ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΗΧΟΣ ΚΑΙ ΑΚΡΟΑΣΗ
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΩΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

Διδακτορική Διατριβή

ΑΘΗΝΑ 2021 • ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ ΘΑΛΕΙΑ

Τριμελής επιτροπή

Φαίη Ζήκα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, γνωστικό αντικείμενο «Φιλοσοφία και Θεωρία της Τέχνης», Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Ζάφος Ξαγοράρης, Καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Παναγιώτης Πανόπουλος, Μόνιμος Επίκουρος Καθηγητής, γνωστικό αντικείμενο «Ανθρωπολογία της Μουσικής και του Χορού»

Μέλη της επταμελούς επιτροπής

Ασημίνα Κανιάρη, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, ΘΙΣΤΕ, ΑΣΚΤ

Ιωάννης Κονταράτος, Επίκουρος Καθηγητής, ΑΣΚΤ

Νίκος Μπουμπάρης, Μόνιμος Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Νίννα Παππά, Επίκουρη Καθηγήτρια, Εργαστήριο Ζωγραφικής, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανηκών, Ε.Μ.Π.

Copyright © Θάλεια Ραυτοπούλου
All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά, της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

Τη διατριβή χρηματοδότησαν το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (2011- 2012) και το Ίδρυμα Ωνάση (2013- 2015).

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διατριβή επιχειρεί να κινηθεί ανάμεσα σε πεδία και έννοιες, διαμέσου της φωνής και της προφορικότητας, στο συγκείμενο της πολυκατοικίας ως τοπικό, σχεδόν μοντέρνο στοιχείο, με στόχο να εστιάσει στη μικροκλίμακα του πώς οι φωνές των κατοίκων και της ερευνήτριας ανακλούν ηχητικές επιδράσεις. Αφορμώντας από την επιτόπια έρευνα, εστιάζοντας σε πολυκατοικίες της Αθήνας, στη γειτονιά του Μεταξουργείου και σε άλλα προάστια, κατά το χρονικό διάστημα 2011- 2019, η ερευνήτρια επιχειρεί πιθανές ερμηνείες διαφορετικών τοποθετήσεων ακουστικών εμπειριών τόσο των κατοίκων όσο και δικές της. Δίνει προσοχή στο πώς, αυτές οι ερμηνείες συμβάλουν στη συζήτηση της πρόσληψης του ήχου που εδράζεται σε ζητήματα και διαδικασίες δημιουργίας χώρου στη βάση ρύθμισης ορίων, ανοχών και διαφορετικών βαθμών δεκτικότητας και ευθύνης- απόκρισης. Με άξονες τις έννοιες απορρόφηση και ανάκλαση, στη βάση της μεταφοράς της πολυκατοικίας ως δοχείο ήχου, εξετάζονται οι αλληλεπιδράσεις στην πολυκατοικία και στους ενδιάμεσους χώρους. Αποκρινόμενη σε ερευνητικά ζητούμενα που εκκινούν από την καλλιτεχνική της πρακτική, η ερευνήτρια πραγματοποιεί οικιακές ηχητικές καταγραφές, διερευνά πτυχές των συζητήσεων περί καλλιτεχνικής έρευνας και πτυχές του κοινωνικού και αρχιτεκτονικού συγκείμενου της αθηναϊκής πολυκατοικίας. Διαμέσου των τοποθετήσεων για τις ακουστικές εμπειρίες, ιχνηλατούνται εγγραφές του ήχου, της φωνής, της σιωπής, της συγκατοίκησης, του θορύβου- ως χώρο και ως κατευναστικό ήχο- ενώ χαρτογραφούνται επινοητικές πρακτικές και διαφορετικοί τρόποι ακρόασης.

[Λέξεις κλειδιά: πολυκατοικία, επιδράσεις, φωνή, ήχος, σιωπή, θόρυβος, ακρόαση, ακοή, μοντέρνο, κατώφλι, δεκτικότητα, ανοχές, αισθήσεις, χώρος, ευθύνη, απόκριση, ανάκλαση, αισθητική της καθημερινής ζωής]

ABSTRACT

The research attempts to move through fields and notions, voice and orality in the context of the polykatoikia as a local, almost modern housing solution, to focus on the microscale of how the voices of the inhabitants and of the researcher resonate sound affectivities while living in today's apartments. Focusing on the neighborhood of Metaxourgeio in Athens, Greece, and examining specific cases from other suburbs (2011- 2020)- the researcher tries out possible interpretations of different articulations of acoustic experiences of the inhabitants and of her own. She places her attention on how these interpretations can contribute to the discussions on perception that reside in matters and processes of creating space, implementing astute ways of regulating affordances through different levels of receptivity and response- ability. The in between spaces are considered as thresholds within the metaphor of the polykatoikia as sound vessel that brings in the reflective process the affects of absorption and resonance. Whilst mapping ways of listening, different entries of the notions of sound, silence, noise, voice, are traced, focusing on how they can possibly be anchored in issues concerning cohabitation and noise as space or comforting sound. Along with the field work, during the course of the research, responding to research questions stemming from her artistic practice and taking under consideration specific areas of sound studies, discourses on artistic research, as well as the socio-architectural context of the polykatoikia, she implemented domestic and field recordings, experimental actions and reflections on the auto ethnographic methodology.

[Keywords: polykatoikia, affectivities, voice, listening, hearing, silence, noise, modern, threshold, receptivity, affordances, senses, space, responsibility, resonance, senses, aesthetics of the everyday.]

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες....10
Συντομογραφίες....12

ΕΙΣΑΓΩΓΗ....15

ΜΕΡΟΣ Ι

ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1 «Δοχείο ζωής» και τσαγιέρα του Lucier: δύο μεταφορές για την επιτόπια έρευνα στην πολυκατοικία....20

2 Αφετηριακά σημεία έρευνας....44
2.1 Ακοή και ακρόαση μέσα από την έννοια της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης- οι εγγραφές του ήχου στην επιτόπια έρευνα....45
2.2 Συνεκδοχή- βύθιση- drone/ teneur....58
2.3 Επιδραστικές πολλαπλότητες, ίχνος και συνεχές....61
2.4 Εισαγωγή στα ζητούμενα της έρευνας....70

3 Προσεγγίσεις στη μεθοδολογία....73
3.1 Σχετικά με την «πυκνή περιγραφή»....73
3.2 Αφωνία – Αλαλία: μια διερευνητική δράση....78
3.3 Οι ερευνητικές θέσεις- θέσεις ακρόασης....87
3.4 Ηχογραφώ- με βοηθάει να ακούω: όλα τα μοντέρνα πράγματα δεν υπήρχαν ανέκαθεν....92
3.5 “With jaws agape”- σχετικά με τους καλλιτέχνες (που ερευνούν).....100

4 Η πολυκατοικία στην Αθήνα....137
Εισαγωγή....137
4.1 Αντιπαροχή και «οριζόντια ιδιοκτησία», η γέννηση της πολυκατοικίας....140
4.2 Είδη και ονομασίες πολυκατοικίας και η πολυκατοικία σήμερα....148
4.3 «Όταν η αρχιτεκτονική γίνεται πόλη»: Η μορφή της πολυκατοικίας και οι συζητήσεις για την επίδραση του μοντερνισμού....157
4.4 Μικροϊδιοκτησία και «μοντερνισμός των λάθος αποφάσεων»....169

4.5 Η πολυκατοικία ως «άσκηση τοποθέτησης ορίων» και ως «προφορική συνεννοηση»: το κατώφλι 178

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

ΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ

ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑΪΚΉ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... 192

5 Επιτόπια έρευνα στην πολυκατοικία..... 196

5.1 Τα ζητούμενα της επιτόπιας έρευνας 196
5.2 «τι ακούμε όταν είμαστε στο διαμέρισμά μας;» - η στιγμή της αρχικής ιδέας για την έρευνα..... 200
5.3 Μια κυριολεκτική κατασκευή του «άλλου»..... 203
5.4 Επιτόπια έρευνα: μνήμη και ανάκληση εμπειριών ήχου..... 208
5.5 Ο ρόλος της φαντασίας και της μνήμης στην πρόσληψη και στην ερμηνεία του ήχου..... 213

6 Γειτονιά..... 226

6.1 Η περίπτωση του Μεταξουργείου- η «γειτονιά» και οι «γείτονες» γύρω από τη διασταύρωση της οδού Θερμοπυλών και Μεγάλου Αλεξάνδρου. . 225
6.2 Μεταξουργείο: μια περίπτωση "gentrification";..... 227
6.3 Οι άνθρωποι που μου μίλησαν..... 231
6.3. i Θερμοπυλών 51- 53..... 234
6.3. ii Θερμοπυλών 49..... 237
6.3. iii Οι άνθρωποι που μου μίλησαν από άλλα προάστια..... 239
6.4 «Πέντε καλημέρες»: η γειτονιά και οι γείτονες μέσα από τις εμπειρίες ήχου της κυρίας Όλγας..... 243
6.5 «Μια καλημέρα»: οι γείτονες μέσα από την ιστορία της κυρίας Μαρίας 256
6.6 Η γειτονιά του Μεταξουργείου και η πολυκατοικία μέσα από την ιστορία της κυρίας Έλλης..... 260
6.7 Η γειτονιά μέσα από τους ήχους που γίνονται ακουστοί από το διαμέρισμά Θερμοπυλών 51- 53 266
6.8 Ακούγοντας από το διαμέρισμά Θερμοπυλών 51- 53- οι βασικότερες πηγές 273
6.9 Ημερολογιακές σημειώσεις..... 273

7 Επιδραστικές πολλαπλότητες 275

7.1 Ενοχλήσεις 1 - «Δεν είναι ησυχαστήριο».....276
7.2 Ο θόρυβος – ζωή και το «κάνουν φασαρία και το ξέρουν».....285
7.3 Ζώα συντροφιάς 292
7.4 Ήχοι των πουλιών – τα χελιδόνια..... 293
7.5 Ενοχλήσεις 2 – Ένα διαμέρισμα στα εκατό.....298
7.6 Η πολυκατοικία ως δοχείο ήχου– «η ανωνυμία προϋποθέτει το να μην ακούγεσαι»..... 315
7.7 Τα πράγματα..... 323
7.8 Η ερωτική πράξη..... 327
7.9 Μεταξουργείο – κρότοι.....336
7.10 Το ακούειν του «τώρα». Σειρήνες, συναγερμοί, ήχοι τρακαρίσματος, ήχοι φρεναρίσματος..... 338
7.11 Το φτέρνισμα του «θεού».....341
7.12 Τα νερά – φυσικά φαινόμενα και τα νερά των γειτόνων.....347
7.13 «Σαν να είμαι στην Επίδαυρο» και «Dolby Surround».....351
7.14 Δονήσεις, ο ήχος ως άγγιγμα: μπάσα μουσικής, μοτοσυκλέτες, κλιματιστικά, ανελκυστήρας και πειράματα στην μπανιέρα.....356
7.15 Δύο τοποθετήσεις για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση.....359

8 Το κατώφλι..... 362
8.1 Το κατώφλι: «πέρασμα» για τον ήχο- όριο στην αντοχή.....363
8.2 Στο πεζοδρόμιο- κατώφλι, δεσμοί με τη θάλασσα 365
8.3.i Κατώφλι – το όριο της αντοχής: διασκέδαση και ώρες κοινής ησυχίας .367
8.3.ii Κατώφλι – το όριο της αντοχής: καλοκαίρι σε ιδιόκτητο διαμέρισμα…371
8.3.iii Κατώφλι – το όριο της αντοχής: εργασίες για τα κοινά/ εργασίες ιδιωτών 372
8.3.iv Κατώφλι: συναντήσεις και σύντομες αλληλεπιδράσεις.....374
8.3.v Το ισόγειο ως κατώφλι: τα ισόγεια καταστήματα.....377
8.4 Το μπαλκόνι: εφαρμογή δημοκρατίας;.....379
8.5 Η ταράτσα: δράσεις και αναμονές 381
8.6 Ο ακάλυπτος..... 386
8.7 Ανελκυστήρας- η «μηχανή» της πολυκατοικίας.....389
8.8 Κλιμακοστάσιο, διάδρομοι, είσοδος, γενική συνέλευση πολυκατοικίας 393
8.9 Φωταγωγός..... 397
8.10 Καλοκαίρι 400
8.11 «Φωνές» γειτόνων.....404

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΘΟΡΥΒΟΥ, ΤΟΥ ΗΧΟΥ, ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ, ΤΗΣ ΑΚΟΗΣ..... 416

Βαθμοί απόκρισης..... 419
Ο θόρυβος ως χώρος: κατευναστικός θόρυβος και επινοητικές πρακτικές 426
Επιδράσεις ακουσματικού ήχου – «πώς να τακτοποιήσεις το θόρυβο»…435
Η «Σκούπα των Ήχων»- επιλεκτική ακρόαση και ακουστική μνήμη.……439

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική.....445
Ξενόγλωσση..... 450
Εργαστήρια.....457
Έργα τέχνης, Sound art, Ταινίες, DVD..... 457
Λήμματα- λέξεις.....458
Σύνδεσμοι.....458

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑΣ

Περιεχόμενα USB STICK

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα και τους επιβλέποντές μου. Τη Φαίη Ζήκα για την ανελλιπή συνεχόμενη υποστήριξη και που περιποιήθηκε τα λαίμαργα κλαδιά μου. Τον Ζάφο Ξαγοράρη, για την ενθάρρυνση και τη στήριξη, και τον Παναγιώτη Πανόπουλο για τη διορατικότητα και που επέμενε να παραμείνω ριζωμένη στο πεδίο.

Για την ομάδα των *Φωνών* αισθάνομαι ευγνωμοσύνη που με συμπεριέλαβε στην αναστοχαστική και δημιουργική διεργασία της στο διάστημα 2011- 2016. Για τις συζητήσεις, τις ερωτήσεις, τα σχόλια, την έμπνευση, τις πληροφορίες, τη στήριξη, ευχαριστώ θερμά τις/τους/τα: Σοφία Ντώνα, Δημήτρη Θεοδωρόπουλο, Γιάννη Μουράβα, Χριστίνα Φοίβη, Γιώργο Φαραζή, Mika Hannula, Χάρη Μπίσκο, Davide Tidoni, Νίνα Παππά, Αλέξια Σαραντοπούλου, Πέτρο Νικόλτσο, Natalia Matta Landero. Ευχαριστώ την Ελπίδα Ρίκου και την Αικατερίνη Κωνσταντίνου που διοργάνωσαν μια τόσο χρήσιμη ημερίδα σχετικά με την καλλιτεχνική έρευνα. Ευχαριστώ την αναπληρώτρια καθηγήτρια στο γνωστικό πεδίο ακουστικού σχεδιασμού κτιρίων της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ, Αλεξάνδρα Σωτηροπούλου και το Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής για τα βίντεο περί ψυχοακουστικής. Για συγκεκριμένες συζητήσεις και συγκεκριμένες βιβλιογραφικές, καλλιτεχνικές αναφορές και αρχεία ευχαριστώ θερμά τις, τους, τα: Μάριο Χατζηπροκοπίου, Γιώργο Κουρμαδά, Ιωάννα Χατζηπανηγύρη, Σπύρο Θεριανό, Δανάη Στεφάνου, Κωνσταντίνα Θεοδώρου, Πάρη Λεγάκη, Κατερίνα Σαρατσιώτη, Βασίλη Νούλα, Αλέξη Φιδετζή, Κωστή Κηλύμη, Νίκο Μπουμπάρη, Πάνο Χαραλάμπους, Ιωάννα Θεοχαροπούλου, Βανέσσα Θεοδωροπούλου, Ιλάν Μανουάχ, Ισιδώρα Χαρμπίλα, Ανδρομάχη Βρακατσέλη, Τάσο Παπαϊωάννου (Athens Zine Bibliotheque), Nicolas Remy, Bippus Elke και Christoph

Cox. Ευχαριστώ τον Ariel Abrahams για τις εκτενής συζητήσεις σχετικά με τον ακουστικό σχεδιασμό και την διαμόρφωση ηχοπροστασίας σε διαμερίσματα και χώρους εργασίας. Τον Μιχάλη Παρασκάκη για την διαρκή υπομονετική παρουσία και τη συνεργασία στη μετάφραση συγκεκριμένων ήχων σε λόγο. Για τη συνεργασία σε συγκεκριμένες μεταφράσεις τον Κωστή Κηλύμη. Ευχαριστώ θερμά τη Βαρβάρα Ρούσσου για τη ανάγνωση σε βάθος ολόκληρου του κειμένου και τις πολύτιμες συμβουλές, την κατανόηση, την ανελλιπή στήριξη και παρουσία, καθώς επίσης για την σημαντική της βοήθεια σε θέματα τυποτεχνικής επιμέλειας.

Για την άδεια χρήσης φωτογραφιών έργων ευχαριστώ θερμά τους Δημήτρη Κωνσταντινίδη, Γιώργο Παπαδήμα, Davide Tidoni, The Errands Group και Celia Bertoia.

Ευχαριστώ το σύζυγό μου Άγγελο και τις κόρες μου Αθηνά και Παρασκευή που με στήριξαν υπομονετικά, τον πατέρα μου Αντρέα και τις γυναίκες που με συντρόφεψαν, Αθηνά Θεοδώρου, Ειρήνη Θεοδώρου, Φανή Ραυτοπούλου, Ειρήνη Ραυτοπούλου, Λένα Μακρή, Ιωάννα Χατζηπανηγύρη, Παναγιώτα Φιλιππίδου, Στέλλα Χρονοπούλου, Εριφύλη Βενέρη, Νάιρα Στεργίου, Γεωργία Καρύδη, Grace Bayer Prince.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά τις, τους τα συνομιλήτριες, συνομιλητές κλπ. κατοίκους των πολυκατοικιών για το χρόνο τους, τη φωνή τους και την προθυμία τους.

Τη διατριβή χρηματοδότησαν το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (2011- 2012) και το Ίδρυμα Ωνάση (2013- 2015).

Συντομογραφίες

CIAM: Congrès Internationale d' Architecture Moderne

CRESSON: Le Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environement urbain

ΓΟΚ: γενικός οικοδομικός κανονισμός

ΠΕΔΜΕΔΕ: Πανελλήνια Ένωση Διπλωματούχων Μηχανικών Εργοληπτών Δημοσίων Έργων

ΣΑΔΑΣ: Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Διπλωματούχων Ανώτατων Σχολών

ΣΕΑΒ: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών

ΣΠΑΠ: Σιδηρόδρομοι Πειραιώς- Αθηνών- Πελοποννήσου

JAR: Journal for Artistic Research

Harvard GSD: Harvard Graduate School of Design

ΙΕΜΑ: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής

Στην Ελισάβετ- Ροζαλία Ραυτοπούλου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ενδιαφέρον μου μαγνητίζεται από την ακουστική εμπειρία μέσα στην πολυκατοικία, μια κατάσταση η οποία για τους κατοίκους της Αθήνας μοιάζει να είναι κοινή εμπειρία· βιώνεται διαμέσου των διαφορετικών επιδράσεων, είτε διαμέσου των δονήσεων, των κραδασμών, ή των ήχων που γίνονται ακουστοί μέσα από τα διαμερίσματα- όταν «ακουγόμαστε», όταν «ακούμε τους δίπλα» ή «τους από πάνω». Οι κάτοικοι, στην πλειοψηφία τους, θέλουν να μοιραστούν- να μιλήσουν για ό,τι ακούν από το σπίτι τους. Το 2011 ξεκίνησα να κρατάω σημειώσεις σχετικά με διαφορετικά ηχητικά συμβάντα από το διαμέρισμα ενώ παλιότερες ακουστικές εμπειρίες είχαν φέρει στην έρευνα θέματα προς διερεύνηση. Μαζί με τους τρόπους που ακούμε στην καθημερινή ζωή, διερευνώ ορισμένα θέματα γύρω από τον ήχο, την επίδραση του ήχου, την ακοή και την ακρόαση, το θόρυβο, τη σιωπή, το χώρο- δημόσιο, ιδιωτικό και προσωπικό- μέσα στο αστικό περιβάλλον. Στη γειτονιά του Μεταξουργείου μου δόθηκε η ευκαιρία να μιλήσω με συνοίκους από την πολυκατοικία στην οποία κατοικώ ώστε να ξεκινήσω να κατανοώ το πώς αντιλαμβάνονται ό,τι ακούν και πώς προσλαμβάνουν τα ηχητικά συμβάντα στα διαμερίσματα που κατοικούν.

Η εργασία που πραγματοποίησα είναι βασισμένη σε επιτόπια εμπειρική έρευνα. Το γραπτό τμήμα απαρτίζεται από δύο μέρη. Το διεπιστημονικό- διαθεματικό πλαίσιο στο πρώτο μέρος περικλείει τα αφετηριακά σημεία της έρευνας και τις βασικές έννοιες που πραγματεύεται η διατριβή, όπως η πολυκατοικία ως δοχείο ήχου, η ευθύνη ως δυνατότητα απόκρισης (response ability), το ίχνος του ήχου, οι ηχητικές επιδράσεις ως πολλαπλότητες, ο θόρυβος ως κατευναστικός ήχος και ο ήχος ως χώρος. Οι

προσεγγίσεις στη μεθοδολογία εστιάζουν σε ορισμένα μεθοδολογικά εργαλεία και δράσεις όπως μια *πειραματική δράση* από το ξεκίνημα της έρευνας και μια προσέγγιση της έννοιας «παρατήρηση» στο πεδίο- συγκεκριμένα του όρου «συμμετοχική παρατήρηση» και ζωή στο πεδίο, μέσα από τοποθετήσεις κοινωνικών επιστημόνων και θεωρητικών της τέχνης. Επιπροσθέτως, προσεγγίζεται η δράση των *οικιακών ηχογραφήσεων* και των *ηχογραφήσεων πεδίου*, όπως επίσης το θέμα «των καλλιτεχνών που ερευνούν». Στο τελευταίο τμήμα του πρώτου μέρους συνεξετάζονται διαφορετικά ζητήματα της αθηναϊκής πολυκατοικίας, από τη σκοπιά της δομής της και πτυχών της ακουστικής της, ως χώρος που μορφοποιήθηκε μέσα σε συγκεκριμένες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες και εντός πλαισίου που ενσωματώνει συζητήσεις σχετικά με την επίδραση του μοντερνισμού.

Ο τίτλος που δόθηκε σε αυτήν τη διατριβή «Ήχος και ακρόαση στην αθηναϊκή πολυκατοικία ως καλλιτεχνική πρακτική», προέρχεται από το ξεκίνημα της έρευνας (2011), και αναφέρεται με πολύ αδρό τρόπο στην εστίαση σε συζητήσεις για τις έννοιες του ήχου και της ακρόασης, την αθηναϊκή πολυκατοικία και τις ακουστικές εμπειρίες ορισμένων κατοίκων. Η έρευνα αυτή μπορεί να εννοηθεί ως καλλιτεχνική πρακτική υπό το πρίσμα της δημιουργικής διαδικασίας στην οποία ως καλλιτέχνης σκέφτομαι, αναστοχάζομαι, δρω και συνεπώς πράττω με πλοηγό τα ερευνητικά μου ζητούμενα. Έτσι, η διερευνητική διαδικασία στην οποία εισέρχομαι για να επεξεργαστώ τα δεδομένα της εμπειρικής έρευνας, μπορεί να εννοηθεί ως βάση για την καλλιτεχνική επεξεργασία αυτών των δεδομένων. Η ευρεία έννοια της έρευνας ως διαδικασία που ενέχει πολύπλευρες αναζητήσεις ή της καλλιτεχνικής πρακτικής ως έρευνα είναι μέρη μιας συζήτησης που υπάρχει στο πεδίο της τέχνης και της θεωρίας της τέχνης και έχει αναπτυχθεί πολύ τα τελευταία χρόνια. Η τέχνη που θεωρείται ότι εμπεριέχει μια διάσταση γνωσιακή ή η τέχνη ως γνωστικό αντικείμενο εμπίπτει σε αυτές τις συζητήσεις. Στο υποκεφάλαιο «"With jaws agape"- σχετικά με τους καλλιτέχνες (που ερευνούν)», επιχειρείται μια συμπαράθεση συζητήσεων πάνω στο θέμα της καλλιτεχνικής έρευνας και των καλλιτεχνών που ερευνούν. Εξετάζονται εκεί όροι όπως «διεπιστημονική ή αντιεπιστημονική προσέγγιση», «καλλιτεχνική σκέψη και αναζήτηση- έρευνα», η έρευνα ως διαδικασία, η «καλλιτεχνική πρακτική» και η οντότητα της «φωνής».

Η πολυκατοικία ως οικιστική λύση που κάλυψε το λεκανοπέδιο Αττικής και την Ελλάδα κατά τόπους, τίθεται υπό συζήτηση ως προς το πώς φέρει στοιχεία που επιδρούν σε πτυχές της αισθητηριακής και αισθητικής εμπειρίας των κατοίκων της. Οι κάτοικοι τοποθετούνται πάνω στα ηχητικά συμβάντα τα οποία θεωρούν «άξια» λόγου που μπορεί να προέρχονται από το παρελθόν και έχουν εγγραφεί στη μνήμη τους ως αξιοσημείωτα για δεδομένους λόγους. Μέσα από τις διαφορετικές φωνές τους μπορεί να ακουστεί ο τρόπος με τον οποίο η μνήμη συνθέτει την πρωταρχική εμπειρία με αφορμή την οποία οι κάτοικοι μιλούν για θέματα που τις, τους, τα απασχολούν. Στη βάση των τοποθετήσεών τους, διερευνάται πώς ενώ αρχικά μιλούν για διάφορους ήχους που ακούν, τις ποιότητες των ήχων, την έντασή τους, την πηγή τους, ταυτόχρονα τοποθετούνται εκδηλώνοντας πτυχές των πεποιθήσεών τους, ως προς ό,τι τους αφορά σε προσωπικό επίπεδο με αποτέλεσμα να ακούγονται οι διαφορετικές φωνές τους και ίχνη που μιλούν για τις συγγένειές τους.

Συνεπώς, η διατριβή εξετάζει από συγκεκριμένες σκοπιές την διαδικασία κατασκευής της αθηναϊκής πολυκατοικίας καθώς και τι συμβαίνει με αυτό το δοχείο ήχου στη μικροκλίμακα της καθημερινής ζωής. Το θέμα της σχέσης του ήχου, του χώρου και της ακοής προσεγγίζεται μέσα από την προσπάθεια ερμηνείας της ακουστικής εμπειρίας από ημερολογιακές καταγραφές και την προσπάθεια ερμηνείας των τοποθετήσεων των κατοίκων που απαντούν στην ερώτηση «τι ακούτε από το διαμέρισμά σας;». Αυτό αποτελεί το δεύτερο μέρος της διατριβής και περιλαμβάνει την ανάλυση των δεδομένων από την επιτόπια έρευνα- τις συνομιλίες με κατοίκους και τις δικές μου ημερολογιακές καταγραφές. Ο επίλογος, της διατριβής αποτελεί μια δράση *συνέχειας της διαδικασίας της έρευνας*, εξετάζοντας τις εγγραφές του θορύβου ως χώρο και ως κατευναστικό ήχο, τις εγγραφές της σιωπής και της ακοής υπό το πρίσμα των βαθμών ακρόασης, της επίδρασης των ακουσματικών ήχων με γνώμονα την έννοια της μνήμης.

Για τη διατριβή αυτή πέρα από το ότι ζω στο πεδίο και οι συζητήσεις με τους κατοίκους αποτέλεσαν βασική πηγή δεδομένων, συναντήθηκα σε διαφορετικά συγκείμενα με ανθρώπους που επέδρασαν και ενέπνευσαν πτυχές της διατριβής. Συγκεκριμένα το έργο της Νίνας Παππά, *Χρονομετρημένες Ενατενίσεις/ Timed Gazings,* (2006) αποτέλεσε ένα βασικό έργο επιρροής. Η συμμετοχή μου στην ομάδα των

Φωνών που συντόνισε η Ελπίδα Ρίκου και η γνωριμία με το έργο εικαστικών και επιστημόνων από διαφορετικά πεδία έδωσε μια γερή βάση για τη διερεύνηση και από κοινού της οντότητας της φωνής. Κατά τη διάρκεια όλης της έρευνας μελέτησα βιβλιογραφία που εμπίπτει σε διαφορετικά πεδία: θεωρία και ιστορία τέχνης κυρίως ως διερεύνηση της περιοχής της τέχνης που αφορά σε ανοιχτά έργα και έργα που προκύπτουν από διερευνητική διεργασία, συμμετοχικές δράσεις και εργαστήρια και ένα μέρος της ιστορίας της τέχνης από τις δράσεις Fluxus, Situationists και της ηχητικής τέχνης. Μελέτησα στοιχεία θεωρίας πολεοδομίας και αρχιτεκτονικής και παρακολούθησα συνέδρια αρχιτεκτονικής και ακουστικής οικολογίας σχετικά με την χαρτογράφηση του ήχου καθώς και διαλέξεις και συζητήσεις σχετικά με την πολυκατοικία και τη σχέση του μοντερνισμού με την Αθηναϊκή πολυκατοικία. Εστίασα σε συγκεκριμένα ζητήματα μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας και στράφηκα προς ορισμένες προσεγγίσεις της αισθητικής της καθημερινής ζωής και των θεωριών των επιδράσεων (affect theories). Κινητήρια δύναμη, πέρα από την διαμονή στο πεδίο, υπήρξαν συγκεκριμένα έργα λογοτεχνίας, ποίησης και φιλοσοφίας. Εστίασα σε συγκεκριμένες έρευνες στο πεδίο των ηχητικών σπουδών (Augoyard και Torgue- CRESSON- Grenoble) και μελέτησα βασικά στοιχεία ακουστικής και μετάδοσης ήχου. Συνομίλησα με ανθρώπους από το πεδίο του ακουστικού σχεδιασμού μέσα από το Τμήμα Ακουστικού Σχεδιασμού του ΕΜΠ αλλά και με ανθρώπους που εργάζονται στον τομέα ακουστικού σχεδιασμού. Μελέτησα στοιχεία του πεδίου της ψυχοακουστικής μέσα από το ΙΕΜΑ. Συμμετείχα σε εργαστήρια με εικαστικούς και sound artists για την διερεύνηση της μετάδοσης του ήχου και τη ηχογράφηση πεδίου (Brandon La Belle, Chris Watson, Davide Tidoni), συζήτησα με συνθέτες και sound artists για ορισμένα στοιχεία της μεταφοράς των ακουστικών εμπειριών στο γραπτό λόγο και παρακολούθησα την ομιλία και το εργαστήριο για τη μετάφραση του «θορύβου» σε λόγο του Hillel Schwartz. Στις ευχαριστίες αναφέρονται αναλυτικά οι άνθρωποι με τους οποίους συνομίλησα και αποτέλεσαν σημαντικές παρουσίες που συντρόφεψαν με τη σκέψη τους τη διαδικασία της έρευνας.

ΜΕΡΟΣ Ι

ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1 «Δοχείο ζωής» και τσαγιέρα του Lucier: δύο μεταφορές για την επιτόπια έρευνα στην πολυκατοικία

> I now propose the bottle as hero. Not just the bottle of gin or wine, but bottle in its older sense of container in general, a thing that holds something else.[1]

Στο ξεκίνημα αυτής της έρευνας, η μεταφορά μέσα στην οποία ανέπτυξα την πρώτη προσέγγιση για την ακουστική εμπειρία στην αθηναϊκή πολυκατοικία, ώστε να βασιστεί στη συνέχεια η προβληματική ανάλυσης της διατριβής, ήταν αυτή της πολυκατοικίας ως «δοχείο ήχου». Από τις συνομιλίες με τους κατοίκους των πολυκατοικιών, πολύ συχνά, ανάμεσα σε όλους τους ήχους που ανακάλεσαν, δήλωσαν ότι οι ήχοι «των παιδιών από πάνω» ή οι ήχοι από τη ρουτίνα των γειτόνων δεν τους ενοχλούσαν, γιατί, όπως ανέφεραν «είναι ζωή»· το ότι δηλαδή ακούνε τους γύρω δεν αποτελεί ενόχληση αλλά ίσως αισθάνονται την οικειότητα και εγγύτητα, ότι δηλαδή δεν είναι μόνοι τους, ή οι ήχοι αυτοί είναι ευπρόσδεκτοι επειδή προκύπτουν από τη ζωή η οποία, αναπόφευκτα, είναι ηχηρή και συνεπώς την εκλαμβάνουν ως τέτοια.

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται μια προσέγγιση της φράσης του Άρη Κωνσταντινίδη «η αρχιτεκτονική οφείλει να χτίζει δοχεία ζωής»[2] και του ηχητικού

1 Le Guin Ursula K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota Books, 2019.
2 Κωνσταντινιδης Άρης, "Δοχεια ζωης ή το προβλημα για μιαν αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική", στο

έργου του Alvin Lucier *Nothing is Real*[3], το οποίο εκτελείται διαμέσου μιας τσαγιέρας. Συνεπώς, επιδιώκω να δημιουργηθεί χώρος για αναστοχασμό ανάμεσα στη φράση του Κωνσταντινίδη και στη δράση του Lucier. Το έργο του Lucier είναι μια διασκευή του κομματιού των Beatles, *Strawberry Fields Forever.* Ακούμε την βασική μελωδία του τραγουδιού να εκτελείται πρώτα στο πιάνο και έπειτα το ακούμε ξανά, μέσα από ένα μικρό ηχοσύστημα που βρίσκεται μέσα σε μια τσαγιέρα. Η εκτελέστρια ή ο εκτελεστής καλείται να ανοιγοκλείσει το καπάκι της τσαγιέρας καθώς η μελωδία αναπαράγεται ελαφρά ενισχυμένη και με άλλη χροιά επειδή ανακλάται στο εσωτερικό του δοχείου. Όσο παρακολουθεί κανείς το έργο αυτό, μπορεί να σκεφτεί σχετικά με τη δράση του ανοίγματος και του κλεισίματος που κάνει τον ήχο να ακούγεται διαφορετικά όταν μετακινείται το καπάκι. Βασικές συνδέσεις που ενδέχεται να δημιουργούνται σχετίζονται με τη διάδοση του ήχου στους χώρους και την επίδραση της μορφής, του περιεχομένου και των υλικών στο χώρο αλλά και με την αντήχηση, την ανάκλαση ή την απορρόφησή του ήχου σε αυτούς.

Δεν «καταφεύγω» σε αυτά τα παραδείγματα, συγκεκριμένα στο ηχητικό έργο του Lucier, με σκοπό να «συμπληρώσω» ή να «επισφραγίσω» την «μακροβιότητα» της αισθητικής εμπειρίας από την καθημερινή ζωή, σαν να μην είναι από μόνη της αρκετή[4]. Η μεταφορά δοχείο ζωής μπορεί να παραπέμπει στην ιδέα του σπιτιού- δοχείο αλλά να οδηγεί στην εξής απορία: τι συμβαίνει με το περιεχόμενο του δοχείου; Μέσα από αυτήν τη σύνδεση επιχειρώ να συζητήσω για την κατοίκηση και για ορισμένα άλλα θέματα με τα οποία μπορεί να συνδέεται το δοχείο. Για παράδειγμα το περιεχόμενο του δοχείου μπορεί να είναι κάτι απτό όπως κάτι ρευστό, π.χ. το νερό. Ταυτόχρονα το δοχείο μπορεί να γίνει κατανοητό ως αυτό που ορίζει ένα δεδομένο χώρο για να υπάρξει μέσα του κάτι. Επιπροσθέτως, όταν ένα κτίριο νοείται ως δοχείο είναι σαν να γίνεται ένα πέρασμα προς μια αφαίρεση από το σχήμα του κτιρίου, στο δοχείο που είναι σαφέστατα πιο απλό από άποψη φόρμας. Η μεταφορά αυτή δίνει επίσης τη δυνατότητα να σκεφτεί κανείς την έννοια του δοχείου μεταβαίνοντας από το κτίριο, που είναι ως αντικείμενο

Για την αρχιτεκτονική, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1987, 243.

3 Rusche Viola and Harder Hauke, *"No Ideas But in Things | The Composer Alvin Lucier"*, Mainz Germany, Wergo, 2013.

4 Highmore Ben, "Bitter after taste, Affect, Food, and Social Aesthetics", στο Gregg Melissa, J. Gregory Seigworth (επιμ.), *The Affect Theory Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2010, 123. "Thus while Kant always starts out with an engagement with nature, it is in the end the artwork that will offer the firmest assurance of the longevity (and value) of such an experience."

μεγάλο, πολύπλοκο και ανομοιογενές, σε μια πολύ μικρότερη κλίμακα. Τέλος, ένα δοχείο μπορεί να ορίζει μεταφορικά μια περιοχή όπως η κοινή αυλή στα παλιά αθηναϊκά σπίτια- ένα στοιχείο που θα επανέλθει στη συνέχεια αυτού του υποκεφαλαίου. Έτσι το δοχείο μπορεί να γίνει κατανοητό μεταφορικά και ως ο αρνητικός χώρος που ορίζουν τα χτιστά γύρω από τον κοινό ανοιχτό χώρο, όπως στη δεδομένη περίπτωση της κοινής εσωτερική αυλής των σπιτιών αυτών. Αυτό ενδεχομένως συμβαίνει όταν αντιλαμβάνομαι ένα κτιστό περιβάλλον ως δοχείο που φέρεται και φέρει, που μπορεί να εννοείται ως «άδειο» ή ως «γεμάτο» ή που μπορεί να χρησιμοποιηθεί, όπως στο έργο του Lucier, σαν πραγματικός χώρος αντήχησης (reverberant space) με το καπάκι του ως σκεπή. Τα δοχεία στο παρελθόν, πήλινα και χάλκινα βάζα, [Εικ. 001][5]έχουν βρεθεί χτισμένα μέσα σε εκκλησίες και σε διάφορα σημεία των θεάτρων για να αλλάξει η ποιότητα της ακουστικής των χώρων· ή για να ενδυναμωθεί η ένταση του ήχου που προέρχονταν από τη σκηνή ή για να ενισχυθεί η αντήχηση[6], ή για να μειωθεί η αντήχηση που προέρχονταν από τη φωνή[7]. Στο φωτογραφικό υλικό του Κωνσταντινίδη απεικονίζεται ένα ιδιαίτερο κτίσμα το οποίο περιλαμβάνει ως βασικό δομικό υλικό αρκετά πήλινα δοχεία, σαν πηθάρια[8]. [Εικ.002]

Οι διαδρομές στη σκέψη του Κωνσταντινίδη ίσως να πηγάζουν από μια κεντρική του θέση που προκύπτει από την παρατήρηση του τρόπου χτισίματος κάθε «τόπου» σε

5 Εικόνα σχεδίων διαφορετικών ακουστικών βάζων στο Augoyard Jean- Francois and Torgue Henry (επιμ.), *Sonic Experience, A Guide To Everyday Sounds*, Grenoble and Canada Cresson and McGill University Press, 2005, "Resonance", 104-105.

6 «Μέχρι το τέλος του δέκατου έβδομου αιώνα, τα πήλινα «ακουστικά βάζα», "acoustic vases", χρησιμοποιούνταν από αρχιτέκτονες όπως παρουσιάζει η κεραμική τέχνη που έχει βρεθεί στις Ρωμανικές εκκλησίες. Οι διαστάσεις τους διαφέρουν σημαντικά αλλά στην πλειοψηφία τους ήταν μικρότερα από 25 εκατοστά. Βρέθηκαν χτισμένα μέσα στις βάσεις των αψίδων και μερικές φορές μέσα στο έδαφος». Με βάση τις περιγραφές του Βιτρούβιου, στα θέατρα στην αρχαία Ελλάδα και στην αρχαία Ρώμη χρησιμοποιούσαν ηχεία τύπου Helmholtz τα οποία ενδέχεται να ήταν σαν βάζα από χαλκό ρυθμισμένα σε συγκεκριμένες οκτάβες. Τα ηχεία αυτά χρησιμοποιούνταν είτε για να ενισχύσουν τον ήχο, είτε για να δημιουργήσουν τεχνητή ηχώ. "The voice, spreading from the stage as from a center and striking by its contact the hollows of the several vases, will arouse an increased clearness of sound, and by concord, a consonance harmonizing with itself", Vitruvius Pollio, "De Theatri Vasis", "On Architecture", τόμος 1, 277 και 179, στο Jean- Francois Augoyard and Henry Torgue επιμ., "Resonance", *Sonic Experience, A Guide To Everyday Sounds*, Grenoble and Canada, Cresson and McGill University Press, 2005, 104-105.

7 Στο Valliere, Jean- Christophe, "Acoustic Pots in Ancient and Medieval Buildings: Literary Analysis of Ancient Texts and Comparison with Recent Observations in French Churches", *Acta Acoustica United with Acoustica* 99, Number 1, January/February 2013, 70-81(12). https://www.researchgate.net/figure/View-of-the-vault-in-the-nave-of-the-church-of-Pommiers-en-Forez-in-Auvergne-France_fig4_262853383 Ανακτήθηκε 3/2013

8 Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα Θεόκτιστα, Τοπία και Σπίτια στη Σύγχρονη Ελλάδα*, εικόνα 107, από τα Βουνάρια Μεσσηνίας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.

σχέση με το κλίμα:

> […] η αρχιτεκτονική γεννήθηκε στον κάθε τόπο για να στεγάσει, για να καλύψει. Και κατασκευαστικά η αρχιτεκτονική ψάχνει να βρει έναν σκελετό που θα στηρίζει μια στέγη σε ένα ορισμένο ύψος πάνω από την επιφάνεια της γης.[9]

Αναφέρει ο Κωνσταντινίδης, ο κάθε τεχνίτης σε κάθε «μεγάλο εργοτάξιο», «στεγάζει» το κεφάλι του με ένα κράνος:

> [„,] καλυπτική είναι, λοιπόν, πάνω απ' όλα και πρωταρχικά, η αρχιτεκτονική και μετά οτιδήποτε άλλο. Και το κάθε σπίτι είναι πρωταρχικά μια στέγη.[10]

Το 2016 ο Ηλίας Παπαγεωργίου, διερευνά τα *«δυνητικά πεδία συνύπαρξης των ανθρώπων στο χώρο»*[11] με αφετηρία την προσπάθεια για «σφαιρική κατανόηση». Στηρίζεται σε αυτή τη φράση του Άρη Κωνσταντινίδη, με σκοπό να την επανεξετάσει στο πλαίσιο του ρόλου των αρχιτεκτόνων και της σχέσης της αρχιτεκτονικής με το κοινωνικό περιεχόμενο των χώρων. Βρίσκω στις προτάσεις του ερευνητή ένα σημείο ενδιαφέρον: τη βασική θέση ότι *τα άυλα όρια του χώρου στην «αρχιτεκτονική », στο κτιστό, γίνονται αντιληπτά διαμέσου των αισθήσεων*[12]. Η έρευνά του αυτή θεωρώ πως

9 Κωνσταντινίδης Άρης, «Δοχεία Ζωής ή το Πρόβλημα για Μιαν Αληθινή Ελληνική Αρχιτεκτονική», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Τεύχος 6/1972, στο *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε περιοδικά και σε βιβλία 1940- 1982*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, 238.

10 Κωνσταντινίδης Άρης, *ό.π.*, 237.

11 Παπαγεωργίου Ηλίας, βιβλίο βασισμένο στη διδακτορική διατριβή, «Δυνητικά πεδία της συνύπαρξης των ανθρώπων στο χώρο. Τα άυλα όρια του χώρου και η κοινωνική τους λειτουργία.», Σχολή αρχιτεκτόνων, ΕΜΠ, Αθήνα 2016. Τη διατριβή του δημοσίευσαν Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων στην Αθήνα το 2020. Ηλίας Παπαγεωργίου, *Η αρχιτεκτονική ως πεδίο συνύπαρξης*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων, 2020.

12 Βλέπε και το άρθρο Fisher Sabine von, Touloumi Olga, “Sound modernities: histories of media and modern architecture”, *The Journal of Architecture*, Volume 23, Number 6, σχετικά με το πώς η ιστορία της αρχιτεκτονικής θα μπορούσε να επωφεληθεί από τη χρήση του ήχου ως ένδειξη ή πώς οι ακουστιμολογίες του κτιστού μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε «τι είναι και πώς γίνεται η γνώση μέσα από ό,τι γίνεται ακουστό και μέσα από την ακρόαση». (“What is knowledge and how it becomes known through sounding and listening?”), Feld Steven, “Acoustemology”, in Keywords in Sound, Novak David, Sakakeeny Matt (επιμ.), Λονδίνο, Duke University Press, 2015, 112-24. Βλέπε και Frampton Kenneth, “Towards A Critical Regionalism: Six Points For An Architecture of Resistance, στο, Foster Hal, (επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Seattle, Bay Press, 1983, 28.

έχει σημασία να εξεταστεί πρώτον επειδή πραγματεύεται το ζήτημα της «*δυνητικής συνύπαρξης*»[13] από αρχιτεκτονική και δια μέσου των αισθήσεων σκοπιά, και δεύτερον, επειδή προσφέρει μια ερμηνεία στην άποψη του Κωνσταντινίδη περί κτιστού ως «δοχείου ζωής». Εδώ, αυτή η πρόθεσή του διαγράφεται μέσα από την ανάγκη να διασαφηνίσει τον επιμερισμό των διακριτών περιοχών οι οποίες διαχωρίζονται μεταξύ τους από «άυλα μεν, σαφή όρια δε». Επιπροσθέτως, υπογραμμίζει ότι αυτές οι διαφοροποιήσεις διαμορφώνουν τις δυνατότητές μας να ενεργούμε στο χώρο καθώς καθορίζουν τον τρόπο συνύπαρξης, εφόσον έχουν «κοινωνικές προεκτάσεις». Στην αρχική του τοποθέτηση, ο ερευνητής αναφέρει τα εξής:

> Ο Κωνσταντινίδης παραλείπει στον ορισμό του για τα δοχεία ζωής ένα πολύ σημαντικό ζήτημα: το κοινωνικό στοιχείο που εμπεριέχουν. Λείπει από το δοκίμιο η αναφορά στο κοινωνικό περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής. Τον ρόλο δηλαδή του αρχιτεκτονικού χώρου στη διαμόρφωση υλικών και άυλων ορίων ανάμεσα στους ανθρώπους ως προϋπόθεση της συνύπαρξής τους.[14]

Ο Παπαγεωργίου αναφέρει επίσης ότι «η γενική αντίληψη της διατριβής βασίζεται στη θεώρηση της αρχιτεκτονικής ως δοχείου ζωής: ενός υλικού αντικειμένου που περιβάλλει κάτι το ζωντανό, τις ζωές των ανθρώπων».[15] Μπορεί να θεωρηθεί ότι παραλείπεται από την περιγραφή του Κωνταντινίδη «το κοινωνικό στοιχείο» επειδή δεν γίνεται σαφής αναφορά σε αυτό; Υπάρχει βάση στη λογική του Παπαγεωργίου, από τη στιγμή που στο άρθρο του ο Κωνσταντινίδης εστιάζει και αναλύει τη σκέψη του γύρω από την ιδιαιτερότητα του κλίματος της Αθήνας και της διαφοράς του από το κλίμα της βόρειας Ευρώπης. Αλλά, με την ίδια λογική, αν αναγνώσουμε ένα οποιοδήποτε λογοτεχνικό κείμενο από τη σκοπιά ενός μαθηματικού θα βλέπαμε πώς είναι γεμάτο

13 Σχετικά με την έννοια της συνύπαρξης μια παρεμφερής και συγγενική προσέγγιση αποτελεί η εκτενής διερεύνηση της έννοιας της συμβίωσης στο Κοτιώνης Ζήσης, Τζιρτζιλάκης Γιώργος, (επιμ.), *Συμβιώσεις: η αρχιτεκτονική στην εποχή των φυσικοπολιτισμών και της τεχνητής φύσης*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2015. Επίσης, σχετικά με την έννοια των «κοινών» ή του κοινού χώρου στην πόλη βλέπε και το Stavrides Stavros, *Common Space, The City as Commons*, The University of Chicago Books, 2016.

14 ό.π., 19. Στο βιβλίο που δημοσίευσαν Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων, Αθήνα 2020, 20.

15 «Αν θεωρήσουμε την αρχιτεκτονική ως δοχείο ζωής, η μισή γνώση γι' αυτήν σχετίζεται με το δοχείο ως υλικό αντικείμενο, με κατασκευαστικές και αισθητικές απαιτήσεις. Η άλλη μισή όμως έχει ως αντικείμενό της την ίδια τη ζωή.» Παπαγεωργίου, *ό.π.*, 13.

λέξεις και ότι παραλείπονται οι γνώσεις που μπορούμε να αποκομίσουμε από τους αριθμούς. Διαβάζοντας ξανά τη φράση του Κωνσταντινίδη, μεταξύ της «αρχιτεκτονικής» και του «δοχείου ζωής» εκδηλώνεται ίσως μια ανάγκη-επιταγή, ότι η αρχιτεκτονική «οφείλει να χτίζει». Ενδεχομένως ο Κωνσταντινίδης να εννοεί ότι το κτίσιμο δεν έχει γίνει ακόμα ή δεν γίνεται με αυτό το στόχο, άρα είναι σε εκκρεμότητα, αναμένει, «οφείλει», ως προς τις ζωές, εφόσον αυτά, όπως μας αναφέρει, εμπεριέχουν «μιαν ηθική ευαισθησία απέναντι στους ανθρώπους και στους τόπους». Η «ηθική ευαισθησία» απέναντι στους ανθρώπους, αντιλαμβάνομαι ότι μπορεί να σχετίζεται με τη «διαμόρφωση υλικών και άυλων ορίων ανάμεσα στους ανθρώπους», επειδή η «ηθική ευαισθησία» μπορεί να περιλαμβάνει τρόπους σχετισμού στο πλαίσιο της κοινωνικοποίησης. Όταν ο Κωνσταντινίδης μιλάει για τα «δοχεία ζωής» θεωρώ πως δεν επιχειρεί σε καμία περίπτωση να φτάσει σε έναν ορισμό. Μιλά, ενδεχομένως, ποιητικά μέσα από την ποιητική του σκέψη και έτσι θέτει το στόχο προς το «αληθινό» κτιστό. Αυτό το «αληθινό» κτιστό μπορεί να υποτεθεί- αν αναγνώσουμε το δοχείο ως την *κοινή αυλή,* όπως κάνει ο Κωνσταντινίδης- ότι εκκινεί και από το άχτιστο, τους υπαίθριους μεταβατικούς, ενδιάμεσους χώρους, τους οποίους συνδέει άμεσα με τον άνθρωπο που ζει και χτίζει πάντα σε σχέση με τη φύση, αλλά και με την προϋπόθεση μιας πολύ συγκεκριμένης κατάστασης:

> Η αυλή όπου γύρω της- ή προς το ένα μέρος της- αραδιάζονται οι κλειστοί χώροι, είναι πάντα ο βασικός πυρήνας. Δηλαδή, ο υπαίθριος χώρος, ο οργανωμένος και κατασκευασμένος έτσι ώστε να είναι και αυτός δοχείο ζωής και να προσφέρει άνεση, χαρά και υγεία. Ο ξέσκεπος χώρος για να δέχεται το φως και τον ήλιο και τη θέρμη της ελληνικής ατμόσφαιρας, πλακοστρωμένος και φυτεμένος και λουλουδισμένος. Γιατί ο Έλληνας, όπου χτίζει, φυτεύει κιόλας, όπου ορθώνει κατασκευές τεχνητές, πάντα τις δένει και τις στερεώνει και με το φυσικό στοιχείο.[16]

Περιγράφει τα παλιά αθηναϊκά σπίτια και αυτό το σημείο είναι που μπορεί να θεωρηθεί σημαντικό: μιλά για την *αυλή* ως βασικό πυρήνα και ως δοχείο ζωής, τον υπαίθριο χώρο

16 Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, 35.

στον οποίο μπορεί να έρχονται κοντά όλοι οι κάτοικοι των διαφορετικών σπιτιών τα οποία συνδέει αυτή η αυλή.[17] Συνεπώς και η αυλή ως βασικός πυρήνας αποτελεί το δοχείο, όχι μόνο επειδή βρίσκεται σε κεντρική θέση και γύρω του κατανέμονται τα χτιστά. Ο υπαίθριος χώρος, ανοιχτός, από πάνω, ορίζεται από τις κατοικίες που τον περιβάλλουν και εννοείται ως δοχείο σχεδιασμένο και αυτό όπως και το κτιστό, έτσι ώστε να μπορούν οι κάτοικοι από διαφορετικά νοικοκυριά να το απολαμβάνουν, ενδεχομένως από κοινού και εξίσου. Ταυτόχρονα με γνώμονα το δοχείο ως αυλή μπορεί να εκκινήσει ένας συλλογισμός πάνω στις δράσεις που δύναται να συμβούν σε ένα χώρο συνάντησης, όπως οι αλληλεπιδράσεις αλλά και παραπέρα, το κτίσιμο του δοχείου της ζωής μπορεί να εννοηθεί ως κτίσιμο του χώρου *για την αυλή ή τις ανάγκες της αυλής,* δηλαδή για την αλληλεπίδραση που περιλαμβάνει και το κοινωνικό στοιχείο στο δεδομένο χώρο της αυλής.

Η πολύ συγκεκριμένη κατάσταση, την οποία περιγράφει ο Κωνσταντινίδης και η οποία ίσως να αποτελεί ένα είδος κοινωνικού οράματος για το «δοχείο ζωής», είναι να μπορεί αυτό να δημιουργεί τρεις βασικές συνθήκες οι οποίες πιθανόν να περνούν απαρατήρητες, ίσως επειδή θεωρούνται απλές, δεδομένες, υποκειμενικές και αυτονόητες: την *άνεση*, τη *χαρά* και την *υγεία*. Αναπτύσσει τη σκέψη του για τη δράση του φυτέματος αλλά, ταυτόχρονα, δίνοντας πληροφορίες σχετικά με το κατά πόσο έχει νόημα οι «τεχνητές κατασκευές» να έχουν μοναδικό στόχο την κάθετη ανάπτυξη από κάτω προς τα πάνω; «Πάντα τις δένει και τις στερεώνει και με το φυσικό στοιχείο». Πιθανώς, αυτό να σημαίνει ότι οι κατασκευές είναι δεμένες με τη φύση, η φύση επιδρά σε αυτές επειδή μπορεί να τις παρασύρει.

Ο Κωνσταντινίδης βλέπει τον τρόπο που εκτυλίσσεται αυτός ο «υπαίθριος βίος» μέσα από τις βιωματικές παρατηρήσεις του συγγραφέα και ποιητή Περικλή Γιαννόπουλου. Συγκεκριμένα αναφέρεται στο κείμενο του Γιαννόπουλου σχετικά με την επίδραση των καιρικών φαινομένων στην καθημερινή ζωή:

17 Στο Μεταξουργείο υπήρξαν παλιά αθηναϊκά σπίτια με ξεχωριστά δωμάτια για διαφορετικά νοικοκυριά. Οι κάτοικοί τους συναντιούνται στην κεντρική εσωτερική αυλή που τα χαρακτηρίζει. Στο λόγο των αρχιτεκτόνων, τα σπίτια αυτά εντάσσονται στην περιγραφή της παλιάς Αθήνας ως «οριζόντια πόλη» σε αντιδιαστολή με την Αθήνα σε κατακόρυφη ανάπτυξη μετά τις πολυκατοικίες. Σφαέλλος Χαράλαμπος, «Από την οριζόντιο στην κατακόρυφον ανάπτυξη των πόλεων». *Αρχιτεκτονική* (3), 1957, 51-52, στο *Η Πολυκατοικία ως Πρόβλημα στον Τεχνικό και Αρχιτεκτονικό Τύπο*, Σωτηροπούλου Πολυξένη, Διπλωματική Εργασία, «Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου», Σχεδιασμός - Χώρος – Πολιτισμός, Δ.Π.Μ.Σ., Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, ΕΜΠ, Φεβρουάριος 2019, 35.

> Ο βίος εν Ελλάδι είναι υπαίθριος. [...] Και επειδή ετρελλάθη τόσον ώστε να κάμη σπίτια Γαλλικά, Αγγλικά, Γοτθικά, όταν ανάψη ο Ήλιος το καλοκαίρι την ημέραν μεν ψήνεται και τρελλαίνεται εντός αυτών και των ρούχων του, την δε νύκτα κυλιέται εις τους δρόμους σαν άστεγος και κάμνει ολονυκτίας φαμελικώς, καταυλιζόμενος εις τας πλατείας και τα καφενεία, μαζί με τα άλογα των αμαξών, παρομοίως ελεεινός και ξεχαρβαλωμένος, διότι δεν δύναται να εύρη ανάπαυσιν και ησυχίαν και δροσιάν εις το σπίτι του το καίον σαν φούρνος».[18, 19]

Στην έρευνα του Παπαγεωργίου παρατηρώ ορισμένες ακόμα αναζητήσεις:

> Η πορεία αυτού του συλλογισμού [του Κωνσταντινίδη σχετικά με το δοχειο ζωής] καταλήγει τελικά στον ορισμό του «εχθρού». Αφού το τοπίο και η φύση είναι φιλικά και ακίνδυνα τότε από πού προέρχεται ο « εχθρός» ; "*Οι εχθροί έρχονται από πάνω μας, χτυπάνε δηλαδή πρώτα το κεφάλι μας και μετά τα άλλα μέρη του κορμιού μας"* και δεν είναι άλλοι από τον δυνατό ήλιο και τη βροχή.[20]

Και στη συνέχεια η τοποθέτησή του Παπαγεωργίου σχετικά με αυτή την άποψη:

> Τι θα συνέβαινε αν ορίζαμε διαφορετικά τον εχθρό; Αν ο εχθρός προέρχονταν από διαφορετική κατεύθυνση; Αν οι άνθρωποι δεν είναι στο σύνολό τους φίλοι ή φιλικοί αλλά και δυνητικά εχθροί ή εχθρικοί; Αν θα πρόσθετε κάποιος (εμφατικά και όχι αντιθετικά) έναν ακόμα εχθρό, αυτός θα προέρχονταν όχι μόνο από πάνω αλλά θα ήταν οριζόντιος. Μια τέτοια

18 Γιαννόπουλος Περικλής, *Τα Νέα Γράμματα* , τευχ. 1-3, Γεν.- Μάρτης 1938, σ. 173, στο Κωνσταντινίδης, *ό.π.*, 35, αφαιρέθηκαν τα πνεύματα.

19 Εδώ ο Γιαννόπουλος αναφέρεται στην τάση της εποχής να ενστερνίζεται κανείς και να εφαρμόζει αρχιτεκτονικά στιλ χωρίς να τα έχει προσαρμόσει στον τόπο. Ένα παράδειγμα κατοικίας της δεκαετίας 2000, οι κάτοικοι του οποίου έχουν αναφέρει ότι είναι πολύ ζεστό το καλοκαίρι είναι το περίκλειστο πολυτελές συγκρότημα κατοικιών με κοινή εσωτερική αυλή και μοντέρνο σχεδιασμό εφαρμοσμένου οπλισμένου εμφανούς σκυροδέματος της κατασκευαστική εταιρείας ΓΕΚ ΤΕΡΝΑ ΑΕ στην οδό Μυλλέρου στο Μεταξουργείο.

20 Παπαγεωργίου *ό.π.*, 16 στο Κωνσταντινίδης *ό.π.*, 216.

> θεώρηση δίνει εντελώς διαφορετική οπτική στο τι είναι ένα δοχείο ζωής. Παύει, πλέον, να είναι εκείνο το άυλο και διάτρητο, σαν σουρωτήρι, αποσκελετωμένο στέγαστρο. Μετατρέπεται σε ένα υλικό κλειστό περίβλημα που ανάλογα με το σχήμα και τη διαφάνειαά του διαμορφώνει τόσο τις συνθήκες εντός του όσο και τη σχέση με το περιβάλλον του.

Επιχειρούμε να εννοήσουμε το «δοχείο ζωής» ως βασική μεταφορά για το χώρο μέσα στον οποίο ενδεχομένως να γίνεται αντιληπτή η συγκατοίκηση διαμέσου της εμπειρίας του ήχου στην πολυκατοικία. Πώς παίρνει τη μορφή του αυτό που περιβάλλει και περιλαμβάνει τη ζωή; Η παραπάνω προσέγγιση του Παπαγεωργίου ξεκινά σε μια βάση ανίχνευσης ενός εχθρού, διαμέσου του χώρου για τη διερεύνηση των διαφορετικών αντιλήψεων πάνω στο τι μπορεί να είναι και πώς συνίσταται το όριο μέσα σε αυτόν. Ο Κωνσταντινίδης δεν υποδεικνύει άλλον «εχθρό» πέρα από φυσικά στοιχεία: «ο δυνατός ήλιος» και «η βροχή». Αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο Κωνσταντινίδης μιλά για τις καιρικές συνθήκες, το κλίμα, ως κυριολεκτική αναφορά σε μια συνιστώσα που επιδρά στον τρόπο κατοίκησης. Είναι πιθανό να το θεωρεί ως τον καίριο παράγοντα που χρειάζεται να λαμβάνει υπόψη η αρχιτεκτονική. Κατά τη γνώμη μου, έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς η σχέση του ανθρώπου με τον καιρό μπορεί να αποκαλύψει συγκεκριμένα στοιχεία ως προς μέτρα που λαμβάνει όχι μόνο για να προστατευθεί από αυτά τα στοιχεία της φύσης αλλά και πώς δρα υπό αυτά, όταν χρειάζεται να προσαρμόζεται με αυτά ως δεδομένα. Για παράδειγμα, όπως βιώνουν την κατοίκηση οι άνθρωποι που μου μίλησαν, το καλοκαίρι όταν όλες οι δίοδοι και τα ανοίγματα είναι διάπλατα ανοιχτά, δημιουργείται μια συνθήκη που αλλάζει τους βαθμούς απόκρισης στους ήχους των γειτόνων. Ανάμεσα στα παραπάνω, είναι δυνατόν να υπάρχει μια δυνατή συμβολική αξία στη διατύπωση του Κωνσταντινίδη για τις «καιρικές συνθήκες» της ηλιοφάνειας και της βροχής. Μια θεματική που αφορά στην παρούσα έρευνα, είναι ότι από διαφορετικούς τρόπους δόμησης ή κατασκευής δημιουργούνται συγκεκριμένες επιδράσεις, προκύπτουν διαφορετικές αισθητηριακές και αισθητικές εμπειρίες[21]. Στο

21 «Για παράδειγμα, οι ασπίδες των Ασμάτ της νοτιοδυτικής Γουινέας δεν προορίζονται για να προκαλέσουν «αισθητική εκτίμηση». Δεν είναι «όμορφες», αλλά προκαλούν φόβο, παίζοντας έτσι σημαντικό ρόλο στον ψυχολογικό πόλεμο του κυνηγιού κεφαλών, που ήταν τόσο θεμελιώδης πρακτική στην κοινωνικότητα των Ασμάτ», Thomas Nicholas, 1998, ix στο Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 6, 31, στο Γιαλούρη Ελεάνα,

μεταφορικό επίπεδο, όταν το «δοχείο ζωής» «μετατρέπεται σε ένα υλικό κλειστό περίβλημα», όπως γράφει ο Παπαγεωργίου, τότε μπορεί κανείς να σκεφτεί αυτό το αντικείμενο με τις συγκεκριμένες του ιδιότητες και τις επιδράσεις που επιφέρει. Εντοπίζεται εδώ το γόνιμο έδαφος μέσα από το οποίο μπορεί να συζητήσει κανείς πώς το κτιστό μπορεί να εννοηθεί ως «κλειστό περίβλημα», καθότι σχεδόν πάντα στα κτίσματα υπάρχουν ανοίγματα στους τοίχους, αλλά ακόμα κι εκεί που δεν υπάρχουν, πάντα ο ήχος θα διαρρηγνύει αυτό το «κλειστό» μέσω του αέρα αλλά και μέσω των δονήσεων των υλικών.

Το ενδιαφέρον στη πολυδιάστατη διατριβή του Παπαγεωργίου είναι η προσέγγιση των τρόπων συμβίωσης ως «δυνητικούς τρόπους συνύπαρξης», η δομή της εργασίας του υπό γεωμετρική ανάλυση (κάτοψη, τομή κλπ.), το ότι δίνεται η αφορμή να βρούμε την ανάγνωση του λόγου του Κωνσταντινίδη σε ένα συγγενικό με την παρούσα διατριβή πλαίσιο και να τροφοδοτηθεί αυτή με τις διαφορετικές σκοπιές πάνω σε αυτήν τη μεταφορά και τέλος, κυρίως το γεγονός ότι προτείνει μια προσέγγιση του ρόλου του αρχιτέκτονα ο οποίος μπορεί να σχεδιάζει για εκείνες τις συνθήκες ζωής οι οποίες δεν απαντούν στο αίτημα της διαβίωσης αλλά της *συμβίωσης* στο χώρο.

Για τα παλιά αθηναϊκά σπίτια, τη λαϊκή αρχιτεκτονική, ο Κωνσταντινίδης μίλησε για τον άνθρωπο που πειθαρχεί τη θέληση και τη γνώση προς μια «ικανότητα στα απολύτως αναγκαία»[22]:

> […] και έχοντας συνοψίσει μέσα του, σε μιαν συνολική αγνότητα, όλες τις χρειές της ζωής, έφτασε στο σημείο να υπερπηδήσει το υποκειμενικό και το υπερατομικό και έτσι να φτάσει ολόλευκος προς το ουσιαστικό και το

επιμ., *Υλικός Πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια & Ελεάνα Γιαλούρη, 2012, 38.

22 Σχετικά με τα «απολύτως αναγκαία», σε έναν μικρό παράδρομο, στις σύγχρονες θεωρήσεις του αρχιτέκτονα Aureli μέσα από το κείμενό του με τίτλο *Less is Enough* εξετάζει τις εφαρμοσμένες αξίες του μοντερνισμού και το βασικό πρόταγμα του μοντερνιστικού μινιμαλισμού, "Less is More", ως προς τη σχέση του με τις πολιτικές λιτότητας που εφαρμόζονται σήμερα. Τις συνδέει με τα προτάγματα για καθαρές φόρμες, απλές δομές, τη ρήξη και απόρριψη του διάκοσμου ως περιττού και άχρηστου, πριμοδοτώντας την επιλογή των απολύτως απαραίτητων και χρηστικών, τα οποία ορίζουν τη φόρμα. Ο Aureli, εντοπίζει τις ρίζες του μοντερνισμού στις ιδέες του ασκητισμού και συγκεκριμένα στην αισθητικοποίηση του ασκητισμού. Pier Vittorio Aureli, *Less is Enough, On Architecture and Asceticism*, Μόσχα, Strelka Press, 2014.

κοινό, μαζί και στην συνοπτική λύση[23].[24]

Ο Κωνσταντινίδης γράφει για τη «λύση» και τη μορφή της παλιάς «λαϊκής» αθηναϊκής κατοικίας:

> Μα ας γυρίσουμε στη λιτότητα. Η προβολή της στην αίσθησή μας και στο στοχασμό μας γίνεται αντιληπτή μέσα από ορισμένα βασικά συνθετικά στοιχεία, που η έκτασή τους και η επιφάνειά τους ισορροπούν σε μιαν ολιγόλογη και ανθρωπομετρική στάθμη.[25]

Από αυτό το σημείο, την «ολιγόλογη ανθρωπομετρική στάθμη»[26], μπορούμε να δούμε πώς ο Κωνσταντινίδης εκφράζεται ποιητικά σαν να σκέφτεται για τον τρόπο σχεδιασμού με μέτρο τον άνθρωπο και την ισορροπία του σχεδίου με αφετηρία, αρχή και αξία: τη λιτότητα. Το σπίτι μας, ο χώρος τον οποίο κατοικούμε, ίσως, κατά τον Κωνσταντινίδη, να εμπεριέχεται σε αυτά όσο κατασκευάζεται- δημιουργείται ταυτόχρονα με αυτά τα «δοχεία ζωής».

Τα δοχεία στην καθημερινότητα, έτσι όπως τα εννοούμε μέσα από τη χρήση που τους κάνουμε όταν τα γεμίζουμε, φέρουν τις ιδιότητές τους ως αυτά που περιέχουν κάτι

23 Κωνσταντινίδης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, ό.π., 42. Το «χρειές» και το «μιαν» γράφεται έτσι στο κείμενό του.

24 Εδώ υποθέτω ότι ο Κωνσταντινίδης αναφέρεται σε ακόμη μια προϋπόθεση για το κτίσιμο και την κατοίκιση: «έχοντας συνοψίσει μέσα του, σε μιαν συνολική αγνότητα, όλες τις χρειές της ζωής». Με ενδιαφέρει με αφορμή αυτή τη διατύπωση να λάβω υπόψη μου για αυτή τη διατριβή πώς η συγκεκριμένη εμπειρία που προκύπτει όταν μια τάση σχεδιασμού, ένα αρχιτεκτονικό ρεύμα, αυτή η κατάσταση της νεωτερικότητας μπορεί να υιοθετείται χωρίς να έχει γίνει προσαρμογή στους « ρυθμούς» του τοπικού στοιχείου.

25 Κωνσταντινίδης, ό.π., 39.

26 Σκέψεις και στοχασμοί σχετικά με την «ανθρωπομετρική στάθμη» εντοπίζονται στα γραπτά του Martin Heidegger. Συγκεκριμένα η έννοια του «μέτρου» αλλά και της δράσης της μέτρησης: «Η μέτρηση είναι το ποιητικό χαρακτηριστικό του κατοικείν. Ποιώ σημαίνει μετρώ. Αλλά τι σημαίνει μετρώ; Είναι προφανές πως όταν στοχαζόμαστε το ποιείν ως πράξη μέτρησης δεν πρέπει να το υποβαθμίζουμε σε μια κατά το δοκούν παράσταση σύγκρισης και μονάδας μέτρησης. Η ποίηση είναι, με την πιο στενή έννοια του όρου, "λήψη μέτρου", ενέργεια μέσω της οποίας -και μόνον αυτής- ο άνθρωπος δεξιώνεται το μέτρο για όλο το μέγεθος της ουσίας του. Ο άνθρωπος αναπτύσσει την ουσία του ως θνητός. Ονομάζεται έτσι γιατί δύναται να πεθάνει. Δύναμαι να πεθάνω σημαίνει: είμαι ικανός για το θάνατο ως θάνατο. Μόνο ο άνθρωπος πεθαίνει- και μάλιστα συνεχώς- όσο καιρό διαμένει πάνω σ' αυτήν τη γη, όσο καιρό κατοικεί. Όμως το κατοικείν του εδράζεται στο ποιείν. Την ουσία του «ποιητικού» ο Χαίλντερλιν τη βλέπει στη «λήψη του μέτρου» με το οποίο μετράται η ανθρώπινη ουσία.» Heidegger Martin, *«...Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος»*, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2008, 35, 37.

άλλο. Μπορούμε να φανταστούμε δηλαδή ένα πήλινο δοχείο ή ένα πλαστικό, το βάρος του, την υφή του, το χρώμα του, τη χρήση που έχει υποστεί και πώς όταν γεμίζει με νερό ακούμε να ανεβαίνουν οι συχνότητες αντήχησης, ο πολύ μικρός παφλασμός του υγρού καθώς το γεμίζει. Το γέμισμα ή το άδειασμα ενός δοχείου που έχει, ας πούμε, το σχήμα ενός μπουκαλιού και περιέχει νερό ακούγεται καθώς σταδιακά μεγαλώνει ή μικραίνει ο άδειος χώρος μέσα στο μπουκάλι. Η επαφή του νερού με την εσωτερική επιφάνεια του δοχείου κάνει να ακουστεί το πόσο άδειο ή γεμάτο είναι. Όταν γεμίζουμε ένα ποτήρι νερό τη νύχτα στην κουζίνα, ακούμε το νερό όταν πλησιάζει να γεμίσει το ποτήρι. Το ποτήρι μας ειδοποιεί για το πότε έχει γεμίσει. Σε αυτό το σημείο ας διευκρινιστεί ότι δεν έχει τόση σημασία το γέμισμα ως πράξη αλλά οι τρόποι με τους οποίους αντηχεί το περιεχόμενο του δοχείου.

Το έργο του Alvin Lucier *Nothing is Real*, (1990), είναι μια σύνθεση - σύλληψη μιας δράσης για πιάνο, τσαγιέρα με ενίσχυση, μαγνητόφωνο και ηχοσύστημα μινιατούρα. Η πιανίστρια Aki Takahashi είχε αναλάβει να κάνει μια συλλογή με ορισμένες διασκευές τραγουδιών των Beatles για μια δισκογραφική εταιρεία. Για αυτόν το σκοπό, ζήτησε από τον Lucier να της γράψει μια διασκευή του *Strawberry Fields Forever.* Τη ρώτησε τότε γιατί του έδωσε αυτό το τραγούδι και εκείνη απάντησε:

Γιατί ο στίχος “Nothing is Real” μου θυμίζει τη μουσική σου.

Έτσι ο Lucier σκέφτηκε να ονομάσει μια διάλεξή του “Everything is real”, γιατί όπως περιγράφει «αυτές είναι πραγματικές αντηχήσεις μέσα στο πιάνο, δεν είναι ποιητικές, είναι φυσικές». Στο συγκεκριμένο έργο του Lucier, αρχικά παίζεται η μελωδία του τραγουδιού στο πιάνο, ταυτόχρονα ηχογραφείται από ένα μαγνητόφωνο και έπειτα αναπαράγεται ξανά, όμως αυτή τη φορά η μελωδία ακούγεται μέσα από το μικρό ηχοσύστημα που βρίσκεται μέσα στην τσαγιέρα. Ο εκτελεστής καλείται, όσο ακούγεται η μελωδία μέσα από την τσαγιέρα, να ανοίξει και να κλείσει το καπάκι δύο φορές με συγκεκριμένο ρυθμό έτσι ώστε να αλλάζει ο ήχος που βγαίνει. Αυτή η τσαγιέρα, έχει πολύ συγκεκριμένες ποιότητες αντήχησης (resonant qualities). Μέσα από αυτές διασκευάζεται το τραγούδι. Όμως, όπως αναφέρει ο Lucier, δεν μπορεί να κατανοήσει το λόγο για τον οποίο η συγκεκριμένη τσαγιέρα μπορεί να αντηχεί έτσι. Στη συνέντευξή

του δείχνει την τσαγιέρα και λέει:

> Αυτό είναι ένα μικρό δωμάτιο, ένα μικρό σπίτι.

Έπειτα σηκώνει το καπάκι και λέει:

> Αυτή είναι η στέγη. Όταν σηκώνεις τη στέγη, ο ήχος αλλάζει. Πήγα κάποτε σε έναν αρχιτέκτονα και τον ρώτησα πόσα χρήματα θα στοίχιζε να χτιστεί ένας συναυλιακός χώρος του οποίου την οροφή να μπορούσες να σηκώνεις πάνω και κάτω. Είπε: «χιλιάδες δολάρια».

Στο συγκεκριμένο έργο, *Nothing is Real*, κατά την άποψή μου, μοιάζει να συμπυκνώνεται μια συγκεκριμένη κατάσταση για την αναστοχαστική διαδικασία αυτής της έρευνας. Η τσαγιέρα, που «είναι ένα μικρό δωμάτιο», που μπορεί από ένα σημείο να ανοίγει και να κλείνει, φέρνει στο νου τον ήχο του δρόμου ή τον ήχο του σπιτιού που αντηχεί διαφορετικά ανάλογα με το πόσο κλειστή ή ανοιχτή είναι μια μπαλκονόπορτα. Η τσαγιέρα του Lucier κάποια στιγμή σταμάτησε να αντηχεί με τον ίδιο τρόπο. Δεν ξαναβρήκε, μας λέει, καμία τσαγιέρα με την ίδια ποιότητα αντήχησης που είχε εκείνη η πρώτη από την China Town και του πήρε πολύ καιρό μέχρι να ξαναβρεί κάποια «καλή». Η τσαγιέρα δημιουργεί μια συγκεκριμένη, επιθυμητή για τον Lucier, αισθητική εμπειρία. Μέσα από τη μεταφορά του παραδείγματος της τσαγιέρας, μπορεί να σκεφτεί κανείς πώς το κτιστό, οι δομές, τα αντικείμενα, ενέχουν ή φέρουν τις ποιότητες και τα χαρακτηριστικά τα οποία επενεργούν στο πώς αφουγκραζόμαστε στο χώρο και στο χρόνο. Ο Lucier μιλά για την ιδιαιτερότητα του κάθε χώρου και τις επιδράσεις που μπορεί να δημιουργεί:

> Κάθε χώρος, έχει τη δική του προσωπικότητα η οποία έχει την τάση να τροποποιεί, να τοποθετεί και να μετακινεί τους ήχους διαμέσου των απορροφήσεων, των ανακλάσεων, της άμβλυνσης και άλλων φαινομένων τα οποία σχετίζονται με τα δομικά χαρακτηριστικά.

Στο έργο του Lucier, όπως περιγράφει ο ίδιος:

> Ο χώρος λειτουργεί ως φίλτρο. Ανακαλύπτουμε πως κάθε δωμάτιο έχει το δικό του σύνολο από συχνότητες αντήχησης, όπως οι μουσικοί ήχοι έχουν τις αρμονικές τους.[27]

Ο Lucier παραμορφώνει εκφραστικά τον ήχο φιλτράροντάς τον ώστε να πετύχει τις ηχητικές ποιότητες για τα έργα του, οι οποίες συνιστούν νέους χώρους. Τελικά όπως υποστηρίζει, ο ήχος μπορεί να δημιουργεί χώρο:

> Ονειρεύομαι συχνά χώρους για performance ειδικά σχεδιασμένους για έργα βασισμένα στα τρισδιάστατα χαρακτηριστικά του ήχου. Παραβολοειδή, σφαιροειδή και άλλα παρόμοια μορφοποιημένα δωμάτια με μετακινούμενους τοίχους θα μπορούσαν να κατασκευαστούν για να τοποθετήσουμε, να μετακινήσουμε και να τροποποιήσουμε τους ήχους. Τους τοίχους, τα πατώματα και τα ταβάνια θα μπορούσαμε να τα σκεφτούμε ως ακουστικούς φακούς των οποίων τα σημεία εστίασης καθορίζονται από τον χρόνο ανάκλασης. Είναι επίσης δυνατό, να δημιουργήσουμε φαντασιακούς χώρους μέσω προσομοίωσης με υπολογιστή. [...] Με αρκετά «κανάλια delay»[28] και ηχεία, το οποιοδήποτε πραγματικό ή φανταστικό δωμάτιο θα μπορούσε να προσομοιωθεί.[29]

Η επιτελεστική δράση που απαιτείται για να ανοιγοκλείσουν οι εκάστοτε εκτελέστριες

27 Alvin Lucier, "Careful listening is more important than making sounds happen: The propagation of sound in space", *Reflections: Interviews, Scores, Writings*, Cologne, MusikTexte, 1995, 430-38, στο Caleb Kelly, *Sound*, επιμ., *Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2011, 113.

28 Τα κανάλια delay είναι ηχητικά εφέ που στη διαδικασία επεξεργασίας του ήχου σε στούντιο μπορούν να προσδώσουν στον ήχο τεχνητή ηχώ. Ο όρος παραμένει συνήθως αμετάφραστος μεταξύ των τεχνικών του ήχου και των καλλιτεχνών του ήχου.

29 "I often dream of performance spaces specially designed for works based on the three-dimesional characteristics of sound. Paraboloids, spheroids and other similarly shaped rooms with movable walls could be constructed to position, move and modulate sounds. Walls, floors and ceilings could be thought of as acoustic lenses whose focal points are determined by reflective time. It is also possible to create imaginary spaces by means of computer simulation. ... Given enough delay lines and loudspeakers, any real or imagined rooms can be simulated.", *ό.π.*, 116. (Μετάφραση δική μου)..

το καπάκι τονίζει ίσως τις εγγενείς ιδιότητες της τσαγιέρας ως κάτι το οποίο έχει τη δυνατότητα να αντηχεί με το συγκεκριμένο, μοναδικό κατά τον Lucier, τρόπο. Αυτή η επιτελεστική δράση φανερώνει την ιδιότητα που έχει η τσαγιέρα να δρα από μόνη της. Επίσης, είναι σαν οι εκτελεστές να αναλαμβάνουν το ρόλο εκείνων που θέλουν να υπενθυμίσουν, με έναν μηχανικό τρόπο, ότι οι αντηχήσεις μέσα στο πιάνο και στην τσαγιέρα είναι φυσικές. Ενώ ο στίχος των Beatles "nothing is real", θύμισε στην Aki Takahasi τη μουσική του Lucier- και για αυτό του ανέθεσε να διασκευάσει το συγκεκριμένο τραγούδι- ο συνθέτης βάλθηκε να της υπενθυμίσει πως αυτό που μπορεί να θυμίζει το στίχο "nothing is real" προέρχεται από πραγματικές συνθήκες. Όπως περιέγραψα ήδη, άλλες δύο φορές παραπάνω με άλλα λόγια, το έργο του Lucier, πραγματοποιείται από ένα πιάνο από το οποίο παίζεται αργά και νοσταλγικά η μελωδία του *Strawberry Fields Forever*· σαν να την αναπολούν. Μετά από αυτό το πρώτο μέρος, πάνω στο πιάνο, ανοιγοκλείνει το καπάκι μιας τσαγιέρας από όπου ακούγεται φιλτραρισμένη η ίδια μελωδία με άλλο τρόπο. Οι ακροατές, αν δεν γνωρίζουν την πλευρά της τεχνικής του έργου ίσως να εκπλήσσονται όταν ακούν τον ήχο μέσα από την τσαγιέρα γιατί βγαίνει σα να γίνεται κάτι μαγικό. Σαν η τσαγιέρα να γίνεται το ηχείο από το οποίο ξετρυπώνει σε δεύτερο χρόνο αλλαγμένος ο ήχος από το πιάνο, αφού έχει απορροφήσει ό,τι ακούστηκε και να το επαναλαμβάνει με τη δική της φωνή. Το έργο ενδεχομένως αναφέρεται σε μια αλληλεπίδραση: η μελωδία που ακούγεται πρώτα από το πιάνο θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε ένα πρώτο ηχητικό ερέθισμα, σε ένα κάλεσμα πιθανώς, ή στην αρχή μιας συνομιλίας. Ό,τι ακούγεται μέσα από το δοχείο, είναι σαν να απαντά στην πρώτη μελωδία με την ίδια μελωδία, αλλαγμένη όμως, καθώς επιδρά πάνω της η φυσιολογία του δοχείου και έτσι μοιάζει να γίνεται η ζαλισμένη ηχώ της πρώτης. Ή σαν η τσαγιέρα να απαντά στο πιάνο λέγοντάς του τι άκουσε όπως το κατάλαβε εκείνη.

Μέχρι εδώ επιχείρησα να συμπαραθέσω ορισμένες σκέψεις πάνω στη φράση «δοχείο ζωής» του Κωνσταντινίδη, μια προσέγγιση της ερμηνείας αυτής της φράσης από τον Παπαγεωργίου και ενδιάμεσα σε αυτά, έφερα κοντά ορισμένες ερμηνείες σχετικά με το έργο του Lucier, *Nothing is Real*. Στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου, με τη φράση «δοχεία ήχου» στο νου, επιχειρώ να διευρύνω το φάσμα των στοχασμών μέσα από συμπαράθεση προσεγγίσεων αρχιτεκτόνων, ερευνητών του ήχου και δύο

καλλιτεχνικών δράσεων. Αυτές οι προσεγγίσεις τέμνονται, ενδεχομένως, στο σημείο που αφορά τις συγκεκριμένες ιδιότητες των χώρων να ανακλούν ή να απορροφούν τους ήχους αλλά και των ανθρώπων να αποκρίνονται σε ό,τι ακούν, να επιθυμούν ή να χρειάζονται συγκεκριμένους ήχους- στο ότι μοιάζουν σαν να ανακλούν ή να απορροφούν τα ερεθίσματα. Άλλα βασικά θέματα που εμπλέκονται στη συζήτηση περί ανάκλασης του ήχου ή απόκρισης στον ήχο και τα οποία συζητούνται παρακάτω αλλά κυρίως σε επόμενα υποκεφάλαια, είναι ο αποτελεσματικός ήχος ή ο ήχος του μοντέρνου, ο ανεπιθύμητος θόρυβος, ο «κατευναστικός θόρυβος» (comfort noise), οι τεχνητοί ήχοι της σύγχρονης ψηφιακής ή ηλεκτρονικής τεχνολογίας στις νέες μηχανές και η ακοή ως αφή.

Οι δράσεις στην καθημερινή ζωή μοιάζουν να δημιουργούν το χώρο καθώς φαίνεται να ορίζουν τι συμβαίνει μέσα του κάθε στιγμή. Ένα ισόγειο κατάστημα ρούχων μπορεί να λειτουργεί και ως χώρος διακίνησης χειροποίητων καλλυντικών, ή ένα διαμέρισμα μπορεί να λειτουργεί ως ιατρείο, ως χώρος γυμναστικής, ως επιχείρηση. Ανάλογα με τη δράση που συμβαίνει σε κάθε χώρο μεταβάλλεται και η χρήση του χώρου, συνεπώς ακούγεται διαφορετικά. Αυτό που συμβαίνει μοιάζει να ορίζει προσωρινά το χώρο και τον τρόπο που ακούγεται μέχρι να αλλάξει το είδος της δράσης. Μια κουζίνα μπορεί να γίνει γραφείο, ή ένα σαλόνι μπορεί να είναι κρεβατοκάμαρα ή κέντρο αισθητικής, ένα υπόγειο που προορίζεται για αποθήκη μπορεί να είναι εργαστήριο και στον κάθε χώρο ακούγονται οι ήχοι των διαφορετικών δράσεων. Η ζωή μας είναι ηχηρή αναπόφευκτα, αντηχεί στους χώρους, το κτιστό φιλτράρει και ανακλά τους ήχους που δημιουργούνται μέσα του. Όπως υποστηρίζει ο Nicolas Remy:

> Στα αστικά περιβάλλοντα, η αλληλεπίδραση ηχητικών πηγών και κτισμένου χώρου είναι δεδομένη, γιατί ο αστικός ιστός, το ύψος των κτιρίων και τα υλικά εγγράφουν τα χαρακτηριστικά τους στους ήχους. Οι ήχοι που έχουν παραχθεί σε μεγάλους άκτιστους αστικούς χώρους (πλατείες) διαφέρουν από εκείνους που παρήχθησαν στους μικρούς δρόμους ενός παλιού αστικού κέντρου. Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πώς μπορεί η ίδια δραστηριότητα - μια ανοιχτή αγορά, για παράδειγμα - να αλλάξει τόνο ανάλογα με τον τόπο όπου λαμβάνει χώρα κάθε φορά. Οι πωλητές είναι οι ίδιοι, η σχετική τους

θέση επίσης, ωστόσο, κάθε μέρα, η αγορά φέρει τον ήχο του εκάστοτε χώρου που τη φιλοξενεί.[30]

Πότε όμως μια δραστηριότητα μπορεί να ηχεί με τον ίδιο τρόπο; Πέρα από αυτήν την παρατήρηση- ερώτηση πάνω στην τοποθέτηση του Remy, παραθέτω παρακάτω μια άποψη για την αλληλεπίδραση χώρου- συμπεριφοράς και του αποδεκτού καθαρού ήχου του ηχοτοπίου της νεωτερικότητας στην Αμερική, της Emily Ann Thompson. Στο "Sound Modernity and History", η Thompson αναφέρεται στο φαινόμενο της αντήχησης (reverberation), αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αυτό δεν ήταν πια[31] επιθυμητό στο πέρασμα στη νεωτερικότητα στην Αμερική. Επίσης αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο εκείνη αντιλαμβάνεται το πώς ο ήχος της νεωτερικότητας συνδέονταν με τις επιταγές της αγοράς, την αποτελεσματικότητα και την εξάλειψη του θορύβου:

> «Η αντήχηση (reverberation), το χασομέρι (ή η παραμονή-"lingering") του απομένοντος ήχου σε έναν χώρο, ήταν πάντα άμεσο αποτέλεσμα της αρχιτεκτονικής που το δημιουργούσε, μια λειτουργία του μεγέθους ενός δωματίου και των υλικών που αποτελούν τις επιφάνειές του. Ως τέτοιο, ηχούσε την ακουστική υπογραφή κάθε συγκεκριμένου τόπου, αντιπροσωπεύοντας το μοναδικό χαρακτήρα του χώρου (με τα καλά του και τα κακά του) στον οποίο ακούγονταν. Με την ανάδυση του μοντέρνου ηχοτοπίου αυτό δεν αποτελούσε πια θέμα. Η αντήχηση τώρα έγινε απλά ένα ακόμα είδος θορύβου, αχρείαστο και, στην καλύτερη περίπτωση, εξαλειμμένο.
>
> Καθαρός, άμεσος, και χωρίς να αντηχεί, αυτός ο μοντέρνος ήχος ήταν εύκολος να κατανοηθεί, αλλά δεν είχε πολλά να πει για τα μέρη μέσα στα

30 Remy Nicolas, «Οι φωνές της πόλης», στο Ρίκου Ελπίδα και Πανόπουλος Παναγιώτης, (επιμ.), *Φωνές*, Αθήνα, Νήσος, 2016, 278.

31 «Κάθε εποχή χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένου είδους αντήχηση συνδεδεμένη με συγκεκριμένα μέρη, αλλά μια ιστορία αυτού του ηχητικού φαινομένου μένει να γραφτεί. Ακόμα και αν σκεφτούμε το παράδειγμα των καθεδρικών ναών, που είναι οι παλιότεροι μεγάλοι κλειστοί χώροι στη Δύση, είναι τρομερά δύσκολο να έχουμε ακριβή ιδέα για τη διαφοροποιημένη ακουστική που περιήχαν λόγω της εξέλιξης του εσωτερικού διάκοσμου και της διαρρύθμισης. Η πρωταρχική αντήχηση είναι ακόμα άγνωστη, και θα ήταν αρκετά δύσκολο να ανασυσταθεί.» Augoyard και Torgue, *ό.π.*, 116.

οποία παράγονταν και καταναλώνονταν.

Αυτός ο νέος ήχος ήταν μοντέρνος για διάφορους λόγους. Πρώτα, ήταν μοντέρνος επειδή ήταν αποτελεσματικός. Από πλευράς της φυσικής, ενσωμάτωνε την ιδέα της αποτελεσματικότητας καθώς είχε απεκδυθεί από όλα τα στοιχεία που τώρα κρίνονταν αχρείαστα, και παραδειγματοποίησε μια αισθητική της αποτελεσματικότητας μέσα στην- παρόμοια με σήμα-καθαρότητα που είχε σαν επακόλουθο. Επιπροσθέτως, προήγαγε την αποτελεσματική συμπεριφορά σε όσους τον άκουγαν, καθότι η σύνδεση μεταξύ του ελαχιστοποιημένου θορύβου και της μεγιστοποίησης της παραγωγικότητας επιδεικνύονταν πειστικά. Έπειτα, ήταν μοντέρνος επειδή ήταν ένα προϊόν. Αποτελούσε αγαθό σε έναν πολιτισμό που καθορίζονταν όλο και περισσότερο από την πράξη της κατανάλωσης, και αξιολογούνταν από ακροατές με αυτιά συντονισμένα στους ήχους της αγοράς. Τέλος, είναι μοντέρνος επειδή θεωρούνταν ότι απέδειξε την τεχνική υπεροχή επί του φυσικού περιβάλλοντος, και αυτό το έκανε με τέτοιο τρόπο ώστε άλλαξε τις παραδοσιακές σχέσεις μεταξύ ήχου, χώρου και χρόνου. [32]

Η Thompson αναφέρεται σε ένα γενικό πλαίσιο του μοντέρνου ηχοτοπίου στην Αμερική στο οποίο η αντήχηση δεν ήταν επιθυμητή καθώς τα ζητούμενα ήταν «η αισθητική της αποτελεσματικότητας» και του «καθαρού σήματος». Σχετικά με την αντήχηση

32 Thompson Emily Ann, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America,* 1900- 1933, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, 1- 4, στο Kelly Caleb, *Sound*, ό.π., 117- 120. "Reverberation, the lingering over time of residual sound in a space, had always been a direct result of the architecture that created it, a function of both the size of a room and the materials that constituted its surfaces. As such, it sounded the acoustic signature of each particular place, representing the unique character (for better or worse) of the space in which it was heard. With the rise of the modern soundscape this would no longer be the case. Reverberation now became just another kind of noise, unnecessary and best eliminated.
[…] Clear, direct, and non- reverberant, this modern sound was easy to understand, but it had little to say about the places in which it was produced and consumed. This new sound was modern for a number of reasons. First, it was modern because it was efficient. It physically embodied the idea of efficiency by being stripped of all elements now deemed unnecessary, and it exemplified an aesthetic of efficiency in its resultant signal-like clarity. It additionally fostered efficient behaviour in those who heard it, as the connection between minimized noise and maximized productivity was convincingly demonstrated. Second, it was modern because it was a product. It constituted a commodity in a culture increasingly defined by the act of consumption, and was evaluated by listeners who tuned their ears to the sounds of the market. Finally, it was modern because it was perceived to demonstrate man's technical mastery over his physical environment, and it did so in a way that transformed traditional relationships between sound, space and time." (Μετάφραση δική μου)..

υποστηρίζει ότι «έγινε απλά ένα ακόμα είδος θορύβου, αχρείαστο και, στην καλύτερη περίπτωση, εξαλειμμένο». Κατά την άποψή της ο μοντέρνος ήχος δεν είχε πολλά να πει για τα μέρη μέσα στα οποία παράγονταν[33]. Αυτή η προσέγγιση της «αισθητικής της αποτελεσματικότητας» όπως θεωρεί η Thompson, θέτει μια σκοπιά του θέματος του ήχου στα νέα αστικά περιβάλλοντα μετά τη βιομηχανοποίηση στη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή.

Κατά την άποψή μου, η πτυχή αυτής της αποτελεσματικότητας που προσεγγίζει η Thompson περικλείει μια ειρωνεία και συνεπώς έχει ενδιαφέρον. Ορισμένα ιδιαίτερα προϊόντα της σύγχρονης τηλεπικοινωνίας και βιομηχανίας προκύπτουν από αυτήν ακριβώς την αποτελεσματικότητα: η τεχνολογία σήμερα έφτασε μεν στο σημείο να κατασκευάζει καθαρή, χωρίς παρεμβολές ή διακοπές, αδιαμεσολάβητη ψηφιακή επικοινωνία, όμως κατά τη διάρκεια ενός τηλεφωνήματος μέσω κινητών, όταν κάποιος δεν μιλάει εισάγεται απόλυτη σιωπή για εξοικονόμηση σήματος. Τότε είναι που ενεργοποιείται το "comfort noise", ο τεχνητός θόρυβος- ένα ελάχιστο στρώμα θορύβου στο φόντο- που δημιουργεί την εντύπωση πως υπάρχει κάποιος στη γραμμή. Αυτός ο θόρυβος είναι τεχνητός, απαραίτητος, επιθυμητός και αποτελεί ένα ακόμα προϊόν για τη διασφάλιση της αποτελεσματικής επικοινωνίας. Ο ήχος αυτός λειτουργεί κατευναστικά και δίνει την αίσθηση του τόπου που τελικά μπορεί να εννοηθεί ως κοινός χώρος όπου μέσα του πραγματοποιείται η συζήτηση. Επίσης, η σύγχρονη τεχνολογία έχει κατορθώσει να κατασκευάσει αθόρυβα αυτοκίνητα, όμως συνεχίζει να χρειάζεται τον

33 Στο έργο *MASTER SOUNDS*, (2009) που έγινε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος *Public Art and New Artistic Strategies* στο πανεπιστήμιο Bauhaus, σε συνεργασία με την Grace Bayer (The Bauhaus Modulators), ηχογραφήσαμε τους οικιακούς ήχους από τα πρώτα μοντέρνα σπίτια που έχτισαν οι καθηγητές της σχολής Bauhaus, στο Dessau, στη Γερμανία. Το έργο ήταν ένα cd, που περιλάμβανε τους ήχους από τα *Master Houses* που χτίστηκαν το 1930, συγκεκριμένα τον ήχο του διακόπτη του Klee, τον ήχο κλεισίματος της πόρτας του Kandinsky, το παντζούρι του Schlemmer, το κλικ του πορτατίφ του Feininger και άλλα ηχητικά δείγματα από τα λειτουργικά μέρη στα εσωτερικά των σπιτιών αυτών που είναι πια επισκέψιμα ως μουσειακά είδη των μοντερνιστών. Ο μοντέρνος ήχος του τότε, φαίνεται να μη διαφέρει και πολύ από τους ήχους των λειτουργικών μερών ενός σύγχρονου διαμερίσματος. Όμως οι συγκεκριμένοι ήχοι ως μέρη της ηχητικής ρουτίνας της καθημερινής ζωής των «μεγάλων» αυτών καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων του μοντερνισμού, αποτελούν ενδεχομένως ελάχιστα δείγματα της υφής της ζωής που θέλανε να έχουν. Το όραμα και τα έργα τους έρχονταν σε ρήξη με τους παλιούς τρόπους ζωής πριν τη βιομηχανία, και πριν τον ειδικό «μοντέρνο» σχεδιασμό των μερών του νοικοκυριού. Οι οικιακές αυτές ηχογραφήσεις δεν παύουν να ακούγονται ως απομονωμένα ψήγματα των μουσείων που αποτελούν πια τα *Master Houses* και του συγκεκριμένου μοντέρνου και αποτελεσματικού design- κάτι το οποίο δεν αποτέλεσε ποτέ προσιτό αγαθό για όλον τον κόσμο, αγαθό που το αρχικό όραμα της σχολής Bauhaus επιθυμούσε να είναι «στο τραπέζι όλων». Στο *MASTER SOUNDS* γίνεται μια δειγματοληψία, αυτής της αισθητικής της αποτελεσματικότητας και μια υπόμνηση της αρχικής αυτής πρόθεσης, να γίνει η τέχνη τους καθημερινή ζωή για όλους εξίσου και τα τεχνουργήματά τους αποτελέσματα αυτής της συνθήκης.

τεχνητό ήχο. Η ανάγκη πρωταρχικά για ασφάλεια- να μπορούν να ακούν τη μεγάλη μηχανή που τους πλησιάζει στο δρόμο- και έπειτα να ακούν την απαλή πόρτα του τάδε μοντέλου αυτοκινήτου όταν κλείνει, έκαναν την τεχνολογία να προσθέσει ειδικά σχεδιασμένο τεχνητό ήχο στα οχήματα, στις πόρτες, στους υαλοκαθαριστήρες, στους κινητήρες ακόμα και στις εξατμίσεις. Η «αισθητική της αποτελεσματικότητας» φαίνεται να παραείναι αποτελεσματική. Με αυτόν τον επιθυμητό ήχο- προϊόν μπορούν οι χρήστες να τα ακούν, να τα αναγνωρίζουν, να τα απολαμβάνουν, και ενδεχομένως, ακόμα παραπέρα, να επιλέγουν το προϊόν έτσι ώστε ο ήχος να τους ταιριάζει, να τους εκπροσωπεί και να τους συντροφεύει. Να μπορούν να βρουν το επιθυμητό «βρουμ βρουυυυμ».

Το κρυμμένο ηχοσύστημα στη νέα τεχνολογία που προσομοιάζει το χώρο για τη συνομιλία (στην ψηφιακή τηλεφωνία) ή τον ήχο της μηχανής των αυτοκινήτων, φαινομενικά μοιάζει με το κρυμμένο ηχοσύστημα στην τσαγιέρα του Lucier μόνο που τα ηλεκτρονικά ηχοσυστήματα αναπαράγουν τεχνητό ήχο με εγγεγραμμένες όλες τις ποιότητες. Δηλαδή μια μηχανή αυτοκινήτου μπορεί πια να είναι από κατασκευής της αθόρυβη σαν όλες τις άλλες της σειράς της, όμως ο τεχνητός ήχος που χρειάζεται να παράγει για να κυκλοφορεί με ασφάλεια και επιθυμητό στυλ στο δρόμο μπορεί να την κάνει να ακούγεται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο. Ο τεχνητός ήχος της αθόρυβης μηχανής μπορεί να είναι αποκαλυπτικός για τις ανάγκες και τις επιθυμίες των χρηστών στο αστικό περιβάλλον, για τον τρόπο που επιλέγουν, νοσταλγούν, έχουν ανάγκη τους ήχους και επιδρούν στην καθημερινή ζωή και στο αστικό περιβάλλον. Η εικαστικός-αρχιτέκτονας Σοφία Ντώνα σε συνεργασία με τη Δάφνη Δραγώνα, ορμώμενες από τους τεχνητούς ήχους των μηχανών- αυτοκινήτων σχεδίασαν ένα καλλιτεχνικό residency στο οποίο διερευνήθηκαν οι συνιστώσες εκείνες των κατασκευασμένων ήχων που αφορούν στην έμφυλη διάσταση των ακουστικών ιδιοτήτων, καθώς μελετήθηκε πώς η πλειοψηφία των ήχων αυτών απαντούν σε ανάγκες χρηστών αρσενικού φύλου. Το residency έχει τον τίτλο *MACHO SOUNDS/ GENDER NOISE*.[34] Τα οχήματα, τα

34 Από το δελτίο τύπου του καλλιτεχνικού residency μπορεί κανείς να εξετάσει ορισμένες κατευθύνσεις σχετικά με τον καίριο προβληματισμό: «[...]Οι περισσότεροι από τους παλιούς, τωρινούς και μελλοντικούς ήχους της αυτοκινητιστικής βιομηχανίας παράγονται ως επί το πλείστον βάση ενός θεμελιώδους οράματος και μιας βασικής υπόθεσης: ότι ο οδηγός είναι αρσενικός και ο σχεδιασμός των ήχων του αυτοκινήτου θα πρέπει συνεπώς να επιδεικνύει τη δύναμη και την αρρενωπότητα και της μηχανής και του οδηγού. Όμως, τι σημαίνει για το ρυθμό και το αίσθημα της πόλης αυτή η υπόθεση και η παραγωγή των σχετικών ψεύτικων ήχων; [...]», Σοφία Ντώνα, Δάφνη Δραγώνα από το

αυτοκίνητα, οι μηχανές, τα αεροπλάνα, τα πλοία, αποτελούν ένα πολύ καλό παράδειγμα παραγωγής συγκεκριμένης αισθητηριακής αλλά και αισθητικής εμπειρίας, αφού η εμπειρία των χρηστών μοιάζει να εξαρτάται κατά μεγάλο βαθμό από το είδος των μηχανών και των σχεδιασμένων μερών που σε πολλές περιπτώσεις περικλείουν το σώμα. Η πολυκατοικία ως δοχείο αλλά και ως κατασκευή με συγκεκριμένα υλικά, σχεδιασμό και θέση στο χώρο, φέρει επίσης τις προδιαγραφές που διερευνώνται στη διατριβή αυτή όσον αφορά τον ρόλο που παίζουν στον τρόπο με τον οποίο ζούμε (και ακούμε) μέσα της.

Μέσα από την επιτόπια έρευνα ξεκίνησε να γίνεται κατανοητό πώς όταν «ακουγόμαστε» στα κοντινά διαμερίσματα οι κάτοικοι φαίνεται να προσαρμόζουν τις συνήθειές τους σε σχέση με αυτούς τους ήχους. Κάποιος που ακούει τον διπλανό του να μαθαίνει βιολί, μπορεί να χρειάζεται να μεταφέρεται προσωρινά για ύπνο στο σαλόνι. Ένας γείτονας μπορεί να γίνει τόσο ενοχλητικός ώστε ο διπλανός του να αποφασίσει να μετοικήσει σε άλλη περιοχή. Ένας κάτοικος ξεκινά τη γυμναστική επειδή ακούει την από πάνω να γυμνάζεται. Φαίνεται έτσι ότι το «δοχείο ήχου» πιθανώς μπορεί να επιδρά και να ρυθμίζει τις συνθήκες της «συγκατοίκησης» στην πολυκατοικία. Αποκρινόμενοι οι κάτοικοι στο ερέθισμα είναι σαν να απαντούν σε ό,τι έχει φιλτραριστεί από τις ίδιες, τους ίδιους, τα ίδια, αλλά και από το δοχείο- από την ακουστική του χώρου και τη μορφή του δοχείου.

Η κυρία Έλλη, έκανε μια τοποθέτηση που με βοήθησε ιδιαίτερα να αναστοχαστώ πάνω στον θόρυβο ως κατευναστικό ήχο και ως προσωπικό χώρο διαμέσου της ηχητικής επίδρασης ή του ηχητικού φαινομένου της επικάλυψης (Mask effect)[35]. Η τοποθέτησή της συζητείται διεξοδικά σε διαφορετικά σημεία της διατριβής αλλά κυρίως

ενημερωτικό δελτίο τύπου του καλλιτεχνικού residency *MACHO SOUNDS/ GENDER NOISE,* 2020.

35 Περισσότερα για την ηχητική επίδραση της επικάλυψης (Mask effect) όπου χαμηλοί τόνοι επικαλύπτονται από υψηλότερους ή άλλης ποιότητας- βλέπε στο Augoyard Jean- Francois and Torgue Henry (επιμ.), *Sonic Experience, A Guide To Everyday Sounds*, Grenoble and Canada, Cresson and McGill University Press, 2005, 66. Το φαινόμενο της επικάλυψης "mask effect" «συμβαίνει όταν το κατώφλι ακοής ενός ήχου ανυψώνεται λόγω της παρουσίας ενός άλλου ήχου. Το φαινόμενο παρατηρείται πολύ συχνά σε χώρους ακροατηρίου, όπου ο ακουστικός σχεδιασμός είναι ανεπαρκής και οι θόρυβοι των αεραγωγών και της κυκλοφορίας επικαλύπτουν τη μουσική και την ομιλία, με αποτέλεσμα οι ήχοι χαμηλών συχνοτήτων και μεγάλης έντασης να επικαλύπτουν ήχους υψηλότερων συχνοτήτων.» στο Τσινίκας Νίκος, *Ακουστικός Σχεδιασμός Χώρων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, 24, στο Καραποστόλη Αιμιλία, «Η μελέτη και ο σχεδιασμός του ηχητικού περιβάλλοντος στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική, Αναζητώντας τα σύγχρονα ηχοτοπία της Θεσσαλονίκης», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Θεσσαλονίκη 2016, 59.

στο μέρος του επιλόγου με τίτλο «Ο θόρυβος ως χώρος: κατευναστικός θόρυβος και επινοητικές πρακτικές». Μου μίλησε για το ότι χρησιμοποιεί τον ανεμιστήρα της κάθε βράδυ τα καλοκαίρια για να επικαλύψει τον ήχο των εργαλείων που αναμοχλεύει κάθε ξημέρωμα ο υδραυλικός στο μπαλκόνι του, πάνω από την κρεβατοκάμαρά της. Έτσι ο θόρυβος του ανεμιστήρα δημιουργεί για εκείνη χώρο για να κοιμηθεί όσο καλύπτει τους χτύπους από τα εργαλεία. Χωρίς τον ήχο του ανεμιστήρα η κυρία Έλλη το χειμώνα ξυπνά μαζί με τον υδραυλικό στις πέντε με έξι κάθε πρωί. Αυτός ο επινοητικός, αποτελεσματικός τρόπος απόκρισης και διαχείρισης του μη επιθυμητού ήχου, δηλαδή ο ήχος του ανεμιστήρα της ως τρόπος επικάλυψης ανεπιθύμητων ήχων, έχει προσδιοριστεί ως «*ηχητήρας*»· ένα μέσο ή μια συσκευή στο πλαίσιο της ανάγνωσής της ως *sound conditioning media device*, από τη στιγμή που ο ανεμιστήρας ως ηλεκτρομηχανική συσκευή επαναπροσδιορίζει την ηχητική ατμόσφαιρα απευθείας, χωρίς τη διαμεσολάβηση αναπαραγόμενων ηχητικών κυμάτων από ηχοσύστημα ή από ακουστικά.[36]

Το έργο *Neighbours*[37] του sound artist Davide Tidoni δίνει μια εκδοχή δράσης πάνω στο θέμα της απόκρισης ως αντήχησης. Η δουλεία του διαμορφώνεται ως έρευνα με επιτελεστικές δράσεις, ηχητικές ασκήσεις, κυκλοφορίες δίσκων, ηχητικούς περιπάτους και εργαστήρια γύρω από την πολιτική της ακρόασης, τη σχέση της φωνής και της ακρόασης, τη συμπεριφορά και τους συμβολισμούς του ήχου και των μέσων μετάδοσης ήχου- μικροφώνων- ηχείων- μεγαφώνων. Στους περιπάτους του, τους οποίους ονομάζει *Soundstorming*, διερευνά από κοινού με τους συμμετέχοντες τις αποκρίσεις των χώρων και των ανθρώπων σε ό,τι ακούν και επιθυμεί να ενεργοποιεί, όπως λέει ο ίδιος, τους χώρους διαμέσου του ήχου. Δουλεύει γύρω από την πρόσληψή του ήχου, τις ανακλάσεις του, τα οριακά σημεία – thresholds- μετά τα οποία αυτός γίνεται αντιληπτός, την απορρόφησή του από το κτιστό και τα ανθρώπινα σώματα, την ακοή ως αφή. Σε ένα εργαστήριο *Soundstorming* που είχα την τύχη να συμμετέχω[38], κάναμε την εξής άσκηση: οι συμμετέχουσες και συμμετέχοντες εκ περιτροπής μετακινούσαμε ένα ηχείο που εξέπεμπε μια συγκεκριμένη συχνότητα θορύβου και

36 Hagood Mack, Part II. Masking, στο *Hush: Media and Sonic Self-Control, Duke University Press Books*, 2019, 77.

37 Tidoni Davide, *Neighbours*, 2009, 10/31, 2013, davidetidoni.bandcamp.com.

38 Tidoni Davide, *Soundstorming workshop*, Ελαιώνας, 23-24 Ιουνίου 2017, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, φεστιβάλ *Borderline*.

προσπαθούσαμε, χωρίς να βλέπουμε, να ανιχνεύσουμε τη θέση των άλλων στο χώρο. Τα χέρια βαστούσαν το ηχείο σε απόσταση ενός μέτρου από έναν τοίχο καθώς περπατούσαμε κατά μήκος του. Στον τοίχο είχαν παραταχθεί τρία άτομα με αποστάσεις μεταξύ τους. Με δεμένα τα μάτια και με το ηχείο στραμμένο προς τον τοίχο, έπρεπε να ανιχνεύσουμε με βάση την αλλαγή του τρόπου ανάκλασης του ήχου στις επιφάνειες τη θέση τους. Η ακουστική εμπειρία στην άσκηση αυτή ήταν αποκαλυπτική καθότι η ανεπαίσθητη διαφορά απορρόφησης του ήχου από τα σώματα σήμαινε τη θέση τους στο χώρο. Ο ήχος στο εργαστήριό του έγινε αντιληπτός μέσω της αφής, αφού η ακοή επέδρασε ως άγγιγμα. Σε διαφορετικές δράσεις εξετάσαμε πώς μετατρέπονταν ο ήχος αφού είχε ακουμπήσει διαφορετικές επιφάνειες. [Εικ. 003] Ο Tidoni, σε ένα άλλο έργο του με τίτλο *Neighbours*, δρα από το δικό του διαμέρισμα σε πολυκατοικία της Ιταλίας, προκειμένου να αντιμετωπίσει τους γείτονές του και να τους κάνει να ακούν πιο σιγά μουσική. Γι' αυτό το σκοπό αποφασίζει να τραγουδήσει παρέα με τη δική τους μουσική από το διαμέρισμά του. Στρέφει τα ηχεία του προς αυτούς και όταν εκείνοι ακούν δυνατά μουσική, εκείνος τους τραγουδά. Στην περιγραφή για την ηχητική καταγραφή της δράσης ο Tidoni τονίζει:

> *Ακούτε εμένα που τραγουδώ παρέα με τη μουσική που έρχεται από το διαμέρισμα των γειτόνων μου. Αντί να τους ζητήσω να ΣΤΑΜΑΤΗΣΟΥΝ προτίμησα να ΣΕΓΟΝΤΑΡΩ (GET ALONG). Σε αυτήν την περίπτωση το να ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΤΩ ήταν πολύ πιο διασκεδαστικό από το να ΚΑΒΓΑΔΙΣΩ!*

Ο επιτελεστικός τρόπος με τον οποίο αποφασίζει να αντιμετωπίσει τους γείτονές του ο Tidoni μου φέρνει στο νου τρόπους διαχείρισης αντίστοιχων ήχων από τους κατοίκους της πολυκατοικίας στην Αθήνα. Όπως μου έχουν αναφέρει, έχουν κάνει καντάδα ή έχουν παίξει κιθάρα από ταράτσα ή από μπαλκόνι σε μπαλκόνι για να στείλουν κάποιο μήνυμα σε γείτονές τους, ενώ μια γυναίκα μου κατάθεσε ότι επειδή άκουγε τους διπλανούς της να τσακώνονται σκηνοθέτησε δυνατό καυγά στο σπίτι της για να τους δώσει να καταλάβουν πόσο ακούγονται. Διερευνώνται συνεπώς αντίστοιχες επιδράσεις στο αστικό περιβάλλον- στην Αθηναϊκή πολυκατοικία- αλλά και οι τρόποι διαχείρισης των επιδράσεων του ήχου σε διαφορετικές καταστάσεις· και όταν αυτός εγγράφεται ως

κατευναστικός, επιθυμητός ή ανεπιθύμητος θόρυβος- αλλά και πώς ο «δικός μου» θόρυβος μπορεί να είναι αποτελεσματικός στο να εξαλείφει το θόρυβο από έξω ή να δημιουργεί προσωπικό χώρο.

Στο πλαίσιο αυτής της πρώτης βασικής μεταφοράς για τη διατριβή αυτή, της πολυκατοικίας ως δοχείο ήχου, η μορφή και η δομή της διερευνώνται στο βαθμό που μπορεί να σχετίζεται με τη μορφοποίηση αυτών των ακουστικών εμπειριών. Για την ερμηνεία των τοποθετήσεων των κατοίκων και την προσέγγιση της φώνησης που επιχειρεί να μιλήσει για τις επιδράσεις του ήχου, μπορεί η μορφή του δοχείου να είναι ένας παράγοντας επίδρασης, όμως το ενδιαφέρον κατά την άποψή μου δεν εδράζεται τόσο στο σχήμα ή στη δομή του ή στη μορφή του αλλά στο περιεχόμενό του· έγκειται δηλαδή στο γεγονός ότι αυτό το δοχείο μπορεί να συγκρατήσει και να περιέχει κάτι διαρκώς μεταβαλλόμενο όπως ο ήχος και τα κύματα των δονήσεων μέσα από τις διακλαδώσεις των υλικών και άυλων μερών. Στο πεδίο του δοχείου ως αυτό που μπορεί να φέρει, διερευνάται πώς μεταφέρουν τον ήχο με έναν φαινομενικά «κεντρικό» τρόπο που δεν διακρίνει ορόφους ούτε ιδιοκτησιακές επικράτειες καθώς δεν ανακόπτεται από τα υπάρχοντα υλικά όρια κατάτμησης των διαμερισμάτων.

Μέχρι αυτό το σημείο προσεγγίστηκαν και συνδέθηκαν ορισμένες απόψεις των εννοιών της αντήχησης του ήχου και της απόκρισης στον ήχο μέσα από παραδείγματα αναλύσεων αρχιτεκτόνων αλλά και μέσα από ερευνητικές- καλλιτεχνικές δράσεις. Συμπαραθέτω τις παραπάνω θέσεις και δράσεις, της Thompson, της Ντώνα και της Δραγώνα, του Lucier, του Tidoni, του Remy και του Παπαγεωργίου ως μέρη της συζήτησης για την αλληλεπίδραση του ήχου, του χώρου και της ζωής σε αυτόν. Η φράση του Κωνσταντινίδη περί δοχείων ζωής, με την παράθεση των ερμηνειών αυτής του Παπαγεωργίου, η σύνθεση του Lucier και της τσαγιέρας που αντηχεί τη διασκευή των Beatles, αποτελούν παραδείγματα ανάμεσα στα οποία μπορεί ίσως να υπάρξει χώρος για αναστοχασμό για τη διερεύνηση των ακουστικών εμπειριών από την πλευρά του ήχου ως χώρου και ως δράσης, της αντήχησης (resonance) και της ανάκλασης-απόκρισης.

2 Αφετηριακά σημεία έρευνας

Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται οι πηγές του ερευνητικού μου ενδιαφέροντος και μέσα από αυτές επιχειρείται να σκιαγραφηθεί το διαθεματικό πλαίσιο για την παρούσα έρευνα.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο εισάγεται η έννοια της επιλεκτικής ακρόασης και της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης στα ηχητικά ερεθίσματα. Ταυτόχρονα, το βασικό σχήμα που φαίνεται να ακολουθούν οι κάτοικοι όταν μιλούν για τις ακουστικές τους εμπειρίες επιχειρείται να σκιαγραφηθεί μέσα από την ιχνηλάτηση των πολλαπλών εγγραφών των αποκρίσεων στον ήχο: ο ήχος ως αισθητηριακό ερέθισμα, ο ήχος ως αυτός που πηγάζει από κάπου, ο ήχος ως νόημα αλλά και αφορμή μέσα από την οποία οι κάτοικοι παίρνουν θέση. Έπειτα, επιχειρείται η συζήτηση για την ερευνητική μου δραστηριότητα κατά τη διάρκεια της μεταπτυχιακής μου εργασίας[39], μέσα από την οποία επιθυμώ να επαναφέρω ορισμένα στοιχεία που, για την παρούσα έρευνα, τίθενται προς περαιτέρω διερεύνηση εστιάζοντας στο ηχητικό φαινόμενο της συνεκδοχής. Η έννοια του ίχνους και του συνεχούς του ήχου μέσα στις επιδραστικές πολλαπλότητες στην καθημερινή ζωή που προσεγγίζεται στο υποκεφάλαιο 2.3 «Επιδραστικές πολλαπλότητες, ίχνος και συνεχές», αποτελεί μια κομβική έννοια. Το ίχνος ως εννοιολογικό εργαλείο, ως λέξη και στοιχείο των ακουστικών εμπειριών εμπεριέχει από τη μια ό,τι μπορεί να εννοηθεί ως επίδραση του ήχου στο παρόν των καθημερινών καταστάσεων αλλά και της επίδρασης του ήχου στην προσωπική ακουστική μνήμη. Από την άλλη αποτελεί ένα μεθοδολογικό εργαλείο αλλά και μέθοδο καλλιτεχνικής δράσης από τη στιγμή που μπορεί να αφορά τις ηχητικές οικιακές καταγραφές. Το κλείσιμο αυτού του κεφαλαίου περιλαμβάνει συνοπτικά, υπό μια γενική θεωρητική διαθεματική εποπτική ματιά, τα ζητούμενα της έρευνας.

39 Γραπτό μέρος τελικής εργασίας για το μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Τέχνη στο δημόσιο χώρο και νέες καλλιτεχνικές στρατηγικές», Bauhaus University- Weimar. Τίτλος εργασίας “Highness”, 2010. Η εργασία απαρτίζονταν από ένα ερευνητικό μέρος το οποίο πλαισίωνε μια καλλιτεχνική δράση στο δημόσιο χώρο.

2.1 Ακοή και ακρόαση μέσα από την έννοια της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης- οι εγγραφές του ήχου στην επιτόπια έρευνα

"Before making sense, language makes noise:
you can have the latter without the former,
but not the other way around."[40]

Πώς θα μπορούσε ο λόγος να πληγώνει, αν ήταν απλώς *flatus vocis*, μάταιη κουβέντα, «σκέτη λέξη»; Αυτή η προσφυγή σε ένα παράθεμα, που μοιάζει εντελώς ξένο προς το θέμα μας και στο οποίο μόνο μια φανερά εκβιαστική ανάγνωση μας ξαναφέρνει από μακριά, μας διδάσκει ότι ο λόγος, στην πρωταρχική ουσία του, είναι δέσμευση έναντι ενός τρίτου για τον πλησίον μας: πράξη κατ΄εξοχήν, θεσμός κοινωνικός. Η πρωταρχική λειτουργία του λόγου δεν έγκειται στο να ονομάσουμε ένα αντικείμενο για να επικοινωνήσουμε με τους άλλους ανθρώπους σε ένα παιχνίδι χωρίς συνέπειες, αλλά στο να αναλάβουμε μια ευθύνη για κάποιον έναντι κάποιου άλλου. Μιλώ σημαίνει δεσμεύω τα συμφέροντα των ανθρώπων. Η ευθύνη είναι η ουσία της γλώσσας.[41]

Σε αυτήν την έρευνα επιχειρώ να θέσω ένα πλαίσιο γύρω από τον ήχο και την ακρόαση με σκοπό να εξετάσω το πλέγμα συνθηκών της ζωής στην αθηναϊκή πολυκατοικία· να εξετάσω τους τρόπους απόκρισης μέσα στις ακουστικές εμπειρίες στην πολυκατοικία ενώ λαμβάνω υπόψη μια πολλαπλή εγγραφή της απόκρισης στα ηχητικά συμβάντα όπως προκύπτει από την επιτόπια έρευνα και τις τοποθετήσεις των κατοίκων. Στη διατριβή αυτή με ενδιαφέρει να διατηρήσω την αμεσότητα της εκφοράς[42] του λόγου, αλλά πιο πολύ να γράφω σαν να απαντώ- αποκρίνομαι, όπως όταν είμαι μέσα σε μια συνομιλία και όσο συμμετέχω σε ό,τι συμβαίνει. Ενδεχομένως να επιτελείται έτσι μια

40 Serres Michel, *The Five Senses, A Philosophy of Mingled Bodies*, Bloomsbury 2016, 120.
41 Levinas Emmanuel, *Τέσσερις Ταλμουδικές Μελέτες*, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2017, 68.
42 Η προφορικότητα και "orality" όπως μεταφράζεται στα αγγλικά από το γαλλικό κείμενο του Michel de Certeau. "[…] orality and its indefinable place of origin of speech as "quotation- reminiscence" and as "returns and turns of voices." "[...]These are the reminiscences of bodies lodged in ordinary language and marking its path, like white pebbles dropped through the forest of signs", de Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*, London, University of California Press, 1984, 156. Βλ. κ. Chattopadhyay Budhaditya, "Auditory (Con)texts: Writing on Sound", στο *Ear | Wave | Event*, Issue 2, 2015.

πρώτη μετατόπιση, γράφοντας όπως θα μιλούσα για ό,τι αντιλαμβάνομαι ότι συμβαίνει.

Η έννοια της ευθύνης (responsibility), εξετάζεται ως *δυνατότητα απόκρισης*, *αποκρισιμότητα* (response ability, as the ability to respond) ή ως *ιδιότητα ανάκλασης* (to resonate). Σχετικά με τους *βαθμούς απόκρισης* μέσα στις ακουστικές εμπειρίες με ενδιαφέρει να εξετάσω κατά πόσο στην δράση της ακρόασης ενέχεται η έννοια της ευθύνης: όταν ακούγοντας κάτι αναλαμβάνουμε ή όχι δράση, πώς μιλάμε για ό,τι ακούμε, πώς λαμβάνουμε θέση ή αποκρινόμαστε σε ό,τι έχουμε ακούσει ως προς την πόλη ή ως προς τους γείτονες- που συχνά αναφέρονται μεταφορικά ως «συγκάτοικοι». Η έννοια της ευθύνης συνεπώς διερευνάται μέσα από το πρίσμα της ερμηνείας της ως αποκρισιμότητα στο πλαίσιο της εκδήλωσης τρόπων σχετισμού με τους γείτονες αλλά και των τρόπων τοποθέτησης ως προς το ότι μένουμε όλοι μαζί.

Σχετικά με τη διάκριση των λειτουργιών ακοής και ακρόασης και τις διαφορετικές τους προσεγγίσεις η βιβλιογραφία είναι εκτενής και ποικιλόμορφη ανάλογα με το ευρύτερο αντικείμενο μελέτης αλλά και το πεδίο της έρευνας.[43] Στην ελληνική γλώσσα, η διάκριση μεταξύ των λειτουργιών της *ακοής* και της *ακρόασης* γίνεται μέσα από τα ουσιαστικά αυτά ως διαφορετικές διεργασίες ενώ το ρήμα *ακούω*

43 Η έννοια «*ακουστιμολογία*» που εισήγαγε ο ανθρωπολόγος Steven Feld στο πεδίο των ηχητικών σπουδών διαμέσου της ανθρωπολογίας του ήχου, αφορά τις αναζητήσεις πάνω στο θέμα του ήχου, της ακοής και της ακρόασης σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά συγκείμενα αλλά και το πώς μορφοποιούνται οι διαφορετικοί τρόποι ακρόασης στη βάση των επιδράσεων που ενέχονται σε αυτούς τους τρόπους και τα δεδομένα συγκείμενα, Feld Steven, "Acoustemology", in *Keywords in Sound*, Novak David, Sakakeeny Matt (επιμ.), Λονδίνο, Duke University Press, 2015, 112-24. Περισσότερες εγγραφές γύρω από τη μελέτη των τρόπων ακρόασης και της διερεύνησής τους από διαφορετικά πεδία όπως κοινωνικές επιστήμες, θεωρία της τέχνης, φιλοσοφία, ακουστική, αρχιτεκτονική, ακουστική οικολογία βλέπε και τις παρακάτω έρευνες που επιλέγονται ενδεικτικά από ένα τεράστιο εύρος βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας: Bull, M. & Back, L. (επιμ.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford, Berg, 2003, Truax Barry, *The Handbook for Acoustic Ecology*, Burnaby, Cambridge Street Publishing, 1999, Mansell James G., "Ways of Hearing: Sound Culture and History", στο Bull Michael (επιμ.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Routledge, NY, 2019, Fowler, Michael, "On Listening in a Future City", *Grey Room* 42, Winter 2011, MIT, 2011, Schafer R. Murray, *[Tuning of the World] The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Vermont, Destiny Books, 1997 [πρώτη έκδοση 1976], Kelly Caleb (επιμ.), *Sound*, *Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2011, Carlyle Angus & Lane Cathy, (επιμ.), *On Listening*, CriSAP/individual contributors, Uniformbooks, 2013. Moore, C.J., Brian, *An Introduction to The Psychology of Hearing*, Academic Press Limited, London, 1992, Smith, M. Mark, (επιμ.), *Hearing History, A Reader*, The University of Georgia Press, Athens, 2004, Casati, Robert, Jerome, Dokic, *La Philosophie du Son*, Nimes, Chambon, 1994, Chion, Michel, "The acousmatic dimension and reduced listening", και "The acousmatic", στο, *Audio Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York, 1994, 32 και 71. Chion, Michel, "The Three Listering Modes", στο Sterne, Jonathan, *The Sound Studies Reader*, Routledge, USA 2012, Thibaud, Jean-Paul, "The Sonic Composition of the City", in *The Auditory Culture Reader,* Bull, M. And L. Back, eds., Berg Publishers, Amsterdam, 2003, Voegelin, Salomé, *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art,* Bloomsbury Publishing USA, 2010.

χρησιμοποιείται για να περιγράψει πολλές φορές και τις δύο. Μια κεντρική διαφοροποίηση των δύο λειτουργιών προκύπτει επειδή η ακοή αφορά, πρωτίστως, την *αίσθηση της ακοής*, όταν αυτή εγγράφεται ως η μεταφορά των ηχητικών κυμάτων από το αυτί στον εγκέφαλο μέσω νευροδιαβιβαστών, από το τύμπανο σε συγκεκριμένα μέρη του εγκεφάλου[44]. Η ακρόαση αφορά, στις περισσότερες των εγγραφών της, την επεξεργασία των ηχητικών κυμάτων από τον εγκέφαλο με όλες τις διαφορετικές επιδράσεις που μπορεί αυτή να ενέχει. Μια ενδιαφέρουσα άποψη είναι η περιγραφή των λειτουργιών ακοής και ακρόασης της καλλιτέχνιδας Pauline Oliveros:

> [...] Το αυτί λαμβάνει τους ήχους (hears), το μυαλό ακούει (listens), το σώμα αισθάνεται της δονήσεις. Η ακρόαση είναι μια δια βίου εξάσκηση που εξαρτάται από συσσωρευμένες εμπειρίες ήχου. Η ακρόαση μπορεί να εστιάζει σε λεπτομέρειες ή να εκβάλει σε ολόκληρο το ηχητικό πεδίο, η ακρόαση είναι μια μυστηριώδης διαδικασία που δεν είναι η ίδια για όλες, όλα, όλους. Οι άνθρωποι έχουν αναπτύξει κοινές συναινέσεις για την ερμηνεία των ηχητικών κυμάτων που παραδίδονται στον εγκέφαλο από τα αυτιά. Οι γλώσσες είναι τέτοιες συναινέσεις. Η ακοή και η ακρόαση έχουν μια συμβιωτική σχέση με μια αμφίβολη κοινή χρήση. Γνωρίζουμε περισσότερα για την ακοή παρά για την ακρόαση. [...]
>
> [...] Η ακοή είναι το μέσο της φυσιολογίας που ενεργοποιεί την αντίληψη, ακρόαση είναι να δίνεις προσοχή σε ότι γίνεται αντιληπτό και ακουστικά και ψυχολογικά. [...][45]

---

44 Σχετικά με τη φυσιολογία της ακοής βλέπε Howard, M., David και Angus, 'Introduction to hearing', στο *Acoustics and Psychoacoustics*, Oxford UK, Elsevier, 2006, 65 και Lopez Poveda Enrique A., Palmer Allan, Meddis Ray, (επιμ.), *The Neurophysiological Basis of Auditory Perception*, Springer, NY, 2010.

45 [...] The practice of deep listening as it has developed explores the difference between hearing and listening. The ear hears, the brain listens, the body senses vibrations. Listening is a lifetime practice that depends on accumulated experiences with sound. Listening can be focused to detail or open to the entire field of sound, listening is a mysterious process that is not the same for everyone. Humans have developed consensual agreements on the interpretation of soundwaves delivered to the rain by the ears. Languages are such agreements. To hear and to listen have a symbiotic relationship with a questionable common usage. We know more about hearing than listening. [...] [...] To hear is the physical means that enables perception, to listen is to give attention to what is perceived both acoustically and psychologically.[...] Oliveros Pauline, "The Difference Between Hearing and Listening", *TedxIndianapolis*, https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8, Ανακτήθηκε 2/3/2016. Η καλλιτέχνης ανέπτυξε με το έργο της την πρακτική της εστιασμένης ακρόασης που ονόμασε

Στην περιγραφή των σημασιών των όρων ακοή και ακρόαση η Oliveros παρέχει πολλές παραμέτρους όπως, των δονήσεων που αισθάνεται το σώμα κατά τη διεργασία της ακρόασης ή και ανεξάρτητα από αυτήν[46], την παράμετρο της εξάσκησης ή της πρακτικής που απαιτείται για την ακρόαση, την έννοια των συσσωρευμένων ηχητικών εμπειριών αλλά και την παράμετρο της προσοχής που είναι απαραίτητη στο πλαίσιο της ακουστικής[47] και ψυχολογικής ακρόασης. Ταυτόχρονα παρέχει την πτυχή της γλώσσας ως μιας συμφωνίας μεταξύ των ανθρώπων στο πλαίσιο της ερμηνείας των ηχητικών κυμάτων από τον εγκέφαλο. Μιλά επίσης για τη συμβιωτική σχέση της ακοής και της ακρόασης, κάτι που σε μια πρώτη ανάγνωση μπορεί να ερμηνευθεί ως εξής: «η ακοή θεωρείται προϋπόθεση της ακρόασης»[48].

Όπως έχει ειπωθεί από τους κατοίκους, το αίσθημα ότι μένουμε όλοι μαζί γίνεται ακουστό ζώντας στην πολυκατοικία με διαφορετικούς τρόπους και υπό διαφορετικές συνθήκες αποκαλύπτωντας πτυχές της υποκειμενικότητας αυτής της τοποθέτησης. Στο βιβλίο του *Silence*, ο συνθέτης John Cage, αναφέρεται στην έννοια της αποκρισιμότητας (response ability) στο πλαίσιο της υποκειμενικότητας των αποκρίσεων στα ηχητικά ερεθίσματα αλλά και της δυνατότητας που παρέχουν οι ήχοι να επιδρούν στο επίπεδο των αισθημάτων και στο επίπεδο του λόγου, όταν οι εμπειρίες

η ίδια "*deep listening*".

46 Σχετικά με το θέμα των δονήσεων στις ηχητικές σπουδές η βιβλιογραφία είναι εκτενής. Παραπέμπω ενδεικτικά στα εξής βιβλία που εξετάζουν από διαφορετικές σκοπιές το συγκεκριμένο φαινόμενο: Trower Shelley, *Senses of Vibration, A History of Pleasure and Pain of Sound*, NY, Continuum, 2012 και Goodman Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear,* Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2010.

47 Η έννοια της ακουστικής εμπειρίας εδράζεται στις λειτουργίες πρόσληψης ήχου από το αυτί - δονήσεων και κυμάτων και χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις εμπειρίες τις σχετικές με ό,τι γίνεται γίνεται αντιληπτό διαμέσου της ακοής. Σε μετέπειτα υποκεφάλαια αυτής της διατριβής θα χρησιμοποιηθεί ο όρος ακουσματική εμπειρία και ακουσματικός ήχος. Η ακουσματική εμπειρία διαφέρει από την ακουστική εμπειρία. Με τον όρο ακουσματικός περιγράφεται ο ήχος την πηγή του οποίου δεν είναι δυνατό να γνωρίζουμε. Για παράδειγμα στο οικιακό περιβάλλον της πολυκατοικίας τέτοιοι ήχοι μπορεί είναι ένα τρίξιμο που προέρχεται από κάπου από πάνω που όμως δεν γίνεται να αποδοθεί σε κάποια συγκεκριμένη δράση ή κάτοικο. Ακόμα, μπορεί να είναι ορισμένοι ήχοι εργασιών οι οποίοι ενώ μπορεί να παραπέμπουν σε κάποιο μαστόρεμα, δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί ούτε η ακριβής αιτία τους ούτε η προέλευσή τους χωρικά- η κατευθυντικότητά τους. Για την πηγή των όρων ακουσματικός ήχος και ακουσματική εμπειρία και σχετικές αναλύσεις παραπέμπω ενδεικτικά σε τρία σχετικά κείμενα: Πανόπουλος Παναγιώτης, «Η φωνή μεταξύ παρουσίας και απουσίας: Ήχος και ακουσματική εμπειρία», στο *Απουσία*, Ζήκα Φαίη, Καραπιδάκη, Λουΐζα, Κατραζάκου Κωνσταντίνα, Χατζόπουλος Θανάσης, (επιμ.), Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2013, Μπουμπάρης Νίκος, «Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 2003, https://doi.org/10.12681/sas.705 Ανακτήθηκε 8/2017 και στο βιβλίο Kane Brian, *Sound Unseen: acousmatic sound in theory and practice*, Oxford University Press, 2014.

48 Μπουμπάρης, *ό.π.*.

του ήχου ή των φυσικών φαινομένων επικοινωνούνται:

> Το να ακούει ήχους, απλούς ήχους, αμέσως, το μυαλό που διατυπώνει θεωρίες ξεκινά να διατυπώνει θεωρίες και τα αισθήματα των ανθρώπων διαρκώς εγείρονται από τις επαφές με τη φύση. Ένα βουνό, δεν προκαλεί μέσα μας ακούσια μια αίσθηση κατάπληξης; οι βίδρες στο ρυάκι, ένα αίσθημα ευθυμίας; η νύχτα στο δάσος, ένα αίσθημα φόβου; Η βροχή που πέφτει και η ομίχλη που σηκώνεται, δεν υπονοεί την αγάπη που δένει τον παράδεισο με τη γη; Δεν είναι η παρακμάζουσα σάρκα ειδεχθής; Ο θάνατος ενός αγαπημένου μας, δεν φέρνει τη θλίψη; Και υπάρχει σπουδαιότερος ήρωας από το ελάχιστο φυτό που μεγαλώνει; Τι πιο θυμωμένο από τη λάμψη της αστραπής και τον ήχο του κεραυνού; Αυτές οι αποκρίσεις στη φύση είναι δικές μου και δεν αντιστοιχούν απαραίτητα σε άλλων. Τα συναισθήματα δημιουργούνται στον άνθρωπο που τα νιώθει. Και οι ήχοι, όταν τους επιτρέπεται να είναι οι εαυτοί τους, δεν απαιτούν όταν τους ακούμε να το κάνουμε αναίσθητα. Το αντίθετο είναι αυτό που εννοείται διαμέσου της δυνατότητας απόκρισης.[49] (response ability, την δυνατότητα απόκρισης, την αποκρισιμότητα, την ευθύνη)

Η έννοια της ευθύνης, εξετάζεται επίσης και διαμέσου μιας πτυχής της ακοής ως μια διαδικασία που μπορεί να εμπεριέχει τη δυνατότητα επιλογής αλλά και της εστίασης της προσοχής[50]. Η έννοια της επιλογής σε αυτό το σημείο, συνεισφέρει ίσως στην

49 "Hearing sounds which are just sounds immediately sets the theorizing mind to theorizing and the emotions of human beings are continually aroused by encounters with nature. Does not a mountain unintentionally evoke in us a sense of wonder? otters along the stream a sense of mirth? night in the woods a sense of fear? Do not rain falling and mists rising up suggest the love binding heaven and earth? Is not decaying flesh loathsome? Does not the death of someone we love bring sorrow? And is there a greater hero then the least plant that grows? What is more angry than the flash of lightning and the sound of thunder? These responses to nature are mine and will not necessarily correspond with another's. Emotion takes place in the person who has it. And sounds, when allowed to be themselves, do not require that those who hear them do so unfeelingly. The opposite is what is meant by *response ability*." (Μετάφραση δική μου). Cage John, *Silence*, Cambridge, MA, MIT Press, 1957, 10.

50 «Το ι-θύς λοιπόν, παράγεται από το ρήμα είμι και από το επίθετο ευ-θύς παράγεται η ευθύνη, η δυνατότητα επιλογών...» «Είμι = θα έλθω, θα πάω. Θέματα: ει- (ισχυρό) ι- (ασθενές), ι-τός, αμαξ-ιτός, προσ-ιτός. Πολιτικά: ι-θύς, Είμι θέμα ι-. Ι-θύς: ο ιωνικός και επικός τύπος του επιθέτου ευ-θύς, ευ-θύνη, στην ανάρτηση Βαρδιάμπασης Νίκος, «Η Ιστορία της Λέξης Ευθύνη», *Lectures Bureau*, https://www.lecturesbureau.gr/1/the-history-of-the-word-responsibility/. Ανακτήθηκε 17/12/18.

αναστοχαστική διαδικασία πάνω στο εξής θέμα: πώς σχετίζεται η δυνατότητα των ανθρώπων να αντιλαμβάνονται με τη δυνατότητα να επιλέγουν; Η πορεία της αναστοχαστικής δράσης μπορεί να περνά από ένα θέμα που κατά την άποψή μου προκύπτει από την εξής σκέψη πάνω στην επιλεκτική ακρόαση (selective listening) όπως την προσεγγίζουν οι Augoyard και Torgue:

> Από την σκοπιά την θεωρίας της πληροφορίας, είναι εύκολο να αποδειχθεί ότι κάθε άτομο έχει ένα μέγιστο όριο κατανόησης πληροφορίας που είναι μικρότερο από τη ροή των ηχητικών πηγών στο περιβάλλον μας: Το να αντιλαμβανόμαστε σημαίνει να επιλέγουμε.[51]
>
> Η αξιολόγηση ενός ή πολλών ήχων επιτυγχάνεται διαμέσου της επιλογής, που συνεπάγεται ελάχιστη δραστηριότητα από την πλευρά εκείνων που ακούν. Η πρόθεσή μας όταν ακούμε είναι μεγάλης σημασίας γιατί στην πραγματικότητα ακούμε μόνο ό,τι εμείς θέλουμε να ακούμε.[52]

Όπως υποστηρίζουν οι Augoyard και Torgue, μέσα από θεωρίες πληροφορίας αλλά και της μελέτης της φυσιολογίας της ακοής, η επιλεκτική ακρόαση συμβαίνει σχεδόν αυτόματα, με ελάχιστη προσπάθεια, από τη στιγμή που κάποιος ακούει με πρόθεση να αφουγκραστεί κάτι συγκεκριμένο. Στο δεύτερο μέρος της διατριβής η συγκεκριμένη θεματική διερευνάται μέσα από διαφορετικές τοποθετήσεις και εμπειρίες, των κατοίκων και δικές μου, στο βαθμό που ιχνηλατείται πώς αυτή η λειτουργία επιλογής φαίνεται να μορφοποιείται στο πλαίσιο της καθημερινής δράσης. Επίσης ορισμένα ηχητικά συμβάντα και ορισμένες ακουστικές εμπειρίες με απασχόλησαν περισσότερο από άλλα. Οι κάτοικοι τοποθετήθηκαν σε σχέση με το τι ακούν από το διαμέρισμά τους εκτιμώντας κάποιες ακουστικές εμπειρίες ως πιο αξιοσημείωτες από κάποιες άλλες. Συνεπώς, πέρα από τη λειτουργία της ορισμένης «επιλεκτικής ακρόασης» συμβαίνει

51 "From the point of view of information theory, it is easy to demonstrate that every individual has a maximal limit of apprehension of information that is smaller than the flow of sound sources in our environment: To perceive is to select." Moles A., *Information Theory and Esthetic Perception*, 60, στο Augoyard και Torgue, *ό.π.*, 124. (Μετάφραση δική μου).

52 The valorization of one or many sounds is accomplished through selection, which implies minimal activity on the part of the listener. Our intention to hear is decisive because we actually hear only what we want to hear. «Ο A. Tomatis ανέπτυξε την έννοια "visιe" (sighting) στο *Vers L' ιcoute humaine*.» στο Augoyard, Jean- Francois and Torgue, Herny, *ό.π.,* 185. (Μετάφραση δική μου).

μια επιλογή, συγκεκριμένων ακουστικών εμπειριών προς συζήτηση. Συνεπώς, σε αυτό το σημείο, είναι απαραίτητο να τονιστεί ότι χωρίς να βασίζεται στην παραπάνω τοποθέτηση της θεωρίας της πληροφορίας η προσέγγιση των ερμηνειών, σχετικά με τις τοποθετήσεις των κατοίκων, αλλά με δάνειο την απορία που παράγει η έννοια της «επιλογής», τίθεται υπό συζήτηση η εξής υπόθεση: αντιλαμβανόμαστε εκείνα τα ηχητικά συμβάντα που εμείς επιλέγουμε – *επιλεκτική ακρόαση* - και έπειτα επιλέγουμε τις ακουστικές εμπειρίες πάνω στις οποίες μας ενδιαφέρει να τοποθετηθούμε- *επιλεκτική ανάκληση ακουστικών εμπειριών*. Στο δεύτερο μέρος της διατριβής, επιχειρείται μια αναλυτική προσέγγιση και μια προσπάθεια ερμηνείας ορισμένων «επιλογών» που αρθρώνονται μέσα από διαφορετικές τοποθετήσεις. Μέσα από αυτές μπορεί κανείς να σκεφτεί πάνω στους διαφορετικούς τρόπους και τις δυνατότητες απόκρισης (response-abilities) προς ό,τι γίνεται αντιληπτό.

Σχετικά με την πολλαπλή εγγραφή της απόκρισης στα ηχητικά συμβάντα, εξετάζεται πώς μπορεί να εμπεριέχεται στη δράση της ακρόασης. Πιθανώς η σκέψη του Cage να συγγενεύει με αυτήν την πολλαπλή εγγραφή της απόκρισης που εξετάζεται στην παρούσα διατριβή από την άποψη ότι ο Cage αναφέρεται στο ότι αισθανόμαστε το περιβάλλον μας ενώ ταυτόχρονα έχουμε τη δυνατότητα να αποκρινόμαστε σε ό,τι αντιλαμβανόμαστε μέσω του λόγου. Η επίδραση των ήχων όπως τη διαβάζουμε στη σκέψη του Cage προσεγγίζεται με λεπτότητα: «όταν τους επιτρέπεται να είναι οι εαυτοί τους», «δεν απαιτούν όταν τους ακούμε να το κάνουμε αναίσθητα» κλπ. Μιλά για τους ήχους σαν κάτι που επενεργεί από τη στιγμή που γίνεται αντιληπτό στη βάση αυτής της δυνατότητας απόκρισης. Οι ήχοι δεν απαιτούν να τους ακούμε «αναίσθητα»- χωρίς την αίσθηση, χωρίς τη δυνατότητα απόκρισης (response ability).

Όταν μιλούν οι κάτοικοι για αυτό που άκουσαν μπορεί να λένε:

> Πολλές φορές μπορεί να είναι θόρυβος, μπορεί να είναι ξέρω' γώ, ο από κάτω ρεύτηκε και τον άκουσα γιατί είναι ανοιχτό το παράθυρό του. Και είναι κάτι πολύ... ένας θόρυβος άσχημος, αλλά σου λέω, θα το προτιμούσα από το να μην ακούω ποτέ τίποτα.

Πρώτον, ο ήχος μπορεί να σχετίζεται με την άμεση εμπειρία στο αισθητηριακό επίπεδο -ο ήχος ως πρώτη εγγραφή, που μπορεί να εντοπιστεί μέσα από τις ποιότητές του,

«..είναι θόρυβος...». Σε ένα δεύτερο επίπεδο, οι ποιότητες του ήχου αναφέρονται μαζί με την πιθανή πηγή- προέλευσή του όταν επιχειρείται να εντοπιστεί: «ο από κάτω» έκανε κάτι. Επίσης, σε αυτή την προσέγγιση ο ήχος μπορεί να πάρει το σχήμα μιας ηχητικής πηγής- δράσης ή ενός συμβάντος, που γίνεται αντιληπτό και καλεί σε άμεση απόκριση. Κάτι μέσα σε όλο το ηχητικό πεδίο εντοπίζεται από εμάς. Από την άλλη πλευρά, σε ένα τρίτο επίπεδο, ο ήχος δύναται να διερευνηθεί ως προς το νόημα που του αποδίδεται, από τη στιγμή που καλούμαστε να πάρουμε θέση και να σκεφτούμε διαμέσου ό,τι έχουμε ακούσει, τη σχέση μας με την πόλη, τους ανθρώπους, τις, τους, τα γείτονες. Οι κάτοικοι μου μιλούν για τους ήχους των κατοίκων και τοποθετούνται ως προς αυτούς, είναι κάτι που- ορισμένες φορές- ανέχονται ή και επιθυμούν να ακούν σε αντιδιαστολή με την ησυχία: «...ο από κάτω ρεύτηκε... ένας θόρυβος άσχημος, αλλά σου λέω, θα το προτιμούσα από το να μην ακούω ποτέ τίποτα». Ο ήχος δηλαδή, σε αυτό το τρίτο επίπεδο, δύναται να διερευνηθεί ως «νόημα», που δίνει ορισμένα στοιχεία για τον τρόπο- τη συγκεκριμένη διάθεση με την οποία αποκρίνεται κανείς έχοντας ακούσει κάτι και επιπροσθέτως, για το ίχνος που πιθανώς αφήνει η ακουστική εμπειρία στην καθημερινή δράση. Σε ποιες τοποθετήσεις μπορεί να εντοπιστεί αυτό το ίχνος του ήχου; Ο Πέτρος άκουσε τον από κάτω, εντόπισε την πηγή του ήχου, ο ήχος επέδρασε από τη στιγμή που έγινε αντιληπτός και από τη στιγμή που ο Πέτρος τοποθετήθηκε σε σχέση με αυτόν. Θέλησε να μου εξηγήσει ότι τον άκουσε επειδή το παράθυρο του άλλου ήταν ανοιχτό. Τον χαρακτήρισε άσχημο και στη συνέχεια μου επέτρεψε να σχηματίσω μια άποψη για το πώς τον αντιλαμβάνεται: τον προτιμά από το να μην ακούει τίποτα. Έπειτα από καιρό ο Πέτρος έπαψε να μιλά για τους ήχους από αυτούς τους γείτονες επειδή μετακόμισε. Τη στιγμή της τοποθέτησης σχετικά με τις ακουστικές εμπειρίες ο ήχος εγγράφεται ως αυτό που ερμηνεύουν οι κάτοικοι ότι είναι, ως ηχητική ποιότητα, έπειτα ως συναίσθημα που τους δημιουργείται όσο αφουγκράζονται και μιλούν για τη δράση που αναλαμβάνουν σε απόκριση προς το ερέθισμα αλλά και πώς τελικά αυτό το ερέθισμα αλλάζει μέσα στο χρόνο ως αποτέλεσμα της δικής τους δράσης ή άλλων παραγόντων. Επίσης, η έρευνα αυτή εστιάζει στον τρόπο που ανακαλεί κανείς ό,τι άκουσε, στις διαφορετικές φωνές μέσα από τις οποίες μίλησε αλλά και σε ό,τι αναφέρεται μέσα από τη συγκεκριμένη θέση που πήρε για ό,τι άκουσε.

Η πολλαπλή εγγραφή των αποκρίσεων μπορεί ίσως να γίνει κατανοητή και μέσα

από τα παρακάτω. Οι κάτοικοι της πολυκατοικίας μου μιλούν για ορισμένους ήχους που ακούν από τους γείτονες των διπλανών διαμερισμάτων. Στις τοποθετήσεις τους μπορεί κανείς να ανιχνεύσει πώς αναφέρονται αρχικά στους ήχους ως αισθητηριακό ερέθισμα, οι οποίοι φέρουν συγκεκριμένες ηχητικές ποιότητες, την ένταση, τη συχνότητα, την περιοδικότητα, τη χροιά της φωνής ή επιχειρούν να μεταφράσουν τους ήχους στο λόγο μιμούμενες, μιμούμενα, μιμούμενοι με τη φωνή τους τα χτυπήματα «κλικ», τα τριξίματα «ρατατατατα», τα βουητά ή τις δονήσεις «βζζζζζζζζζ», κλπ. Δηλαδή, μιλούν αρχικά για τον τρόπο με τον οποίο αυτοί οι ήχοι επιδρούν πάνω τους ως «δυνατοί» ή «επαναλαμβανόμενοι» ή «διαπεραστικοί» ήχοι. Σε ένα δεύτερο επίπεδο επιχειρούν να εντοπίσουν την πηγή, σχεδόν την ίδια στιγμή που περιγράφουν τις ηχητικές ποιότητες ή το νόημα που αποκτούν: «δεν ξέρω από πού προέρχεται», «είναι οι γέροντες από δίπλα», «οι ένοικοι στον τρίτο», «καθαρίζουν», «χτυπούν με σφυρί». Σε ένα τρίτο επίπεδο, νοηματοδοτούν αυτούς τους ήχους παίρνοντας θέση ως προς αυτούς, λένε «είναι ζωή», «είναι καθησυχαστικοί», «είναι δικοί μου», «είναι συντροφιά», «είναι άσχημοι», «είναι θόρυβοι», «εκπροσωπούν την ανεμελιά», «δεν ξέρω από πού προέρχεται και με τρελαίνει αυτό», «είναι οι γέροντες από δίπλα και δεν αντέχω τα κουρασμένα μουρμουρητά τους», «οι ένοικοι στον τρίτο βάζουν μουσική δυνατά και τους έχω κάνει πολλές φορές παρατήρηση». Μιλούν για τις ακουστικές ποιότητες των ήχων, επιχειρούν να εντοπίσουν την αιτία που τους δημιούργησε και παίρνουν θέση σε σχέση με τη συγκεκριμένη επίδραση που ασκούν πάνω τους με διαφορετικούς τρόπους. Μιλούν για την επίδραση, για τις προθέσεις τους απέναντι σε ό,τι ακούν και τη δράση που αναλαμβάνουν ως προς τα ηχητικά ερεθίσματα. Στην περίπτωση ενός ζευγαριού, επειδή αυτοί οι ήχοι των άλλων ξεπερνούσαν το όριο της ανοχής τους, πούλησαν το διαμέρισμά τους και μετακόμισαν σε άλλη περιοχή. Μέσα σε αυτή τη τρίτη εγγραφή των ήχων διερευνάται πώς οι κάτοικοι αποκρίνονται προς ό,τι αντιλαμβάνονται και πώς μεταβάλλεται η συμπεριφορά τους ή το ηχητικό ερέθισμα μέσα στο χρόνο.

Ιχνηλατείται επίσης, το πώς μέσα από τη φωνή γίνεται αντιληπτό το εξής: ενώ μαρτυρούν ότι κουράζονται- ταλαιπωρούνται ιδιαίτερα από τους ήχους των άλλων- ήχοι γειτόνων που τους ξαγρυπνούν τα βράδια ή ήχοι του δρόμου-, ταυτόχρονα αναφέρουν ότι απολαμβάνουν τη ζωή στην πόλη και ότι «δεν θα την άλλαζαν με τίποτα».

Επιπροσθέτως, διερευνώνται οι διαφορετικές πτυχές στις εγγραφές των όρων

σιωπή και *ησυχία*. Για παράδειγμα, μια γυναίκα μιλάει για ό,τι ακούει στο διαμέρισμά της. Ως γειτόνισσα, περιγράφει τους ήχους από τους γείτονες και τη ρουτίνα τους, περνά στον ήχο της μουσικής των από πάνω και μέσα από τη φωνή της μητέρας, αναφέρεται στο ότι όταν τα παιδιά βρίσκονται στο διπλανό δωμάτιο μόνα τους και δεν ακούγονται- υπάρχει ησυχία- δε σημαίνει ότι «όλα πάνε καλά»· τότε αναφέρει πως οι μητέρες «θορυβούνται» και θεωρούν ότι εξελίσσεται κάποια αταξία ή ότι μια ζημιά έχει ήδη γίνει. Σε αυτήν την εγγραφή του ήχου των παιδιών, η ησυχία κατά τη μητέρα νοηματοδοτείται ως πηγή ανησυχίας. Για κάποιον άλλο, η ησυχία είναι ανεπιθύμητη γιατί οι ήχοι των άλλων τον κατευνάζουν και αισθάνεται πως «κάτι συμβαίνει», ή ότι «η ζωή έξω συνεχίζεται». Επίσης άκουσα αρκετές φορές ότι υπάρχει «ησυχία», ή ότι «δεν ακούν τίποτα» από κάτοικους που μπορεί να ήθελαν να επικοινωνήσουν ότι δεν τους ενδιαφέρει τι συμβαίνει έξω από το διαμέρισμά τους. Στο υποκεφάλαιο 5.5 «Ο ρόλος της φαντασίας και της μνήμης στην πρόσληψη και την ερμηνεία του ήχου» εξετάζεται η «κοσμική σιωπή» σε σχέση με τον «ιερό θόρυβο» και την επίδραση της ακουστικής μνήμης και στο τελευταίο μέρος της διατριβής μαγνητίζονται οι εγγραφές της σιωπής υπό διαφορετικό πρίσμα.

Επίσης, όπως προαναφέρθηκε, πολλοί κάτοικοι έχουν μιλήσει για το ότι η κεντρική ακουστική εμπειρία στην αθηναϊκή πολυκατοικία δεν συνίσταται μόνο στο γεγονός ότι σε ένα πρώτο επίπεδο όλοι μπορούν να ακούνε όλους (όλες, όλους, όλα). Αυτό αποτελεί την τοποθέτηση ως προς τους πολλούς διαφορετικούς ήχους που αντιλαμβανόμαστε όταν ακούμε μέσα από το διαμέρισμά μας: οι ήχοι των γειτόνων είναι τα πιο συνηθισμένα ερεθίσματα τα οποία επικρατούν σε πολλά διαμερίσματα. Έπειτα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, διατυπώνεται μέσα από διαφορετικές φωνές το τι συμβαίνει όταν οι άλλοι γίνονται ακουστοί ή όταν ακουγόμαστε. Το να ζουν σε αυτή τη συνθήκη έχει αναφερθεί ότι είναι σαν να «συγκατοικούμε» ή σαν να «είμαστε μια οικογένεια» ή ότι «είναι ήσυχη η πολυκατοικία μας» ή ότι «είναι σα βασανιστήριο ο κάθε ήχος». Η βασική κοινή ακουστική εμπειρία ότι όλοι ακούμε όλους περιγράφεται έπειτα με διαφορετικούς τρόπους, με μια σύμπτυξη της δεύτερης και της τρίτης εγγραφής του ήχου- του ήχου ως κάτι που προέρχεται από κάπου και του ήχου ως νόημα, ως αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης είτε επίδρασης, είτε κοινωνικής συνθήκης, είτε άλλων συνθηκών. Συνεπώς, η απόκριση των κατοίκων προς αυτήν την κοινή

ακουστική εμπειρία εξετάζεται επίσης στο πλαίσιο των διαφορετικών βαθμών απόκρισης- ευθύνης προς ό,τι γίνεται αντιληπτό διαμέσου του ήχου ή των κραδασμών.

Μέχρι αυτό το σημείο, σε αυτό το υποκεφάλαιο, διατυπώθηκαν οι παράμετροι με βάση τις οποίες εξετάζεται η έννοια της ευθύνης ως αποκρισιμότητα και οι πολλαπλές εγγραφές του ήχου στο πλαίσιο αυτής της δυνατότητας απόκρισης- ευθύνης που αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος της διατριβής. Η διερεύνηση της πολυσημίας των αποκρίσεων στον ήχο μέσα από τις διαφορετικές φωνές εκείνων που τοποθετούνται είναι ένα αφετηριακό σημείο από το οποίο τέθηκαν ορισμένα ερωτήματα για την έρευνα: ποιον ρόλο παίζει η εμπειρία του ήχου στο πώς αντιλαμβανόμαστε το χώρο στην καθημερινή ζωή σε σχέση με τους γείτονες και ό,τι συμβαίνει; Πώς το προσωπικό μπορεί να συνδέεται με το συλλογικό – πώς γίνεται αυτό πραγματικά αλλά και μεταφορικά και φαντασιακά; Πώς διατυπώνονται οι προβληματισμοί που σχετίζονται με αυτήν την εμπειρία και ποιοι είναι οι τρόποι διαχείρισης της δυνατότητας να ακούμε τόσες και τόσους και τόσα πολλούς, πολλές κλπ. γείτονες στην καθημερινή ζωή; Πώς σχετίζεται η δομή και η μορφή της πολυκατοικίας με τις συγκεκριμένες ακουστικές ιδιότητες του χώρου και συνεπώς με τις επιδράσεις που δημιουργούνται στο δεδομένο χώρο; Ποιος είναι ο ρόλος της συμβολής του ήχου από έξω, π.χ. οι ήχοι του δρόμου ή των ανθρώπων από το πεζοδρόμιο, σε σχέση με ό,τι γίνεται αντιληπτό από το εσωτερικό του κτιρίου, πώς επιδρούν στην προσωπική ζωή και πώς διατυπώνεται αυτή η εμπειρία; Πραγματοποιείται δηλαδή μια αισθητηριακή και αισθητική προσέγγιση, στο πλαίσιο του συγκείμενου της σχέσης κάποιων κατοίκων με μια δεδομένη κατάσταση, στη βάση της χαρτογράφησης που γίνεται στη διατριβή, λαμβάνοντας υπόψη τις φωνές των κατοίκων και την αποκρισιμότητά τους- τη δυνατότητα απόκρισης- ευθύνης στα τεκτενόμενα της καθημερινής ζωής. Η αισθητική προσέγγιση στο πλαίσιο της αισθητηριακής αντίληψης[53] διερευνάται μέσα από συγκεκριμένες εγγραφές των βαθμών αποκρίσεων, όταν λαμβάνουμε θέση για ό,τι ακούμε. Πρόκειται για μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ αισθητηριακής αντίληψης και αισθητικής αποτίμησης που ιχνηλατείται μέσα από ό,τι συζητείται σε σχέση με το τι έχει γίνει αντιληπτό και πώς αυτό επέδρασε. Το πεδίο διερεύνησης αυτής της αισθητικής προσέγγισης είναι η αισθητική της καθημερινής ζωής στο πλάισιο του δομημένου περιβάλλοντος- του αστικού χώρου. Οι

53 Για τη διάκριση των όρων αισθητηριακού- αισθητικού βλέπε: Ζήκα Φαίη,«Από την αισθητηριακή αντίληψη στην αισθητική κρίση», Νόησις, 06/2010, 125-133.

θέσεις που λαμβάνουμε, όταν αρθώνονται οι φωνές μας για αυτά που αντιλαμβανόμαστε γίνονται αφορμή για σκέψη σχετικά με την πτυχή της ακρόασης και της φωνής στις οποίες ενέχεται η ηθική, εννοώντας τους *τρόπους επίδρασης* όσων γίνονται αντιληπτά σε εμάς, τους τρόπους δράσης ως προς αυτά ή με αυτά σε διαρκή αλληλεπίδραση. Τη στιγμή που έχουμε ακούσει ή αντιληφθεί έναν κραδασμό ή ένα τρίξιμο λέμε: «μου αρέσει που παίζουν μουσική, ακούγεται γλυκά το βράδυ», «με ενοχλεί η ένταση των φωνών τους, τους φώναξα την αστυνομία πολλές φορές», «είναι ήπιος ήχος, λες, "είναι ζωή", αλλα με πειράζει που καταλαβαίνω τι λέει», «είναι ένα τρίξιμο, και με τρελαινει που δεν ξέρω από πού προέρχεται». Δηλαδή, με την πρόσληψη των αισθητηριακών ερεθισμάτων γίνεται ταυτόχρονα η ανάληψη θέσης αλλά και η αισθητική αποτίμηση του περιβάλλοντος. Αναλαμβάνουμε μια θέση ως προς κάτι· αυτή η ανάληψη της συγκεκριμένης θέσης- τοποθέτησης- απόκρισης συνδέεται με την ηθική πτυχή της ακρόασης και εδράζεται στις αλληλεπιδράσεις στο δεδομένο χώρο.

Πρόκειται για ένα ερευνητικό ενδιαφέρον που επιχειρεί να εξετάσει τη σχέση της ακοής και της ακρόασης[54] με τον τρόπο με τον οποίο εννοεί κανείς ότι υφίσταται σε έναν δεδομένο τόπο, ένα ενδιαφέρον το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση, ενώ εκκινεί από την ακοή -και διαμέσου της διερεύνησης της ακουστικής αντίληψης (auditory perception)[55]- είναι δυνατόν να διερευνηθεί μόνο στη βάση μιας

54 Στις ηχητικές σπουδές αλλά και στα διαφορετικά πεδία ερευνών εγγράφονται πολλές κατηγορίες τρόπων ακρόασης όπως και πολλοί ορισμοί για το σημαίνει να ακούμε. Η επιστήμη που μελετά τη φυσιολογία της ακοής και το πώς ακούμε εντάσσεται στο πεδίο της ιατρικής, της φυσικής, της ακουστικής, της ψυχοακουστικής και των νευροεπιστημών ενώ οι τρόποι ακρόασης ερευνώνται μέσα σε διαφορετικούς κλάδους των ηχητικών σπουδών (sound studies) αλλά και των κοινωνικών ή άλλων επιστημών που συνδυάζουν πολλές προσεγγίσεις από διαφορετικά πεδία ταυτόχρονα. «Η ακοή αφορά παραδοσιακά στη διαδικασία μετατροπής ενός συγκεκριμένου φάσματος δονήσεων σε αντιληπτό ήχο, σε συνάρτηση με «φυσικές» παραμέτρους και την ανθρώπινη φυσιολογία, με έμφαση στην ανατομία του αυτιού. Από την άλλη πλευρά, η ακρόαση είναι μια περισσότερο νοητική διεργασία που σχετίζεται με την ερμηνεία και νοηματοδότηση της ακουστικής πληροφορίας. Η ακοή θεωρείται προϋπόθεση της ακρόασης. Η ακοή συνδέεται συνήθως με τη λειτουργία των αισθήσεων ενώ η ακρόαση με την ενεργοποίηση των συναισθημάτων, των αισθητικών και αξιακών προτύπων.» Μπουμπάρης Νίκος, «Ηχοτοπίο. Συνδέσεις και διαστάσεις στην ακουστική εμπειρία», στο Παπαγεωργίου Δημήτρης, Μπουμπάρης Νίκος, Μυριβήλη Λενιώ (επιμ.), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική, 2006, 111-139.

55 Ένας γενικός τρόπος εννόησης του μεγάλου αυτού θέματος της *ακουστικής αντίληψης* εγγράφεται ως εξής: «η σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε ένα ηχητικό συμβάν και στη διαδικασία επεξήγησης του συμβάντος αυτού», στο Forrester, M. A., "Auditory Perception and Sound as Event: Theorizing Sound Imagery in Psychology", διαθέσιμο στο: https://www.kent.ac.uk/arts/sound-journal/forrester001.html, στο Παπαδοπούλου, Ιωάννα, πτυχιακή εργασία, «Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς», Μυτιλήνη 2007, 35. Ωστόσο, μια κατατοπιστική εισαγωγή

πολυ-αισθητηριακής[56] αποτίμησης της πραγματικότητας[57], μέσα από την εμπειρία του πεδίου - των αντιληπτικών δεκτών και αισθήσεών μας.[58]

Σχετικά με τις θέσεις από τις οποίες επιχείρησα να ακούω με προσοχή- εστιασμένα για την παρούσα έρευνα αλλά και νοηματοδοτήσεις της διεργασίας της ακρόασης οι οποίες ενδιαφέρουν την παρούσα διατριβή συζητώ συγκεκριμένους τρόπους ακρόασης στο υποκεφάλαιο 3.3 του πρώτου μέρους «Οι ερευνητικές θέσεις-θέσεις ακρόασης».

Η ευθύνη ως δυνατότητα απόκρισης στο πλαίσιο της ακρόασης στην πολυκατοικία εδράζεται στο στοιχείο των αποκρίσεων, όταν δηλαδή οι κάτοικοι λαμβάνουν θέση έναντι όσων έχουν γίνει ακουστά. Για παράδειγμα όπως αναφέρθηκε στην αρχή αυτού του υποκεφαλαίου, έχει ειπωθεί από κατοίκους ότι «προτιμούν» να ακούν έναν ήχο άσχημο από το να μην ακούν τίποτα. Πολλοί κάτοικοι μιλούν για ό,τι καταλαβαίνουν από όσα έχουν ακούσει και μιλούν τοποθετούμενα, τοποθετούμενες και τοποθετούμενοι ως προς τις ακουστικές τους εμπειρίες, ως προς τους γείτονες που είναι ηχηροί ή που γίνονται αντιληπτοί μέσω των κραδασμών. Από τη στιγμή που αυτή η ανάληψη θέσης ως προς ό,τι έχει γίνει αντιληπτό αρθρώνεται λεκτικά, από τη στιγμή που μου μιλούν και μιλώ για τα αισθήματα που μας δημιουργούνται στο άκουσμα του ενός ή του άλλου συμβάντος, είναι σαν να αποκρινόμαστε- απαντάμε σε ό,τι έχουμε

στην ακουστική αντίληψη η οποία συνεξετάζεται σε συνάρτηση με την έννοια της αισθητηριακής αντίληψης, μπορεί να βρεθεί και στην εισαγωγή του πρώτου μέρους στο Bull M., (επιμ.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, 2019. ό.π.. Τέλος, ένα εκτενές πλάνο στο πεδίο της φιλοσοφίας του ήχου πάνω στην ακουστική αντίληψη βρίσκεται εδώ: O'Callaghan Casey, "Auditory Perception", The Stanford Encyclopedia of Philosophy, (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (επιμ.), https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/perception-auditory/. Ανακτήθηκε 9/2020

56 «Παρά το γεγονός ότι η νευροφυσιολογική έρευνα των διαφορετικών αντιληπτικών κέντρων του εγκεφάλου έχει αποδειχτεί ιδιαίτερα γόνιμη, η καλλιτεχνική και αισθητική άποψη που θέλει τις αισθήσεις ξεχωριστές δεν φαίνεται να υπερτερεί σήμερα. Υπάρχει μάλιστα η αντίθετη, ή έστω παράλληλη, θεωρία υπέρ της 'πλαστικότητας' του εγκεφάλου, σύμφωνα με την οποία τα νευρωνικά κύτταρα έχουν τη δυνατότητα να επεκτείνουν τα λειτουργικά όριά τους –στην περίπτωση των αισθήσεων, αυτό σημαίνει μια ρευστότητα και πλαστικότητα από τη μία αίσθηση στην άλλη και μια αισθητική βασισμένη στην ανάμειξη των αισθήσεων, [...]». Ζήκα Φαίη, «Προς μια πολυαισθητηριακή αισθητική», *Cogito* 07, 10/2007, 53, 55.
«Η προσέγγιση των αισθητηριακών σπουδών δίνει έμφαση στον δυναμικό, σχεσιακό (πολυαισθητηριακές σχέσεις, πολυμέσα) και συχνά συγκρουσιακό χαρακτήρα της καθημερινής εμπλοκής μας με τον αισθητό κόσμο.» Howes David, Charting the Sensorium Revolution, *Senses and Society*, 1, 1, 2006,114, 115. Απόδοση της Φαίης Ζήκα, στο Ζήκα, Φ. «Το πρόταγμα της ενοποίησης των αισθήσεων και των τεχνών», Πρακτικά συνεδρίου *Το Μοντέρνο στη σκέψη και την τέχνη* (Μουσείο Μπενάκη Πειραιώς, 2011) Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013, 125- 138.

57 Highmore Ben, "Bitter after taste, Affect, Food, and Social Aesthetics", ό.π., 118 , 120.

58 "There is no way in which to understand the world without first detecting it through the radar-net of our senses.", Ackerman Diane, *A Natural History of the Senses*, USA, Vintage Books, 1990, xv.

ακούσει, «όχι αναίσθητα» όπως περιγράφει ο Cage, αλλά μέσα στο πλαίσιο της δυνατότητας που έχουμε να αποκρινόμαστε (response ability). Συνεπώς η ευθύνη ή η δυνατότητα απόκρισης αλλά και οι βαθμοί απόκρισης ως προς ό,τι ακούσαμε διατυπώνεται μέσα από τις λέξεις που χρησιμοποιούμε, ή επιλέγουμε να χρησιμοποιούμε για να μιλήσουμε για αυτές τις εμπειρίες.

2.2 Συνεκδοχή- βύθιση- drone/ teneur

Αυτό το υποκεφάλαιο εστιάζει στο ερευνητικό ζητούμενο της μεταπτυχιακής μου εργασίας[59] μέσα από την οποία προέκυψαν ορισμένα θέματα που συνεχίζουν να απασχολούν την παρούσα διδακτορική έρευνα. Όταν ολοκληρώθηκε το γραπτό μέρος της μεταπτυχιακής εργασίας, είχα ξεκινήσει να εξετάζω γιατί στη Βαϊμάρη η οποία έχει χαρακτηριστεί ως μια από τις πιο «ασφαλείς» πόλεις του κόσμου μπορεί κανείς να βιώνει συναισθήματα όπως άγχος, φόβο, ανησυχία και ανάγκη για επαναφορά και βύθιση[60] στον αστικό «θόρυβο». Σε αυτό το σημείο η έννοια της βύθισης χρησιμοποιείται μεταφορικά όμως δεν αποκλίνει κατά την άποψή μου η μεταφορά από την ήδη υπάρχουσα συζήτηση γύρω από το ηχητικό φαινόμενο της βύθισης "immersion" που αναφέρεται από τους Augoyard και Torgue αλλά και του φαινομένου drone (bourdon- teneur- continuum). Το φαινόμενο της βύθισης περιγράφει τις στιγμές κατά τις οποίες ένα ηχητικό στοιχείο γίνεται ακουστό προσωρινά πάνω από τον ήχο του φόντου. Τα παραδείγματα που δίνουν οι ερευνητές είναι όταν ακούει κανείς αποσπάσματα μιας συνομιλίας από μακριά, ένα τραγούδι κοντά στη θάλασσα ή τα μεμονωμένα ηχητικά συμβάντα πάνω από τον αστικό θόρυβο. Σε αυτό το συγκεκριμένο πλαίσιο, όπως αναφέρουν, «το μουρμουρητό της θάλασσας δημιουργεί μια σταθερά που δίνει την εντύπωση ότι εμπεριέχεται σε αυτήν μια πρωταρχική ηχητική κατάσταση». Ο αστικός θόρυβος, κατά τους ερευνητές, «μπορεί να δημιουργεί αυτή τη δομή ενός μόνιμου πεδίου πάνω από το οποίο υπερτίθενται (are superimposed) μεμονωμένες

59 Γραπτή εργασία για το μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Τέχνη στο δημόσιο χώρο και νέες καλλιτεχνικές στρατηγικές», Bauhaus University- Weimar. Τίτλος εργασίας "Highness", 2010. Η εργασία απαρτίζονταν από ένα ερευνητικό μέρος το οποίο πλαισίωνε μια καλλιτεχνική δράση στο δημόσιο χώρο.

60 Augoyard και Torgue, ό.π., 40- 46, 65.

ηχητικές δράσεις.» Σε αυτό το σημείο γίνεται μια αδρή και συνοπτική αναφορά στο ηχητικό φαινόμενο του drone, του βόμβου- teneur- continuum όπως δίνουν για συνώνυμα οι ερευνητές που συνδέεται με το φαινόμενο της βύθισης από την άποψη ότι η βύθιση προϋποθέτει ένα ήδη υπάρχον ηχητικό πεδίο για να συμβεί και ο βόμβος του αστικού πεδίου (βόμβος ηλεκτρικών συσκευών, επίπεδα θορύβου κυκλοφορίας) μπορεί να εννοηθεί ως τέτοιο. Όπου drone σημαίνει βόμβος αλλά και το συνεχές και το περιεχόμενο (teneur) ενός πεδίου και συνδέεται επίσης με το μουρμουρητό σε διαφορετικά πολιτισμικά γλωσσικά συγκείμενα. Το ηχητικό φαινόμενο drone «αναφέρεται στο διαρκές επίπεδο σταθερού τόνου σε ένα ηχητικό σύνολο χωρίς μεταβολές στην ένταση.» Είναι πρωταρχικά συνδεδεμένο με τη μουσική. Μουσικός βόμβος παράγεται για παράδειγμα από μια συνεχόμενη νότα μπάσου πάνω από την οποία στρώνονται άλλα στοιχεία. Όπως αναφέρουν στην έρευνά τους οι Augoyard και Torgue, έχει παρατηρηθεί ότι κανείς μπορεί να αντιλαμβάνεται ως οικείο και αποδεκτό το συνεχόμενο βόμβο ενός καυστήρα σε αντιδιαστολή με έναν νέο καυστήρα που τους ενοχλεί, ενώ είχε διαπιστωθεί ότι ακούγεται λιγότερο. Η αλλαγή στο φάσμα συχνοτήτων δημιουργεί ενόχληση από τη στιγμή που οι κάτοικοι είχαν συνηθίσει τον προηγούμενο βόμβο, κάτι που υποδηλώνει, όπως αναφέρουν οι Augoyard και Torgue, ότι για την ενσωμάτωση του νέου βόμβου στο οικείο ηχητικό πεδίο απαιτείται προσαρμογή της ακοής στο νέο βόμβο.

Το κεντρικό θέμα της μεταπτυχιακής μου εργασίας περιστρέφονταν γύρω από το ανοίκειο, τις ακουστικές εμπειρίες και το πώς μπορούν να επιδρούν στο παρόν τα περιβάλλοντα στα οποία έχουμε ζήσει. Η αρχική μου εμπειρία προς εξέταση ήταν το ότι αισθανόμουν αδικαιολόγητη ανησυχία τις ώρες της ησυχίας μέσα στην κωμόπολη, συναίσθημα το οποίο εκδηλωνόταν ψάχνοντας να «κρατηθώ» από κάποιο γνώριμο ήχο-θόρυβο για να ηρεμήσω, κάτι το οποίο, τότε, δεν γνώριζα ότι αναφέρεται και αναλύεται στις μελέτες της επιστήμης της ακουστικής ως το αντιληπτικό φαινόμενο[61] της

61 Στο βιβλίο τους *Sonic Experience, A Guide to Everyday Sounds* οι Augoyard και Torgue δημιουργούν ένα ευρετήριο με ηχητικά φαινόμενα- sonic effects, μια έννοια που μπορεί να μεταφραστεί και ως ηχητικές επιδράσεις επειδή μέσα από αυτές συζητούν και αναλύουν πώς οι ακουστικές προσλαμβάνουσες λειτουργούν υπό την επίδραση συγκεκριμένων φαινομένων. Στη διατριβή αυτή, μαγνητίζονται και παρατίθενται τα ηχητικά φαινόμενα αυτά που θεωρώ ότι μπορεί να σχετίζονται με διάφορους τρόπους με τα ερευνητικά ζητούμενα. Άλλοτε αναφέρονται ως ηχητικές επιδράσεις και άλλοτε ως ηχητικά φαινόμενα. Σε κάθε περίπτωση πάντοτε γίνεται παραπομπή στην πηγή του προαναφερθέντος βιβλίου και στα στοιχεία που αφορούν ενδεχομένως συγκεκριμένες πτυχές στη μικροκλίμακα των ακουστικών εμπειριών της καθημερινής ζωής στην πολυκατοικία.

επιλεκτικής ακρόασης, με το όνομα «συνεκδοχή» ("synechdoche")[62]. Προτού μεταφερθεί εδώ η προσπάθεια ορισμού του ηχητικού φαινομένου της συνεκδοχής από τους Augoyard και Torgue, θα αναφερθώ περιγραφή του ζεύγους συνεκδοχή/ ασύνδετο από τον μελετητή των ηχητικών περιβαλλόντων R. Murray Schafer που έχει συμβάλει με μια εισαγωγή στο βιβλίο τους. Αναφέρει εκεί ότι το ζεύγος των ηχητικών φαινομένων συνεκδοχή/ ασύνδετο:

> [...] η ακρόαση συνεπάγεται μια κατάσταση ετοιμότητας (preparedness) τόσο για να αγνοεί κανείς όσο και για να ακούει τους ήχους. Η συνεκδοχή αποτελεί μέρος του τι συνδέει τον άνθρωπο με το περιβάλλον του και το άρθρο μας παραπέμπει στον όρο του Pierre Schaeffer το «πρωτόγονο αυτί», το αυτί των πρώτων ανθρώπων, σε συνεχή αφύπνιση [...]. Οι άνθρωποι θα νιώσουν το φαινόμενο της συνεκδοχής σε άγνωστο περιβάλλον, ταξιδεύοντας σε μια ξένη χώρα ή μόνες ή μόνοι τους σε ένα σπίτι στην εξοχή το βράδυ όταν κάθε τριγμός γίνεται ακουστός. Σε τέτοιες συνθήκες είναι που το φαινόμενο της συνεκδοχής αναδύεται εμφανώς και κανείς λαχταρά την καθησύχαση των γνωστών ήχων, ακουστικών στηριγμάτων (acoustic anchors).[63]

Στην προσέγγιση αυτού του φαινομένου οι Augoyard και Torgue προσθέτουν:

> Συνεκδοχή: Για κάποιον και κάποιαν που ακούει μια πολύπλοκη ηχητική ατμόσφαιρα, το φαινόμενο της συνεκδοχής είναι η ικανότητα να αξιοποιήσει ένα συγκεκριμένο ηχητικό στοιχείο μέσω της επιλογής. Η επιλεκτική ακρόαση, ένα θεμελιώδες αξίωμα, είναι συνυφασμένη με την καθημερινή ηχητική κουλτούρα και πρακτική. Παράγεται μέσα από μια απλή ηχητική επαγρύπνηση, από τον προσδιορισμό του επικρατέστερου λειτουργικού κριτηρίου ή από την εμμονή σε μια πολιτιστική κατασκευή που εγκαθιδρύει την ιεραρχία της. Συμπληρωματικό του φαινομένου της συνεκδοχής, και απαραίτητο για την ύπαρξη του ενός ή του άλλου, είναι το

62 Augoyard και Torgue, ό.π., 123, 124.
63 Schafer, R., Murray, προλογικό σημείωμα στο Augoyard και Torgue, *ό.π.*, xiv.

«ασύνδετο φαινόμενο», δηλαδή η απαραίτητη αξιοποίηση κάποιων ήχων που απαιτεί τη μερική ή καθολική διαγραφή κάποιον άλλων.[64]

Στη μεταπτυχιακή μου εργασία, επιχείρησα να διερευνήσω το πώς η εμπειρία της ζωής στη μεγάλη πόλη μπορεί να είχε σχέση με το ανοίκειο συναίσθημα που με καταλάμβανε στην εξοχή, τις στιγμές που κυριαρχούσε η ησυχία. Θέλησα να ψηλαφίσω την εγγραφή της ησυχίας που μπορεί να δημιουργεί συναισθήματα ανησυχίας, όταν χωρίς τη βοή της πόλης, προερχόμενη μάλιστα από τη ζωή στην πόλη, είχα την ανάγκη να «κρατηθώ» ή να «βρω» ένα γνώριμο- οικείο ήχο που θα έδινε ασφάλεια στην αγριάδα της ησυχίας. Για αυτούς τους σκοπούς μελέτησα τις αφηγήσεις σχετικά με την πρόσληψη του ήχου που αποκαλύπτουν τις θέσεις εκείνες που αρθρώνονται σχετικά με την «υπεράσπιση» ή την «ενοχοποίηση» της έννοιας του θορύβου, μέσα από προσεγγίσεις λογοτεχνικές, φιλοσοφικές και ορισμένες θέσεις των ηχητικών σπουδών (Davis 1998, De Certeau, μετάφραση του Steven Rendall 1984, DeLillo 1984, Goodman, 2010). Οι έννοιες του θορύβου, του αστικού θορύβου, αλλά και οι εγγραφές του θορύβου όχι ως «ανεπιθύμητου ήχου» αλλά ως «κατευναστικού θορύβου»- «ο *δικός μου* θόρυβος» ή «ο θόρυβος ως προσωπικός χώρος» αποτελούν για αυτή τη διατριβή ορισμένα από τα κυριότερα θέματα προς εξέταση.

2.3 Επιδραστικές πολλαπλότητες, ίχνος και συνεχές

Allongées / dilatées / triomphantes vibrations / des sons / des nids de sons / des sons / où tout s'engloutit / des coulées / des sons / des couloirs des sons / des sons qui refluent de partout / l'espace en espaces se déplace.[65]

64 Augoyard και Torgue, *ό.π.*, στο Καραποστόλη Αιμιλία, «Η μελέτη και ο σχεδιασμός του ηχητικού περιβάλλοντος στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική, Αναζητώντας τα σύγχρονα ηχοτοπία της Θεσσαλονίκης», διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 2016, 270, μετάφραση δική της.

65 Michaux, Henry, *Face ΐ ce qui se dırobe*, Paris, Gallimard, 1975, στο ό.π. σ 189.
Long / dilated / triumphant vibrations /
sounds / nests of sounds/ sounds / in which all disappears /
flows/ of sounds / channels of sounds /
sounds coming from everywhere / space moves by spaces

Μετακομίζοντας στην Αθήνα, στο Μεταξουργείο, σε ένα διαμέρισμα πολυκατοικίας, έχοντας ζήσει πολλά χρόνια στο «χωριό» της Γλυφάδας και μετά από δύο χρόνια διαμονής στη Βαϊμάρη, έφτασα στο ήχο της πόλης μέσα από μια διαδικασία «φωλιάσματος». Το διαμέρισμα πάλλεται από ήχους του δρόμου και των γειτόνων. Τις στιγμές της ησυχίας εκεί, δεν υπάρχει ποτέ πλήρης απουσία ήχου. Τότε, που είναι περισσότερο σαν να ηρεμεί κάπως ο κόσμος και το ίχνος ήχου που προέρχεται από κάπου μακρυά αλλά μέσα από το κτίριο, κατακάθεται σα χιονονιφάδα απαλά τριγύρω στο σαλόνι, μου δημιουργεί διάφορες σκέψεις και ένα αίσθημα. Ο ελάχιστος ήχος τότε δεν παραξενεύει. Μοιάζει να μην είναι μακρινός αλλά μέρος από κάτι που όσο εξελίσσεται, ενσωματώνεται μέσα σε ό,τι συμβαίνει παντού στον κόσμο ταυτόχρονα. Δεν έχει να κάνει τόσο με την οικειότητα που αισθάνομαι όταν ακούω τους ήχους της ρουτίνας των άλλων. Προέρχεται από ήχους που δεν μπορούν να καταταχθούν σε κατηγορίες προέλευσης, δηλαδή τους ακουσματικούς ήχους, σαν ελάχιστο θραύσμα απροσδιόριστης πηγής. Σαν να με κατευνάζει, με κάνει να γνωρίζω πως κατοικώ παρέα με ό,τι συμβαίνει. Με αφετηρία αυτήν την εμπειρία ξεκίνησα να σκέφτομαι πάνω στην συγκατοίκηση, στο ίχνος που αφήνουμε, στην πρόσληψη και στις πολλαπλές επιδραστικότητες που επενεργούν στο πεδίο.

Για να επιχειρήσω να διερευνήσω τι συμβαίνει κατά τη διάρκεια της εμπειρίας που αναφέρω παραπάνω, ξεκινώ να συνομιλώ με τους κατοίκους για να ακούσω πώς ακούνε από τα δικά τους εσωτερικά (διαμερισμάτων). Επίσης ανατρέχοντας σε διαφορετικές έρευνες από διαφορετικά πεδία, φιλοσοφίας, ακουστικού σχεδιασμού αλλά και θεωρίας της καλλιτεχνικής έρευνας, βλέπω ότι δεν είναι δυνατόν να εντοπίσω την εμπειρία μου ούτε σε ένα συγκεκριμένο καταγεγραμμένο ηχητικό φαινόμενο, ούτε σε μια συγκεκριμένη θεωρία σχετική με την επίδραση του ήχου και της ακουστικής εμπειρίας, αν και ενδεχομένως το πεδίο της νευροφυσιολογίας της ακοής να έχει μια προσέγγιση στην ακρόαση σε αυτό το πλαίσιο. Στο χώρο ανάμεσα στις παρακάτω προσεγγίσεις μπορεί να ξεκινήσει μια συζήτηση ως προς το τι μπορεί να αφορά αυτή η εμπειρία που καταθέτω εδώ.

Στοιχεία για τη συζήτηση προσφέρει μια εποπτική προσέγγιση- διαμέσου της ιστορίας των θεωριών της πρόσληψης του ήχου, της φιλοσοφίας του ήχου, των θεωριών

πληροφορίας αλλά και των θεωριών των ηχητικών επιδράσεων- του Νίκου Μπουμπάρη καθώς εστιάζει στις ακουσματικές εμπειρίες. Συνοψίζει από τη σκοπιά του με τρόπο που ενώ διασφαλίζει ότι ο λόγος για την αντίληψη του ήχου δεν μπορεί να περιοριστεί σε θέματα «ταυτότητας» ή «προδιατεταγμένης ολότητας» αποκλειστικά[66], επιχειρεί να διακρίνει τις διαφορετικές πτυχές των επιδράσεων του «ακούσματος».

> Προσεγγίζοντας, αρχικά, την ακουστική αίσθηση του χώρου, του χρόνου και του σώματος, διακρίνουμε ότι η κοινωνική, πολιτισμική και επικοινωνιακή σημασία του ήχου μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα με όρους κομβικών σημείων μεταστοιχείωσης της 'κάψουλας' σε 'πλημμυρίδα' πληροφοριών, αισθήσεων και εμπειριών και αντίστροφα, παρά με όρους διασύνδεσης δύο μερών με ένα 'κανάλι' ή μια 'λεωφόρο' ροής πληροφοριών.

Επίσης, στο χώρο ανάμεσα στις παρακάτω τρεις επιδράσεις μπορεί να διαφανεί μια κατεύθυνση ως προς το τι μπορεί να αφορά αυτή η εμπειρία που αναφέρω στην αρχή του υποκεφαλαίου. Το floating- disconnected ή contemplative listening (αιωρούμενη, αποσυνδεδεμένη ή στοχαστική ακρόαση), που έχει ως συνέπεια ορισμένες φορές το φαινόμενο της μεταμόρφωσης, το ηχητικό φαινόμενο της πανταχού παρουσίας, που αναλύεται διεξοδικά στο βιβλίο των Augoyard και Torgue και το envelopment effect. Οι συγκεκριμένες τρεις επιδράσεις παρατίθενται εδώ χωρίς περαιτέρω ανάλυση επειδή διαφωτίζουν ορισμένες πτυχές των τρόπων ακρόασης στους οποίους μπορεί να βρεθεί

66 «Το άκουσμα συνιστά δυναμική διεπαφή (interface) της ταυτότητας με τη διαφορά, δυναμική ομοιοστασία του Ενός με τα Πολλά, αλληλοένθεση και μεταστοιχείωση της ενότητας και της πολλαπλότητας. Και αυτό γιατί η ακρόαση είναι πάντα κεντροδοτική εμπειρία, αφού ο ακροατής μορφοποιεί, κατά τρόπο μοναδικό και απροσπέλαστο, το κέντρο του ακουστικού του κόσμου.» Ong Walter J. *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη,* Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, 101, στο Μπουμπάρης Νίκος, «Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου». *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωριάς*, 10, 2003, 207-247, doi:https://doi.org/10.12681/sas.705 Ανακτήθηκε 9/8/17. «Ταυτόχρονα, όμως, το κέντρο αυτό είναι πορώδες γιατί ο ακουστός ήχος προυποθέτει και εξαρτάται, φέρει και μετασχηματίζει τον περιβάλλοντα χώρο, την κοινωνική οργάνωση και τις τεχνολογίες διαμεσολάβησης. Ο ήχος ενώνει χωρίς να εξισώνει, να διευθετεί ή να συμμορφώνει τους ακροατές σε ένα προδιατεταγμένο Όλο. Με αυτή την έννοια, το άκουσμα διακρίνεται τόσο από την εγωκεντρική, σολιψιστική αίσθηση του 'είναι όλα μέσα στο κεφάλι σου' όσο και από τη μηχανιστική ενεργοποίηση των κοινωνικών εγγραφών στο επίπεδο της κατηγορικής σκέψης, της δοσμένης ταυτότητας και της θεσμικής παγίωσης.» Μπουμπάρης, *ό.π.*.

κανείς στο αστικό περιβάλλον.

Μεταμόρφωση: πέρα από τη σχετικότητα που υπάρχει ανάμεσα στην ηχητική φιγούρα και το φόντο, η μεταμόρφωση μπορεί να εκδηλωθεί μέσα από ένα φαινόμενο στο οποίο κάθε ξεχωριστός ήχος είναι μη διαχωρίσιμος συνεπώς γίνεται αντιληπτός ως ένα όλο. Αυτό περιγράφει ο Ιάννης Ξενάκις στην προσέγγισή του στο «ηχητικό πεδίο», στο οποίο ένας μεγάλος αριθμός συμβάντων παράγουν ένα «ενιαίο σύνθετο και ζωντανό ηχητικό στοιχείο». Αντιμέτωποι με τέτοιο μήνυμα οι ακροατές δεν μπορούν να διαχωρίσουν τα συμβάντα παρά μόνο ως σύνολα. Η αντίληψη του συνόλου θολώνει το σαφή διαχωρισμό των στοιχείων· αντίστροφα, η προσπάθεια διάκρισης μπορεί να οδηγήσει σε απώλεια της ολικής εντύπωσης.

Η χωρίς πρόθεση ακοή μπορεί κάποιες στιγμές να γίνεται μεταμορφωσιγενής. Μια απουσία αντιληπτικής προθετικότητας επιτρέπει σε κάθε ήχο να ακούγεται ταυτόχρονα, χωρίς να υπάρχει προτίμηση ή εστιασμένη προσοχή. Αυτού του είδους η ακρόαση είναι γνωστή ως floating or disconnected, αλλά μπορεί να ονομαστεί επίσης και contemplative (οπότε, τίποτα από ό,τι αναδύεται από το περιβάλλον δεν γίνεται αντιληπτό ως «μεμονωμένος ήχος».

Η ηχητική επίδραση της μεταμόρφωσης σχετίζεται με το φαινόμενο της πανταχού παρουσίας με την έννοια ότι εμποδίζει όσες και όσους ακούν από το να εστιάζουν την προσοχή τους σε μια συγκεκριμένη ηχητική πηγή. Αλλά διαφέρει από την πανταχού παρουσία στο ότι κάθε ήχος μπορεί να εντοπιστεί με σιγουριά. Κατά κάποιο τρόπο, η μεταμόρφωση είναι για το χρόνο ότι η παρουσία είναι για το χώρο: η πρώτη χαρακτηρίζεται από μόνιμη αστάθεια σε σημεία αναφοράς στο χρόνο (αδιάκοπη συσχέτιση μεταξύ ηχητικής φιγούρας και φόντου)· η τελευταία χαρακτηρίζεται από αστάθεια σημείων αναφοράς στο χώρο (ασίγαστη αμφισβήτηση της θέσης των ηχητικών πηγών). Από πλευράς σημειωτικής, στο φαινόμενο της μεταμόρφωσης οι ήχοι αποπροσωποποιούνται (εξού και το συναίσθημα της ευφορίας), ενώ στο φαινόμενο της συνεκδοχής είναι ανώνυμοι (εξού και το

συναίσθημα της δυσφορίας)

Πανταχού παρουσία: σε ψυχοκινητικό επίπεδο, η πανταχού παρουσία μπορεί να έχει διαφορετικές συνέπειες. Μια περίπτωση συμπεριλαμβάνει την ευχαρίστηση: σε κάποιες περιπτώσεις, το υποκείμενο μπορεί να ευχαριστείται στην επίδραση της πανταχού παρουσίας, μεταξύ απλής ξεκούρασης ή το συναίσθημα της ηρεμίας που δημιουργείται από ήχους της φύσης (θάλασσα, πουλιά, γρύλλοι) ή ανθρώπινα περιβάλλοντα [η μουρμούρα της πόλης, που πολλές φορές παραλληλίζεται με τη θάλασσα στη λογοτεχνία), ή σε απελευθέρωση και κάθαρση (πλήθη, συλλογικά παιχνίδια, μουσική ανάταση (trance)], κατά την οποία η επίδραση της πανταχού παρουσίας μπορεί να εκληφθεί ως είδος ναρκωτικού (αν οι επιδράσεις δεν γίνονται αισθητές υπό την επήρεια αλκοόλ ή ναρκωτικών). Αλλά αυτές οι υπερβολικές καταστάσεις σχετίζονται με ότι ονομάζουμε επίδραση περικάλυψης (envelopment effect).[67]

67 "Metamorphosis: Apart from the relativity that exists between the sound figure and the background, metamorphosis can be expressed through a phenomenon in which each individual sound is indistinguishable and therefore is perceived as a whole. This is what Yannis Xenakis illustrates in his approach to the "sound field", in which a large number of events produce a "single composite and live sound". In the face of such a message the listener cannot hear events separately but only as a whole. The perception of the ensemble blurs clear distinction of elements; inversely, the effort of discrimination can lead to a loss of global perception.
The metamorphosis effect is related to the ubiquity effect in the sense that it prevents the listener from fixing his or her attention on a particular sound source. But it differs from the ubiquity effect in that each sound is well localized. In a way, metamorphosis is to time as presence is to space:
"Ordinary listening may sometimes be metamorphic. An absence of perceptive intention allows each sound to be heard simultaneously, with no preference or particular attention. This type of listening is known as floating or disconnected, but can also be called contemplative (in which case, nothing emerging from the environment is perceived as "a single sound"). the former is characterized by permanent instability of referents in time (incessant relation between sound figure and background); the latter is characterized by an instability of referants in space (incessant questioning of the position of sound sources). From a semantic point of view, in the metamorphosis effect sounds are impersonal (hence the feeling of euphoria), while in the ubiquity effect, they are anonymous (hence a feeling of discomfort).
Ubiquity: On a psychomotor level, the ubiquity effect may have diverse concequences. One case involves enjoyment: in some situations, the subject can find pleasure in the ubiquity effect, ranging from simple rest or a feeling of calm created by natural sounds (sea, birds, crickets) or human environments (murmur of the city, which is sometimes compared to the sea in literature), to a liberation and catharsis (crowds, collective games, musical trance) in which the ubiquity effect may be considered as a type of drug (if the effects are not felt under the actual influence of alcohol or drugs). But these exaggerated situations are more related to what we call the envelopment effect.
Psychology and Physiology of Perception of the Ubiquity sonic effect στο Augoyard και Torgue, ό.π.,137.

> Περικάλυψη: Το συναίσθημα του να είναι κανείς περικυκλωμένος από ένα ηχητικό σώμα που έχει την ικανότητα να δημιουργεί μια αυτόνομη ολότητα που υπερισχύει πάνω από άλλα περιστασιακά χαρακτηριστικά της στιγμής. Το φαινόμενο της περικάλυψης συχνά αποδίδεται σε αρνητικές καταστάσεις, αλλά αρκετά συχνά προκαλεί αντιδράσεις που συγκρίνονται με τη γήτευση- συγκλονιστικό, απολαυστικό. Το κατόρθωμα αυτής της επίδρασης σηματοδοτείται με την ευχαρίστηση, χωρίς να υπάρχει ανάγκη αμφισβήτησης της πηγής του ήχου: εξού και η καθαρή διαφορά μεταξύ περικάλυψης και πανταχού παρουσίας.[68]

Το ίχνος που αφήνουμε, όπως και η έννοια του «συνεχούς»[69], είναι μέρη μιας συζήτησης γύρω από τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να εννοηθεί ότι το ηχητικό περιβάλλον βρίσκεται σε συνεχή διαμόρφωση ή ότι το ηχητικό περιβάλλον διαμορφώνεται διαρκώς όσο ταυτόχρονα διαμορφώνεται, σε συνάρτηση με αυτό, η ανθρώπινη δράση. Οι συζητήσεις αυτές εμπίπτουν στο φιλοσοφικό πεδίο της οντολογίας της δόνησης και αφορούν στους τρόπους που οι οντότητες επιδρούν σε άλλες οντότητες[70]. Δεν αποτελούν στοιχεία προς ανάλυση καθαυτά για την παρούσα

68 Envelopment: The feeling of being surrounded by a body of sound that has the capacity to create an autonomous whole, that predominates over other circumstantial features of the moment. Evnelopment sonic effect, The envelopment effect is sometimes applied to negative situations, but most often it provokes reactions comparable to bewitchment- staggering, delightful. The accomplishment of this effect is marked by enjoyment, with no need to question the origin of the sound: hence the clear difference between envelopment and ubiquity. ό. π., σ 47.

69 Οι συζητήσεις για την έννοια του συνεχούς όταν αυτό εγγράφεται ως continuum ή και vibrational nexus πηγάζουν μέσα από τις θεωρίες γύρω από την οντολογία της επίδρασης (ontology of affect) και τις συζητήσεις γύρω από την ανάλυση του ρυθμού. Η ανάλυση του ρυθμού εγγράφεται ως μέθοδος η οποία αντιλαμβάνεται τις φυσικές και πολιτισμικές διεργασίες υπό την έννοια του ρυθμού. Το ξεκίνημα αυτής της προσέγγισης έγινε από τον Pinheiro dos Santos, όπως αναφέρει ο Steve Goodman, με ένα κείμενό του, του 1931, στο οποίο «προτείνει μια οντολογία της δόνησης, όπου η δόνηση, σε μοριακό ή στο κβαντικό επίπεδο, αποτελεί τη θεμελιώδη αλλά αφηρημένη κίνηση της ύλης». Κατά τον Goodman ο Henri Lefebvre βασίζει την προσέγγισή του στην ανάλυση του ρυθμού διαμέσου της συνομιλίας των φιλοσόφων Gaston Bachelard και Henri Bergson. Goodman Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear,* Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2010, 81 – 89. Παράλληλα με αυτές τις θεωρήσεις μπορεί κανείς να μελετήσει και το Trower Shelley, *Senses of Vibration, A History of Pleasure and Pain of Sound*, NY, Continuum, 2012 και Goodman Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear,* Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2010 όπως και τα πειράματα κυματική στο Jenny Hans, *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*, Macromedia Publishing, 2001.

70 Goodman, *ό.π.*, 81. Στοιχεία των θεωριών των επιδράσεων που εδράζονται στην *Ηθική* του Spinoza διαμέσου της προσέγγισης του Goodman.

έρευνα, όμως θεωρώ πως είναι δυνατή η διερεύνηση του κατά πόσο μια φαινομενολογική προσέγγιση των ηχητικών επιδράσεων μπορεί να αντλήσει έμπνευση από αυτές τις φιλοσοφικές διαδρομές.

Η διατύπωση της υπεύθυνης του τμήματος ακουστικού σχεδιασμού Αλεξάνδρας Σωτηροπούλου από την συνομιλία στη συνάντησή μας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: το «ηχητικό αποτύπωμα» μπορεί να είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ήχος περνάει από ένα χώρο, γίνεται ακουστός και φεύγει. Συγκεκριμένα, η Σωτηροπούλου αναφέρθηκε στο γεγονός ότι μπορεί να γίνει ακουστός, λέγοντας ότι ο ήχος περνά από ένα χώρο, «κάνει τη δουλειά του και φεύγει». Δύο σημεία αυτής της διατύπωσης μπορεί να αποτελέσουν το έναυσμα της συζήτησης σχετικά με τις δράσεις που ηχούν και τους ήχους που δρουν. Αρχικά, σε αυτήν τη διατύπωση παρουσιάζει ενδιαφέρον το ότι ο ήχος μπορεί να «γίνεται ακουστός», ως κάτι ξεχωριστό από την πηγή του ή από τη δράση που τον δημιούργησε. Έπειτα, ίσως αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης προβληματικής το εξής θέμα: υπό ποιες συνθήκες και σε ποιο πλαίσιο μπορεί να εννοηθεί ότι ο ήχος μπορεί να «έχει δουλειά» ή να «κάνει» από μόνος του κάτι. Πάνω σε αυτό το δεύτερο στοιχείο της τοποθέτησης εγείρεται το ερώτημα πώς μπορεί να κάνει ο ήχος τη δουλειά του- πώς αφήνει, αν αφήνει, ίχνος, πώς επιδρά σε επιφάνειες ή σε σώματα σε καταστάσεις και συμπεριφορές; Αυτή η τοποθέτηση εμπίπτει στην πρόταση που αρθρώνεται στο υποκεφάλαιο 2.1 «Ακοή και ακρόαση μέσα από την έννοια της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης και οι εγγραφές του ήχου στην επιτόπια έρευνα» για την πολύσημη εγγραφή των αποκρίσεων στον ήχο από την άποψη ότι ο ήχος από τη μια γίνεται ακουστός και από την άλλη νοηματοδοτείται ως κάτι που δρα ανεξάρτητα από την πηγή του αλλά και ανεξάρτητα από τα αυτιά μας.

Μια ακουστική εμπειρία από το διαμέρισμα, την οποία είχα σημειώσει σαν ημερολογιακή καταγραφή, εμπίπτει ίσως στο θέμα του ίχνους: ο δίσκος DVD που γυρνά μέσα στο DVD player όταν η τηλεόραση είναι κλειστή, παράγει ένα ανεπαίσθητο συνεχόμενο σύρσιμο που κατακάθεται πιο χαμηλά από όλους του άλλους ήχους στο διαμέρισμα, μόλις που ακούγεται. Ακόμα και σε στιγμές ηρεμίας, ακούγεται πιο χαμηλά από όλα τα άλλα που συμβαίνουν στο σπίτι. Όταν απενεργοποιώ τη συσκευή αφαιρείται αυτό το ελάχιστο σύρσιμο και υπάρχει ακόμα περισσότερη ησυχία. Ακόμα και αυτός ο ανεπαίσθητος ήχος που παράγει μια ηλεκτρονική συσκευή, μοιάζει να επιδρά στο

σύνολο του ηχητικού πεδίου. Άραγε αντιλαμβάνομαι το ίχνος ως κάτι το οποίο «κάθεται», «μένει» μαζί μας, όσο, διαμέσου του ασύνδετου φαινομένου που προαναφέρθηκε και της επιλεκτικής ακρόασης, ξεδιαλέγω τους ήχους ανάλογα με το πού είναι στραμμένο το ενδιαφέρον μου την κάθε στιγμή; Την έρευνα ενδιαφέρει επίσης, η έννοια του ίχνους του ήχου ως η ηχητική καταγραφή του σε κάποιο μέσο, για παράδειγμα, ένας δίσκος ψηφιακός με μουσική ή κάποια ομιλία ή μια ηχογράφηση πεδίου. Σε αυτό το ίχνος μπορούμε να επανέλθουμε όταν αναπαράγουμε την ηχογράφηση, και αυτό μπορεί να επηρεάσει το ηχητικό πεδίο, αφήνοντας νέο ίχνος. Επιχειρώ να εξετάσω με ποιο τρόπο όλα αυτά τα ίχνη μπορεί να επιδρούν πάνω μας.

Όταν ακούω μέσα από την πολυκατοικία, αντιλαμβάνομαι τους ήχους ως ένα συνεχές ηχητικών συμβάντων στο οποίο βρισκόμαστε μαζί, παρέα, ταυτόχρονα, όλες τις ώρες. Σαν να ακούμε αλλήλους, να «ακουγόμαστε» και να ακούμε *με* τους γείτονες, διαρκώς και *εν γνώσει* μας. Συνεπώς μέσα σε αυτήν την κατάσταση ιδιοδεκτικότητας (proprioception), ενσυνειδησίας (consciousness) και επίγνωσης (awareness) ως προς το ίχνος που αφήνουμε να βγει προς τα έξω, επιθυμώ να διερευνήσω με ποιο τρόπο εντοπίζεται το ότι μπορεί να φέρουμε την ευθύνη του ίχνους αυτού, ως προς εμάς και τους γύρω, δηλαδή πώς μπορεί να εντοπιστεί το ότι ακούμε με τη συνείδηση ότι φέρουμε την ευθύνη του ίχνους. Ειδικά, τοποθετήσεις πάνω στο συγκεκριμένο θέμα από τους κατοίκους, εγείρουν τον προβληματισμό πάνω στο γεγονός ότι ο πραγματικός ήχος που διαρρέει από το χώρο μας και εισέρχεται σε άλλο χώρο, διαρρέει εν γνώσει μας. Επίσης, εισάγεται από τα λεγόμενα των κατοίκων ότι «κάθεται πάνω τους το βάρος» όσων έχουν ακούσει επειδή μπορεί να αφουγκράζονται ή ακόμα και να γνωρίζουν, από το συναίσθημα που μεταδίδει ο ήχος, τι πραγματικά συμβαίνει. Έτσι μοιάζει να αρθρώνεται η φωνή τους σε σχέση με την κατάσταση στην οποία βρίσκονται. Μέσα από τη συγκεκριμένη φωνή ενδέχεται να μπορεί να εντοπιστούν διαφορετικοί βαθμοί απόκρισης- ευθύνης στο πλαίσιο ταυτόχρονων επιδράσεων και στο πλαίσιο του θορύβου όταν αυτός λαμβάνει νοηματοδοτήσεις μεταξύ κατευναστικού ήχου, ήχου- ζωή, ήχου συντροφιάς και ήχου- απόκριση[71].

71 Κομβικό στοιχείο προς την κατεύθυνση αυτή αποτελεί η έρευνα της Marie Suzanne Thompson, *Beyond Unwanted Sound, Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, Bloomsbury, 2017. Στη διατριβή της συζητά για το ότι ο θόρυβος δεν είναι χρήσιμο να εννοηθεί μόνο ως «ανεπιθύμητος ήχος» ή «κακός ήχος», στο δίπολο των θεωριών πληροφορίας ή ακουστικής οικολογίας, επιθυμητός- ανεπιθύμητος, αγνοώντας το φάσμα των επιδράσεων εντός της διάδρασης της ακρόαση και πέρα απο αυτήν. Παρά

Συναντώντας τους κατοίκους της πολυκατοικίας στην οποία κατοικώ κι εγώ, επιχειρώ να ακούσω πώς σχετίζονται στην πόλη διαμέσου της δικής τους εμπειρίας του ήχου. Στις αφηγήσεις τους αναγνωρίζω συγγένειες αλλά και διακρίνω τις διαφορές από τη δική μου εμπειρία, καταγράφοντας την δική τους προσπάθεια να τοποθετηθούν, όσο προσπαθούν να πουν την ιστορία τους. Ενώ αρχικά έχουν ως έναυσμα την απόκρισή τους προς την ακουστική τους εμπειρία ως αισθητηριακό δεδομένο, τοποθετούνται ως προς ό,τι τους απασχολεί. Με αφορμή το «τι ακούνε», μιλούν για τον τρόπο που αντιμετωπίζουν διάφορα θέματα όπως την απώλεια, την εργασία ή τη ζωή στην πόλη και παίρνουν θέση για ό,τι αφορά τον τρόπο που σχετίζονται. Στις αφηγήσεις τους και στον τρόπο με τον οποίο ανακαλούν τους ήχους και τους θορύβους που ακούν από το διαμέρισμα, γίνεται εστιασμένη παρατήρηση στον τόνο, τη χροιά και την έμφαση που δίνουν οι φωνές τους σε ορισμένες στιγμές. Αυτοί οι τρόποι ανάκλησης – διατύπωσης – φώνησης- μετάφρασης - μεταφοράς του ήχου και του «θορύβου» από τους κατοίκους εξετάζονται αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της διατριβής. Μέσα από τις συνομιλίες μας επιχειρώ να διακρίνω την πολλαπλότητα των φωνών τους, προσπαθώ να ακούω πώς αλλάζουν οι φωνές των κατοίκων ανάλογα με τις ακουστικές εμπειρίες που ανακαλούν. Διερευνάται, διαμέσου της φωνής, το πώς μορφοποιείται, ενδεχομένως, η θέση που λαμβάνουν στο χώρο, στην κατάσταση, αποκρινόμενοι στους αντιληπτούς ήχους. Γίνεται τότε ακουστή μια «ηθική φωνή». Η οντότητα της «ηθικής φωνής» διερευνάται ως προς το πώς μπορεί να διαμορφώνεται με την έννοια της ευθύνης. Συμπαραθέτω εδώ μια άποψη του Dolar, σχετικά με την έννοια της ευθύνης:

> Η ίδια η έννοια της ευθύνης ενέχει στην ουσία της τη φωνή· είναι μια απόκριση σε μια φωνή. Από πού προέρχεται η φωνή; Προέρχεται από την πιο μύχια

το ότι συμφωνώ και βρήσκω στη διατριβή της συγγένεια ως προς τα δικά μου ερευνητικά ζητούμενα, διατηρώ κριτική στάση απέναντι στο σημείο εκκίνησης της διατύπωσης των επιχειρημάτων της, σχετικά με την εναντίωση στις θεωρίες ακουστικής οικολογίας, ως μοραλιστικές και αφοριστικές ή ως αυτές που δαιμονοποιούν το θόρυβο ως πηγή του κακού της σύγχρονης πόλης. Θεωρώ ότι για την κατανόηση του φάσματος των νοηματοδοτήσεων του θορύβου (Serres, Spinoza), είναι χρήσιμο να διερευνώνται, όπως γίνεται άλλωστε και στη δική της έρευνα μέχρι ένα βαθμό, και οι βάσεις των ηχητικών σπουδών που εδράζονται και στις θεωρίες ακουστικής οικολογίας, τουλάχιστον σε ότι αφορά σε ένα πρώτο επίπεδο, στο λεξιλόγιο που έρχεται παρέα της. Επίσης, από τη στιγμή που οι συζητήσεις των ηχητικών σπουδών ξεκινούν και από εκεί, (ακουστική οικολογία) όσο περιοριστικές κι αν μπορεί να είναι οι σκοπιές που εννούν το θόρυβο ως ανεπιθύμητο ήχο, ενδέχεται να παρέχουν μονοπάτια για αναστοχασμό στο πλαίσιο τις επιδραστικότητας του θορύβου και της εννόησης της πολλαπλότητας της επιδραστικότητας, της διάδρασης και της σχεσιακότητας του ήχου.

σφαίρα του είναι μας, αλλά, ταυτόχρονα, είναι κάτι που μας υπερβαίνει, μέσα σε εμάς ξεπερνώντας μας, αλλά πάλι, ένα επέκεινα, παρόν σε ό,τι πιο ενδόμυχό μας.[72]

Ο Dolar μιλά σχετικά με την ηθική της φωνής, επιχειρώντας μια ανάγνωση του μέρους για την «υπαρξιακή και οντολογική βάση της συνείδησης» στο *Είναι και χρόνος* του Heidegger. Προσπαθώντας να ακούσω τους γείτονές μου και να διερευνήσω τις ακουστικές επιδράσεις, εστιάζω στην «ηθική» διάσταση της φωνής, κατά κύριο λόγο, επειδή μπορεί ενδεχομένως να εννοηθεί μέσα σε μια επαναδιαπραγμάτευση της «ηθικής της ακρόασης». «Ηθική της ακρόασης» και «ηθική φωνή» διερευνάται πώς μπορεί να μορφοποιούν- κινούν πρακτικές οι οποίες, εν δυνάμει μπορεί να επιδρούν- ρυθμίζουν – επιδιορθώνουν στιγμές στην καθημερινή ζωή. Ταυτόχρονα, επιχειρώντας να αναστοχαστώ όσο ζω με τις συγκεκριμένες επιδράσεις, πάνω στην ηθική πτυχή της φωνής και της ακοής, εστιάζοντας στη μικροκλίμακα της προσωπικής αφήγησης των ακουστικών εμπειριών, χαρτογραφώ διαφορετικές επιδράσεις μέσα από τις εγγραφές μεταξύ ήχου, φωνής, θορύβου, σιωπής.

2.4 Εισαγωγή στα ζητούμενα της έρευνας

Αναρωτιέμαι μερικές φορές αν το σπίτι μου είναι τελικά δικό μου και όχι κάτι κοινό.

Μια κάτοικος πολυκατοικίας της περιφέρειας, όσο συζητάμε σχετικά με το γεγονός ότι οι ήχοι των γειτόνων διαπερνούν τους τοίχους του διαμερίσματός της, αρθρώνει τα παραπάνω. Η διατύπωσή της παραμένει ανοιχτή και μέρος του θέματος της ακοής και ακρόασης στην πολυκατοικία που θα αναπτύξω. Αυτό το οποίο είναι κοινή εμπειρία όλων των κατοίκων των πολυκατοικιών, κοινός τόπος στην καθημερινή ζωή της πολυκατοικίας στην Αθήνα που εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους, είναι ότι ενώ ζούμε

72 "The very notion of responsibility has the voice at its core; it is a response to a voice. Where does the voice come from? It comes from the innermost realm of our being, but at the same time it is something that transcends us, it is in ourselves more than ourselves, yet again, a beyond at our most intimate." Dolar Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006, 96. (Μετάφραση δική μου)..

σε ξεχωριστά διαμερίσματα, ταυτόχρονα, μέσα από τις δράσεις της καθημερινής ζωής και συνεπώς του ήχου που προκύπτει, και εν δυνάμει επιδρά, μπορεί να συμβαίνει μια μεταφορική συγκατοίκηση ανά ένα ή ανάλογα με το είδος των υλικών στους τοίχους, ανά δύο διαμερίσματα ή και πολλών παραπάνω, αν λάβουμε υπόψη μας και την αλληλεπίδραση όλων με τη «γειτονιά».

Ο ήχος, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, μπορεί να έχει πολλαπλή εγγραφή. Ενώ από τη μια δρα ως στοιχείο το οποίο εγείρει αισθητηριακές αντιδράσεις, ταυτόχρονα, αποτελεί κίνητρο για εντοπισμό της αιτίας του αλλά και της χωρικής του προέλευσης ενώ επίσης λειτουργεί ως πρίσμα μέσα από το οποίο διαθλάται ένα ευρύ φάσμα συζητήσεων με αφετηρία τη θέση που λαμβάνουν οι κάτοικοι ως προς το νόημα που αποδίδουν στο κάθε αντιληπτό ερέθισμα. Με αφορμή το «τι ακούνε» οι κάτοικοι στην πολυκατοικία η έρευνά μου επιχειρεί να εστιάσει σε αυτήν την υποκειμενική αντίληψη του ήχου μέσα από την οποία διατυπώνονται διαφορετικοί προβληματισμοί. Η έρευνα εστιάζει επίσης, όπως έχει προαναφερθεί, στο πώς η πολυκατοικία ως αντικείμενο και ως δομή, κατασκευάζει συγκεκριμένες συνθήκες ακουστικής μέσα στις οποίες η καθημερινή ζωή λαμβάνει και μεταβάλλει το χώρο της. Δίνεται προσοχή στο πώς οι τοίχοι, οι σωληνώσεις, τα υλικά μπορεί να επιδρούν στις ακουστικές εμπειρίες. Σε αυτό το πλαίσιο, μέσα από τις υποκειμενικές τοποθετήσεις πάνω στον ήχο, επιχειρείται να διερευνηθεί πώς κατασκευάζονται και αποκαλύπτονται όλες αυτές οι διαπλεκόμενες καταστάσεις και ιστορίες τις οποίες άκουσα να αφηγούνται οι κάτοικοι. Στο δεύτερο μέρος της διατριβής συγκεκριμενοποιούνται αυτά τα ζητούμενα.

Αυτή η επιτόπια έρευνα, συνδυάζει συγκεκριμένες πηγές δεδομένων οι οποίες παρατίθενται πιο αναλυτικά στο δεύτερο μέρος. Οι πρωταρχικές σημειώσεις που κράτησα ήταν μέσα από το διαμέρισμά μας. Στη συνέχεια, οι περισσότερες παρατηρήσεις, σημειώσεις και συνδέσεις μεταξύ των θεμάτων πραγματοποιήθηκαν αφού μίλησα με τους κατοίκους της πολυκατοικίας στην οποία διαμένω και με κατοίκους από άλλες πολυκατοικίες και προάστια.

Επιπροσθέτως, από την αρχή της έρευνας μέχρι και το 2017, πραγματοποιήθηκαν ηχητικές καταγραφές, δημιουργώντας ένα ηχητικό αρχείο από διαφορετικές στιγμές και καταστάσεις. Τα ηχητικά αρχεία, τα βίντεο και οι

φωτογραφίες σχετίζονται με διαφορετικούς τρόπους με τα ζητούμενα της έρευνας. Η σχέση των ηχητικών καταγραφών με την έρευνα, επιχειρείται να διασαφηνιστεί στο υποκεφάλαιο 3.4 «Ηχογραφώ- με βοηθάει να ακούω: όλα τα μοντέρνα πράγματα δεν υπήρχαν ανέκαθεν».

Η έρευνα αφορά στα εξής ζητούμενα: επιχειρώ να διερευνήσω την ακουστική εμπειρία στην πολυκατοικία και να ψηλαφίσω τη σχέση του ανθρώπου με τα ηχητικά ερεθίσματα στην πόλη, με το ήχο των συνοίκων της πολυκατοικίας, των γειτόνων, και της τεχνολογίας τους, πώς τον δημιουργούν και γιατί, πότε τον χρησιμοποιούν, πώς τον επιθυμούν και γιατί και πώς τον ανακαλούν. Πώς διατυπώνεται το «ακούμε» και «ακουγόμαστε» σε ένα βιωματικό επίπεδο στο οποίο εγείρονται ζητήματα σε σχέση με την ευθύνη, ως δυνατότητα απόκρισης; Πώς αυτό το ηχητικό πεδίο δημιουργεί ένα χώρο «συγκατοίκησης» και πώς ανιχνεύεται η επίδραση των ακουστικών εμπειριών στους κατοίκους, σε συγγένειες, συμπεριφορές, επιτελέσεις, πρακτικές, στο λόγο και στις τοποθετήσεις αυτών; Πώς οι οικιακές ηχητικές καταγραφές μπορεί να αποτελούν μια διαδικασία επιτόπιας διερεύνησης του ήχου με τη πολλαπλή εγγραφή που προαναφέρθηκε, και πώς μπορεί να αποτελεί καταγραφή του ίχνους αλλά και συγκεκριμένων τρόπων ακρόασης στο συγκεκριμένο πεδίο; Επιχειρώ να εξετάσω πώς οι εμπειρίες από τα διαμερίσματά μας αλλάζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε ό,τι συμβαίνει σε σχέση με τη μνήμη μας. Πώς επιδρά στη διαδικασία πρόσληψης των ακουστικών εμπειριών η φαντασία όσο αυτή ενδεχομένως φιλτράρεται μέσα από τη μνήμη; Τον τρόπο με τον οποίον ακούμε σε σχέση με ό,τι έχουμε συνηθίσει να ακούμε στα περιβάλλοντα στα οποία έχουμε ζήσει ή σε σχέση με ό,τι έχουμε συνηθίσει να ακούμε από τους άλλους δίπλα μας ή από έξω, κινούμενες και κινούμενοι στη συνέχεια ενός πριν που υποδέχεται ένα παρόν και ένα μετά.

3 Προσεγγίσεις στη μεθοδολογία

3.1 Σχετικά με την «πυκνή περιγραφή»

Είμαι τόσο πρόθυμος για συντέλεια
ώσπου να γράψω «λουλούδι»
έχει ήδη χάσει δυο πέταλα»[73]

Για να μπορέσω να μιλήσω για τις ακουστικές εμπειρίες, τις δικές μου, τις παρατηρήσεις που κατέγραψα από το πεδίο αλλά και για τις σκέψεις που πηγάζουν μέσα από τις ιστορίες που άκουσα, είχα εμπνευστεί και επηρεαστεί από την ανθρωπολογική προσέγγιση του πεδίου και συγκεκριμένα από το εθνογραφικό τρόπο ανάγνωσης των δεδομένων προς διερεύνηση, που ο φιλόσοφος Gilbert Ryle ονόμασε «πυκνή περιγραφή»[74] πριν γνωρίσω ότι υπάρχει αλλά και πριν γνωρίσω τι είναι. Στην ανάλυση που κάνει σχετικά με τους τρόπους περιγραφής και ερμηνείας των πράξεων στο άρθρο του "The Thinking of Thoughts, What is *Le Penseur* Doing?" αναλύει διεξοδικά διάφορες εκδοχές ή βρίσκεται στο δρόμο για να περιγράψει πυκνά αυτό που μπορεί να κάνει ο *Σκεπτόμενος*- το άγαλμα του Rodin. Επιχειρεί να θέσει σε εφαρμογή αλλά και να διασαφηνίσει την έννοια της πυκνής περιγραφής προσπαθώντας όπως λέει να «ρίξει λίγο φως στις έννοιες η *σκέψη σκέψεων (the thinking of thoughts), αναστοχάζομαι*, *συλλογίζομαι, αναλογίζομαι,* δηλαδή, αδρά, αυτό που μοιάζει να κάνει *ο Σκεπτόμενος*». Προσπαθεί να φανταστεί και να αναπτύξει αντιστοιχίες στη διαδικασία σκέψης του γλυπτού *Σκεπτόμενου* με τις σκέψεις που κάνει ένας δάσκαλος που ετοιμάζει μια διάλεξη, ένας πολιτικός που προετοιμάζει το λόγο του και ένας

73 Στίγκας Γιάννης, «Η τέλεια ακουστική του λαβύρινθου», *Η Όραση θ΄ αρχίσει ξανά*, Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2006, 13.

74 Ryle Gilbert, "The Thinking of Thoughts, What is *Le Penseur* Doing?", reprinted from 'University Lectures', no.18, by permission of the University of Saskatchewan, 1968, https://www.scribd.com/document/260839886/The-Thinking-of-Thoughts#download. Ανακτήθηκε 19/1/2020

συνδαιτυμόνας που προβάρει τι θα πει σε ένα οικογενειακό τραπέζι.

Αρχικά, πριν μπει στο θέμα «τι κάνει ο *Σκεπτόμενος»*, ο Ryle εντοπίζει την πυκνή περιγραφή δίνοντας ένα παράδειγμα. Αναφέρεται στην περίπτωση δυο αγοριών, τα οποία μοιάζουν να κλείνουν το ένα μάτι τους με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Το πρώτο αγόρι απλά ανοιγοκλείνει ακούσια το μάτι του, το άλλο κλείνει το μάτι συνωμοτικά σε κάποιον συνεργό του- βλεφαρίζει και ένα τρίτο αγόρι, όπως διαβάζει ο ανθρωπολόγος Clifford Geertz τον Ryle:

> «για να προσφέρει κακεντρεχή διασκέδαση στους κολλητούς του», παρωδεί το βλεφάρισμα του πρώτου αγοριού, ως ερασιτεχνικό, αδέξιο, προφανές κλπ.
>
> Αυτός που κλείνει το μάτι επικοινωνεί και μάλιστα επικοινωνεί με έναν σαφή και ειδικό τρόπο: 1) σκόπιμα, 2) με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, 3) προκειμένου να μεταβιβάσει ένα συγκεκριμένο μήνυμα, 4) σύμφωνα με έναν κοινωνικά καθιερωμένο κώδικα και 5) δίχως να τον αντιλαμβάνεται η υπόλοιπη συντροφιά. Όπως παρατηρεί ο Ryle, δεν είναι αλήθεια ότι αυτός που κλείνει το μάτι κάνει δυο πράγματα, ανοιγοκλείνει το βλέφαρο και βλεφαρίζει, ενώ εκείνος με το βλεφαροσπασμό κάνει ένα, ανοιγοκλείνει το βλέφαρο. Το εκ προθέσεως ανοιγοκλείσιμο του βλεφάρου, όταν υπάρχει ένας δημόσιος κώδικας σύμφωνα με τον οποίο η πράξη αυτή εκλαμβάνεται ως συνωμοτικό νεύμα, *είναι* βλεφάρισμα. Αυτό είναι όλο: ένα ψύγμα συμπεριφοράς, ένας κόκκος πολιτισμού και- ιδού!- μία κίνηση.[75]

Στον Geertz διαβάζουμε μια ακόμα ερμηνεία της πυκνής περιγραφής και μια προσέγγισή των πολιτισμικών κατηγοριών:

> Όμως το ζήτημα είναι ότι ανάμεσα σε αυτό που ο Ryle ονομάζει «ισχνή περιγραφή» του τι κάνει («συσπά γρήγορα το δεξί βλέφαρο») ο ασκούμενος (παρωδός βλεφαρίζων, βλεφαροσπάστης...) και στην «πυκνή περγραφή»

75 Geertz Clifford, *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2003 (1973), 18.

> του τι κάνει («ασκείται στην παρωδία ενός φίλου που προσποιείται ότι βλεφαρίζει για να εξαπατήσει κάποιον αθώο που θα νομίσει ότι επίκειται συνωμοσία») βρίσκεται ακριβώς το αντικείμενο της εθνογραφίας: Μια διαστρωματωμένη ιεραρχία από σημαίνουσες δομές βάσει των οποίων βλεφαροσπασμοί, βλαφαρίσματα, προσποιήσεις βλεφαρισμάτων, παρωδίες ή πρόβες παρωδιών παράγονται, προσλαμβάνονται και ερμηνεύονται και δίχως τις οποίες δεν θα υπήρχαν στην πραγματικότητα, ό,τι κι αν έκανε ή δεν έκανε κανείς με τα βλέφαρά του (ούτε καν οι μηδενικής μορφής βλεφαροσπασμοί, οι οποίοι ως *πολιτισμική κατηγορία* αποτελούν μη βλεφαρίσματα εξίσου όσο τα βλεφαρίσματα αποτελούν μη βλεφαροσπασμούς).[76]

Επιπροσθέτως, ο Ryle μιλά από γνωσιακή σκοπιά για τις διαφορετικές πτυχές μιας πράξης μέσα από το «βαθμό κατορθώματος» που εμπεριέχουν. Για παράδειγμα λέει ότι πρώτα χρειάζεται κανείς να μάθει σε ένα παιδί να βλεφαρίζει και έπειτα μπορεί να του μάθει να παρωδεί ένα βλεφάρισμα. Το επόμενο παράδειγμα που παραθέτει, ότι δηλαδή χρειάζεται κανείς να γνωρίζει το δρόμο για τη Λάρισα για να δώσει οδηγίες σε κάποιον, θα μπορούσε ίσως μέσα από την ιστορία του *Αδαή Δασκάλου* του Ρανσιέρ να αμφισβητηθεί, όμως αυτό που έχει σημασία στη δεδομένη σειρά συλλογισμών περί προαπαιτούμενης γνώσης ως κεκτημένα βήματα που επιτρέπουν την εξέλιξη μιας πράξης ή ως διαβάθμιση νοημάτων είναι το εξής:

> Κάποια μαθήματα είναι εγγενώς traders πρότερων μαθημάτων. Τέτοιες ανταλλαγές μπορούν να αρθρώνονται πυραμιδοειδώς επ' αόριστον. Δεν υπάρχει κεφαλόσκαλο στη σκάλα των βαθμών κατορθωμάτων.[77]

Ως διαδικασία η πυκνή περιγραφή μπορεί να διαμεσολαβήσει για να επιχειρηθεί η διατύπωση για μια «τεράστια μη φωτογραφίσιμη διαφορά μεταξύ ενός νεύματος και ενός ακούσιου βλεφαρίσματος» μέσα από μια απόπειρα αντιμετώπισης

76 Geertz, *ό.π.*.

77 "Some lessons are intrinsically traders on prior lessons. Such tradings can pyramid indefinitely. There is no top step on the stairway of accomplishment -levels." Ryle, *ό.π.*, 2.

«επιστοιβαγμένων δομών διαλογισμού και συνεπαγωγής»[78] και μέσα από μια απειρία ερμηνευτικών εκδοχών. Όσο προσεγγίζει με έναν πιο απλό και περιγραφικό τρόπο ο Ryle την πυκνή περιγραφή από την πλευρά του συντακτικού της είναι «η αναφορά σε μια πράξη η οποία ενσωματώνει πολλές δευτερεύουσες προτάσεις[79]» και όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει: "thick description is a many-layered sandwich[80]".

Το «διαστρωματωμένο σάντουιτς» που μπορεί να είναι η πυκνή περιγραφή αναρωτιέμαι πώς μπορεί να ανοίξει ένα δρόμο για αναστοχασμό πάνω σε ζητήματα που ενδιαφέρουν την καλλιτεχνική σκέψη και δράση ή πώς μπορεί ήδη να ενυπάρχει σε καλλιτεχνικές δράσεις, τρόπους σκέψης, επιτέλεσης και πρακτικές. Πρωταρχικά σκέφτομαι ότι ο τρόπος με τον οποίο επιχειρείται ορισμένες φορές η βύθιση- ή απλώς η ζωή- στο χώρο για να γίνει το «ξάφρισμα» των σημείων για καλλιτεχνική επεξεργασία συγγενεύει με τις νοητικές διεργασίες που φαίνεται να απαιτούνται για να υπάρξει πυκνή περιγραφή. Έπειτα, προσπαθώ να κατανοήσω τι είναι αυτό το σάντουιτς όσο αντιλαμβάνομαι τη συγγένεια που έχει αυτός ο τρόπος ανάγνωσης των στοιχείων με τον τρόπο που μπορεί κανείς να διαβάσει ένα έργο τέχνης. Στα πεδία της θεωρίας και της κριτικής της τέχνης επιχειρείται η καταγραφή έργων τέχνης, η λεκτική λεπτομερειακή περιγραφή τους που θέλει να αποδώσει λεκτικά από τα μορφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά τους, μέχρι το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο που τα υποδέχτηκε, τους διαστρωματωμένους συμβολισμούς, τις επιδράσεις που μπορεί να επιφέρουν. Η πυκνή περιγραφή, σαν εγχείρημα, με παραπέμπει συνειρμικά σε μια εμπειρία ανάγνωσης έργων τέχνης που γίνονταν στην Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, στο εργαστήριο ζωγραφικής του Δημήτρη Μυταρά σαν σπουδή και άσκηση στην ανάγνωση

78 Geertz, *ό.π.*, 19.

79 Ryle, *ό.π.*, 1.

80 Ryle, *ό.π.*, 2. «Η πυκνή περιγραφή είναι ένα σάντουιτς πολλαπλών στρώσεων, επιπέδων στρωμάτων». Είναι άξιο συζήτησης ότι για να προσεγγίσει την ερμηνευτική διαδικασία ο Ryle χρησιμοποιεί μεταξύ άλλων υποθέσεων και απλών παραδειγμάτων καθημερινών πράξεων ένα παράδειγμα από την τέχνη- το άγαλμα *Ο Σκεπτόμενος*. Είναι σαν να αποκόβει την ερμηνευτική διαδικασία από την καθημερινή ζωή και να την φέρνει σε μια παρά λίγο κριτική τέχνης του παγωμένου χρόνου της τέχνης όπου ένας μεγάλος αριθμός υποθέσεων για τον σκυφτό κύριο στο βράχο θα μπορούσαν να ληφθούν υπόψη. Γίνεται δυνατή έτσι κατά τη γνώμη μου μια μετάθεση της δράσης της πυκνής περιγραφής, επειδή το έργο τέχνης δεν ερμηνεύεται μέσα από την ανάλυση στα δομικά, συνθετικά και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του με βάση το ιστορικοκοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε ή με βάση την κατάσταση του καλλιτέχνη. Ο Ryle δε μοιάζει να συζητά γιατί ο *Σκεπτόμενος* είναι έτσι όπως είναι αλλά τι κάνει την παγωμένη στο χρόνο στιγμή που σκέφτεται. Ενδεχομένως, ο Ryle προτείνει πως αυτό που μπορεί κανείς να γνωρίσει μέσα από το έργο αυτό δεν βρίσκεται στη μορφή του αλλά στις δυνατότητες ερμηνείας της πράξης που υποδηλώνει ότι κάνει.

έργων. Αναποδογύριζε τους ζωγραφικούς πίνακες, κοιτούσαμε για ώρες τις ζωγραφιές ανάποδα, προσπαθούσαμε από κοινού να δούμε πώς είναι τοποθετημένες οι φόρμες και τα σχήματα όμως χωρίς να λαμβάνουμε υπόψη οποιοδήποτε εννοιολογικό πλαίσιο. Σε αυτές τις σπουδές επικεντρωνόμασταν σε μια πυκνή μεν, επιφανειακή δε, περιγραφή της δομής και μόνο, φαινομενικά, σχεδόν χωρίς να συζητάμε για το περιεχόμενο ή το εννοιολογικό συγκείμενο. Παρά το ότι έλειπε το «γιατί» έκανε ο καλλιτέχνης ό,τι έκανε, ορισμένες φορές το θέμα του έργου τέχνης φαινόταν σαν να μπορούσε να βρεθεί ανάμεσα στις ενδελεχείς περιγραφές και στις εξαντλητικές αναλύσεις αυτών των δομικών χαρακτηριστικών τους από τη στιγμή που «οι γραμμές κινούνταν προς τα κάπου», «οι σκιές κυλούσαν με συγκεκριμένους ρυθμούς μέσα από σχήματα», «οι φόρμες μπλέκονταν σε συγκεκριμένα μοτίβα» κλπ. Η ιδέα αυτής της άσκησης ανάγνωσης ζωγραφικών και άλλων έργων συνοψίζονταν στην εξής σκέψη: μόνο αν μπορέσουμε να δούμε πώς έχει φτιαχτεί το έργο στη πιο μικρή του λεπτομέρεια, θα πλησιάσουμε το τι μπορεί να είναι το θέμα του και τι μπορεί να κάνει αυτό το έργο. Πάντα παρουσιάζει για εμένα τρομερό ενδιαφέρον η απόκλιση που μπορεί να έχει ο λόγος ή το γραπτό των άλλων γύρω από το έργο με την πρόθεση των καλλιτεχνών ή η απόκλιση που μπορεί να έχουν τα γραπτά και ο λόγος των άλλων από αυτό που το έργο κάνει, ενδεχομένως, επιδρώντας στο χώρο και στο χρόνο που καταλαμβάνει.

Η πυκνή περιγραφή για την παρούσα έρευνα και διατριβή θα μπορούσε να είναι ένας τρόπος προσπάθειας καταγραφής και ερμηνείας πτυχών της καθημερινότητας διερευνώντας τις ακουστικές εμπειρίες στην πολυκατοικία. Αντιλαμβάνομαι την πυκνή περιγραφή ως κάποιο μέσο που έχει χρησιμοποιηθεί στην εθνογραφία, παρά ως γνώριμο εργαλείο. Την ανακαλύπτω σαν μια άσκηση: πόσα μπορώ να αντιληφθώ από το κοινωνικό συγκείμενο που ερευνάται, σε ποιο επίπεδο μπορώ να αντιληφθώ και να κατανοήσω τις τοποθετήσεις και τις σκέψεις που μου πρόσφεραν οι άνθρωποι με τους οποίους σχετίστηκα και τελικά τι συμβαίνει όταν επιχειρώ να τα αποδώσω στο γραπτό και προφορικό λόγο; Τα άπειρα σημεία στα οποία αποτυγχάνω να μιλήσω πυκνά, για τους πολλαπλούς νοηματικούς κώδικες, για τις σιωπές ή τις εκλεπτύνσεις, και προφανώς απουσιάζουν από το κείμενο, είναι μήπως πιο σημαντικά από εκείνα στα οποία ασκούμαι, αλλά καλά κάνουν και λείπουν; Πώς μπορώ να ξεκινήσω να μιλάω για τις θέσεις των ανθρώπων που μου μιλούν, για τον τρόπο που μιλούν, για τις φωνές τους

και για τις εμπειρίες τους;

Παραθέτω παρακάτω χωρίς περαιτέρω ανάλυση μια προσέγγιση του Geertz για την πυκνή περιγραφή:

> Το βασικό σημείο προς το παρόν είναι ότι η εθνογραφία είναι πυκνή περιγραφή. Αυτό που αντιμετωπίζει ουσιαστικά ο εθνογράφος- εκτός απ' όταν ακολουθεί την αυτοματοποιημένη ρουτίνα της συλλογής δεδομένων (πράγμα που οφείλει φυσικά να κάνει)- είναι μια πολλαπλότητα περίπλοκων εννοιολογικών δομών, συχνά αλληλοεπικαλυπτόμενων ή συνυφασμένων μεταξύ τους, οι οποίες είναι ταυτόχρονα παράξενες, ακανόνιστες και άρρητες και τις οποίες πρέπει να φροντίσει πρώτα να τις συλλάβει και μετά να τις αποδώσει. Κι αυτό ισχύει και για τα πλέον προσγειωμένα, αδρά επίπεδα της επιτόπιας ερευνητικής του δραστηριότητας: συνεντεύξεις πληροφορητών, παρατήρηση τελετουργιών, εκμαίευση συγγενειακών όρων, χάραξη ορίων ιδιοκτησίας, απογραφή νοικοκυριών... συγγραφή ημερολογίου. Η άσκηση της εθνογραφίας μοιάζει με την προσπάθεια ανάγνωσης (με την έννοια του «κατασκευάζω μια ανάγνωση») ενός χειρόγραφου- ξένου, ξεθωριασμένου, γεμάτου παραλείψεις, ασυναρτησίες, ύποπτες διορθώσεις και μεροληπτικά σχόλια, γραμμένου όμως όχι με συμβατικά ηχητικά γραφήματα, αλλά με φευγαλέα παραδείγματα μορφοποιημένης συμπεριφοράς.[81]

3.2 Αφωνία – Αλαλία: μια διερευνητική δράση

Εξασκούμαι στην ακρόαση από παιδί. Ως μουσικός τρέφω ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αισθαντική φύση του ήχου, τη δύναμη του συγχρονισμού, του συντονισμού, απελευθέρωσης και αλλαγής. Η ακοή είναι πρωτεύουσα αίσθηση, προκύπτει ακούσια. Η ακρόαση είναι μια εκούσια διαδικασία που, μέσω της εξάσκησης και της εμπειρίας, παράγει πολιτισμό. Όλοι οι

81 Geertz, *ό.π.*, 21.

πολιτισμοί εξελίσσονται μέσω των τρόπων ακρόασης.[82]

Ξεκινώντας να ερευνώ τα θέματα γύρω από την ακουστική εμπειρία στην αθηναϊκή πολυκατοικία, την άνοιξη του 2011, άρχισα να σκέφτομαι πάνω στον όρο των κοινωνικών επιστημών, τη συμμετοχική παρατήρηση[83]. Η επαφή με τα κείμενα και το εθνογραφικό έργο του ανθρωπολόγου Παναγιώτη Πανόπουλου στο σύνολό του αλλά και σχετικά με τις διαφορετικές ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του ήχου και του ηχητοπίου καθώς και η έννοια της συμμετοχικής παρατήρησης ως μέθοδος διερεύνησης

82 Oliveros Pauline, *Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)*, Oakland, 1999. https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/736945/19af465bc3fcf3c8d5249713cd586b28.pdf Ανακτήθηκε 6/2014. "From childhood I have practiced listening. As a musician, I am interested in the sensual nature of sound, its power of synchronization, coordination, release and change. Hearing represents the primary sense organ - hearing happens involuntarily. Listening is a voluntary process that through training and experience produces culture. All cultures develop through ways of listening."

83 Παραθέτω εδώ ορισμένες συζητήσεις σχετικά με τη συμμετοχική παρατήρηση ως μεθοδολογικό εργαλείο που προέρχονται από το ερευνητικό πεδίο των κοινωνικών επιστημών και της ανθρωπολογίας: «Τη συμμετοχική παρατήρηση εισήγαγε στην ανθρωπολογία στην αρχή του 20ου αιώνα ο Bronislaw Malinowski όταν αμφισβήτησε το παραδοσιακό παράδειγμα των ερευνητών που διεξήγαγαν τις μελέτες τους από τη βεράντα του ιεραποστολικού τους σταθμού, καταγράφοντας μαρτυρίες ατόμων αντί να παρατηρούν καταστάσεις από πρώτο χέρι (Wax and Cassell 1979). Προέτρεψε τις και τους συναδέλφους του να διεξάγουν επιτόπιες έρευνες με συμμετοχική παρατήρηση. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιήθηκε από τον Malinowski στην έρευνά του στα νησιά Trobriand (Malinowski 1922, 1935, 1948) "to grasp the native's point of view, his relation to life, to realize *his* vision of *his* world" (Malinowski 1922, 25). Η συμμετοχική παρατήρηση γινόταν με ενός ή δύο ετών διαμονή στο πεδίο στη γλώσσα των ανθρώπων ως μέλος της κοινωνίας που ερευνούσε. Παρόλα αυτά στο ημερολόγιό του περιγράφει τις δυσκολίες που συνάντησε όσο προσπαθούσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις που ο ίδιος είχε θέσει, καθότι είχε αναγνωρίσει τις ιδανικές συνθήκες υπό τις οποίες θα έπρεπε να διεξάγει τη συμμετοχική παρατήρηση, ενώσω υπήρχαν πολλά προβλήματα να επιλυθούν στο πεδίο.» Malinowski, Bronislaw, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, στο Burgess Robert G., "Participant Observation", *International Encyclopedia of Social Sciences,* https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/sociology-and-social-reform/sociology-general-terms-and-concepts-87 Ανακτήθηκε 2/2/2020.
«συμμετοχική παρατήρηση: Μια κύρια ερευνητική στρατηγική που στοχεύει να έρθει κοντά και να εξοικειωθεί με μια δεδομένη ερευνητική περιοχή (όπως μια θρησκευτική, εργασιακή ή αποκλίνουσα ομάδα) μέσα από την εντατική ανάμειξη- συμμετοχή- εμπλοκή (involvement) με τους ανθρώπους στο περιβάλλον τους. Η μέθοδος προέκυψε από την έρευνα πεδίου των κοινωνικών ανθρωπολόγων και την αστική έρευνα της Σχολής του Σικάγου.» Marshall Gordon and Scott John, "Participant Observation", *A Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, 2009 https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/sociology-and-social-reform/sociology-general-terms-and-concepts-87 Ανακτήθηκε 2/2/2020

Περισσότερα γύρω από τις διαφορετικές συζητήσεις, τους βαθμούς «συμμετοχής» στο πεδίο και σχετικά με τη συμμετοχική παρατήρηση στις κοινωνικές επιστήμες: Behar Ruth, *The Vulnerable Observer, Anthropology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996.

Gold Raymond L., "Roles in Sociological Field Observation", *Journal Social Forces*, 1958, Arcury, Thomas A., και Quandt Sara A., "Participant Recruitment for Qualitative Research: A Site-based Approach to Community Research in Complex Societies", *Human Organization*, 58 (2), 128–132, 1999, στο Burgess, *ό.π.*.

του πεδίου αποτέλεσαν κομβικά στοιχεία για σκέψη που δεν έπαψαν να ανατροφοδοτούν την παρούσα διατριβή. Ακολουθεί απόσπασμα κειμένου του Πανόπουλου το οποίο αποδίδει το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκαν οι συζητήσεις σχετικά με την εθνογραφία του ήχου:

> Η εθνογραφία, βασική μέθοδος και θεμελιώδης θεωρητική συμβολή της ανθρωπολογίας στις κοινωνικές επιστήμες, εστιάζει σε μια από τα κάτω θεώρηση των φαινομένων, στην ανάδειξη της τοπικής γνώσης και των σύνθετων και πολύμορφων πολιτισμικών νοηματοδοτήσεών της. Οι ανθρωπολόγοι, μέσω των εθνογραφικών τους μελετών, προσπαθούν να καταγράψουν και να περιγράψουν πώς τα μέλη μιας κοινωνίας ή οι φορείς ενός πολιτισμικού συστήματος αντιλαμβάνονται τον κόσμο και τις κοινωνικές σχέσεις, πώς ο εκάστοτε πολιτισμός διαμορφώνει ένα τοπικό ερμηνευτικό σχήμα για την πρόσληψη του κόσμου, αλλά και για τη δράση μέσα σ' αυτόν. Η εθνογραφία είναι η κατ' εξοχήν μελέτη της «σκοπιάς του ιθαγενούς» και έρχεται να τροφοδοτήσει την έρευνα και την κοινωνική/ πολιτισμική θεωρία με λεπτομερή, εμπειρικά και ποιοτικά δεδομένα για τις κοινωνικές σχέσεις και τις πολιτισμικές πρακτικές, όπως αυτές επιτελούνται στο μικρο-επίπεδο της καθημερινότητας και των άτυπων (αλλά και ορισμένων έντονα τυποποιημένων) κοινωνικών συμπεριφορών.
>
> Η εθνογραφία του ήχου, ένα εγχείρημα με δύο έως τρεις περίπου δεκαετίες ζωής, αναδεικνύει τις συμβολικές διαστάσεις και τις σημασίες του ηχητικού περίγυρου μιας κοινωνίας, την αλληλεπίδραση της κοινωνίας με τον ηχητικό της περίγυρο, τις αδράνειες και τις μεταμορφώσεις αυτής της σχέσης στο χρόνο, τις σύνθετες διασυνδέσεις και επιρροές μεταξύ του ήχου και της πρόσληψής του ως κοινωνικής και πολιτισμικής διαδικασίας μάλλον, παρά ως φυσικής και δεδομένης αισθητηριακής μεταβλητής, αναλλοίωτης στο χρόνο και την ιστορία. Και όλα αυτά μέσα σε ένα συγκριτικό πάντα πλαίσιο, όπου το νόημα μιας αίσθησης, μιας σκέψης ή μιας πράξης δεν μπορεί να ερμηνευτεί παρά σε στενή συνάφεια με το νόημα

άλλων αισθήσεων, σκέψεων ή πράξεων, σε άλλα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Η εθνογραφία του ήχου συνέβαλε, επίσης, καθοριστικά στη διατύπωση και την εμπέδωση μιας ριζοσπαστικής κριτικής του οπτικοκεντρισμού, τόσο στο εσωτερικό της ανθρωπολογίας, όσο και ευρύτερα στις κοινωνικές επιστήμες (Stoller 1989).

Αυτή η προσέγγιση του ήχου ως πολιτισμικού συστήματος, είτε πραγματοποιείται από ανθρωπολόγους, είτε από ιστορικούς, γεωγράφους ή άλλους κοινωνικούς επιστήμονες, χρωστά πολλά στις πρωτοποριακές μελέτες του Murray Schafer και των συνεργατών του, που από πολύ νωρίς εστίασαν στην επίδραση των κοινωνικών και πολιτισμικών παραγόντων πάνω στη διαμόρφωση της ακουστικής οικολογίας και των ηχοτοπίων (Schafer 1994). Αναφέρομαι στο ότι η έννοια του ηχοτοπίου εξ ορισμού εμπλέκει τον πολιτισμό ως τον κατ' εξοχήν προσδιοριστικό όρο της κοινωνικής νοηματοδότησης της ακοής και του ήχου (τόσο στην ανθρωπογενή, όσο και στη φυσική διάστασή του, που πάντοτε διαμεσολαβείται από τον πολιτισμό), αλλά και της ακουστικής νοηματοδότησης του κόσμου και των κοινωνικών σχέσεων. Αναφέρομαι ακόμη στη βασική συγκριτική προτεραιότητα των σπουδών του ηχοτοπίου, αυτή που από πολύ νωρίς αποτυπώνεται σε ερευνητικά εγχειρήματα όπως το βιβλίο "Five Village Soundscapes" (1977) των Bruce Davis, Barry Truax και Murray Schafer (με τη συνεργασία και άλλων μελετητών), το οποίο αποτελεί μια συστηματική συγκριτική μελέτη των ηχοτοπίων πέντε ευρωπαϊκών χωριών, με πολύ διαφορετικά μεταξύ τους κοινωνικά χαρακτηριστικά, αλλά και πολύ διαφορετικές πολιτισμικές εννοιολογήσεις του ήχου και της ακοής (Schafer 1977).

Το θέμα του ηχοτοπίου και της ακουστικής οικολογίας, τα τελευταία χρόνια, καταλαμβάνει ολοένα και περισσότερο έδαφος στην ανθρωπολογία και την ιστορία. Ο δυναμικός, ρευστός, και κυριαρχικός χαρακτήρας των ηχητικών φαινομένων, αλλά και η ιδιαιτερότητα του ακουστικού χώρου σε σχέση με άλλους αισθητηριακούς χώρους, ελκύουν όλο και περισσότερους ερευνητές

των κοινωνιών και των πολιτισμών του παρόντος και του παρελθόντος. Για τους ιστορικούς, η μελέτη του ήχου προϋποθέτει ευφάνταστες ερευνητικές και μεθοδολογικές καινοτομίες (Smith 2004) για τους ανθρωπολόγους, προσανατολίζει προς νέες κατευθύνσεις ορισμένα εμπεδωμένα ερευνητικά πεδία, όπως η ανθρωπολογία της μουσικής, η ανθρωπολογία των αισθήσεων, η ανθρωπολογία του σώματος (Πανόπουλος 2005α). Και για τους μεν και για τους δε, η ενασχόληση με τον ήχο συνδέεται με τη στροφή στην εμπειρία, την πολλαπλότητα, τη διάχυση των ορίων, τη σχάση των στατικών οντοτήτων και ταυτοτήτων, και τη διείσδυση της μιας μέσα στην άλλη.

Ο κατάλογος των μελετών είναι μακρύς. Περιλαμβάνει εργασίες που εκτείνονται από τη συμβολική σημασία του ήχου των καμπάνων για τη συγκρότηση της συλλογικής ταυτότητας και την έκφραση του ανταγωνισμού μεταξύ των τοπικών κοινοτήτων στη Γαλλία του 19ου αιώνα (Corbin 1998), τη μεταφορική χρήση του ήχου για την πρόσληψη και την οργάνωση της αντιπαράθεσης μεταξύ του εκσυγχρονιστικού βιομηχανικού βορρά και του αγροτικού-δουλοκτητικού νότου την περίοδο πριν από το ξέσπασμα του αμερικανικού εμφυλίου (Smith 2001), και τους πολλαπλούς μετασχηματισμούς που υπέστη η πρόσληψη και εννοιολόγηση του θορύβου στη Βουλγαρία κατά την κομμουνιστική περίοδο (Guentcheva 2004), μέχρι το ρόλο του αστικού θορύβου στην ενσωμάτωση και εμπέδωση της υποτελούς θέσης εκ μέρους των μειονοτικών ομάδων (Chuengsatiansup 1999), τις σχέσεις ήχου και κατανάλωσης στα σύγχρονα μεγάλα εμπορικά κέντρα (Sterne 1997), και τη συμβολή του ήχου στην επανανοηματοδότηση των σχέσεων δημόσιου και ιδιωτικού χώρου στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις (Thibaud 2003).[84]

84 Πανόπουλος Παναγιώτης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, «Εθνογραφικά ηχοτοπία: Ακουστική οικολογία και ανθρωπολογία του ήχου », 1ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 30, Νοεμβ. –1 Δεκεμβ. 2007.
Μελέτες που αναφέρονται σε αυτό το απόσπασμα:
Corbin A, *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside,* New York, Columbia University Press, 1998 [1994].
Guentcheva R., "Sounds and Noise in Socialist Bulgaria", στο *Ideologies and National*

Με δεδομένο ότι η έρευνα θα διεξάγονταν στον οικείο μου χώρο, στο ίδιο μου το διαμέρισμα, στη δική μου γειτονιά, στο Μεταξουργείο, εν γνώσει των γύρω μου, γειτόνων και οικογένειας, ξεκίνησα να σημειώνω στο ημερολόγιο τις παρατηρήσεις μου, να ηχογραφώ και να μιλώ με τους κατοίκους. Σε αυτό το πλαίσιο θέλησα να πειραματιστώ έτσι ώστε να σκεφτώ πάνω στην έννοια της συμμετοχής ή της ύπαρξής μου ως ερευνήτριας στο οικείο μου περιβάλλον[85] ξεκινώντας να διερευνώ τα γραπτά

Identities: The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe, Lampe, J. R. and M. Mazower, (επιμ.), Budapest, Central European University Press, 2004.

Stoller P., *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

Schafer R. Murray, *[Tuning of the World] The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Vermont, Destiny Books, 1997 [1977].

Schafer, R. M., (επιμ.), *Five Village Soundscapes,* Vancouver, A.R.C. Publications, 1977.

Smith M. M., *Listening to Nineteenth-Century America,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001.

Smith M. M., (επιμ.), *Hearing History: A Reader,* Athens, The University of Georgia Press, 2004.

Πανόπουλος Π., «Επίμετρο: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις του ήχου». Στο *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger,* Πανόπουλος, Π. (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2005.

Sterne J., "Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space", *Ethnomusicology* 41(1), 1997, 22-50.

Thibaud J.-P., "The Sonic Composition of the City", στο *The Auditory Culture Reader,* Bull, M. και L. Back. (επιμ.), Oxford, Berg, 2003.

85 Σχετικά με τους τρόπους συμμετοχής των καλλιτεχνών ερευνητριών και ερευνητών στο πεδίο τους οι Hannula, Suoranta και Vadın εστιάζουν στο παράδειγμα της καλλιτεχνικής έρευνας της καλλιτέχνιδας- ερευνήτριας Valkeapåå και μέσα από αυτήν την περίπτωση περιγράφουν πώς γράφει για το πεδίο της χρησιμοποιώντας τον «καλλιτεχνικό τρόπο σκέψης», τι μπορεί να σημαίνει για εκείνη η έννοια της αυτοεθνογραφίας και συζητούν γύρω από τα όρια που ενυπάρχουν όταν επιχειρεί να επικοινωνήσει προς τα έξω ό,τι η ίδια κατανοεί από το χώρο στον οποίο ζει. Οι συγγραφείς εντοπίζουν μια κρίσιμη καμπή- αλλαγή στη μεθοδολογική προσέγγιση: η ερευνητική μέθοδος της Valkeapåå είναι η αυτοεθνογραφία αλλά όπως γράφει η ίδια: « Αυτοεθνογραφία δεν σημαίνει αυτοβιογραφία, από τη στιγμή που η ζωή μου δεν είναι το αντικείμενο της έρευνας αλλά ένας τρόπος κατανόησης του αντικειμένου της έρευνας.» Οι Hannula, Suoranta και Vadın παραθέτουν ένα ακόμα σχεδιάγραμμα των τρόπων ζωής και λειτουργίας στο πεδίο- σπίτι. Διαβάζουμε τους διαφορετικούς όρους που περιγράφουν αυτές τις βαθμίδες μέσα στο «συνεχές της ερευνητικής τοποθέτησης» (researcher position continuum) όρος ο οποίος προκύπτει από τις κοινωνικές επιστήμες:

«Εξωτερικός παρατηρητής (external observer) < εργαστηριακός πειραματιστής (laboratory experimenter) < εθνογράφος (Ethnographer) < συμμετέχων παρατηρητής (participatory observer) < Interventionist, ακτιβιστής- ερευνητής (activist researcher) < "Mit- sein"». Σχετικά με το mit-sein αναφέρουν: "Somewhat pompously, but in order to evoke the hermeneutic circle that this position involves, one may call it "Mit-Sein," or "being-with," a term used by Heidegger to describe how a human being always is with (and by and through) others." Στο Hannula, Suoranta, Vadın, *Artistic Research Methodology, Narrative, Power, and the Public*, epublication, Peter Lang, 2014, 61- 62. Back Les, *The Art of Listening*, Bloomsbury, 2007, στο Hannula, *ό.π.*. Σχετικά με το θέμα της «συμμετοχικής παρατήρησης» παραθέτω τις απόψεις του Mika Hannula από το βιβλίο του *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections In and Through the Practice of Contemporary Art,* περί «ηθικής της ακρόασης » -έναν όρο που εισήγαγε, όπως αναφέρει, ο Les Back το 2007. Ο Hannula συζητά για την «ηθική της ακρόασης» και σκαλίζει ένα θέμα, το οποίο όπως μας λέει αποτελεί πρόβλημα που «με έναν ανοίκειο τρόπο, μας ενοποιεί όλους». Το ονομάζει «*μοντέρνο* πρόβλημα», καθημερινό, το οποίο «παραμένει,

των κοινωνικών επιστημόνων περί «ανθρωπολογίας οίκοι», «γηγενούς ανθρωπολογίας» και τους προβληματισμούς γύρω από τα ζητήματα της αυτοεθνογραφικής προσέγγισης[86].

Στις κοινωνικές επιστήμες μια από τις μεθόδους ποιοτικής έρευνας που χρησιμοποιείται κατά την οποία η ερευνήτρια υπάρχει ως κάτοικος που ερευνά, ακούει, καταγράφει, παρατηρεί, συζητά, κινείται και ζει μέσα στο πεδίο έρευνας, ονομάζεται «συμμετοχική παρατήρηση». Μου κίνησε το ενδιαφέρον αυτός ο όρος, η έννοια της συμμετοχής στο πλαίσιο της παρατήρησης. Αποφάσισα να θέσω στον εαυτό μου έναν περιορισμό για να ελέγξω, συμβολικά, τι μπορεί να σημαίνει η συμμετοχική παρατήρηση και τι υπάρχει στο χώρο μεταξύ της «συμμετοχής» και της «παρατήρησης». Η δράση που ανέλαβα ήταν το αφετηριακό σημείο για την έρευνα αυτή. Η ερώτηση που τέθηκε, με μια διάθεση συμβολικής υπερβολής, ήταν ότι αν η αποστασιοποίηση από τη δράση είναι απόλυτη και κυριολεκτική, τι μπορεί να συμβεί όταν εκείνη που παρατηρεί απέχει από το να μιλά. Η πειραματική αυτή δράση ενείχε συγκεκριμένες αναζητήσεις: το να εστιάσω σε διαφορετικούς τρόπους του να ακούω τους γύρω και το περιβάλλον και στο να κοιτώ το πώς δρουν οι άνθρωποι για να κατανοήσω πώς μπορώ, αν χρειάζεται και αν γίνεται, να ελέγξω ή να ρυθμίσω τους τρόπους εμπλοκής, παρέμβασής- ζωής μου μέσα στην έρευνα. Επιπροσθέτως, ανέλαβα τη συγκεκριμένη δράση με στόχο να σκεφτώ σχετικά με την έννοια της σιωπής σε αντιδιαστολή με την έννοια της ομιλίας.

Για δυο εβδομάδες μόνο άντεξα να βρίσκομαι σε αφωνία. Τις εβδομάδες αυτές, με δεδομένη την αφωνία, δε μιλούσα στο σπίτι ούτε έξω στην πόλη, ενώ

κολλάει και πληγώνει». Το «*μοντέρνο*» αυτό πρόβλημά μας, λέει, το οποίο μορφοποιείται μέσα στην ύπαρξή μας, στη βάση και σε διάδραση με το «παρελθόν, το παρόν και το μέλλον», εμπίπτει στο ότι «ζούμε με αυταπάτες» όσο θεωρούμε ότι μπορούμε να είμαστε ουδέτεροι, αποστασιοποιημένοι και αντικειμενικοί. Αυτό βλέπει ως «θλιβερή παρεξήγηση η οποία αναπαράγει την ανευθυνότητα και την ηλιθιότητα»: «Πρόκειται για ένα δίλημμα το οποίο θα αποκλείει απόλυτα την πιθανότητα για κριτική και εποικοδομητική δράση, μέχρις ότου είναι σε θέση να μπορεί να παραδεχτεί, να αναγνωρίσει και να λατρέψει το γεγονός ότι δεν είμαστε ποτέ outsiders ή insiders. Είμαστε μέσα στο χάος· δεν μπορεί να βρεθεί κάτι έξω από αυτό το χάος το οποίο να μπορεί να βοηθήσει για να σωθούμε: καμία αλήθεια, καμία θεωρία, απολύτως τίποτα – ούτε καν ένα ψυγείο γεμάτο παγωμένη βότκα.»

86 Σχετικά με την αυτοεθνογραφία: Cohen Jeffrey H., "Problems in the Field: Participant Observation and the Assumption of Neutrality", *Field Methods*, 12 (4), 316–333, 2000 και Delaney Carol. "Participant Observation: The Razor's Edge", *Dialectical Anthropology*,13, 291–300, 1988, στο Burgess, *ό.π.*. Γκέφου- Μαδιανού Δήμητρα, «Ανθρωπολογία Οίκοι: Για μια κριτική της Γηγενούς Ανθρωπολογίας», *Διαβάζω*, 323, 1993, 44- 51. Γκέφου- Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και Εθνογραφία, Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2010, 33- 37.

παρευρισκόμουν σε όλες τις δραστηριότητες μέσα σε πολυκατοικίες αλλά και σε κοινωνικές συνευρέσεις. Ταυτόχρονα προσπαθούσα να είμαι ενεργή σε όλες τις δραστηριότητες. Αυτή η πειραματική δράση πρότεινε μια επιτελεστική συμπεριφορά η οποία γνώριζα εξαρχής ότι ακύρωνε το ζητούμενο, την υπόθεση της αποστασιοποιημένης παρατήρησης, από τη στιγμή που οι άνθρωποι που με γνώριζαν στρέφονταν να μάθουν τι μου συμβαίνει, ανησυχούσαν για το αν είμαι καλά ή αν αντιδρώ προς κάτι με αυτόν τον τρόπο, αν είμαι θυμωμένη με κάτι, αν έτσι «κρατάω μούτρα» για κάτι. Παρά το ανεκδοτολογικό ύφος αυτής της δράσης, η οποία ενδεχομένως να σχετίζεται με το ζητούμενο της έρευνας αλλά και με τη μεθοδολογία της, αποφάσισα να εισέλθω στην κατάσταση της αφωνίας με στόχο να μελετήσω τις παρατηρήσεις που θα έκανα κατά τη διάρκειά της αλλά και τις παρατηρήσεις που θα αναδύονταν κατά τη διάρκεια όλης της έρευνας στη βάση αυτής την εμπειρίας.

Η πρώτη παρατήρηση που σημείωσα από την αρχή του πειράματος, ήταν ότι το να μη μιλάω εγώ, έγινε η αφορμή να μου απευθύνονται σε πιο χαμηλή ένταση, σαν να ήθελαν με αυτόν τον τρόπο να έρθουν πιο κοντά στην κατάστασή μου ή να με καταλάβουν και σαν να προσπαθούσαν με αυτόν τον τρόπο να υποβοηθήσουν την επικοινωνία μας και αυτό ήταν κάτι έκδηλο όχι μόνο στον τόνο της φωνής τους αλλά και στον τρόπο με τον οποίο πλησίαζαν πιο κοντά μου από ότι συνήθως ή μιλούσαν πλάι στο αυτί μου. Θεώρησαν ότι για να τους ακούσω έπρεπε να φτάσουν στην ένταση της φωνής μου, να ελαττώσουν την ένταση της φωνής τους και να έρθουν όσο δυνατόν πιο κοντά στη δική μου σιωπή- ησυχία. Από αυτήν την παρατήρηση βλέπω ότι όταν προσπαθεί να ακουστεί κανείς είναι σαν να θέτει σε λειτουργία τους κοινούς τρόπους επικοινωνίας· όταν η ομιλία παύει, εκδηλώνεται η πρόθεση για επικοινωνία, μέσα από τη μίμηση της απουσίας του λόγου. Αυτή η χρήση της σιωπής, ή η προσπάθεια για μείωση της έντασης της ομιλίας, αποκαλύπτει ίσως την πρόθεση για ένα συνεργατικό τρόπο επικοινωνίας ο οποίος, με εργαλείο τη μίμηση[87], απαιτεί να ξεκινήσει μια

87 Οι Augoyard Torgue, συμπεριλαμβάνουν στις ηχητικές επιδράσεις τη μίμηση- imitation- ως σημειωτικό ηχητικό φαινόμενο: μια ηχητική εκπομπή η οποία παράγεται συνειδητά βασιζόμενη σε ένα συγκεκριμένο στυλ αναφοράς. Συνεπάγεται τη χρήση ενός πολιτισμικού κώδικα που επιτρέπει την αναγνώριση αυτού του στυλ στην ηχητική εκπομπή. Η φωνητική εκφορά συχνά μιμείται. Ένα παράδειγμα λεκτικής μίμησης είναι, όπως αναφέρουν οι μελετητές, όταν κάποιος νεοφερμένος σε έναν τόπο μιμείται την τοπική διάλεκτο. Μπορεί ίσως αυτό να σημαίνει ότι ενεργοποιείται το συναίσθημα του ανήκειν σε μια ομάδα ή συλλογικότητα και επιτελεί μια λειτουργία κοινωνικής και πολιτισμικής συνοχής και ενσωμάτωσης. Augoyard και Torgue, ό.π., 61- 64.

διεργασία, αυτή της αποχώρησης από το δικό μου τρόπο έτσι ώστε να μιλήσω όπως θεωρώ ότι θα με καταλάβαιναν καλύτερα. Μοιάζει να συμβαίνει μια μετακίνηση των συνομιλητών από τη θέση τους προς τη μεριά αυτής με την οποία επιθυμούν να επικοινωνήσουν. Επιστρέφοντας στο ζητούμενο της πειραματικής δράσης, με δεδομένο ότι συνήθως λαλώ κανονικά, η αλαλία ξάφνιαζε και ακύρωνε την προσπάθεια για αποστασιοποιημένη παρατήρηση, εξαρχής.

Συνεχίζοντας την καταγραφή των παρατηρήσεων κατέγραψα τα εξής: πως ήταν πολύ δύσκολο, με δεδομένη τη δυνατότητα ομιλίας, να μην αρθρώνω το οτιδήποτε. Όπως μπορούμε ήδη όλοι να γνωρίζουμε, το ότι μιλάμε δε σημαίνει ότι δεν μπορούμε να παρατηρούμε ή το ότι μιλάμε δε σημαίνει απαραίτητα ότι συμμετέχουμε σε ό,τι εξελίσσεται γύρω μας. Η συμμετοχή, φαίνεται να προϋποθέτει κάτι που δε συνδέεται άμεσα με την εκφορά λόγου, προϋποθέτει ίσως μια παρουσία ενεργή. Η επικοινωνία και η συμμετοχή στη δράση φαίνεται πως δε χρειάζεται την προφορική εκφορά λόγου. Βλέπω ότι η αφαίρεση της εκφοράς λόγου στη συγκεκριμένη περίπτωση μοιάζει να είναι μια άσκηση στην εγκράτειά μου για την απόκρισή μου ή την παρέμβασή μου πάνω στα τεκταινόμενα. Σταματώντας να μιλάω διαπιστώνω ότι δεν μπορώ να μη μιλάω και τότε ξεκίνησε μια σειρά από σκέψεις σχετικά με την ανάγκη μου να επιχειρώ να απαντώ, να θέλω να μιλάω, να επικοινωνώ τις σκέψεις μου και έτσι σχηματίστηκε ένας αρχικός προβληματισμός σχετικά με τους βαθμούς απόκρισης προς ό,τι αντιλαμβάνεται κανείς.

Η αφωνία εφαρμόζεται επίσης όταν κάποιος ή κάποια δε θέλει να καταπονήσει τις φωνητικές χορδές, είναι δηλαδή μια κατάσταση στην οποία εισέρχεται για να θεραπεύσει λαρυγγικά προβλήματα, για την οποία χρειάζεται εξάσκηση όπως μου είπε ένας συνομιλητής αλλά και μια προϋπόθεση για διαλογισμό (zazen ή silent meditation). Μου επισήμανε ότι οι φωνητικές χορδές «αντιδρούν ασυνείδητα» συνεπώς η εξάσκηση στην αφωνία είναι κατά τη γνώμη του απαραίτητη για τη θεραπεία των καταπονημένων φωνητικών χορδών. Από την τοποθέτησή του μπορώ να σκεφτώ ότι η ομιλία μπορεί ίσως να είναι για εκείνον κάτι που ενεργοποιείται ακούσια. Άραγε μιλάμε για να επικοινωνήσουμε μέσα από μια σωματική- νοητική διεργασία διαχωρισμένη από τη συνείδηση της δράσης της ομιλίας τη στιγμή της ομιλίας ή μιλάμε όπως ροχαλίζουμε ή όπως βήχουμε; Αν θέλω να σταματήσω να μιλάω πρέπει να σταματήσω να ακούω; Αν

θέλω να σταματήσω να μιλάω πρέπει να σταματήσω να ακούω επιλεκτικά με σκοπό να απαντήσω; Αν θέλω να σταματήσω να μιλάω- αποκρίνομαι, πρέπει να σταματήσω να ακούω με πρόθεση να αποκριθώ;

Αυτές οι σκέψεις υποδηλώνουν την ανάγκη στο ξεκίνημα να κατανοήσω τη θέση από την οποία θα άκουγα και θα ερευνούσα μέσα στο περιβάλλον στο οποίο ταυτόχρονα θα ζούσα. Δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο συμπέρασμα μετά την λήξη της δράσης πέρα από το χώρο για συζήτηση που ενδέχεται να δημιουργούν τα παραπάνω ερωτήματα. Ακόμα σκέφτομαι τη λειτουργία αυτής της αποτυχίας. Μέσα από αυτά θέλω να υπογραμμίσω το ότι στην περίπτωση της παρούσας έρευνας ίσως να ανοίγεται μια συζήτηση γύρω από το τι συμβαίνει όταν η συμμετοχή είναι αμέριστη και όταν δεν δύναται να διαχωριστεί από τη ζωή μέσα στο οικείο περιβάλλον που στις έρευνες των ανθρωπιστικών επιστημών, της ανθρωπολογικής προσέγγισης και της εθνογραφίας, ονομάζεται πεδίο. Επιχειρείται η ανάλυση των βιωμένων ηχητικών συμβάντων μέσα από τη δική μου καθημερινή ζωή. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι επιχειρώ να καταλάβω τι μπορώ να ακούσω – πώς μπορώ να κατανοήσω τον τρόπο με τον οποίο η καθημερινή ζωή βρίσκεται σε εξέλιξη, τον τρόπο που επιδρά πάνω μου ό,τι συμβαίνει και ίσως, πώς πραγματοποιείται η δική μου επίδραση σε αυτό. Οι θέσεις ακρόασης είναι αυτές που αλλάζουν, οι τρόποι να ακούω, και εξαρτώνται περισσότερο από το σημείο στο οποίο βρίσκεται η έρευνα.

3.3 Οι ερευνητικές θέσεις- θέσεις ακρόασης

Ποιες είναι οι διαφορετικές ερευνητικές θέσεις - σκοπιές μέσα από τις οποίες διερευνούσα στο πεδίο; Μέσα από τη ζωή στο δεδομένο χώρο και την εμπειρία του ήχου στο διαμέρισμα προσπάθησα να βρω τις κατάλληλες λέξεις για να μιλήσω για τα ηχητικά συμβάντα και την ακουστική εμπειρία, επιχειρώντας να εξετάσω σε τι μπορεί να συνίσταται αυτή ενώ πολλές στιγμές προσπαθούσα ταυτόχρονα να καταλάβω τι συμβαίνει. Κατά τη διάρκεια της έρευνας συζήτησα με ανθρώπους που σχετίζονται με θέματα θεωρίας της τέχνης, ανθρωπιστικών επιστημών, εικαστικών, αρχιτεκτονικής και

ακουστικής, τους οποίους και ενδιέφερε να παρακολουθούν, να προσεγγίσουν τη διαδικασία αυτήν. Έτσι, είχα τη δυνατότητα να λαμβάνω υπόψη τις συμβουλές τους, τα σχόλιά τους και τις ερωτήσεις τους σε μια γόνιμη ανατροφοδότηση και επέκταση της διαδικασίας.

Η κύρια ερευνητική θέση, είναι αυτή που προέρχεται από τη ζωή μου ως μητέρα. Ένα σύντομο χρονικό των περασμένων εμπειριών μου είναι το εξής: από 0-6 έζησα στο Μοσχάτο, από 3 -12 ταξίδεψα με εμπορικά πλοία σε διάφορα μέρη, Ευρώπη, Λατινική Αμερική, έπειτα μεγάλωσα στη Γλυφάδα από 8- 27, τη δεκαετία του 1990 έζησα τον ερχομό του διαδικτύου, τη σταδιακά αυξανόμενη χρήση κινητών τηλεφώνων και, από το 2010, ζω στον τέταρτο όροφο σε ένα διαμέρισμα στο Μεταξουργείο, στο οποίο οι δύο κόρες μου ήρθαν στη ζωή δύο χρόνια μετά το ξεκίνημα της έρευνας. Διερευνώ καθώς μεριμνώ για το καθημερινό. Σε αυτό το πλαίσιο, παρατήρησα ότι το ενδιαφέρον της ακοής επικεντρώθηκε στα παιδιά, η ακοή έγινε αιτιακή (causal) – δηλαδή μετακινήθηκε προς το να ακούω συνδέοντας τον ήχο με την αιτία που τον προκάλεσε- causal listening[88]. Αισθανόμουν ότι η ακοή μου ενδυναμώνονταν κοντά στα παιδιά, και για τους ήχους που κάνουν αυτά όσο δεν μπορούν ακόμα να μιλήσουν αλλά και για ό,τι συμβαίνει στο σπίτι μετά την έναρξη της ομιλίας τους. Παράλληλα με αυτή την εστιασμένη, αιτιακή ακρόαση, συνέχισα να σημειώνω ό,τι θεωρούσα ότι μπορεί να εμπίπτει στα ερευνητικά ζητούμενα μέσα από ακόμα έναν τρόπο ακρόασης που πλησιάζει πολύ το contemplative listening όπως αναφέρεται στο υποκεφάλαιο 2.3 «Επιδραστικές πολλαπλότητες, ίχνος και συνεχές».

Ενώ επικοινώνησα με τους κατοίκους για να συζητήσω μαζί τους, ταυτόχρονα επιχείρησα να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνεί μαζί μου ο κόσμος που γνωρίζει το θέμα της έρευνάς μου και συνεπώς μοιράζεται μαζί μου εμπειρίες ήχου αυθόρμητα και οικειοθελώς, ή ο κόσμος που δεν γνωρίζει αλλά τυχαία εκδηλώνει τη θέση του σε σχέση με κάποιο ηχητικό συμβάν. Η προθυμία με την οποία μοιράζονται μαζί μου εμπειρίες ήχου από την πολυκατοικία μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση. Πολλές, πολλοί κλπ. κάτοικοι θέλουν να μοιραστούν τις ακουστικές τους εμπειρίες από τα

88 Chion, Michel, "The Three Listering Modes", στο Sterne, Jonathan, *The Sound Studies Reader*, Routledge, USA 2012. Η προσοχή μας είναι εστιασμένη στα παιδιά. Υπερισχύει σε στιγμές και ειδικά την περίοδο 2013- 2017, μέσα στο διαμέρισμα η εστιασμένη ακρόαση (listening in search), ή το listening in readiness (Truax) ή η αιτιακή ακρόαση (selective listening), η ακρόαση σε προσμονή (και για τους περιοδικούς ήχους όπως των χελιδονιών) – μαθαίνοντας τις ρουτίνες των γειτόνων.

διαμερίσματά τους και αυτό έφερε έναν μεγάλο όγκο από δεδομένα που προκύπτουν από άτυπες συνομιλίες αλλά και από συνεντεύξεις με συγκεκριμένες και συγκεκριμένους γείτονες. Ο ήχος περνά στον προσωπικό χώρο τους και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο αρθρώνονται οι θέσεις και οι φωνές των κατοίκων όταν τοποθετούνται σε σχέση με τις ακουστικές εμπειρίες που θεωρούν αξιοσημείωτες.

Διερευνώ ακούγοντας: ορισμένες στιγμές ακούω, με την έννοια του αφουγκράζομαι, ή προσπαθώντας να κατανοήσω τι συμβαίνει, και άλλες φορές προσπαθώ πολύ να ακούω με σκοπό να κατανοήσω τι λέγεται την κάθε στιγμή, ποια φωνή μιλάει. Καθώς βρίσκομαι μέσα στη συνθήκη της αιτιακής ακρόασης, ορισμένες στιγμές αντιλαμβάνομαι ορισμένα ηχητικά ερεθίσματα σαν να εκκινώ από μια προσέγγιση που μπορεί να πλησιάζει το reduced listening[89]. Αυτή είναι μια ιδέα του Pierre Schaeffer που έχει επιχειρήσει να εντάξει ο Michel Chion στους συλλογισμούς του για τον ήχο στον κινηματογράφο: η ακρόαση που αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τον κάθε ήχο ανεξάρτητα από την αιτία του ή την σημασία του, μέσα από την πειθαρχημένη προσοχή στα εγγενή χαρακτηριστικά του- τις ποιότητές του: τη χροιά (timbre) και την υφή (texture) του, την δική του δόνηση (personal vibration), τον όγκο του (mass)[90]και άλλα. Στην προσέγγισή του ο Chion υπογραμμίζει πόσο σημαντικό είναι το reduced listening ως τρόπος εξάσκησης στο να ακούμε, να εξερευνούμε τους ήχους και τις επιδράσεις τους για να μπορούμε να τους μεταχειριζόμαστε ως υλικά (στον κινηματογράφο) που μπορούν να δημιουργούν συνδέσεις με διαφορετικά συγκείμενα. Καθώς αφουγκράζομαι μέσα στο διαμέρισμα, ενεργοποιείται μια εκδοχή που μοιάζει με το reduced listening, καθώς ακούω στην καθημερινότητα ήχους των οποίων την πηγή δεν μπορώ να γνωρίζω με σιγουριά. Για παράδειγμα, όταν ακούω μέσα στην κρεβατοκάμαρά μου κάτι να ρέει από κάπου. Όταν βρέχει έξω, ένας ήχος παροδικός, διάρκειας λίγων ωρών, μοιάζει να προέρχεται μέσα από τον τοίχο. Οι συνειρμοί που προκύπτουν ακούγοντας τον ήχο ανεξάρτητα από την πηγή του πχ. ακούγεται σαν ρυάκι, ενώ ταυτόχρονα εστιάζω στα εγγενή χαρακτηριστικά του π.χ. στο ότι είναι κελαρυστός, ανεπαίσθητος, συνεχόμενος, ίσως να εκκινούν από μια δράση σαν το reduced listening. Στην πορεία της συγκεκριμένης στιγμής ακρόασης, ίσως να

89 Chion, Michel, *ό.π.* 50 και 52.
90 Chion, Michel, *ό.π.* 50 και 52.

δημιουργούνται κι άλλες συνδέσεις συνειρμικά με άλλα στοιχεία ή ιδέες ή με τις διαφορετικές έννοιες που διερευνώνται καθώς εξελίσσονται επιδράσεις και μου δημιουργούνται συναισθήματα που κάνουν την ακουστική εμπειρία αξιοσημείωτη για εμένα.

Σε μια διαφορετική πτυχή της έννοιας της ακρόασης εμπίπτει η άποψη του Hannula και παρατίθεται εδώ πλάι στις άλλες πτυχές των ερευνητικών θέσεων ακρόασης κυρίως επειδή προτείνει μια «προσπάθεια ενδυνάμωσης της ικανότητάς μας να ακούμε τους άλλους». Όπως αναλύει, δεν «τον νοιάζει» η φυσική της ακοής ή το τι σημαίνει να ακούει κανείς- πώς είναι να βιώνει, όπως ονομάζει, μια «ακουστική εμπειρία», όπως την αποκαλεί εκείνος: "audio exprerience":

> Ο όρος ή η ενέργεια που έχω επιλέξει να περιγράψω είναι αυτό το συμβάν των αντιπαραθέσεων και των συγκρούσεων, ως πειράματα στο να πλησιάζουμε πιο κοντά και να παραμένουμε κοντά, είναι η ηθική της ακρόασης. Εννοείται, προφανώς, ότι δεν με ενδιαφέρει καθόλου το τεχνικό μέρος του τι θα πει να ακούω, όπως όταν κανείς ζει μια ακουστική εμπειρία. Δυνάμωσε τη φωνή ή ούρλιαξε, αν θες, δε με ενδιαφέρει- Αυτό για το οποίο νοιάζομαι όμως είναι αυτό που φωνάζεις και ουρλιάζεις, ψιθυρίζεις και σφυρίζεις στο σκοτάδι.[91]

Για τον Hannula δεν έχουν τόση σημασία οι ακουστικές εμπειρίες ως ηχητικά φαινόμενα. Πρωτίστως *νοιάζεται*– τουλάχιστον θεωρητικά- για το τι μπορεί να *ψιθυρίζει* ή να σφυρίζει κανείς στο σκοτάδι. Δεν αναφέρεται μόνο σε κυριολεκτικά ουρλιαχτά, φωνές, ψιθύρους και σφυρίγματα. Είναι δυνατό να «σφυρίζουμε» τις συνήθειες, τα άγχη, τους φόβους, τις αγωνίες, τις πεποιθήσεις, τις αναζητήσεις, τις

91 "The term or the act that I have chosen to describe this event of clashes and collisions, as experiments in getting closer and staying close, is the ethics of listening. Obviously enough, I am not at all that interested in the technical part of what it means to listen, like in having an audio experience. Turn up the volume or shout at the top of your lungs, if you want. I don't care –But what I do care about is what you shout and scream, whisper and whistle in the dark." Hannula, Mika, σ 49. Αναφέρεται στην ηθική της ακρόασης που προτείνει ο Les Back, *ό.π.*. (Μετάφραση δική μου- επιλέγω διαφορετικές πιθανές μεταφράσεις της λέξης whistle).

επιθυμίες, τις ανάγκες, τις λαχτάρες, τα απωθημένα, τις σκέψεις ή άλλες εκφάνσεις του ψυχισμού και της ιδιοσυγκρασίας μας. Κατά την προσωπική μου άποψη, αυτά αποτελούν πιθανώς εκδοχές μιας λεκτικής άρθρωσης αλλά και μιας προσπάθειας να γνωρίσουμε ή να επικοινωνήσουμε, να ακούσουμε και να ακουστούμε πέρα από την εκφορά του λόγου. Σκέφτομαι πως ίσως οι συγκεκριμένες εγγραφές λεκτικών αρθρώσεων να μπορούν να εντοπιστούν ανάμεσα στις χειρονομίες και στις φράσεις, ανάμεσα στις στάσεις των σωμάτων και στις υποδηλώσεις προθέσεων, ή υπάρχουν απλώς μέσα στα διαλείμματα συνθηκών επιτέλεσης.

Αλλά γιατί στο σκοτάδι; Όταν δεν μπορούμε να δούμε συνεπώς, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε; Όταν δε μας βλέπει κανείς; Όταν εμείς δεν βλέπουμε τα όριά μας στα σκοτεινά; Όταν δεν μπορούμε να γνωρίζουμε που απευθυνόμαστε; «Πηγαίνοντας στα τυφλά;» Ή μήπως το σκοτάδι αναφέρεται στην ώρα που βραδιάζει και στους συμβολισμούς του σκοταδιού και της νύχτας; Μια πιθανή ερμηνεία για το σκοτάδι προτείνεται ίσως από τη συνέχεια του κειμένου του. Μιλά για τις συναντήσεις εκείνες κατά της οποίες δεν μπορεί να γνωρίζει ή «δεν μπορεί να έχει κάποια εγγύηση για το αν θα καταφέρει να μην πληγωθεί».[92] Εστιάζει στο σημείο που αφηγούμαστε καθώς ζούμε, όχι για να κατασκευάσουμε φανταστικές ιστορίες αλλά για «να διερευνήσουμε πώς μπορούν να δημιουργηθούν και να ακουστούν διαφορετικές ιστορίες που θα έπρεπε να επιδρούν στους τρόπους με τους οποίους η πλειοψηφία σε δεδομένο τόπο βλέπει και προσδιορίζει τον εαυτό της (defines itself)»[93]. Από αυτήν την προσέγγιση της αφήγησης- ζωής του, με ενδιαφέρει πολύ περισσότερο η ποιητική πτυχή της φράσης «αυτό που φωνάζεις και ουρλιάζεις, ψιθυρίζεις και σφυρίζεις στο σκοτάδι» σαν υλικό για σκέψη στο οποίο μπορεί να ανακλούν διάφορα ζητήματα από την επιτόπια έρευνα που αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

Για να εννοήσω μια πτυχή των τοποθετήσεων των άλλων αλλά και για να γνωρίσω πώς μπορούν να επιδράσουν οι ακουστικές εμπειρίες, με τους ήχους και τα εγγενή χαρακτηριστικά τους, χρειάζεται να λάβω υπόψη τον χώρο της έρευνας, την

92 Η προϋπόθεση και υπόθεση ακρόασης που προτείνει ο Hannula όταν προσπαθεί να μιλήσει για τη σημασία του να ακούμε ο ένας τον άλλον στην καθημερινή ζωή, επιχειρώντας ταυτόχρονα να αφηγηθούμε και να ζήσουμε έχει ενδιαφέρον, όμως διατυπώνεται στη βάση της συνάντησης «συμμάχων» ή «εχθρών» και δυστυχώς, θυμίζει τυπικές εγγραφές αφηγήσεων στο πλαίσιο πολέμου.

93 Όμως, μέσα από την έννοια του προσδιορισμού του εαυτού μιας πλειοψηφίας ίσως περιορίζεται η ρευστότητα της έννοιας της ταυτότητας ως συγγένεια (affinity) που πιθανώς να εξελίσσεται ανεξάρτητα από γενικευμένες προκαθορισμένες και κοινές για όλες, όλους και όλα απόψεις.

πολυκατοικία ως κτιστό, το «δοχείο ήχου», ως ζωντανή- τοπική κατασκευή, ως το χώρο ο οποίος παράχθηκε μέσα από συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και με τρόπο που φαίνεται σαν να ήθελε να μοιάσει σε κάτι μοντέρνο, ενδεχομένως υπακούοντας ή παρακούοντας κάποιους ψιθύρους στο σκοτάδι. Διερευνώ μέσα από το χώρο της πολυκατοικίας όπου σε ορισμένες περιπτώσεις φαίνεται σαν να κατασκευάζει την ατμόσφαιρα, τις συνθήκες και τις καταστάσεις παράγοντας συγκεκριμένες ηχητικές επιδράσεις. Το θέμα της πολυκατοικίας εξετάζεται στο τέταρτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους. Επιπροσθέτως, όπως προαναφέρθηκε η βασική έρευνα, το κυριότερο και μεγαλύτερο μέρος της διατριβής αναπτύσσεται με τις συναντήσεις και τις συνομιλίες με τους κατοίκους που μοιράστηκαν μαζί μου τις εμπειρίες τους από τα διαμερίσματά τους.

Οι θέσεις ακρόασης αρκετές φορές έγιναν η αφορμή να ηχογραφήσω ορισμένες συναντήσεις και συνομιλίες, πάντα με τη συναίνεση των κατοίκων, αλλά και να επιχειρήσω να ηχογραφήσω από το διαμέρισμα μου και από διάφορα άλλα σημεία της πόλης. Στο παρακάτω υποκεφάλαιο επιχειρείται να γίνει λίγο περισσότερο σαφές το θέμα των οικιακών ηχογραφήσεων, και των συνθηκών μέσα από τις οποίες επιχείρησα να καταγράψω ορισμένα ηχητικά συμβάντα. Συζητώ, συνεπώς, στη συνέχεια τον τρόπο και την θέση μου όσον αφορά την δράση της ηχογράφησης στο πλαίσιο αυτής της έρευνας.

3.4 Ηχογραφώ- με βοηθάει να ακούω: όλα τα μοντέρνα πράγματα δεν υπήρχαν ανέκαθεν

> One of the nicest parts about teaching music
> is that you can literally hear the students learning,
> when that happens, it takes your breath away.[94]

Σε αυτό το υποκεφάλαιο παραθέτονται αρχικά ορισμένες θέσεις από sound artists και

94 Pera Joe, "Joe Pera Talks You Back to Sleep", *Joe Pera Talks With You*, *Adult Swim*, 2019 https://www.youtube.com/watch?v=DSUilYKcRMA Ανακτήθηκε 8/2/2020

καλλιτέχνες πάνω στο θέμα των ηχογραφήσεων πεδίου (field recordings), αλλά και των τεχνικών θεμάτων του χειρισμού των μέσων ηχογράφησης[95]. Μέσα από αυτές τις θέσεις φτάνω σε ένα ερώτημα σχετικά με τη σχέση της δράσης της ακρόασης και της ηχογράφησης. Επίσης, σε αυτό το υποκεφάλαιο περιλαμβάνεται ένας μικρός παράδρομος πάνω στο θέμα της ηχογράφησης και της εστιασμένης ακρόασης ως προσπάθειας «να γνωρίσει» κανείς τον κόσμο με αφορμή μια τοποθέτηση του ανθρωπολόγου του ήχου Steven Feld. Έπειτα παραθέτω τη δική μου προσέγγιση στο θέμα των οικιακών ηχογραφήσεων ως μεθοδολογικό εργαλείο για την επιτόπια έρευνα στο πεδίο.

Η ποιότητα κάθε ηχογράφησης φαίνεται να είναι αποτέλεσμα του τρόπου χειρισμού των τεχνικών μερών της διαδικασίας ηχογράφησης, των μηχανημάτων-μικροφώνων και λοιπών συστημάτων και των ρυθμίσεών τους αλλά και της θέσης του μικροφώνου στο χώρο[96]. Ταυτόχρονα, ένα μικρόφωνο μπορεί να αποτελέσει το ίδιο πρώτη ύλη για καλλιτεχνική έρευνα και δημιουργία. Μέσα από το έργο του Davide Tidoni, το μικρόφωνο μπορεί να συμβολίζει την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη[97]. Για τις δράσεις του με μικρόφωνο ο Tidoni αναφέρει ότι αντανακλούν την υλικότητα των ηχητικών συσκευών και διερευνούν τις σωματικές πτυχές τους ως ηχηρά σώματα με τα οποία διαδρά με διαφορετικούς τρόπους. Όπως σημειώνει: «οι δράσεις αναπτύσσονται μέσα από συγκεκριμένη δραματουργία που οδηγεί στο θάνατο του μικροφώνου και στην επακόλουθη απουσία ήχου». Πλάι στο θέμα των συμβολισμών του μικροφώνου και σχετικά με τους τρόπους ηχογράφησης, ο Chris Watson υπογραμμίζει όταν μιλάει για τη δουλειά του τη σημασία του "perspective" (προοπτική ή σκοπιά) για τις ηχογραφήσεις πεδίου. Το "perspective" μπορούμε να το προσεγγίσουμε μέσα από τη σκέψη ότι πάντα ακούμε διαμέσου της κατάστασής μας κάθε δεδομένη στιγμή, συνεπώς

95 Η παράθεση των συγκεκριμένων σκέψεων για τις ηχογραφήσεις πεδίου ξεκίνησε να συγκροτείται το 2017 με αφορμή μια μελλοντική κυκλοφορία συλλογής ηχογραφήσεων πεδίου για τη A Man Out of A Man του Στυλιανού Τζιρίτα.

96 Στο εργαστήριο με τον Chris Watson συζητήσαμε για τις διαφορετικές τεχνολογίες μικροφώνων, binaural, omnidirectional, cardioid, super directional- hyper cardioid, personal mics, contact mics, που παρέχουν διαφορετικές γωνίες λήψης ήχου αλλά και για διαφορετικές τεχνολογίες μικροφώνων Sonosax, Zoom κλπ. και δοκιμάσαμε ένα υδρόφωνο και κάποια αυτοσχέδια binaural ακουστικά σε μια προβλήτα στο Φάληρο.Watson Chris workshop, *Borderline Festival,* Στεγη Ιδρύματος Ωνάση, 13, 14/10/2015.

97 Tidoni Davide, σύνδεσμος για τη σελίδα του: http://www.davidetidoni.name/
Σύνδεσμος για τις δράσεις με τα μικρόφωνα: http://www.davidetidoni.name/tag/microphone/
Ανακτήθηκαν 8/2/2020

αυτό που ακούμε φιλτράρεται μέσα από αυτήν την κατάσταση. Κατά τον Chris Watson, χρειάζεται απαραίτητα να γνωρίζουμε υπό ποια συνθήκη θέλουμε να ακούγεται ό,τι ηχογραφούμε και υπογραμμίζει ότι για μια ηχογράφηση πεδίου παίζουν καθοριστικό ρόλο διάφοροι παράγοντες όπως για παράδειγμα, ο τρόπος που τοποθετούμαστε στο χώρο, ο τρόπος που προσεγγίζουμε και σκεφτόμαστε το θέμα που θέλουμε να ηχογραφήσουμε, τα αθόρυβα παπούτσια μας, το κατάλληλο μικρόφωνο, οι γνώσεις γύρω από τα τεχνικά του ήχου και των ηχητικών φαινομένων, έτσι ώστε να καταφέρουμε να αποδώσουμε στο μέσο ό,τι θέλουμε να ακουστεί. Ένα απλό παράδειγμα που ανέφερε ο Chris Watson για τη σημασία του perspective είναι το εξής και έχει να κάνει με την προσοχή που χρειάζεται να δίνει κανείς στο σήμα που θέλει να καταγράψει σε σχέση με τα επίπεδα θορύβου στο πεδίο (signal to ambient noise ratio):

> Δεν μπορείς να κάνεις τα πράγματα να έρθουν πιο κοντά στο μικρόφωνο ή να τα κάνεις να απομακρυνθούν από αυτό. Για να ηχογραφήσεις έναν κοκκινολαίμη που κελαηδάει είναι προτιμότερο να βάλεις το μικρόφωνο όσο πιο κοντά στον κοκκινολαίμη γίνεται κι έτσι ο θόρυβος του φόντου χαμηλώνει.

Εξήγησε επίσης πως είναι σημαντικό να ελέγχει κανείς τα επίπεδα έντασης όταν παίζει την ηχογράφηση σε τρίτους. Είναι απαραίτητο η ένταση αναπαραγωγής να είναι όσο πιο κοντά στην ένταση με την οποία ακούγαμε στον εκάστοτε τόπο τη στιγμή της ηχογράφησης.

Ο Michel Chion προτείνει κάτι αντίστοιχο με την έννοια του perpspective, το οποίο ονομάζει «ακουστική γωνία»[98] κατά το «οπτική γωνία», αναφερόμενος στον ήχο στον κινηματογράφο. Θεωρεί ότι η ακουστική γωνία είναι τόσο σημαντική όσο η οπτική γωνία του σκηνοθέτη και δεν εννοεί μόνο τις κατάλληλες θέσεις της κάμερας. Τονίζει πως έχει σημασία ποιες ή ποιοι ακούν, ποια είναι η κατάσταση του υποκειμένου στο οποίο εστιάζει η ταινία. Γύρω από το θέμα της «ακουστικής γωνίας», ο Chion αναφέρει το θέμα της ενεργής ή παθητικής αντίληψης (active or passive perception). Στην ηχογράφηση πεδίου φαίνεται ότι εμπεριέχεται εξαρχής η δράση της «συνειδητής

98 Chion Michel, "The acousmatic dimension and reduced listening", και "The acousmatic", στο, *Audio Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994, 32 και 71.

και ενεργής»- εστιασμένης ακρόασης (active listening). Από τη στιγμή που όποια ή όποιος ηχογραφεί προσπαθεί, πρώτα από όλα, να είναι εκεί για να καταγράψει ό,τι πίστεψε ότι άκουσε, εμείς σαν να είμαστε ετεροχρονισμένα παρέα τους, ακούμε ό,τι θεωρήθηκε άξιο καταγραφής.

Δεν έχω την εμπειρία ηχογράφησης πεδίου των καλλιτεχνών του ήχου όπως ο Chris Watson, ούτε είναι στόχος μου μέσα στο πλαίσιο της διατριβής να τελειοποιήσω την τεχνική της ηχογράφησης. Οι παραπάνω προσεγγίσεις με ενδιαφέρουν για να κατανοήσω καλύτερα τη θέση των δικών μου ηχογραφήσεων στο πλαίσιο της έρευνας αλλά και στο ευρύτερο πλαίσιο των ηχογραφήσεων πεδίου. Ό,τι ηχογραφήσεις πραγματοποίησα έγιναν με ένα απλό μικρόφωνο Zoom H2 το οποίο ήταν ρυθμισμένο έτσι ώστε να καταγράφει μερικές καθημερινές στιγμές, σαν να επιχειρώ να κρατήσω, δειγματοληπτικά, ηχητικές σημειώσεις κατά τη διάρκεια της έρευνας. Ορισμένες φορές τροποποίησα το μικρόφωνο για να μπορέσω να έρθω πιο κοντά στα υλικά που διαμεσολαβούν για τη διάδοση του ήχου και των δονήσεων.

Κάνοντας οικιακές ηχητικές καταγραφές και ακούγοντάς τες επαναφέρω στη μνήμη μου πώς ήταν ο συγκεκριμένος χώρος, ποιες συνθήκες επικρατούσαν και ποια ήταν η δική μου κατάσταση σε αυτόν το χώρο. Επαναφέρεται ίσως, μέσα από την αναπαραγωγή του ηχητικού αρχείου ό,τι μπορεί να σημαίνει ο ήχος, ό,τι μπορεί να συνθέσω στο νου μου μέσα από την αποσπασματική αφήγηση των ηχητικών θραυσμάτων την καθημερινής ζωής. Για την έρευνα αυτή πραγματοποίησα πολύωρες ηχογραφήσεις αλλά και πολύ σύντομες για να δημιουργήσω ένα αρχείο με καταγραφές ορισμένων καταστάσεων και ηχητικών συμβάντων το οποίο λειτούργησε ως βοηθός της έρευνας. Μπορεί να ακούσει κανείς σε αυτά τα αρχεία πώς χαμηλώνει η ένταση της ροής του δρόμου όταν κλείνει η μπαλκονόπορτα, πώς ο εξαερισμός στο μπάνιο γίνεται το φίλτρο του ήχου που έρχεται από έξω μέσα, πώς ακούγονται οι υδάτινες ροές στο χώρο γύρω από την πολυκατοικία αλλά και μέσα στο δωμάτιο, πώς αναδύονται ρυθμοί μέσα από τη λειτουργία των συσκευών και των υδραυλικών εγκαταστάσεων, ο ήχος των γειτόνων όπως ακούγεται στο κλιμακοστάσιο ή μέσα στη μπανιέρα, οι συζητήσεις από το ασανσέρ, πώς ο θόρυβος από το δρόμο κυριαρχεί στο υπνοδωμάτιο και πώς ακούγεται ο ήχος στον ακάλυπτο- οι τοίχοι του οποίου ανακλούν και διατηρούν τους ήχους από το δρόμο- το γειτονικό σχολείο και τα πουλιά. Ακούγοντας τις ηχογραφήσεις

αυτές σε άλλο χρόνο και χώρο, θυμάμαι πού και πότε έγινε η κάθε ηχογράφηση από τον τρόπο που έχω συνηθίσει να αφουγκράζομαι τους χώρους τα τελευταία χρόνια.

Από μόνη της η τοποθέτηση του αυτιού και έπειτα του μικροφώνου μέσα και όχι έξω από την πολυκατοικία, θέτει αρχικά ένα "perspective", ένα αφετηριακό σημείο-θέση ακρόασης, υπό την έννοια ότι δεν πρόκειται για μια έρευνα γενικής εποπτείας της ακρόασης και του ήχου υπό το πρίσμα της επιστήμης της ακουστικής του αστικού περιβάλλοντος, ή της ηχητικής χαρτογράφησης στην πόλη σε διαφορετικά σημεία της. Λαμβάνω υπόψη μου το συνεχές της καθημερινής δράσης των κατοίκων μέσα και γύρω από συγκεκριμένη πολυκατοικία και το κτιστό που τη φιλοξενεί. Η ακρόαση μέσα στο κτιστό δεν μπορεί να παραμείνει στο πλαίσιο ανάλυσης του κτιστού ή της καθημερινής δράσης ξεχωριστά. Η θέση ακρόασης είναι εκείνης που ακούει ενώ βρίσκεται και ζει μέσα στο διαμέρισμα. Υπάρχουν δειγματοληπτικά ορισμένες ηχογραφήσεις από περιβάλλονται και σημεία σε συγκεκριμένες στιγμές έξω από την πολυκατοικία όπως και από τα ισόγεια καταστήματα και το πεζοδρόμιο. Δίνουν ενδεχομένως το atmos- μια συγκεκριμένη ησυχία αλλά και ατμόσφαιρα χαρακτηριστική των δεδομένων χώρων και αποτελούν στοιχεία βοηθητικά ως προς την ακρόαση των εσωτερικών των πολυκατοικιών.

Οι ηχογραφήσεις με ενδιαφέρουν ως δείγματα που επιχειρούν να φέρουν μια πτυχή του πώς μπορεί να ακούγεται η ζωή στη συγκεκριμένη πολυκατοικία. Τα ηχητικά αυτά συνεπώς μπορεί να φέρουν ίχνη της συγκεκριμένης αισθητηριακής και αισθητικής εμπειρίας που αφορά ενδεχομένως σε «όλα τα μοντέρνα πράγματα» ως artefacts-τεχνουργήματα, αλλά και ως θραύσματα στην πόλη- μέρη του συγκεκριμένου περιβάλλοντος. Έπειτα, μέσα από τις ηχογραφήσεις, εστιάζω στο κτιστό ως φίλτρο. Η κάθε ηχογράφηση, ανάλογα με την ώρα, το δωμάτιο, το μέρος της πολυκατοικίας, το αν τα παράθυρα είναι ανοιχτά ή κλειστά και ανάλογα με τις δράσεις που λαμβάνουν χώρα, έχει διαφορετικές ποιότητες. Οι συγκεκριμένες ποιότητες μπορούν να σχετιστούν με το συλλογισμό του Alvin Lucier σχετικά με το χώρο ως φίλτρο, που συζητείται στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους για το χώρο ως φίλτρο[99].

99 «Κάθε χώρος, έχει τη δική του προσωπικότητα η οποία έχει την τάση να τροποποιεί, να τοποθετεί και να μετακινεί τους ήχους διαμέσου των απορροφήσεων, των ανακλάσεων, της άμβλυνσης και άλλων φαινομένων τα οποία σχετίζονται με τα δομικά χαρακτηριστικά. Ο χώρος λειτουργεί ως φίλτρο. Ανακαλύπτουμε πως κάθε δωμάτιο έχει το δικό του σύνολο από συχνότητες αντήχησης, όπως οι μουσικοί ήχοι έχουν τις αρμονικές τους.» Lucier στο Kelly, *ό.π.*.

Στη διάλεξή του "Acoustemology and/as Companion Species Sound Art", ο Steven Feld αφηγήθηκε πώς κατά τη διάρκεια επιτόπιας έρευνας για τις καμπάνες στη Δυτική Αφρική, ανακάλυψε, συμπτωματικά, ότι ορισμένοι ρυθμοί της μουσικής του τόπου είναι ίδιοι με τα μοτίβα κοασμών των βατράχων και των ήχων των γρύλων. Εκείνη την περίοδο μάθαινε κρουστά με τον μουσικό της περιοχής Nii Otoo, όταν ανακάλυψε πως οι ρυθμοί που μπορεί να ακούσει κανείς στη μουσική του είναι οι ίδιοι με τους ήχους των βατράχων αν αναλυθούν σε μέτρα και παιχτούν σε πιο γρήγορο tempo. Ο Feld, βρίσκει στην ηχογράφηση πεδίου ένα υλικό το οποίο μιλά για λογαριασμό του κόσμου μέσα από τους ήχους του κόσμου, αλλά ταυτόχρονα μιλά μέσα από το τι μπορεί να αφουγκραστούμε, να αισθανθούμε όσο ακούμε[100]. Όπως ανέφερε στην ομιλία του:

> δεν μπορούμε να μετασχηματίσουμε τον κόσμο αν δεν επιχειρήσουμε πρώτα να τον γνωρίσουμε[101].

Η φράση «επιχειρώ να γνωρίσω» ανοίγει τόσο χώρο για σκέψη πάνω στο τι μπορεί να θεωρείται προαπαιτούμενο να γνωρίζει κανείς για να μπορεί να «μετασχηματίσει» τον κόσμο. Ταυτόχρονα, μέσα από αυτή την τοποθέτηση, μιλά για την ενεργή ακρόαση ως επιχείρηση γνωριμίας του κόσμου και ενδεχομένως και για τη δράση της ηχητικής καταγραφής. Ο ρυθμός των βατραχιών, όπως διοχετεύεται μέσα στη μουσική, είναι άραγε μια αναπαράσταση του ηχητικού μοτίβου που ισοδυναμεί, ενδεχομένως, με το ρυθμό του ζωντανού ή της ζωής που κυλά όπως και να' χει; Πριν από το παίξιμο του ρυθμού στη μουσική, έχει προηγηθεί η ακρόαση του πεδίου και αυτό ίσως θεωρείται από τον Feld μια επιχείρηση γνωριμίας του κόσμου.[102] Λαμβάνοντας υπόψη την

100"An anthropology of sound in and through sound, a representation of culture that is both a pleasure and an intellectual provocation, that gets your ears as close to the Bosavi world as I can get them", Feld Steven, "Doing Anthropology in Sound", *American Ethnologist,* Volume 31, 4, November 2004. http://coolstudios.com/576/pdf/anth_in_sound.pdf, 468. Ανακτήθηκε 2012

101Feld Steven, "Acoustemology and/as Companion Species Sound Art", *Borderline Festival,* Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Αθήνα, 2015, 3/4/2015.

102Η μουσική εδώ θεωρείται πιθανώς ως κάτι ήδη μετασχηματισμένο, που έχει πάρει το ερέθισμα- το ρυθμό του κοασμού- και το έχει αλλάξει μέσα από την προσωπική μουσική έκφραση. Όμως, ο μουσικός γνωρίζει ήδη ίσως, πώς κοάζουν τα βατράχια στη λίμνη δίπλα στο σπίτι του γιατί, ενδεχομένως, ο ρυθμός τους έχει εγγραφεί στη μνήμη του εξ ακοής. Συνεπώς ο μουσικός, γνωρίζει ήδη το ρυθμό επειδή τον έχει ακούσει πολλές φορές. Η έννοια του μετασχηματισμού του κόσμου μπορεί ίσως να αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο οι ακροατές της μουσικής αισθάνονται ότι

εμπειρία του Feld με τους ρυθμούς των κοασμών των βατραχιών, σκέφτομαι πάνω στο τι μπορούμε να αντιληφθούμε για το χώρο της πολυκατοικίας και τους κατοίκους της ακούγοντας (μια ηχογράφηση) και ταυτόχρονα πώς μπορεί αυτή να βοηθήσει τους τρόπους σκέψης στην έρευνα.

Οι οικιακές ηχογραφήσεις και οι ηχογραφήσεις πεδίου κατά τη διάρκεια της έρευνας μου χρησίμευσαν ως εξής:

α. Σταδιακά άρχισα να εστιάζω σε συγκεκριμένα ηχητικά συμβάντα στο πεδίο που

μετασχηματίζεται ο χωροχρόνος όσο ακούν τη μουσική, συνεπώς ίσως ο μουσικός με αυτόν τον τρόπο να έχει μετασχηματίσει τον κόσμο των ακροατών. Η φράση «επιχειρώ να γνωρίσω» ίσως προτείνει μια προϋπόθεση, μια πρόθεση, μια κατάσταση και μια μεθοδολογική προσέγγιση ή πιο απλά, μια διαδικασία που έχει ως στόχο το μετασχηματισμό του κόσμου. Σαν να στοχεύει με τα υλικά του κόσμου να φτιάξει κάτι άλλο όσο προσπαθεί να τον γνωρίσει. Εκκινεί μια διεργασία επειδή θέλει να γνωρίσει ηχογραφώντας, αφού στο ηχογραφημένο υλικό βρίσκεται εγγεγραμμένη η βάση- το μοτίβο κοασμού ως «πρώτη ύλη» για περαιτέρω ηχητική επεξεργασία αλλά και μουσική δημιουργία. Αυτή η γνωσιακή διάσταση για το μετασχηματισμό που προτείνεται από τον Feld σαν προϋπόθεση- «αν δεν επιχειρήσουμε πρώτα να τον γνωρίσουμε»- μπορεί να μοιάζει καταναγκαστική. Όχι μόνο από την άποψη ότι ο μετασχηματισμός του κόσμου φαντάζει από μόνος του σαν ένα όραμα δύσκολα πραγματοποιήσιμο. Μοιάζει καταναγκαστική γιατί η διαδικασία της μάθησης ίσως είναι μια πολύ συγκεκριμένη κατάσταση που συνήθως φέρνει ένα αποτέλεσμα στο πεδίο των γνώσεων. Επίσης μοιάζει και περιττό· μια- ένας κλπ. καλλιτέχνης δε χρειάζεται να γνωρίζουν πώς ράβεται ένα φόρεμα για να ζωγραφίσουν ένα φόρεμα. Το παράδειγμα του Claes Oldenburg που μιλά για τα έργα του, ίσως προσθέτει μια συγκεκριμένη άποψη πάνω σε αυτό το θέμα: "...my personal struggle has been to return painting to the tangible object, which is like returning the personality to touching and feeling the world around it, to offset the tendency to vagueness and abstraction. To remind people of practical activity, to suggest the senses and not escape from the senses, to substitute flesh and blood for paint. If i have gone too far in the classical falacy of confusing reality and art, I beg pardon on account of my enthousiasm. ...How are real pants made?" Claes Oldenburg, γράφει για το έργο του *Store Days*, 1967. Εδώ ο καλλιτέχνης λέει ότι θέλει «να υποκαταστήσει το αίμα και τη σάρκα με μπογιά» όσο διερωτάται «πώς φτιάχνονται τα πραγματικά παντελόνια;». Υπογραμμίζει έτσι ότι η άγνοια – το να μην γνωρίζει πώς γίνονται τα παντελόνια- τελικά δίνει το σκεπτικό και την μέθοδο για την επιθυμητή εκφραστική παραμόρφωση των έργων του. Στους παραπάνω συλλογισμούς υποτίθεται ότι το να μετασχηματίσουμε τον κόσμο σημαίνει να μπούμε σε μια δημιουργική διαδικασία κατά την οποία μετασχηματίζεται ό,τι έχουμε στη διάθεσή μας.

Ίσως όμως, το να γνωρίσουμε τον κόσμο να σημαίνει ότι επιχειρούμε από τη δική μας σκοπιά να τον «δούμε» ή να τον «μάθουμε». Μπορεί το να γνωρίσουμε να σημαίνει να επιχειρήσουμε να σχηματίσουμε μια άποψη για τον κόσμο, να επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε κάποια πτυχή του και να τον ακούσουμε ενεργά και με τέτοιο τρόπο ώστε η νέα γνώση να φέρει αυτό που θέλουμε να εκφράσουμε. Για την ηχογράφηση πεδίου αλλά και για ορισμένες καλλιτεχνικές πρακτικές αυτή η πρόθεση μπορεί να είναι η ίδια.

Όμως μπορεί και να διαφέρει. Άλλοτε, οι καλλιτέχνες ενώ έχουν πλήρη συνείδηση των πράξεών τους, ταυτόχρονα μοιάζουν «να επιχειρούν να γνωρίσουν», μοιάζουν να πειραματίζονται, να ιχνηλατούν, να χαρτογραφούν, να συνδέουν σημεία και να συνδυάζουν μεθόδους, να ψάχνουν καθώς διατρέχουν τόπους, να ψηλαφούν ανεξερεύνητες πτυχές χώρων δράσεων, επιτελέσεων, πράξεων, υλικών δυνατοτήτων και άυλων θεμάτων, πριν ακόμα να μπορούν να μιλήσουν για αυτά ή να μπορούν να γνωρίζουν πώς ή γιατί κάνουν ό,τι κάνουν. Η καλλιτεχνική δράση- πρακτική πολλές φορές εκκινεί και εξελίσσεται ενστικτωδώς χωρίς ιχνηλατήσιμη πρόθεση. Επίσης, ορισμένες φορές η καλλιτεχνική πρακτική μοιάζει να θέλει να αποκολλάται από την διάσταση του περιβάλλοντος της καθημερινότητας για να λειτουργήσει με αφορμή το υποσυνείδητο, το φαντασιακό, τις δυνατότητες των υλικών πέρα από ρεαλιστικές αναπαραστάσεις, τον αρνητικό χώρο, το πνευματικό, το ανόργανο, το άυλο κλπ. σε μια πρακτική που εκκινεί ως απόκριση σε ό,τι βιώνουν οι καλλιτέχνες και χωρίς να

επιχειρούν να αποτυπώσουν σημεία σε σχέση με την πολυκατοικία, σε σχέση με τους γείτονες και σε σχέση με τις επιδράσεις που μπορεί να δημιουργούνται.

β. Σημείωνα αρχικά θέματα προς διερεύνηση για την έρευνα με αφορμή τον ήχο που ακούω από το μπαλκόνι, τη σχέση του μέσα με το έξω και με τον τρόπο που αντιλαμβάνομαι τις γειτόνισσες και τους γείτονες.

γ. Προσπαθούσα να σκεφτώ πάνω στα κριτήρια με βάση τα οποία ηχογραφούσα τον έναν ή τον άλλον ήχο.

δ. Αναδύθηκαν ερωτήματα και αφορμές για περαιτέρω συζήτηση με τους κατοίκους στην πολυκατοικία.

Οι ηχογραφήσεις των συνομιλιών με τους κατοίκους ενώ αποτελούν σημαντικά δεδομένα της έρευνας, δεν περιλαμβάνονται στο ηχητικό αρχείο που επισυνάπτεται στη διατριβή. Στις ηχογραφήσεις των συνομιλιών ακούγεται πώς οι φωνές των κατοίκων αλλάζουν, η θέση τους αλλάζει ανάλογα με το ποια ακουστική εμπειρία ανακαλούν, πώς μιλούν δείχνοντας τις πλαστικές τους παντόφλες ως ένδειξη σεβασμού προς τους από κάτω, πώς μιλούν σαν να ακούν με προσοχή ό,τι συμβαίνει και καθώς σκέπτονται και αποκρίνονται σε ό,τι ακούν. Ο Αργύρης, με τους γείτονες που ασκούν βία, μπαίνει σε συγκεκριμένη θέση από την οποία αφηγείται πώς του δημιουργούνται υποψίες, η κυρία Όλγα μιλά με νοσταλγία για τα πουλιά που «έρχονται» ή δεν «έρχονται» στο δέντρο που βλέπει το μπαλκόνι της, η κυρία Έλλη μιλά για το δικό της κατευναστικό θόρυβο- ασπίδα στο θόρυβο του από πάνω, κλπ. Προτιμώ να κρατήσω το ηχητικό αυτό μέρος έξω από τα δεδομένα που παρουσιάζω κυρίως επειδή, όσο προσπαθώ να το ερμηνεύσω, με ενδιαφέρει η λεκτική προσέγγιση. Σε αυτό το σημείο μπορεί να σημειωθεί ότι οι οικιακές ηχητικές ηχογραφήσεις που πραγματοποίησα κατά τη διάρκεια της έρευνας αφορούν σε όλους αυτούς τους ήχους τους οποίους θεώρησα ότι μπορεί να ενέχουν συγκεκριμένες ποιότητες- ειδικά όταν προκύπτουν μέσα από φιλτραρίσματα ή διόδους αλλά και μέσα από υλικά- και συνθέτουν μια συλλογή με ηχητικά αποσπάσματα με διαφορετικές διάρκειες και από διάφορες πηγές και χώρους της πολυκατοικίας.

μεσολαβούν λέξεις ή αυστηρά προκαθορισμένα statements of intention. Στην πορεία της δημιουργικής διαδικασίας (ή στο τέλος ή ακόμα και πολύ μετά το τέλος ή ακόμα και ποτέ) μπορεί να φτάνει κανείς στα στοιχεία που υποδηλώνουν το πλαίσιο προς διαπραγμάτευση.

3.5 “With jaws agape”- σχετικά με τους καλλιτέχνες (που ερευνούν)

> [...] One relationship among elements in the novel may well be that of conflict, but the reduction of narrative to conflict is absurd. (I have read a how-to-write manual that said, "A story should be seen as a battle," and went on about strategies, attacks, victory, etc.) Conflict, competition, stress, struggle, etc., within the narrative conceived as carrier bag/belly/box/house/medicine bundle, may be seen as necessary elements of a whole which itself cannot be characterized either as conflict or as harmony, since its purpose is neither resolution nor stasis but continuing process.[103]

Η ερευνητική εργασία σχετικά με την καλλιτεχνική έρευνα, η οποία συζητά, μεταξύ άλλων, τι είναι καλλιτεχνική έρευνα, τη γνωσιακή διάσταση της τέχνης και την καλλιτεχνική διάσταση της έρευνας όπως και το ερώτημα τι κάνουν οι artist researchers, αποτελεί ένα σχετικά νέο πεδίο που προέκυψε, πιθανώς, από τη καλλιτεχνική πρακτική στην οποία η έρευνα παίζει κεντρικό ρόλο. Οι συζητήσεις που συστήνουν το πεδίο είναι πολλές καθώς η κριτική, οι προσπάθειες να εντοπιστούν τα χαρακτηριστικά, τα οφέλη, οι ρίζες και οι στόχοι των καλλιτεχνικών ερευνών ποικίλουν σε κατεύθυνση και περιεχόμενο[104].

103Le Guin Ursula K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, ό.π.. (Απόσπασμα του δοκιμίου αυτού υπάρχει στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής). «...Ένας τύπος σχέσης μεταξύ στοιχείων του μυθιστορήματος μπορεί κάλλιστα να είναι αυτός της διαμάχης, όμως ο υποβιβασμός της αφήγησης σε διαμάχη είναι παράλογος. (Διάβασα ένα εγχειρίδιο γραφής που έλεγε το εξής: «Θα πρέπει να βλέπουμε μια ιστορία ως μάχη», και συνέχισε μιλώντας για στρατηγικές, επιθέσεις, νίκες, κλπ). Η διαμάχη, ο ανταγωνισμός, η καταπόνηση, η πάλη, κλπ., στο πλαίσιο μιας αφήγησης που εκλαμβάνεται ως σάκος/κοιλιά/κουτί/σπίτι/πουγκί με φάρμακα, μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως απαραίτητα στοιχεία μιας ολότητας που δεν είναι δυνατό η ίδια να χαρακτηριστεί ούτε ως διαμάχη ούτε ως αρμονία, εφόσον ο σκοπός της δεν είναι η κατάληξη ή η στάση αλλά η συνεχής διαδικασία.» (Μετάφραση δική μου)..

104Allen Fellicity (επιμ.), *Education*, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel/ MIT, 2011. Bippus Elke, “Artistic Experiments as Research”, στο Schwab (επιμ.), 2013, ό.π..Schwab Michael (επιμ.), *Experimental Systems, Future knowledge in artistic research*, The Netherlands, Orpheus Institute, Leuven University Press, 2013. Delacourt, Schneller, Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles*, Grenoble, Valence, Esba- Angers- Le Mans, ISAD, Iditions B42, και οι συγγραφείς, 2015. Elkin James, *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington, DC, New Academia Publishing/ The Spring, 2014. Elkins, J. *Why art cannot be taught: a handbook for art students*, University of Illinois Press, 2011, https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/103956/4fb79bea519c0f8b2d5d4dc693158817.pdf

Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής από το 2011 και εξής, με τη διερεύνηση του πεδίου και την ταυτόχρονη ενασχόληση με τη συγγραφή των διαφορετικών μερών της διατριβής προέκυψε ένας όγκος οπτικοακουστικού υλικού, μέσα από τη δημιουργία οικιακών ηχογραφήσεων και καταγραφών σε μέσα όπως ηχητικά αρχεία, φωτογραφία ή βίντεο, που επιχειρούν να αποτυπώσουν ορισμένα στοιχεία του πεδίου και αποτελούν ένα μέρος της διατριβής, ενδεικτικό ορισμένων μεθοδολογικών προσεγγίσεων της έρευνας. Θέματα όπως «τι είναι καλλιτεχνική έρευνα» ή «τι είναι/ τι κάνουν οι καλλιτέχνες που ερευνούν;» αποτελούν ένα τμήμα έρευνας για το οποίο επαγρυπνώ[105]. Το υποκεφάλαιο αυτό, όμως, δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μια περιεκτική ιστορία - χαρτογράφηση των καλλιτεχνικών ερευνών ούτε φιλοδοξεί να φτάσει να δώσει απαντήσεις στα μεγάλα ερωτήματα που προαναφέρθηκαν, όπως «τι είναι καλλιτεχνική έρευνα» . Επίσης, αυτό το υποκεφάλαιο δε θα μπορούσε να αφορά μια κριτική της καλλιτεχνικής έρευνας ως τρόπο δημιουργίας, ούτε μια κριτική των καλλιτεχνών που ερευνούν στο επίπεδο του αν οι έρευνές τους γίνονται σωστά. Κατά τη διάρκεια της πορείας μου στο χώρο των εικαστικών αλλά και στο χώρο των ηχητικών έργων ή ηχητικών δράσεων, γνώρισα περιπτώσεις οι οποίες δημιουργούν ερευνώντας. Οι διαφορετικές περιπτώσεις των καλλιτεχνικών ερευνών αποτελούν διαφορετικά παραδείγματα τα οποία αναφέρονται σε αυτό το υποκεφάλαιο επιγραμματικά, μαζί με μια σύντομη αναφορά στην ερευνητική ομάδα των *Φωνών*[106], της οποίας είχα την τύχη να είμαι μέλος. Όπως εγγράφεται συχνά στις περιγραφές των καλλιτεχνικών ερευνών

Ανακτήθηκε 8/2018. Foster Hal, "The Artist as Ethnographer", στο *The Return of the Real,* Cambridge, The MIT Press, 1996. Hannula, Suoranta, Vaden, *Artistic Research Methodology, Narrative,* ό.π., Hannula, *Catch me if you can- artistic research methods*, https://www.youtube.com/watch?v=6SuQzU3zWnE, Oslo, October, 2015, Ανακτήθηκε 8/2019. Michelkevicious Vytautas, *Mapping Artistic Research, Towards Diagramatic Knowing*, Lithuania, Vilnius Academy of Art Press, 2018. Wesseling, Janneke, (επιμ.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam The Netherlands, Antennae, Valiz, 2011, https://sabrinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf Ανακτήθηκε 12/2017.

105Στο υποκεφάλαιο«Αφετηριακά σημεία έρευνας» παραθέτω τις πληροφορίες σχετικά με αυτές τις βασικές εμπειρίες και έννοιες που αποτέλεσαν κομβικά σημεία για τη διερευνητική διεργασία. Το ενδιαφέρον μου για τη συζήτηση περί «καλλιτεχνικής έρευνας» ως ξεχωριστό πεδίο έρευνας ξεκίνησε να εντείνεται το 2010, από το μεταπτυχιακό πρόγραμμα που συμμετείχα (2008- 2010), στο Bauhaus-University Weimar, μέσα από την επαφή με τους συγγραφείς, εικαστικούς και θεωρητικούς, λογοτέχνες Tracey Warr, Lisa Glauer και την εικαστικό Narelle Jubelin και τις συζητήσεις με τον φιλόσοφο και επιμελητή Mika Hannula.

106Οι φωνές ήταν μια ομάδα καλλιτεχνών και κοινωνικών επιστημόνων που διερευνούσε από κοινού τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι ήχοι που παράγονται από ζώντες οργανισμούς μετασχηματίζονται σε υλικό για σκέψη και καλλιτεχνική δράση. Συντονισμός ομάδας: Ελπίδα Ρίκου.

(Hannula, Ρίκου), για να μπορεί κανείς να εξετάσει τα στοιχεία τα οποία μορφοποιούν με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά τις εκάστοτε έρευνες χρειάζεται να εστιάσει στην κάθε ξεχωριστή περίπτωση και αυτό αποτελεί έργο ξεχωριστής έρευνας.

Μόνο ορισμένες προσεγγίσεις γύρω από την καλλιτεχνική έρευνα συνεξετάζονται σε αυτό το υποκεφάλαιο, στις οποίες βρίσκω ενδιαφέρον και γόνιμο έδαφος για σκέψη και δράση και που ενδεχομένως σχετίζονται με την παρούσα διατριβή μέσα από το γεγονός ότι τα ερευνητικά μου ζητούμενα εκκινούν από καλλιτεχνική σκοπιά που δρομολογείται μέσα στην εμπειρική έρευνα που αφορά τον τρόπο που οι κάτοικοι της πολυκατοικίας ακούν από τα διαμερίσματά τους. Σε αυτό το υποκεφάλαιο, ανάμεσα στις προσεγγίσεις για την καλλιτεχνική έρευνα που συμπαραθέτω, δημιουργείται χώρος για σκέψη και σε σχέση με την παρούσα διατριβή.

Παρακάτω παραθέτω συγκεκριμένες απόψεις που προσεγγίζουν τι μπορεί να είναι ή τι μπορεί να κάνει ή τι θεωρείται ότι θα έπρεπε να κάνει η καλλιτεχνική έρευνα, όχι η έρευνα που εκκινεί από κάποιο επιστημονικό πεδίο ή άλλο ερευνητικό πλαίσιο και που χρησιμοποιεί την τέχνη ως μεθοδολογικό εργαλείο (art based research)[107], ούτε η έρευνα που γίνεται με σκοπό την ανάλυση και θεωρητική προσέγγιση των καλλιτεχνικών έργων για την σύγκριση αυτών, την κριτική τους ή την ένταξή τους σε μια θεωρητικοποίηση ή ιστοριογραφία. Στο υποκεφάλαιο αυτό ενδιαφέρουν οι συζητήσεις εκείνες που αναφέρονται στις εγγραφές της έννοιας της έρευνας που γίνεται από καλλιτέχνες ως «καλλιτεχνική πρακτική» ή πρακτική δημιουργίας τέχνης που μπορεί να έχει ερευνητική βάση, ή ακόμα και μια πρακτική η οποία μπορεί να αποτελεί η ίδια έρευνα[108]. Ταυτόχρονα, επιχειρώ να εστιάσω στο γιατί υπάρχει η τοποθέτηση από εικαστικούς, ερευνήτριες, ερευνητές κλπ. που αποφεύγουν να μιλήσουν για την καλλιτεχνική έρευνα στη βάση γενικεύσεων ή συγκεκριμένων ορισμών. Ενώ συμφωνώ με αυτή τη σκοπιά, επανέρχομαι στην προσπάθεια να κατανοήσω και να ορίσω με γενικεύσεις πλευρές του πεδίου της καλλιτεχνικής έρευνας. Στο κλείσιμο του υποκεφαλαίου παραθέτω αδρά τις σκοπιές δύο φιλοσόφων, Ζακ Ρανσιέρ και John Dewey, που θεωρώ ότι συμβάλλουν στη συζήτηση για την καλλιτεχνική έρευνα, κυρίως

107Ενα τέτοιο παράδειγμα έρευνας μέσα από τα εικαστικά είναι η διδακτορική διατριβή «Ο φόβος απώλειας του Σημαντικού Άλλου ως κίνητρο δημιουργίας», της Διονυσίας Γ. Μιχάλη, ΑΣΚΤ, 2017.

108Όπως για παράδειγμα η πρακτική του Davide Tidoni, οι ηχητικές δράσεις του, οι ηχογραφήσεις του και τα εργαστήρια που οργανώνει, αποτελεί για εκείνον μια διερευνητική διαδικασία. Tidoni, ό.π..

μέσα από τις προσεγγίσεις τους στη διαδικασία της μάθησης, της σκέψης και της δημιουργίας τέχνης.

Ερωτήματα όπως τι μπορεί να είναι καλλιτεχνική έρευνα υποθέτω ότι αποτελούν μέρος μιας γνωσιολογίας της πρακτικής πολλών καλλιτεχνών και μιας οντολογίας της μάθησης, της σκέψης, της πράξης, της επιτέλεσης, της δράσης, και της γνώσης, αν υποτεθεί ότι οι καλλιτέχνες με τις έρευνές τους συμβάλλουν στην δημιουργία γνώσης[109]. Η γνωσιακή διάσταση της τέχνης, μοιάζει να είναι ένα σύνθετο

109Στους παρακάτω ορισμούς εγγράφεται η άποψη περί γνωσιακής διάστασης της καλλιτεχνικής έρευνας: "According to the UNESCO definition, research is "any creative systematic activity undertaken in order to increase the stock of knowledge, including knowledge about humanity, culture and society, and the use of this knowledge to devise new applications." (OECD Glossary of Statistical Terms, 2008). Research, therefore, means the state of not knowing – or even better, not yet knowing along with a desire for knowledge. Rheinberger 1992, Dombois 2006", «Σύμφωνα με τον ορισμό της UNESCO, έρευνα είναι «κάθε δημιουργική συστηματική δραστηριότητα που πραγματοποιείται με σκοπό να αυξήσει το απόθεμα της γνώσης, συμπεριλαμβανομένης της γνώσης για την ανθρωπότητα, τον πολιτισμό και την κοινωνία, και τη χρήση αυτής της γνώσης στο να επινοεί νέες εφαρμογές.» (OECD Glossary of Statistical Terms, 2008) Η έρευνα, συνεπώς, σημαίνει την κατάσταση του να μην γνωρίζουμε- ή καλύτερα, του να μην γνωρίζουμε ακόμα, μαζί με την επιθυμία για γνώση.» Rheinberger 1992, Dombois 2006", στο Klein Julian, "What is artistic research", JAR, 23/4./2017, https://www.jar-online.net/what-artistic-research Ανακτήθηκε 12/2019. (Μετάφραση δική μου και Κωστή Κηλύμη). ""Artistic research" is a recent term that relates to a particular mode of artistic practice and of knowledge production, in which scholarly research and artistic activity become inextricably intertwined. Placed at the crossroads of art and academia, in- between thought and sensible apprehension, articulating different artistic practices and disciplines, and giving a central role to processes and materiality, artistic research questions the boundaries between art, philosophy, and science, enabling the exploration and generation of new modes of thought and expression. Crucial in order to grasp artistic research, and how it differentiates itself from other more traditional modes of research on the arts (such as art history, musicology, sociology of art, or aesthetics), is the focus on practice: it is practice-based, practice-led, and practice- driven, being primarily conducted by practitioners. In this sense, artistic research is a specific area of activity where artists actively engage with and participate in discursive formations emanating from their concrete artistic practice. Fundamentally cross- and transdisciplinary, artistic research nevertheless starts from specific areas of artistic practices, such as music, cinema, painting, design, architecture, poetry, literature, dance, sound studies, and so on." από τον πρόλογο στο De Assis Paulo, D' Errico Lucia, (επιμ.), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, London, Rowman & Littlefield International, 2019.
[(««Η καλλιτεχνική έρευνα» είναι ένας πρόσφατος όρος που σχετίζεται με ένα συγκεκριμένο τρόπο λειτουργίας της καλλιτεχνικής πρακτικής και της παραγωγής της γνώσης, με τον οποίο η ακαδημαϊκή έρευνα και η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι άρρηκτα συνυφασμένες. Μεταξύ της τέχνης και της ακαδημίας, μεταξύ σκέψης και αισθητηριακής αντίληψης, εκφράζοντας διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές και τομείς, και εστιάζοντας στις διαδικασίες και στην υλικότητα, η καλλιτεχνική έρευνα αμφισβητεί τα όρια μεταξύ τέχνης, φιλοσοφίας και επιστήμης, καθιστώντας δυνατή τη διερεύνηση και την παραγωγή νέων τρόπων σκέψης και έκφρασης. Καθοριστικής σημασίας, προκειμένου να εννοηθεί η καλλιτεχνική έρευνα, και πώς διαφοροποιείται από πιο παραδοσιακούς τρόπους έρευνας στις τέχνες (όπως η ιστορία, η μουσικολογία, η κοινωνιολογία της τέχνης ή η αισθητική), είναι το ότι εστιάζει στην πρακτική: είναι βασισμένη στην πρακτική, καθορίζεται από την πρακτική και εκκινεί από την πρακτική, καθώς διεξάγεται κυρίως από καλλιτέχνες (practicioners). Με αυτήν την έννοια, η καλλιτεχνική έρευνα είναι μια συγκεκριμένη περιοχή δραστηριότητας στην οποία οι καλλιτέχνες εμπλέκονται ενεργά και συμμετέχουν σε συλλογιστικούς σχηματισμούς που προκύπτουν από την συμπαγή καλλιτεχνική τους πρακτική. Κατά βάση διεπιστημονική και transdisciplinary, η

πλέγμα από μια αλληλένδετη συνθήκη. Έχει λεχθεί πως «η έρευνα είναι ίδιον της καλλιτεχνικής πρακτικής από πάντα»[110]. Αυτή η παραδοχή, που ακούγεται σαν αυταπόδεικτη, μπορεί να αποτελέσει σημείο εκκίνησης μιας συζήτησης που δεν μπορεί να γίνει εκτενώς σε αυτό το υποκεφάλαιο, όμως, έχει τη βάση της στην υπόθεση ότι οι καλλιτέχνες λειτουργούν και διερευνητικά. Σε μια πρώτη φάση αναγνώρισης του τι κάνουν οι καλλιτέχνες ως άνθρωποι που δρουν και σκέφτονται, φαίνεται ότι θέτουν σε λειτουργία μια καλλιτεχνική προσέγγιση των θεμάτων διερευνώντας, συνεπώς η ίδια η διαδικασία της έρευνας είναι σαν να αποτελεί μέρος μίας καλλιτεχνικής διεργασίας που μπορεί να περιλαμβάνει διάφορους τρόπους σκέψης, αναστοχασμού και δράσης. Οι καλλιτέχνες φαίνεται να δρουν είτε αποκρινόμενες και αποκρινόμενα στις εμπειρίες τους, είτε εκκινώντας από μια συγκεκριμένη εμπειρία σε δεδομένο περιβάλλον, είτε διερευνώντας μια θεώρηση, μια φιλοσοφία, είτε προς απόκριση σε άλλη αφορμή. Επίσης είναι σαν να πειραματίζονται, να αυτοσχεδιάζουν, να συλλέγουν δεδομένα, να τα αναλύουν, να αφουγκράζονται χώρους, ορισμένες φορές κινούμενες και κινούμενοι ταυτόχρονα στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής διερεύνησης των επιστημών και σε συγκεκριμένα κοινωνικά συγκείμενα. Τι μπορεί να έγκειται σε αυτήν την «καλλιτεχνική» σκέψη- δράση, προσέγγιση των πραγμάτων, πράξη, απόκριση; Σε τι μπορεί να διαφέρει από την σκέψη χωρίς καλλιτεχνική κατεύθυνση; Ίσως η καλύτερη προσέγγιση σε αυτό το ερώτημα να είναι η εξέταση του τι μπορεί να συμβαίνει κατά την καλλιτεχνική πρακτική. Όπως αναφέρει ο Michael Schwab στην προσπάθειά του να συγκρίνει την πειραματική διαδικασία των επιστημών με την πειραματική προσέγγιση της καλλιτεχνικής πρακτικής:

[During my conversation with Rheinberger (chapter 15 of this book),] it

καλλιτεχνική έρευνα, ωστόσο εκκινεί από συγκεκριμένες περιοχές καλλιτεχνικών πρακτικών, όπως η μουσική, ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, το design, η αρχιτεκτονική, η ποίηση, η λογοτεχνία, ο χορός, οι ηχητικές σπουδές, και ούτω καθεξής.» (Μετάφραση δική μου και Κωστή Κηλύμη).]

Επίσης, σχετικά με τη δημιουργία γνώσης στο πεδίο της τέχνης βλ. υποσημείωση 113, στην ιστοριογραφική προσέγγιση της Βανέσσας Θεοδωρόπουλου.

110Παραθέτονται στο υποκεφάλαιο αυτό εκτενή αποσπάσματα από την παρουσίασή της Βανέσσας Θεοδωρόπουλου- ιστορικός τέχνης, ερευνήτρια,- με τίτλο «Τι πρέπει να γνωρίζει ένας καλλιτέχνης για να είναι σε θέση να θέσει τις βάσεις μιας καλλιεργημένης και ουσιαστικής... καλλιτεχνικής έρευνας;», ημερίδα στο πλαίσιο ερευνητικού προγράμματος της Ελπίδας Ρίκου και της Κατερίνας Κωνσταντίνου, με θέμα «ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ στην Ελλάδα από το 1990 έως τα χρόνια της «κρίσης»», ΑΣΚΤ, 18/12/2019.

> became clear that a particular type of work ethic, experience, and sensibility is required in experimental systems that can also be found in artistic practice: Dedication to a limited set of materials, attention to detail, continuous iterations, and the inclusion of contingent events and traces in the artistic process, allowing the material substrata to come to the fore as a site where traces are assembled.[111]

Η «αφοσίωση» αυτή που αναφέρει ο Schwab «σε περιορισμένο σετ υλικών» με παραπέμπει στις αποφάσεις που παίρνουν οι δημιουργοί όταν αποφασίζουν ποιο θα είναι το ερευνητικό τους ζητούμενο. Σε μια καλλιτεχνική διεργασία που μοιάζει να είναι πειραματική, αυτή η πράξη, η πρακτική, φαίνεται να εξελίσσεται με βάση αυτά τα συγκεκριμένα ερευνητικά ζητούμενα τα οποία μπορεί να είναι ταυτόχρονα καλλιτεχνικά ζητούμενα. Συνεπώς, στο πλαίσιο της σκέψης γύρω από το τι είναι η καλλιτεχνική έρευνα, προκύπτει το ερώτημα τι συνιστά την καλλιτεχνική σκέψη, γιατί φαίνεται να κάνουν οι καλλιτέχνες αυτό που κάνουν, γιατί ερευνούν, με ποια πρόθεση; Ένα ακόμα ερώτημα τίθεται: ποιος είναι ο χώρος στον οποίο μπορεί να επιδρά η καλλιτεχνική έρευνα, όπως επίσης και ποια είναι η πηγή έμπνευσης, ή στη βάση ποιου συγκείμενου ή φαινομένου εκκινεί η έρευνα. Επίσης έχει ενδιαφέρον να ακούσει κανείς τι θεωρούν οι καλλιτέχνες ότι κάνουν ή τι μπορεί να κάνει το ίδιο το έργο ή να σκεφτεί κανείς τι μπορεί να κάνει η έρευνα ή το ερευνητικό έργο ανεξάρτητα από τους καλλιτέχνες. Ταυτόχρονα με αυτά υπάρχουν οι διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις που μπορεί να εδράζονται σε διαφορετικά επιστημονικά πεδία [ή ίσως να μπαίνουν σε λειτουργία για τη διάρρηξη των ορίων μεταξύ διαφορετικών πεδίων] όπως της χημείας, της ανοσολογίας, της γεωπονικής, της επιστήμης των οικοσυστημάτων, της βιολογίας, των ηχητικών σπουδών, της πληροφορικής, της προσθετικής, της ρομποτικής, των

111 Schwab, εισαγωγή στο *Experimental Systems, Future knowledge in artistic research*, ό.π., 7. «[Κατά τη διάρκεια της συζήτησής μου με τον Rheinberger (κεφάλαιο 15 στο παρόν βιβλίο)], έγινε σαφές ότι ένας συγκεκριμένος τύπος ηθικής της εργασίας, εμπειρίας και αντίληψης που είναι αναγκαίος στα πειραματικά συστήματα, μπορεί επίσης να εντοπιστεί και στην καλλιτεχνική πρακτική: Η αφοσίωση σε συγκεκριμένο σύνολο υλικών, η προσοχή στη λεπτομέρεια, διαρκείς επαναλήψεις, και η ενσωμάτωση απρόβλεπτων γεγονότων και στοιχείων στην καλλιτεχνική διαδικασία, επιτρέποντας έτσι στο υλικό υπόστρωμα να έρθει μπροστά ως χώρος στον οποίο συγκεντρώνονται ίχνη.» (Μετάφραση δική μου).

κοινωνικών επιστημών, ή συγκερασμοί των παραπάνω ή άλλων επιστημών.

Η εικαστικός Leena Valkeapåå, που έχει διεξάγει αυτοεθνογραφική έρευνα- η οποία αποτέλεσε το μέσο της καλλιτεχνικής της πρακτικής- προτείνει το εξής: "recognize the unique and stick with it"- είναι φράση που εισάγει συνέντευξη που έδωσε στον Mika Hannula και τους λοιπούς συγγραφείς του βιβλίου[112], ο οποίος ερευνά, μεταξύ άλλων θεμάτων, τι κάνουν οι καλλιτέχνες όταν διεξάγουν καλλιτεχνική έρευνα. Η Valkeapåå, καθώς αναστοχάζεται πάνω στην εμπειρία της δικής της έρευνας, έχοντας ζήσει στο πεδίο για να διερευνήσει το νομαδικό σχηματισμό αγέλης των ταράνδων στη Λαπωνία, μιλά για τη μοναδικότητα της κάθε έρευνας μέσα από την κάθε διαφορετική μελέτη περίπτωσης ή τις ειδικές συνθήκες στις οποίες βρίσκονται οι άνθρωποι που ερευνούν. Η αυτοεθνογραφική της προσέγγιση αποτελεί το μέσο στο οποίο εγγράφονται οι εμπειρίες της. Όπως τονίζει η Valkeapåå «αυτοεθνογραφία δε σημαίνει αυτοβιογραφία, εφόσον η ζωή μου δεν είναι το αντικείμενο της έρευνας αλλά ο τρόπος κατανόησης του αντικειμένου της έρευνας»[113]:

> Θα ήθελα να πιστεύω ότι στην καλλιτεχνική έρευνα υπάρχει κάτι μοναδικό. [...] Θεωρώ ότι όλοι όσοι κάνουν έρευνα πρέπει να προσπαθούν να κατανοήσουν την ιδιαίτερη κατάστασή τους όσο πληρέστερα γίνεται. Αυτή η ιδιαιτερότητα θα μπορούσε να είναι το οτιδήποτε, να στοχεύει προς οτιδήποτε. Αλλά στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής έρευνας, όλες και όλοι έχουν την ιδιαιτερότητά τους. Αυτή η ιδιαιτερότητα μπορεί να χαθεί μέσα σε ένα τυπικό τρόπο διεξαγωγής έρευνας. Στην καλύτερη των περιπτώσεων, μπορεί κάπως να αποκρυσταλλωθεί και να κοινοποιηθεί. Εδώ βλέπω μια θαυμάσια ευκαιρία να κατανοήσουμε τον κόσμο, εφ' όσον στο πεδίο της καλλιτεχνικής έρευνας η ιδιαιτερότητα και η μοναδικότητα γίνουν κεντρικοί στόχοι.[114]

112Hannula, Suoranta, Vadén, *Artistic Research Methodology, Narrative, Power, and the Public*, epublication, Peter Lang, 2014.

113Hannula, ό.π., υποσημείωση 88.

114 Valkeapåå Leena, "Recognise the Unique and Stick With It", στο Hannula κλπ. *ό.π.,* 160, 164- 165. "I would like to think that in artistic research there is some uniqueness. [...] I think that everyone doing research should try to understand their specific situation as fully as possible. That specificity may be anything, may be directed towards anything. But in the context of artistic research, everyone

Επίσης, η Valkeapåå αναλύει τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει θέματα όπως ο χρόνος και ταυτόχρονα μου φέρνει στο νου τις συμβουλές του ανθρωπολόγου Παναγιώτη Πανόπουλου που αποτέλεσε μέρος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής για την παρούσα διατριβή[115]. «Να είναι ριζωμένη όσο καλύτερα γίνεται στο πεδίο». Όπως αντιλαμβάνομαι προσωπικά αυτή τη συμβουλή, υποθέτω ότι προτείνει η έρευνα να ανακλά ή να καταφέρνει να τροφοδοτείται από τις εμπειρίες στο πεδίο και όχι τόσο με αναστοχασμούς πάνω σε θεωρήσεις άλλων για την ίδια γενική θεματολογία. Η Valkeapåå προτείνει μια σκοπιά πάνω στην έννοια της ιδιαιτερότητας και μοναδικότητας (specificity and uniqueness) της έρευνας αλλά και στο πόσο εστιασμένη χρειάζεται να είναι η ίδια ως ερευνήτρια στο ειδικό πλαίσιο του πεδίου, με στόχο να μπορεί να διερευνά αφηρημένες έννοιες όπως για παράδειγμα ο χρόνος, όμως νοηματοδοτώντας τες στη βάση αυτού του ιδιαίτερου πλαισίου στο οποίο ζει και ερευνά:

> Υπάρχουν μερικές στιγμές πανικού. Για παράδειγμα, στην περίπτωσή μου όταν ένα από τα θέματα είναι ο χρόνος, θα ξεκινούσα να ψάχνω τι έχει πει ο Αριστοτέλης για το χρόνο και τι έχει πει ο Heidegger για το χρόνο και ούτω καθεξής, και αναρωτιόμουν τι θα μπορούσα να προσθέσω εγώ σε όλα αυτά; Τότε όμως συνειδητοποίησα ότι δεν είναι αυτός ο στόχος της έρευνάς μου. Αντ' αυτού, ο στόχος είναι να εξετάσω τι σημαίνει ο χρόνος μέσα στη δεδομένη ιδιαιτερότητα του νομαδικού σχηματισμού αγέλης των ταράνδων. Συνεπώς, ένα προσόν είναι η ικανότητα να εμμένει κανείς στις εμπειρίες μέσα στις οποίες έχει δει την ιδιαιτερότητα. Και να εξετάσει όλα αυτά που αποκαλύπτονται στη διαδικασία σε σχέση με τον κόσμο από τον οποίο προήλθε το ερευνητικό ζητούμενο.[116]

---

has their specificity. That specificity may be lost in a standard way of doing research. In the best possible case it can be somehow crystallized and shared. Here I see a wonderful opportunity for understanding the world, if in the field of artistic research specificity and uniqueness become central goals." (Μετάφραση δική μου και Κωστή Κηλύμη).

115 Ο ανθρωπολόγος Παναγιώτης Πανόπουλος που επέβλεψε την αποτύπωση και ανάλυση της επιτόπιας έρευνας

116 Valkeapåå, ό.π., 164. "There are these panicky moments. For instance, in my case where one of the

Ταυτόχρονα η Valkeapåå τοποθετείται ως προς το ρόλο της χαρτογράφησης του πεδίου με την έννοια της έρευνας γύρω από το τι έχει ειπωθεί και γραφτεί ήδη για το ίδιο θέμα αλλά και της ενσωμάτωσης στην συγγραφή του ό,τι έχει γραφτεί για το ίδιο θέμα.

> Η πρόκληση είναι να διαμένει κανείς με τη μοναδικότητα και να μην τη μετατρέπει απλά σε ορολογία ή σε λίστα με ό,τι έχουν πει άλλοι για το θέμα. Πρέπει να πορεύεται σταθερά με την εμπειρία και να δουλεύει με αυτήν, όχι ανακλώντας το ίδιο το κείμενο μόνο προς ό,τι έχουν πει άλλοι πάνω στο θέμα, αλλά προς οτιδήποτε εντός της εμπειρίας χρήζει επεξήγησης. Το πρόβλημα είναι ότι όταν ξεκινάς να κάνεις έρευνα, αυτό που χρήζει επεξήγησης δεν είναι προφανές, δεν είναι δεδομένο ή ready-made. Υπάρχει μια αρχική συνειδητοποίηση, όμως η μοναδικότητα αποκαλύπτεται μόνο μέσα από την ερευνητική διαδικασία όταν έχεις την υπομονή να παραμείνεις αφοσιωμένη σε αυτήν.[117]

Πέρα από τη φράση "explication" η οποία θεωρώ ότι μπορεί να δημιουργεί απορίες όπως «ο ρόλος της καλλιτεχνικής έρευνας είναι να εξηγεί;», και πέρα από την προτροπή, ότι κάποιος «πρέπει» να πορεύεται με τη δεδομένη «εμπειρία» που ερευνά, η «πρόκληση» που επισημαίνεται εδώ, έγκειται στο να είναι κανείς σε θέση να αναγνωρίζει και να επικοινωνεί τη «μοναδικότητα» που αναγνωρίζει στο πεδίο, ίσως και στη σχέση της ερευνήτριας με το πεδίο, χωρίς να δημιουργεί λίστες με ό,τι έχουν γράψει άλλοι για το θέμα στη «γλώσσα τους». Άρα, ίσως, κατά την Valkeapåå, τήθεται

themes is time, I started to look for what Aristotle has said about time and what Heidegger has said about time and so on, and wondered what can I add to all this? But then I realized that that is not the point of my research. Rather, the point is to look into what time means in this given specificity of nomadic reindeer herding. So one of the skills is the skill to stick with the experiences in which one has recognized the specificity. And to test all that is uncovered in the process against the world from which the research question was born." (Μετάφραση δική μου και Κωστή Κηλύμη).

117Valkeapåå, ό.π., 165. "The challenge is to stay with the uniqueness and not to turn it into jargon or a list of what other people have said about the topic. One must stick with the experience and work with that, not reflecting one's text only to what other people have said about it, but to what in the experience needs explication. The problem is that when you start doing research that which needs explication is not obvious, it is not given, not ready-made. There is some initial recognition, but the uniqueness is uncovered only through the research process when you have the patience to stick with it." (Μετάφραση δική μου και Κωστή Κηλύμη).

ένα ζήτημα κατανόησης, ερμηνείας αλλά και ισορροπίας των φωνών ανάμεσα σε σχετικές τοποθετήσεις και κείμενα άλλων και του δικού της κειμένου. Πώς μπορεί να ερμηνευτεί αλλά και να εφαρμοστεί η σκέψη «να πορεύεται κανείς σταθερά με την εμπειρία και να δουλεύει με αυτήν, όχι ανακλώντας το ίδιο το κείμενο μόνο προς ό,τι έχουν πει άλλοι πάνω στο θέμα, αλλά προς οτιδήποτε εντός της εμπειρίας χρήζει επεξήγησης» ("not reflecting one's text only to what other people have said about it, but to what in the experience needs explication"); Επίσης, τι ρόλο μπορεί να παίξει όλη η συγγραφική οικονομία- ό,τι έχει γραφτεί ήδη, με κόπο και πάθος και ευστοχία, για το θέμα που ερευνάται; Για την Valkeapää, όπως αναφέρει παραπάνω, «ο στόχος είναι να εξετάσω τι σημαίνει ο χρόνος μέσα στη δεδομένη ιδιαιτερότητα του νομαδικού σχηματισμού αγέλης των ταράνδων» ("the point is to look into what time means in this given specificity of nomadic reindeer herding"), συνεπώς μπορεί να αναζητά στο συγκεκριμένο συγκείμενο πώς εγγράφεται η έννοια του χρόνου, αλλά και "what time means" υπό το πρίσμα του ειδικού χώρου που είναι το πεδίο της. Ίσως να στοχεύει στην αναζήτηση του νοήματος του χρόνου στο δεδομένο πλαίσιο ή τι πάει να πει χρόνος εκεί, πώς εννοείται ο χρόνος εκεί, πώς βιώνεται. Επίσης «η δημιουργία λίστας με ό,τι έχει λεχθεί- γραφτεί σχετικά με το θέμα» μπορεί να δίνει την ιδέα αλλά και να παραπέμπει σε μια *μεθοδολογία δειγματοληψίας* στο πλαίσιο της κουλτούρας του sampling για μια πιθανή καλλιτεχνική έρευνα. Ακόμα και μέσα από το sampling, ενδεχομένως, μπορεί να δομηθεί μια ερευνητική πρόταση: πόσοι άνθρωποι που ερευνούν μπορούν να φτιάξουν πανομοιότυπες λίστες με το ίδιο θέμα, την ίδια πρόθεση, μέσα από την ίδια πρακτική και την συγκεκριμένη σχέση μεταξύ ανθρώπου που ερευνά και πεδίου; Σχετικά με το ερώτημα «πώς μπορεί να ερμηνευτεί αλλά και να εφαρμοστεί η σκέψη "not reflecting one's text only to what other people have said about it, but to what in the experience needs explication";» , ο Hannula συζητά και επιμένει ότι είναι δυνατόν να γράφει κανείς όχι μόνο λαμβάνοντας υπόψη ό,τι μπορεί να εμπίπτει στο ερευνητικό ζητούμενο ούτε να γράφει «γι' αυτά» αλλά «με αυτά»[118]. Επίσης υπάρχει μια πρότασή του και των λοιπών συγγραφέων του βιβλίου (2014) που αφορά στην παράδοση της ποιοτικής έρευνας:

118 Hannula Mika, "Writing with", στο *Embrace – Analog Experience, the Question of Aesthetics, and the Idea of Repeating Forwards with the Practice of Painting,* epublication 8/4/2020, ανακτήθηκε 7/5/2020.

> Έρευνα σημαίνει να συμμετέχεις σε μια ερευνητική παράδοση, συζήτηση η οποία έχει ξεκινήσει πριν τη συγκεκριμένη έρευνα και θα συνεχίσει μετά από αυτήν. Πλαισίωση σημαίνει τοποθέτηση του ερευνητή, ερευνήτριας, κλπ., στην παράδοσή του, της κλπ. επιλέγοντας και επιχειρηματολογώντας για μια συγκεκριμένη σκοπιά.[119]

Εστιάζω στην επιλογή συγκεκριμένης θέσης- σκοπιάς (perspective) όπως αντιλαμβάνομαι το "choosing and arguing for a particular point of view". Το στοιχείο το οποίο όσο προτιμώ τόσο με προβληματίζει είναι το εξής: για τον Hannula η έρευνα εννοείται ως συγκεκριμένο POV – point of view- σκοπιά- το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα μέρος και συνέχεια μιας ερευνητικής παράδοσης της ποιοτικής έρευνας στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών. Το στοιχείο της συγκεκριμένης σκοπιάς ή προοπτικής (POV) με παραπέμπει να σκεφτώ παράλληλα τη συγκεκριμένη σκοπιά- προοπτική- δηλαδή το σημείο στο οποίο τοποθετείται το μικρόφωνο. Όπως αναφέρεται στο υποκεφάλαιο 3.4 «Ηχογραφώ- με βοηθάει να ακούω: όλα τα μοντέρνα πράγματα δεν υπήρχαν ανέκαθεν», συγκεκριμένη σκοπιά (perspective) από την οποία γίνεται η ηχογράφηση και κάνει ακουστή τη θέση εκείνων που ηχογραφούν και ακούν είναι σημαντική για το καλύτερο αποτέλεσμα στην ηχητική καταγραφή. Επίσης, η τάση του Hannula να εμμένει στη διασαφήνιση της χρήσης των προθέσεων «γράφουμε *για* αυτά» ή «*με* αυτά»[120], υποθέτω ότι εδράζεται στο ότι θεωρεί εξαιρετικά σημαντικό τον τρόπο με τον οποίο συμβαίνει αυτή η εμπλοκή στο πεδίο και το πώς δημιουργούνται οι σχέσεις μεταξύ όσων ερευνούν με το πεδίο.

Παρατέθηκαν μέχρι εδώ αδρά ορισμένες τοποθετήσεις σχετικά με τη μοναδικότητα, "uniqueness, specificity", που δεν είναι προφανής ή δεδομένη (not

119Hannula, Suoranta, κλπ. (επιμ.), *Artistic Research Methodology,* ό.π., 17. Σε αυτό το σημείο ο Hannula συζητά για την παράδοση της ποιοτικής έρευνας (qualitative research). "Research means taking part in a research tradition, discussion that has started before the particular piece of research and will continue after it. Contextualization means situating the researchers in his tradition. Choosing and arguing for a particular point of view." (Μετάφραση δική μου και Κωστή Κηλύμη).

120 Όπου «αυτά» μπορεί να εννοούνται οι αναφορές και η εμπειρία της εμπλοκής μας στο πεδίο ή ό,τι αποτελεί το χώρο της έρευνας.

given- not ready made)[121], και στην οποία φαίνεται να αποκρίνονται οι συγκεκριμένοι θεωρητικοί και καλλιτέχνες, επιχειρώντας να την αποκαλύψουν «όσο πορεύονται με υπομονή και εμμένουν στην ερευνητική διαδικασία».

Με θέμα «Καλλιτεχνική έρευνα στην Ελλάδα από το 1990 έως τα χρόνια της "κρίσης"» πραγματοποιήθηκε ημερίδα στη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας (18/12/2019). Αφορμή υπήρξε το ερευνητικό πρόγραμμα των Ελπίδα Ρίκου και Κατερίνα Κωνσταντίνου, το οποίο επεξεργάστηκε και μελέτησε σε βάθος το θέμα της καλλιτεχνικής έρευνας, μετά από εστιασμένη διερεύνηση 15 καλλιτεχνών και ομάδων καλλιτεχνών. Η Ελπίδα Ρίκου στην εισήγησή της τόνισε εξαρχής τα εξής:

> [...] υπάρχουν λόγοι για τους οποίους θα αποφύγω τη γενίκευση. Έχει μια σημασία· στις περισσότερες έρευνες η τάση που έχουμε είναι στο τέλος να γενικεύουμε και να δίνουμε κάποια γενικά δεδομένα. Δεν θα το κάνω, αφενός γιατί είναι πολύ περίπλοκο αλλά και γιατί δε θέλω να το κάνω, γιατί [...] όλο το εγχείρημα στηρίζεται σε μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην περίπτωση του κάθε καλλιτέχνη και του τρόπου που δουλεύει ξεχωριστά και αυτό που μπορούμε να συνάγουμε για τον τρόπο που θα δομηθούν, ας πούμε, τα PhDs ή τον τρόπο που θα μιλήσουμε γενικότερα σε μια έρευνα σαν αυτή. [...] (έρευνα για την καλλιτεχνική έρευνα)

Η προσέγγιση των Ρίκου και Κωνσταντίνου αποτελεί ενδεχομένως ένα βασικό στοιχείο αναστοχασμού σχετικά με την καλλιτεχνική έρευνα. Μέσα από αυτήν διαφαίνεται ένα τριπλό επίπεδο προσέγγισης της καλλιτεχνικής έρευνας: η περίπτωση του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά, ο τρόπος που δουλεύει και αυτό που παρουσιάζεται ως έρευνα. Υποθέτω ότι, από την άποψη τους, αυτό που θα μπορούσε ίσως να υπάρξει είναι η συζήτηση γύρω από την κάθε έρευνα ξεχωριστά από τη στιγμή που πηγάζει από διαφορετικές περιπτώσεις καλλιτεχνών με διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές και θέματα. Κατά την άποψή μου, αυτή η τοποθέτηση μπορεί να αποτελέσει μια πτυχή που ενδεχομένως πλησιάζει τη σκέψη πάνω στη «χειραφέτηση από κάθε λογής μοντέλου

121Hannula, Suoranta κλπ. *ό.π.*.

παραγωγής γνώσης», ένα στόχο που θέτει η προσέγγιση της Βανέσσας Θεοδωροπούλου για την καλλιτεχνική έρευνα, όπως θα εξεταστεί παρακάτω. Η «αποφυγή της γενίκευσης» θεωρώ ότι αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική στάση απέναντι στο θέμα, που ίσως να συνεπικουρεί στο να καταλύει τις κατηγοριοποιήσεις και μπορεί με αυτόν τον τρόπο να διακρίνει τα στοιχεία που φέρνουν στο πεδίο της συζήτησης για την καλλιτεχνική έρευνα, πέρα από μια διαδικασία παραγωγής γνώσης, ξεχωριστούς τρόπους αναστοχασμού, πολλαπλές θεωρήσεις, μεθοδολογίες, αισθητικές, φιλοσοφικές, πολιτικές προσεγγίσεις και πρακτικές. Η σκοπιά του Schwab εκκινεί από μια θέση που θεωρώ ότι μπορεί να συνεξεταστεί με αυτήν της Ρίκου[122]:

> 'Artistic research', however, is not just another word for 'practice'; nor is it aligned per se with dominant political agendas: it is a term that has been, and still is, suspended in its definition.[123]

122Κατά την άποψή μου, η προσέγγιση του Schwab φέρνει μια σημαντική πτυχή στην προσπάθεια προσέγγισης της καλλιτεχνικής έρευνας όσο επιχειρεί να διερευνήσει την πιθανή σχέση της με τους επιστημονικούς πειραματισμούς, καθώς αυτή ακριβώς η προσπάθεια εγείρει ερωτήματα ως προς τη σχέση τέχνης και επιστήμης.

123 Schwab Michael, Issue 0, editorial, *Journal for Artistic Research,* https://www.jar-online.net/issues/0 Ανακτήθηκε 6/2020. "The publication of this inaugural issue of the Journal for Artistic Research (JAR) coincides with a moment at which the term 'artistic research' has become ubiquitous. For some, this moment represents success, since, particularly in institutional environments, the production of objects, events or concepts is starting to lose its grip on the less tangible, intellectual and open-ended requirements of practice. For others this moment is viewed less favourably and represents an erosion of art's perceived autonomy and efficacy. The argument being that, with 'research', political and bureaucratic interests have embedded a new and foreign term into art, through which they can operate. 'Artistic research', however, is not just another word for 'practice'; nor is it aligned per se with dominant political agendas: it is a term that has been, and still is, suspended in its definition. Not knowing what exactly artistic research is, however, is a good thing for a number of reasons. Firstly, it reminds us of artistic research's transdisciplinary character, which makes it difficult to predict where and under what circumstances such activity might be located, adding to a sense of institutional openness within the academy and between academic and non-academic sectors. Secondly, it emphasises artistic research's transpersonal character, which applies not only to its discourse amongst a community of practitioners, but also to its relationship to materials, forms and contexts. Thirdly, it enhances artistic research's transformative nature, making the experience of a change of knowledge count, even as the mode through which this change was evoked remains undefined. And finally, it poses an artistic and intellectual challenge, since, due to the lack of approved methods and criteria, no external scaffold can replace the work that is required to inform others that, and how, research has taken place in a given proposition."
«Η δημοσίευση αυτού του εναρκτήριου τεύχους του Journal for Artistic Research (JAR) συμπίπτει με μια στιγμή κατά την οποία ο όρος «καλλιτεχνική έρευνα» είναι πανταχού παρόν. Για μερικούς, αυτή η στιγμή αντιπροσωπεύει την επιτυχία, καθώς, ιδιαίτερα σε θεσμικά περιβάλλοντα, η παραγωγή αντικειμένων, δρώμενων ή εννοιών αρχίζει να χάνει την δύναμή της από λιγότερο απτές, πνευματικές και ανοιχτές προϋποθέσεις της πρακτικής. Για άλλους αυτή η στιγμή αντιμετωπίζεται λιγότερο θετικά και αντιπροσωπεύει μια διάβρωση της αντιληπτής αυτονομίας και αποτελεσματικότητας της τέχνης.

Για τον Schwab η καλλιτεχνική έρευνα δεν μπορεί να αποτελεί μόνο συνώνυμο της πρακτικής και θεωρεί πως ο ορισμός της ήταν και είναι "suspended in its definition". Πιθανή παρερμηνεία αυτής της φράσης "susnpended in its definition" είναι πως ο ορισμός βρίσκεται σε διαρκή πραγμάτωση, όχι σε εκκρεμότητα ούτε σε αναστολή που μπορεί να σημαίνει καθυστέρηση, συνεπώς προσωρινή απουσία ορισμού, όπως υποστηρίζει. Μέσα από αυτές τις προσεγγίσεις των Ρίκου- Κωνσταντίνου και Schwab, μπορεί να χαραχτεί ένα πλέγμα που έχει ενδιαφέρον να συμπαρατεθεί με την άποψη του Hannula σχετικά με την «ενικότητα» (singularity) της καλλιτεχνικής έρευνας, τονίζοντας ότι δεν υποννοώ σε καμία περίπτωση ότι οι προσεγγίσεις όλων αυτών αντλούν από την ίδια περιοχή. Στις επιτελεστικές διαλέξεις του ο Hannula- εμμονικά σχεδόν- επιστρέφει στην ίδια φράση. Για εκείνον, η καλλιτεχνική έρευνα μπορεί να φτάσει να δώσει κάτι μοναδικό και «ενικό» (singular) όταν είναι τοποθετημένη (situated) και αφοσιωμένη (committed) με τρόπο τέτοιο ώστε να πορεύεται με την «πραγματικότητα» του πεδίου, χωρίς να απουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο αυτή η «πραγματικότητα» επιδρά πάνω στους καλλιτέχνες που ερευνούν. Όπως αναφέρει, όσο ερευνούν, στοχεύουν να συνδέσουν αυτήν την ιδιαιτερότητα που ενέχεται στην προσωπική τους εμπειρία με έναν εν δυνάμει κοινό τρόπο σύνδεσης των θεμάτων[124]. Αυτή η άποψη του Hannula εδράζεται στην σκοπιά του Calvino, συγκεκριμένα όταν ο

Το επιχείρημα είναι ότι με την «έρευνα», τα πολιτικά και γραφειοκρατικά συμφέροντα έχουν ενσωματώσει έναν νέο και ξένο όρο στην τέχνη, μέσω της οποίας μπορούν να λειτουργούν. Η «καλλιτεχνική έρευνα», ωστόσο, δεν είναι απλώς συνώνυμο της «πρακτικής». Ούτε ευθυγραμμίζεται αφ 'εαυτή με κυρίαρχες πολιτικές ατζέντες: είναι ένας όρος ο ορισμός του οποίου ήταν και συνεχίζει να είναι σε εκκρεμότητα. Ωστόσο, το να μην γνωρίζει κανείς τι είναι ακριβώς η καλλιτεχνική έρευνα είναι καλό για διάφορους λόγους. Πρώτον, μας θυμίζει τον διεπιστημονικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής έρευνας, γεγονός που καθιστά δύσκολο να προβλεφθεί πού και υπό ποιες συνθήκες μπορεί να εντοπιστεί αυτή η δραστηριότητα, προσθέτοντας μια αίσθηση θεσμικού ανοίγματος εντός της ακαδημίας και μεταξύ ακαδημαϊκών και μη ακαδημαϊκών τομέων. Δεύτερον, δίνει έμφαση στον διαπροσωπικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής έρευνας, ο οποίος εμπίπτει όχι μόνο στη συνδιαλλαγή αναμεταξύ μιας κοινωνίας όσων ασκούν την τέχνη, αλλά και μεταξύ μιας κοινότητας καλλιτεχνών, αλλά και στη σχέση της με υλικά, μορφές και συγκείμενα. Τρίτον, ενισχύει τον μετασχηματιστικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής έρευνας, κάνοντας την εμπειρία μιας αλλαγής της γνώσης υπολογίσιμη, ακόμη και όταν ο τρόπος με τον οποίο επήλθε αυτή η αλλαγή παραμένει απροσδιόριστος. Και τέλος, θέτει μια καλλιτεχνική και νοητική πρόκληση, καθώς, λόγω της έλλειψης εγκεκριμένων μεθόδων και κριτηρίων, κανένα εξωτερικό ικρίωμα δεν μπορεί να αντικαταστήσει το έργο που απαιτείται για να επικοινωνηθεί στους άλλους ότι, και πώς, έχει πραγματοποιηθεί έρευνα σε ένα δεδομένο θέμα.» Μετάφραση δική μου.

124Hannula, *Catch me if you can- artistic research methods*, όπ.

τελευταίος γράφει τα εξής για τον Roland Barthes[125]:

> Ορισμένες εικόνες ή, καλύτερα, ορισμένες λεπτομέρειες από εικόνες: ο τρόπος με τον οποίο ο Μπαρτ διαβάζει τα έργα διάσημων ή ανώνυμων φωτογράφων είναι πάντα αναπάντεχος· είναι συχνά φυσικές λεπτομέρειες (χέρια, νύχια) ή λεπτομέρειες της ένδυσης, αυτές στις οποίες δίνει μια ιδιαίτερη βαρύτητα.
>
> [...] ο *Φωτεινός θάλαμος* περιέχει ήδη από τις πρώτες σελίδες μια ανακοίνωση της μεθόδου του και του μόνιμου προγράμματός του, όταν αποφεύγοντας να ορίσει ένα «φωτογραφικό σύμπαν» αποφασίζει να λάβει υπόψη του μόνο τις φωτογραφίες «για τις οποίες ήμουν βέβαιος πως υπήρχαν για μένα». «Σε τούτη την συμβατική τελικά διαπάλη ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την επιστήμη, κατέληγα στην ακόλουθη παράδοξη ιδέα: γιατί να μην υπάρχει, κατά κάποιο τρόπο, μια νέα επιστήμη κατ' αντικείμενο; Μια *Mathesis singularis* (κι όχι πια *universalis*);»[126]
>
> Αυτή η επιστήμη της μοναδικότητας του κάθε αντικειμένου που ο Ρολάν Μπαρτ προσέγγιζε διαρκώς με τα όργανα της επιστημονικής γενικοποίησης και μαζί με μια ποιητική ευαισθησία στραμμένη στον ορισμό του μοναδικού και του ανεπανάληπτου (αυτή η αισθητική γνωσιολογία ή ο ευδαιμονισμός της κατανόησης) είναι το μεγαλύτερο πράγμα που μας – δεν λέω δίδαξε, γιατί δεν μπορείς να το διδάξεις ή να το διδαχτείς – απόδειξε ότι είναι δυνατό: ή τουλάχιστον ότι είναι δυνατό να το αναζητήσουμε.

125Καλβίνο Ίταλο, *Η συλλογή της άμμου*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Εικοστός αιώνας, 2007, 113-114.

126Μπαρτ, Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2008, 18 στο Καλβίνο, *ό.π.* 114, «Στο απόσπασα ο (μεταφραστής) Γιάννης Κρητικός εξηγεί με σημείωσή του ότι "Mathesis universalis (Καθολική επιστήμη) κατά τον Ντεκάρτ είναι η γενική επιστήμη που εξηγεί τα πάντα με τον αριθμό και την μέτρηση. Κατά τον Λάιμπνιτς, το όνομα που έδωσε στο πρόγραμμά του, να συγκροτήσει μια μαθηματική ή ένα λογισμό [...] Εδώ ο Μπαρτ ρίχνει την ιδέα για μια *ενική επιστήμη*, αντιστρατευόμενος το αριστοτελικό αξίωμα: δεν υπάρχει επιστήμη παρά μόνο του γενικού.")»

Κατά τον Hannula, η “science of the singular”, η «ενική επιστήμη» κατ' αντικείμενο γίνεται όχι μόνο context specific αλλά object specific και μπορεί να είναι ένας τρόπος να θέτει τις συνιστώσες με βάση τις οποίες να μπορεί να υπάρξει καλλιτεχνική έρευνα.[127] Σε αυτό το σημείο επιχειρώ μια αντιπαραβολή με τη διατύπωση της Ρίκου όταν αποφεύγει τη γενίκευση στο θέμα της καλλιτεχνικής έρευνας καθώς λαμβάνει υπόψη τη «λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην περίπτωση του κάθε καλλιτέχνη και του τρόπου που δουλεύει ξεχωριστά και αυτό που μπορούμε να συνάγουμε για τον τρόπο δόμησης» των ερευνών. Άραγε το ενικό- μοναδικό, μπορεί να αποτελεί σε μια εννόησή του μέρος του δίπολου ενικό- πληθυντικό; 'Η κάτι το συγκεκριμένο και αυστηρά οριοθετημένο; Με ποιο τρόπο αυτό το μοναδικό μπορεί να εντάσσεται σε ένα ευρύτερο χώρο ή πώς γίνεται να σχετιστεί ή να συγγενεύει, έστω και μακρινά, με ό,τιδήποτε βρίσκεται σε αυτό το χώρο; Αν το μοναδικό (singular) εννοηθεί ως κάτι ενιαίο και συμπαγές, τότε μπορεί να περιορίζεται στο πλαίσιο μιας ολότητας η οποία τείνει να απορρίπτει οποιαδήποτε πιθανότητα συζήτησης περί ίχνους- θραυσματικού, ρευστού, ελάχιστου, μέρους, ορίων σε μια πολλαπλότητα. Πλάι στην επιστήμη της «ενικότητας» ή του «επιμέρους» (science of the singular)- της μοναδικότητας της κάθε έρευνας που πορεύεται ταγμένη (committed) σε ένα πεδίο που επιδρά επειδή είναι «πραγματικό»- φαντάζομαι όχι μια «επιστήμη» της φωνής.[128] Ανοίγεται έτσι μια προοπτική στη βάση της διερεύνησης της φωνής ή με τη φωνή.

Στις ερευνητικές αναζητήσεις της Ελπίδας Ρίκου υπάρχει η φωνή. Με συντονισμό της Ρίκου, η φωνή αποτέλεσε τη βάση για δράση και αναστοχασμό από κοινού με εικαστικούς καλλιτέχνες, ερευνήτριες και ερευνητές από διάφορα επιστημονικά πεδία- την ομάδα των *Φωνών*- από το 2011 μέχρι το 2014, της οποίας είχα την τύχη να είμαι μέρος. Τα πολλά εργαστήρια των Φωνών, έφεραν στο πεδίο της τέχνης και των κοινωνικών επιστημών έναν τόμο που συνοψίζει την πορεία της ομάδας[129]. Η ερευνητική πορεία των Φωνών θεωρώ ότι αποτελεί ένα παράδειγμα συνεργατικής διερευνητικής καλλιτεχνικής δράσης. Ακόμα και αν δεν υπήρξαν πολυάριθμες συνεργασίες μεταξύ των μελών, έγινε ζύμωση από κοινού. Τα μέλη της

127Hannula, ό.π.

128Δεν αναφέρομαι στο πεδίο της ψυχοακουστικής που μελετά την πρόσληψη του λόγου (speech perception) παρά στην εστίαση στην πολλαπλότητα της φωνής.

129Πανόπουλος Παναγιώτης, Ρίκου Ελπίδα, επιμ. *Φωνές*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2016.

ομάδας λειτούργησαν και συνεργατικά, υπήρξε δηλαδή ένα άνοιγμα, υπό την έννοια ότι συζητήσαμε, ακούσαμε και λειτουργήσαμε αναστοχαστικά και στη βάση των συναντήσεων όλων μας. Συνεπώς, η συνεργασία φάνηκε να είναι ίδιον της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής έρευνας, εφόσον τα μέρη συνομίλησαν και συνεργάστηκαν κυριολεκτικά- ή εσωτερικά και αναστοχαστικά- ταυτόχρονα μπορεί ίσως να διατηρήθηκε η χροιά της κάθε φωνής, στο πλαίσιο της πολλαπλότητας των διαφορετικών σημείων εκκίνησης και της πολλαπλότητας των προσεγγίσεων των μερών.

Σε αυτό το σημείο, έχοντας συμπαραθέσει ορισμένες απόψεις σχετικά με ορισμένους τρόπους συγγραφής, διερεύνησης - διαμονής στο πεδίο, τη «μοναδικότητα» της κάθε έρευνας (της εικαστικού Valkeapåå), την ενική επιστήμη που προτείνεται μέσα από αναγνώσεις (Hannula) του Calvino και του Barthes ως μια «ευδαιμονία της κατανόησης», την λεπτή ισορροπία στην οποία στηρίζεται το εγχείρημα της έρευνας για την καλλιτεχνική έρευνα των Ρίκου και Κωνσταντίνου, αλλά και της συμπαράθεσης «όχι μιας "επιστήμης" της φωνής», επανέρχομαι στο θέμα της γνωσιακής διάστασης της τέχνης[130]. Έχουν ήδη υπάρξει συζητήσεις γύρω από το πώς και το γιατί ένας

130 Η ιστοριογραφική προσέγγιση της Θεοδωρόπουλου στην ομιλία της, προσφέρει μια χαρτογράφηση του θέματος της γνωσιακής πτυχής της τέχνης. Παρατίθεται εδώ αυτούσιο ένα μακροσκελές απόσπασμα από αυτήν, καθότι παρέχει- πέρα από ένα δείγμα ειρμού σκέψης γύρω από το δεδομένο θέμα- συγκεκριμένα στοιχεία που μπορεί να φανούν εξαιρετικά χρήσιμα στην ιχνηλάτηση αυτής της θεματικής: «Το ερώτημα της φύσης της καλλιτεχνικής γνώσης δεν είναι καινούριο, όπως ξέρουμε, είναι ένα μεγάλο φιλοσοφικό ζήτημα το οποίο από τον Αριστοτέλη και το διαχωρισμό μεταξύ πρακτικής γνώσης και επιστήμης ως καθαρή, λόγια, αυθεντική γνώση έχει ήδη τεθεί, μετά θυμίζω την έννοια της αισθητηριακής γνώσης στον Baumgarten, την εμπειρική γνώση σε αντιπαράθεση με την ορθολογική γνώση στον Kant, τη σωματική γνώση στον Merleau Ponty, την μη επιστημονική ή μέτα- επιστημονική γνώση μη αντικειμενική και μη συστηματική στο Foucault σχετικά γενικότερα με τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Για να θυμίσω τι γνώση παράγει η τέχνη, η τέχνη παράγει γνώση όπως και να έχει, όπως παράγει και μη γνώση, θέτοντας υπό κρίση και αμφισβήτηση την ίδια τη θεσμοποίηση και την ιεράρχηση της γνώσης- αυτό νομίζω ότι είναι το ίδιο. Επίσης, ιστορικά, τα είδη της καλλιτεχνικής έρευνας είναι τόσα πολλά και διαφορετικά όσα και οι ορισμοί, οι μορφές που έχει πάρει κατά καιρούς η τέχνη και η φύση της εργασίας του καλλιτέχνη, κάθε φορά διακυβεύεται και επανορίζεται η φύση της καλλιτεχνικής πρακτικής, του τι κάνει ο καλλιτέχνης, η μεθοδολογία της καλλιτεχνικής έρευνας, που είναι εγγενής στην καλλιτεχνική διαδικασία, τα ερευνητικά αντικείμενα· πρόκειται για τη μορφή για την αναπαράσταση για την αισθητική, για την ανθρώπινη ή για την μη ανθρώπινη συμπεριφορά; και γενικότερα η σχέση της καλλιτεχνικής πρακτικής με τον κόσμο ως αισθητηριακό φαινόμενο κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα και λοιπά. Επίσης κάθε φορά διακυβεύεται η κοινωνική και άρα η οικονομική κατάσταση, το status του καλλιτέχνη. Θυμίζω εδώ ορισμένα ιστορικά παραδείγματα πέρα από το αναγεννησιακό μοντέλο του καλλιτέχνη ως maξtre τεχνίτη, αρχιτέκτονα, γλύπτη που επινοεί την προοπτική μεταξύ άλλων μέσα από την πρακτική και τη σχέση του με τους τεχνίτες, που καλείται να έχει γνώσεις γεωμετρίας, προοπτικής, μαθηματικών, ανατομίας, λογοτεχνίας, κλασσικής μυθολογίας, βιβλικών κειμένων και λοιπά ώστε να μπορέσει να αναπαριστά όσο πιο πιστά γίνεται τη φύση, αυτό το μοντέλο το αναφέρω γιατί είναι πολύ σημαντικό ως προς την ιδέα του maξtre και τη φιγούρα που ακόμα δεσπόζει σε πολλές σχολές καλών

καλλιτέχνης μπορεί ή χρειάζεται να κάνει ένα διδακτορικό σε ένα περιβάλλον ακαδημαϊκό[131]. Η λειτουργία της καλλιτεχνικής έρευνας είναι άραγε να γνωρίσει ο άνθρωπος που ερευνά κάτι που δεν γνώριζε πριν την έρευνα;[132] Σχετικά με την εμφάνιση της καλλιτεχνικής έρευνας στο εκπαιδευτικό περιβάλλον, παρουσιάζει ενδιαφέρον η άποψη της ερευνήτριας Βανέσσας Θεοδωρόπουλου και παρατίθεται εδώ με στόχο να αποτελέσει αφορμή για σκέψη πάνω σε μια έννοια που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα, συγκεκριμένα πάνω στην *έρευνα ως διαδικασία*:

τεχνών, που καλείται να μεταδώσει όλες αυτές τις πρακτικές γνώσεις οδηγώντας στη γέννηση στη δυτική Ευρώπη των ακαδημιών καλών τεχνών. Ένα άλλο παράδειγμα, μου άρεσε να το αναφέρω είναι το ιδεολογικό πλαίσιο του ιδεαλισμού, ο John Constable θυμίζω που ήθελε η ζωγραφική του να γίνει κλάδος των φυσικών επιστημών μέσα από μια επιστημονικού τύπου έρευνα των ατμοσφαιρικών φαινομένων, των φυσικών νόμων της αντικειμενικής αναπαράστασης κλπ. Τον 20ο αιώνα τον εργαστηριακό καλλιτέχνη της Σοβιετικής ένωσης μετά την επανάσταση που καλείται να παρουσιάσει το έργο του ως επιστημονική έρευνα, το μοντέλο του Bauhaus, μια παιδαγωγική βάση της αρχής της προσαρμογής, οι μεταπολεμικές εκδοχές της Ulm, της School of Design του Σικάγο, του Black Mountain College κλπ. που η έρευνα θεωρείται διαδικασία, πειραματισμός, εμπειρία με τις αισθήσεις τα υλικά τα οποία καλούνταν να μελετήσουν, να κατηγοριοποιήσουν να αναλύσουν κλπ. οι καλλιτέχνες. Στο μοντέλο που μας απασχολεί, πολύ σημαντικό να μην το ξεχνάμε, ο πανεπιστημιακός διανοούμενος καλλιτέχνης του 20ου αιώνα στις Ηνωμένες Πολιτείες του ψυχρού πολέμου, με πρωταγωνιστές καλλιτέχνες όπως ο Donald Judd, που γεμίζει και επανδρώνει τα αμερικάνικα colleges από το 1930 μέχρι το 1970 στο πλαίσιο ενός πολιτικού σχεδίου από την πλευρά της αμερικάνικης διοίκησης προώθησης ενός νέου δημοκρατικού μοντέλου. Η τέχνη γίνεται στρατηγικά ηθικός εγγυητής απέναντι στην απειλή του φασισμού και του κομμουνισμού και γίνεται και εντάσσεται καθαρά ως κομμάτι των ανθρωπιστικών επιστημών. Οπότε έχουμε αυτή τη φιγούρα του καλλιτέχνη ως πανεπιστημιακού ερευνητή μέσα από αυτήν την κρατική πολιτική. Τέλη της δεκαετίας του 1960, διάφορα προγράμματα τέχνης και τεχνολογίας, το experimemts on arts and technology, το cybernetic serendipity κλπ., με τη χρηματοδότηση διαφόρων εταιρειών, στη Γαλλία το 1969 την ίδρυση του πρώτου τμήματος εικαστικών τεχνών αισθητικής και επιστημών της τέχνης που θεωρείται- ορίζεται ως επιστήμη της τέχνης, στην Αγγλία τη βαθιά μεταρρύθμιση του αγγλικού καλλιτεχνικού εκπαιδευτικού συστήματος με τα πρώτα practice based διδακτορικά κλπ. Από το 1970 μέχρι το 1990 που αφορά εδώ την έρευνα μπορούμε να μιλήσουμε για μια θεσμοποίηση και μια κανονικοποίηση αυτής της φιγούρας του καλλιτέχνη ερευνητή στις Ηνωμένες Πολιτείες και την παράλληλη εμφάνιση διαφόρων άλλων τύπων καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν ερευνητικές πρακτικές από το χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών στις οποίες αναφερθήκατε το πρωί, όπως ο καλλιτέχνης εθνογράφος, ο καλλιτέχνης ιστορικός, ο καλλιτέχνης ακτιβιστής κλπ.»

131"The implementation of the Bologna Process in higher art education signifies a real paradigm shift in the reflection process upon art production as such. Thinking in terms of creation, creative capacity, studio, and talent is no longer accentuated. What is at the core of the current discourse are artistic constructions and interdisciplinary activities which, going 'beyond the studio', seem to be able to occur anywhere if they can adequately connect or respond to a given or required context. Topical visual art, then, should most of all be 'research-based' and 'context-responsive'". Slager Henk, "The Pleasure of Research" 2015, 7. https://jar-online.net/sites/default/files/2019-12/Quaresma%20jarnet-0026%20English_1.pdf ανακτήθηκε 21/2/2020

«Η εφαρμογή της συνθήκης της Μπολόνια στην ανώτατη εκπαίδευση σηματοδοτεί μια πραγματική αλλαγή παραδείγματος στην ανακλαστική διαδικασία πάνω στο θέμα της καλλιτεχνικής παραγωγής ως τέτοια. Η σκέψη με όρους δημιουργίας, δημιουργικής ικανότητας, εργαστηρίου και ταλέντου δεν τονίζεται πια. Αυτό που βρίσκεται στην καρδιά της τρέχουσας συζήτησης είναι οι καλλιτεχνικές κατασκευές και οι διεπιστημονικές δραστηριότητες οι οποίες πηγαίνουν «πέρα από το στούντιο », μοιάζουν να μπορούν να συμβούν οπουδήποτε εφόσον μπορούν επαρκώς να συνδεθούν με ή να αποκριθούν σε ένα δεδομένο ή απαιτούμενο πλαίσιο. Η τοπική τέχνη, τότε, πρέπει να κυρίως να είναι "research-based"- «βασισμένη στην έρευνα » και "context-responsive", «να αποκρίνεται στα συγκείμενα

> Η έρευνα είναι κατά τη γνώμη μου επί της ουσίας καλλιτεχνική όταν όχι μόνο λειτουργεί διεπιστημονικά και με άξονα το κριτικό πνεύμα, όχι μόνο όταν αναζητά πηγές και γνώσεις που διαφεύγουν της ακαδημαϊκής επιστημονικής έρευνας αλλά όταν επινοεί τα ίδια της τα εργαλεία, τις ίδιες τις μεθόδους παραγωγής γνώσης- χωρίς φυσικά να απαιτείται μια συστηματική ανάλυση και ορθολογική καταγραφή των δεδομένων όπως στις επιστήμες, κι όταν επινοεί επίσης τη μορφή που θα αποδώσει στην έρευνα αφήνοντας και πάλι ανοιχτές τις ερμηνείες. Μια σχολή η οποία έχει ως στόχο της να κινητοποιήσει και να στηρίξει την επινόηση και την ανάπτυξη μιας καλλιτεχνικής έρευνας με την έννοια της επινόησης καλλιτεχνικών μεθόδων παραγωγής γνώσης προϋποθέτει κατά τη γνώμη μου τη ρήξη με το μοντέλο του "maître", του καλλιτέχνη "maître", αλλά και με εκείνων των πανεπιστημιακών τμημάτων όπως αυτά που είδαμε και που υπάρχουν στη Γαλλία, για μια παιδαγωγική διαδικασία που έχει ως ορίζοντα κατ' αρχήν τη χειραφέτηση από κάθε λογής μοντέλου παραγωγής γνώσης και την επινόηση νέων πειραματικών πρακτικών που δανείζονται εργαλεία από όλους τους τομείς της επιστήμης και της ζωής.[133]

Σκέφτομαι πως μια αφετηρία διερεύνησης αυτής της γνωσιακής πτυχής της τέχνης είναι η ίδια η δημιουργική διαδικασία ως φορέας πράξεων, δράσεων, επιτελέσεων, καταστάσεων, αισθητηριακών επιδράσεων, μεταφορών και μετατοπίσεων στο πλαίσιο των ερευνητικών διεργασιών οι οποίες δεν θα υπήρχαν ως τέτοιες, αν δεν εκκινούσαν από αυτή την πρόθεση για επαναδιαπραγμάτευση είτε σε ένα συγκείμενο τέχνης είτε στο πλαίσιο πειραματισμών ενός διερευνητικού τρόπου ζωής και λειτουργίας. Το

». » (Μετάφραση δική μου).

132 Στο υποκεφάλαιο σχετικά με τις οικιακές ηχογραφήσεις, αναφέρεται η άποψη του ανθρωπολόγου του ήχου Feld, η οποία θεωρώ ότι αποτελεί μια βασική τοποθέτηση για αναστοχασμό πάνω στη γνώση ως προαπαιτούμενο για τον «μετασχηματισμό του κόσμου»: «δεν μπορούμε να μετασχηματίσουμε τον κόσμο αν δεν επιχειρήσουμε πρώτα να τον γνωρίσουμε», Feld, Steve, "Acoustemology and/as Companion Species Sound Art". *Borderline Festival*, ό.π.,. Ενδεχομένως, η επιχείρηση να γνωρίσει κανείς τον κόσμο συμβαίνει στη βάση μιας άγνοιας για ορισμένα θέματα και η επιχείρηση για μετασχηματισμό του κόσμου αναφέρεται ως στόχος.

133Θεοδωρόπουλου, διάλεξη, *ό.π.*.

ενδιαφέρον σε αυτή τη γνωσιακή διάσταση δεν έγκειται, κατά την άποψή μου, μόνο στο ότι μέσα από αυτήν την καλλιτεχνική ερευνητική διεργασία ξεκινά το να προσπαθούν να ακούν όσες, όσοι, όσα ερευνούν εστιασμένα στο πεδίο τους. Ούτε ότι μπορεί να συλλέγονται στοιχεία, να ανασκάπτονται ή και να συντίθενται, τα οποία εν δυνάμει επιδρούν στα μέρη που αφορούν. Ούτε στο γεγονός ότι μπορεί αυτές οι καλλιτεχνικές διεργασίες να επιφέρουν επιδράσεις στο κοινωνικό- πολιτισμικό επίπεδο συζητώντας για δεδομένα που αφορούν καίρια ζητήματα και προβληματισμούς, άλλωστε αυτά αποτελούν υποθέσεις και γενικεύσεις. Ούτε τόσο στη θεραπευτική, σχεσιακή και κοινωνική πτυχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από την οποία μπορεί κανείς να βρει συγγένειες μέσα από το μοίρασμα σε ένα κοινό χώρο. Η πτυχή της γνωσιακής διάστασης της τέχνης δύναται να αντλεί και από τα νέα έργα ή τις δράσεις που προκύπτουν τα οποία δε θα πραγματοποιούνταν, δεν θα υπήρχαν, αν δεν συνέβαιναν οι διαφορετικές έρευνες ή αν δεν συναντιώντουσαν οι καλλιτέχνες και οι ερευνητές από διαφορετικά πεδία μεταξύ τους. Οι συνομιλίες τους, οι πολλαπλότητα των φωνών τους, αποτελούν αφετηριακά επιδραστικά δρώμενα στο πλαίσιο της δημιουργικής διαδικασίας. Επίσης, διακρίνω ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο ίχνος που μπορεί αυτές οι συζητήσεις να αφήνουν. Προεκτείνοντας, διακρίνω το ενδιαφέρον στα νέα στοιχεία που προκύπτουν από τα καλλιτεχνικά ερευνητικά ζητούμενα καθώς ανατροφοδοτούν τα δεδομένα πεδία έρευνας προσθέτοντας νέα γνώση στις ευρύτερες συζητήσεις. Ταυτόχρονα θεωρώ ότι πραγματώνοντας διαθεματικές απόπειρες διαρρηγνύοντας τα όρια των θεμάτων, των θεωριών, των πεδίων, των εννοιών και των καταστάσεων, των πραγμάτων και των συγκυριών, επαναπροσδιορίζουν τον τρόπο με τον οποίο προσλαβάνονται οι συγκεκριμένες συζητήσεις.[134]

Η δημιουργία ως διερευνητική διαδικασία θεωρώ ότι μπορεί να αποτελέσει ένα χώρο ανοιχτό στον πειραματισμό αλλά και στο ερμηνευτικό «μη τέλος», όταν ψηλαφώντας το ερευνητικό ζητούμενο ο στόχος δεν είναι η απάντηση στο ερευνητικό

134Όπως συζητείται ήδη στο πλαίσιο της έννοιας της φωνής, της «ενικής επιστήμης», αλλά και των διαφορετικών ιδιοσυγκρασιών των μεμονωμένων περιπτώσεων των καλλιτεχνών, δεν μπορεί όλοι οι άνθρωποι που ερευνούν να έχουν ακριβώς την ίδια σκοπιά, την ίδια πρόσβαση και την ίδια σχέση με το πεδίο έρευνάς τους. Συνεπώς, οι διαφορετικές σκοπιές- δυνατότητες των ερευνητών που αναγνωρίζουν υπό διαφορετικό πρίσμα τα χαρακτηριστικά του πεδίου που θέλουν να συζητήσουν-παίζουν, ενδεχομένως, σημαντικό ρόλο στο ποιοτικό περιεχόμενο της επιτόπιας ή άλλης έρευνας και στη γνώση που παράγουν.

ζητούμενο αλλά η ανάδειξη των πτυχών και των επιπέδων που αλληλεπιδρούν ανάμεσα στα στοιχεία εκείνα που αποτελούν το πεδίο της έρευνας με πυξίδα το ερευνητικό ζητούμενο. Τα διαφορετικά επίπεδα, οι πτυχώσεις προς ανάδειξη, δεν συμβάλλουν στα ερευνητικά πεδία τόσο ως αρχεία ή συλλογές δεδομένων ή αποδεικτικά στοιχεία-παραδείγματα μοναδικών καταστάσεων αλλά ως *συνεχές της ίδιας της διαδικασίας*. Το ερμηνευτικό «μη τέλος» δεν υπονοεί εδώ μια κατάσταση αοριστίας, ασάφειας, αβεβαιότητας, χελωνών, καλλιτεχνικής επιθυμητής «αποτυχίας», work in progress, διαρκούς αναβολής, αέναης αναζήτησης στη βραδύτητα της καλλιτεχνικής πράξης στην ταλάντευση μεταξύ του οικείου και του πολιτισμικού σοκ, στην αυταρέσκεια της «απειρίας» των εκδοχών των ερμηνευόμενων στοιχείων ή το παράδειγμα του non-finito. Το ερμηνευτικό «μη τέλος» αποτελεί τρόπο μιας διαδικασίας η οποία επειδή διερευνά εκδοχές, συνδέσεις, νέα μονοπάτια και πιθανές ερμηνείες κάθε στιγμή της μπορεί να είναι συνέχεια της πορείας, τροφοδοτεί τη διαδικασία και την τελειώνει ταυτόχρονα, χωρίς να αποτελεί αυτοσκοπό.

Κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο, παραθέτω αδρά τις σκοπιές δύο φιλοσόφων που θεωρώ ότι συμβάλλουν στη συζήτηση για την καλλιτεχνική έρευνα, κυρίως μέσα από τις προσεγγίσεις τους στη διαδικασία της μάθησης, της σκέψης και της διαδικασίας δημιουργίας τέχνης. Αυτές οι απόψεις τους προτείνω ότι όσο συνομιλούν ετεροχρονισμένα, μπορούν να εννοηθούν στη βάση της ενεργής παρουσίας αλλά και της ενεργής ακρόασης, μέσα από τη σκέψη πάνω στην έννοια της εμπειρίας και της διαδικασίας. Μια θεώρηση που έχει θέσει ήδη από το 1934, μέσα από πραγματιστική σκοπιά, προβληματισμούς σε σχέση με την έννοια της δημιουργίας ως διαδικασία, όμως ριζωμένη στην εμπειρία, τόσο της αισθητηριακής εμπειρίας όσο και της αισθητικής εμπειρίας, της τέχνης ως εμπειρία ριζωμένη στη ζωή είναι εκείνη του John Dewey[135].

135 Dewey John, *Art As Experience*, USA, Penguin Books, (1934), 1980. Οι θεωρήσεις και προτάσεις του Dewey για την καλλιτεχνική εκπαίδευση και την καλλιτεχνική δημιουργία ίσως αποτελούν τον προπομπό των θεωρήσεων για την «κοινωνική στροφή» της τέχνης. Ορισμένες σκοπιές στο γραπτό αυτό από μελετητή του: “Arnold Berleant, has continuously developed themes similar to Dewey's, for example, in his concepts of the “aesthetic field” and “engagement.” (1970,1991).” “The segregation of art from everyday life came with the rise of nationalism and imperialism. The Louvre began as a place to house Napoleon's loot. The rise of capitalism, with its valuation of rare and costly objects, also contributed to the development of the museum, as did the need to show good taste in an increasingly materialist world.” «Ο Arnold Berleant, έχει αναπτύξει διεξοδικά θέματα παρόμοια με αυτά του Dewey, για παράδειγμα, στις έννοιές του « αισθητικού πεδίου »και «εμπλοκής ». (1970,1991).» «Ο διαχωρισμός της τέχνης από την καθημερινή ζωή ήρθε με την άνοδο του εθνικισμού και του ιμπεριαλισμού. Το Λούβρο ξεκίνησε ως στέγη των λαφύρων του Ναπολέοντα. Η άνοδος του

Αυτή η σκοπιά αντιτάσσεται στη θεωρητικοποίηση που επιτελείται στους θεσμούς της τέχνης (σχολές, μουσεία και γκαλερί) μέσα από ιδέες περί αισθητικής αποκομμένες από την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία. Στο βιβλίο του *Art as Experience (Η Τέχνη ως Εμπειρία)*, στα αρχικά κεφάλαια διατυπώνει μια διευρυμένη έννοια του αισθητικού, καθώς μιλά για την εμπειρία που αποτελεί άρρηκτο δεσμό με την καλλιτεχνική δημιουργία που πηγάζει από τη ζωή. Επιχειρεί μια κριτική στον μοντερνισμό και τον καπιταλισμό, στον τρόπο με τον οποίο η τέχνη με μεθοδευμένο τρόπο έχει χάσει τη σύνδεσή της με τις εμπειρίες της ζωής που δένουν το δημιούργημα με μια αίσθηση του ίδιου του δημιουργήματος τοποθετώντας το ως προϊόν ιδιοκτησίας στα μουσεία και τις γκαλερί. Αναπτύσσει απόψεις σχετικά με το θέμα του χάσματος που υπάρχει ανάμεσα στον «παραγωγό» και τον «καταναλωτή» στη μοντέρνα κοινωνία της «αποκατάστασης (recovering) του συνεχούς της αισθητικής εμπειρίας με τις φυσιολογικές διαδικασίες της ζωής». Ο Dewey συζητά για το πώς μόνο με την βιωμένη εμπειρία ως αφετηρία είναι δυνατό να υπάρξει αλλά και να τροφοδοτηθεί το πεδίο της αισθητικής. Παρακάτω παραθέτω θέση του σχετικά με την αντίληψή του περί «φόρμας του όλου» που μοιάζει να παραπέμπει στη θεωρία της Gestalt, όμως εφαρμοσμένη στη διαδικασία δημιουργίας έργων και συγκεκριμένα στις στιγμές κατά τις οποίες «ό,τι μπορεί να ονομάζεται εμπειρία ξεπερνά το όριο της πρόσληψης και γίνεται αυτούσιο αντιληπτό». Και ενώ συζητά και προασπίζεται τις συνεχόμενες λειτουργίες στην καλλιτεχνική διεργασία που δεν μπορούν να αποτελούν μονάχα κάποιο τέλος ή να εντοπιστούν σε ένα μόνο τόπο, ταυτόχρονα, μιλά για μια διαδικασία ολοκλήρωσης ως προς μια ολότητα ή ένα σύνολο:

> Η μορφή του όλου είναι συνεπώς παρούσα σε κάθε μέλος. Η εκπλήρωση, η ολοκλήρωση, είναι συνεχείς λειτουργίες, όχι απλά τελειωμοί, που βρίσκονται σε ένα μόνο τόπο. Ένας χαράκτης, ζωγράφος ή συγγραφέας βρίσκεται σε διαδικασία ολοκλήρωσης σε κάθε στάδιο της δουλειάς του. Πρέπει σε κάθε σημείο να διατηρήσει και να συνοψίσει ό, τι έχει

καπιταλισμού, με την εκτίμηση σπάνιων και δαπανηρών αντικειμένων, συνέβαλε επίσης στην ανάπτυξη του μουσείου, όπως και η ανάγκη να επιδείξουμε καλό γούστο σε έναν ολοένα και πιο υλιστικό κόσμο ». (Μετάφραση δική μου). Leddy Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* Summer 2020 Edition, Edward N. Zalta, (επιμ.), https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/dewey-aesthetics/ Ανακτήθηκε 27/8/2020.

προηγουμένως συμβεί στο σύνολό του και με αναφορά σε ένα σύνολο που έπεται. Διαφορετικά δεν υπάρχει συνέπεια και σιγουριά στις διαδοχικές πράξεις του. Η διαδοχή των πράξεων στο ρυθμό της εμπειρίας δίνει ποικιλία και κίνηση· σώζουν το έργο από μονότονες και άχρηστες επαναλήψεις. Οι διεργασίες είναι στοιχεία που συμβαδίζουν με το ρυθμό και παρέχουν ενότητα· σώζουν το έργο από την αστοχία μιας απλής διαδοχής διεγέρσεων. Ένα αντικείμενο είναι ιδιαζόντως και κυρίαρχα αισθητικό, αποδίδοντας την απόλαυση που είναι χαρακτηριστικό της αισθητικής αντίληψης, όταν οι παράγοντες που καθορίζουν ό,τι μπορεί να ονομαστεί εμπειρία σηκώνονται ψηλά πάνω από το όριο της πρόσληψης και γίνονται αυτούσια αντιληπτοί.[136]

Εδώ ο Dewey αναφέρεται στην *έννοια της ολότητας του έργου* ("*a whole to come*") σαν να προϋπάρχει στο μυαλό των καλλιτεχνών πριν καν ξεκινήσουν ή σαν να είναι ξεκάθαρη και συγκεκριμένη η μορφή του έργου εξαρχής και σε όλη τη δημιουργική διαδικασία.[137] Συζητά για μια ολότητα, «ενότητα της εμπειρίας» ("unity in experience"),

136 Dewey, ό.π., 59. "The *form* of the whole is therefore present in every member. Fulfilling, consummating, are continuous functions, not mere ends, located at one place only. An engraver, painter, or writer is in process of completing at every stage of his work. He must at each point retain and sum up what has gone before as a whole and with reference to a whole to come. Otherwise there is no consistency and no security in his successive acts. The series of doings in the rhythm of experience give variety and movement; they save the work from monotony and useless repetitions. The undergoings are the corresponding elements in the rhythm, and they supply unity; they save the work from the aimlessness of a mere succession of excitations. An object is peculiarly and dominantly esthetic, yielding the enjoyment characteristic of esthetic perception, when the factors that determine anything which can be called an experience are lifted high above the threshold of perception and are made manifest for their own sake." Μετάφραση δική μου.

137Μια προσωπική σημείωση κατά τη διάρκεια των σκέψεών μου σχετικά με την πρόθεση των δημιουργών είναι η εξής: διάφοροι καλλιτέχνες έχουν αναφέρει ότι ξεκινούν να δουλεύουν χωρίς να γνωρίζουν τι μορφή θέλουν να πάρει ακριβώς το έργο τους και μόνο στο τέλος πια μπορούν να πουν τι έχει συμβεί, περί τίνος πρόκειται ή τι πραγματεύεται το έργο τους.

Μια ακόμα ανάγνωση της πρότασης του Dewey: "Dewey does not separate artistic practice from intellect. Intelligence is what perceives the relation between doing and undergoing. The artist thinks as intently as the scientist. Thus, thinking should not be identified with using mathematical or verbal symbols. The artist must respond intelligently to every brush stroke to know where she is going. She must see each element in the creative process in relation to the whole to be produced." Leddy, https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/dewey-aesthetics/, ό.π.. Ανακτήθηκε 27/8/2020 «Ο Dewey δεν διαχωρίζει την καλλιτεχνική πρακτική από τη νόηση. Η νοημοσύνη είναι αυτό που αντιλαμβάνεται τη σχέση μεταξύ του πράττω και του υφίσταμαι. Η καλλιτέχνης σκέφτεται τόσο διεξοδικά όσο ο επιστήμονας. Συνεπώς, η σκέψη δεν πρέπει να ταυτίζεται με τη χρήση μαθηματικών ή λεκτικών συμβόλων. Η καλλιτέχνης πρέπει να ανταποκρίνεται έξυπνα σε κάθε πινελιά για να γνωρίζει που πηγαίνει. Πρέπει να δει κάθε στοιχείο στη δημιουργική διαδικασία σε σχέση με το

που είναι δυνατό να τη μαρτυρήσει κανείς σε κάθε στιγμή της δημιουργικής διαδικασίας. Στη φράση "An engraver, painter, or writer is in process of completing at every stage of his work. He must at each point retain and sum up what has gone before as a whole and with reference to a whole to come" διακρίνω μια προσταγή στο πλαίσιο μιας συνθήκης δημιουργίας έργου σε σχέση με ένα όλο, μιας ενότητας που απαντά σε κάποια εμπειρία που σχετίζεται ενδεχομένως με την ολοκλήρωση του έργου. Η φράση "in process of completing" μπορεί να αποτελέσει υλικό για επεξεργασία σε δεύτερο χρόνο, σε κάποια άλλη διερεύνηση, σε σχέση με το «συνεχές της διαδικασίας της καλλιτεχνικής έρευνας» που προτείνω. Επίσης εστιάζοντας σε αυτή τη θεώρηση, δεν προτείνω ότι καλλιτεχνική έρευνα και καλλιτεχνική δημιουργία ταυτίζονται, αν και θα μπορούσαν να εκκινήσουν εδώ συζητήσεις σχετικά με αυτή την υπόθεση. Το «συνεχές της διαδικασίας της έρευνας» που προτείνω, θεωρώ ότι σχετίζεται με την υπόθεση ότι η διερευνητική διαδικασία μπορεί να αποτελέσει τη βάση για καλλιτεχνική δημιουργία και μπορεί να έχει εξαρχής καλλιτεχνικά ερευνητικά ζητούμενα.[138]

Πώς μια πρακτική μπορεί να αποτελεί η ίδια την έρευνα;[139] Και τι μπορούμε να γνωρίζουμε μέσα από αυτή την πρακτική; Μια υπόθεση είναι πως η γνώση προκύπτει μέσα από ένα πεδίο εμπειριών της τέχνης. Τι μπορεί να γνωρίζει κανείς περπατώντας σε μια αίθουσα με μόνο έκθεμα τους ενισχυμένους ήχους από τους ανοιχτούς εξαερισμούς του κτιρίου στο ταβάνι (Katarzyna Krakowiak);[140] Επίσης, τι μπορεί να γνωρίσει κανείς δίπλα σε έναν καλλιτέχνη ο οποίος εκτίθεται συστηματικά για 324 ώρες σε εκπομπές μπάσων συχνοτήτων (Λάμπρος Πηγούνης)[141]; Τι μπορεί να γνωρίσει κανείς με ένα

σύνολο που θα παραχθεί.» (Μετάφραση δική μου).

138Παρεξηγώντας ίσως τη θεώρηση του Dewey και ταυτίζοντας άτσαλα την καλλιτεχνική έρευνα με την καλλιτεχνική πρακτική, μπορώ να υποστηρίξω ότι όταν συνοψίζει κανείς σε δεδομένες στιγμές, συνοψίζει μεν ποιητικά, φιλτράροντας και αφαιρώντας, όμως θεωρώ ότι αυτές οι περιλήψεις δεν χρειάζεται επιτακτικά να αποτελούν σλόγκαν συνεπή σε μια μοναδική ιδεατή, αμόλυντη, ουράνια ολότητα επειδή αυτή μπορεί να είναι η παραδοσιακή αρχή της αντίληψης περί ρυθμού και ενότητας έργων τέχνης ή περί επιστημονικών συμπερασμάτων ή αποτελεσματικότητας των καλλιτεχνών (ερευνητών) που «οφείλουν» να μιλούν για ό,τι κάνουν.

139Είναι ένα ερώτημα που τίθεται και στη διαδικτυακή πλατφόρμα για την καλλιτεχνική έρευνα JAR και στην οποία φιλοξενούνται διαφορετικές προσεγγίσεις καλλιτεχνικών ερευνών που καλούνται να συμβάλλουν με τις δικές τους προσεγγίσεις σε αυτό το ερώτημα, μέσα από "online expositions" που είναι κείμενα πλεγμένα με οπτικοακουστικό υλικό. https://www.jar-online.net/

140 Katarzyna Krakowiak, ηχητικό γλυπτό, *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, ενίσχυση των εξαερισμών στο Πολωνικό περίπτερο στην μπιενάλε αρχιτεκτονικής, με θέμα "Common Ground", curator Michal Libera, 13η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής Βενετία, 2012.

141Πηγούνης Λάμπρος, *Μικροπολιτικές Θορύβου*, 2016, https://www.sae.edu/grc/el/Micropolitics-Noise-

καλλιτέχνη που έχει θέσει ως στόχο να περπατήσει όσο απομακρύνεται από την οδό Θηβών μέχρι να σταματήσει να ακούει τη βοή της (Davide Tidoni)[142]; Τι μπορεί να γνωρίσει κανείς από τις καταγραφές περαστικών που απαντούν στην ερώτηση τι βλέπουν (Νίνα Παππά);[143] Τι μπορεί να γνωρίσει κανείς ακούγοντας παρέα με την Pauline Oliveros[144]; Τι μπορεί να γνωρίσει κανείς μένοντας στο ίδιο διαμέρισμα με μια καλλιτέχνιδα που αποφασίζει να αφήνει ό,τι χρησιμοποιεί στη θέση που της χρειάστηκαν χωρίς να τακτοποιεί ή να καθαρίζει για ένα μήνα (Christina Phoebe);[145] Και γενικεύοντας: τι μπορεί να γνωρίσει κανείς με όλες, όλους κλπ. τους καλλιτέχνες ανεξάρτητα αν *ονομάζουν* αυτό που κάνουν έρευνα ή όχι και τι μπορεί να γνωρίσει ζώντας τα έργα τους; Το πλησίασμα αυτών των ερωτημάτων εγείρει ίσως συζήτηση, η αφετηρία της οποίας εκκινεί ενδεχομένως και στις συγκεκριμένες υποσημειώσεις και δεν είναι δυνατό να εξαντληθεί εδώ. Η γνωσιακή διάσταση της τέχνης φαίνεται ότι δεν αποτελεί αυστηρά διαχωρισμένο στέλεχος μιας καλλιτεχνικής μηχανής στο χώρο της θεωρίας της τέχνης και του λόγου γύρω από την τέχνη.

Η Θεοδωροπούλου στο βιβλίο της *Le chercheur et ses doubles*[146], που το μεταφράζει η ίδια, ως «ο ερευνητής και οι έτεροι εαυτοί του», επιχειρεί, όπως υποστηρίζει, να ιστορικοποιήσει τη «φιγούρα του καλλιτέχνη ερευνητή» μέσα από το θεσμικό πλαίσιο που τη γέννησε/ δημιούργησε. Η άποψή της σχετίζεται με αυτό που ονομάζει ο Φουκώ «épistémè της εποχής μας όπως και κάθε εποχής, δηλαδή οι συνθήκες που καθιστούν δυνατή και που ορίζουν την παραγωγή της γνώσης».

> Η καλλιτεχνική έρευνα με άλλα λόγια έχει νόημα μόνο ως πεδίο κριτικής των επιστημών και των disciplines (κλάδων) από τις οποίες βέβαια

seminar, Ανακτήθηκε 6/2018

142Tidoni Davide, Ξεμακραίνοντας από τον ήχο της οδού Θηβών, ηχητικός περίπατος στο *Soundstorming*, Φεστιβάλ *Borderline*, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, 2017.

143Παππά Νίνα, *Χρονομετρημένες Ενατενίσεις/ Timed Gazings*, 2006, http://www.ninapappa.com/

144Oliveros Pauline, *ό.π.*. Υποκεφάλαιο 2.1 «Ακοή και ακρόαση μέσα από την έννοια της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης- οι εγγραφές του ήχου στην επιτόπια έρευνα».

145Χριστίνα Φοίβη, *Greeceworks Residency*, 2012. Μια παράπλευρη δράση της εικαστικού και κινηματογραφίστριας στο πλαίσιο του residency που μετέθεσε το όριο του προσωπικού βιώματος της ξενότητας αλλά και της αμφισβήτηση του «οριστικού τέλος» ή της απώλειας προς τη συλλογική διερεύνηση του κέντρου και της περιφέρειας διαμέσου επιτελέσεων, ταξιδιών και κινηματογραφήσεων αλλά και συνήχησης πάνω στα συγκεκριμένα θέματα.

146Delacourt, Schneller, Theodoropoulou, ό.π..

δανείζεται μεθοδολογικά εργαλεία, αλλά πάντα σε μια προοπτική "dédoublement" (διπλασιασμού), εξ ου και ο τίτλος του βιβλίου, δηλαδή refléxif (αυτοπαθητικά) χωρίς να λειτουργεί με όρους ορθολογισμού, δημιουργώντας ένα discursive space (χώρο συνδιαλλαγής) που μπορεί να επενδυθεί όχι μόνο με demonstrations (εκθέσεις ή παρουσιάσεις) αλλά και με fictions, storiez, institutional regulations, political decisions etc (πεζογραφήματα, ιστορίες, θεσμικούς κανονισμούς, πολιτικές αποφάσεις, κλπ.).[147]

Με βάση τη λογική των «έτερων εαυτών»[148] των καλλιτεχνών που ερευνούν διακρίνεται η τάση για ξεπέρασμα των διακριτών ορίων των πεδίων τόσο στην επιστήμη όσο και στα πεδία ερευνών. Μέσα από αυτόν τον πολλαπλασιασμό των εαυτών του καλλιτέχνη μπορεί ίσως να αποκαλύπτονται παράμετροι και δεδομένα που διασχίζουν πορείες όχι τόσο στο πλαίσιο της διεπιστημονικότητας, αλλά της υπέρβασης των διαχωρισμών των επιστημών[149].

147Απόσπασμα από συνομιλία με τη θεωρητικό.

148Η συνθήκη του καλλιτέχνη που αναλαμβάνει ένα «ρόλο», στη συγκεκριμένη περίπτωση το ρόλο του ερευνητή κατά τη Θεοδωροπούλου, εξού και η φράση που χρησιμοποιεί « η φιγούρα του καλλιτέχνη ερευνητή» , είναι ένα ακόμα στοιχείο που ανοίγει ένα δρόμο για συζήτηση πάνω στο θέμα της καλλιτεχνικής έρευνας. Με ποιους όρους μπορούμε να συζητάμε για αυτή τη φιγούρα και αποτελεί πράγματι κάτι το οποίο μπορεί να συζητηθεί στο πλαίσιο εκείνο των «ρόλων» που αναλαμβάνει ο καλλιτέχνης κατά την καλλιτεχνική τους πρακτική; Δηλαδή συζητώντας για τη φιγούρα του καλλιτέχνη ερευνητή, συζητάμε στο πλαίσιο των ρόλων που έχει ήδη ξεκινήσει να μπαίνει ο καλλιτέχνης και διακρίνεται από το χαρακτηριστικό ότι επιτελεί κάθε φορά τον εκάστοτε ρόλο σε δεδομένο συγκείμενο; Για παράδειγμα «ο καλλιτέχνης ως» εθνογράφος, ο καλλιτέχνης ως διαμεσολαβητής, παραγωγός, σκηνοθέτης, χορογράφος, επιμελητής, συγγραφέας, ποιητής, πλαστογράφος, αρχαιολόγος, μάγος, σαμάνος, αρχειοθέτης κλπ.; Ποια η σχέση μεταξύ αυτών των ρόλων και των έτερων εαυτών για τους οποίους συζητά η Θεοδωροπούλου; Πέρα από το occupational drag για το οποίο έχει γίνει ήδη συζήτηση και το οποίο ίσως δεν αντιστοιχεί ακριβώς σε αυτήν την πτυχή του έτερου καλλιτεχνικού εαυτού (βλ. συνέχεια υποσημείωσης), η συζήτηση μπορεί να εκκινεί από την «κοινωνική στροφή» των καλλιτεχνών που λειτουργούν με στόχο να μας αφυπνήσουν γύρω από κοινωνικούς προβληματισμούς, ή που λειτουργούν διαμεσολαβητικά ανάμεσα σε κοινότητες που διαπραγματεύονται θέματα όπως εργασίας και απασχόλησης, μόχθου, θρησκευτικά ζητήματα, έμφυλες διαπραγματεύσεις και διεκδίκηση δικαιωμάτων κοινωνιών και συλλογικοτήτων μεταξύ πολλών πολλών άλλων θεμάτων. "[...] artists are now free to occupy specific roles temporarily, in what could be described as a kind of "occupational drag," which is taken from Elizabeth Freeman's term "temporal drag."" Burns Aileen, Lunch Johan, McDowell Tara, (επιμ.), *The Artist As Producer, Quarry, Thread, Director, Writer, Orchestrator, Ethnographer, Choreographer, Poet, Archivist, Forger, Curator, and Many Other Things* First, Melbourne, Institute of Modern Art, Brisbane Copublishers Curatorial Practice at Monash University, 2018.

149"Perhaps better than an "interdisciplinary" approach we should start from an anti-disciplinary approach." Sansi Roger, *Art, Anthropology and The Gift*, Bloomsburry Academic, 2015, 16-17.

Πολλές από τις προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής έρευνας στις οποίες προαναφέρθηκα, μοιάζουν με εγχειρίδια που συμπεριλαμβάνουν συμβουλές ή οδηγίες, προτροπές, προαπαιτούμενα, ως προς το πώς γίνεται καλύτερα η καλλιτεχνική έρευνα ή ως προς το ποια πρόθεση έχει περισσότερο νόημα- ο Hannula μάλιστα αναφέρεται στη δική του σκοπιά ως "manual on the move" («εγχειρίδιο εν κινήσει»)[150]. Ταυτόχρονα διαφαίνεται ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον πρίσμα σε προσεγγίσεις πολλών ερευνητών για την καλλιτεχνική έρευνα, ότι πρέπει να διαφυλαχθεί η λειτουργία της τέχνης για να μην καλουπωθεί από τη μεθοδολογία της έρευνας ή να διαφυλαχθούν οι μεθοδολογίες οι οποίες, τις περισσότερες φορές, είναι δάνεια άλλων επιστημών[151]. Το μπόλιασμα, το μαγάρισμα αλλά και το μίασμα των επιστημών σε μια καλλιτεχνική έρευνα δεν μπορεί να επιφέρει μόνο απαράδεκτες από την επιστημονική κοινότητα προτάσεις «όχι αρκετά επιστημονικές»- μπέρδεμα, ζαλάδα, βρωμιά, αστοχία, και αναλύσεις φαινομενικά άσχετων μεταξύ τους πραγμάτων φυτρωμένων εκεί που δεν υπήρχε σπορά, αλλά, κατά την άποψή των ερευνητών (Θεοδωρόπουλου, Schwab, Hannula) ενδεχομένως επιφέρει γνώση που προκύπτει από αυτήν την προσπάθεια. Το ερώτημα αν αυτή «η γνώση αποτελεί ένα ακόμα εμπόρευμα για το γνωσιακό καπιταλισμό »[152] όπως ανέφερε η Θεοδωροπούλου στη διάλεξή της, ή χώρο για ελεύθερο πειραματισμό για τη σύσταση νέων μεθοδολογιών στο πλαίσιο αμφισβήτησης του διαχωρισμού των επιστημών, έχει ήδη τεθεί στη συζήτηση και από άλλους ερευνητές της καλλιτεχνικής έρευνας τα τελευταία χρόνια[153]. Σχετικά με την αμφισβήτηση της επιστημονικότητας των καλλιτεχνικών ερευνών ή τις απαιτήσεις για επιστημονικότητα που συναντώνται στην κριτική της καλλιτεχνικής έρευνας, όχι μόνο στα γραπτά και στη συζήτηση για την καλλιτεχνική έρευνα, αλλά και στον τρόπο που οι ίδιοι οι καλλιτέχνες θεωρούν ή όχι ότι

150Hannula, *Catch me if you can […],* ό.π.

151Όπως για παράδειγμα η ενδελεχής προσπάθεια του Schwab να συσχετίσει τους πειραματικούς τρόπους της επιστήμης με τους πειραματισμούς της τέχνης, η θέση της Θεοδωρόπουλου περί καλλιτεχνικής έρευνας ως πεδίο κριτικής των επιστημών και η έμφαση που δίνει στον ανορθολογισμό που χρειάζεται για να μπορεί η τέχνη να βοηθήσει τους ανθρώπους να έχουν επίγνωση των πραγμάτων αλλά και πρόσβαση στο πεδίο της γνώσης, τα σχεδόν εγχειρίδια του Hannula για να μπορούν οι καλλιτέχνες να αναγνωρίζουν την ευθύνη που φέρουν απέναντι στην παράδοση της ποιοτικής έρευνας όσο τοποθετούνται.

152Θεοδωρόπουλου, διάλεξη, *ό.π.*. Βλέπε και απόσπασμα από τη διαλεξή της (υποσημείωση 154).

153Θεοδωρόπουλου, ό.π. Και Day Jeremiah, "The Use and Abuse of Research for Art and Vice Versa", στο Wesseling Janneke, (επιμ.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Antennae, Valiz, Amsterdam The Netherlands, 2011https://sabrinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf Ανακτήθηκε 6/2020.

μπορεί να υπάρξει διεπιστημονικότητα ή και στον τρόπο που επιστήμονες καιροφυλακτούν για την προστασία των επιστημών και της επιστημονικότητας, οι καλλιτέχνες που ερευνούν δανειζόμενοι τρόπους και μεθόδους από άλλα πεδία μοιάζουν με έμβρυα "with jaws agape" ικανά να καταστρέψουν τους σπόρους που πλησιάζουν ακόμα και μέσα από την κοιλιά της μητέρας τους με μαγικό τρόπο- "'the seed within' fighting 'the seed without'"[154].

> [...] ο λόγος για τον οποίο εγώ εμμένω με την καλλιτεχνική έρευνα είναι ότι μπορώ να μοιραστώ με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον κόσμο στον οποίο βρίσκομαι μέσα από το συγκεκριμένο μέσο. Νιώθω πως στην περίπτωση δημιουργίας ενός καλλιτεχνικού περιβαλλοντικού έργου ή ενός ντοκιμαντέρ, δεν θα είχα πρόσβαση στο κοινό μου στο ίδιο επίπεδο με αυτό που έχω διαμέσου της καλλιτεχνική έρευνας. Αυτό που θέλω να πω ορίζει το μέσο.[155]

Η καλλιτέχνης ερευνήτρια Valkeapåå μιλά για τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να φτάσει το κοινό της – την κοινότητα που εκτρέφει ταράνδους- συνεπώς να επικοινωνήσει την έρευνα που έκανε στο πεδίο, ζώντας στο πεδίο. Για εκείνη η έρευνα

154Among the Nyakyusa a similar belief is recorded. A pregnant woman is thought to reduce the quantity of grain she approaches, because the foetus in her is voracious and snatches it. She must not speak to people who are reaping or brewing without first making a ritual gesture of goodwill to cancel the danger. They speak of the foetus 'with jaws agape' snatching food, and explain it by the inevitability of the 'seed within' fighting the 'seed without'. 'The child in the belly . . . is like a witch; it will damage food like witchcraft; beer is spoiled and tastes nasty, food does not grow, the smith's iron is not easily worked, the milk is not good.' Even the father is endangered at war or in the hunt by his wife's pregnancy." Wilson Monica, *Rituals and kinship among the Nyakyusa*, 138–9, στο Douglas Mary, *Purity and Danger, An analysis of the concepts of pollution and taboo*, Routledge, 1966, 96. «Μεταξύ των Nyakyusa μια παρεμφερής πεποίθηση έχει καταγραφεί. Μια έγκυος γυναίκα θεωρείται ότι μπορεί να ελαττώσει την ποσότητα σπόρων που προσεγγίζει, επειδή το έμβρυο μέσα της είναι αδηφάγο και τους αρπάζει. Δεν επιτρέπεται να μιλήσει σε όσους θερίζουν ή παρασκευάζουν χωρίς πρώτα να κάνει μια ιεροτελεστική χειρονομία καλής θέλησης για να ακυρώσει τον κίνδυνο. Όπως λένε, το έμβρυο, «με σαγόνια διάπλατα » αρπάζει φαγητό, και το αιτιολογούν με βάση το αναπόφευκτο του «σπόρου εντός » που παλεύει το «σπόρο από έξω». «Το παιδί στην κοιλιά... είναι σαν μάγισσα· θα καταστρέψει το φαγητό όπως η μαγεία· η μπύρα χαλάει και έχει σιχαμερή γεύση, το φαγητό δε μεγαλώνει, το σίδερο του σιδηρουργού δεν δουλεύεται εύκολα, το γάλα χαλάει.» Ακόμα και ο πατέρας κινδυνεύει στον πόλεμο ή στο κυνήγι από την εγκυμοσύνη της γυναίκας του.» (Μετάφραση δική μου).

155"The reason I am stuck with artistic research is that the life- world I am in is best shared through that means. I feel that if I were to do a piece of environmental art or documentary, I wouldn't reach my audience on the same level as through artistic research. What I'm saying defines the format. Valkeapåå, "Recognise the Unique and Stick With It", στο Hannula, Suoranta, κλπ. (επιμ.), ό.π., 162.

αποτελεί το μέσο που της είναι απαραίτητο για να μπορέσει να μιλήσει για ό,τι την ενδιαφέρει στο συγκεκριμένο πεδίο. «Αυτό που θέλω να πω ορίζει το μέσο». Θα μπορούσε αυτή η μεταφορά των αισθητηριακών εμπειριών στο λόγο να ειδωθεί ως μια διαδικασία «μετάφρασης» ή μια απευθείας σύνδεση με τη δημιουργική σκοπιά; Στην ομιλία του στο Green Park, ο Rancière[156], ανέφερε την ιδέα ότι η επικοινωνία είναι θέμα «μετάφρασης», εννοώντας ότι «καλούμαστε ορισμένες φορές να μιλήσουμε την ίδια γλώσσα, όταν στην πραγματικότητα δεν μιλάμε την ίδια γλώσσα». Αντιλαμβάνομαι ότι ενδέχεται να προσεγγίζει την έννοια της γλώσσας όχι μόνο ως συνεννόηση στο επίπεδο του λόγου αλλά ως κοινούς κώδικες επικοινωνίας. Έτσι, υπογράμμισε, ότι σήμερα, δεν τίθεται τόσο το θέμα της επισφάλειας, "precariousness", όταν συζητάμε για την κατάσταση μέσα στην οποία βρίσκεται και δρα η καλλιτέχνης, όσο το θέμα της υποθετικότητας, "conditionality", και της μεταβατικότητας, "transitionality", οι οποίες ισοδυναμούν με την έννοια της μετάφρασης. Η μεταβατικότητα ως μέρος της μετάφρασης ενυπάρχει στη διαδικασία παραγωγής γνώσης όπως διαφαίνεται στις ιδέες που αναπτύσσει διεξοδικά στο βιβλίο του *ο Αδαής Δάσκαλος*[157] για να πραγματευτεί την έννοια της γνώσης και της διαδικασίας της μάθησης σε σχέση με τους μηχανισμούς της εξουσίας.

> Το βιβλίο (*Ο Αδαής Δάσκαλος*) ξεκινά με την παρουσίαση και την ανάλυση του έργου του Ζοζέφ Ζακοτό, ενός Γάλλου διανοούμενου που λόγω των πολιτικών του επιλογών και των γεγονότων της εποχής βρέθηκε, το 1818, εξόριστος στη Λουβέν. Σ' αυτή την ολλανδική πόλη τού προσέφεραν τη θέση του καθηγητή γαλλικών και έτσι, ο Ζακοτό έπρεπε να διδάξει ανθρώπους που δεν ήξεραν καθόλου τη δική του γλώσσα και των οποίων τη γλώσσα αγνοούσε. Κάτω από αυτές τις συνθήκες αποφάσισε να κάνει ένα πείραμα και ζήτησε από τους μαθητές του, με τη βοήθεια ενός διερμηνέα, να προσπαθήσουν να διαβάσουν μια δίγλωσση έκδοση του *Τηλέμαχου*. Μετά από λίγο καιρό, οι μαθητές ήταν σε θέση, μέσω της παρατήρησης, της σύγκρισης, του συνδυασμού, της σκέψης, της πράξης, της μίμησης, της

156Rancière Jacques, συζήτηση, "Closing Times - #1 Where Are We Now? Struggling Autonomies, A discussion with Jacques Rancière", Αθήνα, *Green Park*, 28/5/2017.
157Rancière Jacques, *Ο Αδαής Δάσκαλος*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2008.

> επανάληψης, της προσωπικής προσπάθειας, του σχολιασμού και του ελέγχου, όχι μόνο να μιλούν γαλλικά αλλά και να εκφράζουν γραπτώς τις απόψεις τους πάνω σε δύσκολα θεωρητικά θέματα. Ετσι, ο Ζακοτό, ο πρώτος αδαής δάσκαλος, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο μαθητής δεν χρειάζεται απαραίτητα έναν δάσκαλο-κάτοχο της γνώσης να τον καθοδηγεί και να του εξηγεί βήμα βήμα, μεθοδικά, αυτά που γνωρίζει. Ο Ζοζέφ Ζακοτό απέδειξε πως ακόμα κι ένας αγράμματος μπορεί, αν θέλει, να διδάξει γράμματα χρησιμοποιώντας τη μέθοδό του, η οποία ονομάστηκε καθολική μέθοδος.[158]

Η εμπειρία της μάθησης στο βιβλίο του Rancière προϋποθέτει όχι μόνο την ενεργή συμμετοχή των μαθητών, αλλά και τη θέληση για μάθηση ως δεδομένο, την εμπλοκή, την αμέριστη συμμετοχή του μαθητή και την κίνησή του προς την κατεύθυνση που επιθυμεί να γνωρίσει χωρίς να εξαρτάται από την αυθεντία του δασκάλου. Οι μαθητές ενεργοποιήθηκαν επειδή ήθελαν να μάθουν γαλλικά, είχαν κίνητρο και πρόθεση, και έτσι, με το υλικό που είχαν: «παρατήρησαν», «συνέκριναν», «σκέφτηκαν», «μιμήθηκαν», «επανέλαβαν», «συνδύασαν», «προσπάθησαν», «σχολίασαν», «έλεγξαν». Ο δάσκαλος δεν γνωρίζει τα ολλανδικά τους όμως γνωρίζει ότι οι μαθητές θέλουν να μάθουν γαλλικά. Λειτουργεί συνεπώς ως διαμεσολαβητής που δείχνει προς τον τρόπο για τη μάθηση, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η διαδικασία της μετάφρασης- κάτι που προϋποθέτει, υπό την έννοια της ενεργής συμμετοχής, την ενεργή ακρόαση και από τα δύο μέρη. Ουσιαστικά αυτό που περιγράφεται είναι η κατάλυση της παραδοσιακής σχέσης *δασκάλου, ο έχων γνώση και συνεπώς εξουσία-μαθητή χωρίς γνώση·* προτείνεται μια νέα δυναμική σχέση στην οποία και τα δύο μέρη ενεργοποιούνται επειδή γνωρίζουν ότι βρίσκονται στο χώρο του σχολείου για ένα συγκεκριμένο σκοπό, δηλαδή για να γίνει δυνατή η «απόκτηση» γνώσης. Η γνώση δεν επιβάλλεται ως κάτι που χρειάζεται επειγόντως να έχει κανείς ή ως συγκεκριμένοι τρόποι και κανόνες ομιλίας που οφείλει να εξηγήσει ο δάσκαλος και να εφαρμόσει κατά γράμμα ο μαθητής για έναν αφηρημένο στόχο. Ό,τι μπορεί να αποκομίσει κανείς από τη

158Τσεβρένη Μαγδαληνή, Αρχείο Πολιτισμού, *Η Καθημερινή*, https://www.kathimerini.gr/345729/article/politismos/arxeio-politismoy/h-ka8olikh-me8odos-didaskalias Ανακτήθηκε 19/1/2020.

διαδικασία της μάθησης εννοείται ως κεκτημένο ενεργής συμμετοχής, σκέψης και λειτουργίας, σε μια κατάσταση παραδοχής της αμοιβαίας άγνοιας. Μεταξύ αυτού που ονόμασε ο Rancière ως πρόσωπο αδαούς δασκάλου και της παρακάτω προσέγγισης της Θεοδωροπούλου, διακρίνω μια συγγένεια στη δυναμική σχέση που προτείνεται στην εκπαιδευτική καλλιτεχνική διαδικασία.

> [...] Πέραν από τις πολιτικοοικονομικές συγκυρίες που οδήγησαν στη μεταρρύθμιση, που σίγουρα σχετίζονται με αυτό που ονομάζουμε γνωσιακό καπιταλισμό, το ερώτημα είναι βαθιά πολιτικό και μας καλεί να κάνουμε μια επιλογή. Είτε μέσω αυτής της νέα θεσμικής φιγούρας του καλλιτέχνη ερευνητή να δημιουργήσουμε ακόμα ένα εργαλείο οπλισμού και διαχωρισμού, είτε ένα νέο ισχυρό πολιτικό εργαλείο χειραφέτησης και αντίστασης. Αποδίδοντας στην έρευνα αυτήν την πολιτική αποστολή για την οποία μιλάει ο Ινδός φιλόσοφος Arjun Appadurai, «το δικαίωμα στην έρευνα ως προϋπόθεση της έγνοιας του πολίτη». Ως δυνατότητα να αποκτήσουμε δηλαδή στρατηγικές γνώσεις πάνω στις εξεγέρσεις, πάνω στις αλλαγές στην αγορά εργασίας, στα προσφυγικά και τα μεταναστευτικά ρεύματα, τους νόμους κλπ.. Ουσιαστικές γνώσεις για την κατανόηση όσων μας συμβαίνουν, να διαφυλάξουμε δηλαδή και να δημιουργήσουμε την ίδια τη ζωή. Η επιλογή του δικαιώματος στην έρευνα προϋποθέτει το άνοιγμα της έρευνας και της γνώσης του κόσμου σε όλες του τις εκδοχές σε μη επιστημονικές πανεπιστημιακές κοινότητες ώστε να γίνει εργαλείο και δικαίωμα πολύ πιο βασικό και ουσιαστικό για τη βελτίωση της ζωής και για την ανακάλυψη νέων άγνωστων προοπτικών επίλυσης των προβλημάτων μας. Στο πλαίσιο αυτό η καλλιτεχνική διδασκαλία, όπως και η διδασκαλία γενικότερα παύει να εννοείται ως εκπαίδευση. Ως μεταφορά γνώσεων δηλαδή από εκείνους που ξέρουνε σε εκείνους που δεν ξέρουν και μετατρέπεται σε ένα είδος υποστήριξης, ενδυνάμωσης, παροχής εργαλείων στους φοιτητές ώστε να γίνουνε οι ίδιοι ερευνητές. Η καλλιτεχνική έρευνα τροποποιεί βαθιά τη σχέση καλλιτέχνη- μαθητή με τον καλλιτέχνη ή τον θεωρητικό δάσκαλο αποδίδοντας στον τελευταίο το ρόλο του συνομιλητή

> σε μια ερευνητική διαδικασία που είναι αυτή του καλλιτέχνη. Ο όρος λοιπόν του διδασκάλου- practitioner που κι αυτός έχει μια πρακτική, που συνίσταται πλέον στο να βοηθήσει τον καλλιτέχνη- πρακτικό να βρει ή να επινοήσει τα εργαλεία του και τη μεθοδολογία της έρευνάς του, να δημιουργήσει τις πηγές του να πειραματιστεί και να παράγει μορφές οι οποίες προφανώς δεν μπορούν να αξιολογηθούν με κριτήρια επιστημονικότητας. Αυτό που μπορεί να αξιολογηθεί, που μπορούμε να αξιολογήσουμε στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής έρευνας είναι νομίζω η ικανότητα των μαθητών- καλλιτεχνών να εφεύρουν μια ερευνητική μεθοδολογία, να αρθρώσουν τις αποκτηθείσες γνώσεις τους, να πειραματιστούν με τις μορφές.[159]

Επιστρέφοντας στη σκέψη του Rancière, υποθέτω, προσπαθώντας να την κατανοήσω, πως η μεταβατικότητα και η υποθετικότητα εννοούνται ως δράση- διαδικασία μετάφρασης σε ένα πλαίσιο κοινωνικοπολιτικό, διαπολιτισμικό αλλά και μεταβατικό. Η μετάφραση ίσως να εννοείται ως δυναμική συνθήκη - το όχημα της υποθετικότητας και της μεταβατικότητας, κατά την οποία κανείς αντιλαμβάνεται ότι για να επιτευχθεί η επικοινωνία δεν απαιτείται μόνο μια κοινή γλώσσα. Το κοινό σημείο που απαιτείται είναι η από κοινού κίνηση προς την συν- εννόηση και η *ενεργή ακρόαση* μέσα από τη δυναμική κατάσταση της προσπάθειας για μετάφραση.

Τον Μάιο του 2017, στο χώρο του Green Park (Πεδίον του Άρεως) το οποίο τελούσε υπό καλλιτεχνική ενεργοποίηση- κατάληψη και στο οποίο λάμβαναν χώρα δράσεις και συζητήσεις γύρω από τα τρέχοντα καλλιτεχνικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, πραγματοποιήθηκε μια συζήτηση με καλεσμένο ομιλητή, μεταξύ άλλων, τον Rancière.[160] Ο φιλόσοφος μίλησε για διάφορα θέματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε μεταξύ αυτών η θέση που πήρε σχετικά με «το ρόλο του καλλιτέχνη στην κοινωνία». Το πλαίσιο στο οποίο αναφέρθηκε ήταν ότι οι καλλιτεχνικές δράσεις που γίνονται, όπως οι ενεργοποιήσεις χώρων για την επανάκτηση της λειτουργίας τους για έναν σκοπό, ο οποίος φαινομενικά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «φιλανθρωπικός», «σβήνουν τα σύνορα» όπως είπε, μεταξύ μαχητικής δραστηριοποίησης (ακτιβιστικής

159Θεοδωρόπουλου, διάλεξη, *ό.π.*.
160Rancière, συζήτηση με το φιλόσοφο, "Closing Times - #1..." ό.π., Green Park.

δράσης), ("militant activity") και καλλιτεχνικής δράσης. Μιλώντας για τους καλλιτέχνες και τους αρχιτέκτονες που διαμεσολαβούν μεταξύ αντιμαχόμενων κόσμων, έδωσε ένα παράδειγμα αρχιτεκτόνων που κατασκεύασαν ως έργο τέχνης αυτοσχέδιες καμπίνες για ορισμένους μετανάστες. Είπε ότι οι κατασκευές αυτές ως επισφαλείς, "precarious"[161], οι οποίες εξαφανίστηκαν μετά από λίγο καιρό, λειτούργησαν, παρόλα αυτά, μέσα στον ουτοπικό συμβολισμό τους, επειδή κατάφεραν να κάνουν τον κόσμο να σκεφτεί την κατασκήνωση των μεταναστών ως ένα χώρο που κουβαλά ορισμένες δυνατότητες για μια πόλη του μέλλοντος.[162]

Στη συνέχεια ρωτήθηκε για το πώς βλέπει μεγάλες οργανωμένες εκθέσεις όπως η *Documenta 14* στην Αθήνα (η οποία είχε τον τίτλο *Learning from Athens),* σε σχέση με το ρόλο του χειραφετημένου θεατή[163]. Σε αυτό το σημείο παρουσίασε ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο τοποθετήθηκε σχετικά με την έννοια του "consensus" (συναίνεση)[164], τοποθέτηση η οποία, κατά την άποψή μου έχει σχέση με τις, τους κλπ. καλλιτέχνες που ερευνούν. Ο Γάλλος φιλόσοφος πρόβαλε τις αμφιβολίες του σχετικά με την ιδέα ότι οι εικαστικοί οφείλουν να κουβαλούν το βάρος της αντίληψης ότι πρέπει να αναλαμβάνουν κάποιο ρόλο στην κοινωνία- εδώ δεν αναφέρεται συγκεκριμένα στον «καλλιτέχνη ως» δηλαδή στους εικαστικούς που αναλαμβάνουν επιτελεστικά ένα ρόλο μέσα στην καλλιτεχνική τους πρακτική, αλλά στο ρόλο των καλλιτεχνών στην κοινωνία. Πάνω σε αυτό είπε ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι δράσης και πολλοί τρόποι σκέψης ως προς το τι είναι μια, ένας κλπ. καλλιτέχνης, αλλά σε σχέση με το ρόλο τον

161Ο φιλόσοφος μίλησε σαν να απαντάει με έναν τρόπο σε μια τοποθέτηση στο πάνελ σχετικά με το «ρόλο του καλλιτέχνη» και τις επισφαλείς (precarious) δημιουργίες του στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία.

162Ο Ranciere συγκεκριμενοποίησε αυτήν την τοποθέτηση όταν αναφέρθηκε στο ότι πολλοί καλλιτέχνες σήμερα ακολουθούν μια ιδέα, μελετούν την κατάσταση μιας ομάδας ανθρώπων ή το είδος της κοινωνικής μορφής, και κάνουν αυτά τα θέματα αντικείμενο έρευνας. Το έργο τότε, είπε, παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας έρευνας, κάτι το οποίο, σημείωσε, ότι μερικές φορές συνεπάγεται και μια μαχητική αφοσίωση προς τις αγωνιζόμενες κοινότητες που μελετώνται. Αυτό συμβαίνει, υπογράμμισε, λόγω του γεγονότος ότι οι καλλιτέχνες που εμπλέκονται σε τέτοιου είδους δράσεις δεν δίνουν μόνο καταφύγιο σε ανθρώπους και σε γεγονότα, αλλά μοιράζονται και δημιουργούν μια νέα μορφή διαβίωσης από κοινού.

163Η έννοια του χειραφετημένου θεατή παραλληλίζεται με αυτήν της μαθήτριας, του μαθητή κλπ. και της, του κλπ. επιστήμονα. Ο Rancière προτείνει την ενεργή συμμετοχη του θεατή σε μια συνθήκη ερμηνείας όσων απολαμβάνει στο πλαίσιο της τέχνης καθώς μπορεί να συνδέει αυτά που προσλαμβάνει με όσες εμπειρίες έχει ήδη ζήσει « αναπλάθοντας», «παρατηρώντας» , « συγκρίνοντας», «ερμηνεύοντας» . Ρανσιέρ Ζακ, *Ο Χειραφετημένος Θεατής*, Αθήνα, εκδόσεις Εκκρεμές, 2015.

164Έννοια την οποία αντιλαμβανόμαστε ως μεμονωμένη εξήγηση στο πλαίσιο του επίσημου κυρίαρχου λόγου, στον οποίο διαφαίνεται ότι τα πάντα είναι ορθολογικά και ότι λειτουργούν στη βάση της παγκόσμιας συνάρθρωσης ("global articulation")

οποίο αναλαμβάνει μια ένας κλπ. καλλιτέχνης μπορούμε, όπως ανέπτυξε, να σκεφτούμε κάλλιστα ότι πάντα προσπαθεί να αναπλαισιώσει και να αναδιατυπώσει ό,τι μας δίνεται ως "consensus". Θεωρεί πως με αυτόν τον τρόπο μπορεί να οδηγηθούμε σε μια αρμονία μεταξύ των τρόπων αντίληψης και νοηματοδότησης των εννοιών. Προσπαθούμε, υποστήριξε, αναφερόμενος σε ανθρώπους που διδάσκουν, να εκφράσουμε την προσωπική μας άποψη για την κατάσταση, προσπαθούμε να επαναδιατυπώσουμε τα στοιχεία τα οποία συνήθως κατασκευάζονται στο πλαίσιο αυτής της συναίνεσης και γνωρίζουμε ακριβώς ποια είναι η επίδρασή μας πάνω σε αυτή τη συναίνεση, επειδή ακριβώς υπάρχει αυτή η τεράστια πίεση ως προς το ποιος είναι ο σωστός δρόμος να ακολουθήσουμε. Επιπροσθέτως, στο ίδιο συγκείμενο, υπογράμμισε, πως αν υπάρχει ένας ρόλος τον οποίο χρειάζεται να παίξουν οι καλλιτέχνες, αυτός δεν είναι να διδάξουν τους ανθρώπους σχετικά με την κατάσταση του κόσμου, ούτε να δώσουν μαθήματα. Αυτό που ενδεχομένως να συμβαίνει είναι ότι:

> […] κάνουν να απηχούν κάποιες φωνές οι οποίες δεν ακούγονται, κάνουν ορατό ό,τι δεν είναι ορατό αλλά επίσης, ότι προσπαθούν να δημιουργήσουν κάποιας μορφής αναδιατυπώσεις των δημιουργημάτων μεταξύ χειρονομιών, λέξεων και σημασιών.[165]

Σχετικά με αυτήν την τεράστια έμφαση που δίνεται ως προς το τι πρέπει να κάνει μια, ένας κλπ. καλλιτέχνης, όπως επίσης και μια καθηγήτρια, το ότι δηλαδή απαιτείται να διορθώσει τα πάντα στην κοινωνία επειδή οι καιροί είναι δύσκολοι, να επιδιορθώσει όλα τα κακώς κείμενα, αντιπαραθέτει την άποψη ότι είναι σημαντικό οι καλλιτέχνες να είναι «χαμηλών τόνων» (modest) απέναντι σε αυτήν την τάση. Τονίζει πως είναι αδιανόητο να δίνουμε στους καλλιτέχνες και στις, στους καθηγήτριες, καθηγητές κλπ. τόσο μεγάλους ρόλους για τους οποίους θα πρέπει να είναι υπεύθυνα και θεωρεί ότι υπάρχει επίσης ένα μέρος ανευθυνότητας το οποίο θα έπρεπε να είναι αποδεκτό. Θεωρεί πως δεν υπάρχει μια γενική ορθολογική εξήγηση για τον κόσμο με βάση την οποία να μπορούμε να πούμε ότι όλα είναι ορθολογικά, αποδεκτά, θεωρεί πως τίποτα δεν είναι μη αποδεκτό. Εδώ εισάγει την ιδέα του Michel Foucault, περί μη αποδεκτού,

165Rancière, *ό.π.*.

“l' intolerable”, η οποία δημιουργεί ένα είδος κενού μεταξύ του τι μπορείς να εξηγήσεις και τι μπορείς να αποδεχθείς. Τονίζοντας ότι δεν υπερασπίζεται την άγνοια, υπογραμμίζει έντονα ότι πρέπει να δούμε μαζί πώς να βρισκόμαστε πάντα στην κατάσταση αυτών που αγνοούν, που δεν μπορούν να είναι σίγουρες-οι κλπ. για αυτό που γνωρίζουν. Τελικά καταλήγει στο ότι το να είναι κάποια, κάποιος κλπ. ερευνήτρια ή ερευνητής κλπ. σημαίνει το να βρίσκεται στη θέση τού να μην γνωρίζει, να μην υιοθετεί τη θέση εκείνων που γνωρίζουν. Αυτές οι απόψεις του Rancière, προσφέρουν αρκετές έννοιες με τις οποίες μπορεί να εκκινήσουν συζητήσεις που αφορούν στη σκέψη και στη δράση των καλλιτεχνών που ερευνούν.[166] Επίσης, εγείρονται προβληματισμοί σχετικά με την ανευθυνότητα που αναφέρει. Κατά την άποψή μου, αυτή η πρότασή του, «πώς να βρισκόμαστε πάντα στην κατάσταση αυτών που αγνοούν, που δεν μπορούν να είναι σίγουροι για αυτό που γνωρίζουν» μοιάζει να φέρει στους καλλιτέχνες που ερευνούν μεγαλύτερες ευθύνες από ότι σε αυτούς που μπορεί να είναι σίγουρες, σίγουροι κλπ. για αυτό που γνωρίζουν. Η εμπειρία της μάθησης στην προσέγγιση του αδαούς δασκάλου του Rancière προϋποθέτει όχι μόνο την ενεργή συμμετοχή των μαθητών, αλλά και τη θέληση για μάθηση ως δεδομένο, την εμπλοκή, την αμέριστη συμμετοχή του μαθητή, την εστιασμένη ακρόαση και την κίνησή του προς την κατεύθυνση που επιθυμεί να γνωρίσει χωρίς να εξαρτάται από την αυθεντία του δασκάλου αλλά, ίσως, από τα στοιχεία που διατίθενται για επεξεργασία, τις μεθόδους προσέγγισής τους και τις μεθόδους προσέγγισης των μεθόδων.

Ταυτόχρονα, αυτή του η θέση, κάνει, κατά την άποψή μου, δυνατή μια συναρπαστική προοπτική, δημιουργική, καλλιτεχνική, πολιτική και κατά μια έννοια, ίσως, εθνογραφική: από τη σκοπιά εκείνων που δεν μπορούν να γνωρίζουν και όσο δεν μπορούν να γνωρίζουν μπορεί να είναι δυνατή η διερεύνηση μέσα στην απειρία των εκδοχών αυτού που μπορεί να συμβαίνει, ώσπου ανάμεσα στις εκδοχές να είναι δυνατόν να εκκινήσουν συζητήσεις και δράσεις, κατευθύνσεις για αναστοχασμό, ίχνη

166 Η συζήτηση στην οποία συμβάλλει με αυτές τις θέσεις ο Rancière πηγάζει από την «κοινωνική στροφή» της τέχνης. Οι καλλιτέχνες πράττουν στο πλαίσιο ορισμένων κοινωνικών ζητημάτων και λειτουργούν ως διαμεσολαβητές συνήθως, με σκοπό είτε να τα «επουλώσων», είτε να τα «κάνουν ορατά». Η «κοινωνική» αυτή στροφή έχει ξεκινήσει να ζυμώνεται πολύ πριν τη δεκαετία του 1990. Μέσα σε αυτήν τη στροφή της τέχνης έχουν αναδυθεί οι συγκεκριμένες συζητήσεις σχετικά την ευθύνη που φέρει ο καλλιτέχνης. Κατά τον Sansi, η κοινωνική στροφή έχει γίνει πολύ πιο πριν, ήδη από τους σουρεαλιστές και στην προσέγγισή του μπορεί κανείς να διαβάσει περισσότερα σχετικά με τη θεωρία Rancière και τις κριτικές σε αυτήν περί ανθρωποκεντρισμού. Sansi, *ό.π.*, 16, 76-82.

πορείας και συνδέσεων. Οι στιγμές της έρευνας μπορούν, μεταξύ άλλων, ενδεχομένως, να αποτελούν και εργασίες σε ακαδημαϊκό περιβάλλον καθώς μπορεί να διερευνούν, μέσα από πειράματα, έργα, συνεντεύξεις, τεκμηριώσεις, αναλύσεις, συγκρίσεις, εμπειρίες, συζεύξεις, αντιδιαστολές αφαιρέσεις, κατατμήσεις, εκθέσεις, αποτιμήσεις, δράσεις και άλλους τρόπους ακρόασης του πεδίου στο πλαίσιο του συνεχούς της διαδικασίας- αναγνωρίζοντας, λαμβάνοντας υπόψη και μεταβολίζοντας τη σημασία όσων έχουν ήδη γίνει ή ειπωθεί ή γραφτεί για το θέμα. Επανερχόμενη στην προσέγγιση του Dewey, μια προοπτική «διατήρησης της κατάστασης της αμφιβολίας με στόχο τη συνέχεια της διερεύνησης» μπορεί να αρχίσει να γίνεται κατανοητή μέσα από τις τοποθετήσεις του σχετικά με το «τι είναι απαραίτητο» να συμβαίνει όταν σκεφτόμαστε και παρατίθεται ως κατακλείδα στο υποκεφάλαιο χωρίς περαιτέρω συζήτηση:

> Η αναστοχαστική διαδικασία (reflective thinking), εν συντομία, σημαίνει κρίση σε αναστολή (judgement suspended) κατά τη διάρκεια περαιτέρω έρευνας· και η αναστολή μπορεί να είναι σχετικά οδυνηρή. Όπως θα δούμε αργότερα, ο πιο σημαντικός παράγοντας καλών πνευματικών συνηθειών συνίσταται στην απόκτηση της στάσης της αναστολής του συμπεράσματος και στην τελειοποίηση των διαφορετικών μεθόδων ανίχνευσης νέων υλικών για επιβεβαίωση ή ανατροπή των πρώτων προτάσεων που προκύπτουν. Να διατηρείται η κατάσταση αμφιβολίας και να συνεχίζεται η συστηματική και παρατεταμένη έρευνα- αυτά είναι τα βασικά στοιχεία της σκέψης.[167]

167 "Reflective thinking, in short, means judgment suspended during further inquiry; and suspense is likely to be somewhat painful. As we shall see later, the most important factor in the training of good mental habits consists in acquiring the attitude of suspended conclusion, and in mastering the various methods of searching for new materials to corroborate or to refute the first suggestions that occur. To maintain the state of doubt and to carry on systematic and protracted inquiry- these are the essentials of thinking." Dewey John, *How we think*, Boston, NY, Chicago, Heath & Co Publishers, 1910, 13. (Μετάφραση δική μου).

4 Η πολυκατοικία στην Αθήνα

Εισαγωγή

«λόγια χτίζουν, σε χτίζουν
ήχοι χτίζουν, σε χτίζουν
εικόνες χτίζουν, σε χτίζουν
μυρωδιές χτίζουν, σε χτίζουν
κινήσεις χτίζουν, σε χτίζουν
σκέψεις χτίζουν, σε χτίζουν

-άνθρωποι γεννούν άνθρωποι απολαμβάνουν άνθρωποι-

άνθρωποι σε γκρεμίζουν»[168]

Σε αυτό το κεφάλαιο συμπαραθέτω ορισμένες θέσεις και απόψεις που έχουν διατυπωθεί στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και στην ιστορία της πολεοδομίας στην Αθήνα. Ο λόγος των ανθρώπων που εμπλέκονται με την αρχιτεκτονική, την πολεοδομία, την οικοδομική, κατά τη γνώμη μου επικοινωνεί με ακριβή, άμεσο και αδιαμεσολάβητο τρόπο πτυχές των σημείων και των γεγονότων που μορφοποίησαν τις χτιστές και κοινωνικές δομές. Από τη στιγμή που η επιτόπια έρευνα εδράζεται στην Αθηναϊκή πολυκατοικία και οι κάτοικοί της είναι εκείνες, εκείνοι κλπ. που μιλούν για τις ακουστικές τους εμπειρίες μέσα στα διαμερίσματά που κατοικούν, ένα αρχικό μέρος

168Κυρίου Άγγελος, «χρήση επικρατούσας τάσης (σε συνεχίζουν)», *ΠΕΡ ΟΠΕΡ ΛΕΚ*, Αθήνα, Εκδόσεις Μαστός, 2014, 114.

της έρευνας έγινε γύρω από τα ζητήματα της μορφής του κτιστού και της αρχιτεκτονικής δομής της πολυκατοικίας, συμπεριλαμβάνοντας ορισμένα θέματα που προκύπτουν από το λόγο γύρω από την πόλη της Αθήνας και τον κάτοικο της Αθήνας. Αυτό το μέρος της διατριβής, παρά το γεγονός ότι δεν αποτελεί μέρος της επιτόπιας έρευνας, μπορεί ίσως να δώσει τα στοιχεία εκείνα που κάνουν δυνατή την κατανόηση ορισμένων χαρακτηριστικών της πολυκατοικίας και αποτελεί μια πτυχή της διερεύνησης του τόπου και της τοπικής αυτής χτιστής και κοινωνικής οντότητας από τη σκοπιά των ανθρώπων που εργάζονται με και συζητούν για την αρχιτεκτονική της. Η προσπάθεια να σκιαγραφηθεί ο τρόπος ανάπτυξης του οικιστικού φαινομένου μέσα από ιστορικά στοιχεία και συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες, είναι ένα σύνθετο εγχείρημα το οποίο απαιτεί μεταξύ άλλων τη μελέτη δεδομένων από διαφορετικές πηγές και χρονικές περιόδους. Αυτή η διατριβή επιχειρεί να συμπαραθέσει ορισμένα από αυτά τα θέματα και όχι να αποτελέσει εκτενές πλάνο για την ανάπτυξη της πολυκατοικίας. Κανείς μπορεί να ανατρέξει στο εξειδικευμένο πεδίο μελέτης των κοινωνικών επιστημόνων, των αρχιτεκτόνων, μηχανικών και πολεοδόμων, που έχει αποδώσει εκτενείς έρευνες από τις αρχές του αιώνα μέχρι σήμερα. Μπορεί κανείς να μελετήσει τις συγκεκριμένες έρευνες, οι οποίες αποτυπώνουν τους ιστορικούς, υφολογικούς, κοινωνικοπολιτικούς και οικονομικούς όρους πάνω στους οποίους στηρίχθηκε η νέα δόμηση της Αθήνας, αν επιθυμεί να εντρυφήσει σε λεπτομέρειες που αφορούν συγκεκριμένες περιόδους. Πάνω σε ορισμένες από αυτές τις εκδόσεις βασίστηκε αυτό το μέρος της έρευνάς μου.

Η πολυκατοικία στην Αθήνα ξεκίνησε να εμφανίζεται στις αρχές του εικοστού αιώνα λίγο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και η μορφή της έμοιαζε να προσπαθεί να υπακούσει στα προτάγματα των νεωτεριστικών τάσεων της εποχής εκείνης. Οι αξίες της νεωτερικότητας -του μοντερνισμού- ήθελαν το σπίτι να παρέχει ένα περιβάλλον αυτόνομο σε σχέση με τις εξωτερικές συνθήκες και τον οικιστικό περίγυρο[169]. Πάνω στην εφαρμογή των αξιών του μοντερνισμού γενικά οι συζητήσεις είναι πολλές, εδράζονται σε διαφορετικά πεδία μελέτης, της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας, των των κοινωνικών- πολιτικών επιστημών και της φιλοσοφίας[170], της μελέτης του αστικού

169Le Corbusier, Αήρ- Ήχος- Φως, Ομιλία Le Corbusier, *Τεχνικά Χρονικά*, 15 Οκτωβρίου, 1933, 1012.
170Latour Bruno, *We have never been modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. Foster Hal, "The project of modernity is now deeply problematic" στο *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern*

περιβάλλοντος και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αναφέρομαι σε ορισμένες από αυτές σε επόμενο υποκεφάλαιο. Το διαμέρισμα ενός μοντέρνου σπιτιού με μοντέρνο σχεδιασμό ξεκίνησε τη δεκαετία του '30 μεταξύ άλλων προθέσεων χρήσης και ως ένα «ασκητικό κελί»[171] όπου τα ολίγα θα έπρεπε να είναι «υπέρ-αρκετά» -με βάση το πρόταγμα "Less is More", μια φράση που έχει αποδοθεί στον μοντερνιστή αρχιτέκτονα Mies Van Der Rohe. Το διαμέρισμα της πολυκατοικίας στην Αθήνα μοιάζει να λειτουργεί ως δυναμικό στοιχείο ανά τις δεκαετίες παραμένοντας σε χρήση μέσα σε διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες. Σχετικά με την εφαρμογή του μοντέρνου οράματος στην Ελλάδα συγκεκριμένα, οι συζητήσεις επίσης ποικίλουν. Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να υπογραμμιστεί πως η παρούσα διατριβή δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση εκτενή διερεύνηση και ανάλυση αυτών των συζητήσεων, αλλά επιλέγει να παραθέσει απόψεις εκείνων που ενδεχομένως έχουν σχέση με τα εξής θέματα: με την υλικότητα του ήχου- στη βάση των καταστάσεων που προκύπτουν ενδεχομένως από τις *προφορικές συνεννοήσεις* των εργολάβων και των ιδιοκτητών των οικοπέδων και σχετικά με το πώς μπορούν αυτές οι προφορικές συνεννοήσεις πιθανόν να επιδρούν και να δημιουργούν οικιστικά μορφώματα[172], με τις έννοιες της ιδιοκτησίας και συνεπώς των συναισθημάτων γύρω από το να ανήκει κάτι σε κάποιον, με τη ρευστότητα των ορίων των χώρων- προσωπικός χώρος, κοινός χώρος, ιδιωτικός χώρος, δημόσιος χώρος- και τους τρόπους με τους οποίους ο ήχος μπορεί να διαπερνά αυτά τα όρια.

Στα επόμενα υποκεφάλαια καταγράφονται και συμπαρατίθενται ορισμένες προσεγγίσεις της πολυκατοικίας από διαφορετικούς αρχιτέκτονες και ερευνητές, (Θεοχαροπούλου, Θεοδώρου, Woditsch, Σταυρίδης, Τζιρτζιλάκης), προσεγγίσεις οι οποίες εννοούν την πολυκατοικία ως ιδιαίτερου ενδιαφέροντος φαινόμενο τοποθετώντας την εντός των κοινωνικών συνθηκών που τη σμιλεύουν μορφολογικά αλλά και ως κτίσμα που μοιάζει να γίνεται ταυτόχρονα με έναν ιδιότυπο τρόπο

culture, Seattle, Bay Press, 1983.

171Aureli Pier Vittorio, *Less is Enough, On Architecture and Asceticism*, ό.π..

172Συγκεκριμένα η έρευνα της Ιωάννας Θεοχαροπούλου συνδυάζει τη σημασία των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών με τους ανθρώπους που έπαιξαν κυρίαρχο ρόλο στο κτίσιμο των πολυκατοικιών, συγκεκριμένα των εργολάβων και των νοικοκυρών. Theocharopoulou Ioanna, *Builders, Houswives and the Construction of Modern Athens*, London, Artifice, books on architecture, Black Dog Publishin Limited και η συγγραφέας, 2017. Theocharopoulou, "The housewife, the builder and the desire for a polykatoikia apartment in postwar Athens", στο *Negotiating Domesticity: Spatial production of gender in modern architecture*, Heynen, Hilde, Baydar, Gólsóm, (επιμ.), NY, Routledge, 2005.

κατοίκησης του τόπου (Λαμπροπούλου, Frampton, παρουσιάσεις ομάδας Σ.Ο.Δ.Α και συγκεκριμένα των Τζιρτζιλάκη, Οικονομίδη, διάλεξη Σ.Γ.Τ.: Δραγώνας, Woditsch, Θεοχαροπούλου). Μέσα από αυτές τις συζητήσεις επιχειρώ να εξετάσω την έννοια της κατοίκησης λαμβάνοντας υπόψη τις φιλοσοφικές θεωρήσεις των Heidegger και Aureli, καθώς και τις προσεγγίσεις στο καθημερινό, από την πλευρά της λογοτεχνίας, του Perec και Calvino.

Για τη διερεύνηση του φαινομένου της πολυκατοικίας και τη συγγραφή αυτού του μέρους έπαιξαν σημαντικό ρόλο η συνάντησή μου με την ερευνήτρια και αρχιτέκτονα Κωνσταντίνα Θεοδώρου και την έρευνά της για την πολυκατοικία σήμερα, οι συζητήσεις με τον αρχιτέκτονα Δημήτρη Θεοδωρόπουλο και Γιώργο Φαραζή, με την εικαστικό- αρχιτέκτονα Σοφία Ντώνα και την εικαστικό- σκηνοθέτιδα Χριστίνα Phoebe, το σλόγκαν "Wrong Decision(s) Modernism" του εικαστικού Γιάννη Μουράβα, ενώ τα κείμενα του Τζιρτζιλάκη και τα βιβλία των Θεοχαροπούλου, Λαμπροπούλου, Σταυρίδη, Μαρμαρά, Σαρηγιάννη, Τουρνικιώτη και η γραφή των Γιαννίση, Κωνσταντινίδη και Ταχτσή υπήρξαν βασικές κινητήριες δυνάμεις.

4.1 Αντιπαροχή και «οριζόντια ιδιοκτησία», η γέννηση της πολυκατοικίας

> «Η Αθηναϊκή κοινωνία αλώθηκε από το δικαίωμα στην επιθυμία, μεγάλων στρωμάτων πληθυσμού, χωρίς κανόνες. [...] Η σχέση του κάτοικου με την πόλη είναι σχιζοφρενική, εναλλάσσεται μεταξύ επιθυμίας και αντιπάθειας.»[173]

Το πεδίο των οικοδομών σχηματίζεται σε γενικές γραμμές στο εξής πλαίσιο: τη νομοθεσία για την «οριζόντια» ιδιοκτησία, η ιδιοκτησία κατά ορόφους (νόμος 3741/1929), την οποία ακολούθησε η θέσπιση του Γενικού Οικοδομικού Κανονισμού του κράτους του 1929, που καταργούσε όλα τα μέχρι τότε ισχύοντα σχετικά νομοθετήματα, τις εφαρμογές στην πράξη του συστήματος της αντιπαροχής και την αυθαίρετη δόμηση.

173Τζιρτζιλάκης Γιώργος, διάλεξη – συζήτηση με τον Οικονομίδη Γιάννη στο Σ.Ο.Δ.Α., «Αθήνα, από κακέκτυπο σε αντιπαράδειγμα», ΕΜΠ, 13/3/2017.

«Αντιπαροχή σημαίνει ανταλλαγή οικοπέδου με κτισμένη επιφάνεια» αναφέρει η ερευνήτρια Λαμπροπούλου στην έρευνά της για τους οικοδόμους που έχτισαν την Αθήνα.[174] Όπως αναφέρει ο Μαρμαράς[175], ο θεσμός αυτός προϋπάρχει στην κοινωνική πρακτική από τους αρχαίους χρόνους και χρησιμοποιήθηκε για τη στέγαση των λαϊκών στρωμάτων. Η πρώτη επίσημη μορφή του θεσμού ήταν αυτή που προέκυψε από τη Γαλλική επανάσταση και ανά τα χρόνια τροποποιήθηκε στα νεότερα Αστικά Δίκαια των ευρωπαϊκών κρατών στις αρχές του 20ου αιώνα. Στην Ελλάδα, καταγράφει ο Μαρμαράς, εμφανίζονται μορφές οριζόντιας ιδιοκτησίας στα εθιμικά δίκαια διαφόρων ηπειρωτικών και, κυρίως, νησιωτικών περιοχών, που θεωρούνται εξέλιξη του δημώδους δικαίου που εφαρμοζόταν στο Βυζάντιο. Το 1929 εκδόθηκε νέος νόμος, ο 3741, σύμφωνα με τον οποίο ο θεσμός θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε ολόκληρη την επικράτεια και για κάθε είδους κτίρια.

Συμπερασματικά ο Μαρμαράς παραθέτει τρεις βασικούς λόγους που επέβαλαν την εισαγωγή του θεσμού αυτού μέσα από εκτιμήσεις τόσο των απόψεων των εισηγητών του θεσμού όσο και της γενικότερης κοινωνικοοικονομικής κατάστασης της χώρας τη δεκαετία του 1920. Πολεοδομικούς λόγους, που επέβαλαν την πύκνωση του δομημένου περιβάλλοντος μέσα από τις πολυώροφες κατασκευές. Ιδιοκτησιακούς λόγους, για τους οποίους το αστικό έδαφος βρισκόταν σε απραξία από τη συστηματική εφαρμογή του ενοικιοστασίου λόγω της εμπόλεμης κατάστασης στην οποία βρισκόταν

174Λαμπροπούλου Δήμητρα, «Η Μεταπολεμική ανοικοδόμηση, αντιπαροχή και αυθαίρετη δόμηση», στο *Οικοδόμοι: οι άνθρωποι που έχτισαν την Αθήνα, 1950- 1967*, Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009, 60.

175Ο Μανώλης Μαρμαράς αναλύει λεπτομερώς την ιστορική εξέλιξη του θεσμού της οριζοντίου ιδιοκτησίας και διερευνά τους λόγους που τον επέβαλαν τοποθετούμενος για τη νομοθεσία ως εξής: «Ο θεσμός της οριζοντίου ιδιοκτησίας καθιερώθηκε για πρώτη φορά επίσημα στην Ελλάδα με Ν.Δ. που δημοσιεύτηκε στις 19.3.1927 και σύμφωνα με το οποίο εισήχθη ο θεσμός μόνο για τους προσφυγικούς συνοικισμούς που δημιουργήθηκαν μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Το Ν.Δ. ίσχυσε με την περιορισμένη αυτή εφαρμογή του για μικρό χρονικό διάστημα. Στις 4.1.1929 ψηφίστηκε ο νόμος 3741 «περί ιδιοκτησίας κατ΄ορόφους» που με την έκδοσή του καταργήθηκε το προηγούμενο Ν.Δ. και επιβλήθηκε ως η βασική μορφή κυριότητας σε ακίνητο για ολόκληρη τη χώρα η οριζόντιος ιδιοκτησία.» Η αντιπαροχή λειτούργησε ως μια κοινωνική συμφωνία μέσα στο κράτος μεταξύ ιδιοκτητών μικρής μερίδας γης και μικρών κατασκευαστικών εταιρειών, κατά την οποία οι ιδιοκτήτες έδιναν τη γη τους στους κατασκευαστές για να τη χτίσουν. Οι κατασκευαστές έδιναν πίσω στους ιδιοκτήτες, βάσει συμβολαίου, διαμερίσματα. Ο Μαρμαράς ορίζει την αντιπαροχή ως: «[...] το γνωστό σύστημα, σύμφωνα με το οποίο στο σχηματισμό του αναγκαίου αρχικού κεφαλαίου για την ανοικοδόμηση συμμετέχει εκτός του παραγωγού - κατασκευαστή και ο οικοπεδούχος, προσφέροντας στην επιχείρηση την ιδιοκτησία του, και παίρνοντας ως αντάλλαγμα τμήμα του παραγόμενου κτηριακού προϊόντος μόλις αυτό ολοκληρωθεί.» Μαρμαράς Μανώλης, Β., *Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας, Η αρχή της εντατικής εκμετάλλευσης του αστικού εδάφους*, Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 1991, 23- 39 και 134.

η χώρα. Ταυτόχρονα, ο θεσμός διευκόλυνε την ανοικοδόμηση των παλαιών οικημάτων. Οικονομικούς λόγους, απορρόφησης των χρηματικών κεφαλαίων που μετέφεραν οι παλιννοστούντες ομογενείς, σε παραγωγικούς τομείς όπως οι επενδύσεις στα αστικά ακίνητα, εκσυγχρονίζοντας έτσι το θεσμικό πλαίσιο που καθόριζε τις ιδιοκτησιακές σχέσεις μέσα από την οικοδομική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε, κυρίως σε μεγάλα κτίρια.

Ο ΓΟΚ του 1929 μπορεί να θεωρηθεί ως «το πρώτο συστηματικό και ολοκληρωμένο κείμενο της σύγχρονης ελληνικής κτιριοδομικής νομοθεσίας, διότι καθόριζε το σύνολο των κανόνων, δηλαδή περιορισμών και δυνατοτήτων, που θα έπρεπε να ακολουθούνται για τη μελέτη και την κατασκευή των οικοδομών.»[176] Επιχειρήθηκε με αυτόν τον κανονισμό ένας προγραμματισμός των μελλοντικών εξελίξεων, η ανοικοδόμηση μεγάλων «πολυώροφων» κτιρίων. Υπό αυτές τις νέες συνθήκες, οι κάτοχοι μικρού σχετικά κεφαλαίου ήταν σε θέση να αποκτήσουν ιδιόκτητη στέγη σε πολυκατοικία.

Οι προσεγγίσεις πάνω στη συμφωνία της αντιπαροχής είναι συναφείς. Εντάσσονται συχνά σε αφηγήσεις που δίνουν έμφαση στα κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής· τον εξαστισμό και τις εσωτερικές μετακινήσεις πληθυσμού από την ύπαιθρο στην πόλη υπό συγκεκριμένες ανάγκες για στέγαση και εργασία, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο τα μέσα πριμοδοτούν τα νέα μοντέρνα εκσυγχρονισμένα θελκτικά πρότυπα ζωής τα οποία πρότειναν νέες επιθυμίες. Η Κωνσταντίνα Θεοδώρου, ερευνήτρια και αρχιτέκτονας, εντόπισε ότι η αντιπαροχή προέκυψε από την ανάγκη να ανακάμψει η οικονομία *χωρίς χρήματα*, την ανάγκη να στεγαστεί γρήγορα και φθηνά ολόκληρη η οικογένεια σε ανετότερη οικιακή υποδομή με ηλεκτρικό, μπάνιο και λοιπές υποδομές, την ανάγκη για ανειδίκευτη εργασία κυρίως λόγω της έλλειψης τραπεζικών οικονομικών πόρων και την ανάγκη για γη προς κτίσιμο *χωρίς κεφάλαιο – χρήματα*.[177]

176Μαρμαράς, ό.π., 49.

177Θεοδώρου Κωνσταντίνα, ομιλία, «*Ανασχηματίζοντας την Αθήνα μέσω μορφών συλλογικής κατοίκησης*», επιστημονικός συνεργάτης Σοφία Ντώνα, στο Rick Lowe, *Project Πλατεία Βικτωρίας: Athens: New Urban Scenarios*, Αθήνα, 24/5/2017. Ο αρχιτέκτονας Πάνος Δραγώνας σε σχέση με «την πολυκατοικία της αντιπαροχής» εκφράζει μια συγγενική διαπίστωση, η οποία φαίνεται να συνδέεται με αυτήν που καταγράφει ο Μαρμαράς στο βιβλίο που προαναφέρθηκε: «Συμπερασματικά σε σχέση με το μεσοπόλεμο, το πρώτο σημείο που θέλω να κρατήσουμε από την εξέλιξη της πολυκατοικίας, είναι ότι όταν γεννιέται η μοντέρνα αθηναϊκή πολυκατοικία δεν απαντάει σε ζητήματα στέγασης του πληθυσμού, αλλά κυρίως εκφράζει την ανάγκη της αστικής τάξης να εκμοντερνιστεί, να ακολουθήσει τα ευρωπαϊκά πρότυπα διαβίωσης, να εκφράσει τη διαφορετικότητά της από τους κατώτερους και σε κάποιο άλλο βαθμό να επενδύσει τα χρήματά της που απειλούνταν από την οικονομική κρίση.»

Η Δήμητρα Λαμπροπούλου εμβαθύνει στο θέμα από διαφορετικές σκοπιές με ιδιαίτερη ματιά, αρθρώνοντας πυκνό λόγο σχετικά με τη δόμηση, την αντιπαροχή και τα αυθαίρετα. Παραθέτω ένα μεγάλο απόσπασμα από την αφήγησή της μέσα από την έρευνά της καθώς και τις αναφορές της σχετικά με την «αποθεματοποίηση αξίας» διαμέσου της αντιπαροχής, την έννοια της «ασφάλειας», τις συνθήκες που ζύμωσαν τις προϋποθέσεις για τα αυθαίρετα καθώς και το βασικό κίνητρο για τον οποίο μετακινήθηκε ο αγροτικός πληθυσμός, δηλαδή την υπόσχεση της ιδιοκτησίας:

> [...] Τι σημαίνει, όμως, ότι η λειτουργία της αντιπαροχής αποσκοπούσε στην «Αποθεματοποίηση αξίας»; Σημαίνει ότι ιδιοκτήτες γης δεν αποδέχονται ως ισοδύναμο του οικοπέδου το χρήμα αλλά την κατοικία. Με άλλα λόγια, τα νοικοκυριά αντιμετωπίζουν τόσο την αστική γη όσο και την κατοικία ως αποταμιευτικές επιλογές. Οι επενδύσεις, όμως, σε γη και κατοικία δεν υπακούουν στην κυριολεκτική έννοια του όρου «επένδυση». Γιατί το βασικό κίνητρό τους δεν είναι η μεγιστοποίηση της απόδοσης, αλλά η διασφάλιση της αγοραστικής ικανότητας των αποταμιεύσεων, η εξασφάλιση ενός ελάχιστου επιπέδου κατανάλωσης διαχρονικά. Η κυριαρχία της αντιπαροχής οφείλεται στο γεγονός ότι για τους οικοπεδούχους αποτελεί τον πιο άμεσο και γι' αυτό τον πιο ασφαλή τρόπο αντικατάστασης ενός περιουσιακού στοιχείου με ένα άλλο. Η έννοια της ασφαλείας εδώ είναι κομβική και συνδέεται με την μη διαμεσολάβηση του χρήματος. Η επικράτηση αυτής της έννοιας την συγκεκριμένη χρονική περίοδο, καθώς και της πρακτικής με την οποία συνδέεται, έχει αποδοθεί στις εμπειρίες που μια κατεξοχήν αγροτική κοινωνία είχε αποκτήσει από την οικονομική στενότητα, τη στασιμότητα και την αβεβαιότητα για το μέλλον, αλλά και στην αναξιοπιστία η οποία περιέβαλε την κρατική μέριμνα ως προς την κοινωνική εμπέδωση ενός αισθήματος ασφάλειας.[178]

Οι ίδιοι λόγοι ωθούσαν τα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα στην

Δραγώνας Πάνος, διάλεξη «*Η πολυκατοικία της αντιπαροχής, Re-think Athens: Αστικές προκλήσεις 2014- 15*», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 27/1/2015.

178Κατσίκας Ηλίας, «Το κοινωνικό περιεχόμενο της αντιπαροχής και οι οικονομικές του προεκτάσεις», *Επιθεώρηση Κοινωνικών ερευνών* 103, (11), 2000, 3- 26, στο Λαμπροπούλου, ό.π., 61.

επιδίωξη απόκτησης φτηνότερων οικοπέδων εκτός σχεδίου πόλεως και στην ανέγερση μιας κατοικίας εκεί, κατά κανόνα με ίδια μέσα, δηλαδή με την προσωπική εργασία των μελών της οικογένειας καθώς και φίλων που έσπευδαν να βοηθήσουν στην κατασκευή. Συνήθως αυτού του τύπου η εγκατάσταση γινόταν σε περιαστικές περιοχές, που μέχρι τότε φιλοξενούσαν δραστηριότητες αγροτικού χαρακτήρα. Εκεί οι κατοικία άρχισε να επεκτείνεται κατά τρόπο αθροιστικό και ομοιόμορφο, χωρίς καμιά προδιαγραφή, η οποία με μόνο οδηγό την επείγουσα ανάγκη για στέγαση των οικιστών και την ανάγκη επιβίωσης των πωλητών γης, τους οδηγούσε στην εκποίηση των αγρών τους[179]. Με αυτόν τον τρόπο στεγάστηκαν ανάμεσα στο 1945 και το 1972 πάνω από 550.000 πρόσωπα, αριθμός που αντιστοιχεί στο 40% της συνολικής αύξησης του πληθυσμού.[180]

Οι αυθαίρετες κατοικίες, «τα αυθαίρετα», αντιπροσώπευαν περισσότερο από κάθε άλλη όψη του την κοινωνική διάσταση του στεγαστικού προβλήματος· ενώ διαμέσου των λόγων για τις στεγαστικές συνθήκες στις γειτονιές των αυθαιρέτων αποκτούσε μορφή η φτώχεια στο μεταβαλλόμενο τοπίο της πόλης. Τα αυθαίρετα ήταν η εμπειρία, η αναπαράσταση και η αφήγηση της στέρησης στην μεταπολεμική συγκυρία της μεταμόρφωσης του μεγαλύτερου αστικού κέντρου της χώρας.

[...] Έτσι, την νόμιμη αγορά της γης ακολουθούσε η παράνομη οικοδόμηση της κατοικίας, ενώ οι βίαιες συγκρούσεις με τα συνεργεία της πολεοδομικής υπηρεσίας και την αστυνομία, όταν πραγματοποιούνταν οι απειλές για κατεδάφιση των σπιτιών, μπορούσαν να συνυπάρχουν με την ευρεία συναίνεση στο κύκλωμα παραγωγής αυθαιρέτων, το οποίο βασιζόταν στο χρηματισμό των αστυνομικών οργάνων της περιοχής.[181]

[...] Μιλώντας για τις μεταβολές στο χώρο, οι αντιθέσεις αυτές – πολεοδομικές, ταξικές, πολιτισμικές – μιλούσαν για την κοινωνική αλλαγή εν γένει: προσέφεραν κατηγορίες περιγραφής και ταξινόμησης, ώστε η

179Μαυρίδου, *Η συγκυριακή ανάπτυξη*, 88, *ό.π.*.
180Τσουκαλάς, *Κράτος κοινωνία εργασία*, 179, στο Λαμπροπούλου, ό.π., 65.
181 Λαμπροπούλου, *ό.π.*, 68.

αφηρημένη έννοια και, κυρίως, η αίσθηση της αλλαγής να αποκτήσουν ένα σχήμα οικείο στους ανθρώπους που την βίωναν: «Τα σύνορα [...] είναι κάπου ανάμεσα στο Σύνταγμα και την Ομόνοια. Από δω η πόλις λουξ, από κεί η καθυστερημένη πόλις των φτωχών. Ο κοσμοπολιτισμός – η επαρχία. Τα μεγάλα ξενοδοχεία, το μεγάλο ύφος, τα ταξιδιωτικά γραφεία, τα πρακτορεία των αεροπορικών εταιρειών και οι μπουτίκ, οι φίρμες του "μπον στυλ", οι ξενόγλωσσες επιγραφές, το ύφος..[...]. Από κει τα μαγαζιά ειδών λαϊκής καταναλώσεως, τα πρακτορεία των υπεραστικών λεωφορείων της ΣΠΑΠ [...] Από κει και πέρα είναι το αεροδρόμιο και ο "Αστέρας". Από δω και πέρα το λιμάνι, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί.» Σε αυτή την διαιρεμένη πόλη, την Αθήνα με τα δύο πρόσωπα, οι συνοικίες των αυθαιρέτων αποτελούσαν την προέκταση της δεύτερης όψης προς τις «εκτός σχεδίου» περιοχές, μια «άλλη, παράνομη πόλη [που ανεγειρόταν] εις τας παρυφάς της νομίμου πόλεως» , «εις λιαν απιθάνου θέσεις, ένθα προσφέρονται οικόπεδα εις προσιτάς διά τους ιδιοκτήτας των κατοικιών τιμάς», με τίμημα τη στέρηση ύδρευσης, φωτισμού και οδικού δικτύου. Επρόκειτο για κατοικίες οι οποίες κατά κανόνα απαρτίζονταν από ένα και μόνο δωμάτιο, χωρίς βοηθητικούς χώρους, με την ελπίδα να συμπληρωθούν στο μέλλον, εφόσον τα οικονομικά της οικογένειας το επέτρεπαν.[182]

Ο αρχιτέκτονας Πάνος Δραγώνας και η Ιωάννα Θεοχαροπούλου, καθηγήτρια σχεδιασμού εσωτερικών χώρων, μιλούν για την αντιπαροχή ως «ιδιότυπη συνεργασία» και περιγράφουν τη διαδικασία δημιουργίας της ελληνικής πόλης λέγοντας ότι η ανάγκη για ανοικοδόμηση και για νέα διαμερίσματα δεν ικανοποιείται από έναν κεντρικό σχεδιασμό, όπως συμβαίνει σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες, αλλά από μια πάρα

182 Το πρώτο παράθεμα από το άρθρο των Καμουλάκου Ελ. και Ραυτόπουλου Δ. «Αποικία Αθήνα», α' μέρος, *Η Αυγή*, 12/3/1961, 5, 7· το δεύτερο, από το άρθρο του Φωτόπουλου Γ. Φ., «Αντί κατασκευάζειν, καταλύειν και χαίρειν; Το δράμα της λαΐκής κατοικίας», Τεχνικά χρονικά 39, 1/8/1953, 8-10· το τρίτο, από «Το στεγαστικό πρόβλημα της Ελλάδος» (μέρος α') [έκθεση της επιτροπής ειδικών της ΕΣΥΕ για τη μελέτη του οικιστικού προβλήματος, η οποία συνεστήθη με κυβερνητική απόφαση και εξέδωσε το πόρισμά της τον Ιούλιο του 1961], Δελτίον ΠΕΔΜΕΔΕ, τεύχος 11-12 (Ιούνιος 1962), 254-257, 266 (256).» Επίσης στο Σαρηγιάννης Μ. Γεώργιος, «Τάσεις πολεοδομικής εξελίξεως», *Τεχνικά Χρονικά* 4, Απρίλιος 1973, 346, 344, και χάρτης 347 στο Λαμπροπούλου, ό.π. 63 και 64, χαρτογραφείται η αυθαίρετη δόμηση κατά περιοχές καθώς και οι ιδιαίτεροι λόγοι εξάπλωσης του φαινομένου.

πολύ ιδιότυπη συνεργασία μεταξύ δύο διαφορετικών ομάδων του τοπικού πληθυσμού: τους εργολάβους και τους οικοπεδούχους. Αυτοί οι τελευταίοι επεμβαίνουν ή μάλλον καλύτερα, συμμετέχουν ενεργά στο σχεδιασμό του κτιρίου προτείνοντας ιδέες με βάση τις προσωπικές τους ανάγκες. Η κατασκευή της πολυκατοικίας, όπως υποστηρίζει η Θεοχαροπούλου, γίνεται εν μέρει με «αυτοσχεδιαστικό» τρόπο ο οποίος συνταιριάζει, από τη μια, τις προσωπικές ανάγκες των ενδιαφερόμενων για τη νέα τους ζωή, από την άλλη, τις προτάσεις των εργολάβων. Ποιος ήταν ο ρόλος των αρχιτεκτόνων αλλά και του Αρχιτέκτονα σε αυτή τη διαδικασία; Η Θεοχαροπούλου, μέσα από την έρευνά της πάνω στην «κατασκευή της μοντέρνας Αθήνας», εντοπίζει και αναφέρεται σε κάτι σημαντικό: τον τρόπο με τον οποίο η προσωπική ανάγκη καθοδηγεί το σχεδιασμό της πολυκατοικίας και βρίσκει ως μέσο τη βασική κτιστική, παραμερίζοντας τον αρχιτέκτονα ως αυθεντία και παρακάμπτοντας τους τρόπους εκείνης της πολεοδομίας που λαμβάνει υπόψη της ένα μακροπρόθεσμο σχεδιασμό για ποιοτική, βιώσιμη κατανομή του κτιστού. Ερευνώντας στα αρχεία του τεχνικού επιμελητηρίου διαπιστώνει πως τότε υπήρχαν έντονες συζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το θέμα της υπονόμευσης του επαγγελματικού ρόλου του αρχιτέκτονα καθότι τις περισσότερες φορές «τη δουλειά έπαιρνε ο υπομηχανικός, σπουδασμένος μεν, όχι αρχιτέκτονας δε». Επιπλέον, σημειώνει η Θεοχαροπούλου, οι εργολάβοι, οι οποίοι προέρχονταν από τους οικοδόμους, συντόνιζαν ομάδες ανθρώπων, κτιστών που ταξίδευαν (από την ύπαιθρο στην Αθήνα) και ο καθένας είχε την ειδικότητά του, δηλαδή, μαρμαράδες, μπετατζήδες, σοβατζήδες, μωσαϊκατζήδες, πατωματζήδες κλπ.. Επίσης υπογραμμίζει ότι «μέχρι μετά τον πόλεμο υπήρχαν συνεργεία που ήταν ειδικά και άξια για διάφορα έργα, ανάλογα από τον τόπο προέλευσης: Ηπειρώτες για κάτι ή Κυκλαδίτες για κάτι άλλο».[183]

Το δεύτερο θέμα στο οποίο θα ήθελα να αναφερθώ είναι η «μήτις». Νωρίτερα είχα τη δυνατότητα να συζητήσω για τη δουλειά μου με το Νίκο Βαλσαμάκη, έναν από τους μεγάλους αρχιτέκτονες που δούλεψε στην

183Θεοχαροπούλου Ιωαννα, Δραγώνας Πάνος, Woditsch Richard, Μαλούτας Θωμάς, πάνελ, «Η πολυκατοικία της αντιπαροχής, *Re-think Athens: Αστικές προκλήσεις 2014- 15*», Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση, Αθήνα, 27/1/ 2015.

> Αθήνα, μας έδωσε πολλά καινοτόμα κτήρια, πολυκατοικίες και μου είπε μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία. Θυμάται πολύ καλά τους εργολάβους, οι οποίοι στήνανε μπροστά σε μια οικοδομή ένα γραφείο και έρχονταν οι πελάτες για να επιλέξουν το διαμέρισμά τους. Ακόμα κι αν υπήρχαν τα σχέδια οι πελάτες τα άλλαζαν για να καλύψουν τις ανάγκες τους και τα συζητούσαν εκεί επί τόπου με τον εργολάβο. Το ενδιαφέρον από αυτό για εμένα είναι ότι υπάρχει διαφορετική σχέση ανάμεσα στον εργολάβο και τον αρχιτέκτονα αφενός και τον χρήστη αφετέρου, και δεύτερον διαπιστώνουμε ότι η αρχιτεκτονική δεν θεωρήθηκε ένα επάγγελμα της elite, όπως συνέβαινε τότε στην Ευρώπη. Επιπλέον, υπάρχει και ένα είδος αμεσότητας, όπου τα πράγματα γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης επιτόπου και αντί να αρχίσουν τα λεπτομερή σχέδια και τα νομικά έγγραφα, τίποτα απ' αυτά δεν συνέβαινε. Οι πελάτες συζητούσαν απ' ευθείας με τον εργολάβο που ήταν και μελετητής. Το ίδιο συνέβαινε και στην περίπτωση της αντιπαροχής, κατά την άποψή μου.[...] Ως οικονομική πράξη θα ήθελα να επισημάνω ότι είναι στην ουσία σαν την ανταλλαγή δώρων. Δηλαδή, ένας βασικός μηχανισμός οργάνωσης των ανθρώπων που είναι επωφελής και προς τις δύο πλευρές. Αυτού του είδους η συναλλαγή όμως, για να είναι επιτυχημένη [...], χρειάζεται κάποια εξυπνάδα, κάποια καπατσοσύνη. Σύμφωνα με αυτά που είπε ο Michel de Certeau, [η συναλλαγή αυτή είναι σαν να επιφέρει] τη δημιουργία των περισσότερο δυνατών επιπτώσεων με τις μικρότερες δυνατές δυνάμεις.[184]

Για τον Δραγώνα, η αντιπαροχή είναι μια «διαδικασία παραγωγής βίου». Αντλώντας τα συμπεράσματά του μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο, παρατηρεί πώς η ίδια ιστορία επανέρχεται με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές ταινίες: η οικογένεια μεγαλώνει, τα παιδιά θέλουν να παντρευτούν, δεν έχουν πού να μείνουν, η λύση έρχεται μέσα από τη σύναψη της συμφωνίας της αντιπαροχής με τους εργολάβους σε ένα κλίμα εορταστικό που ταυτόχρονα θέλει να προλάβει να είναι μοντέρνο. Στη βάση αυτής της συμφωνίας πραγματοποιείται ο γάμος, κάτι το οποίο ιδεολογικά, μας λέει ο Δραγώνας,

184Θεοχαροπούλου, *ό.π.*.

σχετίζεται με τη συμφωνία του ελληνικού κράτους «πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια», το οποίο εμποτίζει όχι μόνο τον κινηματογράφο αλλά και τη διαδικασία ανοικοδόμησης της Αθήνας.[185]

Κλείνοντας το υποκεφάλαιο που αφορά στα βασικά χαρακτηριστικά της αντιπαροχής στην Αθήνα, παραλείποντας πολλές πτυχές και απόψεις πάνω στις ειδικές συνθήκες δημιουργίας του φαινομένου της πολυκατοικίας, παραθέτω μια άποψη της Κωνσταντίνας Θεοδώρου σε σχέση με την κοινωνική διαστρωμάτωση και τον τρόπο με τον οποίο η πολυκατοικία- όπως έχει αναλύσει ο Μαλούτας[186]- έφερε στην ίδια περιοχή ανθρώπους από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα.

> Η συγκυρία λοιπόν της δεκαετίας του ’50, οδήγησε μέσω της διευκόλυνσης στην απόκτηση στέγης και μικρού κεφαλαίου, στην συρρίκνωση μιας προηγούμενης εικόνας, όπου οι ευρύτερες περιοχές της Αθήνας απεικόνιζαν εντονότερα μια κοινωνική/ταξική κατανομή στον χώρο. Μέσω της συνεχούς ανοικοδόμησης με το παραπάνω μοντέλο [της αντιπαροχής] η Αθήνα πλέον αποκτούσε μια ενιαία μορφή η οποία έτεινε να απαλείψει τα μέχρι πρότινος δύο άκρα (αριστοκρατικές – εργατικές περιοχές). Το αποτέλεσμα ήταν να αμβλυνθούν οι κοινωνικές διαιρέσεις στον χώρο και να κρυφτούν πίσω από την μεταπολεμική, πολλά υποσχόμενη, πολυκατοικία.[187]

4.2 Είδη και ονομασίες πολυκατοικίας και η πολυκατοικία σήμερα

> [...] αυτό που ζούμε, τα υπόλοιπα, όλα τα υπόλοιπα, πού είναι; Αυτό που γίνεται και ξαναγίνεται κάθε μέρα, το κοινό το καθημερινό το τετριμμένο, το σύνηθες, το

185Δραγώνας, *ό.π.*.

186Μαλούτας Θωμάς, *Η Κοινωνική Γεωγραφία της Αθήνας, Κοινωνικές Ομάδες και Δομημένο Περιβάλλον σε μια Νοτιοευρωπαϊκή Μητρόπολη,* Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2018.

187Θεοδώρου, Κωνσταντίνα, «Τυπολογία της αθηναϊκής πολυκατοικίας», https://cityissue.org/portfolio/%CF%84%CF%85%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AF/ Ανακτήθηκε 7/2/2016.

υποσύνηθες, τον θόρυβο του βάθους, πώς να το αντιληφθούμε, πώς να το εξετάσουμε, πώς να το περιγράψουμε;[188]

Υπάρχουν διάφορα είδη πολυκατοικιών ανάλογα με την περίοδο δόμησης αλλά και με τις χρήσεις της. Σε αυτή τη διατριβή δεν επιχειρείται εκτενής και λεπτομερής διαχωρισμός των ειδών της πολυκατοικίας. Αναφέρονται ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα που συνοδεύονται από το εννοιολογικό πλαίσιο που ενδεχομένως τα ορίζει ως τέτοια. Μέσα από την παράθεση διαφορετικών παραδειγμάτων ειδών και ονομάτων για την πολυκατοικία ξεκινά να διαφαίνεται ένα ελάχιστο μέρος από το κοινωνικό της συγκείμενο, με δειγματοληπτικό τρόπο. Ταυτόχρονα αναφέρονται οι διαφορετικοί κλάδοι τους οποίους ενδιαφέρει αυτό το φαινόμενο και οι ονομασίες που επιλέγεται να χρησιμοποιούνται στις διαφορετικές συζητήσεις για αυτήν: η αστική (1930-) διαφέρει από την μεταγενέστερη εργολαβική πολυκατοικία. Η αστική πολυκατοικία περιγράφεται από τον Μαρμαρά ως εξής:

> Το πολυώροφο κτίριο διαμερισμάτων κατοικίας που διαθέτει τουλάχιστο τέσσερις ορόφους, παράγεται μέσα από εμπορευματικούς μηχανισμούς και κατοικείται από ενοίκους ανώτερης μεσοστρωματικής προέλευσης. Σύμφωνα με αυτόν τον ορισμό, η έννοια της αστικής πολυκατοικίας είναι συνυφασμένη με την κερδοσκοπική επιχείρηση, όπου την πρωτοβουλία της ανοικοδόμησης αναλαμβάνει το ιδιωτικό κεφάλαιο, ενώ η χρήση του παραγόμενου κτιριακού προϊόντος γίνεται από ενοίκους που καταβάλουν χρηματικό αντίτιμο είτε με τη μορφή μισθώματος είτε με τη μορφή πράξης αγοραπωλησίας.[189]

Υπάρχει επίσης η προσφυγική πολυκατοικία που κατασκευάζεται από το δημόσιο στα τέλη της δεκαετίας του 1930 για τη στέγαση των προσφύγων της Μικράς Ασίας και η εργατική που εφαρμόστηκε μεταπολεμικά από τον Αυτόνομο Οργανισμό Εργατικής Κατοικίας. Μέσα από την πρωτοβουλία των δήμων για κοινωνική μέριμνα προς

188Perec Georges, «Το Υποσύνηθες», Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1991, 5.
189Μαρμαράς Μανώλης Β., *Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας,* ό.π., 10.

οικογένειες χωρίς πόρους συστάθηκε η «κοινωνική πολυκατοικία» όπως αυτή στην οδό Μπουμπουλίνας 36.[190]

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των πολυκατοικιών στην Ελλάδα, είναι ότι ακόμα και σήμερα μπορεί ένα κτίριο να στεγάζει τρεις γενιές της ίδιας οικογένειας, αφού οι ιδιοκτήτες της γης και όλη η οικογένειά τους μένουν στα διαφορετικά διαμερίσματα. Αυτή είναι η «οικογενειακή πολυκατοικία» που υπάρχει ως φαινόμενο με τις δικές της ξεχωριστές συνθήκες κατοίκησης. Συνήθως προορίζονταν ως τέτοια εξαρχής. Δηλαδή οι ιδιοκτήτες λειτουργούσαν μέσα σε ένα πλαίσιο προοικονομίας, προβλέποντας και υπολογίζοντας πως τα παιδιά τους θα μείνουν κοντά τους στα υπόλοιπα διαμερίσματα της πολυκατοικία, ακόμα και μετά την τυπική ενηλικίωσή τους. Παράλληλα με τις ειδικές συνθήκες της οικογενειακής πολυκατοικίας αλλά και της επέκτασης των χτισμάτων προς διαφορετικές κατευθύνσεις και στο πλαίσιο του προφορικού λόγου, μια έκφραση που λέγεται συχνά για να υποδηλώσει ότι υπάρχει οικειότητα μεταξύ δύο ή περισσότερων, ακόμα και μεταξύ εκείνων που δεν συγγενεύουν, είναι η μεταφορά «μια οικογένεια είμαστε». Οι κάτοικοι που μου μίλησαν χρησιμοποίησαν αρκετές φορές αυτήν την έκφραση.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής, η περίπτωση μέσω της οποίας διερευνώ τις δικές μου ακουστικές εμπειρίες και των κατοίκων της είναι μια πενταώροφη εργολαβική ημι-οικογενειακή πολυκατοικία του 1980, με 20 διαμερίσματα και ένα δώμα, στην οδό Θερμοπυλών στο Μεταξουργείο. [Εικ. 004] Αναφέρομαι σε αυτήν ως ημι-οικογενειακή επειδή ναι μεν μπορεί να στεγάζει δύο γενιές από δύο οικογένειες, ταυτόχρονα στεγάζει ενοίκους που δεν συγγενεύουν με αυτές τις οικογένειες. Έτσι για παράδειγμα, μπορεί να έχουμε μια γιαγιά που μένει στο νότιο διαμέρισμα του δεύτερου ορόφου, με την κόρη της γιαγιάς και το σύζυγο της κόρης να μένουν σε γειτονικό διαμέρισμα του ίδιου ορόφου και το παιδί των τελευταίων να μένει στον πέμπτο όροφο.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον κατά την άποψή μου η εισαγωγή στην προσέγγιση του φαινομένου της πολυκατοικίας που έκανε σε ομιλία του ο Δραγώνας, καθότι χρησιμοποιεί μια έκφραση που είναι κοινή για τους αρχιτέκτονες όταν μιλούν για την

190*Autodiikisi.gr*, «Δ. Αθηναίων: Εξασφαλισμένη η στέγαση των προσφύγων μετά την κοινωνική πολυκατοικία», 30/11/2017. https://www.aftodioikisi.gr/ota/dimoi/d-athineon-exasfalismeni-stegasi-ton-prosfygon-meta-tin-kinoniki-polykatikia/ Ανακτήθηκε 19/3/2018

πολυκατοικία. Αναφέρεται στο σύνολο των πολυκατοικιών ως μια «παχύρρευστη μάζα» που άλλοτε πυκνώνει και άλλοτε αραιώνει. Όταν κοιτά κανείς την Αθήνα από μακρυά μπορεί να μιλά για αυτό που βλέπει ως «μωσαϊκό» με «ψηφίδα» του την πολυκατοικία:

> Φαινομενολογικά, βλέποντας την Αθήνα από ψηλά είναι μία παχύρρευστη μάζα από αρκετά ομοιογενείς ψηφίδες οι οποίες μοιάζουν με ένα μωσαϊκό, με ένα χυτό υλικό, αν το προσέξουμε θα παρατηρήσουμε ότι το μωσαϊκό αλλάζει χρώμα με την ώρα, άλλοτε είναι πιο κοκκινωπό πιο μαύρο πιο παχύρρευστο, αλλού είναι πιο αραιό, όταν ανάβουν τα φώτα αρχίζουν και φαίνονται στοιχεία του δημόσιου χώρου. Υπάρχουν ελάχιστα στοιχεία που το διαφοροποιούν, είτε το Ολυμπιακό Στάδιο στο βάθος είτε τα έξι- επτά ψηλά κτίρια που χτίστηκαν σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο στους Αμπελόκηπους, οι λόφοι και κυρίως η Ακρόπολη. Αυτό το χονδροειδές ατελείωτο μωσαϊκό παράγεται από μια βασική ψηφίδα και αυτή η ψηφίδα είναι η πολυκατοικία. Όλη η πόλη, όλος ο οικοδομικός όγκος, όλη η ζωή και οι ιστορικές εξελίξεις έρχονται και χώνονται μέσα σε αυτή την ψηφίδα.[191]

Ταυτόχρονα, επειδή η πολυκατοικία δημιουργήθηκε λαμβάνοντας κατά καιρούς υπόψη συγκεκριμένους κτιριοδομικούς κανονισμούς[192] με βάση τους οποίους οι μηχανικοί εκμεταλλεύονταν τους συντελεστές δόμησης στο έπακρο για μέγιστο κέρδος[193], μοιάζει σαν ένα ορθογώνιο κλειστό κουτί του οποίου δίνουν συχνά την ονομασία «μπλοκ

191Δραγώνας, ό,π..

192 Έτη σύστασης κτιριοδομικών κανονισμών ανά τα χρόνια: 1919, 1922, 1929, 1955, 1973, 1985, 2000 και 2012 https://attikipedia.sadas-pea.gr/%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CE%B9-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%84%CE%BF-1836-%CE%B5%CF%89%CF%83-%CF%83%CE%B7/ Ανακτήθηκε 13/9/2018

193 «Η ογκώδης μορφή των αστικών πολυκατοικιών ήταν άμεσο αποτέλεσμα της εξάντλησης των δυνατοτήτων που πρόσφεραν οι κτιριοδομικοί κανονισμοί. Προς την κατεύθυνση αυτή λειτούργησε η επιμονή των ιδιοκτητών για την πλήρη εκμετάλλευση του ιδεατού επιτρεπόμενου κτιριακού όγκου. Τη διάθεση αυτή των ιδιοκτητών ικανοποίησε σε σημαντικό βαθμό η επιτηδειότητα των μελετητών μηχανικών στην κτιριολογική αντιμετώπιση του προβλήματος. Την κατάσταση αυτή επέτεινε η , κατά κανόνα, χρησιμοποίηση του συνεχούς οικοδομικού συστήματος, που απέκλεισε την αισθητική επεξεργασία των πλάγιων πλευρών των αστικών πολυκατοικιών και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για ελλειπή διαμόρφωση των πίσω όψεών τους.» Αν και η περιγραφή αυτή αναφέρεται στην αστική πολυκατοικία, κατά τη γνώμη μου τα ίδια δεδομένα φαίνεται να ισχύουν και για τις εργολαβικές πολυκατοικίες. Μαρμαράς, *ό.π.*, 225.

τσιμέντου». Στο δημοσιογραφικό λόγο, μιλούν για «μπαζωμένες ευθύνες». Εκεί οι εκφράσεις για την πολυκατοικία σχηματίζονται ορισμένες φορές γύρω από λυπηρά γεγονότα σχετικά με τα αυθαίρετα κτίσματα πάνω σε ρέματα και ποτάμια, όπως οι καταστροφικές πλημμύρες του 2017 στη Μάνδρα Αττικής. Καταγγέλλεται μέσα από τα άρθρα τους η άναρχη αυθαίρετη δόμηση της Αττικής και της Ελλάδας, η έλλειψη πρόνοιας για αντιπλημμυρικά έργα και μεταπλημμυρική στήριξη και η «διαχρονική ανευθυνότητα της πολιτείας» για τις καταστροφές.[194]

Η έρευνα των Βαταβάλη και Χατζηκωνσταντίνου[195], σχετικά με την ενεργειακή φτώχεια στην Αθήνα παρουσιάζει την πολυκατοικία με όρους «υλικής- κοινωνικής οντότητας». Η ενδελεχής τους έρευνα στη βάση μελέτης περιπτώσεων δίνει μια εικόνα για τη δυσκολία πρόσβασης στην ενέργεια, στο πλαίσιο της οικονομικής κρίσης και των πολιτικών λιτότητας. Σημείο αφετηρίας της έρευνάς τους, το τέλος του Δεκέμβρη του 2012 και η αιθαλομίχλη που καλύπτει τη νυχτερινή Αθήνα εξαιτίας των καυσόξυλων. Συμβάλλοντας με την έρευνά τους «στη συζήτηση για την Αθήνα και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι κάτοικοί της» ακούγοντας τους κατοίκους «που δυσκολεύονται να ζεσταθούν», θεωρώ πως καταφέρνουν να ιχνηλατήσουν μια ανθρωπογεωγραφία των κατοίκων αλλά και τις συνθήκες κατοίκησης σε διαφορετικές γειτονιές, όπως στον Άγιο Παντελεήμονα, στους Αμπελόκηπους, στα Άνω Πετράλωνα και στον Άγιο Σώστη.

Designers μιλούν για την πολυκατοικία με όρους ευρεσιτεχνίας- «ελληνική πατέντα», ενώ αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι μιλούν για αυτήν ως αποτέλεσμα της «Ελληνικής πολυλειτουργικής διαδικασίας κατοίκησης (Greek multifunctional dwelling[196])». Μιλούν επίσης και με βασικούς όρους «πολυόροφου κτιρίου κατοικίας»,

194 Παπαδάκης Γιώργος Α., «Μπαζωμένες ευθύνες του πολιτικού κόσμου», 18/11/2017, *Δρόμος της Αριστεράς,* https://edromos.gr/wp-content/uploads/2017/11/dromos_382.pdf Αυτό το αφιέρωμα στις πλημμύρες περιλαμβάνει ένα ποίημα του Τότσικα, ένα μικρό άρθρο του Μιχάλη Σιάχου και δείγματα άρθρων από το Νοέμβρη του 1967 και του 1977 από την καταστροφή που προκάλεσαν οι τότε πλημμύρες με απαριθμήσεις νεκρών. Λάγος Θανάσης, «Εγκληματικές ευθύνες για τα μπαζωμένα ρέματα», 16/11/2017, *eleftheriaonline.gr* https://eleftheriaonline.gr/stiles/to-proto-thema/item/138969-egklimatikes-efthynes-gia-ta-bazomena-remata, Παπαδόπουλος Γιάννης, «Μάνδρα Αττικής, κάθε σπίτι και μια ιστορία καταστροφής», *Η Καθημερινή*, 19/11/2017 https://www.kathimerini.gr/935301/gallery/epikairothta/ellada/mandra-attikhs-ka8e-spiti-mia-istoria-katastrofhs οι παραπάνω τρεις ιστότοποι ανακτήθηκαν την ημερομηνία δημοσίευσής τους.

195 Βαταβάλη Φερενίκη, Χατζηκωνσταντίνου Ευαγγελία, *Γεωγραφίες της ενεργειακής φτώχειας στην Αθήνα της κρίσης, τρία κείμενα και έξι ιστορίες πολυκατοικιών*, Αθήνα, Βαταβάλη και Χατζηκωνσταντίνου και εκδόσεις angelus novus, 2018.

196Aureli Pier Vittorio, Guidici Maria S., Issaias Platon, "From Dom-ino to Polykatoikia", *Domus* 962, 10/2012. https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/10/31/from-dom-ino-to-em-polykatoikia-

προϊόντος προς χρήση, ή με μεταφορικές εκφράσεις «ιδανικές τούρτες σε διαδοχικά οικόπεδα»[197], «διεπιφάνεια», "apparatus" καθώς και με όρους οριοθέτησης των περιοχών και των χρήσεων της. Μια τέτοια ανάλυση είναι αυτή του Γερμανού αρχιτέκτονα Richard Woditsch, την οποία επανεξετάζω σε επόμενο υποκεφάλαιο, συμπαραθέτοντάς την με αυτήν της Θεοχαροπούλου. Ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να μιλήσει για το φαινόμενο της πολυκατοικίας μέσα από την τυπολογία[198] της και διερευνά το διαχωρισμό του ιδιωτικού με το δημόσιο χώρο, τον τρόπο «σύνταξης του

em-.html Ανακτήθηκε 7/2017.

197 «Η αναζήτηση των αιτίων που προκαλούν στην ψυχή μας την αισθητική ανάταση, όταν βρισκόμαστε σε ορισμένους χώρους, και την αισθητική κατάθλιψη, όταν βρισκόμαστε σε άλλους, θα έπρεπε να οργανωθεί με λογισμό και να συνεισφέρει στην διερεύνηση των δυνατοτήτων μας απέναντι σε σύγχρονες πόλεις, όπως η Αθήνα, που θεωρούνται εκ προοιμίου «άσχημες» Για μια σημαντική μερίδα όχι μόνο των κατοίκων τους, αλλά και των αρχόντων και αρχιτεκτόνων τους. Η αναζήτηση αυτή επιβάλλει να ξεφύγουμε από την αντιμετώπιση της δουλειάς του αρχιτέκτονα ως αποσπασματικής παρεμβάσεις εντός των ορίων του οικοπέδου, με μόνο περιορισμό έναν οικοδομικό κανονισμό, διατυπωμένο με γνώμονα την μεγαλύτερη δυνατή δημιουργικότητα και ελευθερία του ατόμου στο εσωτερικό του δικού του μικρό– περιβάλλοντος. Η πόλη δεν μπορεί να είναι μια παράταξη από ιδανικές τούρτες σε διαδοχικά οικόπεδα, σαν προθήκη ζαχαροπλαστείου στην ελεύθερη αγορά της κοινωνίας του θεάματος. Με άλλα λόγια στον σημερινό δαίδαλο παρεμβάσεων στον αστικό χώρο, απαιτείται μια θεωρία της αρχιτεκτονικής και πολεοδομικής πρακτικής που να υπερβαίνει την αποσπασματική αντιμετώπιση του κυκλοφοριακού και τις μεμονωμένες προσπάθειες εξωραϊσμού και αρχιτεκτονικού ναρκισσισμού, θεμελιώνοντας την κατάργηση του διλήμματος πολύ – εργαλείο ή πόλη – έργο τέχνης. Χωρίς να ξεχνάμε, βεβαίως, πως η πόλη, η τέχνη και η αρχιτεκτονική του κάθε τόπου δεν αντανακλούν μόνο τον οικονομικό, αλλά και τον πραγματικό του πλούτο. Και ταυτόχρονα πως ο τρόπος ύπαρξης της τέχνης είναι συνάρτηση του ανθρώπου και όχι ο άνθρωπος συνάρτηση της τέχνης.» Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, Αθήνα, Εκδόσεις Futura, 2006, 133-134.

198Ο όρος τυπολογία έχει διαφορετικές εγγραφές στην αρχιτεκτονική οι οποίες εδράζονται σε μια κοινή εννόηση του τι είναι κτιριακός τύπος. «Τύπος είναι μια επαναλαμβανόμενη αναγνωρίσιμη οργανωτική δομή. Δεν έχει διαστάσεις και κλίμακα. Βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την τεχνική, τη λειτουργία και τα στυλ αλλά δεν χαρακτηρίζεται από αυτά.» Συνεπώς, η τυπολογία ορίζεται ως εξής: «μια συγκριτική κατάταξη των επικρατέστερων αρχιτεκτονικών λύσεων με κριτήρια αντικειμενικά και ορθολογικά». «Μορφολογία – Ρυθμολογία, Θεωρεία των Αρχιτεκτονικών Μορφών & Ρυθμών» http://morfologia.arch.duth.gr/4o_etos/4o_exam_VII/morfi.pdf Ανακτήθηκε 4/5/2021 Παράλληλα με αυτόν το γενικό ορισμό της τυπολογίας οι δύο κεντρικοί άξονες με βάση τους οποίου συζητείται η τυπολογία στην αρχιτεκτονική είναι η «συγχρονική τυπολογία» και η «διαχρονική τυπολογία»: «[...] Από την παραπάνω βασική συλλογιστική προκύπτει και η εσωτερική διάρθρωση και μεθοδολογία της Κτιριολογίας: Περιγραφική-ερμηνευτική κατεύθυνση: Αυτή διακρίνεται σε δύο προσεγγίσεις: (α) Την "συγχρονική τυπολογία", που επιχειρεί κυρίως την περιγραφή, δηλαδή την αναγνώριση, κατάταξη, ανάλυση κλπ, των τύπων κτιρίων που υπάρχουν σε μία δεδομένη ιστορική περίοδο και σε έναν δεδομένο κοινωνικό ή γεωγραφικό χώρο. Σε αυτήν ανήκουν π.χ. και τα συνήθη συστηματικά βοηθήματα σχεδιασμού, που απευθύνονται στους επαγγελματίες αρχιτέκτονες, όπως π.χ. "Σύγχρονα σχολικά κτίρια στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας", ή "Museum Buildings, a design manual", κ.ο.κ.. (β) Την "διαχρονική τυπολογία", που επιχειρεί κυρίως την ερμηνεία της εξέλιξης των κτιριακών τύπων μέσα σε μια ευρύτερη ή στενότερη ιστορική περίοδο και σε συγκεκριμένο κοινωνικό ή γεωγραφικό χώρο, όπως π.χ. "Τυπολογία της βαλκανικής κατοικίας κατά την περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας", ή "History of Building Types" κ.ο.κ.». Τζώνος Π., *Εισαγωγή στην Τυπολογία των Κτιρίων*, Εκδόσεις Έδρας Κτιριολογίας Π.Σ. Α.Π.Θ., 1975. https://users.auth.gr/users/5/7/028375/public_html/books/eis_typ_ktirion.pdf Ανακτήθηκε 7/5/2021. Στις συζητήσεις που συνεξετάζονται σε αυτό το κεφάλαιο, ο όρος τυπολογία, αρκετές φορές,

χώρου» και των ορίων μέσα σε αυτήν. Η προσέγγισή του εξελίσσεται γύρω από την πολυκατοικία ως «άσκηση τοποθέτησης ορίων». Είναι αξιοσημείωτη, για τον ερευνητή, «η αθηναϊκή κτιριακή τυπολογία» η οποία καλύπτει το αττικό τοπίο από το κέντρο προς την περιφέρεια, ενώ απορεί για το πώς «το plattenbau της ανατολικής Γερμανίας δεν κατάφερε να εφαρμοστεί σε τόσο μεγάλη έκταση».

Η Θεοχαροπούλου συζητά εκτεταμένα και εμμένει σε μια μεταφορά η οποία ενδιαφέρει ιδιαίτερα την παρούσα διατριβή και είναι η ερμηνεία της πολυκατοικίας «*ως προφορική συνεννόηση*» με βάση τον αυτοσχεδιαστικό τρόπο χτισίματος που όμως, όπως σημειώνει, συμβαίνει ταυτόχρονα πάνω σε αμετάβλητα στερεότυπα ή σε ορισμένες σταθερές συνιστώσες· «όπως οι παραστάσεις του Καραγκιόζη, που βασίζονται μεν σε συγκεκριμένους πολιτισμικούς κώδικες (standardized without innovation) εμπλουτισμένους δε με νέο περιεχόμενο με νέες εκφράσεις (small, improvised variations)»[199]:

> Εδώ το πανωσήκωμα [αναφέρεται σε μια εικόνα πανωσηκώματος που δείχνει στην ομιλία της], το οποίο εξακολουθεί και υφίσταται μια χαρά, ζει μέχρι την εποχή μας. Είναι πολύ κοινό σε πολλούς χώρους τόσο στην πόλη όσο και στην ύπαιθρο. Είναι ένα στοιχείο συσσώρευσης, επίσης, η ατελείωτη επανάληψη. Η πολυκατοικία ήταν ένα επαναληπτικό στοιχείο το οποίο δημιούργησε μια ομοιομορφία στην πόλη. Όσον αφορά την επανάληψη, το περιττό, την απλούστευση, την εξάρτηση από προφορικές διαπραγματεύσεις, βλέπουμε ότι η μεταπολεμική πολυκατοικία ήτανε το αντίστοιχο στην οικοδομή μιας προφορικής συννενόησης.[200]

χρησιμοποιείται για να συζητήσει το οικιστικό φαινόμενο που μπορεί να παρουσιάζει κοινά στυλιστικά, δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά, του οποίου η εξάπλωση και η οργανική ομοιομορφία σε επίπεδο δομής, εφαρμογής και χρήσης, μπορεί να το καθιστά «τυπολογία» σε όλη του την έκταση.

199 Theocharopoulou, *ό.π.,* 138.

200 Θεοχαροπούλου, Δραγώνας, Woditsch, Μαλούτας, διάλεξη ό.π., Επίσης, η Θεοχαροπούλου στο υποκεφάλαιό του βιβλίου της *Builders, Housewives and the construction of modern Athens* με τίτλο "Parody, or the Type and Stereotype", υπογραμμίζει και αναπτύσσει την άποψη της προσέγγισης της πολυκατοικίας ως προφορική συνεννόηση, 138. «όχι για να υιοθετήσει μια δομιστική προοπτική ή να συζητήσει το θέμα με όρους διπολικών αντιθέσεων τύπου προφορικότητα (orality) ή textuality, αλλά διερευνώντας την προβληματική αυτή μέσα στο ευρύ φάσμα υπαινιγμών (implications) που διεισδύει στα πολιτισμικά φαινόμενα και τις νοητικές πρακτικές», Tziovas Dimitris, "Residual Orality and Belated Textuality in Greek Literature and Culture", στο *Journal of Modern Greek Studies*, vol 7, (2),

Τα παλιά σπίτια ήταν συνήθως ένα δωμάτιο. Για την επέκταση του σπιτιού προς διαφορετικές κατευθύνσεις η Θεοχαροπούλου γράφει, λαμβάνοντας υπόψη της τα σχόλια της Μαρίας Μαντουβάλου, ιστορικού και πολεοδόμου, ότι η προσθήκη δωματίων ή δωμάτων στη συνέχεια ή σε κάθετη ανάπτυξη σε τριώροφη πολυκατοικία ήταν μια διαδικασία και μια «υπόσχεση»[201] για ανέλιξη των χαμηλότερων τάξεων προς τη μεσαία τάξη. Επίσης το «πανωσήκωμα», η διαδικασία της προσθήκης κατασκευών, του πλεονασμού, η επέκταση, η επανάληψη των στοιχείων και η συσσώρευση αντί της σύνθεσης των όγκων, είναι ορισμένα από τα δομικά στοιχεία που μπορούν να δώσουν τη βάση για την αναστοχαστική διαδικασία πάνω στην σχέση του χτισίματος με την προφορική λογοτεχνία. Για παράδειγμα αναφέρει ότι η προσθετική δομή (additive structure), είναι σωρευτική (accumulative) και όχι συνθετική (compositive) στα κοινά κτίσματα. Οι πρώτες αυτοσχέδιες κατασκευές χτίζονταν κατά κόρον, όπως περιγράφει, από την εργατική τάξη χρησιμοποιώντας παραδοσιακές τεχνικές και υλικά. Ταυτόχρονα, σημειώνει, ότι ο μπετονένιος σκελετός παρέμενε σε αναμονή για το μέλλον, όταν θα υπήρχαν αρκετά χρήματα για να συνεχιστεί το κλείσιμο νέων δωματίων ή «όταν η αστυνομία θα έκανε τα στραβά μάτια στις εκλογές για να συνεχιστεί το κτίσιμο»[202]. «Αναμονές» ονομάζουν τον οπλισμό του κτιρίου, τις χαλύβδινες βέργες που δένουν το μπετόν και εξέχουν από πλάγιες όψεις και ταράτσες. Ονομάζονται έτσι γιατί περιμένουν να πέσει η επόμενη πλάκα ή να προστεθεί δοκάρι στην οριζόντια προέκταση νέου χώρου. Έτσι, ίσως, παρέχουν τη δυνατότητα χτισίματος και, κατά μια έννοια, τη δυνατότητα της συνέχισης της κατοίκησης των παιδιών κοντά στην υπόλοιπη οικογένεια.

Ο Kenneth Frampton έχει μιλήσει για την πολυκατοικία παρομοιάζοντας την με «μικρές κυψέλες» όπως αυτές στους νησιώτικους οικισμούς. Ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης αναφέρεται σε μια ενδιαφέρουσα πτυχή, καθώς μιλά για το φαινόμενο ως εξής:

Οι πολυκατοικίες είναι η διάχυση της κουλτούρας του μητροπολιτικού

10/1989, 321.
201 Mantouvalou Maria, *Building Construction in Athens*, 40, στο Θεοχαροπούλου. *ό.π.*, 140.
202 Θεοχαροπούλου, *ό.π.*, 141.

> bricolage. [...] Οι πολυκατοικίες είναι όπως τις οικειοποιήθηκαν οι κάτοικοί τους. Το bricolage δεν είναι προϊόν ενός ανθρώπου αλλά συλλογικοτήτων[203]

Η άποψη του Γιώργου Τζιρτζιλάκη από τη διάλεξη – συζήτηση με τον Γιάννη Οικονομίδη στο Σ.Ο.Δ.Α,[204] «Αθήνα, από κακέκτυπο σε αντιπαράδειγμα», ήταν η εξής: «η σχέση του κάτοικου με την πόλη είναι σχιζοφρενική, εναλλάσσεται μεταξύ επιθυμίας και αντιπάθειας». Σε αυτή τη βάση, κατά την προσωπική μου άποψη, ίσως το σκεπτικό του Τζιρτζιλάκη να σχετίζεται με μια πτυχή της θεωρίας του Deleuze και Guattari περί ανθρώπου bricoleur- αυτοσχεδιαστή- σχιζοφρενή[205]. Αλλά μπορεί και να σχετίζεται ταυτόχρονα πρωτίστως με την έννοια του bricolage όπως εγγράφεται στο πεδίο της τέχνης: μια αυτοσχεδιαστική διαδικασία δημιουργίας με ό,τι υλικά και μέσα βρίσκονται πρόχειρα, κάτι σαν αυτοσχεδιαστιακή διαδικασία μαστορέματος, πειράγματος, επιδιόρθωσης ή και μεταποίησης.

Για την κατάσταση της πολυκατοικίας στην Αθήνα τα χρόνια 2017- 2019 η Κωνσταντίνα Θεοδώρου σημείωσε τα εξής[206]: εξαιτίας της κρίσης υπάρχει αβεβαιότητα στη στέγαση λόγω της υψηλής φορολόγησης, των κόκκινων δανείων και της ανεργίας. Γίνεται μετάβαση από μικροϊδιοκτησία σε μεγάλη ιδιοκτησία. Αναφέρει ότι υπάρχει «ανεπαρκής ποιότητας ζωής στο κέντρο της Αθήνας και παρατεταμένη υποβάθμιση των δημόσιων χώρων». Τα κτίρια, όπως τονίζει γερνούν, το κτιριακό απόθεμα είναι κακής ποιότητας με σύντομη διάρκειας ζωής και υψηλά κόστη ανακαίνισης, λόγοι για τους οποίους υπάρχει ενεργειακή κρίση. Ταυτόχρονα δημιουργείται ένα μεγάλο ποσοστό ανενεργής άδειας ιδιοκτησίας με διαμερίσματα που δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν, να πουληθούν ή να ενοικιαστούν εξαιτίας πολύπλοκης ιδιοκτησιακής κατάστασης ή της πολύχρονης απουσίας ιδιοκτητών. Χάνεται, όπως τόνισε, η παραγωγική βάση της πόλης, υπάρχει ανεργία και φτώχεια, έλλειψη κοινωνικής πρόνοιας, επιχορηγήσεων και κρατικής μέριμνας.

---

203 Τζιρτζιλάκης Γιώργος στο Βροντή Σελάνα, «Πολυκατοικία Αγάπη Μου», *Πόλη, Η Καθημερινή* http://www.kathimerini.gr/805608/article/politismos/polh/polykatoikia-agaph-moy Ανακτήθηκε 26/2/2017.

204Οικονομίδης στο Σ.Ο.Δ.Α., «Αθήνα, από κακέκτυπο σε αντιπαράδειγμα», ό.π..

205 Deleuze Gilles, Guattari Fιlix, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia,* London, Continuum, 2004 (1972), 7-8.

206Θεοδώρου, Κωνσταντίνα, «*Ανασχηματίζοντας την Αθήνα μέσω μορφών συλλογικής κατοίκησης*», ό.π..

4.3 «Όταν η αρχιτεκτονική γίνεται πόλη»: Η μορφή της πολυκατοικίας και οι συζητήσεις για την επίδραση του μοντερνισμού

Youth: But it' s wretched for a lad to live without a lass.

Echo: Alas!

Youth: What do you think of most modern monks, eh?

Echo: Monkeys![207]

Η «αστική» πολυκατοικία κυρίως τη δεκαετία του 1930, λέγεται ότι επηρεάστηκε από τα αισθητικά ρεύματα του εκλεκτικισμού, του μοντερνισμού[208] και από τους κανόνες της σχολής Bauhaus και αποτέλεσε τον «προπομπό» του μετέπειτα «μεταπολεμικού πολυόροφου κτιριακού τύπου διαμερισμάτων»[209]. Συνεπώς, δύο βασικά στάδια μορφοποίησης της πολυκατοικίας είναι από τη μια η «αστική» πολυκατοικία και η εξέλιξή της στο «μεταπολεμικό πολυόροφο κτιριακό τύπο διαμερισμάτων».

207 Erasmus, "Echo", 1526, στο *Colloquies*, μετάφραση Thompson Craig R., U Chicago, 1965, I, 373–77, amended, στο Schwartz Hillel, *Making Noise, From Babel, to the Big Bang & Beyond*, NY, Zone Books, 2011, 52.

208 Προσεγγίσεις σχετικά με την επίδραση αισθητικών ρευμάτων στη δόμηση του αστικού περιβάλλοντος μπορεί να βρεθούν στο Κομνηνός Νίκος, *Θεωρία της Αστικότητας iii, αστικός σχεδιασμός και κατασκευή της πόλης*, https://www.komninos.eu/wp-content/uploads/2013/12/Theoria-astikotitas-3.pdf Ανακτήθηκε 2017. «Πρόκειται για τις διαδικασίες, που αφ' ενός ολοκληρώνουν την πορεία σχηματισμού ενός συναφούς με την συσσώρευση αστικού χώρου και αφ' ετέρου επιβάλλουν την μορφή του κατασκευασμένου χώρου της πόλης. Σαν μέρος λοιπόν των διαδικασιών ολοκλήρωσης της αστικότητας αντιμετωπόζεται ο αστικός σχεδιασμός, σαν μια έμμεση μεταγραφή της λογικής της συσσώρευσης στην ιδεολογία, στην αισθητική και στην κουλτούρα. και δεν εννοούμε μια αντιστοιχία σε όρους αντανάκλασης αλλά μια συμπληρωματικότητα, που μπορεό να αναγνωρισθεό μόνο από τα αποτελέσματα της, από την σύγκλιση δηλαδή των διαδικασιών που διαμορφώνουν τον συνολικό χαρακτήρα της εκάστοτε αστικότητας.» «Πρόδρομος της κοινωνιολογίας του κτισμένου, η κλασική φιλοσοφική προσέγγιση του χώρου, η αισθητική, τον αντιμετωπίζει σαν έργο τέχνης. Στα κλασικά κείμενα των G. Hegel (1978), H. Taine, H. Wφlfflin, B. Croce διερευνώνται τα χαρακτηριστικά, οι αξίες και οι συνθήκες που οδηγούν στην διαμόρφωση του έργου τέχνης. Ιστορικό προϊόν των απόψεων περί αισθητικής του μέσου του XIX αιώνα και της φιλοσοφίας των Ruskin και William Morris είναι η βιομηχανική αισθητική, η συνάντηση της τέχνης και της βιομηχανικής παραγωγής στο πεδίο του σχεδιασμού. Σ' αυτές ίσως της καταβολές οφείλεται η σημαντική ακαδημαϊκή και επαγγελματική παράδοση της βιομηχανικής αισθητικής στην Μ. Βρετανία. στην Γερμανία η κίνηση αναπτύσσεται ήδη από το τέλος του πρώτου παγκοσμίου πολέμου με κέντρο το Bauhaus και τον Gropius, στην Γαλλία συγκροτείται σαν αυτόνομη περιοχή πολύ αργότερα με τις εργασίες του Jacques Vienot, ενώ στην Ιταλία υποστηρίζεται από την πρωτοποριακή και αξιοθαύμαστη πολιτική της Olivetti (Francastel 1965).»

209 Μαρμαράς, *ό.π.*, 225.

> Το στοιχείο που διαφοροποιεί τους δύο κτιριακούς τύπους είναι εκείνο που ενεργοποίησε τις διαδικασίες παραγωγής τους, δηλαδή οι διαφορετικές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικράτησαν μεταξύ των δύο αυτών ιστορικών περιόδων.[210]

[Εικ. 005 και 006] Η παραπάνω άποψη του Μαρμαρά αποτελεί ένα σημείο της συζήτησης γύρω από την επίδραση του μοντερνισμού στην ανοικοδόμηση της Αθήνας[211]. Πολεοδόμοι και αρχιτέκτονες- Μαρμαράς, Καρύδης, Τζιρτζιλάκης, Τουρνικώτης, Θεοχαροπούλου, Frampton, Δραγώνας- εντοπίζουν με τους δικούς τους τρόπους αυτήν την επίδραση σε συγκεκριμένα κτίσματα αλλά και σε άλλες εφαρμογές[212]. Η τάση προς το μοντερνισμό μοιάζει να έχει επηρεάσει ακόμα και την

210 Μαρμαράς, *ό.π.*, 226.

211 Στα γραπτά του Μαρμαρά υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές στις αισθητικές τάσεις και τα ρεύματα που επέδρασαν στη ρυθμολογία των κτιρίων πριν το 1930 και απαριθμούνται όλες οι αστικές πολυκατοικίες καθώς και τα βασικά αρχιτεκτονικά δείγματα στα οποία θεωρεί ότι εφαρμόστηκαν οι νέες ιδέες του μοντέρνου κινήματος. Μαρμαράς Εμμανουήλ Β., *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας, Δεκατέσσερα κείμενα και ένα αρχείο*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση ΑΕΒΕ, 2012, 54- 55, 126- 129, 143- 155, 161.

212Στην ομιλία του για την εξέλιξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα ο Τουρνικιώτης ανέφερε ότι «πολιτικά η Ελλάδα στήριξε το μοντέρνο- που απέρριψε η Μόσχα και το Βερολίνο στις αρχές του 1930- και αυτό το έκανε ως υπόσχεση δημοκρατίας». Παρέθεσε σε χρονολογική σειρά ορισμένα παραδείγματα της επιρροής του μοντέρνου σε συγκεκριμένα κτίσματα και καταστάσεις ενώ υπογράμμισε πως το μόνο κτήριο σε στυλ Bauhaus που ξέρει είναι στο Dessau. Δηλαδή- όπως αντιλαμβάνομαι- ανάμεσα στις λέξεις του, σαν να υποστήριξε ότι η επιρροή του Bauhaus στην πλειοψηφία των κτισμάτων, πέρα από το Ωδείο Αθηνών του Δεσποτόπουλου που υπήρξε φοιτητής στο Bauhaus δεν είναι τόσο ευδιάκριτη. Μια επιλογή από τα σημεία που θεωρεί πως αποτελούν μέρος αυτού του ελληνικού-μοντέρνου είναι τα εξής, ορισμένα από τα οποία αναφέρονται και από άλλες και άλλους αρχιτέκτονες, πολεοδόμους και θεωρητικούς αρχιτεκτονικής:

«1933 η συνεργασία Forbat με Ισαάκ Σαπόρτα

1931 η κατοικία στη Γλυφάδα του Στάμου Παπαδάκη

1932- 33 Στουρνάρη και Ζαΐμη, η «μπλε πολυκατοικία» Βαλεντή- Μιχαηλίδη

1933 το συνέδριο του CIAM στη Μύκονο που μεταξύ άλλων σημείων ενδιαφέρεται για την αρχιτεκτονική των Κυκλάδων

1931- 32 η συμβολή του Πικιώνη με το Δημοτικό σχολείο της Ακρόπολης και τον Λουμπαδιάρη το 1957 οπότε και επιστρέφει το Bauhaus από την Αμερική- όταν ο Mies Van Der Rohe σχεδιάζει την Αμερικάνικη Πρεσβεία.

1959 το Hilton του Βουρέκα

1961 ο Βαλσαμάκης στην Ανάβυσσο. Οι αρχιτέκτονες και οι μηχανικοί ονειρεύονται την «Αθήνα διαμαντόπετρα» (από το ποίημα του Παλαμά), στην Ομόνοια το τρένο περνά υπογείως, στο Κολωνάκι χτίζει ο Δεκαβάλας»

Ο Βατόπουλος αναφέρει για το ίδιο θέμα στο ίδιο πάνελ τα εξής:

«1953- 1967 έτη που έγινε η ανοικοδόμηση- «περιβάλλον που μεταβάλλεται και αυτό είναι κάτι επιθυμητό» δεν υπάρχει νοσταλγία για την παλιά Αθήνα, «έλεγαν αυτά έχει η πρόοδος»

1962 περιοδικό Αρχαιολόγος «Η διχρωμία της πόλης ως ένδειξη νεωτερικότητας»

1963 και μετά έγινε η άλωση των συνοικιών- αντιπαροχή- η λάμψη του νέου, διαφημίσεις

εργολαβική πολυκατοικία της εποχής εκείνης όπως, υποστηρίζει ο Μαρμαράς. Λαμβάνοντας υπόψη τις τοποθετήσεις αυτές, μοιάζει να υπάρχει ένα ευρύ φάσμα μέσα στο οποίο συζητούνται απόψεις όπως: η ελληνική εκδοχή είναι τρανό παράδειγμα του μοντέρνου, είναι ένα κακέκτυπο του ξένου μοντέρνου, ο μοντερνισμός εφαρμόστηκε με συγκεκριμένο τρόπο όπως για παράδειγμα δημιουργικό ή μιμητικό ή με λάθος τρόπο[213], στην πλειοψηφία τους όμως αφουγκράζονται την πόλη μέσα από τις διαδικασίες μορφοποίησης τής συζητώντας και για τα αισθητικά ρεύματα. Σε κάθε περίπτωση, οι διαφορές στις προσεγγίσεις για την επίδραση του μοντερνισμού στην Ελλάδα αρθρώνονται ανάλογα με την άποψη αλλά και τη σχέση των ανθρώπων με το μοντερνισμό και το μοντέρνο ως κίνημα, ως φιλοσοφία και ως τρόπο παραγωγής. Δηλαδή, μελετητές όπως η Λαμπροπούλου, η Θεοχαροπούλου, ο Δραγώνας, ο Τζιρτζιλάκης και η Θεοδώρου, μεταξύ άλλων, ενδιαφέρονται για τις ανθρώπινες σχέσεις και τις διεργασίες που μορφοποίησαν την πολυκατοικία ως χώροι εργασίας των οικοδόμων που την έχτισαν, ως υλικό- κτιστό περιβάλλον αλλά και ως χώρο- συνθήκη κατοίκησης. Συγκεκριμένα η Λαμπροπούλου και η Θεοχαροπούλου, προτείνουν

αυτοκινήτων της δεκαετίας του 1960, νέα οπτική επικοινωνία, γραφίστες, περιοδικά λαϊκά αναγνώσματα «Γυναίκα», «Εικόνες», κινηματογράφοι «Νιρβάνα», η αίγλη της Φωκίωνος Νέγρη, επί 20 χρόνια η Ελλάδα βρίσκεται σε «οικονομική ανάπτυξη».

«Η εργολαβική πολυκατοικία αντιγράφει με πολύ κακές κατόψεις, κακό εξαερισμό, περιορισμένο ακάλυπτο το μοντέρνο, εφαρμόζεται και αποτελεί τεράστιο ποσοστό της σύγχρονης κτιριακής πραγματικότητας» »

Σημειώσεις από ομιλία του Τουρνικιώτη και του Βατόπουλου στο πλαίσιο ομιλιών και προβολών με θέμα: «Η εξέλιξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα: Από το συνέδριο του CIAM του 1933 στην Αθήνα εώς την αρχιτεκτονική της δεκαετίας του 1960», στο πλαίσιο της έκθεσης *Από το κτήριο στην κοινότητα, Ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος και το Bauhaus*, 10/10/-07/11/2019. επιμέλεια Λουκάς Μπαρτατίλας.

213 Συγκεκριμένα η άποψη του Ιωάννη Δεσποτόπουλου σχετικά με τον «κοινωνικό μετασχηματισμό» κατά την εποχή του μεσοπολέμου, όπως εκφράζεται στο κείμενο παρακάτω φαίνεται να απαντά στη συζήτηση περί εφαρμογής του μοντερνισμού στα ελληνικά δεδομένα υποστηρίζοντας ότι στην Ελλάδα από τους πνευματικούς υπήρξε «αφομοιωτική απορροφητικότητα» και όχι «μιμητική» του μοντέρνου. Την άποψη αυτή του Δεσποτόπουλου παραθέτει ο Μαρμαράς στην ανάλυσή του για το ύφος της αθηναϊκής πολυκατοικίας: «Αξίζει να επισημανθεί ότι σημαντικό μέρος των πρώτων μοντερνιστικών εφαρμογών σε πολυκατοικίες της Αθήνας είχε πραγματοποιηθεί πριν τη σύγκληση του IV CIAM στον ελλαδικό χώρο το 1933. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι το νέο κίνημα είχε ήδη γίνει αποδεκτό και δεν προέκυψε ως αντανάκλαση της διεθνούς αυτής εκδήλωσης. Δεσποτόπουλος, Συγκεκριμένα, στη σ. 58, μεταξύ των άλλων αναφέρει: «[...] Στην Ελλάδα κατά την εποχή του μεσοπολέμου, ο κοινωνικός μετασχηματισμός σε πολλούς τομείς ήταν αντιδραστικός με πολλές πολιτικές ανατροπές, σε άλλους, κυρίως στους πνευματικούς, παρουσιάζει μια ιδιάζουσα δημιουργική, όχι όπως λένε μιμητική, αλλά μια αφομοιωτική απορροφητικότητα των νέων ιδεών, που πρόβαλλαν στον ευρωπαϊκό χώρο [...]»» Δεσποτόπουλος Ιωάννης, «Θεωρήσεις για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και την ιδιότυπη εξέλιξη στην Ελλάδα», στο *Η Αθήνα στον 20αιώνα, 1900- 1940: Αθήνα Ελληνική Πρωτεύουσα,* Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 58-9, 1985, στο Μαρμαράς Εμμανουήλ Β., *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας[...],* ό.π..

έρευνες σε βάθος, που αφορούν στις ιδιαίτερες διαδικασίες κατασκευής της μοντέρνας Αθήνας, μέσα από τους πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας, τους οικοδόμους και το εργατικό κίνημα (Λαμπροπούλου)· τους εργολάβους, τους υπομηχανικούς και τις νοικοκυρές (Θεοχαροπούλου), διερευνώντας αυτό που ονομάζει η τελευταία «άυλη υποδομή της πόλης»:

> [...] Η Αθήνα στη μεταπολεμική περίοδο αναπτύχθηκε με τρόπο αποσπασματικό, ιδιαίτερο και ως εκ τούτου δεν της λείπει το ενδιαφέρον. Για πάρα πολλά χρόνια, κατά την άποψή μου, μιλούσαμε για τις εμβληματικές ευρωπαϊκές πόλεις, το Λονδίνο, το Παρίσι, το Μιλάνο, ως πόλεις παραδείγματα, υποδειγματικές δηλαδή για τη μεσαιωνική πόλη με τα τείχη της, τις τεράστιες πλατείες κλπ. που αποτελούν τη μακρά αστική παράδοση. Αλλά για εμένα αποτελεί απλούστευση το να πούμε ότι επειδή εδώ δεν υπάρχει πολεοδομία, πολεοδομικός σχεδιασμός, υπάρχει χάος, γιατί μπορούμε να εντοπίσουμε άλλες διαδικασίες που δίνουν στην πόλη τη μορφή της. Αυτό λοιπόν το οποίο δεν έχουμε προσέξει μέχρι τώρα είναι κάποιες διαδικασίες και υποδομές γιατί έχουμε προσεγγίσει την πόλη έχοντας κατά νου άλλες ευρωπαϊκές πόλεις και τη δική τους δομή αλλά φυσικά αυτό δεν είναι χρήσιμο γιατί τίποτα δεν είναι πάντα το ίδιο. Για εμένα ας πούμε η ιδέα ότι η τυπολογική ανάλυση, ενδεχομένως να χρησιμοποιώ ορολογία διαφορετική από το συνάδελφο (Richard Woditsch) είναι ένα αναπόφευκτο εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Aldo Rossi και άλλοι ιστορικοί, είναι ισχυρό εργαλείο που μπορεί να εξηγήσει πολύ ωραία την ευρωπαϊκή πόλη, όμως δε λειτουργεί κατ' ανάγκην και σε πόλεις όπως η Αθήνα. Ποιος ο λόγος να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε την πολυκατοικία στο πλαίσιο μιας τυπολογικής ανάλυσης αφού τα κτίρια είναι σχεδόν παρόμοια. Αυτό που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι ο όρος «άτυπη πολεοδομία», δηλαδή, η Αθήνα θεωρείται ότι της λείπει κάτι το σημαντικό, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής οικογένειας. Γιατί όμως να μην προσπαθήσουμε να την καταλάβουμε όπως είναι; Αυτό προσπάθησα να κάνω καθώς έγραψα για την Αθήνα, προσπάθησα να αναπτύξω μια

> μεθοδολογία που θα εντοπίσει και θα διερευνήσει σε βάθος αυτό που ονομάζω την χειροπιαστή και την άυλη υποδομή της πόλης. Υπάρχουν ιδιαίτερες διαδικασίες για να προσεγγιστεί αυτό το πολιτιστικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο.[214]

[ΕΙΚ 006]

Η Θεοχαροπούλου υποστηρίζει ότι δεν βοηθάει τόσο η τυπολογική ανάλυση για την «κατανόηση του φαινομένου της πολυκατοικίας» και η προσέγγισή της, όπως προαναφέρθηκε, αναλύεται στο επόμενο υποκεφάλαιο. Όπως μπορεί να γίνει κατανοητό, μέσω της προσέγγισης που αναδυκνύει η Κωνσταντίνα Θεοδώρου με βάση την διπλωματική εργασία των Μάνου Αργύρη και Θάνου Μακρυνικόλα, μια τυπολογική ανάλυση μπορεί να δείξει σε ένα πρώτο επίπεδο τις διαφορετικές μορφές της πολυκατοικίας ως όγκους στο χώρο· χρησιμοποιεί μάλιστα την εικονογράφηση από τη διατριβή του Woditsch πάνω στην πολυκατοικία[215], κάτι που σημαίνει ότι η εξωγήινη σκοπιά του Γερμανού μελετητή μπορεί να συνεισφέρει μέχρι και σε άρτια περιγράμματα των κτιστών. Η Θεοδώρου, βασιζόμενη στην έρευνα των Αργύρη και Μακρυνικόλα, ιχνηλατεί την ιστορία της τυπολογίας της αθηναϊκής πολυκατοικίας μέσα από τα διαφορετικά στάδια της αλλαγής της μορφής της ως αποτέλεσμα της εφαρμογής των κανόνων των γενικών οικοδομικών κανονισμών. Συνεπώς, μέσα από την ανάγνωση της Θεοδώρου, φαίνεται πώς αυτοί οι όγκοι της τυπολογικής ανάλυσης είναι αφενός το αποτέλεσμα της εφαρμογής των κανονισμών, αφετέρου με έναν τρόπο που εξυπηρετεί το μέγιστο προσωπικό κέρδος ιδιοκτητών και μηχανικών. Παρότι η Κωνσταντίνα Θεοδώρου χρησιμοποιεί τα αρχιτεκτονικά σχέδια- εικονογράφησης του Woditsch, τα διαβάζει μέσα από ό,τι συμβαίνει μέσα στο κτιστό με γνώμονα τις διαδικασίες που τα ορίζουν ως τέτοια, όχι μόνο ως μορφές και όγκους αλλά και ως αποτέλεσμα των αναγκών για την κατοίκηση μέσα από την εξυπηρέτηση του προσωπικού συμφέροντος διαφορετικών παραγόντων.

214Θεοχαροπούλου, *ό.π.*.

215Woditsch, διπλωματική εργασία, “Plural. Public and private spaces of the polykatoikia in Athens”, https://cityissue.org/portfolio/%CF%84%CF%85%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AF/ Ανακτήθηκε 7/2/2016.

> Η συνεχής πριμοδότηση συντελεστών κάλυψης και δόμησης, σαν κίνητρο από την πολιτεία για πιο βιώσιμες πολυκατοικίες και γειτονιές είχε εν τέλει αντίθετες συνέπειες. Τις περισσότερες φορές αυτό το κίνητρο χρησιμοποιήθηκε από τους εργολάβους, κατόπιν απαίτησης του κοινού, στην εξάντληση των δομήσιμων τετραγωνικών και οδήγησε στην προσαύξηση συνολικά του δομημένου περιβάλλοντος της πόλης. Οι όποιες νομικές προβλέψεις για ενεργό και ενοποιημένο τετράγωνο κατέληξαν να μην εφαρμόζονται, κάτω από τη σκιά της θεοποίησης του προσωπικού – ιδιωτικού χώρου και της υπέρμετρης ζήτησής του από τους μηχανικούς.[216]

Ένα παράδειγμα «δομής» ή «κατασκευής» που πηγάζει από το μοντερνισμό είναι ίσως και το Dom-ino του Le Corbusier, που σχεδιάστηκε το 1914 ως βοηθητικό σύστημα

216 Θεοδώρου Κ., «Τυπολογία της αθηναϊκής πολυκατοικίας», ό.π..
Απόσπασμα από την προσέγγιση της Θεοδώρου σχετικά με τη δόμηση από το 1973 και μετά:
«Στον ΓΟΚ του 1955, ο συντελεστής κάλυψης καθορίζεται στο 70% του οικοπέδου. Τα ρετιρέ μπορούν να είναι πολυάριθμα με μόνο περιορισμό την υποχώρησή τους κατά 2,5μ. από τον προκείμενο όροφο. Οι εσωτερικές αυλές καταργούνται, όπως επίσης και οι προηγούμενες διατάξεις του ’29 περί θέας και αερισμού των πολυκατοικιών. Ο φωταγωγός εκφυλίζεται στις ελάχιστες πλέον δυνατές διαστάσεις της τρύπας του 1,20μ. επί 1,20μ. (όλοι οι κατασκευαστές διατηρούν αυτές τις μίνιμουμ διαστάσεις). Τα μέγιστα ύψη καθορίζονται με βάση τη διαίρεση των τομέων. Ο συντελεστής δόμησης αυξάνεται με νόμο του 1968 επί χούντας κατά 20-40% για καλύτερο φωτισμό, αερισμό, ηλιασμό, κάτι που πραγματοποιείται μάλλον για λόγους εξαγοράς της κοινωνικής ειρήνης.
Στον ΓΟΚ του 1973 σε γενικές γραμμές επαναλαμβάνεται το προηγούμενο νομικό πλαίσιο, εμπλουτισμένο με νέους νόμους που εισάγουν τους όρους εμφάνισης του πύργου κατοικιών, κυρίως εκτός του ιστορικού κέντρου της Αθήνας. Η πολυκατοικία ανάγεται σε καθολικό πρότυπο οργάνωσης του χώρου, μιας και αυτή κάλυπτε τις ανάγκες εκείνης της εποχής, και σε επίπεδο στέγασης αλλά και σε υποσχόμενης κοινωνικής ανέλιξης. Η πολυκατοικία εξάλειψε μέσα στην ενιαία μορφή της την υπαρκτή ως τότε χωρική ταξική διαίρεση της κοινωνίας και την εξέλιξε σε διαστρωμάτωση καθ’ ύψος. Τα δίπολα των εργατικών – αριστοκρατικών περιοχών, αλλά και των βιομηχανικών/εμπορικών περιοχών – περιοχών κατοικίας αναμείχθηκαν και επαναπροσδιορίστηκαν καθ’ ύψος. Πλέον στο εσωτερικό μιας τυπικής αθηναϊκής πολυκατοικίας του ’60 συναντάται τόσο μια ποικιλία χρήσεων, όσο και διαφορετικά επίπεδα πολυτέλειας ανάμεσα στα διαμερίσματα. Αυτή η κατάσταση υπό μία σκοπιά έδωσε ένα ενιαίο αισθητικό αποτέλεσμα στην εικόνα της πόλης, αναδεικνύοντας την πολυκατοικία ως κυρίαρχο μοντέλο αισθητικής, που διατηρούσε και αναπαρήγαγε τις αρχές του μοντέρνου κινήματος (αν και εκφυλισμένες) φτιάχνοντας έναν ενιαίο καμβά φόντου της πόλης.
Από την άλλη πλευρά, η πολυκατοικία συμβολίζει τον θρίαμβο την ατομικότητας και της κοινωνικής αποξένωσης πάνω στο κουφάρι του (σε ένα βαθμό) ως τότε συλλογικού, με ότι ερμηνείες μπορεί αυτό να χωρέσει. Είτε αυτές οι ερμηνείες είναι η λογική ατομικού χτισίματος και της ατομικής διαπραγμάτευσης του καθενός για το πώς θα ωφεληθεί ο ιδιοκτήτης, είτε είναι η εσωστρέφεια που παράγει το μοντέλο της πολυκατοικίας με την ανύψωση του ατομικού διαμερίσματος – καταφυγίου, έναντι του εκφυλισμένου κοινόχρηστου – δημόσιου χώρου. Είτε ακόμα και με το ότι η πολυκατοικία με την επικράτησή της κατόρθωσε να πατήσει πάνω στη συλλογική μνήμη των διαφορετικών χαρακτήρων και χρωμάτων της κάθε περιοχής και κατόρθωσε να καλλιεργήσει όνειρα πλουτισμού σε πολλά κομμάτια της κοινωνίας.»

κατασκευής[217]. Λέγεται ότι είναι «η πανταχού παρούσα φόρμα οικοδομής σε όλες τις αναπτυσσόμενες χώρες: σκελετός από ενισχυμένο μπετόν ανοιχτός σε κάθε γέμισμα-εσωτερική διαρρύθμιση, συνεπώς σε κάθε χωρική ερμηνεία»[218]. Ο Δεσποτόπουλος, στο κείμενό του «Ορισμένα σημαντικά "επακόλουθα" από το έργο του Bauhaus», τονίζει κάτι το οποίο αναφέρω σε αυτό το σημείο παρότι δεν αφορά το μοντερνισμό γενικά· όμως, ίσως μπορεί να εννοηθεί διαμέσου της επιχείρησης του Bauhaus ως μια συγκεκριμένη εκδοχή του μοντερνισμού:

> Η παραγωγή ιδεών, σχημάτων και μορφών στο Bauhaus, ήταν ένα δημιουργικό προτσές πλήρες, εποικοδομητικότατο. Αλλά στον νέο τρόπο του «σκέπτεσθαι» που προέκυψε οφείλεται η σωστή αντίληψη της πολλαπλής πραγματικότητας και η διαλεκτική προσαρμοστικότητα στις παρουσιαζόμενες εκάστοτε δυνατότητες. Και αυτό σε κάθε χώρα. Έτσι τα παραγόμενα έργα είχαν μέσα στο διεθνικό κίνημα τον χαρακτήρα κοινωνικής και πολιτιστικής τοπικότητας.[219]

Η Θεοχαροπούλου, κατά τη γνώμη μου, συναντά αυτήν την άποψη του Δεσποτόπουλου σχετικά με την «κοινωνική και πολιτιστική τοπικότητα», παρότι, αν και στρέφει το ενδιαφέρον της, όπως αναφέρθηκε ήδη, στις διαδικασίες μορφοποίησης της μονάδας-της πολυκατοικίας:

> Είναι πάρα πολύ κοινό για μη αρχιτέκτονες που είναι μορφωμένοι να χρησιμοποιούν τον όρο Bauhaus για την πόλη, αλλά ελάχιστοι αρχιτέκτονες συμμετείχαν σε όλη αυτή τη διαδικασία. Από την άλλη πλευρά υπάρχει

217Le Corbusier, *Towards a new architecture*, New York, Dover Publication, 1986 (πρώτη έκδοση 1928), 107.

218"Designed in 1914 as self-help construction system, Dom-ino (from the Latindooms, "house", and an abbreviation of "innovation") has become the ubiquitous form of construction in all developing countries: a reinforced concrete framework open to any infill and thus to any spatial interpretation." Aureli, Guidici, Issaias, κλπ., "From Dom-ino to Polykatoikia", ό.π..

219Δεσποτόπουλος, απόσπασμα από το κείμενο « Σύντομες σκέψεις για ορισμένα «επακόλουθα» από το έργο στο Bauhaus», στο Μπαρτατίλας Λουκάς, *Τρία κείμενα για το Bauhaus, Ιωάννης Δεσποτόπουλος*, Goethe-Institut Athen, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2019, 87, συνοδευτικό βιβλίο έκθεσης, *Από το κτήριο στην κοινότητα, Ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος και το Bauhaus*, 10/10-07/11/2019. επιμέλεια Λουκάς Μπαρτατίλας.

> κάποια σχέση με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική κυρίως με την χρήση του σκελετού από ενισχυμένο σκυρόδεμα, που αποτέλεσε τη βάση κάθε κατασκευής. Όμως, νομίζω ότι η διαδικασία ήταν πιο σύνθετη και όχι απλή αντιγραφή του Dom- ino του Le Corbusier. Αυτό που βλέπουμε από το Dom- ino στην πολυκατοικία είναι μια προσπάθεια να επανερμηνευτεί η Αθήνα, με τρόπους που δεν είναι πάντοτε οι πιο κατάλληλοι. [...]
>
> [...] [Η πολυκατοικία] στηρίχθηκε σε σχεδόν μικρής κλίμακας, χειροποίητες προσπάθειες. Ενώ αυτή η μη ακαδημαϊκή μορφή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής απαιτεί κάποια ερμηνεία, ήταν μια διαδικασία συλλογική που παρήγαγε κάτι το νέο και παρουσίασε κάτι το σημαντικό λόγω του πλαισίου απ' το οποίο προέκυψε.[220]

Μέσα από ιστορική αφήγηση και ανθρωπολογική έρευνα, η εργασία της Δήμητρας Λαμπροπούλου, *Οικοδόμοι: οι άνθρωποι που έχτισαν την Αθήνα*, που δημοσιεύτηκε το 2009, για την οποία γίνεται λόγος και σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, μπορεί να συμβάλει μαζί με την άποψη της Θεοχαροπούλου στην ανάδειξη ορισμένων συγκεκριμένων στοιχείων σχετικά με τη «συλλογικότητα» της διαδικασίας ανοικοδόμησης αλλά και μιας άποψης ως προς το γιατί το πλαίσιο από το οποίο προέκυψε η πολυκατοικία είναι σημαντικό. Η αφήγηση της Λαμπροπούλου διατρέχει τα χρόνια 1950- 1967, παραθέτοντας αναλυτικά τις καταστάσεις που συνέβαλαν στον «εξαστισμό» κατά τη εποχή της ανοικοδόμησης, του «μεταπολεμικού εκσυχρονισμού» ή της «μεταπολεμικής μεταμόρφωσης», μελετώντας το εργασιακό περιβάλλον αλλά και συζητώντας με τους παλιούς οικοδόμους:

> Το εργασιακό σύμπαν δεν περιέχει μόνον την τεχνική ή την οικονομική διάσταση της παραγωγικής διαδικασίας, αλλά επίσης ένα κοινωνικό φορτίο το οποίο εκρέει από δράσεις εκτός παραγωγής. Αποτελεί, με άλλα λόγια, μέρος της πολιτισμικής διάδρασης μέσα στην οποία γεννιούνται και

220 Θεοχαροπούλου, Δραγώνας, Woditsch, Μαλούτας, «Η πολυκατοικία της αντιπαροχής, *Re-think Athens: Αστικές προκλήσεις 2014- 15*», ό.π..

> διαμορφώνονται δίκτυα και κώδικες επικοινωνίας, ιεράρχησης και ταξινόμησης, δηλαδή εξουσία, συγκρούσεις. Από αυτή την οπτική, ενδιαφέρον δεν έχουν μόνον τα ερωτήματα ποια είναι τα χαρακτηριστικά του τρόπου παραγωγής εντός του οποίου παρέχεται η οικοδομική εργασία και ποια η θέση των οικοδόμων μέσα σε αυτόν, αλλά και πώς αυτός ο τρόπος παραγωγής γίνεται πραγματικότητα, πώς βιώνεται από τους εργάτες, τι είδους αλλαγές, τροποποιήσεις, προσαρμογές περιέχονται στην εμπειρία αυτή. Βασική παραδοχή για την επεξεργασία αυτής της οπτικής είναι ότι η εργασία αποτελεί συγχρόνως σχέση, ταυτότητα και συγκεκριμένη σωματική επιτελέση, δηλαδή διαδικασίες μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι διαπραγματεύονται την υποκειμενικότητά τους στο ατομικό και το συλλογικό επίπεδο.[221]

Η ξεχωριστή περίπτωση του σπιτιού της Πολυξένης και του Γιώργου στην Καρδίτσα- μια «ανακάλυψη» των περιπάτων του αρχιτέκτονα Νίκου Μαγουλιώτη[222]- οικειοποιείται τον βασικό αυτό μοντέρνο σκελετό και προτείνει ένα παράδειγμα πάνω στο οποίο μπορεί, ενδεχομένως, να μελετήσει κανείς ορισμένους παράπλευρους τρόπους αυτής της «κοινωνικής και πολιτιστικής τοπικότητας» αλλά και της «διαπραγμάτευσης της υποκειμενικότητας». Παρατηρώντας το σπίτι τους, φαίνεται σαν να εξελίσσεται διαρκώς μια διαδικασία αυτοσχεδιαστικής κατοίκησης από τη μια, στο πλαίσιο ενός σκελετού που μοιάζει πολύ στο dom- ino από την άλλη. Το σπίτι αυτό χτίστηκε σε διαδοχικά στάδια, όπως συμβαίνει συνήθως όταν δεν υπάρχουν αρκετά χρήματα για τη συνολική υλοποίηση. Ο ερευνητής, παρακολουθώντας τα βήματα εξέλιξης της οικοδομής, καταγράφει πώς το ζευγάρι επιλέγει να «κλείσει» μόνο ένα μέρος του πρώτου ορόφου για σαλόνι και κρεβατοκάμαρα, αφήνοντας ανοιχτό τον υπόλοιπο χώρο που λειτουργεί ως αυλή, εξωτερικό καθιστικό, εξίσου λειτουργική με το

221Λαμπροπούλου, ό.π..

222 Στο βίντεο [https://vimeo.com/223643507] υπάρχει η ιστορία του σπιτιού όπως την αφηγείται ο Μαγουλιώτης, η οποία παρουσιάστηκε στην ημερίδα *ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ Ι*, με θέμα τον τρόπο πρόσληψης των έργων μεγάλων αρχιτεκτόνων όπως Eduardo Souto de Moura, Le Corbusier, Γιάννη Λιάπη, Jean Nouvel, από τη νέα γενιά αρχιτεκτόνων. Μαγουλιώτης Νίκος, «Το Dom-ino του Γιώργου και της Πολυξένης, Καρδίτσα - Ελλάδα», *ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ 1, DOMES INDEX*, 27/5/2017, Μουσείο Μπενάκη [http://domesindex.com/afetiries/] Ανακτήθηκε 9/2018.

κλειστό καθιστικό. Ταυτόχρονα χρησιμοποιεί τον δεύτερο όροφο και την πιλοτή για διαφορετικές εργασίες και μαστορέματα, ενώ η όλη κατασκευή μοιάζει να στέκει ανολοκλήρωτη και σαν να βρίσκεται υπό συνεχή διαμόρφωση. Ο Μαγουλιώτης συνοψίζει την εμπειρία της έρευνας σε αντίστοιχα κτίσματα ως εξής:

> [...] το αρχιτεκτονικό περιβάλλον αυτού του *non finito* κτίσματος παραμένει απροσδιόριστο όπως και η τωρινή μορφή του. Το σπίτι αυτό με ενδιέφερε γιατί έμοιαζε να περιεργάζεται γνωστά αρχιτεκτονικά προβλήματα και να τα μεταφράζει σε μια δική του γλώσσα. Το άχτιστο ιδεόγραμμα του, το dom-ino, αποκτούσε πλέον υλική υπόσταση και η ευελιξία του σκελετού δημιούργησε όλη τη χωρική πολυπλοκότητα που αυτή η ιδέα υπόσχονταν. Οι μεταβολιστηκές φαντασιώσεις για την οργανική ανάπτυξη και μεταβλητότητα του σπιτιού προσαρμοζόταν πλέον σε μία κλίμακα αλλά και σε ένα ρυθμό που μου ήταν πολύ πιο οικείος. Και τέλος, οι ισχυρισμοί του Κωσταντινίδη για τον «ημιυπαίθριο βίο εν Ελλάδι» επιβεβαιωνόταν εδώ με τρόπους που ξέφευγαν από τις ασκητικές και ενίοτε ασηπτικές εικόνες των έργων του αρχιτέκτονα. Το σπίτι αυτό αποτέλεσε την αφετηρία μιας έρευνας που κράτησε γύρω στα δυόμιση χρόνια και μέσα από τη συλλογή παρόμοιων τέτοιων κτισμάτων δημιούργησε ένα αρχείο σύγχρονης ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Αυτό που όλα αυτά τα σπίτια με βοήθησαν να καταλάβω είναι πως υπάρχει, ενδεχομένως, μια άλλη ανώνυμη αρχιτεκτονική πέρα από την αυστηρά ορισμένη παραδοσιακή ή και αντίστροφα. Πως υπάρχει, δηλαδή, ένας άλλος μοντερνισμός που δεν περιορίζεται στα επώνυμα γνωστά έργα και σε μια γλώσσα εξεζητημένη αλλά αποκτά την μορφή μιας καθομιλουμένης, μιας γλώσσας τοπικής ή και μιας διαλέκτου. Έχει γραφτεί, με διάφορους τρόπους, ότι οι αρχιτέκτονες ονειρεύονται ένα κόσμο χωρίς τους ίδιους, ότι σαγηνεύονται από τα όσα παράγονται εν τη απουσία τους ή ενίοτε ότι είναι ένα από τα λίγα επαγγέλματα που εργάζεται τόσο συστηματικά για τον ίδιο τον αφανισμό του.[223]

223Μαγουλιώτης, *ό.π.*.

Ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης, μεταξύ κειμένων και πόλης, έχει μιλήσει για «έναν κυριολεκτικό θάνατο του Αρχιτέκτονα» αλλά και για την έννοια της κατοίκησης που μπορεί να συνδέεται με την έννοια της ανεστιότητας. Στην ομιλία του πάνω στο θέμα «Κάτοικος Αθηνών», το Μάρτιο του 2017, αναδίπλωσε ιστοριογραφικά την αφήγηση για τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίστηκε η σχέση των κατοίκων με την πόλη της Αθήνας, από το 1930 μέχρι σήμερα. Στηρίχθηκε αρχικά στην έννοια της κατοίκησης όπως την αντιλαμβάνεται μέσα από το «Χτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι», του Μάρτιν Χάιντεγκερ. Συγκεκριμένα διέκρινε στον Χάιντεγκερ ένα ισχυρό τετραμερές θεολογικό υπόβαθρο που αποτελείται από: τη γη, όπου αυτή συνδέεται με το κτίσιμο· τον ουρανό ή και τον ήλιο, όπου αυτοί συνδέονται με την έννοια του χρόνου· τις θεότητες οι οποίες ορίζουν ένα αξιακό σύστημα· και τελικά το θνητό άνθρωπο ο οποίος κατοικεί στη γη ως θνήσκων. Η κατάσταση της «ξενότητας» και της «ανεστιότητας» είναι κατά τον Τζιρτζιλάκη, τα κλειδιά για την κατανόηση της έννοιας της κατοίκησης στον Χάιντεγκερ. Η κατοίκιση εκεί, μας λέει ο Τζιρτζιλάκης, σχετίζεται με το Είναι και με την εξής υπόθεση: αν καταλάβουμε την έννοια της ανεστιότητας, αν σκεφτούμε και συνειδητοποιήσουμε την απώλεια της αρχαϊκής πατρίδας, τότε μπορούμε να εισαχθούμε στην έννοια της κατοίκησης. Ως παράδειγμα έφερε τον «φέροικο» του Παπαδιαμάντη – αυτόν που φέρει το σπίτι μαζί του, τον «άοικο».

Διαβάζοντας ταυτόχρονα και παράλληλα για την υπόθεση του θανάτου του Αρχιτέκτονα, σκέφτομαι για τον κάτοικο που ζει ως ανέστιος- θνητός και πως ο Αρχιτέκτονας αφανίζεται- ως θνητός κάτοικος τελικά- αφού το χώρο φαίνεται να μεταβάλουν εξαρχής και διαρκώς οι δράσεις μέσα στους χώρους και τους τόπους. Ο Τζιρτζιλάκης αναφέρεται επίσης σε αυτά που λέγονται κατά καιρούς: «η Αθήνα είναι φτιαγμένη από ένα τέρας»[224]. Στο κείμενό του που κυκλοφόρησε για την έκθεση «Ο

224Όπως σημειώνει ο Μουτσόπουλος: «Η πόλη εμφανίζεται πλέον ως ένας ζωντανός οργανισμός οποίος αναπτύσσεται ερήμην τόσο των αρχιτεκτόνων όσο και του κράτους. Την άποψη αυτή επιβεβαιώνει, για την Αθήνα, ο αρχιτέκτονας Giorgio Grassi, γράφοντας ότι αποτελεί ένα εντυπωσιακό παράδειγμα ανεξέλεγκτης πόλης, με μια σειρά προβλήματα, στην οποία είναι αδύνατον να έχεις το παραμικρό αποτέλεσμα μέσα από τον σχεδιασμό ενός κτιρίου· όπως γράφουνε οι Deleuze και De Marco, ένα τέρας, που διαθέτει δυνάμεις χωρίς τέλος και αρχή, που δεν γιγαντώνεται ούτε φθείρεται, αλλά μεταμορφώνεται διαρκώς.». Cassia M., Καρύδης Δ., (επιμ.), *Πρόγραμμα Ηρακλής, δέκα σχέδια για την ελληνική πόλη*, Αθήνα, 1997, 223. Επίσης στο Grassi G., *Κείμενα για την αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, 11, στο Μουτσόπουλος Θανάσης, «Το ανεξέλεγκτο κατοικείν», *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός, 8η Έκθεση αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002*, ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια

απόλυτος ρεαλισμός» διαβάζουμε για την ανάδυση του κατοίκου, αλλά και τη διασπορά του κατοίκου, που σχετίζεται με «το θάνατο του αρχιτέκτονα, ως θεσμός, ως αυθεντία, ως εγγυητή των μορφών». Υπογραμμίζει πως είναι απαραίτητο το ενδιαφέρον να στραφεί προς τον κάτοικο- «τον χρήστη ως αυτός που συμμετέχει, τον μέτοχο» και αναφερόμενος στην Αθήνα τονίζει τα εξής:

> Ζούμε έναν κυριολεκτικό θάνατο του αρχιτέκτονα. Η ανάδυση του κατοίκου έστω και μελλοντική- συνδυάζεται με το θάνατο του αρχιτέκτονα. Θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι το ιδεώδες της αρχιτεκτονικής είναι η εξαφάνισή της μέσα στην πόλη, που δεν μπορούμε να τη διακρίνουμε πια, όταν, δηλαδή, αποκτά τον χαρακτήρα ενός αστικού περιβάλλοντος. Αν σκεφτούμε τις κορυφαίες στιγμές της αρχιτεκτονικής είναι αυτές όπου αυτή γίνεται τυπολογία, [...] όταν δηλαδή εξαπλώνεται η κατοικησιμότητα της πόλης και η αρχιτεκτονική σαν προτεραιότητα της μορφής εξαφανίζεται- όταν εξαφανίζεται η αρχιτεκτονική, όταν εξαλείφεται, όταν γίνεται τυπολογία.[225]

Ένωση Αρχιτεκτόνων και οι Επίτροποι, 2002, 86- 87, 107. https://eclass.gunet.gr/modules/document/file.php/ARTGU116/%CE%A4%CE%9F%20%CE%91%CE%9D%CE%95%CE%9E%CE%95%CE%9B%CE%95%CE%93%CE%9A%CE%A4%CE%9F%20%CE%9A%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%99%CE%9A%CE%95%CE%99%CE%9D.pdf Ανακτήθηκε 7/1/2021.

225Τζιρτζιλάκης Γιώργος, στο «Ο θάνατος του Αρχιτέκτονα. Η ουτοπία της κατοίκησης και η μετα-βιομηχανική πόλη», μιλά για «το θάνατο του Αρχιτέκτονα» ως θεσμό και σε αναφορά με τα γραπτά του Roland Barthes, μιλά για «το θάνατο του αρχιτέκτονα και τη διασπορά του κατοίκου» αλλά και τη «σύγχυση και την ανεξέλεγκτη διασπορά του παρόντος ως πλήγμα που προετοιμάστηκε καλά από τη σύζευξη του ανθρώπου με την τεχνική, την οποία επιχείρησε η νεωτερικότητα». *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός, 8η Έκθεση αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002*, ΣΑΔΑΣ- Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων και οι Επίτροποι, 2002, 207, 215.

4.4 Μικροϊδιοκτησία και «μοντερνισμός των λάθος αποφάσεων»

Αναρωτιέμαι μερικές φορές αν το σπίτι μου είναι τελικά δικό μου και όχι κάτι κοινό.

Η διατύπωση αυτή μιας κάτοικου επανέρχεται στους αναστοχασμούς της διερεύνησης των ακουστικών εμπειριών στην πολυκατοικία. Σε αυτό το σημείο της έρευνας, εξετάζω από μια συγκεκριμένη σκοπιά την έκφρασή της. Η κάτοικος, ακούει συχνά τους ήχους των άλλων στο διαμέρισμά της. Αυτό την κάνει να αναρωτιέται αν ο χώρος της είναι πραγματικά «δικός της» ή αν υπάρχει «κάτι κοινό», σε σχέση με το σπίτι της. Το «κάτι κοινό» ίσως να αναφέρεται επίσης σε ένα γενικευμένο κοινό χώρο, ή μια κοινή κατάσταση, κάτι που ζουν οι κάτοικοι μαζί ή μια κοινή ιδιοκτησία. Με την έκφραση «δικό μου» ίσως να αναφέρεται σε έναν γενικευμένο προσωπικό χώρο, αυτόν στον οποίο κατοικεί εκείνη και όχι κάποιος άλλος. Ταυτόχρονα, δεν παύει ενδεχομένως να υποδηλώνει ότι το σπίτι της μπορεί να μην της ανήκει, ενώ δίχως τους ήχους των άλλων να ορίζονταν ως δικό της, κτήμα της, περιοχή της, περιουσιακό στοιχείο, ιδιοκτησία της- όταν δεν γίνεται αισθητή η παρουσία άλλων. Κατά την άποψή μου, όταν ο ήχος των άλλων γίνεται ακουστός στο διαμέρισμά της και εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο, ως γενική διαπίστωση και απορία της, προσδίδει στη διατριβή μια κεντρική πτυχή διερεύνησης: πρόκειται για την ακουστική εμπειρία, που μπορεί να προκαλεί την επίδραση ότι αμφισβητείται κάτι που θεωρούνταν ως προσωπικός χώρος· και μέσα σε αυτήν, το ιδιωτικό μοιάζει να διαρρηγνύεται.

Η αναστοχαστική διαδικασία σχετικά με την προβληματική της μικροϊδιοκτησίας αναπτύχθηκε συζητώντας με τον εικαστικό Γιάννη Μουράβα. Η έκφραση που χρησιμοποιεί «μοντερνισμός των λάθος αποφάσεων», [*Wrong Decision(s) Modernism*], για να μιλήσει, μεταξύ άλλων και για τα προβλήματα της άναρχης δόμησης στην Ελλάδα, προσέφερε ένα πλαίσιο για ανάπτυξη σκέψεων γύρω από την πολυκατοικία ως «τοπική κατασκευή» μεταξύ άλλων. Αυτή η φράση, «μοντερνισμός των λάθος αποφάσεων», κατά την προσωπική μου άποψη και με κίνδυνο να την παρερμηνεύω, από τη μια πλευρά μοιάζει επιγραμματική, σαν σύντομο διαφημιστικό μήνυμα- σλόγκαν- το οποίο επιχειρεί ίσως να δώσει άλλη μια ονομασία, όχι μόνο στην

πολυκατοικία ως φαινόμενο στην Αθήνα, αλλά και στην εξέλιξη των υποδομών στην Ελλάδα. Από την άλλη, προσφέρει μια πτυχή στην κριτική της «ανάπτυξης» στη χώρα μας και του σκεπτικού που υποθέτει ο Μουράβας ότι κυριαρχεί πίσω από την, κατά την άποψή του, προβληματική δόμησή της. Αυτή η πτυχή της κριτικής βασίζεται στις σκέψεις σχετικά με την ηθική της ελευθερίας της έκφρασης που επέτρεψε τη συγκεκριμένη δόμηση, χωρίς μακροπρόθεσμο σχεδιασμό και προοικονομία και χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις συνέπειες. Στις συζητήσεις μας τοποθετήθηκε ως εξής:

> Κάνεις τη ζωή του άλλου πιο δύσκολη για να κάνεις τη δική σου όπως θέλεις και μέσα από τη μικροϊδιοκτησία- όπου όλοι είναι πια ιδιοκτήτες- υπάρχει κατάτμηση της συλλογικότητας μέσα στη δημοκρατική πολυκατοικία.

Συνεπώς, ίσως να υπονοείται μέσα από τη φράση «μοντερνισμός των λάθος αποφάσεων» ότι υπάρχει μοντερνισμός των «σωστών» αποφάσεων ο οποίος επιφέρει πιο επιθυμητά και καλύτερα, πιθανώς, αποτελέσματα από εκείνον των «λάθος» αποφάσεων; Η παραπάνω τοποθέτησή του στις συζητήσεις μας, τον οδηγεί σε συγκεκριμένα ερωτήματα όπως: «κατά πόσο αυτή η ηθική δημιουργεί «ελεύθερη ζωή», όσο δημιουργεί συνθήκες καταπίεσης από υποκείμενο σε υποκείμενο;» Στη βάση αυτής της πορείας σκέψεων και λαμβάνοντας υπόψη την τοποθέτηση της κατοίκου σχετικά με το αν το σπίτι της είναι «δικό της σπίτι» ή «κάτι κοινό», θα συμπαραθέσω στη συνέχεια ορισμένα στοιχεία σχετικά με την κατάτμηση της ιδιοκτησίας· η μικροϊδιοκτησία, όταν τα διαμερίσματα ανήκουν ως επί το πλείστον σε διαφορετικές, διαφορετικούς κλπ. ιδιοκτήτες. Η φόρμα της πολυκατοικίας ανά τις δεκαετίες απλώνεται στο χώρο μέχρι εκεί που της επιτρέπουν οι κτιριοδομικοί κανονισμοί, στοχεύοντας στη μεγαλύτερη δυνατή κτιστή επιφάνεια προς εκμετάλλευση, αψηφώντας τις βασικές ανάγκες για αερισμό, και πρόσβαση στον ήλιο. Θεωρώ αναγκαίο να τονίσω ότι δεν εστιάζω σε αυτά τα στοιχεία εμμένοντας σε μια συζήτηση γύρω από το δίπολο σωστού ή λάθους τρόπου δόμησης. Ανάμεσα στα παραδείγματα, τις θέσεις και τα ιστορικά στοιχεία που θα αναφέρω στη συνέχεια επιχειρώ να εξετάσω τα όρια προς διαπραγμάτευση στις μικρές επικράτειες που μοιάζει να εγκαθιδρύει η μικροϊδιοκτησία. Σε αυτό το πλαίσιο, εντός ενός τοπικού συγκείμενου της επαρχίας, μια ιδιάζουσα περίπτωση, παραδειγματικά

εξέχουσα και σχετική με τις μνημειακά, όπως φαίνεται, τοπικές πρακτικές κτισίματος, είναι το έργο της ομάδας *Errands* με τίτλο *Local Dispute*[226] [Εικ. 009]. Αφορά σε μια ιδιαίτερη κατασκευή που βρέθηκε στη Μάνη, την οποία ανακάλυψε η συγκεκριμένη ομάδα και παρουσιάζεται ως εξής:

> «Το στενό σπίτι» που αποτυπώνεται στις φωτογραφίες κατασκευάστηκε επειδή οι δύο γείτονες βρίσκονταν σε ασυμφωνία σε σχέση με τη γη τους και με τη δυνατότητα να χτίσουν. Το σπίτι αυτό χτίστηκε το 1998 σε τριγωνικό σχέδιο κάτοψης με νόμιμη άδεια. Η πιο στενή πλευρά του είναι κάτι παραπάνω από ένα μέτρο και ήταν ένα κατοικήσιμο διώροφο. Μετά από χρόνια δικαστικής αντιπαράθεσης, κατεδαφίστηκε το 2009. Η Μάνη είναι μια περιοχή στην οποία οι διαμάχες αποτελούν συχνό φαινόμενο, συνεπώς το σπίτι όπως αναφέρουν οι *errands* θα μπορούσε να ιδωθεί ως μοντέρνο μνημείο της περιοχής και σε αναφορά με τους παλιούς πύργους της Μάνης οι οποίοι χτίζονταν για τις μάχες μεταξύ των οικογενειών.[227]

Η ημιτελής αυτή κατασκευή, ως εξαιρετικά ειδική περίπτωση, μοιάζει να ενσωματώνει την προβληματική γύρω από την ηθική της δόμησης που μιλά και για το συγκρουσιακό χαρακτήρα της κατοίκησης στην Ελλάδα. Βλέπουμε μέσω αυτής τον τρόπο με τον οποίο ο συγκεκριμένος κάτοικος χτίζει όσο του επιτρέπει ο νόμος[228], κατασκευάζοντας κάτι που επενεργεί άμεσα σε βάρος του άλλου, εξαιτίας μιας διαφωνίας τους σχετικά με τη δυνατότητα χτισίματος. Ο γείτονας αξιοποίησε αυτή τη δυνατότητα και έχτισε στον ελάχιστο δυνατό ιδιόκτητο χώρο. Πρόκειται για μια χειρονομία που δηλώνει ίσως την εδαφική κυριαρχία και τη δυνατότητα να ορίζει κανείς όπως θέλει μια περιοχή μόνο και μόνο επειδή του ανήκει. Το «σπίτι» αυτό τοποθετείται έναντι του γείτονα και ταυτόχρονα φαίνεται να πραγματώνεται μέσα από μια εφαρμογή μικροπολιτικής και μέσα από μια στρατηγική, η οποία τελικά επιδρά πρωταρχικά επειδή υψώνει μια

226http://errands.gr/?p=244 *Errands Group, Local Dispute,* 2008. Ανακτήθηκε 12/12/2017

227 ό.π.

228"Within such requirements each form reflects the constraint, to which it owes its existence.", Στο πλαίσιο τέτοιων προυποθέσεων, κάθε φόρμα αντανακλά τον περιορισμό στον οποίο χρωστά την ύπαρξή της». στο Woditsch, 'Plural. Public and private spaces of the polykatoikia in Athens', ό.π., 5. (Μετάφραση δική μου).

κατοικία στο όριο που υπό άλλες συνθήκες μπορεί να αποτελούσε ενδιάμεσο χώρο συνάντησης των δύο γειτόνων. Συνεπώς μεταφέρει αυτόν το χώρο συνάντησης σε άλλο σημείο- αν δεν τον ακυρώνει εντελώς- ενώ ταυτόχρονα γίνεται και εμπόδιο στη θέα του άλλου.

Κατά την άποψή μου, οι εγγραφές σχετικά με τους τρόπους χτισίματος- ανοικοδόμησης- μετασχηματισμού της πόλης και σχετικά με τις διαδικασίες που μορφοποίησαν το λεκανοπέδιο της Αττικής και καθιέρωσαν την κατοίκιση της πολυκατοικίας, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Συγκεκριμένα, η έρευνα της Δήμητρας Λαμπροπούλου, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, διερευνά τα σημεία που σχετίζονται με «την αλλαγή του αστικού χώρου τόσο σε σχέση με το παρελθόν του όσο και σε σχέση με την ύπαιθρο που τον περιέβαλλε»[229]. Η Λαμπροπούλου συζητώντας με τους οικοδόμους, τους ανθρώπους που μετακινήθηκαν από την ύπαιθρο στην πόλη για να βρουν δουλειά, άκουσε τις ιστορίες ζωής οι οποίες κινούνταν «μεταξύ βασάνων και υπερηφάνειας», μελετώντας τους «τρόπους με τους οποίους αποδίδεται η αίσθηση της αλλαγής αλλά και τη δημιουργία αφηγήσεων αλλαγής» κατά την «κοινωνική ανταλλαγή»:

> Επιπλέον, η ίδια οικοδομική δραστηριότητα συνιστούσε μία μορφή κοινωνικής παραγωγής στην οποία συμμετείχαν ποικίλα κοινωνικά στρώματα, με διαφορετικές προσδοκίες και επενδύσεις τόσο ως προς τις συνθήκες της οικοδόμησης όσο και ως προς τα αποτελέσματα της. Η διαδικασία της παραγωγής, όπως μας θυμίζει ο Maurice Godelier, είναι κάτι πολύ ευρύτερο από την εργασιακή διαδικασία· περικλείει όχι μόνον τις σχέσεις που λαμβάνουν χώρα στο πεδίο της εργασίας αλλά και τις σχέσεις έξω από αυτό, εκείνες που είναι παρούσες πριν και μετά τις εργασιακές δραστηριότητες κατά την κοινωνική ανταλλαγή.[230]

Όπως διαβάζει κανείς στις ιστορικές και πολεοδομικές μελέτες, από την αρχή του

229Λαμπροπούλου, *ό.π.*, 19.

230 Godelier Maurice, "Work and its Representations: A Research Proposal", *History Workshop Journal* 10 (Φθινόπωρο 1980), 164- 174, στο ό.π., 23.

εικοστού αιώνα μέχρι την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, δηλαδή την περίοδο του Μεσοπολέμου, η πόλη είχε αρχίσει ήδη να αλλάζει ριζικά από τη χαμηλή δόμηση, τις παραγκουπόλεις, τους τενεκεδομαχαλάδες[231] και τις τρώγλες, στην πολυώροφη με καινοτομίες θεσμικού χαρακτήρα. Από τον ιστορισμό και τις μεταλλάξεις του μέσα στα χρόνια, έγινε το πέρασμα στην εφαρμογή μιας ιδιότυπης προσαρμογής των κανόνων του μοντερνισμού στο αθηναϊκό τοπίο και χώρο μέσα από την αντιπαροχή και την αυθαίρετη δόμηση. Ο λόγος- η κριτική πάνω σε αυτή την εξέλιξη είναι πολυεπίπεδος και ενίοτε σκληρός, ρίχνοντας τις ευθύνες και εντοπίζοντας τα προβλήματα όχι τόσο στην πλευρά της αρχιτεκτονικής όσο της πολεοδομίας. Οι ρίζες του προβλήματος τοποθετούνται, μεταξύ άλλων σημείων, και στην αρχική φάση σχεδιασμού της «νέας Αθήνας» και η φύση του χαρτογραφείται με διαφορετικές αφηγήσεις πάνω στις περιγραφές της διαδικασίας σταδιακής ανοικοδόμησης. Σύμφωνα με τους ερευνητές Μαρμαρά και Σαρηγιάννη[232], η πολιτεία αδυνατούσε να εφαρμόσει τους κανόνες ορθής πολεοδομικής οργάνωσης και δόμησης του αστικού χώρου διότι δεν διέθετε τους οικονομικούς πόρους για να αποζημιώσει τους ιδιοκτήτες αστικής γης και να καθορίσει αποτελεσματικότερους οικοδομικούς κανόνες. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή η οικονομική κατάσταση επιδεινώθηκε τόσο ώστε το 1932 το Κράτος πτώχευσε. Ο Μαρμαράς κάνει λόγο για «απρόσμενη μεταπολεμική ανάπτυξη, όταν το φαινόμενο της αστυφιλίας ξεπέρασε κάθε λογική πρόβλεψη και η ανοικοδόμηση προκάλεσε ανεξέλεγκτες καταστάσεις.»[233]

> Οι κύριοι παράγοντες που ευθύνονται για την εκτροπή που έλαβε η διαμόρφωση του πολυώροφου κτιριακού τύπου κατοικιών στην μεσοπολεμική Αθήνα ήταν η *πολιτεία,* που θεσμοθετούσε και έστηνε το γενικότερο πλαίσιο του νέου κτιριακού τύπου, οι παραγωγοί του κτιριακού προϊόντος, που στόχευαν αποκλειστικά στη μεγαλύτερη απόδοση κέρδους από την επιχειρηματική τους ενέργεια, οι *χρήστες* των διαμερισμάτων, η γνώμη των οποίων βάρυνε ιδιαίτερα στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης ζήτησης, και οι εμπλεκόμενες ειδικότητες των *τεχνικών*, που δεν

231Λαμπροπούλου, ό.π., 71.
232Σαρηγιάννης Μ. Γεώργιος, «Τάσεις πολεοδομικής εξελίξεως», *Τεχνικά Χρονικά*, Απρίλιος 1973.
233 Μαρμαράς, *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας,* ό.π., 57 και 228.

> αντιστάθηκαν όσο θα έπρεπε στην εφαρμοσθείσα πολιτική υψών των κτιρίων. Και οι τέσσερις αυτοί παράγοντες εγκλωβίστηκαν στη λογική που επέβαλε η φάση του καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού στον οποίο είχε υπεισέλθει η χώρα. Έτσι, η πολιτεία στην προσπάθειά της να διευκολύνει το παροικιακό κεφάλαιο να επενδυθεί στον ελλαδικό χώρο και, παράλληλα, να δώσει τα κίνητρα επιστροφής στο εγχώριο κεφάλαιο που φυγαδεύτηκε στο εξωτερικό μετά την οικονομική κρίση του 1932, προσαρμόστηκε στη γνωστή εύκολη λύση της επένδυσης σε ακίνητα με τη μορφή, αυτή τη φορά, του πολυόροφου κτιρίου. Ήταν δύσκολο, βέβαια, να προβλεφθούν τότε όλες οι συνέπειες που έγιναν αισθητές στην εποχή μας, διότι έλειπε η ανάλογη εμπειρία και δεν αναμενόταν τόσο μεγάλη ποσοτική ανάπτυξη του τομέα. Το αρνητικό στοιχείο που ενυπάρχει σε παρόμοιες περιπτώσεις, όπου δηλαδή αναπτύσσονται σχέσεις προώθησης του ιδιωτικού συμφέροντος, ιδιαίτερα με τη μορφή της ατομικής ιδιοκτησίας, είναι ότι η αρχή, έστω και αν είναι λαθεμένη, δημιουργεί προηγούμενο που δύσκολα αναιρείται στη συνέχεια. Κάτι ανάλογο συνέβη και στην περίπτωση της πολυκατοικίας που εφαρμόστηκε μεταπολεμικά ως κυρίαρχος κτιριακός τύπος για την αντιμετώπιση του στεγαστικού προβλήματος των αστικών κέντρων της χώρας. Αγνοήθηκε δηλαδή, η κλίμακα του μεταπολεμικού φαινομένου και εφαρμόστηκε η μεσοπολεμική αστική πολυκατοικία ως πρότυπο παρέμβασης στο αστικό περιβάλλον με τα τεχνικά της γνωρίσματα σχεδόν αυτούσια. Τα αποτελέσματα είναι γνωστά και η μελέτη τους είναι αντικείμενο άλλον διερευνήσεων.[234]

Πριν την ανοικοδόμηση, το πολύπλοκο πεδίο της εσωτερικής μετανάστευσης με τις συγκεκριμένες μορφές κοινωνικότητας είχε αρχίσει να δημιουργεί, όπως αναλύει η Λαμπροπούλου, τις συνθήκες για τη δυνατότητα εγκατάστασης στον αστικό χώρο.

> [...] Να προσθέσουμε εδώ ότι η μεταφορά από την ύπαιθρο στην πόλη όχι μόνο ατόμων αλλά νοικοκυριών εμφανίζεται αρχικά στο μεσοπόλεμο, όταν

234Μαρμαράς, *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας,* ό.π., 57 και 228.

φτάνουν στις πόλεις σημαντικά περισσότερες οικογένειες σε σύγκριση με την προ του Α' Παγκοσμίου Πολέμου εποχή. Η μελέτη αυτής της διαδικασίας μας προσφέρει κλειδιά κατανόησης και για σημαντικές πλευρές της μεταπολεμικής εσωτερικής μετανάστευσης: «η εργατική μετανάστευση από την ύπαιθρο στην πόλη δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την ιδιοκτησία της κατοικίας. Το αγροτικό νοικοκυριό δεν μπορούσε να μεταφερθεί στην πόλη και να προσαρμοστεί εκεί, παρά μόνον αν ανέπτυσσε μορφές μικροϊδιοκτησίας».[235]

Ο σκηνοθέτης Γιάννης Οικονομίδης έχει αναφέρει τα εξής σχετικά με την μικροϊδιοκτισία στην Αθήνα:

> [...] να μένει ο μισός πληθυσμός της χώρας σε μια πόλη [...] Νιώθουν παγιδευμένοι γιατί παλιότερα είχαν κάτι στο χωριό τους. Η ζημιά έγινε όταν βάλανε τον κόσμο να πουλήσει ό,τι είχε και δεν είχε. Τα βλέπουμε στις ταινίες του '50 και του '60. Μετά από χρόνια κατάλαβε πόσο κορόιδο πιάστηκε. Όλο αυτό τραυμάτισε όλη τη χώρα. Στην υπόλοιπη Ευρώπη, Αγγλία, Γαλλία, δεν υπάρχει η έννοια της ιδιοκτησίας. Η γη ανήκει σε λίγους εκεί. Εδώ, αντιπαροχή, Καραμανλής, Χούντα μετά. Οι εξηντάρηδες, εβδομηντάρηδες, ογδοντάρηδες, νιώθουν ξεγελασμένοι.[236]

Ο Δημήτρης Φιλιππίδης, στο κείμενό του «Επίσημη και παρα- πολεοδομία,» αναφέρεται στην «ιδιαιτερότητα της ελληνικής πολεοδομίας η οποία βασίζεται στην ιδιότυπη ενσωμάτωση της παρανομίας στην καθημερινή πρακτική». 'Οπως αναφέρει, έτσι αναδύθηκε η παρα-πολεοδομία, και αποδίδει τη διάδοση και χρονική αντοχή του

235 Μαυρίδου, *Η συγκυριακή ανάπτυξη*, σελ. 130, 132, 135- 136, 233-236, 286- 287, στο Λαμπροπούλου, ό.π. 71.«Στη μελέτη της για την Κοκκινιά (*Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής. Η κοινωνική ζωή των Μικρασιατών προσφύγων στον Πειραιά,* Αθήνα 2004, μεταφραστή Κώστας Κουρεμένος, η Renıe Hirschon αποδίδει αυτό το αποτέλεσμα στις πολιτισμικές αξίες των προσφύγων, την σημασία της οικογένειας, την δύναμη που είχε η γνώμη της γειτονιάς και τον ενεργητικό ρολό των γυναικών στην διατήρηση του οικιακού περιβάλλοντος» παρατίθεται στο Λιάκος, *Εργασία και πολιτική*, στο Λαμπροπούλου, ό.π., 39.

236Οικονομίδης, Τζιρτζιλάκης στο Σ.Ο.Δ.Α., ό.π..

φαινομένου στη «βαθύτερη δομή της κοινωνίας»[237]. Στο πλαίσιο της εκμετάλλευσης στο έπακρο των συντελεστών δόμησης για τις πολυκατοικίες, ο αθηναϊκός αστικός χώρος λέγεται ότι χρειάζεται «ανάσες», τρύπες, διόδους, ανοίγματα. Και, όπως υποθέτω, εννοείται, επίσης, ότι εκεί όπου θα μπορούσαν να υπάρχουν αίθρια και χώροι μεταξύ των κτισμάτων, έχουμε μεσοτοιχίες και ελάχιστους ακάλυπτους· εκεί όπου θα μπορούσαμε να έχουμε ανοίγματα ή μπαλκόνια έχουμε «τυφλές» πλάγιες όψεις· εκεί όπου θα μπορούσαμε να έχουμε επεκτάσεις των κατοικιών στο πλάτος της γης, έχουμε επέκταση σε ύψος με αποτέλεσμα να μοιάζουν οι πολυκατοικίες με «ιδανικές τούρτες σε διαδοχικά οικόπεδα, σαν προθήκη ζαχαροπλαστείου στην αγορά της κοινωνίας του θεάματος», όπως περιγράφει ο Τουρνικιώτης. Ωστόσο, στην καθημερινή ζωή μπορεί κανείς να δει πώς ο κάτοικος της πολυκατοικίας ζει και ταυτόχρονα διαχειρίζεται διαρκώς τα προβλήματα που φέρει αυτό το κτιστό σήμερα, δρώντας διαμέσου της «επινοητικής προσαρμογής» και εγκαθιδρύοντας «ποιητικούς» τρόπους επιβίωσης[238], με «μέτρο» όχι τον «ουρανό» αλλά το θόρυβο.

Αναφέρθηκα μέχρι εδώ σε αυτές τις απόψεις και τις συζητήσεις επιχειρώντας να σκιαγραφήσω αδρά το πλαίσιο της πολυκατοικίας ως κτιστό περιβάλλον, με σκοπό να εξετάσω στη συνέχεια τι συμβαίνει στην μικροκλίμακα της καθημερινής δράσης. Εξετάζω τις τοποθετήσεις στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας επειδή ανοίγουν ορισμένους δρόμους για αναστοχασμό πάνω στο θέμα της κατοίκησης στην Αθήνα. Το πλαίσιο αυτό επιτρέπει τη διερεύνηση ενός φάσματος απόψεων που ενδέχεται να ρίχνει φως στο χώρο της πολυκατοικίας, εξετάζοντας τη δομική της έκφανση μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες, διερευνώντας την υλικότητά της, τους άυλους ενδιάμεσους χώρους και τα όρια προς διαπραγμάτευση. Η ακουστική εμπειρία των κατοίκων διερευνάται σε σχέση με το πώς μπορεί να διαμορφώνεται λαμβάνοντας υπόψη και αυτό το φάσμα. Σε αυτό το υποκεφάλαιο συνεξετάστηκαν οι συζητήσεις που περιλαμβάνουν εγγραφές του συγκρουσιακού χαρακτήρα της δόμησης. Ένα στοιχείο ως που φαίνεται να εδράζεται στην ανάγκη για οριοθέτηση της κατοικήσιμης ασφαλούς επικράτειας ή στην απόκτηση ενός μέρους ιδιοκτησίας.

237Φιλιππίδης Δημήτρης, «Επίσημη και παρα- πολεοδομία», στο *Κουμπής, Μουτσόπουλος, Scoffer, επίτροποι, Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*,ό.π.,156.

238Heidegger Martin, *«...Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος...»,* ό .π., 43.

Τη διατριβή αυτή απασχολούν οι τοποθετήσεις των κατοίκων και οι αφηγήσεις εκείνες για τις ακουστικές τους εμπειρίες μέσα σε αυτόν τον μοντερνίζοντα μπετονένιο σκελετό. Στο δεύτερο μέρος της διατριβής, μέσα από τις αφηγήσεις των κατοίκων και όσο τοποθετούνται ως προς την αισθητηριακή τους εμπειρία, παρατηρώ ότι ενώ νοσταλγούν τον «παλμό» της Αθήνας του 1950 -την ησυχία ή τους ήχους των αλόγων- αλλά και την Αθήνα του 2002- όταν «ο παλμός της Αθηναϊκής νύχτας» έκανε την πόλη «να ακούγεται ζωντανή»- ή ότι δεν αντέχουν τη φασαρία από το δρόμο, ταυτόχρονα αναφέρουν ότι επιθυμούν αυτούς τους φαινομενικά ανεπιθύμητους θορύβους, αρέσκονται στους «ρυθμούς» της πόλης σήμερα επειδή «είναι παιδιά της πόλης». Ορισμένες και ορισμένοι κάτοικοι λένε ότι αποζητούν τους ήχους της πόλης παρά το γεγονός ότι οι ρυθμοί της καθώς και συγκεκριμένες συνθήκες μπορεί να περιγράφονται ως εξαιρετικά δύσκολες έως αφόρητες. Ταυτόχρονα, από τις τοποθετήσεις των κατοίκων, φαίνεται να δημιουργείται κάτι σαν «μικροϊδιοκτησία», εύθραυστη και ρευστή, που την εγκαθιδρύει η αίσθηση του προσωπικού χώρου, με την αντίστοιχη σε κάθε περίπτωση διαχείριση των ήχων των γειτόνων. Όπως η κάτοικος αναρωτιέται αν το σπίτι της είναι δικό της όταν ακούει φωνές από το διπλανό διαμέρισμα στο σαλόνι της μέσα από τους τοίχους, έτσι και οι υπόλοιποι κάτοικοι φαίνεται πως χρειάζονται, επιθυμούν, σκέφτονται, προβληματίζονται, απολαμβάνουν, κρίνουν και τοποθετούνται με διαφορετικές αφορμές, ως προς το ό,τι ακούν- τους «δικούς τους» ήχους ή των γειτόνων.[239]

239 Σχετικά με τον προσωπικό χώρο, την έκφραση «το σπίτι μου» που στα αγγλικά λέγεται "home" και όχι "house", καθώς και τις έννοιες της επικράτειας- της οριοθέτησης του εδάφους ή της περιοχής ως δημιουργία ίχνους, σε σχέση με την κατοίκηση και την ασφάλεια (comfort and security) τον «έλεγχο» του οικιακού χώρου και το οικιακό ηχητικό περιβάλλον που ονομάζεται στη δεύτερη αναφορά ως «οικιακό ηχοτοπίο» μπορεί κανείς να δει στον LaBelle Brandon, "Home: ethical volumes of silence and noise", στο *Acoustic Territories: sound sculpture and everyday life*, London- New York, Continuum, 2010, 52- 53.

4.5 Η πολυκατοικία ως «άσκηση τοποθέτησης ορίων» και ως «προφορική συνεννοηση»: το κατώφλι

"If you take things as they come,
you can endure anything,
said the stepping stone."[240]

Στο κατώφλι της πολυκατοικίας, λίγο πιο μέσα, στον ανελκυστήρα, πάνω στην ανοιχτή πόρτα του ανελκυστήρα, λίγο πριν την κλείσω για να βγω και λίγο πριν την ανοίξει για να μπει, η πρώην διαχειρίστρια κυρία Ελένη με ρώτησε αν έχω βαπτίσει το μωρό και με συμβούλεψε να το βαπτίσω. Στην είσοδο της πολυκατοικίας γίνεται συνήθως η συνέλευση των κατοίκων, πρόκειται δηλαδή για σημείο συνάντησης. Στο κλιμακοστάσιο και σε κάθε όροφο υπάρχει το κατώφλι του κάθε ανελκυστήρα και άλλα κατώφλια, τόσα όσα τα διαμερίσματα. Στο ισόγειο δίπλα από την είσοδο της πολυκατοικίας είναι το μαγαζί της κυρίας Όλγας, η οποία μεταποιεί ρούχα πίνοντας τον καφέ της με την κυρία Αγγελική από τον πέμπτο της διπλανής πολυκατοικίας καθώς συζητούν για την υγρασία που κατατρέχει τη μεσοτοιχία μας. Παρέα τους είναι η Αΐσέ που περιμένει την Κική να την ανεβάσει στο διαμέρισμα που θέλει να της καθαρίσει. Το μαγαζί της κυρίας Όλγας είναι κι αυτό ένα σημείο συνάντησης. Το μαγαζί ψιλικών της Έλλης παραδίπλα, διαθέτει προϊόντα όπως αυτά των σούπερ μάρκετ. Οι μαμάδες αφήνουν τα μεταχειρισμένα ρούχα των παιδιών για να τα δώσει η Έλλη σε όσες τα χρειάζονται. Από τότε που έκλεισε και ο Γάτος με τα ηλεκτρολογικά, η Έλλη πουλάει και ασφάλειες. Κλείνει στις έντεκα το βράδυ και το μαγαζί της είναι κι αυτό ένα καλό σημείο συνάντησης. Στις 17/2/2017 ο Αντρέας στον έκτο έκανε πάρτυ. Η κα Μαρία, από τον τέταρτο βγήκε στο παράθυρό της στις επτά το πρωί και τους φώναξε: «Παιδιά!!! Είναι επτάα η ώραααα!!!». Γιατί δεν βγήκε να φωνάξει πιο νωρίς; Ίσως γιατί για την κυρία Μαρία η ώρα «επτά το πρωί» να ήταν το κατώφλι που πέρασε ο Αντρέας με το πάρτυ του.

Ο αρχιτέκτονας Richard Woditsch μιλά για την «όσμωση των δημόσιων και των ιδιωτικών συμμετοχών», "private and public shares" όπως τα ονομάζει, διαμέσου της

240Broughton James, απόσπασμα ποιήματος από το βίντεό του "High Kukus", 1973, «Αν παίρνεις τα πράγματα όπως έρχονται μπορείς να αντέξεις το ο,τιδήποτε, είπε το κατώφλι.» (Μετάφραση δική μου). Ανακτήθηκε 12/2010 https://ubu.com/film/broughton_kuku.html

«συνάντησης» (“encounter”)[241]. Η λέξη encounter κατά τη γνώμη μου εδώ μπορεί να σημαίνει την τυχαία και ιδιαίτερα σύντομη συνάντηση αλλά ταυτόχρονα, μια συνεύρεση η οποία ενέχει σημαίνουσα δράση ως αντάμωμα καθότι ο ερευνητής αναλύει τη «χωρική τάξη» (“spatial order”) με στόχο να δει τις «πολιτισμικές διαφορές και τον τρόπο με τον οποίο η πολυκατοικία επιτρέπει την παραγωγή αλλά και τις μεταμορφώσεις του χώρου, παρατηρώντας τη μόνιμη δομή της», όπως αναφέρει. Όμως, αυτός ο στόχος επιτυγχάνεται στο βαθμό που η σπουδή της φόρμας και η χωρική μελέτη διαμέσου J-graph[242], το επιτρέπει, καθώς επιχειρεί να κάνει μια παρατήρηση και έπειτα μια χαρτογράφηση- αποτύπωση της χρήσης της πολυκατοικίας του κέντρου της πόλης και της περιφέρειας διερευνώντας τη χωροταξική σχέση και την κατανομή του χώρου. Ο Woditsch ενδιαφέρεται να χτίσει μια γενική εικόνα διερευνώντας «την πολυκατοικία ως διεπιφάνεια» της οποίας τη σύσταση αποτελούν δύο είδη κοινωνικών σχέσεων: αυτών μεταξύ των κατοίκων και αυτών μεταξύ των κατοίκων και των «ξένων», όπου «ξένοι» ορίζονται οι μη κάτοικοι του δείγματος που αναλύεται κάθε φορά. Τα συμπεράσματά του απορρέουν από τη μελέτη της σύνταξης του χώρου και των μοτίβων που αναδύονται, καθώς «η διεπιφάνεια» παράγει και ελέγχει αυτές τις σχέσεις. Μέσα από τα διαγράμματα παρατηρεί ότι υπάρχει μια συμμετρία στα μέρη του ισογείου και των διαδρόμων, από πολυκατοικία σε πολυκατοικία, τα οποία όπως αποκαλεί είναι συνήθως περισσότερο «ενταγμένα» (integrated) στην κοινωνική ζωή λόγω του ότι γίνεται δημόσια ή ημι- δημόσια χρήση ενώ ανεβαίνοντας στους πάνω ορόφους τα διαμερίσματα των οποίων η χρήση είναι ιδιωτική, είναι αρκετά διαχωρισμένα από την καθημερινή ζωή. Μελετώντας μια εξαιρετικά μεγάλη γωνιακή πολυκατοικία του κέντρου, για να διασαφηνίσει αυτή τη σχέση μεταξύ δημόσιων και ιδιωτικών συμμετοχών, στην οδό Πατησίων έναντι του Πολυτεχνείου, παρατηρεί ότι το

241 Δραγώνας, Θεοχαροπούλου, Woditsch, Μαλούτας, διάλεξη«Η πολυκατοικία της αντιπαροχής, *Re-think Athens: Αστικές προκλήσεις 2014- 15*», ό.π..

242Στη μέθοδο σχεδιασμού διαγράμματος - πλάνου των κτιρίων μέσω J-graph (Justified graph) αποτυπώνονται οι συνδέσεις μεταξύ των διαφορετικών χώρων. Στη δεδομένη έρευνα του Woditsch διαμέσου J-graph χαρτογραφούνται τα ανοίγματα στο κτιστό από το ισόγειο προς τα πάνω, συνεπώς αποτυπώνεται το «βάθος» του κτιρίου ή ως πού αναπτύσσεται μια βασική σχέση ανοιχτού – κλειστού ή προσβάσιμου ή μη προσβάσιμου. Τα αποτελέσματα διαφορετικών διαγραμμάτων μπορούν έτσι να είναι συγκρίσιμα. Τη μέθοδο αυτή εισήγαγε στην έρευνα του συντακτικού του χώρου – space syntax- στην πολεοδομία, το design και την αρχιτεκτονική ο Bill Hillier από το UCL London και η οποία εφαρμόζεται πανω στη σχέση της φόρμας και της χρήσης της λαμβάνοντας υπόψη την ανάγκη για δημιουργία κοινοτήτων ή προφυλαγμένων ιδιωτικοτήτων μέσα σε ένα κτίριο. Hillier Bill, *Space is the machine*, London, Space Syntax, 2007.

κτίριο διαιρείται στο εμπορικό μέρος που βρίσκεται στο υπόγειο και το ισόγειο και σε διαμερίσματα στους πάνω ορόφους. Αναφέρεται στο πεζοδρόμιο το οποίο προεκτείνεται διαμέσου του κτιρίου σε ένα περιστύλιο στη γωνία της Στουρνάρη και λειτουργεί ως κατάστημα και στις εισόδους της κάθε πλευράς του κτιρίου που επιτρέπουν την κυκλοφορία των πεζών και των κατοίκων προς τα μέσα. Υπογραμμίζει επίσης τη θέση των εισόδων και των διόδων μέσω των οποίων εισέρχονται οι περαστικοί ή οι κάτοικοι και ανεβαίνουν, ενώ για όλες τις πολυκατοικίες θεωρεί πολύ βασικά ανοίγματα στις προσόψεις, τα κλιμακοστάσια και τη σύνδεσή τους με το ισόγειο, κεντρικό στοιχείο του οποίου είναι το κατάστημα. Στους πάνω ορόφους συνήθως, αναπτύσσονται τα διαμερίσματα για ιδιωτική χρήση και είναι αυτός ο διαχωρισμός, μας λέει, ο οποίος διαφυλάσσει την εσωτερική δομή από τις «ανεπιθύμητες εισβολές». Έχει σημασία εδώ η ορολογία που χρησιμοποιεί, καθότι γίνεται ξεκάθαρο ότι πρόκειται για μια αποστασιοποιημένη, αρχιτεκτονική, φορμαλιστική προσέγγιση της πολυκατοικίας η οποία, παρά το γεγονός ότι αγνοεί τη σύνθεση των ανθρώπων που την ενεργοποιούν, το ειδικό βάρος που καταλαμβάνουν οι σχέσεις στο εσωτερικό της, την ποιότητα των καταστάσεων που τη διαμορφώνουν, όλες τις αισθητηριακές επιδράσεις, τις ηχητικές επιδράσεις, την ακουστική του κτιστού, είναι αξιοσημείωτο το ότι τοποθετείται ως εξής πάνω στο μετασχηματισμό του χώρου, αναφερόμενος στο κτιστό και στην έννοια του ορίου σαν να αναφέρεται στις ηχητικές επιδράσεις.

> Το όριο του κτιρίου είναι μαλακό και διαπερατό. Οι τζαμαρίες στις προσόψεις των ισογείων, τα μπαλκόνια, τα κλιμακοστάσια και η σύνδεσή τους με το ισόγειο. Η πολυκατοικία είναι μια άσκηση τοποθέτησης ορίων, υποδιαιρώντας το χώρο και εγκαθιδρύοντας νέες σχέσεις μεταξύ του σπιτιού και του δρόμου. Ο τρόπος με τον οποίο τα όρια εγκαθιδρύονται και σχετίζονται με τις δημόσιες ή ιδιωτικές συμμετοχές έχει τεράστια επίδραση στο χαρακτήρα της κάθε πλευράς. Τα όρια είναι ταυτόχρονα χωρισμός και επικοινωνία.[243]

Για τον Woditsch, το όριο στην πολυκατοικία το οποίο υπάρχει μεταξύ δημόσιων και

243Woditsch, διάλεξη, *ό.π.*.

των ιδιωτικών συμμετοχών είναι το κατώφλι, η μπροστινή πλευρά του ισογείου, η είσοδος, το κατάστημα. Θεωρεί ότι ο διάλογος ανάμεσα στις συμμετοχές ενέχει μια «πολιτισμένη αμφιθυμία» η οποία εμπλουτίζει την κοινωνική ζωή. Σε αυτή τη θεώρηση «ο ρόλος των ορίων είναι η πολλαπλότητά τους όταν αυτή μορφοποιεί τη συνύπαρξη της αμφισημίας και της διαύγειας». Έτσι, μας αναφέρει, παρέχουν στον επισκέπτη έναν «ενδιάμεσο χώρο» μεταξύ της πόλης και του κτιρίου, ένα «κατώφλι» που επιτρέπει την εύκολη πρόσβαση στο εσωτερικό του στο πλαίσιο μιας χωρικής αλληλεγγύης η οποία χτίζει συνδέσμους μεταξύ των κατοίκων και των επισκεπτών όχι διαμέσου της απομόνωσης αλλά διαμέσου της συνάντησης.

Ένα άλλο θέμα που αναφέρει είναι το ότι ο χωρισμός των δημόσιων από τις ιδιωτικές συμμετοχές είναι μια συνεχής διαδικασία. Στην πολυκατοικία για τον Woditsch, οι δημόσιοι και οι ιδιωτικοί χώροι αποτελούν «ένα συνεχές» (a continuum) στο οποίο ενυπάρχουν πολλοί ημι- δημόσιοι ή ημι- ιδιωτικοί χώροι. Η έρευνά του αποφέρει συμπεράσματα, διαγράμματα και σχέδια τα οποία ρίχνουν ένα συγκεκριμένου είδους φως στην τυπολογία της αθηναϊκής πολυκατοικίας. Είναι ένας σχηματικός τρόπος ανάλυσης της χρήσης του κτιρίου από «εξωγήινο»[244] ο οποίος παραπέμπει σε μια μεταλλαγμένη ερμηνεία της μοντερνιστικής φράσης "form follows function" σε "space follows function", δίνοντας συμπεράσματα για τα χαρακτηριστικά σημεία της πολυκατοικίας ως διεπιφάνεια. Ο χώρος τελικά δεν ορίζεται από τον τρόπο που έχουν κατανεμηθεί και διαχωριστεί τα δωμάτια αλλά από τον τρόπο που κινούνται οι άνθρωποι μέσα σε αυτά, το πώς αυτά χρησιμοποιούνται και ανοίγουν ή κλείνουν σε σχέση με το έξω. Μέσα από την προσέγγισή του ο Woditsch συμπεραίνει ότι η πολυκατοικία έχει σπουδαία δυνατότητα να δημιουργήσει αστική δυναμική (urban dynamics) αλλάζοντας τη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας, "micro" και "macro", αλλά ότι είναι προς το συμφέρον της να την απωλέσει. Εννοεί, κατά πάσα πιθανότητα, ότι μέσα στο σύστημα δομών της πόλης είναι πολύ πιο χρήσιμη η ύπαρξη αυτής της αμφισημίας του «νέου» ενδιάμεσου χώρου από το σαφή διαχωρισμό των

244Όπως αναφέρει ο Hillier στο βιβλίο του *Space is the machine*, του οποίου το τρόπο χαρτογράφησης χρησιμοποιεί ο Woditsch, η έρευνα βασίζεται στην προσέγγιση ενός «εξωγήινου» ο οποίος δεν έχει ιδέα για το τι συμβαίνει και το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να καταγράφει τις παρατηρήσεις του πάνω στα δύο βασικές δραστηριότητες που συμβαίνουν σε ένα χώρο την κίνηση και την απασχόληση. Hillier, Bill, *Space is the machine*, ό.π., 284.

λειτουργιών του.

Η κριτική που ασκεί[245] η Θεοχαροπούλου στις τυπολογικές αναλύσεις της Αθήνας βασίζεται στις διαδικασίες εκείνες που δίνουν στην πόλη τη μορφή της και που τη διαφοροποιούν ποιοτικά από τις άλλες ευρωπαϊκές πόλεις με μακρά αστική παράδοση. Εντοπίζει σε αυτές τις διαδικασίες έναν πλούτο τον οποίο προσπαθεί να διερευνήσει σε βάθος καθώς βασίζεται στο πολιτιστικό, κοινωνικό ανθρωπολογικό και ιστορικό πλαίσιο και εστιάζοντας, όπως προαναφέρθηκε, σε αυτό που ονομάζει «χειροπιαστή και άυλη υποδομή της πόλης»[246]. Θεωρεί ότι παραμελούμε τις διαδικασίες και τις υποδομές που συνέτρεξαν και συντρέχουν για τη δημιουργία της πολυκατοικίας στην Αθήνα, καθώς έχουμε κατά νου τη δομή άλλων ευρωπαϊκών πόλεων, κάτι το οποίο, υποστηρίζει, δεν είναι χρήσιμο γιατί τίποτα δεν είναι πάντα το ίδιο. Δεν μπορεί να αποδεχτεί την τυπολογική ανάλυση της πολυκατοικίας με δεδομένο το ότι τα κτίρια είναι σχεδόν παρόμοια και θεωρεί πως την Αθήνα χαρακτηρίζει η «άτυπη πολεοδομία», καθότι, όπως λέει, της λείπει κάτι σημαντικό.Υποστηρίζει επίσης, ότι για να δούμε την πολυκατοικία με τους όρους που έχει δημιουργηθεί, χρειάζεται να αναγνωρίσουμε την αξία της κατανόησης του παρελθόντος, της ιστορίας και της κοινωνίας, κάτι που με παραπέμπει στην κατανόηση της «πολιτισμικής βιογραφίας του αντικειμένου»[247].

Η Θεοχαροπούλου μιλά, αντλώντας από την ιστορική καταγωγή της πολυκατοικίας, για την παράδοση διαφόρων ομάδων – κτιστών από την Οθωμανική περίοδο. Αυτοί δεν ήταν εκπαιδευμένοι αλλά από αυτούς κατάγονταν ο μεταπολεμικός εργολάβος ο συντονιστής των ομάδων των ανθρώπων- κτιστών που προαναφέρθηκαν. Έτσι, αναφέρει, επαναλαμβάνονταν τα χαρακτηριστικά στοιχεία ενός αγροτικού πολιτισμού ενώ εφαρμόζονταν οι δεδομένοι τρόποι χτισίματος με τον εργολάβο που προέρχεται από τους οικοδόμους[248]. Ένα πολύ σημαντικό σημείο στην προσέγγιση της

245(εύλογα)

246Theocharopoulou, "The housewife, the builder and the desire for a polykatoikia apartment in postwar Athens", στο *Negotiating Domesticity: Spatial production of gender in modern architecture*, Heynen, Hilde, Baydar, Gólsóm, (επιμ.), NY, Routledge, 2005.

247«Τα αντικείμενα κινούμενα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια αποκτούν νέες σημασίες μέσα από διαδοχικές αναπλαισιώσεις» Appadurai και Kopytoff, στο Γιαλούρη Ελεάνα, (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012, 29, όπου εδώ αντί για "regimes of value" που ορίζουν την εμπορευσιμότητα των αντικειμένων, με βάση την προσέγγιση της Θεοχαροπούλου η πολυκατοικία ερμηνεύεται με την δεδομένη πολιτισμική συνθήκη.

248«Η εγκατάστασή τους αποτυπώνεται στο χώρο σε διάσπαρτες συστάδες σπιτιών που χτίζουν οι οικογένειες, σε μικρές δηλαδή μονάδες διαμέσου των οποίων η οικιστές συντηρούν την επαφή με τη

Θεοχαροπούλου είναι ότι υπογραμμίζει το χώρο και τόπο συνάντησης αυτών των ανθρώπων- διαμέσου της παρατήρησης του Νίκου Βαλσαμάκη όπως διευκρινίζει- στο «τραπεζάκι» το οποίο στήνονταν στην οικοδομή της πολυκατοικίας, πάνω στο οποίο οικοδόμοι και οικοπεδούχοι σχεδίαζαν μαζί και έπαιρναν αποφάσεις. Επίσης, από το '51 έως το '71, σημειώνει, ότι έχει αναπτυχθεί μια συζήτηση μεταξύ των αρχιτεκτόνων και των υπομηχανικών που μιλούν για την εμπειρία των ανθρώπων που ήρθαν στην πόλη από την ύπαιθρο. Σε αυτό το σημείο επανέρχομαι στη σκέψη της Θεοχαροπούλου σχετικά με το ότι η πολυκατοικία ήταν το αντίστοιχο στην οικοδομή μιας *προφορικής συνεννόησης*:

> Έτσι λοιπόν, υπάρχει η αμεσότητα του πολιτισμού του αγροτικού κόσμου με την απόσταση που δημιουργεί ο ακαδημαϊκός λόγος των επαγγελματιών. Μπορούμε να θεωρήσουμε λοιπόν ότι η πολυκατοικία αποτελεί μια συλλογική δραστηριότητα που επαναλήφθηκε πολλές φορές με μικρές διαφορές που προέκυψαν από την απλούστευση των στοιχείων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Οι λευκές προσόψεις, τα μπαλκόνια κλπ. με μικρές τροποποιήσεις και προσαρμογές. Οι μελετητές διαπίστωσαν ότι υπάρχουν χαρακτηριστικά όπως τα πανωσηκώματα, η συσσώρευση, η

μικρή κλίμακα που τους ήταν οικία από τον τόπο καταγωγής τους. Στο νέο χώρο εγκατάστασης, επομένως, η κοινή προέλευση, καθώς και το είδος και η ποιότητα των δραστηριοτήτων που αποσκοπούσαν στην μεταμόρφωση αυτού του χώρου σε τόπο κατοικήσιμο ήταν παράγοντες οι οποίοι συνέβαλαν στην ανάπτυξη ορισμένων μορφών κοινωνικότητας κτίζοντας τα σπίτια τους και διαμορφώνοντας τον περιβάλλοντα χώρο, άνθρωποι με παρόμοιες αφετηρίες κατασκευάζουν το χώρο με τα ίδια τους τα χέρια. Αφιερώνουν μάλιστα σε αυτή τη δραστηριότητα ένα μεγάλο, αν όχι το μεγαλύτερο, μέρος του εξωεργασιακού τους χρόνου, εφόσον οι αποταμιεύσεις των νοικοκυριών διοχετεύονται στην κατασκευή της κατοικίας, για όσο χρονικό διάστημα κρατά αυτή, και όχι σε άλλες σφαίρες κατανάλωσης,» Μαυρίδου, «Η συγκυριακή ανάπτυξη», στο Λαμπροπούλου, «Η Μεταπολεμική ανοικοδόμηση, αντιπαροχή και αυθαίρετη δόμηση», στο *Οικοδόμοι: οι άνθρωποι που έχτισαν την Αθήνα, 1950- 1967*, ό.π., 70 και 71. Συμπληρωματικά εδώ μπορούμε να παραλληλίσουμε την παρατήρηση του Kenneth Frampton για την πολυκατοικία μέσα από τα λεγόμενα του Γιώργου Τζιρτζιλάκη:«Ο Kenneth Frampton, καθηγητής Αρχιτεκτονικής στο Columbia και γνώστης της αθηναϊκής αρχιτεκτονικής το εξέφρασε σωστά: Η αθηναϊκή πολυκατοικία αναπαράγει το μοντέλο των νησιωτικών οικισμών, που μοιάζουν σαν μικρές κυψέλες, η μια πάνω στην άλλη, οι οποίες επικοινωνούν μεταξύ τους και βοηθούν στο να αναπτύσσονται οι ανθρώπινες σχέσεις. Το ότι είσαι δίπλα σε άλλους ανθρώπους είναι μορφή αλληλεπίδρασης, αλληλεγγύης. Όσον αφορά το θέμα της αισθητικής, η αρχιτεκτονική δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν τέχνη. Προέχει η κατοικησιμότητα. Η σύγχρονη τέχνη μας δίδαξε ότι οι τρόποι κατοίκησης έχουν ενδιαφέρον από μόνοι τους. Αξίζει να τους παρατηρούμε και να μαθαίνουμε από αυτούς. Οι ανθρώπινες σχέσεις υπερέχουν των αισθητικών δογμάτων. Όπως έλεγε ο Μαρσελ Ντυσάν, "κάθε σπίτι γίνεται όμορφο όταν γίνεται μέρος της ζωής μας".» Τζιρτζιλάκης στο Βροντή, «Πολυκατοικία αγάπη μου», εφ. *Η Καθημερινή*, 2 Μαρτίου 2015.

> επανάληψη. [...] Εδώ το πανωσήκωμα, το οποίο εξακολουθεί και υφίσταται μια χαρά, ζει μέχρι την εποχή μας. Είναι πολύ κοινό σε πολλούς χώρους και στην πόλη και στην ύπαιθρο. Είναι ένα στοιχείο συσσώρευσης, όπως επίσης, η ατελείωτη επανάληψη. Η πολυκατοικία ήταν ένα επαναληπτικό στοιχείο το οποίο δημιούργησε μια ομοιομορφία στην πόλη. Όσον αφορά την επανάληψη, το περιττό, την απλούστευση, την εξάρτηση από προφορικές διαπραγματεύσεις, βλέπουμε ότι η μεταπολεμική πολυκατοικία ήταν το αντίστοιχο στην οικοδομή μιας προφορικής συνεννόησης.

Κατά την άποψή μου, πρόκειται για μια ιδιαίτερα σημαντική διατύπωση και διαπίστωση. Δεν μιλάμε για μια προφορική συνεννόηση η οποία παραμένει στη σφαίρα της προφορικότητας λ.χ., είπαμε κάτι εδώ, πάνω στο τραπέζι, ονειρευτήκαμε ένα κτίριο, ίσως και το σπίτι μας, μετά αλλάξαμε κουβέντα, τελείωσε η συνάντηση και περασμένα ξεχασμένα. Αυτή η προφορική συνεννόηση όρισε τον τρόπο και τον τόπο του χτισίματος και απέφερε ένα κτιριακό απόθεμα το οποίο πρώτον, βρίσκεται και θα βρίσκεται ακόμα γύρω μας και το οποίο κατοικούμε· και δεύτερον, μηχανεύτηκε τη μέθοδο με βάση την οποία χτίστηκαν όλες οι μεταγενέστερες πολυκατοικίες. Η προφορική συνεννόηση συνεπώς φαίνεται σαν να αποτέλεσε τη βάση και το μέσο για τη δημιουργία της πολυκατοικίας. Επίσης, μας αφήνει να εννοήσουμε την αλληλένδετη σχέση λόγου και πράξης, συνεννόησης και αποτελέσματος, εφόσον αναγνωρίζει το λόγο και το διάλογο ο οποίος λαμβάνει χώρα μπροστά στην πολυκατοικία, πριν αυτή χτιστεί, ως πρωταρχικό μέσο για τη δημιουργία της. Μια κατάσταση που εμπεριέχει τις εμπειρίες και τις επιθυμίες όσων συναντήθηκαν πάνω στο «τραπεζάκι», οι οποίοι δεν είναι οι αυθεντίες – αρχιτέκτονες, αλλά οι εργολάβοι και οι κτίστες με τους οικοπεδούχους και τις νοικοκυρές[249]. Η Θεοχαροπούλου με αυτήν της τη διαπίστωση, μετακινεί το κέντρο βάρους από τις δομές και τις τυπολογικές αναλύσεις τους, διερευνώντας την πολυκατοικία από μέσα προς τα έξω- εντοπίζοντας από τη δική της σκοπιά τον «λόγο ύπαρξής της»- διαμέσου των ανθρώπων που συζητούν προκειμένου να χτιστεί. Αν το κτιστό εμπεριέχει τα όρια, εδώ αυτά γίνονται ορατά στο πώς αυτό δημιουργήθηκε, στο βαθμό που μια συζήτηση η οποία αφορά το πού θα πέσουν τα

249Theocharopoulou, *Builders, Houswives and the Construction of Modern Athens*, ό.π..

μπετά, μπορεί να λάβει χώρα ή όχι, και ειδικά στο βαθμό που οι μετέχοντες στη συζήτηση μπορούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους- μπορούν να έρθουν σε συμφωνία γύρω από τα συμφέροντα και τις ανάγκες τους. Αυτή η στιγμή της προφορικής συνεννόησης ξεφεύγει από τους παγιωμένους αρχιτεκτονικούς τρόπους που εφαρμόζουν στις τρεις διαστάσεις μια εκ των προτέρων ορισμένη πολεοδομική πρόταση, συνεπώς ενδέχεται να αποτελεί μέρος του αυτοσχέδιου ή και αυτοσχεδιαστικού τρόπου κατασκευής της πολυκατοικίας. Και αν ο αυτοσχεδιασμός εννοηθεί ως μια μεταφορά της δημιουργικής διαδικασίας στη μουσική ή καλύτερα, στις ηχητικές δράσεις του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, τότε έρχεται στο νου ότι στον αυτοσχεδιασμό ενδεχομένως είναι απαραίτητο να ακούει κανείς ό,τι συμβαίνει γύρω έτσι ώστε να κινείται προς αυτό ή να δρα μέσα σε αυτό[250]. Συνεπώς, ο αυτοσχεδιασμός μοιάζει να ενέχει την απόκριση σε κάτι και ταυτόχρονα μπορεί να αποτελεί μέρος μιας συνάντησης η οποία μοιάζει να δρα σαν συνομιλία, μέσα στο ακούειν και το παρεξηγείν της προφορικής πράξης. Εδώ ο όρος αυτοσχεδιασμός χρησιμοποιείται μεταφορικά και παρέχει μια υπόθεση, όχι μόνο για τον τρόπο χτισίματος της πολυκατοικίας, αλλά και τις διαδικασίες δημιουργίας προσωπικής και συλλογικής συνείδησης στη συγκεκριμένη πόλη[251].

Λίγο παρακάτω, εστιάζοντας στις φράσεις από τη διάλεξη της Θεοχαροπούλου, τίθεται η βάση για έναν προβληματισμό. Συζητά για την «εξίσωση των διαφορών» οι οποίες, όπως αναφέρει, υπήρχαν «ως πληγές της δεξιάς και της αριστεράς». Κατά την άποψή της η σύγχρονη πολυκατοικία επέτρεψε να συμβούν διάφορα πράγματα, για παράδειγμα την ομογενοποίηση, η οποία οδήγησε, όπως λέει, σε συμφιλίωση, οικονομική και κοινωνική, και θεωρεί ότι η πολυκατοικία ίσως αποτελεί την εικόνα της ιστορικής μορφής της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας όπου δεν υπάρχουν ξεκάθαρες

250Η συζήτηση γύρω από τη σημασία της αυτοσχεδιαστικής δράσης είναι ένα πεδίο που μένει να διερευνηθεί, αν και οι παρακάτω ερευνήτριες και ερευνητές έχουν συνεισφέρει σημαντικά στο θέμα, είτε μέσω ενεργής δράσης είτε μέσω γραπτού λόγου. Stefanou Danai, "Towards a practical philosophy of collectively improvised space", Aristotle University of Thessaloniki, Borgo D., *Sync or Swarm : Improvising Music in a Complex Age*, New York, Continuum, 2005. Cobussen, "Steps to an Ecology of Improvisation." στο Schroeder F. & M. ÓhAodha (επιμ.), "Soundweaving. Writings on Improvisation", Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 31-45 https://cobussen.com/research/improvisation/

251Η Θεοχαροπούλου στο υποκεφάλαιό του βιβλίου της *Builders, Housewives and the construction of modern Athens* με τίτλο "Parody, or the Type and Stereotype", υπογραμμίζει και αναπτύσσει την άποψη της προσέγγισης της πολυκατοικίας ως προφορική συνεννόηση, και αναλύει το θέμα του αυτοσχεδιαστικού τρόπου δόμησης. ό.π.,138.

γραμμές και ξεκάθαρη κοινωνική δομή.

> Η πολυκατοικία ξεπέρασε τις κοινωνικές τάξεις και όπως προσπάθησα να δείξω, αυτή η ομογενοποίηση δε στερείται ενδιαφέροντος παρότι εξακολουθεί να είναι δύσκολη για τη ζωή μας. Ενώθηκαν πράγματα που στο παρελθόν ήτανε χωριστά, το άτυπο επισημοποιήθηκε και παρουσίασε τη δυνατότητα διαπραγμάτευσης εντός της ελληνικής κοινωνίας η οποία μπορεί να ανατρέψει κάποια πράγματα, ενώ άλλα παραμένουν επιμόνως και πεισματικά ακριβώς τα ίδια.

Επιχειρώ εδώ να σχολιάσω αυτή την τελευταία τοποθέτηση εννοώντας την καλή πρόθεση και την επιθυμία για ανατροπή του διαχωρισμού των τάξεων και συμφωνώντας κυρίως με το ότι μπορούμε να μιλάμε για τη «δυνατότητα διαπραγμάτευσης που παρουσίασε η πολυκατοικία». Όμως, μεταξύ της ένωσης και του χωρισμού των πραγμάτων υπάρχει πρώτα η δύσκολη συνάντηση αυτών στον ίδιο χώρο. Εκεί τα πράγματα συγκρούονται, συνδιαλέγονται, συμφωνούν, διαφωνούν, διαλύονται ή συστήνονται με όλες τις ενδιάμεσες καταστάσεις που προκύπτουν. Με βάση την τοποθέτησή της για αυτό το θέμα, σκέφτομαι πως η τετελεσμένη κατάσταση «οδήγησε σε συμφιλίωση» προέρχεται από μια αισιόδοξη σκοπιά. Ανήκει στον προβληματισμό αυτής της διατριβής το πώς αυτές οι διαφορετικότητες ανταμώνουν σε καθημερινή βάση και συγχέονται στο ίδιο μακρόστενο, βαθύ και εξαπλωμένο κτίριο με την πιθανότητα συμφιλίωσης. Φαίνεται να είναι ρευστό το όριο μεταξύ των κοινωνικών δομών όταν γίνεται προσπάθεια χαρτογράφησης και εννόησης των μεταξύ τους σχέσεων, διαμέσου των κτιστών δομών, αλλά αυτό θεωρώ ότι δε σημαίνει σε καμία περίπτωση την πλήρη εξαφάνιση του. Η απόκλιση που υπάρχει πάντα και η διαφορά μεταξύ πόθων- επιθυμιών και πραγματικών διεκδικήσεων στο τότε και στο παρόν, ενδεχομένως μοιάζει να αμελείται, μια ηθελημένη άραγε αμέλεια, η οποία, όμως, τελικά, μπορεί να είναι εν δυνάμει δημιουργική. Θεωρώντας κάτι ως τετελεσμένο ή μιλώντας σε μεταφορικό σχήμα - όπως κάνει και ο Woditsch όταν μιλά περί «όσμωσης των ιδιωτικών με τα δημόσια»- σημαίνει άραγε το πόσο πολύ η Θεοχαροπούλου επιθυμεί να βρεθεί στην κατάσταση που περιγράφει και έτσι ενδεχομένως ωθεί τη γύρω

δράση να μετακινηθεί προς την όσμωση ή το ξεπέρασμα των κοινωνικών τάξεων;

Διακρίνω πως υπάρχουν δύο καταστάσεις οι οποίες φαινομενικά συγκρούονται αλλά με έναν τρόπο αλληλοσυμπληρώνονται στις παραπάνω θέσεις των Woditsch και Θεοχαροπούλου, οι οποίες επιχειρούν να κατανοήσουν πώς μορφοποιείται η αθηναϊκή πολυκατοικία. Από τη μία ο Γερμανός ερευνητής βλέπει - σαν να θέλει επίτηδες να παραμείνει σε μια πρώτη ανάγνωση- τους επιφανειακούς τρόπους χρήσης της σήμερα, εστιάζοντας στο κατώφλι και δίνοντας νόημα μέσα από την έννοια της συνάντησης και της ανάδυσης των ενδιάμεσων χώρων, παρατηρώντας την κίνηση και την απασχόληση των κατοίκων και των «ξένων» μέσα σε αυτήν. Από την άλλη η Θεοχαροπούλου βλέπει, μέσα από το παρελθόν στο παρόν, και με μια φεμινιστική ματιά, τον τρόπο που έχει συσταθεί αυτό το κτιστό στο πλέγμα των σχέσεων που το έχουν μορφοποιήσει. Στην προσπάθεια να ψηλαφίσω (ή να κατασκευάσω) το σημείο τομής των δύο δομικά αντίθετων ερευνών, παραλληλίζω τις θέσεις τους αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι ρίχνουν φως στη διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων και προσφέρουν διαφορετικές σκοπιές υπό τις οποίες μπορούμε να προσεγγίσουμε θεωρητικά και φιλοσοφικά «τη σχέση μας με την ύλη αλλά και τα όρια ανάμεσα στα υποκείμενα και στα αντικείμενα».[252] Άλλωστε ο Woditsch μελετά την υλική «σύνταξη» του χώρου (space syntax), μια έννοια η οποία είναι δάνειο από το συντακτικό του λόγου και η Θεοχαροπούλου εστιάζει στην προφορική συνεννόηση, το οποίο μεταφορικά μπορούμε να εννοήσουμε ως το κατώφλι της σύστασης της μεθόδου που όρισε τη δομή της πολυκατοικίας, όπως υπάρχει στο λεκανοπέδιο ακόμα και σήμερα.

Σημειώνει επίσης η Θεοχαροπούλου, για τους «σύγχρονους μετανάστες» εννοώντας τους εσωτερικούς μετανάστες της υπαίθρου, ότι «έγιναν αστοί», κάτοικοι των πόλεων δηλαδή, ότι αισθανόντουσαν ότι έχουν δυνατότητες κι έτσι εκσυγχρονίστηκε η ελληνική κοινωνία. Ο Σταύρος Σταυρίδης διαμέσου της έννοιας του «κατωφλίου»[253] διατυπώνει ένα όραμα για το μέλλον αναφερόμενος στις

252Θέση που στηρίζεται στη διατύπωση της Ελεάνας Γιαλούρη για τις θεωρίες του Miller στο «Υλικός Πολιτισμός. Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία», στο Γιαλούρη,(επιμ.), Υ*λικός Πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, ό.π., 29.

253 Συμπαραθέτονται διαφορετικές διερευνήσεις του Σταυρίδη πάνω της έννοιας του κατωφλίου υπό το πρίσμα των δεδομένων διαφορετικών ερευνητικών συγκείμενων: Σταυρίδης, Σταύρος, «Εμπειρία της Μεγαλούπολης και Ετερότητα», *Ουτοπία*, 23, 1997. Σταυρίδης Σ., «Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλίου», *Ουτοπία,* 33, 1999. Σταυρίδης Σ., *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2018.

μεταναστευτικές ροές στην πόλη της Αθήνας, συζητώντας για την «επινοητική προσαρμογή» και την «επινοητική δεξιότητα της προσαρμογής» ως την «τέχνη των αδυνάτων» κατά την οποία ο χώρος «κρίνεται» από τους μετανάστες μέσα από τη δράση της κατοίκησης των δημόσιων χώρων αλλά και του κτιστού. Υπογραμμίζει συγκεκριμένα για το κύμα διωγμένων μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ότι «οι πρόσφυγες, συχνά σε συνθήκες ακραίας στενότητας χώρου, παρήγαγαν "αυθαίρετα" το λεξιλόγιο μιας ολόκληρης γλώσσας προσθηκών, επεκτάσεων και αναμορφώσεων του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου»[254] συνδυάζοντας τον ατομικό με τον συλλογικό στόχο. Κάνει λόγο επίσης ότι «ο χώρος τελείται κατά τη διάρκεια της κοινωνικής ζωής, ότι φτιάχνεται από την κοινωνική ζωή, κατασκευάζεται από ύλη και κοινωνικό νόημα ταυτόχρονα και παράλληλα.» Σε αυτό το πλαίσιο αναφέρεται και ο ίδιος στην έννοια του «κατωφλίου» όχι ως όριο, τονίζει, αλλά ως *τόπο συνάντησης*, όπου βασική συνθήκη για την προοπτική μιας πόλης είναι η κίνηση, όταν διαμέσου αυτής αναπτύσσονται δίκτυα ζωής τα οποία διασταυρώνονται με εκείνα κάποιων άλλων κοινωνικών ή πολιτισμικών ομάδων. Συγκεκριμένα μιλά για ένα νέο πρότυπο μιας νέας δημόσιας κουλτούρας: τη «φιγούρα του κατοίκου των κατωφλίων, των περασμάτων, των τόπων όπου τροχιές διασταυρώνονται και διαδρομές συναντώνται»[255] όπου η κίνηση αποτελεί προϋπόθεση της συνάντησης.

Επιχειρήθηκε μέχρι εδώ μια παράθεση των τρόπων με τους οποίους μπορεί να εννοείται το «κατώφλι» σε ένα πλαίσιο δημιουργίας χώρου σε ότι αφορά στο ρόλο του σε σχέση με τις κτιστές και κοινωνικοπολιτισμικές δομές της πολυκατοικίας. Η παράθεση αυτή φαίνεται χρήσιμη για τη συνέχεια καθότι, λαμβάνοντάς την υπόψη, μπορεί να διερευνηθεί η μεταφορά του «κατωφλίου» σε σχέση με την εμπειρία του ήχου. Στην επιστήμη της ακουστικής και στην ψυχολογία της ακοής η έννοια του «κατωφλίου» έχει σαφή χρήση και συνήθως σηματοδοτεί το απόλυτο ελάχιστο σημείο από το οποίο και μετά γίνονται αντιληπτοί οι ήχοι διαμέσου της ακοής.[256] Επιχειρείται συνεπώς μια μεταφορική προσέγγιση αυτού του κατωφλίου, υπό το πρίσμα της διερεύνησης της εμπειρίας του ήχου στην πολυκατοικία. Από αυτή την εμπειρία στο

254Σταυρίδης Σ., «Κατοίκηση και Ετερότητα, Πρόσφυγες και μετανάστες στην πόλη», στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός, 8η Έκθεση αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002*: Κουμπής Μουτσόπουλος, Scoffer, ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων και οι Επίτροποι, 2002, 142.

255*Σταυρίδης,* «Κατοίκηση και Ετετότητα...», *ό.π.,* 145.

256Augoyard και Torgue, ό.π.,

παρόν, το συνεχές των ενδιάμεσων χώρων αναδύεται μέσα από την παρατήρηση των συναντήσεων υπό του συνεχούς του ήχου. Μοιάζει να διαρρηγνύει κάθε όριο προσωπικού χώρου και εδαφικότητας εξαρχής σα να είναι πανταχού παρόν, καθώς η βοή της πόλης αγγίζει τα πάντα και οι ήχοι από το εσωτερικό της πολυκατοικίας περιδιαβαίνουν στον αέρα και στο κτιστό, μέσα από όλα τα διαμερίσματα και όπου υπάρχει αέρας και χώρος. Μπορεί να εξεταστεί αυτή η άσκηση τοποθέτησης ορίων σε άλλη βάση, υπό το συνεχές της βοής της πόλης, των ήχων των δίπλα, του δικό μας ήχου και της δική μας φωνής στη δική μας διαρκή κίνηση. Το κατώφλι ως πραγματικός τόπος, το απτό σημείο που συνδέει το μέσα της πολυκατοικίας ή του διαμερίσματος με το έξω, το διάδρομο ή το δρόμο· αποτελεί όπως είδαμε έναν ενδιάμεσο χώρο όπου επιτελούνται δράσεις και διάλογοι ή σύντομες συνομιλίες και συνδιαλλαγές. Μπορούμε να τον εννοήσουμε επίσης, ως το μεταφορικό τόπο που «αντέχει» ή όχι τα πράγματα «όπως έρχονται»- τα πράγματα όπως ακούγονται- όπως τα ελάχιστα που αφήνονται να βγουν στις σκάλες ή στα μπαλκόνια, που λογοδοτεί στην αντίληψη μας και μας κάνει να ακούμε όπως ακούμε. Το κατώφλι ως μεταβλητό όριο υπομονής. Αυτά τα ελάχιστα από τη στιγμή που «βγαίνουν» από το διαμέρισμα, μοιάζουν να επιδρούν γιατί εξέρχονται από κάποια όρια, κοινοποιούνται, και εισέρχονται διαπερνώντας κάποια άλλα όρια. Γίνονται αντιληπτά και ορισμένες στιγμές, όπως αναφέρουν οι κάτοικοι, αξιοσημείωτα, προκαλούν συζητήσεις, αντιδράσεις, μετακινήσεις, αλλαγές. Από εδώ και έπειτα, εκκινεί η προσέγγιση του πεδίου από την πλευρά των ερμηνειών των τοποθετήσεων των κατοίκων που μου μίλησαν. Τι ποιότητες έχουν αυτά τα ελάχιστα; Όχι βάσει ανάλυσης ακουστικών ιδιοτήτων, αλλά διερευνώντας πώς και πού μπορεί να επιδρούν.

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

ΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ

ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑΪΚΉ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το δεύτερο μέρος της διατριβής διερευνά το πώς επέδρασαν πάνω μας οι ακουστικές εμπειρίες, τις υποθέσεις που προκύπτουν από τις στιγμές που σκεφτόμαστε ή επικοινωνούμε σκέψεις για συγκεκριμένα ηχητικά συμβάντα. Αναλύεται μέσα από διαφορετικές σκοπιές πώς μέσα από αυτές τις υποθέσεις ακούγεται πώς σκεφτόμαστε σε σχέση με τους γείτονες ή με τις διαφορετικές πηγές ήχων. Αυτό το μέρος αφορά αποκλειστικά στην επιτόπια έρευνα, στις συνομιλίες με τους κατοίκους, είτε από τις στιγμές στις οποίες τους προσέγγισα εγώ για να συζητήσουμε για το δεδομένο θέμα είτε από τις στιγμές στις οποίες η συζήτηση μαζί τους έφερνε τυχαία ό,τι άκουσαν από το διαμέρισμά τους.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο του πρώτου κεφαλαίου συγκεκριμενοποιούνται τα ζητούμενα της επιτόπιας έρευνας ενώ στο δεύτερο, «Τι ακούμε όταν είμαστε στο διαμέρισμά μας; - η στιγμή της αρχικής ιδέας για την έρευνα και το "ένα αίσθημα"» επιχειρώ να αποδώσω μια πτυχή του τρόπου προσέγγισης των ακουστικών εμπειριών διαμέσου μιας δικής μου ημερολογιακής καταγραφής ενός ηχητικού συμβάντος από την αρχή της έρευνας. Στο υποκεφάλαιο 5.3 «Μια κυριολεκτική κατασκευή του "άλλου"», προσεγγίζεται το θέμα της κτυπογόνου μηχανής που χρησιμοποιείται ως σημείο αναφοράς για τις μετρήσεις μετάδοσης σήματος από όροφο σε όροφο. Αυτή η μηχανή ως ένας τεχνητός «άλλος» μοιάζει να αποτελεί μια εκδοχή κατασκευής του άλλου ως οντότητα. Ταυτόχρονα στο υποκεφάλαιο αυτό εντοπίζεται η σημασία των ακουστικών εμπειριών, με διαμεσολαβητικές επιφάνειες τους τοίχους και τα πατώματα, ως αυτές που μπορούν να εκλάβουν τον ήχο ως παρουσία. Στα επόμενα δύο υποκεφάλαια «Επιτόπια έρευνα: μνήμη και ανάκληση εμπειριών ήχου» και «Ο ρόλος της φαντασίας

και της μνήμης στην πρόσληψη και στην ερμηνεία του ήχου», εισάγονται για την έρευνα η σημασία της λειτουργίας της μνήμης στον τρόπο που οι κάτοικοι ανακαλούν τα πιο αξιοσημείωτα ηχητικά συμβάντα. Επίσης προσεγγίζεται, με αφορμή τις τοποθετήσεις των κατοίκων, ο τρόπος που μπορεί να έχει επιδράσει ο ήχος στο παρελθόν (anamnesis, sound romance, sound phobia, disappearing sounds) αλλά και το τι μπορεί να συμβαίνει όταν κατασκευάζουμε πιθανές εκδοχές της πηγής κάποιου ήχου του οποίου την αιτία μπορεί να μη γνωρίζουμε (ακουσματικός ήχος και η ανάγκη για το φωνητικό σώμα).

Στο δεύτερο κεφάλαιο (του δεύτερου μέρους) και συγκεκριμένα στα υποκεφάλαια «Η περίπτωση του Μεταξουργείου- η "γειτονιά" και οι "γείτονες" γύρω από τη διασταύρωση της οδού Θερμοπυλών και της Μεγάλου Αλεξάνδρου» και «Μεταξουργείο: μια περίπτωση "gentrification";» σκιαγραφείται μια προσέγγιση στη γειτονιά του Μεταξουργείου ως τόπος αλλά και ως πιθανή περίπτωση εξευγενισμού (gentrification). Στο υποκεφάλαιο 6.3 «Οι άνθρωποι που μου μίλησαν» εισάγω στην διατριβή μερικές βασικές πληροφορίες για τους κατοίκους που μου μίλησαν. Στα υποκεφάλαια «"Πέντε καλημέρες": η γειτονιά και οι γείτονες μέσα από τις εμπειρίες ήχου της κυρίας Όλγας», «"Μια καλημέρα": οι γείτονες μέσα από την ιστορία της κυρίας Μαρίας», «Η γειτονιά του Μεταξουργείου και η πολυκατοικία μέσα από την ιστορία της κυρίας Ελλης», προσεγγίζεται η έννοια της γειτονιάς με βάση τις αφηγήσεις των κατοίκων για ό,τι ακούν. Οι γείτονες που γίνονται ακουστοί από το διαμέρισμά Θερμοπυλών 51- 53 στο οποίο κατοικώ καθώς και το πώς αφουγκράζομαι τους άλλους κατοίκους της πολυκατοικίας είναι κάτι στο οποίο επανέρχομαι σε διαφορετικά υποκεφάλαια, όπως 7.11 «Το φτέρνισμα του θεού» ή το 6.7 «Η γειτονιά μέσα από τους ήχους που γίνονται ακουστοί από το διαμέρισμά Θερμοπυλών».

Στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους προσεγγίζονται ορισμένες ενοχλήσεις που αναφέρθηκαν, αφενός για να διασαφηνιστεί σε ένα βαθμό το εύρος της ποικιλίας τους και η ποιοτική διαφορά τους, αφετέρου για να μπορέσω να ψηλαφίσω διαφορετικούς τρόπους ακρόασης- απόκρισης, αλλά και συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους ο ήχος επιδρά στους ανθρώπους στο εκάστοτε πλαίσιο. Σχετικά με τις «ενοχλήσεις» θα ήθελα να επισημάνω ότι δεν αναφέρομαι σε αυτές ως το ζητούμενο αυτής της έρευνας· δε θέλω δηλαδή να εστιάσω στο πόσο άσχημα μπορεί να

αισθανόμαστε μέσα στο σπίτι ως παγίδα ή το πόσο πολύ μπορεί να μας ενοχλεί ο ήχος των γειτόνων ή υπό ποιες συνθήκες ενοχλούμαστε. Όταν αντιλαμβανόμαστε βαθμούς δυσαρέσκειας από τους ήχους, προσπαθούμε να εντοπίσουμε την αιτία τους, εκδηλώνουμε αυτή την ανάγκη και συνήθως, διατυπώνουμε με μεγάλη σαφήνεια το λόγο για τον οποίο ενοχλούμαστε. Μπορούν να εντοπιστούν αυτοί οι λόγοι ενόχλησης, οι οποίοι εδράζονται σε διαφορετικές αφορμές, όπως για παράδειγμα τη συμπεριφορά των γειτόνων. Εκφράζουμε δηλαδή, απόψεις σχετικά με το τι είναι και τι δεν είναι αποδεκτό, ή το πώς φανταζόμαστε ότι είναι η πραγματικότητα των γειτόνων. Έτσι, ίσως, φαίνεται να κατασκευάζονται πιθανές εκδοχές τους με βάση το πώς σκεφτόμαστε πώς είναι, πώς δρουν, πώς σκέφτονται, τι είναι ικανοί να πράξουν ή τι μπορούν να καταφέρουν. Σε δεύτερο επίπεδο, όταν μιλάμε για ό,τι ακούμε, επεξεργαζόμαστε εκ νέου την πρότερη εμπειρία και αναφερόμαστε στον τρόπο με τον οποίο είμαστε ικανοί να διαχειριστούμε τις δεδομένες καταστάσεις και συνήθως λαμβάνουμε θέση απέναντι σε αυτές τις εμπειρίες όσο, ταυτόχρονα, αποκρινόμαστε σε αυτές.

Η ιδιότητα του «θορύβου» να χαρακτηρίζεται και να βιώνεται ως ανεπιθύμητος ήχος, κάτι που του προσάπτεται και στον καθημερινό λόγο- κάτι είναι θόρυβος επειδή ενοχλεί- επειδή διαρρηγνύει ή διαταράσσει προσωπικές ισορροπίες- είναι μια πτυχή αυτού του φαινομένου. Ο θόρυβος διερευνάται στη βάση εμπειριών, ενώ εντοπίζεται πώς εγγράφεται ως κατευναστικός θόρυβος, ως θόρυβος- ζωή, ως διαμεσολαβητικός ήχος για την καθημερινή επικοινωνία και δράση. Στο υποκεφάλαιο 7.2 «Ο θόρυβος – ζωή και το «κάνουν φασαρία και το ξέρουν» εξετάζεται μια βασική διατύπωση του θορύβου- ζωή και συντροφιά, και οι εγγραφές του ήχου της πόλης ως «παλμού». Τα επόμενα δύο υποκεφάλαια εστιάζουν στους ήχους των ζώων που γίνονται ακουστά. Οι ήχοι των χελιδονιών επανέρχονται στη διατριβή μέσα από διαφορετικές τοποθετήσεις. Μέσα από τους ήχους των ζώων εκκινούν σκέψεις αφενός σε σχέση με την ηχητική ποιότητα των ψηλών συχνοτήτων των κελαηδισμάτων και τις διαδρομές των ζώων στην καθημερινή ζωή, αφετέρου, σε σχέση με τη συγκατοίκηση, την διαπραγμάτευση του μεγαλώματος και της ενηλικίωσης, την έννοια της περιοδικότητας και της παρουσίας. Στο υποκεφάλαιο 7.5 «Ενοχλήσεις 2: Ενα διαμέρισμα στα εκατό» μέσα από τις τοποθετήσεις του Αργύρη σημειώνονται διάφορες επιδράσεις μέσα από τις οποίες συζητείται η ενσωμάτωση των μεταναστών, η απόκριση στους ήχους, το θέμα του

διαλογισμού για τη διαχείριση των πολλών ενοχλήσεων- η προσπάθεια να αποδεχτεί τους ήχους ως απόρροια των ίσων ανθρώπινων αναγκών και ως απόρροια αλληλεξάρτησης. Στο επόμενο υποκεφάλαιο «Η πολυκατοικία ως δοχείο ήχου– «η ανωνυμία προϋποθέτει το να μην ακούγεσαι», συζητείται η ανάγκη για προσωπικό χώρο και ανώνυμη δράση. Το υποκεφάλαιο περί πραγμάτων εστιάζει από τη μια στην ακουστική των χώρων και στην επίδραση των υλικών στην ηχοανάκλαση και ηχοαπορρόφηση και από την άλλη στη διαμεσολάβηση των πραγμάτων στην ηχηρή μεταχείρισή τους, στην ενέργειά τους, στη φωνή τους και στους συμβολισμούς τους. Τα υπόλοιπα υποκεφάλαια του δεύτερου κεφαλαίου εστιάζουν σε διαφορετικές ηχητικές επιδράσεις διαμέσου των ήχων των νερών, του ακουσματικού ήχου, των ήχων που αφυπνούν όπως οι σειρήνες και τα φρεναρίσματα. Εστιάζουν επίσης σε διαφορετικούς τρόπους ακρόασης αλλά και στο θέμα της δόνησης ως αφής.

Το τέταρτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της διατριβής αφορά στο κατώφλι ως ενδιάμεσο χώρο αλλά και στο κατώφλι ως όριο στην ανοχή. Αυτά προσεγγίζονται μέσα από τη μορφολογία και μέσα από συγκεκριμένα σημεία της πολυκατοικίας, όπως οι κοινόχρηστοι χώροι -κλιμακοστάσιο, ταράτσα, ακάλυπτος, ή χώροι- περάσματα όπως το θυροτηλέφωνο, ο ανελκυστήρας και το μπαλκόνι, αλλά και στοιχεία των ηχητικών επιδράσεων όπως αυτές που δημιουργούνται από τις φωνές των γειτόνων.

Το τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής λειτουργεί ως συνέχεια της δράσης της διερεύνησης από διαφορετικές σκοπιές που ενώ διατηρούν τις φωνές των κατοίκων, τις τοποθετούν στο φόντο, για την ανάδειξη ορισμένων συνδέσεων μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μέρους της διατριβής. Ταυτόχρονα, με κεντρικό νοηματικό άξονα την έννοια του θορύβου, μαγνητίζονται εκεί οι εγγραφές του ως χώρος και ως κατευναστικός ήχος καθώς επίσης και οι επινοητικές πρακτικές για τη διαχείρισή του. Επίσης, γίνεται μια ανακεφαλαίωση σχετική με τα στοιχεία που συζητήθηκαν σε όλη την ανάπτυξη της επιτόπιας έρευνας, υπό το πρίσμα της έννοιας της ευθύνης ως αποκρισιμότητα και αφορούν στους βαθμούς απόκρισης στον ήχο, στις επιδράσεις του ακουσματικού ήχου, μαζί με ορισμένες τοποθετήσεις των κατοίκων που συζητούν τον χαρακτηριστικό ήχο της πολυκατοικίας. Τέλος επανέρχεται εκεί η συζήτηση γύρω από το ρόλο της μνήμης στην επεξεργασία των ηχητικών ερεθισμάτων.

5 Επιτόπια έρευνα στην πολυκατοικία

5.1 Τα ζητούμενα της επιτόπιας έρευνας

Η επιτόπια έρευνα για αυτήν τη διατριβή ήταν μια συνθήκη μέσα στην οποία, ενώ ζούσα και ξεκινούσε η δημιουργία της οικογένειάς μου μέσα στο διαμέρισμα της οδού Θερμοπυλών, ταυτόχρονα άκουγα, σημείωνα και ηχογραφούσα ό,τι θα μπορούσε να αφορά στα ζητούμενα αυτής της έρευνας. Μου μίλησαν διάφοροι κάτοικοι του Μεταξουργείου αλλά και κάτοικοι άλλων προαστίων της Αθήνας για αυτά που ακούν μέσα από τα διαμερίσματά τους και πραγματοποίησα συνεντεύξεις με ορισμένες και ορισμένους από αυτούς. Όπως αναφέρθηκε ήδη, για την καλύτερη κατανόηση του πεδίου και για τη διερεύνηση των ηχητικών συμβάντων και των ακουστικών εμπειριών στην πολυκατοικία, επιχείρησα να πραγματοποιήσω οικιακές ηχογραφήσεις με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας συλλογής με ηχητικά αρχεία. Μερικά από τα παρακάτω υποκεφάλαια συνοδεύονται από ηχητικά αρχεία.

Κατά τη διάρκεια της συγγραφής, αναλύοντας τα δεδομένα από τις παρατηρήσεις μου και από τις συζητήσεις με τις, τους κλπ. κατοίκους, εστίασα στις,

στους κλπ. συνομιλητές μου ως αυτήκοους μάρτυρες διαμέσου των οποίων επιχειρήθηκε να εννοηθούν διαφορετικοί τρόποι ακρόασης. Η διατριβή εστιάζει στο πώς οι θέσεις των κατοίκων αλλάζουν κατά τη διάρκεια των συζητήσεων και στο πώς εναλλάσσονται οι διαφορετικές φωνές τους ή διατυπώνονται οι διαφορετικές πλευρές τους όσο μιλούν για τις εμπειρίες ήχου από τα διαμερίσματά τους.

Τα θέματα τα οποία επιχειρώ να εξετάσω συγκεκριμενοποιούνται σε αυτό το σημείο και έχουν σχέση με τα εξής:

- Την απόκριση σε ήχους που εγείρουν συγκεκριμένες αντιδράσεις.
- Ακουσματικές εμπειρίες κατά τις οποίες δεν είναι δυνατός ο εντοπισμός των ηχητικών πηγών. Επίσης, με εμπειρίες false localisation – (Haas effect το οποίο αναφέρεται σε επόμενο κεφάλαιο). Μέσα από τις εμπειρίες ακουσματικών ήχων ξεκινά να γίνεται αντιληπτή η θέση που καλούνται να πάρουν σε σχέση με το ηχητικό συμβάν ή ο τρόπος που αναλαμβάνουν ή όχι δράση. Μέσα από αυτές τις εμπειρίες οι κάτοικοι πιθανολογούν σχετικά με το τι μπορεί να είναι αυτό που ακούν. Εκδηλώνονται έτσι τρόποι ανάκλησης και αξιολόγησης των ηχητικών συμβάντων αλλά και μια δημιουργική πλευρά της ακοής- καθώς οι κάτοικοι μιλούν γι' αυτό που φαντάζονται ότι ακούν.
- Διαφορετικές εκφάνσεις της φωνής: α. τη φωνή των γειτόνων η οποία γίνεται ακουστή από τα διαμερίσματα και τις φωνές, τα τραγουδίσματα, τους ψιθύρους κλπ. που ακούγονται μέσα στο σπίτι ή τη φωνή των κατοίκων που μου μίλησαν η οποία μοιάζει να πηγάζει από διαφορετικές οντότητες. β. τη «σχιζοφωνική φωνή», η φωνή που γίνεται ακουστή στο αστικό ηχοτοπίο και μπορεί να περιλαμβάνει και τις φωνές των γειτόνων.[257] γ. Μεταφορικά, τη «φωνή» των πραγμάτων, καναπέδων, ποτηριών, ρούχων κλπ. τα οποία με τα υλικά τους, την υφή των επιφανειών τους και τη θέση τους στο χώρο- την διαρρύθμιση του εσωτερικού[258]- μπορεί να επιδρούν στον τρόπο

257Schafer R. Murray, προλογικό σημείωμα στο Augoyard και Torgue, ό.π.. Όπως αναφέρει ο Schafer, στον αστικό χώρο, υπάρχουν λιγότεροι μακρινοί ήχοι όπως επίσης δεν έχουμε το βάθος οπτικού πεδίου που υπάρχει στην εξοχή. Έτσι, η σημασία της «παρουσίας» εντείνεται τόσο επειδή τα πάντα είναι παρόντα και φαίνεται σα να συμβαίνουν παντού και ταυτόχρονα. Το αστικό περιβάλλον, λέει, επειδή διακρίνεται κυρίως από το θόρυβο της κυκλοφορίας των αυτοκινήτων, μοιάζει να συμπιέζει τον ακουστικό χώρο και κάνει τον εντοπισμό των ήχων αδύνατο. Έτσι προκύπτει η «σχιζοφωνική φωνή», η οποία όπως λέει είναι ταυτόχρονα αόρατη μα επιτακτική και πανταχού παρούσα.

258Weizman Inez, "Tuning into the Void: The Aurality of Adolf Loos's Architecture ", Harvard Design Magazine, No 38, 2014. http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/tuning-into-the-void-the-aurality-of-adolf-looss-architecture Ανακτήθηκε 12/2017. Σωτηροπούλου Αλεξάνδρα, *Ακουστικός Σχεδιασμός Αιθουσών Ακροατηρίου*, «Κεφάλαιο 2: Η συμπεριφορά του ήχου σε κλειστό χώρο»,

απορρόφησης ή διάδοσης του ήχου. Ταυτόχρονα, με κάθε χειρονομία και καθώς τα χρησιμοποιούμε ως αντικείμενα, αυτά ηχούν. Επιπροσθέτως, τη «φωνή» των πραγμάτων που επιδρούν ως αυτά που φέρουν νόημα καθώς ενδεχομένως κουβαλούν αναμνήσεις και συμβολίζουν και μπορεί να επιδρούν στην ψυχολογία αυτών που τα χρησιμοποιούν.

- Διερευνάται η χρήση της έννοιας του θορύβου και οι εγγραφές της καθώς εντοπίζονται και διερευνώνται διαφορετικές περιπτώσεις διαχείρισης και επιδράσεων του θορύβου. Πχ. ο θόρυβος που είναι ευπρόσδεκτος, κατευναστικός ή που ανήκει στη σφαίρα του προσωπικού, συνεπώς μπορεί να δρα «προς όφελός μου»· ή ο θόρυβος που ενοχλεί και διαταράσσει, συνεπώς δημιουργεί την ανάγκη για δράση προκειμένου να αλλάξει κάτι στην ήδη υπάρχουσα κατάσταση. Εστιάζοντας σε αυτό το θέμα, οι κάτοικοι που δηλώνουν ότι δε θα μπορούσαν να ζήσουν σε άλλο τόπο πέρα από την πόλη με το ζωηρό παλμό της, εκδηλώνουν έντονα συναισθήματα κούρασης, αγανάκτησης και εξαλείψεως της υπομονής, όταν περιγράφουν πώς επιδρά η φασαρία του δρόμου ή πώς επιδρούν συγκεκριμένοι «θόρυβοι» στη ρουτίνα τους.
- Επίσης, υπογραμμίζεται μια ηχητική επίδραση που σχετίζεται με την έκθεση στον αστικό θόρυβο και στην αδυναμία να εντοπιστεί η πηγή των ήχων. Αναφέρεται η περίπτωση κατά την οποία δεν είναι σαφές αν ο «θόρυβος» που ακούει κανείς προέρχεται από τον ίδιο τον άνθρωπο, από το εσωτερικό του διαμερίσματος, ή από κάπου έξω.
- Τους διαφορετικούς τρόπους νοηματοδότησης του ήχου, του θορύβου, της σιωπής και της ησυχίας.
- Την επίδραση που έχει η χρήση ηλεκτρικού ρεύματος (πχ. Το «νυχτερινό ρεύμα» όταν η χρήση είναι πιο οικονομική το βράδυ, ή η διακοπή ρεύματος) δηλαδή η τεχνολογία που δονείται και γίνεται αντιληπτή ως αφή ή ως ήχος στο σπίτι.
- Την επίδραση της ακρόασης στις καθημερινές πρακτικές και στη διαμόρφωση των συνηθειών, για παράδειγμα, όταν καταλαβαίνουμε τι ώρα είναι από τα φορτηγά που ξεκινούν να διασχίζουν τις πρώτε πρωινές ώρες τη γέφυρα της οδού Αθηνών μπαίνοντας στην οδό Αχιλλέως ή από τα «πουλάκια» όπως αναφέρονται σε αυτά ορισμένες κάτοικοι και ξυπνάμε, άρα σηκωνόμαστε. Ή όταν κάποιος αποφασίζει να

Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, ΣΕΑΒ, 2015, 28.

ξεκινήσει τη γυμναστική στο σπίτι επειδή άκουσε την από πάνω να κάνει σχοινάκι.
- Τους διαφορετικούς τρόπους και θέσεις ακρόασης, ακούγοντας σε ετοιμότητα ή εστιάζοντας στο «τώρα», ή όταν κανείς ακούει στο χώρο της πολυκατοικίας και αισθάνεται σαν να συγκατοικεί με τη γειτόνισσά του. Ένας κάτοικος Πετραλώνων, μου είπε ότι δεν μπορεί να αντέξει άλλο την συγκεκριμένη «συγκατοίκηση» με τους γηραιούς γείτονές του επειδή ακούει συνεχώς την τηλεόρασή τους και επειδή «οι σπασμένες φωνές τους» τον κουράζουν κατά τη διάρκεια όλης της μέρας. Όταν οι κάτοικοι μιλούν για τον τρόπο που ακούν στο διαμέρισμα, συνήθως διατυπώνονται διαφορετικές εκδοχές του πώς αντιλαμβάνονται τους γείτονες πολύ κοντά τους, σαν να μένουν μαζί:

> Όταν μου ανέφερες ότι σε απασχολεί η εμπειρία του ήχου στην πολυκατοικία το πρώτο πράγμα που σκέφτομαι πάνω σε αυτό το θέμα είναι το κυρίαρχο συναίσθημα που έχω από όσο έχω ζήσει μέσα σε διαμερίσματα στην Αθήνα είναι ακριβώς αυτό το ότι είμαστε όλοι μαζί. Ακούς τα πάντα από όλους, από τον διπλανό, από τον από πάνω, από έξω, από παντού.

Έτσι τοποθετήθηκε μια κάτοικος πολυκατοικίας του κέντρου με την οποία συζήτησα σχετικά με το πώς αντιλαμβάνεται τον ήχο στο διαμέρισμά της. Στα επόμενα κεφάλαια, ορισμένες τοποθετήσεις, όπως αυτή, παραμένουν ανοιχτές, χωρίς απόπειρα ερμηνείας τους, ως μέρος του θέματος της εμπειρίας του ήχου στην αθηναϊκή πολυκατοικία που αναπτύσσεται στη διατριβή.

Μέχρι εδώ αναφέρθηκαν τα θέματα στα οποία εστιάζει η επιτόπια έρευνα. Παρακάτω πρόκειται να συζητηθεί η αρχική ιδέα για τη διατριβή αλλά και η προσέγγισή της. Το έναυσμα για την έρευνα το έδωσε η ηχητική εμπειρία που είχα όταν άκουγα μέσα στην ησυχία του διαμερίσματος όλους τους ελάχιστους ήχους στην πολυκατοικία καθώς μπλέκονταν με τους ήχους από έξω ενώ αντιλαμβανόμουν διαφορετικές επιδράσεις των ηχοχρωμάτων των βουητών, των μικροκραδασμών και των δονήσεων και που ήταν σαν να γίνεται ακουστό το ότι ζούμε όλοι μαζί.

5.2 «τι ακούμε όταν είμαστε στο διαμέρισμά μας;» - η στιγμή της αρχικής ιδέας για την έρευνα

Επιστρέφοντας στη στιγμή στην οποία αποφάσισα να ξεκινήσω αυτήν την έρευνα, αυτό στο οποίο στόχευσα είναι να καταφέρω να παραθέσω με επάρκεια ορισμένους από τους διαφορετικούς τρόπους που μπορούμε να ακούμε στην αθηναϊκή πολυκατοικία, όπως τους ανιχνεύω μέσα από τη δική μου εμπειρία αλλά και όπως εκδηλώνονται μέσα από τις αφηγήσεις των κατοίκων. Το βασικό ερώτημα «τι ακούμε όταν είμαστε στο διαμέρισμά μας;» ήταν παρόν ως άμεση απεύθυνση στους κατοίκους αλλά και ως εσωτερική αναζήτηση. Για τις συζητήσεις με τους κατοίκους στηρίχθηκα αρχικά σε ένα ερωτηματολόγιο το οποίο περιλάμβανε διάφορες άλλες ερωτήσεις. Οι κυριότερες από αυτές ήταν γύρω από τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν οι κάτοικοι την έννοια του θορύβου και γύρω από το πώς αξιολογούν ό,τι ακούν. Η προσέγγιση αυτής της αρχικής ιδέας και η ανάπτυξη των ερωτημάτων προκύπτει μέσα από την εμπειρία του πεδίου, έπειτα, μέσα από τη σκέψη πάνω στα θέματα της θεωρητικής διαθεματικής προσέγγισης των προηγούμενων κεφαλαίων η οποία συνοδεύεται και από μια ώθηση που προέρχεται από τη λογοτεχνία και την ποίηση.[259]

Το ένα αίσθημα[260] που θα ήθελα να αποσπάσω είναι αυτό που θυμάμαι από τη στιγμή που άκουσα την τραπεζαρία των από πάνω να μετακινείται, όλα τα πόδια από το τραπέζι και από τις καρέκλες έτριξαν όχι ακριβώς μαζί πάνω στο πάτωμά τους, στο δικό μου ταβάνι το βράδυ στο υπνοδωμάτιο. Ένα ελαφρύ ομαδικό σκούξιμο, σχεδόν απαλό.

259Παρακάτω η στιγμή της αρχικής ιδέας εξετάζεται πώς έχει ιδωθεί μέσα από ένα συλλογισμό του Καλβίνο. Καλβίνο Ίταλο, «Η Αρχή και το Τέλος», στο *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα, Έξι Προτάσεις Για τη Νέα Χιλιετία*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2013, 153.
«Λίγο πριν την έναρξη της συγγραφής, έχουμε στη διάθεσή μας όλο τον κόσμο, δηλαδή αυτό που για τον καθένα από εμάς αποτελεί τον κόσμο: ένα άθροισμα πληροφοριών, εμπειριών, αξιών· τον κόσμο ιδωμένο ως συμπαγές σύνολο, χωρίς το πριν και το μετά· τον κόσμο ως ατομική μνήμη και ως σιωπηρή δυνητικότητα. Και εμείς θέλουμε να αποσπάσουμε από αυτόν μια ομιλία, ένα αφήγημα, ένα αίσθημα· ή μάλλον, για να ακριβολογούμε, θέλουμε να επιτελέσουμε μια ενέργεια που θα μας επιτρέψει να ενταχθούμε μέσα σ΄ αυτό τον κόσμο.» Στο πρωτότυπο κείμενο η τελευταία πρόταση είναι: “o force più esattamente vogliamo compiere un' operazione che ci permetta di situarci in questo mondo.” Calvino, Italo, Lezioni Americane: Sei Proposte per il Prossimo Milennio, Προτείνω εδώ μια ακόμα μετάφραση:«ή μάλλον, για να ακριβολογούμε, θέλουμε να φέρουμε σε πέρας μια ενέργεια που θα μας επιτρέψει να τοποθετηθούμε σε αυτόν τον κόσμο».

260Ο Καλβίνο συνεχίζει: «Έχουμε στη διάθεσή μας όλες τις γλώσσες: αυτές που έχει επεξεργαστεί η λογοτεχνία, τα μέσα με τα οποία εκφράστηκαν διάφοροι πολιτισμοί και άτομα σε διάφορες χώρες και αιώνες, αλλά και τις γλώσσες των πιο ποικιλόμορφων επιστημών, που στοχεύουν στην προσέγγιση των πιο διαφορετικών μορφών γνώσης· και εμείς θέλουμε να αποσπάσουμε απ΄ όλα αυτά τη γλώσσα που θα είναι η πιο κατάλληλη να εκφράσει αυτό που θέλουμε να πούμε, τη γλώσσα που *είναι* αυτό που θέλουμε να πούμε.» Καλβίνο, ό.π., 154.

Θα αποσπούσα λοιπόν το πνιχτό σκούξιμο από το σούρσιμο της τραπεζαρίας των από πάνω.

Σε πρώτο χρόνο, άμεσα σκέφτηκα πως όλα αυτά τα «πόδια» που μετακινούνται μαζί, σαν να ταξιδεύουν, σημαίνουν μια χορογραφία των επίπλων· με τον ήχο τους χαράσσουν στο ταβάνι διαδρομές, αλλά επίσης, ορίζουν τη θέση τους, με αιχμηρό τρόπο, όπως το μαχαίρι τέμνει την επιφάνεια κοπής. Αυτή είναι μια «αγέλη» θορύβων, τα ξύλινα πόδια που ξύνουν το πάτωμα όλα μαζί, αλλά με ελαφριά απόκλιση το ένα από το άλλο. Στο μυαλό μου αυτή η μετακίνηση της τραπεζαρίας που σκούζει μπορεί να πάρει διαστάσεις μετακίνησης άλλων πραγμάτων. Είναι σαν η ιδέα της τραπεζαρίας, παρέα με τις στιγμές που τρώμε όλοι μαζί, παρέα με τα πόδια της τραπεζαρίας τα οποία με την καθετότητά τους προς το πάτωμα, να μου φέρνουν στο νου ανθρώπους που ταξιδεύουν κρατώντας σφιχτά τα παλτά τους κλειστά μες στο κρύο από ήπειρο σε ήπειρο. «Ένα αίσθημα», όταν αυτό καταγράφεται, είναι, κατά την προσωπική μου σκοπιά, το μέσο- ένα δείγμα και ένα στοιχείο, μέσα από το οποίο ανοίγει ένα φάσμα από πιθανές ερμηνείες. Καθώς απαντάμε στο ερώτημα «τι ακούμε στο διαμέρισμά μας;» μιλάμε αρχικά για τα ηχητικά συμβάντα που θεωρούμε αξιοσημείωτα, τα περιγράφουμε και έπειτα επιχειρούμε να προσεγγίσουμε αυτό που μας προκαλεί, ενώ ταυτόχρονα μιλάμε για τη θέση μας και πώς δρούμε σε σχέση με αυτό που έχουμε ακούσει.

Σε δεύτερο χρόνο σημειώνω στο ημερολόγιό μου: η τραπεζαρία μετακινήθηκε κατά πάσα πιθανότητα, όπως μετακινείται σχεδόν κάθε βράδυ. Όμως, μπορεί να ήταν και κάποια πολυθρόνα ή δυο καρέκλες. Δεν μπορώ να γνωρίζω με σιγουριά, αφού μεσολαβεί μια πλάκα. Σε κάθε περίπτωση, εδώ επιχειρείται η διατύπωση της εμπειρίας ενός χαμηλότονου ηχητικού οικιακού φρεναρίσματος· των από πάνω. Επειδή αυτή η συστάδα θορύβων αποτελείται από ασύμπτωτα οξείς συρόμενους ήχους διαφορετικών συχνοτήτων, οι οποίοι είναι και σύντομοι σε διάρκεια, αλλά και διακοπτόμενοι, δημιουργείται ένα αρκετά αραιό νέφος, ένα οξύ τσαμπί- cluster, όπως λέγεται στη μουσική. Στο υπνοδωμάτιο από όπου ακούω συνήθως αυτήν τη συστάδα ήχων, την ακούω σαν να έρχεται από κάπου μακρυά, ίσως επειδή μεσολαβεί το ταβάνι και απορροφά την έντασή τους. Έπειτα, επανέρχομαι σε αυτό το ηχητικό συμβάν και σε τρίτο χρόνο τα φέρνω εδώ όλα μαζί: συνεπώς, η απόσταση από τον ήχο- διαμέσου των

υλικών- μαζί με τη μετακίνηση των επίπλων που υποδηλώνεται, βοηθά τους συνειρμούς μου και τη φαντασία να φτιάξουν ένα χοντρό εύπλαστο κουβάρι από στοιχεία– σώματα που συμπίπτουν, απέχουν, συγχέονται, περιπλέκονται ή είναι κοντά· οι στιγμές που τρώμε, η ώρα του φαγητού, μια μικρή αλλαγή στη διαρρύθμιση της τραπεζαρίας.

Η διερευνητική διεργασία επιχειρεί συνεπώς να πλησιάσει ό,τι ήταν εκεί τις στιγμές της καθημερινής ζωής κατά τις οποίες αφουγκραζόμουν, όσο κυριαρχούσε ηρεμία, μέσα στην οποία κόχλαζαν μερικές παραφυάδες ήχων από κάπου και μορφοποιείται με τέτοια «αισθήματα», «εμπειρίες», «τοποθετήσεις», «επιδράσεις», «ομιλίες», «αφηγημάτα» και «φωνές». Η βοή της πόλης στο διαμέρισμα, ένα σύντομο τράνταγμα, ίσως από το ισόγειο, με κάποιες φωνές από τις σκάλες, μαζί με τους μικρούς θορύβους των συσκευών και κάποιους ψιθύρους από το διπλανό δωμάτιο. Η έρευνα πεδίου βασίστηκε, πέρα από τις ημερολογιακές μου καταγραφές, στις τοποθετήσεις άλλων κατοίκων της πολυκατοικίας και της Αθήνας. Καθώς ακούει κανείς όλες αυτές τις τοποθετήσεις, όταν αναφερόμαστε όλοι οι κάτοικοι στους ήχους αυτούς τους οποίους αφουγκραζόμαστε μέσα από το σπίτι μας, ξεκινούν να γίνονται αντιληπτά τα εξής: από τη μια ένα μέρος από αυτό που συμβαίνει γύρω μας και από την άλλη μπορεί να αρχίσει να γίνεται κατανοητό το πώς αποκρινόμαστε σε ένα συνεχές που μοιάζει να βρίσκεται σε διαρκή διαμόρφωση.

Μέσα από τις συγκεκριμένες συνθήκες κατοίκησης των πολυκατοικιών, σωρεύονται μνήμες ηχητικών συμβάντων, ορισμένες εκ των οποίων αποτυπώνονται ως σημαντικές ή αξιοσημείωτες εμπειρίες. Κατά την επαναφορά των εμπειριών και των συμβάντων αυτών, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται κανείς τις- τους κλπ. γείτονες, τους οποίους ξεκινά να γνωρίζει και να προσδιορίζει και ακούγοντάς τες, τους, τα. Στην προσπάθεια να θυμηθούμε και να μιλήσουμε για αυτά τα γεγονότα, κατασκευάζουμε μια εκδοχή των γειτόνων, όπως προαναφέρθηκε, και ενδέχεται να επιδρούμε σε αυτήν την προσέγγισή τους στο παρόν. Αυτή η διαδικασία του να εικάζουμε τι κάνουν αποτυπώνεται στον τρόπο που θυμόμαστε τους ήχους που άφησαν να βγουν, οι οποίοι φαίνεται πως δε μιλούν ποτέ ξεκάθαρα για το ένα ή το άλλο που συμβαίνει. Μπορεί πιθανά να εντοπιστεί εδώ ένα στοιχείο το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρον για την έρευνα, στο χαρακτηριστικό του ήχου του οποίου την πραγματική αιτία δεν μπορούμε να γνωρίζουμε, επειδή μεσολαβούν άλλοι θόρυβοι, ή πατώματα,

ταβάνια, πόρτες, κουρτίνες, τζαμαρίες, τοίχοι. Μπορούμε μόνο υποθέσεις να κάνουμε για ένα γδούπο που προήλθε από το ταβάνι το βράδυ. Οι κάτοικοι αναφέρουν ότι ακούν κάποιους να ερωτοτροπούν αλλά δεν μπορούν να γνωρίζουν σε ποιο διαμέρισμα βρίσκονται ακριβώς. Γίνονται εργασίες στην πολυκατοικία, όμως η πηγή των χτύπων δεν είναι δυνατόν να εντοπιστεί. Ορισμένες στιγμές είναι σαν να είμαστε ικανοί μόνο να φανταστούμε την αιτία όλων αυτών των ήχων των οποίων την προέλευση δεν γνωρίζουμε με σιγουριά. Καταγράφονται διαφορετικές σκοπιές οι οποίες είναι διαμεσολαβημένοι τρόποι κατάθεσης των γεγονότων μέσα από τη συγκεκριμένη θέση και φωνή των κατοίκων οι οποίοι ρίχνουν πιθανώς «φως» σε αυτήν τη διαδικασία ανάκλησης των εμπειριών αυτών.

5.3 Μια κυριολεκτική κατασκευή του «άλλου»

Στο τμήμα ακουστικού σχεδιασμού του Πολυτεχνείου υπάρχουν ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες στις οποίες πραγματοποιούνται μετρήσεις για τη μετάδοση του θορύβου. Σε μια τέτοια αίθουσα, υπάρχει στο πάτωμα το μηχάνημα παραγωγής κτυπογόνων θορύβων [tapping machine, Εικ. 010]. το οποίο σχεδιάστηκε για την προσομοίωση των θορύβων που μπορεί να μεταδοθούν διαμέσου του πατώματος. Χρησιμοποιείται στο πλαίσιο του ακουστικού σχεδιασμού των κτιρίων και προσομοιάζει ήχους όπως αυτούς των βημάτων, των επίπλων και των μηχανών που έρχονται σε επαφή με το πάτωμα των πολυώροφων κτιρίων για να γίνουν οι απαραίτητες ηχητικές μετρήσεις για την κατασκευή του πατώματος[261]. Η μηχανή αυτή δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1930, στο *Journal of the Acoustical Society of America*. Λέγεται εκεί ότι, πιθανά από το 1923 ή από το 1926, διεξήγαγαν παρόμοια τεστ για τους δομικά μεταφερόμενους ήχους, (“structure-borne sounds”) αλλά ότι τα παλιότερα χρόνια όλα αυτά τα τεστ που είχαν προηγηθεί είχαν γίνει με γυναίκες που φορούσαν τακούνια.[262] Με την υπεύθυνη του τμήματος ακουστικού σχεδιασμού του ΕΜΠ, Αλεξάνδρα Σωτηροπούλου[263],

261 Von Fischer Sabine, in conversation with Manaugh Geoff, “Noise Versus Noise”, *CCA*, 2/2017https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/16/the-rest-of-your-senses/839/noise-versus-noise Ανακτήθηκε 6/2018.

262*ό.π.*

263 Η συνάντηση με την κα Αλεξάνδρα Σωτηροπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια, του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχείου, στο γνωστικό αντικείμενο «Στοιχεία οικοδομικής και ακουστικού

συζητήσαμε για διάφορα θέματα σε σχέση με τους τρόπους μετάδοσης του ήχου και τον ακουστικό σχεδιασμό των κτιρίων. Σχετικά με τη συγκεκριμένη μηχανή ανέφερε τα εξής:

> Η συσκευή παραγωγής κτυπογενούς θορύβου χρησιμεύει στη μέτρηση του κτυπογενούς θορύβου. Έχουμε μια πηγή η οποία παράγει σταθερό ήχο με την χρήση μαρτέλων- σφυριών που πέφτουνε πάνω στο πάτωμα. Την τοποθετούμε στο πάτωμα πάνω κι ερχόμαστε από κάτω και μετράμε τι θόρυβο εισπράττουμε. Αυτό εμείς το έχουμε εδώ, σχεδόν από γέννεσης του εργαστηρίου, μέσα του 20ου αιώνα, είναι πολύ παλιά τεχνική. Εδώ είναι το κεφάλαιο για τον κτυπογενή θόρυβο, που δείχνει εδώ το βήμα, αυτόν που κοιμάται από κάτω κι ενοχλείται, τα παιδάκια που παίζουν και δείχνει και τους τρεις κατασκευαστικούς τρόπους για να προστατευτούμε από αυτού του είδους το θόρυβο. Η μοκέτα είναι ο πρώτος, το κολυμπητό δάπεδο είναι ο δεύτερος και η χρήση ειδικής ψευδοροφής είναι ο τρίτος. Είναι μια στάνταρ πηγή κτυπογενούς θορύβου, μια πηγή αναφοράς για να ξέρουμε όλοι και να λέμε ότι αυτό το πάτωμα μπορεί να μονώσει τόσο κτυπογενή θόρυβο σε αναφορά πάντα με την πηγή αυτή που την ξέρουμε όλοι διεθνώς ότι παράγει τάδε ντεσιμπέλ. Για αυτό χρησιμοποιείται. Είναι ένας τρόπος προτυποποίησης της μέτρησης.

Το μηχάνημα αυτό αποτελείται από σφυριά τα οποία σφυροκοπούν το πάτωμα με συγκεκριμένη "standardized" δύναμη και ταχύτητα για να υπάρχει έτσι μία σταθερή τιμή έντασης ήχου σε αναφορά με την οποία μετράται πόσο ήχο μπορεί να μονώσει το κάθε πάτωμα. Παράγει ένα σταθερό ήχο αρκετά δυνατό και διαπεραστικό. Όπως αναφέρει η Σωτηροπούλου:

> Αυτό έχει σφυράκια αυτής της διαμέτρου, τα οποία όταν ξεκινήσει η μηχανή αρχίζουν να πέφτουν έτσι: (Τα δάχτυλά της κτυπούν την επιφάνεια

σχεδιασμού κτιρίων», πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2018, στο κτίριο της Σχολής Πολιτικών Μηχανικών στην Πολυτεχνειούπολη Ζωγράφου και περιλάμβανε μια εκτενής συζήτηση στη βάση ορισμένων ερωτήσεων που είχα ετοιμάσει για τη διευκρίνηση ορισμένων ζητημάτων ακουστικής.

> του γραφείου γρήγορα και διαδοχικά σα να προσπαθούν να πατήσουν δυνατά τα πλήκτρα ενός φανταστικού πιάνου). Είναι η μέθοδος τυποποίησης της μέτρησης, ξέρουμε ότι όλοι χρησιμοποίησαν την ίδια πηγή, άρα το τι βρήκαμε αναφέρεται στην ίδια πηγή.

Όπως λέει η Σωτηροπούλου, δεν μπορεί να γνωρίζει πώς έχει οριστεί η διάμετρος των σφυριών:

> Υποθέτω ότι θα είναι για να αποτελεί ένα τυπικό χτύπημα. Αλλά, τώρα, πόσο τυπικό, αυτό θα μπορούσε να είναι η μπάλα ενός παιδιού. Μπορεί να είναι ένα ψηλό τακουνάκι, μπορεί να είναι ένα παπούτσι αντρικό ας πούμε.

Έτσι η μηχανή αυτή μπορεί να μας δώσει μια σταθερή τιμή με βάση την οποία «χαρακτηρίζονται» τα διαφορετικά πατώματα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι με βάση αυτήν τη μηχανή ορίζεται τελικά πόσο ηχοδιαπερατά είναι τα πατώματα, καθώς αυτή η μηχανή «ουσιαστικά προσομοιώνει την πραγματικότητα», όπως αναφέρει. Συμπερασματικά, σχετικά με αυτή την «κατασκευή», η Σωτηροπούλου είπε ότι δεν είναι κάτι το οποίο «αποτυγχάνει» ή «πετυχαίνει» στο σκοπό του, γιατί έχει να κάνει αποκλειστικά με την απόκριση του πατώματος. Η μηχανή αυτή διαμεσολαβεί για να ξέρουμε πόσο ηχο-διαπερατό, ηχο-ανακλαστικό ή ηχο- απορροφητικό είναι το πάτωμα και κατά αυτόν τον τρόπο μπορεί να αξιολογείται. Αυτό που κάνει η μηχανή είναι να αποδίδει τους πιθανούς χτύπους οι οποίοι το ενεργοποιούν και αντικαθιστούν την ανθρώπινη παρουσία και δράση, σαν να είναι ένας μηχανικός υπεραπλουστευμένος άλλος, ένα υποκείμενο- πράγμα που δρα με μοναδικό σκοπό να μετρήσει πόσο ήχο μπορεί να μονώσει το υλικό. Το μέτρο- μεζούρα εδώ, είναι αυτή η κυριολεκτική κατασκευή του άλλου. Κατά κάποιο τρόπο η κτυπογόνος είναι ένας σαφέστατα προκαθορισμένος άλλος, ένας άλλος- σταθερά.

Στην κατασκευή της αθηναϊκής πολυκατοικίας εμπεριέχονται όλες οι δομικές παράμετροι οι οποίες επιτρέπουν τη διέλευση του ήχου διαμέσου του αέρα αλλά και των υλικών, με παρεπόμενη τη δημιουργία ενός μεγάλου φάσματος ακουστικών εμπειριών. Μέσα από αυτήν την ανάλυση, δεν είναι επιθυμητό να αποδοθεί σε αυτές τις

εμπειρίες αξία τέτοια ώστε να τις διαχωρίζει ως ανώτερες από άλλες. Ούτε είναι επιθυμητό να καταδειχθούν αυτές οι εμπειρίες ως τα αποτελέσματα μιας καταπιεστικής συνθήκης κατοίκησης η οποία χρειάζεται εξυγίανση. Η «κτυπογόνος μηχανή» εξετάζεται εδώ όχι για να αποδειχτεί αν είναι αποτελεσματική ή όχι αλλά για να συμπεριληφθεί σε αυτήν την ανάλυση ως ένα μηχάνημα που παίζει ένα συγκεκριμένο ρόλο στη διαδικασία παραγωγής της δεδομένης δομής και ακουστικής της πολυκατοικίας. Ταυτόχρονα, υπογραμμίζεται εδώ το ότι η σταθερά αυτή, με βάση την οποία χαρακτηρίζεται η κάθε δομική επιφάνεια, είναι ένας default άλλος, ένα σημείο αναφοράς που δείχνει την ένταση των κτύπων που ανέχεται το κάθε υλικό. Στην καθημερινή ζωή, ο τρόπος που ακουμπάμε στο πάτωμα μπορεί να σημαίνει στους γείτονες που εισπράττουν το θόρυβο, τον τρόπο που ζούμε. Επίσης, ο τρόπος που αναφέρεται από τους κατοίκους ότι γίνεται αισθητή όχι μόνο η παρουσία των γειτόνων αλλά και το τι ακριβώς κάνουν, μπορεί να σημαίνει τον τρόπο που τους ανέχεται-αντέχει κανείς.

Τα πατώματα σε όλων των ειδών τα πολυώροφα κτίρια μπορεί να είναι ηχο-διαπερατά σε ένα βαθμό. Τα πατώματα ως επιφάνειες, μέσα από τη χρήση που τους γίνεται, μέσα από τον ήχο αλλά και μέσα από τους κραδασμούς και τις δονήσεις, μπορούν να μεταφέρουν διαφορετικών ειδών πληροφορίες και να ασκήσουν διαφορετικών ειδών επιδράσεις. Αυτό που γίνεται αισθητό στο διαμέρισμα της Αθήνας είναι το φάσμα της ζωής παρέα με ή κοντά στους γείτονες. Η παρουσία των γειτόνων είναι μπορεί να γίνει αισθητή διαμέσου του ήχου και αυτή είναι μια γνώση που μπορεί κανείς να αποκομίσει και από τον ήχο των βημάτων. Τα ειδικά κατασκευασμένα ξύλινα πατώματα σε ναούς και ανάκτορα που υπάρχουν στην Ιαπωνία, τα «πατώματα αηδόνια» (nightingale floors), ηχούν στο ελαφρύ πάτημα του ανθρώπου, σαν να τρίζει, και το τρίξιμο αυτό μοιάζει με κελάηδισμα αηδονιού. Είναι φτιαγμένα έτσι ώστε να λειτουργούν ως συναγερμός που σημαίνει όταν κάποιος εχθρός μπορεί να βρίσκεται στο κτίριο. Οι ιδιότητες του πατώματος να ηχεί, σε αυτήν την περίπτωση, χρειάζεται να ενδυναμωθούν για να επιτευχθεί αυτή η λειτουργία. Η ήχος μεταφέρει την επιθυμητή πληροφορία και ειδοποιώντας για το ότι κάποιος βρίσκεται μέσα στο χώρο.[264] Στην Ινδική κουλτούρα, συχνά η σπιτονοικοκυρά φορούσε ένα δαχτυλίδι στο δάχτυλο του

264ό.π.

ποδιού για να γίνεται ακουστό το πότε πλησιάζει. Η παρουσία ενός ανθρώπου μέσα σε ένα κτίριο σε διαφορετικές κουλτούρες μπορεί να σηματοδοτείται με διαφορετικούς τρόπους[265].

Η κτυπογόνος μηχανή, ως εργαλείο μιας αλυσίδας απαραίτητων μηχανών για να γίνει μια πολυκατοικία, υποδηλώνει ότι οι μηχανικοί και οι φυσικοί που την κατασκεύασαν της έδωσαν ιδιότητες κινητικές, να μπορεί να ακουμπά- να χτυπά με δύναμη μια επιφάνεια για να την ενεργοποιεί. Η κυριολεκτική αυτή κατασκευή του άλλου, είναι σαν να ενσωματώνει όλες τις πιθανές χρήσεις του δαπέδου μέσα από τους χτύπους που παράγει. Έτσι με παραπέμπει συνειρμικά σε κάτι αυτόματο που μπορεί να ενεργοποιεί διαμέσου της αφής τα υλικά και το χώρο, όπως θα τα ενεργοποιούσε η ανθρώπινη δράση. Στο σύνολο των επάλληλων διαμερισμάτων στο οποίο υπάρχουν χωρίσματα, τοίχοι, παράθυρα, σωληνώσεις και εξαερισμοί, οι ήχοι μεταφέρονται με τον αέρα και με τα υλικά στους διαφορετικούς χώρους. Ταυτόχρονα, οι ήχοι που δημιουργεί κανείς μπορεί να υποδηλώσουν ίσως κάτι περισσότερο από μια παρουσία. Όπως διαφαίνεται μέσα από τις διαφορετικές σκοπιές των κατοίκων, μπορεί κανείς να σχηματίσει ένα σύνολο εντυπώσεων χωρίς να βρίσκεται στον ίδιο χώρο, κυρίως λόγο του γεγονότος ότι ο ήχος εμπεριέχει τον τόνο, την ένταση, τη χροιά των φωνών και μπορεί ενδεχομένως να μεταφέρει την πληροφορία για το είδος της δράσης ή το είδος των συναισθημάτων που μπορεί να προκαλεί αυτή η δράση. Οι εντυπώσεις που αναφέρονται ότι σχηματίζονται, ενδεχομένως απαρτίζουν μια μεταφορική κατασκευή του άλλου, καθώς οι κάτοικοι φαντάζονται τι μπορούν να πράττουν οι γείτονές τους, με ποια πρόθεση και υπό ποιες συνθήκες. Εντοπίζω το ενδιαφέρον στα σημεία και στους τρόπους τοποθέτησης της εμπειρίας στο λόγο γιατί μέσα από τις διαφορετικές σκοπιές μπορεί κανείς να σκεφτεί αρχικά πάνω στους εφευρετικούς τρόπους διαχείρισης αυτών των εμπειριών στην καθημερινή ζωή και έπειτα πάνω στον τρόπο με τον οποίο αυτές διατυπώνονται και γίνονται αντικείμενο επαναδιαπραγμάτευσης. Ο χώρος εννοείται αλλιώς σε κάθε αφήγηση του πώς ακούνε οι κάτοικοι και οι χρήσεις του χώρου μοιάζουν να επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο μετάδοσης του ήχου. Στις διαφορετικές αφηγήσεις άκουσα για τον προσωπικό χώρο, τον κοινό χώρο, το «δικό μου» σπίτι, την «οικογένεια». Ενώ από τη μία η δομή της πολυκατοικίας είναι σαφής, οι

265ό.π.

παράμετροι της ακουστικής του χώρου είναι πολλές και μεταβλητές. Τόσο που μπορεί να δημιουργηθεί ένα μεγάλο εύρος ακουστικών εμπειριών. Από τις αφηγήσεις των κατοίκων εξετάζεται το πώς μπορούν οι διαφορετικές χρήσεις των χώρων να ξεπερνούν το όραμα ή το στόχο ή τη φαντασία αυτών που σχεδιάζουν και χτίζουν την κατοικία και πώς οι διατυπώσεις ακουστικών εμπειριών μπορεί να βρίσκονται σε ένα χάρτη αυτοσχεδιασμών, αποκρίσεων, δεκτικοτήτων και αντοχών (affordances, tolerances, receptivities).

5.4 Επιτόπια έρευνα: μνήμη και ανάκληση εμπειριών ήχου

«Οι όψεις του νερού
καθώς βυθίζεσαι
στην επιφάνεια
το βάθος του χρόνου
ο χρόνος του βάθους
στον αφρό
δεν γίνεται να μπεις
δύο φορές στην ίδια θάλασσα
να έρθεις δυο φορές
στην ίδια νήσο»[266]

Στα δύο επόμενα υποκεφάλαια επισημαίνονται τα ζητήματα αυτά που σχετίζονται με τον τρόπο με τον οποίο θυμόμαστε ορισμένες εμπειρίες για τις οποίες συζητάμε. Για την ανάπτυξη των υποκεφαλαίων αυτών έλαβα υπόψη μου μια σχετική με το θέμα της διατριβής αυτής πτυχιακή εργασία της Ιωάννας Παπαδοπούλου με τίτλο «Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς»[267] που παρέχει συνοπτικά και με σαφήνεια ορισμένες βασικές έννοιες σχετικά με το θέμα της ακουστικής μνήμης και της ανάκλησης εμπειριών ήχου σε ένα συγγενικό με την

266Θηλυκού Σάρα, *Ο κόσμος σε τρεις πράξεις*, Αθήνα, 2017, 13.
267Παπαδοπούλου Ιωάννα, *Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς*, Πτυχιακή εργασία, Μυτιλήνη, 2007, 37.

παρούσα διατριβή συγκείμενο.

Αφενός, οι κάτοικοι μου μίλησαν για τις εμπειρίες ήχου οι οποίες ήταν κατά τη δική τους γνώμη αξιοσημείωτες και έτσι εγείρεται το ζήτημα του πώς επιλέγουν το ένα ή το άλλο ηχητικό συμβάν ή με ποιο τρόπο ανακαλούν κάποια ηχητικά συμβάντα από το παρελθόν. Έπειτα, από τη δική μου πλευρά, κατά τη διάρκεια της έρευνας κατέγραφα τις δικές μου εμπειρίες σχετικά με τα ηχητικά συμβάντα τα οποία θεωρούσα αξιοσημείωτα.

Για να γίνει η ανάλυση των παραπάνω, η διαδικασία ανάκλησης των συγκεκριμένων εμπειριών ήχου ήταν απαραίτητη για να μπορέσω να τις προσεγγίσω πιο αναλυτικά. Και τα δύο αυτά στοιχεία μπορεί να συνδέονται, αν συλλογιστεί κανείς ότι συνήθως θυμόμαστε κάποιο πιο πολύ από άλλα ηχητικά συμβάντα και συνεπώς συμβαίνει ένα «ξεδιάλεγμα» αξιοσημείωτων εμπειριών όταν πρόκειται να μιλήσουμε για κάποιες από αυτές στο πλαίσιο μιας συζήτησης. Μπορεί έτσι να ψηλαφηθεί ίσως το ίχνος που αφήνει ο ήχος, όταν ίσως εξαιτίας αυτού του ίχνους γίνεται επιλογή των πιο σημαντικών εμπειριών διαμέσου της ανάκλησής τους. Συνεπώς, μπορεί να γίνει διακριτός, ενδεχομένως, ο τρόπος με τον οποίο επιδρά ο ήχος και στη συνέχεια, μέσα από τις διαφορετικές τοποθετήσεις, μπορεί να φανεί ο τρόπος με τον οποίο επιλέγουμε να σκεφτούμε, να μιλήσουμε και τελικά να δράσουμε σε σχέση με αυτόν. Για παράδειγμα, στη συνομιλία που είχα με τον Πέτρο, ενώ μιλούσε για τους ήχους που γίνονται ανυπόφοροι και τους οποίους ακούει μέσα από το διαμέρισμά του, τοποθετήθηκε ως προς το ότι τον ενοχλεί ο θόρυβος της ροής των αυτοκινήτων και έπειτα θυμήθηκε ότι όταν ήταν μικρός και ζούσε στην Αμερική είχε εκτεθεί σε θόρυβο αυτοκινητόδρομου με έξι λωρίδες, έναν θόρυβο τον οποίο περιγράφει με χαρακτηριστικό τρόπο μιμούμενος την «υφή» όπως ανέφερε του συγκεκριμένου ήχου. Το γεγονός ότι συνέδεσε τον ήχο των αυτοκινήτων όπως τον ακούει από το διαμέρισμα της Αθήνας με την παλιότερη εμπειρία του, μπορεί να υποδηλώνει ότι ο θόρυβος από εκείνον τον αυτοκινητόδρομο επέφερε ένα ίχνος το οποίο ενεργοποιεί το μηχανισμό της μνήμης του σήμερα και τον οποίο ήχο ανακαλεί στο παρόν, καθώς προσπαθεί να διαχειριστεί τον ήχο του δρόμου σήμερα. Στο βιβλίο του ο συγγραφέας και ερευνητής Cretien Van Campen με τίτλο *The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories* αναλύει μέσα αποσπάσματα του έργου του Marcel Proust, *Αναζητώντας το*

Χαμένο Χρόνο, αλλά και άλλων έργων, όπως τέχνης και κινηματογράφου, τις στιγμές κατά τις οποίες ένα αισθητηριακό ερέθισμα μπορεί να προκαλέσει την ανάκληση αναμνήσεων από το παρελθόν με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να επανέρχεται στη μνήμη έντονα, ή να αισθάνεται κανείς ότι βιώνει ξανά, μια περασμένη εμπειρία.

> Ορίζω το Φαινόμενο του Προυστ ως μια ακούσια, ζωηρή και συναισθηματική αναβίωση παρελθόντων γεγονότων ως αποτέλεσμα αισθητηριακών προσλαμβλανουσών.[268]

Ο Campen προσεγγίζει και διαφορετικές επιστημονικές τοποθετήσεις σε σχέση με τα μέρη του εγκεφάλου που ενεργοποιούνται κατά το συγκεκριμένο φαινόμενο.[269] Εδράζονται στο μέρος του εγκεφάλου που ονομάζεται ιππόκαμπος ο οποίος ενεργοποιείται ταυτόχρονα με άλλα μέρη του εγκεφάλου.

Διαμέσου της μνήμης που φέρουν οι κάτοικοι, τοποθετούνται μέσα από διαφορετικές φωνές. Συνεπώς, διερευνάται το πώς οι φωνές αυτές αλλάζουν ανάλογα με τις εμπειρίες που ανακαλούν. Για παράδειγμα, η Εύα μου μιλά μέσα από τη φωνή εκείνης που επιθυμεί να ανεξαρτητοποιηθεί από τους γονείς της και τοποθετείται σε σχέση με τους ήχους που ακούει από εκείνους στα διπλανά δωμάτια. Όταν θυμάται αυτά τα ηχητικά συμβάντα για να τα επαναφέρει στη συνομιλία μας, την ενδιαφέρει να μιλήσει σε ένα πρώτο επίπεδο για τους ήχους που γίνονται αντιληπτοί στο διαμέρισμά τους και σε ένα δεύτερο επίπεδο για το γεγονός ότι η ίδια θα επιθυμούσε να υπήρχε καλύτερη ηχομόνωση για να μπορεί να μην γνωρίζει τι λένε οι δικοί της, αλλά και για να ζει σε έναν πιο δικό της προσωπικό χώρο. Αυτή η φωνή εμπεριέχεται στο ίδιο κανάλι της φωνής της κατοίκου η οποία έχει ζήσει στο ίδιο διαμέρισμα σε όλη της τη ζωή και ανακαλεί ήχους που τη φόβιζαν στα παιδικά της χρόνια, οι οποίοι προέρχονται από τα

268Campen Cretien Van, *The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories,* Oxford University Press, 2014*,* 11 και 47. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το μέρος στο οποίο αναλύει την ανάκληση παρελθόντων ήχων διαμέσου μιας αφήγησης στο έργο του συγγραφέα Haruki Murakami, *Norwegian Wood.* Ενώ στην αρχή του βιβλίου προκαλείται η ανάλαφρη ενθύμηση ενός ποπ τραγουδιού το βιβλίο κλείνει με την ενθύμηση του ίδιου τραγουδιού καθώς αυτό εγείρει έντονα συναισθήματα και την αποδοχή της απώλειας. 29.

269Gottfried J.A., Smith A.P.R.,Rugg M.D.,and Dolan R.J., "Remembrance of odors past: Human olfactory cortex in cross-modal recognition memory.", *Neuron*, 42, 687–695, 2004, στο Campen, ό.π., 54.

δομικά στοιχεία του διαμερίσματός της. Σε άλλες στιγμές, μου μιλά ως κάτοικος της γειτονιάς του Μεταξουργείου, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο επιδρούν σε αυτήν οι ήχοι από τη γειτονιά και ανακαλεί συγκεκριμένα ηχητικά συμβάντα από το παρελθόν που υποδηλώνουν με διαφορετικούς τρόπους το πώς ζει τη γειτονιά και τους γείτονες στην πολυκατοικία. Ακόμα ένα παράδειγμα στο οποίο διαφαίνεται ότι το ίχνος το οποίο αφήνει ο ήχος από μια ρουτίνα του παρελθόντος μπορεί να αποτελέσει ένα αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής ζωής, είναι η τοποθέτηση της κυρίας Όλγας όταν μιλά για τον εκλιπόντα σύζυγό της. Μου μίλησε πρώτα από όλα για το πώς της λείπει και πώς επαναφέρει ό,τι έχει συνηθίσει να ακούει από εκείνον:

> Εντάξει εγώ θέλω να πηγαίνω στα μωρά μου (τα εγγόνια της) γιατί μόνο εκεί δε σκέπτομαι το Γιάννη, με τα μωρά. Με απορροφούν τα μωρά πολύ. Ειδάλλως είναι μπροστά μου πάντα, κατάλαβες τώρα. Δεν μπορώ να αποβάλλω την παρουσία του ακόμα. Ας πούμε τον βλέπω να κάθεται εκεί. Τον βλέπω να 'ρχεται, δηλαδή, κατάλαβες τώρα; Ακούω τους ήχους του ακόμα. Εκείνος σηκωνόταν από το κρεβάτι και ήξερα την κάθε κίνησή του ρε παιδί μου. Θα χτύπαγε στο κρεβάτι, ήτανε λίγο άγαρμπος, ξέρεις, θα κοπάναγε την πόρτα στην τουαλέτα πρωί πρωί γιατί πάντα σηκωνότανε πολύ πρωί, κατάλαβες τώρα. Ήξερα πότε βάνει τα κλειδιά στην πόρτα, που καλούσε, μέχρι και το θόρυβο του ασανσέρ- που καλούσε το ασανσέρ- και που έβγαινε στην πόρτα άκουγα και την πόρτα κάτω. Το θόρυβο της πόρτας. Κατάλαβες; Επειδή ποτέ δεν κοιμόμουνα πολύ βαριά, αυτά όλα ήτανε τι να λέμε τώρα. Είναι κάποια πράγματα που σου γίνονται συνήθεια... δεν, εντάξει...

Η αφήγηση για την ακοή είναι σαν αφήγηση για το πώς ζουν, πώς λειτουργούν υπό διαφορετικές συνθήκες, πώς σκέφτονται. Οι άνθρωποι μιλούν αμέσως για αυτό που τους απασχολεί. Δεν αργούν καθόλου να μιλήσουν για τα «βάσανά» τους – για τον «πόνο» τους. Συνήθως εκφράζουν αμέσως, με αφορμή το τι ακούν, τις ανησυχίες τους, αυτό που μπορεί να τους συμβαίνει ή το πώς αισθάνονται στο χώρο τους. Μέσα από την ερώτηση «τι ακούτε στο διαμέρισμά σας;» οι κάτοικοι συνήθως αποκρίνονται λέγοντας πώς έχουν τα πράγματα για εκείνους ή μιλούν για ορισμένα συμβάντα πολύ συγκεκριμένα.

Ο βαθμός οικειότητας που αναπτύσσεται μεταξύ των συνομιλητών, παίζει σημαντικό ρόλο στην διαδικασία επαναφοράς των ηχητικών συμβάντων. Η οικειότητα

που έχουν οι κάτοικοι μαζί μου επιδρά στον τρόπο που θυμούνται και μιλούν για τις εμπειρίες ήχου. Επίσης, όσο πιο πολλές φορές επανερχόμαστε στα θέματα της έρευνας συζητώντας, τόσο «ανοίγονται»· αλλάζει ο βαθμός της ακρίβειας με τον οποίο διατυπώνουν τις λεπτομέρειες από τις εμπειρίες τους αλλά και ο τρόπος με τον οποίο επιτρέπουν να φανούν οι συνειρμοί που κάνουν, οι συσχετισμοί, ή το γιατί μιλούν για τις συγκεκριμένες εμπειρίες. Σε βάθος χρόνου και καθώς επανερχόμουν σε συζητήσεις με διαφόρους ανθρώπους, ο τρόπος που εκφράζονταν για τις ακουστικές τους εμπειρίες άλλαζε, προσθέτοντας δεδομένα, μεγάλωνε η οικειότητα, υπήρχε καλύτερη γνωριμία, άλλαζε δηλαδή και ο τρόπος που σχετιζόμαστε και επικοινωνούμε.

Όποια εμπειρία ήχου έχω καταγράψει μέσα από την καθημερινότητά μου είναι ένα ηχητικό συμβάν το οποίο επενεργεί με τρόπο τέτοιο ώστε να θέλω να το εντάξω στην έρευνα σαν να μαγνητίζεται κοντά στα υπόλοιπα δεδομένα. Κατά τη διάρκεια της προσπάθειας που κάνω να το διατυπώσω με λέξεις, επιθυμώ να είμαι συνεπής στα συναισθήματα και στις σκέψεις που μου δημιουργήθηκαν εκείνη τη στιγμή, στην κατάσταση στην οποία βρισκόμουν και στο πλαίσιο μέσα στο οποίο βίωσα το κάθε ηχητικό συμβάν. Έπειτα, έχω προσπαθήσει να εντοπίσω τους λόγους για τους οποίους τελικά έχει σημασία για εμένα να το καταγράψω σε σχέση με τα ζητούμενα της έρευνας και επίσης, το εντάσσω στη διαδικασία τοποθέτησης των συμβάντων ως προς τα συμβάντα που αναφέρουν οι συνομιλητές μου. Από την αρχή της έρευνας γίνεται μια προσπάθεια να αποτυπώσω και να ξεδιαλέξω τις εμπειρίες μου. Κάποιες, όπως προαναφέρθηκε, ενδέχεται να είναι πιο αξιοσημείωτες από άλλες.

Όταν αποκόβονται μεμονωμένα πραγματικά ηχητικά συμβάντα, εμπειρίες ήχου, για να μεταφερθούν σε ένα γραπτό κείμενο, όπως για παράδειγμα, «ο ήχος των χελιδονιών όπως τα ακούω από το παιδικό υπνοδωμάτιο», συμβαίνει μια μετακίνηση κατά την οποία κινδυνεύουν να απομείνουν ως εντυπώσεις αποκομμένες από το συνεχές, για να περάσουν σε ένα χώρο λέξεων. Τις περισσότερες φορές, τα εντυπωσιακά βότσαλα που φέρνει κανείς στο σπίτι, χάνουν κάτι από τη μοναδικότητά τους όταν τα βάζει πάνω στο τραπέζι. Ακόμα κι αν διατηρούν μια φόρμα για την οποία τα διάλεξε, μοιάζουν με γόμες ή με τυχαίες πέτρες από οπουδήποτε. Αυτό που λείπει από τα βότσαλα που μεταφέρθηκαν από την παραλία στο σπίτι, είναι όλα τα υπόλοιπα βότσαλα της παραλίας, πιθανώς και η ένταση με την οποία τα φώτιζε ο ήλιος, η διάθεση

της στιγμής, ίσως και το υγρό στοιχείο που κυριαρχούσε εκεί. Οι εμπειρίες που αφήνουν ίχνος - αποτύπωμα – γίνονται αντιληπτές και ανακαλούνται, εμπεριέχονται σε μια συνέχεια δράσεων και καταστάσεων, αποτελούσαν στοιχεία ενός κοινωνικού συγκείμενου, χρονικά εξορυγμένου από ένα πριν που είχε συνέχεια· δεν είναι δηλαδή συμβάντα τα οποία βρέθηκαν ως ψήγματα, αποκομμένα από την καθημερινότητα.

Ταυτόχρονα, στην πολυκατοικία η ακοή συμβαίνει να μην δύναται να εντοπίσει την πηγή ή την αιτία των ήχων, συνεπώς αυτή η ακουσματική ακρόαση ενδυναμώνει την προσπάθεια ερμηνείας των ήχων με βάση το συγκείμενό τους. Όπως αναφέρει ο Pierre Schaeffer αυτό που συμβαίνει όταν ακούμε κάτι ηχογραφημένο χωρίς τη βοήθεια της όρασης, συνεπώς δεν μπορούμε να εντοπίσουμε όλες τις πηγές του ήχου, είναι το εξής: «έκπληκτοι συχνά, αβέβαιοι ενίοτε, ανακαλύπτουμε ότι πολλά από αυτά που πιστεύαμε πως ακούγαμε, στην πραγματικότητα απλώς τα ερμηνεύαμε με τη βοήθεια των συμφραζομένων»[270]. Συνεπώς, στην ερμηνεία του ήχου, στο τι πιστεύουμε ότι είναι αυτό που ακούμε αλλά και στο πώς το αντιλαμβανόμαστε, τι χαρακτηριστικά του αποδίδουμε και σε ποιο κοινωνικό πλαίσιο εξετάζεται τι ρόλο μπορεί να παίζουν όλα αυτά. Για παράδειγμα, η αντίληψη, η μνήμη, η φαντασία στο τρέχον κοινωνικό συγκείμενο μέσα στην τρέχουσα ψυχολογική κατάσταση.

Μέχρι εδώ διατυπώθηκε μια πρώτη προσέγγιση στη σχέση της μνήμης και της ανάκλησης εμπειριών ήχου στο πλαίσιο των συνομιλιών μου με τους κατοίκους και στο πλαίσιο της δικής μου ημερολογιακής καταγραφής ηχητικών εμπειριών. Πέρα από τη διαδικασία ανάκλησης των εμπειριών αυτών η οποία αποτελεί το υλικό για την ανάλυση και το οποίο προκύπτει μέσα από την παρατήρηση και μέσα από τις συνομιλίες, στο επόμενο κεφάλαιο θα εξεταστεί η ψυχοφυσική του ήχου και η γνωστική διαδικασία επεξήγησης του ηχητικού συμβάντος η οποία όπως φαίνεται, διαμέσου της ψυχολογίας, είναι συνδεδεμένη με την έννοια της ακουστικής αντίληψης (auditory perception).

270Σεφφέρ Πιερ, *Πραγματεία περί των μουσικών αντικειμένων- Διεπιστημονικά δοκίμια* (απόσπασμα), Περιοδικό *alloglotta*, τεύχος 2, καλοκαίρι 2014, "ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ", 346. (Schaeffer, Pierre, *Traitı des objets musicaux: Essais interdisciolinaires*, Παρίσι, Seuil, 1966.)

5.5 Ο ρόλος της φαντασίας και της μνήμης στην πρόσληψη και στην ερμηνεία του ήχου

«Subgoogle

θυμάμαι δηλαδή συνδέω γεγονότα, υπακούω / ξεχνάω δηλαδή σχηματίζω γεγονότα, υπακούω

μαθαίνω ζω αγνοώ αναπνέω»[271]

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να συμπεριληφθεί στην προσέγγιση της εμπειρίας του ήχου στην πολυκατοικία μια, δημιουργική, όπως διαφαίνεται, διεργασία η οποία εδράζεται στον τρόπο με τον οποίο ενεργοποιείται η φαντασία όταν ερμηνεύεται ένας ήχος, όσο φιλτράρεται μέσα από τη μνήμη και συνθέτει έτσι πτυχές της ακουστικής αντίληψης[272]. Η μνήμη, για την ερμηνεία των ήχων παίζει σημαντικό ρόλο, καθώς διαμέσου αυτής συσχετίζεται ένα συμβάν που πραγματοποιείται στο τώρα με ένα συμβάν του παρελθόντος. Για παράδειγμα, μέσα από τις τοποθετήσεις της Ανδρομάχης, μας δίνεται η πληροφορία ότι αισθάνεται ασφάλεια μέσα στο σπίτι της όταν ακούει τους ήχους της οικογένειάς της. Οι ήχοι αυτοί έχουν αποτυπωθεί στη μνήμη της και όταν τους ακούει, τους αναγνωρίζει, τους δίνει συγκεκριμένη ερμηνεία, καθώς τους συνδέει με την παρουσία της οικογένειάς της και την παραπέμπουν σε μια κατάσταση ασφάλειας, όσο φαντάζεται ότι μαζί της βρίσκονται οικεία της πρόσωπα. Στην τοποθέτηση της Εύας, η ηχητική μνήμη της παιδικής της ηλικίας από το τρίξιμο του ξύλινου πατώματος, όταν το ακούει να τρίζει τώρα, την παραπέμπει στο συναίσθημα του φόβου που αισθάνονταν όταν το άκουγε τότε, καθώς φανταζόταν ότι κάποιος βρίσκεται στο δωμάτιο. Τώρα πια, ακούγοντας τον συγκεκριμένο ήχο και ανακαλώντας τη συγκεκριμένη ανάμνηση, ερμηνεύει τον ήχο όσο η διαφορά χρόνου από το τότε στο τώρα της επιτρέπει να διαχειριστεί το φόβο με συγκεκριμένο τρόπο. Ο Πέτρος, αναφέρεται με μεγάλο ενθουσιασμό στο ότι κάθε πρωί ακούει έναν ήχο που κάνει αυτός που κατοικεί από πάνω του και περιγράφει πώς φαντάζεται ότι αυτός ο ήχος

271Άγγελος Κυρίου, *ΠΕΡ ΟΠΕΡ ΛΕΚ*, ό.π., 144.

272Για τους τρόπους εννόησης της ακουστικής αντίληψης βλέπε Μέρος Α, υποκεφάλαιο 2.1 «Ακοή και ακρόαση μέσα από την έννοια της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης- οι εγγραφές του ήχου στην επιτόπια έρευνα».

δημιουργείται:

> Από πάνω παίζει τρελή σπουκιά γιατί, ενώ δεν τον ακούω ποτέ τον από πάνω, ξέρω ότι μένει ένας μόνος του, ειδικά σε φάση νωρίς το πρωί, ψιλό-χτυπάει κάτι κάνει τακ τακ τακ τακ τακ τακ, δεν ξέρω τι είναι αυτό!!! Κάτι, κάτι. Οχτώ με εννιά, το οποίο, ξέρεις τι νόμιζα ότι είναι; Είχα φανταστεί ότι είναι αυτό το βουρτσάκι που καθαρίζεις τη χέστρα και μετά το χτυπάει και ακούγεται. Αλλά το κάνει πολύ ώρα, δηλαδή δεν παίζει να' ναι αυτό!

Το πώς δρα ο κάθε άνθρωπος προς ότι ήχο αντιλαμβάνεται, ενδέχεται να έχει να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο εκτίθεται ή έχει εκτεθεί στο παρελθόν σε παρόμοιους ήχους και με τις συνθήκες μέσα στις οποίες τους ακούει και φαντάζεται ή κατασκευάζει την πηγή τους.

Ο Campen, βασιζόμενος στις απόψεις του Προύστ ότι η μνήμη είναι μια δημιουργική δράση γιατί συλλειτουργεί στη δημιουργία χαρούμενων στιγμών στις οποίες το παρελθόν και το παρόν συνυπάρχουν, επιχειρηματολογεί υπέρ της δημιουργικής πλευράς του Φαινομένου του Προυστ[273]. Όπως αναφέρει ο Campen, δεν βρίσκει απαντήσεις στο πού εδράζεται αυτή η δημιουργική λειτουργία όταν διερευνά για αυτό το σκοπό το πεδίο της νευροφυσιολογίας. Συνεπώς, συνεξετάζει μια ψυχολογική- φιλοσοφική σκοπιά[274], μια γλωσσολογική[275] και μια σκοπιά από την πλευρά των ερευνητών της μνήμης[276]. Η γλωσσολόγος Renate Bartsch, από το πανεπιστήμιο του Amsterdam, παρατήρησε ότι ο Προυστ στο *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο*[277], δεν αντιλαμβάνεται τη μνήμη ως ένα αρχειακό ευρετήριο για την αναζήτηση στοιχείων. Αντ' αυτού, λέει ότι ο Προυστ προτείνει ότι «η μνήμη ανασυνθέτει το παρελθόν συνδέοντας διαφορετικές αναμνήσεις και κατασκευάζοντας κάτι νέο στο παρόν, μια ολότητα γεμάτη νέο νόημα στην οποία κάθε μεμονωμένο πρωταρχικό στοιχείο του παρελθόντος χάνει το νόημά του.» Έπειτα, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μνήμη είναι περισσότερο μια κατασκευή (construction) παρά μια ανακατασκευή

273Βλέπε προηγούμενο υποκεφάλαιο, «Φαινόμενο Προυστ» στο Campen, 55.

274Epstein, R., "Conciousness, art and the brain: lessons from Marcel Proust", *Consciousness and Cognition*, 13, 213–240, 2004, στο Campen Cretien Van, *The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories,* Oxford University Press, 2014, 55.

275Bartsch, R., *Memory and Understanding. Concept formation in Proust's A la recherche du temps perdu*, Amsterdam, John Benjamins, 2005, 96, στο Campen, ό.π., 56.

276Gottfried και λοιπά, 2004, στο Campen, ό.π., 54.

277Proust, (1917- 1922) *Time Regained*, στο Campen, 57.

(reconstruction) επειδή δεν ανασυνθέτει ποτέ με ακρίβεια το παρελθόν αλλά προσθέτει στοιχεία από το παρελθόν και από το παρόν, δημιουργώντας μια νέα εμπειρία με στοιχεία από διαφορετικές στιγμές της ζωής.[278].

Εντοπίζω πως ο τρόπος με τον οποίο ενεργοποιείται η φαντασία και η μνήμη στο άκουσμα κάποιου ήχου, ειδικά κάποιου ακουσματικού ήχου, μπορεί ενδεχομένως, να είναι μια δημιουργική διαδικασία επειδή κατασκευάζουμε ενδεχόμενα για το τι μπορεί να συμβαίνει και δημιουργούμε έτσι μια πιθανή εκδοχή ή μια πιθανή κατάσταση ή οντότητα – πράγμα ή σώμα, τα οποία μπορεί να προκαλούν το συγκεκριμένο ήχο. Κατά μια έννοια, πιθανά συνθέτουμε εκδοχές του τι συμβαίνει σε διπλανά διαμερίσματα, ερμηνεύοντας τους ήχους των γειτόνων, καθώς μπορεί να τα συνδέουμε με τα συναισθήματα και τη γνώση που έχουμε αποκομίσει από τις εμπειρίες του παρελθόντος που συνδέονται μαζί τους. Ο Αργύρης, μού περιγράφει πώς αφουγκράζεται τις δονήσεις στους τοίχους της κρεβατοκάμαράς του οι οποίες επαναλαμβάνονται περιοδικά σε ώρες γραφείου και υποθέτει ότι προέρχονται από το οδοντιατρείο, επειδή συνδέει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος έχει βιώσει συγκεκριμένες δονήσεις σε οδοντιατρεία με το γεγονός ότι ακούγονται συγκεκριμένες ώρες, αλλά και με το γεγονός ότι στην πολυκατοικία του δεν υπάρχουν άλλα γραφεία τα οποία θα μπορούσαν να παράγουν τέτοιου είδους θόρυβο. Η μνήμη που φέρει από τους συγκεκριμένους χώρους, μαζί με τις δονήσεις που αφουγκράζεται, συντίθενται με τέτοιο τρόπο ώστε να φαντάζεται και να ερμηνεύει τις δονήσεις ως δονήσεις οι οποίες προέρχονται πιθανά από το οδοντιατρείο. Αρκετές κάτοικοι μου έχουν αναφέρει ότι γνωρίζουν τη ρουτίνα των γειτόνων τους από τους ήχους τους. Αυτή η γνώση μέσα από τους περιοδικούς ήχους που σχηματίζουν αναγνωρίσιμα μοτίβα συμπεριφοράς και δράσης αποδεικνύει τους διαπλεκόμενους ρυθμούς των καθημερινών πράξεων. Το θέμα του ρυθμού σε σχέση με τη μνήμη, τις συνήθειες, την περιοδικότητα, την επαναληψιμότητα έχει βρει σε ένα συλλογισμό και ειδικά σε μια φράση του Σταυρίδη ιδιαίτερο νόημα:

> Τούτη η δυνατότητα διάγνωσης μέσα από τη σύγκριση είναι ουσιαστικά μια

278 Schacter D.L., *Searching for Memory: The Brain,the Mind and the Past*, New York, Basic Books., 1996, στο Campen, ό.π., 57.

> δυνατότητα να δει κανείς τη διαφορά μέσα από την επανάληψη εφόσον μπορεί αυτό που φαινόταν ως διαφορά να το εννοήσει ως επανάληψη. Τούτη η δύναμη της μνήμης καθιστά το ρυθμό μέρος της διαδικασίας του γίγνεσθαι και όχι εμπόδιό της.[279]

Η μνήμη φαίνεται να παίζει το ρόλο ενός ενσωματωμένου λογισμικού που μετασχηματίζεται αδιάκοπα υπό την επίδραση του παρόντος, με το οποίο μπορεί να συνδέονται τα ηχητικά συμβάντα τα οποία βιώνουμε και ερμηνεύουμε στο παρόν. Ορισμένες φορές, βρισκόμαστε, χωρίς να γνωρίζουμε πραγματικά τι μπορεί να συμβαίνει, στην κατάσταση να φανταζόμαστε, να υποθέτουμε και να κατασκευάζουμε πιθανές ιστορίες και εξηγήσεις για το τι μπορεί να συμβαίνει και να δημιουργούμε πιθανές εκδοχές της πηγής κάποιου ήχου του οποίου την αιτία μπορεί να μη γνωρίζουμε, πάντα μέσα από την προσωπική μας θέση η οποία έγκειται μεταξύ άλλων και στα περασμένα μας βιώματα. Από τους ήχους ερωτικών περιπτύξεων από τους οποίους ακούγεται μόνο η γυναίκα και των οποίων την πηγή δεν γνωρίζει η Εύα με ακρίβεια, συμπεραίνει ότι «στην πολυκατοικία πρέπει να έχουμε σίγουρα έναν καραμπουζουκλή και μερακλή άντρα». Ο Steven Connor, συζητά για το γεγονός ότι:

> Οι άνθρωποι σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια βρίσκουν την εμπειρία του ήχου που δεν έχει πηγή άβολη και την εμπειρία μιας φωνής χωρίς πηγή ανυπόφορη. Η ασώματη φωνή πρέπει να κατοικήσει σε ένα βάσιμο σώμα.

Αναφέρεται σε αυτό το φαινόμενο ως «το φωνητικό σώμα» και στην ιδέα ότι «αυτό το αναπληρωματικό ή δευτερεύον σώμα είναι η προβολή του να έχει ή του να είναι ένα σώμα, μορφοποιημένο και διατηρημένο μέσα από τις αυτόνομες διεργασίες της φωνής». Ο Brian Kane, γενικεύοντας αυτά τα συμπεράσματα πέρα από τη δράση της φωνής, εννοεί αυτήν την κατάσταση ως την παραγωγή ενός «ηχητικού σώματος» το οποίο προέρχεται από τον ακουσματικό ήχο. Συμπερασματικά ο Kane αναφέρει ότι «οι

279 Σταυρίδης Σταύρος, «Κατοικώντας Ρυθμούς», στο *Athens by Sound*, 11η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας, Αθήνα, Εκδόσεις futura, Υπουργείο Πολιτισμού και οι Επιμελητές, 2008, 75- 77. Βλέπε και Σταυρίδης Σ. (επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006.

ακουσματικοί ήχοι παρακινούν την ευφάνταστη προβολή ενός «ηχητικού σώματος»».[280]

Η περίπτωση της Εύας μέσα από την οποία μπορεί να γίνει αναφορά στη φοβία που επανέρχεται από τα παιδικά της χρόνια, για να την επαναδιαπραγματευτεί στο παρόν, όταν ακούει τον ήχο από το ξύλινο πάτωμα του υπνοδωματίου της, μπορεί πιθανώς να δώσει ένα παράδειγμα ηχητικού ερεθίσματος που προκαλεί συναισθήματα φόβου. Η περίπτωση που εγγράφεται όμως ως «ηχοφοβία» (sound phobia) «όταν ο ήχος προκαλεί σε ένα άτομο δυσαρέσκεια»[281], μπορεί να επιδρά στον αντιληπτικό μηχανισμό ως κάτι που μπορεί να επιφέρει έντονη ψυχολογική αντίδραση και να προκαλέσει κατηγορίες συναισθημάτων όπως θυμό, έντονο εκνευρισμό, αηδία ή εξάντληση υπομονής, όταν ο ήχος αυτός πυροδοτεί τη συγκεκριμένη φοβία. Για παράδειγμα ένας ήχος που μπορεί να προκαλέσει τέτοια συναισθήματα είναι ο ήχος που κάνει κάποιος με το στόμα όταν μασάει ή πίνει νερό ή όταν ανοιγοκλείνει το καπάκι του στυλό με αποτέλεσμα να προκαλεί κατ' επανάληψη ένα διαπεραστικό «κλικ-κλακ» ή ένα δυνατό «τσικ - τσικ». Για τους ήχους που μοιάζουν με αυτούς από το στυλό, παρατήρησα, καθώς συζητούσα σχετικά με την ηχητική επένδυση μιας ταινίας, ότι το ίδιο επαναλαμβανόμενο διαπεραστικό «τσικ - τσικ», σε κάποια συνομιλήτρια θύμισε ανυπάκουους μαθητές οι οποίοι επίτηδες προκαλούσαν τέτοιους θορύβους εν ώρα μαθήματος, συνεπώς ο ήχος πυροδότησε την έντονη δυσαρέσκεια και τον εκνευρισμό της, ενώ οι υπόλοιποι συνομιλητές συζητούσαν για το συγκεκριμένο ήχο μόνο στο πλαίσιο της ταινίας και χωρίς να εκφράζουν αίσθημα δυσαρέσκειας ή εκνευρισμού.

Στη συνομιλία μας με την κυρία Ελένη, αναδύεται το θέμα των ήχων που βρίσκονται υπό εξαφάνιση και συγκεκριμένα του ήχου των αλόγων, τα οποία όπως είπε

280Connor Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism,* UK Oxford University Press, 2000, 35, στο Kane Brian, *Sound Unseen: acousmatic sound in theory and practice*, Oxford University Press, 2014, 8. "Steven Connor argues that "human beings in many different cultural settings find the experience of a sourceless sound uncomfortable, and the experience of a sourceless voice intolerable . . . the disembodied voice must be habited in a plausible body." The autonomous sound or voice is supplemented with an imaginary body. Connor refers to this phenomenon as the *vocalic body*, the idea of "a surrogate or secondary body, a projection of a new way of having or being a body, formed and sustained out of the autonomous operations of the voice."32 For example, we could say that the Wangunks gave a *vocalic body* to the Moodus noises by imagining them to be the voices of Kiehtan or Hobbamock. Furthermore, we can move away from the voice and generalize Connor's term by referring to the production of a *sonic body* elicited by acousmatic sound. A third proposi- tion: Acousmatic sounds encourage the imaginative projection of a *sonic body*."

281Truax, Barry, *Handbook of Acoustic Ecology*, (CD-ROM edition) 2001, στο Παπαδοπούλου Ιωάννα, *Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς*, Πτυχιακή εργασία, Μυτιλήνη, 2007, 37.

θυμόταν κάποτε να ακούει να κατηφορίζουν από την Πλάκα και τον οποίο, από τον τόνο της φωνής της και τις εκφράσεις που χρησιμοποιεί, φαίνεται ότι νοσταλγεί. Αυτή η περίπτωση ήχων ονομάζονται «εξαφανιζόμενοι ήχοι» (disappearig sounds):

> Σε οποιοδήποτε ήχο υπήρξε και τώρα έχει αντικατασταθεί, εκτοπιστεί ή ακούγεται πλέον ως μουσειακό τεχνούργημα. Συνήθως, πρόκειται για ήχους που συνδέονται με κάποια κοινωνική δραστηριότητα, μπορεί όμως να συμβεί και με ήχους της φύσης, ζώων που εξαφανίστηκαν κ.ο.κ.[282]

Ταυτόχρονα, η κυρία Ελένη, εκμυστηρεύεται ότι νοσταλγεί το συγκεκριμένο ήχο των αλόγων. Μέσα από αυτήν την τοποθέτηση διαφαίνεται ότι σκιαγραφεί επίσης τη γειτονιά όπου μεγάλωσε και ζει μέχρι σήμερα, η οποία ήταν πιο ήσυχη από ότι τώρα, συνεπώς ο ήχος των αλόγων πιθανά να ακούγονταν πιο καθαρά σε συνδυασμό με την τότε περιορισμένη κυκλοφορία των αυτοκινήτων. Αν λάβουμε υπόψη μας τα λεγόμενά της σε σχέση με τη γειτονιά και τα σπίτια, όπως θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο, η κυρία Ελένη νοσταλγεί το συγκεκριμένο ήχο των αλόγων ως μέρος ενός τρόπου ζωής ο οποίος δεν υπάρχει πια ενώ ταυτόχρονα αναφέρεται σε αυτόν σαν να μιλά για κάτι ανύπαρκτο, αναπολώντας την εποχή που υπήρξε. «Κάποιος περασμένος ήχος, ή ήχος που τείνει να εξαφανιστεί, τον οποίο θυμόμαστε νοσταλγικά, ειδικά όταν έχουμε εξιδανικεύσει αυτόν τον ήχο ή του έχουμε δώσει ιδιαίτερη σημασία» έχει ονομαστεί "sound romance"[283] και έχει να κάνει με τη συγκεκριμένη σχέση μεταξύ αυτής ή αυτού που ακούει και του ήχου που γίνεται αντιληπτός. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο γίνονταν αντιληπτός ο ήχος από τα άλογα και τις άμαξες στους πετροστρωμένους δρόμους των πόλεων του παρελθόντος, ως «αυτός που κάνει την ειρηνική ζωή στην πόλη αδύνατη, προκαλεί πόνο, παράλυση στον εγκέφαλο και είναι ικανός να σπρώξει προς το φόνο», όπως αναφέρει ο Schopenhauer και επαναφέρει ο Schafer[284], όταν στην ησυχία του τότε είχαν θεσμοθετήσει απαγόρευση για την περιττή

282ό.π., 37.

283ό.π., 36.

284Schafer R. Murray, *[Tuning of the World] The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Vermont, Destiny Books, 1997, 62 – 63. Το ηχητικό φαινόμενο anamnesis όπως αναλύουν οι Augoyard και Torgue, είναι σχετικό με την ανάκληση ήχων από το παρελθόν. Όταν κάποιος ήχος από το παρελθόν επανέρχεται στην αντίληψη, ανάκληση που μπορεί να προκαλείται από κάποιο συγκεκριμένο σήμα ή ηχητικό συγκείμενο. Augoyard και Torgue, (επιμ.), *Sonic Experience, A Guide*

χρήση των αμαξών.

Σήμερα, στη αθηναϊκή πολυκατοικία δεν επιτρέπεται το τίναγμα του νοικοκυριού από το μπαλκόνι (τραπεζομάντιλα, σεντόνια κλπ.) συνεπώς, αν υποθέταμε ότι δεν υπάρχει ο αστικός θόρυβος και ακούγαμε το «παφ...παφ...παφ» από κάπου, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτόν τον ήχο τον κάνει πιθανά το τίναγμα ενός χαλιού επειδή έχουμε τινάξει κάτι και θυμόμαστε τα χαρακτηριστικά αυτού του ήχου. Κατά κάποιο τρόπο αν ακούγαμε τέτοια «παφ...παφ...παφ» ίσως να τα θεωρούσαμε ως taboo sounds επειδή ακριβώς είναι κοινά αποδεκτός ο κανόνας του να μην τινάζουμε στην πολυκατοικία κάτι, που επίσης θυμόμαστε όλοι από κοινού. Ο Schafer ονομάζει "taboo sounds" τους ήχους οι οποίοι δεν είναι κοινωνικά αποδεκτοί, όπως για παράδειγμα δεν ήταν παλιότερα σε ορισμένες πόλεις κοινωνικά αποδεκτή η δημόσια εκφώνηση λέξεων όπως Ιησούς κλπ. Πέρα από τη συλλογική μνήμη η οποία προστάζει την υπακοή σε συγκεκριμένους τύπους και κανόνες της κατοίκησης σε πολυκατοικία, οι ήχοι taboo είναι συνήθως ήχοι οι οποίοι υποτίθεται ότι δεν «πρέπει» να ακουστούν ως ένδειξη σεβασμού προς τους άλλους, πχ. ήχοι βιολογικών διεργασιών του ανθρώπινου σώματος, λέξεις με υβριστικό χαρακτήρα κλπ. Η έννοια των ήχων taboo έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν προσπαθεί κανείς να βρει ποιοι μπορεί να θεωρούνται ως τέτοιοι σήμερα στο πλαίσιο της πολυκατοικίας ενώ κατά γενική τους φύση είναι ήχοι οι οποίοι ερμηνεύονται ως ήχοι taboo μέσα από το μηχανισμό της μνήμης. Ο λόγος για τον οποίο αυτοί οι απαγορευμένοι ήχοι μπορεί να παρουσιάζουν ενδιαφέρον θα επιχειρηθεί να διασαφηνιστεί παρακάτω μέσα από τις θέσεις του Schafer, κυρίως επειδή μέσα από αυτά τα στοιχεία μπορούν να σημειωθούν συγκεκριμένες ηχητικές επιδράσεις της αθηναϊκής πολυκατοικίας.

Ένα είδος ήχων που πυροδοτεί φόβο σε βαθμό που μπορεί να φτάσει το δέος είναι οι ήχοι από τα φυσικά φαινόμενα ή «οποιοσδήποτε πολύ δυνατός ή δυσοιώνος ήχος, που είναι απαλλαγμένος από οποιοδήποτε κοινωνικό καθορισμό»· πρόκειται για το φαινόμενο του «ιερού θορύβου» (sacred noise)[285]. Τα παιδιά φοβούνται τους κεραυνούς και τα μπουμπουνητά και οι αντιδράσεις τους όταν ακούν τις δυνατές αστραπές μοιάζουν με αυτές που προκαλούνται από όταν τρομάζουν με κάτι, όπως για παράδειγμα με μια ξαφνική πτώση, όταν πέφτουν χωρίς να καταλάβουν πώς και κλαίνε

To Everyday Sounds, Canada, Cresson and McGill University Press, 2005, 21.

285Schafer, *Tuning of the World, ό.π.,* 51

επειδή τρόμαξαν ή όπως όταν φοβούνται κάτι το οποίο συμβαίνει αναπάντεχα και δεν μπορούν να κατανοήσουν ούτε από πού προέρχεται, ούτε γιατί και πώς συμβαίνει, ούτε πόσο θα διαρκέσει, ούτε τι θα προκαλέσει στη συνέχεια. Όταν η Ανδρομάχη καταθέτει ότι τη φοβίζει ο ήχος που προκαλείται από τις δονήσεις των γυάλινων επιφανειών στο σπίτι γιατί της θυμίζει τις δονήσεις που μπορεί να προκληθούν από σεισμό, γίνεται κατανοητό πώς ο «ιερός θόρυβος», έχει επιδράσει διαμέσου της ανάκλησης μιας τραυματικής εμπειρίας που προκλήθηκε από σεισμό. Σε αυτήν την περίπτωση, είναι σαν η φαντασία της Ανδρομάχης σε συνδυασμό με τη μνήμη που φέρει από την τραυματική εμπειρία, να επιφέρει στο παρόν το συναίσθημα του φόβου διαμέσου της παλλόμενης κίνησης των τζαμιών στο σπίτι- της συρόμενης πόρτας του σαλονιού συγκεκριμένα- ακόμα κι όταν αυτή η παλλόμενη κίνηση δεν προέρχεται πια από την μετατόπιση των γήινων πλακών κατά τη διάρκεια ενός σεισμού.

Υπάρχει ενδιαφέρον στο να εξεταστεί πώς προήλθε η ονομασία του «ιερού θορύβου». Δίνοντας προσοχή στην αφήγηση του Schafer, βλέπουμε ότι εμπνέεται από τις *Μυθολογίες ΙΙ* του Levi Strauss και τραβάει το νήμα της σκέψης προς το γεγονός ότι στον κόσμο της εκκλησίας και της Χριστιανοσύνης, στο παρελθόν και στις αγροτικές περιοχές, επικρατούσε η ησυχία, και συνεπώς, μέσα σε αυτόν τον κόσμο η ύπαρξη κάποιου ήχου ή θορύβου μπορεί να συνδεθεί και να ερμηνευθεί με βάση την έννοια του ιερού. Ο «ιερός θόρυβος» στον κόσμο της εκκλησίας μπορεί τότε, κατά τον Schafer, να ερμηνεύσει τον δυνατό ήχο της καμπάνας ή αυτόν που παράγει το εκκλησιαστικό όργανο, που ηχεί για να γίνει ακουστό στα θεία, και παρέα με την «κοσμική σιωπή» (secular silence), συνθέτουν ένα πλαίσιο από το οποίο μπορούν να γίνουν συνειρμοί για τους θορύβους που μπορούν να «υποτάξουν» τους ανθρώπους ή να τους δημιουργήσουν συναισθήματα δέους και φόβου, έτσι ώστε η φαντασία να συνθέσει την εκδήλωση μιας θείας παρουσίας· ή αν ερμηνεύσουμε σήμερα κάποιο ηχητικό συμβάν υπό την έννοια του «ιερού θορύβου», μιας αδιόρατης εξωτερικής απειλής. Όπως ο «ιερός θόρυβος» μπορεί να προκαλέσει συναισθήματα δέους προς κάποια «ανώτερη» δύναμη, έτσι και η «κοσμική σιωπή» μπορεί να επιφέρει συνειρμούς οι οποίοι ενδεχομένως κινούνται στο πλαίσιο μιας κατάστασης η οποία μπορεί να δημιουργήσει το χώρο για να μπορεί να αφουγκραστεί κανείς -στο βαθμό που είναι απούσα- αυτήν την «ανώτερη δύναμη». Ο Schafer, υπογραμμίζει έντονα ότι η αξία και το ενδιαφέρον

των θεσμών κατά του θορύβου δεν έγκειται στο κατά πόσο έχουν αποτέλεσμα, αλλά στο ότι μας παρέχουν συγκριτικούς καταλόγους των ηχητικών φοβιών από διαφορετικές κοινωνίες και διαφορετικούς χρόνους. Οι ήχοι σε αυτούς τους καταλόγους, όπως αναφέρει, έχουν τεράστια συμβολική απήχηση επειδή, από τη στιγμή που τους συμπεριλαμβάνουμε στη λίστα των απαγορευμένων ήχων, τους προσδίδουμε τεράστια δύναμη. Το ενδιαφέρον στην προσέγγιση του Schafer σχετικά με την έννοια του «ιερού θορύβου» βρίσκεται στο ότι τον συμπεριλαμβάνει συνειρμικά για το συσχετισμό των ήχων που ονομάζει "taboo sounds" με τους «θορύβους της γλώσσας». Η σκοπιά του Schafer θέλει το θόρυβο στις πόλεις να είναι συνυφασμένος με την έννοια της εξουσίας και της δύναμης. Συνεπώς αποφαίνεται ότι η καταπολέμηση του θορύβου μπορεί σε ένα συμβολικό επίπεδο να του προσδίδει δύναμη. Ταυτόχρονα μας παροτρύνει να εξετάσουμε ποιοι ήχοι μπορεί να αποτελούν ταμπού στη σημερινή κοινωνία και αποφαίνεται ότι η σιωπή μπορεί να αποτελεί ταμπού και συνεπώς, να ενέχει «υπέρτατη» δύναμη, λόγω της απουσίας θορύβων, όπως στην εμπειρία της «κοσμικής σιωπής» μπορεί ενδεχομένως να ενδυναμώνονται οι θεοί από τη στιγμή που δεν μπορούμε να τους ακούσουμε διόλου αφού φανταζόμαστε ότι μπορεί να είναι αόρατοι.

Η κυρία Μαρία, στη συνομιλία μας, μου μίλησε για το γεγονός ότι δεν ακούει τίποτα μέσα στο σπίτι της και ότι βρίσκεται στην ησυχία γιατί έτσι διαχειρίζεται την απώλεια του άντρα της και του γιου της. Συγκεκριμένα, μίλησε για το γεγονός ότι δεν θέλει να ανοίγει ούτε το ραδιόφωνο ούτε την τηλεόραση γιατί δεν θέλει να τα ακούει επειδή δεν την ευχαριστεί τίποτα. Μπορεί να γίνει μια σύνδεση μεταξύ της ησυχίας που βιώνουν οι κάτοικοι στις πολυκατοικίες με την «κοσμική σιωπή»; Με ποιο τρόπο μπορεί να διαχειρίζεται την απώλεια των δικών της, καθώς ενδεχομένως δανείζεται δύναμη από αυτή την ησυχία στην οποία, όπως αναφέρει επιλέγει να ζει απορρίπτοντας τη χρήση τηλεόρασης ή ραδιοφώνου; Επιπροσθέτως, πολλές κάτοικοι έχουν καταθέσει, τονίζοντας αρκετά, το ότι γενικά η πολυκατοικία είναι ένας ήρεμος, ήσυχος χώρος. Σαφέστατα, δεν κυριαρχεί η σιωπή, όπως μπορούμε να φανταστούμε, όμως τείνει να εννοείται μεταξύ ορισμένων κατοίκων, ότι σε καμία περίπτωση δεν αφήνουν να εννοήσω ότι ακούν τους ήχους των άλλων και συνεπώς ότι γνωρίζουν μέσα από τους θορύβους τους τι κάνουν. Η φωνή από την οποία εκδηλώνεται αυτή η θέση, μπορεί να

υποτεθεί, ότι εκφράζει μια άποψη των ανθρώπων οι οποίοι στέκονται «πάνω» από το θόρυβο και ταυτόχρονα, μέσα στην καθημερινή τους συνδιαλλαγή αφήνουν να φανεί ότι κατοικούν σε έναν «ήσυχο» χώρο. Η «ησυχία» αυτή εγκαθιδρύει ενδεχομένως, την κυριότητα των κατοίκων στο χώρο μέσα από το γεγονός ότι ενώ γύρω επικρατεί η φασαρία, η κυρίαρχη αίσθηση μέσα στην οποία συνδιαλέγονται και ζουν στο χώρο τους, είναι η ησυχία. Στην πραγματικότητα, οι ίδιοι κάτοικοι που ανέφεραν ότι η πολυκατοικία είναι ένα ήσυχο μέρος και ότι στο διαμέρισμά τους ζουν στην «ησυχία», τοποθετούνται ταυτόχρονα ως προς τη γνώση που φέρουν για τη ρουτίνα των άλλων διαμέσου των ήχων τους. Συνεπώς, η συνθήκη της ησυχίας που περιγράφουν δεν είναι μια απόλυτη σιωπή, ούτε μια κατάσταση μέσα στην οποία «δεν ακούν τίποτα», ενώ υποστηρίζουν ότι «δεν ακούν τίποτα». Είναι μια «ησυχία» που όσο την περιγράφουν εμμένουν στο γεγονός ότι αυτό που επιθυμούν να μοιραστούν με εμένα, που τους ζητώ να μου περιγράψουν την εμπειρία του ήχου από το διαμέρισμά τους, είναι η πεποίθηση ότι δεν «ασχολούνται» παρά μόνο με ότι τους αφορά και ότι δεν ενοχλούνται σε γενικές γραμμές από κάτι, έτσι ώστε να χρειάζεται να αναφέρουν πόσο γεμάτο ήχους είναι το διαμέρισμά τους ή ότι γνωρίζουν ορισμένα πράγματα για τη ρουτίνα των γειτόνων από τους ήχους που αφήνουν να γίνουν ακουστοί. Αυτή η πεποίθηση, πιθανά, ορίζει σε ένα βαθμό μια ιδέα. Ότι καθώς «δεν ενοχλούνται», «θεσπίζουν» τη θέση τους προς το σύνολο των κατοίκων ως «καλοί» γείτονες στο πλαίσιο μιας καλής «συγκατοίκησης».

Η «κοσμική σιωπή», δεν είναι μια εμπειρία που μπορεί να βιωθεί μέσα στην ακουστική του αθηναϊκού διαμερίσματος, αν επιχειρήσουμε να αναφερθούμε σε αυτήν κυριολεκτικά και αν σκεφτεί κανείς ότι η έννοια προήλθε από την εμπειρία του ήχου στις μεγάλες εκκλησίες και στα ήσυχα αγροτικά περιβάλλοντα, τα οποία εννοούνται έτσι μέσα στην προσέγγιση του Schafer· στην πραγματικότητα η μνήμη για τα ηχητικά πεδία του παρελθόντος αποτελεί και αυτή μια κατασκευή. Πόσο ήσυχα μπορεί να ήταν τα αγροτικά περιβάλλοντα του παρελθόντος; Παρόλα αυτά, σα σύζευξη των δύο εννοιών, της «κοσμικής σιωπής» και της «ησυχίας» στο διαμέρισμα, μπορεί να υπάρξει η σκέψη ότι οι κάτοικοι μιλούν από τη μία σαν ο γείτονας να απουσιάζει, καθώς είναι αόρατος όπως είναι αόρατη πιθανά και μια ανώτερη δύναμη. Στην ακουστική συνθήκη της πολυκατοικίας όπου οι τοίχοι είναι ηχο- διαπερατοί και είναι κοινός τόπος ότι οι γείτονες μπορεί να ακούν ο ένας τον άλλον, ο ίδιος απών- παρών γείτονας μπορεί να

ακούσει ό,τι εμείς κάνουμε, συνεπώς σε σχέση με αυτήν του την ιδιότητα, φανταζόμαστε πως μπορεί να γινόμαστε ακουστοί και έτσι ο γείτονας επιδρά σε εμάς επειδή εξ αιτίας του μπορεί να χρειαστεί να ρυθμίσουμε την ένταση των ήχων που δημιουργούν οι δράσεις μας. Ταυτόχρονα, σε αυτή τη συνθήκη κατοίκησης, ο αόρατος γείτονας είναι σαν να μη γίνεται ακουστός, ακριβώς επειδή ο ήχος που παράγει έχει γίνει αποδεκτός· απών μεν πανταχού παρών και καλοδεχούμενος δε. Ο γείτονας, υπό αυτήν την έννοια, παρακούγεται, ακούγεται υπερβολικά μέσα στη διάθεση της καλής γειτονίας. Ενδεχομένως να «μην ακούνε τίποτα» επειδή και οι ίδιοι απουσιάζουν με έναν τρόπο, όταν επιλέγουν να μην εστιάσουν σε αυτό που ηχεί την κάθε στιγμή, αλλά να το αντιλαμβάνονται ως ένα γενικά θορυβώδες περιβάλλον, μέσα στο οποίο δύνανται να δημιουργούν με τη φαντασία τους μια «ησυχία» που κάνει δυνατή τη συγκεκριμένη κατάσταση κατοίκησης.

Η «κοσμική σιωπή», θα μπορούσε πιθανά να είναι μια εμπειρία μέσα στην ακουστική του αθηναϊκού διαμερίσματος αν επιχειρήσουμε να εννοήσουμε τον όρο μέσα από τις συνθήκες που ο μοντερνισμός οραματίζονταν να κατασκευάσει, από την άποψη ότι η φόρμα του σπιτιού έπρεπε να ακολουθεί τη λειτουργικότητα, κανένα περιττό δομικό στοιχείο δεν έπρεπε παρεμβαίνει και το κάθε σπίτι έπρεπε να απαρτίζεται από τα απολύτως απαραίτητα. Τα πρώτα μοντέρνα περιβάλλοντα είχαν σα στόχο την ανεξαρτησία των σπιτιών από ό,τι υπήρχε γύρω, μια ανεξαρτησία η οποία θα σχημάτιζε χώρους στους οποίους δε θα μπορούσε να παρέμβει τίποτα από έξω προς τα μέσα αλλά ούτε να βγαίνει το οτιδήποτε από μέσα προς τα έξω. Συνεπώς στην πολυκατοικία ως μοντέρνο προϊόν, μέσα στο κάθε διαμέρισμα το ιδανικό αισθητό, ίσως, θα ήταν μια κατάσταση ησυχίας και απομόνωσης από το περιβάλλον, όπου το κάθε διαμέρισμα θα μπορούσε να προσφέρει συνθήκες για έναν ασκητισμό της πόλης όπως αναφέρει ο Aureli[286]. Τελικά, με τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόστηκε η «μοντέρνα γραμμή» στην αθηναϊκή πολυκατοικία, συγκεκριμένα ο κάπως μοντέρνος τρόπος κτισίματος και σχεδιασμού, παρήγαγε αυτά τα διαμερίσματα στα οποία τα πάντα γίνονται αντιληπτά από τους γείτονες και αυτή η συνθήκη για να γίνει διαχειρίσιμη, μοιάζει να δανείζεται πρακτικές παρόμοιες με εκείνες του ασκητικού τρόπου ζωής, μεταξύ άλλων. Για παράδειγμα, ο Αργύρης, μου μίλησε για τους διπλανούς του οι

286Aureli, *Less is Enough, On Architecture and Asceticism*, ό.π..

οποίοι, όπως φαντάζεται, υπάρχει περίπτωση να χειροδικούν κατά των παιδιών τους. Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε κάποιους ήχους οι οποίοι δεν εντάσσονται απλά στους ήχους ταμπού αλλά στους θορύβους εκείνους που δεν είναι κοινωνικά αποδεκτοί επειδή καταφέρουν αρνητικές συνέπειες προς τους ανθρώπους σε μια συνθήκη αμοιβαίου σεβασμού και ειρηνικής συγκατοίκησης. Αναφέρθηκε επίσης σε αρκετά μεγάλο αριθμό ηχητικών ενοχλήσεων και μου περιέγραψε πώς διαλογίζεται με στόχο να καταφέρει να αποδεχτεί όλους αυτούς τους θορύβους των άλλων έτσι ώστε όσο φαντάζεται τις πηγές των θορύβων να καταφέρει να διαλύσει το εγώ του για να μπορεί να τους ερμηνεύσει ως ισάξιες με τις δικές του ανθρώπινες ανάγκες, και τελικά να αισθάνεται ασφάλεια. Ο Αργύρης, για να δημιουργεί ησυχία χρειάζεται, όπως μου εκμυστηρεύτηκε, να τοποθετεί στα αυτιά του ανενεργά ακουστικά, τα οποία δεν ακυρώνουν τελείως τον εξωτερικό θόρυβο, όμως «κόβουν» κάποιες συχνότητες και μπορεί έτσι να δημιουργήσει έναν δικό του προσωπικό χώρο εργασίας. Επίσης, η «δύναμη» της σιωπής που μπορεί να ενέχεται στην αστική οικιακή «ησυχία», πιθανά, έγκειται στο ότι διαμέσου της επιλεκτικής ακρόασης, της φαντασίας και διαφορετικών βαθμών ανοχής, μπορεί να γίνει διαχειρίσιμο οποιοδήποτε ηχητικό ερέθισμα, ακόμα και αυτό που προέρχεται από τους ιδιαίτερα ηχηρούς γείτονες ή από τη βοή της διασταύρωσης των οδών Θερμοπυλών και της Μεγάλου Αλεξάνδρου.

6 Γειτονιά

6.1 Η περίπτωση του Μεταξουργείου- η «γειτονιά» και οι «γείτονες» γύρω από τη διασταύρωση της οδού Θερμοπυλών και Μεγάλου Αλεξάνδρου

«γείτονας

γεί-το-νας ουσ. (αρσ.) {γειτόν-ων}, γειτόνισσα (η) 1. πρόσωπο που κατοικεί σε διπλανό, κοντινό σπίτι ή διαμέρισμα ή μένει στην ίδια γειτονιά με κάποιον: *ενοχλητικός/ευγενικός γείτονας. Τσακώθηκε με τον γείτονα. Έχει καλούς γείτονες (πβ. γειτονιά). Μετακόμισαν καινούριοι γείτονες. Παράπονα των γειτόνων για τη δυνατή μουσική. Κουτσομπόλες γειτόνισσες. Πβ. Διπλανός, περίοικος. ΙΙ (μτγ) Ο πιο κοντινός γείτονας της γης (: το φεγγάρι)*. 2. (προγ.) για αόριστη αναφορά σε πρόσωπο. *Ποιος φταίει, ο γείτονας; (: είναι προφανές ότι φταις εσύ)*.

γειτονιά

γει-το-νιά ουσ. (θηλ.) 1. τμήμα συνοικίας αποτελούμενο από περιορισμένο αριθμό σπιτιών, κτισμένων σε κοντινή απόσταση: *ήσυχη/ιστορική/κακόφημη/λαϊκή/παραδοσιακή γειτονιά.*»[287]

Ο Κεραμεικός και το Μεταξουργείο, δεν είναι παρά γειτονιές της συνοικίας του Ρουφ (συνοικία 3 του 3ου Διαμερίσματος), που περιλαμβάνει και μία ακόμη, το Γκαζοχώρι. Η συνοικία του Ρουφ ορίζεται από τις οδούς Πειραιώς, Κωνσταντινουπόλεως και τελειώνει στην Κολοκυνθούς[288]. Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα επιχειρήσω να περιγράψω τη γειτονιά γύρω από την συμβολή των οδών Θερμοπυλών και Μεγάλου Αλεξάνδρου μέσα από τρεις σκοπιές. Στην αρχή του κεφαλαίου, σαν εισαγωγική προσέγγιση του Μεταξουργείου, παραθέτονται ορισμένα συμπεράσματα από τη διδακτορική έρευνα της Γεωργίας Αλεξανδρή με τίτλο «Χωρικές και Κοινωνικές Μεταβολές στο κέντρο της Αθήνας: η περίπτωση του Μεταξουργείου» η οποία «βλέπει» το Μεταξουργείο από τη σκοπιά μιας «σημειακά» "gentrified"» περιοχής. Η διατριβή της Αλεξανδρή μας δίνει την ευκαιρία να δούμε πώς παλιοί και νέοι κάτοικοι του Μεταξουργείου το διαμορφώνουν από τη μια ως περιοχή η οποία ήταν και είναι «λαϊκή» και από την άλλη,

287Λήμματα «γείτονας» και «γειτονιά», Ακαδημία Αθηνών, *Χρηστικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 2014.

288Ηλιόπουλος Νάσος, «Μεταξουργείο, Κεραμεικός, Προφήτης Δανιήλ», *Ανοιχτή Πόλη*, http://anoihtipoli.gr/geitonies/metaxourgeio-kerameikos Ανακτήθηκε 12/2017.

πώς αυτή χρησιμοποιείται ως προορισμός για διασκέδαση των «νεανικών ομάδων» και ταυτόχρονα ως τόπος κατοίκησης ή διασκέδασης από ανθρώπους «ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων». Έπειτα θα επιχειρήσω να συστήσω τους κατοίκους με τις οποίες, τους οποίους και τα οποία μίλησα και διαμέσου των «ιστοριών» τους να χαρτογραφήσω πώς μπορεί να μορφοποιείται η καθημερινότητα αυτών των δρόμων. Έπειτα, επιχειρώ να εντοπίσω πότε μέσα στις αφηγήσεις τους υπονοείται μια δεδομένη σκοπιά με βάση την οποία σκιαγραφείται κάποια έννοια της «γειτονιάς» ή του «γείτονα» και χρωματίζεται με συγκεκριμένο τρόπο, όσο ανταποκρίνονται στις ερωτήσεις γύρω από την εμπειρία του ήχου στην πολυκατοικία. Ταυτόχρονα με ενδιαφέρει να ψηλαφίσω πώς ενώ οι κάτοικοι μιλούν για συγκεκριμένες εμπειρίες του ήχου μπορεί να διαφαίνεται ότι αυτές μορφοποιούνται σε σχέση με το «γείτονα» ή τη «γειτονιά».

6.2 Μεταξουργείο: μια περίπτωση “gentrification”;

Για την περίπτωση του Μεταξουργείου η Γεωργία Αλεξανδρή μέσα από τη διατριβή της αναδεικνύει το μετασχηματισμό των χρήσεων του χώρου καθώς σημειώνει ότι οι τάσεις “gentrification” αναπτύσσονται σημειακά και επηρεάζουν τη χωρική μορφή και την κοινωνική διάρθρωση της περιοχής, ενώ υπογραμμίζει ότι «το ιδιαίτερο κοινωνικό και χωρικό περιεχόμενο του κέντρου της Αθήνας, δεν αφήνει περιθώρια για την ανάπτυξη του “gentrification”» όπως αυτό «εφαρμόζεται» σε άλλες χώρες, παρ΄ όλα αυτά θεωρεί πώς έχει αξία να διερευνάται η κάθε δυνητικά “gentrified” περίπτωση:

> Πολύ νωρίς, το ερευνητικό μου ενδιαφέρον εστίασε στην περιοχή του Μεταξουργείου. Στη μνήμη μου το Μεταξουργείο ήταν χαραγμένο ως υποβαθμισμένη συνοικία κάπου κοντά στην Ομόνοια, χωρίς κανένα ενδιαφέρον, ιδιαίτερα για διασκέδαση. Μετά το 2005, δημοσιεύματα στον τύπο και ιδιαίτερα στην *Καθημερινή της Κυριακής*, εκθέσεις τέχνης, γκαλερί και πολιτιστικές δραστηριότητες αναφέρονται στη ‘νέα’, αν και πολύ παλιά, γειτονιά του Μεταξουργείου. Άνθρωποι που γνωρίζω μέσα από τα

> κοινωνικά μου δίκτυα αρχίζουν ολοένα και περισσότερο να αναφέρουν ως νέα στέκια τους μαγαζιά ή τα νέα καφενεία στην περιοχή του Μεταξουργείου. Σταδιακά μου δημιουργούνται ερωτηματικά ως προς τα χαρακτηριστικά της 'νέας' κατάστασης της περιοχής. Πρόκειται για αναβάθμιση τη περιοχής μέσα από χρήσεις πολιτισμού ή για τη διαμόρφωση κάποιων τάσεων gentrification; Από επιτόπιες επισκέψεις παρατήρησα ότι στην περιοχή δεν αναπτύσσονται μόνο πολιτιστικές χρήσεις και χρήσεις αναψυχής. Ορισμένες μονοκατοικίες με στοιχεία νεοκλασικής αρχιτεκτονικής είχαν ανακαινιστεί και χρησιμοποιούνται ως κατοικίες. Διαμερίσματα σε ορόφους των πολυκατοικιών έχουν διαφορετική όψη: φρεσκοβαμμένα μπαλκόνια με καινούρια έπιπλα βρίσκονται δίπλα σε παραμελημένα μπαλκόνια με δορυφορικές κεραίες και απλωμένες πολύχρωμες μπουγάδες. Το εργοστάσιο του Μεταξουργείου ανακαινίζεται με σκοπό τη μελλοντική του απόδοση σε χρήση πολιτισμού και ακριβώς απέναντι, ένα πολυτελές συγκρότημα κατοικιών, το κτήριο της ΓΕΚ ΤΕΡΝΑ ΑΕ, αλλοιώνει αισθητά το τοπίο της γειτονιάς. Ταυτόχρονα, η περιοχή επηρεάζεται από την υποβάθμιση του κέντρου της πόλης, που βαθαίνει λόγω κρίσης. Αρκετά εγκαταλελειμμένα κτήρια της περιοχής χρησιμοποιούνται ως καταφύγιο από τοξικο-εξαρτημένους ή μετανάστες χωρίς χαρτιά, ενώ στην οδό Ιάσωνος βρίσκεται μια συσπείρωση οίκων ανοχής. Εικόνες αρκετά αντιθετικές, που οδηγούν στα βασικά ερωτήματα της έρευνας αυτής.[289]

Μπορεί να γίνει αντιληπτό, από τη διατριβή της Αλεξανδρή ότι τα αρχικά της ερωτήματα πηγάζουν από παρατηρήσεις πάνω στη χρήση των κτισμάτων και στα νέα κτίσματα της περιοχής. Σε σχέση με τις οδούς που αναφέρει τελευταία, διαπιστώνω από τη δική μου έρευνα, ότι από τοποθετήσεις που έγιναν από τους παλιούς κατοίκους του Μεταξουργείου, εκτιμάται ότι στην οδό Ιάσωνος υπάρχουν οίκοι ανοχής από το 1980, αν όχι από πολύ παλιότερα. Η Ιάσωνος βρίσκεται ανατολικά της Θερμοπυλών και όπως

289Αλεξανδρή Γεωργία, διδακτορική διατριβή, «Χωρικές και Κοινωνικές Μεταβολές στο κέντρο της Αθήνας: η περίπτωση του Μεταξουργείου», Αθήνα, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Γεωγραφίας, Νοέμβριος 2013, 6.

έχει αναφερθεί στις συνομιλίες που είχα- όμως δεν ξέρω αν ισχύει κάτι τέτοιο- το άτυπο όριο στο οποίο σταματά η περιοχή με οίκους ανοχής είναι η οδός Θερμοπυλών. Συγκεκριμένα, το δίκτυο των οίκων ανοχής εκτείνονταν, μέχρι και πριν το 2013, στις οδούς Μυλλέρου, Κολωνού, Σαλαμίνος, Κεραμεικού, Λεωνίδου, και Αχιλλέως. Από τη Θερμοπυλών και μέχρι το Γκάζι η περιοχή θεωρείται ότι είναι πιο φιλόξενη, εύκολα προσπελάσιμη, «γειτονιά». Από τη Θερμοπυλών και μέχρι την Ιάσωνος, ή ακόμα και από την Ιάσωνος μέχρι τους δρόμους που οδηγούν στην Ομόνοια, η περιοχή θεωρείται «επικίνδυνη» και σε μια τοποθέτηση κατοίκου έχει παρομοιαστεί με την πόλη που σκιαγραφείται στο κόμικ "Sin City". Η έρευνα της Αλεξανδρή δίνει μια εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζονταν η περιοχή του Μεταξουργείου μέχρι και το 2013 και αν εστιάσει κανείς σε σημεία της εργασίας της μπορεί να διαπιστώσει ότι στις διαφορετικές καταθέσεις των δικών της πληροφορητών, παλιών και νέων κατοίκων, αντικατοπτρίζονται μεταξύ άλλων εμπειριών, οι επιθυμίες τους για την περιοχή και οι φόβοι τους για τον «Άλλο».

Ταυτόχρονα, μέσα από τις φωτογραφίες των κτιρίων που έχει παραθέσει η Αλεξανδρή, φαίνεται αρκετά καθαρά ο τρόπος με τον οποίο «αλλάζει» το Μεταξουργείο τα τελευταία χρόνια μετά την ανέγερση πολυκατοικιών τύπου "loft" οι οποίες δημιουργούν έντονη αντίθεση σε σχέση με την «παλιά γειτονιά». Μπορεί έτσι να παρατηρηθεί πώς έχουν αλλάξει πολλές προσόψεις και πολλά κτίρια λόγω αλλαγής χρήσης ή ενεργοποίησής τους, χωρίς όμως να διαφαίνεται ξεκάθαρα ότι η περιοχή βρίσκεται υπό διαδικασία «ευγενοποίησης». Συμπερασματικά η Αλεξανδρή αναφέρει σχετικά με την έρευνά της:

> Η προσφορά αυτής της έρευνας είναι διττή. Η έρευνα υποστηρίζει ότι το αγγλοσαξονικό πρότυπο (του gentrification) δεν μπορεί να υιοθετηθεί per se, αλλά υπό όρους, καθώς οι χωρο- κοινωνικές και οικονομικές διαδικασίες παραγωγής και αναπαραγωγής των γεωγραφιών της πόλης διαφέρουν συγκειμενικά από τις βορειοδυτικές περιπτώσεις. Εξετάζει το φαινόμενο του gentrification σε μια συνοικία της Αθήνας, εισάγοντας από μια νότιο-ευρωπαϊκή σκοπιά, την αθηναϊκή εμπειρία στις «περιφερειακές» μελέτες

περίπτωσης.[290]

Από αυτήν την έρευνα της Αλεξανδρή που ολοκληρώθηκε το 2013, έγινε αναφορά σε ορισμένα σημεία που αφορούν στην σκιαγράφηση μιας ευρύτερης άποψης για το Μεταξουργείο η οποία σχετίζεται και με τις συζητήσεις γύρω από την ιδέα του "gentrification" των υποβαθμισμένων περιοχών. Όπως έχω παρατηρήσει, από το 2013 μέχρι σήμερα στο Μεταξουργείο φαίνεται να συνεχίζεται η «μετάλλαξη» της «γειτονιάς» σε προορισμό για διασκέδαση, πολλοί κάτοικοι διαμαρτύρονται για τη φασαρία από τις καφετέριες τα βράδυα, για φιλοξενία τουριστών αλλά και ενασχόληση με την άθληση και τα πολιτιστικά, καθώς παρατηρούνται να ανοίγουν καταστήματα όπως: πωλητήρια αντικειμένων design, χώροι τέχνης, μεζεδοπωλεία, καφετέριες, μπαρ, σουβλατζίδικα, εστιατόρια fine dining, μια πλατφόρμα για σκέιτερς, μικρές επιχειρήσεις μεταξοτυπίας, σχολές ακροβατικών και αναρρίχησης αλλά και ένας σημαντικός αριθμός καταστημάτων ρούχων ελληνικής προέλευσης για χονδρική πώληση. Όλες αυτές οι ανακαινίσεις ισογείων, κτιρίων και προσόψεων που έχουν σαν αποτέλεσμα τις νέες χρήσεις των χώρων, όπως προαναφέρθηκε είναι ως επί το πλείστον χώροι συνάντησης ή κέντρα διασκέδασης, αλλά και όλοι οι υπόλοιποι χώροι με τις νέες τους χρήσεις, επιδρούν στον τρόπο με τον οποίο δρουν οι κάτοικοι και συνεπώς ακούγονται. Μπορεί να διερευνηθεί, ενδεχομένως, ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζεται το ηχοτοπίο της γειτονιάς. Ταυτόχρονα, απουσιάζουν εντελώς οι παιδικές χαρές και οι ανοιχτοί δημόσιοι χώροι για άσκηση και αθλητισμό, αλλά και καταστήματα όπως κρεοπωλεία, ανθοπωλεία, βιβλιοπωλεία ή μαγαζιά με χαρτικά. Από το 2014 μέχρι το 2020 και πριν την πανδημία, η γειτονιά μετασχηματίζεται κάθε Παρασκευή, Σάββατο και Κυριακή σχεδόν σε «χωριό διασκέδασης» στο οποίο συρρέουν άνθρωποι από όλο το λεκανοπέδιο με αποτέλεσμα όλοι οι δρόμοι να πάλλονται στους ρυθμούς αυτών των ήχων.

Παρατηρείται επίσης, μέχρι το Μάρτη του 2020 που ξεκίνησε η κοινωνική αποστασιοποίηση με την πανδημία του ιού COVID-19, έντονο το φαινόμενο της ενοικίασης των διαμερισμάτων σε τουρίστες, διαμέσου της διαδικτυακής πλατφόρμας και ηλεκτρονικού «μεσιτικού γραφείου» με το όνομα "airbnb". Πρόκειται για ιδιαίτερα

290 Αλεξανδρή, *ό.π.*, 430.

κερδοφόρο τρόπο ενοικίασης για μικρά χρονικά διαστήματα, κατά τα οποία οι ιδιοκτήτες αποχωρούν από τα επιπλωμένα τους διαμερίσματα αποκομίζοντας έτσι ένα «μισθό», ενώ μετοικούν ενοικιάζοντας οι ίδιοι άλλα διαμερίσματα σε γειτονικές περιοχές. Το φαινόμενο του "airbnb" μπορεί να θέσει ένα παράδειγμα με βάση το οποίο ίσως να μπορεί να εξεταστεί η περίπτωση της «ευγενοποίησης» της περιοχής. Επειδή τα διαμερίσματα αποφέρουν περισσότερο κέρδος μέσω της βραχυπρόθεσμης ενοικίασής τους, οι μόνιμοι κάτοικοι- ιδιοκτήτες μετοικούν σε άλλες περιοχές και οι πιθανοί μόνιμοι κάτοικοι- ενοικιαστές δεν μπορούν να διαθέσουν τα ίδια χρήματα για να ενοικιάσουν στη περιοχή. Ταυτόχρονα με τη διάθεση των διαμερισμάτων στην πλατφόρμα "airbnb", τα χρόνια 2017- 2019 στο Μεταξουργείο έχουν δημιουργηθεί επίσης δύο ξενώνες για τη στέγαση προσφύγων από τη Συρία σε οργανωμένες από ΜΚΟ πολυκατοικίες. Η ύφανση της γειτονιάς ήταν ήδη από τη δεκαετία του '80 και μετά, όπως αναφέρουν οι παλιοί κάτοικοι, πολυπολιτισμική και από το δρόμο ακούει κανείς πολλές διαφορετικές γλώσσες: από τη δεκαετία του 1980 είχαν αρχίσει να έρχονται Πολωνοί και Αλβανοί, στη συνέχεια υπήρξε Κινέζικη εισροή, δημιουργώντας καταστήματα ρούχων και τροφίμων στο Μεταξουργείο. Την περιοχή κατοικούν επίσης Αιγύπτιοι, Γεωργιανοί, Ρουμάνοι, Βούλγαροι ενώ την διασχίζουν συχνά Αφγανοί, Πακιστανοί και Μπαγκλαντεσιανοί οι οποίοι κατοικούν, κυρίως, στο Βοτανικό.

Μέχρι εδώ έγινε μια απόπειρα σκιαγράφησης του Μεταξουργείου σα γειτονιά στην οποία πραγματοποιήθηκε το μεγαλύτερο μέρος της επιτόπιας έρευνας και όπως προαναφέρθηκε αυτή η απόπειρα περιγραφής του τόπου έγινε, μερικώς, μέσα από την έννοια της ευγενοποίησης. Στη συνέχεια η έρευνα θα εστιάσει στους ανθρώπους που μου μίλησαν από τη γειτονιά αλλά και από άλλες πολυκατοικίες, οι οποίες βρίσκονται σε διαφορετικές περιοχές. Οι ιστορίες των κατοίκων αυτών μαζί με τους κατοίκους από το Μεταξουργείο τροφοδότησαν την επιτόπια έρευνα με συμμετοχή και τοποθετήσεις στις οποίες βασίζεται το μεγαλύτερο μέρος της ανάλυσης που ακολουθεί.

6.3 Οι άνθρωποι που μου μίλησαν

Μέσα από τις συνομιλίες μου με τους κατοίκους μου δόθηκε απλόχερα πρόσβαση σε

πολλά στοιχεία, η ευθύνη της επεξεργασίας των οποίων βαραίνει αποκλειστικά εμένα. Χωρίς τη συμβολή των κατοίκων δεν θα ήταν δυνατή η αναστοχαστική διαδικασία πάνω στην οποία βασίστηκε αυτό το μέρος της έρευνας. Η έρευνα αυτή οφείλει εξίσου στο γεγονός ότι ο σύζυγός μου Άγγελος κατοικεί στο Μεταξουργείο από τη γέννησή του και διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με την περιοχή. Οι συζητήσεις μαζί του σχετικά με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον ήχο και τη γειτονιά τροφοδότησαν τη σκέψη και έδωσαν αφορμές για πιο εκτενή διερεύνηση ορισμένων θεμάτων. Πέρα από τους κατοίκους που θέλησα να μιλήσω λόγω γειτονίας, οι άνθρωποι που γνώρισαν το αντικείμενο της έρευνας κατά τη διάρκειά της και θέλησαν να συμβάλλουν με προθυμία και να μου αφηγηθούν τις δικές τους ιστορίες ήταν πολλές και πολλοί. Πέρα από αυτές τις περιπτώσεις, επέλεξα να πραγματοποιήσω συνεντεύξεις ανθρώπους ηλικιών 30- 86 από το Μεταξουργείο το οποίο αποτελεί τη βάση, το σημείο εκκίνησης της έρευνας και από άλλα αθηναϊκά προάστια. Οι κάτοικοι από πολυκατοικίες άλλων προαστίων, προσέφεραν στην έρευνα σκοπιές μέσα από τις οποίες σημειώθηκαν θέματα προς εξέταση σχετικά με τον τρόπο που ακούν στην πολυκατοικία του λεκανοπεδίου. Οι περιπτώσεις των κατοίκων από άλλα προάστια, δίνουν επίσης ένα εύρος ποιοτικών δεδομένων τα οποία μπορεί εν δυνάμει να λειτουργούν στην έρευνα συγκριτικά σε σχέση με τις περιπτώσεις των κατοίκων του Μεταξουργείου και συμβάλουν στο θέμα της εμπειρίας του ήχου στην αθηναϊκή πολυκατοικία.

Επιχειρώ να δω πιο προσεκτικά τις γιαγιάδες που ζουν κοντά μου, οι οποίες είναι παλιές κάτοικοι της περιοχής. Οι γιαγιάδες αυτές μου δίνεται η εντύπωση από τις ιστορίες τους και από τη γλώσσα που χρησιμοποιούν ότι κατάγονται από τις ίδιες «περιοχές». Η κυρία Όλγα, η κυρία Μαρία και η κυρία Ελένη είναι, ας πούμε, τρεις περιπτώσεις γυναικών οι οποίες ζουν πολύ κοντά, σε γειτονικά διαμερίσματα. Όπως μου είπαν, η κυρία Ελένη γεννήθηκε στην Αθήνα και οι υπόλοιπες ήρθαν στην Αθήνα περίπου την ίδια περίοδο στη δεκαετία του '60- '70. Εργάζονταν σε μικρές τοπικές δουλειές, σε μικρές βιοτεχνίες, δημόσιες υπηρεσίες, καταστήματα, διαλέγουν σχεδόν τα ίδια σχέδια για τις κουρτίνες και τα σκεπάσματα, πίνουν καφέ σε γειτονικά σπίτια σχεδόν την ίδια ώρα κάθε μέρα, έχουν εγγόνια, τα φροντίζουν, παιδιά που τις φροντίζουν και με τα οποία ανταλλάσσουν ταπεράκια με γεμιστά, τυρόπιτες. Η κυρία Όλγα, πιο νεαρή σε ηλικία από την κυρία Μαρία, έχει εξέχουσα θέση στη γειτονιά

καθώς εργάζεται στο ισόγειο κατάστημα και αναλαμβάνει μεταποιήσεις ενδυμάτων. Η κυρία Ελένη, γεννημένη και μεγαλωμένη στο Μεταξουργείο, μου μίλησε από τον πρώτο όροφο όπου μένει με το σύζυγό της. Και οι τρεις γυναίκες των πολυκατοικιών στη Θερμοπυλών, όπως θα εξεταστεί παρακάτω, πέρα από τις διαφορετικές θέσεις μέσα από τις οποίες δρουν και αντιλαμβάνονται τον ήχο, παρουσιάζουν ορισμένες ομοιότητες στον τρόπο διατύπωσης των εμπειριών τους και ομοιότητες στον τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας του ήχου. Εκτός από τις τρεις αυτές γυναίκες, μίλησα με δύο ακόμα από τη γειτονιά του Μεταξουργείου: με την κυρία κυρία Έλλη που διαχειρίζεται το μαγαζί ψιλικών της γειτονιάς και με την Εύα, η οποία κατοικεί στον τρίτο όροφο της πολυκατοικίας στη Θερμοπυλών και μένει με τους γονείς της. Μου μίλησαν ακόμα διάφοροι άλλοι κάτοικοι της γειτονιάς του Μεταξουργείου. Μου μίλησαν επίσης από άλλα προάστια ο Βελισσάριος που μεγαλώνει την κόρη της οικογένειάς τους στα Πετράλωνα, ο Αργύρης που ζει με τη σύντροφό του στα Πατήσια και ο Πέτρος που κατοικούσε μόνος του στην Ακαδημία Πλάτωνος και μετακόμισε στα Εξάρχεια. Είναι τρεις άντρες περίπου της ίδιας ηλικίας. Η Αλέξια, η οποία κατοικούσε για πολλά χρόνια σε μια αστική πολυκατοικία στην 3ης Σεπτεμβρίου και η Ανδρομάχη, κάτοικος Χολαργού, είναι δύο ακόμα άτομα από διαφορετικά προάστια που μου μίλησαν.

Όπως προαναφέρθηκε, κατά τη διάρκεια της έρευνας οι κάτοικοι μοιράστηκαν στιγμιαία τις απόψεις τους για το θέμα της εμπειρίας του ήχου στην αθηναϊκή πολυκατοικία και από τις στιγμιαίες αυτές συνομιλίες καταγράφηκαν και προστέθηκαν στις αναλύσεις συγκεκριμένων θεμάτων στα παρακάτω κεφάλαια ορισμένες από αυτές. Για παράδειγμα σε μια από τις σύντομες συζητήσεις με τον εικαστικό Σωκράτη Φατούρο για το θέμα των ήχων στην πολυκατοικία, σαν να μίλησε με έναν άλλο τρόπο για την «ανθρωπολογία του κοντινού[291]» καθότι μοιράστηκε μαζί μου την ιδέα που είχε σχετικά με «τον άνθρωπο της διπλανής πόρτας» ο οποίος όπως υποστηρίζει είναι «κάτι ιδιαίτερα υποτιμημένο». Σε αυτήν του την τοποθέτηση στάθηκα για μια στιγμή εξετάζοντας την άποψη για το γείτονα η οποία εκφράζει την αντίληψη, πιθανώς, ότι ο άνθρωπος της διπλανής πόρτας υπάρχει, ζει, είναι πραγματικός και μπορεί εν δυνάμει να αποκτήσει υπόσταση μέσα από όποιον τρόπο εμείς καταφέρουμε να τον ακούσουμε. Μπορεί να εννοηθεί ότι είναι «υποτιμημένος» επειδή από τη μια τον θεωρούμε

291Perec Georges, *Το Υποσύνηθες*, Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1991, 5.

δεδομένο, ίσως όσο θεωρείται ότι βρίσκεται σταθερά- μόνιμα δίπλα μας, του οποίου την παρουσία μπορεί να ερμηνεύουμε με βάση ό,τι φανταζόμαστε για αυτήν, χωρίς να μας απασχολεί ιδιαίτερα και χωρίς να του δίνουμε σημασία ως ύπαρξη αλλά και υποτιμώντας τον τρόπο με τον οποίο αυτή η παρουσία μπορεί να αλληλεπιδρά με εμάς. Στην ερμηνεία της λέξης γείτονας το λεξικό της Ακαδημίας συμπεριλαμβάνει μια ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη δεύτερη εκδοχή της λέξης. Εκεί, γείτονας είναι ένας αόριστος άλλος και η απάντηση στην ερώτηση: «ποιος φταίει;», καθώς έτσι αναφερόμαστε ορισμένες φορές σε ένα «αόριστο πρόσωπο». Ίσως να σχετίζονται η σκέψη περί «υποτιμημένου ανθρώπου της διπλανής πόρτας» με την αυθαιρεσία με την οποία ορίζουμε, μεταφορικά, ως υπεύθυνο για κάτι κάποιον αόριστο άλλο. Η υποτίμηση της αξίας του ίσως να συμβαίνει τη στιγμή που υποθέτουμε ότι αυτός ο κοντινός μας τύπος, επειδή τυχαίνει να βρίσκεται δίπλα, του αποδίδονται ευθύνες. Σε κάθε περίπτωση, ο «αόριστος γείτονας» σαν κάτι πολύ μακρινό ή ακόμα και ανύπαρκτο, μπορεί να είναι αυτός πάνω στον οποίο ενδέχεται να αντανακλάται η προσωπική μας θέση, όταν φανταζόμαστε τι μπορεί να είναι αυτό που ακούμε από δίπλα.

Μια σταθερά κατά τη διάρκεια των πολλών χρόνων της διατριβής αυτής είναι η ανταπόκριση των συνομιλητών στο θέμα της «τι ακούτε από το διαμέρισμά σας». Η πιο συνηθισμένες φράσεις με τις οποίες επικοινωνούσαν την προθυμία τους να μοιραστούν τις εμπειρίες τους είναι συναφείς σε ενθουσιασμό ή αγανάκτηση και είναι οι εξής: «αααα πρέπει να έρθεις σε εμένα να ακούσεις τι γίνεται!» ή «εγώ θα σου πω τώρα τι περνάω στο διαμέρισμά μου!» ή «άσε τι ακούω, δεν έχεις ιδέα», «έχεις πέσει στην περίπτωση! Ακούω...».

Στα παρακάτω τρία υποκεφάλαια εισάγονται στην έρευνα οι άνθρωποι που μου μίλησαν ξεκινώντας από τους ανθρώπους του Μεταξουργείου και έπειτα των άλλων προαστίων.

6.3. i Θερμοπυλών 51- 53

Παρακάτω θα αναφερθώ σύντομα στους ανθρώπους που μου μίλησαν από δύο γειτονικές πολυκατοικίες, αρχικά από την πολυκατοικία που κατοικώ (Θερμοπυλών 51-

53) και στη συνέχεια από τη διπλανή πολυκατοικία (Θερμοπυλών 49).

Στο κατώφλι του ασανσέρ η κυρία Μαρία, τα πρώτα χρόνια της έρευνας, μου είχε πει ότι άκουγε το μωρό μου να κλαίει πολύ δυνατά και πολύ συχνά, αλλά επειδή το μωρό είναι κορίτσι, δεν πειράζει να το αφήνω να κλαίει γιατί όπως είπε «τα κορίτσια έχουν τρύπες και φεύγουν όλα. Τα αγόρια δεν κάνει να τα αφήνουμε να κλαίνε». Έτσι ξεκίνησε μια σκέψη σχετικά με το τί μπορεί να είναι αποδεκτό από τον άλλο ως θορυβώδης συμπεριφορά, ως προς τις προκαθορισμένες αντιλήψεις. Η κυρία Μαρία μένει στον ίδιο όροφο με εμάς στο διαμέρισμα που βλέπει στον ακάλυπτο. Γεννήθηκε το 1934 στα Δειλινάτα, Κεφαλονιάς. Το 2017, του Αγίου Γερασίμου, έκλεισαν έξι χρόνια από το θάνατο του γιου της, μια απώλεια για την οποία και διαμέσου της οποίας αναφέρεται σχεδόν για ό,τι αφορά στην εμπειρία του ήχου από το διαμέρισμά της. Για την κυρία Μαρία, η απουσία του γιου της, σημαίνει κατά κάποιο τρόπο αποχή από το να ακούει ή απουσία «ευχαρίστησης» διαμέσου του ήχου και στις συνομιλίες μας πάντα η φωνή της εκκινεί από την πλευρά εκείνης που έχασε το παιδί της και «είναι μόνη της». Όπως λέει η ίδια: «δεν ακούει τίποτα», από τη μια γιατί εννοεί την ησυχία ως τάξη και από την άλλη επειδή κυριολεκτικά δεν έχει ραδιόφωνο και δεν ανοίγει την τηλεόραση, συνεπώς δεν μπορεί να ακούσει και να απολαύσει τίποτε λόγω της ψυχολογίας της. Στο ευρύχωρο σαλόνι της δεν υπήρχε, μέχρι το 2019, καθιστικό, μόνο μια τραπεζαρία αποτραβηγμένη στη γωνία του χώρου, επειδή δεν είχε ποτέ «ξενούρα» όπως αναφέρει. Τη συναντά κανείς στο πεζοδρόμιο καθημερινά, κάτω από την πολυκατοικία, έξω από το μαγαζί των Κινέζων, όπου για πολλούς μήνες φρόντιζε οικειοθελώς, το μικρό Κινεζάκι. Ο πατέρας της Εύας η οποία ζει στον τρίτο όροφο, χαιρετά την κυρία Μαρία φωνάζοντας τα εξής, καθώς τη βλέπει συχνά να κάθεται στο ίδιο σημείο στο πεζοδρόμιο:

Καλημέρα κυρία Μαρία, κάθε μέρα βγαίνεις παραλία βλέπω;! [Εικ. 011]

Με την Εύα (34 ετών), γνωριστήκαμε όταν μου ζήτησε να της δώσω ορισμένες συμβουλές σχετικά με την εταιρική της ταυτότητα την οποία επινοούσε το 2016 ως σχεδιάστρια γυναικείων ρούχων. Είναι βρεφονηπιοκόμος στο επάγγελμα, κάτοικος του τρίτου ορόφου, σε διαμέρισμα που «βλέπει» στον ακάλυπτο, στο οποίο ζει με την

αδερφή της και τους δύο της γονείς από όταν γεννήθηκε, το 1983. Η Εύα μοιράστηκε μαζί μου αναμνήσεις από εμπειρίες ήχων οι οποίοι ενώ από τη μια έχουν επιδράσει πάνω της με διάφορους τρόπους, ταυτόχρονα τους αντικειμενοποιεί και από «προσωπικοί ήχοι» γίνονται οι ήχοι που ανήκουν στο χώρο· τα προσωπικά της βιώματα ερμηνεύονται ως συνθήκες μέσα στις οποίες βρίσκεται. Αναφέρεται επίσης σε μια περίπτωση «κατευναστικού», για εκείνη, θορύβου της ηλεκτρικής σκούπας, ενώ τοποθετείται σε σχέση με την προσωπική της ζωή στο σπίτι όπου συζεί με τους δικούς της διαμέσου του όρου της «ανωνυμίας», η οποία όπως λέει «προϋποθέτει το να μην ακούγεσαι». Η φωνή της πηγάζει μέσα από μια βασική θέση που μπορεί να σχετίζεται με την επιθυμία της για ανεξαρτησία και δημιουργία ως ελεύθερη επαγγελματίας.

Η κυρία Ελένη, γεννήθηκε το 1946 στην Αθήνα και έχει ζήσει όλη της τη ζωή στο Μεταξουργείο. Στο διαμέρισμά της που βρίσκεται στον πρώτο όροφο και «βλέπει» στο δρόμο έχει βάλει αλουμίνια με «τριπλά» τζάμια για να μην ακούει το θόρυβο από την ροή των αυτοκινήτων. Η θέση της κυρίας Ελένης είναι τις κατοίκου που μένει στο διαμέρισμα, με την έννοια ότι ζει και παραμένει χωρίς να μετακινείται, χωρίς να φεύγει από αυτό, όσο οι ήχοι την επισκέπτονται:

> ας έρθει στο μπαλκόνι ένα πουλάκι. Ας έρθει. Ας κάτσει όλην την ημέρα. Αυτό το λατρεύω.

Είναι φίλη της κυρίας Όλγας, κάτοικος της διπλανής πολυκατοικίας. Μιλά επιθυμώντας να διατηρήσει διακριτική στάση ως γειτόνισσα η οποία «δεν ακούει τίποτα», όχι επειδή δεν αντιλαμβάνεται και δεν γνωρίζει τι υπάρχει στα γύρω διαμερίσματα, αλλά εννοεί, και αυτή, την «ησυχία» ως τάξη και ίσως ως μια κατάσταση στην οποία ζει καθημερινά, επικοινωνεί το ότι είναι καλά στο σπίτι της και καλά προς όλους τους γείτονές της. Ταυτόχρονα, η κυρία Ελένη, αναφέρεται σε ήχους της πόλης που έχουν εξαφανιστεί – συζήτηση η οποία ενώ εκκινεί από τον πλανόδιο ψαρά που απουσίασε για κάποιον καιρό, έφτασε να αφορά στον τρόπο που πρέπει πλένουμε τις γαρίδες. Επίσης, αναφέρεται στους ήχους της εκκλησίας (acoustic community) και θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο βιώνει και ανακαλεί συγκεκριμένες ηχητικές αναμνήσεις (anamnesis, sound romance). Όπως λέει η ίδια, εκτιμά ιδιαίτερα το ότι στον όροφό της «έχει

συγκάτοικο» και για αυτό το λόγο δε θα μπορούσε να ζει στην Εκάλη:

> Μην κοιτάς που περνάμε με το αυτοκίνητο και τις βλέπουμε ωραίες επαύλεις, το ένα το άλλο, για κάτσε το βράδυ τι ωραία που θα' ναι· μια ερημιά. Πού θα έβρισκα εγώ την Όλγα- να μιλήσουμε; Εκείνες, δεν πιστεύω να 'χουνε και συγκάτοικο. Θα πρέπει να είναι ένας όροφος όλος δικός τους, άντε τώρα ανοίγω εγώ την πόρτα, μπορεί να ανοίξει κι η Μαρία να πούμε δυο λόγια.

6.3. ii Θερμοπυλών 49

Στη μεσοτοιχία με την πολυκατοικία μας βρίσκεται η πολυκατοικία στην οποία κατοικεί η κυρία κυρία Έλλη και η κυρία Όλγα. Η κυρία Όλγα κάνει μεταποιήσεις ρούχων στο ισόγειο κατάστημά της, το οποίο βρίσκεται δίπλα από την είσοδο της πολυκατοικίας μας, στην οδό Θερμοπυλών 49, εδώ και 31 χρόνια. Είναι γεννημένη το 1958, έχει δύο παιδιά και τρία εγγόνια και μέσα στο 2016, έχασε τον άντρα της. Μιλά με ιδιαίτερο τρόπο όταν ανακαλεί τους ήχους της ρουτίνας του. Το κατάστημά της αποτελεί έναν ενδιάμεσο χώρο, καθότι πέρα από την εργασία της, η κυρία Όλγα μοιράζεται το χώρο ως πέρασμα και σημείο συνάντησης. Καθώς «βλέπει» στο δρόμο και είναι ανοιχτό σε ώρες καταστημάτων, της απευθύνονται πολλοί κάτοικοι, ακόμα και για θέματα που μπορεί να μην αφορούν τις μεταποιήσεις ρούχων, συνεπώς, το μαγαζί της θα μπορούσε να είναι ένα «κατώφλι» όσο μοιάζει με «θυρωρείο». Η φωνή της κυρίας Όλγας παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με τη φωνή της κυρίας Ελένης. Και η κυρία Όλγα μιλά επιθυμώντας να σχετιστεί με εμένα ως καλή γειτόνισσα, θέλοντας να ακούσει ότι γίνεται κατανοητή ή πιθανά ότι μπορεί να βρει απόκριση στις θέσεις της. Επίσης βιώνει και εκείνη την κατάσταση της ησυχίας στην πολυκατοικία ως μια καλά εγκαθιδρυμένη τάξη. Υπάρχει συνάφεια στον τρόπο με τον οποίο αναφέρονται, η κυρία Όλγα και η κυρία Ελένη, στους ήχους που τις «επισκέπτονται» όπως οι ήχοι των πουλιών τα οποία «έρχονται και φεύγουν», όσο εκείνες παραμένουν στα διαμέρισματά τους:

> Αυτά τιτιβίζουν ρε παιδί μου, μ΄ αρέσει ο ήχος τους, περνάει απ΄ το κλαρί, τιτιβίζει αυτό, κάνει τον ήχο του, αυτό που κάνει, ένα σα καναρινάκι, κάνει διάφορα αυτά, μετά

σηκώνεται και φεύγει. Τώρα που κόψανε τα δέντρα δε μου 'ρχονται τόσο συχνά. Παλιά μου ερχότανε πιο συχνά· κατάλαβες τώρα.

Σε επόμενο κεφάλαιο θα προσεγγιστεί ο τρόπος με τον οποίο επανέρχονται ορισμένα ρήματα και εκφράσεις όπως: «μου 'ρχονται» ή «ας έρθει», «σηκώνεται και φεύγει», «ας κάτσει όλη την ημέρα», σχετικά με τον τρόπο που γίνεται αντιληπτή η παρουσία των πουλιών στις αφηγήσεις της κυρίας Ελένης και της κυρίας Όλγας. Η κυρία Όλγα φέρνει μέσα από την αφήγησή της μια άποψη για τη ζωή στην πόλη κατά την οποία όλοι οι ήχοι μπορεί να θεωρηθούν καλοδεχούμενοι από τη στιγμή που «επιλέγουμε» να ζούμε όπως αναφέρει «ο ένας πάνω στον άλλο».

Η κυρία Έλλη, γεννημένη το 1970, διαχειρίζεται το μαγαζί ψιλικών στη διασταύρωση Θερμοπυλών και Μεγάλου Αλεξάνδρου και βρίσκεται τις περισσότερες ώρες της ημέρας πίσω και γύρω από το ταμείο, εξυπηρετώντας τους πελάτες - περαστικούς. [Εικ.013] Ζει με τον άντρα της και τους δύο της γιους στον τρίτο όροφο, στην ίδια πολυκατοικία με την κυρία Όλγα και έχει γεννηθεί στην Αλβανία. Μένει 25 χρόνια στη γειτονιά του Μεταξουργείου η οποία της αρέσει πολύ. Το μαγαζί της είναι κι αυτό ένας ενδιάμεσος χώρος. Επιτελούνται εκεί διαφορετικών ειδών πρακτικές, όπως ανταλλαγές ρούχων ή μεταπώληση άλλων ειδών από καταστήματα που έχουν κλείσει, όπως το μαγαζί με τα ηλεκτρολογικά. Μιλάει, κι αυτή, μέσα από την ιδιότητά της και εν ώρα εργασίας. Είναι εγκάρδιος, θερμός ο τόνος της σε σχέση με τη γειτονιά, εκπέμπει τη ζωή που απολαμβάνει και είναι ικανοποιημένη με τα όσα έχει καταφέρει στη ζωή της σε σχέση με το πού βρίσκεται σήμερα. Η φωνή της θα μπορούσε να είναι μιας ζεστής ξεναγού ή κάποιας γυναίκας η οποία, από τη θέση εργασίας της, μπορεί «να γνωρίζει καλύτερα» τι συμβαίνει στη γειτονιά. Από την ιστορία της κυρίας Έλλης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που χρησιμοποιεί τον ανεμιστήρα της τα καλοκαίρια. Φέρνει στη διατριβή ένα παράδειγμα μιας επινοητικής πρακτικής- διαχείρισης του ενοχλητικού ήχου από τον γείτονά της. Από την τοποθέτησή της προστέθηκε στην έρευνα μια ακόμα πτυχή για αναστοχασμό πάνω στο θόρυβο ως χώρο, και στο θόρυβο που η ίδια οικειοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε αποτελεί «κομμάτι δικό της που χωρίς αυτό δεν μπορεί να ζήσει». Αισθάνεται ικανοποιημένη σε σχέση με τη ζωή στο διαμέρισμα, ωστόσο, εκφράζει έντονα τη δυσαρέσκειά της σχετικά με τους ήχους της

πόλης και των άλλων.

6.3. iii Οι άνθρωποι που μου μίλησαν από άλλα προάστια

Η έρευνα εστίασε σε ανθρώπους από την περιφέρεια όπως ο Χολαργός, η Γλυφάδα αλλά και κατοίκους που ζουν σε μεγάλες, πυκνοκατοικημένες πολυκατοικίες ή σε ορισμένα διαμερίσματα γύρω από το Μεταξουργείο, Κολωνός, Ακαδημία Πλάτωνα, Πετράλωνα, 3ης Σεπτεμβρίου.

Η Ανδρομάχη, φοιτήτρια πολιτισμού, κάτοικος Χολαργού, μένει με την αδερφή της και την μητέρα της σε πενταώροφη πολυκατοικία, κατασκευής 1992. Το ενδιαφέρον μου για την περίπτωσή της και για την πολυκατοικία στην οποία μένει δημιουργήθηκε από τον τρόπο με τον οποίο μου δήλωσε και αυτή και η αδερφή της ότι οι ενοχλήσεις από τους γείτονες ήταν έντονες. Μου ανέφερε ότι δεν υπάρχει καλή ηχομόνωση και έδωσε έμφαση στην περίπτωση μιας γειτόνισσας η οποία δημιουργούσε αναταραχή και συγκεκριμένα επεισόδια που σχετίζονταν με τον τρόπο με τον οποίο η συγκεκριμένη γειτόνισσα προσπαθούσε να επικοινωνήσει και να σχετιστεί με τους υπόλοιπους κατοίκους της πολυκατοικίας. Μέσα από την αφήγηση της Ανδρομάχης διαφαίνεται το πώς αντιλαμβάνεται τι είναι θόρυβος και ποιος ήχος είναι «ζωή», καθώς διαχωρίζει ποιοι ήχοι την ενοχλούν ή όχι. Αναφέρεται επίσης στον ήχο του σεισμού ο οποίος τη φοβίζει. Κύριο στοιχείο στην προσέγγιση του ήχου από την πλευρά της Ανδρομάχης είναι όταν μιλάει για τη φασαρία που κάνουν οι άλλοι εν γνώσει τους. Ο ενοχλητικός ήχος είναι κάτι που προκαλείται συνειδητά όσο ενδεχομένως «δεν υπάρχει σεβασμός» για τους γύρω. Η έλλειψη σεβασμού ή φροντίδας για τους γείτονες είναι ένα στοιχείο που επανέρχεται συχνά από διαφορετικούς κατοίκους όταν μιλούν για ενοχλήσεις από ήχους γειτόνων.

Ο Αργύρης, μένει με τη Δέσποινα σε πολυκατοικία με την ονομασία «η Χαρά», η οποία σχεδιάστηκε το 1956 και ολοκληρώθηκε το 1962, στην οδό Πατησίων 3-3-7, μεταξύ των οδών Σκρα και Μπάμπη Άννινου, η οποία φέρει εκατό διαμερίσματα. Με τον Αργύρη συνομίλησα στην αρχή της έρευνας, όταν εκδήλωσε την προθυμία να μοιραστεί μαζί μου την χαρακτηριστική ποικιλία των ήχων που ακούει από τους άλλους

και μερικές άλλες φορές κατά τη διάρκεια της έρευνας, οπότε μοιράστηκε μαζί μου πολλές ακουστικές εμπειρίες. Το σημείο στην αφήγησή του στο οποίο επιχειρώ να σταθώ, είναι η θέση που καλείται να πάρει σε σχέση με τους τσακωμούς των δίπλα και κατ' επέκταση το γεγονός ότι η γνώση που μπορούμε να έχουμε ακούγοντας κάτι μπορεί να αποτελεί ένα στοιχείο από μια δεδομένη κοινωνική κατάσταση, ένα συγκείμενο ψυχολογικό, πολιτικό, ηθικό και γεωγραφικό. Η φωνή του Αργύρη προέρχεται από εκείνον που επιθυμεί να παραμείνει ανώνυμος, συνεπώς μέσα από αυτή του τη στάση μπορεί να υποτεθεί ότι αντιλαμβάνεται πως αυτό που ακούει από τους άλλους «ανήκει», κατά κάποιο τρόπο, στους άλλους ως ίχνος από την προσωπική τους ζωή. Συνεπώς το αντιλαμβάνεται ως κάτι που ενδεχομένως είτε μπορεί να τον βαραίνει, είτε να του δημιουργεί ενοχές αν το μοιραστεί, είτε να το θεωρεί προσωπικό δεδομένο ή κάτι άλλο. Η φωνή του, παραμένει καθόλα εκείνου που καταθέτει με ουδέτερο τρόπο παρά εκείνου που εξομολογείται και ο τόνος της κατάθεσής γίνεται μεν με αποστασιοποιημένο τρόπο, που εγκολπώνει δε, κατά την άποψή μου, ιδιαίτερη ευαισθησία. Περνά από τη θέση εκείνου που απαριθμεί τις ηχητικές ενοχλήσεις, στον άνθρωπο που καταβάλλει προσπάθεια για να διαχειριστεί και να αποδεχτεί τελικά τη θέση του σε μια τόσο μεγάλη πολυκατοικία. Αναφέρει ότι προσπαθεί να διαλογίζεται, έτσι ώστε να μπορεί να σκέφτεται πάνω στην ιδέα ότι οι ανάγκες των ανθρώπων είναι ίσες και ότι αποτελεί μέρος αυτής της συνθήκης με την οποία αλληλεπιδρά και από την οποία εξαρτάται. Στην τοποθέτηση του Αργύρη βρίσκω κοινά σημεία με τις καταθέσεις που κάνει η Εύα, ο Πέτρος, η κυρία Ελένη και η κυρία Όλγα σε σχέση με το γεγονός ότι ο ήχος σημαίνει τη ζωή, νοηματοδοτείται ως μια οντότητα σε υπαρξιακή βάση.

Εξέτασα την τοποθέτηση του Βελισσάριου, ο οποίος κατοικεί σε διαμέρισμα στα Πετράλωνα με τη γυναίκα του και την κόρη του, ήταν μωρό όταν ξεκινήσαμε να μιλάμε. Μου μίλησε για τους ήχους που αντιλαμβάνεται στο διαμέρισμά του με αφορμή δύο πολύ «ενοχλητικούς» γείτονες και μέσα από αυτήν την εκμυστήρευση ξεκίνησε μια συζήτηση η οποία κράτησε, με διακοπές, τρία χρόνια είτε σε τυχαίες συναντήσεις μας είτε μέσω τηλεφώνου. Δηλαδή, μετά την πρώτη φορά που μου μίλησε για το τι ακούει από το διαμέρισμά του, επέστρεψα σε αυτόν για να διευκρινίσω κάποια θέματα σε ορισμένες συναντήσεις μας, όπου μου έδινε ακόμα περισσότερες πτυχές του συγκεκριμένου θέματος μαζί με τη σύντροφό του. Από τις τοποθετήσεις τους

σημειώθηκε αρχικά το πώς ο ήχος φέρει συναισθήματα και επιδρά προκαλώντας νέα συναισθήματα από γεγονότα τα οποία φέρνει στη συζήτησή ως μαρτυρίες. Ταυτόχρονα, σημειώθηκε πώς αυτά τα συναισθήματα μπορεί να συνδέονται με το γεγονός ότι ο χώρος αποτελεί ιδιοκτησία, η οποία από τη μια είναι η εστία που παρέχει ασφάλεια και από την άλλη μπορεί να βιώνεται ως χώρος από τον οποίο δεν μπορούν να αποδράσουν, επειδή δεν μπορούν να ρυθμίσουν τους ήχους που εισβάλουν από τους γύρω. Το αναπόδραστο από τον ήχο παρουσιάζεται όταν για παράδειγμα στις τέσσερις η ώρα το πρωί κάποιες κραυγές δημιουργούν έντονη ανησυχία και πολύ άσχημα συναισθήματα ή όταν οι γείτονες ξεπερνούν με τη συμπεριφορά τους τα όρια του προσωπικού χώρου. Με αυτό σαν αφορμή, επιχειρήθηκε να εξεταστεί πώς το συναίσθημα του αναπόδραστου από τον ήχο γίνεται διαχειρίσιμο, όταν το ζευγάρι «αλλάζει» στάση απέναντι στην ιδιοκτησία του. Με την αλλαγή της στάσης και όσο «χαλαρώνουν» όπως είπαν τα καλοκαίρια, οι ενοχλητικοί ήχοι γίνονται σχετικά «αποδεκτοί», καθώς αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο ακούνε γείτονες και περιβάλλον. Συγκεκριμένα, αυτή η αλλαγή στάσης δεν έχει να κάνει όχι τόσο με την επικάλυψη (Mask effect) των ήχων από τη βοή του καλοκαιριού. Αφορά στον τρόπο που σχετίζονται με το χώρο τους, όταν από «πρώτη φωλιά»- η οποία δημιουργήθηκε για να στεγάσει το ξεκίνημα της οικογένειάς τους και έφερε τα συναισθήματα ελπίδας και αισιοδοξίας και την ειδική φόρτιση αυτής της πρώτης προσπάθειας- θεωρείται πια ως ακίνητο με αξία το οποίο μπορούν εύκολα να πουλήσουν για να κατοικήσουν αλλού και συνεπώς να «διαφύγουν» από τους ενοχλητικούς ήχους.

Το βασικό σημείο για το οποίο συζήτησα με τον Πέτρο, φωτογράφο, (39 ετών) κάτοικο Ακαδημίας Πλάτωνα ήταν αυτό που εξομολογήθηκε πώς αντιλαμβάνεται τους ήχους από το διαμέρισμά του και τους ήχους των άλλων όταν ο ίδιος περνάει ορισμένες μέρες σε κατάθλιψη. Από τη μια μίλησε για το γεγονός ότι οι ήχοι είναι σαν να έρχονται όλοι στο προσκήνιο της προσοχής του κάτι το οποίο γίνεται βασανιστικό, επειδή ο παραμικρός ήχος γίνεται ενοχλητικός. Από την άλλη, δηλώνει ότι όταν βρίσκεται στην κατάσταση αυτή προτιμά να ακούει όλους τους ήχους «από το να μην ακούει τίποτα». Με αυτόν τον τρόπο έφερε στην συζήτηση μια προσέγγιση της έννοιας του θορύβου και της σιωπής, την οποία νοηματοδοτεί, πιθανώς, ως χώρο μέσα στον οποίο είναι δυνατό να αισθάνεται ότι «η ζωή εκεί έξω συνεχίζεται». Έπειτα αναφέρεται σε αναμνήσεις από

θορύβους στους οποίους είχε εκτεθεί ως παιδί στην Αμερική και συνδέει αυτούς τους ήχους με το «λευκό θόρυβο» που θεωρεί ότι παράγει η κυκλοφορία των αυτοκινήτων όταν την ακούει από μακρυά, από το διαμέρισμά του στην Αθήνα. Ο Πέτρος αντιλαμβάνεται τους ήχους από τους προσωρινούς ενοίκους, του από κάτω από αυτόν υπογείου, σαν ήχους παροδικούς, «σαν κεφάλαια» όπως αναφέρει, κατά τα οποία ακούει διαφορετικούς θορύβους κάθε φορά, ανάλογα με τους κατοίκους που έρχονται, ενώ μερικές φορές, επειδή το υπόγειο παραμένει ξενοίκιαστο καιρό, δεν ακούει τίποτα από εκεί. Επίσης, ενδιαφέρον στην τοποθέτησή του παρουσίασε το γεγονός ότι πρώτα από όλα μίλησε για τον «πιο χαρακτηριστικό ήχο της πολυκατοικίας», τον ήχο του ανελκυστήρα. Από αυτό το σημείο- του ήχου του ανελκυστήρα- ο Πέτρος υπογράμμισε τις συζητήσεις που υπάρχουν ήδη στο πεδίο και γύρω από το πεδίο της αρχιτεκτονικής, για αυτόν τον μηχανισμό ανέλκυσης ως μηχανισμό που προσδίδει στην πολυκατοικία τις ιδιότητες μιας μηχανής.

Η Αλέξια, ηθοποιός και χορεύτρια, γεννημένη το 1983 στην Αθήνα, κατοικούσε μέχρι πρόσφατα για πάρα πολλά χρόνια σε αστική πολυκατοικία[292], κατασκευής του 1960, στην οδό 3ης Σεπτεμβρίου 53, σε ένα διαμέρισμα το οποίο νοικιάζει πια σε τρίτους μέσω airbnb. Ένα δομικό χαρακτηριστικό των αστικών πολυκατοικιών αυτής της περιόδου (από το 1928 μέχρι και τη δεκαετία του 1960 περίπου, οπότε και ξεκίνησε η ανέγερση πιο «ομογενοποιημένων» πολυκατοικιών για «μαζική» χρήση) είναι ότι φέρουν σκάλα υπηρεσίας η οποία συνήθως αποτελεί μέρος του φωταγωγού και συνέδεε συνήθως όλες τις κουζίνες με το δρόμο προς την έξοδο από το κτίριο ή με την άνοδο στην ταράτσα για το άπλωμα των ρούχων από το «υπηρετικό προσωπικό». Το ότι σχεδιάζεται και δημιουργείται η σκάλα υπηρεσίας τότε για αυτές τις πρώτες πολυκατοικίες, είναι κάτι το οποίο σημαίνει ότι προορίζονταν για χρήση από τα μεσαία και ανώτερα στρώματα και όπως έχει παρατηρηθεί από τις κατόψεις των διαμερισμάτων εκείνης της περιόδου, οι χώροι του «προσωπικού» και των «κυρίων» είναι ξεκάθαρα διαχωρισμένοι. Η Αλέξια, μου μιλά αρχικά ως εγγονή που κατοικεί στο σπίτι της γιαγιάς της, έπειτα ως ιδιοκτήτρια που νοικιάζει το διαμέρισμα σε άλλους, επίσης, ως κάτοικος με ιδιαίτερα δραστήρια και ηχηρή οικιακή ζωή επειδή στο σπίτι εργάζεται, κάνει πρόβες, τραγουδά με τη χρήση μικροφώνου, ενώ πολύ συχνά παίζει

292 Μαρμαράς, *Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας,* ό.π., 10.

μουσική με φίλους κάνοντας χρήση μουσικών οργάνων: κρουστά, πιάνο, κιθάρα, ακόμα και τις μεγάλες βραδυνές ώρες. Μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τους άλλους στην πολυκατοικία από τους ήχους που αφήνουν να ακουστούν, εξομολογείται ότι βιώνει την πολυκατοικία μέσα από τους ήχους που έρχονται από το φωταγωγό και από το κλιμακοστάσιο, καθώς ιχνηλατεί μια μετάβαση από έναν «παλιακό» τρόπο ζωής σε έναν πιο σύγχρονο. Όταν αναφέρεται στον «παλιακό» τρόπος ζωής εννοεί ίσως, πως μέσα από τις σχέσεις που αναπτύσσονταν σε βάθος χρόνου μεταξύ των μόνιμων παλιών κατοίκων της πολυκατοικίας, γίνονταν αισθητή μια κατάσταση μέσα στην οποία δεν ένοιαζε τους κατοίκους αν οι γείτονες θα τους άκουγαν να φωνάζουν ή να κάνουν το οτιδήποτε. Κατά κάποιο τρόπο υπονοείται μέσα από την τοποθέτηση της Αλέξιας ότι οι δεσμοί μεταξύ των μόνιμων κατοίκων, οι οποίοι βρίσκονταν στην πολυκατοικία από το 1950 μέχρι το 1990 και μετά, ήταν τόσο ισχυροί έτσι ώστε να υπάρχει ένας εντελώς διαφορετικός τρόπος με τον οποίο άφηναν να βγαίνουν οι ήχοι προς τα έξω και μια ανοχή στους ήχους όλων η οποία ξεπερνούσε τα όρια της τυπικής υπομονής στο πλαίσιο αυτής της οικειότητας. Σημειώνει με ιδιαίτερο τρόπο ότι οι παλιοί κάτοικοι δεν της έκαναν ποτέ παρατήρηση ενώ οι καινούριοι της έκαναν αμέσως.

Μέχρι εδώ έγινε μια πρώτη προσέγγιση σχετική με τις ζωές των ανθρώπων που μου μίλησαν και παρατέθηκαν ορισμένα βασικά στοιχεία που ενδιαφέρουν στην κάθε ιστορία. Στη συνέχεια θα εξεταστεί πώς τοποθετούνται οι κάτοικοι πάνω στην εμπειρία του ήχου και αφήνουν να εννοηθεί πώς γίνεται αντιληπτή η γειτονιά και οι γείτονες ή πώς γίνεται αντιληπτό ότι μορφοποιείται η γειτονιά και σε σχέση με τον ήχο.

6.4 «Πέντε καλημέρες»: η γειτονιά και οι γείτονες μέσα από τις εμπειρίες ήχου της κυρίας Όλγας

Όπως αναφέρθηκε στο σχετικό κεφάλαιο περί ευγενοποίησης του Μεταξουργείου, η γειτονιά φαίνεται με μια πρώτη εκτίμηση να έχει αλλάξει κυρίως από την άποψη ότι υπάρχουν πολλά περισσότερα μαγαζιά για διασκέδαση το 2018 από ότι το 2007, ενώ οι χρήσεις όλων των υπόλοιπων καταστημάτων έχουν την τάση να υποβοηθούν την αύξηση των κέντρων διασκέδασης και μόνο. Ταυτόχρονα, πολλά σπίτια έχουν νέους

κατοίκους οι οποίοι έχουν αντικαταστήσει τους χαμηλών εισοδημάτων κατοίκους οι οποίοι, όπως έδειξε η έρευνα της Αλεξανδρή, έχουν εκτοπιστεί. Η κυρία Όλγα μου μιλά για τη γειτονιά, πώς τη βιώνει, πώς αντιλαμβάνεται τους δικούς της γείτονες. Επίσης μέσα από συγκεκριμένη τοποθέτησή της αναδύεται πιθανά ένας ευρύτερος προβληματισμός που έχει να κάνει με το γεγονός ότι στην πόλη αποδεχόμαστε τους ήχους όλων, επειδή επιλέγουμε συνειδητά να ζούμε ο ένας πολύ κοντά στον άλλο. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο η φωνή της κυρίας Όλγας εκκινεί από την πρόθεση εκείνης που στοχεύει στην εγκαθίδρυση μιας σχέσης καλής γειτονίας. Μιλά επιθυμώντας να ακούσει ότι γίνεται κατανοητή ή ότι μπορεί να βρει απόκριση σε αυτήν της τη θέση.

Σχετικά με το πώς θεωρεί ότι έχει αλλάξει από παλιά το μέρος η κυρία Όλγα μου λέει:

> Δεν θεωρώ ότι έχει αλλάξει κάτι Θάλεια. 'Ντάξει μπορεί να έχουν ανοίξει τα μαγαζιά να... αλλά αυτοί δεν είναι άνθρωποι της γειτονιάς, κατάλαβες τώρα, καταλαβαίνεις τι θέλω να σου πω. Εγώ αν λέω πέντε καλημέρες λέω με πέντε παλιούς ανθρώπους. Και οι καινούριοι ρε παιδί μου με συμπαθούνε... Εγώ είμαι άνθρωπος που θέλω στον άνθρωπο να λέω καλημέρα. Όποιος και να είναι, κατάλαβες τώρα. Γιατί καμιά φορά μπαίνω ακόμα και στην πολυκατοικία μου ε, και μερικές θεωρούνε ότι κάποιες είναι, δεν μπορώ δηλαδή να βγω από το ασανσέρ και ξένος να είναι, να μην πω καλημέρα, καλησπέρα. Δεν μου αρέσει. Κατάλαβες, εμένα δε μου αρέσει.

Για την κυρία Όλγα το Μεταξουργείο δεν έχει αλλάξει, ίσως από την άποψη ότι οι ίδιοι παλιοί κάτοικοι με τους οποίους συναναστρέφεται, σχετίζεται, επικοινωνεί, συνεχίζουν να ζουν εκεί. Το να λέει κανείς «μια καλημέρα», αποτελεί ένα χαιρετισμό -καλωσόρισμα που επανέρχεται σε διαφορετικές καταθέσεις των κατοίκων και αποτελεί μια χαρακτηριστική έκφραση που λέγεται στο «κατώφλι», στους κοινόχρηστους χώρους και στο δρόμο. Οι κάτοικοι αναφέρονται συχνά στην ανάγκη τους να μπορούν να λένε «μια καλημέρα», επανέρχεται δηλαδή η ανάγκη μέσα σε διαφορετικές περιστάσεις, όμως εδώ ας σημειωθεί ότι το να λέει κανείς «καλημέρα» στο κατώφλι, όταν συναντά κάποιον μέσα ή γύρω από το χώρο της πολυκατοικίας, περιλαμβάνει κατά μια έννοια διαφορετικά επίπεδα ερμηνείας. Μπορεί σε ένα πρώτο επίπεδο να χαιρετά φιλικά, αλλά

ταυτόχρονα αυτός ο χαιρετισμός μπορεί να περιέχει την ανάγκη να δηλώσει ότι είναι καλά και κυρίως ότι είναι σε θέση- διατίθεται να απευθύνει μια «καλημέρα». Μέσα σε αυτόν τον χαιρετισμό, επίσης μπορεί να υποτεθεί ότι εμπεριέχεται από τη μια η ένδειξη ότι υπάρχει καλή διάθεση, καλή πρόθεση και από την άλλη ότι ενδέχεται να επιθυμεί να αποχωριστεί κανείς από την προσωπική εστίαση στα καθημερινά και ιδιαίτερα «πράγματα» για να υποδεχτεί, αναγνωρίσει, δει, μιλήσει με το γείτονά του. Η Όλγα σε αυτήν την κατάθεση μιλά για τους πελάτες της. Ενώ στην αρχή μπορεί να εννοηθεί ότι οι «επισκέπτες» του Μεταξουργείου δεν μπορούν να «αλλάξουν» τη γειτονιά και να επιδράσουν στον τρόπο που ζουν τη γειτονιά οι «παλιοί άνθρωποι», τελικά παραδέχεται ότι «και ξένος να είναι» κάποιος θα του πει καλημέρα γιατί «δεν της αρέσει» να μην υπάρχει αυτή η διάδραση. Οι «πέντε καλημέρες» τις οποίες επιθυμεί να ανταλλάσσει με «πέντε παλιούς ανθρώπους», μοιάζουν να ορίζουν αρχικά τη σχέση της με τον κοντινό κοινωνικό της περίγυρο, με τους πιο κοντινούς σε εκείνη ανθρώπους που αποτελούν ενδεχομένως μέρος της καθημερινότητας της, τους οποίους γνωρίζει καλύτερα επειδή μένουν, όπως και αυτή, εκεί από παλιά και με τους οποίους έχει αναπτύξει οικειότητα. Αμέσως μετά, αναφέρεται στο ότι και οι «καινούριοι τη συμπαθούν», επειδή όπως λέει είναι άνθρωπος που επιζητεί να επικοινωνεί με όλους τους ανθρώπους ανεξάρτητα αν αυτοί είναι νεοφερμένοι στη γειτονιά ή παλιοί κάτοικοι. Συνεπώς, από τη στιγμή που λέγεται η καλημέρα, ίσως να υπάρχει και «συμπάθεια». Μια- γενικευμένη- «καλημέρα» στην οποία αναφέρονται πολλοί κάτοικοι είναι ένας απλός χαιρετισμός, το καλωσόρισμα του άλλου στο ξεκίνημα της μέρας. Επίσης μπορεί να αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο έχει την καταγωγή του στη ζωή στις νησιωτικές και αγροτικές περιοχές, στην οποία η καλημέρα, η καλησπέρα, η καληνύχτα, έξω από το σπίτι ή όταν συναντά κανείς στο πέρασμά του τους άλλους είναι σταθερός τρόπος χαιρετισμού. Στην επαρχία και στα μικρά χωρία, συνήθως όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους. Αυτού του είδους η μεταφορά του χαιρετισμού από τη μικρή κλίμακα του χωριού στην κλίμακα της πόλης μπορεί να αφήνει να εννοηθεί ότι αφού λέμε «καλημέρα», ζούμε μέσα στη ζέση μιας αντίστοιχης με την επαρχία γειτονίας. Ενδεχομένως, η «καλημέρα» μπορεί να περιλαμβάνει αμοιβαία αποδοχή και την αίσθηση ότι από τη στιγμή που μπορεί να χαιρετά, μπορεί να αισθάνεται ότι αποτελεί μέρος του τόπου.[293]

293Πέρα από αυτές τις αναγνώσεις του καλημερίσματος, και με βάση αυτό που λέει η κυρία Όλγα «δεν μπορώ δηλαδή να βγω από το ασανσέρ και ξένος να είναι, να μην πω καλημέρα, καλησπέρα», μπορεί

Προσωπικά εμένα δε μ΄ αρέσει. (αναφέρεται στο ότι δεν της αρέσει να μη λέει καλημέρα) Δηλαδή τους πιο πολλούς πελάτες τους θυμάμαι με τα ονόματά τους και μ' αρέσει να τους λέω το όνομά τους. Και μου λένε «μα τους θυμάσαι όλους;» Όλους τους θυμάμαι, κατάλαβες τώρα; Δεν ξεχνάω κάτι να πω, καμιά φορά λόγο πιέσεως μπορεί να πω θύμισέ μου το όνομά σου, το 'χω στο στόμα μου όμως. Και μ' αρέσει να απευθύνομαι σε πολλούς να τους πω «Θάλεια» ρε παιδί μου, μη σε πω κυρία, ξέρω 'γώ, να πω το όνομά σου, κι ας είναι και μεγάλη γυναίκα, ας είναι μεγάλος άνθρωπος, κατάλαβες. Ε, μπορεί να πω έναν πολύ πολύ μεγάλο να τον πω κύριο ή κυρία. Αλλά έτσι τώρα να απευθυνθώ στην Αϊσέ, να της πω «Αϊσέ», να απευθυνθώ σε εσένα και δεν με πειράζει, με λένε από «Ολγίτσα», μέχρι «κυρία Όλγα» μέχρι «Μπουμπού» μέχρι, ακούω όλα τα ονόματα. (γελάει)

Το ότι επιδιώκει να μιλά και να της μιλούν οι πελάτες στον ενικό και με οικειότητα ενδεχομένως μπορεί να υποδηλώνει τον τρόπο που επιθυμεί να σχετίζεται μαζί τους απορρίπτοντας τους «τύπους». Αυτό μπορεί να διαφαίνεται μέσα από τον τρόπο που της αποδίδουν υποκοριστικά «Ολγίτσα» κάποιος, «Μπουμπού» κάποιος άλλος. Έτσι, όπως λέει, «ακούει όλα τα ονόματα» και αυτό είναι μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση από μια γυναίκα που έχει ιδιαίτερα κεντρική θέση στην καθημερινή ζωή της γειτονιάς. Μέσα από αυτήν την αντιμετώπιση φαίνεται σαν να αποδέχεται με χαρά αυτά τα ονόματα καθώς αυτοπροσδιορίζεται και η ίδια όσο την ονοματίζουν, αλλά κυρίως, όσο αυτά τα ονόματα σημαίνουν κάτι ξεχωριστό για τη σχέση της με τον κάθε άνθρωπο που την αποκαλεί. Εδώ η έννοια του «ακούω», όπως αναφέρει η κυρία Όλγα ότι «ακούει» σε

να διερωτηθεί κανείς για το εξής: άραγε υπάρχει μέσα σε αυτήν τη διατύπωση μια διάσταση που σχετίζεται με την «ενατενιστική ικανότητα» που νοηματοδοτεί εμμέσως τους δύο Αριστοτελικούς ορισμούς του ανθρώπου ως *πολιτικού ζώου* και του ανθρώπου ως *ζώου λόγον έχοντος* όπως αναφέρεται σε αυτούς η Hannah Arendt; «Ο αριστοτελικός ορισμός του ανθρώπου ως *πολιτικού ζώου* δεν ήταν μόνο άσχετος και αντίθετος προς την φυσική σχέση που βιώνονταν στην οικογενειακή ζωή· δεν μπορεί να κατανοηθεί με πληρότητα παρά μόνο σε συνδυασμό με τον δεύτερο πασίγνωστο αριστοτελικό ορισμό του ανθρώπου ως *ζώου λόγου έχοντος*. Η λατινική μετάφραση του όρου αυτού, το *animal rationale*, στηρίζεται σε μια παρανόηση εξ ίσου θεμελιώδη με την παρανόηση, στην οποία στηρίζεται ο όρος «κοινωνικό ζώο». Πρόθεση του Αριστοτέλη δεν ήταν ούτε να ορίσει τον άνθρωπο γενικά, ούτε να υποδείξει την ύψιστη ικανότητα του ανθρώπου, που κατ' αυτόν δεν ήταν ο *λόγος*, δηλαδή δεν ήταν η ομιλία ούτε η λογική, αλλά ο νους, η ενατενιστική ικανότητα, που το κύριο χαρακτηριστικό του είναι ότι το περιεχόμενό του δεν μπορεί να αποδοθεί με την ομιλία. (*Ηθικά Νικομάχεια*, 1142 a 25, και 1178α6κ.ε.) Στους δύο πασίγνωστους ορισμούς του, ο Αριστοτέλης δεν διατύπωνε παρά την κρατούσα άποψη της *πόλεως* περί ανθρώπου και περί πολιτικού βίου, και κατά την άποψη αυτή όλοι, όσοι βρίσκονταν εκτός πόλεως -δούλοι και βάρβαροι- ήσαν άνευ λόγου, στερημένοι όχι φυσικά της ικανότητας της ομιλίας, αλλά ενός τρόπου ζωής όπου η ομιλία, και μόνον αυτή, έχει νόημα και όπου το κύριο ενδιαφέρον όλων των πολιτών ήταν να συνομιλούν μεταξύ τους.» Arendt Hannah, *Η Ανθρώπινη Κατάσταση*, Αθήνα, Εκδόσεις Γνώση, 2009.

όλα τα ονόματα σημαίνει ότι «αποκρίνεται», δηλαδή, όταν την αποκαλούν με συγκεκριμένο τρόπο απαντάει, καταλαβαίνει ότι αναφέρονται σε αυτήν και συναινεί με αυτήν την προσφώνηση. «Ακούει», άρα αποδέχεται το νέο της όνομα και ενδεχομένως, αναγνωρίζει τον εαυτό της στο εκάστοτε κάλεσμα.

Στη γειτονιά του Μεταξουργείου, όπως αναφέρουν πολλές και πολλοί, υπήρχε -και για κάποιους εννοείται ότι υπάρχει ακόμα- έντονη εγκληματικότητα· όπως έχει αναφερθεί από παλιούς κατοίκους, στην πλατεία έξω από την εκκλησία του αγίου Δημητρίου επί της Πειραιώς, άνοιγαν αυτοκίνητα σπάζοντας τα τζάμια για να βρουν χρήματα, έκλεβαν καταστήματα και λήστευαν περαστικούς. Επίσης, όπως είναι γενικά παρατηρημένο, εδώ και πολλά χρόνια, τοξικο- εξαρτημένοι έκαναν χρήση στους πεζόδρομους Παραμυθίας και Σαλαμίνος, αλλά και αργά το βράδυ στην πλατεία Αυδή και στους γύρω δρόμους. Με βάση τις τοποθετήσεις των κατοίκων η εγκληματικότητα έχει ελαττωθεί αισθητά. Τοποθετήσεις που υποδηλώνουν κάτι τέτοιο είναι αυτή της κυρίας Όλγας, της κυρίας κυρία κυρίας Έλλης αλλά και της Εύας.

> Με ανησυχεί καμιά φορά έτσι συναγερμός άμα ακούω απ΄ τα μαγαζιά. Από συναγερμούς ή παλιά που είχαμε το περίπτερο και χτύπαγε ο συναγερμός, κατεβαίναμε με τον κύριο Γιάννη, γιατί είμαστε από πάνω. Ε, και πάντα εκεί επιχειρούσαν να το ανοίξουνε, κατάλαβες, δεν κατεβαίναμε άδικα.

Ο ήχος από τους συναγερμούς είναι αυτός που ειδοποιεί για τις κλοπές και αφυπνίζει όταν κάτι μπορεί να μην πηγαίνει καλά, συνεπώς είναι μια τεχνολογία που χρησιμοποιείται από τους κατοίκους με διάφορους τρόπους. Πολλές φορές οι συναγερμοί από τα αυτοκίνητα που είναι παρκαρισμένα ενεργοποιούνται αυτόματα ακόμα κι όταν δε συντρέχει λόγος, όταν περνούν οι μηχανές και οι δονήσεις από το δυνατό ήχο της εξάτμισης τραντάζουν τα σταθμευμένα αυτοκίνητα με αποτέλεσμα να ενεργοποιείται ο συναγερμός. Η κυρία Όλγα αναφέρθηκε επίσης στον ήχο από την κλοπή στο ισόγειο κατάστημα μουσικών οργάνων. Αξιοσημείωτο σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι δεν ήταν δυνατό να προσδιοριστεί ούτε η πηγή του ήχου ούτε η αιτία τη στιγμή της κλοπής.

Όχι, αυτά καμιά φορά, άμα κάνουν έργα κάτω που σου 'πα, που, αυτά, δεν τα προσδιορίζω, όταν ας πούμε κλέβανε την κοπέλα που άκουγα, που κλέβανε δίπλα εδώ στο ισόγειο την κοπέλα στο κατάστημα με τα μουσικά όργανα, αυτοί είχαν έρθει επειδή πηδήξανε από το διπλανό το οικόπεδο και εγώ άκουγα τρυπάνι, αυτοί κόβανε το λουκέτο, κι άκουγα το τρυπάνι και νόμιζα ότι ήταν το παιδί αυτό που πέρασε από εδώ και είπε πριν να σχολάσω. Μένει σε 'σας, αλλά μένει πίσω. Η κυρά Παναγιώτα που είναι κάτω κάτω, είναι η μαμά του, και λέω ο Θοδωρής κάνει δουλειές στο μπαλκόνι. Δεν τους βλέπω, αλλά νόμιζα ότι ήταν αυτός επειδή συνήθως βγαίνει και με κάτι ασχολείται, και λέω α, ο Θοδωρής κάτι μαστορεύει, είπα. Δεν κατάλαβα ότι ήταν από κάτω μας. Γι΄ αυτό σου λέω, δεν προσδιορίζω. Η κοπέλα που ήταν από κάτω μου είπε ότι εμείς κάτι κάναμε. Ο άντρας μου που ήταν στην κρεβατοκάμαρα λέει τι κάνει ο Αλβανός πάλι απ' τον τέταρτο; Κατάλαβες τώρα; Πηδήξανε από πίσω από τον ακάλυπτο, σπάσανε την πόρτα στο παλιό το σπίτι που είναι δίπλα μας και μπήκαν από κει, μπήκαν από νωρίς μέσα. Και μπήκανε πηδήξανε μια μαντρούλα, είχανε σκάλα, πηδήξανε τη μάντρα και μπήκαν από νωρίς απ' τ' απόγευμα. Και κλέβανε μέχρι τις οχτώ το πρωί. Γιατί το άκουσα εγώ και ήρθε η Μαρία, άκουσα το θόρυβο αλλά αυτοί κλείνανε την πόρτα και φεύγανε. Και όλοι που ακούσανε, λέει παιδιά, δεν κατάλαβε κανένας; Λέω, εγώ άκουσα αλλά νόμισα ότι είναι ο Θοδωρής, η από κάτω μου νόμισε ότι ήμουνα εγώ ότι κάτι έκανα με τρυπάνι, ο άντρας μου που ήταν στην κρεβατοκάμαρα νόμιζε ότι ήταν ο Αλβανός στον τέταρτο. Δηλαδή εγώ, ακόμα και να 'σκυβα δεν τους βλέπω από το μπαλκονάκι μου, από αυτό που απλώνω από πίσω. Γιατί είναι χωμένο, ξέρεις, είναι και το άλλο μπαλκόνι παρακάτω και δεν τους βλέπεις.

Η περιγραφή του ήχου του οποίου την πηγή δεν μπορούσε να εντοπίσει η κυρία Όλγα, αποτελεί ένα καλό παράδειγμα ακουσματικού ήχου. Γίνεται αντιληπτό μέσα από αυτό πώς η θέση ακρόασης και η δομή της πολυκατοικίας επιδρά στον προσδιορισμό της κατεύθυνσης αλλά και της πηγής του ήχου. Η αίσθηση της γειτονιάς φανερώνεται μέσα από τον τρόπο με τον οποίο θεωρούν οι κάτοικοι ότι ακούγεται ο ένας ή ο άλλος, επειδή έχουν εγγράψει τους ήχους της ρουτίνας τους και αποδίδουν σε αυτούς ό,τι νέο προκύψει. Δηλαδή, κανείς δεν υποψιάστηκε φανερά ότι μπορεί να συνέβαινε μια κλοπή, επειδή ο ήχος από την παραβίαση του λουκέτου θεωρήθηκε ότι είναι κάποιος καθημερινός θόρυβος οικιακής εργασίας από κοντινό κάτοικο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η πραγματική αιτία του θορύβου, που ήταν το σπάσιμο του λουκέτου στο ισόγειο, συγκαλύφτηκε αφενός μέσα στο θόρυβο της πολυκατοικίας και αφετέρου μέσα

στην εσφαλμένη ερμηνεία του. Επαναφέρω τη διατύπωση της κυρίας Όλγας από την παραπάνω τοποθέτηση:

> Και όλοι που ακούσανε, λέει παιδιά, δεν κατάλαβε κανένας; Λέω εγώ άκουσα αλλά νόμισα ότι είναι ο Θοδωρής, η από κάτω μου νόμισε ότι ήμουνα εγώ ότι κάτι έκανα με τρυπάνι, ο άντρας μου που ήταν στην κρεβατοκάμαρα νόμιζε ότι ήταν ο Αλβανός στον τέταρτο.

Ο τρόπος με τον οποίο γειτονεύουν και σχετίζονται οι κάτοικοι στην πολυκατοικία ενδεχομένως, έχει να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο αφουγκράζονται τον άλλο και ανάλογα με το πώς ερμηνεύουν τον ήχο του, αναλαμβάνουν ή όχι να δράσουν σε σχέση με ό,τι ακούν. Κατά τη διάρκεια της ημέρας η πολυκατοικία φέρει πολλούς θορύβους οι οποίοι κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Σε αυτό το πλαίσιο ο κάτοικος από τη μια δεν μπορεί να αναγνωρίσει την πηγή και την αιτία των θορύβων, συνεπώς πιθανώς να αμφιβάλλει για το τι μπορεί να συμβαίνει. Από την άλλη, όσο γνωρίζει τη ρουτίνα του γείτονα από τους ήχους που αυτή δημιουργεί, μπορεί να επιλέγει πότε κάποιος ήχος σημαίνει τον κίνδυνο και με βάση αυτήν την ερμηνεία να αποφασίζει πότε χρειάζεται να αναλάβει δράση. Όταν ο θόρυβος της παραβίασης του λουκέτου συμβαίνει να ερμηνεύεται, όπως αναφέρθηκε, ως ήχος της ρουτίνας των γειτόνων, τότε το όριο μεταξύ του να σημαίνει ένας ήχος τον κίνδυνο ή κάτι γνώριμο γίνεται ρευστό. Συνεπώς, μέσα από το συγκεκριμένο συμβάν μπορεί να αρχίσει να γίνεται κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο έχει εδραιωθεί ο άτυπος κανόνας κατά τον οποίο ο κάθε κάτοικος «κοιτάζει τη δουλειά του» και δεν επεμβαίνει στα θέματα των γειτόνων του.

Η κυρία Όλγα αναφέρει επίσης την επίδραση που έχει ο ήχος της κίνησης που ταξιδεύει από την Ιερά Οδό μέχρι την οδό Θερμοπυλών, μια απόσταση μισού χιλιομέτρου.

> Άμα σου πω Θάλεια ότι πολλές φορές, ξημερώματα Κυριακή, που είμαι έτσι στο σπίτι και ακούω, ακούω αυτοκίνητα από την Ιερά Οδό λες και είναι σε αεροδρόμιο. Λες και είναι σε πίστα αεροδρομίου τρέχουνε γιατί είναι ελεύθερος ο δρόμος, κι ακούγεται ένα βββββββββουυ έτσι ένα πράγμα το αυτοκίνητο λες και περνάει (γελάει) κοιμάμαι κι ελαφριά, με το που στρίβει, γιατί σου λέω κοιμάμαι από πίσω, απ΄ την πίσω πλευρά κι έχω παράθυρο και πάντα αφήνω ανοιχτό το τζάμι από μέσα ακόμα και πολλές φορές και το

χειμώνα λίγο.

Η περιγραφή των ήχων των αυτοκινήτων από την Ιερά Οδό παραπέμπει στους ήχους που μπορεί να φανταστεί ότι κάνουν τα αεροπλάνα και σκιαγραφεί έτσι ένα ηχητικό πεδίο το οποίο ενέχει τις ποιότητες ενός μεγάλου δικτύου «μοντέρνων» μεταφορών. Ο λόγος για τον οποίο υπογραμμίζεται αυτή η τοποθέτηση είναι διπλός. Από τη μια είναι σχετικός με την εμπειρία του ήχου που ενώ εκκινεί από ένα αρχικό ηχητικό συμβάν όπως το θόρυβο της ροής των αυτοκινήτων, μέσα από τον τρόπο που διατυπώνεται αυτός ο θόρυβος, μπορεί να γίνει μια προσπάθεια κατανόησης της θέσης αυτής που ακούει. Συγκεκριμένα, μπορεί κανείς να φανταστεί την κυρία Όλγα το ξημέρωμα της Κυριακής που «είναι στο σπίτι» να ακούει «ό,τι περνάει » σα να βρίσκεται σε αεροδρόμιο. Όσο ακούει το θόρυβο των αυτοκινήτων από την Ιερά Οδό την παραπέμπει στην μνήμη των ήχων των αεροδρομίων, όσο εκείνη παραμένει σταθερά στο διαμέρισμά της. Από την άλλη, όπως προαναφέρθηκε, μέσα από αυτήν την μεταφορά μπορεί να αντιληφθεί κανείς την ποιότητα του ήχου του αυτοκινητόδρομου η οποία μεταφορά παραπέμπει σε ένα πιο μεγάλο σύστημα μεταφορών. Για εκείνη, αυτοί οι θόρυβοι δεν είναι ενοχλητικοί:

> Αλλά γενικά δεν με ενοχλεί ούτε ο θόρυβος στο δρόμο γιατί τον έχω συνηθίσει τόσα χρόνια. 'Ντάξει κάποιες φορές που είναι επίμονος ρε παιδί μου, ε, λέω, αλλά δεν είμαι από αυτούς που με το παραμικρό τσιτώνω, κατάλαβες τώρα, για αυτά τα πράγματα, γιατί ξέρω ότι ζω σε πόλη. Κατάλαβες τώρα; Γι΄ αυτό σου είπα στον Όλυμπο.

Ταυτόχρονα, πέρα από το θέμα του τρόπου που γίνεται αντιληπτή η γειτονία, υπάρχει ένα γενικότερο θέμα που μπορεί να εδράζεται και σε αυτήν την τοποθέτηση και σχετίζεται με την εξής υπόθεση: οι κάτοικοι των πόλεων συχνά υποστηρίζουν ότι αφού στην πόλη υπάρχει θόρυβος, δεν είναι τόσο απαραίτητο να επεμβαίνει κανείς για να ρυθμίσει αυτό το «κανάλι» του θορύβου, ειδικά από τη στιγμή που είναι συνειδητή η επιλογή του τόπου κατοικίας και από τη στιγμή που οικειοθελώς πιθανά, επιλέγει σε πόσο πυκνοκατοικημένη περιοχή θα ζει. «Ξέρω ότι ζω σε πόλη» αναφέρει η κυρία Όλγα, συνεπώς ο θόρυβος της πόλης είναι εκεί όπου έχει επιλέξει να ζει και μπορεί ίσως να γίνει κατανοητό ότι δεν συντρέχει λόγος για να βιώνει κανείς συναισθήματα

όπως εκνευρισμός ή ενόχληση, γιατί υπάρχουν τρόποι σκέψης ή ήσυχες περιοχές όπως «ο Όλυμπος», όπου μπορεί να επιλέξει επίσης συνειδητά να κατοικήσει. Η συγκεκριμένη επιλογή του παραδείγματος της «ήσυχης» περιοχής του «Ολύμπου» ενέχει πιθανά, πολλαπλά νοήματα. Παρακάτω παρατίθεται απόσπασμα από τη συνομιλία με την κυρία Όλγα. Διατυπώνει εκεί ενδεχομένως τον τρόπο με τον οποίο ο ήχος νοηματοδοτείται στο πλαίσιο της συγκατοίκησης στην πολυκατοικία.

Κυρία Ολγα: Ακούω κανονικά, ακούω τους από πάνω μου, ξέρω τί ώρα βάζει πλυντήριο. Το ακούω, δηλαδή ακούω το χτύπο του πλυντηρίου

Θάλεια: Πώς κάνει;

Κυρία Ολγα: Ντουκουντκντκντκντκ. Αυτό που στύβει το πλυντήριο το ακούω πολλές φορές όταν είμαι μέσ' στην κρεβατοκάμαρή μου.

Θάλεια: Είναι ενοχλητικό;

Κυρία Ολγα: Όχι δεν, δεν ενοχλούμαι εγώ. Εγώ λέω ότι αυτό είναι ζωή. Κατάλαβες τώρα. Δε με ενοχλεί, δε γίνεται...εντάξει...δεν είναι κάτι που δεν σταματάει. Ένα πλυντήριο θα στύψει, θα σταματήσει δεν θα...εννοείται ότι είμαστε πάνω κάτω, είμαστε ζωντανοί άνθρωποι, δηλαδή πολλές φορές τους ακούω που σηκώνονται από το κρεβάτι το πρωί, ή όταν ανοίγουν τη βρύση στο μπάνιο, που τρέχει το νερό, κατάλαβες τώρα, ναι, ακούω το νερό ρε παιδί μου που, ή όταν πλένονται στη μπανιέρα το ακούω, ακούω το νερό. Πολλές φορές όταν είμαι στην κρεβατοκάμαρή μου ξαπλωμένη. Ή, καταλαβαίνω δηλαδή, επειδή είμαι χρόνια στην πολυκατοικία, ξέρω ένας κύριος που είναι σιδεράς και άμα είμαι εδώ ας πούμε που αυτός κατεβαίνει πάντα πρωί και λέω ο Μήτσος κατεβαίνει. Κατάλαβες τώρα. Κατεβαίνει νωρίς και ξέρω ότι είναι ο Δημήτρης, δεν είναι άλλος εκείνη την ώρα. Γιατί

είναι στάνταρ, είμαστε άνθρωποι που ζούμε χρόνια, κατάλαβες; Αυτό. Αυτό. Άμα κατεβάζει η κοπέλα την τέντα της από πάνω ακούω το θόρυβο ή αν την έχει λυτή ας πούμε και αυτό, δεν το λέω με..., δεν με πειράζουνε ρε παιδί μου, ναι. Όχι δεν με πειράζει γιατί κι εγώ εννοείται, οι από κάτω μου κάτι θα ακούνε, που είμαι μες στο σπίτι, όταν είμαι μες το σπίτι. Από τη στιγμή που είμαστε αναγκασμένοι να είμαστε ο ένας πάνω στον άλλον... Ας διαλέγαμε τον Όλυμπο. Ε; Θάλεια; (Γελάει) Ας διαλέγαμε τον Όλυμπο! Άμα δε μας αρέσει αυτό! Ας πηγαίναμε... κάπου μόνοι μας. Κάπου μόνοι μας, έτσι δεν είναι; Δεν μπορείς να λες με το παραμικρό στον άλλον...

Το σημείο στο οποίο επιχειρώ να σταθώ, πέρα από τη σημασία της επιλογής του «Ολύμπου», είναι το γεγονός ότι γνωρίζει τη ρουτίνα των γειτόνων από την ώρα άφιξης και αναχώρησης και έτσι επίσης ξέρει ποιος «είναι» ο γείτονας, τον αναγνωρίζει μέσα από τους ήχους που δημιουργεί.

> Κατεβαίνει νωρίς και ξέρω ότι είναι ο Δημήτρης, δεν είναι άλλος εκείνη την ώρα. Γιατί είναι στάνταρ, είμαστε άνθρωποι που ζούμε χρόνια, κατάλαβες; Αυτό. Αυτό. Άμα κατεβάζει η κοπέλα την τέντα της από πάνω ακούω το θόρυβο ή αν την έχει λυτή ας πούμε και αυτό, δεν το λέω με..., δεν με πειράζουνε ρε παιδί μου, ναι.

Υπογραμμίζει το γεγονός ότι η γνώση της ρουτίνας προκύπτει και από το γεγονός ότι στην πολυκατοικία ζουν κυρίως παλιοί κάτοικοι της γειτονιάς. Συνεπώς έχει συνδέσει δεδομένους ήχους με τους ανθρώπους και με το πρόγραμμά τους. Ο ήχος που σημαίνει τι κάνουν κατά τη διάρκεια της μέρας απαρτίζει ένα ρυθμό, εκδηλώνεται η ρουτίνα, έτσι δημιουργείται στους κατοίκους πιθανά μια αίσθηση του χρόνου που δεν κατατέμνεται με βάση την έγνοια για το ρολόι αλλά με τις στιγμές που εξελίσσονται οι καθημερινές συνήθειες. Οι γείτονες είναι σαν να σημαίνουν έτσι την ώρα. Σε αυτό το σημείο, η κυρία Όλγα επιθυμεί να διευκρινίσει ότι μιλά καλοπροαίρετα ως προς τους θορύβους των άλλων τους οποίους ακούει: «δεν το λέω με..., δεν με πειράζουνε ρε παιδί μου, ναι». Είναι περίπου ίδιος ο τόνος της φωνής της όταν αναφέρεται στους ήχους των άλλων με τον τόνο με τον οποίο αναφέρει ότι λέει «πέντε καλημέρες με πέντε παλιούς ανθρώπους».

Η συνειδητή επιλογή κατοικίας, όταν αποφασίζει κανείς να ζει στην πόλη, πολύ κοντά, από πάνω ή από κάτω από κάποιον άλλο, αντιπαραβάλλεται με ένα μέρος όπως ο Όλυμπος: «Από τη στιγμή που είμαστε αναγκασμένοι να είμαστε ο ένας πάνω στον άλλον... Ας διαλέγαμε τον Όλυμπο». Ο τόνος της φωνής της όταν μιλά για τον Όλυμπο είναι ειρωνικός, έντονος και ιδιαίτερα αφοριστικός. Από τη μία ο «Όλυμπος» μπορεί να γίνει αντιληπτός ως απομονωμένο μέρος, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να εννοηθεί και ως ένα μέρος που περιλαμβάνει όλα τα σημαίνοντα ενός ησυχαστήριου πιθανά ως αρχαία κατοικία των θεών ή ως το πιο ψηλό βουνό από το οποίο ο οποιοσδήποτε κάτοικος μπορεί να κοιτά την υπόλοιπη χώρα σε απομόνωση και από ψηλά. Ενώ αναφέρει το ότι είναι δική της επιλογή να ζει στην πόλη και ότι είναι κάτι που φαίνεται να της αρέσει, από την άποψη ότι αποδέχεται τους ρυθμούς της πόλης, ταυτόχρονα μιλά για το ότι «από τη στιγμή που είμαστε αναγκασμένοι να είμαστε ο ένας πάνω στον άλλον» σαν να είναι μια καταναγκαστική συνθήκη.

Στη συνέχεια παρατίθεται ακόμα ένα απόσπασμα από τη συνέντευξη της κυρίας Όλγας στο οποίο διατυπώνει πώς αφουγκράζεται τους άλλους μέσα από τους ήχους τους, τους ήχους των ζώων συντροφιάς τους αλλά και μέσα από τους ήχους που κάνει το δικό της αυτοσχέδιο σύστημα συναγερμού.

Κυρία Όλγα: Ας πούμε παλιά που έμενα με τη συννυφάδα μου, η συννυφάδα μου ήταν από κάτω κι εγώ από πάνω. Αυτοί είχαν ένα κανισάκι μικρό, ένα σκυλάκι και αυτό έκλαιγε όλη μέρα, οι άνθρωποι δουλεύανε, αυτό έκλαιγε όταν λείπανε, κατάλαβες τώρα, γάβγιζε δηλαδή και ήξερα ότι λείπανε από το σπίτι. Όταν ερχόταν εκείνη έκανε ησυχία. Όταν ξαναφεύγαν ας πούμε λέω ξαναφύγαν απ΄το σπίτι, ήξερα δηλαδή, ήξερα όλη τη διαδρομή.

Θάλεια: Με βάση τον ήχο του σκύλου

Κυρία Όλγα: Με βάση τον ήχο του σκύλου, κατάλαβες τώρα. Γιατί αυτοί φεύγαν το πρωί δεν το βγάζαν έξω το σκυλάκι, αφήναν το μπαλκόνι και πήγαιναν στο μπαλκόνι. Κι αυτός έκανε πόλεμο γιατί στενοχωριόταν ο καημένος, κατάλαβες, ναι. Κι έτσι ήξερα τη σειρά του σπιτιού απ΄ το σκύλο. Τι γινότανε ήξερα από το σκύλο, ποιος μπαίνει, ποιος βγαίνει ποιος αυτό ναι τα ήξερα από αυτό. Ας πούμε δίπλα μας τώρα μένουν Κινέζοι. Ξέρω, έχει ώρα το παιδάκι φεύγει

οχτώ παρά είκοσι το πρωί. Ξέρω του ανοίγει το παιδί την πόρτα και φεύγει. Πέντε παρά είκοσι έρχεται, τ' απόγευμα. Δηλαδή ακούω τους θορύβους αυτούς σαν γείτονες, λέω μπήκε ας πούμε το παιδί μέσα. Κατάλαβες τώρα, έτσι και καταλαβαίνω ότι υπάρχουνε και δίπλα. Γιατί ειδάλλως μη νομίζεις, εγώ κατεβαίνω κι έρχομαι εδώ αυτοί φεύγουν προς τα ΄κει και πολύ σπάνια τους βλέπω, δεν τους βλέπω συνέχεια. Ναι ναι.

Θάλεια: Α, δεν τους βλέπεται.

Κυρία Όλγα: Δεν τους βλέπω. Τους αντιλαμβάνομαι γιατί έχω δει τη σειρά τους, πώς είναι. Ξέρω ότι το παιδί φεύγει για το σχολείο. Και φεύγει εκείνη την ώρα. Ναι και ακούω όλο αυτό το... ή ας πούμε που γυρνάει αργά ο μπαμπάς στο σπίτι γύρω στις δώδεκα δωδεκάμιση, εγώ έχω ένα αυτοσχέδιο συναγερμό. Τραντάζεται τόσο, ακόμα και να κοιμάμαι, ξυπνάω, δε με πειράζει.

Θάλεια: Τι συναγερμός είναι αυτός;

Κυρία Όλγα: Κινέζικος.

Θάλεια: Αλήθεια;

Κυρία Όλγα: Ναι.

Θάλεια: Τι έχει πάνω, τι κάνει;

Κυρία Όλγα: Τίποτα, με μπαταρία, το κολλάς πίσω στην πόρτα, ακόμα και να την ενοχλήσει κανείς την πόρτα, αυτό με ενδιαφέρει, το είχαμε και με τον άντρα μου. Χτυπάει φυσικά όταν βάζω το κλειδί στην πόρτα αλλά αυτό δεν με πειράζει.

Όπως προαναφέρθηκε, η κυρία Όλγα και πολλοί άλλοι κάτοικοι, γνωρίζουν τη «σειρά» των γειτόνων, τη διαδοχή των καθημερινών τους δραστηριοτήτων, μέσα από τους ήχους που αυτοί κάνουν. Τα ρήματα που χρησιμοποιεί για να περιγράψει τους ήχους που αντιλαμβάνεται, αφήνουν να ξεκινήσει να γίνεται κατανοητή, η δική της θέση στο χώρο.

[...] το παιδί φεύγει για το σχολείο[...]

[...] γυρνάει αργά ο μπαμπάς στο σπίτι [...]

[...] μπήκε το παιδί μέσα [...]

[...] υπάρχουνε και δίπλα [...]

[...] εγώ κατεβαίνω κι έρχομαι εδώ, αυτοί φεύγουν προς τα ΄κει [...]

Τα ρήματα αυτά ενδεχομένως υποδηλώνουν ότι η κυρία Όλγα ακούει τους γύρω της ενώ παραμένει στο ίδιο σημείο, στο σπίτι, ή στο μαγαζί, σαν να τους αφουγκράζεται ενώ η ίδια στέκεται στο ίδιο μέρος όσο οι ήχοι φεύγουν κι έρχονται. Αναφέρει ότι δεν έχει αλλάξει την πόρτα της εισόδου στο διαμέρισμά της, κάτι που σημαίνει ότι αυτή η παλιά πόρτα από τη δεκαετία του 1970 μπορεί εύκολα να παραβιαστεί. Για την αυτοπροστασία της αναφέρει ότι έχει προσαρτήσει ένα σύστημα συναγερμού πίσω από την πόρτα αυτή.

> Αυτοί κοπανάν την πόρτα τη δική τους την πόρτα και παίρνει μπροστά ο συναγερμός ο δικός μου, στην πόρτα μου, κατάλαβες. Τραντάζεται τόσο, ακόμα και να κοιμάμαι, ξυπνάω, δε με πειράζει.

Ο σχεδόν αυτοσχέδιος κινέζικος μηχανισμός συναγερμού χρησιμεύει για να την ειδοποιεί για πιθανούς εισβολείς όμως, κυρίως, την ίδια στιγμή, αποτελεί και ένα «κουδούνι» που σημαίνει πότε επιστρέφουν οι γείτονες. Η πόρτα της όπως είπε, ηχεί με το άγγιγμα και «χτυπάει» ακόμα κι όταν βάζει η ίδια το κλειδί της στην πόρτα. Σπεύδει να σημειώσει ότι δεν την πειράζει αυτός ο ήχος. Μπορεί να υποτεθεί ότι δεν ενοχλείται από το συναγερμό ο οποίος ενεργοποιείται αυτόματα ακόμα και στο δικό της άγγιγμα, επειδή από τη μια είναι ένας δικός της γνώριμος θόρυβος αλλά επίσης, επειδή σημαίνει ότι λειτουργεί και ότι σε περίπτωση πραγματικού κινδύνου θα την προειδοποιήσει.

Σε αντίθεση με την κυρία Μαρία η οποία ενώ ακούει τους γείτονές της, περιγράφει ότι στο διαμέρισμά της έχει ησυχία, η κυρία Όλγα απαριθμεί κατά κάποιο τρόπο, όλα τα σημεία μέσα από τα οποία αφουγκράζεται τι κάνουν οι άλλοι. Κατά τη διάρκεια των τοποθετήσεών της, ενώ παρατάσσει τα διαφορετικά ηχητικά συμβάντα, ταυτόχρονα επισημαίνει πολλές φορές ότι οι ήχοι αυτοί δεν την ενοχλούν. Ενδεχομένως να θεωρεί απαραίτητο να τονίζει διαρκώς ότι αυτοί οι ήχοι δεν αποτελούν ενόχληση

γιατί όπως αναφέρει βρίσκεται και η ίδια σε έναν όροφο πάνω από κάποιους άλλους και γνωρίζει ότι και εκείνη πιθανότατα θα την ακούν. Επαναλαμβάνει δηλαδή, σχεδόν έπειτα από κάθε παράθεση ήχων που αντιλαμβάνεται, ότι δεν ενοχλείται και τονίζει ίσως έτσι την θέση τη βασισμένη στην επιλογή που έχουμε κάνει να ζούμε κοντά στους άλλους και όχι στον Όλυμπο. Συνεπώς, οι ήχοι των άλλων, τα βήματα στη σκάλα, το κλάμα του σκύλου, η λυτή τέντα της κοπέλας εντάσσονται στην απόφαση που έχει πάρει να ζει στην πόλη.

Η κυρία Όλγα είναι μια από τις γειτόνισσες η οποία αναφέρεται στο γεγονός ότι ακούει και εμάς:

> Σας ακούω, όταν βγαίνω να απλώσω ρούχα απ' την πλευρά της κουζίνας. Την Αθηνούλα την άκουγα πιο πολύ, λένε ότι τούτη είναι γκρινιάρα. Αυτή είναι πολύ γκρινιάρα. Αλλά εγώ δεν το ακούω το μωρό αυτό, αλλά την Αθηνούλα, έκανε κάτι τσιρίδες η Αθηνούλα και την άκουγα.

Αναφέρεται στο νέο μωρό σα να μεταφέρει τις εντυπώσεις των άλλων γειτόνων για εκείνο: «λένε ότι τούτη είναι γκρινιάρα». Σαν να θέλει να με καθησυχάσει, σπεύδει να μιλήσει για εκείνη, ότι δεν ακούει το δεύτερο μωρό σε αντιδιαστολή με το πρώτο. Μέσα από τους ήχους μπορεί να δίνεται αυτή η πληροφορία, του χαρακτήρα ενός παιδιού και από τις συζητήσεις των γειτόνων για το παιδί δίνεται η εντύπωση ότι γινόμαστε και εμείς ακουστές.

6.5 «Μια καλημέρα»: οι γείτονες μέσα από την ιστορία της κυρίας Μαρίας

Πολλές κάτοικοι, όπως προαναφέρθηκε, περιγράφουν τους γείτονές τους ως «ήσυχους ανθρώπους» ή υποστηρίζουν ότι στο διαμέρισμά τους -ενώ σφύζει από ήχους των άλλων- υπάρχει «ησυχία». Η συγκεκριμένη «ησυχία» δεν συνιστά μια απόλυτη σιωπή. Μπορεί να σημαίνει ίσως την τάξη. Μου θυμίζει το τρίπτυχο «ησυχία- τάξη - ασφάλεια». Οι κάτοικοι αφουγκράζονται τους γύρω τους μέσα από τους ήχους τους και αυτοί οι ήχοι διαφαίνεται από τα παραπάνω ότι γίνονται αποδεκτοί ίσως από τη στιγμή που δεν διαταράσσουν αυτήν την «ησυχία».

> Ε, μια φορά πάλι είχε τα παιδιά αυτό, πατίνι; Και ξέρεις πώς ακούγεται μες στο πάτωμα, γιατί η κρεβατοκάμαρά είναι εδώ που κοιμάμαι, είναι εδώ από πάνω η δικιά τους κι ακουγόνταν, τους λέω κυρά, πώς τη λέγανε, πες τους να το κάνουν αλλού αυτό το ... όχι μες στην κρεβατοκάμαρα. Ξέρεις πώς ακούγονται; «Τους το΄ χω πει και δεν ακούνε» μου λέει «αλλά λέει, θα το σταματήσω» μου λέει. Δεν μπορούσες να ακούσεις αυτό ντρουυυ ντρουυυ ντρουυυ ντρουυυ ντρουυυ ε, ναι. Εντάξει, αλλά είναι ήσυχοι ανθρώποι, όλοι ήσυχοι είμαστε εδώ μέσα.
> Δεν είναι κανένας έτσι... όλοι αγαπημένοι είμαστε, ε, καθένας στο σπίτι του μονάχα. Τίποτ΄ άλλο. Τι να κάνουμε. Α, αααχ. (Βαθύς αναστεναγμός)

Καθώς ζει μόνη της, τονίζει ότι «δεν ακούει τίποτα», «δεν επιθυμεί να ακούει τίποτα», σαν να προσπαθεί να μιλήσει για το ότι προσπαθεί να συνυπάρχει αρμονικά με τους γείτονές της. Όπως λέει η ίδια: «όλοι αγαπημένοι είμαστε, ε, καθένας στο σπίτι του μονάχα». Μιλάει, ίσως για το γεγονός ότι από τη στιγμή που δεν ασχολείται ο ένας για το τι κάνει ο άλλος, είναι η προσοχή του κάθε ενός εστιασμένη στα «δικά του»: «ο καθένας στο σπίτι του». Κατά τη διάρκεια της επίσκεψής μου με πήγε για λίγο στο πίσω μπαλκόνι και μου έδειξε τα χελιδόνια και τον διπλανό για τον οποίο είπε:

> [...] ήσυχος άνθρωπος, δε σε πειράζει.

Η ησυχία εδώ σημαίνει το ότι οι κάτοικοι ζουν «αγαπημένοι» και χωρίς να ενοχλούν ο ένας τον άλλο. Οι ήχοι, ενώ είναι πραγματικοί, καθώς διαπερνούν κάθε διαμέρισμα, σε ορισμένες περιπτώσεις δεν ξεπερνούν το όριο της ανοχής και ίσως έτσι γίνονται αντιληπτοί στο πλαίσιο της «ησυχίας», είναι ευπρόσδεκτοι, και με αυτό τον τρόπο απαλείφονται. Κάτι παρόμοιο είπε και για τους Κινέζους που ζουν δίπλα μας:

> Ε, εκεί είχανε νοικιάσει σπίτι. Αλλά τώρα πήρανε σπίτι, ξέρεις, εδώ στο γιατρό. Η άλλη πήρε δίπλα σου η κόρη. Είναι ήσυχοι άνθρωποι.

Η «ησυχία» που χαρακτηρίζει τους Κινέζους έχει ίσως περισσότερο να κάνει με το γεγονός ότι κοιτούν τη δουλειά τους χωρίς να ασχολούνται μαζί της ή με το ότι δεν

ακούγονται όπως για παράδειγμα μπορεί να ακούγεται ο κάτοικος στον έκτο όταν κάνει συγκεντρώσεις.

Η κυρία Μαρία, πριν από μερικά χρόνια, είχε αναλάβει την καθαριότητα της σκάλας της πολυκατοικίας. 'Ομως προέκυψαν διάφορες παρεξηγήσεις και της είπαν να σταματήσει ώσπου ανέλαβε συνεργείο καθαρισμού.

> Και με τη Βάσω είχαμε πρόβλημα. Αυτή όταν έκανα τη σκάλα... Έπαιρνα εγώ, γιατί είχα πολλές σκάλες, μέρα νύχτα δούλευα και το φούρνο και όλα. Λέω «μια αποζημίωση» της Μαρίας κάτω, «μα», μου λέει «είμαστε μια οικογένεια, δεν είναι ανάγκη να... αυτά». Μια οικογένεια είμαστε, της λέω, εντάξει, αλλά δε σκεφτήκητε που με βγάλατε πως είμαστε μια οικογένεια;;! Γιατί συμφωνήσητε όλοι. Ε; Λέω μετά, άσε, να λέμε μια καλημέρα.
>
> Μάκη μου, εσύ μην κρατάς κακία, θα την καλημερίζεις, κι άμα σου λέει κάτι θα πηγαίνεις, ντάξει;

Όσο ζούσε ο γιος της, έκανε θελήματα για τη γειτόνισσα όπως μου είπε. Από τον τρόπο με τον οποίο μιλάει για αυτήν τη συνδιαλλαγή διαφαίνεται ότι η κυρία Μαρία έδινε οδηγίες στο γιο της με στόχο να διατηρηθεί μια καλή σχέση μαζί της και στην κουβέντα μας είναι σαν να του απευθύνεται για να μου ξεκαθαρίσει τις προθέσεις της. Η «καλημέρα» που επιθυμεί να λένε η κυρία Μαρία, ενδεχομένως, έχει να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο θέλει να σχετίζεται με τους άλλους στην πολυκατοικία, από τη στιγμή που ζουν όλοι μαζί και ήδη περιγράφουν τη σχέση που έχουν αναπτύξει σαν να έχουν γίνει «οικογένεια». Διαφαίνεται επίσης, ότι «δεν κρατάει κακία» στους άλλους που την απάλλαξαν από τα καθήκοντα του καθαρισμού και ότι η καθημερινή τους τριβή θα περιλαμβάνει και την «καλημέρα», στο πλαίσιο μιας σταθερής, ενεργής, τυπικής επικοινωνίας. Από άλλες μαρτυρίες, όπως για παράδειγμα από αυτήν της Ανδρομάχης, όπου ανέφερε για μια γειτόνισσα ότι είναι «γειτόνισσα που μιλάμε», μπορεί να αρχίσει να καταλαβαίνει κανείς ότι η γειτονία μπορεί να περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, ορισμένους βασικούς βαθμούς σχετισμού των κατοίκων: οι γείτονες που μιλάνε μεταξύ τους σε μια αμοιβαία σχέση τυπικής επικοινωνίας, οι γείτονες που μιλάνε μεταξύ τους και κοινωνικοποιούνται αναπτύσσοντας διαφορετικές σχέσεις συντροφικότητας και οι γείτονες που δεν επικοινωνούν διαμέσου του λόγου για να εγκαθιδρύσουν μια σχέση,

αλλά δεν παύουν να συνυπάρχουν χωρίς ή με περαιτέρω τριβές. Το να λέει κανείς «μια καλημέρα» μπορεί να σημαίνει ότι έτσι ορίζεται μια σχέση τυπικής επικοινωνίας ή ότι μέσα από την «καλημέρα» ορίζεται η καλή πρόθεση για την ανάπτυξη μιας πιο στενής σχέσης.

> Άμα δε σου πει ο άλλος έλα να πιούμε καφέ, δεν πας. Η κυρά 'Λένη η διαχειρίστρια μου λέει «ερχόσουν, τότε με τη διαχείριση, να έρχεσαι να μου χτυπάς την πόρτα». Η κυρά Παναγιώτα, πηγαίνω καμιά φορά το βραδάκι να δω τι κάνει κι αυτά. «Έλα ρε κυρά Παναγιώτα», δεν έρχεται. Έχουνε τις δουλειές τους. Μην κοιτάς εγώ που μαι μόνη μου και ξέρω 'γω τι. Η κυρα 'Λένη, κατεβαίνω κάτου και προχτές μου λέει, εφόσον δεν πήγαινα, μου κρέμασε κάτι στην πόρτα, κάτι λίγο φαΐ, σου λέει, τώρα θα την αναγκάσω να μου φέρει το τάπερ, θα έρθει. Ε, κι εκεί μωρέ κι εκείνη έχει τον άντρα της, έχει τις δουλειές της, έφτιαξε το πλακάκι έκανε, έχει βάλει πλακάκι αυτή, κι έχει το πλακάκι είχε αραιώσει. Και πήρε αυτό και το 'τριψε και το 'κλεισε πιο πολύ. Είχε σκόνες, είχε πολύ δουλειά, ήταν και λίγο κρυωμένη και δεν πήγαινα. Μου λέει «να 'ρχεσαι» μα δεν μπορείς το πρωί να πηγαίνεις ρε παιδί μου. Γιατί ο άλλος έχει τις δουλειές του έχει το παιδί της που έχει χωρίσει και του μαγειρεύει, του δίνει φαγητό, της φέρνει τα ρούχα του τα πλένει, τα σιδερώνει.

Το «τάπερ» που κρεμάει στην πόρτα της Κυρίας Μαρίας η Κυρία Ελένη για να «αναγκάσει» την επιστροφή του, είναι ένα στοιχείο ενός τρόπου σχετισμού που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μπορεί μέσα από αυτό να αντιληφθεί κανείς πώς χρησιμοποιούνται καθημερινά αντικείμενα για να διευκολύνουν την ανταλλαγή αγαθών, τη συμπαράσταση στη μοναξιά, τον τρόπο διαχείρισης του πένθους. Επίσης, το δώρο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, έχει σαν στόχο ένα κάλεσμα σε μια ρουτίνα καθημερινής επικοινωνίας· στο να την «αναγκάσει», να κατέβει κάτω για να πιουν καφέ. Σε μια άλλη περίπτωση, αυτή του Αργύρη στον οποίο θα γίνει αναλυτική προσέγγιση σε επόμενο κεφάλαιο, όταν τον ρώτησα αν είναι φίλοι με τους γείτονες που κατοικούν πάνω από αυτόν μου είπε τα εξής:

> προσπαθούν αυτοί γενικά, είμαστε γειτονιά εδώ, μας φέρνουνε συνέχεια λεμόνια απ΄ το χωριό, αλλά μας τινάζουν επίσης τα χαλιά στο μπαλκόνι μας

Το δώρο σε αυτήν την περίπτωση ενδέχεται να λειτουργεί ως μέσω προσέγγισης του γείτονα ως τρόπος υπενθύμισης καλών προθέσεων. Σαν να επιθυμεί να εγκαθιδρύσει μια σχέση κατά την οποία προσφέρονται λεμόνια λαμβάνοντας ως αντάλλαγμα την ανοχή όσων αφήνονται να βγουν προς τα έξω, ήχοι και τρίχες του σκύλου.

6.6 Η γειτονιά του Μεταξουργείου και η πολυκατοικία μέσα από την ιστορία της κυρίας Έλλης

κυρία Έλλη: Εκεί (Αλβανία) ήταν τα πράγματα πολύ δύσκολα, φτώχεια, ήταν ο κομμουνισμός το 1996 ήρθα εγώ εδώ στη γειτονιά μας, είχα πάει στη Λειβαδιά πριν, κάναμε αγροτικές δουλειές και μετά ήρθαμε εδώ στην Αθήναα. Εκεί δύσκολα τα πράγματα, εδώ που ήρθαμε τα βρήκαμε πολύ καλύτερα. Και δουλειές υπήρχαν και οι τιμές ήταν πιο καλές και οι γειτονιές διαφορετικές και τα παιδιά μας παίζανε έξω είχε πολλές παιδικές χαρές, κι εδώ απέναντι. Ναι κι εδώ απέναντι παιδική χαρά κι εδώ πιο κάτω παιδική χαρά και στην εκκλησία παιδική χαρά έχει πιο πάνω, τώρα δεν υπάρχει τίποτα.

Θάλεια: Πώς το καταφέρανε αυτό να μην έχουμε καθόλου παιδικές χαρές εδώ;

κυρία Έλλη: Λόγω της αλλαγής της περιοχής; Λόγω καταστημάτων που ήρθανε και θέλανε να κλείσουνε να τα κάνουνε όλα τα μαγαζιά να κάθεται ο κόσμος να τρώει να πίνει και να μην υπάρχουν παιδικές χαρές; Αυτό πιστεύω, ότι επικράτησε πιο πολύ το εμπορικό μέρος, παρά το να διασκεδάζουν τα παιδιά να χαίρονται και να κάνουν. Αυτό πιστεύω εγώ.

Θάλεια: Όταν εσύ ήρθες πριν από 25 χρόνια, η γειτονιά δεν ήταν έτσι;

κυρία Έλλη: Όχι, όχι, καμία σχέση. Βέβαια είχε πιο πολλούς ξένους, αλλά ήταν πιο αγνά τα πράγματα, ρε παιδί μου όπως σου είπα πιο διαφορετικά, πολύ πιο διαφορετικά, ενώ τώρα είναι *εντελώς αλλιώς*. Τώρα πιο πολλές καφετέριες τα τελευταία πέντε χρόνια. Πιο πολλά εστιατόρια, πιο πολλά μαγαζιά ρούχων, ενώ παλιά ήταν εντελώς, ένα άλλο πράγμα. Γειτονιά. Τώρα είναι αλλιώς.

Θάλεια: Καθώς περνάει ο χρόνος, γίνεται πιο έντονο αυτό;

κυρία Έλλη: Πιο έντονο, όπου και να πας θα δεις ένα εστιατόριο, ένα καφέ, ωραίο είναι για τη νεολαία να διασκεδάζει, να 'ρχεται ξένος κόσμος στη γειτονιά μας, να ανεβαίνει η γειτονιά μας. Μόνο από την άποψη ότι δεν έχει παιδικές χαρές για τα παιδάκια να χαίρονται να παίζουν, πρέπει να πάνε σε άλλη γειτονιά να παίξουν. Αυτό, γενικότερα δεν βλέπουμε εγκληματικότητα, δεν βλέπουμε ανθρώπους έτσι να επιτίθενται έτσι στα καλά καθούμενα, υπάρχει μια ησυχία σε γενικές γραμμές. Ενώ παλιότερα δεν υπήρχε. Παλιότερα δεν μπορούσες να βγεις έξω με τσάντα, να φόραγες κάτι καλό, χρυσαφικό.

Θάλεια: Σε έχουνε κλέψει;

κυρία Έλλη: Το μαγαζί μου έχουνε κλέψει.

Θάλεια: Α έχουν ανοίξει το μαγαζί...

κυρία Έλλη: Έξι φορές το έχουν κλέψει όχι μία.

Η κυρία κυρία Έλλη είπε ότι το Μεταξουργείου από «γειτονιά» έχει γίνει κάτι «εντελώς αλλιώς». Παλιότερα για την κυρία κυρία Έλλη ενώ ήταν πιο «αγνά», πιο «διαφορετικά», υπήρχε περισσότερη εγκληματικότητα από ότι το 2017. Για τη διαχείριση του σοκ από τις έξι κλοπές που είχαν γίνει στο κατάστημά της, όπως μου είπε χρειάστηκε να πάει σε συμβουλευτική ψυχοθεραπεία. Ταυτόχρονα μου εκμυστηρεύτηκε ότι επιθυμεί να παραμείνει στη γειτονιά γιατί της αρέσει πάρα πολύ και «δε θα το άλλαζε με τίποτα».

Περιγράφει την εμπειρία του ήχου στο διαμέρισμά της με βάση το γεγονός ότι είναι διαμπερές. Τα διαμπερή διαμερίσματα των πολυκατοικιών στην Αθήνα, έχουν ιδιαίτερη ακουστική καθότι υπάρχει το άνοιγμα από τη μια άκρη στην άλλη που διευκολύνει τους ήχους να το διαπερνούν παρέα με το ρεύμα του αέρα που δημιουργείται και εισέρχεται από δύο αντικριστές κατευθύνσεις.

Από τη μεριά της Θερμοπυλών ακούω καλύτερα εσάς που είστε δίπλα μου. Απ' τη μεριά

της Μεγάλου Αλεξάνδρου ακούω τον από 'δω, βγαίνοντας που είναι διαμπερές το διαμέρισμα ακούμε τους γείτονες από 'δω. Ναι. Από όλες τις μεριές ακούμε γειτόνους.

Η κυρία κυρία Έλλη, παρέα με την κυρία Όλγα είναι δύο κάτοικοι από τη διπλανή πολυκατοικία οι οποίες μου έχουν πει ότι ακούνε τα παιδιά μου όταν φωνάζουν. Γνωρίζω ότι ορισμένες στιγμές κάνουμε ιδιαίτερη φασαρία. Μπορώ να συμπεράνω από τη θέση των διαμερισμάτων τους στον δεύτερο και τον τρίτο όροφο της διπλανής πολυκατοικίας ότι οι συγκεκριμένες γειτόνισσες ίσως να μας ακούν περισσότερο από άλλους επειδή τα διαμερίσματά μας βρίσκονται στον ίδιο περίπου ύψος.

...μπαίνεις μέσα και δεν ακούς τίποτα, λες, που είμαι εδώ, είμαι σε πολυκατοικία; Ναι είναι όλοι, είναι και τα διαμερίσματα μεγάλα σε εμάς, που δεν είναι στην πόρτα η κουζίνα, είναι λίγο πιο μέσα και δεν ακούγεται αλλά δεν έχουμε και παιδιά μικρά εμείς μέσα. Κανένας δεν έχει παιδιά μέσα σε εμάς για να ακούς φωνή, να ακούς ζωντάνια. Χαμηλά είμαστε όλοι. Αυτά.

Για ακόμα μια φορά ακούμε για την «ησυχία» στην πολυκατοικία, ότι όλοι ζουν «χαμηλά». Η ησυχία αυτή αποδίδεται στο γεγονός ότι η κουζίνα στα διαμερίσματα -στην οποία υποτίθεται ότι παράγεται αρκετός θόρυβος στο μαγείρεμα και στη συνεύρεση- βρίσκεται πιο μέσα, συνεπώς δεν είναι τόσο εύκολο να «βγαίνουν» οι ήχοι από την πόρτα της εισόδου και στο γεγονός ότι δεν υπάρχουν παιδιά. Αυτή η ησυχία που περιγράφει η κυρία κυρία Έλλη, κατά κάποιο τρόπο, είναι κυριολεκτική, δεν υπάρχει τόσος θόρυβος από την καθημερινή τους ρουτίνα. Ταυτόχρονα, ίσως, υπονοεί ότι εφόσον της προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι «δεν ακούει τίποτα» όταν μπαίνει μέσα και αμφιβάλλει για το αν βρίσκεται ή όχι σε πολυκατοικία, μιλά έτσι έμμεσα για μια γενική αντίληψη που επικρατεί ότι οι πολυκατοικίες είναι ηχηροί χώροι.

Όσο μου αναφέρει ότι ζει σε ήσυχη πολυκατοικία, ταυτόχρονα συζητά για το πώς λαμβάνει μέτρα ηχοπροστασίας για τους ήχους της πόλης τα οποία δεν είναι απόλυτα αποτελεσματικά.

Κουρτίνες έχω αλλάξει, τα παράθυρά μας τα έβαλε τριπλά για να μην ακούω το θόρυβο του δρόμου και πάλι ακούγεται. Τριπλά τζάμια, εε, πόρτα ασφαλείας να μην έρχεται ήχος

από τον απέναντι. Εεε παράθυρα αλουμινένια να μην έχω και πάλι ακούω.

Παρακάτω παραθέτω την τοποθέτηση της Έλλης από όταν μου μίλησε την πρώτη φορά για την επινοητική πρακτική της- διαχείριση του θορύβου. Όπως μου περιγράφει, για να μην ακούει το θόρυβο του από πάνω, όταν ξυπνά ή όταν μεταχειρίζεται διάφορα εργαλεία στο μπαλκόνι, ανοίγει το καλοκαίρι έναν ανεμιστήρα ο οποίος παράγει τέτοιο θόρυβο, ικανό να επικαλύψει όλους τους ανεπιθύμητους ήχους. Δημιουργεί έτσι τον δικό της προσωπικό χώρο. Συζητώ πολλές φορές με την κυρία Έλλη για αυτό της το εύρημα και πάντα μου μιλά με μεγάλο ενθουσιασμό για τον τρόπο που επικαλύπτονται οι θόρυβοι από πάνω ή για το πώς αισθάνεται ότι ο ήχος του ανεμιστήρα είναι «κομμάτι δικό της», «πώς έχουν τα παιδιά την πιπίλα; Έτσι κι εγώ έχω τον ανεμιστήρα». Η πιπίλα, στα αγγλικά λέγεται και pacifier, λειτουργεί καθησυχαστικά για τα παιδιά αν και τα φιμώνει. Στον επίλογο της διατριβής μαγνητίζεται η τοποθέτηση της Έλλης για τον ανεμιστήρα της όπως έγινε τρία χρόνια μετά από αυτήν εδώ:

Έλλη: Βάζω τον ανεμιστήρα και με πιάνει ο ύπνος, φαντάσου το, δεν ξέρω γιατί. Δηλαδή βάζω τον ανεμιστήρα, κάνει αυτό το «ααοο» και δεν ακούω όλους τους άλλους τους θορύβους και ακούω μόνο αυτόν, για να αποφύγω όλους τους άλλους θορύβους, επειδή έχω θέμα με το θόρυβο, βάζω τον ανεμιστήρα που έχει έναν απαλό θόρυβο και με αυτόν κοιμάμαι, ως το πρωί.

Θάλεια: Και τι θόρυβο ακριβώς κάνει;

Έλλη: Κοίτα, απάνω ο άλλος είναι η τουαλέτα. Μόνο να ρίξει το τηλέφωνο από που πλένεται «γκνταπ!» Ξύπνησα εγώ. Ή θα πάρει κάτι επειδή ο από πάνω είναι σιδεράς, και στο μπαλκόνι του έχει όλα τα σιδερικά. Για να πάρει τα σιδερικά για να φύγει να πάει για δουλειά, εμένα θα με ξυπνήσει σίγουρα. Οπότε εγώ πρέπει κάτι να κάνω, να βάλω κάτι που να μην ακούγεται κάτι άλλο εκτός από αυτό. Και βρήκα τον ανεμιστήρα. Γιατί είχα θέμα με ξυπνούσε τεσσερισήμισι ώρα. Και λέω πρέπει κάτι να κάνω, για να δοκιμάσω αυτό. Και βάζω τον ανεμιστήρα και μου καλύπτει όλο το άλλο και είμαι εκεί και το βάζω αυτό και ηρεμώ. Με ηρεμεί και μου καλύπτει και όλους τους άλλους ήχους που μπορώ να

ακούσω. Είναι θόρυβος, αλλά ελαφρύς θόρυβος ο οποίος τον αντέχω και με ηρεμεί, έχω βρει δηλαδή, μόνο με αυτόν ηρεμώ, αν δεν έχω αυτόν, δεν μπορώ να κοιμηθώ.

Θάλεια: Και πώς ακριβώς είναι αυτός ο θόρυβος; Πώς μοιάζει;

Έλλη: Ο ανεμιστήρας, πώς κάνει ο ανεμιστήρας, η φτερωτή του ανεμιστήρα που μας φέρνει αέρα;

Θάλεια: Και αυτό το κάνεις το καλοκαίρι.

Έλλη: Ναι, ναι.

Πάυση – ήρθε ο Γιώργος μιλήσαμε και ξαναρωτάω για το πώς είναι ο θόρυβος.

Έλλη: Είναι η φτερωτή του ανεμιστήρα η οποία κάνει έναν αέρα έντονο ο οποίος εμένα με ηρεμεί. Δηλαδή τον βάζω στον τοίχο, να μη με ενοχλεί ο αέρας, κι ακούγεται μόνο αυτό το βζζζζζ του αέρα και με ηρεμεί. Αυτό.

Θάλεια: Είναι δυνατό;

Έλλη: Όχι δεν είναι δυνατό, είναι απαλό, όσο να μου καλύψει όλα τα άλλα, να μην ακούω ούτε από πάνω τα νερά να τρέχουν, ούτε το τηλέφωνο να πλένουν και να το ακουμπάει πάνω στην μπανιέρα, ούτε να παίρνει τα εργαλεία, ούτε να κοπανάει τις πόρτες, ούτε να χτυπάει τα ντουλάπια, δηλαδή είμαι εκεί, είμαι με αυτόν τον ήχο.

Θάλεια: Και να σου πω, αυτό το κάνεις χειμώνα καλοκαίρι;

Έλλη: Ώσπου ξεκινάει το πολύ κρύο, είμαι με αυτό. Μετά, έχω θέμα. Μετά δεν μπορώ να κοιμηθώ, πάει η ώρα μία δύο, γυρίζει σπίτι ο άλλος, θα 'ρθει, θα πλυθεί, θα ανοίξει το νερό θα πάει στην τουαλέτα, θα ακουστεί ο θόρυβος, γιατί είναι πάνω η τουαλέτα από το διαμέρισμα το δικό μου. Και είναι πολύ δύσκολο.

Θάλεια: Και τι κάνεις το χειμώνα.

Έλλη: Το χειμώνα ξυπνάω κοιμάμαι, έχω πάρα πολύ πρόβλημα. Κοιμάμαι, ψάχνω να βρω κάποιο δωμάτιο στο σπίτι που δεν είναι κανένα παιδί να πάω να κοιμηθώ, αλλά πιο πολλές

φορές τα παιδιά είναι σπίτι καιιιι ζορίζομαι πάρα πολύ το πρωί είμαι κομμάτια στη δουλειά μου. Έχω μεγάλο πρόβλημα. Λόγω δουλειάς, που όλη μέρα έχω υπερένταση, τα νεύρα μου είναι σπασμένα, κι εδώ είναι γρήγορη δουλειά θέλει μάρκες, λεφτά, εφημερίδες, περιοδικά, το ένα το άλλο και είναι η δουλειά πολύ έτσι. Αυτά.

Θάλεια: Ποιες φωνές ακούς κατά τη διάρκεια της ημέρας στο σπίτι;

Έλλη: Ακούω φωνές, επειδή από πάνω μου είναι ένα ζευγάρι μεγάλοι, φωνές αυτονών ακούω. Είναι ένα ζευγάρι περίπου στα εβδομήντα οι οποίοι μιλάνε δυνατά και ακούγεται κάτω, έρχεται η φωνή τους κάτω. Το μεσημέρι που πάω σπίτι και το βράδυ που μιλάνε τους ακούω ναι ναι.

Κάποιες άλλες;

Κάποιες άλλες, από... που είναι διαμπερές, τα σκυλάκια που γαβγίζουν από εδώ κάτω. Κάνουν και αούυ όταν περνάει ασθενοφόρο και τέτοια ναι , αυτά από 'δω από το διαμπερές. Μετά είναι τα αυτοκίνητα, που περνάνε από δω ή απ΄ την άλλη μεριά, οι μηχανές, βάζουν μουσική πάρα πολύ δυνατή. Βάζουν μουσική πάρα πολύ δυνατή μέσα στα αυτοκίνητα, είτε τρέχουν οι μηχανές, ακούμε αρκετά.

Σε έχει φοβίσει κάποιος ήχος κάποια φορά;

Έχω φοβηθεί με τον ήχο του πυροσβεστικού νομίζοντας ότι κάτι συνέβει γύρω μας, όταν πήρε φωτιά ένα διαμέρισμα εδώ απέναντι. Νομίζαμε ότι κάτι έγινε, είτε στο μαγαζί, είτε ναι. Αυτό μας φοβίζει είτε το ασθενοφόρο ο ήχος μας φοβίζει, οι σειρήνες, τι συμβαίνει.

6.7 Η γειτονιά μέσα από τους ήχους που γίνονται ακουστοί από το διαμέρισμά Θερμοπυλών 51- 53

«αλγόρυθμος

σκέφτεσαι εγώ, λες εμείς

σχηματίζεις:
δύο αριθμοί γίνονται ένας με την πρόσθεση,
δύο αριθμοί γίνονται ένας με την αφαίρεση,
δύο αριθμοί γίνονται ένας με τον πολλαπλασιασμό,
δύο αριθμοί γίνονται ένας με τη διαίρεση

σημειώνεις:

η πράξη ενώνει το αποτέλεσμα απομονώνει»[294]

Στην Αθήνα κατοικώ από το 2010 και έχω μείνει σε τρεις διαφορετικές πολυκατοικίες, σε τρία διαφορετικά διαμερίσματα στο Μεταξουργείο.[295] Εδώ επιχειρώ να περιγράψω τη γειτονιά που κατοικώ όπως την ακούω μέσα από το διαμέρισμα στο Μεταξουργείο. Μένω με το σύζυγό μου και από το 2013 και μετά και με τις δύο κόρες μου σε μια πενταώροφη πολυκατοικία, έτους ανέγερσης το 1980, με ρετιρέ στον πέμπτο – και ένα μικρό δώμα στον έκτο. Η πολυκατοικία βρίσκεται μεταξύ τριών άλλων πολυκατοικιών οι οποίες είναι χτισμένες δύο δεκαετίες νωρίτερα (1965) και όλες μαζί αποτελούν την απόληξη του οικοδομικού τετραγώνου που βλέπει στην οδό Θερμοπυλών ακριβώς δεξιά από τη γέφυρα της Καβάλας μπαίνοντας από την Αχιλλέως.

Μένουμε στον τέταρτο όροφο, σε ανατολικό διαμέρισμα, με το μπαλκόνι να βλέπει στην αρχή της οδού Θερμοπυλών, από την πλευρά της Αχιλλέως η οποία

294 Άγγελος Κυρίου, *ΠΕΡ ΟΠΕΡ ΛΕΚ*, ό.π., 147.

295 Όπως έχω αναφέρει σε εισαγωγικό υποκεφάλαιο μια σύντομη αναδρομή στα μέρη που έχω ζήσει είναι η εξής: το μεγαλύτερο μέρος της ζωής μου πέρασα στο ήσυχο προάστιο της Γλυφάδας σε διώροφο σπίτι με κήπο, τα παιδικά μου χρόνια μέχρι έξι ετών σε χαμηλό σπίτι διώροφο (από πανωσήκωμα) στο Μοσχάτο με σταθερά διαλείμματα διακοπών τα καλοκαίρια στα φορτηγά καράβια στη θάλασσα και στην Κεφαλλονιά. Δύο χρόνια της ζωής μου (2008- 2010) έζησα στη Γερμανία, στη απόλυτα ήσυχη Βαϊμάρη.

καταλήγει στη γέφυρα Αθηνών. Το διπλανό διαμέρισμα στα αριστερά μας, βλέπει και αυτό στη Θερμοπυλών. Το μπαλκόνι μας συνορεύει με το δικό τους και χωρίζεται με διαχωριστικό από οπλισμένο τζάμι. Είναι προσφάτως κατοικημένο. Στη μεσοτοιχία από δεξιά βρίσκεται μια πολυκατοικία η οποία έχει χτιστεί το 1965, κάτι το οποίο εξηγεί τα παρακάτω: η μεσοτοιχία αυτή ενσωματώνει και φανερώνει τις διαφορές στους κτιριοδομικούς κανονισμούς και στη νομοθεσία περί ύψους των κτισμάτων γιατί τα μέτρα των πολυκατοικιών είναι διαφορετικά με αποτέλεσμα τα γειτονικά μπαλκόνια να μην βρίσκονται στο ίδιο ύψος. Δηλαδή, ο δικός τους πρώτος όροφος βρίσκεται κατά ένα μέτρο πιο χαμηλά από τον δικό μας πρώτο, συνεπώς το μπαλκόνι μας δε βρίσκεται στην «περασιά» με το δικό τους του τέταρτου ορόφου. Έτσι, από το μπαλκόνι μου μπορώ να δω το μπαλκόνι του τέταρτου της διπλανής πολυκατοικίας με εποπτική ματιά από πάνω προς τα κάτω, επειδή βρίσκεται πιο χαμηλά από το δικό μας και αν σηκώσω το κεφάλι μου μπορώ να δω το μπαλκόνι του δικού τους πέμπτου. Το μπαλκόνι μας βρίσκεται μεταξύ του τέταρτου και του πέμπτου ορόφου της διπλανής πολυκατοικίας. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να ακούω μέσα από το υπνοδωμάτιό μας ήχους από τα δύο αυτά διαμερίσματα ταυτόχρονα αλλά και από το προσφάτως κατοικημένο διπλανό διαμέρισμα της δικής μας πολυκατοικίας.

Η βασική πηγή συνεχούς θορύβου είναι η ροή του δρόμου. Μπροστά από την πολυκατοικία στη συμβολή των οδών Μεγάλου Αλεξάνδρου και Θερμοπυλών υπάρχει φανάρι, συνεπώς ακούμε τους ήχους που προκύπτουν από τα μέσα μεταφοράς που επιθυμούν να διασχίσουν αυτήν τη διασταύρωση, [ΗΧΗΤΙΚΑ ΑΡΧΕΙΑ 01-04] τα φρεναρίσματα, τις κόρνες των ανυπόμονων οδηγών, τα λεωφορεία και τα πούλμαν, τα ροδάκια από τα πατίνια όσων κατηφορίζουν προς την Ακαδημία Πλάτωνος -οι οποίοι αναχωρούν από το δημοφιλές για τους σκέιτερς στέκι με ράμπα που άνοιξε πρόσφατα στη γειτονιά. Ο ήχος των λεωφορείων και των βαριών τροχοφόρων, νταλικών κλπ. ο οποίος φτάνει στο διαμέρισμα από τη γέφυρα Αθηνών γίνεται καλά αντιληπτός ειδικά τις πρώτες πρωινές ώρες από τις πέντε το ξημέρωμα και μετά, σταθερά όλα τα χρόνια αυτής της έρευνας. Πρόκειται για φορτηγά που εισέρχονται στην Αθήνα και μεταφέρουν εμπορεύματα. Ο δρόμος εκείνη την ώρα είναι άδειος, τα φορτηγά κινούνται γρήγορα και μπορώ να καταλάβω από το θόρυβο της επιτάχυνσής τους τι ώρα είναι. Οι μοτοσυκλέτες οι οποίες ξεκινούν να επιταχύνουν στο φανάρι γίνονται

επίσης αισθητές, οι εξατμίσεις των οποίων παράγουν ένα πολύ μεγάλο ποσοστό θορύβου. Υπάρχει εδώ μια τυπολογία των ήχων από τις εξατμίσεις η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον κυρίως μέσα στο γεγονός ότι η δουλειά που κάνει ο ιδιοκτήτης τους στην εξάτμιση ορίζει τις διαφορετικές ποιότητες θορύβου που θα παραχθούν. Δεν εξετάζεται σε αυτήν την έρευνα με λεπτομέρεια αυτή η πηγή θορύβου. 'Ομως, όπως με ενημέρωσε άνθρωπος που ασχολείται με το συγκεκριμένο μεταφορικό μέσο, ο ήχος της εξάτμισης έχει άμεση σχέση με την ιδιοσυγκρασία του ιδιοκτήτη μοτοσυκλέτας· με την ηλικία, το επάγγελμα, τις πεποιθήσεις και τον τρόπο ζωής.

Ιδιαίτερα αντιληπτές γίνονται οι εργασίες που πραγματοποιούνται στο δρόμο και στα γειτονικά κτίρια αρκετά συχνά. Αυτές είναι συγκεκριμένα, εργασίες συντήρησης, αναδόμησης, επέκτασης και ανακαίνισης. Ειδικά τα τελευταία δύο χρόνια χτίζεται – ανακαινίζεται μια παλιά πολυκατοικία για να δοθεί για χρήση ένα νέο, πρωτοφανώς πολυτελές, για το συγκεκριμένο σημείο της γειτονιάς του Μεταξουργείου, ξενοδοχείο στη Μεγάλου Αλεξάνδρου. Τα τελευταία τρία χρόνια η γειτονιά του Μεταξουργείου στεγάζει δύο αγορές, αυτή με ρούχα κινέζικης προέλευσης και αυτή με ρούχα ελληνικής προέλευσης με αποτέλεσμα σχεδόν όλα τα ισόγεια μαγαζιά να έχουν γίνει καταστήματα ρούχων. Ο ήχος από τις εργασίες των ανακαινίσεων των μαγαζιών στα ισόγεια είναι ένας ήχος που γίνεται κυρίως αντιληπτός από τα διαμερίσματα στους πρώτους ορόφους, όμως και από τον τέταρτο αρκετές φορές ακούγαμε τις εργασίες ανακαίνισης του γκαράζ απέναντι που μετατράπηκε σε κατάστημα ρούχων. Ορισμένα μαγαζιά που κλείσανε και μετατράπηκαν σε καταστήματα ρούχων για αγορά χονδρική στα έτη 2014- 2017 επί της οδού Θερμοπυλών ήταν ένα Αιγυπτιακό εστιατόριο, ένα αναψυκτήριο, μια σχολή οδηγών, ένα κατάστημα αγοράς και πώλησης μεταχειρισμένων πραγμάτων, ένα κρεοπωλείο, ένα ζαχαροπλαστείο, μια σχολή κοπτοραπτικής, ένα πάρκιν και ένα συνεργείο μοτοσυκλετών. Το γωνιακό διατηρητέο νεοκλασικό κτίριο, πραγματοποίησε εργασίες τα τελευταία τρία χρόνια, αργής μετατροπής της ταράτσας του σε νησιώτικου στυλ -πλήρως εξοπλισμένης με ηχοσύστημα και μπαρ- βεράντας η οποία μια φορά το χρόνο για τρία χρόνια φιλοξένησε εκδηλώσεις που έμοιαζαν με μικρά ντεφιλέ μόδας ή άλλων δεξιώσεων. Τις ακούσαμε από το μπαλκόνι μας και το διαμέρισμά μας. Οι εργασίες που έγιναν στο δρόμο (2017), είχαν σχέση με την συντήρηση των σωληνώσεων της ύδρευσης αλλά και με το αέριο – γκάζι. Αυτές οι

εργασίες, του δρόμου αλλά και στα κτίρια, συνήθως τηρούν τις ώρες κοινής ησυχίας.

Μια σταθερή περιοδική πηγή δυνατού ήχου σύντομου σε διάρκεια αλλά εξαιρετικά δυνατού σε ένταση είναι αυτή της αποκομιδής των σκουπιδιών, η οποία παράγει τράνταγμα ικανό να ξυπνήσει όσους κοιμούνται, κυρίως το καλοκαίρι που τα παράθυρα όλων είναι ανοιχτά. Γύρω στις πέντε με έξι το πρωί, ταυτόχρονα με τις νταλίκες και τα βαριά φορτηγά, περνούν για τα σκουπίδια. Στην ιστοσελίδα των εφημερίδων που ανακοίνωσαν την αλλαγή στη νομοθεσία γύρω από τις ώρες κοινής ησυχίας διαβάζουμε τα σχόλια των επισκεπτών οι οποίοι είναι κάτοικοι της Αθήνας που παραπονιούνται για αντίστοιχες ενοχλήσεις. Σε ένα από αυτά τα σχόλια διαβάζουμε πώς επιδρά αυτό το τράνταγμα σε κατοίκους όταν η συγκομιδή για κάποιο λόγο ξεκινούσε στις τέσσερις το ξημέρωμα. Παραθέτω αυτό το σχόλιο όπως ανασύρθηκε από το διαδίκτυο στο οποίο προτείνεται μια λύση για το πρόβλημα και στο οποίο δεν επιθυμώ να σταθώ, παρά μόνο να φέρω εδώ ως παράδειγμα αυτής της επίδρασης του συγκεκριμένου δυνατού τραντάγματος.

> Εμείς , οι ένοικοι του Δημου ΒΎΡΩΝΑ , δυστυχώς κοιμόμαστε μόνο τα 4 ή 3 βράδια της εβδομάδας εδώ και μήνες !! Ο λόγος , το σκουπιδιάρικο (μάλλον τανκ καλύτερα) του Δήμου μας , το όποιο βγαίνει από τις 4 τα ξημερώματα αποφασισμένο να ξυπνήσει ζωντανούς αλλά και πεθαμένους . Ολόκληρα τετράγωνα στο πόδι , άυπνος ο εργαζόμενος κοσμάκης , αλλά δύστυχως για εμας τους απλούς θνητούς , λύση δεν υπάρχει .... Άραγε ενα βιντεάκι από το συμβάν (με ήχο βέβαια), τον κόσμο που πετάγεται στα μπαλκόνια με τα σώβρακα να κλείσει κανα παράθυρο (έχει και ζέστες βλέπεις ακόμα ..) , την αγανάκτηση γενικα , άραγε , λέω άραγε θα μπορούσε να τους ευαισθητοποιήσει λίγο και να ξεκινάνε την συγκομιδη κατά τις 07.00 ;;;[296]

Από το δρόμο ακούμε επίσης όλους τους πλανόδιους πωλητές, με γλάστρες ή φρούτα, οι οποίοι περνούν άλλοτε πρωινές και άλλοτε μεσημεριανές ώρες, έπειτα τους μουσικούς που περνούν παίζοντας πνευστά και κλαρίνα. Ο πλανόδιος πωλητής ψαριών που φωνάζει από την αρχή της Θερμοπυλών ερχόμενος από την Πειραιώς «τα ψάρια –

296Σχόλιο αναγνώστη στο άρθρο: «Οι ώρες κοινής ησυχίας και τι γίνεται όταν παραβιάζονται. Το μήνυμα της Ελληνικής Αστυνομίας», *Newsbeast.gr*, https://www.newsbeast.gr/greece/arthro/2626139/i-ores-kinis-isichias-ke-ti-ginete-an-paraviazonte, Ανακτήθηκε 21/3/2017.

ψάρια!» νωρίς το μεσημέρι, θα μπορούσε να αποτελεί το ηχητικό ορόσημο – το ηχόσημο του Μεταξουργείου καθότι είναι πολύ χαρακτηριστική η φωνή του και ο τρόπος που διαφημίζει το μοναδικό προϊόν που σέρνει με ένα μικρό καρότσι. Είναι σταθερή, σχεδόν καθημερινή η παρουσία του στα χρόνια 2011- 2017. Τα καλοκαίρια ο πλανόδιος πωλητής περνάει επίσης σταθερά και διαλαλεί το εμπόρευμά του συστήνοντας από το μεγάφωνό του τον εαυτό του «Ο Νίκος ο Γλύκας- έχω καρπούζια με δύο καρδιές». [ΗΧΗΤΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 04] Ταυτόχρονα με τα παραπάνω, σταθερός είναι και ο ήχος από τα καρότσια μεταναστών που κάνουν τη δουλειά του ξεδιαλέγματος των χαρτονιών αλλά και των σιδερένιων αντικειμένων από τις υπόλοιπες συσκευασίες για να τα πάνε στην ανακύκλωση.

Από το διαμέρισμά ακούν όλοι οι κάτοικοι στην πολυκατοικία μας, περίπου μια φορά το μήνα να ξεφορτώνουν οι Κινέζοι στο μαγαζί τους που βρίσκεται στο ισόγειο, το εμπόρευμά τους, σέρνοντας τεράστια κιβώτια μέσα από τα φορτηγά έξω στο πεζοδρόμιο. Καταλαβαίνουμε ότι συμβαίνει αυτό επειδή συνήθως είναι πιο δραστήριοι από άλλες μέρες, φωνάζουν αρκετά ο ένας στον άλλον για να γίνει η δουλειά όπως πρέπει, ενώ ο δρόμος ηχεί πιο έντονα λόγω του σταθμευμένου φορτηγού- κοντέινερ το οποίο δυσκολεύει την κυκλοφορία. Στη γειτονιά του Μεταξουργείου αλλά και στον Κεραμεικό και στο Γκάζι, υπάρχουν πολλά μαγαζιά με Κινέζικα εμπορεύματα, ρούχα, ηλεκτρονικά είδη, τρόφιμα, όπως επίσης και εστιατόρια. Μια ενδιαφέρουσα υπόθεση ήταν του Άγγελου που μου είπε ότι «στο Μεταξουργείο δεν τολμούν να έρθουν χρυσαυγίτες να κάνουν τους καμπόσους στους μετανάστες γιατί κυριαρχεί η κινεζική μαφία».

Σταθερή πηγή φωνών είναι αυτή από τα παιδιά του νηπιαγωγείου και δημοτικού σχολείου στην οδό Μεγάλου Αλεξάνδρου. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ταξιδεύουν οι φωνές στο δρόμο, ανακλούν στις επιφάνειες του ακάλυπτου και φτάνουν με ιδιαίτερη χροιά, σαν να βρίσκονται σε μια απέραντη στοά, μέχρι το διαμέρισμά μας.

Αν χωρίζαμε τους ήχους της γειτονιάς σε κανάλια, ένα κανάλι θα ήταν αυτό των ήχων από τα πουλιά. Είναι συνεχόμενη η παρουσία τους ακόμα και το βράδυ. Ανά εποχές διαφέρει σε ποιότητες. Σταθερά ακούμε τις καρακάξες, τους παπαγάλους, τους γλάρους και τα υπόλοιπα μικρά. Τα καλοκαιρινά βράδια, από τα εγκαταλελειμμένα

χαμηλά σπίτια, ακούγονται μέχρι το διαμέρισμά μας οι ήχοι από τις νυχτερίδες. Κάθε άνοιξη έρχονται χελιδόνια στις φωλιές τους -τρύπες από εξαερισμούς ή εσοχές στους τοίχους του ακάλυπτου. [ΗΧΗΤΙΚΟ 05] Στο ύψος του δικού μας διαμερίσματος, έξω, στον τοίχο της κουζίνας, ίσως μέσα στην τρύπα που οδηγεί στον απορροφητήρα μας ή λίγο πιο δίπλα, τα χελιδόνια έχουν μια φωλιά. Δεν έχω εντοπίσει την φωλιά, κυρίως γιατί δε θέλω να εντοπίσω από που προέρχεται ένας από τους πιο γλυκούς ήχους που έχω την εμπειρία να ακούω μέσα σε αυτό το διαμέρισμα. Προτιμώ να σκέφτομαι ότι κοντά μας ζουν τα πουλιά χωρίς να τα εντοπίζω. Όταν κουρνιάζουν τα χελιδόνια στη φωλιά τους το βράδυ και μέχρι το ξημέρωμα ακούγονται που ξεφυσούν πότε πότε, σα να ροχαλίζουν, κάνουν ένα ένρινο κελαρυστό «φρρρρρτ». Το φθινόπωρο και ο χειμώνας κυλούν χωρίς αυτόν τον ήχο. Την Άνοιξη επιστρέφουν σταθερά, τις ίδιες μέρες κάθε χρόνο τέλη Μαρτίου και «τρελαίνουν» τους γείτονες, όπως αναφέρουν, των οποίων τα διαμερίσματα βλέπουν στην πίσω αυλή.

Τα σκυλιά τα έχουν στο οικόπεδο δίπλα εδώ και δύο χρόνια οι εργαζόμενοι στην κάβα και γαβγίζουν όποτε περνάει περιπολικό και ακούν τις σειρήνες. Δημιουργείται μια «συμφωνία σειρήνων» καθώς τα σκυλιά αγριεύονται και απαντούν σχεδόν με την ίδια φωνή στις σειρήνες για όση ώρα αυτές περνούν στο δρόμο.

Το καρναβάλι του Μεταξουργείου γίνεται ιδιαίτερα αισθητό καθότι στο Μεταξουργείο υπάρχουν ομάδες κρουστών οι οποίες αναλαμβάνουν τη μουσική της παρέλασης δηλαδή αφρικάνικους ρυθμούς, δυνατές τυμπανοκρουσίες που ξεσηκώνουν τους κατοίκους και τους παρακινούν να βγουν έξω. Κάθε χρόνο στον έκτο γίνεται ένα πάρτυ όπως επίσης τα καλοκαίρια οι απέναντι κάνουν στην ταράτσα συγκεντρώσεις, τραγουδούν karaoke, και οι ήχοι γίνονται ακουστοί από το διαμέρισμα.

Αριστερά και απέναντι από τα μονά της Θερμοπυλών υπάρχει μια πολυκατοικία στην οποία τα δέκα χρόνια της έρευνας έχει παρατηρηθεί σταθερή αποσάθρωση της μορφής του μπαλκονιού από κανονικό μπαλκόνι σε μπαλκόνι ακροδεξιού κατοίκου ο οποίος επιχειρεί να εξωτερικεύσει τις πεποιθήσεις του. Ανά τα χρόνια, ανάμεσα σε ορυμαγδούς πραγμάτων πεταμένων στο μπαλκόνι, εναλλάσσονται διαφορετικές ελληνικές σημαίες, μόνες τους ή ανά δυάδες και χρησιμοποιούνται διαφορετικά παραπετάσματα ως παντζούρια βαμμένα με συνθήματα και σύμβολα της Χρυσής Αυγής μπλεγμένα με ψάθες, ρούχα, άδειες γλάστρες, καρέκλες, σκίαστρα, δορυφορικές

κεραίες, μαδέρια, μαξιλάρια, οθόνες, σακούλες. Είναι το μοναδικό διαμέρισμα της πολυκατοικίας αυτής που έχει εγκαταστήσει στο όριο με το διπλανό του μεγάλα σιδερένια προστατευτικά κάγκελα που καμπυλώνουν προς τη μεριά του αποσαθρωμένου μπαλκονιού.

Είναι γεγονός το ότι υπάρχει η αίσθηση της «γειτονιάς» στο παρκάκι, Μυκηνών και Μεγάλου Αλεξάνδρου, όπου μαζεύονταν τα παιδιά και έπαιζαν ποδόσφαιρο πριν οι ιδιοκτήτες αποφασίσουν να βγάλουν τραπέζια έξω και στην αλάνα. Οι φωνές από το παιχνίδι των παιδιών μεταφέρθηκαν από τότε Παραμυθίας. Οι άνθρωποι από την πολυκατοικία μας μαζεύονται κάθε Τρίτη μαζί με την υπόλοιπη γειτονιά στα πεζοδρόμια της λαϊκής και τρώνε καλαμάκια στα πλαστικά τραπεζάκια. Στο σχολείο, με τις γιορτές που ακούγονται και μέσα από τον εξαερισμό του μπάνιου μας και με τις δράσεις συσπείρωσης που οργανώνει (ηχητικό), γίνεται αισθητή η παρουσία πολλών γειτόνων [ΗΧΗΤΙΚΟ 06]. Εκεί, έξω από το σχολείο, για λίγα λεπτά φανερώνονται όλοι οι γονείς των γύρω τετραγώνων και μπορεί να δει κανείς ότι η γειτονιά είναι πολυπολιτισμική. Επίσης, οι σταθεροί ιδιοκτήτες των μαγαζιών στα ισόγεια, όπως η κυρία Όλγα στις μεταποιήσεις ρούχων, η κυρία Έλλη με το ψιλικατζίδικο, το γωνιακό ζαχαροπλαστείο «Ελιζέ» που έκλεισε το 2019, ο φούρνος λίγο πιο πάνω είναι χώροι οι οποίοι ενεργοποιούνται κάθε μέρα από όλους τους κατοίκους και αποτελούν ταυτόχρονα ενδιάμεσους χώρους στους οποίους οι κάτοικοι διαχειρίζονται με εναλλακτικούς τρόπους αγαθά και υπηρεσίες.

6.8 Ακούγοντας από το διαμέρισμά Θερμοπυλών 51- 53- οι βασικότερες πηγές

Κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης των δεδομένων της επιτόπιας έρευνας γίνεται μια συμπαράθεση των δικών μου ημερολογιακών καταγραφών, μαζί με παρατηρήσεις και αναλύσεις πάνω σε αυτές, πλάι σε ορισμένες τοποθετήσεις των κατοίκων και αναλύσεις αυτών. Ορισμένα υποκεφάλαια αφορούν σε συγκεκριμένα ηχητικά συμβάντα από το διαμέρισμα στο οποίο κατοικώ. Συνεπώς το θέμα της γειτονίας μέσα από τους ήχους που αντιλαμβάνομαι από το διαμέρισμά μας απαντάται σε διαφορετικά παρακάτω υποκεφάλαια.

Μερικές από τις βασικές ηχητικές επιδράσεις προκύπτουν από τις παρακάτω πηγές: από τους κατοίκους από πάνω, από τους δίπλα Ασιάτες αλλά και από τη διπλή μεσοτοιχία της Θερμοπυλών 49, από την κυρία Μαρία που βρίσκεται στο πίσω μέρος, από τον ανελκυστήρα, από τις συναντήσεις στα κατώφλια, από τα πάρτυ του έκτου, από το θυροτηλέφωνο που ακούγεται όταν χτυπά σε άλλα διαμερίσματα, από τα κλιματιστικά διαφορετικών διαμερισμάτων, από το κλιμακοστάσιο, από το κουδούνι που χτυπούν κατά λάθος όσοι θέλουν να ανάψουν το φως της σκάλας, από τις εργασίες σε άλλα διαμερίσματα σε ώρα κοινής ησυχίας καθώς και από διάφορες άλλες πηγές που δεν γίνονται καν ακουστές ή αντιληπτές ίσως από μηχανήματα ή από διάφορες δονήσεις και εκπομπές.

6.9 Ημερολογιακές σημειώσεις

12/2/2017

8:00, καιρός νεφελώδης, 5 βαθμοί, τσιριχτή φωνή γλάρων

στην κουζίνα μερικά σπουργίτια (;) τσιρτσιρίζουν για λίγο

Σημειώνω τις παρατηρήσεις για τους ήχους των πουλιών γιατί ο ήχος τους ξεχωρίζει από όλον το υπόλοιπο θόρυβο επειδή είναι πιο ψηλά στον τόνο. Κυριαρχούν σε σχέση με τη συνεχόμενη βοή του δρόμου.

5/3/2017

Τα πουλιά στον ακάλυπτο στις 8:30 το πρωί- τα σκουπίδια, οι μετανάστες με τα καρότσια τους.

3/8/2017

Ο ήχος από τα φρένα των αυτοκινήτων, ήχος δρόμου και απόκριση παιδιών που ονειρεύονται. Φρένο έκανε «χιιιιιλ» και μωρό 9 μηνών ενώ κοιμόταν γέλασε δυνατά σα να απαντούσε στα φρένα.

2/9/2017

Ο ήχος της μπετονιέρας μου φέρνει στο νου τους κρουστούς *Κιλόμπο* όταν παίζουν στο δρόμο τις απόκριες.

7 Επιδραστικές πολλαπλότητες

7.1 Ενοχλήσεις 1 - «Δεν είναι ησυχαστήριο»

> «Ξυπνάς τη νύχτα δηλαδή ξυπνάω τη νύχτα κατευθύνομαι στον απορροφητήρα, αναπνέεις. Πίσω ο φωταγωγός υπνοβατεί με ήχους πρώην διαχειριστών πολυκατοικίας είσαι η μεγαλύτερη πουτάνα σκατά να φας γάμμ μαα μεεε γαμιέσαι μαάμ μμμαλααάκα διάολο διάλοο στο διάααλο, φσσσσ ττ γσσσ το καζανάκι ακούγεται να τρέχει δίπλα, η λίμνη που καταλήγουν τα νερά φτάνει να αντανακλά φως το οποίο ξεχνώ για να δούμε τα μάτια μας. Μετακινούμαστε, τα βλέπουμε, φιλιέμαι, τα φώτα τώρα δυναμώνουν, μανταλάκι πέφτει από όροφο, ο ήχος της επαφής του με το έδαφος με ταταταράάζει, αυτιά κλείνουν, χέρια (εδώ κάνεις ιχ) σου με γδύνουν, μένω γυμνός από δέρμα, τρομάζεις, παίρνεις απόσταση στο χωλ, φου φουυυ μεταμφιέζομαι στο αυτό το είμαι πριν τώρα, οδηγείσαι στο σαλόνι, προειδοποιώ -ναι- δε βρίσκεις τηλεόραση, τρέχεις στο δωμάτιο, δε σε βρίσκεις να κοιμάσαι, σε χαϊδευεις-σε χαζεύεις πάνω μου ντυμένη το χειρότερο είδος ανθρώπου, η εικόνα σπάει και κολλάει στον τοίχο υγρή, ξαπλώνω, την παρακολουθούμε, με κουράζουν οι διάλογοι, ρίχνω ματιές στο απόλαυση χείλη σου, τοτοττο βλέμμα, το δικό σου βλέμμα θολώνει, με θολώνει, σε ζυγώνει το δε συνδέω γεγονότα δε συνδυάζω γεγονότα αργκ να μη κάνουμε -μπα μπα μπαα- όνειρα, ξανά δε κάνουμε ξανά σηκωνόμαστε, ξεκλειδώνουμε, βγαίνεις, επιστρέφω κάθε μέρα και κλειδώνουμε.»[297]

Το διαμέρισμα δίπλα μας ήταν άδειο για πολλά χρόνια ώσπου το αγόρασε μια

297Άγγελος Κυρίου, *ό.π.*, 119.

οικογένεια, Κινέζα μητέρα, πατέρα γεννημένο στο Κασμίρ (μεταξύ Ινδίας και Πακιστάν) και το γιο τους Λάλο, έξι ετών. Ο ήχος της φωνής της Κινέζας μητέρας που ουρλιάζει θυμωμένα στον άντρα και στο παιδί της διαρρηγνύει το όριο της μεσοτοιχίας στο σαλόνι μας από όπου την ακούμε ξεκάθαρα. Ενώ ο ήχος φτάνει πνιχτός μέσα από τον τοίχο, την ακούμε σα να είναι μέσα στο σαλόνι μας και να φώναζε σα να βρίσκονταν βυθισμένη μέσα σε μια μπανιέρα με μαξιλάρια. Στο υπνοδωμάτιό μας που δεν επικοινωνεί με το σαλόνι, όταν έχουμε την πόρτα του υπνοδωματίου κλειστή, ο ήχος της φωνής της φτάνει, όχι μέσα από το διάδρομό μας αλλά, μέσα από τις δονήσεις των σωληνώσεων, με αποτέλεσμα το καλοριφέρ να γίνεται το μέσο για τη ζωντανή μεταφορά του τσακωμού. Αρχικά, επειδή τσακώνονταν καθημερινά κατά τις δέκα, την ώρα που βρίσκομαι συνήθως στην κρεβατοκάμαρα, θεώρησα πως ο ήχος προέρχονταν από το κάτω διαμέρισμα. Μετά από αρκετές μέρες εντόπισα την πηγή των φωνών, όταν εκείνη την ώρα έτυχε να βρίσκομαι στο σαλόνι. Το συναίσθημα που μου δημιουργούσε όσο διαρκούσε ήταν πολύ αρνητικό, καταλάβαινα ότι υπήρχε θυμός και αγανάκτηση και απευθύνονταν με ύφος κακότροπης επίπληξης προς κάποιον. Ο ήχος του τσακωμού ταξιδεύει στο υπνοδωμάτιό μας και αν πλησιάσω κοντά στο καλοριφέρ, μου δίνεται η εντύπωση ότι κάπου μέσα στις σιδερένιες βέργες της μονάδας, κατοικούν μικροί άνθρωποι (Ασιάτες) που τσακώνονται. Η ένταση εκεί μέσα, πέφτει πάρα πολύ, δεν είναι η ίδια με την ένταση με την οποία τους ακούμε από το σαλόνι. Θα λέγαμε μάλιστα ότι ακούγεται περίπου στο ένα δέκατο αυτής, οπότε ο ίδιος τσακωμός μεταφέρεται μέσα στο καλοριφέρ σαν μινιατούρα του πραγματικού και μεταδίδεται και στο υπνοδωμάτιό μας. Το καλοριφέρ φαίνεται να λειτουργεί εδώ σαν «ηχείο» αλλά ίσως και σαν μέρος ενός μηχανικού μεταλλικού συστήματος ενδοσυνεννόησης το οποίο δεν έχει διακόπτες και συνεπώς δεν μπορώ να επιλέξω πότε θα μπορώ να «συνεννοούμαι» με τους γείτονες. Ενώ η θέρμανση είναι σε μας αυτόνομη, η μετάδοση των ήχων, συνεχίζει να διανέμεται κεντρικά.

Τελικά είναι σα να βρίσκομαι και εγώ εκεί, σα να συμμετέχω σε κάτι πολύ προσωπικό, στο οποίο δεν μπορώ να επέμβω. Τη στιγμή που ακούω τον τσακωμό, η διάθεσή μου επηρεάζεται σε ένα βαθμό καθώς μου μεταδίδονται όλα τα αρνητικά συναισθήματα τα οποία φέρει ο ήχος.

Αντιλαμβάνομαι ότι όταν φωνάζω είναι σαν να επιλέγω να νευριάσω και να

φωνάξω, επιλέγω να αφήσω να βγει ο ήχος της φωνής μου παραέξω. Όταν συναντώ την Κινέζα μητέρα στο δρόμο, τη χαιρετώ, ξεχνώντας ότι έχω ακούσει αυτήν την έκρηξη συναισθημάτων δίπλα μου. Ακούμε τους διπλανούς να τσακώνονται ενώ την ίδια στιγμή μπορεί να τρώμε, να παίζουμε ή να κάνουμε ό, τι κάνουμε. Ενώ ο τσακωμός των δίπλα έχει επιδράσει πάνω μου, ο ήχος του με έχει αγγίξει και έχω σκεφτεί για αυτόν τον τσακωμό, ακολουθώ τη συνηθισμένη συμπεριφορά στην καθημερινότητα. Ακούω, όμως ορισμένες φορές δεν επιτρέπω στον ήχο να με μετακινήσει ή να αλλάξει ό,τι κάνω.

Ρώτησα τον Άγγελο αν τον επηρεάζει που τσακώνονται οι δίπλα και μου απάντησε «μου είναι αδιάφορο». Ταυτόχρονα όταν ακούγονται φωνές από τις σκάλες και διαπιστώνω ότι μπορεί να συμβαίνει κάτι κακό, όπως ότι μπορεί να φωνάζει κάποιος πολύ άσχημα στο παιδί του, αισθάνομαι την επιθυμία να επέμβω και πάλι ρωτάω τον Άγγελο τι πιστεύει ότι μπορεί να συμβαίνει, αν θα έπρεπε να επέμβω. Ο Άγγελος απαντάει πως δεν είναι τίποτα. Οι φωνές μπορεί να συνεχίζονται και η αγωνία μου αυξάνεται ως προς το αν πρέπει να δράσω ή όχι. Τότε ο Άγγελος επαναλαμβάνει με πιο επιτακτικό τρόπο πως δεν είναι τίποτα σίγουρα και πως δεν χρειάζεται σε καμία περίπτωση να πάω να δω ή να επέμβω. Συμπεραίνω ότι ο απότομος και προστακτικός τρόπος με τον οποίο αντιδρά ο Άγγελος δεν πηγάζει τόσο από την «αδιαφορία » του όσο από το φόβο μη θεωρηθούμε αδιάκριτοι ή παρεμβατικοί. Στη βάση τέτοιων απαντήσεων μπορώ να φανταστώ ότι υπάρχουν και τηρούνται κάποιοι άγραφοι κανόνες οι οποίοι λένε τα παρακάτω: «παρά τα όσα ακούς, δεν επεμβαίνεις», ή «ό,τι συμβαίνει είναι στο πλαίσιο όσων συμβαίνουν σε μια πόλη, οπότε δεν διαταράσσουμε το πρόγραμμά μας και την προσωπική μας ησυχία, παρά τα όσα διαδραματίζονται έξω από το διαμέρισμά μας και ως επί το πλείστον, επειδή όλοι το γνωρίζουμε αυτό για την πόλη, εκτός απροόπτου, κανένας δεν ελπίζει σε μια εισβολή κάποιου ρυθμιστή της δράσης όσο κανένας δεν αποζητά αυτήν τη ρύθμιση». Αυτή η συνθήκη της οικιακής αδιαφορίας, αδιαφορίας στο εσωτερικό του σπιτιού η οποία ταυτόχρονα είναι και εσωτερικευμένη, εκδηλώνεται ως εγκράτεια, απάθεια, «στοχοπροσήλωση», παρέχει, ίσως, ελευθερία σε σχέση με τον άλλο, όμως, στο βαθμό της αποξένωσης, καθώς μας απαλλάσσει από το να χρειάζεται να παίρνουμε θέση για το καθετί, μας αποκόβει από ό,τι μας θα μας κινητοποιούσε προς μια δράση.

Συχνές είναι και «οι φωνές» από το δρόμο. Το ότι μένουμε στο μπροστινό μέρος της πολυκατοικίας όπου το μπαλκόνι «βλέπει» στο δρόμο είναι ένα γεγονός που θέτει ορισμένες συνθήκες ακουστικής. Η συμβολή του δρόμου στη ζωή στο διαμέρισμα με βάση αυτές τις παρατηρήσεις μπορώ να πω ότι δεν είναι σημαντική με την έννοια ότι δεν επηρεάζει άμεσα τις δράσεις μας όμως ορίζει το άνοιγμα και το κλείσιμο των τζαμιών από τις μπαλκονόπορτες, όποτε ο θόρυβος δεν είναι ανεκτός ή όποτε ο αέρας από έξω είναι απαραίτητος. Ακούω τους τσακωμούς στο δρόμο, αντιλαμβάνομαι ότι κάτι συμβαίνει, συμπεραίνω ότι εκτυλίσσεται μια σκηνή τσακωμού, όμως, δεν επεμβαίνω. Φαντάζομαι ότι σύντομα θα τελειώσει και δεν μπορεί να έχει τραγικά αποτελέσματα γιατί σκέφτομαι προς μια αισιόδοξη εκδοχή της πράξης. Πέρα από αυτά, έχω ακούσει, ο τσακωμός έχει εγγραφεί. Ο τσακωμός μπορεί να επιδρά πάνω μου και σε συναισθηματικό επίπεδο, ενοχλούμαι από το γεγονός ότι τη στιγμή που εγώ ενδεχομένως κάνω κάτι το οποίο μου προκαλεί ευχαρίστηση, ταυτόχρονα εισέρχεται από έξω ο ήχος που σημαίνει ότι συμβαίνει κάτι το οποίο μου προκαλεί αρνητικά συναισθήματα.

Ας εξεταστεί σε αυτό το σημείο η θέση εκείνων που ενοχλούνται τόσο από τις φωνές των γειτόνων ώστε αναγκάζονται να προσαρμόσουν τη ζωή τους για να απελευθερωθούν από την τυραννία των ήχων. Επιχειρώ να ακούσω τον τρόπο με τον οποίο πρόθυμα ο Βελισσάριος μου μιλά για συγκεκριμένες ενοχλήσεις επειδή αναγκάστηκε να μετακομίσει αλλού εξαιτίας ενοχλητικών γειτόνων. Κατοικούσε με τη γυναίκα του και την μικρή τους κόρη στο δεύτερο όροφο πολυκατοικίας των Πετραλώνων που είχαν αγοράσει και διαμόρφωσαν μόνοι τους. Εκεί επέδρασαν δύο περιπτώσεις ενόχλησης από δύο διαφορετικά διαμερίσματα. Ξεκινώ να συζητώ για τις φωνές της ογδοντάχρονης γιαγιάς που κατοικεί ακριβώς κάτω από εκείνον, στο διαμέρισμα του αδερφού της, με τον άντρα της. Σχεδόν κάθε ξημέρωμα, από τις τέσσερις μέχρι τις έξι, τους ξυπνάει η γιαγιά που ουρλιάζει στον άντρα της. Ο Βελισσάριος, μου αφηγήθηκε ορισμένα συμβάντα, την ακριβή ακολουθία των δράσεων, τις εκφράσεις που χρησιμοποιεί η γιαγιά και μου εκμυστηρεύτηκε το πώς αισθάνεται για αυτά. Δεν είναι ο μόνος συνομιλητής που εκφράζεται με τον ίδιο τρόπο για ενοχλήσεις από θορύβους στην πολυκατοικία. Συχνά σπεύδουν να μοιραστούν με την ίδια αγανάκτηση, έκπληξη και φανερή εκδήλωση εξάντλησης της υπομονής τέτοιες

εμπειρίες. Μέσα από τον τόνο της φωνής του και τον τρόπο που διατύπωνε την εμπειρία του, φαίνονταν ξεκάθαρα ότι η κατάσταση την οποία ζούσε ήταν για εκείνον και την οικογένειά του εξουθενωτική και αφόρητη. Το υπνοδωμάτιο της γιαγιάς βρίσκεται ακριβώς κάτω από το υπνοδωμάτιό του, συνεπώς, όταν ξεκινά να ουρλιάζει, την ακούνε. Οι σκηνές ξεκινούν όπως μου είπε με εκείνη να βρίζει τον άντρα της:

> Ξεφτιλισμένε καριόλη θα πεθάνεις, θα σε σκοτώσω, θα πεθάνεις, είσαι ίδιος, ίδιος με όλους του άλλους, θα πεθάνεις σαν όλους τους άλλους.

Έπειτα ουρλιάζει σπαραχτικά και μετά ακούν κλωτσιές στους τοίχους. Ο Βελισσάριος δε γνωρίζει τι ακριβώς λαμβάνει χώρα στο δωμάτιο της γιαγιάς, υποθέτει ότι είναι τρελή και ότι απλά κακοποιεί έτσι τον άντρα της. Μου είπε ότι μια φορά οι φωνές αυτές ξύπνησαν το μωρό τους και τότε φώναξε την αστυνομία. Τον ρώτησα αν υπάρχει περίπτωση να την κακοποιεί εκείνος και είπε πώς δεν υπάρχει αυτή η περίπτωση γιατί από ότι συμπεραίνουν από τα λόγια της είναι ξεκάθαρο ότι του φωνάζει επειδή δε φέρνει χρήματα στο σπίτι. Η φωνή του Βελισσάριου από την αρχή της αφήγησης υποδηλώνει ότι μιλάει για μια κατάσταση της οποίας είναι σταθερός ακροατής, στην οποία βρίσκεται χωρίς να μπορεί να ξεφύγει και χωρίς να μπορεί να επέμβει στην περίπτωση αυτών των γειτόνων για να την αλλάξει. Η φωνή του υποδηλώνει ότι ζει σαν να έχει αποδεχτεί με έναν τρόπο αυτό που συμβαίνει και μιλά σα να θεωρεί πως ο μόνος τρόπος να απεγκλωβιστεί από την τυραννία των ανθρώπων αυτών είναι αν αλλάξει τη δική του ζωή. Όταν τον ρώτησα με ποιο τρόπο επιδρά σε εκείνον αυτή η κατάσταση μου απάντησε εξουθενωμένος:

> Δε με επηρεάζει τόσο ο θόρυβος που βγάζει, όσο η μιζέρια.

Ακούγοντας αυτά αντιλαμβάνομαι πως υπάρχει για εκείνον, κάτι ιδιαίτερο και συγκεκριμένο πέρα από το δυνατό θόρυβο των φωνών και πέρα από την εκφορά του λόγου στο ουρλιαχτό, που επιδρά και που δεν έχει να κάνει τόσο με το ότι κάτι μπορεί του διαταράσσει τον ύπνο. Μοιάζει να μην έχει να κάνει με το θόρυβο ως δυνατό ήχο που εν δυνάμει μπορεί να ενοχλεί. Είναι το ίδιο ιδιαίτερο ενοχλητικό στοιχείο που

ενυπάρχει και στα ουρλιαχτά της Κινέζας μητέρας δίπλα μας; Παίζει ρόλο το γεγονός ότι δεν καταλαβαίνω τη γλώσσα, όταν ουρλιάζει η μητέρα δίπλα μου στα Κινέζικα, συνεπώς ο τσακωμός, ακούγεται ως τόνος, χροιά, ένταση, ρυθμός της απεύθυνσης, συναίσθημα που μεταδίδουν τα ουρλιαχτά, το θυμό κλπ. Είτε γνωρίζουμε είτε δε γνωρίζουμε τη γλώσσα, ένα παρόμοιο συναίσθημα μπορεί να μεταδοθεί, όμως ποιο είναι αυτό το συγκεκριμένο ντόπιο συναίσθημα της μιζέριας αν αυτό υπάρχει; Μέσα από αυτό που μας ταράζει εσωτερικά είναι δυνατόν να εντοπίσουμε την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης ψυχοπαθολογίας, η οποία συγκροτείται παρέα με μια συλλογική αγανάκτηση η οποία εκφέρεται με ουρλιαχτά και βρισιές αλλά, με κάποιο τρόπο, έχει διαφορετικές αφορμές; Στη συζήτηση με τον Βελισσάριο, ένας τρίτος συνομιλητής αναφέρθηκε στην ταινία *Σπιρτόκουτο*[298], του Οικονομίδη, στην οποία οι πρωταγωνιστές κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας βρίζονται στα ελληνικά και αν κατάλαβα καλά, όπως είπε, η αίσθηση που δίνουν τα ουρλιαχτά της γιαγιάς μοιάζει πολύ με τον τρόπο που λογομαχούν παραληρηματικά στην ταινία αυτή. Υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο στοιχείο στη φύση των τσακωμών στη γλώσσα μας και αν ναι, από που προέρχεται και πώς μπορούμε να το εντοπίσουμε; Η μεταφορά του σπιρτόκουτου ως διαμέρισμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως έχει ενδιαφέρον στην ταινία ο τρόπος που ακούγονται οι αγανακτισμένες φωνές όταν η κάμερα φεύγει από το δωμάτιο που εκφέρονται και ταξιδεύει προς άλλα δωμάτια, ενώ ταυτόχρονα, μοιάζει να παραμένει ως σταθερά στο φόντο.

Πέρα από αυτό το ερώτημα περί ψυχοπαθολογίας των κατοίκων του αθηναϊκού διαμερίσματος, θα ήθελα να τονίσω κάτι το οποίο έχει σχέση με το χώρο του σπιτιού και τους ρυθμούς με τους οποίους αποκαλύπτεται η πραγματικότητα των γειτόνων. Όταν ο Βελισσάριος αγόραζε το σπίτι προφανώς δεν ήξερε ότι κάθε ξημέρωμα θα άκουγε ό,τι ακούει. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ξεκίνησε να σκέφτεται σοβαρά το ενδεχόμενο να πουλήσει το διαμέρισμα. Τα μοτίβα των δράσεων που γίνονται ακουστά αναπάντεχα μέσα στη μέρα είναι δυνατόν να επενεργούν με πολύ καθοριστικό τρόπο στην ψυχολογία και στις αποφάσεις. Το κτιστό από μόνο του μπορεί να επιδράσει όσο επιτρέπει στον ήχο να ανακλάται στις επιφάνειές του και να τις διαπερνά κατ' αυτόν τον τρόπο[299].

298Οικονομίδης Γιάννης, «Το σπιρτόκουτο», 2002.

299Η πολυκατοικία που κατοικούσε ο Βελισσάριος ήταν του 1975. Η μόνωση στους τοίχους ξεκίνησε να

Ένα ακόμα σημείο το οποίο αναφέρθηκε από το Βελισσάριο ως δείγμα της έκτασης που μπορούν να πάρουν οι τσακωμοί των από κάτω, είναι ότι ένα μεσημέρι γύρω στις τρεις, η γιαγιά τσακώθηκε με τον αδερφό της μέσω θυροτηλεφώνου. Ο Βελισσάριος κατέβηκε στην είσοδο και είπε στη γιαγιά να σταματήσει να κάνει φασαρία και μέσα από το θυροτηλέφωνο πραγματοποίησαν τον παρακάτω διάλογο:

> Γιαγιά: δεν είναι ησυχαστήριο!
> Βελισσάριος: τι είναι, τρελάδικο;
> Γιαγιά: α στο διάολο!
> Αδερφός γιαγιάς απευθυνόμενος στο Βελισσάριο ο οποίος στέκονταν πιο κει: Φέρ' της την αστυνομία. Κι εγώ της την έχω φέρει αλλά μην της το πεις.

Από την απάντηση της γιαγιάς «δεν είναι ησυχαστήριο», μπορώ να υποθέσω ότι πιστεύει πως μπορεί να συμβάλλει με το δικό της θόρυβο, στην πόλη όπου υπάρχει ήδη πολύ φασαρία· πιστεύει ότι ο δικός της θόρυβος νομιμοποιείται ή ενδεχομένως επικαλύπτεται επειδή ζει σε περιβάλλον όπου συμβαίνουν πολλά. Από την ιστορία της γιαγιάς καταλαβαίνω πως πρόκειται για μια περίπτωση ανθρώπου ο οποίος τυχαίνει να διαταράσσει την ησυχία τις ώρες κοινής ησυχίας. Πέρα από τις προσωπικές υποθέσεις και τα προβλήματα τα οποία ακούμε να εκδηλώνονται, διαπιστώνω διαμέσου της σωματικής της εμπλοκής με το περιβάλλον, πώς έχει επιδράσει πάνω της η εμβύθισή της στον αστικό θόρυβο, πώς έχει βιώσει ορισμένα ηχητικά φαινόμενα μέσα από το πώς εκδηλώνει το πώς εννοεί αυτή τη θέση της μέσα στο κτιστό. Σα να λέει «θα φωνάζω όσο θέλω γιατί εδώ δεν είναι ησυχαστήριο, υπάρχει ήδη πολλή φασαρία». Πιο συγκεκριμένα, μπορώ να εικάσω ότι η γιαγιά υποθέτει πως οι φωνές τους δεν επιδρούν αρνητικά επειδή μπορεί να εντάσσονται στο πλαίσιο του θορύβου της πόλης- είναι γνωστό ότι υπάρχει θόρυβος, άρα στον ήδη εγκαθιδρυμένο πανταχού παρόντα θόρυβο θεωρεί ότι μπορεί να συμβάλλει με το δικό της θόρυβο χωρίς συνέπειες.

Όμως, λίγο πιο πέρα από τα τραγελαφικά γεγονότα, βλέπουμε πώς το θυροτηλέφωνο εδώ χρησιμοποιείται ως μέσο για άλλη χρήση και μας αποκαλύπτει τις δυνατότητές του. Αυτό είναι κάτι που εξετάζεται στο υποκεφάλαιο 8.12 «Το θυροτηλέφωνο: αφίξεις, "λογαριασμοί"».

χρησιμοποιείται από το 1980 και μετά, χωρίς να καταφέρνει να μονώσει απόλυτα τους ήχους.

Η δεύτερη αφήγηση του Βελισσάριου αφορά στις ενοχλήσεις για εκείνον και την οικογένειά του από το διπλανό του διαμέρισμα. Εκεί ζει μια οικογένεια, δύο γονείς ογδόντα χρονών και δύο παιδιά σαράντα πέντε χρονών έκαστο, τα οποία δεν εργάζονται. Η μητέρα από ό,τι μου είπε «είναι υπερπροστατευτική και δεν τα αφήνει να δουλέψουν» με αποτέλεσμα να χρειάζεται να κατοικούν όλοι στο ίδιο σπίτι. Η κόρη της οικογένειας, λογίστρια στο επάγγελμα όπως έχει πει η ίδια στον Βελισσάριο, δεν μπορεί να βρει δουλειά και επειδή δεν έχει τι να κάνει στο σπίτι, όλη μέρα καθαρίζει και έχει γίνει όπως είπε ο Βελισσάριος «υπερβολικά ευαίσθητη με την καθαριότητα», κάτι το οποίο δίνει έναυσμα για καυγάδες με τα υπόλοιπα μέλη και τον ίδιο. Για αυτήν την περίπτωση ο Βελισσάριος μου μιλάει με άλλο τόνο, εξίσου ενοχλημένος, όμως το συναίσθημα που βγάζει η φωνή του δεν έχει την απόγνωση και την αγανάκτηση που είχε όταν μίλαγε για τη γιαγιά από κάτω. Από τους δίπλα, ακούει τους ηχηρούς καυγάδες μεταξύ αδερφού και αδερφής και έπειτα ακούει να καλεί ο ένας στον άλλον την αστυνομία. Ένα βράδυ, όπως μου είπε έκπληκτος, ο αδερφός της, της κάλεσε την αστυνομία και εκείνη κλείστηκε στο δωμάτιό της και δεν έβγαινε. Ο Βελισσάριος μου αφηγήθηκε τα παρακάτω, για να μου δώσει να καταλάβω πώς μπορεί να επιδρά ο ήχος των δίπλα διαμέσου της παρεμβατικής συμπεριφοράς τους. Όπως μου ανέφερε αρχικά, είναι στο σπίτι όλες τις ώρες με την κόρη του. Μια μέρα άκουσε ένα θόρυβο στο μπαλκόνι του και είδε ότι η αδερφή είχε βγάλει το χέρι της από το διαχωριστικό του μπαλκονιού και καθάριζε το δικό του κάγκελο. Όταν τη ρώτησε τι κάνει εκεί, του απάντησε με πολύ ήρεμο τόνο :

> Κάνω ό,τι μπορώ, γιατί εσείς έχετε δουλειές και δεν προλαβαίνετε.

Με ποιους τρόπους γίνεται ανεκτή αυτή η συνθήκη της ακρόασης των άλλων, αλλά και της «παραβίασης» του προσωπικού χώρου, ειδικά όταν οι καταστάσεις που δημιουργούνται μπορεί να προκαλούν αντιδράσεις όπως συναισθήματα εγκλωβισμού στο χώρο, όταν σκέφτονται ότι δεν μπορούν να κάνουν κάτι για αυτές τις ενοχλήσεις ή όταν σκέφτονται ακόμα και να πουλήσουν το διαμέρισμά τους; Σε επόμενη συνάντηση με το Βελισσάριο και τη γυναίκα του, μου μίλησαν για δύο τρόπους διαχείρισης αυτών των προβλημάτων. Αρχικά αναφέρθηκαν στο γεγονός ότι το καλοκαίρι η κατάσταση

αλλάζει ριζικά. Με τα παράθυρα ανοιχτά, ο ήχος των δίπλα ενώνεται με τους ήχους όλων στον αέρα. Συνεπώς, το επίπεδο του θορύβου ανεβαίνει και επικαλύπτει τους ήχους που άκουγαν καθαρά με τις πόρτες κλειστές από το διαμέρισμά τους.[300] Επίσης μου μίλησαν για το γεγονός ότι επειδή έφτασαν μέχρι το σημείο να σκεφτούν να πουλήσουν το σπίτι, έψαξαν μέσω μεσιτικού γραφείου να δουν ποια είναι η αξία του ακίνητου. Όταν έμαθαν ότι το σπίτι αξίζει αρκετά χρήματα και ότι μπορούν ανά πάσα στιγμή να το πουλήσουν, «χαλάρωσαν» όπως ανέφεραν και τότε οι ήχοι έπαψαν να είναι τόσο ενοχλητικοί. Μέσα από τις αλλαγές στις θέσεις του Βελισσάριου κατά τη διάρκεια των πρώτων μηνών διαβίωσης, στο σπίτι όπου πρόβαλλαν όλες τους τις επιθυμίες για ένα νέο ξεκίνημα με τη νεογέννητη κόρη τους, διαφαίνεται από τους τρόπους διαχείρισης του ήχου πώς αισθάνονται τη ζωή στο δικό τους χώρο. Το διαμέρισμά τους, από ένας συναισθηματικά φορτισμένος χώρος, μετασχηματίστηκε σε ένα ακίνητο με αξία από το οποίο μπορούν, όταν θελήσουν, να δραπετεύσουν.

Στη Θερμοπυλών, το 2015, ένας κάτοικος από τον πέμπτο τσακώθηκε με τον κάτοικο του έκτου στο ιδιόκτητό του δώμα το οποίο επέκτεινε. Ίσως γιατί ο έκτος δεν είχε βάλει στις γλάστρες του κάτι για να συγκρατούν το νερό και επειδή το μπαλκόνι του – ταβάνι του πέμπτου ορόφου είναι πια σαθρό, όλη η υγρασία ταξίδευε μέχρι τις ντουλάπες του πέμπτου. Ο πέμπτος με τον έκτο και τους γονείς του, ένα μεσημέρι τσακώθηκαν τόσο άσχημα στις σκάλες τις πολυκατοικίας που χρειάστηκε να επέμβουν άλλοι κάτοικοι για να τους ηρεμήσουν. Υπήρξαν απειλές και ειπώθηκαν άσχημες κουβέντες, ο τσακωμός ήταν έντονος και αρκετά βίαιος. Η υπόθεση αυτή ενδιαφέρει κυρίως για το γεγονός ότι η σχέση μεταξύ του έκτου με τον πέμπτο δημιουργεί δυσκολίες στη διαχείριση των κοινών ζητημάτων. Ο πέμπτος από τότε απέχει από τις εργασίες που χρειάζονται να γίνουν στην πολυκατοικία, ειδικά όταν πρέπει τα έξοδα να χωριστούν με βάση τα χιλιοστά, μονάδα που ορίζει ποια θα είναι η συνεισφορά των ιδιοκτητών στα έξοδα αναλογικά με τα τετραγωνικά που τους ανήκουν. Για παράδειγμα, ο πέμπτος, στον οποίο ανήκουν τα περισσότερα τετραγωνικά, αρνείται να βάψουμε το κλιμακοστάσιο. Εδώ η οριοθέτηση της περιουσίας εμπεριέχει και την οριοθέτηση της συμμετοχής στα κοινά.

Η άρνηση για προώθηση των εργασιών που αφορά στα κοινά, ενώ θα

300Φαινόμενο επικάλυψης ήχων από άλλους ισχυρότερους ήχους σε ένταση από ήχους με διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά. Augoyard και Torgue, ό.π., 66. Βλέπε υποσημείωση 34.

μπορούσαμε να πούμε, επειδή είναι αποτέλεσμα μιας πράξης οριοθέτησης και μιας συμβολικής κίνησης σε διαμαρτυρία για τις πράξεις του έκτου ορόφου, ότι δημιουργεί ένα milieu, στην πραγματικότητα δημιουργεί μια επικράτεια (territory) η οποία επιδρά στα κοινά. Για την περίπτωση του Βελισσάριου, μπορούμε να πούμε ότι η διάθεση της γειτόνισσας να αναλάβει δράση για εκείνον και να περάσει το διαχωριστικό όριο του μπαλκονιού ενώ δε χρειάζεται, είναι μια κίνηση που γίνεται, υποθέτω, με την πρόθεση να δημιουργήσει ένα milieu μέσα στο οποίο θα εγκαθιδρύει μια σχέση αρχικά επικοινωνίας με τον άλλο, έπειτα ίσως μια συνθήκη όπου η αδερφή θα επεκτείνει τη ρουτίνα της καθαριότητάς της λίγο έξω από το δικό της περιβάλλον.

Είδαμε μέχρι εδώ μερικές περιπτώσεις του τρόπου με τον οποίο επενεργούν οι τσακωμοί στη συνθήκη της κατοίκησης στην πολυκατοικία. Ολοκληρώνοντας αυτό το υποκεφάλαιο κάνω μια υπόθεση η οποία προκύπτει μέσα από μια ηχογράφηση ενός τυχαίου τσακωμού από το δρόμο από το 2013, στην οποία δεν πρόλαβα να ηχογραφήσω όλη τη διάρκειά του. Ένα κομμάτι στο τέλος του τσακωμού υπάρχει στη συλλογή και στο οποίο ακούγονται οι κραυγές ενός άντρα που φωνάζει από το δρόμο σε έναν άλλον στον πέμπτο όροφο λέγοντάς του:

> ...κοίτα με καριόλη και θα σου 'ξηγήσω εγώ τ΄ όνειρο. Εμένα με λένε Μπάμπη μαλάκα! [ΗΧΗΤΙΚΟ 08]

Την έκφραση «εμένα με λένε τάδε» ή την ερώτηση «ξέρεις ποιος είμαι εγώ;» την ακούμε συχνά σε τσακωμούς και εδώ όπως και σε διάφορες άλλες περιοχές και πολιτισμούς. Υπάρχει η τάση να θέλουν να προσδιορίζουν την ταυτότητά τους μέσα στο πλαίσιο του τσακωμού για να αποδείξουν την υπεροχή τους ή για δώσουν το σημείο από όπου εκκινεί η επικράτειά τους. Αυτό το σημείο, όταν κάποιος δηλώνει ποιος είναι μέσα σε έναν τσακωμό, προσάπτει στον τόνο την φωνής κάτι απειλητικό, ένα συναίσθημα φόβου που μπορεί να κυριαρχεί σε τέτοιου είδους καταστάσεις.

7.2 Ο θόρυβος – ζωή και το «κάνουν φασαρία και το ξέρουν»

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα γίνει μια προσέγγιση σε συγκεκριμένες εγγραφές του θορύβου. Συγκεκριμένα στις τοποθετήσεις εκείνες που από τη μια φαίνεται να δηλώνουν ότι οι «θόρυβοι» που ενοχλούν διαρρέουν εν γνώσει αυτών που τους παράγουν και από την άλλη ότι οι «θόρυβοι» που γίνονται αποδεκτοί είναι αυτοί που αφήνουν να γίνουν ακουστά ίχνη ζωής. Εδώ η προσοχή εστιάζει στο πώς μπορεί να φέρουμε την ευθύνη του ίχνους του ήχου που αφήνουμε να ακουστεί, ως προς εμάς και τους γύρω. Επίσης, μέσα από διάφορες τοποθετήσεις, επιχειρώ να καταγράψω ποιοι είναι αυτοί οι καλοδεχούμενοι θόρυβοι όταν περιγράφονται ως θόρυβοι μεν αλλά και ως η ζωή που συμβαίνει δίπλα μας ή ως η ζωή που συμβαίνει δίπλα μας και μας συντροφεύει ή ως μια απόκριση προς ό,τι μπορεί να αντιλαμβάνομαι ως δική μου καθημερινή ζωή. Ταυτόχρονα, σε αυτό το κεφάλαιο μπορεί να ξεκινήσει κανείς να διακρίνει μέσα στις τοποθετήσεις των κατοίκων ότι από τη στιγμή που μια ή ένας κλπ. κάτοικοι γνωρίζουν ότι ακούγεται στους έξω, μπορεί να ρυθμίζει τη συμπεριφορά της-του κλπ. ανάλογα με αυτή τη γνώση. Για παράδειγμα, η κυρία Μαρία μου ανέφερε ότι στο σπίτι της φοράει παντόφλες πάντα, για να μην ενοχλεί τους από κάτω, και όταν φιλοξενεί τον Μινγκ Ουέι, το μικρό κινεζάκι, βάζει χαλάκια στο πάτωμα εκεί που παίζει ο μικρός για να μην κάνει πολύ θόρυβο:

> ... η από πάνω μου που 'χει τα δυο παιδάκια της κομμώτριας, μια φορά, εδεκεί τρόμαξα. Περπατούσε, ήτανε Σαββάτο, τ΄Άι Γιαννιού, κάπου ήθελε να πάνε, είχε αφήσει στη μάνα της τα παιδιά δίπλα και αυτή περπατούσε με τακούνι τη νύχτα και εκεί τρόμαξα, τα του τα του, δεν είχε πατάκι κάτου να πατήσειιι, τίποτα; Και της το πα, λέω κοίταξε κει, μην την νύχτα, με τρόμαξες της λέω, γιατί φοράς, εφόριες τακούνι και περπατούσες συνέχεια τη νύχτα, παμ παμ, τρόμαξα, εκεί, ετρόμαξα. Εντάξει μωρέ. Μια παντούφλα μια, εγώ να, μ' αυτά μες στο σπίτι και δεν ενοχλώ κανέναν. Κι ήρθε και το παιδί που περπάτιε έκανε βόλτες είχε ένα προβληματάκι ε, έκανα εκεί μέσα που έκανε βόλτες, για να μην ενοχλούμε την από κάτου την Βάσω, του΄χα βάλει ένα χαλάκι εκεί μέσα. Να μην τηνε... που επερπατούσε με την πατούσα, που δεν βάζουμε εμείς τακούνια μες στο σπίτι, γιατί κι εγώ, μ΄αυτά τα παντουφλάκια μες στο σπίτι.

Η κυρία Μαρία λέει ότι γνωρίζει πως η ίδια ακούγεται, συνεπώς φοράει πλαστικές παντόφλες. Στη γυναίκα που μένει από πάνω της, έχει κάνει παρατήρηση σχετικά με το θόρυβο από τα τακούνια της και από ότι μου είπε δεν τα ακούει καθόλου συχνά.

Είναι πολλές οι τοποθετήσεις που συγκλίνουν στο ίδιο σημείο: ο ήχος των γειτόνων είναι καλοδεχούμενος όταν γίνεται ακουστός σαν κάποιος να είναι κοντά μας, ότι δεν είμαστε μόνοι μας ή ότι αυτός ο θόρυβος προκύπτει από τη ζωή.

Στη συνομιλία μου με την Ανδρομάχη (κάτοικος Χολαργού) η οποία μένει με τους γονείς της, αναφέρει ότι την ενοχλεί πάρα πολύ κάτι το οποίο αποδίδει στο γεγονός ότι ορισμένοι κάτοικοι «κάνουν φασαρία και το ξέρουν»:

> Με ενοχλεί πάρα πολύ το ότι ο κόσμος δεν έχει αίσθηση ότι ενοχλεί τον άλλο άνθρωπο. Αυτό με ενοχλεί πιο πολύ. Ότι κάνει φασαρία και το ξέρει· έκανε πάρα πολύ θόρυβο και ήταν σα να βαράει κάτι όλη την ώρα από πάνω, πήγαμε να τους πούμε ότι κάνουν φασαρία και μας είπαν ότι εσείς δεν έχετε παιδιά, δεν καταλαβαίνετε, δηλαδή δεν κάνουν μια προσπάθεια το παιδί να κάνει ησυχία. Και η από δίπλα μας που είναι 87 χρονών η οποία εντάξει έχει και κάποια θετικά σαν άνθρωπος, αλλά καυχιέται ότι όταν η μητέρα της φταρνιζότανε ακουγόταν σε όλο το Αγρίνιο, σε όλην την περιοχή. Και το καυχιέται και αυτή, τι να πω, βήχει και σείεται ο τόπος δηλαδή πραγματικά δεν είμαι υπερβολική. Δεν μπορώ να το ακούω εγώ αυτό άλλο. Δηλαδή τι να σου πω, κάνει έναν συγκεκριμένο βήχα κάθε φορά. Θα μπορούσε να το κάνει και διαφορετικά. Δεν ξέρω. Να σεβαστεί τον άλλο. Αυτό. Οπότε ναι, με ενοχλούν κάποιοι συγκεκριμένοι ήχοι. Δηλαδή δεν έχω συγκεκριμένους ήχους, η από πάνω έχει ένα μωρό, ξυπνάει τη νύχτα, με ξυπνάει το μωρό αλλά δεν με ενοχλεί ρε παιδί μου, ξανακοιμάμαι. Δηλαδή δεν είναι θόρυβος για ΄μένα το μωρό αυτό. Άλλοι ήχοι είναι θόρυβοι.

Η Ανδρομάχη έχει συμπεράνει μέσα από συνομιλίες με τους γείτονες ότι οι γείτονες δε νοιάζονται για τους ήχους που αφήνουν να βγουν. Την ίδια στιγμή μοιάζει να ακούει χωρίς πρόβλημα άλλους ήχους τους οποίους διαχωρίζει από τους θορύβους επειδή δεν συμβαίνουν «επίτηδες», όπως για παράδειγμα τα βραδινά κλάματα του μωρού τα οποία ενώ την ξυπνούν, δεν αποτελούν για εκείνη θόρυβο. Στην τοποθέτησή της διαχωρίζει τους καλοδεχούμενους ήχους του μωρού που ως τέτοιο δεν μπορεί να ελέγξει την έντασή τους και συμβαίνουν στο πλαίσιο της ζωής- χωρίς να γίνονται ηθελημένα- από

τους ήχους που για εκείνη είναι ενοχλητικοί εξαιτίας της ένδειξης έλλειψης σεβασμού και συνεπώς εγγράφονται στα λεγόμενά της ως θόρυβοι.

> Γιατί δεν το θεωρώ θόρυβο. Γιατί μου είναι πιο γλυκός ο ήχος, λέω εντάξει ένα παιδί είναι, ξυπνάει. Μάλλον επειδή δε γίνεται επίτηδες, αυτό εμένα πολύ με ενοχλεί. Εννοώ ότι είναι ρε παιδί μου μες στη ζωή αυτό το πράγμα. Ναι, δεν είναι ότι ο άλλος δε σε σέβεται.

Υπάρχει μια πτυχή του ήχου που μπορεί να μας κάνει να τον ερμηνεύσουμε ως ίχνος ζωής, ίσως δηλαδή κάτι το οποίο δημιουργείται χωρίς την πρόθεση να γίνει ακουστό. Οι θόρυβοι που υποδηλώνουν τη ζωή που βρίσκεται σε εξέλιξη άραγε διαφέρουν από τους θορύβους που παράγονται μέσα σε μια συνειδητή πράξη την οποία μπορεί κανείς να ρεγουλάρει ανά πάσα στιγμή κατά βούληση; Όταν τη ρώτησα αν θεωρεί ότι η από πάνω κάνει θόρυβο επίτηδες, η Ανδρομάχη μου απάντησε τα εξής:

> Ναι ότι δεν τη νοιάζει, αυτό θεωρώ. Ότι δεν έχει αίσθηση του άλλου. Είναι ο εαυτός τους. Είναι εγωισμός ρε παιδί μου αυτό. Δηλαδή δε λαμβάνεις υπόψη σου τον άλλον άνθρωπο ότι μπορεί να τον ενοχλείς.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, διατυπώνεται μια άποψη με βάση την οποία η εκδήλωση του εαυτού διαμέσου του ήχου, το να είναι κανείς ο εαυτός του, χωρίς να βάζει κανένα όριο σε σχέση με την επίδραση που μπορεί να έχει η φωνή του, ο «εγωισμός» είναι κάτι που μπορεί να αποτελέσει ενόχληση.

> Τι να σου πω και 'γω ας πούμε τώρα που μπορεί να τσαντίζομαι στο σπίτι που μου είπε η μητέρα μου "ακούγεσαι μέχρι τον πρώτο, εντάξει, αρχίζω και το περιορίζω κάπως. Ξέρω 'γώ φώναξα μια μέρα, ήμουν τσαντισμένη, βέβαια δε φωνάζω και πολύ, αλλά όταν φωνάζω, θα φωνάξω· ήταν η μητέρα μου κάτω στο ισόγειο και μου είπε "πώ πω ακούγεσαι μέχρι κάτω", αυτό. Ε, μετά άρχισα και μαζεύομαι, ξέρεις, δε θέλω να ακούγομαι κι εγώ και να ενοχλώ τους άλλους, αυτό.

Σε αυτό το σημείο η συνομιλήτρια επιστρέφει στις σκέψεις της για να εξετάσει πώς δρα η ίδια σε δεδομένη κατάσταση στην οποία ενώ μπορεί να φωνάζει πολύ όταν είναι νευριασμένη, δηλώνει ότι είναι σε θέση να ρυθμίζει πόσο δυνατά θα φωνάξει ή να

ελέγχει η ίδια τη συμπεριφορά της. Ένα κεντρικό θέμα της απόκρισης στον ήχο στην πολυκατοικία είναι το εξής: υπάρχει η άτυπη συνθήκη κατά την οποία «όλοι κοιτάνε τη δουλειά τους» όσο γνωρίζουν ότι ακούγονται. Συνεπώς σε αυτό το πλαίσιο της αδιαφορίας για το τι κάνουν οι γείτονες και όσο γνωρίζουν ότι ακούγονται αναλαμβάνουν διαφορετικές θέσεις σε σχέση με το πώς μπορεί να ρυθμίζουν πόσο δυνατό ήχο παράγουν.

Στην περίπτωση του Πέτρου, μπορεί να δει κανείς πώς από τη μία ο θόρυβος μπορεί να είναι βασανιστικός αλλά από την άλλη μπορεί να αποτελεί την αφορμή για το ξεπέρασμα μιας συγκεκριμένης ψυχολογικής κατάστασης. Ο Πέτρος μου μίλησε για τις μέρες της κατάθλιψης, κατά τις οποίες βρίσκεται στο κρεββάτι και «κοιτάει το ταβάνι» χωρίς να έχει διάθεση να ασχοληθεί με τίποτα ή να κάνει δουλειές ή ακόμα και να φάει. Όπως μου είπε, οι ήχοι είναι σαν να έρχονταν όλοι προς το μέρος του και σαν να είναι όλοι εξίσου σημαντικοί. Παραθέτω στη συνέχεια ό,τι μου εκμυστηρεύτηκε ότι συμβαίνει κατά τη διάρκεια αυτών των ημερών που βρίσκονταν σε κατάσταση κατάθλιψης:

> Ό,τι και ν' ακούσεις, τώρα δε σου μιλάω για θόρυβο, αλλά άμα ανοίξεις την τηλεόραση ή το youtube ή μιλήσεις στο τηλέφωνο, ό,τι και να ακούσεις σου ακούγεται χάλια, σα θόρυβος. Αλλά και το περιεχόμενο, δηλαδή, πες ότι χτυπάει το τηλέφωνο και είναι για κάποια διαφημιστική προσφορά, αυτό, εκείνη τη στιγμή στον εγκέφαλό σου, ακούγεται σαν, σα να σου λένε το χειρότερο πράγμα. Ωραία, ταυτόχρονα όμως, όταν είσαι στο κρεββάτι ακούς ρε παιδί μου τους γείτονες και όλη σου η ζωή γίνεταιιι... ακούς τους άλλους που μπαίνουν που βγαίνουνε, τους γείτονες, τη μουσική απ' έξω, τα αυτοκίνητα, τα λεωφορεία, καμιά σειρήνα και τα λοιπά, αλλά όλο αυτό το πράγμα, ενώ σε κάνει να νιώθεις άσχημα, ταυτόχρονα σε κρατάει και σε μια «εντάξει η ζωή συνεχίζεται εκεί έξω, ακόμα παίζει φασούλα». Και επίσης, μαθαίνεις κιόλας, μαθαίνεις τις ρουτίνες του μαθαίνεις λες αα τώρα ήρθε ο μπάρμπα Μήτσος, ξέρω 'γώ, ή γύρισε τώρα απ' τη δουλειά, ή κάποιοι φεύγουν νωρίς το πρωί, τα λεωφορεία.

Η τοποθέτηση του Πέτρου φέρνει στη συζήτηση περί εγγραφών των ήχων της καθημερινής ζωής, του θορύβου και της σιωπής ορισμένα σημαντικά στοιχεία για αναστοχασμό. Πριν από όλα διαχωρίζει τους θορύβους από τους καθημερινούς ήχους

για να μιλήσει για την κατάστασή του. Ο θόρυβος ως ανεπιθύμητος ήχος εντάσσεται στους ήχους που θα τον ενοχλούσαν. Προσπερνά αυτού του είδους τις ενοχλήσεις, τους «θορύβους», σαν να μιλά για κάτι που πιθανώς θα αποτελούσε ενόχληση για πολλούς ανθρώπους, για να επικοινωνήσει τελικά τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το συνεχές των ηχητικών συμβάντων στο διαμέρισμά του. Μιλά για τους ήχους από έξω και τις φωνές από τηλεφωνήματα οι οποίοι άλλοτε ακούγονται «σαν να σου λένε το χειρότερο πράγμα» και άλλοτε, σε μια διαφορετική στιγμή, ακούγοντας τους γείτονές του, τους ήχους της ρουτίνας τους, αναφέρει το εξής: «όλη σου η ζωή γίνεταιιι...», κατευνάζεται αλλά και αισθάνεται ότι υπάρχει με αυτό το συνεχές. Συμπληρωματικά σε αυτό αναφέρει ότι «μαθαίνεις κιόλας, μαθαίνεις τις ρουτίνες του...». Μοιάζει να ακούει την ίδια στιγμή από διαφορετικές θέσεις. Όταν βρίσκεται στο κρεβάτι, ένας τόπος χαλάρωσης και ξεκούρασης, μοιάζει να ακούει όσο αφουγκράζεται τη ζωή που κυλά σαν ένα «πράγμα» που ενώ από τη μια τον κάνει να νιώθει άσχημα, από την άλλη τον καθησυχάζει. Αντιλαμβάνεται τους ήχους ως αποτέλεσμα της «ζωής που συνεχίζεται εκεί έξω». Επαναφέρονται στις φράσεις του τα ρήματα «ήρθε», «γύρισε τώρα», «κάποιοι φεύγουν νωρίς», τα οποία, όπως και στις περιπτώσεις της κυρίας Όλγας και της κυρίας Ελένης, υποδηλώνουν ότι αυτός που ακούει βρίσκεται κάπου σταθερά όσο γύρω τους κυριαρχεί η κίνηση ή η εξέλιξη της ζωής σε διαφορετικούς ρυθμούς.

> Επειδή ρε παιδί μου αν κλειστείς στο σπίτι τρεις μέρες και δε βγεις απ΄ το σπίτι και δεν κάνεις τίποτα, η ζωή σου γίνονται αυτά· που ακούς. Ε, ναι. Κοίτα, σου λέω και γρίπη να πάθεις το ίδιο ισχύει. Ή αν σπάσεις το πόδι σου, δε μου έχει τύχει, αλλά άμα σπάσεις το πόδι σου θα' σαι στο σπίτι σου ώρες ατελείωτες, θα ακούς ό,τι ακούγεται. Πάντως το να μην ακούς τίποτα παίζει να' ναι χειρότερο. Εκεί πρέπει να είναι λίγο «λευκό κελί» η φάση.

> Πολλές φορές μπορεί να είναι θόρυβος, μπορεί να είναι ξέρω' γω, ο από κάτω ρεύτηκε και τον άκουσα ξέρω 'γώ γιατί είναι ανοιχτό το παράθυρό του. Και είναι κάτι πολύ... ένας θόρυβος άσχημος, αλλά σου λέω θα το προτιμούσα από το να μην ακούω ποτέ τίποτα.

Οι ήχοι που άλλοτε γίνονται η ζωή του και άλλοτε την διαταράσσουν, «προτιμούνται» από το «να μην ακούει τίποτα»· οπότε και η σιωπή λαμβάνει ιδιότητες φυλακής από τη στιγμή που μπορεί να εννοείται ως απόλυτη απουσία ήχου. Ακόμα και οι «θόρυβοι»

προτιμούνται αντί της σιωπής αυτής. Την ίδια στιγμή, μιλά, ίσως, για μια σιωπή, μέσα στην οποία ό,τι ακούει μπορεί να δίνει το χώρο για να υπάρξει και η δική του ζωή.

Στην τοποθέτηση της Εύας περιγράφεται η εμπειρία της από τους ήχους του διπλανού της κατά την οποία ακούει πολύ καθαρά ακόμα και τις τηλεφωνικές του συνομιλίες. Το ενδιαφέρον στην τοποθέτηση της Εύας είναι η φωνή από την οποία αρθρώνει το γεγονός ότι αυτό που ακούει «δεν την αφορά».

Από τον κύριο που μένει δίπλα, ναι αλλά όποτε μένει, εντάξει. Ε, ακούω πολύ έντονα, είναι λες και δεν υπάρχει τοίχος, είναι τρομερό. Δεν ήξερα ότι ακούγεται τόσο έντονα. Δηλαδή μπορώ να ακούσω κανονικά τη συνομιλία του αλλά που δε με αφορά. Το οποίο είναι πολύ έντονο δεεε, υπάρχει θέμα ηχομόνωσης δεν ξέρω αν έχετε κι εσείς; Έχετε έτσι; Το οποίο είναι τρομερό. Οκ ας πούμε, σέβομαι ότι είναι θέμα ηχομόνωσης δηλαδή κι εσύ θέλεις να το ζεις το σπίτι σου και να μιλήσεις και να φωνάξεις και ό,τι θέλεις οκ και πάλι βέβαια υπάρχουν και κάποιοι κανόνες συμπεριφοράς δηλαδή εμάς μας λένε σκάστε μιλήστε λίγο πιο ήσυχα που λέει ο λόγος, αν θέλετε να πείτε κάτι, γιατί σεβόμαστε ότι δεν υπάρχει... ή θα κλειστώ στοο δωμάτιό μου αν θέλω να πω κάτι, δε θα το πω στο σαλόνι ας πούμε να φωνάξω στο σαλόνι που ξέρω ότι δίπλα δεν έχει ηχομόνωση το σπίτι ή ακούει τα πάντα. Γιατί εμείς, τι γίνεται, έχουμε τον δίπλα, υπάρχει απόσταση από το απέναντι διαμέρισμα, οπότε αυτό είναι το μόνο. Οπότε, ναι τον δίπλα ακούω που μιλάει στο τηλέφωνο.

Ντάξει, δε μ' αρέσει, δεν λέει και κάτι ο άνθρωπος, δηλαδή δεν μπορώ να του πω να σταματήσει να μιλάει. Απλάαα, γιατί δεν ζει. Οπότε άμα το 'χα καθημερινά μπορεί και να με ενοχλούσε πάρα πολύ. Θα με εκνεύριζε. Αλλά είναι τρομερό, δηλαδή η αλήθεια είναι ότι δεν έχουμε καθόλου καλή ηχομόνωση.

Ε, με ενοχλεί αλλά αυτήν τη στιγμή. Κατά τ' άλλα, γιατί όπως σου είπα, δεν το ζω καθημερινά. Εάν όμως ήταν μια οικογένεια που είχα ας πούμε την άλλη «Κωστάκη το φαΐ σου» ή «ααουαουυαουυύ» θα με χάλαγε πάρα πολύ. Γιατί θα με αποσυντόνιζε, γιατί αν εγώ ήθελα να κοιμηθώ στο σαλόνι ή να χαλαρώσω, να δω τηλεόραση, δε θέλω να έχω τίποτα δίπλα μου να ακούω.

Αλλά απ΄ την άλλη, δεν φταίει κι αυτός, δεν είναι ότι τα' χω με το γείτονα, είναι ότι τα' χω με το γεγονός ότι «ρε γαμώτο, τι πρέπει να κάνω για να...· πρέπει να κάνω εγώ κάτι για να έχω μια καλύτερη ηχομόνωση, πώς μπορώ να το πετύχω αυτό, δε φταίει αυτός, φταίει ότι τα υλικά ήταν ό,τι να 'ναι. Το οποίο είναι και του '83, έτσι; Υπάρχουν και πιο παλιά

διαμερίσματα εδώ.

Στην παραπάνω τοποθέτησή της η Εύα περνάει από τη θέση της κατοίκου η οποία όσο περιγράφει τις συνθήκες στις οποίες αναφέρει ότι ακούει καθαρά τον άνθρωπο που μένει δίπλα της, τη ίδια στιγμή μιλά για τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται αυτή την ενόχληση όσο κάνει υπομονή γιατί ξέρει ότι ο γείτονάς της δε μένει δίπλα συχνά. Καθώς προσπαθεί να δει πώς δρα η ίδια στο χώρο της περιγράφει πώς επιλέγει να μιλήσει, στο δωμάτιο εκείνο στο οποίο γνωρίζει ότι δεν υπάρχει κάποιος δίπλα που μπορεί ίσως να ενοχληθεί. Ακόμα ένας τρόπος διαχείρισης αυτής της ενόχλησης είναι το ότι αντιλαμβάνεται την κατάσταση του κτιρίου η οποία δε φέρει καλή ηχομόνωση. Έτσι, η ενόχλησή της αντικειμενοποιείται, ενώ φαντάζεται πως μια πιθανή ανυπόφορη ενόχληση θα ήταν αν δίπλα διέμενε οικογένεια από την οποία θα άκουγε τη φωνή της μητέρας να καλεί τον γιο της για φαγητό διαρκώς. Αναρωτιέται τι μπορεί να κάνει η ίδια για να αλλάξει την ηχομόνωση στο σπίτι της και αφαιρεί το βάρος της ευθύνης από το γείτονα λέγοντας ότι δε φταίει εκείνος. Αποδίδει τη δυσφορία που αισθάνεται στα υλικά που δεν μπορούν να είναι αποτελεσματικά στο χώρισμα του χώρου και διερωτάται για το τι μπορεί να κάνει η ίδια για να έχει καλύτερη ηχομόνωση.

Σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο επιδρά σε αυτήν ο ήχος του δρόμου, τα αυτοκίνητα και πώς βιώνει τη ζωή στην πόλη τοποθετήθηκε ως εξής:

> Μ' αρέσει γιατί είναι ο παλμός της, για 'μένα. Μ' αρέσει ο ήχος της πόλης, είμαι παιδί της πόλης δε θα μπορούσα να ζω στην επαρχία, την επαρχία τη θέλω για λίγο. Μ' αρέσει αυτή η ένταση. Γιατί εγώ μπορώ να ζω μέσα σε αυτήν χωρίς εμένα να με επηρεάζει. Ίσως ένα άτομο που έχει έρθει από επαρχία να το ενοχλεί. Γι' αυτό και δυσκολεύονται πάρα πολύ να μείνουνε, ιδίως στο κέντρο.

Μπορεί να δει κανείς πώς συγκλίνουν οι κάτοικοι μέσα από τις τοποθετήσεις τους στην ίδια περίπου σκοπιά μέσα από την οποία βιώνουν το χώρο στην πόλη ως κάτι που φέρνει τους ανθρώπους κοντά, σε ένα πλαίσιο «συγκατοίκησης». Ταυτόχρονα ξεκινά να γίνεται κατανοητό μέσα από την προσέγγιση της κυρίας Όλγας και της κυρίας Μαρίας, πώς οι θόρυβοι των άλλων ενώ από τη μια μπορεί να ενοχλούν ταυτόχρονα υπάρχει ανοχή σε αυτούς επειδή αποτελούν συντροφιά και ίχνος ζωής. Όπως ανέφερε ο Πέτρος

«σε κρατάει και σε μια ‘‘εντάξει η ζωή συνεχίζεται εκεί έξω’’». Όταν η Εύα ξεκινά να αναρωτιέται τι πρέπει να κάνει η ίδια από τη στιγμή που ακούει τόσο πολύ το γείτονά της ή όταν η Ανδρομάχη αναφέρει ότι αρχίζει να «μαζεύεται» γιατί δε θέλει να ακούγεται και να ενοχλεί τους άλλους, είναι ίσως ένα στοιχείο του τρόπου με τον οποίο οι κάτοικοι ρυθμίζουν τη συμπεριφορά τους μέσα από τη συνείδηση που έχουν για τους ήχους που αφήνουν να βγουν.

7.3 Ζώα συντροφιάς

Στις πολυκατοικίες της περιφέρειας, από όσο μου έχουν αναφέρει κάτοικοί τους σε περιοχές όπως Μελίσσια, Γλυφάδα, Κηφισιά, υπάρχουν ενοχλήσεις από τα γαβγίσματα των σκύλων:

> Είναι τρελά τα σκυλιά! Έχουν τρελαθεί, επειδή οι ιδιοκτήτες τους τα δένουν και δεν τα φροντίζουν – δεν ασχολούνται καθόλου, τα σκυλιά τρελαίνονται και γαβγίζουν όλα μαζί!

Δύο κάτοικοι της περιφέρειες διατυπώνουν μια παρόμοια άποψη. Ο λόγος για τον οποίο οι ιδιοκτήτες κρατούν τα σκυλιά σε αιχμαλωσία είναι επειδή τα έχουν για εκφοβισμό, προστασία της περιουσίας τους και οριοθέτηση του σπιτιού τους.

Στην πολυκατοικία μας δεν φαίνεται να υπάρχουν περιπτώσεις κατοίκων με σκύλο για εκφοβισμό, όμως αναφέρθηκαν ενοχλήσεις από γαβγίσματα σκύλου. Οι περισσότεροι κάτοικοι που βγάζουν τα σκυλιά τους βόλτα από τη δική μας πολυκατοικία αλλά και από τη γειτονιά, φαίνεται να τα φροντίζουν πολύ και να ζουν μαζί τους, τα ζώα τους κρατούν συντροφιά. Στην πολυκατοικία μας δεν επιτρέπονται τα ζώα στο διαμέρισμα οπότε αυτό που σημειώνω εδώ είναι ότι η ανάγκη να έχει κάποιος ένα ζώο συντροφιάς ξεπερνά τους γραπτούς νόμους και ενώ οι κάτοικοι φαίνεται να παραπονιούνται για αυτές τις ενοχλήσεις, τελικά δεν παραμένουν σε αυτό ως πρόβλημα, το παρακάμπτουν, δεν τους ενδιαφέρει τελικά να δράσουν για να απομακρύνουν το ζωντανό.

Ο Αργύρης από μια άλλη πολυκατοικία μιλά για τη σχέση του με τους από

πάνω, διαμέσου του ήχου των νυχιών του μικρού τους σκύλου και αυτή είναι μια τοποθέτηση στην οποία θα επανέλθω σε επόμενο υποκεφάλαιο:

> Α, κι έχουμε κι ένα σκυλί από πάνω, ένα σκυλάκι μικρό που εντάξει δεν ενοχλεί πολύ αλλά αυτό μπορώ να το καταλάβω ακριβώς πού είναι, ακούω το τσικ-τσικ-τσικ, ακούω τα νύχια του στο πάτωμα που τρέχει. Δεν με ενοχλεί τόσο. Προσπαθούν αυτοί να είμαστε φίλοι, είμαστε γειτονιά εδώ, μας φέρνουνε συνέχεια λεμόνια απ' το χωριό. Αλλά μας τινάζουν επίσης τα χαλιά στο μπαλκόνι. Καλό το σκυλάκι αλλά νομίζω ότι με πειράζει στις αλλεργίες μου όταν τινάζουν τα χαλιά, μπαίνουνε τρίχες από το σκύλο στο σπίτι και φουντώνει η αλλεργία.

Το «τσικ-τσικ-τσικ» των νυχιών του σκύλου στο πάτωμα οδηγεί σε διαφορετικές θέσεις σχετικά με του ίδιους, ως μέλη γειτονιάς, ως φίλοι εν δυνάμει, ως αποδέκτες της σκόνης και των λεμονιών των από πάνω, ως εκείνοι που αγαπούν τα σκυλιά παρότι είναι αλλεργικοί. Εντοπίζει την πηγή της ενόχλησης η οποία είναι το ότι είναι αλλεργικός στις τρίχες του ζώου, οπότε ο ήχος από τα νύχια του συνδέεται έμμεσα με το δικό του αλλεργικό πρόβλημα. Μιλά, ίσως, επίσης για τη μονομερή προσπάθεια της διατήρησης της φιλίας.

7.4 Ήχοι των πουλιών – τα χελιδόνια

Μια ημερολογιακή μου σημείωση έγραφε τα εξής: «Οι ήχοι της πόλης σχηματίζουν ένα συμπαγές νέφος, το οποίο αν το χώριζε κανείς σε κανάλια θα μπορούσε να έχει σε ένα κανάλι τη συνεχόμενη ροή των αυτοκινήτων, σε άλλο τις εργασίες που γίνονται σε σπίτια ή στο δρόμο, σε ένα άλλο τους ήχους από τις διάφορες μηχανές των ισόγειων καταστημάτων, σε ένα άλλο την άσφαλτο ή το πεζοδρόμιο όπως τα χαράσσουν κάποια καρότσια ή ένα σκέιτ ή κάποιο άλλο αντικείμενο που το σέρνουν, σε ένα άλλο τα γαβγίσματα. Τα κελαηδίσματα των πουλιών επειδή είναι τόσο πρίμα είναι σαν να ακούγονται πάνω από όλους τους άλλους ήχους. Επειδή είναι τόσο ψηλά στον τόνο και τόσο κελαριστά, όταν τα αντιλαμβάνομαι, μου μεταδίδουν ένα συναίσθημα ευφορίας-

και τότε τα αντιλαμβάνομαι σαν να υπερέχουν όλων των άλλων ήχων. Μπορεί κανείς, χωρίς να έχει ιδιαίτερες γνώσεις ορνιθολογίας να ξεχωρίσει έναν παπαγάλο, μια καρακάξα, τους γλάρους, τα περιστέρια, τις νυχτερίδες το βράδυ και τις δεκαοχτούρες. Από όλους τους ήχους των πουλιών έχω αδυναμία σε αυτούς των χελιδονιών όταν έρχονται στη φωλιά τους, τα περιμένω κάθε χρόνο.» Αυτή η ημερολογιακή καταγραφή παρουσιάζει κοινά σημεία με τον τρόπο με τον οποίο τοποθετήθηκαν η κυρία Όλγα και η κυρία Ελένη σε σχέση με τους ήχους των πουλιών. Όπως κι εγώ σκεφτόμουν ότι « περιμένω κάθε χρόνο να έρθουν», έτσι και εκείνες είπαν ότι καλοδέχονται τα πουλιά που «έρχονται» και «κάθονται» για λίγο στο μπαλκόνι τους ή «μένουν όλη μέρα». Υποδηλώνεται ενδεχομένως μέσα από αυτές τις φράσεις μια τοποθέτηση των εαυτών μας στο χώρο, ως αυτές που παραμένουν ή διαμένουν και ακούν από σταθερό σημείο, ενώ τα πουλιά είναι περαστικά, έρχονται, μένουν για κάποιο χρονικό διάστημα και φεύγουν.

Αν κάνει κανείς μια επίσκεψη στα γραφεία της Ελληνικής Ορνιθολογικής Εταιρείας, θα βρει πολλές εκδόσεις οι οποίες είναι κατατοπιστικές και περιέχουν ενδελεχείς έρευνες γύρω από τα πουλιά στην Ελλάδα.[301] Οι άνθρωποι της Ορνιθολογικής μου μίλησαν για τις εκδόσεις τους αλλά και τις δράσεις τους και φρόντισαν να μου δώσουν ορισμένα κείμενα τα οποία θεώρησαν ότι αφορούσαν το θέμα των ήχων των πουλιών στην πόλη. Ένα από αυτά, ήταν ένα άρθρο στο οποίο η κυρία Παναγοπούλου περιγράφει τα πουλιά που αναγνωρίζει στην Αθήνα και εκδηλώνει το θαυμασμό της ως προς την καθημερινή τους πάλη για επιβίωση, μέσα από τη δική της σκοπιά και την προσωπική της σχέση μαζί τους. Το άρθρο αποτελεί μια καλή αρχή για να ξεκινήσει κανείς να σχηματίζει μια ιδέα για τους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να συμβάλλουμε στην καλυτέρευση της ζωής των πουλιών αλλά και για την ποικιλία των ειδών που ζουν στην πόλη- να δούμε δηλαδή ότι αυτό το κελάηδισμα που ακούμε μπορεί να το κάνει ο βραχοκιρκίνεζος, ο καλόγερος, το κοτσίφι, ο κοκκινολαίμης, η γαλαζοπαπαδίτσα, οι καρβουνιάριδες, ο σπίνος, η

301Svensson Lars, κ.α., *Τα Πουλιά της Ελλάδας, της Κύπρου και της Ευρώπης*, Στοκχόλμη, Σουηδία, Αθήνα, Ελληνική Ορνιθολογική Εταιρεία σε συμφωνία με την Bonniers Group Agency, 2015.
Τρίγκου Ρούλα, (επιμ.), *Τα πουλιά στον υγρότοπο της Βραυρώνας & στους υγρότοπους της Αττικής, Μικρός Οδηγός Αναγνώρισης Πουλιών*, Αθήνα, Ελληνική Ορνιθολογική Εταιρεία, 2016.
«αφιέρωμα: Τα Πουλιά της πόλης», *Οιωνός*, Τριμηνιαία Έκδοση της Ελληνικής Ορνιθολογικής Εταιρείας (ΕΟΕ), Ιούλιος- Αύγουστος 2009.

σταχτοσουσουράδα, το σπιτοχελίδονο, ο κομποδεντροβάτης, η κάργια, ο κοκκινούρης, τα ψαρόνια. Η κυρία Παναγοπούλου, ξεκινώντας γράφει τα εξής:

> Χρόνια τώρα, έχω συνδέσει τις ημέρες μου με την παρουσία τους στο σπίτι μου. Εχω συνδέσει το ξεκιίνημα της ημέρας με το πρωινό τους κουτσομπολιό, που λαμβάνει χώρα καθ' εκάστην στα κλαδιά της λεμονιάς έξω από το παράθυρό μου.[302]

Η φράση «έχω συνδέσει τις ημέρες μου με την παρουσία τους στο σπίτι μου» μπορεί να φέρει ένα διαφορετικό παράδειγμα σε σχέση με το πώς αντιλαμβάνεται κανείς τους ήχους των πουλιών. Τα πουλιά αποκτούν σε αυτήν την αφήγηση «παρουσία» στο σπίτι, είναι σαν να είναι και αυτά εκεί, παρότι «το πρωινό τους κουτσομπολιό λαμβάνει χώρα» στη λεμονιά έξω από το σπίτι.

Κάθε Μάρτη έρχονται τα χελιδόνια. Ακούω τους ήχους που κάνουν στον ακάλυπτο όταν πετούν [ΗΧΗΤΙΚΟ 08] και τους ήχους που κάνουν όταν κουρνιάζουν στη φωλιά τους. Το σιγανό σφυριχτό φρρρτ, κάτι σαν να ξεφυσούν απαλά, ή σαν να ροχαλίζουν, ακούγεται κατά διαστήματα σε όλη τη διάρκεια της ημέρας και ειδικά τη νύχτα που κοπάζει ο ήχος της πόλης. Ήθελα να μάθω πώς αντιλαμβάνονται αυτούς τους ήχους οι κάτοικοι της πολυκατοικίας μου, και της διπλανής, και ρωτώντας τους, μου είπαν ότι τα ακούν, ότι αρέσκονται στους ήχους τους.

Η Εύα, όπως αναφέρθηκε, μένει με τους γονείς της και την αδερφή της και βρίσκεται στην ηλικία που εργάζεται πολύ έτσι ώστε να μπορέσει σε λίγο καιρό να μείνει κάπου μόνη της, γιατί επιθυμεί να έχει ένα δικό της προσωπικό χώρο, ανεξάρτητα από τους γονείς της. Την πρώτη φορά που την είχα ρωτήσει αν ακούει τα χελιδόνια μου είχε πει «Ουυυυυ!!! Τα ακούω λέει!!! Πανηγύρι κανονικό κάνουν στον ακάλυπτο!!!». Όταν κάτσαμε να μιλήσουμε μου είπε για τα χελιδόνια που φωλιάζουν στον εξαερισμό τους και που τα ακούει από το μπάνιο της. Στέκομαι εδώ στον τρόπο που μιλά για τους ήχους που κάνουν και στον τρόπο που ενώ μιλά για αυτά, ξεκινά να διαφαίνεται πιθανώς, η επιθυμία της να φύγει από το σπίτι ενώ μιλά για το πώς αποτελούν πρόβλημα για εκείνη επειδή γεννούν και οι ήχοι των μικρών την ενοχλούν πολύ. Ο

302Παναγοπούλου Βάση, «Συνοδοιπόροι της ζωής τα πουλιά στην πόλη», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 29/10/2016, Ανακτήθηκε 27/4/2017.

τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται η κουβέντα μας είναι μέσα από πολλά δικά της γέλια αλλά και δικά μου, όσο η φωνή της γίνεται πολλές φορές γλυκιά μεν για να περιγράψει τους ήχους των μικρών πουλιών, ειρωνική δε, ως προς αυτά, επειδή ενοχλείται. Παραθέτω παρακάτω ολόκληρη την τοποθέτησή της.

Εύα: Τα πουλάκια τα ακούω στο μπάνιο, όταν είμαι, είναι τρομερό, διότι απ' ότι φαίνεται κάνουνε φωλιά στο σημείο που είναι ο αεραγωγός, ο εξαερισμός. Και το καλοκαιράκι απ' ότι φαίνεται είχαμε μια οικογένεια πουλιών οπότε... αλλά ακουγόταν πάρα πολύ έντονα ο ήχος. Πολύ έντονα, δηλαδή είχαμε κανονικά dolby surround. (Γελάει) Ήτανε τρομερό ρε παιδί μου!

Θάλεια: Όλα τα κελαηδίσματα, τα πάντα...

Εύα: Ναι κανονικά, ας πούμε ξέραμε ότι έχει γεννήσει! (Χτυπάει το χέρι στο τραπέζι) 'Οτι τώρα, αυτό που ακούμε είναι το μωράκι που πάει να το ταΐσει η μανούλα. (Γελώντας ειρωνικά και με φωνή που υποδηλώνει κούραση λέει:) Δηλαδήηη άσε... Να είσαι εκεί ανέμελη και να ακούς τον ήχο των πουλιών... Άκουγες ένα σκασμένο να...

Θάλεια: Ένα πουλάκι!

Εύα: Να τιτιβίζει! Όχι, ένα *σκασμένο* να τιτιβίζει! Συγγνώμη, πολύ ρομαντική σε βρίσκω. Δεν μπορώ, όχι. Εγώ έχω τα νεύρα μου την ίδια ώρα.

Θάλεια: Για πες...

Εύα: Αφού και σε 'σένα έχει γίνει! Εμάς ήταν οικογένεια απ' ότι φαίνεται, «Οικογένεια

Χωραφά»!

Θάλεια: Πώς ήταν αυτό, περιέγραψέ το μου, μπορείς;

Εύα: Αντιλαμβανόμουν ότι ήταν φωλιά γιατί ακουγότανε και σαν τιτίβισμα από μεγάλο πουλί και από πολύ μικρούλια. Ε, οπότε αυτό που μου έμεινε εμένα σαν ατάκα ήταν της μητέρας μου: «μην αγχώνεσαι, θα μεγαλώσουν και θα πετάξουν». Με έστειλε αδιάβαστη... Της λέω «με δουλεύεις έτσι; Γιατί;» της λέω, «να βρούμε έναν τρόπο...» Γιατί της είχα σπάσει τα νεύρα, της λέω «γαμώ το κέρατό μου» της λέω, «τι θα γίνει μ' αυτό το θέμα!» Της λέω «με κουράζει ρε παιδί μου, είναι σπαστικούλι».

Θάλεια: Εννοείς σε κούρασε εκείνη την ημέρα ή κάθε καλοκαίρι που έρχονται;

Εύα: Όχι κάθε καλοκαίρι, ευτυχώς... κάτσε ναι, τώρα, μου λες δηλαδή, απειλητικά ότι θα το περιμένω και φέτος;! Με απειλείς;! (Γελάει) Λοιπόν... ναι σωστά ήρθε και η Άνοιξη, έχεις δίκιο. Λοιπόν, εμείς, πέρα από την πλάκα τώρα, θέλαμε να βρούμε μια σήτα, κάτι για να το τοποθετήσουμε για να μην έρχονται γιατί το συνηθίζουν με αποτέλεσμα να προκαλούν και θέματα. Δηλαδή ακόμα και ο εξαερισμός μπορεί να καεί. Δηλαδή μπορεί να προκαλέσει και χοντρό θέμα. Οπότε λέγαμε να βρούμε μια λύση. Κι εκεί που λέγαμε, μου λέει η μητέρα μου «λύση δεν υπάρχει» μου λέει, «πώς να το τοποθετήσουμε, είναι πάρα πολύ δύσκολο, ε, μην αγχώνεσαι» μου λέει, «θα μεγαλώσουν και θα πετάξουν!» (γέλια) Εντάξει θεά, την αγαπώ.

Σε επόμενο υποκεφάλαιο 7.13 «Σαν να είμαι στην Επίδαυρο» και “Dolby Surround”» επιχειρείται μια προσέγγιση του όρου “Dolby Surround” που χρησιμοποιεί η Εύα για να μιλήσει για τους ήχους των πουλιών.

Φαίνεται από τον τρόπο που μιλά για την οικογένεια πουλιών στη φωλιά τους, ότι της προκαλούν δυσφορία, ότι της ακούγεται σαν απειλή το γεγονός ότι «θα τα περιμένει και φέτος» και ότι έχουν αποτελέσει θέμα για συζήτηση με τη μητέρα της με σκοπό να βρει μια λύση. Τελικά η λύση έρχεται όταν η μητέρα της την καθησυχάζει υπενθυμίζοντάς της ότι κάποια στιγμή θα μεγαλώσουν και θα φύγουν. Μέσα από αυτήν την ελπίδα της αναχώρησής τους μπορεί η Εύα από τη μια να ηρεμεί, καθώς γνωρίζει ότι αυτό που υπομένει είναι προσωρινό και από την άλλη, εκφράζει για τη μητέρα της

ένα γλυκό θαυμασμό επειδή την καθησυχάζει και έμμεσα πιθανώς, ενθαρρύνει την μιας ζωής ανεξάρτητης από τη γονεϊκή φωλιά.

7.5 Ενοχλήσεις 2 – Ένα διαμέρισμα στα εκατό

«Ό,τι δε βλέπεις, το αισθάνεσαι. Σου περισσεύουν τέσσερις αισθήσεις. »[303]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε η περίπτωση του Αργύρη, ο οποίος θα ονομάζεται έτσι εδώ, ενώ στην πραγματικότητα αναφέρομαι σε έναν κάτοικο ο οποίος επιθυμεί να παραμείνει ανώνυμος. Ζει με τη σύντροφό του, η οποία θα αναφέρεται ως Δέσποινα, στην οδό Πατησίων, σε πολυκατοικία κατασκευής του 1962, η οποία αποτελεί ολόκληρο οικοδομικό τετράγωνο, με εκατό διαμερίσματα. Για το ότι επιθυμεί να παραμείνει ανώνυμος ανέφερε το εξής:

Δε θέλω να δώσω εγώ τον κόσμο για το τι κάνει.

Ήταν ο μόνος από το σύνολο των συνομιλητών μου που κράτησε αυτήν τη στάση. Από αυτό μπορεί να υποτεθεί ότι θεωρεί πως αυτά που μπορούν να γίνουν αντιληπτά διαμέσου του ήχου σε μια πολυκατοικία είναι μέρος μια προσωπικής ζωής τα οποία ενδεχομένως να φανερώνουν κάποια στοιχεία ή συγκεκριμένες πληροφορίες ή μια γνώση σχετικά με αυτήν τη ζωή. Συνεπώς, υιοθετεί μια συγκεκριμένη ηθική στάση απέναντι στο γεγονός ότι μπορεί να είναι αυτός που μιλάει για τους άλλους, όμως δε θα ήθελε αυτοί οι άλλοι να εκτεθούν εξαιτίας του. Κατά τη διάρκεια των συνομιλιών μας η θέση που διατηρεί είναι αποστασιοποιημένη σε σχέση με όλα αυτά που αντιλαμβάνεται διαμέσου της ακοής και η φωνή του διατηρεί τον τόνο της κατάθεσης. Σε ένα βαθμό, αυτή η κατάθεση κινείται προς μια εκμυστήρευση, όταν προς το τέλος της συνέντευξης μιλά για την προσπάθειά του να διαχειριστεί όλους αυτούς τους ήχους που προσλαμβάνει.

303Παπαδάκη Κάλλια, *Ο Ήχος του Ακάλυπτου, Έξι Κοινόχρηστες Ιστορίες*, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2009, 16.

Με τον Αργύρη είχα μιλήσει αρχικά το 2011 οπότε μου είχε αναφέρει τις πολλές ηχητικές ενοχλήσεις τους, αλλά η συνομιλία που προσεγγίζεται εδώ πραγματοποιήθηκε το 2017. Επικοινώνησα μαζί του για δεύτερη φορά, καθώς ήταν πολύ ιδιαίτερη η περίπτωση του διαμερίσματός του και στο ξεκίνημα της συνομιλίας πρότεινα να συζητήσουμε ξανά εστιάζοντας κυρίως στις ενοχλήσεις που μπορεί να έχει από τον ήχο. Όπως προαναφέρθηκε, η φωνή της απεύθυνσής του ήταν ουδέτερη σα να είναι αποστασιοποιημένος από τα όσα αφηγήθηκε ή σαν να κάνει μια μακρυά κατάθεση, από την αρχή της μέχρι το τέλος της. Μου μιλούσε σαν να υποθέτει ότι ήδη γνωρίζω τα όσα λέει ή σαν τα όσα λέει να είναι απόλυτα αποδεκτά και φυσικά τεκταινόμενα, με μοναδική εξαίρεση την τελευταία τοποθέτησή του, η οποία έγινε με έναν τόνο πιο φιλοσοφικό. Υποδήλωνε ίσως έναν τρόπο ακρόασης που όσο προσπαθεί να αντιληφθεί το σύνολο των ανθρώπων που ζουν κοντά, δίνοντας προσοχή σε όλους τους διαφορετικούς ήχους, πλησιάζει το contemplative listening, μέσα όμως από την ίδια, σχεδόν ουδέτερη, αποστασιοποιημένη φωνή. Οι τοποθετήσεις του δίνουν την εντύπωση εκείνου που νοιάζεται για τα ηχητικά συμβάντα που επιδρούν σε αυτόν, αλλά παρά το γεγονός ότι τα επεξεργάζεται με τη σκέψη του, τα επαναφέρει με έναν τρόπο απογραφής ή και -επειδή ήταν πολλά - απαριθμητικό. Ο τρόπος με τον οποίο ανακαλούσε τις ενοχλήσεις ήταν σταδιακός· στην αρχή κάποια συμβάντα, στη συνέχεια μετά τη συζήτηση για διαφορετικά θέματα, άλλα λίγα και μετά πάλι κάποια νέα δεδομένα στο θέμα μας. Η φωνή με την οποία μου μίλησε ορμούσε μέσα από την ιδιότητά του σκηνοθέτη ο οποίος δραστηριοποιείται σε θέματα κοινωνικής συσπείρωσης της γειτονιάς, ενώ ταυτόχρονα νοιάζεται για τη σύντροφό του και τη μητέρα της που ζει έναν όροφο κάτω από αυτούς. Ανέφερε συνολικά εννέα ηχητικές πηγές που επιδρούν σε εκείνον από την πολυκατοικία του και από το δρόμο: τα φασαριόζικα παιδιά των δίπλα στα οποία πιθανά χειροδικεί ο πατέρας τους, τα μπαρ στο ισόγειο με τις δονήσεις από τη μουσική τους, το ραμαζάνι με τη μετακίνηση επίπλων από τους προηγούμενους γείτονες, τις δονήσεις από τον προσφάτως εγκατεστημένο καυστήρα του αερίου, τις δονήσεις οι οποίες προέρχονται πιθανότατα από το οδοντιατρείο, ο ήχος από τις συναυλίες από το πάρκο απέναντι, ο ενοχλητικός θόρυβος από το ψυγείο του, τα νύχια από το σκυλί των από πάνω και η ροή των νερών από τις σωληνώσεις που ακούγονται μέσα από το φωταγωγό. Μέσα από όλες αυτές τις

πηγές που ανέφερε και κατά τη διάρκεια της πρώτης συνομιλίας μας διαφαίνεται πώς μιλώντας για τους ήχους που αντιλαμβάνεται μπορεί να φαντάζεται τις ζωές των γειτόνων, τις συνήθειές τους, μπορεί να εκδηλώνει τα συναισθήματά του και κυρίως να αναστοχάζεται πάνω στη δική του θέση μέσα στην πολυπλοκότητα των ήχων που δημιουργούν οι ζωές που τον περιβάλλουν.

Η πρώτη ενόχληση στην οποία αναφέρεται έρχεται από τους δίπλα οι οποίοι «μπήκαν πρόσφατα» και έχουν δύο μικρά παιδιά τα οποία από το πρωί μέχρι το βράδυ τρέχουν, αναποδογυρίζουν έπιπλα, χοροπηδάνε, ουρλιάζουνε. Διευκρίνισε ότι το διπλανό διαμέρισμα το έχει νοικιάσει ΜΚΟ που φιλοξενεί πρόσφυγες και για την οικογένεια από τη Συρία που το κατοικεί αναφέρει τα εξής:

> Υποθέτουμε ότι είναι από χωριό, ότι δεν έχουνε ζήσει σε πολυκατοικία σε διαμέρισμα, γιατί δεν γίνεται να το κάνεις αυτό το πράγμα και να μην το καταλαβαίνεις. Χθες δύο η ώρα ουρλιάζανε τα παιδιά, φωνάζανε και τρέχανε και βαράνε· σα να καρφώνουν ακούγεται. Αν μη τι άλλο αυτοί θα φύγουν και θα΄ ρθουν οι επόμενοι σε κάποια φάση. Τους έχουμε κάνει παρατήρηση, αλλά αυτοί δε μιλάνε ούτε αγγλικά ούτε ελληνικά, ούτε αραβικά, οπότε για πολλούς μήνες δεν τους είχαμε κάνει νοήματα και τα λοιπά και τώρα το είπαμε στη ΜΚΟ να τους κάνουν αυτοί μια παρατήρηση και το έχουν ελαττώσει.

Ακούγοντας τον Αργύρη να περιγράφει το θόρυβο από τα δυο μικρά παιδιά αισθανόμουν ότι περιγράφει τη ζωή στο δικό μας διαμέρισμα, επειδή τα παιδιά ουρλιάζουν και χτυπούν διάφορα αντικείμενα μεταξύ τους αρκετά συχνά. Του το είπα αμέσως. Ο τόνος της φωνής του όταν έλεγε «υποθέτουμε ότι είναι από χωριό» έδινε αφορμή για διφορούμενη ερμηνεία. Από τη μια ήταν ειρωνικός και αστειευόμενος, σα να χρησιμοποιεί την έκφραση τυπικά αλλά υπερβάλλοντας, όπως λέμε για κάποιους ότι συμπεριφέρονται άξεστα, άρα υπάρχει περίπτωση να είναι από χωριό. Από την άλλη, ακούγονταν σαν να το εννοούσε, κυρίως επειδή στη συνέχεια απόρησε με το ότι σε αυτό το σπίτι δεν αντιλαμβάνονται το θόρυβο που παράγουν και τις επιπτώσεις τους στους άλλους. Τότε με φωνή η οποία υποδήλωνε ότι έχει κουραστεί πολύ από τη μόνιμη φασαρία μου είπε τα ακόλουθα:

> Όταν ακούγεται θόρυβος, ακούς τα παιδιά να βαράνε και μετά ακούς να βαράνε τα παιδιά

στο καπάκι και να κλαίνε τα παιδιά.

Τον ρώτησα τότε αν είναι σίγουρος ότι χειροδικούν στα παιδιά και μου απάντησε:

> Απλώς ακούω κλάματα. Όταν ακούω πολύ θόρυβο, μετά ακούω κλάματα, που πάει να πει ότι πέφτει ξύλο.

Από τη στιγμή που ακούει τα κλάματα των παιδιών μετά από κάποιο «θόρυβο», συμπεραίνει ότι χειροδικούν στα παιδιά. Ο Αργύρης ακούγεται σχεδόν σίγουρος ότι τα παιδιά τα χτυπούν γιατί όπως άφησε να εννοηθεί, αυτήν την εντύπωση δίνει αυτού του είδους η φασαρία. Χρειάστηκε να περάσουν δυο μήνες μέχρι να διασαφηνιστεί η αιτία των ουρλιαχτών.

Στη βάση του συγκροτήματος διαμερισμάτων που μένει υπάρχουν δύο μπαρ για τα οποία είπε:

> Είχαμε τα μπαρ κάτω που απλώς έχουν ηρεμήσει λόγω κρίσης. Μέχρι το 2011 περιμέναμε να πάει τέσσερις, τέσσερις και μισή η ώρα και μετά ξαπλώναμε να κοιμηθούμε. Γιατί τρέμανε όλοι οι τοίχοι στο σπίτι. Δονήσεις από τα μπάσα. Υποτίθεται ότι όλη η πολυκατοικία μαζί τους είχε κάνει κάποιες φορές (παρατήρηση) αλλά ο ιδιοκτήτης του μπαρ που έκανε την περισσότερη φασαρία είναι αστυνομικός. Τι να κάνεις, να καλέσεις την αστυνομία; Αυτά μέχρι το 2011. Μετά φοβήθηκε ο κόσμος και μαζεύτηκε. Σίγουρα τα μπαρ δεν έχουν καμιά ηχομόνωση.

Εδώ διατυπώνεται πώς μπορεί η διασκέδαση των γειτόνων να επιδρά τόσο ώστε να ρυθμίζονται οι συνήθειες των κατοίκων ανάλογα με το θόρυβο. Από τις ειδικές συνθήκες της διασκέδασης, γίνεται σαφές ότι δημιουργεί μια κατάσταση εγκλωβισμού από την οποία δεν μπορεί να υπάρχει τρόπος διαφυ
γής, ούτε μέσα από διακανονισμό ούτε διαμέσου των θεσμοθετημένων ρυθμιστών της τάξης αφού ο ίδιος ο ρυθμιστής της τάξης στη συγκεκριμένη περίπτωση δημιουργεί την πηγή της ενόχλησης. Η ρύθμιση σε αυτήν την περίπτωση όπως αναφέρεται ήρθε μέσα από την «κρίση» και συγκεκριμένα επειδή οι άνθρωποι «φοβήθηκαν», ελάττωσαν τις εξόδους και περιορίστηκαν στα σπίτια τους με αποτέλεσμα τα μπαρ να μην ηχούν τόσο

δυνατά από το 2011 και μετά.

Ακόμα μια πηγή ενόχλησης για τον Αργύρη είναι ο θόρυβος από τον καυστήρα όταν δουλεύει ο λέβητας ο οποίος, ενώ βρίσκονται στον τρίτο, αντηχεί, όπως λέει, σε όλον τον διάδρομο της πολυκατοικίας και δεν γίνεται αντιληπτός μέσα στο διαμέρισμα αλλά όταν βρίσκεται κανείς στο διάδρομο:

> Εμείς με το αέριο, αυτό που δε σου είπα ήταν ότι έτρεμε όλη η πολυκατοικία. Συντονιζόντουσαν τα μέταλλα στον καυστήρα κάτω με την πολυκατοικία και ακουγόταν πάρα πάρα πάρα πολύ. Δηλαδή φοβόμασταν ότι θα εκραγεί όλη η πολυκατοικία. Ακουγόταν. Οι δονήσεις ήταν κάτω. Δεν μεταφερόντουσαν σε όλη την πολυκατοικία. Μεταφερόταν ο ήχος. Ήταν πολύ έντονος. Ακουγόταν μέχρι πάνω μέχρι τον πέμπτο όροφο.

Σε αυτό το σημείο διατυπώνεται ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να ενδεχομένως να διαμοιράζεται ο ήχος που προέρχεται από το δονούμενο καυστήρα στην υπόλοιπη πολυκατοικία. Για αυτήν την περίπτωση μιλάει με ήρεμο, σταθερό τόνο ενώ επαναλαμβάνοντας μονότονα τη λέξη «πάρα» στη φράση «ακούγονταν πάρα πολύ», τονίζει ότι ο ήχος γίνονταν ιδιαίτερα αισθητός. Για να περιγράψει την αίσθηση της συγκεκριμένης δόνησης μιλάει για το συναίσθημα του φόβου που τους προκαλούσε ο ήχος.

> Δηλαδή φοβόμασταν ότι θα εκραγεί όλη η πολυκατοικία.

Ενώ ο θόρυβος στη συγκεκριμένη περίπτωση δημιουργείται από τη λειτουργία ενός συστήματος προσαρτημένου στην βάση της πολυκατοικίας, ο ήχος περιγράφεται ως απειλή ή ως ειδοποίηση για κάτι που συμβαίνει αλλά που ενδεχομένως μπορεί να εξελιχθεί σε κάτι επικίνδυνο. Ο ήχος ήταν δηλαδή τόσο δυνατός που έδινε την εντύπωση ότι θα μπορούσε να βγει εκτός ελέγχου η λειτουργία του καυστήρα με αποτέλεσμα να εκραγεί όλη η πολυκατοικία.

Σχετικά με τις ενοχλήσεις που προέρχονται μέσω δονήσεων ανέφερε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση πηγής θορύβου της οποίας όμως την αιτία δεν γνωρίζει με ακρίβεια. Μιλάει για έναν ορθοδοντικό που έχει το γραφείο του στην πολυκατοικία

τους και τους ήχους του οποίου θεωρεί ότι αντιλαμβάνεται διαμέσου δονήσεων:

> Έχω έναν ορθοδοντικό που υποθέτω ότι είναι αυτός, δεν ξέρω, αυτός το αρνείται. Αλλά ώρες γραφείου, δηλαδή τι έχουμε, έχουμε ορθοδοντικό, έχουμε ρευματολόγο, δε νομίζω ότι έχει κανένα κομπρεσέρ ο ρευματολόγος, κάνα κλίβανο τίποτα, δε χρειάζεται τίποτα τέτοιο. Ε, ναι. Πάλι δονούνται όλοι οι τοίχοι για ένα λεπτό, ξέρω 'γώ, κάθε μισή ώρα ξέρω 'γώ τα απογεύματα σε ώρες γραφείου, εννοώ Τρίτη, Πέμπτη, Παρασκευή, όταν δέχεται αυτός στο ιατρείο. Επειδή πηγαίνω και ξαπλώνω στην κρεβατοκάμαρα μέσα, δονείται ο τοίχος τότε, Τρίτη, Πέμπτη, Παρασκευή.

Υπάρχουν δύο θέσεις στις οποίες εισέρχεται ο Αργύρης όσο αντιλαμβάνεται τις συγκεκριμένες δονήσεις. Σε πρώτο επίπεδο τον ενοχλεί που δονούνται οι τοίχοι στην κρεβατοκάμαρα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, προβληματίζεται και αυτό εκδηλώνεται στον τρόπο με τον οποίο αμφιβάλει για την πηγή των δονήσεων: «έχω έναν ορθοδοντικό που υποθέτω ότι είναι αυτός, δεν ξέρω, αυτός το αρνείται». Μου είπε ότι έχει συζητήσει για την ενόχληση με τον ορθοδοντικό παραπάνω από μια φορά και μέσα από τις συζητήσεις τους δεν έχει διευκρινίσει αν οι δονήσεις προέρχονται από εκείνον ή όχι. Η ακρίβεια με την οποία σημειώνει ότι οι συγκεκριμένες δονήσεις γίνονται αισθητές τις δεδομένες μέρες και ώρες μπορεί να κατευθύνει τη σκέψη προς την πραγματική πηγή του θορύβου, αφήνοντας πάντα ανοιχτό το ενδεχόμενο για κάποια άλλη εκδοχή. Αυτό το ανοιχτό ενδεχόμενο θα συζητηθεί πάλι στο τέλος αυτού του κεφαλαίου, της περίπτωσης κατά την οποία η αιτιακή ακρόαση γίνεται τρόπος για να αισθάνεται κανείς ασφαλής στο χώρο του αλλά και να μπορεί να φαντάζεται πώς ζουν οι άλλοι. Ωστόσο, όσο αντιλαμβάνεται τις δονήσεις, έχει εντοπίσει την πραγματική πηγή τους, έτσι όπως το παρουσιάζει τουλάχιστον. Ένα πιθανό συμπέρασμα που μπορεί να βγει είναι ότι η πηγή είναι ο ορθοδοντικός. Όμως, ακόμα και μέσα από την κατάθεσή του αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο οι δονήσεις να προέρχονται από κάπου αλλού, ακριβώς επειδή ο ίδιος ο ορθοδοντικός δεν έχει αναλάβει ευθέως και σε συνάντηση πρόσωπο με πρόσωπο την ευθύνη για αυτές τις δονήσεις.

Όπως προαναφέρθηκε, η συζήτηση με τον Αργύρη είχε από την αρχή πάρει την πορεία απαρίθμησης των ενοχλήσεων αφού οι πολλές ενοχλήσεις ήταν η αφορμή για να τον επικοινωνήσω. Μέσα σε αυτήν την πορεία ο Αργύρης θυμήθηκε μια ενόχληση, όχι

δική του, αλλά της μητέρας της συντρόφου του, η οποία κατοικεί στο διαμέρισμα κάτω από τους πρώην διπλανούς τους, για τους οποίους ανέφερε τα εξής:

> Οι προηγούμενοι (δίπλα) ήταν δύο ζευγάρια από την Υεμένη, που κάναμε παρέα, βγαίναμε έξω, τους βρήκαμε δουλειά, τους τρέχαμε στις εφορίες και σε αυτά. Το θόρυβο που κάνανε δεν τον ακούγαμε εμείς, τον άκουγε η μάνα της Δέσποινας που μένει από κάτω, είναι η ενόχληση που έχεις σταθερά, είναι στο ραμαζάνι που ακούς στις τρεις η ώρα το βράδυ που σηκώνονται και τραβάν τα έπιπλα για να κάτσουν να φάνε. Εμείς δεν τους ακούγαμε, ήτανε θόρυβος στο πάτωμα, σηκωνόντουσαν και μαγειρεύανε, καθόντουσαν και τρώγανε και τα λοιπά.

Ενδέχεται να υπονοείται μέσα από αυτήν την τοποθέτηση ότι οι θόρυβοι από τα μεταμεσονύκτια δείπνα προκαλούσαν τη συζήτηση μεταξύ του Αργύρη και των κοντινών του ανθρώπων. Λέει ότι το θόρυβο δεν τον άκουγαν αυτοί αλλά η μητέρα της και ήταν ενοχλητικός, όμως πριν αναφερθεί στην πηγή της ενόχλησης έχει λάβει τη θέση αυτού ο οποίος είναι φιλικός προς τους ανθρώπους στους οποίους θα αναφερθεί. Αντιλαμβάνονται στοιχεία από τις συνήθειές τους, σχετικά με το θρήσκευμα και ταυτόχρονα, όταν ακούγονται λιγάκι παραπάνω και σε ακατάλληλη ώρα με αποτέλεσμα να τους ξυπνούν. Είναι σα να λέει: «Εμάς δε μας ενοχλούσαν, ήμασταν εδώ για αυτούς, τους βοηθήσαμε να βρουν το δρόμο τους σε αυτήν τη χώρα, και παρέα με αυτά απλά τύχαινε και ξυπνούσαν, μέσα στην πρακτική της θρησκείας τους τη μάνα της Δέσποινας, στο ραμαζάνι, γύρω στις τρεις.» Στην ίδια «γραμμή» και στον ίδιο τόνο αποδοχής ή και «καλωσορίσματος» των θορύβων αναφέρθηκε και στους ήχους από το απέναντι πάρκο:

> Εντάξει έχουμε συναυλίες στο πάρκο απέναντι και τέτοια, που γίνονται τα βράδια, αλλά σ' αυτά συμμετέχουμε κι εμείς, είμαστε και στους διοργανωτές, οπότε δε μας ενοχλεί αυτό.

Κάτι ιδιαίτερο που συνέβη ενώ μιλούσαμε για τις ενοχλήσεις, ήταν ότι αναδύθηκαν οι αναμνήσεις εκείνες από εμπειρίες οι οποίες τελικά δεν αποτελούν πρόβλημα για εκείνον, αλλά έχοντας συνείδηση ότι μπορεί εν δυνάμει να αποτελούν ενοχλήσεις για άλλους, τις αναφέρει ως γεγονότα, ως σημεία τα οποία ο ίδιος προκαλεί και των οποίων

ο ίδιος αποτελεί μέρος ή με τα οποία μπορεί να συνδέεται.

Μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τοποθέτησή του που με βοήθησε να σκεφτώ σχετικά με την έννοια του θορύβου ήταν όταν μίλησε για το θόρυβο του ψυγείου του. Ενώ τον ενοχλεί, βρίσκει τον τρόπο να τον διαχειριστεί:

> Έχουμε το ψυγείο μας το οποίο κάνει πάρα πολύ θόρυβο και το συνειδητοποίησα ότι δεν κάνουν τόσο θόρυβο όλα τα ψυγεία όταν είχε έρθει μια φίλη μου εδώ και όταν είδε ότι έχουμε το ίδιο ψυγείο άρχισε να βρίζει.

Πριν την επίσκεψη της φίλης του, ο Αργύρης, δεν έδινε σημασία στον ήχο του ψυγείου του. Περιγράφει στη συνέχεια, πώς σκέφτεται με δημιουργικό τρόπο και μετασχηματίζει τον ήχο στο μυαλό του ως ήχο που ανήκει σε ένα δικό του φανταστικό δημιούργημα μιας άλλης αφήγησης:

> Κάθισα και το ηχογράφησα πριν λίγο καιρό και το φτιάχνω ένα κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης σε ένα άδειο διαστημόπλοιο και για να βάλω τον ήχο απ' τα μηχανήματα ηχογράφησα το ψυγείο και έβαλα τον ήχο του.

Αρχίζει να γίνεται κατανοητό πώς αυτού του είδους η επινοητική πρακτική, της ηχογράφησης του ήχου του ψυγείου για την ηχητική επένδυση μιας ταινίας μπορεί να αποτελέσει μια καλλιτεχνική επεξεργασία του ηχητικού υλικού που βρίσκεται μέσα στο διαμέρισμα. Έπειτα, διατυπώνει μια θέση σχετική με το ακουστικό φαινόμενο του βόμβου- drone όπως αναφέρεται στο *Sonic Experience*[304]. Ζει με το θόρυβο, ο θόρυβος αυτός τον κουράζει, επιδρά σε αυτόν, όμως χωρίς να τον αισθάνεται όσο τον ακούει. Είναι μια ενόχληση η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο όταν ο θόρυβος έχει σταματήσει.

> Ωραίος θόρυβος, αλλά ενοχλητικός, πολλές φορές δεν τον συνειδητοποιείς αλλά με το που σταματάει, ξαφνικά, συνειδητοποιείς πως ότι τώρα αρχίζω να ηρεμώ, ας πούμε, ότι τόση ώρα άκουγα αυτό το πράγμα και δεν το είχα συνειδητοποιήσει. Και ξέρεις ότι όλα αυτά τα αμάξια, ψυγεία και λοιπά και λοιπά γενικά ο θόρυβος και όταν κοιμόμαστε σου ανεβάζει δεν ξέρω κι εγώ πόσο τις εκατό τις πιθανότητες να πάθεις καρδιακές παθήσεις και τέτοια.

304 Augoyard και Torgue, ό.π., 65.

Αναφέρεται στο θόρυβο ως «ωραίος» σαν να ενέχει εκείνες τις αισθητικές ποιότητες που εμπίπτουν στο τι θεωρεί εκείνος ωραίο. Αυτή η υπόθεση που κάνει σχετικά με το θόρυβο μέσα από έμμεση ερώτηση, «ξέρεις, ότι όλα αυτά τα αμάξια...» μπορεί να υποδηλώνει ότι ίσως να θέλει να του δώσω την άποψή μου ή να του μιλήσω για ό,τι μπορεί να γνωρίζω σχετικά με το θέμα αυτό της επίδρασης του ήχου στον άνθρωπο. Φαίνεται μέσα από το ύφος του στη φράση αυτή σα να θέλει δοκιμαστικά να γίνει μέρος αυτής της συζήτησης για τις βλαβερές συνέπειες του θορύβου και ότι είναι σε σχετική αφύπνιση για αυτό το θέμα.

Η συνέχεια της κουβέντας μας στράφηκε σε προσωπικά θέματα μετά τα οποία επανήλθαμε στο θέμα των ήχων σε μια νέα βάση. Αυτή τη φορά ξεκίνησε να ανακαλεί ήχους οι οποίοι δεν είναι ενοχλητικοί, όμως τους θυμάται και μαζί με αυτούς περιγράφει με περισσότερη λεπτομέρεια τον εαυτό του και τη σχέση του με τους γύρω. Σε αυτό το σημείο αναφέρθηκε στον ήχο από τα νύχια του μικρού σκύλου των από πάνω, για τον οποίο προσεγγίστηκαν ορισμένα σημεία στο προηγούμενο κεφάλαιο και ο οποίος τον ενοχλεί κυρίως επειδή είναι αλλεργικός στις τρίχες του ζώου που εισέρχονται στο σπίτι του. Τον ρώτησα αν είναι «φίλοι» με αυτούς τους γείτονες και μου απάντησε τα εξής:

> Προσπαθούν αυτοί γενικά, είμαστε γειτονιά εδώ, μας φέρνουνε συνέχεια λεμόνια απ΄ το χωριό, αλλά μας τινάζουν επίσης τα χαλιά στο μπαλκόνι μας.

Σε αυτό το σημείο γελάσαμε παρέα για αυτήν την προσφορά δώρων και σκόνης. Μπορεί να εννοηθεί εδώ πώς αντιλαμβάνεται τη γειτονιά, μέσα από την προσέγγιση ότι γίνεται μια προσπάθεια να υπάρχει μια σχετική επικοινωνία μεταξύ των κατοίκων. Δοκιμάζουν οι γείτονες να προσφέρουν κάτι- αγαθά από το χωριό- οι άλλοι δέχονται την προσφορά, ενώ ταυτόχρονα υπομένουν την παράβαση του άγραφου κανόνα των πολυκατοικιών να μην τινάζουν οι κάτοικοι στο μπαλκόνι. Στη συνέχεια είπε για αυτούς:

> Παλιά κάναν κι αυτοί θόρυβο και τους βαράγαμε γενικά αλλά τώρα έχουν σταματήσει

αφού έχουμε γίνει φίλοι.

Ενδεχομένως εδώ να μπορεί να σημειωθεί, πώς με το μετασχηματισμό των σχέσεων, από σχέση αντιπάθειας σε σχέση αμοιβαίας αποδοχής, εκδηλώνονται σημεία ανοχής των συμπεριφορών. Το να «βαράει» κανείς τους τοίχους ή το ταβάνι δια χειρός ή με άλλο τρόπο είναι μια πρακτική απόπειρας ρύθμισης ή διαχείρισης των ανεπιθύμητων θορύβων από τους γείτονες, μια κοινή μέθοδος- αντίδραση· σαν αντανακλαστική, ειδικά όταν δεν επιθυμεί κανείς να αντιπαρατεθεί κάνοντας παρατήρηση χτυπώντας το κουδούνι τους και ενημερώνοντας τους γείτονες ότι μπορεί να ενοχλούν ή επιπλήττοντάς τους.

Μου μίλησε ακόμα για τον ήχο από τα νερά. Τα ακούει καθώς περνούν μέσα από τις σωληνώσεις στο φωταγωγό. Ο ήχος της ροής υγρών από υδρορροές ή από σωληνώσεις, ή από άλλες ροές νερών στο διαμέρισμα, είναι μια κύρια πηγή ήχων που ακούγονται είτε σταθερά είτε περιοδικά και ορίζουν δράσεις, καταστάσεις, συνθήκες, συναισθήματα και συμπεριφορές.

> Α, και τους σωλήνες των από πάνω, δεν ξέρω, όταν κάνουνε μπάνιο, μια δύο μέρες την εβδομάδα ακούγεται ένα φοβερό τρίξιμο από τους σωλήνες του νερού. Όταν τραβάνε οι από πάνω το καζανάκι ακούγεται στο φωταγωγό μέσα. Ακούγονται τα νερά που τρέχουν στο σωλήνα στο φωταγωγό. Δεν ακούγεται το ίδιο το καζανάκι. Ακούγεται σα να χύνεις μια κανάτα νερό και οι σωλήνες κάνουν ένα δυνατό "ιιιιιιι". Αν είσαι στην κουζίνα και στο μπάνιο το ακούς.

Ο ήχος που περιγράφει δεν είναι σταθερά επαναλαμβανόμενος, αλλά όπως αναφέρει δεν είναι ενοχλητικός. Έπειτα μίλησε για το καζανάκι που ακούει μέσα από το πάτωμα της μητέρας της Δέσποινας από κάτω. Η ροή αυτή που δημιουργείται τραβώντας το κορδόνι για να πέσει το νερό γίνεται αντιληπτή επειδή το καζανάκι είναι τοποθετημένο μέσα στο πατάρι, δηλαδή γειτονεύει με το πάτωμά τους.

> Οπότε, ξυπνάει η Δέσποινα, δουλεύει ας πούμε και μετά, από το μπάνιο, ακούμε ένα καζανάκι. Ξέρει ότι ξύπνησε η μάνα της και την παίρνει τηλέφωνο να της πει "καλημέρα".

Στο ξεκίνημα της μέρας η ρουτίνα του ξυπνήματος φέρνει μαζί της τους ήχους της. Η καλημέρα ακολουθεί σαν επιστέγασμα αυτού του ξεκινήματος. Το νερό στέλνει το μήνυμα ότι κάποιος ξύπνησε και μπορούμε να του μιλήσουμε.

Λίγο πριν το τέλος της συζήτησής μας, αναρωτιέμαι αν υπάρχει ποτέ ησυχία στο διαμέρισμά του. Ταυτόχρονα, ο Αργύρης θυμήθηκε και το θόρυβο από την Πατησίων.

> Πριν έρθουνε αυτοί (οι δίπλα με τα παιδιά τους) ήμασταν εντάξει, γιατί και την Πατησίων την έχουμε συνηθίσει δεν μας πειράζει, τα μπαράκια που και που κάνουν κανένα πάρτυ, κανένα λάιβ, αλλά γενικά με την κρίση βελτιώθηκε πολύ η ποιότητα της ζωής μας ως προς τα μπαράκια. Τώρα δε με τους δίπλα, δεν έχουμε καθόλου ησυχία. Σπάνια. Πριν είχαμε, μια χαρά. Είχε σταματήσει και η κίνηση μέχρι πριν δύο χρόνια στην Πατησίων, δεν ερχόντουσαν αυτοκίνητα γιατί φοβόντουσαν να βάλουνε βενζίνη, τώρα έχει επιστρέψει ο θόρυβος της Πατησίων.

Τελικά στην ερώτηση αν έχει καθόλου ησυχία μου απάντησε:

> Αν θέλω να ηχογραφήσω κάτι, κάποιον ήχο, είναι αδύνατον, πρέπει να είναι τέσσερις η ώρα το βράδυ για να έχω ένα λεπτό καθαρού ήχου, ας πούμε χωρίς να ακουστεί κάτι από κάπου.

Με δεδομένη τη συνθήκη του συνεχούς του θορύβου αναρωτήθηκα αν έχουν κάνει κάποια αλλαγή σε θέση γραφείου, κρεβατιού ή αν έχουν βάλει ίσως προστατευτικές ηχομονωτικές κουρτίνες σε κάποιον τοίχο. Η μόνη επέμβαση στο διαμέρισμα ήταν η αλλαγή αλουμινίων από την οποία είδε αισθητή διαφορά σε σχέση με τον ήχο από το δρόμο.

> Απλώς όταν δουλεύω φοράω τα ακουστικά για να μην ακούω τίποτα από τους διάφορους θορύβους. Κάτι που είναι οριακά, στο κόβει· όχι ψείρες, ακουστικά μεγάλα. Απλώς τα φοράω σαν ωτοασπίδες.

Αυτός ο εναλλακτικός τρόπος χρήσης των ανενεργών ακουστικών ως ωτοασπίδες θα μπορούσε να θεωρηθεί μέρος μιας επινοητικής πρακτικής για ηχοπροστασία. Ορίζει

έτσι έναν προσωπικό χώρο εργασίας, για να λειτουργήσει απερίσπαστος. Οι «διάφοροι θόρυβοι» κόβονται με αυτόν τον τρόπο.

Με τον Αργύρη προσπαθήσαμε να ολοκληρώσουμε τη συζήτηση τρεις φορές, και τις τρεις φορές συνέχισε να θυμάται ήχους. Στο τέλος, αφού είχαμε πει αρκετά μου κατέθεσε, με τον ίδιο ουδέτερο τόνο με μια φωνή σα να μιλάει εκ μέρους μιας συγκεκριμένης κατάστασης του νου και σαν να θέλει να βγάλει ένα γενικό συμπέρασμα ως θέση αντιμετώπισης για τα παραπάνω:

> Τώρα έχω κόψει το διαλογισμό, θα τον ξαναρχίσω. Σε κάποια φάση όταν έκανα διαλογισμό και επειδή υπήρχανε θόρυβοι τέτοιοι από τους πάνω, τους δίπλα και τα λοιπά, ε, είχα ξεχωριστό σετ διαλογισμού πουυυυ προσπαθούσα να μπω στη θέση τους και να σκεφτώ τι ζωές ζούνε αυτοί και τι κάνουν την ώρα που διαλογίζομαι.

Στη συνέχεια, μετά από διευκρινιστική ερώτηση σχετικά με το τι αισθάνεται και πώς θα περιέγραφε τα συναισθήματά του κατά τη διάρκεια αυτού του διαλογισμού απάντησε τα εξής:

> Δεν το έκανα πολύ συγκεκριμένο, απλώς προσπαθούσα να σκέφτομαι, αυτό, να διαλύσω το εγώ μου με το να συνειδητοποιήσω αυτό, ότι είμαι σε μια πολυκατοικία με εκατό διαμερίσματα που ο καθένας ζει τη ζωή του, που η ζωή του καθενός είναι εξίσου σημαντική με τη δική μου και τα λοιπά και τα λοιπά και ότι εξαρτόμαστε ο ένας απ' τον άλλον κι όλα αυτά.

Εδώ ο Αργύρης αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο έχει επιχειρήσει να διαχειριστεί όλες αυτές τις ενοχλήσεις. Αφήνει να δει κανείς τη σκοπιά από την οποία σκέφτεται πάνω σε αυτό το θέμα, την πρόθεση με την οποία ακούει καθώς επίσης διατυπώνεται ότι μπαίνει στη διαδικασία να φανταστεί πώς ζουν οι άλλοι και τι κάνουν, ίσως με ένα διπλό στόχο. Πρώτα χρειάζεται ο ίδιος να μπαίνει στη θέση εκείνου που αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι οι δικές του ανάγκες πιο σημαντικές από των άλλων, συνεπώς αποδέχεται έτσι τους ήχους που δημιουργούν οι δράσεις των άλλων και τελικά θέλει να δει πώς αυτή η στάση ενέχεται σε μια ευρύτερη κοινωνική συνθήκη μέσα στην οποία ο ένας εξαρτάται από τον άλλον. Έπειτα, αυτός ο τρόπος διαχείρισης των

ενοχλήσεων εξυπηρετεί την ανάγκη του να αισθάνεται ασφάλεια, όταν διαμέσου του διαλογισμού μπορεί να εστιάσει την ακοή του σε συγκεκριμένα δρώμενα για να καταφέρει να φανταστεί τι συμβαίνει πραγματικά στους γύρω, να εξακριβώσει τι κάνουν την ώρα που ακούει ό,τι ακούει. Έτσι θα μπορεί, πιθανώς, να ικανοποιήσει, την ανάγκη για εστιασμένη, βασική, ίσως αιτιακή ακρόαση, την ανάγκη να γνωρίζει από που ακριβώς προέρχονται οι ήχοι και τι τους δημιουργεί. Παραθέτω εδώ απόσπασμα της συνομιλίας μας λίγο πριν το τέλος της, πάνω σε αυτόν που θεωρώ το δεύτερο σκοπό του διαλογισμού του:

Σε κάποια φάση όταν είχαν φύγει οι από πάνω και το νοικιάζανε σε μια φοιτήτρια θεολογίας, ακούγονταν συνέχεια από μια γωνία ένα τρίξιμο, που μου έχει μείνει ακόμα η απορία, δεν μπορώ να καταλάβω τι ήτανε, σα να ανοίγει μια πόρτα, αλλά στο σημείο που ακουγότανε, δεν μπορεί να υπάρχει πόρτα. Και με τρέλαινε το ότι ακούγεται αυτό το πράγμα και δεν ξέρω τι είναι.

Πώς ήταν αυτός ο ήχος;

Σα να ανοίγει η πόρτα “ιιιιιι” το άκουγα από το ταβάνι.

Και τι πιστεύεις ότι ήταν;

Δεν ξέρω τι είναι και με τρελαίνει που δεν μπορώ να βρω τί είναι, όπως με τρελαίνει ο ορθοδοντικός που αρνείται ότι έχει κάποιο μηχάνημα κάποιο κομπρεσέρ, κάποιο κλίβανο, γιατί δεν μπορώ να φανταστώ τι άλλο μπορεί να είναι, αν δεν είναι από αυτό.

Γιατί θες να είσαι τόσο σίγουρος;

Σε ηρεμεί το να ξέρεις τί είναι, γιατί λες αυτό, δηλαδή ακούς το καζανάκι, ακούς το νερό να τρέχει και λες οκ, πήγε να κατουρήσει ο άνθρωπος, έκανε την ανάγκη του. Όταν ακούς ένα θόρυβο όμως χωρίς να ξέρεις για ποιον λόγο δημιουργείται δεν μπορείς να τον τακτοποιήσεις στο κεφάλι σου κάπως.

Ενώ τον ρωτάω σε χρόνο παρελθόντα για το τι μπορεί να πιστεύει ότι «ήταν» αυτός ο ήχος της πόρτας, εκείνος, όσες φορές και να μου απαντά για αυτόν, μιλάει σα να «είναι» ακόμα. Λέει: «Δεν ξέρω τι *είναι* και με τρελαίνει που δεν μπορώ να βρω τι *είναι*», ή, «και με τρέλαινε το ότι ακούγεται αυτό το πράγμα και δεν ξέρω τι είναι». Η φοιτήτρια δεν μένει πια εκεί, συνεπώς ο ήχος αυτός δεν ακούγεται πια, όμως μιλάει για αυτόν, επαναφέροντάς τον στο χρόνο που συνομιλήσαμε. Αναρωτιέται για την προέλευση του ήχου, έτσι η ανάμνηση του ήχου παραμένει ως αποτύπωμα, το αποτέλεσμα κάποιας απροσδιόριστης πράξης με ένα απροσδιόριστο πράγμα. Ό,τι γνωρίζει για την πράξη αυτή είναι μόνο μέσα από το ίχνος που άφησε ο ήχος της και που τον συνοδεύει σαν κάτι ακόμα υπαρκτό και παρόν. Όταν λέει ότι τον ηρεμεί να ξέρει «τι είναι» ο κάθε ήχος, θέλει ενδεχομένως να γνωρίζει το λόγο που τον προκάλεσε γιατί μπορεί, όπως λέει, να τον «τακτοποιήσει στο κεφάλι του». Ο ήχος της πόρτας αυτός είναι κατά κάποιον τρόπο, ακόμα «ατακτοποίητος στο κεφάλι του», συνεχίζει να απορεί για αυτόν, έτσι εξέχει από τους υπόλοιπους ήχους του συνόλου και μπορεί να τον ανακαλεί επειδή δεν του έχει αποδώσει πηγή, δηλαδή μπορεί ακόμα να «τρελαίνεται» με το να φαντάζεται τι μπορεί να τον προκαλούσε. Ενδεχομένως, όσο δεν μπορεί να ξέρει ποια είναι η πραγματική πηγή, παρατείνεται η παρουσία του ήχου στο παρόν δημιουργώντας μια συναισθηματική ένταση. Ό,τι προκαλούσε το συγκεκριμένο ήχο είναι ακόμα παρόν με τη μορφή αυτής της ανησυχίας που διατυπώνεται.

Μπορεί να υποτεθεί ότι το γεγονός πως ο ίδιος περνά χρόνο στο σπίτι του καθότι εργάζεται σε αυτό και επειδή η δουλειά του είναι αρκετά δημιουργική, τον ενδιαφέρει να αφιερώνει χρόνο στο να σκέφτεται τους γείτονές του και πώς μπορεί να επιδρούν σε εκείνον οι ήχοι τους. Η προσέγγιση του Αργύρη διαφέρει πάρα πολύ στη διατύπωσή της αλλά και στην ουσία της από του Άγγελου, τον οποίο δεν ενδιαφέρει να γνωρίζει την προέλευση ή την αιτία των ήχων- οι ανησυχητικές φωνές από το κλιμακοστάσιο τον αφήνουν αδιάφορο. Θα μπορούσε με αφορμή αυτό το σημείο να γίνει ένας παραλληλισμός των ανθρώπων με τις διαφορετικές επιφάνειες ανάκλασης ή απορρόφησης ήχου. Κάποιες επιφάνειες απορροφούν σημαντικά τους ήχους και άλλες τους ανακλούν αμέσως. Σε αυτό το σχήμα «απορρόφησης» ή «ανάκλασης» ίσως να είχε ενδιαφέρον να δούμε πώς μπορούν να ενταχθούν οι δύο περιπτώσεις. Ίσως θα

μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Άγγελος αγνοεί τους ήχους των άλλων, δηλαδή ενώ μπορεί να τους ακούει δεν τους αφήνει να επιδράσουν στο σωματικό και νοητικό, συναισθηματικό ή ψυχικό επίπεδο, συνεπώς τους απορροφά χωρίς όμως να διατυπώνει κάποια επίδραση σε αυτόν η οποία να τον ωθεί σε κάποια δράση. Ο Αργύρης από την άλλη διατυπώνει τον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνει και διαχειρίζεται όλα τα ηχητικά ερεθίσματα μέσα στο σπίτι του και αν θεωρηθεί ότι αυτή η διατύπωση είναι μέρος μιας διαδικασίας ανταπόδοσης, ανταπόκρισης, απάντησης στους ήχους τότε στο σχήμα που προτείνεται ίσως η διατύπωσή του να γίνονταν μέρος του σχήματος αυτού ως ανάκλαση (ή αντήχηση) αυτών των ήχων. Ανάκλαση των ήχων εκ πρώτης ως τρόπος άμεσης απόκρισης σε αυτούς καθώς τους σκέφτεται, τους επεξεργάζεται και διερωτάται για το πώς να δράσει σε σχέση με αυτούς. Ανάκλαση των ήχων δευτερευόντως διαμέσου της ανάκλησής τους. Όμως, αν υποτεθεί ότι η διαδικασία απορρόφησης των ήχων περιλαμβάνει την ενσωμάτωσή τους στον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και πράττει κανείς σε σχέση με τους ήχους, τότε ίσως ο Αργύρης είναι αυτός που απορροφά και έπειτα δρα σε σχέση με την επίδραση των ήχων. Και αν υποτεθεί ότι η διαδικασία ανάκλασης των ηχητικών συμβάντων συμβαίνει επειδή ο ήχος περνά, ακουμπά τον άνθρωπο αλλά ο άνθρωπος ενδέχεται να μην αφήνει τον ήχο να επιδράσει τόσο ώστε να σκεφτεί και να δράσει σε σχέση με αυτόν, δηλαδή να εννοηθεί αυτή η διαδικασία ανάκλασης ως ταυτόχρονα αποδοχής αλλά και απόρριψης του ηχητικού συμβάντος, μπορεί κατά κάποιο τρόπο να δίνει μια μεταφορά για τον τρόπο ακρόασης των άλλων του Άγγελου. Η μεταφορά των αποκρίσεων σε ό,τι ακούμε ως ανάκλαση, ή αντήχηση, παραπέμπει στο δοχείο που όπως μας έδειξε η δράση του Lucier (κεφάλαιο 1.1) ο ήχος δεν αντηχεί με τον ίδιο τρόπο, η μορφολογία, η υφή, το σχήμα της επιφάνειας επιδρά. Πέρα από αυτό, η συγκεκριμένη συχνότητα αντήχησης της τσαγιέρας παρήγαγε μια επιθυμητή για τον Lucier ηχητική ποιότητα και ως επί το πλείστον συνέβη κάτι ανεξήγητο, όταν το ίδιο αντικείμενο, η τσαγιέρα, ξαφνικά σταμάτησε να αντηχεί έτσι. Πέρα από το σχήμα του δοχείου, αυτό που φέρεται μέσα στο δοχείο είναι το βασικό συστατικό για το δεδομένο αναστοχασμό ως αυτό που μορφοποιείται στη βάση της καθημερινής δράσης.

Ο Αργύρης ενδέχεται να επιχειρεί να διαχειριστεί με το διαλογισμό το εξής γεγονός που, όπως λέει, τον τρελαίνει: ενώ γνωρίζει ότι οι δονήσεις προκύπτουν

πιθανότατα από τον ορθοδοντικό, δεν είναι απόλυτα σίγουρος. Επίσης, τον τρελαίνει το ότι ο ορθοδοντικός αρνείται ότι προέρχονται από εκείνον οι θόρυβοι αυτοί και ο Αργύρης φαίνεται να τον πιστεύει με έναν φαινομενικά αφελή και ορθόδοξο τρόπο. Ίσως θεωρεί ότι από τη στιγμή που ο ορθοδοντικός δεν του λέει ξεκάθαρα ότι ο θόρυβος του ανήκει, θεωρεί ότι ούτε ο Αργύρης θα πρέπει να προσάπτει το θόρυβο σε εκείνον και σκέφτεται πως θα πρέπει να φανταστεί μια άλλη πηγή. Συνεπώς «τον τρελαίνει» η αδυναμία του να φανταστεί τι άλλο θα μπορούσε να προκαλεί τις δονήσεις.

Όταν ο Αργύρης γνωρίζει από πού πηγάζουν οι ηχητικές ενοχλήσεις μπορεί ίσως να τις αποδεχτεί ως αποτέλεσμα των δράσεων όλων των άλλων ανθρώπων. Επίσης, μπορεί να σημειωθεί, ότι όσο σκέφτεται, ζει μαζί με πολλούς ανθρώπους και όλοι έχουν τις ίδιες ανάγκες- επιχειρεί να εξισώσει τη δική του ύπαρξη με των συγκατοίκων του, μπορεί να ακούει όλες τις δράσεις τον γειτόνων με υπομονή. Για τη δεδομένη στιγμή ίσως να έχει αξία να γίνει αναφορά σε ένα ηχητικό φαινόμενο ως μεταφορά γι' αυτήν την επινοητική διαχείριση των ενοχλήσεων που καταθέτει. Η επινοητική διαχείριση του θορύβου θυμίζει τη λειτουργία του ηχητικού φαινομένου της επικάλυψης (Mask effect)[305], όπου η «μάσκα» για την πλημμυρίδα των ήχων, αυτό που τους κάνει ευπρόσδεκτους, είναι ίσως, η πεποίθηση ότι αποτελούμε ξεχωριστές οντότητες με ίσα δικαιώματα και ανάγκες συνεπώς ίσο δικαίωμα στο να ακουγόμαστε. Πέρα από τις μεταφορές που μπορούν να γίνουν με βάση τα ηχητικά φαινόμενα, ο Αργύρης περιγράφει μια κατάσταση στην οποία όλες οι ενοχλήσεις από τους ήχους, τις δονήσεις και τις συνήθειες που επενεργούν σε εκείνον μπορεί να είναι διαχειρίσιμες στο βαθμό που μπορεί να τις απορροφήσει σα να είναι ανεπαίσθητες, έως εντελώς σβησμένες όταν «βυθίζεται» στον αστικό θόρυβο. Αναφέρεται έτσι, μέσα από αυτές τις ενοχλήσεις, στις σχέσεις αλληλοβοήθειας, αλληλοκατανόησης και αλληλεξάρτησης μέσα στην ζωή της πόλης. Λέει, κατά κάποιο τρόπο, ότι τελικά υπάρχουν στιγμές κατά τις οποίες μπορεί να μπει στη θέση αυτού που σκέφτεται ότι είναι σε μια πολυκατοικία με εκατό διαμερίσματα «που ο καθένας ζει τη ζωή του, που η ζωή του καθενός είναι εξίσου σημαντική με τη δική μου και τα λοιπά και τα λοιπά και ότι εξαρτόμαστε ο ένας απ' τον άλλον κι όλα αυτά». Με την έκφραση κατακλείδα «και όλα αυτά» δίνεται η εντύπωση

305Βλέπε υποσημείωση 264.

ότι μιλά σα να θεωρεί δεδομένη και αυτονόητη τη συζήτηση στην οποία αναφέρεται, η οποία θίγει αυτά τα σημαντικά, κατά την άποψή μου, ζητήματα. Ένα δευτερόλεπτο πριν αποχαιρετιστούμε, θυμάται μια τελευταία ενόχληση. Ενώ μπορεί να μπλοκάρει τον ήχο από ορισμένες συχνότητες με τα ανενεργά ακουστικά, δεν ξέρει πώς να διαχειριστεί τη μόλυνση του φωτός το βράδυ, οπότε παραδέχτηκε ότι τον ξεπερνά το γεγονός ότι αναβοσβήνει πράσινο όλο το υπνοδωμάτιο από την νέα φωτεινή επιγραφή του απέναντι φαρμακείου. Η ενόχληση αυτή, ενώ δεν γίνεται αντιληπτή μέσα από την ακοή αλλά από την όραση, φανερώνει ενδεχομένως από τη μια, μια τάση του Αργύρη να αναζητά μέσα από την κουβέντα μας πτυχές της πολλαπλότητας των επιδράσεων συνεπώς και από την άλλη αυτό που εισέρχεται στο διαμέρισμά του από αλλού και το οποίο ίσως να αισθάνεται ότι δεν μπορεί ρυθμίσει ο ίδιος. Μέχρι εδώ έγινε μια προσέγγιση της συζήτησής μας και στην οποία απαριθμούνται πολλές ενοχλήσεις που μπορεί να έχει από το ηχητικό περιβάλλον στο διαμέρισμά του καθώς και μια πολύ σημαντική τοποθέτηση σχετικά με το πώς αφουγκράζεται τη θέση του σε σχέση με τους κατοίκους των εκατό διαμερισμάτων.

Στην ιστορία του Αργύρη ήρθαν να προστεθούν ορισμένα δεδομένα τα οποία μοιράστηκε μαζί μου με τον ίδιο αποστασιοποιημένο τόνο κατάθεσης σε επόμενη συνάντησή μας μετά από τρεις μήνες. Μου είπε πως ανακάλυψε την αιτία των φωνών από τους δίπλα και μου διηγήθηκε πως μια μέρα ήρθε η αστυνομία και το κατάλαβε από τον ήχο του ασυρμάτου του αστυνομικού οπότε άνοιξε την πόρτα και βγήκε έξω αντικρίζοντας τον πατέρα των παιδιών από δίπλα, με χειροπέδες, να τον μεταφέρουν στο τμήμα επειδή χειροδικούσε εναντίον της γυναίκας του. Ο αστυνομικός έκανε στον Αργύρη νόημα να μπει μέσα. Όταν ρώτησε τον αστυνομικό ο Αργύρης τι συνέβαινε τόσον καιρό, εκείνος του απάντησε:

> Αυτό που ακούγατε έγινε!

Ο Αργύρης κατάλαβε ότι ο αστυνομικός τον επέπληξε για το γεγονός ότι δεν κάλεσε εκείνος την αστυνομία ενώ άκουγε τις φωνές και μπορεί να είχε υποψιαστεί τι συνέβαινε. Έπειτα μου είπε ότι ο πατέρας αυτός αφέθηκε το ίδιο βράδυ ελεύθερος και επέστρεψε στο διαμέρισμα, ενώ οι εντάσεις μεταξύ της οικογένειας και οι φωνές τους

συνεχίζουν να ακούγονται ακόμα. Στην κατάθεσή του αυτή ο Αργύρης τοποθετήθηκε ως προς το ότι οι Σύριοι θα έπρεπε να διαμένουν στα «καμπ» (όπως αναφέρονται στα μέρη προσωρινής διαμονής προσφύγων συνήθως), και όχι σε πολυκατοικία. Η θέση του αυτή από τη μια αρθρώθηκε σε έναν τόνο που με κάνει να αμφιβάλλω έντονα σχετικά με το τι μπορεί να εννοούσε συνεπώς κάνω τις παρακάτω υποθέσεις: μιλούσε σαν να μην εννοούσε πραγματικά αυτό που λέει και σαν να προσπαθεί, με φανερή την προσωπική αγανάκτηση από τη μια από τις ενοχλήσεις και από την άλλη από το δικό του μέρος της ευθύνης, να αναπαράγει κοροϊδευτικά ό,τι λέγεται συνήθως από ανθρώπους που δεν μπορούν να συνταχθούν με τις προσπάθειες ενσωμάτωσης των προσφύγων. Έτσι, αναφέρθηκε ίσως δανειζόμενος εκφράσεις άλλων, ότι οι Σύριοι αυτοί έχουν τρόπους «χωριάτικους» και δεν είναι δυνατόν να μπορέσουν να ενσωματωθούν αυτόματα σε μια πολυκατοικία. Μιλούσε με έναν τόνο ο οποίος εμπεριείχε την συνειδητοποίηση μιας κατάστασης που την παρακολουθεί με προσοχή, τον αφορά και τον προβληματίζει. Μέσα σε όλη αυτήν την τοποθέτηση, από τον τόνο της φωνής του και από το ειδικό βάρος που έδινε σε σημεία, με τη στάση του σώματος και την εξαιρετικά εστιασμένη προσοχή του αναμεμιγμένη με ελεγχόμενη αγανάκτηση, ο Αργύρης, άφησε να εννοηθεί ότι κατά τη διάρκεια όλου αυτού του χρονικού διαστήματος στο οποίο φαντάζονταν από τους ήχους που άκουγε τι συνέβαινε με τους δίπλα, βρίσκονταν και βρίσκεται ακόμα από όσο γνωρίζω σε πολύ δύσκολη θέση, καθώς όπως μου είπε σκέφτεται διαρκώς τι πρέπει να κάνει σε σχέση με τους γείτονες.

7.6 Η πολυκατοικία ως δοχείο ήχου– «η ανωνυμία προϋποθέτει το να μην ακούγεσαι»

Σε αυτό το κεφάλαιο διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η ακουστική του χώρου στην πολυκατοικία ενώ από τη μια δεν ευνοεί την δημιουργία ενός προσωπικού χώρου, επειδή οι ήχοι διαπερνούν τους τοίχους πολύ εύκολα, από την άλλη μέσω του φαινομένου του false localisation, το οποίο θα προσεγγιστεί παρακάτω, δεν μπορεί κανείς να γνωρίζει εύκολα την πηγή του ήχου, συνεπώς δεν μπορεί να γνωρίζει με σιγουριά ποιος κάνει τι. Έτσι οι ήχοι συγχέονται και μπορεί κανείς υπό αυτή τη

συνθήκη να δρα κατά κάποιο τρόπο μέσα στο πλαίσιο του πυκνού ηχητικού πεδίου, ως προς τα ίδια και προς άλλα διαμερίσματα, ανώνυμα.

Η Εύα αναφέρει ότι ενοχλείται από τους ήχους των οικείων της προσώπων όταν η ίδια θέλει να απομονωθεί στον προσωπικό της χώρο.

> Αλλά είναι τρομερό, δηλαδή η αλήθεια είναι ότι δεν έχουμε καθόλου καλή ηχομόνωση. Δηλαδή έχει τύχει στο διάδρομο και να ακούω τη μητέρα μου και καταλαβαίνω ότι είναι στην κουζίνα. Και να ακούω, ψηλό, το τι λένε, όχι πολύ. Αλλά καταλαβαίνω όμως ότι είναι εκεί. Αυτό είναι θέμα. Θεωρώ ότι το άλφα και το ωμέγα όταν φτιάχνεις ένα σπίτι ή ένα διαμέρισμα είναι ο ήχος. Είναι σαα...· θέλεις το χώρο σου, θέλεις και την ανωνυμία σου. Η ανωνυμία εμπεριέχει το κομμάτι το ότι να μην ακούγεσαι- κάνεις το οτιδήποτε, πρέπει να ακούγεσαι;

Για την Εύα το να μπορεί να έχει τον προσωπικό της χώρο σημαίνει να μπορεί να κάνει κάτι το οποίο δεν γίνεται αντιληπτό από άλλους, τουλάχιστον διαμέσου του ήχου. Σε αυτήν την περίπτωση αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να μην ακούγεται αυτή αλλά και να μην ακούει η ίδια τους άλλους ως το να βρίσκεται σε μια κατάσταση ανωνυμίας. Κάτοικοι μου αναφέρουν συχνά δεν είναι δυνατόν να καταλάβουν από πού έρχεται ο ήχος, ειδικά όταν ακούν ήχους που προέρχονται έξω από το διαμέρισμα, συνεπώς δεν μπορούν να γνωρίζουν ποιοι κάνουν ό,τι κάνουν. Αυτή είναι μια συνθήκη διαμέσου της οποίας εγκαθιδρύεται η ανωνυμία από τη στιγμή που όλοι οι ήχοι εμπεριέχονται και αναμιγνύονται σα να βρίσκονται όλοι μαζί στο ίδιο δοχείο, όπου δεν είναι δυνατό το ρευστό αυτό περιεχόμενο να αναλυθεί με ευκολία στα συστατικά του άπαξ και έχουν ενωθεί.

Η υπεύθυνη του τμήματος ακουστικού σχεδιασμού Αλεξάνδρα Σωτηροπούλου ανέπτυξε μια άποψη μέσα από την οποία μπορεί να αρχίσει να γίνεται κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο δεν μπορεί να εντοπιστεί εύκολα η πηγή των ήχων στην πολυκατοικία:

> Ο προσδιορισμός της κατεύθυνσης από την οποία έρχεται ο ήχος αντιστοιχεί σε έναν μηχανισμό στον εγκέφαλο· για να την καταλάβεις την κατεύθυνση πρέπει να έχεις δύο αυτιά και για αυτό όλοι έχουμε δύο αυτιά. Αν κάποιος έχει κώφωση από το ένα χάνει αυτήν

την ικανότητα κι είναι πολύ απλό, ανιχνεύει το αυτί με κάποιο σύστημα computer μες στον εγκέφαλο απ' τη χρονική διαφορά με την οποία έρχεται ο ίδιος ήχος στο ένα αυτί και στο άλλο, ανιχνεύει έτσι την κατευθυντικότητα. Η κατευθυντικότητα είναι συνυφασμένη με την κατεύθυνση απ΄ την οποία μας βρίσκει ο ήχος. Τόσο απλά. Τώρα, όταν ο ήχος παραχθεί σε ένα ελεύθερο πεδίο, ελεύθερο χώρο, είναι πολύ εύκολο να εντοπίσω την πηγή γιατί φτάνει όλος από την πηγή. Εάν όμως υπάρχουνε ανακλαστικές επιφάνειες, το κέλυφος ενός κλειστού χώρου, τότε ο ήχος δεν έρχεται μόνο από την πηγή αλλά ανακλάται και στις παρειές του κελύφους και μετά φτάνει σε εμένα. Είναι λοιπόν δυνατόν εγώ ακούγοντας τον ήχο σαν ανάκλαση από την παρειά να νομίζω ότι έρχεται από εκεί. Και αυτό λέγεται “false localisation”, ψευδαίσθηση ως προς τον εντοπισμό της πηγής. Τώρα, θα μου πεις, «μα αυτό είναι πάρα πολύ σύνηθες, σχεδόν κανένας θόρυβος δεν έρχεται απευθείας οπότε θα τρελαθούμε όλοι». Δεν είναι ακριβώς έτσι, γιατί; Για να νομίσω ότι έρχεται από το πλάι, να έχω αυτήν την ψευδαίσθηση, πρέπει να είναι τόσο έντονος, πιο δυνατός σε ένταση, που να υπερκαλύπτει εκείνον που έρχεται απ' ευθείας, υπό αυτήν την προϋπόθεση θα μπω στην ψευδαίσθηση.

Θάλεια: Γίνεται από ανάκλαση να είναι ο ήχος πιο δυνατός;

Α. Σωτηροπούλου: Αυτό γίνεται όταν για παράδειγμα έχω έναν τρομπετίστα -η τρομπέτα είναι εξαιρετικά κατευθυντικό όργανο- εκεί που στοχεύει ο τρομπετίστας, από εκεί βγαίνει η μεγαλύτερη ηχητική ενέργεια, από όλες τις άλλες κατευθύνσεις βγαίνει πολύ λίγη, αμελητέα. Αυτός ο τρομπετίστας μπορεί να είναι εκεί αλλά δε στοχεύει σε 'μένα, στοχεύει στο πλάι, όπου υπάρχει μια ωραία ανακλαστική επιφάνεια και παίρνω εγώ την ανάκλαση, η οποία είναι πολύ πιο έντονη από τον απευθείας ήχο, γιατί ο απευθείας ήχος είναι από την κατεύθυνση εκείνη που βγαίνει χαμηλή στάθμη και αυτό συμβαίνει συνήθως σε αίθουσες συναυλιών. Τέτοιες ανακλαστικές επιφάνειες κοντά στην ορχήστρα μπορούν να δημιουργήσουν false localisation. Το φαινόμενο αυτό είναι το Haas effect, έτσι λέγεται. Οπότε, γι' αυτό μπορεί κάποιος κάτοικος να μην μπορεί να γνωρίζει ακριβώς από πού έρχεται ο ήχος. Και βάλε τώρα, να έχει κι άλλες ανακλάσεις, να αναμιγνύεται και με άλλα πράγματα, καμιά φορά δημιουργείται και κραδασμός άρα δεν ακούς μόνο τον αερόφερτο, έρχεται και ο κραδασμός και είναι πολύπλοκα τα πράγματα. Είναι και το ψυχολογικό, σε κάποια στιγμή λες «είναι από εκεί ή μήπως νομίζω ότι είναι από εκεί;».

Το Haas effect είναι η τεχνητή ανάκλαση (reverberation), ένα ηχητικό φαινόμενο. «Όπως το περιέγραψε ο Helmut Haas το 1951, αντιστοιχεί σε ένα κενό στην αντίληψη μεταξύ ενός απευθείας κύματος και ενός ανακλώμενου κύματος της τάξης του ενός με τριάντα milisecond.» Στην πολυκατοικία οι ήχοι μπερδεύονται- χάνεται η αίσθηση της κατευθυντικότητας, ενώ, ταυτόχρονα, ο ήχος γίνεται ακουστός και μπορεί να φέρει την πληροφορία συγκεκριμένων δράσεων. Όπως αναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο σχετικά με την γειτονιά όπως την αντιλαμβάνεται η κυρία Όλγα, η θέση μιας συγκεκριμένης ηχητικής πηγής, συγκεκριμένα ενός δυνατού θορύβου διάρρηξης που προέρχονταν από το ισόγειο, μπορεί να γίνει αδύνατο να εντοπιστεί από διαφορετικά άτομα τα οποία ακούν τον ήχο χωρίς να βλέπουν ή να γνωρίζουν με σιγουριά από πού προέρχεται.

> Κυρία Όλγα: Και όλοι που ακούσανε, λέει παιδιά, δεν κατάλαβε κανένας; Λέω εγώ άκουσα αλλά νόμισα ότι είναι ο Θοδωρής, η από κάτω μου νόμισε ότι ήμουνα εγώ- ότι κάτι έκανα με τρυπάνι- ο άντρας μου που ήταν στην κρεβατοκάμαρα νόμιζε ότι ήταν ο Αλβανός στον τέταρτο.

Μέχρι εδώ, από τα δύο αυτά παραδείγματα που προαναφέρθηκαν, της Εύας που αποζητά να μην ακούει τους δικούς της και της κυρίας Όλγας η οποία δεν κατάλαβε ότι συνέβαινε κλοπή στο ισόγειο, παρά το δυνατό θόρυβο της παραβίασης του λουκέτου, μπορεί να γίνει η εξής παρατήρηση: από τη μια υπάρχει η ανάγκη να έχει ο κάτοικος τον προσωπικό του χώρο στον οποίο θα ορίζει ο ίδιος την τάξη και την ησυχία του χωρίς να ακούει τον άλλο, ή χωρίς να ενοχλείται από τους τυραννικούς ήχους ρουτίνας των οικείων του προσώπων. Σε ένα βαθμό αυτό μπορεί να επιτευχθεί πιθανώς, αν υπάρχει καλή ηχομόνωση η οποία σε ιδανικές συνθήκες μπορεί να διαφυλάξει την ησυχία κάποιου είδους ιδιωτικού ή προσωπικού χώρου. Από την άλλη, όπως διαφαίνεται, αυτή η κατάσταση ανωνυμίας μπορεί να επιτευχθεί επίσης, μέσα στον ήχο που καλύπτει την ατομική δράση και προκαλεί ψευδαίσθηση ως προς τον εντοπισμό της πηγής και έτσι γίνεται να εξελιχθεί μέχρι και μια πολύ ηχηρή κλοπή. Επιπροσθέτως, ο χώρος μέσα στον οποίο οι ήχοι μεταδίδονται, αλληλοεπικαλύπτονται, αναμιγνύονται, ανακλώνται, περιθλώνται ή απορροφώνται[306], έχοντας σαν αποτέλεσμα να μην είναι

306Η περίθλαση, η διάθλαση και η διάχυση είναι είδη ανάκλασης των ηχητικών κυμάτων δηλαδή, ηχητικά φαινόμενα που μελετώνται μέσα στο πεδίο της ακουστικής και αφορούν στον τρόπο με τον

δυνατός ο εντοπισμός της πηγής εύκολα, μπορεί να δίνει αφορμή ενδεχομένως για τη συμπεριφορά εκείνη των κατοίκων οι οποίοι αποφασίζουν να δρουν στο φάσμα μεταξύ διακριτικότητας και αδιαφορίας, μέσα στο οποίο δεν συνηθίζεται να επεμβαίνει κανείς στις υποθέσεις των άλλων, ενώ μπορεί να γνωρίζει τι συμβαίνει ακούγοντας τον ήχο της δράσης.

Η κυρία Έλλη μιλά με ενθουσιασμό για το ότι μπορεί να ακούσει από το διαμέρισμά της πάρα πολλά από άλλα διαμερίσματα. Ενώ κατοικεί στον τρίτο όροφο, μπορεί να ακούει τη μουσική από τον πρώτο όροφο πάρα πολύ δυνατά «σαν να είναι δίπλα της». Επίσης, αναφέρεται σε αυτό το γεγονός σαν να αποτελεί ένα ξάφνιασμα για εκείνη από την άποψη ότι δεν ήταν δυνατό να μπορέσει να εντοπίσει την πηγή του ήχου όσο άκουγε τη μουσική:

> Κυρία κυρία Έλλη: Το μόνο που μου κάνει εντύπωση και λέω πώς ακούγεται, είναι όταν από τον πρώτο όροφο θα βάλει μουσική και ακούγεται στον τρίτο. Τυχαίνει στον πρώτο όροφο να βάζει μουσική δυνατά και να έρχεται ο ήχος, να έρχεται στον τρίτο. Κι εγώ να μην ξέρω από πού έρχεται. Πραγματικά! Και ψάχνοντας, ψάχνοντας με το ασανσέρ, ψάχνω και βλέπω στον πρώτο και λέω αν είναι δυνατόν, ο ήχος από τον πρώτο να έρχεται στον *τρίτο*! Δηλαδή είναι τόσο κενά οι μεσοτοιχίες στα διαμερίσματα που είναιιι εντελώς...! Ανεβαίνει ο ήχος στον τρίτο, στον τέταρτο, γιατί αναρωτιόμασταν ποιος έχει τόσο δυνατά.
>
> Θάλεια: Και πώς ακούγεται ακριβώς, περίπου;
>
> Κυρία Έλλη: Ακούγεται σα να είμαι δίπλα του, σα να είμαι δίπλα του η μουσική, κανονικά, ένα δυνατό μπάπα μπούπα δηλαδήη... είναι... ακούγεται πάρα πολύ. Ναι. Ακούγεται σα να είμαστε δίπλα. Και γι' αυτό ψαχνόμαστε· εγώ νόμιζα ότι είναι οι δίπλα

οποίο τα αερόφερτα ηχητικά κύματα συμπεριφέρονται όταν συναντούν κάποιο εμπόδιο. Σωτηροπούλου Αλεξάνδρα, *Ακουστικός Σχεδιασμός Αιθουσών Ακροατηρίου*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, ΣΕΑΒ, 2015.

μας. Και της λέω μου λέει «όχι, ούτε καν», ψάξε να βρεις από πού έρχεται. Και ψάχνω κι ήταν απ' τον πρώτο. Φυσικά και με ενοχλεί και την ώρα που είμαι κομμάτια απ΄ τη δουλειά μου το βράδυ, ναι και του΄ χω κάνει και παρατήρηση για αυτό, ότι εγώ θέλω να κοιμηθώ θέλω ησυχία μεγάλη να κοιμηθώ.

Θάλεια: Πόσα διαμερίσματα είναι στον πρώτο.

Κυρία Έλλη: Στον πρώτο είναι δύο. Ο πρώτος ειδικά έχει μεγάλο θέμα.

Θάλεια: Στον τρίτο είσαστε πάλι ένα;

Κυρία Έλλη: Δυο. Στον πέμπτο είναι τρία, μικραίνουν λίγο τα διαμερίσματα.

Θάλεια: Και είναι διαμπερές το διαμέρισμά σου;

Κυρία Έλλη: Διαμπερές.

Θάλεια: Άρα σε ενοχλεί πάρα πολύ αυτός ο ήχος.

Κυρία Έλλη: Πάρα πολύ. Δεν είναι ευχάριστος ο ήχος γιατί πάω κουρασμένη, πάω να

κοιμηθώ! Δε θέλω ήχο όταν κοιμάμαι.

Θάλεια: Και κρατάει μέχρι αργά;

Κυρία Έλλη: Μέχρι μία δύο. 'Ντάξει, τώρα του κάναμε παρατήρηση, το μείωσε λίγο.

Η κυρία κυρία Έλλη τοποθετείται σε σχέση με τους γείτονες του πρώτου ορόφου και περιγράφει πώς αντιμετώπισε το πρόβλημα που δημιουργούσαν σε εκείνη. Αρχικά περιέγραψε πώς προσπάθησε να εντοπίσει την πηγή της μουσικής ψάχνοντας με το ασανσέρ από όροφο σε όροφο. Ταυτόχρονα, η τοποθέτησή της υποδηλώνει ότι έχει συζητήσει για το πρόβλημα της έντασης της μουσικής και με άλλους κατοίκους οι οποίοι δεν γνώριζαν επίσης την πηγή του ήχου. Αφού εντοπίστηκε η πηγή τότε «έκανε παρατήρηση» στους γείτονες και το πρόβλημα έχει ελαττωθεί. Γίνεται σιγά σιγά αντιληπτό ότι στην πολυκατοικία η αδυναμία εντοπισμού της πηγής των ήχων κάνει τους ήχους αδέσποτους κατά κάποιο τρόπο, παύουν να αποδίδονται σε αυτό που τους δημιουργεί. Οι ήχοι στο πλαίσιο του λανθασμένου εντοπισμού, σαν να βρίσκονται αναμεμιγμένοι μέσα στο δοχείο ήχου- στην πολυκατοικία, αποκτούν πιθανές διαφορετικές ερμηνείες. Αυτές οι πιθανές διαφορετικές ερμηνείες συγκλίνουν προς έναν τρόπο ακρόασης κατά τον οποίο μπορεί κανείς να φαντάζεται τι μπορεί να προκαλεί τον ένα ή τον άλλο ήχο. Από την άλλη μπορεί να επιτρέπει στους κατοίκους να δρουν με αδιαφορία, να μην τους νοιάζει αν ακούγονται και να μην ασχολούνται με τους ήχους εκτός του διαμερίσματός τους, επειδή γνωρίζουν πως στην πολυκατοικία όλοι ακούγονται και επειδή ίσως να επαναπαύονται στην κοινή παραδοχή ότι υπάρχει γενικά θόρυβος που μπορεί να επικαλύπτει ό,τι κάνουν. Οι περιπτώσεις που εξετάστηκαν μιλούν για την ανώνυμη δράση που μπορεί να γίνει αποδεκτή, επιτρεπτή ή και επιθυμητή μέσα στο δοχείο[307].

307Περί ανωνυμίας έχουν διατυπωθεί απόψεις όπως αυτές του Θωμά Μαλούτα σχετικά με τον κάθετο

Την ίδια στιγμή, σε αυτό το συνεχές ήχου που μπορεί να απαλείφει τις ποιότητες των ηχητικών πληροφοριών στο βαθμό που δεν μπορεί να προσδιοριστεί το τι γίνεται, άρα δεν μπορεί κανείς να γνωρίζει τις προθέσεις των δράσεων, μπορεί να δημιουργείται η ανάγκη στους κατοίκους να αρθρώσουν μια πιο ξεκάθαρη φωνή μέσα από διαφορετικές δράσεις ή επιτελέσεις. Για παράδειγμα, μια κοπέλα μου μίλησε για το ότι έχει σκηνοθετήσει καυγά για να επικοινωνήσει έμμεσα στους γείτονές της ότι τους ακούει όταν μαλώνουν. Μια άλλη περίπτωση είναι τα καραόκε πάρτυ στην ταράτσα των απέναντι. Τα τραγουδίσματά τους φτάνουν σε όλη τη γειτονιά. Επίσης, όταν οι κάτοικοι αθλούνται, μπορεί να κάνουν διάφορους ήχους. Για παράδειγμα ο ήχος που κάνει το σχοινάκι μιας κοπέλας ώθησε έναν κάτοικο κοπέλα που έμενε από κάτω της να ξεκινήσει και ο ίδιος να αθλείται. Στην ταράτσα των απέναντι είχα παρατηρήσει δύο τουρίστες πυγμάχους που προπονούνταν με σφυρίχτρα σε σετ ασκήσεων των είκοσι, με διαλείμματα είκοσι γροθοκοπημάτων στον αέρα, αγναντεύοντας την Ακρόπολη. Μια ξεκάθαρη φωνή που μπορεί να χρειάζεται να αρθρώσει κανείς μέσα στο δοχείο ήχου, ενδέχεται να είναι κάποιου που χρειάζεται βοήθεια ή που επιθυμεί να αφήσει να ακουστεί κάποιο ίχνος του τι περνάει. Εδώ μπορεί να συμπεριληφθούν οι φωνές εκείνου που μπορεί να έχει κλειστεί στο ασανσέρ και καλεί σε βοήθεια. Ένα ακόμα παράδειγμα είναι από την ιστορία της Ανδρομάχης. Μια κοπέλα έβαζε στο ηχοσύστημα εκκλησιαστική λειτουργία σε μεγάλη ένταση για να της δώσουν σημασία «και να την λυπηθούν» οι υπόλοιποι κάτοικοι, ή για να διαλαλήσει έτσι το ότι ήταν ερωτευμένη με τον από πάνω της.

Μπορεί επίσης τη συγκεκριμένη αυτή φωνή να επιθυμούν να την βγάλουν προς τα έξω με διαφορετικούς τρόπους για να εκδηλώσουν, να διαλαλήσουν και να επικοινωνήσουν τις πεποιθήσεις τους. Για παράδειγμα, επειδή ο ήχος στην πολυκατοικία μπορεί να λειτουργεί, όπως προαναφέρθηκε, και επικαλυπτικά, μπορεί να γεννιέται η ανάγκη να θέλει κανείς να ακούει πολύ δυνατά μουσική, ή να φωνάζει στο τηλέφωνο, μέσα στο διαμέρισμα αλλά και στο μπαλκόνι- ενώ θα μπορούσε να μιλά σε κανονική ένταση. Οι φωνές οπαδικών πανηγυρισμών του Γιώργου ή του πατέρα του Γιώργου από τον πρώτο στη Θερμοπυλών 51- 53 όποτε παίζει ο Ολυμπιακός, μπορεί να

κοινωνικό διαχωρισμό, της Θεοχαροπούλου και του Δραγώνα, όπου αναφέρεται πώς η πολυκατοικία «ανακάτεψε» τις κοινωνικές τάξεις στο παρελθόν και αυτό λειτούργησε με συγκεκριμένο πολιτικό τρόπο.

συμβαίνουν επειδή θέλουν να κοινοποιήσουν τη χαρά τους, συνεπώς μπορεί και αυτός να είναι ένας από τους λόγους που φωνάζουν τόσο δυνατά.

Μπορεί κανείς να ακούσει τη φωνή των πραγμάτων σε ακραίες περιπτώσεις: εκείνων που έχουν επιλέξει σταδιακά να καταστρέφουν το ίδιο τους το σπίτι και να βάφουν με ακροδεξιά σύμβολα τους τοίχους του μπαλκονιού τους όπως στην περίπτωση του μπαλκονιού που συμπεριλαμβάνεται στις φωτογραφίες στο παράρτημα της διατριβής. Σε αυτήν την περίπτωση, το δοχείο ήχου- πολυκατοικία παύει να λειτουργεί επικαλυπτικά. Όσο η καταστροφή επιτελείται μέσα στο διαμέρισμα, ξεχειλίζει και αποσαθρώνει το μπαλκόνι, η ανωνυμία καταλύεται.

7.7 Τα πράγματα

« [σκο_ _νει]

«Είμαι η καινούρια σκόνη
είσαι η προηγούμενη»

είπε η νέα σκόνη
ακουμπώντας
πάνω στην παλιά.

Το σκρίνιο ούρλιαξε»[308]

Καθώς συγυρίζω το διαμέρισμα, βρίσκω μικρά κοφτά μακαρονάκια πάνω στους μετρητές κατανάλωσης των καλοριφέρ και νήμα τυλιγμένο γύρω από τα μπράτσα μιας καρέκλας. Τα παιδιά φροντίζουν να συγυρίζουν όπως θέλουν παίζοντας. Αλλάζουν θέσεις και χρήσεις στα πράγματα, συνεχώς μαστορεύουν κάτι και όσο είναι ξύπνιες οδηγούν την προσοχή μας από έκπληξη σε έκπληξη. Υπάρχει πλούτος από ηχητικές υφές και ηχοχρώματα σε ένα ευρύ φάσμα εντάσεων· ακούμε από δυνατές εκρήξεις ή οξεία τριξίματα μέχρι μικρά γλυκά πολλές φορές απειροελάχιστα ξαφνικά

308Αμανατίδης Βασίλης, *εσύ: τα στοιχεία*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2017.

χουρχουρίσματα, τριγμούς και ξυσίματα. Όλα αυτά από πτώσεις ή συγκρούσεις πραγμάτων, σωμάτων. Καθώς τα παιδιά παίζουν, δίνουν λίγη ακόμα ζωή στα αντικείμενα γύρω τους. Στο συμβολικό παιχνίδι απευθύνονται σε αυτά, τους τραγουδούν, τους ψιθυρίζουν, συνωμοτούν μαζί τους, τα θέτουν σε τροχιές, τα χορεύουν, κρύβονται μαζί τους σε διάφορες γωνιές. Απευθύνονται με διαφορετικό τρόπο σε ένα λούτρινο λαγό και με διαφορετικό τρόπο σε μια μικρή πλαστική πασχαλίτσα. Ορισμένα πράγματα, γίνονται αναντικατάστατοι σύντροφοι οι οποίοι συνοδεύουν τα παιδιά, τα βοηθούν να μεταβούν από μια δραστηριότητα σε μια άλλη, από ένα χώρο σε έναν άλλο ή από μια κατάσταση σε μια άλλη. Για παράδειγμα, ορισμένα λούτρινα γατιά ταξιδεύουν μαζί μας νιαουρίζοντας στο δρόμο για την παιδίατρο ή ορισμένα μαξιλάρια έρχονται μαζί μας στις διακοπές[309]. Κάποια παιχνίδια ενεργοποιούνται μόνα τους απρόσμενα. Μερικά κουρδιστά παιχνίδια που δεν ολοκλήρωσαν την επανάληψη της κίνησής τους, μπορεί να ξεδώσουν μόνα τους, μπλεγμένα μέσα σε άλλα, σε ανύποπτο χρόνο. Άλλα καταλήγουν να πετιούνται στο από κάτω μπαλκόνι με αποτέλεσμα να μας γίνονται παρατηρήσεις από τους γείτονες. Ποτέ όμως οι γείτονές μας δεν είναι νευριασμένοι ή αγανακτισμένοι με τα πράγματα ή με τα ποδοβολητά γιατί έχουν κι εκείνοι παιδιά και γνωρίζουν ότι δεν είναι δυνατόν να επιβάλλεται σε αυτά ησυχία.

Μερικά πράγματα καταλαμβάνουν το χώρο που τους δίνουμε. Μια μεγάλη πλαστική μπλε τσάντα φιλοξενούσε τα τουβλάκια και καταλάμβανε ενάμιση τετραγωνικό μέτρο κάτω από ένα μικρό τραπέζι. Κάθε μέρα, για ένα δυο χρόνια τα τουβλάκια δημιουργούσαν μια συστάδα θορύβων ιδιαίτερα απολαυστική για τα παιδιά. Τους άρεσε να την αδειάζουν όλη πολύ συχνά και να τα ακούνε να πέφτουν το ένα πάνω στο άλλο και όλα μαζί στο πάτωμα. Όταν περιόρισα την ίδια ποσότητα τουβλάκια

309«Όλα αυτά τα πράγματα τα αποκαλώ *μεταβατικά φαινόμενα*. Επίσης, διαμέσου αυτής της διαδικασίας (αν μελετήσουμε οποιοδήποτε νήπιο) μπορεί να προβάλει κάποιο πράγμα ή κάποιο φαινόμενο- ίσως ένα κουβάρι μαλλί ή η γωνία μιας κουβέρτας ή ένα πάπλωμα, μια λέξη ή μια μελωδία, ή κάποια ιδιότυπη συμπεριφορά- το οποίο αποκτά ζωτική σημασία για το νήπιο επειδή το χρησιμοποιεί την ώρα που πάει για ύπνο, και συνιστά ένα είδος άμυνας απέναντι στο άγχος, ιδιαίτερα στο άγχος καταθλιπτικού τύπου. Ίσως πρόκειται για ένα μαλακό αντικείμενο ή κάποιο άλλου είδους αντικείμενο που, αφού έχει βρεθεί και χρησιμοποιηθεί από το νήπιο, γίνεται τότε εκείνο που αποκαλώ *μεταβατικό αντικείμενο*.» Ουίνικοτ Νονταλντ Γουτζ, *Μεταβατικά αντικείμενα και μεταβατικά φαινομένα* (απόσπασμα), μετάφραση Αντωνίου Ρ., στο *ALLOGLOTTA*, ΤΕΥΧΟΣ 2- *ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ*, ALLOGLOTTA, Αθήνα, 2014, 176.

σε ένα μικρότερο κουτί το οποίο τα χώρεσε όλα σε ένα ράφι τριάντα τριών εκατοστών, τα παιδιά δεν τα έβρισκαν πρόχειρα και έτσι σταματήσαμε να τα ακούμε τόσο συχνά.

Ορισμένα πράγματα, προειδοποιούν πριν πέσουν. Ένα φορτωμένο ράφι με πολλά βιβλία μπορεί να μην αντέχει το βάρος, αλλά δεν πέφτει απότομα. Υπάρχει περίπτωση να λασκάρουν τα ούπα σιγά σιγά, οπότε το ράφι σείεται κάνοντας απαλά κρακ κρακ μερικές μέρες πριν γλιστρήσουν οι βίδες μαζί με τα ούπα έξω από τις τρύπες τους. Αν κανείς δεν έχει δώσει την απαιτούμενη προσοχή στα απαλά κρακ κρακ, ο εκκωφαντικός αναπάντεχος θόρυβος από την πτώση του ραφιού μπορεί να φοβίσει, όμως λύνει το μυστήριο σχετικά με την προέλευση των κρακ κρακ.

Κάποια πράγματα κάνουν κάτι μόνα τους. Μερικά καλοκαιρινά βράδια, έχουν υπάρξει φορές που ακούω την εφημερίδα να διαβάζει τον εαυτό της στο σαλόνι όσο είμαι στο υπνοδωμάτιο. Ενώ ο αέρας τη φυλλομετρά, μπορεί να φαντάζομαι για κλάσματα του δευτερολέπτου ότι κάτι είναι εκεί που τη μεταχειρίζεται. Ορισμένα πράγματα ταξιδεύουν μόνα τους μέσα στο διαμέρισμα γιατί μεταφέρονται με τα κύματα του αέρα. Ένα αναπάντεχο ηχητικό συμβάν που αποτελεί πάντα μυστήριο στην αρχή του- ειδικά τα βράδια- είναι ο τρόπος που ακούγεται το φουσκωτό μπαλόνι που ίπταται, όταν σαλεύει απαλά, καθώς ξύνει το ταβάνι. Ακούγοντάς το συνήθως τρομάζω πάρα πολύ.

Ο τρόπος που ακούγαμε ο ένας τον άλλο στην κουζίνα πριν και μετά το κρέμασμα μιας μεγάλης χάρτινης επιφάνειας ήταν σημαντική. Πριν κρεμάσουμε τη χάρτινη επιφάνεια στον τοίχο, οι ήχοι από τα πιατικά και οι φωνές αντηχούσαν έντονα καθώς αντανακλούσαν στον τοίχο. Έπειτα από συζήτηση με τον Nicola Remy μου ανέφερε ότι για να προσεγγίσει κανείς την ακουστική ενός διαμερίσματος θα χρειαστεί να μελετήσει την εσωτερική του διαρρύθμιση. Όπως είπε, όταν ρυθμίζουμε τη θέση των επίπλων σε ένα διαμέρισμα, ορίζουμε την ακουστική του.[310]

310Σχετικά με τον τρόπο διάδοσης του ήχου σε εσωτερικό χώρο και τη σημασία των υλικών μπορεί να ανατρέξει κανείς σε όλη την βιβλιογραφία του άρθρου Von Fischer Sabine, “Acoustics, Appropriated and Applied: Describing Sound in Architecture and Physics, Circa 1920”, *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 06, October, 2012, Hatje Cantz, Ostfildern on behalf of *Candide*, 13–44, όπου συγκρίνει το λόγο τριών αρχιτεκτόνων, Adolf Loos, Herman Sφrgel, και Siegfried Ebeling, επίσης στο Howard, M., David και Angus, 'Sound Interactions', στο *Acoustics and Psychoacoustics*, Oxford UK, Elsevier, 2006, 33.

> Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν ηχητικά φαινόμενα χωρίς ένα χώρο διάδοσης (milieu**)**. Αυτή η βασική αρχή θα μας χρησιμεύσει σε αυτή την περίπτωση για να μας υπενθυμίσει πως χωρίς τον αέρα ή τα στερεά (πατώματα, τοίχους, εδάφη) ο ήχος δεν μπορεί να διαδοθεί και να φτάσει ως τα αυτιά μας. Κατά συνέπεια, δεν υπάρχουν αμιγείς ήχοι ούτε αμιγείς φωνές που απλά θα συνίσταντο στην ‘‘καθαρή’’ ηχητική έκφραση μιας πηγής απαλλαγμένης από τις ιδιότητες του χώρου διάδοσης. Ο ήχος που ακούμε φέρει όλα τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος μέσα από το οποίο διέρχεται στο ταξίδι που κάνει για να φτάσει ως εμάς: την ποιότητα του αέρα, τις ανακλάσεις και την απορροφητικότητα των επιφανειών. Οι ήχοι είναι βαθιά συνδεδεμένοι με το χώρο όπου υπάρχουν, ενώ χώρος και ήχοι αλληλοδιαμορφώνονται.[311]

Στο διαμέρισμα της κυρίας Μαρίας δεν είχε καναπέ επειδή όταν ήταν ο καιρός να αγοράσει δεν τα κατάφερε. Το άδειο σαλόνι αντηχεί τις δράσεις από το υπόλοιπο σπίτι. Η αντήχηση είναι έντονη επειδή το σπίτι δε βλέπει όπως το δικό μας στο δρόμο κι έτσι έχει περισσότερη ησυχία. Η κυρία Μαρία στην πρώτη μας μεγάλη κουβέντα μου μιλά για το ότι δεν έχει καναπέ σαν να μην τον χρειάζεται· από τη μια με τον τρόπο που ζει το σπίτι της φαίνεται σαν να κινείται μόνο μεταξύ της κουζίνας και του υπνοδωματίου της και από την άλλη, είναι σαν να μην έχει ανάγκη από κάποιο καθιστικό γιατί όπως μου είπε δεν έχει ποτέ ξένους.

> Τα έπιπλα τα 'χα βάλει παλιά και τα 'φησα εκεί. Ήτανε ένας με χαλιά εδώ κάτω και πουλούσε ωραία πράγματα, χαλιά, πρέπει να μετρήσεις που θα βάλεις το σαλόνι και τα άφησα όλα εκεί, πως θα 'παιρνα σαλόνι, αλλά δεν πήρα σαλόνι γιατί με το ένα με το άλλο, σου 'ρχονται καμιά φορά ανάποδα και να τώρα χίλια, χίλια διακόσια ευρώ μου ΄ρθαν τα χαράτσια. Η εφορία η τελευταία τον άλλο μήνα τελειώνει η τελευταία δόση, αυτά ακόμα, τώρα αρχίσαμε, τα δίνω κάθε μήνα με δόσεις.

311Remy Nicolas, «Οι φωνές της πόλης», μετάφραση Σοφία Γρηγοριάδου, στο Πανόπουλος και Ρίκου, (επιμ.), *Φωνές*, ό.π., 278.

Παρόλα αυτά, ένα χρόνο μετά τη συνομιλία μας, και αφού είχε αποκτήσει μαζί μου μεγαλύτερη οικειότητα, μου ζήτησε σαν χάρη να της πουλήσω την τραπεζαρία μέσω διαδικτύου, για να πάρει στη θέση του ένα μικρό καθιστικό. Το απέκτησε το τέλος του 2019.

Στο σπίτι της κυρίας Ελένης στον πρώτο όροφο, όπως μου είπε, επικρατεί ησυχία επειδή έχει βάλει διπλά τζάμια. Όταν τη ρώτησα πού ηρεμεί περισσότερο μου απάντησε ότι ηρεμεί «εκεί», όταν τηλεφωνεί, δείχνοντάς μου την πολυθρόνα απέναντί μας. Η χαμηλή καφέ πολυθρόνα έμοιαζε να την περιμένει. Τα μικρά μαξιλαράκια, όπως ήταν βαλμένα στα πλαϊνά μέρη της πολυθρόνας φαίνονταν πως είχαν σμιλευτεί ελαφρά από τον τηλεφωνικό χρόνο.

Θάλεια: Εδώ κάθεστε την περισσότερη ώρα;
Ελένη: Όχι αφού... από τη στιγμή που έχω να κάνω εκείνο, έχω να κάνω τ' άλλο. Όταν τηλεφωνώ. Και περισσότερο εκεί, γι' αυτό έχω βάλει τα δυο μαξιλαράκια, τα 'χωω.... σα χουζούρι.

7.8 Η ερωτική πράξη

«παιδάκι», σημειωτέον, ονομάζουμε, μεις οι νησιώτες, τον ήχο ενός μήλου που δεν πέφτει κάτω απ' τη μηλιά.»[312]

Δεν έτυχε να ακούσω ποτέ γείτονες να ερωτοτροπούν από κάποιο από τα τρία διαμερίσματα στα οποία έχω διαμείνει στην Αθήνα, για αυτό το λόγο θα σταθώ στις μαρτυρίες τρίτων. Συγκεκριμένα θα εξετάσω τις μαρτυρίες του Άγγελου, της Ανδρομάχης, της Εύας και της κυρίας Ελένης και θα αναφερθώ σύντομα σε ορισμένες άλλες συνομιλίες με κατοίκους διαφορετικών προαστίων. Επίσης, δεν άκουσα ποτέ να παραπονιέται σε εμένα κανείς ανοιχτά για τους ήχους των ερώτων παρά μόνο όταν ρωτούσα εγώ για το συγκεκριμένο θέμα, πέρα από ελάχιστες περιπτώσεις που

312Αρανίτσης Ευγένιος, *Orphan Drugs*, Αθήνα, Εκδοτική Ερμής και Ευγένιος Αρανίτσης, Ιστός, 1999, 39.

αποτελούσαν κάτι διαφορετικό από αυτό που είχαν συνηθίσει να ακούν από τους δίπλα, αν και έχω ακούσει ιστορίες στις οποίες κάτοικοι επεμβαίνουν και διαπραγματεύονται με τους γείτονες για τη φασαρία που ακούνε από τις ερωτικές περιπτύξεις.

Ο Άγγελος μου αφηγήθηκε την εμπειρία του από τους ήχους των ερωτικών πράξεων των γειτόνων του, από τον καιρό που έμενε με τη μητέρα του. Στο διπλανό διαμέρισμα, έμενε μόνη της μια ανιψιά μιας θείας του η οποία είχε σχέση με έναν άντρα και όπως μου είπε:

> Συνήθως γύρω στο μεσημέρι εκεί κατά τις τρεις με πέντε ξεκινούσαν καθημερινά.

Μου μιλά για αυτά τα γεγονότα ως πηγή ενοχλήσεων. Για τον Άγγελο η επιστροφή στο υπνοδωμάτιό του τότε σήμαινε την ώρα για ξεκούραση από δύο πράγματα, ή από τη δουλειά ή από τη νυχτερινή κραιπάλη και αφού η κοπέλα, όπως μου είπε «έδινε ρεσιτάλ», του ήταν πολύ δύσκολο να ξεκουραστεί.

> Φαντάσου να γυρίζεις πτώμα από τη δουλειά και να θέλεις να κοιμηθείς και να ξεκινάνε από δίπλα οι φωνές! Φώναζε αυτή ααα αααα! Αναστεναγμοί, πολύ δυνατά! Οι τοίχοι ήταν χάρτινοι εκεί, τα άκουγες όλα.

Μέσα από την παρομοίωση των τοίχων που ήταν «χάρτινοι», ο τοίχος νοείται εδώ σαν παραπέτασμα, σαν παραβάν, ή σαν κάτι εύθραυστο, το διαπερατό όριο που δεν συγκρατεί τους ήχους. Μια μέρα όπως μου είπε, ήρθε για επίσκεψη στο σπίτι η θεία του, Ευγένω, που μένει στην Αθήνα και κατάγεται από την Καρδίτσα. Ακούγοντας τις φωνές, ρώτησε φωναχτά την μητέρα του Άγγελου, έκπληκτη:

> Ουιιιιιί! Μαρή, τιν' τουτ;!!!

Για την Ανδρομάχη όπως αναφέρεται στο υποκεφάλαιο 7.2 «Ο θόρυβος- ζωή και το "κάνουν φασαρία και το ξέρουν"», θόρυβος είναι εκείνος ο ήχος ο οποίος είναι ενοχλητικός όταν προέρχεται από κάποιον άνθρωπο ή κάποια δράση του, ο οποίος έχει συνείδηση ότι ακούγεται και δεν περιορίζει την έντασή του σκόπιμα.

> Είχαμε στο δεύτερο όροφο ένα ζευγάρι που τους ακούγαμε κανονικά στην πράξη, εφτά το πρωί κανονικά και αυτοί φωνάζανε ρε παιδί μου, δηλαδή σα να το 'κανε επί τούτου κι αυτή, στο καλό! Εφτά το πρωί, συνέχεια την ίδια ώρα. Για ένα διάστημα κάθε μέρα στις εφτά. (γέλια) (Ανδρομάχη)

Ο ήχος της ερωτικής πράξης γίνεται αντιληπτός από τους κατοίκους ως εσκεμμένος θόρυβος, όπως μπορεί να εννοηθεί μέσα από τις τοποθετήσεις της Εύας και της Ανδρομάχης αλλά όπως θα αναφερθεί και στη συνέχεια μέσα από την τοποθέτηση της κυρίας Ελένης. Στην τοποθέτηση της Ανδρομάχης υπάρχει μια δεύτερη περίπτωση «έρωτα», ο οποίος γίνεται αντιληπτός διαμέσου ήχων και οσμών από μια κάτοικο του πρώτου ορόφου της πολυκατοικίας της. Όπως αναφέρει η Ανδρομάχη η συγκεκριμένη γυναίκα είχε ιστορικό ψυχασθένειας, ήταν ερωτευμένη με τον «κύριο» στο δεύτερο και φανταζόταν ότι αυτός την παρακολουθούσε από το μπάνιο, μέσα από το φωταγωγό. Η γυναίκα αυτή απευθύνονταν στους κατοίκους της υπόλοιπης πολυκατοικίας για να την προστατέψουν. Όπως ανέφερε η Ανδρομάχη, για να τους αφυπνίσει «έβαζε στο τέρμα την εκκλησία και λιβάνια πολλά»:

> Αυτή άρχισε να κάνει φασαρία, πολύ, να χτυπάει κουδούνια, τους υαλοκαθαριστήρες των αυτοκινήτων τους χάλαγε, έγδερνε αυτοκίνητα, έκανε πάρα πολλά. Είχε ένα τρελό ηχοσύστημα για να ακούμε την εκκλησία. Το έβαζε για να την ακούσουμε εμείς και να συμμεριστούμε το πρόβλημά της. Εεεε, είχε σίγουρα κάποια σχέση με τον από πάνω, είχε κι αυτή κάποιο θέμα. Αυτό. Ήτανε σίγουρο δηλαδή ότι αυτή είχε κάποιο θέμα. Γιατί και παλιά σε άλλα μέρη που νοίκιαζε τη διώχνανε, αλλά τώρα επειδή ήτανε δικό της δεν μπορούσαμε να τη διώξουμε από την πολυκατοικία.

Η Ανδρομάχη, μέσα από αυτήν την τοποθέτηση, διαφαίνεται ότι θεωρεί αυτή τη γυναίκα εξαιρετικά ενοχλητική και επικίνδυνη. Ο εμπλεκόμενος άντρας τελικά έφυγε, πούλησε το σπίτι, μετακόμισε στη θέση του ο ξάδερφος του, επαναλήφθηκε η ίδια ιστορία μεταξύ αυτής και εκείνου, έφυγε και αυτός και τελικά το διαμέρισμα πουλήθηκε σε άλλους οι οποίοι έβαλαν ηχομόνωση. Ρώτησα την Ανδρομάχη πώς κατάλαβαν ότι αυτή ήταν ερωτευμένη με τον αρχικό κάτοικο του διαμερίσματος.

> Ε, τώρα αυτάα, (γελάει) τι να σου πω, ξέρω 'γώ, φαινότανε ρε παιδί μου γιατί, να σου πω, έλεγε εκεί που της μίλαγες ξέρω 'γώ: "και αυτός είναι στο φωταγωγό, (αλλάζει ο τόνος της φωνής πιο περίεργος και ναζιάρης) και *με κοιτάααει*". Κάπως κολακευότανε. Δηλαδή σίγουρα κάτι έχει γίνει και αυτός ήτανε και λίγο "τέντι μπόι" ο άλλος. Ήταν λίγο γυναικάς ρε παιδί μου, σίγουρα κάτι θα είχε παιχτεί.

Η Ανδρομάχη υπογραμμίζει ορισμένες λεπτομέρειες, όπως τον τόνο της φωνής της γειτόνισσας που γινόταν «περίεργος» και «ναζιάρης» και από αυτόν ξεκίνησε να αφουγκράζεται τα συναισθήματά της για τον άντρα στον δεύτερο όροφο. Στη συνέχεια της κουβέντας μας, μου μίλησε για τον τρόπο με τον οποίο θεωρεί πως δεν πρέπει κανείς να μιλά με τέτοια άτομα τα οποία όπως άφησε να εννοηθεί έχουν απρόβλεπτη συμπεριφορά:

> ...δεν ξέρω αν σε αυτά τα άτομαα, καλύτερα να μη μιλάς να φεύγεις, γιατί στο τέλος αυτοί μπορούν να στραφούν και σε ΄σένα ακόμα κι αν τους φέρεσαι καλά.

Στη Θερμοπυλών, η Εύα μου ανέφερε ότι ακούει πολύ συχνά όλη τη σεξουαλική ρουτίνα ενός- πιθανότατα- ζευγαριού. Για τους ίδιους ήχους μου μίλησε και η κυρία Ελένη, ίσως για τους ίδιους να συζητούσαν και στο ψιλικατζίδικο της Έλλης. Η Εύα, όπως και διάφορες συνομιλήτριες, συνομιλητές κλπ. μου, όταν επιχειρούν να περιγράψουν κάποιους ήχους τους οποίους ακούν σε μεγάλη ένταση και καθαρότητα, πιθανά, ή ήχους οι οποίοι κατακλύζουν το χώρο τους, χρησιμοποιούν την έκφραση "dolby surround". Έτσι μου είπε ότι ακούει τους ήχους των ερώτων κάποιων από τον δεύτερο ή τον πρώτο. Αυτή η έκφραση χρησιμοποιείται για την ειδική πιστότητα του ήχου στον κινηματογράφο και την αναφέρει ξανά όταν περιγράφει τους ήχους που κάνουν τα μωρά χελιδόνια στη φωλιά τους: τα ακούει "dolby surround" από το μπάνιο της. Η προέλευση των ήχων των ερώτων δεν έχει διασαφηνιστεί. Υποστηρίζει πως αυτοί οι ήχοι υποδηλώνουν ότι «σίγουρα έχουμε έναν καραμπουζουκλή και μερακλή άντρα». Το συμπέρασμα αυτό βγαίνει ίσως από το γεγονός ότι η γυναίκα ακούγεται πολύ. Η αφήγησή της γίνεται γελώντας ενώ στη συνέχεια της κουβέντας μας τα γέλια σταδιακά υποχωρούν καθώς συνειδητοποιεί ότι αυτοί οι ήχοι τη φέρνουν σε πάρα πολύ

δύσκολη θέση. Ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι επειδή θεωρεί ότι αυτή η κατάσταση δεν την αφορά και για αυτό θεωρεί υπεύθυνη την ηχομόνωση.

> Δεν ξέρω, πάντως μπράβο του, δηλαδή, και είναι, παίζει μπάλα, μεταξύ μία με τέσσερις, το αγόρι, γιατί τρεις η ώρα πολλές φορές επιστρέφω- γιατί κρατάω κάτι διδυμάκια- με αποτέλεσμα κάποιος φορές, εγώ επιστρέφω τέτοιες ώρες και ακούω *από την είσοδο* (η φωνή της τονίζει πολύ αυτή τη φράση) ανεβαίνοντας με το ασανσέρ στον τρίτο, ακούς τον ήχο απ' την είσοδο. Γουάου. Ακούς κανονικά, εε ακούς κανονικά, ήχους, εεε ήχους, το θέμα είναι ότι ακούγεται η κοπέλα μόνο, εννοείται, ποιος θα ακουγότανε, αλλάααα... μέχρι τις... και πάει χαλαρά δηλαδή τρεις η ώρα εγώ ήδη ακούω, κάποια στιγμή υπάρχει και ένα διάλειμμα· υπάρχει συνέχεια, και λέω με δουλεύει (γελάει έντονα) και λέω με δουλεύει ο τύπος, 'ντάξει, ωραίος. Πραγματικά, δηλαδή, δε ξέρω. Περνάει καλά ο κόσμος απ' ότι φαίνεται. Δεν ξέρω, το έχω ακούσει δυο τρεις φορές.

Από αυτήν την τοποθέτηση μπορεί να σημειωθεί ότι οι ήχοι των ερώτων φτάνουν από κάποιον όροφο μέχρι την είσοδο της πολυκατοικίας. Από αυτά τα συμβάντα η Εύα βγάζει ορισμένα συμπεράσματα, καθώς φαντάζεται ότι οι δεδομένοι ήχοι μπορεί να αναλογούν στο ότι είναι αυτονόητο ότι σε μια σεξουαλική πράξη η κοπέλα είναι αυτή που «ακούγεται», ή ότι είναι εντυπωσιακό να υπάρχει τόση διάρκεια, οπότε «το αγόρι» υποθέτει ότι είναι «μερακλής» και «καραμπουζουκλής». Σαν γενικό συμπέρασμα και ταυτόχρονα διαπίστωση για την κατάσταση των πραγμάτων αναφέρει ότι « ο κόσμος περνάει καλά». Η θέση την οποία παίρνει απέναντι σε αυτού του είδους τα ηχητικά συμβάντα διαφαίνεται μέσα από τον τρόπο με τον οποίο παραδέχεται ότι πέρα την ευχάριστη διάθεση που εμπνέει η αφήγηση τέτοιων εμπειριών, όταν βιώνει στην πραγματικότητα του ήχους των ερώτων των άλλων, θεωρεί ότι είναι κάτι πολύ «άσχημο» καθώς βάζει τον εαυτό της να σκεφτεί ότι εκείνη δε θα ήθελε πιθανά να την άκουγαν αν βρίσκονταν σε αντίστοιχη θέση μιας τόσο προσωπικής στιγμής.

> Δεν αισθάνομαι άνετα, ακούγεται πολύ έντονα, ακούγεται πολύ έντονα, είναι βασικά ξέρεις τι, είναι τόσο έντονα, δηλαδή εγώ νόμιζα ότι είναι από το δεύτερο, κάτω που μένει το παιδί, ο δημοσιογράφος. Είναι λες και είσαι στο διπλανό δωμάτιο. Πώς θα αισθανόσουνα αν στο διπλανό δωμάτιο γινόταν και άκουγες την κοπέλα να λες ας πούμε

και να καταλαβαίνεις ότι τώρα ας πούμε θα συμβεί. Και να λέω με δουλεύει ας πούμε. Είναι πάρα πολύ άσχημο. Τώρα γελάμε, αλλά δεν είναι ωραίο. Κι εγώ να προσπαθώ να κοιμηθώ και να μην μπορώ και να λέω τώρα 'ντάξει, εγώ έλεγα μήπως συμβαίνει το άλλο, ας πούμε, μήπως είναι τηλεόραση. Και λέω, τι να πω. Και μήπως επειδή υπάρχει ησυχία ακούγεται τόσο έντονα. Αλλάαααα, απλά δεν είναι ωραίο. Ας πούμε κι εμένα δεν ήθελα να μου συμβεί κάτι τέτοιο.

Σε αυτήν της την τοποθέτηση η Εύα προσπαθεί επίσης, να κατανοήσει τις συνθήκες στις οποίες αισθάνεται τόσο άβολα και προσπαθεί να φανταστεί πιθανούς τρόπους με τους οποίους δεν θα μπορούσε να ήταν κάτι πραγματικό αλλά μια πλοκή η οποία μεταδίδεται από κάποιο μέσο όπως η τηλεόραση. Αν ίσχυε μια τέτοια περίπτωση, αν οι ήχοι των ερώτων προέρχονταν από μια ταινία στην τηλεόραση, ίσως να αποφόρτιζε τη στιγμή από το «βάρος» της πράξης που μπορεί να συμβαίνει δίπλα της. Επίσης, η ένταση με την οποία τους ακούει, προσπαθεί να ερμηνευθεί υποθέτοντας ότι είναι τόσο δυνατή εξαιτίας της ησυχίας και ο ήχος προσάπτεται στην ησυχία. Από τα λεγόμενά της γίνεται εμφανές το γεγονός ότι σε μια πολυκατοικία η προέλευση του ήχου δεν είναι εύκολο να εντοπιστεί, καθώς, όπως λέει, αισθάνεται σαν να βρίσκονται στο διπλανό δωμάτιο ενώ η πηγή του ήχου μπορεί να βρίσκεται ακόμα και σε άλλο όροφο ή ακόμα και στη διπλανή πολυκατοικία.

Είμαι σε δύσκολη θέση. Γιατί είναι χαλαρά- ας πούμε- μια ωρίτσα το παιχνίδι του, λέω. Και μετά σταματάει- ξεκινάει. Ντάξει, δεν μ' αρέσει κι έχουν γίνει παράπονα και από άλλους. Και δεν μπορούν να καταλάβουν από που έρχεται, ξέρουν σίγουρα ότι είναι ή δεύτερος ή πρώτος. Αλλά ο κύριος Κώστας ας πούμε το έχει ακούσει, το ακούει απ' το φωταγωγό.

Εδώ η Εύα με πληροφορεί ότι για τους ήχους από τη συγκεκριμένη πράξη μιλούν και άλλοι κάτοικοι στην πολυκατοικία. Ο φωταγωγός φέρνει τον ήχο των εραστών και προκαλεί συζητήσεις μεταξύ των κατοίκων. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ότι τα δεδομένα για τους έρωτες αυτούς έρχονται σε εμένα τυχαία από διαφορετικές πηγές την ίδια χρονική περίοδο και μετά από καιρό. Στο ψιλικατζίδικο της κυρίας Έλλης οι συζητήσεις για τους ήχους των ίδιων ερώτων προκύπτουν αναπάντεχα

όταν συζητούν μεταξύ τους οι πελάτισσες- γειτόνισσες από τη διπλανή πολυκατοικία.

> Βλέπαμε το βράδυ τα πόδια της γυναίκας να κρέμονται από τα κάγκελα στο μπαλκόνι και έκανε αυτή ααα ααα δυνατά! Και με ρώταγε ο γιός μου «μάνα, τη σφάζει;»

Η κυρία Ελένη, μου είπε ότι δεν έχει ακούσει κάτι, αλλά ότι της έχουν πει ότι προέρχεται από τα πίσω διαμερίσματα:

> Τέλος πάντων μπορεί να ναι το βίτζιο τους τέτοιο, αλλά άμα έχεις τέτοιο βίτζιο ή πας περιορίζεις- κλείνεις τα παράθυρά σου τα παντζούρια σου, πώς τα λένε, κλείσ' τα. Βάλε το χέρι σου. (Βάζει το χέρι της στο στόμα της για να υποδηλώσει ότι έτσι κάνουμε ησυχία ή ότι βάζουμε το χέρι στο στόμα αν θέλουμε να μην ακουστούμε) Λογικό δεν είναι;

Για την κυρία Ελένη, μέσα στη συζήτησή μας για το θέμα των ήχων της σεξουαλικής δραστηριότητας, θεωρεί «λογικό» το να μπορεί κάποιος να προνοεί για να μην ακούγεται ή να λαμβάνει μέτρα έτσι ώστε να μην αφήνει να βγει τέτοιο ίχνος. Ονομάζει τη συνθήκη του να γνωρίζει κανείς ότι ακούγεται «βίτζιο» κάτι το οποίο θεωρεί πώς αν γνωρίζει κανείς ότι το «έχει», τότε θα έπρεπε «λογικά» να μπορεί να ρυθμίζει την ένταση με την οποία αυτό εκδηλώνεται. Από τις παραπάνω τοποθετήσεις διαφαίνεται ότι ο ήχος της σεξουαλικής πράξης είναι κάτι σχεδόν ανεπιθύμητο ή ενοχλητικό από την σκοπιά κατά την οποία ή γίνεται σε χρόνο που όσοι τον ακούν επιθυμούν να ξεκουραστούν, συνεπώς διακόπτει και εισβάλει στον προσωπικό χρόνο ξεκούρασης ή δεν είναι αποδεκτός από την πλευρά ότι ενδέχεται να είναι μέρος κάποιων ειδικών σεξουαλικών προτιμήσεων μέσα στις οποίες εκείνοι που ερωτοτροπούν, αρέσκονται στο να κάνουν δυνατά σεξ για να τους ακούσουν οι άλλοι. Ένας κάτοικος της γειτονιάς μου είπε ότι όταν ακούει τους δίπλα να ερωτοτροπούν τόσο δυνατά, βγαίνει ο ίδιος στο μπαλκόνι και κάνει ότι ποτίζει τα φυτά για να μην νομίσουν οι γείτονες ότι οι ήχοι των ερώτων προέρχονται από εκείνον. Μια άλλη κάτοικος μου ανέφερε ότι από τότε που ήρθαν νέοι ενοικιαστές μέσω της πλατφόρμας airbnb, οι ήχοι που ακούει είναι αυτοί των ερώτων που σημαίνουν την ανεμελιά των περαστικών- προσωρινών ενοίκων.

Σε μια τυχαία συνομιλία που είχα, μια κάτοικος Αμπελοκήπων (36 ετών), μου ανέφερε ότι την ώρα που απλώνει τα ρούχα στην ταράτσα στη μονοκατοικία που μένει,

ακούει μια κοπέλα κάπου από τις απέναντι πολυκατοικίες. Όπως μου έδωσε να καταλάβω, οι ήχοι της σεξουαλικής πράξης αντηχούσαν στις πλαϊνές όψεις και στις προσόψεις των πολυκατοικιών πολύ δυνατά. Η σεξουαλική πράξη, όπως μου είπε, από τη στιγμή που θα ξεκινούσε, θα επαναλαμβάνονταν έπειτα πολλές φορές. Όταν τη ρώτησα πώς αισθάνεται η ίδια όταν ακούει αυτούς τους ήχους των φωνών μου απάντησε με ιδιαίτερη χαρά και ενθουσιώδη θαυμασμό ότι ο ήχος αυτός είναι εντελώς αποδεκτός και φυσιολογικός γιατί όλοι «γαμιούνται» στην πόλη, συνεπώς είναι λογικό να ακούγονται και ότι πολύ θα ήθελε κι εκείνη να βρίσκεται στην ίδια θέση εκείνης που φαίνεται να το απολαμβάνει σε μεγάλο βαθμό. Όπως μου ανέφερε χαρακτηριστικά «ζηλεύει» αυτήν την περίπτωση. Εδώ διατυπώνεται μια άποψη η οποία καθώς διαφέρει από τις προηγούμενες, θέτει μια σκοπιά κατά την οποία οι ήχοι των ερώτων έχουν τη θέση τους στο πλαίσιο της συνύπαρξής μας στην πόλη. Γίνονται αποδεκτοί, καθώς η σεξουαλική πράξη εκλαμβάνεται ως κάτι το οποίο δε είναι δυνατό να οριοθετηθεί ηχητικά και να περιοριστεί χωρίς ίχνη στον προσωπικό χώρο των γειτόνων. Το ότι η συγκεκριμένη κάτοικος θεωρεί αυτονόητο ότι στο σεξ μπορεί να ακούγονται πολύ δυνατοί αναστεναγμοί και αγκομαχητά, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τη στιγμή που αναφέρεται ως κάτι δεδομένο, αποδεκτό, αδιαπραγμάτευτο αλλά και αξιοζήλευτο. Η σεξουαλική πράξη, κατά την τοποθέτηση αυτή, ερμηνεύεται ίσως ως κάτι που φέρνει ευχαρίστηση και είναι ζωογόνο, συνεπώς οι ήχοι που αφήνει να βγουν είναι αποδεκτοί και ευπρόσδεκτοι. Ενδεχομένως να επικροτείται αυτή η εκδήλωση επειδή οι άνθρωποι φαίνεται να απολαμβάνουν ο ένας τον άλλον και να επιτελείται μια σωματική εκτόνωση.

Τι εγείρει την υψηλή ένταση των φωνών κατά τη σεξουαλική πράξη δεν αφορά καθόλου αυτό το σημείο της έρευνας όμως θα μπορούσε να γίνει μια υπόθεση. Ίσως επειδή ό,τι συναισθήματα ενέχονται στην πράξη ενσωματώνονται ακούσια στη φωνή[313] ή επειδή όποιοι ερωτοτροπούν, σαν να είναι παιδιά, περνούν σε μια κατάσταση που μοιάζει με αυτήν του παιδικού παιχνιδιού κατά το οποίο δεν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί ήσυχα αλλά ούτε και να επιβληθεί σε αυτό ησυχία.

313Ίσως εδώ να μπορεί να αναφερθεί, σε παραλληλισμό προς του ήχους των ερώτων, το γεγονός ότι κάποια γειτόνισσα φέρει περί πολλοίς το ότι φτερνίζεται και ακούγεται σε όλο το χωριό με την επίδειξη δύναμης που μπορεί να ενέχεται σε αυτήν την πράξη. Σε κάθε περίπτωση το φτάρνισμα και ο βήχας προκαλούν ήχους των οποίων η ένταση δεν είναι δυνατόν να ρυθμιστούν με ευκολία επειδή φαίνεται να συμβαίνουν, σε ένα βαθμό, ακούσια.

Σχετικά με την πλευρά κατά την οποία η κάτοικος Αμπελοκήπων μου είπε ότι «ζηλεύει» τη γειτόνισσα που φαίνεται να ευχαριστιέται πολύ τη σεξουαλική πράξη, υπάρχει ένα σημείο από το οποίο ξεκινά να διαφαίνεται πώς ο ήχος μπορεί να ωθήσει κάποιον να επιθυμεί να κάνει το ίδιο με τον άλλο ή σε ορισμένες περιπτώσεις να λειτουργήσει μιμητικά. Για παράδειγμα, ένας κάτοικος, μου ανέφερε μετά τη συζήτηση που είχαμε περί ήχων σεξουαλικής πράξης, ότι ακούγοντας την από πάνω να κάνει σχοινάκι, συνειδητοποίησε ότι θα ήταν καλό να έκανε και εκείνος λίγη γυμναστική, συνεπώς άρχισε και εκείνος σχοινάκι. Επίσης, η ερωτική πράξη μέσα σε εκδήλωση ενόχλησης γειτόνισσας έχει πάρει την εγγραφή της άθλησης. Ένας κάτοικος μου ανέφερε ότι όταν χτυπούσε το φουσκωμένο από υγρασία παράθυρό του για να κλείσει, η από πάνω εισέβαλε με πυγμή στο διαμέρισμά του φωνάζοντάς του τα εξής:

Δεν ντρέπεσαι να έχεις παρέα και να γυμνάζεσαι τόσο δυνατά;

Η εγγραφή της ερωτικής πράξης ως άθληση την τακτοποιεί μέσα στο συγκείμενο της σωματικής άσκησης για να εκφραστεί μια παρατήρηση. Ταυτόχρονα η εγγραφή της ερωτικής πράξης ως γυμναστική μπορεί από τη μια να μιλά για το ότι η κάτοικος προσπαθεί να διατηρήσει τους τύπους στο πλαίσιο της παρατήρησης στο γείτονα – γυμνάζεται, δηλαδή ασκείται στη γύμνια ή πράττει γυμνός. Ταυτόχρονα φαίνεται πόσο taboo μπορεί να θεωρείται η έκφραση κάνω έρωτα, κάνω σεξ, ή οτιδήποτε άλλο αλλά και οι ίδιοι οι ήχοι των ερώτων «δεν ντρέπεσαι..» κλπ. Από την άλλη ο έρωτας ως σωματική άσκηση πέρα από το πλαίσιο της φαντασίωσης του θελκτικού αθλητικού συγκείμενου που δεν νομίζω ότι υπονοείται μέσα από τα λεγόμενα της συγκεκριμένης , μπορεί να ενέχει πλευρές της απόλαυσης από την εκγύμναση, μιας πτυχής ανάτασης και εκτόνωσης μέσα από την επανάληψη των κινήσεων, ή κατάλοιπων από την ιδέα της επιβίωσης του πιο δυνατού, αφού η πράξη ενδυνάμωσης ή η άσκηση του σώματος ταυτίζεται με την αναπαραγωγική πράξη. Ή το σεξ μπορεί να θεωρείται αχρείαστο και ανώφελο, συνεπώς οφείλει να έχει και μια χρηστική, απτή πλευρά, της σωματικής άσκησης.

Μια άλλη περίπτωση ερωτευμένων, είναι αυτή της Όλγας και του Γιάννη, οι οποίοι γνωρίζονταν από μωρά καθότι έμεναν σε αντικριστά μπαλκόνια, στην οδό

Μεγάλου Αλεξάνδρου στο Μεταξουργείο. Μεγαλώνοντας, αναπτύχθηκε ειδύλλιο μεταξύ των παιδιών αυτών, το οποίο διήρκεσε μέχρι την ενηλικίωση τους και οδήγησε σε γάμο. Μέχρι το 2018 έζησαν μαζί στο διαμέρισμα δίπλα στο πατρικό της Όλγας, στην ίδια πολυκατοικία στην οποία η Όλγα μεγάλωσε και ερωτεύτηκε τον Γιάννη, εκεί όπου μεγάλωσαν τα παιδιά που έκαναν οι δυο τους. Το γεγονός αυτό αναφέρεται εδώ επειδή ιστορεί τις δυνατότητες που ενυπάρχουν ενδεχομένως στη χωροταξία των διαμερισμάτων. Ένας κάτοικος ανέβαινε τα απογεύματα και διάβαζε στην ταράτσα της απέναντι πολυκατοικίας σταθερά για μερικούς μήνες. Μια μέρα παρατήρησα ότι επικοινωνούσε με μια κοπέλα σε γειτονική πολυκατοικία και η ατμόσφαιρα της επικοινωνίας τους με έκανε να συσχετίσω το δρώμενο με το συγκεκριμένο θέμα. Μέσα από αυτά τα στοιχεία και τις τοποθετήσεις μπορεί να ξεκινήσει κανείς να σκέφτεται πάνω στην επιδραστικότητα του ήχου αλλά και στον τρόπο με τον οποίο η πολυκατοικία φέρει ενδεχομένως τις αισθητηριακές εμπειρίες που επιδρούν στις συμπεριφορές.

7.9 Μεταξουργείο – κρότοι

«Λ: Εκείνη τη νύχτα, μέσα στον ύπνο μου,
τον άκουσα κι εγώ τον κρότο.
Δεν ήταν ερείπια.
Εκατοντάδες νεκρά μοσχαράκια,
το ποδοβολητό τους έκανε το σπίτι να τρίζει.
Το άλλο πρωί στην κουζίνα έκοψα κατά λάθος το χέρι μου,
καθώς έβλεπα το αίμα να κυλάει και να χάνεται στην τρύπα του νεροχύτη,
ένοιωσα την ανάγκη να ζητήσω συγγνώμη ή βοήθεια,
δεν είμαι σίγουρη.
Ούτε γιατί κι από ποιον.»[314]

Αραιά μέσα στα δύο έτη 2017 και 2018 ακούγονταν τις βραδυνές ώρες κρότοι. Από την πολυκατοικία στη Θερμοπυλών 51, και από άλλες γειτονικές πολυκατοικίες, μέσα από

314Λαζαρίδου Όλια, *η προσευχή του ελάχιστου*, Αθήνα, Εκδόσεις Υποκείμενο, 2015.

τα διαμερίσματα, όπως έγινε ξεκάθαρο από τους κατοίκους, όλες και όλοι όσοι ρωτήθηκαν, ακούν τους κρότους αυτούς το βράδυ, οι οποίοι ηχούν από έξω. Μία ώρα μετά την ανάκληση πολλών ακουστικών εμπειριών η Εύα, απαντώντας σε δική μου ερώτηση σχετικά με ήχους που δεν γνωρίζει από που προέρχονται, ανέφερε ότι ακούει αυτούς τους κρότους. Από τότε ξεκίνησα να ρωτάω και άλλους κατοίκους σχετικά με αυτό το επαναλαμβανόμενο ηχητικό συμβάν. Αφού συζητήσαμε για τις ζημιές που προκάλεσε ο σεισμός του 1999, απάντησε τα παρακάτω:

> Καμιά φορά, δεν ξέρω αν το' χεις ακούσει, που ακούγεται σα να είναι πιστόλι, το 'χεις ακούσει; Ένας κρότος πολύ δυνατά δυο φορές. Κι είναι σαν πιστολιά και ακούγεται το βράδυ αργά και λέω τι στο καλό, ανταλλάσσουν λέωω... Εχει ξαναγίνει, έχει ξαναγίνει, σπάνια, αλλά γίνεται. Το οποίο λέω, καλά, αυτό από πού έρχεται τώρα; Δηλαδή κολλάς, και οι ώρες που γίνεται, γίνεται πολύ αργά το βράδυ και λέω, τώρα τί; Παίζει ανταλλαγή; Και είναι «μπαμ-μπαμ» ας πούμε.

Παρατηρώ τον τρόπο με τον οποίο ένας κρότος μπορεί να υποτεθεί ότι προέρχεται από κάποιο όπλο· επειδή ακούγεται τις βραδυνές ώρες, είναι δυνατός και στακάτος, μοιάζει με «ανταλλαγή» πυρών. Αυτή η υπόθεση σχηματίζεται μαζί με εκείνη που φαντάζεται ή έχει ζήσει μια γειτονιά «επικίνδυνη», μια πόλη το βράδυ η οποία μπορεί να ευνοεί τις εχθροπραξίες.

> Πάντως, είναι μια ασφαλής γειτονιά. Μολονότι από μικρή που ήμουνα, θυμάμαι τα ξαδέρφια μου που μένανε λίγο πιο κει μου λέγανε έλα Εύα, πώς μπορείς, δε φοβάσαι μη σας κλέψουν, μη σας κάνουν, λέω: ποτέ; Έχω περάσει υπέροχα παιδικά χρόνια. Οι γονείς μας απλά μας έλεγαν «δέκα η ώρα πρέπει να επιστρέψετε». Δηλαδή έχω χαρεί τη γειτονιά μου, την έχω απολαύσει. Παίζω κρυφτό κανονικά, η εγκληματικότητα έχει αυξηθεί το τελευταίο διάστημα. Είναι έντονο, δηλαδή, πλατεία Αυδή και πάνω λες και είναι ένας άλλος κόσμος. Λες και είναι το Sin City, η απαγορευμένη πόλη από 'κει και πέρα. Είναι τρόμερό. Δηλαδή πραγματικά, κι εκεί βλέπεις πρεζάκια και [παύση] εγώ όμως είχα φρικάρει, εντάξει δε με πειράζουνε εννοείται, αλλά όταν βλέπεις πέντε έξι δεν ξέρεις. Και σκοτάδι. Δεν πας. Ναι δεν πας. Και θυμάμαι ότι ήταν απόγευμα, σκέψου ότι πήγαινε να σκοτεινιάσει στις έξι ώρα, οπότε ήταν μάλλον που χειμώνιαζε που είχα κολλήσει γιατί έπρεπε να περάσω γιατί δε θυμάμαι τι δουλειά είχα, νομίζω ήταν ένα χαρτοπωλείο εκεί

κοντά, δε θυμάμαι, τέλος πάντων, κι έπρεπε να πάρω κάτι, κι ήταν το μόνο που ήταν κοντά, και όπως περνούσα κάναν κανονικά χρήση και ήταν *έξι* άτομα. Και να λέω τώρα εγώ πρέπει να περάσω ας πούμε. Και με κοίταζαν κιόλας καλά καλά, πες ότι κάποιος θέλει να σου ζητήσει, τέλος πάντων...

7.10 Το ακούειν του «τώρα». Σειρήνες, συναγερμοί, ήχοι τρακαρίσματος, ήχοι φρεναρίσματος

> Η αφή θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η απαγορευμένη αίσθηση της αστικής ζωής. Αρκεί να σκεφτούμε τις διάφορες καταστάσεις πολυκοσμίας, σωματικής εγγύτητας, τριβής και επαφής που δυσκολεύουν και απειλούν τη ζωή στην πόλη και των οποίων η πιο ακραία μορφή είναι η φυσική σύγκρουση, η οποία δυνητικά είναι θανατηφόρα. «Ο ρόλος της φυσικής απόστασης», τονίζει ο Ζίμμελ, «είναι απλώς να εμποδίζει τα ερεθίσματα, τις τριβές, τις έλξεις και απωθήσεις που παράγει η αισθητηριακή εγγύτητα».[315]

Στο υποκεφάλαιο 6.4, «"Πέντε καλημέρες": η γειτονιά και οι γείτονες μέσα από τις εμπειρίες ήχου της κυρίας Όλγας», συζητώ για τον μικρό κινέζικο συναγερμό που έχει τοποθετήσει η κυρία Όλγα στην πόρτα της για να καταλαβαίνει πότε μπορεί κανείς να βρίσκεται έξω από το σπίτι της και ενδεχομένως να αποτελεί απειλή. Ο ήχος του σημαίνει ότι κάποιος έχει αγγίξει την πόρτα και ειδοποιεί για ενδεχόμενη εισβολή ή ενημερώνει για τη ρουτίνα των γειτόνων. Οι ήχοι τρακαρισμάτων που γίνονται ακουστοί από το διαμέρισμα αλλά και οι ήχοι φρεναρίσματος, είναι ήχοι τριβής και πρόσκρουσης· γίνονται ακουστά τα πράγματα που ακουμπάνε μεταξύ τους.

Οι σειρήνες υποδηλώνουν συνήθως τον επικείμενο κίνδυνο, κάτι που επείγει να διευθετηθεί, κάτι που ασθενεί και χρήζει επείγουσας νοσηλείας, κάτι ετοιμοθάνατο, αυτό που κινδυνεύει από κλοπή, από κακουχία, από εγκλωβισμό, από πυρκαγιά. Οι ήχοι από απότομα φρεναρίσματα είναι συχνοί, ειδικά στη συμβολή των οδών Θερμοπυλών

315Simay Philippe, εισαγωγή στο Simmel Georg, *Μητροπολιτική αίσθηση. Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2017, 27. Simmel, Georg, «L' espace et les organisations spatiales de la sociitu» Der Rau und die raumlichen Ordnungen der Gesellschaft», στο «Excursus sur la sociologie des sens», 67.

και Μεγάλου Αλεξάνδρου, όπου πέρα από φωνές οδηγών- «δεν το είδες το STOP;!!!»- ή απότομες εκρήξεις θυμού, ακούμε σπάνια ήχους τρακαρισμάτων. Μέσα στην ημέρα ακούμε σταθερά σειρήνες όταν τις σημαίνουν ασθενοφόρα, περιπολικά, πυροσβεστικά οχήματα, όπως επίσης συναγερμούς παρκαρισμένων αυτοκινήτων και μοτοσυκλετών αλλά και συναγερμούς διαμερισμάτων και ισόγειων καταστημάτων.

Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των ήχων είναι ότι εισβάλουν ξαφνικά στην καθημερινότητα, είναι δύσκολο να εντοπιστεί η πηγή τους[316]· από τη μια εγείρουν την προσοχή, από την άλλη, όπως σημειώνουν οι Augoyard και Torgue, απωθούν ενδεχομένως, επειδή μπορεί να σημαίνουν όλα αυτά τα δυσάρεστα γεγονότα. Μέσω του ηχητικού φαινομένου attraction[317] με την έντασή τους, τη χροιά τους και τον αναπάντεχο χαρακτήρα τους, κυριαρχούν πάνω από όλο το αστικό ηχητικό πεδίο, αποσπούν προσωρινά την προσοχή ενώ μπορεί ακόμα και να τρομάζουν ή να γίνονται αντιληπτοί ασυνείδητα όταν προέρχονται από κάπου μακρυά. Η σταθερότητα με την οποία ακούγονται καθημερινά όλοι οι παραπάνω ήχοι, η οποία ενώ δεν διακρίνεται από καμία περιοδικότητα, αλλά από τυχαία επαναληπτικότητα, συλλειτουργεί στο να γνωρίζουμε ότι ο κίνδυνος υπάρχει, κάτι έχει συμβεί- ότι γίνονται ατυχήματα, κάποιοι μπορεί κάπου να κινδυνεύουν- υπάρχει κίνδυνος[318]. Εγκαθιδρύει ενδεχομένως, μια

316Augoyard και Torgue, *ό.π.*, 27 και 89. Σε αυτό το υποκεφάλαιο δε θα εξεταστούν οι ηχητικές επιδράσεις των ήχων όπως το doppler effect που είναι η αλλαγή του τόνου του ήχου της σειρήνας όπως τον αντιλαμβανόμαστε όταν τον ακούμε από ένα σταθερό σημείο, κάτι που συμβαίνει ακόμα κι όταν ακούμε σειρήνες μέσα από διαμέρισμά μας. (Augoyard και Torgue, 39.) Οι σειρήνες, πέρα από τις Σειρήνες, είναι «φυγόκεντροι» ήχοι που εφευρέθηκαν τον δέκατο ένατο αιώνα από τον Seedback. Ο Steve Goodman τις αναφέρει στο βιβλίο του Sonic Warfare, στο οποίο κάνει εκτενή ανάλυση της χρήσης του ήχου ως όπλο. "The siren broadcasts distress. It is a centrifugal sound designed to scatter people in its path". Goodman Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear,* Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2010, 66.

317Augoyard και Torgue, *ό.π.*, 27.

318Οι Augoyard και Torgue αναλύουν το φαινόμενο της επανάληψης "repetition". "The repetition effect is a constitutive factor of our perception of the world.", 93. «Το φαινόμενο της επανάληψης είναι βασικός παράγοντας στο πώς αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο». Στη συγκεκριμένη περίπτωση των σειρήνων και των συναγερμών ο ήχος επαναλαμβάνεται σε ακανόνιστο ρυθμό μέσα στη μέρα κάτι που μπορεί να έχει από τη μία ως άμεσο αποτέλεσμα να διακόπτει κανείς προσωρινά ό,τι κάνει για να παραμερίσει για ένα ασθενοφόρο ή να μετακινηθεί προς το μέρος του ήχου για να βοηθήσει (incrusion effect). Από την άλλη σε βάθος χρόνου θεωρώ ότι ενδεχομένως εγκαθιδρύεται αυτή η μόνιμη συνθήκη ακρόασης σε ετοιμότητα.
"Incrusion: The incrusion effect refers to an unexpected sound event that modifies the climate of a moment and the behaviour of a listener in a characteristic way. This effect is to time as the intrusion effect is to space. Even with its generalized use, a telephone ring remains an aggresive sound event for many people, not so much because of its timbre, which has softened over time, but because of its unexpected and imperious character: a call not only interrupts the present state, but also dictates new behaviour for a given moment." «Το φαινόμενο incrusion αναφέρεται σε ένα απροσδόκητο ηχητικό συμβάν που μεταλλάσσει το κλίμα της στιγμής με χαρακτηριστικό τρόπο και τη συμπεριφορά εκείνων

κατάσταση ανησυχίας ή φόβου. Υποθέτω ότι συμβάλλουν στο να στρέφεται η προσοχή προσωρινά προς ό,τι μπορεί να συμβαίνει αλλά ταυτόχρονα σε μια ήδη εγκαθιδρυμένη κατάσταση εσωτερικευμένης ετοιμότητας.

Οι τοποθετήσεις για αυτούς τους ήχους είναι σε ένα μεγάλο ποσοστό παρόμοιες· οι ήχοι προκαλούν ανησυχία, κούραση, ζαλάδες, ανυπομονησία, θυμίζουν δυσάρεστα γεγονότα ή προκαλούν την ηχητική επίδραση remanence[319], σαν να συνεχίζουν να ακούγονται λίγο μετά την παύση τους. Όπως αναφέρει ο Goodman, προορίζονται για να προκαλούν δυσφορία- τους εντάσσει άλλωστε στην έρευνά του *Sonic Warfare* για τον ήχο ως όπλο. Μέσα από την επιτόπια έρευνα και μέσα από τη φωνή της εμπάθειας ενός επτάχρονου κοριτσιού ακούγεται μια άλλη πτυχή για αυτούς και μια διαφορετική θέση ακρόασης. Είναι εκείνης που έχει γεννηθεί στην πόλη, της είναι γνώριμοι αυτοί οι ήχοι και τους έχει συνδέσει μόνο με το ότι κάποιος σπεύδει να σώσει κάποιον άλλο.

> Οι σειρήνες ακούγονται για να νιώθουν ασφαλείς οι άνθρωποι που κινδυνεύουν· για να ξέρουν ότι έρχονται να τους βοηθήσουν.

Ως προς τις επιδράσεις τους στο συναίσθημα, οι ήχοι ειδοποίησης, σειρήνων ή συναγερμών συγγενεύουν με τους ήχους τρακαρίσματος ή απότομου φρεναρίσματος. Οι μεν προειδοποιούν για κάτι που κινδυνεύει, οι δε σημαίνουν κάτι ή τετελεσμένο, έναν κίνδυνο που έχει γίνει ατύχημα ή μια σύγκρουση που έχει αποφευχθεί. Το τρακάρισμα επιφέρει ζημιές και τραυματισμούς, πολλές φορές θανάσιμους, αναπάντεχα.

Όταν κανείς έχει βιώσει τον ξαφνικό θάνατο συγγενή από ατύχημα στο δρόμο, ή κάποια σωματική επίθεση, ενδεχομένως οι ήχοι αυτοί να επαναφέρουν την τραυματική εμπειρία της απώλειας του κοντινού ανθρώπου. Ταυτόχρονα, στη βάση ενός τέτοιου τραύματος, μπορεί να δημιουργείται ένα στρώμα αντοχής στα αιφνίδια γεγονότα που γίνονται ακουστά, ενώ μπορεί να υπάρχει ένα μακροπρόθεσμο αποτέλεσμα αυτής της εμπειρίας ή της έκθεσης σε αυτούς τους ήχους. Μπορεί να δρα κανείς με αδιαφορία ως

που ακούν. Αυτή η επίδραση είναι για το χρόνο ότι η εισβολή είναι για το χώρο. Ακόμα και στη γενικευμένη χρήση του, ένας ήχος τηλεφώνου παραμένει ένα επιθετικό ηχητικό συμβάν για πολλούς ανθρώπους, όχι τόσο για τη χροιά του, η οποία έχει μαλακώσει με το χρόνο, αλλά για τον απρόσμενο και αυταρχικό χαρακτήρα: όχι μόνο διακόπτει την παρούσα κατάσταση αλλά επίσης υποδεικνύει νέα συμπεριφορά για μια δεδομένη στιγμή.» Augoyard και Torgue, 65. (Μετάφραση δική μου).

319Augoyard και Torgue *ό.π.*, 89.

προς αυτούς τους ήχους από τη στιγμή που ακούγονται συχνά στην καθημερινότητα και ενδεχομένως αποτελούν μια σταθερά που επαναλαμβάνονταν και πριν την τραυματική εμπειρία. Από την άλλη, ίσως θέτει τους ανθρώπους με αντίστοιχη εμπειρία απώλειας κοντινού ανθρώπου, στη θέση εκείνων που ακούν στο τώρα για το τώρα, επειδή κάθε στιγμή μπορεί να είναι το τέλος της ζωής. Γενικεύοντας στο συγκεκριμένο σημείο: με τη γνώση ή με τη διαρκή υπενθύμιση του εφήμερου, της κατάστασής μας, στην ζωή (της πόλης) που μπορεί να γίνεται επικίνδυνη και που εκφράζεται με διάφορες φράσεις όπως «σήμερα είμαστε αύριο δεν είμαστε», «ένα τίποτα είμαστε», ίσως μορφοποιείται ένας συγκεκριμένος τρόπος λειτουργίας. Ίσως, όσο βρίσκονται στη θέση εκείνων που ζουν έχοντας την έγνοια του κινδύνου και ταυτόχρονα της επίγνωσης του εφήμερου να δρουν και να ακούν στο τώρα, όσο είναι ακόμα ζωντανοί. Ως παρεπόμενη μπορεί να είναι από τη μια η έλλειψη ανάγκης για πρόνοια ή μακροπρόθεσμο προγραμματισμό και από την άλλη η αντίληψη ότι μπορεί να μην αφορά ό,τι συμβαίνει δίπλα επειδή επείγει η κάθε προσωπική στιγμή. Η πανταχού παρουσία του θορύβου και το αίσθημα του εφήμερου συνεπικουρούν ίσως στη ίδια στάση: την ακοή σε διαρκή επιφυλακή και την επαγρύπνηση για το τώρα, οδηγώντας, ενδεχομένως, σε ταυτόχρονη απραξία ή αναβολή της δράσης ως απόκριση προς έναν μακρόχρονο προγραμματισμό.

Ήχοι απο σειρήνες και σκύλοι [ΗΧΗΤΙΚΟ 09]

7.11 Το φτέρνισμα του «θεού»

Για πολύ καιρό δεν γνώριζα από πού προέρχονταν ο ήχος από ένα φτέρνισμα κάποιου άντρα το οποίο ακούγονταν στο υπνοδωμάτιό μας σε διαφορετικές στιγμές της μέρας. Το φτέρνισμα ήταν δυνατό. Το «αψού» αρθρώνονταν μέσα από μια επιβλητική αρσενική φωνή. Το «α» διαρκούσε για τουλάχιστον τρία δευτερόλεπτα. Μετά από αυτό, ερχόταν το «ψου», κατά τη διάρκεια του οποίου εκείνος που φταρνίζονταν το άφηνε να εκραγεί σε ένα κρουστό ήχο σε κατιόν γκλισάντο με ταυτόχρονη ελάττωση της ενέργειας. Μέσα σε όλα τα χρόνια κατά τα οποία ζω σε αυτό το διαμέρισμα, ο ήχος από το φτέρνισμα αποτελούσε κάτι μυστήριο γιατί κατά τύχη, όποτε το άκουγα βρισκόμουν

στο υπνοδωμάτιο και το φτέρνισμα εκεί ακούγονταν σα να δημιουργείται από μόνο του, από κάποια αόρατη παρουσία η οποία βρίσκονταν στον αέρα κάπου, πουθενά συγκεκριμένα, μέσα στο δωμάτιο. Κάπου εκεί μέσα, το φτέρνισμα αυτό, ενώ είχε όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του κλασσικού αντρικού φτερνίσματος με τραχιά φωνή, το άκουγα σαν να ήταν φιλτραρισμένο από μεγάλη απόσταση. Δηλαδή, η έντασή του δεν ήταν αυτή με την οποία θα ηχούσε ένα φτέρνισμα όπως θα το άκουγε κανείς στο ίδιο δωμάτιο. Ήταν σαν ένα φτέρνισμα ξεκάθαρο μεν, σε χαμηλότερη ένταση δε και η ποιότητά του είχε κάτι αλλόκοτο. Επειδή ακριβώς δεν μπορούσα να εντοπίσω από ποιο διαμέρισμα έρχονταν αυτό το φτέρνισμα, υπέθετα πάντα με διάθεση αστεϊσμού, ότι άκουγα το θεό να φτερνίζεται, επειδή ήταν τόσο επιβλητικό, επειδή ακούγονταν σα να ερχόταν από κάπου μακρυά και από πάνω. Ήταν φιλτραρισμένο μέσα από τους τοίχους ή τις ανακλάσεις από το διάδρομο στο σπίτι μας. Για πολύ καιρό εκλάμβανα το φτέρνισμα αυτό ως ένα εντελώς αναπάντεχο και σουρεαλιστικό ηχητικό συμβάν το οποίο φανέρωνε μια παρουσία. Όταν το άκουγα έμπαινα στη θέση εκείνης που διερωτόταν αν συμβαίνει ή όχι πραγματικά.

Μετά από οκτώ χρόνια και ενώ βρισκόμουν σε άλλο σημείο του σπιτιού, συγκεκριμένα στο υπνοδωμάτιο των παιδιών απ' όπου το παράθυρο είναι πολύ κοντά στο παράθυρο των από πάνω, άκουσα για πρώτη φορά το φτέρνισμα να έρχεται από άλλη κατεύθυνση και αυτή τη φορά νόμισα ότι εντόπισα την πηγή του. Από τη στιγμή που νόμισα ότι κατάλαβα ότι το φτέρνισμα το κάνει ο συγκεκριμένος άντρας από πάνω, έπαψε πια να έχει την ίδια επίδραση στον τρόπο που το άκουγα και στη διαδικασία πρόσληψης και ερμηνείας του. Από εκείνο το σημείο του σπιτιού το φτέρνισμα δεν είχε την ίδια ποιότητα, την ίδια υφή και επιβλητικότητα. Νόμισα ότι είχε διασαφηνιστεί η πηγή του και άλλαξε ο τρόπος που κατανοούσα τί το προκαλεί. Το άκουσα ακόμα πιο δυνατό και ξεκάθαρο, σταμάτησα να μη γνωρίζω από πού προέρχεται. Επίσης, το γεγονός ότι θα μπορούσε να προέρχεται από οπουδήποτε, ακόμα και από «τον ουρανό» είχε καταρριφθεί. Έτσι το φτέρνισμα άρχισε να ανήκει σε ένα συγκεκριμένο πρόσωποσώμα, και έπαψε να λειτουργεί ως η αφορμή για να σκέφτομαι πιθανές πηγές. Συνειδητοποίησα τότε, ότι η ηχητική ποιότητα του απροσδιορίστου πηγής φτερνίσματος διαμορφώνονταν ως αλλόκοτη και επιβλητική επειδή στο χώρο στον οποίο την άκουγα μεσολαβούσαν από την αρχική πηγή διάφοροι τοίχοι αλλά και ένας

διάδρομος. Το έκπτωτο φτέρνισμα είχε για ένα διάστημα τη γοητεία ενός μυστηρίου. Όταν όμως αυτό αποδόθηκε πίσω στην υποτιθέμενη πηγή του, έπαψε να συμβαίνει ως πιθανή θεία πανταχούσα παρουσία και παντοδυναμία.

Πολλοί ήχοι οι οποίοι προέρχονται από ανθρώπινες λειτουργίες όπως η ακούσια αποβολή αέρα, είναι ήχοι τους οποίους σκέφτομαι ότι δεν μπορεί κανείς ρυθμίσει συνειδητά πότε θα συμβούν ή πόσο δυνατά. Το φτέρνισμα ή ο βήχας, με την έντασή του μπορεί να υποδηλώνει μια δυνατή φωνή συνεπώς μια δυναμική παρουσία ή ένα δυνατό σώμα, όπως εγγράφεται, ίσως, στη διατύπωση της Ανδρομάχης:

> Και η από δίπλα μας που είναι 87 χρονών η οποία εντάξει έχει και κάποια θετικά σαν άνθρωπος, αλλά καυχιέται ότι όταν η μητέρα της φταρνιζότανε ακουγόταν σε όλο το Αγρίνιο, σε όλην την περιοχή. Και το καυχιέται και αυτή, τι να πω, βήχει και σείεται ο τόπος δηλαδή πραγματικά δεν είμαι υπερβολική. Δεν μπορώ να το ακούω εγώ αυτό άλλο. Δηλαδή τι να σου πω, κάνει έναν συγκεκριμένο βήχα κάθε φορά. Θα μπορούσε να το κάνει και διαφορετικά.

Με αυτήν την τοποθέτηση σε συνδυασμό με την προσωπική μου εμπειρία μπορεί ενδεχομένως να συμπαρατεθεί εδώ η ηχητική επίδραση της «πανταχού παρουσίας», "ubiquity effect" η οποία έχει τα εξής χαρακτηριστικά:

> Ένα φαινόμενο το οποίο συνδέεται με τις χωροχρονικές συνθήκες οι οποίες εκφράζουν τη δυσκολία ή την αδυναμία εντοπισμού μιας ηχητικής πηγής. Ο ήχος μοιάζει να έρχεται από παντού και από πουθενά την ίδια στιγμή. Σε μια μικρή παραλλαγή του, ο ήχος φαίνεται να προέρχεται από μια μοναδική πηγή αλλά και από πολλές πηγές ταυτόχρονα δημιουργώντας έντονα την αίσθηση του αποπροσανατολισμού.[320]

Είναι αδύνατο να περιοριστεί ή να εντοπιστεί η πηγή ήχων που παρουσιάζουν μια εγγενή τάση προς την πανταχού παρουσία και που μεταδίδονται με omnidirectional τρόπο. Ετυμολογικά ο όρος πανταχού παρουσία στα αγγλικά "ubiquity", όπως αναφέρουν οι Augoyard και Torgue, σημαίνει από παντού ή από εκεί επίσης, συνεπώς

320Augoyard και Torgue, 130, στο Καραποστόλη, Αιμιλία, 270, ό.π., μετάφραση της ίδιας.

από οπουδήποτε και από πουθενά. Επιπροσθέτως, στο υποκεφάλαιο σχετικά με τις κοινωνικές προεκτάσεις και τις προεκτάσεις στην κουλτούρα της καθημερινής ζωής που μπορεί να εγγράφονται μέσα από αυτήν την επίδραση, η πανταχού παρουσία, το να μη γνωρίζει κανείς από που έρχεται ένας ήχος, είναι σαν «σχεδόν να πιστεύει στην παρουσία μιας ανώτερης δύναμης ή μιας υπερβατικής δύναμης όπως για παράδειγμα στο Θεό, το Κράτος, τη Φύση, τον Πατέρα.».[321] Στην περίπτωση της Ανδρομάχης, η πηγή του δυνατού φτερνίσματος είναι γνωστή. Η διπλανή της είναι σα να φτερνίζεται επίτηδες πολύ δυνατά. Θα είναι γνωστό σε κάθε κάτοικο του διαμερίσματος της Ανδρομάχης ότι ένα δυνατό φτέρνισμα προέρχεται από τη συγκεκριμένη κάτοικο του διπλανού διαμερίσματος. Η επίδραση της πανταχού παρουσίας, όπως αναφέρουν οι μελετητές, είναι μια κλασσική αρχή στο κυνήγι σε διάφορους πολιτισμούς, όπως για παράδειγμα όταν κυνηγούν με σκύλους που γαβγίζουν δυνατά ή με διαφορετικές μεθόδους «χτυπήματος του θάμνου» περικυκλώνοντας την περιοχή με "beaters" προσπαθώντας να αποπροσανατολίσουν το θήραμα ή ακόμα και να του προκαλέσουν ίλιγγο, όπως συμβαίνει για παράδειγμα και στο παιχνίδι «η τυφλόμυγα»[322]. Εδώ, συμπεραίνουν, παρεμβαίνει το δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό του φαινομένου της πανταχού παρουσίας που είναι η δύναμη[323]. Η διπλανή της Ανδρομάχης μπορεί να μη θέλει να εκφοβίσει κάποιον. Σίγουρα το φτέρνισμά της θα την καθιστά αναγνωρίσιμη στην πολυκατοικία της αλλά και στο Αγρίνιο. Ίσως αυτή η εμπειρία της Ανδρομάχης να συνδέεται με αυτήν την ηχητική επίδραση της πανταχού παρουσίας με έναν έμμεσο τρόπο. Η διπλανή της επιθυμεί ενδεχομένως να υποδηλώνει κάθε φορά που φτερνίζεται ότι είναι δυναμική και μπορεί να επεκτείνει μέσα από το φτέρνισμα τη δυναμική της παρουσίας της. Το φαινόμενο, όπως αναφέρουν, της πανταχού παρουσίας είναι μια επίδραση του χώρου και αυτό είναι ίσως το κύριο χαρακτηριστικό του.

> Αυτή ή αυτός που ακούει βρίσκεται σε αναζήτηση πληροφορίας. Αυτή η επίδραση βασίζεται στην παραδοξότητα της πρόσληψης του ήχου εκείνου τον οποίο ενώ δεν μπορούμε να εντοπίσουμε, γνωρίζουμε ότι μπορεί να

321Augoyard και Torgue, *ό.π.*, 131, (Μετάφραση δική μου).
322ό.π., 138. Εδώ οι ερευνητές αναφέρονται στην προσέγγιση του Roger Caillois σχετικά με τη μίμηση και τον ίλιγγο από το *Man, Play and Games,* University of Illinois Press, 2001.
323 ό.π., 138.

> εντοπιστεί. Αυτή η αβεβαιότητα η οποία παράγεται από ένα ήχο σχετικά με την προέλευσή του εγκαθιδρύει μια σχέση εξουσίας μεταξύ του αόρατου πομπού ("emitter") και του ανήσυχου αποδέκτη ("receptor"). Η επίδραση της πανταχού παρουσίας είναι μια επίδραση δυνάμεως (is an effect of power) - και αυτό συνιστά το δεύτερο κύριο χαρακτηριστικό της.[324]

Ακριβώς επειδή οι συγκεκριμένες συνθήκες τις μετάδοσης του ήχου ενισχύουν την αδυναμία εντοπισμού των ηχητικών πηγών, τα αστικά περιβάλλοντα (milieus) και οι αρχιτεκτονικοί χώροι είναι συνηθισμένοι τόποι στους οποίους μπορεί να αναδύεται η επίδραση της πανταχού παρουσίας.

Ταυτόχρονα, οι Augoyard και Torgue προσεγγίζουν αυτήν την επίδραση από διαφορετικές σκοπιές. Αρχικά διαφοροποιείται ο ρόλος της χωρικής διαμόρφωσης, ο ρόλος της συγκεκριμένης θέσης εκείνης ή εκείνου που ακούει στο δεδομένο χώρο και επισημαίνεται ο σημαντικός ρόλος των πολύπλοκων συνθηκών της πρόσληψης του ήχου. Η πανταχού παρουσία υπογραμμίζεται ότι προϋποθέτει τον ενεργό τρόπο να ακούμε, ή μια ενεργή ακρόαση, παρά το απλό σχήμα ερεθίσματος- απόκρισης[325]. Επίσης αναλύονται σε ένα βαθμό οι ακουστικές ιδιότητες των ήχων εκείνων που μπορεί να προκαλέσουν τη συγκεκριμένη ηχητική επίδραση. Μεταξύ άλλων αναφέρονται οι ήχοι εκείνοι που μπορεί να είναι πολύ σύντομοι σε διάρκεια. Αυτοί οι ήχοι, όπως είναι του φτερνίσματος ή ένα δυνατό κλικ, καθιστούν δύσκολο τον εντοπισμό της πηγής, της έντασης, και του επιπέδου τους.

Επίσης, οι Augoyard και Torgue διαφοροποιούν μέσα στην ανάλυσή τους το φαινόμενο της πανταχού παρουσίας, από την «επίδραση της ηχητικής πανταχού παρουσίας» που είναι μια γενίκευση του ορισμού. Το φαινόμενο της πανταχού παρουσίας αναφέρεται στον ήχο που συμβαίνει πρώτος και προσλαμβάνεται ως πανταχού παρόν με αποτέλεσμα εκείνη ή εκείνος που ακούει να μην ξέρει προς τα πού να κοιτάξει. Κατά τη δεύτερη, δηλαδή την «επίδραση της ηχητικής πανταχού παρουσίας», η αίσθηση του αποπροσανατολισμού έρχεται πρώτη, και γίνεται αντιληπτή μέσα από τον τρόπο που αυτή εκδηλώνεται μέσα από τον ήχο. Όπως συμπεραίνουν οι ερευνητές, οι δύο πλευρές της ίδιας επίδρασης αλληλοσυμπληρώνονται μέχρι το σημείο

324ό..π., 131, μετάφραση δική μου.
325ό..π., 135, (Μετάφραση δική μου).

που μπορούν να θεωρηθούν αδιαίρετες. Σε μια ακόμη κοινωνιολογική προέκταση της ανάλυσης του φαινομένου οι ερευνητές αναφέρουν ότι για τους αποδέκτες, το να μη γνωρίζουν την πηγή του ήχου είναι σαν κατέχονται από κάτι- "to be possessed"[326]. Αυτή η προέκταση φτάνει μέχρι το σημείο σύνδεσης του φαινομένου αυτού με τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι μύθοι ή οι φήμες. Τα τελευταία, οι μύθοι και οι φήμες, όπως σημειώνουν, χαρακτηρίζονται από το ότι είναι αδύνατο να γνωρίζουμε την πηγή ή την καταγωγή μιας ιστορίας η οποία μεταφέρεται από άνθρωπο σε άνθρωπο και η οποία υπάρχει επειδή λέγεται και ξαναλέγεται. Στην πολυκατοικία, το φτέρνισμα του από πάνω, ενείχε με έναν τρόπο τα χαρακτηριστικά που αποδίδουν οι ερευνητές στους «αποστολείς» ("senders") των πανταχού παρόντων ήχων.

> Για τον αποστολέα, η άσκηση της εξουσίας συνίσταται στο ότι κάνουν τη φωνή τους ακουστή χωρίς να μπορεί εντοπιστεί: μπορούν να ελέγχουν ("control"), να ακούν, να επιθεωρούν, χωρίς να υπάρχει πιθανότητα να τους ελέγχουν, να τους ακούν ή να τους επιθεωρούν (ή ίσως να φανερώνουν μόνο ότι προτίθεται να παρουσιαστεί)· τέτοια είναι η στρατηγική της εξουσίας.[327]

326ό.π, 138.
327ό.π, 138.

7.12 Τα νερά – φυσικά φαινόμενα και τα νερά των γειτόνων

« **[το σπίτι]**
διαμέρισμα 1 : φυσικά φαινόμενα

Μια γλάστρα σε σχήμα λειβαδιού.
Ένα μπαλκόνι σε σχήμα παραλίας.
Ένα διαμέρισμα στο σχήμα της βροχής.
Ένας ένοικος σε σχήμα πλημμύρας.»[328]

Στην επαλληλία των διαμερισμάτων, σε όλες τις πολυκατοικίες υπάρχουν πολλά δίκτυα που συνδέονται. Για παράδειγμα, το αποχετευτικό, της ύδρευσης, τα συστήματα εξαερισμού και θέρμανσης. Οι σωληνώσεις του αποχετευτικού συστήματος τοποθετούνται στο φωταγωγό αν υπάρχει. Όταν δεν είναι δυνατό να τρέξει η αποχέτευση επειδή ο φωταγωγός απουσιάζει, τότε τρέχει μέσα από το σπίτι γιατί δεν πρέπει να περάσει από τις μπροστινές όψεις. Μέσα από τις διατυπώσεις των κατοίκων διαφαίνεται η γνώση που αποκομίζουν για τους γείτονες αλλά και για τη ζωή έξω από την πολυκατοικία μέσα από τα διαφορετικά είδη ροών νερού που μπορούν να γίνουν αντιληπτές μέσα από τους ήχους που αυτά κάνουν.

Από το διαμέρισμά μας μπορώ να ξεχωρίσω ορισμένες ηχητικές πηγές με διαφορετικά είδη ροών. Η βρύση της κουζίνας, το νερό που τρέχει στο νιπτήρα του μπάνιου, το νερό της μπανιέρας και του μπαλκονιού. Ένα βασικό πρόβλημα που υπάρχει είναι κάποια κακοτεχνία στη μεσοτοιχία ή κάποιο σαθρό σημείο στο μωσαϊκό του μπαλκονιού από το ρετιρέ στο διαμέρισμα από πάνω. Αυτό μπορεί να ακούγεται σαν να τρέχει ένα ρυάκι κάπου στο ταβάνι το οποίο συμβαίνει κυρίως όταν βρέχει πολύ. Ο ήχος της διαρροής αναμιγνύεται με τον ήχο της βροχής και φέρνει τον καιρό μέσα στο διαμέρισμα. Κατά κάποιο τρόπο, είναι σαν να υπάρχει ένα μικρό συντριβάνι ή ένα μικρό ρυάκι μέσα στο ταβάνι, το οποίο εξαρτάται από την ποσότητα της βροχής αλλά

328Αμανατίδης Βασίλης, «διαμέρισμα 1 : φυσικά φαινόμενα», στο *εσύ: τα στοιχεία*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2018.

και την κλίση με την οποία αυτή πέφτει, γιατί δεν το ακούω σε κάθε βροχόπτωση. Παρέα με τον κελαρυστό ήχο από το ρυάκι που ακούγεται να ταξιδεύει μέσα στο ταβάνι ή μέσα στον τοίχο, έρχεται συνήθως ο ήχος της σταγόνας που στάζει μέσα στο δωμάτιο. Ο ήχος της σταγόνας που ακουμπά στο ξύλινο πάτωμα ή πάνω στο πάπλωμα το χειμώνα ήταν ένα ελαφρύ αραιά επαναλαμβανόμενο «νταπ». Τελικά, κατά τη διάρκεια του χειμώνα, η υγρασία μπορεί να δημιουργήσει μέχρι και μούχλα. Το πρόβλημα της υγρασίας που δημιουργείται, δεν περιορίζεται στο διαμέρισμα που κατοικούμε εμείς. Όπως έχει συζητηθεί με αρκετές, αρκετούς κλπ. κατοίκους της πολυκατοικίας μας αλλά και με ορισμένους από τη δίπλα πολυκατοικία, υπάρχουν διαρροές σε όλα τα διαμερίσματα της πρόσοψης που ακουμπάνε στη μεσοτοιχία και το πρόβλημα φτάνει μέχρι και το ισόγειο. Δηλαδή, στο μαγαζί της κυρίας Όλγας ο τοίχος που ενώνεται με την πολυκατοικία δίπλα παρουσιάζει τα τυπικά θέματα υγρασίας, φούσκωμα, ξεφλούδισμα και μεγάλες ρωγμές. Το πρόβλημα αυτό υπάρχει πάνω από δέκα χρόνια και οι κάτοικοι το αντιμετωπίζουν μόνοι τους χωρίς να προσπαθούν να συσπειρωθούν για να το εντοπίσουν και να το λύσουν. Σχετικά με τη διαρροή από το ταβάνι και την υγρασία στο δικό μας υπνοδωμάτιο, ήρθαμε σε επαφή με τους γείτονες του από πάνω διαμερίσματος οι οποίοι δούλεψαν πάνω στο μωσαϊκό τους για να καταφέρουν να το μονώσουν όσο το δυνατόν καλύτερα. Από την πλευρά μας κάναμε τις απαραίτητες εργασίες συντήρησης του ταβανιού με τα κατάλληλα μονωτικά υλικά και το πρόβλημα έχει υποχωρήσει. Το ρυάκι στο ταβάνι συνέχισε να ακούγεται κάθε φορά που έβρεχε δυνατά υπό μια συγκεκριμένη κλήση τα έτη 2015- 2017.

Στο πεζοδρόμιο, μέσα στη βροχόπτωση, με τον ήχο από τα λάστιχα των αυτοκινήτων στη βρεγμένη άσφαλτο να επανέρχεται, ακούγονται τα νερά που κυλούν στις υδρορροές που τρέχουν στις κολώνες της πρόσοψης. Αυτά δημιουργούν έντονους κρουστούς ήχους, το νερό χτυπά δυνατά πέρα δώθε όταν κουτρουβαλά μέσα στο κάθετο λούκι. Στις παλιές πολυκατοικίες τα λούκια ήταν από λαμαρίνα και ακούγονται περισσότερο, ενώ στις νεόκτιστες είναι από πλαστικό το οποίο απορροφά τον ήχο περισσότερο.

Στην παρακάτω τοποθέτηση ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Θεοδωρόπουλος, διατυπώνει μια εμπειρία κρουστού ήχου από σταγόνες βροχής. Με τον Θεοδωρόπουλο πραγματοποίησα ορισμένες συζητήσεις σχετικά με διάφορα θέματα που αφορούν στη

δομή της πολυκατοικίας σε σχέση με τη σημασία που δίνουν οι αρχιτέκτονες στη διαχείριση του ήχου για το σχεδιασμό του χώρου.

> Ο ήχος μεταφέρεται μέσω κρούσης, μέσω των δονήσεων που πάει μέσα απ' το υλικό. Από τη μάζα του υλικού. Στο σπίτι που μένω τώρα από πάνω ξεκινάει το πρώτο ρετιρέ, εμείς είμαστε από κάτω ακριβώς. Κι έχει ένα σημείο, προφανώς στάζει το νερό της βροχής και μπορεί να' ναι το μαρτύριο του Κινέζου, δηλαδή να βρέχει έξω και να ακούς κι αυτό το τικ τικ τικ το οποίο δεν είναι ροή αλλά το ακούς. Φαντάσου μια στάλα που ακούγεται πάνω σε μια πλάκα και ενώ βρέχει γενικά έξω. Σταγόνα πάνω σε πλακάκι είναι τρομερό το πόσο δυνατό είναι.

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον πώς διατυπώνεται μια αντίληψη της μετάδοσης του ήχου. Ο Θεοδωρόπουλος αναφέρει ότι «ο ήχος μεταφέρεται μέσω κρούσης, μέσω των δονήσεων» και αποδίδει την ένταση του ήχου της σταγόνας στο υλικό, δηλαδή στο πλακάκι. Η φυσική του ήχου ρίχνει φως στους τρόπους μετάδοσής του μέσα από τα υλικά, τον αέρα, τα αέρια ή το νερό[329]. Μέσα από τη φυσική μπορεί κανείς να εξακριβώσει πώς συμβαίνει να ακούει κανείς κάτι με αυτόν τον τρόπο. Πέρα όμως από αυτό το επίπεδο, η τοποθέτησή του Δημήτρη εξετάζεται σε αυτό το σημείο κυρίως επειδή είναι σαν να διατυπώνει τον τρόπο με τον οποίο η βροχή επικαλύπτει όλους τους άλλους θορύβους που μπορούσαν πριν από αυτήν να γίνουν αντιληπτοί και φέρνει μέσα στο θόρυβο, νέες ηχητικές καταστάσεις. Ο ήχος από τη σταγόνα που περιγράφεται ως βασανιστήριο είναι ένα παράδειγμα.

Στη συνομιλία μας, δόθηκε από την πλευρά του μια σκοπιά ότι ο ήχος που χαρακτηρίζει την αθηναϊκή πολυκατοικία είναι οι ήχοι των νερών:

> Όταν σκέφτομαι ήχο και πολυκατοικία αυτό που σκέφτομαι κάπως είναι το πλυντήριο του γείτονα. Και λίγο επίσης την αποχέτευση. Τον ήχο στη σωλήνα της αποχέτευσης που δεν καταλαβαίνεις αν προέρχεται από νεροχύτη, λεκάνη ή μπάνιο. Βέβαια, αν του δώσεις λίγο προσοχή μπορείς να καταλάβεις αν έχει συνεχόμενη ροή είναι μάλλον από μπάνιο, ή και από νεροχύτη μπορεί να είναι συνεχόμενη ροή. Αν έχει πιο flashy απότομη και μετά σταματάει είναι μάλλον από καζανάκι. Αυτά σκέφτομαι, το φωταγωγό- shaft- που καμιά

329Howard και Angus, *Acoustics and Psychoacoustics*, ό.π., 1.

φορά δεν είναι καν φωταγωγός είναι πιο μικρό οπότε δεν είναι για να βάζει φως είναι για να κατεβάζει τους σωλήνες και αυτά, τους ήχους που παράγονται από τα νερά της πολυκατοικίας. Γιατί και το πλυντήριο πάλι με τα νερά είναι, βέβαια ακούς τη μηχανή, δεν ακούς τα νερά. Τ' ακούς και τα νερά από την αποχέτευση αλλά ακούς τη μηχανή και τη δόνηση που έχει.

Ο ήχος του πλυντηρίου του γείτονα και η αποχέτευση, δύο σημαντικές ηχητικές πηγές που μπορεί να ανακοινώνουν τι κάνει ο γείτονας περιγράφονται στην διατύπωση αυτή. Αρκετοί κάτοικοι αναφέρονται στους ήχους της αποχέτευσης, όπως η Κυρία Όλγα ή ο Αργύρης. Ο Αργύρης αναφέρει ότι ακούει κάτι σαν να αδειάζει κανείς μια κανάτα νερό στο φωταγωγό παρέα με σκούξιμο από τους σωλήνες, καθώς και το καζανάκι της μητέρας της συντρόφου του. Το καζανάκι ειδοποιεί τον Αργύρη και τη Δέσποινα ότι η μητέρα της ξύπνησε, συνεπώς μπορούν να ξεκινήσουν την καθημερινή τους ρουτίνα επικοινωνίας.

Σε μια εξαιρετικά σύντομη συνομιλία σχετικά με το θέμα της έρευνας που είχα με τον Θεόφιλο Τραμπούλη, μου είπε ότι ο πρώτος ήχος που του έρχεται στο μυαλό όταν σκέφτεται την πολυκατοικία είναι το καζανάκι των από πάνω. Κάθε φορά που το ακούει είναι σαν να ακούει τη ρυθμική κρουστή εισαγωγή από το τραγούδι[330] των Jefferson Airplane, "Plastic Fantastic Lover". Οι ροές των νερών που ακούγονται στο διαμέρισμα ενέχουν ορισμένα ρυθμικά μοτίβα τα οποία ενώ ενσωματώνονται με τον υπόλοιπο θόρυβο της μέρας, από μόνες τους, μερικές φορές μπορεί να γίνονται αντιληπτές και να ερμηνεύονται ως μουσική. Για παράδειγμα, όταν στο πλυντήριο πιάτων υπάρχουν μεγάλα σκεύη, η μηχανική κίνηση του νερού εξελίσσεται στο εσωτερικό των πραγμάτων, το νερό αντηχεί μέσα σε αυτά και μέσα στο πλυντήριο με τέτοιο τρόπο που προκαλεί πολύπλοκους ρυθμούς. Αυτοί οι ρυθμοί μοιάζουν με αυτούς που κάνουν τα κρουστά διαφορετικών ειδών μουσικής και ανακαλούνται ορισμένες φορές γνώριμοι ρυθμοί και μοτίβα. Ο θόρυβος της μηχανής που θα κάνει καλά τη δουλειά, σαν να αποσπάται και από το πράγμα που τον προκαλεί αλλά και από το φόντο και μπορεί γίνει ακουστή ως μια ρυθμική σύνθεση. [ΗΧΗΤΙΚΟ 10-11]

330Σχετικά με την ανάκληση μουσικών στιγμών στη βάση της εμπειρίας της επανάληψης που ενέχεται στην ίδια τη μουσική, βλέπε και Margulis Elizabeth Hellmuth, *On Repeat: How Music Plays the Mind,* Oxford University Press, 2013, κεφάλαια 2-5.

7.13 «Σαν να είμαι στην Επίδαυρο» και «Dolby Surround»

Συζητώντας τυχαία με έναν οδηγό ταξί και ρωτώντας τον σχετικά με το διαμέρισμά του, μου είπε ότι όταν μπαίνει στην πιλοτή, από εκεί, ακούει πεντακάθαρα τη γυναίκα του και τα παιδιά του όταν μιλάνε στην κουζίνα στον πρώτο όροφο. Είπε: «τους ακούω σαν να είμαι στην Επίδαυρο». Στη συνέχεια αναφέρθηκε στο γεγονός ότι τους κάνει παρατήρηση να μη μιλάνε τόσο δυνατά γιατί «ακούγονται κάτω». Ο οικιακός ήχος μπορεί να βιώνεται σαν ήχος κάποιας εμπειρίας θεάτρου ή σαν να βρίσκεται κανείς σε αμφιθεατρικό χώρο. Η Εύα, αλλά και άλλες συνομιλήτριες και συνομιλητές, αναφέρθηκαν στο ότι ακούν ορισμένα ηχητικά συμβάντα «στερεοφωνικά» ή «dolby surround». Καθώς μπορεί για παράδειγμα η Εύα να ακούει τα χελιδόνια «dolby surround» συνδέει την εμπειρία του ήχου στον κινηματογράφο, και συγκεκριμένα το σύστημα στερεοφωνικού ήχου, με την οικιακή της εμπειρία. Ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Θεοδωρόπουλος, τοποθετήθηκε με την ίδια έκφραση σχετικά με τις δονήσεις των κλιματιστικών ως εξής:

> Ενώ είναι κλειστά όλα τα παράθυρα και το ακούς surround, δονείται το δωμάτιο. Κάποια air condition είναι κολλημένα πάνω στον τοίχο και δεν έχει ας πούμε μονωτές στις βίδες ή δεν ξέρω και πόση δουλειά κάνουν αυτοί οι μονωτές αλλά πάντως δονείται το μηχάνημα και δονεί και τον τοίχο.

Υπάρχει ένα κοινό σημείο στις δύο περιπτώσεις, όταν λέει ότι ακούει κανείς σαν να βρίσκεται στην Επίδαυρο και του να ακούει κάτι σαν σε «Dolby Surround» και αυτό είναι ότι και οι δύο εμπειρίες εμπεριέχονται στις στιγμές όπου κανείς ψυχαγωγείται. Πέρα από αυτό το κοινό σημείο, οι δύο τοποθετήσεις διαφέρουν, επειδή η μια περίπτωση «ψυχαγωγίας» εντάσσεται αλλά και προκύπτει μέσα από έναν πολύ καλά σχεδιασμένο και δομημένο αμφιθεατρικό χώρο- το θέατρο της Επιδαύρου- και η άλλη προκύπτει από ένα ηχοσύστημα εφαρμοσμένο σε οικιακά περιβάλλοντα και σε αίθουσες σινεμά.[331]

331Συγκεκριμένα, στη σελίδα της εταιρείας κατασκευής του συστήματος αναφέρεται ότι «το

Θα παραθέσω παρακάτω μέρη από τη συνομιλία μας με την Εύα:

> Εύα: Τα πουλάκια τα ακούω στο μπάνιο, όταν είμαι, είναι τρομερό, διότι απ' ότι φαίνεται κάνουνε φωλιά στο σημείο που είναι ο αεραγωγός, ο εξαερισμός. Και το καλοκαιράκι απ' ότι φαίνεται είχαμε μια οικογένεια πουλιών οπότε... αλλά ακουγόταν πάρα πολύ έντονα ο ήχος. Πολύ έντονα, δηλαδή είχαμε κανονικά dolby surround. (Γελάει) Ήτανε τρομερό ρε παιδί μου!

Η δεύτερη φορά που η Εύα χρησιμοποιεί την ίδια έκφραση είναι όταν περιγράφει τους ήχους των ερώτων από άγνωστη κατεύθυνση:

> Θάλεια: Έχεις ακούσει και ήχους από κάποιους να κάνουνε έρωτα;
>
> Εύα: Ναι, dolby surround, ναι είναι θέμα ο ήχος. Και αναρωτιόμαστε αν είναι από τον δεύτερο, αν είναι από τον πρώτο...
>
> Θάλεια: Δεν καταλαβαίνετε;
>
> Εύα: Όχι, πάντως, σίγουρα έχουμε έναν καραμπουζουκλή και μερακλή άντρα.

Οι δύο τοποθετήσεις, του οδηγού, που ακούει την οικογένειά του από την πιλοτή σαν να βρίσκεται στην Επίδαυρο και της Εύας που ακούει dolby surround τα μωρά χελιδόνια και τους αναστεναγμούς, εκκινούν από ένα συγκείμενο τέρψης. Και οι δύο υποδηλώνουν με διαφορετικό τρόπο και μέσα από διαφορετική μεταφορά την εξαιρετική ποιότητα και καθαρότητα του ήχου, την αμεσότητα μετάδοσής του, τη λεπτομέρεια στην πληροφορία που αποκομίζουν, την ένταση με την οποία ακούν ό,τι ακούν. Δίπλα από αυτό το αφετηριακό σημείο ερμηνείας των συγκεκριμένων τοποθετήσεων, θα μπορούσε κανείς να τις εκλάβει ως τοποθετήσεις που εκκινούν από

στερεοφωνικό ενισχύει τον τρόπο με τον οποίο απολαμβάνει κανείς ταινίες ή μουσική ή άλλες μορφές ψυχαγωγίας στο σπίτι προεκτείνοντας τη στερεοφωνία στα πλάγια, πίσω και πάνω από το χρήστη. Δημιουργείται έτσι ένα φυσικό πολυδιάστατο ηχητικό περιβάλλον βασισμένο στην επιστήμη του πώς ακούν οι άνθρωποι. Με το συγκεκριμένο σύστημα η ψυχαγωγία αναζωογονείται, βάζοντας το χρήστη στο κέντρο της δράσης». https://www.dolby.com/about/support/guide/home-theater-setup/surround-sound/ Ανακτήθηκε 6/2018.

το γεγονός ότι οι κάτοικοι ενδέχεται να μιλούν αποστασιοποιημένοι από τα συμβάντα. Όπως υπογράμμισε ένας συνομιλητής μου, σχετικά με το ότι αναφέρονται στο "Dolby Surround" που προέρχεται από το χώρο του θεάματος «είναι σαν να μην συμβαίνει σε αυτούς ό,τι εκτυλίσσεται και σαν να το παρακολουθούν ως θεατές». Ως τέτοιοι- εξ αποστάσεως- μετέχουν της δράσης, συνεπώς ο οδηγός από τη μια ίσως να μη θέλει να ζει την οικογένειά του ως θέατρο ή να θέλει να μην ακούγονται τόσο καθαρά προς τα έξω ότι συμβαίνει μέσα στο σπίτι του και γι αυτό ζητά να χαμηλώνουν την έντασή τους. Από την άλλη η Εύα δεν θέλει να ακούει τις προσωπικές στιγμές ούτε των ανθρώπων ούτε των ζώων δίπλα της, γιατί όπως αναφέρει δεν την αφορούν και γι' αυτό ίσως δεν μπορεί να υπομείνει τους ήχους των χελιδονιών που ακούει τόσο καθαρά. Ο Δημήτρης, ενδεχομένως να χρησιμοποιεί αυτήν την έκφραση για να περιγράψει καλύτερα πώς ο ήχος της τεχνολογίας του κλιματιστικού τελικά μπορεί να φτάσει την ένταση και την επίδραση που μπορεί να έχει το σύστημα surround.

Οι εμπειρίες του ήχου και στους δύο χώρους τέρψης είναι κοινή για πολλούς ανθρώπους, κι έτσι με το να αναφέρονται σε αυτές, ουσιαστικά επικοινωνούν την δεδομένη ποιότητα ήχου. Αυτή η εμπειρία ήχου στον κινηματογράφο αφήνει τέτοιο ίχνος που μπορεί να εγγράφεται σε άλλο συγκείμενο για να επικοινωνηθεί μια εμπειρία ήχου από την καθημερινή ζωή. Με άλλα λόγια, το ίχνος που αφήνει η τεχνολογία του surround sound ή της στερεοφωνίας, είναι τέτοιο που μπορεί να χρειαστεί κανείς να το ανακαλέσει για να περιγράψει αντίστοιχες ποιοτικά εμπειρίες ήχου. Μερικές φορές, αυτή η εμπειρία του dolby surround είναι τόσο καλή στην προσομοίωση της πραγματικότητας που το κοινό μπορεί να πιστέψει ότι μεταφέρεται σε συγκεκριμένες καταστάσεις.

Συνεπώς, γνωρίζοντας ότι η δεδομένη εμπειρία ήχου αποτελεί, εν δυνάμει, μια βύθιση σε περιβάλλοντα προσομοίωσης, από εδώ και στο εξής περιπλέκεται λίγο η ερμηνεία των συγκεκριμένων τοποθετήσεων των κατοίκων. Αντιμετωπίζουν από απόσταση, σαν να βλέπουν ταινία- θεατρικό έργο τη ζωή που κυλά μπροστά τους ως θεατές, ή ως μέρη της παράστασης – υπόθεσης του έργου;

Στη σκηνή του θεάτρου όπως και στην κινηματογραφική επιφάνεια, οι ιστορίες που διαδραματίζονται συχνά δίνουν τρόπους συσχέτισης του κοινού με την υπόθεση ή με τους πρωταγωνιστές. Και στους δύο χώρους το έργο επιδρά στο κοινό από τη στιγμή

που αναπαριστά ορισμένες καταστάσεις. Μετέχει το κοινό στη δράση καθώς παρακολουθεί και προσπαθεί ενδεχομένως να ερμηνεύσει τι εκτυλίσσεται μπροστά του, αλλά και καθώς αποδέχεται αυτήν την επίδραση. Μαζί με τον ήχο που «κάνει τη δουλειά του» και «τοποθετεί» το κοινό στη δράση, η υπόθεση, το οπτικό ερέθισμα και η εμπειρία του κινηματογράφου που συνδυάζει όλα αυτά τα αισθητηριακά ερεθίσματα, ξεπερνά την εμπειρία του ήχου στον κινηματογράφο ξεκομμένη από το συγκείμενό της. Παρακάτω παρατίθεται, ένα απόσπασμα από το βιβλίο του σκηνοθέτη Αντρέι Ταρκόφκσι στο οποίο μιλά για τις πρώτες αντιδράσεις του κοινού στην εμπειρία του κινηματογράφου:

> Δεν μπορώ ακόμα να ξεχάσω εκείνο το ιδιοφυές έργο που προβλήθηκε τον περασμένο αιώνα, την ταινία με την οποία άρχισαν όλα, την *Άφιξη τρένου στο σταθμό της Λα Σιότα*, του Αύγουστου Λυμιέρ. Η ταινία αυτή ήταν απλούστατα αποτέλεσμα της ανακάλυψης της κάμερας, του φιλμ και του μηχανήματος προβολής. Το θέαμα διαρκεί μόλις μισό λεπτό και δείχνει ένα ηλιόλουστο τμήμα σιδηροδρομικού σταθμού, με κυρίες και κυρίους που κόβουν βόλτες, και το τρένο που έρχεται από το βάθος της εικόνας και κατευθύνεται ολόισια στο φακό. Καθώς το τρένο πλησίαζε, πανικός άρχισε να κυριεύει την αίθουσα, οι θεατές πετάχτηκαν απάνω και το΄ βάλαν στα πόδια. Εκείνη τη στιγμή γεννήθηκε ο κινηματογράφος. Δεν ήταν απλώς ζήτημα τεχνικής ή κάποιος νέος τρόπος αναπαράστασης του κόσμου: είχε δημιουργηθεί μαι νέα αισθητική αρχή.
>
> Πρώτη φορά στην ιστορία των τεχνών, στην ιστορία της παιδείας, ο άνθρωπος βρήκε τρόπο να αποτυπώσει το χρόνο, και ταυτόχρονα τη δυνατότητα να τον αναπαράγει στην οθόνη κατά βούληση, να τον επαναλαμβάνει και να επιστρέφει σ΄ αυτόν. Απόκτησε μια μήτρα του πραγματικού χρόνου. Αφού είδε και κατέγραψε το χρόνο, μπορούσε πλέον να το διατηρήσει χρόνια ολόκληρα (θεωρητικά, για πάντα) σε μεταλλικά κουτιά.[332]

332Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1987, 85.

Η «νέα αισθητική αρχή», όπως διατυπώνει ο Ταρκόφσκι, προκύπτει από την εμπειρία της τέχνης του κινηματογράφου. Η προβολή μοιάζει με την πραγματικότητα και επιδρά τόσο ώστε στην πρώτη προβολή οι άνθρωποι τράπηκαν σε φυγή. Αυτή η νέα αισθητική αρχή εμπεριέχεται κυρίως- αν μπορώ να ερμηνεύσω τη συνέχεια του γραπτού του έτσι- στο ότι υπάρχει η δυνατότητα να επιστρέφουμε στον «πραγματικό χρόνο» και να τον επαναλαμβάνουμε κατά βούληση. Σε μια άλλη αφήγηση, στην ημερολογιακή καταγραφή του από έναν «περίπατο» από το Μόναχο μέχρι το Παρίσι ο Βέρνερ Χέρτσογκ σημειώνει τα εξής:

> Όλα αυτά είναι για ΄μένα πρωτόγνωρα, ένα νέο κεφάλαιο της ζωής. Νωρίτερα βρέθηκα να στέκομαι σε μια γέφυρα πάνω από τον αυτοκινητόδρομο για το Άουγκσμπουργκ. Από το παρμπρίζ του αυτοκινήτου μου βλέπω καμιά φορά ανθρώπους να στέκονται στις γέφυρες του αυτοκινητόδρομου και να χαζεύουν τα διερχόμενα αμάξια. Τώρα είμαι κι εγώ ένας απ΄ αυτούς. Μετά τη δεύτερη κιόλας μπίρα, νιώθω να γονατίζω. Ένας πιτσιρίκος τεντώνει ανάμεσα σε δύο τραπέζια έναν σπάγγο με μια χαρτονένια πινακίδα και κολλάει τις άκρες με σελοτέιπ. «Παράκαμψη!» αναφωνούν οι θαμώνες. «Ποιοι νομίζετε πως είστε;» λέει η σερβιτόρα, προτού τα λόγια της σκεπαστούν από τις εκκωφαντικές φανφάρες της μπάντας. Οι θαμώνες θα ήθελαν να δουν τον πιτσιρίκο να σηκώνει τη φούστα της σερβιτόρας, αλλά ο μικρός δεν τολμά να απλώσει χέρι.
>
> Μόνο αν ήμουν στον κινηματογράφο, θα μπορούσα να πιστέψω ότι όλα αυτά συμβαίνουν στ' αλήθεια.[333]

Εδώ ίσως να διαβάζουμε την επίδραση αυτής της «αισθητικής αρχής»: ο Χέρτσογκ, δυσκολεύεται να πιστέψει στα γεγονότα που ζει. Μπορεί να πιστέψει αυτό που συμβαίνει, μόνο αν το εκλάβει ως πλαστή υπόθεση[334]. Αυτό που συμβαίνει είναι για εκείνον γεμάτο με όλα τα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να απαρτίζουν μια κινηματογραφική σκηνή. Η «αλήθεια» που «βαδίζει στα δάση» αποτελεί άραγε για

333Χέρτσογκ Βέρνερ, *Οδοιπορία στον Πάγο, Μόναχο- Παρίσι, 23 Νοεμβρίου- 14 Δεκεμβρίου 1974*, Αθήνα, εκδόσεις alloglotta, 2019, 12.

334Εδώ φαίνεται ίσως πόσο πολύ λατρεύει να παρακολουθεί και να σημειώνει αυτά που ζει.

εκείνον το ζητούμενο της εμπειρίας της τέχνης; Ίσως οι κάτοικοι των πολυκατοικιών, καθώς μιλάνε για «στερεοφωνικό ήχο», για τα χελιδόνια «dolby surround» ή για την οικογένεια που ακούγεται σαν να είσαι στην Επίδαυρο, μπορεί λένε με αυτόν τον τρόπο ότι τις δεδομένες στιγμές ακούν καλύτερα, σα να είναι στο κέντρο της δράσης, ή σαν να «είναι πολύ εκεί» σε ό,τι συμβαίνει, επειδή αυτό που βιώνεται είναι υπερβολικά συναρπαστικό ή έντονα επιδραστικό. Επίσης θα μπορούσε να υποτεθεί ότι εκφράζουν δυσπιστία σε αυτά που ζουν τις συγκεκριμένες στιγμές. Ενδεχομένως να «μην μπορούν να πιστέψουν στα αυτιά τους», επειδή στη λίμνη της ακουστικής μνήμης η εμπειρία της «αισθητικής αρχής» της τεχνολογίας του σινεμά και των ηχείων συγχέεται με ό,τι μπορεί να ζει κανείς,

7.14 Δονήσεις, ο ήχος ως άγγιγμα: μπάσα μουσικής, μοτοσυκλέτες, κλιματιστικά, ανελκυστήρας και πειράματα στην μπανιέρα

Από το δρόμο αισθάνομαι τα μπάσα του «φτιαγμένου» smart αυτοκινήτου πολύ πριν αντιληφθώ ότι ανήκουν σε τραγούδι που παίζει μέσα από τα φοβερά ηχεία του. Μισό ηχεία- μισό sub woofer- μισό αυτοκίνητο, περνά από την περιοχή και σείεται ο τόπος. Πρώτα σείεται το σώμα, τα πόδια, μετά η κοιλιά μετά το κεφάλι και οι άκρες των χεριών. Μετά έρχεται ο ήχος. Μέχρι τότε και πριν ανάψει το φανάρι προλαβαίνω να πατήσω τον ανιχνευτή τραγουδιών στο κινητό για να βρω τι τραγούδι ακούγεται. [ΗΧΗΤΙΚΟ 02] Μαζί με τον οδηγό, «γλεντάω» κι εγώ μέχρι να απομακρυνθεί κι έπειτα η κατάσταση επανέρχεται όπως ήταν πριν το πέρασμα του αυτοκινήτου. Δεν «γλεντάω» πάντα μαζί του· ειδικά για τα παιδιά, αποτελεί πηγή φόβου και ξεκίνημα συζήτησης, διαπραγμάτευσης, ανάγκης να τα καθησυχάσω, γιατί χρειάζεται να τους αιτιολογήσω τι ακούγεται τόσο δυνατά. Όταν γίνεται πάρτυ στην ταράτσα, η ένταση των μπάσων της μουσικής δεν μπορεί να συγκριθεί με τα πολύ δυνατά woofer του μικρού αυτοκινήτου. Τα μπάσα του πάρτυ τα αισθάνομαι περισσότερο σαν μια απαλή, επίμονη, δόνηση που αλλάζει ρυθμό από τραγούδι σε τραγούδι, καθώς αλλάζει και ο τρόπος που επικαλύπτει τον ήχο από ό,τι κάνουν οι επισκέπτες του πάρτυ. Είναι σα να πάλλεται ελάχιστα ο

αέρας σε όλο το δωμάτιο και καταλαβαίνω έτσι ότι κάτι συμβαίνει. Παρότι δεν πήγα στο πάρτυ, παρότι δεν χόρεψα και δεν ξενύχτησα μαζί τους, κάθε πρωινό μετά το πάρτυ, αισθάνομαι τη μεθεόρτια ησυχία, σαν να έπαψε κάτι που λειτουργούσε ή σαν να έσβησε κάτι που μαίνονταν όσο προσπαθούσα να ξεκουραστώ με αυτήν την υπόκρουση.

Η δουλειά που κάνουν στην εξάτμιση των μηχανών δημιουργεί διαφορετικούς εκκωφαντικούς αρκετές φορές ήχους. Οι μοτοσυκλετιστές σαν να σχίζουν τον αέρα στο πέρασμά τους και- σαν να διαπερνά ο παλμός της εξάτμισης όλο το κεφάλι από αυτί σε αυτί. Επίσης, σε ορισμένα αυτοκίνητα οι ιδιοκτήτες τους πειράζουν τη μηχανή για να βρυχάται περισσότερο με συγκεκριμένο τρόπο ή επιλέγουν συγκεκριμένα αυτοκίνητα επειδή πάλλονται με πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Τα μπάσα μιας τέτοιας μηχανής σημαίνουν έντονα την παρουσία των αυτοκινήτων, δημιουργούν συγκεκριμένη εμπειρία δονήσεων τόσο μέσα στο αυτοκίνητο για τον οδηγό όσο και για τους κατοίκους της πόλης. Η αισθητική των αυτοκινήτων- η αισθητική της πολυκατοικίας- η αισθητική των μέσων μεταφοράς ως αποτέλεσμα του σχεδιασμού τους, κάνει την εμπειρία μέσα σε αυτά να διαφέρει τόσο από μέσο σε μέσο αλλά και από όχημα σε όχημα, από κατηγορία αυτοκινήτου σε κατηγορία αυτοκινήτου κλπ. Οι άνθρωποι, επιλέγοντας τα μέσα μεταφοράς τους, επιλέγουν εν μέρει την εμπειρία που θα βιώσουν. Όπως συζητείται στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, ««Δοχείο ζωής» και τσαγιέρα του Lucier: δύο μεταφορές για την επιτόπια έρευνα στην πολυκατοικία», η τεχνολογία έχει εξελιχθεί τόσο πολύ ώστε τα αυτοκίνητα πλέον δεν παράγουν θόρυβο μηχανής, συνεπώς οι εταιρείες προσλαμβάνουν σχεδιαστές ήχου για να σχεδιάσουν το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα που θα ταίριαζε καλύτερα στο δεδομένο αγοραστικό κοινό. Για παράδειγμα τον ήχο που κάνει η πόρτα όταν κλείνει, τον ήχο της μηχανής που επιταχύνει, τον ήχο της ζώνης που κλειδώνει, τον ήχο του αυτοκινήτου που κλειδώνει. Όπως ο χώρος και η αισθητική των αυτοκινήτων αλλάζουν την εμπειρία του χρήστη έτσι και οι χώροι της πολυκατοικίας μοιάζουν να θέτουν εξ αρχής διαφορετικές συνθήκες ακοής. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η εμπειρία των δονήσεων στην πολυκατοικία παραλληλίζεται με την εμπειρία της επίδρασης των μέσων μεταφοράς, όπως για παράδειγμα στην παρακάτω τοποθέτηση του Δημήτρη Θεοδωρόπουλου.

Το βόμβο του ανελκυστήρα τον αισθάνομαι στο σώμα μου όταν είμαι

ξαπλωμένη στο υπνοδωμάτιο. Όταν βρίσκομαι στο παιδικό δωμάτιο το καλοκαίρι, μερικές φορές αισθάνομαι το βόμβο από το κλιματιστικό στη διπλανή πολυκατοικία, όμως δεν μπορώ να προσδιορίσω την πηγή ενός κάτι που είναι έντονο, δυνατό και δουλεύει κάπου. Αν ακουμπήσω τον τοίχο στο δωμάτιο μπορώ να αισθανθώ μια ανεπαίσθητη δόνηση. Για τις δονήσεις των κλιματιστικών ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Θεοδωρόπουλος είχε τοποθετηθεί ως εξής:

> [...] επίσης, το άλλο των τελευταίων χρόνων, κρουστικός ήχος είναι η δόνηση του air condition που μπορεί να έρχεται από πολύ μακρυά. Μπορεί να είναι στην άλλη άκρη του κτιρίου και να δονείται το τέτοιο και να σου έρχεται από τον τοίχο σιγά σιγά φτάνει σε 'σένα. Ενώ είναι κλειστά όλα τα παράθυρα και το ακούς surround δονείται το δωμάτιο. Κάποια air condition είναι κολλημένα πάνω στον τοίχο και δεν έχει ας πούμε μονωτές στις βίδες ή δεν ξέρω και πόση δουλειά κάνουν αυτοί οι μονωτές αλλά πάντως δονείται το μηχάνημα και δονεί και τον τοίχο. Και μη συζητήσουμε για το άλλο που βάλαμε στο γραφείο που είναι μια πολυκατοικία του τέλους του '60, κάπου εκεί, πάντως ο τοίχος ο εξωτερικός είναι διπλός που σημαίνει ότι- γενικά είναι διπλοί οι εξωτερικοί τοίχοι- αλλά αυτός είναι διπλός με κενό ανάμεσα. Αυτό το κάνανε όταν κάνανε μόνωση, μετά το '80. Αλλά πριν το κάνανε, αλλά όχι παντού, σε κάποιες καλές κατασκευές το κάνανε, δηλαδή χτίζανε δυο ξεχωριστούς τοίχους και στη μέση έχει αέρα γιατί το θεωρούσαν ότι κάπως μονώνει αυτό που όντως ισχύει γιατί ο έξω τοίχος κρυώνει – ζεσταίνεται πιο πολύ κι ο μέσα λιγότερο επειδή έχει αυτήν την απόσταση. Αυτό όμως είναι ένα τέλειο ηχείο. Και είναι το air condition απ' έξω που δονείται και δονεί όλον αυτόν το χώρο μέσα και σου' ρχεται αεροπλάνο, τζ τζζζζζζζ. Ακούγεται σαν να προσγειώνεται αεροπλάνο, πρέπει να 'ρθείς μια φορά να το καταγράψεις.

Ο κενός χώρος ανάμεσα στους δύο τοίχους στόχευε σε καλύτερη μόνωση αλλά απέτυχε καθώς βιώνεται ως «το τέλειο ηχείο» δηλαδή γίνεται ένας παραλληλισμός με τα ηχεία-πράγματα που έχουν την ιδιότητα να δημιουργούν αντήχηση. Για παράδειγμα ο ήχος μέσα στο σκάφος των μουσικών οργάνων όπως της κιθάρας για παράδειγμα ή τα βάζα που χρησιμοποιούσαν παλιά στα θέατρα για την ενδυνάμωση του ήχου. Αντιστοιχείται στη συνέχεια η δόνηση από το κλιματιστικό με τη δόνηση μιας τροχιάς προσγείωσης αεροπλάνου και επιχειρείται η φωνητική μίμηση του συμβάντος.

Όταν γεμίζει η μπανιέρα με νερό και βουτάμε το κεφάλι, η πίεση που ασκούν οι

μεταφερόμενες δονήσεις στον κοχλία του αυτιού κάνει να αισθάνομαι πολλούς στερεόφερτους ήχους που δεν γίνονται αντιληπτοί έξω από το νερό. Αυτός είναι ένας τρόπος να κατανοήσει κανείς πόσες δονήσεις φτάνουν σε εμάς, μας αγγίζουν χωρίς να προλάβουν να γίνονται αντιληπτές μέσω της ακοής. Το τρίξιμο του θερμοσίφωνα που βρίσκεται σε λειτουργία, πολλούς γδούπους διαφορετικών εντάσεων από άλλα διαμερίσματα, ρυθμικές δονήσεις από συσκευές που λειτουργούν σε άλλους ορόφους, παλμούς, το ασανσέρ πιο δυνατά και διάφορες άλλες δονήσεις από άγνωστες πηγές. Αποκαλύπτεται έτσι, με μέσο το νερό, μια παράλληλη κατάσταση που εξελίσσεται ταυτόχρονα με ότι γίνεται αντιληπτό από την ακοή έξω από το νερό. Η οστική μετάδοση ακουστικού σήματος μέσω των δονήσεων είναι ένας τρόπος να ακούει κανείς ό,τι δεν μπορεί να μεταφερθεί μέσω του αέρα[335]. [ΗΧΗΤΙΚΟ 12]

7.15 Δύο τοποθετήσεις για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση

Μια ακόμα ηχητική επίδραση, είναι αυτή που πηγάζει από την τηλεόραση των γειτόνων. Η Αλέξια και κάτοικοι άλλων προαστίων αναφέρουν ότι από το διαμέρισμά τους αρκετές στιγμές ακούν την τηλεόραση των γειτόνων. Από έναν εργασιακό χώρο στον οποίο έχω διαμείνει πολλές ώρες έχω την εμπειρία ακρόασης των ήχων της τηλεόρασης κάποιου γείτονα, προγράμματα στα οποία συζητούν κυρίως ή παρουσιάζουν ειδήσεις ενώ αποτελεί για εμένα θόρυβο φόντου. Παραθέτω παρακάτω δύο τοποθετήσεις· της κυρίας Όλγας που μου μιλά για την αγαπημένη εκπομπή της στο ραδιόφωνο και της κυρίας Μαρίας από εκείνη τη στιγμή που μοιράστηκε μαζί μου ότι δεν θέλει να ακούει τίποτα, ούτε να βλέπει τηλεόραση, επειδή μετά το χαμό των δικών της δεν την ευχαριστούν αυτά τα μέσα.

335Passante Jason, "Bone Conduction Through History", *Audio Reputation*. 4 Φεβρουαρίου, 2018.

Κυρία Όλγα: Ακούω μιαν εκπομπή στο ραδιόφωνο που πάντα όταν τον ακούω αυτόν το Χριστιανό ηρεμώ. Κατάλαβες. Είναι πολύ ήρεμος κάποιος Τσιλιμίδης που ακούω στο ραδιόφωνο κι επειδή αυτός ασχολείται, αυτός βάζει διάφορους ήχους από καναρίνια, απ΄ τους ήχους τους δρόμους είναι, ναι δηλαδή καλεί ανθρώπους της τέχνης κατάλαβες τώρα; Και αυτός, η φωνή του, πάντα με χαλαρώνει.

Σε ποιο σταθμό;

Στο real fm απ΄ τις δώδεκα μέχρι τις πέντε τα χαράματα. Δευτέρα μέχρι και Παρασκευή. Κι όταν έχω τα ξενύχτια μου, τον ακούω. Κατάλαβες τώρα. Πέντε ώρες εκπομπή.

Και τι μουσική βάζει;

Βάζει διάφορες μουσικές ρε παιδί μου από δημοτικό μέχρι καινούρια μουσική, μοντέρνα αλλά έχει πολλούς πανεπιστημιακούς που καλεί για τη γλώσσα για πολλά, παίρνουν άνθρωποι τηλέφωνο κι από ΄κει αποκομίζω κάτι, κατάλαβες τώρα. Δηλαδή είναι κάποιοι άνθρωποι που είναι μεστοί στο λόγο τους ρε παιδί μου και ακόμα όσο ζεις μαθαίνεις κάποια πράγματα. Κατάλαβες. Τσιλιμίδης λέγετε 97,8 είναι. Αυτό άμα το βάλεις να ακούσεις με ηρεμεί η φωνή του. Να ναι καλά ο άνθρωπος, δηλαδή αν τα είχα καλά με το τηλέφωνο, δεν τα έχω και πάρα πολύ καλά, θα τον έπαιρνα κάποιες βραδιές γιατί μιλάς, σ΄ αφήνει και μιλάς ρε παιδί μου, αναπτύσσεις ένα θέμα, βάζει κάποιο θέμα και πάνω σ΄ αυτό, άμα θες να μιλήσεις, μπορείς να μιλήσεις. Γίνεται θεματική η συζήτηση, κατάλαβες, βάζει κάποιο θέμα, ναι.

Θάλεια προς κυρία Μαρία: Κι εδώ τι κάνετε όλη μέρα; Χωρίς τηλεόραση, χωρίς ραδιόφωνο να ακούτε λιγάκι;

Κυρία Μαρία: Δε θέλω τίποτα. Τίποτα δε θέλω. Έτσι όπως με βλέπεις, έτσι κάθομαι μες στο σπίτι θα μαγειρέψω κάτι θα φάω δυο μέρες τρεις, εκεί. Ε, και το βραδάκι, έξι η ώρα πάω εδώ κάτω στο, που είναι το πρατήριο που έχει ψωμιά αν ξέρεις; Εδώ Μεγάλου Αλεξάνδρου, εκεί είναι μια παλιά φίλη χρόονια, πάμε εδεκεί καθόμαστε λίγο και 'κείνη μόνη της είναι αλλά εκείνη έχει στον όροφό της έχει παρέα, πάνε εκεί, μαζεύονται. Μαζεύουνται.

8 Το κατώφλι

8.1 Το κατώφλι: «πέρασμα» για τον ήχο- όριο στην αντοχή

Το κατώφλι, το πραγματικό σημείο στο χώρο της πολυκατοικίας – το κατώφλι σε κάθε είσοδο πολυκατοικίας, το πλατύσκαλο, ή το κάθε κατώφλι των διαμερισμάτων, αποτελεί ένα πέρασμα και το βασικό όρο-ομπρέλα για την προσέγγιση διαφορετικών θεμάτων στα παρακάτω υποκεφάλαια. Αυτό το σημείο στο χώρο, μπορεί να εννοηθεί επίσης ως ένας μεταβατικός ενδιάμεσος χώρος ο οποίος δημιουργείται μέσα από συγκεκριμένες δράσεις. Εξετάζεται εδώ πώς το κάθε κατώφλι αποτελεί έναν ιδιαίτερο χώρο που εξυπηρετεί από τη μια τις καθημερινές δράσεις, από την άλλη αποτελεί το σημείο- μέσο από το οποίο περνά ο ήχος και εισέρχεται στον κάθε ιδιόκτητο χώρο. Στο υποκεφάλαιο 4.5 «Η πολυκατοικία ως "άσκηση τοποθέτησης ορίων" και ως "προφορική συνεννόηση"», γίνεται μια προσέγγιση ορισμένων συζητήσεων γύρω από τους μεταβατικούς χώρους που δημιουργούνται, αποκαλύπτοντας τα ρευστά όρια μεταξύ των χώρων και των χρήσεών τους, αλλά και γύρω από το πώς η πολυκατοικία δημιουργήθηκε μέσα από τις επιδράσεις των προφορικών συνεννοήσεων οι οποίες συνέβαιναν και συμβαίνουν σε ενδιάμεσους χώρους, σε κατώφλια όπως στο τραπεζάκι που επεσήμανε η Ιωάννα Θεοχαροπούλου, το τοποθετημένο μπροστά από τις οικοδομές, στις αρχές της δόμησης της Αθήνας επιχειρούσαν να συνεννοηθούν οι

ιδιοκτήτες, οι νοικοκυρές, με τους εργολάβους και τους μηχανικούς.

Ένα μεταφορικό κατώφλι προσεγγίζεται στα παρακάτω υποκεφάλαια, για παράδειγμα η είσοδος ως κατώφλι, ως χώρος υποδοχής ή ως χώρος που επιτρέπει να συμβούν συναντήσεις συνδιαλλαγές, συνομιλίες, συνεννοήσεις, «καλωσορίσματα ή κατευόδια», σύντομες διαδικασίες ή άλλες δράσεις. Διερευνάται πώς τα κατώφλια ενδεχομένως είναι χώροι μέσα από τους οποίους συνήθως ο ήχος βρίσκει τον τρόπο να κινηθεί και «να κάνει τη δουλειά του», να γίνει ακουστός ή να επενεργήσει χωρίς να γίνει ακουστός, να διαδοθεί, να περάσει τα όρια του προσωπικού, επιδρώντας ενδεχομένως στην καθημερινή δράση που φαίνεται να συνδιαμορφώνεται με το ηχητικό πεδίο. Αυτοί οι χώροι διερευνάται πώς λειτουργούν ως περάσματα για τον ήχο από το ιδιόκτητο στο κοινό και από το ιδιωτικό στο δημόσιο. Όπως ανέφεραν πολλοί κάτοικοι, τις περισσότερες φορές, αφουγκράζονται τους γείτονές τους διαμέσου αυτών των ενδιάμεσων χώρων.

Ποιος χώρος ή ποια σημεία θα μπορούσαν να εννοηθούν ως τέτοια κατώφλια; Όλοι οι κοινόχρηστοι χώροι, το ισόγειο κατάστημα, η είσοδος της πολυκατοικίας, ο ανελκυστήρας, το μπαλκόνι, η ταράτσα, το θυροτηλέφωνο, οι γενικές συνελεύσεις, ο ακάλυπτος, ο φωταγωγός, όλοι οι τοίχοι μαζί με τα ανοίγματα- παράθυρα και μπαλκονόπορτες, οι σκάλες – το κλιμακοστάσιο, η πίσω αυλή. Μια ακόμα πτυχή του στοιχείου αυτού είναι το κατώφλι ως το όριο στην αντοχή- ανεκτικότητα- ανοχή- υπομονή- το όριο στο πόσο, τι και πότε μπορούν να ακούν από τους γείτονες οι κάτοικοι. Πέρα από το χωρικό όριο το οποίο επιτρέπει ή όχι τη διάδοση του ήχου, το προσωπικό όριο που έχουν οι κάτοικοι να υπομένουν τους ήχους των γειτόνων διερευνάται μέσα από τις πρακτικές και τις δράσεις που αποφασίζουν να αναλάβουν για να διαχειριστούν ό,τι ακούν.

Στα παρακάτω υποκεφάλαια, η επιτόπια έρευνα εστιάζει σε ορισμένα από αυτά τα κατώφλια και επιχειρείται να διερευνηθούν οι επιδράσεις σε αυτούς τους ενδιάμεσους χώρους. Αρκετά συχνά έχουν δώσει έμπνευση και αφορμή για τη δημιουργία καλλιτεχνικών δράσεων ή εγχειρημάτων. Συζητούνται συνεπώς, δράσεις καλλιτεχνών που εφορμούν από τα κατώφλια και περιλαμβάνουν συμμετοχικά και ηχητικά έργα λειτουργώντας μέσα στις δεδομένες δομές υπό διαφορετικές σκοπιές και μέσα από δράσεις που επιχειρούν να εξετάσουν τρόπους μετασχηματισμού των

υπαρχόντων σχέσεων, λειτουργιών, χρήσεων ή κανονισμών.

8.2 Στο πεζοδρόμιο- κατώφλι, δεσμοί με τη θάλασσα

«Στο τέρμα της Σκουφά, συναντώ τη θάλασσα.
Γαλάζια νερά; Τέτοια ώρα; Εδώ;
Στο χέρι μου βαστάω, σφιχτά, το κλειδί.

Να βούταγα,
και με μεγάλες απλωτές,
να κατευθυνόμουνα προς το σπίτι μου;»[336]

Στη Θερμοπυλών 51, τα πρωινά του καλοκαιριού ο πατέρας της Εύας από τον τρίτο όροφο, κατεβαίνει στις οκτώ και πηγαίνει με το μοτοσακό του στον Άλιμο για μπάνιο. Μερικές φορές γυρνώντας, πριν ανοίξει καλά καλά την πόρτα της εισόδου της πολυκατοικίας για να βγει, φωνάζει στην κυρία Μαρία:

Καλημέρα κυρία Μαρία, κάθε μέρα βγαίνεις παραλία βλέπω;!

Η κυρία Μαρία κάθεται συχνά στο πεζοδρόμιο έξω από την είσοδο, δίπλα στο τραπεζάκι των Κινέζων, έξω από το κατάστημά τους. Συνήθως φοράει μαύρα- για το γιο της και τον άντρα της. Πάνω σε αυτό το τραπεζάκι οι Κινέζοι υπολογίζουν ό,τι χρειάζεται για τις συναλλαγές με τους πελάτες που έρχονται για να αγοράσουν ψιλικά είδη για τα δικά τους καταστήματα, ταΐζουν τα μικρά κινεζάκια, τα διαβάζουν για το σχολείο. Σπάνια κάθονται για ξεκούραση. Εκεί η κυρία Μαρία, περνά τη μέρα της, καθιστή, ατενίζει την κυκλοφορία και τους περαστικούς, μας περιεργάζεται, σχεδόν πάντα ρωτάει για πού το βάλαμε. Στρωμένη σαν άσφαλτος στην πλαστική καρέκλα, μοιάζει σαν να ζει δέκα φορές πιο αργά από όλους. Όταν κάθεται εκεί έχει παραδοθεί στο ρυθμό του δρόμου και έχει το νου της.

336Λαζαρίδου, Όλια, *η προσευχή του ελάχιστου,* ό.π..

Σε ένα άλλο πεζοδρόμιο λίγο πιο πάνω, στην οδό Κεραμεικού, η Στέλλα που σερβίρει κοίταξε τις κόρες μου που κάθονταν στο καφέ, σαν να αγνάντευαν κι αυτές για μερικά λεπτά τον κόσμο που πέρναγε απ' έξω ή τον κόσμο που κάθονταν εκεί. Φώναξε δυνατά κοιτάζοντάς τες και γελώντας σα να απολάμβανε το θέαμα: «παραλίααα...!». Το πεζοδρόμιο έξω από τα ισόγεια καταστήματα στο Μεταξουργείο που σε πολλά σημεία κατακλύζονται από τα τραπέζια που έχουν βγάλει έξω οι καφετέριες, είναι με έναν τρόπο ενδιάμεσοι χώροι μεταξύ του ιδιωτικού – του κλειστού χώρου των οικιακών διαμερισμάτων, και του δημόσιου, αυτού που λειτουργεί ως πέρασμα. Σε αυτούς τους ενδιάμεσους- μεταβατικούς χώρους επιτρέπεται ή και ανεχόμαστε μια δραστηριότητα η οποία δείχνει να αρθρώνεται ανάμεσα στην προσωπική άνεση και οικειότητα, στην τυπική οικονομική συναλλαγή και στο περνάω απλά από κει για να πάω στη δουλειά μου. Ο χαιρετισμός του πατέρα της Εύας ή η διαπίστωση της Στέλλας, όπου συνειρμικά συνδέουν και οι δύο τον τρόπο που κάθονται οι άνθρωποι και κοιτούν, με τον τρόπο που κοιτά κανείς όταν βρίσκεται σε παραλία, είναι δυο παραδείγματα μιας διατύπωσης ενός στοιχείου προς εξέταση. Αυτό το στοιχείο δεν φανερώνει τη σχέση που αναπτύσσουν οι κάτοικοι μεταξύ τους μέσα από ό,τι ακούν ακριβώς. Δημιουργείται από τα λεγόμενά τους μια μεταφορά, του δρόμου ή του πεζοδρομίου ως παραλία, ή ως η περατζάδα δίπλα στο κύμα. Η ροή του δρόμου ή ο ήχος των αυτοκινήτων μπορεί να βρίσκονται όπου θα βρίσκονταν τα κύματα με ορίζοντα το πεζοδρόμιο. Αυτή η κοινή για τους κατοίκους μεταφορά, ενδεχομένως φέρνει στην επιφάνεια έναν ακόμα τόπο που αναδύεται μέσα από το δεδομένο χώρο, όχι μόνο την ευρύτερη περιοχή της Αθήνας που βρίσκεται γεωγραφικά δίπλα στη θάλασσα, αλλά μια φανταστική παραλία στην οποία απολαμβάνουν το φανταστικό νερό. Μέσα στη συνεχόμενη κίνηση των αυτοκινήτων ή των περαστικών μπορεί να ατενίζουμε το κοντινό που εξελίσσεται, όχι ως αποστασιοποιημένοι επισκέπτες αλλά όσο κατοικούμε εκεί. Ταυτόχρονα, η διαμονή αυτή επιτρέπει την ονειροπόληση ή μια καλά παραδομένη στον ήχο των συμβάντων κατάσταση του νου.

Στο κείμενό της η Φοίβη Γιαννίση, “Seaward: The Sound of Eros and an Athenian Avenue to the Aegean”[337], μιλά για τη φαντασιακή σύνδεση της αρχαίας και της μοντέρνας Αθήνας με τη θάλασσα. Περνά μέσα από τις θέσεις, τα αποσπάσματα, τις

337Γιαννίση Φοίβη, “Seaward, The Sound of Eros and an Athenian Avenue to the Aegean”, Montreal Architectural Review, Volume 4, 2017, 23.

αφηγήσεις και τις προσεγγίσεις εκείνες για τις αρχαίες τελετουργίες εξαγνισμού των Ελευσίνιων μυστηρίων, όταν οι Αθηναίοι κατέβαιναν στον Πειραιά για να εξαγνιστούν στη θάλασσα, κολυμπώντας και θυσιάζοντας μικρά γουρουνάκια, όπως πρόσταζε η θεά Δήμητρα. Μιλά ακόμα, για τη μουσική που συνόδευε τη φαντασιακή κάθοδο στη θάλασσα στη νεωτερικότητα. Με άξονα τις οδούς που οδηγούν από το κέντρο στα παραθαλάσσια προάστια, εστιάζει στο σώμα του κάτοικου της Αθήνας καθώς επιχειρείται η σύνδεση αυτού με την επιθυμία και την κάθαρση την οποία συμβολίζει το θαλασσινό νερό. Αναφέρεται στο γραπτό του Πλούταρχου[338] όπου διαβάζουμε τα εξής: όταν κάποιος μύστης έπλενε ένα γουρουνάκι στο λιμάνι του Κάνθαρου, ένα τεράστιο ψάρι καταβρόχθισε το κάτω μέρος του σώματός του μέχρι την κοιλιά, κάτι το οποίο ερμηνεύθηκε ως προφητεία. Η Αθήνα και ο Πειραιάς με το Παλαιό Φάληρο ερμηνεύονται, ως ένα σώμα του οποίου το κάτω μέρος- η θάλασσα- φιλοξενεί τις σωματικές ανάγκες και τις διεργασίες του μεταβολισμού παρέα με τις σεξουαλικές διεργασίες και εκείνες της επιθυμίας το οποίο- ως κατώτερο στο χώρο αλλά και ιεραρχικά- έπρεπε να θυσιαστεί για χάρη του πάνω μέρους, του Αθηναϊκού κέντρου. Επίσης όπως αναφέρεται, η έννοια της θυσίας εμπεριέχεται ακόμα, στο μύθο της Αθηνάς και του Ποσειδώνα, κατά τον οποίο οι κάτοικοι της Αθήνας προτίμησαν ό,τι είχε να προσφέρει η Αθηνά και απέρριψαν τις προσφορές του Ποσειδώνα και έτσι έδωσαν το όνομα της Αθηνάς στην πόλη. Η επιθυμία για τη θάλασσα αιωρείται σαν ερώτημα που μένει να απαντηθεί όπως αναφέρει η Γιαννίση, "SEAWARD". Αυτό μπορώ άραγε να το ερμηνεύσω ως «κατά την θάλασσα», «στο πέρασμα για τη θάλασσα», «στο δρόμο για τη θάλασσα», ή «καθώς μετακινούμαστε προς τη θάλασσα». Στο κείμενο της Γιαννίση, διακριτικά, έρχεται στον αφρό μια κεντρική σκέψη που το διαπερνά και την οποία διατυπώνει ως εξής:

> THE SOUND of the waves from the hill clearly resonates in the Mind of the residents even when it has been completely erased as an actual sound in their environment.[339]

338Plut. Phoc. 28.3, translated by Bernadotte Perrin, στο ό.π., 24.

339Γιαννίση, ό.π., 24. «Ο ΉΧΟΣ των κυμάτων από το λόφο ξεκάθαρα αντηχεί στο Μυαλό των κατοίκων ακόμα κι όταν έχει εξαλειφθεί πλήρως ως πραγματικός ήχος στο περιβάλλον τους.» (Μετάφραση δική μου).

Υποθέτω πως ο Ποσειδώνας, δεν έπαψε ποτέ να προσφέρει, παρά την απόρριψή του από τους Αθηναίους. Και στα λεγόμενα του πατέρα της Εύας και της Στέλλας αντηχεί ένας δεσμός με τη θάλασσα. Οι κάτοικοι, ενώ φαίνεται να αρνούνται τη θυσία αυτήν, όσο αγναντεύουν στα πεζοδρόμια, μοιάζουν να βρίσκονται διαρκώς «στο δρόμο για τη θάλασσα». Το φανταστικό νερό παρεισφρέει στις δομές, και στις συγκεκριμένες καθημερινές πρακτικές όσο η εμπειρία του παραθαλάσσιου βίου μοιάζει να ποτίζει αυτήν καθιστική και σχεδόν επιτελεστική ενατένιση.

8.3.i Κατώφλι – το όριο της αντοχής: διασκέδαση και ώρες κοινής ησυχίας

«Αν ο χρόνος διαιρέσει τον αιώνα
Μια θάλασσα θα φανερωθεί
Ατάραχη στις εκρήξεις του Θεού
Που αναδεύουν το βυθό
Και προμηνύουν συμφορές
Στα πλάσματα που κατοικούν
στην επιφάνεια

Τότε το φως θα διανύσει τρομακτικές
αποστάσεις
Όχι ανάμεσα σε ουρανό και γη
Αλλά εδώ που χαροπαλεύει
Στα όρια που οι αναμνήσεις μας
δεν μπορούν να ξεπεράσουν»[340]

Το όριο στην αντοχή των κατοίκων είναι, μεταφορικά, ένα κατώφλι. Το περνά κανείς όταν αυτό που κάνει δεν είναι πια ανεκτό από τους ανθρώπους δίπλα. Πέρα από το γεγονός ότι η ησυχία νοηματοδοτείται αλλιώς σε διαφορετικές τοποθετήσεις[341], οι ώρες

340Ροζάνης Στέφανος, «Όριο», *Οι Αλληλουχίες των Θραυσμάτων*, Στέφανος Ροζάνης & ύψιλον βιβλία, Αθήνα 2008, 18.

341Κάτοικοι χαρακτηρίζουν τους γείτονες ως ήσυχους ανθρώπους, που σημαίνει ότι δεν ακούγονται συνεπώς δεν ενοχλούν, ο ήχος αποτελεί ένδειξη ζωής και κατευνάζει και σε αυτό το πλαίσιο η ησυχία

κοινής ησυχίας αποτελούν ένα θεσμοθετημένο κατώφλι και ορίζονται ως εξής:

> Σύμφωνα με την Αστυνομική Διάταξη 3 του 1996 οι ώρες μεσημβρινής και νυκτερινής ησυχίας είναι οι ακόλουθες:
>
> Κατά τη θερινή περίοδο από 15:00 έως 17:30 και από 23:00 έως 07:00.
>
> Κατά τη χειμερινή περίοδο από 15:30 έως 17:30 και από 22:00 έως 07:30
>
> Θερινή περίοδος, λογίζεται το χρονικό διάστημα από την 1η Απριλίου έως την 30 Σεπτεμβρίου
>
> Χειμερινή περίοδος, λογίζεται το χρονικό διάστημα, από την 1 Οκτωβρίου έως την 31 Μαρτίου.
>
> Οι παραβάτες των διατάξεων της εν λόγω Αστυνομικής Διάταξης, διώκονται σε βαθμό πταίσματος. Προς τούτο οι πολίτες δύνανται να απευθύνονται στην Αστυνομία για βεβαίωση της παράβασης, καθώς και να υποβάλλουν Έγγληση σε βάρος των παραβατών.[342]

Η γειτονιά του Μεταξουργείου τη δεκαετία 2010- 2020 φέρνει και ανθρώπους που την απολαμβάνουν στα διαμερίσματά τους αλλά και τα μπαρ, τις καφετέριες και τα εστιατόρια. Η νυχτερινή διασκέδαση δημιουργεί ήχους γιορτινούς, από πάρτυ, καρναβαλικές εκδηλώσεις από διάφορους τόπους, ταράτσες - πεζοδρόμια. Απέναντι από την πολυκατοικία της οδού Θερμοπυλών 51-53, σε ένα μέρος του οικοδομικού τετραγώνου το οποίο καλύπτεται από μια χαμηλή φαρμακαποθήκη, η οροφή της οποίας αποτελεί ένα ενιαίο πάνελ[343], [Εικ. 013] δημιουργεί μια επιφάνεια ανάκλασης των ήχων. Για παράδειγμα οι ήχοι από τα πάρτυ των πολυκατοικιών που βρίσκονται στην οδό Μαραθώνος[344] έρχονται σε εμάς επειδή δεν μεσολαβεί κάποιο εμπόδιο αλλά και επειδή η επιφάνεια της οροφής δημιουργεί καλές συνθήκες ανάκλασης των ήχων. Τα πάρτυ των απέναντι συμβαίνουν συνήθως το καλοκαίρι και επειδή οι συγκεκριμένες πολυκατοικίες κατοικούνται από νεαρά άτομα ή από επισκέπτες τουρίστες μέσω airbnb, είναι συχνά και αρκετά πρωτότυπα. Προβάλουν ταινίες στους τοίχους, κάνουν μικρές

και η σιωπή προκαλούν ανησυχία, ή μιλούν για την πολυκατοικία τους ως ένα ήσυχο μέρος.

342http://www.astynomia.gr/index.php?option=ozo_content&perform=view&id=3812&Itemid=0&lang_ Ανακτήθηκε 6/2017

343Πάνελ από αλουμίνιο με μόνωση.

344Πρώτη παράλληλος της Θερμοπυλών προς την Ομόνοια.

συναυλίες ποπ μουσικής, τραγουδούν καραόκε. Οι ήχοι των φωνών των παιδιών και οι μουσικές ίπτανται πάνω από τη γειτονιά, μεταφέρονται με απαλά κύματα αέρα μέσα στο σπίτι μας και εξατμίζονται στις ζεστές νύστες. [ΗΧΗΤΙΚΟ 13]

Πριν γεννηθούν τα παιδιά, όταν ζούσαμε σε μια πολυκατοικία στην οδό Θερμοπυλών 40, στον τέταρτο όροφο, κάτω από εμάς, ζούσε ένα ζευγάρι το οποίο για ένα διάστημα στο ξεκίνημα της έρευνας, το καλοκαίρι του 2011, μας ξυπνούσε γιατί έκαναν ρέιβ πάρτυ από τις δύο το πρωί μέχρι τις έξι συνήθως. Η δυνατή ηλεκτρονική μουσική την ώρα που θέλαμε να κοιμηθούμε- το πρωί ξυπνούσαμε για δουλειά στις επτά- δεν άφηνε περιθώρια συν- απόλαυσης. Από τη δυνατή μουσική των απέναντι μπαρ, ορισμένες φορές απολαμβάναμε καλή μουσική μέχρι τις δώδεκα– μία η ώρα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση των ρέιβ πάρτυ, η ώρα που ξεκινούσε, η ένταση, η διάρκεια, οι φωνές από κάτω, οι χτύποι από τη μετακίνηση επίπλων, την κίνηση των σωμάτων ακούγονταν σαν να ήταν στο δίπλα δωμάτιο. Ξεκίνησαν ένα βράδυ απροσδόκητα, συνέχισαν για άλλα τρία- τέσσερα βράδια μετά. Τις επόμενες ημέρες όταν πλησίαζε το βράδυ πλανιόταν στον αέρα μια απειλή και ο φόβος ότι μπορεί να γίνει ξανά. Συνεπώς, όταν ο γείτονας διασκεδάζει μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες, μπορεί η διασκέδασή του να παύει να είναι και δική μας χαρά και ο ήχος του να γίνεται μια δοκιμασία, ανυπόφορος και βασανιστικός. Το ασφαλές ήρεμο σπίτι μπορεί τότε να βιώνεται ως παγίδα, ως αναπόδραστος τόπος. Από αυτές τις εμπειρίες που δοκιμάζουν την υπομονή, ένα κοινό ζήτημα που προκύπτει είναι αν είναι κανείς σε θέση να αντιμετωπίσει τον γείτονα για να διαπραγματευτεί ή όχι. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Άγγελος ήταν αυτός που αναλάμβανε να τους πει να σταματήσουν:

> Χτυπούσα γύρω στις τέσσερις η ώρα την πόρτα τους πολλές φορές μπαμ μπαμ μπαμ μπαμ- δεν άκουγαν με τίποτα!!! Μετά από πολύ δυνατά χτυπήματα έβγαινε ένας ημίγυμνος τύπος κομμάααατια, ιδρωμένος που με κοίταγε ζαλισμένος- πολλά ναρκωτικά- και φαντάζομαι με το που πήγαινε πάλι μέσα θα έλεγε στους άλλους "μαλάααακες ήταν μια μύγα στην πόρταααα".

Τα σημειώματα που κολλούν στην είσοδο της πολυκατοικίας οι κάτοικοι στο δώμα του έκτου ορόφου της Θερμοπυλών 51- 53 , αποτελούν μια πολύ διπλωματική και ευγενική

χειρονομία καλοπιάσματος της πολυκατοικίας, να υπομείνει τους ήχους των πάρτυ τους. Συνήθως γράφουν ότι κάποιος κάτι γιορτάζει στον έκτο, ότι παρακαλούν να αφήνουμε την πόρτα της εισόδου ξεκλείδωτη και ότι μας περιμένουν, αν θέλουμε, να γιορτάσουμε παρέα. Διαρκεί συνήθως από τις έντεκα μέχρι τις οκτώ το επόμενο πρωί και το ακούμε όλο. Η διάθεση να μας δουν είναι αυτό που κάνει τις συγκεκριμένες γιορτές καλοδεχούμενες, ταυτόχρονα με το ότι γνωρίζουμε ότι συμβαίνουν σταθερά μια φορά το χρόνο και ο κάτοικος που το κάνει είναι παλιός. Επειδή γνωρίζουμε ότι μπορούμε αν θέλουμε να συμμετέχουμε και εμείς σε αυτό που συμβαίνει, το υποδεχόμαστε ως κάτι ανοιχτό στο οποίο είμαστε ευπρόσδεκτοι. Μπορούμε και εμείς, αν θέλουμε, να απολαύσουμε και να γιορτάσουμε με την παρέα και τη μουσική αν και δεν έχουμε ανέβει ακόμα ποτέ. Γνωρίζουμε ποιος κάνει το πάρτυ, γνωρίζουμε τι γιορτάζει, γνωρίζουμε ότι η γιορτή δεν εκτροχιάζεται και δεν περνά σε ζημιές. Επίσης, μετά από τόσα χρόνια, μπορούν να προβλεφθούν οι μουσικές επιλογές και η κλιμάκωση του dj set· από ελαφρά indie pop-rock σε electro- electronica σε techno και μετά, τα γρήγορα μπιτς κοπάζουν, ο ταχής ρυθμός αποφασίζει συνήθως απότομα να παραδοθεί στο ξημέρωμα και η γειτονιά ξυπνάει ακούγοντας καθαγιαστικές μελωδίες όπως το “She s like a rainbow” των Rolling Stones ή το “Because” των Beatles. Μια αξιοσημείωτη στιγμή ήταν όταν βγήκε η κυρία Μαρία να τους φωνάξει από το παράθυρο της κρεβατοκάμαράς της που βλέπει στον ακάλυπτο: «Εεεε φτάνει πια πήγε επτάμισι η ώρα!!!». Ο νόμος επιβάλλει την κοινή ησυχία μέχρι τις επτά το πρωί και ενώ στις παράνομες ώρες του γλεντιού η κυρία Μαρία παρέμεινε ψύχραιμη, αποφάσισε να επέμβει όταν το πάρτυ πέρασε το κατώφλι της δικής της υπομονής. Ίσως δεν άντεξε άλλο τη βαβούρα που κράτησε τόσες ώρες ή ίσως το γλέντι να πέρασε το αποδεκτό για εκείνη όριο της διάρκειας που μπορεί να έχει.

Σε ένα σημείο της συνομιλίας μας, η κυρία Ελένη του πρώτου ορόφου της οδού Θερμοπυλών 51- 53, σημείωσε ότι οι ήχοι από τους γείτονες δεν είναι ενοχλητικοί γιατί δεν είναι περιοδικοί, σταθερά επαναλαμβανόμενοι, ήχοι. Επίσης στο κεφάλαιο «ο θόρυβος- ζωή και οι κάνουν φασαρία και το ξέρουν» αναπτύσσεται μια συζήτηση γύρω από το ότι ο ήχος των άλλων αποτελεί σημείο ζωής και έτσι είναι ανεκτός ή και επιθυμητός. Από την άλλη, μέσα από τις τοποθετήσεις της Εύας και της Ανδρομάχης, μπορεί να δει κανείς ότι δεν θέλουν να γνωρίζουν τι λέει ο γείτονάς τους γιατί δεν τους

αφορά. Στα επόμενα υποκεφάλαια με κεντρικό θέμα το κατώφλι, θα γίνει μια περαιτέρω διερεύνηση πάνω στο ζήτημα της μετατόπισης του ορίου της ανοχής.

8.3.ii Κατώφλι – το όριο της αντοχής: καλοκαίρι σε ιδιόκτητο διαμέρισμα

Στο κεφάλαιο σχετικά με τις ενοχλήσεις, πέρασε στην έρευνα η περίπτωση του Βελισσάριου, κάτοικου Πετραλώνων. Όπως αναφέρθηκε εκεί, η γυναίκα του Βελισσάριου όπως και ο ίδιος βίωνε έντονα άσχημα συναισθήματα όπως θυμό και στενοχώρια επειδή δεν είχαν συνειδητοποιήσει πόσο ενοχλητικοί γείτονες ζούσαν γύρω από το καινούριο τους διαμέρισμα, το σπίτι που σχεδιάσανε, φρόντισαν και χτίσανε σιγά σιγά για να ξεκινήσουν σε αυτό την οικογένειά τους. Ανέφεραν με μεγάλη απογοήτευση ότι τον πρώτο καιρό είχαν σκεφτεί να το πουλήσουν. Όταν έμαθαν όμως ότι το διαμέρισμά τους έχει μεγάλη αξία και ότι αν ήθελαν θα μπορούσαν πολύ εύκολα να βρουν αγοραστή, άλλαξε ο τρόπος που ανέφεραν ότι βιώνουν τους ήχους των γειτόνων. Συγκεκριμένα η γυναίκα του Βελισσάριου μου ανέφερε ότι δύο πράγματα έπαιξαν ρόλο έτσι ώστε να γίνουν πιο ανεκτικοί απέναντι στους ήχους των γειτόνων τους. Αρχικά το καλοκαίρι, όταν οι πολύ συγκεκριμένοι ενοχλητικοί θόρυβοι από δίπλα και από πάνω γινόντουσαν ένα με τους ήχους από έξω. Το καλοκαίρι τα παράθυρα είναι πάντα ανοιχτά και ο θόρυβος του δρόμου καλύπτει μερικούς ανεπιθύμητους ήχους. Έπειτα, το όριο της ανοχής της μετακινείται από τη στιγμή που, όπως μου ανέφερε, «χαλάρωσαν» γιατί ξέρουν ότι έχουν το περιθώριο να φύγουν όποτε το επιθυμήσουν. Συνεπώς, σε αυτήν την περίπτωση μπορεί να δει κανείς πώς η ιδιοκτησία από τη μια μπορεί να προκαλέσει στους κατοίκους συναισθήματα όπως δυσφορία ή αγανάκτηση όταν μπορεί να λαμβάνεται ως δεδομένο το ότι δεσμεύονται να κατοικήσουν σε έναν τόπο όπου οι γείτονες μπορεί να προκαλέσουν δυσάρεστα συναισθήματα[345]. Τότε εισέρχονται σε μια ψυχολογική κατάσταση κατά την οποία

345Μετά από συζητήσεις με ανθρώπους που εργάζονται στον πεδίο ακουστικού σχεδιασμού και της ηχοπροστασίας ένα συγγενικό στοιχείο αναφέρεται. Το γεγονός ότι πολλοί ιδιοκτήτες χώρων εκφράζουν έντονη δυσαρέσκεια όταν αντιλαμβάνονται ότι ο χώρος που τους ανήκει και στον οποίο έχουν επενδύσει μεγάλο χρηματικό ποσό δεν είναι δυνατόν να ακούγεται όπως επιθυμούν οι ίδιοι. Ένας μηχανικός ηχομόνωσης είπε τα εξής: «το να σου ανήκει ένας χώρος δε σημαίνει ότι ο ήχος παύει να ταξιδεύει μέσα σε αυτόν» και έρχεται συχνά αντιμέτωπος με το βασικό αίτημα « μου ανήκει θέλω να είναι απόλυτα ήσυχο».

αισθάνονται πως δεν μπορούν να κάνουν τίποτα για αυτό που συμβαίνει και πώς δεν μπορούν εύκολα να μετοικήσουν για να αποδράσουν. Από την άλλη, η ιδιόκτητη περιουσία, όταν αντιμετωπίζεται ως ακίνητο με αγοραστική αξία η πώληση του οποίου μπορεί να αποφέρει αρκετά χρήματα, άρα τη δυνατότητα μιας άλλης κατοικίας, τότε μπορεί να κάνει τους συγκεκριμένους κατοίκους πιο ανεκτικούς, πιο ελαστικούς και υπομονετικούς ως προς τους γείτονές τους. Οι ανεπιθύμητοι ήχοι ενδεχομένως αγνοούνται, εξαφανίζονται ή παύουν να τους απασχολούν, επειδή ίσως παύουν να αλλοιώνουν μια εξιδανικευμένη συνθήκη. Οι κάτοικοι, συνειδητοποιώντας ότι ανά πάσα στιγμή ή όποτε θελήσουν μπορούν να φύγουν από εκεί αποκομίζοντας κέρδος, αποφασίζουν να ανέχονται προσωρινά τους γείτονες επειδή αναγνωρίζουν την ιδέα της επιλογής που τους παρέχει η οικονομία των ακινήτων.

8.3.iii Κατώφλι – το όριο της αντοχής: εργασίες για τα κοινά/ εργασίες ιδιωτών

Ανοχή μπορεί να δείχνει κανείς στους ήχους των εργασιών που γίνονται στο δρόμο και μάλιστα οι ήχοι αυτοί μπορεί να είναι ακόμα και ευπρόσδεκτοι όταν οι εργασίες έχει γίνει γνωστό στους κατοίκους ότι γίνονται για κάποιο έργο που μπορεί να ωφελεί τα κοινά. Από την άλλη, οι εργασίες μέσα στα διαμερίσματα, όταν γίνονται από μεμονωμένα μέρη, αφορούν σε μεμονωμένα μέρη και ταυτόχρονα ακούγονται πολύ, δεν είναι και τόσο ευπρόσδεκτες, τουλάχιστον στην πολυκατοικία της Θερμοπυλών 51-53, ειδικά όταν δεν λαμβάνουν υπόψη τις ώρες κοινής ησυχίας. Ενδεικτικά, στην εικόνα 014 μπορεί να δει κανείς πώς η εξαντλημένη υπομονή της διαχειρίστριας περνά στο γραφικό της χαρακτήρα. Το σημείωμα γράφει τα εξής:

Έχει πάρει
κάποιος δουλειά
που την κάνει στο σπίτι;
Γιατί όλες τις ώρες
της ημέρας ακόμα
και το μεσημέρι
ακούγεται ενα χτύπημα

από σφυρί. !!!

Είναι κουραστικό
Όλοι παραπονιούνται

Σήμερα
όλο το μεσημέρι
δεν ησυχάσαμε
κάθε μισή με μία ώρα
χτυπάτε αυτά που
ετοιμάζεται και
ξανά μετά το ίδιο

Λίγος σεβασμός...
Δεν κάνει ότι
θέλει ο κάθε ένας
σε μια πολυκατοικία (διακεκομμένη υπογράμμιση)

Όταν οι εργασίες γίνονται για να επιδιορθωθεί κάτι που αφορά στα κοινά, όπως για παράδειγμα αυτές που έγιναν για την επιδιόρθωση όλων των σοβατεπιών στα ξεχωριστά (ξεκάθαρα μοιρασμένα) μπαλκόνια, τότε όλοι οι κάτοικοι προσπαθούν πολύ να διαμορφώνουν την καθημερινότητά τους έτσι ώστε να διευκολύνουν τις εργασίες, κάνουν υπομονή μέχρι να ολοκληρωθούν και συχνά συνομιλούν στην είσοδο και στους διαδρόμους για την κατάσταση των εργασιών, την κούραση που αυτή επιφέρει, το πρωινό ξύπνημα από τους ήχους.

Στη συνέλευση των κατοίκων ένα πρόβλημα που αναδύεται κατ' επανάληψη είναι η διαφωνία σχετικά με το πώς θα μοιράσουμε τα έξοδα αν αποφασίσουμε να βάψουμε το κλιμακοστάσιο. Το πρόβλημα θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι προκύπτει κατά βάση από τη μικροιδιοκτησία. Τα διαμερίσματα της πολυκατοικίας ανήκουν σε διαφορετικούς κατοίκους. Κάποιοι κάτοικοι τυχαίνει να έχουν στην ιδιοκτησία τους περισσότερα ή μεγαλύτερα διαμερίσματα από άλλες, άλλους, κλπ.. Οι κάτοικοι δεν γνωρίζουν πώς να αποκωδικοποιήσουν τον κτιριοδομικό κανονισμό του

1959 και έτσι δεν μπορούν να συμφωνήσουν στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να μοιράσουμε τα έξοδα για την εργασία στον κοινόχρηστο χώρο. Δεν συμφωνούν στο αν πρέπει τα έξοδα να μοιραστούν σε ίσα μέρη ή σε χιλιοστά (τ.μ. Ανα ιδιοκτησία). Συνεπώς όσο διαφωνούμε τόσο δεν γίνονται εργασίες για να έχουμε φρεσκοβαμμένο κλιμακοστάσιο. Αυτή η διαφωνία κρατάει περίπου πέντε χρόνια. Για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί κάποια εργασία η οποία επιδρά στους κοινόχρηστους χώρους της πολυκατοικίας, χρειάζεται να συμφωνήσουν όλοι οι επιμέρους ιδιοκτήτες των διαμερισμάτων. Αντίστοιχες διαφωνίες μπορεί να αποτρέπουν αλλαγές ζωτικής σημασίας για τους κατοίκους όπως για παράδειγμα την τοποθέτηση εξαερισμού ή θέρμανσης.
[ΗΧΗΤΙΚΑ 14-16]

8.3.iv Κατώφλι: συναντήσεις και σύντομες αλληλεπιδράσεις

Ένα κοινό μεταφορικό κοινό κατώφλι των κατοίκων μπορεί να είναι η «μια καλημέρα». Όπως συζητήθηκε στο κεφάλαιο ««Πέντε καλημέρες»: η γειτονιά και οι γείτονες μέσα από τις εμπειρίες ήχου της κυρίας Όλγας» , η επιθυμία που εκφράζουν οι κυρία Μαρία, η κυρία Όλγα και η κυρία Έλλη, να θέλουν να λένε «μια καλημέρα» με τις γειτόνισσές, τους γείτονές κλπ. διατυπώνεται ξεκάθαρα και αποτελεί ένα κοινό σημείο μέσα από το οποίο διαφαίνεται ίσως, πως ο χαιρετισμός αυτός κατοχυρώνει για εκείνες την καλή γειτονία, ή το δικαίωμα να μπορούν να απευθύνουν το λόγο, αλλά ίσως και μια σπιτική ζεστασιά εν είδη καλωσορίσματος. Το κοινό μας κατώφλι– η καλημέρα – μπορεί μεν να είναι ένας χαιρετισμός που κρατά τους τύπους, γίνεται δε έτσι μια αρχή. Εν δυνάμει, η «μια καλημέρα» κυοφορεί κι άλλες κουβέντες.

Στην πόρτα του ανελκυστήρα, μέσα στον ανελκυστήρα στην είσοδο της πολυκατοικίας, στο κλιμακοστάσιο, στους διαδρόμους και στο κατώφλι του κάθε διαμερίσματος ξεχωριστά ακούγονται διάφορα. Οι κάτοικοι συναντιούνται μέσα στην πολυκατοικία κάτω από πολλές και πολύ διαφορετικές συνθήκες. Μέσα από ορισμένες φωνές εκδηλώνεται κάθε συγκυρία. Μια μέρα η κυρία Μαρία καλούσε σε βοήθεια επειδή νόμισε ότι της έκλεβαν το σπίτι οι ένοικοι- τουρίστες που είχαν νοικιάσει άλλο

διαμέρισμα μέσω airbnb. Επίσης, μέσα από ορισμένες συνομιλίες αφήνεται να εννοηθεί τι μπορεί να θεωρηθεί «φυσιολογικό» ή «αναμενόμενο» στο πλαίσιο μιας παράδοσης. Η κυρία Ελένη με ρώτησε μια φορά όταν συναντηθήκαμε στην πόρτα του ανελκυστήρα πότε θα βαπτίσω το μωρό και της απάντησα ότι δε θα το βαπτίσω, οπότε εκδήλωσε έντονη έκπληξη. Εκεί, σε λίγα δευτερόλεπτα διατυπώθηκε ενδεχομένως, το τι μπορεί πιθανά να αποτελεί για την κυρία Ελένη εξαίρεση σε έναν κανόνα που θεωρεί δεδομένο, συνεπώς εκδηλώνει έκπληξη, επειδή η ίδια μπορεί να πιστεύει ότι τα παιδιά σήμερα είναι καλό να βαπτίζονται. Συνεπώς, στη σύντομη αυτή διάδραση, στον ενδιάμεσο χώρο που είναι το κατώφλι του ανελκυστήρα, η κυρία Ελένη ξεκίνησε να σκέφτεται πάνω στο ότι δεν θα βαπτιστεί το μωρό και ταυτόχρονα άρθρωσε την άποψή της σχετικά με το θέμα. Μετά από μέρες, η κυρία Ελένη μου ανέφερε ξανά το θέμα της βάπτισης στη συνομιλία που είχαμε για την έρευνα. Εκεί, επανήλθε προσπαθώντας να αναπτύξει περισσότερο τη θέση της για το βάπτισμα. Συνεπώς έτσι άρχισα να σκέφτομαι ότι στα είκοσι δευτερόλεπτα που είχαμε- μιλώντας για το θέμα της ονοματοδοσίας- από τη μια έφερε μπροστά ένα ζήτημα το οποίο μπορέσαμε να αναπτύξουμε όταν είχαμε περισσότερο χρόνο, από την άλλη διαφαίνεται πώς τα ογδόντα τέσσερα επί ενενήντα τετραγωνικά εκατοστά του ανελκυστήρα έδωσαν το χώρο για να εκδηλωθούν και να γλιστρήσουν προς δύο κατευθύνσεις ταυτόχρονα οι απόψεις μας.

Στα συγκεκριμένα κατώφλια και στο πλαίσιο αυτών των σύντομων συνομιλιών, όπου μπορεί ο κάθε μικρός διάλογος να διαρκεί δευτερόλεπτα, αλλά και αρκετά λεπτά, αν πιάσουμε την κουβέντα, υπάρχει αρκετός χρόνος να μεταδοθούν αρκετές πληροφορίες ώστε αυτή η σύντομη συνομιλία να επιδράσει στην ψυχολογία των κατοίκων με διαφορετικούς τρόπους και να αφήσει ενδεχομένως ένα ίχνος. Η γειτόνισσά μας, η κυρία Μαρία, πάντα όταν με βλέπει στην πολυκατοικία μου μιλά αρκετή ώρα και προσπαθεί να παρατείνει όσο μπορεί την κουβέντα. Μια μέρα, με το που με είδε στον ανελκυστήρα άρχισε να μου λέει για το ότι ακούει τη μικρή να κλαίει μερικές φορές:

> Την ακούω τη μικρή σου καμιά φορά που κλαίει. (παύση) Ε, δεν πειράζει. Τι να κάμουμε. Άσ' την να κλαίει. Τα κορίτσια δεν παθαίνουν τίποτα γιατί έχουν τρύπες και φεύγει το

αυτό. Τα αγόρια λένε, δεν κάνει να τα αφήνεις να κλαίνε γιατί είναι κλειστά από κάτω και μπορεί να σκάσουν. Έτσι μας ελέγανε.

Το τι έλεγαν μερικές δεκαετίες πριν για τα μωρά κορίτσια και τα μωρά αγόρια και ο συγκεκριμένος σεξιστικός διαχωρισμός του βαθμού ευαισθησίας και ευπάθειας των δυο φύλλων εκδηλώνεται στην καθημερινή στιγμή μέσα από μια νύξη για το ότι η κυρία Μαρία μας ακούει. Αν μείνει στην άκρη η συμβουλή της και πώς προσπαθεί να πει ότι δεν την ενοχλεί το ότι ακούει το μωρό να κλαίει, θα μπορούσε κανείς να ανοίξει συζήτηση για να διεκδικήσει την ίση αντιμετώπιση των παιδιών. Ο τρόπος της όμως, υποδηλώνει ότι δεν έχει την πρόθεση να παρέμβει για να αλλάξει κάτι, παρά τον παραδοσιακό διδακτικό της τόνο. Υποθέτω, ότι αναφέρεται σε αυτό για να μη νομίσω ότι την ενοχλεί ότι ακούει το μωρό. Πολλές φορές, πάλι στο διάδρομο έξω από τα διαμερίσματά μας, έχει αναφέρει ότι μας ακούει και ότι χαίρεται, γιατί είμαστε για εκείνη συντροφιά. Στις κουβέντες μας της ζήτησα να μου πει ξανά αυτό που μου είχε πει στον ανελκυστήρα. Επανέλαβε αυτά που όπως ανέφερε τους τα λέγανε οι γονείς τους:

Άκου να δεις, μας το λέγανε κι οι γονείς μας αυτό. Το αγόρι δεν κάνει να τ' αφήνεις να κλαίει γιατί κατεβάζει λέει αυτό κάτω, ενώ το κορίτσι είναι ανοιχτό από κάτου και ξεθυμαίνει· παθαίνει το αγόρι είναι επικίνδυνο. Ναι, μας το λέγανε κι εμάς οι γονείς μας-μας τα λέγανε. Ναι. Τώρα εντάξει, τι να κάνουμε; Αααχ, έτσι που λες. Έβρασα κι εγώ το σταράκι, αύριο το απόγεμα θα το πάω γιατί κλείνει τα έξι χρόνια ο αφέντης μου.

Σε αυτά τα κατώφλια, μπορεί κανείς να μάθει νέα αλλά και πληροφορίες για ό,τι θέλει· για τον καιρό, για την πολιτική, για τα αθλητικά, για την κίνηση στους δρόμους, για τις πορείες και τις διαδηλώσεις, για το ωράριο των καταστημάτων, για το αν έγινε τελικά σεισμός το βράδυ, για θέματα διαχείρισης της πολυκατοικίας, για προσωπικά ζητήματα. Μπορεί να γίνει αναζήτηση αγαθών· ένα κρεμμύδι, μερικά μανταλάκια, ένα λεμόνι. Μπορεί να γίνουν ακόμα και ανταλλαγές αγαθών, πορτοκάλια για κοτόπιτα, τάπερ με κέικ για μέλι, λεμονάδα σπιτική με τζίντζερ για τον κωδικό πρόσβασης στο ασύρματο δίκτυο. Μερικές φορές, όταν κανείς θέλει να διαφημίσει τη δουλειά του, μπορεί να δώσει κάποια επαγγελματική κάρτα κατόπιν συνεννόησης. Άλλοτε, για να προωθήσει

τη δουλειά γνωστών τους, μπορεί να αφιερώσουν λίγο περισσότερο χρόνο. Η κυρία Μαρία, δε χάνει ευκαιρία, όποτε χρειάζεται κάτι, ειδικά μετά τις συζητήσεις μας, να μου ζητά διάφορες χάρες- μια οικειότητα που χάνεται όποτε επιστρέφει από την οκτάμηνη παραμονή της στην Κεφαλλονιά και που χρειάζεται να χτιστεί ξανά, καλημέρα την καλημέρα, μέχρι να ξαναφύγει για διακοπές. Επίσης, στο κατώφλι κάθε διαμερίσματος συνήθως γίνονται όλες οι παρατηρήσεις αν κάποιος έχει ξεπεράσει την ανεκτή ένταση του ήχου.

Πολλές φορές, ορισμένοι κάτοικοι, ανοίγονται περισσότερο και στο σύντομο χρονικό διάστημα μπορεί να μιλήσουν για τα βάσανά τους, για θέματα υγείας, σοβαρά και ελαφρά, για ψυχολογικά προβλήματα, ή για προβλήματα συγγενών και γνωστών τους. Μπορεί να εκκινήσουν διάφορες σκέψεις σχετικά με τις στιγμές κατά τις οποίες ο γείτονας φέρνει και μοιράζεται τόσο προσωπικές εμπειρίες γεμάτες συναισθήματα, στο πέρασμα για τη δουλειά του, ή στην επιστροφή για το σπίτι. Διαφαίνεται μέσα από αυτές ίσως ο τρόπος που επιχειρούν να διαχειριστούν την κάθε κατάσταση. Εκδηλώνεται ίσως η πρόθεση για μοίρασμα, η οποία από τη μια εκπνέει μια θέρμη, κάποιος επιχειρεί να ανοιχτεί, μιλά για αυτά που την ή τον, το απασχολούν. Από την άλλη, το να ακούει κανείς για τον πόνο, την αρρώστια ή τις απογοητεύσεις της καθημερινής πάλης είναι πολύ πιθανό να την ή τον κάνει να ανοίγεται επίσης, να αφιερώνει περισσότερο χρόνο για να ακούσει τι έχει να πει ο γείτονας, να φεύγει βιαστικά ή να θωρακίζεται με φαινομενική απάθεια για να μπορέσει να βγει αλώβητος από τη συνομιλία. Μπορεί τότε στα λίγα δευτερόλεπτα, να υπάρξουν συναισθήματα αμηχανίας ή θλίψης, έντονης συγκίνησης ή αγανάκτησης, ξεσπάσματα στενοχώριας και χειρονομίες φροντίδας.

8.3.v Το ισόγειο ως κατώφλι: τα ισόγεια καταστήματα

Το πεδίο του ισογείου, συγκεκριμένα τα ισόγεια καταστήματα, αποτελούν ενδεχομένως ενδιάμεσους μεταβατικούς χώρους. Σε αυτό το υποκεφάλαιο διερευνάται πώς ο ιδιωτικός χώρος- που φιλοξενεί μια δυναμική ανοίγματος προς το δημόσιο ή που μπορεί να δημιουργεί δημόσιο χώρο- μπορεί να ενέχει μια τέτοια πληθώρα από αλισβερίσια-

εναλλακτικές οικονομικές και εμπορικές πρακτικές που βοηθούν τους κατοίκους να επιβιώσουν.

Οι εναλλακτικές χρήσεις των καταστημάτων αυτών στο ισόγειο διακρίνονται από την τάση να σχηματίζουν μια παραοικονομία μέσα από την οποία βγαίνουν ορισμένα κέρδη ή από την οποία επωφελούνται με διαφορετικούς τρόπους και υπηρεσίες οι κάτοικοι. Για παράδειγμα πολλά καταστήματα, εξ' αιτίας της αναδουλειάς των τελευταίων ετών, ή της αλλαγής του τρόπου κατανάλωσης ορισμένων προϊόντων- όπως οι ταινίες σε dvd ή το μαγαζί με τα ηλεκτρολογικά είδη- έκλεισαν. Κάποιο από το εμπόρευμα από το μαγαζιά που έκλεισαν μπορεί να διοχετεύεται μέσα από άλλα καταστήματα που παραμένουν ανοιχτά.

Στο κατάστημα μεταποιήσεων ρούχων της κυρίας Όλγας, πραγματοποιούνται καθημερινά πρακτικές που εξυπηρετούν τους κατοίκους. Για παράδειγμα η Αϊσέ κάθεται εκεί πολλές φορές και συζητά με την κυρία Όλγα, περιμένοντας να της ζητήσει κάποιος να καθαρίσει κάτι. Αυτό είναι για εκείνη μια δουλειά. Είναι γνωστό στη γειτονιά πού μπορεί κανείς να βρει την Αϊσέ για να της αναθέσει να κάνει κάτι. Η κυρία Όλγα μερικές φορές έχει τύχει να παραλάβει πακέτα από διάφορες ταχυδρομικές υπηρεσίες για εμάς ή και για άλλους. Επίσης διαμεσολαβεί έτσι ώστε να μεταβιβάζει μεταχειρισμένα ρούχα σε παιδιά που γνωρίζει ότι μπορεί να έχουν ανάγκη στη γειτονιά. Η κυρία Έλλη, από το κατάστημά της, κάνει το ίδιο. Περνούν από αυτά τα καταστήματα υλικά και υπηρεσίες που δεν είναι ορατά με μια πρώτη επίσκεψη στα συγκεκριμένα μέρη. Επίσης, οι περαστικοί επισκέπτονται τα μαγαζιά του ισογείου σαν επισκέπτες που βρίσκουν παρέα για να μιλήσουν. Ο τρόπος με τον οποίο πλέκονται αόρατα δίκτυα σχέσεων αποφέρει τρόπους να είναι αποδοτικές και αποτελεσματικές στην αυτοσχεδιαστική δράση συγκεκριμένες επιχειρήσεις. Αυτό έχει να κάνει ενδεχομένως με τις προφορικές συνεννοήσεις των κατοίκων, με την καθημερινή τους παρουσία στους συγκεκριμένους χώρους, με τους τρόπους που σχετίζονται- με τη δημιουργία αμοιβαίων σχέσεων αλληλεγγύης, αλληλοϋποστήριξης και εμπιστοσύνης.

8.4 Το μπαλκόνι: εφαρμογή δημοκρατίας;

[ΗΧΗΤΙΚΟ 17 Εικ. 015, 016)

Η δυνατότητα που εγκαθιστά το μπαλκόνι, ο τόπος που δημιουργεί, να μπορούν οι κάτοικοι να ξεπροβάλλουν σε αυτό και εν δυνάμει να μπορούν αν επιθυμούν να αφουγκράζονται τι συμβαίνει στο δρόμο αλλά και να συνομιλούν με τους απέναντι είναι κάτι που το κάνει ένα κυριολεκτικά εξέχον σύστημα της πολυκατοικίας. Ονομάζεται και εξώστης. Επειδή δίνει αυτήν τη δυνατότητα να περπατήσει κανείς σε μια μικρή μεν επιφάνεια, έξω δε από το διαμέρισμα και μεταξύ του διαμερίσματος και της πόλης, αποτελεί έναν κυριολεκτικό ενδιάμεσο χώρο. Κάτι σαν περιφραγμένη προβλήτα για τη βύθιση στον ήχο της πόλης, ένα ασφαλές παρατηρητήριο, ένα δροσερό κρεβάτι για τις καλοκαιρινές νύχτες, έναν τόπο για ενατένιση, χαλάρωση, άπλωμα ρούχων[346]. Το μπαλκόνι προεκτείνει ίσως, την οικιακή ζωή σε μια κατάσταση μεταξύ του μέσα και του έξω· μπορεί εκεί να συμβαίνουν πολλές δράσεις, ίσως και κάποιες που δε θα μπορούσαν να συμβούν μέσα στο σπίτι. Μπορεί να διατηρεί κανείς έναν μικρό κήπο, ένα μικρό φυτώριο, να κομποστοποιεί, να φιλοξενεί σπίτια ζώων συντροφιάς, να αερίζει πράγματα.

Στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας, τα συνεχόμενα αντικριστά μπαλκόνια δημιουργούν μια ιδιαίτερη ακουστική συνθήκη. Όπως έχουν αναλύσει στο βιβλίο τους οι Augoyard και Torgue, εντοπίζουν την ηχητική επίδραση της αντήχησης (resonance) στους εσωτερικούς χώρους αλλά και στους δρόμους στο αστικό περιβάλλον. Αυτή η

346Άρθα που γράφτηκαν για το μπαλκόνι σε περίοδο πανδημίας συζητούν πτυχές των αθηναϊκών μπαλκονιών και παραθέτουν διαφορετικές απόψεις. Το μπαλκόνι αποτελεί τα εξής: «πολύτιμη ημιυπαίθρια προέκταση των σπιτιών μας, το βασίλειο της απλώστρας και της σιδερένιας ντουλάπας, το υποτυπώδες οικοσύστημα με τις γλάστρες , ένα ατομικό θεωρείο στον παραλογισμό της ερήμωσης των πόλεων, το προγεφύρωμα επικοινωνίας με τους γείτονες και τον έξω κόσμο, το μέρος που μπορούμε να εμψυχώσουμε τους γιατρούς, ο ένας τον άλλον, ο νέος δημόσιος χώρος, μια θεατρική σκηνή, κομμάτι της καθημερινότητάς μας (Μαργαρίτα Πουρνάρα), ένα belvedere- μια υπερύψωση εδάφους για το τοπίο, (Παναγιώτης Τουρνικιώτης), ένα μέρος για κατόπευση, το να βγαίνουμε έξω σημαίνει ότι συμμετέχουμε στα κοινά (Βατόπουλος), η έξοδος προς το δρόμο για τον Έλληνα, ο πραγματικός μας εαυτός- δε μοιάζει με το σαλόνι όπου υπάρχει το ταμπού του φαίνεσθαι, δεν δέχεται συνήθως επισκέπτες (Στάυρος Μαρτίνος), μας επιβάλλουν έναν τύπο κοινωνικότητας που δεν έχει μόνον οπτική διάσταση αλλά και ηχητική και οσφρητική, το νέο παρατηρητήριο του μέσα αλλά και του έξω (Δημήτρης Φιλιππίδης).»
Πουρνάρα Μαργαρίτα, «Το μπαλκόνι η ιστορία του και η μεγάλη σημασία του» https://www.kathimerini.gr/life/city/1072221/to-mpalkoni-i-istoria-kai-i-megali-simasia-toy/ *Η Καθημερινή*, 6/4/2020, Ανακτήθηκε 1/10/2020.

αντήχηση δημιουργείται από τον τρόπο με τον οποίο ο ήχος που προκύπτει από το δρόμο περνά προς τα πάνω- και ενώ παραμένει και αποδυναμώνεται όταν οι επιφάνειες των αντικριστών κτιρίων είναι λείες, όταν αντανακλά στις επιφάνειες των τοίχων των πολυκατοικιών και των μπαλκονιών αυτών, διαθλάται και έτσι χάνει την επιθετικότητά του, γίνεται ακατάληπτος- σαν μουρμουρητό.[347]

Πολλοί κάτοικοι μου έχουν αναφέρει ότι τις περισσότερες συνομιλίες από άλλους τις ακούνε στο μπαλκόνι. Συγκεκριμένα αναφέρουν ότι όταν βρίσκονται στο μπαλκόνι, έχουν ακούσει πολλά μυστικά γειτόνων που βγαίνουν στα δικά τους μπαλκόνια για να μιλήσουν στο τηλέφωνο και κάνουν εξομολογήσεις οι οποίες δεν γίνονται ακουστές στο εσωτερικό του διαμερίσματος. Τις περισσότερες φορές, στις πολυκατοικίες, τα μπαλκόνια είναι συμμετρικά και ισάριθμα κατανεμημένα ως προς τα διαμερίσματα. Όλοι οι κάτοικοι μπορούν να απολαύσουν τις δράσεις εκεί, εκτός από αυτούς που μένουν στο ημιυπόγειο ή σε ισόγεια που δεν είναι υπερυψωμένα και δεν μπορούν να έχουν μπαλκόνι. Τα μπαλκόνια παρέχουν την πρόσβαση έξω και την δυνατότητα επικοινωνίας άρα και τη δυνατότητα μετάδοσης πληροφοριών από μέσα προς τα έξω αλλά και τη δυνατότητα απορρόφησης πληροφοριών από έξω προς τα μέσα. Ενδεχομένως, μπορεί να δώσει στοιχεία για αυτό που συμβαίνει μέσα αλλά και να ακούσει τι γίνεται έξω- ένα περίεργο αστικό ωτορινολαρυγγικό φαινόμενο προτείνει τη γλώσσα του.

Στο μπαλκόνι η επικοινωνία με τους γείτονες μπορεί να γίνει πολύ εύκολα. Όπως μου είπε ο Βελισσάριος, η γειτόνισά του, όποτε τον αντιληφθεί στο μπαλκόνι του για να καπνίσει, βρίσκει ευκαιρία να του κάνει υποδείξεις, αφού η ίδια όπως λέει ο Βελισσάριος «δεν έχει τι να κάνει όλη μέρα και ασχολείται με την καθαριότητα». Από το δικό μας μπαλκόνι μπορούμε να ακούμε, ειδικά τα καλοκαίρια, και να μυρίζουμε τα φαγητά από τους δίπλα. Όταν σοτάρεται κάποιο φρέσκο κρεμμυδάκι ο Λάλο συνήθως χτυπάει ρυθμικά τα χέρια του στα κάγκελα.

Διαγωνίως απέναντι από το σπίτι μας, στα μονά της Θερμοπυλών, υπάρχει μια πολυκατοικία στην οποία όλα τα χρόνια της έρευνας έχει παρατηρηθεί σταθερή

347 Μεταξύ δύο παράλληλων τοίχων, υπάρχει ένα σύστημα στατικών κυμάτων, συνεπώς γίνονται αντιληπτές οι συχνότητες αντήχησης. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται συχνά στους δρόμους. Η ανάκλαση μπορεί να συνεχίζει με συνεχείς αντανακλάσεις από τις ίσες πλευρές των κτιρίων, έχοντας ως αποτέλεσμα την αύξηση του ηχητικού παλμού. Augoyard και Torgue, ό.π., 104.

αποσάθρωση από κάτοικο ο οποίος ενδεχομένως επιχειρεί να εξωτερικεύσει τις πεποιθήσεις του καταστρέφοντας μεθοδευμένα το ίδιο του το σπίτι.(ΕΙΚ.015) Από το σιδερένιο αγκαθωτό κάγκελο που είναι τοποθετημένο ανάμεσα στα γειτονικά μπαλκόνια συμπεραίνει κανείς ότι το γυάλινο διαχωριστικό παραπέτασμα που υπάρχει ήδη για να χωρίζει όλα τα διαμερίσματα δεν αποδίδει στην περίπτωση αυτή. Στο μπαλκόνι κυκλοφορούν κατά καιρούς δυο ελληνικές σημαίες, μέσα σε έναν οριμαγδό από πεταμένα αντικείμενα. Συσσώρευση αντικειμένων μπροστά από το σήμα της Χρυσής Αυγής. Μια συνομιλία των γειτόνων αυτών, του κατοίκου με το άστατο μπαλκόνι και του γειτονικού ζευγαριού με κάνει να αναρωτιέμαι για το περιεχόμενο της συζήτησής τους, την αφορμή της· συμπεραίνω τη σημασία της και παρατηρώ τις κινήσεις του. Στο μπαλκόνι βρήκαν το χώρο για να μιλήσουν με ήρεμες κινήσεις, μπαίνουν ίσως σε θέματα τα οποία δε θα μπορούσαν να συζητήσουν αν δεν συναντιώντουσαν εκεί.

Όπως συζητείται στο υποκεφάλαιο 7.8 «Η ερωτική πράξη», μια δράση στο μπαλκόνι είναι όταν οι κάτοικοι ψάχνουν ταίρι ή να φλερτάρουν, να ερωτευτούν, να ερωτοτροπήσουν ή να δηλώσουν τι κάνουν και να αποφύγουν να χρεωθούν τους ήχους της ερωτικής πράξης. Υπάρχουν τοποθετήσεις κατοίκων που αναφέρουν ότι «τσεκάρουν» κάποια όμορφη γειτόνισά και υπάρχει και η ιστορία παιδιών που ερωτεύτηκαν από μικρά όσο ζούσαν σε αντικριστά μπαλκόνια.

8.5 Η ταράτσα: δράσεις και αναμονές

Οι φωτογραφίες αυτού του υποκεφαλαίου επιχειρούν να δώσουν μια εικόνα από τις διαφορετικές χρήσεις της ταράτσας απέναντι, στην οποία οι κάτοικοι- πιθανολογώ πως επειδή δεν είναι σταθερά οι ίδιοι, συνεπώς, ίσως να είναι τουρίστες που νοικιάζουν – μπορεί και μέσω airbnb- ανεβαίνουν για διάφορους λόγους όπως, να ρεμβάσουν, να αθληθούν, να διασκεδάσουν, να απολαύσουν τη θέα στην Ακρόπολη, να διαβάσουν, να κάνουν συναυλίες, καραόκε πάρτυ, συναθροίσεις για φαγητό. Από την ταράτσα της οδού Θερμοπυλών στην οποία υπάρχει ένα δώμα, συνήθως ακούμε τα πάρτυ που περιγράφονται στο υποκεφάλαιο 8.3.i «Κατώφλι – το όριο της αντοχής:· διασκέδαση και ώρες κοινής ησυχίας». Αρκετές ταράτσες της Αθήνας φιλοξενούν αυθαίρετες

προεκτάσεις κατοικιών, δώματα και γκαρσονιέρες.

Ανά τα χρόνια στην Αθήνα οι ταράτσες έχουν δώσει το χώρο για εικαστικές δράσεις όπως το καλλιτεχνικό εγχείρημα *Πουλιά* με εκ-κινητή τον Πάρη Λεγάκη, ή το έργο του Ζάφου Ξαγοράρη με τίτλο *Legal Texts*. Το καλλιτεχνικό εγχείρημα *Πουλιά* επιχειρεί να ενεργοποιήσει τις ταράτσες των πολυκατοικιών μετατρέποντάς τες σε ένα συλλογικό τόπο. Η δράση αυτή ενεργοποίησε 35 περίπου ταράτσες της περιοχής των Εξαρχείων, που διατέθηκαν για το σκοπό αυτό από τους κατοίκους στις οποίες όπως αναφέρθηκε βρέθηκαν μουσικοί οι οποίοι ακούγοντας ο ένας τον άλλο, κλήθηκαν «να δημιουργήσουν ένα μουσικό διάλογο μεταξύ τους».

Στο έργο *Minor Alterations of Legal Texts or other Regulations*[348] (2007), ο Ζάφος Ξαγοράρης αλλάζει προσωρινά το νομικό κείμενο της πολυκατοικίας- τον κανονισμό της πολυκατοικίας- κάνοντας να φανεί ένας άλλος τρόπος χρήσης του χώρου καθώς οι άνθρωποι ανεβαίνουν στην ταράτσα για να την χρησιμοποιήσουν όπως πιθανώς θα ήθελαν. Όπως αναφέρει ο ίδιος στην περιγραφή του συγκεκριμένου του έργου:

> Μια περιορισμένη, πιθανώς προσωρινή αλλαγή ενός νομικού κειμένου μπορεί να ευθύνεται για μια σειρά μετασχηματισμών των εικόνων της καθημερινής ζωής, της χρήσης του χώρου ή των σχέσεων των ανθρώπων. Αυτή η προσπάθεια τροποποίησης των κανονισμών που σχετίζονται με τη δημόσια ζωή, είναι δυνατή σε περιπτώσεις λιγότερο σημαντικών περιορισμών, όπως οι κανονισμοί μιας πολυκατοικίας. Για παράδειγμα, η άρση του κανονισμού που επιτρέπει τη χρήση της οροφής μόνο για το στέγνωμα των ρούχων αλλάζει την εικόνα ολόκληρου του κτιρίου.[349]

Το 2010 κατά τη διάρκεια της ατομικής του έκθεσης με τίτλο "Agora" στην γκαλερί Francoise Heitsch στο Μόναχο, ο Ζάφος Ξαγοράρης θέτει σε λειτουργία τη δράση *Minor Alterations of Legal Texts or other Regulations - Selling Flowers at Glyptothek*. Μπροστά στην είσοδο της γλυπτοθήκης και τροποποιώντας τους κανονισμούς της

348 Πρώτη μπιενάλε Θεσσαλονίκης, Γαλιλαίου 5, 2007. .http://zafosxagoraris.net/
349 ό.π.

τοποθετεί, για μερικές ώρες, έναν ανθοπώλη από τον οποίο οι επισκέπτες μπορούν να αγοράσουν λουλούδια και να τα πάρουν μαζί τους μπαίνοντας ή βγαίνοντας. Όταν οι επισκέπτες μπαίνουν στο χώρο κρατώντας τα φυτά, αποκαλύπτεται μια νέα σχέση που δημιουργείται μεταξύ αυτών, του ιδρύματος, συνεπώς και των εκθεμάτων του. Η διάθεση με την οποία μπορεί να αγοράσει κανείς λουλούδια και να τα φέρει ή να τα προσφέρει έρχεται στο νου και συνδέεται με τη συνάντηση μέ ένα έργο τέχνης- μιας άλλης εποχής (;)- την περιήγηση σε έναν εκθεσιακό χώρο, τις επιδράσεις μεταξύ των θεατών και των έργων. Πάμε λουλούδια στα γλυπτά ή πάμε λουλούδια στο σπίτι μας και στο δρόμο προς το σπίτι τα περνάμε από τη γλυπτοθήκη; Πάμε λουλούδια εορτάζοντας, ευχαριστώντας, ευγνωμονώντας, ανταποδίδοντας, πενθώντας; Εν πάσει περιπτώσει, πριν καν οι επισκέπτες αγοράσουν λουλούδια, ο χώρος έχει αλλάξει, από την προσθήκη και μόνο της δυνατότητας της αγοράς λουλουδιών. Η εγκατάσταση αυτής της δυνατότητας δημιουργεί νέες επιδράσεις στο χώρο με παρεπόμενες συνδέσεις, αναστοχασμούς πάνω στη σχέση των σημείων. Το κράτημα των λουλουδιών στο συγκείμενο μιας γλυπτοθήκης. Συνεπώς στη δεδομένη συνθήκη της επίσκεψης στη γλυπτοθήκη εμφανίζεται μια κατεύθυνση που υποδηλώνει ότι με την αλλαγή στο νόμο, μπορεί να αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται ένα έκθεμα ή ο χώρος έκθεσης του. Ο νέος χώρος δημιουργείται όσο αλλάζει ο τρόπος να σχετίζονται με τους επισκέπτες από τη στιγμή που οι δεύτεροι μπορούν να στέκονται- περπατούν δίπλα τους ή απέναντί τους κρατώντας λουλούδια. Παραλλάσοντας ελαφρά τα νομικά κείμενα και συγκεκριμένα τον κανονισμό της πολυκατοικίας, εμφανίζει τη δυνατότητα να κινηθούν οι κάτοικοι, νόμιμα πια, στο χώρο μιας ταράτσας. Οι χρήσεις της ταράτσας διερύνονται μέσα από τη δράση αυτή και αλλάζει έτσι ο συγκεκριμένος χώρος από τη στιγμή που αλλάζουν οι δράσεις σε αυτόν. Στο έργο αυτό, η ταράτσα δεν είναι μόνο χώρος για το στέγνωμα των ρούχων, αλλά ένας κοινόχρηστος χώρος που ενεργοποιείται διαφορετικά· μπορεί να δίνει την ευκαιρία στους ανθρώπους να αλλάξουν τη σκοπιά από την οποία αφουγκράζονται την πόλη- εποπτεύοντας την ενώ ενδεχομένως συνομιλούν για κάτι ή κάνουν ο,τιδήποτε άλλο.

Στην ταράτσα που βρίσκεται απέναντι από την πολυκατοικία της Θερμοπυλών 51- 53, [Εικ. 017, 018, 019, 020] οι χρήσεις της φαίνεται να ποκίλουν, καθώς από τη μια οι τουρίστες πιθανώς δε γνωρίζουν τους περιορισμούς, από την άλλοι οι μόνιμοι

κάτοικοι την απολαμβάνουν ανεξάρτητα από τους περιορισμούς. Πραγματοποιούν έτσι ένα ευρύ φάσμα δράσεων, τον οικειοποιούνται, επεκτείνουν την διαμονή τους και εκεί, σε κοινή θέα και σε κοινό ακουστικό πεδίο. Κατά την περίοδο της πανδημίας πολλές και πολλοί κάτοικοι χρησιμοποίησαν τις ταράτσες για να βγαίνουν περίπατο, να παίζουν κάποιο μουσικό όργανο, να βρίσκονται με φίλους.

Στις ταράτσες καταλήγουν συνήθως οι αναμονές οι οποίες είναι οι χαλύβδινες βέργες του οπλισμού σκυροδέματος της πολυκατοικίας. Οι βέργες αυτές βγαίνουν μέσα από το μπετό και ονομάζονται έτσι γιατί περιμένουν να κολλήσουν με τον οπλισμό που θα στηρίξει το σήκωμα του επόμενου ορόφου. Ο συντελεστής δόμησης της κάθε περιοχής αλλάζει κατά καιρούς και είναι αυτός ο νομικός κανονισμός που ορίζει μέχρι πόσους ορόφους μπορεί να φτάσει η κάθε πολυκατοικία. Οι αναμονές είναι πιο συνηθισμένες σε τριώροφα ή τετραώροφα κτίρια και συνήθως προορίζονται για μελλοντική χρήση, κυρίως από τα παιδιά της οικογένειας που στην ελληνική περίπτωση προσδοκάται από εκείνα ή να χτίσουν και να κατοικήσουν από πάνω ή να τους χτίσουν οι γονείς από πάνω. Ο αρχιτέκτονας Γιώργος Φαραζής απαντώντας στο ερώτημά μου σχετικά με το αν οι αναμονές απαντώνται συχνά και σε πενταόροφες πολυκατοικίες απάντησε τα εξής:

> Οι αναμονές υπάρχουν είτε για να χτιστεί ένας όροφος στο μέλλον όταν υπάρχει η οικονομική δυνατότητα, είτε με την αναμονή της αλλαγής του νόμου για τον συντελεστή δόμησης, στην περίπτωση της πολυκατοικίας, που θα επιτρέψει τη προσθήκη επιπλέον ορόφου. Είναι σύνηθες να προέρχεται από οικογενειακή πρακτική αλλά μπορεί να είναι και ιδιοκτησιακή επέκταση της οριζόντιας ιδιοκτησίας. Επίσης μπορεί μια οικογένεια να έχει κτίσει πολυκατοικία και ύστερα να πούλησε κάποια διαμερίσματα σε τρίτους. Η αντιπαροχή έδινε πολλά προνόμια στους αρχικούς ιδιοκτήτες γης οπότε και ο εργολάβος ακολουθούσε τις επιθυμίες της οικογένειας.

Αυτές οι αναμονές μου φέρνουν στο νου τα «έργα που ηχούν» (“sounding pieces”[350]),

350Twitchell Beverly H., *Sounds of Bertoia*, CD booklet, Clear Sounds/ Perfetta, Sonambient, US, 2016, 27.

και έχουν δώσει ηχητικές καταγραφές, από το έργο *Sonambient,* του Harry Bertoia. [εικ. 21]. Τα έργα αυτά αποτελούνται από μεταλλικές βέργες τοποθετημένες κάθετα η μια δίπλα στην άλλη, οι οποίες με το άγγιγμα ηχούν- δονούνται στις συχνότητες που αποφέρουν η κάθε μια και όλες μαζί. Αυτά τα "blocks" από τις μεταλλικές βέργες δίνουν ένα ηχητικό αποτέλεσμα πολύ ιδιαίτερο ενώ στην όψη μπορεί να θυμίζουν την κάθετη ανάπτυξη μιας πολυκατοικίας ή ενός ουρανοξύστη. Η αναλογία που μου έρχεται στο νου βλέποντας τα έργα αυτά, έχει να κάνει με το πόσο μοιάζουν με τις αναμονές των πολυκατοικιών όταν ξεπροβάλλουν από το μπετό στις ταράτσες. Αυτές, αν προκύπτουν από οικογενειακή πρακτική, σημαίνουν ίσως μια προσδοκία- ένα προσχέδιο για το μέλλον ή την υποχρέωση του παιδιού να κατοικήσει κοντά στους γονείς του μεγαλώνοντας. Αποτελούν μέρος της αρματούρας και μοιάζει με τους άξονες που χρησιμεύουν και ξεμένουν στο τέλος από το στήσιμο ενός σχεδίου. Χτισμένες στο μπετό, σαν ό,τι θα τις έκανε να ηχήσουν, να δονείται ήδη στις δράσεις των κατοίκων στο κούφιο μέρος του εσωτερικού της.

Ο Harry Bertoia έχει πει για τα sounding pieces του σε συνέντευξη:

> HB: Το γεγονός ότι βλέπεις (τις βέργες) τόσο τακτοποιημένες και σχεδόν ψυχρές στην όψη δεν είναι κάτι ενδεικτικό. Αλλά πηγαίνω πέρα από το ορατό μέρος αυτού του πράγματος, πηγαίνω στον ήχο και ο ήχος για εμένα είναι σκέφτομαι, αυτό που κάνει δυνατό για εμένα να πλησιάσω λίγο πιο κοντά σε αυτό που θέλω να πω.
>
> PC: Οπότε όταν είναι στατικά και δεν κάνουν τίποτα είναι μόνο η αρχή.
>
> HB: Αυτή είναι μόνο η στάση, σε αναμονή για τη στιγμή της δράσης, ναι.[351]

[ΗΧΗΤΙΚΟ 19]

351Cummings Paul σε συνέντευξη με τον Harry Bertoia, Archives of American Art, Smithsonian Interview, από το ένθετο βιβλίο της κυκλοφορίας *Clear Sounds/ Perfetta, Sonambient*, ό.π.,19.
Πρωτότυπο: "The fact that you see these so orderly and almost cool in presence is no indication. But i go beyond the visible portion of this, i go to the sound and the sound to me is what i think makes it possible for me to get a little closer to what i want to say.
PC: So when they are stationary and not doing anything it;s just the beginning.
HB: That is only the poise, awaiting the moment of action, yeah."

8.6 Ο ακάλυπτος

Τον ακάλυπτο της Θερμοπυπών 51- 53 μπορούν να περπατήσουν τα διαμερίσματα του πρώτου ορόφου και από το πάτωμά του μας μαζεύουν ό,τι πέφτει από το παράθυρο της μικρής κρεβατοκάμαρας, που απλώνω καμιά φορά. Οι οσμές από το πρωινό κάπνισμα κάποιου στον πρώτο, το ψήσιμο των κέικ, ο καφές, οι λαχανοντολμάδες και τα κεφτεδάκια, ίσως από την κυρία Κική, ή την κυρία Μαρία του πρώτου, φτάνουν μέχρι το διαμέρισμά μας. Στον ακάλυπτο ανακλάται ότι ηχεί, συνήθως τα ουρλιαχτά από τα παιδιά του δημοτικού, τα γαβγίσματα των σκύλων από το δίπλα οικόπεδο και οι ήχοι από τα χελιδόνια. [ΗΧΗΤΙΚΟ 08]

«Ο ακάλυπτος χώρος που χαρακτηρίζεται ως αυλή (ανοικτή, κοινή, κλειστή, πρασιά)»[352] (άρθρο 5, κτιριοδομικός κανονισμός 1955) είναι συνήθως κοινόχρηστος χώρος, εκτός αν έχει οριστεί νομικά ότι ανήκει σε έναν ιδιοκτήτη.

> Αποτελεί το υπόλοιπο του δομημένου χώρου των οικοπέδων του τετραγώνου. Δεν είναι προϊόν σχεδιασμού και σχηματίζει τον αρνητικό όγκο του οικοδομικού τετραγώνου. Η επανάληψή του σε όλα τα οικοδομικά τετράγωνα δημιουργεί ένα άθροισμα από περιφραγμένους αναξιοποίητους χώρους.[353]

Οι ακάλυπτοι από πολυκατοικίες ίδιας περιόδου μπορεί να συμπίπτουν στην ίδια επιφάνεια ισογείου, είναι συνήθως σχετικά φυτεμένοι χώροι ή εντελώς ανενεργοί. Έχουν αποτελέσει αφορμή για δράσεις αρχιτεκτόνων, πολεοδόμων και εικαστικών ακριβώς επειδή παρέχουν δυνατότητες ενοποίησης αυτών εντός ενός οικοδομικού τετραγώνου και κυρίως επειδή παραμένουν συνήθως αναξιοποίητοι.

Στη συνομιλία μας η Αλεξάνδρα Σωτηροπούλου μίλησε για αυτές τις ανακλαστικές επιφάνειες των ακάλυπτων οι οποίες, όπως και στους φωταγωγούς, έχουν την ιδιότητα να μην αφήνουν τους ήχους να διαφεύγουν όπως διαφεύγουν και σβήνουν

352Ρούση Αγγελική, διάλεξη, «Η εξέλιξη της αστικής πολυκατοικίας στην Αθήνα από το 1917 μέχρι το 2012», ΕΜΠ, 2014.

353Αργύρης και Μακρυνικόλας, «Από την πολυκατοικία στο τετράγωνο: Ένα μοντέλο επαναδιαπραγμάτευσης του δημόσιου και του ιδιωτικού», ΕΜΠ, 2014. https://akea2011.com/2014/06/07/polikatikiatetragono/. Ανακτήθηκε 7/2017.

από ένα μπαλκόνι ή από ένα παράθυρο που βλέπει στο δρόμο. Ταυτόχρονα, μίλησε για τις πολυκατοικίες εκείνες οι οποίες στο σχεδιασμό τους περιλαμβάνουν τον ακάλυπτο στην πρόσοψη με σκοπό να τον κάνουν πιο λειτουργικό.

> Σωτηροπούλου: Κάποια στιγμή, όταν άρχισε η πολυκατοικία να φυτρώνει στην Αθήνα, μέσα του εικοστού αιώνα, ένιωσαν κάποιοι συνάδελφοι ότι είναι αμαρτία τα τετραγωνικά του ακαλύπτου να τα διαθέτεις- γιατί δεν κάνει τίποτα αυτός ο ακάλυπτος- να τα δώσουμε μπροστά τα τετραγωνικά, να δημιουργήσουμε μια πρασιά μπροστά από την πολυκατοικία. Έφτιαξε λοιπόν πολυκατοικίες στη διασταύρωση των οδών Αλεξάνδρας και Κιφισίας, στους Αμπελοκήπους. Είναι τυπική περίπτωση – πηγαίνεις κατευθείαν επάνω στο πρόβλημα.
>
> Θάλεια: Έφτιαξε ανακλαστική επιφάνεια;
>
> Σωτηροπούλου: Ακριβώς. Εδώ είναι ο δρόμος. Κι έχω μια πολυκατοικία, κάπως μεγάλες οι πολυκατοικίες αυτές, την οποία την έφερε έτσι, έκανε ένα Π και αυτός είναι ο ακάλυπτος χώρος ο οποίος βλέπει στο δρόμο. Έτσι λοιπόν, όλοι οι ένοικοι μπορούν να έχουνε θέα- τί θέα είναι αυτή, τέλοσπάντων- και να απολαμβάνουν τα οφέλη αυτής της πρότασης. Δεν κατάλαβε όμως ότι το μόνο που πέτυχε ήταν να επιτρέπει στο θόρυβο του δρόμου να μπαίνει μέσα εδώ, να ανακλάται επάλληλα-διαδοχικά στα σκληρά τοιχώματα του κτιρίου με αποτέλεσμα να μην αποσβένεται και όλοι αυτοί εδώ να υποφέρουν. Σήμερα αν περάσεις είναι όλα τα παράθυρα κλειστά και τα ρολά κατεβασμένα, δεν τα χρησιμοποιούν. Αντίθετα, αν είχε λίγο εξυπνάδα και έκανε αυτήν τη διάταξη, πολύ απλό, θα εκμεταλλευόταν έναν ακάλυπτο χώρο φυτεμένο, και θα ΄χε προστατέψει την πλειοψηφία των κατοίκων [...]

Τον Ιούνιο του 2019 σε επιμέλεια δύο εικαστικών, της Δανάης Γιαννόγλου και του Βασίλη Παπαγεωργίου, πραγματοποιήθηκε μια έκθεση με τίτλο *Sunstreet* στο ισόγειο μιας πολυκατοικίας στους Αμπελόκηπους όπου στεγάζεται ο αυτοδιαχειριζόμενος καλλιτεχνικός τους χώρος *Enterprise Projects*. Η έκθεση είχε κεντρικό θέμα τον

ακάλυπτο και πολλές δράσεις, συναυλίες και εγκαταστάσεις στήθηκαν εκεί από καλλιτέχνες όπως οι Free Piece of Tape, οι Arbit City Group, η Νίκη Γκουλέμα, η Χρυσάνθη Κουμιανάκη, η Σοφία Πρίφτη, ο Βύρωνας Καλομαμάς μεταξύ άλλων. Η έκθεση αποτελεί ένα δείγμα που μιλά για τον τρόπο με τον οποίο οι κοινόχρηστοι χώροι των πολυκατοικιών μπορούν να δώσουν αφορμή για αναστοχασμό και ανάπτυξη της καλλιτεχνική πρακτικής μέσα σε αυτούς. Το συνοδευτικό κείμενο της έκθεσης αναφέρει τα εξής:

> Αν κατά τον παραλληλισμό της με το ανθρώπινο σώμα οι λεωφόροι είναι οι αρτηρίες μιας πόλης, τότε οι ακάλυπτοι είναι μάλλον οι αρθρώσεις της, οι ενώσεις ανάμεσα στον αστικό σκελετό των πολυκατοικιών που επιτρέπουν την ροή του φωτός και του αέρα, που διαμορφώνουν τους χωρικούς όρους της γειτνίασης και που τελικά ορίζουν τον αστικό ιστό, περνώντας όμως απαρατήρητοι. Το Sunstreet αντλεί την έμπνευσή του από την αίγλη και το μυστήριο που αναδύουν οι Αθηναϊκοί ακάλυπτοι ως γνώριμα αλλά ταυτόχρονα απόμακρα περιβάλλοντα, ως χώροι με πολλαπλούς ιδιοκτήτες αλλά κανέναν χρήστη, ως μικρόκοσμοι και ως τόποι/ μη τόποι. Το εγχείρημα αποτελείται από μια σειρά καλλιτεχνικών συμμετοχών, αρχιτεκτονικών παρεμβάσεων, χειρονομιών και προσεγγίσεων της μικρής αυτής αστικής ουτοπίας, η κάθε μία από τις οποίες ξεκινά από διαφορετική αφετηρία και με διαφορετικό σκοπό. Η πολλαπλότητα των ρόλων του ακαλύπτου συχνά παραμένει πρόθεση, ενώ η πραγμάτωση απαιτεί ο ένοικος ή ιδιοκτήτης να γίνει κάτοικος. Το *Sunstreet* ενεργοποιεί τον ακάλυπτο του *Enterprise Projects* και παρατηρεί, την πρόθεση, τη λειτουργία, το τεκμήριο και το εν δυνάμει αυτού του χώρου.

Ό,τι συμβαίνει στους κοινόχρηστους χώρους μπορεί να ακουστεί σε όλα τα διαμερίσματα. Οι κάτοικοι δεν κατοικούν στα μπαλκόνια που βλέπουν στον ακάλυπτο τόσο συχνά και συνήθως δεν κατεβαίνουν να λειτουργήσουν το επίπεδο του ακάλυπτου στο ισόγειο. Το εν δυνάμει του χώρου συνεπώς θα μπορούσε να διερευνηθεί όχι μόνο ως τόπος που έχει μια ακόμα χρήση στο πλαίσιο των «ασκήσεων τοποθέτησης ορίων»-

αυτή που θα του έδιναν οι κάτοικοι που πιθανώς επιθυμούσαν να κάνουν κάτι σε αυτόν επειδή είναι ανενεργός, αψηφώντας τους γείτονες, τις γειτόνισσες κλπ.. Αυτό το εν δυνάμει θα μπορούσε να διερευνηθεί υπό το πρίσμα μιας προσέγγισης αυτών ως κατώφλια και ως αφορμή για αναστοχασμό σχετικά με τις διόδους των φωνών, του ήχου και των οσμών, κάτι που προτείνεται μέσα από αυτές τις διαφορετικές καλλιτεχνικές δράσεις. Από τη στιγμή που είναι γεγονός ότι εκεί μπορούμε να αφουγκραστούμε τους γείτονες περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο μέρος της πολυκατοικίας, εκεί «ακουγόμαστε» και μας ακούν, όσο γίνονται τέτοιες δράσεις αποτελούν ενδεχομένως καλέσματα για να ενεργοποίηση του χώρου σε διαφορετική βάση ή καλέσματα για συνεύρεση και συνεννόηση.

8.7 Ανελκυστήρας- η «μηχανή» της πολυκατοικίας

Χτες κλείστηκα στο ασανσέρ για δεύτερη φορά το τελευταίο καιρό. Όπως και την πρώτη, δεν ήξερα ή δεν μπορούσα να αποφασίσω τι ακριβώς πρέπει να φωνάξω ταυτόχρονα με το χτύπημα (πλάγιες μπουνιές αλλαγή- παλάμη παλάμη παλάμη- αλλαγή- κλειδιά δάχτυλα- γρήγορη αλλαγή- δάχτυλα κλειδιά) στην πόρτα. Αφού απέρριψα αυτόματα τα βοήθεια βοήθεια παρακαλώ βοήθεια, βρέθηκα μεταξύ του ακούει κανείς; του ακούει κανένας; του εεεεεεεεεεεεεεεεεεε, του ακούει κάποιος; του ναιιιιιι; του ναι με ακούτε; του ποιος είναι; (σύγχυση) του δεν έχει σήμαααα εδώ μέσααα (μερική σύγχυση) του τι θες; (σύγχυση) του μπουρμπουληθράκι τι κάνεις; (σύγχυση) του καλησπέρααααααα (σύγχυση) του έχω κλειστεί στο ασανζέρ με ακότε; (επαναφορά με λίγο μάσημα) του εεεε μπ μπ ουέλαααααααα κλστεεεεε οαααααβρρρφμνχχχχχχχχχχ εδωωωώω γγγτττττμκκκ (μικτή τεχνική- μικτά ρινικά) και του εε εεε εεεεε έμεινα στο ασανσέρ με ακούτε έχω κλειστεί στο ασανσέρ. Σκέφτηκα ότι την πρώτη φορά δεν είπα τίποτα και περίμενα να ακούσω κάτι που θα ακούσει τα χτυπήματα που επιχειρώ και θα έρθει ως κάτι κάπως να με ελευθερώσει κι όντως κάποτε μετά από λίγο συνέβη το άκουσε ήρθε είπε άκουσα είπα ελευθέρωσε, άρα γενικά τα χτυπήματα κάπου αρκούν εκτός αν είναι πολύ καλοκαίρι ή πολύ αύγουστος και λείπουν όλοι από την πολυκατοικία οπότε εκεί οκ ναι ντάξει ναι ναι κοιτάς πόσα παλαμάκια σου έχουν απομείνει για το μήνα που

τρέχει και αν έχεις υπόλοιπο χτυπάς ένα και μεταφέρεσαι πίσω στο διαμέρισμα ή όπου μένεις ξερωγω[354]

Ενδιαφέρον στην τοποθέτηση του Πέτρου, παρουσίασε το γεγονός ότι πρώτα από όλα μίλησε για τον ήχο του ανελκυστήρα που κατά τη γνώμη του «χαρακτηρίζει την πολυκατοικία». Ο Πέτρος υπογράμμισε μια μεταφορά, την πολυκατοικία ως μηχανή. Αναπτύσσοντας σε δικό μου χρόνο αυτόν τον παραλληλισμό πρωταρχικά επιχειρώ τον παρακάτω συλλογισμό: όταν ο ανελκυστήρας δεν λειτουργεί είναι σαν να χρειάζεται οι κάτοικοι να δαπανούν μεγαλύτερη προσπάθεια για να φέρουν σε πέρας τις καθημερινές τους διαδρομές. Αυτή η δαπάνη έχει σαν αποτέλεσμα αρκετή κινητικότητα στις σκάλες, συνεπώς ακούγονται τα βήματα και οι συζητήσεις των ανθρώπων πιο καθαρά και δεν ακούγεται ο ήχος του ασανσέρ για λίγο. Η διαδρομή που κάνει ο ανελκυστήρας είναι σαν να φέρνει σε πέρας μια εργασία από τη στιγμή που καταναλώνει ηλεκτρικό ρεύμα για να ασκήσει δύναμη για να ανυψώσει το βάρος. Κατά αυτόν τον τρόπο, η πολυκατοικία μοιάζει να εργάζεται διαμέσου του ανελκυστήρα. Η πολυκατοικία είναι ίσως αρκετά πιο λειτουργική όταν ο ανελκυστήρας της εξυπηρετεί και διευκολύνει. Ίσως έτσι η ζωή πλησιάζει στο "standard" που είχε θέσει ο Le Corbusier για την κατοικία, του "well- being", και υπό αυτήν την έννοια η συγκεκριμένη κατοικία πλησιάζει ανεπαίσθητα την φράση του, «το σπίτι είναι μια μηχανή για να ζει κανείς μέσα»[355]. Με αυτήν τη υπογράμμιση που έκανε ο Πέτρος στη συνομιλία μας, ενδεχομένως συγγενεύουν οι συζητήσεις[356] που υπάρχουν ήδη στο πεδίο και γύρω από

354Άγγελος Κυρίου, κείμενο από ανάρτηση στο instagram, 9 Σεπτεμβρίου 2018.

355Le Corbusier, *Towards a new architecture*, New York, Dover Publication, 1986 (πρώτη έκδοση 1928), 107. «Υποχρεωτικό συμπλήρωμα της πολυκατοικίας λόγω ύψους, ο ανελκυστήρας διαφέρει από τον ακάλυπτο καθώς σε αυτόν κανείς βρίσκεται κυριολεκτικά εγκλωβισμένος σε μια καμπίνα που ανεβοκατεβαίνει ανάμεσα στις εντελώς αθέατες παρειές του πηγαδιού. Ένα καινούριο εργαλείο– τεχνολογικό θαύμα στην υπηρεσία του ανθρώπου που σε μεταφέρει χωρίς να καταβάλεις προσπάθεια, ενώ υποβάλλει τους συγκατοίκους σε μια αμήχανη γειτνίαση στο εσωτερικό του.» Φιλιππίδης Δημήτρης, « Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα» , Μέλισσα, Αθήνα 2001, 96 στο Ρούση Αγγελική, διάλεξη, «Η εξέλιξη της αστικής πολυκατοικίας στην Αθήνα από το 1917 μέχρι το 2012» , ΕΜΠ, 2014, 47.

356«Η ιδέα της μηχανής δεν προτάθηκε αποκλειστικά από τον Le Corbusier. Διάφορα έργα από το πεδίο της αρχιτεκτονικής και από άλλα πεδία συζητούν γύρω από τα αφηρημένα αλλά και τα απτά νοήματα των μηχανιστικών ιδεών» γράφουν οι P. Atmodiwirjo και Y.A. Yatmo. Στο άρθρο τους "Architecture as machine; Towards an architectural system for human well- being" αναφέρονται ενδεικτικά σε ιδέες που σχετίζονται με την έννοια της μηχανής, χωρίς να επιχειρούν τη σύνδεση αυτών με την προσέγγιση του Le Corbusier. Είναι οι εξής: η ιδέα του Guattari σχετικά με τις επιθυμητικές μηχανές (Guattari, Felix, "On machines, *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, 1995, vol. 6, 8- 12), του Libeskind σχετικά με τη γραφή, τη μνήμη και τις writing machines (Ioanidou Ersi, "Humanist

το πεδίο της αρχιτεκτονικής.

Από το διαμέρισμά μας ακούγεται ο μηχανισμός όποτε βρίσκεται σε λειτουργία, ταυτόχρονα με τους ήχους από το κλιμακοστάσιο. Ο ήχος αυτός είναι ένα βαθύ αργόσυρτο ιδιαίτερα χαμηλότονο βουητό με ανεπαίσθητη δόνηση το οποίο ηχεί περίπου σαν μπβββββββββββββ και καταλήγει- με το άνοιγμα της πόρτας- σε ένα ήπιο γρήγορο ανιόν γκλισάντο με τον χτύπο της μεταλλικής πόρτας που κλείνει να ορίζει την άφιξη ή το ξεκίνημα μιας αναχώρησης. Ακούμε σταθερά αυτήν τη διαδοχή των συγκεκριμένων ήχων και επειδή είναι αρκετά μπάσες οι δονήσεις και χαμηλές σε ένταση, δεν τους δίνουμε σημασία. Αυτός ο ήχος χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι σε διαφορετικούς χώρους του διαμερίσματος ακούγεται σχεδόν το ίδιο και από όλους αυτούς τους χώρους αν δεν γνωρίζει κανείς ότι πρόκειται για το ασανσέρ, δίνει την εντύπωση ότι βρίσκεται παντού ή ότι μπορεί να προέρχεται από οπουδήποτε. Το κύριο συναίσθημα που μου δημιουργεί αυτός είναι το συναίσθημα που μπορεί να επιφέρει το ενδεχόμενο μιας άφιξης. Επίσης επιδρά, καθώς μπορεί να σκέφτομαι ότι κάποιοι μετακινούνται, «φεύγουν ή έρχονται», καθώς σκέφτομαι από τη σταθερή θέση εκείνης που διαμένει στο διαμέρισμα.

Ο στενός χώρος του ασανσέρ, το ότι μεταφέρονται φορτία μέσα σε αυτό και ότι μπορούμε χωρίς κόπο να ανεβαίνουμε γρήγορα στο διαμέρισμά, μας φέρνει μερικές φορές πολύ κοντά να μιλάμε, ανταλλάσσοντας νέα, απόψεις, όπως αναφέρεται και στο κεφάλαιο «Κατώφλι: συναντήσεις και σύντομες αλληλεπιδράσεις». Είναι ένας πολύ στενός χώρος που δημιουργεί ειδικές συνθήκες σύντομης διάδρασης[357]. Ακούγοντας

machines: Daniel Libeskind' s ' Three lessons in architecture", in Bandyopadhay. Soumyen κλπ. (Επιμ.) *The humanities in arxhitectural design: A contemporary and historical perspective*. Routledge, London, 2010, 81- 90), το appliance house του Nicholson (Nicholson, Ben, *Appliance house*, MIT Press, 1990) και το σπίτι ως σύνολο μηχανικού gadgetry του Banham (Banham, Reyner, "A home is not a house", *Art in America*, 1965, vol. 2, 70- 79). Όπως σημειώνουν: «αυτά τα έργα προτείνουν ότι η ιδέα της μηχανής έχει να κάνει με τους μηχανισμούς της διεπιφάνειας, της πολυπλοκότητας και της αιτιότητας (causality) και συνεπώς προκαλούν κάποιους κριτικούς τρόπους κατανόησης της σχέσης μεταξύ των στοιχείων που εμπλέκονται σε ένα σύστημα».
Atmodiwirjo και Yatmo, "Architecture as machine; Towards an architectural system for human well-being", International Congress, Le Corbusier, 50 years later, Universitat Politecnica De Valencia, http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.679 Ανακτήθηκε 8/9/2017.
Σε αυτές τις προσεγγίσεις τις αρχιτεκτονικής ως μηχανή μπορεί να προστεθεί η προσέγγιση του Hillier Ben (Hillier, Bill, *Space is the machine*, Space Syntax, London 2007) που αναφέρεται στο κεφάλαιο «Κατώφλι Ι: Η πολυκατοικία ως «προφορική συνεννόηση» και ως «άσκηση τοποθέτησης ορίων» » και προσεγγίζεται μέσα από τη διάλεξη του Richard Woditsch.

357Αυτή η συνθήκη στιγμιαίου στριμώγματος στον ανελκυστήρα έχει αποτελέσει το βασικό μέρος στο οποίο εκτυλίσσεται το βίντεο *Lift* του σκηνοθέτη Marc Isaacs. Πρόκειται για μια εθνογραφική προσέγγιση του χώρου στην οποία αναδύονται οι εκλεπτύνσεις των σχέσεων και οι συγγένειες των

κανείς αυτό που συμβαίνει μέσα στο ασανσέρ έχει την ευκαιρία πιθανώς να αφουγκραστεί εντάσεις, καλωσορίσματα, συστολές, ανυπομονησία, γέλια, αμοιβαία κατανόηση σε διαφορετικούς τόνους· ένα ευρύ φάσμα από επιδράσεις και αντιδράσεις σε αυτήν τη συνθήκη αναπόφευκτης προσωρινής στριμωγμένης συνύπαρξης.

Οι παράλληλες χρήσεις αυτού του μηχανισμού που μεταφέρει ανθρώπους, αντικείμενα και ζώα πάνω και κάτω ποικίλουν. Το κλιμακοστάσιο χρησιμεύει σε όσες και όσους προτιμούν τις σκάλες ή μόνο σε ώρα ανάγκης ή για να μεταφέρουν κάτι που δε χωρά πιθανώς στον ανελκυστήρα. Συνεπώς, το ασανσέρ δίνει επιλογές. Μπορεί κανείς να πάει με τις σκάλες ή όχι όπως επίσης μπορεί κανείς να επιλέξει να μη μιλήσει σε όποιες, όποιους και όποια συναντά εκεί ή να μην διαδράσει για πολύ. Στις κάθετε πλευρές του ασανσέρ της πολυκατοικίας μας, αναρτούν οι διαχειριστές και οι διαχειρίστριες όσες ειδοποιήσεις χρειάζεται να κοινοποιηθούν. Κολλούν χαρτιά εκτυπωμένα ή χειρόγραφα και περνούν έτσι διάφορα μηνύματα θεωρώντας δεδομένο ότι η πλειοψηφία χρησιμοποιεί τον ανελκυστήρα και θα ενημερωθεί. Ορισμένες φορές αναρτώνται από κάτοικους παρατηρήσεις προς τρίτους σχετικά με φασαρία ή εργασίες που γίνονται σε ώρες κοινής ησυχίας [ΕΙΚ.022]. Επίσης τα σημειώματα της διαχείρισης δίνουν αφορμή για αστεϊσμούς από την πλευρά των κατοίκων που κοροϊδεύουν είτε την ορθογραφία είτε το περιεχόμενο των ειδοποιήσεων. Το ασανσέρ μπορεί να μεταφέρει ασυνόδευτα πακέτα ή να βοηθήσει τους ανθρώπους που καθαρίζουν το κλιμακοστάσιο να μεταφέρουν τους κουβάδες με τα απορρυπαντικά.

Ένα πρωί με ξύπνησαν δυνατοί χτύποι στη μεταλλική πόρτα του ανελκυστήρα. Η Κυρία Μαρία είχε εγκλωβιστεί και φώναζε να την βγάλουμε έξω. Ευτυχώς είχε σταματήσει μεταξύ του τέταρτου και του τρίτου και μπορούσα να της μιλήσω για να την καθησυχάσω. Φοβόταν μήπως δεν της φτάσει ο αέρας μέσα στο ασανσέρ. Έκατσα έξω από την πόρτα, μέχρι που αποκαταστάθηκε το ρεύμα λίγα λεπτά μετά, ενώ προσπαθούσα να της εξηγήσω ότι δεν τελειώνει τόσο γρήγορα ο αέρας εκεί μέσα.

υποκειμένων. Ο σκηνοθέτης βρίσκεται στον ανελκυστήρα ενός πολύ μεγάλου οικιστικού συγκροτήματος στο Λονδίνο. Κρατώντας ενεργή την κάμερά του μέσα από τον ανελκυστήρα τραβά τους κατοίκους καθώς μπαινοβγαίνουν και κατά τη διάρκεια του βίντεο βλεπουμε πώς με το πέρασμα του χρόνου, αλλάζει ο βαθμός εξοικείωσης των κατοίκων με την παρουσία του καλλιτέχνη. Άλλοτε τους κάνει ερωτήσεις για τα προσωπικά τους, άλλοτε για άλλα θέματα και έτσι αποκαλύπτονται σιγά σιγά από τη μια οι προσωπικές ιστορίες και από την άλλη μια τεράστια προθυμία των κατοίκων να μοιραστούν με το σκηνοθέτη αυτό που εκείνες και εκείνοι θεωρούν σημαντικό. Μια ακόμα ταινία που χρησιμοποιεί το χώρο αυτό στην πλοκή της είναι το «Ασανσέρ για Δολοφόνους», Malle Louis, *Ascenseur pour l'ıchafaud*, 1958.

Είκοσι δευτερόλεπτα αργότερα την είδα στην είσοδο, ελαφρά συγχυσμένη αλλά αρκετά πιο καλά από όσο φανταζόμουν.

Ο τρόπος που ακούω εκεί μέσα είναι συνήθως σε προσμονή της άφιξης στον όροφο, μια ανυπομονησία και ένας ελαφρύς παράλογος φόβος- μην μείνω μέσα ή μην πραγματοποιηθεί πτώση του ασανσέρ με μεγάλη ταχύτητα μέσα στο φρεάτιο- ταυτόχρονα. Σε μια σύντομη συνομιλία, Σάββατο πρωί, με τον άνθρωπο που συντηρεί τον ανελκυστήρα, ο φόβος μου δεν βρήκε κάποιο αποκούμπι, όμως τουλάχιστον με διαβεβαίωσε ότι άπαξ και κλειστεί μέσα κανείς, είναι σχεδόν απίθανο να πέσει το ασανσέρ μέσα στο φρεάτιο. Συγκεκριμένα, τον ρώτησα τι προτείνει να κάνουν οι άνθρωποι που κλείνονται μέσα. Μου απάντησε:

Πατάς το κουδούνι κι ο Θεός βοηθός.

Τη στιγμή που το έλεγε πάτησε το κουδούνι επίμονα, σα να προσπαθεί να βάλει πίσω στη θέση του κάτι κακό, για να μου δείξει ότι λειτουργεί. Το δυνατό, αφυπνιστικό, κελαριστό κουδούνισμα δεν απάλυνε την ανησυχία μου. Κούνησα το κεφάλι βιαστικά και αγχωμένα δείχνοντάς του ότι κατάλαβα και να πάψει να το πατά, για να μην ξυπνήσουν και νομίσουν ότι κάτι έχει προκύψει.

Όταν συναντώ άλλους κατοίκους στο κατώφλι του ασανσέρ ή της εξώπορτας, ακούω τα νέα τους ή ανταλλάσσω κουβέντες και η πιο ενδιαφέρουσα στιγμή είναι μια αμηχανία ή ο τρόπος που βαστάμε με τα χέρια μας τις πόρτες μαζί για να μπούμε ή να βγούμε.

8.8 Κλιμακοστάσιο, διάδρομοι, είσοδος, γενική συνέλευση πολυκατοικίας

Οι ένοικοι μιας πολυκατοικίας ζουν σε απόσταση μερικών εκατοστών ο ένας απ΄ τον άλλο, τους χωρίζει ένας απλός μεσότοιχος, μοιράζονται τους ίδιους χώρους που επαναλαμβάνονται απαράλλαχτα σε κάθε όροφο, κάνουν ταυτόχρονα τις ίδιες κινήσεις –ανοίγουν τη βρύση τραβούν το καζανάκι,

> ανάβουν το φως, στρώνουν το τραπέζι- μερικές δεκάδες ταυτόχρονες υπάρξεις, που επαναλαμβάνονται από όροφο σε όροφο, από πολυκατοικία σε πολυκατοικία, από δρόμο σε δρόμο. Ταμπουρώνονται στα ιδιαίτερά τους -μάλιστα, έτσι λέγονται- και πολύ θα το' θελαν να μη βγαίνει τίποτα προς τα έξω· το σίγουρο είναι πως, ακόμα κι αυτά τα ελάχιστα που τ΄ αφήνουν να βγουν (το σκυλί με το λουρί, το παιδί που πάει να πάρει ψωμί, ένα καλωσόρισμα, ένα κατευόδιο), βγαίνουν απ΄ τις σκάλες.[358]

Η αντήχηση των ήχων στις σκάλες και στους διαδρόμους είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό που αντιλαμβάνομαι καθώς τις περπατάω [ΗΧΗΤΙΚΟ 20]. Διάδρομοι, είσοδος και κλιμακοστάσιο ονομάζονται «κινήσεις» της πολυκατοικίας. Η αισθητική επίδραση αυτών των ανακλάσεων γίνεται άμεσα αντιληπτή εξαιτίας των παρεμβολών των κυμάτων από ίσα κατανεμημένα γεωμετρικά σχήματα όπως τα σκαλοπάτια, οι τοίχοι, οι επιφάνειες των διαδρόμων και τα κάγκελα. Αυτά δημιουργούν μια συχνοτική απόκριση στους ήχους. Σε αντίθεση με τον ακάλυπτο οι ανακλάσεις των ήχων που βγαίνουν από τα διαμερίσματα και που διαμένουν στη σκάλα ηχούν περίπου σαν σε πηγάδι. Είναι ένας χώρος από τον οποίο εισρέουν οι ήχοι στο διαμέρισμά μας και ακούμε τι γίνεται εκεί. Σε περίπτωση σεισμού οι κάτοικοι βγαίνουν στις σκάλες μόλις περάσει και μιλούν στον αέρα δυνατά «είστε καλά;», «σεισμός;», «ε, σεισμός», «τα παιδιά καλά;», «ναι τρόμαξαν λίγο».

Στη Θερμοπυλών 51- 53, η πολυκατοικία «υπακούει» σε έναν κανονισμό πολυκατοικιών του 1929 και στην πράξη συστάσεως οριζόντιας ιδιοκτησίας (Ν. 3741/1929). Ο κανονισμός των πολυκατοικιών δεν είναι ίδιος με τον Γενικό Κτιριοδομικό Κανονισμό[359]. Ο κανονισμός των πολυκατοικιών συντάσσεται από συμβολαιογράφο κατόπιν συνεννόησης με τους κατοίκους που συναινούν στους συγκεκριμένους όρους και ορίζει σε ένα βαθμό τις δράσεις που είναι επιτρεπτές μέσα στην πολυκατοικία άλλα και ζητήματα κεντρικής θέρμανσης και τροποποίησης του

358 Perec Georges, *Χορείες Χώρων*, Αθήνα, Υψιλον/ Βιβλία, 2000.

359Για παράδειγμα αυτών του 1955, του 1973, του 1985 και τις τροποποιήσεις όπως αυτές του 1989. Οι Γ.Ο.Κ. ορίζονται από το κράτος και αφορούν στους νόμους χτισίματος. Οι μεταξελίξεις των κανονισμών αυτών υπόκεινται σε ειδικές τροποποιήσεις ορισμένες από τις οποίες αφορούν και την παρέμβαση του ΕΛΟΤ για τον ορισμό και την τυποποίηση των μέτρων ηχοπροστασίας. Άρθρο 12, Γ.Ο.Κ. 1989.

ίδιου του κανονισμού. Ορίζει τους διαχειριστές της δομής και τα καθήκοντά τους, τις ιδιοκτήτριες και τους ιδιοκτήτες- τα χιλιοστά περιουσίας που αντιστοιχούν σε αυτές και αυτούς, ορίζει τη σύσταση τακτικών και έκτακτων γενικών συνελεύσεων αυτών- από τις οποίες προκύπτουν οι αποφάσεις για τα θέματα προς αντιμετώπιση- ορίζει και το πλαίσιο στο οποίο αυτές χρειάζεται να γίνονται. Οι απαγορεύσεις δε, επισημαίνουν μια σειρά από αρχές με βάση τις οποίες οριοθετείται η «καλή λειτουργία και κανονική χρήση» των κοινόχρηστων χώρων και πραγμάτων.[360] Οι θεσμικά ορισμένοι γραπτοί κανόνες των πολυκατοικιών ορίζουν ένα πλαίσιο το οποίο πολλές φορές οι κάτοικοι μπορεί να μην γνωρίζουν, όπως επίσης μπορεί να μη γνωρίζουν ότι οι κανονισμοί των πολυκατοικιών μπορούν να τροποποιηθούν ανάλογα με τις ανάγκες των κατοίκων αρκεί να συννενούν από κοινού. Στο πλαίσιο της άγνοιας των κανόνων ή της μερικής κατανόησης αυτών μπορεί να ζουν και να δρουν αρκετοί κάτοικοι στις πολυκατοικίες. Ενδεικτικά παραθέτω παρακάτω μερικές από τις απαγορεύσεις του 1929.

> Άρθρον 12: Απαγορεύεται η τοποθέτησις εις τους κοινόχρηστους χώρους της πολυκατοικίας ειδών αναδιδόντων δυσοσμίαν ή προκαλούν των θόρυβον ή ασχημίαν, εξ' ων παραβλάπτονται οι λοιποί συνιδιοκτήται και ένοικοι της πολυκατοικίας.
>
> Αρθρον 11: Χρήσις των διαμερισμέτων.
> Τα διαμερίσματα της πολυκατοικίας προορίζονται κατ΄αρχήν δια κατοικίας μετά Γραφείου ή επαγγελματική στέγην, προς ενάσκησιν ελευθέρου επαγγέλματος. Απαγορεύεται η υπό συνιδιοκτήτου τινός, ως Δημοσίου Γραφείου, Γραφείο Νομικού Προσώπου δημοσίου δικαίου, Γραφείο Συλλόγου, Σωματείου ή Ομίλου, εκλογικού κέντρου και εν γένει η εγκατάστασις εν αυτώ υπηρεσίας προκαλούσης συρροήν μεγάλου αριθμού επισκεπτών. Ωσάυτως απαγορεύεται η εγκατάστασις οιασδήποτε Κλινικής, Πολυΐατρείου, Ψυχιατρείου, διεκρινιζομένου ότι η εγκατάστασης απλού ιατρείου (πλην της ειδικότητος Ιατρού αφροδισίων ή Δερματικών νοσημάτων ως και βιοχημικού εργαστηρίου) είναι επιτρεπτή,

360Οι σωληνώσεις των δικτύων και των εγκαταστάσεων ηλεκτρικού ρεύματος, ύδατος, κεντρικής θέρμανσης, αποχέτευσης, τηλεφώνου κλπ. χαρακτηρίζονται ως «κοινόχρηστα πράγματα».

απογορευομένης της παραμονής ασθενών την νύκτα εις τα διαμερίσματα. Επίσης απαγορεύεται η χρησιμοποίησις διαμερισμάτων ως Γραφείου Πολιτικού κόμματος ή συγκεντρώσεως κοινού, πειραματικού χημείου, ωδείου και εν γένει δια παράδοσιν φωνητικής ή οιασδήποτε γυμναστικής ή οπλασκίας, λέσχης, χοροδιδασκαλείου, φροντιστηρίου πάσης μορφής, Ινστιτούτου ξένων γλωσσών ή άλλης σχολής, ξενοδοχείου, πανσιόν, χορευτικού κέντρου, εντευκτηρίου, λέσχης, χαρτοπαικτικού κέντρου, οίκου ανοχής, ως και η εν γένη χρησιμοποίησις διαμερίσματος τινός και κατά τρόπον προκαλούντα θορύβου ή ενόχλησιν εις τους λοιπούς ενοίκους ή συρροήν προσώπων ή παραβλάπτοντα την ησυχίαν των ενοίκων ή θέτοντα εις κίνδυνον την ασφάλειαμ ή υγείαν αυτώνή μη συμβιβαζομένου προς την οικογενειακήν, ηθικήν και κοινωνικήν τάξην και ευπρέπειαν...[361]

Στη συνέλευση των κατοίκων που πραγματοποιείται στην είσοδο της κάθε πολυκατοικίας, οι φωνές μπλέκονται, άλλοτε ακούγονται δυο ή και τρεις, άλλοτε μιλούν ή τσακώνονται όλοι μαζί. [ΗΧΗΤΙΚΟ 21] Τις περισσότερες φορές αφού επαναλάβουμε πολλές φορές τα ίδια θέματα με άλλα λόγια και με διαφορετικούς διερευνητικούς ή επικριτικούς ή ειρωνικούς τόνους, γίνεται συζήτηση και συμφωνούμε σε ένα πνεύμα γενικότερης αμφιβολίας, σχεδόν δημοκρατικά. Μια αμφιβολία που εκδηλώνεται- καθώς αγνοούμε ότι μπορούμε εμείς οι ίδιοι κάτοικοι να συντάξουμε νέο κανονισμό αν το χρειαστούμε- είναι όταν αναρωτιόμαστε αν υπάρχει κάποιος πιο πρόσφατος κανονισμός πολυκατοικιών να συμβουλευόμαστε. Δεν γνωρίζω αν υπάρχουν νέα σε αυτό το ζήτημα. Άλλα θέματα για τα οποία γίνεται συζήτηση είναι η εγκατάσταση μετρητή γκαζιού στην είσοδο, για να έχει κάθε διαμέρισμα αυτόνομη θέρμανση. Το μέγεθος του μετρητή, οι ξεχωριστές μονάδες γκαζιού στα μπαλκόνια και οι πολλοί σωλήνες, είναι από όσο λέγεται αποθαρρυντική επέμβαση στο κτίριο. Όπως ακούστηκε θα μοιάζει «σαν να είσαι στην εντατική». Θίγεται επίσης το θέμα των χρωστούμενων των κοινοχρήστων επειδή πολλές οικογένειες δεν μπορούν να πληρώνουν το ποσό εγκαίρως. Σχεδόν πάντα τα τελευταία χρόνια αναφέρουμε το θέμα του βαψίματος του κλιμακοστασίου. Ο βασικός προβληματισμός προκύπτει όταν αρνούνται να χωριστεί το

361Πράξη συστάσεως οριζοντίου ιδιοκτησίας (Ν. 3741/ 1929) Κανονισμός πολυκατοικίας Θερμοπυλών 51- 53, 2019.

ποσό πληρωμής των εργασιών αναλογικά με τα τετραγωνικά που ανήκουν στους εκάστοτε κατοίκους. Όπως προαναφέρεται στο υποκεφάλαιο 8.3 iii, «Κατώφλι – το όριο της αντοχής: εργασίες για τα κοινά/ εργασίες ιδιωτών», η οριοθέτηση της περιουσίας εμπεριέχει και την οριοθέτηση της συμμετοχής στα κοινά, με αυθαίρετο τρόπο.

8.9 Φωταγωγός

> Επιπλέον ο 'ακάλυπτος' χώρος που προκύπτει σαν το ποσοστό χώρου που περισσεύει από τη συνολική κάλυψη (70% κάλυψη, ΓΟΚ 29',55', 73') του οικοπέδου, μαζί με τους φωταγωγούς, αποτελούν τα μοναδικά εσωτερικά 'κενά' στην πολυκατοικία που βοηθούν στον απαραίτητο φωτισμό και αερισμό των διαμερισμάτων. Η χρήση τους ως αυλή είναι σίγουρα ακατάλληλη καθώς επιτρέπουν μόνο τις οπτικές, ακουστικές ή και οσφρητικές επικοινωνίες αφού σε αυτούς 'βλέπουν' οι κουζίνες και τα λουτρά. Ένα ακόμα 'πηγάδι' στην πολυκατοικία ήταν και το φρεάτιο του ανελκυστήρα (χρήση ήδη από ΓΟΚ 55' και 73', υποχρεωτικό στο ΓΟΚ 00').[362]

Η χαρακτηριστική μυρωδιά κλεισούρας και φτερού περιστεριού μαζί με τους ήχους από τα καζανάκια και τις υδρορροές είναι μερικά βασικά επιδραστικά στοιχεία των φωταγωγών. Οι δίοδοι αυτές επικοινωνούν τη ρουτίνα των γειτόνων και μπορούν να αποτελέσουν εκτός από τρόπο για αερισμό ή ελάχιστο φωτισμό, πηγή ενοχλήσεων. Μιλώντας με τους κατοίκους, αναφέρονται διαφορετικές περιπτώσεις επιδράσεων. Όπως μου είπε ο Αργύρης, καταλαβαίνει ότι ξύπνησε η πεθερά του και ξεκινά η καθημερινή τους επικοινωνία, ο Κ. ακούει όλη μέρα τα παιδιά από ένα διαμέρισμα πάνω από εκείνον και ενοχλείται, η Εύα αναφέρει ότι ο κύριος Κώστας έχει μιλήσει για τους ήχους των ερώτων που γίνονται ακουστοί μέσα από το φωταγωγό. Όταν δεν πρόκειται για περίπτωση έντονων ενοχλήσεων, ο φωταγωγός μπορεί να μεταφέρει ίχνη

362Ρούση Αγγελική, ό.π., 47.

της ζωής των γειτόνων καθώς αποτελεί πέρασμα· υπάρχει εκεί ένα γλυκό σταθερό reverb του πηγαδιού που παραμένει και αντηχεί από όλους προς όλους. Ο φωταγωγός ως αεραγωγός- δίοδος και πέρασμα των ήχων δίνει πρόσβαση στα τεκταινόμενα της ημέρας καθώς ό,τι βγαίνει εκεί, όσο λιμνάζει, περνά σε όλα τα διαμερίσματα.

Τις περισσότερες φορές, δεν πρόκειται για μια συνεχόμενη ροή δυνατών ήχων παρά μια ήπια ροή από ηχητικά ίχνη και παραφυάδες ανακλάσεων που απορροφούνται μέσα στην ησυχία του πηγαδιού. Η προσέγγιση της αίσθησης της ακοής στο φωταγωγό, μπορεί ενδεχομένως να δανειστεί στοιχεία για αναστοχασμό από μια πραγματεία στη σιωπή- όπως φαίνεται να είναι- το μυθιστόρημα του Ζοζέ Σαραμάγκου «ο Φωταγωγός»[363]. Ο συγγραφέας γράφει τις ζωές των κατοίκων μιας πολυκατοικίας στη Λισαβόνα του 1950.

> Ο χρόνος κυλούσε αργά. Το τικ – τακ του ρολογιού έσπρωχνε την σιωπή, επίμονα προσπαθούσε να την εκτοπίσει, αλλά η σιωπή αντιπαρέθετε την πυκνή και βαριά της μάζα, όπου όλοι οι ήχοι πνίγονταν. Χωρίς υπαναχώρηση πάλευαν και τα δυο, ο ήχος με το πείσμα της απελπισίας και την βεβαιότητα του θανάτου, η σιωπή με την υπεροψία της αιωνιότητας.

Από τις είκοσι και κάτι διαφορετικές νοηματοδοτήσεις της σιωπής στο μυθιστόρημα αυτό, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα ξεχωριστό θέμα για περαιτέρω διερεύνηση, ξεδιάλεξα την παραπάνω η οποία της προσδίδει υλική υπόσταση, αν και δε συμπαθώ ιδιαίτερα ούτε την έννοια της πάλης των εννοιών ήχος- σιωπή ούτε το ότι η σιωπή παίρνει την θέση αυτού που μπορεί να διαρκεί στην αιωνιότητα. Η σιωπή, «πυκνή και βαριά μάζα με υπεροψία αιωνιότητας» μια ποιητική προσέγγιση στην απραξία ενός ανθρώπου, μοιάζει να περιγράφει το πώς ο χώρος απορροφά τις ανακλάσεις αλλά μου φέρνει στο νου επίσης την εμπειρία των ήχων από το φωταγωγό της αθηναϊκής πολυκατοικίας. Εκεί ο αχός της πόλης εισέρχεται αλλαγμένος, φιλτράρεται στο πηγάδι και αναμιγνύεται με τα ηχητικά συμβάντα από τα διαμερίσματα που δεν συμβαίνουν όλα μαζί διαρκώς και ταυτόχρονα αλλά γίνονται ακουστά

363Σαραμάγκου Ζοζέ, *Ο Φωταγωγός*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2013, 33.

ξεχωριστά σποραδικά και άλλοτε λίγα μαζί να αλληλοεπικαλύπτονται. Έτσι, η «σιωπή» στο φωταγωγό, όπως και η «ησυχία» που λέγεται ότι επικρατεί σε ορισμένες πολυκατοικίες, δεν θα μπορούσε να είναι ποτέ μια απόλυτη ησυχία. Ο ρυθμός των ηχητικών συμβάντων τους δίνει νόημα. Κάποιος ειδοποιείται για το τι κάνουν οι γείτονες επειδή τα ηχητικά ίχνη αφήνονται συγκεκριμένες ώρες σε ένα πηγάδι που περιέχει ήδη ένα πνιγμένο αχό της πόλης. Συνεπώς, η λειτουργία της συγκεκριμένης «σιωπής», φαίνεται να μοιάζει πολύ με τη συγκεκριμένη προσέγγιση του Σαραμάγκου. Αποκτά υπόσταση και ενεργεί, είναι εκείνης που ακούγεται σαν να υπερτερεί και μπορεί να πνίξει όλους τους ήχους στο συγκεκριμένο μέρος, προτού ηχήσει κάτι που θα δώσει στοιχεία για το τι συμβαίνει μέσα στα σπίτια.

Ο φωταγωγός, έχει αποτελέσει το χώρο μιας δράσης στο πλαίσιο εικαστικής ενεργοποίησης ενός διαμερίσματος προς ενοικίαση. Το διαμέρισμα υπήρξε για μερικές μέρες εκθεσιακός χώρος όσο ήταν διαθέσιμο προς ενοικίαση. Οι υποψήφιες και οι υποψήφιοι ενοικιαστές, καθώς περνούσαν να δουν το σπίτι, λάμβαναν από τη μεσίτρια-performer ταυτόχρονα ξενάγηση στα έργα τέχνης που βρίσκονταν στο διαμέρισμα. Η ηχητική εγκατάσταση έστησα στην κουζίνα ήταν ενεργή για περίπου ένα μήνα χρησιμοποιώντας το ανοιχτό παράθυρο που έβλεπε στο φωταγωγό. Από εκεί, κάθε πρωί στις 9 ακούγονταν το ίδιο τραγούδι *We' ve loved before* του Henri Mancini. Η νωχελική μελωδία μπορεί ίσως να μετέφερε στα υπόλοιπα διαμερίσματα μια αίσθηση συνέπειας στην ικανοποίηση της ανάγκης για ακρόαση του συγκεκριμένου τραγουδιού κάθε πρωί, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να επιδρούσε θέτοντας ένα συγκεκριμένο τόνο για την αρχή της ημέρας. Το ξύπνημα με μουσική είναι μια κατάσταση η οποία μπορεί να επιδρά στο ξεκίνημα της μέρας, μια στιγμή κατά την οποία οι άνθρωποι περνούν από τον ύπνο στη δράση. Η σιωπή στο συγκεκριμένο φωταγωγό της πολυκατοικίας στην οδό Αλεξάνδρας φιλοξένησε την εκπομπή του τραγουδιού χωρίς προβλήματα και οι επισκέπτριες και επισκέπτες του χώρου μπορούσαν να πάρουν μαζί τους φεύγοντας ένα CD με την ηχογράφηση του τραγουδιού όπως ακούστηκε ένα πρωί σε εκείνον το φωταγωγό.

8.10 Καλοκαίρι

> [...] Η αλήθεια είναι πως το καλοκαίρι είναι ένα ηχείο εξαιρετικής ακριβείας. Μπορείς ν' ακούσεις από τη βεράντα σου τα πάντα, δηλαδή αυτά που θέλεις ν' ακούσεις και αυτά που δεν θέλεις ν' ακούσεις: οτιδήποτε συμβαίνει στα γύρω διαμερίσματα έρχεται και κατακάθεται σαν σκόνη πάνω στ' αυτιά σου με τον ίδιο τρόπο που έρχεται η σκόνη από τη Βόρεια Αφρική ή και από κάπου μακρύτερα, από την Καλκούτα ή τη Βεγγάλη: ένα μωρό που κλαίει, ένα ζευγάρι που μαλώνει και μετά κάνει έρωτα, μια γυναίκα που μουρμουράει ένα τραγούδι, το κουδούνισμα των καθαρών ποτηριών, όταν κάποιο χέρι τα τοποθετεί στο στεγνωτήριο.[...][364]

Τα καλοκαίρια στο διαμέρισμα- σε όσα έχω ζήσει στο Μεταξουργείο- διαποτίζονται από τους ήχους που έρχονται από έξω. Ένα από τα βασικά στοιχεία προς διερεύνηση για την καλοκαιρινή περίοδο στην πολυκατοικία είναι η ανάμειξη των ήχων από έξω με τους ήχους μέσα από το διαμέρισμα και ο τρόπος με τον οποίο, όσο ακούμε μέσα από το διαμέρισμα, μπορεί να το συγχέουμε με αυτό που προέρχεται από έξω. Δηλαδή, οι ακουσματικοί ήχοι μοιάζουν να επικρατούν, από τη στιγμή που πολλές δίοδοι είναι ανοιχτές, και εισρέουν στο χώρο ηχητικά ερεθίσματα από άγνωστες πηγές. Ταυτόχρονα, οι χρήσεις των μπαλκονιών και το άνοιγμα των παραθύρων αφήνει πολλούς από τους οικιακούς ήχους να εξέρχονται στο δρόμο· η ζωή του δρόμου με τη ζωή στο διαμέρισμα μοιάζουν να ενοποιούνται οικειοθελώς.

Τα διάπλατα παράθυρα δημιουργούν διόδους που επιτρέπουν ενδιαφέρουσες αναμείξεις και αλληλοεπικαλύψεις ηχητικών συμβάντων από το δρόμο, ή από τις ηλεκτρικές συσκευές και τα κλιματιστικά, από τους γείτονες. Ταυτόχρονα τα πουλιά ξεχωρίζουν στις ψηλές συχνότητες και τα βράδια οι νυχτερίδες ακούγονται με διαύγεια στο σαλόνι. Οι γλάροι επισκέπτονται πάντα τη μέσα πόλη, όμως το καλοκαίρι τους ακούμε πιο καθαρά [ΗΧΗΤΙΚΟ 22]. Τα τζιτζίκια γίνονται για όλους τους καλοκαιρινούς μήνες ακουστά και μερικές φορές και τα χελιδόνια, τις ζεστές χρονιές 2019- 2020 μέχρι τέλη Οκτώβρη. Η διαμονή τους σε κάποια εσοχή στον ακάλυπτο,

364Χατζηνικολάου Κωνσταντίνος, «Από κάπου μακριά», *Η Αυγή*, 6/7/2014.

είναι μια κατευναστική, για εμένα, περιοδική ηχητική ρουτίνα τους· το φφφρρρτ τους με ηρεμούν όμως τα πολύ πρίμα τιτιβίσματά τους εκνευρίζουν την Εύα στον τρίτο.

Τις πρώτες πρωινές ώρες τα σκουπιδιάρικα κάνουν πολύ θόρυβο τις στιγμές που αδειάζουν τα σκουπίδια στα φορτηγά και ακόμα περισσότερο όταν πετούν τους κάδους στη θέση τους[365]. Τα βράδια τα πάρτυ στον έκτο και τα πάρτυ των απέναντι ακούγονται πολύ καθαρά[366]. Επίσης νωρίς το βράδυ ακούμε το Λάλο από δίπλα, όταν επιστρέφουν από τη δουλειά, να χτυπά τα χέρια του στην κουπαστή του μπαλκονιού αναμένοντας κάτι που σοτάρεται. Τα καρπούζια τα ακούμε να έρχονται ξανά με το Νίκο το Γλύκα.

Η οικιακή ζωή επεκτείνεται μέχρι το μπαλκόνι στα περισσότερα σπίτια. Η ιδιοκτησία μοιάζει να προεξέχει μέχρι εκεί που φτάνουν ο ήχος, οι οσμές και οι δονήσεις και αναμιγνύεται με τη βοή της πόλης. Υπό αυτές τις συνθήκες ζέστης και ένωσης των θορύβων άνθρωποι με προβλήματα παρεμβατικών και φασαριόζικων γειτόνων όπως ο Βελισσάριος χαλαρώνουν λιγάκι προσωρινά από τη στιγμή που οι ήχοι των δίπλα επικαλύπτονται από τους ήχους της πόλης. Το διαμέρισμά τους παύει για ένα διάστημα να είναι σπίτι- παγίδα που εγκλωβίζει την οικογένεια τους. Η προσωρινή χαλάρωση του καλοκαιριού δεν αρκεί όμως, αφού οι ιδιοκτήτες αποφάσισαν να πουλήσουν το διαμέρισμα και να μετακομίσουν σε άλλη περιοχή. Η προέκταση της ζωής στο μπαλκόνι φέρνει και ζευγάρια να ζευγαρώνουν ηχηρά με τα πόδια να προεξέχουν από τα κάγκελα και τα παιδιά στο διπλανό διαμέρισμα να αναρωτιούνται αν αυτός τη σφάζει. Επίσης κάποιες οικογένειες βγαίνουν το βράδυ στο μπαλκόνι για να κοιμηθούν, ενώ τα πρωινά και τα απογεύματα ακούγονται στα μπαλκόνια παρέες να πίνουν μπύρες, να παίζουν τάβλι, να βλέπουν τηλεόραση, να είναι στο κινητό τους, να συνομιλούν με ανθρώπους από τα απέναντι σπίτια, να παίζουν μπουγέλο ή να μουλιάζουν σε πλαστικές πισίνες, να σκαλίζουν τις γλάστρες, να βγαίνουν με περιβολή

365 Σε ιστοσελίδα εφημερίδας που ενημέρωνε για την αλλαγή των ωρών κοινής ησυχίας από χειμερινές ώρες σε θερινές ώρες υπάρχουν αρκετά σχόλια κατοίκων που δεν αντέχουν τους δυνατούς ήχους από τη συλλογή των σκουπιδιών. Σε προηγούμενο υποκεφάλαιο παρατίθεται ένα από αυτά τα σχόλια. https://www.newsbeast.gr/greece/arthro/2626139/i-ores-kinis-isichias-ke-ti-ginete-an-paraviazonte, Ανακτήθηκε 8/2017.

366Hannah, Hunt, Malcolm Associates, Wellington, "Wind and temperature effects on sound propagation", στο "Factors Affecting Outdoor Sound Propagation", submitted in part fulfillment of a course at Massey University, 2006 https://www.acoustics.org.nz/sites/www.acoustics.org.nz/files/journal/pdfs/Hannah_L_NZA2007_a.pdf Ανακτήθηκε 11/2020, το άρθρο αναλύει την μετάδοση του ήχου σε διαφορετικές καιρικές συνθήκες, αέρα, και παρουσιάζει ενδιαφέρον η προσέγγιση της διάθλασης του ήχου όταν διαφοροποιείται η ψυχρότητα και η θερμότητα του αέρα.

Αδάμ και Εύας να απλώσουν τα ρούχα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως μου ανέφεραν γείτονες, βγαίνουν στο μπαλκόνι για να δουν από πού ακούγονται υπερβολικά δυνατοί ήχοι ανθρώπινου ζευγαρώματος αλλά και για να υποδηλώσουν με την παρουσία τους ότι δεν είναι εκείνοι ή εκείνες που ερωτοτροπούν. Μια ολόκληρη πλατεία το καλοκαίρι έρχεται κοντά, ενώ το χειμώνα η γειτονιά που μένει η Ανδρομάχη είναι ήσυχη.

Θάλεια: Γενικά στη γειτονιά έχει φασαρία;
Ανδρομάχη: Όχι μόνο τα καλοκαίρια, έχει μια πλατεία κοντά.

Η Αθήνα τον Αύγουστο και η Αθήνα το δεκαπενταύγουστο επιγραμματικά: μια εμπειρία κατά τη διάρκεια της οποίας η πόλη λέγεται ότι «αδειάζει» καθώς οι κάτοικοι μεταφέρονται κάπου για διακοπές αν και τα τελευταία χρόνια δεν αδειάζει πια τόσο αισθητά. Ειδικά την περίοδο της πανδημίας, πολλοί κάτοικοι παρέμειναν στην Αθήνα για να αποφύγουν το συνωστισμό σε απομακρυσμένα μέρη. Όσο εισρέουν τους καλοκαιρινούς μήνες περισσότεροι τουρίστες στην Αθήνα, η ξεγνοιασιά που λέγεται ότι μεταδίδουν οι ήχοι των ερώτων τους στα προσφάτως ανακαινισμένα διαμερίσματα που διατίθενται μέσω airbnb, αντικαθιστά σε ορισμένες περιπτώσεις τους ήχους ρουτίνας ηλικιωμένων γειτόνων, όπως μου ανέφερε μια συνομιλήτρια. Οι συζητήσεις για τη νέα πλατφόρμα airbnb ξεκινούν αμέσως από το πόσο αρνητικές συνέπειες έχει για τους μόνιμους κατοίκους οι οποίοι δεν μπορούν να πληρώνουν πια τα ίδια ενοίκια με αυτά που μπορούν να αποκομίσουν οι ιδιοκτήτες μέσω της πλατφόρμας.

Οι περισσότεροι κάτοικοι αναφέρονται σε ακουστικές εμπειρίες του καλοκαιριού που προέρχονται από το δρόμο, ή μιλούν για τις φωνές των περαστικών χρησιμοποιώντας εκφράσεις όπως: «το ακούω σαν να είναι δίπλα μου», «τους ακούω μες στο σπίτι», «είναι σαν να είναι μέσα στο κεφάλι μου», «τους ακούω εεεεδώ!» - δείχνει με την παλάμη σαν να αγκαλιάζει με δύναμη μια αόρατη μπάλα τένις μπροστά από το μέτωπό της. Μέσα στη ραστώνη, αισθάνομαι τη δροσιά από το αναψυκτικό που θα καταναλωθεί σε κάποιο διπλανό μπαλκόνι από τον ήχο που κάνει όταν το ανοίγουν, «τσστ», σκάει και ξεφυσάει σαν να σπάει πολύ δυνατά ένα αυγό, ακριβώς δίπλα στο αυτί μου ή δεξιά και πάνω από το κεφάλι μου.

Τους καλοκαιρινούς μήνες, όταν όλες οι κουβέρτες, τα παπλώματα, τα χαλιά

έχουν φυλαχτεί, όταν όλα τα χειμωνιάτικα ρούχα είναι αχρείαστα, το σπίτι αντηχεί διαφορετικά. Δεν έχουμε πια ανάγκη όλα αυτά τα μαλλιαρά απαλά χοντρά υφασμάτινα πράγματα και όλες αυτές τις παραπανίσιες στρώσεις. Φεύγοντας, παύουν να απορροφούν τους ήχους και δίνουν τη θέση τους στις πιο δροσερές λείες επιφάνειες των μαρμάρων, των μωσαϊκών και των πλακιδίων. Το γυμνό σπίτι γίνεται κατά τι πιο ελαφρύ και ο λογαριασμός των κοινοχρήστων επίσης από τη στιγμή που δε χρειάζεται να πληρώνουμε για θέρμανση. Είναι όλα αυτά κατευναστικά συναισθήματα. Ο απλωμένος θόρυβος επενεργεί με μια χαλάρωση της έγνοιας μας ως προς τους ήχους που τους χειμερινούς μήνες κατοικούν και «εκπέμπουν» από πολύ συγκεκριμένες κατευθύνσεις και σημεία, όπως για παράδειγμα οι γδούποι από την κουζίνα των από πάνω. Με δεδομένο ότι εμείς γνωρίζουμε ότι κάνουμε πολύ φασαρία, με τα ακατάπαυστα παιχνίδια και τα ουρλιαχτά μας, οι εποχές δεν επιδρούν τόσο στη ρύθμιση της έντασής μας. Υπάρχει η τάση να προσέχουμε, όσο μπορούμε, να μην ξεπερνάμε τα όρια στις ώρες κοινής ησυχίας.

Ταυτόχρονα, με τις διόδους ανοιχτές, τις επιστρώσεις των αυξημένων ανακλάσεων ηχητικών συμβάντων από έξω και από μέσα, αλλά και με τους άπειρους ταυτόχρονους ήχους από κάθε κατεύθυνση, το καλοκαίρι φέρνει στην πολυκατοικία μια σύγχυση, ορισμένες στιγμές, αξιοσημείωτη[367]. Η επιλεκτική ακρόαση εμποτίζεται με συνθήκες εισροής ήχων από απροσδιόριστες κατευθύνσεις και ορισμένες φορές προκαλεί ξάφνιασμα, μπερδέματα και αποπροσανατολισμό. Για παράδειγμα όταν ακούγεται μια φωνή από το δρόμο που μπορεί να ηχεί παράλληλα με κάποιον που μιλάει μέσα στο σπίτι και δεν μπορούμε να καταλάβουμε τι λέει ούτε ο ένας ούτε ο άλλος και χρειάζεται να ρωτήσουμε τι έχει ειπωθεί. Ακόμα πιο πέρα στη σύγχυση, όταν ακούμε κάτι από έξω και νομίζουμε ότι παράγεται από αυτόν που κάθεται δίπλα μας και απαντάμε, ή όταν μια δόνηση από το δρόμο από κάποιο μηχάνημα αντηχεί με τέτοιο τρόπο ώστε κινούμαστε βιαστικά μέσα στο σπίτι για να δούμε αν έχει χαλάσει κάτι στο μπάνιο.

367Ευνοεί ίσως το ηχητικό φαινόμενο της πανταχού παρουσίας, όπως συζητείται στο υποκεφάλαιο 7.11 «Το φτέρνισμα του "θεού"».

8.11 «Φωνές» γειτόνων

«Οι φωνές φτιάχνουν
ένα ωραίο πανί να ξεκουραστείς»[368]

Η στιγμή που φωνάζει ο πατέρας του Γιώργου (ή ο Γιώργος), από τον πρώτο όροφο, και καταλαβαίνουμε ότι παίζει ο Ολυμπιακός, όσο εμείς έχουμε την τηλεόραση κλειστή και είναι χειμώνας, είναι ένα στοιχείο από το οποίο φαίνεται πώς μέσα από τη φωνή μπορεί να μεταδοθεί μια πληροφορία σε απόσταση τριών ορόφων. Έπειτα μπορεί κανείς να σκεφτεί πάνω στο ότι λαμβάνουμε την πληροφορία μέσα από τη φωνή, αλλά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με σιγουριά τι έχει συμβεί, έβαλε γκολ ο Ολυμπιακός ή όχι; Επίσης, βλέπουμε πώς διαρρηγνύεται το όριο του προσωπικού αλλά και πώς διαμοιράζεται το προσωπικό των γειτόνων. Ο ήχος μοιάζει να αψηφά αυτό που επιθυμεί κανείς να γνωρίζει μέσα στη μέρα και αυτή η παράπλευρη γνώση δημιουργεί την αίσθηση ότι για μια στιγμή συμμετείχαμε κι εμείς σε αυτό που έκανε τότε ο πατέρας του Γιώργου. Για ακόμα μια φορά η επιλεκτική ακρόαση μοιάζει να συμβαίνει καθώς αντιλαμβανόμαστε διαρκώς τυχαία ηχητικά συμβάντα, απρόσμενα και αρκετές φορές με απότομο τρόπο, παράλληλα με ό,τι μπορεί να έχουμε εστιάσει την προσοχή μας.

Η φωνή ως φορέας νοήματος, εν δυνάμει, κάνει να ακουστεί τι γίνεται στο διαμέρισμα. Όταν ακούμε κάτι που έρχεται μέσα από τους τοίχους και από τα παράθυρα, κάνουμε υποθέσεις για το τι μπορεί να συμβαίνει χωρίς να γνωρίζουμε ποτέ με σιγουριά. Έτσι ακούγοντας τον οικιακό ήχο να υπονοεί δράσεις και να αφήνονται ανοιχτά ενδεχόμενα, τροφοδοτείται η λειτουργία της σκέψης, της φαντασίας, της ονειροπόλησης, δημιουργούνται συναισθήματα. Αυτή η ιδιότητα του ακουσματικού ήχου, την πηγή και την αιτία του οποίου δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με σιγουριά, αφήνει το περιθώριο να αμφιβάλει κανείς για το τι μπορεί να γνωρίζει και σε αυτήν την αβεβαιότητα μπορεί να στηριχθεί το αν θα αναλάβει κανείς δράση σε σχέση με ό,τι έχει ακούσει. Για παράδειγμα, από τις φωνές και τα ουρλιαχτά που άκουγε ο Αργύρης από τους διπλανούς του, υπέθετε ότι συνέβαινε κάποιου είδους κακοποίηση, αλλά ίσως επειδή δεν μπορούσε να γνωρίζει με σιγουριά, δεν επενέβη. Σε αυτήν την εγγραφή των

368Ρίζου Νίνα, *ΤΡΟΧΑΔΗΝ ΣΚΙΕΣ*, Αθήνα, Εκδόσεις γιαλός, 2016.

ήχων που γίνονται αντιληπτοί υπερισχύει η προσωρινή αμφιβολία μέσα στην οποία ακούει ο Αργύρης μέχρι τη στιγμή που μαθαίνει από την αστυνομία τη συνέβαινε. Κατά τη διάρκεια της ακοής στην αμφιβολία, ενώ δεν επεμβαίνει δεν παραμένει ανεπηρέαστος. Από τη φωνή του μπορώ να υποθέσω ότι όσο ακούει τις φωνές, αναλογίζεται, σκέφτεται, αγωνιά, ανησυχεί, στενοχωριέται, συζητά για το θέμα, επαγρυπνεί.

Η επιθυμία να υπάρχει συντροφιά, η επιθυμία του να ακούμε «φωνές» γειτόνων, είναι ένα συναίσθημα που αναφέρεται συχνά σε διαφορετικές τοποθετήσεις. Στο κεφάλαιο «Ο θόρυβος – ζωή και το «κάνουν φασαρία και το ξέρουν»», γίνεται μια προσέγγιση του επιθυμητού ήχου, όταν οι ήχοι από έξω αποτελούν κίνητρο για κινητοποίηση. Ακούει ενώ αισθάνεται ότι «η ζωή εκεί έξω συνεχίζεται» και έτσι μπορεί να νιώθει ότι ο ήχος, ανεξάρτητα από το πώς αισθάνεται ο ίδιος, μπορεί να μη σταματά να κάνει ό,τι κάνει και αυτό είναι κάτι ενδυναμωτικό για εκείνον. Αυτό το φάσμα συναισθημάτων μεταβάλλεται ανάλογα με την ψυχολογική κατάσταση των κατοίκων. Όπως αναφέρει η κυρία Έλλη:

> Υπάρχουν φορές που σου αρέσει να ακούς γείτονες ή κάποιο αυτοκίνητο. Όταν είμαι μόνη μου και ήρεμη, θέλω να ακούω φωνές γύρω γειτόνων. Είναι κάποιες φορές που θέλω να ακούω. Όταν είμαι κουρασμένη δε θέλω να ακούω ούτε τη δικιά μου οικογένεια όχι να ακούω τους άλλους.

Σαν ο ήχος των φωνών να μπορεί να «περάσει» από εκείνη με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με το πόσο κουρασμένη είναι. Δεν εννοεί εδώ, ίσως, ότι ακούει εστιασμένα τις φωνές με σκοπό να καταλάβει τι λένε, αλλά επιθυμεί να αισθάνεται ότι υπάρχουν «γύρω» από αυτήν άνθρωποι και κάνουν κάτι. Λέει η Έλλη, ότι «υπάρχουν φορές που σου αρέσει να ακούς γείτονες ή κάποιο αυτοκίνητο. [...] Θέλω να ακούω φωνές γύρω γειτόνων». Δίνει έτσι την αφορμή να υποθέσω ότι σε αυτές τις «φωνές» ενυπάρχει ίσως μια αισθητική ποιότητα που, υπό συνθήκες, ανάλογα με το βαθμό κόπωσης, τις κάνει ευπρόσδεκτες· η ποιότητα των ήχων συντροφιάς.

Είναι καθησυχαστικό για εμένα ορισμένες φορές το γεγονός ότι δεν γνωρίζω κινέζικα. Οι τσακωμοί και οι φωνές της Κινέζας μητέρας από δίπλα είναι συχνοί και δε

θα ήθελα να γνωρίζω τι λένε ή τι τους απασχολεί. Κυρίως επειδή αν καταλάβαινα, θα γνώριζα πιο πολλά για εκείνους από όσα πιθανόν θα ήθελαν εκείνοι να γνωρίζω. Συχνοί δυνατοί τσακωμοί και επιπλήξεις, τις ακούω σαν εκρήξεις θυμού σε μια ακατάληπτη γλώσσα, σαν ξεσπάσματα ή θορύβους μιας σχέσης που εξελίσσεται δίπλα μου. Κατά την προσωπική μου εμπειρία, όταν ακούω φωνές από δίπλα ή από αλλού, τις περισσότερες φορές τις προσλαμβάνω ως ακατάληπτες φράσεις, όχι μόνο επειδή μπορεί να μη γνωρίζω τη γλώσσα, αλλά επειδή οι φιλτραρισμένες μέσα από τοίχους, ή άλλες διόδους, φτάνουν σε εμένα σαν μουρμουρητά, ακούγονται βουβές ή φιμωμένες, χάνουν διαύγεια και αρθρώσεις και δεν αφήνουν περιθώριο να βγάλω νόημα. Ταυτόχρονα, από τις περιθλάσεις, τις ανακλάσεις, την πλευρική ηχομετάδοση και τις ενδιάμεσες επιφάνειες που μεσολαβούν, χάνουν την κατευθυντικότητά τους και εκτοπίζονται σε διάφορα σημεία του σπιτιού από όπου υποθέτω ότι προέρχονται. Όπως για παράδειγμα όταν ο τσακωμός των δίπλα ακούγονταν μέσα από το καλοριφέρ, ή όταν εντοπίζω τις φωνές των από πάνω σε μια γωνία του πατώματος ενός υπνοδωματίου. Τα πράγματα μοιάζουν να μιλούν με τις φωνές που μετοικούν μέσα τους. Οι ακατάληπτες φωνές αλλάζουν χροιά ανάλογα με το διαμέρισμα, τις δράσεις και την ώρα της ημέρας ενώ υποδηλώνουν παρουσία.

Η τοποθέτηση της κυρίας Όλγας όταν αναπολεί τους καυγάδες με τον άντρα της, που είχε καταγωγή από την Κεφαλονιά και που «ήταν φωνακλάς, όπως όλο το σόι», παρουσιάζει ενδιαφέρον από την άποψη ότι μου μιλά για ορισμένες στιγμές της αποδεχόμενη τον άντρα της ως «άντρα από τους παλιούς ρε παιδί μου πώς να σου δώσω να καταλάβεις», ενώ εκείνη δηλώνει ότι μπορεί να ενοχλούνταν από τους τσακωμούς. Όπως αναφέρει: «του κράταγα στάση». Επίσης, σαν να επαναφέρει την ανάμνηση της φωνής του με θαυμασμό επειδή «έβγαινε από την καρδιά του».

> Κυρία Όλγα: Παιδί μου, άμα είμαστε και λογοφέραμε και αυτά εγώ μπορεί να του κράταγα στάση ρε παιδί μου, κατάλαβες. Αλλά αυτός ήτανε άντρας απ' τους παλιούς ρε παιδί μου, πώς να σου πω.

Θάλεια: Ναι, ναι.

Κυρία Όλγα: Χαζή μου λέει, το αλάτι και το πιπέρι στη σχέση είναι ο τσακωμός.

Κατάλαβες; Δηλαδή, έτσι μου 'λεγε βρε Θάλεια. Δεν κράταγε ποτέ κακία.

Θάλεια: Εγώ είμαι κι από την Κεφαλονιά και εκεί φωνάζουνε πολύ.

Κυρία Όλγα: Κι εμάς ήτανε πολύ, όλο το σόι φωνακλάδες, η ρίζα τους ήταν Κεφαλονίτικη. Το όνομα πρέπει να ήταν Ευαγγελάτος και κατέληξε Ευαγγελινός γιατί οι προπαππούδες πήγανε στην Αμερική, κατάλαβες, και γυρίσανε μετά. Αλλά η καταγωγή τους ήτανε Κεφαλονίτικη.

Θάλεια: Άρα σηκώνανε φωνή, σας ακούγαμε δηλαδή.

Κυρία Όλγα: Α! Ήτανε είχε *φωνή*, έβγαινε απ΄ την καρδιά του! Απ΄ την καρδιά του, όταν σου λέω απ΄ την καρδιά του, ακουγόντανε. Ή να σηκωθεί ποτέ έτσι το πρωί, ποτέ δε σηκωνότανε να είναι βαριεστημένος και τέτοια, έτσι που σηκώνεσαι απ΄ τον ύπνο. Να θέλεις λίγη ώρα να πάρεις τα πάνω σου να ξυπνήσεις. Σηκωνόταν απ΄ το κρεβάτι λες και είχε ξυπνήσει δυο- τρείς ώρες. Κατάλαβες.

Στη βάση της αφετηριακής πειραματικής δράσης με την οποία εκίνησε η αναστοχαστική διαδικασία για την ακοή στην πολυκατοικία[369], είχα σημειώσει μια παρατήρηση σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο οι συνομιλήτριες, συνομιλητές κλπ. προσπαθούσαν μιλώντας μου σε πιο χαμηλή ένταση να μιμηθούν την κατάσταση αφωνίας που επιχειρούσα, προκειμένου να γίνουν ακουστοί σε εμένα. Άλλαζαν την ένταση της φωνής τους και επιχειρούσαν να μιλήσουν πιο σιγανά, υποθέτοντας ίσως, πως αν μιμηθούν την αφωνία θα τους, τις, τα άκουγα καλύτερα. Από αυτό το στοιχείο επιχειρώ, κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο, να κάνω έναν παραλληλισμό με τον τρόπο με τον οποίο αλλάζουν οι φωνές των κατοίκων όταν προσπαθούν να μιλήσουν για τις φωνές που ακούν από τους ανθρώπους που μένουν κοντά τους. Για παράδειγμα, όταν μιλούν για τις στιγμές που η ξεκούρασή τους αναβάλλεται επειδή κάποιοι

369 Υποκεφάλαιο 3.2 «Αφωνία – Αλαλία: μια διερευνητική δράση»

διαταράσσουν την ησυχία τους, η φωνή γίνεται σαν να απορεί, όσο μιλά με απελπισία αλλά και με αποδοχή για το αναπόφευκτο. Όταν κάποια περιγράφει τις στιγμές που ακούει το γείτονα να μιλά για τα προσωπικά του, ακούγεται στη φωνή της ότι ο γείτονας περνά σε προσωπικές αφηγήσεις τις οποίες η ίδια δεν έχει καμία όρεξη να γνωρίζει, και ο τόνος της φωνής της μοιάζει να εκδηλώνει σε ένα βαθμό το βάρος αυτής της γνώσης αλλά και τον τόνο των προσωπικών του αφηγήσεων. Ορισμένες στιγμές οι κάτοικοι μιμούνται τις φωνές που έχουν ακούσει να μιλάνε δίπλα τους για να μεταδώσουν καλύτερα τις υφές, τους τόνους, το ύφος, τις πεποιθήσεις, την καταγωγή, τις συγγένειες, την ιδιοσυγκρασία, η φωνή τους εμπεριέχει σε μια πρώτη προσέγγιση δύο επίπεδα· το πώς ακούγονται, αλλά και τι γνώμη έχουν οι ίδιοι οι κάτοικοι για τους γείτονές τους. Υφή της φωνής των γειτόνων και κριτική στη φωνή των γειτόνων εμμέσως ή ευθέως. Όταν κάποιος προσπαθεί να περιγράψει τη φωνή μιας νέας μητέρας όπως την ακούει από τον εξαερισμό του μπάνιου, αλλάζει η χροιά της φωνής του, μαλακώνει και ψιθυρίζει σαν να γίνεται ανταπόκριση του πώς νιώθει όταν την ακούει. Η φωνή του τότε γλυκαίνει και χαμηλώνει, μου δίνει να καταλάβω πως είναι ευπρόσδεκτος ο ήχος επειδή καταλαβαίνει τη φροντίδα και την αγάπη. Σαν να βρίσκεται εκεί και σαν να μη θέλει να διακόψει ή να χαλάσει αυτό που συμβαίνει. Η φωνή σε αυτήν την περίπτωση επιχειρεί να επικοινωνήσει το συναίσθημα, τη στιγμή που ακούει, μιμούμενος όχι τη φωνή της μητέρας ακριβώς, αλλά τα απόνερα της φροντίδας της. Και το φιλτράρισμα της στιγμής μέσα από τον εξαερισμό του μπάνιου, ίσως επιδρά στη φωνή του, από τη στιγμή που ακούει τον αερόφερτο ήχο χωρίς να το επιδιώκει. Εκείνη τη στιγμή, ο ήχος από την γειτόνισσα δεν γίνεται ακουστός ως ανεπιθύμητος θόρυβος. Αντιθέτως, με εξομολογητικό τόνο, η φωνή του εκδηλώνει χαρά, σαν να αισθάνεται καλά που έτυχε να βρίσκεται εκεί όσο τρυπώνει στην προσωπική του στιγμή κάτι τέτοιο. Η δράση της περιγραφής των διαφορετικών ακουστικών εμπειριών περνά και από μια διαδικασία μίμησης, από τη στιγμή που για να επικοινωνηθεί το βιωμένο συναίσθημα, ανακαλείται μέσω της φώνησης που επιχειρεί να αναπαραστήσει, να επαναφέρει, να κατανοήσει τις ακουστικές εμπειρίες.

Όταν ακούω τις φωνές του πάρτυ από πάνω σαν τεκταινόμενα ενός απαραίτητου ξεκαθαρίσματος, ή ενός ξαλαφρώματος που μπορεί να διαρκέσει ώρες και να φτάσει σε εντάσεις, με ηρεμεί που ακούγονται. Σαν να κάνουν αυτό που χρειάζεται να γίνει έτσι

ώστε η επόμενη μέρα να ξημερώσει καλύτερη αφού θα τα έχουν πει. Βοηθάει πολύ πάλι το ότι δεν καταλαβαίνω τι λένε την κάθε στιγμή. Μέσα στον υπόκωφο ρυθμό ενός μπάσου, στα τριξίματα, τους σποραδικούς χτύπους του πατώματος, τις πτώσεις αντικειμένων, τα πράγματα που κουτουλάνε, ένα στρώμα από φωνές που αλλάζει πάχος και σύσταση διαρκώς, απέναντι στο οποίο αισθάνομαι, παράλογα, ευγνωμοσύνη. Μέσα από τα πατώματα και τα πνιγμένα μπάσα της μουσικής που δεν φτάνει πάντα σε μένα, οι ακατάληπτες φωνές του πάρτυ, μοιάζουν να συζητούν ψύχραιμα για κάτι που βλέπουν να διαλύεται μπροστά τους.

8.12 Το θυροτηλέφωνο: αφίξεις, «λογαριασμοί»

Διαμέσου του θυροτηλεφώνου γίνεται το άνοιγμα της πόρτας της εισόδου και μπορεί να ακούσει κανείς από το διαμέρισμά του τι γίνεται στο δρόμο και στην εξωτερική μονάδα θυροεπικοινωνίας να ακούσει τι γίνεται μέσα στο σπίτι. Επίσης μπορούν αν θέλουν οι κάτοικοι της πολυκατοικίας να συνομιλήσουν αν πατήσουν από τα διαμερίσματά τους ταυτόχρονα το κουμπί, αλλά και να συνεννοηθούν για διάφορα θέματα.

Βλέπω το αυτοκόλλητο της εταιρείας παράδοσης δεμάτων συνήθως κολλημένο πάνω στο θυροτηλέφωνο- μας ειδοποιεί ότι πέρασε για να μας αφήσει κάτι αλλά δε μας βρήκε. Το απόκομμα χαρτιού φωτοτυπικού σε μέγεθος επαγγελματικής κάρτας των μελών της Χρυσής Αυγής, βρέθηκε και αυτό κολλημένο μια μέρα εκεί. Το ακροδεξιό παραλήρημα προσπαθεί να βρίσκει τρόπους να ακουμπήσει τα τοξικά του μηνύματα στο κατώφλι της πολυκατοικίας. Συνήθως ο ταχυδρόμος χτυπά κάθε πρωί για να αφήσει στην είσοδο τα γράμματα- μέχρι που άλλαξε ταχυδρόμος και τα πετάει κάτω από την πόρτα. Επίσης, κατά τη διάρκεια της ημέρας περνούν, χτυπούν τα κουδούνια για να αφήσουν διαφημιστικά φυλλάδια από γειτονικά εστιατόρια, νέα παλαιοπωλεία, σχολές χορού της γειτονιάς, καφετέριες.

Ο ήχος του δικού μας θυροτηλεφώνου είναι τόσο δυνατός -χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα να ρυθμιστεί, είναι διαπεραστικός και εκνευριστικός. Όταν ακούγεται, τα παιδιά συνήθως τρομάζουν, τραντάζονται έντονα και ανακάθονται ανήσυχα ή ξυπνούν

αν κοιμούνται. Για αυτόν τον σκοπό έχω αναγκαστεί να λάβω μηχανικά μέτρα για να περιορίσω την έντασή του κατά καιρούς. Αποτυγχάνω επανειλημμένα στο φίμωμα του θυροτηλεφώνου με τα αυτοσχέδια ηχομονωτικά υλικά (παχιά λούτρινα παιχνίδια ή μαξιλάρια) γιατί δεν αφιερώνω πολύ χρόνο για να μελετήσω ποιος θα ήταν ο βέλτιστος τρόπος αντιμετώπισης τους προβλήματος. Προέχουν καθημερινά ζητήματα που επείγουν περισσότερο και έτσι υπομένω το τράνταγμα και το ξάφνιασμα από το δυνατό «τζζζζζζζ». Υποθέτω ότι κάποια θυροτηλέφωνα στην πολυκατοικία της Θερμοπυλών 51- 53 κάνουν τον ίδιο ήχο γιατί από το διαμέρισμά μας μπορώ να ακούσω των δίπλα. Το ότι ηχούν κι άλλα με τον ίδιο εκνευριστικό τρόπο δεν είναι κάτι που τον κάνει πιο ανεκτό. Οι μέρες περνούν καθώς σκέφτομαι ότι υπάρχει μια πιθανότητα κάποια μέρα να προσπαθήσω να ανοίξω το μηχανισμό για να πειράξω το κύκλωμά του, ή να προσπαθήσω να αλλάξω συσκευή ή να πετύχω μια καλή αυτοσχέδια ηχομόνωση. Σε κάθε περίπτωση, από το γεγονός ότι ο ήχος αυτός είναι τόσο διαπεραστικός και επιδρά αποφέροντας τόσο έντονες αντιδράσεις των παιδιών και τέτοιο έντονο δικό μου εκνευρισμό, επιδρά αφήνοντας όχι μόνο ένα ίχνος καθημερινά, αλλά και έντονη δυσαρέσκεια. Κυρίως επειδή λειτουργεί ως αναπάντεχο ξάφνιασμα πάνω από όλους τους άλλους ήχους μέσα στο διαμέρισμα. Είναι κρίμα, που ενώ σημαίνει ότι θέλουν να ανέβουν στο διαμέρισμα, κάθε φορά που το ακούω να αισθάνομαι ότι όποια ή όποιος έρχεται είναι απαιτητικοί. Η χρήση φορητών ηλεκτρονικών συσκευών- τα κινητά τηλέφωνα με τις αναπάντεχες δονήσεις και τα κουδουνίσματά τους με την μεγάλη ποικιλία ευφάνταστων ringtones μπορούν να δημιουργούν αντίστοιχα συναισθήματα. Το να συνδέει δηλαδή κανείς έναν ήχο τηλεφωνικής κλήσης με ενδεχόμενες διαθέσεις ή χαρακτηριστικά της ιδιοσυγκρασίας εκείνων που καλούν. Κρίμα είναι επίσης που ακούγεται τόσο δυνατά. Λειτουργεί σαν να μας αφυπνίζει. Πέρα από το ότι ειδοποιούμαστε για την άφιξη, είναι τόσο δυνατό που τρανταζόμαστε, τα παιδιά αλλάζουν θέση ανήσυχα, οι κινήσεις μας γίνονται ξαφνικά πιο βιαστικές. Οι αντιδράσεις που έχουμε στο κουδούνι μοιάζουν με αυτές που έχει κανείς σε κατάσταση απειλητικού φόβου· σαν να τρέχουμε να σωθούμε ή ακινητοποιούμαστε για λίγα δευτερόλεπτα. Κατά κάποιο τρόπο μας μετακινεί από μια κατάσταση σε μια άλλη επειδή ακούγεται πολύ δυνατά. Αν ηχούσε σαν το κουδούνι κελάηδισμα, σαν ένα γλυκό ντριν, σαν ένα απαλό σφύριγμα ή σαν το κλασσικό ήρεμο ηλεκτρονικό «ντιν- ντον»,

ίσως να ήταν καλύτερα τα πράγματα· ο ήχος θα ήταν ίσως λίγο πιο αντάξιος των αφίξεων.

Όπως αναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο 7.1 «Ενοχλήσεις 1 - «Δεν είναι ησυχαστήριο»», στο οποίο έγινε η περιγραφή των συνομιλιών που είχα με το Βελισσάριο, είδαμε πώς μέσω θυροτηλεφώνου, μπορεί να γίνουν διάφορες συνομιλίες όπως το ξεκαθάρισμα λογαριασμών μιας οικογένειας. Επαναφέρω εδώ το σημείο το οποίο αναφέρθηκε από το Βελισσάριο ως δείγμα της έκτασης που μπορούν να πάρουν οι τσακωμοί αυτών που μένουν από κάτω τους. Ένα μεσημέρι γύρω στις τρεις, η γιαγιά τσακώθηκε με τον αδερφό της μέσω θυροτηλεφώνου. Ο Βελισσάριος κατέβηκε στην είσοδο και είπε στη γιαγιά να σταματήσει να κάνει φασαρία και μέσα από το θυροτηλέφωνο πραγματοποίησαν τον παρακάτω διάλογο:

> Γιαγιά: δεν είναι ησυχαστήριο!
> Βελισσάριος: τι είναι, τρελάδικο;
> Γιαγιά: α στο διάολο!
> Αδερφός γιαγιάς απευθυνόμενος στο Βελισσάριο ο οποίος στέκονταν πιο κει: Φέρ' της την αστυνομία. Κι εγώ της την έχω φέρει αλλά μην της το πεις.

Ο Βελισσάριος, εκείνη την ημέρα, επέλεξε να δράσει ακαριαία μεν, της έκανε παρατήρηση για την ένταση των φωνών της τη στιγμή που εκτυλίσσονταν ο τσακωμός, έμμεσα δε, από το θυροτηλέφωνο. Το θυροτηλέφωνο δημιούργησε ένα ανοιχτό πέρασμα, έναν τόπο- ευκαιρία για επίπληξη.

Η συγκεκριμένη εκτόνωση συναισθημάτων, όπως και το επόμενο παράδειγμα, ένα άλλο «ξεκαθάρισμα λογαριασμών» μέσω θυροτηλεφώνου, μπορούν να δώσουν μια αφορμή για αναστοχασμό πάνω στις δυνατότητες που μπορεί να έχει το συγκεκριμένο μηχάνημα αλλά και στον τρόπο επικοινωνίας και συσχέτισης διαμέσου αυτού. Παρακάτω αναφέρεται ένα παράδειγμα χωρίς περαιτέρω ανάλυση ως σημείο που συνδέεται κυρίως με τη δομή της πολυκατοικίας όπως αυτή είχε διαμορφωθεί τη δεκαετία του '60 και με τον τρόπο που οι κάτοικοι ζούσαν και χειρίζονταν το σύστημα ενδοσυνεννόησης. Στην κινηματογραφική ταινία «Πρόσωπο με πρόσωπο» που εκτυλίσσεται στην Αθήνα του 1966, ο Ροβήρος Μανθούλης, χειρίζεται με ιδιαίτερο

τρόπο τον ήχο και την εικόνα, χρησιμοποιώντας τα ηλεκτρικά συστήματα επικοινωνίας ενός σύγχρονου σπιτιού για να αποτυπώσει το πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων.[370] Παρατηρεί κανείς πώς χειρίζονται το σύστημα ενδοσυνεννόησης, το θυροτηλέφωνο αλλά και το τηλέφωνο σε όλη τη διάρκεια της ταινίας εκείνη την εποχή. Είναι μέσα επικοινωνίας από τα οποία περνά η υπόθεση, καθώς οι πρωταγωνιστές φαίνεται να περνούν ώρα με αυτά, τα μεταχειρίζονται συχνά και τα απολαμβάνουν. Φαίνεται πώς η τεχνολογία της εποχής επιδρά στην καθημερινή δράση. Πατούν τα κουμπιά του συστήματος ενδοσυνεννόησης με επιδεικτικό τρόπο. Σαν να επιβεβαιώνονται μέσα από αυτά, τα μοστράρουν, αρέσκονται στο πάτημά τους, άλλοτε τα πατούν σαν να είναι παιχνίδι- επειδή απλά έχουν την ευκαιρία να βρίσκονται μπροστά τους και άλλοτε σαν να τους επιβάλλονται. Καθώς τα πατούν, μπορούν να ακούν τι γίνεται σε κάθε δωμάτιο και με το πάτημα του κάθε κουμπιού γνωρίζουν τι συμβαίνει σε όλο το σπίτι. Συνομιλούν, παραγγέλνουν από την «υπηρεσία», συνεννοούνται, κρυφακούν.[371] Στην τελική σκηνή, ο χωρισμός του ζευγαριού γίνεται διάμεσο θυροτηλεφώνου. Ο νεαρός καταφθάνει αποφασισμένος στην είσοδο της πολυκατοικίας, χτυπά το κουδούνι και εξομολογείται στη νεαρή που βρίσκεται στο διαμέρισμά της, απευθυνόμενος στο θυροτηλέφωνο:

> Δημήτρης (τόνος εξομολογητικός χαμηλός, λίγο βιαστικός και σε ελαφριά απόγνωση): Ήρθα να σου πω, τίποτα το σπουδαίο. (πάυση) Μόνο... Είναι κρίμα που ήρθαν έτσι τα πράγματα. (παύση) Χωρίς να το θέλεις και χωρίς να το θέλω

370Η περιγραφή της ταινίας στο μπλογκ του συγγραφέα και σκηνοθέτη αναφέρει τα εξής: «1966, μυθοπλασία, 35mm, ασπρόμαυρη, 90'. Μια πολιτική και προσωπική ταινία (film d'auteur), που καυτηριάζει την «νέα τάξη» πραγμάτων που επιχειρεί να επιβάλει ένα αυταρχικό καθεστώς της οικονομικής, πολιτικής και στρατιωτικής ολιγαρχίας. Με την ευκαιρία στιγματίζεται η καταστροφή της Αθήνας. Πρόκειται για μια μαρτυρία για την προδικτατορική πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και μια σάτιρα της ανερχόμενης τάξης των νεόπλουτων στη δεκαετία του '60.» https://manthoulis.wordpress.com/%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%B5%CF%83/prosopo_me_prosopo/ Η ταινία αποτελεί ένα καλό παράδειγμα για να δούμε το διαμέρισμα της εποχής, που κατοικούν με τα πολλά δωμάτια, τις πόρτες που ανοιγοκλείνουν, τους διαδρόμους και τα καθιστικά αλλά κυρίως επειδή μπορούμε να πάρουμε μια καλή ιδέα για το πώς λειτουργούσαν όταν υπήρχε δωμάτιο και «σκάλα υπηρεσίας» και πώς ζούσαν και συμπεριφέρονταν στην «υπηρεσία».

371«Η ανηλεής σάτιρα του αστικού νεοπλουτισμού, οι συνεχείς υπαινικτικές αναφορές στην προϊστορία της μεγαλοαστικής οικογένειας όπου τοποθετείται η δράση, η προσαρμοστικότητα του τέλεια αλλοτριωμένου «πάτερ φαμίλια» στις κατεξοχήν τοκογλυφικές «επιχειρήσεις οικοδομών», η ανεκδιήγητη οικοδέσποινα με την ζωώδη αισιοδοξία, ο τεντυμπο ΐζων υιός, η χαμένη πελαγωμένη μέσα σ΄ αυτόν τον ηλίθιο κυκεώνα κόρη- η μόνη που διατηρεί μερικά ίχνη πρωτόγονης ανθρωπιάς και καλωσύνης- δημιουργούν έναν κωμικοτραγικό περίγυρο, μέσα στον οποίον κινείται επαγγελματικά ο νεαρός δάσκαλος των Αγγλικών.» Ραφαηλίδης Βασίλης, *Δημοκρατική Αλλαγή,* 27/9/1966, *ό.π.*.

> ούτε 'γώ. Δεν θα σε ξεχάσω ποτέ. Για ό,τι αισθάνομαι μέσα μου για΄ σένα...
> Αλέκα (φωνάζοντας): Δεν σ' ακούω μίλα πιο δυνατά!
> Δημήτρης (αλλάζει τον τόνο, γίνεται θυμωμένος): Είναι κρίμα που ήρθαν έτσι τα πράγματα! Δεν αισθάνομαι τίποτα για 'σένα, δεν είμαι ερωτευμένος, δε θέλω να σε ξαναδώ, good bye!

Φεύγει νευρικά και βιαστικά. Το πλάνο δείχνει πότε το θυροτηλέφωνο και πότε τους περαστικούς που ενίοτε στρέφονται προς το θυροτηλέφωνο σαν να παίρνουν είδηση μια φωνή. Η φωνή της μέσα από αυτό εξατμίζεται φιλτραρισμένη, ενώ ο Δημήτρης έχει αποχωρήσει. Μέσα στην αίθουσα του σινεμά, κατά την προβολή της ταινίας, η τελική αυτή σκηνή απορροφά την προσοχή. Ο τόνος της αρχικά εκδηλώνει μια λαχτάρα για εκείνον, έπειτα επιστρέφει στην επικριτική αποστασιοποιημένη ειρωνική στάση που διατηρεί σε όλην την ταινία:

> Αλέκα: Δημήτρη! Δημήτρη!! Δεν πιστεύω ούτε μια λέξη από όσα λες, είσαι μετανιωμένος για όσα έγιναν και ψάχνεις τώρα να βρεις έναν τρόπο να τα διορθώσεις. Βέβαια εγώ δε σου κρατώ κακία. Όχι όχι, δε θέλω να με διακόψεις. Εσείς οι ηλικιωμένοι νέοι μάθατε όλοι να μιλάτε ωραία με πλούσια λόγια γεμάτα υποσχέσεις. Πού είναι, κύριε, οι μεγάλες πράξεις; Τι έγιναν τα νεανικά σας όνειρα; Το ανάστημα που θα σηκώνατε; Οι αποφάσεις που πήρατε; Ή μήπως, σας τύλιξαν κι εσάς οι ολοσέλιδες διαφημίσεις; Μια θεσούλα βολική, ένας μισθός που δεν τον περιμένατε; Ένα γραφείο κοντά σε φωτεινό παράθυρο; Με το τηλέφωνο ανάμεσα στα δάχτυλα; "Ωωωω, καλημέρα κύριε προϊστάμενε, πώς περάσατε την Κυριακή σας; Ουφ, τι ζέστη που έκανε πάλι σήμερα! Εφέτος είχαμε πολύ περισσότερους τουρίστες από πέρυσι. Πού θα πάτε το καλοκαίρι; Δεν έρχεστε μέσα για ένα ποτό; Πώς βλέπετε τα πράγματα; Μιλάτε πιο σιγά γιατί θα μας ακούσουν."»

Στην τελευταία πρότασή της, «μιλάτε πιο σιγά γιατί θα μας ακούσουν», την οποία λέει συνωμοτικά και ψιθυριστά, μπορεί να υποδηλώνεται πως το να γνωρίζει κανείς ότι μπορεί να γίνει ακουστός σε μια πολυκατοικία είναι μια νέα θελκτική κατάσταση μέσα από την οποία εγκαθιδρύεται ένας τρόπος επικοινωνίας, που όμως τελικά, μπορεί να γινόταν τότε αποδεκτός από τα μέρη είτε σαν αναγκαίο κακό, είτε σαν γλυκιά συνωμοσία.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΘΟΡΥΒΟΥ, ΤΟΥ ΗΧΟΥ,

ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ, ΤΗΣ ΑΚΟΗΣ

Η δεδομένη διατριβή φέρει τα στοιχεία για περαιτέρω διερεύνηση, δράση και αναστοχασμό, όσο επιχειρώ να εξετάσω τις επιδράσεις ενώ δρω και ερευνώ ως μέρος των επιδράσεων. Ταυτόχρονα, μέσα από μια δράση και σκέψη στη βάση μιας πρακτικής με γνώμονα την ενεργή ακρόαση αλλά και διαφορετικών τρόπων ακρόασης, επιχείρησα στο πλαίσιο της πολλαπλότητας των εκδοχών των ερμηνευόμενων τοποθετήσεων να προσεγγίσω ό,τι άκουσα γνωρίζοντας εξαρχής ότι μπορώ να μιλήσω μόνο για ορισμένες πτυχές των συγκεκριμένων θεμάτων, για ορισμένες νοηματοδοτήσεις των εννοιών του θορύβου, του ήχου, της σιωπής και για ορισμένες ερμηνείες των ακουστικών εμπειριών. Όπως επιχειρώ να συζητήσω στο κεφάλαιο περί καλλιτεχνικής έρευνας, οι ερμηνείες στις τοποθετήσεις των συνομιλητ(ρι)ών κλπ. που επιχειρούνται στο δεύτερο μέρος της διατριβής, φέρνουν στην έρευνα τη φωνή τους στην πολλαπλότητα της, αλλά και κάτι μοναδικό, όχι απτό και τετελεσμένο· πιθανές ερμηνείες της δεδομένης στιγμής της συνομιλίας μας καθώς ανακλούν τις ακουστικές τους εμπειρίες, ανακλήσεις που μοιάζουν να εφορμούν από πολλές και διαφορετικές επιδραστικότητες. Επαναφέρω και διατηρώ τις φωνές των κατοίκων που μου μίλησαν, της κυρίας Έλλης, της κυρίας Όλγας, της κυρίας Μαρίας, της Ανδρομάχης, του Αργύρη και των άλλων κατοίκων στο καταληκτικό αυτό μέρος της διατριβής και τις συμπαραθέτω υπό το πρίσμα συγκεκριμένων σημείων αναφοράς. Μέχρι και το τέταρτο κεφάλαιο της ανάλυσης της επιτόπιας έρευνας, αναπτύχθηκε το εύρος των τρόπων ακρόασης και απόκρισης διαμέσου της φωνής των κατοίκων. Σε αυτό το τελευταίο μέρος, ενώ διατηρώ τις φωνές τους σε σημεία, αυτές βρίσκονται στο φόντο καθώς μαγνητίζονται εδώ ορισμένες εγγραφές του θορύβου, του ήχου, της σιωπής και της ακοής υπό ένα γενικότερο πρίσμα που εμπίπτει σε διαφορετικό ζητούμενο κάθε φορά.

Ετούτος ο επίλογος, λειτουργεί αφενός ως συγκρότηση συγκεκριμένων εγγραφών των εννοιών που εξετάστηκαν στη διατριβή και αφετέρου ως συνέχεια της ανάλυσης των στοιχείων της επιτόπιας έρευνας μέσα από διαφορετικές προσεγγίσεις. Επιπροσθέτως, αυτό το τελευταίο μέρος, αποτελεί *τη συνέχεια της διαδικασίας της έρευνας ως μια δράση ανοιχτή* σε διαφορετικές απολήξεις που προκύπτουν από την ίδια τη συνέχεια της διερεύνησης. Συγκεντρώνονται και συνδέονται στα παρακάτω υποκεφάλαια, επιλεκτικά, υπό διαφορετικές σκοπιές, διαφορετικές ερμηνείες. Συγκεκριμένα, μαγνητίζονται κάποια από τα στοιχεία που εμπίπτουν στις εγγραφές του ήχου και της ακοής ως απόκριση, κάποιες από τις εγγραφές του θορύβου ως χώρο, κάποιες από τις επινοητικές πρακτικές για τη διαχείριση των επιδράσεων του ήχου, καθώς και προσεγγίσεις στις αποκρίσεις προς τους ακουσματικούς ήχους.

Η έννοια της ευθύνης ως αποκρισιμότητα (response ability), ως δυνατότητα απόκρισης, ορίζει ένα φάσμα βαθμών απόκρισης που αναλύθηκε στο δεύτερο μέρος της διατριβής. Μέσα από τις συζητήσεις με τους κατοίκους χαρτογραφήθηκαν οι διαφορετικές θέσεις που λαμβάνουν ως προς ό,τι ακούν και καταγράφηκε ένα μεγάλο εύρος αποκρίσεων. Η μεταφορά της πολυκατοικίας ως δοχείο ήχου, που αναπτύχθηκε στη βάση της συνεξέτασης της φράσης του Κωνσταντινίδη με την τσαγιέρα του Lucier, λειτούργησε ως κεντρικός άξονας από τον οποίο προέκυψαν οι σκέψεις σχετικά με την ακρόαση ως απόκριση και το θόρυβο ως χώρο. Το δοχείο ήχου, ενώ μορφολογικά και σχηματικά μπορεί να παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο περίβλημα, προσεγγίστηκε στη βάση του χώρου που δημιουργείται από τις αλληλεπιδράσεις στο ηχητικό πεδίο.

Οι υποθέσεις που προέκυψαν από δύο δομικά αντίθετες έρευνες, του Woditsch, ότι η πολυκατοικία αποτελεί *«άσκηση τοποθέτησης ορίων»* και της Θεοχαροπούλου, ότι η πολυκατοικία μοιάζει να είναι αποτέλεσμα μιας «*προφορικής συνεννόησης*» είναι σχετικές με τις λειτουργίες της απόκρισης προς του ήχους αλλά και με τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ χώρου, δράσης και ήχου. Υπό το πρίσμα της διαπραγμάτευσης των ορίων που διαπερνά ο ήχος, και δοκιμάζει την αντοχή, και μέσα από τους βαθμούς απόκρισης ή ανάληψης δράσης σε σχέση με ότι γίνεται αντιληπτό και ακουστό, φαίνεται να επιβεβαιώνεται η εγκυρότητα της υπόθεσης του Woditsch. Η πολυκατοικία ως «*προφορική συνεννόηση*», μέσα από την ανάλυση της Θεοχαροπούλου ορίζεται ως μέρος της «άτυπης πολεοδομίας» και μιας τυπολογίας-πόλη που μορφοποιείται στο

πλαίσιο του σχετισμού και της δράσης των κατοίκων της. Διαμέσου της ανάλυσης της επιτόπιας έρευνας διερευνήθηκε πώς ο προφορικός λόγος στο κατώφλι, στις σύντομες αλληλεπιδράσεις αλλά και στις καθημερινές διαπραγματεύσεις, στα περάσματα και στα ισόγεια καταστήματα, επιδρά στην ψυχολογία, στο αίσθημα ότι ζούμε μαζί, αλλά και στη μικροκλίμακα διαφορετικών πτυχών της καθημερινής ζωής.

Επίσης, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις διαφορετικές τοποθετήσεις των κατοίκων σχετικά με το τι ακούν από το διαμέρισμά τους, φαίνεται να επικυρώνουν την ποιητική φράση του Cage όταν αναφέρει, μεταξύ πολλών διαφορετικών αισθημάτων που προκύπτουν από τη σχέση του με το περιβάλλον, ότι δεν ακούμε «αναίσθητα», γιατί αναλαμβάνουμε την ευθύνη όσων ακούμε μέσα στη δυνατότητα που έχουμε να αποκρινόμαστε προς ότι ακούμε ή αφουγκραζόμαστε από το περιβάλλον. Οι αισθητές επιδράσεις των δονήσεων και των ήχων που επικοινωνήθηκαν διαμέσου του λόγου, της φωνής, των παύσεων ανάμεσα σε αυτά τα τελευταία αλλά και στην αποχή από τη δράση στο πλαίσιο της ανωνυμίας στην ζωή της πολυκατοικίας είναι στοιχεία που απαρτίζουν αυτήν τη δυνατότα απόκρισης.

Ο θόρυβος αποτελεί κεντρικό νοηματικό άξονα για αυτό το τελευταίο μέρος της διατριβής. Η πλειοψηφία των δεδομένων που συντίθενται εδώ προκύπτει από ορισμένες εγγραφές του θορύβου ως χώρο. Επανέρχονται εδώ, οι περιπτώσεις εκείνες όπου ο προσωπικός χώρος δημιουργείται υπό συνθήκες με την επίδραση του θορύβου, είτε εφαρμόζοντας επινοητικές πρακτικές για τη διαχείρισή του, είτε όταν ο θόρυβος μπορεί να σχετίζεται με την έννοια της μικρο-ιδιοκτησίας. Συνεπώς, το πρίσμα μέσα από το οποίο επανέρχονται οι εγγραφές του θορύβου εστιάζει στις στιγμές που είτε αναφέρεται ως κάτι «δικό μου» και ορίζει την ατμόσφαιρα σε ένα χώρο, για παράδειγμα όταν διάφοροι θόρυβοι επενεργούν κατευναστικά, είτε ως ένδειξη ζωής, είτε ως θόρυβος φόντου ή όταν γίνεται αντιληπτός μέσω του φαινομένου της επικάλυψης και συνεπικουρεί στη δημιουργία προσωπικού χώρου ή στο αίσθημα της ασφάλειας.

Επίσης, στη βάση της έννοιας της ευθύνης ως απόκρισης μαγνητίζονται εδώ οι επιδράσεις που ασκεί ο ακουσματικός ήχος, υπογραμμίζοντας την ανάγκη ορισμένων κατοίκων για απόδοση πηγής προέλευσης και νοήματος στα ηχητικά ερεθίσματα. Όταν οι κάτοικοι συζητούν για τους τρόπους που επιδρούν οι ήχοι την πηγή των οποίων δεν γνωρίζουν και παραθέτουν με λεπτομέρεια τις αιτίες για τις οποίες αισθάνονται

βαθμούς περιέργειας, απελπισίας, ηρεμίας κλπ., γίνεται λίγο πιο ξεκάθαρα αντιληπτή η επίδραση του χτιστού στο χώρο και στις δράσεις όταν διαμέσου των περιθλάσεων και των ανακλάσεων γίνεται αδύνατος ο εντοπισμός της πηγής των ήχων. Η διατριβή αυτή καταλήγει με ένα υποκεφάλαιο που βασίζεται στο θέμα της απορρόφησης και της ανάκλασης των ήχων υπό την έννοια της μνήμης.

Βαθμοί απόκρισης

Μη με αφήνεις
τζίτζικα στη σιωπή μου
χωρίς τον ήχο
5-7-93
Εσπέρα στο μπαλκόνι του Κελλιού[372]

Διακρίνονται παρακάτω ορισμένες από τις διαφορετικές δυνατότητες απόκρισης, μέσα από το φάσμα των βαθμών αποκρίσεων, που υποδηλώνουν τους τρόπους διαχείρισης της ευθύνης- response- abilities, όπως συζητήθηκε στο υποκεφάλαιο 2.1 «Ακοή και ακρόαση μέσα από την έννοια της ευθύνης ως δυνατότητα απόκρισης και οι εγγραφές του ήχου στην επιτόπια έρευνα». Υπογραμμίζω, ότι το φάσμα των δυνατοτήτων απόκρισης δύναται να διερευνηθεί και από διαφορετικές σκοπιές οι οποίες μπορεί να μην εμπίπτουν στα δικά μου ερευνητικά ζητούμενα, συνεπώς δεν μπορούν να εξαντληθούν σε αυτήν τη διατριβή. Οι παρακάτω παρατηρήσεις γίνονται καθώς ξετυλίγω σε αυτό το υποκεφάλαιο ορισμένα τμήματα νημάτων από κάθε στοιχείο κάθε μεμονωμένης περίπτωσης που επιχείρησα να προσεγγίσω γύρω από το θέμα της ακοής, της ακρόασης, των φωνών, της σιωπής, της ανάκλησης δεδομένων εμπειριών, του θορύβου ως χώρο, του θορύβου ως κατευναστικού ήχου και του ήχου ως απόκριση σε όλη τη διάρκεια της διατριβής.

372Συμεών Ιερομόναχου, *Συμεών Μνήμα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1994.

Η διακοπή ρεύματος στην πολυκατοικία στην Αθήνα κάνει αισθητή την απουσία των δονήσεων και των ήχων των συσκευών. Όταν πέφτει το ρεύμα απογυμνώνεται ο αέρας από τα βουητά, τις εκπομπές συχνοτήτων, οι οποίες, ακόμα κι αν δεν γίνονται ακουστές, υπάρχουν και επιδρούν στον τρόπο μετάδοσης του αερόφερτου ήχου. Χωρίς ρεύμα, απαλείφεται ένα μεγάλο μέρος του κυρίαρχου θορύβου με αποτέλεσμα να αποκαλύπτεται ένας άλλος ρυθμός της πολυκατοικίας εφόσον κάποιες δράσεις ακούγονται πιο καθαρά και οι ήχοι διαμέσου των κραδασμών μοιάζουν να επιπλέουν. Ο ήχος των φωνών ή οι γδούποι από τις δράσεις στα διαμερίσματα ταξιδεύουν χωρίς να επικαλύπτονται από τους ήχους των συσκευών. Επίσης, επειδή λείπει η βοή των μηχανημάτων, οι πηγές των υπόλοιπων ήχων είναι πιο άμεσα αναγνωρίσιμες. Αν εκλάβουμε ως θόρυβο, στη δεδομένη περίσταση, όλους τους ήχους μαζί, όχι ως ανεπιθύμητους ενοχλητικούς ήχους αλλά ως το αποτέλεσμα όλων των ήχων που ακούγονται ταυτόχρονα, μέσα στην πολυκατοικία- δοχείο, τότε αυτός φαίνεται πως επιδρά με διαφορετικούς τρόπους.

Ο Αργύρης, δεν είχε συνειδητοποίησει πόσο πολύ τον κούραζε ο ήχος του παλιού του ψυγείου παρά μόνο όταν αυτό σταμάτησε να λειτουργεί. Εντοπίζεται εδώ μια πτυχή της επίδρασης του θορύβου στο πλαίσιο των καθημερινών μας δράσεων όπως συζητείται στο υποκεφάλαιο 2.2 που αφορά το φαινόμενο της συνεκδοχής και της βύθισης. Κατά το φαινόμενο αυτό ο μόνιμος ήχος στο φόντο δεν αποτελεί ενόχληση, αλλά, εγγράφεται ως ενοχλητικός όταν παύει. Επίσης μοιάζει να γίνεται αποδεκτός επειδή ο κάτοικος ζούσε υπό αυτόν τον βόμβο σαν να ήταν αποδεκτός. Ο συνεχόμενος ήχος δεν γινόταν αντιληπτός ως ενοχλητικός επειδή είχε γίνει οικείος. Ένας βαθμός απόκρισης, συνεπώς είναι η εκδήλωση της ενόχλησης από τον ήχο εκ των υστέρων και το ενδιαφέρον σε αυτόν το βαθμό απόκρισης είναι ότι η παύση του ήχου αποτελεί προϋπόθεση για την απόκριση. Η επίδραση του ήχου μπορούσε να εντοπιστεί και έπειτα να επικοινωνηθεί μόνο όταν ο ήχος είχε πάψει.

Μέσα στους διαφορετικούς βαθμούς απόκρισης προς ό,τι γίνεται αντιληπτό στην πολυκατοικία διαμέσου της ακοής, αρθρώνονται ορισμένοι λόγοι για τους οποίους οι κάτοικοι μοιάζουν να ανέχονται, απορροφούν- αποδέχονται ορισμένες καταστάσεις. Μπορεί κανείς να ψηλαφίσει τις προκαθορισμένες αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες ο ήχος που θα μπορούσε να ενοχλεί, τελικά γίνεται αποδεκτός. Για παράδειγμα, η κυρία

Μαρία μου επικοινωνεί ότι δεν ενοχλείται από τα κλάματα των μωρών επειδή τα κορίτσια «δεν παθαίνουν τίποτα αν τα αφήνεις να κλαίνε» ενώ τα αγόρια επειδή «δεν έχουν άνοιγμα από κάτω» μπορεί να πάθουν κάτι. Η κυρία Όλγα μου έδωσε να καταλάβω ότι ακουγόμαστε, μιλώντας για το τι λένε οι γείτονες για τα παιδιά μου. «Λένε ότι ετούτη, η νεότερη, είναι πιο ζωηρή, ακούγεται, ενώ το μεγάλο δεν ακουγόταν». Ταυτόχρονα, πήρε θέση για αυτό που ακούει: ο ήχος τους είναι αποδεκτός επειδή είναι παιδιά. Επίσης η κυρία που κατοικεί από κάτω μας δεν μας κάνει συχνά παρατηρήσεις, παρά το γεγονός ότι τα παιδιά και εγώ κάνουμε φασαρία με τα ποδοβολητά μας, επειδή έχει μεγαλώσει και η ίδια τα δύο παιδιά της στο διαμέρισμα και δείχνει κατανόηση· από τη μια αντιλαμβάνεται και η ίδια ότι δεν είναι δυνατόν να ρυθμίζει διαρκώς πότε θα κάνουν φασαρία, από την άλλη ίσως να της έχουν κάνει πολλές φορές παρατήρηση και ίσως να θεωρεί περιττό να κάνει η ίδια παρατηρήσεις. Η περίπτωση ενός συνομιλητή που αναφέρει ότι απολαμβάνει λαθραία τους ήχους του μωρού και της μητέρας μέσα από τον εξαερισμό του μπάνιου του, ενώ ο ίδιος δεν έχει παιδιά, μου δίνει να καταλάβω ότι ο βαθμός ανοχής στους ήχους των γειτόνων δεν εξαρτάται μόνο από την ώρα της ημέρας, τους βαθμούς συγγένειας ή κατανόησης λόγω κοινής εμπειρίας. Μπορεί να εξαρτάται επίσης, από την ιδιοσυγκρασία εκείνου ή εκείνης που ακούει αλλά και από δεδομένες στιγμές κατά τις οποίες ο φιλτραρισμένος ήχος εκλαμβάνεται και εκτιμάται ανεξάρτητα από την πηγή του, μέσα σε συνειρμούς ήδη εγγεγραμμένων στην μνήμη συναισθημάτων, ήχων και μουσικών. Μια τοποθέτηση που εδράζεται σε αυτήν την κατεύθυνση ήταν της ακουστικής εμπειρίας ενός κατοίκου κατά την οποία ο θόρυβος από το καζανάκι τού έφερνε στο νου την εισαγωγή ενός ροκ τραγουδιού.

Οι ήχοι από τα κλιματιστικά και τα πλυντήρια ή τις ηλεκτρικές σκούπες, αναφέρονται ως ήχοι που είτε ενοχλούν ανάλογα με την ώρα, είτε γίνονται αποδεκτοί ως ήχοι- ζωή. Επίσης η περίπτωση της Αλέξιας, μοιάζει με την περίπτωση του Ανδρέα, επειδή είναι και οι δύο παλιές- παλιοί κάτοικοι και οι οικογένειες των κατοίκων γνωρίζονται μεταξύ τους. Οι δυνατοί και πολύωροι εορτασμοί ακόμα και σε ακατάλληλες ώρες γίνονται αποδεκτοί από τις παλιές και τους παλιούς κατοίκους επειδή αφενός τους είναι οικεία τα πρόσωπα και αφετέρου προβλεπόμενη η διάρκεια ή γνώριμη η πορεία και η ποιότητα των όσων αφήνονται να βγουν προς τα έξω. Συνεπώς

φαίνεται πως ενυπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό στο βαθμό ανοχής στους ήχους, αυτό που αλλάζει ανάλογα με το βαθμό οικειότητας, συγγένειας ή συσχετισμού των κατοίκων. Επίσης, από τα λεγόμενα του Αργύρη μπορώ να υποθέσω ότι όταν κάποιος συμμετέχει στη διοργάνωση, ή στην περίσταση, τότε ανέχεται τους ήχους της δράσης, ενώ αν δεν την, τον, τα αφορά άμεσα μπορεί να ενοχλείται.

Ο ήχος των γειτόνων ως ένδειξη ζωής εγγράφεται επίσης με ένα διαφορετικό τρόπο στα λεγόμενα της κυρίας Ελένης που φαντάζεται πως μπορεί κανείς να μην έχει με κάποια να «πει μια κουβέντα» όταν δεν έχει πολλά διαμερίσματα στον ίδιο όροφο και αναφέρεται στη γειτόνισσά της ως «συγκάτοικο». Η κυρία Μαρία μου έχει πει πολλές φορές ότι οι ήχοι μας είναι για εκείνη «συντροφιά» αλλά και διάφορες άλλες τοποθετήσεις κατοίκων περνούν από αυτήν την ερμηνεία των ήχων των γειτόνων. Η περίπτωση του Αργύρη, που κατοικεί σε ένα διαμέρισμα στα εκατό του συγκροτήματός του, αλλά και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο σκέφτεται σε σχέση με τους ήχους των γειτόνων του, με βοήθησε να σκεφτώ πάνω στην έννοια της συγκατοίκησης στη βάση αποδοχής των αναγκών των γειτόνων ως ίσες με του ίδιου και της συνθήκης αλληλεξάρτησης που αναγνωρίζει.

Το τρίξιμο από πάνω που ο Αργύρης αδυνατεί να συσχετίσει με κάποια πηγή και τον «τρελαίνει», ή οι στιγμές που συνομιλώ για τους ήχους γειτόνων που προέρχονται «από κάπου», είναι στοιχεία της επίδρασης των ακουσματικών ήχων στην πολυκατοικία. Οι ακουσματικοί ήχοι μπορεί ενδεχομένως να αποτελούν πηγή απορίας, σύγχυσης, αποπροσανατολισμού αλλά και ονειροπόλησης, αναστοχασμού, χαλάρωσης. Επίσης, όπως έχει ήδη υποτεθεί, μπορεί να αποτελούν και αφορμή για ανώνυμη δράση ή αδιαφορία προς τα τεκταινόμενα. Αφήνοντας έξω από αυτήν την αναδρομή τη δική μου περίπτωση ακρόασης του μυστήριου, εξουσιαστικού φτερνίσματος από τα πάνω, προσεγγίζω γενικεύοντας σε αυτό το σημείο, και εστιάζω πολύ στη συνέχεια του επιλόγου, στην επίδραση των ακουσματικών ήχων καθώς υποθέτω το εξής: το χαρακτηριστικό της αδυναμίας εντοπισμού των ήχων στην πολυκατοικία μπορεί να συγκαλύπτει την αδυναμία ή την έλλειψη προθυμίας για απόκριση σε ό,τι μπορεί να ακούγεται. Από τη στιγμή που είναι κοινή γνώση ότι δεν είναι εύκολος ο εντοπισμός της πηγής των ήχων στην πολυκατοικία, οι κάτοικοι μπορούν να δρουν ανώνυμα. Ταυτόχρονα, μπορούν να αποφεύγουν να εμπλακούν σε κάτι επειδή δεν θέλουν ή επειδή

δεν μπορούν, ή δεν γνωρίζουν, ή υπακούν στον άγραφο κανόνα ότι «κοιτάμε τη δουλειά μας». Η περίπτωση του αποπροσανατολισμού των κατοίκων της Θερμοπυλών 49 όταν κλέψανε το ισόγειο κατάστημα είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο σχετικά με την αδυναμία εντοπισμού της πηγής (false localisation) και το χώρο που δημιουργείται υπό αυτή τη συνθήκη.[373] Εξαιτίας της πλευρικής ηχομετάδοσης και των περιθλάσεων και με αυτό ως βασικό λόγο, άκουσα πώς οι κάτοικοι μιλούν για ορισμένους ήχους μέσα στο θόρυβο ως ανώνυμα μέρη μιας μπλεγμένης συνθήκης μέσα στην οποία «δεν θορυβούνται» τη στιγμή που συμβαίνει μια κλοπή. Συνεπώς, αρχίζει έτσι να γίνεται κατανοητό ένα πλέγμα βαθμών αποκρίσεων στους ακουσματικούς ήχους με αφορμή άλλοτε την ανάγκη για ανωνυμία, άλλοτε την αποδοχή της αδυναμίας εντοπισμού της πηγής ή την αποδοχή της λανθασμένης απόδοσης πηγής ως κάτι αναπόφευκτο αλλά και την απελπισία όταν η απόδοση πηγής είναι λειτουργεί κατευναστικά επειδή αποδίδει στον ήχο ένα σώμα, μια λογική αιτία, ή άλλα χαρακτηριστικά που επενεργούν με διαφορετικούς τρόπους στην ψυχολογία.

Ταυτόχρονα, οι στιγμές κατά τις οποίες οι κάτοικοι δυσφορούν με συγκεκριμένα ηχητικά ερεθίσματα συνεπικουρούν στην ενδυνάμωση της πεποίθησης ότι δεν υπάρχει αμοιβαίος σεβασμός, ή φροντίδα για την, τον, το γείτονα, ότι δεν μπορεί κανείς να έχει ησυχία ποτέ επειδή υπάρχουν γείτονες που ενοχλούν. Άκουσα να λένε: «δεν υπάρχει σεβασμός», «δεν υπολογίζουν τίποτα», «δεν ενδιαφέρονται για κανέναν», «δεν τους νοιάζει αν θα τους ακούσουν», «δεν φροντίζουν να κάνουν ησυχία». Ένα μέρος του φάσματος των βαθμών αποκρίσεων μπορεί να διαμορφώνεται, εν μέρει, ως εξής: οι κάτοικοι αποκρίνονται σε ορισμένα ηχητικά ερεθίσματα ή καλέσματα στη βάση της παραδοχής ότι υπάρχει γενικευμένη έλλειψη σεβασμού, λόγω της ακουστικής της πολυκατοικίας που κάνει τον εντοπισμό της πηγής πολλές φορές δύσκολο ή αδύνατο και συνεπώς σχετικά άγνωστη την αιτία των ήχων, ή μέσα στο θόρυβο- βόμβο που εξαρχής μπορεί να εγκολπώνει ό,τι συμβαίνει. Επίσης μετά την τοποθέτηση του Αργύρη συμπεραίνω ότι δεν μπορεί να ρυθμίσει μια συγκεκριμένη ηχητική ενόχληση επειδή η πηγή των ενοχλητικών ήχων είναι η ίδια η αρχή της ασφάλειας- αστυνομία. Αντίστοιχα, ο Βελισσάριος δεν μπορούσε να σταματήσει τους παρεμβατικούς και φασιαριόζους γείτονες από το να εισβάλουν με τους ήχους στην οικογένειά του και αναγκάστηκε να

373Αναλύεται διαμέσου της επιτόπιας στο υποκεφάλαιο 7.6, «Η πολυκατοικία ως δοχείο ήχου- "η ανωνυμία προϋποθέτει το να μην ακούγεσαι»

μετακομίσει, πουλώντας το διαμέρισμα που είχε οραματιστεί ως πρώτη στέγη της οικογένειάς τους και είχε ανακαινίσει με δικά τους μέσα. Έτσι, το φάσμα των βαθμών αποκρίσεων, μοιάζει να διαμορφώνεται και σε συνάρτηση με το κατά πόσο είναι εφικτό να ρυθμιστεί η ίδια η πηγή των ήχων όταν είναι ενοχλητικοί.

Επιπροσθέτως, από όλα τα χρόνια ζωής στο διαμέρισμα διαπιστώνω ότι τη αποκρισιμότητα στους ήχους που γίνονται ακουστοί περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τις παρακάτω στιγμές: όταν οι άνθρωποι δρουν και συνεπώς παράγουν ήχους όσο γνωρίζουν ότι ακούγονται στην πολυκατοικία· στιγμές που ηχούν όσο γνωρίζουν ότι ό,τι ακούγεται θα συγκαλυφθεί μέσα στο θόρυβο του δοχείου· στιγμές που προσπαθούν να μην ηχούν γιατί γνωρίζουν ότι θα γίνουν ακουστοί. Επίσης διακρίνω τις περιπτώσεις ανθρώπων που δεν επιθυμούν να ακούν ήχους γιατί αποζητούν την ησυχία τους ή το θόρυβο του δοχείου και την περίπτωση ενός που προσπαθεί να αποδέχεται τους ήχους επειδή αναφέρει ότι αναλογίζεται πώς όλες και όλοι έχουμε τις ίδιες ανάγκες. Ταυτόχρονα, όπως συζητήθηκε στην παραπάνω παράγραφο, διακρίνω τις περιπτώσεις εκείνων που μπορεί να μην αποκρίνονται προς ένα ηχητικό ερέθισμα επειδή ο ήχος ανήκει στο δοχείο, ή είναι μέρος του θορύβου, άρα δεν μπορούν να γνωρίζουν την πηγή και συνεπώς δεν δρουν σε σχέση με αυτόν τον ήχο. Η ανωνυμία που παρέχεται από το θόρυβο φαίνεται να επιδρά στους διαφορετικούς τρόπους απόκρισης, εμπλοκής ή σχετισμού των κατοίκων. Ο θόρυβος στο δοχείο σαν να υπάρχει ως βάση αναδίπλωσης βαθμών διακριτικότητας, παρεμβατικότητας ή ως ένα μουρμουρητό από το οποίο οι κάτοικοι άλλοτε καταλαβαίνουν κάποιες φράσεις, βγάζουν ή όχι νόημα, άλλοτε παρερμηνεύουν ή προσπαθούν να κατανοήσουν. Μπορεί να επιτρέπει σε κάποιες, κάποιους και κάποια να φωνάζουν, αλλά ταυτόχρονα να επικαλύπτει τις φωνές τους εν γνώσει τους· αν υποτεθεί ότι η ακρόαση τους επιτρέπει να επιλέγουν πού θα εστιάσουν την προσοχή τους, ο θόρυβος μοιάζει να τους επιτρέπει να επιλέγουν προς τι θα αποκριθούν. Ταυτόχρονα, η τοποθέτηση του Πέτρου ως προς το καλωσόρισμα των ήχων που ακούει από έξω, μου έδωσε το έναυσμα να σκεφτώ σχετικά με τον ήχο ως απόκριση και τη σιωπή ή την ησυχία ως απουσία, από τη στιγμή που μου είπε ότι ο θόρυβος του φόντου τον κατευνάζει ως ίχνος της «ζωής που εκεί έξω συνεχίζεται» και ότι τον προτιμά από το να μην ακούει τίποτα.

Τέλος, η περίπτωση του Βελισσάριου με βοήθησε να σκεφτώ σχετικά με τους τρόπους διαχείρισης των ενοχλήσεων από τους γείτονες. Συγκεκριμένα, όταν μου είπαν ότι η κατάστασή τους καλυτερεύει την περίοδο του καλοκαιριού, επειδή ο θόρυβος του φόντου μοιάζει να απορροφά τους κατευθυντικούς ανεπιθύμητους ήχους μέσα από την πολυκατοικία, τους ήχους των γειτόνων που κάνουν το νεοαποκτηθέν διαμέρισμά τους ανυπόφορο. Η «χαλάρωση» που μου είπε ότι έρχεται με το καλοκαίρι με έκανε να σκεφτώ πώς αμβλύνεται προσωρινά η ανοχή στις φωνές των γειτόνων του, τις περιπτώσεις των οποίων δεν μπορούσε να διαχειριστεί καθότι γινόντουσαν ιδιαίτερα παρεμβατικοί και επιθετικοί. Ο θόρυβος φαίνεται, μέσα από αυτήν την περίπτωση, ότι επιδρά ως ένα βαθμό θετικά, στην ανοχή και απόκριση στους ανεπιθύμητους ήχους, από τη στιγμή που τακτοποιεί με το δικό του τρόπο, μοιάζει να εγκολπώνει, επικαλύπτει, ενσωματώνει, έστω και προσωρινά, ηχητικά ερεθίσματα που υπό άλλες συνθήκες θα είχαν αρνητική επίδραση στην ψυχολογία, στη συμπεριφορά και στον τρόπο σχετισμού με τους γείτονες. Ο θόρυβος με τα ανοιχτά παράθυρα του καλοκαιριού επιδρά σε μεγαλύτερη μάζα πεδίου σαν να λειτουργεί εξασφαλίζοντας ένα ποσοστό προσωπικού χώρου στον ίδιο κοινό χώρο της ανάμειξης των ήχων του μέσα και του έξω. Επίσης η ατμόσφαιρα του καλοκαιριού επιδρά σαν τον ανεμιστήρα- «ηχητήρα» της κυρίας Έλλης ρυθμίζοντας επικαλυπτικά τους ανεπιθύμητους ήχους που με κλειστά παράθυρα θα έθεταν τους δικούς τους ρυθμούς επιδρώντας στα συναισθήματα. Όπως συζητήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο του Μέρους Ι περί τσαγιέρας και δοχείου ζωής, στη δεδομένη περίπτωση του καλοκαιρινού ηχητικού πεδίου, το δοχείο ήχου εγγράφεται στο *περίγραμμα* αυτής της ανάμειξης του προσωπικού χώρου με το χώρο έξω από το προσωπικό.

Ο θόρυβος ως χώρος: κατευναστικός θόρυβος και επινοητικές πρακτικές

> "Το λάθος, το τρέμουλο, το σκοτάδι, η σύγχυση είναι μέρος της γνώσης, ο θόρυβος είναι της επικοινωνίας, ο θόρυβος είναι του σπιτιού. Όμως, επιπλέον, μήπως είναι το ίδιο το σπίτι;"[374]

Όπως προαναφέρθηκε, ο θόρυβος που μοιάζει να ενοποιεί το ηχητικό περιβάλλον του σπιτιού με την καλοκαιρινή ατμόσφαιρα του δρόμου στρώνει προσωρινά ένα χώρο μέσα στον οποίο η οικογένεια του Βελισσάριου αναφέρει ότι ηρεμεί λίγο από τις εντάσεις που δημιουργούνται όταν ακούν τους γείτονές τους να τσακώνονται. Στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής σχετικά με το «δοχείο ζωής» και την τσαγιέρα του Lucier, συζητήθηκε το θέμα της αποτελεσματικότητας του μοντέρνου σχεδιασμού στην καθημερινή ζωή και την απαίτηση για «καθαρότητα σήματος», όπως ανέλυσε η Thompson. Έφερα ως παράδειγμα σε εκείνο το σημείο μια περίπτωση κατά την οποία ο θόρυβος επιδρά ως κατευναστικός ήχος. Όταν ανιχνεύονται παύσεις στην συνομιλία οι εταιρείες ψηφιακής επικοινωνίας εισάγουν απόλυτη σιωπή για εξοικονόμηση σήματος ενώ ταυτόχρονα για να μη νομίζουν οι συνομιλήτριες ότι η συνομιλία έχει διακοπεί οι εταιρείες εισάγουν τον τεχνητό θόρυβο φόντου, το comfort noise όπως έχει ονομαστεί το προϊόν, ο οποίος γίνεται αντιληπτός ως ο χώρος στην πλευρά των συνομιλητών ή η ατμόσφαιρα στο φόντο τους.

Ο θόρυβος του καλοκαιριού που υπάρχει από τη στιγμή που τα παράθυρα είναι ανοιχτά, μοιάζει να λειτουργεί ως τέτοιος σε κάποιες στιγμές· καθησυχάζει τους κατοίκους που μπορεί να υποφέρουν από ενοχλητικούς γείτονες αλλά και ηρεμεί. Ταυτόχρονα, από άλλες- άλλους και άλλα κατοίκους εκλαμβάνεται ως «η ζωή εκεί έξω που συνεχίζεται», ή ο «παλμός» της πόλης, όπως ο κατευναστικός comfort noise στην ψηφιακή τηλεφωνία μπαίνει αντί του σήματος της απόλυτης σιωπής και καθησυχάζει τους συνομιλητές. Νιώθουν ότι υπάρχει θόρυβος στο φόντο άρα ότι υπάρχει μια παρουσία στην άλλη γραμμή κάπου σε έναν συγκεκριμένο τόπο, δωμάτιο. Ταυτόχρονα μπορεί να αισθάνονται ότι η συνομιλία συνεχίζεται επειδή ο θόρυβος σημαίνει την ατμόσφαιρα του χώρου άρα και την παρουσία των συνομιλητών σε αυτόν το χώρο.

374 Serres Michael, *Το Παράσιτο*, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη, 2009, 40.

Αυτή η πτυχή του θορύβου να επιδρά, να διευκολύνει διεργασίες στην καθημερινή ζωή, υποβοηθά, δημιουργώντας θετικά συναισθήματα σε συγκεκριμένες καταστάσεις και διαμεσολαβεί για να επιτευχθεί η επικοινωνία. Ο ήχος ως απόκριση, και συγκεκριμένα ο θόρυβος κάνει δυνατή τη συνομιλία. Το χαρακτηριστικό του θορύβου να δημιουργεί χώρο με τρόπο κατά τον οποίο ένας συγκεκριμένος ηχητικός τόνος μπορεί ενίοτε να γίνει αντιληπτός ως κάτι συγκεκριμένο- μια δράση, ένα συμβάν ή κάτι άλλο- ή να συλλειτουργεί στο να μπορεί η προσοχή να εστιάζει σε ό,τι χρειάζεται την κάθε στιγμή, εγγράφεται στις τοποθετήσεις των κατοίκων της Αθηναϊκής πολυκατοικίας.

Η πλημμυρίδα των ηχητικών συμβάντων, το χάος της βοής της πόλης και τα ίχνη των φωνών όσων διαμένουν στα διαμερίσματα μπορούν να εννοηθούν ως θόρυβος στο φάσμα των διαφορετικών αποκρίσεων προς αυτόν. Ορισμένοι κάτοικοι εκφράζουν έντονα συναισθήματα όπως νοσταλγία, λαχτάρα, ίχνη στέρησης όταν αυτός ο θόρυβος υποχωρεί ή απουσιάζει, αλλά και συναισθήματα ευγνωμοσύνης προς αυτόν ως κάτι που εξελίσσεται, η ζωή που συνεχίζεται, ήχος συντροφιάς, κάτι που κατευνάζει και απαλύνει ή κάτι που παρέχει την άνεση και την ασφάλεια του προσωπικού χώρου. Ο ήχος συντροφιάς, εγγράφεται ως οι θόρυβοι «από κάπου έξω» ως ήχος- απόκριση ή ως αυτό που μπορεί να καθιστά εφικτή και τη δική μας ύπαρξη. Στις τελευταίες αυτές περιπτώσεις, ο θόρυβος δεν γίνεται απλά αποδεκτός. Εγγράφεται ως αυτός που μπορεί ο ίδιος να αποτελεί στοιχείο που ανήκει, και που ταυτόχρονα μπορεί να ρυθμιστεί έτσι ώστε να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες ανάγκες. Ένα βασικό πρόβλημα, κοινό σε αρκετές περιπτώσεις είναι όταν οι κάτοικοι αγοράζουν ή νοικιάζουν έναν χώρο ή είναι ήδη ιδιοκτήτες ενός διαμερίσματος και υπό αυτές τις προϋποθέσεις ιδιοκτησιακής συμφωνίας ή σύμφωνου κατοίκησης, θεωρούν ότι μπορούν να ελέγξουν τι συμβαίνει στο χώρο τους από την πλευρά των ήχων που διαρρηγνύουν το όριο των τοίχων τους. Στο υποκεφάλαιο 4.4 περί μικροϊδιοκτησίας του πρώτου μέρους της διατριβής αναπτύχθηκε ο τρόπος με τον οποίο οι κάτοικοι επεμβαίνουν και ρυθμίζουν τι μπορεί να γίνει στους κοινούς χώρους από την πλευρά της αποχής της συμμετοχής τους στις εργασίες για τα κοινά. Στον κοινό ακουστικό χώρο όμως διαπιστώνεται από την έρευνα ότι αδυνατούν να επέμβουν σε στιγμές ή και σε μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα επειδή δεν είναι δυνατόν να ρυθμίσουν ό,τι διαπερνά τα όρια των διαμερισμάτων. Άνθρωποι από το χώρο του ακουστικού σχεδιασμού μου δήλωσαν ότι έχουν ακούσει να λένε οι

πελάτες τους «το αγόρασα, είναι δικό μου, δεν γίνεται να έχω αυτόν τον ήχο εδώ μέσα»- για σπίτια αλλά και για μεγάλες εκτάσεις επαγγελματικής στέγης- ή, «πληρώνω το ενοίκιο, άρα πρέπει να μπορώ να έχω ησυχία». Προς απογοήτευση και μεγάλη έκπληξη των περισσότερων, οι ήχοι που διαπερνούν τους τοίχους δεν είναι πάντα εύκολο να περιοριστούν. Διαπιστώνουν δηλαδή ότι δεν μπορούν να ρυθμίσουν τους ήχους που ακούν, την έντασή τους, ή το ότι εισέρχονται στο δικό τους χώρο. Συνεπώς, το χαρακτηριστικό του θορύβου να δημιουργεί συγκεκριμένες συνθήκες που απαλύνουν απορροφώντας τα ενοχλητικά ηχητικά συμβάντα εγγράφεται ως κάτι που κάνει δυνατή την κατοίκιση σε δεδομένο χώρο.

Μέχρι αυτό το σημείο παρατέθηκαν ορισμένες εγγραφές του ήχου ως θορύβου-χώρου που δρα στο φάσμα μεταξύ απορρόφησης των ενοχλητικών ήχων εκείνου που απαλύνει δυσκολίες ρύθμισης ανεπιθύμητων ήχων και αποδοχής του ως απόκριση, αλλά και του ήχου ως ανεξέλεγκτο ιδιοκτησιακό παράγωγο μιας πρότερα εγκαθιδρυμένης επικράτειας. Παρακάτω, συζητούνται οι αυτοσχεδιαστικές, επινοητικές πρακτικές όπως της κυρίας Έλλης, που χρησιμοποιεί τον ήχο του ανεμιστήρα της για να μην αντιλαμβάνεται τους θορύβους των κατοίκων από πάνω. Το χαρακτηριστικό αυτής της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής αντιμετώπισης είναι ότι ο θόρυβος που μπορεί να δημιουργήσει εκείνη στο χώρο της μπορεί να ρυθμιστεί και επενεργεί με βάση τις προσωπικές ανάγκες. Τελικά, σε αντίθεση με τους χώρους που ενώ τους ανήκουν, νιώθουν ανήμποροι να δράσουν ή να επέμβουν για να διακόψουν τους ανεπιθύμητους ήχους, επινοείται τρόπος δημιουργίας θορύβων που εγγράφονται με όρους ιδιοκτησίας ως κάτι απαραίτητο, αναντικατάστατο με συγκεκριμένες ηχητικές ποιότητες που επιδρά καταλυτικά σε ζωτικές λειτουργίες.

Ένα στοιχείο που μπορεί να συγγενεύει με το θέμα της ακρόασης που αποτελεί τη βάση για μια καλλιτεχνική πρακτική, ένα καλλιτεχνικό προτσές και έναν δημιουργικό μετασχηματισμό, είναι ο θόρυβος του ψυγείου που χρησιμοποιείται από τον Αργύρη ως θόρυβος για ένα διαστημόπλοιο μιας ταινίας του. Επιπροσθέτως, όλες οι καλλιτεχνικές δράσεις που δημιουργήθηκαν για συγκεκριμένους ενδιάμεσους χώρους των πολυκατοικιών στην Αθήνα, μιλούν για το χώρο της πολυκατοικίας ως ένα πεδίο μορφοποίησης και διαπραγμάτευσης αυτών των επιδραστικοτήτων. Επίσης, τα αυτοσχέδια μέτρα ηχο-προστασίας, ηχο-προφύλαξης, ηχομόνωσης, αποτελούν στοιχεία

που φανερώνουν από τη μια την επίδραση του ήχου και από την άλλη μοιάζει να ενσωματώνεται σε πρακτικές, δράσεις, επιτελέσεις και πράγματα- αναγκαστικά- η επινοητική πλευρά της κατοίκησης. Μέσα από αυτές τις πρακτικές, όπως είναι ο κινέζικος αυτοσχέδιος συναγερμός της κυρίας Όλγας που ενεργοποιείται με το άγγιγμα της πόρτας, ο ανεμιστήρας της κυρίας Έλλης που επικαλύπτει το θόρυβο των από πάνω, το μαξιλάρι ή το λούτρινο αρκουδάκι που βρίσκεται τυλιγμένο με μονωτική ταινία πάνω στο θυροτηλέφωνο, τα ανενεργά ακουστικά που φοράει ο Αργύρης για να απομονωθεί από την υπόλοιπη πολυκατοικία, τα τετραπλά τζάμια στην πολυκατοικία της γέφυρας Αθηνών, τα τριπλά τζάμια της κυρίας Έλλης, τα διπλωματικά σημειώματα στην είσοδό μας των συνδαιτυμόνων των πάρτυ και άλλα σημεία που αναφέρονται κατά τη διάρκεια της διατριβής, διατυπώνεται ο τρόπος με τον οποίο οι κάτοικοι εφευρίσκουν τρόπους ή αυτοσχεδιάζουν, επινοούν πρακτικές, προσαρμόζουν λεπτομέρειες και επενεργούν. Σαν η αθηναϊκή πολυκατοικία να απολαμβάνει διαφορετικές χρήσεις, όπως η περίπτωση της Πολυξένης και του Γιώργου στην Καρδίτσα που συνάντησε ο αρχιτέκτονας Μαγουλιώτης- όσο αποτελεί ένα παράδειγμα του αυτοσχεδιαστικού τρόπου της κατοίκησης (υποκεφάλαιο 4.3)- να μιλά ταυτόχρονα για λογαριασμό του τρόπου κατοίκησης πολλών κατοίκων. Για παράδειγμα, η τμηματική δόμηση ανάλογα με την οικονομική δυνατότητα και σε σχέση με την ανάπτυξη της οικογένειας, η προσαρμογή των μερών των διαμερισμάτων ή η μετοίκιση από μέρος σε μέρος, οι εφευρετικές χρήσεις των χώρων και των πραγμάτων, το σαλόνι-υπνοδωμάτιο, τα ακουστικά ωτοασπίδες, ο ανεμιστήρας- «ηχητήρας» με τον επικαλυπτικό του θόρυβο, αποτελούν στοιχεία που μιλούν για αυτόν τον αυτοσχεδιαστικό τρόπο κατοίκησης. Οι τοποθετήσεις- πρακτικές- συμπεριφορές επιχειρήθηκαν έως εδώ να ερμηνευτούν ως επινοητικές, όμως ίσως να αποτελούν κυρίως τα ίχνη της προσπάθειας για επιβίωση στο δεδομένο τόπο. Μπορεί, κατά την άποψή μου, να πλησιάσει κανείς αυτά τα στοιχεία που βρίσκονται ενδιάμεσα στους χώρους στην καθημερινή ζωή, για να μπορέσει να σκεφτεί πάνω στις διαφορετικές επιδράσεις ήχου- δράσης κατοίκων και χώρου, και μέσα από αυτές στους τρόπους με τους οποίους ζούμε, ακούμε και διαχειριζόμαστε ό,τι αντιλαμβανόμαστε στο δεδομένο τόπο.

Παρακάτω το φάσμα αποκρίσεων στον ήχο θα εξεταστεί από τη σκοπιά του

ήχου ως χώρο, όταν μέσα από αυτόν- ή την προσπάθεια διαχείρισής του- μορφοποιούνται εδαφικότητες και επικράτειες περιουσίας ή προσωπικού χώρου και μιλούν για διαφορετικές πτυχές της δεκτικότητας. Από την τοποθέτηση της Ανδρομάχης, που συζητείται σε διάφορα σημεία της διατριβής, όταν αναρωτιέται αν το σπίτι της είναι τελικά δικό της και όχι κάτι κοινό, τίθεται ως θέμα η ιδιοκτησία, η συμβίωση, η συγκατοίκηση, ο ιδιωτικός χώρος και ο κοινός, αυτός στον οποίον τελικά μπορούν να επενεργούν σε διαφορετικούς βαθμούς οι γείτονες. «Το σπίτι» ως προσωπικός χώρος αμφισβητείται μέσω των ηχητικών επιδράσεων, και κάνει την κάτοικο να αναρωτιέται κατά πόσο αποτελεί τελικά κάτι «δικό της» σε σημείο που επενεργεί στην ψυχολογία της. Οι γείτονές της μοιάζουν να επεκτείνουν την ιδιοκτησία τους διαμέσου των ήχων τους στο δικό της διαμέρισμα αλλά και να επιχειρούν να εδραιώσουν την παρουσία τους ή να υπερισχύσουν στο χώρο με ένα φτέρνισμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο ήχος φαίνεται να επιδρά ενδεχομένως ως ένδειξη υπεροχής προς τους γείτονες και ως επίδειξη δύναμης. Η Ανδρομάχη, ακόμα κι όταν απουσιάζει από το σπίτι για διακοπές ή για δουλειά, αναλογίζεται τις ενοχλήσεις που θα χρειαστεί να υπομείνει όταν επιστρέψει και αναφέρεται στην κατάσταση, γενικεύοντας, ως «τραύμα».

Ο ήχος ως προέκταση προσωπικού χώρου, ιδιωτικού χώρου ή ιδιοκτησίας συναντάται, με έναν εξαιρετικά ενδιαφέρον τρόπο κατά την άποψή μου, στην τοποθέτηση της κυρίας Έλλης όταν μιλά για τον ήχο του ανεμιστήρα που χρησιμοποιεί τα καλοκαίρια για να επικαλύψει τους ενοχλητικούς ήχους από τους γείτονες. Στο υποκεφάλαιο 6.6 υπάρχει ολόκληρη η συγκεκριμένη τοποθέτηση μέρος της οποίας επαναφέρω εδώ:

> Βάζω τον ανεμιστήρα και με πιάνει ο ύπνος, φαντάσου το, δεν ξέρω γιατί. Δηλαδή βάζω τον ανεμιστήρα, κάνει αυτό το «ααοο» και δεν ακούω όλους τους άλλους τους θορύβους και ακούω μόνο αυτόν, για να αποφύγω όλους τους άλλους θορύβους, επειδή έχω θέμα με το θόρυβο, βάζω τον ανεμιστήρα που έχει έναν απαλό θόρυβο και με αυτόν κοιμάμαι, ως το πρωί. [...] Όχι δεν είναι δυνατό, είναι απαλό, όσο να μου καλύψει όλα τα άλλα, να μην ακούω ούτε από πάνω τα νερά να τρέχουν, ούτε το τηλέφωνο να πλένουν και να το ακουμπάει πάνω στην μπανιέρα, ούτε να παίρνει τα εργαλεία, ούτε να κοπανάει τις πόρτες,

ούτε να χτυπάει τα ντουλάπια, δηλαδή είμαι εκεί, είμαι με αυτόν τον ήχο.

Η κυρία Έλλη εφευρίσκει τρόπο διαχείρισης του ήχου του γείτονα, οικειοποιείται το θόρυβο του ανεμιστήρα της, σαν να εξαρτάται από αυτόν η ξεκούρασή της εφευρίσκοντας ένα νέο μέσο. Από την έκφρασή της «είμαι με αυτόν τον ήχο» αλλά και από τη συνέχεια στα λεγόμενά της- όταν μου λέει ότι παραμένει με τον ήχο του ανεμιστήρα μέχρι το πρωί, ή ότι το χειμώνα που δεν μπορεί να έχει τον ανεμιστήρα, ξυπνάει με το γείτονα το ξημέρωμα, αντιλαμβάνομαι ότι το να «είναι με αυτόν τον ήχο» είναι κάτι ζωτικής σημασίας. Μια συμπληρωματική τοποθέτηση της τελευταίας αυτής τοποθέτησης έγινε δύο καλοκαίρια μετά:

Βάζω ακόμα τον ανεμιστήρα. Κι όταν έχω το air condition, για να μην ακούω το βββββββββ. Είναι κομμάτι δικό μου που χωρίς αυτό δεν μπορώ να κοιμηθώ.

Το ότι λέει για τον ήχο του ανεμιστήρα ότι είναι «κομμάτι δικό της» θεωρώ ότι εννοεί ότι αποτελεί κάτι που επενεργεί ίσως στη βάση μιας δικής της ανάγκης, ξεκουράζεται υπό αυτόν τον ήχο, ή προεκτείνεται μέσα από τον ανεμιστήρα μια δική της κατάσταση-χώρος- όχι όμως ιδιοκτησιακά και εδαφικά, αλλά μέσα από τη συμφωνία της συχνότητάς του με τη νύστα της. Μια δική της υπόθεση ίσως που δεν μπορεί να αφορά άλλους; Ένα «κομμάτι» τόσο δικό της όσο να μπορεί με αυτό να κοιμηθεί; Ή μήπως ο θόρυβος του ανεμιστήρα της αποτελεί κάτι τόσο πολύ «δικό της» που υπό αυτό είναι δυνατό να κοιμηθεί, ενώ υπό το χώρο άνευ αυτού δεν μπορεί να κοιμηθεί; Έτσι δημιουργείται για εκείνη τα καλοκαίρια χρόνος και χώρος για ξεκούραση, ίσως, όπως δημιουργείται χώρος για αυτοσυγκέντρωση υπό τους ήχους της ηλεκτρικής σκούπας ή του σεσουάρ της Εύας ή όπως δημιουργείται χώρος για δημιουργία μέσα από τα ανενεργά ακουστικά του Αργύρη. Ένας κάτοικος μου ανέφερε ότι όταν βρίσκεται στην ησυχία μιας περιοχής μακρυά από τον αστικό βόμβο, στην απουσία του θορύβου αυτού, «έχει τρακ» και δυσκολεύεται να ξεκινήσει να παίζει κιθάρα εκεί, «ντρέπεται να ξεκινήσει» όπως μου είπε.

Ως συμπληρωματικές του υποκεφαλαίου αυτού περιλαμβάνονται οι δυο

τοποθετήσεις, της Εύας όταν μου μιλά για την ηλεκτρική σκούπα και της κυρίας Όλγας, όταν μου αναφέρει ότι δεν την ενοχλούν οι ήχοι από τις ηλεκτρικές συσκευές των γειτόνων γιατί, όπως λέει, «είναι ζωή». Η θέση της Εύας αναφέρεται στο πώς ο ήχος την περικλείει, την αγκαλιάζει, μπορεί με αυτόν να ξεκινήσει να συγκεντρώνεται, ή όταν με αφορμή τη συζήτησή μας για τους ήχους της πόλης μου αναφέρει ότι είναι «παιδί της πόλης». Όπως συζητείται σε διαφορετικά σημεία της διατριβής, από αυτά τα στοιχεία επιχειρείται ένας παραλληλισμός με το «δοχείο ζωής»- δοχείο ήχων, που αναπτύσσεται και μέσα από την περίπτωση του Πέτρου ο οποίος αντιλαμβάνεται τους ήχους- θορύβους στην πολυκατοικία ως η «ζωή εκεί έξω που συνεχίζεται». Ο Πέτρος μίλησε για τη σιωπή την οποία νοηματοδοτεί, πιθανώς, όχι τόσο ως ενοχλητική απουσία ήχων αλλά ως χώρο μέσα στον οποίο μπορεί ο ίδιος να αντέξει την ίδια την ύπαρξή του όσο ακούει κάτι που εξελίσσεται κάπου σαν να απαντά στη δική του ανάγκη. Έτσι, μέσα από τη θέση του Πέτρου, οι ήχοι να γίνονται αντιληπτοί ως ανάκλαση- απόκριση σε εκείνον, όταν βρίσκεται σε θέση να τους ακούσει με αυτόν τον τρόπο.

Μέσα από τις τοποθετήσεις πάνω στις ακουστικές εμπειρίες, επιχείρησα να ιχνηλατήσω τις διαφορετικές θέσεις ακρόασης- τρόπους ακρόασης με τους οποίους οι κάτοικοι της αθηναϊκής πολυκατοικίας βιώνουν το χώρο. Οι περισσότεροι κάτοικοι φαίνονταν να μπορούν να διαχειριστούν τις ενοχλήσεις από τη βοή της πόλης και τους ήχους από τους γείτονες με ένα τρόπο που σχετίζεται πιθανώς με την επιλογή τους να ζουν στην πόλη και όχι κάπου πιο ήρεμα, όπως ανέφερε η κυρία Όλγα – συμβολικά, «στον Όλυμπο». Η κυρία Έλλη από την άλλη, ενώ αναφέρει ότι της αρέσει πολύ στο Μεταξουργείο, ότι δεν θα το άλλαζε με τίποτα, ενοχλείται πολύ από τους ήχους των από πάνω· τόσο, που ορισμένα βράδια δεν μπορεί να κοιμηθεί.

Συζήτηση με Εύα:

Εύα: “Εμένα με ηρεμεί πάλι. Όχι, εμένα ο ήχος της σκούπας, δεν έχει σημασία

Θάλεια: Της ηλεκτρικής;

Εύα: Ναι, απ' τη μητέρα μου και τελικά, έρευνες έχουνε δείξει ότι έτσι αποκοιμιούνται τα μωράκια. Και λέω, τέλεια, δεν έχω μεγαλώσει εγώ. Εγώ αποκοιμιέμαι. Επίσης συγκεντρωνόμουνα όταν ήμουνα μικρή γιατί διάσπαση προσοχής,

Θάλεια: Για πες...

Εύα: Δεν υπάρχει.

Θάλεια: Πώς γινόταν αυτό σε ποια διαδικασία;

Εύα: Δεν είναι απίστευτο; Είχα διάσπαση προσοχής κι επειδή γενικά ήμουν εντάξει από φαντασία, εντάξει, αχαλίνωτη, δηλαδή πραγματικά οργιάζει, ποτέ δεν μπορούσα να *συγκεντρωθώ* (τονίζει τη λέξη) πες μου όμως να σου κατεβάσω δεκαπέντε ιδέες παράλληλα, ευχαρίστως, θα το κάνω. Ε, οπότε δεν ξέρω, όταν άκουγα τον ήχο, μάλλον επειδή συγκεντρωνόμουν σε ένα στόχο, δηλαδή ήτανε στον ήχο, συγκεντρωνόμουν και ήταν λες και μπορούσα να διαβάσω, γιατί ήταν λες κι αυτός ο ήχος με περιέκλειε και με κάλυπτε, ήτανε σα να με έβαζε μέσα σε ένα κουτάκι και μπορούσα να συγκεντρωθώ. Απλά κι η μητέρα μου δεν μπορούσε να έχει όλη την ώρα...

Θάλεια: Και πώς το κάνατε; Το είχε καταλάβει ότι αυτό ήταν που σε έκανε να συγκεντρωθείς;

Εύα: Όχι, όχι, εγώ απλά το' χα διαπιστώσει. Όχι δεν μπορούσε να κάνει κάτι γι' αυτό, εννοείται, απλά το παρατηρούσα εγώ, ας πούμε όταν είχα πάει στο Tomatis, γιατί είχα διάσπαση προσοχής και είχα πάει σε ένα ειδικό κέντρο, μου είπανε ότιιι μου βάζανε κλασσική μουσική, οπότε δεν ήταν τυχαίο. Όπως ξέρω παιδιά που διαβάζουν με μουσική και δεν μπορούν αλλιώς. Και τελικά διαπίστωσα ότι άμα διάβαζα με μουσική συγκεντρωνόμουν καλύτερα, όπως όταν ήμουνα φοιτήτρια διάβαζα το βράδυ κι ας έδινα το πρωί νωρίς, δεν μπορούσα να συγκεντρωθώ, ο παραμικρός ήχος μου αποσπούσε την προσοχή. Το οποίο το έχω δουλέψει μετά μέσα από το Tomatis. “

Συζήτηση με κυρία Όλγα

Κυρία Ολγα: Ντουκουντκντκντκντκ. Αυτό που στύβει το πλυντήριο το ακούω πολλές φορές όταν είμαι μέσ' στην κρεβατοκάμαρή μου.

Θάλεια: Είναι ενοχλητικό;

Κυρία Ολγα: Όχι δεν, δεν ενοχλούμαι εγώ. Εγώ λέω ότι αυτό είναι ζωή. Κατάλαβες τώρα. Δε με ενοχλεί, δε γίνεται...εντάξει...δεν είναι κάτι που δεν σταματάει. Ένα πλυντήριο θα στύψει, θα σταματήσει δεν θα...εννοείται ότι είμαστε πάνω κάτω, είμαστε ζωντανοί άνθρωποι, δηλαδή πολλές φορές τους ακούω που σηκώνονται από το κρεβάτι το πρωί, ή όταν ανοίγουν τη βρύση στο μπάνιο, που τρέχει το νερό, κατάλαβες τώρα, ναι, ακούω το νερό ρε παιδί μου που, ή όταν πλένονται στη μπανιέρα το ακούω, ακούω το νερό. Πολλές φορές όταν είμαι στην κρεβατοκάμαρή μου ξαπλωμένη. Ή, καταλαβαίνω δηλαδή, επειδή είμαι χρόνια στην πολυκατοικία, ξέρω ένας κύριος που είναι σιδεράς και άμα είμαι εδώ ας πούμε που αυτός κατεβαίνει πάντα πρωί και λέω ο Μήτσος κατεβαίνει. Κατάλαβες τώρα. Κατεβαίνει νωρίς και ξέρω ότι είναι ο Δημήτρης, δεν είναι άλλος εκείνη την ώρα. Γιατί είναι στάνταρ, είμαστε άνθρωποι που ζούμε χρόνια, κατάλαβες; Αυτό. Αυτό. Άμα κατεβάζει η κοπέλα την τέντα της από πάνω ακούω το θόρυβο ή αν την έχει λυτή ας πούμε και αυτό, δεν το λέω με..., δεν με πειράζουνε ρε παιδί μου, ναι. Όχι δεν με πειράζει γιατί κι εγώ εννοείται, οι από κάτω μου κάτι θα ακούνε, που είμαι μες στο σπίτι, όταν είμαι μες το σπίτι. Από τη στιγμή που είμαστε αναγκασμένοι να είμαστε ο ένας πάνω στον άλλον... Ας διαλέγαμε τον Όλυμπο. Ε; Θάλεια; (Γελάει) Ας διαλέγαμε τον Όλυμπο! Άμα δε μας αρέσει αυτό! Ας πηγαίναμε... κάπου μόνοι μας. Κάπου μόνοι μας, έτσι δεν είναι; Δεν μπορείς να λες με το παραμικρό στον άλλον...

Επιδράσεις ακουσματικού ήχου – «πώς να τακτοποιήσεις το θόρυβο»

Πέρα από το ηχητικό φαινόμενο Haas effect και το false localisation, δηλαδή, όταν δεν μπορεί να εντοπιστεί η κατεύθυνση του ήχου ενώ η πηγή είναι γνωστή, εξετάστηκε πώς ο ακουσματικός ήχος επιδρά με διαφορετικούς τρόπους από τη στιγμή που δεν μπορούμε να ξέρουμε τι τον προκαλεί. Οι διαφορετικές τοποθετήσεις σχετικά με ακουσματικούς ήχους, οι οποίες αναλύονται στα προηγούμενα υποκεφάλαια, όπως στο σημείο όπου η κυρία Όλγα μιλά για την κλοπή, που όλοι άκουσαν αλλά απέδωσαν σε διαφορετικές πηγές, ή τους ήχους των ερώτων που ακούγονται όμως δεν γνωρίζει κανείς από πού, η προσπάθεια της κυρίας Έλλης να εντοπίσει και να διαπραγματευτεί για τη δυνατή μουσική, η αρχική μου ακουσματική εμπειρία που έδωσε το έναυσμα για την έρευνα στην πολυκατοικία, είναι στοιχεία από την καθημερινή ζωή που φέρουν συγκεκριμένες πληροφορίες.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, έντασης ήχου και σχετικά με την επιλεκτική ακρόαση στο πλαίσιο της ακουσματικής εμπειρίας, ένα χαρακτηριστικό είναι ότι καθώς αισθάνομαι τους ήχους από την πολυκατοικία, οι ακουσματικοί ήχοι από την πόλη μοιάζουν να επικαλύπτονται από τους ήχους της πολυκατοικίας με αποτέλεσμα, ειδικά το χειμώνα, να χάνεται η επαφή με τους ήχους της πόλης. Αντίστοιχα, στο πλαίσιο της ακουστικής εμπειρίας, μπορεί να ακούγεται ο βόμβος των ελικοπτέρων που εποπτεύουν την ασφάλεια της πόλης ή να γίνονται ταραχές διαμαρτυρίας ή πορείες, μικρο συγκρούσεις και ήχοι καθημερινής ζωής από έξω- όλα αυτά φιλτράρονται από τα κλειστά παράθυρα και φιμώνονται από τη στιγμή που οι ήχοι του δοχείου ακούγονται περισσότερο ή πιο δυνατά ή μοιάζουν να επικαλύπτουν ό,τι γίνεται έξω. Φαίνεται έτσι πως στην επιλεκτική ακρόαση επιδρά και το υλικό του δοχείου από την άποψη ότι η ηχομόνωση κλειστών παραθύρων μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις να μην επιτρέπει να γνωρίζει κανείς με σιγουριά τι γίνεται έξω.

Από την τοποθέτηση του Αργύρη, που επαναφέρω σε αυτό το σημείο, σχετικά με το τρίξιμο που άκουγε από κάποια συγκεκριμένη γωνία από πάνω, παρουσιάζει ενδιαφέρον ο λόγος που αρθρώνει σχετικά με το γιατί τον ενοχλεί που δεν μπορεί να αποδώσει κάποια πηγή στο συγκεκριμένο ήχο- «με τρελαίνει που δεν μπορώ να βρω τι

είναι» λέει. Αρχικά, σχετικά με τον ήχο του ορθοδοντικού λέει: «γιατί δεν μπορώ να φανταστώ τι άλλο μπορεί να είναι, αν δεν είναι από αυτό». Έπειτα για το τρίξιμο της από πάνω λέει: «όταν ακούς ένα θόρυβο όμως χωρίς να ξέρεις για ποιον λόγο δημιουργείται δεν μπορείς να τον τακτοποιήσεις στο κεφάλι σου κάπως.»

Στην πρώτη περίπτωση, ενώ φαίνεται να είναι σίγουρος ότι οι δονήσεις προέρχονται από τον ορθοδοντικό, αποζητάει την λεκτική επαλήθευση από τον ίδιο τον ορθοδοντικό, όμως εκείνος του την αρνείται. Εισέρχεται έτσι σε μια κατάσταση αμφισβήτησης της ίδιας του της κρίσης ή της ικανότητας διαχωρισμού και ταξινόμησης των ήχων σε αιτίες προέλευσης. Ίσως να «τον τρελαίνει» περισσότερο το γεγονός ότι ο ορθοδοντικός διαψεύδει το προφανές, ότι μια τέτοια δόνηση προέρχεται από το οδοντιατρείο του, και έτσι ο Αργύρης μπορεί να αισθάνεται ότι είτε παραλογίζεται, είτε ότι το συγκεκριμένο ερέθισμα του προκαλεί δυσφορία επειδή δεν μπορεί να σκεφτεί εναλλακτικές πηγές προέλευσης.

Στη δεύτερη περίπτωση, του τριξίματος που προέρχεται από κάποιο απροσδιόριστο σημείο του σπιτιού της φοιτήτριας από πάνω, το ότι δεν ξέρει τι προκαλεί τον ήχο, του δημιουργεί δυσφορία- επειδή από τη μια δεν μπορεί να αποδώσει τον ήχο σε κάποια πηγή και από την άλλη επειδή δεν μπορεί να τον «τακτοποιήσει» «κάπως» στο κεφάλι του. Είναι σημαντικό για εκείνον, εκδηλώνεται ως επείγουσα ανάγκη, να μπορεί ίσως να του αποδώσει νόημα, να μπορεί να σκεφτεί σε σχέση με το γείτονα τι κάνει τη δεδομένη στιγμή που ακούγεται αυτό, να τον αποδώσει σε μια δράση, ή σε κάτι συγκεκριμένο. Αντιλαμβάνομαι το συνεχές του πολυάσχολου ηχητικού πεδίου- σπιτιού του Αργύρη μέσα στα εκατό διαμερίσματα που τον περιβάλλουν και εκείνον να αφουγκράζεται το συρφετό των ερεθισμάτων όσο γράφει, όσο προσπαθεί να δουλέψει. Από όλον το συρφετό εστιάζει στους δεδομένους ήχους, υποθέτω επειδή ακούγονται περιοδικά, σε σχέση με άλλους που ακούγονται τυχαία, αλλά και επειδή παραμένουν ακουσματικοί- χωρίς πηγή- αποτελούν ίσως στοιχεία που δεν βοηθούν στη διαδικασία διαλογισμού και κατανόησης της δράσης και της ανάγκης της γειτόνισσας για το δεδομένο ήχο. Αναφέρει το να θέλει να «τακτοποιήσει» στο κεφάλι του «κάπως» το συγκεκριμένο τρίξιμο ως μια απέλπιδη προσπάθεια· θέλει να εντοπίσει την πηγή από κάτι που έχει παρέλθει αλλά από τον ενεστώτα αντιλαμβάνομαι ότι το σκέφτεται ακόμα- επανέρχεται σε αυτό μετά από καιρό. Κυρίως, όμως, διακρίνω την ανάγκη του

να συγκεκριμενοποιήσει και να ταξινομήσει κάτι τόσο φευγαλέο σε ένα πλαίσιο δικής του επινόησης, να προσδιορίσει αυτό που ήχησε κάποτε και έχει σβήσει και σε αυτήν την προσπάθεια, υπερβάλλοντας ίσως, μου λέει ότι ο ακουσματικός ήχος τον «τρελαίνει». Αυτή η ακουσματική επίδραση μπορεί να κατανοηθεί αν επανέλθω στην τοποθέτησή του σχετικά με το πώς προσπαθεί να διαλογιστεί για να «διαλύσει» το «εγώ» του μέσα στην πολλαπλότητα των περιπτώσεων, τη συνθήκη αλληλεξάρτησης την οποία προσπαθεί να αποδεχτεί, και συνεπώς την στάση αλληλεγγύης απέναντι στους ήχους των γειτόνων του. Λέει «είχα ξεχωριστό σετ διαλογισμού πουυυυ προσπαθούσα να μπω στη θέση τους και να σκεφτώ τι ζωές ζούνε αυτοί και τι κάνουν την ώρα που διαλογίζομαι» και «σε ηρεμεί το να ξέρεις τι είναι, γιατί λες αυτό, δηλαδή ακούς το καζανάκι, ακούς το νερό να τρέχει και λες οκ, πήγε να κατουρήσει ο άνθρωπος, έκανε την ανάγκη του». Από τη μια η εκλογίκευση του ηχητικού συμβάντος «κάποιος έχει ανάγκη να κάνει κάτι όπως κι εγώ έχω ανάγκη να κάνω κάτι» που μπορεί γίνεται ακουστό. Από την άλλη, μια λειτουργία της ακρόασης να επιλέγει ή να απομονώνει το συγκεκριμένο συμβάν και όχι κάποιο άλλο, ταυτόχρονα με μια επιθυμία να του προσδώσει χαρακτηριστικά συγκεκριμένης δράσης, παρακάμπτοντας το ότι αυτός ο ήχος μπορεί να ερμηνευθεί με βάση την ίδια ιδέα- μάντρα διαλογισμού- συνθήκης αλληλεξάρτησης και ίσων δικαιωμάτων στην δράση και συνεπώς στην αποδοχή της ηχηρότητας της καθημερινής ζωής. Οι ακουσματικοί ήχοι σε αυτήν την περίπτωση φαίνεται πώς μπορεί να επιδρούν, να ανακαλούνται και να ανακλώνται ανάλογα με την «επιφάνεια απορρόφησης», τις διεργασίες της ψυχολογίας, της θέσης στην οποία βρίσκεται ο συγκεκριμένος κάτοικος, της αντίληψης που έχει ως προς το σύνολο των συγκατοίκων, των δεδομένων στιγμών- χωροχρονικών συνθηκών πρόσληψης αλλά και της λειτουργίας της μνήμης. Ταυτόχρονα οι ακουσματικοί ήχοι, ως αδέσποτοι ή ασώματοι θόρυβοι, μπορούν να προκαλέσουν συναισθήματα όπως ανησυχία ή λειτουργούν ως σπαζοκεφαλιές, μοιάζουν να αποτελούν ακατάτακτα θραύσματα μιας αφαίρεσης που φαίνεται να εκκρεμεί επειδή μένει να συγκεκριμενοποιηθεί, να της αποδοθεί νόημα ή αιτία προέλευσης ως προς ένα ήδη προκαθορισμένο μεγαλύτερο σύνολο αλληλοεξαρτώμενων αφαιρέσεων.

[...] Στη συνέχεια, μετά από διευκρινιστική ερώτηση σχετικά με το τι αισθάνεται και πώς θα περιέγραφε τα συναισθήματά του κατά τη διάρκεια αυτού του διαλογισμού απάντησε τα εξής:

> Δεν το έκανα πολύ συγκεκριμένο, απλώς προσπαθούσα να σκέφτομαι, αυτό, να διαλύσω το εγώ μου με το να συνειδητοποιήσω αυτό, ότι είμαι σε μια πολυκατοικία με εκατό διαμερίσματα που ο καθένας ζει τη ζωή του, που η ζωή του καθενός είναι εξίσου σημαντική με τη δική μου και τα λοιπά και τα λοιπά και ότι εξαρτόμαστε ο ένας απ' τον άλλον κι όλα αυτά.
>
> [...]
>
> Σε κάποια φάση όταν είχαν φύγει οι από πάνω και το νοικιάζανε σε μια φοιτήτρια θεολογίας, ακούγονταν συνέχεια από μια γωνία ένα τρίξιμο, που μου έχει μείνει ακόμα η απορία, δεν μπορώ να καταλάβω τι ήτανε, σα να ανοίγει μια πόρτα, αλλά στο σημείο που ακουγότανε, δεν μπορεί να υπάρχει πόρτα. Και με τρελαίνει το ότι ακούγεται αυτό το πράγμα και δεν ξέρω τι είναι.
>
> Πώς ήταν αυτός ο ήχος;
>
> Σα να ανοίγει η πόρτα “ιιιιιι” το άκουγα από το ταβάνι.
>
> Και τι πιστεύεις ότι ήταν;
>
> Δεν ξέρω τι είναι και με τρελαίνει που δεν μπορώ να βρω τι είναι, όπως με τρελαίνει ο ορθοδοντικός που αρνείται ότι έχει κάποιο μηχάνημα κάποιο κομπρεσέρ, κάποιο κλίβανο, γιατί δεν μπορώ να φανταστώ τι άλλο μπορεί να είναι, αν δεν είναι από αυτό.
>
> Γιατί θες να είσαι τόσο σίγουρος;
>
> Σε ηρεμεί το να ξέρεις τι είναι, γιατί λες αυτό, δηλαδή ακούς το καζανάκι, ακούς το νερό να τρέχει και λες οκ, πήγε να κατουρήσει ο άνθρωπος, έκανε την ανάγκη του. Όταν ακούς ένα θόρυβο όμως χωρίς να ξέρεις για ποιον λόγο δημιουργείται δεν μπορείς να τον τακτοποιήσεις στο κεφάλι σου κάπως.

Η «Σκούπα των Ήχων»- επιλεκτική ακρόαση και ακουστική μνήμη

Αν οι ήχοι παρέμεναν στους χώρους και σωρεύονταν μέσα στους τοίχους[375], κάτι που συμβαίνει στο διήγημα φαντασίας του J.C. Ballard, *The Sound Sweep*[376], τότε θα ακούγαμε ό,τι έχει παρέλθει, διαρκώς. Με τις «σκούπες ήχων» στο διήγημα ειδικοί εργάτες ρουφάνε τους ήχους από τους τοίχους για να «καθαρίσει» ο χώρος από τα ηχητικά απομεινάρια που επιδρούν στο επίπεδο της καθημερινής ζωής αλλά και στο υποσυνείδητο. Οι ήχοι στο διήγημα δεν είναι παροδικοί, συνεπώς οι κάτοικοι τους ακούν και τους επεξεργάζονται συνέχεια, σαν να έχουν στη διάθεσή τους ένα μεγάλο ζωηρό αρχείο που από τη μια τους βαραίνει, γιατί κουράζονται να το ακούν διαρκώς, από την άλλη, μπορούν να επιστρέψουν σε όποια στιγμή από το παρελθόν θέλουν, και αν ακούσουν προσεκτικά, να βρουν τις επιθυμητές πληροφορίες. Διαρκώς αποκρίνονται σε αυτούς. Οι τοίχοι εκεί συσσωρεύουν τους ήχους τους διατηρούν και τους αναπαράγουν αδιάκοπα και ανάλογα με την έντασή τους, τους ανακλούν.

Αρκετές συνομιλήτριες, συνομιλητές, κλπ., μου αναφέρουν ότι είναι παιδιά της πόλης, γεννήθηκαν στην πόλη και δεν αντιμετωπίζουν προβλήματα με τη βοή στο αστικό περιβάλλον. Άλλες και άλλοι μου μίλησαν για την εμπειρία της μετοίκησης από την πόλη σε ήσυχα προάστια. Αναφέρουν ότι η υπερβολική ησυχία μπορεί να είναι βασανιστική ή ότι τους λείπει αρκετά η βοή της πόλης. Επειδή εγώ έχω ζήσει πολύ καιρό στην ησυχία, η καθημερινότητά μου περιείχε συγκεκριμένη έκθεση σε ησυχία, η μνήμη μου ίσως έχει εγγράψει ερεθίσματα συγκεκριμένης συχνότητας, περιοδικότητας και έντασης και ίσως για αυτό να μην είναι εύκολη η προσαρμογή στον αστικό ήχο. Είναι σαν να αποκρίνομαι και να ανακαλώ σε συνάρτηση με τα επίπεδα θορύβου στα οποία έχω εκτεθεί ανά περιόδους. Αυτή η επίδραση των ήρεμων ωρών μου φέρνει στο νου το συγκεκριμένο διήγημα του Ballard από την εξής άποψη: ενώ στην καθημερινή ζωή οι ήχοι δεν σωρεύονται στους τοίχους, όπως στο *Sound Sweep*, μέσα από την ακουστική- ακουσματική εμπειρία αλλά και την εμπειρία των δονήσεων, είναι σαν να

375 Κατά την πρόσπτωση ενός ηχητικού κύματος σε μία επιφάνεια, τμήμα της ενέργειας του μεταδίδεται δια μέσου της επιφάνειας, τμήμα ανακλάται και τμήμα απορροφάται. Ανακτήθηκε 11/12/2018. http://eclass.teiion.gr/modules/units/?course=THMO186&id=353

376 Ballard J.C., "The Sound Sweep", *Science Fantasy*, Volume 13, (39), 2/1960.

σωρεύεται η επίδραση αυτών στην μνήμη μου. Το ίχνος τους ίσως, και κάθε νέο ερέθισμα, μοιάζει να επιδρά σε εμένα και φαίνεται σαν να το ερμηνεύω σε σχέση με την πρότερη εμπειρία μου. Σα να δρω σε σχέση με ό,τι έχω ακούσει σε όλη μου τη ζωή σωρευτικά ή φιλτραρισμένο με βάση ό,τι έχω ακούσει. Διαμέσου του φαινομένου του Προυστ εμπειρίες του παρελθόντος επανέρχονται στο παρόν όταν εγείρονται ορισμένες αισθήσεις με αφορμή συγκεκριμένα ερεθίσματα, μια οσμή, μια γεύση, ένας ήχος όπως γίνεται ακουστός στο πλαίσιο ενός πολύ συγκεκριμένου συμβάντος. Στη βάση αυτού του φαινομένου έχει διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο η μνήμη ενέχει μια δημιουργική πτυχή από τη στιγμή που κατασκευάζει εκ νέου την περασμένη εμπειρία υπό την επίδραση του παρόντος.

Από την τοποθέτηση της κυρίας Όλγας σχετικά με τον σύζυγό της που δεν ζει πια, «[...] τον βλέπω να 'ρχεται, δηλαδή, κατάλαβες τώρα; Ακούω τους ήχους του ακόμα. Εκείνος σηκωνόταν από το κρεβάτι και ήξερα την κάθε κίνησή του ρε παιδί μου. Θα χτύπαγε στο κρεβάτι, ήτανε λίγο άγαρμπος, ξέρεις, [...]», έρχεται στη συζήτηση για την επίδραση της ακουστικής μνήμης κάτι που η κυρία Όλγα αποδίδει στη «συνήθεια». Αυτή η εκδήλωση της αναπόλησης- νοσταλγίας εδράζεται στο φαινόμενο του Προυστ και συγκεκριμένα στη λειτουργία που ο Προυστ συζητά ως ακούσια μνήμη[377]. Εκείνη που ακούει ενώ διαχειρίζεται το πένθος, με αφορμή ό,τι γίνεται ακουστό στο διαμέρισμά της, επιλέγει να ακούει στην σιωπή του διαμερίσματός της την παρουσία του συζύγου της, δηλαδή ανακαλεί τους οικείους ήχους από το περιβάλλον όπως τους άκουγε όταν εκείνος ζούσε. Με αυτήν την αφορμή, σκέφτομαι ότι κάποιο οικείο μας πρόσωπο μπορεί να δρα μέσα από το ηχητικό ίχνος που αφήνουν οι περασμένες κινήσεις του μέσα στη μέρα. Στην απουσία τους, τα ίχνη της ρουτίνας τους μοιάζουν να έχουν εγγραφεί και να ανακλώνται όπως οι ήχοι στους τοίχους του *Sound Sweep* ή όπως στην τσαγιέρα του Lucier. Στην περίπτωση της κυρίας Όλγας, ενώ οι ήχοι του δεν είναι πραγματικοί, δεν ακούγονται πραγματικά, η κυρία Όλγα «ακούει τους ήχους του ακόμα» σαν να είναι πραγματικοί. Η ανάμνηση των ήχων που

377 Όπως αναφέρθηκε ήδη, το φαινόμενο αυτό αφορά την ζωηρή ακούσια αναβίωση γεγονότων από το παρελθόν που προκαλείται από την επίδραση κάποιου συγκεκριμένου αισθητηριακού ερεθίσματος. Campen, *ό.π.* 16-17, 47. Ταυτόχρονα μπορεί να γίνει σε αυτό το σημείο σύνδεση με το φαινόμενο της συνεκδοχής από την άποψη ότι επιλέγει να εστιάζει την προσοχή της όχι στους ήχους που γίνονται ακουστοί αλλά σε ό,τι εκείνη θεωρεί ότι λειτουργεί ως ηχητικό στήριγμα, κάτι που μπορεί να επαναφέρει διαμέσου της ακοής την παρουσία του κοντινού της ανθρώπου.

επανέρχονται στο μυαλό της κυρίας Όλγας σε άλλο χρόνο μοιάζει με την ετεροχρονισμένη ανάκληση της μελωδίας *Nothing is Real* από μια τσαγιέρα. Τελικά, μπορεί οι ήχοι του εκλιπόντος συζύγου της να μην γίνονται πραγματικά ακουστοί, αυτό που είναι πραγματικό στην περίπτωσή της είναι η στιγμή της ανάκλησης της ακουστικής εμπειρίας όπως μου την αφηγείται.

Η αναστοχαστική διαδικασία σχετικά με την πτυχή της απόκρισης στην πολυκατοικία ως δοχείο ήχου τροφοδοτείται και στο βαθμό που οι ηχητικές επιδράσεις φαίνεται να συνδιαμορφώνονται από τη μια από τη ζωή στο δοχείο, τις δράσεις και την αλληλεπίδραση των κατοίκων, και από την άλλη από τη μορφή της, υλικό, διάταξη τοίχων, διαρρύθμιση, αντικείμενα, δομή· δηλαδή του δοχείου ήχου που φέρει εξαρχής συγκεκριμένες χωρικές παραμέτρους και ακουστικές ιδιότητες. Για παράδειγμα οι ήχοι των κατοίκων όπως ακούγονται από το φωταγωγό, από το κλιμακοστάσιο, από τα μπαλκόνια ή τις λοιπές διόδους, παράθυρα και πόρτες, στις σύντομες αλληλεπιδράσεις στα κατώφλια και στο πέρασμα των κατοίκων από τα ισόγεια καταστήματα, αλλά και όπως φιλτράρονται οι ήχοι από το ηχητικό πεδίο της πόλης μέσα από τους τοίχους αλλά και μέσα από τις εγκαταστάσεις εξαερισμού των κτιρίων. Ταυτόχρονα το δοχείο και οι κάτοικοι αλληλεπιδρούν και με τα πρόσθετα μέρη όπως τις ηλεκτρικές συσκευές, τα κλιματιστικά, το ασανσέρ και τις τέντες διαμέσου των δονήσεων που προκαλούν ή τους κραδασμούς.

Όπως αναφέρεται ήδη σε διαφορετικά σημεία της διατριβής, στην έρευνα των Augoyard και Torgue γίνεται λόγος για την επίδραση που έχουν βόμβοι (drones) με συγκεκριμένο εύρος συχνοτήτων. Διερευνούν πώς οι κάτοικοι αποδέχονται τους ήχους κάποιων καλά ενταγμένων στην καθημερινότητα drones που αν αντικατασταθούν με μικρότερης έντασης τότε, επειδή αλλάζουν, γίνονται αντιληπτοί και όχι εύκολα ανεκτοί.[378] Σχετικό με αυτήν την επίδραση του να προσαρμόζεται η αντίληψη σε ένα διαρκές βόμβο, είναι ένα στοιχείο που προέκυψε από τη συζήτηση με τον Αργύρη. Ένιωσε ότι τον κούραζε ο ήχος από το ψυγείο του, όχι όσο το άκουγε αλλά όταν εκείνο

378 "Some drones are so integrated into our perceptive habits that any modification of their characteristics result in confusion. For instance, the replacement of the burner in a cenrtal heating boiler can result in complaints if its sound spectrum is different, even if it is actually less noisy in terms of dB. [...]
When a listener becomes accustomed to a sound of certain spectrum, the sound will be easier to ignore than a sound of the same type that may be even quieter. This new sound requires a listening adaptation before it is integrated into the familiar soundscape." Auguyard και Torgue, ό.π., 42.

σταμάτησε να λειτουργεί και συνεπώς έπαψε να παράγει το συγκεκριμένο ήχο. Από την απουσία του βόμβου αισθάνθηκε ανακούφιση. Επειδή ο βόμβος ενσωματώνονταν στους υπόλοιπους ήχους εκτέθηκε στη συγκεκριμένη αρνητική επίδραση, χωρίς να το γνωρίζει.

Το 2016 αλλάξαμε τα αλουμίνια στο σπίτι. Καθότι στον τέταρτο όροφο μπροστά από την οδό Θερμοπυλών τα μονά τζάμια το χειμώνα επέτρεπαν στη βοή του δρόμου να κατοικεί στο σπίτι, είχα περάσει αρκετά χρόνια παρέα με τη συγκεκριμένη βοή. Όταν βάλαμε τα διπλά τζάμια το σπίτι άλλαξε στο βαθμό που το επίπεδο της έντασης των ήχων από έξω μειώθηκε αισθητά, έχοντας ως αποτέλεσμα να αλλάξει εντελώς η ποιότητα, η χροιά και η ένταση της βοής. Μια μέρα καθώς δίπλωνα τα ρούχα πλάι στην κλειστή μπαλκονόπορτα, για αρκετά δευτερόλεπτα άκουσα τους ήχους ροής του δρόμου ως έναν βόμβο που προέρχονταν από το κεφάλι μου. Εκείνη τη στιγμή, μέχρι να ανοίξω την μπαλκονόπορτα και να συνειδητοποιήσω ότι ο βόμβος ήταν τελικά «του δρόμου», πίστεψα ότι ήταν δικός μου, ότι κάτι συνέβαινε στο κεφάλι μου, «ότι είναι από εμένα». Ίσως επειδή θυμόμουν τον ήχο του δρόμου αλλιώς, δεν τον αναγνώρισα τη συγκεκριμένη στιγμή. Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας και αφού η Έλλη μου μιλούσε πολλές φορές για «τον δικό της» θόρυβο του ανεμιστήρα, που είναι «κομμάτι δικό της»- επειδή καλύπτει τους ήχους των γειτόνων της και μπορεί υπό αυτόν να ξεκουραστεί- σκεφτόμουν συχνά τις δύο καταστάσεις παράλληλα· τον παρεξηγημένο βόμβο που νόμιζα ότι πηγάζει «από εμένα» και τον «δικό της θόρυβο». Από τις δύο αυτές περιπτώσεις ενδεχομένως προκύπτει μια συγγένεια· από τη μια η οικειοποίηση του θορύβου, ο θόρυβος της Έλλης αλλά και ο ανοίκειος θόρυβος του κεφαλιού μου, και από την άλλη, της στιγμιαίας αδυναμίας αποοικειοποίησης του θορύβου, της αδυναμίας να αποκολλήσω τον ήχο που νόμιζα ότι προέρχεται από μέσα μου, από το εξωτερικό περιβάλλον. Συνεπώς, σε αυτό το σημείο υπογραμμίζεται η ηχητική επίδραση που μπορεί να σχετίζεται με την έκθεση στον αστικό θόρυβο που, αν και δεν είναι ακουσματικός, μοιάζει να εξαρθρώνεται από την πηγή του για να επιδράσει σαν να ήταν ακουσματικός. Ολοκληρώνοντας τη σκέψη σχετικά με αυτό το συμβάν, αν προσπαθήσω να ερμηνεύσω την επίδραση της αλλαγής αλουμινίων και τη συγκεκριμένη σύγχυση της προέλευσης του θορύβου του δρόμου με βάση το φαινόμενο του Προυστ, τότε φαίνεται πως η έκθεσή μου σε συγκεκριμένα επίπεδα θορύβου στο

διαμέρισμα. προκάλεσε την ερμηνεία του παρόντος χαμηλωμένου θορύβου, εξαιτίας των νέων ηχομονωτικών αλουμινίων, ως ανάμνηση ενός υπόκωφου θορύβου από μέσα μου, ως κάτι δικό μου. Ανοίγοντας το παράθυρο ήταν σαν να δυναμώνει η ένταση στον ανοίκειο ήχο στο μυαλό μου μέχρι που η ένταση του πραγματικού πέρασε το κατώφλι της ψευδαίσθησης εγκαίρως.

Πολλές περιπτώσεις κατοίκων μου μιλούν ή ανακαλούν τον ήχο που θεωρούν ότι κυριαρχεί στο διαμέρισμα και χαρακτηρίζει την πολυκατοικία. Για παράδειγμα η Αλέξια, αλλά και πολλές και πολλοί άλλοι κάτοικοι είπαν ότι ακούν διαρκώς την τηλεόραση των γειτόνων. Κάποιοι άλλοι κάτοικοι είπαν ότι την πολυκατοικία την χαρακτηρίζουν οι φωνές των γειτόνων. Ο Δημήτρης υπογράμμισε τις ροές νερών οι οποίες αποτέλεσαν θέμα συζήτησης με αρκετές και αρκετούς συνομιλητές καθώς και σημαντική συμβολή που ενδυνάμωσε τη σκέψη σχετικά με τους δεσμούς των κατοίκων της Αθήνας με το νερό και τη θάλασσα. Ο Αργύρης απαρίθμησε πολλά ηχητικά συμβάντα, ενώ ακούει σαν να προσπαθεί να σκέφτεται ότι έχουμε ίσες ανάγκες, συνεπώς τα ίδια δικαιώματα στο να γινόμαστε ακουστές, ακουστοί κλπ. Ο ήχος που χαρακτηρίζει την πολυκατοικία για τον Πέτρο είναι ο ανελκυστήρας, κάτι που φέρνει στην αναστοχαστική διαδικασία σχετικά με το δοχείο ήχου την έννοια της μηχανής, της ανέλκυσης, του έργου που παράγεται αλλά και των σύντομων αλληλεπιδράσεων στο κατώφλι του. Ορισμένες συνομιλήτριες λένε ότι στις πολυκατοικίες τους επικρατεί ησυχία, αναφερόμενες πιθανώς σε μια γενικευμένη έννοια της ησυχίας ως τάξη. Κάποιες, κάποια και κάποιοι ανέφεραν ότι ο κυρίαρχος ήχος είναι αυτός της τηλεόρασης που παραμένει ανοιχτή πολλές ώρες. Για να εστιάσουν- επιλέξουν τις συγκεκριμένες ακουστικές εμπειρίες -ροές νερών, ασανσέρ- ενδέχεται να παίζουν ρόλο πολλές επιδράσεις όπως, της δομής της πολυκατοικίας και της θέση των διαμερισμάτων- αν βλέπουν σε φωταγωγό, σε δρόμο, σε ακάλυπτο- της μορφολογίας του δοχείου ήχου δηλαδή, το σχήμα του και το υλικό του, της τοποθεσίας, το πόσο παλιά είναι, της σχέσης με τους γείτονες, δηλαδή η πλευρά της κοινωνικοποίησης και του σχετισμού, της αλληλεπίδρασης, του μοιράσματος και της ανταλλαγής. Άλλος παράγοντας είναι, πέρα από την ψυχολογία των κατοίκων ξεχωριστά, το ίχνος των περασμένων ήχων που επιδρά με τρόπο τέτοιο που μπορεί ένας άνθρωπος να εντοπίσει ένα κυρίαρχο ηχητικό σήμα ή ατμόσφαιρα σε ένα περιβάλλον επειδή είναι συνδεδεμένο

με μια παλιότερη εμπειρία. Για παράδειγμα, η επίδραση των ήχων του αυτοκινητόδρομου δίνει έναυσμα στον Πέτρο να ανακαλέσει μια παλιότερη ανάμνηση του ήχου του μεγάλου αυτοκινητόδρομου πλάι στον οποίο είχε μεγαλώσει ή το τρίξιμο του τζαμιού μιας πόρτας επαναφέρει την εμπειρία του ιερού θόρυβο για την Ανδρομάχη. Οι συγκεκριμένες τοποθετήσεις, σχετικά με το χαρακτηριστικό ήχο της πολυκατοικίας, μπορεί να σχετίζονται με τον τρόπο που επιθυμούν οι κάτοικοι να μιλούν, τη διάθεση να αφηγηθούν τις ιστορίες τους, τις διαφορετικές θέσεις ακρόασής τους καθώς επίσης τις ιδιοσυγκρασίες τους και την επίδραση στο παρόν των εμπειριών τους σωρευτικά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

Άγγελος Κυρίου, *ΠΕΡ ΟΠΕΡ ΛΕΚ*, Αθήνα, Εκδόσεις Μαστός, 2014.

Αλεξανδρή Γεωργία, διδακτορική διατριβή, «Χωρικές και Κοινωνικές Μεταβολές στο κέντρο της Αθήνας: η περίπτωση του Μεταξουργείου», Αθήνα, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Γεωγραφίας, Νοέμβριος 2013.

Αμανατίδης Βασίλης, *εσύ: τα στοιχεία*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2017.

Αρανίτσης Ευγένιος, *Orphan Drugs*, Αθήνα, Εκδοτική Ερμής και Ευγένιος Αρανίτσης, Ιστός, 1999.

Αργύρης και Μακρυνικόλας, «Από την πολυκατοικία στο τετράγωνο: Ένα μοντέλο επαναδιαπραγμάτευσης του δημόσιου και του ιδιωτικού», ΕΜΠ, 2014. https://akea2011.com/2014/06/07/polikatikiatetragono/ Ανακτήθηκε 7/2017.

Arendt Hannah, *Η Ανθρώπινη Κατάσταση*, Αθήνα, Εκδόσεις Γνώση, 2009.

Βαταβάλη Φερενίκη, Χατζηκωνσταντίνου Ευαγγελία, *Γεωγραφίες της ενεργειακής φτώχειας στην Αθήνα της κρίσης, τρία κείμενα και έξι ιστορίες πολυκατοικιών*, Αθήνα, Βαταβάλη και Χατζηκωνσταντίνου και εκδόσεις angelus novus, 2018.

Βροντή Σελάνα, «Πολυκατοικία Αγάπη Μου», *Πόλη, Η Καθημερινή* http://www.kathimerini.gr/805608/article/politismos/polh/polykatoikia-agaph-moy Ανακτήθηκε 26/2/2017.

Γιαλούρη Ελεάνα, (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια & Ελεάνα Γιαλούρη, 2012.

Γιαννίση Φοίβη, "Seaward, The Sound of Eros and an Athenian Avenue to the Aegean", Montreal Architectural Review, Volume 4, 2017.

Γκέφου- Μαδιανού, Δήμητρα, «Ανθρωπολογία Οίκοι: Για μια κριτική της Γηγενούς Ανθρωπολογίας», *Διαβάζω*, 323, 1993.

Γκέφου- Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και Εθνογραφία, Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2010.

Δεσποτόπουλος Ιωάννης, «Θεωρήσεις για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και την ιδιότυπη εξέλιξη στην Ελλάδα», στο *Η Αθήνα στον 20αιώνα, 1900- 1940: Αθήνα Ελληνική Πρωτεύουσα,* Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 58-9, 1985, στο Μαρμαράς Εμμανουήλ Β., *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας, Δεκατέσσερα κείμενα και ένα αρχείο*, Εκδόσεις Παπαζήση ΑΕΒΕ, Αθήνα, 2012.

Δεσποτόπουλος, « Σύντομες σκέψεις για ορισμένα «επακόλουθα» από το έργο στο Bauhaus», στο Μπαρτατίλας Λουκάς, *Τρία κείμενα για το Bauhaus, Ιωάννης Δεσποτόπουλος*, Αθήνα, Goethe-Institut Athen, Μουσείο Μπενάκη, 2019.

Δραγώνας Πάνος, διάλεξη «Η πολυκατοικία της αντιπαροχής, Re-think Athens: Αστικές προκλήσεις 2014- 15», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 27/1/2015.

Ζήκα Φαίη,«Από την αισθητηριακή αντίληψη στην αισθητική κρίση», *Νόησις*, 06/2010,

125-133.

Ζήκα Φαίη, «Το πρόταγμα της ενοποίησης των αισθήσεων και των τεχνών», Πρακτικά συνεδρίου *Το Μοντέρνο στη σκέψη και την τέχνη* (Μουσείο Μπενάκη Πειραιώς, 2011) Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013, 125- 138.

Ζήκα Φαίη, «Προς μια πολυαισθητηριακή αισθητική», *Cogito* 07, 10/2007, 53, 55.

Ηλιόπουλος Νάσος, «Μεταξουργείο, Κεραμεικός, Προφήτης Δανιήλ», *Ανοιχτή Πόλη*, http://anoihtipoli.gr/geitonies/metaxourgeio-kerameikos Ανακτήθηκε 12/2017.

Θεοδωροπούλου Βανέσσα, «Τι πρέπει να γνωρίζει ένας καλλιτέχνης για να είναι σε θέση να θέσει τις βάσεις μιας καλλιεργημένης και ουσιαστικής... καλλιτεχνικής έρευνας;», διάλεξη στην ημερίδα Ελπίδας Ρίκου και Κατερίνας Κωνσταντίνου, «ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ στην Ελλάδα από το 1990 έως τα χρόνια της «κρίσης»», ΑΣΚΤ, 18/12/2019.

Θεοδώρου, Κωνσταντίνα, «Τυπολογία της αθηναϊκής πολυκατοικίας», https://cityissue.org/portfolio/%CF%84%CF%85%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AF/ Ανακτήθηκε 7/2/2016.

Θεοδώρου Κωνσταντίνα, ομιλία, «Ανασχηματίζοντας την Αθήνα μέσω μορφών συλλογικής κατοίκησης», επιστημονικός συνεργάτης Σοφία Ντώνα, στο Rick Lowe, *Project Πλατεία Βικτωρίας: Athens: New Urban Scenarios*, Αθήνα, 24/5/2017.

Θεοχαροπούλου Ιωαννα, Δραγώνας Πάνος, Woditsch Richard, Μαλούτας Θωμάς, πάνελ, «Η πολυκατοικία της αντιπαροχής, *Re-think Athens: Αστικές προκλήσεις 2014- 15*», Αθήνα, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα, 27/1/ 2015.

Θηλυκού Σάρα, *Ο κόσμος σε τρεις πράξεις*, Αθήνα, 2017.

Καλβίνο Ίταλο, «Η Αρχή και το Τέλος», στο *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα, Έξι Προτάσεις Για τη Νέα Χιλιετία*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2013.

Καλβίνο Ίταλο, *Η συλλογή της άμμου*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Εικοστός αιώνας, 2007.

Καραποστόλη Αιμιλία, «Η μελέτη και ο σχεδιασμός του ηχητικού περιβάλλοντος στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική, Αναζητώντας τα σύγχρονα ηχοτοπία της Θεσσαλονίκης», διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 2016.

Καμουλάκου Ελ. και Ραυτόπουλου Δ. «Αποικία Αθήνα», α' μέρος, *Η Αυγή*, 12/3/1961, στο Λαμπροπούλου, *ό.π.*.

Κατσίκας Ηλίας, «Το κοινωνικό περιεχόμενο της αντιπαροχής και οι οικονομικές του προεκτάσεις», *Επιθεώρηση Κοινωνικών ερευνών* 103, (11), 2000, 3- 26, στο Λαμπροπούλου, ό.π..

Κομνηνός Νίκος, *Θεωρία της Αστικότητας iii, αστικός σχεδιασμός και κατασκευή της πόλης*, https://www.komninos.eu/wp-content/uploads/2013/12/Theoria-astikotitas-3.pdf Ανακτήθηκε 2017.

Κοτιώνης Ζήσης, Τζιρτζιλάκης Γιώργος, (επιμ.), *Συμβιώσεις: η αρχιτεκτονική στην εποχή των*

φυσικοπολιτισμών και της τεχνητής φύσης, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2015.

Κωνσταντινίδης Άρης, "Δοχεία ζωής ή το πρόβλημα για μιαν αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική", στο *Για την αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1987.

Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα Θεόκτιστα, Τοπία και Σπίτια στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.

Κωνσταντινίδης Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική, Δημοσιεύματα σε Εφημερίδες, σε περιοδικά και σε βιβλία 1940- 1982*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Κωνσταντινίδης Άρης, *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Λάγος Θανάσης, «Εγκληματικές ευθύνες για τα μπαζωμένα ρέματα», 16/11/2017, *eleftheriaonline.gr,* https://eleftheriaonline.gr/stiles/to-proto-thema/item/138969-egklimatikes-efthynes-gia-ta-bazomena-remata Ανακτήθηκε 16/11/2017.

Λαζαρίδου Όλια, *η προσευχή του ελάχιστου*, Αθήνα, Εκδόσεις Υποκείμενο, 2015.

Λαμπροπούλου Δήμητρα, *Οικοδόμοι: οι άνθρωποι που έχτισαν την Αθήνα, 1950- 1967*, Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009.

Λιάκος, *Εργασία και πολιτική*, στο Λαμπροπούλου, *ό.π.*.

Le Corbusier, Αήρ- Ήχος- Φως, Ομιλία Le Corbusier, *Τεχνικά Χρονικά*, 15 Οκτωβρίου, 1933.

Μαγουλιώτης Νίκος, «Το Dom-ino του Γιώργου και της Πολυξένης, Καρδίτσα - Ελλάδα», *ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ 1, DOMES INDEX*, 27/5/2017, Μουσείο Μπενάκη http://domesindex.com/afetiries/ Ανακτήθηκε 9/2018.

Μαλούτας Θωμάς, *Η Κοινωνική Γεωγραφία της Αθήνας, Κοινωνικές Ομάδες και Δομημένο Περιβάλλον σε μια Νοτιοευρωπαϊκή Μητρόπολη,* Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2018.

Μαρμαράς Μανώλης, Β., *Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας, Η αρχή της εντατικής εκμετάλλευσης του αστικού εδάφους*, Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 1991.

Μαρμαράς Εμμανουήλ Β., *Για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της Αθήνας, Δεκατέσσερα κείμενα και ένα αρχείο*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση ΑΕΒΕ, 2012.

Μαυρίδου, *Η συγκυριακή ανάπτυξη*, στο Λαμπροπούλου, *ό.π.*.

Μιχάλη Γ. Διονυσία, διδακτορική διατριβή, «Ο φόβος απώλειας του Σημαντικού Άλλου ως κίνητρο δημιουργίας», ΑΣΚΤ, 2017.

Μπαρτ Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος. Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, (1980), 2008.

Μπουμπάρης Νίκος, «Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 2003, https://doi.org/10.12681/sas.705 Ανακτήθηκε 8/2017.

«αφιέρωμα: Τα Πουλιά της πόλης», *Οιωνός*, Τριμηνιαία Έκδοση της Ελληνικής Ορνιθολογικής Εταιρείας (ΕΟΕ), Ιούλιος- Αύγουστος 2009.

Ουίνικοτ Νονταλντ Γουτζ, *Μεταβατικά αντικείμενα και μεταβατικά φαινομένα* (απόσπασμα), μετάφραση Αντωνίου Ρ., στο *ALLOGLOTTA*, ΤΕΥΧΟΣ 2- *ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ*, ALLOGLOTTA, Αθήνα, 2014.

Παναγοπούλου Βάση, «Συνοδοιπόροι της ζωής τα πουλιά στην πόλη», *Εφημερίδα των*

Συντακτών, 29/10/2016, Ανακτήθηκε 27/4/2017.

Πανόπουλος Παναγιώτης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, «Εθνογραφικά ηχοτοπία: Ακουστική οικολογία και ανθρωπολογία του ήχου», 1ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 30, Νοεμβ. –1 Δεκεμβ. 2007.

Παπαγεωργίου Δημήτρης, Μπουμπάρης Νίκος, Μυριβήλη Λενιώ (επιμ.), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική, 2006, 111-139.

Παπαγεωργίου Ηλίας, *Η αρχιτεκτονική ως πεδίο συνύπαρξης*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων, 2020.

Παπαγεωργίου Ηλίας, διδακτορική διατριβή, «Δυνητικά πεδία της συνύπαρξης των ανθρώπων στο χώρο. Τα άυλα όρια του χώρου και η κοινωνική τους λειτουργία.», Αθήνα, Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, ΕΜΠ, 2016.

Perec Georges, *Το Υποσύνηθες*, Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1991.

Ρίκου Ελπίδα και Πανόπουλος Παναγιώτης (επιμ.), *Φωνές*, Αθήνα, Νήσος, 2016.

Στίγκας Γιάννης, «Η τέλεια ακουστική του λαβύρινθου», *Η Όραση θ΄ αρχίσει ξανά*, Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 2006.

Heidegger Martin, *«...Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος»*, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2008.

Πανόπουλος Παναγιώτης, «Η φωνή μεταξύ παρουσίας και απουσίας: Ήχος και ακουσματική εμπειρία», στο *Απουσία*, Ζήκα Φαίη, Καραπιδάκη, Λουΐζα, Κατραζάκου Κωνσταντίνα, Χατζόπουλος Θανάσης, (επιμ.), Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2013.

Πανόπουλος Π., «Επίμετρο: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις του ήχου», στο *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger,* Πανόπουλος, Π. (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2005.

Πανόπουλος Παναγιώτης, Ρίκου Ελπίδα, επιμ. *Φωνές*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2016.

Παπαδάκη Κάλλια, *Ο Ήχος του Ακάλυπτου, Έξι Κοινόχρηστες Ιστορίες*, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2009.

Παπαδόπουλος Γιάννης, «Μάνδρα Αττικής, κάθε σπίτι και μια ιστορία καταστροφής», *Η Καθημερινή*, 19/11/2017 https://www.kathimerini.gr/935301/gallery/epikairothta/ellada/mandra-attikhs-ka8e-spiti-mia-istoria-katastrofhs, Ανακτήθηκε, 19/11/2017.

Παπαδοπούλου Ιωάννα, πτυχιακή εργασία, *Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς*, Μυτιλήνη, 2007.

Παπαδάκης Γιώργος Α., «Μπαζωμένες ευθύνες του πολιτικού κόσμου», 18/11/2017, *Δρόμος της Αριστεράς,* https://edromos.gr/wp-content/uploads/2017/11/dromos_382.pdf Ανακτήθηκε 18/11/2017.

Πουρνάρα Μαργαρίτα, «Το μπαλκόνι η ιστορία του και η μεγάλη σημασία του» https://www.kathimerini.gr/life/city/1072221/to-mpalkoni-i-istoria-kai-i-megali-simasia-toy/ *Η Καθημερινή*, 6/4/2020, Ανακτήθηκε 1/10/2020.

Perec Georges, *Χορείες Χώρων*, Αθήνα, Υψιλον/ Βιβλία, 2000.

Ρανσιέρ Ζακ, *Ο Χειραφετημένος Θεατής*, Αθήνα, εκδόσεις Εκκρεμές, 2015.

Rancière Jacques, συζήτηση, "Closing Times - #1 Where Are We Now? Struggling Autonomies,

A discussion with Jacques Rancière", Αθήνα, *Green Park*, 28/5/2017.

Ραφαηλίδης Βασίλης, *Δημοκρατική Αλλαγή,* 27/9/1966.

Ρίζου Νίνα, *ΤΡΟΧΑΔΗΝ ΣΚΙΕΣ*, Αθήνα, Εκδόσεις γιαλός, 2016.

Ροζάνης Στέφανος, «Όριο», *Οι Αλληλουχίες των Θραυσμάτων*, Στέφανος Ροζάνης & ύψιλον βιβλία, Αθήνα 2008.

Ρούση Αγγελική, διάλεξη, «Η εξέλιξη της αστικής πολυκατοικίας στην Αθήνα από το 1917 μέχρι το 2012», ΕΜΠ, 2014.

ΣΑΔΑΣ, κτιριοδομικοί κανονισμοί https://attikipedia.sadas-pea.gr/%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CE%B9-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%84%CE%BF-1836-%CE%B5%CF%89%CF%83-%CF%83%CE%B7/ Ανακτήθηκε 13/9/2018.

Σαρηγιάννης Μ. Γεώργιος, «Τάσεις πολεοδομικής εξελίξεως», *Τεχνικά Χρονικά* 4, Απρίλιος 1973.

Serres Michael, *Το Παράσιτο*, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη, 2009.

Σεφφέρ Πιερ, *Πραγματεία περί των μουσικών αντικειμένων- Διεπιστημονικά δοκίμια* (απόσπασμα), Περιοδικό *alloglotta*, τεύχος 2, καλοκαίρι 2014, "ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ", 346.

Σταυρίδης Σ., *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2018.
Σταυρίδης, Σταύρος, «Εμπειρία της Μεγαλούπολης και Ετερότητα», *Ουτοπία*, 23, 1997.
Σταυρίδης Σ., «Κατοίκηση και Ετερότητα, Πρόσφυγες και μετανάστες στην πόλη», στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός, 8η Έκθεση αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002,* Κουμπής

Μουτσόπουλος, Scoffer, ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων και οι Επίτροποι, 2002.

Σταυρίδης Σ. (επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006.

Σταυρίδης Σ., «Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλίου», *Ουτοπία,* 33, 1999.

Σταυρίδης Σ., «Κατοικώντας Ρυθμούς», στο *Athens by Sound*, 11η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας, Αθήνα, Εκδόσεις futura, Υπουργείο Πολιτισμού και οι Επιμελητές, 2008, 75- 77.

Συμεών Ιερομόναχου, *Συμεών Μνήμα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1994.

Σφαέλλος Χαράλαμπος, «Από την οριζόντιο στην κατακόρυφον ανάπτυξη των πόλεων», *Αρχιτεκτονική* 3, 1957, στο Σωτηροπούλου Πολυξένη, *Η Πολυκατοικία ως Πρόβλημα στον Τεχνικό και Αρχιτεκτονικό Τύπο,* Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία, Δ.Π.Μ.Σ., «Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου», Σχεδιασμός - Χώρος – Πολιτισμός, Σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών, ΕΜΠ, Φεβρουάριος 2019.

Σωτηροπούλου Αλεξάνδρα, *Ακουστικός Σχεδιασμός Αιθουσών Ακροατηρίου*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, ΣΕΑΒ, 2015.

Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1987.

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*, Αθήνα, Εκδόσεις Futura, 2006.

Τουρνικιώτης, Βατόπουλος, ομιλίες, «Η εξέλιξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα: Από το συνέδριο του CIAM του 1933 στην Αθήνα έως την αρχιτεκτονική της δεκαετίας του 1960», παράλληλες εκδηλώσεις της έκθεσης *Από το κτήριο στην κοινότητα, Ο Ιωάννης*

Δεσποτόπουλος και το Bauhaus, 10/10- 07/11/2019, επιμέλεια Μπαρτατίλας Λουκάς.

Τσινίκας Νίκος, *Ακουστικός Σχεδιασμός Χώρων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2005, στο Καραποστόλη Αιμιλία *ό.π.*.

Τρίγκου Ρούλα, (επιμ.), *Τα πουλιά στον υγρότοπο της Βραυρώνας & στους υγρότοπους της Αττικής, Μικρός Οδηγός Αναγνώρισης Πουλιών*, Αθήνα, Ελληνική Ορνιθολογική Εταιρεία, 2016.

Τσουκαλάς, *Κράτος κοινωνία εργασία*, 179, στο Λαμπροπούλου, *ό.π.*.

Τζιρτζιλάκης Γιώργος, διάλεξη – συζήτηση με τον Οικονομίδη Γιάννη στο Σ.Ο.Δ.Α., «Αθήνα, από κακέκτυπο σε αντιπαράδειγμα», ΕΜΠ, 13/3/2017.

Τζιρτζιλάκης Γιώργος, «Ο θάνατος του Αρχιτέκτονα. Η ουτοπία της κατοίκησης και η μετα-βιομηχανική πόλη», στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός,* 8η Έκθεση αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002, ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων και οι Επίτροποι, 2002.

Τζώνος Π., *Εισαγωγή στην Τυπολογία των Κτιρίων*, Εκδόσεις Έδρας Κτιριολογίας Π.Σ. Α.Π.Θ., 1975. https://users.auth.gr/users/5/7/028375/public_html/books/eis_typ_ktirion.pdf Ανακτήθηκε 15/9/2017.

Τσεβρένη Μαγδαληνή, Αρχείο Πολιτισμού , *Η Καθημερινή*, https://www.kathimerini.gr/345729/article/politismos/arxeio-politismoy/h-ka8olikh-me8odos-didaskalias Ανακτήθηκε 19/1/2020.

Φιλιππίδης Δημήτρης, «Επίσημη και παρα- πολεοδομία», στο *Κουμπής, Μουτσόπουλος, Scoffer, επίτροποι, Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός,* ό.π..

Φωτόπουλος Γ. Φ., «Αντί κατασκευάζειν, καταλύειν και χαίρειν; Το δράμα της λαϊκής κατοικίας», Τεχνικά χρονικά 39, 1/8/1953, στο Λαμπροπούλου, *ό.π.*.

Χέρτσογκ Βέρνερ, *Οδοιπορία στον Πάγο, Μόναχο- Παρίσι, 23 Νοεμβρίου- 14 Δεκεμβρίου 1974*, Αθήνα, εκδόσεις alloglotta, 2019.

Ξενόγλωσση

Ackerman Diane, *A Natural History of the Senses*, USA, Vintage Books, 1990.

Allen Fellicity (επιμ.), *Education*, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel/ MIT, 2011.

Atmodiwirjo και Yatmo, “Architecture as machine; Towards an architectural system for human well- being”, International Congress, Le Corbusier, 50 years later, Universitat Politecnica De Valencia, http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.679 Ανακτήθηκε 8/9/2017.

Augoyard Jean- Francois and Torgue Henry (επιμ.), *Sonic Experience, A Guide To Everyday Sounds*, Grenoble and Canada, Cresson and McGill University Press, 2005.

Aureli Pier Vittorio, Guidici Maria S., Issaias Platon, “From Dom-ino to Polykatoikia”, *Domus* 962, 10/2012. https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/10/31/from-dom-ino-to-em-polykatoikia-em-.html Ανακτήθηκε 7/2017.

Aureli Pier Vittorio, *Less is Enough, On Architecture and Asceticism*, Μόσχα, Strelka Press, 2014.

Back Les, *The Art of Listening*, Bloomsbury, 2007.

Ballard J.C., “The Sound Sweep”, *Science Fantasy*, Volume 13, (39), 2/1960.

Bartsch, R., *Memory and Understanding. Concept formation in Proust's A la recherche du temps perdu*, Amsterdam, John Benjamins, 2005, 96.

Behar Ruth, *The Vulnerable Observer, Anthropology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996.

Bippus Elke, "Artistic Experiments as Research", στο Schwab (επιμ.), 2013, ό.π.

Borgo D., *Sync or Swarm : Improvising Music in a Complex Age*, New York, Continuum, 2005.

Burgess Robert G., "Participant Observation", *International Encyclopedia of Social Sciences,* https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/sociology-and-social-reform/sociology-general-terms-and-concepts-87 Ανακτήθηκε 2/2/2020.

Burns Aileen, Lunch Johan, McDowell Tara, (επιμ.), *The Artist As Producer, Quarry, Thread, Director, Writer, Orchestrator, Ethnographer, Choreographer, Poet, Archivist, Forger, Curator, and Many Other Things* First, Melbourne, Institute of Modern Art, Brisbane Copublishers Curatorial Practice at Monash University, 2018.

Campen, Cretien Van, *The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories,* Oxford University Press, 2014, 11 και 47.

Carlyle Angus & Lane Cathy, (επιμ.), *On Listening*, CriSAP/individual contributors, Uniformbooks, 2013.

Cavarero Adriana, "'Saying,' instead of the Said", στο *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, California, Stanford Univeristy Press, 2005.

Casati Robert, Jerome Dokic, *La Philosophie du Son*, Nimes, Chambon, 1994.

Cassia M., Καρύδης Δ., (επιμ.), *Πρόγραμμα Ηρακλής, δέκα σχέδια για την ελληνική πόλη*, Αθήνα, 1997.

Chattopadhyay Budhaditya, "Auditory (Con)texts: Writing on Sound", στο *Ear | Wave | Event*, Issue 2, 2015.

Chion Michel, "The acousmatic dimension and reduced listening", και "The acousmatic", στο, *Audio Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994.

Chion, Michel, "The Three Listering Modes", στο Sterne, Jonathan, *The Sound Studies Reader*, USA, Routledge, 2012.

Cobussen, "Steps to an Ecology of Improvisation." στο Schroeder F. & M. Ó hAodha (επιμ.), "Soundweaving. Writings on Improvisation", Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014

Cohen Jeffrey H., "Problems in the Field: Participant Observation and the Assumption of Neutrality", *Field Methods*, 12 (4), 316–333, 2000 και Delaney, Carol. "Participant Observation: The Razor's Edge", *Dialectical Anthropology*, 13, 291–300, 1988, στο Burgess, *ό.π.*.

Corbin A, *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside,* New York, Columbia University Press, 1998 [1994].

Day Jeremiah, "The Use and Abuse of Research for Art and Vice Versa", στο Wesseling Janneke, (επιμ.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Antennae, Valiz,

Amsterdam The Netherlands, 2011, https://sabrinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf Ανακτήθηκε 6/2020.

De Assis Paulo, D' Errico Lucia, (επιμ.), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, London, Rowman & Littlefield International, 2019.

de Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*, London, University of California Press, 1984.

Delacourt, Schneller, Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles*, Grenoble, Valence, Esba-Angers- Le Mans, ÉSAD, Éditions B42, και οι συγγραφείς, 2015.

Deleuze Gilles, Guattari Fılix, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia,* London, Continuum, 2004 (1972).

Dolar Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Dewey John, *Art As Experience*, USA, Penguin Books, (1934), 1980.

Dewey John, *How we think*, Boston, NY, Chicago, Heath & Co Publishers, 1910

Elkin James, *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington, DC, New Academia Publishing/ The Spring, 2014.

Elkins James, *Why art cannot be taught: a handbook for art students*, University of Illinois Press, 2011, https://s3.amazonaws.com/arenaattachments/103956/4fb79bea519c0f8b2d5d4dc693158817.pdf Ανακτήθηκε 8/2018.

Epstein, R., "Conciousness, art and the brain: lessons from Marcel Proust",

Consciousness and Cognition, 13, 213–240, 2004.

Erasmus, "Echo" 1526, στο *Colloquies*, μετάφραση Thompson Craig R., U Chicago, 1965, I, 373–77, amended, στο Schwartz Hillel, *Making Noise, From Babel, to the Big Bang & Beyond*, NY, Zone Books, 2011, 52.

Fisher Sabine von, Touloumi Olga, "Sound modernities: histories of media and modern architecture", *The Journal of Architecture*, Volume 23, Number 6.

Feld Steven, "Acoustemology and/as Companion Species Sound Art", *Borderline Festival,* Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Αθήνα, 2015, 3/4/2015.

Feld Steven, "Doing Anthropology in Sound", *American Ethnologist,* Volume 31, 4, November 2004. http://coolstudios.com/576/pdf/anth_in_sound.pdf. Ανακτήθηκε 2012.

Feld Steven, "Acoustemology", in *Keywords in Sound*, Novak David, Sakakeeny Matt (επιμ.), Λονδίνο, Duke University Press, 2015, 112-24.

Foster Hal, "The Artist as Ethnographer", στο *The Return of the Real,* Cambridge, The MIT Press, 1996.

Foster Hal, (επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

Fowler, Michael, "On Listening in a Future City", *Grey Room* 42, Winter 2011, MIT, 2011.

Forrester, M. A., "Auditory Perception and Sound as Event: Theorizing Sound Imagery in Psychology", διαθέσιμο στο: https://www.kent.ac.uk/arts/sound-journal/forrester001.html, στο

Παπαδοπούλου, Ιωάννα, πτυχιακή εργασία, «Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το

ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς», Μυτιλήνη 2007, 35.

Frampton Kenneth, "Towards A Critical Regionalism: Six Point Fon An Architecture of Resistance, στο, Foster Hal, (επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, ό.π..

Geertz Clifford, *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2003 (1973), 18.

Gell Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Godelier Maurice, "Work and its Representations: A Research Proposal", *History Workshop Journal* 10 (Φθινόπωρο 1980), 164- 174, στο Λαμπροπούλου, *ό.π.*.

Gold Raymond L., "Roles in Sociological Field Observation", *Journal Social Forces*, 1958, Arcury, Thomas A., και Quandt Sara A., "Participant Recruitment for Qualitative Research: A Site-based Approach to Community Research in Complex Societies", *Human Organization*, 58 (2), 128–132, 1999, στο Burgess, *ό.π.*.

Goodman Steve, *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear,* Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2010.

Gottfried J.A., Smith A.P.R.,Rugg M.D.,and Dolan R.J., "Remembrance of odors past: Human olfactory cortex in cross-modal recognition memory.", *Neuron*, 42, 687–695, 2004.

Grassi G., *Κείμενα για την αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, 11, στο Μουτσόπουλος Θανάσης, «Το ανεξέλεγκτο κατοικείν», *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός, 8η Έκθεση αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας 2002*, ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων και οι Επίτροποι, 2002, 86- 87, 107. https://eclass.gunet.gr/modules/document/file.php/ARTGU116/%CE%A4%CE%9F%20%CE%91%CE%9D%CE%95%CE%9E%CE%95%CE%9B%CE%95%CE%93%CE%9A%CE%A4%CE%9F%20%CE%9A%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%99%CE%9A%CE%95%CE%99%CE%9D.pdf Ανακτήθηκε 7/1/2021.

Guentcheva R., "Sounds and Noise in Socialist Bulgaria", στο *Ideologies and National Identities: The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe*, Lampe, J. R. and M. Mazower, (επιμ.), Budapest, Central European University Press, 2004.

Hannah, Hunt, Malcolm Associates, Wellington, "Wind and temperature effects on sound propagation", στο "Factors Affecting Outdoor Sound Propagation", submitted in part fulfillment of a course at Massey University, 2006 https://www.acoustics.org.nz/sites/www.acoustics.org.nz/files/journal/pdfs/Hannah_L_NZA2007_a.pdf Ανακτήθηκε 11/2020.

Hannula, Suoranta, Vadın, *Artistic Research Methodology, Narrative, Power, and the Public*, epublication, Peter Lang, 2014.

Hannula Mika, "Writing with", στο *Embrace – Analog Experience, the Question of Aesthetics, and the Idea of Repeating Forwards with the Practice of Painting,* epublication 8/4/2020, ανακτήθηκε 7/5/2020.

Hannula, *Catch me if you can- artistic research methods*, https://www.youtube.com/watch?v=6SuQzU3zWnE, Oslo, October, 2015. Ανακτήθηκε 8/2019.

Highmore Ben, "Bitter after taste, Affect, Food, and Social Aesthetics", στο Gregg Melissa, J. Gregory Seigworth (επιμ.), *The Affect Theory Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2010.

Hillier Bill, *Space is the machine*, London, Space Syntax, 2007.

Jenny Hans, *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*, Macromedia Publishing, 2001.

Kane Brian, *Sound Unseen: acousmatic sound in theory and practice*, Oxford University Press, 2014.

Kelly Caleb (επιμ.), *Sound*, *Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2011.

Klein Julian, "What is artistic research", JAR, 23/4./2017, https://www.jar-online.net/what-artistic-research Ανακτήθηκε 12/2019.

LaBelle Brandon, "Home: ethical volumes of silence and noise", στο *Acoustic Territories: sound sulpture and everyday life*, London- New York, Continuum, 2010.

Latour Bruno, *We have never been modern*, Cambridge, Harvard Univeristy Press, 1993.

Le Corbusier, *Towards a new architecture*, New York, Dover Publication, 1986 (1928), 107.

Leddy Tom, "Dewey's Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Summer 2020 Edition, Edward N. Zalta, (επιμ.), https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/dewey-aesthetics/. Ανακτήθηκε 27/8/2020.

Le Guin Ursula K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota Books, 2019.

Levinas Emmanuel, *Τέσσερις Ταλμουδικές Μελέτες*, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2017.

Lopez Poveda Enrique A., Palmer Allan, Meddis Ray, (επιμ.), *The Neurophysiological Basis of Auditory Perception*, Springer, NY, 2010.

Lucier Alvin, "Careful listening is more important than making sounds happen: The propagation of sound in space", *Reflections: Interviews, Scores, Writings*, Cologne, MusikTexte, 1995.

Hagood Mack, *Hush: Media and Sonic Self-Control, Duke University Press Books*, 2019.

Malinowski, Bronislaw, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, στο Burgess Robert G., "Participant Observation", *International Encyclopedia of Social Sciences,* https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/sociology-and-social-reform/sociology-general-terms-and-concepts-87 Ανακτήθηκε 2/2/2020.

Mansell James G., "Ways of Hearing: Sound Culture and History", στο Bull Michael (επιμ.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Routledge, NY, 2019.

Mantouvalou Maria, *Building Construction in Athens*, 40, στο Θεοχαροπούλου, "Builders, Housewives...", *ό.π.*

Margulis Elizabeth Hellmuth, *On Repeat: How Music Plays the Mind,* Oxford University Press, 2013.

Marshall Gordon και Scott John, "Participant Observation", *A Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, 2009 https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/sociology-and-social-reform/sociology-general-terms-and-concepts-87 Ανακτήθηκε 2/2/2020

Michelkevicious Vytautas, *Mapping Artistic Research, Towards Diagramatic Knowing*, Lithuania, Vilnius Academy of Art Press, 2018.

Moles A., *Information Theory and Esthetic Perception*, 60, στο Augoyard, Torgue, *ό.π.*.

Moore, C.J., Brian, *An Introduction to The Psychology of Hearing,* Academic Press Limited, London, 1992.

Passante Jason, "Bone Conduction Through History", *Audio Reputation*. 4 Φεβρουαρίου, 2018.

Pera Joe, "Joe Pera Talks You Back to Sleep", *Joe Pera Talks With You*, *Adult Swim*, 2019 https://www.youtube.com/watch?v=DSUilYKcRMA Ανακτήθηκε 8/2/2020.

Rancière Jacques, συζήτηση, "Closing Times - #1 Where Are We Now? Struggling Autonomies, A discussion with Jacques Rancière", Αθήνα, Green Park, 28/5/2017.

Rancière Jacques, *Ο Αδαής Δάσκαλος*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2008.

Remy Nicolas, «Οι φωνές της πόλης», μετάφραση Σοφία Γρηγοριάδου, στο Πανόπουλος και Ρίκου, (επιμ.), *Φωνές*, ό.π..

Roger Sansi, *Art, Anthropology and The Gift*, Bloomsburry Academic, 2015.

O'Callaghan Casey, "Auditory Perception", The Stanford Encyclopedia of Philosophy, (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (επιμ.), https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/perception-auditory/. Ανακτήθηκε 9/2020.

Oliveros Pauline, "The Difference Between Hearing and Listening", *TedxIndianapolis*, https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8

Oliveros Pauline, *Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)*, Oakland, 1999 . https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/736945/19af465bc3fcf3c8d5249713cd586b28.pdf Ανακτήθηκε 6/2014.

Ong Walter J. *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη,* Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, στο Μπουμπάρης Νίκος, «Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 2003, https://doi.org/10.12681/sas.705 Ανακτήθηκε 8/2017.

Ryle Gilbert, "The Thinking of Thoughts, What is *Le Penseur* Doing?", reprinted from 'University Lectures', no.18, by permission of the University of Saskatchewan, 1968, https://www.scribd.com/document/260839886/The-Thinking-of-Thoughts#download

Schafer, R., Murray, προλογικό σημείωμα στο Augoyard Jean- Francois and Torgue Henry (επιμ.), *Sonic Experience, A Guide To Everyday Sounds*, Grenoble and Canada, Cresson and McGill University Press, 2005.

Schafer, R. M., (επιμ.), *Five Village Soundscapes,* Vancouver, A.R.C. Publications, 1977.

Schafer R. Murray, *[Tuning of the World] The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Vermont, Destiny Books, 1997 [1977].

Schacter D.L., *Searching for Memory: The Brain,the Mind and the Past*, New York,

Basic Books., 1996.

Schwab Michael (επιμ.), *Experimental Systems, Future knowledge in artistic research*, The Netherlands, Orpheus Institute, Leuven University Press, 2013.

Schwab Michael, editorial, Issue 0, *Journal for Artistic Research,* https://www.jar-online.net/issues/0 Ανακτήθηκε 6/2020.

Serres Michel, *The Five Senses, A Philosophy of Mingled Bodies*, Bloomsbury 2016.

Simay Philippe, εισαγωγή στο Simmel Georg, *Μητροπολιτική αίσθηση. Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2017.

Slager Henk, "The Pleasure of Research" 2015, 7. https://jar-online.net/sites/default/files/2019-12/Quaresma%20jarnet-0026%20English_1.pdf Ανακτήθηκε 21/2/2020.

Smith M. M., *Listening to Nineteenth-Century America,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001.

Smith M. M., (επιμ.), *Hearing History: A Reader,* Athens, The University of Georgia Press, 2004.

Sterne J., "Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space", *Ethnomusicology* 41(1), 1997.

Stoller P., *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

Svensson Lars, κ.α., *Τα Πουλιά της Ελλάδας, της Κύπρου και της Ευρώπης*, Στοκχόλμη, Σουηδία, Αθήνα, Ελληνική Ορνιθολογική Εταιρεία σε συμφωνία με την Bonniers Group Agency, 2015.

Theocharopoulou Ioanna, *Builders, Houswives and the Construction of Modern Athens*, London, Artifice, books on architecture, Black Dog Publishin Limited και η συγγραφέας, 2017.

Theocharopoulou, "The housewife, the builder and the desire for a polykatoikia apartment in postwar Athens", στο *Negotiating Domesticity: Spatial production of gender in modern architecture*, Heynen, Hilde, Baydar, Gólsóm, (επιμ.), NY, Routledge, 2005.

Thibaud Jean-Paul, "The Sonic Composition of the City", in *The Auditory Culture Reader,* Bull M. & Back L., (επιμ.), Berg Publishers, Amsterdam, 2003.

Thompson Emily Ann, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America,* 1900- 1933, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, 1 -4, στο Kelly Caleb, *Sound*, *Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2011.

Thompson Marie Suzanne, *Beyond Unwanted Sound, Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, Bloomsbury, 2017.

Truax Barry, *Handbook of Acoustic Ecology*, (CD-ROM edition) 2001, στο Παπαδοπούλου Ιωάννα, *Ακούγοντας (σ)το σπίτι μας. Μια μελέτη για το ηχοτοπίο της κατοικίας και της γειτονιάς, ό.π.*

Twitchell Beverly H., *Sounds of Bertoia,* CD booklet, Clear Sounds/ Perfetta, Sonambient, *US, 2016, 27.*

Tziovas Dimitris, "Residual Orality and Belated Textuality in Greek Literature and Culture", στο *Journal of Modern Greek Studies*, vol 7, (2), 10/1989.

Valliere, Jean- Christophe, "Acoustic Pots in Ancient and Medieval Buildings: Literary Analysis of Ancient Texts and Comparison with Recent Observations in French Churches", *Acta Acoustica United with Acoustica* 99, Number 1, January/February 2013, 70-81(12).

Voegelin Salomé, *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art,* Bloomsbury Publishing USA, 2010.

Von Fischer Sabine, "Acoustics, Appropriated and Applied: Describing Sound in Architecture and Physics, Circa 1920", *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 06, October, 2012.

Von Fischer Sabine, in conversation with Manaugh Geoff, "Noise Versus Noise", *CCA*, 2/2017, https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/16/the-rest-of-your-senses/839/noise-versus-noise Ανακτήθηκε 6/2018.

Wilson Monica, *Rituals and kinship among the Nyakyusa*, 138–9, στο Douglas Mary, *Purity and Danger, An analysis of the concepts of pollution and taboo*, Routledge, 1966

Wesseling, Janneke, (επιμ.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam The Netherlands, Antennae, Valiz, 2011.

https://sabrinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf Ανακτήθηκε 12/2017.

Woditsch Richard, διπλωματική εργασία, "Plural. Public and private spaces of the polykatoikia in Athens", https://cityissue.org/portfolio/%CF%84%CF%85%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AF/ Ανακτήθηκε 7/2/2016.

Εργαστήρια

Tidoni Davide, *Soundstorming workshop*, Ελαιώνας, 23-24 Ιουνίου 2017, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, φεστιβάλ *Borderline*.

Watson Chris διήμερο εργαστήριο, *Borderline Festival,* Στεγη Ιδρύματος Ωνάση, 13, 14/10/2015.

Weizman Inez, "Tuning into the Void: The Aurality of Adolf Loos's Architecture ", Harvard Design Magazine, No 38, 2014. http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/tuning-into-the-void-the-aurality-of-adolf-looss-architecture Ανακτήθηκε 12/2017.

Έργα τέχνης, Sound art, Ταινίες, DVD

Bertoia Harry, *Sonambient*, 1970.

Dona Sofia, Daphne Dragona, MACHO SOUNDS/ GENDER NOISE, 2020.

Errands Group, *Local Dispute*, 2008, http://errands.gr/?p=244 Ανακτήθηκε 12/12/2017

Isaacs Marc, *Lift*, video, UK, 2001.

Katarzyna Krakowiak, ηχητικό γλυπτό, *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Πολωνικό περίπτερο, "Common Ground", Βενετία, 13η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής, 2012.

Lucier Alvin, *Nothing is Real*, Rusche Viola and Harder Hauke, *"No Ideas But in Things | The Composer Alvin Lucier"*, Mainz, Germany, Wergo, 2013.

Malle Louis, *Ascenseur pour l'ıchafaud*, 1958.

Claes Oldenburg, *Store Days*, 1967.

Οικονομίδης Γιάννης, *Το σπιρτόκουτο*, Αθήνα, 2002.

The Bauhaus Modulators, *Master Sounds*, Cd release, The Bauhaus Modulators, Weimar-Dessau, 2009.

Παππά Νίνα, *Χρονομετρημένες Ενατενίσεις/ Timed Gazings*, 2006, http://www.ninapappa.com/

Πηγούνης Λάμπρος, *Μικροπολιτικές Θορύβου*, 2016, https://www.sae.edu/grc/el/Micropolitics-Noise-seminar, Ανακτήθηκε 6/2018.

Ραυτοπούλου Θάλεια, *We 've Loved Before*, ηχητική εγκατάσταση, 2014.

Ρόβηρος Μανθούλης, *Πρόσωπο με Πρόσωπο,* 35mm, 1966 https://manthoulis.wordpress.com/%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%B5%CF%83/prosopo_me_prosopo/

Tidoni Davide, *Neighbours*, 2009, 10/31, 2013, davidetidoni.bandcamp.com.

Tidoni Davide, δράσεις με μικρόφωνα http://www.davidetidoni.name/tag/microphone/

Ανακτήθηκε 8/2/2020.

Tidoni Davide, Ξεμακραίνοντας από τον ήχο της οδού Θηβών, ηχητικός περίπατος στο *Soundstorming*, Φεστιβάλ *Borderline*, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, 2017.

Χριστίνα Φοίβη, *Greeceworks Residency*, 2012.

Ζάφος Ξαγοράρης, *Minor Alterations of Legal Texts or other Regulations*, Γαλιλαίου 5, Θεσσαλονίκη, 2007 και *Legal Texts* και *Minor Alterations of Legal Texts or other Regulations - Selling Flowers at Glyptothek,* 2010, http://zafosxagoraris.net/

Λήμματα- λέξεις

Βαρδιάμπασης Νίκος, «Η Ιστορία της Λέξης Ευθύνη», *Lectures Bureau*, https://www.lecturesbureau.gr/1/the-history-of-the-word-responsibility/. Ανακτήθηκε 17/12/18.

«γείτονας» και «γειτονιά», Ακαδημία Αθηνών, *Χρηστικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 2014.

Σύνδεσμοι

Ελληνική Αστυνομία

http://www.astynomia.gr/index.phpoption=ozo_content&perform=view&id=3812&Itemid=0&lang Ανακτήθηκε 6/2017
Εταιρεία dolby https://www.dolby.com/about/support/guide/home-theater-setup/surround-sound/ Ανακτήθηκε 6/2018.
*Newsbeast.gr, «*Ώρες κοινής ησυχίας και τι γίνεται αν παραβιάζονται.» https://www.newsbeast.gr/greece/arthro/2626139/i-ores-kinis-isichias-ke-ti-ginete-an-paraviazonte, Ανακτήθηκε 8/2017.
Σχεδιασμός ακουστικής χώρων με Η/Υ http://eclass.teiion.gr/modules/units/?course=THMO186&id=353Ανακτήθηκε 11/12/2018.
Autodiikisi.gr, «Δ. Αθηναίων: Εξασφαλισμένη η στέγαση των προσφύγων μετά την κοινωνική πολυκατοικία», 30/11/2017. https://www.aftodioikisi.gr/ota/dimoi/d-athineon-exasfalismeni-stegasi-ton-prosfygon-meta-tin-kinoniki-polykatikia/ Ανακτήθηκε 19/3/2018.

Σχόλιο αναγνώστη στο άρθρο: «Οι ώρες κοινής ησυχίας και τι γίνεται όταν παραβιάζονται. Το μήνυμα της Ελληνικής Αστυνομίας» , *Newsbeast.gr*, https://www.newsbeast.gr/greece/arthro/2626139/i-ores-kinis-isichias-ke-ti-ginete-an-paraviazonte, Ανακτήθηκε 21/3/2017.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑΣ

[Επισυνάπτονται σε USB STICK και online στο dropbox- σκανάρετε το QR CODE].

Περιεχόμενα USB STICK

1. Φρενάρισμα, όπως ακούστηκε στο σαλόνι 19/8/2020
2. Αυτοκίνητο με μουσική όπως ακούστηκε στο υπνοδωμάτιο 4/10/2019
3. Εργασίες στο δρόμο όπως ακούστηκαν στο πεζοδρόμιο 20/10/2017
4. Ο Νίκος ο Γλύκας, πλανόδιος όπως ακούστηκε στην κουζίνα 17/6/2019
5. Χελιδονάκι στη φωλιά του όπως ακούστηκε στο σαλόνι 19/5/2019
6. Η σχολική γιορτή όπως ακούστηκε μέσα από τον εξαερισμό του μπάνιου 26/6/2013
7. Μπάμπης, όπως ακούστηκε στο σαλόνι 2011
8. Χελιδόνια στον ακάλυπτο όπως ακούστηκαν στην κουζίνα 13/5/2017
9. Σειρήνες και σκύλοι κάνουν τις σειρήνες όπως ακούστηκαν στην κουζίνα 25/3/2019
10. Πλυντήριο, μπάνιο και τηλεόραση 3/12/2018
11. Πλυντήριο πιάτων Pitsos 4/4/2014
12. Μπανιέρα, μέσα και έξω από το νερό. Ηχογράφηση με αυτοσχέδιο υδρόφωνο 2019
13. Καλοκαιρινό πάρτυ των απέναντι όπως ακούστηκε στην κρεβατοκάμαρα 2017
14. Εργασίες των από πάνω όπως ακούστηκαν πλάι στο μωρό όταν κοιμόταν 2013
15. Εργασίες μέσα στο διαμέρισμα, αλλαγή αλουμινίων
16. Εργασίες στο διπλανό διαμέρισμα όπως ακούστηκαν στο σαλόνι
17. Μπαινοβγαίνοντας στο μπαλκόνι με ανοιχτό και κλειστό παράθυρο 2011
18. Μπαινοβγαίνοντας στο μπαλκόνι με ανοιχτό και κλειστό παράθυρο 28/4/2017
19. Στην ταράτσα 20/10/2017
20. Παραλαμβάνοντας ένα πακέτο με μια φωνή
21. Φωνές- συνέλευση κατοίκων 24/10/2017
22. Γλάροι, Θερμοπυλών 6/7/2020
23. Ροή νερού και βόμβος μέσα στο καλοριφέρ 29/1/2019
24. Ηχητικές σημειώσεις: αρχείο με ηχητικά αρχεία που δεν αναφέρονται στο διδακτορικό αλλά αποτελούν μέρος της διαδικασίας ηχογράφησης και διερεύνησης του πεδίου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Εικ. 001 Διάφορα ακουστικά βάζα, σχέδιο του Bruno de Lescure.
Στο Augoyard και Torgue Henry, *Sonic Experience [...]*, 2015, ό.π., 104-105.

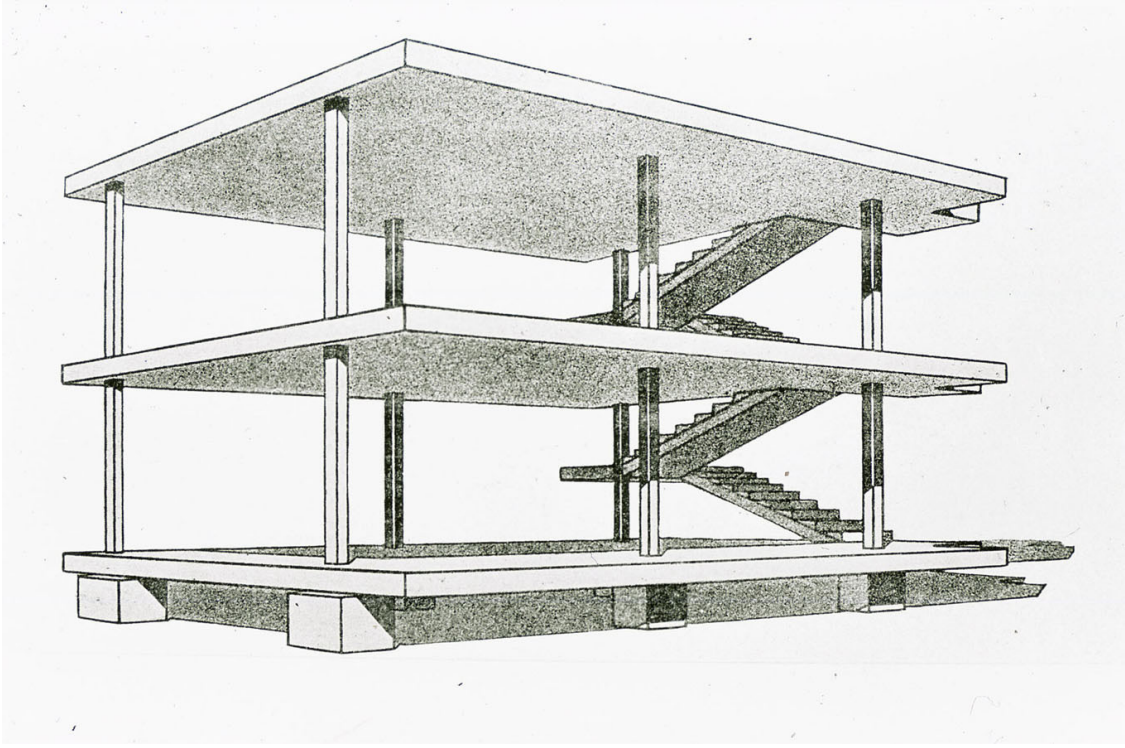
Εικ. 002 Φωτογραφία Άρη Κωνσταντινίδη, από το βιβλίο *Τα Θεόκτιστα*, ό.π.

Εικ. 003 Φωτογραφία της ερευνήτριας. Στιγμή από τον ήχητικό περίπατο- εργαστήριο *Soundstorming*, Davide Tidoni, Borderline Festival, Ελαιώνας, 22/4/2017.

Εικ. 004 Φωτογραφία της ερευνήτριας. Θερμοπυλών 51-53 πίσω όψη πολυκατοικιών Θερμοπυλών 49 και 51-53, Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Εικ. 005 Φωτογραφία της ερευνήτριας. Αστική πολυκατοικία 3ης Σεπτεμβρίου.

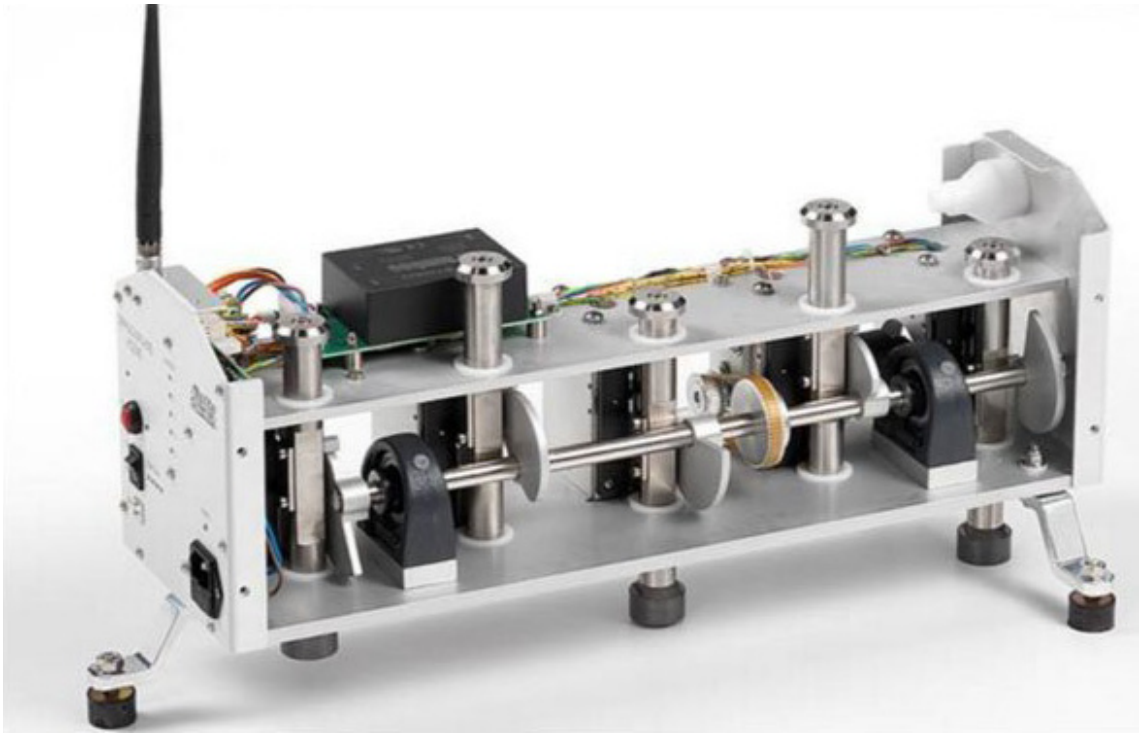
Εικ. 006 Φωτογραφίες της ερευνήτριας. Πίσω όψεις από «Εργολαβικές» πολυκατοικίες στο Βοτανικό αριστερά, στο Μεταξουργείο δεξιά.



Εικ. 007 Dom-Ino House σπονδηλωτή δομή, Le Corbusier, 1914-1915.

Εικ. 008 Φωτογραφία ερευνήτριας. Θέα από ταράτσα, Μεταξουργείο, 2019.

Εικ. 009 The Errands Group, *Local Dispute*, 2008.



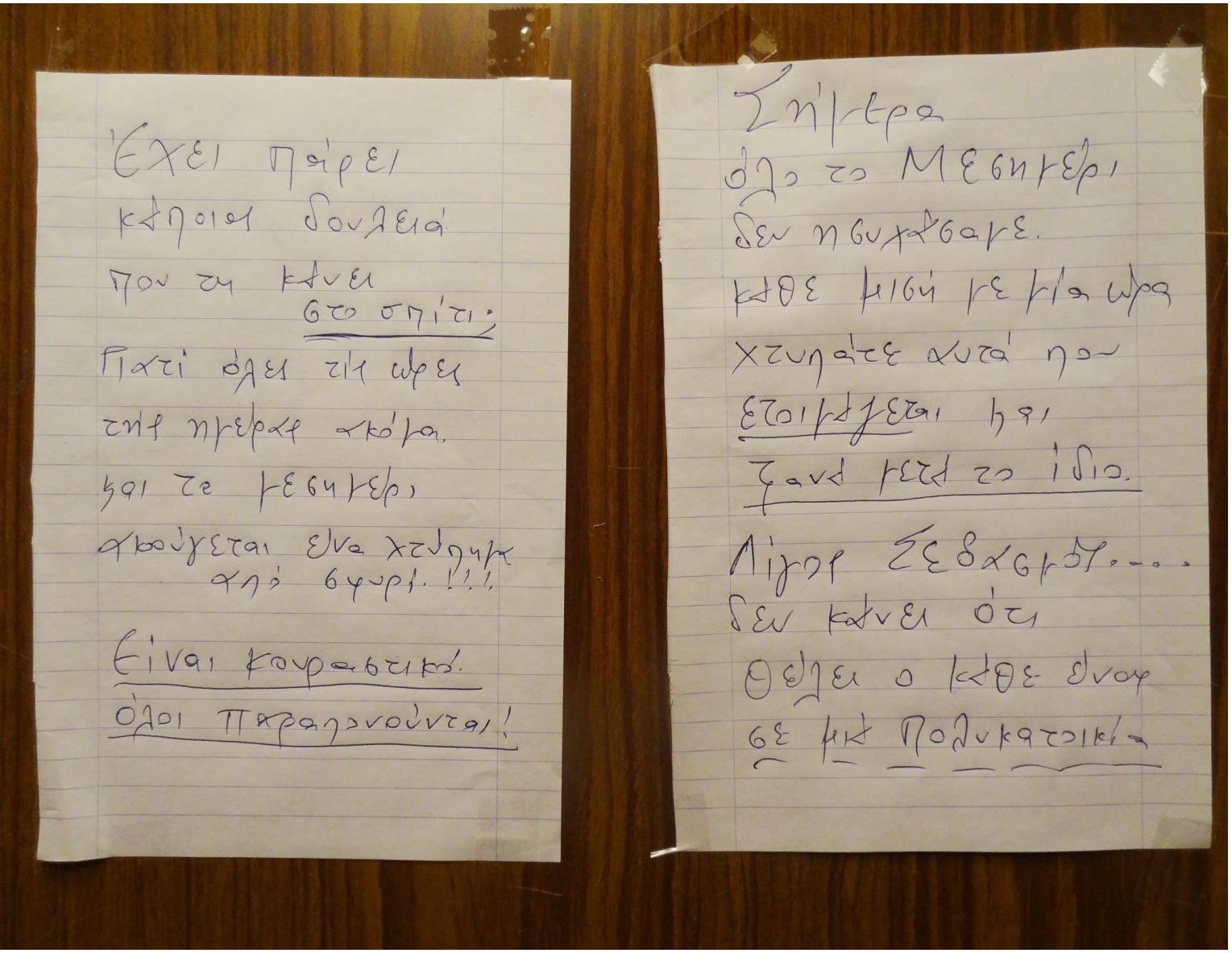
Εικ. 010 Μηχανή κτυπογενούς θορύβου (tapping machine).

Εικ. 011 Φωτογραφίες ερευνήτριας. Κυρία Μαρία, έξω από το μαγαζί των Κινέζων, 2017. Δεξιά, υπάλληλοι του καταστήματος.

ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ
ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ
2105247117
SW

Εικ. 012 Φωτογραφία ερευνήτριας. Κυρία Έλλη, στο ισόγειο κατάστημα ψιλικών, 2021.

Εικ. 013 Φωτογραφία ερευνήτριας. Πάνελ οροφής φαρμακαποθήκης.



Εικ. 014 Αριστερά: φωτογραφία ερευνήτριας από πολυκατοικία Θερμοπυλών.
Δεξιά: φωτογραφία κατοίκου πολυκατοικίας στην Κυψέλη.

ΣΑΣ ΠΑΡΑΚΑΛΟΥΜΕ ΝΑ ΣΕΒΑΣΤΕΙΤΕ
ΤΙΣ ΩΡΕΣ ΚΟΙΝΗΣ ΗΣΥΧΙΑΣ.

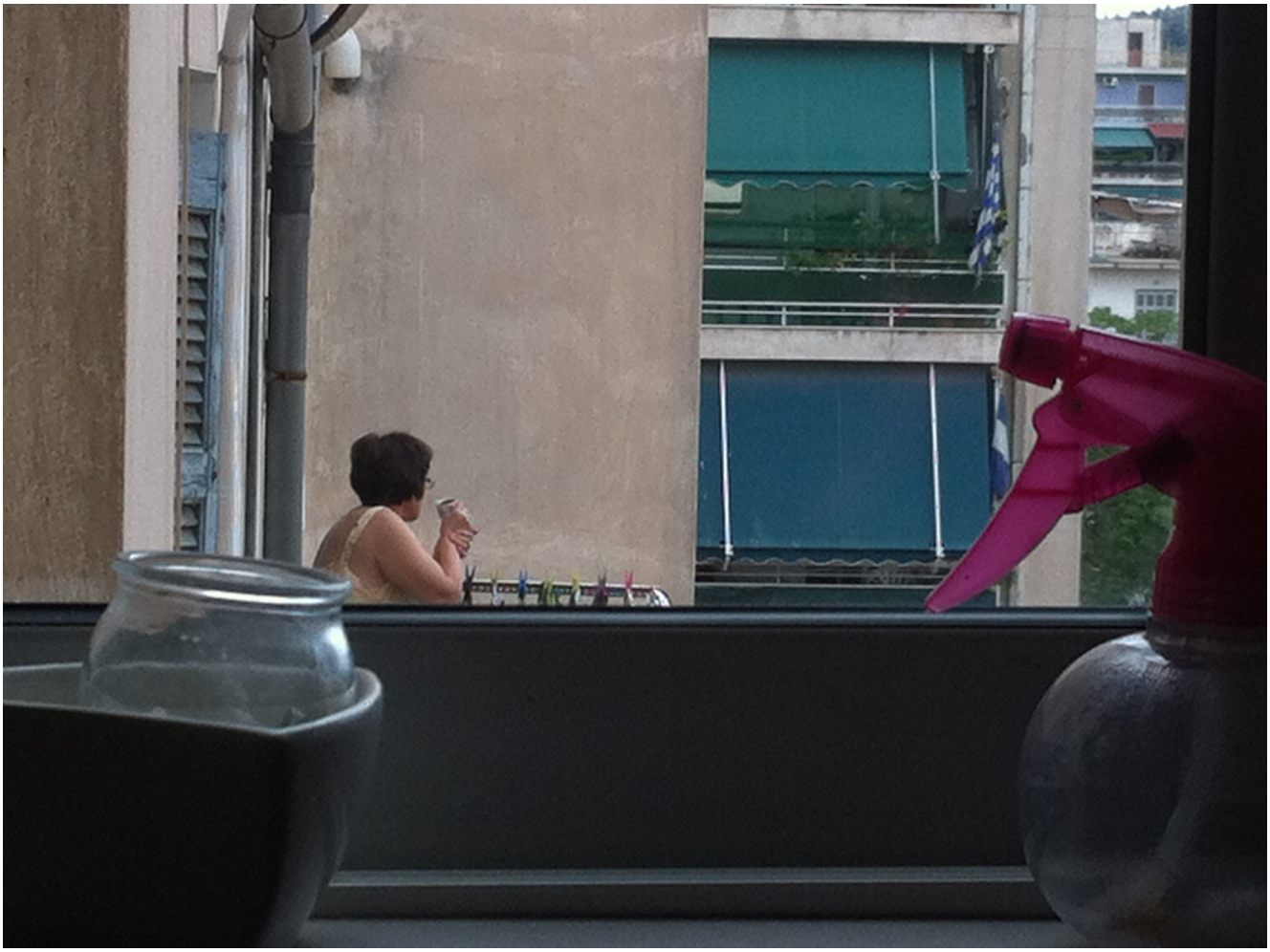
ΕΧΟΥΜΕ ΚΑΝΕΙ ΥΠΟΜΟΝΗ ΑΛΛΑ
ΕΧΕΤΕ ΞΕΠΕΡΑΣΕΙ ΤΑ ΟΡΙΑ.

ΤΑ ΒΡΑΔΙΑ ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΜΕ
ΝΑ ΚΟΙΜΗΘΟΥΜΕ ΑΠΟ ΤΙΣ ΦΩΝΕΣ ΣΑΣ.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΣΑΣ.

ΕΣΥ ΠΟΥ ΚΡΥΒΕΣΑΙ ΠΙΣΩ ΑΠΟ
ΤΟ ΦΥΛΛΑΔΙΟ ΚΛΠ, ΝΑ ΞΕΡΕΙΣ ΟΙ
ΚΑΛΟΙ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΙ ΚΑΝΟΥΝ ΚΑΙ
ΤΟΥΣ ΚΑΛΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ.
ΚΑΙ ΑΥΤΟ ΛΕΓΕΤΑΙ ~~Υ~~ΠΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ
ΣΤΡΟΥΘΟΚΑΜΗΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ
ΚΥΡΙΩΣ ΑΝΑΝΔΡΙΑ.
Η ΝΑ ΒΓΑΛΟΥΜΕ ΤΑ ΔΙΚΑΣΟΥΛΑΚΙΑ
ΣΤΗ ΦΟΡΑ ΠΟΥ ΑΡΚΕΤΑ ΣΕ ΑΝΕΧΟΜΕ
Κ ΔΕΝ ΜΙΛΑΜΕ ΤΟΣΟ ΚΑΙΡΟ ΟΣΟ
ΕΜΕΙΣ Κ ΠΟΦΕΡΟΥΜΕ ΑΠΟ ΣΕΝΑ.
ΑΝΕ ΤΩΡΑ ΜΕΡΕΣ ΠΟΥΝΑΙ !!
ΣΕΒΑΣΜΟ!!

Εικ. 015 Φωτογραφία της ερευνήτριας. Μπαλκόνια Θερμοπυλών.



Εικ. 016 Φωτογραφία ερευνήτριας. Γειτόνισα στο μπαλκόνι της πίσω όψης της πολυκατοικίας στην οδό Θερμοπυλών. «Τα μπαλκόνια φτιάχτηκαν υποχρεωτικά χάρη στους οικοδομικούς κανονισμούς μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Κυρίως από τότε που το οπλισμένο σκυρόδεμα μας έδωσε αυτή την ευκολία. Το μέγεθός τους καθορίζονταν από το πλάτος του δρόμου στον οποίο έβλεπαν και μπορούσαν να φτάσουν σε φάρδος ως και στο 10% του. Σε στενά που είχαν πλάτος δέκα μέτρα, τα μπαλκόνια μπορούσαν να βγουν έως και ένα μέτρο από την πρόσοψη του κτιρίου. Διαφορετικά δεν γινόταν να έχεις προεξοχές, διότι έκοβες τον ήλιο των από κάτω. Επίσης, όσο πιο στενός είναι ο δρόμος τόσο πιο πολλά ρετιρέ έχει, ώστε να μπορέσει ο ήλιος να φτάνει πιο χαμηλά.» Τουρνικιώτης, υποσημείωση 346 σελ. 379.

Εικ. 017, 018 Φωτογραφίες ερευνήτριας. Ταράτσες Μεταξουργείο.

Εικ. 019, 020 Φωτογραφίες ερευνήτριας. Ταράτσες Μεταξουργείο.

ECOBOILT

Εικ. 021 αριστερά: Table Tonal #54, reproduction ηχητικού γλυπτού του Harry Bertoia. Τα πρώτα ηχητικά γλυπτά της σειράς *Sonambient* φτιάχτηκαν από τον ίδιο το 1970- 1978. Πηγή φωτογραφίας: *Lost City Arts*. Θερμές ευχαριστίες για την ευγενική παραχώρηση της φωτογραφίας από τη Celia Bertoia.

Εικ. 022 δεξιά: Αναμονές ταράτσας σε οικοδομή. Πηγή φωτογραφίας: Γιώργος Παπαδήμας.