

5

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ι. ΒΑΔΑΛΟΥΚΑΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Αναπαραστάσεις αστικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο.**

**Η περίπτωση της πόλης των Ιωαννίνων.**

**Επιβλέπων Καθηγητής:**  
**ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ**

**Μέλη εξεταστικής επιτροπής:**  
**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΑΔΑ**  
**ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΜΥΡΗΣ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2009**



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ι. ΒΑΔΑΛΟΥΚΑΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Αναπαραστάσεις αστικού τοπίου στον ελληνικό κινηματογράφο.  
Η περίπτωση της πόλης των Ιωαννίνων.**

**Επιβλέπων Καθηγητής:**  
**ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ**

**Μέλη εξεταστικής επιτροπής:**  
**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΑΔΑ**  
**ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΜΥΡΗΣ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2009**



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000321004



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ</b>	<b>Σελίδες</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	3-8
<b>ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ</b> .....	9
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	
<b>ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ</b> .....	10-17
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b>	
<b>ΓΙΑΝΝΕΝΑ: Η ΠΟΛΗ, Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΣ ΤΗΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ</b> .....	18-61
<b>A. Η ΠΟΛΗ</b> .....	18-21
<b>B. Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ ΓΙΑΝΝΕΝΑ</b> .....	21-41
1. Τέλη 19 <sup>ου</sup> ως την απελευθέρωση της πόλης.....	21-23
2. Από την απελευθέρωση της πόλης μέχρι το 1950.....	24-27
3. Από το 1950 μέχρι σήμερα.....	27-41
<b>Γ. Ο ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ</b> ....	41-61
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b>	
<b>Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΒΙΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ</b> .....	62-82
<b>A. Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΟΥ ΔΟΜΗΜΕΝΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ</b> .....	62-66
<b>B. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΔΟΜΗΜΕΝΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ</b> .....	66-69
<b>Γ. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ, Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΕΙΔΩΛΩΝ</b> .....	69-73
<b>Δ. Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ</b> .....	73-77
<b>E. Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ</b> .....	78-82
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3</b>	
<b>Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ. ΟΙ ΔΙΑΣΠΑΡΤΕΣ ΕΣΤΙΕΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥΣ</b> .....	83-112
<b>A. Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ</b> .....	83-88
<b>B. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ</b> .....	89-112
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	113-117
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	118-123
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b> .....	124-126



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η καταγραφή, η ανάδειξη και η ανάλυση του μετασχηματισμού του αστικού τοπίου των Ιωαννίνων μέσα από τον κινηματογράφο. Ο ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας και τέχνης μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η διερεύνηση μεμονωμένων τόπων, στην ελληνική περιφέρεια -ιδιαίτερα σε επαρχιακές πόλεις- που χρησιμοποιήθηκαν σαν σκηνικά σε ελληνικές ταινίες από Έλληνες κινηματογραφιστές καταδεικνύει και τη λειτουργία του κινηματογράφου ως τελεστικού μηχανισμού αλλά και ως ανθρωπογεωγραφικού μεθοδολογικού στοιχείου κοινωνιολογικής μελέτης.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, έχουν εντοπιστεί γνωστές ελληνικές ταινίες παλιότερων δεκαετιών, που χρησιμοποίησαν, ως σκηνικό, σπίτια στην πόλη των Ιωαννίνων που υπάρχουν και βρίσκονται στην ίδια κατάσταση ή έχουν μετασχηματιστεί και έχουν μετατραπεί οι λειτουργίες τους.

Η επιλογή της πόλης των Ιωαννίνων δεν είναι τυχαία. Τα κριτήρια επιλογής της πόλης έχουν να κάνουν με το ότι:

α) Η πόλη είναι ένα περιφερειακό αστικό κέντρο με έντονη λαϊκή και λόγια παράδοση. Ταυτόχρονα είναι μακριά από τις κινηματογραφικές εξελίξεις. Οι κάτοικοί της ψυχαγωγούνται καθημερινά στις πολλές αίθουσες<sup>1</sup>, από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, δημιουργώντας έναν «*ψυχολογικό χώρο*» κινηματογραφόφιλου κοινού, έτσι όπως το καθόρισε ο Α. Hauser στο βιβλίο του *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, μιας χρονικότητας με συγκεκριμένο πολιτισμικό και ανθρωπογεωγραφικό προσανατολισμό, άξιο έρευνας.

β) Η πόλη φτάνει στον 20ο αιώνα διατηρώντας σφιχτά πλεγμένο στον πολεοδομικό ιστό της ότι απέμεινε από μια συνεχή οίκηση και μια διαχρονική πολιτιστική διαστρωμάτωση, έχοντας υποστεί μεγάλες φυσικές καταστροφές, αλλά και τις πρώτες προσπάθειες «εκσυγχρονισμού» της, με την συστηματική κατεδάφιση

<sup>1</sup> Κατά πληθυσμιακή αναλογία και σε σχέση με άλλες επαρχιακές ελληνικές πόλεις με παρόμοιους πληθυσμούς κατά την περίοδο 1950-1985, όπου και εισβάλλει η τηλεόραση. Στατιστικές μελέτες θα δοθούν αναλυτικότερα ως μέρος της μελέτης.



παλιών κτηρίων και την προσπάθεια αναζωογόνησης της λίμνης που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του περιβάλλοντος της<sup>2</sup>.

γ) Η μετοίκιση των Οθωμανών Τούρκων και Αλβανών μετά την απελευθέρωση της πόλης το 1912, ο ερχομός των προσφύγων της Μ. Ασίας, το αλβανικό έπος, το πογκρόμ των Εβραίων στην κατοχή, ο εμφύλιος και η μετανάστευση αποτελούν βαθιές τομές αλλοίωσης του ρυμοτομικού και ανθρωπολογικού χάρτη της πόλης. Μια νέα μεγάλη καταστροφή αρχίζει μετά το 1950, όταν η κοντόφθαλμη κάλυψη άμεσων αναγκών και η χωρίς μακρόπνοη προοπτική επίλυση προβλημάτων κυκλοφοριακών, πολεοδομικής οργάνωσης κ. λ. π. επιφέρει καταστροφή μνημείων και ενεργών μορφών πολιτισμού με ένα ρυθμό που καμιά προηγούμενη εποχή δεν έχει γνωρίσει.

- Τα Γιάννενα, πολιτεία με μαρτυρίες από όλη την μακραίωνη ιστορική πορεία της, καταδικάστηκε να υποστεί την ποινή του άκριτου «εκσυγχρονισμού» και της «αξιοποίησης». Τα μνημεία, πληγωμένα συχνά από την αλόγιστη διαχείριση των χρηστών τους, απογυμνώνονται από τον φυσικό τους περίγυρο και αποτελούν ακόμη και σήμερα αντικείμενο διαμάχης στον αγώνα για τη διάσωσή τους. Έχει παίξει κάποιο ρόλο ο ελληνικός κινηματογράφος στην διατήρηση της φυσιογνωμίας κτηρίων μέσα στην πόλη;

δ) Στην παρούσα έρευνα εξετάζονται ιστορικής σημασίας οικιστικά περιβάλλοντα, όπως η τοποθεσία ΝΑΥΤΑΚΙΑ και η κατοικία Ιωαννίδη που βρίσκεται στην γωνία των οδών Μ. Αγγέλου και Χ. Τρικούπη. Τα συγκεκριμένα κτήρια, είναι άγνωστο σε πολλούς ότι χρησιμοποιήθηκαν σε πολύ γνωστές κινηματογραφικές παραγωγές. Ποιες ήταν οι ταινίες, ποιες οι σκηνές, γιατί επιλέχτηκαν αυτοί οι χώροι; Ποια η οικιστική τους αξία σήμερα, ποια τότε που γυρίστηκαν οι ταινίες και ποιες οι υλικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες των συγκεκριμένων χώρων; Τι διατηρήθηκε και τι όχι από τις ανά καιρούς διαμορφώσεις; Μπορεί αυτό το πολιτισμικό «πάρε δώσε» τέχνης και καθημερινής ζωής να δομήσει ένα μεθοδολογικό μοντέλο ήπιας οικιστικής προσαρμογής, μιας διαδικασίας εκμάθησης του χώρου και δημιουργίας συλλογικής συνείδησης, που να βελτιώσει συνολικά την ποιότητα ζωής σε μια σύγχρονη πόλη; Ποια είναι η σημασία του ανθρώπου σε μια τέτοιου τύπου βαθιά διάδραση; Η συντακτική διατύπωση και ηθική του μοντέρνου παρεμβάλλεται σε πολλές από τις διεκδικήσεις της λεγόμενης

<sup>2</sup> Η συγκεκριμένη παράμετρος είναι και αυτή τμήμα της έρευνας.



μεταμοντέρνας εικόνας στο αστικό τοπίο και στον κινηματογράφο. Οι διαδρομές αυτές γίνονται σαφείς και στον ελλαδικό χώρο. Οι εκλεκτιστικές τάσεις της εποχής φαίνεται ότι βρήκαν, σε ορισμένες πλευρές της τέχνης και της ζωής, μια συνάφεια άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική με τον ισχυρό εκλεκτικισμό της ιστορικής διαδρομής της πόλης. Στην θετική της διατύπωση διαμορφώθηκε, σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως αυτές που εξετάζονται στην συγκεκριμένη έρευνα, ένα ιδίωμα με ενδιαφέρουσες προτάσεις ενώ, στην αρνητική της διατύπωση, υπονόμωσε την συγκρότηση ενός ύφους και μιας διεισδυτικής αναζήτησης, υπονόμωσε την ίδια την συγκρότηση της πόλης. Οι διακυμάνσεις του θεατού<sup>3</sup> δεν είναι διόλου τυχαίες και στον ελληνικό κινηματογράφο και ανταποκρίνονται σε ανάγκες ή σε αρνήσεις του κοινωνικού σχηματισμού.

Αυτή την εμπειρία, την αναντικατάστατη, δηλαδή, χρησιμότητα της ύπαρξης του αυθεντικού υλικού φορέα της μνήμης, θα ενεργοποιήσει η συγκεκριμένη μελέτη και είναι ανακουφιστικό το γεγονός ότι έστω και την ύστατη ώρα σημαίνει ο συναγερμός κατάθεσης τεκμηρίων σχεδιαστικής και καλλιτεχνικής αποτύπωσης πολιτισμικών προϊόντων που θα λειτουργήσουν ως ευρετήριο και παραγωγός, ταυτόχρονα, εικόνων πολιτισμικής και ιστορικής αυθεντικότητας.

Για την σύνταξη της διπλωματικής εργασίας ελήφθησαν υπόψη η υφιστάμενη ελληνική αλλά και η συναφής ξένη βιβλιογραφία, επίσημο αρχειακό υλικό, έντυπα μέσα πληροφόρησης, άρθρα ημερήσιου και περιοδικού τύπου, καθώς και προσωπικές συνεντεύξεις με αρμόδια άτομα.

Το περιεχόμενο της διπλωματικής εργασίας κατανέμεται σε ένα θεωρητικό μέρος, το φωτογραφικό μέρος και ένα DVD. Το θεωρητικό μέρος περιέχει την εισαγωγή και τέσσερα κεφάλαια. Το φωτογραφικό υλικό περιέχει στατιστικούς καταλόγους, πίνακες, χάρτες και φωτογραφίες. Το DVD περιέχει τις σκηνές από τις ταινίες που περιέχουν τα τοπία που ερευνώνται στο θεωρητικό κομμάτι και καταδεικνύονται στο φωτογραφικό υλικό.

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην εξαγωγή συμπερασμάτων και την υποβολή ρεαλιστικών προτάσεων διεύρυνσης του τρόπου μελέτης του αστικού φαινομένου μέσα από μια περισσότερο διεπιστημονική, και διαπολιτισμική προσέγγιση έτσι ώστε να περιληφθεί και ο κινηματογράφος στο γνωστικό αντικείμενο ως στοιχείο κοινωνικής, ιστορικής και ανθρωπογεωγραφικής τεκμηρίωσης.

<sup>3</sup> Βλ. για την έννοια του θεατού, P. Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Μεταίχμιο 2006, σσ. 84-90.

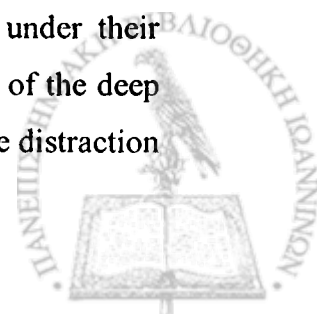


## SUMMARY

The aim of the present dissertation is to register, highlight and analyze the transform of the urban environment in the city of Ioannina through cinema. Greek cinema is an inseparable part of Greek society and art, after the Second World War. To investigate certain landscapes, in the Greek region-especially regional cities- that have been used as settings in Greek movies, by Greek filmmakers shows the function of cinema as a ritual mechanism but also as a man settled tool element in social study.

In the certain case, elder, famous Greek movies have been located, that were using, as settings, houses in the city of Ioannina, being in the same condition or have being transform either changed their uses. The choice of city of Ioannina is not by luck. The criteria of choice have to do with:

- a) The city is a regional urban center with intense popular and intellect tradition. Simultaneously, is away from filmmaking process. The habitants cultivate their daily culture need, in “many” cinemas- (the statistical analysis and outcome of the population in comparison with other cities having similar regional statistical numbers confirms the word “many”, during the period 1950-1980, afterwards, T. V.’s invasion changes everything. Statistics will be given in the project)-, from the Second World War and after, making an “*psychological space*” of cinema spectators, as it was defined in Hauser’s book “ The Social History of Art”, a timing of certain cultural and human orientation, worth searching for.
- b) The city enters 20<sup>th</sup> century holding tide in the urban web what it was left from the constant habitation and the all-time cultural stratification, having passed through many natural disasters, but also the first tries of “modernization” through the constant demolition of old buildings and the effort of revitalizing the lake environment which is inseparable part of the urban environment-(this parameter is also part of this research)-.
- c) The movement of the Turkish and the Albanian population after the liberation of the city by Greek troops in 1912, the forth coming of the refuges from Minor Asia, the achievements of the Greek army during the Second World War in Albania, the pogrom of the Jews held by the German’s under their command of the country, the Civil War and the migration are some of the deep cuts dismantling the human and housing plan of the city. A new huge distraction





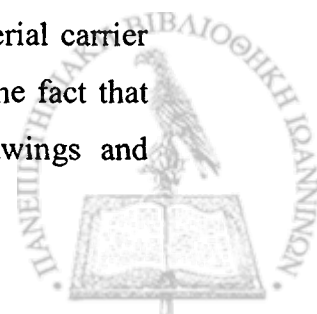
starts in 1950, when the short eye cover of direct need without dimensional perspective to resolve traffic problems, urban organization e. t. c. brings the disaster of monuments and energetic forms of culture, in a rhythm that no age has seen before.

Ioannina, the city with the documents from all the long term historical process was damned to suffer the verdict of the uprising “modernization” and “using for”. The monuments wounded by the non-sense using of their users are getting naked by their natural environment, and they become, even today, a matter of fight in the battle of their savor. Does the Greek Cinema plays any role in the preservation of the identity in buildings?

d) In the present dissertation accommodation environments of historical significance are being examed, like the «NAYTAKIA» area, Ioannidis family house where it is situated in M. Aggelou and Xar. Trikupi Street. These are buildings, not known to many, been used in many cinema productions. Which film, which scene, why these places have been chosen? What is the setting value today, what was when the film produced and what is the material and historical significance of all these areas? What was preserved and what was n’t during the restoration? Can this cultural “deal” of art and every day life built a tool module of smooth adoption of building knowledge, a process of learning “space”, cultivating common sense, promoting as a whole quantity in urban every day life? What is the human significance in this type of deep interaction?

The content and the moral telling of modernism is depicted on many of the demands of post-modern seeing of urban site and also in the film making. In Greece these processes are also clear. It seems that selective trends of the era, found in certain options of art and life sometimes the positive, others the negative matching with the powerful selectiveness of the historical wondering of the city. In the positive statement was formed, in certain cases like those been searched in the dissertation, an idiom with interesting sentences, whether in the negative statement undermined the formation of the city. Fluctuations of seeing were not just happened and especially in the Greek movies are correspondent in necessities and denies of the social form.

This experience, the irreplaceable use of the existing authentic material carrier of the memory, will activate this dissertation and it is alleviative the fact that the final moment sounds the alert of tabling testaments of drawings and



artefacts plotting cultural products that will work as an index and producer of cultural images with historical authenticity.

Composing the dissertation extent Greek as well as pertinent foreign index were taken into account and also archival material, printed means of information, articles of the daily and periodical press and personal interviews of the competent person on relative issues. The entire content of the project is divided in the theoretical analysis, photos and a d. v. d.. The theoretical part includes the introduction and four chapters. The photo part includes statistical evaluation and analysis, charts, catalogues, maps and photos. D. V. D. includes scenes from the movies where local landscapes were recorded in the films, showed in the photos and been analyzed in theory.

- Emphasis was given in the extract of conclusions and the submission of realistic propositions enlarging the way of studying the urban phenomenon through inner scientific, by text and cultural approach so that cinema will be concluded in the cognitive subject as an element of social, historical and human-geographical substantiation.



## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Είθισται οι συγγραφείς να εκφράζουν τις ευχαριστίες τους για τη βοήθεια που δέχθηκαν κατά την διάρκεια της συγγραφής. Δεν πρόκειται να αποτελέσω εξαίρεση σε αυτή την πρακτική. Πρωτίστως οι ευχαριστίες αφορούν τους καθηγητές μου που μου έδωσαν την δυνατότητα συγγραφής του συγκεκριμένου πονήματος, την οικογένειά μου που με ανέχεται απ' όταν γεννήθηκα και τούδε, συγγενείς, φίλους και συνεργάτες που μου έδειξαν τα αισθήματά τους χωρίς να τους το ζητήσω. Δευτερευόντως, ευχαριστώ τους ανθρώπους που με βοήθησαν στην έρευνα παντοιοτρόπως. Όλοι οι προαναφερόμενοι και ο καθένας ξεχωριστά ξέρουν ποιο μερίδιο των ευχαριστιών μου τους αφορά.

Νικόλαος Ι. Βαδαλούκας  
Γιάννενα, Μάρτιος 2009



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.

*«Που θα πήγαινα, αν μπορούσα να πάω;  
Ποιος θα ήθελα να ήμουν  
αν μπορούσα να είμαι;  
Τι θα ήθελα να πω αν είχα φωνή;  
Ποιος το λέει αυτό λέγοντας πως είμαι εγώ;»*

**Σάμουελ Μπέκετ**

*«Η πόλη τώρα μεγαλώνει.  
Θα περιμένω τις τριάντα χιλιάδες να φτάσει  
Μα ώσπου να ζημερώσει τις είχε κιόλας ξεπεράσει...»*

**Μπέρλοτ Μπρεχτ**

Από το τραγούδι ενός ανθρώπου του Σαν Φραντζίσκο<sup>4</sup>

Ανατρέχοντας σε βιβλιογραφία, ο κάθε ερευνητής, διαπιστώνει ότι παρόλο που η συγγραφή ιστορίας πόλεων είναι παλιά υπόθεση, η μεγάλη ώθηση δόθηκε μετά τη δεκαετία του 1970, εποχή που συμπίπτει με μεγάλες αλλαγές στον αστικό χώρο. Ακόμη πιο περιορισμένος είναι ο χώρος ανάλυσης μιας τέτοιας έρευνας όταν για ιστορικά τεκμήρια χρησιμοποιούνται κινηματογραφικές ταινίες. Σε αυτή την περίπτωση ο μετασχηματισμός των λειτουργιών του τόπου ελάχιστες φορές δίνει την δυνατότητα ερμηνειών δυναμικών που επηρεάζουν το συνολικό φαινόμενο.

Ο ορισμός του Dyos για την αστική ιστορία ξεκαθαρίζει λίγο τα πράγματα: *«Η αστική ιστορία...διαφέρει από την τοπική ιστορία στο μέτρο που αφορά μια πιο γενική-διδυμική ιστορική διαδικασία, και από την δημοτική ιστορία αφού συνδέεται με περισσότερες μορφές τοπικής διακυβέρνησης, διαφέρει... από την κοινωνική ιστορία*

<sup>4</sup> Μπρεχτ Μ., 76 Ποιήματα, Εκδ. Θεμέλιο, 1998, σ.28.



στην ειδική υποχρέωση που έχει να ερμηνεύσει τόσο τον αστικό περίγυρο όσο και τις χρήσεις του, και από την κοινωνιολογία στο βασικό σκοπό της να ερμηνεύει το αστικό παρελθόν, διαφέρει από την οικονομική ιστορία και γεωγραφία, λόγω του μεγαλύτερου ενδιαφέροντος που έχει στα ανθρωπιστικά και λειτουργικά στοιχεία που συνθέτουν τον αστικό χώρο, και διαφέρει από άλλες ιστορικές ειδικότητες, όπως αγροτική ιστορία, βιομηχανική ιστορία, ιστορία των επιχειρήσεων, των μεταφορών, του στρατού και της πολεοδομίας στο ότι δεν αφορά ειδικές δραστηριότητες...»H.J. Dyos, 1974<sup>5</sup>.

Άραγε μπαίνει θέμα χαρακτηρισμού των ιδιοτήτων, του τρόπου έρευνας και του τρόπου συγγραφής; Ο Χριστόφορος Σμινκ Γκουστάβος (Christoph U. Schminck- Gustavus), καθηγητής Νομικής Ιστορίας του Πανεπιστημίου της Βρέμης όταν έζησε στα Γιάννενα το 1989, με σκοπό την καταγραφή των καταστροφών που προκάλεσαν οι Γερμανοί στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, διαπίστωσε ότι για να προχωράει η έρευνα του έπρεπε να πίνει πολλούς καφέδες και να έχει υπομονή με τους ανθρώπους που κατέθεταν τις μαρτυρίες τους<sup>6</sup>. Ο ελληνικός καφές ήταν το απαραίτητο συμπλήρωμα που «άνοιγε» τα στόματα, μια και οι ρυθμοί περιγραφής των ανθρώπων ήταν πολύ αργοί. Πάντα έλεγε και λει «Εδώ-στην Ήπειρο- όλα κινούνται αργά, γη και άνθρωποι!». Παρακολουθώντας τον τρόπο του κ. Σμινκ έβγαине άνετα το συμπέρασμα ότι η πολιτισμική καταγραφή είναι μια απίστευτα πολύπλοκη διαδικασία που για να είναι αποτελεσματική θα πρέπει να συνυπολογιστεί και ένα δαιδαλώδες δίκτυο σημείων, συμβόλων, μύθων, συνηθειών και τετριμμένων καθημερινών πραγμάτων των ανθρώπων και του περιβάλλοντος τους που ήταν υπό έρευνα. Η κουλτούρα είναι ολόγυρά και διαπερνά κάθε πλευρά της ζωής. Είναι συγκεκριμένη και, συνάμα, διάχυτη, βαθιά και, ταυτόχρονα επιφανειακή. Αν όμως έτσι έχουν τα πράγματα, τότε ποια μέθοδος θα μας επιτρέψει να συλλάβουμε την υφή και την πολυπλοκότητα αυτού του δικτύου;

Η συγκεκριμένη έρευνα βασίζεται στην ερμηνευτική της πυκνής περιγραφής των μικρών αλλαγών του τοπίου με σκοπό να συλληφθεί η λειτουργία και ο ρυθμός του πολιτιστικού συστήματος σε σχέση με τον ιστορικό χρόνο και με γνώμονα το ότι οι κοινωνίες, όπως και η ζωές των ανθρώπων, περιέχουν τις ίδιες τις ερμηνείες των φαινομένων. Το μόνο που χρειάζεται είναι η ζώσα εμπειρία και ένα ιδιαίτερος τρόπος

<sup>5</sup> Βλ. Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ., *Η Ελληνική πόλη σε ιστορική προοπτική*, Εκδόσεις ΔΙΟΝΙΚΟΣ, Αθήνα 2005.

<sup>6</sup> Βλ. Schminck- Gustavus C.U., *Μνήμες Κατοχής Ι*, Εκδόσεις «Ισνάφι», Γιάννενα 2007, Πρόλογος.



προσέγγισης. Ο άνθρωπος και οι κατασκευές του υπολογίζονται ως μικροπεριβάλλοντα που η ισορροπία δεν προκύπτει από κριτήρια κατακερματισμού αλλά οργανικής και δυναμικής λειτουργικότητας. Είναι ποιο σημαντικό από το να γίνουν αξιολογικές προτάσεις –που είναι συνήθως αμφίσημες και κενές περιεχομένου – να εφαρμοστούν πραγματολογικά κριτήρια για να ανακαλυφτεί η ταυτότητα των φαινομένων.

Ο αναστοχασμός για το σημερινό «φαίνεσθαι» των υπό μελέτη κινηματογραφικών έργων και οικιστικών κατασκευών δεν είναι ένα κριτικό και αποδομητικό εγχείρημα αλλά η προσπάθεια κατασκευής μιας συγκριτικής προσομοιωτικής πραγματικότητας στο επίπεδο της κοινωνικής ανθρωπολογίας.

Μολονότι το περιβάλλον αποτελεί πλέον ένα δημοφιλές θέμα συζήτησης από ποικίλες απόψεις- προστασία του περιβάλλοντος, δίκαιο, συνδικαλισμός, κρατικοί και διεθνείς φορείς- σπανίως ο προβληματισμός προχωρεί σε μια βαθύτερη εξέταση της φιλοσοφικής σημασίας του περιβάλλοντος. Ενώ η μέριμνα για το περιβάλλον συνεχώς μεγαλώνει, υπάρχει μια σημαντική πτυχή του θέματος που τις περισσότερες φορές είτε αγνοείται εντελώς, είτε τοποθετείται στο περιθώριο, είτε υποβαθμίζεται η σημασία της, πρόκειται για την αισθητική και την συμβολική αξία του περιβάλλοντος. Αλλά ακόμη και όταν τα αισθητικά ζητήματα τύχουν κάποιας προσοχής, συνήθως αντιμετωπίζονται σαν μια αργοπορημένη και απεγνωσμένη προσπάθεια να διασωθεί η ωραιότητα του φυσικού μας κόσμου από τον όλεθρο της υπερεκμετάλλευσης και τις επιπτώσεις της- την παραμόρφωση και την ερήμωση. Ωστόσο, η παραδοχή της ύπαρξης αισθητικών και συμβολικών αξιών στο περιβάλλον θα έπρεπε να οδηγεί στην υιοθέτηση μιας στάσης που δεν αρκείται μόνο στο να διαδηλώνει την αντίθεσή της απέναντι σε τακτικές όπως η αποψίλωση των δασών και η καταπάτηση των λιμνών με σκοπό την οικοδόμηση κατοικιών και κέντρων αναψυχής. Η προσέγγιση του περιβάλλοντος από αισθητική και συμβολική σκοπιά δεν περιορίζεται σε μια εκστρατεία καθαρισμού της γειτονιάς. Περιλαμβάνει και άλλα πράγματα εκτός από την αναγνώριση της αξίας των πάρκων και των ανοιχτών χώρων στην πόλη.

Τα αιτήματά της επεκτείνονται ακόμη και πέρα από την προστασία της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς της πόλης και την ανοικοδόμηση περιοχών που έχουν περιέλθει σε κατάσταση φυσικής και κοινωνικής παρακμής. Όσο σημαντικά κι αν



είναι όλα αυτά, δεν παύουν να παραμένουν δέσμια μιας περιορισμένης οπτικής<sup>7</sup>. Γιατί το αισθητικό στοιχείο έχει αποφασιστική σημασία για τον ίδιο τον τρόπο που προσλαμβάνεται η πείρα του περιβάλλοντος. Καθορίζει την μορφή και την ποιότητα της ανθρώπινης εμπειρίας εν γένει. Το περιβάλλον μπορεί να θεωρηθεί η βασική προϋπόθεση για κάθε εμπειρία, αναδεικνύοντας το αισθητικό στοιχείο σε επίκεντρο της καθημερινής ζωής.

Η μέριμνα για ποιοτικό περιβάλλον δεν σταματάει μόνο σε προγράμματα απομάκρυνσης διαφημιστικών αφισών, συγκάλυψης χωματερών και κατασκευής πάρκινγκ. Επεκτείνεται πέρα από την λήψη κάποιων ανακουφιστικών μέτρων που δημιουργούν μια επίφαση ομορφιάς, καθαριότητας και τάξης.

Το ενεργό ενδιαφέρον για το περιβάλλον οφείλει να διατυπώνει και να αναπτύσσει πεποιθήσεις και αξίες που υπαγόρευαν την ανάληψη τέτοιων πρωτοβουλιών. Πρέπει να ενθαρρύνει την επιδίωξη πιο ουσιαστικών και πολύπλευρων στόχων. Μπορεί να απαιτείται μια πράξη φιλοσοφικής δημιουργίας εκ του μηδενός ή μπορεί να χρειάζεται μεγαλύτερη κοινωνιολογική, ανθρωπολογική και ιστορική ενασχόληση. Η διαπίστωση μετά από έρευνα και συμμετοχή σε συνέδρια-όπως το συνέδριο φιλοσοφίας για τον Καντ που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων πριν τρία χρόνια<sup>8</sup>- είναι ότι λίγοι έχουν ασχοληθεί με τέτοια θέματα. Υπάρχει η τάση από τους σύγχρονους στοχαστές να αγνοείται η αισθητική της φύσης στο σύνολό της.

Στον αντίποδα ο Καντ, ο Σέλλινγκ, ο Ράσκιν, ο Σανταγιάνα κ.α. είχαν εντοπίσει την σπουδαιότητα της. Η φιλοσοφική και κοινωνιολογική αισθητική στράφηκε στην φύση μόνο για να αντλήσει παραδείγματα και μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις παραδέχτηκε ότι η εμπειρία της φύσης μπορεί να συγκριθεί σε σπουδαιότητα και βάθος με την εμπειρία της τέχνης. Δύσκολα παραδείγματα τέχνης εξομοιώνονται με την πραγματικότητα<sup>9</sup>.

Μολονότι για τους περισσότερους θεωρητικούς τέχνης η αισθητική του περιβάλλοντος μπορεί να αποτελεί ένα νέο πρόβλημα προς διερεύνηση, εντούτοις λίγοι είναι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες που αγνοούν την προβληματική του φυσικού και του καθημερινού- θέματα που απασχολούν την αισθητική του περιβάλλοντος.

<sup>7</sup> Βλ. Φωτ.1 Κατασκευές της δεκαετίας του '70 στην Αθήνα με καμία αισθητική.

<sup>8</sup> Το συνέδριο οργανώθηκε το 2006 από την σχολή Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικών και Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων,

<sup>9</sup> Βλ. Φωτ.2 Νταλί Σ. «Ο σταθμός του Περπινιάν»,(295\*40εκ.), 1965.



Η προσωπική εμπειρία του προσανατολισμού που δίνεται στα εικαστικά ακαδημαϊκά τμήματα-όπως το Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης- δείχνει το ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον γι' αυτά τα θέματα αναπτύσσοντας μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης όπως το τρισδιάστατο κολάζ (assemblages), τα περιβάλλοντα (environments), τα δρώμενα (happenings) ή η γλυπτική της γης (earth sculpture), που εμπνέονται από συνηθισμένα αντικείμενα, γεγονότα και περιβάλλοντα<sup>10</sup>. Ωστόσο, πολλές από τις τέχνες ανέκαθεν μεταχειρίζονταν στοιχεία που είχαν άμεση σχέση με την εμπειρία της φύσης και του καθημερινού μας κόσμου<sup>11</sup>.

Για παράδειγμα, τόσο η ζωγραφική όσο και η γλυπτική κινούνται σε αντιληπτικά μεγέθη που επιδιώκουν περισσότερο να εξάρουν και να εκλεπτύνουν την φυσική εμπειρία παρά να την υποκαταστήσουν με κάποια άλλη μορφή εμπειρίας. Ο χώρος και ο όγκος των γλυπτών είναι συνέχεια του φυσικού χώρου και όγκου. Τα σχήματα, η υφή και ο φωτισμός των γλυπτών συχνά παραπέμπουν άμεσα στις μορφές, τις επιφάνειες, και το φως φυσικών αντικειμένων, υλικών και τόπων και μάλιστα συχνά υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ τους με συνειδητή επιλογή του καλλιτέχνη<sup>12</sup>.

Η ζωγραφική με την σειρά της ανοίγει ένα πεδίο χώρου φωτός και χρώματος που συχνά εκτείνεται πέρα από το πλαίσιο του πίνακα. Ανάμεσα στο ζωγραφισμένο και στο πραγματικό τοπίο υπάρχει μια συνέχεια, όχι μια σχέση προτύπου και αντίγραφου, αλλά μια κοινή οπτική γωνία<sup>13</sup>. Όπως και στο παράδειγμα της φωτογραφίας, όταν η απόσταση που απεικονίζεται με την βοήθεια της προοπτικής

<sup>10</sup> Αυτή η στροφή διαφάνηκε και στα αποτελέσματα του Workshop του 2006 στο Τμήμα Π.Τ.Ε.Τ. με θέμα: Αναπαράσταση και Θεατής, τόσο από τις δημιουργίες των φοιτητών όσο και από την θεωρητική ανάλυση των θεμάτων.

<sup>11</sup> Βλ. Φωτ.3 Με την πολιτεία του ήλιου (Civitas Solis) ο φιλόσοφος Tommaso Campanella περιγράφει μια πόλη διαφορετική από αυτές που θα προέκυπταν αργότερα στις βιομηχανικά μετασχηματιζόμενες κοινωνίες.

<sup>12</sup> Βλ. Φωτ. 4.Τελετή αποκαλυπτηρίων του μνημείου «Ειρήνη και Ευδαιμονία».Ένας άστεγος και ανέστιος τύπος ξεπετάγεται, όταν αποσύρεται το κάλυμμα που αυτός είχε για μοναδική του στέγη. Στην ταινία «Τα φώτα της πόλης» ο Τσάρλι Τσάπλιν καταγγέλλει την υποκρισία των δημόσιων κτηρίων.

<sup>13</sup> Βλ. Φωτ.5. Ρενέ Μαγκρίτ, «Εγκώμιο της διαλεκτικής»: Η παράσταση εσωτερικού και εξωτερικού γίνεται εδώ με τρόπο παιγνιώδη και παράδοξο και θυμίζει ότι η σχέση τους είναι πάντα ιδιαίτερη και σχετική.





έχει ως αφετηρία της το μάτι του θεατή, τόσο ο πίνακας όσο και ο θεατής ενοικούν στον ίδιο αντιληπτικό χώρο. Επίσης, η ζωγραφική της νεκρής φύσης προτείνει έναν τρόπο αντίληψης των αντικειμένων του περιβάλλοντος, ενώ με την προσωπογραφία γίνονται αντιληπτοί, όσο πιο κοντά στην αλήθεια, άνθρωποι που είναι από πάντοτε οικείοι. Ακόμη και όταν οι τέχνες αυτές βαίνουν προς μια ολοένα και μεγαλύτερη αφαίρεση, εξακολουθούν να λειτουργούν ως πρότυπα βίωσης του κόσμου που υπάρχει έξω από τον πίνακα ή το μουσείο. Οι ίδιες, λίγο πολύ, συνιστώσες της αντίληψης του χώρου, του χρώματος, του περιγράμματος, της μορφής, της σύνθεσης και της υφής εξακολουθούν να ισχύουν όσο και αν η ζωγραφική γίνεται πιο αφηρημένη και οι εξωτερικές ομοιότητες με τα αντικείμενα τείνουν να εξαλειφθούν<sup>14</sup>.

Δυστυχώς υπάρχει μια παράδοση που δίνει έμφαση στις διαφορές που χωρίζουν τη στάση απέναντι στην τέχνη και τη στάση απέναντι στο «καθημερινό» ανθρώπινο περιβάλλον. Δύο παράγοντες συνέβαλαν στην εδραίωση αυτής της παράδοσης. Πρώτον, η μακραίωνη επιρροή ενός γνωστικού προτύπου για την τέχνη, σύμφωνα με το οποίο η τέχνη οφείλει να συμμορφώνεται στις απαιτήσεις της αλήθειας και της γνώσης, τόσο όσον αφορά το περιεχόμενό της όσο και τον τρόπο μελέτης της. Δεύτερον, η προσπάθεια που έγινε για την κατοχύρωση της καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας και για την αναζήτηση μίας ταυτότητας για την τέχνη όπου είχε ως αποτέλεσμα τον σαφή διαχωρισμό της από τις υπόλοιπες κατηγορίες εμπειριών και γνωστικών αντικειμένων. Εξαιτίας αυτών των επιρροών η αισθητική στάση καθιερώθηκε να περιγράφεται ως στοχαστική, παθητική και ανιδιοτελής. Αυτή η θεώρηση δεν ανταποκρίνεται καθόλου στην γεμάτη δυναμισμό σωματική συμπλοκή που είναι και ο συνήθης τρόπος που ο καθένας αντιμετωπίζει τον περίγυρό του.

Οι πρόσφατες εξελίξεις στις τέχνες αμφισβήτησαν αυτή την αισθητική της αποστασιοποίησης και αποκατέστησαν την σχέση συνέχειας ανάμεσα στην τέχνη και σε όλα τα αντικείμενα και τις καταστάσεις του κόσμου. Πως συνέβη αυτό; Στην ποπ αρτ, στα *objects trouvés*, στα δρώμενα (*happenings*) και στην τέχνη της δράσης (*performance art*), οι τέχνες απέσπασαν εικόνες, υλικά και καταστάσεις από τον εμπορικό και βιομηχανικό κόσμο της καθημερινής ζωής και τα έθεσαν ενώπιον του

<sup>14</sup>Βλ. Φωτ.6. Η επιβολή της μηχανής στην πόλη από τον Γιώργο Ιωάννου, « Επί αγόνου διαδρομής», 150\*100 εκ., Κατάλογος έκθεσης, Αίθουσα Τέχνης Επίπεδα.1992.



κοινού, όχι προς στοχαστική, ανιδιοτελή θεώρηση αλλά για δράση και αντίδραση προς αυτά.

Στην οπτική τέχνη και στην κινητική γλυπτική ανετράπη το καθεστώς της παθητικής στοχαστικής αποτίμησης υπέρ της ενεργητικής σύμπραξης. Τα ερωτικά θέματα βρέθηκαν να συνυπάρχουν με τα πολιτικά έτσι ώστε οι οπτικές και δραματικές τέχνες να καταστούν μία αφορμή όχι για αποστασιοποιημένη παρατήρηση αλλά για ενεργό δράση. Η μουσική, ο χορός, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος ενθάρρυναν την σωματική συμμετοχή, κάτι που είναι αδύνατο να παραβλέψει κάποιος ερευνητής που περιγράφει το πώς λειτουργούν οι τέχνες<sup>15</sup>. Ωστόσο, στο βαθμό που τώρα αναγνωρίζεται η σημασία της συμμετοχικής στάσης, πρέπει επίσης να αναγνωριστεί ότι η ίδια αυτή στάση χαρακτήριζε πάντοτε τις παραδοσιακές τέχνες<sup>16</sup>.

Η αρχιτεκτονική, που διαπραγματεύεται εν μέρει και η συγκεκριμένη έρευνα, είναι μια περίπτωση ανέκαθεν προβληματική εξαιτίας της αδυναμίας της να απαλλαγεί από τα κριτήρια της λειτουργικότητας και της κοινωνικής χρησιμότητας. Εδώ όχι μόνο δεν είναι τροχοπέδη αλλά, σε συνδυασμό με τον κινηματογράφο, ανάγεται σε ένα πολυσήμαντο πρότυπο για την ερμηνεία των καλών τεχνών και ανοίγει επιτέλους τον δρόμο για την αποδοχή των πρακτικών τεχνών που τόσο είχε υποβιβάσει η παράδοση εντός του πεδίου της αισθητικής. Η ίδια συνέχεια που διέπει την αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό κινηματογραφικών χώρων, συνδέοντας την δημιουργική δραστηριότητα, την επιδεξιότητα και τον σκοπό της δημιουργίας με την πληρότητα του τελειωμένου έργου τέχνης, ισχύει και για την ζωγραφική, την γλυπτική και την ποίηση<sup>17</sup>.

Η ανθρωπιστική λειτουργία της τέχνης που ενοποιεί τη δημιουργία, την αξιολόγηση και την χρήση με τρόπο ώστε να ανταποκρίνονται στις ανθρώπινες, ανάγκες, δραστηριότητες και στόχους, τώρα αγκαλιάζει όλες ανεξαιρέτως τις τέχνες.

<sup>15</sup> Βλ. Φωτο.7 Η δημιουργός της ταινίας « Στο πετσί της πόλης» η Ιρανή Ραχσάν Μπανί-Ετεμάντ υπενθυμίζει μέσω της αφίσας ότι η πόλη είναι αντανάκλαση της κοινωνίας και αποτέλεσμα της δράσης μέσα σ' αυτή και ο κινηματογραφικός φακός μεγεθύνει αυτή την αντανάκλαση.

<sup>16</sup> Βλ. Φωτο.8 Antonio Berni: «Ο Ζητιάνος Χουανίτο Λαγκούμα με τον σκύλο του» Χαρακτικό 2,05\*1,55μ.(1963).

<sup>17</sup> Βλ. Φωτο.9 Γκουστάβ Καγιμπότ: «Παρισινός δρόμος με βροχή». Ο Καγιμπότ θα χρησιμοποιήσει ένα οπτικό φαινόμενο που συγκρίνεται με χρήση αντικειμενικού φακού 24mm και είχε ως αποτέλεσμα να απλώνει και να μεγεθύνει τα πρώτα πλάνα, ενώ περιορίζει σημαντικά τα πίσω πλάνα.



Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι το νέο καθεστώς τέχνης έχει ανάγκη από νέες αισθητικές έννοιες για να ερμηνευθεί. Το περιβάλλον είναι το νέο αισθητικό συνεπακόλουθο αυτής της προσωπικής εμπειρίας. Υπάρχει διάχυτη η αισιοδοξία της επαλήθευσης της πρόβλεψης του Μόντριαν ότι μια εποχή θα έρθει και θα δώσει τέλος στο καθεστώς όπου *«η τέχνη είναι κάτι ζέχωρο από το γύρω μας περιβάλλον, την πραγματική δηλαδή πλαστική πραγματικότητα»*. Δίνεται πλέον η δυνατότητα βίωσης της πόλης ως ένα δυναμικό περιβάλλον της ανθρώπινης δραστηριότητας, ως το πλαίσιο ανάπτυξης της κοινωνικής μετακίνησης και συνάθροισης στην εργασία και στο παιχνίδι, στην τελετουργία και στο ειδύλλιο, ένα κινητικό γλυπτό που οι άνθρωποι αποτελούν την πηγή και την προέλευση της κίνησης. Η λειτουργία του αστικού περιβάλλοντος είναι πιο πλήρης και πιο ανθρώπινη μόνο μέσω της δυναμικής σύνθεσης του πρακτικού με το αισθητικό, που ικανοποιούνται τόσο οι υλικές όσο και οι πνευματικές ανάγκες και που η αισθητική κρίση μπορεί να καταστεί κοινωνικό όργανο για την επίτευξη ενός ηθικού στόχου.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### ΓΙΑΝΝΕΝΑ: Η ΠΟΛΗ, Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΣ ΤΗΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

#### Α. Η ΠΟΛΗ

Η κοιλάδα των Ιωαννίνων με κύρια κατεύθυνση ΒΔ-ΝΑ(μήκος 43-5χλμ. και πλάτος 2-10 χλμ.), αποτελεί μια κοίλη λεκάνη, κλεισμένη σχεδόν απ' όλες τις πλευρές με υψώματα διαφορετικού υψομέτρου. Στο μέσο της, η λεκάνη των Ιωαννίνων καλύπτεται από την λίμνη που χωρίζεται σε δύο ίσα τμήματα. Το καθένα απ' αυτά έχει διαφορετικό χαρακτήρα. Αυτά τα τμήματα ενώνονται με μια στενή διώρυγα και βάλτους. Κατά την εποχή των βροχών σχηματίζουν ενιαία επιφάνεια. Το νότιο μισό (μήκος 10χλμ. και πλάτος 5χλμ.)- κυρίως λίμνη των Ιωαννίνων που έχει και ένα νησάκι στην ανατολική της όχθη- αποτελεί μια στρογγυλή επιφάνεια με ομαλή δυτική όχθη και αιχμή ΒΔ. Αντίθετα, το βόρειο μέρος (λίμνη Λαψίστας μήκος 9 χλμ. και πλάτος 4χλμ.) φαίνεται από παντού κλεισμένο με βράχους. Το βάθος της λίμνης φτάνει στα 7 μέτρα και η ΝΔ γωνία της περιβάλλεται από έλη. Η λίμνη έχει πλήθος εισροές από τα γύρω βουνά με τις πηγές, καθώς και υπόγειες εκροές (καταβόθρες ή χωνεύτρες), κυρίως η λίμνη της Λαψίστας. Αυτά τα υπόγεια ύδατα εξερχόμενα φαίνεται ότι τροφοδοτούν τους παραποτάμους του Καλαμά, του Λούρου και παλιότερα κινούσαν πλήθος μύλων.<sup>18</sup> Στο λεκανοπέδιο κυριαρχούν σχηματισμοί ασβεστίου και συναντώνται πυρόλιθοι (τσακμακόπετρες). Οι ασβεστόλιθοι έχουν λευκοκίτρινο ή φαιοκίτρινο χρώμα και παρουσιάζουν κρυσταλλώδες ή οστρακοειδές ρήγμα. Η πόλη είναι χτισμένη στο μέσο της δυτικής όχθης του νότιου μισού της λίμνης. Χωρίζεται σε δύο μέρη από τα οποία το ένα, που περιβάλλεται από το κάστρο, εισχωρεί στην λίμνη ως βραχώδες ακρωτήριο. Ο βράχος του ακρωτηρίου έχει τετράγωνο σχήμα με διαστάσεις 450μ. 540μ. Επίσης διακρίνουμε σε αυτόν δύο ακρωτήρια: το βόρειο και το ανατολικό, που είναι 35-45 μέτρα πάνω από την λίμνη. Αντίθετα το υπόλοιπο μέρος της πόλης απλώνεται κατά μήκος της λίμνης σε έδαφος αμμώδες, πορώδες και προσχωσιγενές. Το κάστρο με την γύρω περιοχή είναι η παλιά πόλη και σήμερα η πόλη εξαπλώνεται σε όλο το λεκανοπέδιο με γοργούς ρυθμούς. Ο

<sup>18</sup> Βλ. Φωτο. 10 Πανοραμική άποψη της πόλης από το Μιτσικέλι.



άνεμος εισέρχεται από παντού στην πόλη, κυρίως από ΒΑ κατεύθυνση με μόνο εμπόδιο την ράχη του Μιτσικελιού.

Στο βιβλίο του, *Νομός Ιωαννίνων, Σύγχρονη Πολιτισμική Γεωγραφία*, ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Β. Νιτσιάκος συγκεντρώνει αναλυτικά και εμπειριστατωμένα όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τον χώρο του λεκανοπεδίου Ιωαννίνων. Αλλά και από παλιότερους συγγραφείς (ιστορικούς, λαογράφους και περιηγητές ντόπιους και ξένους) δίνονται σπουδαίες πληροφορίες, πολυσήμαντες αναφορές και καταγράφονται όλοι οι ιστορικοί σταθμοί που καθόρισαν τον τόπο. Η συγκεκριμένη έρευνα περιορίζεται στην κατάθεση στοιχείων που απορρέουν από μεμονωμένες καταθέσεις εμπειρίας δηλαδή κινηματογραφικές ταινίες και κτήρια. Για αυτό τον λόγο είναι σημαντικό να αναλυθούν διεξοδικά οι παράγοντες που με τοπικά κριτήρια καθορίζουν τις μεταλλάξεις και τις ανακατατάξεις του τοπίου επιλεκτικά και παρακάμπτοντας την συγκολλημένη παράθεση τυπολογικών στοιχείων. Άλλωστε ζώντας καθημερινά σε αυτή την πόλη η αντιληπτική επίγνωση υπαγορεύει την κατάθεση συσσωρευμένων νοημάτων ενός πολιτισμού με λεπτότητα και όχι κατά ανάγκη με στατιστική λεπτομέρεια. Η προσωπική αντίληψη λοιπόν υπό την ευρεία έννοια έχει πρωτεύουσα σημασία για την αισθητική σε αυτό το πόνημα.

Μια πρώτη παρατήρηση είναι ότι η πόλη των Ιωαννίνων δεν μοιάζει με καμιά άλλη ελληνική πόλη. Οι πλειοψηφία των ελληνικών πόλεων είναι χτισμένες σε κάμπους ή παραθαλάσσια. Αν συμπεριλάβουμε την Καστοριά και το Μεσολόγγι που είναι χτισμένες σε λίμνη, πάλι διαφορά υπάρχει σε σχέση με τον πληθυσμό. Τα Γιάννενα σύμφωνα με την απογραφή του 1991 είναι μεγαλύτερη πόλη και από τις δυο προαναφερθείσες πόλεις<sup>19</sup>.

Το γεγονός αυτό από μόνο του καταδεικνύει ένα εύρος προσωπικών δραστηριοτήτων και κοινωνικών αλληλεπιδράσεων της κοινότητας που δεν συντίθεται γύρω από το λιμάνι ή τον αγρό γιατί απλούστατα δεν υπάρχουν. Κανείς δεν περιμένει το «βαπόρι» και κανείς στο λεκανοπέδιο δεν έχει την ίδια καθημερινότητα με τον «μεγαλοτσιφλικά» των Τρικάλων ή της Λάρισας.

Άλλο ένα τοπικό μοναδικό στοιχείο είναι το κλίμα. Λόγω ψηλών βουνών και της λίμνης στο λεκανοπέδιο βρέχει σε όλη την διάρκεια του χρόνου και καθημερινά φαινόμενα είναι η πρωινές ομίχλες καθώς και η έντονη υγρασία.. Η επίδραση του

<sup>19</sup> Βλ. Παράρτημα Πίνακας Π1 « Πληθυσμός Ελληνικών Πόλεων 1951-1991». Πηγ. Στατιστική Υπηρεσία Ελληνικού Δημοσίου.



κλίματος στους ντόπιους είναι βέβαιη. Η απροσχεδίαστη ρυμοτομική οργάνωση της πόλης και των περιχώρων καθώς και ο βαρύς βιολογικός ρυθμός των κατοίκων της (αργές κινήσεις, βαρύ και αργό τοπικό γλωσσικό ιδίωμα, συχνές ασθένειες αναπνευστικού και αρθρώσεων που συναντιούνται σε υγρά και κρύα μέρη) προέρχονται από αυτή την τοπική ιδιομορφία του κλίματος. Οι αισθητικές ποιότητες που διαμορφώνονται απ' αυτό το κλίμα διερευνούνται διεξοδικά σε άλλο σημείο σε αυτή την έρευνα. Η γνώση π. χ. του ότι ο Αγγελόπουλος σε μια χώρα του φωτός-όπως η Ελλάδα- ψάχνει τους ομιχλώδεις τόπους, όπως τα Γιάννενα, για να στήσει μια νέα μέθοδο και τεχνοτροπία αποτύπωσης τοπίου κάνει αντιληπτό τον καίριο ρόλο των τοπικών καιρικών φαινομένων στην επιλογή αυτή. Τα ντόπια οικοδομικά υλικά, πέτρα και ξύλο δημιουργούν αρχιτεκτονικά πρότυπα απόλυτα συνυφασμένα με τις έννοιες της στεγανότητας και της διατήρησης της εσωτερικής θερμοκρασίας των σπιτιών γιατί μόνο έτσι αντιμετωπίζεται η υγρασία<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Βλ. Φωτο.11 Άποψη παραδοσιακού σπιτιού.



## ***B. Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ ΓΙΑΝΝΕΝΑ.***

### *1. Τέλη 19<sup>ου</sup> ως την απελευθέρωση της πόλης.*

Οι πληροφορίες αναφορικά με την ιστορία, την συνύπαρξη των εθνικών μειονοτήτων-εβραίων, τούρκων, ελλήνων-και τις μεταξύ τους διασυνδέσεις και ανταγωνισμούς, την τοπική διοίκηση, τον ρόλο που έπαιζαν οι θρησκευτικές ηγεσίες των μειονοτήτων και οι λειτουργίες των μειονοτικών κοινοτήτων την άνθηση του εμπορίου και των επιχειρήσεων, την ιδεολογία που απέρρευε από την παιδεία, την εξέλιξη είναι στοιχεία που χρησιμεύουν σαν βάση σύλληψης της έννοιας της ιστορικής λειτουργίας της κοινωνικής δομής της πόλης<sup>21</sup>.

Η νέα κοινωνική δύναμη που εμφανίζεται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20ου αποκτά τα πρώτα γνωρίσματα μιας «εμπορικής» αστικής τάξης και προκύπτει από της δομές των ντόπιων επαγγελματικών συντεχνιών<sup>22</sup> και τους γιαννιώτικης καταγωγής μεγαλοαστούς των παραδουνάβιων κυρίως περιοχών. Αυτή η τάξη εκφράζει με αποφασιστικότητα την πρόθεσή της να αναδειχτεί στο ύψος της άρχουσας τάξης της τοπικής κοινωνίας, ενώ η πλειοψηφία του λαού περιορίζεται στα στρώματα των αγροτών και των κτηνοτρόφων. Ενδιαφέρον έχει να καταδειχτεί αν ο στόχος και οι φιλοδοξίες αυτής της τάξης υλοποιήθηκε σε ποιο βαθμό και αν έγινε μέσα σε πλαίσια γενικής γαλήνης ή ανησυχίας και ταραχών.

Σήμερα υπάρχει μια ολόκληρη μυθολογία που προκύπτει από λαογραφικές πηγές που παρουσιάζει την γιαννιώτικη κοινωνία ευτυχισμένη και φιλήσυχη :η εξαιρετική ευαισθητοποίηση των ντόπιων για κάθε θέμα που αφορά την ιστορία τους και το παρελθόν τους δημιουργεί μια τάση ωραιοποιήσεις της πραγματικότητας. Όμως η κοινωνική αρμονία δεν αποτελούσε πάντοτε τον κανόνα και οι αντιδράσεις, ακόμη και βίαιες, δεν έλειπαν από καιρό σε καιρό. Πρώτα απ' όλα η προσπάθεια των ανερχόμενων αστών να περιορίσουν τα προνόμια της Εκκλησίας στα αστικά πράγματα και να απαλλαγούν από την διοικητική και πολιτική ηγεμονία της δημιούργησε σε πολλές περιπτώσεις ένα κλίμα έντασης. Σιωπηροί ανταγωνισμοί, που προκαλούσαν και βιαιότητες ακόμη, φαίνεται ότι μετατρέπονταν συχνά σε

<sup>21</sup> Βλ. Πίνακα με τίτλο *Κοινωνικός Σχηματισμός*.

<sup>22</sup> Βλ. Πίνακες Κ4, Πιν.4 και Πιν.5.



σοβαρές συρράξεις<sup>23</sup>, και προκαλούσαν την επέμβαση του στρατού (οθωμανικού και μετά την απελευθέρωση του ελληνικού.)

Είναι πλέον γεγονός ότι τα πολιτικά και ιδεολογικά συμφέροντα στην κορυφή της άρχουσας τάξης δεν εξελίσσονταν χωρίς συγκρούσεις. Διαφαίνεται ένα ιδεολογικό περιεχόμενο στους τοπικούς ανταγωνισμούς ανάμεσα στον κλήρο (χριστιανικό, εβραϊκό και μουσουλμανικό) και τους μεγαλοαστούς που εκδηλώνονταν τόσο μέσα από την προσπάθεια ελέγχου του ιδιαίτερα εξελιγμένου τοπικού εκπαιδευτικού συστήματος<sup>24</sup> όσο και στην τοπική διοίκηση<sup>25</sup>.

Οι μεν αστοί εμφανίζονται ως συνειδητοί φορείς και μεταδότες μιας μοντέρνας εκδοχής του Διαφωτισμού ενώ οι τοπικός κλήρος προτάσσει την διατήρηση των κατεστημένων καταστάσεων. Αλλά και μέσα στην τάξη των αστών των διαφορετικών εθνικοτήτων, η ανάμειξη των μεγαλοαστών στην τοπική διακυβέρνηση<sup>26</sup> και το ποσοστό πολιτικής εξουσίας είναι κάτι που βρίσκεται σε επαναδιαπραγμάτευση μέχρι και την εποχή του ερχομού των ελλήνων προσφύγων της Μ. Ασίας που αυτόματα άλλαξε την δομή του πληθυσμού<sup>27</sup>.

Η ιδεολογικές διαφοροποιήσεις έμπαιναν και στο εσωτερικό της δομής της κάθε εθνικής αστικής τάξης θέτοντας τα κοινωνικά στρώματα σε θέση ανταγωνιστική: οι μεν, έμποροι ανεξαρτήτου εθνικότητας-τα ανώτατα στρώματα της αστικής τάξης της πόλης- συνασπίζονταν και στήριζαν πολιτικές αποφάσεις ανεξαρτήτως των συμφερόντων της μειονότητας, αν ήταν στο πνεύμα του Διαφωτισμού. Οι άλλοι-οι κατώτερες αστικές τάξεις- συνδεδεμένοι περισσότερο με τις χαμηλότερες λαϊκές τάξεις, έμοιαζαν να αντλούν τον ειδικό ιδεολογικό χαρακτήρα

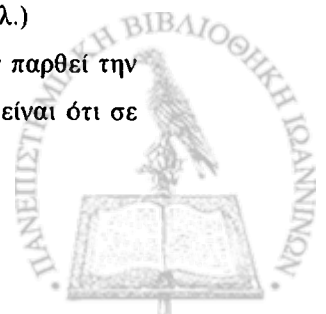
<sup>23</sup> Είναι γνωστό από τον Σαλαμάγκα και άλλους λαογράφους της εποχής και σύγχρονες με τα γεγονότα μαρτυρίες ότι σοβαρές κοινωνικές αναταραχές ξεσπούσανε ανά καιρούς με διάφορες αφορμές. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των γεγονότων που οδήγησαν στην τιμωρία του Πολιούχου της πόλης Αγίου Γεωργίου και της αγιοποίησης του μετά, καθώς και η πυρκαγιές που ξεσπούσαν ανά καιρούς καίγοντας ένα μέρος της πόλης και αλλάζοντας την φυσιογνωμία της .

<sup>24</sup> Βλ. Κ4, Πιν.6.

<sup>25</sup> Βλ. Σχεδιάγραμμα « Γενικό ιστορικό πλαίσιο κοινωνικού σχηματισμού στο Βιλαέτι Ιωαννίνων 19<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>26</sup> Ιδιαίτερα μετά το 1871 όπου ιδρύεται η Δημαρχία. Η ίδρυση δημοσιεύεται στο φύλο της 28.6.1871. Ως πρώτος δήμαρχος της πόλης αναφέρεται ο Αλμπεντίν Μπέης (Σαλαμάγκας, 1963,102σελ.)

<sup>27</sup> Βλ. Φωτο. 12 Προσφυγικές κατοικίες στα προάστια της πόλης. Οι φωτογραφίες έχουν παρθεί την δεκαετία του '70 από την Νεοκαισάρεια, την Μπάφρα και την Ανατολή. Αξιοσημείωτο είναι ότι σε αυτά τα προάστια οι κατοικίες δεν έχουν αλλάξει.





τους μέσα από την θρησκευτική παράδοση, με σίγουρες αναφορές στον πολιτικό απολυταρχισμό και στον θρησκευτικό μανιαϊσμό που είχε διατηρηθεί σε όλα τα Βαλκάνια και την Ανατολική Μεσόγειο από τον Μεσαίωνα<sup>28</sup>.

Μια άλλη διαπίστωση είναι ότι υπήρχαν εκείνη την εποχή ορισμένα κοινωνικού τύπου διαχωριστικά σύνορα μέσα στην γιαννιώτικη κοινωνία, ενδεικτικά του κοινωνικού και οικονομικού υπόβαθρου αυτών των ανταγωνισμών. Η μελέτη της εκπολιτιστικής λειτουργίας, της αναψυχής, της μέριμνας και της ασφάλειας φανερώνει το πλαίσιο των διαπολιτιστικών σχέσεων στην πόλη<sup>29</sup>.

Στην άποψη ότι η ανερχόμενη τάξη αντιμάχεται το φεουδαρχισμό ενοποιημένη από ένα ενιαίο οικονομικό και ιδεολογικό υπόβαθρο (του Διαφωτισμού) και ότι εξελίσσεται, ως τάξη, με τον ειδυλλιακό τρόπο της συνεχιζόμενης προόδου και της αλάνθαστης αλληλεγγύης, αντιτάσσεται η άποψη των έντονων εσωτερικών κοινωνικών ανταγωνισμών και συγκρούσεων που μόλις αναφέρθηκαν.

Όμως, και αν ακόμη αυτή η τελευταία υπόθεση είναι ακριβής, δεν αίρεται η πιθανότητα ή η βεβαιότητα να εντάσσονται όλες αυτές οι συγκρούσεις σε κάποια πλαίσια ευρύτερης δυναμικής ισορροπίας-και εδώ υπάρχει έντονο ενδιαφέρον. Δεν είναι απίθανο οι εσωτερικές ανταγωνιστικές τάσεις στην τοπική κοινωνία να πρόσδιναν μακροπρόθεσμα χαρακτήρα δυναμικό, χωρίς να δημιουργούν αδιέξοδα στην πορεία του γιαννιώτικου κοινωνικού μετασχηματισμού- και αυτό δεν δημιουργεί αντίφαση με τα παραπάνω. Υπάρχουν άλλωστε πάμπολλα παρόμοια παραδείγματα στην κοινωνική ιστορία των αστικών κέντρων. Αυτή η απουσία σοβαρών αδιεξόδων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «σχετική αρμονία» στις σχέσεις των τάξεων της τοπικής κοινωνίας. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από την βάσιμη υπόθεση ότι οι Γιαννιώτες μεγαλέμποροι, παρ' όλο που ήταν «στρατευμένοι» στην φιλοδοξία να οδηγήσουν την τάξη τους στα επίπεδα της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης, δεν είχαν εύρωστη ταξική συνείδηση. Να λοιπόν ένας ακόμη παράγοντας σχετικής μετριοπάθειας στις αντιπαραθέσεις των κοινωνικών δυνάμεων.

<sup>28</sup> Βλ. Κ6. Πιν.2

<sup>29</sup> Βλ. Κ3. Πιν.14.



## 2. Από την απελευθέρωση της πόλης μέχρι το 1950.

Η διαγραφή του ιστορικού προτύπου της διαδικασίας των οικονομικών και κοινωνικών μεταλλάξεων, αυτή την περίοδο, οδηγεί αυτόματα στην καταγραφή της πληθυσμιακής αλλαγής τόσο από τον ερχομό των προσφύγων από την Μικρά Ασία, όσο και από τα γεγονότα μέσα στον πόλεμο (ελληνοϊταλικός πόλεμος, γερμανική κατοχή, πογκρόμ των Εβραίων από τους Γερμανούς κατακτητές στην διάρκεια της κατοχής, εμφύλιος). Αυτές οι αλλαγές ήταν ουσιαστικές ως προς το επίπεδο αστικότητας και ως προς τον εγγενή τοπικό οικονομικό και κοινωνικό δυναμισμό.

Στα 1915 εκπονείται το πρώτο οργανωμένο πολεοδομικό σχέδιο της πόλης<sup>30</sup>.

Οι αναδιανομές γης μετά την απελευθέρωση και η εγκατάσταση των προσφύγων από την Μικρά Ασία άλλαξε όλη την φυσιογνωμία της πόλης αλλά και του κάμπου του λεκανοπεδίου<sup>31</sup>. Οι Μικρασιάτες δημιούργησαν τα δικά τους χωριά (Ανατολή, Μπάφρα, Νεοκαισάρεια, Ασφάκα), γύρω από την πόλη, επιδεικνύοντας αξιοσημείωτη προσαρμογή και πρόοδο. Όμως για ολόκληρη την χώρα-αλλά και τοπικά- ο κρατικός σχεδιασμός χαρακτηρίζεται από την απουσία εικονογραφικού σχεδιασμού και την αποτυχία του προγράμματος ορθολογικής εγκατάστασης των προσφυγικών πληθυσμών που οδηγήθηκαν στο εσωτερικό με συγκυριακά, πελατειακά πολιτικά κριτήρια.

Η Ε. Α. Π. (Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων) που ήταν ο κύριος φορέας πανελλήνια, κατηγορήθηκε πολλές φορές για παραλείψεις, παρανομίες και οικονομικά σκάνδαλα. Οι πρόσφυγες εξαγριώνονταν βλέποντας χρόνο με τον χρόνο την ποιότητα της κατασκευής των σπιτιών τους να υποβαθμίζεται. Η δημοσιοποίηση που έγινε μέσω εφημερίδων εξόργισε όλοι την κοινή γνώμη σε βαθμό, ώστε η κυβέρνηση Πάγκαλου το 1925, αναγκάστηκε να οδηγήσει στην στρατιωτική

<sup>30</sup> Βλ. Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας*, Β' Τόμος, σελ. 398, Αθήνα 1984.

<sup>31</sup> Βλ. Φωτο.13 Σχέδια «Πρώιμων Προκατασκευασμένων» οικισμών του 1922 που εξελίχθηκαν σε μόνιμες κατοικίες των Μικρασιατών προσφύγων. Εντύπωση κάνει ο εργονομικός και κανονιστικός τρόπος διευθέτησης του χώρου. Το μοντέλο αυτό εφαρμόστηκε σε στρατόπεδα αλλά και στον σχεδιασμό οικισμών μετά από μεγάλες καταστροφές π.χ. σεισμούς. Τέτοιος οικισμός υπάρχει σήμερα στην περιοχή της Δωδώνης. Κάπως έτσι ήταν το αρχικό σχέδιο του προαστίου στην περιοχή των Σεισμοπλήκτων όπου εγκαταστάθηκε πληθυσμός μετά τους μεγάλους σεισμούς που έγιναν στην περιοχή την δεκαετία του '60.



δικαιοσύνη τους υπό κατηγορία υπαλλήλους της Ε. Α. Π., το Διευθυντή Εποικισμού και τους αρχιμηχανικούς, για κατάχρηση. Η Ε. Α. Π. υποστήριζε ότι σύμφωνα με το πρωτόκολλο του 1923 με το οποίο ιδρύθηκε, καμιά Ελληνική Αρχή δεν είχε δικαίωμα να την ελέγξει, αφού είχε ιδρυθεί με πρωτοβουλία της Κοινωνίας των εθνών, από όπου προέρχονταν και οι πόροι της<sup>32</sup>. Η ένσταση αυτή εξαγρίωσε ακόμη περισσότερο την κοινή γνώμη, οπότε η κυβέρνηση απαίτησε την παραίτηση των δύο Ελλήνων μελών της Ε. Α. Π. και προσήγαγε σε δίκη τους κατηγορούμενους υπάλληλους της. Όπως ήταν φυσικό μετά από αυτή την εξέλιξη, οι εργασίες της Ε. Α. Π. ανεστάλησαν. Την ευκαιρία αυτή εκμεταλλεύθηκε η Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος και παρενέβη συμβιβαστικά, προωθώντας τα δικά της συμφέροντα.<sup>33</sup>

Η διεθνής και η εσωτερική συγκυρία, είχαν οδηγήσει την αστική εικονογραφία σε απαξίωση: η συντριβή της Μεγάλης Ιδέας άφηνε τονπραγματοποιητό εικονογραφικό σχεδιασμό της προηγούμενης περιόδου χωρίς αντικείμενο, ενώ η κατάρρευση της διεθνούς οικονομίας, μηδενίζοντας τις προσδοκίες ξένων επενδύσεων, αδρανοποίησε τον ρόλο όλης της Ηπείρου αλλά και όλης της χώρας ως κοινό τόπο με την Δύση. Τα δείγματα αστικής εικονογραφίας της περιόδου στην περιοχή του λεκανοπεδίου είναι σποραδικά με την μορφή ποικίλων, μικρής κλίμακας εξωραϊσμών, τοπικής εμβέλειας.

Όπως με την αστικοποίηση της προηγούμενης περιόδου, έτσι και με τον αστικό εξορθολογισμό αυτής της περιόδου δεν υπήρχαν λόγοι αύξησης της ελκυστικότητας της πόλης. Σε μια αλληλο-τροφοδοτούμενη διαδικασία εκρηκτικής ενδογενούς οικονομικής ανάπτυξης το οικονομικό ενδιαφέρον μονοπωλούσε το πεδίο επενδύσεων του ελληνικού κεφαλαίου και το όραμα ευημερίας του πλήθους των προσφύγων και εσωτερικών μεταναστών.

Στο πλαίσιο αυτό, ο έλεγχος των νέων εργατικών στρωμάτων που προέκυψαν αποτελούσαν μια τεράστια πολιτική απειλή, για την οποία έπρεπε να επιληφθεί το κράτος και η αστική τάξη. Η χωρική πολιτική επικεντρώθηκε στην ταξική διαίρεση της πόλης, την προστασία των οικιστικών περιοχών της αστικής τάξης, στον πολιτικό έλεγχο, την περιφερειακή απομόνωση, την πολιτική ενσωμάτωση των εργατικών στρωμάτων, την προώθηση της αυτοστέγασης, του λαϊκού ελέγχου της αστικής

<sup>32</sup> League of Nations (1926), „Greek Refugee Settlement: Translation, Γενεύη, League of Nations, 1926, σελ.8-9.

<sup>33</sup> Δρίτσας Μ., *Βιομηχανία και Τράπεζες την εποχή του Μεσοπολέμου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990, σελ.291-294.



περιφέρειας και της άτυπης οικονομίας. Η γκρίζα αυτή εικόνα για την τοπική κοινωνία γίνεται εντελώς μαύρη με το ξέσπασμα του πολέμου και τα γεγονότα που εξελίχθηκαν στην περιοχή(πολεμικές επιχειρήσεις κατά τον ελληνοϊταλικό πόλεμο, γερμανική κατοχή, πογκρόμ εβραίων, εμφύλιος). αφήνοντας ένα σωρό καμένα χωριά, ερείπια, τραγικές προσωπικές ιστορίες, τρωγλοδύτες, ηθικό, οικονομικό και πολιτικό αδιέξοδο<sup>34</sup>.

Κανείς δεν τολμούσε να πιστέψει ότι η ρημαγμένη γη θα είχε οποιοδήποτε μέλλον. Αν τότε προφήτεψε κάποιος στους πεινασμένους ένα μέλλον όπως αυτό του έτους 2007 θα τον περνούσαν για τρελό. Εξίσου αδιανόητο έγινε όμως για τους σημερινούς κατοίκους της περιοχής το παρελθόν τους. Όσοι το ζήσανε το έχουν από καιρό απωθήσει ή ξεχάσει, ενώ όσοι γεννήθηκαν κατόπιν δεν διαθέτουν ούτε την φαντασία ούτε τις απαραίτητες γνώσεις για να αναπαραστήσουν στη σκέψη τους μακρινούς εκείνους καιρούς. Είναι δύσκολο και γίνεται χρόνο με τον χρόνο δυσκολότερο να αποκτήσει κανείς μια εικόνα της κατάστασης στην οποία βρίσκονταν η περιοχή στο τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Σε εβδομαδιαία κινηματογραφικά επίκαιρα της εποχής βλέπει κανείς μονότονες εικόνες ερειπίων και πεινασμένων. Η ηχητική μπάντα αποτελείται από κούφια λόγια. Δεν δίνεται καμιά πληροφορία για την ψυχική κατάσταση των ανδρών, των γυναικών και των παιδιών που διασχίζουν τις ερημωμένες πόλεις.

Τα κατοπινά απομνημονεύματα στερούνται αξιοπιστίας. Αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με την υφολογική τυποποίηση, που τόσο συνηθίζεται στις αυτοβιογραφίες. Ούτε οφείλεται μόνο στο ότι οι συγγραφείς ρέπουν συνήθως είτε προς την αυτοδικαίωση είτε προς την αυτοκατηγορία. Περισσότερο βαραίνει μια άλλη αντίρρηση, που δεν αμφισβητεί την εντιμότητα των συγγραφέων αλλά την εμβέλεια της οπτικής τους. Η αναδρομική οπτική δεν πιάνει αυτό ακριβώς που είναι το ζητούμενο: την χρονική σύμπτωση παρατηρητή και παρατηρούμενου. Έτσι οι καλύτερες πηγές είναι μάλλον οι μαρτυρίες των αυτοπτών. Όποιος τις μελετήσει θ' αποκομίσει οπωσδήποτε μια ασυνήθιστη εμπειρία. Συγκεκριμένα, η μεταπολεμική περίοδος σφραγίζεται από μια ιδιόμορφη άγνοια, μια στένωση του ορίζοντα, που είναι αναπόφευκτη σε ακραίες περιστάσεις της ζωής. Πρόκειται στην καλύτερη περίπτωση για μια απλή στέρηση παγκοίνως γνωστών πληροφοριών, που ανάγεται εύκολα στην μακροχρόνια απομόνωση. Ειδικά στην φυσικά απομονωμένη Ήπειρο,

<sup>34</sup> Βλ. Φωτο. 14. Σχέδια κατοικιών εγκατάστασης πληγέντων από τον πόλεμο και την κατοχή.



μετά και τον εμφύλιο, οι Άγγλοι και οι Αμερικάνοι άφησαν τους ανθρώπους άναυδους, σαν να ήταν Αρειανοί, κι ό, τι έφερναν μαζί τους έγινε αντικείμενο λατρείας, που θυμίζει τις λατρευτικές τελετές kargo της Πολυνησίας<sup>35</sup>.

Γενικότερα στην ψυχολογία των ανθρώπων εκείνων των χρόνων εμφανίζονται στάσεις όμοιες με αυτές που συναντάμε στον Τρίτο Κόσμο σήμερα. Όποιος δεν έχει μυαλό παρά για το επόμενο γεύμα, όποιος είναι αναγκασμένος να στήσει όπως- όπως μια στέγη πάνω από το κεφάλι του δεν διαθέτει συνήθως το κέφι και την ενέργεια για να αποκτήσει την χειραφέτηση του καλά πληροφορημένου αστού του καιρού μας. Σ' αυτά προστίθεται η έλλειψη ελευθερίας κίνησης που επικρατούσε τότε.

Χιλιάδες άνθρωποι από την περιοχή βρίσκονταν καθ' οδόν, μονάχα όμως για να σώσουν το τομάρι τους. Τα ταξίδια με την καθιερωμένη έννοια της λέξης ήταν αδύνατα. Τα αίτια ωστόσο της ένδειας των πηγών δεν είναι μόνο εξωτερικά. Κατά την διάρκεια των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων έγιναν φανερές οι όψιμες συνέπειες του εμφυλίου. Γι' αυτό ακριβώς άνθρωποι που εμπλέκονται σε τέτοιες περιστάσεις αποτελούν τους χειρότερους μάρτυρες. Οχυρώνονται πίσω από μια συλλογική αμνησία. Όχι μόνο αγνοούν την πραγματικότητα αλλά την αρνούνται απροκάλυπτα. Σε ένα μείγμα λήθαργου, πείσματος και αυτολύπησης οι άνθρωποι παλινδρομούν σε ένα είδος δεύτερης ανηλικότητας. Όποιος μελετητής συναντά για πρώτη φορά αυτό το σύμπτωμα δεν πιστεύει στα μάτια του<sup>36</sup>. Νομίζει πως έχει να κάνει με μια μορφή moral insanity. Κανένας π. χ. αντάρτης δεν έχει εκτελέσει ανθρώπους και ας ήταν στατιστικά οι ανθρώπινες απώλειες στην περιοχή μεγαλύτερες στον εμφύλιο παρά στην κατοχή.

### 3. Από το 1950 μέχρι σήμερα.

Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ξεκινά ένα κύμα μετανάστευσης προς την Αθήνα και το εξωτερικό (Ευρώπη, Αμερική και Αυστραλία) που σε συνδυασμό με την οικονομική κρίση και την ύφεση, υποβαθμίζουν ακόμη περισσότερο τον ρόλο της περιοχής. Φωτεινή εξαίρεση πολιτικής απόφασης της κεντρικής εξουσίας για την πολιτιστική αναζωογόνηση της περιοχής είναι η απόφαση της ίδρυσης του

<sup>35</sup>Βλ. Schminck- Gustavus C.U., *Μνήμες Κατοχής Ι*, Εκδόσεις «Ισνάφι», Γιάννενα 2007.

<sup>36</sup> Τέτοιες εμπειρίες είχε και ο καλός φίλος Χριστόφορος. Βλ. Schminck- Gustavus C.U., *Μνήμες Κατοχής Ι*, Εκδόσεις «Ισνάφι», Γιάννενα 2007.



Πανεπιστημίου το 1964. Πρώτα αρχίζει να λειτουργεί η Φιλοσοφική Σχολή και έπειτα άλλες σχολές. Οι πρώτοι καθηγητές, αν και στην πλειοψηφία τους είναι από άλλα μέρη και όχι ντόπιοι, έδωσαν την ψυχή τους για την εύρυθμη λειτουργία του Πανεπιστημίου και για την σύνδεση του με την τοπική κοινωνία.

Στην πόλη των Ιωαννίνων, τα στοιχεία της εσωτερικής μετανάστευσης που συγκεντρώνει η Στατιστική Υπηρεσία (ΕΣΥΕ) κατά της απογραφές του πληθυσμού κάθε δέκα χρόνια από το 1951 είναι ενδεικτικές για την δομή του πληθυσμού και την δυναμική του<sup>37</sup>.

Έχοντας μια γενική στατιστική θεώρηση της εξέλιξης του πληθυσμού μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι σήμερα, για όλη την χώρα, διαπιστώνει κανείς ότι ακολουθήθηκαν διαφορετικές τάσεις μεταβολών. Αρχικά, και σε αντίθεση με άλλες χώρες, δεν υπήρξε στην Ελλάδα καμιά μεταπολεμική έκρηξη γεννήσεων, αλλά σε κάποια έκταση μια προπολεμική αύξηση. Στο τέλος της δεκαετίας του 1930, ο αριθμός των γεννήσεων ήταν της τάξης των 180.000 ετησίως σε σύγκριση με 150.000 στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1950, μεγέθη που ισοδυναμούν αντίστοιχα σε 25 και 19 γεννήσεις ανά 1.000 κατοίκους. Από τότε, και εκτός από μια ασήμαντη αύξηση το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950, ο αριθμός των γεννήσεων μειώνονταν ακατάπαυστα, φτάνοντας το 1989, στις 100.000 γεννήσεις. Το μέγεθος αυτό ισοδυναμεί με 10 γεννήσεις ανά 1.000 κατοίκους και λαμβάνοντας υπόψη τον αριθμό των θανάτων, με ετήσιο ποσοστό φυσικής αύξησης χαμηλότερο από 1%. Όσον αφορά τις πληθυσμιακές μετακινήσεις, η περίοδος μετά τον πόλεμο και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1950 χαρακτηρίζεται από μαζικές εισροές πληθυσμού προς τα δύο μεγάλα πολεοδομικά και αστικά κέντρα Αθήνας και Θεσσαλονίκης<sup>38</sup> με ταυτόχρονη, μικρότερου ποσοστού, εξωτερική μετανάστευση.

Οι ροές αυτές επιταχύνονται στη δεκαετία του 1960 και στο πρώτο σχεδόν μισό της δεκαετίας του 1970, ενώ η εξωτερική μετανάστευση παίρνει την μορφή μαζικής εξόδου, κυρίως προς την πρώην Δ. Γερμανία<sup>39</sup>.

Στην περίοδο αυτή, μετακινήθηκε περίπου 1 εκατομμύριο άτομα, που ισοδυναμούν με το 12% του ελληνικού πληθυσμού. Η έξοδος αυτή αντιστράφηκε από το 1973 και μετατράπηκε σε καθαρή εισροή επαναπατριζόμενων μεταναστών.

<sup>37</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ Π2,Π3.

<sup>38</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ 1.

<sup>39</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ 2,3,4.



Ταυτόχρονα, η μετακίνηση προς την Αθήνα και την Θεσσαλονίκη, επιβραδύνθηκε σημαντικά, ενώ ορισμένη εκροή πληθυσμού από την ύπαιθρο στράφηκε, στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, προς μικρότερες επαρχιακές πόλεις<sup>40</sup>.

Μετά την πτώση του ανατολικού μπλοκ και το άνοιγμα της χώρας στην Ευρώπη, στην δεκαετία του 1990, σημειώνεται αδρά εισροή μεταναστών κυρίως από την Αλβανία, την Αφρική και το Πακιστάν. Με βάση τα δεδομένα των εσωτερικών μετακινήσεων των δεκαετών απογραφών πληθυσμού και ορισμένες εύλογες συμπληρωματικές υποθέσεις σχετικά με την κατανομή των μετακινούμενων μέσα σε μια δεκαετία, προκύπτει ότι στις δεκαετίες 1950,1960 και 1970 μετακινήθηκαν προς αστικές περιοχές 560.000, 680.000 και 620.000 άτομα. Αν στα μεγέθη αυτά προστεθούν και όλες οι άλλες μετακινήσεις του πληθυσμού μέσα στην χώρα, το συνολικό αποτέλεσμα είναι ότι στις τρεις αυτές δεκαετίες αλλάζουν αντίστοιχα τόπο κατοικίας και τόπο εργασίας 1,3, 1,5 και 1,5 εκατομμύρια άτομα.. Συνυπολογίζοντας και την εξωτερική μετανάστευση του 1 εκατομμυρίου, μπορεί χονδρικά να λεχθεί ότι, σε όλη την μεταπολεμική περίοδο μέχρι σήμερα, περίπου 5 εκατομμύρια Έλληνες- τα 2/3 του συνολικού πληθυσμού της χώρας- μετακινήθηκαν μέσα στην χώρα και προς το εξωτερικό!!

Οι αριθμοί<sup>41</sup> μπορεί να είναι για το σύνολο της χώρας αλλά το γεγονός ότι η Ήπειρος μέχρι και πριν μια πενταετία ήταν η πιο φτωχή περιφέρεια στην Ευρώπη καταδεικνύει την άμεση σχέση του προβλήματος της μετανάστευσης με την περιοχή. Όμως οι αριθμοί είναι η μισή αλήθεια. Η άλλη μισή είναι, ότι ειδικά στην πόλη των Ιωαννίνων, από την δεκαετία του 1950, η αστική τάξη επανεμφανίζεται και παίζει χαρακτηριστικό ρόλο στην τοπική εξουσία και κοινωνία.

Στο βιβλίο *Ματιές και σκέψεις πάνω στην Ιστορία*, του Σ. Στεφόπουλου, περιγράφεται με γλαφυρό τρόπο η προσπάθεια των ντόπιων αστών να επαναπροσδιορίσουν τον ρόλο τους στην τοπική κοινωνία μετά τον πόλεμο. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή των πρώτων εκλογών του τοπικού δικηγορικού συλλόγου μετά τον πόλεμο<sup>42</sup>, όπου γίνεται εκτενή αναφορά στον αριθμό των δικηγόρων (60-70 μέλη), στα ψηφοδέλτια, στις παρατάξεις και στην προσπάθεια

<sup>40</sup> Βλ. ΣΧΗΜΑ Ι.

<sup>41</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΙ.

<sup>42</sup> Βλ. Στεφόπουλος Σ., *Ματιές και Σκέψεις πάνω στην Ιστορία*, Ε΄ Τόμος, Ιωάννινα 2000, σελ.704.

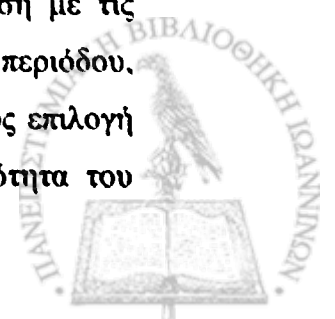


κατασκευής μιας νέας αστικής ταυτότητας μέσα από τον συντεχνιακό επαναπροσδιορισμό του κλάδου των δικηγόρων.

Το νέο δομικό στοιχείο που εμφανίζεται μετά το 1950 και καθορίζει την τοπική κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική διάρθρωση είναι ο κινηματογράφος. Στις νεόδμητες κινηματογραφικές αίθουσες ψυχαγωγείται ο «νεοέλληνας». Στις ελληνικές και αμερικάνικες ταινίες της εποχής, που καλύπτουν το σύνολο των εβδομαδιαίων προβολών, η ανάδειξη ατομικών συμβολικών αξιών ως αντιπροσωπευτικών αξιών ολόκληρης της κοινωνίας συμβαδίζει με την προσπάθεια του ελληνικού κράτους-όπως και των άλλων δυτικών κρατών- να μετατρέψει τον σκεπτόμενο πολίτη σε υπερατομικό υποκείμενο. Η άμβλυση των κοινωνικών ανισοτήτων ξεκινά την επομένη της λήξης του εμφυλίου και μπροστά στο φάσμα της ανυπαρξίας κοινωνικού κράτους πρόνοιας αναδεικνύεται στις ταινίες, ελληνικές και ξένες, η εργασιακή ατομικότητα και μετατρέπεται η εργατική δύναμη σε επιχειρηματικό διακείμενο. Στην ελληνική κινηματογραφική αίθουσα εμφυτεύεται το νεοφιλελεύθερο λαϊκό ιδεολογικό πλαίσιο που θα μπολιάσει την νέα μεταπολεμική γενιά με το καινούργιο πολιτισμικό και κοινωνιογλωσσικό μεταμοντέρνο πνεύμα. Το πρότυπο του ατσάλινου ήρωα κατακτητή ανθρώπων και πραγμάτων και ο ήρωας που είναι λαϊκό ηθικό καλό παιδί και καταφέρνει να δικαιωθεί είναι οι δύο κυρίαρχοι στερεοτυπικοί τύποι κινηματογραφικών ηρώων που γεννούν την καινούργια κοινωνιολογική ταυτότητα του Έλληνα.

Την ίδια εποχή ο ελληνικός κινηματογράφος αποκτά με αργούς ρυθμούς χαρακτηριστικά υποτυπώδους βιομηχανίας: Τη μακρά περίοδο της ερασιτεχνικής παραγωγής, κατά την οποία τόσο ο σχεδιασμός όσο και η εκτέλεση της παραγωγής μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια είναι έργο ενός ανθρώπου, του σκηνοθέτη-παραγωγού- εμπνευστή της ταινίας, διαδέχεται η περίοδος της εξειδίκευσης και της κατανομής αρμοδιοτήτων, των πλατό και των δημοφιλών πρωταγωνιστών. Δείγματα μιας νέας αντίληψης περί κινηματογράφου είχαν δώσει η παραγωγή ήδη στην διάρκεια της Κατοχής (*Η φωνή της καρδιάς*, 1943).

Μετά τον πόλεμο ο κινηματογράφος γνωρίζει άνθηση κυρίως χάρη σε νέους ανθρώπους που ασχολούνται ολοένα και περισσότερο επαγγελματικά με την Έβδομη Τέχνη. Ωστόσο τα τεχνικά μέσα της εποχής είναι παρωχημένα, σε σχέση με τις δυνατότητες της αμερικανικής και ευρωπαϊκής κινηματογραφίας της ίδιας περιόδου, και αυτό το γνωρίζουν καλά οι παραγωγοί και οι σκηνοθέτες. Η μόνη τους επιλογή είναι να παράγουν ταινίες εκ των ενόντων και αυτό καθορίζει την ποιότητα του





τελικού προϊόντος. Αλλά και όταν ακόμη υπερνικηθούν οι δυσκολίες της τεχνικής υποδομής, με επενδύσεις όπως αυτές του Φιλοποίμενος Φίνου, η εμπορικότητα ως στόχος παραγωγής θα επηρεάσει σημαντικά την αισθητική των ταινιών- αν και δεν θα λείψουν ούτε οι καλλιτεχνικές ταινίες ούτε οι ταινίες με αναγνωρίσιμο το στίγμα του δημιουργού τους. Όσο για την απήχηση των ελληνικών ταινιών στο κοινό, αυτή ξεπέρασε κάθε προσδοκία, κυρίως χάρη στην παρουσία μιας ολόκληρης γενιάς δημοφιλών κωμικών και χαρισματικών πρωταγωνιστών που έδωσαν σάρκα και οστά στα όνειρα του κόσμου για καλύτερη ζωή. Η παντοδυναμία του κινηματογράφου θα διαρκέσει μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, οπότε τα πολιτικά γεγονότα και η εισβολή της τηλεόρασης στο ελληνικό σπίτι θα επιταχύνουν τον ήδη διαφαινόμενο μαρασμό του. Στη διάρκεια της δικτατορίας η καινούργια γενιά των κινηματογραφιστών θα ανανεώσει την θεματολογία και θα προωθήσει την κινηματογραφική γραφή δημιουργώντας τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Στα Γιάννενα, ο πρώτος κινηματογράφος ανοίγει αμέσως μετά τον πόλεμο και το 1964 υπάρχουν τέσσερις αίθουσες, όπως μαθαίνουμε από τις τοπικές εφημερίδες<sup>43</sup>, αριθμός αξιοπρόσεκτος σε σχέση με τον πληθυσμό που είναι γύρω στους 40.000 χιλιάδες κατοίκους. Οι ταινίες απευθύνονται στο πολυπληθές, λαϊκό στην πλειοψηφία του, κοινό της πόλης και αποτυπώνουν τις προσδοκίες του για το μέλλον που θα αναδυθεί μέσα από την λήθη των τραυματικών εμπειριών του εμφυλίου και των εκσυγχρονισμό που επαγγέλλονται οι κυβερνήσεις της ΕΡΕ. Αυτή την εποχή αρχίζουν να αμβλύνονται οι ταξικοί διαχωρισμοί, σπάει ο οικοτεχνικός τρόπος δόμησης της τοπικής οικονομίας και μετατρέπεται η οικογενειακή επιχείρηση σε συνεταιρισμό ή μετοχική εταιρία. Ο εμπορικός κώδικας, το Εμπορικό Επιμελητήριο, η διαχείριση της τοπικής εξουσίας και άλλοι φορείς είναι άμεσα εξαρτώμενοι από τις κεντρικές αποφάσεις<sup>44</sup>.

Παράλληλα με την φουστανέλα, τους Έλληνες κινηματογραφιστές απασχολούν όλα εκείνα τα ζητήματα που προκύπτουν καθώς ο παλιός κόσμος υποχωρεί και ο σύγχρονος τρόπος ζωής κερδίζει διαρκώς έδαφος, ιδίως στα αστικά κέντρα. Οι ήρωες των ταινιών πασχίζουν για το μεροκάματο και εξασφαλίζουν τον επιούσιο με

<sup>43</sup> Βλ. «*Ηπειρωτικός Αγών*»: Στα καθημερινά φύλα, η εφημερίδα αναδημοσιεύει στο πρώτο φύλο στην εσωτερική σελίδα, φωτογραφικό και ειδησεογραφικό αρχειακό υλικό. Σε μια στήλη φαίνονται οι αίθουσες της εποχής καθώς και το τι ταινίες προβάλλονταν καθημερινά.

<sup>44</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ 2,3,4.



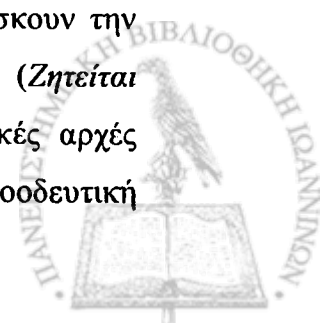
δουλειές «του ποδαριού» και μικροκομπίνες (*Οι παπατζήδες, 1954-Η καφετζού, 1956*), χωρίς να παύουν να ονειροπολούν και να ελπίζουν: ένας καλός γάμος, η ξαφνική-οπωσδήποτε ευπρόσδεκτη- άφιξη του πλούσιου συγγενούς από την Αμερική ή κάποια ξεχασμένη κληρονομιά θα τους εξασφαλίσουν την πολυπόθητη οικονομική άνεση (*Η θεία απ' το Σικάγο, 1957, Έχει θείο το κορίτσι, 1957*).

Αν δεν γίνει τίποτα απ' όλα αυτά, υπάρχει πάντα οι κατοικία της οικογένειας, το παλιό ισόγειο σπιτάκι με την αυλή σε κάποια γειτονιά, το οποίο θα κατεδαφιστεί, για να αποκατασταθούν οι ανύπαντρες κόρες και αδερφές. Σε αρκετές περιπτώσεις η ελπίδα για το κέρδος που θα αποφέρει μια τέτοια προίκα αρκεί, για να εκδηλώσουν τον θαυμασμό τους στην άσχημη μεγαλοκοπέλα οι επίδοξοι σύζυγοί της. Κτηματομεσίτης και εργολάβος οικοδομών είναι τα νέα κερδοφόρα επαγγέλματα, που μπορεί εύκολα να ασκήσει κανείς αφού απαιτούνται ειδικά προσόντα, παρά ευρηματικότητα και πειθώ (*Έλα στο θείο, 1950*).

Οι κτηματομεσίτες παζαρεύουν σκληρά τα οικόπεδα, συνήθως πατρική κληρονομιά εξ αδιαιρέτου (*Ο Φανούρης και το σόι του, 1957*), ενώ οι εργολάβοι με την επιμονή τους ελπίζουν, και συχνά κατορθώνουν, να παρακάμψουν τις όποιες ενστάσεις για την κατεδάφιση του παλιού αστικού ακινήτου (*Ο θησαυρός του μακαρίτη, 1959*).

Όσο για τους μηχανικούς, αυτοί θεωρούνται σπουδαίοι γαμπροί και συναγωνίζονται σε επαγγελματικές και ερωτικές επιτυχίες τους γιατρούς και τους δικηγόρους που παραδοσιακά θεωρούνται «μεγάλη τύχη» για τα ανύπαντρα κορίτσια (*Η θεία από το Σικάγο, 1957*). Η σαρωτική επιβολή των νέων αντιλήψεων περί ανάπτυξης και κοινωνικής ανόδου είναι γεγονός και σταδιακά αποτυπώνεται στο τοπίο της πόλης. Πάντως, η επερχόμενη δραματική αλλαγή στο αστικό τοπίο δεν φαίνεται να ανησυχεί κανένα. Μάλιστα, το γεγονός ότι δεν έχουν αλλάξει όψη χαρακτηριστικά σημεία της Αθήνας (π. χ. η Πανεπιστημίου στο ύψος της Ιατρικής Σχολής ή το μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη) επιτρέπει σύντομες αναδρομές των ηρώων πριν τον πόλεμο, σε γεγονότα που θα σημαδέψουν τη μετέπειτα ζωή τους (*Κόκκινα Τριαντάφυλλα, 1955, Μια λατέρνα, μια ζωή, 1958*).

Ως τις αρχές της δεκαετίας του '60 οι ήρωες έχουν «βολευτεί». Τα αιτήματά τους αφορούν πάντα τον μικρόκοσμό τους και τα προβλήματά τους βρίσκουν την λύση τους στο γραφείο του βουλευτή ή του κομματάρχη τους (*Ζητείται ψευτής, 1961, Υπάρχει και φιλότιμο, 1965*). Υπερασπίζονται τις μικροαστικές αρχές τους με κάθε τρόπο (*Η κυρία του κυρίου, 1962*) και προσαρμόζουν την προοδευτική

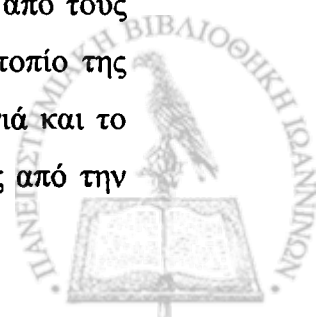


ιδεολογία τους στις καταναλωτικές τους ανάγκες, απόδειξη κοινωνικής ανόδου (*Ξύπνα Βασίλη*, 1969). Η ανασυγκρότηση συνεχίζεται με εντατικούς ρυθμούς: η οικοδομή αναδεικνύεται σε υπεραξία (*Τέντυ μπόι αγάπη μου*, 1965) και στο χορό μπαίνουν και τεχνικές εταιρείες με ειδικευμένο επιστημονικό προσωπικό που αναλαμβάνουν δημόσια έργα (*Η Δεσποινίς Διευθυντής*, 1964). Στην περίοδο που μεσολαβεί η χούντα, η χώρα απομονώνεται πολιτικά και οικονομικά. Μετά το 1965 και στην Ευρώπη σταματά η περίοδος της μεταπολεμικής οικονομικής ανάπτυξης. Τα δημοφιλή μιούζικαλ της Φίνος Φιλμ που έχουν και προπαγανδιστικό ρόλο αποτυπώνουν έναν κόσμο γελαστό, χωρίς σοβαρές ευθύνες και διακωμωδούν τα πάντα, από τους χίπις και την σεξουαλική επανάσταση μέχρι τους σουρεαλιστές και την πάλη των τάξεων (*Μερικοί το προτιμούν κρύο*, 1962, *Κάτι να καίει*, 1963, *Κορίτσια για φίλημα*, 1965, *Ραντεβού στον αέρα*, 1966, *Οι θαλασσιές οι χάντρες*, 1967).

Κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, θέμα των ταινιών είναι κυρίως η διάσταση παλαιού-νέου, η οποία αποκτά και ηθικό περιεχόμενο, αφού το παλιό, δοκιμασμένο καθώς είναι εμπνέει εμπιστοσύνη και ασφάλεια, ενώ το καινούργιο υπονομεύεται διαρκώς από τον ίδιο του τον δυναμισμό (*Θανασάκης ο πολιτευόμενος*, 1952). Πλάι στο παλιό και το καινούργιο κάνει σταδιακά την εμφάνιση του το σχήμα φτωχοί-καλοί/ πλούσιοι-κακοί, το οποίο τελικά θα υπερισχύσει ως θέμα σεναρίου. Στο τοπίο(και) της (κινηματογραφικής) πόλης αποτυπώνονται τόσο οι αντιθέσεις όσο και η μεγάλη κοινωνική κινητικότητα αυτής της περιόδου: το σπίτι με αυλή, λιτό και εναρμονισμένο στους όρους της παραδοσιακής διαβίωσης, αντιπαρατίθεται προς το διαμέρισμα, έναν χώρο αυστηρά προσωπικό, που με την σειρά του θα αντιπαρατεθεί αργότερα, ως χώρος περιχαρακωμένος πια, στην ίδια την πόλη (*Οι Απέναντι*, 1981).

Η ίδια τάση παρατηρείται και στο θέατρο, αρχικά με έργα όπως *Η αυλή των Θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη(Θέατρο Τέχνης, περ. 1957-58) και η *Οδός Ονειρών* του Χατζιδάκη (1962), αργότερα το *Τάβλι* του Δ. Κεχαϊδη(1971), το *Μάνα Μητέρα Μαμά* του Γ. Διαλεγμένου(1981) και το *Σόι* του Αρμένη Γ.(1981).

Από την στιγμή που η θεματική των ταινιών ευνοεί όλο και περισσότερο τον κλειστό ιδιωτικό χώρο(το φτωχικό δωμάτιο στη λαϊκή γειτονιά, το «μοντέρνο» διαμέρισμα, το γραφείο της εταιρίας) η ιστορία ξεδιπλώνεται κυρίως μέσα από τους διάλογους των πρωταγωνιστών. Οι φιλικές αναφορές στην πόλη και το τοπίο της δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη ποικιλία: η αυλή του παλιού σπιτιού, η γειτονιά και το καφενείο ή το ταβερνάκι από την μια, ο τροχονόμος και η πολύβουη οδός από την



άλλη. Στις περισσότερες ταινίες οι χώροι αυτοί αποτυπώνονται σε σχέση με την κίνηση των ηρώων που μπαίνουν ή βγαίνουν από το σπίτι, διασχίζουν την γειτονιά, για να πάνε στην γειτονιά τους ή κυκλοφορούν όλο και πιο βιαστικά στην πόλη. Ο υπό διαμόρφωση μύθος της σύγχρονης πόλης συναγωνίζεται σε κοινοτοπία εκείνον της παλιάς και χαρακτηρίζεται από ανάλογη αποσπασματικότητα στην αποτύπωση της όψης της, που σύντομα κωδικοποιείται σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο ρόλος της πόλης στον λεγόμενο εμπορικό κινηματογράφο να αποδυναμωθεί οριστικά<sup>45</sup>. Σταδιακά οι αναφορές στους πραγματικούς χώρους δράσης μέσα στην πόλη περιορίζονται τόσο πολύ, ώστε ο αδαής θεατής να γνωρίζει εκ των προτέρων πια άποψη της πόλης θα δει στους τίτλους της ταινίας ή σε ποιους χώρους θα εκτυλιχθούν οι σκηνές έντασης π. χ. σε οι ξυλοδαρμοί σε νταμάρια.

Το τέλος της δεκαετίας του 1960 και η αρχή της δεκαετίας του 1970 σηματοδοτούνται από κατακλυσμικά διεθνή γεγονότα. Η κατάρρευση του χρηματιστηρίου των Η.Π.Α. ως συνέπεια της αρνητικής έκβασης του πολέμου στο Βιετνάμ, δεν συγκρίνεται με το κραχ του μεσοπολέμου, αλλά δημιουργεί παγκόσμια αλυσιδωτές αντιδράσεις. Μέσα στο 1973 γίνεται η πρώτη διεύρυνση της ΕΟΚ με την ένταξη του Ηνωμένου Βασιλείου, της Δανίας και της Ιρλανδίας, η πρώτη παγκόσμια ενεργειακή κρίση, τα γεγονότα στην Κύπρο και το 1974 η αποκατάσταση της Δημοκρατίας στην Ελλάδα. Στον κινηματογράφο της εποχής το τοπίο της πόλης σπάνια υπηρετεί ουσιαστικές ανάγκες του σεναρίου και, ακόμη σπανιότερα, τον ιδεολογικό προσανατολισμό του σκηνοθέτη όπως συμβαίνει π. χ. στην *Εβδομη Μέρα της Δημιουργίας* του Β. Γεωργιάδη ή τις ταινίες του Γ. Γρηγορίου.

Το πιο ενδιαφέρον, ίσως, στοιχείο είναι ότι η παλιά πόλη των ταινιών (και της συλλογικής συνείδησης), ως χώρος συντήρησης παραδοσιακών αξιών προϋποθέτει οπωσδήποτε την σύγχρονη πόλη, όπου διαμορφώνονται νέες συνθήκες οικονομικής και κοινωνικής ζωής και κάνουν την εμφάνιση τους νέες συνήθειες και γούστα. Η νέα πόλη μοιάζει να μην έχει ανάγκη το πρόσφατο παρελθόν της για να επιβληθεί στον θεατή ως η σύγχρονη μεγαλούπολη ως η σύγχρονη μεγαλούπολη των ευκαιριών και της άνεσης. Το νέο ελληνικό αστικό κέντρο οφείλει να ξεχάσει ότι πονάει τον κάτοικό του και να προχωρήσει μπροστά παραμερίζοντας ότι δεν αντέχει στον χρόνο: το σύγχρονο κέντρο είναι φωτεινό και ηλιόλουστο, τρέφει απεριόριστο θαυμασμό για τα σύμβολα του αρχαίου(αναμφισβήτητα ένδοξου) παρελθόντος της και καμαρώνει

<sup>45</sup> Βλ. Το ψηφιακό υλικό.



για τις μοντέρνες κατοικίες που συναγωνίζονται σε φήμη τα κλασσικά μνημεία. Για την πόλη των Ιωαννίνων χαρακτηριστικές είναι και η καρτ ποστάλ της εποχής<sup>46</sup>.

Εκτός εξαιρέσεων, οι έλληνες φωτογράφοι αλλά και σκηνοθέτες προσπερνούν τις άθλιες προσφυγικές παράγκες σε απόσταση αναπνοής από το κέντρο της πόλης, εκεί που οι άνθρωποι συνωστίζονται χωρίς στοιχειώδεις συνθήκες διαβίωσης, και θεωρείται προνόμιο το να είσαι εργάτης μεροκάματου. Στην πλειοψηφία τους οι ελληνικές ταινίες περιγράφουν επιφανειακά και με πολύ στόμφο τις κοινωνικές ανισότητες, με στόχο το εύκολο μελό ή την φάρσα και δεν αποτυπώνουν την καταστροφή που υφίσταται σταδιακά και ολοένα και πιο απροκάλυπτα η πόλη λόγω της αντιπαροχής, αυτής της περίφημης μεταπολεμικής πανάκειας. Τα αντίθετο μάλιστα, από καμιά ταινία αυτής της περιόδου δεν λείπει το γιατί, καλύπτοντας όλη την γκάμα των θεματικών μοτίβων: είναι η μοναδική, έστω και με τραγικό τίμημα, διέξοδος από την φτώχεια, αφού εξασφαλίζει τουλάχιστον την επιβίωση αλλά και την ευκαιρία για μια εντυπωσιακή όσο και αναπάντεχη καριέρα (*Διπλοπενιές, 1966*).

Κατά κάποιον τρόπο οι κινηματογραφικές εικόνες προοικονομούν τις σύγχρονες θεωρίες περί αστικής δόμησης, σύμφωνα με τις οποίες οι πολυκατοικίες συγκροτούν ένα σύνολο πλησιέστερα από οποιοδήποτε άλλο στις προδιαγραφές της βιομηχανικής πόλης: ένα «μη συνειδητό επίτευγμα μιας ολόκληρης κουλτούρας και όχι έργο ενός μόνο αρχιτέκτονα. Οι ελληνικές ταινίες της «χρυσής εποχής» του ελληνικού κινηματογράφου 1960-1970 λησμονούν εντελώς την επαρχιακή πόλη, όπως τα Γιάννενα, Λάρισα, Μυτιλήνη, Ηράκλειο και άλλες ενώ αναφέρονται συχνά στο χωριό που μερικές φορές έχει κάποιο όνομα γενικής χρήσης όπως «Κάτω Πλατανιά», «Άνω Ρεματιά» κ.ά.

Πολύ συχνά, η μικρή πόλη παρουσιάζεται ανώνυμα. Όταν δεν παρουσιάζεται, αναφέρεται απλώς ονομαστικά και η αναφορά γίνεται για πολύ ειδικούς λόγους. Οι ειδικοί λόγοι για τους οποίους αναφέρονται οι μικρές επαρχιακές πόλεις στις ελληνικές ταινίες εκείνης της εποχής είναι για να δηλώσουν τον τόπο κάποιου ταξιδιού ως λόγο απουσίας (για παράδειγμα την Πάτρα), να εκφράσουν μια μεγάλη απόσταση (για παράδειγμα την Καστοριά), για να γίνει η παραλαβή του δέματος με τοπικά προϊόντα (για παράδειγμα από την Λαμία) ή, δυστυχώς για να ειρωνευτεί κάποιον επαρχιώτη που μόλις έχει φτάσει στην πρωτεύουσα («...θέλει και ούισκι το Φάρσαλο») [το όνομα των Φαρσάλων σε ρατσιστικό ενικό!].

<sup>46</sup> Βλ. Το ψηφιακό υλικό.



Άλλωστε τα ζητήματα της μετανάστευσης στην Αθήνα και της αποκατάστασης- και μάλιστα η ζωή και η κοινωνία της πρωτεύουσας- παρουσιάζονται στον ελληνικό κινηματογράφο με αξιοπαρατήρητο τρόπο. Όπως σωστά υποστηρίζει ο Πρεβελάκης, «το υλικό αυτό αποτελεί μια εξαιρετική πρώτη ύλη για κοινωνιολογικές μελέτες»<sup>47</sup> καθώς και για ποικίλες πολεογραφικές παρατηρήσεις σχετικά με την μορφή και την πρόσληψη και την αλλαγή του τοπίου της πόλης, όπως τις εκθέτει επιτυχημένα η Κυριακού<sup>48</sup>.

Πάντως η απουσία της επαρχιακής πόλης από τον σφριγηλό ελληνικό κινηματογράφο εκείνης της εποχής δεν στερεί από την δυνατότητα συναγωγής συμπερασμάτων και άντλησης πληροφοριών κοινωνικού και ιστορικού περιεχομένου. Η Σώτη Τριανταφύλλου επισημαίνει ότι η σχέση ιστορίας και κινηματογράφου «η απόκρυψη πληροφοριών συνιστά πληροφορίες»<sup>49</sup> αφού «οι ταινίες, επίτηδες η μη, δίνουν πληροφορίες για την εποχή τους μέσα από την γλώσσα την αισθητική και την ιδεολογία που προβάλλουν»<sup>50</sup>. Είναι λοιπόν βέβαιο, ότι η ελληνική ταινία εκείνης της εποχής εκφράζει το ιδεώδες του πολιτισμικού συγκεντρωτισμού (όπως αυτό εκφράζονταν ως αθηναϊσμός και εξαθηναϊσμός) και την περιφρόνηση ή τον φόβο απέναντι στην υπόλοιπη Ελλάδα, που ήταν η επικράτεια του χωροφύλακα. Υπάρχει εδώ μια καθαρή πολιτική/γεωπολιτική ερμηνεία των πραγμάτων και μαζί με αυτή πρέπει να συνυπολογιστεί και το αυξημένο κόστος των γυρισμάτων εκτός κέντρου, δηλαδή μακριά από την Αθήνα. Αυτή είναι η αντίληψη γνωστών μελετητών του ελληνικού κινηματογράφου όπως είναι ο Γιάννης Σολδάτος ή ο σκηνοθέτης Περικλής Χούρσογλου.

Στις ελληνικές ταινίες αυτής της περιόδου η Αθήνα αποτελεί το αναμφισβήτητο κέντρο αναφοράς. Ακόμη και σε νεότερες ταινίες, όπου περιγράφεται η επαρχία, η Αθήνα είναι κάτι σαν προϋποτιθέμενο, χωρίς να χρειάζεται να δοθούν κάθε φορά εξηγήσεις. Στην αρχή της ταινίας *Στάκαμαν* (Καφετζόπουλος Α., 2001), που αποτελεί ένα ενδιαφέρον εξω-αθηναϊκό *road movie*, ο πρωταγωνιστής κάνει λόγο για την μακρινή Καστοριά, χωρίς ακόμη να έχει δηλωθεί ή υποδηλωθεί ο τόπος κατοικίας

<sup>47</sup> Γεώργιος Στυλιανός Ν. Πρεβελάκης, *Επιστροφή στην Αθήνα*, Εστία, Αθήνα, 2001, σς;28,122.

<sup>48</sup> Κυριακού Κ., «ΧΙ. Από την «παλιά Αθήνα στο «μοντέρνο» διαμέρισμα-Παράδοση και εκσυγχρονισμός στον ελληνικό κινηματογράφο(1950-1970)», στο Παναγιώτης Δουκέλλης [επιμ.], *Το Ελληνικό Τοπίο*, Εκδ. Εστία, 2005, σς.253-298.

<sup>49</sup> Φερρό Μ., ό.π. Πρόλογος Σώτη Τριανταφύλλου, σ.14.

<sup>50</sup> Ό.π., σ.13.



του. Από πού είναι μακρινή η Καστοριά; Φυσικά στις ταινίες με αθηναϊκό περιεχόμενο δεν παρουσιάζονται πάντα οι κεντρικοί δρόμοι της και η Ακρόπολη, αλλά η επικέντρωση γίνεται αυτόματα. Για παράδειγμα, σε ταινίες που απλά αποτελούν μεταγραφή επιτυχημένου θεατρικού έργου, μολονότι δεν υπάρχει κανένα ιδιαίτερο εξωτερικό αθηναϊκό χωρικό στοιχείο που να προβάλλει τον αθηνοκεντρισμό, τα πάντα υποτίθεται και δηλώνεται ότι διαδραματίζονται στην Αθήνα.

Στην παλιά ταινία « *Ο Ηλίας του 16<sup>ου</sup>* » (1959, Σακελλάριος Α.) το μόνο αθηναϊκό στοιχείο είναι ο αστυφύλακας του 16<sup>ου</sup> αστυνομικού τμήματος της τότε «Αστυνομίας Πόλεων» και τίποτα άλλο. Όλο το έργο θα μπορούσε να μεταγραφεί σε επαρχιακή πόλη, αρκεί να άλλαζε ιδιότητα ο πρωταγωνιστής και να γίνονταν χωροφύλακας. Όμως η έννοια του χωροφύλακα είναι συνδεδεμένη με άλλους συνειρμούς.

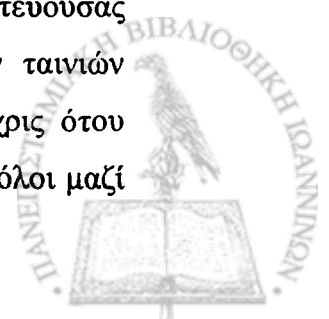
Σήμερα, από όλες τις ταινίες που προαναφέρθηκαν υπάρχει μια ασφαλής χρονική απόσταση τριάντα ως πενήντα χρόνων, κατά την διάρκεια των οποίων πολλά άλλαξαν, όχι μόνο στο τοπίο της πρωτεύουσας κινηματογραφημένο η μη αλλά και της επαρχίας καθώς και στις συνήθειες και συμπεριφορές των κατοίκων.

Στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα η Ελλάδα έβγαινε από την ζοφερή δεκαετία και ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν ακόμη μια καινούργια τέχνη με ενθουσιώδεις εργάτες, πρόθυμους να αφηγηθούν μερικές απλές ιστορίες, για να κάνουν τον κόσμο να ζήσει τα όνειρά του στο οικείο του περιβάλλον, την γειτονιά και την αυλή.

Ο φακός υποκαθιστώντας το βλέμμα του ήρωα, αλλά και του θεατή, προσηλώνεται σε ό, τι αντιπροσωπεύει την λιτότητα, την σαφήνεια, την αρμονία και εθελουφλεί μπροστά στην φτώχεια, την φθορά και την έλλειψη στοιχειωδών ανέσεων[ είναι αυτό που ο Τζαβέλλας χαρακτηρίζει στην *Κάλπικη λίρα*(1955), «γραφικότητα της φτώχειας»].

Η δεκαετία του '60 είναι η περίοδος των ψευδαισθήσεων για την τουριστική ανάπτυξη της χώρας. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος η Πλάκα μένει ουσιαστικά ανοχύρωτη απέναντι στους εργολάβους και τους επιχειρηματίες της νύχτας με στόχο το εύκολο κέρδος- η ίδια η πολιτεία άλλωστε, ενθαρρύνει κάθε είδους αυθαιρεσία πρωτοστατώντας σε θεάματα του τύπου « *Ηχος και Φως* ».

Η οριστική αλλοίωση της φυσιογνωμίας του αστικού χώρου της πρωτεύουσας αλλά και της επαρχίας είναι πια θέμα χρόνου. Οι αφελείς ήρωες των ταινιών (μιούζικαλ, στην πλειοψηφία τους) ανθίστανται στην ανοικοδόμηση, μέχρις ότου πετύχουν καλύτερους όρους για το ακίνητό τους και στο τέλος της ταινίας όλοι μαζί



διασκεδάζουν χορεύοντας συρτάκι και χασαποσέρβικο, σύμφωνα με τις επιταγές της τουριστικής μόδας. Δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι το μεγάλο μέρος των ταινιών του '50-'60 αποτελούν σπάνια τεκμήρια της περιόδου λίγο πριν επικρατήσει οριστικά ο αστικός τρόπος ζωής, όχι στην Αθήνα, την Θεσσαλονίκη ή τον Πειραιά, αλλά σε ολόκληρη την επικράτεια. Λίγοι σκηνοθέτες υποψιάστηκαν τι θα επακολουθούσε την επόμενη δεκαετία, αλλά στην προσπάθειά τους να προειδοποιήσουν το κοινό έφτασαν μερικές φορές στα άκρα: μυθοποίησαν εντελώς την παλιά Αθήνα ως δομημένο χώρο και τρόπο ζωής και αδίκησαν την σύγχρονη μεγαλούπολη και το σήμα κατατεθέν της, την αστική πολυκατοικία. Οι υπόλοιποι διακωμώδησαν τα νέα ήθη, αλλά απέφυγαν επιμελώς την κριτική για το διαμέρισμα, το χώρο που τα ήθη αυτά διαμορφώθηκαν. Γνώριζαν ότι η απόκτηση στέγης αποτελούσε την πεμπτούσια της αποκατάστασης για μεγάλο μέρος του κοινού τους και οποιοσδήποτε συσχετισμός εκσυγχρονισμού και διαχείρισης του αστικού τοπίου θα ήταν ενοχλητικός<sup>51</sup>.

Με τον καιρό η Ελλάδα γέμισε πόλεις που ακολούθησαν το παράδειγμα της Αθήνας ως προς την άναρχη δόμηση, τις αυθαίρετες επεκτάσεις ή την αλλοίωση της μνήμης που αποτυπώνεται στο αστικό τοπίο και στο φυσικό περιβάλλον. Η πολιτική βούληση και τα κίνητρα για αναστηλώσεις, αποκαταστάσεις, αναπλάσεις και συναφείς δραστηριότητες στα ιστορικά κέντρα των πόλεων θα έρθουν αργότερα<sup>52</sup>.

Τα όποια μέτρα, αν και δεν θα προλάβουν την οριστική καταστροφή, δεν θα αποτρέψουν τελικά την ουσιαστική αλλαγή στο χαρακτήρα και στο ύφος της περιοχής ή της γειτονιάς. Έτσι, οι παλιές ταινίες, που προβάλλονται κατά επανάληψη στην τηλεόραση, ανέλαβαν να συντηρήσουν για τις νεότερες γενιές τον μύθο της παλιάς Αθήνας, ενώ αυτό που αντιπροσώπευε πράγματι η παλιά Αθήνα για τους θεατές του '50 και του '60 επιστρέφει κατά την τελευταία εικοσαετία μέσα από τις σελίδες της λογοτεχνίας: Συγγραφείς που πρόλαβαν την μυρωδιά μιας άλλης εποχής και έζησαν την αλλαγή της πόλης, πενηντάρηδες και εξηντάρηδες σήμερα, που μεγάλωσαν με τους ήχους της μπουλντόζας και του κομπρεσέρ κάτω από τα παράθυρά τους, περιγράφουν την δικιά τους « παλιά καλή εποχή», ουσιαστικά την εφηβεία τους στην Κυψέλη και σε όλες εκείνες τις γειτονιές που ο ελληνικός

<sup>51</sup> Βλ. Φωτο.15. Η Αθήνα από τους γελοιογράφους Κυρ και Μητρόπουλο.

<sup>52</sup> Βλ. Φωτο 16. Πολεοδομικός χάρτης της Θεσσαλονίκης με την πρόταση του Γ. Μουτάφη για την συγκοινωνιακή και οικιστική ρύθμιση της πόλης σε ζώνες.





κινηματογράφος παρουσίαζε κάποτε ως υπόδειγμα ανάπτυξης της σύγχρονης μεγαλούπολης (Γ. Ξανθούλη, *Το πεθαμένο λικέρ*, Σώτης Τριανταφύλλου, *Αύριο , μια άλλη χώρα*. Στο βιβλίο του Ξανθούλη βασίστηκε η ομώνυμη ταινία του Καρυπίδη, 1992).

Κατά την δεκαετία του '80 και του '90 αλλάζει εντελώς η φυσιογνωμία του αστικού χώρου. Το 1981 εντάσσεται η χώρα στην ΕΟΚ και η τηλεόραση εισβάλλει στα σπίτια των Ελλήνων, το 1991-2 ανοίγουν τα σύνορα με την Αλβανία και με τις άλλες βαλκανικές χώρες και γίνεται απότομα εισροή οικονομικών προσφύγων ενώ το 2000 η χώρα εντάσσεται στην ΟΝΕ και μπαίνει στην ομάδα των αναπτυγμένων χωρών. Οι νεότεροι Έλληνες σκηνοθέτες από την δεκαετία του '80 και ύστερα επιλέγουν και επαρχιακές ελληνικές πόλεις για να στήσουν τα σενάρια τους και να καντράρουν τους ήρωές τους. Ο Περικλής Χούρσογλου επιλέγει για την ταινία του « *Λευτέρης Δημακόπουλος*» το Μεσολόγγι και τα Χανιά. Τα τελευταία χρόνια , η βορειοελλαδίτικη πόλη, αποτελεί ένα καινούριο πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου, όχι χωρίς κάποιο τίμημα. Το όνομα του Αγγελόπουλου συνδέεται χαρακτηριστικά με αυτό. Είναι πανελληνίως γνωστός ο αφορισμός από τον Μητροπολίτη Φλώρινας για τα γυρίσματα της ταινίας « *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*»<sup>53</sup>, που άλλωστε έγιναν υπό το άγρυπνο βλέμμα των ΜΑΤ<sup>54</sup>.

Ωστόσο πρέπει να επισημανθεί ότι ο ελληνικός κινηματογράφος για πολλές δεκαετίες δεν έδειχνε εικόνες και σκηνές από την αστική ζωή της ελληνικής περιφέρειας. Την ίδια εποχή η Πλάκα, το Μοναστηράκι, η περιοχή του Ψυρρή , το Θησείο, το Γκάζι και το Μεταξουργείο θα κάνουν την εντυπωσιακή τους επανεμφάνιση στις τηλεοπτικές σειρές, όπου δίνεται η εντύπωση μιας πόλης μέσα στην πόλη, χωρίς προβλήματα και καθημερινά άγχη ( στον αντίποδα της εφιαλτικής πόλης του βραδινού δελτίου ειδήσεων).

Αν στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο ήταν σαφής η σύγκριση- και η σύγκρουση- του παλιού με το καινούργιο, στην τηλεόραση κυριαρχεί η παραπλανητική μονομέρεια: η πόλη ζει ειρηνικά με τις μνήμες του παρελθόντος της και οι κάτοικοί της, το απολαμβάνουν σε κάθε τους βήμα χάρη στο λεπτό τους γούστο. Η μικρή οθόνη μεταφέρει από την μια άκρη της Ελλάδας στην άλλη την

<sup>53</sup> Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Τόμο Γ', 2000, σ.9.

<sup>54</sup> Τα γεγονότα είναι γνωστά. Εκείνη την εποχή γράφτηκαν πολλά άρθρα και έγιναν πολλές τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές που ανέλυαν την στάση της τοπικής κοινωνίας, της εκκλησίας και του σκηνοθέτη.



πλαστή εικόνα μιας πόλης ήσυχης και φωτεινής, με πεζόδρομους και όμορφες γωνίες, με «αναπαλαιωμένα» νεοκλασικά και εξαιρετικού γούστου εσωτερικούς χώρους στους οποίους υποτίθεται ότι ζουν την καθημερινότητά τους νεαροί φοιτητές, ανήσυχες και δυναμικές γυναίκες, γοητευτικοί επιστήμονες και πολυπράγμονες επιχειρηματίες με δεδομένη την επιτυχία και την προσωπική ευτυχία. Η σύνθεση έχει επιτευχθεί. Το παλιό (ένα ελάχιστο που περισώθηκε) υποτίθεται ότι ζει μέσα στο καινούριο- είναι όμως πράγματι αυτό το καινούριο; Ή μήπως είναι πια καιρός να το αναζητήσουμε ξεκινώντας αντίστροφα *Από την άκρη της Πόλης(1998)*;

Ο σκηνοθέτης και κινηματογραφικός ερευνητής Διονύσης Γεωργάτος, σε σχέση με την απουσία του πραγματικού χώρου και της πόλης στις ελληνικές ταινίες λέει:<sup>55</sup> «*Βέβαια έγινε ένα ζεπέταγμα από το 1974 και μετά και ίσως μέσα στην δικτατορία μια δυο ταινίες του Αγγελόπουλου είχαν δείξει τους χώρους να παίζουν ένα πρωταγωνιστικό ρόλο, στο μέτρο δηλαδή που το περιβάλλον επηρεάζει τις σχέσεις των ανθρώπων και την κοινωνική τους ανέλιξη, αλλά νομίζω ότι η κίνηση αυτή ανακόπτεται πάλι στην δεκαετία του '90, προς το μέσο και έπειτα. Είναι η τάση για συμμόρφωση στην θεματολογία-αντιγραφή ξένων προτύπων, ώστε το «προϊόν» να είναι διαθέσιμο στις αγορές» και συνεχίζει: «*Δεν μπορείς να προβάλεις τα προβλήματα των Ιονίων Νησιών ή των Κυκλάδων, διότι οι Κυκλάδες έχουν περάσει στην αντίληψη του ξένου με μια τουριστική ετικέτα[...] οπότε δεν μπορεί ο δημιουργός να δείχνει το πρόβλημά τους και να αρχίσει να λέει, για παράδειγμα ότι δεν έχουν νερό».**

Είναι εμφανές ότι υπάρχει μια ιδιαίτερη πολιτιστική και εμπορευματική αποικιοκρατία του κέντρου στην ελλαδική αστική/ημιαστική ελληνική περιφέρεια.

Αξίζει να σημειωθεί ένα χαρακτηριστικό ανέκδοτο από προβολή ελληνικής ταινίας σε ελληνική κινηματογραφική λέσχη του εξωτερικού (Λουξεμβούργο 2003)<sup>56</sup> που έχει να κάνει και με την περιοχή των Ιωαννίνων. Η προβαλλόμενη ταινία ήταν το «*Ζεστές μέρες του Αυγούστου*» του Παντελή Βούλγαρη.

Σε μια στιγμή ένας από τους ήρωες, που υποδύεται ο Θανάσης Βέγγος, διηγείται μια προσωπική του εμπειρία από την εποχή που ταξίδευε ως ναυτικός σε ξένες θάλασσες. Αναφέρεται, συγκεκριμένα, στον τρόπο παρασκευής ενός εδέσματος, κάτι σαν βατραχοπόδαρα πανέ, που μαγειρεύουν στην Σενεγάλη. Αμέσως

<sup>55</sup> Από τηλεοπτική συνέντευξη το Σεπτέμβριο του 2004.

<sup>56</sup> Ρέντζος Γ., «*Η μικρή πόλη στον κινηματογράφο*», *Το φαινόμενο του Λουξεμβούργου*, τ.6, 2004, σ.32-34.



μετά πλουτίζει την αναφορά του κάνοντας σύγκριση της σενεγαλέζικης μαγειρικής με τα βραχοπόδαρα των Ιωαννίνων που αποτελούν γνωστή σπεσιαλιτέ στο νησάκι της Παμβώτιδας. Στο άκουσμα λοιπόν αυτής της σύγκρισης, το κοινό-κυρίως αθηναϊκό αλλά και γενικότερα ελληνικό από διάφορα μέρη της Ελλάδας και με αδιάκοπες ζωντανές σχέσεις με την χώρα- που παρακολουθούσε την ταινία , ξεσπά σε γέλια. Γιατί, αλήθεια να είναι κωμικό η αναφορά της πόλης σε σύγκριση με μια ξένη πόλη ή χώρα. Ιδιαίτερα όταν αυτή η πόλη ειδικεύεται σε ένα πραγματολογικό προϊόν για το οποίο γίνεται μια πραγματολογική αναφορά; Αν ο Βέγγος έλεγε ότι η σπεσιαλιτέ αυτή παρασκευάζεται σε μερικά εστιατόρια της Αθήνας, στην Κηφισιά για παράδειγμα, ή σε κάποιο «θερινό» κοσμικό νησί, θα υπήρχε τέτοια αντίδραση από το κοινό; Από το παράδειγμα φαίνεται αυτή η πολιτιστική/πολιτισμική αποικιοκρατία του αθηναϊκού κέντρου που προαναφέρθηκε.

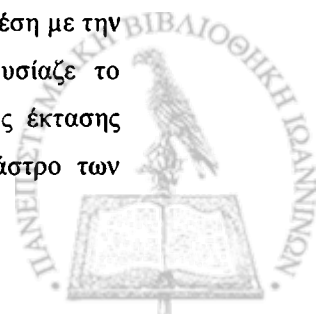
### ***Γ. Ο ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.***

Υπάρχουν αναφορές για κατοίκιση της πόλης από το 528 μ.Χ. Σύμφωνα με τις περιορισμένες υπάρχουσες ιστορικές μαρτυρίες, ο πρώτος οχυρωμένος οικισμός που αποτέλεσε τον πυρήνα της πρωτοβυζαντινής πόλης<sup>57</sup>, τοποθετείται στην νοτιοανατολική ακρόπολη του Κάστρου στο Ιτς Καλέ (έσω κάστρο<sup>58</sup>). Άλλωστε ο σχετικά ευρύς χώρος στην κορυφή του υψώματος θα μπορούσε να φιλοξενήσει έναν μικρό οικισμό<sup>59</sup>. Η αμέσως επόμενη φάση εξέλιξης της πόλης θα πρέπει να είναι η

<sup>57</sup> Κατά τον βυζαντινό ιστορικό Προκόπιο, η πόλη των Ιωαννίνων ιδρύθηκε στις αρχές του 6<sup>ου</sup> αιώνα (528) από τον Ιουστινιανό, με στόχο να καλύψει τα εκκλησιαστικά, διοικητικά, αμυντικά και αναπτυξιακά κενά της ενδοχώρας. Στο έργο του «Περί κτισμάτων», Δ' 1, ο Προκόπιος αναφερόμενος σε πόλη και οχυρά που οικοδόμησε ή ανανέωσε ο σύγχρονος αυτοκράτορας Ιουστινιανός (527-565) στην Ήπειρο, περιγράφει το 528 μια τοποθεσία που μοιάζει πολύ με την περιοχή της πόλης των Ιωαννίνων.

<sup>58</sup> Πιθανότατα ο οικισμός καταλάμβανε τον χώρο που ορίζεται από τον οχυρωματικό πύργο και τα τμήματα του τείχους καθώς και δεύτερο πύργο, τα οποία αποδίδονται από πολλούς μελετητές στον Βοημούνδο (1082), Ρογκότη- Κυριόπουλου Δ., «Γιάννινα», Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Θεσσαλία-Ήπειρος, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1988, σελ.197.

<sup>59</sup> Πρέπει στο σημείο αυτό να τονιστεί ότι η σημερινή όψη του εξάρματος δεν έχει καμία σχέση με την όψη του χώρου κατά την μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο, καθώς απουσίαζε το επιβλητικό εσωτερικό τείχος που είχε δημιουργήσει ο Αλή πασάς, αλλά και η μεγάλης έκτασης επιχωματώσεις με τις οποίες ισοπέδωσε τον εσωτερικό χώρο, Κωνστάντιος Δ., Το κάστρο των



επέκτασή της μέχρι τα όρια του σημερινού Κάστρου, όπως προκύπτει από το χρυσόβουλο του 1319<sup>60</sup>. Η νέα πόλη χτίστηκε με βάση κάποιο σχέδιο και πρόγραμμα, το οποίο προέβλεπε την σύνθεση των χρήσεων στον χώρο, τις ανάλογες κατά τόπο υποδομές κτλ. Ο οικισμός οργανώθηκε κατά τα μεσαιωνικά πρότυπα: είχε ομόκεντρη δομή, δηλαδή διάταξη γύρω από μια κεντρική πλατεία και ακτινωτό δίκτυο που διασπούσαν δύο βασικοί άξονες κάθετοι μεταξύ τους<sup>61</sup>. Η πόλη ήταν οχυρότατη: διέθετε περίβολο με τέσσερεις πύλες, τάφρο και εξωτερική ακρόπολη. Επίσης διέθετε έργα υποδομής και αστικού εξοπλισμού, ελεύθερους χώρους και περίοπτους ναούς καθώς και επισκοπή. Μετά το 1611<sup>62</sup> ο διωγμός των χριστιανών από το Κάστρο, η μετακίνηση του αγροτικού πληθυσμού προς τα αστικό κέντρο και ο εξισλαμισμός πολλών οικογενειών, δημιούργησαν καταρχήν την ανάγκη επέκτασης της πόλης και διαμόρφωσαν νέες συνθήκες όσο αφορά το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτιστικό status quo της πόλης.

Από τους διωγμένους Καστρινούς οι φτωχότεροι εγκαταστάθηκαν στις παραλίμνιες περιοχές των βυρσοδεψών Σιαράβα και Λειβαδιώτη, ενώ οι ευπορότεροι προτίμησαν τις βορειοδυτικές περιοχές (όπου οικοδόμησαν σε μεγάλα οικοπέδα-παλιότερα κτήματα- τις κατοικίες τους) και τότε πιθανότατα δημιουργήθηκαν οι συνοικίες Τσιγαρά, Πλάτανος, Σετάγι, Λιάμ Μετζήτι, Αρχιμανδρειό. Η οικιστική εξάπλωση και η μετατόπιση των εμπορικών δραστηριοτήτων εκτός των τειχών του κάστρου αποτυπώνονται στις σημειώσεις του Οθωμανού περιηγητή Εβλιγιά Τσελεμπί, που έφτασε στην πόλη το 1670<sup>63</sup>. Κατέγραψε μάλιστα στοιχεία σχετικά με τον πληθυσμό και την κατανομή του, την ρυμοτομία της πόλης και τις συνοικίες της, τα δημόσια και ιδιωτικά κτήρια, την αγορά και τις εμπορικές δραστηριότητες. Έτσι

---

Ιωαννίνων, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού- ταμείο αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1997, σελ.30.

<sup>60</sup> Σε αυτό σημειώνεται η προσφώνηση: «Καστρινοί- Ιωαννίται», πιο συχνά όμως αναφέρεται ο όρος «οι έποικοι της πόλεως», δηλαδή οι κάτοικοι της πόλεως, Ό.π., σελ.197, υποσ.9.

<sup>61</sup> Χαρίσης Β., Ιωάννινα. Ίδρυση- Χωροταξικός ρόλος- μορφή της πρωτοβυζαντινής πόλεως, εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 2003, σελ. 207 και σελ.209-217.

<sup>62</sup> Το 1611 πραγματοποιήθηκε η εξέγερση του πρώην μητροπολίτη Τρίκκης Διονυσίου του Φιλοσόφου, η οποία καταπνίγηκε από τους Τούρκους.

<sup>63</sup> Ο Εβλιγιά Τσελέμπε (Enliya Celeby) (1611-1682) ήταν Τούρκος περιηγητής που επισκέφτηκε πολλές φορές τα Βαλκάνια και έγινε γνωστός για τις πληροφορίες που κατέγραψε στα ταξίδια του. Μοσχόπουλος Ν., Η Ελλάς κατά τον Εβλιά Τσελεμπί- Μια τουρκική περιγραφή της Ελλάδος κατά τον ΙΖ' αιώνα, επετηρίδα Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, τομ. 15 (1939).



σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, η πόλη κατά τα διαστήματα από το 1564 ως το 1670 παρουσίασε μια πληθυσμιακή αύξηση της τάξης του 300% με περίπου 25.000 κατοίκους (4.000 νοικοκυριά). Ο πληθυσμός αυτός διαμοιράζονταν σε 37 συνοικίες και η έκταση της πόλης θεωρήθηκε από τον Ελβιγιά αρκετά μεγάλη, ενώ η ρυμοτομία της λειτουργική και άνετη.

Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα η πόλη αποκτά την τυπική πολεοδομική οργάνωση των οθωμανικών πόλεων. Ειδικότερα, η οικιστική συγκρότηση του πληθυσμού της πόλης ακολουθεί τον θρησκευτικό διαχωρισμό σε τρεις βασικές ομάδες: Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι, Εβραίοι. Έτσι διαμορφώνονται μαχαλάδες εθνολογικού χαρακτήρα, γύρω από τα αντίστοιχα ιερά ιδρύματα- σύμβολα εθνικής ταυτότητας, που παράλληλα λειτουργούν και άλλοι δημόσιοι χώροι (σχολεία, καφενεία κ.τ.λ.<sup>64</sup>). Η λειτουργία, που ουσιαστικά αναιρεί τα όρια των εθνοτικών και θρησκευτικών ομάδων, είναι το εμπόριο. Η έντονη εμπορική δραστηριότητα της πόλης προσέλκυε εμπόρους από τα δυτικά παράλια της Ελλάδας και την Ιταλία. Η παρατήρηση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, η αγορά των Ιωαννίνων εκτός από το να συγκεντρώνει τα εμπορικά προϊόντα της ευρύτερης περιοχής, λειτουργούσε και ως διαμετακομιστικός σταθμός προώθησης των εμπορευμάτων από και προς τις δυτικές αγορές<sup>65</sup>.

Η διάταξη των εμπορικών δρόμων εξυπηρετούσε, πέρα από ιδεολογικούς σκοπούς, τις λειτουργικές απαιτήσεις των εμπορικών και βιοτεχνικών δραστηριοτήτων. Χαρακτηριστικό είναι ότι στις εισόδους της πόλης υπήρχαν μαγαζιά με εμπορεύματα που απευθύνονταν κυρίως στους κατοίκους της υπαίθρου, είτε εμπορικές δραστηριότητες που χρειάζονταν μεγαλύτερους σε έκταση χώρους, όπως ξυλεία, ζώα (π.χ. αλογοπάζαρα) κ.τ.λ. Επιπλέον, σε όλους τις εισόδους της πόλης υπήρχαν τελωνεία για την φορολογία των εισαγομένων εμπορευμάτων. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν υπήρχε πρόσβαση στην πόλη χωρίς την παρεμβολή

<sup>64</sup> Νιτσιάκος Β., Αράπογλου Μ., Καρανάτσης Κ., Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, Γιαννινα 1998, σελ.541.

<sup>65</sup> Μακρής Γ., Παπαγεωργίου Στ., Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή Πασά- Ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας και απόπειρα δημιουργίας ενιαίας αγοράς, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1990, σελ.25.



τελωνείου, συνεπώς οτιδήποτε εισερχόταν σε αυτή ως εμπόρευμα ελεγχόταν και φορολογούνταν από την τουρκική εξουσία<sup>66</sup>.

Ο εμπορικός πηρύνας της πόλης που κατά τον Τσεμπελή αριθμούσε 1.900 μαγαζιά, διαμορφώθηκε ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και βρίσκεται στον ίδιο χώρο μέχρι και σήμερα, ανατολικά της κύριας πύλης του κάστρου. Αναπτύχθηκε γραμμικά, κατά μήκος του κυριότερου άξονα της πόλης με κατεύθυνση Β-Ν, που ταυτίζονταν με την βασική εμπορική αρτηρία Άρτας-Ιωαννίνων.

Η μορφή της αγοράς κατά αναλογία με την πολεοδομική οργάνωση της πόλης, ακολούθησε τα μουσουλμανικά πρότυπα, καθώς αποτελούνταν από υπαίθριες, όσο και σκεπαστές αγορές. Εκτός από τον κεντρικό άξονα του, το παζάρι εκτεινόταν και σε πλήθος στενά και συνήθως σκοτεινά σοκάκια, όπου φιλοξενούνταν τα συντεχνιακά εργαστήρια. Τα εργαστήρια αυτά, ανάλογα με την κατασκευή τους, κατατάσσονταν σε δύο κατηγορίες: τα ξύλινα- που αποτελούσαν την πλειοψηφία- και τα λιθόκτιστα, που ήταν λιγότερα. Τα ξύλινα συναντούσαν το ανοικτό τμήμα της αγοράς που ονομαζόταν *carsi, pazaar* ή *meydan*<sup>67</sup>. Τα πέτρινα εργαστήρια- συνήθως θολογυριστά- αποτελούσαν το κλειστό τμήμα της αγοράς, το λεγόμενο *μπεζεστένι*. Αναφέρεται ακόμη ότι στις εισόδους του παζαριού υπήρχαν ξύλινες πόρτες που την νύχτα έκλειναν.

Οι δρόμοι κατά μήκος των οποίων εκτεινόταν η αγορά ήταν στενοί και ακανόνιστοι, συχνά καλυμμένοι με πέργολες και ξύλινα στέγαστρα, ενώ σπανιότερα με χπιστά. Το αίθριο- αυλή και ο δρόμος ήταν τα καθοριστικά στοιχεία της αγοράς ενώ τα κυριότερα χαρακτηριστικά κελύφη ήταν τα εξής: α) τα μαγαζάκια μικρών διαστάσεων β) το *μπεζεστένι* και γ) τα χάνια ή πανδοχεία.

Τα μαγαζάκια μικρών διαστάσεων ήταν ξυλοκατασκευάστα ημιώροφα κτήρια, με αυλή ή αίθριο στο πίσω μέρος τους. Ουσιαστικά συνέθεταν μια γραμμική συστοιχία κατά μήκος του σοκακιού, όπου χωροθετούνταν μια ορισμένη συντεχνία.

<sup>66</sup> Νάτση Ε., «Ένας άγνωστος πολεοδομικός χάρτης των Ιωαννίνων του 1902», *Ήπειρος 15<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας, Κοινωνία- Οικονομία, πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, Γιάννενα 1987, σελ.102.

<sup>67</sup> Ο πρώτος όρος συναντιέται στα βαλκάνια ενώ οι άλλοι δύο έχουν τουρκική προέλευση και είναι πιο συνηθισμένοι.



Σε ορισμένες περιπτώσεις δύο παράλληλες σείρες καταστημάτων σχημάτιζαν ένα είδος στοάς, διαμορφώνοντας ένα ενιαίο κτήριο.<sup>68</sup>

Το *μπεζεστένι*<sup>69</sup> ήταν ένα ορθογωνικής κάτοψης κτίριο με φαρδιά τοιχοποιία και μνημειακή είσοδο. Προορίζονταν για την φύλαξη και την εμπορία πολύτιμων εμπορευμάτων.

Τα χάνια<sup>70</sup> και τα πανδοχεία ήταν χοροθετημένα κατά μήκος των κεντρικών δρόμων και κοντά στις εισόδους της αγοράς. Τα χάνια ανάλογα με την θέση τους, διακρίνονταν σε αγροτικά και αστικά. Τα πρώτα είχαν φρουριακό χαρακτήρα, ενώ τα αστικά ακολουθούσαν τα μορφολογικά πρότυπα της πόλης. Ήταν συνήθως διώροφα και αποτελούνταν από την κεντρική είσοδο, αυλή-υπαίθριο χώρο για ξεκούραση και κοινωνική επαφή, χώρους σταυλισμού των ζώων και αποθήκες στο ισόγειο, ενώ στον όροφο υπήρχαν κοιτώνες για τους ταξιδιώτες.<sup>71</sup>

Σε ότι αφορά της επιμέρους λειτουργική διάρθρωση του χώρου της αγοράς, η οργάνωση των επαγγελματιών στα ισνάφια (συντεχνίες), υπαγόρευε την στέγαση των καταστημάτων και εργαστηρίων της κάθε συντεχνίας σε ορισμένο χώρο και την διάταξη των επιμέρους καταστημάτων κατά ειδικότητες.<sup>72</sup> Έτσι κάθε συντεχνία διέθετε τα εμπορεύματα της στον δικό της δρόμο ή σοκάκι. Μάλιστα ο δρόμος αυτός έπαιρνε την αντίστοιχη ονομασία.

Υπήρχαν τα παπουτσάδικα, τα ταμπάκικα, τα καλαντζίδικα, τα ραφτάδικά κ.τ.λ. που διαμόρφωναν τον κοινωνικό και οικονομικό χαρακτήρα της πόλης. Πρέπει στο

<sup>68</sup> Δημητριάδης Ε., *Το βιλαέτι των Ιωαννίνων κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Γιάννενα- από την πόλη- παζάρι στην πόλη κάστρο- πρακτορείο*, εκδ. αφοι Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1993, σελ. 118-119.

<sup>69</sup> Ο όρος προέρχεται από την περσική λέξη Bez που σημαίνει το λινό ύφασμα και bezaz, που σημαίνει υφασματέμπορος. Προσθέτοντας την κατάληξη «istan» προκύπτει η λέξη bezistan που σημαίνει αγορά υφασμάτων. Στην περιοχή χρησιμοποιήθηκε με την ευρύτερη σημασιολογική ερμηνεία του χώρου της αγοράς. Αστρεϊνίδου Κωτσάκη Π., « Οικονομική λειτουργία των Μπεζεστενιών στην αγορά της οθωμανικής περιόδου» Μακεδονικά, τομ. 30 (1996), σελ 153.

<sup>70</sup> Χάνι είναι και το πρώτο κτήριο που εμφανίζεται στην περιοχή της Σκάλας, στην σκηνή που μεταφέρονται τα κεφάλια των ανταρτών στο κέντρο της πόλης, στο ψηφιοποιημένο υλικό από την ταινία ο Θίασος.

<sup>71</sup> Κανετάκης Γ., σελ 74, Δημητριάδης Ευάγγελος, σελ.119. Λεπτομερέστερες περιγραφές γίνονται σε επόμενο κεφάλαιο γιατί τέτοιοι χώροι υπάρχουν ως τις μέρες μας και έχουν κινηματογραφηθεί.

<sup>72</sup> Η παράδοση σύμφωνα με την οποία οι συντεχνίες εμπορεύονταν τα προϊόντα τους (ανά κατηγορία προϊόντων) φαίνεται να έχει ρίζες στο Βυζάντιο. Παπαγεωργίου Γ., Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19<sup>ο</sup> και τις αρχές του 20 ου αιώνα. Διδίktor. Διατρ. εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών- Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, Ιωάννινα 1988.σελ 54.



σημείο αυτό να τονιστεί ότι η πόλη των Ιωαννίνων δεν διέθετε ένα ενιαίο και αντιπροσωπευτικό κέντρο, με την έννοια της «κεντρικής πλατείας», όπως αυτή διαμορφώνεται στις ευρωπαϊκές πόλεις τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Εντούτοις η αγορά και ο χώρος της αποτελούν ουσιαστικά τον πυρήνα της πόλης και των λειτουργιών της. Στην θρησκευτική πολυεθνική πραγματικότητα των Ιωαννίνων, το «παζάρι» είναι ουσιαστικά ο χώρος που εξελίσσεται η δημόσια ζωή του κοινωνικού συνόλου της πόλης<sup>73</sup>.

Τόσο για τους κατοίκους της, όσο και για τους κατοίκους των γύρω περιοχών (κυρίως αγρότες) που συναλλάσσονται με τα μαγαζιά της αγοράς, ο χώρος της συνιστά το φυσικό περιβάλλον για κοινωνική επαφή, πολιτικό διάλογο και πολιτιστικές δραστηριότητες. Η αγορά έσφυζε από ζωή και αντανakλούσε την πολυεθνικότητα του πληθυσμού. Άνδρες και γυναίκες όλων των στρωμάτων και όλων των εθνοτήτων, κυρίως Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι, Αρμένιοι, Βενετοί, άλλοι δυτικοί και λιγότερο Μαυριτανοί, Άραβες και Νέγροι αποτελούσαν ένα ιδιότυπο ανθρώπινο δυναμικό που συνωστίζονταν στους δρόμους του παζαριού. Ωστόσο παρά την πολυμορφία και την πολυγλωσσία (ακούγονταν κυρίως ελληνικά, τουρκικά και ρουμανικά αλλά και άλλες γλώσσες), το παζάρι δεν παρουσίαζε την εικόνα της Βαβέλ, αλλά μιας πολυσύνθετης πραγματικότητας που κατόρθωνε να διατηρεί τις δικές της ισορροπίες<sup>74</sup>. Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα τα Γιάννενα παρουσιάζουν τα χαρακτηριστικά μιας σημαντικής βιοτεχνικής και εμπορικής πόλης. Χαρακτηριστικό είναι ότι η προαστιακή συνοικία της πόλης, το λεγόμενο *βαρόσι*<sup>75</sup>, κατοικούνταν σχεδόν αποκλειστικά από χριστιανούς εμπόρους και τεχνίτες. Την περίοδο αυτή, η αγορά φτάνει στο απόγειο της ακμής της, γεγονός που αποτυπώνεται και στον χώρο, καθώς αυξάνεται η έκταση που καταλαμβάνει.

Το 1820 η πόλη καίγεται από τους πολιορκητές του Αλί Πασά, με αποτέλεσμα να προκληθούν εκτεταμένες καταστροφές στον χώρο του παζαριού. Αν και η πυρκαγιά αυτή δεν στάθηκε αφορμή για ριζικές αλλαγές τόσο στην μορφή, όσο και στην δομή του χώρου του, η προαναφερθείσα χρονολογία είναι ιδιαίτερα σημαντική

<sup>73</sup> Νιτσιάκος Β., Αράπογλου Μ, Καρανάτσης Κ., ό.π.σελ 542.

<sup>74</sup> Κανετάκης Γ., Το κάστρο: Συμβολή στην πολεοδομική Ιστορία των Ιωαννίνων, εκδ. Τ.Ε.Ε., Αθήνα, 199.

<sup>75</sup> Τα βαρόσια ήταν συνήθως περιοχές εκτός του κάστρου μιας πόλης που κατοικούνταν από χριστιανούς.





όσον αφορά την οριοθέτηση του, καθώς από το 1820 και μετά επεκτείνεται στο βόρειο όριο του πάνω από την περιοχή Κριθαροπάζαρου.<sup>76</sup>

Η εξάπλωση του παζαριού δεν είναι ενδεικτική- όπως θα ήταν το αναμενόμενο- μιας ανθηρής οικονομικής περιόδου για την πόλη. Αντιθέτως, η χρονολογία του 1820 σηματοδοτεί την αρχή μια φθίνουσας πορείας που οφείλεται στην δράση αλληπάλληλων εσωγενών και εξωγενών παραγόντων<sup>77</sup> και θα διαρκέσει πολύ περισσότερο από έναν αιώνα. Ωστόσο, ως το 1869-οπότε πάλι καίγεται το κέντρο της πόλης- η οικονομία της πόλης εξακολουθεί να βασίζεται στην λειτουργία του παζαριού και στο φαινόμενο των συντεχνιών. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο τα Ιωάννινα στο α΄ μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα χαρακτηρίζονται από τον Ε. Δημητριάδη «πόλη-παζάρι».

Όσο αφορά τις επεμβάσεις που πραγματοποιήθηκαν στον χώρο της αγοράς μετά την πρώτη πυρκαγιά, ήταν μάλλον σημειακές, καθώς δεν υπάρχουν πληροφορίες για την εφαρμογή κάποιου συνολικού σχεδίου για την ανάπλαση του χώρου. Περιορίστηκαν σε απλές ανακατασκευές των κατεστραμμένων κτηριακών εγκαταστάσεων, στο πρότυπο των αρχικών. Έτσι η ποιότητά τους ήταν χαμηλή και το παζάρι διατήρησε ουσιαστικά το κυκλόσχημο σχήμα του με τους στενούς και σκοτεινούς, χωρίς ρυμοτομία και τάξη δρόμους και τις ευτελείς ξύλινες κατασκευές.

Όπως προαναφέρθηκε, μετά το 1820 άρχισαν να γίνονται φανερά τα σημάδια του μαρασμού των συντεχνιών και κατ' επέκταση της αγοράς της πόλης των Ιωαννίνων. Ενός μαρασμού που εντάθηκε στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αφενός λόγω των δυσβάσταχτων φορολογικών εισφορών που «αποστράγγισαν» την άθλια οικονομική κατάσταση<sup>78</sup> και αφετέρου λόγω της δυναμικής εισχώρησης του αυστριακού εμπορίου στον ηπειρωτικό χώρο, γεγονός που έφερε ένα ακόμη καίριο πλήγμα στην οικονομία της ευρύτερης περιοχής<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Ρογκότη- Κυριόπουλου Δ., «Γιάννενα, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, εκδ. Μέλισσα Αθήνα 1990, σελ.197-203.

<sup>77</sup> Ρογκότη- Κυριόπουλου Δ., «Γιάννενα, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, εκδ. Μέλισσα Αθήνα 1990, σελ.197-203.

<sup>78</sup> Οι επώδυνες φορολογικές εισφορές επιβλήθηκαν εκτάκτως στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα για την ανέγερση κυβερνητικού στρατώνα στα Λιθαρίτσια, τα εγκαίνια του οποίου έγιναν στις 9 Νοεμβρίου 1869

<sup>79</sup> Λίγο πριν το 1869 άρχισαν να φτάνουν στα Γιάννενα τα πρώτα ανησυχητικά μηνύματα της βιομηχανικής επανάστασης. Από τις εκθέσεις των αυστριακών προξένων γνωρίζουμε ότι τα αυστριακά προϊόντα είχαν κατακλύσει τον ηπειρωτικό χώρο. Παπαγεωργίου Γ. Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά



Καταλυτικό γεγονός της πολεοδομικής ιστορίας της πόλης των Ιωαννίνων είναι η πυρκαγιά του 1869 που υποκινήθηκε από το Βαλή της Ηπείρου Ρασήμ Πασά<sup>80</sup>. Η επιθυμία του ήταν να προσδώσει νέα εμφάνιση στη γιαννιώτικη αγορά, όπου κυριαρχούσαν οι ξύλινες παράγκες και οι στενοί βρώμικοι δρόμοι. Σε αυτά τα σχέδια του συναντούσε την άρνηση των επαγγελματιών Ελλήνων και Τούρκων. Προφασιζόμενος περιοδεία στην Θεσσαλία έβαλε σε εκτέλεση το σχέδιο του, την νύχτα της 28<sup>ης</sup> προς 29<sup>η</sup> Ιουλίου.

Η φωτιά ξεκίνησε από το σπίτι του ποιητή Κ. Κρυστάλλη κοντά στην στοά Λιάμπεη και κατέκαψε ανενόχλητα όλη σχεδόν την κεντρική περιοχή της πόλης, αφού ο κυβερνητικός στρατός δεν παρείχε καμία συνδρομή. Η φωτιά κατέκαψε 1800 κτίσματα στην πλειοψηφία τους εργαστήρια και καταστήματα. Το κεντρικό τμήμα της πόλης καταστράφηκε ολοσχερώς και η καταστροφή αποτιμήθηκε στις 600.000 τουρκικές χρυσές λίρες<sup>81</sup>.

Αμέσως μετά οι μηχανικοί του Πασαλικιού έκαναν το πρώτο ρυμοτομικό σκαρίφημα της νέας αγοράς όπως το είχε φανταστεί ο Ρασήμ Πασάς. Μετά από λίγο άρχισαν οι κάτοικοι να κτίζουν φτωχικά και λιτά τα πρώτα λιθόκτιστα εργαστήρια και χάνια που αντανakλούσαν τη φτώχεια των συντεχνιών. Η αλλαγή αυτή δεν ήταν ριζική στην γιαννιώτικη αγορά, αφού οι περισσότεροι δρόμοι παρέμειναν στενοί και σκοτεινοί<sup>82</sup>. Ο νέος κατασκευασμένος κτιριολογικός χώρος της αγοράς αντικαθίσταται σταδιακά και για πολλά χρόνια διατηρώντας όμως το παραδοσιακό του γεωμετρικό σχήμα. Συγχρόνως εμφανίζεται ο νέος τύπος της «αγοράς κτήριο» ή στοάς.

Μια σαφή και εμπειριστατωμένη εικόνα για την νέα πόλη που δημιουργείται προέρχεται από την στατιστική έκθεση του Γάλλου προξένου E.Wiet στα Γιάννενα προς το Υπουργείο Εξωτερικών της Γαλλίας<sup>83</sup> όπου με τις νέες απαιτήσεις και τις

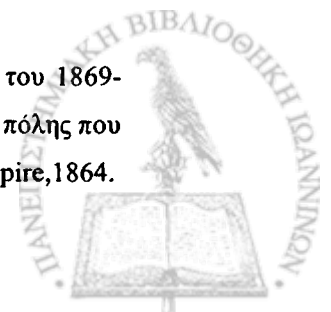
τον 19<sup>ο</sup> και τις αρχές του 20 ου αιώνα. Διδασκτορ. Διατρ., εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών- Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, Ιωάννινα 1988,σελ.244.

<sup>80</sup> Βλ. Δημητριάδης Ε., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Κυριακίδη Α.Ε., Θεσσαλονίκη 1993, σελ.106.

<sup>81</sup> Παπαγεωργίου Γ. Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19<sup>ο</sup> και τις αρχές του 20 ου αιώνα. Διδακτορική Διατριβή εκδ. Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών- Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, Ιωάννινα 1988,σελ.246.

<sup>82</sup> Βλ. Χάρτης 2.

<sup>83</sup> Η έκθεση αυτή συντάχθηκε από τον Wiet στις 15 Νοεμβρίου 1862-πριν την πυρκαγιά του 1869- όπου όμως είναι μια καλή μαρτυρία για την αλλαγή της οικονομική και εμπορικής ζωής της πόλης που σαφώς εντάθηκε μετά την πυρκαγιά. Βλ. Wiet E., *Memoire statistique et commercial sur l' Epire*, 1864.



καινοτόμες δραστηριότητες εμφανίζεται ένα καινούριο χαρακτηριστικό. Η διάκριση σε εργαστήρια που παράγουν σύμφωνα με τις τοπικές απαιτήσεις και εργαστήρια που παράγουν σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Επίσης εμφανίζονται και εργαστήρια που καλύπτουν νέες αστικές ανάγκες όπως υαλουργεία, ρολογάδικα σαπυνοποιεία κ.α. Οι οικοδομικές νησίδες που προορίζονταν για καταστήματα, εργαστήρια και χάνια καταλάμβαναν μικρές οικοδομικές επιφάνειες, ενώ καταργήθηκαν οι αδιέξοδοι δρόμοι. Οι δύο κεντρικοί δρόμοι της αγοράς διαπλατύνθηκαν σε 12 πήχεις, ενώ οι δευτερεύουσες σχεδιάστηκαν με πλάτος 6-10 πήχεις και θεωρήθηκαν ιδιαίτερα ευρείς για την εποχή. Το σχέδιο προέβλεπε επίσης τρεις πλατείες που προέκυπταν από την σημειακή διαπλάτυνση των δρόμων και τις λοξές αποτμήσεις των οικοδομικών νησίδων.<sup>84</sup> Η πρώτη πλατεία βρίσκονταν δίπλα στην τάφρο του κάστρου, η δεύτερη μπροστά από το κεντρικό τζαμί του παζαριού-όπου η δόμηση ήταν ιδιαίτερα πυκνή και συνεχής (περιοχή Α. Νικολάου Αγοράς) και η τρίτη πλατεία βρίσκονταν στο ύψος της συνοικίας Μπαχράμ Πασά, στην συμβολή δύο σημαντικών δρόμων.

Το σχέδιο της χωρικής οργάνωσης του παζαριού παρουσιάζει τα τυπικά χαρακτηριστικά όλων των ανασχεδιασμένων αγορών της περιόδου (Βέροια, Κομοτηνή, Λαδάδικα Θεσσαλονίκης). Ωστόσο σε ότι έχει να κάνει με την οροθέτηση των λειτουργιών υπάρχει μια σημαντική καινοτομία, καθώς πάνω από τα εργαστήρια και τις εμπορικές επιχειρήσεις που δεν είναι πλέον οργανωμένα σε συντεχνίες, εγκαθίστανται, τροποποιώντας πλήρως το παραδοσιακό μοντέλο διαχωρισμού εργασίας-κατοικίας<sup>85</sup>. Αναφορικά με τα υλικά δόμησης, το νέο σχέδιο επέβαλε τις λιθοδομές και συνέβαλε σημαντικά στην ανανέωση της κτηριακής υποδομής του εμπορικού κέντρου, αν και τα λιθόκτιστα κτίσματα που κατασκευάστηκαν ήταν μάλλον φτωχικά. Τα περισσότερα από τα σωζόμενα σήμερα καταστήματα, καθώς και τα συγκροτήματα επαγγελματικών στεγών που είναι χωροθετημένα γύρω από τις στοές του παζαριού, ανάγονται σε αυτή την εποχή.

Με την ευκαιρία των σημειακών και άλλων βασικότερων παρεμβάσεων στο οδικό δίκτυο της πόλης αρχίζουν οι διαφοροποιήσεις μεταξύ των σημαντικών οδικών αρτηριών της πόλης. Ευθυγραμμίζονται «δια ρυμοτομίας» οι εσωτερικοί δρόμοι των συνοικιών και ξεκινούν οι βασικές αλλαγές της παραδοσιακής οθωμανικής πόλης σε

<sup>84</sup> Βλ. Κ3, Πιν.14.

<sup>85</sup> Βλ. Κ3, Πιν.14.



πιο «εκσυγχρονισμένη» μορφή. Το αυθόρμητο παραδοσιακό σχέδιο της οθωμανικής πόλης με την συγκρότηση των ενοτήτων των συνοικιών, που προέκυψε κυρίως από την μακροχρόνια κατάτμηση και την οικοπεδοποίηση του αστικού εδάφους, με τον καμπυλόγραμμο οδικό ιστό της περιοχής κατοικίας με τους αδιέξοδους στενούς δρόμους που λειτουργούσαν σαν «αυλές», μεταβάλλεται<sup>86</sup>.

Ωστόσο παρά τις φιλόδοξες προθέσεις του, το σχέδιο του Ρασήμ Πασά δεν αποδείχτηκε ιδιαίτερα τολμηρό. Περιορίστηκε κατά κύριο λόγο σε εξωραϊσμούς, ευθυγραμμίσεις και βελτιώσεις μάλλον τεχνικής φύσεως. Ακόμη και ο ιστός των δρόμων του παζαριού δεν υπέστη σημαντικές τροποποιήσεις. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι στον χάρτη της πόλης που συντάχτηκε το 1983, όπου αποτυπώθηκε ο ιστός των δρόμων του καμένου παζαριού σε σχέση με τις διανοίξεις δρόμων που έγιναν το 1869, ο χώρος παραμένει σχεδόν ανέπαφος. Οι επεμβάσεις λοιπόν ήταν μάλλον επιφανειακές: δεν συνοδεύτηκαν από θεσμικές, κοινωνικές και οικονομικές μεταρρυθμίσεις με αποτέλεσμα να μην συμβάλλουν στον εκσυγχρονισμό του εμπορικού κέντρου, αλλά ούτε και στην ενδυνάμωση των συντεχνιών και της τοπικής κοινωνίας<sup>87</sup>. Η αποτυχία του νέου σχεδίου αποτυπώνεται ανάγλυφα σε άρθρο τοπικής εφημερίδας του 1870: «*Ευχής έργον είναι ο μηχανικός της κυβερνήσεως να διαγράψει το σχέδιο ολοκλήρου της πόλεως και των μαγαζιών της και από τούδε εντός της προθεσμίας αυστηρώς να εκτελεσθή ίνα εκλείψη η ασχημότατη αυτή ανωμαλία...*»<sup>88</sup>

Τέσσερεις δεκαετίες αργότερα, στις αρχές του 1909, ολόκληρη η πόλη και κυρίως το τμήμα της αγοράς δεν διέφερε πολύ από τις περιγραφές των περιηγητών τον προηγούμενο αιώνα. Εξακολουθούσε να είναι σκοτεινή, με ένα μακρύ, πλακόστρωτο πλέον, κεντρικό δρόμο και κτήριο σκοτεινά και φτωχικά, κατασκευασμένα από ευτελή υλικά. Τα εργαστήρια και τα καταστήματα, ακολουθώντας και αυτά τον γενικό κανόνα, παρουσίαζαν μεγάλη στενότητα χώρου, όπου λιγостоί τεχνίτες εξασκούσαν τα επαγγέλματά τους που δεν έφεραν μεγάλα εισοδήματα αλλά επαρκούσαν να καλύψουν τις ανάγκες του φτωχικού πληθυσμού

<sup>86</sup> Οι κατοικίες αυλές και οικοτεχνίες αναλύονται διεξοδικότερα σε άλλα κεφάλαια παράλληλα με την στοιχειοθέτηση των χώρων όπως χρησιμοποιήθηκαν στις ταινίες μεγάλου μήκους που αναλύονται στην συγκεκριμένη έρευνα.

<sup>87</sup> Βλ. Κ4.Πιν.3

<sup>88</sup> Ρογκότη- Κυριόπουλου Δ., «Γιάννενα. Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, εκδ. Μέλισσα Αθήνα 1990, σελ.90.



της γύρω περιοχής μετατρέποντας την πόλη από κέντρο των Βαλκανίων σε κέντρο της Ηπείρου με περιορισμένη οικονομική εμβέλεια.

Από το 1913 που η πόλη εντάσσεται στο ελληνικό κράτος αρχίζει η γεωμετροποίηση του αστικού χώρου με τις πρώτες οδικές χαράξεις της πόλης που μετατρέπονται σε αμαξωτούς δρόμους. Η σχετικά άγνωστη χρήση του δρόμου, με το εμπρόσθιο καλό μέρος που βλέπει στην αρτηρία και το οπίσθιο κακό μέρος που βλέπει στον ακάλυπτο, εισάγεται ως μεταρρυθμιστικός νεωτερισμός στις βασικές οδικές αρτηρίες. Η νέα ρυμοτομία της αγοράς και οι βασικές ευθυγραμμίσεις των λιθόστρωτων δρόμων, σε αντίθεση με την πολεοδομική πρακτική, επέβαλαν εκ των υστέρων την εκπόνηση του συνολικού σχεδίου για την πόλη<sup>89</sup>, στην δεκαετία 1950, αφού έγιναν οι σχετικές τοπογραφήσεις και χωροσταθμήσεις. Τελικά το σύστημα της μορφής της «κλειστής πόλης», όπου η κοινωνική επαφή ήταν στραμμένη στο «εσωτερικό» ξεκινώντας από το σπίτι, τον αδιέξοδο δρόμο («αυλή») και τον μαχαλά οι συνοικία, αρχίζει να μετασχηματίζεται προς μια μορφή «ανοικτής πόλης». Το τελευταίο βέβαια προϋποθέτει τον συνυπολογισμό των ιστορικών (πόλεμοι, ερχομός προσφύγων) και τεχνολογικών εξελίξεων (αυτοκίνητα, αεροδρόμιο), που οδηγούν στην βαθμιαία ρήξη της χωρικής και κοινωνικής ομοιογένειας του μαχαλά ή συνοικίας σε «οικοδομικό τετράγωνο»<sup>90</sup>.

Οι επεμβάσεις αυτές, δεν επηρέασαν τον χώρο του παζαριού. Για ένα αιώνα περίπου (από το 1869 μέχρι το 1960), ο χώρος της αγοράς παρέμεινε ουσιαστικά στάσιμος: τόσο η δομή όσο και η μορφή του, δεν υφίστανται καμία εξέλιξη αλλά και καμιά αλλοίωση. Το παζάρι παραμένει λειτουργικά ενταγμένο στον αστικό ιστό, χάνει ωστόσο σταδιακά τον ρόλο του ως επίκεντρο των οικονομικών και κοινωνικών δραστηριοτήτων της πόλης και υπολειπεται.

Από το 1965 και έπειτα οι εμπορικές δραστηριότητες επεκτείνονται και η οικονομία των Ιωαννίνων παρουσιάζει ανοδικές τάσεις. Ο πληθυσμός της πόλης-όπως ειπώθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο-αυξάνεται σημαντικά αφενός εξαιτίας της παλιννόστησης εξωτερικών και εσωτερικών μεταναστών και αφετέρου λόγω της συγκέντρωσης απασχολούμενων στον τομέα των υπηρεσιών. Η μαζική ανοικοδόμηση και η βίαιη αστικοποίηση αλλοίωσαν την σχέση της πόλης με το

<sup>89</sup> Κατά την προσωπική μαρτυρία του Β. Πυρσινέλλα, το πρώτο σχέδιο της πόλης εκπονήθηκε επί δημαρχίας του Χαϊρή-Πασαντά, από τον Ιταλό μηχανικό Μπερνασκόνι, που είχε προσληφθεί στα 1883 ως μηχανικός στο δήμο.

<sup>90</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ 1 (Τύποι Εξωτερικής Κοινωνικής Οργάνωσης F. Tonnies).



παρελθόν της. Σημαντική ευτυχώς συμβολή στην διατήρηση της ιστορικής ταυτότητας της πόλης, έστω και σε περιορισμένο τμήμα της, είναι το Π.Δ. του 1970, που προστατεύει την δόμηση στο κάστρο και στην περιοχή έξω από αυτό ( όπου περιλαμβάνεται και ο χώρος του παζαριού). Έτσι διαμορφώθηκε ο χώρος που ονομάζεται ιστορικό κέντρο που είναι ενταγμένος στον αστικό ιστό. Η έντονη τουριστική κίνηση της 2 τελευταίες δεκαετίες ώθησε τόσο τις δημοτικές αρχές όσο και τους ιδιώτες στην ανάληψη πρωτοβουλιών για την περαιτέρω ανάπτυξή της, με εκτεταμένες αποκαταστάσεις κτιρίων και αναπλάσεις. Το γεγονός ότι έχουν αρχίσει πλέον να λειτουργούν τέτοιοι μηχανισμοί ανανέωσης, δίνει μια αισιόδοξη προοπτική για την αναζωογόνηση της παλιάς πόλης και την επανένταξή της στην ζωή της σύγχρονης πόλης<sup>91</sup>.

Για τους περισσότερους ανθρώπους της σύγχρονης πόλης η βιοτεχνία και η βιομηχανία στις παρυφές (ΒΙ. Π. Ε Ιωαννίνων, χωματερές) επιβαρύνουν το περιβάλλον, την λίμνη και αντιστρατεύονται άμεσα την αισθητική. Ενώ υπάρχουν μέρη που μπορεί να είναι όμορφα, οι δρόμοι της πόλης έχουν κυριευθεί από τα φορτηγά και τα αυτοκίνητα και οι πεζοί τρέχουν να σωθούν σαν τους ηττημένους μπροστά στον νικητή.

Τα πάρκα, ο λόφος πάνω από την πόλη και οι κήποι είναι σποραδικές οάσεις μέσα στην άγωνα έρημο του τσιμέντου και της ασφάλτου και τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της εμπειρίας είναι ο θόρυβος, μηχανικός ηλεκτρικός και ηλεκτρονικός, τα σκουπίδια, τα ψηλά κτήρια, τα κινούμενα οχήματα και η βεβαρημένη από το καυσαέριο ατμόσφαιρα.

Η πολυπλοκότητα της σύγχρονης πόλης αναδεικνύει νέες μορφές αστικής εμπειρίας που δεν ταυτίζονται οπωσδήποτε με τον δημόσιο χώρο ή με του παραδοσιακά θεσμοποιημένους χώρους αναπαράστασης του δημόσιου στοιχείου ή με τους χώρους συλλογικών συγκεντρώσεων, όπως είναι η γειτονιά, η πλατεία, η αγορά ή το θέατρο. Οι αυξανόμενες επενδύσεις σε εξατομικευμένη τεχνολογία (υπολογιστές δίκτυα τηλεματική...) αναδεικνύουν την ιδιωτική κατοικία σε μοχλό για την ανακατανομή και την κατανάλωση του ολοένα και αυξανόμενου ελεύθερου ατομικού χρόνου. Οι συλλογικές δραστηριότητες προσαρμόζονται στην κλίμακα του ατόμου και εγκαθίστανται στους ιδιωτικούς χώρους της κατοικίας (τηλε-εργασία, home video, κατ' οίκον γυμναστήρια κ.ά.) Ο δημόσιος χώρος συρρικνώνεται ως

<sup>91</sup> Βλ. Σχεδιάγραμμα Μεταβλητών Αστικοποίησης.



χώρος φυσικής σωματικής επαφής και συλλογικής εμπειρίας και ευνοεί την έμμεση η διαμεσολαβημένη επικοινωνία και την περαιτέρω ατομική περιχαράκωση. Οι πολλαπλασιαζόμενες εικονικές παρουσιάσεις άλλων δημοσίων συμβάντων, τα οποία δεν διαθέτουν κάποια τοπική αναφορά και δεν επιτρέπουν την άμεση εμπειρία, μετατρέπουν τους πολίτες σε παθητικούς ή έστω σε αμβλυμένους θεατές που απομακρυσμένοι από κάθε μορφή κριτικής δράσης και εμπλοκής με την πόλη, απλώς καταναλώνουν την δημόσια εμπειρία<sup>92</sup>.

Στις νέες συνθήκες ταχύτατης κίνησης της πληροφορίας και της ομογενοποιημένης αλλά και ομογενοποιητικής διασποράς των συμβάντων ο δημόσιος χώρος καλείται να επαναεφεύρει το ρόλο του ως πεδίο παραγωγής μιας νέας ατομικής και συλλογικής μοναδικότητας, ικανό να οικοδομήσει νέους τρόπους ύπαρξης και νέες μορφές αλληλεγγύης. Οι αρχιτεκτονικές εγκαταστάσεις και τα διάφορα χρονικά συμβάντα ακριβώς επειδή συνιστούν πειραματικές μορφές συλλογικής κατοίκησης και αστικής εμπειρίας, ανταποκρίνονται σε αυτές τις κατεξοχήν ασταθείς συνθήκες με τρόπο άμεσο. Πρόκειται για εγκαταστάσεις περιορισμένης διάρκειας, συνήθως ελαφρές, ανασυναρμολογήσιμες και χαμηλού κόστους ή για δομές ανοικτές σε συνεχή μετασχηματισμό, ικανές να εφαρμόζονται σε ένα υφιστάμενο πλαίσιο και να τροποποιούν, διαταράσσοντας τη φυσική εξέλιξη ακόμη και την σταθερότητα της μορφής του. Συνδέονται με απρόβλεπτα συμβάντα και ειδικές περιστάσεις και δημιουργούν ένταση διαστέλλοντας το γραμμικό χρόνο, χαράσσοντας συγκινησιακά την μνήμη. Τα αφηρημένα τοπία καθίστανται τόποι συγκεκριμένης αναφοράς της πόλης. Οι δομές απρόβλεπτες ανοίκειες ή νομαδικές διαρρηγνύουν κάθε οργανωμένο σύστημα σημείων και επιτρέπουν την σύσταση νέων ιδιόμορφων πεδίων κοινωνικής εμπειρίας και σημασίας. Επειδή δεν πειθαρχούν σε προεγκατεστημένους κώδικες συμπεριφοράς ή σε προκαθορισμένες κτιριακές τυπολογίες, εμπλέκουν τον πολίτη σε περιπέτειες της αυθόρμητης περιπλάνησης. Σε αντίθεση προς τους θεσμοποιημένους χώρους πολιτισμού (μουσεία, γκαλερί, θέατρα κ. λ. π. ) με τις κωδικοποιημένες κοινωνικές συμπεριφορές τους, οι βραχύβιες αρχιτεκτονικές εγκαταστάσεις ταλαντεύονται χωρίς αρχή και τέλος, μεταξύ παρουσίας και απουσίας. Ως αιφνίδια σημεία καμπής ή αλλαγής κατεύθυνσης στην εξέλιξη ενός συστήματος, συνιστούν μοναδικές στιγμές και απρόβλεπτα συμβάντα.. Γίνονται τόποι συνάντησης νέων ετερογενών συνδέσεων που επιτρέπουν

<sup>92</sup> Βλ. Ο.π.



συναντήσεις με το ξένο, το άλλο, το διαφορετικό. Ανάλογα με τον βαθμό και την δύναμη εμπλοκής των εφήμερων αρχιτεκτονικών συμβάντων στα αστικά δρώμενα, τα τελευταία είναι δυνατόν να μετατραπούν σε νέους αστικούς συντελεστές ή σε τροποποιητικούς δείκτες νέων γίνεσθαι και νέων μορφών κατοίκησης και ύπαρξης<sup>93</sup>.

Η οικονομική του χώρου και ιδιαίτερα του χώρου της πόλης έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλαπλής προσέγγισης στο πλαίσιο μάλιστα της κριτικής της γεωγραφίας ως ανθρωπογεωγραφίας. Ο Α-Φ Λαγόπουλος παρουσιάζει σε κείμενό του μια σύνοψη των «γεωγραφικών χρήσεων και της πολιτικής οικονομίας του χώρου», συζητώντας τις γνωσιολογικές και ιδεολογικές θεμελιώσεις της γόνιμης περιόδου 1950-1990<sup>94</sup>.

Κάνει, μάλιστα, χρήση του σπάνιου στα ελληνικά όρου «ανθρώπινη γεωγραφία», όπως και σε άλλα κείμενά του, ώστε να διαφοροποιήσει τον σύγχρονο κλάδο από την κλασσική ανθρωπογεωγραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αφού αναφερθεί πρώτα στο περιβάλλον της Νέας Γεωγραφίας, υπενθυμίζει την θέση του R. Sack, σύμφωνα με την οποία η ανθρώπινη γεωγραφία δεν περιορίζεται «σε μια καθαρά γεωμετρική ανάλυση εξαιρώντας την ύλη και τον χρόνο<sup>95</sup>», και την συμπληρώνει με τις νεότερες αγγλοσαξονικές θέσεις- που συγκλίνουν όμως με εκείνες των M. Castels και H. Lefebvre, σύμφωνα με τις οποίες: «ο χώρος είναι αναπόσπαστο τμήμα της κοινωνίας και κοινωνικό προϊόν<sup>96</sup> που συμμετέχει στην αλληλεπίδραση μια κοινωνικο-χωρικής διαλεκτικής». Έννοια-κλειδί που οφείλεται στον E. Soja και με την οποία εισάγεται ένας μαρξισμός που αντιπροσωπεύει τον ιστορικό αλλά και ταυτόχρονα τον χωρικό υλισμό<sup>97</sup>.

Είναι περίεργο το πέρασμα από τον κλάδο της οικονομικής του χώρου μια και εδώ εξετάζονται αντικείμενα που αποτελούν μάλλον χαρακτηριστικές πτυχές της κοινωνιολογίας του χώρου. Αρκεί να σημειωθεί ότι σε άλλο κείμενο του ο Λαγόπουλος επισημαίνει ότι στο πλαίσιο των μαρξιστικών προσεγγίσεων που κάνει και ο ίδιος, δηλαδή, «για τον ιστορικό υλισμό, υπάρχει μια αδιάρρηκτη ενότητα ανάμεσα στις διάφορες συνιστώσες του κοινωνικού σχηματισμού που δεν επιτρέπει την

<sup>93</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ 3 (ΔΟΜΗΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ).

<sup>94</sup> Λαγόπουλος Α. Φ., «Ανάλυση αστικών πρακτικών και χρήσεων», στο Π. ΓΕΤΙΜΗ κ.α. *Αστική και περιφερειακή ανάπτυξη*, Εκδ. Θεμέλιο, 1994, σς.123-166.

<sup>95</sup> Ο.π., σ.124.

<sup>96</sup> Ο.π., σ.124.

<sup>97</sup> Βλ. Φωτο.17 Η τριαλεκτική της χωρικότητας κατά Soja.





ανεξάρτητη επιστημονική συγκρότηση μιας «κοινωνιολογίας του χώρου»-με την στενή έννοια- ή μιας «οικονομικής του χώρου»<sup>98</sup>. Μέσα στην λογική αυτή παρουσιάζει ο Λαγόπουλος και το έργο του David Harvey, για τον οποίο η αφετηρία αποτελεί η μαρξιστική θεωρία της συσσώρευσης του κεφαλαίου. Αυτή υπονοεί, ως γνωστό, άριστη χωροθέτηση και εξουδετέρωση του χώρου δια της ελαχιστοποίησης του χρόνου κύκλωσης του κεφαλαίου.

Πρόκειται, ακριβώς, για την τάση ελαχιστοποίησης που προάγει τη συγκέντρωση παραγωγής, δηλαδή, ανθρώπων και κεφαλαίου στις πόλεις.<sup>99</sup> Εξάλλου, με την λογική αυτή συγκρίνεται και παραλληλίζεται η επιχειρηματολογία του Harvey με εκείνη του Castels ο οποίος είδε την πόλη «ως αποτέλεσμα της διαπλοκής τριών συνιστωσών της κοινωνικής δομής: του οικονομικού[...], του πολιτικού και του ιδεολογικού συστήματος<sup>100</sup>».

Το δομημένο περιβάλλον συμπυκνώνει, σηματοδοτεί και οργανώνει αντίστοιχα την εξελεκτική, συμβολική και δυναμική μορφή της ανθρώπινης κοινωνίας (στον φυσικό χώρο). Είναι ένας κατεξοχήν ανθρώπινος χώρος, προϊόν της αλληλεπίδρασης των παραγωγικών σχέσεων και δυνάμεων και ολική έκφραση της κυρίαρχης κουλτούρας (ιδεολογία, πολιτιστικές αξίες και πρότυπα, πεποιθήσεις).

Ουσιαστικά οι περισσότερες κοινωνικές δραστηριότητες πραγματώνονται σε δομημένους χώρους, λίγο ως πολύ συγκεκριμένους, που χρησιμεύουν ως πλαίσιο αναφοράς, χωρίς-ή έξω από- τους οποίους οι κοινωνικές δραστηριότητες δεν θα μπορούσαν ούτε να δημιουργηθούν αλλά ούτε και να αναπτυχθούν. Η στοιχειώδης οργάνωση κάθε δομημένου χώρου περιλαμβάνει κέντρα ή τόπους (στοιχείο εγγύτητας ή απόστασης), κατευθύνσεις ή διαδρομές (στοιχείο συνέχειας ή ασυνέχειας), περιοχές ή όρια (στοιχείο περιορισμού, εσωστρέφεια/εξωστρέφεια). Όπως σημειώνει ο P. Nobert-Schultz<sup>101</sup> «στην αρχή [...] ο άνθρωπος για να προσανατολιστεί είχε ανάγκη να κατανοήσει αυτού του είδους τις σχέσεις[...] οι γεωμετρικές δομές αναπτύσσονται αργότερα για να υπηρετήσουν πιο εξελιγμένους σκοπούς». Ωστόσο ο οργανωμένος χώρος δεν ενώνει μόνο. Διαμορφώνει επίσης ένα πλαίσιο που χωρίζει. Ο διαχωρισμός αυτός εκδηλώνεται σε τρία κυρίως επίπεδα:

<sup>98</sup> Λαγόπουλος Α.Φ., «Κοινωνιολογία του χώρου», Διαβάζω, 119/22.5.85.

<sup>99</sup> Λαγόπουλος Α.Φ., Ανάλυση...σ.125

<sup>100</sup> Ο.π.,σελ.126.

<sup>101</sup> Λαγόπουλος Α.Φ., « Ανάλυση αστικών πρακτικών και χρήσεων», στο Π. ΓΕΤΙΜΗ κ.α. *Αστική και Περιφερειακή Ανάπτυξη*, Εκδ. Θεμέλιο, 1994,σς.110-120.



α) Το άτομο βρίσκεται αποκομμένο από το φυσικό περιβάλλον. Ενώ στις πρωτόγονες κοινωνίες το άτομο διατηρεί μια αρμονική σχέση με την φύση, στις τεχνολογικά αναπτυγμένες κοινωνίες η σχέση αυτή σχεδόν εξαφανίζεται, εξαιτίας των κατασκευών που δημιουργεί και οι οποίες αντιπροσωπεύουν την οργάνωση της ζωής του.

β) Οι ανθρώπινες κοινότητες διατηρούν μεταξύ τους μια σχετική αυτονομία. Οι ανθρώπινες κοινότητες συγκεντρώνονται σε διακεκριμένα οικιστικά σύνολα, μέσα στα οποία η κάθε μια από αυτές αναπτύσσει ξεχωριστά τις ιδιαίτερες κοινωνικές δραστηριότητες.

γ) Τα επιμέρους άτομα είναι μεταξύ τους απομονωμένα. Τα άτομα απομονώνονται στα οικεία τους κελύφη, περιορίζοντας την επικοινωνία με τα υπόλοιπα άτομα στο ελάχιστο δυνατόν.

Σε όλες τις περιπτώσεις, οι παραπάνω διαχωρισμοί προβάλλονται στο φυσικό περιβάλλον μέσω των κατασκευών. Ο δομημένος και αδόμητος χώρος αντανακλά αντίστοιχα τις κατηγορίες του εντός και εκτός, συμβολίζοντας σε διαφορετικά επίπεδα το ιερό και το ανίερο, το πολιτισμένο και το πρωτόγονο, το ιδιωτικό και το δημόσιο.

Στις κοινωνίες της αρχαιότητας και του μεσαίωνα ένας τέτοιος διαχωρισμός εκφραζόταν στο υλικό επίπεδο από την κατασκευή οχυρώσεων. Πριν χρησιμοποιηθούν για στρατιωτικούς σκοπούς (προστασία), τα τείχη προσδιόριζαν την παρουσία ιερού χώρου. Ο περίκλειστος αυτός χώρος συμβόλιζε ορισμένες αρχές, αξίες και κανόνες (οργάνωση, ιερότητα, αρμονία), σε αντίθεση με το εξωτερικό εκτεταμένο φυσικό χώρο, που σηματοδοτούσε τα αντίθετα ακριβώς (αποδιοργάνωση, ανιερότητα, χάος). Τέτοια είναι και η περίπτωση της πρώτης πόλης των Ιωαννίνων.

Τα τείχη συνέβαλλαν στην σμίκρυνση του σύμπαντος στο μέτρο του ανθρώπινου, αφού αποτελούσαν συγχρόνως ένα κόσμο που ελεγχόταν από αυτή την ίδια την θέληση του ανθρώπου που τον είχε δημιουργήσει, και ένα χώρο που μετατράπηκε τελικά σε αληθινό κέντρο (ακρόπολη, τόπος πρωταρχικού οικισμού), όπου το άτομο αναδιπλώνεται στο οικείο, αλλά επίσης υψώνεται και τείνει προς το άγνωστο. Σε ένα παρόμοιο επίπεδο η κατοικία π.χ. προσφέρεται ως καταφύγιο, ως σημείο επιστροφής, αλλά αποτελεί παράλληλα και τον κατεξοχήν χώρο εκκίνησης. Τις ίδιες ακριβώς λειτουργίες ικανοποιεί και ο οικισμός (χωριό, κωμόπολη, πόλη) στο



σύνολο του, καθώς και σε συσχετισμό με ένα ανάλογο σύνολο κοντινό ή απομακρυσμένο<sup>102</sup>.

Το άτομο έχει ανάγκη από κάποια σημεία αναφοράς, ένα μικρόκοσμο με τον οποίο ταυτίζεται (ανεξάρτητα αν αυτός είναι ο τόπος κατοικίας του, το χωριό του ή η πόλη του), μέσα από το οποίο του δίνεται η δυνατότητα να ενσωματωθεί στην κοινωνική πραγματικότητα (μακρόκοσμος-κοινωνία). Ωστόσο, μέσα από την πολυπλοκότητα της κατασκευαστικής του δραστηριότητας, ο δομημένος χώρος μετατρέπεται σταδιακά σε μια αντιφατική πραγματικότητα, αποτελώντας για τον άνθρωπο ένα ταυτόχρονα φιλικό και εχθρικό, οικείο και ανοίκειο, αναγνωρίσιμο και ξένο<sup>103</sup>.

Μέσα από την ενεργητική φύση του ανθρώπου, η στατική δομή του κτισμένου χώρου αποκτά δυναμικότητα, όταν οι κατηγορίες του εντός και του εκτός μετατρέπονται σε κατηγορίες κίνησης (εγκαταλείπω/επανέρχομαι), οι κατηγορίες της εγγύτητας και της απόστασης σε κατηγορίες προσέγγισης και απομάκρυνσης και οι κατηγορίες κατεύθυνσης και ύψους (μπροστά/πίσω, αριστερά/δεξιά, πάνω/κάτω) σε κατηγορίες κίνησης που εκφράζονται από τις αντίστοιχες διαδρομές (προς τα εμπρός, προς τα πίσω, προς τα δεξιά κ. λ. π.)<sup>104</sup>.

Μέσα λοιπόν από την ανθρώπινη δραστηριότητα οι καθαρά χωρικές αυτές κατηγορίες αποκτούν κοινωνική σημασία. Μετατρέποντας τον αρχικό τους χαρακτήρα, ο άνθρωπος τις ενσωματώνει μέσα σε ένα σύστημα κοινωνικών σχέσεων, που αποτελεί το υπόβαθρο της ανθρωπολογικής θεώρησης του χώρου. Έτσι για παράδειγμα η καθετότητα (κατακόρυφος) μπορεί να ερμηνευτεί με τρεις διαφορετικούς τρόπους, όπου αντιπροσωπεύονται τρία διαφορετικά επίπεδα: το φυσικό, το κοινωνικό και το συμβολικό. Στο φυσικό επίπεδο η καθετότητα εξηγείται από την παρουσία της βαρύτητας. Ενώνει δύο κατευθύνσεις, την κατεύθυνση προς τα επάνω, όπου η υλικότητα τείνει να εξαφανιστεί, και την κατεύθυνση προς τα κάτω, όπου η υλικότητα ισχυροποιείται. Το φιλοσοφικό πνεύμα δεν μένει ανεπηρέαστο από την φυσική πραγματικότητα. Αντανακλάται στο συμβολικό επίπεδο γύρω από το οποίο οργανώνεται ένα ολόκληρο σύστημα αξιών: θεϊκό, αιώνιο, απόλυτο είναι οι

<sup>102</sup> Σε άλλο κεφάλαιο αναλύεται αρχιτεκτονικά η κατοικία ενώ στο κεφάλαιο που έχει να κάνει με τις ταινίες διευκρινίζεται η συμβολική οπτική της κατοικίας.

<sup>103</sup> Βλ. Κ3/14

<sup>104</sup> Βλ. ενδεικτικά ΣΧΗΜΑ 2



έννοιες που αντιστοιχούν στο υψηλότερο σημείο μιας κλίμακας, η παρουσία της οποίας υπογραμμίζει οντολογικές και μεταφυσικές προεκτάσεις<sup>105</sup>.

Αντίθετα η υλικότητα, το πρόσκαιρο, το σχετικό αντιστοιχούν στο χαμηλότερο σημείο της. Ανάμεσα στα δυο τοποθετείται ένας ενδιάμεσος χώρος, όπου τα άτομα υπάρχουν για να μειώσουν τον ίλιγγο που προκάλεσε η εκδίωξη από τον παράδεισο. Προεκτεινόμενη προς τα κάτω η καθετότητα αντιστοιχεί σε ένα κόσμο καταχθόνιο, σκοτεινό, απροσπέλαστο, αρνητικό αντίγραφο του ουράνιου σύμπαντος και εκδήλωση μιας συμμετρίας αυστηρά σεβαστής. Αυτή η αντιστοιχία δεν αποτελεί παρά μια μόνο όψη της αρχική συμμετρίας. Αντίστοιχες συμμετρίες συναντούμε σε διαφορετικά επίπεδα. Η συμμετρία του καταχθόνιου κόσμου, αρνητική όψη του ουράνιου σύμπαντος, που όπως αναφέρθηκε οργανώνεται σύμφωνα με ένα κάθετο άξονα, οργανώνεται παράλληλα και με ένα οριζόντιο, που καθορίζει το επίπεδο της εύθραυστης υλικής πραγματικότητας. Η συμβολική διάσταση βρίσκεται στο σημείο σύγκλισης των δύο κόσμων, του υλικού και του μη υλικού, απ' όπου εκφράζεται και όπου αναφέρεται η σημασία των διαφόρων δομήσεων της ανθρώπινης δημιουργίας.

Για παράδειγμα, η καθιερωμένη αναλογία ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στο χώρο των νεκρών αποτελεί, την κατεξοχήν συμμετρία. Και ενώ η κατοικία αντιπροσωπεύει την αποκρυστάλλωση της ανθρώπινης ζωής, ο τάφος δεν είναι τίποτε άλλο παρά η επανάληψη του χώρου κατοικίας σε σμίκρυνση. Υπόγειος χώρος, που προεκτείνει την παρουσία ενός συγκεκριμένου συμβόλου ή μιας υπερδομής επίσης συμβολικής (συχνά, αν όχι πάντοτε, μνημειακής μορφής). Πρόκειται για ένα εξατομικευμένο χώρο, συνδεδεμένο αυστηρά με τον θανόντα- ή τους θανόντες- της ίδιας γενιάς. Η πίστη την ύπαρξη μιας μετά τον θάνατο ζωής συγκεκριμενοποιείται μέσω των ταφικών κατασκευών, εκφράσεων ενός κόσμου υπαρκτού, πλασμένου από τους ζώντες για την διαίωνιση της μνήμης των εκλιπόντων. Την ίδια αυτή πίστη αντανακλά και η δημιουργία κενотаφίων. Μέσω μιας οιονεί αντιστοιχίας χώρων ο άνθρωπος επιβεβαιώνει/ εξευμενίζει τις σχέσεις μεταξύ του αγνώστου και επίφοβου μεταθανάτιου κόσμου και της επίγειας ζωής. Δίπλα σ' αυτή την συμμετρία που ενδυναμώνει η μεταθανάτια αγωνία (καθετότητα, πίστη προς το άγνωστο), παρατηρείται μια πραγματική συμμετρία διαμορφωμένη από μια εκ των πραγμάτων

<sup>105</sup> Βλ. Φωτο. 18. Παράσταση μιας ανύπαρκτης μεταφυσικής σύγχρονης πόλης απλωμένη σε πεδιάδες της σύγχυσης, του τυχαίου, της παρανόησης, της υπερβολής και της αταξίας. [ Χάρτης από αγγλική διαφημιστική έκδοση]



οριζοντιότητα. Πρόκειται για την συμμετρία που συγκεκριμενοποιεί τη διαλεκτική σχέση της εγγύτητας και της απομάκρυνσης. Είναι η σύγχρονη παρουσία/απουσία των νεκροταφείων στον ιστό της πόλης. Εκτοπίζονται σταδιακά από τα «εντός τείχη» στις πιο απομακρυσμένες περιοχές της<sup>106</sup>.

Η εγγύτητα και η απομάκρυνση των νεκροταφείων έξω από τα όρια της πόλης είναι αποτέλεσμα των πεποιθήσεων που τρέφει η κάθε κοινωνία για την ζωή και τον θάνατο. Όσο οι αντιλήψεις για την ύπαρξη ζωής μετά τον θάνατο είναι κυρίαρχες, το υπερπέραν θεωρείται ένας χώρος κοντινός, οικείος, συνέχεια της παρούσας ζωής (αντιλήψεις που επικρατούν στις πρωτόγονες και αρχαϊκές κοινωνίες, καθώς και στις ανατολικές φιλοσοφίες). Όσο ο άνθρωπος ανεξαρτητοποιείται στα πλαίσια των τεχνολογικά προηγμένων κοινωνιών, ο χώρος των νεκρών αντιστοιχεί όλο και λιγότερο σε ένα μεταθανάτιο σύμπαν. Σύμφωνα δε με τις νέες αξίες, ο κόσμος αυτός και οι υπερδομές που τον συντηρούν γίνεται αντικείμενο φόβου ή αδιαφορίας και απομακρύνεται, επιμελώς, από τα όρια της καθημερινής δραστηριότητας.

Στο κοινωνικό επίπεδο υπάρχει η μαρτυρία μιας προσπάθειας συνδυασμού των ερμηνειών σύμφωνη με τα προηγούμενα επίπεδα. Η έκφραση της συμβολικής καθετότητας μεταφράζεται από την ιεραρχική δομή των κοινωνιών. Η παρουσία θεοτήτων που τοποθετούνται στο υψηλότερο σημείο της ιεραρχίας, πάνω από τους κοινούς θνητούς (άγιοι, ήρωες, βασιλείς), υλοποιείται κοινωνικά μέσα από τους ναούς, τα μνημεία και τα παλάτια, κυρίαρχες υλικές κατασκευές πάνω στο χώρο, πρόκληση στην φθορά του χρόνου. Η φυσική καθετότητα, από την άλλη μεριά, αντανακλάται στις αμετάβλητες γεωμορφολογικές ιδιαιτερότητες που συχνά δημιούργησαν στον ίδιο φυσικό χώρο, έναν άνω και ένα κάτω μαχαλά, μια άνω και μια κάτω πόλη σε ένα μεγάλο αριθμό οικισμών.

Η οριζοντιότητα αντιστοιχεί στην φθαρτή πλευρά του ανθρώπου που, στο υλικό σώμα, τον υποχρεώνει να ζει προσκολλημένος στην επιφάνεια της γης, από την οποία αποχωρίζεται μόνο περιστασιακά. Η οριζοντιότητα αυτή συγκεκριμενοποιείται από την δράση του στο χώρο. Από την ανθρώπινη δράση πάνω στον φυσικό χώρο απορρέει ο γεωμετρισμός του δομημένου χώρου. Στις πρωτόγονες κοινωνίες ο

<sup>106</sup> Βλ. Φωτο.19. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παρουσίας/απουσίας της κοινής μνήμης είναι η απομάκρυνση των αγαλμάτων συμβόλων της κομμουνιστικής εποχής. Το συγκεκριμένο είναι ένα άγαλμα που βρίσκονταν στο κέντρο της Βουδαπέστης και τώρα βρίσκεται σε ένα πάρκο στα περίχωρα.



άνθρωπος χρησιμοποιεί τον φυσικό χώρο, χωρίς να επιφέρει καμία αλλοίωση. Οι φυσικές κοιλότητες και τα σπήλαια αποτελούν τα πρώτα του καταφύγια.

Στην συνέχεια απομακρύνεται από την φύση παύοντας να υφίσταται παθητικά την επιρροή της για να της επιβάλει τις δικές του κατασκευές. Επινοώντας ένα σύστημα τεχνικών και επιβάλλοντάς της τη δημιουργική δραστηριότητα, μεταμορφώνεται σε αρχιτέκτονα. Ελεύθερος από περιορισμούς που του επιβάλει το φυσικό περιβάλλον, μπορεί πλέον να επιλέγει τον τόπο της εγκατάστασής του. Οι επιλογές του κατευθύνονται από την δυνατότητα κίνησης και πραγματοποιούνται μέσα από διαδρομές που τον οδηγούν άλλοτε προς γνωστές κατευθύνσεις ή τόπους ( τόπος κατοικίας, εργασίας, οικισμοί) και άλλοτε προς μέρη άγνωστα, προς τα οποία κατευθύνει την ελπίδα και την επιθυμία του για την κατάκτηση του απείρου<sup>107</sup>.

Το πέρασμα από την σφαιρικότητα που παρουσιάζουν οι πρώτες κατασκευές σε πιο ορθογώνια σχήματα υποδηλώνει την σταδιακή εξέλιξη της ανθρώπινης επιδεξιότητας<sup>108</sup>. Ο ουδέτερος χώρος που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε ένα δομημένο χώρο και στον ελεύθερο χώρο που τον περιβάλλει συγκεκριμενοποιεί το μεσοδιάστημα ανάμεσα σε δυο ανθρώπινες λειτουργίες: της μονιμότητας και της κινητικότητας. Η πρώτη εκδηλώνεται με την εγκατάσταση σε ένα συγκεκριμένο τόπο που αποτελεί το σημείο της μόνιμης αναφοράς του ατόμου και καλύπτει την ενδότερη ανάγκη του για προστασία. Η δεύτερη είναι άρρηκτα δεμένη με την ανάγκη της φυγής, της επικοινωνίας. Τις δυο αυτές λειτουργίες εξετάζει η δυναμική των δομημένων χώρων μέσα από την οργάνωση και την εξέλιξη τους.

Για την σύγχρονη πόλη το ζητούμενο είναι η ισορροπημένη ανάπτυξη και η διαδικασία ανάδειξης της μνήμης μακριά από επιφανειακές παρεμβάσεις, λογικές εντατικής εμπορευματοποίησης και αλόγιστης εκμετάλλευσης. Απαιτούνται ευαίσθητοι χειρισμοί. Εκείνο που προέχει είναι η αποκατάσταση πρωτίτως της

<sup>107</sup> Βλ. Φωτο. 20 Σχεδιάγραμμα της θεωρίας του Walter Christaller (1893-1969) για αστερισμούς οικισμών επτά βαθμίδων που δείχνει συνάφεια με θεωρίες δομής του σύμπαντος. Η επαλήθευση απαιτεί μαθηματική κατανόηση, αλλά και μόνο το σχεδιάγραμμα παραπέμπει σε εικόνες από το σύμπαν.

<sup>108</sup> Βλ. Φωτο 21 Το παράδειγμα που φαίνεται στις φωτογραφίες είναι χαρακτηριστικό. Οι δύο εικόνες είναι από καρτ ποσταλ της Αθήνας σε διαφορετικές εποχές μπροστά από το Παναθηναϊκό «Καλλιμάρμαρο» Στάδιο. Η μία είναι στις αρχές του αιώνα και η άλλη σύγχρονη. Άξιο παρατήρησης είναι η εξαφάνιση ενός κυλινδρικού κτιρίου και η μετατροπή του Ιλισού σε υπόνομο μετά την κάλυψη της κοίτης του.



συνέχειας του χώρου και η ανάδειξη ενός ισόρροπου δομικά, λειτουργικά και αισθητικά συνόλου, όχι μνημειακά, αλλά λειτουργικά ενταγμένου ως ένα «ζωντανό κομμάτι» της πόλης, με έμφαση στην αξιοποίηση του χαρακτήρα και του συμβολισμού των επιμέρους ενοτήτων που συνθέτουν την πολυμορφία του<sup>109</sup>. Υπάρχουν πολλά εντυπωσιακά ιστορικά στοιχεία με πολεογραφική αξία στα Γιάννενα, που έχουν τροφοδοτήσει την αναπαράσταση της πόλης και την δημιουργία του κινηματογραφικού μύθου. Ακόμη πιο ιδιαίτερο και εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι η πόλη παραμένει ένα σκηνικό διάκοσμο, που αν κάποιος σκηνοθέτης κλιθεί να την καταγράψει, η καλλιτεχνική οπτική δεν θα απέχει από την αφιτράριστη πραγματική εικόνα της πόλης, μια και η πόλη διατηρεί μια πολεογραφική δυναμική σύνδεσης και συνάφειας των ιστορικών στοιχείων με το σύγχρονο βίωμα<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Βλ. Φωτο 22 Τοιχοκολλώντας στην Βαρκελώνη...και το ζήτημα που τίθεται είναι αν θα πρέπει να σεβαστούν το κτήριο ή να ενημερώσουν; Το ερώτημα είναι πολύ πιο έντονο στην Ελλάδα με τις ταμπέλες των εμπορικών καταστημάτων, τις αφίσες με διαφημίσεις όπου ενώ υπάρχει συγκεκριμένο νομοθετικό πλαίσιο δεν εφαρμόζεται καταστρέφοντας την αισθητική του τοπίου.

<sup>110</sup> Αυτή η θέση φαίνεται και στις επιλεγμένες ταινίες που παρουσιάζονται στο ψηφιακό υλικό μια και η μετατροπές που έγιναν από τους σκηνοθέτες στα τοπία μέσα στην πόλη είναι ελάχιστες.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΒΙΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ.

#### *A. Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΟΥ ΔΟΜΗΜΕΝΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ.*

Για την κατανόηση της δυναμικής μορφής του κτισμένου χώρου δεν αρκεί μια απλή περιγραφή ή παρουσίαση. Είναι αναγκαίο να εξακριβωθεί η αλληλεπίδραση ανάμεσα στις συγκεκριμένες εκδηλώσεις της χωρικής οργάνωσης (ένα στοιχείο της οποίας αποτελούν οι κατασκευές) και το συμβολικό στοιχείο που εμπεριέχουν. Με τον όρο δυναμική εννοείται το σύνολο των εναλλαγών που παρουσιάζει ο δομημένος χώρος στο ιστορικό γίνεσθαι. Η πολλαπλότητα δομών και μορφών, που παρατηρείται ταυτόχρονα και διαχρονικά, οφείλεται στην διάθεση του ανθρώπου να ικανοποιήσει τις υλικές, ψυχικές και πνευματικές του ανάγκες καθώς και στην διαδικασία προσαρμογής της ύπαρξής του στις απαιτήσεις της εξωτερικής χωρικότητας.

Η δυναμική του κτισμένου χώρου, σε καθαρά νοητικό επίπεδο, ισχυροποιεί την ανταλλαγή ανάμεσα στις προθέσεις της ανθρώπινης συνείδησης και την διαθεσιμότητα του φυσικού περιβάλλοντος. Σε ανθρωπολογικό επίπεδο η ανταλλαγή προβάλλεται σ' ένα σύστημα συμβόλων υλοποιημένων και συγκεκριμένων μέσω των κατασκευών και των σημασιών που υπονοεί η κάθε μια από αυτές<sup>111</sup>. Ορισμένες σημασίες και συμβολισμοί<sup>112</sup> σε παρόμοιες κατασκευές είναι λίγο ως πολύ διαρκείς και συναντώνται ανεξάρτητα από την γεωγραφική περιοχή όπου οι κατασκευές αυτές

<sup>111</sup> Βλ. Φωτο 23. Η ονοματοδοσία των δρόμων π.χ. είναι μια ξεχωριστή συμβολική διαδικασία. Στην συγκεκριμένη φωτογραφία φαίνεται το όνομα μιας πλατείας στην Γένοβα. Είναι το σημείο που έχασε την ζωή του ο νεαρός διαδηλωτής Carlo Giuliani τον Ιούλιο του 2001, κατά την διάρκεια των διαδηλώσεων κατά της παγκοσμιοποίησης με αφορμή την σύνοδο κορυφής των «8». Ιδιότητα : παιδί.

<sup>112</sup> Τέτοια είναι και η περίπτωση του ρολογιού της πόλης των Ιωαννίνων. Ο χρόνος σε κυριολεκτικό και συμβολικό επίπεδο στα βαλκάνια λειτουργούσε μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα λειτουργούσε διαφορετικά από τις δυτικές χώρες. Στις δυτικές χώρες μετά την βιομηχανοποίηση ήταν ο χρόνος του εργάτη, ο χρόνος της αλυσίδας παραγωγής και του ωραρίου. Στα βαλκάνια ο χρόνος ήταν ο χρόνος του αγρότη και της τέλεσης της θρησκευτικής τελετής. Γι' αυτό σήμα κατατεθέν των βαλκανικών πόλεων είναι συνήθως η εκκλησίες, τα τζαμιά, οι μιναρέδες και τα καμπαναριά ενώ των δυτικών πόλεων τα ρολόγια. Το ρολόι των Ιωαννίνων, που κατασκευάστηκε μετά την απελευθέρωση της πόλης από τους Οθωμανούς, δείχνει την εναγώνια προσπάθεια των ντόπιων να δυτικοποιηθούν.





πρωτοδημιουργήθηκαν. Βέβαια το είδος των κοινωνικών σχέσεων σε συνδυασμό με το επίπεδο των παραγωγικών δυνάμεων, καθώς και το σύνολο των τεχνικών γνώσεων αποτελούν τους καθοριστικούς παράγοντες διαφοροποιήσεων σ' αυτό το επίπεδο.

Η κοινωνική δομή καθορίζει την οργάνωση και την ανάπτυξη των δομημένων οικιστικών συνόλων. Υπάρχει η διάκριση σε δομημένους χώρους όπου επικρατεί η πρωτογενής δραστηριότητα ( παραδοσιακή κοινωνική οργάνωση) και χώρους όπου συγκεντρώνονται ο δευτερογενής και τριτογενής τομέας (αστική κοινωνική οργάνωση παραγωγής).

Η πρώτη μορφή οργάνωσης εμπεριέχει εφαρμογές μοντέλων σχετικά απλές και γι' αυτό το λόγο εύκολα προσαρμόσιμες στις ιδιαιτερότητες του φυσικού περιβάλλοντος. Οι παραδοσιακοί οικισμοί αναπτύσσονται γύρω από τον αρχικό πυρήνα, ιερό η δημόσιο χώρο (ναό, πλατεία, αγορά), που αποτελεί το κέντρο, το σημείο αναφοράς. Ανάλογα με τις ιστορικές συγκυρίες ο οικισμός μπορεί να έχει αμυντική μορφή ή όχι. Η κατοικία αναπτύσσεται γύρω από αυτό το κέντρο ή σε ορισμένες περιπτώσεις επεκτείνεται κατά μήκος ενός άξονα<sup>113</sup>. Η παραδοσιακή αυτή μορφή των οικισμών ακολουθεί το ιστορικό γίνεσθαι μια πορεία ανάπτυξης κατά στάδια, είτε κατά ομόκεντρους κύκλους γύρω από το αρχικό της κέντρο είτε υποταγμένη σε ορισμένες γεωγραφικές, τοπογραφικές και κλιματολογικές αναγκαιότητες. Οι κοινωνικο-οικονομικές και πολιτικές μεταβολές μπορούν επίσης να αποτελέσουν παράγοντες επιδράσεων.

Ο υψηλός βαθμός οργάνωσης του αρχικού πυρήνα εκφράζει τη συνεκτική κοινωνική δομή και την ομοιογένεια της πρωτογενούς κοινότητας<sup>114</sup>. Η εξελικτική πορεία των παραδοσιακών αυτών δομών είναι περιορισμένη, με αποτέλεσμα να διατηρείται ισορροπία ανάμεσα στο φυσικό και το δομημένο περιβάλλον και σταθερότητα στις κοινωνικές δομές. Η διαμόρφωση του χώρου ακολουθεί τις ιδιαιτερότητες του εδάφους. Τα μονοπάτια δεν επιβάλλουν ευθύγραμμη πορεία προς καμιά κατεύθυνση. Η ζωή ακολουθεί εδώ τους φυσικούς ρυθμούς, υποτάσσεται αλλά δεν υποτάσσει.

<sup>113</sup> Τέτοια είναι και η περίπτωση της πόλης των Ιωαννίνων με κεντρικό άξονα την σημερινή οδό Δωδώνης.

<sup>114</sup> Η πρώτη κοινότητα στα Γιάννενα αναπτύχθηκε μέσα στο κάστρο. Γίνεται εκτενέστερη αναφορά σε άλλο κεφάλαιο.



Η δεύτερη κατηγορία οργάνωσης, που συναντάτε στην αστική δομή, εμπεριέχει εφαρμογές πολύπλοκων μοντέλων, ικανών να ανταποκριθούν σε οποιοδήποτε περιβάλλον. Καθοριστικούς τύπους αστικής οργάνωσης αποτελούν σήμερα:

α) οι αστικές δομές που εξελίχθηκαν σταδιακά μέσα από την ανάπτυξη του ιστορικού τους πυρήνα και β) οι αστικές δομές που γεννήθηκαν από τη διαδικασία της εκβιομηχάνισης<sup>115</sup>.

Ανάμεσα στις δύο κοινωνικές δομές, τους παραδοσιακούς οικισμούς και τα αστικά κέντρα, η κοινωνική οργάνωση του χώρου τους υπόκειται σε διαφορετικές αρχές: α) Η οργάνωση των παραδοσιακών οικισμών υπόκειται σε κανόνες λειτουργικούς και σε αρχές που ακολουθούν τη φυσική εξέλιξη. Συγκροτούνται από χώρους που διαμορφώνονται διαδοχικά, που ενσωματώνονται προσθετικά στη διάρκεια ανάπτυξης του οικισμού και προσαρμόζονται εύκολα στις απαιτήσεις που προκύπτουν από τη σταδιακή εγκατάσταση σ' αυτούς νέων κοινωνικών ομάδων. Αποτελούν έναν κόσμο πεπερασμένο, ένα κλειστό σύστημα. β) Αντίθετα, ο αστικός χώρος αντιπροσωπεύει ένα περιβάλλον ανοικτό. Συμβολίζει τη διαρκή εξέλιξη και κίνηση (εσωτερική και εξωτερική), την τάξη και την αταξία, τη σιγουριά και την τυχαιότητα (σύμπτωση). Όσο πιο πολύ αποχωρίζεται ο άνθρωπος από το φυσικό περιβάλλον, τόσο περισσότερο καθορίζεται από την ανάπτυξη των δυνατοτήτων επιλογής στο τεχνικό και στο τυπικό επίπεδο. Παράλληλα, στο συμβολικό επίπεδο, σημειώνεται μια διεύρυνση των σημασιών που αποδίδονται στις κατασκευές του.

Στο πλαίσιο της χωρικής δυναμικής, οι κύριοι τρόποι οργάνωσης ακολουθούν τις αρχές της ομοιογένειας, της εγγύτητας, της συνέχειας και της εσωτερικότητας. Τους συναντούμε τόσο στους παραδοσιακούς όσο και στους αστικούς οικισμούς. Οι διαφοροποιήσεις καθορίζονται μέσω της αρχής της αφαίρεσης που μαρτυρούν οι αντίστοιχες δομές. Το στοιχείο του συγκεκριμένου αντιπροσωπεύει τις παραδοσιακές δομές, που παραμένουν εξαρτημένες από τις περιορισμένες δυνατότητες παρέμβασης του ατόμου στις ιδιαιτερότητες του φυσικού περιβάλλοντος, σε αντίθεση με τις αστικές δομές που είναι πρόσφορες σε αφαιρετικές διαδικασίες.

Ωστόσο, τόσο στη μια όσο και στην άλλη περίπτωση, οι συμβολισμοί με κυρίαρχα χαρακτηριστικά, αντίστοιχα, είτε με ένα πλαίσιο αυστηρά καθορισμένο

<sup>115</sup> Για την περίπτωση των Ιωαννίνων στην πρώτη κατηγορία ανήκει η περιοχή έξω από το κάστρο που έγινε το εμπορικό κομμάτι της πόλης (παζάρι) και στην δεύτερη τα προάστια και η βιομηχανική περιοχή (Β.Ι.Π.Ε.)



(σταθερότητα των ρυθμών αλλαγής, σχέσεις αμεσότητας) είτε αφηρημένο, εκφράζουν τις συλλογικές κοινωνικές αξίες των κοινωνιών (επιθυμίες, οραματισμούς, πεποιθήσεις) τις οποίες προεκτείνουν στο καθαρά χωρικό επίπεδο.

Στο ψυχο-κοινωνιολογικό επίπεδο αυτές οι κοινωνικές αξίες και οι συμβολικές τους προεκτάσεις αντιπροσωπεύουν τα στοιχεία της βίωσης του χώρου. Η αντίθεση ανάμεσα στην παραδοσιακή και την αστική δομή εκφράζεται σε πολλαπλά επίπεδα. Έτσι για τις παραδοσιακές δομές το αίτημα της πολυλειτουργικότητας (πολλαπλότητα των λειτουργιών) βρίσκει την εφαρμογή του μέσα από την ομοιογένεια των εφαρμογών. Αντίθετα, στις αστικές δομές το αξίωμα/αίτημα της λειτουργικής ενότητας ολοκληρώνεται μέσα από την πολυμορφία των εφαρμογών<sup>116</sup>. Ωστόσο, σ' αυτή την περίπτωση, η μοναδικότητα τείνει σταδιακά να εξαφανιστεί προς όφελος μιας αποκάλυπτης ομοιομορφίας, καλυμμένης κάτω από μια επιφανειακή διαφοροποίηση των κατασκευών. Δεν είναι πλέον η εξωτερική όψη των κατασκευών που αποτελεί αντικείμενο διαφοροποίησης, αλλά αντίθετα ο εσωτερικός τους χώρος. Αυτή η ουσιαστική διαφορά επιφέρει μια σειρά αλυσιδωτών επιπτώσεων.

Οι παραδοσιακές δομές μαρτυρούν μια συνέχεια (στο χώρο και στο χρόνο), που στηρίζεται στην παράδοση, και μια ασυνέχεια, που προκύπτει από την εξέλιξη των μορφών. Αυτή η αντίθεση δεν αναιρεί την ομοιογένεια των δομών, αφού η προσαρμογή των κατασκευών στις ανάγκες του κοινωνικού περιβάλλοντος και στις ιδιαιτερότητες του φυσικού ολοκληρώνεται στα πλαίσια μιας παρατεταμένης χρονικής διάρκειας<sup>117</sup>.

Οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται σήμερα οφείλονται στην αλλοίωση/εξαφάνιση των παραδοσιακών κοινωνικών δομών (αντικατάσταση της οικογένειας ευρείας δομής από την πυρηνική, μείωση της πρωτογενούς δραστηριότητας, διείσδυση των αστικών δομών στον αγροτικό χώρο).

Στις αστικές δομές ακολουθείται μια αντίθετη διαδικασία. Η συνέχεια εξασφαλίζεται χάρη στο σχεδιασμό και τον προγραμματισμό, ενώ η ασυνέχεια χάρη στην ανάπτυξη της τεχνικής και στην απόλυτη δυνατότητα ελέγχου του φυσικού περιβάλλοντος. Η εναλλαγή των δομημένων μορφών σε μια όλο και πιο περιορισμένη

<sup>116</sup> Στο παραδοσιακό οικισμό υπάρχει το κατασκευαστικό πρότυπο και η έννοια της «οικοτεχνίας» και στον σύγχρονο του «εμπορικού κέντρου».

<sup>117</sup> Βλ. Πίνακα 3



χρονική διάρκεια και η απουσία κάθε συνδετικού κρίκου ανάμεσα στις διαδοχικές φάσεις ανάπτυξης των αστικών δομών εντείνουν το βαθμό της ασυνέχειας του αστικού χώρου.

Η εκτεταμένη χρονική διάρκεια των παραδοσιακών κοινωνικών δομών, σε σχέση με τη γρήγορη εναλλαγή των αστικών, εκφράζει την ευμεταβλητότητα των ρυθμών αλλαγής σύμφωνα με τους οποίους προσδιορίζονται και επηρεάζονται σε κοινωνικο-οικονομικό επίπεδο οι μεταξύ τους σχέσεις.

## ***Β. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΔΟΜΗΜΕΝΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ.***

Κάθε δομημένος χώρος αποτελεί μια ιδιαίτερη «οντότητα» που προσφέρεται σε ερμηνεία. Ωστόσο, καμιά ερμηνευτική για τον δομημένο χώρο δεν μπορεί να αγνοήσει τόσο τις επιρροές που άσκησε η εκάστοτε κυρίαρχη ιδεολογία<sup>118</sup> στην παραγωγή του κτισμένου περιβάλλοντος, όσο και την ψυχική και πνευματική αλληλεπίδραση του ατόμου πάνω σ' αυτόν. Είναι χρήσιμο να διατηρηθεί, στο επίπεδο της ερμηνείας των δομών, η διάκριση τους σε παραδοσιακές και αστικές.

Και οι μὲν και οι δε διατηρούν συγκεκριμένες ποιότητες έκφρασης, αναπαράστασης και επικοινωνίας, τόσο στις επιμέρους δομές όσο και στο σύνολο των κατασκευών τους. Στο επίπεδο της έκφρασης, μια κατασκευή μπορεί να θεωρηθεί μεμονωμένα ή ως μέρος του ευρύτερου συνόλου στο οποίο ανήκει. Ακόμα μπορεί να θεωρηθεί ως προς τα καθαρά μορφολογικά η δομικά της χαρακτηριστικά και να ερμηνευτεί σε σχέση με τη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία ή την ιδιαιτερότητα του κοινωνικού περιβάλλοντος που τη δημιούργησε, το πνεύμα της οποίας και μεταφέρει.

Στο επίπεδο της αναπαράστασης, η ίδια κατασκευή απαντά σ' ένα πολύπλοκο σύστημα συμβολισμών, οι οποίοι εμπεριέχουν την κυρίαρχη κουλτούρα και ιδεολογία που κυριάρχησε σ' ένα δεδομένο ιστορικό πλαίσιο και η οποία την επηρέασε ή και την καθόρισε ως ένα βαθμό. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στοιχεία μιας κατασκευής είναι δυνατόν να αποκτήσουν, στην πορεία του ιστορικού γίνεσθαι διαφορετική σημασία από αυτήν που αρχικά τους αποδόθηκε. Η άμεση αναγνωσιμότητα μιας κατασκευής διευκολύνεται ή δυσχεραίνεται ανάλογα με το αν τοποθετηθεί σε

<sup>118</sup> Βλ. Πίνακα γενικού ιστορικού πλαισίου για την διαμόρφωση του κοινωνικού σχηματισμού στα Γιάννενα κατά των 19<sup>ο</sup> αιώνα καθώς και τον Πίνακα 3 για τους παραδοσιακούς και αστικούς χώρους.



παρόμοια ή διαφορετική οπτική σε σχέση μ' αυτήν που είχε επιλεγεί από το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον που τη γέννησε (και άφησε κάποια ανεξίτηλα ίχνη σ' αυτήν).

Στο επίπεδο της χρήσης, η κατασκευή αυτή ενδιαφέρει ως προς τη φυσιογνωμία της, που προσδιορίζεται ταυτόχρονα από την υλικότητα και τη λειτουργικότητα της. Ανάμεσα στις δύο παραμέτρους επικρατεί στενή σχέση: η ποιότητα, το είδος της κατασκευής, επηρεάζει καθοριστικά τη λειτουργικότητα και, αντίστροφα, η δεύτερη εξαρτάται από την παρουσία/απουσία του ενός ή του άλλου κατασκευαστικού στοιχείου.

Στις παραδοσιακές κατασκευές η ποιότητα ενός υλικού καθορίζει, ως ένα βαθμό, το μορφολογικό και αισθητικό αποτέλεσμα. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν αρχικά σ' αυτές δεν διατάρασσαν τη συνέχεια ανάμεσα στο φυσικό και το δομημένο περιβάλλον. Η απλότητα των μέσων, η συνοχή των μορφών και το αισθητικό αποτέλεσμα αυτών των κατασκευών μαρτυρούν αυξημένη ικανότητα προσαρμογής και φαντασίας των κοινωνικών ομάδων που τις δημιούργησαν. Αντίθετα, στην περίπτωση των αστικών δομών, η γενίκευση της χρήσης διαφόρων υλικών εισάγει μια πολυμορφία στις δημιουργίες, χωρίς ωστόσο θετικά αποτελέσματα είτε στο αισθητικό είτε στο λειτουργικό επίπεδο.

Στο επίπεδο της επικοινωνίας, η κατασκευή αυτή εξετάζεται ως υποκατάστατο της «γλώσσας», με άλλα λόγια ως αντικείμενο κατανόησης και προσέγγισης όχι μόνο της ατομικής αλλά κυρίως της συλλογικής συνείδησης, αναγκαίας στο μέτρο που προσφέρεται στη μετάδοση ενός αριθμού μηνυμάτων. Στη δυαδικότητα σημαίνον/σημαινόμενο αντιστοιχεί η δυαδικότητα δομημένος χώρος/κάτοικος. Το σημαίνον μπορεί να είναι διαρκές ή πεπερασμένο. Τα σημεινόμενα ακολουθούν μια πορεία διαδοχής και αντικατάστασης.

Η επικοινωνία που επιτυγχάνεται ανάμεσα στις συνειδήσεις μέσα από την παρουσία κοινών αξιών και προτύπων εξασφαλίζεται παράλληλα και από την κοινή και επαναλαμβανόμενη αναφορά στους δομημένους χώρους, θεωρούμενους ως σταθερούς πόλους έλξης γι' αυτήν. Μια διαφοροποίηση που συμβαίνει σ' έναν δομημένο χώρο έχει συχνά ως αιτία κάποια αλλαγή που συνέβη στην κοινωνική ομάδα που ήταν κατά κάποιο τρόπο συνδεδεμένη με το συγκεκριμένο δομημένο χώρο.



Πολύ συχνά η φαινομενική αιτία της αλλαγής δεν αντιστοιχεί στην πραγματική. Ο δομημένος χώρος είναι όπως ο καθρέφτης μέσα στον οποίο καθρεφτίζονται, σε αντιστροφή, σημαίνουσες πραγματικότητες.

Η αντιστοιχία που παρατηρείται ανάμεσα στις χωρικές και κοινωνικές δομές στο επίπεδο της παραδοσιακής κοινωνίας, αντιστοιχία που προέκυψε από την αδυναμία υπεροχής του-όντος στο φυσικό περιβάλλον, βρίσκεται σήμερα υπερκερασμένη από μια έντονη ανισορροπία, που εκφράζεται μέσω συγκρούσεων στο επίπεδο των κοινωνικών δομών (ανταγωνισμός/αντικρουόμενα ταξικά συμφέροντα), με αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση κοινωνικών αναγκών και αξιών και την αλλοίωση ή καταστροφή των παλαιότερων κατασκευών (οι κοινωνικές ομάδες που τις κατασκεύασαν αδυνατούν να τις διατηρήσουν ή αδιαφορούν).

Η σύγκρουση των κοινωνικών αξιών, των κοινωνικών σχέσεων στο σύνολο τους, είναι επίσης έντονα ορατή και στον αστικό χώρο, που μεταμορφώνεται σε «ανοίκειο». Η ένταση της κοινωνικής αλλοτρίωσης οδηγεί σε μια γενικευμένη αποξένωση, που εκφράζεται παράλληλα και στο επίπεδο της χωρικής αποδιοργάνωσης. Οι διαφορετικοί τρόποι και αξίες ζωής επιφέρουν σημαντικές αλλοιώσεις στη μορφή, την υφή και την ποιότητα των νέων κατασκευών. Οι παραδοσιακοί τρόποι κατασκευής κρίνονται ξεπερασμένοι, ασύμφοροι, άχρηστοι, χωρίς ωστόσο οι νέες μέθοδοι να προσφέρουν δυνατότητες αρμονικής ένταξης των καινούργιων κατασκευών στο περιβάλλον και ικανοποίησης των κοινωνικών αναγκών των κατοίκων. Η παγίωση, ωστόσο, των νέων τρόπων δόμησης, όχι μόνο στον αστικό αλλά και στον αγροτικό χώρο, διαχέει τα εξωτερικά γνωρίσματα των αστικών δομών, οδηγώντας σε μια ψευδο-αστικοποίηση, και η παρατηρούμενη σήμερα αφθονία δομών και μορφών δεν υποκρύπτει παρά επανάληψη, αναπαραγωγή ομοιομορφίας, αλλά και αδυναμία δημιουργικής διάθεσης<sup>119</sup>.

Παρά το μέγεθος τους οι σύγχρονες κατασκευές είναι όλο και πιο ασήμαντες, μάταιες και προορισμένες να εξαφανιστούν σύντομα για να αντικατασταθούν από καινούργιες. Η παρουσία τους υπογραμμίζει την αλλοτρίωση του σύγχρονου ανθρώπου που τις κατασκεύασε. Εάν ο άνθρωπος αντικατοπτρίζεται μέσα από τα έργα του και αν η αντιστοιχία ανάμεσα στις ανθρώπινες δραστηριότητες και τις διάφορες συγκεκριμενοποιήσεις τους στο υλικό επίπεδο αντιπροσωπεύει μια ζωτική

<sup>119</sup> Βλ. Πίνακα 1 «Τύποι εξωτερικής κοινωνικής οργάνωσης F. Tonnies».



αναγκαιότητα, τότε η εξέλιξη των δομημένων μορφών επιτρέπει την κατανόηση της ανθρώπινης πορείας στο ιστορικό γίνεσθαι<sup>120</sup>.

Η υπερβολική ανάπτυξη της τεχνολογικής γνώσης διαστρέβλωσε την ανθρώπινη φύση κάνοντας την να πιστέψει στην απεριόριστη ισχύ της<sup>121</sup>. Ο άνθρωπος βρίσκεται σήμερα σ' ένα μεταίχμιο. Έχει μπροστά του όλα τα σημάδια της επικείμενης καταστροφής. Διαθέτει όμως πείρα και γνώσεις. Ποια θα είναι η πορεία από εδώ και εμπρός; Τι θα υπερτερήσει; Ο λόγος ή ο φόβος; Το ερώτημα δεν έχει πάρει ακόμα απάντηση.

### **Γ. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ, Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΕΙΔΩΛΩΝ.**

Οι κοινωνικές αντιλήψεις κάθε εποχής εκφράστηκαν μέσα από ειδικά σημεία-σύμβολα παρμένα άλλοτε από τα στοιχεία της φύσης και άλλοτε από τον καθημερινό κύκλο της ζωής.<sup>122</sup>

Ο άνθρωπος εξωτερίκευσε τον -ψυχικό του κόσμο, τις ενδότερες ανησυχίες και φόβους του μέσα από το συμβολικό λόγο. Η ανθρώπινη έκφραση μέσα από συμβολικές παραστάσεις (με χρήση ή χωρίς χρήση συμβόλων) είναι σύμφυτη με την ανθρώπινη φύση. Βέβαια η φιλοσοφική και κοινωνική ερμηνεία του συμβολισμού και των συμβόλων είναι αποτέλεσμα μιας μεταγενέστερης κοινωνικο-πολιτιστικής ανάπτυξης<sup>123</sup>.

Μέσα από το συμβολισμό, ο άνθρωπος θέλησε να εκφράσει τον κόσμο των φαινομένων με τρόπους άλλους, πέρα και πάνω από τα περιορισμένα όρια των αισθητηριακών αντιλήψεων. Έψαξε να βρει ένα αποτελεσματικότερο μέσο από την εικόνα αυτήν καθαυτή, έναν τρόπο μέσα από τον οποίο θα μπορούσε να ξεφύγει από

<sup>120</sup> Βλ. ΠΙΝΑΚΑΣ 3.

<sup>121</sup> Βλ. Φωτο 24. Μια διαφημιστική εκστρατεία στην Αθήνα με φόντο τους Δίδυμους Πύργους του Παγκοσμίου Κέντρου Εμπορίου. Μετά την πτώση των Πύργων η διαφήμιση αποσύρθηκε.

<sup>122</sup> Σύμφωνα με έναν γενικό ορισμό, το σύμβολο, ιδιαίτερα στον επιστημονικό τομέα είναι έννοια ταυτόσημη με αυτήν που εκφράζει ο όρος σημείο. Η επιστήμη της Σημειολογίας αναφέρεται στα σημεία οποιασδήποτε φύσης. Σύμφωνα με τον P. Giraud σημείο είναι «[...] ένα ερέθισμα του οποίου η νοητική εικόνα συνδυάζεται με την εικόνα ενός άλλου ερεθίσματος, που ανακαλεί το πρώτο». P. Giraud, *La sémiologie*, P.U.F., Paris 1971, σ. 29.

<sup>123</sup> Η κινηματογραφική αναπαράσταση αντιμετωπίζεται ως συμβολικός λόγος.



την απλή κατανοητή πραγματικότητα, για να εκφράσει τον ανεξήγητο κόσμο του σύμπαντος, να ξεπεράσει το γήινο, να το αντικαταστήσει με το υπερκόσμιο. Μέσα από τη μαγική δύναμη του συμβολικού λόγου ο άνθρωπος τείνει στην αναζήτηση της αιώνιας συνέχειας, επιζητεί να πλησιάσει την απόλυτη ουσία των πραγμάτων.<sup>124</sup>

Τα σύμβολα και τα είδωλα επιτελούν μια αναδημιουργική λειτουργία δίνοντας νόημα τόσο στο άτομο<sup>125</sup> που προσπαθεί να ανακαλύψει και να επιβεβαιώσει την προσωπικότητα του, όσο και σ' αυτήν καθαυτή την κοινωνία που έχει ανάγκη να σταθεροποιήσει τη συλλογική της ταυτότητα.<sup>126</sup>

<sup>124</sup> Δυσκολίες στον ορισμό παρουσιάζει επίσης και η έννοια του συμβολισμού. Υπάρχουν διαφορετικές οπτικές ανάμεσα στην κοινωνιολογία ή την ψυχαναλυτική επεξήγηση. Π.χ. για τον G.H. Mead, η συμβολική διαδικασία προϋποθέτει η συνειδητότητα του όντος. Σύμφωνα με τον Mead, το σύμβολο [...] είναι κάτι περισσότερο από ένα απλό ερέθισμα για μίαν εξηρημένη αντίδραση ή αντανακλαστικό. Και τούτο διότι το εξηρημένο αντανακλαστικό [...] δεν περιέχει ούτε χρειάζεται συνειδητότητα ενώ η αντίδραση σε ένα σύμβολο περιέχει και προϋποθέτει συνειδητότητα. *Mind, Self and Society, from the standpoint of a social behaviorist*, Chicago University Press, Chicago 1934, *Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών*, ελληνική έκδοση, τ. 3. σ. 901). Αντίθετα, στην ψυχαναλυτική άποψη τονίζεται ο «ασύνειδος συμβολισμός» [...] ο οποίος δεν είναι απλώς και μόνο μια υποκατάσταση ερεθισμάτων χωρίς συνειδητότητα, όπως θα μπορούσε να συμβεί στην περίπτωση της εξηρημένης αντιδράσεως, αλλά ο οποίος αφορά συνειδητές εμπειρίες ή στοιχεία συμπεριφοράς που έχουν ειδική σημασία για τις ασύνειδες διαδικασίες του ατόμου (ό.π., σ. 901). Ο Παπανούτσος συμφωνεί με την τελευταία αυτή άποψη στην επεξήγηση που δίνει για τη συγκίνηση που προξενεί ένα έργο τέχνης. Στο βιβλίο του *Αισθητική γράφει χαρακτηριστικά...!* από το έργο παίρνουμε ό,τι συνειδητά ή ασύνειδα ζητούμε. Έμμεσα (και άμεσα κάποτε) μας κάνει να ζαναζούμε πίσω από τα σύμβολα του τους κρυφούς καημούς και τις λαχτάρες μας, σαν όνειρο, και αυτή η «υποβολή» συχνά μας παρασύρει σε συναισθήματα και παραστάσεις χωρίς αισθητικό χαρακτήρα. Ε. Παπανούτσος, *Ίκαρος, Αισθητική*, Αθήνα 1956, σ. 254.

Ο Carl Young διακρίνει τις δυο έννοιες. «[...] πρέπει να ξεχωρίσουμε τα σημεία που στέλνουν απλώς στα αντικείμενα τα οποία εκπροσωπούν, από τα σύμβολα. [...] Αυτό που μπορεί να ονομασθεί σύμβολο είναι ένα όνομα ή μια εικόνα που, ακόμα και όταν είναι οικεία μέσα στην καθημερινή ζωή, κατέχουν παρ' όλα αυτά στοιχεία πιο σύνθετα που προστίθενται στην φυσική και συμβατική του έννοια. Το σύμβολο εμπεριέχει κάτι το αόριστο, το άγνωστο ή το κρυμμένο για μας.» Carl Young, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολα του*» Αρσενίδης, σ.σ. 93-99.

<sup>125</sup> Ανάπτυξη της αυτοσυνειδησης, μέσα από την επίγνωση των δυνάμεων και των αδυναμιών, ώστε να μπορέσει το άτομο να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες της ζωής.

<sup>126</sup> Χρησιμοποιούμε τον όρο με την έννοια που αποδίδει ο Durkheim στη συλλογική συνείδηση. Μέσα από αυτήν ο Durkheim θέλησε να υπογραμμίσει την ιδιομορφία, το ακατανόητο και το συμβολισμό της κοινωνίας σε σχέση με τα άτομα που τη συγκροτούν. Ε. Durkheim, *De la Division du travail Social* Paris 1932. Π. Κοσμόπουλου *Αντιληπτική προσέγγιση του αστικού χώρου. Έρευνα για το κέντρο*





Οι συμβολισμοί (σύμβολα, συμβολικές παραστάσεις, κινηματογραφικές ταινίες, όνειρα, έργα τέχνης) υποβάλλουν, υποδηλώνουν, υπονοούν. Παραπέμπουν πάντοτε σ' ένα περιεχόμενο ευρύτερο από αυτό που άμεσα και φανερά εννοούν. Συχνά είναι δημιουργήματα φυσικά και αυθόρμητα. Η βαθύτερη σημασία ενός συμβόλου ή ο στόχος ενός συμβολισμού ενυπάρχει ως δυναμική τάση και γίνεται κατανοητή όχι μέσα από μια μονοσήμαντη λογική διατύπωση, αλλά, κυρίως, μέσα από το συσχετισμό με άλλες συμβολικές συνδέσεις, οι οποίες με τη σειρά τους οδηγούν σε μεγαλύτερη ορθολογική σαφήνεια, χωρίς να καταλήγουν σε απόλυτες ή ξεκάθαρες έννοιες. Έτσι η κατανόηση εξαρτάται από τη συμμετοχή και την ερμηνευτική διάθεση του υποκειμένου<sup>127</sup>.

Ο συμβολισμός, ως γενικότερο πολιτιστικό φαινόμενο, εκφράζει την ελευθερία της δημιουργικής βούλησης, της ενόρασης και της φαντασίας, των πολύτιμων αυτών ανθρώπινων ιδιοτήτων που δεν περιορίζονται από τις συνθήκες της κοινωνικής πραγματικότητας<sup>128</sup>.

Στις πρωτόγονες κοινωνίες-τα-σύνορα-μεταξύ πραγματικού και μη πραγματικού, υπαρκτού και μη υπαρκτού, λογικού και παράλογου, φυσικού και υπερφυσικού δε διαχωρίζονταν με αυστηρές γραμμές, όπως συμβαίνει στις τεχνολογικά προηγμένες κοινωνίες. Σήμερα η ζωή μας ζετυλίγεται μέσα σ' έναν κόσμο λογικό, αντικειμενικό, απογυμνωμένο από οποιαδήποτε αναφορά στο ανορθολογικό, στο παράλογο, στη διαίσθηση και στην ενόραση. Συνηθισμένοι στην ορθολογική δομή της σύγχρονης κοινωνίας μας, είναι σχεδόν αδύνατο να αποδεχθούμε φαινόμενα που η λογική μας δεν μπορεί να ερμηνεύσει ή να κατανοήσει. Κάθε τι που δεν ανταποκρίνεται στο πραγματικό και δεν στηρίζεται σε λογικά επιχειρήματα είναι κατακριτέο, γι' αυτό και απομακρύνεται, διαστρεβλώνεται ή αποκρύπτεται επιμελώς. Μαθημένοι πλέον σ' έναν τρόπο σκέπτεσθαι έχουμε την ανάγκη στην καθημερινή μας ζωή να εκφράζουμε τις σκέψεις μας με τη μεγαλύτερη δυνατή σαφήνεια απογυμνώνοντας τες από τη συγκινησιακή τους φόρτιση (ενέργεια). Τα περισσότερα άτομα έχουν απωθήσει στο ασυνείδητο τους ψυχικούς συνειρμούς που συνδέονται με μη ορθολογικές έννοιες ή καταστάσεις. Μόνο στις πρωτόγονες

της Θεσσαλονίκης, Διατριβή επί διδακτορία, ΕΜΠ, Αθήνα, 1991, σ. 183. Βασικά θέματα Κοινωνιολογίας και Κοινωνιολογικό Λεξικό, Καστανιώτης, Επικαιρότητα, Αθήνα, σ. 518.

<sup>127</sup> Οι περισσότερες ταινίες του Αγγελόπουλου έχουν συμβολικά στοιχεία.

<sup>128</sup> Τέτοια σημειολογικά στοιχεία υπάρχουν και στις ταινίες του Αγγελόπουλου.



κοινωνίες τα άτομα αποδέχονται ερεθίσματα και ψυχικές ιδιότητες που στο σύγχρονο άνθρωπο φαίνονται απαράδεκτες, γραφικές ή ξένες.<sup>129</sup>

Υπάρχει η διαπίστωση ότι η συνείδηση δεν πρέπει να επηρεάζεται από προλήψεις, φαντασιώσεις, παιδικές επιθυμίες, αφού οι κοινωνικές αξίες, τα κοινωνικά στερεότυπα το απορρίπτουν. Ωστόσο, παράλληλα με την προσπάθεια που κάνει ο άνθρωπος να είναι λογικός, επιβιώνουν μέσα του συμβολισμοί που αποτελούν ένα ιδιαίτερο, δικό του, ζωντανό πνευματικό συγκινησιακό πεδίο. Από κοινωνιολογική σκοπιά, ο G. Gurvitch, αναφερόμενος στο ρόλο των κοινωνικών συμβόλων, υπογραμμίζει την παρουσία διπολικότητας, τα θεωρεί ενεργούμενα συλλογικών θέσεων-στάσεων.

Σε ατομικό επίπεδο, οι συμβολισμοί που αποδίδονται σε σημαντικά γεγονότα, σε φαινόμενα ή στιγμές της καθημερινότητας, τείνουν στην ανασυγκρότηση της ισορροπίας του ψυχισμού. Τα, μηνύματα του ασυνείδητου, που εκφράζονται μέσω της συνειρμικής συμβολικής γλώσσας, είναι πολλές φορές σκοτεινά και διαφορούμενα. Σε μεταφορικό επίπεδο, συμβολικά, θα μπορούσαν να συγκριθούν με τους χρησμούς του Μαντείου των Δελφών. Το Μαντείο, μέσα από συμβολικές δηλώσεις, ερμήνευε την κοινωνική πραγματικότητα προτρέποντας τους θνητούς να οδηγήσουν τη νόηση τους στις μη ορατές και συχνά, διαφορούμενες πλευρές της. Σε πολλά όνειρα συναντάμε εικόνες και συνειρμούς ανάλογους με ιδέες, μύθους και τις λειτουργίες των πρωτόγονων, εικόνες που ονομάστηκαν από τον S. Freud αρχαϊκά κατάλοιπα στα βιβλία του «*Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*» και «*Ταμπού και Τοτέμ*». Καλλιτέχνες όπως ο Νταλί αποτύπωσαν στον καμβά ονειρικές καταστάσεις.

Ο C. Young απέρριψε την άποψη του Freud για την ταυτότητα του συμβόλου με το ψυχολογικό σύμπτωμα και ερμήνευσε τον πλούτο της συμβολικής γλώσσας ως έκφραση των αναλλοίωτων σχημάτων του ασυνείδητου (αρχέτυπα). Στη θεωρία του Young για την ερμηνεία του συμβολισμού παρατηρείται εξάλειψη των ορίων μεταξύ

<sup>129</sup> Από φόβο και άγνοια είναι η επεξήγηση. Ο σύγχρονος άνθρωπος ξεπερνώντας το φόβο (της φύσης ή της ζωής), να, "που έφθασε σε νέα αδιέξοδα. Η απόλυτα αποδεκτή για τον πρωτόγονο σκέψη για την καταστροφική επίδραση των κακών πνευμάτων, οδηγός και φρένο στις πράξεις του, δεν σημαίνει για το σύγχρονο άνθρωπο τίποτε περισσότερο από το ότι ήταν μια πρωτόγονη σκέψη. Ωστόσο η σύγχρονη σκέψη, όπως εκφράστηκε μέχρι τώρα μέσ' από την απουσία του φόβου και την ψευδαίσθηση της γνώσης, ως ένα βαθμό τον οδήγησε σε λανθασμένα μονοπάτια μιας καταστροφικής ανάπτυξης (π.χ. οικολογική ανισορροπία του πλανήτη, φόβος για πυρηνικό όλεθρο κ.λπ.).



συμβόλου και μύθου και μετατροπή του συμβόλου σε στοιχείο που δεν έχει σταθερό εννοιολογικό υπόβαθρο.<sup>130</sup>

Ωστόσο, η λειτουργία της συμβολικής διαδικασίας και η σπουδαιότητα της στην κοινωνική εξέλιξη οφείλεται περισσότερο στην ύπαρξη συλλογικών συμβόλων και συμβολισμών παρά ατομικών. Ο λόγος, οι μύθοι, οι γιορτές, οι θρησκευτικές τελετές αποτελούν μια γενικευμένη συμβολική γλώσσα, που διαμορφώνει επιμέρους συστήματα και σήματα επικοινωνίας ανάμεσα στα άτομα. Μέσα από τις συμβολικές παραστάσεις και πρακτικές ενδυναμώνεται η κοινωνική συνοχή και συντηρείται η συλλογικότητα του κοινωνικού συνόλου.

### **Δ Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.**

Από την ολότητα του φυσικού χώρου, σ' έναν δεδομένο κτισμένο χώρο, ο φυσικός χώρος μετασχηματίζεται σε δομημένο. Ο μετασχηματισμός του φυσικού χώρου σε δομημένο περνά συμβολικά. Η μετατροπή αυτή αποτελεί μορφοποίηση της «δέας» σε σύμβολο ή συμβολική παράσταση. Ποια είναι η σημασία της; Προς τα πού οδηγεί την ανθρώπινη σκέψη; Ποιο στόχο έχει να υποβάλει; Τι υπονοεί σε συμβολικό επίπεδο; Πώς αυτό που υπονοεί γίνεται ορατό σε χωρικό επίπεδο; Ο χώρος (φυσικός και δομημένος) περιλαμβάνει σημεία που εμπεριέχουν κάποιο νόημα, κάποια σημασία, κάποιο συμβολισμό<sup>131</sup>;

Η λειτουργία του σύμπαντος ρυθμίζεται μέσα από σχέσεις αναλογιών. Στο απώτερο παρελθόν η ανθρωπότητα σεβάστηκε τις αναλογίες αυτές στα κτίσματα της. Πλήθος πολιτισμών ενσωμάτωσαν το σύνολο των γνώσεων τους καθώς και τις θρησκευτικές, κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές σ' ένα συμβολικό σύστημα αναλογιών, ανάμεσα στον ορατό κόσμο του εδώ και τον μη ορατό κόσμο του επέκεινα. Η διάρθρωση του σύμπαντος, η μορφή του ανθρώπινου σώματος ή τα

<sup>130</sup> C. Young, ό.π., σ. 47.

<sup>131</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα συμβολικής λειτουργίας σε δομημένο χώρο είναι η διατήρηση της παλιάς πέτρινης πόρτας στην σύγχρονη κατασκευή στο εμπορικό κέντρο Ιωαννίδη. Η πόρτα δεν έχει καμία λειτουργική χρησιμότητα και αφέθηκε στην νέα κατασκευή για να αναδείξει συμβολικά την σχέση του παλιού με το νέο.



στοιχεία της φύσης αποτέλεσαν πρότυπα γι' αυτές τις συμβολικές αναλογίες.<sup>132</sup> Ο Πλάτων αντιπαραθέτει συμβολικά στα τέσσερα στοιχεία που αποτελούν τον φυσικό κόσμο (αέρας, φωτιά, γη, νερό), το οκτάεδρο, το τετράεδρο, τον κύβο και το εικοσάεδρο. Συχνά επίσης συναντάτε μια συμβολική αναλογία ανάμεσα στη μορφή του σώματος και στα σχήματα ναών ή κατοικιών.

Μόνο καταστρώνοντας ένα χρονοδιάγραμμα της κατοίκησης του ανθρώπου σε οποιαδήποτε μορφή κελύφους γίνονται κατανοητές οι βαθιές καταβολές που υπάρχουν εντός του και έχουν διαποτίσει την ιστορική του συνείδηση με παρωχημένες ασυνείδητες εμπειρίες μορφών και τρόπων. Ο περικλειστος χώρος του σπηλαίου τού έγινε οικείος, γιατί του προσέφερε καταφύγιο, ασφάλεια και προστασία από καιρικές μεταβολές και από τα ζώα. Ο άνθρωπος μετέφερε τη μορφή του σπηλαίου με κάθε τρόπο στις μεταγενέστερες απόπειρες κατασκευής καταφυγίου, κατοικίας. Δε θα πρέπει να αποκλειστεί η ύπαρξη συμβολισμού ακόμη και στο γεγονός της Γέννησης του Χριστού σε σπήλαιο της Βηθλεέμ.<sup>133</sup> Άλλωστε και ο υμνογράφος τονίζει το συμβολισμό του γεγονότος στους στίχους του: και η γη το σπήλαιον/ τω απροσίτω προσάγει. Η ασυνείδητη ιστορική μνήμη διέσωσε την ιερότητα του σπηλαίου.

Αναμφισβήτητα η μορφή που αποτέλεσε σταθμό ήταν η κυκλική κατοικία (η περίκεντρη μορφή), που απαντά σε όλο τον ασιατικό χώρο και φτάνει ως τα Βαλκάνια. Η επιβίωση της μέχρι την σύγχρονη εποχή αποτελεί επιπλέον απόδειξη ότι, εκτός από την εξυπηρετική μορφή, έκρυβε και έναν βαθύτατο συμβολισμό.<sup>134</sup>

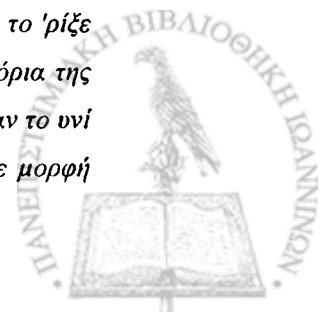
Αρχαίες πόλεις αλλά και σύγχρονες έχουν περίκεντρη μορφή.<sup>135</sup>

<sup>132</sup> Π.χ. ο μύθος της Ίσιδας και του Όσιρι σχηματοποιεί στο χώρο ένα συμβολισμό ανάμεσα στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος και τη διάρθρωση των πρωτόγονων οικισμών.

<sup>133</sup> Η ονομασία της πόλεως φέρει τη ρίζα *Bethel*, που σημαίνει εβραϊκά: οίκος θεού.

<sup>134</sup> Ο κύκλος συμβολίζει τη δημιουργία ή τη γέννηση της ενότητας.

<sup>135</sup> Ο συμβολισμός που εμπεριέχει η διαδικασία ίδρυσης της Ρώμης δείχνει ακριβώς τον σημαντικό ρόλο που έχει παίξει η μορφή του κύκλου στις ανθρώπινες κατασκευές. [...] Ο Ρωμύλος ζήτησε αρχιτέκτονες από την Ετρουρία που του δίδαξαν τα ιερά έθιμα και τους γραπτούς κανόνες που είχαν σχέση με τα τυπικά της λατρείας όπως ακριβώς και στα μυστήρια. Στην αρχή έσκαψαν μια στρογγυλή τάφρο, εκεί όπου βρίσκεται σήμερα το βουλευτήριο. Στην τάφρο αυτή έριξαν συμβολικές προσφορές από καρπούς της γης. Έπειτα, πήρε ο καθένας μια φούχτα χώμα της πατρίδας του και το 'ρίξε στην τάφρο. Αυτή η τάφρος ονομάστηκε *tundus*. [...] Γύρω απ' αυτήν ο Ρωμύλος χάραξε τα όρια της πόλης με αλέτρι που το 'σερναν ένας ταύρος και μια αγελάδα. Οπου θα χιζόταν οι πύλες σήκωναν το υνί και μετέφεραν πιο 'κεί το αλέτρι. Η πόλη που θεμελιώθηκε με τέτοια πανηγυρική τελετή είχε μορφή



Η Α. Zaffé αναφέρεται διεξοδικά στα σύμβολα του κύκλου και στο ρόλο του θιβετιανού mandala στην οργάνωση των πόλεων.<sup>136</sup> [...]

Πολλές μεσαιωνικές πόλεις ιδρύθηκαν σύμφωνα με το σχέδιο του mandala και περιτριγυρίστηκαν με τείχος περίπου κυκλικό. Οι πόλεις αυτές, όπως και τα Γιάννενα, ήταν διαιρεμένες σε τέταρτα από δύο αρτηρίες που κατέληγαν σε τέσσερις πύλες<sup>137</sup>. Σε αμιγώς χριστιανικές πόλεις της Δύσης, η εκκλησία ή ο καθεδρικός ναός χιζόταν στη διατομή των δύο αρτηριών. Αυτό το πρότυπο ήταν εμπνευσμένο απ' την Ουράνια Ιερουσαλήμ, τη θεμελιωμένη πάνω σ' ένα τετράγωνο σχέδιο, με τείχη που είχαν τρεις φορές τέσσερις πύλες. Μα η Ουράνια Ιερουσαλήμ δεν είχε ναό στο κέντρο της γιατί το κέντρο της ήταν η άμεση παρουσία του Θεού. Ούτε στην κλασική αρχιτεκτονική, ούτε στα κτίσματα των προγόνων, το σχέδιο του mandala δεν εξαρτήθηκε ποτέ από αιτίες οικονομικές ή αισθητικές. Είναι μια μεταμόρφωση της πόλης σε εικόνα που τη δίδαξε ο κόσμος, ιερός τόπος που ενώνεται μέσα απ' το κέντρο της με τον «άλλο» κόσμο. Το σχέδιο αυτό ήταν σύμφωνο με το ζωικό αίσθημα και τις θρησκευτικές ανάγκες του ανθρώπου. Κάθε οικοδόμημα, ιερό η εγκόσμιο, που χτίζεται σύμφωνα με το σχέδιο ενός mandala αποτελεί μια προβολή της αρχέτυπης εικόνας του ασυνείδητου στον εξωτερικό κόσμο. Η πόλη, το φρούριο ή ο ναός γίνονται σύμβολα

---

*κυκλική. Ωστόσο η Ρώμη, μ' όλη την περίφημη αρχαία περιγραφή, είναι η urbs quadrata, η τετράγωνη πόλη. Κατά μια θεωρία η λέξη τετράγωνη σημαίνει «τετραμερής», δηλαδή η κυκλική πόλη ήταν διαιρεμένη σε τέσσερα μέρη με δύο κύριες αρτηρίες που πήγαιναν απ' το βορρά στο νότο, και από την ανατολή στη δύση. Το σημείο της διατομής έπεφτε στο mundus που αναφέρει ο Πλούταρχος. Σύμφωνα με μια άλλη θεωρία, η αντίφαση δεν είναι παρά ένα σύμβολο, δηλαδή η οπτική απεικόνιση του άλυτου μαθηματικού προβλήματος του τετραγωνισμού του κύκλου που είχε απασχολήσει υπερβολικά τους Έλληνες και θα 'παίξε τόσο μεγάλο ρόλο στην Αλχημεία. Είναι αρκετά παράξενο το ότι ο Πλούταρχος, πριν περιγράψει την τελετή της χάραξης του κύκλου κατά την ίδρυση της Ρώμης, μιλάει για μια Roma quadrata, επομένως για τετράγωνη πόλη. Η Ρώμη γι' αυτόν, ήταν ταυτόχρονα κύκλος και τετράγωνο. C Young, Ο άνθρωπος και τα σύμβολα του, ό.π., σ. 242.*

<sup>136</sup> [...] Κατά γενικό τρόπο το mandata αποτελείται από μια εξωτερική ζωή και από ένα ή περισσότερους ομόκεντρους κύκλους που εμπεριέχουν με την σειρά τους ένα τετράγωνο διαιρεμένο από κάθετους- άξονες. Οι διαγώνιες γραμμές ξεκινούν από το κέντρο και διαιρούν το σχέδιο σε τέσσερα τρίγωνα στο μέσο των οποίων, όπως και στο κέντρο του ίδιου του mandala, βρίσκεται ένας κύκλος, που εμπεριέχει εικόνες θεοτήτων ή εμβλημάτων, Α. Zaffé, Théorie et Pratique du Mandat, Paris 1974.

<sup>137</sup> Αυτή την ρυμοτομική διάταξη διατηρεί και ο πρώτος οικισμός μέσα στο κάστρο.



της ψυχικής ενότητας, και με τον τρόπο αυτό ασκούν ειδική επίδραση στο ανθρώπινο ον που εγκαθίσταται ή ζει σ' αυτούς τους τόπους.<sup>138</sup>

Η επικράτηση του Χριστιανισμού οδηγεί στην επικράτηση του σταυρού ως νέου συμβόλου πίστης. Η μορφή του συμβολίζει την τάση να μετακινηθεί το κέντρο από τον άνθρωπο και την πίστη του από τη γη, για να υψωθεί προς την πνευματική σφαίρα. Η ελπίδα στο υπερπέραν βρήκε την έκφραση της όχι μόνο στη μετατόπιση του κέντρου του σταυρού προς τα πάνω, αλλά και στο ύψος (που μεγάλωνε διαρκώς) των γοθτικών καθεδρικών ναών που λες και αψηφούν τους νόμους της βαρύτητας. Για το νόημα του αρχιτεκτονικού έργου και το ρόλο του αρχιτέκτονα στη δημιουργία της συμβολικής διάστασης του χώρου ο Ε. Παπανούτσος αναφέρει χαρακτηριστικά. «[...]Το αρχιτεκτόνημα δεν έχει τίποτα που να τον αντιστοιχεί μέσα στο φυσικό κόσμο, ο αρχιτέκτων πλάθει μορφές που δεν υπάρχουν στη Φύση. Τις δημιουργεί ελεύθερα η φαντασία του. Περιορίζει, κλείνει μ' ένα σχήμα το χώρο, τον διαρθρώνει εσωτερικά και αντιπαραθέτει το μέρος που έχει απομονώσει και διαμορφώσει, προς τον περίγυρο του, για να υποχρεώσει τα μάτια και το σώμα μας να κινηθούν μέσα σ' ένα ορισμένο σύστημα σχέσεων, κι έτσι να σχηματισθεί καθαρά μέσα στη συνείδηση μας το νόημα μιας ιδέας: ναός, τάφος, παλάτι, θέατρο, μνημείο θριάμβου. Νοητά και όχι πραγματικά είναι τα αντικείμενα που απεικονίζει το αρχιτεκτονικό έργο.

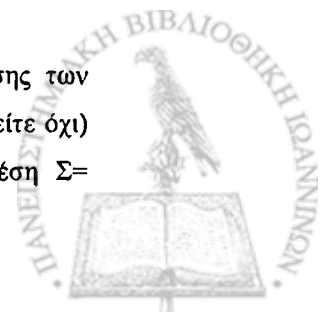
Σκοπό έχει να μας υποβάλλει μια σειρά στοχαστικών διαθέσεων, τάσεων. Εδώ πια η δημιουργική ελευθερία του καλλιτέχνη δεν γνωρίζει περιορισμούς. Μεταχειρίζεται «φυσικά» υλικά που χωρίς την επεξεργασία και τη σύνθεση τους μέσα στο εσωτερικά πειθαρχημένο συγκρότημα -εκείνο που επιβάλλει η ιδανική μορφή- δεν έχουν καμιά αισθητική αξία. Καταξιομένα από την τέχνη χάνουν για την εμπειρία μας τη «φυσική» τους υπόσταση, την αντικειμενική εντέλεια τους και γίνονται όροι σχέσεων μέσα σ' ένα πρωτόθυρο κατασκεύασμα, το κτίσμα που αισθητοποιεί κάτι πνευματικό - μιαν ιδέα.<sup>139</sup>»

Ο R. Barthes τόνισε χαρακτηριστικά ότι ο ανθρώπινος χώρος στο σύνολό του (και όχι μόνο ο αστικός) ήταν ανέκαθεν σημαίνον.<sup>140</sup> Ωστόσο, το πρόβλημα είναι να

<sup>138</sup> A. Zaffé, «Ο συμβολισμός στις Πλαστικές Τέχνες», στο C. Young, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολα του*, ό.π., σ. 242.

<sup>139</sup> Ε. Παπανούτσος, *Αισθητική*, Ίκαρος, Αθήνα 1956, σ. 63.

<sup>140</sup> Η έννοια του σημαίνοντος αναφέρεται στη στρουκτουραλιστική προσέγγιση επεξήγησης των σημείων (de Saussure) στη βάση ενός δυαδικού σχήματος όπου κάθε σημείο (είτε γλωσσικό είτε όχι) αποτελείται από ένα σημαίνον (signifiant-sa) και ένα σημαινόμενο (signifié-se) στη σχέση Σ=



αναδυθεί από το απόλυτα μεταφορικό στάδιο μια έκφραση όπως «η γλώσσα της πόλης».<sup>141</sup> Κατά τον Barthes η αναφορά για τη συμβολική ερμηνεία του χώρου και ειδικότερα του αστικού χώρου εμπεριέχει κινδύνους, στο βαθμό που η αρχιτεκτονική, ως συγκεκριμένη δράση του ανθρώπου στο χώρο, έχει μια διπλή ιδιότητα. Στο βαθμό που αποτελεί τέχνη είναι (ή μπορεί να είναι) συμβολική, στο βαθμό που εντάσσεται στην κοινωνική παραγωγή αποτελεί οικονομική δραστηριότητα.<sup>142</sup> Η ερμηνεία της πόλης ως συστήματος σημαινόντων και σημαινόμενων (η υπερβολική χρήση της σημειολογικής μεθόδου) για τον προσδιορισμό της ουσίας, της σημασίας της, έχει ίσως τις ρίζες της στις βαθύτερες αιτίες, στην οργάνωση του σύγχρονου τρόπου ζωής, στην ανάτροπή των παλαιών μοντέλων επικοινωνίας.<sup>143</sup> Σε πρώτη προσέγγιση, στη σύγχρονη πόλη όλα φαίνεται να έχουν χάσει τη βαθύτερη σημασία τους.

Μέσα από την πολυσημία του σύγχρονου αστικού χώρου η πόλη, στο σύνολο της αλλά και στα επιμέρους στοιχεία της, παρουσιάζεται σαν να είχε χάσει την ταυτότητα της. Παραπέμπει όλο και λιγότερο σ' ένα συμβολικό σύστημα επικοινωνίας. Τα σήματα που εκπέμπει είναι συγκεκριμένα, απτά, πραγματικά. Ο συμβολισμός του αστικού χώρου συρρικνώνεται προς όφελος μιας αντίληψης μέσω «σημείων» όλο και πιο συγκεκριμένων. Παρ' όλα αυτά, ο σύγχρονος αστικός χώρος απογυμνώνεται από τα σύμβολα του και τους συμβολισμούς, όσο κι αν ο κάτοικος της πόλης, μέσα από τη βίωση του χώρου του, επικοινωνεί και αναφέρεται σ' αυτόν. Παρακάτω εξετάζονται αναλυτικότερα οι επιμέρους διαδικασίες.

---

σημαίνον/ση μαινόμενο ή S=Sa/Se. Ferdinand de Saussure, *Cours de la linguistique Générale*,. Payot, Paris 1969, σ. 30, Roland Barthes, *Eléments de Sémiologie: le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1964, επίσης, R. Barthes, «Sémiologie et urbanisme» στο *Architecture a" aujourd' hui*, No. 154, Dec. 1970-Jan.1971, Paris, σ.σ. Π-13-

<sup>141</sup> Οι κινηματογραφικές καταγραφές πόλεων δομούν την «γλώσσα των πόλεων».

<sup>142</sup> Η «σημειολογία» ως γενική "θεωρία των σημείων οργανώνεται σε επιστημονική βάση στις αρχές του αιώνα από τον C.S. Peirce. Ο F. de Saussure, που ασχολείται με τη διαμόρφωση των αρχών της επιστήμης της γλωσσολογίας, αναφέρεται στη σημειολογία ως τη γενική επιστήμη των συστημάτων σημείων ή συμβόλων χάρις στα οποία οι άνθρωποι επικοινωνούν μεταξύ τους. Εκτός από τις απόψεις του F. de Saussure, που τόνισε τη δυαδική σχέση σημείου (σημαίνον/σημαινόμενο), οι έρευνες της σχολής της Στουτγκάρδης (Max Bense και Elisabeth Walther) αρνούνται τη στρουκτουραλιστική θεώρηση και προτείνουν ένα ειδικό σημειωτικό μοντέλο για κάθε κατάσταση σημείων (τριαδικό σημείο). Ι. Στεφάνου, *Εισαγωγή στη Σημειολογία*, Εκδόσεις Έδρας Πολεοδομίας Α' και Σπουδαστηρίου Πολεοδομικών Ερευνών, ΕΜΠ, Αθήνα 1979.

<sup>143</sup> R. Ledrut, *Les images de la ville*, éd. Anthropos, Paris 1973.



### **Ε. Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ.**

Ο αστικός χώρος, η πόλη, αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη πραγματικότητα. Αναφέρεται τόσο στο υποκείμενο που ζει σ' αυτόν το χώρο, όσο και στο αντικείμενο - τη φυσική οντότητα που αυτή αποτελεί.

Στο επίπεδο του συμβολισμού η προσέγγιση του χώρου γίνεται αφενός ως χώρος της ατομικής εμπειρίας, χώρος που οργανώνεται από το εγώ, και αφετέρου ως χώρος της συλλογικής εμπειρίας, χώρος στον οποίο αναφέρεται η συλλογική συνείδηση. Στο επίπεδο της συμβολικής ανάγνωσης της πόλης η διάσταση του χώρου βρίσκεται μπροστά σ' έναν διπλό συμβολισμό, όπως λέει ο Raymond Ledrut στο γνωστό βιβλίο του «Οι εικόνες της πόλης».

Ο διπλός αυτός συμβολισμός αφορά τόσο αυτό που συμβολίζει η πόλη όσο και αυτό που τη συμβολίζει. Η πόλη σύμφωνα με τον Ledrut [...] «είναι ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο.» Εκφράζει και εκφράζεται. Εκφράζεται μέσα από το σημείο που αποτελεί η λέξη «πόλη» και που αυτή έχει ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο[...] Η μελέτη της συμβολική της πόλης σημαίνει την προσπάθεια να αποκωδικοποιηθεί αυτό που λέει ή που θέλει να πει η πόλη στους κατοίκους της. Υπάρχει επίσης μια άλλη συμβολική. Είναι το σύνολο όσων στοιχείων συμβολίζουν την πόλη ή μια συγκεκριμένη πόλη, πάντα μέσα από τα στοιχεία από τα οποία εκφράζεται και εκδηλώνεται. Η πόλη απεικονίζει και απεικονίζεται. Απεικονίζει έναν τρόπο ζωής και απεικονίζεται μέσα από τα μνημεία της.<sup>144</sup>

Η πόλη ως σύμβολο, «αντικειμενικός χώρος μιας υποκειμενικής βίωσης», σημαίνει το εγώ στην ιδιαιτερότητα του και τον χώρο στη μοναδικότητα του. Καμιά πόλη δεν είναι ίδια με άλλη. Κάθε πόλη έχει τη μοναδικότητα της, όπως και κάθε άτομο στο επίπεδο του εγώ βιώνει διαφορετικά τον αστικό χώρο.<sup>145</sup>

Προτού διογκωθεί ο αστικός χώρος, το σημασιολογικό σύστημα της ευρωπαϊκής πόλης ήταν απλό, κατανοητό, στραμμένο στο κέντρο της, οργανωμένο σε μέτρα ανθρώπινα. Ο ήχος της φωνής, η δυνατότητα της όρασης χρησίμευαν ως κριτήρια για τον καθορισμό του μεγέθους του αρχικού αστικού χώρου. Ορισμένα από τα πρώτα σημασιολογικά συστήματα βάσης (συστήματα προσανατολισμού,

<sup>144</sup> R. Ledrut, *Les images de la ville*, 6.%, ο.π., σελ. 41.

<sup>145</sup> Υποσυνείδητη ανάγκη που συνδέεται με το αίσθημα της εδαφοκυριαρχίας.





δραστηριότητας, οδικής κατεύθυνσης, τοπωνύμια κ.ά.), εμπεριέχουν, απεικονίσεις με πολιτισμικό-συμβολικό περιεχόμενο. Ωστόσο, παρά τις συμβολικές τους πλευρές, τα συστήματα κωδίκων καθορίζονταν κυρίως από τις κοινωνικές λειτουργίες της πόλης.

Αντίθετα, ο αρχιτεκτονικός και πολεοδομικός κώδικας εμπεριείχε περισσότερες συμβολικές αναφορές. Το γεγονός ότι ορισμένα από τα σημασιολογικά συστήματα βάσης διέθεταν ένα ασθενές συμβολικό περιεχόμενο είναι μια εξήγηση για ποιο λόγο συγχέονται, ως σήμερα ακόμα, πολλά από τα «σημεία» αφενός μεταξύ τους, αφετέρου με τα σύμβολα. Μαζί με τα πρώτα σημασιολογικά συστήματα που οργάνωναν την πόλη κοινωνικά, διαμορφώνονται και τα συμβολικά συστήματα, που οργάνωναν την πόλη πνευματικά, π.χ. για την πόλη των Ιωαννίνων η κυρίαρχη θέση των τζαμιών στο κάστρο της πόλης, ως συνδεδετικού κρίκου του αστικού χώρου με το κοσμικό σύμπαν (Θεό).

Σήμερα ο σύγχρονος αστικός χώρος μοιάζει να έχει χάσει τη συμβολική διάσταση που είχε έντονη σε προηγούμενες εποχές, ωστόσο κάθε πόλη διατηρεί τη μοναδικότητα της στο επίπεδο του συμβολισμού της. Το τι συμβολίζει η πόλη ως ολότητα εκφράζεται σ' ένα πρώτο επίπεδο μέσα από το όνομα της, το οποίο, ως αρχή της ιστορίας της, παραπέμπει σε μνήμες. Αποτελεί το σύμβολο της γέννησης της<sup>146</sup>.

Στο επίπεδο του εγώ, η γέννηση του ανθρώπου σ' έναν τόπο, που γίνεται μ' αυτό το γεγονός τόπος της αρχής της ύπαρξης, αποτελεί αντίστοιχα έναν παρόμοιο συμβολισμό. Σε δεύτερο επίπεδο το ρίζωμα σ' έναν τόπο παίρνει για το εγώ συμβολικές διαστάσεις. Η γέννηση και η μόνιμη εγκατάσταση σ' έναν τόπο, σε μια πόλη, έχουν καταλυτική επίδραση στη λειτουργία του εγώ. Η κατοχή του τόπου από το εγώ (μόνιμη εγκατάσταση) αλλά και η επίδραση του στο εγώ, διαμορφώνουν μια αμοιβαία ζωτική σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο<sup>147</sup>. Εκφράσεις όπως «η πατρίδα μου», «το χωριό μου», «η πόλη μου» ή ακόμα «ξεριζωθήκαμε από τον τόπο μας» συμβολίζουν την ανάγκη του ανθρώπου να ριζώσει κάπου.<sup>148</sup> Γι' αυτά τα μέρη που κατοικούν οι άνθρωποι από τη γέννηση διαμορφώνουν έντονα συναισθηματικά φορτισμένα σύμβολα. Δεν αποτελούν για τη συνείδηση τυπικά σήματα, γι' αυτό και ο απόηχος της εικόνας του τόπου στον οποίο κάποιος έχει γεννηθεί και μεγαλώσει είναι πολύ σημαντικός.

<sup>146</sup> Για τα Γιάννενα υπάρχουν πολλά σενάρια προέλευσης του ονόματος.

<sup>147</sup> Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ντόπιων αναλύθηκαν πιο πάνω.

<sup>148</sup> R. Ledrut, ό.π., σελ. 88.



Η πόλη ως χώρος στον οποίο κινείται καθημερινά ο άνθρωπος, συνδέει το υποκειμενικό με το αντικειμενικό και το συλλογικό. Σε δεύτερο επίπεδο ένα αντικείμενο (π.χ. μνημείο, κατασκευή) μπορεί να συμβολίζει με μοναδικό τρόπο μια πόλη. Ο Ledrut ονομάζει αυτή τη λειτουργία εμβληματική. Μέσα από το μνημείο ή τον ιστορικό τόπο η πόλη σημαίνεται. Είναι ένας συμβολισμός μετωνυμικού χαρακτήρα. Κάποια επιμέρους στοιχεία της γίνονται εμβλήματα που τη συμβολίζουν συνολικά.<sup>149</sup>

Η Αθήνα, για παράδειγμα, σε εμβληματικό επίπεδο προσδιορίζεται από την Ακρόπολη που αντιπροσωπεύει σε όλα τα επίπεδα (ατομική και συλλογική μνήμη) το κατ' εξοχήν μνημείο-σύμβολο (έμβλημα) της πόλης, η Θεσσαλονίκη από τον Λευκό Πύργο. Η αναφορά σε ένα συμβολισμό εμβληματικού χαρακτήρα είναι δύσκολη για πόλεις όπου δεν υπάρχει κάποιο μνημείο ή τόπος προβεβλημένος από το χρόνο και την ιστορία που να λειτουργεί ως αδιαμφισβήτητος πόλος έλξης.<sup>150</sup>

Σε τρίτο επίπεδο, η αναγνωσιμότητα κάθε πόλης θεμελιώνεται ως ένα βαθμό στη συμβολική οργάνωση. Η αντίληψη που διαμορφώνει το Εγώ για τον αστικό χώρο στηρίζεται σ' ένα σύστημα αναγνώρισης των επιμέρους περιοχών της πόλης (με τη συνήθεια σημείων, σημάτων, κωδίκων), το οποίο συνδέει τον συγκεκριμένο αστικό χώρο με το συμβολικό πλαίσιο οργάνωσης. Το συμβολικό αυτό πλαίσιο οργάνωσης ξεπερνά τη συγκεκριμένη ατομική συμπεριφορά (καθημερινή πρακτική προσαρμογή στο περιβάλλον) μέσα στον αστικό χώρο.

Σε συμβολικό επίπεδο, η οργάνωση του χώρου αφορά τη λειτουργία της ιστορικής μνήμης. Η αναφορά ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν εκφράζεται μέσα από τις έννοιες του παλαιού και του καινούργιου. Παλαιοί ιστορικοί πυρήνες που μετεξελίχθηκαν σε σύγχρονες μεγαλουπόλεις είναι συμβολικά φορτισμένοι. Η παρουσία του παρελθόντος είναι έντονα παρούσα στη συλλογική μνήμη. Η παρουσία αρχαιολογικών χώρων π.χ. το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης, μέσα στον σύγχρονο αστικό χώρο ισχυροποιεί το βαθμό της ιστορικής συνείδησης. Μέσα από τη

<sup>149</sup> I. Stefanou, *Etude des paysages dans la carte postale. Vers une iconologie expérimentale de V image*. Doctorat d'Etat, Université Louis Pasteur, Strasbourg 1981, σ.α 137-162.

<sup>150</sup> Η ψυχο-βιολογική συμπεριφορά των κατοίκων, όσον αφορά την προσαρμογή τους στο περιβάλλον της πόλης, και όχι η συμβολική διάσταση απασχόλησε τον K. Lynch στην κλασική του μελέτη για την εικόνα της πόλης. K. Lynch, *L' image de la Cité*, Trad. Française, Ed. Dunod, Coll. Aspects de F Urbanisme, Paris 1976.



λειτουργία της ιστορικής μνήμης ανακαλείται η διαχρονικότητα της πόλης. Συμβολίζεται η συνέχεια της, όχι μόνο ως φυσικής αλλά κυρίως ως πνευματικής οντότητας.

Η αντίφαση εκφράζεται από την παρουσία του καινούργιου. Το καινούργιο, που συμβολίζει το μοντέρνο, εκτοπίζει το παλαιό. Ωστόσο, η παλαιά γλώσσα δεν εξαφανίζεται. Διατηρείται, και σ' αυτή τη βάση θεμελιώνεται, ένα ολόκληρο ρεύμα (ιδεολογικό-συμβολικό) της προστασίας της παραδοσιακής κληρονομιάς. Έτσι, η προστασία των παλαιών κτισμάτων ή των περιοχών μιας πόλης από την καταστροφή δεν αφορά μόνο τη φυσική διατήρησή τους. Συμβολίζει, για τους υπέρμαχους της διατήρησής, την προστασία της ιστορικής μνήμης<sup>151</sup>, για τους πολέμιους την εμμονή σε ξεπερασμένες αξίες και ιδεώδη. Η συζήτηση για την προστασία ή την καταστροφή των παλαιών κελυφών γίνεται λοιπόν στο όνομα μιας συμβολικής, ιδεολογικά φορτισμένης, και σχετίζεται με τη διαδικασία αξιοποίησης ή μη του σύγχρονου αστικού χώρου.

Για τους υπέρμαχους της διατήρησης, η καταστροφή του παλαιού συμβολίζει συνολικά μια υποβάθμιση του αστικού χώρου. Για τους υπέρμαχους του εκμοντερνισμού, η διατήρηση του παλαιού συμβολίζει προσκόλληση στο παρελθόν και μουσειακή συντήρηση των κτισμάτων του. Γι' αυτούς ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου συνδέεται με τη δημιουργία μοντέρνων κατασκευών, οι οποίες συμβολίζουν με τη σειρά τους πρόοδο και εξέλιξη. Η σημασία δεν είναι, ωστόσο, ίδια για το παλαιό και το καινούργιο. Κάθε πόλη έχει τη δική της ιστορία, κάθε πόλη αναπτύχθηκε στο δικό της ιδιαίτερο φυσικό περιβάλλον<sup>152</sup>. Τα στοιχεία αυτά, μαζί με τις κοινωνικές συνθήκες και τις ιστορικές συγκυρίες, είναι παρόντα στη συμβολική οργάνωση κάθε αστικού χώρου.

Μια πόλη μπορεί να διαθέτει ένα ή περισσότερα συμβολικά κέντρα, ανάλογα με τη διάρθρωση του φυσικού και του δομημένου χώρου της. Στην Αθήνα, π.χ., η Ακρόπολη, η Πλάκα, το Πολυτεχνείο αποτελούν διαφορετικά συμβολικά κέντρα με ιδιαίτερη φόρτιση. Για ένα Εγώ με ισχυρή ιστορική συνείδηση η Ακρόπολη αποτελεί αδιαμφισβήτητο συμβολικό κέντρο. Για ένα Εγώ στραμμένο στις παραδόσεις, στον παλιό καλό καιρό, η Πλάκα αποτελεί κυρίαρχη συμβολική αναφορά. Τέλος, για ένα

<sup>151</sup> Βλ. Φωτο.25. Σπίτι Δεσπότη. Διακρίνεται η εγκατάλειψη.

<sup>152</sup> Βλ. Φωτο.26. Οικίας Ιωαννίδη που η αρχιτεκτονική λύση της συνύπαρξης του παλιού με το νέο καλύπτει και τους υπέρμαχους του μοντερνισμού και τους οπαδούς της διατήρησης των παραδοσιακών στοιχείων.



Εγώ με έντονη κοινωνική συνείδηση το Πολυτεχνείο αποτελεί έναν κατεξοχήν κοινωνικά συμβολικό χώρο της πρωτεύουσας. Το ίδιο συμβαίνει με τα Γιάννενα στην Δωδώνη, το Ιτς Καλέ-το Κάστρο-Νησί (παλιά πόλη) και την νέα πόλη. Έτσι σε ατομικό επίπεδο δεν υπάρχει ομοιογενής οργάνωση του συμβολικού αστικού χώρου. Στις πόλεις με σημαντικό ιστορικό παρελθόν η ιστορική παράμετρος αποτελεί κυρίαρχη αρχή της συμβολικής τους διάστασης, επηρεάζει και διαμορφώνει τις ασυνείδητες πλευρές της γενικότερης συμπεριφοράς μας μέσα στον αστικό χώρο.



### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

#### Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ. ΟΙ ΔΙΑΣΠΑΡΤΕΣ ΕΣΤΙΕΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥΣ.

##### Α. Θ ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ.

Μετά την ανθρωπολογική ανάλυση και την σύνδεση με την συμβολική διάσταση του δομημένου χώρου ακολουθεί η τοπική ιστορία του πολιτισμού, ως ιστοριογραφία των χωρικών εκδηλώσεων, της συγκέντρωσης δύναμης και της συσσώρευσης πλούτου. Στο τμήμα αυτό της εργασίας εξετάζονται πτυχές της τοπικής πολιτιστικής ιστορίας της πόλης των Ιωαννίνων. Τίποτα δεν είναι πιο κοντά στην πόλη όσο ο πολιτισμός και η ιστορία του. Είναι γνωστό ότι στο έργο του *Μωάμεθ και Καρλομάγνος (1936)* ο γνωστός βέλγος ιστορικός Henri Pirenne συζητά για την ανάδυση του Ισλάμ τον Ζ' αιώνα στο χώρο της μεσογείου, υπογραμμίζοντας ότι:

« οι πρώτες μεγάλες αραβοισλαμικές κατακτήσεις που άρχισαν τον 7<sup>ο</sup> αιώνα[...] κατέστρεψαν οριστικά την αρχαία ενότητα της Μεσογείου, σώριασαν σε ερείπια τη σύνθεση Ρώμης- Χριστιανισμού και επέτρεψαν να αναδειχθεί ένας μεγάλος πολιτισμός στον οποίο κυριαρχούσαν οι δυνάμεις του Βορρά(Γερμανία και Γαλλία)»<sup>153</sup>.

Είναι ακόμη γνωστό, ότι αυτός ο επιφανής ιστορικός συνδέει παντού το έργο του «την ισλαμική επιδρομή [που] έφραξε τα λιμάνια»<sup>154</sup> της ευρωπαϊκής Μεσογείου με την απώλεια του δυναμισμού των πόλεων του ευρωπαϊκού Νότου και, αργότερα, με την δημιουργία των νέων λιμανιών. Πρόκειται ακριβώς για τα μέρη μεταφοράς των εμπορευμάτων που επέτρεψαν να γεννηθεί, για παράδειγμα στην Φλάνδρα και την Αγγλία η μεσαιωνική πόλη<sup>155</sup>. Στις πόλεις αυτές ακριβώς που γεννήθηκαν

<sup>153</sup> Said E.W., “ *Le choc de l’ ignorance*”, Le Monde, 26.10.01. Βλ. σχετικά Πιρέν Α., *Οι πόλεις του Μεσαίωνα*, Εκδ. Βιβλιόραμα, 2003, για παράδειγμα σ. 48.

<sup>154</sup> Pirenne H., et al., *Histoire du Moyen Age*, Tome VIII, 1933, κεφ. II, «Le villes», σ. 39.

<sup>155</sup> Pirenne H., et al., ό.π., σ. 41-42. Είναι χρήσιμo για την συζήτηση της διεπιστημονικότητας να τονιστεί ότι το βιβλίο του Pirenne, που είναι αφιερωμένο στις πόλεις με την οικονομία και την κοινωνία: «*Les villes du Moyen Age. Essai d’ histoire economique et sociale*”, Bruxelles, 1927 [όπως



εξάλλου με περίπλοκες διαδικασίες ως προς τις σχέσεις τους με θνήσκοντες ή αναδυόμενους πολιτισμούς, ανδρώθηκαν γνωστοί πολιτισμοί. Επιπρόσθετα, χάρη σε μερικές μεγάλες πόλεις, «πόλεις πεπρωμένων», εκφράστηκαν οι μεγάλοι πολιτισμοί ή ταυτίστηκαν με αυτές.

Το περιεχόμενο του έργου του Arnold Toynbee, που τέθηκε πιο πάνω ο τίτλος σε εισαγωγικά, είναι κατά την γνώμη του βρετανού γεωγράφου Emrys Jones<sup>156</sup> ιδιαίτερα-ιστορικό ή γεωιστορικό(και όχι απλά ιστοριογραφικό). Ο Toynbee και οι συνεργάτες του δεν επισκοπούν απλώς τις σημαντικές πόλεις αλλά αναφέρονται σε ιδιαίτερες περιόδους κατά την διάρκεια των οποίων ορισμένες πόλεις επηρέασαν αποφασιστικά τον πολιτισμό<sup>157</sup> ή τον πολιτισμό του χώρου τους. Έτσι η ιστορική γεωγραφία των πόλεων του Toynbee, πάντα κατά τον Jones, περιλαμβάνει επιλεκτικά πόλεις-δηλαδή γενικά πρωτεύουσες- που σημάδεψαν με το πρωτείο τους, τον πολιτισμό κατά τα επόμενα στα δια της ιστορίας. Ανάμεσα στις πόλεις αυτές είναι η Ρώμη του Β΄, για παράδειγμα αιώνα, το Ισπαχάν του Ζ΄ αι., η πόλη του Μεξικού πριν την ισπανική κατάκτηση, το Δελχί και η Βιέννη κατά την μικρή περίοδο του 1840.

Είναι απαραίτητο όμως εδώ να μην γίνεται σύγχυση μεταξύ της Γενικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Πόλεων. Όπως υποστηρίζει ο Jean-Luc Pinol, «η ιστορία του αστικού χώρου δεν προσλαμβάνει την ίδια σημασία ούτε την ίδια διάσταση στις διάφορες δυτικές χώρες.» Υπενθυμίζει ότι οι χρονολογίες που παραπέμπουν στις απαρχές της ιστορίας των πόλεων είναι πολύ πρόσφατες μια και πρωτοεμφανίστηκαν στην δεκαετία του 1960. Πρόκειται για τις χρονολογίες κυκλοφορίας των θεμελιωδών βιβλίων των H.J. Dyos που απόσπασμά του υπάρχει και στην αρχή της εργασίας (1961, Αγγλία), και Stephan Thernstrom (1964, Η. Π. Α.). Ο τελευταίος προήγαγε τη New Urban History, που γεννήθηκε χάρη στην ιστορία της μικρής πόλης Newburyport (στη Μασαχουσέτη) και την μελέτη της κοινωνικής κινητικότητας των εργατών της.

Είναι βέβαια γνωστό, ότι παντού στον κόσμο υπήρχαν ιστορίες των πόλεων πριν από τις χρονολογίες που προαναφέρθηκαν. Ωστόσο, κατά την δεκαετία του 1960, στην Αγγλία, προσδιορίστηκε σοβαρά η θεματολογία της. Αυτή

---

αναφέρεται στο *Les villes et les institutions urbaines*, t. I, Paris-Bruxelles, 1930, σσ. 303-431]. Βλ. επίσης Μπενβενιστε Ρ., «Το αστικό φαινόμενο», στο ένθετο αφιέρωμα «Η Μεσαιωνική πόλη», *Ιστορικά/Ελευθεροτυπία*, 118/17.1.2002, σσ. 14-18.

<sup>156</sup> Jones E., *Metroopolis*, Oxford University Press, U.K. 1990.

<sup>157</sup> Ο.π., σ. 12.



συμπεριλαμβάνει θέματα όπως: κατοικία, οικοδομή, χρήση και ιδιοκτησία εδάφους, μεταφορές, δημοτική διοίκηση, οικονομική διαχείριση, δημοτική πολιτική, υγεία, υγιεινή, εφοδιασμός, πληθυσμός, οικογένεια, κοινωνικές τάξεις, ελίτ, υποκουλτούρες, εγκλήματα, συγκρούσεις, διαδηλώσεις, φιλανθρωπία, ευημερία, αρχιτεκτονική, οργάνωση του χώρου, ανάγκη εξεύρεσης χώρου, αισθητική ποιότητα της πόλης, ευκαιρίες πλουτισμού, βιομηχανία, βιοτεχνία κ.λ.π.

Το θεματολόγιο αυτό εκπλήσσει, βέβαια, τον έλληνα αναγνώστη –πολύ δε περισσότερο η συγκεκριμένη εργασία που χρησιμοποιεί κινηματογραφικές ταινίες ως ιστορικά τεκμήρια- που νομίζει ότι αυτός ο ίδιος βρίσκεται «έξω» από την Ιστορία και την ιστορία της πόλης του και αναγνωρίζει ως ιστορία την καταγραφή του προηγούμενου κεφαλαίου και αναζητά νεολιθικά ευρήματα στον τόπο που γεννήθηκε και μεγάλωσε, πιθανά αρχαία ερείπια, τα βυζαντινά μοναστήρια, την σχέση του οικισμού με την επανάσταση του 1821 ή ακόμη την αναταραχή του (ένοπλου) Εμφυλίου Πολέμου και, σε κάποιο βαθμό, ίσως, τα προβλήματα της μεταπολεμικής αποδημίας (μετανάστευσης).

Η αντίληψη, δηλαδή, που επικρατούσε μέχρι πρόσφατα είναι η εξής: Η παραγωγή ενός τόπου (δηλαδή η χωρική ιστορία του), που είναι ένα γεωγραφικό φαινόμενο εξελισσόμενο χρονικά πάνω στο χώρο, είναι ένα γεγονός που δεν αρκεί(;) από μόνο του να επιτρέψει να ιστοριογραφηθεί ο τόπος αυτός. Για να είναι αυτός ο τόπος «άξιος» ιστορίας, πιστεύονταν ότι έπρεπε να ανακαλυφτούν νέα στοιχεία ή να απογραφούν, να καταγραφούν και να περιγραφούν κάποια ιδιαίτερα ή εντυπωσιακά γεγονότα και ευρήματα, σε μεγάλο χρονικό βάθος, γύρω από τον τόπο, δηλαδή ξένα από την ουσία του και σε σχέση με αξιομνημόνευτα πρόσωπα ώστε αυτός να αποκτήσει πραγματικά ιστορικά δικαιώματα, χάρη στο τεχνητό πλαίσιο και τον τεχνητό πυρήνα!

Μια ωραία μυθιστορηματική απεικόνιση αυτού του ιστοριογραφικού ιδεώδους συναντούμε στο βιβλίο της ευγενείας Φακίνου με τίτλο «*Ποιος σκότωσε τον Μόμπι Ντικ;*<sup>158</sup>» όπου ένας δόκιμος αθηναίος συγγραφέας αναλαμβάνει να ανασυνθέσει την τοπική ιστορία μιας μικρής πόλης, ή πάλι στο έργο του Smidt Gustavus «*Μνήμες Κατοχής*» που ο ίδιος αναλαμβάνει αυτή την δουλειά και απευθύνεται στους ντόπιους για την συλλογή στοιχείων.

<sup>158</sup> Φακίνου Ε., *Ποιος σκότωσε των Μόμπι Ντικ;*, Εκδ. Καστανιώτη, 2001.



Θα ήταν παράλειψη, σχετικά με τα δύο έργα να μην αναφερθούν κάποια χαρακτηριστικά ανθρωπολογικά στοιχεία. Ιδιαίτερα εντυπωσιακά άλλωστε. Πρόκειται για την λεπτομερή δυαδική αντιπαράθεση μεταξύ των ηρώων που είναι ο αθηναίος συγγραφέας και ο ντόπιος πληροφορητής του-στην περίπτωση του βιβλίου της Φακίνου-, που αναλαμβάνει να οργανώσει τον χρόνο του πρώτου ως επισκέπτη. Αντίστοιχη δυαδική σχέση αλλά πολύ πιο αρμονική βρίσκουμε και στην σχέση του ιστορικού με τον πληροφορητή του στο βιβλίο «*Μνήμες Κατοχής*» του Schmidt Gustavus που αναφέρθηκε και στην Εισαγωγή. Πολύ συχνά, όπως είναι γνωστό, για παράδειγμα, στην έβδομη τέχνη που τα έργα διαθέτουν πολυφωνικές κειμενικές και οπτικοακουστικές συνιστώσες, η κινηματογράφηση της πόλης περνά και μέσα από την σκηνοθετημένη της μεγάλης πόλης ως προς την μικρή. Η σχέση αυτή εξάιρεται χάρη σε επιλεγμένα δεδομένα και τις συνδηλώσεις τους<sup>159</sup>(πολεοδομία, αρχιτεκτονική, πράσινο, μουσική υπόκρουση) αλλά περνάει και μέσα από την ίδια την ανθρωπολογία των αντίστοιχων εκπροσώπων τους(δράση, κοινωνική θέση, εμφάνιση, σχέσεις).

Στο βιβλίο της Φακίνου, η ανθρωπολογική αντιπαράθεση ανάμεσα στον εκπρόσωπο της πρωτεύουσας και τον εκπρόσωπο της επαρχιωτικής Πολίχνης είναι πολύ ζεστή και πετυχημένη σε όλα τα επίπεδα. Αναγνωρισμένος, κεντρικός, τολμηρός και κατακτητικός ο πρώτος. Ασήμαντος, περιθωριακός δειλός και υποταγμένος ο δεύτερος. Στο βιβλίο του Gustavus, ο ίδιος εκπροσωπεί μεγάλη ευρωπαϊκή πόλη και ο πληροφορητής του, ο Γιάννης Βαδαλούκας, την ελληνική επαρχιακή πόλη την δεκαετία του '80. Ο ένας κοσμοπολίτης τακτικός, συγκαταβατικός και πολιτικά ορθός, ο άλλος άναρχος, καινοτόμος, εξελιξίμος και παθιασμένος. Πολύ εύκολα μέσα από τέτοιου τύπου δυαδικές σχέσης μπορούν να αναλυθούν σημειολογικά η σχέσεις της Αθήνας με την περιφέρεια- στην περίπτωση της Φακίνου- και του ευρωπαϊκού κέντρου- Βρέμη- και ευρωπαϊκής περιφέρειας- Γιάννενα- στην περίπτωση του Gustavus και να διαπιστωθεί η υπανάπτυξη της ελληνικής επαρχίας στην πρώτη περίπτωση και η διαφορετική ταχύτητα ανάπτυξης ευρωπαϊκών περιφερειών, στην δεύτερη.

Ως καινούργιος χώρος διεπιστημονικής συνεργασίας της ιστορίας με τη γεωγραφία και τον πολιτισμό, η ιστορία των πόλεων, εγκλείει (και ελκύει) φανερά στοιχεία με πολιτικό, γεωπολιτικό και ιδεολογικό περιεχόμενο.

<sup>159</sup> Αυτή η θέση αναλύεται και παρακάτω.





Για παράδειγμα, στην Γερμανία, κατά «την περίοδο του ναζιστικού καθεστώτος, που χαρακτηρίζεται από την ουσιαστική αντίθεση προς οτιδήποτε αστικό και, αντίστοιχα, από την εξύμνηση του αγροτικού κόσμου, [είχε απαγορευθεί] η έρευνα του αστικού χώρου<sup>160</sup>. Το τραγικό είναι ότι οι εκπρόσωποι αυτού του υπερτιμημένου;- αγροτικού κόσμου, οι στρατολογημένοι γερμανοί χωρικοί που θα φύγουν για το μέτωπο απ' όπου οι πιο πολλοί δεν θα ξαναγυρίσουν, κάνουν κατά χιλιάδες την γνωριμία τους με την σύγχρονη ιστορία και γεωγραφία του Βερολίνου εκείνης της εποχής, εκφράζοντας με τα εύθυμα πρόσωπά τους, στα επίκαιρα της εποχής, τον θαυμασμό τους για το «ελληνορωμαϊκο-βαγκνερικό σύνολο» που σχεδιάζονταν. Έχουν δικαίωμα για μια επίσκεψη στην πρωτεύουσα πριν σταλούν στο μέτωπο. Την καρδιά μιας αυτοκρατορίας που έφθανε από το Βόρειο Ακρωτήριο ως την Αφρική και από την Βρετάνη ως τον Βόλγα<sup>161</sup>...

Μέσα ακριβώς στο ιδεολογικό πλαίσιο, για το οποίο γίνεται λόγος στην προηγούμενη παράγραφο, στις Η.Π.Α., οι ιστορικές έρευνες με αντικείμενο τις πόλεις θεωρούνται ότι προήλθαν από ή υπήρξαν σαφώς συνδεδεμένες με ιστορικούς που ανήκαν στην *Νέα Αριστερά*<sup>162</sup>. Αυτό σημαίνει και το εξής: ένα πλαίσιο εκπαιδευτικής πολιτικής ή επιστημονικής παράδοσης που ευνοεί, για παράδειγμα, την κρατική («εθνική») ή την αρχαία ιστορία σε βάρος της πραγματικής τοπικής ιστορίας των πόλεων<sup>163</sup> ή της ιστορίας σημαντικών μερίδων ενός πληθυσμού (όπως οι εργάτες ή οι μετανάστες) οδηγεί και στο εξής παράδοξο: η μεν επικρατούσα αντίληψη συμβαίνει να θεωρείται ως ουδέτερη και αντικειμενική, ενώ η ευρύτερη άποψη αναφέρεται ως ιδεολογικά άρα και (γεω-)πολιτικά χρωματισμένη<sup>164</sup>.

<sup>160</sup> Pinol J-L.,ό.π.,σ.17.

<sup>161</sup>Marabini J.,*Η καθημερινή ζωή στο Βερολίνο της εποχής του Χίτλερ*, Εκδ. Παπαδήμα,1992,σς.162,173,187.

<sup>162</sup> Pinol J-L.,ό.π.,σ.15.

<sup>163</sup> Ο Zinn, από τους γνωστότερους για την «αριστερή» τομή στην αμερικάνικη ιστορία, δεν διστάζει να παρουσιάσει στην γενική «λαϊκή ιστορία» του την χαρακτηριστική περίπτωση μιας ενέργειας διαμαρτυρίας που έλαβε χώρα σε μια μικρή πόλη (Odon) στην Indiana, όπου κάποιος- περιεργος-πολίτης ξήλωσε την οδονυμική πινακίδα που είχε αναρτηθεί προς τιμήν του John Poindexter, «ήρωα» της υπόθεσης Ιράν Γκαίητ το 1986 επί προέδρου Ρέιγκαν. Βλ. Zinn H., *A People's History of the USA*, Perennial,2001(20<sup>th</sup> ed.)σς.587-588.

<sup>164</sup> Είναι γνωστό ότι και η «αριστερή»(«ριζοσπαστική») γεωγραφία διεκδικεί την νομιμότητά της τονίζοντας δια των χειλέων ενός γνωστού εκπροσώπου της του Richard Peet, αυτό ακριβώς, ότι: « Οι γεωγράφοι γίναμε ένας επιστημονικός κλάδος που δικαιολογεί επιστημονικά μορφοδομές (patterns)



Η προσωπική εκτίμηση είναι ότι στο ελληνικό κοινωνικό-εκπαιδευτικό περιβάλλον εργασίες όπως του Πετρόπουλου, του Δαμιανάκου ή όπως η ιστορία του Βόλου<sup>165</sup>, προσεγγίζουν πολύ περισσότερο την ιστορική ουσία της πόλης αυτής εννοούμενη ως New Urban History από όσο γίνεται με άλλες ιστορικές εκδόσεις ενδιαφέρουσες αλλά με παραδοσιακή θεματική<sup>166</sup>. Η Νεοελληνική πόλη αποτελεί, κατά την έννοια αυτή, παρά την ποικιλία της ή χάρη σε αυτήν μια μείζονα συμβολή<sup>167</sup>.

Εξάλλου υπάρχει η γενικότερη πεποίθηση ότι η πρόσφατη Ευρωπαϊκή Αστική Ιστοριογραφία, όπου απογράφεται η κατάσταση και σκιαγραφούνται οι τάσεις και οι προοπτικές του τομέα της ιστορίας της πόλης σε μερικές ευρωπαϊκές χώρες, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα, θα διευρύνει προς την σωστή κατεύθυνση μέσα στο ελληνικό εκπαιδευτικό περιβάλλον, το γενικότερο κοινό που ενδιαφέρεται για την ιστοριογραφία της πόλης<sup>168</sup>.

---

κοινωνικής και χωρικής ανάπτυξης που βασίζονται στον ανθρώπινο ανταγωνισμό, την ανθρώπινη φύση και την ανισότητα μεταξύ των ανθρώπων». Βλ. Blunt A., Wills J., *Dissident Geographies*, Prentice Hall, 2000, σελ. 37.

<sup>165</sup> Μαϊοντάς Θ. [επιμ.], *Βόλος, Αναζήτηση της κοινωνικής ταυτότητας*, Εκδ. Παρατηρητής, 1995.

<sup>166</sup> Ρούλης Μ., *Ρέθυμνο, Ιστορία, περιήγηση, σύγχρονη ζωή*, Εκδ. Μίτος, 1998. Μαράντος Β., *Η ιστορία της Κορώνης*, Εκδ. Γιαννικός, 2000.

<sup>167</sup> Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου ιστορίας, *Νεοελληνική πόλη*, Αθήνα, 1985, τομ. 1 και 2.

<sup>168</sup> Σπανουδάκη Α.- Δρακάκη Μ., Κοτέα Μ., [επιμ.], *Ευρωπαϊκή αστική ιστοριογραφία*, Εκδ. Διονίκος, 2004. Όπως αναφέρεται στο βιβλίο αυτό, το θεματολόγιο της σύγχρονης ελληνικής αστικής ιστοριογραφίας της πόλης, κατά την πρόσφατη περίοδο της ανάπτυξής της στη χώρα μας, περιλαμβάνει, ως «αστική έρευνα», θέματα όπως η κίνηση του εμπορίου και της ναυτιλίας, οι τοπικές οικονομικές κρίσεις, η ανάδειξη των ανώτερων αστικών στρωμάτων, η διαμόρφωση της εργατικής τάξης, η λειτουργία των κοινωνικών θεσμών στην τοπική κοινωνία και άλλα. Άλλες σημαντικές κατηγορίες έρευνας με επίκεντρο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα υπήρξαν οι πολιτιστικές δραστηριότητες και η καθημερινή ζωή: η εκδοτική και η εκπαιδευτική δραστηριότητα, η οργάνωση μουσικών εκτελέσεων και θεατρικών παραστάσεων, η αρχιτεκτονική, η διαρρύθμιση και ο εξοπλισμός των αστικών κατοικιών, οι ενδυματολογικές προτιμήσεις καθώς και η τοπική συνείδηση. Βλ. Σπανουδάκη Α.- Δρακάκη Μ., Κοτέα Μ., Λεφατζής Μ., «Η ιστορία των πόλεων στη σύγχρονη Ελλάδα», στο Σπανουδάκη Α.- Δρακάκη Μ., Κοτέα Μ., *δ.π.*, σ. 56-57.



## ***B. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ.***

### *1. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ*

Σε αυτό το σημείο παρατίθενται όλα τα στοιχεία των ταινιών που πάρθηκαν σκηνές για το ψηφιακό υλικό που παρατίθεται στο τέλος της εργασίας και δίνονται και κάποια περαιτέρω στοιχεία με έμφαση τις βιογραφίες των σκηνοθετών και το έργο τους, τις σκηνές και τα κριτήρια επιλογής συγκεκριμένων σκηνών για την σύνθεση του ψηφιακού υλικού της εργασίας<sup>169</sup>:

**ΑΣΤΕΡΩ(1959)(Βουκολικό Δράμα):** Σκηνοθεσία :Ντίνος Δημόπουλος, Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος, Φωτογραφία:Ντίνος Κατσουρίδης, Οπερατέρ-Φωτογράφος Πλατό: Νίκος Δημόπουλος, Μουσική: Τάκης Μωράκης, Μοντάζ:Ντίνος Κατσουρίδης/ Γιώργος Τσαούλης, Σκηνικά-Ήχος: Μάρκος Ζέρβας Μακιγιάζ: Σταύρος Κελεσιδης/ Νίκος Ξεπαπαδάκος, Δ/ση Παραγωγής: Μάριος Σταυρόπουλος, Εταιρεία Παραγωγής: Φίνος Φιλμ/ Κλέαρχος Κονιτσιώτης- Βεν. Ιορδάνογλου, Ηθοποιοί: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Τίτος Βανδής, Γεωργία Βασιλειάδου, Στέφανος Στρατηγός, Γιώργος Δαμασιώτης, Αθανασία Μουστάκα, Γιάννης Αυλωνίτης, μπέμπη Κούλα (Νίκη Λινάρδου), Θεόδωρος Ανδρικόπουλος, Λάμπρος Κοτσιρης, Στέλιος Παπαδάκης, Μαίρη Μεταξά, Καίτη Χειλά, Εύα Ευαγγελίδου, Ε. Παπαδημοπούλου, Αθηνά Μιχαηλίδου, Ζ. Δαμίγου, Κώστας Παπαχρήστος, Κία Μπόζου, Νίκος Φλόκας, Ρέα Μώρου, Δημήτρης Σημηριώτης, Βιολέτα Σούλη, Σ. Αντωνάκης, Μαίρη Φορμόζη, Σούλα Αθανασιάδου, Ελένη Ροδά, Τραγούδι: Σταύρος Παρούσης, Ε. Μητάκη, «Τρίο Μέλοντυ». Α' Προβολή:23 Φεβρουαρίου 1959, Εισιτήρια: 139.501. Ασπρόμαυρη, 80'. Βραβεία-Διακρίσεις-Συμμετοχές: Συμμετοχή στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1959. Υπόθεση: Ένας πλούσιος κτηματίας εμποδίζει τον έρωτα του γιου του με την ψυχοκόρη του. Όταν μάλιστα αποφασίζει να την παντρέψει παρά την θέληση της με

<sup>169</sup> Για τα στοιχεία των ταινιών βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου* (Τόμος Α, Β, Γ), *Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1999* και Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος (Ιστορία- Φιλμογραφία-Βιογραφικά)*, Τόμοι Α' και Β' εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.



ένα τσέλιγκα, εκείνη χάνει τα λογικά της. Σχόλιο: Κινηματογραφική διασκευή του δραματικού ειδυλλίου του ακαδημαϊκού Παύλου Νιρβάνα και ριμέϊκ της παλαιότερης ταινίας του Δημήτρη Γαζιάδη (1929) στην οποία πρωταγωνιστούσε μια άλλη διάσημη Αλίκη της εποχής, η Αλίκη Θεοδωρίδου. Πρώτη συνεργασία της Αλ. Βουγιουκλάκη με την «Φίνος Φιλμ» και πρώτη εμφάνιση του μετέπειτα μυθικού ζευγαριού Βουγιουκλάκη- Παπαμιχαήλ στον κινηματογράφο. Η δημοσιογράφος Ελένη Βλάχου δίνει στην Αλίκη τον τίτλο « Η Εθνική Αλφαβήτα» και την καθιερώνει ως «Εθνική Σταρ». Η αμοιβή της για την ταινία ήταν 80.000δρχ. και ποσοστά επί των εισπράξεων, ποσό αστρονομικό για την εποχή, αν σκεφτεί κανείς πως η αμοιβή των άλλων στάρ της εποχής έφτανε τις 10.000δρχ<sup>170</sup>.

Ο Ντίνος Δημόπουλος (1921-2003) γεννήθηκε στο Πάλαιρο της Άρτας. Εργάστηκε ως ηθοποιός και δίδαξε κινηματογράφο και θέατρο. Δούλεψε για την τηλεόραση και το ραδιόφωνο και έγραψε σενάρια, θεατρικά έργα και μυθιστορήματα. Είναι από τους πλέον παραγωγικούς και καταξιωμένους Έλληνες σκηνοθέτες. Η δουλειά του βραβεύτηκε στην Θεσσαλονίκη και προβλήθηκε με επιτυχία και στο εξωτερικό. Την εποχή που ο Νίκος Κούνδουρος διακρίνεται με την *Μαγική πόλη* και η ελληνική παραγωγή έχει αρχίσει να βελτιώνεται αισθητά χάρη στις προσπάθειες του Φιλοποιμένα Φίνου, *Ο Τζο, ο τρομερός* (1955) φέρνει μια καινούργια νότα στον ελληνικό κινηματογράφο. Σε στιλ νεορεαλιστικό και περιβάλλον τυπικά αθηναϊκό, ο Ντίνος Δημόπουλος δίνει μια σάτιρα του γκαγκστερικού φιλμ, γεμάτη κέφι και φαντασία. Όντας ηθοποιός και σκηνοθέτης του θεάτρου ο Δημόπουλος ήρθε στον κινηματογράφο με πλούσια θεατρική πείρα. Αυτό το τελευταίο μπορεί να βάλει σε μεγάλη δοκιμασία ένα καλλιτέχνη, γιατί από την μια μεριά υπάρχει η κεκτημένη ευκολία του στο ανέβασμα ενός έργου, στην διανομή των ρόλων κ.λπ. και, από την άλλη, ανοίγεται ο άγνωστος χώρος του κινηματογράφου, τον οποίο θεωρεί εύκολα κατακτήσιμο. Αυτά τα δύο στοιχεία υπονομεύουν το ένα το άλλο και χρειάζεται όχι μόνο το ταλέντο- αυτό το έχει ο Δημόπουλος- αλλά και μια ιδιαίτερη αποφασιστικότητα για να χαράξει κανείς τον καινούργιο δρόμο.

Η πρώτη του ταινία *Οι ουρανοί είναι δικοί μας* (1953), μια ιστορία από την αντίσταση στην Κρήτη, είχε πολύ καλή υποδοχή. Έδειξε με μιας πως ο ελληνικός

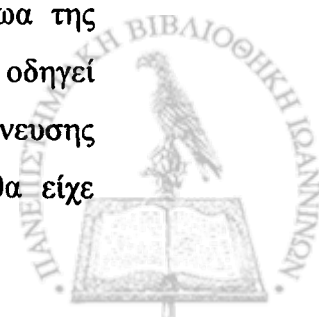
<sup>170</sup> Τέτοιου τύπου πληροφορίες έρχονται από διάφορες πηγές. Η συγκεκριμένη είναι από την προβολή της σειράς «Έχω ένα μυστικό» που προβάλλεται στην τηλεόραση. Το σενάριο της σειράς είναι βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο του υιού της Βουγιουκλάκη και γι' αυτό θεωρείται αξιόπιστη πηγή.



κινηματογράφος θα αποκτούσε έναν νέο υπολογίσιμο σκηνοθέτη. Τα ατού της ταινίας: στερεό περίγραμμα, οικονομία στην αφήγηση και αξιοποίηση της θεατρικής πείρας του σκηνοθέτη. Επίσης ικανότητα στην επιλογή και την διεύθυνση των ηθοποιών. Ο *Τζο*, σε σενάριο του ίδιου του σκηνοθέτη και με την παρουσία του Ντίνου Ηλιόπουλου, γίνεται μια συναρπαστική ταινία. Το κοινό όμως, συνηθισμένο στις χοντρές φάρσες, δεν κατάλαβε την ποιότητα της παρωδίας ούτε την έξυπνη σάτιρά της, και το έργο παρά τις αναμφισβήτητες αρετές του, δεν είχε την μεγάλη επιτυχία που του άξιζε. Από αυτή την ταινία, την πρώτη που γυρίστηκε σε πανοραμικό σύστημα, αρχίζει για τον Δημόπουλο ένας αγώνας να διατηρήσει την ποιότητα αλλά συνάμα να μην χάσει το κοινό του. Τα πράγματα γίνονται ιδιαίτερα δύσκολα από το 1962 και μετά που ο Φίνος τον έχει κάνει μόνιμο συνεργάτη. Οι δυσκολίες και οι παραχωρήσεις που η κατάσταση της ελληνική παραγωγής αναγκάζει το Δημόπουλο να δέχεται, διαμορφώνει ένα προσωπικό τρόπο έκφρασης που τον κάνει να ξεχωρίζει μέσα από ταινίες τελείως διαφορετικών τάσεων και προσανατολισμών.

Η μεγάλη ζήτηση από τους εσωτερικούς μετανάστες, το αγροτικό κοινό και τους ξενιτεμένους άνοιξε τον δρόμο για την ελληνική εκδοχή των ελληνικών ειδών (*genres*) πάνω στα οποία βάδισε ο Δημόπουλος όπως και μια πλειάδα αξιόλογων καλλιτεχνών : τις φουστανέλες και τα μελοδράματα. Η συγκεκριμένη ταινία είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινιών «φουστανέλας». Οι «φουστανέλες», που γυρίστηκαν ανάμεσα στο 1947 και το 1967, ανήκουν στην κατηγορία του δακρύβρεχτου μελοδράματος ή της μεταφοράς στον ελληνικό χώρο μελοδραμάτων και γουέστερν, και έτσι έχουμε δεκάδες παρεμφερή φιλμ: *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, *Γκόλφω*, *Αφέντης του Κάμπου*, *Τρία παιδιά βολιώτικα*, όλα παραλλαγές πάνω σε δύο, τρία θέματα, παρμένα από κωμειδύλια του Κορομηλά και τα ξένα αγροτικά μελοδράματα, παρά την παραποίηση των ιστορικών γεγονότων και την εκτροπή τους από την πραγματικότητα της εποχής, έχουν μια αυθεντικότητα η οποία στους μιμητές πλαστογραφείται απαράδεκτα.

Η απόλυτη παραμέληση της ελληνικής κληρονομιάς- για παράδειγμα των δημοτικών τραγουδιών, των ακριτικών ασμάτων (τραγούδια των βυζαντινών ηρώων που φρουρούσαν τα σύνορα, κυρίως του Διγενή ακρίτα, του μυθικού ήρωα της Κύπρου)-, που έφτασε μέχρι την σύγχρονη εποχή, είναι ένδειξη αμάθειας, που οδηγεί στην περιφροσύνη αυτών των ριζών, που υπήρξαν άλλωστε και η πηγή έμπνευσης όλης της σχετικής κινηματογραφική παραγωγής. Ένας σκηνοθέτης που θα είχε

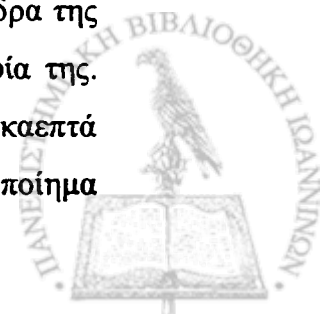


ακολουθήσει τα χνάρια Κουροσάβα- που κατόρθωσε να βάλει σε ένα έργο όπως *Οι Επτά Σαμουράι* όλη την ιαπωνική εθνική παράδοση, για να μην αναφερθούν και άλλοι σύγχρονοι ή και προγενέστεροι μεγάλοι Γιαπωνέζοι σκηνοθέτες, που το έργο τους εμπνέονταν από την παράδοση- θα ήταν δώρο πολύτιμο για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Σεναριογράφοι, παραγωγοί και σκηνοθέτες, άλλος λίγο, άλλος πολύ, ευθύνονται γι' αυτή την περιφρόνηση των εθνικών θησαυρών. Όσο για την προσέλευση του κοινού, όλοι ξέρουμε την δύναμη της διαφήμισης, και την εύκολη προσαρμοστικότητα του θεατή, κυρίως του κινηματογραφικά ακατατόπιστου, στις κρυμμένες- πίσω από τις φολκλορίστικες μεταμφιέσεις- παρωδίες της λαϊκής σοφίας και μνήμης. Στο ψηφιοποιημένο υλικό, από την συγκεκριμένη ταινία, εμφανίζεται σε σχέση με την πόλη το σπήλαιο και η ευρύτερη περιοχή του Περάματος, λίγο έξω από την πόλη των Ιωαννίνων.

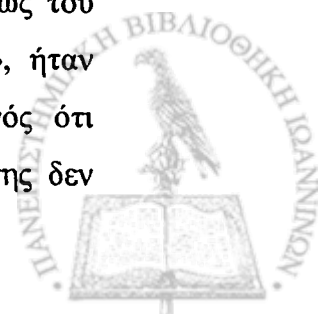
#### **Η ΛΙΜΝΗ ΤΩΝ ΣΤΕΝΑΓΜΩΝ(1960)(Ιστορικό Δράμα):** Σκηνοθεσία-

Σενάριο: Γρηγορίου Γρηγόρης, Φωτογραφία: Αριστείδης Καρύδης, Οπερατέρ: Γιάννης Πουλής, Μουσική: Τάκης Μωράκης, Μοντάζ: Αντώνης Κροκόδειλος, Σκηνικά-Κουστούμια: Τάσος Ζωγράφος, Μακιγιάζ: Νίκος Βαρβέρης, Ήχος: Θανάσης Γεωργιάδης, Δ/ση Παραγωγής: Δημήτρης Μόλλας, Φωτογράφος Πλατό: Κώστας Κοραής, Εταιρεία Παραγωγής: Ρωμύλος Φίλμ, Ηθοποιοί: Ειρήνη Παππά, Ανδρέας Μπάρκουλης, Θεανώ Ιωαννίδου, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Ανδρέας Ζησιμάτος, Ελένη Ζαφειρίου, Τζαβαλάς Καρούσος, Γιώργος Ρώης, Ρούλα Χρυσοπούλου, Τάκης Χριστοφορίδης, Γιώργος Ολύμπιος, Μαρία Σολδάτου, Στέφανος Σκοπελίτης, Κείμης Ραυτόπουλος, Παναγιώτης Καραβουσάνος, Χρήστος Βαρδάκος, Λίνα Κρασσά, Νόρα Δεμπονέρα, Λούλα Συνταράκι, Μαίρη Φορμόζη, Ντόρα Γιαννακοπούλου, Λίτσα Κρίκου, Ρέα Μώρου, Ντόλυ Κατσιροπούλου, Μιρέλα Τσάρου, Αλίκη, Γιώργος Οικονόμου, Χριστόφορος Ζήκας, Μαριέττα Ριάλδη, Σταύρος Τορνές, Μιράντα Κουνελάκη, Βαγγέλης Καζάν, Σάββας Καλατζής, Χορός: Μπέμπα Σιώκα, Ισαάκ Σιώκας, Νινέτ Λαβάρ, Τραγούδι: Νινέτ Λαβάρ, Α' Προβολή: 1 Φεβρουαρίου 1960, Εισιτήρια: 33.317. Ασπρόμαυρη, 79'. Υπόθεση: Η γυναίκα του Μουχτάρ, του γιου του Αλή Πασά, ανακαλύπτει τον παράνομο δεσμό του άνδρα της με την όμορφη Ελληνίδα κυρα-Φροσύνη και ζητά από τον Πασά την τιμωρία της. Εκείνος, αφού αποτυγχάνει να την κάνει δική του, την πνίγει μαζί με άλλες δεκαεπτά μοιχαλίδες στην λίμνη των Ιωαννίνων. Σχόλιο: Σενάριο εμπνευσμένο από το ποίημα



του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη. Ο Γρηγόρης Γρηγορίου (1919-2005) εμφανίστηκε στον ελληνικό κινηματογράφο μετά τον εμφύλιο. Γεννημένος στην Αθήνα, σπουδάζει νομικά, αλλά επειδή αγαπά το θέατρο σπουδάζει και στην σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Στον κινηματογράφο είναι αυτοδίδακτος, όπως οι περισσότεροι Έλληνες σκηνοθέτες της γενιάς του, και από την πρώτη προσπάθεια (*Ο κόκκινος βράχος*, 1948) δείχνει ότι ξέρει να πλησιάζει τον κινηματογράφο από την σωστή γωνιά, αντλώντας έμπνευση από το έργο ενός πολύ καλού συγγραφέα (όπως για την πρώτη ταινία από τον Ξενόπουλο), που παρουσιάζει ένα κομμάτι γνήσιας ζωής της επαρχίας και της νοοτροπίας της. Η ταινία γνωρίζει μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία, και ο Γρηγορίου, ενθαρρυνόμενος, γυρίζει το 1949 τη *Θύελλα και Φάρο*, όπου μέσα από μια ερωτική ταινία προβάλλει το κοινωνικό αίτημα. Με την επιτυχία και της δεύτερης ταινίας, ο σκηνοθέτης αποκτά εμπιστοσύνη στον εαυτό του και, καθώς μελετά και αποκαλύπτει τα μυστικά της τέχνης, αρχίζει το 1950, το γύρισμα ενός σεναρίου που τον βασάνιζα καιρό: το *Πικρό ψωμί*, την ιστορία μιας εργατικής οικογένειας που αγωνίζεται σκληρά για να ζήσει και για να ξεφύγουν τα παιδιά της από την αχάριστη μοίρα του εργάτη, οι σκληρές όμως συνθήκες του κοινωνικού περίγυρου και η τύχη δεν την αφήνουν να σηκώσει κεφάλι.

Ο Γρηγορίου, πλησιάζοντας την σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, νιώθει πως πρέπει ν' απαλλάξει την φράση του από κάθε ωραιολογία, από κάθε υποχώρηση στο κωμικό στοιχείο και να μην κάνει κανένα συμβιβασμό σχετικό με την εμπορική επιτυχία. Με στιλ λιτό, φωτογραφία ανεπιτήδευτη και χρήση πολλών εξωτερικών στοιχείων, με πρωταγωνιστές ερασιτέχνες (εκτός από την Ελένη Ζαφειρίου στον ρόλο της μάνας), γυρίζει την πρώτη νεορεαλιστική ελληνική ταινία. Οι ατυχίες του γυρίσματος (ο θάνατος του νεαρού πρωταγωνιστή Στρατή Φλώρου προτού τελειώσει τις ερωτικές σκηνές και τα εξωτερικά γυρίσματα), η μη εξοικείωση των Ελλήνων φωτογράφων της εποχής με την νεορεαλιστική φωτογραφία, καθώς και η φωνοληψία σε εργαστήρια νεομονταρισμένα (που λειτουργούσαν για πρώτη φορά) βάρυναν πάνω στην ταινία, αλλά εξουδετερώθηκαν από την αλήθεια και την λιτότητα της έκφρασης. Οι ταινία έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από τους κριτικούς, που το αναγνώρισαν ως την πρώτη απόπειρα του ελληνικού κινηματογράφου να ξεφύγει από τα γνωστά μονοπάτια και να βρει τον σωστό δρόμο. Η αντίδραση όμως του μεγάλου κοινού, συνηθισμένου στα μελοδράματα και στις «φουστανέλες», ήταν αρνητική. Στην εμπορική αποτυχία της ταινίας συντέλεσε και το γεγονός ότι προβλήθηκε σε ακατάλληλες αίθουσες, γιατί το κύκλωμα της εκμετάλλευσης δεν



άφηνε στους μικρούς παραγωγούς- όπως ήταν η Ολύμπια Φιλμ του Π. Δαδηρά, που διακινδύνευσε και ζημιώθηκε εξαιτίας αυτής της ταινίας –παρά μόνο τις ανεξάρτητες- κι όχι τις σημαντικές λαϊκές- αίθουσες, όπου δεν σύχναζε το πληροφορημένο κοινό που θα μπορούσε να εκτιμήσει και να ευνοήσει την ταινία.

Η αποτυχία της ταινίας κατέβασε όλη την παραγωγή της εποχής εκείνης στο επίπεδο της χαμηλής εμπορικής ταινίας, γιατί οι χρηματοδότες που περίμεναν με αγωνία τα αποτελέσματα της εκμετάλλευσης της ταινίας τέχνης, μετά την αποτυχία της συγκεκριμένης ταινίας, ξαναγύρισαν στα «χρυσόμαλλα» μελοδράματα. Ο Γρηγορίου, που έχει πια συνδέσει την ζωή του με τον κινηματογράφο, αγωνίζεται ώστε να μην συμβιβαστεί με τον εμπορικό κινηματογράφο, και το 1952 γυρίζει με παραγωγό τον Ηλία Περγαντή τους *Μεγάλους Δρόμους*.

Το σενάριο είναι του Ντίνου Δημόπουλου<sup>171</sup> και αυτό που προσπαθεί να κάνει, είναι να προβάλει ακόμη μια φορά το κοινωνικό πρόβλημα, με την ιστορία των σπουδαστών που έρχονται από την επαρχία στην Αθήνα και μπλέκουν με γυναίκες και λαθρεμπόριο, και μετανιωμένοι στο τέλος γυρίζουν στην επαρχία για να δουλέψουν στο επάγγελμα που σπούδασαν. Σπλ σοβαρό, απλό, αποφυγή κάθε ευτέλειας, επίσης και μια τεχνική πρόοδος. Εδώ ο Γρηγορίου έχει κάνει μόνος του το μοντάζ και διευθύνει επίσης την φωτογραφία, που εκτελεί ο οπερατέρ Θανάσης Παπαδούκας. Πρωταγωνιστεί ο Ντίνος Δημόπουλος και η αξιόλογη μουσική είναι του Αργύρη Κουνάδη ( που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον κινηματογράφο με την Θύελλα του Γρηγορίου και θα εξελιχτεί σε ένα από του σημαντικότερους συνθέτες του ελληνικού κινηματογράφου. Με την *Αρπαγή της Περσεφόνης* (1956), ο Γρηγορίου, που στο μεταξύ έχει γίνει καθηγητής σκηνοθεσίας στην Σχολή Κινηματογράφου- που αυτός ίδρυσε, σε συνεργασία με τον Λυκούργο Σταυράκο-, βάζει σε εφαρμογή της θεωρίας του για έναν ελληνικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο, σε μια χιουμοριστική εκμετάλλευση του αγροτικού περιβάλλοντος, και κατορθώνει να γυρίσει μια ηθογραφική κωμωδία που ανταποκρίνεται στην ελληνική πραγματικότητα.

Στην προσπάθειά του αυτή χρησιμοποίησε τους μαθητές του κι ένα επιτελείο από τους καλύτερους ηθοποιούς: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Ορέστης Μακρής, Αλέκα Κατσέλη Γιάννης Πρινέας κ.α. Στην ταινία εμφανίζεται και ο μελλοντικός

<sup>171</sup> Του σκηνοθέτη της «Αστέρω».





εξάιρετος πρωταγωνιστής Κώστας Καζάκος που τότε ήταν ακόμη μαθητής του Γρηγορίου.

Με τον Γρηγορίου αρχίζει η νέα εποχή του ελληνικού κινηματογράφου που χαρακτηρίζεται από μια γενική βελτίωση. Ως τότε η επιτυχία των ελληνικών ταινιών οφειλόταν στην γλώσσα και το κινηματογραφημένο περιβάλλον. Οι κινηματογράφοι που άνοιξαν στις μικρότερες ελληνικές πόλεις<sup>172</sup> συγκέντρωναν ένα κοινό που έβρισκε ικανοποίηση στα λίγα και γνωστά που του προσέφεραν οι ελληνικές ταινίες, αλλά οι ξένες ταινίες, που προβάλλονταν μαζί με τις ελληνικές, ώθησαν αυτό το κοινό να ζητά κάτι καλύτερο. Έτσι εμφανίστηκαν καινούργιοι παραγωγοί, ο αριθμός των ταινιών πολλαπλασιάστηκε και ξεκίνησε η άνθηση του ελληνικού κινηματογράφου. Άλλες ταινίες του είναι: *Όταν ξυπνά το παρελθόν*, 1962, *Διωγμός*, 1964, *Νο μίστερ Τζονσον*, 1965, *Ο τελευταίος των Κομιτατζήδων*, 1970, *Τελευταίοι του Ρούπελ*, 1971 κ.α.

Από την συγκεκριμένη ταινία στο ψηφιοποιημένο υλικό παρουσιάζεται το αρχοντικό του Ιωαννίδη, εσωτερικά και εξωτερικά, το σπίτι του Δεσπότη, γενική άποψη της πόλης, το σπίτι του πασά στο νησί εσωτερικά, είσοδο σπιτιών στο κάστρο, σοκάκια στο κάστρο (Αψαράδων κ.α.) και πλάνα από την λίμνη και το κάστρο.

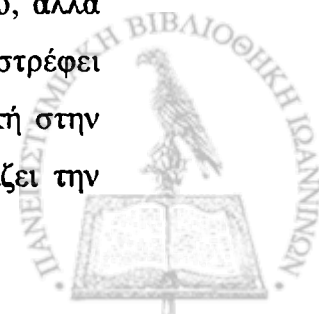
**ΘΙΑΣΟΣ (1975) (Κοινωνική περιπέτεια):** Σκηνοθεσία-Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Οπερατέρ: Βασίλης Χριστομόγλου, Μουσική: Λουκιανός Κηλαϊδόνης, Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος/ Γιώργος Τριανταφύλλου, Σκηνικά-Κουστούμια: Μικές Καραπιέρης, Μακέτες Κοστουμιών: Γιώργος Πάτσας, Μακιγιάζ: Γιώργος Σταυρακάκης, Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης/ Ηλίας Παναγιωτόπουλος, Ειδικά Εφέ: Γιάννης Σαμιώτης, Δ/ση Παραγωγής: Στέφανος Βλάχος/ Χρήστος Παληγιαννόπουλος/ Λευτέρης Χαρωνίτης, Εταιρεία Παραγωγής: Γιώργος Παπαλιός ΕΠΕ, Ηθοποιοί: Εύα Κοταμανίδου, Βαγγέλης Καζάν, Αλίκη Γεωργούλη, Κυριάκος Κατριβάνος, Στράτος Παχής, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Γιάννης Φύριος, Αλέκος Μπούμπης, Μαρία Βασιλείου, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Πέτρος Ζαρκάδης, Κώστας Στυλιάρης, Νένα Μεντή, Γιώργος Μάξης, Κώστας Μεσσάρης, Στέλιος Λιονάκης, Γιώργος Κάφκας, Γιάννης Καφαλούκος, Κώστας Μανδήλας, Μηνάς Κωνσταντόπουλος, Μ. Αντωνοπούλου,

<sup>172</sup> Τέτοια είναι η περίπτωση των Ιωαννίνων.



Ρίτα Ντίνου, Θάνος Γραμμένος, Χαράλαμπος Πισιμίσης, Δάνης Κατρανίδης, Δ. Πελέτης, Γιώργος Κουτήρης, Τ. Λουδάρος, Τάκης Δουκάκος, Ιάκωβος Παϊρίδης, Καίτη Ιμπροχώρη, Κατερίνα Μπούρλου, Α. Τζόνσον, Γιώργος Τζιφός, Δημήτρης Μητσόπουλος, Χριστόφορος Νέζερ, Αλέξης Αργυρίου, Γιώργος Βερλής, Καίτη Γρηγοράκου, Πάνος Κοκκινόπουλος, Χ. Σταματέλος, Βασίλης Τσάγκλος, Δημήτρης Καμπερίδης, Τραγούδι: Ιωάννα Κιουρτόγλου, Νένα Μεντή, Δημήτρης Καμπερίδης, Κώστας - Μεσσάρης. Α' Προβολή: 13 Οκτωβρίου 1975, Εισιτήρια 189.620. Έγχρωμη, 225'. Βραβεία-Διακρίσεις-Συμμετοχές: Α' Βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, φωτογραφίας, Α' ανδρικού ρόλου (Βαγγέλης Καζάν), Α' γυναικείου ρόλου (Εύα Κοταμανίδου) και βραβείο κοινού, Φ. Ε. Κ.Θ. 1975. Βραβείο Firpesci και βραβείο Καθολικών, Φεστιβάλ Καννών 1975. Βραβείο Interfilm, Φεστιβάλ Βερολίνου, 1975. Βραβείο "Age d'Or", Φεστιβάλ Βρυξελλών 1976. Βραβείο καλύτερης ταινίας της χρονιάς από το British Film Institute, Φεστιβάλ Λονδίνου 1976. Ειδικό βραβείο, Φεστιβάλ Ταορμίνας 1975. Βραβείο «Figueras das Foss» Πορτογαλία 1976. Μέγα Βραβείο Τεχνών και Βραβείο Καλύτερης Ταινίας της χρονιάς, Ιαπωνία 1979. Καλύτερη ταινία δεκαετίας 1970-80, Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Ιταλίας. Υπόθεση: 1952. Ένας περιοδευών θίασος δίνει παραστάσεις στην ελληνική επαρχία με το δραματικό βουκολικό έργο Γκόλφω του Σπυρίδωνος Περεσιάδη. Η άφιξη του στην πόλη του Αιγίου δίνει την αφορμή στα μέλη του θιάσου να θυμηθούν την πορεία τους τα τελευταία 13 χρόνια μέσα στα γεγονότα του πολέμου, της γερμανικής κατοχής και του εμφυλίου σπαραγμού, που τους σημάδεψαν και επηρέασαν τις μεταξύ τους σχέσεις.

Σχόλιο: Ο Αγγελόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935. Ο πατέρας του ήταν έμπορος από τον Αμπελώνα της Πελοποννήσου και η μητέρα του από την Κρήτη. Σπουδάζει νομικά στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και χωρίς να τελειώσει τις σπουδές του φεύγει για το Παρίσι. Η αγάπη του για τον κινηματογράφο τον φέρνει στην IDHEC, όπου τσακώνεται με τον καθηγητή του πάνω στο γύρισμα μιας μικρής αστυνομικής ταινίας και πηγαίνει να δουλέψει με τον Ζαν Ρους στο Μουσείο του Ανθρώπου ( Musee de l' Homme). Η πρώτη του κινηματογραφική απόπειρα γίνεται με φίλους, ήταν μια ταινία μεσαίου μήκους σε 16 mm, ασπρόμαυρη, που έμεινε για οικονομικούς λόγους ατελείωτη. Το θέμα ήταν η καταδίωξη ενός ανθρώπου, αλλά δεν φαίνεται ούτε ποιοι τον καταδιώκουν ούτε γιατί τον καταδιώκουν. Επιστρέφει στην Ελλάδα και για τρία χρόνια (1964-67) γράφει κινηματογραφική κριτική στην *Δημοκρατική Αλλαγή*, που κλείνει με την δικτατορία. Τότε αρχίζει να γυρίζει την



πρώτη του ημιτελή ταινία μεγάλου μήκους, το *Forminx Story* (1965), μια μουσική κωμωδία με αστυνομικό πρόσχημα.

Ακολουθούν η *Αναπαράσταση*<sup>173</sup> (1970) και οι *Μέρες '36* (1972) που καθιερώνουν τον Αγγελόπουλο. Το 1975, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης φωτίζεται κυριολεκτικά από τον *Θίασο*. Η πρώτη κυβέρνηση της μεταπολίτευσης αντιδρώντας στην έντονη πολιτική χροιά της ταινίας δεν της επέτρεψε να εκπροσωπήσει επίσημα την χώρα στο Φεστιβάλ των Καννών. Παρ' όλα αυτά συγκέντρωσε τον θαυμασμό δεκάδων κριτικών σε ολόκληρο τον κόσμο και κρίθηκε από τα μέλη της FIAF ως μια από τις 100 καλύτερες ταινίες στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. Είναι η πρώτη επιτυχημένη απόδοση μιας εποχής ταμπού για την Ελλάδα, εκείνης του Εμφυλίου. Ξεκίνησε να γυρίζεται μέσα στην δικτατορία και ολοκληρώθηκε λίγο μετά την πτώση της. Στην ταινία, ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί στοιχεία και πρόσωπα από τον μύθο των Ατρείδων.

Η ταινία αρχίζει το 1952, την χρονιά που η Δεξιά πήρε την εξουσία, και ανατρέχει στην εποχή της δικτατορίας του Μεταξά, το 1936, όχι με φλας μπακ, αλλά ζωντανεύοντας τα γεγονότα μέσα από την ζωή ενός θεατρικού μπουλουκιού που περιοδεύει στην Ελλάδα παίζοντας την *Γκόλφω*. Η «περιπατητική ύπαρξη» των ηθοποιών γίνεται ένα ταξίδι μέσα στον χρόνο και η συλλογική μνήμη συμπίπτει με τις προσωπικές αναμνήσεις του θιάσου, και όσο προχωρεί η πλοκή γράφεται ανεξάλειπτα στην συνείδηση του θεατή. Ο σκηνοθέτης προβάλλει τα γεγονότα, επιστρέφοντας πότε με το ένα και πότε με το άλλο πρόσωπο προς τα πίσω, αναζητώντας τα γεγονότα που έζησαν ( όπως τα έζησε ο καθένας), προβάλλοντας δηλαδή όχι την αντικειμενική αλλά την υποκειμενικά συλλογική μνήμη αυτών των ανθρώπων. Παίρνει μια οικογένεια χωρισμένη σε δεξιούς και αριστερούς, όπως ήταν τότε χωρισμένο ένα μεγάλο μέρος της Ελλάδας. Ένα ταξίδι που έκανε ο Αγγελόπουλος σε ολόκληρη την Ελλάδα, ως μια περιπλάνηση στον χρόνο και των χώρο, που υπέβαλε τη δομή της αφήγησης μέσα από το σχήμα ενός θιάσου που του έδωσε την δυνατότητα να χρησιμοποιήσει τις έννοιες του θεάτρου και της ιστορίας μέσα από μια ομάδα. Θέατρο, γενική ιστορία, προφορική ιστορία, τοπική ιστορία, γεωγραφία συντάσσουν μια διαλεκτική ανάμεσα σε επίπεδα κινηματογραφικής αφήγησης που θυμίζει πολύ συχνά κινέζικο θέατρο και Μπρεχτ.

<sup>173</sup> Η *Αναπαράσταση* είναι επίσης μια ταινία που έχει πολύ υλικό που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην συγκεκριμένη εργασία αλλά είναι δυσεύρετη.



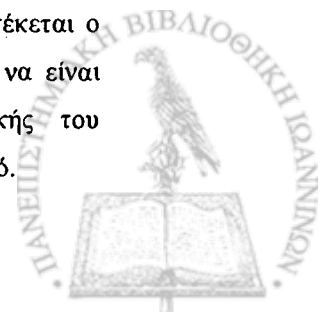
Την εποχή που επρόκειτο να αρχίσουν τα γυρίσματα της ταινίας υπήρχε η ελπίδα ότι η πολιτική κατάσταση εξελίσσονταν προς κάποια διέξοδο, με την κυβέρνηση Μαρκεζίνη. Οι συντελεστές της ταινίας δεν περίμεναν πως θα επιτρεπόταν η προβολή της ταινίας. Στο μεταξύ με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου ο Αγγελόπουλος φεύγει για την Γαλλία για να αποφύγει την ενδεχόμενη δίωξή του. Επιστρέφοντας πέφτει στην ιωαννινδική περίοδο, αλλά αρχίζει τα γυρίσματα τον Φλεβάρη του 1974.

Στους ηθοποιούς δεν έδωσε το σενάριο, για να μην κοινολογηθεί και έτσι δημιουργήθηκε ένας ιδιότυπος τύπος εργασίας με το συνεργείο και τους ηθοποιούς. Το σενάριο το έγραψε ο ίδιος και χρησιμοποίησε πολλά κείμενα: το κείμενο της Γκόλφως, το μύθο των Ατρείδων, στίχους των τραγουδιών της εποχής, δύο κείμενα του Λένιν, τα κείμενα της Συμφωνίας της Βάρκιζας.

Υπάρχουν τρεις μεγάλοι μονόλογοι που λέγονται από τρεις ηθοποιούς on camera, σε τρεις βασικές σκηνές της ταινίας: ο ηθοποιός παύει να είναι ηθοποιός, βγαίνει από την δράση, έρχεται μπροστά στο φακό (στο κοινό), λέει το κείμενο του και επιστρέφει στην δράση. Ο ένας μονόλογος είναι για την Καταστροφή του 1922, δεν έχει άμεση σχέση με την ταινία, ωστόσο δείχνει μια ρίζα καταγωγής των πρωταγωνιστών, κι από την άλλη μεριά αποτελεί το ξεκίνημα για μια μελέτη της Ιστορίας- από το 1922 και ύστερα συμβαίνουν τα βασικότερα γεγονότα στην πολιτική εξέλιξη του τόπου, γιατί το 1922 είναι τομή στην εξέλιξη του κοινωνικού σχηματισμού, με την επικράτηση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής.

Ο δεύτερος μονόλογος είναι για τον Δεκέμβρη του 1944, βασισμένος σε προσωπικές καταθέσεις και ιστορίες ανθρώπων που έζησαν αυτή την περίοδο όπως και ο τρίτος μονόλογος<sup>174</sup> που περιλαμβάνεται στο ψηφιοποιημένο υλικό και είναι για την Μακρόνησο. Αυτοί οι τρεις μονόλογοι είναι σαν να κόβουν την ταινία στα τρία και δημιουργούν τρία κεφάλαια. Το έργο, εκτός από το θέατρο, τις ιστορίες (πολιτική, γεωγραφική, κοινωνική, προφορική, τοπική, αστική) επανεγγράφει στον κορμό της γνώσης τον αρχαίο μύθο ως κομμάτι της ιστορικής πλοκής μέσα από την μεταφορά του στην σύγχρονη εποχή.

<sup>174</sup> Περιλήφθηκε ο τρίτος μονόλογος στο ψηφιοποιημένο υλικό, μια και το σημείο που στέκεται ο ηθοποιός είναι σε σπίτι στην περιοχή της σκάλας στα Γιάννενα και η κατάθεση, χωρίς να είναι επιβεβαιωμένο ότι είναι κάποιου ντόπιου είναι ένα εκπληκτικό δείγμα συμπλοκής του κινηματογραφικού χώρου και χρόνου με τον ιστορικό, τον πραγματικού και τον συνειδησιακό.



Έτσι παύει και ο μύθος να είναι μύθος και γίνεται κομμάτι της ιστορίας. Σ' αυτή την ταινία ο Αγγελόπουλος χρησιμοποίησε για πρώτη φορά επαγγελματίες ηθοποιούς, επειδή ήθελε να έχουν επαγγελματικό ύφος, αφού βασικά χρησιμοποιούσε το θέατρο ως μέσο έκφρασης και πέτυχε την φόρμα που επιζητούσε. Η Εύα Κοταμανίδου, παλιά μαθήτριά του Κουν (κόρη-Ηλέκτρα), ο Βαγγέλης Καζάν (εραστής-Αίγισθος), η Αλίκη Γεωργούλη (μητέρα-Κλυταιμνήστρα), ο Πέτρος Ζαρκάδης (γιος-Ορέστης), ο Στράτος Παχής (πατέρας –Αγαμέμνων), η Μαρία Βασιλείου (κόρη-Χρυσόθεμη), ο Γρηγόρης Ευαγγελάτος (ποιητής), ο Κυριάκος Κατριβάνος (Πυλάδης) κ.α. μεταμορφώθηκαν κυριολεκτικά υπό την καθοδήγηση του Αγγελόπουλου.

Ένας σημαντικός παράγων μέσα στην ταινία είναι ο ρόλος της μουσικής, που λειτουργεί όπως στον Μπρεχτ. Δεν είναι μουσική ατμόσφαιρα αλλά μουσική αφήγηση. Υπάρχουν σκηνές που είναι δουλεμένες σαν μιούζικαλ: οι άνθρωποι μιλάνε με τραγούδια, οι δυο μεγάλες παρέες στην σκηνή της ταβέρνας συγκρούονται με τραγούδια και μάλιστα μέσα από την ίδια μουσική αλλά με άλλους στίχους. Το κείμενο της *Γκόλφως* (πρόκειται για ένα ειδύλλιο με σχηματικές καταστάσεις, με καλούς και κακούς, που στην εποχή του είχε επιτυχία χωρίς ν' αντιπροσωπεύει πραγματικές ελληνικές καταστάσεις κι ακόμη λιγότερο με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις<sup>175</sup>) αλλοιώνεται γιατί όταν παρεμβαίνει η ιστορία, αυτό το ανώδυνο κείμενο, ηχεί ως πολιτικό κείμενο. Με τον *Θίασο* ο Αγγελόπουλος αποδεικνύει ότι ο μύθος, που κατά τους μοντέρνους σημειολόγους είναι απολιτικοποιημένος λόγος και προνόμιο, παραπέτασμα της Δεξιάς, ξανάρχεται από την αντίθετη κατεύθυνση, πολιτικοποιημένος με ένα μυθικό λόγο. Είναι καιρός να γίνει παραδεχτή η βιολογική σημασία του μύθου στην ύπαρξη του ανθρώπου. Ευτυχώς δεν είναι κτήμα ή προνόμιο μιας μονάχα μερίδας. Μόλις ένα κίνημα σταθεί λίγο στα πόδια του, μόλις επικρατήσει μια προσπάθεια, οι διψασμένες για λευτεριά- που αλλιώς ονομάζεται δικαιοσύνη, ισότητα και ευτυχία- καρδιές των ανθρώπων, βλέποντας την να απομακρύνεται αρχίζουν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο να υφαίνουν τον μύθο. Άλλωστε αυτή η καταφυγή στον μύθο των Ατρείδων- όχι μόνο του Αγγελόπουλου αλλά και τόσων άλλων σύγχρονων ξένων και δικών μας δημιουργών- έστω για να τον καταλύσουν ή

<sup>175</sup> Ο ρόλος του είναι αντίστοιχος με αυτό που αναλύθηκε παραπάνω στην Αστέρω. Εξάλλου και η *Γκόλφω* έγινε ταινία.



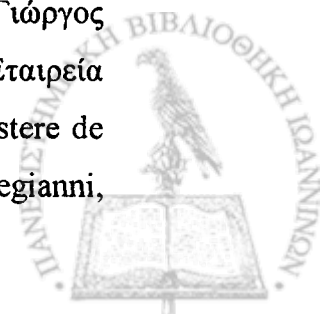
για να τον διαλύσουν απομυθοποιώντας τον όπως φιλοδοξούν, τι άλλο αποδεικνύει από αυτό ακριβώς το ακατάλυτο του μύθου;

Υπάρχει ένα πρότυπο μύθου ή με πιο επιστημολογικούς όρους, ένα αίτημα βιολογικό για μυθοποιία σ' αυτή την ίδια την ύπαρξη του ανθρώπου. Πολύ συχνά, μια μερίδα ανθρώπων, σε μια χώρα, προσπαθεί να διαγράψει το μύθο από το καταδικασμένο περίγραμμα της ανθρώπινης ύπαρξης. Να διαγράψουν το μύθο που αντιτίθεται στο δικό τους πολιτικό, φιλοσοφικό ή θρησκευτικό σύστημα και στην θέση του να δημιουργήσουν τον δικό τους μύθο. Τον μύθο που θα τους βοηθήσει να λησμονήσουν ορισμένες λέξεις, να ξεχάσουν ορισμένους τόπους, και να δώσουν στους οπαδούς τους να πιστεύουν ακόμη αυτό που και οι ίδιοι αγωνίζονται να κρατήσουν μέσα τους πιστευτό, δηλαδή το εφικτό μιας ευτυχίας.

Ο *Θίασος* με μακριά ακίνητα πλάνα, τεράστιους χώρους όπου κινούνται μοναχικοί άνθρωποι, ξαφνικά ξεσπάσματα πικρής χαράς, στοιχεία από τα περασμένα που μπλέκονται μέσα στο άχρωμο υφάδι της μέρας που πέρασε, με μια ελπίδα να φωτίζει το σκοτεινό διάστημα του μίσους και της αχόρταγης εκδίκησης, δημιουργεί αυτόν τον μονόπλευρο αλλά συναρπαστικό μύθο της δίψας για ελευθερία. Η οπτική μαγεία, άρρηκτα δεμένη με την ακουστική έλξη, σε σημείο που η κάθε εικόνα να αποκτά το ιδεώδες της κινηματογραφικής τέχνης, δηλαδή τον παλμό της ζωής, φτιάχνει ένα ρυθμικό σασπένς, που σπάνια βρίσκεται ακόμη και στις καλύτερες στιγμές του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Στο ψηφιοποιημένο υλικό χρησιμοποιούνται σκηνές της ταινίας που γυρίστηκαν στην περιοχή της Σκάλας, στα Ναυτάκια, στην οδό Κουντουριώτη, η παλιά εβραϊκή σχολή απέναντι από την Ζωσιμαία Σχολή καθώς και τοπία που δεν είναι από το Λεκανοπέδιο των Ιωαννίνων, όπως η παραλία του Παντοκράτορα στην Πρέβεζα και η περιοχή γύρω από τον σταθμό του Αιγίου.

**Ο ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ(1986)(Ψυχολογική περιπλάνηση):** Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος/Δημήτρης Νόλλας/ Tonino Guerra, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου, Μοντάζ: Τάκης Γιαννόπουλος, Σκηνικά: Μικές Καραπιέρης, Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκκας, Ήχος: Νίκος Αχλάδης, Δ/ση Παραγωγής: Αιμίλιος Κονιτσιώτης, Εταιρεία Παραγωγής: EKK/EPT-1/ Θεόδωρος Αγγελόπουλος/MK2 Paris(Γαλλία)/ Ministere de la Culture Paris, Ηθοποιοί: Marcello Mastroianni, Νάντια Μουρούζη, Serge Regianni,



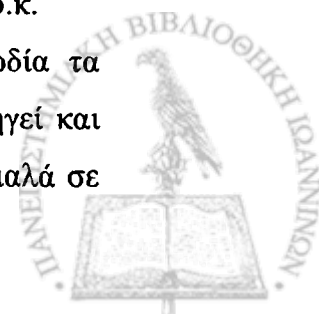
Τζένη Ρουσσέα, Ντίνος Ηλιόπουλος, Βάσια Παναγοπούλου, Δημήτρης Πουλικάκος, Νίκος Κούρος, Γιάννης Ζαβραδινός, Χριστόφορος Νέζερ, Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, Κώστας Τύμβιος, Ντόρα Βολανάκη, Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Σταμάτης Γαρδέλης, Στράτος Παχής, Μιχάλης Γιαννάτος, Τραγούδι: Γιώργος Νταλάρας, Julie Massino, Πρώτη Προβολή: 23 Οκτωβρίου 1986, Εισιτήρια: 100.000, Έγχρωμη, 121'. Βραβεία-Διακρίσεις-Συμμετοχές: Α' κρατικό βραβείο ποιότητας ταινίας μεγάλου μήκους, μουσικής, σκηνογραφίας και ηχοληψίας, ΥΠΠΟ 1986. Διαγωνιστική συμμετοχή στο 43<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Βενετίας 1986 και ειδική μνεία της Καθολικής Εκκλησίας.

Υπόθεση: Ένας πρώην δάσκαλος μετά το γάμο της μικρότερης κόρης του εγκαταλείπει το χωριό και ακολουθεί το δρόμο των λουλουδιών συνοδεύοντας τα μελίσσια του. Στην διαδρομή αυτή από το Βορρά στο Νότο θα συναντήσει παλιούς γνώριμους και θα σχετιστεί με μια νεαρή κοπέλα δίνοντας πρόσκαιρα διέξοδο στα αδιέξοδα προβλήματά του. Όταν όμως εκείνη τον εγκαταλείψει, θα παραιτηθεί απ' τη ζωή και θα πεθάνει συντετριμμένος δίπλα στα μελίσσια του.

Σχόλιο: Από το σχόλιο της προηγούμενης ταινίας γίνεται αναφορά στους τρόπους κινηματογράφησης του Αγγελόπουλου και της μεθόδου που ακολουθεί αλλά εδώ επιβάλλεται να γίνει διεξοδική ανάλυση γιατί η μέθοδος του έχει ακολουθήσει τα μονοπάτια που θα έπρεπε να έχει πάρει ο ελληνικός κινηματογράφος από το ξεκίνημά του, έτσι ώστε να είναι διακριτή σχολή και να δημιουργήσει μια ιδιαίτερη παράδοση στον χώρο της ευρωπαϊκής κινηματογραφίας: δηλαδή να έχει ως πυξίδα στην κινηματογραφική αποτύπωση και την τεχνική της Τραγωδίας και του Καραγκιόζη που, έτσι κι αλλιώς, είναι στα θεμέλια του αναπαραστατικού ιδιώματος και του ελληνικού πολιτισμού.

Κάτι ανάλογο με αυτό που έκανε ο Μπρεχτ παίρνοντας ως πρότυπο το κινέζικο θέατρο, την Τραγωδία επιβάλλοντας την δική του άποψη στην μοντέρνα σκηνική αντίληψη. Μελετώντας την τεχνική του Αγγελόπουλου γίνεται η διαπίστωση ότι το κάθε πλάνο είναι πολύ καλά προετοιμασμένο, ιδεολογικά φορτισμένο και είναι εισαγωγή στο επόμενο, το επόμενο ανάλυση της εισαγωγής και το ακόλουθο βεβαίωση της ανάλυσης. Δημιουργείται μια αλληλουχία θέσης-πρότασης με την εξής σειρά: εισαγωγή-ανάλυση-επιβεβαίωση, εισαγωγή-ανάλυση-επιβεβαίωση κ.ο.κ.

Το πλάνο σεκάνς είναι εγγενές στον Καραγκιόζη ενώ στην Τραγωδία τα πρόσωπα κινούνται σε ένα χώρο fixed, γύρω από ένα ιδεατό βωμό που οδηγεί και στην βυζαντινή λειτουργία. Οι οργανικές σχέσεις των προσώπων οδηγούν ομαλά σε

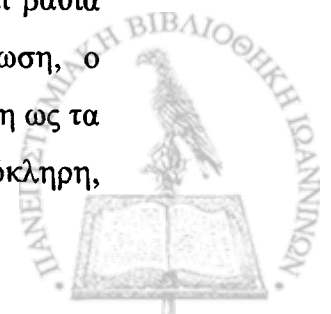


ένα ψυχολογικό αποτέλεσμα καθιστώντας τον Αγγελόπουλο τον πρώτο που εισάγει την ψυχανάλυση στο πολιτικό ελληνικό φιλμ κάτι που έκανε ο Μπουνιουέλ στην Ισπανία και ο Μπερτολούτσι στην Ιταλία.

Βέβαια η ψυχανάλυση- που πλέον έχει καταστεί μόδα και μανιέρα- μπορεί να οδηγήσει σε υπερβολές ή, αντίθετα, να δώσει βάθος και υπόσταση στους χαρακτήρες. Στον Μελισσοκόμο και στον Θίασο οι χρόνοι συνυπάρχουν στο εσωτερικό του πλάνου, συνδιαλέγονται και ο θεατής βγάζει συμπέρασμα και για τον χώρο αλλά και ψυχογράφει τους ρόλους. Οι χώροι είναι «συνειδησιακοί» γιατί τα παράλληλα και τα έξω *traveling* της κάμερας γίνονται με αφορμή διάφορα «ρήγματα» στην αφήγηση που επιτρέπουν στον σκηνοθέτη να επιστρέψει στον εσωτερικό χώρο. Αυτά τα *traveling* δεν είναι τίποτα άλλο από φλας μπακ. Τα δεσίματα για το πέρασμα από την μια σκηνή στην άλλη φτιάχνουν δυνατά «ρακόρ», με τόσο φανερό τρόπο, ώστε αυτό το δέσιμο λειτουργεί ειρωνικά. Ο σκηνοθέτης δουλεύει πάνω σε αυτά τα κλασικά μέσα έκφρασης του κινηματογράφου, όπως ο Μπουνιουέλ στην *Κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας* (1972), μετατρέποντας τα από μέσα συνέχειας της αφήγησης σε μέσα εκφραστικά.

Είναι σαφές ότι η θέση του φωτογράφου και των δύο ταινιών, Γιώργου Αρβανίτη είναι πολύ δύσκολη και ξεχωριστή μια και καταφέρνει να ξεφύγει από τον κίνδυνο μιας μεθοδολογικής μονομέρειας και ερμηνεύει σωστά εκείνο που για τον συγκεκριμένο σκηνοθέτη είναι θέσφατο, η ρεαλιστική δομή. Αυτό γίνεται φωτογραφίζοντας στατικά το κάθε επίπεδο. Η φωτογραφία σε μερικά σημεία εισχωρεί στην ψυχαναλυτική περιοχή, με προεκτατικούς υπαινιγμούς και πάντα προσπαθεί να δώσει στον χώρο ρεαλισμό μέσα σε ατμόσφαιρα αναπόλησης.

Στα έργα του Αγγελόπουλου υπάρχει η ιστορική εγγραφή μέσα από την συνειδησιακή ερμηνεία του ίδιου, κι από κει και πέρα ο καθένας έχει το δικαίωμα να αμφισβητήσει την ερμηνεία του. Αν και συντάσσεται με την Αριστερά ο ίδιος ο Αγγελόπουλος πιστεύει ότι οι απόψεις του δεν μπαίνουν στα καλούπια ούτε της δογματικής ούτε της ανανεωτικής Αριστεράς. Η προσωπική του ερμηνεία για την ιστορία και τον μύθο, στερημένη από την ζωτική παρουσία της διαφορούμενης σύστασης, παίρνει μια έντονα μανιχαϊστική απόχρωση: οι καλοί είναι όλοι πολύ καλοί, από την μια μεριά, και οι κακοί πολύ κακοί, από την άλλη. Αυτό έχει βαθιά εξήγηση: καταφεύγοντας στην ψυχαναλυτική πορεία προς την απολύτρωση, ο Αγγελόπουλος ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει και την ριζική της ανάλυση ως τα έσχατα, για να απαλλαγεί από το άγχος το τόσο δημιουργικό που μια ολόκληρη,





φοβερή για την Ελλάδα εποχή έχει αφήσει στο υποσυνείδητό του, κι έτσι να μπορέσει να αρχίσει μια καινούργια δημιουργική πορεία<sup>176</sup>.

Αποτιμώντας τη συμβολή του Αγγελόπουλου στον ελληνικό κινηματογράφο, πρέπει να ειπωθεί ότι είναι ο πιο διαλεκτικά συγκροτημένος ερμηνευτής της πραγματικότητας, του μύθου και της ιστορίας. Οι ερμηνείες των τριών γνωστικών επιπέδων είναι βασική ανάγκη των ανθρώπων και χωρίζεται σε δύο μεγάλα ρεύματα: το λαϊκό και των διανοουμένων, στους οποίους περιλαμβάνονται και όλοι οι μεγάλοι πολιτικοί, φιλόσοφοι και ιδρυτές θρησκειών και κοινωνικών συστημάτων. Ο λαός ξεκινάει από τα γεγονότα, καιρό μετά την συντέλεσή τους, και με απλά μέσα κατορθώνει να καθάρει την πραγματικότητα από τις σκωρίες της καθημερινότητας και να υψώσει τον άνθρωπο σύμβολο του καθαγιασμένο από τον πόνο πόθου. Το έργο των διανοουμένων είναι πολύ δύσκολο, γιατί πρέπει να προεκτείνουν τον ανεκπλήρωτο ακόμη πόθο προς μια φανταστική πραγματικότητα, που να έχει όλη την πειστικότητα και το βάρος του γεγονότος. Μερικοί, ελάχιστοι σε κάθε εποχή, το κατορθώνουν. Ανάμεσά τους είναι και ο Αγγελόπουλος.

Από τον Μελισσοκόμο στο DVD υπάρχουν σκηνές από την περιοχή του Μάλου, το εστιατόριο της λέσχης αξιωματικών, τον κινηματογράφο «Παλλάδιο» αν και οι σκηνές συνδυάζονται και με παρόμοια τοπία σε άλλες περιοχές όπως την Φιλιππάδα. Η πρώτη σκηνή του γάμου με το ρυάκι δίπλα στο σπίτι είναι γυρισμένη στην Φλώρινα.

<sup>176</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στα πλαίσια μιας ευρύτερης έρευνας θα υπάρξει υλικό προσωπικών καταθέσεων συντελεστών της παραγωγής των τεσσάρων ταινιών (ηθοποιών, τεχνικών, ντόπιων που πήραν μέρος ως κομπάρσοι), καθώς και των ιδιοκτητών ή των διαχειριστών των χώρων.



## 2. ΟΙ ΤΟΠΟΙ.

Με γνώμονα το εικονολογικό ρεπερτόριο των ταινιών που προαναφέρθηκαν, οι χώροι που αναπαρίστανται είναι ιδιόκτητες κατοικίες (λαϊκές, νοικοκυρόσπιτα και αρχοντικά) και δρόμοι ή σοκάκια.

Ως προς την γενική διάταξη της κάτοψης και την οργάνωση των χώρων, τα σπίτια μπορούν να καταταχθούν στον γενικό τύπο κατοικίας που διαμορφώθηκε στην ηπειρωτική Ελλάδα και σε μερικά νησιά στα μεταβυζαντινά χρόνια, πάνω σε παλιότερους τύπους και ήταν προσαρμοσμένα στις κατά τόπου συνθήκες και επιρροές. Τα αστικά σπίτια αποτελούν εξέλιξη του τύπου κατοικίας που συναντιέται στα χωριά της Ηπείρου (Ζαγοροχώρια-Πωγώνι).

Στον κάτω όροφο, το κατώι, βρίσκονταν οι αποθήκες και χώρος για τα ζώα ή χώρος δουλειάς. Στον πάνω όροφο, το ανώι, η σκάλα καταλήγει σε ημιυπαίθριο σκεπαστό χώρο, την *κρεββάτα*, όπου βλέπουν τα δωμάτια που χρησιμεύουν για κατοικία. Ο βασικός αυτός τύπος, ανάλογα με το είδος της κάτοψης του σπιτιού (απλή, τύπου «Γ» όπως η κατοικία Ιωαννίδη<sup>177</sup> ή τύπου «Π»<sup>178</sup> όπως το σπίτι του Δεσπότη), ανάλογα με την αντιμετώπιση της *κρεββάτας*, καθώς και άλλες κατασκευαστικές λύσεις (υλικά, στήριξη σκάλας και υπερκείμενου προστεγάσματος) και δυνατότητες που προκύπτουν από το σχήμα του οικοπέδου κ.τ.λ., διαφοροποιείται, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας αρκετά μεγάλης μορφολογικής ποικιλίας. Το γιαννιώτικο σπίτι όπως διαμορφώθηκε μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατατάχτηκε από τους μελετητές σε τρεις κατηγορίες, ανάλογα με την οικονομική κατάσταση των χρηστών του: το λαϊκό, το νοικοκυρόσπιτο και το αρχοντικό<sup>179</sup>.

Τα λαϊκά σπίτια<sup>180</sup>, που παρουσιάζονται κυρίως σε σκηνές των ταινιών του Αγγελόπουλου, είναι αυτά που έχουν υποστεί τις περισσότερες μετατροπές. Υπάρχουν κυρίως μέσα στο Κάστρο και σποραδικά στις συνοικίες γύρω από αυτό, σε οικοπέδα μικρά και στενόμακρα που συχνά βλέπουν σε δύο σοκάκια. Το σπίτι είναι τοποθετημένο σε επαφή με τον δρόμο και δεξιά-αριστερά συνορεύει με τα γειτονικά.

<sup>177</sup> Βλ. Φωτο.27.

<sup>178</sup> Βλ. Φωτο. 28.

<sup>179</sup> Λουκάκης Π., «Το Γιαννιώτικο Σπίτι», *Το ελληνικό λαϊκό σπίτι*, εκδ. Ε.Μ.Π., Αθήνα 1977, σελ.199.

<sup>180</sup> Βλ. Φωτο. 29. Το σχέδιο είναι από την περιοχή Σκάλα είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα λαϊκών σπιτιών.



Οι κατά κανόνα μικρές αυλές που απομένουν έχουν τους βοηθητικούς χώρους όπως το μαγειρείο, το αποχωρητήριο, το φούρνο ή το πηγάδι<sup>181</sup>. Είναι συνήθως διώροφο και οι αποθήκες του είναι ημιυπόγειες ή ισόγειες. Στο υπερυψωμένο ισόγειο δημιουργούνται οι χώροι διημέρευσης, κυρίως κατά τον χειμώνα («χειμωνιάτικο» και συχνά χώροι εργασίας). Η είσοδος γίνεται διαμέσου του σπιτιού είτε αξονικά είτε από την μια πλευρά του (ανάλογα με το μήκος της όψης) και πιο σπάνια από την αυλή και αφού έχει προηγηθεί σκεπαστή αυλόπορτα. Στον όροφο γύρω από την κρεββάτα ανοίγονται τα καλοκαιρινά δωμάτια καθώς και κάποιο «χειμωνιάτικο». Η κατασκευή μέχρι και το ισόγειο είναι λιθόχτιστη αραδωτή, ενώ στον όροφο οι τοίχοι, όταν δεν συνορεύουν με ξένες ιδιοκτησίες, είναι *τσιπαμάδες*<sup>182</sup>.

Στα νοικοκυρόσπιτα<sup>183</sup> κατοικούν ευπορότερες οικογένειες έμποροι ή βιοτέχνες, άνθρωποι μιας μεσαίας κοινωνικής τάξης. Τέτοια σπίτια αποτυπώνονται σε παλιότερες ταινίες (Αστέρω και Λίμνη των Στεναγμών). Τα σπίτια αυτά έχουν μεγαλύτερους χώρους, περισσότερες ανέσεις και η εσωτερική εμφάνιση είναι πιο προσεγμένη. Η ποιότητα της λιθοδομής είναι εξαιρετική με διακοσμητικά στοιχεία, όπως οδοντωτή ταινία, διακόσμηση σκάλας, τοξωτές κατασκευές<sup>184</sup>. Ημιυπόγεια σε στάθμη και τοποθετημένα προς την πλευρά του δρόμου η καμαροσκεπής αποθήκη τροφίμων (μπίμτσα) βρίσκεται πλάι χωρίς να επικοινωνεί μαζί τους, με ισόγειους βοηθητικούς χώρους καθώς και φούρνο. Στο υπερυψωμένο ισόγειο, υπάρχουν σε όλα τα σπίτια αυτού του τύπου, χώροι που χρησιμοποιούνται ως συμπληρωματικοί επαγγελματικοί (τύπου γραφεία ανάλογα με το επάγγελμα) αλλά και διημέρευσης. Το μετζοπάτωμα συνδέεται με την κρεββάτα με σκάλα με την οποία επικοινωνούν τα δωμάτια. Από την κρεββάτα υπάρχει επικοινωνία με ανοιχτούς εξώστες ή εξώστη προς την πλευρά του δρόμου. Τα ισόγεια είναι λιθόχτιστα (πολλές φορές η πέτρα δεν καλύπτεται), ενώ στον όροφο οι πέτρινοι τοίχοι είναι επιχρισμένοι και οι υπόλοιποι κατασκευασμένοι από *τσιπαμά* και διάφορα διακοσμητικά στοιχεία (π.χ. τοξωτά υπέρυθρα της κρεββάτας<sup>185</sup>). Τα δωμάτια διημέρευσης έχουν συνήθως τζάκι<sup>186</sup>, σε αντίθεση με τα λαϊκά που για λόγους οικονομικούς έχουν μαγκάλι.

<sup>181</sup> Βλ. Φωτο. 30.

<sup>182</sup> Βλ. Φωτο. 31.

<sup>183</sup> Βλ. Φωτο. 32.

<sup>184</sup> Βλ. Φωτο. 33.

<sup>185</sup> Βλ. Φωτο. 34.

<sup>186</sup> Βλ. Φωτο. 35.



Η διάρθρωση των χώρων διαφέρει ελάχιστα στα αρχοντικά σε σχέση με του υπόλοιπους τύπους. Για τους χώρους που είναι αισθητά μεγαλύτεροι, τηρούνται οι ίδιες λειτουργικές αρχές, όμως ο διάκοσμος είναι πλουσιότερος<sup>187</sup>. Χτισμένα στα μεγάλα οικοπέδα του αραιοδομημένου τμήματος της πόλης, με αυλές και κήπους προφυλαγμένους με ψηλούς μαντρότοιχους, είχαν είσοδο από επιβλητικές αυλόπορτες που ανοίγουν σε αυλές. Επικρατεί σαν τύπος κάτοψης ένα συμμετρικό «Π» που λόγω της ευρυχωρία μπορεί να αναπτυχθεί άνετα. Σπανιότερη είναι η κάτοψη αναπτυγμένη σε «Γ».

Στην πρώτη στάθμη οι αποθήκες, ημιυπόγειες ή ισόγειες (ή και τα δύο) είναι συνήθως περισσότερες από δύο. Οι ημιυπόγειες κεραμοσκεπείς *μπίμτσες*, ένα είδος κελαριού, χρησιμοποιούνται για την φύλαξη προϊόντων που απαιτούν σκοτάδι και σταθερή χαμηλή θερμοκρασία. Οι υπόλοιπες ισόγειες αποθήκες, συχνά φέρουν κατά το μεγάλο άξονα τους τοξοστοιχία για την στήριξη του δαπέδου του υπερκείμενου ορόφου όπως το σπίτι του Δεσπότη και του Ιωαννίδη που εμφανίζονται στην Λίμνη των Στεναγμών.

Η προσπέλαση για τον επάνω όροφο γίνεται μέσω σκάλας, αρκετά εντυπωσιακής, που ως στοιχείο χαρακτηρίζει τις κατασκευές των Γιαννίνων. Την διαμορφώνουν δυο αντικριστοί συνήθως σπαστοί βραχίονες, με πλατύσκαλο στα σημεία της αλλαγής κατεύθυνσης<sup>188</sup>. Η όλη κατασκευή στηρίζεται σε χαρακτηριστική τοξοστοιχία και δίνει μνημειακό ύφος στην όψη του σπιτιού. Με τα πρώτα πλατύσκαλα επικοινωνούν υπερυψωμένοι από το έδαφος χώροι που διαμορφώνουν τα σκέλη του «Π» της κάτοψης, σε πρώτο επίπεδο. Οι χώροι αυτοί χρησιμοποιούνται από τους άνδρες του σπιτιού για την διεκπεραίωση επαγγελματικών υποθέσεων τους αλλά και για να δέχονται φίλους ή ακόμη ως χώροι διημέρευσης. Πίσω από την μνημειακή άνοδο προς τον όροφο, παραμένει ελεύθερος (κάτω από την *κρεββάτα*) ένας στεγασμένος ημιυπαίθριος χώρος, στον οποίο βλέπουν οι βοηθητικοί χώροι του ισόγειου. Το χαγιάτι, σεβαστού μεγέθους στα πιο πολλά αρχοντικά (4\*8μ.-5\*16μ.) είναι σκεπαστή επέκταση της αυλής, απόλυτα απαραίτητο για βοηθητικές δουλειές κατά τον υγρό και ψυχρό χειμώνα της περιοχής.

Η σκάλα καταλήγει στην *κρεββάτα* (κλειστή ή ανοιχτή). Σ' αυτή βλέπουν όλα τα δωμάτια του ορόφου, τόσο τα καλοκαιρινά, που καταλαμβάνουν συνήθως τα δύο

<sup>187</sup> Βλ. Φωτο. 36.

<sup>188</sup> Βλ. Φωτο. 37.



σκέλη του «Π», όσο και τα χειμωνιάτικα. Το σπίτι του Δεσπότη έχει εγκαταλειφθεί όσο για το αρχοντικό του Ιωαννίδη κήκε πριν 20 χρόνια και μετατράπηκε σε σύγχρονο εμπορικό κέντρο κρατώντας μόνο την εξώπορτα. Υπάρχουν και τα αρχοντόσπιτα που συναντάμε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τα έχει καταγράψει η κάμερα στις ταινίες του Αγγελόπουλου (όπως στην σκηνή από τον Μελισσοκόμο στην Φλώρινα, που είναι ο ίδιος τύπος αρχοντόσπιτου που υπάρχει στα Γιάννενα αλλά και σε όλα τα βαλκάνια μετά την κατάρρευση της οθωμανικής αυτοκρατορίας) με συμπαγή όγκο και σχεδόν τετράγωνη κάτοψη που εμφανίζουν διαφορετική σχέση με τον δρόμο ή το σοκάκι. Οι όψεις προς τον δρόμο είναι επιμελημένες, συνήθως διαμορφωμένες συμμετρικά ως προς τον άξονα, με παράθυρα και κατοικήσιμους χώρους σε αντιστοιχία ισογείου ορόφου<sup>189</sup>. Εδώ εμφανίζεται και ο εξώστης σαν μορφολογικό στοιχείο, με τα πέτρινα ή μεταλλικά φουρούσια και περίτεχνες σιδεριές. Το σπίτι γίνεται πιο κλειστό στο περίβλημα του. Η συμμετρία του ως προς τον άξονα τηρείται και στην διάρθρωση των χώρων του. Συνήθως είναι διώροφα, λιθόχτιστα και επιχρισμένα και στις δύο στάθμες με ολολάξευτη την βάση τους (υπερύψωση ισογείου) όπως συχνά και τα αγκωνάρια ή τα περιθώρια των παραθύρων. Αποτέλεσαν μοντέλα για τις λαϊκότερες κατασκευές του Κάστρου και της αγοράς<sup>190</sup>. Τα υλικά που χρησιμοποιούν οι φημισμένοι Ηπειρώτες μαστόροι στο γιαννιώτικο σπίτι είναι πρώτες ύλες που προμηθεύονται από την γύρω περιοχή: πέτρα, ξύλο, πηλός, ασβέστης κτλ. Επίσης χρησιμοποιούν υλικά εισαγωγής όπως σιδηρικά, χρώματα, τζάμια.

Η φέρουσα κατασκευή μέχρι και το ισόγειο είναι από τοιχοποιία πάχους 60-70 εκ. Για την κατασκευή της χρησιμοποιήθηκε ο ασβεστόλιθος της γύρω περιοχής, που συχνά είναι στρωσιγενής. Έτσι οι συνήθως επιμήκεις πέτρες λαξεύονταν ώστε οι αρμοί να είναι μικροί. Σαν συνδετικό υλικό χρησιμοποιήθηκε κυρίως η λάσπη, ενώ σε πιο προσεγμένες κατασκευές ασβεστοκονίαμα. Όμως, η στερεότητα της κατασκευής θα πρέπει να αποδοθεί στην μαεστρία και την τελειότητα του τρόπου

<sup>189</sup> Βλ. Φωτο 38-41

<sup>190</sup> Πολλά ισόγεια θυμίζουν προγενέστερα σπίτια ενώ οι όροφοι τους παρουσιάζουν νεοκλασικές επιδράσεις.



που έχτιζαν με απόλυτη αίσθηση της στατικής αλλά και αισθητικής συνάφειας του τοπίου και της κατασκευής<sup>191</sup>.

Η όψη της δομής παραμένει ανεπίχριστη, οι απαραίτητες ξυλοδεσιές (δρύινες συνήθως) παραμένουν μέσα στο σώμα της χωρίς να φαίνονται. Στις εξωτερικές γωνίες, όπου η στενότητα του χώρου το απαιτεί, δημιουργούνται αποτιμήσεις, που καταλήγουν σε προσεγμένη διακόσμηση με σταλακτίτες<sup>192</sup>.

Στον όροφο οι τοίχοι διαμορφώνουν τις μεσοτοιχίες, και κλείνουν περιμετρικά τα χειμωνιάτικα δωμάτια, γίνονται και αυτοί λίθινοι, αλλά επιχρίζονται τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά. Οι υπόλοιποι φέροντες τοίχοι του ορόφου (π.χ. τα καλοκαιρινά δωμάτια) είναι μεικτές κατασκευές. Έχουν ξύλινο φέροντα οργανισμό και για την πλήρωση τους χρησιμοποιούνται άλλοτε πλίθρες ή λάσπη με πέτρες και οι παρειές τους επιχρίζονται, άλλοτε ο ξύλινος σκελετός καλύπτεται με πέτσωμα από λεπτά οριζόντια σανιδάκια, καρφωμένα ανά αποστάσεις, που επιχρίζονται με ασβεστοκονίαμα ενισχυμένο με γιδότριχες, και είναι ο λεγόμενος στην περιοχή τσιατμάς.

Οι τοίχοι αυτοί χρησιμοποιούνται και ως διαχωριστικοί στο ισόγειο (έχουν πάχος λιγότερο από 15 εκ.). Οι επιχρισμένοι τοίχοι βάφονται τελικά με ασβέστη (στα απαλά χρώματα που μπορεί να πάρει το υλικό από την φύση του).

Τα ζευκτά της στέγης κατασκευάζονται από ξυλεία του Ζαγοριού ή του Μετσόβου. Σε αυτά πατάει ξύλινο πέτσωμα που δέχεται τα κεραμίδια που είναι φτιαγμένα από πηλό της περιοχής.<sup>193</sup> Η στέγη έχει κλίση γύρω στο 50%.

Το γείσο, όταν διαμορφώνεται με εμφανή την ξύλινη κατασκευή του, η μετσιατμά (στα παλιότερα σπίτια), έχει πλάτος από 70εκ. ως 140εκ. Στα μεταγενέστερα σπίτια ή και σε άλλες κατασκευές (όπως καταστήματα) διαμορφώνεται είτε με δύο-τρεις αλληπάλληλες γρηπίδες σε μικρότερη εξοχή από την παρειά του τοίχου, είτε με κυμάτιο λαξεμένο στην πέτρα ή ακόμη με τραβηχτό σοβά<sup>194</sup>. Στα καλοκαιρινά

<sup>191</sup> Οι Ηπειρώτες Μάστοροι έγιναν γνωστοί στην βαλκανική χερσόνησο κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και παγκόσμια με την μετανάστευσή τους στην Αμερική και την Αυστραλία όπου στην πλειοψηφία τους εργάστηκαν πάλι στον κατασκευαστικό τομέα.

<sup>192</sup> Βλ. Φωτο. 42.

<sup>193</sup> Η χρήση κεραμιδιών πιστοποιείται από μαρτυρίες περιηγητών-όπως του Τσελέμπε που αναφέρθηκε σε προηγούμενο μέρος της εργασίας- από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Παρόλο αυτά συναντιούνται πολλές κατασκευές επικαλυμμένες με σχιστόπλακες, της περιοχής του Μετσόβου.

<sup>194</sup> Βλ. Φωτο. 43.



δωμάτια του ορόφου, για εξοικονόμηση χώρου για καλύτερη οπτική επαφή με τον δρόμο ή γενικότερα με τον εξωτερικό χώρο, δημιουργούνται τμήματα σε πρόβολο κλειστό και με παράθυρα συνήθως σε όλες τις πλευρές<sup>195</sup>. Το τμήμα αυτό της κατασκευής στηρίζεται σε λοξά δοκάρια που άλλοτε παραμένουν εμφανή και άλλοτε καλύπτονται από τσιατμά. Πολύ σπάνια, και αυτό είναι ένα στοιχείο που μαρτυρεί προγενέστερη εποχή κατασκευής, είναι η περίπτωση του μικρότερου πλάτους εξοχής που στηρίζεται σε πέτρινα φουρούσια.

Για τις καπνοδόχους(μπουχαριά<sup>196</sup>), συνήθως ορθογωνικής διατομής, χρησιμοποιείται ο υποκίτρινος πωρόλιθος της περιοχής. Η κύρια είσοδος<sup>197</sup>, άλλοτε σαν αυλόπορτα ( στα αρχοντικά και στα υπόλοιπα σπίτια που βρίσκονταν στα αραιοδομημένα τμήματα της πόλης), άλλοτε σαν πόρτα στο σώμα του κτιρίου (στις πυκνοδομημένες περιοχές), τονίζεται ως ιδιαίτερο στοιχείο. Οι παλιότερες καρφωτές με μεγάλα «γυφτόκαρφα», οι μεταγενέστερες ταμπλαδωτές, δίφυλλες, φέρουν σε κάθε φύλλο τους το χαρακτηριστικό ρόπτρο. Το υπέρυθρο άλλοτε διαμορφώνεται οριζόντιο από ξύλο και άλλοτε τοξωτό. Οι αυλόθυρες ολοκληρώνονται σαν στοιχείο από μικρές στέγες που παράλληλα τις προφυλάσσουν.

Τα εξωτερικά παράθυρα συνήθως διαμορφώνονται ανάλογα με την εξωτερική πόρτα. Συχνότερα συναντώνται με οριζόντιο υπέρυθρο, που πολλές φορές συμπληρώνεται από εμφανές ανακουφιστικό τόξο. Το ξύλινο υπέρυθρο σε παράθυρα ορόφου τονίζεται με την κατασκευή γείσου από αλληπάλληλα κυμάτια. Πιο σπάνια είναι τοξωτά υπέρυθρα (σε όροφο) σε τμήμα ημικυκλίου ή ολόκληρο ημικύκλιο.

Τα εξωτερικά παράθυρα κυρίως του ισόγειου (αλλά και του ορόφου που αντιστοιχούν σε λιθόχπιστους τοίχους) είναι δίφυλλα ανοιγμένα και προφυλαγμένα με σιδεριές που πολλές φορές εξέχουν<sup>198</sup>. Τα συμπαγή ξύλινα σκούρα (κανάτια ή τεμπέγκια) τοποθετούνται μέσα από το τζαμιλίκι και στηρίζονται στην εσωτερική πλευρά της κάσας του παραθύρου. Τα παράθυρα του ορόφου στα καλοκαιρινά καθώς και τα εσωτερικά είναι συρόμενα, επάλληλα κατά τον κατακόρυφο άξονα, με κινητό μόνο το κάτω φύλλο. Συχνά οι σιδεριές που τα προφυλάγουν εξέχουν προς τον δρόμο.

<sup>195</sup> Το γνωστό σε άλλες περιοχές της Ελλάδας *σαχνισί*.

<sup>196</sup> Βλ. Φωτο. 44.

<sup>197</sup> Βλ. Φωτο. 45-47.

<sup>198</sup> Βλ. Φωτο. 48.



Η αυλή στο γιαννιώτικο σπίτι παίζει βασικό ρόλο στην καθημερινή ζωή του<sup>199</sup>. Την πλακοστρώνουν πάντα και την φροντίζουν ιδιαίτερα. Στα αρχοντικά προηγείται, προσφέροντας την δυνατότητα μιας πρώτης ευνοϊκής άποψης του σπιτιού ενώ στα λαϊκότερα σπίτια βρίσκεται στο πίσω μέρος. Συμπληρώνεται με διάφορες κατασκευές (πεζούλια, παρτέρια, πηγάδια σκεπαστά στα αρχοντικά) ενώ απαραίτητα ένα τμήμα της (ακόμη και όταν δεν υπάρχει πολύς χώρος) διαμορφώνεται σε κήπο. Έτσι η αυστηρά οργανωμένη και κλειστή ζωή του Γιαννιώτη βρίσκει διέξοδο, κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, στον προφυλαγμένο από ψηλούς μαντρότοιχους (ύψος ως 4,5μ.) χώρο της αυλής. Ο πλακοστρωμένος χώρος της και οι λειτουργίες της επεκτείνονται κάτω από το στεγασμένο *χαγιάτι*<sup>200</sup>, άλλοτε με μορφή διαδρόμου και άλλοτε στα σκέλη του «Π» κάτω από τα καλοκαιρινά δωμάτια, και άλλοτε πίσω από την σκάλα και κάτω από την *κρεββάτα*, για να καλύψει κάποιες ανάγκες κατά την διάρκεια του χειμώνα.

Η *κρεββάτα* στον όροφο του σπιτιού, μαζί με την προσπέλαση σε αυτή, στοιχειοθετούν ένα άλλο βασικό στοιχείο της μορφολόγησης του σπιτιού, αλλά και ουσιαστικότερα του τρόπου ζωής και λειτουργίας τους. Επιβλητικό είναι το συμμετρικό ανέβασμα στον όροφο πάνω από τα χαρακτηριστικά τόξα της σκάλας στα αρχοντικά. Στα υπόλοιπα σπίτια η λίθινη σκάλα (και εδώ έντονο μορφολογικό στοιχείο) σταματάει στο μετζοπάτωμα από όπου κάνεις με ξύλινη πια σκάλα καταλήγει στην *κρεββάτα* που αρχικά ήταν ημιυπαίθριος σκεπαστός χώρος. Μεταγενέστερα τα κενά μεταξύ των κιονίσκων<sup>201</sup> κλείστηκαν με υαλοστάσια. Η *κρεββάτα* συγκέντρωνε ένα σημαντικό μέρος των δραστηριοτήτων, κυρίως το καλοκαίρι. Τα δωμάτια του ορόφου επικοινωνούν με την *κρεββάτα* τόσο με πόρτες όσο και με παράθυρα. Τα χειμωνιάτικα βρίσκονται στα πιο απρόσβλητα σημεία του σπιτιού, προφυλαγμένα από παρακείμενα δωμάτια και λίγα παράθυρα. Στα καλοκαιρινά όμως δωμάτια επιδιώκεται η επαφή με το περιβάλλον, χρησιμοποιώντας περισσότερα παράθυρα και με τοίχους που γίνονται από ελαφρύτερη κατασκευή, μια και δεν υπάρχει ανάγκη προστασίας από το κρύο. Τα δωμάτια αυτά τοποθετούνται στα πιο περίοπτα σημεία του σπιτιού.

<sup>199</sup> Βλ. Φωτο 49.

<sup>200</sup> Από το *χαγιάτι* είχε προσπέλαση και το λουτρό. Σαν χώρος έχει εισαχθεί από τα τουρκόσπιτα στα ελληνικά σπίτια

<sup>201</sup> Οι κιονίσκοι στην *κρεββάτα* ήταν συνήθως ξύλινοι αλλά και λίθινοι σε πιο προσεγγμένες κατασκευές, φέρουν τη στέγη σε αυτό το σημείο και γεφυρώνονται με χαρακτηριστικά τόξα.





Σε αντίθεση με την λιτή όψη προς τον δρόμο, εσωτερικά τα σπίτια είχαν, κατά την εποχή της ακμής της πόλης, πλούσιο διάκοσμο. Οροφές ξυλόγλυπτες και ζωγραφιστές, ντουλάπια και ντουλάπες(μεσάντρες)<sup>202</sup>, θυρίδες με ξυλόγλυπτα, υπέρυθρα κ.τ.λ., τζάκια με γύψινα ανάγλυφα, δάπεδα στρωμένα με πολυτελή ντόπια και ανατολίτικα χαλιά και κιλίμια. Σημαντικά στοιχεία για την συμπλήρωση της εσωτερικής διακόσμησης του γιαννιώτικου σπιτιού ήταν και τα περίφημα χειροτεχνικά υφάσματα με τα οποία καλύπτονταν οι τοίχοι και τα πολλά ντιβάνια, έργα της ντόπιας κεντρικής τέχνης, που οι Γιαννιώτισσες θεωρούνταν καλλιτέχνιδες.

Στα δωμάτια που διαθέτουν τζάκι ( στα αρχοντικά όλα τα δωμάτια, στα νοικοκυρόσπιτα αρκετά δωμάτια, ενώ στα λαϊκά το τζάκι πολλές φορές λείπει) οι δύο οι τρεις πλευρές του δωματίου καταλαμβάνονται από φαρδιά καθιστικά, τα ντιβάνια. Το τζάκι, με μικρές θυρίδες δεξιά και αριστερά, συναντιέται σε πολλούς τύπους: από *κουρασάνι* με γλυπτό διάκοσμο και φούσκα ημικυκλική που καταλήγει κωνική, ή πιο απλό, ορθογωνικής κάτοψης με πρόχειρο πέτρινο σκελετό, επενδυμένο με γύψο ενισχυμένο με γιδότριχες και πρόσθετες γύψινες διακοσμήσεις.

Στα αρχοντικά οι τοίχοι φέρουν ξύλινη επένδυση ( σε ύψος ως και 2μ. από το δάπεδο) που διακόπτεται άλλοτε από διάφορα μικρά ντουλάπια και άλλοτε από παράθυρα. Πάνω από τα ντουλάπια και την ξύλινη επένδυση βρίσκεται το ράφι, σανίδα που εξέχει από τον τοίχο γύρω στα 12-20 εκ. και χρησίμευε για να ακουμπούν διάφορα αντικείμενα. Το ξύλινο δάπεδο δεν ήταν επιμελημένο, γιατί στρώνοντας με διάφορα χαλιά. Τα έπιπλα έλειπαν με μόνη εξαίρεση κάποιες κασέλες. Σαν τραπέζι χρησίμευε δίσκος αρκετά μεγάλος και στηριγμένος σε τρίποδα η απλούστερα, χαμηλό ξύλινο τραπέζι, ο σοφράς, ενώ η οικογένεια κάθεται κάτω και γύρω από αυτόν σύμφωνα με τα ανατολικά πρότυπα.

Τα σκεπάσματα στρώνονται στο δάπεδο ή στα ντιβάνια και την ημέρα φυλάγονται στις μεσάντρες. Αυτές οι ντουλάπες καταλαμβάνουν όλο το πλάτος του δωματίου και απομονώνουν μεταξύ τους τα διπλανά δωμάτια. Έχουν συνήθως ύψος γύρω στα 2μ., οι άκρες τους στολίζονται από μικρές θυρίδες με ξυλόγλυπτα υπέρυθρα και σαν στοιχείο έδιναν την δυνατότητα για την έκφραση των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων των μαστόρων. Ο χώρος πάνω από αυτές, που προσεγγίζεται από σκάλα μέσα από αυτές, είναι το δίπατο που χρησίμευε σαν ένα είδος υπερώου, απ' όπου οι γυναίκες παρακολουθούσαν τις διασκεδάσεις των

<sup>202</sup> Βλ. Φωτο. 50.



ανδρών, κρυμμένες πίσω από τα καφασωτά παράθυρα που βρίσκονταν συνήθως πάνω από πόρτες. Σε πολλά αρχοντόσπιτα ή νοικοκυρόσπιτα, υπήρχε χώρος ειδικά διαμορφωμένος για τους μουσικούς που έπαιρναν μέρος σε διάφορα γλέντια.

Μετά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στον εσωτερικό διάκοσμο του σπιτιού άρχισαν να προστίθενται τα δυτικά έπιπλα. Η επίδραση της δυτικής τέχνης, οφείλεται στην γειτνίαση με τα Ιόνια νησιά, στην ξυλογλυπτική είναι εντονότερη, παρά στην κατεργασία της πέτρας και την ζωγραφική. Η ξύλινη οροφή διακοσμείται με φατνώματα (στην απλούστερη περίπτωση) και στο κέντρο με ρόδακες. Οι ρόδακες έχουν άλλοτε την μορφή *κουμπέ* (βαθύ κοίλωμα οκταγωνικό, εξαγωνικό ή τετραγωνικό με μικρές αποτμήσεις στις γωνίες), στολισμένο με διάφορα γεωμετρικά σχήματα και πλαισιωμένο περιμετρικά από άλλες επιπλέον διακοσμήσεις. Άλλοτε πάλι τὸ κεντρικό τμήμα του ταβανιού καταλαμβάνει αστέρι ή απλούστερες μορφές ροδάκων με φόντο σταυρωτή διαγράμμιση που δημιουργείται από λεπτά γλυπτικά μοτίβα ή από πηγάκια<sup>203</sup>.

Περιμετρικά ταβάνια πλαισιώνονται από αλλεπάλληλες ταινίες κυματοειδούς μορφής, ενώ οι γωνίες τους αποτελούν ένα επιπλέον σημείο για την ανάπτυξη της ευαισθησίας του ξυλογλύπτη. Τα ταβάνια συχνά εξομαλύνονται με γύψο και ζωγραφίζονται με υδροχρώματα και βερνικώνονται. Οι πιο εύποροι, παλιότερα, τα επιχρυσώναν. Τα μεταγενέστερα ταβάνια κατασκευάζονταν από τσιατμά διακοσμημένο με επαναλαμβανόμενα μοτίβα, αλλά και με αυτοτελείς ζωγραφικές συνθέσεις όπως συνέβαινε στο σπίτι του Δεσπότη και του Ιωαννίδη.

<sup>203</sup> Βλ. Φωτο. 51-53.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

• Σκοπός της μελέτης αυτής ήταν η προσπάθεια κατανόησης και η ανάλυση της συμβολικής δημιουργίας χώρου μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση τοπίων που ήδη υπάρχουν μέσα στην πόλη. Για το κράτος και για τους φορείς η επικρατούσα πολιτική θεωρείται ότι είναι αυτή του «ενιαίου χώρου» και της πολιτιστικής ομοιογενοποίησης. Είναι ενδιαφέρουσα η απάλειψη αρχιτεκτονημάτων ή αρχιτεκτονικών σημείων που συμβολίζουν θρησκευτικούς και πολιτικούς θεσμούς της προηγούμενης κατάστασης, τα οποία χρησιμοποιούνται για να τονίζονται τα κοινά στοιχεία των διαφόρων ομάδων<sup>204</sup>. Εξακριβώθηκε η αλληλεπίδραση ανάμεσα στις ανθρώπινες παρεμβάσεις στο δομημένο περιβάλλον και στο συμβολικό στοιχείο που εμπριέχουν, καθώς και το σύνολο των εναλλαγών που παρουσιάζει ο δομημένος χώρος στο ιστορικό γίνεσθαι συγχρονικά και διαχρονικά. Στο επίπεδο των αναπαραστάσεων η συλλογική μνήμη, η καταγραφή της μαρτυρίας και ρεαλιστική αποτύπωσή της αποτελούν τα βασικά εργαλεία συγκρότησης της κατακερματισμένης ταυτότητας και της συγκρότησης της ιδιαιτερότητας των τοπικών κοινωνικών σχηματισμών. Πολλές φορές αυτή η μνήμη αρνείται να αναγνωρίσει στοιχεία που ανήκουν σε προηγούμενες καταστάσεις και αλλάζει την σχέση των υποκειμένων με τον χώρο.

• Η άρθρωση της ιστορικής κοινωνίας ή του ιστορικού σχηματισμού με το οικολογικό περιβάλλον γίνεται με τις χρήσεις του χώρου. Το σύνολο αυτών των χρήσεων ή λειτουργιών του χώρου εξετάστηκε μέσα από το κινηματογραφικό πρίσμα. Τα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά του ιστορικού χώρου προσδιορίζονται κυρίως από τα τρία επίπεδα του κοινωνικού σχηματισμού (κοινωνικές πρακτικές, αντικείμενα και ιδεολογίες) που είναι δομικής και συστημικής φύσης και μπορεί να τμηθούν σε κατηγορίες και υποκατηγορίες ομοειδών στοιχείων,

<sup>204</sup> Είναι αντικείμενο περαιτέρω έρευνας τα έγγραφα της Τοπικής Εφορείας Βυζαντινών και Νεωτέρων Μνημείων, όπου καταδεικνύονται οι διαδοχικές φάσεις χαρακτηρισμού και αποχαρακτηρισμού χώρων, όπως το αρχοντικό του Δεσπότη ή το τζαμί στην Καλούτσισιανη ως ιστορικού και διατηρητέου μνημείου, ανάλογα με το ποιος αναλαμβάνει την εξουσία στον Δήμο, την Νομαρχία και την Περιφέρεια. Την εποχή που άνοιξαν τα σύνορα με την Αλβανία, ανάμεσα σε άλλα κριτήρια χαρακτηρισμού, η σπουδαιότητα των μνημείων κρίνεται σε σχέση με την ελληνικότητα των δημιουργιών τους.



ως τα μοναδιαία στοιχεία που μπορεί να διακρίνουν οι επιστήμες του χώρου και οι τέχνες.

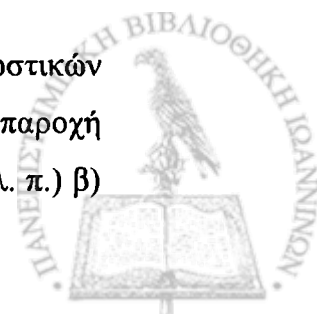
Η νομοτέλεια οργάνωσης του κοινωνικού σχηματισμού, αλλά και των επιπέδων που αυτός παράγει κινούνται μέσα στο πλαίσιο που καθορίζει ο τρόπος παραγωγής του. Στα ίδια πλαίσια κινείται και ο ιστορικός χώρος και τα μοναδιαία στοιχεία του.

Η κοινωνική κυριαρχία στο πολιτικό ή οικονομικό επίπεδο, μεταφράζεται κατά κανόνα και σε χωρική κυριαρχία. Έτσι και στο πλαίσιο των χώρων που μελετήθηκαν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, κατά την πρώτη φάση (1<sup>ο</sup> μισό 19<sup>ου</sup> αι.) κυριαρχεί πολιτικά η οθωμανική κοινωνική υποδομή γι' αυτό στο χωρικό επίπεδο η πόλη έχει έντονες ανατολικές επιρροές. Στην δεύτερη φάση (2<sup>ο</sup> μισό 19<sup>ου</sup> αι.) κυριαρχεί στο οικονομικό πεδίο η ελληνική κοινωνική υποδομή γι' αυτό εμφανίζονται δυτικές επιρροές. Διαπιστώνεται ότι στα Γιάννενα κατά το 2<sup>ο</sup> μισό του 19<sup>ου</sup> αι. ο αστικός χώρος εμφανίζεται με μια «ελληνικότητα», αρκετό διάστημα πριν από την απελευθέρωση της πόλης στα 1913.

- Η κινηματογραφική αναπαραγωγή ιστορικών γεγονότων αντανακλά διαχρονικά τους τύπους της πόλης-τον οθωμανικό, τον ελληνικό και τον σύγχρονο-στο ειδικό πλαίσιο που αφορά το μοναδιαίο κοινωνικό στοιχείο, την οικογένεια, στο πλαίσιο της οποίας διαβιεί κάθε μέλος της κοινωνίας ανεξαρτήτως εποχής. Η ατομική πράξη μέσα από τους ρόλους εκφράζει την δράση. Έχει ανεπανάληπτη μοναδικότητα, δείχνει τα όρια της ανθρώπινης ελευθερίας και συνθέτει τις διαδικασίες αλλαγής της τοπικής κοινωνίας.

Ειδικό και γενικό πλαίσιο όταν βρίσκονται σε αρμονική σχέση, παράγουν χώρους που αλληλοσυμπληρώνονται και δένουν αρμονικά. Γι' αυτό στις ταινίες όπως και στην ιστορική πραγματικότητα της πόλης, στον πυρήνα της πλοκής, βρίσκεται η λειτουργία του νοικοκυρόσπιτου ως μέρους της πόλης, που αποτελεί συγχρόνως τόπο κατοικίας/ εργασίας και συνδέεται αρμονικά με το αστικό περιβάλλον. Αυτό αποδεικνύεται και από την επιμέρους μελέτη των βασικών λειτουργικών κατηγοριών ή χρήσεων του πολεολογικού και του κτιριολογικού χώρου στις κινηματογραφικές ταινίες. Δίνεται επομένως από την παραδοσιακή πολεοδομία και κτιριολογία ένα ξεχωριστό παράδειγμα συμπληρωματικών και ολοκληρωμένων μορφών με έντονο διδακτικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα.

- Μια τέτοια εκπαιδευτική διαδικασία βοηθά α) στην καλλιέργεια γνωστικών προϋποθέσεων για επαφή του θεατή με τον κινηματογράφο και συγκεκριμένα παροχή στοιχείων περιγραφής της πόλης (κέντρο, δευτερεύοντα κέντρα, κατοικίες κ. λ. π.) β)

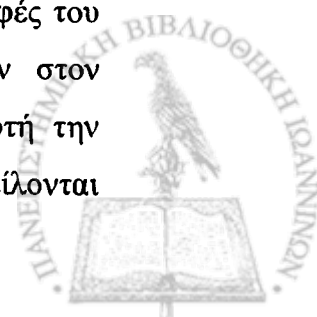


στο να γίνει σημειολογική μελέτη βασισμένη στις πολυάριθμες δυαδικές αντιθέσεις (ψηλό/χαμηλό, στενό/ευρύ, ανοιχτό/περιφραγμένο, δημόσιο/ιδιωτικό κ.α.) και επισήμανση γλωσσών και αλφαβήτων ή με παρατήρηση πινακίδων, επιγραφών, τοιχογραφημάτων και οδωνυμίων γ) στην ανθρωπολογική-φυσική και κοινωνική-παρατήρηση της πόλης καθώς και στην αναγνώριση της μορφής της δ) στην εύρεση στοιχείων σχετικά με το παρελθόν αλλά και το πιθανολογούμενο μέλλον της πόλης ε) στην επισήμανση του πολύπλευρου και άνισου χαρακτήρα των πόλεων, ως προς αυτές τις ίδιες και ως προς άλλες και τέλος στ) την αισθητική προσέγγιση του κινηματογράφου μέσα από την κινηματογράφιση της πόλης.

- Η χρησιμοποίηση ως ιστορικών τεκμηρίων, κοινών ταινιών, μη ειδικά τεκμηριωτικών, γίνεται για να δοθεί μια καινοτόμα οπτική. Είναι σαν την μελέτη της δομής ενός οργάνου του ανθρώπινου σώματος, π.χ. της καρδιάς, μέσα από τις περιπέτειες(!) ενός αιμοσφαιρίου. Αναμφίβολα η γνώση που αποκτιέται μέσα από μια τέτοια επιστημονική διαδικασία είναι πολύ ιδιαίτερη. Εξάλλου μ' αυτό τον τρόπο, στην συγκεκριμένη έρευνα, η έννοια της πόλης μετουσιώνεται σε «πόλη των ανθρώπων» που, πέρα από κτιριολογική και πολεοδομική προσέγγιση, αποτελεί ένα ζητούμενο για την «πολεογραφία» ως «ανθρωπογεωγραφία». Η διεπιστημονικότητα βοηθά στην σύλληψη απτών αντικειμένων έρευνας και μεθόδων με πιο άυλο και ιδεατό τρόπο.

- Ο ιστορικός χώρος που παράγεται κατά την διαδικασία που προαναφέρθηκε και την παρέμβαση του κινηματογράφου, έχει γενικά και ειδικά χαρακτηριστικά που οφείλονται στο κοινωνικό τμήμα του σχηματισμού που τον παράγει. Έτσι, για παράδειγμα η λειτουργία της θρησκείας που έχει διαφορετική σύλληψη σε διαφορετικές εποχές, αλλά και λειτουργία σε τρεις βασικές κοινωνικές υποδομές, στην περίπτωση της πόλης των Ιωαννίνων (ελληνική, οθωμανική, εβραϊκή), εμφανίζεται με διαφορετικής μορφής κέλυφος (εκκλησία, τζαμί, συναγωγή) αλλά και διαφορετική χωροθέτηση στον αστικό της πόλης και στον κινηματογράφο. Στη διαφορετική σύλληψη απόδοση και χρήση λοιπόν συνίσταται η ταυτότητα της κοινωνικής ομάδας με το χώρο που αυτή παράγει και χρησιμοποιεί. Αυτή η ταυτότητα δυστυχώς σήμερα έχει εξαφανιστεί στον αστικό χώρο της Ελλάδας.

- Η σύγχρονη κοινωνία, αφού κατάστρεψε άκριτα πολλές από τις μορφές του ιστορικού χώρου που προηγούμενες κοινωνίες με μόχθο δημιούργησαν στον «ελληνικό χώρο», προσπαθεί να διασώσει ό, τι πενιχρό απέμεινε απ' αυτή την πολιτιστική κληρονομιά. Τα γενικά χαρακτηριστικά του ιστορικού χώρου οφείλονται

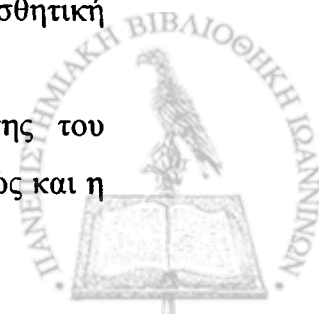


στην σύγχρονη επιστημονική ανάλυσή του. Έτσι ο χώρος είναι ενιαίος. Παράγεται από την κοινωνία και τέμνεται σε τρεις βασικές χωρικές ή γεωγραφικές κλίμακες: την ιστορική χωρολογική, την ιστορική πολεολογική και την ιστορική κτιριολογική. Αυτή η μελέτη κινήθηκε και στα τρία χωρικά επίπεδα και επιχείρησε να δείξει ότι η δεσμεύσεις από την μεγάλη χωρική κλίμακα, που είναι κυρίως οικονομικής αλλά και κοινωνικής φύσης, προβάλλονται στον αστικό χώρο και από εκεί στον κτιριολογικό χώρο της κατοικίας.

- Από την κινηματογραφική μελέτη προκύπτει ότι ο αστικός, κινηματογραφημένος, ιστορικός χώρος είναι δομικής φύσης, τόσο στα μοναδιαία στοιχεία του, όσο και στην ιστορική και κινηματογραφική καταγραφή. Εμφανίζει διαστάσεις κοινωνικοοικονομικές (ιδεολογικές/υλικές) έτσι ώστε τελικά να προκύπτει ένας πολύμορφος σύνθετος χώρος οικονομικής, πολιτικής, θρησκευτικής και πολιτισμικής λειτουργίας. Αποδεικνύεται ότι η μορφή και το περιεχόμενο κάθε πολεολογικής ή κτιριολογικής λειτουργίας και του χώρου που περικλείουν οι λειτουργίες αυτές καθορίζονται από την κοινωνία που τους παράγει και τους φορτίζει με καθορισμένο νόημα. Έτσι, από την μελέτη του λειτουργικού- χωρικού μοντέλου οργάνωσης τόσο της πόλης όσο και της κατοικίας προέκυψαν χρήσιμες παρατηρήσεις σχετικά με την σχέση των δύο αυτών επιπέδων του χώρου. Επίσης από τον τονισμό ιδιαίτερων κατασκευαστικών (πόρτες, παράθυρα, πηγάδια) και τεχνοοικονομικών (φωτισμός, αποστάσεις, είδος, υλικά) χαρακτηριστικών, συγκεκριμένων κατοικιών και τόπων στις ταινίες, αναδύθηκε η κτιριολογική ταυτότητα της περιοχής.

- Ο χώρος κτιριολογικής ή πολεολογικής κλίμακας ακολουθεί συγκεκριμένη διαδικασία από την παραγωγή του από την κοινωνία ως την χωροθέτησή του στον αστικό ιστό της υπό εξέταση περιοχής. Αρχικά συλλαμβάνεται σε ένα πολιτισμικό επίπεδο της κοινωνίας, μορφοποιείται σε ένα λειτουργικό επίπεδο ως κοινωνιο-λειτουργικός χώρος και τέλος προβάλλεται στο λειτουργικό-χωρικό επίπεδο όπου υλοποιείται και αποκτά την πραγματική και ιστορική αξία. Επομένως, τόσο τα δομικά λειτουργικο- χωρικά χαρακτηριστικά (π.χ. σχέσεις λειτουργιών) του ιστορικού χώρου όσο και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά (π.χ. μορφή, αισθητική κ.τ.λ.) συλλαμβάνονται από την κοινωνία και την κάμερα με τον ίδιο τρόπο και αποκτούν μια νομοτέλεια και μια «α-χωρική» οργάνωση που δεν αντιφάσκει με την αισθητική αρμονία του θεατή.

Προκύπτει λοιπόν ότι η λειτουργικο-χωρική νομοτέλεια οργάνωσης του ιστορικού χώρου, αλλά και η «εν δυνάμει» κατασκευαστική του μορφή, καθώς και η



σημειωτική του σύλληψη προέρχονται από εξω-χωρικές νομοτέλειες, αντιλήψεις ή συμβολισμούς της κοινωνίας. Επομένως, στο πολιτισμικό πεδίο της κοινωνίας- με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει στην κινηματογραφική παραγωγή- διαμορφώνονται οι «δομές-πρότυπα», που καθώς προβάλλονται ως «δεδομένοι περιορισμοί» δέχονται της επιρροή του γεωγραφικού χώρου υπό μορφή «δεσμεύσεων» για να προκύψουν τελικά οι αποδεκτές «χωρικές μορφές». Έτσι στην περίπτωση που εξετάστηκε η αναγωγή της αλλαγής της κοινωνικοοικονομικής βάσης της πόλης των Ιωαννίνων από βιλαέτι, σε επαρχιακή πόλη και σε σύγχρονη μεγαλούπολη καταγράφεται παραστατικότητα σε ελληνικές ταινίες μέσα από την καταγραφή των πολεολογικών, κτιριολογικών και ανθρωπολογικών μεταβολών. Τελειώνοντας, τα παραφρασμένα λόγια του Ρ. Μπαρτ δίνουν το στίγμα της έρευνας. Σύμφωνα με τον Μπαρτ<sup>205</sup> η αναφορά στην συμβολική ερμηνεία του χώρου εμπεριέχει κινδύνους στον βαθμό που η αρχιτεκτονική, ως συγκεκριμένη δράση του ανθρώπου στο χώρο, έχει μια διπλή ιδιότητα. Στο βαθμό που αποτελεί τέχνη είναι, ή μπορεί να είναι συμβολική, στο βαθμό που εντάσσεται στην κοινωνική δομή γίνεται ιδεολογικό εργαλείο.

---

<sup>205</sup> Barthes R., “Sémiologie et urbanisme”, Architecture d’aujourd’hui, αρ. 154, σελ.11-13.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ:

- Αγγελόπουλος Θ., *10 ¾*, τομ.2, Εκδ. Αιγόκερος, 2000.
- Αγγελόπουλος Γ., «Πολιτικές πρακτικές και πολυπολισμικότητα», Πολίτης 107/ Ιανουάριος 2003.
- Αλεξιάκης Β., *Παρίσι –Αθήνα*, Εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1993.
- Αλεξιάδης Μ., *Η ελληνική και διεθνής επιστημονική ονοματοθεσία της λαογραφίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988.
- Αναγνώστακη Λ., *Η διανυκτέρευση, η πόλη, η παρέλαση*, Εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1999.
- Ανδρέου Γ., «8 άνθρωποι χωρίς μέλλον» Το Βήμα, 16/01/2000.
- Αποστολίδου Β., «Ο ρόλος της πεζογραφίας στην μυθοποίηση της πόλης», Εταιρία Μελέτης Νέου ελληνισμού, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, Η πόλη στους νεότερους χρόνους, Αθήνα 2000.
- Anderson C., *Προς μια νέα κοινωνιολογία*, μτφρ. Κακοσαίου Ε., Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1986.
- Αρβανιτάκης Δ., «Μνήμη και δομημένος χώρος», Το Βήμα/ Αφιέρωμα/24.8.2003.
- Αγοπ R., *Η εξέλιξη της κοινωνιολογικής σκέψης*, μτφρ. Λυκούδης Μ., Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1993.
- Αθανασόπουλος Κ., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις*, Τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα, 2000.
- Αργύρης Θ., *Οικονομική του χώρου*, τομ. 2, εκδ. Κυριακίδης, Αθήνα 1993.
- Ασδραχάς Σ.Ι., «Οι μαρτυρίες του χώρου», Η Καθημερινή, 5/10/1993.
- Αστρεϊνίδου-Κωστάκη Π., «Οικονομική λειτουργία των Μπεζεστενιών στην αγορά της οθωμανικής περιόδου» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ, τομ.3, Θεσσαλονίκη 1996.
- Βάρσος Γ., *Ιστορία της Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, Τόμος Α., Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 1999.
- Βερτόδουλος Α., *Τα Γιάννινα στο χώρο και στον χρόνο*, Ιωάννινα 2005.
- Βρανούσης Λ., *Χρονικά της μεσαιωνικής και τουρκοκρατούμενης Ηπείρου*, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 1962.
- Βρυώνη Σ., *Η Παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού στη Μικρά Ασία και η Διαδικασία Εξισλαμισμού*, μτφρ: Γαλαταριώτου Κ., Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2000.





- Γλυκατζή- Αρβελέρ Ε., *Η πολιτική ιδεολογία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 1992.
- Γκότσης Γ.- Συριάτου Α., *Δύο θεσμοί διαμορφωτές του Ευρωπαϊκού πολιτισμού*, Ε.Α.Π., Πάτρα 2001.
- Δημητριάδης Β., *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελέμπη*, εκδ, Μακεδονική Βιβλιοθήκη, Θεσσαλονίκη 1973.
- Δερμεντζόπουλος Χ.- Σπυριδάκης Μ., *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, (συλλογικός τόμος: ΕΤΕΡΟΤΗΤΕΣ), εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Δημητριάδης Ε., *Το βιλαέτι των Ιωαννίνων κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Γιάννενα- Από την πόλη –παζάρι στην πόλη κάστρο-πρακτορείο*, εκδ, Αφοι Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1993.
- Εμμανουήλ Μ. Πετρίδου Β.- Τουρνικιώτης Π., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*. Τόμος Β, Ε.Α.Π., Πάτρα, 2001.
- Ζέρβας Μάρκος. *Φίνος Φιλμ. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, εκδ. Άγκυρα. Αθήνα 2003.
- Zimmer C., *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 1976.
- Δημητρά Α., *Η γοητευτική πορεία του σχεδιασμού των τίτλων στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Primarogli, Λευκάδα 2007.
- Δρίτσας Μ., *Βιομηχανία και Τράπεζες την εποχή του Μεσοπολέμου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990
- Dusausoy A., Fontaine G., *Ευρωπαϊκά Γράμματα*, Εκδόσεις Σόκολη, Αθήνα, 1999.
- Durant W., *Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού*, Τόμος Ε, Συρόπουλοι-Κουμουνδουρέας, Αθήνα, 1959.
- Θεοδοσίου Ν., *Στα παλιά σινεμά*, Εκδόσεις FINATEC Α.Ε., Αθήνα 2000.
- Iggers G., *Νέες κατευθύνσεις στην Ευρωπαϊκή Ιστοριογραφία*, μτφρ: Οικονομίδης Β., Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1991.
- Iggers G., *Η Ιστοριογραφία στον Εικοστό Αιώνα*, μτφρ: Ματαλάς Π., Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Ιναλτζίκ Χ., *Η Οθωμανική Αυτοκρατορία*, μτφρ: Κοκολάκης Μιχάλης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1995.
- Καλλιγιάς Π., *Μελέται Βυζαντινής Ιστορίας*, Εκδόσεις Δημιουργία, Αθήνα, 1997.
- Κανετάκης Γ., *Το κάστρο: Συμβολή στην πολεοδομική ιστορία των Ιωαννίνων*, εκδ. Τ.Ε.Ε., Αθήνα 1994.



- Καραδήμου- Γερόλυμπου Α., « Καταβολές και εξέλιξη της ελληνικής πόλης», εκδ. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2003.
- Καστοριάδης Κ., *Οι μύθοι της παράδοσής μας*, Εφημ. Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, 21 Αυγ. 1994.
- Κιτσιόκης Δ., *Η Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1996.
- Κοσμοπούλου Π., *Αντιληπτική προσέγγιση του αστικού χώρου. Έρευνα για το κέντρο της Θεσσαλονίκης*, Διατριβή επί διδακτορία, ΕΜΠ, Αθήνα, 1991.
- Κυριακού Κ., «XIII. Από την «παλιά Αθήνα στο «μοντέρνο» διαμέρισμα-Παράδοση και εκσυγχρονισμός στον ελληνικό κινηματογράφο(1950-1970), στο Παναγιώτης Δουκέλλης [επιμ.], *Το Ελληνικό Τοπίο*, Εκδ. Εστία, 2005
- Κωνσταντίνος Δ., *Το κάστρο των Ιωαννίνων*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού- Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1997.
- Λαγόπουλος Α.Φ., « *Ανάλυση αστικών πρακτικών και χρήσεων*», στο Π. ΓΕΤΙΜΗ κ.α. *Αστική και Περιφερειακή ανάπτυξη*, Εκδ. Θεμέλιο, 1994.
- Λαγόπουλος Α.Φ., «*Κοινωνιολογία του χώρου*», Διαβάζω, 119/22.5.85.
- Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 1971.
- Laplanche J.- Pontalis J., *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, μτφρ: Καψαμπέλης Β., Χαλκούση Λ., Σκουλικά Α., Αλούπης Π., Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1986.
- Le Goff J., *Ο Πολιτισμός της Μεσαιωνικής Δύσης*, μτφρ: Μπενβενίστε Ρίκα, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993.
- Μακρής Γ.- Παπαγεωργίου Σ., *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή Πασά- Ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας και απόπειρα δημιουργίας ενιαίας αγοράς*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1990.
- Μαλουτάς Θ., *Βόλος, Αναζήτηση της κοινωνικής ταυτότητας*, Εκδ. Παρατηρητής, 1995.
- Marabini J., *Η καθημερινή ζωή στο Βερολίνο της εποχής του Χίτλερ*, Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1992.
- Μαράντος Β., *Η ιστορία της Κορώνης*, Εκδ. Γιαννικός, 2000.
- Μαρκέτος Σπ., *Ευρωπαϊκά Ιδεολογικά Ρεύματα κατά το β' μισό του 20ου αιώνα και τη Μετα-σοβιετική Περίοδο- Δημιουργία και Εξέλιξη των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων*, Τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα 2002.
- Μπενβενίστε Ρ., «*Το αστικό φαινόμενο*», στο ένθετο αφιέρωμα «*Η Μεσαιωνική πόλη*», Ιστορικά/Ελευθεροτυπία, 118/17.1.2002.



- Νικολαΐδης Κ., *Τα Γιάννενα, Το κάστρο-λίμνη-νησί (15 αιώνες ιστορίας και θρύλου)*, εκδ. Δωδώνη, Γιάννενα 1989.
- Νιτσιάκος Β.-Αράπογλου Μ.-Καρανάτσης Κ., *Νομός Ιωαννίνων-σύγχρονη πολιτισμική γεωγραφία*, συλλογικός τόμος, εκδ. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνα, Γιάννενα 1998.
- Ντάτση Ε., *Ένας άγνωστος πολεοδομικός χάρτης των Γιαννίνων το 1902. Ήπειρος 15<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας, Κοινωνία και Οικονομία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, Γιάννενα 1987.
- Παπαγεωργίου Γ., *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19<sup>ο</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Δ.Δ., εκδ. Ε.Η.Μ.,- Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, Ιωάννινα 1988.
- Παπανούτσος Ε., *Διοθητική*, Εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1956.
- Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπως τα περιέγραψαν οι ξένοι περιηγητές*, εκδ. Τυποεκδοτική Ηπείρου, Γιάννενα 1994.
- Παπασταύρος Α., *Ιωαννίνων Εγκώμιον: Το παρελθόν που δεν χάθηκε*, Ιωάννινα 1998.
- Πιρέν Α., *Οι πόλεις του Μεσαίωνα*, Εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.
- Ρογκότη Κυριοπούλου Δ., « *Γιάννενα, Το εμπορικό κέντρο, Ήπειρος 15<sup>ος</sup> -20<sup>ος</sup> αιώνας, Κοινωνία- Οικονομία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, Γιάννενα 1987.
- Ρογκότη Κυριοπούλου Δ., «*Γιάννενα*», *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1990.
- Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος (Ιστορία- Φιλμογραφία- Βιογραφικά)*, Τόμοι Α' και Β' εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
- Ρούλης Μ., *Ρέθυμνο, Ιστορία, περιήγηση, σύγχρονη ζωή*, Εκδ. Μίτος, 1998.
- Ρέντζος Γ., «*Η μικρή πόλη στον κινηματογράφο*», Το φαινόμενο του Λουξεμβούργου, τ.6, 2004.
- Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ., *Η Ελληνική πόλη σε ιστορική προοπτική*, Εκδόσεις ΔΙΟΝΙΚΟΣ, Αθήνα 2005.
- Schminck- Gustavus C.U., *Μνήμες Κατοχής Ι*, Εκδόσεις «Ισνάφι», Γιάννενα 2007.
- Suts A., *Διατύπωση εννοιών και θεωριών στις κοινωνικές επιστήμες*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 1980.
- Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (Τόμος Α, Β, Γ)*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1999.



- Sorlin P., *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, (Επιστημονική επιμέλεια – Εισαγωγή: Χ. Δερμεντζόπουλος), Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.
- Simirenko A., *Πλαστό χάρισμα: Μια κοινωνιολογική ανάλυση των σοσιαλιστικών χωρών*, Δελτίο Συγκριτικών Μελετών του Κομμουνισμού, Τευχ. 4, Μόσχα 1971.
- Τερλέξης Π., *Κριτική και συγκριτική θεώρηση*, Τόμος Γ, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1999.
- Σπανουδάκη Λ.- Δρακάκη Μ., Κοτέα Μ., *Ευρωπαϊκή αστική ιστοριογραφία*, Εκδ. Διονίκος, 2004.
- Στεφάνου Ι., *Εισαγωγή στη Σημειολογία*, Εκδόσεις Έδρας Πολεοδομίας Α' και Πολεοδομικών Ερευνών, ΕΜΠ, Αθήνα 1979.
- Στεφόπουλος Σ., *Ματιές και Σκέψεις πάνω στην Ιστορία*, Ε' Τόμος, Ιωάννινα 2000.
- Στυλιανός Γ. Πρεβαλάκης Ν., *Επιτροπή στην Αθήνα*, Εστία, Αθήνα, 2001.
- Timasheff N.S.- Theodorson G. A., *Ιστορία των Κοινωνιολογικών Θεωριών*, μτφρ. Τσαούση Δ. Γ., Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1983.
- Τριανταφυλλίδης Ι., *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Εκδόσεις Άμμος, Αθήνα 1997.
- Φακίνου Ε., *Ποιος σκότωσε των Μόμπι Ντικ;*, Εκδ. Καστανιώτη, 2001.
- Φρόνιτ Σ., *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφρ: Βαμβαλής Γ., Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα 1974.
- Heywood A., *Πολιτικές Ιδεολογίες. Μια εισαγωγή*, μτφρ: Μολύβας Γ., Ψιλόπουλος Γ., Μαρκέτος Σ., Ε.Α.Π., Πάτρα 2002.
- Χαραλαμπίδη Α., *Η Τέχνη στον 20ο αιώνα*, Τόμος Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1990.
- Hauser A., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984.
- Hughes Stuart H., *Συνείδηση και Κοινωνία*, μτφρ: Παρίση Αριστέα, Ε.Α.Π., Πάτρα, 2002.
- Χαρίσης Β., *Ιωάννινα. Ίδρυση- Χωροταξικός Ρόλος- Μορφή της Πρωτοβυζαντινής Πόλεως*, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 2003.
- Τατάκης Ν. Β., *Η Βυζαντινή φιλοσοφία*, μετ. Εύα Καλπουρτζή, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1992.
- Χατζάκης Α., «Γιάννενα: Η Ιστορική Εξέλιξη της Πόλης», περιοδικό Αντί, τ.179/5.6.1981.
- Vidler A., *Η Εκκλησία σε μια εποχή επανάστασης*, Ε.Α.Π., Πάτρα 2002.
- Wilson N. G., *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991.



Φερρό Μ., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (Πρόλογος: Σ. Τριανταφύλλου), Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2002.

Ψιστάκης Γ., « *Ο πυρηνικός θάνατος της Αθήνας*», Το Βήμα, 30.5-5.6.1982.

### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ:

Alexander, E., P., *Museum Masters: Their Museums and Their Influence* (Walnut Creek and London: Altamira Press, 1995).

Barthes R., *Eléments de Sémiologie: le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1964.

Barthes R., «Sémiologie et urbanisme» στο *Architecture a" aujourd' hui*, No. 154, Dec. 1970-Jan.1971, Paris.

Blunt A.-Wills J., *Dissident Geographies*, Prentice Hall, 2000.

Durkheim E., *De la Division du travail Social*, Paris 1932.

Jones E., *Metroopolis*, Oxford University Press, U.K.1990.

Giraud P., *La sémiologie*, P.U.F., Paris 1971.

Gurevich A., *Santi e demoni nel' alto medioevo occidentale*, Spoleto 1989.

Ledrut R., *Les images de la ville*, éd. Anthropos, Paris 1973.

Lynch K., *L' image de la Cité*, Trad. Française, Ed. Dunod, Coll. Aspects de Γ Urbanisme, Paris 1976.

Mead G.H., *Mind, Self and Society, from the standpoint of a social behaviorist*, Chicago University Press, Chicago 1934.

Pirenne H., «*Les villes du Moyen Age. Essai d' histoire economique et sociale*», Bruxelles, 1927.

Said E.W., « *Le choc de l' ignorance* », Le Monde, 26.10.01.

Saussure F.D., *Cours de la linguistique Générale.*, Payot, Paris 1969.

Stefanou I., *Etude des paysages dans la carte postale. Vers une iconologie expérimentale de V image*. Doctorat d'Etat, Université Louis Pasteur, Strasbourg 1981.

Zaffé A., *Théorie et Pratique du Mandat*, Paris 1974.

Zinn H., *A People's History of the USA*, Perennial, U.S.A.2001.

Zweig B., «The mute nude female characters in Aristophanes' plays», στο A. Richlin (επιμ.) *Pornography and Representation in Greece and in Rome*, New York 1992.



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

- Φωτ.1 Κατασκευές της δεκαετίας του '70 στην Αθήνα με καμία αισθητική(Πηγή: Αρχείο Γιάννη Βαδαλούκα) .
- Φωτ.2 Νταλί Σ. «Ο σταθμός του Περπινιάν»,(295\*406εκ.), 1965.
- Φωτ.3 Campanella T., Εξώφυλλο του έργου «Η Πολιτεία του Ήλιου (Civitas Solis).
- Φωτ. 4. Τσάπλιν Τ., Σκηνή από την ταινία «Τα φώτα της πόλης».
- Φωτ.5. Μαγκρίτ Ρ., «Εγκώμιο της διαλεκτικής».
- Φωτ.6. Ιωάννου Γ., « Επί αγόνου διαδρομής»,150\*100 εκ., Κατάλογος έκθεσης , Αίθουσα Τέχνης Επίπεδα.1992.
- Φωτο.7 Μπανί-Ετεμάντ Ρ., Αφίσα σχεδιασμένη από την δημιουργό της ταινίας « Στο πετσί της πόλης».
- Φωτο.8 Βερνί Α.,: «Ο Ζητιάνος Χουανίτο Λαγκούμα με τον σκύλο του» Χαρακτικό 2,05\*1,55μ.(1963).
- Φωτο.9. Καγμπότ Γκ.,: «Παρισινός δρόμος με βροχή».
- Φωτο.-10. Πανοραμική άποψη της πόλης των Ιωαννίνων από το Μιτσικέλι (Πηγή: Προσωπικό Αρχείο).
- Πίνακας Π1 « Πληθυσμός Ελληνικών Πόλεων 1951-1991». (Πηγή: Στατιστική Υπηρεσία Ελληνικού Δημοσίου.
- Φωτο.11 Άποψη παραδοσιακού σπιτιού στα Γιάννενα (Πηγή: Αρχείο Γιάννη Βαδαλούκα)
- Πίνακας με τίτλο *Κοινωνικός Σχηματισμός*. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- Πίνακας Κ4/ Πιν.4. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- Πίνακας Κ4/ Πιν.5. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- Πίνακας Κ4/ Πιν.6. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- Σχεδιάγραμμα « Γενικό ιστορικό πλαίσιο κοινωνικού σχηματισμού στο Βιλαέτι Ιωαννίνων 19<sup>ο</sup> αιώνα.» (Πηγή: Προσωπική Μελέτη)
- Φωτο. 12 Προσφυγικές κατοικίες στα προάστια της πόλης των Ιωαννίνων (Πηγή: Αρχείο Γιάννη Βαδαλούκα)
- Πίνακας Κ6/ Πιν.2. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- Πίνακας Κ3/ Πιν.14. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- Φωτο.13 Σχέδια «Πρώιμων Προκατασκευασμένων» οικισμών του 1922 που εξελίχτηκαν σε μόνιμες κατοικίες των Μικρασιατών προσφύγων. (Πηγή: Αρχείο Γιάννη Βαδαλούκα)
- Φωτο.14 Σχέδια κατοικιών εγκατάστασης πληγέντων από τον πόλεμο και την κατοχή. (Πηγή: Αρχείο Γιάννη Βαδαλούκα)
- ΠΙΝΑΚΑΣ Π2. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- ΠΙΝΑΚΑΣ Π3. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)
- ΠΙΝΑΚΑΣ 1, 2,3,4.
- ΣΧΗΜΑ 1.



ΠΙΝΑΚΑΣ Π1. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)

Φωτο.15.Η Αθήνα από τους γελοιογράφους Κυρ και Μητρόπουλο.

Φωτο.16. Μουτάφη Γ., Πολεοδομικός χάρτης της Θεσσαλονίκης με την για την συγκοινωνιακή και οικιστική ρύθμιση της πόλης σε ζώνες.

Χάρτης 2.

Πίνακας Κ3/Πιν.12. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)

Πίνακας Κ5/ Πιν.9. (Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)

Πίνακας Κ4,Πιν.3(Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)

ΠΙΝΑΚΑΣ Τύποι Εξωτερικής Κοινωνικής Οργάνωσης F. Tonnies. (Προσωπική Μελέτη).

Σχεδιάγραμμα Μεταβλητών Αστικοποίησης. (Προσωπική Μελέτη).

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 (ΔΟΜΗΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ). (Προσωπική Μελέτη).

Φωτο.17. Η τριαλεκτική της χωρικότητας κατά Soja. (Προσωπική Μελέτη).

Πίνακας Κ 5/ Πιν.9(Πηγή: Δημητριάδης Π., *Γιάννενα*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,1993.)

ΣΧΗΜΑ 2(Προσωπική Μελέτη).

Φωτο. 18. Παράσταση μιας ανύπαρκτης μεταφυσικής σύγχρονης πόλης απλωμένη σε πεδιάδες της σύγχυσης, του τυχαίου, της παρανόησης, της υπερβολής και της αταξίας. (Πηγή: Αγγλική διαφημιστική έκδοση).

Φωτο.19. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παρουσίας/απουσίας της κοινής μνήμης είναι η απομάκρυνση των αγαλμάτων συμβόλων της κομμουνιστικής εποχής. Το συγκεκριμένο είναι ένα άγαλμα που βρίσκονταν στο κέντρο της Βουδαπέστης και τώρα βρίσκεται σε ένα πάρκο στα περίχωρα.(Πηγή: Προσωπικό Αρχείο).

Φωτο. 20. Σχεδιάγραμμα της θεωρίας του Walter Christaller (1893-1969) για αστερισμούς οικισμών επτά βαθμίδων που δείχνει συνάφεια με θεωρίες δομής του σύμπαντος. (Προσωπική Μελέτη).

Φωτο. 21.Οι δύο εικόνες είναι από καρτ ποσταλ της Αθήνας σε διαφορετικές εποχές μπροστά από το Παναθηναϊκό «Καλλιμάρμαρο» Στάδιο. Η μία είναι στις αρχές του αιώνα και η άλλη σύγχρονη.

Φωτο. 22. Βαρκελώνη. (Πηγή: Προσωπικό Αρχείο).

Φωτο 23. Γένοβα. (Πηγή: Προσωπικό Αρχείο).

Πίνακας 3. (Προσωπική Μελέτη).

Πίνακα 1 «Τύποι εξωτερικής κοινωνικής οργάνωσης F. Tonnies». (Προσωπική Μελέτη).

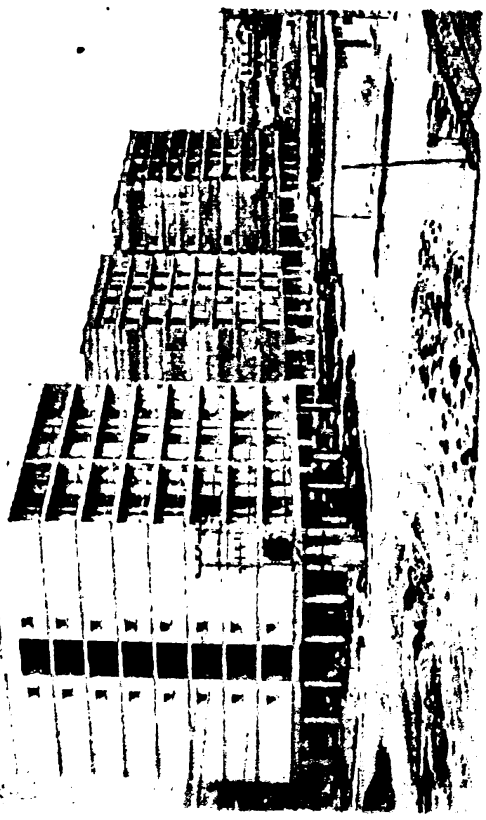
Πίνακας μεταβλητών αστικοποίησης. (Προσωπική Μελέτη).

Φωτο. 24. Μια διαφημιστική εκστρατεία στην Αθήνα με φόντο τους Δίδυμους Πύργους του Παγκοσμίου Κέντρου Εμπορίου. (Πηγή: Προσωπικό Αρχείο).

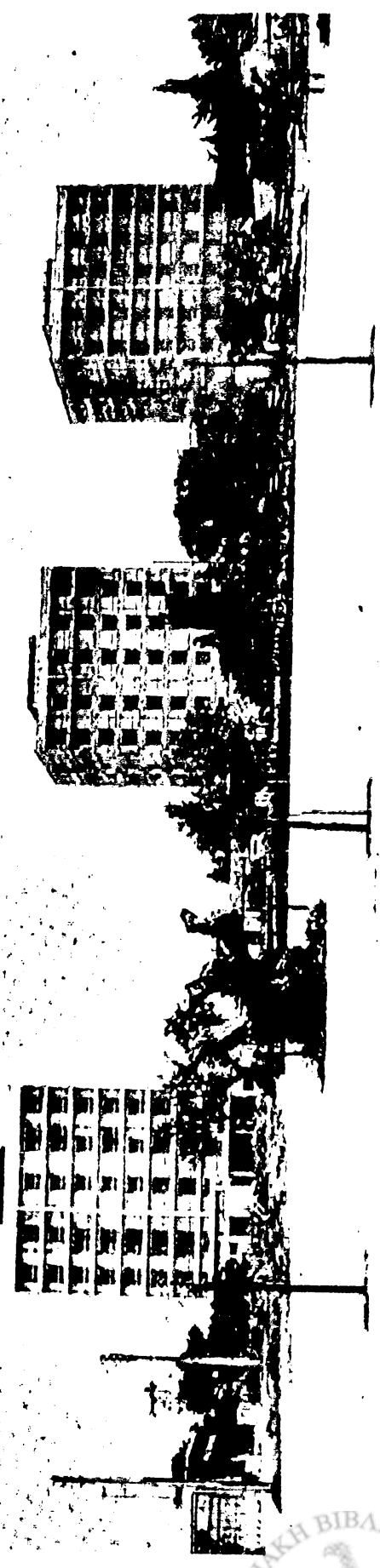
Φωτο. 25-51 (Παπακώστα Ν. Σ., *ΠΑΛΙΑ ΓΙΑΝΝΕΝΑ, ΣΧΕΔΙΑ-ΣΧΟΛΙΑ*, Εκδόσεις «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα 1986).

Φωτο. 51-53 (Αρχείο Γιάννη Βαδαλούκα).

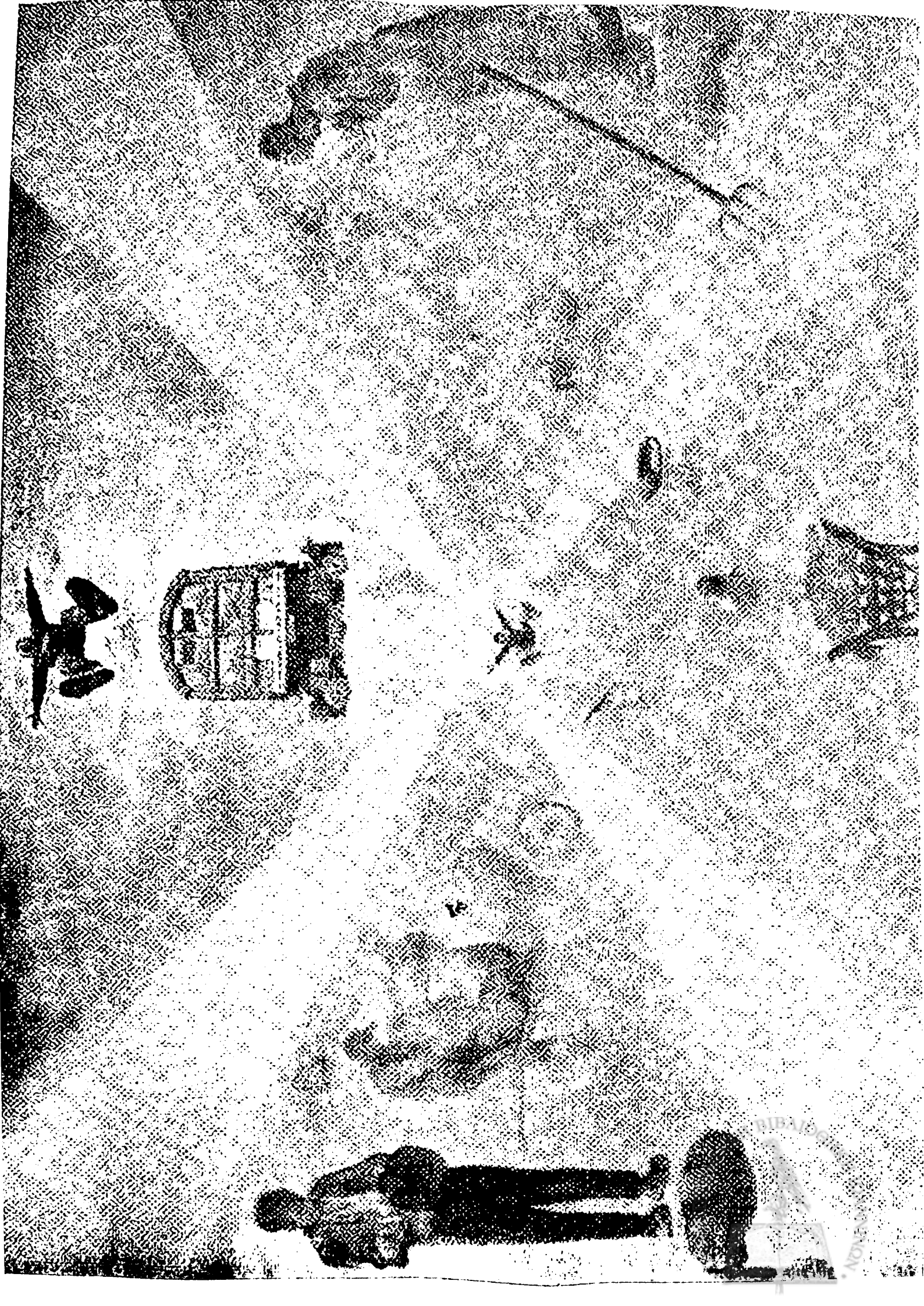




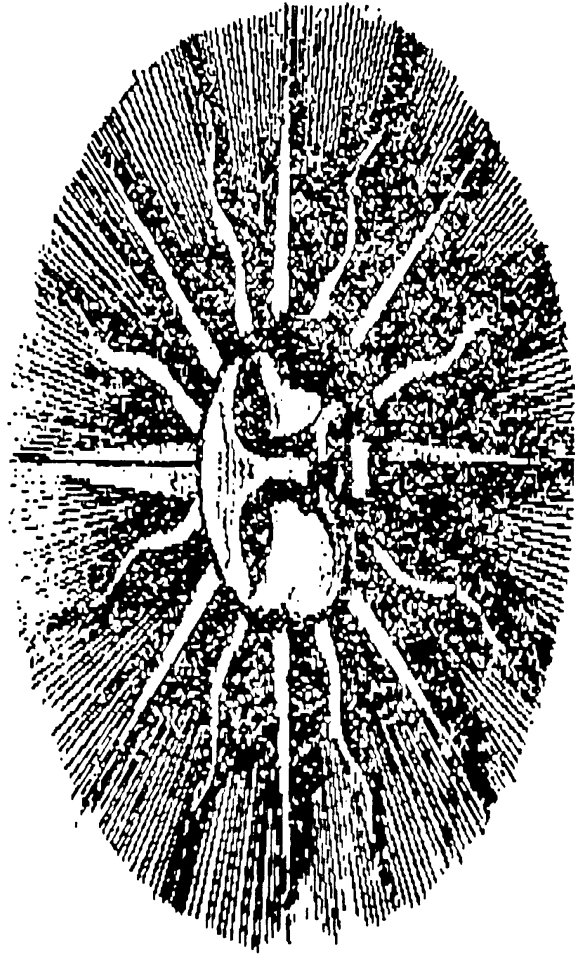
27







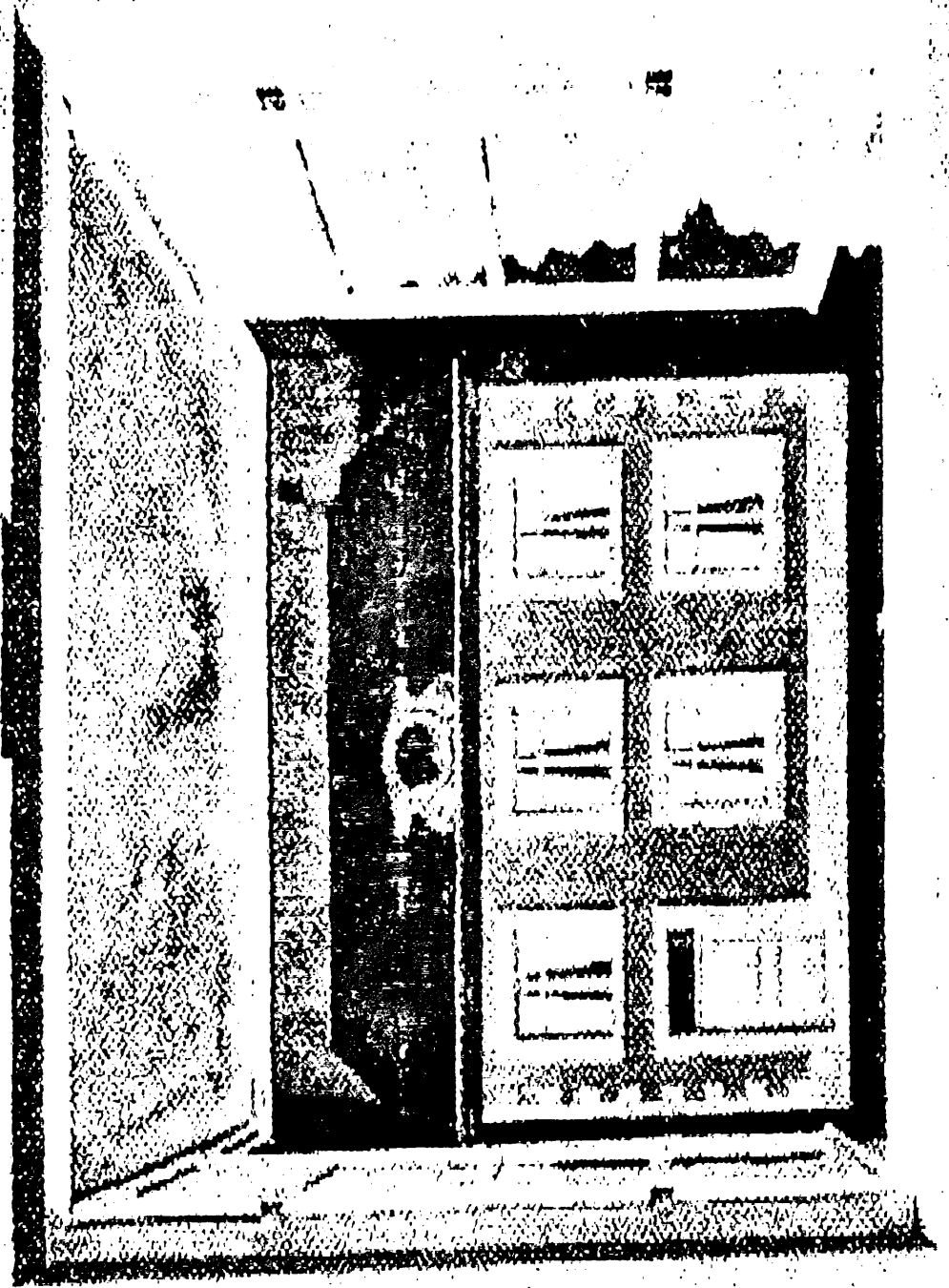
F. THOMÆ  
CAMPANELLÆ.  
APPENDIX POLITICÆ,  
CIVITAS SOLIS  
Poetica.

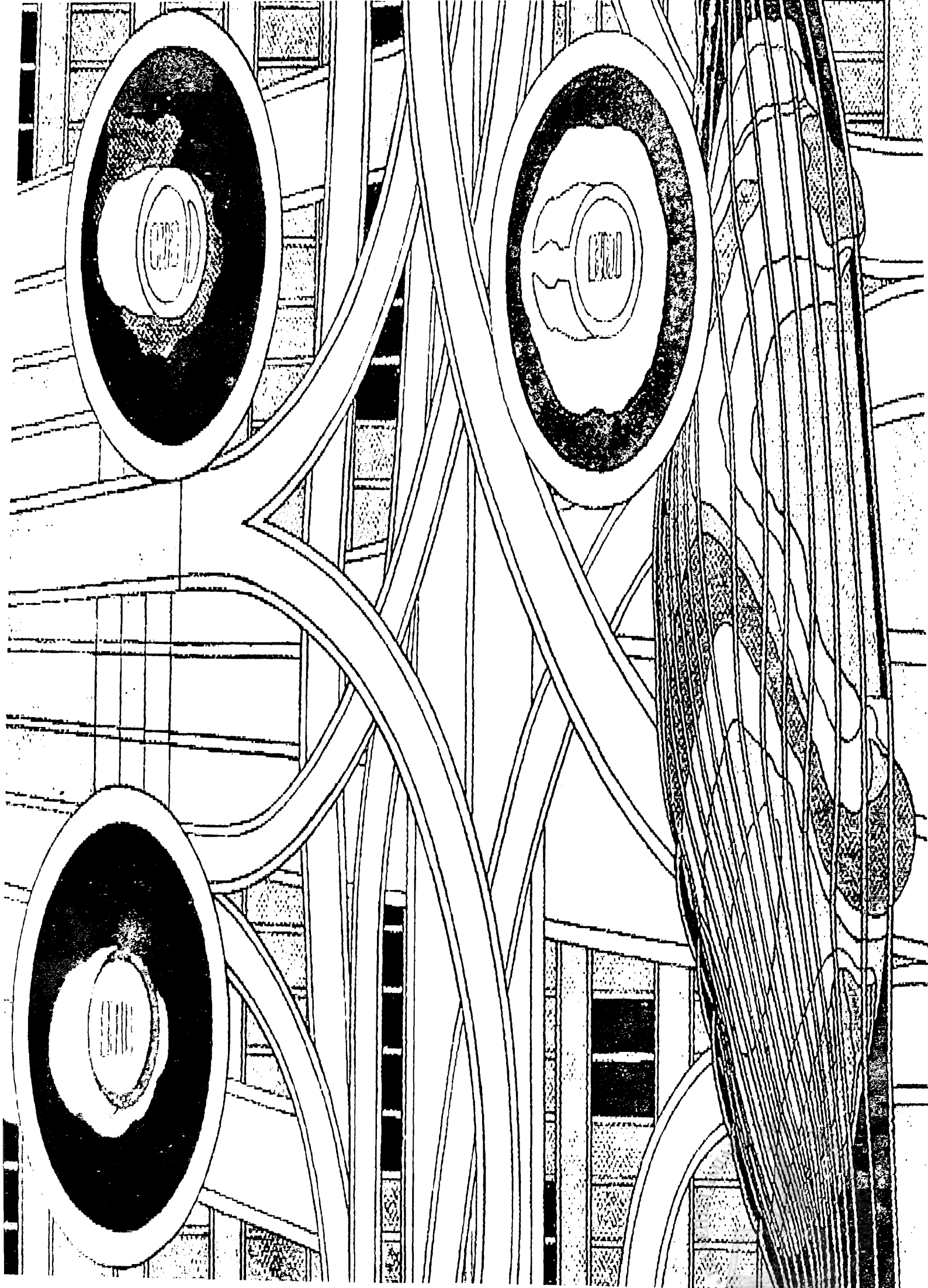


I D E A  
Reipublicæ Philoſophicæ.







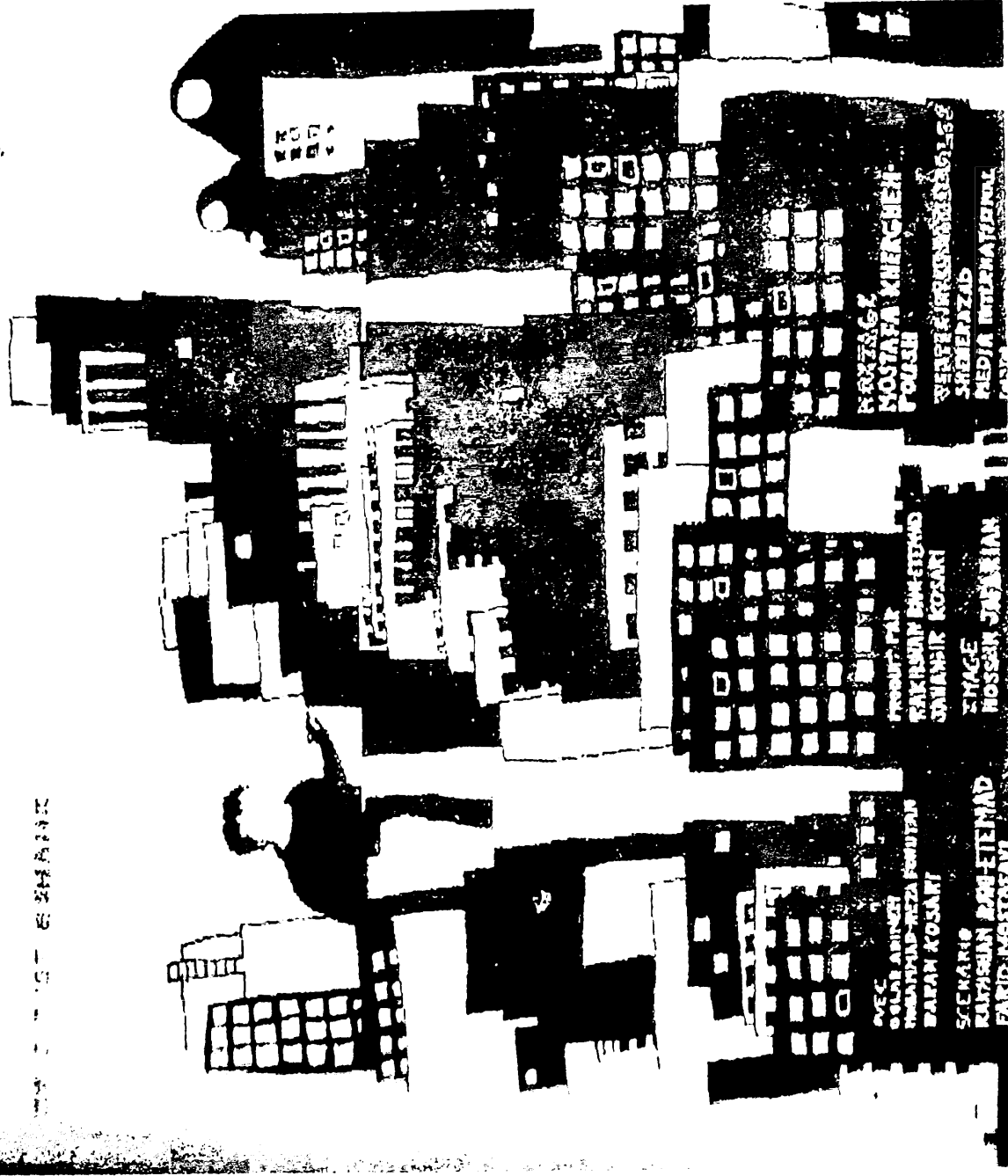


PLA... THE  
MAN-ETEM

NOBLESE  
BRIDGE  
DISTRIBUTION

# THE VAV

THE VAV

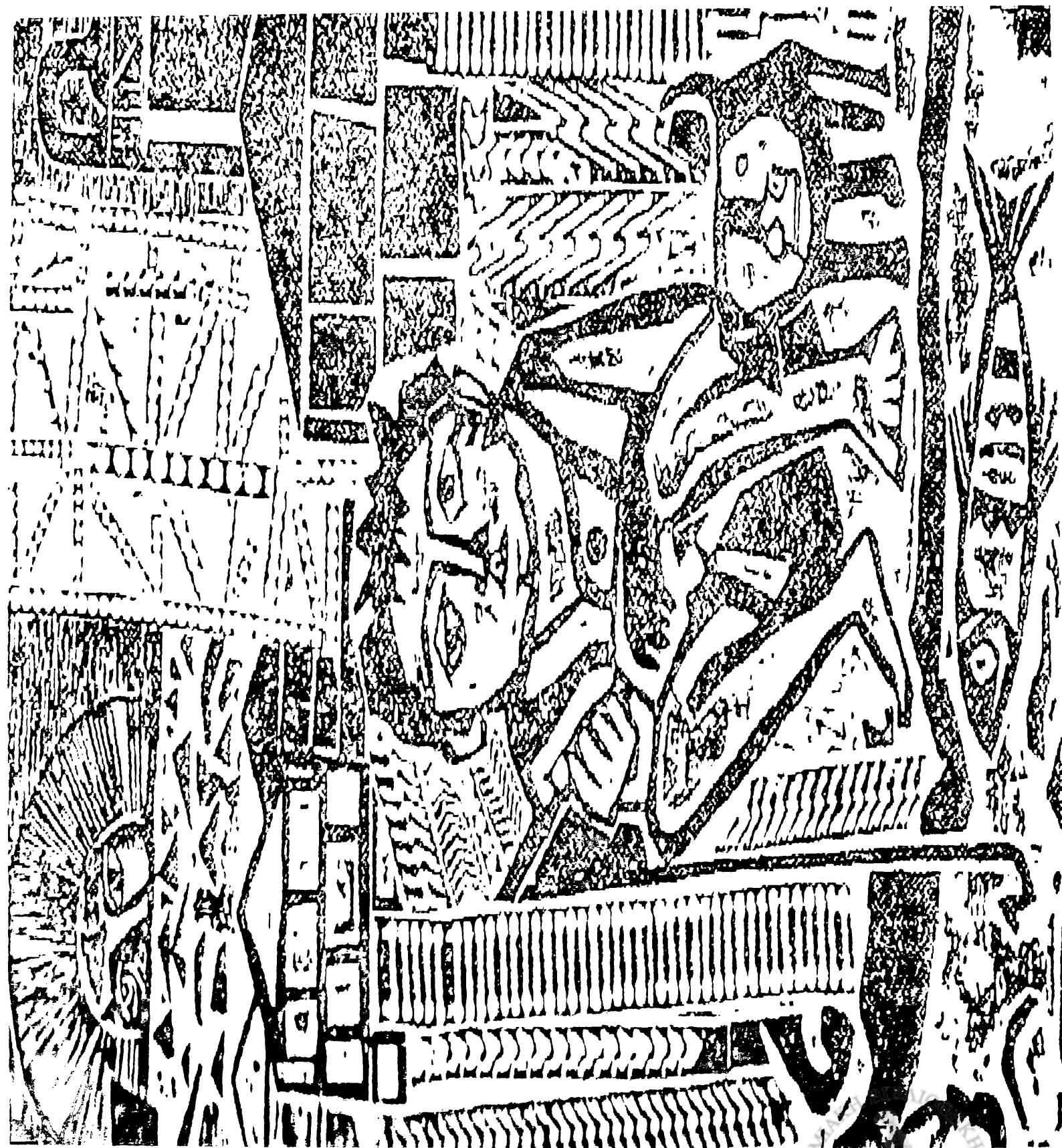


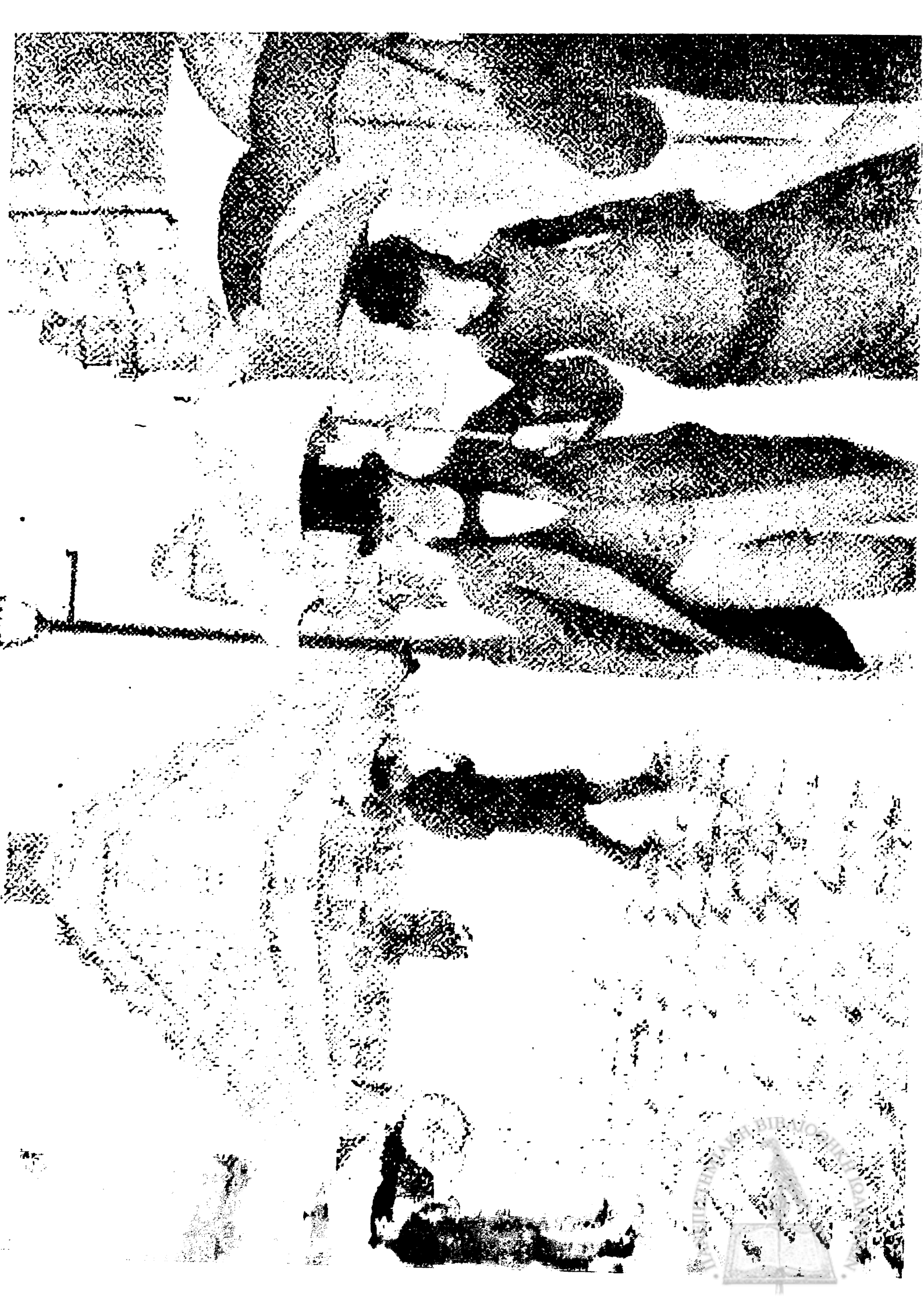
KAZAK  
MUSTAFA KHEICHER  
POUSH  
VEREJURAN...  
SHEEPTAZ  
MEDIA ENTERTAINMENT

PROFIT-PAK  
RAKUSAN BUKU-ETEMAD  
UNWANGIR KOSARI  
IMAGE  
NOSSAN JUMRIAN

MEC  
GELAR ABINCI  
HABIBIAD-NETA PERUTAN  
BARAN KOSARI  
SCENARIO  
KAPUSAN BUKU-ETEMAD  
PAKID MUSTAVI











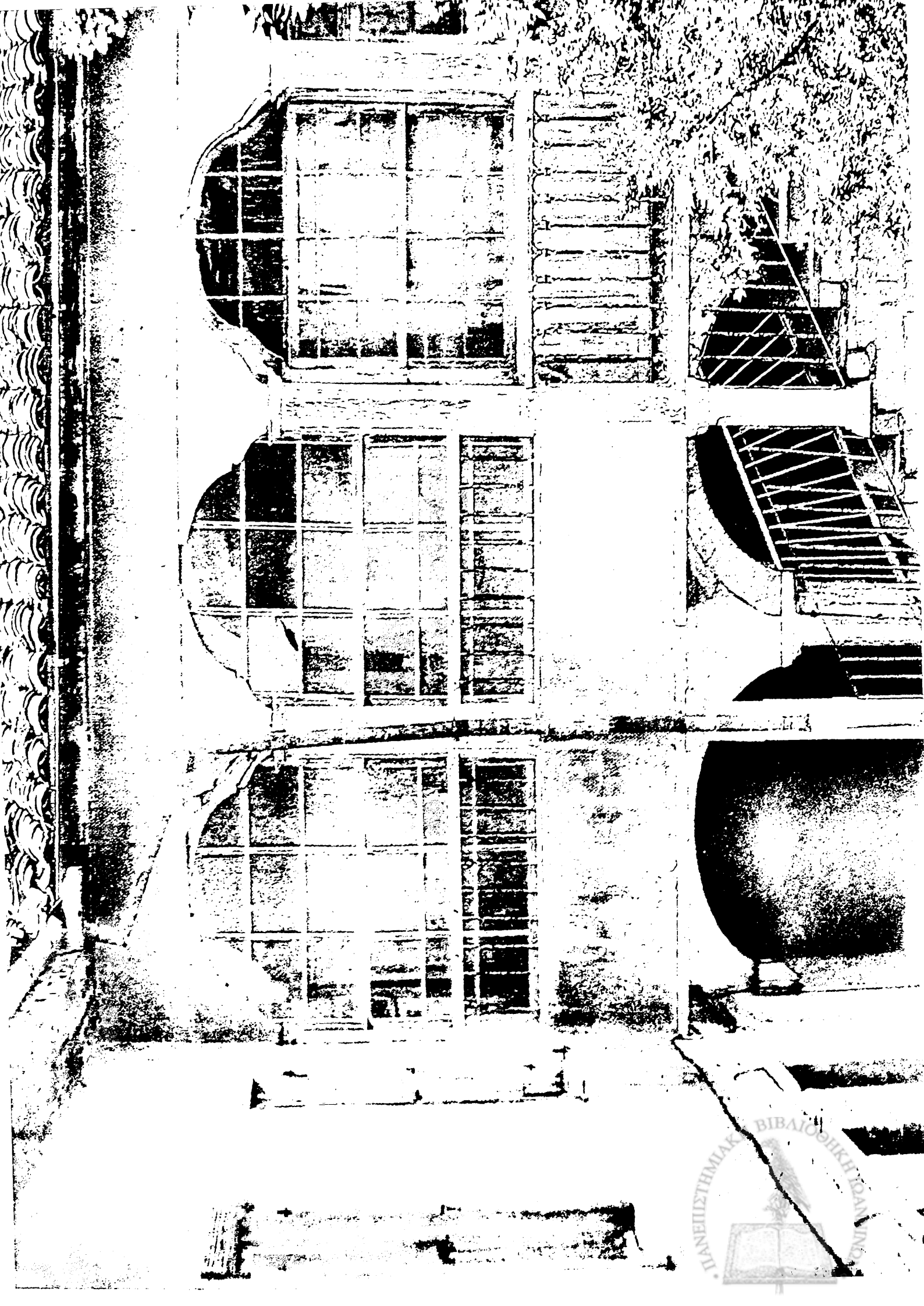
ΠΑΙΘΥΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΟΛΕΩΝ 1951-1991

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΙ

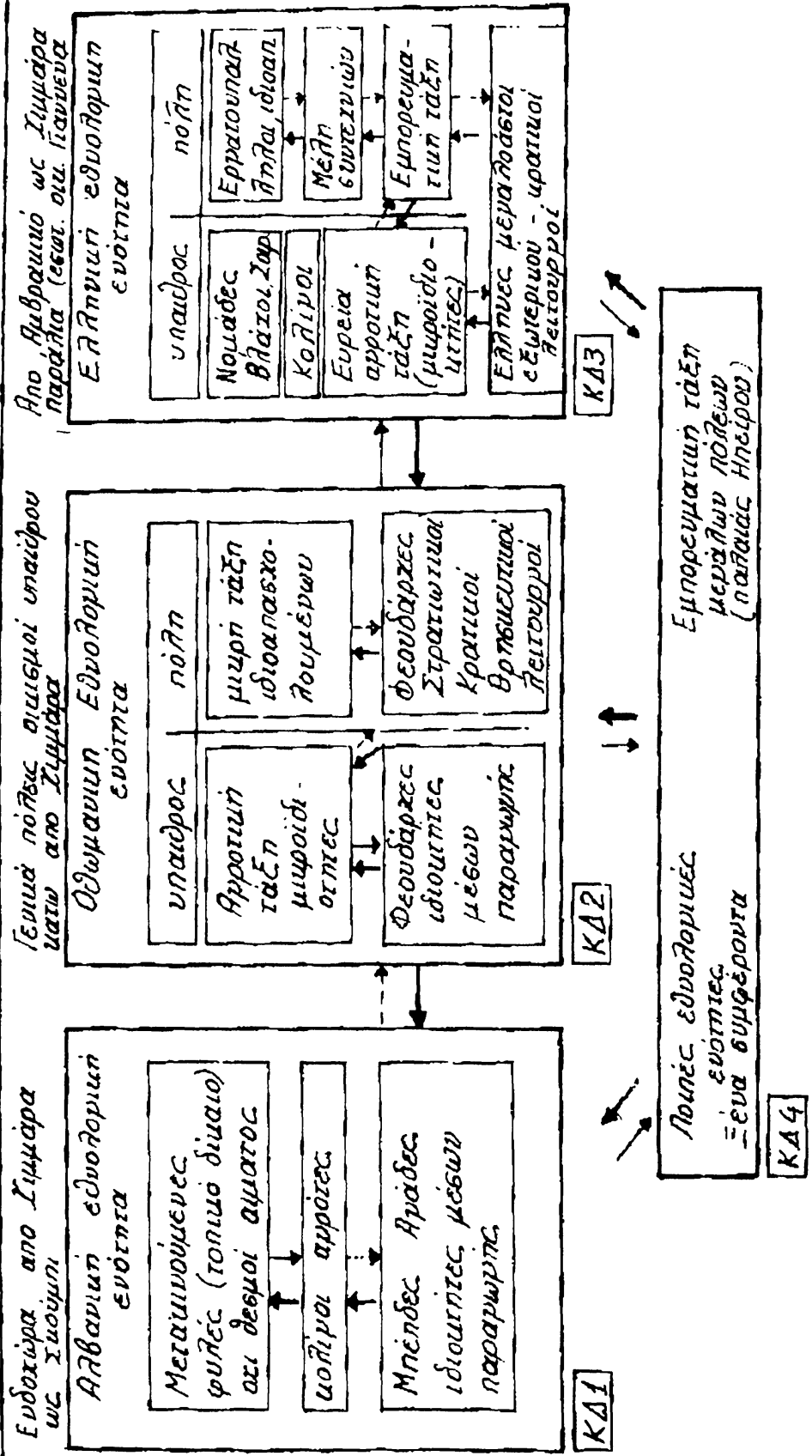
Πόλη 1/	Πληθυσμός					Μέσος ετήσιος ρυθμός μεταβολής %			
	1951	1961	1971	1981	1991	'51-'61	'61-'71	'71-'81	'81-'91
Αθήνα	1.378.586	1.852.709	3.540.241	3.027.560	3.096.775	3,0	3,2	1,8	0,2
Θεσσαλονίκη	302.124	380.654	557.360	705.441	739.998	2,3	3,9	2,4	0,5
Πάτρα	86.267	103.941	120.847	156.030	172.763	1,9	1,5	2,6	1,0
Ηράκλειο	54.758	69.983	84.710	111.296	127.600	2,5	1,9	2,8	1,4
Λάρισα	41.253	55.858	72.760	101.804	113.426	3,1	2,7	3,4	1,1
Βόλος	73.817	80.846	88.096	106.776	106.142	0,9	0,9	1,9	-0,1
Χανιά	37.788	40.058	53.026	60.757	65.519	2,6	0,8	1,4	0,8
Χαλκίδα	12.630	15.964	28.083	41.039	60.062	2,4	5,8	3,9	3,9
Αχαΐνες	42.563	44.078	46.887	55.390	58.576	0,6	0,4	1,7	0,6
Καβάλα	32.315	34.997	40.130	44.509	56.496	0,8	1,4	1,8	2,4
Ριθύμνη	23.786	24.745	36.300	43.344	51.482	0,4	3,0	1,0	1,7
Σάφους	37.207	41.133	45.427	50.875	50.875	1,0	0,0	1,0	1,1
Τραπεζα	27.914	31.885	38.740	45.159	48.810	1,3	2,0	1,5	0,8
Αγρίνιο	26.582	33.281	41.794	45.294	48.116	2,3	2,3	0,8	0,6
Κατερίνη	39.940	39.256	40.402	42.288	48.021	1,1	0,1	2,4	2,2
Καλαμάτα	25.288	33.170	38.297	42.288	45.090	-0,2	0,3	0,5	0,6
Αρμάς	24.280	28.119	33.100	41.047	43.898	2,8	1,4	0,7	0,7
Ρέθυμνο	31.893	31.845	33.100	40.629	43.619	1,5	1,6	2,1	0,7
Κομοτηνή	30.740	33.536	32.219	38.310	40.522	0,0	0,1	1,7	0,6
Αρμάς	22.569	26.677	30.627	37.606	39.914	0,9	0,9	2,1	0,6
Βέροια	27.583	27.802	30.425	38.810	38.871	1,7	1,3	2,5	0,0
Κέρκυρα	30.811	29.896	31.461	34.135	37.462	0,2	-0,3	2,4	0,9
Κοζάνη	17.651	21.537	24.020	36.881	36.875	-0,3	0,5	1,6	0,0
Κοζάνη	18.543	23.708	25.830	31.236	32.342	2,0	1,1	2,7	0,3
Καρόλινα	18.562	23.756	23.756	27.644	30.451	2,5	0,9	0,7	1,0
Αίγιο	17.728	23.698	20.773	23.193	29.215	2,0	0,5	0,6	1,5
Κόρινθος	29.157	28.755	30.021	30.104	28.903	-1,1	2,7	1,1	2,2
Χίος	17.996	20.558	20.599	22.491	27.405	0,4	0,4	0,0	-0,9
Πύργος	14.201	16.522	18.759	20.223	27.248	1,3	0,0	0,9	1,9
Μέγαρα	26.525	26.846	24.376	26.607	26.562	1,5	1,3	0,8	2,8
Μυτιλήνη	20.187	23.555	21.188	23.202	25.440	0,1	-1,0	0,9	-0,4
Γαλατσία	8.816	12.747	16.588	21.278	25.350	1,6	-1,1	0,9	0,9
Προλεϊβάδα	11.790	15.576	15.373	18.354	25.190	3,8	2,7	2,5	1,7
Ελευσίνα	11.190	17.627	19.878	20.197	23.041	-0,1	1,8	1,8	2,5
Αγίος	14.026	16.660	11.388	16.671	22.256	2,3	1,2	0,9	1,3
Αγίο Αϊώμα	17.585	18.500	20.209	22.156	21.772	7,3	13,0	3,9	-2,8
Τρίπολη	13.645	17.654	20.538	22.156	21.772	0,5	0,9	0,9	0,2
Αγία	12.782	15.752	17.443	19.560	20.451	2,6	1,5	1,1	0,3
Νάουσα	12.823	17.073	18.364	20.385	20.138	2,1	1,0	-0,5	0,3
Σαλαμίνα	12.059	13.595	16.271	17.949	18.885	2,9	0,7	1,0	-0,7
Αιβάδα	12.582	15.779	15.971	18.672	18.885	1,2	1,8	1,0	0,5
Θήβα	15.158	16.145	14.671	17.300	18.191	2,3	0,1	1,6	-0,3
Έδεσσα	7.125	8.029	9.716	12.792	17.624	0,4	-1,0	1,7	0,2
Κοζάνη	13.712	14.251	13.281	15.416	16.407	1,2	1,9	2,8	3,0
Καλιμνος	29.812	20.113	16.082	16.781	16.008	-0,7	-0,7	1,5	0,6
Εφορούπολη	10.049	10.872	16.043	20.973	15.605	0,8	4,0	2,7	-2,9
Κατερίνη	12.296	12.865	12.973	13.369	15.512	0,5	0,1	0,3	1,5
Παμβόλα	11.272	15.538	13.432	15.421	15.496	3,3	1,4	1,4	0,0
Σαΐνη	8.766	8.162	11.183	12.470	15.405	3,5	3,2	1,1	2,1
Ασπρονέριος	8.863	8.628	8.913	11.853	14.692	-0,3	0,3	2,9	2,2
Κως	10.846	12.908	12.513	14.611	14.560	1,8	-0,3	1,6	0,0
Ορεστιάδα	15.350	16.108	14.615	15.545	14.038	0,5	-1,0	0,6	-1,0
Αιταλία	4.981	7.636	9.535	11.895	13.316	4,4	2,2	2,2	1,1
Αλεξανδρούπολη	10.937	13.466	12.555	12.275	13.227	2,1	-0,7	-0,2	0,7
Κιάτις	1.488	2.488	3.864	8.516	13.039	5,3	4,5	8,2	4,4
Νέα Μόκρη	12.313	12.004	11.172	12.679	12.768	-0,3	-0,7	1,3	0,1
Μισογόνη	13.042	12.618	11.172	11.348	12.674	-0,3	-0,2	-0,9	1,4
Πύρρα	10.756	11.074	10.687	10.659	12.197	0,3	-0,4	0,0	1,4
Μανδρα	3.925	5.503	8.042	8.804	11.642	3,4	3,9	0,9	2,8
Ναυπλίο	8.466	9.102	9.320	10.531	11.453	0,7	0,2	1,2	0,8
Ζάκυνθος	11.134	9.516	9.346	9.767	10.205	-1,6	-0,2	0,4	0,4

1/ Οι πόλεις κατατάσσονται κατά φθίνουσα τάξη του μεγέθους του πληθυσμού τους το 1991.





ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ (Παιδιά και Νέα Ημέρας μέσα 19<sup>ος</sup> αιώνα) ή εθνολογική κοινωνική εξέλιξη



Κ4, πίν. 4. Γιάννενα στα 1862. Οι βασικές ομάδες εργασιών: ως προς το είδος της δραστηριότητας, τον αριθμό των μονάδων και τη φύση της οικονομικής λειτουργίας.

	Είδος εργασιών	Είδος δραστηριότητας	Αριθ. μονάδων επί πς %.	Φύση ή είδος οικονομικής λειτουργίας
1η ομάδα	Μερζάρια	Λιανεμπόριο	154 13%	*Κυρίως εμπόριο
2η ομάδα	Μπακέλια	Παπούτσια γόστιας μόδας	101	*Κυρίως εμπόριο
	Παπουτζίδικα		96 25%	*Εμπόριο μεταποίησης
3η ομάδα	Εργαστήρια ζωνών	Οινοπωλεία (φούργοι) Παροχεία	94	*Εμπόριο μεταποίησης
	Κρασοποιυιά		58	
	Ψωμάδικα Χάνια		55 14%	
4η ομάδα	Κατάζακα και Ιμφοσιμάδικα	Ελεξεργασία Επισόρια μεταξωτών Ντότια μόδα	50	*Παροχή υπηρεσιών
	Ραφάδικα		45 7,5%	*Εμπόριο μεταποίησης
			43	



ΚΑ. ΠΝ. 5. ΓΙΝΝΕΝΙ ΟΤΟ 20 ΜΑΪΟ ΤΟΥ 1901 Α. ΕΥΔΕΙΞΙΤΗΖΗ ΠΕΡΙΝΟΜΗΘΗ ΤΩΝ ΖΩΟΛΟΓΩΝ ΕΙΣΤΟΜΩΝ ΗΕ ΟΠ' ΕΥΘΕ  
 ΝΑ ΖΩΟΠΗΘΑ

Κατηγορίας εϊστόμων ζώων ολιγομορίων	Περίνομη εϊστόμων ηε οπ' εϋθως ζώοηθων
- Σπυρζυμμάζωα ζώοηθων	Καθώς εϊστόμο (ζώοηθω) ζώοηθω
- Εϊστόμη σενόη (Καθώς)	Εϊστόμο ηεταμοίηθω (βλ. τήμα)
- Μιαή σενόη (Καθώς)	Εϊστόμο εϋθωθων
- Εϊστόμο εϋθωθων (ηεταμοίηθω)	Πηθων ηε εϋθωθωθω
- Σπασο εϊστόμο (Ποίηθω)	" "
- Αμωζέ σενόη (εϋθωθω)	Εϊστόμο εϋθωθων
	Καθώς εϊστόμο
	Καθώς εϊστόμο (ζώοηθω)

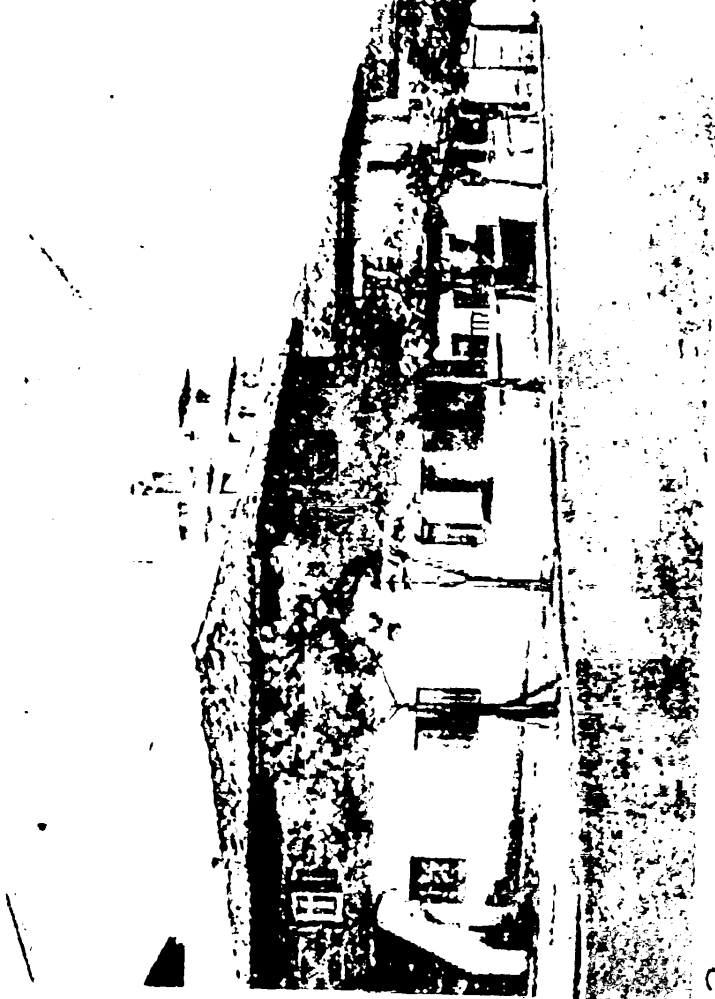


Κ4. πίν. 6. Γιάννενα στο 2ο μισό του 19ου αι. Συνολικός αριθμός κελυφών της θρησκευτικής, της εκπολιτιστικής και της πολιτικής λειτουργίας των κοινωνικών υποδομών ΚΔ2, ΚΔ3, ΚΔ4.

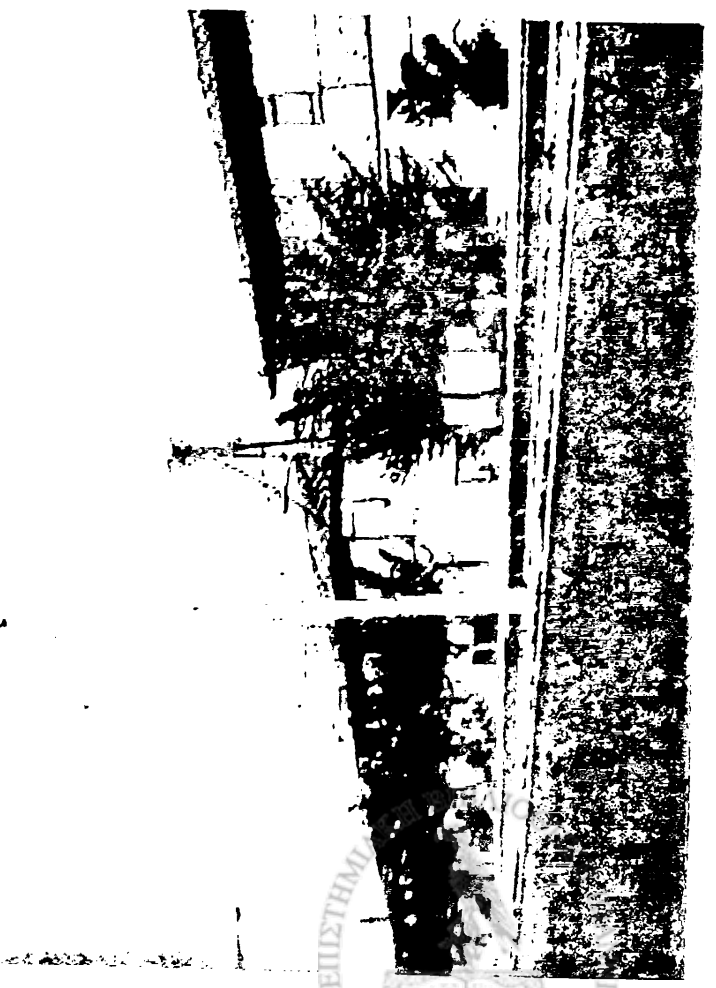
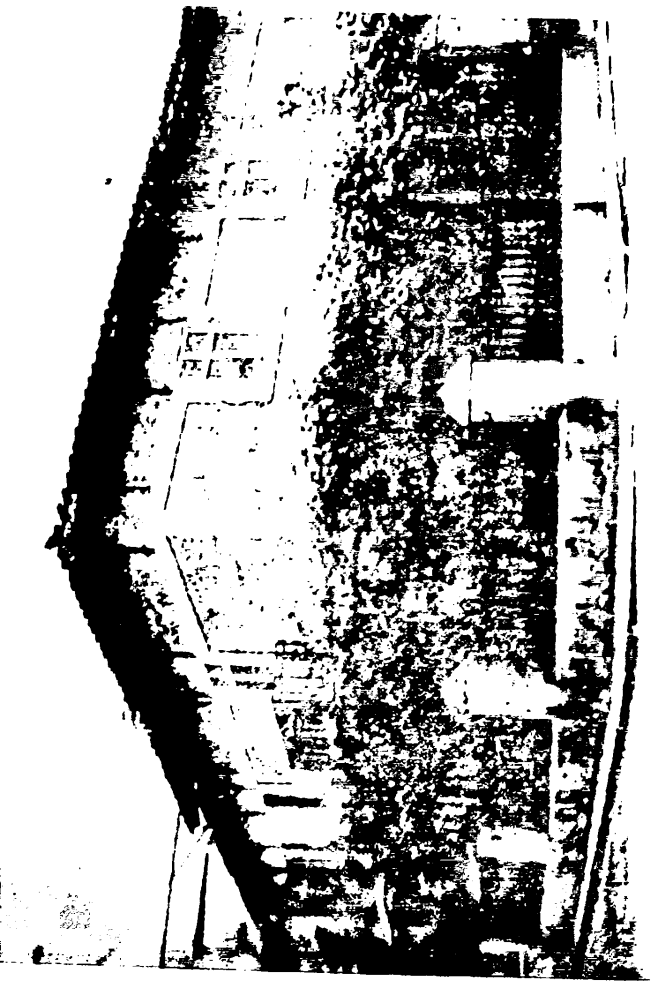
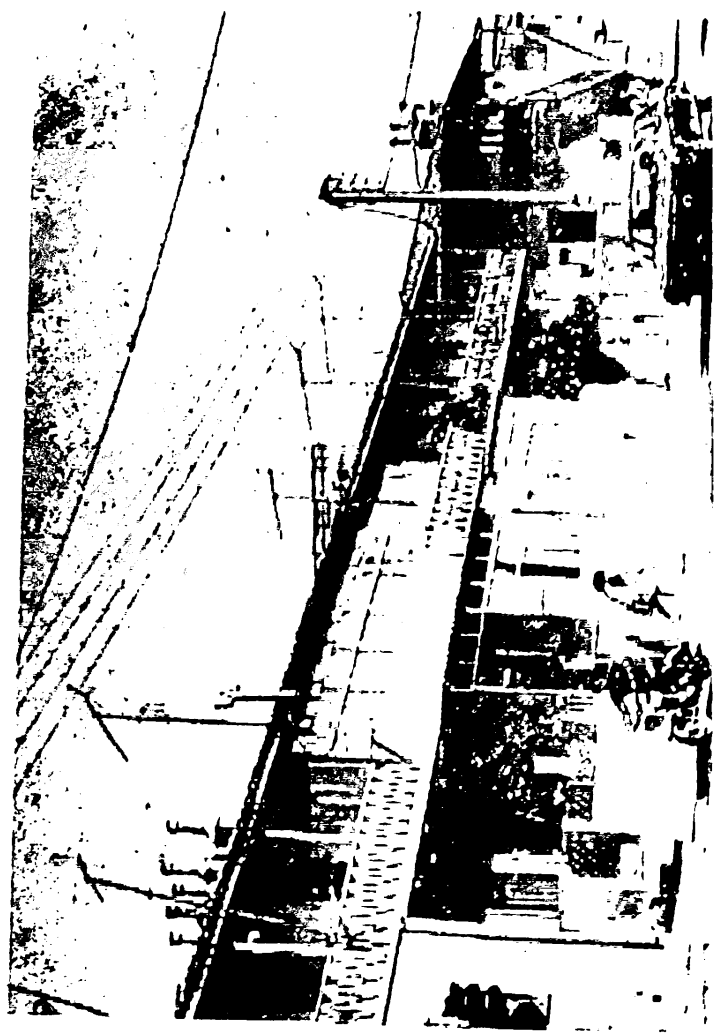
Θρησκευτική λειτουργία						
Μουσουλμανική	αρθ. μονάδων	%	Ιουδαϊκή	αρθ. μονάδων	%	Χριστιανική
τζάμια	15		συναγωγές	2		εκκλησίες
τεκέδες	3		νεκροταφ.	1		μοναστήρια
mesjid	1				8%	νεκροταφεία
νεκροταφεία	4	59%				
Εκπολιτιστική λειτουργία						
Οθωμανική εκπαίδευση	αρθ. μονάδων		Ισραηλιτική εκπαίδευση			Πολιτική λειτουργία Ελληνική
δημοτ. σχολεία	15		δημοτ. σχολείο	1		μητρόπολης
γυμνάσιο	1		διεθνής			δημαρχείο
μεντερεσέδες	4		εκπαίδευση:	1		
			δημοτ. σχολείο			
Γενικής φύσης	αρθ. μονάδων		Ισραηλιτική			
βιβλιοθήκη	1		σύλλογος	1		
μνημεία	2					







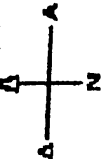
2



THANNEIETHMI  
NONI

Κ 6, πίν. 2. Πάννενα στο 2ο μισό του 19ου αι. Πολεολογικός χώρος. Κατακρίση κατενομή των οθωμανικών πολεολογικών λειτουργιών κατέ τις βασικές κατηγορίες χρήσεων και ορίζοντες τεμαχισμού (1ο έως 3ο επίπεδο) ως τις μοναδιαίες πολεολογικές λειτουργίες.

βασικές λειτουργικές κατηγορίες	1ος βαθμός λογικής κατηγοριοποίησης	2ος βαθμός λογικής κατηγοριοποίησης	κωδ. μον.	3ος βαθμός λογικής κατηγοριοποίησης Μοναδιαία πολεολογικά στοιχεία - κελύφη λεπτ.
1. ΚΑΤΟΙΚΙΑ	1.2. κατοικία οθωμανική	121 μόνιμη	1211	λαυκή κατοικία
	1.3. κατοικία ισραηλιτική	122 προσωρινού χαρακτήρα	1212	αρχοντικά (μετέρες)
		131 μόνιμη	1221	κατοικία τουρκόφωνων
2. ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ	2.3. εμπόριο οθωμανικό (χοντ./λιαν.)	232 αγοράς (σπάνιο)	2321	είδη πολυτελείας
	2.3. εμπόριο ισραηλιτικό	233 "	2331	εμπόριο υφανμάτων
3. ΘΡΗΣΚΕΙΑ	3.2. θρησκευτική οθωμανική	321 λατρευτική	3211	τζαμί (μετζίτι)
		"	3212	τενές
	3.3. θρησκευτική ισραηλιτική	331 λατρευτική	3213	(ευκτήριος οίκος) mescid
4. ΠΟΛΙΤΙΚΗ	4.2. διοίκηση οθωμανική δικαιοσύνη οθωμανική	421	4213	νεκροταφείο
			4311	συναγωγή
	4.3. πολιτικές σχέσεις	διαφορετικές σχέσεις	4312	νεκροταφείο
5. ΕΚΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ	5.3. εκπαίδευση οθωμανική	531	5311	δικαστήριο
			5312	δικαστήριο
			5313	φυλακές
	5.4. γενικής φύσεως οθωμανική	541	5411	πρόξενείο, ξένης δόναμης
			5412	δημοτικό (mekteb)
			5413	γυμνάσιο
			5414	μεντερές (medrese)
5.5. εκπαίδευση ισραηλιτική	551	5511	βιβλιοθήκη	
		5512	μνημείο	
		5513	δημοτικό σχολείο	
		5514	σύλλογος	
5.6. γενικής φύσεως ισραηλιτική	561	5611	εθελοντικό σχολείο	
		5612	σύλλογος	
5.7. εκπαίδευση ιαλαδιστών	571	5711	εθελοντικό σχολείο	
		5712	εθελοντικό σχολείο	



ΛΙΜΝΗ

1η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ΟΙΚΙΣΜΟΥ

ΜΠΕΡΑΤΙ

ΠΡΟΣ ΖΑΓΟΡΙ

ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ

(ΜΑΥΡΟΠΑΝΗ)

(ΒΗΛΑΡΑ)

(ΒΑΛΑΟΡΙΤΗ)

(Π.ΜΕΝΑ)

ΜΠΑΙΡΑΚΑΙ ΤΖΑΝΗ

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΑΓΟΡΑ (Συντεχνιακά καταστήματα)

ΛΑΙΚΗ ΑΓΟΡΑ (ΠΑΖΑΡΙ)

Β

ΦΡΟΥΡΙΟ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΥΛΗ

(ΣΑΛΕΥΘ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ)

(28η ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ)

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΑΕΟΝΑΣ

ΑΘΚΗΤΙΚΟΣ ΚΕ. (200)

(ΛΟΝΔΙΝΟΥ)

(ΑΓ. ΜΑΡΙΝΑΣ)

ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΟΘΩΜΑΝΙΚΩΝ ΛΕΠΟΥΡΓΕΙΩΝ Α, Β, Γ (ΑΣΦ/ ΠΛ. / ΘΡΗΣ/ ΕΚΝ)

ΛΙΜΝΗ

ΙΧΘΥΑΓΟΡΑ

ΟΘΩΜΑΝΙΚΑ ΦΥΛΑΚΕΙΑ Η ΣΤΡΑΤΟΣ

ΣΦΑΓΕΙΟ

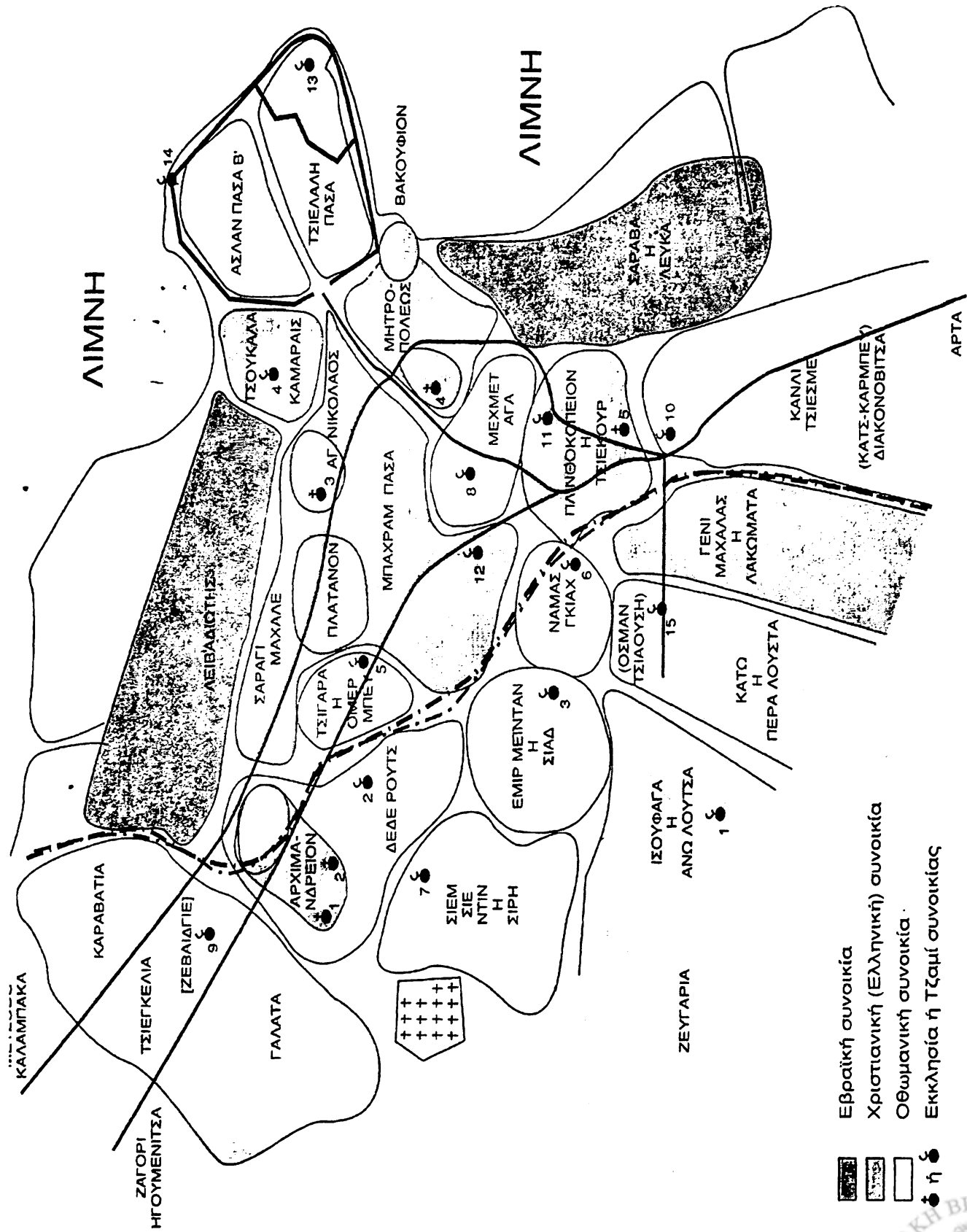
ΑΓΟΡΑ ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ

(21 ΦΕΒΡ)

2η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ΟΙΚΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΣ ΑΡΤΑ

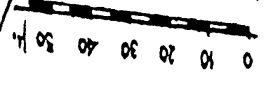
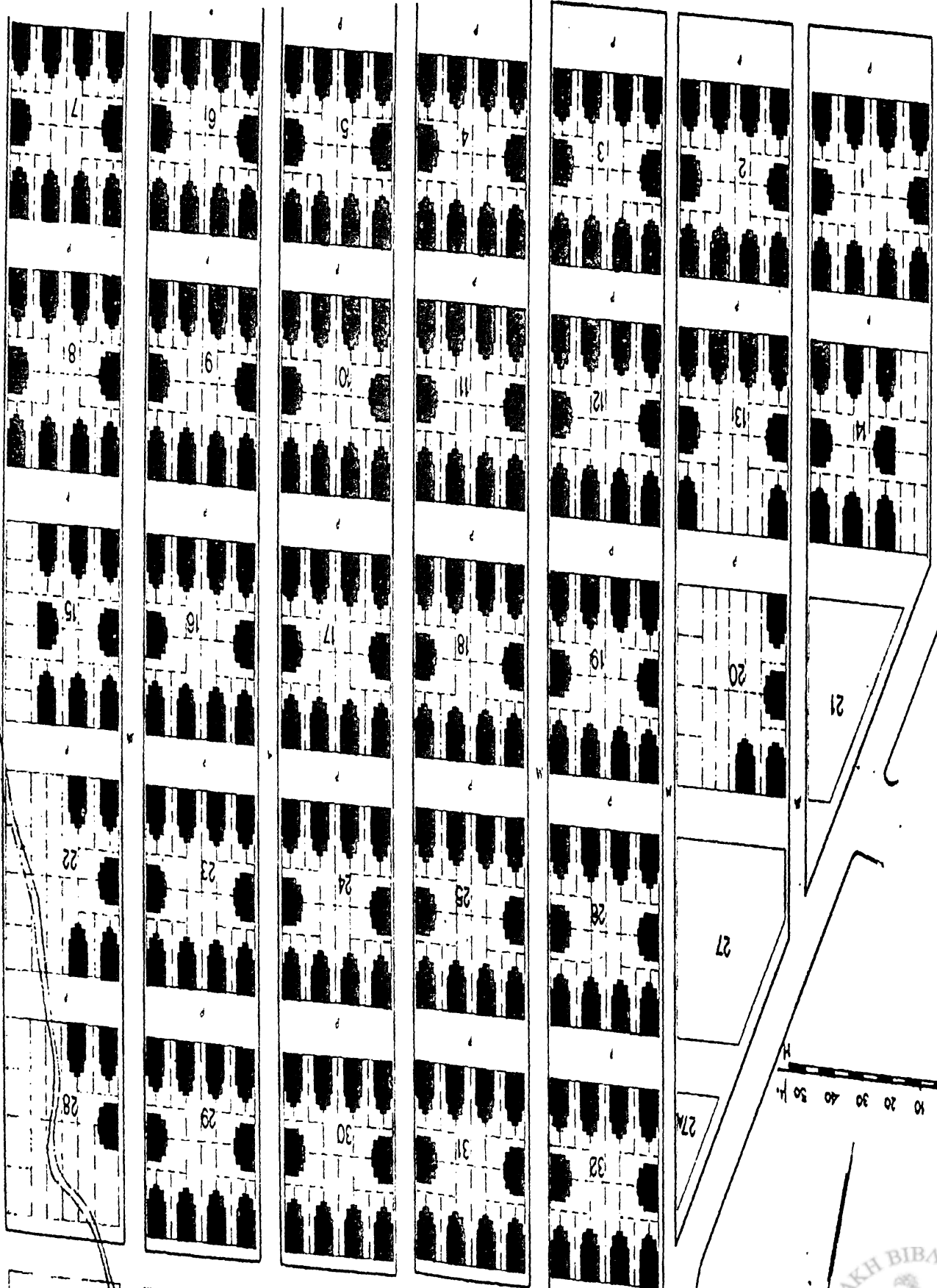




- ▬ Εβραϊκή συναγωγή
- ▬ Χριστιανική (Ελληνική) συναγωγή
- ▬ Οθωμανική συναγωγή
- ⦿ ή ⦿ Εκκλησία ή Τζαμί συναγωγίας

Κ3, πίν.14. Γιάννενα στο 2ο μισό του 19ου αιώνα. Διαγραμματική χωροθέτηση των συνοικιών κατά Λαμπριόδη (1887, 18-9).







ΠΑΝΑΚΑΣ ΠΙ  
ΠΑΘΕΥΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΟΛΕΩΝ 1951-1991

Πόλη 1/	Πληθυσμός					Μέσος ετήσιος αριθμός μεταβολής %			
	1951	1961	1971	1981	1991	'51-'61	'61-'71	'71-'81	'81-'91
Αθήνα	1.378.586	1.852.709	2.540.241	3.027.560	3.096.775	3,0	3,2	1,8	0,2
Θεσσαλονίκη	302.124	380.654	557.360	705.441	739.998	2,3	3,9	2,4	0,5
Πάτρα	86.267	103.941	120.847	156.030	172.763	4,9	1,5	2,6	1,0
Ηράκλειο	54.758	69.983	84.710	101.296	127.600	2,5	1,9	2,8	1,4
Λάρισα	41.253	55.858	72.760	101.804	113.426	3,1	2,9	3,4	1,1
Βόλος	73.817	80.846	88.096	106.776	106.142	3,9	0,9	1,9	-0,1
Χανιά	37.788	49.058	53.026	60.757	65.519	2,6	0,8	1,4	0,8
Λαconiές	12.630	15.964	28.083	41.039	60.062	2,4	5,8	3,9	3,9
Καβάλα	42.563	44.978	46.887	55.390	58.576	0,6	0,4	1,7	0,6
Γιάννενα	32.315	34.997	40.130	44.509	56.496	0,8	1,4	1,0	2,4
Χαλκίδα	23.786	24.745	36.300	43.344	51.482	0,4	3,0	1,8	1,7
Σέρρες	37.207	41.133	41.091	45.427	50.875	1,0	0,0	1,0	1,1
Τεσσαλονίκη	27.914	31.885	38.740	45.159	48.810	1,3	2,0	1,5	0,8
Αγρινιο	26.582	33.281	41.794	45.294	48.116	2,3	2,3	0,8	0,6
Κατερίνη	26.503	30.095	30.512	38.771	48.021	1,3	0,1	2,4	2,2
Καλαμάτα	39.940	39.256	40.402	42.288	45.090	-0,2	0,3	0,5	0,6
Λαμία	25.288	33.170	38.297	41.047	43.898	1,5	1,6	1,4	0,7
Ροδος	24.280	28.119	33.100	40.629	43.619	2,8	1,7	2,1	0,7
Κομοτηνή	31.893	31.845	33.100	38.310	40.522	0,0	0,1	1,7	0,6
Αργάνη	30.740	33.536	32.219	37.606	39.914	0,9	-0,9	2,1	0,6
Βέροια	22.569	26.677	30.425	38.810	38.871	1,7	1,3	2,5	0,0
Ξάνθη	27.283	27.802	27.040	34.135	37.462	-0,3	-0,3	2,4	0,0
Κέρκυρα	30.811	29.896	31.461	36.881	36.875	0,2	0,5	1,6	0,0
Κοζάνη	17.651	21.537	24.020	31.236	32.342	2,0	1,1	2,7	0,3
Καρδίτσα	18.543	23.708	25.830	27.644	30.451	2,5	0,9	0,7	1,0
Αίγιο	18.562	22.698	23.756	25.134	29.215	2,0	0,5	0,6	1,5
Κόρινθος	17.728	15.892	20.773	23.193	28.903	-1,1	2,7	1,1	2,2
Χίος	29.157	28.755	30.021	30.104	27.405	-0,1	0,4	0,0	-0,9
Πύργος	17.996	20.558	20.599	22.491	27.405	1,3	0,0	0,9	1,9
Μέγαρο	14.201	16.522	18.759	20.223	26.562	1,5	1,3	0,8	2,8
Μυτιλήνη	26.525	26.846	24.376	26.607	25.440	0,1	-1,0	0,9	-0,4
Γιαννιτιά	20.187	23.555	21.188	23.202	25.350	0,1	-1,1	0,9	0,9
Προλεματάδα	8.816	12.747	16.588	21.278	25.190	3,8	2,7	2,5	1,7
Ρέθυμνο	11.790	15.576	18.373	18.354	23.595	2,8	-0,1	1,8	2,5
Ελευσίνα	11.190	15.527	18.535	20.197	23.041	3,3	1,8	0,9	1,3
Άργος	14.026	17.627	19.878	21.882	22.256	2,3	1,2	0,9	0,2
Άνω Λιόσια	1.660	3.348	11.388	16.671	21.908	7,3	13,0	3,9	2,8
Τσίπολη	17.585	18.500	20.209	22.156	21.772	0,5	0,9	0,9	-0,2
Αγρια	13.645	17.654	20.538	19.560	20.451	2,6	1,5	-0,5	0,4
Νάουσα	12.782	15.752	17.443	19.453	20.138	2,1	1,0	1,1	0,3
Σαλαμίνα	12.823	17.073	18.364	20.385	18.994	2,9	0,7	1,0	-0,7
Λιβαδειά	12.059	13.595	16.271	17.949	18.885	1,2	1,8	1,0	0,5
Θήβα	12.582	15.779	15.971	18.672	18.191	2,3	0,1	1,6	-0,3
Έδεσσα	15.458	16.145	14.671	17.300	17.624	0,4	-1,0	1,7	0,2
Κορωπί	7.125	8.029	9.716	12.792	17.624	1,2	1,9	2,8	3,0
Κάλυμνος	13.712	14.251	13.281	15.416	16.407	0,4	-0,7	1,5	0,6
Ερμούπολη	29.812	20.113	16.082	16.781	16.008	-3,9	-2,2	0,4	-0,5
Καστοριά	10.049	10.872	16.043	20.973	15.605	0,8	4,0	2,7	-2,9
Παύλεζα	12.296	12.865	12.973	13.369	15.512	0,5	0,1	0,3	1,5
Σιάγρη	11.272	15.538	13.432	15.421	15.496	3,3	0,1	1,4	0,0
Ασπρόπυργος	5.766	8.162	11.183	12.470	15.405	3,5	3,2	2,9	2,1
Κως	8.863	8.628	8.913	11.853	14.692	-0,3	0,3	2,9	2,2
Ορεοτιάδα	10.846	12.908	12.513	14.611	14.560	1,8	-0,3	1,6	0,0
Αιμαλία	15.350	16.108	14.615	15.545	14.038	0,5	-1,0	0,6	-1,0
Αλεξάνδρεια	4.981	7.636	9.535	11.895	13.316	4,4	2,2	2,2	1,1
Κιλκίς	10.937	13.466	12.555	12.275	13.227	2,1	-0,7	-0,2	0,7
Νέα Μίκρη	1.488	2.488	3.864	8.516	13.039	5,3	4,5	8,2	4,4
Φλώρινα	12.343	12.004	11.172	12.679	12.768	-0,3	-0,7	1,3	0,1
Μεσολόγγι	13.042	12.618	12.399	11.348	12.674	-0,3	-0,2	-0,9	1,1
Τύρναβος	10.756	11.074	10.687	10.659	12.197	0,3	-0,4	0,0	1,4
Μανδύρα	3.925	5.503	8.042	8.804	11.642	3,4	3,9	0,9	2,8
Ναυπλίο	8.466	9.102	9.320	10.531	11.453	0,7	0,2	1,2	0,4
Ζάκυνθος	11.134	9.516	9.346	9.767	10.205	-1,6	-0,2	0,4	0,4

1/ Οι πόλεις κατατάσσονται κατά φθίνουσα τάξη του μεγέθους του πληθυσμού τους το 1991.



Πόλη /	D1	D2	E1	E2	E3	S1	S2	S3	S4
Αθήνα	3.027.560	2,66	19,88	01	4	74,75	19,06	5	V1
Θεσσαλονίκη	705.441	2,87	19,18	02	3	70,50	18,22	4	V2
Πάτρα	156.030	1,97	19,11	01	5	71,19	17,64	5	V1
Ηράκλειο	111.296	2,38	16,33	01	3	67,69	15,46	4	V3
Βόλος	106.776	1,26	15,76	04	2	71,55	14,71	2	V3
Λαμία	101.804	3,06	16,24	02	3	69,01	15,09	3	V1
Χανιά	60.757	1,66	14,61	01	2	69,64	13,46	4	V1
Καβάλα	55.390	0,94	17,51	02	2	71,06	16,95	4	V1
Σέρρες	45.427	0,65	16,12	01	4	61,92	14,13	3	V2
Αγρίνιο	45.294	1,77	17,03	06	2	50,66	12,36	2	V4
Τρικόλα	45.159	1,28	14,38	03	2	51,71	11,62	2	V2
Γιάννενα	44.509	1,10	17,81	01	4	65,21	16,72	4	V1
Χαλκίδα	43.344	2,14	16,11	04	2	73,25	14,92	3	V3
Καλαμάτα	42.288	0,27	16,81	05	3	64,87	14,77	3	V1
Λαμία	41.047	1,68	15,95	01	4	64,49	14,56	3	V1
Αχαρνές	41.039	3,94	14,76	04	4	75,37	14,38	4	V1
Ρόδος	40.626	1,71	19,15	01	3	74,70	18,47	2	V3
Βέροια	38.810	1,68	15,26	06	4	56,51	13,37	4	V4
Κατερίνη	38.771	1,37	13,11	06	2	49,16	11,66	2	V2
Κομοτηνή	38.310	0,22	14,31	03	1	58,76	11,09	3	V4
Δράμα	37.606	0,54	18,10	01	2	61,82	16,70	2	V2
Κέρκυρα	36.881	0,29	17,24	01	3	68,80	15,56	2	V1
Αλεξανδρούπολη	35.019	2,68	14,98	03	3	63,29	13,24	3	V3
Ξάνθη	34.135	0,48	16,68	04	3	71,35	15,70	3	V3
Κοζάνη	31.236	1,90	14,38	02	4	66,39	13,57	4	V1
Χίος	30.104	0,07	8,16	03	3	68,93	7,23	4	V1
Καρδίτσα	27.644	1,31	16,81	03	4	55,09	15,51	3	V1
Μητλήνη	26.607	-0,32	12,47	01	4	64,27	11,72	4	V2
Αίγιο	25.134	1,08	14,95	06	6	54,54	13,42	4	V1
Γιαννιτσά	23.202	0,15	15,54	06	0	39,51	10,38	2	V4
Κόρινθος	23.193	0,83	18,98	04	0	65,00	17,85	1	V4
Πύργος	22.491	0,67	15,70	03	3	54,40	13,46	4	V1
Τσίπολη	22.156	0,64	15,51	01	4	62,98	13,83	3	V2
Άργος	21.882	1,31	15,12	05	3	48,33	12,29	4	V1
Πιλαμενάδα	21.278	3,12	9,92	04	1	74,44	8,96	3	V4
Καστοριά	20.973	1,80	16,53	04	1	67,35	14,09	1	V3
Σαλαμίνα	20.385	1,57	7,20	03	4	75,56	6,76	3	V3
Μέγαρα	20.223	0,74	12,45	05	2	54,12	11,70	2	V3
Ελευσίνα	20.197	2,00	14,20	04	3	82,30	13,87	2	V4
Άργα	19.560	1,00	14,90	03	4	59,80	14,21	4	V3
Νάουσα	19.453	1,40	19,17	05	4	54,99	18,01	2	V2
Θήβα	18.672	1,32	17,04	05	1	59,97	16,55	2	V4
Ρέθυμνο	18.354	1,36	17,79	03	1	63,82	15,12	3	V3
Λιβαδειά	17.949	1,12	15,06	05	2	57,39	13,61	3	V1
Έδεσσα	17.300	0,13	17,53	06	2	73,31	15,60	2	V3
Εμμούπολη	16.781	-1,93	12,71	02	3	75,72	11,91	2	V3
Ανω Λίδια	16.671	7,96	10,20	04	3	75,28	9,79	2	V3
Αιολιάδα	15.545	-0,15	15,94	06	2	47,24	12,53	1	V3
Σπάρτη	15.421	0,81	16,63	03	3	51,83	14,31	4	V4
Καλλιμνος	15.416	-1,01	6,53	06	2	60,14	5,36	4	V4
Ορεοπέδα	14.611	0,54	16,94	06	0	41,43	9,61	2	V4
Περέβα	13.369	0,11	17,48	03	2	53,28	12,97	3	V4
Κοφοπέ	12.792	1,53	12,11	05	1	52,81	10,27	2	V4
Φλώρινα	12.679	0,08	15,95	03	2	57,59	14,08	4	V4
Ασπροπύργος	12.470	2,39	13,97	05	2	68,35	10,39	2	V2
Κιλκίς	12.275	0,06	18,97	03	1	52,17	16,35	2	V4
Αλεξανδρούα	11.895	2,50	12,14	06	1	47,21	9,95	2	V4
Κως	11.853	0,97	12,56	03	3	68,16	11,93	2	V1
Μεσολόγγι	11.348	1,48	14,89	03	4	61,41	14,50	4	V4
Τύναβος	10.659	0,06	14,53	06	0	32,03	8,58	4	V4
Ναυπλίο	10.531	0,74	19,12	01	4	61,65	17,97	3	V1

1/ Οι πόλεις κατατάσσονται κατά φθίνουσα τάξη του μεγέθους του πληθυσμού τους.





# ΠΙΝΑΚΑΣ 1

## ΕΞΕΛΙΞΗ ΑΣΤΙΚΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ 1951-1991

	1951	1961	1971	1981	1991
Αριθμός πόλεων	48	55	56	61	64
Πληθυσμός (.000)	2880	3628	4667	5660	5981
Μέσος ετήσιος ρυθμός μεταβολής (%)		2,3	2,6	2,0	0,6
Αστικός προς συνολικό πληθυσμό (%)	37,7	43,3	53,2	58,1	58,3

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

ΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΑΤΙΚΟ ΔΥΝΑΜΙΚΟ ΚΑΤΑ ΤΟΜΕΙΣ ΚΑΙ ΚΛΑΔΟΥΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ 1951-1991

Τομείς και κλάδοι οικονομικής δραστηριότητας	Μέγεθος (.000) 1991	Ποσοστιαία κατανομή (%)				
		1951	1961	1971	1981	1991
<b>Πρωτογενής τομέας</b>	<b>46</b>	<b>11,2</b>	<b>9,5</b>	<b>5,6</b>	<b>3,5</b>	<b>2,1</b>
Γεωργία-Κτηνοτροφία	46	11,2	9,5	5,6	3,5	2,1
<b>Δευτερογενής τομέας</b>	<b>753</b>	<b>37,1</b>	<b>39,7</b>	<b>42,7</b>	<b>39,6</b>	<b>34,2</b>
Ορυχεία	7	0,4	0,4	0,3	0,4	0,3
Μεταποίηση	540	31,4	29,1	29,5	27,4	24,5
Ηλεκτρισμός	26	0,9	1,3	1,3	1,0	1,2
Κατασκευές	180	4,4	8,9	11,6	10,8	8,2
<b>Τριτογενής τομέας</b>	<b>1401</b>	<b>51,7</b>	<b>50,8</b>	<b>51,7</b>	<b>56,9</b>	<b>63,7</b>
Εμπόριο-Ξενοδ.-Εστιατ.	470	15,1	16,5	18,5	17,4	21,4
Μεταφορές-Επικοινωνίες	190	9,6	8,9	10,8	10,8	8,6
Τράπεζες-Ασφάλειες	170	2,0	1,7	4,8	6,0	7,7
Υπηρεσίες	571	25,0	23,7	17,6	22,7	26,0
<b>Σύνολο</b>	<b>2.200</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>



## ΠΙΝΑΚΑΣ 3

ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΑΣΤΙΚΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ 1951-1991

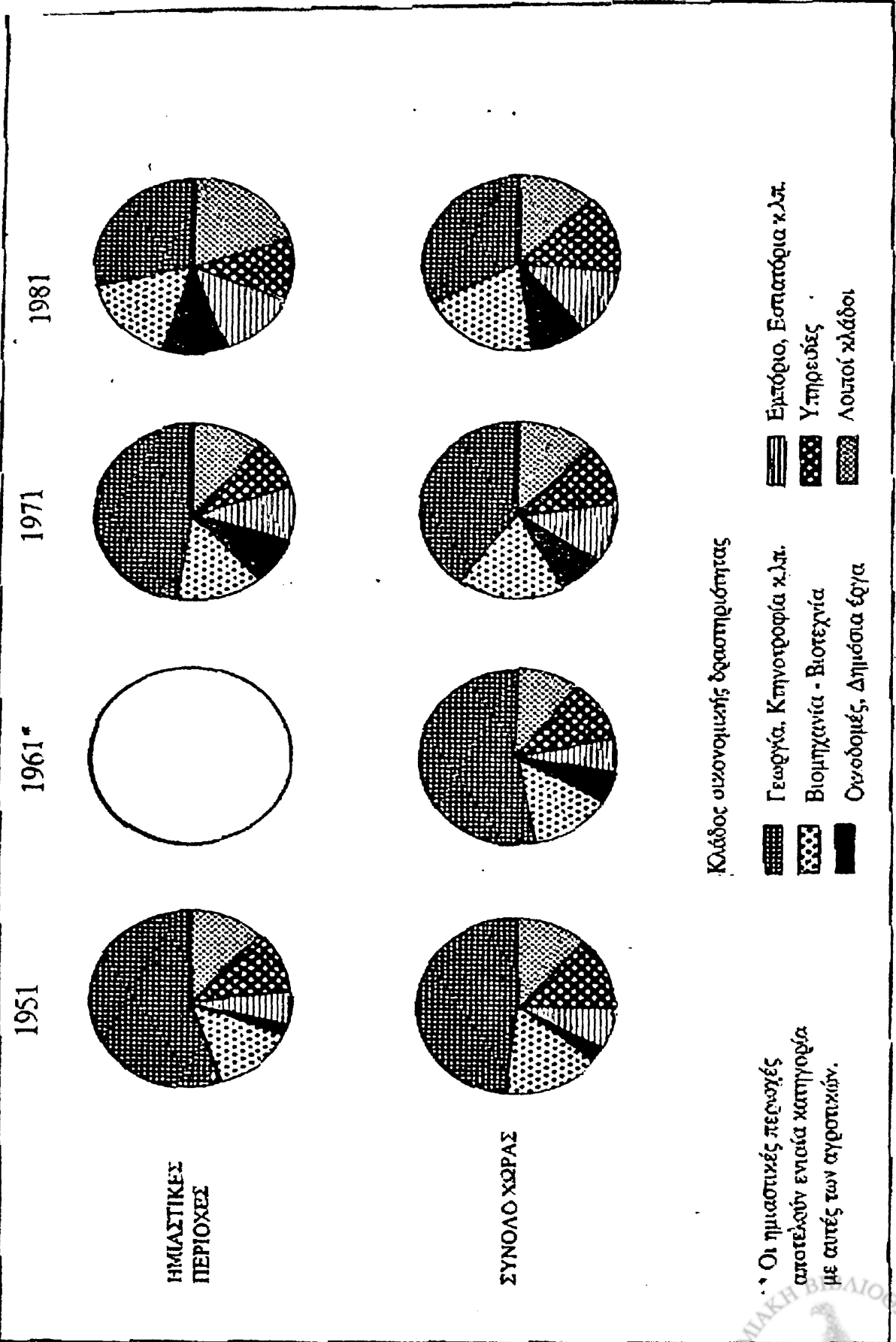
	1951	1961	1971	1981	1991
Ποσοστιαία συμμετοχή εργατικού δυναμικού ανδρών στην οργανωμένη αγορά εργασίας (%)	71,0	71,8	73,4	70,6	70,0
Ποσοστιαία συμμετοχή πληθυσμιού γυναικών σε επιχειρείς ή έμμισθες θέσεις εργασίας (%)	18,6	19,6	17,8	21,7	26,0

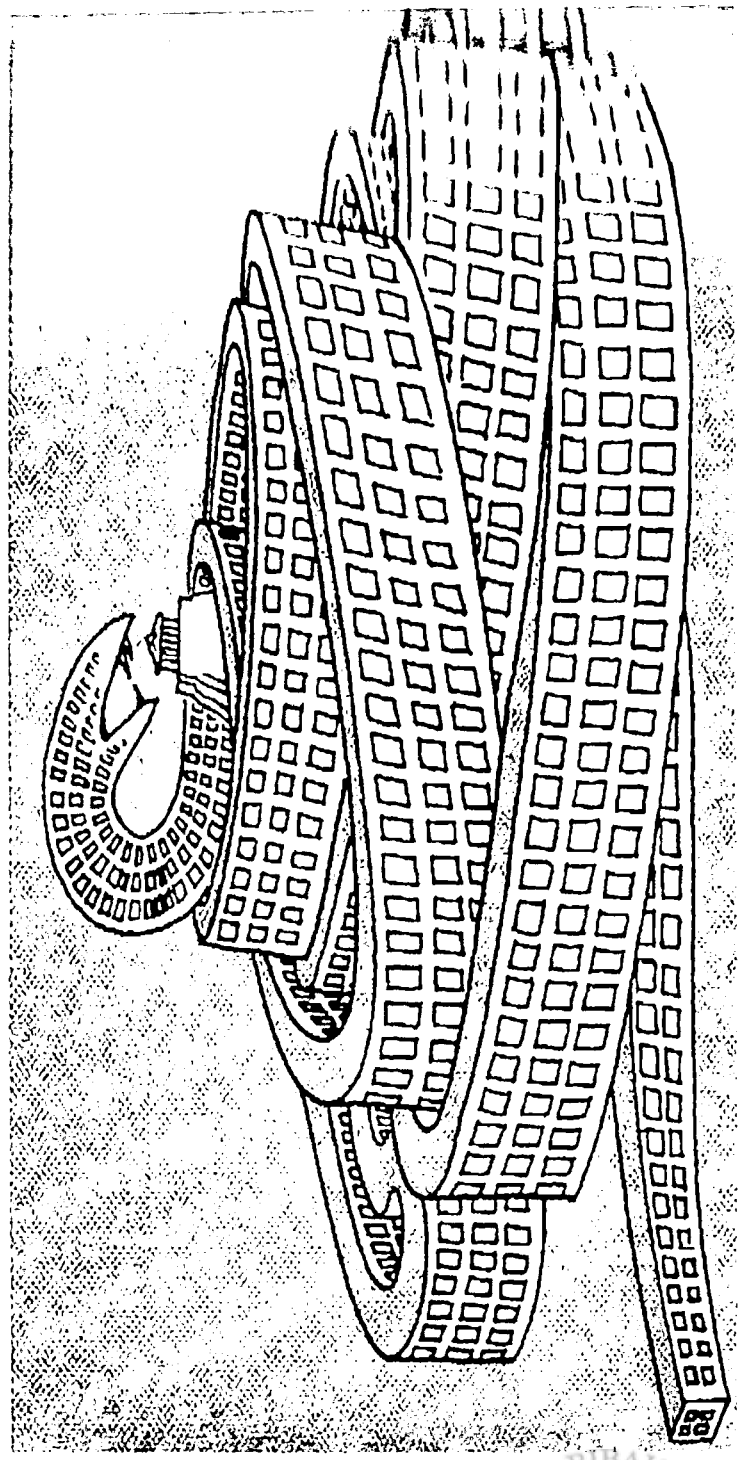
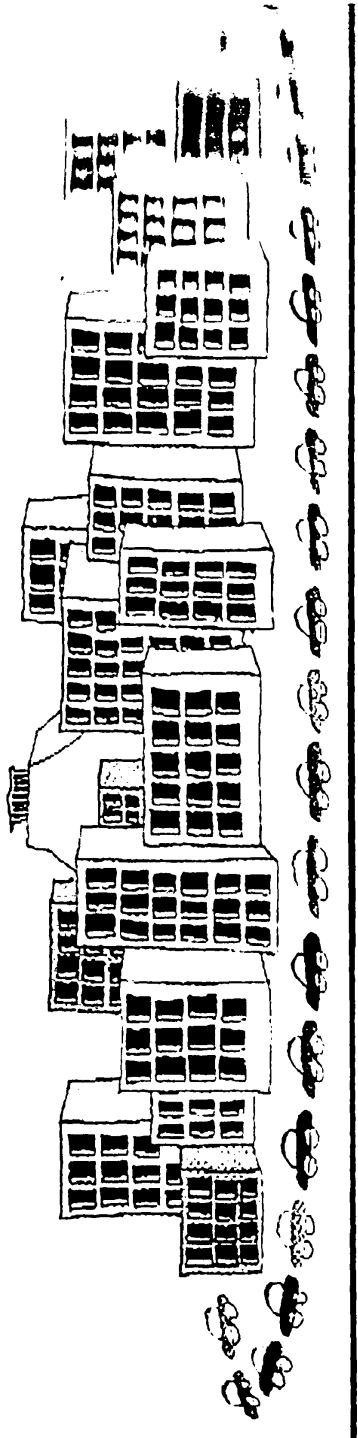
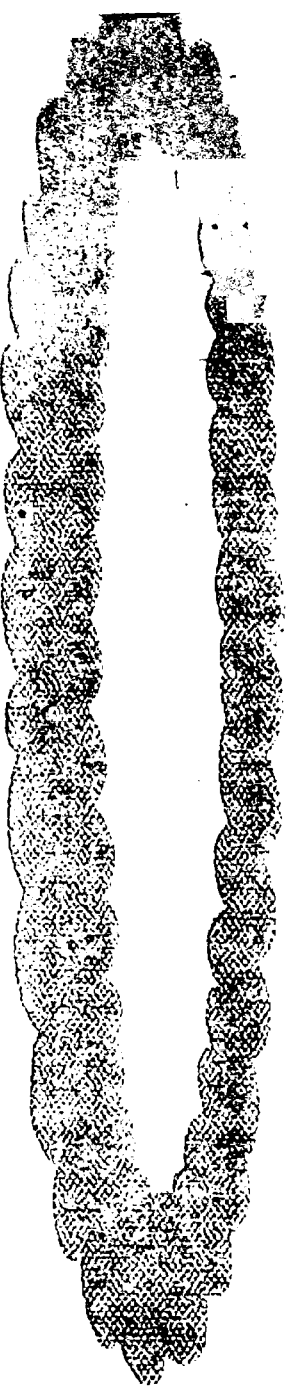
## ΠΙΝΑΚΑΣ 4

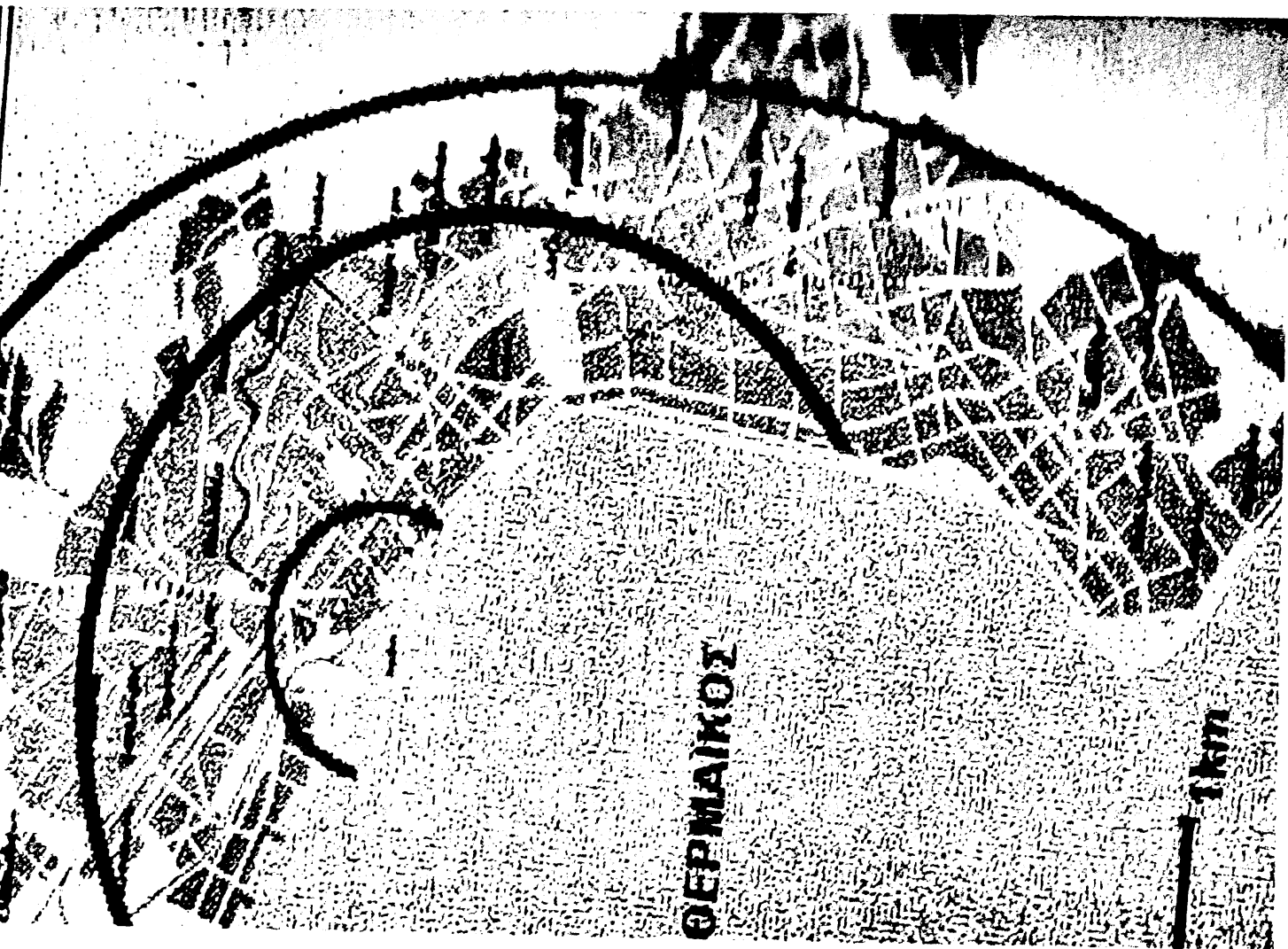
ΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΑΤΙΚΟ ΔΥΝΑΜΙΚΟ ΑΝΔΡΩΝ ΚΑΤΑ ΟΜΑΔΕΣ ΑΤΟΜΙΚΩΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ 1951-1991

Ομάδες ατομικών επαγγεμάτων	Μέγεθος (·000) 1991	Ποσοστιαία κατανομή (%)			
		1961	1971	1981	1991
Επιστημονικά επαγγέλματα	197	5,9	7,9	11,7	13,4
Διευθυντικά στελέχη	47	2,2	1,4	3,5	3,2
Υπάλληλοι γραφείου	171	10,1	11,6	10,7	11,6
Έμποροι και πωλητές	190	14,9	12,4	12,6	12,0
Εργαζόμενοι σε υπηρεσίες	160	11,2	9,4	9,3	10,9
Γεωργοί και κτηνοτρόφοι	41	9,1	5,6	3,9	2,8
Τεχνίτες και εργάτες	664	46,6	51,7	48,3	45,2
<b>Σύνολο</b>	<b>1470</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>

ΣΧΗΜΑ 1  
 ΠΟΣΟΣΤΙΑΙΑ ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΕΝΕΡΓΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ ΤΩΝ ΗΜΙΑΣΤΙΚΩΝ ΠΕΡΙΟΧΩΝ  
 ΚΑΤΑ ΚΛΑΔΟ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ  
 - ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΜΕ ΣΥΝΟΛΟ ΧΩΡΑΣ. (ΑΠΟΓΡΑΦΗ ΕΤΩΝ 1951, 1961, 1971, 1981)











ΝΑ, ΠΛΥ. 2. Ι ΙΑΝΝΕΝΑ ΣΤΟ 20 ΜΟΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙ. ΚΙΡΙΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗΣ ΤΩΝ ΠΟΛΕΟΛΟΓΙΚΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΩΝ ΩΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΟΥΣ.

	Ελληνικές (χριστιανικές) λειτουργίες	Οθωμανικές λειτουργίες	Ισραηλιτικές λειτουργίες
1. Κατοικία	Περί και στην κεντρική περιοχή σε συνδυασμό με τις οικονομικές λειτουργίες	Περιοχή φρουρίου, περί την κεντρική περιοχή	Περιοχή φρουρίου, περί την κεντρική περιοχή κοντά στη λίμνη
<b>Κεντρικές λειτουργίες</b>			
2. Οικονομική	* Πρωτ./ περιφέρεια οικισμού * Δευτ./ είσοδοι/έξοδοι οικισμού και άκρα οικισμού * Τριτογ./ κεντρική περιοχή * Τεταρ./ πυρήνας κέντρου		ενεργική εμπορική περιοχή
3. Θρησκευτική	Πυρήνες σε περιοχές (ελληνικής - χριστιανικής) κατοικίας	Πυρήνες σε περιοχές οθωμανικής κατοικίας	Κεντρική περιοχή, περιοχή φρουρίου
4. Πολιτική	Παρυφές κεντρικής περιοχής	Παρυφές κεντρικής περιοχής	
5. Εκπολιτιστική	Ισχυροί πυρήνες σε χριστιανικές περιοχές Κέντρο /βόρειου οικισμού	Διάχυση σε όλο τον οικισμό	
6. Αναψυχή	- Υπερτοπικοί πυρήνες σε χριστιανικές περιοχές - τοπικοί πυρήνες γειτονιάς (βρύσες)	- Κοντά στο κέντρο διοίκησης - Περιοχή φρουρίου ελεγχόμενη	
7. Μέριμνα	Παρυφές κεντρικής περιοχής κοντά σε εμπορική ζώνη	- Παρυφές κεντρικής περιοχής - Περιοχή φρουρίου	
8. Ασφάλεια	-	- Παρυφές κέντρου κοντά σε εμπορική περιοχή που περιβάλλουσα την κεντρική περιοχή	
9. Εξηρητημένες	-	Ακολουθούν τη προηγούμενη	



**ΤΥΠΟΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ F. ΤÖNNIES**

	<b>ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ (GEMEINSCHAFT)</b>	<b>ΚΟΙΝΩΝΙΑ (GESELLSCHAFT)</b>
Κοινωνική Θέληση	φραγκική Θέληση (Wesenwille) <ul style="list-style-type: none"> <li>• εγώ</li> <li>• επάγγελμα</li> <li>• οικονομικό δικαίω</li> </ul>	Λογική Θέληση (Kuerkwille) <ul style="list-style-type: none"> <li>• πρόσωπα</li> <li>• πλούτος</li> <li>• δικαιο των συμβάσεων</li> </ul>
Τύπος Κοινωνικής Οργάνωσης	Οικογενειακή Ζωή (Ομάδα ενφραγκικών οικογενειών) Αφροτική Ζωή Ζωή επαγγελματικής πόλης	Συνθήκη — καθολισμός. πρόθεση του ατόμου Εθνική Ζωή Κοινοπολιτική Ζωή — Δημόσια ζωή) ατομική συνειδητή
Κοινωνικοί Θεσμοί	Ήθη - έθιμα	Νομοθεσία
Φορέας Ελέγχου	Λαός	Πολιτεία — Δημοκρατία των λαών
Μορφή Πλοήτου	Έδαφος	Χώμα
Μορφή Κοινωνικών Σχέσεων	Συγγενεια Γειτονία Συντροφικότητα	Ανταλλαγή Υπολογισμός
Κυρίαρχη Απαιζόζηση	Οικονομική επιτυχία <ul style="list-style-type: none"> <li>• πρόωξηση</li> <li>• συντήρηση</li> <li>• αφέσσεια</li> </ul> Γεωργία <ul style="list-style-type: none"> <li>• στήματα</li> <li>• ανεργία</li> <li>• έθιμα</li> </ul>	Επιπόραιο <ul style="list-style-type: none"> <li>• πρόωξηση</li> <li>• σύζωση</li> <li>• υπολογισμός</li> <li>• σύμβαση</li> </ul> Βιομηχανία <ul style="list-style-type: none"> <li>• απόσωση</li> <li>• εγρήψ. παραγωγή</li> <li>• χρήση κεφαλαίου</li> <li>• πρόωξηση εργαζομένων</li> <li>• κοινωνισμός</li> </ul>
Δεσπόςουσα Πνευματική Ζωή	Τέχνη <ul style="list-style-type: none"> <li>• μνήμες</li> <li>• πίστη στο καθήκον</li> <li>• καλύτερη θέληση</li> </ul>	Επιστήμη <ul style="list-style-type: none"> <li>• έννοιες</li> <li>• δημόσια γνώμη</li> </ul>



ΔΟΜΗΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ			
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΙ		ΑΣΤΙΚΟΙ	
Ενότητα Λειτουργιών	Κατασκευαστική Ομοιογένεια	Λειτουργικός Διαχωρισμός	Κατασκευαστική Πολυμορφία Ετερογένεια
Συνέχεια (παράδοση)	Μορφολογική Ομοιογένεια (προσαρμογή)	Ασυνέχεια (ανάσχεση)	Μορφολογική Ανομοιογένεια (επιβολή)
Ασυνέχεια (εξέλιξη)		Συνέχεια (Προγραμμα- τισμός Σχεδιασμός)	
Διάρκεια (εκτεταμένη)		Διάρκεια (περιορισμένη)	

### 3. Εφημευτική προυέγγιση του δομημένου περιβάλλοντος



**Η  
ΤΡΙΑΛΕΚΤΙΚΗ  
ΤΗΣ  
ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑΣ  
ΚΑΤΑ  
ED. SOJA**

**που  
βιώνεται**

**χωρικότητα**

**που**

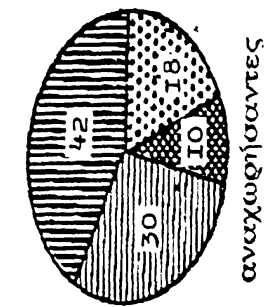
**που προσ-**

**συσ-**

**λαμβάνεται**

**λαφεί-**

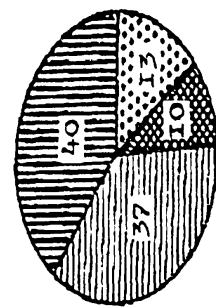




Ημιαστικές περιοχές

αναχωρήσαντες

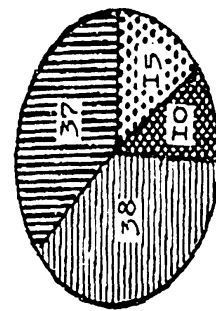
1961



Ημιαστικές περιοχές

αναχωρήσαντες

1971



Ημιαστικές περιοχές

αναχωρήσαντες

1981

Περιφέρεια Πρωτευούσης  
Λοιπές Αστικές περιοχές

Ημιαστικές περιοχές  
Αγροτικές περιοχές



ad Panic

Up

Witches  
Children

BRECHTS

DISORGANISATION

Command

Waste  
Bureaucracy

Carelessness

IMPROVIS 47

Turbulence

# CHAOS CITY

Excess. Tangle

Solve

Lost

CONFUSION

Curse

Aardh

DISORDER

Collision

MISUNDERSTANDING

Did

Didn't

Blind

Hotch-Potch

Bungled

Skimping

HEIGHT

Troubled Waters

Outlet

SMITHEREENS

RUBBLE

Crumble

Treasure

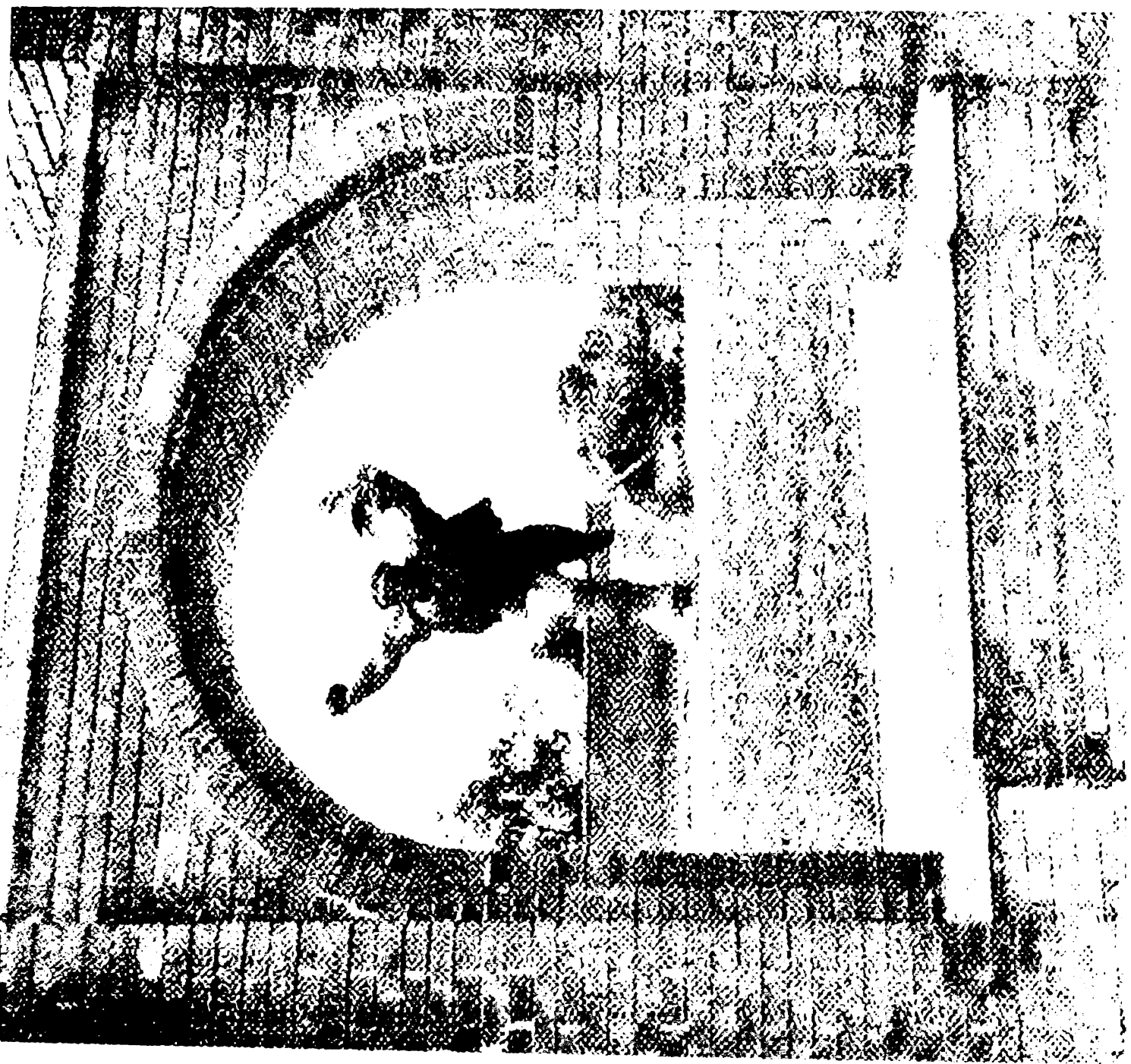
Ruins

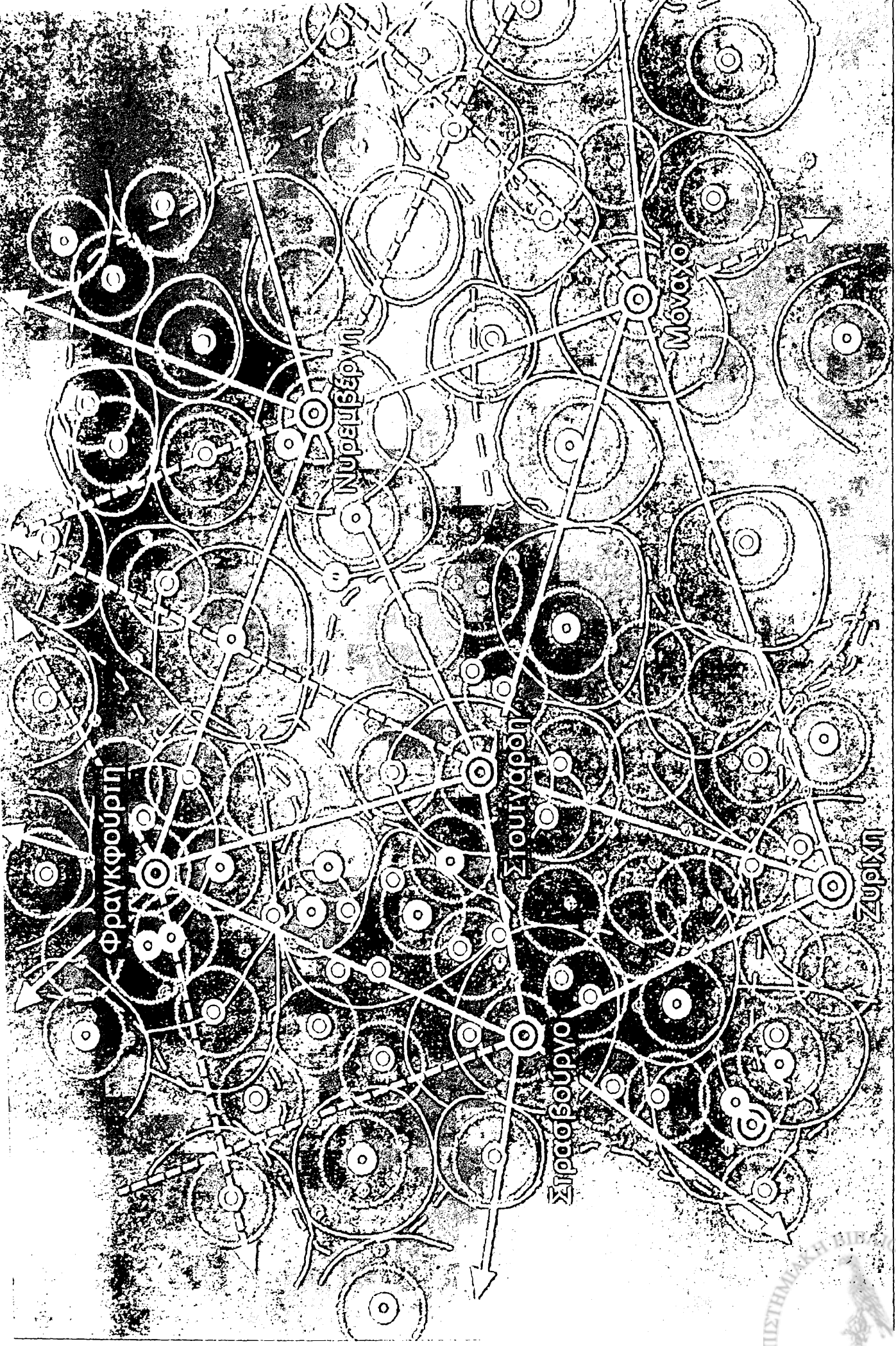
Rubbish

MESIS



NONNANTON





⊙ Κεντρικοί τόποι επιπέδου L

⊙ Κεντρικοί τόποι επιπέδου P



ΝΟΜΙΝΑ





PAISER  
DE  
BRICIA



Col·lecció Marina Picasso  
11 de maig 14 de juny 1987



PIAZZA

CARLO GIULIANI

RACCONTO



## ΠΙΝΑΚΑΣ 3

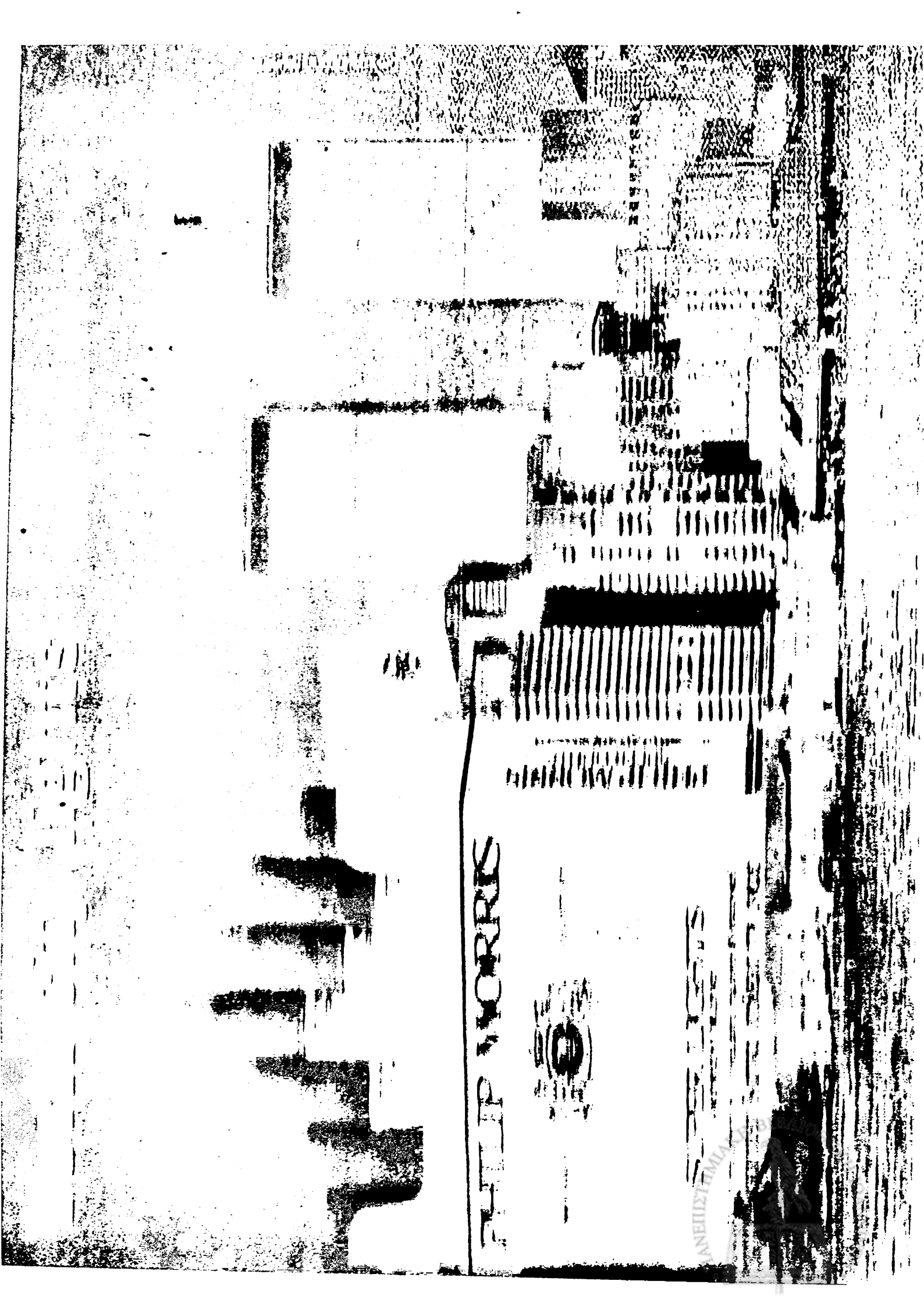
ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΑΣΤΙΚΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ 1951-1991

	1951	1961	1971	1981	1991
Ποσοστιαία συμμετοχή εργατικού δυναμικού ανδρών στην οργανωμένη αγορά εργασίας (%)	71,0	71,8	73,4	70,6	70,0
Ποσοστιαία συμμετοχή πληθυσμιού γυναικών σε επιχειρήσεις ή έμμισθες θέσεις εργασίας (%)	18,6	19,6	17,8	21,7	26,0

**ΤΥΠΟΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ F. ΤÖNNIES**

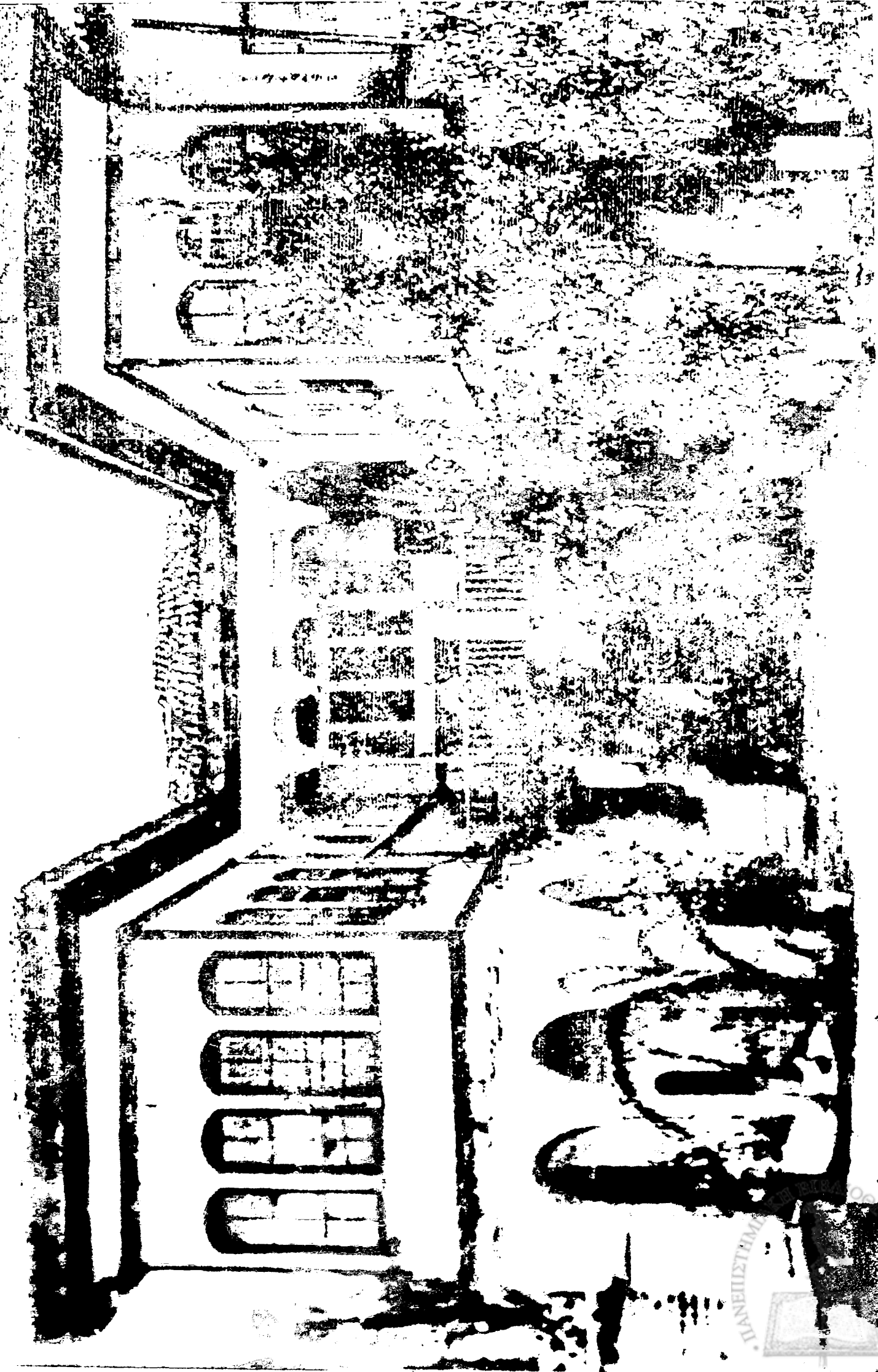
	<b>ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ (GEMEINSCHAFT)</b>	<b>ΚΟΙΝΩΝΙΑ (GESELLSCHAFT)</b>
Κοινωνική Θέληση	Φυσική Θέληση (Wesenwille) <ul style="list-style-type: none"> <li>• έγω</li> <li>• επάγγελμα</li> <li>• οικογενειακό δίκαιο</li> </ul>	Λογική Θέληση (Kuerkwille) <ul style="list-style-type: none"> <li>• πρόσωπα</li> <li>• πλούτος</li> <li>• δίκαιο των συμβάσεων</li> </ul>
Τύπος Κοινωνικής Οργάνωσης	Οικογενειακή ζωή (Ομάδα ενδείς οικογένειας) Ατομική ζωή Ζωή επαγγελματίη πόλης	Συνθήκη — καθορισμός πρόθεση του ατόμου Εθνική ζωή Κοσμοπολίτικη ζωή — Δημόσια γνώμη (ατομική συνείδηση)
Κοινωνικοί Θεσμοί	Ήθη - έθιμα	Νομοθεσία
Φορέας Ελέγχου	Ναός —	Πολιτεία — Δημοκρατία των λαών
Μορφή Πόλιτου	Έδαφος	Χώρα
Μορφή Κοινωνικών Σχέσεων	Συγγενεια Γειτονιά Συντροφικότητα	Ανταλλαγή Υπολογισμός
Κριτήριο Αποτίμησης	Οικονομική ασπίδα <ul style="list-style-type: none"> <li>• πρόωξη</li> <li>• συντήρηση</li> <li>• αφέλεια</li> </ul> <u>Γεωργία</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ανημερία</li> <li>• αννεργιαία</li> <li>• έθιμα</li> </ul>	<u>Ευπόδιο</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>• πρόωξη</li> <li>• σύζωση</li> <li>• υπολογισμός</li> <li>• σύμβαση</li> </ul> <u>Βιομηχανία</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>• απόλαση</li> <li>• επιγνή, παρονομαζή ζωική εργασία</li> <li>• πρόωξη ανά εργασία</li> <li>• κανονισμοί</li> </ul>
Δεσπόζουσα Πνευματική Ζωή	<u>Τέχνη</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>• μνήμες</li> <li>• πίστη στο καθήκον</li> <li>• καλύτερη γνώση θέληση</li> </ul>	<u>Επιστήμη</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>• έννοιες</li> <li>• δημόσια γνώμη</li> </ul>



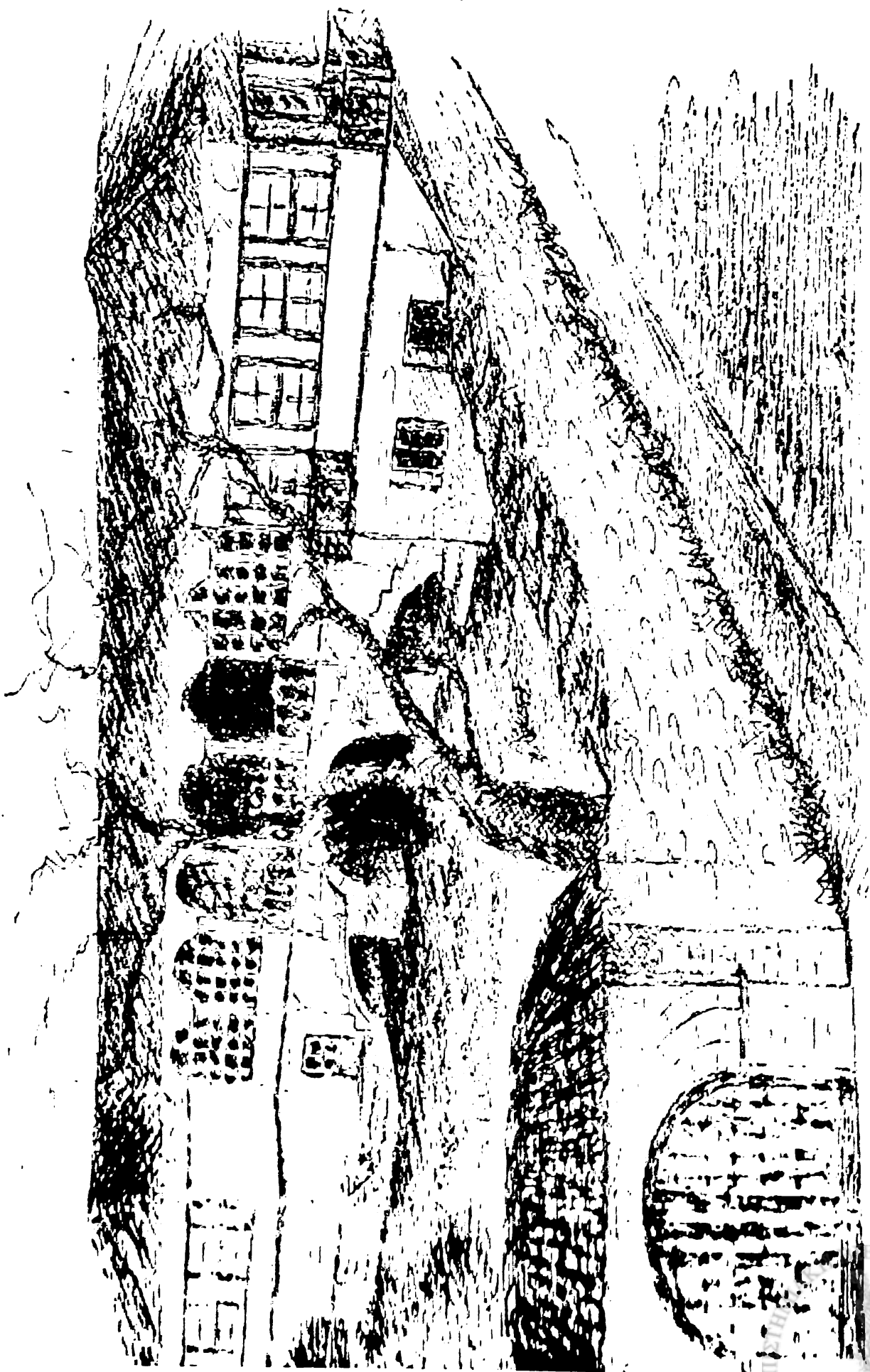


PHILIP MORRIS

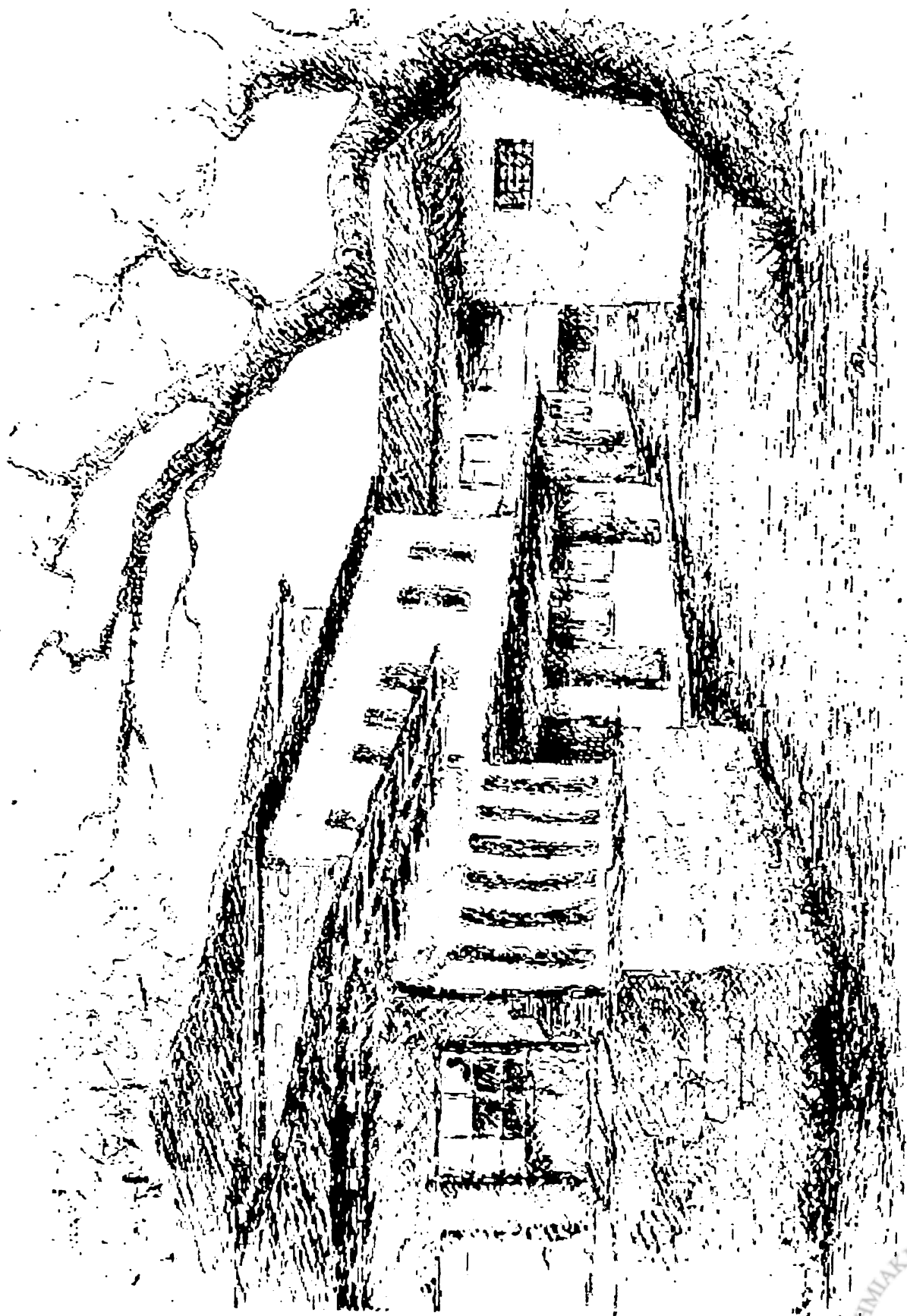
ANHEIET TALLA

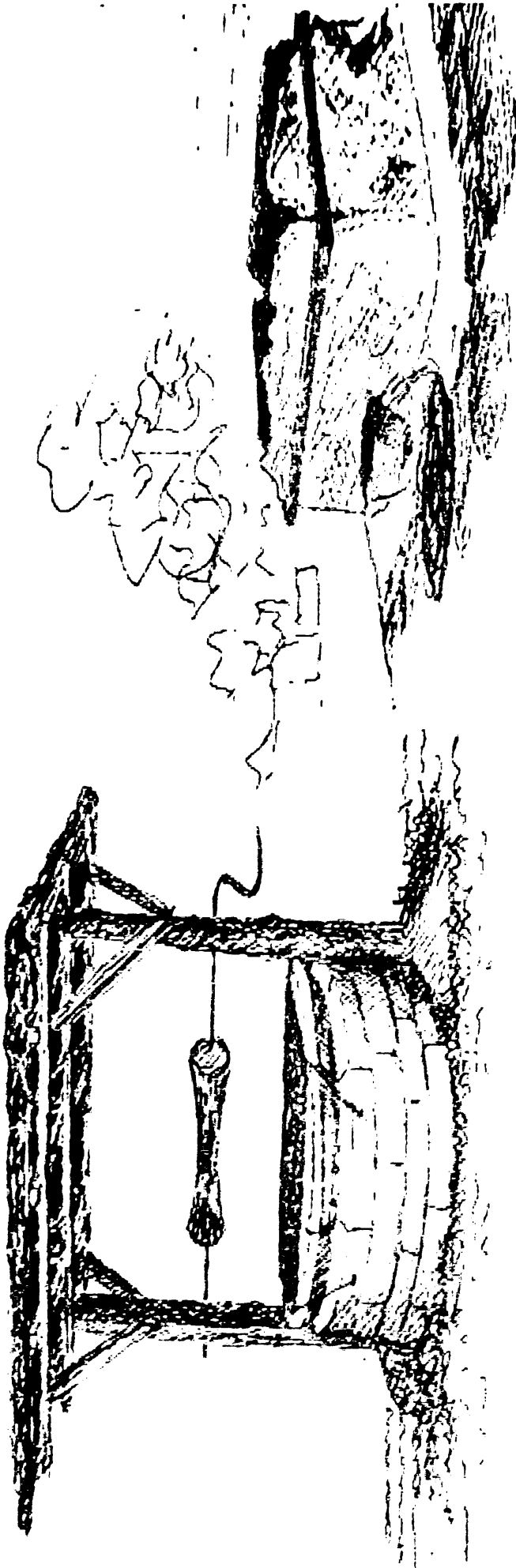


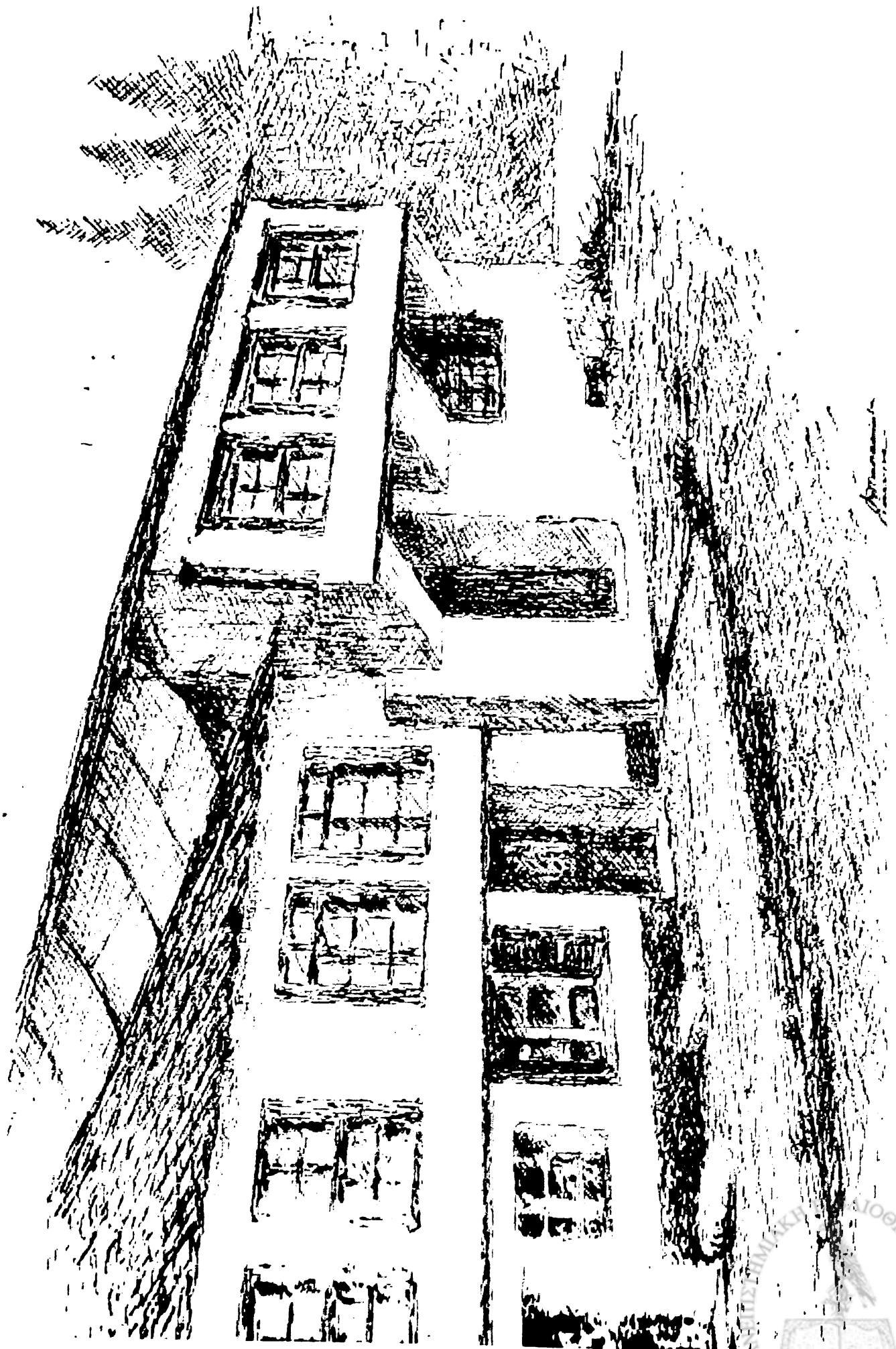
THE NATIONAL ARCHIVES  
OF THE UNITED STATES

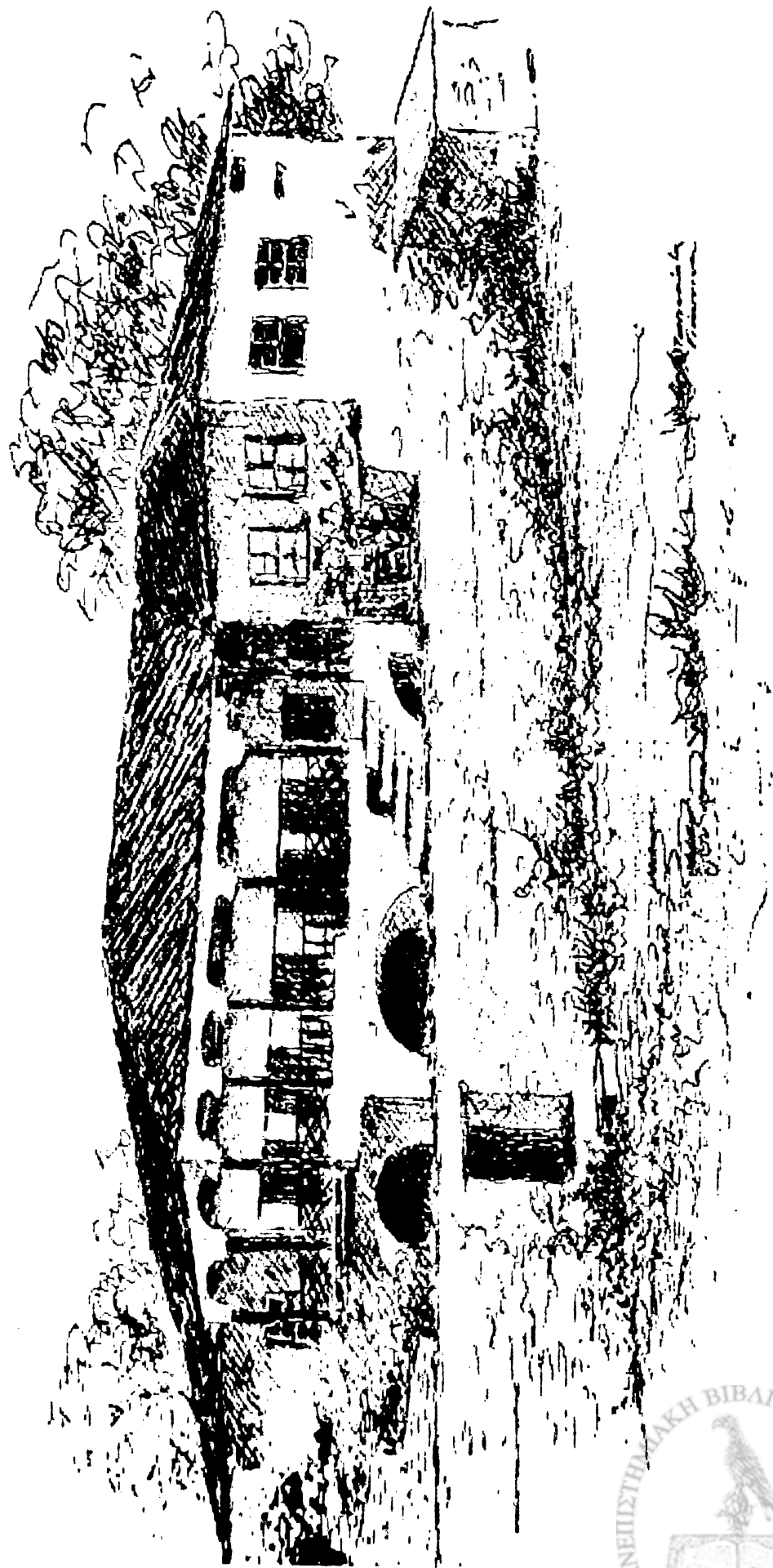






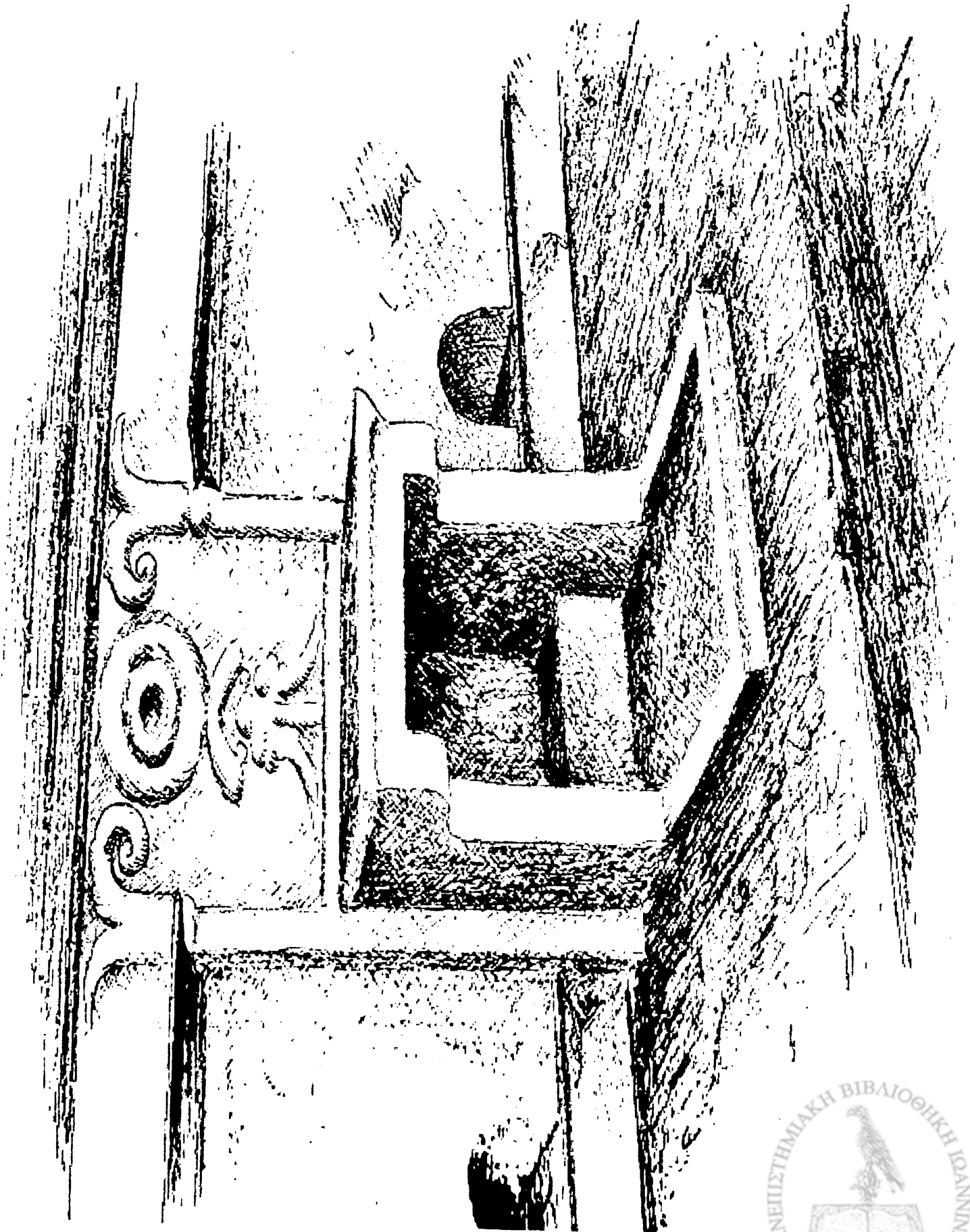


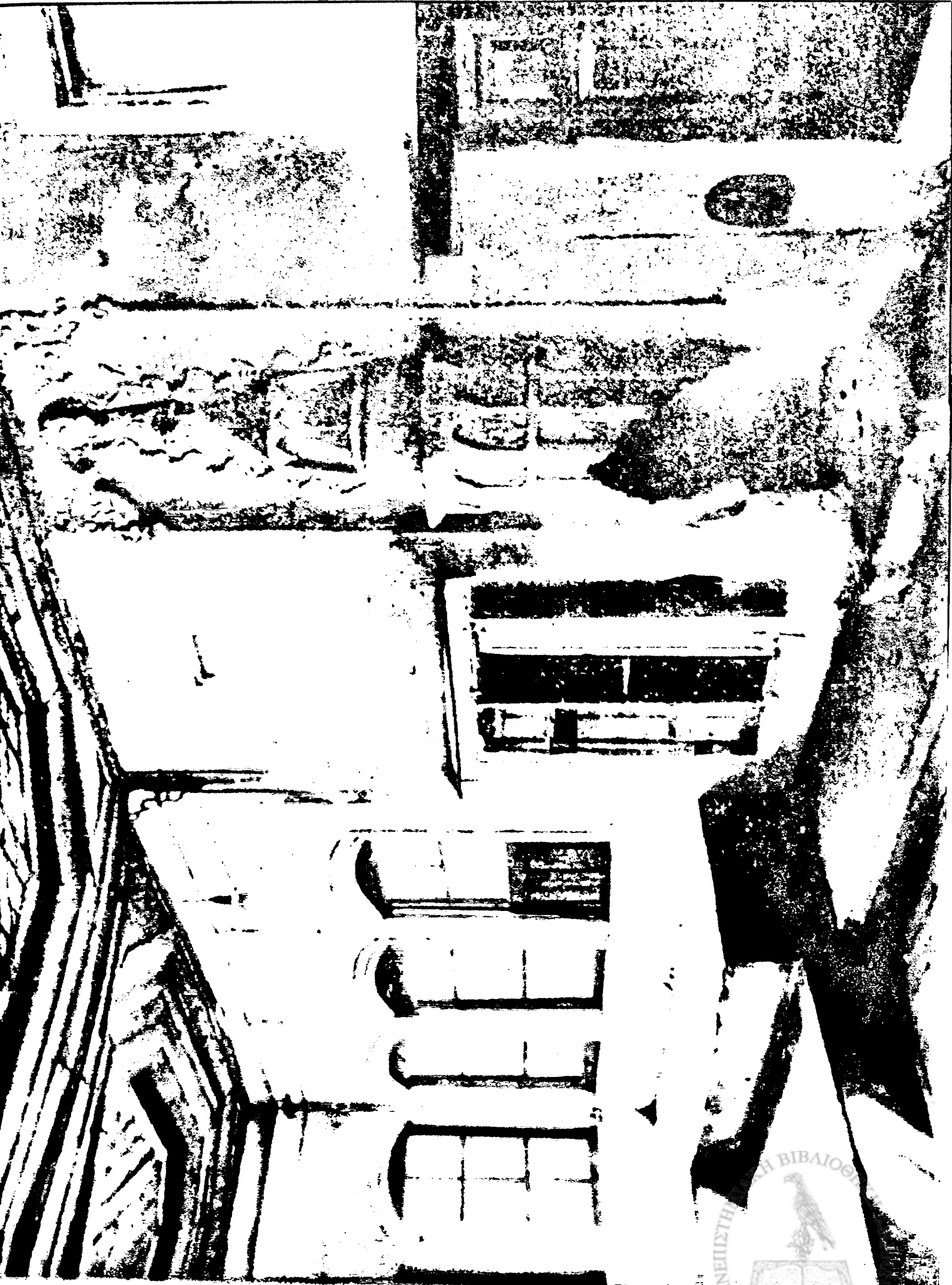








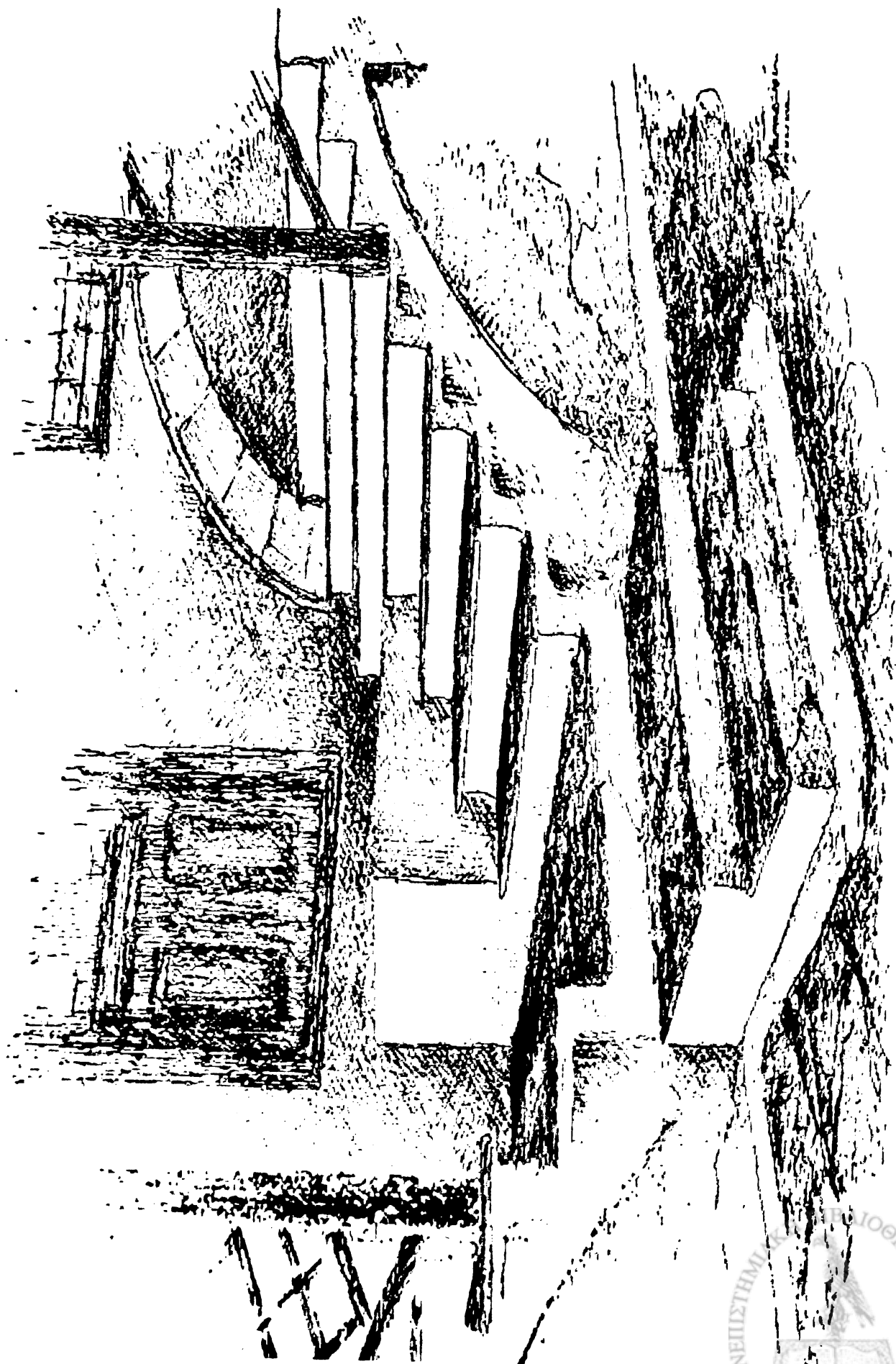


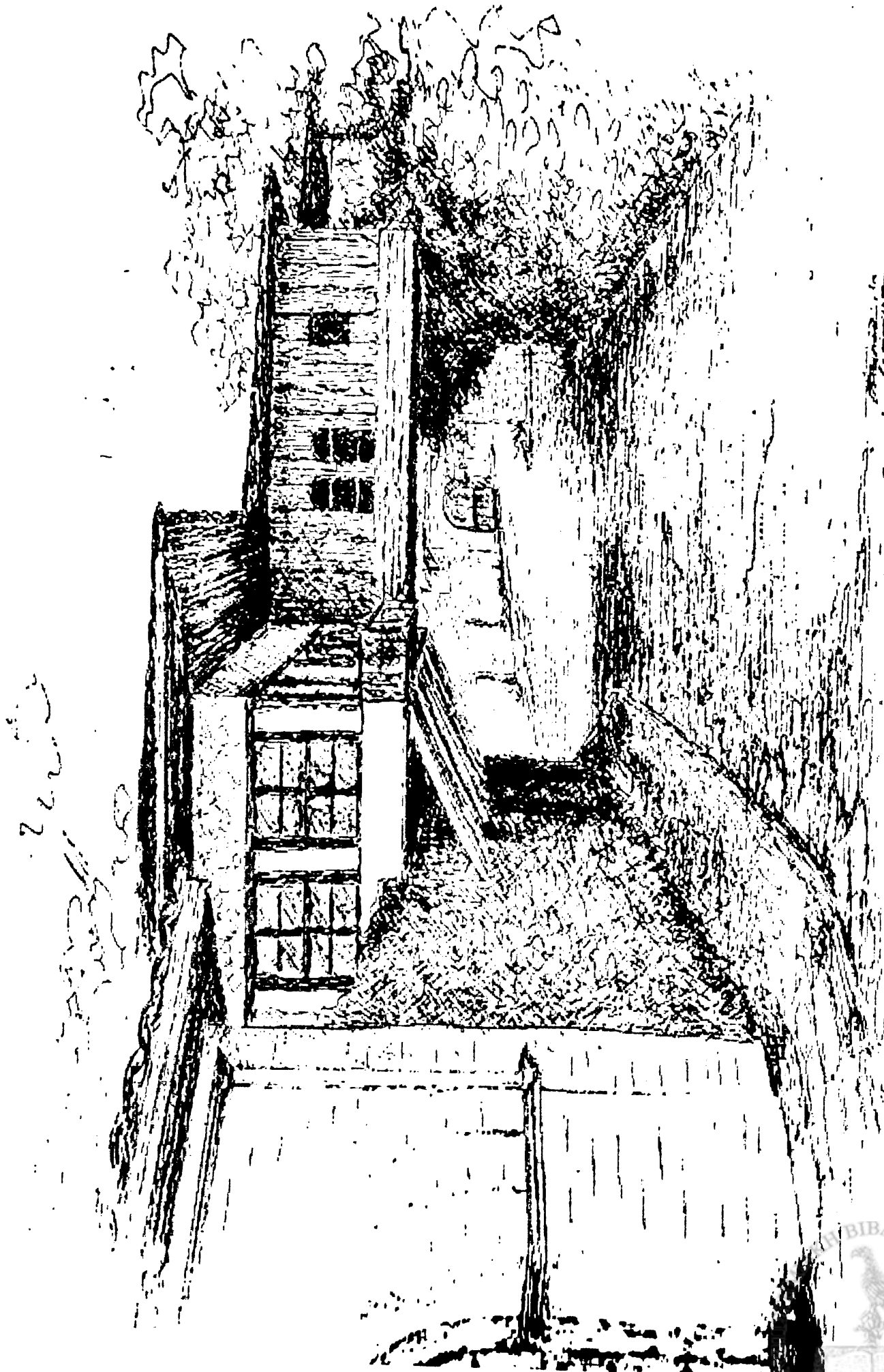


THE NEILS THORNTON BIBLIOTHECA



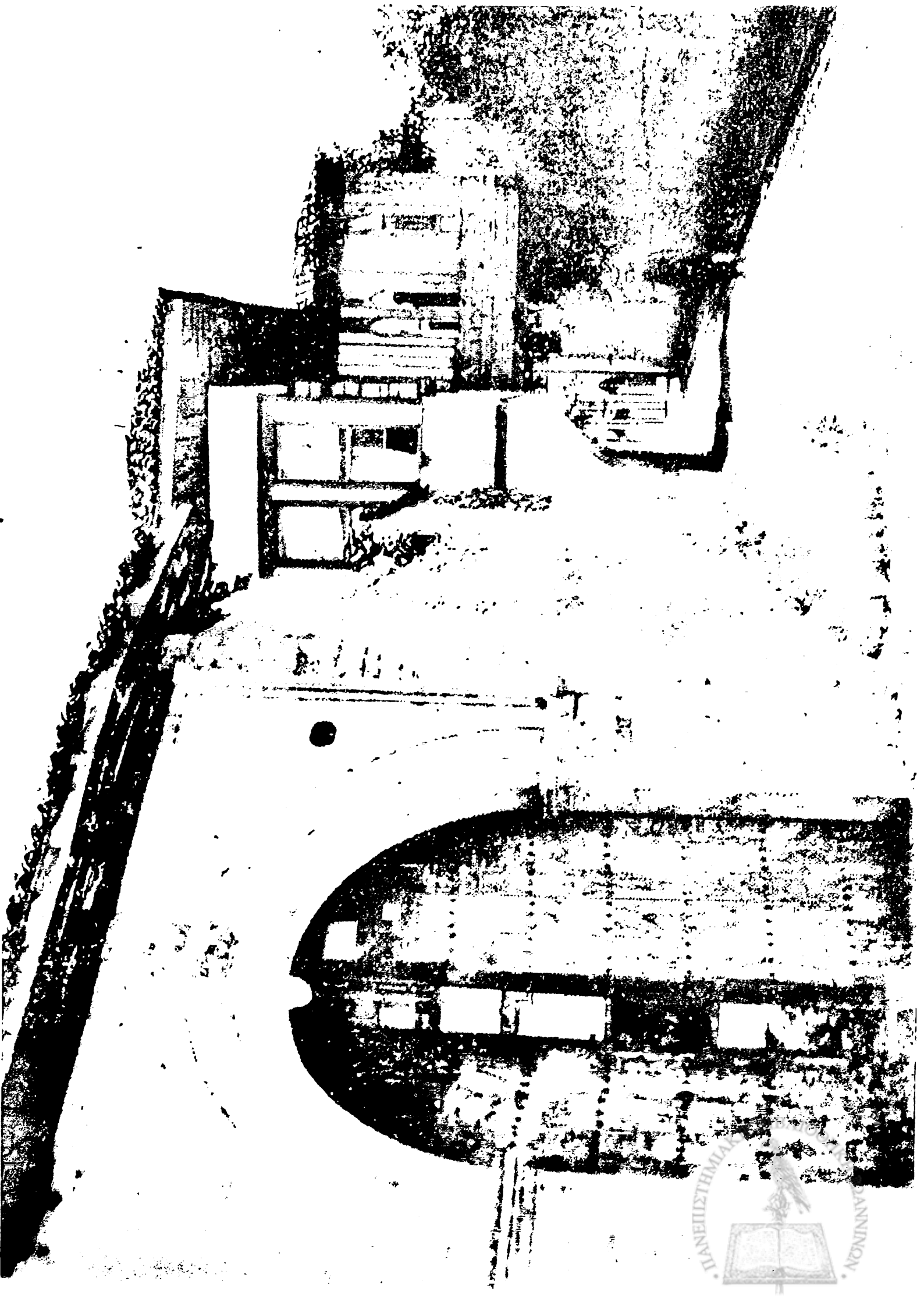


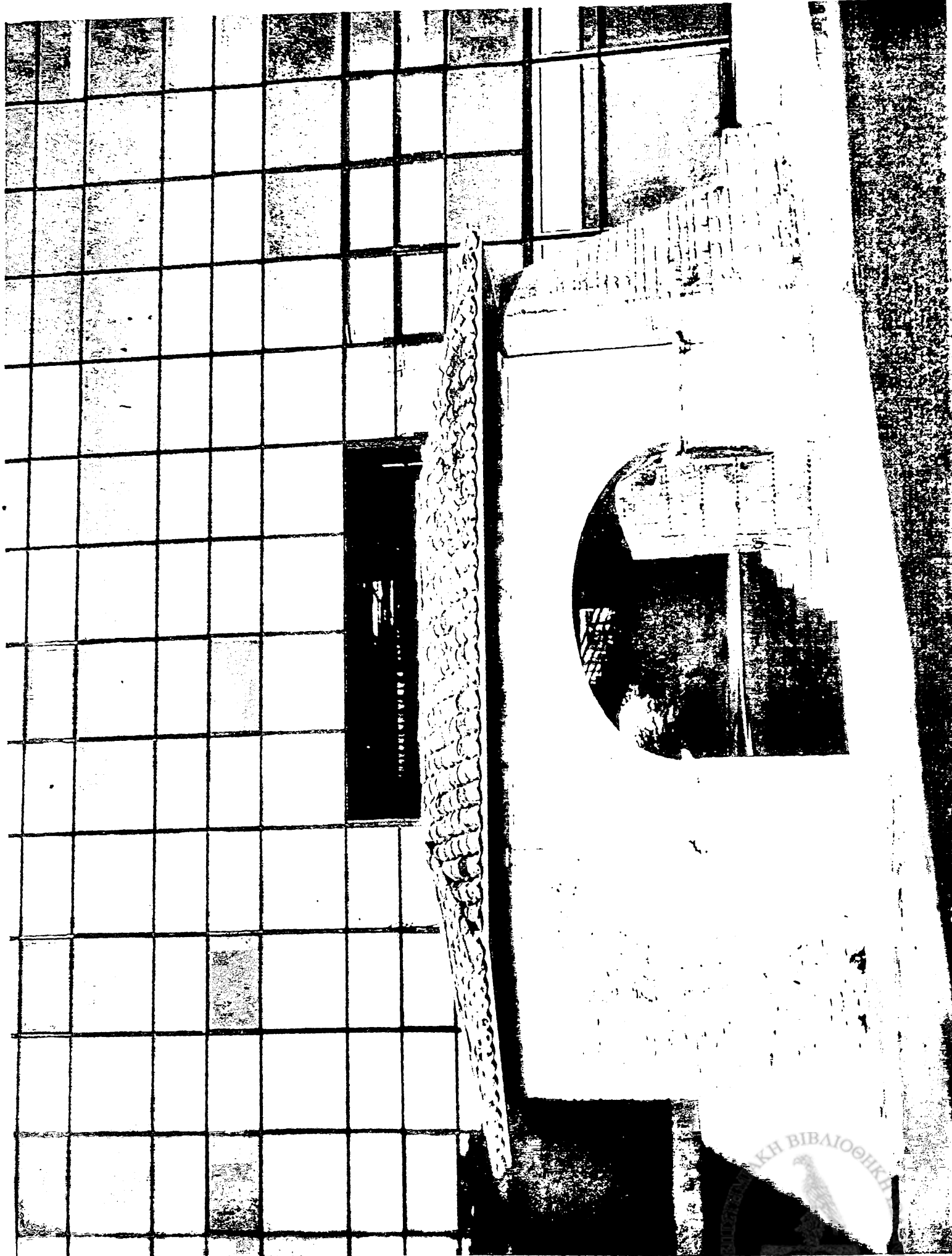




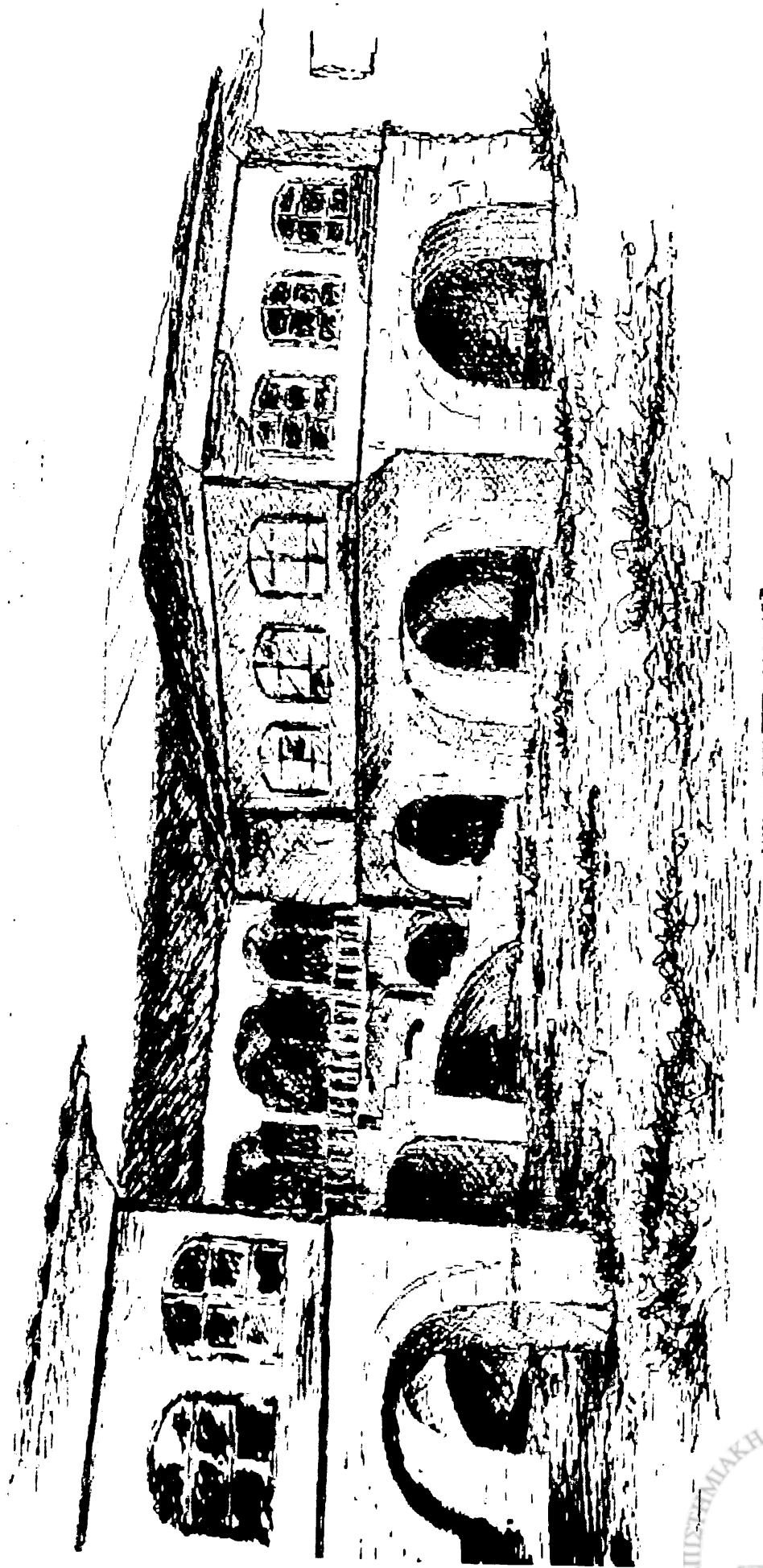
222  
St. George

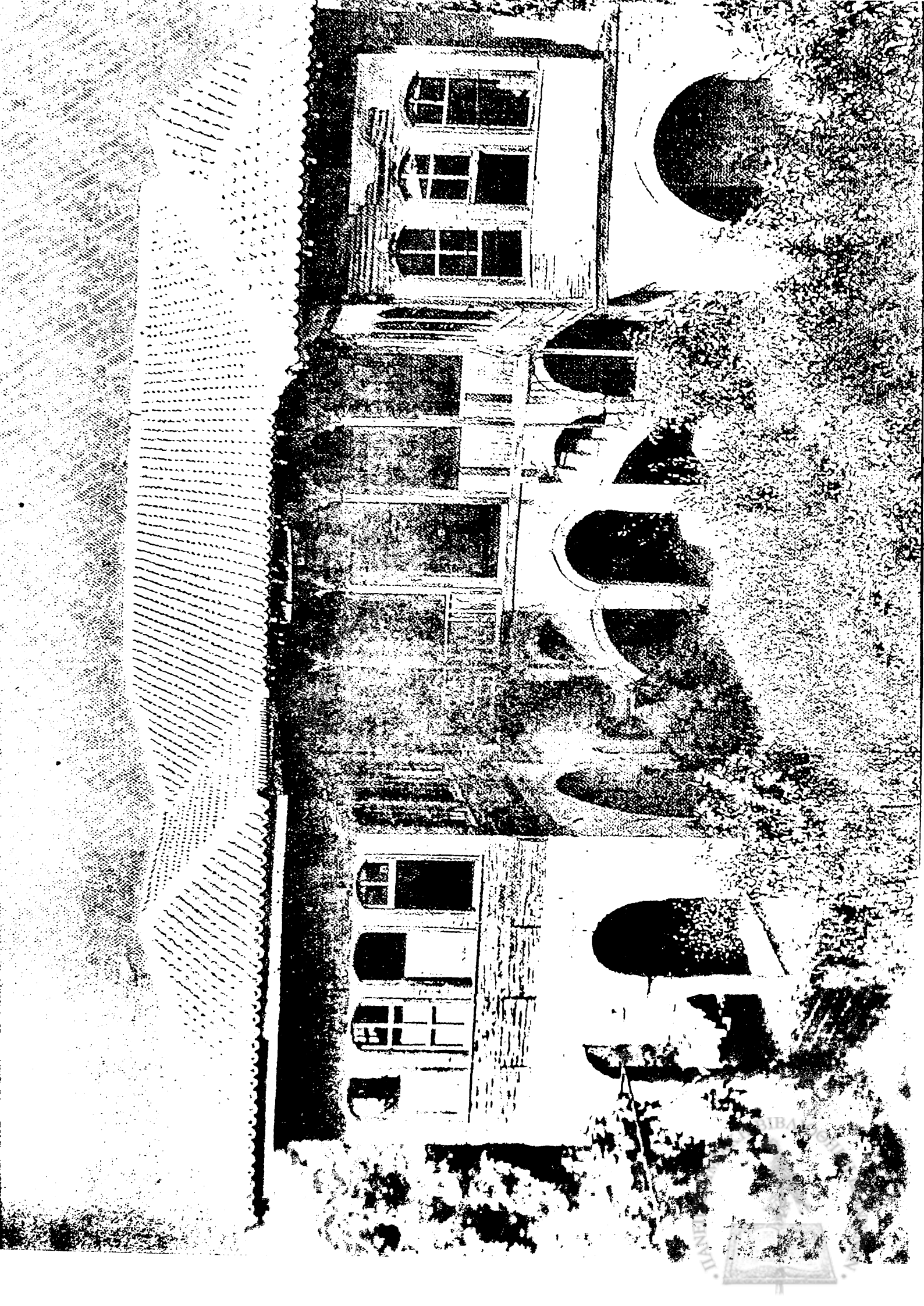


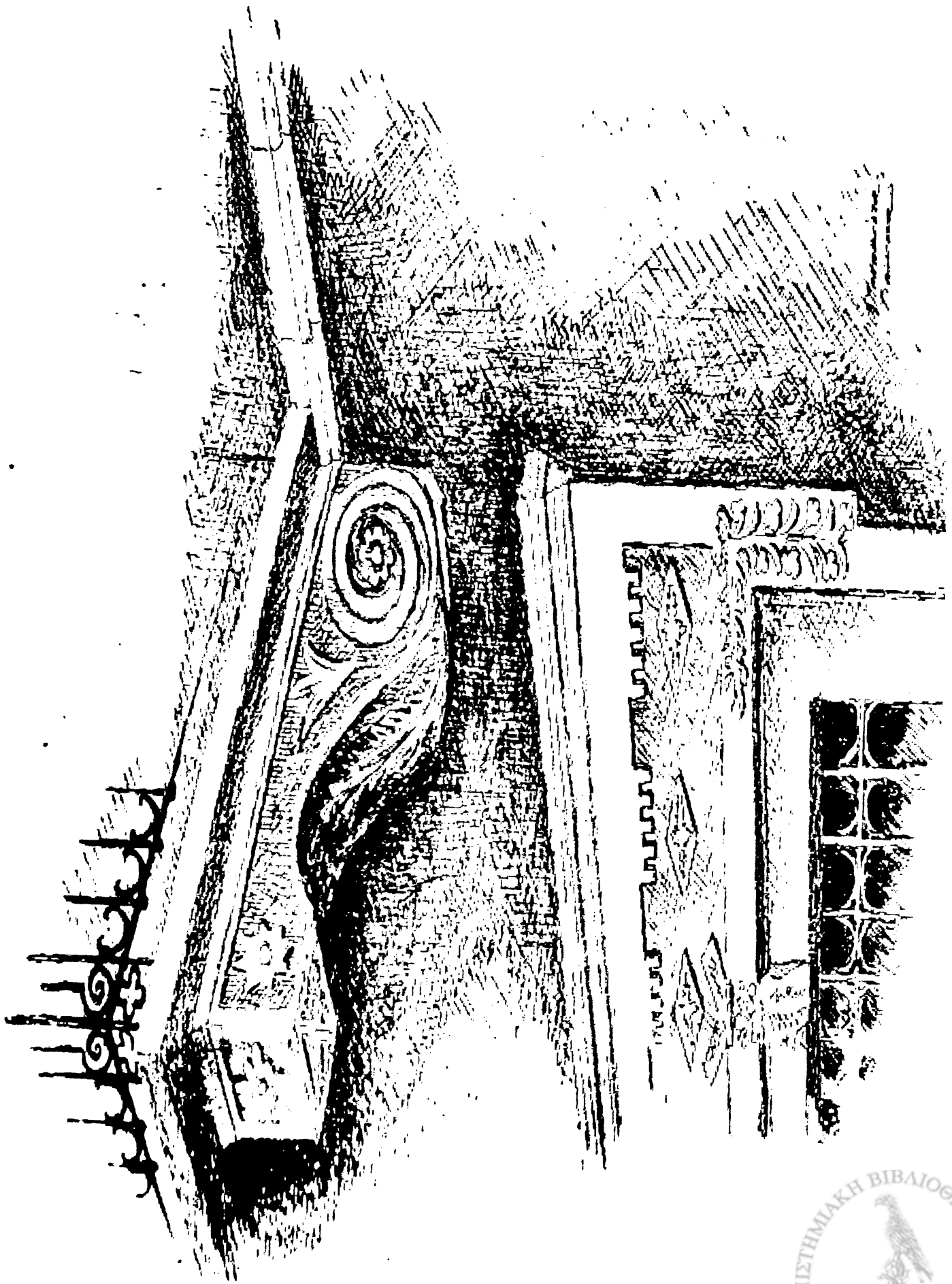


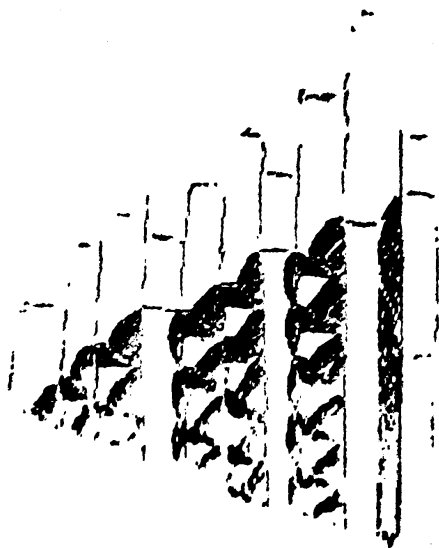
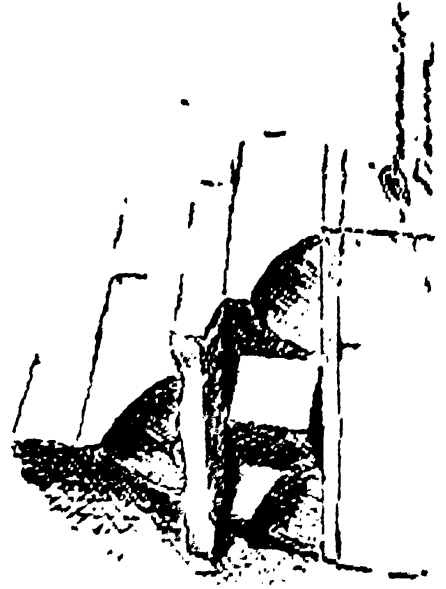
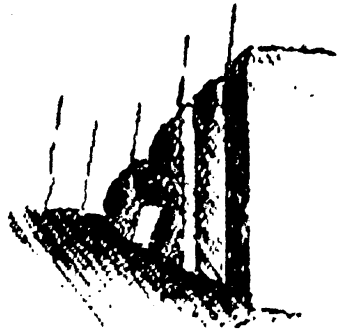
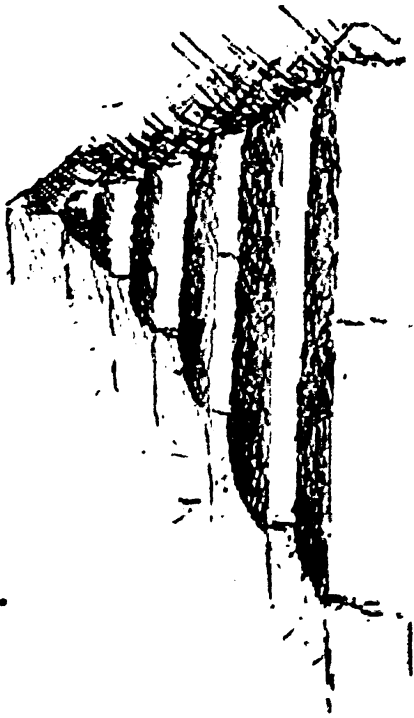


KH BIBΛIOΘΗΚΗ  
TAM

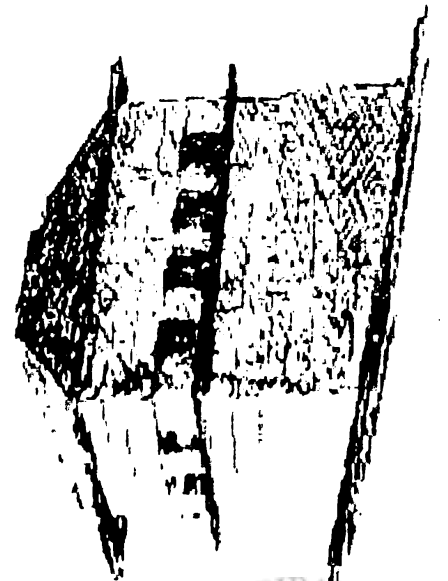
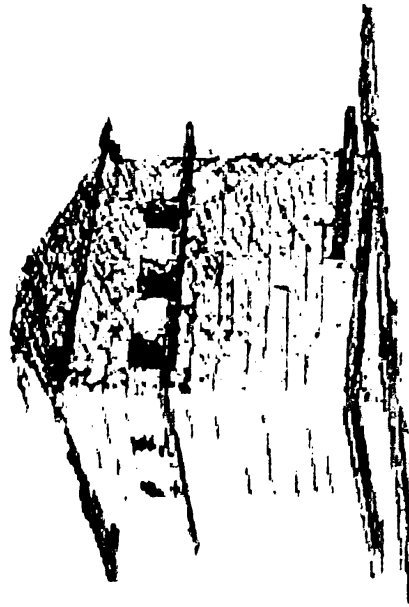
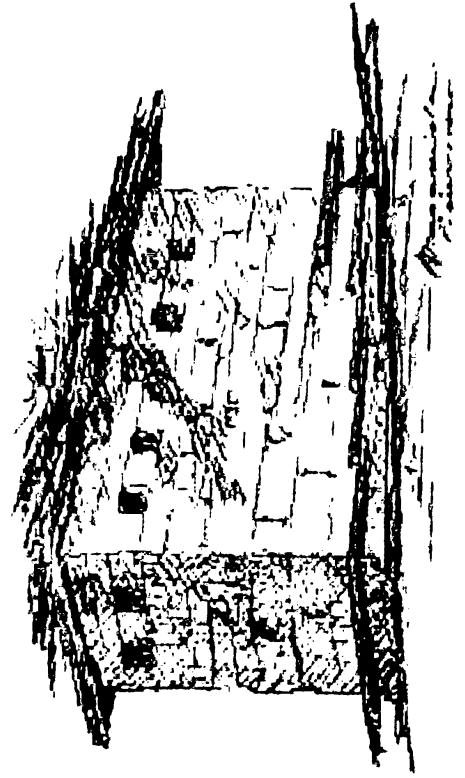
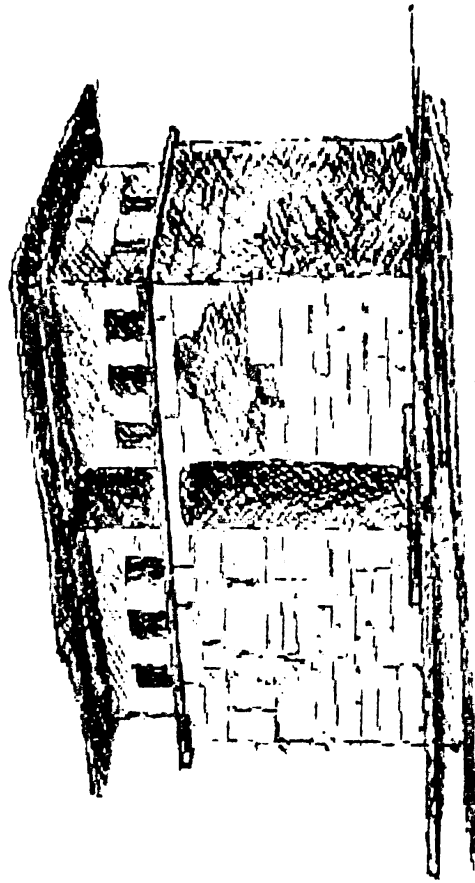
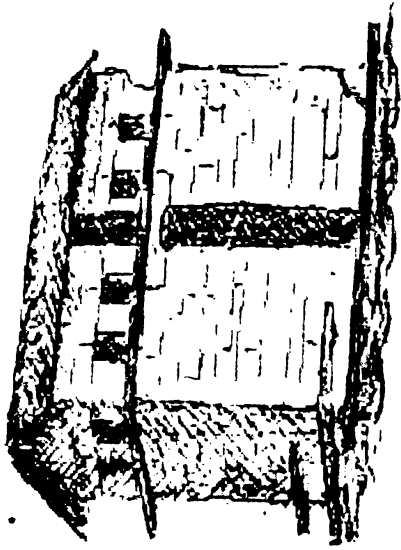












*Handwritten signature or text in the top right corner.*

