



Πανεπιστήμιο Πειραιώς – Τμήμα Πληροφορικής

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Ψηφιακός Πολιτισμός, Έξυπνες Πόλεις, IoT και Προηγμένες Ψηφιακές Τεχνολογίες»

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Τίτλος Διατριβής	«Από τον υλικό στον άυλο πολιτισμό. Η σημασία των χειροτεχνικών τεχνών για τη πολιτισμική μας κληρονομιά» From material to immaterial culture. The importance of crafts for our cultural heritage.
Όνοματεπώνυμο Φοιτητή	Ερατώ-Αλεξάνδρα Σαβοριανάκη
Πατρώνυμο	Παναγιώτης
Αριθμός Μητρώου	ΨΠΟΛ/20071
Επιβλέπων	Δημήτριος Δ. Βέργαδος

Ημερομηνία Παράδοσης

Μήνας Έτος

Ιούλιος 2023

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

Δημήτριος Βέργαδος
Καθηγητής

Άγγελος Μιχάλας
Καθηγητής

Δρ. Εμμανουήλ Σκόνδρας
Διδάσκων ΠΜΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ-summary	1
<i>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</i>	<i>2</i>
Λέξεις -κλειδιά	3
1.Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ	4
<i>1.1Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΩΝ ΠΕΔΙΩΝ</i>	<i>5</i>
2. ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ 6	
<i>2.2Η ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΥΠΟΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥΣ</i>	<i>7</i>
3.Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΥΛΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ	8
3.1 Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΟ	
3.2. ΑΥΛΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΒΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΩΝ ΤΟΠΙΚΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΩΝ	9
3.3. ΤΑ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΞΕΛΙΞΕΩΝ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΗΣ	
4.Η ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΩΣ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΤΥΡΟΥ	10

4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΑΡΓΑΛΕΙΟ ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΑ ΣΤΙΣ ΔΙΕΡΓΑΣΙΕΣ ΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΚΗΣ

4.2 Η ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΟΡΘΙΟ ΑΡΓΑΛΕΙΟ ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΕΡΑΚΙΟΥ ΛΑΚΩΝΙΑΣ.

4.3 ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.

4.3.1 Η ΔΙΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗΝ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΠΟΧΗ

5. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

5.1 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

5.2 Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΙΟΥ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΣΠΑΘΑΡΗ

5.3 Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΩΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

6. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΚΑΙ Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ

6.1 ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΒΙΝΤΕΟ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΤΥΡΟ ΝΟΤΙΑΣ ΚΥΝΟΥΡΙΑΣ ΚΑΙ ΣΤΟ ΓΕΡΑΚΙ ΛΑΚΩΝΙΑΣ

6.2 6.2. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ CROWDSOURCING ΣΤΗΝ ΕΚΠΟΝΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΠΡΟΩΘΗΣΗ ΤΗΣ ΩΣ ΑΥΛΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

7.1 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να διευκρινίσει τι ακριβώς αποτελεί ο πολιτισμός είτε αυτός είναι απτός είτε είναι άυλος. Για να επιτευχθεί αυτός στόχος ανέτρεξα σε ξενόγλωσση αρθρογραφία και βιβλιογραφία έτσι ώστε να καταφέρω να τεκμηριώσω επιστημονικά κάθε ορισμό που διατυπώνεται. Επιπλέον, στην εργασία αυτή επιθυμώ να παρουσιάσω συγκεκριμένα παραδείγματα άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς. Για τον σκοπό αυτό άκουσα βιντεοσκοπημένες συνεντεύξεις για την υφαντική τέχνη κι έτσι πέρα από το αρχειακό υλικό, τη βιβλιογραφία κατάφερα να πληροφορηθώ ονόματα υφαντριών που ακόμα στις μέρες μας ασκούν το επάγγελμά τους ενεργά και στοχεύουν τόσο ανάπτυξή του όσο και στη διάδοση και μετάδοσή του στις επόμενες γενιές. Ύστερα από την προσωπική μου καταγραφή των ονομάτων ,αναζήτησα τρόπο για να έρθω η ίδια σε προσωπική επικοινωνία με τις υφάντρες. Όσον αφορά το μέρος που αφιέρωσα για την υφαντική τέχνη θέλω να επισημάνω ότι εστίασα σε περιπτώσεις που καλλιεργούν τη τέχνη του ορθού αργαλειού ο οποίος σύμφωνα με τις υφάντρες έχει καταβολές από την αρχαιότητα ,κάτι που αναζητώντας αρθρογραφία μπόρεσα να επιβεβαιώσω , δηλαδή πως υπάρχουν ομοιότητες μεταξύ των ορθών αργαλειών της αρχαιότητας και τους σύγχρονους. Οι υφάντρες με τις οποίες επικοινωνήσα υφαίνουν σε ορθό αργαλειό. Στην ενότητα όμως αφιερώνω ένα μέρος στις διεργασίες που πραγματοποιούνται στην υφαντική τέχνη από το στημόνι και το υφάδι έως και την ύφανση . Παραθέτω επίσης και φωτογραφίες του περασμένου αιώνα με γυναίκες που κάνουν την εργασία του γνεσίματος του μαλλιού. Επιπλέον , αναφέρομαι και σε διάφορα μέρη με παράδοση στην υφαντική καθώς και σε σύγχρονα εργαστήρια που πραγματοποιούν σεμινάρια ή κύκλους μαθημάτων με στόχο την μετάδοση και προώθηση της υφαντικής τέχνης καθώς και τη βιωματική επαφή του κοινού με αυτή. Η άλλη τέχνη που αποτελεί τμήμα του άυλου πολιτισμού και παρουσιάζεται στην εργασία μου είναι το θέατρο σκιών. Βασίστηκα πολύ σε βιβλιογραφία και μαρτυρίες ελλήνων καραγκιοζοπαιχτών τόσο σε γραπτή όσο και σε προφορική μορφή καθώς και σε αρθρογραφία αναφορικά με το θέατρο σκιών. Στο τέλος της εργασίας μου κάνω αναφορά στο τι αποτελεί η πολιτισμική κληρονομιά.

SUMMARY

The aim of this paper is to clarify what exactly constitutes culture whether it is tangible or intangible. In order to achieve this objective I have consulted foreign language articles and bibliography so as to be able to scientifically substantiate each definition that is put forward. Furthermore, in this paper I wish to present concrete examples of intangible cultural heritage. For this purpose, I listened to video interviews about the weaving art and thus, apart from the archival material, the bibliography, I was able to learn the names of weavers who still nowadays actively practice their profession and aim both to develop it and to spread and transmit it to the next generations. After my personal recording of the names, I sought a way to get in personal contact with the weavers myself. Regarding the part I devoted to the weaving art, I would like to point out that I focused on cases that cultivate the art of the right loom which, according to the weavers, has origins in antiquity, something that by searching for articles I was able to confirm, namely that there are similarities between the right looms of antiquity and the modern ones. The weavers I contacted weave on a rectilinear loom. But in the chapter I dedicate a part to the processes that take place in weaving from warp and weft to weaving. I also quote photographs from the last century of women doing the work of weaving wool. In addition, I also refer to various places with a tradition of weaving as well as to modern workshops that hold seminars or courses with the purpose of transmitting and promoting the art of weaving and bringing the public into contact with it in an experiential way.

The other art that is part of intangible culture and is presented in my work is the shadow theatre. I relied a lot on bibliography and testimonies of Greek shadow theatre artists both in written and oral form as well as articles regarding shadow theatre. At the end of my thesis I make reference to what constitutes the cultural heritage

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Η παρούσα εργασία εξετάζει τον άυλο πολιτισμό ως σημαντικό στοιχείο της δομής ενός πολιτισμού τόσο σε εθνικό επίπεδο είτε σε διεθνές επίπεδο. Ο στόχος της εργασίας στις πρώτες της ενότητες είναι αρχικά να εξεταστεί τι ακριβώς είναι ο πολιτισμός για μία κοινωνία, για ένα έθνος. Για τον λόγο αυτό γίνεται εκτενής αναφορά στο πολιτισμό ως απλό ορισμό, στην συνέχεια αναφέρομαι στον πολιτισμό υπό την οπτική της ανθρωπολογίας, κοινωνιολογίας, εθνολογίας. Στην συνέχεια επιχειρώ στο θεωρητικό κομμάτι να αναφερθώ στον υλικό πολιτισμό ως θεμελιώδες στοιχείο μίας κοινότητας, μιας κοινωνίας. Συγκεκριμένα αναφέρομαι στη βιογραφική προσέγγιση των υλικών στοιχείων του πολιτισμού. Στοιχείων που αρχικά κατείχαν στα σπίτια την θέση καθημερινών αντικειμένων και με το πέρασμα του

χρόνου κατέληξαν να έχουν συμβολικό χαρακτήρα καθώς επίσης και αντικειμένων που είχαν έναν συμβολισμό όταν ανταλλάσσονταν μεταξύ των ανθρώπων σε ένα κοινωνικό πλαίσιο και πως η κατοχή ενός υλικού αγαθού χαρακτηρίζει τις κοινωνικές τάξεις. Επιπλέον γίνεται μία λεπτομερής αναφορά στην επιστήμη της κοινωνιολογίας η οποία καταλήγει στο πως μία κοινωνία αναπτύσσει μία τέχνη, μια παράδοση. Γίνεται αναφορά και στις καταβολές της κατασκευής τεχνικών ίεθνολόγους και φιλοσόφους. Έκρινα πως έπρεπε να συμπεριληφθεί το συγκεκριμένο μέρος ,διότι ακόμα και τα πιο τεχνικά αντικείμενα αποτελούν τμήμα ενός πολιτισμού καθώς πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο βιοπορίζεται , για την νοοτροπία του ως προς τη καθημερινή του ζωή. Στην επόμενη ενότητα της εργασίας ξεκινάω με την εισαγωγή στην έννοια του άυλου πολιτισμού λαμβάνοντας ως αφετηρία αυτό που ονομάζουμε «λαϊκό στοιχείο». Γίνεται αναφορά στην λαογραφική σχολή , ύστερα στην εθνολογική. Επιπλέον αναλύονται οι τρόποι διατήρησης, διάσωσης, επιβίωσης στοιχείων του άυλου πολιτισμού βάσει της σύμβασης της Unesco του 2003 και τον κανονισμό του ευρωπαϊκού συμβουλίου. Παρακάτω αναφέρομαι στις μεθόδους που ακολουθούν τα μουσεία στην εποχή μας για την αμεσότερη δυνατή προσέγγιση των εκθεμάτων-πολιτισμικών στοιχείων από τους επισκέπτες τους. Αυτό που πιστεύω ότι είναι σημαντικό να αναφέρω για την εργασία είναι ότι εστίασα σε δύο συγκεκριμένες τέχνες που ανήκουν στην άυλη πολιτιστική κληρονομιά της Ελλάδας. Η πρώτη είναι η χειροτεχνική τέχνη της υφαντικής η οποία κάποτε αποτελούσε στοιχείο του υλικού πολιτισμού καθώς είχε καθημερινή εφαρμογή στο ελληνικό νοικοκυριό, αλλά στις μέρες μας συνιστά στοιχείο άυλου πολιτισμού καθώς δεν έχει τόσο άμεση εφαρμογή και ανταπόκριση όσο στις παλαιότερες γενιές. Στο πλαίσιο της έρευνάς μου , αναζητώντας ανθρώπους που πραγματοποιούν ως επάγγελμα την ύφανση σε όρθιο αργαλειό , πραγματοποίησα δύο συνεντεύξεις με δύο υφάντρες από δύο διαφορετικά μέρη της Πελοποννήσου, την κυρία Θωμαήδα Ψαρλόγου- Ροδοπούλου από τον Τυρό Νότιας Κυνουρίας και την κυρία Χρυσούλα Σταματοπούλου από το Γεράκι Λακωνίας που βρίσκεται επίσης στον εθνικό κατάλογο της Unesco ως μέρος με παράδοση στην υφαντική. Θεωρώ αυτή μου την εμπειρία ως το πιο ωραίο στάδιο της πραγματοποίησής της εργασίας μου. Στον Τυρό Νότιας Κυνουρίας κατάφερα να παρευρεθώ η ίδια ,επισκέφθηκα το εργαστήριό , είδα τα έργα της κυρίας Ροδοπούλου από κοντά , με τη κυρία Σταματοπούλου λόγω δύσκολης πρόσβασης στο Γεράκι Λακωνίας επικοινωνήσαμε μέσω βιντεοκλήσης , αλλά ήταν εξίσου επικοινωνιακή η συζήτησή μας. Ευχαριστώ θερμά και τις δύο για την άμεση ανταπόκρισή τους στο αίτημά μου για επικοινωνία και για τη προθυμία τους. Το επόμενο στοιχείο άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς με το οποίο αποφάσισα να ασχοληθώ είναι το θέατρο σκιών. Ο λόγος είναι πως μεγάλωσα στο Μαρούσι εκεί όπου υπήρχε το θέατρο του Ευγενίου Σπαθάρη ,ιδιαίτερα σημαντικού καραγκιοζοπαίχτη. Αρχικά μου φαινόταν κάτι δύσκολο να αναζητήσω μία τέχνη που ναι μεν επιβιώνει στις μέρες μας, αλλά εν πολλοίς έχει αλλάξει μορφή το είδος παραστάσεων που πραγματοποιούνται. Ομολογώ πως ανακάλυψα και προσπάθησα μέσω της εργασίας να μεταφέρω, πολύ σημαντικές πληροφορίες, όπως τις βαθύτερες ρίζες του θεάτρου σκιών, παλιές παραστάσεις των Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη ,αλλά και κάτι που θεωρώ πολύ ενδιαφέρον, συνεντεύξεις σημαντικών ονομάτων του ελληνικού θεάτρου σκιών στο αρχείο του τμήματος ελληνικών σπουδών του harvard , αναφέρομαι στα στοιχεία που έκρινα άξια παρατήρησης , στην παρούσα ενότητα. Στο τέλος αναφέρομαι στον ορισμό της πολιτισμικής κληρονομιάς και στη σημασία που έχει για μία κοινωνία. Στην εργασία μου βασίστηκα σε βιβλία του Arjan Appadurai , Igor Kopyttof , François Sigaut, Leroi-Gourhan, Marcel Mauss ,Derèze και άλλων συγγραφέων που έχουν πραγματοποιήσει μελέτες

αναφορικά με τον ορισμό του πολιτισμού σε διεπιστημονικό επίπεδο καθώς επίσης με την βιογραφική προσέγγιση των αντικειμένων του υλικού πολιτισμού. Ο λόγος που επέλεξα να ασχοληθώ πέρα από τον διεπιστημονική μελέτη της έννοιας του «πολιτισμού» με την επιστήμη της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας ξεχωριστά, είναι ότι έκρινα πως για να αντιληφθούμε την σημασία του πολιτισμού πρέπει να γνωρίζουμε το αντικείμενο του κάθε επιστημονικού τομέα για να αντιληφθούμε τι συνιστά ένας πολιτισμός για την κάθε επιστήμη. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο αναφέρομαι στην ενότητα του άυλου πολιτισμού στην εθνολογική και λαογραφική σχολή καθώς έκρινα πως είναι δύο σχολές που συμβάλουν σημαντικά στη διατήρηση και την μετάδοση στις επόμενες γενιές ενός στοιχείου άυλης κληρονομιάς. Όσον αφορά το μέρος της υφαντικής ως άυλο πολιτισμό επέλεξα να βασιστώ σε ένα βιβλίο του ΕΟΜΜΕΧ, στο αρχείο των τσακωνικών υφαντών, σε συνεντεύξεις σε τοπικούς και μη δημοσιογραφικούς τύπους, στις συνεντεύξεις μου από τις υφάντρες, σε φωτογραφικό υλικό που εντόπισα κατά την αναζήτησή μου καθώς επίσης και στα τσακωνικά αρχεία, μία ιστοσελίδα που διαθέτει αποσπάσματα μελετών από τοπικά περιοδικά του 1962,1956. Ο λόγος είναι πως προτίμησα να μελετήσω την περίπτωση της υφαντικής βασισμένη σε μαρτυρίες ανθρώπων που ασκούν το επάγγελμα, που το μεταδίδουν σε επόμενες γενιές όπως η κυρία Σταματοπούλου στη δομή υφαντικής του Γερακίου. Επιπλέον, ενδιαφέρον θεωρώ πως παρουσιάζει η αναφορά μου σε εργαστήρια που δραστηριοποιούνται στην μετάδοση της τέχνης σε πολλά σημεία της Ελλάδας. Ενδεικτικά εδώ θα αναφέρω τα Αστερούσια του Νομού Αρχάνων στη Κρήτη, και τον Πόρο. Για το θέατρο σκιών συμβουλευτήκα όπως προανέφερα ηχητικά ντοκουμέντα του τμήματος ελληνικών σπουδών του Harvard, στο βιβλίο του Σηφάκη Γρηγόρη: Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη, του Σολδάτου Γιάννη Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων. Κωμωδίες του θεάτρου σκιών και φιγούρες του Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη και σε άλλα βιβλία που έκρινα πως παρουσίαζαν ενδιαφέροντα στοιχεία του θεάτρου σκιών-καραγκιόζη. Έκρινα πως έπρεπε να υπάρχει μία λεπτομερής αναφορά στο παρελθόν του καραγκιόζη στην Ελλάδα, στην εξελιγή του από σημαντικούς και αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες αυτής της τέχνης, στη δραματολογία του θεάτρου σκιών, στη γλώσσα και τη μουσική που υπάρχει στις παραστάσεις του, σε σημαντικούς καραγκιοζοπαίχτες και σε δικές τους μαρτυρίες. Θεωρώ πως αυτό που διαφοροποιεί ίσως τη φύση της δικής μου έρευνας από μία άλλη ίδιου ενδιαφέροντος έρευνα είναι ότι βασίστηκα σε παλιές συνεντεύξεις καθώς και ότι παρουσιάζω βασισμένη σε βιβλία με παραστάσεις του Ευγένιου και Σωτήρη Σπαθάρη, ένα έργο ολόκληρο που αποτελεί μία από τις πιο παραδοσιακές παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών του 20^{ου} αιώνα, η παράσταση αυτή ονομάζεται συγκεκριμένα «Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφις». Επιπλέον θεωρώ πως η κατάληξη στον ορισμό της πολιτισμικής κληρονομιάς ταιριάζει στο τέλος της παρούσας εργασίας ύστερα από τον συνδυασμό που επέλεξα για την παρουσίαση του άυλου και υλικού πολιτισμού μέσω των επιστημών και των συγκεκριμένων ειδών τέχνης άυλου πολιτισμού.

Λέξεις-κλειδιά: πολιτισμός, άυλη πολιτισμική κληρονομιά, υλική πολιτισμική κληρονομιά, αντικείμενα, κοινωνία, λαϊκές τέχνες, θέατρο σκιών, υφαντική, ορθός αργαλειός

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

«Μία ορολογία εξαιρετικά σαφής δεν υπάρχει ακόμη. Ένας όρος δοσμένος μπορεί να κατέχει μέσα στην ανθρωπολογική λογοτεχνία μια ολόκληρη σειρά από αποδοχές. Όσο πιο υψηλός είναι ο βαθμός γενίκευσης που ενσωματώνει, επιπλέον σημειώνει επιτυχία κατά την παρούσα χρήση του(Αποκλείοντας δηλαδή σε μεγάλο βαθμό τον θεωρητικό προσανατολισμό του οποίου αξιοποίησε την λειτουργία), τόσο λιγότερο η συμφωνία αναπαρίσταται πλήρως στην σημασία της» (Πωλ Μερσιέ,κοινωνική και πολιτιστική ανθρωπολογία).Κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα ακολουθεί η ανάπτυξη της επιστήμης της ανθρωπολογίας στην οποία παρατηρείται η αργή εξαφάνιση της αίσθησης του πολιτισμού μέσα από την κλασική παραδοχή και αναγκαιότητα επιστημονικής μιας έννοιας του πολιτισμού. Με δεδομένη την νεοσύστατη ανθρωπολογική επιστήμη ,η επιστημονική έννοια του πολιτισμού είναι ακόμα σε αρκετά μεγάλο βαθμό πολύσημη. Θα είναι ενδιαφέρον να τοποθετήσουμε αυτή την έννοια μέσα σε ένα άλλο σημασιολογικό περιβάλλον του οποίου οι σχηματισμοί είναι άμεσα κληρονομημένοι μέσα από τις σημασίες του όρου «πολιτισμός» μέσω της λογοτεχνίας, της φιλοσοφίας και του κοινού νοήματος τους στους περασμένους αιώνες. Το ενδιαφέρον της διαδικασίας που συνίσταται για να περιβάλει μία έννοια, μια αίσθηση και ένα ενδιαφέρον προσεγγισμένο με επιστημονική μέθοδο. Όπως κάθε επιστήμη έτσι και η κοινωνιολογία οφείλει να ξεκινήσει την μελέτη οποιουδήποτε προβλήματος με έναν ορισμό. Σύμφωνα με τον Marcel Mauss πρέπει πρώτα από όλα να δείξει και να περιορίσει το πεδίο της έρευνας με σκοπό να γνωρίζει

περί τίνος θέματος συζητά. Ένας τέτοιος ορισμός είναι το πρώτο στάδιο που αναζητά μέσω του μέτρου που αποτελεί μια τεχνική αντικειμενοποίησης και είναι ένα όργανο ρήξης κατά μέτωπο ,εννοιών κοινού νοήματος. Κατά τον ίδιο τρόπο, δεν έχουμε ακόμη δει την λειτουργία της ρήξης την οποία ο Durkheim θα συσχετίζε με τον εισαγωγικό ορισμό του αντικειμένου με την προσωρινή θεωρητική δομή που προορίζεται πρώτα από όλα για την διάσωση μέσω των εννοιών του κοινού νοήματος της αρχικής επιστημονικής έννοιας. Πράγματι ,συμφωνά με τον Γάλλο Pierre Bourdieu στο έργο του «*το επάγγελμα του γλωσσολόγου*», μέσω ενός μέτρου σύμφωνα με το οποίο , η καθημερινή γλωσσική χρήση και ορισμένες πιο λόγιες χρήσεις των καθημερινών λέξεων αποτελούν την κύρια μηχανή κοινών αναπαραστάσεων της κοινωνίας, είναι δίχως αμφιβολία μια λογική και λεξιλογική κριτική της κοινής γλωσσικής χρήσης που εμφανίζεται ως η πιο απαραίτητη εισαγωγή για την ελεγχόμενη εξέλιξη των επιστημονικών εννοιών. Το θεωρητικό πεδίο της έννοιας του πολιτισμού όπως έχει παραχθεί από την επιστημονική πράξη των ανθρωπολόγων προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα και κατά τον 20^ο αιώνα. Το πεδίο αυτό αποτελείται από δύο στοιχεία. Σε πρώτο επίπεδο, είναι δομημένο από διαφορετικούς ορισμούς της λέξης « πολιτισμός» και τις χρήσεις μέσα σε διαφορετικές προβληματικές(πολιτιστική διείσδυση, πολιτιστική ποικιλομορφία, πολιτιστικές επικοινωνίες). Σε δεύτερο επίπεδο, το πεδίο αυτό αποτελείται από διαφορετικές έννοιες που βαραίνουν ότι αφορά την έννοια της παιδείας και αυτά από τα οποία αλλοιώνεται(πολιτισμός, πρόοδος) οπου έρχεται σε αντίθεση με την φύση και την προσωπικότητα. Σε αυτό το σημείο θα περιγράψουμε λοιπόν , το πεδίο όπως έχει δοθεί μέσω ενός τμηματικού χαρακτήρα μελετών που έχουν πραγματοποιηθεί από μια μεγάλη επιστημονική παραγωγή στον τομέα της ανθρωπολογίας.

Η έννοια του πολιτισμού ,έχοντας ήδη γίνει αποδεκτή από τους ανθρώπους, θα εξελιχθεί μέσω πολλών ανθρωπολογικών μελετών και εργασιών. Εργασιών οι οποίες θα διαχυθούν μέσα στον χρόνο και τον χώρο μέσα στον οποίο το επιστημονικό πεδίο θα λάβει αρκετές έννοιες που η ανθρωπολογία θα επιχειρήσει να ιεραρχήσει. Έχοντας γίνει γνωστό ότι οι διαφορετικοί ορισμοί οι οποίοι έχουν καταγραφεί ,είναι αυστηρά αντίθετοι σε ό,τι αφορά την καθαρότητα αυτών που ήδη παρουσιάζονται. Μερικοί συγγραφείς σε ορισμένα τους έργα θεωρούν τον πολιτισμό σαν ένα μέσο μάθησης και μετάδοσης μιας κληρονομιάς. Κατά τον Radcliffe-Brown,στο έργο *δομή και λειτουργία* « Χάρη στην ύπαρξη του πολιτισμού και των πολιτισμικών παραδόσεων η ανθρώπινη κοινωνική ζωή διαφέρει θεμελιωδώς από αυτή των άλλων ειδών ζώων. Η μετάδοση των τρόπων που έχουν μαθευτεί , η ικανότητα μας να σκεπτόμαστε, να νιώθουμε ,να δρούμε είναι αυτό το οποίο αποτελεί την πολιτισμική διαδικασία, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της κοινωνικής ζωής του ανθρώπου , χωρίς αμφιβολία, αποτελεί αναμφίβολα, ένα μέρος της συνολικής αυτής διαδικασίας της διάδρασης μεταξύ

των ανθρώπων ή μια κοινωνική διαδικασία που αποτελεί μια κοινωνική πραγματικότητα από μόνη της.» Αυτή η σημασία του όρου «Πολιτισμός» μπορεί να βρεθεί στην θεωρία σχεδόν όλων των ανθρωπολόγων και συνιστά ένα από τα στοιχεία ενός πιο ευρύ ορισμού .¹ (Pascal Perrineau, Sur la notion de culture en anthropologie, *Revue française de science politique*, 5^{ος} τόμος , σελ.. 946-968,1975)

Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΩΝ ΠΕΔΙΩΝ

Αυτή η έννοια (« πολιτισμός») είναι μία από τις πιο χρησιμοποιημένες στον τομέα της ανθρωπολογικής επιστήμης. Έχοντας υπόψιν το παράδειγμα της Γαλλίας έχει διαδεχθεί την έννοια « κουλτούρα», δηλαδή «παιδεία», «πολιτισμός», η σημασία του οποίου ορίζεται στην αγγλική γλώσσα «civilisation » , δηλαδή «πολιτισμός». Πιο συγκεκριμένα με τον προαναφερόμενο τρόπο, κατονομάζονταν από κοινωνιολόγους όπως ο Marcel Mauss ,που κατατάσσονταν στην Γαλλική Εθνολογική Σχολή. Ειδικότερα , κατά τον Marcel Mauss στο έργο του *σημείωση πάνω στην σημασία του πολιτισμού* : « Πρόκειται όχι απλά για μεμονωμένα πράγματα, αλλά για περίπλοκα συστήματα και αλληλέγγυα, τα οποία δίχως να υπάρχουν περιθώρια σε ένα καθορισμένο πολιτικό οργανισμό, είναι παρόλα αυτά ,τοποθετήσιμα στον χρόνο και τον χώρο. Σε αυτό το σύστημα πραγμάτων, μέσα στο οποίο είναι ενωμένα και έχουν τον δικό τους τρόπο να είναι κατάλληλα, ταιριάζει να δοθεί ένα ιδιαίτερο όνομα ,αυτό του «πολιτισμού».

Αυτή η ερμηνεία της έννοιας του πολιτισμού ,συγκεκριμενοποιήθηκε από τον E.B.Tylor, στο βιβλίο του *πρωτόγονος πολιτισμός* , όπου περιέγραφε εκείνο το οποίο ο ίδιος αντιλαμβανόταν με την έννοια της «κουλτούρας», δηλαδή αυτό που στα ελληνικά αποδίδεται με τους όρους «πολιτισμός, παιδεία». Συγκεκριμένα αναφέρει : « Αυτό το περίπλοκο σύνολο που συμπεριλαμβάνει τις γνώσεις, τις πεποιθήσεις, τις τέχνες, τα ήθη, τους νόμους και όλες τις υπόλοιπες ικανότητες και συνήθειες που

έχουν αποκτηθεί από τον άνθρωπο σαν μέρος της κοινωνίας». Παρόμοιους ορισμούς συναντάμε και σε άλλους Αγγλοσάξονες και Γάλλους ανθρωπολόγους . Ο Robert Redfield για παράδειγμα ορίζει την έννοια πολιτισμός ως εξής :

« Κάθε ενσωματωμένο και παραδοσιακό σύνολο ως προς τον τρόπο δράσης, σκέψης, συναισθήματος που προσδίδει τον δικό του χαρακτήρα στο κοινωνικό σύνολο». ²

Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε τους επίσημους ορισμούς που έχει τη δυνατότητα κάποιος να συναντήσει στο λεξικό *Larousse* όσον αφορά τον όρο «κουλτούρα» (πολιτισμό/παιδεία). Οι ορισμοί είναι οι παρακάτω. Ο πρώτος ορισμός που θα συναντήσουμε είναι ένας πιο γενικευμένος ορισμός του ερωτήματος τι αποτελεί ο πολιτισμός.

«Ο πολιτισμός είναι ο εμπλουτισμός του πνεύματος μέσω πνευματικών ασκήσεων».

Στην συνέχεια ,ακολουθεί ένας πιο επεξηγηματικός ορισμός σύμφωνα με τον οποίο : «Πολιτισμός είναι ένα σύνολο υλικών και ιδεολογικών φαινομένων τα οποία χαρακτηρίζουν ένα εθνικό σύνολο ή ένα έθνος ,έναν πολιτισμό σε αντίθεση με μια άλλη ομάδα ή ένα άλλο έθνος» . Ύστερα, καταλήγουμε σε έναν ακόμα πιο συγκεκριμένο ορισμό ,σύμφωνα με τον οποίο ο πολιτισμός αποτελεί μέσα σε μία κοινωνική ομάδα, το σύνολο των χαρακτηριστικών σημάτων της συμπεριφοράς κάποιου (λόγος, κινήσεις, ένδυση) , τα οποία τον διαφοροποιούν από κάποιον ο οποίος ανήκει σε ένα άλλο κοινωνικό στρώμα από τον ίδιο. ³

Ανατρέξαμε στους παραπάνω ορισμούς του λεξικού, έτσι ώστε να τους συγκρίνουμε με τους ορισμούς που μέχρι αυτό το σημείο συναντήσαμε. Ο στόχος είναι να αντιληφθούμε ποιος ήταν και είναι ο τρόπος σκέψης των κοινωνιολόγων, εθνολόγων, ανθρωπολόγων και γενικότερα επιστημών από διαφορετικούς κλάδους , σε ο, τι αφορά την έννοια του πολιτισμού η οποία αφορά όλους τους ανθρώπους, όλα τα έθνη, τις κοινωνικές ομάδες ανεξαιρέτως. Οι μεν ανθρωπολόγοι και κοινωνιολόγοι με τους οποίους μέχρι αυτή τη στιγμή έχουμε έρθει σε επαφή , συσχετίζουν περισσότερο τον Πολιτισμό με τις ακόλουθες έννοιες: « απομονωμένα πράγματα», «περίπλοκο-αλληλέγγυο σύστημα», « οργανισμός που τοποθετείται σε χώρο και χρόνο», σύνολο που περιλαμβάνει γνώσεις ,πεποιθήσεις ,τέχνες», « ενσωματωμένο και παραδοσιακό σύνολο» , « τρόπος σκέψης , πράξης, αίσθησης». Από την άλλη μεριά το λεξικό ορίζει τον πολιτισμό με μία πιο αντικειμενική και αποστασιοποιημένη οπτική

² Perrineau Pascal. Sur la notion de culture en anthropologie. In: *Revue française de science politique*, 25^e année, n°5, 1975. pp. 946-968.

³ Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072>

γωνία. Αναφέρεται στην ανάπτυξη του πνεύματος μέσω των πνευματικών ασκήσεων και στο τι είναι γενικά ο πολιτισμός για ένα έθνος, μια ομάδα ανθρώπων σε σχέση με μια άλλη ομάδα ανθρώπων και ένα άλλο έθνος. Επιπλέον, γίνεται μνεία στην διαφοροποιημένη συμπεριφορά που πιθανόν να εμφανίσει ένα άτομο μιας κοινωνικής τάξης μέσω του τρόπου έκφρασής του, των κινήσεων που πραγματοποιεί για να επικοινωνήσει, σε σχέση με ένα άλλο άτομο που ανήκει σε άλλη κοινωνική τάξη. Ο συγκεκριμένος δηλαδή ορισμός δίνει έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία, δίνει έμφαση στη κοινωνική καταγωγή και σε χαρακτηριστικά που αφορούν ένα άλλο σύνολο πραγμάτων. Σε αντίθεση με την προσέγγιση των κοινωνιολόγων, εθνολόγων, ανθρωπολόγων που παρατηρεί και εξηγεί την σημασία και την έννοια του πολιτισμού μέσω των επιδράσεων που ασκεί στο άτομο, μέσω της ταυτότητας που του προσδίδει, μέσω ικανοτήτων που του εξελίσσει. Επιπρόσθετα, θα επιχειρήσουμε ύστερα από την σύγκριση που πραγματοποιήθηκε μεταξύ των κοινωνιολογικών -ανθρωπολογικών ορισμών και των ορισμών που δίνονται από το επίσημο Γαλλικό λεξικό της Larousse, να προχωρήσουμε σε μία άλλη παράμετρο, τη γλωσσική παράμετρο. Ειδικότερα, πρόκειται να εμβαθύνουμε σε ένα παλαιό θέμα της ιστορίας της γλωσσολογίας και της ανθρωπολογίας που εξετάζει την σχέση του λόγου-ομιλίας και του Πολιτισμού. Το θέμα αυτό είναι παλαιό και ταυτόχρονα θεμελιώδες για αυτές τις αρχές, αλλά είναι εξίσου «ακανθώδες» από άλλα εξίσου παλαιά και ακανθώδη θέματα όπως παραδείγματος χάρη οι ρίζες του λόγου. Το θέμα αυτό δηλαδή κρίνεται ως ένα δεδομένο αρχών που είναι υπό αμφισβήτηση. Η ανάλυση του ανθρώπινου λόγου που είναι ριζωμένος στο κοινωνικό πολιτισμικό περιβάλλον μέσω των γλωσσικών πρακτικών και εθίμων και για τις οποίες οι ερωτήσεις παιχνιδιού λόγου και ρηματικής τέχνης είναι πρωταρχικής σημασίας. Ενδιαφέρον υπάρχει στα συμφραζόμενα των Franz Boas, Edward Sapir, Benjamin Whorf όπου ξανασυναντάμε την πιο μοντέρνα και πιο γνωστή έκφραση ενδιαφέροντος που έχει κλίση στη σχέση μεταξύ γλώσσας-Πολιτισμού. Ο Boas δίνει έμφαση στη σημασία της μελέτης των γλωσσών και της ομιλίας μέσα από την ανθρωπολογική μόρφωση και αναζήτηση. Στην εισαγωγή του στο έργο του «*Handbook of American Indian Languages*», υποστηρίζει ότι οι γλωσσικές δομήσεις είναι ασυνείδητες και με αυτό τον τρόπο δίνουν πρόσβαση σε πολιτισμικές δομήσεις που διαφορετικά είναι αδιάβατες στους μελετητές. Αυτή η τοποθέτηση μας οδηγεί με πολύ φυσικό τρόπο σε αυτό που ονομάζουμε «υπόθεση Whorf ή Sapir-Whorf», κατά την οποία η γλώσσα (δηλαδή η γραμματική) αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο σκέφτονται τα άτομα. Κατά αυτό τον τρόπο μέσα από τη πιο ριζική μορφή η γλώσσα (δηλαδή η γραμματική) καθορίζει με την έννοια ότι προσδιορίζει, τη πολιτισμική

σκέψη, τις αντιλήψεις και την οπτική ματιά του κόσμου. Εφόσον το δικαιολογούν οι περιστάσεις υπό τις οποίες πρόκειται να προβούμε σε αναμόρφωση της σχέσης ανάμεσα στην γλώσσα, τον πολιτισμό και την κοινωνία, σε ένα αρχικό χρονικό πλαίσιο είναι απαραίτητο να δοθούν ορισμένοι γρήγοροι ορισμοί. Μέσα από αυτή την οπτική γωνία και σε συμφωνία με τις αντιλήψεις ως προς τον πολιτισμό ξεκινώντας από τον Sapir και καταλήγοντας στον Geertz και τον Schneider, συλλαμβάνουμε την έννοια του πολιτισμού ως μια συμβολική συμπεριφορά: αντιλήψεις και πρότυπα δομημένα από τον κόσμο, από τις πεποιθήσεις τις οποίες διαμορφώνει με συμβολικούς όρους. Σύμφωνα με τον ακόλουθο ορισμό, μέρος της πολιτιστικής συμπεριφοράς μπορεί να υπάρξει ακόμα κι ένα μόνο άτομο. Πιο συχνά αυτή η συμπεριφορά εκδηλώνεται από παραπάνω από ένα άτομα ή ακόμα είναι πιθανόν και να διαχέεται από σύνολα ατόμων. Η κοινωνία και η οργάνωση των ατόμων μέσα σε ομάδες διαφορετικών χαρακτήρων, πρόκειται για ομάδες οι οποίες μοιράζονται τους ίδιους κανόνες για την αναπαραγωγή και ερμηνεία μιας συμπεριφοράς πολιτισμικού χαρακτήρα ,και που γενικά, υπερκαλύπτεται και αλληλοδιασταυρώνεται με αρκετούς τρόπους. Η γλώσσα και η ομιλία συχνά αποτελούν τόσο πολιτιστικό όσο και κοινωνικό στοιχείο. Θεωρείται πολιτιστικό στοιχείο εφόσον συνιστούν συμβολικές μορφές οργάνωσης του κόσμου. Από την άλλη πλευρά, θεωρείται κοινωνικό στοιχείο εφόσον αντικατοπτρίζει και εκφράζει τις συμμετοχές και τις σχέσεις των ομάδων και μεταξύ άλλων ομάδων. Σαν σύστημα σημείων, η γλώσσα εκφράζει , την ενδιαφέρουσα κυριαρχία να είναι κάποιος ορισμένες φορές χωρίς κίνητρο αυθαίρετος(με σημειωτικούς όρους, της τάξεως ενός συμβολικού χαρακτήρα), και να είναι κινητοποιημένος (σε σημειωτικούς όρους ,κατά σειρά, της εικόνας και της ένδειξης). Είναι με έλλειψη κινήτρου και αυθαίρετος λόγω των δυνάμεών του ως ένα αφηρημένο σύστημα και σχηματισμένο. Είναι κινητοποιημένο εφόσον το επιτρέπουν οι συνθήκες οπου τα άτομα αντιμετωπίζουν τη γλώσσα τους σαν φορέα σημασίας και ενδεδειγμένη για να την χρησιμοποιούν σε πραγματικά κοινωνικά και πολιτιστικά περιβάλλοντα. Κάτι το οποίο απαιτεί σκέψη. Όπως για τον πολιτισμό , έτσι και για την κοινωνία την γλώσσα ,οι ορισμοί διαφέρουν ο ένας από τον άλλο. Η ομιλία είναι ένα συντεθειμένο επίπεδο της γλωσσικής χρήσης το οποίο είναι συνδεδεμένο με την γραμματική όντας ταυτόχρονο ξεχωριστό μέρος της. Ο λόγος μπορεί να είναι είτε γραπτός είτε προφορικός και μπορεί να γίνει αντιληπτός με κείμενους όρους ή κοινωνικό-πολιτισμικούς όρους και κοινωνικό-διαδραστικούς. Ο λόγος μπορεί να είναι σύντομος όπως παραδείγματος χάρη ,ένας χαιρετισμός και να είναι όμως και πιο σύντομος και από μία φράση , μπορεί όμως να είναι και πιο μακροσκελής όπως σε ένα διήγημα ή ένα μυθιστόρημα οπου γίνεται αναφορά σε μια προσωπική εμπειρία και εξίσου υπάρχει πιθανότητα να είναι πιο μακρύς από μία φράση ή ακόμα και να συντίθεται από φράσεις ή δηλώσεις οι οποίες παρουσιάζουν ομοιότητα με φράσεις. Ο λόγος είναι ένα άπιαστο

πεδίο, μια μη συγκεκριμένη επιφάνεια ,σταθερά υπό κατασκευή, αναγκαίο στοιχείο μεταξύ γλώσσας και πολιτισμού , δημιουργημένο κάτω από συγκεκριμένες διαδικασίες γλωσσικών χρήσεων που αρμόζει να τον ορίζουμε κάτω από αντίστοιχες διαδικασίες. Είναι άξιο να σημειωθεί πως , ο λόγος συμπεριλαμβάνει και συνδέει ορισμένες φορές τις πιστές δομές(λαμβάνοντας εξίσου υπόψη την συνοχή και την διάξευξη)και την κατάσταση της γλώσσας μέσα σε περιβάλλον όπου γίνεται χρήση με φυσικότητα. Ο όρος «περιβάλλον» σε αυτή τη περίπτωση πρέπει να γίνει αντιληπτός με δύο τρόπους. Αρχικά, με την έννοια του κοινωνικού και παρασκηνίου και πολιτιστικού περιβάλλοντος ,των κανόνων, των βασικών αρχών της χρήσης της γλώσσας ,και σε δεύτερο επίπεδο , πρέπει να κατανοηθεί με την σημασία της στιγμιαίας επικαιρότητας ,της καθημερινής και αναγκαίας για γεγονότα που αφορούν τον λόγο(parole).

Προφανώς, η κυριολεκτική αξία ενός χαιρετισμού σύντομου και αδύναμου από την πλευρά της σύνταξης του , η ουσία της δομής του έγκειται σε κοινωνικό-πολιτισμικούς και διαδραστικούς στόχους που την περικλείουν. Από την αντίθετη πλευρά, η πιστή δομή της αφήγησης ενός μύθου που έχει διάρκεια τριών ωρών, θα είναι αρκετά προσαρμοσμένη και περίπλοκη. Όμως, τα κοινωνικό-πολιτιστικά στοιχεία και τα στοιχεία διαδραστικότητας ενέχουν στενά ένα διήγημα και πρέπει να εξεταστούν με αναλυτικό τρόπο.

Μία εστιασμένη προσέγγιση στον εφαρμοσμένο λόγο σε σχέση με την σύνδεση γλώσσα-πολιτισμός μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε εκ νέου την υπόθεση των Sapir-Whorf . Περισσότερο από το να αναρωτιόμαστε εάν η γραμματική καθρεπτίζει την καλλιέργεια , εάν η καλλιέργεια καθρεπτίζεται από την γραμματική ή αν τυχόν υπάρχουν ισομορφίες ανάμεσα στην γραμματική και τον πολιτισμό, πρέπει πρώτα να επιστρέψουμε στο αρχικό ζήτημα για το οποίο πρωτίτερα έγινε αναφορά. Το θέμα δηλαδή το οποίο βρίσκεται στο κέντρο της σχέσης μεταξύ της γλώσσας, του πολιτισμού, της κοινωνίας , το οποίο είναι πραγματικό και συγκεκριμένο. Είναι ο λόγος ο οποίος δημιουργεί , επαναδημιουργεί, τροποποιεί και ρυθμίζει με σαφήνεια τις περισσότερες φορές τον πολιτισμό την γλώσσα και την διασταύρωσή τους. Πιο συγκεκριμένα ,αυτή η διασταύρωση είναι εμφανής στον προφορικό καλλιτεχνικό λόγο, όπως είναι η ποίηση, ο προφορικός αγώνας, η πολιτική ρητορική όπου η δυναμική τους και οι πηγές που παράγονται από την γραμματική , όπως οι έννοιες και τα πολιτιστικά σύμβολα,

είναι υπό εκμετάλλευση στον μέγιστο βαθμό και η ουσία της σχέσης γλώσσας και πολιτισμού γίνεται προεξέχουσα.⁴

«Η γλωσσολογική στροφή» της φιλοσοφίας την οποία ξεκινάει από τον Humboldt στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, επιτρέπει την τοποθέτηση σχετικά με μία σκέψη που αφορά τον σύνδεσμο μεταξύ ατόμου, πολιτισμού, γλώσσας, κοινωνίας, έθνους. Αυτός ο σύνδεσμος θα μελετηθεί χωριστά μέσα σε διαφορετικούς κλάδους οι οποίοι θα γεννηθούν κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα όπως είναι η γλωσσολογία, η κοινωνιολογία, η ψυχολογία και η εθνολογία). Αυτή η πνευματική κι επιστημονική μορφολογία αντιτίθεται τόσο ριζικά στον επιστημονισμό και τον θετικισμό. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Humboldt πραγματοποίησε μελέτες που αποτέλεσαν τους θεμέλιους λίθους της γλωσσολογικής ανθρωπολογίας, ιδιαίτερα της Αμερικάνικης σχολής σκέψης. Η προαναφερόμενη μελέτη, αποτέλεσε την βάση της υπόθεσης των Sapir-Whorf στα μέσα του 20 ου αιώνα. Αυτή η υπόθεση επιτρέπει να επανασυνδέσουμε με έναν εξαιρετικό τρόπο τις σημασίες της γλωσσικής κοινότητας, του λόγου, τις γλώσσας μέσα από μία συνεχή διαδικασία αλληλεξαρτώμενης δόμησης γλώσσας και λόγου.

Κατά τον Sapir, «Η γλώσσα κατασκευάζει τις ιδέες των ομιλητών και οι λέξεις είναι κοινωνικές μορφές που δομούν τον ζωντανό κόσμο». Κατά μια άλλη έννοια, «Θεωρούμε την γλώσσα ως συμβολικό οδηγό προς τον πολιτισμό. Για να το ερμηνεύσουμε διαφορετικά, η γλωσσολογία επίσης αποτελεί μια εξαιρετική βοήθεια για την μελέτη πολιτισμικών φαινομένων». Ο Whorf θεμελιώνει αυτή την συνοχή της γλωσσικής κοινότητας πάνω στη γλώσσα και τον λόγο. Μία συμφωνία η οποία επιβάλλεται σε κάθε δική μας κοινότητα λόγου και είναι κωδικοποιημένη από τις γλωσσικές μας δομές. Η επικοινωνιακή ικανότητα όπως έχει αναπτυχθεί από τον Dell Hymes, η αλληλεπιδραστική κοινωνιολογία με την επινόηση της έννοιας του προφορικού ρεπερτορίου κατά τον Gumpertz, ή της επικοινωνιακής εθνογραφίας με την επινόηση της σημασίας του προσώπου και των ρόλων όπως έχει αναπτυχθεί από τον Goffman, αποτελούν τις πιο επιτυχημένες θεωρίες για την έρευνα της σύνδεσης μεταξύ της γλώσσας και του πολιτισμού αναφορικά με τη δεκαετία του 1970.

Οι στόχοι, τα αντικείμενα και οι μέθοδοι της γλωσσολογίας, της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας, της ιστορίας, της εθνομουσικολογίας κατέχουν έναν αριθμό από αρχές που αντλούνται συχνά από τα ίδια επεξηγηματικά παραδείγματα για να καταστήσουν πιο αντιληπτά τα δεδομένα και τα φαινόμενα τα οποία συλλέγονται από καθεμία από αυτές (τις επιστήμες). Για να το διαπιστώσουμε αυτό από μία πιο

⁴ Sherzer Joel, « Langage et culture : une approche centrée sur le discours », *Langage et société*, 2012/1 (n° 139), p. 21-45

κοντινή απόσταση, φαίνεται πως αυτή η κίνηση στην οποία μόλις αναφερθήκαμε μπορεί να διαπιστωθεί από τα ερμηνευτικά μοντέλα. Μέσα από δύο επαναπροσεγγίσεις στην πραγματικότητα. Την γλωσσολογική και την μουσικολογική στην οποία βλέπουμε πως τα αντικείμενά τους και άρα ο τρόπος που κάθε μια εμβαθύνει πάνω σε όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, είναι αντιπαρατιθέμενος. Σχετικά με τους διαφορετικούς τρόπους μελέτης ανάμεσα σε αυτά τα αντικείμενα εμφανίζεται ο προφορικός λόγος και ο μουσικός λόγος που επιτρέπουν να εμπλουτιστούν οι βάσεις κατανόησης των προβληματικών των οποίων δεν υπάρχουν πιο κεντρικές θεματικές για την γενική ανθρωπολογία. Πιο συγκεκριμένα, αναφερόμαστε στην θεματική της πράξης ή δράσης και αυτήν της σημασίας. Σε αυτό το σημείο προτείνεται να λάβουμε υπόψιν σε τρεις διαφορετικούς χρόνους τους τρόπους αυτούς με τους οποίους τα αντικείμενα και οι κανόνες αποσαφηνίζονται πάνω στην βάση μίας ισχυρής αναφορικής ιδιαιτερότητας, εγκάρσιων θεματικών που προβάλλονται και με δυσκολία διαχωρίζονται μέρα με την ημέρα. Επιπλέον, θα ερευνήσουμε μέσω ενός αριθμού ερωτημάτων εναλλάξ ή ταυτόχρονα, ανάλογα με την περίπτωση, στον ένα ή τον άλλο τομέα των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Οι μελέτες αυτές επικεντρώνονται κατά προτεραιότητα πάνω σ αυτό το οποίο θα ονομάσουμε εν συνεχεία πνευματική σύζευξη δίχως να αμελήσουμε να αναφέρουμε εξίσου το γεγονός ότι οι αρχές πριν από όλα αποτυπώνουν τις κοινωνικές και πολιτικές σφαίρες μέσα σε περίπλοκους άξονες ανάπτυξης.

Ο εξελικτισμός και η διάχυση, αποτύπωσαν τα δικά τους στοιχεία στην ανθρωπολογία, την γλωσσολογία, την εθνομουσικολογία κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Τα αντικείμενα του υλικού πολιτισμού σε ίδιο βαθμό με τα εθιμικά μοτίβα, τα αφηγηματικά και τα συμβολικά, τις γλωσσικές δομές καθώς επίσης με τις σημασίες, τα μουσικά χαρακτηριστικά και τις συλλογές επιλέγονται στο πρίσμα του χρονολογικού άξονα μέσα από μία διεξοδική αναζήτηση, χωρική και χρονική μετάθεση. Από αυτό εξάγεται το συμπέρασμα πως μέσω ενός σημείου προέλευσης κάποια κοινωνική ομάδα μπορεί να ταυτιστεί και να τοποθετηθεί.

Αργότερα ακολούθησε η δομική περίοδος. Μία αφημένη σχέση στο απόρρευμα του μαθήματος της Γενικής Γλωσσολογίας του Ferdinand de Saussure (1995) η οποία επανέρχεται στα χρόνια του 1910, με τη θεωρία του γλωσσικού σημείου και του σημειολογικού του αντικειμένου και μέσα από τη διπλής φύσης πλαίσιο, δηλαδή της φωνολογίας και της σύνταξης όπως είχαν διαμορφωθεί στις αρχές των ερευνών του Troubetskoï το 1964 και του Jakobson το διάστημα 1963-1973. Μία σχέση η οποία χρονολογείται το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Επιπλέον πρόκειται για εκείνο το διάστημα που ο

Claude Lévi-Strauss πείστηκε πως υπάρχει κάποιο κοινό στοιχείο που εναλλάσσονταν μεταξύ της γλωσσολογίας και της ανθρωπολογίας πέρα από πολλούς παράγοντες οι οποίοι διέφεραν ως προς τις αρχές τους.

Ακόμα αργότερα, στις αρχές του 1970, η εθνομουσικολογία γνωρίζει μια από τις πολυάριθμες εξελίξεις της που οφείλεται στην συνάντηση της με την δομική και τη λειτουργική γλωσσολογία. Η εκκόλαψη της δομικής επιλογής πραγματοποιείται υπό αυτούς τους κανόνες για τους ίδιους λόγους που αυτές οι αρχές κινητοποιούσαν τον Clause Lévi-Strauss.

Αυτό σημαίνει ότι παρόλο που ορισμένοι παράγοντες διαφοροποιούν την γλωσσολογία, την ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία, υπάρχουν και άλλοι τους οποίους μοιράζονται χωρίς τη παραμικρή αμφιβολία πως θα μπορούσαμε να τους επικαλεστούμε ως αναλυτική σύλληψη. Η επίκληση αυτή είναι εφικτή εφόσον το επιστημονικό πεδίο συγκριθεί με την ανάγκη να ταυτοποιηθεί τυπικά το αντικείμενό τους, να εξελίξει τα σχέδια και τις συστατικές ενότητες, να απογράψει τους κανόνες που αφορούν τις σχέσεις μεταξύ σχεδίων και ενοτήτων. Βασισμένοι σε γεγονότα και πρότυπα που έχουν παρατηρηθεί, οι γλωσσολόγοι, ανθρωπολόγοι, εθνομουσικολόγοι αντιλαμβάνονται έναν σχετικό βαθμό αφαιρετικότητας, υπάρχουν απογραφές σχετικά περιορισμένες σε χαρακτηριστικά και κανόνες τον οποίων η συνάφεια βρίσκεται στο εσωτερικό ενός δοσμένου συνόλου από έθιμα, συλλογές, κείμενα. Το σύνολο αυτό θα σχετιστεί με σκοπό να φέρει στο φως υποκειμενικές αξίες πάνω σε μία βάση στην οποία οι ομιλητές μιας γλώσσας, οι κατέχοντες μια παράδοση, οι κληρονόμοι μιας πολιτιστικής κληρονομιάς υπόκεινται από τη δική τους πλευρά σε μια διαδικασία να αναγνωριστούν μεταξύ τους, να μιλήσουν σχετικά με τους κοινωνικούς κανόνες και ή την νομιμότητα να ταυτοποιήσουν αυτό που ύστερα θα ονομάσουν λάθη ή αποκλίσεις.

ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Ο 19^{ος} αιώνας ήταν πλήρης, περισσότερο από όσους αιώνες είχαν προηγηθεί, όσον αφορά τις κοινωνικές ανησυχίες. Αυτό διαπιστώθηκε σε όλους τους πολιτισμένους λαούς, μία ευγενική τάση να αναδιαμορφώσουν τους νόμους και να καθορίσουν εκ νέου τα ήθη μέσα σε ένα πλαίσιο βελτίωσης που οφείλεται σε ένα είδος ταπεινότητας και αδυναμίας να εισάγουν στην συλλογική ζωή ένα μεγαλύτερο σύνολο δικαιοσύνης. Οι προσπάθειες αυτές δεν στέφθηκαν από επιτυχία παρά σε ένα αρκετά περιορισμένο βαθμό. Η αιτία δεν ήταν άλλη από το γεγονός πως πριν γίνουν αυτές οι πράξεις, δεν ανησυχούσαμε παρά σε πολύ μικρό βαθμό για τη μελέτη του περιεχομένου στο οποίο αναφερόταν η αναδιαμόρφωση αυτή και μέσω του οποίου επιθυμούσαμε να μετατρέψουμε την

κοινωνία χωρίς να την γνωρίζουμε στη πραγματικότητα ικανοποιητικά. Πιο συγκεκριμένες έννοιες αναφορικά με τη παρούσα κατάσταση και σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο σταδιακά συστάθηκε(η κοινωνία), είχαν αποτυπωθεί από καινοτόμους κοινωνιολόγους κατακριτέων τάσεων που κατέληξαν να είναι άγονες. Αυτό το οποίο έλειπε κυρίως στη κοινωνική τέχνη για να επιτύχει, ήταν να στηριχθεί σε μία θετική κοινωνική επιστήμη. Η μεθοδική έρευνα για κοινωνικά γεγονότα επιχειρήθηκε με διάφορους τρόπους. Η ξεχωριστή ιστορία των ατόμων, των περιφερειών ,των λαών ήταν θαυμάσια ανεπτυγμένη και βελτιωμένη. Η γενική ιστορία των θεσμών είδε το φως. Είδαμε να χτίζεται η οικονομική ιστορία, η ιστορία της οικογένειας , των ηθών, της θρησκείας ,των τεχνών, των επιστημών και των γραμμάτων , του ιδιωτικού δίκαιου και του δημόσιου δίκαιου. Το ίδιο διάστημα, οργανώθηκαν η συγκριτική δημογραφία και η κοινωνική δημογραφία. Αλλά καμία από αυτές τις μελέτες σε γενικό πεδίο δεν κυριάρχησε απόλυτα στο αντικείμενό της. Επιπλέον, διατηρούν σκοτεινά σημεία αναφορικά με τις αξίες τους. Οι πραγματικές κοινωνικές επιστήμες ήταν ακόμη περιθωριοποιημένες. Δεν υπάρχει εκείνη τη περίοδο συμφωνία σε σχέση με τον ορισμό τους και τα όριά τους , ούτε ως προς την μέθοδό τους και τόσο τις μεταξύ τους σχέσεις όσο και με τις αντίστοιχες κοινωνικές τέχνες.

Για να ξεχωρίσει μία επιστήμη από μια σειρά επιστημών , πρέπει να συνδεθεί με ένα αντικείμενο το οποίο να έχει την δική του ιδιαιτερότητα. Υπάρχει αντίστοιχο ζήτημα για τις κοινωνικές επιστήμες το οποίο έχει γίνει αποδεκτό. Ο πρώτος που έκανε μία αξιολογική ταξινόμηση των επιστημών , ήταν ο Αριστοτέλης που έφτιαξε μια ειδική κατηγορία αναφορικά με την ζωή του ανθρώπου σε μια κοινωνία την οποία διέκρινε σε ηθική ,οικονομική και πολιτική. Τις αποκάλεσε ως πρακτικές επιστήμες , διότι ως στόχο έχουν να δώσουν κοινωνικούς κανόνες σε συλλογικές δραστηριότητες, διότι παρατηρούμε σε αυτές κάτι το οποίο θα ονομάζαμε τέχνες. Ακολουθούν επιπλέον αυτοί την άποψη όλοι όσοι τοποθετούνται έως τον 19^ο αιώνα σε τέτοιου είδους ζητήματα. Από την αναγέννηση , οι κοινωνικές επιστήμες αποκτούν έναν χαρακτήρα πιο συγκεκριμένο και έχουν μια πιο ολοκληρωμένη ανάπτυξη. Πηγάζουν από θεολογικές οπτικές τις οποίες ο Μεσαίωνας υπόσκαβε. Συνδέονται με συστήματα φυσικής φιλοσοφίας τα οποία βρισκόνταν σε στάδιο παράγωγης. Το σύνολό τους λαμβάνει προς τα τέλη του 18^{ου} αιώνα το όνομα « ηθικών και πολιτικών επιστημών», αλλά έχουν διαμορφωθεί σε πρακτικό επίπεδο, ζητούνται περισσότερο διδακτικές πράξεις παρά γνώσεις. Μία διαφορετική σύλληψη εμφανίζεται από την στιγμή που ο Montesquieu διακήρυξε ότι υπάρχουν φυσικοί νόμοι για τα κοινωνικά φαινόμενα. Αυτή η αντίληψη επικράτησε και στις φυσιοκρατικές σχολές παρόλο που ενοποιήθηκε περισσότερο από εκείνος στη σύγχρονη αντίληψη. Η ιστορική σχολή που σχηματίστηκε

στην Γερμανία τόσο για την μελέτη του δικαίου όσο και για την οικονομικό-πολιτική μελέτη είχε ως πηγή με μεγαλύτερη ευκρίνεια την σημαντικότητα και την αξία της έρευνας αυτών καθαυτών των γεγονότων. Ο Auguste Comte αποδέχτηκε αυτή τη προσέγγιση , δείχνοντας πως υπάρχει μία ομάδα φαινομένων τα οποία έχουν τους διαχωριστικούς τους χαρακτήρες και μπροστά σε αυτά πρέπει να γίνει μία εξέταση του συνόλου των φαινομένων αυτών , όπως θα μπορούσε να ειπωθεί διαφορετικά , των κοινωνικών φαινομένων. Υπό άλλους όρους μπορεί να φέρει στο φως μια πραγματική επιστήμη πριν να προμηθεύσουν με ύλη τις τέχνες. Αυτή η επιστήμη είναι γενική, αυτό σημαίνει ότι δεν εκπροσωπεί μία ή άλλη κατηγορία κοινωνικών φαινομένων , όπως πραγματοποιούν οι ξεχωριστές κοινωνικές επιστήμες , αλλά όλα τα κοινωνικά φαινόμενα στο σύνολό τους και στις κοινές τους σχέσεις . Πρόκειται για αυτή την επιστήμη του συνόλου που ο Comte δημιουργεί το όνομα κοινωνιολογία. Αυτή είναι μια θετική επιστήμη καθώς μελετά τα γεγονότα εκ των υστέρων, τα διαπιστώνει δεν τα φαντάζεται , εργάζεται σε διεργασίες συγκεκριμένων ερευνών, διαφορετικά χωρίς αμφιβολία από αυτά που έχουν την τιμή να μελετώνται από τις φυσικές επιστήμες , αλλά όχι λιγότερο αυστηρά από τα τελευταία. Για αυτόν τον λόγο προτάθηκε αρχικά από τον Comte να δοθεί η ονομασία «κοινωνική φυσική». Σε αυτό το σημείο, θα αναφερθούμε σε τρεις θεμελιώδεις κατηγορίες οι οποίες χαρακτηρίζουν την θεωρία του. Οι αρχές αυτές έγιναν αποδεκτές, από τότε, από τους οπαδούς της θεωρίας αυτής, αλλά και από ένα σύνολο , αυτών των οποίων φέρουν το όνομα των κοινωνιολόγων με κάποια επιρροή που αισθάνονται πως συνδέονται. Χτίζουν το βάθος των κοινών ιδεών τις οποίες δήλωσαν ότι αποδέχονται αυτοί που σήμερα σχηματίζουν την επιστημονική ομάδα που αφοσιώνεται σε κοινωνιολογικές μελέτες , ανοιχτό σύλλογο σε εκπροσώπους όλων των σχολών. Το διεθνές ινστιτούτο κοινωνιολογίας. Ένα σημείο που φαίνεται να είναι εξίσου θεμελιώδες είναι η θεωρία του Auguste Comte , η οποία δείχνει να μην έχει γίνει αποδεκτή από τους διαδόχους του. Για τον Auguste Comte η κοινωνιολογία δεν είναι μια γενική επιστήμη είναι και μία αφηρημένη επιστήμη που σημαίνει πως ασχολείται με σχέσεις. Μία από τις κυρίαρχες ιδέες του θετικισμού στην οποία στήριξε το όνομά του , είναι αυτή που υποστηρίζει πως η επιστήμη δεν μπορεί να αναμένει το απόλυτο , παρά μόνο το σχετικό, καθώς επίσης πως δεν καταγράφει το βάθος μιας ύπαρξης , αλλά το φαινόμενο αποκλειστικά. Συνεπώς, η κοινωνιολογία δεν μελετά παρά τα κοινωνικά φαινόμενα ,δηλαδή τις σχέσεις που υποστηρίζουν μεταξύ τους τα ζωντανά άτομα , κατά την εξέλιξη της δραστηριότητάς τους. Για να υπάρχει κοινωνία ,δεν σημαίνει πως όλα τα σημεία, τα οποία αντιστοιχίζονται είναι κοντά το ένα προς το άλλο. Πρέπει επιπλέον κανένα μεταξύ αυτών να μην αισθάνονται το ένα ξένο σε σχέση με τα υπόλοιπα. Επιπλέον, όλες αυτές οι ομοιότητες δεν μπορούν να χρονολογηθούν παρά σε σχέση με το χτες, πρέπει να είχαν μια ορισμένη διάρκεια , στην οποία έχουν αφήσει ορισμένα αποτυπώματα ,

τα οποία αντιστοιχούν σε αυτά τα οποία έχουν καθορίσει μεταξύ τους τον σύνδεσμο μιας κοινής παράδοσης. Η ανθρωπότητα αντίθετα, είναι σε μεγάλο βάθος διαιρεμένη. Μεταξύ των γεωγραφικών, εθνικών, γλωσσικών, οικονομικών, θρησκευτικών, πολιτικών κλασμάτων υπάρχουν εμπόδια τα οποία στις μέρες μας είναι απροσπέλαστα. Το πρωταρχικό γεγονός το οποίο αποτελεί σημείο εκκίνησης της κοινωνιολογίας, είναι ότι βρίσκεται γύρω της μια σειρά από πολύ διαφοροποιημένες ομάδες.

Ο παραμικρός στοχασμός δείχνει πως υπάρχουν κράτη πολιτικά κατασκευασμένα. Αυτό σημαίνει πως θα ήταν δυνατόν να υπολογίσουμε γύρω στα εκατό ανά την υφήλιο καθώς καθένα από αυτά τα έθνη έχει το δικό του έδαφος, του οποίου το κλίμα και η παραγωγή διαφέρουν αισθητά από τα αντίστοιχα των γειτονικών εδαφών. Σχηματίζουν μια εθνική ενότητα, αυτό το οποίο αποκαλούμε «δεύτερη φυλή». Αυτό που αποτελεί εθνικό χαρακτηριστικό για ένα έθνος είναι η «ελεύθερη κυκλοφορία του αίματος» ανάμεσα σε όλα του τα μέλη. Από μία άλλη οπτική γωνία, το έθνος δημιουργήθηκε κατά κύριο λόγο από την κοινή δοσμένη παιδεία προς όλα τα μέλη, δηλαδή κάτω από συνθήκες ενός συλλογικού πνεύματος. Αυτό σημαίνει πως πρόκειται για έναν κοινό τρόπο αντίληψης των πραγμάτων. Η επονομαζόμενη «ελεύθερη κυκλοφορία του αίματος» χτίστηκε από το γεγονός πως της δόθηκε μία γλώσσα, η οποία αποτελεί μηχανή αυτού του κοινωνικού συλλογισμού. Οργάνωσε γύρω από το δικό της πλαίσιο την οικογενειακή ζωή με έναν αισθητά ομοιόμορφο τρόπο πάνω σε όλο το έδαφος αυτό μια δεύτερη φυλή. Αυτή η φυλή κατέχει τα δικά της ήθη, τη θρησκεία της (τον τρόπο με τον οποίο ασκεί τη θρησκεία της), καλές τέχνες, τεχνικές. Κατασκευάζει η ίδια από μόνη της ένα στόχο για την ίδια. Οι σχέσεις της με ένα άλλο έθνος είναι πολύπλοκες.

Η κοινωνία είναι μια συλλογική ενότητα για της οποίας την ύπαρξη είναι απαραίτητη η διατήρηση της ατομικής ζωής. Αυτή η ενότητα ολόκληρη αποτελεί το κράτος. Εάν πρόκειται για επαγγελματικές κατηγορίες, τότε δεν μπορεί να διαφοροποιηθεί καθεμία διότι μέσα στην ίδια κοινωνία υπάρχουν άλλες ομάδες που διαφοροποιήθηκαν προς μια άλλη πλευρά, έναν εργασιακό διαχωρισμό, ένα στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί την μία κοινωνία με την άλλη, αλλά αν το παρατηρήσουμε μέσα από μία διαφορετική οπτική, η ανταλλαγή των προϊόντων τους είναι ένα εννοποιητικό στοιχείο.

Κατά τον ίδιο τρόπο, υπάρχουν ενώσεις πολύ εξαπλωμένες στις χώρες μας και στις οποίες δίνουμε μη ορθά το όνομα «κοινωνία» επιδιώκοντας για εμπορικές ενώσεις, μη κερδοσκοπικές ενώσεις, επιστημονικούς συλλόγους, ένωση καλών τεχνών, αθλητικές ενώσεις, πολιτικές και θρησκευτικές.

Καμία μεταξύ των παραπάνω αριθμημένων δεν έχει αντικείμενο τόσο γενικό έτσι ώστε να αξίζει και να

του ταιριάζει αυτή η ονομασία καθώς πρόκειται για συλλόγους οι οποίοι δεν δημιουργούν στα μέλη τους τίποτε άλλο παρά έναν περιορισμένο σύνδεσμο που οδηγεί σε άσκηση μιας μόνο από το συνολικό αριθμό των κοινωνικών λειτουργιών και όλες οι υπόλοιπες κοινωνικές λειτουργίες εκπληρώνονται εκτός του περιγύρου των παραπάνω ομάδων, μέσα από την «μεγάλη» κοινωνία. Θα ταίριαζε λοιπόν σε ενώσεις τέτοιου χαρακτήρα, να ονομάζονται προς αποφυγή σύγχυσης, σύλλογοι. Ο όρος κοινωνία δεν κατάφερε να καλύψει συλλογικές ομάδες ετερόκλητες. Επιπλέον, υφίσταται προβληματισμός, ο οποίος δεν έχει επιλυθεί, σχετικά με τις καταβολές των κοινωνικών σχημάτων. Πρέπει να αναφέρουμε πως υπάρχει ακόμη ένας προβληματισμός σχετικά με τους τελικούς ορισμούς αυτών των κοινωνικών σχημάτων. Αρκετά γεγονότα αποδεικνύουν πως η ανθρωπότητα στις ημέρες μας τείνει να προσαρμοστεί, να πλησιάσει τα διαφορετικά από εκείνη στοιχεία. Οι κάτοικοι πλέον είναι λιγότερο απόμακροι ο ένας από τον άλλο με την βοήθεια που έλαβαν από τα μέσα επικοινωνίας. Οι φυλές απομακρύνονται, τα ιδιώματα αυξάνονται, οι ευφυΐες ανεξαρτητοποιούνται. Οι ανταλλαγές πολλαπλασιάζονται ανάμεσα σε όλα τα μέρη της γης. Η ηθική πεποίθηση ενοποιείται, η επιστήμη ξεδιπλώνει παντού την κοινωφελή «αυτοκρατορία» της, ακόμη και οι θρησκείες αρχίζουν να είναι πιο ανεκτικές.

Το σύνολο των ατόμων δημιουργεί κάτι νέο και γνήσιο. Αυτό το σύνολο δημιουργείται από τα ίδια αυτά τα άτομα και η ύπαρξη του συνόλου αυτού εξαρτάται από τα άτομα που το περιβάλλουν.

Ο ψυχολογικός σύνδεσμος ο ίδιος είναι πολύπλοκος. Αρχικά, προέρχεται από την κληρονομικότητα, η οποία φέρει ως αποτέλεσμα η ανάπτυξη της νοοτροπίας ενός συνόλου να εξαρτάται από κάθε γενιά και κάθε γενιά από παλαιότερη γενιά. Από μια άλλη πλευρά, πηγάζει από την παιδεία η οποία προσφέρει σε όλα τα παιδιά και τους εφήβους μιας χώρας, τις ιδέες που κυριαρχούν στους ιθύνοντες του έθνους τους. Επιπλέον, απορρέει επίσης από τις κοινές ανάγκες ολόκληρης της κοινωνίας, από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες βρίσκεται τοποθετημένη συλλογικά η κοινωνία, διότι κάτω από συνθήκες πίεσης και έχοντας αυτές τις ανάγκες, το σύνολο των ατόμων που συνθέτουν την κοινωνία, αισθάνεται πως οδηγείται στην αναζήτηση των μέσων έτσι ώστε να ικανοποιηθούν οι ανάγκες του. Η άμεση δράση ορισμένων προσωπικοτήτων της ελίτ, ορισμένες στιγμές ενισχύει την ικανοποίηση των αναγκών αυτών, αλλά όχι με τον τρόπο που αυτό πραγματοποιείται σύμφωνα με όσα προαναφέραμε. Εν συνεχεία, δεν είναι εφικτό να έχει την ίδια σημασία ούτε να τοποθετηθεί σε αυτό που σε μας φαίνεται να βρίσκεται στον ίδιο βαθμό. Το δικό τους σύνολο αποτελεί αυτόν τον πολύπλοκο πνευματικό σύνδεσμο ο οποίος κρατάει την κοινωνία ενοποιημένη και μας κάνει να υποθέτουμε πως δεν πρόκειται για έναν σωματικό οργανισμό, τουλάχιστον ακολουθώντας μια φράση του Espinas, σύμφωνα με την οποία «η κοινωνία αποτελεί έναν οργανισμό ιδεών».

Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε τη πραγματικότητα σε σχέση με την θέση που αυτή κατέχει στον χώρο της τέχνης ο οποίος όπως ήδη αναφέραμε παραπάνω αποτελεί μία κοινωνική ομάδα. Σύμφωνα λοιπόν με τον René Worms στο έργο του «Philosophie des sciences sociales » , η πραγματικότητα είναι εκ βάθους διακριτή από αυτό το οποίο αποκαλούμε ιδεώδες. Η πραγματικότητα διαθέτει μία αντικειμενική υπόσταση εν αντιθέσει με το ιδεώδες που διαθέτει μια υποκειμενική υπόσταση. Η παραπάνω αναφορά αποτελεί μία διαπίστωση που προκύπτει από το γεγονός ότι πραγματικότητα και ιδεώδες έχουν δύο τρόπους ύπαρξης πολύ διαφορετικούς. Σε αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους ύπαρξης ανταποκρίνονται δύο διαστάσεις τις οποίες μπορεί να λάβει το πνεύμα. Όντας τοποθετημένο από αυτό το οποίο νωρίτερα ονομάσαμε «ιδεώδες» , αναζητά , εάν το πνεύμα υιοθετήσει το ιδεώδες , να το μεταφέρει μέσα από την πράξη. Το πνεύμα δίνει έτσι σε κάθε μια από αυτά που γίνονται στη πράξη αυτό το οποίο του έλειπε προηγουμένως. Επιπλέον, Η υποκειμενική υπόσταση μέσα στη πραγματικότητα, εξελίσσεται σε αντικείμενο σκέψης ,η αντικειμενική υπόσταση μέσα από το ιδεώδες εξελίσσεται σε πραγματικότητα. Μελετά το πραγματικό και ασκεί το ιδεώδες.

Η τέχνη θα εξελιχθεί ,η προσπάθεια να δημιουργηθεί αυτό το οποίο πρέπει να γίνει. Εφόσον το ιδεώδες δεν είναι ποτέ επαρκώς πραγματοποιήσιμο , εφόσον πρέπει να συσταθεί μαζί με τις αμέτρητες αντιδράσεις που υφίσταται, η τέχνη εφόσον έχει σχηματιστεί με στόχο μιλώντας με απόλυτο τρόπο όπως όφειλε να είναι , θα συνδεθεί πράγματι με την στιγμιαία πραγματοποίηση αυτού του οποίο μέσα από αυτή την κατεύθυνση μπορεί να γίνει. Θα δημιουργήσει με αυτόν τον τρόπο το μέλλον.

Μέσω της τέχνης ,ο άνθρωπος αντιδρά με τον εαυτό του, τον περιεργάζεται μέσω αυτής έτσι ώστε να του επιβάλει τις δικούς της τρόπους αντίληψης των πραγμάτων, προσπαθεί να ενεργεί με βάση τις δικές της επιθυμίες. Τα βήματα της τέχνης είναι διασπασμένα και επαγωγικά. Πρώτα από όλα τοποθετεί πολύ ψηλά το ιδεώδες. Ύστερα, οδηγείται να αντιμετωπίσει το ιδεώδες με την προ υπάρχουσα πραγματικότητα, για να καθορίσει σε ποιον βαθμό μπορεί με τη δική της σειρά να την ακολουθήσει. Από αυτή τη διαδικασία ,λαμβάνει οπτικές λιγότερο ευρείες, αλλά πιο συγκεκριμένες και πιο εφαρμόσιμες . Οδηγήθηκε σταδιακά στη μείωση των προσδοκιών της , έπαψε πλέον να δίνει παρά ξεχωριστά στοιχεία ,αλλά επιδεκτικά σε μία στιγμιαία φιλοδοξία.

Η τέχνη χρησιμοποιώντας τις θεωρίες της αναζητά μια μέθοδο, μία άσκηση η οποία να απορρέει από αυτές τις θεωρίες. Οι θεωρίες της τέχνης αντιθέτως, είναι εκ των προτέρων ιδέες , είναι αρχές τις

οποίες το πνεύμα φέρνει από το δικό του βάθος και θέλει να επιβάλει στα ίδια τα πράγματα. Αλλά είναι ακόμα πιο συνηθισμένο ότι οι θεωρίες της τέχνης δεν αντιστέκονται σε τάσεις εφαρμογής που έχουν πραγματοποιηθεί.

Μία κοινωνική τέχνη, όπως η ηθική τέχνη ξεκινάει θέτοντας το ιδανικό της, το καλό και το σωστό. Επιπλέον ακολουθώντας την πλευρά η οποία αναφέρθηκε παραπάνω, λαμβάνει υπόψιν της αυτό το ιδανικό, θέτοντάς το σε εφαρμογή, ενσωματώνοντας το στη πραγματική ζωή, με διδάγματα όλο και λιγότερο κοινά. Διεργάζεται με ένα είδος συλλογισμού τον οποίο μπορούμε να ονομάσουμε συλλογισμό πράξης. Ο ανώτερος από τους συλλογισμούς της προέρχεται από ένα αφηρημένο ιδανικό. Είναι σε ικανοποιητικό βαθμό κατανοητό, ότι δεν λαμβάνει επαρκώς υπόψιν την ποικιλία των περιστάσεων. Για να το ενσωματώσει σε αυτή τη ποικιλία, θα πρέπει να φτιάξει ένα νέο επαγωγικό συλλογισμό, να έχει σε μείζονα θέση τοποθετημένο το δίδαγμα το ίδιο και σε μικρότερη τις ιδιαίτερες συνθήκες όπου το υποκείμενο βρίσκεται τοποθετημένο έτσι ώστε να καταλήξει σε ένα συμπέρασμα που θα φανερώνει αυτό το οποίο λαμβάνει χώρα για τον ίδιο μία συγκεκριμένη ώρα, σε τέτοιο μέρος και σε κάποια καθορισμένη κοινωνική τάξη. Τα διδάγματα λοιπόν θα εξειδικευθούν δίχως παύση, με ιλιγγιώδη ταχύτητα για να μιλήσουν για τις καθοδικές κλίσεις που τα θαυμαστά και αδιάβαστα σονέτα του ιδανικού οδηγούν σε περιοχές λιγότερο ευχάριστες ως προς καθημερινή ζωή τους για να δουν εσωτερικά μεταξύ τους αυτοί οι οποίοι δεν γνωρίζουν διόλου να σταματούν σε αυτή τη κάθοδο και τα ρηχά σημεία.

Από την περιγραφή των κοινωνιών πρέπει κανείς να ξεκινήσει την έρευνά του, διότι η αληθινή ενότητα, στον τομέα της κοινωνιολογίας, είναι η εθνική ενότητα και είναι αυτή η ίδια που πρέπει να εκπροσωπηθεί αρχικά. Για αντιληφθούμε ορθά τους θεσμούς μίας χώρας, πρέπει να μελετήσουμε την χώρα αυτή μέσω του εθνικού της πλαισίου. Αυτό σημαίνει πως πρέπει να προσεγγίσουμε εκ νέου οτιδήποτε γνωρίζουμε σχετικά με αυτή την χώρα. Αναμφίβολα, θα ήταν εξαιρετικό εξίσου, να προσεγγίσουμε εκ νέου τους ανάλογους θεσμούς που υπάρχουν σε διαφορετικές χώρες έτσι ώστε να καταγράψουμε την αναπαραγωγή τους και να κρίνουμε την αξία τους. Όμως, η σύνδεση φαίνεται πιο θεμελιώδης ανάμεσα σε αυτούς και τις υπόλοιπες οργανώσεις της χώρας της αρχικής μελέτης μας. Εκτιμάται λοιπόν ότι η διεργασία της έρευνας και η ομαδοποίηση την οποία πρωτίτερα τοποθετήσαμε, κατέχει πράγματι πάνω στο διαφορετικό μία λογική προτεραιότητα. Πρέπει πρώτα με βάση αυτή την ομαδοποίηση να πραγματοποιηθούν οι πρώτες μελέτες. Το αποτέλεσμά τους θα μπορέσει να χρησιμοποιηθεί άμεσα ως στοιχείο σύνθετων συνθέσεων ακολουθώντας την δεύτερη διεργασία έρευνας και επιπλέον θα μπορέσει να γίνει από ειδικούς, πραγματοποιώντας αυθεντικές μελέτες οι οποίες θα οδηγήσουν στην ανακάλυψη νέων αντικειμένων τα οποία με την δική τους σειρά θα

εκμεταλλευτούν οι συγγραφείς οι οποίοι σχετίζονται με την περιγραφή των μεμονωμένων κοινωνιών. Ο πρώτος τρόπος διεξαγωγής των ερευνών αρχικά θεωρήθηκε ορθό να ονομαστεί συγκεκριμένη κοινωνιολογία και ο δεύτερος τρόπος διεργασίας μελέτης να ονομαστεί αφηρημένη κοινωνιολογία, διότι οι πρώτοι μελετούν τις κοινωνίες ως συγκεκριμένα σύνολα σε αντίθεση με τους δεύτερους τύπους μελετητών που εξετάζουν μερικώς αφηρημένα την δομή τους και τις λειτουργίες τους. Αλλά, αυτά τα ονόματα είναι λανθασμένα. Οι πρώτες μέθοδοι μελέτης, πρέπει να απομονωθούν ,δηλαδή να αφαιρέσουν κάθε κοινωνία από όλες τις υπόλοιπες. Η αφαίρεση συνιστά μια γενικευμένη πνευματική διαδικασία που λαμβάνει χώρα σε όλες τις έρευνες. Είναι μία χωρίς παύση τάση να απομονώνεται ένα αντικείμενο από την φιλοδοξία του ερευνητή έτσι ώστε να μελετηθεί ολοκληρωμένα. Από την αντίθετη πλευρά, οι δεύτερες μέθοδοι μελέτης παρεμβαίνουν εξίσου με θετικό τρόπο στα πράγματα , με μία συγκεκριμένη πραγματικότητα. Σε αυτό το σημείο και με τα άνωθεν δεδομένα, φάνηκε πως θα μπορούσε επίσης να δοθεί στην πρώτη μέθοδο διεργασίας έρευνας, το όνομα των ιδιαίτερων κοινωνικών επιστημών και στην δεύτερη μέθοδο μελέτης, το όνομα των γενικών κοινωνικών επιστημών. Αλλά οι όροι αυτοί δεν θα είχαν εκληφθεί με τον σωστό τρόπο από άποψη γραμματική , με βάση το σκεπτικό μας. Για τον λόγο αυτό θα έπρεπε να κάνουμε την ακόλουθη διάκριση: κοινωνικές επιστήμες ξεχωριστών αντικειμένων, και ,κοινωνικές επιστήμες για γενικά θέματα.

Θα ενσωματώσουμε αυτές τις περιγραφικές κοινωνικές επιστήμες και τις συγκριτικές κοινωνικές επιστήμες των οποίων τα αρνητικά χαρακτηριστικά αντιλαμβανόμαστε, και μας φαίνονται πως εκφράζουν σωστά την διαφορά τις δύο διαδικασίες που επιθυμούμε να γνωρίσουμε. Την ανασκόπηση των μεμονωμένων κοινωνιών από την μία πλευρά και την επαναπροσέγγιση των δομών και λειτουργιών τους από την άλλη πλευρά.

Στην ανθρωπολογική κοινότητα του Παρισιού , που είναι ένα από τα κυριότερα κέντρα του πολιτισμού, θεωρούμε γενικά πως η ανθρωπολογία προσεγγίζει όλες τις σχετικά με τον άνθρωπο επιστήμες , είτε ερευνώντας το άτομο είτε το κοινωνικό στοιχείο. Θα εμπειρείχε λοιπόν ορισμένες φορές την ανθρώπινη βιολογία ,ανατομία , φυσιολογία, ψυχολογία καθώς και όλες τις κοινωνικές επιστήμες. Θα μπορούσε να είναι λοιπόν ένα κάδρο γύρω από αυτό το πλαίσιο , σε αντίθετη περίπτωση θα το προσπερνούσε. Εάν προσδώσουμε την πιο μετριοπαθή αναλογία ,διακρίνοντας σε εκείνη την περιγραφή της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από την ποικιλία των μορφών που ονειρεύεται προς τον χώρο και τον χρόνο, μία παρόμοια λοιπόν μελέτη, στην οποία θα επανερχόταν επακριβώς το όνομα της εθνικής ανθρωπολογίας και που θα μπορεί να ταξινομηθεί στις κοινωνικές σπουδές ,διαφορετικά

,τουλάχιστον ανάμεσα στις βιολογικές-κοινωνικές σπουδές που αποτελούν ιδιαίτερο τμήμα τους. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διερευνήσουμε αυτό το οποίο ονομάζουμε λαογραφικό στοιχείο. Είναι η μελέτη των λαϊκών παραδόσεων . Αλλά αυτές οι παραδόσεις είναι κατά κανόνα αρκετά διαφορετικές : θρησκευτικές, ηθικές, οικογενειακές. Το περιεχόμενό τους είναι χρησιμοποιήσιμο υπό την προϋπόθεση να ελέγχεται από τις ιδιαίτερες επιστήμες που αποτελούν για μας την συγκριτική ψυχολογία των κοινωνιών.⁵

Η ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΥΠΟΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥΣ

Από μία πολιτισμική προοπτική , η παραγωγή προϊόντων είναι εξίσου μία πολιτισμική και γνωστική διαδικασία. Τα παραγόμενα είδη δεν πρέπει να είναι αποκλειστικά , υλικά κατασκευασμένα ως αντικείμενα , αλλά εξίσου πολιτισμικά , χαρακτηρισμένα από μία πολιτισμική υπόσταση ως υπάρξεις κάπου είδους έξω από το συνολικό εύρος των διαθέσιμων αντικειμένων προς την κοινωνία. Ορισμένα μόνο από αυτά έχουν θεωρηθεί ως κατάλληλα για να επισημανθούν ως είδη. Εξάλλου, το ίδιο πράγμα είναι πιθανό να είναι επεξεργασμένο ως ένα προϊόν σε μια χρονική στιγμή ή κάποια διαφορετική χρονική στιγμή και τελικά το ίδιο αντικείμενο μπορεί να έχει περιέλθει στην οπτική αντίληψη ενός προσώπου ως ένα προϊόν την ίδια στιγμή και σαν κάτι διαφορετικό από ένα άλλο πρόσωπο. Τέτοιες μετατοπίσεις και διαφορές στις οποίες σε μία χρονική περίοδο ένα προϊόν είναι πιθανό να

⁵ Worms, René, Philosophie des sciences sociales. Objet des sciences sociales ,1903-1907.

αποκαλύπτει μία ηθική οικονομία η οποία στέκεται πίσω από την αντικειμενική οικονομία των ορατών συναλλαγών. Στην σύγχρονη δυτική αντίληψη, εκλαμβάνουμε ως περισσότερο ή λιγότερο ως ενισχυμένη την άποψη ότι τα πράγματα- ως φυσικά αντικείμενα και τα συνδεδεμένα δικαιώματα με αυτά τα πράγματα , αναπαριστούν το φυσικό σύμπαν της εξατομίκευσης και της ιδιαιτερότητας. Αυτή η εννοιολογική πολικότητα των εξατομικευμένων προσώπων και των εμπορευματοποιημένων πραγμάτων είναι ένα πρόσφατο ύπαρξη και από πολιτισμική άποψη, εξαιρετική.¹

Επιπλέον, πρέπει να ληφθεί υπόψη πως οι άνθρωποι μπορούν να εμπορευματοποιηθούν και έχουν εμπορευματοποιηθεί επανειλημμένα σε αναρίθμητες κοινωνίες κατά τη διάρκεια της ιστορίας μέσω αυτών των ευρέως διαδεδομένων θεσμών που είναι γνωστοί με τον γενικό όρο δουλοκτημοσύνη. Ως εκ τούτου, μπορεί να είναι ενδεικτικό να προσεγγίσουμε την έννοια του εμπορεύματος εξετάζοντάς την πρώτα στο πλαίσιο της δουλείας, η δουλοκτημοσύνη ξεκινά με τη σύλληψη ή την πώληση, όταν το άτομο απομακρύνεται από την προηγούμενη κοινωνική του ταυτότητα και γίνεται μη άτομο, στην πραγματικότητα ,αντικείμενο και και πραγματικό ή δυνητικό εμπόρευμα. Αλλά η διαδικασία συνεχίζεται. Ο σκλάβος αποκτάται από ένα άτομο ή μια ομάδα και εισάγεται στην ομάδα υποδοχής, εντός της οποίας επανακοινωνικοποιείται και επαναχρησιμοποιείται δίνοντάς του μια νέα κοινωνική ταυτότητα. Ο εργάτης του εμπορεύματος ουσιαστικά επανεξατομικεύεται αποκτώντας μια νέα κατάσταση (σε καμία περίπτωση πάντα ταπεινή) και μια μοναδική διαμόρφωση προσωπικών σχέσεων.

Εν συντομία, η διαδικασία έχει απομακρύνει τον δούλο από το απλό καθεστώς του ανταλλάξιμου εμπορεύματος και προς αυτό ενός μοναδικού ατόμου που καταλαμβάνει μια συγκεκριμένη κοινωνική και προσωπική θέση. Αυτός ή αυτή συνεχίζει να έχει μια πιθανή ανταλλακτική αξία που μπορεί να πραγματοποιηθεί ή να μεταπωληθεί. Σε πολλές κοινωνίες, αυτό ίσχυε και για τους «ελεύθερους» που υπόκεινται σε πώληση υπό ορισμένες καθορισμένες συνθήκες.

Στο βαθμό που σε τέτοιες κοινωνίες όλα τα άτομα είχαν μια ανταλλακτική αξία και ήταν εμπορευματοποιήσιμα, η εμπορευματοποίηση σε αυτές σαφώς δεν περιοριζόταν πολιτισμικά στον κόσμο των πραγμάτων. Οι βιογραφίες υπήρξαν με διάφορους τρόπους στην ανθρωπολογία. Κάποιος μπορεί να παρουσιάσει μια πραγματική βιογραφία ή να κατασκευάσει ένα τυπικό βιογραφικό μοντέλο από τυχαία συγκεντρωμένα βιογραφικά δεδομένα, όπως το κάνει το κεφάλαιο του τυπικού κύκλου ζωής σε μια γενική εθνογραφία. Ένα πιο θεωρητικά συνειδητοποιημένο βιογραφικό μοντέλο είναι

μάλλον πιο απαιτητικό. Βασίζεται σε έναν εύλογο αριθμό πραγματικών ιστοριών ζωής. Παρουσιάζει το εύρος των βιογραφικών δυνατοτήτων που προσφέρει η εν λόγω κοινωνία και εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιούνται αυτές οι δυνατότητες στις ιστορίες ζωής διαφόρων κατηγοριών ανθρώπων. Και εξετάζει εξιδανικευμένες βιογραφίες που θεωρούνται επιθυμητά πρότυπα στην κοινωνία και τον τρόπο που γίνονται αντιληπτές οι πραγματικές αποκλίσεις από τα πρότυπα. Όπως παρατήρησε η Margaret Mead, ένας τρόπος για να κατανοήσουμε μια κουλτούρα είναι να δούμε με πόση περιεκτικότητα μια βιογραφία θεωρείται ότι ενσαρκώνει μια επιτυχημένη κοινωνική καριέρα.

Σαφώς, αυτό που θεωρείται ως μια καλοζωισμένη ζωή κατά μήκος των Γάγγη, ή στη Βρετάνη ή μεταξύ των Εσκιμώων. Φαίνεται ότι μπορούμε να θέσουμε κερδοφόρα το ίδιο φάσμα και τα ίδια είδη πολιτισμικών ερωτημάτων για να καταλήξουμε σε βιογραφίες των πραγμάτων.

Στις αρχές του περασμένου αιώνα, σε ένα άρθρο με τίτλο "η γενεαλογική μέθοδος της έρευνας ανθρωπολογίας (1910), ο W. H. Rivers πρόσφερε αυτό που έκτοτε έχει γίνει ένα τυπικό εργαλείο στην εθνογραφική επιτόπια εργασία. -είναι να δείξουμε πώς η ορολογία και οι σχέσεις συγγένειας μπορούν να υπερτερούν σε ένα γενεαλογικό διάγραμμα και να ανιχνευθούν μέσω της κοινωνικής δομής στο χρόνο που αντικατοπτρίζει το διάγραμμα. Αλλά ο Rivers πρότεινε και κάτι άλλο: ότι για παράδειγμα όταν ο ανθρωπολόγος αναζητά κανόνες κληρονομικότητας, μπορεί να συγκρίνει την ιδανική δήλωση των κανόνων με την πραγματική κίνηση ενός συγκεκριμένου αντικειμένου, όπως μια πλοκή ζώνης. Μέσα από το γενεαλογικό διάγραμμα, σημειώνοντας συγκεκριμένα πώς περνά από χέρι σε χέρι. Αυτό που πρότεινε ο Rivers ήταν ένα είδος βιογραφίας των πραγμάτων ως προς την ιδιοκτησία.

Αλλά μια βιογραφία μπορεί να επικεντρώνεται σε αναρίθμητα άλλα θέματα και γεγονότα. Κάνοντας τη βιογραφία ενός πράγματος, θα έκανε κανείς ερωτήσεις παρόμοιες με αυτές που κάνει για τους ανθρώπους. ποιες κοινωνιολογικά είναι οι βιογραφικές δυνατότητες που ενυπάρχουν στο καθεστώς και την περίοδο και τον πολιτισμό του, και πώς πραγματοποιούνται αυτές οι δυνατότητες; που έρχεται το πράγμα και ποιος το έφτιαξε; ποια ήταν η καριέρα της μέχρι τώρα, και ποια θεωρούν οι άνθρωποι ιδανική καριέρα για τέτοια πράγματα; Ποιες είναι οι αναγνωρισμένες ηλικίες ή περίοδοι «ζωής» στα πράγματα και ποιοι είναι οι πολιτιστικοί δείκτες για αυτούς; πώς αλλάζει η χρήση των πραγμάτων με την ηλικία του και τι συμβαίνει με αυτό όταν φτάσει στο τέλος της χρησιμότητάς του.

Για εμάς μια βιογραφία ενός πίνακα ενός μεγάλου ζωγράφου παραδείγματος που καταλήγει σε να χάνεται μετά το τέλος της χρήσης του από τον αγοραστή του πίνακα αυτού, είναι τόσο τραγική όσο η βιογραφία των αντικειμένων που μεταφέρουν πιο λεπτές έννοιες. Τι γίνεται με τον συγκεκριμένο

καλλιτέχνη που καταλήγει σε μια ιδιωτική και απρόσιτη συλλογή; για κάποιο έργο που βρίσκεται παραμελημένο σε ένα υπόγειο μουσείου; Πώς πρέπει να νιώθουμε όταν ένας ακόμη πίνακας του ζωγράφου αυτού φεύγει από τη χώρα προέλευσης του για άλλες χώρες όπως παραδείγματος χάρη τις Ηνωμένες Πολιτείες ή τη Νιγηρία; Οι πολιτισμικές απαντήσεις σε τέτοιες βιογραφικές λεπτομέρειες αποκαλύπτουν μια μπερδεμένη μάζα πεποιθήσεων και αξιών που διαμορφώνουν τη στάση μας απέναντι σε αντικείμενα που ονομάζονται «τέχνη» . Οι βιογραφίες των πραγμάτων μπορούν να κάνουν εμφανές αυτό που διαφορετικά θα μπορούσε να παραμείνει σκοτεινό, μπορούν να δείξουν αυτό που τόσο συχνά τόνισαν οι ανθρωπολόγοι. Ότι αυτό που είναι σημαντικό για την υιοθέτηση εξωγήινων αντικειμένων, ως εξωγήινων ιδεών - δεν είναι το γεγονός ότι τα υιοθέτησαν, αλλά ο τρόπος με τον οποίο αυτά επαναπροσδιορίζονται πολιτιστικά και χρησιμοποιούνται.

Κάποιος είναι πιθανόν να αναφέρει σε κάθε βιογραφία κάποια προηγούμενη αντίληψη για το σε τι λεπτομέρειες πρέπει να επικεντρωθεί. Δεχόμαστε ότι κάθε άτομο έχει πολλές βιογραφίες, ψυχολογικές, επαγγελματικές, πολιτικές, οικογενειακές και ούτω καθεξής - καθεμία από τις οποίες επιλέγει ορισμένες πτυχές της ιστορίας της ζωής και απορρίπτει άλλες. Μια βιογραφία μπορεί να επικεντρωθεί στη θέση της στην οικονομία της οικογένειας του ιδιοκτήτη, μια άλλη μπορεί να συσχετίσει την ιστορία της ιδιοκτησίας της με την ταξική δομή της κοινωνίας και μια τρίτη μπορεί να επικεντρωθεί στον ρόλο της στην κοινωνιολογία των συγγενικών σχέσεων της οικογένειας, όπως η χαλάρωση των οικογενειακών δεσμών στην Αμερική της ενίσχυσης τους και ύστερα στην Αφρική. Αυτό που θα έκανε μια βιογραφία πολιτιστική δεν είναι τι πραγματεύεται, αλλά πώς και από ποια οπτική γωνία. Μια πολιτισμικά ενημερωμένη οικονομική βιογραφία ενός αντικειμένου θα αντιμετωπιζόταν ως μια πολιτισμικά κατασκευασμένη οντότητα, προικισμένη με πολιτιστικά συγκροτημένες κατηγορίες. Είναι από αυτή την άποψη που θα θέλαμε να προτείνουμε ένα πλαίσιο για την εξέταση των εμπορευμάτων ή μάλλον, μιλώντας διαδικαστικά για την εμπορευματοποίηση. Αλλά πρώτα από όλα πρέπει να τεθεί μία ερώτηση: τι είναι ένα εμπόρευμα;

Υποθέτουμε ότι τα εμπόρευμα είναι ένα παγκόσμιο πολιτισμικό φαινόμενο. Η ύπαρξή τους σε συναλλαγές που περιλαμβάνουν την ανταλλαγή πραγμάτων (Αντικείμενα και υπηρεσία), η ανταλλαγή είναι ένα παγκόσμιο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης κοινωνικής ζωής και, σύμφωνα με ορισμένους θεωρητικούς στον πυρήνα της. Εκεί που διαφέρουν οι κοινωνίες είναι ο τρόπος με τον οποίο η εμπορευματοποίηση ως ειδική έκφραση ανταλλαγής δομείται και σχετίζεται με το κοινωνικό σύστημα,

στους παράγοντες που ενθαρρύνουν ή εμπεριέχουν μακροπρόθεσμες τάσεις επέκτασης ή σταθεροποίησή του και στον πολιτισμικό και ιδεολογικό τομέα που περιστοιχίζεται από εργασίες. Τι λοιπόν, κάνει ένα πράγμα εμπόρευμα;

Ένα εμπόρευμα είναι ένα πράγμα που έχει αξία χρήσης και που μπορεί να ανταλλάσσεται σε μια διακριτή συναλλαγή με ένα αντίστοιχο, το ίδιο το γεγονός της ανταλλαγής δείχνει ότι το αντίστοιχο έχει, στο άμεσο πλαίσιο, μια ισοδύναμη αξία. το αντίστοιχο λαμβάνεται εξίσου εμπόρευμα κατά τη στιγμή της ανταλλαγής. Ως εκ τούτου, στη Δύση, ως θέμα πολιτισμικής σύντομης ζώνης, συνήθως θεωρούμε ότι η δυνατότητα πώλησης είναι ο αλάνθαστος δείκτης της κατάστασης του εμπορεύματος, ενώ η μη πωλησιμότητα μεταδίδει σε ένα πράγμα μια ιδιαίτερη αύρα απόκλισης από το εγκόσμιο και το κοινό.

Στην πραγματικότητα, φυσικά, η δυνατότητα πώλησης για χρήματα δεν είναι απαραίτητο χαρακτηριστικό του καθεστώτος των εμπορευμάτων δεδομένης της ύπαρξης ανταλλαγής εμπορευμάτων σε μη νομισματικές οικονομίες.

Ο σκοπός της συναλλαγής δεν είναι, για παράδειγμα, να ανοίξει ο δρόμος για κάποιο άλλο είδος συναλλαγής, όπως στην περίπτωση των δώρων που δίνονται για την έναρξη διαπραγματεύσεων γάμου ή για την εξασφάλιση της αιγίδας. καθεμία από τις περιπτώσεις είναι μια μερική συναλλαγή που θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη στο πλαίσιο ολόκληρης της συναλλαγής. ενώ η ανταλλαγή πραγμάτων περιλαμβάνει εμπορεύματα, μια αξιοσημείωτη εξαίρεση είναι οι ανταλλαγές των σχέσεων αμοιβαιότητας, όπως αυτές έχουν οριστεί κλασικά στην ανθρωπολογία. Εδώ δίνονται δώρα για να προκαλέσουν μια παρόμοια υποχρέωση - μια ατελείωτη αλυσίδα δώρων και υποχρεώσεων. Τα ίδια τα δώρα μπορεί να είναι πράγματα που χρησιμοποιούνται συνήθως ως εμπόρευμα (γιορτές, είδη πολυτελείας, υπηρεσίες), αλλά κάθε συναλλαγή δεν είναι διακριτική και καμία, καταρχήν δεν είναι τερματική. Το να πωλείται ένα αντικείμενο (εμπόρευμα) με χρήματα ή να μπορεί να ανταλλάσσεται με μια ευρεία γκάμα άλλων πραγμάτων σημαίνει ότι έχει κάτι κοινό με έναν μεγάλο αριθμό αξιών. Η χρήση ενός κατάλληλα εννοιολογικά φορτωμένου αρχαίου όρου , το να είναι εμπορεύσιμο ή ευρέως ανταλλάξιμα τα αντικείμενα,σημαίνει ότι είναι "κοινά" -το αντίθετο του να είναι ασυνήθιστα, ασύγκριτα, ιδιαίτερα, μοναδικά και επομένως δεν ανταλλάσσεται με οτιδήποτε άλλο. Το τέλειο εμπόρευμα θα ήταν αυτό στο οποίο τα πάντα είναι ανταλλάξιμα ή προς πώληση. Με την ίδια λογική, ο τέλειος μη εμπορευματοποιημένος κόσμος θα ήταν ένας κόσμος στον οποίο τα πάντα είναι μοναδικά ιδιαίτερα και αμετάβλητα. Οι δύο καταστάσεις είναι ιδανικοί πολιτικοί τύποι και κανένα πραγματικό οικονομικό σύστημα δεν θα μπορούσε να συμμορφωθεί σε κανέναν από τους δύο. Σε κανένα σύστημα, τα πάντα

δεν είναι τόσο μοναδικά ώστε να αποκλείουν ακόμη και τον υπαινιγμό της ανταλλαγής. Και σε κανένα σύστημα, το οτιδήποτε αντικείμενο ,δεν είναι εμπόρευμα και ανταλλάξιμο με οτιδήποτε άλλο μέσα σε μια ενιαία σφαίρα ανταλλαγής.

Μια τέτοια κατασκευή του κόσμου στην πρώτη περίπτωση ως εντελώς ομοιογενής ως προς την αποτίμηση και στη δεύτερη, ως εντελώς ομοιογενής - θα ήταν ανθρωπίνως και πολιτισμικά αδύνατη.

Μπορούμε να δεχτούμε, με τους περισσότερους φιλοσόφους, γλωσσολόγους και ψυχολόγους, ότι ο ανθρώπινος νους έχει μια εγγενή τάση να επιβάλλει τάξη στο χάος του περιβάλλοντός του ταξινομώντας το περιεχόμενό του, και χωρίς αυτήν την ταξινόμηση η γνώση του κόσμου και η προσαρμογή σε αυτόν δεν θα ήταν δυνατή. Ο πολιτισμός εξυπηρετεί το μυαλό επιβάλλοντας μια συλλογικά κοινή γνωστική τάξη στον κόσμο, η οποία, αντικειμενικά είναι εντελώς ετερογενής και παρουσιάζει μια ατελείωτη σειρά, μοναδικών πραγμάτων. Ο πολιτισμός επιτυγχάνει τάξη χαράσσοντας, μέσω του προορισμού και της ταξινόμησης, διακριτούς τομείς ομοιογένειας εντός της συνολικής ετερογένειας.

Ωστόσο, αν η διαδικασία της ομογενοποίησης γίνει υπερβολικά εκτεταμένη και ο αντιληπτός κόσμος αρχίσει να προσεγγίζει πολύ στενά τον άλλο πόλο στην περίπτωση των αγαθών, η λειτουργία της νοητικής διάκρισης υπονομεύεται.

Τόσο τα άτομα όσο και οι πολιτιστικές συλλογικότητες πρέπει να πλοηγούνται κάπου ανάμεσα στα πολικά άκρα ταξινομώντας τα πράγματα σε κατηγορίες που ταυτόχρονα ούτε υπερβολικά πολλές ούτε υπερβολικά συνεπτυγμένες. Εν συντομία, αυτό που συνήθως αποκαλούμε «δομή» βρίσκεται ανάμεσα στην ετερογένεια του υπερβολικού διαχωρισμού και την ομοιογένεια του υπερβολικού όγκου. Στη σφαίρα των αξιών ανταλλαγής, αυτό σημαίνει ότι ο φυσικός κόσμος των μοναδικών πραγμάτων πρέπει να τακτοποιηθεί σε διάφορες διαχειρίσιμες κατηγορίες αξίας - αυτό είναι διαφορετικό πράγμα πρέπει να επιλεγεί και να γίνει γνωστικά παρόμοιο όταν τοποθετείται σε κάθε κατηγορία και ανόμοιο όταν τοποθετείται σε διαφορετικές κατηγορίες. Αυτό αποτελεί βάση για ένα γνωστό οικονομικό φαινόμενο που βρίσκεται σε κάθε κοινωνία, αν και οι Δυτικοί είναι πιο ικανοί να το αντιληφθούν σε μη εμπορικές και μη νομισματικές οικονομίες. Η φύση και η δομή αυτών των σφαιρών ανταλλαγής ποικίλλει μεταξύ των κοινωνιών, διότι, όπως μπορούμε να περιμένουμε με τους Durkheim και Mauss, τα πολιτιστικά συστήματα ταξινόμησης αντικατοπτρίζουν τη δομή και τους πολιτιστικούς πόρους των εν λόγω κοινωνιών.

Και πέρα από αυτό, όπως μπορούμε να περιμένουμε με τον Dumont (1972), υπάρχει επίσης κάποια τάση να επιβάλλουν μια ιεραρχία στις κατηγορίες. Ο πολιτισμός αναλαμβάνει το λιγότερο σαρωτικό καθήκον να κάνει την ισοδυναμία αξίας, δημιουργώντας αρκετές διακριτές σφαίρες βασικών εμπορευμάτων.

Από αυτή την άποψη, μια πολυκεντρική οικονομία δεν είναι μια εξωτικά περίπλοκη απόδοση ενός απλού συστήματος ανταλλαγής. Είναι μάλλον το αντίθετο, ένα κατόρθωμα απλοποίησης αυτού που είναι φυσικά μια αμετάβλητη μάζα μεμονωμένων στοιχείων. Αντιλαμβάνεται κανείς, μια τάση που ενυπάρχει σε κάθε σύστημα ανταλλαγής προς τη βέλτιστη εμπορευματοποίηση - την τάση να επεκταθεί η θεμελιωδώς σαγηνευτική ιδέα της ανταλλαγής σε όσο το δυνατόν περισσότερα αντικείμενα επιτρέπει η υπάρχουσα τεχνολογία ανταλλαγής. Εξ ου και η καθολική αποδοχή του χρήματος όποτε αυτό εισήχθη σε μη νομισματοποιημένες κοινωνίες και η αδυσώπητη κατάκτηση της εσωτερικής οικονομίας αυτών των κοινωνιών, ανεξάρτητα από την αρχική απόρριψη και την ατομική δυσαρέσκεια γι' αυτό. Κάποιος μπορεί να ερμηνεύσει το έργο του Braudel (1983) υπό αυτό το πρίσμα, δείχνοντας πώς η ανάπτυξη στην πρώιμη νεότερη Ευρώπη μιας σειράς νέων θεσμών διαμόρφωσε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί νέα τεχνολογία ανταλλαγής και πώς αυτό, με τη σειρά του, οδήγησε στην έκρηξη της εμπορευματοποίησης που ήταν η ρίζα του καπιταλισμού. Η εκτεταμένη εμπορευματοποίηση που συνδέουμε με τον καπιταλισμό δεν είναι επομένως χαρακτηριστικό του καπιταλισμού καθαυτού, αλλά της τεχνολογίας ανταλλαγής που ιστορικά συνδέθηκε με αυτόν και η οποία έθεσε δραματικά ευρύτερα όρια στη μέγιστη εφικτή εμπορευματοποίηση. Οι σύγχρονες κρατικές, μη καπιταλιστικές οικονομίες σίγουρα δεν δείχνουν κανένα σημάδι συστηματικής εξαίρεσης από αυτή την τάση, παρόλο που υπάρχει η πιθανότητα να προσπαθήσουν να την ελέγξουν με πολιτικά μέσα. Πράγματι, δεδομένων των ενδημικών ελλείψεων και της ύπαρξης των μαύρων αγορών, η εμπορευματοποίηση σε αυτές επεκτείνεται σε νέους τομείς, στους οποίους ο καταναλωτής, για να αγοράσει αγαθά και υπηρεσίες, πρέπει πρώτα να αγοράσει πρόσβαση στη συναλλαγή. Η εμπορευματοποίηση, λοιπόν, θεωρείται καλύτερα ως μια διαδικασία του γίνεσθαι παρά ως μια κατάσταση ύπαρξης του συνόλου ή της ύπαρξης. Η επέκτασή του πραγματοποιείται με δύο τρόπους: Πρώτον, σε σχέση με κάθε πράγμα, καθιστώντας το ανταλλάξιμο με όλο και περισσότερα άλλα πράγματα και δεύτερον σε σχέση με το σύστημα ως σύνολο, κάνοντας όλο και περισσότερα διαφορετικά πράγματα ευρύτερα ανταλλάξιμα. Το αντίθετο κίνητρο σε αυτή τη δυνατότητα της ροής της εμπορευματοποίησης είναι ο πολιτισμός. Με την έννοια ότι η εμπορευματοποίηση ομογενοποιεί την αξία, ενώ η ουσία της κουλτούρας είναι οι διακρίσεις, η υπερβολική εμπορευματοποίηση είναι αντιπολιτισμική, καθώς πολλοί το έχουν

αντιληφθεί ή το έχουν αισθανθεί. Ο Durkheim, το είδε, ότι οι κοινωνίες πρέπει να ξεχωρίσουν ένα συγκεκριμένο τμήμα του περιβάλλοντός τους, χαρακτηρίζοντάς το ως «ιερό» η ιδιαιτερότητα είναι ένα μέσο για αυτόν τον σκοπό. Ο πολιτισμός διασφαλίζει ότι ορισμένα πράγματα παραμένουν αδιαμφισβήτητα μοναδικά, αντιστέκεται στην εμπορευματοποίηση άλλων. Και μερικές φορές επαναπροσδιορίζει ό,τι έχει εμπορευματοποιηθεί.

Σε κάθε κοινωνία, υπάρχουν πράγματα που αποκλείεται να εμπορευματοποιηθούν, ορισμένες από τις απαγορεύσεις είναι πολιτισμικές και τηρούνται συλλογικά. Στις κρατικές κοινωνίες, πολλές από αυτές τις απαγορεύσεις είναι έργο χειρός του κράτους, με τη συνήθη εμπλοκή μεταξύ αυτού που εξυπηρετεί την κοινωνία γενικότερα, αυτού που εξυπηρετεί το κράτος και αυτού που εξυπηρετεί τις συγκεκριμένες ομάδες που έχουν τον έλεγχο. Αυτό ισχύει για πολλά από αυτά που νομίζει κανείς ως συμβολική απογραφή μιας κοινωνίας: δημόσια κτήματα, μνημεία, κρατικές συλλογές τέχνης, σύνεργα της πολιτικής εξουσίας, βασιλικές κατοικίες, κυρίως διακριτικά, τελετουργικά αντικείμενα. Η δύναμη συχνά επιβεβαιώνεται συμβολικά επιμένοντας στο δικαίωμά της να εντοπίζει με ακρίβεια ένα αντικείμενο ή ένα σύνολο ή μια κατηγορία αντικειμένων. Ένας άλλος τρόπος για να ξεχωρίσουμε τα αντικείμενα είναι μέσω της περιορισμένης εμπορευματοποίησης, στην οποία ορισμένα πράγματα περιορίζονται σε μια πολύ στενή σφαίρα ανταλλαγής.

Εάν η ιεροποίηση μπορεί να επιτευχθεί με τη μοναδικότητα, η μοναδικότητα δεν εγγυάται την ιεροποίηση. Το να μην είναι κάτι εμπόρευμα δεν εξασφαλίζει από μόνο του υψηλή εκτίμηση και πολλά μοναδικά πράγματα. Εκτός από το ότι τα πράγματα ταξινομούνται ως λιγότερο ή περισσότερο μοναδικά, υπάρχει επίσης αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί τελική εμπορευματοποίηση, στο οποίο αποκλείεται η περαιτέρω ανταλλαγή. Άλλοι παράγοντες εκτός από νομικές ή πολιτιστικές αποφάσεις μπορούν να δημιουργήσουν τερματικά εμπόρευμα. Τα περισσότερα καταναλωτικά αγαθά είναι, άλλωστε, προορισμένα να είναι τερματικά ή τουλάχιστον έτσι ελπίζει ο κατασκευαστής. Με τα διαρκή αγαθά, συνήθως αναπτύσσεται μια αγορά μεταχειρισμένων αγαθών και η ιδέα ότι αναπτύσσεται μπορεί να καλλιεργείται από τους πωλητές. Εκεί είναι ένας τομέας της οικονομίας μας στον οποίο η στρατηγική πώλησης στηρίζεται στο να τονίζεται ότι η εμπορευματοποίηση των αγαθών που αγοράζονται για κατανάλωση είναι απαραίτητο να μην είναι τελική.

Με τον ίδιο τρόπο, το γεγονός ότι ένα αντικείμενο αγοράζεται ή ανταλλάσσεται δεν λέει τίποτα για την

μετέπειτα κατάσταση και αν θα παραμείνει εμπόρευμα ή όχι. Αλλά αν δεν πάψουν να εμπορευματοποιούνται τυπικά, τα εμπορευματοποιημένα πράγματα παραμένουν δυνητικά εμπορεύματα - εξακολουθούν να έχουν ανταλλακτική αξία, ακόμη και αν έχουν ουσιαστικά αποσυρθεί από τη σφαίρα ανταλλαγής τους και απενεργοποιούνται, κατά κάποιον τρόπο, ως εμπορεύματα. Αυτή η απενεργοποίηση τους αφήνει ανοικτή όχι μόνο στα διάφορα είδη μοναδικοποίησης που έχουν μέχρι τώρα αναφερθεί, αλλά και σε ατομικούς, σε αντίθεση με τους συλλογικούς, επαναπροσδιορισμούς. Αυτό που δείχνουν αυτά τα καθημερινά παραδείγματα είναι ότι, σε κάθε κοινωνία, το άτομο βρίσκεται συχνά ανάμεσα στην πολιτισμική δομή της εμπορευματοποίησης και στις δικές του προσωπικές προσπάθειες να φέρει μια αξιακή τάξη στον κόσμο των πραγμάτων. Μέρος αυτής της σύγκρουσης μεταξύ πολιτισμού και ατόμου είναι αναπόφευκτη, τουλάχιστον σε γνωστικό επίπεδο. Ο κόσμος των πραγμάτων δανείζει σε έναν ατελείωτο αριθμό ταξινομήσεων, που έχουν τις ρίζες τους σε φυσικά χαρακτηριστικά και πολιτισμικές και ιδιοσυγκρασιακές αντιλήψεις. Ένα μυαλό μπορεί να περιστρέφεται γύρω από όλα αυτά, κατασκευάζοντας αναρίθμητες τάξεις, διαφορετικά σύμπαντα κοινής αξίας και μεταβαλλόμενες σφαίρες ανταλλαγής. Ο πολιτισμός, αντιθέτως, δεν μπορεί να είναι τόσο πληθωρικός, τουλάχιστον στην οικονομία, όπου οι ταξινομήσεις πρέπει να παρέχουν σαφή καθοδήγηση σε πραγματιστές και συντονισμένη δράση. Αν η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη, οι κοινωνικές δομές μέσα στις οποίες λαμβάνει χώρα ποικίλλουν, δίνοντάς της διαφορετική ένταση. Η οικονομία ακολούθησε την πολιτισμική ταξινομήσεις, οι οποίες ανταποκρίνονταν με επιτυχία στην ατομική γνωστική ανάγκη για διάκριση. Αντίθετα, σε μια εμπορευματοποιημένη νομισματοποιημένη και ιδιαίτερα εμπορευματοποιημένη κοινωνία, η ροπή της ομογενοποίησης της αξίας του συστήματος ανταλλαγής έχει μια τεράστια δυναμική, ωθώντας αποτελέσματα στα οποία συχνά αντιτίθενται τόσο η κουλτούρα όσο και η ατομική γνώση, αλλά με ασυνεπείς ή και αντιφατικούς τρόπους. Σίγουρα, στην κοινωνία μας, υπάρχουν ορισμένες διακριτές σφαίρες ανταλλαγής και γίνονται σχεδόν κοινά αποδεκτές και εγκρίνονται από αυτήν. Έτσι, είμαστε ανένδοτοι στο να κρατήσουμε χωριστές τις σφαίρες των υλικών αντικειμένων και των ατόμων. Άλλες τιμές που συμβάλουν στην μοναδικοποίηση, κατέχονται από πιο περιορισμένες ομάδες. Υπάρχουν σαφείς σφαίρες ανταλλαγής που αναγνωρίζονται μόνο από τμήματα της κοινωνίας. Επιπλέον, η δημόσια κουλτούρα σε σύνθετες κοινωνίες παρέχει ευρέως διακρίσεις/

σημάνσεις αξίας, αγαθά και υπηρεσίες. Δηλαδή, ο δημόσιος πολιτισμός προσφέρει διακρίσεις

ταξινομήσεις τόσο εδώ όσο και σε κοινωνίες μικρής κλίμακας. Αλλά αυτά πρέπει να ανταγωνίζονται συνεχώς ταξινομήσεις από άτομα και από μικρά δίκτυα, τα μέλη των οποίων ανήκουν και σε άλλα δίκτυα εκθέτοντας άλλα συστήματα αξιών. Τα διακριτικά κριτήρια που

κάθε άτομο ή δίκτυο μπορεί να φέρει στο έργο της ταξινόμησης είναι εξαιρετικά ποικίλα. Δεν είναι μόνο η έκδοση κάθε ατόμου ή δικτύου των σφαιρών ανταλλαγής ιδιότυπων και διαφορετικών από εκείνες των άλλων, αλλά επίσης αλλάζει συμφραζόμενα και βιογραφικά ως οι δημιουργοί

οι προοπτικές, οι σχέσεις και τα ενδιαφέροντα αλλάζουν. Το αποτέλεσμα είναι μια συζήτηση όχι

μόνο μεταξύ ανθρώπων και ομάδων, αλλά και μέσα σε κάθε άτομο χωριστά. Βεβαίως, τέτοιες συζητήσεις υπάρχουν στις κοινωνίες.

Σε μια εμπορική, ετερογενή και φιλελεύθερη κοινωνία, ο δημόσιος πολιτισμός αποπνέει το μεγαλύτερο μέρος χρόνο για τον πλουραλισμό και τον σχετικισμό και δεν παρέχει σταθερή καθοδήγηση, ενώ το μόνο μάθημα που μπορεί να διδάξει η οικονομία είναι αυτό της ελευθερίας

και ο δυναμισμός που η συνεχώς διαρκής εμπορευματοποίηση φέρνει μαζί του. Η δημιουργία εσόδων από μόνη της έχει γίνει λιγότερο επικίνδυνη καθώς έχει γίνει πιο σαγηνευτική, γιατί κανείς δεν μπορεί να αγνοεί ότι αυτά τα αντικείμενα είναι αυτό που κάθε εφημερίδα και περιοδικό αποκαλεί «συλλεκτικά». Αλλά η πιο αισθητή αλλαγή ήταν, πολύ απλά, να γίνουν οι κανόνες λιγότερο σαφείς και πιο ανοιχτοί σε μεμονωμένες ερμηνείες και σε ιδιοσυγκρασιακά συστήματα αξιών. Όπου πριν ο επαγγελματικός πολιτισμός αποφανθεί ότι η αξία αυτών των αντικειμένων ήταν συναισθηματική όταν δεν ήταν επιστημονική, τώρα η συναισθηματική αξία απονέμεται ως θέμα ατομικής επιλογής, ίσως πιο ειλικρινά αλλά και λιγότερο ευρέως. Ταυτόχρονα, έχουν προκύψει πουριτανοί που μιλούν έντονα για την ανηθικότητα κάθε είδους κυκλοφορίας αυτών των αντικειμένων και ζητούν την πλήρη ιδιαιτερότητα και ιεροποίηση τους μέσα στα κλειστά όρια της κοινωνίας που τα παρήγαγε. Εν συντομία, οι κανόνες της επαγγελματικής κουλτούρας έχουν γίνει λιγότερο αυστηροί και οι κανόνες της ευπρέπειας έχουν γίνει πιο ιδιόρρυθμοι. Η ευρεία απόρριψη, από τη δεκαετία του 1960, της ίδιας της ιδέας των πολιτιστικών περιορισμών άνοιξε, εδώ όπως και αλλού, την πόρτα σε μια μεγάλη ποικιλία ορισμών από άτομα και μικρές ομάδες. Αυτό που υποστηρίζουμε σε αυτό το σημείο, είναι ότι η κρίσιμη διαφορά μεταξύ σύνθετων κοινωνιών και των κοινωνιών μικρής κλίμακας δεν έγκειται απλώς στην εκτεταμένη εμπορευματοποίηση στις πρώτες. Υπήρξαν, δεν πρέπει να ξεχνάμε, κοινωνίες μικρής κλίμακας στις οποίες η

εμπορευματοποίηση (βοηθούμενη από το χρήμα των ιθαγενών) ήταν πολύ εκτεταμένη. Η ιδιαιτερότητα των πολύπλοκων κοινωνιών είναι ότι η δημόσια αναγνωρισμένη εμπορευματοποίησή τους λειτουργεί παράλληλα με αναρίθμητα σχήματα αποτίμησης και ιδιαιτερότητας που επινοούνται από άτομα, κοινωνικές κατηγορίες και ομάδες, και αυτά τα σχήματα βρίσκονται σε άλυτη σύγκρουση με τη δημόσια εμπορευματοποίηση καθώς και μεταξύ τους. Υπάρχει ξεκάθαρα λαχτάρα για ιδιαιτερότητα σε πολύπλοκες κοινωνίες. Μεγάλο μέρος ικανοποιείται μεμονωμένα, συχνά με ιδιωτική ενοποίηση σε αρχές τόσο εγκόσμιες όσο αυτή που διέπει τη μοίρα των κειμηλίων - η μακροζωία της σχέσης τις αφομοιώνεται κατά κάποιο τρόπο με το άτομο και κάνει τον χωρισμό τους αδιανόητο. Μερικές φορές η λαχτάρα παίρνει τις διαστάσεις μιας συλλογικής επιθυμίας, που είναι εμφανής στην διαδεδομένη ανταπόκριση σε νέα είδη ιδιαιτεροτήτων. Και εκεί είναι μια συνεχής έκκληση στη συλλογή γραμματοσήμων - όπου, μπορεί κανείς να σημειώσει, τα γραμματόσημα είναι ακυρωμένα, επομένως δεν υπάρχει αμφιβολία για την αναξιοότητα τους στον κύκλο των εμπορευμάτων για τα οποία προορίζονταν αρχικά. Όπως μεταξύ των ατόμων, μεγάλο μέρος της συλλογικής μοναδικοποίησης επιτυγχάνεται με αναφορά στο πέρασμα του χρόνου. Τα αυτοκίνητα ως εμπορεύματα χάνουν την αξία τους καθώς γερνούν, αλλά περίπου στην ηλικία των τριάντα αρχίζουν να περνούν στην κατηγορία των αντικών και να αυξάνονται σε αξία κάθε χρόνο που υποχωρεί. Τα παλιά έπιπλα, φυσικά, κάνουν το ίδιο με πιο ήρεμο ρυθμό - η περίοδος που αρχίζει να εγκαινιάζει την ιεροποίηση είναι περίπου ίση με το χρονικό διάστημα που χωρίζει κάποιον από τη γενιά των παππούδων του (στο παρελθόν, με λιγότερη κινητικότητα και πιο στιλιστική συνέχεια, χρειάστηκε περισσότερος χρόνος). Υπάρχει επίσης η σύγχρονη και κατάλληλα ανιστόρητη προσαρμογή της διαδικασίας της αρχαιότητας - η στιγμιαία ιδιαιτερότητα των αντικειμένων στη διακόσμηση από αντικείμενα χαμηλής αξίας, στο σαλόνι των ανοδικών κινούμενων νέων επαγγελματιών, που θεωρούν ως ξεπερασμένη την ομοιογένεια που προτιμούσε η προηγούμενη γενιά της τάξης τους. Περνώντας σε αυτό το σημείο στο παράδειγμα μιας άλλης κατηγορίας αντικειμένων, αυτή του χώρου των κοσμημάτων θα αναφέρουμε το εξής: Για τον κοσμηματοπώλη, ίσως μπερδεύουμε δύο διαφορετικά συστήματα αξιών: αυτό της αγοράς και αυτό της κλειστής σφαίρας των προσωπικά μοναδικών πραγμάτων, τα οποία τυχαίνει να συγκλίνουν στο αντικείμενο. Αυτή η αλληλοδιείσδυση εντός του ίδιου αντικειμένου των αρχών του εμπορεύματος και των αρχών της ιδιαιτερότητας παίζεται από εταιρείες που ειδικεύονται στην κατασκευή αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί "μελλοντικά συλλεκτικά", όπως δερματοδέτες εκδόσεις του Emerson, ανάγλυφες αποδόσεις των πινάκων του Norman Rockwell σε γλυπτά πιάτα. ή αργυρά μέταλλα που θυμίζουν αξέχαστα γεγονότα. Η έλξη στην απληστία στη διαφήμισή τους είναι περίπλοκη: αγοράστε αυτό το

πίατο τώρα ενώ είναι ακόμα εμπόρευμα, γιατί αργότερα θα γίνει ένα μοναδικό "συλλεκτικό" του οποίου η ιδιαιτερότητα θα το κάνει εμπόρευμα με υψηλότερη τιμή. Η ιδιαιτερότητα των αντικειμένων από ομάδες μέσα στην κοινωνία θέτει ένα ιδιαίτερο πρόβλημα. Επειδή γίνεται από ομάδες, φέρει τη σφραγίδα της συλλογικής έγκρισης, διοχετεύει την ατομική ορμή για ιδιαιτερότητα και παίρνει το βάρος της πολιτιστικής ιερότητας. Έτσι, μια κοινότητα λίγων οικοδομικών τετραγώνων μπορεί ξαφνικά να κινητοποιηθεί από μια κοινή οργή για την προτεινόμενη αφαίρεση και πώληση αντικειμένων ενός μισό-κατεστραμμένου μνημείου μιας γειτονιάς. Τέτοιες δημόσιες συγκρούσεις είναι συχνότερες παρά συγκρούσεις που αφορούν απλά θέματα στυλ. Το μεγαλύτερο μέρος της σύγκρουσης, ωστόσο, μεταξύ της εμπορευματοποίησης και της ιδιαιτερότητας σε περίπλοκες κοινωνίες λαμβάνει χώρα μέσα σε άτομα, οδηγώντας σε αυτό που φαίνεται να είναι ανωμαλίες στη γνώση, ασυνέπειες στις αξίες και αβεβαιότητες στη δράση. Οι άνθρωποι σε αυτές τις κοινωνίες διατηρούν όλοι κάποιο ιδιωτικό όραμα για μια ιεραρχία των σφαιρών ανταλλαγής, αλλά η αιτιολόγηση αυτής της ιεραρχίας δεν είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ίδια τη δομή ανταλλαγής. Αντίθετα, η αιτιολόγηση πρέπει να εισαχθεί έξω από το σύστημα ανταλλαγής, από τέτοια αυτόνομα και συνήθως τοπικά συστήματα όπως αυτό της αισθητικής, ή ηθικής, θρησκείας ή εξειδικευμένων επαγγελματικών ανησυχιών. Η αιτιολόγηση αυτής της τοποθέτησης είναι ότι τα αντικείμενα τα οποία χαρακτηρίζονται ως «τέχνη» ή «ιστορικά αντικείμενα» είναι ανώτερα από τον κόσμο του εμπορίου. Αυτός είναι ο λόγος που η υψηλή αξία του ενικού στις πολύπλοκες κοινωνίες μπλέκεται τόσο εύκολα στον σνομπισμό. Η υψηλή τιμή δεν βρίσκεται εμφανώς στο ίδιο το σύστημα ανταλλαγής. Σε μια πολύπλοκη κοινωνία, η απουσία μιας τέτοιας ορατής επιβεβαίωσης του κύρους, του τι ακριβώς είναι μια «ανοδική» μεταστροφή, καθιστά απαραίτητο να αποδοθεί υψηλή αλλά μη χρηματική αξία στην αισθητική, σπλιιστική, εθνική, ταξική ή γενεαλογική εσωτερική. Όταν τα πράγματα συμμετέχουν ταυτόχρονα σε γνωστικά διακριτές αλλά αποτελεσματικά αναμειγμένες σφαίρες ανταλλαγής, έρχεται κανείς συνεχώς αντιμέτωπος με φαινομενικά παράδοξα αξίας.

Τα πράγματα μπορούν να μετακινηθούν μέσα και έξω από την κατάσταση των βασικών προϊόντων, τέτοιες κινήσεις μπορεί να είναι αργές ή γρήγορες, αναστρέψιμες ή τερματικές, κανονιστικές ή αποκλίνουσες. Αν και η βιογραφική πτυχή ορισμένων πραγμάτων (όπως κειμήλια, γραμματόσημα και αντίκες) μπορεί να είναι πιο αξιοσημείωτη από αυτό κάποιων άλλων. Αυτό το στοιχείο δεν είναι ποτέ εντελώς ασύνδετο.

Ένα κοινωνικό θέμα, το οποίο μπορεί να φέρει σε επαφή τους ηθοποιούς από αρκετά απότομα πολιτιστικά συστήματα που μοιράζονται μόνο τις πιο ελάχιστες αντιλήψεις (από εννοιολογική άποψη) σχετικά με τα εν λόγω αντικείμενα και συμφωνούν μόνο για τους όρους του εμπορίου. Το λεγόμενο σιωπηλό εμπορικό φαινόμενο είναι το πιο προφανές παράδειγμα της ελάχιστης καταλληλότητας μεταξύ των πολιτιστικών και κοινωνικών διαστάσεων της ανταλλαγής βασικών προϊόντων (Price 1980). Στο βαθμό που ορισμένα πράγματα σε μια κοινωνία συχνά βρίσκονται στη φάση των βασικών προϊόντων, για να ταιριάζουν στις απαιτήσεις της υποψηφιότητας των βασικών προϊόντων και να εμφανίζονται σε ένα πλαίσιο βασικών προϊόντων,

είναι τα βασικά προϊόντα του. στο βαθμό που τα περισσότερα πράγματα στην κοινωνία μερικές φορές πληρούν αυτά τα κριτήρια, σε αυτή τη περίπτωση μπορεί να λεχθεί ότι η κοινωνία είναι ιδιαίτερα εμπορευματοποιημένη.

Η μοναδικότητα, εν συντομία, επιβεβαιώνεται όχι από τη δομική θέση του αντικειμένου σε ένα σύστημα ανταλλαγής αλλά από διακεκομμένες εισβολές στη σφαίρα του εμπορεύματος, που ακολουθούνται γρήγορα από επανόδους στην κλειστή σφαίρα της μοναδικής «τέχνης». Αλλά οι δύο κόσμοι δεν μπορούν να διατηρηθούν χωριστά για πολύ. Αφενός, τα μουσεία πρέπει να ασφαλίσουν τις κτήσεις τους. Έτσι, τα μουσεία και οι έμποροι τέχνης θα ονομάσουν τιμές, θα κατηγορηθούν για το αμάρτημα της μετατροπής της τέχνης σε εμπόρευμα και, ως απάντηση, θα αμυνθούν κατηγορώντας ο ένας τον άλλον για τη δημιουργία και τη διατήρηση μιας αγοράς εμπορευμάτων. Ωστόσο, θα έλειπε το νόημα αυτής της ανάλυσης να συμπεράνουμε ότι η συζήτηση για την ιδιάζουσα τέχνη είναι απλώς ένα ιδεολογικό καμουφλάζ για το ενδιαφέρον για το εμπόρευμα.

Αυτό που είναι πολιτισμικά σημαντικό εδώ είναι ακριβώς ότι υπάρχει ένας εσωτερικός καταναγκασμός να υπερασπιστεί κανείς τον εαυτό του, προς τους άλλους και τον εαυτό του, ενάντια στην κατηγορία του «εμπορεύματος» της τέχνης.

Η μόνη στιγμή που η εμπορευματική ιδιότητα ενός πράγματος είναι αδιαμφισβήτητη είναι η στιγμή της πραγματικής ανταλλαγής. Τις περισσότερες φορές, όταν το εμπόρευμα είναι ουσιαστικά έξω από τη σφαίρα του εμπορεύματος, η κατάστασή του είναι αναπόφευκτα διφορούμενη και ανοιχτή στην ώθηση και την έλξη γεγονότων και επιθυμιών, καθώς ανακατεύεται στη ροή της κοινωνικής ζωής. Αυτή είναι η στιγμή που εκτίθεται στην σχεδόν άπειρη ποικιλία προσπαθειών να το ιδιοποιήσει. Έτσι, οι ιδιαιτερότητες διαφόρων ειδών, πολλές από αυτές φευγαλέες, είναι μια συνεχής συνοδεία της εμπορευματοποίησης, πόσο μάλλον όταν αυτή γίνεται υπερβολική.

Η δύση είναι επίσης μια μοναδική πολιτιστική οντότητα, με ένα ιστορικά εξαρτημένο σύνολο προδιαθέσεων να δούμε τον κόσμο με συγκεκριμένους τρόπους. Μία από αυτές τις προδιαθέσεις στην οποία έχουμε αναφερθεί προηγουμένως είναι αυτή του εννοιολογικού διαχωρισμού των ανθρώπων από τα πράγματα, και της θεώρησης των ανθρώπων ως του φυσικού καταφυγίου για την εξατομίκευση (δηλαδή της ιδιαιτερότητας) και των πραγμάτων ως της φυσικής διατήρησης για την εμπορευματοποίηση. Ο διαχωρισμός, αν και διανοητικά ριζωμένος στην κλασική αρχαιότητα και τον Χριστιανισμό, γίνεται πολιτιστικά σημαντικός με την έναρξη της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας. Αυτή η διάκριση θα πρέπει να διατυπωθεί και από τις δύο πλευρές ως προς την ακριβή θέση της γραμμής που χωρίζει τα πρόσωπα από τα πράγματα και το σημείο στο οποίο ξεκινάει η «προσωπικότητα» . Όσον αφορά τις υποκείμενες αντιλήψεις. Υπάρχει, επομένως, μια διαχρονική ηθική ανησυχία στη δυτική σκέψη, όποια κι αν είναι η ιδεολογική θέση του στοχαστή, σχετικά με την εμπορευματοποίηση ανθρώπινων ιδιοτήτων όπως η εργασία, η διάνοια ή η δημιουργικότητα.

Κάποιος μπορεί να κάνει μια αναλογία μεταξύ του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνίες δομούν τα άτομα και του τρόπου που κατασκευάζουν τα πράγματα. Σε κοινωνίες μικρής κλίμακας, Οι κοινωνικές ταυτότητες ενός ατόμου είναι σχετικά σταθερές και αλλάζουν σε αυτές κανονικά εξαρτώνται περισσότερο από πολιτιστικούς παρά από βιογραφικούς κανόνες και ιδιοσυγκρασίες. Το δράμα στη βιογραφία ενός απλού ανθρώπου πηγάζει από αυτό που συμβαίνει εντός της δεδομένης κατάστασης. Βρίσκεται στις συγκρούσεις μεταξύ του εγωιστικού εαυτού και των αδιαμφισβήτητων απαιτήσεων δεδομένων κοινωνικών ταυτοτήτων ή σε συγκρούσεις που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση μεταξύ παραγόντων με καθορισμένους ρόλους μέσα σε ένα σαφώς δομημένο κοινωνικό σύστημα. Ταυτόχρονα, το άτομο που δεν ταιριάζει στις δεδομένες κόγχες είτε απομονώνεται σε μια ιδιαίτερη ταυτότητα - η οποία είναι ιερή ή επικίνδυνη, και συχνά και τα δύο - είτε απλώς αποβάλλεται. Τα πράγματα σε αυτές τις κοινωνίες μικρής κλίμακας διαμορφώνονται με παρόμοιο μοντέλο. Η θέση τους στο σαφώς δομημένο σύστημα των ανταλλακτικών αξιών και των σφαιρών ανταλλαγής είναι σαφής. Μια περιπετειώδης βιογραφία ενός πράγματος είναι ως επί το πλείστον μια βιογραφία του γεγονότος! μέσα στη δεδομένη σφαίρα. Οτιδήποτε δεν ταιριάζει στις κατηγορίες είναι σαφώς ανώμαλο και βγαίνει από την κανονική κυκλοφορία, για να ιεροποιηθεί ή να απομονωθεί ή να αποβληθεί. Αυτό που βλέπει κανείς μέσα από

τις βιογραφίες τόσο των ανθρώπων όσο και των πραγμάτων σε αυτές τις κοινωνίες είναι, πάνω απ' όλα, το κοινωνικό σύστημα και οι συλλογικές αντιλήψεις στις οποίες βασίζεται.

Στον ομογενοποιημένο κόσμο των εμπορευμάτων, μια περιπετειώδης βιογραφία ενός πράγματος γίνεται η ιστορία των διάφορων μοναδικοποιήσεών του, των ταξινομήσεων και των αναταξινομήσεων σε ένα αβέβαιο κόσμο των κατηγοριών των οποίων η σημασία μεταβάλλεται με κάθε μικρή αλλαγή στο πλαίσιο. Όπως και με τα πρόσωπα, το δράμα εδώ έγκειται στην αβεβαιότητα της αποτίμησης και της ταυτότητας. Όλα αυτά υποδηλώνουν μια διόρθωση στη βαθιά αντίληψη του Ντιρκέμ ότι μια κοινωνία διατάσσει τον κόσμο των πραγμάτων σύμφωνα με το πρότυπο του, δομή που κυριαρχεί στον κοινωνικό κόσμο των ανθρώπων της. Αυτό που συμβαίνει επίσης, θα πρότεινα, είναι ότι οι κοινωνίες περιορίζουν και τους δύο αυτούς κόσμους ταυτόχρονα και με τον ίδιο τρόπο, κατασκευάζοντας αντικείμενα καθώς κατασκευάζουν τους ανθρώπους.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να εξετάσουμε τρία επιπλέον σύνολα διακρίσεων μεταξύ των εμπορευμάτων. Το πρώτο, που είναι μια τροποποιημένη εφαρμογή μιας διάκρισης που έγινε αρχικά από τον Jacques Maquet, το 1971, όσον αφορά τις αισθητικές παραγωγές, διαιρεμένα εμπορεύματα στους ακόλουθους τέσσερις τύπους: εμπορεύματα ανά προορισμό, δηλαδή αντικείμενα που προορίζονται από τους παραγωγούς τους κυρίως για ανταλλαγή, για άλλες χρήσεις που τοποθετούνται στην κατάσταση των βασικών προϊόντων, μια ειδική απότομη περίπτωση εμπορευμάτων από μεταμόρφωση, είναι τα εμπορεύματα από τα αντικείμενα εκτροπής που τοποθετούνται σε κατάσταση βασικών προϊόντων αν και προστατεύονται από τα πρώην εμπορεύματα, ανακτώνται προσωρινά ή μόνιμα από την κατάσταση των βασικών προϊόντων και τοποθετούνται σε κάποιο άλλο μέρος. Αξίζει επίσης τον κόπο να διακρίνουμε τα «μοναδικά» από τα «ομογενή» εμπορεύματα προκειμένου να γίνει διάκριση μεταξύ εμπορευμάτων των οποίων η υποψηφιότητα για το εμπορευματικό κράτος είναι ακριβώς θέμα των ταξικών τους χαρακτηριστικών και εκείνων των οποίων η υποψηφιότητα είναι ακριβώς η μοναδικότητά τους μέσα σε κάποια τάξη. Στενά συνδεδεμένη, αν και όχι πανομοιότυπη, είναι η διάκριση μεταξύ πρωτογενών και δευτερογενών εμπορευμάτων. ανάγκες και πολυτέλειες* και αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κινητά έναντι εγκλωβισμένων εμπορευμάτων. Ωστόσο, όλες οι προσπάθειες για τον ορισμό των εμπορευμάτων είναι καταδικασμένες στη στείριότητα, εκτός εάν φωτίζουν τα εμπορεύματα σε κίνηση. Αυτός είναι ο κύριος στόχος του τμήματος που ακολουθεί.

Ο Renfrew μας απομακρύνει από τους πειρασμούς της στοχαστικής άποψης (όπου τα πολύτιμα αγαθά απλώς αντικατοπτρίζουν τη υψηλή κοινωνική θέση των ανθρώπων που τα χρησιμοποιούν) σε μια πιο δυναμική δομιστική άποψη, στην οποία είναι η χρήση αντικειμένων υψηλής τεχνολογίας που είναι κρίσιμη για τις αλλαγές στη δομή της κατάστασης. Αυτό που πρέπει επομένως να εξηγηθεί είναι οι μεταβαλλόμενες έννοιες της αξίας, οι οποίες με τη σειρά τους συνεπάγονται με νέες χρήσεις τεχνολογικών ανακαλύψεων και νέες μορφές πολιτικού ελέγχου των προϊόντων τέτοιων καινοτομιών. Το περίπλοκο επιχείρημα του Renfrew δείχνει το σημείο ότι οι αλλαγές στον κοινωνικό ρόλο των αντικειμένων προβολής (τα ίδια βασίζονται στον έλεγχο των υλικών πρώτης αξίας) φωτίζουν τις μακροπρόθεσμες αλλαγές στην αξία και τη ζήτηση.⁶

Τρίτον, όσο ζωτικής σημασίας κι αν είναι οι πολιτισμικές παράμετροι για την κοινωνική κατασκευή της αξίας, το πρόβλημα της αυθεντικότητας των λειψάνων δείχνει ότι δεν χρειάζεται να υπάρχει συναίνεση μέσα σε μια κοινωνία για την αξία, την ισοδυναμία ή ακόμη και την ταυτότητα συγκεκριμένων εμπορευμάτων. Αντίθετα, αντικείμενα υψηλού κύρους όπως τα κειμήλια μπορούν να παίξουν σημαντικό ρόλο σε βαθιά διχασμένες κοινότητες. Οι διαφωνίες και οι συγκρούσεις μέσα στην κοινωνία μπορεί να εκφραστούν και ακόμη και να διεξαχθούν μέσω διαφωνιών για την ταυτότητα και την αξία τέτοιων αντικειμένων (Brown 1982:222-50).

Πρώτον, πρέπει να αναρωτηθεί κανείς αν είναι δυνατόν να μιλάμε για αξία ισοδυναμίες λειψάνων και άλλων εμπορευμάτων, ή αν κάποιος πρέπει να μιλάει για βαθμό. Πολλή θεωρητική βιβλιογραφία θα πρότεινε ότι μια μετατροπή μεταξύ λειψάνων που στην ανταλλαγή δώρων, η έμφαση δίνεται στην ποιότητα, τα θέματα και την ανωτερότητα, παρά στην ποσότητα, τα αντικείμενα και την ισοδυναμία που τονίζονται στην ανταλλαγή εμπορευμάτων (Gregory 1983).

Η διαδικασία της διαφοροποίησης, η οποία ομοίως δεν είναι ποτέ μια για πάντα, έχει νόημα αν τη δούμε ως μια συνεχή διαδικασία της διαπραγμάτευσης σε μια κοινωνική αρένα που δεν είναι καλά καθορισμένη και για την κοινωνική στόχους για τους οποίους είμαστε πολύ ασαφείς. Χρησιμοποιούμε τις δικές μας έννοιες για να εντοπίσουμε σημεία πολιτισμού! το ενδιαφέρον για την άλλη κοινωνία και στη συνέχεια να διαπραγματευτείτε την έκταση αυτής της αύξησης σύμφωνα με τις δικές μας

⁶ The social life of things, Commodities In cultural perspective Edited by Arjan Appadurai, University of Pennsylvania,

κοινωνικές θέσεις. Κάνουμε κοινωνικές δηλώσεις σχετικά με πώς βλέπουμε τον εαυτό μας και υπονοούμενα πώς βλέπουμε τους άλλους που επιλέξετε διαφορετικά. Καθώς το υλικό και το κοινωνικό πλαίσιο των ενδιαφερόντων μας αλλάζει, πρέπει να κάνουμε συνεχώς επιλογές με τέτοιο τρόπο ώστε να διατηρούμε τη συνέχεια της ταυτότητας, ή όπως το αποκαλεί ο Peckham, «σταθερότητα της προσωπικότητάς μας».

Η αυθεντικότητα είναι μια εννοιολόγηση του άπιαστου, ανεπαρκώς καθορισμένου, άλλη πολιτιστική, κοινωνικά διατεταγμένη γνησιότητα.

Λόγω της κοινωνικής μας επέκτασης χρειαζόμαστε όλο και περισσότερή αυθεντικότητα και είναι απαραίτητο να αλλάξουμε τα κριτήριά μας για να μπορέσουμε να συνεχίσουμε να ικανοποιούμε τις ανάγκες μας.

Φαίνεται ότι η έννοια της αυθεντικότητας ανήκει στις βιομηχανικές (ακόμα περισσότερο σε «μεταβιομηχανικές»). κοινωνίες - όχι λόγω των άμεσων κοινωνικών επιπτώσεων της βιομηχανικής τεχνολογίας, αλλά λόγω της συνακόλουθης κοινωνικής κλίμακας και της πληθώρας αντικειμένων και κατηγοριών αντικειμένων που δημιουργεί για την κατανάλωσή μας, και, πιο σημαντικό, των πολιτισμικών διεργασιών που προκαλούν αυτά τα αντικείμενα. Η αντίληψή μας για την αυθεντικότητα διευκολύνει την λειτουργικότητα και την εργασία μας καθώς επίσης και τον ατομικισμό μας στην καθημερινή μας ζωή. Είναι αναπόσπαστο μέρος της πολιτιστικής διάστασης της πολυδιάστατης εμπειρίας μας, της οποίας οι φυσικοί πόροι, η προσφορά της οικονομίας, ο αριθμός των ανθρώπων και οι δομές της κοινωνικής αλληλεπίδρασης είναι οι πιο άμεσες άλλες διαστάσεις. Αλλά όπως υποστήριξε ο Kant, οι ζωές μας ξεδιπλώνονται ως μια συνεχής διαλεκτική μεταξύ της κοινωνικότητάς μας και του εγωισμού μας, ή της σύγκρουσης μεταξύ της ανάγκης μας να ανήκουμε και της ασφάλειας και της ανάγκης μας να εκφράσουμε την ατομικότητά μας.

Η κοινωνία, λειτουργώντας μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, παρέχει την απαραίτητη τάξη, αλλά στη τάση της αναστολής της αυτοέκφρασης. Υπάρχει πάντα κάποιο περιθώριο στρατηγήματος.

Οι ελιγμοί δημιουργούν μια διαλεκτική διαδικασία μεταξύ των αντικρουόμενων αναγκών κάθε ατόμου να ανήκει σε κάτι ασφαλώς διατεταγμένο από τη μια και να είναι ελεύθερο να εκφραστεί από την άλλη. Και οι δύο αυτές ορμές είναι εμφανείς στο ενδιαφέρον μας για την αυθεντικότητα, αν και λόγω των περίπλοκων και μεταβαλλόμενων μορφών της σύγχρονης κοινωνίας, η τελευταία τάση είναι γενικά πιο

εμφανής. Η απάντηση στο ερώτημα γιατί χρειαζόμαστε την αυθεντικότητα, επομένως, βρίσκεται στην κοινωνική μας εξέλιξη.

Έως αυτό το σημείο εξετάσαμε τον τρόπο που βλέπουν τα υλικά αντικείμενα-εμπορεύματα ο Igor Korytoff και ο Arjun Appadurai, δηλαδή η Αμερικανική ανθρωπολογική σχολή. Στο εξής θα μελετήσουμε το αντικείμενο ως προς την εθνολογία των τεχνικών κάτι το οποίο αποτελεί μία διαφορούμενη κατάσταση. Αυτό το τμήμα της μελέτης θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πως πρόκειται για μια νέα ώθηση που έρχεται από την γαλλική εθνολογική σχολή στην οποία βρίσκεται μία από τις θεμελιώδεις της πρωτοτυπίες και έχει πλήρως συμπεριλάβει την τεχνολογία μέσα στο πεδίο σπουδών, παρόλο που αυτή η ιδιαιτερότητα υπάγεται στην αρχαιολογία, την μουσειολογία ή της σπουδές που αφιερώνονται στο σχέδιο, στις αγγλοσαξονικές χώρες. Επιπλέον, στην Γαλλία, αυτό το ενδιαφέρον για τον υλικό πολιτισμό έχει κυρίως λόγο ύπαρξης χάρη στους κοινωνιολόγους, ψυχολόγους-κοινωνιολόγους, επαγγελματίες τεχνολόγους, παρόλο που η κοινωνική ανθρωπολογία παραστρατεί στη μελέτη των τεχνουργημάτων σε εξωτικά εδάφη,⁷ την συμπεριέλαβε στους τομείς της ήδη από όταν στράφηκε προς τις κοινωνίες της σύγχρονης δύσης (έργα των Appadurai 1986, του Sikszeimihalyi, Rochbery-Halton 1981, Miller 1987). Κάτω από την άνιση ανάπτυξη διαφαίνονται αδιαμφισβήτητα παρεξηγήσεις ακόμη και διαφωνίες στο βάθος σε σχέση με τον ορισμό και το αντικείμενο της εθνολογίας των τεχνικών. Κληρονόμοι και ίσως υπό ένα νόημα αιχμάλωτοι μιας παράδοσης που έχει προνόμιο της την λεπτή ανάλυση των επεμβατικών διαδικασιών, οι Γάλλοι εθνολόγοι έχουν βρεθεί, αφοπλισμένοι μπροστά στην περιπλοκότητα και την σειριακότητα της βιομηχανικής παραγωγής, αδιάφοροι μπροστά σε αυτή την βαριά έννοια της τεχνολογίας, οι Αγγλοσάξονες κοινωνικοί ανθρωπολόγοι έχουν δεσμευτεί στην ανάλυση της χρήσης των παραχθέντων αντικειμένων καθώς επίσης σε μια παράδοση με άλλη οπτική που μεταφέρεται και δεν αναφέρεται στην ίδια περίπτωση. Σε εκείνη την συγκεκριμένη περίπτωση εξετάζουν με κάθε λεπτομέρεια την τεχνική πράξη, τις προοδευτικές μετατροπές της ύλης, εδώ, τις εργασίες ως προς στην διαφορετικότητά των τελικών προϊόντων. Αυτή η εξισορρόπηση ανάμεσα στο «κατά τη διάρκεια» και το «μετά» (της τεχνικής πράξης) επηρεάζει τις θεμελιώδεις σημασίες και ετοιμάζει εκεί ακόμη, τις αμφισημίες και τις παρερμηνείες. Έτσι, μέσα από την ορολογία του André Leroi Gourhan η

⁷ Ethnologie française, nouvelle série, T. 26, No. 1, Culture matérielle et modernité, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1996), pp. 5-16

κατανάλωση ανοίγει τις τεχνικές παραγωγής των καταναλώσιμων αγαθών όπως είναι για παράδειγμα η κατοίκηση , η ένδυση και η κουζίνα. Στην αγγλοσαξονική οπτική γωνία η οποία βρίσκεται πιο κοντά στην οικονομική ανθρωπολογία , αναφέρεται η χρήση(και με τον όρο της φθοράς και της καταστροφής) αυτών των προϊόντων , επιπλέον δεν γίνεται αναφορά στη κατασκευή αλλά κατάληψη των κτηρίων καθώς επίσης δεν τίθεται ερώτημα πάνω στους οίκους ενδυμάτων αλλά στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται , επιπλέον δεν υπάρχει αναφορά πάνω στην προετοιμασία των εμπορευμάτων αλλά ως προς την κατανάλωσή τους. Υιοθετώντας την κατάλληλη έκφραση του «υλικού πολιτισμού» για να επανεντάξουμε σε ομάδες όσα έχουν παρουσιαστεί ως εδώ , θα προσπεράσουμε τις αντιθέσεις και θα περικλείσουμε τα διαφορετικά στάδια της καριέρας των αντικειμένων: αντίθετα στο ρεύμα , οι επιλογές, οι «αντιπαραθέσεις», οι « διαπραγματεύσεις» για να χρησιμοποιήσουμε το λεξιλόγιο του Bruno Latour , στοιχεία τα οποία προϋπήρχαν ως προς την σύλληψη τους και τη παρασκευή τους. Στη διάρκεια της διάπλάσής τους , οι κινήσεις και οι γνώσεις κινητοποιήθηκαν για να κάνουν τα αντικείμενα κοινωνικά χρήσιμα. Με τη συγκατάθεση του εμπόρου, η βιογραφία των αντικειμένων έχει ως βάση της , το ξύλινο τραπέζι του κατασκευαστή στο εσωτερικό του σπιτιού, ύστερα στις πιθανές αποδείξεις και στις βιτρίνες των μουσειακών χώρων. . Σε αυτό το σημείο θα τοποθετηθούμε πάνω σε αναλύσεις σχετικές με την έγκριση να φέρουμε σε νέα ισορροπία στο επίπεδο πειθαρχίας το οποίο όσον αφορά την γαλλική σχολή, τουλάχιστον σταματάει στα δύο πρώτα στάδια. Πράγματι , οι εθνο-τεχνολόγοι χρησιμοποιούν ως επίπεδο ανάλυσης κυρίως τις εξωτικές κοινωνίες και αναφορικά με την Ευρώπη εξετάζουν τον αγροτικό κόσμο ή υποδοχές για χειροτεχνία των βιομηχανικών κοινωνικών στρωμάτων , τα επεμβατικά κανάλια παραγωγής , την ζωή ενός αντικειμένου, περισσότερο αν πρόκειται για ένα σειριακό προϊόν . Μία γρήγορη «επιστροφή» στις τεχνολογικές τάσεις του πολιτισμού που επιτρέπει την κατανόηση τους περίπλοκους λόγους αυτής της έλλειψης ενδιαφέροντος.

Ας θυμηθούμε εν συντομία ότι το έργο τους(Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, André-Georges Haudricourt et Charles Parain), και των μαθητών τους στόχευε στην ανάπτυξη ενός ταξινομικού πλαισίου για τεχνικές. την ανάλυση των λειτουργικών αλυσίδων, που συσχετίζουν σε κάθε στάδιο της παραγωγικής διαδικασίας, υλικό, χειρονομίες, εργαλεία, γνώση και τεχνογνωσία, ασυνείδητα τεχνικά σχήματα·

Τέλος, οι αμοιβαίες αρθρώσεις μεταξύ του τεχνικού συστήματος και της κοινωνικής οργάνωσης, συμπεριλαμβανομένων των φαινομένων της εφεύρεσης, του δανεισμού και της διάχυσης. Το έργο τους έχει δείξει τις τεχνικές επιλογές που γίνονται από κάθε πολιτισμό ή κάθε ιστορική

περίοδο μεταξύ πολλών διαθέσιμων ή πιθανών παραλλαγών, τις σημαντικές αξίες που συνδέονται με αντικείμενα.

Τα ερωτήματα αυτά έχουν τροφοδοτήσει ένα μεγάλο μέρος της έρευνας για τις εξωτικές κοινωνίες και για τις ευρωπαϊκές αγροτικές κοινωνίες πριν από τη μηχανοποίηση της γεωργίας, αλλά ακόμη και σε αυτούς τους τομείς, και οι προβληματικοί άξονες που επιλέχθηκαν αρκούν για να το εξηγήσουν αυτό, γνωρίζουμε γενικά περισσότερα για την κατασκευή ενός συγκεκριμένου αντικειμένου παρά για τη χρήση του, εκτός ακριβώς αν πρόκειται για ένα εργαλείο που παρεμβαίνει

σε μια παραγωγική διαδικασία. Μπορούμε να κατανοήσουμε την απαξίωση που υπέστη το αντικείμενο ταυτόχρονα με την ανάπτυξη της πολιτιστικής τεχνολογίας, η οποία οικοδομήθηκε σε μεγάλο βαθμό εναντίον του- ένα μεγαλοπρεπές και σαγηνευτικό δέντρο, φαινόταν να κρύβει το δάσος των λειτουργιών, των περιορισμών και των επιλογών του οποίου ήταν μόνο η τελική έκφραση- το να το πάρουμε ως το κέντρο μιας τεχνολογικής έρευνας σήμαινε να προτάξουμε το αποτέλεσμα εις βάρος της διαδικασίας. Και τα όρια αυτής της εστίασης στα αντικείμενα ήταν ακόμη πιο εμφανή όταν επρόκειτο για τη μελέτη τεχνικών, όπως η κτηνοτροφία, που τα χρησιμοποιούσαν ελάχιστα. Πολλά μουσεία παρουσίαζαν έτσι μια στρεβλή εικόνα της "παραδοσιακής ζωής", αποδίδοντας μεγαλύτερη ή μικρότερη θέση στις διάφορες τεχνικές, όχι ανάλογα με την αντίστοιχη σημασία τους στην εκάστοτε κοινωνία, αλλά ανάλογα με τον σχετικό πλούτο των διαφόρων αντικειμένων.

Ύποπτο για τον τεχνολόγο, το ενδιαφέρον για το αντικείμενο έγινε επίσης ύποπτο - και παραδόξως - για τον μουσειολόγο, από τη στιγμή που έγινε αναγκαία η συλλογή προϊόντων μαζικής παραγωγής για μαζική κατανάλωση. Τα μουσεία λαϊκών τεχνών και παραδόσεων ευνοούσαν το χειροποίητο, την τεχνογνωσία, την προσωπική συνάντηση μεταξύ του δημιουργού και του χρήστη, το αντικείμενο που αντιπροσωπεύει μια περιοχή ή μια "χώρα", εν ολίγοις το σπάνιο ή το διαφορετικό. Τι να διαλέξει κανείς σε ένα συνονθύλευμα ομοιόμορφων και εφήμερων προϊόντων, τα οποία αυξάνονται με γεωμετρική πρόοδο και των οποίων η σπανιότητα και η αισθητική ποιότητα δεν δικαιολογούν τη διατήρησή τους; Και αξίζει να το επιλέξετε; Ορισμένοι, όπως ο Claude Lévi-Strauss (1992, σ. 171), καταγγέλλουν "το ευσεβές καθήκον να συλλέγουμε (...), από πνεύμα συστήματος, ευτελή πράγματα". Πρέπει να αποφασίσουμε να αναγνωρίσουμε", συνεχίζει, "ότι ενώ όλα αξίζουν να μελετηθούν, δεν αξίζουν όλα να θαυμάζονται ή να παρουσιάζονται, ή ίσως ακόμη και να διατηρούνται.

Σε αυτόν τον τομέα, περισσότερο απ' ό,τι αλλού, πρέπει κανείς να είναι ευαίσθητος στη συνεπή διάκριση που προτείνει ο Jean-Claude Duros (1992, σ. 174) μεταξύ "έργων" και "εγγράφων".

Παραμένει γεγονός, ο δισταγμός στο ζήτημα να επιτραπεί στα σύγχρονα σειριακά αντικείμενα να "μπουν στο μουσείο" ο οποίος έχει ως επόμενο την καθυστέρηση της εξέτασής τους από την εθνολογία. Άλλοι κλάδοι, λιγότερο συνδεδεμένοι με το μουσείο και με μια πεισματικά - και δικαίως - επιτηδευμένη αντίληψη του αντικειμένου, την έχουν προλάβει την εξέταση αυτών των αντικειμένων. "Στην εθνολογία, όπως και στις περισσότερες επιστήμες", αναφέρει ο Leroi-Gourhan (1949, σ. 388), "η πρόοδος των ιδεών έρχεται από έξω, κάθε φορά που ένα ρεύμα από ξένους κλάδους κάνει ρήγμα στον επιστημονικό ορίζοντα. Όσον αφορά την ανάλυση των καινοτομιών στον βιομηχανικό κόσμο, οι μηχανικοί και οι υποστηρικτές της "νέας κοινωνιολογίας της επιστήμης και της τεχνολογίας" είναι αυτοί που αξίζουν τα εύσημα για την αποφασιστική ανακάλυψη.

Και οι δύο (Deforge, 1985, Latour, 1991, 1992) δείχνουν το βάρος των αναπαραστάσεων στην ανάπτυξη ή το μπλοκάρισμα εξαιρετικά εξελιγμένων τεχνικών τύπων που θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι υποτάσσονται πλήρως σε έναν μονόδρομο καλτασμό προς τη μέγιστη αποδοτικότητα. Οι τεχνικές αναπαραστάσεις μπορούν επίσης να αποτελέσουν ανασταλτικούς παράγοντες στην πορεία προς πιο παραγωγικές καινοτομίες.

Ο Lemonnier δεν απορρίπτει, ωστόσο, την έννοια της τάσης των Leroi-Gourhan, η οποία προϋποθέτει την "πρόοδο" - δηλαδή την αύξηση της παραγωγικότητας - των τεχνικών μακροπρόθεσμα. Θέτει το πρόβλημα της συνύπαρξης της ευθύγραμμης τάσης - η οποία είναι απαραίτητη όταν εξετάζουμε την εξέλιξη των γεγονότων εκ των άνω. και το "μπέρδεμα των μη υλικών καθοριστικών παραγόντων των δράσεων επί της ύλης πάνω στην ύλη", τη διαπλοκή φυσικών νόμων, νοημάτων και κοινωνικών δεσμών που αποκρυσταλλώνονται όταν τα αντικείμενα εξετάζονται προσεκτικά. Η εξέταση της πολυπλοκότητας του αντικειμένου δεν οδηγεί, ωστόσο, τον Lemonnier να παραμελήσει ή ακόμη και να αρνηθεί την αυτονομία των υλικών περιορισμών και την κανονικότητα των νόμων του φυσικού κόσμου, κάτι που πιστεύει ότι κάνουν οι κοινωνιολόγοι της καινοτομίας. Καταρρίπτει κάθε διάκριση μεταξύ τεχνικού και κοινωνικού, λειτουργίας και στυλ και χρησιμοποιεί τη μεταφορά ενός υφάσματος χωρίς ύφασμα για να καταδείξει την επιστημολογική του θέση. Δεν είναι στο χέρι μας να αποφασίσουμε αυτό που είναι εφικτό είναι να υποθέσουμε ότι η αντίθεση μεταξύ Latour και Lemonnier (και πίσω από αυτόν, η παράδοση Leroi-Gourhan) βασίζεται εν μέρει σε μια παρεξήγηση.

Οι διακρίσεις του Lemonnier μεταξύ των στιγμών επεμβατικότητας, είναι πάνω απ' όλα μεθοδολογικές: πρώτα τις απομονώνει για να τις συνδέσει καλύτερα αργότερα. Ο Leroi-Gourhan δεν προχώρησε -και δεν σκέφτηκε- διαφορετικά όταν εξέτασε τη θέση του τεχνικού περιβάλλοντος μέσα στο εσωτερικό περιβάλλον μιας κοινωνίας: "Στο ρευστό [εσωτερικό περιβάλλον], όπου τα πάντα

βρίσκονται σε συνεχή επαφή με το σύνολο του μίγματος, μπορεί κανείς να μελετήσει ξεχωριστά εκείνο το μέρος που είναι τεχνητά αποκομμένο (υπογραμμισμένο από εμάς) από το σύνολο ως τεχνικό περιβάλλον" (Leroi-Gourhan, 1945, σ. 363). Δεν είναι αναγκαίες αυτές οι λειτουργίες ανάλυσης προκειμένου να εκτιμήσουμε τα συστήματα συνάφειας που είναι συνυφασμένα με τα γεγονότα και, τελικά, να κατανοήσουμε τον τρόπο λειτουργίας τους;

Η διαφωνία μεταξύ του Lemonnier και του Latour επιτείνεται αναμφίβολα από την ανομοιογένεια των κλιμάκων ανάλυσης που χρησιμοποιούν και οι δύο. Οι επιλογές αυτές έχουν ισχυρό αντίκτυπο στους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβάνονται και κατασκευάζουν το αντικείμενό τους.

Στο έργο του, ο Latour προτιμά μια μικρο-αναλυτική προσέγγιση- ο Lemonnier ακολουθεί επίσης μια "μικρή" προσέγγιση, αλλά στη συνέχεια αντιλαμβάνεται τα ίδια φαινόμενα υπό το πρίσμα της "μεγάλης" (μακρο-ιστορίας)- από εκεί και πέρα, συναντά λογικές κανονικότητες, τάσεις και καθολικότητες. C. Ο Lévi-Strauss έχει επανειλημμένα τονίσει τις μερικές φορές περιοριστικές συνέπειες της εστίασης αποκλειστικά στο πιο άμεσο επίπεδο ανάλυσης. Οι μεθοδολογικές μεροληψίες και τα αποτελέσματα κλίμακας μεγεθύνουν έτσι τις αντιθέσεις μεταξύ των δύο συγγραφέων μας. Αποκαλύπτουν επίσης τις διαφορετικές αντιλήψεις για τον σχετικισμό, την εξέλιξη και τη λογική που αναδύονται σε καθένα από αυτά τα κείμενα.

Ο Latour και ο Lemonnier, ωστόσο, συναντώνται για να τονίσουν, όπως είπαμε, τον ρόλο των αναπαραστάσεων στις διαδικασίες της τεχνικής καινοτομίας. Η δημιουργία καταναλωτικών αντικειμένων, όπως και οι περισσότερες πολιτιστικές μορφές σήμερα, αποτελεί μέρος δύο αντιφατικών και συμπληρωματικών κινήσεων, της παγκόσμιας ομογενοποίησης και της πατριδοποίησης της ταυτότητας. Το έργο του Maurizio Catani απευθύνεται σε έναν "αφηρημένο πελάτη" και, μέσω της ποικιλομορφίας των μορφών του, ελάχιστα αντανάκλα κάποια εθνική γοητεία ή στυλ.

Σε δεύτερο επίπεδο είναι η πληθώρα αναπαραστάσεων παραδοσιακών αντικειμένων.

Αυτή η τέχνη της "αξιοποίησης των διαθέσιμων μέσων" (Lévi-Strauss, 1962: 27) με την ανάθεση σε αυτά άλλων λειτουργιών, είναι ένα άλλο εφευρετικό μέσο που βασίζεται σε αντικείμενα που ήδη υπάρχουν.

Σύμφωνα με τον Hugues de Varine (1978, σ. 13), ένα πολιτιστικό φαινόμενο μεγάλης κλίμακας: "Με βάση την παραδοσιακή κουλτούρα (χειροτεχνία, απλά οικονομικά κυκλώματα, στοιχειώδης αλληλεπίδραση προσφοράς και ζήτησης), τα μέλη της κοινότητας συλλέγουν δωρεάν πρώτες ύλες,

προσαρμόζουν μια προγονική ή βιομηχανική τεχνολογία του υλικού και παράγουν καθημερινά αντικείμενα επαρκούς ποιότητας για να ικανοποιήσουν επαρκώς τις ανάγκες που αισθάνεται ο ίδιος ο παραγωγός ή ο πελάτης του.

Η οικονομία ανάκαμψης αποτελεί μέρος των πολιτιστικών αξιών της αλληλεγγύης και του κοινοτικού πνεύματος, σε μια παράδοση που διαμορφώνεται από νεαρή ηλικία.

Η τυπική καινοτομία δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα δανεισμού, προσαρμογής ή δημιουργικής εδραίωσης. Από τη μία πλευρά, η εξέλιξη του τεχνικού συστήματος αντανάκλαται, μεταξύ άλλων, στη σμίκρυνση των καταναλωτικών αντικειμένων. Όπως επισημαίνει η Jocelyn de Noblet, στην εισαγωγή του καταλόγου της έκθεσης Design (1993), η ανάπτυξη των "ηλεκτρονικών σηματοδοτεί την παρακμή μιας κατάστασης στην οποία η σημασία των μηχανικών εξαρτημάτων ήταν η κύρια αιτιολόγηση του λειτουργισμού.

Από την άλλη πλευρά, οι κοινωνικές και συμβολικές αναπαραστάσεις είναι ενεργοποιούν τις μεταμορφώσεις του αντικειμένου. Στις κοινωνίες μας, μια ομάδα ειδικών, οι σχεδιαστές, εξετάζουν αυτό το πολιτισμικό υπόβαθρο, με τον τρόπο των εθνολόγων και των κοινωνιολόγων, και στη συνέχεια διαμορφώνουν αυτές τις απαιτήσεις του πλαισίου (C. Alexander, 1971, σσ. 25-26).

Οι χρήσεις των καταναλωτικών αντικειμένων, τουλάχιστον στη γαλλική παράδοση, τείνουν να αντιμετωπίζουν τα αντικείμενα ως απλούς δείκτες και να δίνουν ελάχιστη προσοχή στις τυπικές και υλικές ιδιότητές τους.

Είναι απαραίτητο να τονιστεί η εξέχουσα θέση που επιφυλάσσεται στο αντικείμενο στην ιστορική έρευνα, εμπνευσμένη από το πρωτοποριακό έργο του Ernest Labrousse και του Fernand Braudel. Βασισμένη κυρίως στην ανάλυση των συμβολαιογραφικών πηγών (και ιδίως των απογραφών μετά θάνατον), η ιστορία αυτή έχει είτε μακροοικονομικό προσανατολισμό, προσπαθώντας να συνδέσει το ρόλο των τιμών και της αγοράς με τη βιομηχανική επανάσταση ή με τα φαινόμενα οικονομικής ανάπτυξης, είτε εθνολογικό προσανατολισμό, ο οποίος ενδιαφέρεται για τους δεσμούς μεταξύ κοινωνικής δομής και πολιτισμού, γύρω από τα θέματα των στυλ και του βιοτικού επιπέδου,

των προτιμήσεων και της μόδας, ή γύρω από τις πολιτισμικές διαδικασίες εξατομίκευσης, οικειότητας και ούτω καθεξής.

Αυτή η ιστορία του υλικού πολιτισμού είναι επίσης σε μεγάλο βαθμό μια ιστορία των αλλαγών στα καταναλωτικά πρότυπα, σε όλες τις κοινωνικές τάξεις στις οποίες μπορούν να φτάσουν αυτά τα έγγραφα.

Μια άλλη παράδοση, εξίσου γόνιμη και με κύρος, έχει χρησιμοποιήσει αντικείμενα ως προνομιακούς

δείκτες για τις επιδείξεις της: η κοινωνιολογία του τρόπου ζωής, η οποία θεωρεί την άνιση κατανομή των καταναλωτικών προϊόντων ως έκφραση της κοινωνικής διαφοροποίησης και ως το κατ' εξοχήν στρατηγικό μέσο για τη νοηματοδότησή της. Αυτοί οι νέοι πλούσιοι ξεχωρίζουν από τις ομάδες από τις οποίες προέρχονται πολλαπλασιάζοντας, στην καθημερινή τους εμφάνιση και διακόσμηση, τα σημάδια ότι "το σπίτι μπορεί να πληρώσει" (1971, σ. 19). Αυτές οι προοπτικές, που αποσκοπούν στην τυποποίηση των τρόπων ζωής και, ακόμη περισσότερο, των "τεχνικών" τακτικών διαφοροποίησης, έχουν αναπτυχθεί εμπειρικά και θεωρητικά από συγγραφείς τόσο διαφορετικούς και ουσιαστικούς όσο ο Edmond Goblot (1967, αναδημοσίευση. Ο F. Stuart Chapin (1935), για τον οποίο τα έπιπλα του καθιστικού είναι το καταλληλότερο μέσο μέτρησης της κοινωνικής θέσης, ο Maurice Halbwachs (1970 reed.), ο οποίος αναλύει με λεπτομέρεια πώς, από τη μία τάξη στην άλλη, διαφοροποιούνται οι επιλογές μεταξύ των διαφόρων μητρώων κατανάλωσης και, κυρίως, πώς χρησιμοποιούνται οι "τεχνικές" τακτικές διαφοροποίησης. και, πιο πρόσφατα, ο Jean Baudrillard και ο Pierre Bourdieu. Για τους πρώτους, τα αντικείμενα που κατακλύζουν τις κοινωνίες μας δεν είναι τίποτα περισσότερο από κενά σημεία που αποκτούν νόημα μόνο στη διαφορά τους με άλλα αντικείμενα μέσα σε ένα κοινωνικά ιεραρχικό σύστημα.

Το πρώτο είναι η "αναπαραγωγή του διακριτικού υλικού"- "αυστηρά μιλώντας", σχολιάζει, "[το καταναλωτικό αντικείμενο] δεν υπάρχει περισσότερο από ό,τι ένα φώνημα έχει σημασία στη γλωσσολογία" (Baudrillard, 1972, σ. 61). Για το τελευταίο, η ανάλυση των καταναλωτικών πρακτικών, με βάση ένα πολύ πλούσιο υλικό έρευνας, έχει ως στόχο να αναδείξει τα κριτήρια της γεύσης που διαχωρίζουν την κυρίαρχη και την εργατική τάξη, η καθεμία απορρίπτει το ύφος και τα ενδιαφέροντα της άλλης ως χυδαία ή επιτηδευμένα. Οι προτιμήσεις αυτές ενσωματώνονται μέσω των συνηθειών (habitus), οι οποίες ενσωματώνουν τις αντικειμενικές συνθήκες ζωής των διαφόρων κοινωνικών τάξεων και αποτελούν σχήματα σκέψης ικανά να αναπαράγουν τις κοινωνικές ανισότητες (Bourdieu, 1979). Αυτές οι θεμελιώδεις αναλύσεις, που όλες ασχολούνται με τον εντοπισμό δεικτών διάκρισης, έχουν μερικές φορές την τάση να παραμελούν τις υφολογικές λειτουργικές ιδιότητες των αντικειμένων, υποβιβάζοντάς τα, όπως στην περίπτωση του Baudrillard, σε αυθαίρετα σημεία. Όπως δεν μπορούμε να διαγράψουμε την "πραγματιστική ιδιότητα" των αντικειμένων, έτσι δεν μπορούμε να απορρίψουμε τις αισθητικές ιδιαιτερότητές τους, οι οποίες επίσης φέρουν νόημα. Μια ημι-τεχνολογική ανάλυση πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τα διάφορα επίπεδα νοήματος του αντικειμένου και να

προσδιορίζει το πρώτο επίπεδο με λειτουργικά, σημασιολογικά και αισθητικά κίνητρα (υπό τη γλωσσική έννοια) που αντανακλώνται στη μορφή του (Christian Bromberger, 1979). Σε παρόμοιο πνεύμα, η Mary Douglas και ο Baron Isherwood (1979) θεωρούν επίσης ότι τα αντικείμενα δεν μπορούν να περιοριστούν στη λειτουργία τους για επίδειξη ή διάκριση και ότι πρέπει να εξεταστούν οι συμβολικές ή εκφραστικές τους λειτουργίες. Τα αντικείμενα σύμφωνα μια φράση που έχει γίνει διάσημη, "κάνουν ορατές τις κατηγορίες του πολιτισμού". Η ανάλυσή τους ανοίγεται έτσι σε μια γνωστική ανθρωπολογία που προσπαθεί να προσδιορίσει τι αντιπροσωπεύουν τα αντικείμενα και όχι την ίδια την υλική τους αξία.

Από την πλευρά τους, οι Αγγλοσάξονες και οι Σκανδιναβοί ανθρωπολόγοι επανεξετάζουν την κατανάλωση, έναν τομέα που δεν έχει αγαπηθεί από την εποχή του Jean-Baptiste Say. Στο έργο του, το οποίο επιχειρεί να αρθρώσει τις απόψεις της αρχαιολογίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της αισθητικής και της τεχνολογίας, ο Daniel Miller (1987) σημειώνει αρχικά ότι οι επικρίσεις της καπιταλιστικής καταπίεσης της καταναλωτικής κοινωνίας αναφέρονται σε μια ρομαντική και εξιδανικευμένη εικόνα της αυθεντικότητας του τεχνικού πολιτισμού του παρελθόντος.

Η πλαisiώση των αντικειμένων στο πλαίσιο της μαζικής κατανάλωσης καθιστά επίσης δυνατή την άρνηση - βάσει συγκεκριμένων παραδειγμάτων, όπως η μελέτη της κατάληψης του χώρου σε "ημι-μονοκατοικίες" - ότι αυτές δεν είναι, όπως συχνά λέγεται, "μη αυθεντικές" - μια θέση που υποκρύπτει μια μορφή κατασκευοφάντησης της κουλτούρας των χρηστών. Η μαζική παραγωγή, η διανομή αντικειμένων μέσω των μηχανισμών της αγοράς ή των κοινωνικών υπηρεσιών, οδηγεί συχνά σε μια θεώρηση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας ως "κατακερματισμένης", "αφηρημένης", όροι που υποδηλώνουν απειλές για την κοινωνική ζωή.

Αντίθετα, λαμβάνουν χώρα διαδικασίες οικειοποίησης, κατά τις οποίες τα αγαθά απομακρύνονται από το αφηρημένο και ξένο και γίνονται αναπαλλοτρίωτο πολιτιστικό υλικό. Επομένως, οι θέσεις του Daniel Miller στοχεύουν στην απαισιοδοξία των θεωριών για τον καταναλωτισμό, και πιθανώς η εμπειρία του σε πολύ φτωχούς πληθυσμούς του τρίτου κόσμου τον εμπνέει να έχει πιο θετικές απόψεις. που εμπνέει αυτά τα πιο θετικά οράματα. Η άποψή του συμπίπτει εν μέρει με εκείνη του Michel de Certeau (1980). , αναλυτή της "εφεύρεσης της καθημερινότητας", "αυτός ο ιδιαίτερος τρόπος αναπαραγωγής του κανόνα στην καθομιλουμένη γλώσσα των πρακτικών καθενός".

Ο Daniel Miller δείχνει ότι τα αντικείμενα ενσωματώνουν μια ορισμένη υλική υπόσταση. Έτσι, οι αλλαγές (για παράδειγμα, από μια σχετικά απλή κουζίνα σε μια εξοπλισμένη κουζίνα) συχνά δεν έχουν λειτουργική αποτελεσματικότητα, αλλά ενσωματώνουν μια ορισμένη σχέση με τον χρόνο, όπως

ακριβώς σηματοδοτούν την ποικιλομορφία των κοινωνικών σχέσεων. Είναι επίσης η ποικιλομορφία των "οικογενειακών δημιουργιών" του "σπιτιού" (Martine Segalen και Beatrix Le Wita, 1993) που προσελκύει την προσοχή του Orvar Löfgren, ενός προσεκτικού κριτικού των θεωριών του "homo consumens", οι οποίες επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την εποχή τους, την κοινωνία της υπερκατανάλωσης που έτεινε να μετατρέπει κάθε αντικείμενο σε εμπόρευμα (1990). Βασιζόμενη επίσης στις "βιογραφίες αντικειμένων" που πρότεινε ο Kopytoff (1986), ο Löfgren παρουσιάζει, βάσει εθνογραφικών ερευνών που διεξήχθησαν στη Σουηδία, τον κύκλο των στάσεων και των κοινωνικών σχέσεων σχετικά με την τηλεόραση.

Ως σπάνιο αντικείμενο, αρχικά επωφελείται από όλα τα σημάδια του "ιερού": παρακολουθείται σχεδόν τελετουργικά, οι γείτονες καλούνται να συγκεντρωθούν γύρω από το πλατό για να παρακολουθήσουν μαζί ένα πρόγραμμα, και στη συνέχεια, όταν το αντικείμενο γίνεται ευρέως διαδεδομένο και κοινό, οι κοινωνικές σχέσεις γύρω από το αντικείμενο εισέρχονται σε μια διαδικασία ρουτίνας και ευτελισμού. Πρόκειται για παρόμοιους μηχανισμούς οικειοποίησης, ενσωμάτωσης αξιών και

Η Sophie Chevalier και η Anne Monjaret αναλύουν αυτούς τους μηχανισμούς με τον δικό τους τρόπο. Η πρώτη αποκαλύπτει, συγκρίνοντας τα αντικείμενα και τα έπιπλα που συνθέτουν τη διακόσμηση των οικογενειών της μεσαίας τάξης, για να απλουστεύσουμε κάπως τα πράγματα, η Anne Monjaret δείχνει ότι τα αντικείμενα που κατοικούν αυτά τα μονότονα σύνολα σίγουρα πληροφορούν για την οργάνωση της εργασίας, για την ιεράρχηση των χώρων, αλλά μαρτυρούν επίσης τον εμποτισμό της ιδιωτικής σφαίρας, των πρακτικών αναψυχής στον εργασιακό χώρο. Για να δημιουργήσεις έναν κοινωνικό δεσμό", προσθέτει, "χρειάζεσαι αντικείμενα", κάτι που αισθάνεται, μερικές φορές σκληρά, ο συνταξιούχος που, με το γραφείο του, έχει χάσει τα φυσικά σημεία αναφοράς του.

Η ποικιλομορφία της κατάστασης του αντικειμένου και οι συναισθηματικές σχέσεις που εγγράφονται σε αυτό απαιτούν να λαμβάνουμε υπόψη τη συντήρησή τους, την έκθεσή τους, την κυκλοφορία τους, τη μετάδοσή τους, αλλά και τις συνθήκες απόκτησής τους. Η Anne Raulin δείχνει εδώ γιατί και πώς η αγοραστική συμπεριφορά δύο ομάδων μεταναστών, που ζουν στην πρωτεύουσα για μεγάλο χρονικό διάστημα, διαφέρει σημαντικά. Ανάλογα με τα προϊόντα που πρόκειται να αποκτηθούν τα προϊόντα που πρέπει να αγοραστούν, οι άνθρωποι καταφεύγουν στα καταστήματα που λειτουργούν από ντόπιους ή, αντίθετα, δεν διστάζουν να απομακρυνθούν από αυτά.

Όπως καταδεικνύουν τα άρθρα που συγκεντρώνονται εδώ, η μαζική κατανάλωση - και αυτό είναι το συμπληρωματικό της παράδοξο - συνοδεύεται από την αναζήτηση του αυθεντικού και μοναδικού

αντικειμένου, που βρίσκεται στον αντίποδα του αντικειμένου μαζικής παραγωγής. Με την ίδια προοπτική, με βάση σε βάθος εθνολογικές αναλύσεις, ο Jean-Pierre Warnier (1994) δείχνει, βασιζόμενοι στο έργο του Korytoff (1981), ότι "τα αντικείμενα κυκλοφορούν κατά μήκος ενός εύρους". Όπως καταδεικνύουν τα άρθρα αυτής της συλλογής, η μαζική κατανάλωση - και αυτό είναι το συμπληρωματικό της παράδοξο - συνοδεύεται από την αναζήτηση του αυθεντικού και μοναδικού αντικειμένου, που βρίσκεται στον αντίποδα του αντικειμένου μαζικής παραγωγής. Με την ίδια προοπτική, με βάση σε βάθος εθνολογικές αναλύσεις, ο Jean-Pierre Warnier (1994) δείχνει, βασιζόμενη στο έργο του Korytoff (1981), "Το "αντικείμενο βρίσκεται μεταξύ του πόλου της εμπορευματοποίησης και του πόλου της μοναδικοποίησης - ιδιοποίησης. Η απαίτηση για αυθεντικότητα είναι συμβατή με τις διαδικασίες εμπορευματοποίησης, μέσω διαφόρων διαδικασιών "πιστοποίησης" (σ. 20), , είτε πρόκειται για την υπαίθρια αγορά είτε για περιπτώσεις πατρογονίας, είτε για διαρκώς ανανεούμενες διαδικασίες εξημέρωσης.

Οι ταξινομήσεις που προτείνονται από τον Simonon και τον Haudricourt έχουν και οι δύο γενεαλογικό χαρακτήρα και βασίζονται και οι δύο στον εντοπισμό "τεχνικών γενεαλογικών γραμμών" που ισοδυναμεί με το ίδιο πράγμα, στην εξελικτική δυναμική των τεχνικών σχημάτων. Ωστόσο, οι πολύ διαφορετικές αντιλήψεις για το αντικείμενο και τη θέση του στον κόσμο των ανθρώπων είναι εμφανείς στους ίδιους τους ορισμούς του "τεχνικού προσδιορισμού" που δίνονται για το καθένα.

Για τον Simonon, το "τεχνικό αντικείμενο" ενσαρκώνει την τεχνικότητα, η οποία είναι "μία από τις μορφές σχέσης με τον κόσμο", ενώ για τον Haudricourt, ο όρος "τεχνική" υιοθετεί τον ορισμό του Mauss, αυτόν της "αποτελεσματικής παραδοσιακής χειρονομίας". Κατά τον ίδιο τρόπο, όσον αφορά τις σχέσεις με το τεχνικό αντικείμενο, ο Simonon θεωρεί τη "χρήση" του αντικειμένου ως μια "δευτερεύουσα" σχέση ανάξια ενδιαφέροντος, ενώ για τον Haudricourt, ο τρόπος χρήσης του αντικειμένου και οι σχέσεις που εγκαθιδρύονται στο χρηστικό μητρώο αποτελούν ουσιώδη στοιχεία για την κατανόηση της γενεαλογίας του αντικειμένου. Πίσω από τον ίδιο προσδιορισμό, που χρησιμοποιείται σε όλο το πρώτο μέρος, αυτόν του τεχνικού αντικειμένου, εμφανίζονται φαινομενικά διαφορετικές αντιλήψεις.

"Είναι δύσκολο να ορίσουμε τα τεχνικά αντικείμενα με βάση την ένταξή τους σε ένα τεχνικό είδος- τα είδη είναι εύκολο να διακριθούν συνοπτικά, για πρακτική χρήση [...], αλλά αυτή είναι μια απατηλή ιδιαιτερότητα, επειδή καμία σταθερή δομή δεν αντιστοιχεί σε μια καθορισμένη χρήση".

Τα παραπλανητικά στοιχεία της ταξινόμησης με βάση τη λειτουργία προέρχονται από πρακτικά συμφέροντα που σχετίζονται με τις χρήσεις, επομένως δεν αφορούν τόσο τη φύση των αντικειμένων

όσο τη σχέση τους με τον χρήστη. Αντί να ταξινομεί τις μηχανές σύμφωνα με τις πρακτικές τους λειτουργίες σε ένα δεδομένο στάδιο της τεχνικής ανάπτυξης, ο Simonson αναλύει τις "τεχνικές σειρές" που συγκροτούνται από τη διαδοχή αντικειμένων που βασίζονται στο ίδιο λειτουργικό σχήμα.

Η εξέλιξη είναι μια "συγκεκριμενοποίηση": το αρχικό αντικείμενο λέγεται ότι είναι "αφηρημένο" με την έννοια ότι τα συστατικά του συναρμολογούνται για να εκτελέσουν μια ενέργεια το καθένα ανεξάρτητα από τα άλλα- καθώς σημειώνεται πρόοδος, τα αντικείμενα γίνονται όλο και πιο "συγκεκριμένα", δηλαδή συνεργατικά. Η συγκεκριμενοποίηση εξελίσσεται σταδιακά, σε δύο εναλλασσόμενες φάσεις: αρχικά υπάρχει μια σειρά από μικρές και σταδιακές προόδους κατά τις οποίες τα στοιχεία βελτιώνονται και προσαρμόζονται- όταν αυτές οι μικρές προόδους έχουν βελτιστοποιήσει πλήρως τη λειτουργία του, το αντικείμενο "κορεσμένο"- δεν είναι πλέον δυνατόν να αυξηθεί η απόδοσή του προς μια κατεύθυνση χωρίς να υποβαθμιστεί προς μια άλλη- για να σημειωθεί περαιτέρω πρόοδος, απαιτείται μια μεγάλη πρόοδος, δηλαδή μια συνολική αναδιαμόρφωση: "στις ασυμβατότητες που προκύπτουν από τον προοδευτικό κορεσμό του συστήματος των υποσυνόλων βρίσκεται το σύνολο των ορίων, η υπέρβαση των οποίων συνιστά πρόοδο ". Η παρακμή των γενετικών αναλύσεων σύμφωνα με την ιεραρχία των επιπέδων οργάνωσης υποδηλώνει στον Simonson ότι θα πρέπει να προσδιορίσει ένα "νόμος της χαλάρωσης", δηλαδή ένα μοντέλο που περιγράφει το σπασμωδικό ρυθμό της εξέλιξης τη μεταφορά της προόδου των γενεαλογικών γραμμών μεταξύ των επιπέδων: Έτσι, στην εξέλιξη των τεχνικών αντικειμένων, υπάρχει ένα πέρασμα της αιτιότητας από προηγούμενα σύνολα σε μεταγενέστερα στοιχεία- τα στοιχεία αυτά εισάγονται σε ένα άτομο του οποίου τα χαρακτηριστικά τροποποιούν, επιτρέπουν την τεχνική αιτιότητα για να ανέλθει από το επίπεδο των στοιχείων στο επίπεδο των ατόμων, στη συνέχεια από από το επίπεδο των ατόμων στο επίπεδο των συνόλων- από εκεί και πέρα σε ένα νέο κύκλο, η τεχνική αιτιότητα επιστρέφει μέσω μιας διαδικασίας κατασκευής στο επίπεδο των στοιχείων όπου μετενσαρκώνεται σε νέα άτομα και στη συνέχεια σε νέα σύνολα. Η γενετική ταξινόμηση που επεξεργάζεται ο Simonson έχει πολλά πλεονεκτήματα: βασίζεται σε ένα τεχνικό κριτήριο που έρχεται σε ρήξη με την ανακρίβεια της κοινής γλώσσας (που συγχέει μηχανές με διακριτές λειτουργίες και επίπεδα ατομικότητας)- είναι διαίσορική (και εφαρμόζεται τόσο στην προϊστορία όσο και στην βιοτεχνική και βιομηχανική εποχή)- ενσωματώνεται στον ορισμό του αντικειμένου τις σχέσεις του με το περιβάλλον και με άλλα αντικείμενα.

Ο Simonson προτείνει μια αξιωματική των ανθρώπινων επιστημών, την οποία επιθυμεί να βασίσει σε έννοιες παρόμοιες με εκείνες που διαμορφώθηκαν εκείνη την εποχή για τη μελέτη των φυσικών

επιστημών: τις έννοιες της πληροφορίας, του δυναμικού, του πεδίου και κυρίως της "μεταστασιμότητας", των οποίων προτείνει μια μεταφορική μεταφορά στο πεδίο των ανθρώπινων επιστημών. Η κεντρική φιλοσοφική προβληματική του φιλοσοφικού έργου του Simondon είναι αυτή της οντογένεσης, "εκείνη με την οποία το ον γίνεται, στο βαθμό που είναι, ως ύπαρξη. Πρόκειται για την κατανόηση της διαδικασίας εξατομίκευσης που κάνει ένα άτομο για να αναδυθεί από ένα αρχικό αδιαφοροποίητο ον. Για τον Simondon, δεν πρόκειται για τη μελέτη μιας διαδικασίας, την ύπαρξη της οποίας θα υπέθετε από το απλό γεγονός της ύπαρξης των ατόμων, αλλά για την κατανόηση της διαδικασίας με την οποία αυτό που θεωρεί ως "αρχικό ον" μπορεί κατά κάποιο τρόπο να διασπαστεί και να γεννήσει ταυτόχρονα το άτομο και το περιβάλλον που το περιβάλλει.

Το άτομο θα μπορούσε τότε να γίνει αντιληπτό ως μια σχετική πραγματικότητα, μια ορισμένη φάση της ύπαρξης που προϋποθέτει μια προ-ατομική πραγματικότητα, και η οποία ακόμη και μετά την εξατομίκευση δεν υπάρχει από μόνη της, επειδή η εξατομίκευση δεν εξαντλεί το δυναμικό της προ-ατομικής πραγματικότητας με μια κίνηση, και από τη μια πλευρά αυτό που φέρνει στο φως η εξατομίκευση δεν είναι μόνο το άτομο, αλλά και το ζεύγος άτομο-περιβάλλον. Το άτομο είναι επίσης σχετικό με δύο έννοιες: επειδή δεν είναι το σύνολο του όντος και επειδή προκύπτει από μια κατάσταση του όντος στην οποία δεν υπήρχε ούτε ως άτομο ούτε ως αρχή εξατομίκευσης.

Ο Simondon βρίσκει ένα μοντέλο οντογένεσης, όπως το βλέπει, στις διαδικασίες παραγωγής ενός κρυστάλλου από ένα μητρικό νερό σε συνθήκες υπερκορεσμού.

Η πραγματικότητα που είναι αυτό το υπερκορεσμένο διάλυμα, η διάσπαση του τελευταίου σε άτομο και μέσο προκύπτει από μια αλλαγή φάσης (ή κατάστασης) του τελευταίου, που προκαλείται από την εισαγωγή ενός "μικροβίου", στην προκειμένη περίπτωση ενός "σχήματος" που διαθέτει μια "ένταση πληροφορίας" που ορίζεται ως η ιδιότητα του σχήματος να δομεί έναν τομέα, να διαδίδεται μέσα σε αυτόν, να τον διατάσσει". η μορφή που φέρει το σχήμα εμφανίζεται έτσι ως "διαμόρφωση" του "μετασταθούς πεδίου" που είναι η πραγματικότητα.

Η μεταφορική συνοχή του μοντέλου πηγαιίνει πολύ παραπέρα: εφαρμοζόμενο στα έμβια όντα, για τα οποία γνωρίζουμε ότι είναι όντως διαλυτικές δομές και επομένως μετασταθές περιβάλλον, κάνει τον Simondon να λέει ότι, ως αποτέλεσμα, "το έμβιο ον διατηρεί μέσα του μια μόνιμη δραστηριότητα εξατομίκευσης και έτσι επιτελεί ένα πληροφοριακό έργο", αποτελώντας από μόνη της ένα σύστημα διαμεσολάβησης μεταξύ δύο τάξεων μεγέθους.

Τότε γίνεται δυνατό να σκεφτούμε την εσωτερική και εξωτερική σχέση με το άτομο ως συμμετοχή χωρίς τη χρήση νέων υλών. Ο ψυχισμός και η συλλογικότητα συγκροτούνται από εξατομικεύσεις που έρχονται μετά τη ζωτική εξατομίκευση. Ωστόσο, το ψυχικό ον δεν μπορεί να επιλύσει τη δική του

προβληματική, τη φόρτιση της προ-ατομικής πραγματικότητας, την ίδια στιγμή που εξατομικεύει και ενσωματώνει τους ζωντανούς σε ένα σύστημα του κόσμου και του υποκειμένου, επιτρέπει τη συμμετοχή με τη μορφή μιας συνθήκης εξατομίκευσης του συλλογικού. Αυτό επιτρέπει στον Simondon να συνδέσει "την ψυχολογία και τη θεωρία της συλλογικότητας στην επίλυση του ίδιου προβλήματος, μέσω της "διαδοχικής αποσύνθεσης της ύπαρξης", διαφορετικών καθεστώτων εξατομίκευσης, δημιουργώντας διάφορα επίπεδα πραγματικότητας: το "ζωτικό επίπεδο, το ψυχικό επίπεδο και το ψυχοκοινωνικό επίπεδο". Είναι λοιπόν αυτή η συστηματική επανάληψη της ίδιας διαδικασίας εξατομίκευσης σε καταιγισμό, ικανή να δημιουργεί κάθε φορά μια νέα διάσταση της πραγματικότητας, συμπεριλαμβανομένου του χρόνου, που δικαιολογεί την πρόταση μιας αξιωματικής που θα βασίζεται σε αυτό το παράδειγμα και θα είναι κοινή για όλες τις ανθρώπινες επιστήμες.

Το πρόβλημα της γνώσης είναι ότι το αντικείμενο, όπως το θέτει ο Simondon, είναι ένα νέο πρόβλημα γένεσης. Ο φιλόσοφος αναφέρει ότι είναι επιθυμητό να απαντηθεί η διαδεδομένη παρατήρηση της δεκαετίας του 1950 ότι "τα τεχνικά αντικείμενα δεν περιέχουν την "ανθρώπινη πραγματικότητα" και ότι ο πολιτισμός έχει συγκροτηθεί ως σύστημα άμυνας απέναντι στα "τεχνικά αντικείμενα". Η απάντησή του σε αυτή τη στάση, την οποία χαρακτηρίζει "ξενοφοβική", είναι να επαναφέρει στον πολιτισμό "μία επίγνωση της φύσης των μηχανών, των αμοιβαίων σχέσεών τους και των σχέσεών τους με τον άνθρωπο, καθώς και των αξιών με τις οποίες συνεπάγονται αυτές οι σχέσεις.

Ο στόχος του να καταπολεμήσει αυτόν τον διαχωρισμό του τεχνικού αντικείμενου από την κουλτούρα εμφανίζεται στο πιο γνωστό έργο του Simondon στο οποίο η επιβεβαίωση της υπεροχής του γνωστικού τρόπου σχέσης με τα αντικείμενα έναντι ενός τρόπου που θα περιλάμβανε μια πρακτική διάσταση, συμβάλλει αντίθετα στο να αποκλείσει λίγο περισσότερο την τεχνολογία και τα αντικείμενα από την κουλτούρα, με την ευρεία έννοια της γενικής κουλτούρας (Simondon, 1958, σ. 12-14).

Ωστόσο, σε αντίθεση με πολλούς φιλοσόφους, ο Simondon ισχυρίζεται ότι δίνει ίση προσοχή στο υποκείμενο και στο αντικείμενο και στο περιβάλλον του, στο είναι και στην πραγματικότητα, τα οποία επανειλημμένα διαβεβαιώνει ότι είναι δυσδιάκριτα, αλλά παρ' όλα αυτά, είναι το είναι αυτό που τοποθετεί στην προέλευση των πάντων, αφού μέσω της αντιγραφής του παράγονται ταυτόχρονα το υποκείμενο και το αντικείμενο. Και στην πραγματικότητα είναι το αντικείμενο ως τεχνικό "ον" στο βαθμό που εκδηλώνει την τεχνικότητα που θέλει να επαναφέρει στην κουλτούρα (Simondon, 1958, σ. 16), και όχι το αντικείμενο ως πραγματικό αντικείμενο, ένα προϊόν που χρησιμοποιείται, χειρίζεται...

Την ίδια στιγμή που επιβεβαιώνει την τεχνικότητα ως μορφή σχέσης με τον κόσμο, οδηγείται στην

άρνηση ενός μέρους της φαινομενικής πραγματικότητας, το οποίο θεωρεί δευτερεύον, πρωτόγονο, αυτό της πρακτικής του πράττειν.

Αποκλείει από την "κουλτούρα" τις σχέσεις με το τεχνικό αντικείμενο στο χρηστικό επίπεδο, επιφυλάσσοντας έτσι το πρόγραμμά του για τη διεύρυνση της κουλτούρας στην τεχνική για μια ελίτ.

Ο πρόλογος του Sigaut, γραμμένος σχεδόν τριάντα χρόνια αργότερα, εκφράζει τη λύπη του για το γεγονός ότι ο πολιτισμός, αυτή τη φορά με την έννοια "ενός συνόλου αξιών και συμπεριφορών που επιτρέπει στην ελίτ να διακρίνεται από τη ακοσμία", αγνοεί την τεχνολογία και τα τεχνικά αντικείμενα. Ο Sigaut βλέπει σε αυτόν τον αποκλεισμό της τεχνολογίας μια συνέπεια της επιστημολογικής στάσης που συνδέεται με την επιστημονική προσέγγιση, η οποία συνίσταται στον ριζικό διαχωρισμό του υποκειμένου από το αντικείμενο που μελετάται.

Αναφορικά με τη "γένεση" του τεχνικού αντικειμένου: "από τα κριτήρια της γένεσης μπορεί κανείς να καθορίσει την ατομικότητα και την ιδιαιτερότητα του τεχνικού αντικειμένου". Αυτή η γενετική μέθοδος έχει επηρεαστεί από την έρευνα του André Leroi-Gourhan (1911-1986), ο οποίος εντόπισε μια "τεχνική τάση" στη μορφολογική εξέλιξη που εκδηλώνεται μέσα από τη διαδοχή των προϊστορικών εργαλείων. Βασιζόμενος όχι στην εξωτερική δομή αλλά στις λειτουργίες που πραγματοποιούνται στο εσωτερικό του αντικειμένου, ο Simonpon γενικεύει τη μέθοδο. Επιτυγχάνει έτσι μια "επιστημολογική ρήξη" με την κοινή λογική- τα τεχνικά αντικείμενα δεν είναι απλά μέσα για ένα σκοπό- πρέπει να γνωρίζονται σύμφωνα με την τεχνική τους ουσία: "η χρήση της γενετικής μεθόδου αποσκοπεί ακριβώς στο να αποφευχθεί η χρήση μιας ταξινομητικής σκέψης που παρεμβαίνει μετά τη γένεση για να διαιρέσει το σύνολο των αντικειμένων σε γένη και είδη κατάλληλα προς συζήτηση.

Αν το ίδιο αντικείμενο μπορεί να μελετηθεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες, είναι βέβαιο ότι υπάρχει μια οπτική γωνία που είναι πιο ουσιαστική από τις άλλες, αυτή που μπορεί να δώσει τους νόμους της εμφάνισης και του μετασχηματισμού του αντικειμένου. Είναι σαφές ότι για ένα κατασκευασμένο αντικείμενο, η ανθρώπινη οπτική γωνία, της κατασκευής του και της χρήσης του από τους ανθρώπους, είναι η ουσιαστική και ότι αν η τεχνολογία πρέπει να είναι επιστήμη, είναι ως επιστήμη των ανθρώπινων δραστηριοτήτων" (Haudricourt, 1987, σ. 38).

Το τεχνικό αντικείμενο είναι μόνο το "σκληρό" μέρος ενός συνόλου που περιλαμβάνει το αντικείμενο και τις "ανθρώπινες χειρονομίες που το παράγουν και το καθιστούν λειτουργικό", γεγονός που τον οδηγεί, με βάση το έργο του Leroi-Gourhan, σε μια δυναμική ταξινόμηση των αντικειμένων ανάλογα με τις κινήσεις που εκτελούνται για τη χρήση τους, όπου τα αντικείμενα δεν θεωρούνται πλέον καθαυτά, αλλά ως αποτελέσματα ορισμένων κινήσεων, και τα εργαλεία ως μετασχηματιστές της κίνησης. Οι χειρονομίες, οι κινήσεις και οι στάσεις είναι "τεχνικές του σώματος", δηλαδή αποτελεσματικές

παραδοσιακές χειρονομίες (Mauss, 1950, σ. 371). Τα αντικείμενα που προκύπτουν από αυτές τις παραδοσιακές χειρονομίες είναι επομένως κοινωνικά και πολιτιστικά προϊόντα. Η "γενεαλογική" έρευνα του Haudricourt αφορά τις ανταλλαγές, την κυκλοφορία αντικειμένων και τεχνικών σε διάφορους πολιτιστικούς χώρους, όπως αποδεικνύεται από το έργο του για τις άμαξες με άλογα, την προέλευση του αυτοκινήτου, τις κινούμενες μηχανές, τα άροτρα και τις άμαξες και "τους τρόπους μεταφοράς φορτίων, για τους οποίους επιδιώκει να δημιουργήσει τους δεσμούς πραγματικής ιστορικής συγγένειας" (Haudricourt, 1987, σ.41). Δεν ξεχνάμε ποτέ ότι οι εξελίξεις, οι υβριδισμοί γίνονται στο "κεφάλι του κατασκευαστή", δηλαδή ότι το αντικείμενο είναι πάνω απ' όλα το προϊόν του ανθρώπινου περιβάλλοντος που το χρησιμοποιεί: πίσω από τη γενεαλογία του αντικειμένου υπάρχει για τον Haudricourt η εξέλιξη των χειρονομιών, των τρόπων δράσης, του τι ακριβώς συνιστά μια κουλτούρα. Υπό αυτή την έννοια, η τεχνολογία είναι ουσιαστικά μια "ανθρώπινη επιστήμη" που μελετά το αντικείμενο και τη χρήση του. Αλλά με τον τρόπο αυτό, ως επιστήμη, δημιουργεί επίσης σχέσεις με το αντικείμενο στο γνωστικό επίπεδο. Στην περίπτωση αυτή, δεν υπάρχει ιεραρχία μεταξύ των επιπέδων, τουλάχιστον όχι ρητή, όπως στον Simondon. Ωστόσο, υπάρχει μια μετατόπιση των σχέσεων προς το αντικείμενο, μια μετατόπιση που είναι απαραίτητη για να μιλάμε για αντικείμενα. Ο Barthes κάνει εδώ μια διάκριση που φαίνεται πολύ χρήσιμη για να εκφράσει τη διπλή σχέση που είναι δυνατή με το αντικείμενο μέσω της γλώσσας: από τη μια πλευρά, θα υπήρχε μια λειτουργική "γλώσσα του αντικειμένου", που συνδέεται με την πράξη που αφορά το αντικείμενο, επιτρέποντας σε κάποιον να "μιλήσει για το αντικείμενο", και από την άλλη μια "μετα-γλώσσα" που χρησιμοποιείται για να μιλήσει για το αντικείμενο ή για να μιλήσει για το αντικείμενο εκτός της άμεσης σχέσης με το αντικείμενο. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι η ύπαρξη αυτής της διπλής γλώσσας η οποία καθιστά δύσκολη την ενσωμάτωση των αντικειμένων στην κουλτούρα, είτε πρόκειται για γενική κουλτούρα είτε για κουλτούρα της ελίτ: αφενός, "το αντικείμενο είναι αναγκαστικά πολιτισμικό στο βαθμό που διακρίνεται από την απροσδιόριστη πραγματικότητα των "πραγμάτων", και αυτή η διάκριση μπορεί να λάβει χώρα σε ένα δεδομένο περιβάλλον μόνο από ένα υποκείμενο που κατέχει μια καθορισμένη κουλτούρα. Αλλά σε αυτό το επίπεδο, το αντικείμενο αναφέρεται και χρησιμοποιείται και βρίσκεται στο επίπεδο της δράσης. Από την άλλη πλευρά, το αντικείμενο μπορεί να είναι κατά κάποιον τρόπο αντικείμενο πολιτισμού και ως τέτοιο να υπόκειται σε μια άλλη μορφή γνωστικής σχέσης, που οδηγεί στην τεχνολογική γνώση: αλλά τότε, μιλάμε για το αντικείμενο .

Δεν υπάρχει καμία δυνατότητα υπέρθεσης των δύο μορφών γλώσσας, ούτε των τρόπων σχέσης που

προϋποθέτουν. Αυτό που θα χαρακτήριζε τότε το ωφελμιστικό επίπεδο θα ήταν ακριβώς ότι δεν θα αποτελούσε το επίπεδο αποκλειστικά της πράξης της χρήσης, όπως έχουμε προτείνει μέχρι τώρα, αλλά αυτό που ορίζεται ως ο τομέας της "γλώσσας-αντικείμενου", στον οποίο το αντικείμενο ενεργεί και μιλάει για το ίδιο. Σε αυτή την περίπτωση, θα αντιστοιχούσε πράγματι στον "μικρό τρόπο" των σχέσεων με το αντικείμενο του Simondon.

Το γνωστικό πεδίο θα ήταν τότε αυτό της μετα-γλώσσας, της γλώσσας δηλαδή, για το αντικείμενο, και θα περιείχε επομένως μόνο τη λεκτικά εκφράσιμη γνώση, τη γνώση για το αντικείμενο, που αποτελείται από "τεχνάσματα του επαγγέλματος", αισθητηριακές και ποιοτικές "αναπαραστάσεις" για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους του Simondon, δηλαδή αυτό που σήμερα αποκαλούμε "σιωπηρή γνώση" ή " ενσωματωμένη γνώση". Επομένως, πιθανόν όχι επειδή πρόκειται για μια διάκριση που ο πολιτισμός αγνοεί τις τεχνικές, όπως θεωρεί ο Sigaut (Πρόλογος στον Haudricourt, 1987, σ. 13), αλλά μάλλον επειδή απλώς δεν υπάρχει ανάγκη να μιλάμε για αντικείμενα προκειμένου να τα χρησιμοποιήσουμε: ο πολιτισμός, με την έννοια του "γενικού πολιτισμού" ή του "πολιτισμού των εκλεκτών", προϋποθέτει τη δράση πάνω στις λέξεις, για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους του Barthes, και όχι πάνω στα αντικείμενα: μόνο το γνωστικό πεδίο των σχέσεων με τα αντικείμενα ενδιαφέρει σε αυτή τη μορφή πολιτισμού.

Για τον Barthes, τα αντικείμενα αυτά μεταφέρουν την αστική ιδεολογία με τη μορφή μύθου, δηλαδή αυτό που αποκαλεί ιδιαίτερη λέξη.

Ο Baudrillard, βασιζόμενος στον Barthes, μελετά τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα αντικείμενα που μεταφέρουν λόγο οργανώνονται σε λόγο, γεγονός που του επιτρέπει στη συνέχεια να ορίσει την "κατανάλωση" ως έναν νέο τύπο βιομηχανικής και καλλιτεχνικής σχέσης παραγωγής. Τέλος, μια πρόσφατη προσέγγιση, αυτή της κοινωνιολογίας των συμβάσεων, καθιστά το σημειακό αντικείμενο δείκτη ενός συγκεκριμένου κόσμου, ενώνοντας έτσι την προηγούμενη πολιτισμική προβληματική.

Το σύμβολο έχει θεωρηθεί ως η επανεμφάνιση, εκτός της παρουσίας ενός τρίτου, των συμβολικών λειτουργιών που αποδίδονται από το υποκείμενο στο αντικείμενο. Εδώ, αναφερόμαστε σε ένα αντικείμενο "σημείου", γεγονός που υποδηλώνει σαφώς ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ των δύο όρων "σημείο" και "σύμβολο". Στην πραγματικότητα, το σύμβολο, όπως λέει ο Piaget, με βάση το μάθημα του Ferdinand de Saussure σχετικά με τη γενική γλωσσολογία (1916), βρίσκεται σε σχέση με το σημαινόμενο ή έχει ατομικά κίνητρα (Piaget, 1946), ενώ το σημείο υπάρχει μέσω της συσχέτισης (Barthes, 1957, σ. 197-198). Συνεπώς, το σημείο ανήκει στον συμβατικό τομέα. Πρόκειται για μια σχέση με το αντικείμενο κοινωνικής φύσης, ενώ το σύμβολο είναι μια ατομική σχέση με αυτό.

Θα αναλύσουμε τώρα τις θέσεις του Bruno Latour, ευρύτερα όσον αφορά την αντίληψη των σχέσεων

με τα αντικείμενα στη θεωρία των κοινωνικοτεχνικών δικτύων στην οποία συνέβαλαν οι θέσεις του. Καθώς τα κείμενα του Latour είναι πολυάριθμα, θα βασιστούμε κυρίως, προκειμένου να παρουσιάσουμε την προσέγγισή του στις σχέσεις με τα αντικείμενα, σε δύο κείμενα των οποίων το περιεχόμενο είναι θεωρητικό, τουλάχιστον όσον αφορά τις σχέσεις με τα αντικείμενα. Θα χρησιμοποιήσουμε επίσης άλλα κείμενα για τους σκοπούς αυτού του θέματος που σχετίζονται με το ερευνητικό του έργο για την καλύτερη κατανόηση ή απεικόνιση των θεωρητικών θέσεων.

Η αρχική ενασχόληση του Latour και ορισμένων από τους συναδέλφους του επικεντρώθηκε μάλλον στην κατανόηση των διαδικασιών κατασκευής επιστημονικών γεγονότων στις οποίες παίζουν ρόλο τα αντικείμενα του εργαστηρίου- στη συνέχεια, ο ρόλος των αντικειμένων γίνεται κεντρική ενασχόληση, σε σημείο που να οδηγεί τον Latour σε ριζοσπαστικές θέσεις υπέρ της συνεκτίμησης των αντικειμένων στις ανθρώπινες επιστήμες (Latour, 1994). Το δοκίμιο για τη συμμετρική ανθρωπολογία βρίσκεται στο σημείο που αρθρώνονται αυτές οι δύο ανησυχίες, και το γεγονός αυτό στερείται μιας μικρής συνέπειας όσον αφορά τις σχέσεις με τα αντικείμενα.

Συνεπώς, ο Latour προσπαθεί να δείξει ότι ο κλάδος του, η ανθρωπολογία, είναι ο μόνος κλάδος που μπορεί να υπερβεί τα όρια των "τριών ρεπερτορίων" μέσω των οποίων μπορεί να αναλυθεί ο πραγματικός κόσμος: φύση, κοινωνία και λόγος, πράγμα που στην πραγματικότητα ισοδυναμεί με το να δείξει ότι η ανθρωπολογία είναι ο κλάδος που ιστορικά υπερβαίνει τις ακριβείς επιστήμες.

Ο Latour εντοπίζει αυτή τη "μεγάλη διαίρεση" στον 17ο αιώνα, όταν ο επιστήμονας Boyle και ο πολιτικός επιστήμονας Hobbes διαφωνούσαν για την κατανομή της επιστημονικής και πολιτικής εξουσίας. Ο ένας έχει "μια επιστήμη και μια πολιτική θεωρία" και ο άλλος "μια πολιτική θεωρία και μια επιστήμη" και συμφωνούν σε όλα εκτός από τη θεωρία του κενού. Για να αποδείξει την ύπαρξη του κενού ο Boyle εφήυρε την "αντλία αέρα", αλλά κυρίως δημιούργησε το "επιστημονικό γεγονός" αναπτύσσοντας μια νέα συσκευή "μαρτυρίας" βασισμένη σε μια "παραβολική" μεταφορά: "αξιόπιστοι, εύποροι και καλόπιστοι μάρτυρες που συγκεντρώνονται γύρω από τον τόπο της δράσης μπορούν να πιστοποιήσουν την ύπαρξη ενός γεγονότος, ακόμη και αν δεν γνωρίζουν την πραγματική του φύση".

Όμως, ακριβώς, η ύπαρξη μιας ανεξάρτητης γνώμης, βασισμένης σε γεγονότα για γεγονότα επί των οποίων καμία αρχή δεν μπορεί να ασκήσει έλεγχο, αφού είναι φυσικά, παρατηρούμενα με τη μεσολάβηση των παραπλανητικών αισθήσεων, έρχεται σε αντίθεση με τις πολιτικές προτάσεις του Χομπς. Η αντίφαση γίνεται απαράδεκτη για τον Χομπς όταν οι φατριαστές συμφωνούν στην ύπαρξη

του κενού, ενώ ο ίδιος βασίζει τα επιχειρήματά του στην ανάγκη απόρριψης των πεποιοθήσεων για φαντάσματα και πνεύματα.

Το σημαντικό για τον Latour είναι ότι αυτή η διαμάχη βασίζεται σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, την αεραντλία, τις διαρροές της και τα πειράματα που επιτρέπει να πραγματοποιηθούν. Ο Χομπς απορρίπτει θεωρητικά τη δυνατότητα του κενού και περιμένει μια θεωρητική απόδειξη.

Η ύπαρξη του κενού επιβεβαιώνει, για τον Latour, τη θεωρία του κοινωνικο-τεχνικού δικτύου. Γι' αυτόν, αυτή η διαμάχη οδηγεί σε μια διπλή εφεύρεση: ο Boyle βασίζεται στα πράγματα και έτσι ενσωματώνει τα μη-ανθρώπινα στην επιστήμη.

Όμως ο Χομπς, βασιζόμενος μόνο στον άνθρωπο και τη λογική του, επιβάλλει τη δημιουργία του εργαστηρίου, δηλαδή ενός αντικειμένου και ενός πλαισίου (το πείραμα παρουσία μαρτύρων) εκτός του οποίου δεν υπάρχει επιστημονική αλήθεια. Επομένως, για τον Latour, επινόησαν τον σύγχρονο κόσμο.

"Ένας κόσμος στον οποίο η αναπαράσταση των πραγμάτων μέσω του εργαστηρίου διαχωρίζεται για πάντα από την αναπαράσταση των πολιτών μέσω του κοινωνικού συμβολαίου. Ταυτόχρονα, λοιπόν, ο Boyle και ο Hobbes επινόησαν το διαχωρισμό μεταξύ φύσης και κοινωνίας, και συνεπώς μεταξύ ακριβών και κοινωνικών επιστημών. Αυτό που μας ενδιαφέρει, στη σχέση του Latour με αυτό το ιστορικό γεγονός, είναι το πώς η εφεύρεση, με αυτή την ευκαιρία, αυτού που αποκαλεί "τα υβρίδια των οποίων ο πολλαπλασιασμός χαρακτηρίζει τον "σύγχρονο" κόσμο παράγει νέες μορφές σχέσης με τα αντικείμενα".

Μεικτά της φύσης και της κοινωνίας, τα "υβρίδια" ορίζονται πρώτα από παραδείγματα: ψηφιακά συστήματα μηχανών, ρομπότ αισθητήρων, τράπεζες δεδομένων, αναλυτές κοινού".

Ένα λογισμικό που μιμείται τον ανθρώπινο συλλογισμό, μια λογική κατασκευή και ένα τεχνικό αντικείμενο, είναι πράγματι το αποτέλεσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας και αναπαριστούν τη διαδοχή των αλληλένδετων δραστηριοτήτων, σε ένα δίκτυο, του οποίου είναι το αποτέλεσμα. Για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο του Michel Serres, στην αρχή της έννοιας του " ημι-αντικειμένου ", και πιθανώς ενός μέρους των αντιλήψεων του Latour, τα ημι-αντικείμενα, υποκαθιστούν τον εαυτό τους στις δραστηριότητες που τα παρήγαγαν για να τα αναπαραστήσουν. Σύμφωνα με τον Michel Serres, ονομάζουμε αυτά τα υβρίδια ημί-αντικείμενα, επειδή δεν καταλαμβάνουν ούτε τη θέση των αντικειμένων που προβλέπονται γι' αυτά, ούτε τη θέση των υποκειμένων, και είναι αδύνατο να τα συμπίξουμε όλα στη μέση θέση που θα τα καθιστούσε ένα απλό μείγμα φυσικού πράγματος και κοινωνικού συμβόλου (Latour, 1991, σ. 73).

Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με παραγωγές φύσεων-πολιτισμών που χαρακτηρίζουμε ως συλλογικότητες

για να μας υπενθυμίσουμε ότι είναι τόσο διαφορετικές από την κοινωνία των κοινωνιολόγων - άνθρωποι μεταξύ τους- όσο και από τη φύση των επιστημολόγων -αντικείμενα καθαυτά. Το πιο ανθεκτικό μέρος μιας αλυσίδας πρακτικών μπορεί να ονομασθεί "αντικείμενο" μόνο όταν παραμένει υπόγειο, άγνωστο, απορριπτό, υποκείμενο, καλυμμένο, αγνοημένο, αόρατο, από μόνο του. Με άλλα λόγια, υπήρχαν πάντα μόνο αντικείμενα που είναι αόρατα και απολιθωμένα- εμείς, οι άλλοι, θεωρούμε αλυσίδες συνειρμών και λέμε ότι μόνο αυτές υπάρχουν (Latour, 1993, σ. 35).

Για τον Latour, επομένως, τουλάχιστον την εποχή των κειμένων αυτών, το τέλος της "μεγάλης διαίρεσης" συνεπάγεται ότι ενδιαφέρεται μόνο για τους συνδέσμους, τις ενώσεις, τις αντικαταστάσεις, τις μεταφράσεις, τις αντιπροσωπεΐες που λαμβάνουν χώρα χάρη στους μεσάζοντες, αλλά όχι για τα αντικείμενα, ούτε για τα υποκείμενα, ούτε γενικά για τις "ουσίες". Γι' αυτό και δεν τον ενοχλεί να βάλει στον ίδιο πόλο το υποκείμενο και την κοινωνία, ή ακόμη και να αρνηθεί την ύπαρξη σχέσεων μεταξύ τους.

Κατά τον ίδιο τρόπο, το κοινωνικό, γι' αυτόν, είναι μόνο το άθροισμα των αλληλεπιδράσεων μεταξύ των ατόμων (Latour, 1994, σ. 591), γεγονός που δικαιολογεί επίσης το γεγονός ότι ομαδοποιούνται στην ίδια αντίθεση προς έναν πόλο. Με τον ίδιο τρόπο το κοινωνικό, αποτελεί γι' αυτόν, μόνο το άθροισμα των αλληλεπιδράσεων μεταξύ των ατόμων (Latour, 1994, σ. 591), γεγονός που δικαιολογεί επίσης το γεγονός της ανασυγκρότησής τους στην ίδια αντίθεση με έναν φυσικό πόλο.

Ακριβώς εξαιτίας της ρήξης που χωρίζει τη φύση από τον πολιτισμό, τα αντικείμενα από την πολιτική, και συνεπώς καθιστά αδύνατη τη συνεκτίμηση των αντικειμένων στις αλληλεπιδράσεις, η κοινωνιολογία, σύμφωνα με τον Latour, θα δημιουργούσε εκ του μηδενός μια "άβυσσο" που χωρίζει τον δρώντα από το σύστημα (Latour, 1994, σ. 598). Η νόηση ενσαρκώνεται και δεν μπορεί να τα καταφέρει χωρίς υλική υποστήριξη - από το σώμα αλλά και από το περιβάλλον της - και να θεωρήσουμε το "μεγάλο χάσμα" όχι ως χάσμα μεταξύ φύσης και κοινωνίας, αλλά μεταξύ σώματος, συναισθημάτων και υλικότητας από τη μια πλευρά και νου, λογικής και υπερβατικότητας από την άλλη.

Για τον Latour, το αντικείμενο μπορεί να θεωρηθεί από την κοινωνιολογία μόνο από δύο πλευρές: το αντικείμενο ως "φετίχ", ως "συγκαλυπτικό" στήριγμα των πεποιθήσεων (Latour, 1994, σ. 599). Για να βγούμε από αυτή τη διάσταση, υπάρχει μόνο μία λύση: να επικαλεστούμε την ανθρωπολογία και την αντίληψή της για τη δράση ως διαμεσολάβηση.

"Η ιδέα της διαμεσολάβησης ή του γεγονότος καθιστά δυνατή τη διατήρηση των δύο μόνο σημαντικών χαρακτηριστικών της δράσης - την ανάδυση του καινούργιου από τη μια πλευρά, την αδυναμία δημιουργίας *ex nihilo* - χωρίς να διατηρείται τίποτα από το ανθρωπολογικό σχήμα που πάντα επέβαλε την αναγνώριση ενός υποκειμένου και ενός αντικειμένου, μιας αρμοδιότητας, μιας δύναμης και μιας πράξης" (Latour, 1994, σ. 600).

Η μελέτη αυτού του κεφαλαίου ορισμένων γραπτών που έχουν παραχθεί από συγγραφείς οι οποίοι έχουν ασχοληθεί με τα αντικείμενα μου επέτρεψε, καθώς προχωρούσα, να αντλήσω ορισμένα διδάγματα σχετικά με τις σχέσεις με τα αντικείμενα. Τα διδάγματα αυτά είναι διάσπαρτα σε όλα τα σχόλια, αλλά θα υπενθυμίσω εν συντομία τα κυριότερα εδώ. Η πρώτη παρατήρηση είναι η επιβεβαίωση από αρκετούς συγγραφείς ότι τα αντικείμενα και οι διαφορετικές καταστάσεις τους είναι προϊόν συγκυριών που θα ονομάσω "συναντήσεις" μεταξύ ενός υποκειμένου και ενός αντικειμένου. Σε αυτές τις καταστάσεις υπάρχει συνύπαρξη (Sempirini και Tisseron) του αντικειμένου σε μια ορισμένη κατάσταση και του υποκειμένου σε ορισμένες διαθέσεις απέναντι στο αντικείμενο (Tisseron, Heath et al, Goodwin, Goodwin): το κοινωνικό μοτίβο χρήσης αντιστοιχεί σε ένα ίχνος στο αντικείμενο με τη μορφή δυνατοτήτων" (Norman, Kirsh)- η μνήμη της βιωμένης εμπειρίας αντιστοιχεί στο σύμβολο (Tisseron). Αυτή η διπλή εγγραφή δεν είναι μια στιγμιαία διαδικασία και απαιτεί εκμάθηση: για παράδειγμα, απαιτείται μια ορισμένη μορφή "συνήθειας" για να λειτουργήσει η εργαλειακή σχέση (σημείο που σημειώνουν οι Kirsh και Queré).

Η ποικιλία των αντικειμένων που προέκυψε από τη μελέτη των συγγραφέων αναδεικνύει τη συστηματική τάση "περιφερειοποίησης" της ψυχικής ζωής του ανθρώπου, η οποία συνίσταται στην προβολή στα αντικείμενα - ή στην πραγματοποίηση μέσω των αντικειμένων - πολυάριθμων λειτουργιών που αφορούν τη συναισθηματική, τη γνωστική και την κοινωνική διάσταση (Leroi-Gourhan, Tisseron, Hutchins, Norman και Goodwin). Το αντικείμενο που αποκτά την ιδιότητα της "εξωτερικής μνήμης" είναι μέρος μιας διαδικασίας εισαγωγής, το αντικείμενο που αποκτά την ιδιότητα του "συμβόλου" είναι μέρος μιας διαδικασίας εργαλειοποίησης- οι λειτουργίες αυτές πραγματοποιούνται στην ίδια την πράξη της "συνάντησης", εξ ου και το γεγονός ότι η διαδικασία εμφανίζεται ως συλλειτουργία του υποκειμένου και του αντικειμένου.

Αυτή η παραγωγή της κατάστασης δεν αποτελεί μια ατομική διαδικασία που λαμβάνει χώρα σε μια σχέση μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, αλλά μια κοινωνική διαδικασία που περιλαμβάνει τόσο το υποκείμενο, όσο και το αντικείμενο και ένα "γενικευμένο άλλο" (Mead, 1934, ενότητα 20) που ενσαρκώνεται στην κοινωνική διάσταση της διαδικασίας. Αυτό θα επιβεβαίωνε τότε ότι οι σχέσεις είναι

τριμερείς διαδικασίες, δηλαδή αποτελεσματικές πράξεις των οποίων η καινοτομία δίνεται από την πολιτισμική τους εγγραφή (Sigaut, 1990).

Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΥΛΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Από τότε που η λαογραφία καθιερώθηκε ως επιστημονικός κλάδος στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, και αργότερα όταν η εθνολογία ασκήθηκε στις πατρίδες μας με τη δική της "ονομασία", η έννοια του "λαϊκού" ήταν πάντοτε κεντρική στον ίδιο τον ορισμό του αντικειμένου αυτών των προσεγγίσεων. Περιοριζόμενοι, αφενός, στα ιστορικά ονομαζόμενα πεδία των "λαϊκών τεχνών και παραδόσεων" αφετέρου, και της "ευρωπαϊκής εθνολογίας", αφετέρου, θα προσπαθήσουμε να δείξουμε πώς μια ορολογική εξέλιξη μπορεί να αντανakλά τις αλλαγές και στον επιστημονικό προσανατολισμό.⁸ Ο Marcel Mauss, στο «εγχειρίδιο εθνογραφίας» (Manuel d'ethnographie) που δημοσιεύτηκε το 1926, σημείωσε ότι οι "παραδόσεις", οι "πεπιοιθήσεις", η "θρησκεία", οι "δεισιδαιμονίες"... "λαϊκό" ήταν "πολύ ασαφείς έννοιες". Η παρατήρηση αυτή, η οποία ήδη ανέδειξε την ασάφεια της έννοιας "λαϊκή", συσχετίστηκε αμέσως με την έλλειψη οριστικής ακρίβειας, που πιθανώς είναι συστατική, του ίδιου του κεντρικού αντικειμένου της λαογραφίας: του "λαϊκού πολιτισμού". Όπως και η έννοια της λαϊκής τέχνης, που εμφανίστηκε στην Ευρώπη τον δέκατο όγδοο αιώνα, η λαογραφία, σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, καθιέρωσε τον λαό ως υποκείμενο της ιστορίας και αντικείμενο της έρευνας. Η λαϊκή τέχνη και οι παραδόσεις αναδύθηκαν σταδιακά από την παρανομία, συμπεριλαμβανομένης της πολιτικής και θρησκευτικής παρανομίας. Οι λαϊκές παραδόσεις, οι οποίες για μεγάλο χρονικό διάστημα

⁸ Derèze, G. (2005). De la culture populaire au patrimoine immatériel. *Hermès, La Revue*, 42, 47-53.
<https://doi.org/10.4267/2042/8981>

θεωρούνταν σφάλμα του ανθρώπινου νου, έγιναν σταδιακά αντικείμενο άξιο κοινωνικού και επιστημονικού ενδιαφέροντος. Ο λαϊκός πολιτισμός λαμβάνεται έτσι υπόψη. Στο τέλος του 19ου αιώνα οργανώθηκαν συλλογές (αντικειμένων, ιστοριών κ.λπ.) και δημιουργήθηκαν σχεδόν παντού ειδικά μουσεία.

Ωστόσο, ο πολλαπλασιασμός των πρωτοβουλιών και η προοδευτική αναγνώριση του επιστημονικού ενδιαφέροντος δεν εξάλειψαν τη σημασιολογική ασάφεια. Τι περιλαμβάνει ο λαϊκός πολιτισμός; Μια αγροτική ή επαρχιακή κουλτούρα, ένα πολιτισμό της υπαίθρου, μια περιφερειακή ή τοπική κουλτούρα, μια κουλτούρα της γης, ένα πολιτισμό που συνδέεται με μια γλώσσα, μια διάλεκτο, μια τοπική γλώσσα...;

Σε γενικές γραμμές, πολλοί λαογράφοι και εθνογράφοι της εποχής συντάχθηκαν με τον "ορισμό που αποδίδεται στον Mauss: ό,τι δεν είναι επίσημο είναι λαϊκό. Το ανεπίσημο παραπέμπει, στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας του Durkheim, σε υπόγεια ρεύματα της κοινωνικής ζωής ή σε συλλογικά γεγονότα που αποκρυσταλλώνονται ασθενώς σε θεσμούς".

Από αυτή την άποψη, και όπως σημειώνει ο Florence Weber (Weber, Fl., "L'ethnologie et l'État en France, 1930), η δημιουργία, λίγα χρόνια πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, του Εθνικού Μουσείου Λαϊκών Τεχνών και Παραδόσεων (στο Παρίσι), ανέδειξε την επιθυμία να προωθηθεί η επιστημονική μελέτη της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας, στις λιγότερο επίσημες, πιο λαϊκές, πιο καθημερινές πτυχές της. Σε αυτό το σημείο αναφέρω πως αντίστοιχα στην Ελλάδα υπάρχουν μελέτες ίδιου χαρακτήρα καθώς και μουσεία λαϊκής τέχνης, λαογραφικά, φέρνω ως παράδειγμα το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα που εδρεύει στο Ναύπλιο και το οποίο πραγματοποιεί έρευνες σχετικά με την ενδυματολογία, με ήθη και έθιμα διαφόρων ελληνικών τόπων. Ενδεικτικά παραθέτω σε αυτό το σημείο μια έκδοση βιβλίου, συγγραφέας του οποίου είναι η Ιωάννα Παπαντωνίου και φέρει τον τίτλο «Ελληνικές Τοπικές Ενδυμασίες» (έτος έκδοσης 1996, Ναύπλιο).

Η "επιστημονική λαογραφία" ή/και η "λαϊκή εθνογραφία" εστίασαν τότε την προσοχή τους - σύμφωνα με μερικές φορές αντικρουόμενους ερευνητικούς προσανατολισμούς - σε τρόπους συλλογικής δημιουργίας και προφορικής μετάδοσης, σε επιβιώσεις που φαίνονταν αρχαϊκά ίχνη που απειλούνταν από τη διαδικασία της εκβιομηχάνισης ή στα έργα και τα έθιμα των "μικρών ανθρώπων".

Με την καθιέρωση (ή τον "επαναπατρισμό") και την ανάπτυξη των εθνολογικών προσεγγίσεων στις ευρωπαϊκές μας χώρες, η προοπτική διευρύνεται στον βιομηχανικό και αστικό κόσμο. "Οι θρύλοι και οι πεποιθήσεις των προγόνων μας έχουν πάρει νέες μορφές για παράδειγμα, οι μάγισσες έχουν μετατραπεί σε ιπτάμενους δίσκους και ο διάβολος, που κάποτε ερχόταν για να απαγάγει νεαρά

κορίτσια, λέγεται τώρα ότι υπεισέρχεται στη μουσική ορισμένων ροκ συγκροτημάτων.

Σε αυτό το ευρύτερο επιστημονικό περιβάλλον και παράλληλα με ριζικά σύγχρονες εθνολογικές ανησυχίες, ένας ερευνητικός προσανατολισμός που επικεντρώνεται στην αίσθηση του επείγοντος και της "διάσωσης" παραμένει ζωντανός. Για τους υποστηρικτές αυτής της προσέγγισης (εθνογραφικής ή αναβιωτικής, ανάλογα με τον προσανατολισμό), ο εθνολόγος είναι τότε "ο τελευταίος άνθρωπος που μπορεί να πει: η τάδε πρακτική, η τάδε πεποίθηση, το τάδε αντικείμενο ή η τάδε γνώση υπήρξε, η τάδε λέξη ειπώθηκε... της οποίας κανένα επίσημο αρχείο δεν θα διατηρήσει το ίχνος.

Από τη σκοπιά της γνώσης, η αιτιολόγηση είναι πάντα η ίδια: πρέπει να σπεύσουμε να συλλέξουμε ό,τι ίσως γίνει πηγή για τους μελλοντικούς ερευνητές, τέτοια είναι η ιστορική ευθύνη του εκάστοτε ερευνητή. Αλλά αυτή η ομόφωνη επιλογή έχει ως αποτέλεσμα μια σιωπηρή και ύπουλη επιλογή των αντικειμένων μελέτης: κλίνουμε περισσότερο προς μια εθνογραφία των έργων, δίνοντας στον τελευταίο όρο την ευρύτερη δυνατή σημασία του. Αντικείμενα της καθημερινής ζωής, γνώσεις, εργαλεία και προϊόντα εργασίας, βιότοποι και τόποι, λαϊκές τέχνες, η μουσική και η προφορική λογοτεχνία, είναι πάντα οι πρώτες που επιλέγονται επειδή η εξωτερική τους περιγραφή, η απαρίθμηση τους και, επομένως, η κεφαλαιοποίησή τους στην κληρονομιά είναι άμεσα αντιληπτές. Σε αυτή τη λογική της απογραφής, το αντικείμενο της εθνολογίας συγχέεται με έναν κατάλογο εμπειρικών αντικειμένων, τα οποία σίγουρα είναι πάντα βιομηχανικά, προστέθηκαν πρόσφατα στα πράγματα της αγροτικής ζωής - αλλά σύμφωνα με την ίδια αρχή.(Fabre, 1986, σ. 4).

Ακόμη και αν ορισμένοι λόγοι "για την αγροτική κοινωνία και για τον παραδοσιακό πολιτισμό που θα αποτελούσε την έκφρασή της, τείνουν να οργανώνονται σε πραγματικά συστήματα μύθων που αρθρώνονται γύρω από μερικά θέματα που συνδέονται με το παρελθόν, μεταξύ των οποίων εκείνα της χρυσής εποχής και του χαμένου παραδείσου, κατέχουν αναμφίβολα μια ουσιαστική θέση" (Collomb, 1980, σ. 84), οι περισσότεροι εθνολόγοι σήμερα προσπαθούν να κατανοήσουν τις "λαϊκές πρακτικές και τον πολιτισμό" ως σύγχρονες παραγωγές (πολιτισμικές, ταυτότητας και συμβολικές), εδραιώνοντας τις ριζικά στο παρελθόν. Οι περισσότεροι εθνολόγοι σήμερα προσπαθούν να προσδιορίσουν τις "λαϊκές πρακτικές και τον πολιτισμό" ως σύγχρονες παραγωγές (πολιτισμικές, ταυτότητας και συμβολικές), εντάσσοντάς τις ριζικά στα κινήματα και τις ανακατατάξεις του "σημερινού μας κόσμου".

Υπό αυτή την έννοια, η Αποστολή Εθνολογικής Κληρονομιάς ορίζει την εθνολογική κληρονομιά μιας χώρας ως "αποτελούμενη από όλα τα κοινωνικά και πολιτιστικά γεγονότα που αποτελούν τη βάση της

ταυτότητας μιας χώρας. και πολιτιστικά γεγονότα που αποτελούν τη βάση της ταυτότητας κάθε ομάδας και κοινότητας, επιτρέποντάς τους να είναι την ταυτότητα κάθε ομάδας και κοινότητας, επιτρέποντας τη διαφοροποίησή τους μεταξύ τους (διανοητικές και τεχνικές γνώσεις, αναπαράσταση του κόσμου, κοινωνική οργάνωση κοινωνική οργάνωση...)"

Κάποιος μπορεί ασφαλώς να τρομάξει από "τον αυξανόμενο αριθμό αντικειμένων που επενδύονται με την αξία της πολιτιστικής κληρονομιάς και έχουμε μερικές φορές την εντύπωση μιας άπειρης διεύρυνσης" (Fabre, 1998, σ. 291), μεταξύ άλλων, με αυτό που ο Daniel Fabre αποκαλεί τρίτη ενίσχυση, δηλαδή "αυτό που οδηγεί από την πέτρα στη ζωή".

Στην κίνηση αυτής της ενίσχυσης εμφανίζεται μια νέα έννοια, η "ζωντανή κληρονομιά". Η έννοια αυτή αποσκοπεί στον προσδιορισμό όλων των παραδόσεων ή των κοινωνικών πρακτικών που εγγράφονται στην καθημερινή ζωή μιας κοινότητας και υποστηρίζονται από τη δράση των ανθρώπων ή των θεσμών. Η έννοια αυτή αποσκοπεί στον προσδιορισμό όλων των παραδόσεων ή των κοινωνικών πρακτικών που εγγράφονται στην καθημερινή ζωή μιας κοινότητας και υποστηρίζονται από τη δράση προσώπων ή θεσμών "θεματοφυλάκων-μεταφορέων" της μετάδοσης, οι οποίες χαρακτηρίζουν και οικοδομούν την πολιτιστική της ταυτότητα.

Αυτή η ζωντανή κληρονομιά μπορεί να επενδυθεί εθνολογικά σε δύο μεγάλες προοπτικές. Η στατική προοπτική προσπαθεί να σώσει τα απειλούμενα απομεινάρια μιας κοινωνίας που εξαφανίζεται, ενώ η δυναμική προοπτική προτείνει τα αντικείμενα που μελετώνται (φεστιβάλ, πρακτικές, γεγονότα κ.λπ.) να μην αντιμετωπίζονται πλέον ως επιβιώσεις αρχαίων γεγονότων που έχουν αλλοιωθεί, αλλά μάλλον ως η σύγχρονη έκφραση των αντικρουόμενων αναπαραστάσεων των ταυτοτήτων [...] και των κοινωνικών ομάδων που το επενδύουν" (Cuisenier and Segalen, 1986, σ. 87).

Από την πλευρά τους, οι θεσμοί και οι πολιτικοί φορείς, είτε περιφερειακοί, είτε εθνικοί είτε διεθνείς, δεν έμειναν ανεπηρέαστοι από το ζήτημα του λαϊκού πολιτισμού και των παραδόσεων.

Έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορες ορολογίες, αλλά σήμερα η έννοια της "άυλης κληρονομιάς" τείνει να επιβάλλεται Έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορες ορολογίες, αλλά σήμερα η έννοια της "άυλης κληρονομιάς" τείνει να τον τομέα της πολιτικής. Έτσι, σύμφωνα με τα λόγια του τελικού ανακοινωθέντος της διακήρυξης που υιοθετήθηκε στην Κωνσταντινούπολη από τα κράτη που συμμετείχαν στη Στρογγυλή Τράπεζα της Unesco στις 16 και 17 Σεπτεμβρίου 2002, "η πολιτιστική κληρονομιά του κόσμου είναι το σημαντικότερο στοιχείο της πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας, ένα ζωντανό και συνεχώς αναδημιουργούμενο σύνολο πρακτικών, γνώσεων και αναπαραστάσεων, οι οποίες επιτρέπουν στα άτομα και τις κοινότητες σε όλα τα επίπεδα της κοινωνίας να εκφράζουν τρόπους αντίληψης του κόσμου μέσω συστημάτων αξιών και ηθικών σημείων

αναφοράς. Περιλαμβάνει προφορικές παραδόσεις, έθιμα, γλώσσες, μουσική, χορό, τελετουργίες, γιορτές, παραδοσιακή ιατρική και φαρμακοποιία, επιτραπέζιες τέχνες και δεξιότητες. Αυτή η κληρονομιά "είναι η επιβεβαίωση ενός παραδοσιακού και λαϊκού πολιτισμού και είναι ο εγγυητής της πολιτιστικής ποικιλομορφίας. Λόγω της επισφάλειας της, υπόκειται στον κίνδυνο εξαφάνισης. Εξ ου και η σημασία των απογραφών, των ερευνών και των μελετών και η διαρκής βελτίωσή τους".

Η αιτιολογική έκθεση του σχεδίου διατάγματος για τα κινητά πολιτιστικά αγαθά και την άυλη κληρονομιά αναφέρει: "Ο παραδοσιακός πολιτισμός και η λαογραφία, που αποτελούν μέρος της παγκόσμιας κληρονομιάς της ανθρωπότητας, αποτελούν ισχυρό μέσο επιβεβαίωσης της πολιτιστικής ταυτότητας των διαφόρων λαών και κοινωνικών ομάδων και αποτελούν την κύρια πηγή της σύγχρονης δημιουργίας. Λαμβάνοντας υπόψη την εξαιρετική ασφάλεια των μορφών παραδοσιακού πολιτισμού και λαογραφίας, ιδίως εκείνων που βασίζονται στην προφορική παράδοση, και τον κίνδυνο εξαφάνισής τους, πρέπει να αναγνωριστεί πλήρως ο ρόλος τους και να ληφθούν μέτρα για την επιβίωσή του ρόλου τους και να ενεργούν για την προστασία του από τις απειλές στις οποίες υπόκειται. Ταυτόχρονα, ο όρος "ζωντανό θησαυρό" επινοήθηκε και αναγνωρίστηκε επίσημα." Οι ζωντανό θησαυροί είναι άτομα ή κοινότητες που ασκούν δραστηριότητες εξαιρετικής πολιτιστικής αξίας, χρήσιμες για την άσκηση μιας μείζονος τέχνης, χαρακτηριστικό (ενός τρόπου ζωής, ενός τόπου, ενός στυλ). Το καθεστώς του ζωντανού θησαυρού συνοδεύεται από μέτρα για τη διαιώνιση τεχνικών, γνώσεων και πρακτικών εθνολογικού ενδιαφέροντος και τη διασφάλιση της μετάδοσής τους τη μετάδοσή τους μέσω της εκπαίδευσης νέων κατόχων, καθώς και τη λεπτομερή επιστημονική γνώση (Chiva, 1990, σ. 241).

Λαμβάνοντας υπόψη τις τρέχουσες πολιτικές ρυθμίσεις, δικαιούται κανείς να αναρωτηθεί αν η "επισημάνση της κληρονομιάς" των γεγονότων και η συσσώρευση αντικειμένων και έργων κάθε είδους "ως μαρτυρίες ενός περασμένου παρελθόντος ή ενός πλαστικοποιημένου πολιτισμού" (Fabre, 1986, σ. 11) αποτελούν περισσότερο μια γνήσια προσπάθεια εθνολογικής κατανόησης ή μάλλον δραστηριότητες εξαιρετικής πολιτιστικής αξίας, χρήσιμες για την άσκηση μιας μείζονος τέχνης, χαρακτηριστικό (ενός τρόπου ζωής, ενός τόπου, ενός στυλ). Το καθεστώς του ζωντανού θησαυρού συνοδεύεται από μέτρα για τη διαιώνιση τεχνικών, γνώσεων και πρακτικών εθνολογικού ενδιαφέροντος και τη διασφάλιση της μετάδοσής τους τη μετάδοσή τους δηλαδή, μέσω της εκπαίδευσης νέων κατόχων, καθώς και τη λεπτομερή επιστημονική γνώση (Chiva, 1990, σ. 241).

Με άλλα λόγια, οι πολιτικές, κοινωνικές και επιστημονικές χρήσεις των εννοιών "κληρονομιά" και "λαϊκή" μπορεί μερικές φορές να είναι όπως οι ίδιες οι έννοιες: πολλαπλές, μερικές φορές αντιφατικές ή διφορούμενες. Ωστόσο, φαίνεται σαφές ότι οι αποφάσεις, οι θεσμικές εφαρμογές και οι δράσεις των πολιτικών δυνάμεων στις δυτικές χώρες βασίζονται σε ένα παγκόσμιο όραμα της κληρονομιάς σχετικά μοιρασμένη. "Σε έναν κόσμο που γίνεται όλο και πιο συνηθισμένος, αυξάνοντας τις αλληλεξαρτήσεις του, που γίνεται κοινός, ο άνθρωπος αισθάνεται την ανάγκη να ταυτιστεί- επιδιώκει να αναγνωρίσει τον εαυτό του ως κρίκο μιας μακράς αλυσίδας συγγενειών, η πρωτοτυπία των οποίων συμβάλλει στη διαιώνιση.

Στην αναζήτηση αυτή, ο ρόλος της αστικής και αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, αλλά και της άυλης κληρονομιάς είναι θεμελιώδης. Είναι το προφανές και σημαντικό ορόσημο που χρησιμεύει ως μαρτυρία και αναφορά. Είναι η προνοητική προσφυγή κατά της ανωνυμίας".

Δεδομένου ότι η μετάβαση από την έννοια του "λαϊκού πολιτισμού" σε εκείνη της "άυλης ζωντανής πολιτιστικής κληρονομιάς" δεν αίρει πλήρως την οριστική και πολιτική ασάφεια, είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι αυτές οι έννοιες, όπως αυτή του "λαϊκού πολιτισμού", είναι "πρωτίστως ιστορικές κατηγορίες σκέψης, σχετικές με δεδομένες κοινωνικο-ιστορικές περιόδους και εξαρτώμενες από φορείς και ζητήματα των οποίων οι σχέσεις έχουν αλλάξει με την πάροδο του χρόνου" (Pronovost, 1982, σ. 17). Για τον εθνολόγο Denis Cerclet, "η κληρονομιά είναι μόνο μια ιδέα μέσω της οποίας εκφράζουμε μια ορισμένη αντίληψη για τον κόσμο. Αυτό σημαίνει ότι δεν θα μάθουμε αν μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για κληρονομιά αναλύοντας το αντικείμενο, αλλά αμφισβητώντας αυτούς που κάνουν το αντικείμενο αυτό να υπάρχει ως κληρονομιά. Η κληρονομιά δεν τους δίνεται- είναι αυτοί και εμείς, ως μέλη μιας κοινωνικής ομάδας, που την κατασκευάζουμε. Ερμηνεύουμε αυτά τα αντικείμενα (υλικά ή άυλα) αναγνωρίζοντας ορισμένα σημεία και σύμβολα που τα συνδέουν με μια κληρονομική διάσταση. Με αυτόν τον τρόπο εισερχόμαστε στον κόσμο των κοινωνικών στρατηγικών, διότι, όταν χαρακτηρίζουμε ένα αντικείμενο ως κληρονομιά, προβάλλουμε σε αυτό το παρελθόν μιας κοινωνικής ομάδας, είτε το διεκδικούμε ως δικό μας είτε διαχωρίζομαστε από αυτό. Η άποψη αυτή, την οποία συμμερίζονται πολλοί εθνολόγοι, προσκαλεί σε κριτικό προβληματισμό και αμφισβήτηση στο βαθμό που η κληρονομιά καταλήγει να διαποτίζεται από λόγους που την υπερασπίζονται με παραχωρώντας μια πρωταρχική λειτουργία στη σειρά μετάδοσης. Αυτή η συλλογική απόσυρση από την κληρονομιά, πέρα από το να είναι μια περιπέτεια αναμνήσεων, επιβάλλεται ως μια φαινομενική διαχείριση των συμβολικών δομών κάθε κοινωνίας (Jeudy, 1995, σ. 5). Αυτή η πολιτιστική και πολιτική διαχείριση του "πατρογονικού λαϊκού" απαιτεί, τουλάχιστον, μια διπλή κριτική ματιά.

Πρώτον, το ζήτημα της σχέσης μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου πρέπει να εξεταστεί, μεταξύ

άλλων, από ιστορική άποψη. Πράγματι, "ένα μεγάλο μέρος των παραδόσεων που κάποτε φαινόταν να είναι αποκλειστικό πεδίο συγκεκριμένων πληθυσμών έχει γίνει αντικείμενο ανταλλαγών σε παγκόσμια κλίμακα. Η εθνολογία αντέδρασε, τουλάχιστον σε ορισμένους τομείς, σε αυτόν τον νέο πλουραλισμό και την πολυπλοκότητα. Το πολιτιστικό

Το πολιτισμικό συνονθύλευμα, όπως υφίσταται σήμερα, εγείρει το ερώτημα: μπορούμε πραγματικά να συνεχίσουμε να πιστεύουμε στην υπόθεση ότι στο παρελθόν οι διάφορες πληθυσμιακές ομάδες είχαν έναν αυτόνομο πολιτισμό;(Bausinger, 1997: 463). Δεύτερον, υπερβαίνοντας οριστικά τη γραμμική ή εξελικτική θεώρηση της λαογραφίας ή του "παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού", μπορούμε να υπερασπιστούμε την ιδέα ότι η επιστημονική, κοινωνική, πολιτιστική και πολιτική δράση για τη γνώση και τη διαφύλαξη της ζωντανής κληρονομιάς απαιτεί μια ηθική της διαφύλαξης που δεν είναι απλώς νοσταλγική ή οπισθοδρομική εξύψωση. Σε αυτή την προοπτική της ενδυνάμωσης ο Jacques Le Goff ξεκίνησε "μια έκκληση για μια ηθικοποίηση των παθών της κληρονομιάς και της ταυτότητας, για τη συγκρότηση μιας ηθικής των παθών" (Le Goff, 1998, σ. 435). Αυτή η ενδυνάμωση υπερβαίνει κατά πολύ τα ζητήματα μετάδοσης και διατήρησης της "λαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς" και θέτει, κατά κάποιον τρόπο, μια νέα πρόκληση για την πολιτιστική κληρονομιά", το ερώτημα της πολιτικής σημασίας της πραγμάτωσης της και τα σχετικά κοινωνικά και πολιτιστικά ζητήματα.

Για να μεταβιβαστεί, η ζωντανή κληρονομιά πρέπει να εντοπιστεί και να προωθηθεί. Οι κοινότητες διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία. Για την αναγνώριση και την ενίσχυση αυτού του ρόλου, υιοθετήθηκε η Σύμβαση της UNESCO για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς το 2003. Ενώ τα μέλη της κοινότητας είναι βασικοί συντελεστές της διαφύλαξης, συχνά θεωρούν επίσης την κληρονομιά τους μέσο βιοπορισμού και ανθεκτικότητας. Ας λάβουμε υπόψη την κρίση που προέκυψε από την πανδημία του COVID-19 η οποία ανέδειξε αυτή την αλληλεξάρτηση. Για κοινότητες σε όλο τον κόσμο που έχουν πληγεί από τον ιό, η ζωντανή κληρονομιά έχει αποτελέσει όχημα αντίστασης, αλληλεγγύης και ελπίδας.

Κατά τη διάρκεια της πανδημίας, παρείχε ένα μέσο για τη διατήρηση της ζωής, τη διατήρηση των οικογενειακών και κοινοτικών δεσμών και τη μετάδοση πληροφοριών σε άλλους ,οικογενειακούς και κοινοτικούς δεσμούς και να μεταφέρουν σημαντικά μηνύματα για τη δημόσια υγεία. Η έκδοση της Σύμβασης της UNESCO για το 2020 εισάγει μια αλλαγή που αφορά την παροχή κατευθυντήριων γραμμών για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς σε καταστάσεις έκτακτης ανάγκης, ως απάντηση στον αυξανόμενο αριθμό συγκρούσεων και φυσικών καταστροφών σε όλο τον κόσμο. Με

βάση τις σκέψεις των διοικητικών οργάνων της Σύμβασης , αυτές οι κατευθυντήριες γραμμές , υπογραμμίζουν τη διπλή φύση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς σε καταστάσεις έκτακτης ανάγκης: η ζωντανή κληρονομιά μπορεί να απειλείται, αλλά μπορεί επίσης να αποτελέσει ένα ισχυρό εργαλείο για την ανθεκτικότητα και την ανάκαμψη. Η φιλοδοξία είναι να οικοδομήσουμε την ειρήνη διατηρώντας την κληρονομιά που ενώνει ανθρωπότητα.

Συγκεκριμένα, η γενική συνεδρίαση των Ενωμένων Εθνών, για την εκπαίδευση ,την επιστήμη και τον Πολιτισμό (μετέπειτα UNESCO)που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι (από τις 29.09.2003 εως τις 17.10.2003) Λαμβάνει υπόψη τη σημασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς ως κοιτίδα της πολιτιστικής ποικιλομορφίας και εγγυητή της βιώσιμης ανάπτυξης, όπως υπογραμμίζεται στη Σύσταση της UNESCO του 1989 για τη διαφύλαξη του παραδοσιακού πολιτισμού και της λαογραφίας, στην Οικουμενική Διακήρυξη της UNESCO του 2001 για την πολιτιστική ποικιλομορφία και στη Διακήρυξη της Κωνσταντινούπολης του 2002 που υιοθετήθηκε από την Τρίτη Στρογγυλή Τράπεζα των Υπουργών Πολιτισμού. Επιπρόσθετα, δίνει σημασία στη βαθιά αλληλεξάρτηση μεταξύ της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και της υλικής πολιτιστικής και φυσικής κληρονομιάς, εκτιμά τη βαθιά αλληλεξάρτηση μεταξύ της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και της υλικής πολιτιστικής και φυσικής κληρονομιάς, αναγνωρίζει ότι οι διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης και του κοινωνικού μετασχηματισμού, εκτός από τη δημιουργία συνθηκών για ανανεωμένο διάλογο μεταξύ των κοινοτήτων, θέτουν επίσης σοβαρές απειλές υποβάθμισης, εξαφάνισης και καταστροφής της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, ιδίως λόγω της έλλειψης μέσων για τη διαφύλαξή της.

Επιπλέον, έχει επίγνωση της παγκόσμιας βούλησης και του κοινού ενδιαφέροντος για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας.

Επίσης, αναγνωρίζει πως οι κοινότητες, ιδίως οι αυτόχθονες κοινότητες, οι ομάδες και, κατά περίπτωση, τα άτομα, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην παραγωγή ,διαφύλαξη, διατήρηση και αναδημιουργία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, συμβάλλοντας έτσι στον εμπλουτισμό της πολιτιστικής ποικιλομορφίας και της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Ύστερα, η γενική συνεδρίαση των Ενωμένων Εθνών-UNESCO, Εκτιμά ότι οι υφιστάμενες διεθνείς συμφωνίες, συστάσεις και ψηφίσματα σχετικά με την πολιτιστική και φυσική κληρονομιά θα πρέπει να εμπλουτιστούν και να συμπληρωθούν αποτελεσματικά με νέες διατάξεις σχετικά με την άυλη πολιτιστική κληρονομιά, υπολογίζει την ανάγκη ευαισθητοποίησης, ιδίως των νεότερων γενεών, σχετικά με τη σημασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και τη διαφύλαξή της και θεωρεί πως η διεθνής κοινότητα θα πρέπει να συμβάλει, μαζί με τα συμβαλλόμενα κράτη της παρούσας σύμβασης, στη διαφύλαξη της κληρονομιάς αυτής σε πνεύμα συνεργασίας και αμοιβαίας συνδρομής Θεωρώντας ότι η διεθνής κοινότητα θα πρέπει να συμβάλει,

μαζί με τα συμβαλλόμενα κράτη της παρούσας σύμβασης, στη διαφύλαξη της κληρονομιάς αυτής σε πνεύμα συνεργασίας και αμοιβαίας συνδρομής, επίσης συνεκτιμά τον ανεκτίμητο ρόλο της άυλης ως παράγοντα προσέγγισης των ανθρώπων, ανταλλαγής και κατανόησης.

Στις 17 Οκτωβρίου 2003, ύστερα από την προαναφερθείσα συνεδρίαση, η UNESCO (ή διαφορετικά όπως ονομαζόταν πριν λάβει αυτήν την ονομασία, τα Ενωμένα Έθνη), υιοθέτησαν την θεμελιώδη σύμβαση, η οποία θέτει μεταξύ άλλων, τους ακόλουθους στόχους: η προστασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, ο σεβασμός της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς των ενδιαφερόμενων κοινοτήτων, ομάδων και ατόμων, η ευαισθητοποίηση σε τοπικό, εθνικό και διεθνές επίπεδο σχετικά με τη σημασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και η αμοιβαία εκτίμησή της και η διεθνής συνεργασία και βοήθεια.

Ως "άυλη πολιτιστική κληρονομιά" νοούνται οι πρακτικές, οι παραστάσεις, οι εκφράσεις, οι γνώσεις και οι δεξιότητες - καθώς και τα μέσα, τα αντικείμενα, τα τεχνουργήματα και οι πολιτιστικοί χώροι που συνδέονται με αυτές - που οι κοινότητες, οι ομάδες και, κατά περίπτωση, τα άτομα αναγνωρίζουν ως μέρος της πολιτιστικής τους κληρονομιάς. Αυτή η άυλη πολιτιστική κληρονομιά, η οποία μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά, αναδημιουργείται συνεχώς από τις κοινότητες και τις ομάδες σε ανταπόκριση στο περιβάλλον τους, στην αλληλεπίδραση με τη φύση και την ιστορία, και τους παρέχει μια αίσθηση ταυτότητας και συνέχειας, προωθώντας έτσι την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς και τη συνέχεια, συμβάλλοντας έτσι στην προώθηση του σεβασμού της πολιτιστικής ποικιλομορφίας και της ανθρώπινης δημιουργικότητας.

Για τους σκοπούς της παρούσας σύμβασης, λαμβάνεται υπόψη μόνο η άυλη πολιτιστική κληρονομιά που είναι σύμφωνη με τις υφιστάμενες διεθνείς πράξεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα, καθώς και με την απαίτηση του αμοιβαίου σεβασμού μεταξύ κοινοτήτων, ομάδων και ατόμων και της βιώσιμης ανάπτυξης.

Επιπρόσθετα, η "άυλη πολιτιστική κληρονομιά" εκδηλώνεται ιδίως στους ακόλουθους τομείς: προφορικές παραδόσεις και εκφράσεις, συμπεριλαμβανομένης της γλώσσας ως φορέα της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς- παραστατικές τέχνες- κοινωνικές πρακτικές, τελετουργίες και εορταστικές εκδηλώσεις- γνώσεις και πρακτικές σχετικά με τη φύση και το σύμπαν- και δεξιότητες που σχετίζονται με παραδοσιακές τέχνες.

Ως " διαφύλαξη " νοούνται τα μέτρα που αποσκοπούν στη διασφάλιση της βιωσιμότητας της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, συμπεριλαμβανομένης της αναγνώρισης, της τεκμηρίωσης, της έρευνας,

της διατήρησης της προστασίας, της προώθησης, ενίσχυσης, μετάδοσης, κυρίως μέσω της τυπικής και μη τυπικής εκπαίδευσης, καθώς και την αναζωογόνηση των διαφόρων πτυχών αυτής της κληρονομιάς. Εναπόκειται σε κάθε κράτος μέλος να λάβει τα αναγκαία μέτρα για να διασφαλίσει τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που υπάρχει στην επικράτειά του, να προσδιορίσει και να ορίσει τα διάφορα στοιχεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που υπάρχουν στην επικράτειά της, με τη συμμετοχή των σχετικών κοινοτήτων, ομάδων και μη κυβερνητικών οργανώσεων. Επιπλέον, Με σκοπό τη διασφάλιση της διαφύλαξης, της ανάπτυξης και της ανάδειξης της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που υπάρχει στην επικράτειά του, κάθε κράτος μέλος προσπαθεί να υιοθετήσει μια γενική πολιτική με στόχο την ενίσχυση της λειτουργίας της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς στην κοινωνία και την ενσωμάτωση της διαφύλαξης της κληρονομιάς αυτής στα προγράμματα σχεδιασμού- να ορίσει ή να ιδρύσει έναν ή περισσότερους φορείς αρμόδιους για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που υπάρχει στην επικράτειά του, κάθε κράτος μέρος προσπαθεί να ενθαρρύνει τις επιστημονικές, τεχνικές και καλλιτεχνικές μελέτες καθώς και τις ερευνητικές μεθοδολογίες για την αποτελεσματική προστασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, ιδίως της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που κινδυνεύει, να ενθαρρύνουν τη δημιουργία ή την ενίσχυση εκπαιδευτικών ιδρυμάτων για τη διαχείριση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς και τη μετάδοση της κληρονομιάς αυτής μέσω των μορφωμάτων και των χώρων εκπροσώπησης και έκφρασής της- να εξασφαλίσουν την πρόσβαση στην άυλη πολιτιστική κληρονομιά, σεβόμενοι παράλληλα τις συνήθειες πρακτικές που διέπουν την πρόσβαση σε συγκεκριμένες πτυχές της κληρονομιάς αυτής- να δημιουργήσουν ιδρύματα για την τεκμηρίωση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και να διευκολύνουν την πρόσβαση σε αυτήν. Κάθε κράτος μέρος προσπαθεί, με κάθε πρόσφορο μέσο, να εξασφαλίσει την αναγνώριση, τον σεβασμό και την ανάδειξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς στην κοινωνία, μεταξύ άλλων μέσω της δημιουργίας ιδρυμάτων για την τεκμηρίωση της κληρονομιάς αυτής. Κάθε Κράτος Μέλος προσπαθεί, με όλα τα κατάλληλα μέσα, να εξασφαλίσει την αναγνώριση, το σεβασμό και την ανάδειξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς στην κοινωνία, ιδίως μέσω εκπαιδευτικών, αφυπνιστικών και ενημερωτικών προγραμμάτων που απευθύνονται στο κοινό, ιδίως στους νέους, ειδικών εκπαιδευτικών και επιμορφωτικών προγραμμάτων στις ενδιαφερόμενες κοινότητες και ομάδες.

Επίσης κάθε κράτος μέλος αναζητά δραστηριότητες δημιουργίας ικανοτήτων για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, ιδίως για τη διαχείριση και την επιστημονική έρευνα- και μη τυπικά μέσα μετάδοσης της γνώσης- ενημέρωση του κοινού για τις απειλές που απειλούν την εν λόγω κληρονομιά και για τις δραστηριότητες που διεξάγονται προς το σκοπό αυτό καθώς και δραστηριότητες που διεξάγονται κατ' εφαρμογή της παρούσας σύμβασης, επίσης κάθε κράτος μέλος

οφείλει να προωθή την εκπαίδευση για την προστασία των φυσικών περιοχών και των τόπων μνήμης, η ύπαρξη των οποίων είναι απαραίτητη για την έκφραση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, κάθε κράτος μέλος προσπαθεί να εξασφαλίσει την ευρύτερη δυνατή συμμετοχή των κοινοτήτων, των ομάδων και, κατά περίπτωση, των ατόμων που δημιουργούν, διατηρούν και μεταδίδουν την εν λόγω κληρονομιά και να τα εμπλέκει ενεργά στη διαχείρισή της.

Προκειμένου να εξασφαλιστεί η καλύτερη προβολή της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, να αυξηθεί η ευαισθητοποίηση για τη σημασία της και να προωθηθεί ο διάλογος σε πνεύμα σεβασμού της πολιτιστικής πολυμορφίας, η Επιτροπή, κατόπιν πρότασης των ενδιαφερόμενων κρατών μελών, καταρτίζει, ενημερώνει και δημοσιεύει αντιπροσωπευτικό κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας.

Σε αυτό το σημείο σημαντική είναι η αναφορά στο άρθρο 19 της Σύμβασης της Unesco της 17^{ης} Οκτωβρίου του 2003, καθώς επισημαίνει πως για τους σκοπούς της συγκεκριμένης Σύμβασης, η διεθνής συνεργασία περιλαμβάνει ιδίως την ανταλλαγή πληροφοριών και εμπειριών, κοινές πρωτοβουλίες, καθώς και τη δημιουργία μηχανισμού που θα βοηθά τα συμβαλλόμενα κράτη στις προσπάθειές τους να διαφυλάξουν την άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Επίσης γνωστοποιεί ότι με την επιφύλαξη των διατάξεων της εθνικής τους νομοθεσίας και των εθνικών δικαιωμάτων και πρακτικών, τα συμβαλλόμενα κράτη αναγνωρίζουν ότι η διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς είναι προς το γενικό συμφέρον της ανθρωπότητας και αναλαμβάνουν, για το σκοπό αυτό, να συνεργαστούν σε διμερές, περιφερειακό και διεθνές επίπεδο.

Η βοήθεια που χορηγεί η Επιτροπή σε ένα κράτος μέλος ρυθμίζεται από τις επιχειρησιακές κατευθυντήριες γραμμές που προβλέπονται στο άρθρο 7 και από τη συμφωνία που αναφέρεται στο άρθρο 24 και μπορεί να λάβει τις ακόλουθες μορφές: μελέτες σχετικά με τις διάφορες πτυχές της διασφάλισης, την παροχή εμπειρογνομόνων και επαγγελματιών, την κατάρτιση του αναγκαίου προσωπικού, την ανάπτυξη κανονιστικών ή άλλων μέτρων- τη δημιουργία και λειτουργία υποδομών, την παροχή εξοπλισμού και τεχνογνωσίας, άλλες μορφές οικονομικής και τεχνικής βοήθειας, συμπεριλαμβανομένης, κατά περίπτωση, της παροχής και επιπλέον, άλλες μορφές οικονομικής και τεχνικής βοήθειας. Στους φακέλους υποψηφιότητας, το υποβάλλον κράτος συμβαλλόμενο μέλος καλείται να αποδείξει ότι ένα στοιχείο που έχει προταθεί για εγγραφή στον κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που χρήζει επείγουσας προστασίας πληροί όλα τα ακόλουθα κριτήρια.

Πρώτον, το στοιχείο αποτελεί άυλη πολιτιστική κληρονομιά, όπως ορίζεται στο άρθρο 2 της Σύμβασης- δεύτερον, το στοιχείο χρήζει επείγουσας διαφύλαξης, διότι η βιωσιμότητά του κινδυνεύει, παρά τις προσπάθειες της κοινότητας, της ομάδας ή, κατά περίπτωση, των ατόμων και του ενδιαφερόμενου κράτους-μέλους ή Το στοιχείο χρήζει εξαιρετικά επείγουσας διαφύλαξης, διότι υπόκειται σε σοβαρές απειλές που δεν θα μπορούσαν να επιβιώσουν χωρίς άμεση διαφύλαξη. Τρίτον, αναπτύσσεται ένα σχέδιο διασφάλισης που επιτρέπει στην κοινότητα, την ομάδα ή, κατά περίπτωση, τα ενδιαφερόμενα άτομα να συνεχίσουν την πρακτική και τη μετάδοση του στοιχείου.

Επιπλέον, το στοιχείο έχει υποβληθεί μετά από την ευρύτερη δυνατή συμμετοχή της κοινότητας, της ομάδας ή, κατά περίπτωση, των ενδιαφερόμενων ατόμων και με την ελεύθερη, προηγούμενη και ενημερωμένη συγκατάθεσή τους. Το στοιχείο αυτό περιλαμβάνεται σε έναν κατάλογο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που υπάρχει στο έδαφος του υποβάλλοντος) κράτους μέλους, όπως ορίζεται στα Άρθρα 11 και 12 της Σύμβασης.

Στους φακέλους υποψηφιότητας, τα υποψήφια κράτη μέλη καλούνται να αποδείξουν ότι ένα στοιχείο που προτείνεται για εγγραφή στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας πληροί όλα τα ακόλουθα κριτήρια: Αρχικά πρέπει το στοιχείο να αποτελεί άυλη πολιτιστική κληρονομιά, όπως ορίζεται στο άρθρο 2 της Σύμβασης.

Η σημασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και η προώθηση του διαλόγου, αντικατοπτρίζει έτσι την πολιτιστική ποικιλομορφία όλου του κόσμου και μαρτυρά την ανθρώπινη δημιουργικότητα .

Επιπλέον είναι απαραίτητο να εκπονηθούν μέτρα διασφάλισης που θα μπορούσαν να προστατεύσουν και να προωθήσουν το στοιχείο. Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι το στοιχείο υποβάλλεται μετά από την ευρύτερη δυνατή συμμετοχή της κοινότητας, της ομάδας ή, κατά περίπτωση, των ενδιαφερόμενων ατόμων και με την ελεύθερη, προηγούμενη και εν γνώσει συγκατάθεσή του εδάφους των υποβαλλόντων κρατών , όπως ορίζεται στα άρθρα 11 και 12 της Σύμβασης.

Τα συμβαλλόμενα κράτη ενθαρρύνονται να υποβάλλουν από κοινού πολυεθνικές υποψηφιότητες στον κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που χρήζει επείγουσας προστασίας και στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας, όταν ένα στοιχείο βρίσκεται στην επικράτεια πολλών συμβαλλόμενων κρατών.

Σε κάθε περίπτωση, η επιτροπή ενθαρρύνει την υποβολή υποπεριφερειακών ή περιφερειακών προγραμμάτων, έργων και δραστηριοτήτων, καθώς και εκείνων που εκτελούνται από κοινού από τα κράτη μέλη σε γεωγραφικά ασυνεχείς περιοχές. Τα κράτη μέρη μπορούν να υποβάλλουν τις προτάσεις αυτές μεμονωμένα ή από κοινού.

Επιπλέον, τα συμβαλλόμενα κράτη μπορούν να υποβάλλουν στην επιτροπή αιτήσεις διεθνούς συνδρομής που υποβάλλονται από κοινού από δύο ή περισσότερα συμβαλλόμενα κράτη. Επιπρόσθετα είναι ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να προσθέσουμε μια επιπλέον ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της Σύμβασης της Unesco(Ενωμένων Εθνών). Το ενδιαφέρον στοιχείο που προαναφέραμε είναι πως η εγγραφή ενός στοιχείου στον κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς που χρήζει επείγουσας προστασίας ή στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας ,μπορεί να επεκταθεί και σε άλλες κοινότητες, ομάδες και, κατά περίπτωση, άτομα, σε εθνικό ή και διεθνές επίπεδο, κατόπιν αιτήματος των συμβαλλομένων κρατών στα εδάφη των οποίων υπάρχει το στοιχείο, με τη συγκατάθεση των ενδιαφερόμενων κοινοτήτων, ομάδων και, κατά περίπτωση, ατόμων.

Η επιτροπή ενθαρρύνει την έρευνα, την τεκμηρίωση, τη δημοσίευση και τη διάδοση ορθών πρακτικών και προτύπων μέσω της διεθνούς συνεργασίας, αναπτύσσοντας παράλληλα εγγυήσεις και δημιουργώντας ευνοϊκές συνθήκες για την ανάπτυξη τέτοιων εγγυήσεων από τα συμβαλλόμενα κράτη κατά την εφαρμογή, με ή χωρίς βοήθεια, επιλεγμένων προγραμμάτων, έργων και δραστηριοτήτων.

Η Επιτροπή ενθαρρύνει τα κράτη μέρη να δημιουργήσουν ευνοϊκές συνθήκες για την υλοποίηση τέτοιων προγραμμάτων, σχεδίων και δραστηριοτήτων.

Εκτός από το μητρώο επιλεγμένων προγραμμάτων, έργων και δραστηριοτήτων, η επιτροπή συγκεντρώνει και καθιστά διαθέσιμες πληροφορίες σχετικά με τα μέτρα και τις μεθοδολογίες που χρησιμοποιούνται και, κατά περίπτωση, τις Εκτός από το μητρώο επιλεγμένων προγραμμάτων, έργων και δραστηριοτήτων, η επιτροπή συγκεντρώνει και καθιστά διαθέσιμες πληροφορίες σχετικά με τα μέτρα και τις μεθοδολογίες που χρησιμοποιούνται και, κατά περίπτωση, τις αποκτηθείσες εμπειρίες.

Η επιτροπή ενθαρρύνει την έρευνα και την αξιολόγηση της αποτελεσματικότητας των μέτρων διασφάλισης που περιλαμβάνονται στα προγράμματα, τα έργα και τις δραστηριότητες που έχει επιλέξει και προωθεί τη διεθνή συνεργασία για την εν λόγω έρευνα και αξιολόγηση.

Με βάση τις εμπειρίες που αποκτήθηκαν και τα διδάγματα που αντλήθηκαν από αυτά και άλλα προγράμματα, έργα και δραστηριότητες, η επιτροπή παρέχει συμβουλές σχετικά με τις βέλτιστες πρακτικές διασφάλισης και διατυπώνει συστάσεις σχετικά με μέτρα για τη διασφάλιση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί σε αυτό το σημείο μετά από την ανάλυση της Σύμβασης της Unesco 17 Οκτωβρίου 2003 , πως η Άυλη Πολιτισμική Κληρονομιά είναι ένα στοιχείο του πολιτισμού είτε ενός

έθνους είτε παραπάνω εθνών , που εκπροσωπεί το συγκεκριμένο ή τα συγκεκριμένα έθνη και μεταδίδεται από την ζωντανή παράδοση της κάθε κοινωνίας μέσω των ανθρώπων της κοινωνίας αυτής. Η Ελλάδα επικύρωσε την σύμβαση σχετικά με την Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας όπως είχε ψηφιστεί από την Unesco , το 2006 και έχει εγγράψει 8 στοιχεία στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της Άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Σε ιδιαίτερους καιρούς όπως παραδείγματος χάρη μπορεί να είναι μια περίοδος πολέμου ,κοινωνικών αναταραχών ή δραστηκής μείωσης πληθυσμού (από την συμμετοχή της οποίας εξαρτάται η παραγωγή των άυλων πολιτιστικών αγαθών) η προστασία της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς είναι δύσκολη. Ειδικά όταν οι άνθρωποι αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το φυσικό τους περιβάλλον. Η εγκατάλειψη του φυσικού περιβάλλοντος είναι πιθανόν να προκαλέσουν στους ανθρώπους κενά μνήμης και να τους απομακρύνουν από την παράδοσή τους φέροντας ως αποτέλεσμα εκείνη να τείνει να σβήσει((deacon & smeets, 2018).

Η αξία της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς οφείλεται στο γεγονός ότι συνιστά την ζώσα κληρονομιά της ανθρωπότητας και σχετίζεται με το κάθε άτομο ξεχωριστά όσο και με τις τοπικές κοινωνίες και τα έθνη. Οι οργανισμοί υλοποίησης της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς εξωτερικεύουν μέσω αυτής την προγονική και την σύγχρονή τους ταυτότητα, δημιουργούν σχέσεις συνεργασίας και δίνουν διέξοδο στις δυσκολίες της καθημερινής ζωής ,εκδηλώνουν τις ανησυχίες και τα ενδιαφέροντά τους ,δημιουργούν νέες κοινωνικές σχέσεις και αυξάνουν τα εκφραστικά τους μέσα.Η Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά δραστηριοποιείται ως παράγοντας σταθερότητας μεταξύ των μελών της κοινότητας και παράλληλα ενισχυεί την ανοχή στην διαφορετικότητα και καλεί τον κόσμο που δεν εντάσσεται στην τοπική κοινότητα να έρθει σε επαφή με τα στοιχεία της , στηριζόμενη στις αρχές της φιλοξενίας και της πολιτισμικής ανταλλαγής.

Είναι αναγκαίο να εφαρμόζονται μέτρα προστασίας της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Αυτό είναι πιθανό να υλοποιηθεί μέσω της καταγραφής και της τεκμηρίωσης στοιχείων άυλης κληρονομιάς, μέσω της καταχώρησής τους στο ευρετήριο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και την χρήση των νέων τεχνολογιών για τους επικοινωνιακούς σκοπούς και την στόχευση της διάδοσης αυτών των στοιχείων σε εθνικό αλλά και διεθνές εξίσου επίπεδο. Συγκεκριμένα μπορούν να αξιοποιηθούν οι νέες τεχνολογίες με παρουσιάσεις του εκάστοτε στοιχείου Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς μέσω προγραμμάτων 3D , ακουστικής αναπαράστασης όπου αυτό καθίσταται εφικτό, είτε μέσω της δημιουργίας περιβάλλοντος εικονικής πραγματικότητας και ψηφιακής έκθεσης . Επιπλέον, για να πετύχει ο στόχος της διάσωσης της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς κρίνεται απαραίτητη η εμπλοκή-συμμετοχή της τοπικής κοινωνίας καθώς και καθενός πολίτη ξεχωριστά(Εφημερίς της Κυβερνήσεως,

τεύχος πρώτο, Σύμβαση Παρίσι-17 Οκτωβρίου 2003).

Επιπρόσθετα, στοχεύει στην ευαισθητοποίηση σχετικά με τη σημασία και την αξία της άυλης κληρονομιάς και προτείνει μια σειρά μέτρων για την ενσωμάτωσή της στις μουσειακές πρακτικές: να εργάζονται για τη διατήρηση, την παρουσίαση και την ερμηνεία της, με σεβασμό στα τοπικά χαρακτηριστικά- να αναπτύσσουν δημόσια προγράμματα και στρατηγικές διαχείρισης- να εξετάζουν την κατάρτιση και την ανάπτυξη ικανοτήτων για την ενσωμάτωση της διαχείρισης της υλικής και της άυλης κληρονομιάς- να καθορίζουν κριτήρια και μεθοδολογίες για την ενσωμάτωση της υλικής και της άυλης κληρονομιάς στα μουσεία και σε άλλα ιδρύματα πολιτιστικής κληρονομιάς- και να δρομολογούν πιλοτικά σχέδια που περιγράφουν τις μεθόδους που πρέπει να χρησιμοποιηθούν για τη συμμετοχή των τοπικών κοινοτήτων στην καταγραφή των πόρων άυλης κληρονομιάς. Αρκετές από αυτές τις συστάσεις υιοθετήθηκαν και ενισχύθηκαν στα ψηφίσματα της 21ης Γενικής Συνέλευσης του ICOM, που πραγματοποιήθηκε στη Σεούλ το 2004. Γνωστά ως "Διακήρυξη της Σεούλ για την Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά", τα ψηφίσματα τόνισαν επίσης την ανάγκη να υπογράψουν οι κυβερνήσεις τη Σύμβαση για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, να θεσπίσουν νόμους για την προστασία της εν λόγω κληρονομιάς και να παράσχουν εκπαίδευση στο προσωπικό των μουσείων για τη συλλογή, τη διατήρηση και τη διάδοση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Προκειμένου να συλλάβουμε και να ενσωματώσουμε τα στοιχεία της άυλης κληρονομιάς, η οποία αποτελείται κυρίως από τον λόγο και τις χειρονομίες, επιδιώκουμε να χρησιμοποιήσουμε τις μεθόδους της εθνολογικής έρευνας, οι οποίες είναι οι πλέον κατάλληλες για την καταγραφή, ερμηνεία, διάδοση και μετάδοση αυτού του είδους της κληρονομιάς. Ωστόσο, οι κλασικές μέθοδοι της εθνολογικής έρευνας δεν μπορούν να εφαρμοστούν στο σύνολό τους στη δημιουργία εφαρμογών για κινητά τηλέφωνα και άλλων ψηφιακών μορφών ανάδειξης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Πρέπει να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις των νέων τεχνολογιών που επηρεάζονται έντονα από τον οπτικοακουστικό τομέα. Ο ερευνητής πρέπει να είναι καλά προετοιμασμένος για να δημιουργήσει και να συλλέξει αυτού του είδους τις μαρτυρίες, καθώς μια συνέντευξη βίντεο για κινητή ή διαδικτυακή μετάδοση διαρκεί συνήθως λίγα λεπτά, ενώ μια συνέντευξη για βασική έρευνα μπορεί να διαρκέσει αρκετές ώρες. Συνεπώς, πρέπει να ληφθεί μέριμνα ώστε η νέα αυτή απαίτηση συντομίας να μην

οδηγήσει σε θυσία της εθνολογικής αξίας ή της αυθεντικότητας της μαρτυρίας. Για το λόγο αυτό, οι νέες αυτές πρακτικές πρέπει να συστηματοποιηθούν μέσω μιας στοχευμένης ερευνητικής προσέγγισης, να καταγραφούν και να δημοσιευθούν.⁹

Η χρήση πολλών μέσων στην ίδια εφαρμογή για κινητά τηλέφωνα (κείμενα, δισδιάστατες και τρισδιάστατες φωτογραφίες, ήχος, βίντεο, τρισδιάστατες κινούμενες εικόνες) αυξάνει προφανώς τις δυνατότητες ερμηνείας της πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά, ταυτόχρονα, καθιστά την κατασκευή ερμηνευτικών αφηγήσεων (storytelling) πιο απαιτητική. Προκειμένου να αποφευχθεί η επικάλυψη και η επανάληψη και να δημιουργηθούν πλούσιες σε περιεχόμενο, συνεκτικές και ελκυστικές αφηγήσεις, πρέπει να μελετηθούν προσεκτικά οι δυνατότητες των διαφόρων μέσων και η ικανότητά τους να επικοινωνούν διάφορες διαστάσεις της άυλης κληρονομιάς. Με βάση τα προηγούμενα πειράματά μας, η υπόθεσή μας είναι ότι ορισμένα μέσα μεταδίδουν ορισμένα στοιχεία της πολιτιστικής κληρονομιάς πιο αποτελεσματικά από άλλα. Για παράδειγμα, το κείμενο είναι κατάλληλο για την περιγραφή των ιστορικών ριζών της κληρονομιάς, οι ηχογραφήσεις θυμίζουν έντονα την κληρονομιά μνήμης, ενώ το βίντεο είναι ιδανικό για τη μετάδοση άυλης κληρονομιάς (λέξεις και χειρονομίες) ή τεχνονγνωσίας. Χρειάζεται όμως συστηματική έρευνα για να προσδιοριστεί η βέλτιστη χρήση των διαφόρων μέσων, καθώς και η συμπληρωματικότητά τους. Δεύτερον, θα μελετήσουμε τα μέσα κατασκευής μικρο-αφηγήσεων που συνδέουν κάθε ένα από τα στοιχεία της κληρονομιάς του ίδιου τόπου, προκειμένου να ενθαρρύνουμε τον χρήστη να μεταβεί από το ένα μέσο στο άλλο για να αναπτύξει μια ευρεία, πλήρη και πλούσια εικόνα της υλικής και άυλης κληρονομιάς του τόπου που προβάλλεται. Για να αναπτύξουμε αυτές τις "διαμεσικές" αφηγήσεις, θα αντλήσουμε έμπνευση από το πρωτοποριακό έργο που διεξήγαγε ο Henry Jenkins με βάση τα βιντεοπαιχνίδια και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης (Jenkins 2003, 2011). Επιπλέον ο Jenkins υποστηρίζει ότι «Η διαδραστική αφήγηση αντιπροσωπεύει μια διαδικασία όπου τα αναπόσπαστα στοιχεία μιας μυθοπλασίας διασκορπίζονται συστηματικά σε πολλαπλά κανάλια μετάδοσης με σκοπό τη δημιουργία μιας ενιαίας και συντονισμένης εμπειρίας ψυχαγωγίας. Ιδανικά, κάθε μέσο συμβάλλει μοναδικά στην εξέλιξη της ιστορίας» (Jenkins, 2007).¹⁰ Στην συνέχεια, Ο Τζένκινς μας προτρέπει να κάνουμε διάκριση ανάμεσα στην «προσαρμογή», η οποία αναπαράγει την αρχική αφήγηση (με ελάχιστες αλλαγές σε ένα νέο μέσο και είναι ουσιαστικά περιττή για το πρωτότυπο έργο), και την επέκταση, η οποία διευρύνει την κατανόηση του πρωτοτύπου εισάγοντας νέα στοιχεία στη μυθοπλασία" (Jenkins, 2010, σ. 945). Αυτή η σημαντική διάκριση αποσαφηνίζει τον τρόπο με τον οποίο η διαμεσική αφήγηση διαφέρει από την απλή επαναχρησιμοποίηση μιας ιστορίας από μια μορφή ή ένα μέσο, ώστε να μπορεί να διανεμηθεί σε μια άλλη μορφή.

Η χρήση στοιχείων πολλαπλών πλατφορμών αποτελεί βασικό κριτήριο της διαμεσικής αφήγησης. Μια ιστορία που περιέχεται εξ ολοκλήρου σε έναν δικτυακό τόπο δεν πληροί αυτό το κριτήριο, ακόμη και αν μπορεί να περιλαμβάνει βίντεο, κείμενο και διαδραστικά γραφικά. Συνεπώς, μπορούμε και πρέπει να διαφοροποιήσουμε τη διαμεσική από την πολυμεσική αφήγηση (McAdams, 2014)

⁹ Des outils numériques pour recueillir, sauvegarder, transmettre et diffuser le Patrimoine Culturel Immatériel, Laurier Turgeon, Elise Bégin

¹⁰ Transmedia Storytelling, Mindy McAdams, 2016

Στην Ελλάδα σημαντικό ρόλο για την προστασία της Ύλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς έχει το κράτος και συγκεκριμένα, το τμήμα Ύλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς και Διαπολιτισμικών θεμάτων της Διεύθυνσης νεότερης πολιτισμικής κληρονομιάς του ΥΠΠΟΑ, του οποίου θα αναλύσουμε περισσότερο την δράση. Ακόμα, σχετικά με την δραστηριοποίηση των κρατικών φορέων στην Ελλάδα, υπάρχουν πολλές μη Κυβερνητικές οργανώσεις που ασχολούνται με την διάσωση και την διαφύλαξη της Ύλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Παράδειγμα αποτελεί ο Νικόλαος Πολίτης ο οποίος ήταν ο πρώτος ερεύνησε την λαογραφία και ίδρυσε το Λαογραφικό Αρχείο που μετέπειτα ενσωματώθηκε στην Ακαδημία Αθηνών. Το αρχείο αυτό προσφέρει μεταξύ άλλων, ένα πλούσιο φωτογραφικό και ακουστικό υλικό σε σχέση με την ζωή και την γλώσσα των Ελλήνων (Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών). Είναι επίσης αντιπροσωπευτικά το Λύκειο Ελληνίδων, του Πολιτιστικού Ιδρύματος του Ομίλου Πειραιώς και του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος «Βασίλειος Παπαντωνίου», τα οποία έχουν αναγνωριστεί από την Unesco ως σύμβουλοι της επιτροπής για την διαφύλαξη της Ύλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Το Λύκειο Ελληνίδων δίνει ώθηση στην Ελληνική παράδοση, νεότερη και παλαιότερη, υπογραμμίζοντας την εθνική, αισθητική και κοινωνική της αξία (<https://lykeionellinidon.com>). Το Πολιτιστικό Ίδρυμα του Ομίλου της Τράπεζας Πειραιώς έχει δημιουργήσει εννέα τεχνολογικά μουσεία καθώς και οι δράσεις του προάγουν την διαφύλαξη των παλαιών επαγγελμάτων. Όσον αφορά το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Βασίλειος Παπαντωνίου» καταγράφει, μελετά, διασώζει και διαδίδει τον νεότερο Ελληνικό πολιτισμό. Σχετικά με την τεκμηρίωση, το Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα πραγματοποιεί μια εργασία η οποία είναι πολύπλοκη αλλά και αναγκαία για τα εθνογραφικά μουσεία. Είναι απαραίτητο να ταξινομηθούν σε κατηγορίες για να υπάρχει σωστή οργάνωση και διαχείριση. Όπως στα περισσότερα εθνογραφικά μουσεία, έτσι και το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Βασίλειος Παπαντωνίου» προέκυψε από συλλογές ιδιωτών συλλεκτών, όπου υπό ορισμένες συνθήκες δυσκολεύονταν αντικειμενικά, να αντιληφθούν τα αντικείμενα ως φορείς πληροφοριών μιας άλλης κοινωνίας και εποχής και να μελετήσουν συστηματικά μαρτυρίες του κοινωνικού καθώς και του πολιτισμικού συνόλου από το οποίο προέρχονταν το αντικείμενο. Αυτό έφερε ως αποτέλεσμα, η τεκμηρίωση των αντικειμένων να βρίσκεται μακριά από την κοινωνία από την οποία είχαν παραχθεί και για την οποία θα μπορούσαν να είναι μέσο πληροφόρησης. Η τεκμηρίωση λοιπόν έχει ως βάση την βιβλιογραφία. Η ταξινόμηση και η καταγραφή λαμβάνουν χώρα στα πλαίσια της μουσειακής λειτουργίας καθώς σχετίζονται άμεσα η μία ενέργεια με την άλλη. Αποτελεί την διαισθητική και πνευματική οργάνωση των τεκμηρίων να κάνει προφανή την μεταξύ τους σχέση όσο και με τον σύνδεσμο τους με την δραστηριότητα που τα παρήγαγε. Με άλλα λόγια η ταξινόμηση είναι η διαδικασία της τοποθέτησης και την διαίρεσή του μουσειακού υλικού (και τις πληροφορίες που προκύπτουν από τα ίδια τα αντικείμενα) δίνοντας έμφαση σε ορισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά με σκοπό να μελετηθούν, να ελεγχθούν, να αποθηκευτούν, να συντηρηθούν τα αντικείμενα και να εμπλουτιστεί το υλικό με νέα αντικείμενα. Σε αυτό το σημείο θα επιθυμούσα να αναφερθώ σε ένα ενδιαφέρον παιχνίδι που έχει δημιουργήσει το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα «Βασίλειος Παπαντωνίου», το οποίο ονομάζεται «Ενδύεσθαι». Σκοπός λοιπόν του παιχνιδιού αυτού, είναι ο επισκέπτης της ιστοσελίδας του ΠΛΙ (<https://www.pli.gr/el/content/endyesthai>), να γνωρίσει ενδυμασίες από όλη την Ελλάδα οι οποίες είναι διαθέσιμες στις συλλογές του Ιδρύματος και να επιχειρήσει να δοκιμάσει τις γνώσεις του σχετικά με τις ενδυμασίες αυτές. Το συγκεκριμένο παιχνίδι διαθέτει τρία επίπεδα δυσκολίας. Ο παίκτης-επισκέπτης μπορεί είτε να παίξει μόνος είτε σε συνεργασία με κάποιον άλλο παίκτη. Σε αυτό το σημείο αξίζει να υπενθυμίσω ότι προτεινόμενοι και σύγχρονοι τρόποι μετάδοσης στοιχείων της Ύλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς είναι τα παιχνίδια είτε σαν το παραπάνω, είτε σε μορφή τρισδιάστατη. Όπως μόλις παρατηρήσαμε, ήδη εφαρμόζεται σε ένα μουσείο το οποίο είναι

εθνογραφικό και ιδιαίτερης σημασίας. Αυτό σημαίνει πως οι νέες τεχνολογίες θα πρέπει να γίνουν βασικό εργαλείο προώθησης της Άυλης πολιτιστικής Κληρονομιάς.

Στις μέρες μας η πολιτιστική κληρονομιά κινδυνεύει να χαθεί καθώς οι άνθρωποι τείνουν να ασχολούνται περισσότερο με τις νέες καινοτομίες και απομακρύνονται από την ταυτότητά τους. Για τον λόγο αυτό είναι αναγκαίο να πραγματοποιηθεί καταγραφή και τεκμηρίωση της προφορικής μας παράδοσης καθώς και να προβληθούν οι τοπικές παραδόσεις εντός και εκτός των κοινοτήτων. Η Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά διαφυλάσσεται από τις Διεθνείς συμβάσεις και τις αρχές που ακολουθούν. Τα κράτη μέλη είναι απαραίτητο να είναι πιστά στις αρχές και τους νόμους που έχει επιβάλει το κάθε κράτος για την προστασία της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Επιπλέον, πρέπει να αυξηθούν οι οικονομικοί πόροι που διατίθενται για την διαφύλαξη των στοιχείων της ζωντανής παράδοσης. Επίσης όπου αυτό κριθεί αναγκαίο θα ήταν δόκιμο να συλλεχθούν οι απαραίτητοι πόροι μέσω εναλλακτικών στρατηγικών πέρα από τις κρατικές επιχορηγήσεις. Χρειάζεται επιπλέον και η ζωντανή και ουσιαστικά ενεργή συμμετοχή των τοπικών κοινωνιών για τον σχηματισμό ενός θεσμικού και κοινωνικού πλαισίου που να στρέφεται γύρω από την Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά κάθε χώρας και κοινωνικής ομάδας (<https://ayla.culture.gr>; Αλιβιζάτου & συν. 2015; Bagwell, Corry & Rotheroe, 2015; Jelinčić & Šveb, 2021).

3.2 Ο πολιτισμός ως κληρονομιά και το αντίστροφο

Υπάρχει ανάγκη να κατανοήσουμε αυτόν τον μετασχηματισμό. Είναι σημαντικό ότι οι ανθρωπολόγοι αντιμετώπισαν γρήγορα το πρόβλημα της μη πληρότητας που είχε επισημάνει ο Chesneau σε σχέση με το έργο των ιστορικών. Όπως ακριβώς έπρεπε να εγκαταλείψουν το μονοπώλιο τους στο παρελθόν, έτσι είδαν να απειλείται το μονοπώλιο τους στον πολιτισμό. Για να κατανοήσουμε τη δύναμη αυτού του μονοπωλίου, μπορούμε να ανατρέξουμε εν συντομία στην κατάκριση του Christian Bromberger, για την "πατρογονική απόσυρση της εθνολογίας", δηλαδή για την "υπερβολική θέση" που καταλαμβάνουν, "τουλάχιστον στην εθνολογία των δικών μας κοινωνιών, οι μελέτες για την κληρονομιά και η "πατρογονιολογία" (Bromberger 2014: 150). Το κεντρικό επιχείρημα αυτής της κριτικής είναι ένας παραλληλισμός με τις σκληρές επιστήμες: "Μπορούμε να φανταστούμε τους φυσικούς να ξοδεύουν το χρόνο τους καταγράφοντας τον εξοπλισμό και τα πειράματα των προγόνων τους, μαθαίνοντας την ιστορία των εννοιών που χρησιμοποιούν;".

Με άλλα λόγια, εστιάζοντας στην άυλη κληρονομιά στην οποία στοχεύει ρητά ο Bromberge¹¹, η εθνολογία θα επιδιόταν στην ίδια της την ιστορία: σε ό,τι μπόρεσε να γράψει στο παρελθόν για τις κοινωνίες που μελέτησε, τα "αντιπροσωπευτικά πολιτιστικά γεγονότα", τις παραδόσεις, τα έθιμά τους, τις αναμνήσεις τους, τα πολιτιστικά γεγονότα, αυτές οι παραδόσεις, αυτά τα έθιμα και αυτές οι αναμνήσεις έμελλε να γίνει η κληρονομιά τους σήμερα, με βάση τις οδηγίες που θα τους έδιναν οι ίδιοι

¹¹ Charles-Dominique, L. (2013). La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique. *Ethnologies*, 35(1), 75–101. <https://doi.org/10.7202/1026452ar>

οι εθνολόγοι. Οφείλουμε πάντα να ανακαλούμε στη μνήμη μας ότι ο πολιτισμός συνιστά ένα θεμελιώδες στοιχείο στην ανθρώπινη ύπαρξη γιατί έχει τη τάση να περιλαμβάνει εντός του, όλο το παρελθόν και το παρόν της ανθρώπινης ζωής στον πλανήτη μας και είναι ένας από τους βασικότερους αν όχι ο κυριότερος παράγοντας που συμβάλει στην εξέλιξη και την ανάπτυξη των σύγχρονων κοινωνιών. Επομένως, ο πολιτισμός και η κοινωνική οργάνωση αποτελούν δύο αλληλένδετες έννοιες (Τάτσης, 1999: 17). Αξίζει να σημειωθεί ότι μια τέτοια κυκλική σχέση, αν και καταγγέλλεται σήμερα, ήταν ωστόσο η ρίζα της καθιέρωσης της εθνολογικής κληρονομιάς: Η έκθεση Benzaïd (1980), η οποία, όπως γνωρίζουμε, συντάχθηκε από τον Isac Chiva, στήριξε αυτή την εγκαθίδρυση στη σύγχυση (με την έννοια του προσδιορισμού και της αντιμετώπισης) ή την ισοδυναμία της εθνολογικής κληρονομιάς και της εθνολογίας της Γαλλίας: η εθνολογία της Γαλλίας σήμαινε την ενίσχυση και την προστασία της εθνολογικής κληρονομιάς της. Το γεγονός ότι στην πράξη η πολιτική για την εθνολογική κληρονομιά δεν ακολούθησε αυτές τις προϋποθέσεις οφείλεται σε δύο καθοριστικά γεγονότα: αφενός, οι εθνολόγοι δεν ήταν οι μόνοι δικαιούχοι της χρηματοδότησης της έρευνας μέσω θεματικών προσκλήσεων υποβολής προσφορών, δεδομένου ότι η επιστημονική πολιτική που προωθήθηκε από το Conseil du Patrimoine Ethnologique (Συμβούλιο της Εθνολογικής Κληρονομιάς) και καθοδηγήθηκε από την ομώνυμη αποστολή ήταν εξ αρχής διεπιστημονική, προσελκύοντας γεωγράφους, κοινωνιολόγους, πολιτισμικούς ιστορικούς, αρχιτέκτονες και πολεοδόμους κ.λπ. Από την άλλη πλευρά, η δυναμική αυτή αντιστοιχούσε σε μια μοναδική στιγμή κατά την οποία η κοινωνία είχε καταληφθεί από "πυρετό κληρονομιάς" (Fabre 1994: 148)¹², με την περιφερειακή διαφοροποίηση της πολιτικής για την εθνολογική κληρονομιά που ενσωματώθηκε στη μορφή του συμβούλου εθνολογίας να αποτελεί μια ιδιαίτερη απόχρωση αυτού. Αν, επομένως, η καταγγελία της "εθνολογίας της κληρονομιάς" μοιάζει με τη χειρονομία της καταστροφής αυτού που προηγουμένως λατρεύτηκε, γίνεται εις βάρος της εξερεύνησης και της κατανόησης αυτού του « πυρετού» και στερεί τη δυνατότητα να εξεταστεί ότι, ακόμη και πριν από την αποτελεσματικότητά της, αυτή η εθνολογία κατακλύστηκε από το αντικείμενό της.

Αν γραφόταν, η ιστορία της "στιγμής της εθνολογικής κληρονομιάς" θα έδειχνε διαφορετικούς τρόπους κατανόησης ή/και ανάλυσης του φαινομένου, διαφορές που απορρέουν από την ίδια τη δομή αυτής της θεσμικής εμπειρίας (οργάνωση ενός διαχωρισμού μεταξύ μιας κεντρικής υπηρεσίας και αποκεντρωμένων οντοτήτων). Δύο στενά συνδεδεμένα κίνητρα ρίχνουν ιδιαίτερο φως στην ανάλυση και τη δράση του Daniel Fabre, κίνητρα που δείχνουν το βαθμό στον οποίο η κατανόηση του σύγχρονου πατρογονικού γεγονότος στόχευε στο να το καταστήσει νόμιμο και ασφαλώς προνομιακό αντικείμενο της εθνο-ανθρωπολογίας -

Δηλαδή, η αμφισβήτηση των πολιτισμών σημαίνει αναγκαστικά την αμφισβήτηση των αισθημάτων κληρονομιάς που τους εφοδιάζουν. Από τη μία πλευρά, το μοτίβο της υποκειμενοποίησης της κληρονομιάς: Με αυτό που ο Fabre ανέφερε ως "εποχή της κληρονομιάς", έχουμε μετακινηθεί "από μια σχέση αντικειμένου προς την κληρονομιά σε μια σχέση υποκειμένου", από το "Η κληρονομιά είναι δική μας" στο "Η κληρονομιά είμαστε εμείς", μια σχέση που απορρέει από την αντιστροφή των θεμελίων της εμπειρογνωμοσύνης και τη διεύρυνση της αναφοράς στην κληρονομιά από φορείς,

¹² Daniel Fabre et le patrimoine l'histoire d'une Retournement , Chiara Bortolotto et Sylvie Sagnes p. 45-55

μάρτυρες και επαγγελματίες σε μια κοινότητα κληρονόμων. Η ιδέα αυτή, που διατυπώθηκε για πρώτη φορά το 1993 και στη συνέχεια υιοθετήθηκε, δεν αναπτύχθηκε ποτέ σε βάθος από τον εφευρέτη της.¹³

Πρόσφατα σχολιάστηκε από την Claudie Voisenat (2016) και τίθεται σε εφαρμογή από τη Sylvie Sagnes σε αυτόν τον τόμο. Από την άλλη πλευρά, το μοτίβο του θεσμού του πολιτισμού, σύμφωνα με το οποίο ο εθνοανθρωπολόγος δεν ήταν πλέον να καλύπτει και να εκθέτει τους πολιτισμούς των άλλων, αλλά να ασχολείται με τους ίδιους τους φορείς, οι οποίοι είχαν επίγνωση του δικού τους πολιτισμού, τον καθιστούσαν σαφή και τον παρουσίαζαν. Πρόκειται για ένα μοτίβο που έχει λάβει μεγάλη δημοσιότητα, δεδομένου ότι αποτέλεσε τον πυρήνα της δημιουργίας του Εργαστηρίου Ανθρωπολογίας και Ιστορίας του Ιδρύματος Πολιτισμού (Lahic) στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η δημιουργία συνέπεσε με την καθαρή αποδυνάμωση του θεσμού της εθνολογικής κληρονομιάς, καθώς εισήλθε στην τρίτη δεκαετία του - η οποία ήταν και η τελευταία του: ήταν σαν το νέο ερευνητικό εργαστήριο να είχε αναλάβει την ανάλυση αυτής της "πατρογονικής στροφής", δηλαδή της κίνησης με την οποία η κληρονομιά έγινε ένας μοναδικός φορέας που συνέβαλε στην αναπαραγωγή των σύγχρονων κοινωνιών. Η δημιουργία ενός θεματικού εργαστηρίου δικαιολόγησε και επιβεβαίωσε το άνοιγμα ενός πεδίου μελέτης για την ανθρωπολογία. Είναι σαφές ότι δεν επρόκειτο για μια περιπλάνηση στην ιστορία του επιστημονικού κλάδου, αλλά για μια εμβάθυνση στην πραγματικότητα της κληρονομιάς και την αντιμετώπιση μιας κατάστασης που θα μπορούσε να φανεί εκ των προτέρων παράδοξη: από τη μία πλευρά, με την έλευση της εποχής της κληρονομιάς, ο πολιτισμός είχε γίνει πολύ σημαντικός στα μάτια των επαγγελματιών του για να αφηθεί μόνο στους ανθρωπολόγους- αλλά από την άλλη πλευρά, επρόκειτο επίσης για την ανάγκη να αναπτυχθεί ένα νέο πεδίο μελέτης.

Από την άλλη πλευρά, η ανθρωπολογία απέκτησε πρόσθετη νομιμοποίηση - και τουλάχιστον μια αίσθηση συνέχειας - αφού η κληρονομιά μπορούσε πλέον να θεωρηθεί ως καταλύτης για την ανάπτυξή της. Ένας επιπλέον λόγος, πιο δυσδιάκριτος, ήταν ότι η "συμμετοχική" στάση έθετε το ζήτημα της δέσμευσης του εθνολόγου απέναντι στις ομάδες με την κληρονομιά των οποίων ασχολείται: Ο εθνολόγος οδηγήθηκε να πολιτικοποιηθεί, όχι επειδή ήταν ο φορέας μιας διαδικασίας πολιτικοποίησης, του εξοπλισμού της κοινωνίας με τη διαχείριση του πολιτισμού - ανθρωπολογικού, λαϊκού κ.λπ. - αλλά επειδή, αντίθετα, μπορούσε να οδηγηθεί να πλαισιώσει τις τοπικές ή τοπικές επεξεργασίες ενός προβλήματος κληρονομιάς ή μνήμης, ή ακόμη και να προσκολληθεί σε συλλογικότητες που εργάζονται για την αναγνώριση των δικών τους προσκολλήσεων - με τη λατुरιανή έννοια της λέξης. Έτσι, άγγιξε την έννοια της "πολιτικής" ως εκείνης που εγγράφεται σε μια διαδικασία χειραφέτησης ή αναδύεται από αυτήν (Rancière 1998) και ως εκείνης που αμφισβητεί τη θέση των ανθρώπων σε αυτή τη διαδικασία. Ήταν λιγότερο σαφής, επειδή οι λίγες φωνές που ακούστηκαν για να αιτιολογήσουν αυτή τη στάση και να τη σκεφτούν παρέμειναν, στο Ευρωκοινοβούλιο, αθόρυβες: Ήμασταν πρόθυμοι να δεχτούμε ότι οι παράγοντες αντικειμενοποιούν την κουλτούρα τους, για διάφορους σκοπούς, και ότι αυτό το φαινόμενο ήταν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για την άσκηση του ανθρωπολογικού βλέμματος, αλλά ήμασταν λιγότερο πρόθυμοι να δούμε τι θα μπορούσε να πει αυτό για την ίδια την κατηγορία της κουλτούρας και τη χρήση της από τους ανθρωπολόγους, Ήμασταν λιγότερο διατεθειμένοι να αναρωτηθούμε με ποιον τρόπο η των δρώντων

¹³ Tornatore, J.-L. (2019). Introduction. Expérier le patrimoine. Le Patrimoine Comme Expérience. Implications Anthropologiques, Sous La Direction De Jean-Louis Tornatore, Editions De La MSH, 9–65.

θα μπορούσε να αμφισβητήσει την αντανάκλαση του εθνολόγου στο πεδίο του (αυτό της συνάντησης με τους φορείς που ανταποκρίνονται) καθώς και στην πράξη της συγγραφής :

Μόνο με την άφιξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς στη διεθνή σκηνή της πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία συμπίπτει με την ευρύτερη διάδοση της αμφισβήτησης των αντικειμενικών, αν όχι επιστημονικών, δογμάτων που διέπουν την εθνογραφική έρευνα (Fassin & Bensa 2008)¹⁴, η πολιτική προοπτική της δράσης για την πολιτιστική κληρονομιά καθώς και η ανθρωπολογική κατανόησή της έχουν εισέλθει δειλά στον ακαδημαϊκό χώρο των μελετών πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η κληρονομιά ως κοινή εμπειρία υπάρχει εδώ και πολύ καιρό. Αυτή η νέα δεν έχει απαλλαχθεί από τις δικές της αβεβαιότητες στη ρυθμισμένη στρατηγική της ανθρωπολογικής έρευνας, στην οποία θα ήταν δυνατό να ευδοκιμήσει ένας ορισμένος μεθοδολογικός κλασικισμός. Αν η πρόκληση του προγράμματος ήταν να κατανοήσουμε πώς ο πολιτισμός, μέσω της "κατεργασίας" (με την έννοια της διευθέτησης) της κληρονομιάς, έγινε πολιτικό και/ή οικονομικό ζήτημα, πώς, για το σκοπό αυτό, θα μπορούσε να χειραγωγηθεί μια κατηγορία από τους κόσμους της κεντρικότητας, η οποία φέρει μια σχέση με το παρελθόν και το χρόνο που πιθανόν να διαφέρει από τις γηγενείς αντιλήψεις του χρόνου, για το τι πρέπει να διατηρηθεί ή να ξεχαστεί, ή για τους τρόπους μετάδοσης της γνώσης, το ερώτημα προέκυψε ακόμη πιο έντονα καθώς ο ανθρωπολόγος κλήθηκε ρητά να βοηθήσει στην εκτέλεση αυτού του έργου της μετάφρασης ή της διαμεσολάβησης μεταξύ αυτών των κόσμων. Αναμφίβολα, τα φαινόμενα που παρατηρήθηκαν αντιστοιχούσαν στη διαδικασία πολιτιστικής θεσμοποίησης που είχε εντοπίσει ο Daniel Fabre. Δεν είναι τυχαίο ότι μία από τις σημαντικές αναφορές που χρησιμοποίησαν οι εν λόγω ερευνητές ήταν το έργο της Βραζιλιάνας ανθρωπολόγου Manuela Carneiro da Cunha (2010)¹⁵, της οποίας η πνευματική σταδιοδρομία δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον πολιτικό ακτιβισμό της υπέρ των αυτόχθονων πληθυσμών. Η ένταση που δημιουργεί η χρήση των όρων πολιτισμού και "κουλτούρας" είναι κάτι περισσότερο από ένα ζήτημα λεξιλογίου, ή μάλλον δείχνει τι διακυβεύεται σε ένα φαινομενικά ασήμαντο ζήτημα λεξιλογίου. Αν η κουλτούρα σε εισαγωγικά είναι αντικειμενοποιημένη κουλτούρα, που λειτουργεί στο επίπεδο των "εξωτερικών πλαισίων" ή των "διεθνών συστημάτων" - είναι επομένως μια σχεσιακή κατηγορία - είναι επίσης μια εξαγωγή της Δύσης - και των/μέσω των ανθρωπολόγων της.

Μέσω της ποικιλίας των πεδίων που καλύπτονται και των πειθαρχικών τους βάσεων (στην ανθρωπολογία προστίθενται γεωγραφικές, πολεοδομικές και ιστορικές προσεγγίσεις της τέχνης), υπογραμμίζουν επίσης τον οριζόντιο χαρακτήρα των εν λόγω διαδικασιών.

Τα ερευνητικά πεδία και τα πλαίσια στα οποία μελετάται η κληρονομιά είναι εξαιρετικά διαφοροποιημένα: τελετουργικές, καλλιτεχνικές, βιοτεχνικές ή γεωργικές πρακτικές που συνδέονται με κοινωνικές ομάδες οι οποίες σήμερα χαρακτηρίζονται εν μέρει από την κληρονομιά τους. Τοποθεσίες, τόποι και εδάφη με ιδιότητες κληρονομιάς που έχουν τις ρίζες τους σε ένα περισσότερο ή λιγότερο αρχαίο παρελθόν και υποτίθεται ότι υπάρχουν ώστε να ευνοούν την ενίσχυση και την ανάπτυξή τους.

¹⁴ FASSIN, Didier et BENSA, Alban (dir), 2008, *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris,

¹⁵ Manuela Carneiro da Cunha, "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais, 2010

Κοινοτικοί, πολιτιστικοί, θεσμικοί και πολιτικοί φορείς ,βρίσκουν στην κληρονομιά μια πηγή νομιμοποίησης και δράσης που δίνει επίσης νόημα σε προσωπικές ή συλλογικές δεσμεύσεις.

Στο βαθμό που - όπως εξηγούμε σε αυτές τις εισαγωγικές γραμμές - δεν πρόκειται τόσο να σταθούμε στην κληρονομιά ως δεδομένη κατάσταση, όσο στην "κληρονομιά" που λαμβάνει χώρα και ανήκει σε δυναμικές, πλουραλιστικές και συγκυριακές διαδικασίες, δεν θα εκπλαγούμε ούτε από την ποικιλία, στις περιπτώσεις που διατίθενται προς ανάγνωση, των γωνιών προσέγγισης και των εστιακών σημείων ανάλυσης. Εδώ, η ανάλυση βασίζεται κυρίως στη μακροχρόνια εμπλοκή των φορέων και των "υποκειμένων της κληρονομιάς" (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, σ. 59), αλλά και εκείνων που, για διάφορους λόγους, συμμετέχουν σε αυτήν μόνο από απόσταση ή καθόλου- εκεί, πρόκειται για την αποκάλυψη των πολιτικών και θεσμικών μηχανισμών του "εργοστασίου κληρονομιάς ».

3.3. ΑΥΛΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΒΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΩΝ ΤΟΠΙΚΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΩΝ.

Ο όρος « ανάπτυξη» είναι συνυφασμένος με την έννοια της «προόδου». Θα ήταν δόκιμο να θεωρήσουμε πως η πρόοδος πως η πρόοδος που εμφανίζεται σε διαφορετικούς τομείς της καθημερινότητας είναι αυτό που αντιπροσωπεύει η σημασία της έννοιας « ανάπτυξη». Όταν τη δεκαετία του 50 άρχισε να χρησιμοποιείται η έννοια της ανάπτυξης ,οι κοινωνίες θεωρούσαν πως οφείλονταν στην οικονομική άνοδο. Δηλαδή η ανάπτυξη των κοινωνιών δεν αποτελούσε τίποτα άλλο από την οικονομική τους ευμάρεια. Το πολιτιστικό και κοινωνικό χαρακτηριστικό δεν συμπεριλαμβάνονταν στον όρο «ανάπτυξη». Η ανάπτυξη υπολογίζονταν μόνο με αριθμητικά ποσοστά κάτι το οποίο δεν έδινε την δυνατότητα να αναπαρασταθεί η ποιοτική διάσταση των φαινομένων. Η έννοια της ανάπτυξης άρχισε να αλλάζει σημασία κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 80. Εκτός από το ήδη ως εκείνη την εποχή αποδεκτό οικονομικό μοντέλο, εμφανίζεται και το πολιτισμικό μοντέλο. Πέρα από τις οικονομικές μετρήσεις και τα αριθμητικά ποσοστά, η ανάπτυξη παίρνει άλλη διάσταση, εκλαμβάνεται από τις κοινωνίες πως σχετίζεται με ο,τι αφορά την ανθρώπινη φύση. Είναι αμοιβαίος σύνδεσμος με την καθημερινότητα του ανθρώπου, με την πρόοδο που σημαδεύει σε κάθε επίπεδο της ζωής του, με τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις του, με την παιδεία που διαθέτει ο κάθε άνθρωπος καθώς και με μια στοιχειώδη και αξιοπρεπή διαβίωση που δικαιούται να έχει. Επίσης πρέπει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο πως η ανάπτυξη συσχετίστηκε εκείνη την περίοδο με τον πολιτισμό και το επίπεδο ζωής(Moore, 2016).

Το πολιτισμικό μοντέλο έχει ως βάση του τον πολιτισμό με την ευρεία έννοια. Σχετίζεται με τον τρόπο που ζούνε οι άνθρωποι, με τα ήθη και τα έθιμα, τις παραδόσεις και τις αξίες που χαρακτηρίζουν μία κοινωνία. Έτσι, από αυτή την σκοπιά, του πολιτισμικού προτύπου ανάπτυξης, η ανάπτυξη έχει ως προϋπόθεση την ύπαρξη της συλλογικότητας και της ορθής επικοινωνίας των μελών μιας κοινωνίας η οποία στηρίζεται στην ελευθερία της έκφρασης ,τη παιδεία και την πληροφόρηση(Gilmore & Comunian, 2016).

Στο βήμα της μετάβασης από το πρότυπο που στηρίζεται στα οικονομικά στοιχεία σε αυτό που στόχο του και βάση του έχει τη προώθηση του πολιτισμού και τη διάδοση του εθνικά , τοπικά ή διεθνώς, είχαν ισχυρή θέση οι παγκόσμιοι οργανισμοί όπως η UNESCO και ο Οργανισμός Ηνωμένων Εθνών. Το 1982 έλαβε χώρα στο Μεξικό διάσκεψη των υπουργών πολιτισμού των κρατών μελών του ΟΗΕ κάτω από την επίσημη υποστήριξη της UNESCO με στόχο την επαναπροσέγγιση της έννοιας του

πολιτισμού και της ανάπτυξης. Βάσει των δεδομένων της διάσκεψης διαμορφώθηκε ένα νέο σχέδιο σχετικό με την πολιτιστική ανάπτυξη και ορίστηκε ως βασικό όργανο για την ώθηση αυτού του σχεδίου η UNESCO. Απόρροια αυτής της προσπάθειας είναι η δημιουργία της Παγκόσμιας Επιτροπής για τον Πολιτισμό και την Ανάπτυξη πραγματοποιώντας σημαντικές δράσεις που έχουν σχέση με θέματα Πολιτισμικής Ανάπτυξης κατά τον 21ο αιώνα. Αυτή η αλλαγή ήταν σημαντική εξαιτίας της ανεπάρκειας του οικονομοκεντρικού προτύπου να συλλάβει μια ολοκληρωμένη εικόνα της επίρειας του Πολιτισμού στην ποιοτική ανάπτυξη των κοινωνιών (Dobrosława, 2020). Το συμβούλιο της Ευρώπης, προσυπέγραψε το 2005 στο FARO τη σύμβαση σχετικά με την αξία της πολιτισμικής κληρονομιάς για την κοινωνία. Η σύμβαση αυτή επικαλείται τη Διακήρυξη του 1948, των Ηνωμένων Εθνών για τα ανθρώπινα δικαιώματα και το διεθνές σύμφωνο του 1966 περί των οικονομικών, πολιτισμικών δικαιωμάτων του 1966, στηρίζει τον διάλογο ανάμεσα στους διάφορους πολιτισμούς και τις διάφορες θρησκείες, έτσι ώστε να γίνεται ισότιμη διαχείριση της κληρονομιάς όλων των Ευρωπαϊκών πολιτισμών. Γ' αυτόν τον σκοπό, υποστηρίζει ρητά τις ήδη ισχύουσες Συμβάσεις του Συμβουλίου της Ευρώπης για την τοπική κληρονομιά, την αρχαιολογία και την αρχιτεκτονική. Έμμεσος σκοπός είναι η δημιουργία ενός περιβάλλοντος συνεργασίας μέσω του σεβασμού των δικαιωμάτων του ανθρώπου, της δημοκρατίας και των θεσμικών κανόνων, έτσι ώστε να ενισχυθεί η κοινωνική συνοχή, το αίσθημα ευθύνης απέναντι στους τόπους διαβίωσης των ανθρώπων, έτσι ώστε να καταστούν παράγοντες τις βιώσιμης οικονομικής ανάπτυξης η διατήρηση και η διαχείριση της πολιτισμικής και της πολιτιστικής κληρονομιάς και της ποικιλομορφίας αυτών. Η στήριξη της κοινωνικής συνοχής δια μέσου της Σύμβασης του FARO και η μείωση της απόστασης της ανάπτυξης μεταξύ αλλά ταυτοχρόνως εντός των Κρατών-Μελών και περιφερειών με την επίτευξη της ύπαρξης εδαφικής συνοχής αποτελούν τους βασικότερους και σημαντικότερους στόχους της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το άρθρο 2 της Σύμβασης του Ευρωπαϊκού Συμβουλίου: Για τους σκοπούς της παρούσας σύμβασης, η πολιτιστική κληρονομιά είναι ένα σύνολο πόρων που κληρονομήθηκαν από το παρελθόν και που οι άνθρωποι θεωρούν, πέρα από την ιδιοκτησία των αγαθών, ως αντανάκλαση και έκφραση των συνεχιζόμενων αξιών, πεποιθήσεων, γνώσεων και παραδόσεων τους. Περιλαμβάνει όλες τις πτυχές του περιβάλλοντος που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση με την πάροδο του χρόνου μεταξύ ανθρώπων και τόπων,

Μια κοινότητα πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελείται από ανθρώπους που εκτιμούν συγκεκριμένες πτυχές της πολιτιστικής κληρονομιάς που συγκεκριμένες πτυχές της πολιτιστικής κληρονομιάς τις οποίες επιθυμούν, ως θέμα δημόσιας πολιτικής, να διατηρηθεί και να μεταβιβαστεί στις μελλοντικές γενιές μέσω της δημόσιας δράσης. Τα μέλη συμφωνούν να προωθήσουν την αναγνώριση της κοινής κληρονομιάς της Ευρώπης, η οποία περιλαμβάνει: όλες τις πολιτιστικές κληρονομίες στην Ευρώπη που αποτελούν στο σύνολό τους κοινή πηγή μνήμης, κατανόησης, ταυτότητας, συνοχής και δημιουργικότητας. Επιπρόσθετα, σημαντικό άρθρο της παρούσας σύμβασης είναι το άρθρο 4 το οποίο αφορά τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις αναφορικά με την πολιτιστική κληρονομιά. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο άρθρο: Τα μέλη αναγνωρίζουν: ότι ο καθένας, μόνος του ή σε κοινότητα με άλλους, έχει το δικαίωμα να απολαμβάνει την πολιτιστική κληρονομιά και να συμβάλλει στον εμπλουτισμό της- ότι ο καθένας, μόνος του ή σε κοινότητα με άλλους, έχει την ευθύνη να δείχνει σεβασμό στην πολιτιστική κληρονομιά των άλλων καθώς και στη δική του και, κατά συνέπεια, στην κοινή κληρονομιά της Ευρώπης, ότι η άσκηση του δικαιώματος στην πολιτιστική κληρονομιά μπορεί να υπόκειται μόνο στους περιορισμούς που είναι αναγκαίοι σε μια δημοκρατική κοινωνία για την προστασία του δημόσιου συμφέροντος και των δικαιωμάτων και ελευθεριών των άλλων. Επιπλέον αξίζει να σταθώ σε αυτός στο σημείο στο άρθρο 5 της σύμβασης του FARO, Περί Δίκαιου και

στρατηγικών για την πολιτιστική κληρονομιά, σύμφωνα με το οποίο: Τα μέλη αναλαμβάνουν την αναγνώριση του δημόσιου συμφέροντος για την πολιτιστική κληρονομιά ανάλογα με τη σημασία της για την κοινωνία, δεύτερον αναλαμβάνουν να ενισχύσουν την αξία της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω του εντοπισμού, της μελέτης, της ερμηνείας, της προστασίας, της διατήρησης και της παρουσίασής της, να εξασφαλίσουν, στο ιδιαίτερο πλαίσιο κάθε συμβαλλόμενου μέρους, την ύπαρξη νομοθετικών μέτρων σχετικά με τις λεπτομέρειες άσκησης του δικαιώματος στην πολιτιστική κληρονομιά που ορίζεται στο άρθρο 4, να προωθήσουν ένα οικονομικό και κοινωνικό περιβάλλον που να ευνοεί τη συμμετοχή σε δραστηριότητες πολιτιστικής κληρονομιάς, ακόμα έχουν ως ευθύνη τους, την προώθηση ενός οικονομικού και κοινωνικού περιβάλλοντος που να στηρίζει τη συμμετοχή σε δραστηριότητες πολιτιστικής κληρονομιάς, την ώθηση της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς ως μείζονος σημασίας στοιχείο των συνδυασμένων στόχων της βιώσιμης ανάπτυξης, της πολιτιστικής ποικιλομορφίας και της σύγχρονης δημιουργίας, καθώς και να αναγνωρίζουν την αξία της πολιτιστικής κληρονομιάς που βρίσκεται στη δικαιοδοσία τους, ανεξάρτητα από την προέλευσή αυτής καθώς και να αναπτύξουν ολοκληρωμένες στρατηγικές για τη διευκόλυνση της εφαρμογής των διατάξεων της παρούσας Σύμβασης. Ακόμα, είναι αξιοσημείωτο το 7^ο άρθρο της Σύμβασης αυτής, το οποίο αναφέρεται στην πολιτισμική κληρονομιά και τον διάλογο. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το ακόλουθο άρθρο τα μέλη δεσμεύονται μέσω της δράσης των δημόσιων αρχών και άλλων αρμόδιων φορέων: να ενθαρρύνουν τον προβληματισμό σχετικά με τη δεοντολογία και τις μεθόδους παρουσίασης της πολιτιστικής κληρονομιάς και τον σεβασμό της διαφορετικότητας της ερμηνείας- να καθιερώσουν διαδικασίες συνδιαλλαγής για τη δίκαιη αντιμετώπιση καταστάσεων στις οποίες διαφορετικές κοινότητες αποδίδουν στην ίδια κληρονομιά αντικρουόμενες αξίες, επιπλέον οφείλουν να αυξήσουν τη γνώση της πολιτιστικής κληρονομιάς ως πόρου που διευκολύνει την ειρηνική συνύπαρξη, προωθώντας την εμπιστοσύνη και την αμοιβαία κατανόηση σε μια προοπτική επίλυσης και πρόληψης συγκρούσεων- να ενσωματώσουν τις προσεγγίσεις αυτές σε όλες τις πτυχές της δια βίου μάθησης. Κοινή ευθύνη για την πολιτιστική κληρονομιά και συμμετοχή του κοινού

Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει το Άρθρο 11 της ίδιας Σύμβασης αναφορικά με την Οργάνωση των δημόσιων αρμοδιοτήτων για την πολιτιστική κληρονομιά πολιτιστική κληρονομιά.

Κατά το συγκεκριμένο άρθρο της Σύμβασης του FARO 2005, Κατά τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς, τα μέλη αναλαμβάνουν να προωθήσουν μια ολοκληρωμένη και καλά ενημερωμένη προσέγγιση της δράσης των δημόσιων αρχών σε όλους τους τομείς και σε όλα τα επίπεδα, να αναπτύξουν νομικά, οικονομικά και επαγγελματικά πλαίσια που επιτρέπουν τη συνδυασμένη δράση των δημόσιων αρχών, των εμπειρογνομόνων, των ιδιοκτητών, των επενδυτών, των επιχειρήσεων, των μη κυβερνητικών οργανώσεων και της κοινωνίας των πολιτών, να αναπτύξουν καινοτόμες πρακτικές συνεργασίας των δημόσιων αρχών με άλλους ενδιαφερόμενους, να σεβαστούν και να ενθαρρύνουν τις εθελοντικές πρωτοβουλίες που συμπληρώνουν την αποστολή των δημόσιων αρχών, να ενθαρρύνουν τις μη κυβερνητικές οργανώσεις που ασχολούνται με τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς να ενεργούν προς το δημόσιο συμφέρον. Ακόμη, Τα μέλη αναλαμβάνουν να ενθαρρύνουν όλους να συμμετάσχουν στη διαδικασία εντοπισμού, μελέτης, ερμηνείας, προστασίας, διατήρησης και παρουσίασης της πολιτιστικής κληρονομιάς, σε δημόσιο προβληματισμό και συζήτηση σχετικά με τις ευκαιρίες και τις προκλήσεις που αντιπροσωπεύει η πολιτιστική κληρονομιά, να ληφθεί υπόψη η αξία που αποδίδεται στην πολιτιστική κληρονομιά με την οποία ταυτίζονται οι διάφορες κοινότητες πολιτιστικής κληρονομιάς, να αναγνωριστεί ο ρόλος των εθελοντικών οργανώσεων τόσο ως εταίρων στην παρέμβαση όσο και ως παραγόντων εποικοδομητικής κριτικής των πολιτικών για την πολιτιστική κληρονομιά, να λάβουν μέτρα για τη βελτίωση της πρόσβασης στην πολιτιστική κληρονομιά, ιδίως των νέων και των μειονεκτούντων ατόμων, με σκοπό την ευαισθητοποίηση σχετικά με την αξία της, την ανάγκη διατήρησης και διαφύλαξής της και τα οφέλη που μπορούν να προκύψουν από αυτήν. Επίσης, τα μέλη αναλαμβάνουν να αναπτύξουν τη χρήση ψηφιακών τεχνικών για τη

βελτίωση της πρόσβασης στην πολιτιστική κληρονομιά και των οφελών που απορρέουν από αυτήν, μέσω ενθάρρυνσης των πρωτοβουλιών που προάγουν την ποιότητα του περιεχομένου και επιδιώκουν να εξασφαλίσουν την ποικιλομορφία των γλωσσών και των πολιτισμών στην κοινωνία της πληροφορίας- προώθηση διεθνώς συμβατών προτύπων για τη μελέτη, τη διατήρηση, την παρουσίαση και την ασφάλεια της πολιτιστικής κληρονομιάς, με παράλληλη καταπολέμηση της παράνομης διακίνησης πολιτιστικών αγαθών, την προσπάθεια άρσης των εμποδίων στην πρόσβαση σε πληροφορίες που αφορούν την πολιτιστική κληρονομιά, ιδίως για εκπαιδευτικούς σκοπούς, με παράλληλη προστασία των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, έχοντας επίγνωση ότι η δημιουργία περιεχομένου ψηφιακής κληρονομιάς δεν πρέπει να είναι επιζήμια για τη διατήρηση της υπάρχουσας κληρονομιάς. Κλείνοντας την ανάλυση της παρούσας Σύμβασης, είναι σημαντικό να κάνουμε αναφορά στα άρθρα 15 και 17 σύμφωνα με τα οποία Τα μέλη αναλαμβάνουν να αναπτύξουν, μέσω του Συμβουλίου της Ευρώπης, μια λειτουργία παρακολούθησης της νομοθεσίας, των πολιτικών και των πρακτικών για την πολιτιστική κληρονομιά, σύμφωνα με τις αρχές που καθορίζονται στην παρούσα σύμβαση, να διατηρούν, να αναπτύσσουν και να παρέχουν δεδομένα για ένα κοινό σύστημα πληροφοριών, προσβάσιμο στο κοινό, το οποίο διευκολύνει την αξιολόγηση της εφαρμογής από κάθε μέρος των δεσμεύσεων που απορρέουν από την παρούσα σύμβαση. Τα μέλη αναλαμβάνουν να συνεργαστούν μεταξύ τους και μέσω του Συμβουλίου της Ευρώπης για την επιδίωξη των στόχων και των αρχών της παρούσας σύμβασης, ιδίως για την προώθηση της αναγνώρισης της κοινής κληρονομιάς της Ευρώπης, μέσω προώθησης πολυμερών και διασυνοριακών δραστηριοτήτων και ανάπτυξη περιφερειακών δικτύων συνεργασίας για την εφαρμογή αυτών των στρατηγικών να ενημερώσουν το κοινό σχετικά με τους στόχους και την εφαρμογή της Σύμβασης. Τα συμβαλλόμενα μέλη μπορούν επίσης, με αμοιβαία συμφωνία, να θεσπίζουν χρηματοδοτικές ρυθμίσεις για τη διευκόλυνση της διεθνούς συνεργασίας.

Όταν χρησιμοποιούμε την έννοια της ανάπτυξης σε τοπικό επίπεδο, αναφερόμαστε στην ανάπτυξη που πραγματοποιείται από τους Δήμους και τις Περιφέρειες. Η ανάπτυξη των τοπικών αρχών και των περιφερειών φέρει ως αποτέλεσμα την εθνική ανάπτυξη. Οι αποκεντρωμένες διοικήσεις είναι απαραίτητο να πάρουν κρατική στήριξη για να δημιουργήσουν τέτοια δεδομένα που να παρουσιάζουν στοιχεία τοπικής ανάπτυξης τα οποία αποτελούν και εθνική ανάπτυξη. Η εθνική ανάπτυξη υποστηρίζεται από προγράμματα τα οποία χρηματοδοτούνται από την κυβέρνηση και αντίστοιχα η τοπική ανάπτυξη προωθείται δια μέσου των τοπικών κοινωνιών με βασικό στόχο την οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη για να δημιουργούνται σε αυτές καλύτερες συνθήκες διαβίωσης των ανθρώπων (Dettori, Marrocu & Paci, 2012). Επομένως, η τοπική ανάπτυξη σχετίζεται με τις τοπικές κοινωνίες και προβάλλεται μέσω των δραστηριοτήτων που οργανώνονται και πραγματοποιούνται από τον τοπικό πληθυσμό, και τους τοπικούς φορείς και οργανώσεις. Βασίζεται στην τοπική επιχειρηματικότητα και τον εθελοντισμό, και αναφορικά με το οικονομικό μέρος, χρηματοδοτείται κυρίως από οργανισμούς τοπικής αυτοδιοίκησης, τοπικούς χορηγούς και τοπικούς φορείς. Ο σκοπός της τοπικής ανάπτυξης είναι να μεταδώσει, να μεταφέρει, να διατηρήσει στις επόμενες γενιές τα τοπικά χαρακτηριστικά, τα έθιμα βελτιώνοντας τις οικονομικές συνθήκες έτσι ώστε να δημιουργεί καλύτερη ποιότητα ζωής για τους κατοίκους. Σημαντικό στοιχείο ώθησης της τοπικής ανάπτυξης αποτελούν τα μέλη μιας κοινότητας. Η συνεισφορά της τοπικής ανάπτυξης είναι πολύ σημαντική καθώς συντείνει στην διατήρηση της τοπικής ταυτότητας, προβάλλει τη συνεργασία μεταξύ κατοίκων και φορέων δημιουργεί καλύτερες συνθήκες διαβίωσης για τα μέλη της και υλοποιεί αναπτυξιακά έργα σε τοπικό επίπεδο (Kirshenblatt Gimblett, 2014). Η πολιτισμική κληρονομιά συνδράμει στην δημιουργία οικονομικών αποθεμάτων και συνιστά πηγή ανάπτυξης σε μια κοινωνία ιδίως μέσω της δημιουργίας θέσεων εργασίας και επενδύσεων που προκύπτουν από μια σειρά δράσεων σε τοπικό επίπεδο. Οι

τοπικοί οργανισμοί με σκοπό να μεταδώσουν και να προβάλλουν τον πολιτισμό τους στις νεότερες γενιές πραγματοποιούν φεστιβάλ, τοπικές γιορτές (Melitzazz στο Λεωνίδιο), ειδικές εκθέσεις, πανηγύρια και πολλές άλλες εκδηλώσεις με τοπικό ενδιαφέρον. Κατά αυτόν τον τρόπο, ενισχύεται ο πολιτιστικός τουρισμός ο οποίος είναι ιδιαίτερα σημαντικός για την οικονομική υποστήριξη μιας κοινωνίας. Στην εποχή μας, παρατηρείται μια τάση να στρέφονται οι τοπικές κοινωνίες στην πραγματοποίηση εκδηλώσεων που αφορούν την Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά με στόχο κάθε κοινωνία να δώσει έμφαση στον ιδιαίτερο χαρακτήρα της. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αποτελούν οι πόλεις οι οποίες δέχονται επισκέπτες χάρη στην διεξαγωγή καλλιτεχνικών φεστιβάλ, παραδείγματα επίσης αποτελούν και οι τόποι θρησκευτικής λατρείας (Μονή Αρκαδίου Κρήτη), καθώς και περιοχές που είναι διάσημες για την γαστρονομική τους ταυτότητα (Tudorache, 2016). Η ανάπτυξη του πολιτισμού σε τοπικό επίπεδο πέρα από τους τοπικούς φορείς και τις τοπικές οργανώσεις στηρίζεται εξίσου στους κατοίκους των εκάστοτε περιοχών. Όταν κάνουμε αναφορά στον πολιτισμό συμπεριλαμβάνουμε σε αυτόν την Άυλη Κληρονομιά η οποία για να καταλήξει να συμβάλει στην ανάπτυξη μιας περιοχής πρέπει να υπάρχουν ορισμένες προϋποθέσεις. Σε ένα πρώτο επίπεδο, οι πολίτες είναι απαραίτητο να ενημερωθούν σχετικά με τις τοπικές παραδόσεις μέσω δράσεων και σεμιναρίων ενημέρωσης (όπως παραδείγματος χάρη το Μαρούσι οργανώνει προγράμματα για Κεραμική, μια δράση που απευθύνεται σε παιδιά) τα οποία αφορούν την τοπική τους ταυτότητα. Οι τοπικοί φορείς πρέπει να ενθαρρύνουν την ύπαρξη πολιτιστικών προγραμμάτων, να τα ενισχύουν και να προσφέρουν θέσεις εργασίας σε νέα άτομα με σκοπό να τα φέρουν σε επαφή με τον τοπικό τους πολιτισμό. Σημαντικό προαπαιτούμενο είναι ο σχηματισμός τοπικών ομάδων οι οποίες να έχουν ως ασχολία θέματα πολιτισμού και ιδιαίτερος τοπικών πολιτιστικών δράσεων με στόχο την ενημέρωση και την ψυχαγωγία των πολιτών. Η υλοποίηση τοπικών πολιτιστικών εκδηλώσεων αποσκοπεί στην προσέλκυση επισκεπτών για να γνωρίσουν τις τοπικές παραδόσεις και τον τοπικό πολιτισμό (τοπική κουλτούρα) ενός τόπου και να έχουν την δυνατότητα συμμετοχής στα δρώμενα αυτά έτσι ώστε να ξεφύγουν από τους ρυθμούς της καθημερινότητας και να μάθουν μέσα από δικές τους εμπειρίες στοιχεία από την ταυτότητα ενός τόπου. Εκδηλώσεις τέτοιου τύπου, φεστιβάλ, τοπικές γιορτές και άλλες πολιτισμικές εκδηλώσεις διεξάγονται με μεγάλη συχνότητα από τους τοπικούς φορείς (Petti, Trillo & Makore, 2020). Ο πολιτιστικός τουρισμός είναι ένα είδος ταξιδιού που πραγματοποιείται έτσι ώστε κάποιος να συμμετάσχει, να ψυχαγωγηθεί και να επισκεφθεί χώρους πολιτισμού με την ευκαιρία φεστιβάλ, παραστάσεων σε αρχαιολογικούς χώρους, λαϊκού πολιτισμού και τέχνης, επίσης δίνεται η ευκαιρία στον επισκέπτη να προσκυνήσει σε χώρους λατρείας. Μορφή του πολιτιστικού τουρισμού αποτελεί και ο εναλλακτικός τουρισμός (αγροτουρισμός, ο περιπατητικός τουρισμός, ο αθλητικός τουρισμός, ο χειμερινός τουρισμός και ο εκπαιδευτικός τουρισμός). Όλα αυτά τα είδη τουρισμού συντείνουν στην ενίσχυση της τοπικής ανάπτυξης και οδηγούν σε οικονομικά έσοδα ενώ συγχρόνως προωθούν τον τοπικό πολιτισμό (Kim, Whitford & Arcodia, 2019). Σύμφωνα με έρευνες της ΕΕ ο πολιτιστικός τουρισμός ενισχύει σημαντικά την οικονομική ευημερία κρατών αλλά και μικρών τοπικών κοινοτήτων. Αρκετές πόλεις χωρών που βρίσκονται εντός της ΕΕ (ενδεικτικά αναφέρω το Ναύπλιο), στηρίζουν την οικονομία τους στον πολιτιστικό τουρισμό καθώς αποτελεί βασική πηγή εσόδων γι' αυτές. Επιπλέον, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υπάρχουν ειδικά προγράμματα σε διεθνή κλίμακα τα οποία αφορούν την συντήρηση έργων, τη δημιουργία χώρων φιλοξενίας και έχουν απώτερο σκοπό τη διατήρηση της ζωντανής κληρονομιάς (Lähdesmäki, 2016). Όταν η τοπική κοινωνία υιοθετεί μία βιώσιμη μορφή ανάπτυξης ο πολιτιστικός τουρισμός μπορεί να συμβάλει στην αιεφόρο προβολή ενός τόπου η οποία λαμβάνει χώρα μέσω πολιτιστικών δραστηριοτήτων που δείχνουν σεβασμό στην ταυτότητα και στο περιβάλλον του τόπου. Μέσω αυτών των πολιτιστικών δραστηριοτήτων ο επισκέπτης έχει δυνατότητα να γνωρίσει τις συνήθειες ενός τόπου σεβόμενος την κοινωνία και το περιβάλλον το οποίο τον φιλοξενεί (Giudici, Melis, Dessi et al. 2013). Οι τοπικές κοινωνίες προκειμένου να αναδείξουν την Άυλη Πολιτιστική τους Κληρονομιά και να προσελκύσουν επισκέπτες,

να καλυτερεύσουν την ποιότητα ζωής των κατοίκων τους, να φτάσουν στην αποδοτικότητα είναι απαραίτητο να ακολουθήσουν μια στρατηγική επικοινωνίας, συγκεκριμένα μια στρατηγική μάρκετινγκ. Ειδικότερα, κάθε κοινότητα, μέσω οργανωμένων στρατηγικών επικοινωνίας, προβάλλει το πολιτιστικό προϊόν για να ενημερώσει και να προσελκύσει το κοινό. Το πολιτιστικό προϊόν κοινοποιείται σε όλα τα μέσα, στο διαδίκτυο, σε ιστοσελίδες, ΜΜΕ καθώς και έντυπα όπως οι αφίσες, τα φυλλάδια, τα περιοδικά με στόχο να κεντρίσει το ενδιαφέρον μελλοντικών επισκεπτών σε τοπικό, εθνικό αλλά και διεθνές επίπεδο. Είναι αναγκαία η οργάνωση και η δημιουργία ειδικών προγραμμάτων τα οποία πρέπει να πραγματοποιήσουν οι φορείς. Επίσης είναι απαραίτητη η καταγραφή μιας ολοκληρωμένης βάσης επικοινωνίας η οποία να στοχεύει στην ανάδειξη της ταυτότητας και του τόπου τους. Χωρίς την επικοινωνία και ειδικά στις μέρες μας (που οι νέες γενιές στρέφονται στα τεχνολογικά μέσα και πληροφορούνται τα πάντα μέσω του διαδικτύου) ο πολιτισμός δεν μπορεί να προωθηθεί και να προστατευτεί ώστε να κληρονομηθεί με τον βέλτιστο τρόπο από τις νέες γενιές (Harrison, 2013). Η επικοινωνία της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς μπορούν να προσφέρουν σε μια κοινωνία πέρα από την οικονομική και τη κοινωνική ανάπτυξη, και ενίσχυση της βιωσιμότητάς τους.

Αν γίνει σωστή διαχείριση των οικονομικών, φυσικών και ανθρώπινων πόρων στο πλαίσιο της αειφορίας και της βιωσιμότητας έχοντας σεβασμό για την ταυτότητα της τοπικής κοινωνίας και για το φυσικό περιβάλλον της κοινωνίας, στο οποίο εντάσσεται η εμπορική εκμετάλλευση της Άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς μπορεί να φέρει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας αντίληψης, η οποία θα λειτουργήσει ως παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές και θα μεταφέρει την άυλη πολιτιστική κληρονομιά ακέραια, χωρίς να προκαλέσει καταστροφές στο περιβάλλον της κοινωνίας αυτής και αυξάνοντας την πολιτιστική και οικονομική της δραστηριότητα (Naguib, 2013). Οι τοπικοί φορείς με στόχο να προσελκύσουν το κοινό και επιχειρώντας να προωθήσουν την πολιτιστική τους κληρονομιά και να το κινητοποιήσουν για τη συμμετοχή τους στην προβολή της πολιτιστικής κληρονομιάς, χρησιμοποιούν ως αποτελεσματικότερο μέσο, τα μέσα επικοινωνίας. Η ενημέρωση είναι πιθανό να πραγματοποιηθεί μέσω διαφήμισης μέσω ενημερωτικών φυλλαδίων, μέσω ειδικών προγραμμάτων και με οποιοδήποτε άλλο τρόπο θεωρείται αποτελεσματικός για την ώθηση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς από τους τοπικούς φορείς. Η προβολή και προώθηση ενός πολιτισμικού γεγονότος μπορεί να γνωστοποιήσει αυτό το γεγονός σε διεθνές και εθνικό επίπεδο (Hafstein, 2018). Επιπλέον, ένας πολύ σημαντικός παράγοντας προώθησης και διατήρησης της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς και γενικότερα του πολιτισμού ενός τόπου, είναι η ανάμιξη των νέων τεχνολογιών και η πλήρης εκμετάλλευσή τους. Μέσω της ψηφιοποίησης, οι τοπικές κοινωνίες διατηρούν αναλλοίωτα τα πολιτιστικά στοιχεία της κοινότητάς τους είτε πρόκειται για υλικά είτε για άυλα μέρη της πολιτιστικής τους κληρονομιάς καθώς επίσης έχουν τη δυνατότητα να τα γνωστοποιήσουν σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη. Η βοήθεια των νέων τεχνολογιών ενδυναμώνει την επικοινωνιακή πολιτική προσελκύοντας κοινό το οποίο είναι εξοικειωμένο με τις νέες τεχνολογίες και τα πολυμέσα. Στον ίδιο βαθμό είναι σημαντική και η βοήθειά τους (της νέας τεχνολογίας και των πολυμέσων) στην καταγραφή, στη συλλογή, και τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω της εκπαίδευσης και της προβολής της (Reid & Petocz, 2014).

Ο πολιτιστικός κατάλογος της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO, συνιστά ένα μοναδικό εργαλείο για την προώθηση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς ενός τόπου και συμβάλλει στην προβολή της λαϊκής κληρονομιάς του τόπου αυτού καθώς με την εγγραφή στον κατάλογο της UNESCO, ενός στοιχείου του λαϊκού πολιτισμού της, η Κοινότητα προωθεί την μοναδικότητα της σε παγκόσμιο επίπεδο. Εγγράφοντας ένα στοιχείο του λαϊκού πολιτισμού στον Αντιπροσωπευτικό κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, η Κοινότητα αποκτά κατά αυτόν τον τρόπο μια εμπορική ταυτότητα (brand name) η οποία βασίζεται στον πολιτισμό της τις παραδόσεις την φύση

της(Φαράγγι της Σαμαριάς) καθώς και την ιστορία της (Conradin, Engesser & Wiesmann, 2015). Με την προώθηση της άυλης πολιτιστικής τους κληρονομιάς οι κοινότητες Μέσω του Καταλόγου της πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO αποκομίζουν πολλά οφέλη. Σε ένα πρώτο επίπεδο είναι γνωστές σε μεγαλύτερο βαθμό και περισσότερο ανταγωνιστικές σε σχέση με άλλες κοινότητες . Αυτό φέρει ως αποτέλεσμα να αυξάνεται ο πολιτιστικός τουρισμός και να και να καλυτερεύουν την εικόνα τους. Επιπλέον , οι πολιτιστικές δραστηριότητες βοηθούν στην ανάπτυξη πολιτιστικών χαρακτηριστικών ενός τόπου έτσι ώστε να προκύψουν οι κατάλληλες συνθήκες για την ευημερία και την πρόοδο των τοπικών κοινωνιών (Santucci Oliveira, Torres Tricárico, Lisboa Sohn et al. 2020). Διαμέσου του καταλόγου της Unesco , φτάνουμε στην επιτυχία της καλλιέργειας μιας στρατηγικής επικοινωνίας η οποία ονομάζεται μάρκετινγκ του τόπου. Αυτή η στρατηγική στοχεύει στην προσέλκυση επενδύσεων και επισκεπτών μέσω των επικοινωνιακών εργαλείων για να βελτιώσει τη φήμη της κοινότητας και την εικόνα της.

Παρόλο που οι απογραφές δεν έτυχαν πάντοτε καλής δημοσιότητας μεταξύ των εθνολόγων και των ερευνητών στις ανθρωπιστικές επιστήμες, η χρησιμότητά τους είναι ουσιαστική, για να μην πω αναμφισβήτητη. Κάποιοι τους επικρίνουν ότι μετατρέπουν τις ζωντανές παραδόσεις σε αρχεία, ότι επιλέγουν και ιεραρχούν και ότι στη συνέχεια παγώνουν τις παραδοσιακές πρακτικές διατηρώντας τις ως ένα ενιαίο αντίγραφο που έχει δημιουργηθεί ως πρότυπο. Άλλοι υποστηρίζουν ότι εμποδίζουν την εξέλιξη των πολιτιστικών πρακτικών και αφαιρούν τη δυναμική του παραδοσιακού πολιτισμού. Άλλοι πάλι ισχυρίζονται ότι είναι πολύ ακριβές και στερούν από τους επαγγελματίες τις επιδοτήσεις για να αναπτύξουν τη δική τους τέχνη. Αυτές οι αναχρονιστικές επικρίσεις βασίζονται σε ξεπερασμένες πρακτικές απογραφής της δεκαετίας του 1960 και του 1970 και αποκαλύπτουν άγνοια των σημερινών μεθοδολογιών απογραφής. Όπως υπογραμμίζεται στο άρθρο 12 της Σύμβασης της UNESCO του 2003 για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, οι κατάλογοι είναι απαραίτητοι, διότι αποτελούν τη βάση κάθε στρατηγικής διατήρησης, κάθε σχεδίου διαφύλαξης, κάθε γνώσης της κληρονομιάς, κάθε διαχείρισης της κληρονομιάς και κάθε επιστημονικής προσέγγισης, και αποτελούν ένα εξαιρετικά αποτελεσματικό εργαλείο για την ευαισθητοποίηση, την εκπαίδευση και τη μετάδοση.

Πράγματι, η συγκρότηση ενός συνόλου πληροφοριών, και συνεπώς ενός καταλόγου, αποτελεί προϋπόθεση για την εφαρμογή διαχειριστικών εργαλείων, για κάθε επιστημονική έρευνα και, ακόμη περισσότερο, για κάθε απόκτηση γνώσεων στις οποίες βασίζονται η ευαισθητοποίηση και η μετάδοση.¹⁶ Η πρόσβαση στα δεδομένα μέσω του Διαδικτύου επιτρέπει πολλαπλές οικειοποιήσεις και επανοικειοποιήσεις από ένα ευρύ φάσμα ανθρώπων (τις ίδιες τις κοινότητες, δημοσιογράφους, μουσειολόγους, ερευνητές, καθηγητές, φοιτητές, πολίτες) και ευνοεί την εξέλιξη των πρακτικών και την κοινωνική ενίσχυση των κοινοτήτων που τα κατέχουν. Στην πραγματικότητα, ο διαδικτυακός κατάλογος πολυμέσων γίνεται ένα δυναμικό εργαλείο για την επικοινωνία και τη μετάδοση της κληρονομιάς και, στη συνέχεια, για την πολιτιστική και κοινωνική ανάπτυξη. Ακόμα και οι επαγγελματίες (τεχνίτες, παραμυθάδες, μουσικοί, τραγουδιστές) κάνουν μικρές καταγραφές διαφορετικών πρακτικών που παρατηρούνται ανεπίσημα κατά τη δημιουργία του ρεπερτορίου τους. Σύμφωνα με την Cécile Duvelle, πρώην Διευθύντρια του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς

¹⁶ Σύμβαση του 2003, Unesco, 2013, 5.1.1. , n° 138

της UNESCO, οι κατάλογοι αποτελούν βασικό εργαλείο της Σύμβασης για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, σημειώνοντας ότι το άρθρο 12 είναι ένα από τα λίγα δεσμευτικά άρθρα της Σύμβασης(15). (15) Πράγματι, κάθε συμβαλλόμενο κράτος υποχρεούται να καταρτίσει έναν ή περισσότερους καταλόγους στην επικράτειά του ως υπογράφοντας τη Σύμβαση και επίσης να είναι επιλέξιμο για υποψηφιότητες στους καταλόγους (αντιπροσωπευτικός κατάλογος ή επείγων κατάλογος προστασίας(16)). Θεωρεί ότι οι κατάλογοι επιτελούν πολύ σημαντικότερο έργο για τη διασφάλιση, τη μετάδοση, τη συμμετοχή και την κοινωνική κινητοποίηση από ό,τι οι κατάλογοι, οι οποίοι παραμένουν πιο επιλεκτικοί και περιοριστικοί(17). Επισημαίνει ότι η UNESCO προσφέρει εκπαίδευση για την καταγραφή της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς για περισσότερα από δύο χρόνια στο πλαίσιο του προγράμματος ανάπτυξης ικανοτήτων που απευθύνεται κυρίως στις χώρες του Νότου. Επισήμανε επίσης ότι η απογραφή δεν είναι μια απλή απογραφή, αλλά μια ολοκληρωμένη πρακτική διασφάλισης. Πράγματι, ο οδηγός της Unesco που χρησιμοποιήθηκε για την εκπαίδευση το καθιστά σαφές: "Θα πρέπει να θυμόμαστε ότι ένας κατάλογος δεν είναι μόνο ένας (προπαρασκευαστικός) κατάλογος άυλων στοιχείων- είναι επίσης το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας διαβούλευσης και συζήτησης που μερικές φορές ή συχνά οδηγεί σε μια διαδικασία διαφύλαξης. Η απογραφή είναι πάντα μια συνεχής εργασία, διότι πρέπει πάντα να προστίθενται νέα στοιχεία στον κατάλογο και αυτός πρέπει πάντα να ενημερώνεται (πράγμα που σημαίνει επίσης ότι πρέπει να αφαιρούνται στοιχεία που έχουν εξαφανιστεί).

Επίσης υπάρχει άλλη μια στρατηγική η οποία αποκαλείται branding του τόπου Η οποία αναφέρεται στην κατασκευή μιας ταυτότητας της κοινότητας ενός εμπορικού σήματος με σκοπό να ξεχωρίζει (η κοινότητα). Οι δύο αυτές στρατηγικές μπορούν εξίσου να στεφθούν από επιτυχία εφόσον φέρουν τη σφραγίδα της UNESCO (Bailey, 2017). Οι τοπικοί φορείς και η τοπική αυτοδιοίκηση πρέπει να συμβάλουν στην προώθηση της λαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου τους για να εξασφαλίσουν συνθήκες βιώσιμης ανάπτυξης καθώς και την ανάπτυξη της περιοχής τους. Κατ'αυτόν τον τρόπο θα διασφαλίσουν την αύξηση των οικονομικών εσόδων της περιοχής τους, Αύξηση της απασχόλησης σε τοπικό επίπεδο, αύξηση του τουρισμού αυτό θα συντείνει στην ενίσχυση της βιωσιμότητας μέσα από καινοτόμες ιδέες. Είναι απαραίτητο οι τοπικές κοινωνίες να ενστερνιστούν την άποψη ότι ο πολιτισμός ενισχύει την προβολή της ταυτότητας τους σε μεγαλύτερο κοινωνικό περιβάλλον δηλαδή σε ένα μεγάλο κοινό είτε σε εθνικό είτε σε διεθνές επίπεδο. Συγκεκριμένα κατά αυτόν τον τρόπο έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν μια φήμη γύρω από το όνομά τους προωθώντας και προβάλλοντας προς τα έξω την άυλη πολιτιστική κληρονομιά καθώς κερδίζουν ένα μεγαλύτερο κοινό πολιτιστικού τουρισμού και με αυτόν τον τρόπο δημιουργούν τις συνθήκες για μια βιώσιμη ανάπτυξη η οποία αποτελεί κάτι ιδιαίτερα σημαντικό για το μέλλον τους(Γαβρά & Γκιούφη, 2015). Η Μελίνα Μερκούρη είχε εκφράσει την άποψη ότι ο πολιτιστικός τουρισμός είναι η ευτυχία και η δυστυχία μας. Είναι η ευτυχία μας διότι εξαιτίας του μεγάλου όγκου πολιτισμού και μνημείων που έχει η Ελλάδα είναι ικανά να μας κάνουν γνωστούς σε χώρες του εξωτερικού, όμως κερδίζουμε κατά την ίδια ,μπορεί να είναι η δυστυχία επειδή τα μνημεία του πολιτισμού μας για να συντηρηθούν πρέπει να διατεθούν υπέρογκα ποσά που δεν μπορεί να διαθέσει η χώρα μας .

Μέσω της αξιοποίησης δυνατοτήτων τις οποίες προσφέρει η εγγραφή στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της Unesco, οι τοπικές κοινωνίες εντάσσονται στον παγκόσμιο χάρτη της πολιτιστικής κληρονομιάς και εξασφαλίζουν τη διατήρηση της ταυτότητάς τους κάτω από προσοδοφόρες συνθήκες(melinamercurifoundation).

3.4. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και η συμβολή των τεχνολογικών εξελίξεων στην προστασία της.

Η Bedford(2001, σελ. 27) δηλώνει πως η αφήγηση ήταν εξ αρχής το βαθύτερο συστατικό στοιχείο των μουσείων και εντοπίζει 2 λειτουργίες οι οποίες σύμφωνα με τον Bruner αντιστοιχούν άμεσα στο ρόλο των μουσείων(1990 όπως αναφέρεται σε Bedford 2001, σελ. 28) . Η πρώτη αφορά τη διαδικασία της μάθησης και η δεύτερη σχετίζεται με την διαδικασία δημιουργίας άποψης. Οι άνθρωποι προσδίδουν νόημα στον κόσμο και τοποθετούνται σε αυτόν δια μέσου της αμφισβήτησης και της ανάγκης δημιουργίας μιας αφήγησης η οποία είναι ο μηχανισμός μέσω του οποίου τα μικρά παιδιά κατακτούν τη γνώση. Η δεύτερη λειτουργία της αφήγησης σχετίζεται με τον ενστερνισμό μιας στάσης οποιασδήποτε στάσης προς τον κόσμο. Ως επικοινωνιακή μέθοδος των μουσείων, η αφήγηση έχει τον ρόλο ενός μηχανισμού σύνδεσης του επισκέπτη με τα εκθέματα μέσω του χώρου, τον οποίο δημιουργεί ,για να ερμηνεύσει ο ίδιος επισκέπτης την ιστορία ακολουθώντας τις δικές του σκέψεις ,τα δικά του συναισθήματα και τις μνήμες του. Σύμφωνα με την τοποθέτηση της Bedford(2001, σελ. 29), οι ιστορίες τροφοδοτούν ένα προσωπικό διάλογο και κατά αυτό το τρόπο εξασφαλίζουν μια πραγματική «σύνδεση». Μια δεύτερη επικοινωνιακή μέθοδος που εφαρμόζουν τα σύγχρονα μουσεία είναι η εφαρμογή βιωματικών στρατηγικών εκπαίδευσης μέσω των οποίων η πιο αντιπροσωπευτική είναι τα εκπαιδευτικά παιχνίδια τα οποία ενίοτε στρέφονται στο στοιχείο της διάδρασης , άλλοτε είναι προσανατολισμένα στην αφήγηση. Μια διάκριση που υποστηρίχθηκε το 1961 από τον Caillois (όπως αναφέρεται σε Djaouti, Alvarez, Rampoux, Charvillat and Jessel, 2009) είναι αυτή μεταξύ του παιχνιδιού που έχει σαφείς κανόνες, δομή και στόχους(κερδίζω-χάνω) και ενός παιχνιδιού που διαθέτει πιο ελεύθερο σχηματισμό. Ύστερα από μελέτη των Djaouti et. al (2009) διαπιστώθηκε πως τα παιχνίδια με ελεύθερη φόρμα φτάνουν αποτελεσματικότερα στους μαθησιακούς στόχους ενώ αντίθετα τα παιχνίδια που έχουν στόχους εξελίσσουν περισσότερο τον διασκεδαστικό χαρακτήρα του παιχνιδιού. Οι Damiano και Lombardo υποστηρίζουν ότι τα μουσεία προσπαθώντας να προωθήσουν την συμμετοχή του κοινού στις εκθέσεις τους , έχουν καθιερώσει δραστηριότητες όπως η ξενάγηση σε πρώτο πρόσωπο, η σε τρίτο πρόσωπο εξιστόρηση με συμμετοχή ηθοποιών ,ξεναγών που πραγματοποιούν αυτές τις δράσεις και τα παιχνίδια ρόλων. Τις αποκαλούν πολύ εύστοχα ως μεθόδους που προσδίδουν ζωντάνια στα εκθέματα. Η πρόοδος των τεχνολογιών επικοινωνίας και πληροφορίας τις οποίες αναλύσαμε παραπάνω, πιο συγκεκριμένα, η φορητότητα των υπολογιστικών συσκευών που διαθέτουν εφαρμογές διαδραστικών πολυμέσων και επαυξημένης πραγματικότητας , δίνουν τη δυνατότητα δημιουργίας εφαρμογών οι οποίες ως περιεχόμενο έχουν την ψηφιακή αφήγηση (digital storytelling) και τα ψηφιακά παιχνίδια (pervasive games) και αξιοποιούνται από τα μουσεία για την επίτευξη των στόχων των επικοινωνιακών μεθόδων αφήγησης και του παιχνιδιού. Δίνεται δηλαδή σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ,τεχνικά, στον χρήστη μια αίσθηση πνευματικής εμπύθισης σε ένα εικονικό περιβάλλον(virtual environment) που τον συνδέει με τα εκθέματα μέσω μηχανισμών βιωματικότητας, διαδραστικότητας και ενσυναίσθησης . Οι τεχνολογίες που οδηγούν στην δημιουργία μιας εικονικής πραγματικότητας κάνουν συνδυασμό των τρισδιάστατων αντικειμένων με συσκευές στερεοσκοπικής όρασης κατασκευάζοντας μια αίσθηση εμπύθισης , την αίσθηση πως ο χρήστης έχει μεταφερθεί σε ένα αναδιαμορφωμένο περιβάλλον που χρησιμοποιεί όλες του τις

αισθήσεις βιώνοντας έτσι μια ζωντανή εμπειρία εμπειρία (Economou and Pujol, 2011) Οι Ioannidis at al. (2013) συμπεραίνουν πως η αφήγηση ενυπάρχει ήδη στα μουσεία πριν την τεχνολογική ανάπτυξη ως συστατικό στοιχείο του μουσείου ως χώρου πραγμάτευσης νοήματος ,ως χώρου που εκθέτει διαφορετικές προσεγγίσεις και οπτικές και ωθεί το κοινό στην συμμετοχική ερμηνεία των εκθεμάτων του. Οι τεχνολογίες επικοινωνίας και πληροφορίας είναι το εργαλείο του εμπλουτισμού της οπτικής αυτής με σκοπό το μουσείο να εξελιχθεί σε πιο ελκυστικό χώρο και να αποκτήσει πιο ισχυρό ανταγωνισμό στον χώρο της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας και να κεντρίσει το ενδιαφέρον των νέων που είναι έμπειροι στην χρήση της τεχνολογίας (Pujol- Tost, Roussou, Balet and Poulou, 2012). Καθώς οι δύο μέθοδοι συνδέονται άμεσα με την τεχνολογία της φορητότητας και με την ύπαρξη σεναρίου και χαρακτήρων είναι πιθανό να συνυπάρχουν σε μικρό ή μεγάλο βαθμό σε μια εφαρμογή , διαφορετικής έκτασης η καθεμία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά μια από τις πέντε ιστορίες που περιλαμβάνονται στην εφαρμογή η οποία δημιουργήθηκε για τους σκοπούς του ευρωπαϊκού προγράμματος CHES για το μουσείο της Ακρόπολης όπου ο Θησέας παρουσιάζεται σε πρώτο πρόσωπο την ιστορία του ,πετυχαίνει να βρει την έξοδο από τον Λαβύρινθο, και καλή τους επισκέπτες να συγκεντρώσουν κάθε τύπου δύναμη και όπλο ώστε να τον βοηθήσει στην αντιμετώπιση των εχθρών του ύστερα από την έξοδό του. Με αυτόν τον τρόπο, ο επισκέπτης κάνει περιήγηση στο μουσείο και αφηγούμενος μια ιστορία, ο Θησέας , διαπραγματεύεται με τους επισκέπτες εάν καθένα από τα εκθέματα είναι δυνατόν να τον ενδυναμώσει (Roussou and Katifori, 2018, σελ. 26). Η συνύπαρξη των τακτικών εμπλουτισμού των επισκέψεων(ιστορία, ξενάγηση, παιχνίδι) και των τεχνολογιών(επαυξημένη ή εικονική πραγματικότητα, εντοπισμός θέσης, φορητές συσκευές) μπορεί να είναι διαφορετική και κατά συνέπεια να έχει διαφορετικά αποτελέσματα ή προβλήματα. Η εμφάνιση των μουσείων στον παγκόσμιο ιστό συνιστά πλέον καθιερωμένη πρακτική και χρησιμοποιείται συχνά ο όρος εικονικό μουσείο ,ο οποίος αν και δεν έχει γίνει κοινά αποδεκτός ,αποτελεί ένα μοναδικό ορισμό(Schweibenz, 2004). Για τις ανάγκες αυτής της εργασίας θα αρκεστούμε στην περιγραφική κατηγορία των real museum websites, τα οποία αναφέρονται σε πραγματικά μουσεία στο φυσικό κόσμο και και ακολουθούν σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα το 80% των μουσείων στο web (Anna Lorente Gall and Ioannis Kanellos ,2010 όπως αναφέρεται σε Natale et al, 2012, σ. 22).

Ο Macdonald (2005) προβάλλει 4 κατηγορίες: τη (Ad)διαφήμιση ,σελίδες με βασικές πληροφορίες Brochures)φυλλάδια τα οποία αποτελούνται από 2 έως 3 σελίδες που διαθέτουν πληροφορίες σχετικές με τις εκθέσεις και τη συμμετοχή ,καταλόγους(Catalogues), οι οποίοι διαθέτουν περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το μουσείο , με τις προσφορές για τα μέλη , τοπωλητήριο και βασικές πληροφορίες για τα εκθέματα, την μάθηση και την έρευνα Έρευνα (Learning& Research/Learning Environment). Επίσης , στον κατάλογο διατίθενται πολλαπλές σελίδες με εκτεταμένες πληροφορίες για τα αντικείμενα και ενημέρωση για εκπαιδευτικές δραστηριότητες για διαφορετικές ηλικίες. Ο Schweibenz (2004) αναγνωρίζει το Brochure Museum που εμπεριέχει τις πρώτες τρεις κατηγορίες του Macdonald (2005). Στις σελίδες αυτής της κατηγορίας η παρουσίαση πληροφοριών είναι όμοια με αυτή με την οποία θα χρησιμοποιούνταν στην έντυπη μορφή αυτών των επικοινωνιακών εργαλείων (McDonald, 2005) και η χρησιμοποίησή τους στην απλή εμφάνιση του μουσείου στον κυβερνοχώρο με στόχο την παρότρυνση επίσκεψης στον πραγματικό χώρο του μουσείου. Ο τέταρτος τύπος του Macdonald(2005) εμπεριέχει τις κατηγορίες content (περιεχόμενο) και learning Museum(εκπαίδευση στο μουσείο) του του Schweibenz (2004): η πρώτη κατηγορία προσφέρει εκτεταμένη πληροφόρηση σχετικά με τα έργα της συλλογής , η οργάνωσή της όμως γίνεται βάσει των αντικειμένων, γραμμικά και ιεραρχικά. Επομένως διατίθεται για εξειδικευμένη έρευνα. Η δεύτερη κατηγορία διαφοροποιεί την πρόσβαση σύμφωνα με τον τύπο του κοινού και

παρουσιάζει το περιεχόμενο ανάλογα με το πλαίσιο διαθέτοντας συνδέσμους που κεντρίζουν το ενδιαφέρον στον επισκέπτη να εστιάσει στη περιήγηση και να επιστρέψει στην ιστοσελίδα του μουσείου. , ο Schweibenz (2004) διακρίνει και το εικονικό μουσείο που περιλαμβάνει συνδέσεις με συλλογές άλλων μουσείων διαμορφώνοντας μια συλλογή που δεν υφίσταται στον πραγματικό κόσμο. Ο κυριότερος σκοπός του website των μουσείων ύστερα από έρευνα των Pallud και Straub (2014) είναι η συγκέντρωση περισσότερων επισκεπτών ,η ενημέρωση-πληροφόρηση του κοινού , σε αντίθεση με εμπορικές ιστοσελίδες οι οποίες στοχεύουν στην αύξηση των οικονομικών τους κερδών. Όπως τονίζουν οι Perry, Roussou, Economou, Young and Pujol (2017, σελ. 1), η πλειονότητα των ιστοσελίδων των μουσείων, περιλαμβάνουν περιεχόμενο από τις συλλογές των μουσείων και οργανώνονται έχοντας ως κεντρικό άξονα τα αντικείμενα και κάνουν χρήση εικόνων και κειμένων.

Τα μουσεία όμως ως οργανισμοί που προσφέρουν υπηρεσίες πληροφόρησης, εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας χρησιμοποιούν για την παροχή των υπηρεσιών αυτών , το διαδίκτυο(Lagrosen, 2003, σελ.). Επομένως, εφαρμόζονται και σε αυτήν εδώ την περίπτωση ορισμένοι από τους σκοπούς που εντοπίζουν οι Belanger et al. (2006), όπως η προσφορά εκπαιδευτικών εργαλείων, η ύπαρξη τους σαν πηγή γνώσης, η παροχή ψυχαγωγίας και η δημιουργία κοινότητων. Παρόλα αυτά, η επικοινωνιακή μέθοδος που εξακολουθούν να χρησιμοποιούν τα μουσεία είναι η διδακτική προσέγγιση και η μονομερής μετάδοση της γνώσης η οποία φέρει ως αποτέλεσμα την κατάκτηση μίας γνώσης που είναι αποκομμένη από συναισθήματα, τα ήθη και τις αναμνήσεις που επηρεάζουν και κινητοποιούν τον κόσμο(Perry et al. 2017, σελ. 4). Στο ανεπτυγμένο περιβάλλον web 2.0 οι χρήστες έχουν τη δυνατότητα να κατασκευάσουν το δικό τους περιεχόμενο και να αλληλεπιδράσουν με άλλα μουσεία και άλλους χρήστες. Παρόλο που βρισκόμαστε στην εποχή του web 5.028, η κυριότερη εφαρμογή του web 2.0 ήταν η ευκαιρία των χρηστών να φτιάχνουν περιεχόμενο σε πλατφόρμες όπου υπήρχε περιορισμένη διάδραση μεταξύ των προφίλ των χρηστών. Τυπικά παραδείγματα τέτοιου είδους πλατφορμών αποτελούν το Youtube , το Flickr για οπτικοακουστικό υλικό και για πληροφόρηση είναι το tripAdvisor και το wikipedia. Αυτή η πρόοδος οδήγησε στην ανάπτυξη εικονικών κοινότητων των οποίων η τεχνολογική βάση εντοπίζεται στις διάφορες πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης οι οποίες χαρακτηρίζονται ως Social Media. Οι πιο φημισμένες πλατφόρμες αυτού του χαρακτήρα είναι το Facebook και το Twitter. Τα μέλη αυτών των πλατφορμών μπορούν πλέον να επικοινωνούν μεταξύ τους δημιουργώντας ζωντανές κοινότητες. Το web 3.0 προσφέρει τη δυνατότητα διασύνδεσης του ιστότοπου ενός μουσείου με τις προτιμήσεις ενός χρήστη , όπως μπορεί να προκύψει από κινήσεις του χρήστη στον παγκόσμιο ιστό. Επομένως, δημιουργούνται προοπτικές για μια ισότιμη αμφίπλευρη επικοινωνία και τα μουσεία διαθέτουν τη δυνατότητα απόκτησης νέων εμπειριών του κοινού μέσω μεγαλύτερης σύνδεσης (Kotler et al., 2008, σελ. 400).

Τα μουσεία χρησιμοποιούν τις τεχνολογίες πληροφορίας και επικοινωνίας καθώς πρόκειται για μία από τις στρατηγικές τις οποίες χρησιμοποιούν ευρέως οι πολιτιστικοί οργανισμοί με σκοπό να ανταποκρίνονται στην σύγχρονη υπόσταση του μουσείου , η οποία ενθαρρύνει το κοινό να συμμετάσχει στην ερμηνεία των εκθεμάτων. Στόχος αυτής της στρατηγικής είναι η παρότρυνση των επισκεπτών να αποκτήσουν μεγαλύτερη σύνδεση με τα εκθέματα και το μουσείο και να προσεγγίσουν νέες ομάδες κοινού(Economou and Meintani, 2011; Merriman, 1999,). Οι Τεχνολογίες Πληροφορίας και Επικοινωνίας σε κάποιες περιπτώσεις είναι η αιτία για την οποία το κοινό πλησιάζει τελικά το πολιτιστικό περιεχόμενο(Economou, 1998, σελ. 175). Μέσω της οργανικής ένταξης των ΤΠΕ δίνεται η δυνατότητα πρόσβασης σε διαφορετικές και περισσότερες πληροφορίες που συμβαδίζουν με τις προτιμήσεις του επισκέπτη , αλλά και σε νέους τρόπους ερμηνείας, συμπεριλαμβάνοντας και την

άυλη πτυχή των υλικών στοιχείων. Επίσης προσφέρουν κατά αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα πρόσβασης στο πολιτιστικό απόθεμα , σε άτομα με αναπηρίες (Οικονόμου, 2004; Proctor, 2005). Μέσω των διαδραστικών σταθερών οθόνων, τα μουσεία εμπλουτίζουν το υλικό τους αξιοποιώντας τα πολυμέσα και ο επισκέπτης έχει την ευκαιρία συμμετοχής στην τεχνική της ερμηνείας μέσω επιλογής του υλικού που του κεντρίζει το ενδιαφέρον. Η επίσκεψη εξατομικεύεται μέσω της ξενάγησης με χρήση φορητών συσκευών μέσω εφαρμογών οι οποίες προσαρμόζουν το περιεχόμενό τους ανάλογα με την κίνηση του επισκέπτη. Επιπλέον, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για διαφορετικού χαρακτήρα σύνδεση του επισκέπτη με το έκθεμα μέσω των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι εφαρμογές επαυξημένης πραγματικότητας.

Η διάδραση του υπερκειμένου καθιστά ευκολότερη την εμπειρική και συμμετοχική προσέγγιση του εκθέματος υπό την έννοια της αλληλεπίδρασης. Όπως το προσδιορίζει ο Nash (1992, σελ. 172), οι τεχνολογίες επικοινωνίας και πληροφόρησης μέσω της διαδραστικότητάς τους δίνουν στα κλασσικά οπτικοακουστικά μέσα τη δυνατότητα αναζήτησης μιας πληροφορίας χωρίς να προαπαιτείται να ακολουθεί μια γραμμική προκαθορισμένη διαδρομή προσθέτοντας έτσι μια περισσότερο ευέλικτη πρόσβαση στις διαθέσιμες πληροφορίες. Η εικονική και η επαυξημένη πραγματικότητα αποτελούν εφαρμογές ΤΠΕ , οι οποίες στηρίζουν περισσότερο έννοιες όπως η «εμπειρία» μεταδίδοντας στον επισκέπτη την «ατμόσφαιρα» του τόπου και του χρόνου όπου δημιουργήθηκαν τα εκθέματα(Ρούσσου, 2006, σελ. 60). Όταν το έκθεμα είναι μέρος της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς αυτές οι εφαρμογές είναι κατάλληλες να υποστηρίξουν μια έκθεση αντικειμένων ή ακόμα να αποτελέσουν οι ίδιες τα εκθέματα ως υλικοί φορείς της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς η οποία εκτίθεται(Bernier and Viau-Courville, 2016; Frey and Kirshenblatt-Gimblett, 2002). Χρησιμοποιώντας τον παγκόσμιο ιστό, δίνεται στα μουσεία η δυνατότητα δημιουργίας ενός παγκόσμιου κοινού που θα υπερβαίνει τα γεωγραφικά σύνορα της περιοχής τους (Merriman, 1999, σελ. 46). Η αποτελεσματικότητα των διαδικτυακών τόπων των μουσείων σχετίζεται άμεσα με τα εργαλεία τα οποία ενσωματώνουν σε αυτά. Έχει υποστηριχθεί πως οι εικονικές εκθέσεις που συμπεριλαμβάνονται στον ιστότοπο δεν μπορούν να αντικαταστήσουν μια επίσκεψη στο μουσείο , αλλά να οδηγήσουν σε μια πραγματική επίσκεψη στον φυσικό χώρο(Δάλλας, 2003, σελ. 262) . Μέσω των κοινωνικών δικτύων δίνεται η δυνατότητα μιας αμφίπλευρης επικοινωνίας των μουσείων με το κοινό του , αναπτύσσοντας έτσι μια πιο προσωπική επαφή με το κοινό (Kelly, 2010; Kotler et al., 2008). Οι προοπτικές που προσφέρει στους χρήστες το web 2.0 , δίνοντάς τους την ευκαιρία να δημιουργήσουν περιεχόμενο , να αναπτύξουν ένα προσωπικό σύνδεσμο με τον οργανισμό έχει μια ευεργετική επίδραση. Όπως υποστηρίζει ο Pietrobruno(2014), η διαδικασία καταγραφής στοιχείων της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς δια μέσου οπτικοακουστικών μέσων ή των ΤΠΕ διακινδυνεύει να την απομακρύνει από την διαρκώς εξελισσόμενη της φύση και να παύσει τις διενέργειές της. Όπως συμπεραίνει όμως ο συγγραφέας, ερευνώντας το παράδειγμα του Youtube το οποίο καθιστά εφικτό τον διαμοιρασμό περιεχομένου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και ενθαρρύνει την καταγραφή τέτοιου περιεχομένου από τους ίδιους τους χρήστες, κάτι που καταπολεμά αποτελεσματικά αυτόν τον κίνδυνο.

1.1 4.1 Η ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΩΣ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΆΥΛΗΣ ΠΟΛΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΤΥΡΟΥ.

Η υφαντική αποτελεί μία από τις πρώτες τέχνες στην ανθρώπινη ιστορία. Κατείχε σημαντική θέση στη ζωή του ανθρώπου καθώς εξυπηρετούσε τις βασικές ανάγκες. Εκτός όμως από την χρησιμότητά της, η υφαντική είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον πολιτισμικό περιβάλλον του υφαντή ή της υφάντρας που δημιουργεί την τέχνη αυτή. Συνηθιζόταν οι γυναίκες να υφαίνουν για να ετοιμάζουν όλα τα απαραίτητα για την οικογένειά τους. Επιπλέον, σκοπός των υφαντών και των υφαντριών ήταν να προμηθεύουν το εμπόριο. Για τους υφαντές και τις υφάντριες δεν αρκούσε να βγει το ύφασμα γερό, το στόλιζαν με σχέδια και με χρώματα. Ο χειροτέχνης ύφαινε στον αργαλειό του απλοϊκά ή περίτεχνα σκηνές της ζωής των ανθρώπων, όπως είναι παραδείγματος χάρη τα άστρα, τα ζώα, τα φυτά. Η τέχνη μεταδιδόταν και εξελισσόταν από γενιά σε γενιά και ταξίδευε από το ένα μέρος στο άλλο. Για αιώνες, η υφαντική συνιστούσε απαραίτητη απασχόληση στο σπίτι για τις γυναίκες. Ήταν μια κουραστική απασχόληση, από τη κατεργασία της πρώτης ύλης και τη προετοιμασία έως που να διαστεί το στημόνι στο αντί, ύστερα από τις δυσκολίες αυτές η υφάντρα απολάμβανε τον ενθουσιασμό της δημιουργίας. Η υφάντρα πρόσφερε στην οικογένειά της μια υπηρεσία ιδιαίτερα σημαντική καθώς όλα τα απαραίτητα υφαντά για την λειτουργία τους σπιτιού, ο ρουχισμός, οι σάκοι για την αποθήκευση τροφών και την μεταφορά πραγμάτων, έπρεπε να δημιουργηθούν από εκείνη. Η αλλαγή που επέφερε η βιομηχανική ανάπτυξη στον τρόπο ζωής επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό την θέση της γυναίκας υφάντρας. Η τέχνη της δεν εκτιμούνταν ως αξιόλογη από τα μέλη της οικογένειάς της και κατά συνέπεια η γυναίκα εγκατέλειψε τον αργαλειό της. Η Αρκαδία συμπεριλαμβανόταν σε αυτή τη περίπτωση, η οποία ενισχύθηκε ύστερα από την μαζική μετανάστευση του πληθυσμού στο εξωτερικό και σε μεγάλα αστικά κέντρα. Είναι ελάχιστες οι υφάντρες που εξακολουθούν να υφαίνουν. Η μελέτη του υφαντού στην Αρκαδία φέρει πολλές δυσκολίες. Είναι ελάχιστες οι μαρτυρίες, τόσο γραπτές όσο και προφορικές. Από τα υφαντά, ορισμένα, κυρίως ταπέτα, ξηλώθηκαν κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου ώστε να χρησιμοποιηθεί το μαλλί για ρουχισμό. Ορισμένα άλλα, πωλήθηκαν, άλλα χάθηκαν από την πολλή χρήση χωρίς να αποκατασταθούν, και ένα άλλο μέρος τους βρίσκονται διασκορπισμένα σε αρκαδικές οικογένειες τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Τα δείγματα υφαντών που έχουν διασωθεί, περιέχουν μαξιλάρες από βαμβακερό πανί διακοσμημένο με χρωματιστές λωρίδες μπλε και κόκκινες σε άσπρο κάμπο ή από μάλλινο λεπτό υφάδι στολισμένο με χρωματιστές γραμμές, προσόψια βαμβακερού νήματος, σακούλια και δισάκια μάλλινα με ζωηρούς χρωματιστούς συνδυασμούς-η πλειονότητα των οποίων ήταν υφασμένα με λεπτές λωρίδες, άλλα με γεωμετρικά σχήματα και άλλα με την χρήση τεσσάρων τετάρων- μάλλινα καραμελωτά κλινοσκεπάσματα

υφασμένα με την χρήση τεσσάρων ή έξι τελάρων, σαγίσματα με υφάδι από μαλλί τράγου τα οποία έχοντας υφανθεί περνούν από νεροτριβές και έχουν χρήση στρωσιδίου -στρώματος ή για ταπέτο καθώς παρέχουν προστασία για την υγρασία, βαμβακερά σεντόνια στα οποία το σχέδιο (ρίγες ή τετράγωνα) δημιουργείται από δύο διαφορετικά βαμβακερά νήματα, μάλλινες μπατανίες μονόχρωμες ή διακοσμημένες από μια σειρά από σχηματισμένα λουλούδια ανάμεσα σε χρωματιστές λωρίδες. Επιπλέον έχουν διασωθεί, οι ανδρομίδες, μάλλινα ταπέτα στολισμένα με λωρίδες και εναλλασσόμενα χρώματα ορισμένες φορές απλές, ορισμένες φορές διακοσμημένες με τόσα διακοσμητικά σχήματα που ο διάκοσμος σταματά να δείχνει έντονα τις λωρίδες και δημιουργεί ένα ενιαίο σύνολο. Σε μερικές περιπτώσεις οι ανδρομίδες περιλαμβάνουν ένα κεντρικό σχέδιο που τριγυρίζεται από άλλα μικρότερα και είναι όλα μαζί κλεισμένα σε ένα πλαίσιο όπου καταλήγει το ταπέτο. Άλλα διασωζόμενα υφαντά από την Αρκαδία είναι οι απλάδες(μεγάλα μάλλινα ταπέτα),τα διαδρόμια (μικρά μάλλινα ταπέτα που έπαιρναν την διακόσμησή τους από μεγάλα ταπέτα) καθώς και σάκους για τη προστασία και τη φύλαξη δημητριακών, δημιουργημένα από χοντρό βαμβακερό πανί άλλοτε μονόχρωμο και άλλοτε με λωρίδες μπλε και κόκκινες σε λευκό κάμπο, στολισμένους. Πιο συγκεκριμένα στο Λεωνίδιο Αρκαδίας, τα βασικά υφαντά που εξακολουθούν να παράγονται είναι τα κιλίμια δηλαδή μεγάλου χώρου τάπητας, οι πορτιέρες, μακρόστενος τάπητας για διαδρόμους, το πι, δηλαδή, τρεις τάπητες οι οποίοι συνήθως τοποθετούνται στις τρεις πλευρές του κρεβατιού, η πάντα που αποτελεί διακοσμητικό υφαντό για τοίχους, τα ταγάρια τα οποία είναι μικροί σάκοι που κρεμούνται στον ώμο με πλεκτό κορδόνι για την μεταφορά πραγμάτων καθώς και υφαντές τσάντες οι οποίες αποτελούν γυναικεία αντικείμενα ένδυσης.¹⁷

Σήμερα, η υφάντρα της Αρκαδίας, εργάζεται με τον τετράγωνο οριζόντιο αργαλειό με τοποθετημένα τα δύο αντιά (ξύλινοι κυλίνδρους επάνω στους οποίους τυλίγονταν το νήμα και το ύφασμα). Υπάρχουν δύο ποικιλίες οριζόντιου αργαλειού. Στην μία, είναι στερεωμένα στις δύο κάθετες κολώνες του αργαλειού δεξιά και αριστερά στο μπροστινό τμήμα του αργαλειού και στις δύο αντίστοιχες κολώνες στο τμήμα που βρίσκεται πίσω στον Αργαλειό, δύο δοκάρια όπου είναι κρεμασμένα το ξυλόχτενο και τα ξύλα των μιταριών. Στην δεύτερη μορφή, η οποία ονομάζεται αργαλειός με «κλειδιά», τα δύο δοκάρια τα οποία έχουν το μισό μήκος, είναι στερεωμένα μονό στις δύο κάθετες κολώνες αριστερά και δεξιά στο μπροστινό μέρος του αργαλειού. Ο πάγκος στον οποίο κάθεται η χειροτέχνης δεν καρφώνεται στα κάτω δοκάρια, αλλά είναι ακουμπισμένος πάνω σ' αυτά και δεμένος με χοντρά ξύλινα καρφιά που ονομάζονται κλειδιά. Στο μπροστινό τμήμα του

¹⁷ Υφαντά από την Αρκαδία, 1986,ΕΟΜΜΕΧ(Ελληνικός Οργανισμός Μικρομεσαίων Μεταποιητικών Επιχειρήσεων & Χειροτεχνίας)

αργαλειού η δεξιά και η αριστερή κολώνα είναι συνδεδεμένες με ένα κοντάρι πάνω και άλλο ένα κάτω που δένονται θηλυκωτά στην ένωση και κατά τον ίδιο τρόπο είναι συνδεδεμένες στο πίσω μέρος του αργαλειού. Αυτού του χαρακτήρα η κατασκευή επιτρέπει αφού χρησιμοποιηθούν μακρύτερα αντί, ο πάγκος και τα δοκάρια μπροστά και πίσω, να μετατραπεί ένας στενός αργαλειός σε φαρδύτερο.

Έτσι η υφάντρα προσαρμόζει με άνεση τον αργαλειό της ανάλογα με το φάρδος που έχει το υφαντό, το οποίο συνήθως δεν ξεπερνά τα 130 εκατοστά . Στην περίπτωση που το υφαντό πρέπει να γίνει πιο φαρδύ, υφαινεται από την υφάντρα σε δύο τρία ή και τέσσερα φύλλα τα οποία ενώνει στην συνέχεια. Οι σημερινοί Αρκαάδες θεωρούν και τους δύο τρόπους παραδοσιακούς. Ο παραδοσιακός αργαλειός έχει απλή κατασκευή , χρειάζεται όμως ακρίβεια ώστε να είναι καλοζυγισμένος. Στις κοινότητες στις οποίες υπήρξε βιοτεχνία συναντούμε τον όρθιο αργαλειό ή διαφορετικά κάθετο , τέτοιες κοινότητες είναι του Λεωνιδίου ,του Τυρού Δήμου νότιας Κυνουρίας, του Γερακιού Λακωνίας. Ο κάθετος αργαλειός γνωστός με την ονομασία που έχει δοθεί από τις υφάντρες του Λεωνιδίου «όρθιος αργαλειός»(βλ.εικόνα 1.και εικόνα 2), είναι ξύλινος και έχει την χρήση της ύφανσης κιλιμιών(Κωστάκης,1962,σ.15). Αυτός είναι ως επί το πλείστον επαγγελματικός και ενδείκνυται για τη δημιουργία κόμπων ή ταπέτων τύπου κιλιμιού καθώς δίνει την δυνατότητα να υφαίνονται μεγαλύτερα υφαντά και σε πλάτος και σε μήκος και επιπλέον, δίνει τη δυνατότητα στις υφάντρες να υφάνουν με μεγαλύτερη άνεση από το ύψος. Επιπλέον είναι εφικτό σε αυτό τον τύπο αργαλειού, να υφανθούν ενιαία υφαντά και όχι ανά τμήματα που ύστερα πρέπει να ενωθούν, κάτι το οποίο γίνεται χάρη στη χρήση οριζόντιου αργαλειού με πατήθρες. Παρατηρείται όμως πως η τέχνη της ύφανσης σε κάθετο αργαλειό δεν μεταδόθηκε στην Αρκαδία. Πιθανολογείται πως δεν διαδόθηκε λόγω υψηλού κόστους των πρώτων υλών όπως επίσης λόγω του ειδικού του μηχανισμού ,του μεγάλου χώρου που απαιτείται και της μείωσης των επαγγελματιών υφαντριών. Στο παρελθόν, οι γυναίκες όταν τελείωναν την σχολική τους εκπαίδευση , διδάσκονταν είτε μοδιστρική είτε υφαντική. Ο, τι δημιουργούσαν , βάζονταν από τις ίδιες. Τα φύλλα από κυπαρίσσι έδιναν το πράσινο χρώμα, η ροδιά έφερνε το κίτρινο χρώμα. Στην εποχή μας δεν βρίσκουν εύκολα μπογιά για να βάψουν τα νήματα. Ένα κίλιμι χρειάζεται αναμονή δύο μηνών και άνω έτσι ώστε να είναι ολοκληρωμένο καθώς χρειάζονται δέκα ημέρες δουλειάς ανά τετραγωνικό μέτρο. Παλαιά , τα υφαντά πωλούνταν με το κιλό και το νήμα το προμήθευε εκείνος που παράγγελλε. Υπάρχουν στα υφαντά και σταθερά σχέδια όπως είναι το χτενάκι, το κορδονάκι , το τριανταφυλλάκι, ο φιόγκος, ο ιβίσκος. Οι απαρχές της παραδοσιακής τσακωνικής υφαντικής βρίσκονται μεταξύ του τέλους του 18^{ου} και τις αρχές 19^{ου} αιώνα (ένα κίλιμι που διασώζεται στην μονή της Ελώνης στον νομό Αρκαδίας πιστοποιεί την ύπαρξη της υφαντικής κατά την προαναφερθείσα χρονική περίοδο) . Αρχικά υπήρχε για πρακτικούς και βιοποριστικούς λόγους το επάγγελμα του υφαντή /της υφάντριας. Συγκεκριμένα , ύφαιναν σακιά για να μεταφέρουν τα σιτηρά στα χωράφια , ταγάρια για να παίρνουν μαζί τους στην εργασία τους τα τρόφιμά τους , κίλιμια και διαδρόμους για να τα στρώνουν στα σπίτια τους ή για να προικίσουν τα παιδιά τους.

Σήμερα στην Αρκαδία εξακολουθούν να υφαινόνται κυρίως τα ταπέτα και τα διαδρόμια , τα σακούλια και λιγότερο οι κουρελούδες. Οι πρώτες ύλες που χρησιμοποιούσαν οι υφάντρες είναι το βαμβάκι για το στημόνι , το μαλλί για το υφάδι και είναι όλα επεξεργασμένα από την βιομηχανία. Παλαιότερα, η Αρκαδία διέθετε μια αξιόλογη κτηνοτροφία και άφθονο μαλλί προβάτου και τράγου. Επιπλέον, υπήρχε μικρή καλλιέργεια μαλλιού στο Λεωνίδιο και τον Άγιο Ανδρέα . Οι αγρότισσες λοιπόν , ετοίμαζαν τις πρώτες ύλες. Πλέον το μόνο υλικό που γνέθεται στο χέρι , είναι το μαλλί του προβάτου, και αυτό ακόμα, γίνεται σπάνια. Η προετοιμασία του στημονιού γίνονταν αρχικά με το τύλιγμα του βαμβακερού νήματος στα καλάμια και το διάσιμο το οποίο πραγματοποιείται σε εξωτερικό τοίχο με την βοήθεια μεγάλων καρφιών. Ύστερα περνιούνται οι κλωστές του βιλαριού από τα μιτάρια , η διαδικασία αυτή ονομάζεται «μπούρλιασμα», στη συνέχεια περνιούνται οι κλωστές από τις θύρες , τα ανοίγματα του χτενιού. Ύστερα ακολουθεί το πλέξιμο των μιταριών από τις υφάντρες με χοντρό βαμβακερό νήμα. Η κατασκευή των χτενιών γίνεται από ειδικούς τεχνίτες και το υλικό τους είναι το καλάμι. Ο υπολογισμός του υφαντού πραγματοποιείται μετρώντας την απόσταση από τον αγκώνα ως τις άκρες των δακτύλων του χεριού , η διαδικασία αυτή ονομάζεται «χεροπήχι» . Δυόμιση «χεροπήχια» αντιστοιχούν στο ένα μέτρο. Παρακάτω, θα παραθέσω την επικρατούσα προετοιμασία των υλικών πιο αναλυτικά, δηλαδή θα αναφερθώ στις διαδικασίες που χρησιμοποιούν οι υφάντρες των πιο γνωστών στην Ελλάδα αργαλειών , των καθιστών , έτσι ώστε να παρατηρήσουμε τη διαφορά με το πως εργάζονται οι υφάντρες στον όρθιο. Είναι σημαντικό να επισημανθεί σε αυτό το σημείο πως οι υφάντρες που υφαίνουν στον όρθιο αργαλειό, υφαίνουν τους τάπητες δια των δακτύλων και όχι χρησιμοποιώντας σαΐτες. Είναι όμως σημαντικό να γνωρίζουμε την τεχνική των καθιστών αργαλειών καθώς είναι το επικρατέστερο εργαλείο υφαντικής σε αρκετά μέρη της Ελλάδας και επιπλέον αναδεικνύει και τον αυξανόμενης δυσκολίας κόπο που καταβάλλεται από τις υφάντρες του όρθιου αργαλειού , καθώς απαιτείται μεγαλύτερη φυσική δύναμη στα χέρια.



εικόνα 1.



εικόνα 2.

4.2 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΑΡΓΑΛΕΙΟ ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΑ ΣΤΙΣ ΔΙΕΡΓΑΣΙΕΣ ΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΚΗΣ

Παραπάνω αναφερθήκαμε σε έννοιες όπως «υφάδι», «στημόνι». Σε αυτή την ενότητα θα αναλύσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια βασικούς όρους της υφαντικής καθώς και περί τίνος πρόκειται

η υφαντική. Στημόνι ορίζονται σε ένα υφαντό οι κάθετες κλωστές. Υφάδι είναι οι οριζόντιες κλωστές ενός υφαντού. Πιο συγκεκριμένα, το στημόνι είναι οι κλωστές οι οποίες περνιούνται στον αργαλειό και παραμένουν τεντωμένες για να περνάει ανάμεσα σε αυτές το υφάδι. Παρατηρούμε ισομερή ύφανση στην περίπτωση που σε ένα ύφασμα μπορεί να διακριθεί το στημόνι και το υφάδι. Στην περίπτωση όπου διακρίνουμε μόνο το υφάδι η ύφανση είναι ανισομερής καθώς επίσης και όταν κυριαρχεί το το υφάδι και διακρίνουμε μόνο το στημόνι, η ύφανση είναι πάλι ανισομερής και επικρατεί το στημόνι. Για να προχωρήσει κάποιος στην ύφανση, πρέπει να επιλέξει το κατάλληλο νήμα τόσο για το στημόνι όσο και για το υφάδι, ύστερα ανάλογα με το τι πρόκειται να υφάνει, διαλέγει τις κλωστές. Κατά την επιλογή του στημονιού, η υφάντρα πρέπει να προσέξει το νήμα της να είναι καλής ποιότητας -ανθεκτικό, δηλαδή να είναι κατά κύριο λόγο, βαμβακερό ή λινό (Στον Τυρό, όπου αργότερα θα μιλήσουμε πιο λεπτομερώς, χρησιμοποιούν ως επί το πλείωτον, βαμβακερό στημόνι και μάλλινο υφάδι). Η υφάντρα έχει δυνατότητα να χρησιμοποιήσει ο, τι νήμα επιθυμεί για το υφάδι, συνήθως επιλέγει πιο χοντρό υφάδι από το στημόνι της. Επιπλέον, υπάρχουν νήματα φυσικά καθώς και τεχνητά ή συνθετικά. Για τις ανάγκες της υφαντικής ενδείκνυται περισσότερο να επιλέγει η υφάντρα φυσικά νήματα. Τα φυσικά νήματα διαχωρίζονται σε ζωικά, δηλαδή μαλλί ή μετάξι και στα φυτικά, βαμβάκι, λινό, μπαμπού και άλλα είδη. Τα νήματα είθισται να βάζονται και να μπορούν να επιλεχθούν σε αρκετά χρώματα. Η υφάντρα συνήθως επιλέγει νήματα που δημιουργούν αρμονικούς συνδυασμούς. Η βαφή των νημάτων είναι εφικτό να υλοποιηθεί με φυσικές βαφές. Συνήθως τα χρώματα είναι πιο αχνά με τις φυτικές βαφές. Τα νήματα διατίθενται σε πολλά και διαφορετικά πάχη, δηλαδή έχουν διαφορετική διάμετρο. Η υφάντρα επιλέγει το νήμα της ανάλογα σε ποιο βαθμό θέλει να το υφαντό της να είναι λεπτό ή χοντρό. Όσο πιο χοντρό είναι το νήμα αντιστοίχως χοντρό θα είναι και το υφαντό, το ίδιο ισχύει και για το λεπτό νήμα, αν διαλέξει λεπτό νήμα αντίστοιχα θα έχει λεπτό υφαντό. Επιπλέον, κριτήρια για την επιλογή νήματος από την υφάντρα αποτελούν οι διαφορετικές υφές νημάτων που υπάρχουν, τα νήματα πιο συγκεκριμένα διακρίνονται σε σκληρά ή μαλακά, γυαλιστερά ή ματ, λεία ή μαλλιαρά. Επίσης σημαντικοί παράγοντες για την επιλογή νήματος είναι η απορροφητικότητά του, το βάρος του, η αντοχή του και η ελαστικότητά του.

Εφόσον η υφάντρα επιλέξει φυσικό-ζωικό νήμα (μαλλί) ξεκινάει από την διαδικασία του «ξασίματος» και του «λαναρίσματος». Το ξάσιμο και το λανάρισμα ακολουθούν ύστερα από το πλύσιμο και το στέγνωμα του μαλλιού. Σκοπός του ξασίματος και του λαναρίσματος είναι το μαλλί να προετοιμαστεί για το γνέσιμο. Το ξάσιμο είναι η διαδικασία κατά την οποία καθαρίζεται το μαλλί , αφρατεύει και μαλακώνει και προετοιμάζεται για το επόμενο στάδιο, το οποίο είναι το λανάρισμα. Αρχικά η γυναίκα παίρνει το πλυμένο και το στεγνό μαλλί , τραβάει με τα δάχτυλά της τις ίνες , αφαιρεί οτιδήποτε περιττό (τρίχες άλλου χρώματος, σκουπίδια πάνω στο μαλλί), στο τέλος το μαλλί πρέπει να είναι ομοιόμορφο και μαλακό. Αφού επιτευχθούν τα παραπάνω προχωράει στο λανάρισμα. Κατά το λανάρισμα διαχωρίζει τις τρίχες του μαλλιού , στη συνέχεια οι τρίχες ισιώνουν και παράλληλα τακτοποιούνται μεταξύ τους . Εργαλεία του λαναρίσματος είναι οι λανάρες ή τσιγκριά και τα λαναράκια. Αυτά τα εργαλεία τα χρησιμοποιεί η υφάντρα ανά ζεύγη, το ένα απέναντι στο άλλο. Τα τσιγκριά αποτελούνται από μεγάλες και μακριές πρόκες και είναι κατάλληλα να χρησιμοποιηθούν με υλικά που έχουν μακριές ίνες όπως του μαλλιού ή του λιναριού. Ο προορισμός αυτών των ινών είναι για να παραχθούν πιο στέρεα και λεπτά νήματα όπως το στημόνι ή το πολύ λεπτό υφάδι. Τα λαναράκια αποτελούνται από πολλά μεταλλικά «δοντάκια» και υπάρχουν σε διαφορετικά μεγέθη και μπορούν να χρησιμοποιηθούν για υλικά με πιο κοντές ίνες σαν του μαλλιού ή του βαμβακιού. Αρχικά, τα λαναράκια πρέπει να είναι καθαρά πριν την κάθε τους χρήση, ύστερα η υφάντρα στρώνει λίγο από το ξασμένο μαλλί στο ένα από τα λαναράκια , στη συνέχεια κρατάει το λαναράκι έχοντας το μαλλί σταθερό και με το άλλο λαναράκι χτενίζει σιγά σιγά τις ίνες. Ύστερα , οι ίνες περνούν από το σταθερό στο κινούμενο λανάρι, σταδιακά. Η κίνηση με τα λαναράκια πρέπει να εξελίσσεται παράλληλα καθώς κατά αυτό τον τρόπο τα δοντάκια δεν μπλέκουν μεταξύ τους και οι ίνες ξεμπερδεύουν εύκολα. Η διαδικασία χτενίσματος από το ένα στο άλλο λανάρι επαναλαμβάνεται αρκετές φορές. Το μαλλί θεωρείται έτοιμο όταν είναι καθαρό και μαλακό. Όταν ετοιμαστεί το μαλλί στην συνέχεια η υφάντρα το βγάζει επιμελώς από το λανάρι τυλίγει το μαλλί και δημιουργεί ρολά από μαλλί «τουλούπα». Όταν πλέον έχει αρκετό υλικό περνάει στην επόμενη διαδικασία, το γνέσιμο. Το υφάδι συνήθως είναι ένα λιγότερο στριμμένο νήμα από το στημόνι , όταν γνέθει το υφάδι στρίβει το αδράχτι με φορά αντίθετη από ότι στο στημόνι. Για το υφάδι στρίβει το νήμα αριστερόστροφα. Ύστερα από το γνέσιμο ακολουθεί το ονομαζόμενο «ντύσιμο» του αργαλειού με τα νήματα που είναι για την ύφανση. Το στημόνι στερεώνεται κατά μήκος στον αργαλειό και στην συνέχεια στερεώνονται κλωστές τεντωμένες οι οποίες θα διασταυρωθούν κάθετα, με το υφάδι να είναι τυλιγμένο στην σάϊτα για την ύφανση. Στην συνέχεια πραγματοποιείται το διάσιμο αφού το υφάδι τοποθετηθεί στην σάϊτα για να προετοιμαστεί το στημόνι. Με τη διαδικασία του διασίματος τακτοποιείται το μήκος του στημονιού , το οποίο ρυθμίζεται ανάλογα με το μήκος του υφάσματος το οποίο θα υφανθεί. Έπειτα, πραγματοποιείται το τύλιγμα του στημονιού στο αντί που βρίσκεται πίσω στον αργαλειό , στη συνέχεια το περνά η υφάντρια στα μιτάρια και στο τέλος περνά στο χτένι. Οι κλωστές του στημονιού θα στερεωθούν στο μπροστινό αντί του αργαλειού στο οποίο και θα τυλιχτεί στην συνέχεια το έτοιμο ύφασμα. Ύστερα , η υφάντρια ενώνει τα μιτάρια με τις πατήθρες , έτσι ο αργαλειός είναι έτοιμος ώστε να ξεκινήσει η διαδικασία της ύφανσης.

Επίσης, υπάρχουν ακόμα ελάχιστοι «χτενάδες» που κατασκευάζουν το χτένι του αργαλειού με καλάμι σαν υλικό. Για χρόνια το επάγγελμα του χτενοποιού ασκούσαν σε όλη την Ελλάδα από τους Κοσμίτες. Ένας καλός τεχνίτης ετοίμαζε σε μια μέρα έως και οχτώ χτένια. Οι συνδυασμοί των

χρωμάτων ήταν οι εξής: κίτρινο καλάμι με κόκκινη , λευκή ,μαύρη ή μπλε κλωστή για να δώσουν ιδιαίτερη χάρη στο χτένι. Στα κεφαλάρια του χτενιού σημάδευαν ημερομηνίες και σύμβολα, ονόματα και το όνομα του χωριού τους με το οποίο έχουν συναισθηματικοί σύνδεση. Οι χτενάδες ήταν γνωστοί για το αίσθημα ομαδικότητάς τους και θεώρησαν μοναδική την τέχνη τους. Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί πως οι χτενάδες στη Τσακωνιά , ονομάζονται «Γιωργατζάδες». Το αίσθημα μοναδικότητας της τέχνης τους και της ομαδικότητάς τους αποδεικνύεται από τη διάλεκτο που ανέπτυξαν που ονομάζεται «Γιωργατζάδικα» η οποία πιθανολογείται ότι βοήθησε να κρατήσουν μεταξύ τους τα μουσικά του επαγγέλματος (Κωστάκη Θ. Π., 1962:224-283, Χρονικά των Κυνουριατών, τ. Α, 1956:76).

Στην Κυνουρία Αρκαδίας, Τα υφαντά διακοσμούνται με θέματα που προέρχονται από την φύση, παραδείγματος χάριν, πουλιά , λουλουδία. Τα υφαντά διακρίνονται σε ριγωτά , σε υφαντά με πλατιές ή λεπτές ρίγες και στα κεντητά ή ξομπλιαστά. Παραπάνω ανέφερα ότι ο «όρθιος» αργαλειός δίνει την δυνατότητα ύφανσης ενιαίων υφαντών. Σε αυτό το σημείο θα το εξηγήσω με μεγαλύτερη σαφήνεια. Ενιαίο υφαντό σημαίνει μονοκόμματο υφαντό , δηλαδή ομοιόμορφο όπως και να το παρατηρήσει το ανθρώπινο μάτι, είτε από την μπροστινή είτε τη πίσω όψη του. Επιπλέον ανέφερα πως μπορούν να υφανθούν υφαντά μεγάλα κατά πλάτος και μήκος. Εδώ πρέπει να επισημανθεί πως αυτό σημαίνει ότι η υφάντρα μπορεί να υφάνει σε ο, τι διαστάσεις επιλέξει ή ίδια ή ο αγοραστής του υφαντού. Αρχικά τα σχέδια των τσακωνικών υφαντών ήταν απλά. Αργότερα, άρχισαν να υφαίνονται υφαντά με γεωμετρικά σχέδια και μετέπειτα τα σχέδιά τους όπως ήδη αναφέρθηκε έπαιρναν θέματα από την φύση.

Σύμφωνα με το Κέντρο Έρευνας και Συντήρησης Αρχαιολογικού Υφάσματος (Artex)¹⁸ ο όρθιος αργαλειός ήταν μια λιτή κατασκευή η οποία αποτελούνταν από δύο ξίλινα δοκάρια που αποκαλούνταν ιστόποδες ή κελέοντες . Τα δύο αυτά δοκάρια στερεώνονταν στο έδαφος και συνδέονταν μεταξύ τους κάθετα με άλλα δύο , πιο λεπτά δοκάρια. Το πρώτο δοκάρι είναι αυτό που στη σημερινή εποχή αποκαλούμε «αντίον» ή «αντί» που βρίσκεται στο πάνω μέρος του αργαλειού και στηρίζει το ύφασμα. Το δεύτερο δοκάρι του αργαλειού που ονομαζόταν «καίρος», βρισκόταν στο κέντρο και χώριζε σε ομάδες τα στημόνια βάσει της επιθυμητής ύφανσης έτσι ώστε να σχηματιστεί το άνοιγμα από το οποίο περνά το υφάδι. Τα στημόνια των ορθίων αργαλειών της αρχαίας Ελλάδος , ονομάζονταν «στήμονες» ήταν οι κατακόρυφες κλωστές του υφάσματος που δένονταν στο κάτω μέρος τους με βαρύδια ή κατά την αρχαία τους ονομασία « λαιαί» . Οι κατακόρυφες αυτές κλωστές κρατούσαν τεντωμένα τα στημόνια για να περάσει το υφάδι ή σύμφωνα με τα αρχαία ελληνικά «κρόκη» ανάμεσά τους. Στο σημείο αυτό παραθέτω στίχους(397-399) που αναφέρονται στον αργαλειό από την Οδύσσεια του Ομήρου στη Ραψωδία Ψ, «Αλλά καλύτερα να πας στην κάμαρή σου, με τα δικά σου έργα απασχολήσου, τον αργαλειό, τη ρόκα· δίνε στις παρακόρες εντολές, για να δουλεύουν με φροντίδα.»

¹⁸ <https://artextiles.org/el/content/%CE%B5%CF%81%CE%B3%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%B1>

Η Πόπη Ζώρα, σημαντική λαογράφος είχε υποστηρίξει ότι « Η υφαντική – κεντητική είναι ο λαμπρότερος και διακοσμητικότερος κλάδος της ελληνικής τέχνης και παρουσιάζει ιδιαίτερο καλλιτεχνικό και λαογραφικό ενδιαφέρον(Μερakλής Μ., 2007:390). Σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία μιας Λεωνιδιώτισσας υφάντριας σε συνέντευξη που δόθηκε σε τοπικό αρκαδικό κανάλι (<https://www.youtube.com/watch?v=UPI-g1RNSZc&feature=youtu.be>) παλιότερα ο αργαλειός ήταν 3 μέτρα, εργάζονταν πολλές γυναίκες υφάντρες και συνήθιζαν να τραγουδούν μαζί. Παραπάνω αναφέραμε ότι δεν διαδίδεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στις επόμενες γενιές η χειροτεχνία της υφαντικής σε επαγγελματικό επίπεδο, αυτό που αναφέρει η εν λόγω υφάντρια εν έτη 2013, είναι πως δεν υπάρχει ενδιαφέρον από τις νέες γυναίκες καθώς είναι χρονοβόρα η ύφανση και λόγω του υψηλού της κόστους επίσης, το ίδιο μου επιβεβαίωσε σε αντίστοιχη ερώτηση μου εάν υπάρχει ελπίδα να αναβιώσει το επάγγελμα της υφάντρας και να μεταδοθεί αυτό το πολιτιστικό στοιχείο, η ιδιοκτήτρια της επιχείρησης «τσακώνικα υφαντά» Θωμαΐς Ψαρρολόγου- Ροδοπούλου, στον Τυρό της Νότιας Κυνουρίας ούσα υφάντρα η οποία έμαθε αυτοδίδακτη την υφαντική. Από το 2015, είναι γεγονός ότι στο Αρχοντικό Τσούχλου που έχω επισκεφθεί προσωπικά, γίνονται μαθήματα υφαντικής από υφάντρες σε παιδιά και γυναίκες κάθε ηλικίας στην προσπάθεια να μην εκλείψει η τέχνη. Στο Γεράκι Λακωνίας όπου επίσης υπάρχει η παράδοση του όρθιου αργαλειού εν έτη 2021, ιδρύθηκε σχολή υφαντικής ύστερα από καταχώρηση στον Κατάλο Άυλης Πολιτιστικής κληρονομιάς της Unesco, της παράδοσης της χειροτεχνίας της υφαντικής σε όρθιο αργαλειό το 2019. Στην συγκεκριμένη δομή θα πραγματοποιείται διδασκαλία δημιουργίας κιλιμιών στο όρθιο αργαλειό. Στις μέρες μας μπορεί κάποιος να έρθει σε επαφή με τα τσακώνικα υφαντά στο Λαογραφικό Μουσείο Μελάνων. Επιπλέον ακόμη φυλάσσονται από μητέρα σε κόρη κιλίμια ,ταγάρια , παραδοσιακές φορεσιές , οι οποίες φοριούνται σε εθνικές εορτές διατηρώντας έτσι την παράδοσή και μαθαίνοντας την ιστορία τους.

4.3 Η ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΤΥΠΟ ΝΟΤΙΑΣ ΚΥΝΟΥΡΙΑΣ

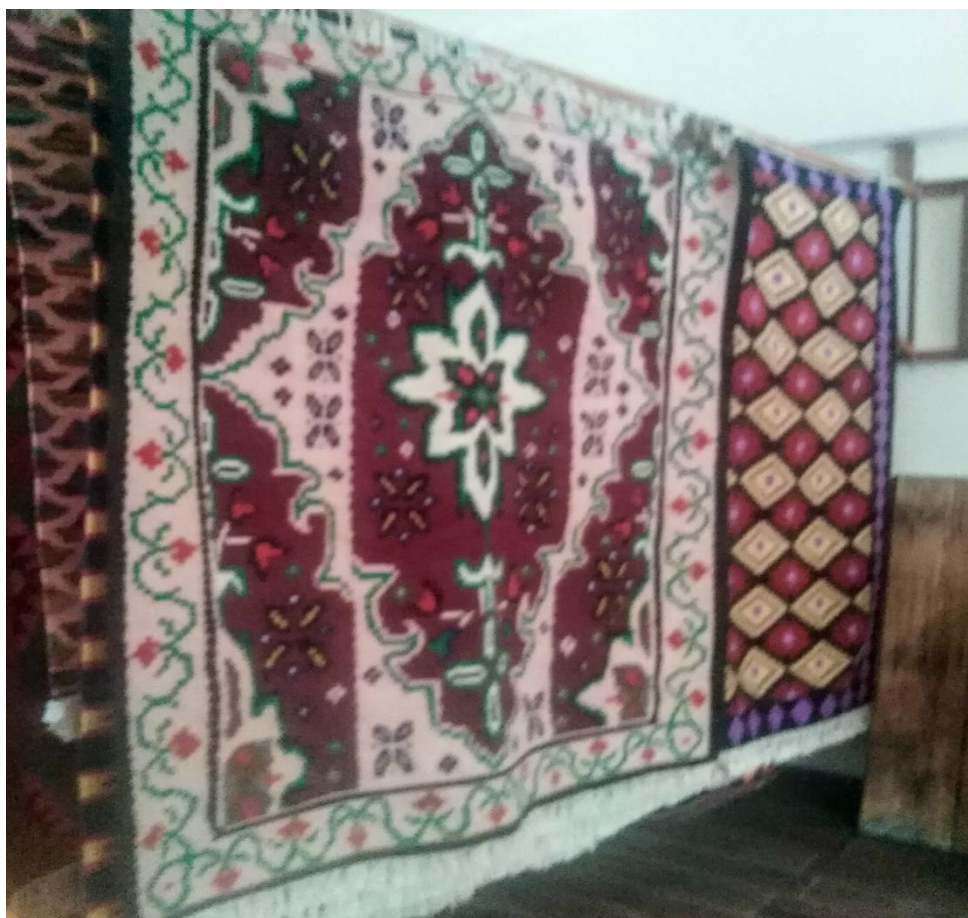
Στις 16 Απριλίου 2022, στο πλαίσιο έρευνας που πραγματοποίησα για την τέχνη της υφαντικής στον νομό Αρκαδίας , ήρθα σε επαφή με μία από τις λίγες εναπομείνουσες υφάντρες του Τυρού Δήμου Νότιας κυνουρίας. Η υφάντρα ονομάζεται Θωμαής Ψαρρολόγου- Ροδοπούλου, είναι αυτοδίδακτη, έχει επιχείρηση η οποία έχει την επωνυμία «τσακωνικά υφαντά». Αρχικά μελετώντας σε αρχεία της τσακωνιάς τόμους από παλιές λαογραφικές μελέτες, θεώρησα ότι έπρεπε να διερευνήσω αν στις μέρες μας υπάρχουν ακόμα γυναίκες που ασχολούνται με αυτό το επάγγελμα. Ψάχνοντας ονόματα γυναικών, είδα οπτικοακουστικό υλικό στο οποίο η κυρία Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου συμμετείχε, έτσι δια αλληλογραφίας ήρθα σε επαφή με την ίδια και κανόνισα να πραγματοποιήσουμε δια ζώσης μια συζήτηση σχετικά με την υφαντική τέχνη του Τυρού , με την δική της σχέση με την τέχνη αυτή , και ερωτήματα αντίστοιχης φύσεως.

Αρχικά ρώτησα τι χαρακτηριστικά έχει προς τη κατασκευή του ένα υφαντό, στη Τσακωνιά ο τρόπος κατασκευής τι διαφορά έχει σε σχέση με άλλα μέρη του Ελλαδικού χώρου που πιθανόν να δουλεύουν διαφορετικά , δηλαδή τι τεχνοτροπία έχει και ποια υλικά χρησιμοποιούνται . Στο ερώτημά μου η υφάντρα απάντησε πως η βασική διαφορά είναι ότι ο αργαλειός είναι όρθιος ενώ οι άλλοι αργαλειοί είναι οριζόντιοι. Το υλικό που χρησιμοποιείται είναι το βαμβάκι για το στημόνι και το άλλο (υφάδι) μάλλινο. Ο αργαλειός αυτός βγάζει μονοκόμματα κομμάτια δεν τα ράβουμε όπως ενώνονται στους άλλους αργαλειούς, έχουμε όσο το φάρδος που έχει ο αργαλειός και μάκρος όσο θέλουμε, έχει καταγωγή από την αρχαία Ελλάδα, που είχαν τα βαρύδια κάτω, κρεμούσαν τις κλωστές , αυτά που είναι από φυτά και ύφαιναν, η μόνη διαφορά τώρα είναι , δηλαδή ο τρόπος ύφανσης, ότι τώρα υφαίνουμε από κάτω προς τα πάνω, ενώ τότε ύφαιναν από πάνω προς τα κάτω, γιατί τότε, είχαν τα βαρύδια , τα βαρύδια κρατούσαν τα σκοινιά τους, η καταγωγή δηλαδή του όρθιου αργαλειού έχει καταγωγή πριν ακόμα και από την εποχή του Ομήρου, και μετά αυτό σιγά-σιγά εξελίχθηκε. Στην συνέχεια έθεσα το ερώτημα αν υπάρχουν σχέδια σταθερά που αναπαράγονται από παλαιά έως τώρα . Σε αυτή την ερώτηση η κυρία Θωμαής Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου, απάντησε πως υπάρχουν σχέδια που τα δουλεύουν στην περιοχή πιο πολύ , αλλά μπορούν να κάνουν όποιο σχέδιο θέλουν. Αμέσως μετά ρώτησα ποια είναι τα παραδοσιακά τους σχέδια , σχετικά με αυτό , έλαβα την ακόλουθη απάντηση: Το χτενάκι , τους φιόγκους, τον ιβίσκο, το κορδονάκι , έχει πολλά σχέδια που τα βρίσκεις στην ευρύτερη περιοχή της Τσακωνιάς , τη γλάστρα της ζωής, έχει δηλαδή σχέδια και γεωμετρικά και με λουλούδια και μεζούρια(με γραμμές), υπήρχαν πολλά τέτοια όπως οι κουρελούδες , μόνο που είναι από άλλο υλικό , όταν λέμε μεζούρια εννοούμε τις κουρελούδες. Μόνο που το υλικό τους εδώ δεν είναι κουρελόνημα είναι χοντρό στημόνι και μάλλινο. Το στημόνι είναι βαμβάκι και το άλλο είναι μαλλί. Τα πρώτα πρώτα χρόνια το υλικό τους ήταν μαλλί με μαλλί γιατί το βαμβάκι ανακαλύφθηκε αργότερα, επεργάστηκε και μεταδόθηκε και ήρθε στην Ελλάδα. Το άλλαξαμε γιατί είναι πιο εύχρηστο, όταν ήταν μαλλί με μαλλί γλίστραγε, στο έδαφος, έφευγε, ήταν πιο μαλακά και ήταν πιο δύσκολη ύφανση, και αυτό είναι πιο ανθεκτικό και έτσι περνάει από γενιά σε γενιά. Πολλά σχέδια ήρθαν από τη Κωνσταντινούπολη γιατί η περιοχή μας είχε επικοινωνία με την Κωνσταντινούπολη, ο αργαλειός ο όρθιος υπάρχει και στη τουρκία και κανουν τα χαλία με κομπους, πολλά σχέδια ήρθαν από τη Τουρκία.

Έπειτα , ρώτησα την κυρία Ψαρρολόγου- Ροδοπούλου για μία υφάντρα την Πολυξένη Δούνια(1841-1911) η οποία είχε ζήσει στο Αϊδίني της Μικράς Ασίας επιθυμούσε να εμψυχήσει στις πατριώτισσες της τις γνώσεις ύφανσης και σχεδιασμού που είχε λάβει η ίδια. Η απάντηση που έλαβα ήταν πως έκανε σχολή υφαντικής και δίδασκε αυτό που είχε μάθει. Σε αυτή την ερώτηση πήρα μια εξίσου ενδιαφέρουσα πληροφορία, η μητέρα της υφάντρας, είχε 40 μαθήτριες που δίδασκε, καμία από αυτές δεν ασχολήθηκε σε επαγγελματικό επίπεδο με την υφαντική. Η κυρία Ψαρρολόγου δεν ήταν μαθήτρια της μητέρας της , μόνη της έμαθε τη τέχνη . Αναφέρει επίσης , πως τα κορίτσια εκεί στο χωριό τελειώνοντας το σχολείο δεν είχαν πολλές επιλογές ή πήγαιναν στη μοδίστρα να μάθουν ραπτική είτε στην υφάντρα να μάθουν την υφαντική τέχνη(στοιχείο που πληροφορηθήκαμε και από το βιβλίο του ΕΟΜΜΕΧ, Υφαντά από την Αρκαδία, 1986),για να μάθουν κάτι χρήσιμο να κάνουν τα δικά τους πράγματα περισσότερο. Η μητέρα της κυρίας Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου παραδείγματος χάριν, είχε φτιάξει τις προίκες των κοριτσιών της ευρύτερης περιοχής. Της έφερναν τα νήματα , παρήγγελλαν και ύστερα έρχονταν να παραλάβουν το έτοιμο κομμάτι. Η πιο καλοπροικισμένη έλεγε η μητέρα της κυρίας , νύφη, ήταν εκείνη που είχε τα περισσότερα υφαντά(σε αυτό το σημείο παρατηρούμε τι θεωρούνταν από την τοπική κοινωνία δείγμα ευμάρειας-πλούτου),και τότε είχαν αξία αυτά, έκαναν το λεγόμενο προικοσύμφωνο , όποια είχε τα περισσότερα-γραμμένα υφαντά ήταν η πιο προικισμένη. Το υφαντό δηλαδή ανέκαθεν είχε αξία. Στο ερώτημα αν γνώριζε την Μαριγώ Μερικάκη , η κυρία Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου, μου απάντησε πως κι εκείνη δίδασκε και μετέδιδε τις γνώσεις της στην υφαντική, και ήταν άνθρωπος κοινωνικός και ερχόταν σε επαφές με τον έξω κόσμο. Έδειχνε την τέχνη της και παραπέρα κι έτσι έπαιρνε βραβεία. Επιπλέον τη βοήθησε το γεγονός πως ο σύζυγός της ήταν δήμαρχος. Στην συνέχεια μίλησε για την Αγγελική Ψαρρολόγου η οποία ήταν δραστήρια στη τέχνη της στον Τυρό Αρκαδίας, η οποία δεν είχε κάποιον να την καθοδηγήσει για να την πάει ένα βήμα παρά πέρα, μόνη της είχε δημιουργήσει σχολή, είχε αργαλειούς, της είχαν πάρει συνετεύξεις από περιοδικά, τη τηλεόραση. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η Μαριγώ Μερικάκη το 1897 εγκανίασε την δεύτερη βιοτεχνία παραγωγής χαλιών. Καθώς εισήγαγε νέα χρώματα και σχέδια βραβεύτηκε στην Αθήνα , τη Λιέγη και στο Παρίσι. Στην έκθεση της Αθήνας το κιλίμι που έλαβε βραβείο, απεικόνιζε τη πτώση του ναυάρχου Νέλσον κατά τη ναυμαχία του Τραφαλγκάρ(1805). Αυτό που διέγειρε τον θαυμασμό των παριστάμενων στην έκθεση ήταν η αρτιότητα των μορφών σε συνδυασμό με την επιλογή των χρωμάτων¹⁹. Την ίδια περίοδο υπολογίζεται πως υπήρχαν άλλα 30 εργαστήρια υφαντικής. Τα τσακόνικα κιλίμια δίνουν χαρακτήρα στην ιστορική τους και αρχιτεκτονική τους παράδοση. Ύστερα, εξέφρασα την ερώτηση στην υφάντρα, αν νέοι αναζητούν επαγγελματική διέξοδο στην υφαντική. Η απάντηση ήταν ότι η κρίση έφερε πίσω παλιά επαγγέλματα, ένα από αυτά είναι η υφαντική, μου έφερε ως παράδειγμα πως στην Αθήνα υπάρχουν αρκετές σχολές υφαντικής σε σχέση με το παρελθόν που υπήρχε μια εγκατάλειψη και στήριξε ότι σίγουρα από αυτό φαίνεται ότι υπάρχει μια ανάδειξη της τέχνης, και έχει μεγάλη άνοδο , η κρίση τους έστρεψε προς τα εκεί , η δυσκολία εύρεσης εργασίας. Άλλο ένα ερώτημα που έθεσα στη κυρία Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου, ήταν αν πιστεύει πως η υφαντική μπορεί να γίνει από άυλος πολιτισμός ξανά υλικός. Η ίδια υποστήριξε πως

¹⁹ <https://www.tsakoniararchives.gr>

θα μπορούσε καθώς η υφάντρες άρχισαν να φτιάχνουν διάφορα πράγματα για να πάνε ένα βήμα παραπέρα. Ωστόσο, όσον αφορά τη δική της επιχείρηση και τέχνη, εξακολουθεί να δημιουργεί παραδοσιακές δημιουργίες(βλ.εικ.ν.3). Γενικά όμως λέει, ότι έχουν αρχίσει να δημιουργούν σε τελάρα ταπισερί με φούντες, με διάφορα μοντέρνα σχέδια. Φυσικά και η ίδια στα δημιουργήματά της έχει και μοντέρνα σχέδια, έχει ξεφύγει από τα παραδοσιακά, έχει δημιουργήσει δικά της σχέδια που δεν έχουν αντιγραφεί από αλλού, μπορούν να έχουν πιο εύκολα θέση σε πιο μοντέρνο σπίτι, έχει να κάνει με τον τρόπο ύφανσης, με τον συνδυασμό των χρωμάτων, παραδείγματος χάριν, μπορεί να είναι δύο χρώματα ανακατεμένα, δεν είναι σαν το κλασσικό, τον ρόμβο λόγου χάρη. Προσπάθησε να συνδυάσει την υφαντική με τη μόδα χωρίς να ξεφεύγει από το παραδοσιακό. Παραδείγματος χάριν, στο υφαντό(τσαντάκι) πρόσθεσε μια αλυσίδα. Τα τσαντάκια, τα μαξιλάρια τα υφαντά, τα ταγάρια παράγονται από την ίδια και την κόρη της στο χέρι και αντιλαμβάνεται κανείς αν παρατηρήσει από κοντά τα υφαντά την διαφορά με αυτά της βιοτεχνίας ή με αυτά που έχουν πολλά μοντέρνα στοιχεία. Κατά την εξέλιξη της συζήτησής μας με την υφάντρα αναφέρθηκε από την ίδια ότι η μητέρα της είχε μαθήτριες οι οποίες προτίμησαν να εργαστούν σε εργοστάσιο κλωστούφαντουργίας στο Άστρος στον Καρέλλα και σε άλλα όμοιου χαρακτήρα εργοστάσια, δηλαδή να διανύουν ημερησίως διαδρομή 2 ωρών, από το να ασχοληθούν με την υφαντική σε επιχειρησιακό-επαγγελματικό επίπεδο καθώς δεν είχε απολαβές, είχε ακριβές πρώτες ύλες, αντίτιμο στην εφορία και τιμή δυσανάλογη του κόστους. Επίσης σχετικά με την επιβίωση της υφαντικής έκανε αναφορά στο εγχείρημα του αρχοντικού Τσούχλου διδασκαλίας της υφαντικής για παιδιά, νέους και ενήλικες. Επιπλέον ανέφερε πως υπάρχουν υφάντρες με μεγαλύτερη φαντασία που εξελίσσουν τη τέχνη και άλλες οι οποίες γνωρίζουν ορισμένο αριθμό σχεδίων τον οποίο και δημιουργούν, προωθούν στην αγορά και μεταδίδουν σε άλλες γενιές. Υφάντρες που μαθαίνουν συγκεκριμένα σχέδια για να δουλέψουν τυχόν ένα καινούριο που είδαν και τους ενέπνευσε, χρειάζονται να αντιγράψουν από την αρχική δημιουργό το σχέδιο για να το δημιουργήσουν με κάποια επιτυχία, εν αντιθέσει με υφάντρες που βλέποντας κάτι τους αποτυπώνεται και μπορούν άμεσα να το δημιουργήσουν σαν δικό τους σχέδιο. Η Αγγελική Ψαρρολόγου παραδείγματος χάριν, σε επίσκεψη που είχε πραγματοποιήσει στην εκκλησία μπαίνοντας στον χώρο της εκκλησίας επί τόπου σχεδίασε ένα υφαντό, σε ένα μήνα το είχε τελειοποιήσει. Δηλαδή εμπνέονταν, το σχεδίαζε και απευθείας δημιουργούσε σαν καλλιτέχνης. Της ανατέθηκε κάποτε η προεσκόπηση της Αθήνας σε υφαντό, και το δημιούργησε χωρίς δυσκολεύτηκε. Η Αγγελική Ψαρρολόγου ήταν αυτοδίδακτη. Στη συνέχεια, ρωτώντας την αν πιστεύει ότι τα ελληνικά υφαντά μπορεί να προωθηθεί, υποστήριξε πως πιστεύει πως θα μπορούσε να προωθηθεί, η κόρη της Ελισάβετ Ροδοπούλου, προώθησε υφαντά στην Ολλανδία, τα προσάρμοσε σε χρώματα της ολλανδικής αισθητικής. Γίνεται μια προσπάθεια να σταθεί και αναδειχθεί εκ νέου η υφαντική γιατί ο κόσμος έψαξε παλιά πράγματα τα οποία επιχειρεί να επαναφέρει στην σύγχρονη τάση της μόδας για την οικονομική του ενίσχυση.



εικόνα Νο3,

Κιλίμια ,δημιουργίες της κυρίας Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου.

Σχετικά με την προώθηση των υφαντών της, η υφάντρα αναφέρει πως η κόρη της προσπαθεί μέσω του διαδικτύου να προωθήσει την τέχνη της. Στην συνέχεια μίλησε για τις δυσκολίες που υπάρχουν στο επάγγελμα της υφάντρας. Συγκεκριμένα, είχε συμμετέχει σε μια έκθεση υφαντών, στην οποία δεν είχε κέρδος και υπάρχει γενικά θέμα σε σχέση με το κόστος των πρώτων υλών και των εσόδων των υφαντριών από τα υφαντά γι' αυτό να μην υπάρχει η προσπάθεια να επανέλθει η χειροτεχνία της υφαντικής, γίνονται και σε επίπεδο προστασίας της παράδοσης αρκετές προσπάθειες μέσω χρηματοδοτήσεων προγραμμάτων σεμιναρίων, διδασκαλίας της υφαντικής (όπως γίνεται στο Γεράκι και το Λεωνίδιο), αυτό όμως συμβαίνει σε μεμονωμένες περιπτώσεις με αποτέλεσμα οι γυναίκες να αντιμετωπίζουν το ίδιο οικονομικό και ίσως και βιοποριστικό ζήτημα. Γιατί δεν μπορούν να πωλήσουν το υφαντό σε υψηλές τιμές. Η ίδια εξακολουθεί να υφαίνει διότι βρίσκεται το εργαστήριο στον προσωπικό της χώρο. Μόνη της βρίσκει τον τρόπο να εξελίξει και να προωθεί τα υφαντά της με πολύ μεράκι και κόπο. Επίσης, στην τοπική κοινωνία (τοπικές αρχές, δήμος) δεν υπάρχει προβολή, παρά μόνο αν προκύψει τυχαία. Τα μέσα ενημέρωσης από δική τους αναζήτηση κατευθύνονται προς το εργαστήριο «τσακωνικά υφαντά» της κυρίας Θωμαήδος Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου. Χαρακτηριστικά, ο δημοσιογράφος της εκπομπής της ΕΡΤ «από τόπο σε τόπο» είχε επισκεφθεί τη Νότια Κυνουρία και μόνος του ανακάλυψε την ύπαρξη του εργαστηρίου της κυρίας Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου.

Αυτό που κανείς μπορεί να νιώσει επισκέπτοντας το εργαστήριο με τον αργαλειό και τα υφαντά της κυρίας Θωμαήδος, είναι πως είναι ένα οικείο και φιλικό προς τον επισκέπτη περιβάλλον, όπου μπορεί να δει πως εργάζεται η ίδια και να έρθει πρόσωπο με πρόσωπο με τα υφαντά, τα παραδοσιακά σχέδια και τις νέες εμπνεύσεις της κυρίας Ψαρρολόγου και της κόρης της Ελισάβετ Ροδοπούλου. Η ίδια η υφάντρα μου ανέφερε πως στόχος της είναι ο επισκέπτης να δει, να ακουμπήσει το υφαντό και να δοκιμάσει και ο ίδιος τον αργαλειό, αρχικά θέλει να το δει ο κόσμος να έρθει σε μια προσωπική επαφή με τη τέχνη της υφαντικής. Μεγαλύτερος της σκοπός είναι η διαφήμιση της υφαντικής και όχι η πώληση. Ο επισκέπτης αντιμετωπίζεται σαν επισκέπτης όχι σαν αγοραστής.

Η διαφορά ως προς τη δημιουργία των υφαντών είναι ότι στα υπόλοιπα υφαντά που δημιουργούνται στην Ελλάδα σε καθιστούς αργαλειούς, έχουν σαν υλικό πιο λεπτά υφάσματα ενώ στον όρθιο τα υφάσματα είναι πιο χοντρά, είναι για στρώσιμο, για το πάτωμα, φτιάχνονται περισσότερο δηλαδή κουρελούδες, ενώ αντίθετα, στους καθιστούς μπορούν να παραχθούν σεντόνια, κουβέρτες και πιο λεπτά υφάσματα.

Συζητώντας για τα διαφορετικά είδη υφαντών μου εξήγησε ότι τα ταγάρια είναι παραδοσιακά υφαντά , ήταν μαλλί με μαλλί παλαιά, πλέον είναι βαμβακερά. Κιλίμια είναι τα υφαντά τα οποία στρώνονται στο πάτωμα, είναι ίδιο σχέδιο μπροστά και πίσω. Επίσης υπάρχει ένα είδος στη περιοχή της Κυνουρίας που λέγεται πορτιέρα, είναι είδος κιλιμιού που στρώνεται μπροστά από πόρτες. Κυρίαρχα χρώματα στην υφαντική παράδοση της Τσακωνιάς είναι τα ακόλουθα: το πράσινο, το μαύρο , το καφέ , τα γήινα χρώματα και το κόκκινο σε απόχρωση του μπορντό. Στο Λεωνίδιο το σχέδιο που ονομάζεται «κορδονάκι» έχει κυρίαρχα χρώματα το πράσινο και έχει θραύσματα κόκκινα, τα παλιά κορδονάκια ήταν μάλλινο πλέον είναι βαμβακερά, η διαφορά είναι ότι τα παλιά έχουν απαλότερη υφή. Άλλο παραδοσιακό σχέδιο είναι ή φιόγκοι γιατί παίρνει σχήμα φιόγκων, και το βυζαντινό πλακάκι που βρίσκεται σε παλιές εκκλησίες. Η κυρία Ψαρρολόγου -Ροδοπούλου χρησιμοποιεί ακόμα και σε παραδοσιακά σχέδια το πορτοκαλί το μπλε. Οι Λεωνιδιώτες αποφεύγουν το πορτοκαλί χρώμα. Οι υφάντρες του Τυρού προτιμούν λόγω του ότι είναι θαλάσσια περιοχή το μπλε. Κοινό σχέδιο με το Λεωνίδιο ο Τυρός έχει την γλάστρα της ζωής και το χτενάκι. Άλλο κλασσικό σχέδιο είναι το περαστό ή κατά την κυρία Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου του έχει αποδώσει την ονομασία «οκτάγωνο», τα βασικά χρώματα κόκκινο και πράσινο , δεν υπάρχει το μπλε, στον Τυρό και ειδικότερα η ίδια χρησιμοποιούν το μπλε. Στο Λεωνίδιο επίσης με πληροφόρησε η κυρία Ροδοπούλου ότι υπάρχει ακόμα ένα κλασσικό σχέδιο που λέγεται « το καμπανάκι», το οποίο έχει κυρίαρχο χρώμα του το μπλεζ, η ίδια χρησιμοποιεί και σε αυτό το σχέδιο , το μπλε χρώμα. Ένα εξίσου σημαντικά σχέδια κιλιμιών που αναφέρονται σε εργασία μαθητών γυμνασίου του 2012, είναι τα ζούρια, τα κυπαρίσσια ,η κληματαριά , οι ακτίνες , ο ρόμβος, το πλακάκι το ψιλό , το πλακάκι το χοντρό ,τα πριονάκια, τα χτενάκια σε ρόμβο, και τα χεράκια ή αλλιώς χτενάκια και το αμερικάνικο. Σύμφωνα με τον φωτογράφο Καλιάνη , η υφαντική είναι είδος τέχνης χειροτεχνίας υπό εξαφάνιση, είναι επάγγελμα δηλαδή που χάνεται. Κάθε σπίτι είχε έναν όρθιο ξύλινο αργαλειό ,πολλοί καθώς σκέβρωναν τους κατέστρεφαν, τώρα αντικαταστάθηκαν με σίδερα.

Στο τέλος της συζήτησής μας μου αναφέρει η υφάντρα Θωμαής Ψαρρολόγου-Ροδοπούλου ότι κούρευαν τα πρόβατα ύστερα μου εξήγησε πως επεξεργάζονταν το μαλλι, πως το τοποθετούσαν στη ρόκα, στην συνέχεια δημιουργούνταν το νήμα το οποίο είτε έβαφαν είτε διατηρούσαν το χρώμα του μαλλιού , το λευκό. Στην αρχή τα έβαφαν από φύλλα από καρύδια από ρόδια. Αργότερα έβαφαν με χημικές βαφές. Παλαιότερα οι κυρίες κάθονταν παρέα και έγνεθαν με τη ρόκα. Είχαν και ένα ποίημα οι εκεί υφάντρες : «το κέντημα είναι γλέντημα , η ρόκα είναι σεργιάνι, και ο έρμος ο αργαλειός είναι σκλαβιά μεγάλη». Συνήθως ο όρθιος αργαλειός είναι μεγάλος , επειδή η Αγγελική Ψαρρολόγου -μητέρα της κυρίας Ροδοπούλου- Ψαρρολόγου- ακριβώς επειδή ήθελε να αποφύγει την εργασία σε εσωτερικό χώρο λόγω της μοναξιάς που φέρνει ήθελε να υφαίνει σε εξωτερικό χώρο είχε δημιουργήσει με την βοήθεια εργάτη, ένα μικρό αργαλειό, δίνοντας οδηγίες για την κατασκευή και τον έβγαζε στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού και ύφαινε.

Παρακάτω παραθέτω φωτογραφίες από την διαδικασία του γνεσίματος όπως γίνονταν από υφάντρες της Ηπείρου, συγκεκριμένα στους Καλαρρύτες και στο Μέτσοβο, καθώς και μία φωτογραφία από γνέσιμο που πραγματοποιούνταν από υφάντρες των Σπάτων Αττικής το 1945 και μία που τοποθετείται στην Επίδαυρο του νόμου Αργολίδος. Αυτές οι φωτογραφίες χρησιμεύουν στη κατανόηση της διαδικασίας του γνεσίματος. Δυστυχώς δεν υπάρχουν αντίστοιχες για τις περιοχές της Πελοποννήσου που μελετάμε παρά μόνο στον νομό Αργολίδας στην Επίδαυρο κατά την δεκαετία του 1900. Έκρινα ότι καθώς αναφερόμαστε σε αυτή τη διαδικασία επεξεργασίας του μαλλιού από τις υφάντρες, είναι χρήσιμο να υπάρχουν αντίστοιχες εικόνες.



Εικόνα Νο4

Φωτογραφία του Τάκη Τλούπα, γνέσιμο από υφάντρα των Καλαρρυτών Ηπείρου το 1972.



**Εικόνα Νο5 Εργασία Γνεσίματος στο Μέτσοβο, Ήπειρο ,
πηγή:<https://opyrros.wordpress.com/2012/04/21>**



Εικόνα Νο6:Εργασία

Γνεσίματος από υφάντρες των Σπάτων το 1945, πηγή:



Εικόνα νο7: Γυναίκες γνέθουν στην Επίδαυρο , φωτογραφία τραβηγμένη τη δεκαετία του 1900 από τον Γάλλο φωτογράφο Frédéric Boissonas, κωδικός τεκμηρίου: BO11.53, πηγή:eliaserver.elia.org.gr

4.4 Η Υφαντική Τέχνη στον όρθιο αργαλειό και η περίπτωση του Γερακίου Λακωνίας.

1.1.1

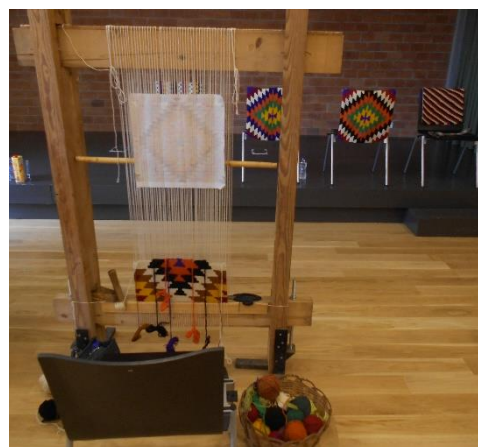


«Ήλιος»



«Το δέντρο της ζωής», πηγή : <https://ayla.culture.gr/yfantiki-texni-geraki-lakwnias/>

1.1.2





« Βυζαντινό σχέδιο»,

πηγή: http://ifenokilimi.blogspot.com/2016/01/blog-post_18.html

Μελετώντας την υφαντική τέχνη ως στοιχείο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, και συγκεκριμένα τόπων που διασώζεται η χειροτεχνία της υφαντικής σε όρθιο αργαλειό, ανακάλυψα την τελευταία υφάντρα στην περιοχή του Γερακίου Λακωνίας, κυρία Χρυσούλα Σταματοπούλου. Στην συγκεκριμένη υπό-ενότητα θα αναφερθώ στα παραδοσιακά σχέδια της περιοχής του Γερακίου καθώς και στα κύρια χρώματα των υφαντών, στο παλαιότερο διασωζόμενο σχέδιο «το δέντρο της ζωής» του 1886, στην διαφορά ως προς την κατασκευή του όρθιου αργαλειού του Γερακίου σε σχέση με αυτόν της περιοχής της Νότιας Κυνουρίας(Λεωνίδιο, Τυρός). Στη συνέχεια θα αναφερθώ στη συνέντευξη που πήρα από την υφάντρα, κυρία Χρυσούλα Σταματοπούλου, στην προσπάθεια που γίνεται από τον σύλλογο των Γερόνθρων για την διάδοση της παράδοσης τους μέσω της δομής διδασκαλίας της υφαντικής τέχνης. Θα μιλήσουμε επίσης και για τα εγκαίνια της δομής που τελέστηκαν το καλοκαίρι του 2021 καθώς αποτελεί η εορτή αυτή παράδειγμα προώθησης της τοπικής τους πολιτιστικής κληρονομιάς και της προβολής τους και σε άλλα μέρη της Ελλάδος και ίσως και σε ένα διεθνές επίπεδο.

Η σχέση της περιοχής του Γερακίου με την υφαντική χρονολογείται στους βυζαντινούς χρόνους. Συγκεκριμένα στο Κάστρο του Γερακίου, στο πλάτωμα του Οικισμού κοντά από τον Ναό της Αγίας Παρασκευής, ανακαλύφθηκε κατά τη διάρκεια της ανασκαφής σε ένα μικρό ισόγειο κτίριο μια λαξευμένη κυκλική λεκάνη, στον φυσικό βράχο μαζί με σύνεργα της υφαντικής. Ειδικότερα, αγνύθες, λίθινοι τριπτήρες, πήλινα λίθινα σφονδύλια, άγγιστρο αδραχτιού και μεταλλικές βελόνες. Αυτά τα ευρήματα έδωσαν ως συμπέρασμα πως η λίθινη λεκάνη εξυπηρετούσε την βαφή των νημάτων ή των υφασμάτων καθώς και ότι ο χώρος αυτός αποτελούσε εργαστήριο υφαντικής. Επιπλέον, βρέθηκαν και άλλα εργαλεία υφαντικής όπως μεταλλικό χτένι όρθιου αργαλειού σε άλλα κτίσματα του οικισμού. Αυτό το στοιχείο μαρτυρά ότι η υφαντική συνιστούσε βασική απασχόληση των κατοίκων του κάστρου. Στο κάστρο έχουν επίσης βρεθεί νομίσματα στοιχείο που υποδεικνύει πιθανό εμπόριο μικρής κλίμακας υφασμάτων. Το εμπόριο πιθανολογείται διότι τα νομίσματα αυτά βρέθηκαν μαζί με τα σύνεργα της υφαντικής στο κάστρο του Γερακίου. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί πως ο όρθιος αργαλειός στον οποίο αναφερθήκαμε λεπτομερώς σε παραπάνω υπό-ενότητα, εμφανίστηκε αρχικά κατά τον 16^ο αιώνα π.Χ. στην Αίγυπτο που υφαίνονταν από μάλλινα υφάδια πολύχρωμων αποχρώσεων με την μέθοδο των ταπισερί, διακοσμητικές λινές ζώνες οι οποίες είχαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και ήταν μικρές σε μέγεθος.

1.1.3



Ο

όρθιος αργαλειός σε
μικρογραφία βυζαντινού
χειρόγραφου κώδικα(Βιβλίο

του Ιώβ - αρχές 14ου αιώναπηγή:<https://www.slideshare.net/demetra60/ss-81316335>

Τα γερακίτικα κιλίμια αποτελούν χειροποίητους τάπητες οι οποίοι δημιουργούνται σε όρθιο ξύλινο αργαλειό. Συγκροτούνται από πολύχρωμα μάλλινα νήματα τα οποία αναπτύσσουν την πολύπλοκη φυτική και γεωμετρική διακόσμηση, και από βαμβακερό στημόνι. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι ο αργαλειός για την γερακίτσια υφάντρα όπως ισχύει για τις περισσότερες υφάντρες, ο αργαλειός δεν αποτελεί αποκλειστικά τον χώρο όπου εξυφαίνονται τα σχέδια.²⁰ Ο αργαλειός γι' αυτές είναι εξίσου ο χώρος αποκάλυψης των σχεδίων τους. Το υφαντικό σχέδιο σχηματίζεται σταδιακά στο μυαλό της υφάντρας όμως εκεί όπου παίρνει σάρκα, που πραγματοποιείται και αποκαλύπτεται είναι στον αργαλειό. Κατά τα Βυζαντινά χρόνια η υφαντική όπως προαναφέραμε ήταν βασική ασχολία και ο αργαλειός υπήρχε σε κάθε οικία. Η υφαντική στους Βυζαντινούς χρόνους προορίζονταν εξίσου για τους άνδρες και τις γυναίκες. Ο Γρηγόριος ο Θεολόγος ανέφερε ότι είναι τιμητικό για μια γυναίκα να γνωρίζει να υφαίνει και την τέχνη του αργαλειού καθώς επίσης σημασία έχει και η θέση του Μιχαήλ Ψελλού που υποστήριζε πως κύρια ασχολία της γυναίκας πρέπει να αποτελεί ο ιστός, ηλακάτη και το ερίο²¹.

Η Αγγελική Χατζημιχάλη κατέταξε την υφαντική τέχνη στις λαϊκές διακοσμητικές τέχνες. Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει, οι άνθρωποι λόγω αναγκών δημιουργούν χρήσιμα για την καθημερινότητά τους αντικείμενα. Όμως τα αντικείμενα αυτά τα δημιουργούν προσθέτοντάς τους μια διακόσμηση για να έχουν όμορφη εικόνα. Έχουμε σήμερα λοιπόν την ευκαιρία να διακρίνουμε την πνευματική ανάπτυξη ενός λαού βασιζόμενοι στον τρόπο που διακοσμούν τα αντικείμενα που κατασκευάζουν μέσω του οποίου παρατηρούμε και την ψυχική διάθεση του λαού αυτού μέσω της διακόσμησης δηλαδή των καθημερινών αντικειμένων χειροτεχνίας. Μελετώντας δηλαδή τα αντικείμενα που παρήγαγε ένας λαός διακρίνεται η ιδιοφυΐα του από τον τρόπο διακόσμησής τους. Τα χρώματα, τα σχέδια, τα στολίδια που χρησιμοποιεί σε σημαντικά για την καθημερινότητά του ένας λαός παρακινούμενος από το διακοσμητικό του ένστικτο, αποτελούν την Λαϊκή τέχνη η οποία εν προκειμένω, είναι αυτή που αναφέρουμε ως Διακοσμητική Τέχνη (Χατζημιχάλη Αγγελική, Υποδείγματα Ελληνικής Διακοσμητικής, 1984). Αυτή η διακοσμητική διάθεση των ανθρώπων δεν είναι ίδια σε όλους τους λαούς. Σε ορισμένους ίσα που διακρίνεται σε ορισμένους αποτυπώνεται με έντονη έκφραση. Η διακοσμητική τέχνη ενός λαού, διαφέρει όταν οι δύο λαοί ξεχωρίζουν ως προς τον χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία. Πάντα η καλή αισθητική των ανθρώπων και των λαών ενδυναμώνεται και αναπτύσσεται μέσω άσκησης και της πιο συχνής εμφάνισης αρμονικών χρωμάτων και σχημάτων. Η διακοσμητική τέχνη της οποίας τμήμα είναι και η υφαντική, έχει παρόμοιο στόχο με τις καλές τέχνες, δηλαδή την πραγματοποίηση του ιδανικού και του ωραίου.

²⁰ <https://ayla.culture.gr/yfantiki-texni-geraki-lakwnias/>

²¹ Κουκουλέ Φαίδωνος Βυζαντινών βίος και πολιτισμός, τόμος Β', εκδόσεις Παπαζήση (1947), σελ. 112

Αποτελεί υλικό εν μέρη τμήμα της ζωής του ανθρώπου καθώς χρησιμοποιείται στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου , όμως μέσω των χρωμάτων, των σχημάτων, των γραμμών , την αρμονία , δηλαδή την ουσία του «ωραίου» οδηγεί σε ένα αισθητικό δημιούργημα. Στοιχείο που αποτελεί σκοπό των καλών τεχνών , ο δημιουργός να μπορεί δηλαδή μέσω των χρωμάτων και των σχημάτων που δημιουργεί να εξωτερικεύει την δημιουργική του φαντασία. Στο διακοσμητικό έργο ενός αξιόλογου τεχνίτη παρατηρεί κάποιος στοιχεία της τοπικής του παράδοσης ,την επίδραση του περιβάλλοντος που είναι μια σύνθεση περισσότερων επιδράσεων κάποιες από τις οποίες είναι οι επιρροές από ξένες τέχνες , από τεχνικές τοπικές παραδόσεις ή του φυσικού περιβάλλοντος. Η διακοσμητική τέχνη δεν είναι όμοια σε όλους τους λαούς και όλες τις εποχές, εμφανίζει παραλλαγές ανάλογα με τις φυλετικό χαρακτήρα ενός λαού την παραδοσιακή τοπική παράδοσή του , με την επικοινωνία του συγκεκριμένου λαού με άλλους λαούς και με την φύση της χώρας στην οποία η τέχνη αναπτύσσεται. Έτσι παρατηρούνται παραλλαγές από τόπο σε τόπο σε έργα αυτής της εποχής που έχουν δημιουργηθεί από καλλιτέχνες-δημιουργούς που ανήκουν στη συγκεκριμένη φυλετική ομάδα και δημιουργούν υπό την επιρροή της κοινής τεχνικής παράδοσης. Η ελληνική διακοσμητική τέχνη(εν προκειμένω υφαντική) μέσω ιδιότυπων σχημάτων ,των χρωμάτων , όλων των ποικιλιών της εκφράζει την ιδιορρυθμία των διαφορετικών τόπων της πολύμορφης ελληνικής ζωής και της ελληνικής γης. Οι δημιουργίες της διακοσμητικής έχουν χαραγμένο το στοιχείο της ψυχικής διάθεσης και της ζωής του δημιουργού. Η πραγματικότητα είναι πως ο ελληνικός λαός όπως διατήρησε τη γλώσσα του κατά τον ίδιο τρόπο διέσωσε την τεχνική και την καλλιτεχνική δημιουργική του δύναμη. Επομένως , η λαϊκή τέχνη αποτελεί μαζί τις παραδόσεις μέσο εξωτερίκευσης της ζωής του λαού καθώς είναι δημιούργημα της ψυχής του και της ιστορίας του. Η υφαντική ως στοιχείο της διακοσμητικής τέχνης προωθεί την αναγκαιότητα ύπαρξης μιας κοινής αισθητικής για την επιβίωση της λαϊκής τέχνης ενός λαού. Γνωρίζοντας και μελετώντας τα χαρακτηριστικά της λαϊκής διακοσμητικής τέχνης ένας δημιουργός ,εν προκειμένω μια υφάντρα , μπορεί να δημιουργήσει έργα ανώτερα ως τέχνη που θα στηρίζονται στην αυθεντικότητα και την ανάδειξη της ελληνικής ιδιοτυπίας . Με αυτόν τον τρόπο τα έργα έχοντας ως βάση τους τη σύγχρονη τέχνη θα συντελέσουν στην δημιουργία του πολιτισμού μας ο οποίος δεν θα αποτελεί μίμηση αλλά θα έχει ζωντανό χαρακτήρα. Σύμφωνα με την Χατζημιχάλη, η ελληνική διακοσμητική(υφαντική), μπορεί να επιβιώσει και να πετύχει σε ένα τόπο, έδαφος, όπου υπάρχουν οι κατάλληλες συνθήκες για μια αισθητική και γενική μόρφωση. Αυτό συνεπάγεται με την αναγκαιότητα ύπαρξης ευνοϊκών συνθηκών και της προετοιμασίας καλλιέργειας αυτών των συνθηκών. Για τα παραπάνω απαιτείται χρόνος για να δημιουργήσει ο λαός ο ίδιος αυτές τις συνθήκες. Για αυτό θα πρέπει να υποστηριχθεί ο ελληνικός λαός , για να υπάρξουν τα κατάλληλα μέσα, για να επιτευχθούν οι στόχοι του. Κύριοι παράγοντες που μπορούν να συμβάλουν στην επιτέλεση αυτών των στόχων είναι ιδιώτες και το κράτος. Αυτοί οι οποίοι έχουν γνώση του έργου πρέπει αρχικά να γνωρίζουν τη πραγματικότητα της τέχνης αυτής, με μία βαθιά γνώση μιας οικείας τέχνης , ο κόσμος θα τελειοποιήσει την αισθητική του μόρφωση καθώς το αισθητικό συναίσθημα αναπτύσσεται μέσω της επαφής μας με τα

δημιουργήματα που παρατηρούμε ήδη από τη παιδική μας ηλικία σε συγγενικά ή φιλικά περιβάλλοντα και μας συγκινούν καθώς μας συνδέουν με τους δημιουργούς τους ή τους κατόχους τους.

Επιστρέφοντας στη συνέντευξη που είχα πάρει από την υφάντρα των «γερακίτικων κιλιμιών» ,τελευταία υφάντρα του Γερακίου Λακωνίας , θα αναφερθώ αναλυτικά σε όσα συζητήθηκαν για την υφαντική παράδοση του συγκεκριμένου τόπου. Αρχικά , η κυρία Σταματοπούλου ερωτήθηκε για το είδος αργαλειού που χρησιμοποιείται στο Γεράκι. Η απάντηση ήταν πως όπως και στην νότια Κυνουρία έτσι και στο Γεράκι χρησιμοποιούν τον όρθιο ,κάθετο ή «ορθό» αργαλειό. Στην συνέχεια μου εξήγησε πως η διαφορά με την τσακωνική τεχνοτροπία είναι πως οι γερακίτισες υφάντρες υφαίνουν λόγω κατασκευής του εκεί ορθού αργαλειού , ένα υφαντό κάθε φορά ενώ οι τσάκωνες μπορούν να υφαίνουν πάνω από ένα υφαντό γιατί διαφέρει η κατασκευή του δικού τους ορθού αργαλειού. Η τεχνοτροπία του τσακωνικού ορθού αργαλειού έχει αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με τον καθιστό αργαλειό. Επιπλέον μου επισήμανε πως όπως και στο Λεωνίδιο και γενικά την περιοχή της νότιας Κυνουρίας υφαίνουν από κάτω προς τα πάνω. Το στημόνι για να είναι ανθεκτικό ίσιο όμορφο είναι βαμβακερό και το υφάδι μάλλινο. Ανάλογα με την υφάντρια το υφαντό είναι ή δεν είναι σε ορισμένες περιπτώσεις μονοκόμματο δηλαδή δεν ενώνεται φύλλα -φύλλα το υφαντό γίνεται στις διαστάσεις που θέλεις , αυτοί υφαίνουν ένα κιλίμι κόβουν τα στημόνια και ξαναδουλεύουν εκ νέου για το νέο κιλίμι ,από την ανάποδη όψη υπάρχει ένας κόμπος ή μια κλωστή αλλά στο μάτι ενός κοινού παρατηρητή δεν γίνεται αισθητό. Η υφαντική παράδοση πάνω στον ορθό αργαλειό , με βάση την εύρεση βαριδιών τριγώνων στην Ακρόπολη προκύπτει μια καταγωγή στους αρχαίους χρόνους επίσης βρέθηκαν βαρίδια στο Βυζαντινό Κάστρο , χρονολογείται το 1200μΧ βρέθηκαν μεταλλικά χτένια, το εργαστήριο και το βαφείο τους, βρέθηκαν γούρνες ,όστρακα κάτι που σημαίνει πως έβαφαν με πορφύρα. Εδώ όταν υφαιναν τοποθετούσαν στο υφαντό χρονολογία και τα αρχικά των δημιουργών. Τα σχέδια που σώζονται είναι το δέντρο της ζωής , ο ήλιος , το πλακάκι είναι ένα σχέδιο γεωμετρικό αυτό το σχέδιο και τα χρώματα υπάρχει στη Σπάρτη σε μωσαϊκό στο σπίτι που υπάρχει σε ψηφιδωτό η αρπαγή της Ευρώπης. Επίσης υπάρχει και το ροδόκρino που υπάρχει σε έμβλημα του κτήτορα του κάστρου του Γερακίου. Αυτό το σχέδιο βρίσκεται επίσης πολύ συχνά σε σπίτια της Τοσκάνης βάση πληροφορίας γνωστής της υφάντριας κυρίας Σταματοπούλου. Επιπλέον , υπάρχει ένα σχέδιο με λουλούδια το οποίο ονομάζεται «Καλλιγραφία». Παλιά χρησιμοποιούσαν φυτικές βαφές τις επεξεργάζονταν , επεξεργάζονταν τα φυτά. Η ίδια η κυρία Σταματοπούλου χρησιμοποιούσε φλούδες καρυδιού , αρχικά τα έβραζαν σούρωναν το ζουμί για να είναι καθαρό να μην κολλήσει στα νήματα ,έριχναν ξύδι και αλάτι, η ώρα που έβραζε το ζουμί ήταν σχετική ανάλογο με το πόσο η υφάντρα θέλει σκούρα ή όχι απόχρωση. Πλέον παίρνει ανεξίτηλα βαμμένα νήματα. Θέλει η ίδια η υφάντρα να δοκιμάσει τα φυτικά .όταν ήταν 20 ετών έβαφε με χημική βαφή. Πλέον δεν υπάρχουν βαφές. Η Σοφία Τσουρινάκη που είναι στο Σύλλογο Ελλήνων Νεανίδων και θα δείξει στη δομή -σχολή υφαντικής Γερακίου πως να

φτιάχνουν οι μαθήτριες ή μελλοντικές υφάντριες να κάνουν φυτικές βαφές. Μου επιβεβαίωσε επίσης ότι είναι ένα επάγγελμα με κόστος, είναι σαν ένα προϊόν πολυτελείας και χρειάζεται ο αγοραστής να γνωρίζει την καλλιτεχνική αξία ενός υφαντού, καθώς πρόκειται για ένα προϊόν που είναι για τον κάτοχό του ένα κειμήλιο, πρέπει ο αγοραστής να έχει οικονομική δυνατότητα. Το κέρδος της υφάντριας δεν είναι μεγάλο καθώς οι πρώτες ύλες έχουν υψηλό κόστος. Στην ερώτηση μου για τη διάδοση της υφαντικής μέσω τεχνολογιών, μου απαντήθηκε πως στα εγκαίνια της δομής διδασκαλίας της υφαντικής το καλοκαίρι του 2021, ο κύριος Γιατρομανωλάκης ανέφερε πως θα ιδρύσει 13 σχολές υφαντικής και ότι ελπίζει ότι μία από τις 13 θα είναι στο Γεράκι Λακωνίας. Η δημιουργία της δομής ξεκίνησε από την ιδέα της κυρίας Σταματοπούλου και άλλων Γερόνθρων να διατηρηθεί η τοπική υφαντική τους παράδοση, ύστερα απευθύνθηκαν στον περιφερειάρχη, ζήτησαν οικονομική υποστήριξη του την οποία και έδωσε καθώς και του δημάρχου τους, έδωσε τον χώρο για την δομή. Το επόμενο σεμινάριο θα διεξαχθεί ύστερα από έγκρισή του εν έτη 2023. Η Υφάντρια έχει έναν μαθητή και 16 μαθήτριες εκ των οποίων δύο κοπέλες της γενιάς της δεκαετίας του 1990. Πρόσφατα επισκέφθηκαν τη δομή παιδιά του δημοτικού και σύμφωνα με την υφάντρα αυτό δίνει ελπίδες διάσωσης επιβίωσης της υφαντικής παράδοσης καθώς από ότι είπε είχε θετικό αποτέλεσμα η επίσκεψή τους στην δομή διδασκαλίας όπου τους είχαν φτιάξει ένα εργαστήριο με αργαλειούς κατάλληλους για την ηλικία τους. Πέρυσι επίσης στα εγκαίνια είχαν στήσει τα κλιμια στα μπαλκόνια ως θέαμα και έτσι επηρέασαν τον κόσμο και σύμφωνα με εκείνη αυτό βοηθάει να σωθεί ο πολιτισμός μας ο οποίος σύμφωνα με εκείνη είναι οι τέχνες που χάνονται. Τα τοπικά σχέδια είναι η καλλιγραφία, το βυζαντινό, η μαργαρίτα, το πλακάκι, το δέντρο της ζωής το οποίο έχει στοιχεία από τη φύση το σκυλί που συμβολίζει τη φιλία, κόκορες που συμβολίζουν τη γονιμότητα, υπάρχει επίσης ένα κλιμί στο χωριό σε μπλε απόχρωση γεμάτο με πουλιά. Βασικά χρώματα είναι το βυσσινί, πορτοκαλί, πράσινο, κοκκινοκιτρινο καφέ και γενικά τα έντονα χρώματα. Η κατασκευή ενός κλιμιού για την ίδια απαιτεί 2 μήνες καθώς απαιτεί αρκετές ώρες εργασίας (η ίδια εργαζόταν ανά μέρα 12 ώρες). Η τέχνη πέρασε από γενιά σε γενιά από συγγενή σε συγγενή, από μάνα σε κόρη. Η κυρία Σταματοπούλου παραδείγματος χάρη έμαθε σε μια ξαδέρφη της, αρχικά της φάνηκε δύσκολη η υφαντική σε ορθό αργαλειό αλλά ύστερα έμαθε και εξέλιξε την τέχνη της. Η μητέρα της ήταν από το Λεωνίδιο Αρκαδίας, το ενδιαφέρον είναι ότι η μητέρα της κι εκείνη ήταν υφάντρα αλλά σε καθιστό αργαλειό. Η κυρία Σταματοπούλου είχε μαθητεύσει και κοντά της αλλά τη κέρδισε ο όρθιος αργαλειός. Ενδιαφέρον έχει ακόμα, το ότι η μητέρα της υφάντρας καταγόμενη από ένα μέρος όπου οι γυναίκες υφάντρες είχαν παράδοση ύφανσης στον όρθιο αργαλειό, ύφαινε σε καθιστό αργαλειό. Υπάρχουν κ εκεί διάδρομοι, ζώνες, με μαλλί που πλέκονται και τα πουλόβερ, ταγάρια, πάντες, μαξιλάρες, τσάντες, πορτιέρες που τοποθετούνταν ή μπροστά σε έπιπλα είτε σε πόρτες. Από τις μαθήτριες της υπάρχουν τώρα υφάντριες που έχουν φτιάξει δικούς τους αργαλειούς και υφαίνουν. Η ίδια λαμβάνει πολλές παραγγελίες, κάτι που δείχνει πως υπάρχει ζήτηση για τα υφαντά. Είχε λάβει μέρος σε αρκετές εκθέσεις παραδείγματος χάρη στο μετρό στο Σύνταγμα, καθώς και στο στάδιο Ειρήνης και Φιλίας και σε άλλες. Παλαιότερα υπήρχαν τα ταγάρια, τα κλιμια, οι

πορτιέρες. Υπήρχε πάντα με τις 9 μούσες, παλιό σχέδιο τοπικό. Υπήρχε επίσης, υφαντό με σχέδιο την Παναγία που ήταν αρκετά λεπτομερής που προσέλκυε σε προσκύνημα πιστούς της περιοχής. Το 1873 πήραν το πρώτο βραβείο στη Βιέννη οι Γερόνθοι , το δεύτερο βραβείο το χωριό το έλαβε το 1888 στο Ζάμπειο 1968 στη ΔΕΘ πήραν βραβείο τα Γερακίτικα υφαντά. Μου ανέφερε επίσης πως είχε επίσκεψη από το πανεπιστήμιο του Λος Άντζελες της Αμερικής μια βυζαντινολόγος με φοιτήτριες για να δουν και να μάθουν πληροφορίες για τα Γερακίτικα υφαντά . Άλλο σημαντικό στοιχείο είναι ότι στους καιρούς πολέμου χρησιμοποιούσαν περισσότερο μουντά χρώματα. Ύστερα η κυρία Σταματοπούλου μου μίλησε για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται το ιδίασμα ,δηλαδή πως ρίχνουν τα στημόνια στον αργαλειό. Μου αναφέρει ότι χρειάζονται 4 άτομα ,δυο μπροστά και δύο πίσω .Ο ένας σφίγγει τις κλωστές ο άλλος τις τακτοποιεί και ο άλλος σταυρώνει τα κουβάρια για να γίνει ύστερα το σταύρωμα, θέλει τρεις με τέσσερις γυναίκες για τη προετοιμασία του στημονιού στον αργαλειό. Ξεκινούν από αριστερά και πηγαίνουν προς τα δεξιά το στημόνι. Ένα ταγάρι με το πέρασμα του χρόνου όπως και τα κιλίμια έχουν μεγάλη διάρκεια , υπάρχουν στα ταγάρια διαφορετικά σχέδια , δεν υπάρχουν συγκεκριμένα σχέδια ,μπορούν να αντιγράψουν και σχέδια κιλιμιών, ένα ταγάρι μπορεί να έχει λουλούδια ή γεωμετρικά σχέδια. Παλαιότερα υπήρχαν και τα δύο είδη αργαλειών και καθιστός και ορθός υπήρχαν 140 καθιστοί 140 ορθοί υπήρχε βιοτεχνία στο χωριό. Ο ρουχισμός οι κουβέρτες υφαίνονταν σε καθιστό αργαλειό. Έμεινε ο καθιστός με κουρελούδες και επικράτησε πολύ περισσότερο ο ορθός αργαλειός με τα κιλίμια. Οι Γερακιτικοί αργαλειοί είναι πιο εξελιγμένοι έχουν βίδες γυρνούν πιο εύκολα, έχουν δοντάκια για μην ξεφεύγουν οι πόντοι και να περνάει σωστά το στημόνι .

Στο σημείο αυτό θα αναφέρω περισσότερα χαρακτηριστικά για τη περιοχή του Γερακίου. Το Γεράκι Λακωνίας ανήκει στην νοτιοανατολική Πελοπόννησο. Πρόκειται για ένα χωριό χτισμένο στους πρόποδες του Πάρωνα. Βάση των αρχαιολογικών ευρημάτων, των βυζαντινών μνημείων και των γραπτών πηγών το Γεράκι κατοικείται από την Ύστερη Νεολιθική Περίοδο 4400-3000π.Χ μέχρι σήμερα . Η Υφαντική στην περιοχή του Γερακίου Λακωνίας εξελίχθηκε και ευδοκίμησε αρχικά λόγω κάλυψης οικογενειακών αναγκών οικιακού εξοπλισμού ,αλλά και λόγω ανάπτυξης εμπορικής δραστηριότητας. Για την κατασκευή των υφαντών σε ορθό αργαλειό στο Γεράκι Λακωνίας παραδοσιακά ακολουθούνται οι ακόλουθες διαδικασίες. Πρώτον, βάζονται τα μάλλινα νήματα σε μεγάλο μεταλλικό καζάνι που ονομάζεται «λεβέτι» όπου χρησιμοποιούνται φυτικές ή χημικές βαφές στην αυλή του σπιτιού. Ακολουθεί στη συνέχεια το στέγνωμα, τα βαμμένα νήματα τα μαζεύουν σε κουβάρια χρησιμοποιώντας την ανέμη. Κατά την ύφανση, τυλίγονται μικρά τμήματά τους στο «τσουκλάκι» , δηλαδή, δίπλα σε μικρή δέσμη ώστε να χρησιμοποιηθούν για να υφανθεί το κιλίμι. Το τσουκλάκι μπορεί εύκολα να περαστεί ανάμεσα από το στημόνι με το χέρι έχοντας αποτέλεσμα το πιο σωστό ξετύλιγμα του νήματος . Νωρίτερα κάνοντας αναφορά στην συνομιλία μου με την υφάντρα κυρία Σταματοπούλου αναφέρθηκα στο ιδίασμα οπού απαιτούνται από 2 έως όπως η ίδια ανέφερε 4 άτομα έτσι ώστε το άβαφο βαμβακερό στημόνι να τυλιχθεί κάθετα γύρω από δύο

οριζόντια αντιά του αργαλειού. Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει την συνεργασία δύο ατόμων τουλάχιστον και ακριβείς υπολογισμούς για την σωστή αναπαραγωγή του σχεδίου, για τις τελικές διαστάσεις του υφαντού και για την ενίσχυση των «ουγιών», δηλαδή των άκρων του κιλιμιού με διπλά στημόνια (σε κάθε πλευρά τέσσερα). Συγχρόνως, με τη χρήση καλαμιού πραγματοποιείται το σταύρωμα (το αναφέρει και η υφάντρα κυρία Σταματοπούλου Χρυσούλα). Το σταύρωμα είναι ένα σταθερό άνοιγμα των στημονιών το οποίο διευκολύνει στο πέρασμα του υφαδιού. Τοποθετούνται παράλογα ανά ζεύγη τα νήματα του στημονιού σε απόσταση ενός εκατοστού μεταξύ τους. Για να υφανθεί το κιλίμι η υφάντρα περνάει στο χέρι της μάλλινο βαμμένο νήμα του υφαδιού εναλλάξ ανάμεσα από τα στημόνια. Για να υφανθεί κρουστό κιλίμι, το υφάδι χτυπιέται προς τα κάτω με ένα ξύλινο μικρό χτένι, καλύπτοντας το στημόνι εντελώς. Δεν διαπερνά το υφάδι όλο το πλάτος του κιλιμιού. Το υφάδι περνά μόνο από όσα στημόνια πρέπει για την εκτέλεση του σχεδίου (μη συνεχόμενο υφάδι), κάτι που επιτρέπει την κάθετη ύφανση σε ορισμένο χώρο, ενός χρώματος (μέθοδος ταπισερί). Τα υφάδια που δεν είναι συνεχόμενα, δεν συνδέονται μεταξύ τους φέροντας ως αποτέλεσμα να σχηματίζονται ανάμεσά τους μικρές σχισμές. Στα Γερακίτικα κιλίμια, στη περίπτωση που η σχισμή ανάμεσα στα μη συνεχόμενα υφάδια εξαιτίας του σχεδίου, είναι πολύ μεγάλη, για την ενίσχυση της δομής του κιλιμιού, τα μη συνεχόμενα υφάδια κατά διαστήματα συνδέονται μεταξύ τους με οδοντωτή ένωση. Ύστερα από την ολοκλήρωση της ύφανσης οι υφάντρες κόβουν τα στημόνια και το κιλίμι αφαιρείται. Τα κρόσσια ή «κλόσσια» δένονται με διπλή σειρά κόμπων (διπλή δεσιά) τα στημόνια που περισσεύουν στα δύο άκρα του υφαντού, ώστε να μην ξεφτίσει ή με τα χέρια πλέκονται γαϊτανάκι (τεχνική της απλής ύφανσης όπου γίνεται εναλλαγή στημονιού υφαδιού) σχηματίζοντας πλεξούδα στη μία άκρη. Μπορεί εξίσου να εφαρμοστεί και η τεχνική μακραμέ, μια τεχνική δαντέλας με κόμπους.

Ο εξοπλισμός που είναι απαραίτητος είναι η ανέμη που χρησιμοποιείται έτσι ώστε να γίνεται το μάζεμα του νήματος σε κουβάρια επίσης απαραίτητος είναι ο όρθιος αργαλειός, το χτενάκι για την ύφανση. Στο σημείο αυτό να αναφερθεί πως ο όρθιος αργαλειός στο Γεράκι είναι ξύλινος και η χρήση του είναι η ύφανση των κιλιμιών. Είθισται να τοποθετείται στο φωτεινότερο δωμάτιο του σπιτιού ή στο φωτεινότερο σημείο του εργαστηρίου. Στερεώνεται είτε σε σιδερένιες βάσεις είτε στον ξύλινο σκελετό της στέγης. Είναι φτιαγμένος από δύο κάθετα δοκάρια με τρεις οπές ορθογώνιες, δύο πάνω και μία κάτω στις οποίες στερεώνονται τα δύο οριζόντια αντιά διατομής ορθογώνιας στα οποία ιδιάζεται το στημόνι. Επιπλέον αποτελείται από μικρές εγχαράξεις σε πηγάκι ξύλινο το οποίο τοποθετείται στην πάνω επιφάνω του πάνω οριζόντιου αντιού, οι εγχαράξεις εξασφαλίζουν την σταθερότητα των στημονιών και το σταθερό πλάτος του κιλιμιού. Ανάλογα με το μέγεθος που επιθυμεί η υφάντρα να έχει το υφαντό της, γίνεται η τοποθέτηση του πάνω οριζόντιου αντιού στις ακριανές οπές των κάθετων στοιχείων για τα μεγάλα κιλίμια ή χαμηλότερα για τα μικρότερα. Μέσω του σιδερένιου μηχανισμού, επιτυγχάνεται το τέντωμα των στημονιών ενώ πιο παλιά, χρησιμοποιούνταν οι ξύλινες σφήνες. Για να έχει η υφάντρα σταθερή θέση όταν το κιλίμι προχωρά σε ύψος, χαλαρώνει τα στημόνια, το κιλίμι τραβιέται προς τα κάτω και

τεντώνονται και πάλι τα στημόνια ώστε να συνεχιστεί η ύφανση. Επιπλέον στοιχείο του όρθιου αργαλειού αποτελεί ένα καλάμι που δημιουργεί σταθερό άνοιγμα των στημονιών , δηλαδή το σταύρωμα , για να περαστεί το υφάδι. Επίσης απαραίτητο εργαλείο όπως ήδη αναφέρθηκε είναι το ξύλινο χτενάκι σχήματος Γ που διαθέτει σιδερένια καρφιά τα οποία στη μία άκρη του προεξέχουν. Χρησιμοποιείται καθόλη τη διάρκεια της ύφανσης χτυπώντας το υφάδι προς τα κάτω για να είναι κρουστό το υφαντό. Ο συγκεκριμένος εξοπλισμός και κατά μαρτυρία της κυρίας Σταματοπούλου κατασκευάζεται από ντόπιους μαραγκούς ή τεχνίτες Γερακίτες.²²

Α) Αστερούσια Κρήτης νομός Ν. Ηρακλείου

Τα τελευταία χρόνια γίνεται προσπάθεια της ανάδειξης και της διαφύλαξης της υφαντικής ως λαϊκή τέχνη. Για τον σκοπό αυτό το υπουργείο πολιτισμού προγραμματίζει ανά την Ελλάδα όπου υπάρχει παράδοση την μετάδοσή της μέσω δομών διδασκαλίας. Αναφερθήκαμε ήδη παραπάνω στην δομή του Γερακίου Λακωνίας και του Λεωνιδίου Αρκαδίας. Σε αυτό εδώ το σημείο θα αναφερθούμε σε ανάλογες δομές που υπάρχει ή μέλλει να υπάρξουν στο μέλλον. Ένα τέτοιο μέρος είναι ο δήμος Αρχανών Αστερουσίων στον οποίο υπάρχουν εργαστήρια υφαντικής τέχνης του οργανισμού κοινωνικής αλληλεγγύης και παιδείας. Τα εργαστήρια αυτά διοργανώνουν και εκθέσεις στις οποίες προβάλλουν το έργο τους. Τα υφαντά που εκτίθενται είναι καθημερινής χρήσης , δηλαδή τσάντες, κουρελούδες , χαρτοπετσετοθήκες από ύλικά ανακυκλώσιμα όπως είναι το λινάρι και το μαλλί. Σκοπός αυτών των εκθέσεων είναι η διάδοση , η προώθηση και διάσωση της υφαντικής παράδοσης τους, η προβολή παραδοσιακών τοπικών προϊόντων , η ενίσχυση κοινωφελών δράσεων , η διαγενεακή συνεργασία , η πιθανότητα επαγγελματικής αποκατάστασης των ανέργων γυναικών του τόπου και η επιδίωξη συλλογικού οφέλους . Γενικότερα στη Κρήτη η υφαντική και κεντητική παράδοση είναι μακροχρόνια και μέσα από αυτή παρατηρείται μια πλούσια παραγωγή. Τα πλουμιστά και ξομπλιαστά υφαντά της Κρήτης δημιουργούνται με την χρήση μαλλιού , βαμβακιού, λιναριού και μεταξιού στους παραδοσιακούς αργαλειούς οι οποίοι διατίθενται στα περισσότερα σπίτια των ορεινών χωριών. Τα διακοσμητικά σχέδια(μοτίβα) χρησιμοποιούν εικόνες δανεισμένες από την φύση , γεωμετρικά σχήματα καθώς και από ανθρώπινες δραστηριότητες. Τα μάλλινα κιλίμια, οι βούργιες, τα πολύχρωμα σακίδια, οι πατανίες, τα λινά ή βαμβακερά σεντόνια , τα μεταξωτά φορέματα, οι πετσέτες τα σεντόνια και άλλα είδη ρουχισμού είναι τα πιο συνηθισμένα προϊόντα της κρητικής υφαντικής. Τα κρητικά κεντητά δημιουργήματα φημίζονται για τις

²² εθνικό ευρετήριο ύλης πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας δελτίο στοιχείου ύλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Γεράκι Λακωνίας, 22 Σεπτεμβρίου 2019

πολύχρωμες τους παραστάσεις με θέματα παρμένα από την καθημερινή ζωή , την φύση και από την βυζαντινή και μινωική παράδοση του νησιού. Σε αρκετές περιπτώσεις τα κρητικά υφαντά και κεντητά συνδέονται με δαντέλες πλεκτές σε εξαιρετικά σχέδια και μοτίβα.



υφάντρα σε καθιστό Αργαλειό στον Δήμο Αρχανών-Αστερουσίων, πηγή:

<https://cretazine.com/crete/crete-life/articles/item/2044-reportazaki-i-epanastasi-tis-kourelous>

Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά στην υφαντική τέχνη του δήμου Αστερουσίων-Αρχανών του νομού Ηρακλείου. Βασισμένοι στα κρατικά αρχεία της Βενετίας, υποστηρίζουμε πως η εκμάθηση της υφαντικής στην Κρήτη της βενετοκρατίας λάμβανε χώρα με συμβολαιογραφική πράξη μαθητείας, οι δάσκαλοι της κρητικής τέχνης δίδασκαν στους μαθητές την τέχνη της μετάξης αυτό αποδεικνύεται από τη συμβολαιογραφική πράξη η οποία συντάχθηκε από τον νοτάριο του Χάνδακα Μιχαήλ Μαρά 1538. Στα νεότερα χρόνια ,η μαθητεία απέκτησε πλέον οικογενειακό χαρακτήρα καθώς συνιστούσε μια οικιακή ανάγκη. Πέρα από τα στάδια και τα τεχνικά χαρακτηριστικά, μια υφάντρα αναδεικνύει τις ικανότητές της σε καθημερινή βάση μέσω των υφαντών που δημιουργούσε και των σχεδίων με τα οποία τα διακοσμούσε .Διακρίνονται δύο βασικές κατηγορίες ,η υφάντρα η οποία έχει την ικανότητα να υφαίνει χωρίς να μπορεί να διορθώνει τα λάθη της και την ανυφάντρα ή ανυφαντού αυτή η οποία εκτός από την ύφανση μπορεί να διορθώνει τα λάθη της καταστρέφοντας και ξανά δημιουργώντας το σωστό υφάσιμο. Στα Αστερούσια ,όπως συμβαίνει σε κάθε περιοχή, υπάρχει μια ξεχωριστή πολιτιστική κληρονομιά η οποία διαμορφώνεται μέσω της ιστορικής της πορείας, της αλληλεπίδρασης με το φυσικό περιβάλλον, της κοινωνικής οργάνωσης ,των ξένων επιρροών , των επιγαμιών ,των ενδυματολογικών ποικιλιών , των μετακινήσεων πληθυσμών, της διαμόρφωσης εσωτερικών χώρων των κατοικιών, των μαγικών και θρησκευτικών πρακτικών και δοξασιών και

πολλών άλλων γνωρισμάτων. Η υφαντική μαζί με όσα την περιστοιχίζουν και κυρίως στην κοινότητα και τις ανάγκες τις βιοτικές, τα υλικά αγαθά τα οποία τις καλύπτουν συνιστά την έκφραση ενός γηγενούς πολιτισμικού παρελθόντος και μια ανεκτίμητη κληρονομιά της λαϊκής παράδοσης με χρονικό συμβολισμό. Ποικίλες παραδόσεις άλλωστε σχετίζονται με την τέχνη της υφαντικής, αρχικά, αρκετά ανεκδοτολογικά στοιχεία, ύστερα μύθοι, ιστορίες, τραγούδια, μαντινάδες, χαρακτηριστικό της κρητικής λαϊκής παράδοσης καθώς και κοινωνικές συμπεριφορές οι τρόποι σκέψης καθώς και η ποικιλία ιδιωματικών εκφράσεων. Η υφαντική μπορεί να διακριθεί από την οπτική της κάλυψης των βιοτικών αναγκών καθώς και ως έκφραση της έμπνευσης και δημιουργικότητας των υφαντριών είτε συνειδητά είτε υποσυνείδητα πάντα αλληλεπιδρά με το φυσικό και το κοινωνικό περιβάλλον τα χρωματιστά νήματα γράφουν τη δική τους ιστορία καθώς κάθε υφαντό εκτός της τεχνικής αντικατοπτρίζει, τις σκέψεις, τα συναισθήματα και βιώματα των υφαντριών. Η ποικιλία και πολυμορφία των αντικειμένων όπως οι πατανίες, τα προσόμοια και των σχεδίων εξίσου, δείχνουν το ζωντανό χαρακτήρα της υφαντικής καθώς και την ταυτότητα της υφάντρας, η οποία με τη δημιουργική της έμπνευση και τις κινήσεις του σώματος πραγματοποιεί έναν διαρκή διάλογο με τους χτύπους του αργαλειού και προβάλλει επίσης, τις άλλες αντιλήψεις και την αισθητική του τόπου στον οποίον ανήκει η ίδια. το 2012 η κοινωνική λειτουργός Ευανθία Λιναρδάκη στην κοινωνική υπηρεσία του δήμου Αστερουσίων Αρχανών συγκεκριμένα στο γραφείο πύργου συγκρότησε το πρόγραμμα εκπαίδευσης στην υφαντική τέχνη το οποίο κινητοποίησε γυναίκες ηλικιωμένες και νεαρές κοπέλες του πύργου. Σκοπός ήταν η μετάδοση της γνώσης αυτής της τέχνης από τις ηλικιωμένες στις πιο νεαρές γυναίκες του χωριού σε μια εθελοντική βάση με μακρύτερο σκοπό την αξιοποίηση της γνώσης για μια πιθανή επαγγελματική απασχόληση. Κατά αυτό τον τρόπο, οι ηλικιωμένες εθελόντριες υφάντριες ξεκίνησαν να εκπαιδεύουν νέες γυναίκες άνεργες της περιοχής. Κεντρικός πυρήνας ήταν ο πύργος και στην πορεία εντάχθηκαν και άλλα γειτονικά χωριά στο πρόγραμμα, το Μεσοχώριο το Τεφέλι τα Πραιτώρια, ο Χάρακας και αργότερα οι Αρχάνες και οι Κουνάβοι. Το πρόγραμμα αυτό πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του δήμου Αρχανών Αστερουσίων φέροντας ως αποτέλεσμα σήμερα 150 γυναίκες σε ολόκληρο το δήμο να έχουν περάσει από όλα τα στάδια της εκπαίδευσης. Το ΟΚΑΠ δημιούργησε τα δύο εργαστήρια υφαντικής για τη διάδοση και τη διάσωση της τέχνης έτσι στις μέρες μας δύο ομάδες γυναικών ηλικίας 38 έως 85 ετών δημιουργούν και υφαίνουν στα εργαστήρια με πολύ μεράκι και αγάπη, ακολουθούν πιστά την τέχνη που διδάσκονται από τις ηλικιωμένες δασκάλες «γιαγιάδες» όπως αποκαλούνται από τις ίδιες, εργάζονται καθημερινά σε παλιούς αυθεντικούς αργαλειούς στο διάσιμο, το τύλιγμα, το χτένι στο πέραμα σε μίτους, στο κομπόδεμα και σε άλλες διαδικασίες. Επίσης, υφαίνουν με πολλή αγάπη και δημιουργικότητα κουρελούδες τσάντες κουρτίνες καρεκλόπανα πορτοφόλια φορέματα ακόμα και νυφικά ή οτιδήποτε ζητηθεί. Ύστερα από συνεννόηση οι δασκάλες παραδίδουν μαθήματα καλαμίσματος τελάρου, διασίματος σε πέτρινο τοίχο, τύλιγμα ροστέλλο, κομπόδεμα, ύφανση κιλιμίσια, η οποία αποτελεί τη μία από τις βασικότερες τεχνικές ύφανσης και την πιο απλή για άτομα τα οποία δεν έχουν προηγούμενη εμπειρία, επιπλέον διδάσκουν ύφανση με ενυφασμένο πλουμί, δηλαδή διάκοσμο καθώς και ύφανση κουσκουσε. Η παράδοση ταυτίζεται με την εξέλιξη η οποία συντελείται είτε με τις αναπλάσεις των παλαιότερων μορφών τέχνης είτε με την εισαγωγή νέων τύπων τέχνης και τεχνικών. Η μεταφορά και η μεταβίβαση της υφαντικής λαμβάνει χώρα με τρόπο προφορικό από παλιότερες γενιές στις νεότερες δεν εννοούμε βέβαια την αντιγραφή του παλιού τρόπου ζωής αλλά την διάσωση στοιχείων τα οποία μας βοηθούν να έρθουμε αντιμέτωποι με τις νέες όψεις της ζωής. Χρέος είναι να γνωρίσουμε τη παράδοση της υφαντικής, έτσι ώστε με

όποιο τρόπο είναι εφικτό, να προχωρήσουμε στη διαφύλαξη, στη διάσωση της πλούσιας και μακρόβιας αυτής παράδοσης. Η υφαντική μεταδίδεται από γενιά σε γενιά σε εργαστήριο οικιακό στο οποίο οι μεγαλύτερες ηλικιακά και έμπειρες τεχνικά υφάντριες διδάσκουν στην πράξη τις νεότερες γυναίκες στα Αστερούσια. Είναι γνωστό πως από πολύ μικρή ηλικία, τα κορίτσια μάθαιναν την τέχνη της ύφανσης και όλα τα στάδια της γνέσιμο, διάσιμο, περαμάτισμα. Επίσης, συχνά, για να ολοκληρωθεί ένα συγκεκριμένο στάδιο συμμετείχαν και άλλα μέλη της οικογένειας ή της κοινότητας, τα οποία μετέτρεπαν την εργασία σε ένα κοινωνικό δρώμενο -γλέντι εφόσον τους παρείχε το συναίσθημα του ανήκειν. Συχνά η ενασχόληση με την υφαντική αποτελούσε για τις νεαρές κοπέλες έναν εφιάλη καθώς τους απομόνωνε από τη γειτονιά διότι έπρεπε να είναι όλη την ημέρα στο εργαστήριο και δεν έδινε με ευκολία να βγαίνει εκτός του εργαστηρίου, αυτή όμως η γνώση την οποία αποκτούσαν τις έκανε περιζήτητες σε νέφες καθώς αποκτούσαν καλό όνομα και ως υφάντρες αλλά και ως νοικοκυρές. Βασικός φορέας μετάδοσης είναι η οικογένεια στην οποία μεταδίδεται η γνώση από τις μεγαλύτερες και τις πιο έμπειρες γυναίκες στις νεότερες γυναίκες της οικογένειας. Οι υφάντρες και η ανυφαντούδες, οι οποίες αναγνωρίζονται ως δημιουργοί ιδιαίτερων έργων και μοναδικών από την κοινότητα, αποτελούν πρόσωπα τα οποία δέχονται μεγάλη εκτίμηση. Αυτό επιβεβαιώνεται και στον προφορικό λόγο από την έκφραση «η ανυφαντού έχει χατήρι», δηλαδή χαίρει μεγάλης εκτίμησης για την ικανότητα να οργανώνει τον αργαλειό κάτι το οποίο δεν μπορούσαν πολλές γυναίκες να επιτύχουν και καλούσαν τις ανυφαντούδες από τους γειτονικούς οικισμούς. Επιπλέον, η μετάδοση της τέχνης γίνεται σε οικιακά εργαστήρια υφαντικής καθώς και σε δημοτικά εργαστήρια υφαντικής τέχνης με το όνομα Άγνυθα και εργαλειός.

Β) Σχολή εφαρμοσμένων τεχνών και τεχνικών επαγγελματιών ασκαρδαμυκτί Αβέρωφ Νέα Ιωνία

Στη συγκεκριμένη σχολή στη νέα ιωνία στην Αθήνα πραγματοποιείται διδασκαλία της τεχνικής τσακώνικης υφαντικής όπως αυτή δουλεύεται στον κάθετο αργαλειό το μέγεθος εξαρτάται από τον τύπο του έργου. Συνηθίζεται να δουλεύει με νήματα φυσικά και κατά αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται έργα όπως τα κιλίμια τα ταγάρια και άλλα αντικείμενα που όπως έχει αναφερθεί παραπάνω αποτελούν χαρακτηριστικά αντικείμενα της τσακώνικης υφαντικής. Στο συγκεκριμένο τμήμα διδάσκονται οι τρόποι του σχεδιασμού και της ύφανσης αρχίζοντας από τα απλά γεωμετρικά σχέδια που όπως προαναφέραμε αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό σχέδιο της τσακώνικης υφαντικής, δηλαδή πιο συγκεκριμένα καρό, ριγέ και ύστερα συνεχίζουν με σύνθετα γεωμετρικά μοτίβα. Επιπλέον στη συγκεκριμένη σχολή διδάσκεται η τεχνική της φυτικής βαφής νημάτων. Το συγκεκριμένο μάθημα απευθύνεται σε άτομα τα οποία ασχολούνται με την υφαντική ή την πλεκτική τέχνη και επιθυμούν να διδαχθούν τους φυτικούς τρόπους βαφής των νημάτων. Επίσης, στο τμήμα αυτό πραγματοποιείται γνωριμία με τα υλικά βαφής. Φυσικά υλικά από χρωστικές ουσίες όπως είναι τα μπαχάρια τα φυτά τα βότανα καθώς και με διαλυτικά μέσα εμβάπτισης. Διδάσκονται επίσης την αναγνώριση της ποιότητας του μαλλιού και τη διαδικασία βαφής ανάλογα με το προσδοκώμενο αποτέλεσμα. Επιπλέον, γίνεται βαφή διαφόρων νημάτων και δημιουργούν οι σπουδαστές το δικό τους χρωματολόγιο. Στο τέλος του κύκλου μαθημάτων παρέχεται στους

σπουδαστές βεβαίωση παρακολούθησης των αντίστοιχων κύκλων μαθημάτων. Σε αυτή τη σχολή όπως παρατηρείται στον ιστότοπο της σχολής ,υπάρχει ένα γραφείο διασύνδεσης όπου ανακοινώνονται αγγελίες εργασίας πρόσκληση σε εθνικούς και διεθνείς διαγωνισμούς , εκθέσεις ,συνέδρια και ημερίδες ,υπηρεσία που παρέχεται διαδικτυακά από τη γραμματεία της σχολής.

Γ) ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΥΦΑΝΤΟΥ-ΥΦΑΙΝΕΙΝ-ΑΘΗΝΑ

Ο διαδραστικός χώρος υφαντού «υφαίνειν», στην Ακρόπολη στην Αθήνα αποτελεί έναν χώρο γνωριμίας αξιοποίησης μελέτης της πολιτιστικής κληρονομιάς της χώρας μας συγκεκριμένα του χώρου του υφαντού. Στο συγκεκριμένο χώρο πραγματοποιούνται μόνιμες εκθέσεις δημιουργιών υφάνσης χωρίς περιορισμούς σε μεγέθη σχέδια και υλικά , παρουσιάζονται σε μόνιμα εκθέματα παραδοσιακοί αργαλειοί μουσειακού χαρακτήρα καθώς και παραδοσιακά εργαλεία μνήμης. Επιπλέον προβάλλονται όλα τα στάδια που πραγματοποιούνται για την επεξεργασία του μαλλιού και της κλωστής μέχρι την στιγμή της ύφανσης. Επίσης, λαμβάνουν χώρα διαδραστικά εργαστήρια για ενήλικους και παιδιά έτσι ώστε να έρθουν σε επαφή με τον κόσμο της υφαντικής με βιωματικό χαρακτήρα. Στα διαδραστικά εργαστήρια δουλεύουν με φυσικά και οικολογικά υλικά . Η εκμάθηση πραγματοποιείται σε παραδοσιακό σύγχρονο αργαλειό και σε τελάρο . Με τους προαναφερόμενους τρόπους,την προβολή ,τα διαδραστικά εργαστήρια και τα εκθέματα υφαντών πραγματοποιείται η διάδοση και η διάσωση αυτό του πολύτιμου στοιχείου της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς , της υφαντικής τέχνης.

Δ) Kallipratto-κέντρο εξειδικευμένων σεμιναρίων γνωστικής κατάρτισης-Αθήνα-Καλλιθέα

Στο κέντρο αυτό πραγματοποιούνται μαθήματα τα οποία αφορούν διάφορες τεχνικές υφαντικής όπως είναι η φλοκάτη , το κουσκουσέ, τα κιλίμια, τα χαλιά. Οι μαθητές μαθαίνουν σε τελάρο και αργαλειό. Εργάζονται πάνω σε χοντρά και λεπτά υφάσματα, σε όγκους και σε τρισδιάστατες φόρμες. Διδάσκονται πως να δημιουργούν εσάρπες, τσάντες, υφαντά κοσμήματα, και διακοσμητικά οικιακά είδη. Συγκεκριμένα υπάρχουν εξειδικευμένοι σεμιναριακοί κύκλοι. Στον πρώτο μαθαίνουν τεχνικές ανισομερούς ύφανσης που κυριαρχεί το υφάδι. Στο πρώτο μάθημα διδάσκεται η προετοιμασία του τελάρου και πως τοποθετούνται τα στημόνια. Οι μαθητές γνωρίζουν τα υλικά και την χρήση τους και υφαίνουν τις τρεις πρώτες σειρές ανισομερούς ύφανσης. Ύστερα στη συνέχεια του μαθήματος ,πραγματοποιείται διδασκαλία τεχνικών που εφαρμόζουν από τη μία πλευρά του υφαντού στην άλλη , τεχνική που ονομάζεται οριζόντιες ρίγες. Στο δεύτερο μάθημα διδάσκεται η τεχνική των κάθετων ριγών δηλαδή πως υφαίνονται αλλεπάλληλες μονές σειρές. Στη συνέχεια διδάσκονται στο δεύτερο μάθημα πώς να αφαιρούν από το τελάρο το υφαντό το οποίο

δημιούργησαν ,πώς στερεώνονται τα στημόνια καθώς επίσης και πώς να ενώνουν το υφαντό τους δημιουργώντας ένα μαξιλάρι ή ένα πορτοφόλι. Στο συγκεκριμένο κέντρο διεξάγεται και δεύτερος κύκλος σεμιναρίων στον οποίον στο πρώτο μάθημα διδάσκονται την τεχνική της αλυσίδας η οποία αποτελεί την ανάγλυφη περιτύλιξη των στημονιών κάτι το οποίο έχει τις απαρχές του στον Καύκασο της Ρωσίας όπου χρησιμοποιήθηκε κατά τη δημιουργία χαλιών που σχηματίζουν παραστάσεις και συνθέσεις δημιουργώντας απαλούς κυματισμούς στη συνέχεια διδάσκονται πώς να δημιουργούν διακοσμητικά υφάδια στόχος αυτής της ύφανσης είναι η διακόσμηση με τον σχηματισμό γεωμετρικών σχημάτων. Στο δεύτερο μάθημα διδάσκονται την κλιμίσια τεχνική χωρίς και με ενώσεις , η τεχνική αυτή στοχεύει στη σχεδίαση γεωμετρικών σχημάτων και αποτελεί μία από τις αρχαιότερες τεχνικές της ανατολής η οποία χρησιμεύει για το ξεκάθαρο σχήμα το οποίο δίνει στα σχέδια με τη δημιουργία ανοιγμάτων. Επιπλέον, το κέντρο δίνει τη δυνατότητα σε προχωρημένους ενήλικες να εξελίξουν τις τεχνικές υφαντικής με δώωρα σεμινάρια στα οποία διδάσκονται 2 τεχνικές τη φορά .Τα σεμινάρια αυτά απευθύνονται σε μαθητές οι οποίοι έχουν παρακολουθήσει τους βασικούς 2 κύκλους σπουδών υφαντικής και επιθυμούν να αναπτύξουν τις γνώσεις τους. Αρχικά διδάσκονται την φόρμα και την τεχνική των όγκων με στόχο τη δημιουργία ενός τρισδιάστατου υφάσματος ή αντικειμένου ,σε άλλο σεμινάριο διδάσκονται τη τεχνική του διπλού υφάσματος, πως δηλαδή πολλαπλασιάζεται το πλάτος του τελάρου φέροντας ως αποτέλεσμα το διπλάσιο ύφασμα. Επιπλέον το κέντρο πραγματοποιεί σεμινάριο στο οποίο οι μαθητές που εξελίσσουν τις πρότερες γνώσεις τους διδάσκονται την τεχνική της tapestry αναμείξεις και εισχωρήσεις χρωμάτων. Το κέντρο οργανώνει και άλλο δώωρο σεμιναρικό κύκλο στον οποίο οι μαθητές διδάσκονται την ισομερή ύφανση χάρη στην οποία επιτυγχάνεται η δημιουργία σχημάτων και είναι ορατά τα στημόνια και τα υφάδια.

Ε) ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΓΑΝΗ-ΠΟΡΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

Το συγκεκριμένο εργαστήριο ύστερα από συνεννόηση πραγματοποιεί σεμινάρια οίκο υφαντικής δηλαδή διδάσκουν πώς πραγματοποιώντας ανακύκλωση υλικών καθημερινής χρήσεως επιπλέον πραγματοποιούν τη διδασκαλία της υφαντικής σε τελάρο ή σε αργαλειό Το συγκεκριμένο εργαστήριο πραγματοποιεί και άλλα τρία ενδιαφέροντα σεμινάρια: το πρώτο είναι η τσόχα ή φελτινγκ όπου πραγματοποιείται ένα εργαστήριο προσέγγισης όλων των βασικών τεχνικών της τσόχας κάθε μαθητής του συγκεκριμένου σεμιναρίου στο τέλος του σεμιναρίου ολοκληρώνει 3 4 κοσμήματα, το δεύτερο ενδιαφέρον εργαστήριο ,είναι η διδασκαλία δημιουργίας χαντρών από μαλλί δηλαδή μαθαίνουν τους μαθητές να δημιουργούν πολύχρωμες χάντρες από μαλλί και τους γνωρίζουν την τεχνική της τσόχας. Τέλος ενδιαφέρον και πρωτότυπο σεμινάριο είναι η κούκλο ποίηση δηλαδή είναι εργαστήριο στο οποίο διδάσκεται η κατασκευή κούκλας από απλά υλικά όπως το πατρόν το ράψιμο το κόψιμο και το κέντημα σε αυτό όμως το εργαστήριο η διαφορά είναι σε αντίθεση με τα προηγούμενα πως απαιτείται η βασική γνώση ραψίματος. Η ιδιοκτήτρια του

εργαστηρίου έχει επεκτείνει τις δραστηριότητές της στο εξωτερικό συγκεκριμένα έχει συνεργαστεί με την ιδιοκτήτρια του Kaniari Paris η οποία ύστερα από επίσκεψή της στον Πόρο θέλησε να συνεργαστεί με την Ελένη Παύλου για τη δημιουργία μαξιλαριών θηκών κουταλιών, και κουρτινών για ένα κατάστημα που θα άνοιγε εκείνη την περίοδο, επίσης έχει συνεργαστεί με το ελληνικό παιδικό μουσείο σε 2 εκπαιδευτικά προγράμματα σε συνεργασία με την action aid Ελλάς όπου δημιούργησαν την κούκλα 2π ;προσφάτως συνεργάστηκε με το Queen's College στην Οξφόρδη όπου δημιούργησε table και runners για τον χώρο στον οποίο οργανώνουν τα γεύματά τους, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ως προς το εμπορικό κομμάτι του εργαστηρίου παράγονται από την Ελένη Παύλου προϊόντα οποιουδήποτε είδους μπορούν να δημιουργηθούν από ύφασμα όπως χρηστικά αντικείμενα, μαξιλάρια για κούκλες, αξεσουάρ ,χαλιά , ιδιαίτερα κοσμήματα, εσάρπες, καπέλα. Τα αντικείμενα του εργαστηρίου Εργάνη έχουν εξαχθεί στην Αμερική στην Αυστραλία τη νέα Ζηλανδία.

Ζ) ΚΛΟΤΗΟ , ΚΡΗΤΗ ΕΛΛΑΔΑ

Στο εργαστήρι αυτό διατίθενται τα ακόλουθα μαθήματα: υφαντική με σταθεροποιημένο αργαλειό όπου Κατά τη διάρκεια ενός μαθήματος εννέα ωρών, θα σχεδιάσουν οι μαθητές το σχέδιό τους, ύστερα επιλέγουν τα νήματά τους(στημόνι και υφάδι) και ξεκινούν να μετατρέπουν το σχέδιό τους σε ένα υφαντό μαντήλι.

Επίσης διδάσκονται πώς να χειρίζονται έναν σταθερό αργαλειό με άκαμπτο πλέγμα, τη στρέβλωση και το νήμα του αργαλειού, τη βελονιά του στριφώματος, την απλή ύφανση, πώς να αλλάζουν χρώματα και διάφορες διακοσμητικές τεχνικές.

Το εργαστήρι καλύπτει επίσης τις γενικές αρχές της υφαντικής και την εφαρμογή αυτών στη δουλειά των μαθητών μελλοντικά.

Κατά τη λήξη των μαθημάτων λαμβάνουν οι μαθητές μαντήλι μήκους σχεδόν 2 μέτρων, εξ ολοκλήρου υφασμένο και διακοσμημένο από τους ίδιους . Άλλο μάθημα που παραδίδει το εργαστήριο είναι η υφαντική ταπισερί . Κατά τη διάρκεια ενός εννιάωρου μαθήματος διδάσκονται τα βασικά στοιχεία της ύφανσης ταπισερί και ο τρόπος που προστίθενται γεωμετρικά μοτίβα στην ύφανσή . Επιπλέον το εργαστήρι πραγματοποιεί μαθήματα ύφανσης χαλιού. Κατά τη διάρκεια ενός μαθήματος ,ξεκινούν με την ύφανση μονόκλωνης ύφανσης και σταδιακά προσθέτουν σχήματα, ρίγες ή υφή στο χαλί.

Μαθαίνουν πώς να αρχίζουν και να τελειώνουν το χαλί σε έναν αργαλειό δαπέδου, με 2 άξονες. Στο τέλος των μαθημάτων, οι συμμετέχοντες αποκτούν το χαλί που δημιουργούν οι ίδιοι.²³

4.5.2 Η διάδοση και ανάπτυξη της χειροτεχνίας στην Ελλάδα στην σημερινή εποχή

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να αναφερθούμε στις δηλώσεις της προέδρου της επιτροπής χειροτεχνίας του υπουργείου ανάπτυξης στο πλαίσιο των επετειακών εκδηλώσεων «Ελλάδα 2021», κυρίας Αικατερίνης Πολυμέρου-Καμηλάκη, η οποία επισημαίνει πως για να υπάρξει πραγματική στήριξη στην ελληνική χειροτεχνία της οποίας μέρος είναι και η υφαντική, το κράτος είναι αναγκαίο να την αντιμετωπίσει ως αναπτυξιακό πόλο. Σύμφωνα με τη κυρία Πολυμέρου-Καμηλάκη σήμερα είναι η πιο καλή συγκυρία για την ελληνική χειροτεχνία και πιστεύει πως είναι μια καλή περίοδος για τους ανθρώπους οι οποίοι έχουν κοπιάσει και περιμένουν πράγματα από τον τομέα της χειροτεχνίας. Σημαντικό για την ίδια αποτελεί το γεγονός της ύπαρξης περιπτερου χειροτεχνίας στην ΔΕΘ που αποτελεί περισσότερο ένα οικονομικό γεγονός καθώς η χειροτεχνία αποτελεί μέρος της ελληνικής οικονομίας. Στην έκθεση είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι παρευρέθηκαν οι υπουργοί ανάπτυξης, πολιτισμού, παιδείας οι οποίοι συνενυρέθηκαν στο περίπτερο και υποστήριξαν προς τα στήριζαν κάθε προσπάθεια προς την κατεύθυνση προώθησης και προβολής της χειροτεχνίας. Σύμφωνα με την κυρία Πολυμέρου -Καμηλάκη η χειροτεχνία δημιουργεί αντικείμενα που χρησιμοποιούν τεχνικές ορισμένες εκ των οποίων προστατεύονται από την unesco σαν παραδοσιακές και πρέπει να διατηρηθούν. Μία λύση για την διατήρηση αυτών των τεχνικών είναι η εξέλιξη τους και να δοθεί η δυνατότητα στους νέους δημιουργούς να παράγουν νέα πράγματα μέσω των τεχνικών αυτών. Επιπλέον αποτελεί ισχυρό παράγοντα ανάπτυξης καθώς είναι διακριτό πως η χειροτεχνία κατέχει μία κοινωνική διάσταση καθώς δίνει στους δημιουργούς μία ψυχική ανάταση. Το περίπτερο της χειροτεχνίας στη ΔΕΘ αποτελεί το έναυσμα μίας συνεργασίας μεταξύ του υπουργείου ανάπτυξης και πολιτισμού με σκοπό την προβολή των δημιουργιών χειροτεχνιών και την ευκαιρία μιας συζήτησης για να λάβει ο τομέας της χειροτεχνίας μια υπόσταση και να οργανωθεί η μετάδοσή αυτών των τεχνών σε επίπεδο εκπαίδευσης των νέων ανθρώπων. Αναφορικά με τη δράση του υπουργείου πολιτισμού θα κάνουμε νύξη στη προγραμματική σύμβαση που έχει συνταχθεί στοχεύοντας στην διενέργεια ενός ερευνητικού έργου με δραστηριότητες που προσβλέπουν αρχικά στη δημιουργία ενός βιώσιμου μοντέλου επιχειρηματικής ενίσχυσης και ανάπτυξης στον τομέα της χειροτεχνίας μέσω μίας πιλοτικής εφαρμογής στον τομέα της υφαντικής, της αγγειοπλαστικής, της ξυλοτεχνίας στις περιφέρειες Ηπείρου, Ανατολικής Μακεδονίας Θράκης, Πελοποννήσου, Κρήτης,

²³ <https://klotho.com.gr/come-join-our-weaving-workshops/>

Θεσσαλίας, Βορείου και Νότιου Αιγαίου καθώς και στην ανάδειξη μιας νέας γενιάς μέσω της επαγγελματικής της κατάρτισης, της πιστοποίησης, της διεθνούς δικτύωσης και της επιχειρηματικής υποστήριξης. Είναι αξιοσημείωτη η αναφορά του υφυπουργού Νικόλα Γιατρομανωλάκη ο οποίος παρατήρησε ότι αν κάποιος επισκεφθεί μέρη όπως το Θραψανό του Ηρακλείου Κρήτης με την κεραμική παράδοση που εξάγει το 80% της παραγωγής του, την Σίφνο με την επίσης σημαντική κεραμική της παράδοση, το Γεράκι Λακωνίας που εξάγει στη Γαλλία προϊόντα αργαλειού, αντιλαμβάνεται πως η Ελλάδα δεν διαθέτει μόνο ένα λαογραφικό παρελθόν, αντίθετα έχει ένα σημαντικό παρόν και περισσότερο μέλλον το οποίο γίνεται υπό την στήριξη της πολιτείας η οποία σχεδίασε και πρόκειται να υλοποιήσει στο πλαίσιο του Εθνικού Σχεδίου ανάκαμψης και ανθεκτικότητας Ελλάδα 2.0 μία ολοκληρωμένη στρατηγική που θα περιέχει την πλήρη αλυσίδα προστιθέμενης αξίας. Πιο συγκεκριμένα, θα περιλαμβάνει, τις πρώτες ύλες, την στήριξη της χειροτεχνικής επιχειρηματικότητας, την προώθηση των χειροτεχνικών δημιουργιών, την πιστοποίηση της χειροτεχνικής κατάρτισης. Το ερευνητικό έργο που αναφέρθηκε παραπάνω αποσκοπεί στον σχηματισμό μιας στρατηγικής για την επίτευξη μιας ολιστικής αντιμετώπισης των παραγόντων ανάπτυξης της ελληνικής χειροτεχνίας. Αυτό θα επιτευχθεί με την χαρτογράφηση των κλάδων της αγγειοπλαστικής, της υφαντικής των επιλεγμένων για πιλοτική εφαρμογή και διασύνδεση της χειροτεχνίας δια μέσου της εκπαιδευτικής διαδικασίας περιοχών με την στήριξη των εκπαιδευτικών και πολιτιστικών δομών για μια ολοκληρωμένη εκπαιδευτική πορεία στον κλάδο της χειροτεχνίας, με την υποστήριξη και ανάδειξη των νέων χειροτεχνών και του ανθρώπινου κεφαλαίου οι οποίοι δραστηριοποιούνται στους τομείς της, της επανάχρησης και αξιοποίησης πρώτων υλών, την ενίσχυση των πολύ μικρών επιχειρήσεων και επαγγελματιών και την δημιουργία συνόλων όμοιου χαρακτήρα επιχειρήσεων. Με την παραπάνω στρατηγική θα προκύψουν κατευθύνσεις οι οποίες θα υποστηρίξουν καθοριστικά και άμεσα την αποστολή του υπουργείου πολιτισμού αναφορικά με την ανάδειξη και διάσωση του διαθέσιμου στην Ελλάδα πλούτου της χειροτεχνίας όχι απόλυτα ως στοιχείο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά ως ένας τομέας δυναμικός που δύναται να επαναπροσδιοριστεί μέσω της επιχειρηματικότητας, της τεχνολογίας και της δικτύωσης. Θα υλοποιηθεί αναβάθμιση των τριών προαναφερόμενων τομέων, δημιουργία νέας κατεύθυνσης βασισμένη στο design και στις νέες τεχνολογίες και θα πραγματοποιηθεί εφαρμογή σύγχρονων επιχειρηματικών μοντέλων για την επίτευξη ουσιαστικής οικονομικής και πολιτιστικής ανανέωσης των τοπικών κοινωνιών μέσω της δημιουργίας δυναμικών νέων επιχειρήσεων που ισοδυναμεί με νέες θέσεις εργασίας οδηγώντας σε αξιοποίηση τοπικών υλικών και πόρων ενδυναμώνοντας τις εξαγωγές. Μέσω της συνεργασίας του οικονομικού και πολιτιστικού τομέα θα

επιτευχθεί η μετατροπή του παραμελημένου τομέα της χειροτεχνίας σε βασικό θεμέλιο οικονομικής ανάπτυξης προϋποθέτοντας πως θα συνδεθεί ουσιαστικά με την βιομηχανία της μόδας και design καθώς και με την αγορά.²⁴ Επιπλέον είναι σημαντικό να αναφερθεί η επίσκεψη του Υφυπουργού πολιτισμού και αθλητισμού Νικόλα Γιατρομανωλάκη στην Ήπειρο στο Μέκειο Ίδρυμα των Ιωαννίνων που στοχεύει στην προβολή και διατήρηση των παραδοσιακών χειροτεχνιών όπως η πλέξη, η υφαντική, το κέντημα και των σύγχρονων πρακτικών όπως η ραπτική. Το Μέκειο ίδρυμα ανέκαθεν παρείχε μαθήματα υφαντικής και ταπητουργίας. Άλλοτε οι μαθήτρίες του ύφαιναν κουρτίνες χαλιά τραπεζομάντιλα και άλλα παρόμοια είδη. Με την πάροδο του χρόνου και εξαιτίας του μη εμπορικού προσανατολισμού του ιδρύματος ο αργαλειός άρχισε να φθίνει ως προτεραιότητα στο εκπαιδευτικό μέρος του ιδρύματος. Το συμβούλιο της αδελφότητας επιχειρεί να αναβιώσει τα μαθήματα αργαλειού έτσι ώστε τα μέλη της κοινότητας να αποκτήσουν την ευκαιρία να μετατρέψουν μια πρώτη ύλη σε ένα κομμάτι υφαντού συγκεντρώνοντας κατά αυτόν τον τρόπο σημαντικά οφέλη μέσω της διαδικασίας αυτής. Υπάρχει η φιλοδοξία στο ίδρυμα να ξαναρχίσει η διδακτική διαδικασία της υφαντικής δηλαδή αυτής της αγαπημένης προς τον συγκεκριμένο οργανισμό τέχνης.²⁵ Αναφορικά με την συνάντηση του υφυπουργού Νικόλα Γιατρομανωλάκη με το Διοικητικό Συμβούλιο του Μεκειού Ίδρύματος Ιωαννίνων είναι σημαντικό να σημειωθεί πως επιχειρήθηκε κατά την συνομιλία η αναζήτηση των τρόπων ένταξης του ιδρύματος στο πρόγραμμα χειροτεχνίας και τη δυνατότητα αξιοποίησης του χώρου του ιδρύματος για πολιτιστικούς σκοπούς. Στη συνέχεια, ο υφυπουργός πολιτισμού και αθλητισμού Νικόλας Γιατρομανωλάκης επισκέφτηκε τη ριζάρειο χειροτεχνική σχολή στο Μονοδένδρι Ηπείρου, όπου συναντήθηκε με τη διευθύντρια της σχολής, με το διδακτικό προσωπικό και τις σπουδάστριες της σχολής. Το θέμα της συνάντησης ήταν η ένταξη της ριζαρείου σχολής στο πρόγραμμα χειροτεχνίας του υπουργείου πολιτισμού και αθλητισμού και η προβολή του έργου της στον κλάδο της υφαντικής καθώς και οι επαγγελματικοί ορίζοντες που ανοίγουν στις σπουδάστριες της σχολής μέσω των πρωτοβουλιών που λαμβάνονται από το υπουργείο πολιτισμού και αθλητισμού όπως είναι εν παραδείγματι η μείωση του φόρου επιτηδεύματος στους χειροτέχνες σε συνεργασία με το υπουργείο οικονομικών όπως επίσης και τα προγράμματα χειροτεχνικής επιχειρηματικότητας καθώς και η επιδότηση χειροτεχνικού εξοπλισμού που προγραμματίζεται σε συνεργασία με το ταμείο ανάκαμψης. Η ριζαρείος σχολή διαθέτει τμήμα υφαντικής και ταπητουργίας όπου προϋπόθεση είναι οι σπουδάστριες να είναι στο δεκατοτέταρτο ηλικιακό έτος και άνω, η φοίτηση είναι διετής και τα υφαντά δημιουργούνται σε παραδοσιακούς

²⁴ <https://yatromanolakis.gr/2022/09/12/%cf%84%ce%bf-%cf%85%cf%80%ce%bf%cf%85%cf%81%ce%b3%ce%b5%ce%af%ce%bf-%cf%80%ce%bf%ce%bb%ce%b9%cf%84%ce%b9%cf%83%ce%bc%ce%bf%cf%8d-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b1%ce%b8%ce%bb%ce%b7%cf%84%ce%b9%cf%83%ce%bc/>

²⁵ <https://mekeio.gr/yfantiki/>

αποκλειστικά χειροκίνητους αργαλειούς. Η σαΐτα χρησιμοποιείται με μηχανισμό που κινείται με το χέρι και συνδυάζοντας τα πατήματα των ποδιών δημιουργεί το χειροποίητο ύφασμα. Τα κεντήματα επεξεργάζονται με τα δάκτυλα πάνω στον αργαλειό όπου ταυτόχρονα υφαίνονται. Επιπλέον η σχολή καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου διοργανώνει σεμινάρια εκμάθησης υφαντικής τέχνης και ταπητουργίας. Σκοπός είναι ο κόσμος να γνωρίσει τις τέχνες αυτές που τείνουν να εκλείψουν. Επίσης, υπάρχει στην ριζάρειο σχολή εργαστήρι παραγωγής λαϊκής τέχνης στο οποίο εργάζονται σε μόνιμες θέσεις απόφοιτοι της σχολής, ορισμένες εργαζόμενες που επιθυμούν να εργάζονται από το σπίτι τους έχουν δυνατότητα να λαμβάνουν τις πρώτες ύλες και τα σχέδια αντίστοιχα από την σχολή ,παραδίδοντας στη σχολή τα παραγόμενα σχέδιά τους ,την διάθεση και πώληση των οποίων αναλαμβάνει η σχολή μέσω του πωλητήριου που διαθέτει.²⁶

5. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

Πρέπει να γίνει διάκριση μεταξύ του παραδοσιακού θεάτρου σκιών και της σύγχρονης μορφής του. Η πρώτη μορφή, έχει τις ρίζες της στην Ασία (στην Κίνα, την Ινδία και την Ινδονησία, όπου λέγεται ότι εξαπλώθηκε από την Κεντρική Ασία, τη Μέση Ανατολή και τη Βόρεια Αφρική) και επιτελείται ακόμη και σήμερα, όμως όλο και λιγότερο. Το είδος αυτό, που εισήχθη στην Ευρώπη από τον 17ο αιώνα και μετά, ανανεώθηκε και αναθεωρήθηκε τον 20ό αιώνα. Το πότε και πού πρωτοεμφανίστηκε αυτό το θέατρο είναι ένα ανοιχτό ερώτημα για το οποίο οι μελετητές διαφωνούν. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την Ινδονησία και την Ινδία, όπου το θέατρο σκιών έχει τόσο πολιτιστικά όσο και θρησκευτικά χαρακτηριστικά. Οι πλούσια διακοσμημένες περγαμηνές μαριονέτες που χρησιμοποιούνται σε αυτή τη μορφή θεάτρου σκιών εκτίθενται σε πολλά μουσεία και είναι πλέον γνωστές σε όλο τον κόσμο. Η τέχνη αυτή, η οποία έχει καταγραφεί εδώ και περίπου χίλια χρόνια, αναπτύχθηκε σε διάφορα γεωγραφικά, θρησκευτικά και πολιτιστικά πλαίσια. Το τουρκικό θέατρο αναπτύχθηκε σε δύο διακριτές γεωγραφικές περιοχές: στην παλιά Κωνσταντινούπολη και σε άλλες πόλεις, ενώ στα χωριά το λαϊκό θέατρο αποτελούσε χόμπι της αστικής μεσαίας τάξης. Παρουσιάζονταν στο κοινό από τρεις κατηγορίες επαγγελματιών ηθοποιών: ζωντανοί ηθοποιοί, αφηγητές ιστοριών (Meddah) και κουκλοπαίκτες (τόσο κουκλοθέατρο σκιών όσο και μαριονέτα ή μαριονέτες). Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά του ήταν η μίμηση και ο μιμητισμός των διαλεκτικών ιδιοτεροτήτων και η μίμηση των ζώων από τους χαρακτήρες του αποθέματος που ονομάζονταν taklit, οι οποίοι αναγνωρίζονταν εύκολα από το κοινό λόγω των τυποποιημένων κοστουμιών και των χαρακτηριστικών μελωδιών και χορών τους. Ο κωμικός, ο κουκλοπαίχτης, απομνημόνευαν ορισμένες φράσεις από το υλικό τους, κάποιες σε ομοιοκατάληκτους

²⁶ <https://rizarios.eu/xeirotexniki-sxoli/tmimata/>

στίχους, και έπαιζαν σκηνές από την καθημερινή ζωή, χρησιμοποιώντας το πολύχρωμο ιδίωμα της εποχής τους. Βασίζονταν πολύ στον τίτλο των ιδιοτήτων και σχεδόν καθόλου στα σκηνικά. Οι άνδρες έπαιζαν τους ρόλους των γυναικών. Οι παραστάσεις δεν πραγματοποιούνταν σε ειδικά κτίρια που είχαν διαμορφωθεί για το σκοπό αυτό, αλλά όπου μπορούσαν να φιλοξενηθούν- σε δημόσιες πλατείες, σε εθνικές και θρησκευτικές γιορτές, σε γάμους, σε τελετές περιτομής και πανηγύρια, στις αυλές των πανδοχείων, σε καφενεία, σε ταβέρνες και σε ιδιωτικές κατοικίες. Όλα γίνονταν με μουσική: οι αγώνες πάλης διεξάγονταν με μουσική συνοδεία. Τα θεατρικά έργα είχαν ελάχιστη ή καθόλου δράση, το γέλιο στηριζόταν σε ζωηρά λογοπαίγνια και σε μονολόγους ή διαλόγους που περιλάμβαναν εύστοχες ατάκες, έτοιμες απαντήσεις, χοντροκομμένες φάρσες, διπλές έννοιες, παρεξηγήσεις και παρεμβαλλόμενες αστειότητες. Υπήρχαν σαφώς διατυπωμένοι κανόνες τονισμού. Οι παραστάσεις συχνά περιλάμβαναν τραγούδια ή χορούς ή και τα δύο.

Ο *karagöz* του ισλαμικού κόσμου (Τουρκία), που χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική χειρισμού, μπορεί να σχετίζεται με το κούκλοθέατρο σκιών μέσω των μογγολικών μεταναστεύσεων προς τα δυτικά ή με τις ινδικές παραδόσεις που έφερε η μετακίνηση προς βορρά των κοινοτήτων των σιγγάνων. Τα ινδικά θέατρα μπορεί να χρησιμοποιούν αδιαφανείς μαριονέτες, ενώ ημιδιαφανείς φιγούρες συναντώνται στο θέατρο μινιατούρας. Τα δύο τελευταία είδη παρουσιάζουν μαριονέτες μεγέθους από 0,90 έως 1,50 μέτρα, οι οποίες κινούνται από έναν μεγάλο θίασο με επικεφαλής έναν αφηγητή που απαγγέλλει επεισόδια από τη Ραμαγιάνα, τη Μαχαμπαράτα και την Πουράνα.

Αν και οι γενικεύσεις πρέπει να γίνονται με προσοχή, ορισμένες βασικές ιδέες προκύπτουν από ορισμένες θεμελιώδεις αρχές που διέπουν αυτή την τέχνη των σκιών.

Το θέατρο σκιών είναι μια μορφή τέχνης χιλιάδων ετών που παίζει σημαντικό ρόλο στην πολιτιστική έκφραση πολλών χωρών, ιδίως στην Ασία, όπου εξακολουθεί να είναι πολύ παρόν. Όλοι γνωρίζουμε τις μαριονέτες και τα παιχνίδια σκιών που παίζονται με τα δάχτυλά μας σε έναν τοίχο, αλλά τι είναι το "θέατρο σκιών";

Η μαριονέτα, μειωμένη σε δύο διαστάσεις, κινείται πίσω από μια οθόνη που φωτίζεται από αναρτημένα φανάρια πετρελαίου (Κίνα), ράμπες από φανάρια πετρελαίου και φυτίλι (Ινδία) ή από μια κεντρική λάμπα (Ιάβα, Τουρκία, Ελλάδα), τα οποία σταδιακά αντικαταστάθηκαν από τον ηλεκτρισμό, εκτός από την Ινδία και την Ιάβα. Σύμφωνα με τον θρύλο, κατασκευάζονταν από φύλλα φοίνικα, μπανάνας ή πλατάνου και τοποθετούνταν πίσω από ένα φύλλο χαρτιού.

Αργότερα, κατασκευάστηκαν από χαρτόνι, δέρμα ή ξύλο- ήταν αρθρωτά και προσαρτημένα σε ραβδιά που χειριζόταν ο ηθοποιός, ο τραγουδιστής, ο μουσικός και ο χειριστής. Το ίδιο το θέατρο μπορεί να είναι πολύ υποτυπώδες και να τοποθετηθεί στην ύπαιθρο, σε μια πλατεία. Αρκούν μερικοί κορμοί μπαμπού, μερικά υφάσματα και ένα κουτί για την αποθήκευση των χαρακτήρων και των μουσικών οργάνων.

Το θέατρο σκιών στην Ασία έχει άμεση σχέση με το θάνατο, τόσο στις πρακτικές συνθήκες δημιουργίας του όσο και στη μυθολογική του διάσταση. Πράγματι, η μαριονέτα είναι πρώτα και κύρια φτιαγμένη από δέρμα, από κασίκα και γαϊδούρι στην Κίνα, από κασίκα και βουβάλι στην Ινδία. Η εργασία του γδαρσίματος, της βυρσοδεψίας και του κατσαρίσματος θέτει τον τεχνίτη σε άμεση σχέση με τον θάνατο και με τη μετατροπή ενός υλικού που, σε ορισμένες περιπτώσεις, για ορισμένες μαριονέτες, έπρεπε να είναι πολύ συγκεκριμένο: έτσι η ασκητική φιγούρα του *Preah Muni Eysi*, στην Καμπότζη, έπρεπε να κατασκευαστεί με δέρμα αρκούδας ή πάνθηρα. Μια συνεδρία διαλογισμού μπορεί επίσης να απαιτείται πριν από την κατασκευή ορισμένων μορφών, όπως το Δέντρο της Ζωής ή η κούκλα-θεός κλόουν της Κεντρικής Ιάβας ή του Μπαλί (Ινδονησία).

Γενικότερα, η μεταμόρφωση ενός νεκρού υλικού σε μια υπέροχη μορφή έχει μια προφανή μυθολογική και θρησκευτική διάσταση. Στην Κίνα, λέγεται ότι το θέατρο σκιών δημιουργήθηκε για να επιτρέψει στον αυτοκράτορα *Wudi* (140-87 π.Χ.) να μιλήσει στη νεκρή σύζυγό του, ενώ το θέατρο *karagöz* στη Μέση Ανατολή δημιουργήθηκε για να αναστήσει δύο γελωτοποιούς, τον *Karagöz* και τον *Hacivat*, οι

οποίοι εκτελέστηκαν ενώ έδιναν παραστάσεις στο τζαμί της Bursa (Τουρκία). Αν και οι ιστορίες αυτές είναι φυσικά αμφισβητήσιμες, εκφράζουν ένα μοτίβο ή τουλάχιστον ένα πολιτισμικό μοτίβο. Το θέατρο σκιών έχει ξεπεράσει τα σύνορα και το θέμα του θανάτου που το διατρέχει είναι το πιο ανησυχητικό. Εκτός από τον τρόπο κατασκευής, η μυθική αξία αυτής της υλοποίησης των φωνών από τον κόσμο των σκιών θα μπορούσε να εξηγήσει τη λειτουργία εξορκισμού αυτού του θεάτρου.

Η τέχνη των σκιών μειώνει τον κόσμο από τρεις σε δύο διαστάσεις. Η ακριβής αναπαραγωγή του πραγματικού κόσμου δεν ενδιέφερε τους δημιουργούς αυτού του είδους. Εικονογραφικά, τα επίπεδα σχήματα ενός ζωγραφισμένου παπύρου ή της ζωφόρου ενός ναού είναι πολύ πιο κοντά στις δημιουργίες του καλλιτέχνη σκιών. Πράγματι, ο παραμυθός με τους εικονογραφημένους παπύρους του, συχνά ένας βουδιστής ιερέας, μπορεί να προηγήθηκε του μαριονετίστα, όπως φαίνεται να συμβαίνει στη νότια Κίνα, όπου το θέατρο σκιών συνδέεται με την έλευση των πλανόδιων βουδιστών ιερέων (βλ. Παραμυθάδες), οι οποίοι με τις περγαμνές τους για τα βασανιστήρια της κόλασης τρομοκρατούσαν τους ανθρώπους ώστε να συμπεριφέρονται καλά. Στους τοίχους των βουδιστικών και ινδουιστικών ναών στην Ανατολική Ιάβα, μπορεί κανείς να δει ιερά επεισόδια να απεικονίζονται, πάνελ προς πάνελ, με τρόπο που θυμίζει το μπαλινέζικο θέατρο μαριονέτων, ενώ στους ναούς της Ταϊλάνδης, οι ζωγραφιές θυμίζουν το στυλ του nang yai, του θεάτρου σκιών που παίζεται στην αυλή. Στο Angkor Wat(Καμπότζη), υπάρχουν επίσης χορευτικές ιστορίες με μαριονέτες ή μασκοφορεμένους ηθοποιούς. Στην Ινδονησία, το wayang beber, ή "θέατρο σε κύλινδρο" (ρολά υφάσματος, που απεικόνιζαν την ιστορία με εικόνες, ξετυλίγονταν καθώς η παράσταση συνεχιζόταν) θεωρείται ότι προηγήθηκε του wayang kulit, μιας τέχνης που δημιουργήθηκε, σύμφωνα με τους επαγγελματίες του, από τους wali, τους αγίους του Ισλάμ. Το θέατρο σκιών στην πραγματικότητα συρρικνώνεται σε μέγεθος ακολουθώντας τα σχήματα επίπεδων μορφών σε προσόψεις ναών ή ζωγραφισμένους παπύρους, και οι μορφές του είναι λεπτοδουλεμένες για χειρισμό. Μέσω της τέχνης του κουκλοθέατρου, οι επικές ιστορίες της θρησκείας μπορούν να αναπαρασταθούν στο χωριό ενός πιστού. Η μικρογραφία εξακολουθεί να λειτουργεί στο θέατρο των μαριονετών, αλλά το παραμύθι διατηρεί τη μυστικιστική του διάσταση. Οι φιγούρες μπορούν να μεγαλώνουν ξαφνικά ή να εξαφανίζονται αμέσως και οι επικές ιστορίες συμπυκνώνονται έτσι σε επίπεδες, εύκολα μεταφερόμενες φιγούρες που μπορούν να παρουσιαστούν από μια μικρή ομάδα.

Η δημιουργία και ο χειρισμός των σκιών απαιτεί μια σκέψη σε αρνητικό πεδίο. Πράγματι, στο σχέδιο της μαριονέτας, το μέρος που έχει αφαιρεθεί είναι το πιο σημαντικό. Αυτό που βλέπει ο θεατής ως λευκό πρόσωπο ή ως ενισχυμένο σχέδιο του ενδύματος είναι το τμήμα της μαριονέτας που έχει αφαιρεθεί. Ομοίως, κατά τον χειρισμό, η μαριονέτα μειώνεται σε μέγεθος και γίνεται πιο φωτεινή καθώς πλησιάζει στην οθόνη, ενώ γεμίζει την οθόνη καθώς ο χειριστής την τραβάει προς το μέρος του και την πηγή φωτός. Ενώ η τεχνική φαίνεται εύκολη, πρέπει να παραμείνει ουσιαστικά υποβλητική. Αυτό που ο κουκλοπαίχτης βλέπει ως πραγματικότητα είναι σε κάποιο βαθμό το αντίθετο από αυτό που βλέπει ο θεατής. Οι φιγούρες μπορούν να εξαφανιστούν γρήγορα και μια μαριονέτα μπορεί να μεταμορφωθεί έξυπνα σε μια άλλη. Αυτή είναι η κατ' εξοχήν μεταφορά του θεάτρου σκιών: ο μαριονετίστας βλέπει την πραγματικότητα, αλλά το κοινό παραμένει υποκείμενο της ψευδαίσθησης που δημιουργεί ο κόσμος των φαινομένων, οι θεατές "δεν συνειδητοποιούν ότι αυτές οι μαγικές ψευδαισθήσεις είναι ψεύτικες". Στην Ασία, αυτή η αντίληψη κατά την οποία η μαριονέτα είναι δημιουργία του μαριονετίστα φερόμενου ως θεού, είναι ευρέως διαδεδομένη. Η αισθητική του θεάτρου σκιών επιτρέπει σε ένα μόνο άτομο ή σε μια μικρή ομάδα, μέσω του φωτός και μιας διδιάστατης φιγούρας και της τεράστιας αλληλεπίδρασης των θεϊκών και κοσμικών δυνάμεων, να επικαλεστεί ήρωες και προγόνους και να μας οδηγήσει στο θάνατο και στο βασίλειο των δαιμόνων. Ο αφηγητής είναι πανίσχυρος: είναι ο θεός των μαριονετών. Μέσω της ικανότητάς του να αντιλαμβάνεται τη σκοτεινή πλευρά των πραγμάτων, ο καλλιτέχνης των

σκιών έχει πρόσβαση σε μυστηριώδεις και κρυφές διαδικασίες και ο μικρόκοσμος, που αντιπροσωπεύεται από τις μορφές του, ανοίγει το δρόμο προς τις μεγαλύτερες και ισχυρότερες δυνάμεις του σύμπαντος.²⁷

5.1 Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΩΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΑΥΛΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Η πρώτη γραπτή μαρτυρία του Καραγκιόζη σημειώνεται το 1941 στην εφημερίδα «Ταχύπτερος φήμη» όπου αναγγέλθηκε ότι στις 21 του 1841 θα παρουσιάζονταν στο Ναύπλιο η κωμωδία του Καραγκιόζη που είχε αντικείμενο τον Χατζ-Αββάτην και κουσζούκ-Μείμετην. Το 1852 ασκήθηκε κριτική στην ελληνική αστυνομία από την εφημερίδα «Αθηνά» καθώς ανέχονταν την παράσταση στα καφενεία του «λεγόμενου» Καραγκιόζη ενώ άλλοτε εμποδίζονταν αυστηρά και κατήγγειλε τις σκηνές ως αισχρές και άσεμνες που παρουσιάζονται από τα «νευρόσπαστα» βωμολοχικά ασιατικά θέατρα σε βαθμό οπού διέφθαρε όλη τη κοινωνία καθώς αρκετά παιδιά σύχναζαν στις παραστάσεις «αδιακόπως».²⁸ Το θέατρο σκιών συνδέεται με την συμβολική σημασία της σκιάς και την ενσωματώνει καθώς παρουσιάζει την αντανάκλαση της ζωής με τις δισδιάστατες επίπεδες του φιγούρες των οπείων οι σκιές τους προβάλλονται πάνω στην φωτισμένη οθόνη. Το θέατρο σκιών μετατρέπει την πραγματικότητα σε όνειρο. Τα στοιχεία ενός έργου αναγνωρίζονται εφόσον πλησιάζει την πραγματικότητα μεταμορφώνοντάς την και παραποιώντας την. Έχοντας ως κέντρο τον μπερντέ από την μία μεριά της οθόνης τοποθετείται ο καραγκιοζοπαίχτης ο οποίος είναι ο χειριστής των φιγούρων και από την άλλη πλευρά βρίσκεται ο άλλος συντελεστής, το κοινό. Μεταξύ των δύο αυτών συντελεστών δηλαδή των καλλιτεχνών της λαϊκής αυτής τέχνης(καραγκιοζοπαίχτη βοηθού, μουσικών , τραγουδοποιού) και των θεατών προβάλλεται με αφηρημένο τρόπο και αποδίδεται η πραγματική ζωή. Τόσο στον Ελλαδικό χώρο όσο και στην Τουρκία αποτελεί ένα δημοφιλές είδος ψυχαγωγίας. Το θέατρο σκιών συνιστά ένα ιδιαίτερο και μοναδικό αντικείμενο μελέτης σε επίπεδο τόσο ιστορικό όσο και πολιτιστικό ως προς την συνύπαρξη του και την κοινή διαδρομή του με το θέατρο σκιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Το Οθωμανικό και το ελληνικό θέατρο Σκιών σχετίζονται στενά και έχουν μια χρονική ακολουθία στην πορεία τους. Όταν ο karagoz σβήνει τότε γεννιέται ο Καραγκιόζης, ύστερα

²⁷ <https://wepa.unima.org/fr/theatre-dombres/>(Union Internationale de la Marionnette, Διεθνής Ένωση Μαριονέτας)

²⁸ Ημεροδρόμος, Η επίσημη «πρώτη» του Καραγκιόζη, 18 .8.2017

από τέσσερις αιώνες ζωής του Karagoz. Με μία ανεπηρέαστη συνέχεια το ελληνικό θέατρο σκιών εμφανίζεται για πρώτη φορά κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και η μορφοποίησή του λαμβάνει χώρα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα την περίοδο που το τουρκικό θέατρο σκιών βρίσκονταν στην εκπνοή του. Το ίδιο διάστημα με την παρακμή του οθωμανικού θεάτρου σκιών αποτελεί για το ελληνικό θέατρο σκιών ευκαιρία για να αποκοπεί από το τουρκικό Karagoz και την σταδιακή ανεξαρτητοποίηση του κατά τα τέλη 19^{ου} αιώνα όπου ξεκινά να συστήνεται ο Καραγκιόζης. Τα κύρια έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών αποτελούν υιοθεσίες των αντίστοιχων οθωμανικών προτύπων. Επί της ουσίας όμως λόγω του εξελληνισμού των έργων αυτών προκύπτει μία συνέχεια , οδηγούν στην χρονική συμπλήρωση του ιστορικού momentum και δεν αφήνουν την ύπαρξη κενών. Αναμφισβήτα ο Karagoz κληροδότησε το όνομα στον Έλληνα πρωταγωνιστή του θεάτρου σκιών καθώς και κείμενα πολλών έργων τα οποία είναι πολύ πιο παλιά καταγεγραμμένα από τα ελληνικά , κείμενα από τα οποία επηρεάστηκαν τα κείμενα του ελληνικού καραγκιόζη καθώς βασίστηκαν στα μοντέλα του τουρκικού Karagoz. Το ελληνικό θέατρο σκιών ενσωμάτωσε στοιχεία από την πλοκή, τον σκελετό, βασικούς διαλόγους. Επιπλέον, υιοθέτησε τυποποιημένα κομμάτια καθώς και χαρακτήρες. Αυτό είναι εφικτό να διαπιστωθεί από έργα με όμοια κείμενα καθώς με μια παράλληλη ανάγνωση των κειμένων. Εκτός αυτών των κοινών παραγόντων προκύπτει μια βαθύτερη ιδιομορφία που πηγάζει από την κοινή κοινωνική υποδομή που υπήρχε αιώνες με κοινούς διοικητικούς κανόνες και όμοιες αντιλήψεις και συμπεριφορές. Αναμφίβολα σαν λαϊκό θέαμα και προφορική παράδοση είναι απόλυτα ελληνικός. Όμως κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι ο Karagoz προηγείται χρονικά του Καραγκιόζη. Τα έργα που είναι ανώνυμα και συνιστούν προϊόντα κοινοκτημοσύνης και παράδοσης σε έναν κοινωνικό χώρο ρευστό λαμβάνουν στοιχεία και αφομοιώνουν από όπου υπάρχει δυνατότητα. Το ελληνικό θέατρο σκιών είναι χτισμένο πάνω στην δανειοδότηση των οθωμανικών προτύπων. Η υιοθεσία χαρακτηριστικών του Οθωμανικού θεάτρου είναι φυσιολογική. Ο Karagoz χρησιμεύει στον ελλαδίτη Καραγκιόζη διότι αποτελούσε αντιπροσωπευτικό πίνακα της οθωμανικής κοινωνίας την οποία γνώριζε η Ελλάδα και στην οποία εν μέρη συμμετείχε. Αρχικά ήταν ένα μέρος της Αυτοκρατορίας το οποίο επεκτάθηκε γεωγραφικά και ανεξαρτητοποιήθηκε πλήρως. Ο Καραγκιόζης μέσω της διακωμώδησης της καθημερινότητας καθρέπτιζε με ακρίβεια τον αγώνα της Ελλάδας να φύγει από την επίδραση που της ασκούσε η πολυεθνική Οθωμανική αυτοκρατορία της οποίας ήταν μέρος. Ο Καραγκιόζης αποτελεί την σύνοψη της δημιουργίας του σύγχρονου κράτους- έθνους. Με δικό του χαρακτήρα ακολουθούσε με ακρίβεια τα σημεία αναφοράς του Συντάγματος, των εθνοσυνελεύσεων, τον σουλτάνο καθώς και την σύμπραξη της Ευρώπης. Ο καραγκιόζης λειτουργεί σε ένα ευδιάκριτο πλαίσιο όπως είναι τα σύνορα της χώρας του. Διαθέτει ένα τυποποιημένο και αυστηρό σκηνικό που αποτελείται από δύο στοιχεία, το ένα είναι το σαράι , το δεύτερο η παράγκα του καραγκιόζη. Αποτελείται από δύο παρατάξεις τους Έλληνες και τους Τούρκους που βρίσκονται σε συνεχή επικοινωνία ,συνδιαλέγονται καθημερινά και έρχονται από την αρχή ως το τέλος αντιμέτωπες. Καθώς ο καραγκιόζης κατά την διάρκεια της διαδικασίας δημιουργίας ενός έθνους-κράτους μετασχηματίστηκε , φέρει μία εικόνα πως όλα είναι μεταβλητά ως προς τις ταυτότητες των ηρώων του ,τις αρχές και αξίες τους. Αντανακλά με ακρίβεια τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν οι Έλληνες να προσαρμοστούν στην νέα τους εθνική ταυτότητα και να αποβάλλουν τον οθωμανικό χαρακτήρα τον οποία ως τότε υπέμεναν. Τα παραπάνω γίνονται αισθητά από την αντίληψη που παρουσιάζουν οι ήρωες του καραγκιόζη για τον έξω κόσμο. Το αυτόματο μέσο καταγραφής της κοινωνικής πραγματικότητας αποτελεί αξίωμα για τη προφορική παράδοση. Αυτό συνεπάγεται πως το θέατρο σκιών ως μοναδική έκφρασή της μπορεί να είναι σήμερα ένα αρχείο της εποχής του. Η ικανότητα του θεάτρου σκιών να ασκεί κριτική για τα γεγονότα της εποχής ,σε ένα τόσο δημογραφικά όσο και ταξικά μεγάλο κοινό , αυτοσχεδιάζοντας, έφερνε τον καραγκιοζοπαίχτη στο σημείο να προσαρμόζεται ,να μιλά ίδια γλώσσα με εκείνο και να ταυτίζεται μαζί του. Ο Καραγκιόζης εκείνη

αντιστοιχεί αντιστοιχούσε κατά κάποιο τρόπο στα σημερινά Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και σκοπός του ήταν η επικοινωνία με τον μέσο άνθρωπο. Το θέατρο σκιών παραπληρωματικά λειτουργεί ως ένα ιστορικό στοιχείο που οδηγεί να αντιληφθούμε τα μεταβατικά και συνεπώς αρχικά στάδια ενός αρτισύστατου έθνους. Η επικοινωνία με το κοινό και η προσέγγισή του, η αντιμετώπιση της καθημερινότητας και η αναπαραγωγή της με όσο το δυνατόν ρεαλισμό συνιστούσε ένα ζήτημα επιβίωσης για τον Καραγκιόζη. Κατά συνέπεια, το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη μας δίνει λιγότερο επεξεργασμένες θέσεις από τις θέσεις της εθνικής ιστορίας μας. Στην πράξη, το θέατρο σκιών αναπτύχθηκε όταν η μισή Ελλάδα υπαγόταν ακόμη στον Οθωμανικό ζυγό. Ήταν τη περίοδο κατά την οποία ο Έλληνας αν και πλέον απαλλαγμένος από την Οθωμανική αυτοκρατορία δεν είχε συνειδητοποιήσει συναισθηματικά πως είχε παύσει να είναι Οθωμανός υπήκοος. Μετά από 400 χρόνια διάρκειας της κοινής πορείας του με την Οθωμανική αυτοκρατορία δεν είχε ακόμη προλάβει να διαγράψει την μέχρι τότε κοσμοθεωρία του και να υιοθετήσει νέα στάση. Ένωθε ακόμη μοιρασμένος μεταξύ ενός κόσμου πολυεθνικού και πολυπολιτισμικού μιας γνώριμης αυτοκρατορίας και σε έναν κόσμο από την άλλη πλευρά μιας φτωχής και Χριστιανικής χώρας. Αντίθετα με τους διανοούμενους που παράκαμψαν την σχέση της Ελλάδας με το Βυζάντιο και συνέδεσαν γρήγορα τους Νεοέλληνες με τους αρχαίους, ο λαός κράτησε ένα φυσιολογικό μέτρο σε αυτές τις αλλαγές, μετατρέποντας βαθμιαία την συνθετική εμφάνιση της κοσμοθεωρίας και της καθημερινότητάς του. Καθώς εκείνη την περίοδο τα έντυπα και τα βιβλία ήταν ελάχιστα, η έντονη συμμετοχή του Καραγκιόζη στα τεκτονόμενα εκείνης της χρονικής περιόδου ως ένα είδος μέσου ενημέρωσης, ήταν σημαντική ώστε να καταγραφούν οι αλλαγές. Το λαϊκό θέατρο δηλαδή αποτελούσε μια ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική περίπτωση άμεσης αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Η θέση του λαϊκού θεάτρου συνυφαίνονταν με το Σύνταγμα που όριζε ότι επαρχίες της Ελλάδας είναι όσες πήραν τα όπλα κατά της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και δεν θα τα ξαναπάρουν. Το σύστημα λογικής του ελληνικού θεάτρου σκιών κινούνταν μεταξύ δύο αντίθετων συνιστωσών. Τοποθετούσε από τη μία πλευρά τους Έλληνες Χριστιανούς έχοντας ως κέντρο την καλύβα του Καραγκιόζη και από την άλλη μεριά τοποθετούσε στο σαράι τους Τούρκους και τους Τουρκαλβανούς μουσουλμάνους οι οποίοι κινούνταν γύρω εκεί(σαράι). Αυτός ο άξονας είναι κυρίαρχος, λειτουργικός και άφθαρτος στο πέρασμα των χρόνων. Παρότι οι Έλληνες ξεκίνησαν να συγκεντρώνονται γύρω από τον κεντρικό πυρήνα του τότε Ελλαδικού χώρου, το ανώτατο σώμα εξουσίας εξακολουθεί να είναι το σαράι, δηλαδή ο πάσας και ο βεζίρης. Οι Τούρκοι και το σαράι χρησιμοποιούνται ως στόχος στο ελληνικό θέατρο σκιών αντανακλώντας κατά αυτό το τρόπο την ιστορική πραγματικότητα. Ο Μέσος Έλληνας δηλαδή θεωρεί το σαράι ως κέντρο της εξουσίας και το πολεμά. Στην πραγματικότητα όμως το σαράι αποτελούσε τη κατοικία του σουλτάνου, δηλαδή ήταν το παλάτι. Η απουσία του σουλτάνου από το σκηνικό του ελληνικού θεάτρου σκιών αποτελεί δείγμα σεβασμού στο πρόσωπο του απρόσιτου άρχοντα. Αυτό το αίσθημα σεβασμού προς τον σουλτάνο υποστηρίζεται από τους Έλληνες υπηκόους της Υψηλής πύλης και ισχύει ιδιαίτερος για τους Φαναριώτες που ήταν συνεργάτες του σουλτάνου. Αντί του σουλτάνου το ελληνικό θέατρο σκιών επιλέγει ως ανώτατη μορφή εξουσίας στο Ελλαδικό έδαφος, τον στρατιωτικό διοικητή, τον Πασά, στοιχείο που δείχνει σωστή ιστορική επιλογή. Στον Καραγκιόζη συχνά παρατηρείται μια εναλλαγή ανάμεσα στον πασά και τον βεζίρη, αυτή η εναλλαγή συνιστά αυθαιρεσία του λαϊκού θεάτρου. Μετά από την επανάσταση το σαράι εγκαθίσταται στην σκηνή και έχει λόγο ύπαρξης. Είναι η στιγμή όπου η ελληνική επανάσταση μεταφέρει το μήνυμά της και άμεσα μετατρέπεται σε τελικό στόχο τον Τούρκο. Αυτή ουσιαστική η μετατροπή του Τούρκου σε τελικό στόχο ως μεταφορά του μηνύματος της ελληνικής επανάστασης αποτελεί δομικά και ουσιαστικά την ποιοτική διαφορά ανάμεσα στον ελληνικό και του τουρκικό θέατρο σκιών όποτε έχουν ίδια πλοκή. Σε όλα τα έργα του ο Καραγκιόζης τοποθετεί το σαράι απέναντι από τη καλύβα του προκαλώντας από την αρχή του έργου αντιπαράθεση. Άλλο σημαντικό στοιχείο που ήταν γνωστό στους Καραγκιοζοπαίχτες κατά τον 19^ο αιώνα μέχρι τη συνθήκη της Λοζάνης, είναι πως θα ήταν ιεροσυλία να τοποθετηθεί ο σουλτάνος στη σκηνή καθώς κατείχε και ρόλο

χαλίφη ,δηλαδή θρησκευτικού ηγέτη ως απευθείας απόγονος του Μωάμεθ.²⁹ Δηλαδή η προσωπικότητά του είχε μεγάλη βαρύτητα. Βαρύτητα την οποία στον χριστιανικό κόσμο δεν διέθετε ο Παπάς και ο Πατριάρχης. Αυτή είναι η αιτία που δεν υπάρχει αναφορά στον Πατριάρχη ο οποίος εξακολουθεί να αποτελεί την ανώτατη δύναμη στην οποία λογοδοτεί το ελληνορθόδοξο μιλλέτ(Ομάδα μη μουσουλμάνων που για τους Οθωμανούς ήταν νομικά κατοχυρωμένη διοικητική μονάδα μέσα στο κράτος)³⁰. Αν και η αντιβασιλεία του Όθωνα ανακήρυξε την ανεξαρτησία της Ελληνικής εκκλησίας , όμως δεν κατάφερε να μειώσει την συναισθηματική εξάρτηση από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, στοιχείο που ο Καραγκιόζης σεβάστηκε. Καθώς το λαϊκό θέατρο συμβάδιζε με την εποχή του, ο Τούρκος προύχοντας ήταν ο στόχος του ελληνικού θεάτρου σκιών. Αυτό αποτελεί στοιχείο αφύπνισης του κοινού του για τη νέα του ταυτότητα και πρόκειται για επίθεση στον Τούρκο που τον είχε εξουσιάσει και κρατήσει στο καθεστώς της σκλαβιάς πάρα τη θέλησή του επί 400 χρόνια. Αυτή του η διαμάχη με τον Τούρκο προύχοντα παραμένει στοιχείο αναφοράς και περιστοιχίζεται από χαρακτήρες που διαθέτουν λειτουργική δύναμη και συγχρόνως έχουν ιστορική υπόσταση. Αντίθετα με τον ελληνικό Καραγκιόζη στον Τούρκο Karagoz δεν υπάρχει αντίστοιχος στόχος με εκείνον του Τούρκου του Έλληνα Καραγκιόζη. Στον Karagoz η κάθαρση επέρχεται ύστερα από την αποκάλυψη της απάτης ή πονηρίας του Karagoz, με την τιμωρία του ήρωα που χαρακτηρίζεται ως μικροαπατεώνας και ανήθικος. Αυτό το στοιχείο της τιμωρίας και της αποκάλυψης είναι στοιχείο που διατηρείται στον Καραγκιόζη από τον Τούρκο Karagoz. Στον Ελληνικό Καραγκιόζη η τιμωρία είναι το ξύλο από τον Τουρκαλβανό Βεληγκέκα ή τον θείο του, Μπαρμπαγιώργο. Παρόλο που έχουν αλλάξει πολλά από την πρώτη αναφορά στο θέατρο σκιών το 1841, υπάρχει αυτό το χαρακτηριστικό που ως τις μέρες μας παραμένει άφθαρτο , το οποίο είναι αυτός ο διαχωρισμός. Γύρω από την καλύβα συγκεντρώνονται οι Χριστιανοί και ο Εβραίος και απέναντι από την καλύβα βρίσκονται οι μουσουλμάνοι ως άρχουσα τάξη και οι Τουρκαλβανοί ως εκτελεστική εξουσία. Παρατηρώντας αντικειμενικά το λαϊκό θέατρο θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε σε τι βαθμό είναι ή πιθανόν όχι αναχρονιστικό εστιάζοντας στα ιστορικά στοιχεία. Σε μία τέτοιου τύπου αντικειμενική ανάλυση ίσως το λαϊκό θέατρο να θεωρούνταν ξεπερασμένο. Όμως είναι σε αυτό το σημείο εφικτό να τεθεί το ερώτημα αν οι κανόνες παραβιάζονται από το λαϊκό θέατρο ή την ίδια την ιστορία. Καθώς σε όλα ανεξαιρέτως τα θέατρα σκιών τηρούνται οι ίδιοι κανόνες ανεξάρτητα από την εποχή και το εκάστοτε σύστημα. Αυτό σημαίνει πως εφόσον ο Καραγκιόζης επιθυμούσε να επιβιώσει στον χρόνο δεν θα μπορούσε να παραβιάσει τους κανόνες. Ήταν λοιπόν αναγκαίο να χρησιμοποιήσει στη πλοκή του γνώριμους ήρωες , γνώριμες καταστάσεις καθώς και να έχει κοινό γλωσσικό ύφος. Αυτό σημαίνει πως δεν υπήρχε κάποιο πρωτότυπο σενάριο , ούτε επιτρέπονταν ανατρεπτικές αλλαγές στην προσέγγισή του μπροστά σε ένα ευρύ κοινό. Στην ουσία σε περιπτώσεις όπου υπήρχε αυτοσχεδιασμός γίνονταν σχόλια πάνω στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Εκείνη την χρονική περίοδο κατά την οποία η υπό Οθωμανική Αυτοκρατορία Θεσσαλία και Μακεδονία ακόμα υπήρχαν ζητήματα σχετικά με την ονομασία των όρων μιλέτ, έθνος και γένος . Αυτά τα ερωτήματα

²⁹ Μυστακίδου Κ. (2013). Ο Καραγκιόζης και ο Καραγκιόζ, σεμνοί πρόδρομοι των ΜΜΕ. *Μουσείο Μπενάκη*,σελ.159–178. <https://doi.org/10.12681/benaki.23>

³⁰<http://www.ime.gr/chronos/11/el/gr/religion/coexistence/millet.html>

απασχολούσαν τους ιστορικούς, τους πολιτικούς τους ανθρώπους του πνεύματος που έπρεπε να έχουν απαντήσεις για την σωστή κατεύθυνση του επαναστατικού κινήματος. Αξιοσημείωτο είναι ότι το θέατρο σκιών συμπεριέλαβε πλήρως στο έργο του τη θέση του μέσου Έλληνα. Τον 19^ο αιώνα δεν υπήρχε σύγχυση των σημασιών και των όρων μιλέτ και γένος για τον μέσο караγκιοζοπαίχτη. Ο όρος μιλέτ έχει μια λειτουργική και συγχρόνως συναισθηματικά βαρύνουσα σημασία κάτι που φαίνεται καθαρά στους χαρακτήρες του Караγκιόζη. Το θέατρο σκιών ουσιαστικά έκανε ίδιου τύπου ομαδοποιήσεις με το μιλέτ. Οι Έλληνες είναι απέναντι στους Τούρκους και ο Εβραίος τοποθετείται χωριστά. Στην Οθωμανική αυτοκρατορία διακρίνονται έξι μιλλέτ μεταξύ των οποίων πέντε χριστιανικά ,ένα εβραϊκό . Οι υπόλοιποι πληθυσμοί επρόκειτο για μουσουλμάνους διαφόρων εθνοτήτων έχοντας στη κορυφή τους βεζίρηδες και τους πασάδες. Αυτή είναι και η εικονιζόμενη στο θέατρο σκιών πραγματικότητα στοιχείο που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον. Αξιοπρόσεκτο είναι ότι στο ελληνικό θέατρο σκιών δεν υπάρχει αναφορά, λόγω του τότε βασιλέως Όθωνα (Καθολικός)και της Αμαλίας (Διαμαρτυρόμενη) και της καταγωγής του ζεύγους, στους ελληνορθόδοξους Σέρβους, Βούλγαρους και Αλβανούς. Ενδιαφέρον είναι επίσης πως δεν γίνεται αναφορά στον Καποδίστρια και άλλες μορφές του Αγώνα, σε άλλους λαούς των Βαλκανίων που πολέμησαν στο πλευρό της Επανάστασης και στους Βαυαρούς που σε θεωρητικό πλαίσιο διέθεταν χαρακτηριστικά που παρέπεμπαν σε διακωμώδηση και δημιουργία ηρώων βασισμένων στον τύπο τους. Τέτοια χαρακτηριστικά ήταν παραδείγματος χάρη η ένδυση τους, η προφορά τους , οι διατροφικές τους συνήθειες , ο τρόπος ζωής τους. Οι Βαυαροί ανήκαν στον Ελληνικό χώρο και σε εκείνους οι Έλληνες διέκριναν ένα είδος εξουσίας χωρίς μεγάλη διάρκεια. Αντιθέτως το σαράι ήταν πηγή έμπνευσης διακωμώδησης διότι ήταν και εκείνο ένα σύστημα εξουσίας δεδομένου τύπου και ισχυρό προς όλους τους Έλλη

5.1 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

Σε αυτή την θεματική ενότητα θα ασχοληθούμε με την ορολογία και τους ορισμούς του Θεάτρου Σκιών. Αρχικά θα αναφερθούμε στην έννοια της «δραματουργίας» . Ορίζουμε ως δραματουργία ότι συνδέεται με την μετατροπή μιας υπόθεσης ή ενός μύθου σε μία δραματική πλοκή. Πρόκειται δηλαδή για την διαδικασία κατά την οποία ένα δεδομένο και συγκεκριμένο περιεχόμενο μεταπλάθεται σε θεατρικό έργο από τον δραματουργό. Η δραματουργία του Караγκιόζη έχει παραδοσιακό χαρακτήρα. Αυτό μπορεί να διαπιστωθεί από το ρεπερτόριο ενός караγκιοζοπαίχτη που σε γενικές γραμμές συμπίπτει με εκείνο των υπόλοιπων караγκιοζοπαίχτων. Ούτως ή άλλως η τέχνη του θεάτρου Σκιών είναι μια προφορική τέχνη.³¹ Ο Σωτήρης Σπαθάρης, μαθητής του Θεοδωρέλλου και πατέρα του επίσης μεγάλου караγκιοζοπαίχτη Ευγενίου Σπαθάρη ανέφερε το εξής για τον Караγκιόζη ως τέχνη: *«Ούτε εγώ, ούτε κανένας караγκιοζοπαίχτης διαβάζει. Τις παραστάσεις τις ξέρουμε απόξω , όπως οι παραμυθάδες ξέρουνε τα παραμύθια τους. Δύο παραστάσεις του ίδιου έργου μπορεί να 'χουν άλλα λόγια και καλαμπούρια, αλλά το νόημα παραμένει το ίδιο. Άσε που πως θα παίζαμε διαβαστά την παράσταση , που όλοι οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες είμαστε αγράμματοι, μόλις που ξέρουμε να βάζουμε την υπογραφή μας»*³². Ανεξάρτητα αν ήταν ή όχι αγράμματοι οι караγκιοζοπαίχτες,(στοιχείο που για τον ίδιο τον Σωτήρη Σπαθάρη δεν ίσχυε καθώς συναναστρεφόταν προσωπικότητες όπως ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός ο οποίος έχει γράψει για τον Караγκιόζη του Σπαθάρη *«"Η τέχνη του Σπαθάρη*

³¹

Σηφάκης Μ. Γρηγόρης , η παραδοσιακή δραματουργία του Караγκιόζη,1984,εκδόσεις στιγμή

³²

Σπαθάρη Σωτήρη, Απομνημονεύματα Σ. Σπαθάρη και η τέχνη του Караγκιόζη, Αθήνα 1976, εκδόσεις Βέργος σελ. 212.

είναι στη βάση της λαϊκής ψυχής και ζωής και μακάριος όποιος την αντικρίζει με τη σοβαρότητα που της οφείλεται») , δημιουργούσαν τα έργα τους βασισμένοι ενστικτωδώς σε μία αρχαίων καταβολών τεχνική μνημονικής αυτοσχεδιασμού και οργάνωσης όπου δεν μεσολαβεί γραπτός λόγος. Σύμφωνα με τον Φώτο Πολίτη ο Καραγκιόζης αποτελεί μια από τις λίγες εκφάνσεις γνήσιας λαϊκής τέχνης που έχουν επιβιώσει στον αιώνα που ζούμε. Σε αντίθεση με άλλους τύπους λαϊκής τέχνης όπως τα κεντήματα ή τα υφαντά στα οποία πλέον στρέφονται με μια γενική παραδοχή ο πιο πολιτισμένος κόσμος , ο Καραγκιόζης στήνει τον μπερντέ του, την παράγκα του και το σαράι του από το πιο άγνωστο χωριό έως την πρωτεύουσα με την ίδια ακριβώς λιτότητα , δημιουργικότητα και την ίδια τεχνική αυτοσχεδιασμού. Σαν τέχνη επικράτησε με ραγδαίους ρυθμούς και οριστικά. Αυτό συνέβη χάρη στον καθαρά λαϊκό χαρακτήρα του. Κατά τον Φώτο Πολίτη «Το λαϊκό θέατρο δεν προϋποθέτει ελεύθερο ποιητή που στέκει μπροστά στη φύση μοναχικός “αντρίκεια” , αλλά μια κοινωνία περιορισμένη στα ήθη και τις ιδέες , μ’ενιαία κοινοβιακή σχεδόν ύπαρξη. Η κοινωνία αυτή δεν μπορεί να συλλάβει από μέσα της τον τραγικό άνθρωπο, το μοναχικό άτομο». Το λαϊκό θέατρο δεν συνιστά προϊόν μιας αντί-ατομικής κοινωνίας . Για τον λόγο αυτό οι ήρωές του δεν είναι άτομα ,αλλά τύποι. Συγκεκριμένα, οι τύποι αποτελούν συνθέσεις αναδημιουργίας της ζωής μέσω της κριτικής μιας ενωμένης ηθικά κοινωνικής ομάδας. Ακόμα και αν οι τύποι είναι φτιαγμένοι με μία υπερβολή αποτυπώνουν ένα είδος πρωτόγονης θεατρικής τέχνης , δηλαδή μιας τέχνης η οποία δεν κατέστρεψε τις βάσεις της παρόλη την επικράτηση του ατομισμού. Η αντίθεση μεταξύ της κοινωνίας και του ατομισμού με την ενιαία κοινοβιακή παρουσία της που επισημαίνεται από τον Πολίτη έχει κοινά στοιχεία με τη μία εκ των τριών αντιθέσεων που υπογραμμίζει ο Στίλπων Κυριακίδης για να αντιπαραβάλει τον λαϊκό πολιτισμό και τον νεότερο ευρωπαϊκό πολιτισμό, δηλαδή την αντίθεση του ατομικού και του ομαδικού. Ο θεατρολόγος Walter Ruchner, προβάλλει την άποψη περί της αντίθεσης ανάμεσα σε κοινωνία και ατομισμό δίνοντας έμφαση στην διαδραστικότητα και την ψυχική ενότητα μεταξύ του κοινού και του καραγκιοζοπαίχτη καθώς και τον καθοριστικό και ρυθμιστικό ρόλο του κοινού στην οργάνωση και διαμόρφωση της παράστασης καθώς και στον αυτοσχεδιασμό του καραγκιοζοπαίχτη. Κατά τον Von Sydow οι φορείς σε ενεργητικούς και σε παθητικούς. Ενεργητικός ονομάζεται αυτός που είναι ο δημιουργός του έργου σε οποιαδήποτε μορφή λαϊκού πολιτισμού αναφερόμαστε. Παθητικός φορέας είναι οι αποδέκτες του έργου που είναι εξίσου απαραίτητοι και απαιτητικοί με τους δημιουργούς. Ο ρόλος συνεπώς του αποδέκτη είναι ελεγκτικός είτε αναφερόμαστε σε θεατές τους καραγκιόζη είτε για κοινό των παραμυθιών ή έρχεται σε επαφή με προϊόντα των εικαστικών τεχνών , αυτό σημαίνει ότι ο δημιουργός(ενεργητικός φορέας) δεν μπορεί να υπερβεί τις καθιερωμένες και παραδοσιακές γραμμές της τέχνης του. Έτσι, προφυλάσσεται η σύμφωνη με τους πατροπαράδοτους κανόνες και ο ακριβής σχηματισμός των καλλιτεχνικών μορφών. Κάθε παράσταση του θεάτρου σκιών αποτελεί μία νέα δημιουργία. Ο ενεργητικός φορέας πραγματοποιεί τον έλεγχο μέσω απόρριψης και αποδοκιμασίας είτε μέσω της επιβράβευσης του έργου και της επιδοκιμασίας του. Για να καταφέρει ο καραγκιοζοπαίχτης την αποδοχή του έργου του και την επιδοκιμασία του από τους θεατές πρέπει να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες , τις προτιμήσεις, τις ανάγκες και τις επιθυμίες του. Από εδώ προέρχεται ο ατομικός και ομαδικός χαρακτήρας της λαϊκής τέχνης και από αυτό εξελίσσεται εσωτερικά καθώς δεν υπάρχει εξέλιξη στη νοοτροπία της μάζας η ανάπτυξη είναι το τέλειο ξεπέραςμα της λαϊκής τέχνης από το άτομο το οποίο έχει λυτρωθεί και θα επανεκτιμήσει ή θα αρνηθεί τις παραδοσιακές αξίες. Η επανεκτίμηση των κοινωνικών αξιών σημαίνει άρνηση των παραδοσιακών καλλιτεχνικών κανόνων δηλαδή των συμβάσεων της τέχνης και την αντικατάσταση από νέους ατομικούς αυτή τη φορά και όχι συλλογικούς εκφραστικούς τρόπους , αλλά και ύφος. για τον λαϊκό τεχνίτη όμως η επιδοκιμασία και η αποδοχή του έργου του από τους από τους παθητικούς φορείς συνεπάγεται με το μέτρο της επιτυχίας του το καμάρι του και την δόξα του. Όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες αφηγούνται ιστορίες από τη ζωή και από τις περιόδους που πραγματοποίησαν στις

οποίες δείχνουν την ευαισθησία τους σε σχέση με τις αντιδράσεις του κοινού. Όσο τυπικά είναι τα πρόσωπα και ο χώρος στον οποίον κινούνται αυτά αναφερόμαστε πάντα στις κωμωδίες και όχι στα ηρωικά έργα, άλλο τόσο είναι τυπικές οι καταστάσεις στις οποίες τα πρόσωπα συμμετέχουν δηλαδή οι πλοκές των έργων. Αν γίνει σύγκριση των μπλόκων αυτών και απομόνωση των βασικών τους κοινών χαρακτηριστικών μπορούμε να επισημάνουμε διάφορες τυπικές δραστηριότητες ή πράξεις οι οποίες πραγματοποιούνται από τα πρόσωπα κατά τη διάρκεια των κωμωδιών οι οποίες επίσης χαρακτηρίζονται κλασικές. Τέτοιες παραστάσεις είναι οι αρραβώνες του караγκιόζη, ο караγκιόζης γραμματικός, ο караγκιόζης φούρναρης, ο караγκιόζης βαρκάρης. Αυτά τα έργα ξεκινούν ή καλύτερα σχηματίζονται από μία ανάγκη ή έλλειψη του πασά μερικές φορές και κάποιου πλούσιου μπέη ο οποίος όμως δεν είναι άρχων του τόπου όπως παραδείγματος χάρη να βρεθεί ένας γαμπρός είτε ένας γραμματικός είτε ένας υπηρέτης και τα λοιπά. Η έλλειψη αυτή που συνιστά αφετηρία του έργου ακολουθείται από τη μεσιτεία του χατζηαβάτη. κάποιος αξιωματούχος του σαραγιού είτε μπέης δίνει εντολή στον χατζηαβάτη να βρει τον άνθρωπο τον οποίο χρειάζεται αναλόγως της περίπτωσης, μεταξύ πολλών γνωριμιών που έχει ως μεσίτης ή διαλαλώντας σ όλη την πόλη την ανάγκη αυτή του πασά. Στη συνέχεια για την εξέλιξη του έργου επόμενο βήμα είναι η συνεργασία του χατζηαβάτη με τον караγκιόζη. ο χατζηαβάτης ή κατευθύνεται στην καλύβα για να ρωτήσει τον караγκιόζη αν τυχόν γνωρίζει τον κατάλληλο άνθρωπο ή τελαλεί έξω από την καλύβα του караγκιόζη ενοχλώντας τον караγκιόζη ο οποίος αρχικά τον δέρνει στη συνέχεια αναλαμβάνει να τελαλήσει και ο ίδιος, ασχέτως αν το τελάλημα του караγκιόζη δεν είναι παρά ένα πλήθος ανοησιών οι οποίες του εξασφαλίζουν ξύλο από τον βεληγκέκα. Στην πρώτη εκδοχή ο Караγκιόζης εμφανίζεται πάντα ως ο κατάλληλος άνθρωπος που ο Χατζηαβάτης παρουσιάζει στον Πασά είτε στον Μπέη. Το επόμενο στάδιο είναι η ανάληψη της εργασίας από τον Караγκιόζη επομένως οι σκηνές όπου αυτή η διαδικασία δίνει εκδοχή και είναι όλες τυπικές αποτελούν το τέταρτο στάδιο της εξέλιξης της πλοκής. Μία άλλη εκδοχή είναι η εκφώνηση του τελαλήματος, η αποτυχία ανάληψης εργασίας του Караγκιόζη, η διαρκής απουσία του παρά την αποτυχία του ακόμα και αν δεν κατέχει κάποια επίσημη ιδιότητα ή σαφή λόγο με σκοπό να πραγματοποιήσει λειτουργία(εργασία), στοιχείο το οποίο αποτελεί το πέμπτο και σημαντικότερο στάδιο της εξέλιξης του έργου. Κατά την επανάληψη της ίδιας ενέργειας ο Караγκιόζης έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με άλλους χαρακτήρες του έργου και τους εξαπατά, τους χλευάζει, κλέβει το πορτοφόλι τους ή ζητά μία ιδιαίτερα υψηλή αμοιβή για τις υπηρεσίες που παρέχει, οργανώνει φάρσες, ιδιαίτερο στον Μπαρμπαγιώργο, τους δίνει ξύλο και ύστερα τους διώχνει, δηλαδή τους γελοιοποιεί. Ορισμένες φορές συμβαίνει και το αντίστροφο, δηλαδή ο Караγκιόζης γελοιοποιείται και δέρνεται. Αυτή όμως η αντιστροφή δεν αποτελεί παρά την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος καθώς δεν μεταλλάσσει τον χαρακτήρα του Караγκιόζη. Αυτή η ενέργεια επαναλαμβάνεται και ονομάζεται γελοιοποίηση. Ύστερα ο караγκιόζης είτε μπλέκει σε άσχημη κατάσταση είτε έχει ένα θετικό αποτέλεσμα, Δηλαδή να θριαμβεύσει, αυτό σημαίνει ότι είτε έχουμε ένα θετικό είτε αρνητικό αποτέλεσμα του ίδιου πράγματος. Πιο συγκεκριμένα πιθανόν να μπλέξει και υφίσταται βία ή την βρίσκει λύση και να γευματίζει στον πασά είτε να φεύγει με ένα πλούσιο φιλοδώρημα. Ο θρίαμβος ή διαφορετικά το μπλέξιμο αποτελούν τις τελικές πράξεις με τις οποίες ολοκληρώνεται το έργο. οι παραπάνω ενέργειες ή πράξεις αποκαλούνται λειτουργίες σύμφωνα με την ορολογία του ρώσου λαογράφου Vladimir Propp, Ο οποίος μελέτησε στα ρώσικα παραμύθια τις αντίστοιχες πράξεις και ανέδειξε την απαραίτητη σειρά της διαδοχής τους. Στον караγκιόζη όπως και στα παραμύθια λειτουργίες που διαδεχονται την αρχική ανάγκη με μια ορισμένη σειρά συνιστούν το βασικό σχέδιο, το στοιχείο της πλοκής. στοιχείο αυτό δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από μια αφηρημένη γενίκευση επιμέρους πλοκών του έργου. τόσο οι παίκτες όσο και οι θεατές έχουν γνώση του βασικού στοιχείου αυτού ή διαφορετικά του σχήματος το οποίο υπόκειται στις πλοκές η γνώση αυτή έχει κατά κάποιο τρόπο δεσμευτικό χαρακτήρα για τον ενεργητικό φορέα δηλαδή των караγκιόζοπαίχτη. επιπλέον η μορφή των λειτουργιών είναι γενετική γεννά δηλαδή ολοένα νεότερες πλοκές νεωτέρα έργα (όπως εν

παραδείγματι, ο καραγκιόζης δικηγόρος, ο καραγκιόζης αρχιτέκτων, ο καραγκιόζης χοροδιδάσκαλος). όμως αυτό δεν σημαίνει πως όλες οι νεότερες κωμωδίες του καραγκιόζη βασίζονται στο λειτουργικό σχήμα το οποίο περιγράφηκε παραπάνω. ισχύει κυρίως για τα έργα τα οποία μεταπήδησαν στο παραδοσιακό δραματολόγιο. υπάρχουν αρκετά άλλα τα οποία δημιουργήθηκαν βασισμένα σε λαϊκά αναγνώσματα πραγματικά περιστατικά επιθεωρήσεις ή και άλλες πηγές που παρέμειναν προσωπικές δημιουργίες και δεν έγιναν ένα κοινό κτήμα, ένα τέτοιο παράδειγμα είναι τα έργα τα οποία έγραψε τον καραγκιόζοπαίχτη γνωστός ως Βασίλαρος. Με την ορισμένη σειρά που ακολουθούν η μία την άλλη λειτουργίες είναι αυτές που προωθούν τη δράση κίνηση του έργου. θα ήταν δόκιμο να ονομαστούν δυναμικά στοιχεία πλοκής, ο συγκεκριμένος όρος βασίζεται στο δυναμικό μοτίβο του Tomashevskij. Που χρησιμοποιεί ο Dolezel βασικό όρο της θεωρίας του περί της θεματικής ανάλυσης λογοτεχνικών αφηγηματικών κειμένων, ο όρος αυτός δεν είναι ταυτόσημος αλλά αναλόγως με το δυναμικό μας στοιχείο. το μοτίβο αποτελεί την ελάχιστη υποδιαίρεση του περιεχομένου μίας σκηνής, περιεχόμενο το οποίο δίνεται να ταυτιστεί με μια φράση του κειμένου ή να εκφέρεται έτσι ώστε με συνοψίζει μια ενότητα του κειμένου μικρής έκτασης η οποία εκφράζεται μέσω ενός ρηματικού τύπου και μετατρέπεται την κατάσταση. Η έννοια του όρου δυναμικά στοιχεία αντιπροσωπεύει 2 μεγάλες ενότητες της πλοκής όπου πραγματοποιείται μια σύνθετη ή απλή ενέργεια ή πράξη η οποία αντιπροσωπεύει ένα κύριο στάδιο της πορείας της πλοκής.³³ πρέπει να αναφερθεί πως η εξέλιξη και η δράση του έργου όπως παρατηρήθηκε η ισοδύναμη με την ακολουθία των λειτουργιών η οποία δεν αποσκοπεί απαραίτητα στην παύση της έλλειψης του πασά σε όποιον βαθμό και αν αποτελεί την έναρξη της δράσης. ο αληθινός στόχος του έργου είναι να πραγματοποιούνται οι λειτουργίες κάθε μία με το δικό του σκοπό και κυρίως να γίνεται η γελοιοποίηση. Δεν έχει σημασία εάν ικανοποιείται ή όχι η ανάγκη του πασά ή του μπέη, συχνά δεν ικανοποιείται, καθώς ο καραγκιόζης δεν φτάνει στο σημείο να τις πραγματοποιήσει με επιτυχία. κάθε παράσταση, κάθε έργο και επιμέρους πλοκή αποτελεί τη συγκεκριμενοποίηση ενός αφηρημένου σχεδίου των λειτουργιών. ανάλογα με τις συνθήκες της παράστασης και την ανταπόκριση των θεατών κάθε συγκεκριμενοποίηση είναι πιθανό να είναι μεγαλύτερης ή μικρότερης έκτασης. μια παράσταση μπορεί να μεγαλώνει ή να μικραίνει είτε με την επανάληψη τις λειτουργίες της γελοιοποίησης διαδικασία κατά την οποία είναι πιθανόν να υπάρχουν λιγότερα ή περισσότερα πρόσωπα από αυτά που δέρνει ξεγυλάει και διώχνει όταν αγγίζεις το πέμπτο στάδιο της εξέλιξης της πλοκής. Η παράσταση κατά κύριο λόγο εμπλουτίζεται και μεγαλώνει πραγματικά με διαφορετικού είδους στοιχεία στις σκηνές διαλόγους και μονολόγους τα οποία ονομάζονται στατικά. Θετικά στοιχεία χαρακτηρίζουν τους φορείς των λειτουργιών δηλαδή τους χαρακτήρες ενός έργου. η αναλογία της εμπλοκής τους με τα γραμμικά στοιχεία τις λειτουργίες μη εξαρτώμενη των ειδικών συνθηκών μιας συγκεκριμένης παράστασης καθώς επίσης και τον ικανότητα ενός καραγκιοζοπαίχτη και την ανταπόκριση των θεατών. η επιτυχία και η ποιότητα μιας παράστασης θέατρο σκιών εξαρτάται συμπερασματικά από την αναλογία των δυναμικών στοιχείων και των στατικών. ειδικότερα τα στοιχεία που ονομάσαμε στατικά είναι το εξής. πρώτον υπάρχουν στοιχεία της όψεως σύμφωνα με την αριστοτελική σημασία δηλαδή σκηνικά και φιγούρες που διαθέτουν σταθερά χαρακτηριστικά προσώπου ορισμένους τρόπους κίνησης ντύσιμο τα οποία χαρακτηρίζουν τους συγκεκριμένους χαρακτήρες του έργου. Παραδείγματος χάρη συστατικό στοιχείο αποτελεί ο τρόπος κατά τον οποίο ως σταύρακας παίζει με το κομπολόι. Επιπλέον ένα στοιχείο χαρακτηρισμού μιας

³³ Σηφάκης Μ. Γρηγόρης, η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη, 1984, εκδόσεις στιγμή, σελ. 44-45

προσωπικότητας όπως του εβραίου ,συνιστά ο τρόπος ομιλίας των προσώπων αυτών δηλαδή ο τόνος της φωνής άμα είναι αυταρχικός, επίσημος, κολακευτικός ,το γλωσσικό ιδίωμα δηλαδή ο κυματισμός της φωνής και η προφορά, τα τραγούδια τα οποία τραγουδούν τα πρόσωπα όταν εμφανίζονται ,χαρακτηριστικές εκφράσεις και λέξεις των προσώπων. μέσω αυτών των λέξεων και φράσεων δημιουργούνται τυπικοί διάλογοι ή μονόλογοι που αποτελούν μέρη της πλοκής και σκηνές του έργου. παραδείγματος χάρη τέτοιος κλασικός μονόλογος είναι το «σενιάρισμα» του μπάρμπα Γιώργου. Τέτοιου τύπου διάλογοι πραγματοποιούνται του караγκιόζη και άλλων προσώπων όταν πρωτοεμφανίζονται. αυτό δεν συμβαίνει όμως με όλα τα πρόσωπα στο ίδιο έργο είτε με το ίδιο πρόσωπο σε διαφορετικές παραστάσεις ίδιου έργου. Οι διάλογοι αποτελούν συστατικά στοιχεία διότι δεν προωθούν τη στάση και σκοπός είναι να δώσουμε την περιγραφή του κάθε ήρωα και να προκαλέσουν γενιά κατ αυτό τον τρόπο. χρειάζεται κάθε φορά να πραγματοποιείται αυτή η περιγραφή του ήρωα διότι τα πρόσωπα είναι ήδη γνωστά στους θεατές από άλλα έργα. Ξέρετε από την επικοινωνία του πέφτει και του κενού ποια πρόσωπα και πόσα πρόσωπα θα παρουσιαστούν τελικά κατ αυτόν τον τρόπο δηλαδή δια της περιγραφής του χαρακτήρα, πρέπει να επισημανθεί ιδιαίτερος πως σε αυτό το σημείο το περιθώριο αυτοσχεδιασμού είναι αρκετά μεγάλα και σημαντικές είναι επίσης οι διαφορές από τον έναν караγκιοζοπαίχτη στον άλλο. Από αυτό διακρίνεται ο καλός караγκιοζοπαίχτης σε σύγκριση με τον μέτριο δηλαδή με ποιο τρόπο τελικά αυτές οι μάσκες ,αυτοί οι τύποι χρωματιστούν ,θα γεμίσουν ,θα ζωντανέψουν αυτοσχεδιάζοντας, παραλλάσσοντας και προσθέτοντας. Τα στατικά στοιχεία μπορούν να παραλλαχθούν και να μεταβληθούν ενώ οι λειτουργίες είναι σταθερές και δεν αλλάζουν ποτέ. Για να αναλυθεί η δομή και η αλληλουχία ενός έργου απαιτούνται λεπτότερα μεθοδολογικά εργαλεία έτσι ώστε να επισημανθούν τα κύρια στοιχεία που δημιουργούν το περιεχόμενο των κωμωδιών γενικότερα του θεάτρου σκιών. Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά σε ένα συγκεκριμένο παράδειγμα. Ο Χατζηαβάτης φτάνει στη καλύβα του Караγκιόζη εκτελώντας τη μεσιτεία και του χτυπά τη πόρτα , η σκηνή κατά την οποία αποφασίζει ο караγκιόζης αν θα βγει να ακούσει τον Χατζηαβάτη , παίζεται με αμέτρητες παραλλαγές και μπορεί να διαφέρει σημαντικά στην έκταση. Ο στόχος παραμένει ο ίδιος , παρουσιάζει και χαρακτηρίζει ένα βασικό ήρωα με την αμεριμνησία του , την τεμπελιά του, το ανεξάντλητο χιούμορ του και τον αυτοσαρκασμό του. Δείχνει την εικόνα που επικρατεί εντός της καλύβας του Караγκιόζη μεταξύ του ίδιου με τη γυναίκα του ,του ίδιου με τα παιδιά του , της μόνιμης πείνας του, τον φόβο της χωροφυλακής και των ονειρών φαγητού. Επιπλέον είναι σαφής η εικόνα της σχέσης Караγκιόζη-Χατζηαβάτη και είναι προφανές πως στατικές σκηνές τέτοιου είδους εμπλουτίζουν το έργο και αναδεικνύεται η δεξιότητα του караγκιοζοπαίχτη.

Παρακάτω θα γίνει αναφορά στους αντιπροσωπευτικούς ήρωες του θεάτρου σκιών. Αρχικά θα αναφερθούμε στον πρωταγωνιστή, τον Караγκιόζη. Ο χαρακτήρας του Караγκιόζη έχει ορισμένα στοιχεία όπως την εικόνα ενός ρακένδυτου, αγράμματος, πεινασμένου, άσχημου ,πάμφτωχου ανθρώπου ο οποίος όμως συγχρόνως είναι ένας καλός άνθρωπος, ανυπότακτος και έξυπνος. Αντιδρά στις καταστάσεις γύρω του με αντισυμβατικό τρόπο που καταδεικνύει τον ξεπερασμένο χαρακτήρα μιας εικονικά αδιατάραχτης και ακίνητης τάξης του κόσμου. Η αντιδράσεις του προβληματίζουν τις ανώτερες τάξεις καθώς κάθε παρέμβασή του χαρακτηρίζεται από σουρεαλισμό και κωμικές περιπέτειες καρναβαλικής αντιστροφής. Στο τέλος επανέρχεται η τάξη εφόσον προηγουμένως έχει αποτυπωθεί η λαϊκή θυμοσοφία που ενσαρκώνει ο καλοπροαίρετος κεντρικός ήρωας, Караγκιόζης. Ο δεύτερος βασικός ήρωας του Караγκιόζης είναι ο Χατζηαβάτης ή Χατζατζάρης κατά τον Караγκιόζη τον ίδιο. Η προσωπικότητα του αποτελεί κατά μία έννοια, το άλλο μισό του Караγκιόζη, καθώς ο Χατζηαβάτης είναι ένας συμβιβαστικός , διπλωμάτης , έχει καλή σχέση με τους ανώτερους του, ταυτόχρονα όμως προσπαθεί σαν φίλος εξίσου του Караγκιόζη να τον βοηθήσει εξυπηρετώντας τον πάσα ή οποιοδήποτε πρόσωπο της εξουσίας. Μπλέκεται στις πράξεις του Караγκιόζη ο οποίος τον διασύρει με το ανυπάκουο και αναρχικό πνεύμα του και ύστερα εκτίθεται σε πολλούς κινδύνους. Κύριοι

χαρακτήρες του Καραγκιόζη είναι επίσης, ο Κολλητήρης, ο Μπιρικόγκος ή Πιτσικόκος ή Μιρικόγκος, τα παιδιά του Καραγκιόζη.

Τα παιδιά του Καραγκιόζη παρουσιάζονται σαν έχουν αντιγράψει χαρακτηριστικά του πατέρα τους, σε ότι αφορά τις πανουργίες του και τα τεχνάσματά του. Οι κωμικές παραστάσεις του Καραγκιόζη ξεκινούν πάντα με τις ερωτήσεις γνώσεων του Καραγκιόζη στα παιδιά του. Μία επίσης σημαντική προσωπικότητα είναι αυτή της Αγλαΐας. Η Αγλαΐα είναι η σύζυγος του Καραγκιόζη, η οποία είναι οικογένειά του, αλλά δεν τον υποστηρίζει στις πανουργίες του. Αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας είναι αυτός του Σιορ Διονύσιου ή Νιόνιου. Ο Νιόνιος είναι ένας Ζακυνθινός ευγενικός ξεπεσμένος αριστοκράτης που βωμολοχεί με ευκολία τους γύρω του με ευφάνταστες κατάρες και υβριστικές εκφράσεις. Ορισμένες φορές παίζει τον ρόλο του ήρωα παρατηρώντας πως έχει ο χαρακτήρας του ηρωικά χαρακτηριστικά, άλλες φορές έχει τον ρόλο του γαμπρού. Εκπροσωπεί τη λόγια Ελλάδα. Στη σκηνή εμφανίζεται με μια σειρά δυτικότερων εκφράσεων. Ιδιαίτερη προσωπικότητα του Καραγκιόζη είναι ο Μπαρμπαγιώργος ο οποίος αντιπροσωπεύει έναν γενναίο και αγνό Έλληνα. Εμφανίζεται ως αήτητος που δεν αφήνει στον άλλο περιθώριο. Είναι ένας καλοπροαίρετος παρορμητικός ορεσίβιος, ένας αφελής που παρόλο που δεν τον πτοεί η εξουσία δεν αποδέχεται τις πράξεις του ανιψιού του, Καραγκιόζη, είναι ψηλός στο ύψος, εντυπωσιακό όμως είναι το θάρρος του και η μυϊκή του δύναμη. Ο Μπαρμπαγιώργος έχει καθήκον του να επουλώσει το γόητρο και τα τραύματα του λαού.

Αντιπροσωπευτική φιγούρα είναι και ο Σταύρακας, ένας υποτίθεται σκληρός άντρας που μιλάει μια περιθωριακή γλώσσα των τύπων που αποκαλούνται «κουτσαβάκηδες», φοράει ένα κρεμασμένο σακάκι δείγμα πως ανά πάσα στιγμή είναι ικανός να μονομαχήσει, παρουσιάζεται στη σκηνή χορεύοντας ζεϊμπέκικο, ξυλοκοπείται από τον Καραγκιόζη παρά τη δύναμή του, ο τρόπος που χορεύει καθώς και κάποιες αταξίες του, δείχνουν σύμφωνα με τα απομνημονεύματα Καραγκιοζοπαϊχτών πως ο Σταύρος κατά βάθος ήταν συμπαθής στον Καραγκιόζη και τον Καραγκιοζοπαϊχτή. Ο Σταύρακας συνοδεύεται από έναν ή δύο ακόλουθους εκ των οποίων ο ένας κρατάει ένα μαντολίνο και ο άλλος μία λατέρνα.

Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση του Μορφονιού ο οποίος είναι κοντός στο ύψος, έχει άσχημο πρόσωπο με τεράστια μύτη και μεγάλο κεφάλι και μια φωνή ιδιαίτερη όμοια με μια Καραμούζα, λόγω των χαρακτηριστικών του αυτών δέχεται αρκετό χιούμορ ή προσωπικότητά του. Πρόκειται για τυπικό παράδειγμα ατόμου που σχετίζεται στενά με τη μητέρα του και έχει την εντύπωση πως όλες οι γυναίκες νοιάζονται ποια θα προσέξει. Βασικός χαρακτήρας είναι επίσης ο Βεληγκέκας ο οποίος εκτελεί ανελέητα τις διαταγές του Πασά και αποτελεί τον φόβο όλων πλην του Μπαρμπαγιώργου που ασκεί βία πάνω του. Οι δύο τους είναι ακόμα ένα κωμικό ζευγάρι με αντίθετα και συμπληρωματικά στοιχεία. Ένας ήρωας που είναι ιδιαίτερα σημαντικός στην διαμόρφωση της πλοκής του Καραγκιόζη και στην εξέλιξη των παραστάσεων είναι ο Πασάς, ο οποίος είναι δίκαιος, σοβαρός, αφελής στις κωμικές κυρίως παραστάσεις όπου φαίνεται σαν απόγονος οικογενειάρχων/γερόντων που φάνταζαν ξεμωραμένοι. Στις κωμικές παραστάσεις ο Πασάς μιλώντας στην καθαρεύουσα παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στην ιδέα που έχει ένας λαϊκός άνθρωπος για ένα μεγαλοαστό καθώς πρέπει. Στα ηρωικά έργα, εμφανίζεται ως ύπουλος τύραννος και άσπλαχνος. Τέλος, η βεζυροπούλα αποτελεί επίσης μία βασική προσωπικότητα του ελληνικού θεάτρου σκιών. Είναι παραχαϊδευμένη και όμορφη, είναι η κόρη του Πασά ή του Βεζύρη. Στα κωμικά έργα είναι συνήθως μία ερωτευμένη και τσαχπίνα κοπέλα η οποία περιεργάζεται πως θα πείσει τον πατέρα της ο οποίος έχει παλαιικές αντιλήψεις να μη δημιουργεί εμπόδια στον έρωτά της. Είναι το έπαθλο του Μεγάλου Αλεξάνδρου και στα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη, ερωτεύεται έναν κάποιον καπετάνιο λεβέντη.

Κλασικές Παραστάσεις που προέρχονται από τον Καραγκιοζοπαϊχτή Δημήτρη Σαρντούνη είναι ο Καραγκιόζης γιατρός, καπετάν γκρης, ο Καραγκιόζης χαρτοπαίχτης, ο Καραγκιόζης φούρναρης, ο

χριστιανομάγος, ο караγκιόζης μάγος.

Σύμφωνα με τον Μενέλαο Λουντέμη το θέαμα του Караγκιόζη παρόλο που φαντάζει αφελές και συνάμα απλοϊκό εκ πρώτης όψεως, αλλά με το βλέμμα ενός ερευνητή θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε τα δύο μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, το τραγικό και το κωμικό, όπου διαγράφεται ελαφρώς η κοινωνική τους αποστολή. Η τραγωδία αναδεικνύει την γενναιότητα, την αυτοθυσία, την αρετή. Η κωμωδία επισημαίνει την απληστία, την ευτέλεια. Ο Λουντέμης αναφέρεται επίσης στην στρατηγική του λόγου στον Караγκιόζη, συγκεκριμένα στις απροσδόκητες συζεύξεις (όπως είναι παραδείγματος χάρη η φράση «απόψε θα ξεποδαριαστούμε στα γέλια» ή « ποιος κρούει την θύραν της πύλης μου και σείεται ο κώδων του κωδωνοστασίου μου;») καθώς και στη κυριαρχία των απροόπτων. Συχνά κατά την εξέλιξη του έργου οι προαναφερόμενες απροσδόκητες συζεύξεις μπορεί να μπερδέψουν τον Μπαρμπαγιώργο ο οποίος συχνά αναρωτιέται «τί λιέει ρε του έρμου;». Συχνά ο Караγκιόζης, λαμβάνοντας υπόψη την αφέλεια του θείου του, ασκεί πάνω του ένα πνεύμα εξυπνάδας χωρίς όμως κακή πρόθεση, διαφορετικά ο Караγκιόζης ως ήρωας θα έχανε την αγάπη του κοινού του. Ο Караγκιόζης γνωρίζει πως ο Μπαρμπαγιώργος είναι οικονομικά ευκατάστατος και τσιγκούνης ταυτόχρονα οπότε στηλιτεύει αυτή του την απληστία ποτέ όμως προς δικό του όφελος. Ο Караγκιόζης διατήρησε ακέραιη την δύσκολη του οικονομική κατάσταση, παρέμεινε φτωχός και ανώτερος χρημάτων. Είναι ένας άνθρωπος ολιγαρκής. Αρκείται στο να θυσιάζεται για ασήμαντα πράγματα τα οποία μεγαλοποιεί ή ακόμα και για σημαντικούς λόγους τους οποίους γελοιοποιεί. Μπορεί ο ήρωας να εξελίσσεται στο πέρασμα του χρόνου αλλά στο βάθος του ο χαρακτήρας του παραμένει αναλλοίωτος. Πίσω από την απλοϊκή του όψη ο караγκιόζης κρύβει σύνθετα και σοβαρά χαρακτηριστικά. Ένα από αυτά είναι η πτωχαλαζονεία του, στοιχείο που παρουσιάζει μία βαθιά ευρηματικότητα ψυχολογικού τύπου. Ο λόγος που αυτή η πτωχαλαζονεία δεν κάνει τον Караγκιόζη είναι η σατιρική διάθεση που υπάρχει σε αυτήν. Ο Караγκιόζης (θέατρο σκιών)σατιρίζει ανελέητα αυτούς που αποκαλεί ως «ψωροπερήφανους», δεν περιορίζεται όμως μόνο σε αυτούς ακριβώς γι'αυτό είναι άλλωστε και δημιουργός χαρακτήρων. Μέσω του Χατζηαβάτη σατιρίζει την δουλοπρέπεια. Με τον χαρακτήρα του πασά διακωμωδεί την άγνοια του ισχυρού και τον σκληρό αυταρχισμό. Μέσω του Βεληγκέκα σατιρίζει την ασυδοσία και την κρατική αυθαιρεσία. Με τον Σταύρακα διακωμωδεί την μαγκιά και με τον τύπο του μορφονιά σχολιάζει την ωραιόμανια και τον ναρκισσισμό.³⁴ Έχουμε συνηθίσει να παρατηρούμε τον Караγκιόζη από μία λοξή οπτική γωνία. Ο Караγκιόζης είναι όμως μία πολύμορφη και πολυεδρική προσωπικότητα. Προσαρμόζεται στα νέα ήθη κάθε εποχής, βρίσκει τα αδύναμα σημεία των ηθών αυτών και τα σατιρίζει καθώς τα παρατηρεί όλα με περιπαιχτικό βλέμμα και τα σχολιάζει με έντονο ύφος Αριστοφανικού χαρακτήρα. Σημαντική είναι και η παρατήρηση του Νίκου Εγγονόπουλου για τον ελληνικό Караγκιόζη. Συγκεκριμένα ο Εγγονόπουλος αναφέρει ότι ο Έλληνας Караγκιόζης είναι πατριώτης και βαθύς γνώστης των παραδόσεων και των αρετών της πατρίδας του. Αδιαφορεί όμως για την πατρίδα και την καταγωγή του δυνάστη στοιχείο προφανές από την άρνηση του ήρωα να αναγνωρίσει με όποιο τρόπο κάθε ειδική εθνικότητα του δυνάστη καθώς και από την απώθηση του δυνάστη από τον Караγκιόζη. Επιπλέον η αδιαφορία αυτή φαίνεται από την κατάταξη του δυνάστη από τον ήρωά, στην συνομοταξία των Τούρκων. Επιπλέον, ο Караγκιόζης δεν αποτελεί γενικά ήρωα-πρότυπο καθώς σατιρίζει εξίσου τον εαυτό του με τους άλλους ήρωες του θεάτρου σκιών(τύπους δηλαδή που συναντώνται και στη κοινωνία). Αν ο Караγκιόζης είναι η προσωποποίηση του λαού τότε δεν εξιδανικεύεται αυτός ο λαός καθώς σατιρίζεται μέσω του θεάτρου σκιών. Το γέλιο που προκαλεί στο κοινό δείχνει την ταύτιση του κοινού με τον ήρωα. Τα καμώματα του Караγκιόζη έχουν διδακτικό χαρακτήρα και όχι καθοδηγητικό. Αποκαλύπτουν στο κοινό τα ελαττώματα του ήρωα.

³⁴ Λουντέμης Μενέλαος, Караγκιόζης ο Έλληνας, 1981, εκδόσεις Δωρικός.

Η διδαχή και η αποκάλυψη έρχονται μέσω του γέλιου. Ο Καραγκιόζης προσκαλεί δηλαδή τους θεατές του να ξορκίσουν τον κακό του/τους εαυτό μέσα από το γέλιο, δεν ηθικολογεί από καθέδρας έχοντας απέναντι του το κοινό. Άλλωστε εφόσον και ο ίδιος ο καλλιτέχνης-καραγκιοζοπαίχτης δεν ανήκει σε κάποια καλλιτεχνική ή πνευματική ελίτ και είναι κι ίδιος μέρος του λαϊκού στρώματος το οποίο διακωμωδεί δεν θα μπορούσε να έχει υποδειγματικό χαρακτήρα το διδακτικό μήνυμα που θα περάσει στους θεατές του. Μέσω του θεάματος του Καραγκιόζη ο λαός σατίριζε, διαμόρφωνε τον εαυτό του και τον πολιτισμό-την νοοτροπία του. Γι' αυτό χρησιμοποιούσε τους λαϊκούς μύθους σαν βασικό συλλογικό μέσο του λαού. Πάνω στην τελευταία παρατήρηση έχει ενδιαφέρον η θεωρία του Κώστα Παπαϊωάννου σε σχέση με τον ρόλο του μύθου. Συγκεκριμένα υποστηρίζει πως μονό ο μύθος έχει τη δύναμη να συγκροτήσει σε κοινότητα την μάζα, να της χαρίσει σταθερότητα και να της δώσει θεμέλια και συνέχεια. Ο μύθος είναι ο μόνος που μπορεί να εκφράσει τον λόγο στην ίδια την γλώσσα της μάζας καθώς μέσω των μύθων κυρίως επιχειρεί να εκφράσει τις δικές της αξίες η μάζα και να τις αντιπαραβάλει γόνιμα και αποτελεσματικά στις αξίες της οργανωμένης κοινωνίας.³⁵ Ο Καραγκιόζης ταυτόχρονα αποτελεί μία τραγική και κωμική φιγούρα καθώς αυτή η κωμικό-τραγικότητα αποδεικνύει την ελληνικότητά του. Στο θέατρο σκιών δεν υπάρχει η αντίθεση του άσπρου-μαύρου ή του καλού-κακού. Τα παραπάνω συνυπάρχουν σε όλους τους κεντρικούς ήρωες του παραδοσιακού μπερντέ δηλαδή το καλό με το κακό και το μαύρο με το άσπρο και το αντίστροφο. Ο ρόλος δηλαδή και του καλού και του κακού εναλλάσσεται στους ήρωες στην εξέλιξη της παράστασης.³⁶ Ακόμα και ο Πασάς συχνά πέρα από τον συμβολικό του χαρακτήρα ως άτομο εξουσίας και ισχύος παρουσιάζεται και ως ένας σοφός άνθρωπος που συγχωρεί και νουθετεί. Το θέατρο σκιών διακρίνεται από τον χαρακτηριστικό διαχωρισμό του μπερντέ ανάμεσα στη παράγκα και το σαράι. Ο Καραγκιόζης δεν ενστερνίζεται τον δυτικό τρόπο σκέψης, δηλαδή τον μανιχαϊσμό, δηλαδή κάθε άποψης που δέχεται είτε μόνο το καλό είτε μόνο το κακό εξίσου όμως αποστασιοποιείται και από την ανατολίτικη μοιρολατρία, για τον λόγο αυτό και ας είναι στην οικονομική θέση που βρίσκεται εξωραΐζει παράλληλα την παράγκα του έχοντας την ίδια στιγμή το γνώθι σαυτόν, και υπενθυμίζοντας την τραγικότητα του ανθρώπου και την πολυπλοκότητα της ζωής. Επιπλέον εφόσον θεωρείται πως το θέατρο σκιών απομυθοποιεί κάθε σύμβαση και κατεστημένη αντίληψη, θα πρέπει να λαμβάνουμε τα μηνύματά των έργων του βλέποντάς τα με κυριολεκτική ματιά. Συνήθως παράλληλα με τον δειλό χαρακτήρα του Καραγκιόζη εμφανίζεται ένας ισχυρός χαρακτήρας ο οποίος συνήθως είναι ένας ηρωικός χαρακτήρας από το παρελθόν. Ο ήρωας στην εξέλιξη του έργου ταυτίζεται με τον Καραγκιόζη και συμμαχεί μαζί του στην συνέχεια. Ο Καραγκιόζης δηλαδή παρουσιάζεται στο έργο ως γενναϊόδωρος και συγχρόνως απατεώνας καθώς επίσης μπορεί να εμφανιστεί εξίσου ως καλός και την ίδια στιγμή σκληρός. Ο σκοπός του Καραγκιόζη δεν είναι να μας δείξει τότε κάποιος είναι είτε σκληρός είτε καλός, αλλά να μας κάνει να κατανοήσουμε πως το να συνδυάζει κανείς αυτά τα χαρακτηριστικά είναι πιθανόν και απαιτούμενο. Στο τέλος κάθε παράστασης επικρατεί το καλό.

5.2 Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΙΟΥ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΣΠΑΘΑΡΗ

Σε αυτήν την υπό ενότητα θα παρουσιάσουμε ενδεικτικά ορισμένες από τις πιο αντιπροσωπευτικά αποσπάσματα από παραστάσεις του Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη που διασώζονται σε γραπτή

³⁵ Παπαϊωάννου Κώστας, Μάζα και Ιστορία, 2003, εναλλακτικές εκδόσεις, σελ.103.

³⁶ Δημητριάδης Νικόλαος, Θέατρο Σκιών και Σάτιρα, εφημερίδα άρδην, 2013, σελ.61

μορφή. Αρχικά θα αναφερθούμε στους δύο Καραγκιοζοπαίχτες.

Ο Σωτήρης Σπαθάρης γεννήθηκε το 1892 στην Σαντορίνη και μεγάλωσε στο Μεταξουργείο, αγαπούσε το θέατρο και αυτό εκδηλώθηκε στον ίδιο μέσω του Καραγκιόζη. Μαθήτευσε στον Θόδωρο Θεοδωρέλλο και θεωρούνταν ο καλύτερος μαθητής του. Ο Θεοδωρέλλος υπήρξε μαθητής του Δημήτρη Σαρντούνη. Ξεκίνησε τις περιοδείες το 1909 παρουσιάζοντας ένα πλούσιο ρεπερτόριο εκ των οποίων περισσότερο από τριάντα έργα ήταν του ίδιου βασισμένα σε θέματα από την σύγχρονη ζωή και εμπνευσμένα από την ιστορία του έθνους. Ήταν ο πρώτος Καραγκιοζοπαίχτης που έφερε την διαφημιστική ρεκλάμα ένα χαρακτηριστικό είδος λαϊκής ζωγραφικής που ύστερα χρησιμοποιήθηκε κι από άλλους καραγκιοζοπαίχτες. Επιπλέον θεωρούνταν ως ο εμπνευστής της «αποθέωσης» του έμψυχου, δηλαδή του θεατρικού επιλόγου κυρίως των ηρωικών έργων στο οποίο ο Καραγκιοζοπαίχτης μαζί με τους βοηθούς του έπαιζε με κατεβασμένο τον μπερντέ. Μία κλασική παράσταση του Σωτήρη και μετέπειτα και του Ευγενίου Σπαθάρη είναι «ο Μέγας Αλέξανδρος και ο καταραμένος όφις». Όπως στις περισσότερες παραστάσεις, η σκηνή αριστερά παρουσιάζει τη καλύβα και στα δεξιά το σαράι του Πασά, ακούγεται ως μουσική ένα χασαποσέρβικο το οποίο χορεύει ο Καραγκιόζης και τα τρία παιδιά του. Στην πρώτη σκηνή της Α' πράξης, παρουσιάζεται ο Καραγκιόζης με τα παιδιά του. Ξεκινάει με ένα ελαφρύ κλίμα οπού μαλώνει τον γιό του Μυρικόγκο ότι τον κατάβρεξε, αναγγέλει την παράσταση και στέλνει τον κολλητήρι να πάρει ψωμί και φασόλια ο γιός του αναρωτιέται αν θα φάνε όλο το φαγητό και του απαντάει ο Καραγκιόζης πως αν περισσέψουν θα κάνουν ποδόλουτρο. Παραθέτω το απόσπασμα από την αντίστοιχη σκηνή: Καραγκιόζης: Γεια σου οικογένεια! Ε όπα! Α φχαριστώ κύριε μαέστρο. Μ' έκανες μούσκεμα γρουσουζή. Έγινα μούσκεμα τζαναμπέτη. Αξιότιμοι κυρίες, κύριοι καθίσατε απόψε να διασκεδάσετε. Απόψε ο μπερντές μας έχει μια ωραία και καλή παράσταση. Καθίσατε και διασκεδάστε. Θα παίξουμε τον Μεγαλέξανδρο και τον κατηραμένον όφιν. Μή φύγει κανένας. Θα φάμε, θα πιούμε και νηστικοί θα κοιμηθούμε. Κολλητήρι, Κολλητήρι: Παρών μπαμπάκο. Καραγκιόζης: Άντε να πάρεις μια πεντάρα ψωμί και ένα κιλό φασόλια. Κολλητήρι: Θα τα φάμε όλα τα φασόλια; Καραγκιόζης: Άμα περισσέψουν θα κάνουμε και ποδόλουτρο.

Στην δεύτερη σκηνή του έργου ο Χατζηαβάτης εκτελεί το τραγούδι του και στην συνέχεια ο υπασπιστής του Πασά του αναθέτει να τελαλήσει την διαταγή του Πασά να φονεύσει όποιος μπορεί το «καταραμένο» φίδι με αμοιβή εκατό λίρες και την κόρη του Πασά και κληρονομιά μετά τον θάνατό του τον θρόνο του Πασά. Ο Χατζηαβάτης ακολουθεί άμεσα την εντολή του υπασπιστή ο οποίος του απαντά να περάσει αφού τελειώσει, να αμειφθεί. Στην επόμενη σκηνή ο Χατζηαβάτης τελαλεί την διαταγή του Πασά μπροστά από το σπίτι του Καραγκιόζη και ύστερα από ένα σύντομο κωμικού χαρακτήρα διάλογο ο Χατζηαβάτης μεταφέρει το μήνυμα του Πασά στον Καραγκιόζη για να τον βοηθήσει στο τελάλημα. Ύστερα από την προετοιμασία του Καραγκιόζη από τον Χατζηαβάτη οι δύο ήρωες χωρίζονται για να τελαλήσουν το μήνυμα. Ο Καραγκιόζης αμέσως μετά σκέφτεται πως να εξαπατήσει και ταυτόχρονα να κερδίσει από τον Βεληγκέκα χρήματα. Στην συνέχεια, ο Καραγκιόζης βλέπει το τσαρούχι του Βεληγκέκα, και αφού ανταλλάσσουν λόγια ο Βεληγκέκας χτυπά τον Καραγκιόζη αφού τον σηκώνει ψηλά. Κατά την πέμπτη σκηνή του έργου ο Καραγκιόζης συναντά τον Χατζηαβάτη ο οποίος έχει τέσσερις λίρες μετά την ολοκλήρωσή του τελαλήματός του και κανονίζει πως να τις μοιράσει με τον Καραγκιόζη που προσπαθεί και εκεί να συμπεριφερθεί πονηρά ώστε να πάρει ο ίδιος όλα τα χρήματα. Έπειτα ο Χατζηαβάτης αποχωρεί αγανακτισμένος και ακολουθεί η επόμενη σκηνή στην οποία συμμετέχουν ο Καραγκιόζης και το κολλητήρι. Ο Καραγκιόζης χαρακτηρίζει παλιοκλέφτη και αχάριστο τον Χατζηαβάτη λέγοντας πως του δίνει να φάει κι εκείνος τον κλέβει μέσα στα μάτια του. Παραδέχεται όμως μετά πως ο ίδιος τον γέλασα αυτοσαρκάζοντας τον εαυτό του πως έχει φιλότιμο «εγώ έχω φιλότιμο, και που το έχω; στον αστράγαλο». Μετά από αυτό στέλνει τον κολλητήρι να πάρει μισό ψωμί και φασόλια. Ύστερα επαναλαμβάνεται η στερεότυπη ερώτηση του κολλητήρι «θα τα φάμε όλα μπαμπάκο;» και η στερεότυπη απάντηση του Καραγκιόζη «Όσα περισσέψουνε θα κάνουμε ποδόλουτρο». Ακολουθεί η Β' Πράξη και η 7^η σκηνή που παρουσιάζει την

παράγκα του Καραγκιόζη και την φωλιά του φιδιού. Στη σκηνή συμμετέχουν ο Καραγκιόζης και ο Μυρικόγκος. Ο Καραγκιόζης δείχνει στον γιό του μία τρύπα (την φωλιά) και του λέει πως δεν πρέπει να βγαίνει ποτέ μόνος του έξω γιατί από εκείνη τη τρύπα βγαίνει το καταραμένο φίδι. Ο Μυρικόγκος όμως θέλει να φωνάξει τον Νικολάκη τον φίλο του να παίξουν, ο Καραγκιόζης τον αφήνει να τρέξει να τον φέρει στη παράγκα. Ο Μυρικόγκος ακούει ένα θόρυβο νομίζοντας ότι τον ακολουθεί ο Νικολάκης. Φτάνει σπίτι, τον ρωτάει ο Καραγκιόζης που είναι ο Νικολάκης και ο Μυρικόγκος τον ρωτάει αν δεν τον βλέπει γιατί είναι εκεί, ύστερα του απαντάει ο πατέρας του πως αυτό είναι το φίδι και προσπαθεί να το διώξει. Στην όγδοη σκηνή εμφανίζονται ο Μπέης και ο Καραγκιόζης. Στην αρχή παρεξηγούνται μεταξύ τους οι ήρωες καθώς ο Καραγκιόζης αποκαλεί γέρο τον Μπέη, αφού συμφιλιώνονται ο Μπέης ρωτάει τον Καραγκιόζη μήπως είδε το θηρίο, εκείνος απαντά πως είναι στη τρύπα που βρίσκεται απεναντί του και αφού τον ρωτάει ο Μπέης αν το έχει δει ο Καραγκιόζης τον στέλνει να κανονίσει με τον Πασά τους γάμους λέγοντας του πως ο Σαμπάν Αγάς σκότωσε το φίδι. Στην 9^η σκηνή ο Μπέης αρχίζει και φοβάται το φίδι και δειλιάζει να το σκοτώσει ο Καραγκιόζης τον αποτρέπει από το να κατευθυνθεί προς τη παράγκα του, στη συνέχεια ο Μπέης βαράει το φίδι και το φίδι τον βάζει στο στόμα του. Ακολουθεί ύστερα η δέκατη σκηνή όπου το φίδι πλησιάζει στην παράγκα του Καραγκιόζη. Ο Καραγκιόζης βλέπει τα παπούτσια του φιδιού και του λέει να του τα δώσει γιατί ο ίδιος δεν έχει, τραβάει τα πόδια του για να μην το πιάσει το φίδι παρόλα αυτά το φίδι τον πιάνει και τον ρίχνει στο χώμα και από εκεί ο Καραγκιόζης το καλοπιάνει και τον αφήνει, μπαίνει όμως στη παράγκα του γιατί καταλαβαίνει την απάτη του Καραγκιόζη. Κατά την εξέλιξη του έργου στην σκηνή εισέρχονται ο Μυρικόγκος που ρωτάει τον πατέρα του ύστερα από την μετακίνηση της παράγκας στην φωλιά του φιδιού από το ίδιο το θηρίο που θα μένουν από εκείνη τη στιγμή και στο εξής, ύστερα παρουσιάζεται ο Νιόνιος ο οποίος αφού τραγουδήσει το τραγούδι του όπως συμβαίνει με όλους του ήρωες, ρωτά τον Καραγκιόζη αμά το φίδι είναι μεγάλο και προθυμοποιείται να το σκοτώσει. Έπεται μία κωμικό-τραγική σκηνή όπου ο Νιόνιος ακούει το βουητό του φιδιού και τρομοκρατείται, ο Καραγκιόζης τον σπρώχνει να χτυπήσει το φίδι αλλά καταλήγουν να τρέχουν αφού ο Νιόνιος κινδυνεύει να πιαστεί από το φίδι και ο Καραγκιόζης τον παίρνει πάνω του. Ακολουθούν άλλες δύο σκηνές με δύο βασικούς ήρωες του Καραγκιόζη, τον Μορφονιό και τον Μπαρμπαγιώργο. Στην 1^η, ο Καραγκιόζης ακούει βήματα, φοβάται μήπως είναι το φίδι και κάνει διάφορα πράγματα για να το αποκλείσει, μετά ακούει τον Μορφονιό με τον οποίο ανταλλάσσουν κωμικά λόγια αναφορικά με την εμφάνιση του δεύτερου και εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται πάλι το φίδι, ο Μορφονιός τρομάζει και λιποθυμεί, ο Καραγκιόζης επιχειρεί να τον συνεφέρει. Αντίστοιχα στην 2^η σκηνή ο Μπαρμπαγιώργος τραγουδάει το τραγούδι, και συναντά τον Καραγκιόζη που αντιλαμβάνεται πως ο θείος του ήρθε να σκοτώσει το φίδι και προσπαθεί να τον αποτρέψει, αφού εμφανιστεί το φίδι η σκηνή και πάλι τελειώνει με τον Μπαρμπαγιώργο να τρέχει να γλιτώσει. Στην συνέχεια, έρχεται ο Μέγας Αλέξανδρος, ακολουθεί διάλογος με τον Καραγκιόζη ο οποίος αφού ο Αλέξανδρος αναγνωρίζει τον Καραγκιόζη καθώς τον είχε γλιτώσει από κάποιους μάγεις που ήθελαν να τον φυλακίσουν γιατί έφαγε χωρίς να πληρώσει, του λέει πως ήρθε να σκοτώσει το καταραμένο ζώο, ρωτάει όμως τον Καραγκιόζη αν σκόπευε να πάει να το κάνει εκείνος, και ακολουθεί μια στιχομυθία που ο ένας θέλει να παραχωρήσει στον άλλο τη θέση του. (Αλέξανδρος: « Ορίστε λοιπόν φίλε μου να πας εσύ να μη σου πάρω εγώ την αράδα σου. Μπορεί να είναι τυχερό να τον σκοτώσεις εσύ»). Τελικά, η σκηνή λήγει με τον σκοτωμό του φιδιού από τον Αλέξανδρο και την αποστολή του Καραγκιόζη να ανακοινώσει στο σαράι τα νέα. Στις επόμενες σκηνές ο Καραγκιόζης παρουσιάζεται εκείνος ως αυτός που θανάτωσε το ζώο στον Χατζηαβάτη και μετέπειτα στον Πασά που ετοιμάζεται να τον κάνει γαμπρό του κατά την συμφωνία. Ο Καραγκιόζης μπαίνει μαζί με τον γάιδαρο που τον μετέφερε ως το σαράι, μέσα, και πηγαίνει προς τους μάγεις όπου ζητάει να φάει από όλα τα φαγητά που έβλεπε μπροστά του, σαρκάζοντας τον εαυτό του λέγοντας στον μάγιστρο: « Μωρέ

βάλε να φάω τώρα που είναι ευκαιρία». Στην συνέχεια, εμφανίζεται ο Αλέξανδρος στο σαράι , ζητάει τον Πασά , αποκαλύπτει πως εκείνος σκότωσε το φίδι και έτσι μαρτυρά την δολοπλοκία του Καραγκιόζη, και ο Πασάς βάζει να πετάξουν από το παράθυρο τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη , ο Καραγκιόζης στο μεταξύ θέλει να φάει και άλλο από τα μαγειρευτά του σαραγιού ακόμα και όταν βρίσκεται στο πάτωμα , κωμικοτραγικό στοιχείο του έργου. Στο τέλος ο Αλέξανδρος απαιτεί να το αναγνωριστεί από τον Πασά ο τίτλος προτού «παντρευτεί» την κόρη του , ο Πασάς δέχεται και στη συνέχεια ο Αλέξανδρος ως γνήσιος πατριώτης ελευθερώνει από τις φυλακές του σαραγιού όλους τους Έλληνες και ανακοινώνει του Πασά πως δεν θα παντρευτεί τη κόρη του γιατί αγαπά κάποια άλλη γυναίκα στη πατρίδα του και εκεί κλείνει η παράσταση ως εξής «Αντίο κυρ- πασά και εμείς οι Έλληνες προτιμούμε τη δόξα και όχι το χρήμα. Λοιπόν αξιότιμοι κυρίες, κύριοι η παράστασις έλαβε τέλος. Γειά σας , γειά σας μέχρι τα κονάκια σας» , λόγια του κεντρικού μας ήρωα, Καραγκιόζη.

5.3 Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΩΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ο Καραγκιόζης αποτελεί μία θεατρική μορφή. Η διαφορά με τα υπόλοιπα είδη του θεάτρου είναι πως οι «ηθοποιοί» είναι χάρτινες φιγούρες στην θέση των καλλιτεχνών. Παρόλο που παρουσιάζονται λοιπόν στον μπερντέ χάρτινες φιγούρες και το ύφος του είναι διαφορετικό σχετικά με αυτό που συνήθως βλέπουμε , ο Καραγκιόζης αποτελεί ένα σημαντικό μέρος της τέχνης του θεάτρου κι ο Καραγκιοζοπαίχτης είναι ένας θίασος σε μικρή κλίμακα με τις φιγούρες του , αντιπροσωπεύει δηλαδή μία μικρή ομάδα , ταυτόχρονα είναι σκηνοθέτης-σκηνογράφος, αναπαριστάνει όλους τους χαρακτήρες άρα είναι και ηθοποιός. Ο Καραγκιοζοπαίχτης συνεργάζεται πάντα με μουσικούς τουλάχιστον τα παλαιότερα χρόνια όπως την εποχή των Σπαθάρηδων και των Χαρίδημων, καθώς και με τεχνίτες. Ο Καραγκιόζης όπως συμβαίνει σε ένα λαϊκό θέατρο μοιάζει με ένα «ολικό θέατρο» , δηλαδή ένα τύπο σκηνικής τέχνης ο οποίος χρησιμοποιεί εκτός της φωνής και της μίμησης και την παντομίμα, τον χορό , το τραγούδι . Επιπλέον, σε μερικές στιγμές παλαιότερων παραστάσεων , έπαιζαν στις αποθεώσεις με κατεβασμένο το πανί του μπερντέ και φαίνονταν συνήθως οι ηθοποιοί, δηλαδή οι βοηθοί του καραγκιοζοπαίχτη ή παιδιά.³⁷ Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η δημιουργία των σκηνικών μιας παράστασης Καραγκιόζη. Τα σκηνικά ζωγραφίζονταν από λαϊκούς ζωγράφους όπου τα σκηνικά που αναπαρίστανται φαίνεται να προβάλλουν στραμμένα προς τη πλευρά των θεατών και μέχρι την εποχή μας εξακολουθούν οι ζωγράφοι να δημιουργούν κατά αυτόν τον τρόπο. Επιπλέον, αρκετοί ζωγράφοι μοντέρνοι ή λαϊκοί ή του Καραγκιόζη , ζωγραφίζουν το μοντέλο τους σαν να φαίνεται από πολλές μαζί γωνίες σαν να βρίσκεται τότε στη μέση τότε δίπλα στο αντικείμενο κι από κάτω σαν αυτό να φαίνεται από τους πρόποδες κάποιου λόφου ενώ βρίσκεται στην κορυφή. Η ζωγραφιά δηλαδή των σκηνικών του Καραγκιόζη δεν είναι φωτογραφική αλλά ονειρική και μια εικόνα προερχόμενη από τη μνήμη μας. Συνεπώς, η απόδοση καθώς και τα μαγευτικά χρώματα του χώρου καθώς και η ιδιαίτερη πλοκή και γλώσσα του Καραγκιόζη μας μεταφέρουν σε ένα βαθύ και πιο αληθινό κόσμο από τον καθημερινό , σε ένα μέρος της θεατρικής τέχνης. Η θεατρική λειτουργία του χώρου του Καραγκιόζη διαφέρει από τη λειτουργία του στη καθημερινή ζωή, δηλαδή στο ρεαλιστικό θέατρο. Έτσι η απόσταση ανάμεσα στον Σαράι και τη καλύβα του Καραγκιόζη μπορούν να υπάρξουν το σημείο μάχης μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων αν αυτό εξυπηρετεί την πλοκή, χωρίς να γίνει αντιληπτό από τον Βεζύρη. Χαρακτηριστικό είναι πως η στάνη του Μπαρμπαγιώργου κανονικά βρίσκεται αρκετά μακριά από την καλύβα του Καραγκιόζη , παρόλα αυτά ακούγεται η φωνή του στον μπερντέ στο γνωστό «σενιάρισμα», δηλαδή μια σκηνή όπου ο μπαρμπαγιώργος ταξινομεί τα άπειρα μικροαντικείμενα που κρατάει, έτσι ώστε να φύγει από τη στάνη του και να γυρίσει τον κάμπο. Συμπεραίνουμε λοιπόν σε αυτό το σημείο ότι η ζωγραφική

³⁷ Εγώ, Ο Καραγκιόζης « 1922-2022, Ταξιδεύοντας έναν αιώνα με το τραίνο» Κατάλογος μιας έκθεσης, Γιάγκος Ανδρεάδης, Ίδρυμα Βασίλης Παπαντωνίου , 2022, σελ. 62-63.

αναπαράσταση του χώρου του Καραγκιόζη και η θεατρική διαδικασία είναι συμβατικές αναφορικά με την καθημερινότητα που ερμηνεύεται ελεύθερα. Στον Καραγκιόζη επικρατούν κι άλλα ζωγραφικά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα βασικό στοιχείο αποτελούν οι φιγούρες ,ζώα, έπιπλα ,σκηνικά αντικείμενα που εμφανίζονται στις παραστάσεις του. Ζωγραφικό στοιχείο είναι και ο ίδιος ο μπερντές, διάφορα μέρη του οποίου είναι ζωγραφιστά , ιδιαίτερα το ογκώδες ορθογώνιο πανί κάτω από το φωτισμένο τμήμα από το οποίο διακρίνονται οι φιγούρες και ορίζεται ως «ποδιά». Επιπλέον, ζωγραφικό στοιχείο του Καραγκιόζη μπορούν να θεωρηθούν οι ρεκλάμες , τις διαφημίσεις δηλαδή των παραστάσεων. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στον Καραγκιόζη είναι τα χρώματα που πωλούνται σε χρωματοπωλεία. Τα χρώματα εμπλουτίζονται από πιο φωτεινές αποχρώσεις με την χρήση τέμπρας. Συγκεκριμένα , στις φιγούρες ,ειδικά στις πλαστικές ή τις δερμάτινες χρησιμοποιούνται ιδιαίτερα χρώματα που ονομάζονται ανιλίνες και η σινική μελάνη που είναι αναλυμένη με οινόπνευμα και αν πρόκειται για μια ευκολότερη διαδικασία χρησιμοποιείται ο χρωματιστός μαρκαδόρος οιοπνεύματος. Το χρώμα στη ζωγραφική του Καραγκιόζη είναι αρκετά τολμηρό και πλούσιο χωρίς παρόλα αυτά να γίνεται εύκολα αυθαίρετο. Όμοια είναι και με το σχέδιο που όπως συμβαίνει γενικά στη λαϊκή ζωγραφική , είναι απλό χωρίς όμως να χάνει από πειστικότητα και αληθοφάνεια. Βέβαια, ανάλογα με τον χαρακτήρα, άλλες φορές τα πρόσωπα και το σώμα αποτυπώνονται με μία υπερβολή όπως συμβαίνει με τη περίπτωση του Μορφονιού ή με το κεφάλι του Καραγκιόζη που παρουσιάζει ομοιότητες με μάσκα αρχαίας τραγωδίας ή με τον Καρνάβαλο, και άλλες φορές αποτυπώνονται με μία εξιδανίκευση όταν ζωγραφίζονται νέοι ερωτευμένοι της «καλής κοινωνικής τάξης». Επιπλέον , πρέπει να σημειωθεί πως το διακοσμητικό στοιχείο του Καραγκιόζη είναι πλούσιο παρόλο που ο ίδιος είναι ένας φτωχός ήρωας, δηλαδή τα ζωγραφικά του στοιχεία , οι στολές των τούρκων αξιωματικών ή των παλικαριών , τα σκηνικά και οι ρεκλάμες έχουν μία πλούσια εικόνα. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει σαφώς το προσωπικό στοιχείο σε κάθε δημιουργία , δηλαδή το ταπεραμέντο του καλλιτέχνη. Ο Γιώργος Χαρίδημος γιός του μεγάλου καραγκιοζοπαίχτη Χρήστου Χαρίδημου , έφτιαχνε παραδείγματος χάρη δερμάτινες φιγούρες και σκηνή από χαρτί. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω , ο Καραγκιοζοπαίχτης είναι ο ίδιος μια μικρογραφία ενός θεατρικού θιάσου. Συγκεκριμένα σχεδιάζει ο ίδιος την υπόθεση του έργου, εκείνος πραγματοποιεί όλα τα λεκτικά ευρήματα, τα πρωτότυπα και τα παραδοσιακά καλαμπούρια , εφευρίσκει τους αυτοσχεδιασμούς οι οποίοι ζωντανεύουν στο πανί σε μία πλοκή. Ο καλλιτέχνης θεωρεί πως η παράσταση δεν είναι επάγγελμα του άλλα επιτέλεση λειτουργήματος.Επιπλέον, ο καραγκιοζοπαίχτης γνωρίζει πότε εμφανιστεί στον μπερντέ η φιγούρα κάθε χαρακτήρα και επιβλέπει την τακτοποίηση των φιγούρων στην πίσω πλευρά του μπερντέ έτσι ώστε να βρίσκονται με ευκολία κατά την διάρκεια του θεάματος. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί η απόφαση που λαμβάνεται από τον καλλιτέχνη για την επιλογή της μουσικής παρουσίασης ενός τραγουδιού στη παράσταση καθώς επίσης και η δυνατότητα της μουσικής εκτέλεσης από τον ίδιο τον καραγκιοζοπαίχτη. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι φιγούρες κινούνται από τους βοηθούς του καλλιτέχνη με εξαίρεση τη περίπτωση όπου είναι ιδιαίτερα δύσκολες φιγούρες , οπότε τις αναλαμβάνει ο καραγκιοζοπαίχτης. Τα ποικίλα σκηνικά εφέ της παράστασης ακούγονται χάρη στη συμβολή των βοηθών του καλλιτέχνη. Τέτοιο σκηνικό είναι για παράδειγμα η σφαλιάρα η οποία αποδίδεται από μια δέσμη από χαρτόνια και το ποδοβολητό της μάχης το οποίο ακούγεται χάρη στη συμμετοχή και του ίδιου του καραγκιοζοπαίχτη που προσθέτει άγριες φωνές ή άλλους ήχους. Το γεγονός πως όλες οι φωνές στη παράσταση του Καραγκιόζη έβγαιναν από έναν έμπειρο καλλιτέχνη πρόσθετε μια ξεχωριστή μαγεία στο θέατρο του Καραγκιόζη ή σύμφωνα με την άλλοτε ονομασία του στον 20° αιώνα , στο Καραγκιοζοθέατρο. Σήμερα, συμβαίνει σε μία επαγγελματική παράσταση Καραγκιόζη σε έναν βαθμό , δύο καραγκιοζοπαίχτες να μοιράζονται τους

ρόλους του έργου. Επιπλέον, τα έργα του Καραγκιόζη δεν είναι πάντα του ίδιου χαρακτήρα. Στις μέρες μας συνηθίζεται να παίζονται περισσότερο τα κωμικά έργα του θεάτρου σκιών τα οποία μπορεί να διαθέτουν μαγικά στοιχεία, μία δραματική πλευρά ακόμη και κοινωνικά στοιχεία, σε αυτού χαρακτήρα τα έργα επικρατεί η κωμική πλευρά. Υπάρχουν επίσης και τραγικά έργα όπου κι εκεί εμφανίζεται το κωμικό στοιχείο, όμως επικρατεί το σοβαρό και συγκινητικό στοιχείο που αποτελεί το βασικό ύφος τέτοιου είδους έργων. Αυτά τα έργα μετέδιδαν (σε μια εποχή όπου το ελληνικό θέατρο σκιών αντικαθιστούσε την ιστορική εκπαίδευση στην Ελλάδα), πατριωτικά μηνύματα.

Ο Καραγκιόζης ήταν πάντα μέχρι αυτή την εποχή ένας συνδυασμός παραδοσιακών στοιχείων και εκσυγχρονισμών. Τα έργα που παίζονται στις μέρες μας εξακολουθούν να βασίζονται στις αρχές, στις καταστάσεις, στα μοτίβα από παλαιότερες παραστάσεις που εκσυγχρονίζονται διαρκώς σε ορισμένα σημεία. Αδιαμφισβήτητη, η προφορική παράδοση και μετάδοση της τέχνης του Καραγκιόζη και συνεπώς δεν υπάρχει απόλυτη ταύτιση με το κείμενο όπως συμβαίνει στο θέατρο της πρόζας, συνιστά έναν αποφασιστικό παράγοντα για τον διαρκή διάλογο των πρωτότυπων και των παραδοσιακών στοιχείων. Σύμφωνα με τον Θεόδωρο Χατζηπανταζή, το θέατρο σκιών του 1890, δανείστηκε υλικό από τα υπόλοιπα λαϊκά θεάματα της εποχής. Πήρε στοιχεία από τις κωμωδίες της μπάτας, συγκεκριμένα ενσωμάτωσε το χαρακτηριστικό των ομηρικών ξυλοφορτωμάτων το οποίο ήταν άγνωστο στον Τούρκικο Καραγκιόζη ως προς τη συχνότητα του και την σπουδαιότητά του. Επιπλέον ενσωμάτωσε στοιχεία από τα πατριωτικά, ιστορικά, ηρωικά δράματα και από την παντομίμα.

³⁸ Επιπρόσθετα, επισημαίνει πως οι λαϊκές καταβολές καθώς και η επαρχιακή σε μεγάλο ποσοστό καταγωγή των καραγκιοζοπαιχτών συνέβαλαν να αποτυπώσουν τους ήρωες με μεγαλύτερη αυθεντικότητα, ακρίβεια και ζωντάνια τέτοιου χαρακτήρα σαν αυτό που διέθεταν οι πρωτευουσιάνοι κωμειδολογογράφοι. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά των Καραγκιοζοπαιχτών βοήθησαν ώστε να μην παραλείπουν την κοινωνική τάξη των ηρώων καθώς και την γεωγραφική τους προέλευση. Αυτός είναι ο λόγος που οι χαρακτήρες των «μαστόρων» καθιερώθηκαν. Ως προς τη λαϊκότητα των καραγκιοζοπαιχτών έχει ενδιαφέρον να ανατρέξουμε στην θεωρία του Μιχάλη Μερακλή στην εφημερίδα «Ρήξη», τόμο 93, 16.7.2017 που αναφέρεται στην γλώσσα του Καραγκιόζη. Ο λαογράφος Μιχάλης Μερακλής δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην αιτιολόγηση της χρήσης μίας ιδιαίτερης μορφής καθαρεύουσας τόσο στις τεχνικές και πρακτικές οδηγίες όσο και στα έργα του Καραγκιόζη. Σχολιάζει πως η συνήθεια αυτή των καραγκιοζοπαιχτών ως λαϊκών καλλιτεχνών οφείλεται στην επιθυμία τους να σεβαστούν την επίσημη γλώσσα που χρησιμοποιείται από το κράτος και να δώσουν έναν πιο επίσημο χαρακτήρα στο έργο τους καθώς θεωρούν πως η καθαρεύουσα είναι η γλώσσα που ενώνει τον λαό με ανώτερα πολιτιστικά στοιχεία όπως είναι η θρησκεία τους. Χαρακτηρίζει υπέροχο το γεγονός ότι μολονότι ο Καραγκιόζης διακωμωδεί κοινωνικές συμβάσεις, σχέσεις, καταστάσεις εξαιρεί την εκφραστική ποικιλία της ελληνικής γλώσσας και την αντιμετωπίζει ως μία πλατιά ενωτική περιεκτικότητα. Με τον τρόπο αυτό οι καλλιτέχνες δείχνουν πως αντιμετωπίζουν το γλωσσικό ζήτημα με μία ιδιαίτερη δική του προσέγγιση που το διαφοροποιεί από το κοινωνικό ζήτημα με την αυθόρμητη διεύρυνση της ελληνικής γλώσσας από την υπερκαθαρεύουσα μέχρι τα γλωσσικά ιδιώματα (όπως του Νιόνιου, Μπαρμπαγιώργου).³⁹ Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο Καραγκιόζης έχει δανειστεί από τα άλλα θεατρικά είδη και χωρίς να εμφανίζει κάποια δική του πρωτοτυπία, το στοιχείο της φαντασμαγορίας. Αυτό ήδη μπορούμε να το παρατηρήσουμε στο έτος 1918 κατά τη διάρκεια του οποίου ο Καραγκιοζοπαιχτής Μανωλόπουλος μεγέθυνε την οθόνη από 1.70 σε 1 μέχρι 5 μέτρα.

³⁸ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890, Αθήνα 1984, Στιγμή, σελίδες 51-52

³⁹ <https://ardin-rixi.gr/archives/13041>

Επιπλέον ο караγκιοζοπαίχτης Χαρίλαος ο Θεσσαλονικιός πρόσθεσε δύο σκηνικά για την εναλλαγή των εικόνων και άλλαξε την σκηνή. Στην περίπτωση του Μανωλόπουλου υπάρχει επιρροή από τον κινηματογράφο ενώ η δεύτερη παρέμβαση παρουσιάζει επιρροή από το θέατρο. Στην πορεία υπήρξαν αρκετές αλλαγές και «βελτιώσεις» όπως είναι η αύξηση των φιγούρων, τα σκηνικά εφέ, η τακτική αλλαγή της σκηνογραφίας (αλλαγή του σεραγιού κάθε δύο μέρες), η καθιέρωση της «σούστας» μηχανισμού που επέτρεπε να γυρίζουν οι φιγούρες, ακόμα και κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι φιγούρες από ζελατίνα και το ηλεκτρικό φως αντί του κεριού, αλλαγές τις οποίες εισήγαγε από την Αμερική ο Θεοδωρόπουλος. Την περίοδο του Μεσοπολέμου ο Καραγκιόζης είχε πάρει τον χαρακτήρα του «Grand spectacle= μεγάλου θεάματος). Μαζί με τις γνωστές φιγούρες των ηρώων προστίθενται στη παράσταση κι άλλες όπως αερόστατων, αγγέλων, αεροπλάνων, της πολυθρόνας οδοντίατρου, караβιών, θηρίων, δαιμόνων. Επίσης, μετά το τέλος των παραστάσεων συχνά άναβαν βεγγαλικά. Αυτό μαρτυρείται από τα λεγόμενα του караγκιοζοπαίχτη Σωτήρη Σπαθάρη: «Το χειμώνα του 1935 σκέφτηκα να τελειοποιήσω τα σύνεργα της αποθέωσης. Εμείς οι караγκιοζοπαίχτες λέμε αποθέωση την τελευταία πράξη μιας ηρωικής παράστασης. Όλο το έργο παίζεται με τις φιγούρες του Καραγκιόζη αλλά το τελευταίο μέρος τελειώνει με ηθοποιούς. Εάν ας πούμε παίζουμε τον Διάκο ο βοηθός ντύνεται Διάκος, ο караγκιοζοπαίχτης πασάς και δυο τυχαία παιδάκια το ένα το ντύνουμε Τούρκο στρατιώτη και το άλλο άγγελο που λέει τα ποιήματα στον ήρωα, η ανάγκη να εμφανιστούν στο φινάλε ζωντανό ηθοποιό επί σκηνής και μάλιστα όσο το δυνατόν περισσότεροι μας αναγκάζει να συσχετίσουμε την πρακτική αυτή με την αντίστοιχη του ελαφρού μουσικού θεάτρου όπου το φινάλε κατά παράδοση γίνεται «με όλον τον θίασον επί σκηνής». Από το 1928 που η πολιτική επιθεώρηση ακμάζει το θέατρο σκιών κρίνει αναγκαία και στον Καραγκιόζη την παρουσία της πολιτικής σάτιρας, συγκεκριμένα προσπάθησαν να υιοθετήσουν στις παραστάσεις ένα πολιτικό «φινάλε» με τους ηθοποιούς επί σκηνής να αναπαριστούν ο καθένας έναν πολιτικό με μεταφορά και προσαρμογή σε μία άλλη πραγματικότητα. Χαρακτηριστικό είναι ότι όταν παρουσιάστηκε το έργο της Αθηνάς Κακούρη Ξιφίρ-Φαλέρ, ο Φώτος Πολίτης προέβλεψε πως θα γενικεύονταν η φαντασμαγορία σε ελαφρύ μουσικό θέατρο ως προς τα κοστουμια, σκηνικά, τους φωτισμούς και το θέατρο της πρόζας θα αναγκάζονταν να υιοθετήσει αυτή τη γενίκευση. Η κατάσταση αυτή δεν άφησε ανεπηρέαστο το θέατρο σκιών. Με τη παρουσίαση του Ξιφίρ Φαλέρ το 1916 θεωρείται σημαντικός σταθμός για την εδραίωση της ελληνικής φαντασμαγορικής εκδοχής του ελαφρού μουσικού θεάτρου το οποίο ήταν ισχυρό για πενήντα χρόνια. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο Καραγκιόζης επηρεάστηκε από τις παραστάσεις που έφθασαν εκείνη την εποχή στην Αθήνα από τους γαλλικούς οπερετικούς θιάσους. Οι επιδράσεις των γαλλικών οπερετικών θιάσων είναι έντονες αναφορικά με τη μουσική όπως αυτή εξελίσσονταν στις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Αυτό επιβεβαιώνει και ο Τζούλιο Καίμη για την περίοδο του Μεσοπολέμου. Στοιχεία που έκαναν αισθητές αυτές τις επιρροές ήταν η ανάμειξη της στρατιωτικής μπάντας και οργάνων της τζαζ σε ορχήστρες караγκιόζη, καθώς και η ερμηνείες τραγουδιών από χορωδία, και η υιοθέτηση της ερμηνείας της ρομάντζας από τους караγκιοζοπαίχτες. Η ρομάντζα ήταν τραγούδι ανεξάρτητο από την υπόθεση του έργου που γνώριζε επιτυχία στην επιθεώρηση. Κατά την ερμηνεία της ρομάντζας έπαυε η δράση και η σκηνή ήταν κενή. Σύμφωνα με τον Τζούλιο Καίμη αυτό ήταν ένα ίχνος φθοράς για το είδος του Καραγκιόζη. Παρόλα αυτά η ύπαρξη των μουσικών της καντρίλιας, της πόλκας, του κανκάν, του τσάρλεστον και άλλων χορών της Δύσης δεν αποτελούσαν στοιχείο φθοράς του θεάτρου σκιών καθώς είχε νομιμοποιηθεί ήδη από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του. Μία μαρτυρία του 1852 παρουσιάζει πως σε καφενείο στη Πλάκα ένας βοηθός караγκιοζοπαίχτη «έπαιζε το κύμβαλον με ανατολίτικους σκοπούς...». Ο συνδυασμός λοιπόν, δυτικών και ανατολίτικων μουσικών στοιχείων ήταν ένα γοητευτικό χαρακτηριστικό του Καραγκιόζη. Υπάρχουν συχνά αναφορές σε σημείο να μας εκπλήξουν όπου παρατηρείται πως δυτικά ή μη όργανα καλούνται να ερμηνεύσουν έναν αμανέ. Το

γεγονός αυτό δείχνει ότι μία παράσταση Καραγκιόζη απέβλεπε στην ικανοποίηση κάθε προτίμησης του κοινού του. Αυτός είναι ο λόγος που επιλέγει να ακουστούν εξίσου όλα τα μουσικά είδη που ήταν στο ρεύμα της μόδας. Δεν υφίσταντο καμία συναίσθηση πως αυτή η συνύπαρξη των μουσικών ειδών αλλοτρίωνε την γνησιότητα, το ύφος, τη λαϊκότητα, το χρώμα του θεάματος του Καραγκιόζη. Όπως μαρτυρείται από αρκετές πηγές μεταξύ των οποίων οπτικό υλικό του σωματείου Καραγκιοζοπαϊχτών όπου πολλά μέλη φωτογραφίζονται με τρομπέτες, σαξόφωνα, αλτίκορνα, στο θέατρο σκιών χρησιμοποιούνταν πολύ συχνότερα χάλκινα πνευστά σε παραστάσεις του μεσοπολέμου από ό,τι το σαντούρι. Ύστερα από τα παραπάνω στοιχεία καταλήγουμε με ακρίβεια ότι υπήρχε συνδυασμός ειδών, ρυθμών, σκοπών, οργάνων με εμφανή την πηγή προέλευσης των μουσικών τάσεων της ορχήστρας του θεάτρου σκιών. Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως ο Καραγκιοζοπαϊχτής είτε διέθετε ορχήστρα με μουσικούς είτε σε περιπτώσεις όπως του Κώστα Καρεκλά(Νταμαδάκη)⁴⁰ ο ίδιος έπαιζε μουσική και τραγουδούσε και σαν παιδί που ήταν βοηθός Καραγκιοζοπαϊχτή τραγουδούσε ο ίδιος πολύ ωραία τόσο που δεν φαίνονταν στο κοινό η ηλικία του. Έμαθε να τραγουδάει από τους τραγουδιστές που εργάζονταν στους αδερφούς του. Ο ίδιος μαθήτευσε στα αδέρφια του επίσης Καραγκιοζοπαϊχτές που υπήρξαν μαθητές δύο μεγάλων Καραγκιοζοπαϊχτών των Θεοδωρέλλων. Σύμφωνα με τον Καρεκλά ένας καλλιτέχνης δεν γίνεται, γεννιέται, μπορεί να μαθητεύσει σε μεγάλους καλλιτέχνες αλλά πρέπει να έχει και ταλέντο, ο ίδιος πιστεύει ότι βάση στην επιτυχία του ήταν η καλή του φωνή στο τραγούδι. Ο αδερφός του Γιώργος Νταμαδάκης, ασχολούνταν με τη ζωγραφική των φιγούρων και τη δημιουργία τους. Σύμφωνα με τον ίδιο ήταν πολύ καλός στην ερμηνεία των αμανέδων(ανατολίτικο στοιχείο). Ο Φώτος Πολίτης⁴¹ Παρατηρεί πως ο Καραγκιόζης κάνει μίμηση των γλωσσικών ιδιωμάτων και προφορών υποτάσσοντάς τα όμως σε ένα ρυθμό που μπορεί κάποιος να ακούσει καθαρά και να τον αισθανθεί. Η Έλλη Παπαδημητρίου συμπεραίνει πως ο Καραγκιοζοπαϊχτής κάνει όλες τις φωνές. Υπάρχουν 4-5 τυποποιημένοι φωνητικοί τόνοι. Ένας κύριος τόνος είναι ο επίσημος τόνος που παρουσιάζεται στον βεζίρη, τον πασά, τους καπεταναίους. Ίδια φωνή έχουν και αυτοί που παρουσιάζονται ως ερωτευμένοι ή χτυπημένοι από κάποια δυστυχία, δηλαδή στον Καραγκιόζη ίδια φωνή εκφέρουν οι έχοντες μεγάλα αξιώματα καθώς και αυτοί που αντιμετωπίζουν ανθρώπινα πάθη. Οι φωνές όλων των γυναικών είναι τρεμουλιαστές και τσιριχτές. Ο Χατζηαβάτης διαθέτει έναν τόνο που δείχνει «κακομοιριά». Άλλος τόνος χαρακτηριστικός είναι η τραχιά φωνή των φυλάκων του σεραγιού. Επιπλέον πέρα των προφορών είναι ιδιαίτερες και οι ρουμελιώτικες διάλεκτοι του μπαρμπαγιώργου, τα ζακυνθινά, τα ποντιακά, οι γλωσσοδέτες, τα αρβανίτικα προσδίδουν ένα ξεχωριστό χαρακτήρα στον Καραγκιόζη. Ο Καραγκιόζης αποδίδεται με μια άπιαστη και χοντρή χροιά φωνής. Ενδιαφέρον είναι πως ο λόγος έχει έναν ουσιαστικό ήχο και υπάρχουν στο θέατρο σκιών καθορισμένοι κανόνες με αποτέλεσμα να μπορεί κάποιος να ταυτίσει τον θίασο του θεάτρου σκιών και την φωνή του Καραγκιοζοπαϊχτή αν την ακούσει. Παραδείγματος χάρη, ο Ευγένιος Σπαθάρης, Χρήστος Χαρίδημος, Αντώνης Μόλλας, είχαν μια χαρακτηριστική φωνή. Ένας καλλιτέχνης του θεάτρου σκιών είναι εκτός από ηθοποιός, τραγουδιστής, χορογράφος (κάθε στιλιζαρισμένη κίνηση των φιγούρων όπως καυγάδες, καρπαζιές, πίσω από το μπερντέ απαιτεί την αντίστοιχη κίνηση και του Καραγκιοζοπαϊχτή στον χώρο), είναι εξίσου και ένας εφευρετικός δημιουργός ήχων.⁴² Για να πετύχουν ορισμένους ήχους χρησιμοποιούν υλικά όπως τα κονσερβοκούτια, οι λαμαρίνες, τα χαρτόνια, τα ξύλα, τα σφυρίγματα, τις

⁴⁰ <https://mps.lib.harvard.edu/sds/audio/462417655>

⁴¹ <https://www.kem-anogianakis.gr/mousikes-tou-mperte-2/>

⁴² Ιερωνυμίδης Μιχάλης, Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών, Άμμος, 1998

ροκάνες και άλλα αυτοσχέδια αντικείμενα για να μιμηθούν φυσικά φαινόμενα(τη βροχή, τον αέρα) έτσι ώστε να μιμηθούν τη σφαλιάρα, το ποδοβολητό, το φίδι και να «κατασκευάσουν» έναν ολόκληρο κόσμο ήχων.⁴³ Οι μεγάλοι καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών απέδιδαν μεγάλη σημασία στην μουσική ,θεωρούσαν ότι ήταν μία από τις βάσεις μιας καλής παράστασης. Ορισμένοι όπως ο Καρεκλάς , ο Δημήτρης Μανωλόπουλος, παλιότερα ο Δημήτριος Σαρντούνης ή «Μίμαρος» τραγουδούσαν οι ίδιοι στις παραστάσεις τους καθώς ήταν εξάιρετοι τραγουδιστές. Όσοι έκριναν πως χρειάζονταν τραγουδιστές συχνά συνεργάζονταν με επαγγελματίες τραγουδιστές. Γνωστοί μεταξύ αυτών είναι ο Σωτήρης Καπρούλιας ,τραγουδιστής του Χρήστου Χαριδημου, ο Κώστας Καράμπαλλης ,τραγουδιστής του Αντώνη Μόλλα ο οποίος υπήρξε πρωτοπόατος στη Λευκάδα, ο Στράτος Μελίδης ο οποίος γνώριζε 36 διαφορετικούς αμανέδες. Κατά μέσο όρο ένας θίασος θεάτρου σκιών απασχολούσε 5 μουσικούς. Κατά τις περιόδους τους οι караγκιοζοπαίχτες συνεργάζονταν με ντόπιους μουσικούς και τραγουδιστές. Αρκετές φορές οι μουσικοί δεν συνόδευαν απλά караγκιοζοπαίχτη στη παράσταση, αλλά έπαιζαν και κατά τα διαλείμματα και πριν από την έναρξη της παράστασης. Τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι μουσικοί Γιώργος Μουζάκης και Γιάννης Δραγάσης. Στο τέλος της παράστασης ερμήνευαν τραγούδια της εποχής, εμβατήρια και σε ορισμένες περιπτώσεις ακολουθούσε ένα λαϊκό γλέντι. Αυτό μαρτυρεί και απόσπασμα της εφημερίδας «εστία» του 1901 που αναφέρεται σε αυτοσχέδιες παραστάσεις θεάτρου σκιών που έφταναν σε ξενύχτι με χορούς και τραγούδια.⁴⁴ Ο Δημήτρης Μόλλας , ένας από τους σημαντικούς εκπρόσωπους της λαϊκής τέχνης του Καραγκιόζη είχε υποστηρίξει πως τα τραγούδια είναι άμεσα συνδεδεμένα με τον Καραγκιόζη γιατί συνιστούν μία ακόμη ύλη της δομής τους και είναι ένα «άλλο πράγμα». Κάθε ήρωας – φιγούρα έχει το δικό της τραγούδι. Ο Ρουμελιώτης, ο Δωδεκανήσιος, ο Τούρκος , ο ραγιάς, ο κλέφτης. Αυτά συνυπάρχουν αρμονικά σε μία παράσταση που δεν έχει ένα προσδιορισμένο γεωγραφικό σημάδι και χωρίς καθορισμένη εποχή . Προκύπτει δηλαδή μία συνύπαρξη ιστορικών και μυθολογικών προσώπων καθώς και προσωποποιημένες έννοιες. Δεν ήταν οι ίδιοι συνθέτες των τραγουδιών των ηρώων τους, αλλά δανείζονταν από τη λαϊκή παράδοση καθένα από τα τραγούδια. Επέλεξαν αντιπροσωπευτικά τραγούδια τα οποία προσάρμοσαν και διατήρησαν στην τέχνη τους για να είναι αναπόσπαστα στοιχεία της. Με αυτό τον τρόπο αξιοποίησαν ένα σημαντικό τμήμα της παράδοσης που οι ίδιοι κληρονόμησαν και απέφυγαν να υιοθετήσουν ή να προσθέσουν στοιχεία άλλων πολιτισμών , ενσωματώνοντας αυτό το μέρος της παράδοσης στο πρόγραμμα των παραστάσεών τους. Υπήρχε μεγάλη αυστηρότητα ως προς την μετάδοση της τέχνης στις νέες γενιές επειδή εξετάζονταν αν υπήρχε πρόθεση να αφοσιωθεί και να προσηλωθεί αυστηρώς στο παραδοσιακό στοιχείο , αν κάποιος υποψήφιος μαθητής δεν διέθετε τον ζήλο να ακολουθήσει πιστά τους κανόνες τότε λογοκρίνονταν και ύστερα διώχνονταν. Όλοι οι «μουσικάντες» του θεάτρου σκιών είχαν ως βάση είτε τη ψαλτική είτε το δημοτικό τραγούδι. Σε αυτό το στοιχείο θα αναλύσουμε εκτενέστερα τον αμανέ που αποτελεί βασικό μουσικό χαρακτηριστικό του Καραγκιόζη. Το μουσικό αυτό είδος διαδόθηκε κατά την τουρκοκρατία. Ήταν λοιπόν προφανές πως θα μεταφέρονταν στον μπερντέ του Καραγκιόζη καθώς επηρέασε και την ελληνική άυλη μουσική κληρονομιά. Ο αμανές είναι συνδυασμός της βυζαντινής και της αραβικής μουσικής. Λόγω αυτής της

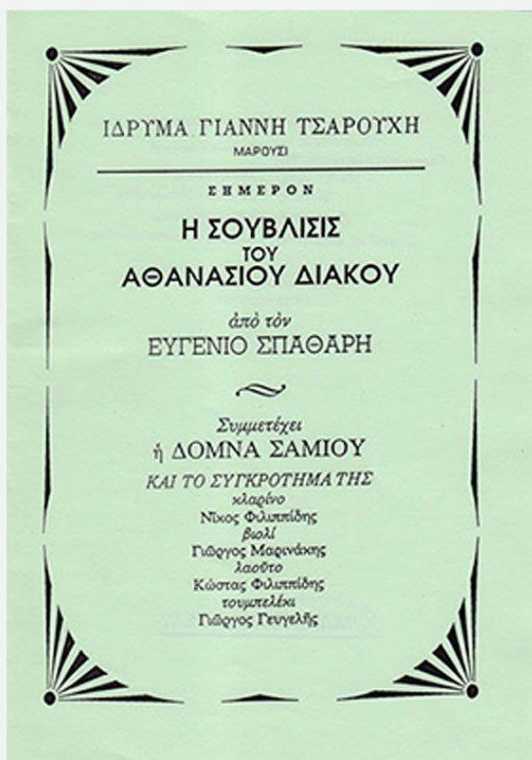
⁴³ Τσίππρας Κώστας, Ο ήχος του Καραγκιόζη. Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του λαϊκού θεάτρου σκιών, Νέα σύνορα-Α.Α.Λιβάνη, 2001

⁴⁴ Βαβανάτσος Βαγγέλης, «Οι χοροί στο ελληνικό θέατρο σκιών». Όψεις του χορού (επιμ. Άλκης Ράφτης), Ελληνικοί χοροί – Θέατρο Δ. Στράτου, 1993, εκδ. σσ.24-26

μίξης βυζαντινής και αραβικής μουσικής ο αμανές συνδέεται με τον Καραγκιόζη και συμβολίζει το ελληνικό στοιχείο. Αμανέ τραγουδούν οι τούρκοι ήρωες. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες διαθέτουν ο καθένας το λαογραφικά και εθνολογικά συγκροτημένο τραγούδι τους. Το μουσικό ύφος με το οποίο ερμηνεύει ο μουσικός εξαρτάται και από το είδος του τραγουδιού που καλείται να ερμηνεύσει. Η συνέχεια στην παράδοση γίνεται ενστικτωδώς. Ο καραγκιοζοπαίχτης που τραγουδάει ο ίδιος απαιτείται να έχει ορθή φωνή και μουσική αντίληψη για να συμβάλει στις μουσικές απαιτήσεις του έργου. Τα τραγούδια παίζονταν ολόκληρα καθώς τα τραγούδια τα γνώριζε ήδη το κοινό, δεν μπορούσε λοιπόν να ερμηνευθεί κατά το έργο μισό τραγούδι. Σύμφωνα με τον Τα μουσικά όργανα πολλές φορές συμμετείχαν και στην εξέλιξη σκηνών του έργου πχ το σαντούρι. Στα ηρωικά έργα υπάρχουν τα αντίστοιχα ηρωικά τραγούδια παραδείγματος χάρη τα κλέφτικα τραγούδια ανάλογα πάντα με την εποχή που καθρεπτίζει κάθε έργο. Στον Κατσαντώνη έχουμε τα Κατσαντωνναίικα τραγούδια σε έργα με τον Κολοκοτρώνη τα κολοκοτρωναίικα! Πολλές φορές οι καραγκιοζοπαίχτες αν δεν συνεργαστούν στις μέρες μας με μουσικούς και τραγουδιστές καταφεύγουν στη λύση της ηχογράφησης. Σε πολλές περιπτώσεις όπως αναφέραμε οι ήχοι προέρχονταν από πρόχειρα αντικείμενα, τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η αναπαράσταση του κεραυνού από φύλλο λαμαρίνας. Εκτός από τις ανθρώπινες φωνές οι καραγκιοζοπαίχτες χρησιμοποιούσαν ένα καλάνι τρυπημένο και στις δυο πλευρές με τσιγαρόχαρτο από τη μια μεριά και τρύπα απ την άλλη αυτό χρησιμοποιείται για τον ήχο του φιδιού ή του γορίλλα. Υπάρχουν περιπτώσεις καλλιτεχνών που επηρέασαν τους απογόνους τους είτε να συνεχίσουν με το επάγγελμα του μουσικού είτε του Καραγκιοζοπαίχτη. Τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Κώστα Καραμπάλη ο οποίος όπως προαναφέραμε ήταν συνεργάτης με τον Αντώνη Μόλλα μέχρι το 1937 έως ότου λόγω διαφωνιών ξεκίνησε τη συνεργασία του με τον Μανωλόπουλο. Ο γιός του Σπύρος ακολούθησε σύμφωνα με δική του μαρτυρία το επάγγελμα του Καραγκιοζοπαίχτη χάρη στην επίδραση που του άσκησε το επάγγελμα του πατέρα του. Επιπλέον επιβεβαιώνει κι εκείνος ότι το τραγούδι αποτελούσε βάση για τον Καραγκιόζη και είχε απήχηση. Αναφέρει επίσης ο Σπύρος Καραμπάλης πως το κοινό έλεγε «πάμε να ακούσουμε τον Κώστα τον Λευκαδίτη», στοιχείο που δείχνει ότι το τραγούδι αποτελούσε συχνά κίνητρο για τη παρακολούθηση της παράστασης. Ο Κώστας Καραμπάλης σύμφωνα με τον γιό του υπήρξε εκτός από τραγουδιστής, βοηθός καθώς και καραγκιοζοπαίχτης και συντελεστής στην εργασία του καραγκιόζη στο πανελλήνιο. Ο γιός του, Σπύρος Καραμπάλης ξεκίνησε την καριέρα του νοικιάζοντας μία μάντρα στη περιοχή Δάφνη το 1942 όπου ήταν θεατρώνης, τραγουδιστής και καραγκιοζοπαίχτης. Κατά τη διάρκεια του πολέμου έπαιζαν κρυφά παραστάσεις. Αργότερα από φόβο λόγω εκείνης της περιόδου εξαφανίστηκαν εκείνος κι άλλοι καραγκιοζοπαίχτες της περιοχής προς αποφυγής συλλήψεως. Αργότερα, κατά το 1925 γνωρίζει τον Κώστα Νταμαδάκη που τον παροτρύνει να μείνει στο Λουτράκι και συνεργάστηκαν μέχρι δέκα χρόνια. Ήταν βοηθός του και τραγουδιστής του και από το 1946 ήταν συνεργάτες, δηλαδή μοιράζονταν ρόλους. Επιπλέον, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη συνεργασία τους η συνεργασία του Νταμαδάκη με τον Αντώνιο Μόλλα. Σύμφωνα με τον Καραμπάλη ο Νταμαδάκης είναι ένας πολύ σημαντικός Καραγκιοζοπαίχτης. Κατά περιόδους είχε συνεργαστεί με τον Ευγένιο Σπαθάρη και τον Σωτήρη Σπαθάρη όπου είχε προβληθεί. Είχε παίξει στο ρεξ Αμαρουσίου, στο Παλιό Φάληρο, στα Μέγαρα, στον Ορφέα στην Ελευσίνα και σε άλλα μέρη. Η μεγαλύτερη επιτυχία τους ήταν στη μεγάλη εκδήλωση για τα 100 χρόνια του Καραγκιόζη στον Παρνασσό στην Αθήνα. Επίσης ο Σπύρος Καραμπάλης ήταν και ζωγράφος. Από το 1954 συνεργάστηκε στη Καλαμάτα και τον χειμώνα στη Μεσσηνία, με τον πατρινό Βασίλη Ανδρικόπουλο όπου είχε ένα «καλό κοινό» που καταλάβαινε τον καλό τεχνίτη και αγαπούσε τον Καραγκιόζη. Αργότερα εργάστηκαν στη Κορινθία.⁴⁵ Σύμφωνα με την κόρη του Ευγένιου Σπαθάρη η

⁴⁵ <https://nrs.harvard.edu/urn-3:HLNC.MPCOL:15821426>

μουσική στον Καραγκιόζη ακόμη και στις μέρες μας είναι αναπόσπαστο τμήμα του καθώς πέρα από το ζήτημα της παράδοσης, η μουσική εισάγει την καταγωγή του ήρωα που εμφανίζεται κάθε φορά. Εξηγεί επίσης ότι η φιγούρα δεν βγαίνει αμέσως στη σκηνή, ακούγεται αρχικά η μουσική, βάζει το κοινό στο κλίμα και ύστερα παρουσιάζεται η φιγούρα. Επιπλέον, τονίζει ότι η ζωντανή μουσική στη παράσταση διαδραματίζει σημαντικό ρόλο διότι διασκεδάζει το κοινό.



πρόγραμμα παράστασης Ευγενίου Σπαθάρη στο μουσείου Γιάννη Τσαρούχη με τη συμμετοχή της Δόμνας Σαμίου το 1997, πηγή: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.concerts&id=111>



Η Δόμνα Σαμίου σε παράσταση του θεάτρου Σκιών του Ε.Σπαθάρη το 1997 στο μουσείου Γιάννη Τσαρούχη. Πηγή φωτογραφίας: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.concerts&id=111>

Άλλο παράδειγμα караγκιοζοπαίχτη που μετέδωσε σε γιό του το επάγγελμα του καλλιτέχνη θεάτρου σκιών, αποτελεί ο Χρήστος Χαρίδημος. Ο ίδιος όταν πρωτοεξέκινησε τη δεκαετία του 40 αρκετά νέος, έγινε άμεσα αγαπητός από τον κόσμο παρά την ανωριμότητα ακόμα λόγω του νεαρού της ηλικίας της φωνής του. Από τον Γιώργο Χαρίδημο πληροφορούμαστε πως ο πατέρας του Χρήστος Χαρίδημος τον συμβούλευε μέχρι μεγάλη ηλικία πως να παίζει σε παραστάσεις του παρόλο που μεταξύ άλλων караγκιοζοπαίχτων τον παίνευε καθώς γνώριζε πως ήταν εξίσου μεγάλος караγκιοζοπαίχτης. Ο Πατέρας του του έλεγε πως η δουλειά του караγκιοζοπαίχτη είναι όπως ένας καλός ζαχαροπλάστης που το υλικό είναι κακής ποιότητας αλλά ο ζαχαροπλάστης παίρνει τα εργαλεία του και παρουσιάζει ένα πράγμα ποιοτικό, δηλαδή η φωνή είναι ένα υλικό που πρέπει να δουλεύει και να παρουσιάζει ένας караγκιοζοπαίχτης στο κοινό του. Κριτήριο για τον Γιώργο Χαρίδημο(Χαρίτος) ότι είναι αποδεκτός από το κοινό του Караγκιόζη αποτελεί το γεγονός πως έβλεπε κόσμο στη Πάτρα που κι εκείνη έχει μεγάλη παράδοση στον Караγκιόζη, να διασκεδάζει. Ύστερα από αυτή τη παράσταση αντιλήφθηκε ότι όπου

και αν έπαιζε ήταν αγαπητός караγκιοζοπαίχτης.⁴⁶ Μετά το παίξιμό του σε παιδική παράσταση και τον έπαινό του από τον θεατρώνη του πατέρα του , μοιράζονταν το δικό τους θέατρο , ο Γιώργος Χαρίδημος έπαιζε στις απογευματινές και ο Χρήστος Χαρίδημος έπαιζε στις βραδινές καθώς ο κόσμος εκείνη την εποχή γνώριζε τον πατέρα του και έπρεπε να γίνει ομαλή μεταβίβαση του επαγγέλματος.⁴⁷ Ενδιαφέρον παρουσιάζει αυτό που είχε υποστηρίξει ο Μ. Χατζάκης πως το ελληνικό θέατρο σκιών παρόλο που «μετά τον πόλεμο συνάντησε την πείνα, την μιζέρια, και την κακοριζιμιά ενός εμφυλίου αλληλοσπαραγμού , την πληγωμένη ανάσα της ελπίδας και το γονάτισμα ενός γίγαντα , του ελληνισμού. Άντεξε όμως . Με παλιοςάνιδα και τάβλες της οικοδομής , με νυχτολούλουδα και δυόσμο έστηνε τα μαντράκια του σε κάθε γειτονιά και διαλαλούσε το παλιό καλό εμπόρευμα των πρότερων καιρών. Κι έτρεχε ο Έλληνας να το απολαύσει , γιατί ήταν σάρκα από τη σάρκα του και γεύση από την ψυχή του». Την άποψη αυτή υποστηρίζουν και νεότεροι караγκιοζοπαίχτες τους οποίους θα αναφέρω παρακάτω.

⁴⁶ <https://nrs.harvard.edu/urn-3:HLNC.MPCOL:16033733>

⁴⁷ <https://ipolizei.gr/karagkiozhs-sunenteuksi-menia-spatharh/>

6. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ: Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΑΥΤΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΚΑΙ Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Η πολιτιστική κληρονομιά είναι, με την ευρύτερη έννοια, ένα προϊόν και μια διαδικασία που παρέχει στις κοινωνίες ένα σύνολο πόρων που κληρονομήθηκαν από το παρελθόν, δημιουργήθηκαν στο παρόν και διατίθενται προς όφελος των μελλοντικών γενεών. Περιλαμβάνει όχι μόνο την υλική κληρονομιά, αλλά και τη φυσική και την άυλη κληρονομιά. Ωστόσο, όπως σημειώνεται στο "Η δημιουργική μας ποικιλομορφία", οι πόροι αυτοί είναι "εύθραυστα περιουσιακά στοιχεία" και ως τέτοια απαιτούν πολιτικές και αναπτυξιακά μοντέλα που διατηρούν και σέβονται την ποικιλομορφία και τη μοναδικότητα της πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς όταν χαθούν, δεν είναι ανανεώσιμα.

Σήμερα, η πολιτιστική κληρονομιά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις πιο πιεστικές προκλήσεις που αντιμετωπίζει η ανθρωπότητα στο σύνολό της. Οι προκλήσεις αυτές κυμαίνονται από την κλιματική αλλαγή και τις φυσικές καταστροφές (όπως η απώλεια της βιοποικιλότητας ή η πρόσβαση σε καθαρό νερό και τρόφιμα), μέχρι τις συγκρούσεις μεταξύ κοινοτήτων, την εκπαίδευση, την υγεία, την μετανάστευση, την αστικοποίηση, την περιθωριοποίηση και οικονομική ανισότητα. Για αυτούς τους πολλούς λόγους, η πολιτιστική κληρονομιά θεωρείται "απαραίτητη για την προώθηση της ειρήνης και της κοινωνικής, περιβαλλοντικής, οικονομικής και βιώσιμης ανάπτυξης".

Η έννοια της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι σημαντική για τον πολιτισμό και την ανάπτυξη, καθώς αποτελεί το "πολιτιστικό κεφάλαιο" των σύγχρονων κοινωνιών. Η πολιτιστική κληρονομιά συμβάλλει στη συνεχή επανεκτίμηση των πολιτισμών και των ταυτοτήτων και αποτελεί σημαντικό μέσο για τη μετάδοση της εμπειρίας, των δεξιοτήτων και των γνώσεων μεταξύ των γενεών. Παρέχει επίσης πηγή έμπνευσης για δημιουργικότητα και καινοτομία, η οποία οδηγεί σε σύγχρονα και μελλοντικά πολιτιστικά προϊόντα. Η πολιτιστική κληρονομιά έχει τη δυνατότητα να ενισχύσει την πρόσβαση στην πολιτιστική ποικιλομορφία και την απόλαυση της.

Μέσω της ανάπτυξης μιας ατομικής και συλλογικής αίσθησης του ανήκειν, μπορεί επίσης να εμπλουτίσει το κοινωνικό κεφάλαιο και να συμβάλει στην κοινωνική και εδαφική συνοχή. Επιπλέον, η πολιτιστική κληρονομιά έχει αποκτήσει μεγάλη οικονομική σημασία για τον τομέα του τουρισμού σε πολλές χώρες, δημιουργώντας παράλληλα νέες προκλήσεις για τη διατήρησή του.

Η ορθή διαχείριση του αναπτυξιακού δυναμικού της πολιτιστικής κληρονομιάς απαιτεί μια προσέγγιση που δίνει έμφαση στη βιωσιμότητα. Από την άποψη αυτή, η ίδια η βιωσιμότητα απαιτεί την επίτευξη της σωστής ισορροπίας μεταξύ του τρέχοντος οφέλους της πολιτιστικής κληρονομιάς (από οικονομική και κοινωνική άποψη) και τη διατήρησή της ως "εύθραυστο περιουσιακό στοιχείο" για τις μελλοντικές γενιές.

Η επίτευξη του "σωστού συνδυασμού" μεταξύ πολιτιστικής κληρονομιάς και βιώσιμης ανάπτυξης απαιτεί όχι μόνο προστασία από δυσμενείς περιβαλλοντικές συνθήκες και εγκληματικές ζημιές, αλλά και συνεχή συντήρηση και ανανέωση. Οποιαδήποτε προσέγγιση που εξετάζει μόνο το παρελθόν θα κινδύνευε να μετατρέψει την κληρονομιά σε μια σταθερή και στατική οντότητα χωρίς σημασία για το παρόν και το μέλλον. Πράγματι, η κατανόηση της κληρονομιάς πρέπει να είναι τέτοια ώστε η συλλογική μνήμη και οι παραδοσιακές πρακτικές, καθώς και οι κοινωνικές και πολιτιστικές λειτουργίες τους, να αναθεωρούνται και επικαιροποιούνται, ώστε κάθε κοινωνία να μπορεί να αναγνωρίζει τον εαυτό της στα τρέχοντα ζητήματα και να διατηρεί το νόημα, τη σημασία και τη λειτουργία τους στο μέλλον.

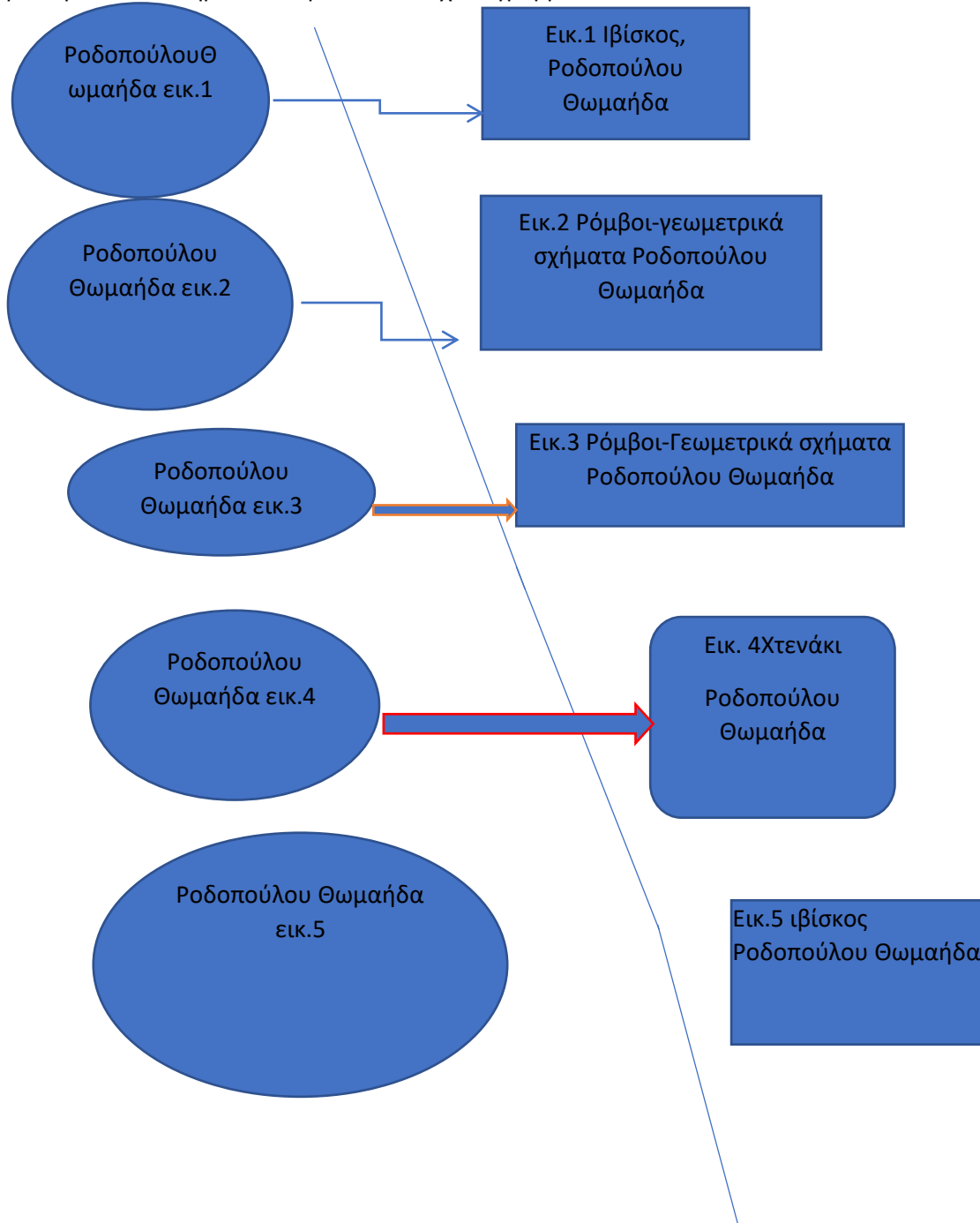
Εξετάζοντας τη σημασία της πολιτιστικής κληρονομιάς για τον πολιτισμό και την ανάπτυξη, η IUCN εστιάζει στην βιωσιμότητα. Στο πρόγραμμα αυτό, η βιωσιμότητα της πολιτιστικής κληρονομιάς θεωρείται ότι συνδέεται στενά με πολιτικές και δράσεις που επιδιώκουν να διασφαλίσουν την προστασία του "εύθραυστου πλούτου" της πολιτιστικής κληρονομιάς και να ανταποκριθούν στις προκλήσεις και τις επιπτώσεις της παγκοσμιοποίησης, της παραμέλησης και της υπερεκμετάλλευσης καθώς επίσης να επενδύσει σε διαδικασίες ανάδειξης και αναζωογόνησης ώστε η κληρονομιά να ευδοκιμήσει και να αποδώσει καρπούς στο μέλλον. Αυτοί οι τομείς δημόσιας δράσης είναι ουσιαστικοί και αποτελούν την ίδια τη βάση για τη βιωσιμότητα της κληρονομιάς σήμερα και για την ικανότητά της να συμβάλλει σε βιώσιμες και ανθεκτικές μορφές ανθρώπινης ανάπτυξης στο μέλλον.

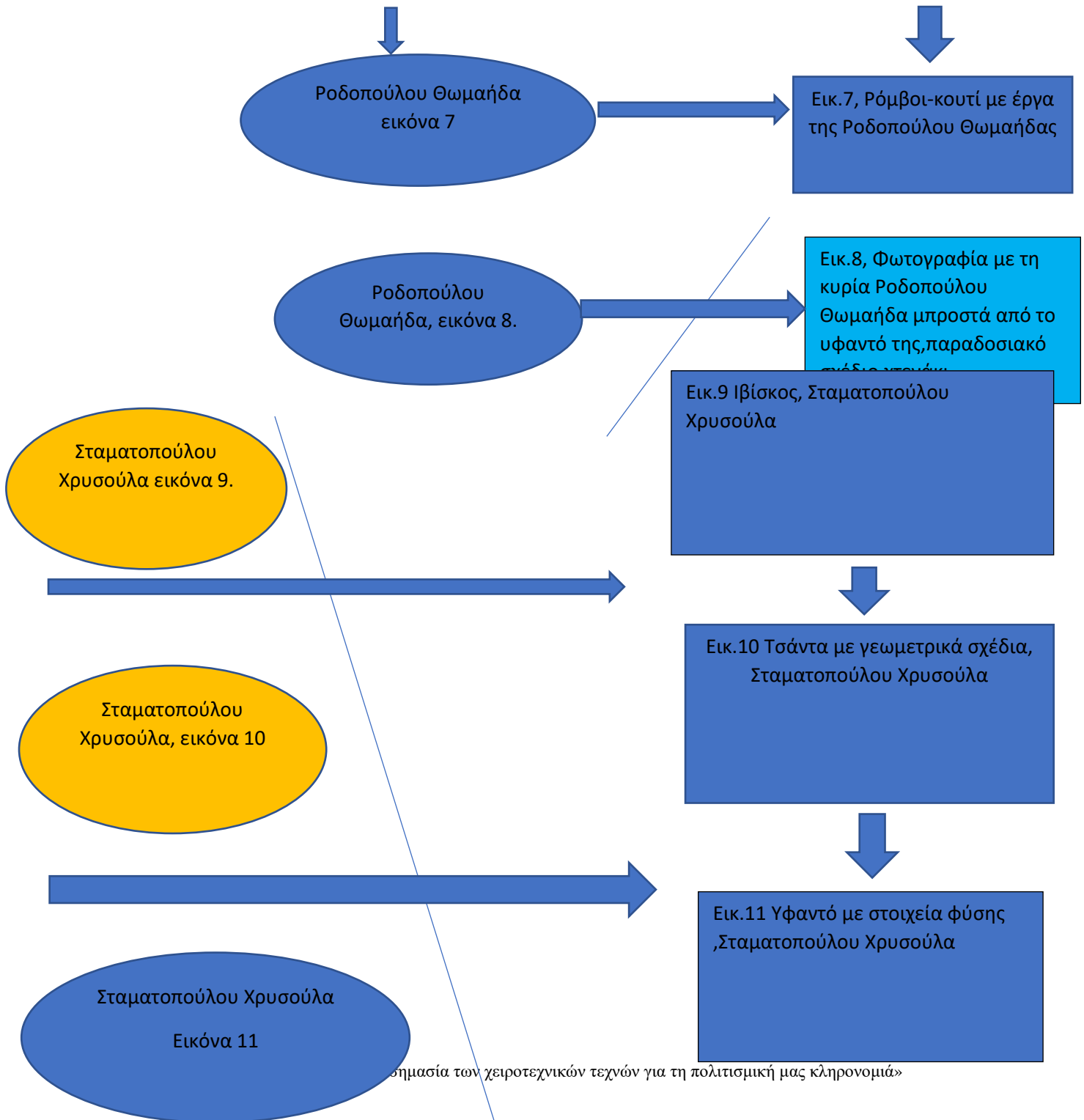
6.1 ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΒΙΝΤΕΟ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΤΥΡΟ ΝΟΤΙΑΣ ΚΥΝΟΥΡΙΑΣ ΚΑΙ ΣΤΟ ΓΕΡΑΚΙ ΛΑΚΩΝΙΑΣ

Στο πλαίσιο της διατριβής μου καθώς απαιτούνταν να δημιουργήσω ένα δικό μου πρωτότυπο ψηφιακό υλικό που να συνδέεται άμεσα με το θεωρητικό υλικό της διατριβής μου, αποφάσισα να δημιουργήσω ένα βίντεο με ηχητικά αποσπάσματα από το δικό μου ηχητικό υλικό των συνεντεύξεων που πραγματοποίησα με τις υφάντριες, κυρία Θωμαΐδα Ψαρολόγου- Ροδοπούλου και Χρυσούλα Σταματοπούλου καθώς και με φωτογραφίες που με την άδεια τους χρησιμοποίησα. Η λογική του βίντεο ήταν ο θεατής του αφιερώνοντας περίπου μία ώρα και πέντε λεπτά, να θαυμάσει τα υφαντά των δύο υφαντριών, ανατρέχοντας με τη βοήθεια του ηχητικού υλικού σε πληροφορίες για την ιστορία της υφαντικής του τόπου των υφαντριών, για τα παραδοσιακά σχέδια, χρώματα, για το μέλλον του επαγγέλματος. Στην πραγματικότητα ήθελα με τον δικό μου τρόπο, να κάνω κάτι σαν ένα εναλλακτικό ντοκιμαντέρ. Υπήρχαν πολλές εναλλακτικές, όπως παραδείγματος χάρη, η δημιουργία μίας ψηφιακής έκθεσης, ή ενός Timeline για την επίτευξη ενός Storytelling. Όμως, θεώρησα, πως αυτό το οποίο θα μπορούσε να συνεπάρει έναν θεατή, είναι περισσότερο κάτι που θα έχει αμεσότητα. Κατά τη γνώμη μου, μεγαλύτερη αμεσότητα έχει ένα βίντεο καθώς συνδυάζει, ήχο και εικόνα. Γνώριζα εξαρχής πως λόγω του ότι δεν είμαι πληροφορικός, θα αντιμετωπίσω δυσκολίες κυρίως στο να βρω ποια εφαρμογή θα εξυπηρετήσει για τη τελική δημιουργία του βίντεο και στον τρόπο με τον οποίο θα συνένωνα τις δύο συνεντεύξεις σε ένα και μόνο mp3 track. Πράγματι, κατά τη διαδικασία της εφαρμογής της δημιουργίας του βίντεο, συνάντησα αρκετές δυσκολίες, τόσο στην εύρεση μίας δωρεάν καλής εφαρμογής δημιουργίας βίντεο όσο και στη τοποθέτηση των αρχείων στην εφαρμογή. Θα αναλύσω παρακάτω αυτές τις δυσκολίες. Παράλληλα με το θέμα της εύρεσης εφαρμογής είχα δυσκολία και στην σωστή επεξεργασία του ήχου στην εφαρμογή Audacity κάτι που κατά συνέπεια έφερε κάποια απώλεια χρόνου από την συνολική δημιουργική διαδικασία. Αρχικά, είχα οργανώσει το φωτογραφικό μου υλικό σε δύο χωριστούς φακέλους. Ο πρώτος φάκελος περιλάμβανε τα υφαντά της κυρίας Θωμαΐδος Ψαρολόγου-Ροδοπούλου και ο δεύτερος φάκελος της κυρίας Χρυσούλας Σταματοπούλου. Ύστερα μετέτρεψα τα ηχητικά αρχεία των συνεντεύξεων από M4A σε Mp3. Τις πέρασα στο Audacity όπου εκεί δυσκολεύτηκα ιδιαίτερα στην ένωση των δύο αρχείων σε ένα μόνο ηχητικό αρχείο. Στο Audacity έκοψα κάποια σημεία των δύο συνεντεύξεων με σκοπό να μην διαρκέσει υπερβολικά πολύ το βίντεο. Όπως προανέφερα ήθελα να είναι ένα ιδιαίτερο μεν ντοκιμαντέρ αλλά όχι πάνω από μιάμιση ώρα. Το ένα αρχείο διαρκούσε 45 λεπτά, το άλλο 1 ώρα και 40 λεπτά, γι'αυτό προχώρησα στη περικοπή. Στην συνέχεια αναζήτησα εφαρμογές δημιουργίας βίντεο. Επιχείρησα πρώτα να δημιουργήσω το βίντεο στην εφαρμογή Filmora, στην εφαρμογή αυτή, δυσκολεύτηκα αρκετά να αντιστοιχίσω την εικόνα σε λεπτά της ώρας και ύστερα αυτό επεκτάθηκε και με τον συγχρονισμό του ηχητικού αρχείου, το ίδιο πρόβλημα θυμάμαι αντιμετώπισα και στις εφαρμογές Da Vinci, videoShot. Στις προσπάθειες δημιουργίας βίντεο μέσω των προαναφερόμενων εφαρμογών, αφιέρωσα συνολικά 4-5 ημέρες. Η εφαρμογή η οποία έφερε το αποτέλεσμα που επιθυμούσα ήταν η VSDC video editor. Η οποία λόγω της απλότητας της, βοήθησε στο να αντιστοιχίσω με ποσοστό επιτυχίας το 95%, εικόνα και ήχο ακριβώς στα λεπτά που εγώ επιθυμούσα. Ανέφερα παραπάνω τους στόχους του συγκεκριμένου βίντεο. Πως όμως οργάνωσα τον στόχο αυτό;

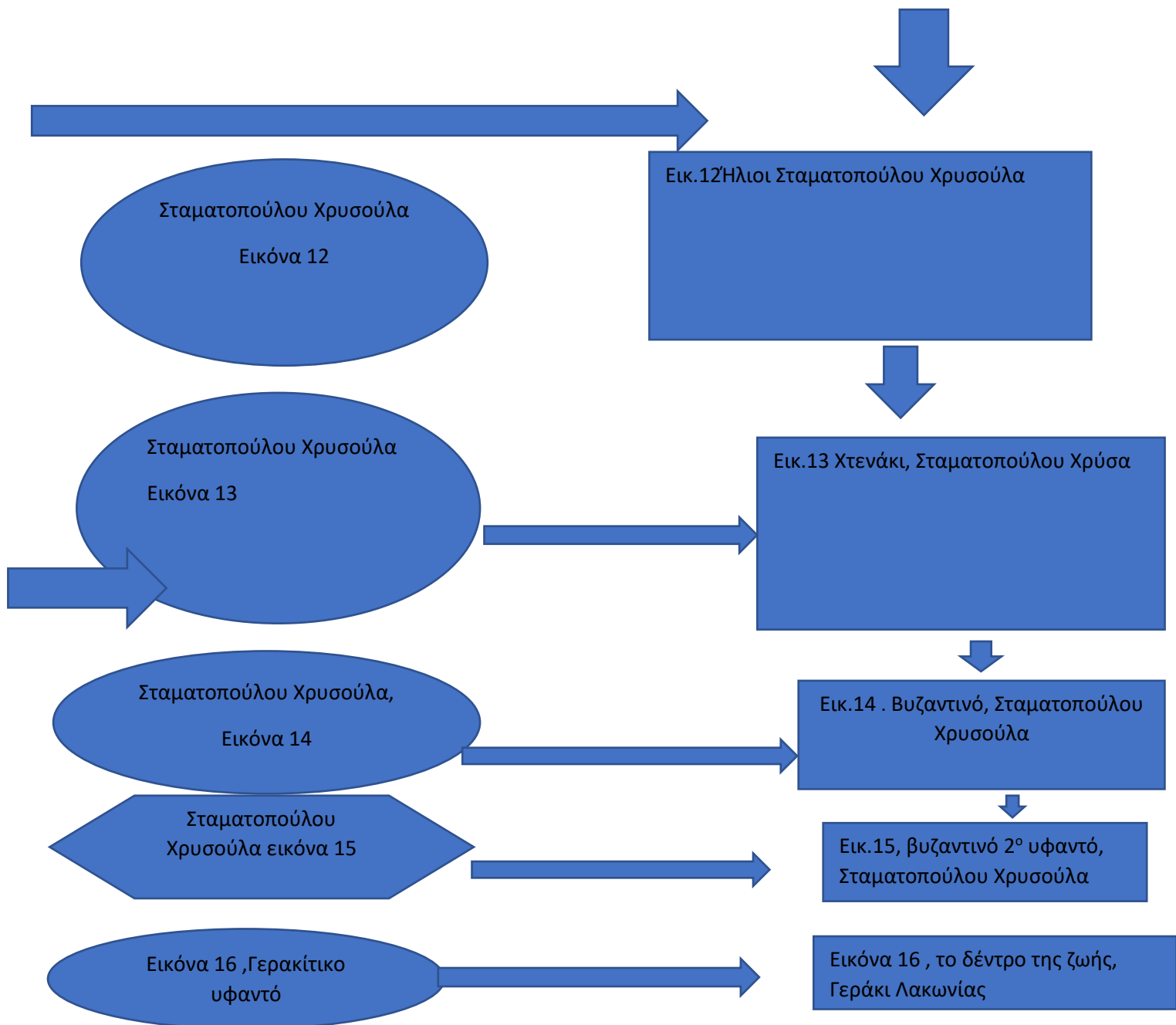
Δημιούργησα σχεδιαγράμματα στα οποία προσχεδίασα που θα τοποθετήσω ποια εικόνα. Η λογική των εικόνων ήταν η παρουσίαση στο βίντεο σχεδίων υφαντικής παραδοσιακών και βαθμιαία

μοντέρνων. Στο σημείο αυτό βλέπετε το σχεδιάγραμμα.





σημασία των χειροτεχνικών τεχνών για τη πολιτισμική μας κληρονομιά»



Προσπάθησα στο βίντεο, να σεβαστώ τη σειρά παρουσίασης, καθώς όμως λόγω του όγκου του ηχητικού αρχείου, το βίντεο είχε μεγάλη διάρκεια, σε πολλά σημεία επαναλαμβάνονται τα σχέδια που φαίνονται στην αρχή του αρχείου του βίντεο. Παραδείγματος χάρη, βλέπουμε στο απόσπασμα της Θωμάϊδος Ψαρολόγου-Ροδοπούλου δύο φορές τους ρόμβους, τον ιβίσκο και κατά αντιστοιχία βλέπουμε αρκετές φορές τη γλάστρα της ζωής, στο απόσπασμα της κυρίας Χρυσούλας Σταματοπούλου. Κατά συνέπεια δεν τηρείται το σχεδιάγραμμα 100% αλλά σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό.

Τόσο η διαδικασία των συνεντεύξεων όσο και η διαδικασία δημιουργίας του βίντεο και της επεξεργασίας των ηχητικών αποσπασμάτων είναι μοναδική εμπειρία για εμένα, καθώς με αυτό τον τρόπο θεωρώ ότι απέκτησα κι εγώ πολύ ενδιαφέρουσες γνώσεις, τις οποίες μοιράστηκα τόσο στο θεωρητικό όσο και στο ψηφιακό μέρος της παρούσας διατριβής. Στόχος των συνεντεύξεων σε πρώτο επίπεδο για εμένα ήταν να έχω πρωτογενείς πηγές για την συγγραφή της διατριβής, όμως στη πορεία σκέφτηκα ότι με το ήδη υπάρχων σε μορφή M4A υλικού μαζί και των φωτογραφιών, μπορούσα να δημιουργήσω και δικό μου πρωτότυπο ψηφιακό υλικό, κάτι που με ενθουσίαζε ως ιδέα, παρόλες τις δυσκολίες που φοβόμουν ότι θα δημιουργήσω. Αυτό που επιθυμώ να πετύχω είναι, ο Τυρός Νότιας Κυνουρίας Νόμου Αρκαδίας, να αποκτήσει φήμη για την υφαντική του παράδοση και εάν είναι δυνατόν όχι μόνο στα ελληνικά σύνορα, αλλά και στο εξωτερικό και να δημιουργηθούν οργανωμένες δομές διδασκαλίας της υφαντικής. Έστω κι ένας να ακούσει την φωνή της κυρίας Ροδοπούλου, να θαυμάσει τα υφαντά της, ίσως αυτό που στοχεύω να πραγματοποιηθεί στο μέλλον. Γιατί νομίζω τα υφαντά του ορθού αργαλειού πρέπει να γίνουν γνωστά, γιατί έχουν κάτι το συναρπαστικό όταν τα βλέπει κανείς μπροστά του, έχουν κάτι το καλλιτεχνικό.

6.2. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ CROWDSOURCING ΣΤΗΝ ΕΚΠΟΝΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΦΑΝΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΠΡΟΩΘΗΣΗ ΤΗΣ ΩΣ ΑΥΛΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

Κατά την εκπόνηση του υποκεφάλαιου σχετικά με την υφαντική τέχνη σε ορθό /όρθιο αργαλειό στις περιοχές του Τυρού Νότιας Κυνουρίας του Νομού Αρκαδίας και του Γερακίου Λακωνίας, διαπίστωσα ότι οι βιβλιογραφικές πηγές ήταν ελάχιστες. Παρόλα αυτά δεν ήθελα να εγκαταλείψω αυτό το πεδίο μελέτης καθώς πιστεύω ότι ήταν καθήκον μου , ως φοιτήτρια και ως άτομο που ασχολείται με ανθρωπιστικές επιστήμες, με τον άυλο πολιτισμό ειδικότερα , να συμπεριλάβω ένα σπάνιο είδος τεχνικής της χειροτεχνικής τέχνης της υφαντικής που διασώζεται μέσω των τελευταίων εργαστηρίων και υφαντριών στις προαναφερόμενες περιοχές. Φυσικά , το πρώτο πράγμα που έκανα , ήταν να χρησιμοποιήσω ο,τι υπάρχον υλικό είχα στη διάθεση μου, άρθρα παλαιών τοπικών εφημερίδων , ένα πολύ ωραίο βιβλίο , της Αγγελικής Χατζημιχάλη, σημαντικής λαογράφου , ακόμα ένα βιβλίο αναφερόμενο στην υφαντική του Λεωνιδίου. Δεν αρκούσαν όμως όπως προανέφερα. Έτσι, έψαξα στο διαδίκτυο με την βοήθεια και του Ayla culture, οπτικοακουστικό υλικό. Άκουσα παλαιές υφάντριες των περιοχών αυτών να μιλούν για την τέχνη τους , φυσικά κράτησα ο,τι είχε ενδιαφέρον για την έρευνά μου. Μέσα σε αυτά που κράτησα ήταν και δύο ονόματα , της κυρίας Ψαρολόγου-Ροδοπούλου και της κυρίας Σταματοπούλου. Στη συνέχεια μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου με τη μία και μέσω Facebook , με την άλλη , συμφωνήσαμε να μου παραχωρήσουν από μία συνέντευξη. Με την κυρία Ροδοπούλου λόγω του ότι ήμουν εκεί με φυσική παρουσία μπόρεσα να συλλέξω η ίδια φωτογραφίες πέρα της ηχογράφησης μέσω κινητού τηλεφώνου , που πραγματοποίησα. Με τη κυρία Σταματοπούλου , επικοινωνήσα λόγω δύσκολης πρόσβασης από την Αθήνα στο Γεράκι, με βιντεοκλήση, οπότε κατά συνέπεια , ο ήχος σε κάποια σημεία ίσως να μην είναι τεχνικά άρτιος, όμως για μένα όσα ειπώθηκαν , ήταν απόλυτα χρήσιμα για την ενόητα του Γερακίου. Φωτογραφίες η υφάντρια μου επέτρεψε να χρησιμοποιήσω από τη προσωπική της ιστοσελίδα. Στην πορεία κατέγραψα σε σημειώσεις ο, τι ειπώθηκε από τις υφάντριες κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων. Κατά την ολοκλήρωση του θεωρητικού μέρους της διατριβής μου, πέρασα στη δημιουργία ενός ψηφιακού υλικού. Σκέφτηκα λοιπόν, να δημιουργήσω κάτι που να μη μοιάζει σε καμία περίπτωση, απλώς ένα τυπικό κομμάτι για την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου. Ήθελα με κάποιο τρόπο ,να αφήσω και ένα δικό μου, προσωπικό στίγμα που ίσως αργότερα κάπου μπορέσω να το δημοσιεύσω ,αφού βέβαια πάρω τόσο την άδεια του Πανεπιστημίου όσο και των υφαντριών. Θεωρώ λοιπόν ότι το Crowdsourcing είχε διπλή συνεισφορά. Συνέβαλε βιβλιογραφικά /επιστημονικά και στη δημιουργία ενός πρωτογενούς πρωτότυπου υλικού , το οποίο ίσως αργότερα επιχειρήσω και να εμπλουτίσω καθώς για μένα η υφαντική αποτέλεσε μια πηγή έμπνευσης. Θεωρώ λοιπόν , ότι συνέβαλα στην μελέτη της υφαντικής του ορθού αργαλειού και ταυτόχρονα, στη προβολή των ανθρώπων που εργάζονται πίσω από αυτά τα εξαιρετικά υφαντά. Επιπλέον, ακόμα και το πιο πλούσιο βιβλιογραφικό υλικό να υπήρχε , θεωρώ ότι για το διαδικαστικό της αναζήτησης δικού μου, πρωτογενούς υλικού , και πάλι θα στρεφόμουν στην διαδικασία ηχογράφησης, φωτογράφησης, μόνο και μόνο για το ψηφιακό μέρος της εργασίας, όμως είναι χαρά ιδιαίτερη για μένα ότι κι επιστημονικά συνεισέφερα. Χρησιμοποίησα το εργαλείο ηχογράφησης της κινητής μου συσκευής, το Audacity για την επεξεργασία των ηχητικών αρχείων καθώς επίσης και της εφαρμογής VSDC video editor , για την ολοκλήρωση του ψηφιακού μέρους μου, δηλαδή τη δημιουργία βίντεο. Θεωρώ πως εναλλακτικά στο μέλλον μπορεί το βίντεο να δημοσιευτεί είτε στο Facebook που πλέον δεν αποτελεί μόνο εφαρμογή κοινωνικής δικτύωσης ,αλλά και μέσο προβολής και προώθησης, είτε στο Youtube, Vimeo. Πιστεύω , ότι ίσως έτσι η γενιά μου (άτομα της δεκαετίας του 1990) , ίσως στραφεί και ενδιαφερθεί και πάλι για την προβολή και την ενίσχυση αυτής της μοναδικής και ιδιαίτερης τέχνης.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Έχοντας μελετήσει τόσο από την πλευρά της ανθρωπολογίας, κοινωνιολογίας, εθνολογίας, λαογραφίας το ζήτημα του τι αποτελεί ο πολιτισμός, ποια η σημασία του για τους κληρονόμους του, πως μεταδίδεται από τη μία κοινωνία σε μια άλλη, από μία γενιά σε μια άλλη, από μία χώρα σε μία άλλη, από μία Ήπειρο σε άλλη, με απασχόλησε ιδιαίτερα. Κατέληξα στο συμπέρασμα ότι ο πολιτισμός είναι τα ήθη, οι αρχές και οι αξίες, οι τέχνες, η νοοτροπία μιας μικρής ή μεγαλύτερης κλίμακας κοινότητας, κοινωνίας. Αυτό σημαίνει πως εμείς ως κληρονόμοι του οφείλουμε να τον προστατεύσουμε, να τον προβάλλουμε και να τον διατηρούμε ζωντανό. Η προστασία του, η διάσωσή του μπορεί να επιτευχθεί με πολλούς τρόπους χάρη και στην ανάπτυξη των τεχνολογικών μέσων που αναπτύσσονται με μία ιλιγγιώδη ταχύτητα. Υπάρχουν πολλά προγράμματα που θα μπορούσαν να συμβάλλουν στην ανάδειξη της πολιτισμικής μας κληρονομιάς. Μεταξύ αυτών είναι αρχικά η περιήγηση σε πρώτο πρόσωπο σε εικονικά μουσεία, μνημεία, αντικείμενα. Θα ήταν ιδανικό να χρησιμοποιηθεί για παράδειγμα στη δημιουργία μίας εικονικής έκθεσης υφαντών. Με τον τρόπο αυτό ένας επισκέπτης μπορεί να αποκτήσει μια προσωπική εμπειρία με αυτό το μέρος της λαϊκής του παράδοσης. Άλλη λύση μετάδοσης της κληρονομιάς μας είναι η τρισδιάστατη αποτύπωση αυτού του είδους άυλης ή υλικής κληρονομιάς που θέλουμε να προβάλλουμε και να αναδείξουμε. Έχει ήδη εφαρμοστεί στον χώρο του θεάτρου σκιών. Φέτος προβλήθηκε εν παραδείγματι, μία ταινία Καραγκιόζη σε τρισδιάστατη μορφή. Κάτι τέτοιο προσελκύει τις νέες γενιές και τους δημιουργεί ανάγκη να εξερευνήσουν τον κόσμο του θεάτρου σκιών περισσότερο. Επιπλέον, προσωπικά θεωρώ ότι είναι ιδιαίτερα σημαντικές και οι μαρτυρίες εκπροσώπων του πολιτισμού μας και η ψηφιακή καταχώρησή τους. Αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσω των προγραμμάτων podcast. Θεωρώ επιπλέον ότι θα πρέπει να γίνεται μέσω της πολιτείας κάποιου ίδιους προώθηση των επαγγελματιών που αποτελούν φορείς πολιτισμού. Παραδείγματος χάρι θα μπορούσε να διδάσκεται στα σχολεία ήδη από μικρές ηλικίες, με ιδιαίτερη επιμέλεια, η τεχνοτροπία ορισμένων λαϊκών τεχνών, όπως η υφαντική, η ζωγραφική φιγούρων, η δραματουργία του καραγκιόζη, το θέατρο, η μουσική, η φωτογραφία. Αυτό θα αναζωπυρώσει το ενδιαφέρον το νεότερων γενιών για τα συγκεκριμένα τμήματα του πολιτισμού μας και θα συμβάλει σε σημαντικό βαθμό στην ευαισθητοποίηση των νέων γενιών για τη διάσωση και διατήρηση της πολιτισμικής μας κληρονομιάς. Η προώθηση του πολιτισμού μας μέσω της εκπαίδευσης σε συνδυασμό με μία επαρκή και ουσιαστική εκπαίδευση των νέων παιδιών στον κόσμο της πληροφορικής μπορεί να συμβάλει στο να προκύψουν και άλλες πρακτικές προβολής του πολιτισμού μας καθώς τα νέα παιδιά μπορούν να φανταστούν ενδιαφέρουσες και συνάμα αρκετές φορές, εναλλακτικές προτάσεις που φέρουν όμως τα επιθυμητά αποτελέσματα στην κοινωνία. Επιπλέον, αυτό που παρατήρησα μιλώντας με επαγγελματίες στον χώρο της υφαντικής, είναι ότι οι νέοι συχνά στρέφονται στις δομές-εργαστήρια διδασκαλίας της υφαντικής σε αργαλειό, διδάσκονται τη πάντα τη παραδοσιακή τεχνοτροπία όμως αρκετοί όταν πια είναι εκπαιδευμένοι, εξελίσσουν την υφαντική τέχνη εκσυγχρονίζοντάς την δημιουργώντας νέα, ευρηματικά αντικείμενα, τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το εργαστήριο εργάνη το οποίο πέραν των κλασικών υφαντών δημιουργεί καλλιτεχνικές υφασμάτινες κούκλες. Αυτό αποδεικνύει ότι όταν κάτι μεταδοθεί ορθά έχει πάντα και μακροπρόθεσμο μέλλον, άρα εκεί πρέπει να εστιάσει η πολιτεία τόσο για λόγους διάσωσης των παραδόσεων μας όσο και για την απασχόληση και απορρόφηση των νέων στον χώρο εργασίας καθώς και για να ανοίξουν πιθανόν ξανά επαγγέλματα τα οποία είχαν χαθεί λόγω μη υποστήριξης των εργαζομένων. Αντίστοιχα είμαι υπέρ κάθε ευρηματικής μεθόδου διάδρασης στον χώρο του θεάτρου σκιών και οποιασδήποτε άλλης τέχνης ενταγμένης στον εθνικό κατάλογο της πολιτισμική μας κληρονομιάς στην Unesco.

Τέλος, θα κατέληγα στην εξής φράση «τόλμη, ακόμη τόλμη, πάντα τόλμη» του Μαξιμιλιανού Ροβεσπιέρου, γιατί για μένα η προστασία και μετάδοση του πολιτισμού μας και η αγάπη μιας κοινωνίας γι' αυτόν είναι προϊόν τόλμης τόσο των φορέων πολιτισμού, του υπουργείου πολιτισμού, της πολιτείας, των δημοτικών αρχών. Το μέλλον πρέπει να το δημιουργούμε πάνω σε θεμέλια που χτίζουν άνθρωποι που έχουν μεράκι. Άρα όλα είναι θέμα πίστης, φαντασίας, υλοποίησης σχεδίων και προώθησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρεάδης Γιάγκος, Εγώ, Ο Καραγκιόζης « 1922-2022, Ταξιδεύοντας έναν αιώνα με το τραίνο» Κατάλογος μιας έκθεσης, , 2022, Ίδρυμα Βασίλης Παπαντωνίου σελ. 62-63.
- Βαβανάσος Βαγγέλης, «Οι χοροί στο ελληνικό θέατρο σκιών». Όψεις του χορού (επιμ. Άλκης Ράφτης), Ελληνικοί χοροί – Θέατρο Δ. Στράτου, 1993, εκδ. σσ.24-26
- Δημητριάδης Νικόλαος, Θέατρο Σκιών και Σάπιρα, εφημερίδα άρδην, 2013, σελ.61
- Ελένη Γαβρά, Κλεονίκη Γκιούφη, Γεώργιος Τσιότσος, πολιτισμός και Χώρος στα Βαλκάνια 17ος - 20ος αιώνας, 2015, εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας,
- ΕΟΜΜΕΧ, Υφαντά από την Αρκαδία ; 1986, (Ελληνικός Οργανισμός Μικρομεσαίων Μεταποιητικών Επιχειρήσεων & Χειροτεχνίας)
- εθνικό ευρετήριο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας δελτίο στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Γεράκι Λακωνίας, 22 Σεπτεμβρίου 2019
- Κωστάκη Θ. Π., 1962, τα χρονικά των κυνουριατών,:224-283
- Κωστάκη Θ. Π., 1956, τα χρονικά των κυνουριατών:76,Τ.Α
- Κουκουλέ Φαίδωνος Βυζαντινών βίος και πολιτισμός, τόμος Β', εκδόσεις Παπαζήση (1947), σελ. 112
- Ημεροδρόμος, Η επίσημη «πρώτη» του Καραγκιόζη, 18 .8.2017
- Ιερωνυμίδης Μιχάλης, Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών, Άμμος, 1998
- Λουντέμης Μενέλαος, Καραγκιόζης ο Έλληνας, 1981, εκδόσεις Δωρικός.
- Ιερωνυμίδης Μιχάλης, Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών, Άμμος, 1998
- Μυστακίδου Κ. Ο Καραγκιόζης και ο Καραγκιόζ, σεμνοί πρόδρομοι των ΜΜΕ. (2013). *Μουσείο Μπενάκη*, σελ.159–178. <https://doi.org/10.12681/benaki.23>
- Παπαϊωάννου Κώστας, Μάζα και Ιστορία, 2003, εναλλακτικές εκδόσεις, σελ.103.
- Σηφάκης Μ. Γρηγόρης, η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη, 1984, εκδόσεις στιγμή
- Σπαθάρη Σωτήρη, Απομνημονεύματα Σ. Σπαθάρη και η τέχνη του Καραγκιόζη, Αθήνα 1976, εκδόσεις Βέργος σελ. 212.
- Τσίππρας Κώστας, Ο ήχος του Καραγκιόζη. Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του λαϊκού θεάτρου σκιών, 2001, Νέα σύνορα-Α.Α.Λιβάνη,
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890, Αθήνα 1984, Στιγμή, σελίδες 51-52
- Abigail Gilmore & Roberta Comunian (2016) Beyond the campus: higher education, cultural policy and the creative economy, *International Journal of Cultural Policy*, 22:1, 1-9
- Appadurai Arjan, *The social life of things, Commodities In cultural perspective*, University of Pennsylvania
- Bedford Leslie, *Storytelling: The Real Work of Museums*, 2010, curator the museum journal,

- Baudrillard Jean, le système d'objets , éditions Gallimard, 1968
- Humanity: An Introduction to Cultural Anthropology 11th Edition ,2017 , Cengage Learning
- Brown, Peter. 1982. "Relics and Social Status in the Age of Gregory of Tours." In *Society and the Holy in Late Antiquity*, 222-50. Berkeley: University of California Press.
- Chiva, I. (1990). Le patrimoine ethnologique: l'exemple de la France. *Encyclopaedia Universalis*, 24(Symposium), 229-241.
- Claude Lévi-Strauss, la pensée sauvage ,1962 ,éditions Plon
- Claude Lévi-Strauss , Regarder écouter lire,1992, σ. 171, éditions Plon
- Collomb M. & Université Paul Valéry. (2005). *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*. Université Paul-Valéry--Montpellier III.
- Cuisenier, Jean and Segalen, Martine, Ethnologie de la France ,1986, Presses universitaires de France
- Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ,2014
- Derèze, G. De la culture populaire au patrimoine immatériel. *Hermès*, 2005. *La Revue*, 42, 47-53.
<https://doi.org/10.4267/2042/8981>
- Barbara Dettori, Emanuela Marrocu & Raffaele Paci (2012) Total Factor Productivity, Intangible Assets and Spatial Dependence in the European Regions, *Regional Studies*
- Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072>
- Ethnologie française, nouvelle série, t. 26, no. 1, culture matérielle et modernité, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1996), pp. 5-16
- Harriet Deacon, Rieks Smeets, Intangible heritage safeguarding and intellectual property protection in the context of implementing the UNESCO ICH Convention ,2018
- Haudricourt André-Georges, Pascal Dibie , Les pieds sur terre , 1987 Éditions Métallié.
- Haudricourt André- Georges , la technologie science humaine recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques, 1987,éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Hugues de Varine, l'écomusée,1978, σ. 13
- Fabre, Daniel, 1986. « Le sauvage en personne », *Terrain*, n°6
- Economou, M. i Pujol, L. (2011), Evaluating the use of virtual reality and multimedia applications for presenting the past. A Styliaras G. D., Koukopoulos, D and Lazarinis F. (Eds.), "Handbook of Research on Technologies and Cultural Heritage: Applications and Environments", IGI Global, New York: 223-239
- Judy, Henri-Pierre, Social Overload,1995, Autonomedia
- Isherwood Baron ,the world of goods,1979 ; editions routledge
- Kirshenblatt-gimblett Barbara Intangible Heritage as Metacultural Production1, 2004,Museum International, 56:1-2, 52-65, DOI: [10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x](https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x)
- Kotler, P., & Armstrong, G. (2008). *Principles of Marketing* (12th ed.). London: Pearson Education Limited.
- Kopytoff Igor, slavery:annual review of anthropology ,1982, Madison, Wis
- Latour Bruno, nous n'avons jamais été modernes, éditions la découverte,1991, σ. 73
- Latour Bruno, on technical mediation,1994,common knowledge
- Leroi-Gourhan, Milieu et techniques,1945, éditions d'Albin Michel
- Leroi-Gourhan la geste et la parole, 1965, éditions d' Albin Michel

- Laurier Turgeon, Elise Bégin ,Des outils numériques pour recueillir,sauvegarder, transmettre et diffuser le Patrimoine Culturel Immatériel
Jacques Legoff, histoire et mémoire , - 1988, Gallimard
Manuela Carneiro da Cunha ,Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais,2010
Mauss Marcel , sociologie et anthropologie, 1950 , éditions PUF
Mauss Marcel , les fonctions sociales du sacré, 1969, éditions de Minuit
Michel Serres, statues, 1989, éditions Flammarion
Mcadams, Mindy. Transmedia Storytelling, 2016.
Mead, G.H. *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, (1934). University of Chicago Press: Chicago.
Giudici, E., Melis, C., Dessì, S. and Francine Pollnow Galvao Ramos, B. (2013), "Is intangible cultural heritage able to promote sustainability in tourism?", *International Journal of Quality and Service Sciences*, Vol. 5 No. 1, pp. 101-114.
- Pascal, P. (1975). Sur la notion de culture en anthropologie. Στο P. Pascal. *Revue française de science politique*.
- Petti, L., Trillo, C., & Makore, B. N. (2020). Cultural Heritage and Sustainable Development Targets: A Possible Harmonisation? Insights from the European Perspective. *Sustainability*, 12(3), 926
- Reid, A., Petocz, P., & Bennett, D. Is creative work sustainable? Understanding identity, motivation, and worth. 2016,*Australian Journal of Career Development*
- Sherzer Joel, « Langage et culture : une approche centrée sur le discours », *Langage et société*, 2012/1 (n° 139), p. 21-45
- Santucci Oliveira Bruno, Luciano Torres Tricárico, Ana Paula Lisboa Sohn & Nicolas Pontes (2020) The culinary intangible cultural heritage of UNESCO: a review of journal articles in EBSCO platform, *Journal of Culinary Science & Technology*, 18:2, 138-156, DOI: [10.1080/15428052.2018.1513882](https://doi.org/10.1080/15428052.2018.1513882)
- Sigaut François, Folie, Réel et Technologie, 1990, techniques et culture tome 15
- Schweibenz, Werner, The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology, 2019
- Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage ,2003
- Tisseron, S.). *L'Intimité surexposée*, 2001 Paris: Editions Ramsay.
- Tudorache Petronela, The Importance of the Intangible Cultural Heritage in the Economy, *Procedia Economics and Finance*, Volume 39, 2016
- Weber, Fl., « L'ethnologie et l'État en France, les années 1930 aux années 1950 », texte non publié
- Worms, René, Philosophie des sciences sociales. *Objet des sciences sociales* ,1903-1907.

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

(υπογραφή)

Δημήτριος Δ. Βέργαδος
Επιβλέπων Καθηγητής

Όνομα Επώνυμο
Βαθμίδα

(υπογραφή)

Άγγελος Μιχάλας
Καθηγητής

Όνομα Επώνυμο
Βαθμίδα

(υπογραφή)

Εμμανουήλ
Σκόνδρας
Διδάσκων

Όνομα Επώνυμο
Βαθμίδα

