποία προσαρμόζει στα αυστηρά ψυχαναλυτικά πλαίσια των θεωριών του».³ Η λέξη *heimlich* στη γερμανική γλώσσα έχει δύο ερμηνείες. Προερχόμενη από τον όρο *Heim* που στα γερμανικά σημαίνει σπίτι, «έχει να κάνει με το οικείο, με το δικό μας, με το σπιτίσιο, με το χώρο και το περιβάλλον όπου αισθανόμαστε άνετα και γαλήνια, “σαν στο σπίτι μας”». Ταυτόχρονα, όμως, μια ίσως πιο συνηθισμένη σημασία του *heimlich* όπως επισημαίνει ο Freud, είναι εκείνη του κρυφού του μυστικού. Ίσως η πιο ακριβής ελληνική λέξη για το *heimlich* λουπόν να είναι μύχιος. Που σημαίνει ακριβώς κάτι μυστικό, παραπέμποντας ταυτόχρονα στον μυχό (του κόλπου), που στην αρχαία ελληνική κατέχει και τη σημασία του ενδότε-

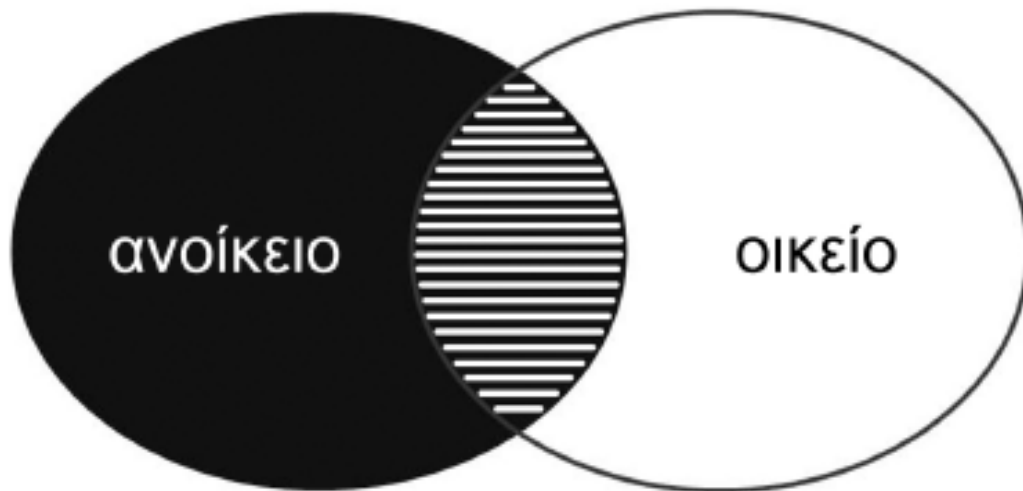
1. Το πρωτότυπο δοκίμιο «Das Unheimliche» του Sigmund Freud δημοσιεύτηκε το 1919 στα γερμανικά. Η μετάφραση του δοκιμίου στην ελληνική γλώσσα με τίτλο το «Ανοίκειο» έγινε από την Εμη Βασικούση και εκδόθηκε στην Αθήνα το 2009 από τις εκδόσεις «Πλέθρον». Για τη διάλεξη χρησιμοποιείται η ελληνική έκδοση.

2. Η πραγματεία του Ernst Jentsch δημοσιεύθηκε στα γερμανικά με τίτλο «Zur Psychologie des Unheimlichen» σε δύο μέρη στο περιοδικό «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», το πρώτο μέρος στο τεύχος 22 (25 Αυγούστου 1906) και το δεύτερο στο τεύχος 23 (1 Σεπτεμβρίου 1906).

3. «απώθηση, οιδιπόδειο, φόβος του ευνουχισμού, τάση για επιστροφή στη μητέρα, καταναγκασμός για επανάληψη» Κύρκος Δοξιάδης, Επίμετρο, Το Ανοίκειο, 1919, σελ.68

Απέναντι σελίδα:

Edvard Munch: "Η κραυγή", 1895



τερου μέρους της οικίας». ⁴Από την άλλη πλευρά, το *unheimlich* σημαίνει όχι απλώς το ξένο αλλά αυτό που προκαλεί δυσφορία και ανησυχία ανάμικτη με φόβο· είναι ουσιαστικά το αντίθετο της πρώτης σημασίας του *heimlich*. Όμως, όσον αφορά τη δεύτερη σημασία, αυτή του κρυφού, παρατηρείται μια ταύτιση των δυο εννοιών. Κατά τον Schelling, Γερμανό φιλόσοφο του 19ου αιώνα, *unheimlich* είναι καθετί που αναδύεται στην επιφάνεια, ενώ όφειλε να παραμείνει κρυφό. ⁵Το ανοίκειο, λοιπόν, κατά μια έννοια, είναι οικείο. Έτσι κι ο διαπιστώνει ότι πρόκειται για μια μορφή του τρομαχτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο που έχει υποστεί απώθηση και επανέρχεται στην επιφάνεια. Συγκεκριμένα σύμφωνα με τον ίδιο ο φόβος και η αγωνία είναι η μορφή με την οποία επανέρχεται ένα απωθημένο συναίσθημα, ακριβώς επειδή η απώθηση κάθε συναίσθηματος το μετατρέπει σε αγωνία. Αυτή η κρυφή φύση του ανοίκειου μας βοηθά να κατανοήσουμε γιατί η γλωσσική χρήση επιτρέπει τη σημασιολογική μετάβαση του οικείου στο αντίθετό του, ανοίκειο· διότι στην πραγματικότητα, αυτό το ανοίκειο δεν είναι κάτι νέο η ξένο αλλά κάτι παλαιόθεν οικείο στην ψυχική ζωή που η απώθηση αποξένωσε από αυτήν. «Η σχέση με την απώθηση ξεδιαλύνει τον ορισμό του Schelling ότι το ανοίκειο είναι κάτι που, από το σκοτάδι όπου όφειλε να παραμείνει πρόβαλε στο φως». ⁶Το πρόθεμα *un-*, στη λέξη *unheimlich* δεν είναι άλλο παρά το σημάδι της απώθησης.

Πηγές ανοίκειου

Πέρα από τη γλωσσολογική προσέγγιση ο Freud μέσα από λογοτεχνικά κείμενα εξετάζει πρόσωπα, πράγματα, αισθήματα, βιώματα και καταστάσεις που γεννούν μέσα μας την αίσθηση του ανοίκειου με απώτερο στόχο την ανάδειξη του στοιχείου της συγκάλυψης, της κρυφότητας που τη χαρακτηρίζει. Ως απορ-

4. Κύρκος Δοξιάδης, Επίμετρο ,στο Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ.48

5. « και ανοίκειο όχι μόνο για τους άλλους, αλλά και για μας τους ίδιους. Με άλλα λόγια, κάποιο δικό μας μυστικό μπορεί να προξενεί αμηχανία ή και να φοβίζει εμάς τους ίδιους, ιδίως όταν πρόκειται για κάποιο δικό μας μεν μυστικό, που είναι όμως μυστικό κι από μας τους ίδιους. Δηλαδή, εν προκειμένω, ασυνείδητο». Κύρκος Δοξιάδης, Επίμετρο στο Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009,σελ.69

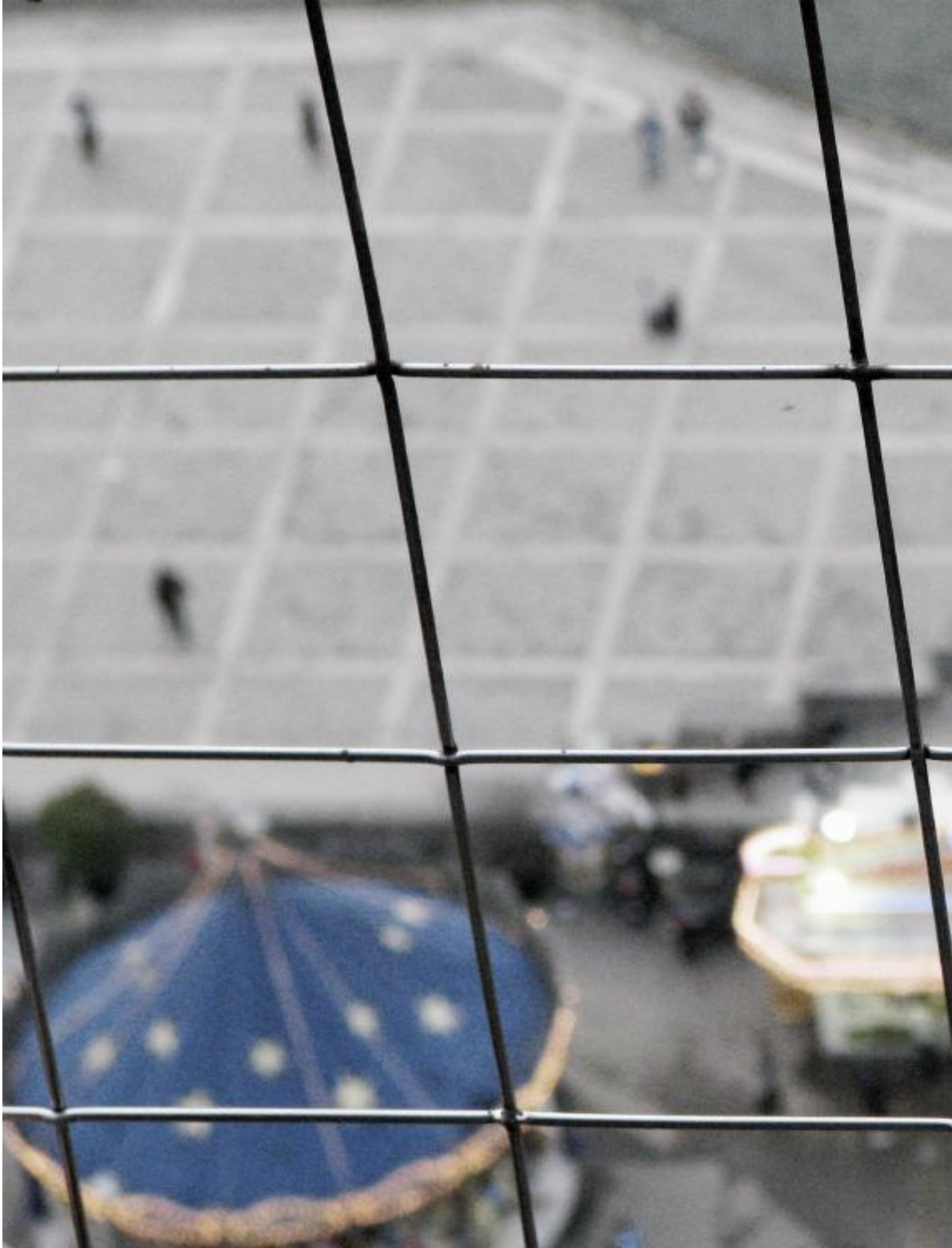
6. Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ.48



Giorgio de Chirico: "Η νοσταλγία του απείρου", 1914.

"Το ανοίκειο αναφέρεται στη γκρίζα περιοχή ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο". Anthony Vidler, The Architectural Uncanny

Απέναντι σελίδα:
Διαγραμματικές
αναπαραστάσεις της σχέσης
οικείου-ανοίκειου



ροια αυτής της διερεύνησης προκύπτει ότι «η βιωμένη αίσθηση του ανοίκειου γεννιέται όταν ορισμένα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα αναβιώνουν με αφορμή ένα ερέθισμα, ή όταν δημιουργείται η εντύπωση ότι επιβεβαιώνονται εκ νέου ορισμένες υπερνικημένες πρωτόγονες πεποιθήσεις».⁷

Στις περιπτώσεις που το ανοίκειο πηγάζει από τα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα είναι ανθεκτικότερο. Παρακάτω θα παρατηρήσουμε πώς η αίσθηση του ανοίκειου σχετίζεται με κάθε ένα από τα συμπλέγματα αυτά.

Αρχικά, μερικοί άνθρωποι θεωρούν ως κορύφωση του ανοίκειου την ιδέα της ταφής λόγω νεκροφάνειας· του να θαφτεί δηλαδή κανείς ζωντανός. Η ιδέα αυτή σύμφωνα με τον Freud προέρχεται από τη μετατροπή μιας αρχικά καθόλου τρομαχτικής φαντασίωσης, αυτής της ενδομήτριας ζωής. Επιροσθέτως, ισχυρότατο σκοτεινό συναίσθημα εγείρει και η απειλή της απώλειας του ανδρικού μορίου αλλά και άλλων οργάνων⁸ και ειδικότερα των ματιών. Αυτό το ανοίκειο προέρχεται από το σύμπλεγμα του ευνουχισμού που συχνά υποκαθίσταται από το φόβο της τύφλωσης. Τα παιδιά έχουν έναν ιδιαίτερο φόβο μην τραυματίσουν ή χάσουν τα μάτια τους πράγμα που για πολλούς ισχύει και στην ενήλικη ζωή τους. Δεν είναι τυχαία η γνωστή ρήση “πρόσεχε σαν τα μάτια σου!” Μια ιδιαίτερα ευνοϊκή κατάσταση για την πρόκληση ανοίκειου αποτελεί και η αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής σχετικά με τον αν κάτι είναι έμψυχο ή άψυχο καθώς και όταν το άψυχο μοιάζει να ζωντανεύει. Σύμφωνα με τον Freud, τα μικρά παιδιά αδυνατούν να διαχωρίσουν απολύτως τα έμψυχα από τα άψυχα αντικείμενα και συχνά αντιμετωπίζουν τις κούκλες τους σαν ζωντανές. Έτσι στην περίπτωση αυτή το ανοίκειο πηγάζει από μία παιδική επιθυμία, ή απλώς μια πεποίθηση του παιδιού, και όχι από φόβο. Επιπλέον, ανοίκειο προκαλεί και το μοτίβο του σωσία σε όλες του τις διαβαθμίσεις και εκφάνσεις. Πρόκειται για την εμφάνιση προσώπων που « το παρουσιαστικό τους

Απέναντι, σελίδα:

Αποψη Λούνα Πάρκ από τον πύργο του Eiffel.

Τα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα αποτελούν την ανθεκτικότερη πηγή ανοίκειου, κατά το Freud.

7. Κύρκος Δοξιάδης, Επίμετρο, στο Sigmund Freud, Ανοίκειο, 2009, σελ.69

8. «Μέλη χωρισμένα από το σώμα, ένα κομμένο κεφάλι, ένα χέρι αποκομμένο από το βραχίονα όπως σ' ένα παραμύθι του Χάουφ, πόδια που χορεύουν μόνα τους όπως στο βιβλίο του Σέφφερ, προκαλούν μιαν αυνήθιστη αίσθηση φρίκης, ιδιαίτερα όταν, όπως στο τελευταίο παράδειγμα έχουν την δυνατότητα να κινούνται αυτόνομα. Η αίσθηση αυτή του ανοίκειου πηγάζει από τη συνάφεια τους με το σύμπλεγμα του ευνουχισμού». Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ.52



παραπέμπει κατ' ανάγκη στην ταυτοπροσωπία ή την ταύτιση μ' ένα άλλο πρόσωπο και που δημιουργεί σύγχυση όσον αφορά το Εγώ». ⁹ Σύμφωνα με τον ψυχολόγο *Otto Rank*, πολλές φορές ο σωσίας σχετίζεται με το είδωλο του καθρέφτη ή της σκιάς, με το πνεύμα-προστάτη, με τη θεωρία περί ψυχής και με το φόβο του θανάτου. Ο *Freud* ανάγει αυτό το φόβο που προκαλεί ο σωσίας στον πρωταρχικό ναρκισσισμό, στην απεριόριστη αγάπη του εαυτού, που ήταν κυρίαρχη στην ψυχική ζωή του παιδιού, όπως και του πρωτόγονου. Αυτός ο αρχετυπικός ναρκισσισμός γέννησε την επιθυμία για εξασφάλιση της αθανασίας και οδήγησε στην δημιουργία αντιγράφων ¹⁰ του σώματος ως ενεργητική διάψευση της ισχύος του θανάτου. ¹¹ Με την υπέρβαση αυτής της φάσης, το σύμβολο του σωσία αλλάζει, κι από στοιχείο που διασφάλιζε τη συνέχεια της ζωής καθίσταται ένας «ανοίκειος προάγγελος θανάτου». ¹² Αντιστοίχως, ανοίκεια μπορεί να νιώσουμε κάποιες φορές και λόγω της πανομοιότυπης επανόδου του Ομοίου που επίσης παραπέμπει σε παιδικά βιώματα. Σύμφωνα με τον *Freud*, «ο παράγοντας της ακούσιας επανάληψης και μόνο μετατρέπεται κάτι γενικώς ακίνδυνο σε ανοίκειο και μας εμβάλλει την ιδέα του μοιραίου, του αναπόδραστου· αν δεν παρενέβαινε ο παράγοντας αυτός, θα λέγαμε, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, ότι πρόκειται για απλή σύμπτωση». ¹³

Όσον αφορά τις ξεπερασμένες ανιμιστικές θεωρίες οι οποίες αποτελούν μια άλλη κατηγορία πηγών ανοίκειου, αναφέρουμε την πίστη ότι τον κόσμο κατοικούν ανθρώπινα πνεύματα, την πεποίθηση ότι η σκέψη είναι παντοδύναμη, την απόδοση μαγι-

Απέναντι σελίδα:
Φωτογραφίες που παραπέμπουν σε απωθημένα παιδικά συμπλέγματα.
1. Από ταινία, "Psycho" - Σωσίας, 2. Από ταινία, "Ένας Ανδαλουσιανός σκύλος" - φόβος της τύφλωσης, 3. Από video clip του *Roman Polanski* - αβεβαιότητα αν κάτι άψυχο είναι έμψυχο, 4. Από video clip των *Clutchy Hopkins* - φόβος διαμελισμού, 5. Καλάξ φωτογραφίας - ακούσια επανάληψη, 6. Από ταινία, "The cube" - εγκλεισμός, φόβος του να θαφτείς ζωντανός.

9. Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.38

10. «Στον αρχαίο αιγυπτιακό πολιτισμό, το ίδιο πράγμα λειτουργεί ως ισχυρό κίνητρο για την τέχνη, η οποία αναπαράγει το ομοίωμα του νεκρού σε ανθεκτικό υλικό». Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.38

11. O. Rank, *Der Doppelgänger, Imago III*, 1914

12. «Ο σωσίας έγινε μια μορφή τρομαχτική, σαν τους θεούς που οι άνθρωποι δαιμονοποίησαν μετά την κατάλυση της θρησκείας τους». Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.39

13. Ο Freud βίωσε ο ίδιος αυτού του είδους το ανοίκειο σε μια μικρή πόλη της Ιταλίας. Θέλοντας να απομακρυνθεί από μια κακόφημη γειτονιά στην οποία βρέθηκε κατά λάθος άρχισε να περπατάει σε δρόμους που δεν γνώριζε. Η εμπειρία του να βρεθεί τυχαία στο ίδιο σημείο τρεις φορές, κατόπιν περιτλάνησης, του προκάλεσε ένα συναίσθημα που «μόνο ως ανοίκειο θα μπορούσε να το περιγράψω». Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.39

κών δυνάμεων σε πρόσωπα και πράγματα καθώς και όλες τις «νοητικές κατασκευές που χρησιμοποίησε ο απεριόριστος ναρκισσισμός εκείνης της φάσης της εξέλιξης του ανθρώπου για να αμυνθεί στο απαραγνώριστο αίτημα της πραγματικότητας».¹⁴

Τέλος, θα πρέπει να τονίσουμε εδώ ότι και ο θάνατος αποτελεί πηγή ανοίκειου, και ίσως την ισχυρότερη, αφού παρατηρείται μια «αμεταβλησία της σκέψης» και των συναισθημάτων του ανθρώπου σε σχέση με αυτόν. Δεν είναι τυχαίο που οι περισσότεροι άνθρωποι θεωρούν κατεξοχήν ανοίκειο ό,τι σχετίζεται με πτώματα, με την επάνοδο των νεκρών υπό μορφή πνευμάτων ή φαντασμάτων. Το αμεταβλητό της σκέψης αυτής σχετίζεται με δυο παράγοντες: α) οι συναισθηματικές μας αντιδράσεις σε σχέση με τους νεκρούς παραμένουν το ίδιο ισχυρές με τις πρωταρχικές μας και β) η επιστημονική γνώση σε σχέση με το αν ο θάνατος είναι αναπόδραστο πεπρωμένο ή φυσικό αλλά όχι αναπόφευκτο συμβάν της ζωής, είναι ελλιπής. Αυτή η αβεβαιότητα της επιστημονικής γνώσης συντηρεί μια αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής που σύμφωνα με τον Jentch είναι θεμελιώδης προϋπόθεση για την πρόκληση του ανοίκειου.¹⁵ Ο Freud το δικαιολογεί και με όρους απώθησης: παλαιότερα η συναισθηματική τοποθέτηση των καλούμενων μορφωμένων απέναντι στους νεκρούς ήταν εξαιρετικά αμφίσημη (πίστη ότι οι νεκροί φανερώνονται υπό μορφή πνευμάτων) ενώ πλέον «εμφανίζεται αποδυναμωμένη στα ανώτερα, επιφανειακά στρώματα του ψυχισμού τους».¹⁶ Παρ' όλα αυτά στο φόβο του θανάτου και στο σβήσιμο των ορίων μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας υπάρχει ένα υπόλειμμα ανοίκειου που δεν μπορεί να εξηγηθεί με όρους απώθησης· πρόκειται για το ανοίκειο του σκοταδιού, της σιωπής και της μοναξιάς.



Ζακ-Λουί Νταβίντ: "Ο θάνατος του Μαρτά", 1793.

14. Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ.47

15. Ο Freud αποδέχεται την αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής αλλά δε την θεωρεί τη μοναδική συνθήκη για την πρόκληση του ανοίκειου διευρύνοντας τα όρια του ορισμού.

16. Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ.50

Μια πρώτη συσχέτιση του ανοίκειου με το χώρο- E.L.Boullée

Απ' όλες τις πηγές ανοίκειου η ιδέα του θανάτου θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι είναι αυτή που έχει πιο άμεση αντιστοιχία σε χώρο- πρωταρχικά μετουσιώνεται στον τάφο. Υπό αυτή την έννοια οποιοσδήποτε χώρος που παραπέμπει σε τάφο γεννά ανοίκεια συναισθήματα. Ο *Etienne Louis Boullée*, αρχιτέκτονας του 18ου αιώνα, θέλησε να διαμορφώσει μια τέτοια αρχιτεκτονική που παραπέμπει σε τάφο, μια «θαμμένη αρχιτεκτονική»:

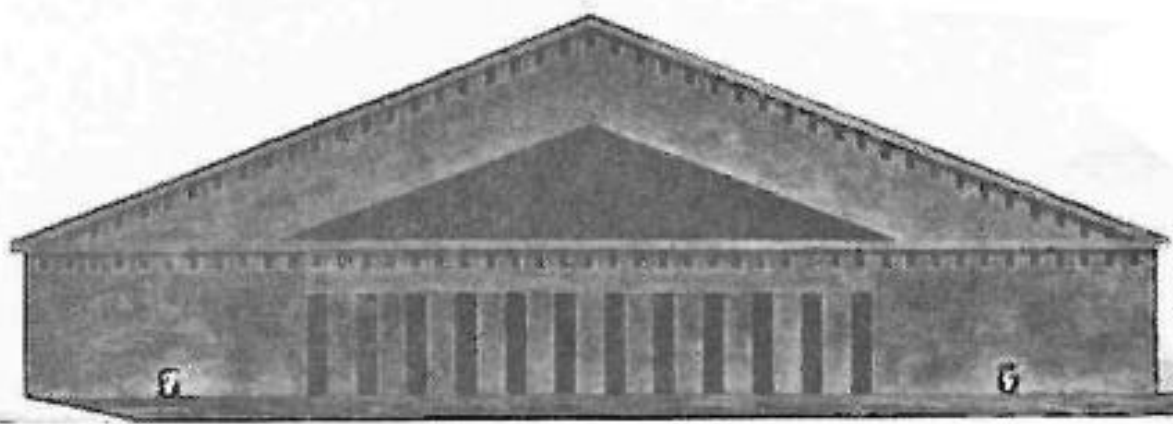
Τα δέντρα, ζωγραφισμένα με τις σκιές τους στο έδαφος, μου έκαναν την πιο ισχυρή εντύπωση. Αυτή η εικόνα μεγάλωσε στη φαντασία μου. Μετά είδα καθετί που ήταν το πιο σκοτεινόχρωμο στη φύση. Τι είδα; Μια μάζα αντικειμένων απορροφημένη στο σκοτάδι απέναντι σε ένα ωχρό φως. Η φύση φαινόταν να προσφέρει τον εαυτό της στο βλέμμα μου φορώντας πένθιμα ρούχα. Κλωνισμένος από τα συναισθήματα που ένιωσα, δέσμευσα τον εαυτό μου από τότε και στο εξής να το εφαρμόσω στην αρχιτεκτονική.¹⁷

Μέσα από τέτοιες εμπειρίες, όπως την παραπάνω, ο *Boullée* «διατύπωσε την ιδέα μιας ουσιαστικά αρνητικής αρχιτεκτονικής: μιας αρχιτεκτονικής του θανάτου».¹⁸ Για την υλοποίηση αυτής της ιδέας αυτής προτείνει μια αρχιτεκτονική, βυθισμένη μέσα στη γη, με χαμηλές και συμπτυσμένες αναλογίες και υλικά που απορροφούν το φως. Ουσιαστικά το νέο στοιχείο στη σχεδιαστική αυτή προσέγγιση του *Boullée* ήταν το γεγονός ότι βασίστηκε στην παραμορφωμένη εικόνα της φύσης –στη σκιά της, κι όχι στην πραγματική, ζωντανή εκδοχή της. Ο ίδιος στο παράδειγμα του *Ναού του Θανάτου* χρησιμοποιεί τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος με τη διαφορά ότι επρόκειτο για ένα σώμα νεκρό που απεικονίζεται στο έδαφος σαν αρνητικός χώρος.¹⁹

17. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992, σελ.170

18. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.170

19. Το γεγονός ότι δε μιμήθηκε μια μορφή που στέκεται όρθια, αντιτίθεται στην κλασική θεωρία του Βιτρούβιου. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.171



«Το κτήριο είναι μισοθαμμένο, συμπιεσμένο στις αναλογίες του σαν να δέχεται μεγάλο βάρος από πάνω». ²⁰ Η αρχιτεκτονική του *Boullée*, αμφιταλαντευόμενη ανάμεσα στην απόλυτη επιπεδότητα και στο ατέρμονο βάθος, χαρακτηρίζεται από «βιωμένη χωρική αβεβαιότητα». Σύμφωνα με τον *Anthony Vidler*, είναι ο πρώτος που έκανε ενσυνείδητη αρχιτεκτονική του ανοίκειου. Στο ζήτημα της ενσυνείδητης χρήσης του ανοίκειου θα επανέλθουμε στη συνέχεια της διάλεξης, μιας και κρίνεται σκόπιμο να προηγηθεί η διερεύνηση της σχέσης του ανοίκειου με το χώρο χωρίς τη μεσολάβηση του σχεδιασμού.

Απέναντι σελίδα:
Etienne-Louis Boullée, *Temple of Death*, 1790

20. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.171



Οικείο- Ανοίκειο

Για την προσέγγιση της σχέσης του ανοίκειου με το χώρο θεωρούμε καταλληλότερη τη μελέτη χώρων που είναι προορισμένοι να είναι οικείοι. Το οικείο, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, κατά μια έννοια, «έχει να κάνει με το σπίτι, με το χώρο και το περιβάλλον όπου αισθανόμαστε άνετα, σα στο σπίτι μας».²¹ Η λέξη οικείος είναι και ετυμολογικά άρρηκτα συνδεδεμένη με τον οίκο, αφού παράγεται από αυτόν. Επομένως εξ ορισμού η κατοικία είναι το πιο αντιπροσωπευτικό είδος χώρου προορισμένου να είναι οικείος. Το σπίτι μας εκτός από το προστατευτικό κέλυφος που μας παρέχει, λειτουργεί και ως ψυχολογικό καταφύγιο· «το σπίτι στηρίζει τον άνθρωπο στις θεομηνίες και τις κακουχίες της ζωής. Χωρίς αυτό ο άνθρωπος θα ήταν ένα σκόρπιο πλάσμα».²² «Χρειαζόμαστε, λοιπόν, ένα σπίτι το ίδιο έντονα από ψυχολογικής όσο και από φυσικής άποψης: προκειμένου να αντισταθμίσουμε την αίσθηση του ευάλωτου. Χρειαζόμαστε ένα καταφύγιο ως υποστήριγμα της διανοητικής μας κατάστασης, αφού υπάρχουν τόσα πράγματα στον κόσμο που αντιτίθενται στα πιστεύω μας».²³ Όπως λέει και ο *Gaston Bachelard*, στο βιβλίο του *Η ποιητική του χώρου*, το σπίτι είναι μια από τις ισχυρότερες δυνάμεις ολοκλήρωσης για τις σκέψεις, τις αναμνήσεις και τα όνειρα του ανθρώπου. «Είναι σώμα, είναι ψυχή». Το ανοίκειο εμφανίζεται, λοιπόν, εδώ, απειλώντας την πεμπτουσία του ρόλου του σπιτιού, την πολυπόθητη οικειότητα. Κι ακριβώς επειδή η οικειότητα στο σπίτι, μας είναι τόσο αναγκαία, το ανοίκειο, εδώ, παίρνει την πιο ακατέργαστη και αρνητική μορφή του. Αυτός είναι και ο λόγος που στρέφουμε τη διερεύνησή μας σε χώρους κατοικίας.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να τονίσουμε ότι το ανοίκειο, και ειδικά σε τέτοιους χώρους, δεν μπορεί να ιδωθεί αποκομμένο από το αντίθετό του, το οικείο. Αυτό διαφαίνεται και στον τρόπο που ο Freud προσέγγισε το ανοίκειο μέσω του οικείου, καταδεικνύοντας



“Η φωλιά, για το πουλί, είναι αναμφίβολα μία ζεστή και γλυκιά κατοικία. Είναι ένα σπίτι ζωής: συνεχίζει την επώαση του πουλιού που βγαίνει από τ’ αυγό.”
Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*

Απέναντι σελίδα:

Φωτογραφία από έκθεση του Χρήστου Σιμάτου με τίτλο “οικείο- ανοίκειο”. Ο καλλιτέχνης αποσκοπεί στο να βιώσει ο θεατής το θάνατο ενός χώρου (Ξενία-πρωην σασατόριο) ώστε να μπορέσει να αναγνωρίσει την αξία του δικού του οικείου χώρου.

21. Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.69

22. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολή, Αθήνα, 2007, σελ.34

23. Alain de Botton, *Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας*, Πατάση, Αθήνα, 2006, σελ.131



την αδυναμία ύπαρξης της μίας έννοιας χωρίς την άλλη καθώς και τις «ανησυχητικές αλληλοδιεισδύσεις» ανάμεσα τους.²⁴ Σύμφωνα με τον ίδιο, το οικείο, αυτό που ανήκει στον οίκο, αποτελεί την ίδια στιγμή και προϋπόθεση για την εμφάνιση του ανοίκειου μέσω της διαδικασίας της απώθησης. Δηλαδή, αν δεν πρόκειται για απωθημένο οικείο που επανέρχεται μέσω κάποιου ερεθίσματος δεν μπορεί κανείς να μιλήσει για ανοίκειο. Επίσης χαρακτηριστικό γνώρισμα της ιδιαίτερης αυτής σχέσης των δυο εννοιών, είναι η ευαίσθητη ισορροπία που υπάρχει μεταξύ τους και που ανά πάσα στιγμή μπορεί να ανατραπεί όταν μιλάμε για τον ίδιο χρήστη σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Σε χώρους κατοικίας, το ανοίκειο συνήθως «εμφανίζεται μέσω της αντίθεσης μεταξύ ενός ασφαλούς και οικείου εσωτερικού και της τρομακτικής εισβολής μιας ξένης παρουσίας»²⁵, όπως παρουσιάζεται και στα διηγήματα του E.T.A. Hoffmann και του Edgar Allan Poe όπου το ανοίκειο βρίσκει το πρώτο του σπίτι.²⁶

Παρακάτω θα προσεγγίσουμε τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται το ανοίκειο καθώς και τη συμμετοχή του χώρου σε αυτό. Κρίναμε ως πιο κατάλληλη, για την προσέγγιση μας αυτή, τη μελέτη χώρων κατοικίας ιδωμένων μέσα από τον κινηματογραφικό φακό αφού κατά αυτόν τον τρόπο μπορεί κανείς να δει το χώρο, βιωμένο, μέσω του «σεναρίου ζωής» της εκάστοτε ταινίας.

Τα Πουλιά-εξωτερική απειλή

Ενα χαρακτηριστικό παράδειγμα κινηματογραφικής ταινίας, η οποία μέσω της πλοκής της παρουσιάζει ένα τέτοιο οικείο εσω-



Από εργασία με τίτλο "Κάποτε κάτα"

"Το σπίτι, όπως και ο άνθρωπος, μπορεί να μετατραπεί σε σκελετο μια δεσποδαιμονία είναι ικανή να το σκοτώσει", Anthony Vidler, *The architectural uncanny*

24. Ο Freud θεωρεί τη μία έννοια «απόφυση» της άλλης.

25. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.3

26. «Πρόκειται για την πρώτη καταγεγραμμένη χωρική έκφραση του ανοίκειου και σύμφωνα με το Vidler, το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο αλλά συσχετίζεται άμεσα με την εποχή με την εποχή στην οποία γράφτηκαν τα έργα, αφού το ανοίκειο που αποτυπώθηκε στη λογοτεχνία των Poe και Hoffmann αναφέρεται σε ευρύτερους φόβους. Κάνοντας ένα άλμα στο συλλογισμό του, υποθέτει ότι το ανοίκειο, όπως παρουσιάζεται στα παραπάνω διηγήματα μπορεί να χαρακτηριστεί σαν το ουσιαστικό είδος φόβου των αστών ...μιας τάξης πρόσφατα καθιερωμένης, όχι ακριβώς σπίτι της στο σπίτι της». Νίκος Τσίμας, «Προς μια ανοίκεια χωρικότητα, Μεταπτυχιακή εργασία Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π



τερικό το οποίο μετατρέπεται σε ανοίκειο είναι *Τα Πουλιά* του *Alfred Hitchcock*. Στην πόλη του *Bodega Bay*, μια κατά τα φαινόμενα συνηθισμένη και «οικεία» παραθαλάσσια πόλη, βόρεια του *San Francisco*, αρχίζει να αιωρείται μια απειλή. Ο ίδιος ο *Hitchcock* παρουσιάζει την πόλη αυτή, «ειδυλλιακή και ταυτόχρονα ως ένα τόπο καταστροφικό». ²⁷ Όλα ξεκινούν με την άφιξη, στην πόλη αυτή, της πρωταγωνίστριας *Melanie Daniels*, μιας πλούσιας, κοσμικής νεαρής, η οποία την επισκέπτεται στα πλαίσια μιας φάρσας από τις πολλές που συνήθιζε να κάνει. Η φάρσα αυτή απευθύνεται στον *Mitch Brenner* δικηγόρο τον οποίο έχει γνωρίσει σε ένα κατάστημα πώλησης πτηνών. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψής της στην πόλη του *Bodega Bay*, όπου ο *Mitch* είχε το πατρικό του σπίτι, η *Melanie* δέχεται επίθεση από ένα γλάρο, γεγονός που αποτελεί την αφετηρία για μια σειρά επιθέσεων από έναν ολοένα αυξανόμενο αριθμό πουλιών σε διάφορα σημεία της πόλης αυτής. «Τα πουλιά, εκείνα τα πλάσματα που βλέπουμε πιο συχνά μέσα σε κλουβιά, αντυπροσωπεύουν το υλικό και πνευματικό χάος που παραμονεύει για να διαταράξει τη λεπτή ισορροπία του κόσμου. Στην προσπάθειά τους να καταπολεμήσουν την οργή των πουλιών, οι άνθρωποι θα βρεθούν οι ίδιοι κλεισμένοι σε αντικείμενα δικής τους κατασκευής, όπως κτήρια και αυτοκίνητα». ²⁸ Μια από αυτές τις επιθέσεις γίνεται σε μια φάρμα με αποτέλεσμα το θάνατο του ιδιοκτήτη και την απώλεια των ματιών του. Αργότερα μια μεγάλη ομάδα πουλιών συγκεντρώνεται έξω από το σχολείο και επιτίθεται στα παιδιά κατά την έξοδό τους. Μια ακόμη πιο μαζική επίθεση γίνεται έξω από το εστιατόριο της πόλης, όπου λίγο πριν κάποιοι κάτοικοι συζητούσαν έντονα τις ανησυχίες τους όσον αφορά την αιτία αυτών των επιθέσεων. Αυτή τη φορά, εμπλέκονται όλων των ειδών τα πτηνά και προκαλούν όλεθρο που καταλήγει σε μεγάλη έκρηξη στο πρατήριο βενζίνης της πόλης. Ακόμη ένας θάνατος προκαλείται από επίθεση των πουλιών· αυτός μιας φίλης των πρωταγωνιστών. Μετά από αυτό το περιστατικό, ο πρωταγωνιστής σφυρώνει το σπίτι υπό το φόβο επικείμενης επίθεσης των πουλιών και η οικογένεια μένει στο φαινομενικά προστατευμένο, ε-



Σκηνή από την ταινία.

Η επίθεση στη φάρμα είχε ως αποτέλεσμα το θάνατο του ιδιοκτήτη και την απώλεια των ματιών του.



Σκηνή από την ταινία.

Μεγάλος αριθμός πουλιών έχουν συγκεντρωθεί έξω από το σχολείο της πόλης.

Απέναντι σελίδα:

Σκηνές από την ταινία.

Εξωτερικό και εσωτερικό του οικείου σπιτιού.

27. David Sterritt, *Οι ταινίες του Alfred Hitchcock*, 1997, σελ.203

28. Στο ίδιο, σελ.222



σωτερικό περιβάλλον του σπιτιού. Ωστόσο τίποτα δεν μοιάζει ικανό να αποτρέψει την επίθεση στο σπίτι. Τα πουλιά ξεκινούν να τρυπάνε τις ξύλινες ενισχύσεις στα ανοίγματα και την οροφή και ο Mitch μόλις που καταφέρνει να τα εμποδίσει να εισβάλουν, ενώ ταυτόχρονα γίνεται διακοπή ρεύματος. Λίγο αργότερα, η επίθεση καταλαγιάζει. Το σπίτι στο οποίο εκτυλίσσονται αυτές οι σκηνές, είναι ένα ξύλινο, παραδοσιακό σπίτι που ακολουθεί την τοπική αρχιτεκτονική παράδοση με σοφίτα στη στέγη του. Πρόκειται για έναν χώρο οικείο, που κατορθώνει να εκπληρώνει το σκοπό του ως καταφύγιο, φυσικό και ψυχολογικό, τουλάχιστον μέχρι τη στιγμή που επιτίθενται τα πουλιά.

Ο κίνδυνος της εισβολής, κατά τη διάρκεια της επίθεσης, φέρνει στο νου των πρωταγωνιστών εικόνες από τα προηγούμενα συμβάντα των επιθέσεων στην πόλη. Αυτές οι εικόνες πυροδοτούν τις σκέψεις για το τι μπορεί να συμβεί και στους ίδιους. Ο θάνατος δύο γνώριμων και οικείων για τους πρωταγωνιστές, προσώπων, και μάλιστα με τέτοιο βίαιο τρόπο προκαλεί μια ανησυχία όσον αφορά τη δική τους ύπαρξη. Ο φόβος της απώλειας των ματιών που υποκαθιστά το φόβο του ευνουχισμού καθώς και ο φόβος του θανάτου αναδύονται λόγω της επικείμενης εισβολής και επίθεσης. Οι φόβοι αυτοί, όπως έχουμε αναφέρει, συνδέονται, με το ανοίκειο. Στην ανάδυσή τους συμβάλλει και το γεγονός ότι «η ταινία χρησιμοποιεί τα παράθυρα ως μεταφορά για τα μάτια και για την έννοια του εύθραυστου».²⁹ Αν θεωρήσουμε, λοιπόν, τα παράθυρα, «μάτια» του σπιτιού, τότε η προσπάθεια εισβολής των πουλιών στο σπίτι μέσω των ανοιγμάτων φέρνει στο νου την απώλεια των ματιών του αγρότη και ισχυροποιεί το φόβο του ευνουχισμού. Ως απόρροια των παραπάνω, ο μέχρι τότε οικείος χώρος μοιάζει πλέον απειλητικός και αδύναμος να τους προστατεύσει.

Ωστόσο γεννάται το ερώτημα αν ένας τέτοιος χώρος μπορεί να έχει κι έναν πιο ενεργητικό ρόλο στην πρόκληση του ανοίκειου. Η κάλυψη όλων των ανοιγμάτων με ξύλινα φράγματα, σε συνδυασμό βέβαια και με την εξωτερική απειλή, δημιουργεί την εντύπωση ότι δεν υπάρχει διέξοδος. Επιπρόσθετως, η χειρονομία αυτή αναιρεί ουσιαστικά τον πρωταρχικό



Σκηνή από την ταινία.

Ο Mitch μόλις που καταφέρνει να κρατήσει τα πουλιά έξω από το εσωτερικό του σπιτιού.



Σκηνή από την ταινία.

Η εισβολή των πουλιών στη σοφίτα είχε ως αποτέλεσμα την προσωρινή τύφλωσή της.

Απέναντι σελίδα:

Σκηνές από την ταινία.

Επάνω οι κάτοικοι εγκλωβισμένοι στο εσωτερικό του σπιτιού τους κατά τη διάρκεια της επίθεσης των πουλιών. Κάτω η εισβολή των πουλιών στη σοφίτα.

29. David Sterritt, Οι ταινίες του Alfred Hitchcock, 1993, σελ.219

ρόλο του σπιτιού αφού ένα σπίτι δεν είναι μόνο «ένα περίβλημα προορισμένο να προστατεύει τον ανθρώπινο οργανισμό από το φυσικό περιβάλλον αλλά πρέπει να του εξασφαλίζει και την απαραίτητη με αυτό επικοινωνία».³⁰ Έτσι, ένα φιλικό και ζεστό περιβάλλον μετατρέπεται σε χώρο εγκλεισμού και ανησυχίας, ένα καταφύγιο σε φυλακή, το οικείο σε ανοίκειο.

Συνεπώς, από τη μια πλευρά, το ψυχολογικό ανοίκειο που βιώνουν οι πρωταγωνιστές λόγω της απειλής μιας εισβολής, επεκτείνεται και στο χώρο και τον κάνει να μοιάζει στα δικά τους μάτια ανοίκειος. Από την άλλη πλευρά, ο χώρος παίζει και ενεργό ρόλο στη γέννηση του ανοίκειου, αφού οι μετατροπές που πραγματοποιούνται (αναίρεση των ανοιγμάτων) συνδέονται άμεσα με ψυχολογικές καταστάσεις σχετικές με αυτό. Αρα διαπιστώνουμε ότι τη μετατροπή του οικείου σε ανοίκειο μπορεί να την προκαλέσει είτε ένας έμψυχος εξωγενής παράγοντας -εισβολέας- είτε τα χαρακτηριστικά του χώρου που αλλάζουν, καθώς και ο συνδυασμός αυτών των δύο.

Παρατηρούμε, εδώ, πόσο εύκολα μπορεί να μετατραπεί από τη μια στιγμή στην άλλη το οικείο σε ανοίκειο. Το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές, αφού καταλαγιάζει η επίθεση, πιστεύουν ότι ο κίνδυνος έχει απομακρυνθεί, δείχνει ότι η ανοίκεια αίσθηση υποχωρεί και τείνουν να νιώσουν ξανά «σαν στο σπίτι τους». Ωστόσο με την επάνοδο της απειλής μέσω της εισβολής των πουλιών στη σοφίτα, το ανοίκειο επιστρέφει, εντονότερο αυτή τη φορά, με αποκορύφωμα την επίθεση στην πρωταγωνίστρια που είχε σαν αποτέλεσμα την προσωρινή τύφλωσή της.³¹ Αυτά τα περάσματα από τη μια αίσθηση στην άλλη καταδεικνύουν την ιδιαίτερη φύση της σχέσης αυτών των δυο εννοιών.

Δυο σπίτια... μια υπόθεση

Μια αντίστοιχη μετατροπή του οικιακού-οικείου περιβάλλοντος, συναντάται στο ψυχολογικό θρίλερ *Sleeping with the enemy*. Πρόκειται για την ιστορία της *Laura* (Julia Roberts), η ο-

30. Αρχιτεκτονικά θέματα 5/1971, Η κατοικία, σελ. 67

31. «Μια τέτοιου είδους τύφλωση, που συνήθως υφίστανται οι γυναίκες κι όχι οι άντρες, αντανακλά το ενδιαφέρον του Hitchcock για την πραγματική και κυριολεκτική παράλυση», David Sterritt, Οι ταινίες του Alfred Hitchcock, 1997, σελ.224



Σκηνή από την ταινία.
Το πλήθος πουλιών που
συγκεντρώθηκε έξω από το σπίτι.

ποία είναι παντρεμένη με τον *Martin Burney* (Patrick Bergin), έναν επιτυχημένο οικονομικό σύμβουλο αλλά ταυτόχρονα ένα βίαιο, κτητικό και ψυχωτικό σύζυγο που ασκεί πάνω της σωματική και ψυχολογική βία. Το σπίτι που στεγάζει αυτή τη δυσλειτουργική σχέση είναι ένα μοντέρνο σπίτι διακοπών με μεγάλες γυάλινες επιφάνειες, κτισμένο σε μια ερημική παραθαλάσσια τοποθεσία. Η πρωταγωνίστρια, θέλοντας να αποδράσει από αυτό το περιβάλλον καταπίεσης και βίας αναγκάζεται να «σκηνοθετήσει» το θάνατό της. Σε μια νυχτερινή βόλτα του ζευγαριού με σκάφος και ενώ ξεσπάει καταιγίδα, η *Laura* πέφτει στη θάλασσα κάνοντας το *Martin* να πιστέψει ότι έχει πνιγεί. Καταφεύγει σε μια μικρή πόλη των ΗΠΑ και μετακομίζει σε ένα ένα ξύλινο παραδοσιακό σπίτι, όπου ξεκινά μια καινούρια ζωή με έναν άλλον άντρα.

Θα είχε ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τη ζωή της πρωταγωνίστριας στα δύο σπίτια ώστε να διερευνήσουμε μια άλλη πτυχή του ανοίκειου. Ακολουθώντας τη ροή της ταινίας, θα αναφερθούμε στη ζωή της *Laura* με το σύζυγο της στο σπίτι των διακοπών τους. Πρόκειται για μια διώροφη κατοικία που επιβάλλεται με τον όγκο της στο τοπίο, ενώ αυτό που τη χαρακτηρίζει είναι οι γυάλινες όψεις της μέσω των οποίων ανοίγεται στον ωκεανό. Θα ήταν ενδιαφέρον «να τη συγκρίνουμε με τα νέο-μοντερνιστικά κτήρια των *New York Five* και συγκεκριμένα του *Richard Meier*».³² «Οι *New York Five* υποστήριξαν την επιστροφή στην καθαρότητα και την επιπεδότητα του πρώιμου *Le Corbusier* και παρήγαγαν κτήρια που χαρακτηρίζονταν από «ψυχρή» απλότητα».³³ Μολαταύτα, δεν αποτελούσε μέλημά τους να εκφράσουν, μέσω των κτηρίων τους, τα κοινωνικά οράματα και τις ουτοπικές φιλοσοφίες που εξέφραζαν στο παρελθόν οι μορφές που αυτοί «μιμούνταν».

Στο σπίτι αυτό η *Laura* βιώνει την κακοποίηση από το σύζυγό της και φοβάται καθημερινά για τη σωματική της ακεραιότητα.

32. Στο δοκίμιο της με θέμα τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο θεωρεί ωφέλιμη τη σύγκριση του σπιτιού της ταινίας με κτήρια των *New York Five* και κυρίως του *Meier* τονίζοντας όμως ότι η σύγκριση αυτή δεν αντιπροσωπεύει μια ποιοτική εκτίμηση του σπιτιού της ταινίας. Παρόλα αυτά εντοπίζει αντιστοιχίες όσον αφορά το σχεδιασμό του σπιτιού αυτού και των σπιτιών των *New York Five* που τη δεκαετία του '80 εμφανίζονται σε αρχιτεκτονικά περιοδικά της Αμερικής.

33. Μαρία Ανδρόνικου, *White peril: modernist architecture and contemporary Hollywood cinema*, Final dissertation, 1997, σελ.2



Το σπίτι της ταινίας "Sleeping with the enemy"



Το "Smith house" του Richard Meier, 1967



Το αναπόδραστο αυτής της κατάστασης καθιστά το χώρο την προσωπική της φυλακή.³⁴ «Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το σπίτι αυτό γίνεται το μεγάλο, απειλητικό στην όψη κάστρο ή έπαυλη μέσα στο οποίο η γοτθική ηρωίδα είναι εγκλωβισμένη».³⁵ Η *Tania Modleski*, στα πλαίσια της έρευνάς της για συναισθημάτων της ηρωίδας από αγάπη σε φόβο για έναν σύζυγο ή μνηστήρα. Κατά τη διαδικασία αυτή, το περιβάλλον του σπιτιού που αρχικά έμοιαζε όμορφο γίνεται απειλητικό και δυσοίωνα.³⁶ Αντίστοιχα και η *Laura* αισθάνεται ανοίκεια, και αυτό προβάλλεται και στο χώρο, αφού αυτός αποτελεί ουσιαστικά το «σκηνικό» του εφιάλη της κι σε καμία περίπτωση «το χώρο της ονειροπόλησης» του *Bachelard*.

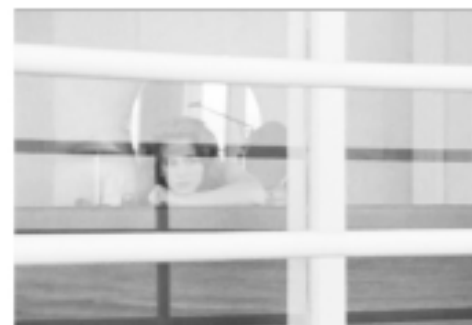
Στον ψυχισμό της τα στοιχεία του μοιάζουν να ενεργούν κι αυτά προς την κατεύθυνση της πρόκλησης του ανοίκειου. Ως τέτοια στοιχεία λειτουργούν οι γυάλινες επιφάνειες των όψεων. «Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θεωρείται ότι έκανε έναν επανασχεδιασμό των ορίων μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού, διαμορφώνοντας χώρους που ορίζονται από “τοιχούς”-εικόνες του εξωτερικού κόσμου. Πράγματι είναι μια αρχιτεκτονική που μετατρέπει τον εξωτερικό κόσμο σε μια εικόνα προς κατανάλωση του εσωτερικού αλλά ταυτόχρονα εκθέτει την εικόνα του εσωτερικού στον εξωτερικό».³⁷ Ενώ κάποιοι υποστηρίζουν ότι η διαφάνεια αποτελεί έντεχνη αναπαράσταση της οικιακότητας, μέσω του παραθύρου ως εικόνα, στο έργο αυτό παίζει έναν αρνητικό ρόλο καθώς γίνεται μέσο για την παρακολούθησή της πρωταγωνίστριας. Οι «τοιχοί του φωτός» στην περίπτωση αυτή μετατρέπουν το κτήριο σε μια περίοπτη φυλακή, όπου δεν υπάρχει κυριολεκτικά κανένα μέρος για να κρυφτεί κανείς. Ως εκ τούτου, το σπίτι λειτουργεί σαν ένας μηχανισμός παρακολούθησης και επιθεώρησης του συζύγου, ο

34. Θα μπορούσε κανείς να παραλληλίσει τη φυλακή, και συγκεκριμένα το κελί, με τον τάφο αφού σύμφωνα με τον καθηγητή εγκληματολογίας Michael Fiddler, η απομάκρυνση από το οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον κι ο εγκλεισμός σε ένα κελί είναι σαν να είσαι κυριολεκτικά θαμμένος από τον κόσμο. Επομένως όπως ο τάφος, έτσι κι η φυλακή μετουσιώνει τη σφοδρή επιθυμία για ενδομήτρια ζωή που αρχικά δεν είχε τίποτα το τραματικό αλλά αργότερα μετατράπηκε στην ανοίκεια ιδέα της ταφής λόγω νεκροφάνειας.

35. Μαρία Ανδρόνικου, *White peril: modernist architecture and contemporary Hollywood cinema*, Final dissertation, 1997, σελ.1

36. Στο ίδιο, σελ.1

37. Στο ίδιο, σελ.3



Σκηνή από την ταινία .
“Το αναπόδραστο αυτής της κατάστασης καθιστά το χώρο την προσωπική της φυλακή”



Φυλακή “Presidio Modelo” εμπνευσμένη από το πανόπτικον, πρότυπο κτήριο φυλακών που σχεδίασε το 1785 ο Jeremy Bentham. Ένας φύλακας μπορεί εν δυνάμει να ελέγχει όλους τους καρτούμενους χωρίς αυτοί να γνωρίζουν πότε ελέγχονται.

Απέναντι σελίδα:

Σκηνή από την ταινία

“Στο σπίτι αυτό η *Laura* βιώνει την κακοποίηση από το σύζυγό της και φοβάται καθημερινά για τη σωματική της ακεραιότητα.”

ο οποίος προφανώς αποτελεί απειλή για τη *Laura*».³⁸ Εκτός από τη διαφάνεια, οι μεγάλες γυάλινες όψεις σε συνδυασμό με τις στιλπνές επιφάνειες των δαπέδων, προκαλούν ανταναικλάσεις και καθρέφτισμα συμβάλλοντας στο ανοίκειο που αισθάνεται η πρωταγωνίστρια αφού συνδέονται με το μοτίβο του σωσία πηγή ανοίκειου κατά τον *Freud*. Συγκεκριμένα ο ίδιος θεωρεί το σωσία «προάγγελο θανάτου».³⁹ Επίσης, δεδομένης της κατάστασης στην οποία βρίσκεται η *Laura*, το καθρέφτισμα συνδέεται με το σωσία και ως «συνείδηση», μιας και αντικρίζοντας το είδωλό μιας ανεπιθύμητης εκδοχής του εαυτού της, κατ' επανάληψη, αισθάνεται αλλοτριωμένη από την αυθεντική πλευρά του.

Έτσι, το ανοίκειο την αναγκάζει να αποδράσει από τη “γυάλινη φυλακή” της προς αναζήτηση της οικειότητας που έχει στερηθεί. Μέσα από την προσπάθεια της να ζήσει ήρεμα κι ευτυχισμένα, απωθεί ό,τι έχει σχέση με το παρελθόν και επιλέγει ένα πλαίσιο ζωής, το οποίο είναι πιο συμβατό με τις επιθυμίες και τα πιστεύω της. Αλλάζει ταυτότητα και το νέο της σπίτι θα λέγαμε ότι λειτουργεί σαν ψυχολογικό καταφύγιο και «φύλακας της νέας αυτής ταυτότητας».⁴⁰

Η *Laura* προσπαθεί μέσα από το χώρο του σπιτιού της να εδραιώσει όλα αυτά που θέλει να «είναι», την ελεύθερη, ανεξάρτητη και χρήσιμη εκδοχή του εαυτού της που κόντευε να χάσει με τον προηγούμενο τρόπο ζωής της. Για να το κατορθώσει αυτό, η *Laura* επιλέγει να ζήσει σε ένα σπίτι, παραδοσιακό και συνηθισμένο για τα δεδομένα της πόλης, το οποίο εκφράζει έναν τρόπο ζωής και μια κουλτούρα πιο μαζική που η ίδια κατανοεί περισσότερο και της είναι πιο γνώριμη. Πέρα όμως από το χώρο του σπιτιού, κατορθώνει να διασώσει την επιθυμητή αυτή πλευρά του εαυτού της και μέσω του ευρύτε-



Σκηνή από την ταινία.

Η *Laura* μαζεύει τα κομμάτια του σπασμένου βάζου μετά από τον ξυλοδαρμό της από το σύζυγό της. “Η διαφάνεια εδώ αποσυνδέεται πλήρως από οτιδήποτε θετικό. Η μόνη της λειτουργία είναι να καταστήσει εφικτή την παρακολούθησή.”

38. Μαρία Ανδρόνικου, *White peril: modernist architecture and contemporary Hollywood cinema*, Final dissertation, 1997, σελ.4

39. Σύμφωνα με το *Freud* ο σωσίας συνδεόταν με «την απεριόριστη αγάπη του εαυτού, με τον πρωταρχικό ναρκισσισμό, ο οποίος είναι κυρίαρχος στην ψυχική ζωή του παιδιού, όπως και του πρωτόγονου. Με την υπέρβαση αυτής της φάσης, το σύμβολο του σωσία αλλάζει και από στοιχείο που διασφάλιζε τη συνέχεια της ζωής καθίσταται ανοίκειος προάγγελος θανάτου.», *Sigmund Freud, Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.39

40. Alain de Botton, *Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας*, 2006, σελ.14

ρου οικείου και φιλόξενου περιβάλλοντος της πόλης του *Cedar Falls*.⁴¹ Άλλωστε, όπως λέει και ο *Alain de Botton*, σύγχρονος Ελβετός συγγραφέας, έχουμε την τάση να «βασιζόμαστε έμμεσα στο περιβάλλον μας προκειμένου αυτό να εκφράζει τις διαθέσεις και τις ιδέες που σεβόμαστε και κατόπιν να μας τις υπενθυμίζει, ώστε να αποτρέπουμε την εξαφάνιση του πραγματικού μας εαυτού». ⁴² Επομένως, η πρωταγωνίστρια αισθάνεται οικεία και τελικά «σαν στο σπίτι της» στο χώρο κατοικίας όπου εγκαταστάθηκε αφού αυτός «εναρμονίζεται με το πολύτιμο εσωτερικό της τραγούδι». ⁴³

Ωστόσο δεν πρέπει να αγνοήσουμε τη συμβολή σ' αυτή την αίσθηση της οικειότητας παραγόντων καθαρά ανθρωπογενών. Ως τέτοιους αναφέρουμε την απομάκρυνση της *Laura* από τον πρώην σύζυγό της, από την μοναξιά και την καταπίεση που ένωθε μαζί του, τη γνωριμία της με έναν άντρα που τη σέβεται καθώς και την ενεργή συμμετοχή της σε μια φιλόξενη κοινωνία. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι ο χώρος κατοικίας και το «περιεχόμενο» αυτού χρήστες και σχέσεις μεταξύ τους αλληλεπιδρούν σαν μια αδιάσπαστη ενότητα και ως εκ τούτου θα πρέπει να συνυπολογίζονται όταν τίθεται το ζήτημα της οικειότητας.

Το οικείο περιβάλλον το οποίο η *Laura* κατόρθωσε να «δημιουργήσει» ανατρέπεται ξαφνικά όταν το απωθημένο δυσάρεστο παρελθόν επιστρέφει προσωποποιημένο, μέσω του συζύγου. Η πρωταγωνίστρια αντιλαμβάνεται την επιστροφή του μέσα από μικρές μετατροπές στις θέσεις κάποιων αντικειμένων του σπιτιού οι οποίες παραπέμπουν στις ιδιόρρυθμες συνήθειές του που σχετίζονται με την υπέρμετρη τάξη και οργάνωση. ⁴⁴ Η συνειδητοποίηση αυτή επαναφέρει απωθημένα βιώματα τα οποία της προκαλούν ανησυχία και φόβο κάνοντας

41. Όταν ο χαρακτήρας της *Julia Roberts* καταφτάνει στο *Cedar Falls*, στο πρόσωπό της διαγράφονται σημάδια χαράς καθώς αντικρίζει μια ειδυλλιακή εικόνα, όπου παιδιά παίζουν χαρούμενα στην πλατεία της πόλης και η αμερικάνικη σημαία υψώνεται και κυματίζει.

42. *Alain de Botton*, *Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας*, 2006, σελ.130

43. Στο ίδιο, σελ.130

44. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στην οποία η πρωταγωνίστρια ανοίγει το ντουλάπι τις κουζίνας και αντικρίζει τις μεταλλικές κονσέρβες σε ασύλλητη στοίχιση, κάτι που η ίδια απέφευγε να κάνει στο καινούριο της σπίτι αλλά αναγκαιζόταν από το σύζυγό της να το κάνει στο παλιό. Εκείνη τη στιγμή βεβαιώνεται για την παρουσία του στο σπίτι της.



Σκηνή από την ταινία.

Η πρωταγωνίστρια νιώθει οικεία στο νέο της σπίτι αφού αυτό “εναρμονίζεται με το πολύτιμο εσωτερικό της τραγούδι”.



Σκηνή από την ταινία.

Η *Laura* αντιλαμβάνεται την επιστροφή του συζύγου της όταν αντικρίζει άψογα τακτοποιημένες κονσέρβες στο ντουλάπι της.



την να αισθανθεί ανοίκεια. Η φυσική παρουσία του συζύγου εντείνει την αίσθηση αυτή και η λύτρωση επέρχεται με το θάνατό του που η ίδια προκαλεί. Από τη στιγμή που αντιλαμβάνεται την επιστροφή του, ο χώρος που μέχρι πρότινος ήταν οικείος για αυτήν διαποτίζεται από το ανοίκειο· οι γωνίες προστασίας μετατρέπονται σε σκοτεινές γωνίες αβεβαιότητας. Οπως στα *Πουλιά* έτσι κι εδώ πρόκειται για ένα εξωτερικό παράγοντα που προκαλεί την μετατροπή ενός φαινομενικά οικείου χώρου σε ανοίκειο. Αυτό συμβαίνει διότι ο εξωτερικός αυτός παράγοντας -εισβολέας- και στις δύο περιπτώσεις στοχεύει στην ψυχολογία του χρήστη αφού εγείρει απωθημένα γεγονότα και παιδικά συμπλέγματα.

Ακολουθώντας την πορεία της *Luiga* ερχόμαστε σε επαφή με δυο σπίτια τόσο διαφορετικά αλλά και εν τέλει τόσο όμοια. Η αρχιτεκτονική του νέου της σπιτιού παραπέμπει αφαιρετικά στην κλασική ευρωπαϊκή παράδοση, με στοιχεία και υλικά σύμφωνα με το τοπικό ιδίωμα. Από την άλλη πλευρά, η προηγούμενη κατοικία όπου η *Luiga* βιώνει τη συζυγική κακοποίηση και βία, έχει στοιχεία του μοντερνισμού. Λόγω της επικράτησης του κλειστού έναντι του ανοιχτού στο παραδοσιακό σπίτι σ' αντίθεση με το μοντέρνο, τα όρια ανάμεσα στο μέσα και το έξω είναι πιο σαφή, με αποτέλεσμα να διασφαλίζεται η ιδιωτικότητα και αίσθηση της προστασίας. Επιπροσθέτως, το πρώτο εντάσσεται σεβόμενο, με τις αναλογίες του, το περιβάλλον της πόλης ενώ το δεύτερο μοιάζει να επιβάλλεται με τον όγκο του στο τοπίο. Τι σημασία όμως έχει αν το ένα έχει κεκλιμένη στέγη και το άλλο επίπεδο δώμα, αν το ένα έχει παράθυρα με κουρτίνες και παραθυρόφυλλα ενώ το άλλο μεγάλες γυάλινες όψεις; Αφού στο τέλος και τα δυο σπίτια γίνονται τόποι ανοίκειου για την πρωταγωνίστρια. Η δυσλειτουργική σχέση με το σύζυγο της αποδεικνύεται ικανή να μετατρέψει και τον πιο οικείο χώρο σε ανοίκειο. Αυτό μπορεί να στηρίξει την υπόθεση ότι η ταινία κάλλιστα θα μπορούσε να γυριστεί αντίστροφα με το παραδοσιακό σπίτι αυτή τη φορά να αποτελεί το χώρο της καταπίεσης και το μοντέρνο το χώρο της ευτυχίας.

Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε μια κατοικία οικεία ή ανοίκεια κρίνοντας μόνο από το σχεδιασμό της καθώς ο παράγοντας χρήστης είναι πολύ ισχυ-



Σκηνή από την ταινία.
"Το ανοίκειο επιστρέφει
προσωποποιημένο..."

Απέναντι σελίδα:
Τα δυο σπίτια της ταινίας

J. L. GEROME - MDCCCCLXV



ρός. Η ιστορία του ανοίκειου ξεκινά σ' ένα σπίτι από τη στιγμή που θα φιλοξενήσει ένα σενάριο ζωής...

Ζήτημα υποκειμενικό...

«Ετσι, η πραγματική κατοικία του μεγάλου γήινου Palissy, είναι υπόγεια. Ήθελε να ζήσει στην καρδιά ενός βράχου, στο κοχύλι ενός βράχου. Με τα αιωρούμενα εξογκώματα, η βραχώδης κατοικία αποκτά τον εφιαλτικό χαρακτήρα του καταποντισμού. Με τη σπείρα που βυθίζεται στο βράχο, αποκτά ένα ανώμαλο βάθος. Αλλά το όν που θέλει την υπόγεια κατοικία ξέρει να ελέγχει τους κοινούς τρόμους».⁴⁵

Προκειμένου να εξετάσουμε μια άλλη παράμετρο σε σχέση με τις δυο έννοιες του οικείου και του ανοίκειου, είναι απαραίτητο να αναφερθούμε ξανά στο σπίτι όπου στεγάζεται η δυσάρεστη ζωή της *Laura* με το σύζυγό της. Η παράμετρος αυτή έχει να κάνει με το πώς ο ίδιος χώρος μπορεί να είναι ταυτόχρονα οικείος για κάποιον και ανοίκειος για κάποιον άλλο.

Αν δεχτούμε ότι στα κτήρια μας έχουμε την τάση να αποδίδουμε έναν χαρακτήρα, τότε θα μπορούσαμε να περιγράψουμε το σπίτι αυτό ως δεσποτικό και επιβλητικό, αφού μοιάζει να κυριεύει με τον όγκο του το τοπίο.⁴⁶ Ετσι, εντοπίζει κανείς μια αντιστοιχία ανάμεσα στο χαρακτήρα του σπιτιού και αυτόν του αυταρχικού συζύγου, και επομένως κατά κάποιον τρόπο το σπίτι αποτελεί την προέκταση του εαυτού του. Το γεγονός ότι το σπίτι αυτό κατασκευάστηκε για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της ταινίας, με κύριο γνώμονα το να εκφράζει την προσωπικότητα και το γούστο του *Martin*, ενισχύει περαιτέρω την αντιστοιχία αυτή.⁴⁷ Κατά συνέπεια πρόκειται για έναν χώρο

Απέναντι σελίδα:

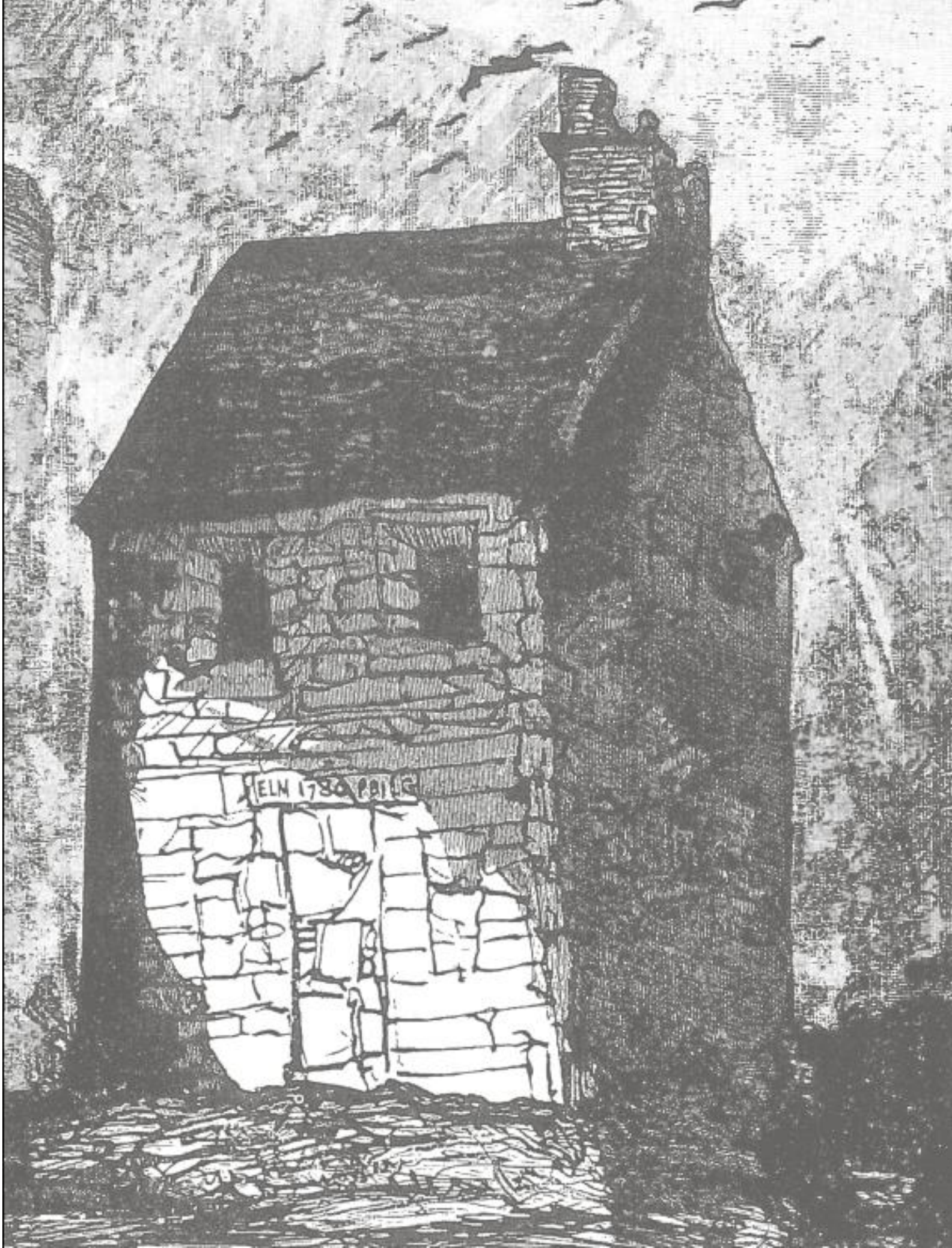
Ο Διογένης στο πιθάρι του.

Ο Διογένης της Σινώπης, φιλόσοφος της αρχαίας Ελλάδας, είχε σαν μόνιμη κατοικία του ένα πιθάρι "αισθανόμαστε «σπίτι μας» το χώρο που μας παρέχει ασφάλεια και προστασία αλλά και εκφράζει τις αντιλήψεις μας, διατηρεί ζωντανές τις σημαντικές πλευρές μας."

45. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, 2007, σελ.157

46. Ο Alain de Botton, στο βιβλίο του *Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας*, αναφέρει ότι διαθέτουμε την ικανότητα να εντοπίζουμε παραλληλισμούς με ανθρώπινα χαρακτηριστικά σε σχήματα, υφάσματα και χρώματα και κατ' επέκταση και στους χώρους που βιώνουμε.

47. Σύμφωνα και με τις σημειώσεις της παραγωγής της ταινίας που επικαλείται η Μαρία Ανδρόνικου στο κείμενο της με τίτλο «White peril: modernist architecture and contemporary Hollywood cinema», «Είναι ο κόσμος του, αυτός που αντανάκλα την προσωπικότητά του, αυτή ενός ανθρώπου μεθοδικού, ψυχρού, σκληρού αλλά ταυτο-χρόνως οξύδερκούς με προσεγμένες επιλογές».



οικείο για τον ίδιο.

Παρόλα αυτά, ο ίδιος χώρος, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, έχει εντυπωθεί με διαφορετικό τρόπο στον ψυχισμό της κακοποιημένης συζύγου και μόνο οικείος δε θα μπορούσε να είναι γι' αυτήν, μιας και ζει με το μόνιμο φόβο της απειλής της σωματικής και ψυχικής της ακεραιότητας. Ο *Martin* το αποκαλεί «σπίτι» του ενώ η *Laura* ολοένα και περισσότερο αισθάνεται σαν κρατούμενη μέσα σε αυτό...

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ο ίδιος χώρος, υπό το πρίσμα του σχέσης οικείου-ανοίκειου, μπορεί να επιδεχτεί διαφορετικές ερμηνείες από διαφορετικούς χρήστες. Κι αυτό επειδή ο καθένας βιώνει το χώρο με άλλο τρόπο, αναλόγως και με τις συνθήκες. Ακόμη και η κατοικία του διηγήματος *Les travailleurs de la mer* του *Victor Hugo*, έδωσε καταφύγιο και στέγη στους απόκληρους της κοινωνίας ενώ κατά γενική ομολογία θεωρούνταν στοιχειωμένα και σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσε να είναι «σπίτι» για την πλειοψηφία των ανθρώπων.⁴⁸ Συνήθως, λοιπόν, αισθανόμαστε «σπίτι μας» το χώρο που μας παρέχει ασφάλεια και προστασία αλλά και εκφράζει τις αντιλήψεις μας, διατηρεί ζωντανές τις σημαντικές πλευρές μας και μας προσφέρει μια μόνιμη πρόσβαση σ' ένα εύρος συναισθηματικών δομών. Το αν ένας χώρος κατοικίας είναι οικείος ή ανοίκειος δεν σχετίζεται πάντα άμεσα με τα στοιχεία του χώρου αυτά καθαυτά, αλλά και με τις ιστορικές και προσωπικές καταστάσεις της οπτικής μας, με τις οποίες έχουμε την τάση να τα συνδέουμε. Επομένως, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι αυτό που ορίζει για τον καθένα το οικείο ή το ανοίκειο σε ένα χώρο κατοικίας είναι ένα ζήτημα σε μεγάλο βαθμό υποκειμενικό και δεν μπορεί να «ελεγχθεί» πλήρως ούτε από το δημιουργό ούτε από το χρήστη.

48. «Αυτό το σπίτι είναι ανοίκειο το μεσημέρι: τι συμβαίνει άραγε τα μεσάνυχτα; Κοπώντας το κανείς, αντικρίζει ένα μυστικό. Παρόλο που η κατοικία αυτή ήταν "περιφρουρούμενη" από το φόβο, όπως ο Ουγκώ αφηγείται, είναι το σπίτι για ληστές, αποστάτες, εξόριστους και φυγάδες. Μόνο αυτοί που βρίσκονται στο περιθώριο θα μπορούσαν να αισθανθούν "σε στο σπίτι τους" σε ένα τόσο ανησυχητικό οίκημα.», Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.20



Το ανοίκειο και το μη οικείο

Ωστόσο, μπορεί ένας ανοίκειος για κάποιον χώρος να μετατραπεί σε οικείο για τον ίδιο; Είναι γεγονός ότι παρατηρούνται περιπτώσεις όπου ο χρήστης ενώ αρχικά δεν αισθάνεται οικεία στο χώρο κατοικίας του, «κατακτά» ως ένα βαθμό το οικείο, επεμβαίνοντας σε αυτόν. Σ' αυτό το σημείο όμως κρίνεται σκόπιμος ο διαχωρισμός του ανοίκειου από το μη οικείο· ένας χώρος που δεν είναι οικείος δεν είναι απαραίτητως ανοίκειος. Το ανοίκειο όπως ήδη γνωρίζουμε, «είναι μια μορφή του τρομακτικού η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό»⁴⁹ ενώ το μη οικείο σχετίζεται περισσότερο με κάτι άγνωστο και καινοφανές. Βεβαίως καθετί που είναι ανοίκειο είναι προφανώς και μη οικείο, όμως από την άλλη πλευρά, κάτι «άγνωστο και μη οικείο δεν είναι κατ' ανάγκην τρομακτικό· η σχέση δεν είναι αμφίδρομη. Μερικά καινοφανή πράγματα είναι τρομαχτικά – όχι όμως όλα».⁵⁰

Ενα παράδειγμα μη οικείου χώρου για τους χρήστες του αποτελούν οι κατοικίες του οικισμού που σχεδίασε ο *Le Corbusier* στο *Πεσσάκ* κοντά στο *Μπορντώ*. Το έργο αυτό ανέθεσε στον αρχιτέκτονα ο βιομήχανος *Henry Frutes* με σκοπό να στεγάσει τους εργάτες που δούλευαν στο εργοστάσιό του. Πρόκειται για 51 κατοικίες που προκύπτουν από την επανάληψη τεσσάρων τύπων κι είναι κατασκευασμένες από ωπλισμένο σκυρόδεμα. Αυτή η τυποποίηση σε συνδυασμό με την ιδέα για το «το σπίτι μηχανή» που διέπει τη σύνθεση εκφράζουν το θαυμασμό του αρχιτέκτονα για τη βιομηχανία και την τεχνολογία. Οι καινούργιοι ένοικοι, όμως, αποτελούσαν ουσιαστικά “ανθρώπινο γρανάζι” της βιομηχανίας και σε καμία περίπτωση δε χρειαζόνταν περεταίρω υπενθύμιση του δυναμισμού της κι ειδικότερα στο χώρο κατοικίας τους αφού αυτή ενέτεινε την αίσθηση της απομάκρυνσης από τον πραγματικό εαυτό τους, μια αίσθηση που δημιουργούσε η πολύωρη εργασία «μέσα



Les "etoiles" του Jean Renaudie, Givors

Απέναντι σελίδα:

Φωτογραφίες του οικισμού στο *Pessac*.

Οι φωτογραφίες δείχνουν τις κατοικίες όπως υλοποιήθηκαν από το *Le Corbusier* και τις μετατροπές που υπέστησαν από τους κατοίκους. Ο *Philippe Boudon* στο βιβλίο του για το *Pessac* αναφέρει τα εξής σχολιάζοντας την φωτογραφία με τις μετατροπές:

“Σ’ αυτή τη ζώνη ούτε ένα επιμήκες παράθυρο δεν απέμεινε παρά μόνο τα ίχνη τους όπως αυτά στη δεύτερη κατοικία αριστερά”

49. Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.15

50. Στο ίδιο, σελ.15



σε μπετονένια υπόστεγα φορώντας τις επιβεβλημένες μπλε φόρμες». ⁵¹ Νοσταλγούσαν τα σπίτια τους στο χωριό. Ολα στα νέα τους σπίτια «είναι μηχανές και η οικεία ζωή δραπετεύει από αυτά σε κάθε στιγμή». ⁵² Έτσι, οι ένοικοι μέσα σε διάστημα λίγων χρόνων, αγνοώντας τον πρωταρχικό σχεδιασμό του χώρου, μετέτρεψαν τους ομοιόμορφες κατοικίες σε μοναδικά διαφοροποιημένους ιδιωτικούς χώρους που είχαν την ικανότητα να ζωντανεύουν τις αρετές που τους έλλειπαν. Στα πλαίσια αυτής της διαδικασίας προσέθεσαν επικλινείς στέγες, μετέτρεψαν τα επιμήκη ανοίγματα σε παράθυρα με αναλογίες που παραπέμπουν στην παράδοση και δημιούργησαν επιπλέον κλειστούς χώρους κλείνοντας κάποιες βεράντες και πυλωτές.

Κατ' αυτόν τον τρόπο οι εργάτες παρότι αλλοίωσαν τον αρχιτεκτονικό χαρακτήρα των κατοικιών του συγκροτήματος, κατάφεραν να προσεγγίσουν την πολυπόθητη οικειότητα. Επομένως σε έναν μη οικείο χώρο υποβαλλόμενο σε μετατροπές, η οικειότητα είναι εφικτή. Ακόμη όμως και σε περιβάλλοντα μη οικεία, που δεν διαθέτουμε τα μέσα προκειμένου να τα μεταβάλλουμε όσο θα είχαμε ανάγκη μπορούμε να αισθανθούμε σαν στο σπίτι μας. Έχουμε την ικανότητα να προσαρμοζόμαστε και κάποιες φορές να «κλείνουμε τα μάτια καταλήγοντας τόσο ενσυνείδητοι όσο επιτρέπεται να είμαστε». ⁵³ Όμως έναν χώρο ανοίκει κι όχι απλώς μη οικείο, όπου το ανοίκει αυτό προέρχεται ξεκάθαρα από αυτές που ορίζει ο Freud ως πηγές του φαντάζει δύσκολο έως και αδύνατο να τον αισθανθεί κανείς «σπίτι». Πιθανόν ο μόνος τρόπος να αναιρέσει κάποιος το ανοίκειο θα ήταν να απαλείψει το αίτιο που το προκαλεί, είτε αυτό είναι άψυχο (χωρικό) είτε έμψυχο. Αρκεί να συνειδητοποιήσει κανείς ότι η Laura απαλλάσσεται από το ανοίκειο μόνο όταν ο πρώην σύζυγος της είναι πια νεκρός.

51. Alain de Botton, Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας, 2006, σελ.201

52. Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, 2007, σελ.55

53. Alain de Botton, Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας, 2006, σελ.19



Σκίτσα κατοίκων του Pessac

Το πρώτο από επάνω ανήκει σ' έναν άνδρα τριάντα πέντε χρονών ενώ το δεύτερο σ' ένα κορίτσι έξι χρονών το οποίο σχεδιάζει μια "φυσιολογική" κατοικία με στέγη.

Απέναντι σελίδα:

Φωτογραφίες του οικισμού στο Pessac.

Είναι εμφανείς οι μετατροπές στα ανοίγματα αλλά και στο δώμα.



Μια ανάγνωση του μουσείου με τη ματιά του Freud

Μετά από την προσέγγιση του ανοίκειου στην πιο «τυχαία» συσχέτισή του με το χώρο, θα επανέλθουμε στο ζήτημα της ενσυνείδητης χρήσης του στο σχεδιασμό, ζήτημα στο οποίο αναφερθήκαμε εν συντομία μέσα από το παράδειγμα του *E.L. Bouille* και στο πρώτο μέρος της διάλεξης. Για να πραγματοποιήσουμε τη διερεύνηση αυτή, κρίνουμε σκόπιμο να απομακρυνθούμε από τους χώρους κατοικίας αφού, όπως έχουμε πει, είναι προορισμένοι για να είναι οικείοι και η ενσυνείδητη χρήση του ανοίκειου θα αποτελούσε σχήμα οξύμωρο. Στρέφουμε, λοιπόν, το βλέμμα μας σε κτήρια δημόσιου χαρακτήρα που με τη λειτουργία τους και το ρόλο τους καθιστούν δυνατή μια «ανοίκεια» σχεδιαστική προσέγγιση.

Το ανοίκειο είναι μια μορφή του τρομαχτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο που έχει υποστεί απώθηση και επανέρχεται στην επιφάνεια. Σε ένα τέτοιο γεγονός «παλαιόθεν γνωστό», στο Ολοκαύτωμα των Εβραίων, βασίζεται η σύλληψη και η δημιουργία του Εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου (1999) έργο του αρχιτέκτονα D.Libeskind.⁵⁴

Με τον όρο «Ολοκαύτωμα εννοούμε την εφαρμογή του προγράμματος της «Τελικής Λύσης» που κορυφώθηκε με τα στρατόπεδα μαζικής εξόντωσης, αφανίζοντας έξι εκατομμύρια Εβραίους της Ευρώπης στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Πρόκειται για το μεγαλύτερο έγκλημα του 20^{ού} αιώνα και το μεγαλύτερο ομαδικό στην ιστορία της ανθρωπότητας. Η θλι-



Εβραϊκό μουσείο του Βερολίνου, έργο του αρχιτέκτονα Daniel Libeskind, 1999.

54. Ο D. Libeskind είναι κι ο ίδιος Εβραίος, έχει χάσει το μεγαλύτερο μέρος της οικογένειάς του στο Ολοκαύτωμα κι έχει γεννηθεί κοντά στο μεταπολεμικό Βερολίνο τόσο χωρικά (Lodz της Πολωνίας) όσο και χρονικά (1946). Είναι γεγονός λοιπόν ότι το αινειδίητο του αρχιτέκτονα κατακλύζεται από αίσθημα πόνου αναφορικά με τους εβραϊκούς διωγμούς και το Ολοκαύτωμα και ότι διακατέχεται από ορισμένες φοβίες σχετικά με αυτά. Με το σχεδιασμό του Εβραϊκού Μουσείου, ο D. Libeskind προσπάθησε να αποδώσει στο ιστορικό γεγονός του Ολοκαυτώματος τη θέση που του αρμόζει στη Γερμανική ιστορία και ταυτόχρονα να διηγηθεί τη δική του προσωπική ιστορία, να εκφράσει και ενδεχομένως να απαλλαγεί από τον πόνο και τις φοβίες του.

Απέναντι σελίδα:
Παιδιά-όμηροι στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Αουσβιτς.



βερή μοναδικότητά του στην ιστορία δεν προέρχεται μόνον από τον μεγάλο αριθμό των θυμάτων που αφανίστηκαν κατά την πραγμάτωση μιας παράφρονος φυλετικής «φυλετικής» ιδεολογίας. Αλλά κι από το γεγονός ότι η «τελική λύση»⁵⁵ ήταν ένα οργανωμένο σχέδιο μαζικής εξόντωσης που χρησιμοποίησε προγράμματα ευθανασίας και στρατόπεδα συγκέντρωσης⁵⁶- «εργοστάσια θανάτου», με μεγαλύτερο αυτό του *Αουσβιτς*.

Το τραγικό αυτό γεγονός, που η συλλογική μνήμη έχει απωθήσει προς ανακούφιση της, «αναδύεται στην επιφάνεια» και αναβιώνεται μέσω των χώρων του μουσείου που φέρουν συμβολικά νοήματα. Αυτό καθιστά το μουσείο τόπο του ανοίκειου. Τα αρχιτεκτονικά μέλη της σύνθεσης είναι κι αυτά σχεδιασμένα ώστε να ενισχύουν την αίσθηση αυτή χωρίς όμως να είναι απογυμνωμένα από τα νοήματα που φέρουν όντας μέρη ενός τέτοιου μουσείου. Το σχήμα της κάτοψης του μουσείου αποτελεί σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, την αποδόμηση του αστεριού του *Δαυίδ*. Ο «διαμελισμός» αυτός του σχήματος του εβραϊκού αστεριού μπορεί να συσχετισθεί με το «διαμελισμό» του «σώματος» των Εβραίων, το οποίο μετά το Ολοκαύτωμα έχασε για πάντα την «αρτιμέλειά» του. Η ιδέα του να διαμελιστεί ένα σώμα εγείρει ανοίκεια συναισθήματα εξαιτίας της εγγύτητάς του με το «απωθημένο παιδικό σύμπλεγμα του ευνουχισμού»⁵⁷ Πιθανόν αυτό το σύμπλεγμα να συνδέεται και έμπρακτα με τον Εβραϊκό λαό αφού σε ηλικία μόλις οκτώ ημερών όλα τα αρσενικά βρέφη υπόκεινται σε περιτομή⁵⁸, μια υποχρεωτική θρησκευτική τελετουρ-

55. «Η "Τελική Λύση" ήταν ένα σχέδιο πλήρως οργανωμένο, που εφαρμόστηκε με βάση τον ψυχρό υπολογισμό κατά τις διαταγές ενός επίσημου κράτους και από τα μέλη ενός λαού που αυτοανακηρύχθηκε το «καθαρότερο φυλετικά» έθνος στην ιστορία του πολιτισμού.», <http://www.kis.gr/index.php/2008-10-31-15-51-47/2009>

56. Οι όμηροι, στα στρατόπεδα αυτά, υποβάλλονταν σε καταναγκαστική εργασία. Οι ακατάλληλοι για εργασία θανατώνονταν στην επόμενη διαδικασία διαλογής και νέοι έπαιρναν τη θέση τους. Επίσης, γίνονταν και ανθρώπινα πειραματόζωα για την επιστημονική ιατρική έρευνα και τη φαρμακοβιομηχανία. Γνωστά είναι τα ιατρικά πειράματα σε δίδυμα αδέρφια, οι χειρουργικές επεμβάσεις στειρώσης των γυναικών και ευνουχισμού των ανδρών.

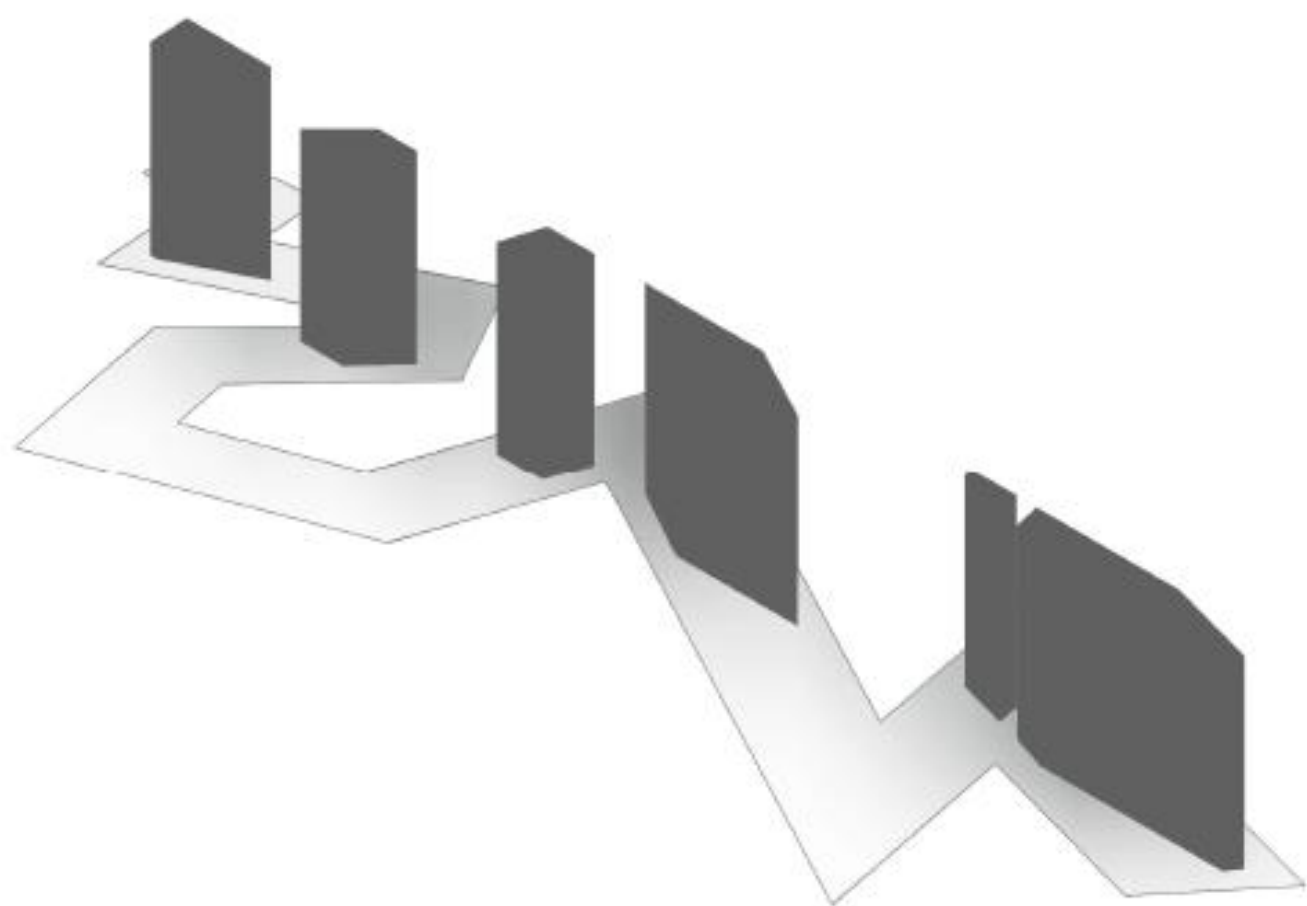
57. Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, 2009, σελ.33

58. «Η περιτομή είναι τόσο σημαντική που μπορεί να διεξαχθεί και το Σάββατο ή την



Το σχήμα της κάτοψης αποτελεί την αποδόμηση του αστεριού του *Δαυίδ*.

Απέναντι σελίδα:
Εξωτερική άποψη του
Εβραϊκού μουσείου.



γία που εξασφαλίζει «τη συμμετοχή στη συμφωνία του Εβραϊκού λαού με το Θεό αλλά και εμποδίζει την αφομοίωση με τους αλλόθρησκους».⁵⁹ Στην κάτοψη, ο αρχιτέκτονας, χρησιμοποιεί δύο «γραμμές σκέψης» για να συμβολίσει τη «συγγένεια»-σχέση της ιστορίας των Εβραίων και της ιστορίας των Γερμανών- και την «οργάνωση», οι οποίες εκφράζονται στη σύνθεση με μια ευθεία αλλά διακεκομμένη γραμμή και μια τεθλασμένη αλλά συνεχή.

Στα σημεία τομής τους, δημιουργούνται έξι κενοί, μαύροι όγκοι, τα «voids» ή αλλιώς «κενά», η μορφή των οποίων προκύπτει, λόγω της ένωσης των γραμμών, κάθε φορά διαφορετική. Οι όγκοι αυτοί δεν είναι εμφανείς εξωτερικά του κτηρίου και γίνονται αντιληπτοί μόνο στην οροφή μέσω των φεγγιτών-μοναδική πηγή φωτισμού τους-καθιστώντας ορατή τη διακεκομμένη γραμμή της συγγένειας. Στους εκθεσιακούς χώρους, οι όγκοι αυτοί είναι εμφανείς, αφού έχουν μαύρους τοίχους, και παρεμποδίζουν την ομαλή ροή της έκθεσης, υπενθυμίζοντας τα εμπόδια που συνάντησαν οι Εβραίοι κατά την διάρκεια της ζωής τους στο Βερολίνο. Τα «voids» ουσιαστικά ενσαρκώνουν την απουσία. Ξεκινούν από το ισόγειο του μουσείου και διαπερνώντας όλους τους ορόφους, φτάνουν στην οροφή. Είναι κτισμένα από οπλισμένο σκυρόδεμα και δε θερμαίνονται. Στο εσωτερικό τους επικρατεί το απόλυτο κενό και δεν υπάρχει πρόσβαση σε αυτά παρά μόνο η δυνατότητα οπτικής επαφής από ελάχιστα ανοίγματα-σχισμές. Εξάιρεση αποτελεί το «Κενό της Μνήμης» στο οποίο μπορεί κανείς να αντιληφθεί και εσωτερικά την «απουσία».

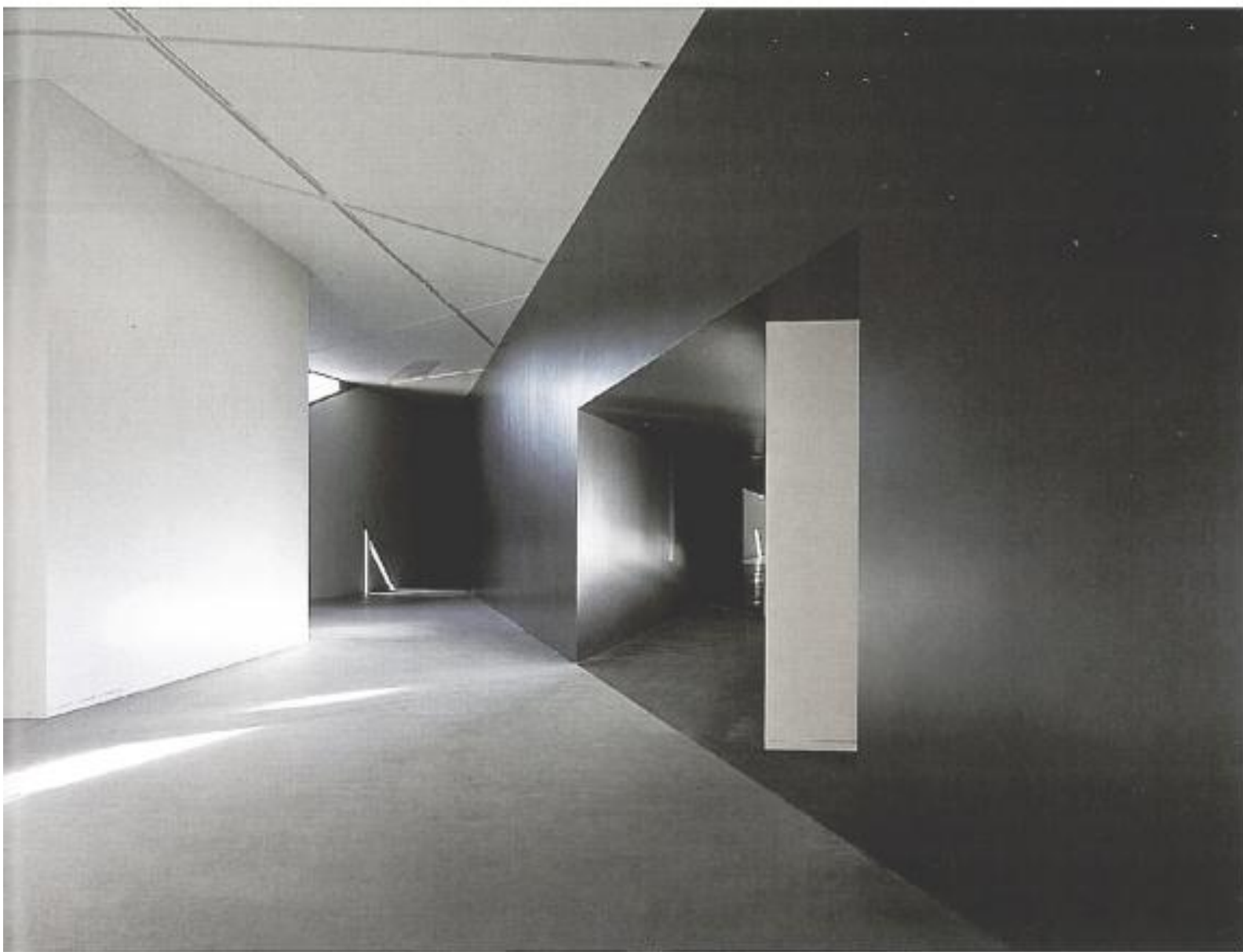
Η έντονη παρουσία των «voids», φέρνει στο νου την επιβλητική παρουσία της καμινάδας στο κέντρο του σπι-

ημέρα κάποιας γιορτής. Ωστόσο η τελετή μπορεί να αναβληθεί για λόγους υγείας. Πριν από τη διαδικασία αυτή στο βρέφος δίνονται μερικές σταγόνες κρασιού για να σταλίνουν τον πόνο. Κατά τη διάρκεια της τελετής το βρέφος κρατάει στην αγκαλιά του αυτός που έχει οριστεί ως sandek και ο οποίος είναι συνήθως ένας από τους παππούδες ή ο ραββίνος της οικογένειας. Μετά το πέρας της περιτομής, τυλίγουν το βρέφος με επιδέσμους, το ντύνουν και του δίνουν ένα όνομα.»
<http://www.religionfacts.com/judaism/cycle/circumcision.htm>

59. <http://www.religionfacts.com/judaism/cycle/circumcision.htm>

Απάναντι σελίδα:

Οι έξι κενοί, μαύροι όγκοι, τα “voids”.



τιού που περιγράφεται στο διήγημα του Αμερικάνου μυθιστοριογράφου, *Herman Melville, I and My Chimney*

Η καμινάδα αυτή, έχει διαστάσεις τέτοιες που μονοπωλεί το κέντρο του σπιτιού και λειτουργεί σαν εμπόδιο, αναγκάζοντας τους κατοίκους να κινούνται περιμετρικά. Η μορφή της παραπέμπει στις πυραμίδες της Αιγύπτου και σε άλλα ταφικά μνημεία και προκαλεί την αίσθηση ότι στο εσωτερικό της κρύβονται άγνωστα μυστήρια που πρόκειται να αποκαλυφθούν. «Αυτή η αίσθηση σε συνδυασμό με τον αδιαπέραστο και σιωπηλό τοίχο, την καθιστά, όπως θα το χαρακτήριζε και ο Γερμανός φιλόσοφος, *Hegel*, τον τέλειο τύπο συμβολικής αρχιτεκτονικής· ένα αντικείμενο που δεν έχει αποσπαστεί από το μαγικό κόσμο των δαιμόνων».⁶⁰ Οντας εξίσου αδιαπέραστα και σιωπηλά τα τοιχώματα των «voids», στα σημεία που δεν είναι δυνατή η οπτική επαφή, πυροδοτούν τη φαντασία, ξυπνώντας «ξεπερασμένες» ανιμιστικές πεποιθήσεις,⁶¹ και επαναφέρουν πιο έντονα τις απωθημένες μνήμες που σχετίζονται με την απώλεια και την απουσία. Κατά αντιστοιχία με την καμινάδα του *Melville*, τα «voids» θα μπορούσαν να θεωρηθούν ένα είδος «ταφικού μνημείου».⁶² Αυτός ο υπαινιγμός θανάτου είναι πηγή ανοίκειου για τον επισκέπτη καθώς τα συναντά, αφού, κατά τον *Freud*, όπως έχουμε προαναφέρει η ιδέα του θανάτου και ό,τι σχετίζεται με αυτήν είναι κατεξοχήν ανοίκεια.

Το μοναδικό «void» που είναι προσβάσιμο στον επισκέπτη, αυτό της «μνήμης», επαναφέρει πιο παραστατικά από τα άλλα «voids» το τραγικό γεγονός του Ολοκαυτώματος και αυτό γιατί στο εσωτερικό του έχει τοποθετηθεί το διαδραστικό έργο τέχνης *The fallen leaves* του *Menashe Kadishman* εις μνήμη των αδικοχα-

60. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.42

61. Συγκεκριμένα, αναβιώνεται, εδώ, η ανιμιστική πεποίθηση ότι ο κόσμος κατοικείται από ανθρώπινα πνεύματα. Η αναβίωση τέτοιων «υπερνηκνών» ανιμιστικών θεωριών είναι πηγή ανοίκειου.

62. Η έννοια του «void», τόσο θεμελιώδης για το σχεδιασμό του μουσείου, έχει προέλθει από την έντονη αίσθηση της απουσίας στα εβραϊκά κοιμητήρια, όπως αναφέρει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας.



Stonehenge, μεγαλιθικό μνημείο στη Νότιο Αγγλία.

Απέναντι σελίδα:
Αποψη ενός «void» από το εσωτερικό.



μένων Εβραίων. Το έργο αποτελείται από στρογγυλά μεταλλικά προσωπεία που καλύπτουν το δάπεδο του «void» και έχουν έκφραση που θυμίζει πόνο ή τρόμο· το κάθε ένα συμβολίζει ένα άτομο που χάθηκε στο Ολοκαύτωμα. Η δυνατότητα που δίνεται στον επισκέπτη να διασχίσει το χώρο περπατώντας πάνω σε αυτά τα προσωπεία συμβάλλει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας ανησυχητικής. Το περπάτημα προκαλεί έναν ανατριχιαστικό, εκκωφαντικό θόρυβο που αντηχεί στους σιωπηλούς τοίχους και που θυμίζει, στο σβήσιμό του, κραυγή πόνου. Είναι κατά κάποιον τρόπο σαν αυτά τα προσωπεία να αποκτούν ζωή μέσα από τον ήχο και την έκφρασή τους και μαζί με αυτά και οι ψυχές εκείνων που χάθηκαν, «στοιχειώνοντας» έτσι το χώρο. Η τόσο έντονη επαναφορά της γενοκτονίας σε συνδυασμό με την «παρουσία» της απουσίας και του θανάτου καθιστούν το χώρο ανοίκειο.⁶³ Στην αίσθηση αυτή συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό οι αναλογίες του χώρου -ύψος που υπερέχει των άλλων διαστάσεων, ο ελάχιστος φωτισμός -μόνο από σχισμές στην οροφή- και η ψυχρή ατμόσφαιρα.

Η είσοδος στο μουσείο του Libeskind, από πρόθεση του αρχιτέκτονα, γίνεται μέσα από το Μπαρόκ κτήριο που βρίσκεται ακριβώς δίπλα. Ο επισκέπτης αναγκάζεται να κατέβει μέσα από έναν προθάλαμο που έχει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά ενός «void», στις υπόγειες διαδρομές που αποτελούν και τις μοναδικές συνδέσεις με το μουσείο. Οι υπόγειες αυτές συνδέσεις υποδεικνύουν το «βαθύ» δεσμό ανάμεσα στους Γερμανούς και τους Εβραίους.

Ο μακρύτερος δρόμος καταλήγει σε μια μεγάλη σκάλα που οδηγεί στους χώρους του μουσείου σε όλους τους ορόφους και ονομάζεται «Σκάλα της Συνέχειας»· συμβολίζει τη συνέχεια της ιστορίας του Βερολίνου. Αφού ο επισκέπτης υποστεί τον «συμπιεσμένο» από όλες τις κατευθύνσεις υπόγειο διάδρομο, ανοίγεται μπροστά του

63. Ο Freud διαπιστώνει πως ότι έχει σχέση με το θάνατο, με πτώματα και με την επάνοδο των θανάτων υπό τη μορφή πνευμάτων και φαντασμάτων είναι κατεξοχήν ανοίκειο.



Οι υπόγειες συνδέσεις.

Απέναντι σελίδα:
"Το Κενό της Μνήμης"



ξαφνικά η εντυπωσιακή προοπτική της κλίμακας. Ο χώρος αυτός απελευθερώνεται προς τα πάνω, αποκτώντας το συνολικό ύψος του κτηρίου αλλά διατηρεί το αρχικό εύρος του υπόγειου διαδρόμου. Τα μεγάλα δοκάρια από οπλισμένο σκυρόδεμα, που στηρίζουν την κατασκευή, δίνουν την αίσθηση στον επισκέπτη ότι αποτυγχάνουν να εκπληρώσουν το «καθήκον» τους, αφού μοιάζουν ανίκανα να αντισταθμίσουν τις ισχυρές δυνάμεις των πλευρικών τοίχων και να κινδυνεύουν από σύνθλιψη. Αυτή η εντύπωση δημιουργείται σε μεγάλο βαθμό λόγω των αναλογιών του χώρου (πολύ με γάλο ύψος-20 μέτρα περίπου- σε σχέση με το πλάτος-2,6 μέτρα) καθώς και λόγω της τοποθέτησης των δοκαριών με κλίση και μάλιστα φαινομενικά τυχαία το καθένα. Έτσι, έχει κανείς την αίσθηση ότι τα τοιχώματα του χώρου όπου βρίσκεται, τείνουν να πλησιάσουν το ένα το άλλο όλο και περισσότερο με κίνδυνο να τον συνθλίψουν, δηλαδή μια αίσθηση κλειστοφοβίας⁶⁴ και εγκλεισμού που ο Charles Nodier, Γάλλος συγγραφέας του 19ου αιώνα, θεωρεί άμεσα συνδεδεμένο με το αίσθημα του ανοίκειου. Ο μεγάλος αριθμός σκαλοπατιών, ο οποίος δεν επιτρέπει στον επισκέπτη μέχρι περίπου τα μισά της σκάλας να αντιληφθεί το τέλος της, συμβάλλει επίσης στη δημιουργία ανησυχίας. Έτσι, κατά την ανάβασή, βιώνει κανείς προς στιγμήν αυτό που Ιταλός καλλιτέχνης *Giovanni Battista Piranesi* βιώνει αέναα στη φαντασίωση του *Thomas de Quincey*, Αγγλου συγγραφέα και διανοητή του 19ου αιώνα. Ο *De Quincey* οραματίζεται τις φυλακές με τους υπόγειους θολωτούς χώρους και τις σκάλες χωρίς τέλος που ο *Piranesi* παρουσιάζει στη σειρά των έργων του με τίτλο *Carceri d' invenzione* (Φανταστικές φυλακές). Στο όραμα του αυτό

64. «Η κλειστοφοβία είναι μια νοσηρή κατάσταση φοβίας, όπου το άτομο αισθάνεται ότι τα τοιχώματα του χώρου που βρίσκεται στενεύουν όλο και περισσότερο και θα τον συνθλίψουν. Η πιο διαδεδομένη και γενικότερα παραδεκτή ερμηνεία της φοβίας αυτής, στηρίζεται στην άποψη πως ο φόβος του θανάτου που διακατέχει το άτομο παίρνει την έκφραση του νευρωτικού φόβου σε κλειστούς και στενούς χώρους που συμβολικά παίρνουν την έννοια του φέρετρου ή του τάφου.», <http://el.wikipedia.org/wiki/Κλειστοφοβία>



Τα κεκλιμένα δοκάρια στη Σκάλα της Συνέχειας.



Το έργο με τίτλο *Carceri Plate VII - The Drawbridge*, από τη σειρά έργων του G.B.Piranesi *Carceri d' invenzione*.

Απέναντι σελίδα:
Η Σκάλα της Συνέχειας,



ο ίδιος ο Piranesi ανεβαίνει αδιάκοπα τις σκάλες των φυλακών του βιώνοντας τη συνεχή επανάληψη όμοιων χωρικών διατάξεων.⁶⁵ Όλη αυτή η «δυσχέρεια», λοιπόν, που προκαλείται σε ψυχολογικό επίπεδο, κατά την ανάβαση της «Σκάλας της Συνέχειας», συμβολίζει τη δυσκολία που προϋποθέτει η μετάβαση από το σκοτάδι στο φως της ημέρας, από το υπόγειο στη σοφίτα...⁶⁶

Ενας δεύτερος υπόγειος διάδρομος, με ανοδική κλίση και πλευρικούς τοίχους που συγκλίνουν, καταλήγει σε μια μαύρη, βαριά πόρτα, πίσω από την οποία βρίσκεται «ο Πύργος ή Κενό του Ολοκαυτώματος».⁶⁷ Είναι ένα επιπλέον «void» το οποίο βρίσκεται εκτός του «σώματος» του κτηρίου και συνδέεται με αυτό μόνο υπογείως.⁶⁸ Είναι ένας ακόμη χώρος μνήμης αφιερωμένος στους πολυάριθμους Εβραίους που χάθηκαν στο Ολοκαύτωμα. Πρόκειται ουσιαστικά για έναν είκοσι επτά μέτρων ύψους κενό πύργο, οι τυφλοί τοίχοι του οποίου φωτίζονται ελάχιστα, μόνο μέσω μιας σχισμής στο ψηλότερο τμήμα του. Οι ήχοι εκτός του πύργου ακούγονται ξεκάθαρα στο εσωτερικό του, αλλά παραμένουν «άφταστοι». Τα στοιχεία αυτά που συνθέτουν το χώρο και καθορίζουν τη φυσιογνωμία του σε συνδυασμό με το νόημα που φέρει, παραπέμπουν σε εσωτερικό χώρο ταφής. Ακόμη κι ο τρόπος που το προσεγγίζει ο επισκέπτης μέσω του επικλινούς διαδρόμου μπορεί να παραλληλιστεί με τον με τον τρόπο που προσεγγίζει κανείς το

65. «Πώς θα διανύσει το δρόμο του, ο φτωχός Piranesi, ανάμεσα σε αυτά τα "συμπιεσμένα" δοκάρια και τις εύθραυστες σκαλωσιές που λυγίζουν και τρίζουν;», Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ. 39

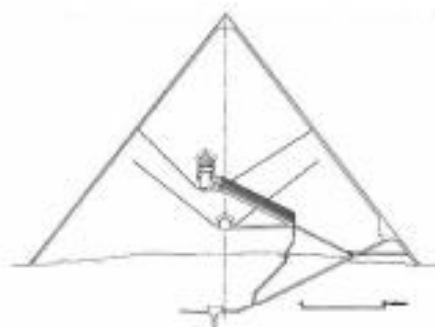
66. «Όταν ονειρευόμαστε το υπόγειο ξέρομε ότι οι τοίχοι του είναι τοίχοι θαμμένοι, ότι είναι τοίχοι με μια μόνο πλευρά που έχουν όλη τη γη πίσω τους. Και το δράμα γίνεται μεγαλύτερο και ο φόβος γίνεται υπερβολικός. Όμως στη σοφίτα οι φόβοι "λογοκλύονται εύκολα".», Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, 2007, σελ. 46, 47

67. Ο πύργος που 'τανε φυτεμένος πάνω στο λόφο ρίζωνε πάνω σε δεμάτια από υπόγειες στοές. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, 2007, σελ. 48

68. Αρχικά, ο αρχιτέκτονας είχε σκοπό να τοποθετήσει περισσότερα τέτοια «voids» που να βρίσκονται εκτός του κεντρικού κτηρίου και που μαζί τους σαν θραύσματα της ευθείας που διαπερνά το κτίριο, συμβολίζουν έτσι την απότομη και βίαιη παρέμβαση του ολοκαυτώματος στην ιστορία του Βερολίνου. Παρόλα αυτά, αναγκάστηκε να τα περιορίσει στο ένα και μοναδικό Holocaust Void για οικονομικούς λόγους.



Ο Πύργος του Ολοκαυτώματος σε σχέση με το μουσείο και τον Κήπο της Εξορίας.



Πυραμίδα του Χέοπος, τομή. Είναι εμφανής ο κεκλιμένος διάδρομος που οδηγεί στον νεκρικό θάλαμο.

Απέναντι, σελίδα:
Πύργος του Ολοκαυτώματος



μεγάλο υπόγειο νεκρικό θάλαμο στην πυραμίδα του Χέ-οπος.⁶⁹ Η απουσία κυριαρχεί στο «void» προκαλώντας την εντύπωση ενός χώρου ταφής που αναμένει να εκπληρώσει το σκοπό του. Κατά τον Freud η ιδέα του να θαφτεί κανείς ζωντανός κατά λάθος, προκαλεί το ανοίκειο στο μέγιστο βαθμό.⁷⁰ Αρκεί για να γεννηθεί η ιδέα αυτή, να φανταστεί κανείς τη βαριά πόρτα να αδυνατεί να ανοίξει ενώ βρίσκεται στο εσωτερικό του πύργου!

Ο τρίτος διάδρομος οδηγεί στον «Κήπο της Εξορίας και της Μετανάστευσης». Καθώς πλησιάζει κανείς στο τέλος του διαδρόμου, οι τοίχοι συγκλίνουν και το έδαφος έχει κι εδώ μια μικρή ανοδική κλίση. Μια πόρτα οδηγεί στον κήπο. Εξορία σημαίνει απώλεια του σημείου αναφοράς και αποπροσανατολισμός...⁷¹ Ο κήπος αποσκοπεί στο να κάνει τον επισκέπτη να νιώσει την αστάθεια, την αβεβαιότητα και τον αποπροσανατολισμό που ένιωσαν οι εκδιωχθέντες Εβραίοι. Αποτελείται από σαράντα εννιά στύλους πάνω σε μια τετράγωνη βάση. Οι σαράντα οκτώ στύλοι περιέχουν χώμα από το Βερολίνο, συμβολίζοντας τη γέννηση του Ισραήλ το 1948 και ένας στύλος περιέχει χώμα από την Ιερουσαλήμ, αντιπροσωπεύοντας την πόλη του Βερολίνου. Μέσα από κάθε στύλο αναδύεται ένα ελαιόδέντρο. Η επιλογή του συγκεκριμένου δέντρου έχει συμβολικό χαρακτήρα, παραπέμπει στο *Όρος των Ελαιών* που βρίσκεται στη δυτική Ιερουσαλήμ και φέρει

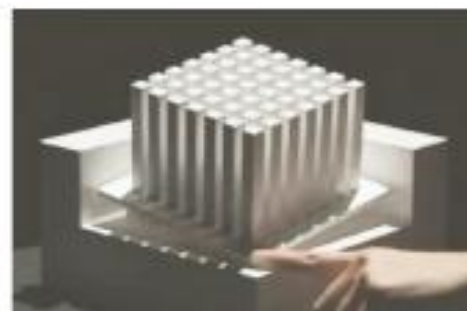
69. «Η είσοδος στην πυραμίδα του Χέοπος βρίσκεται 14.5μ. πάνω από το έδαφος και οδηγεί σε ένα διάδρομο με ισχυρή κλίση, που καταλήγει σε ένα υπόγειο νεκρικό θάλαμο. Από τον κατερχόμενο διάδρομο όμως αρχίζει κι ένας δεύτερος με ισχυρή κλίση προς τα πάνω και από τον οποίο είναι προσπελάσιμη η μεγάλη στοά, ο μεγάλος ταφικός θάλαμος του Φαραώ καθώς και το λεγόμενο δωμάτιο της βασίλισσας», Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, 1999, σελ.48

70. «Μερικοί άνθρωποι θεωρούν ως κορύφωση του ανοίκειου την ιδέα της ταφής λόγω νεκροφάνειας. Μόνο η ψυχανάλυση μας διδάξε ότι αυτή η τρομαχτική φαντασίωση δεν συνιστά παρά τη μετατροπή μιας άλλης, η οποία αρχικά δεν είχε τίποτα το τρομαχτικό. Αντιθέτως, πήγαζε από μια σφοδρή επιθυμία : από τη φαντασίωση της ενδομήτριας ζωής», Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2007, σελ.52

71. Η απόδραση από τη Γερμανία και άφιξη σε κάποια ξένη χώρα, προκαλούσε αισθήματα αποπροσανατολισμού: οι πρόσφυγες συχνά είχαν δυσκολία στο να αποκτήσουν έρεισμα στη νέα τους χώρα.



Ο Κήπος της Εξορίας και της Μετανάστευσης.

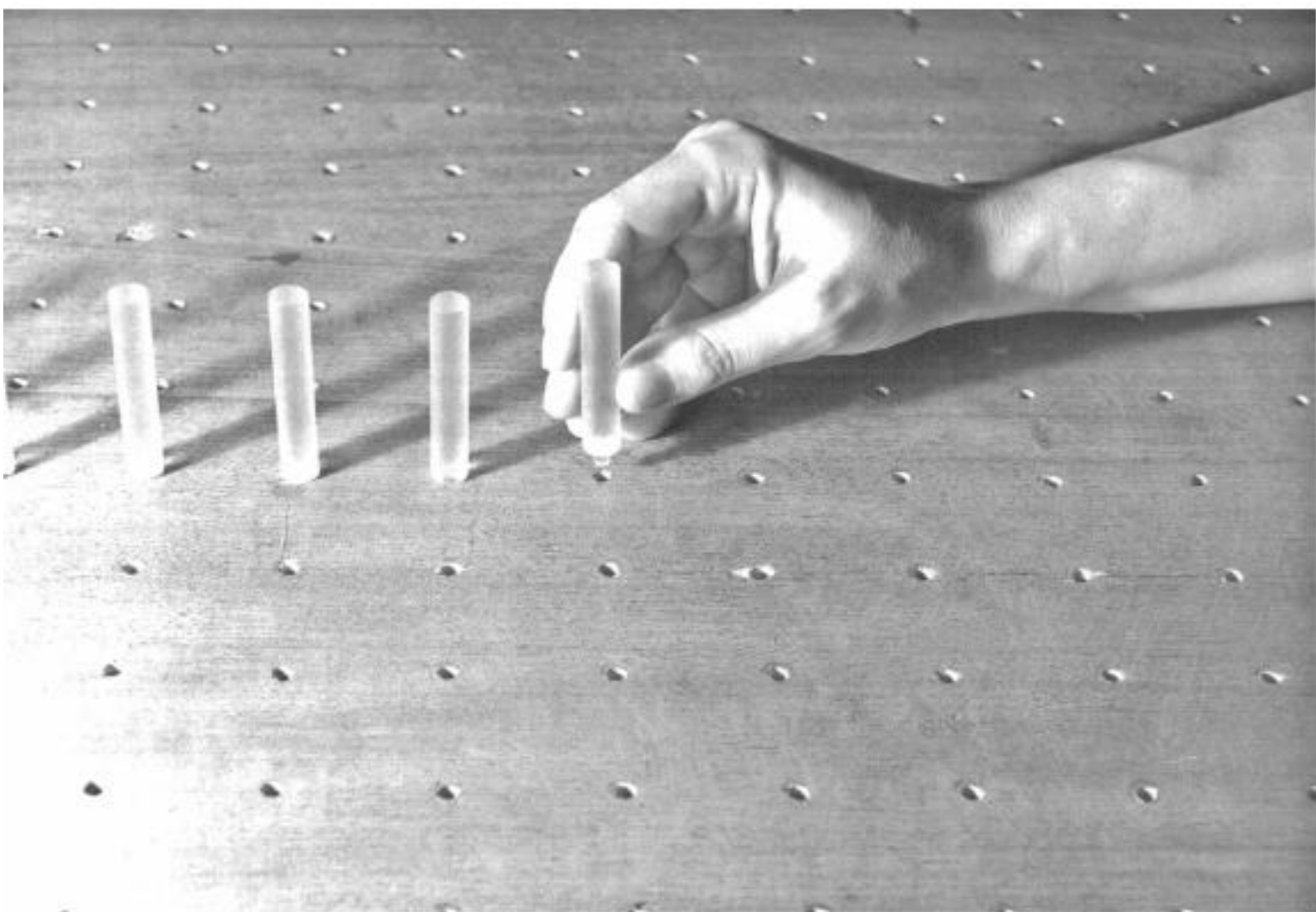


Το σύστημα συντεταγμένων αλλάζει σε σχέση με το γενικό σύστημα ο κήπος έχει κλίση δώδεκα μοιρών.

Απέναντι σελίδα :

Ο Κήπος της Εξορίας και της Μετανάστευσης.

Είναι εμφανής η αστάθεια που προκαλεί η κλίση των δώδεκα μοιρών.



μεγάλη σημασία για τους Εβραίους μιας και από τα βιβλικά χρόνια μέχρι και τις μέρες μας, αποτελεί χώρο ταφής τους.⁷² Η βάση του κήπου έχει μια κλίση δώδεκα μοιρών, την οποία ακολουθούν και οι στύλοι. Το σύστημα συντεταγμένων αλλάζει σε σχέση με το γενικό σύστημα του περιβάλλοντα χώρου κι ως απόρροια αυτού ο επισκέπτης αισθάνεται ανησυχία κι έντονη την αίσθηση του αποπροσανατολισμού. Όπως αναφέρει ο ψυχολόγος *Ernst Jentsch* σε σχετική μελέτη, αυτή η αίσθηση του αποπροσανατολισμού συνδέεται με το ανοίκειο.⁷³ Το γεγονός ότι ο κήπος αποτελείται από όμοια στοιχεία που επαναλαμβάνονται, χωρίς κάποια ιδιαιτερότητα το καθένα, μπορεί να οδηγήσει σε ακούσιες επαναλήψεις της ίδιας πορείας «πράγμα που είναι ικανό να μετατρέψει κάτι γενικώς ακίνδυνο σε ανοίκειο και να μας εμβάλλει την ιδέα του μοιραίου και του αναπόδραστου».⁷⁴ Εξορία σημαίνει φυλάκιση...Ο κήπος της εξορίας μοιάζει να είναι ένα αδιέξοδο μιας και περιβάλλεται από ενός είδους τάφρο που τον απομονώνει από τον περιβάλλοντα χώρο. Αυτή η αίσθηση του εγκλωβισμού εντείνει την αίσθηση του ανοίκειου.

Ένα εργαλείο σχεδιασμού

Η παραπάνω ανάγνωση του χώρου του μουσείου, υπό το πρίσμα του ανοίκειου, οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο *D. Libeskind*, επιστρατεύοντας συγκεκριμένα χωρικά χαρακτηριστικά και ποιότητες, καταφέρνει να καταστήσει το *Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου* τόπο ανοίκειου για την πλειοψηφία των επισκεπτών. Ως τέτοια χαρακτηριστικά λειτουργούν το ελάχιστο φως, η έλλειψη θέρμανσης και ανοιγμάτων, οι αναλογίες που τονίζουν

72. Ο αριθμός των τάφων στο Όρος των Ελαιών ανέρχεται στις 150,000.

73. Ο ψυχολόγος *Ernst Jentsch* στη μελέτη του 1906, με τίτλο *On the Psychology of the Uncanny*, την οποία χρησιμοποίησε αργότερα ο Freud ως αφετηρία, συσχέτισε για πρώτη φορά το ανοίκειο με το χώρο, αποδίδοντάς το στη θεμελιώδη ανασφάλεια που προέρχεται από την έλλειψη προσανατολισμού. Αργότερα ο Freud διεύρυνε τα όρια του ορισμού αυτού.

74. *Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ.42*



Μνημείο του Ολοκαυτώματος στο Βερολίνο, *Peter Eisenman*. Τα επαναλαμβανόμενα στοιχεία του μνημείου αυτού προκαλούν κι εδώ αποπροσανατολισμό όπως και στον κήπο.

Απέναντι σελίδα:

“Μια πειραματική πρόταση για ασκήσεις ανάλυσης και διερεύνησης του χώρου, με βάση τα κύρια δομικά στοιχεία συγκρότησής του. Ένα μεταβαλλόμενο μοντέλο-εργαλείο συνθετικών εφαρμογών”, Τάσος Κ. Μπίρης, Αρχιτεκτονικής Σημεία και διδάγματα. Στο έργο της συνθετικής δομής, σελ.109

την κατακόρυφη διάσταση, οι επικλινείς τοίχοι και δάπεδα, το εμφανές σκυρόδεμα και το μαύρο χρώμα. Η σύνθεση αυτών των χαρακτηριστικών δημιουργεί την αίσθηση του εγκλεισμού, της κλειστοφοβίας και της φυλάκισης, την απώλεια του σημείου αναφοράς και τον αποπροσανατολισμό καθώς και το φόβο του θανάτου. Το γεγονός ότι οι φόβοι αυτοί, ως αποτελέσματα του χώρου, προκαλούνται στην πλειονότητα των ανθρώπων που το επισκέπτονται, οφείλεται ακριβώς στο ότι ανάγονται στα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα και στην ιδέα του θανάτου.⁷⁵ Σύμφωνα με τον Freud, το ανοίκειο που πηγάζει από τα συμπλέγματα αυτά είναι το ανθεκτικότερο. Ωστόσο δεν πρέπει εδώ να αγνοηθεί και το γεγονός ότι στο μουσείο αυτό εντυπώνεται το τραγικό αλλά και «παλαιόθεν γνώριμο» συμβάν του Ολοκαυτώματος με αποτέλεσμα να επανέλθει στη συλλογική μνήμη, πράγμα που αναμφισβήτητα συνδέει άρρηκτα το χώρο αυτό με την ύπαρξη του ανοίκειου. Έτσι, δύσκολα αποφεύγει κανείς να αισθανθεί τη διάχυτη «παρουσία» του στο χώρο, δεδομένου ότι η χρήση του αποτέλεσε προγραμματική πρόθεση και λειτούργησε ως μέσο για να εξυπηρετήσει το σκοπό του συγκεκριμένου κτηρίου.

Έτσι συνθέτοντας το κτήριο με γνώμονα την πρόκληση συναισθημάτων που συνδέονται με το ανοίκειο ο D.Libeskind «υπηρετεί» την πρόθεσή του να μεταφέρει συμβολισμούς και μηνύματα με έναν πιο βιωματικό τρόπο ώστε να αποδώσει στο ιστορικό γεγονός του Ολοκαυτώματος τη θέση που του αρμόζει στη Γερμανική ιστορία. Υπό αυτή την έννοια το μουσείο πέρα από το ότι εκπληρώνει το καθήκον του ως χώρος που διασφαλίζει την συνέχεια, επιτελεί τον εκπαιδευτικό του ρόλο αφού διαμορφώνει ως ένα βαθμό την οπτική ό-

75. Στα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα που «χρησιμοποιεί» ο Libeskind ανήκουν: ο φόβος της ταφής λόγω νεκροφάνειας (π.χ στον Πύργο του Ολοκαυτώματος), ο φόβος του ευνουχισμού που είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον διαμελισμό (αποδόμηση του αστεριού του Δαβίδ) και η επανάληψη του Ομοίου (Σκάλα της Συνέχειας και Κήπος της Εξορίας και της Μετανάστευσης). Επίσης ότι σχετίζεται με το θάνατο είναι κατεξοχήν ανοίκειο (π.χ. voids και κυρίως στο Κενό της Μνήμης).

σων το επισκέπτονται. Σύμφωνα με τον *Heidegger* το να βιώσεις το ανοίκειο σε αναγκάζει να αναθεωρήσεις και ίσως να απορρίψεις καθιερωμένους τρόπους σκέψης και δράσης κάνοντας έτσι ένα βήμα προς την αυθεντικότητα.

Το ανοίκειο κατά αυτόν τον τρόπο από ανεπιθύμητη αίσθηση στην προκειμένη περίπτωση αποκτά μια θετική όψη αφού γίνεται ένα «εργαλείο σχεδιασμού» προς εκπλήρωση ενός ανώτερου σκοπού της αρχιτεκτονικής.



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την παραπάνω διερεύνηση, αυτό που αβίαστα αντιλαμβάνεται κανείς είναι ότι «δεν υπάρχει ανοίκεια αρχιτεκτονική αλλά μια αρχιτεκτονική που κατά καιρούς και για διαφορετικούς σκοπούς επενδύεται με ανοίκειες ποιότητες».⁷⁶ Δεν υπάρχει, δηλαδή, ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιώντας το να προκύπτουν εγγυημένα ανοίκειοι χώροι. Το μόνο σίγουρο είναι ότι για να προκύψει από το σχεδιασμό το ανοίκειο, η σύνθεση των στοιχείων του χώρου πρέπει να είναι τέτοια ώστε να του προσδίδονται ποιότητες που παραπέμπουν στις, κατά τον Freud, πηγές αυτής της αίσθησης: δηλαδή στην επανενεργοποίηση απωθημένων παιδικών συμπλεγμάτων και στην αναβίωση «ξετετρασμένων» ανιμιστικών θεωριών και της ιδέας του θανάτου. Παρόλο που, όπως αναφέραμε παραπάνω, δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε μεμονωμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία ως ανοίκεια και να τα χρησιμοποιήσουμε ως τέτοια, οι χώροι που παραπέμπουν τυπολογικά και εννοιολογικά σε άμεσες χωρικές εκφράσεις των πηγών του ανοίκειου όπως ο τάφος ή η φυλακή, συνήθως είναι κι αυτοί ανοίκειοι.

Μέσω μιας τέτοιου είδους σύνδεσης των χωρικών συνθέσεων με την ψυχανάλυση, μπορεί κανείς να εξασφαλίσει τη δημιουργία ανοίκειας αίσθησης σε μεγάλο εύρος ανθρώπων και να εξυπηρετήσει την εκπλήρωση του σκοπού ενός κτηρίου όπως το Εβραϊκό Μουσείο. Υπό αυτή την έννοια μπορούμε να μιλήσουμε για ένα «εργαλείο σχεδιασμού» που συμβάλλει στην παραγωγή μιας αρχιτεκτονικής που περνά μηνύματα, φέρει συμβολισμούς και «θέλει να βγάλει τον άνθρωπο από τη βόλεψή του».⁷⁷

Όταν πρόκειται όμως για το χώρο της κατοικίας, έναν εξ ορισμού οικείο χώρο, δεν κρίνεται θεμιτή μια «ανοίκεια σχεδιαστική προσέγγιση» μιας και κάτι τέτοιο αντιτίθεται στο ρόλο του. Η κατοικία,

Απέναντι, σελίδα:

Τα μεταλλικά προσωπεία από το Κενό της Μνήμης, έργο του Menashe Kadishman.

76. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ.12

77. Αναφορά στα λόγια του A.Loos, Παύλος Λέφας, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση*, 2008, σελ.137

σ' αντίθεση μ' ένα μουσείο, σύμφωνα με τον A. Loos «είναι συντηρητική από την ίδια της τη φύση»⁷⁸ και «δεν είναι εκεί για να αλλάξει τον κόσμο». Ωστόσο το ανοίκειο εμφανίζεται και σε αυτή την περίπτωση με τρόπο που καταδεικνύει την ιδιαίτερη φύση της σχέσης του με το αντίθετό του, το οικείο- την αδυναμία ύπαρξης του χωρίς το οικείο και τα ανησυχητικά περάσματα μεταξύ των δυο. Συγκεκριμένα, στους χώρους κατοικίας το ανοίκειο είναι εντονότερο απ' ότι οπουδήποτε αλλού αφού εμφανίζεται πάντα ως απειλή της τόσο επιθυμητής οικειότητας. Προκαλείται μέσω ενός ερεθίσματος εκτός του σπιτιού (εισβολέας) ή εντός του με αποτέλεσμα ο χώρος να γίνεται φορέας του ανοίκειου που βιώνουν οι χρήστες του. Μπορεί όμως να συμβάλλει και πιο ενεργά στην πρόκληση του ανοίκειου. Είτε ως αποδέκτης, είτε μετέχοντας ενεργά στην πρόκληση του, είναι βέβαιο ότι ο χώρος συνδέεται με την μετατροπή του οικείου σε ανοίκειο χωρίς όμως να αποτελεί αποκλειστικό παράγοντα της μετατροπής αυτής αφού και οι ανθρωπογενείς παράγοντες είναι ισχυροί.

Το γεγονός ότι η πρόκληση του ανοίκειου στους χώρους κατοικίας δεν εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τα χωρικά χαρακτηριστικά, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο σχεδιασμός του χώρου δεν μπορεί να αποτρέψει ολοκληρωτικά την πρόκληση αυτή. Από την άλλη πλευρά από την ανάλυση του μουσείου ανταμβανόμαστε ότι μέσω του σχεδιασμού μπορούν να προκύψουν ανοίκειοι χώροι.

Εντέλει, διαπιστώνουμε ότι ενώ μπορούμε να προκαλέσουμε το ανοίκειο μέσω του σχεδιασμού, φαντάζει δύσκολο να «σχεδιάσουμε» την απόλυτη οικειότητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΠΗΓΕΣ

Βιβλία

Bachelard, Gaston, *Η ποιητική του Χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Χατζημικολή, Εκδ. Χατζημικολή, Αθήνα 2007

Baudrillard J., Nouvel J., *Τα μοναδικά αντικείμενα. Αρχιτεκτονική και Φιλοσοφία*, μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Futura, 2005

Boudon, Philippe, *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Paris 1969

Bowman, Curtis, *Heidegger, the Uncanny, and Jacques Tourneur's Horror Films*, στο Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (Eds.), *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror* (p.65-83), Oxford: Scarecrow Press 2003

Chen, Chia-Li, *Museums and the Shaping of Cultural Identities*, VDM Verlag 2010

De Botton, Alain, *Η Αρχιτεκτονική της Ευτυχίας*, μτφρ. Αντώνης Καλοκύρης, Πατάκη, Αθήνα 2006

Freud, Sigmund, *Το Ανοίκειο*, μτφρ. Εμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009

Libeskind, Daniel, *Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, Ernst and Sohn 1992

Schneider, Bernhard, *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin. Between the lines*, Prestel, Berlin 2007

Sterritt, David, *Οι ταινίες του Alfred Hitchcock*, μτφρ. Σοφία Ζωγράφου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1997

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the modern un-homey*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1992

Αγγελίδη Α., Μαχαίρα Ε., Κυριακός Κ., *Γραφές για τον Κινηματογράφο. Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2005

Λέφας, Παύλος, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση. Απο το Heidegger στον Koolhaas*, Πλέθρον, Αθήνα 2008

Μπούρας, Χαράλαμπος, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Συμμετρία*, Αθήνα 1999

Σιδέρης, Νίκος, *Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση: Φαντασίωση και Κατασκευή*, Futura, Αθήνα 2006

Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, *Εισαγωγή στη Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Σημειώσεις διδασκαλίας για το μάθημα Ιστορία και Θεωρία 5: Μοντερνισμός, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, Περιοχή Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 2008

Εργασίες και άρθρα

Fiddler, Michael, *Projecting the prison: the depiction of the uncanny in The Shawshank Redemption*, Crime Media Culture 2007

Ανδρόνικου, Μαρία, *Cinema and the Built Environment*, Final Dissertation, University of Middlesex, London 1997

Ανδρόνικου, Μαρία, *White peril: Modernist Architecture and Contemporary Hollywood Cinema*, Final Dissertation, Middlesex University, London 1997

Γκουτσαμπασούλη, Θεοδώρα, *Το εβραϊκό μουσείο του Libeskind στο Βερολίνο*, Διάλεξη Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2004/48

Μαραγκός, Αριστοτέλης, *Η σημασία της Πλοκής στην Αρχιτεκτονική Δημιουργία*, Διάλεξη Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2008

Μοστράτος Π., Παυλίδου Δ., Τσόπελα Β., *Εμμονές*, Διάλεξη Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., 2006/45

Τσίμας, Νίκος, *Προς μια Ανοίκεια Χωρικότητα. Διερεύνηση της Χωρικής Εκφρασης του Ανοίκειου στο Χώρο του G. Schneider Haus U R*, Μεταπτυχιακή Εργασία Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός

Δικτυακοί Τόποι

<http://www.religionfacts.com/judaism/cycle/circumcision.htm>

<http://el.wikipedia.org/wiki/Κλειστοφοβία>

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

http://www.frieze.com/issue/article/dark_side_of_the_room/

<http://www.youtube.com/watch?v=IQ6SPYaiST8&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=_OYkSukgKl

<http://www.youtube.com/watch?v=u2fkTIQ05A0&feature=related>

<http://www.imdb.com/title/tt0056869/>

<http://www.imdb.com/title/tt0102945/>

Πηγές Φωτογραφιών

4 Το Χρονικό της Τέχνης, σελ.565. 6 Διάγραμμα που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της διάλεξης. 7 <http://courses.arch.ntua.gr/109191.html>. 8 Αλεξάνδρα Γιοβάνη. 10α Psycho, Alfred Hitchcock. 10β Ένας Ανδαλουσιανός σκύλος, Louis Bunuel και Salvador Dali. 10γ <http://www.youtube.com/watch?v=-9FkqPbYJsw>. 10δ <http://www.youtube.com/watch?v=cQA0YfzyqM8>. 10ε Αλεξάνδρα Γιοβάνη. 10στ Cube, Vincenzo Natali. 12 Το Χρονικό της Τέχνης, σελ.484. 14 The Architectural Uncanny, σελ.166. 16 http://www.athensartgallery.gr/artists/simatos/2009/cs_2009.html. 17 http://gallery.usgs.gov/images/03_02_2009/c2WJb44ay7_03_02_2009/medium/Clay-colored%20sparrow%20nest%20by%20L.D.%20lg!%20USGS.JPG. 18 <http://www.youtube.com/watch?v=ZUmyx4p6QXM>. 19 Αλεξάνδρα Γιοβάνη. 20α, 20β, 21α, 21β, 22α, 22β, 23α, 23β, 24 The Birds, Alfred Hitchcock. 25, 26, 27α, 28, 29α, 29β, 30α, 30β, 31 Sleeping with the Enemy, Joseph Ruben. 27β <http://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon>. 32 http://el.wikipedia.org/wiki/Διογένης_ο_Κυνικός. 34 The Architectural Uncanny, σελ.16. 36α, 36β, 38α, 38β, 39 Pessac de Le Corbusier, σελ. 147. 37 <http://yves.c.free.fr/givphotof.html>. 40 <http://el.wikipedia.org/wiki/Ολοκαύτωμα>. 41 <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin>. 42 <http://www.youtube.com/watch?v=IQ6SPYaiST8&feature=related>. 43 Σχέδιο που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της διάλεξης. 44

Σχέδιο που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της διάλεξης. 46 Daniel Libeskind Jewish Museum of Berlin, σελ.51. 47 <http://en.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>. 48 <http://www.flickr.com/search/?q=memory+void>. 49 Σχέδιο που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της διάλεξης. 50 Daniel Libeskind Jewish Museum of Berlin, σελ.16. 51α Daniel Libeskind Jewish Museum of Berlin. 51β http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi, 52 <http://www.flickr.com/search/?q=holocaust+tower>. 53α Daniel Libeskind Jewish Museum of Berlin, σελ.28. 53β <http://www.edupics.com/en-coloring-pictures-pages-photo-cheops-pyramid-in-giza-i6991.htm>. 54 Μαρία Καψάλη. 55α Daniel Libeskind Jewish Museum of Berlin, σελ.33, 55β http://www.youtube.com/watch?v=_OYlkSukgKl. 56 Αρχιτεκτονικής Σημάδια και διδάγματα, σελ.12. 57 <http://www.flickr.com/search/?q=holocaust+memorial>. 60 <http://www.kadishman.com/works/shalechet/Images>

Ευχαριστούμε πολύ τον καθηγητή
μας, κ. Παναγιώτη Τουρνηκιάτη, για
την πολύτιμη καθοδήγησή του και
τους φίλους και συμφοιτητές μας για
τις επικοινωνιακές συζητήσεις...

