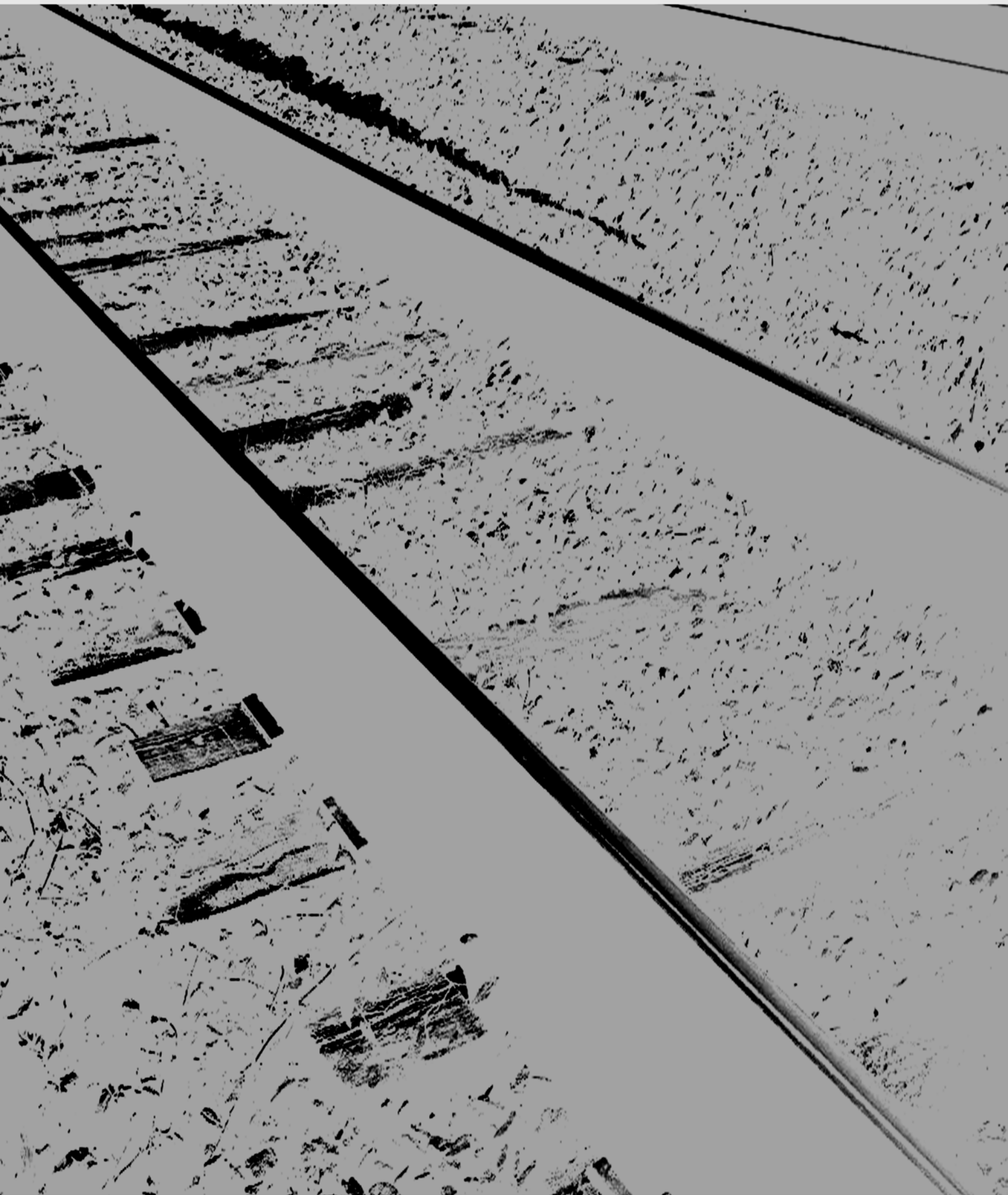


ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΙΣ ΡΑΓΕΣ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΣΤΟ ΣΤΑΘΜΟ ΤΩΝ ΤΡΑΙΝΩΝ ΣΤΗΝ ΑΓΡΙΑ ΒΟΛΟΥ



ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΔΑΡΡΑ ΙΩΑΝΝΑ _ ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΑΔΑΜΑΚΗΣ
ΒΟΛΟΣ 2019

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΙΣ ΡΑΓΕΣ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ
ΚΕΝΤΡΟΥ ΣΤΟ ΣΤΑΘΜΟ ΤΩΝ ΤΡΑΙΝΩΝ ΣΤΗΝ ΑΓΡΙΑ ΒΟΛΟΥ**



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ _ ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ _ ΒΟΛΟΣ 2019
ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΔΑΡΡΑ ΙΩΑΝΝΑ _ ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΑΔΑΜΑΚΗΣ**

Τον επιβλέποντα της Διπλωματικής μου εργασίας κ. Κώστα Αδαμάκη ευχαριστώ θερμά για τις πολύτιμες συμβουλές και υποδείξεις του, αλλά και για τις γνώσεις που μου παρείχε όντας καθηγητής μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ανάγκη του ανθρώπου για μετακίνηση χάνεται στα βάθη της ιστορίας. Ήδη από την αρχαιότητα η ανάγκη του ανθρώπου για μεταφορά προϊόντων και εμπορευμάτων ήταν γνωστή. Με την ανακάλυψη της ατμομηχανής έρχεται η επανάσταση στον τομέα των μεταφορών. Το τραίνο κερδίζει έδαφος ως μέσο μεταφοράς ανθρώπων και προϊόντων, συνδέοντας μεταξύ τους περιοχές και διευκολύνοντας τις μετακινήσεις. Μέσα στα επόμενα χρόνια το σιδηροδρομικό δίκτυο απλώνεται και σταθμοί κτίζονται σε σημεία. Οι σταθμοί αυτοί, συχνά ορόσημα των περιοχών στις οποίες βρίσκονται, γίνονται σημεία πολιτισμού, ενός πολιτισμού που γεννιέται στις ράγες.

Στην παρούσα εργασία εξετάζουμε την περιοχή του σταθμού των τρενών στην Αγριά Βόλου. Το έργο για τη σιδηροδρομική σύνδεση Βόλου - Λάρισας, έργο της εταιρείας «σιδηροδρόμων Θεσσαλίας», σε σχέδια του Ιταλού μηχανικού Εβαρίστο Ντε Κίρικο, περιελάμβανε και τη σύνδεση του Βόλου με τα χωριά του Πηλίου. Στο πλαίσιο αυτό κατασκευάστηκε και ο σταθμός που εξετάζουμε στην Αγριά. Πλέον το δρομολόγιο Αγριά - Βόλος δεν πραγματοποιείται, και ο σταθμός έχει περιέλθει σε αχρησία. Παρόλα αυτά συνεχίζει να αποτελεί τοπόσημο.

Μελετώντας την περιοχή της Αγριάς, μια βασική ανάγκη που διαπιστώθηκε ήταν η ανάγκη συγκέντρωσης χώρων πολιτισμού σε ένα σημείο. Για το λόγο αυτό προτείνεται η δημιουργία ενός πολιτιστικού κέντρου. Ως σημείο επιλέγεται ο σταθμός των τρενών ως χώρος μνημών και φορέας πολιτισμού, ικανός να στηρίξει τις λειτουργίες ενός τέτοιου κτιρίου. Επιπλέον, η τοποθεσία σε χώρο κομβικό για την περιοχή προσφέρεται για τη φιλοξενία χρήσεων πολιτιστικού χαρακτήρα, ενώ η γειτνίαση με το ξενοδοχείο Valis Resort που προσελκύει συνεδριακό τουρισμό, το καθιστά ιδανικό σημείο για τη δημιουργία χώρων συνεδριάσεων και εκδηλώσεων.

Στο κτίριο θα φιλοξενηθεί και μουσειακός χώρος, με εκθέσεις σχετικές τόσο με την ιστορία του τόπου, όσο και με την ιστορία των σιδηροδρόμων. Η έκθεση θα συνεχίζει και στο κτίριο του σταθμού, με πλούσιο φωτογραφικό υλικό, καθώς κύριος στόχος της μελέτης είναι και η ταυτόχρονη σύνδεση του καινούριου με του υπάρχον κτίριο του σταθμού των τρενών, καθώς και η ανάδειξη του τελευταίου.

ABSTRACT

People's need for movement is lost in the depths of history. The need for man to transport goods and merchandise has been known since antiquity. With the discovery of the locomotive, the revolution in the transport sector comes. The train is gaining ground as a means of transporting people and products, linking regions and facilitating travel. Over the next few years the railway network spreads out and stations are built in places. These stations, often landmarks of the areas in which they are located, become cultural points of culture born on the rails.

In this paper we examine the area of the train station in Agria, Volos. The project for the railway connection between Volos and Larissa, a work of the railway company of Thessaly, in the plans of the Italian engineer Evaristo de Chirico, included the connection of Volos with the villages of Pelion. In this context, the station we are looking at in Agria was constructed. Now the route Agria - Volos does not take place, and the station has become obsolete. Nevertheless, it continues to be a landmark.

By studying the area of Agria, a basic need that was found was the need to concentrate cultural sites at one point. For this reason, it is proposed to create a cultural center. As a point, the train station is chosen as a memorial space and culture carrier capable of supporting the functions of such a building. In addition, the location in a nodal area for the area is ideal for cultural purposes, while the proximity to Valis Resort, which attracts conference tourism, makes it an ideal spot for meetings and events.

A museum space will be hosted in the building, with reports on both the history of the site and the history of the railways. The exhibition will continue in the building of the station, with rich photographic material, as the main objective of the study is the simultaneous connection of the new building with the existing train station and the promotion of the last one.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΟΧΗ ΜΕΛΕΤΗΣ.....	9
ΕΠΙΛΟΓΗ ΟΙΚΟΠΕΔΟΥ.....	22
ΚΥΡΙΟΙ ΣΤΟΧΟΙ.....	25
ΚΤΙΡΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ.....	26
ΥΠΑΡΧΟΥΣΑ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ.....	28
ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ.....	41
ΠΡΟΤΑΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ.....	48
ΣΧΕΔΙΑ.....	54
ΦΩΤΟΡΕΑΛΙΣΤΙΚΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ.....	64
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΑΚΕΤΑΣ.....	69
ΠΗΓΕΣ.....	74

ΠΕΡΙΟΧΗ ΜΕΛΕΤΗΣ

Το οικόπεδο βρίσκεται στην περιοχή της Αγριάς Βόλου. Η Αγριά είναι μια παραθαλάσσια κωμόπολη του Νομού Μαγνησίας, που βρίσκεται 7 χλμ. νοτιοανατολικά του Βόλου. Παλαιότερα αποτελούσε έδρα του δήμου Αγριάς ο οποίος περιελάμβανε τα δημοτικά διαμερίσματα Αγριάς, Δράκειας και Χανίων. Ο Δήμος Αγριάς λειτούργησε σύμφωνα με το Σχέδιο Καποδίστριας ως δήμος του νομού Μαγνησίας από το 1999 έως το 2010. Με τη διοικητική διαίρεση του 2011 (Σχέδιο Καλλικράτης), από 1 Ιανουαρίου 2011 εντάχθηκε στο νέο διευρυμένο Δήμο Βόλου της Περιφέρειας Θεσσαλίας. Το 2011, ο πραγματικός πληθυσμός της Αγριάς ήταν 5.191 κάτοικοι.

Η Αγριά έχει υψόμετρο 2 μέτρα από την επιφάνεια της θάλασσας, σε γεωγραφικό πλάτος 39,3380665756 και γεωγραφικό μήκος 23,0064461673. Βρέχεται από τον Παγασητικό Κόλπο και βρίσκεται στους πρόποδες του Πηλίου.

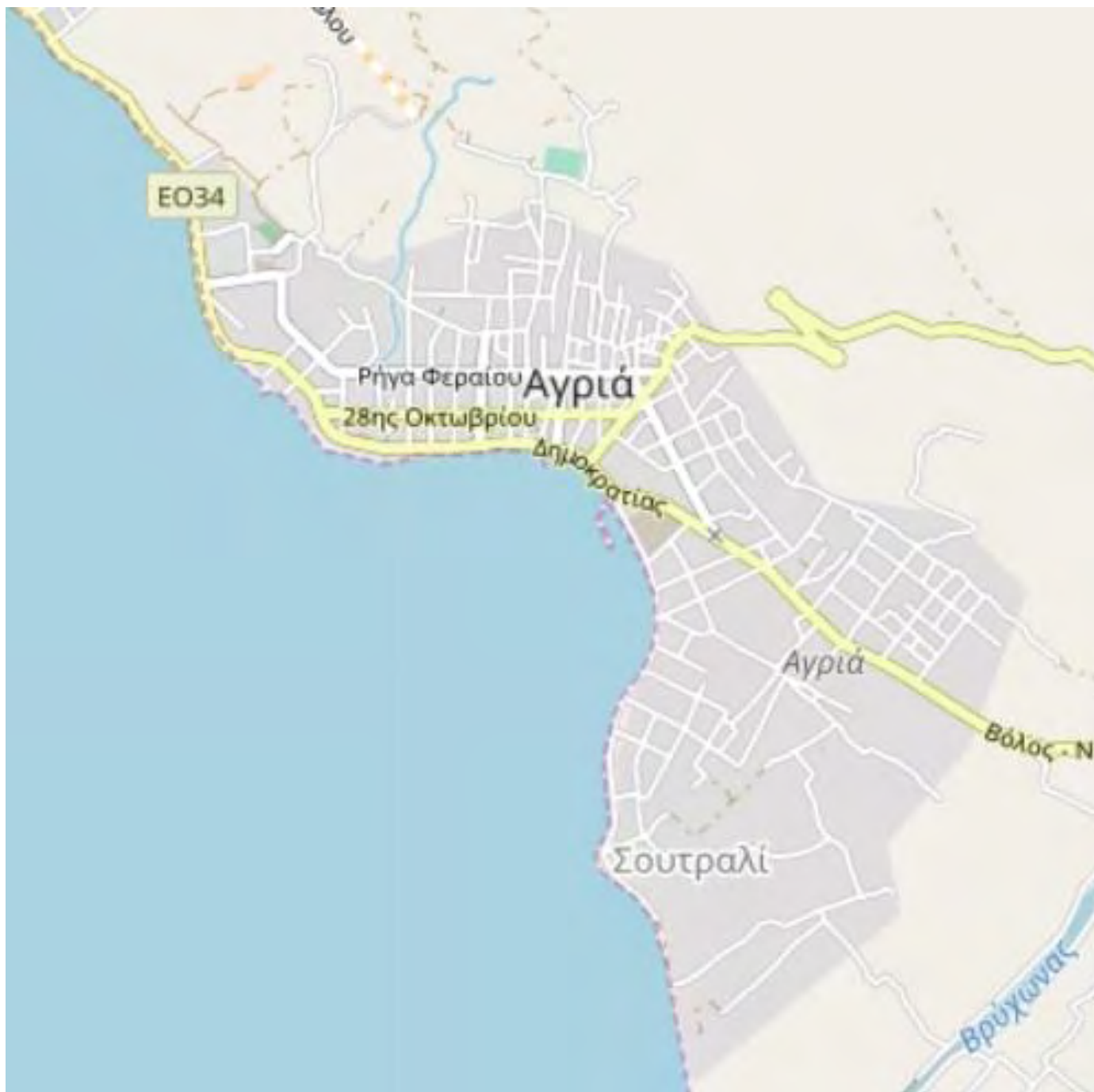
Οριοθετείται από ένα σύμπλεγμα λόφων, που διατάσσονται στο δυτικό και βόρειο τμήμα της: το δασώδη λόφο Γορίτσα (201 m) και τους θαμνώδεις λόφους Καστρί (429 m) και Κτένι. Στο νότιο τμήμα της αναπτύσσεται ο όρμος της Αγριάς, ενώ διασχίζεται από το ρέμα Καρούτας στο δυτικό της τμήμα. Το μορφολογικό ανάγλυφο της περιοχής, όπου το Πήλιο κατεβαίνει σχεδόν ως τη θάλασσα, αφήνοντας μια στενή πεδινή επιφάνεια, οδήγησε στην γραμμική ανάπτυξη του χωριού, στη ζώνη ανάμεσα στο βουνό και τη θάλασσα.

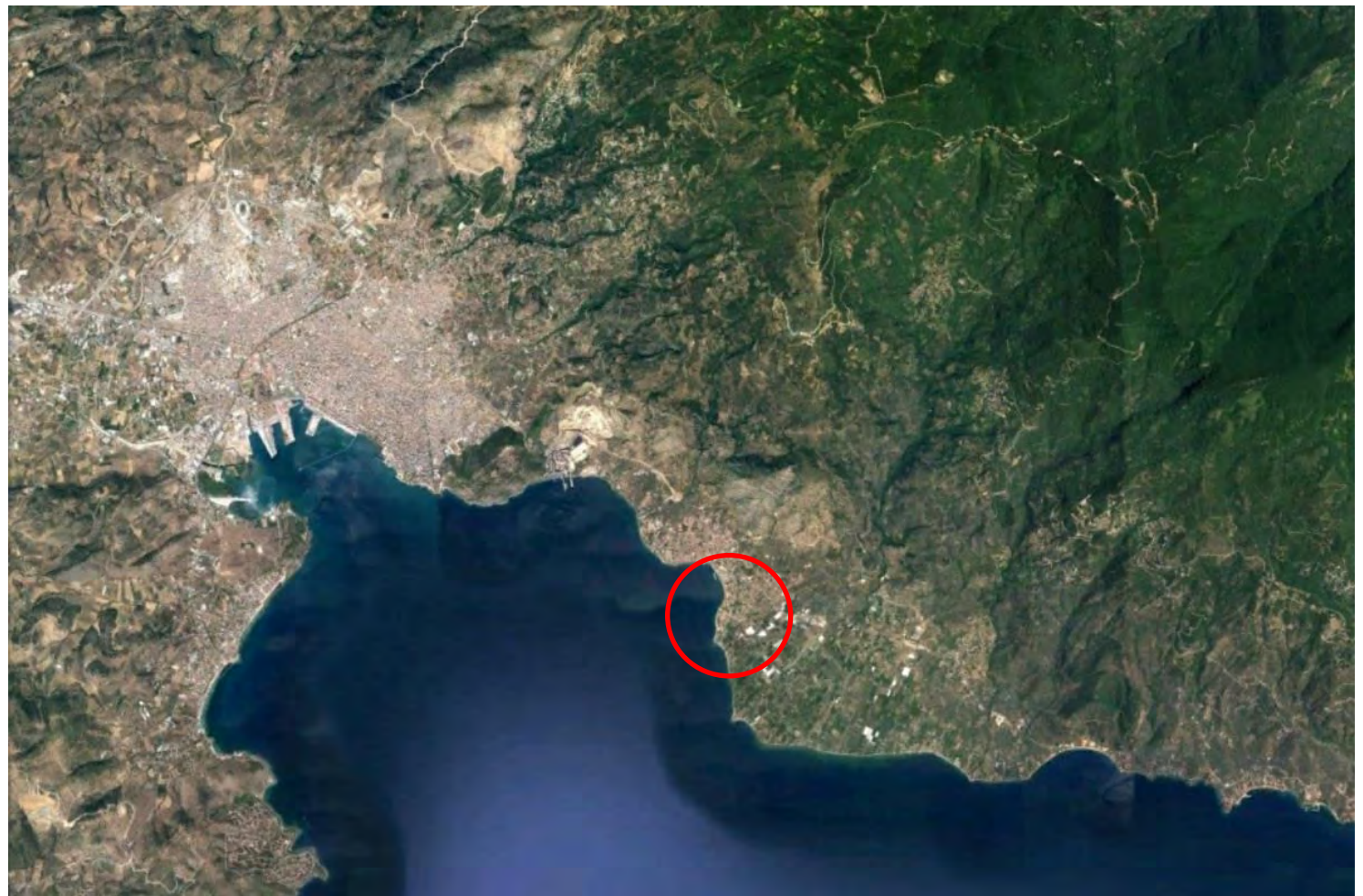
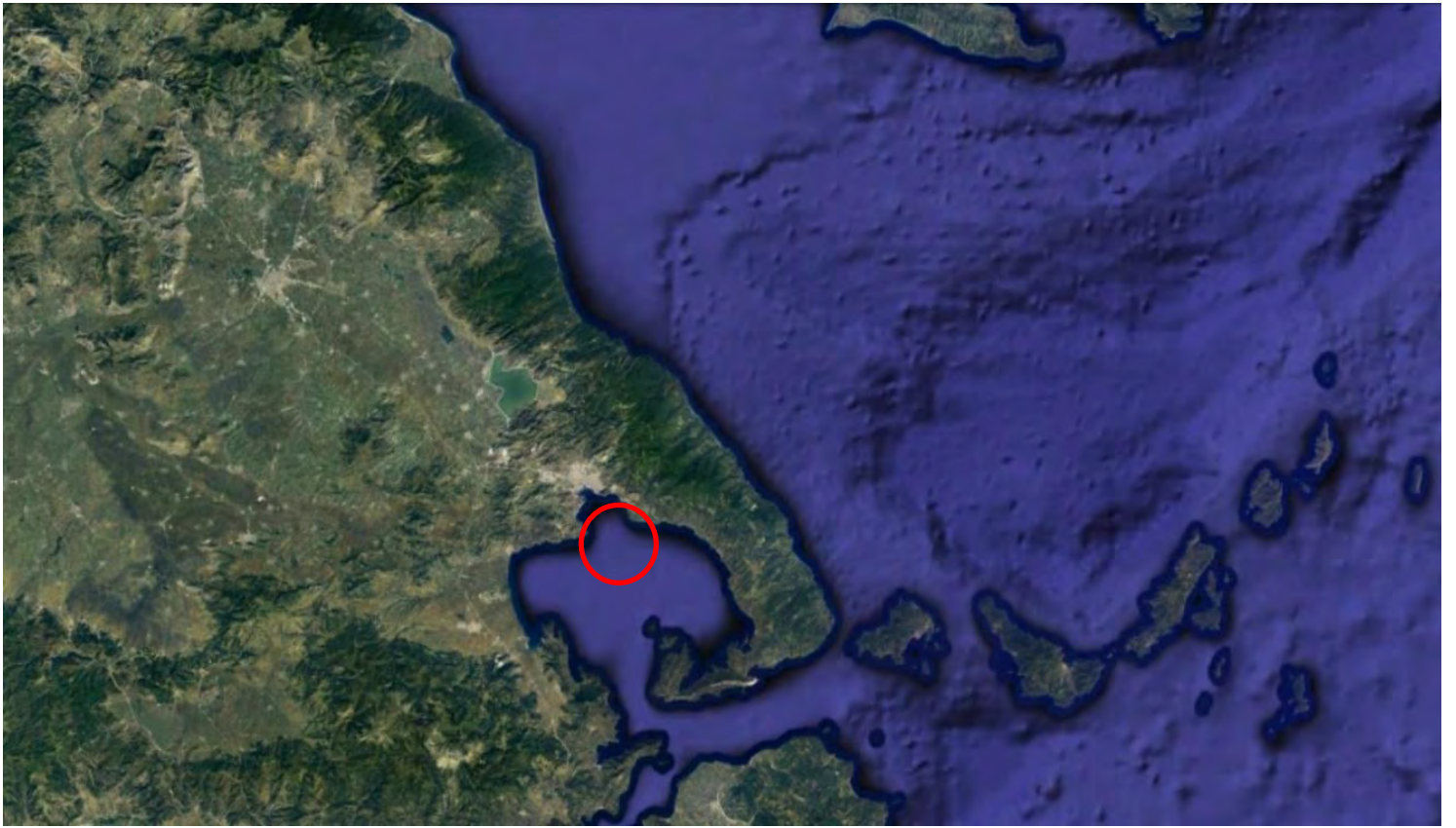
Ο δρόμος από την πρωτεύουσα του Νομού προς τα παραλιακά χωριά του Πηλίου δημιουργεί διαμπερή κίνηση στην Αγριά, αποκόπτοντας τον κυρίως οικισμό από την παραλιακή του ζώνη. Εξετάζοντας μακροσκοπικά τον οικισμό, παρατηρούμε χαμηλή δόμηση και νέο οικοδομικό όγκο (σ' αυτό συντέλεσαν και οι καταστροφικοί σεισμοί '55 - '57). Στο δίκτυο των κοινόχρηστων χώρων υπάγονται η ζώνη της παραλίας, το νέο τμήμα της οποίας κατασκευάστηκε πρόσφατα (2002) και η αδιαμόρφωτη ακόμη πλατεία του σιδηροδρομικού σταθμού του τρένου του Πηλίου, με το ανακαινισμένο κτίριο του σταθμού.

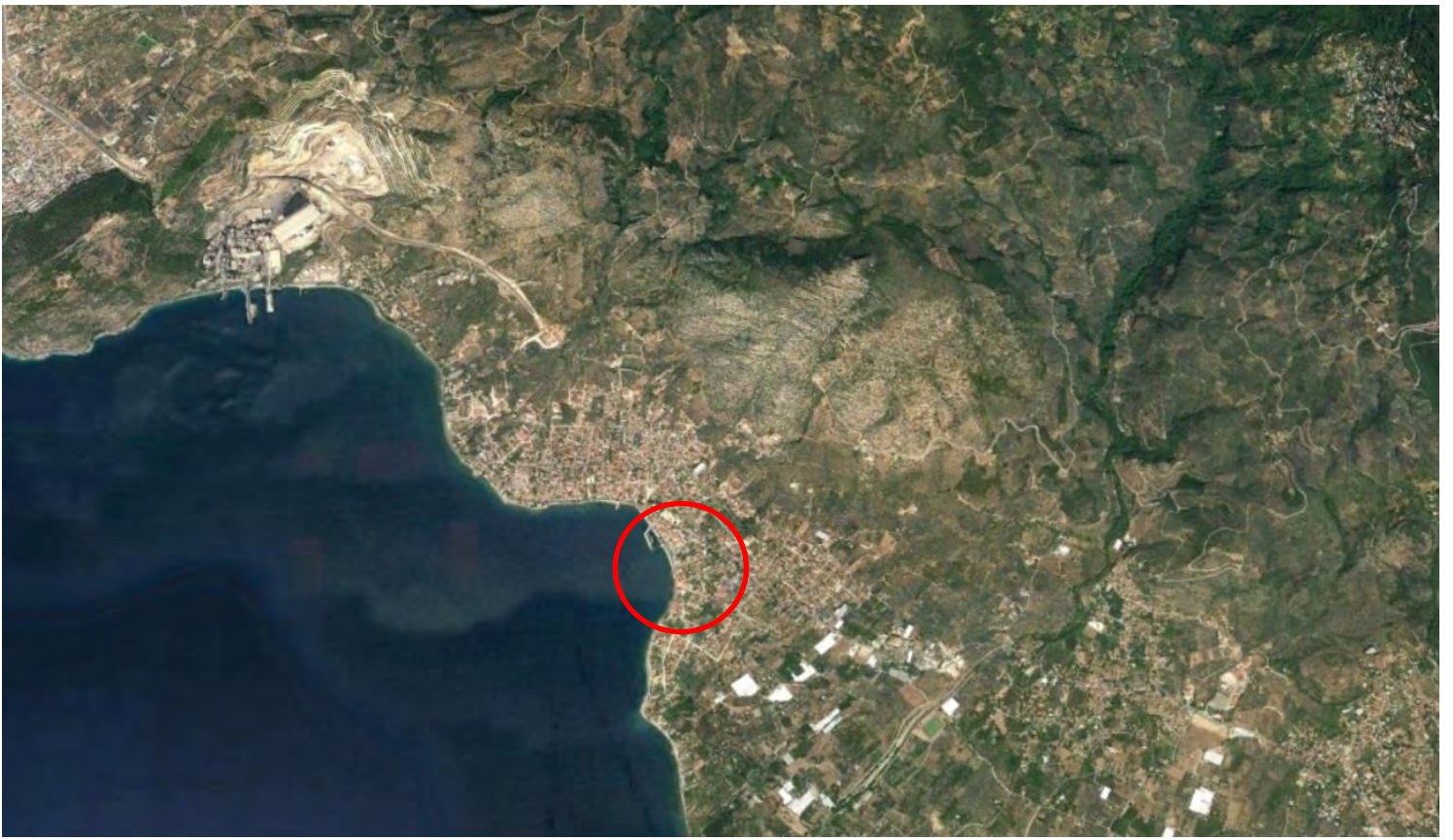
Στον οικισμό της Αγριάς παρατηρείται ανάπτυξη της παραθεριστικής κατοικίας, λόγω της γειτνίασης της με το Δήμο Βόλου, καθώς και του τουρισμού. Η εξάπλωση της κατοικίας προς την Αγριά παρουσιάζει ωστόσο μια ασυνέχεια, λόγω του φυσικού εμποδίου του λόφου της Γορίτσας καθώς και της ρύπανσης από τις εγκαταστάσεις της τσιμεντοβιομηχανίας ΑΓΕΤ. Μικρή ανάπτυξη κυρίως συγκροτημάτων κατοικίας εμφανίζονται εκατέρωθεν της μη αποπερατωμένης ακόμη περιφερειακής οδού. Οι περιορισμοί στους όρους δόμησης (μέγιστο ύψος 7,50 μ.) και η ύπαρξη μεγάλων εκτάσεων που αξιοποιήθηκαν μετά την διέλευση της περιφερειακής οδού, έδωσαν ακόμη μεγαλύτερη εξάπλωση στην χρήση κατοικίας.

Η φυσική ομορφιά, οι παραλίες, η μικρή απόσταση από το Βόλο, αλλά και τα γνωστά παραλιακά ουζάδικα και οι ευκαιρίες για αναψυχή, κάνουν την περιοχή να βρίσκεται στις

πρώτες προτιμήσεις τόσο των ξένων επισκεπτών, όσο και των ντόπιων. Στα πλαίσια της πολιτιστικής ζωής του οικισμού εντάσσονται το “Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας” και η “Ψαράδικη Βραδιά”, που διοργανώνονται κάθε Ιούλιο.









Πολιτιστική κληρονομιά:

Η Αγριά, ανήκοντας στο Δήμο Βόλου, μοιράζεται την πολιτιστική κληρονομιά της ευρύτερης περιοχής. Το γεγονός αυτό μαρτυρούν και οι αρχαιολογικές πινακίδες που βρίσκονται στο δρόμο μπαίνοντας στην πόλη του Βόλου. «Βόλος. Το λιμάνι των Αργοναυτών», «Πήλιο. Το βουνό των Κενταύρων». Η πολιτιστική κληρονομιά της ευρύτερης περιοχής συμπεριλαμβάνει τόσο στοιχεία της μυθολογίας (αργοναυτική εκστρατεία, κένταυροι), όσο και της ιστορίας (αρχαιολογικά ευρήματα, βυζαντινά μνημεία), του νεότερου αλλά και του σύγχρονου πολιτισμού (νεοκλασικά κτίρια, έθιμα, τρόπος ζωής) τα οποία προάγονται μέσα από μια πληθώρα δραστηριοτήτων (εκθέσεις, φεστιβάλ μουσικής, χορού) που λαμβάνουν χώρα σε οργανωμένες υποδομές.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο “τρενάκι του Πηλίου”, που είναι το μόνο τρένο στην Ελλάδα και ένα από τα έξι παγκοσμίως, που κινούνται σε σιδηροδρομική γραμμή πλάτους 60 εκατοστών. Υπήρξε στοιχείο ανάπτυξης και πολιτισμού για το Δυτικό Πήλιο. Λειτούργησε από το 1895, μεταφέροντας εμπορεύματα και επιβάτες, μέχρι το 1971, οπότε και η λειτουργία του διακόπηκε ως οικονομικά ασύμφορη. Η επαναλειτουργία πραγματοποιήθηκε στις 29/8/1987, αφού προηγουμένως με την υπ’ αριθ. 20387/1282/6-5-1985 Απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, ο σιδηρόδρομος χαρακτηρίστηκε ιστορικό διατηρητέο μνημείο. Η Απόφαση κήρυξης περιλαμβάνει: Όλες τις κτιριακές εγκαταστάσεις, δηλαδή τους Σταθμούς: Βόλου, Αγριάς, Κάτω Λεχωνίων, Άνω Λεχωνίων, Γατζέας, Μηλεών, που αποτελούν δείγματα εξαιρετικής αρχιτεκτονικής. Τις γέφυρες: του Βρύχωνα, ανάμεσα σε Αγριά και Κάτω Λεχώνια που είναι η πρώτη γέφυρα από οπλισμένο σκυρόδεμα στην Ελλάδα, τη μεγάλη πεντάτοξη, μικρότερες δίτοξες και τρίτοξες και τη μεταλλική ευθύγραμμη γέφυρα με την καμπύλη σιδηροτροχιά που αποτελεί παγκόσμια πρωτοτυπία. Όλα τα τεχνικά έργα, τις γραμμές και όλο το τροχαίο υλικό.

Ιστορική Αναδρομή

Η Αγριά αποτέλεσε σημαντικό διαμετακομιστικό λιμάνι, ενώ η παραγωγή του τόπου βασιζόταν στην καλλιέργεια της ελιάς.

Κατά την Τουρκοκρατία, η οικονομία του Πηλίου βασιζόταν στον πρωτογενή τομέα παραγωγής, τη γεωργία και την κτηνοτροφία. Από το τέλος του 17^{ου} αι. ξεκίνησε η καλλιέργεια μεταξοσκώληκα και η παραγωγή μεταξιού και εντατικοποιήθηκε η παραγωγή προϊόντων των οποίων γινόταν εξαγωγή. Σταδιακά παρατηρήθηκε ανάπτυξη της βιοτεχνίας και του εμπορίου¹.

Στις αρχές του 18^{ου} αι. στη γειτονική στην Αγριά Δράκεια αναπτύσσεται η βιοτεχνία, γεγονός που οδηγεί στην ανάπτυξη σημαντικού ανταλλακτικού εμπορίου. Τα τελευταία χρόνια της Τουρκοκρατίας, παρατηρείται στην περιοχή της Αγριάς σημαντική παραγωγή λαδιού και ελαιών. Η Αγριά μετατρέπεται σε σημαντικό διαμετακομιστικό λιμάνι και γίνεται εμπορική σκάλα.

Αρχικά, η Αγριά ήταν ένας βαλτώδης τόπος, που σταδιακά μετατράπηκε σε κάμπο με ελιές². Καθώς στην περιοχή υπήρχε τόσο παραγωγή, όσο και εμπορική διάθεση των προϊόντων, κατασκευάστηκαν στον τόπο αρκετές αποθήκες ελαιών, κάποιες από τις οποίες σώζονταν μέχρι πρόσφατα.

¹ Γ. Θωμάς, 267, 1996.

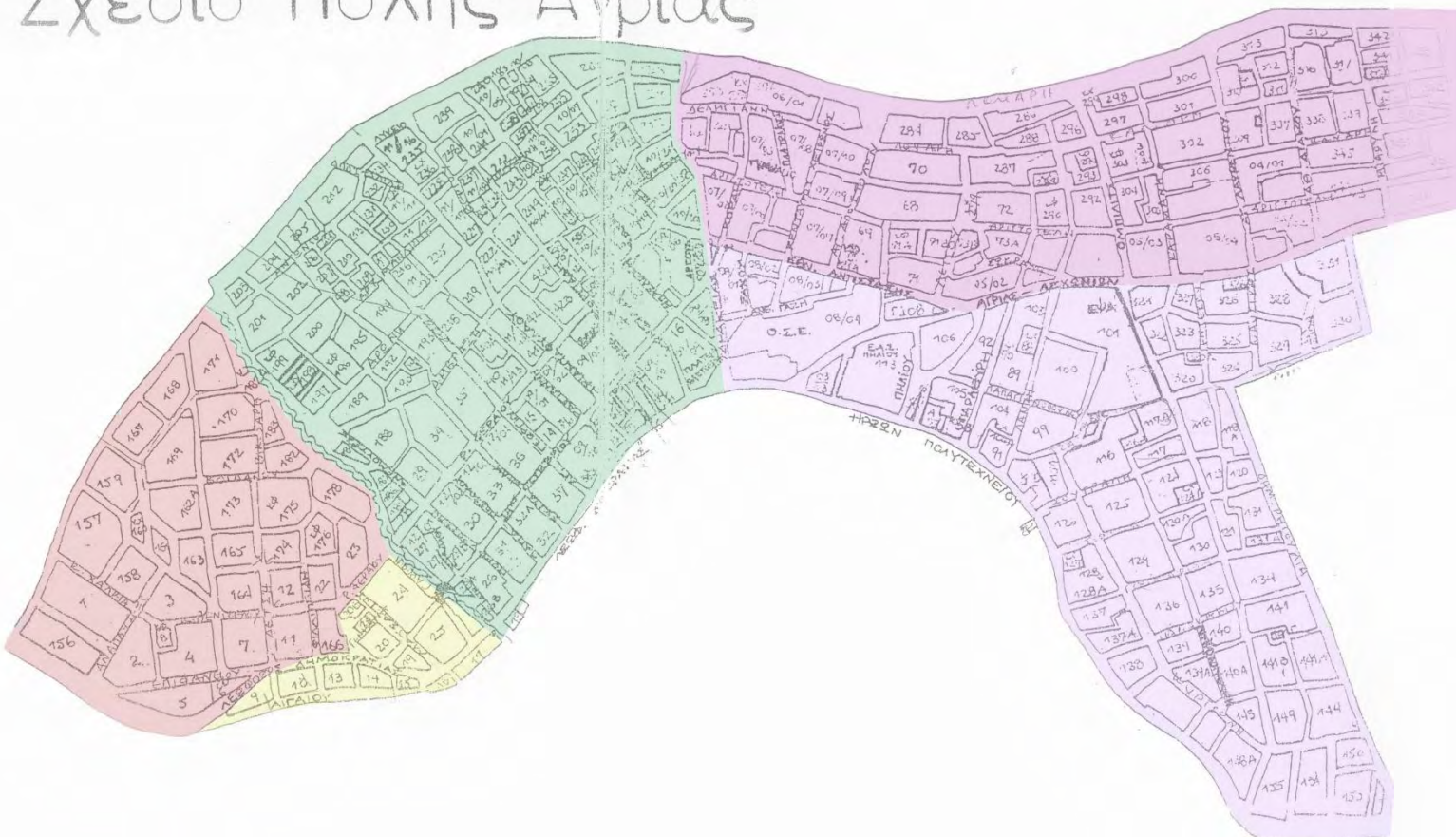
² Γ. Κορδάτου.

Συνοικίες

Στην περιοχή της Αγριάς διακρίνουμε ένα παλιό πολεοδομικό κομμάτι, στις παρυφές του οποίου αναπτύχθηκε ο νέος αστικός ιστός, προς την πλευρά της θάλασσας, όπου εντοπίζεται και το κέντρο του οικισμού. Προς την περιοχή Σουτραλί παρατηρείται τα τελευταία χρόνια, επίσης, ανάπτυξη. Επιπλέον, υπάρχει η περιοχή Αστέρια κοντά στην ΑΓΕΤ, όπου και προτείνεται επέκταση του οικισμού, σύμφωνα με το ισχύον Γ.Π.Σ.

Στην Αγριά διακρίνουμε πέντε περιοχές, σημειωμένες αντίστοιχα στο ακόλουθο σχέδιο. Με κίτρινο σημειώνεται η περιοχή των προσφυγικών, όπου εγκαταστάθηκαν πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, με κόκκινο η περιοχή του νεκροταφείου, με πράσινο τα Γκουδημέικα, με μωβ τα Βαρκιά και με γαλάζιο το Ντερέμπασι.

Σχέδιο Πόλης Αγριάς



Μετακινήσεις

Κύριο τρόπο μετακινήσεων κατά το παρελθόν αποτέλεσε το τραινάκι του Πηλίου, το οποίο ένωνε την πόλη του Βόλου με τα χωριά του Πηλίου. Χρησιμοποιήθηκε για τη μετακίνηση πληθυσμού και εμπορευμάτων σε μια εποχή που οι μεταφορές στην περιοχή γίνονταν με ζώα. Αργότερα, με την εξάπλωση της χρήσης του αυτοκινήτου σταδιακά εγκαταλείφθηκε, καθώς η ταχύτητά του δεν υπερέβαινε τα 20 χλμ / ώρα. Πλέον λειτουργεί μόνο για τουριστικούς λόγους στη διαδρομή Άνω Λεχώνια – Μηλιές, ενώ έχει σταματήσει να λειτουργεί το δρομολόγιο Αγριά – Άναυρος. Η διαδρομή Αγριά – Άνω Λεχώνια δεν λειτουργεί, επίσης, καθώς το μεγαλύτερο μέρος της γραμμής είναι εγκιβωτισμένο στην άσφαλτο, στο μέσον της λωρίδας του ρεύματος κυκλοφορίας προς Βόλο.

Η μετακινήσεις στην περιοχή γίνονται κατά κύριο λόγο με αμάξι, ενώ υπάρχει δρομολόγιο του Αστικού Κτελ Βόλου, που συνδέει την Αγριά με το Βόλο και τα Λεχώνια. Η Αγριά συνδέεται μέσω του παραλιακού οδικού δικτύου με την Πόλη του Βόλου, καθώς και μέσω της περιφερειακής οδού του Βόλου. Επιπλέον, ο δρόμος προς Λεχώνια τη συνδέει με τα χωριά του Ανατολικού Πηλίου, ενώ ο δρόμος μέσω Δράκειας τη συνδέει με τα υπόλοιπα χωριά του Πηλίου.

Σύμφωνα με την απόφαση του Γενικού Γραμματέα Αποκεντρωμένης Διοίκησης 3018/167095/05.10.2016 (ΦΕΚ – 237ΑΑΠ/2016) προτείνεται η ολοκλήρωση της Περιφερειακής Οδού μέχρι τα Λεχώνια, με στόχο την επίλυση του προβλήματος της διερχόμενης κυκλοφορίας μέσα από τον οικιστικό ιστό της Αγριάς, βελτιώνοντας την κυκλοφοριακή οργάνωση του οικισμού και αναβαθμίζοντας την πολεοδομική λειτουργία του.

Σημαντικά κτίρια- υπηρεσίες

Στην περιοχή της Αγριάς λειτουργεί Δημαρχείο, Πολιτιστικό Κέντρο πίσω από το Δημαρχείο και Κέντρο Εξυπηρέτησης Πελατών (ΚΕΠ) πλησίον του σταθμού των τραινών. Στην περιοχή υπάρχουν δύο εκκλησίες, η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στην παραλία, καθώς και των Αγίων Αποστόλων. Επιπλέον, λειτουργούν κτίρια εκπαίδευσης και παιδικοί σταθμοί, ενώ υπάρχουν γήπεδα, αθλητικές εγκαταστάσεις και γυμναστήριο. Στην αρχή του οικισμού υπάρχει νεκροταφείο, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το εργοστάσιο της ΕΨΑ εντός του οικισμού.

Στο Γ.Π.Σ. παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο μέρος του οικισμού προσφέρεται για χρήση γενικής κατοικίας, ενώ εντοπίζουμε και το κέντρο της πόλης, καθώς και παραλιακά το τοπικό κέντρο, όπου επιτρέπονται χρήσεις που αφορούν στον τουρισμό. Αρκετοί χώροι προσφέρονται, επίσης, ως αστικά πάρκα και πλατείες.

Ο σταθμός των τραίνων

Ο Σιδηροδρομικός Σταθμός της Αγριάς κατασκευάστηκε από την Εταιρεία Θεσσαλικών Σιδηροδρόμων σε σχέδια του Ιταλού μηχανικού Εβαρίστο Ντε Κίρικο. Με την ενσωμάτωση της Θεσσαλίας στο ελληνικό κράτος το 1881 ξεκίνησαν τα έργα για τη σιδηροδρομική σύνδεση Βόλου – Λάρισας, έργα που στόχευαν στη σύνδεση του κεντρικού Θεσσαλικού κάμπου με το μεγαλύτερο λιμάνι της περιοχής. Την κατασκευή του έργου την είχε αναλάβει η εταιρία «σιδηροδρόμων Θεσσαλίας», ενώ τα σχέδια της κατασκευής ο Ιταλός μηχανικός Εβαρίστο Ντε Κίρικο. Η νέα γραμμή εγκαινιάστηκε το 1884, ενώ το υπόλοιπο σιδηροδρομικό δίκτυο το 1886.

Το κτίριο του σιδηροδρομικού σταθμού είναι ένα από τα λίγα κτίρια που επιβίωσαν μετά τους σεισμούς. Ακολουθεί τη νεοκλασική τυπολογία, ενώ ο σχεδιασμός υπηρετεί τις κλασικές μορφές, τονίζοντας τη μνημειακότητα του κτιρίου. Οι όγκοι αναδεικνύονται με τα κατακόρυφα ανοίγματα, ενώ η δίρρικτη στέγη κοσμεύεται με πλούσιο ξύλινο διάκοσμο στο περίγραμμά της.

Γενικά, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί, οι οποίοι και ανακατασκευάστηκαν την διετία 1996-1997 με πιστή αναπαράσταση της αρχικής τους μορφής, αποτελούν μαζί με τα υπόλοιπα τεχνικά έργα (γεφύρια, αντικατολισθητικά αντερείσματα, σήραγγες, καμάρες άνω διαβάσεων καλντεριμιών) μνημεία της βιομηχανικής και συγκοινωνιακής αρχιτεκτονικής του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα.

Σχετικά με τη γραμμή του Πηλίου, πρόκειται ενδεχομένως για το μοναδικό σιδηρόδρομο στην Ευρώπη που συνδύαζε 3 διαφορετικούς χαρακτήρες:

- Στα πρώτα 3 χλμ διέσχιζε κεντρικές οδούς και πάρκα της πόλης του Βόλου σαν αστικός τροχιόδρομος (τραμ) – μάλιστα σε τμήμα της αστικής διαδρομής του διέθετε γραμμή συνδυασμένου τριπλού εύρους αφού μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60 εισέρχονταν από αυτή τη γραμμή στο κέντρο της πόλης αμαξοστοιχίες μετρικού εύρους (τέως Σιδηροδρόμων Θεσσαλίας) προελεύσεως Καλαμπάκας και κανονικού εύρους (τέως Σιδηροδρόμων Ελληνικού Κράτους) προελεύσεως Λάρισας και Αθήνας.
- Στα επόμενα 9 χλμ διέσχιζε την παραθαλάσσια πεδινή περιοχή του Δυτικού Πηλίου με τα κοντινά θέρετρα (Αγριά, Λεχώνια) κινούμενος στο πλάι της συνδετήριας οδού Βόλου – Πηλίου σαν τοπικός και περιαστικός ελαφρύς σιδηρόδρομος.
- Στα τελευταία 16 χλμ μετατρέπεται σε ορεινό σιδηρόδρομο με ιδιαίτερα δύσκολα και εκτεταμένα τεχνικά έργα (κοιλαδογέφυρες, σήραγγες κλπ).





ΕΠΙΛΟΓΗ ΟΙΚΟΠΕΔΟΥ

Ως οικόπεδο επιλέχθηκε η περιοχή του σταθμού των τρένων στην Αγριά. Ο βασικός λόγος που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο οικόπεδο είναι η θέση του. Βρίσκεται στο κέντρο του οικισμού, στον πυρήνα ζωής της περιοχής και οριοθετείται από κεντρικούς δρόμους, γεγονός που διευκολύνει την πρόσβαση στο οικόπεδο. Επιπλέον, η γειτνίαση του οικοπέδου με την ξενοδοχειακή μονάδα Valis Resort, η οποία προσελκύει και συνεδριακό τουρισμό, ευνοεί τη δημιουργία ενός κέντρου, ικανού να φιλοξενήσει τέτοιου είδους λειτουργίες. Τέλος, ο χώρος του οικοπέδου, ο χώρος του σταθμού των τρένων αποτελεί τοπόσημο, λόγω της σημασίας του θρυλικού Μουντζούρη, του τρένου του Πηλίου. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε την ύπαρξη του διατηρητέου κτιρίου του σταθμού εντός του οικοπέδου, έργο του Εβαρίστο Ντε Κίρικο.

Κοιτάζοντας το Γ.Π.Σ. της περιοχής παρατηρούμε ότι το οικόπεδο προσφέρεται για χρήση αστικού πρασίνου – πλατειών. Σύμφωνα με το Π.Δ. 59/2018 περί κατηγοριών και χρήσεων γης (ΦΕΚ Α' 114/29-06-2018), η δημιουργία ενός πολιτιστικού κέντρου στο συγκεκριμένο οικόπεδο δε θα ήταν δυνατή. Το ισχύον, όμως, Γ.Π.Σ. της περιοχής παραπέμπει στη σελίδα 2583 στο παλαιότερο ΦΕΚ. Σύμφωνα λοιπόν με το ΠΔ/23-2-87 (ΦΕΚ-166/Δ/6-3-87), στο άρθρο 9 περί περιεχομένου ελεύθερων χώρων και αστικού πρασίνου αναφέρονται οι εξής χρήσεις:

- Αναψυκτήρια.
- Αθλητικές Εγκαταστάσεις.
- Πολιτιστικά κτίρια και εν γένει πολιτιστικές εγκαταστάσεις.
- Χώροι συνάθροισης κοινού.

Επομένως, έχουμε τη δυνατότητα να σχεδιάσουμε στο συγκεκριμένο οικόπεδο ένα πολιτιστικό κέντρο.



- Θεσμοθέτηση χρήσεων πολεοδομικού κέντρου στην παραλιακή ζώνη (χρήσεις Τομέων Ι και ΙΙΙ).

- Θεσμοθέτηση χρήσεων πολεοδομικού κέντρου και τουρισμού - αναψυχής (χρήσεις Τομέα VIII).

- Διατήρηση της αμιγούς κατοικίας ως έχει (χρήσεις Τομέα ΙΙ).

- Διατήρηση των υφιστάμενων χρήσεων γενικής κατοικίας στις υπόλοιπες περιοχές της Αγριάς, με περιορισμένες επεμβάσεις που αποσκοπούν στην ενίσχυση της κατοικίας (χρήσεις Τομέων IV, V, VI, VII).

Στην περιοχή του Ο.Σ. «Αστέρια», καθώς και στην επέκταση, προβλέπεται να ισχύσει η χρήση γενικής κατοικίας της Αγριάς (χρήσεις Τομέων IV, V, VI και VII).

γ. Οικισμοί

Σε όλη την έκταση των οικιστικών υποδοχέων των οικισμών προβλέπεται ο καθορισμός των παρακάτω γενικών χρήσεων γης, σύμφωνα με το Π.δ. 23-02-1987, ΦΕΚ 166/Δ/6-3-1987, ως ισχύει (Πίνακας Π.3.2.8).

Οι χρήσεις αυτές μπορούν να εξειδικευθούν σε επίπεδο πολεοδομικής μελέτης (δεύτερο επίπεδο πολεοδομικού σχεδιασμού).

γ.1. Η χρήση «πολεοδομικό κέντρο» του άρθρου 4, του Π.δ. 23-02-1987 καθορίζεται στα Τοπικά Κέντρα που προβλέπονται στους οικισμούς Πορταριά, Ανακασιά, Διμήνη (πρώην έδρες Καποδιστριακών Δήμων, κέντρα Οικιστικής Ενότητας) και στα Μελισσάτικα (κέντρο Οικιστικής Ενότητας).

Από τις επιτρεπόμενες λειτουργίες του «πολεοδομικού κέντρου» του άρθρου 4 αφαιρούνται οι Εγκαταστάσεις εμπορικών εκθέσεων - Εκθεσιακά κέντρα και οι Εγκαταστάσεις ΜΜΜ, που δεν συνάδουν με το χαρακτήρα και την κλίμακα των οικισμών.

γ.2. Η χρήση «γενική κατοικία» του άρθρου 3 του Π.δ. 23-02-1987, με την προσθήκη της χρήσης 'κτίρια - γήπεδα αποθήκευσης αγροτικών προϊόντων', προβλέπεται για όλους τους οικισμούς, ώστε να εξασφαλίζεται η λειτουργική αυτονομία των οικισμών (με εξαίρεση τον Ο.Σ. Στρατιωτικών και τον Ο.Σ. Αγ. Στεφάνου, βλ. παρακάτω).

Η χρήση 'γενική κατοικία' ισχύει και για τις επεκτάσεις, όπου προβλέπονται (Σέσκλο, Χρυσή Ακτή Παναγιάς).

Προβλέπεται να επιβληθεί όριο 300 τμ. ως προς το μέγεθος των εμπορικών καταστημάτων, ώστε να προστατευθεί ο χαρακτήρας των οικισμών και να ενισχυθούν τα τοπικά κέντρα όπου προβλέπονται.

γ.3. Η χρήση «αμιγής κατοικία» του άρθρου 2 του Π.δ. 23-02-1987, προβλέπεται για τον νέο παραλιακό οικισμό του Ο.Σ. Στρατιωτικών, με στόχο τη δημιουργία ποιοτικού οικιστικού χώρου στην ευαίσθητη αυτή περιοχή.

Στον οικισμό Αγ. Στεφάνου, παραμένει το θεσμικό πλαίσιο ως έχει (έχουν καθορισθεί χρήσεις Κατοικία, Λουτρικές Εγκαταστάσεις, Κέντρο Ψυχαγωγίας, Εμπορικό και Ψυχαγωγικό Κέντρο σε συγκεκριμένα Ο.Τ.).

Στο Παράρτημα παρουσιάζονται οι Πίνακες Π.3.2.1 έως Π.3.2.8 με τις ισχύουσες χρήσεις γης και τις προβλεπόμενες παρεμβάσεις.

3.2.2 Όροι Δόμησης

α. Πολεοδομικό Συγκρότημα Βόλου - Ν. Ιωνίας

Σύμφωνα με το Α' Στάδιο της μελέτης, το ΠΣΒ σε σύνολο 1361,1 Ηα εγκεκριμένου ρυμοτομικού σχεδίου

έχει 44% δημόσιο χώρο και 51% ιδιωτική οικοπεδική γη. Επιμέρους σημειακές αλλαγές στα πλαίσια της πρότασης πολεοδομικής οργάνωσης εκτιμάται ότι δεν θα επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στην ποσοστιαία αναλογία οικοπεδικής γης. Στις υπό ένταξη περιοχή αλλά και στις νέες εντάξεις σχεδίου εκτιμάται ποσοστό Δημόσιου Χώρου περίπου 40% ή 60% ιδιωτικού χώρου. Στον πίνακα Π.3.2.10. παρουσιάζονται τα τελικά εκτιμώμενα ποσοστά ανά Πολεοδομική Ενότητα.

Για το Βόλο προτείνεται μείωση των υψηλών σ.δ. που ισχύουν σήμερα, από 2,7 σε 2,5 και από 2,4 σε 2,2. Υπενθυμίζεται ότι ο τ. Δήμος Ν. Ιωνίας είχε παλαιότερα μειώσει σ.δ. στην περιοχή του.

Στις υπόλοιπες περιοχές, ο ΜΣΔ διατηρείται ως έχει. Στις προτεινόμενες επεκτάσεις της πόλης προτείνεται ΜΣΔ=0,8 που είναι και ο μεγαλύτερος δυνατός συντελεστής και είναι συμβατός με τις γειτονικές περιοχές.

Για τη επέκταση Αγριάς (Ε11) προτείνεται ΜΣΔ=0,6 λόγω των γεωλογικών συνθηκών που αξιολογήθηκαν από τη Προκαταρκτική Γεωλογική Μελέτη ως 'δυσμενέστερες'.

β. Οικισμοί

Σύμφωνα και με το κεφ Π.1. το ποσοστό κοινόχρηστου χώρου, κοινωνικής και τεχνικής υποδομής συμπεριλαμβανομένου του οδικού δικτύου προγραμματίζεται σε 30%.

Όσο αφορά το ΜΣΔ προβλέπεται να εξακολουθήσει να ισχύει κλιμακωτός συντελεστής σύμφωνα με το Π.δ. δόμησής τους.

Για τους νέους οικιστικούς υποδοχείς προβλέπεται:

- για την ένταξη του Ο.Σ. Στρατιωτικών λαμβάνεται ΜΣΔ=0,4 λόγω αυξημένης κλίσης των περιοχών αλλά και προτεινόμενο ήπιο χαρακτήρα (χαμηλή πυκνότητα) του νέου οικισμού.

- για την Χρυσή Ακτή και το Σέσκλο λαμβάνεται ΜΣΔ=0,6 σύμφωνα και με ό,τι ισχύει για τον υφιστάμενο οικισμό.

Ο ΜΣΔ για τους παραδοσιακούς οικισμούς καθορίζεται σε 0,6.

Οι παραδοσιακοί οικισμοί θα πρέπει να πολεοδομηθούν, εφόσον προηγηθεί η οριοθέτηση των συνεκτικών τμημάτων τους ως αυτά είχαν το 1985 σε τοπογραφικά διαγράμματα ή αεροφωτογραφίες ανορθωμένες σε κλίμακα 1:5.000.

Στον πίνακα Π.3.2.9 παρουσιάζονται αναλυτικά για κάθε ΠΕ και οικισμό οι εμβαδομετρήσεις και ο καθορισμένος ΣΔ για κάθε τμήμα με βάση τον οποίο προκύπτει ο ΜΣΔ.

3.2.3 Τελική Εκτίμηση Χωρητικότητας

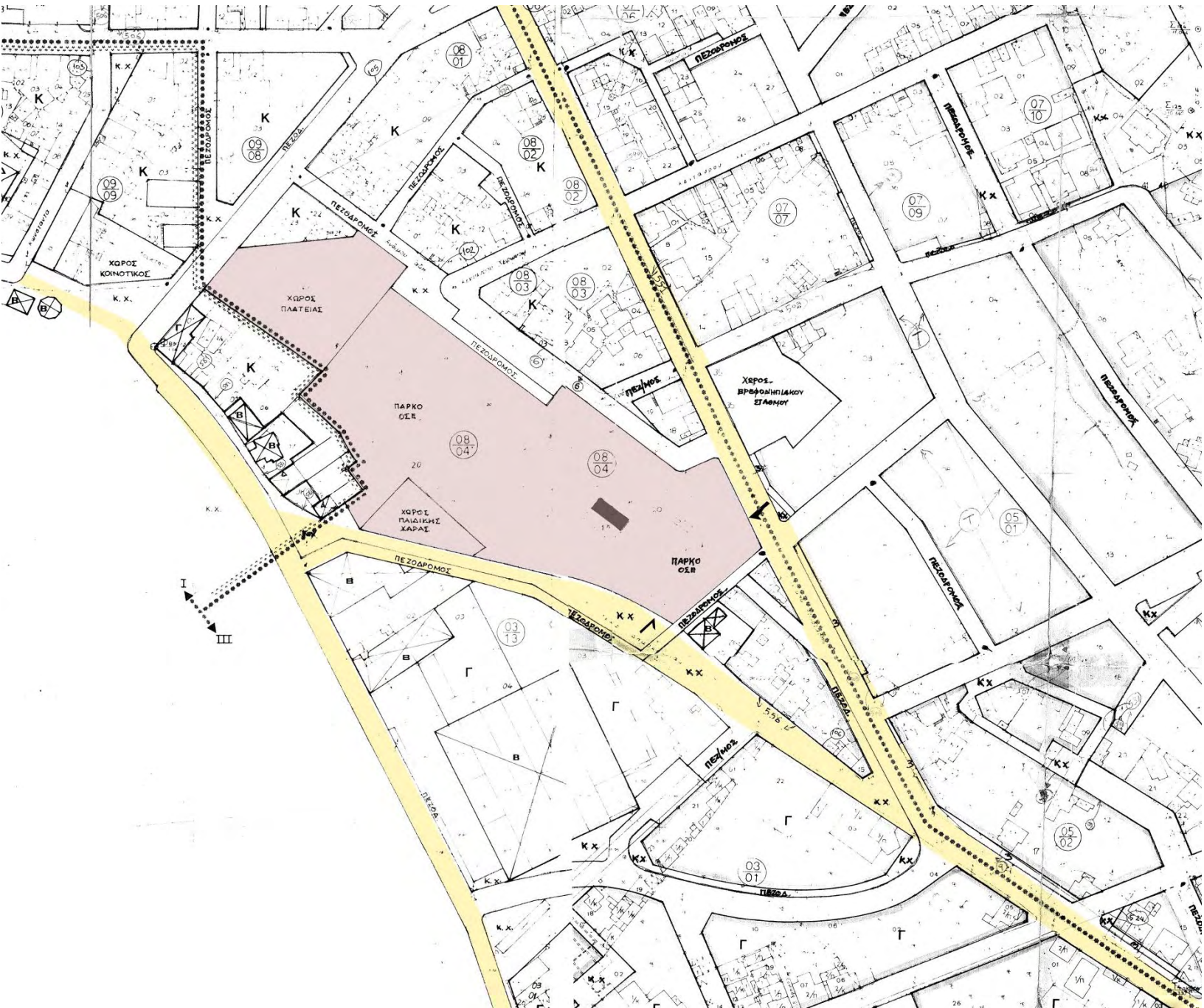
Σύμφωνα με τα παραπάνω, λαμβάνοντας υπόψη:

- τους ισχύοντες και νέους προτεινόμενους ΜΣΔ (πίνακας Π.3.2.9),

- τα νέα όρια οικιστικών υποδοχέων που συμπεριλαμβάνουν επεκτάσεις και εντάξεις,

- την αναλογία ΚΧ-ΚΦ (πίν. Π.3.2.10) και παραγωγικών δραστηριοτήτων (Κεφ. Π1),

- τον πίνακα υπερτοπικών - ειδικών χρήσεων εκτός ρυμοτομικού εντός οικιστικού υποδοχέα συμπεριλαμβανομένου των προτεινόμενων επεκτάσεων (πίν. Π.3.2.11),



ΚΥΡΙΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στο οικόπεδο του σταθμού των τραίνων στην Αγριά πρόκειται να σχεδιάσουμε ένα πολιτιστικό κέντρο. Η επιλογή του οικοπέδου σε κομβικό σημείο για την περιοχή, πλησίον του Valis Resort που προσελκύει συνεδριακό τουρισμό, καθώς και η ύπαρξη του διατηρητέου κτιρίου του σταθμού του Εβαρίστο Ντε Κίρικο, συνέβαλαν καταλυτικά στον προσδιορισμό των λειτουργιών του κτιριακού συνόλου.

Έτσι, πρόκειται να σχεδιαστεί ένα κέντρο πολιτιστικού χαρακτήρα, που θα φιλοξενεί χώρους συνεδριάσεων και συνελεύσεων, καθώς και υπαίθριο χώρο εκδηλώσεων. Ο υπαίθριος χώρος εκδηλώσεων, με το υπαίθριο αμφιθέατρο προσφέρεται για εκδηλώσεις ψυχαγωγικού και πολιτιστικού χαρακτήρα, όπως το φεστιβάλ κιθάρας που πραγματοποιείται στην περιοχή, ενώ μπορεί να λειτουργήσει και ως υπαίθριος κινηματογράφος και χώρος συναυλιών. Επιπλέον, το συγκεκριμένο σημείο προσφέρεται για τη δημιουργία μουσείου, στο οποίο θα λειτουργεί έκθεση της ιστορίας της περιοχής, με αρχαικό και φωτογραφικό υλικό, καθώς και τις ιστορίες του τρένου του Πηλίου, εφόσον και το κτίριο τοποθετείται εντός του οικοπέδου του σταθμού των τραίνων.

Στο χώρο θα υπάρχουν επιπλέον αίθουσες διδασκαλίας μουσικής, θεάτρου, ζωγραφικής και ψηφιδωτού, δραστηριοτήτων που θα προσελκύσουν τους κατοίκους της περιοχής και που συνάδουν με τον πολιτιστικό χαρακτήρα του κτιρίου, ενώ προβλέπεται και ο σχεδιασμός βιβλιοθήκης και αναγνωστηρίου στον όροφο.

Βασικό στόχο του εγχειρήματος αποτελεί και η ταυτόχρονη ανάδειξη του υπάρχοντος κτιρίου του Ντε Κίρικο. Όπως αναφέρθηκε, πρόκειται για ένα διατηρητέο κτίριο νεοκλασικής τυπολογίας, το οποίο πλέον δε χρησιμοποιείται. Το κτίριο που σχεδιάζεται στο οικόπεδο δεν ανταγωνίζεται το υπάρχον, αντίθετα το αναδεικνύει. Ο χειρισμός στο σχεδιασμό του νέου κτιρίου διασφαλίζει ότι το υπάρχον κτίριο θα παραμένει ορατό από τους δρόμους που οριοθετούν το οικόπεδο. Επιπλέον, τόσο η επιλογή των υλικών, όσο και η γραμμική λιτότητα στο σχεδιασμό και την ογκοπλασία του νέου κτιρίου συμβάλλουν στην κατεύθυνση αυτή, την ανάδειξη δηλαδή του υπάρχοντος κτιρίου. Στο πρόγραμμα του σχεδιασμού προβλέπεται η αξιοποίηση του υπάρχοντος κτιρίου ως χώρος έκθεσης φωτογραφικού υλικού που αφορά τα σχέδια και τα έργα του Εβαρίστο Ντε Κίρικο.

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί ότι η ύπαρξη ορόφου στο νέο κτίριο στοχεύει στην εκμετάλλευση της θέας, καθώς η θέση του οικοπέδου προσφέρει ανεμπόδιση θέαση προς τη θάλασσα, αλλά και προς τον οικισμό της Αγριάς.

ΚΤΙΡΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΣΥΝΕΔΡΙΑΚΟΙ ΧΩΡΟΙ:

Αμφιθέατρο διαλέξεων – παρουσιάσεων θέσεων 98.....	174 m ²
Συνεδριακός χώρος.....	84 m ²
Συνεδριακός χώρος δημοτικού συμβουλίου.....	84 m ²
Χώρος εκδηλώσεων.....	146 m ²

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ:

Χώρος υποδοχής – Γραφείο πληροφοριών.....	60 m ²
Χώρος γραφείου διοίκησης.....	20 m ²

ΑΙΘΟΥΣΕΣ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ:

Αίθουσα μουσικής.....	32 m ²
Αίθουσα ζωγραφικής.....	32 m ²
Αίθουσα θεάτρου.....	32 m ²
Αίθουσα ψηφιδωτού.....	50 m ²

ΧΩΡΟΙ ΠΡΟΩΘΗΣΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ:

Μουσείο.....	420 m ²
Βιβλιοθήκη – Αναγνωστήριο – Χώρος Η/Υ.....	415 m ²

ΧΩΡΟΙ ΑΝΑΨΥΧΗΣ:

Κυλικείο – Καφέ.....	250 m ²
Διάδρομος στον όροφο για εκμετάλλευση της θέας.....	250 m ²
Υπαίθριο αμφιθέατρο.....	675 m ²

ΒΟΗΘΗΤΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ:

Καθιστικό.....	20 m ²
Χώροι κίνησης.....	130 m ²
Χώροι υγιεινής.....	35 m ²
Χώρος εκτόνωσης αμφιθεάτρου (φουαγιέ)	80 m ²
Χώρος αποθήκης.....	70 m ²
Χώρος μηχανολογικών εγκαταστάσεων.....	60 m ²
Υπαίθριος χώρος στάθμευσης.....	6000 m ²

Το συνολικό εμβαδό του κτιρίου είναι $E = 3185 \text{ m}^2$

ΥΠΑΡΧΟΥΣΑ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ



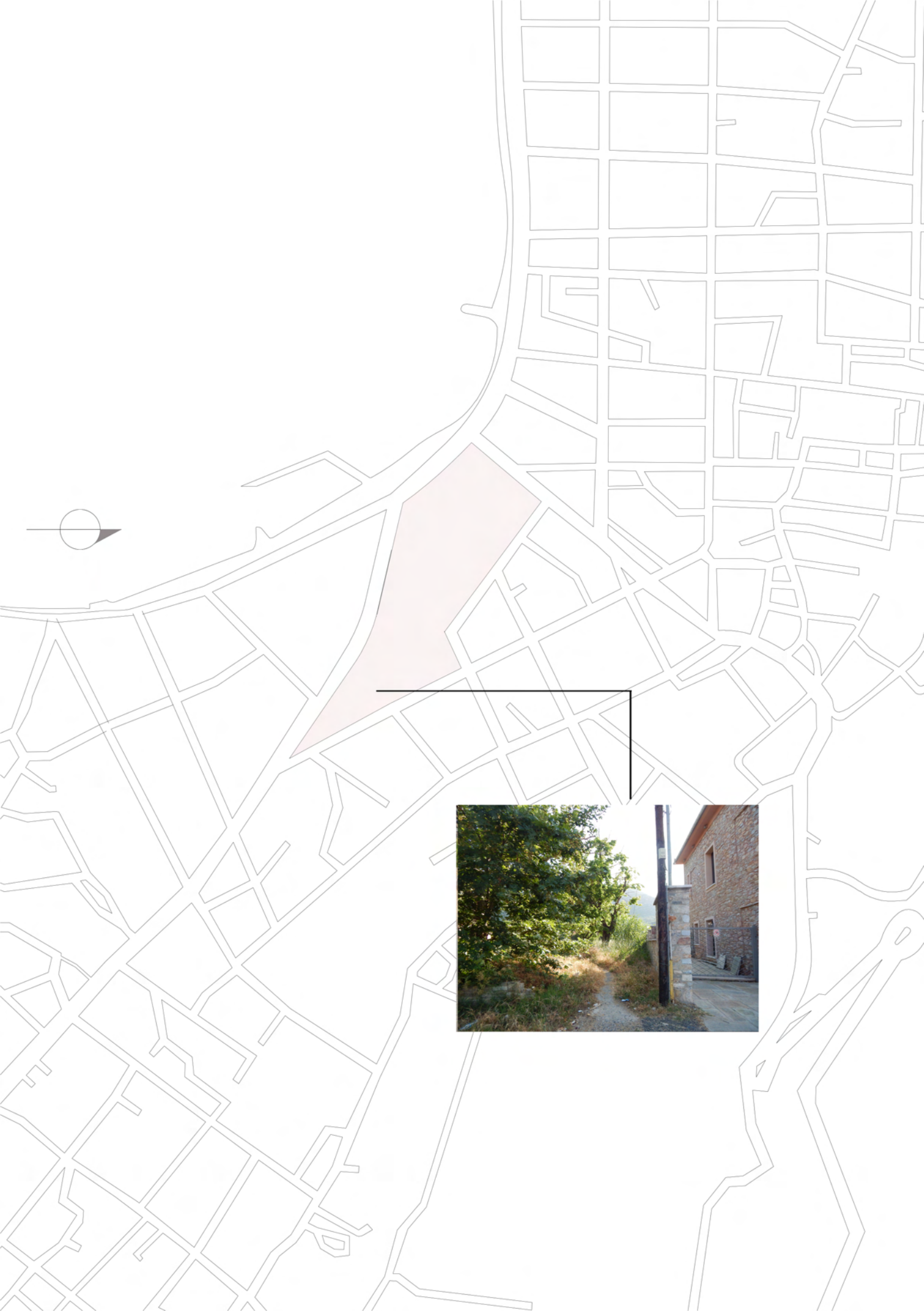


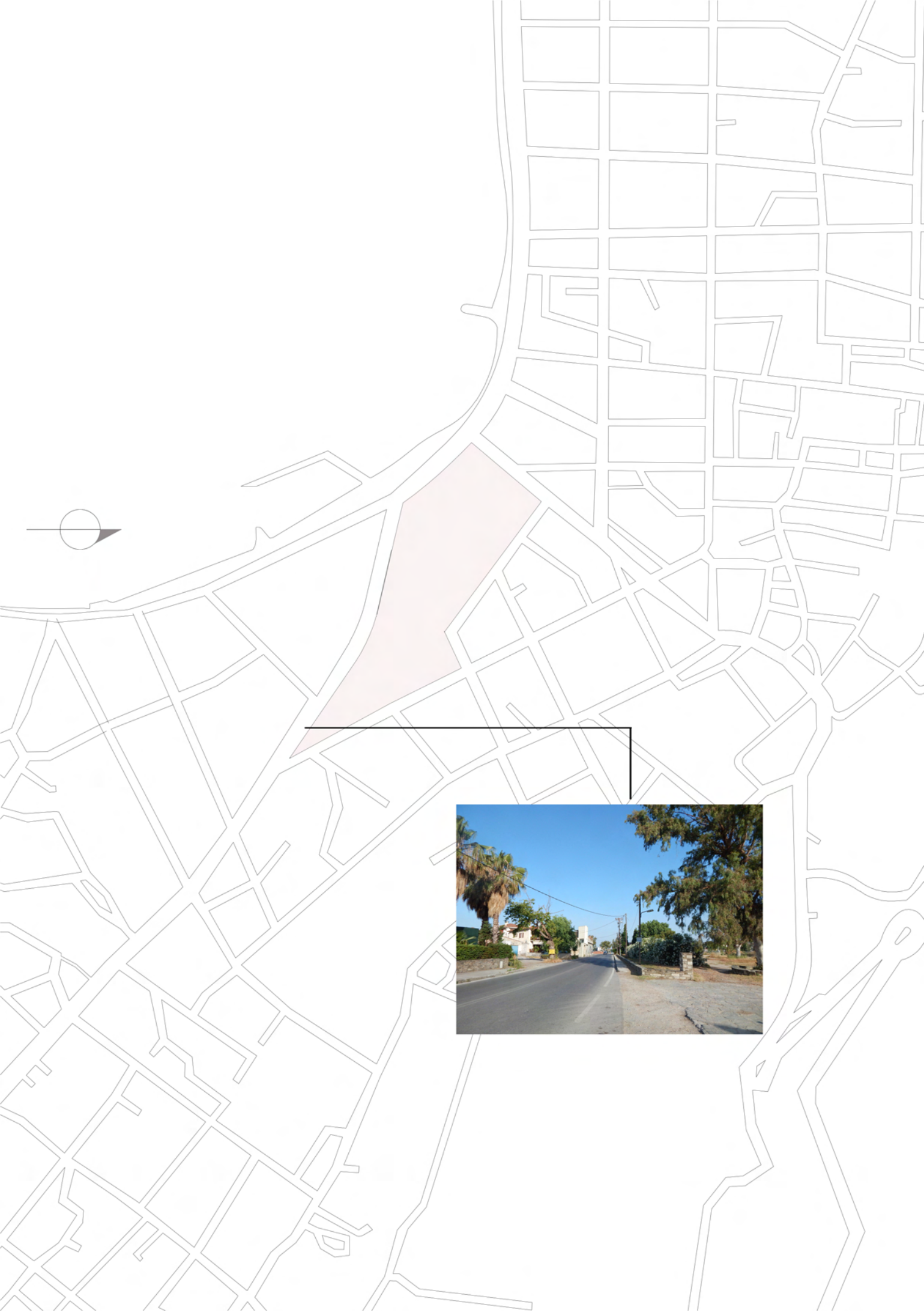










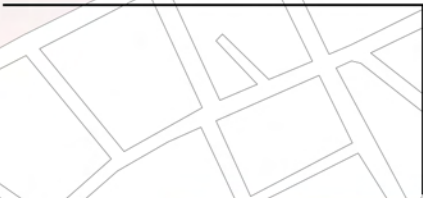




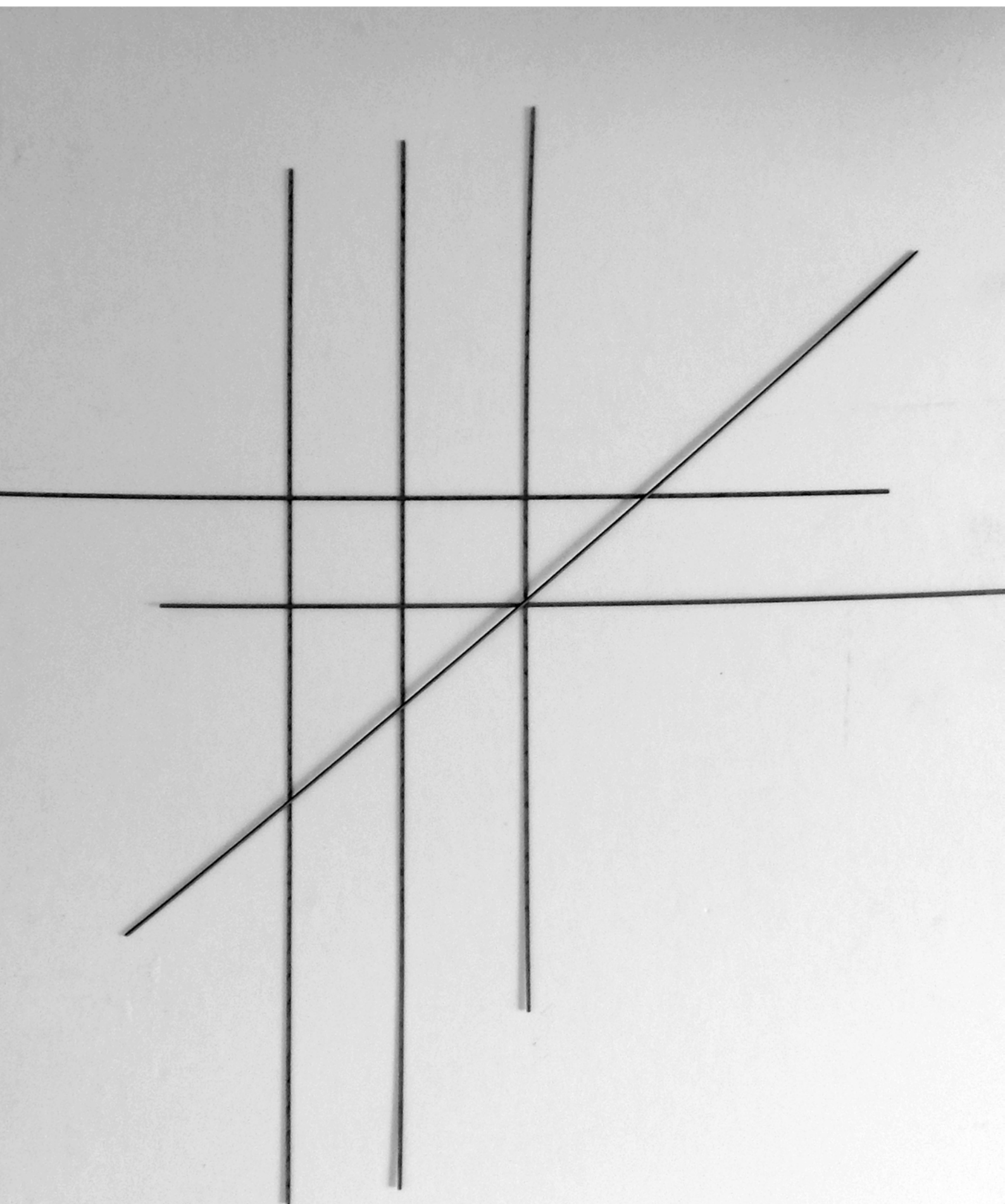


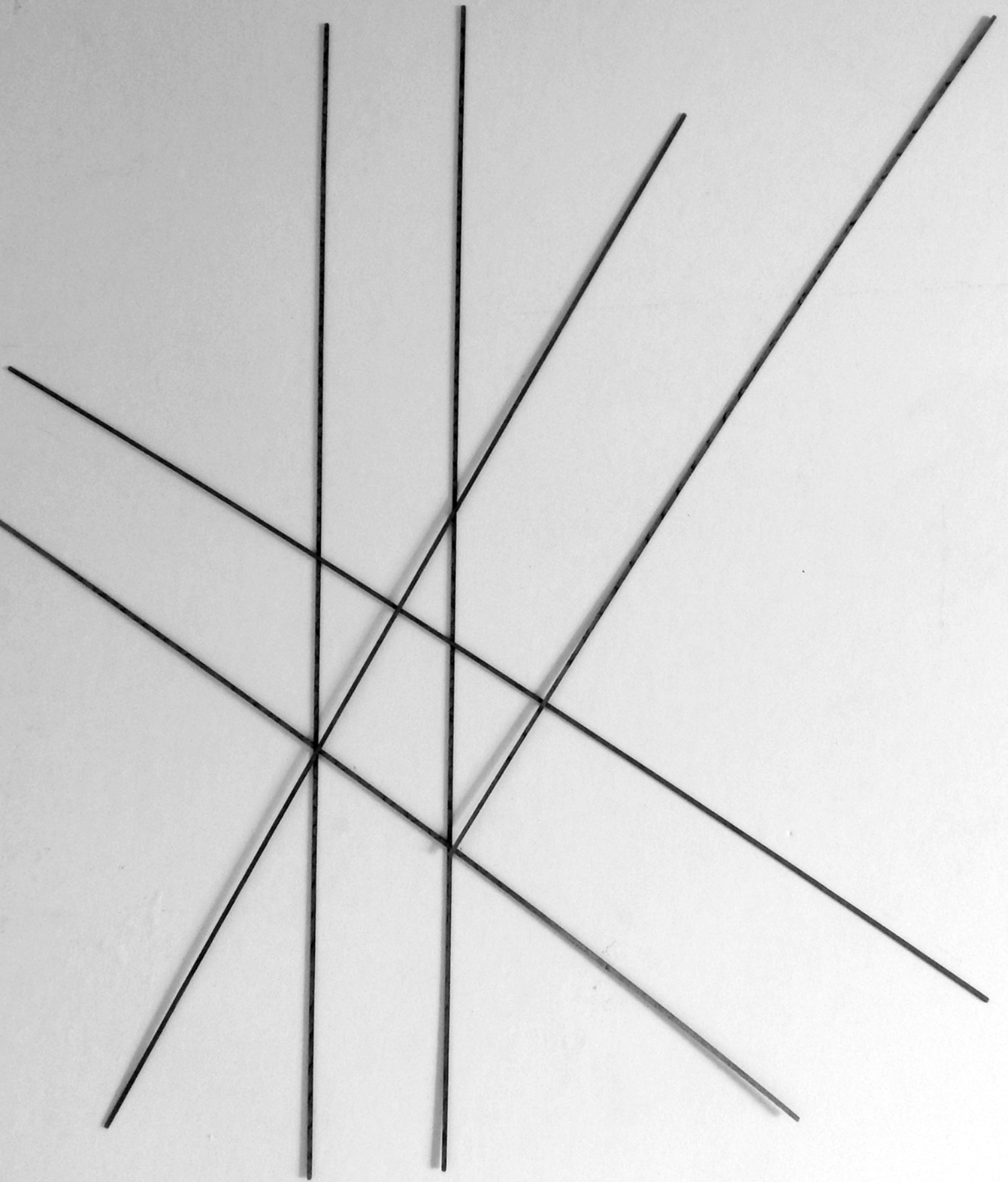


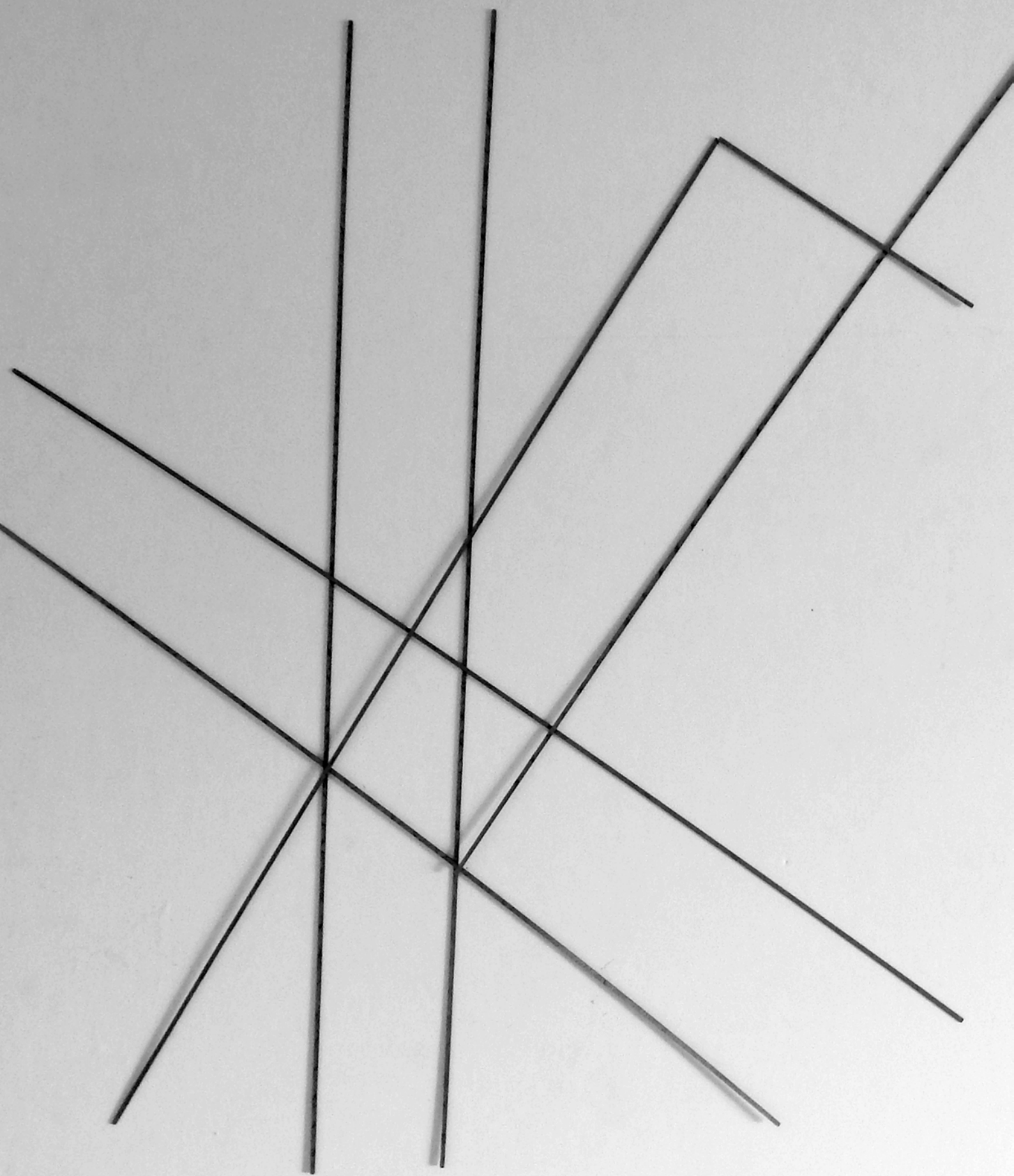


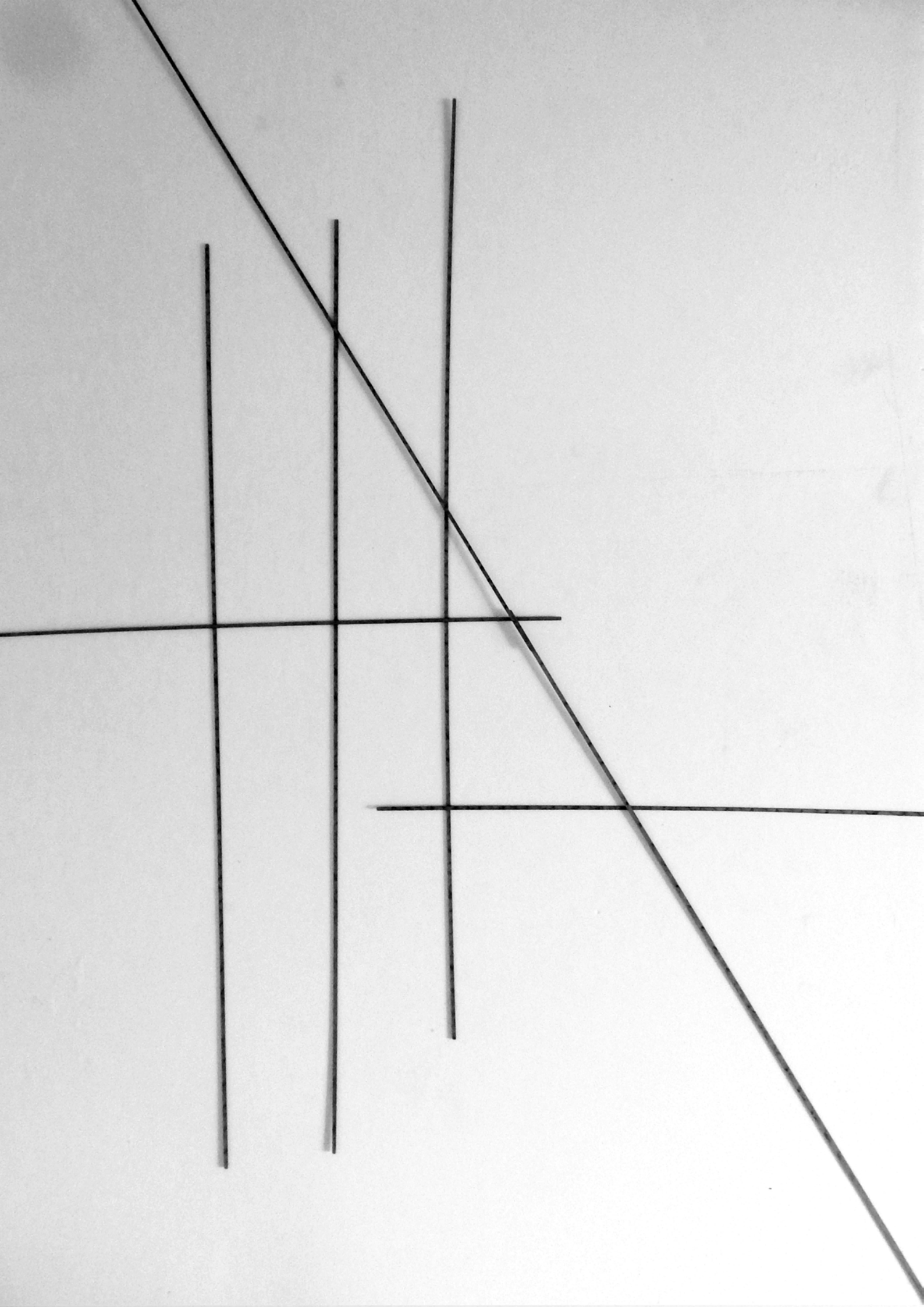


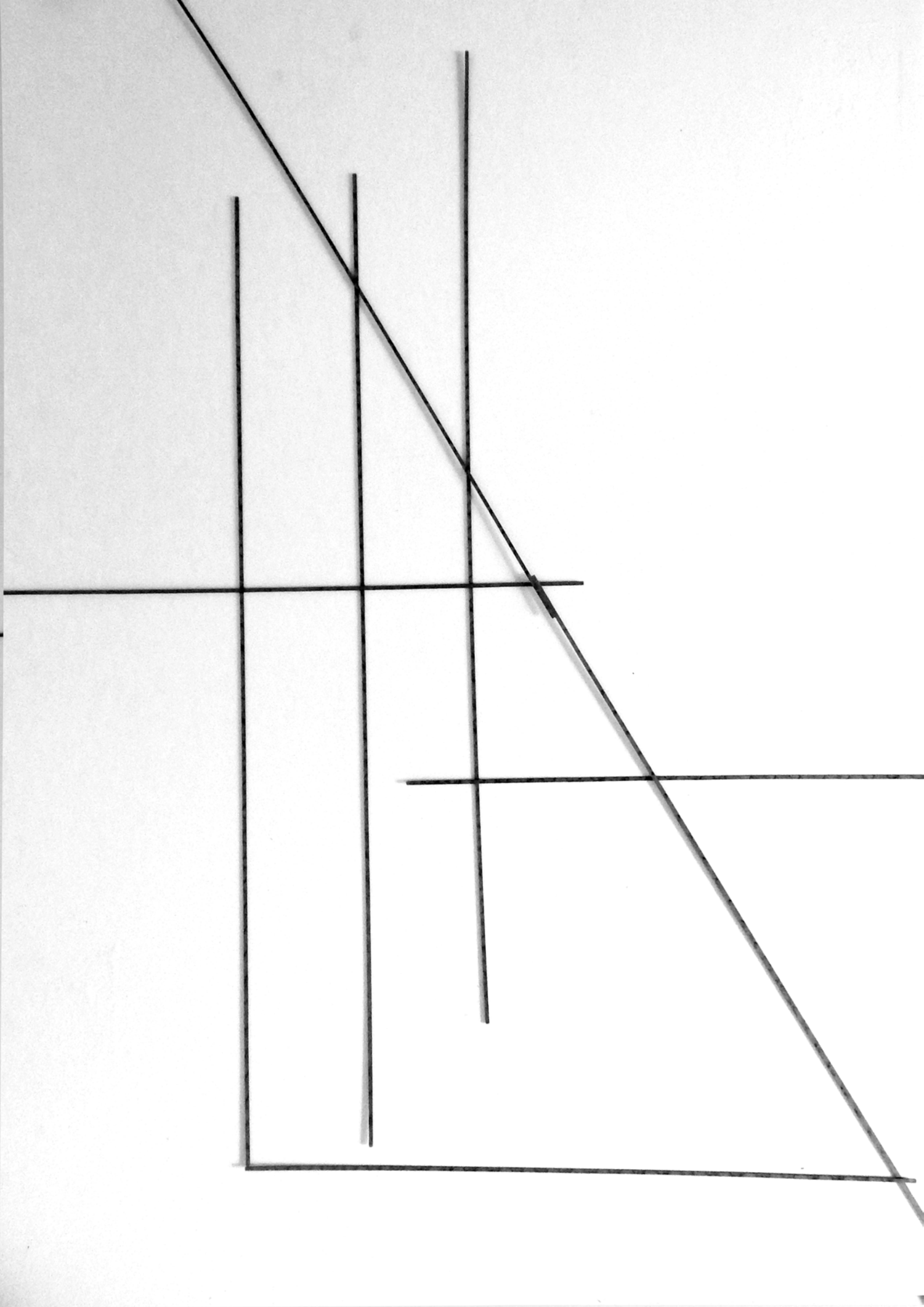
ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ

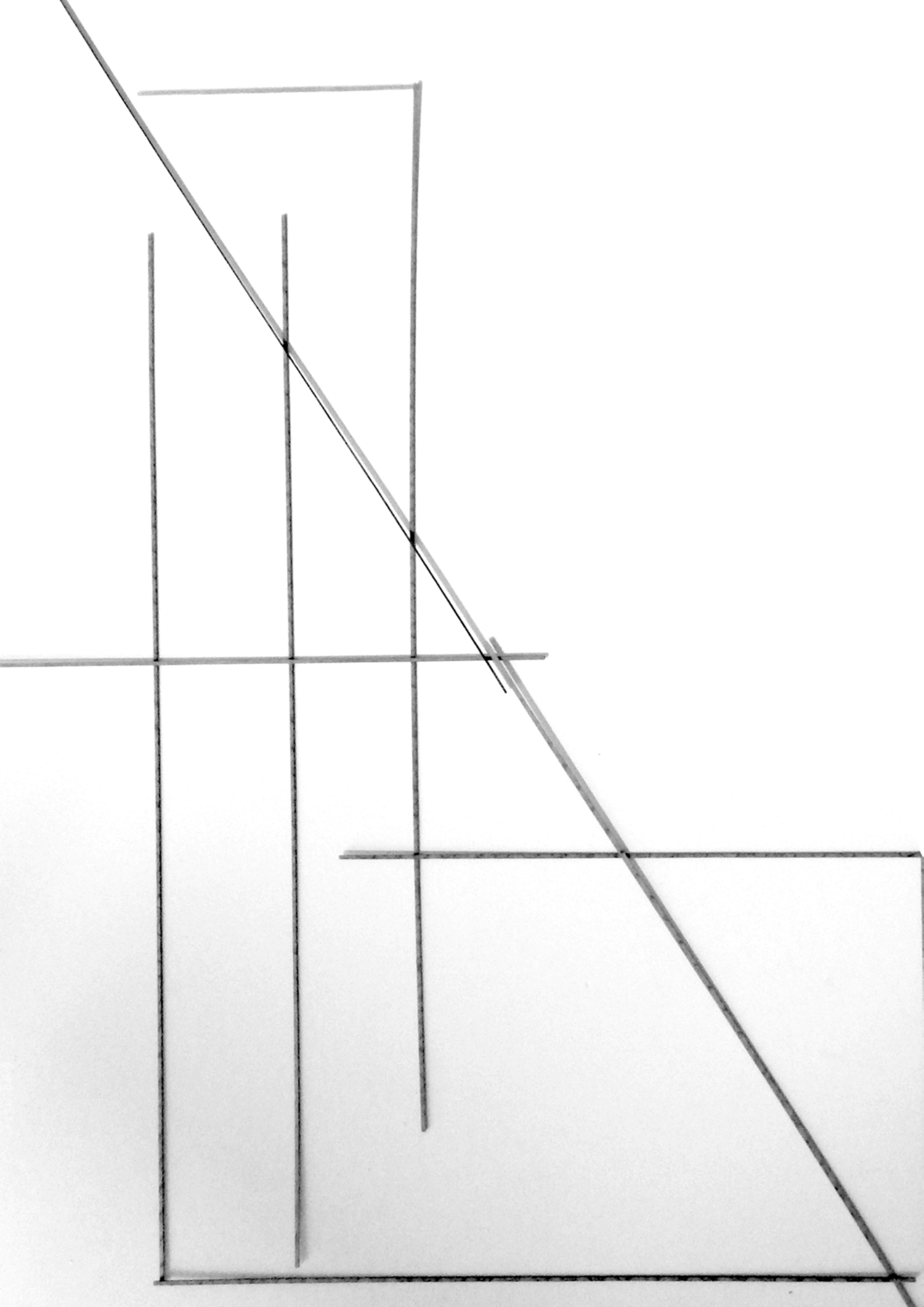


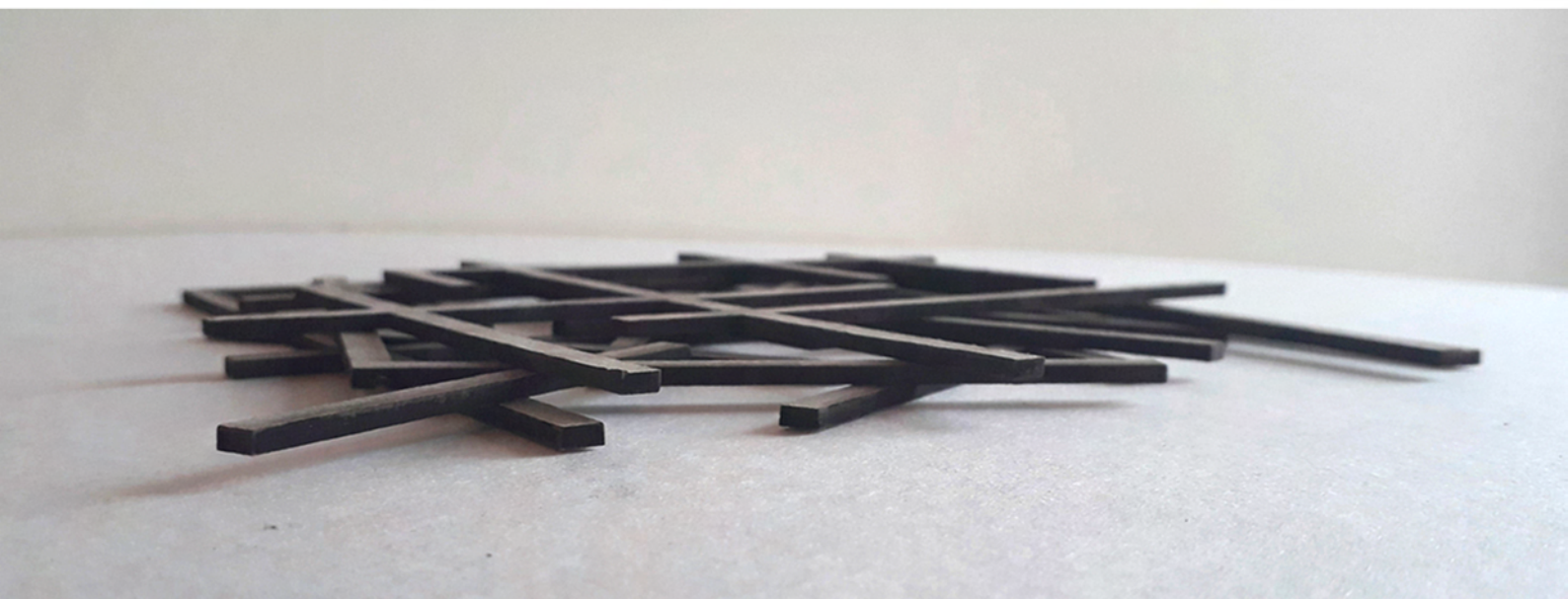
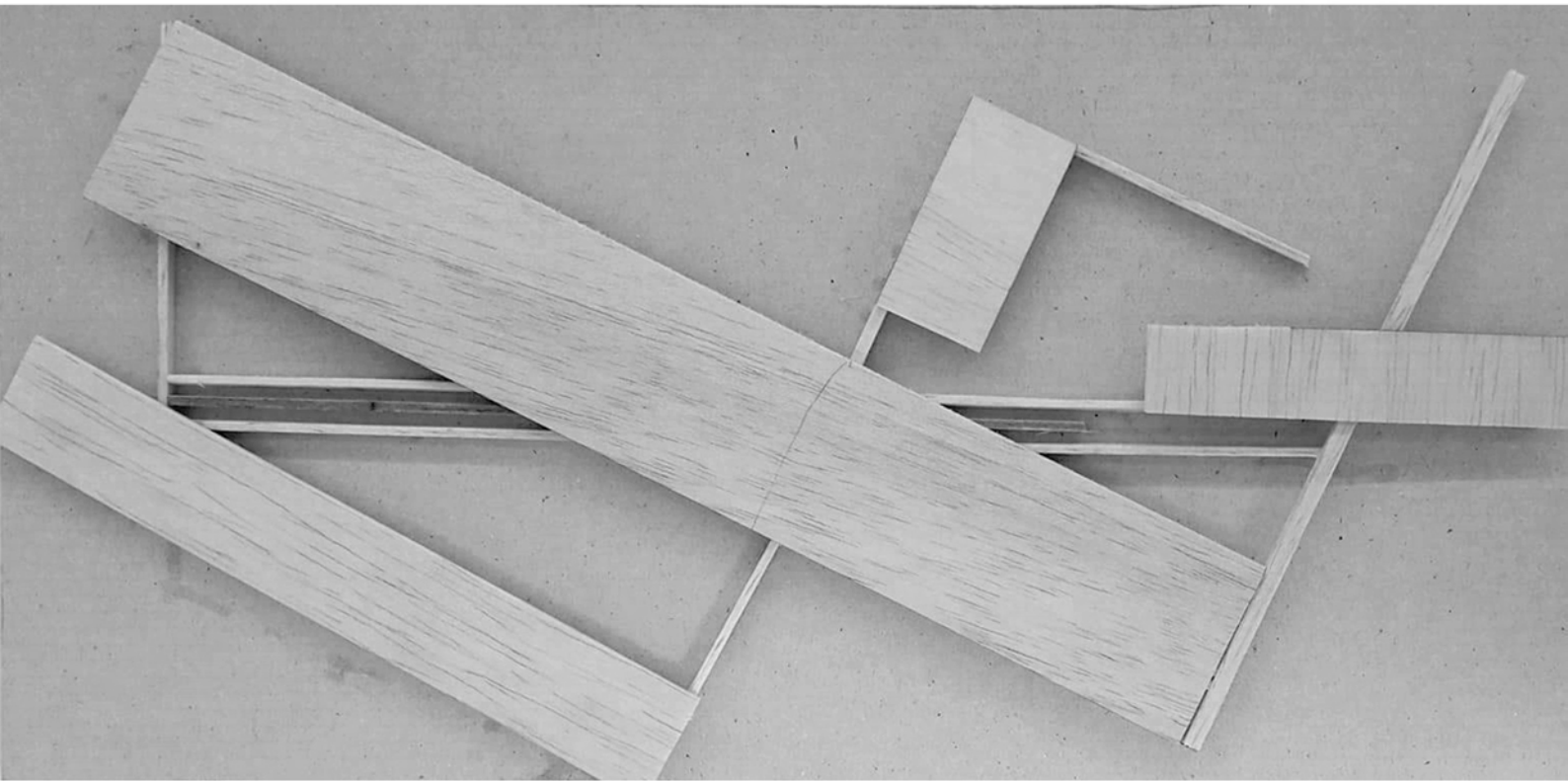
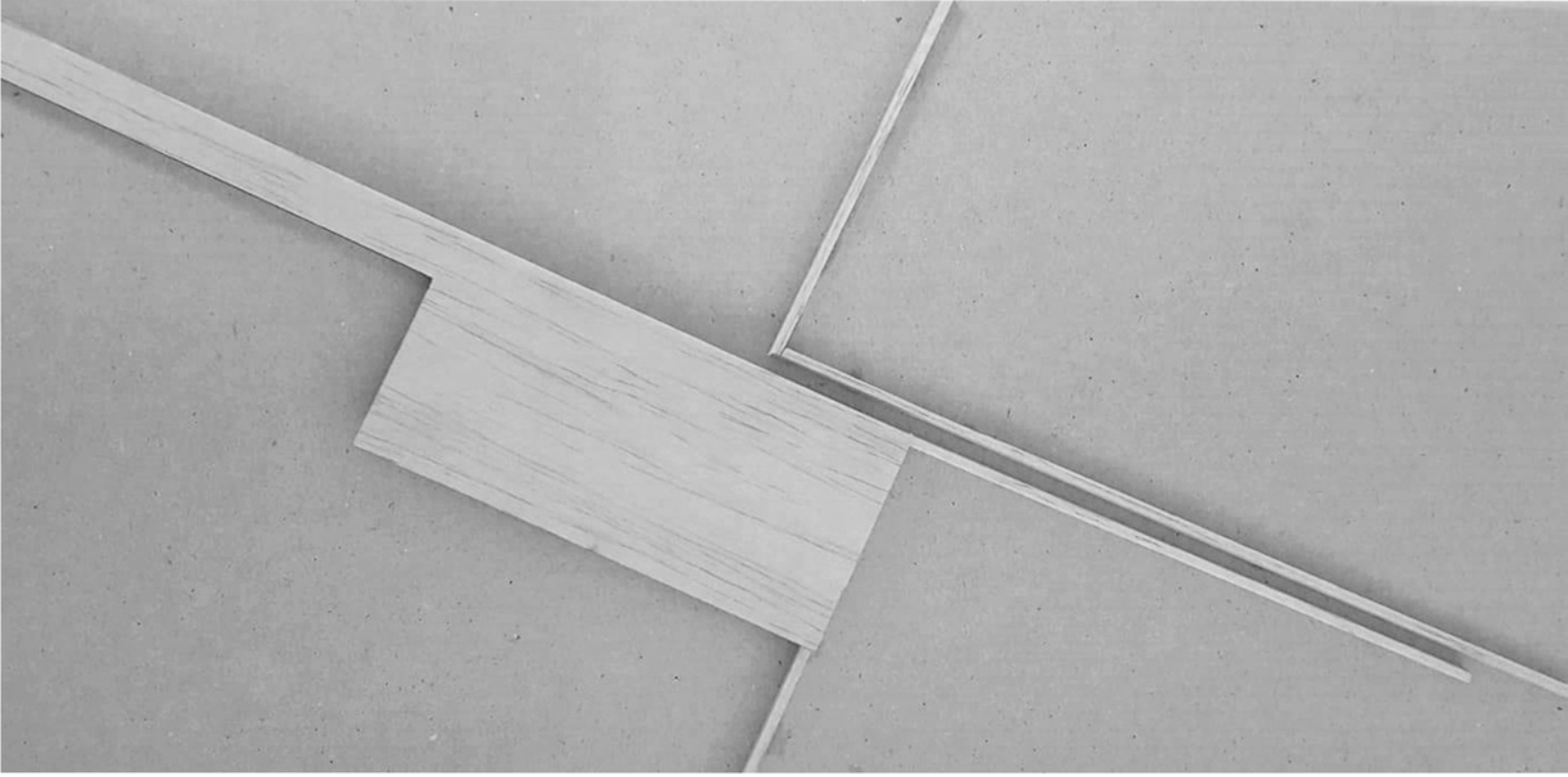












ΠΡΟΤΑΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Βασικός στόχος της παρούσας μελέτης είναι η δημιουργία ενός κτιριακού συνόλου που θα φιλοξενήσει πολιτιστικές χρήσεις. Ο σχεδιασμός του κτιρίου κατευθύνθηκε από τα υπάρχοντα ίχνη από τις παλιές σιδηροδρομικές ράγες. Το κτίριο σχεδιάστηκε και τοποθετήθηκε με τρόπο τέτοιο ώστε να μην ανταγωνίζεται το ήδη υπάρχον κτίριο του σταθμού, αντίθετα το αναδεικνύει, καθιστώντας το ορατό από το δρόμο. Τα δύο κτίρια επικοινωνούν και συνεργάζονται, φιλοξενώντας και τα δύο εκθέσεις στους χώρους τους.

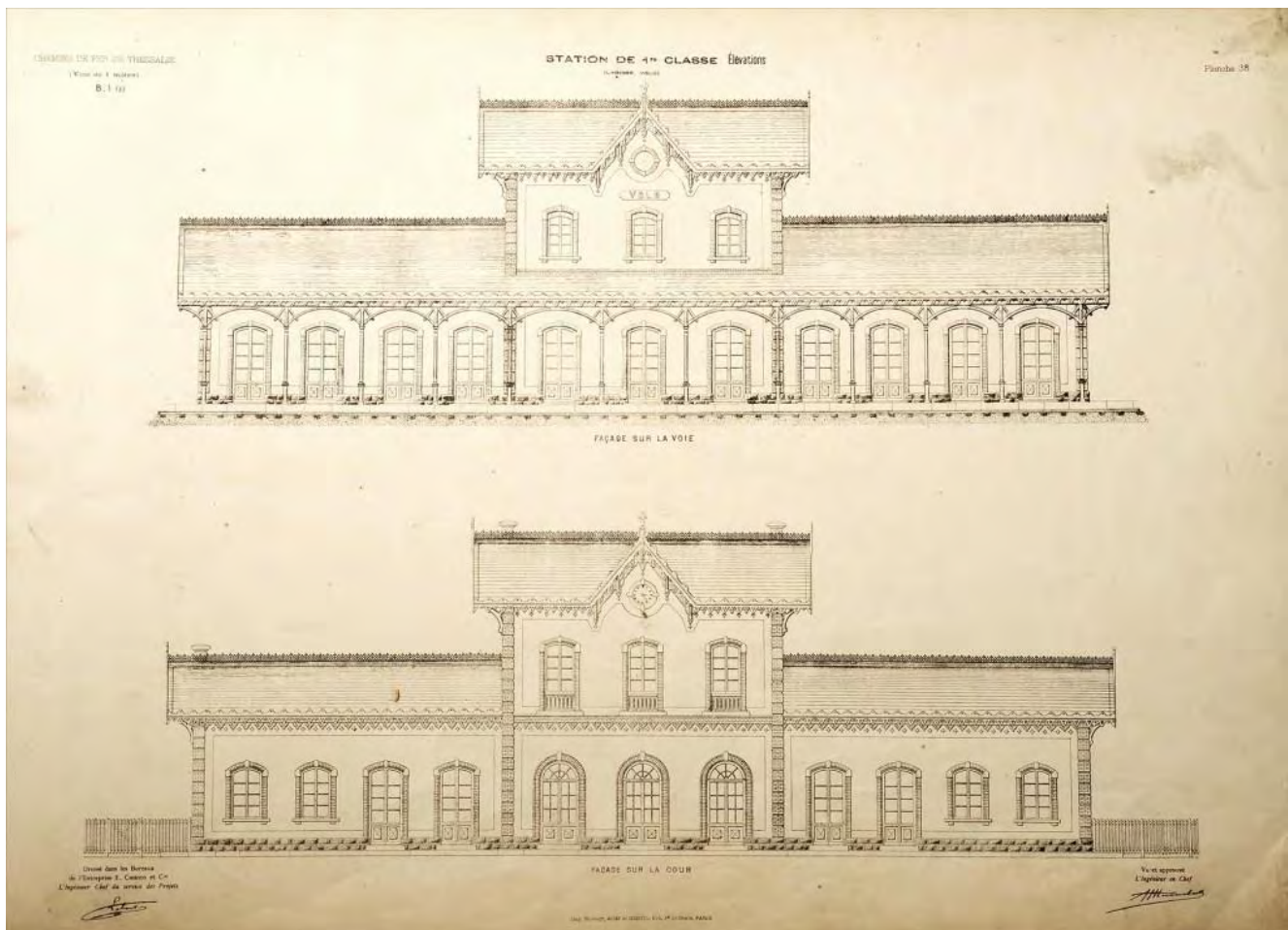
Πρόκειται για μια κατασκευή που αποτελείται από δύο ενότητες. Η πρώτη ενότητα ακολουθεί την κατεύθυνση των ραγών του τραίνου. Πρόκειται για ισόγεια κατασκευή από εμφανές σκυρόδεμα, η οποία φιλοξενεί τμήμα του μουσείου, χώρους γραφείων, χώρους εκδηλώσεων και συνεδριάσεων, αίθουσες μαθημάτων, χώρο αναψυκτηρίου, καθώς και βοηθητικούς χώρους. Η δεύτερη ενότητα αποτελείται από μια μεταλλική κατασκευή η οποία έρχεται να αγκαλιάσει το ισόγειο τμήμα. Στη μεταλλική αυτή κατασκευή διακρίνονται δύο ξεχωριστοί πόλοι στις δύο άκρες της, ο ένας με μουσειακή χρήση και ο άλλος με χρήση βιβλιοθήκης – αναγνωστηρίου, οι οποίοι και καλύπτονται με μια μεταλλική διάτρητη επιδερμίδα για ηλιοπροστασία. Οι δύο αυτοί πόλοι ενώνονται και μια γέφυρα, η οποία προσφέρεται προς εκμετάλλευση της θέας.

Η είσοδος στο χώρο του οικοπέδου γίνεται από την πλευρά του κεντρικού δρόμου, ενώ αντίστοιχα είσοδος υπάρχει και από τη βορειοδυτική πλευρά του οικοπέδου. Στη νοτιοανατολική πλευρά υπάρχει διαμορφωμένος χώρος στάθμευσης, από τον οποίο μπορούν επίσης οι επισκέπτες να εισέλθουν στο χώρο του οικοπέδου.

Η κίνηση στο χώρο είναι ελεύθερη, κατευθύνονται, όμως, οι βασικές με πλακοστρώσεις. Ο υπόλοιπος χώρος είναι φυτεμένος, ενώ υπάρχουν επιφάνειες καλυμμένες με γρασίδι. Στη Βορειοανατολική πλευρά υπάρχει υπαίθριο αμφιθέατρο για εκδηλώσεις. Πλακόστρωση σηματοδοτεί το δρόμο από το αμφιθέατρο προς το κτίριο, δημιουργώντας μια ακόμα είσοδο σε αυτό, η οποία οδηγεί τον επισκέπτη σε μια στοά. Η ύπαρξη στοών στο ισόγειο κομμάτι εξυπηρετεί την ανεμπόδιστη και προστατευμένη από τις καιρικές συνθήκες κίνηση, οδηγώντας τον επισκέπτη στο χώρο που θέλει να επισκεφθεί.

Στο χώρο του μουσείου πρόκειται να φιλοξενηθούν εκθέσεις που θα αφορούν την ιστορία των σιδηροδρόμων στην περιοχή της μαγνησίας. Στα εκθέματα συμπεριλαμβάνονται τόσο μακέτες και τμήματα τραινών σε προθήκες, στο ισόγειο τμήμα, όσο και φωτογραφικό υλικό από την κατασκευή των σιδηροδρόμων και σχέδια του Εβαρίστο Ντε Κίρικο για το έργο.

Ενδεικτικά παρατίθενται δείγματα από τις εικόνες που θα φιλοξενηθούν στο μουσειακό χώρο του κτιρίου.



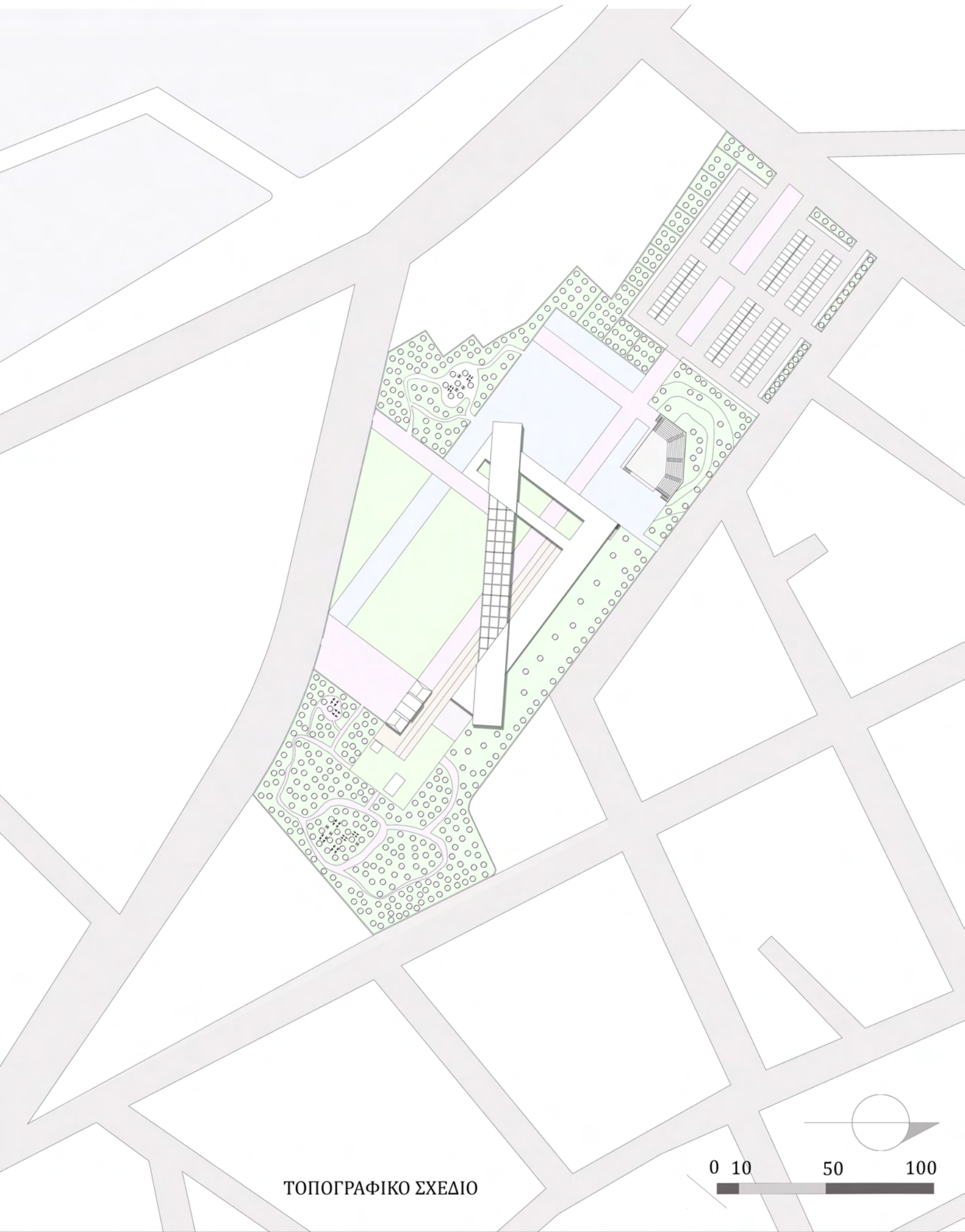






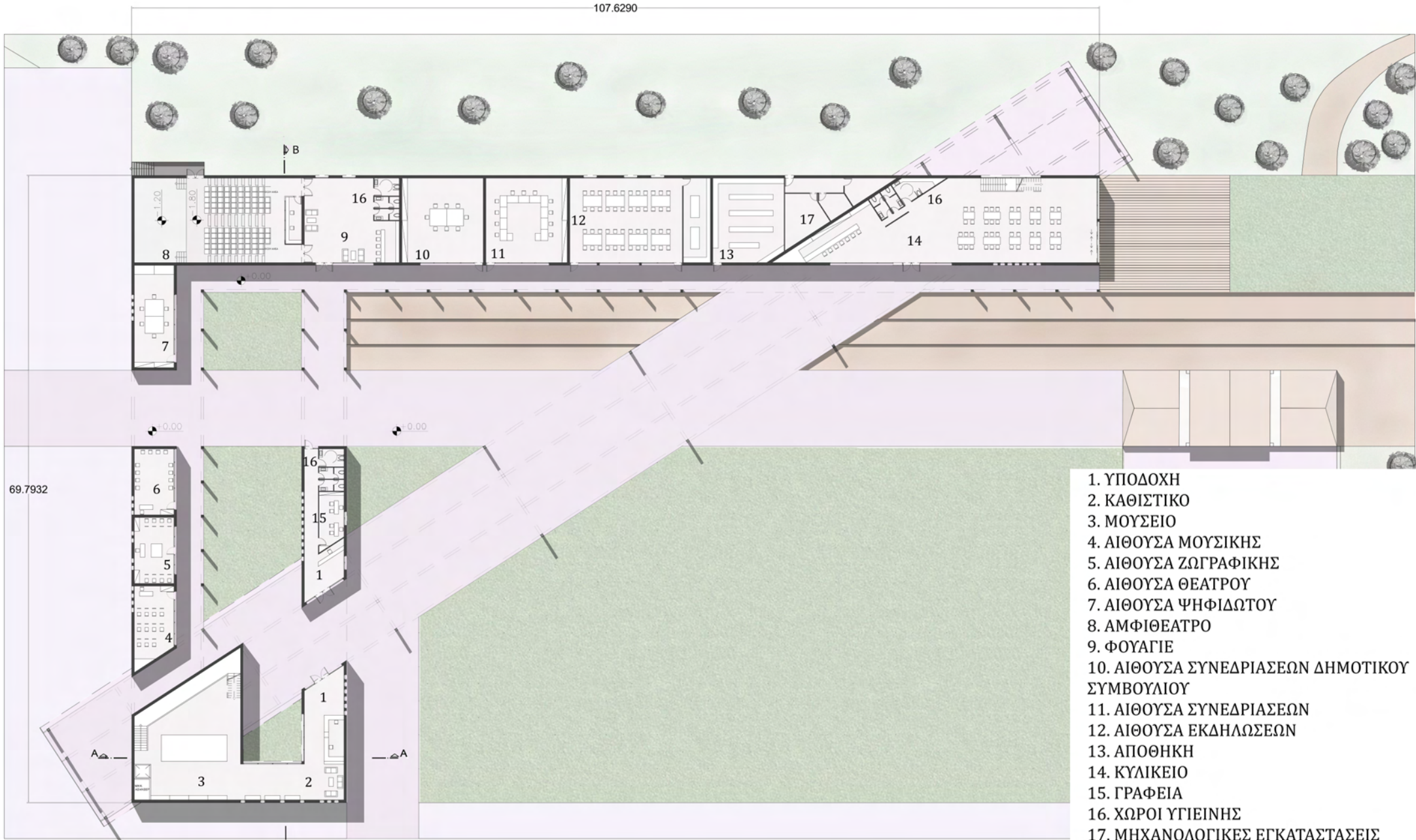


ΣΧΕΔΙΑ



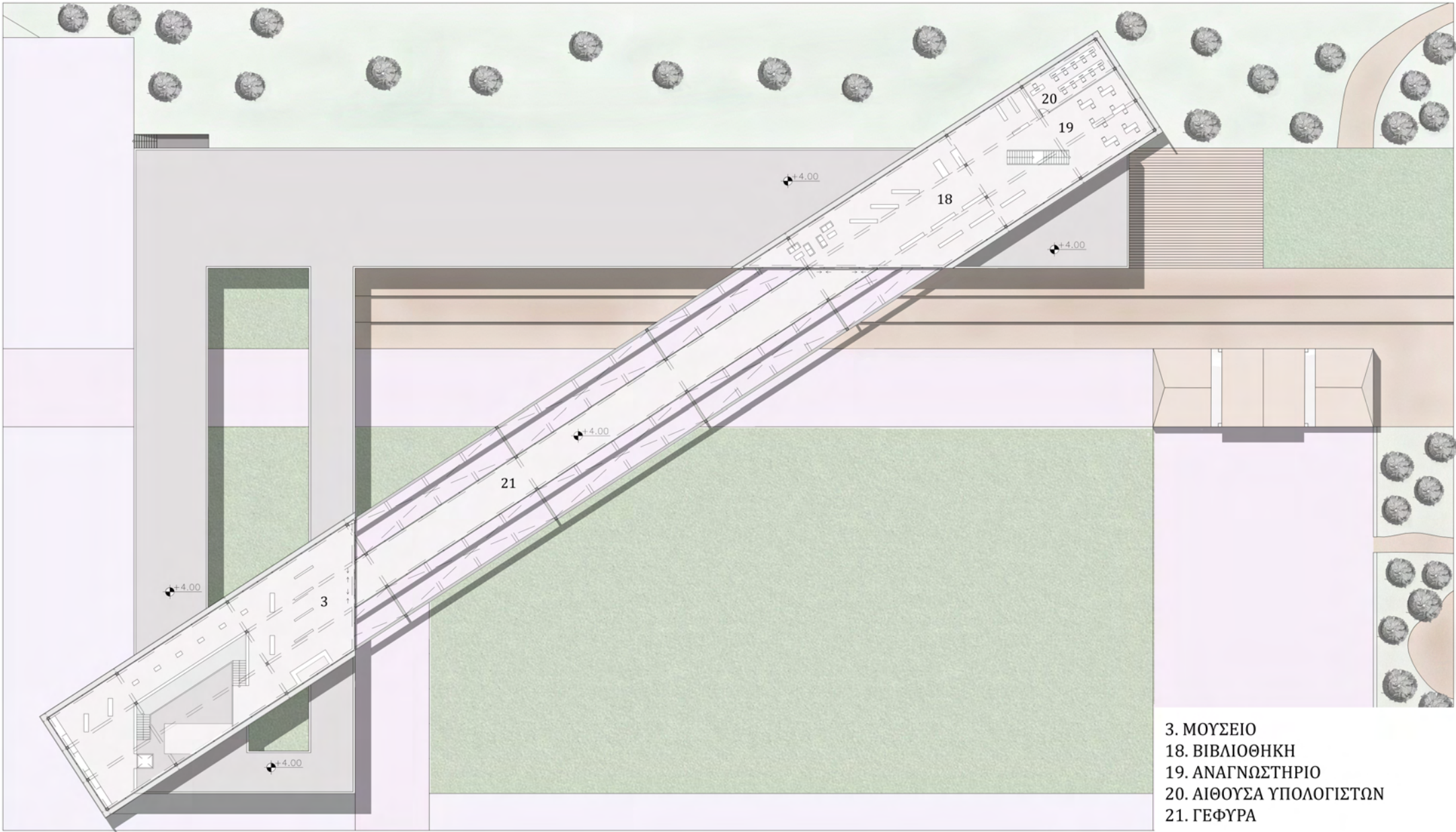
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ

0 10 50 100



1. ΥΠΟΔΟΧΗ
2. ΚΑΘΙΣΤΙΚΟ
3. ΜΟΥΣΕΙΟ
4. ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
5. ΑΙΘΟΥΣΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
6. ΑΙΘΟΥΣΑ ΘΕΑΤΡΟΥ
7. ΑΙΘΟΥΣΑ ΨΗΦΙΔΩΤΟΥ
8. ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ
9. ΦΟΥΑΓΙΕ
10. ΑΙΘΟΥΣΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
11. ΑΙΘΟΥΣΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΝ
12. ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ
13. ΑΠΟΘΗΚΗ
14. ΚΥΛΙΚΕΙΟ
15. ΓΡΑΦΕΙΑ
16. ΧΩΡΟΙ ΥΓΙΕΙΝΗΣ
17. ΜΗΧΑΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

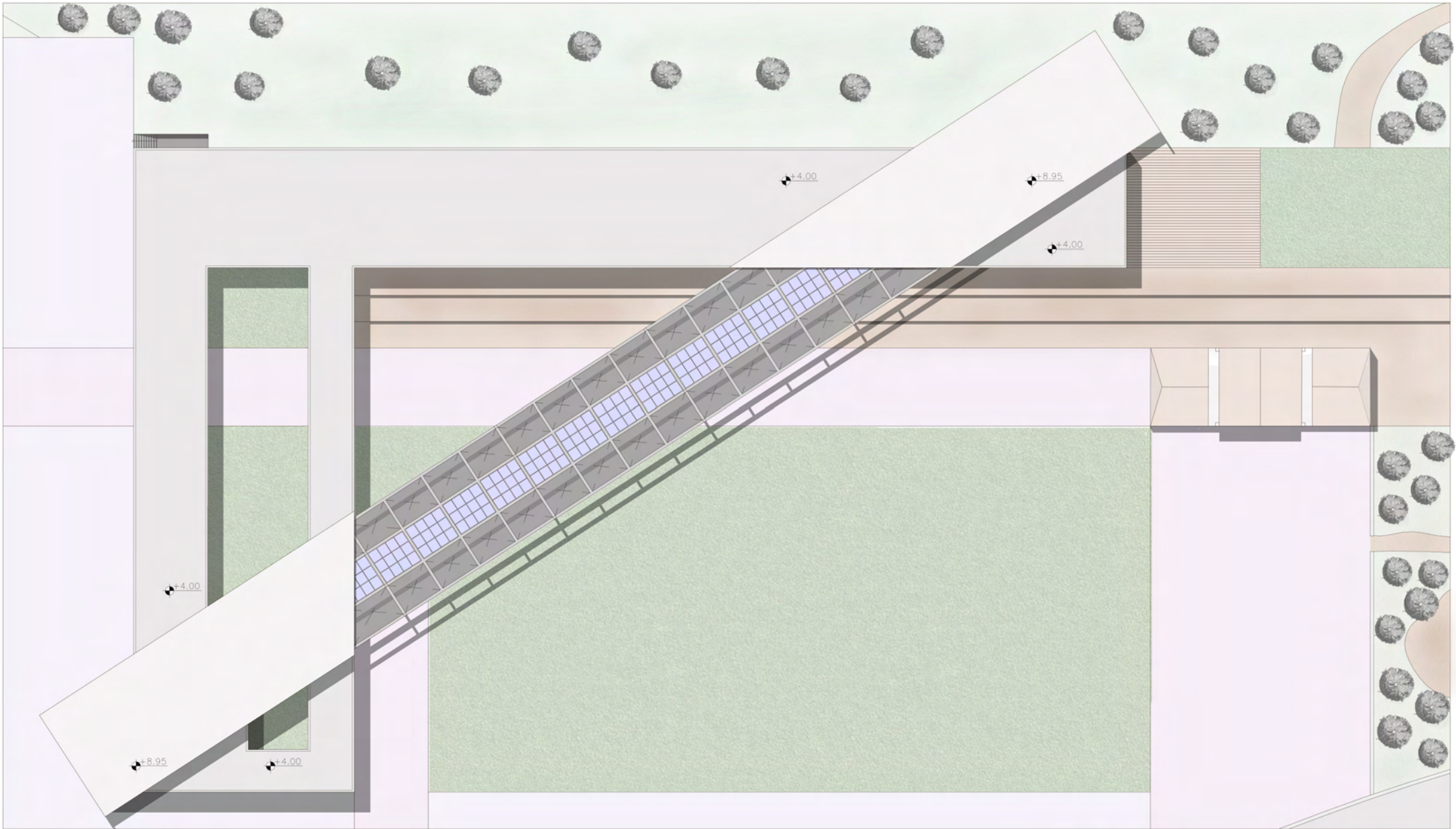
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ
ΚΛ. 1 : 550



- 3. ΜΟΥΣΕΙΟ
- 18. ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
- 19. ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΡΙΟ
- 20. ΑΙΘΟΥΣΑ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ
- 21. ΓΕΦΥΡΑ

ΚΑΤΟΨΗ ΟΡΟΦΟΥ
ΚΛ. 1 : 550





ΚΑΤΟΨΗ ΔΩΜΑΤΟΣ
ΚΛ. 1 : 550

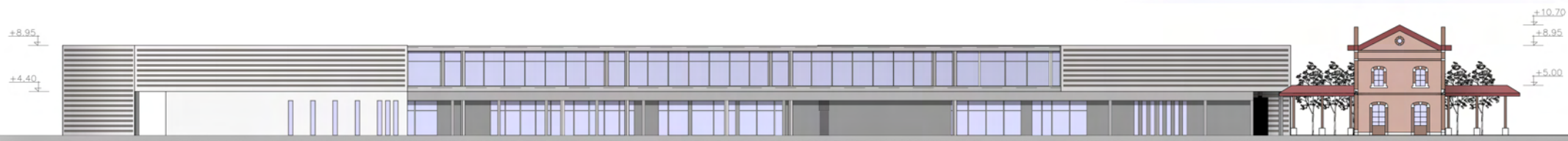




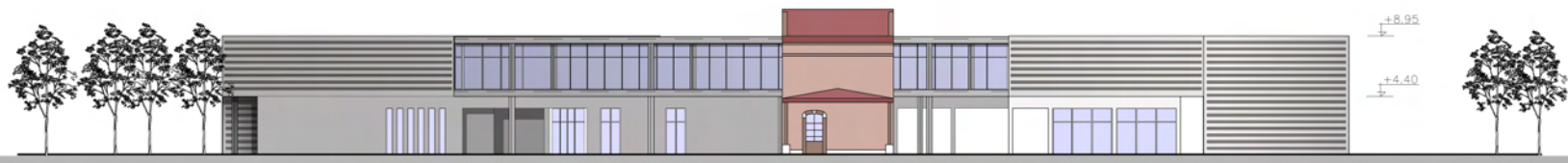
ΒΟΡΕΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ
ΚΑ. 1 : 550



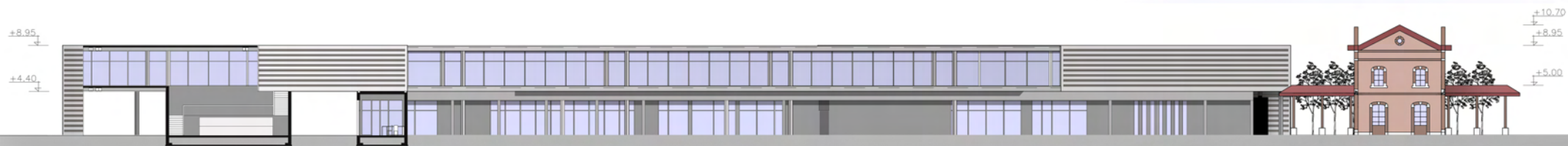
ΒΟΡΕΙΟΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ
ΚΑ. 1 : 550



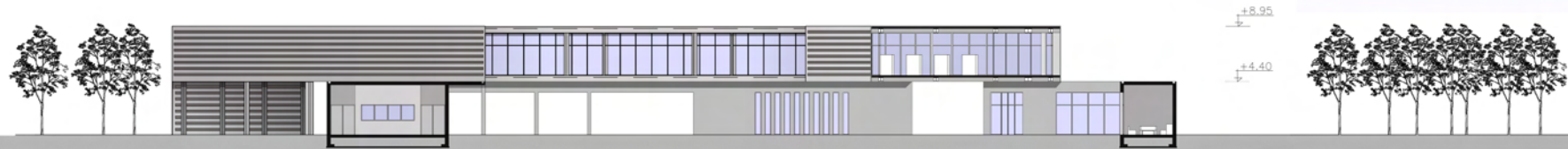
ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ
ΚΑ. 1 : 550



ΝΟΤΙΟΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ
ΚΑ. 1 : 550



TOMH A' - A
KA. 1 : 550



TOMH B' - B
KA. 1 : 550

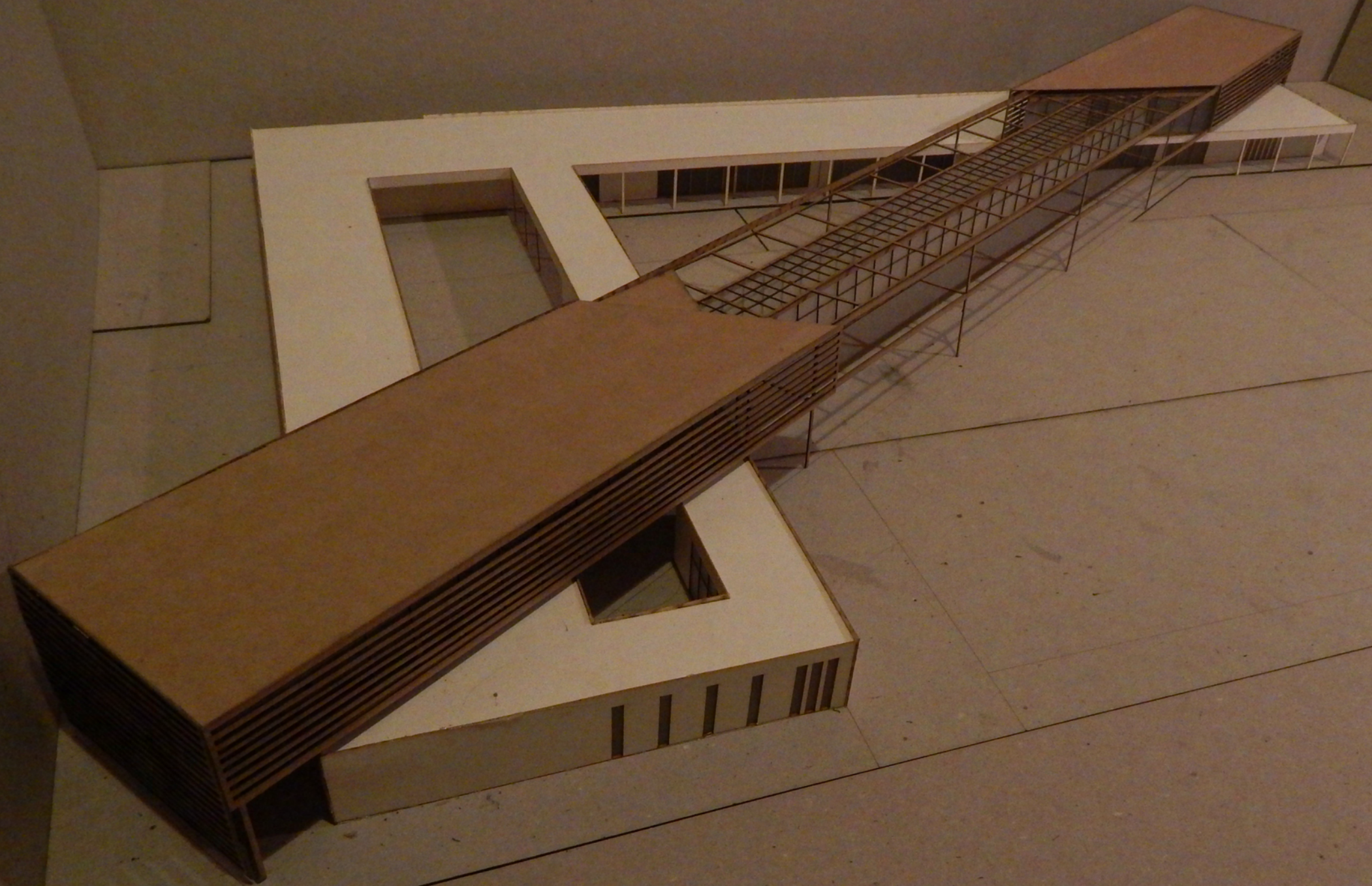


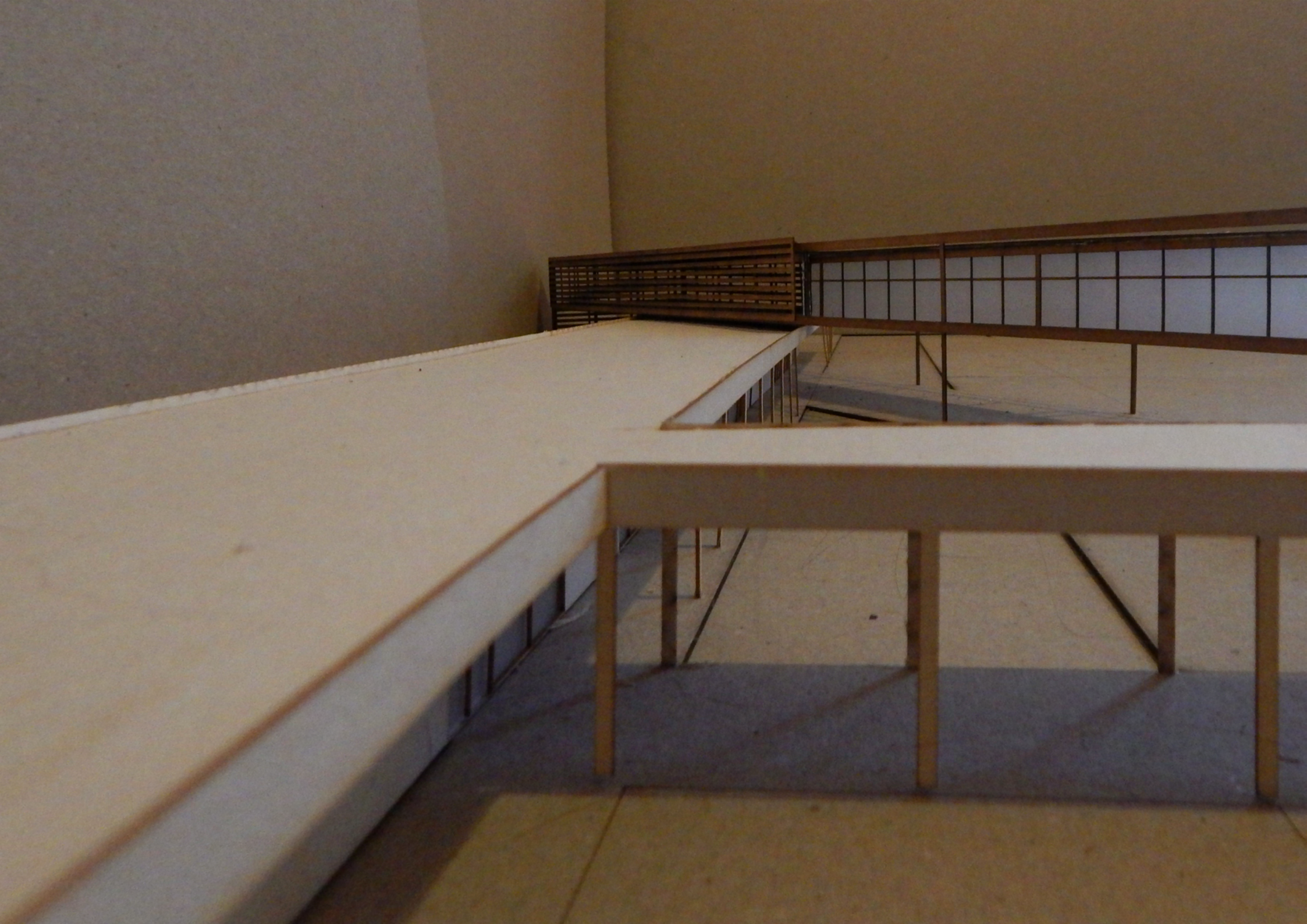


















ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γ. Κορδάτου, *Ιστορία της επαρχίας του Βόλου και της Αγριάς*, Εκδόσεις 20^{ος} αιώνας, Αθήνα.

ΠΗΓΕΣ

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CE%91%CE%B3%CF%81%CE%B9%CE%AC%CF%82

http://dimosvolos.gr/?page_id=263&lang=el

https://www.ioer.de/greenkeys/Greenkeys_Tools/casesreport/PDF/Volos/Volos_strategy_Greek_080708.pdf

<http://epoleodomia.volos.gr/cgi-bin/pages/page.pl?arlang=Greek&arcode=130430104646&argenkat=%C5%F0%E9%EA%E1%E9%F1%FC%F4%E7%F4%E1&enot=%D3%F5%EC%E2%E1%DF%ED%EF%F5%ED%20%F4%FE%F1%E1>

<http://epoleodomia.volos.gr/fekgpsvolos/fekgpsv.pdf>

http://mixanikosose.blogspot.com/2015/05/blog-post_24.html

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%B9%CE%B4%CE%B7%CF%81%CE%BF%CE%B4%CF%81%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82_%CE%A3%CF%84%CE%B1%CE%B8%CE%BC%CF%8C%CF%82_%CE%92%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CF%85

<http://www.trainose.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%B8%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%B2%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CF%85/>

http://nikaskostas.blogspot.com/2009/11/blog-post_3548.html

<https://www.academia.edu/RegisterToDownload#RelatedPapers>

<http://hotelsline.com/el/article/trenaki-piliou-moutzouris=lechonia-milies>

<https://buk.gr/el/poli-perioxi/agria>

<https://e-thessalia.gr/ekthesi-me-schedia-toy-evaristo-nte-kiriko/>

Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ:

ΜΕΛΕΤΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΩΝ ΚΑΙ
ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΗΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ



Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ:

ΜΕΛΕΤΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΩΝ ΚΑΙ
ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΗΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ - ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ - ΒΟΛΟΣ 2019

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΓΟΥΝΑΡΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ - ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΔΑΡΡΑ ΙΩΑΝΝΑ

Τον επιβλέποντα της Ερευνητικής μου εργασίας κ. Αλέξανδρο Γούναρη ευχαριστώ θερμά όχι μόνο για τις πολύτιμες συμβουλές και υποδείξεις του, καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας μελέτης, αλλά και για τις γνώσεις που μου παρείχε όντας καθηγητής μου.

Ευχαριστώ επίσης την κα Στέλλα Τσούκαλου, που ανήκει στο προσωπικό του Λαογραφικού Μουσείου Σαρακατσάνων για την ξενάγηση στο χώρο του μουσείου και της βιβλιοθήκης του και για τις πληροφορίες που μου παρείχε σχετικά με την κοινότητα των Σαρακατσάνων.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανάγκη του ανθρώπου για προστασία τον ώθησε στην κατασκευή κελυφών, με πρώτο το κέλυφος της ένδυσης και δεύτερο της κατοικίας. Η κοινή τεχνική που φαίνεται να εξυπηρέτησε την κατασκευή των κελυφών αυτών ήταν αυτή της πλέξης. Η πλεκτική μέθοδος ακολούθησε τον άνθρωπο στο πέρασμα των χρόνων επιβιώνοντας μέχρι σήμερα. Το ερώτημα που τίθεται και καλείται να απαντήσει η παρούσα εργασία είναι το κατά πόσο η πλέξη θα μπορούσε να αποτελέσει ένα αρχέτυπο, υιοθετούμενο μάλιστα στην αρχιτεκτονική κατασκευή.

Προκειμένου να διερευνηθεί η χρήση της πλεκτικής μεθόδου στην αρχιτεκτονική κατασκευή, μελετάται η νομαδική αρχιτεκτονική των Σαρακατσάνων, αναζητούνται αναλογίες με τις μορφές των υφαντών τους, ενώ παράλληλα γίνεται σύγκριση με την αντίστοιχη τεκτονική και υφαντική της Γεωμετρικής Περιόδου. Η αναζήτηση ενός κοινού πλαισίου αναφοράς καθώς και αρχετυπικών μορφών και σχημάτων βρίσκεται στον πυρήνα της εργασίας.

Ορίζοντας την έννοια του αρχετύπου και εξετάζοντας τη φύση και τις μεθόδους της πλέξης, εντοπίζουμε κοινές πλεκτικές τεχνικές στην κατασκευή του πρώτου κελύφους (ενδύματα) και του δεύτερου κελύφους (κατασκευές) τόσο στην κοινωνία των Σαρακατσάνων όσο και στην κοινωνία της Γεωμετρικής Περιόδου. Εντοπίζουμε τα κοινά πλαίσια που διαμορφώνουν τις δύο εξεταζόμενες κοινωνίες, ενώ δίνουμε βάση και στις ομοιότητες στο διάκοσμό τους, ο οποίος και φαίνεται να έχει μια κοινή αρχετυπική ταυτότητα.

Μέσα από τη μελέτη των κοινωνιών αυτών, εντοπίζουμε τον κυρίαρχο ρόλο της πλέξης, διαπιστώνουμε την εμφάνιση κοινών αρχετυπικών μορφών, παρατηρούμε το ρόλο της κλαδόπλεκτης καλύβας ως αρχέτυπο στην κατασκευή κτισμάτων και προσπαθούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα της χρήσης της πλέξης ως αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	6
A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
A.I. ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ	13
A.II. ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	14
A.III. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ	17
A.III.1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΕΤΥΠΟΥ	17
A.III.2. Η ΠΛΕΞΗ	22
A.III.2.α. ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΠΛΕΞΗΣ	24
A.III.2.β. ΤΡΟΠΟΙ ΠΛΕΞΗΣ	30
A.III.2.γ. ΥΛΙΚΑ ΠΛΕΞΗΣ	49
A.III.3. Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ	51
B. ΑΝΑΛΥΣΗ	58
B.I. ΟΙ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΙ - Η ΠΛΕΞΗ ΣΤΟΥΣ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΥΣ	58

B.I.1. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ – ΤΑ ΥΦΑΝΤΑ	65
B.I.1.α. ΤΡΟΠΟΣ ΥΦΑΝΣΗΣ	82
B.I.1.β. ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ – ΜΟΤΙΒΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ	86
B.I.2. ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΛΥΦΟΣ – ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ	97
B.I.3. Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΖΩΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΤΙΛΗΨΕΩΝ ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΩΝ	115
B.II. ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ – ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ	117
B.II.1.α. ΥΦΑΝΣΗ – ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ	123
B.II.1.β. ΚΕΡΑΜΙΚΗ	127
B.II.1.γ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ – ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΛΥΦΟΣ	131
B.II.2. ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ – ΜΟΤΙΒΑ	135
B.II.3. Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΗΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ	153
Γ. ΣΥΝΘΕΣΗ	158
G.I. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΩΝ	

ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΗΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ	158
Γ.Ι.1. ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΣΤΙΣ ΔΥΟ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ	162
Γ.ΙΙ. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΛΕΞΗΣ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ	167
Γ.ΙΙΙ. Η ΚΑΛΥΒΑ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ	172
Γ.ΙV. Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	177
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	181
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	183
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	192



Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πλέξη αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας του ανθρώπου. Υιοθετήθηκε από τις πρώτες ήδη κοινωνίες ως μέθοδος παραγωγής κελύφους. Κάνοντας λόγο για πλέξη, φυσικά, δεν αναφερόμαστε αποκλειστικά στη διαπλοκή νημάτων για την παραγωγή υφάσματος, αλλά γενικότερα στην τεχνική διαπλοκής διαφόρων ευθύγραμμων υλικών για την παραγωγή ενός πλέγματος.

Η μέθοδος αυτή έχει επιβιώσει ανά τους αιώνες και χρησιμοποιείται ευρύτατα από κοινωνίες για την παραγωγή διαφόρων προϊόντων. Η συνεχής χρήση, λοιπόν, της πλεκτικής μεθόδου στο πέρασμα των αιώνων και η προσαρμογή της στην κατασκευή προϊόντων διαφορετικού χαρακτήρα φαίνεται να της προσδίδει μια ταυτότητα αρχετυπική.

Ανεξάρτητα από το ύφος των παραγόμενων προϊόντων, κοινό χαρακτηριστικό αυτών είναι η δημιουργία μιας γεωμετρίας μέσω του πλέγματος. Για την ακρίβεια, το ίδιο το πλέγμα ορίζει τη μορφή του παραγόμενου αντικειμένου, οριοθετώντας ταυτόχρονα με την ύπαρξή του έναν χώρο.

Διαπιστώνοντας τα χαρακτηριστικά αυτά της πλέξης και έχοντας εντοπίσει τη χρήση αυτής στην κατασκευή κτισμάτων επιχειρούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα κατά πόσο η πλέξη θα μπορούσε να αποτελεί ένα αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή.

A. ABSTRACT

The knitting was an integral part of the history of man. It was adopted by the early societies as a shell production method. Speaking of knitting, of course, we do not refer only to the interlacing of yarns for fabrication, but more generally to the technique of interlacing various rectilinear materials for the production of a mesh.

This method has survived over the centuries and is widely used by societies to produce various products. Therefore, the continuous use of the knitting method over the centuries and its adaptation to the construction of products of different type seems to give it an archetypal identity.

Regardless of the style of the products produced, a common feature of these is the creation of a geometry through the grid. In fact, the grid itself defines the shape of the object being produced, defining at the same time the existence of a space.

By identifying these features of knitting and having identified its use in building construction, we try to answer the question of whether knitting could be an archetype in architectural construction.

Α.Ι. ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ

Προκειμένου να απαντηθεί το ερώτημα κατά πόσο η πλέξη αποτελεί αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή, θα πρέπει αρχικά να οριστεί η έννοια του αρχετύπου και στη συνέχεια να μελετηθεί η τεχνική της πλέξης. Εξετάζοντας την ιστορία, τις τεχνικές που ακολουθούνται, καθώς και τα υλικά που χρησιμοποιούνται κατά την πλέξη μπορούμε να έχουμε μια σαφή εικόνα αυτής. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το προϊόν της πλεκτικής είναι το πλέγμα, εξετάζουμε τη σημασία αυτού ως στοιχείο του συντακτικού της γεωμετρίας. Εφόσον το κελυφωτό πλέγμα αποτελεί μόρφωμα του γεωμετρικού χώρου αναζητούμε το συσχετισμό αυτού με την αρχιτεκτονική.

Προκειμένου να εντοπίσουμε το ρόλο της πλέξης, ως μέσο παραγωγής πλέγματος, στην αρχιτεκτονική και να εξετάσουμε την πιθανότητα χρήσης αυτής ως αρχέτυπο, μελετούμε δύο κοινωνίες, την κοινωνία των Σαρακατσάνων και την κοινωνία της Γεωμετρικής Περιόδου. Ο λόγος που επιλέχθηκαν οι δύο αυτές κοινωνίες είναι ότι παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες ως προς τη δομή, το χαρακτήρα, την οικονομία και τα πλαίσια μέσα στα οποία γεννήθηκαν, ενώ ταυτόχρονα απέχουν χρονικά, γεγονός που αποτελεί αναγκαία και απαραίτητη συνθήκη για την απόδειξη της αρχετυπικής φύσης. Η πλέξη χρησιμοποιείται στις δύο κοινωνίες και στην ένδυση και στην κατασκευή. Μελετώντας, λοιπόν, τα προϊόντα πλέξης των δύο κοινωνιών μπορούμε να εξάγουμε συμπεράσματα ως προς την υιοθέτηση μιας κοινής τεχνικής για την κάλυψη των αντίστοιχων αναγκών.

Συγχρόνως, γίνεται αναφορά στο διάκοσμο που χρησιμοποιείται από τις δύο κοινωνίες, καθώς ο διάκοσμος αυτός βρίσκεται σε άμεση σχέση με την πλέξη. Σημαντικό είναι να υπογραμμίσουμε τη χρήση κοινών μοτίβων και συμβόλων ως διακοσμητικά θέματα και στις δύο κοινωνίες.

Τέλος, εντοπίζοντας την τεχνική της πλέξης στο πεδίο της αρχιτεκτονικής στο παράδειγμα της καλύβας και θεωρώντας την καλύβα ως αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική, αναζητούμε τις απαρχές της αρχιτεκτονικής τόσο στη γεωμετρία όσο και στην κινητήρια δύναμη που ώθησε τους ανθρώπους στο συγκεκριμένο τύπο κατασκευής. Αυτή η κινητήρια δύναμη θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκφράζει μια ανάγκη εντυπωμένη στο συλλογικό ασυνείδητο, δίνοντας στον τρόπο έκφρασης της, δηλαδή στην πλέξη τη μορφή αρχετύπου.

A.II. ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Δεν υπάρχουν πολλές έρευνες σχετικά με την τεκμηρίωση της πλέξης ως αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή. Ωστόσο, φαίνεται πολλοί συγγραφείς να θεωρούν δεδομένο τον αρχετυπικό χαρακτήρα της πλέξης. Αυτό που επιχειρεί η παρούσα εργασία είναι να συλλέξει επί μέρους μελέτες και απόψεις πάνω στο θέμα και να συνθέσει μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του ζητήματος, τόσο από μια γεωμετρική, φορμαλιστική, αλλά κυρίως από μια ανθρωπολογική σκοπιά. Άλλωστε η αρχιτεκτονική, και κυρίως η λαϊκή αρχιτεκτονική, είναι άμεσα συνυφασμένη με την ανθρωπολογία, καθότι καλείται να καλύψει τις ανάγκες ενός κοινωνικού συνόλου, οι οποίες ανάγκες είναι απόρροια του τρόπου ζωής, των αντιλήψεων και του περιβάλλοντος της εκάστοτε κοινωνίας.

Σημαντικό στοιχείο αποτελεί βέβαια ο εντοπισμός μιας κοινής πανανθρώπινης βάσης στην οποία στηρίζονται οι ανάγκες αυτές. Η βάση αυτή βρίσκεται βαθιά ριζωμένη στο ασυνείδητο του κοινωνικού συνόλου και η εκπλήρωση των αναγκών που δημιουργεί μπορεί να

πραγματοποιείται με διαφορετικές μεθόδους, στον πυρήνα, όμως των μεθόδων αυτών υπάρχει κάποιο κοινό στοιχείο. Το στοιχείο αυτό αποτελεί ένα αρχετύπο. Η αναλυτική ψυχολογία έχει προσεγγίσει την έννοια του αρχετύπου, διατυπώνοντας θεωρίες περί αυτού και αποσαφηνίζοντας τη φύση και τη λειτουργία του. Κορυφαίοι ψυχολόγοι όπως ο Jung και ο Freud έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα των αρχετύπων.

Από την άλλη πλευρά η πλέξη αποτελεί επίσης ένα σημαντικό τομέα ανθρωπολογικής έρευνας. Υπάρχουν προσεγγίσεις σχετικά με τη μεθοδολογία της πλέξης και την ιστορία της, με σημαντική τη συνεισφορά της αρχαιολόγου Ίρις Τζαχίλη. Επιπλέον, λαογραφικοί κατάλογοι και μεγάλο μέρος του αρχείου του EOMMEX αναφέρονται στην πλέξη και την ύφανση. Τεχνικές που αφορούν την πλέξη και την ύφανση διαφορετικών πρώτων υλών προς την κατασκευή διαφόρων προϊόντων είναι επίσης καταγεγραμμένες.

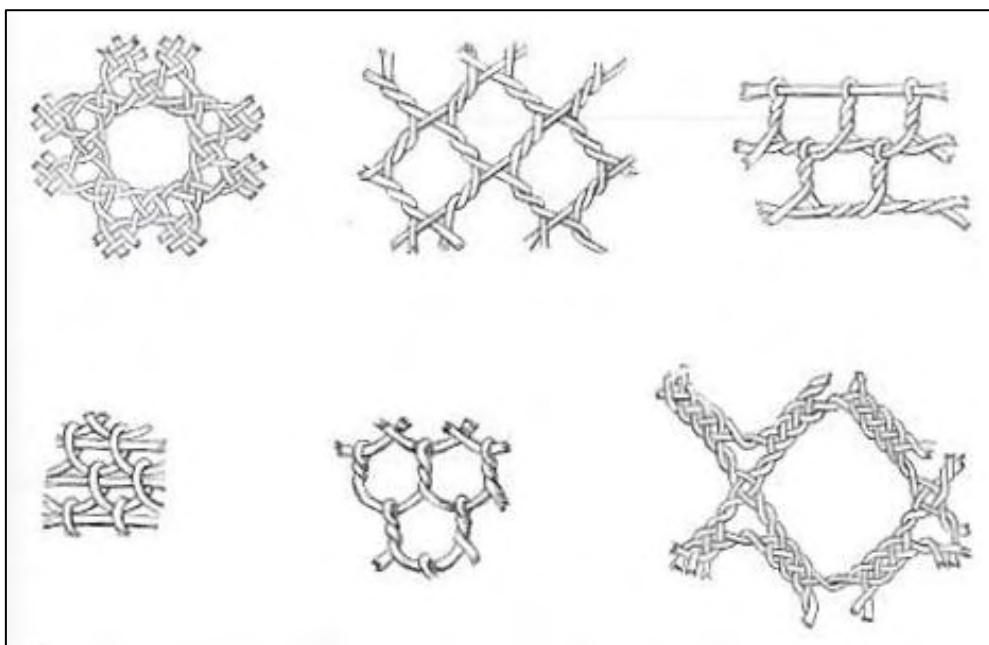
Όσον αφορά τους Σαρακατσάνους, έχουν δημοσιευτεί μελέτες σχετικά με τον τρόπο ζωής και τις αντιλήψεις τους. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο έργο της Αγγελικής Χατζημιχάλη, λαογράφου και συγγραφέα, που μελέτησε από κοντά τους Σαρακατσάνους και κατέγραψε τα ήθη, τα έθιμα, τον τρόπο ζωής, τις φορεσιές, τα χρηστικά αντικείμενα και τις κατασκευές τους. Μεγάλη είναι επίσης η συνεισφορά του Γεώργιου Καββαδία, ενώ πλούσιο υλικό εκτίθεται και στο Λαογραφικό Μουσείο των Σαρακατσάνων στις Σέρρες. Ενώ αρχικά φαινόταν ότι η κοινωνία των Σαρακατσάνων έχει πολλά να προσφέρει στη λαογραφική μελέτη, η απότομη εγκατάλειψη του σαρακατσάνικου τρόπου ζωής και των παραδοσιακών τους κοινωνιών, ανέκοψε την οποιαδήποτε περαιτέρω μελέτη τους.

Όσον αφορά την κοινωνία της Γεωμετρικής Περιόδου, σημαντικό εργαλείο αποτελούν οι μελέτες των Snodgrass, Desbrough και Coldstream. Η αρχαιολογική σκαπάνη έχει φέρει στο φως ευρήματα της περιόδου, κυρίως θραύσματα αγγείων, ενώ καινούρια στοιχεία συνεχίζουν να ανακαλύπτονται.

Σημαντικές είναι, επίσης, οι μελέτες των Αλέξανδρου Μαζαράκη Αινιάν και Αλέξανδρου Γούναρη, οι συνδέουν την αρχιτεκτονική με την

ανθρωπολογία, παρέχοντας ταυτόχρονα πληροφορίες για τους οικισμούς της Γεωμετρικής Περιόδου.

Σχετικά με το ζήτημα της πλέξης ως αρχέτυπο έχουν αναπτυχθεί θεωρίες που υποστηρίζουν τη θέση αυτή. Τον αρχετυπικό χαρακτήρα της πλέξης έχουν υποστηρίξει τόσο ο Gottfried Semper στο έργο του “Style”, όσο και η Mari Hvattum, κάνοντας λόγο για τη συμβολική “γλώσσα των μορφών” και εντοπίζοντας μια σύνδεση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την ενδυμασία. Το χαρακτηρισμό της καλύβας, προϊόν πλέξης κλαδιών, ως αρχέτυπο έχουν χρησιμοποιήσει τόσο ο Vitruvius όσο και ο Τριανταφύλλου. Την πλέξη και το πλέγμα ως μέσο δημιουργίας γεωμετρικού χώρου αντιμετώπισε και ο Φατούρος στο έργο του “Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύθεσης”. Τέλος, γίνεται συχνά αναφορά στη σχέση ανάμεσα στην κοινωνία των Σαρακατσάνων και την κοινωνία της Γεωμετρικής Περιόδου, τόσο στο έργο της Χατζημιχάλη και του Καββαδία, όσο και στο έργο του αρχιτέκτονα Κωνσταντίνου Οικονόμου και του αρχαιολόγου Jean – Claude Poursat.



Εικόνα 1: Τεχνικές πλεξίματος νημάτων.

Α.ΙΙΙ. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ

Α.ΙΙΙ.1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΕΤΥΠΟΥ

Αρχή και τύπος. Ο όρος αρχέτυπο αναφέρεται σε έναν αρχικό τύπο, σε μια αρχική μορφή η οποία λειτουργεί ως παράδειγμα, ως ένα υπόδειγμα που καθορίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά. Πρόκειται για μια εικόνα που έχει εντυπωθεί στο συλλογικό ασυνείδητο, αποκτώντας μια συμβολική σημασία και η οποία ανακαλείται στη μνήμη και επανερμηνεύεται, βρίσκοντας εφαρμογή σε διαφορετικές συνθήκες και καταστάσεις. Ουσιαστικά τα αρχέτυπα θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούν τη βάση δεδομένων του συλλογικού ασυνείδητου.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να ορίσουμε τι αποκαλείται συλλογικό ασυνείδητο. Το ασυνείδητο αναφέρεται ως όρος της ψυχολογίας και περιγράφει το τμήμα του εγκεφάλου στο οποίο δημιουργούνται και ερμηνεύονται εικόνες και καταστάσεις των οποίων την ύπαρξη αγνοεί το άτομο. Λαμβάνοντας ερεθίσματα από το περιβάλλον, ο εγκέφαλος αποθηκεύει τις μη χρήσιμες πληροφορίες στο κομμάτι του ασυνείδητου και είναι σε θέση να τις ανακαλέσει κυρίως στα όνειρα. Στα δημιουργήματα του ασυνείδητου περιλαμβάνονται συναισθήματα, σκέψεις, ιδέες και αντιδράσεις, οι οποίες και προκύπτουν μέσα από τη μη συνειδητή ερμηνεία πραγματικών καταστάσεων. Στο ασυνείδητο δεν περιλαμβάνεται μόνο ότι δεν ανήκει στο συνειδητό αλλά και όλες εκείνες οι καταστάσεις οι οποίες απωθούνται από τη συνείδηση του ατόμου. Ακόμα και οι αναμνήσεις ανήκουν στο κομμάτι του ασυνείδητου. «Έτσι, ένα μέρος του ασυνείδητου αποτελείται από ένα πλήθος προσωρινών σκέψεων, εντυπώσεων και εικόνων που, παρά το γεγονός ότι χάνονται, συνεχίζουν να επηρεάζουν το συνειδητό μυαλό μας».¹

¹ Jung, 1988,32

Ο εγκέφαλος, στο κομμάτι του συνειδητού, κρατάει όλες εκείνες τις πληροφορίες που κρίνει σημαντικές για τη δεδομένη στιγμή. Οι υπόλοιπες πληροφορίες δε διαγράφονται. Περνούν όμως στο κομμάτι της λήθης. Θάβονται στο ασυνείδητο γιατί ο ίδιος ο εγκέφαλος επιλέγει να μην τις θυμάται. Παρόλα αυτά δε χάνονται. Σε καταστάσεις που το συνειδητό δεν έχει τον κύριο ρόλο, όπως για παράδειγμα κατά τη διάρκεια του ύπνου, οι πληροφορίες αυτές ξεπηδούν και ζωντανεύουν χωρίς το άτομο να είναι σε θέση να τις ελέγξει.

Οι ασυνείδητες πληροφορίες μπορεί να μην αποτελούν επιλογή του ατόμου, επηρεάζουν όμως σε μεγάλο βαθμό το χαρακτήρα, τις αντιλήψεις και τη συμπεριφορά του. Απωθημένες καταστάσεις που συνειδητά απομακρύνονται από τη σκέψη του ατόμου είτε για να το προστατέψουν, είτε γιατί η ύπαρξή τους δεν είναι σημαντική για τη ζωή του, εντυπώνονται στον εγκέφαλο και αφήνουν ανεξίτηλο το σημάδι τους στον ψυχισμό του. Είναι η βαθύτερη αιτία που κατευθύνει τις πράξεις και τη σκέψη κάποιου. Αυτός είναι και ο κύριος λόγος για τον οποίο ένας άνθρωπος επηρεάζεται από το περιβάλλον του και τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν. Οι αναμνήσεις από την παιδική μας ηλικία είναι ελάχιστες, παρόλα αυτά ο τρόπος με τον οποίο έχουμε μεγαλώσει διαμορφώνει το χαρακτήρα μας και επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη μετέπειτα πορεία μας. Παρόλο που καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής ο ψυχισμός του ανθρώπου συνεχίζει να πλάθεται, οι βασικές αντιλήψεις και η συμπεριφορά του ατόμου συνεχίζουν να καθορίζονται με βάση τις αρχές που έχει λάβει, καθώς και ένα αξιακό σύστημα το οποίο έχει εντυπωθεί στο μη συνειδητό κομμάτι του μυαλού του ως σωστός και αποδεκτός τρόπος συμπεριφοράς.

Όταν μιλάμε για το ασυνείδητο είναι σημαντικό να αποσαφηνίσουμε ότι πέραν του ατομικού υπάρχει και το συλλογικό ασυνείδητο. Και ενώ το ατομικό ασυνείδητο αφορά τις πληροφορίες και τα στοιχεία του ατόμου που έχουν απωθηθεί ή λησμονηθεί, το συλλογικό ασυνείδητο αναφέρεται σε όλα εκείνα τα σημεία που είναι κοινά στον ανθρώπινο νου, περιλαμβάνοντας αρχέτυπα και κοινές νοητικές τάσεις που έχουν διαμορφωθεί μέσα από την εμπειρία.

Το συλλογικό ασυνείδητο είναι πανάρχαιο και περιλαμβάνει ένα σύνολο μορφών, εικόνων, σκέψεων και ιδεών, κληροδοτήματα των ανθρώπινων κοινωνιών. Αποτελεί μια βάση δεδομένων της πνευματικής κληρονομιάς της ανθρώπινης εξέλιξης. Είναι το σημείο στο οποίο ζουν τα αρχέτυπα και εκείνο στο οποίο ταυτόχρονα δημιουργούνται. Το συλλογικό ασυνείδητο δημιουργείται και δημιουργεί. Διαμορφώνεται και διαμορφώνει. Μορφοποιείται μέσα από τα κοινά ερεθίσματα των ατόμων και συγχρόνως κατευθύνει τη συμπεριφορά των τελευταίων, διατηρώντας μια δυναμική σχέση, μια σχέση συνεχούς αλληλεπίδρασης.

Τα στοιχεία από τα οποία αποτελείται το συλλογικό ασυνείδητο λαμβάνουν μια συμβολική μορφή. Ο Freud² αποκαλούσε τα στοιχεία αυτά «αρχαϊκά κατάλοιπα, ψυχικές μορφές των οποίων η παρουσία δεν μπορεί να εξηγηθεί σε ατομικό επίπεδο και οι οποίες φαίνεται να είναι αυτόχθονες, έμφυτες, και κληροδοτημένα σχήματα του ανθρώπινου μυαλού».³

«Αυτό που ονομάζουμε σύμβολο είναι ένας όρος, ένα όνομα ή ακόμα και μια εικόνα που μπορεί να είναι οικείο στην καθημερινή ζωή, αλλά δημιουργεί και συγκεκριμένους συνειρμούς πέραν από τη συμβατική και προφανή έννοιά του. Υπονοείται κάτι ασαφές, άγνωστο ή κρυμμένο από εμάς».⁴

Τα αρχέτυπα είναι τέτοια σύμβολα. Μιλώντας για αρχέτυπα αναφερόμαστε σε αρχέγονες μορφές οι οποίες εντυπώνονται στο συλλογικό ασυνείδητο και επαναλαμβάνονται. Αποτελούν έναν «ενστικτώδη φορέα, μια έντονη τάση, αυτή που αναγκάζει τα πουλιά να χτίσουν τις φωλιές τους και τα μυρμήγκια να δημιουργήσουν θολωτές φωλιές».⁵

Κατά τον Jung⁶ τα αρχέτυπα είναι οι βασικές μονάδες που δομούν το συλλογικό ασυνείδητο. Παραμένουν σταθερά, αμετάβλητα και

² Ο Sigmund Freud (6 Μαΐου 1856 – 23 Σεπτεμβρίου 1939) ήταν Αυστριακός ιατρός, φυσιολόγος, ψυχίατρος και θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής σχολής στον τομέα της ψυχολογίας. Ασχολήθηκε με τον προσδιορισμό εννοιών όπως το ασυνείδητο, η απώθηση και η παιδική σεξουαλικότητα.

³ Jung, 1988,67

⁴ Jung, 1988,20

⁵ Jung, 1991, 65

⁶ Ο Carl Gustav Jung (26 Ιουλίου 1875 - 6 Ιουνίου 1961) ήταν Ελβετός ιατρός και ψυχολόγος, ενώ υπήρξε ο εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας. Ο κλάδος της

λειτουργούν ως ο βασικός άξονας γύρω από τον οποίο διαμορφώνεται ολόκληρη η ανθρώπινη ύπαρξη. Πρόκειται ουσιαστικά για αρχαίες μνήμες κωδικοποιημένες μέσα στον ανθρώπινο εγκέφαλο που κληρονομούνται σε κάθε άνθρωπο ανεξάρτητα από τα ερεθίσματα και τις προσωπικές αντιλήψεις και διαπιστώσεις του. Μορφές συμβολικές και πανανθρώπινες που αποτελούν πλέον κοινό κτήμα. Στοιχεία που προϋπάρχουν του ατόμου και ενυπάρχουν στο ατομικό ασυνείδητο ως δημιουργήματα ενός συλλογικού ασυνείδητου.

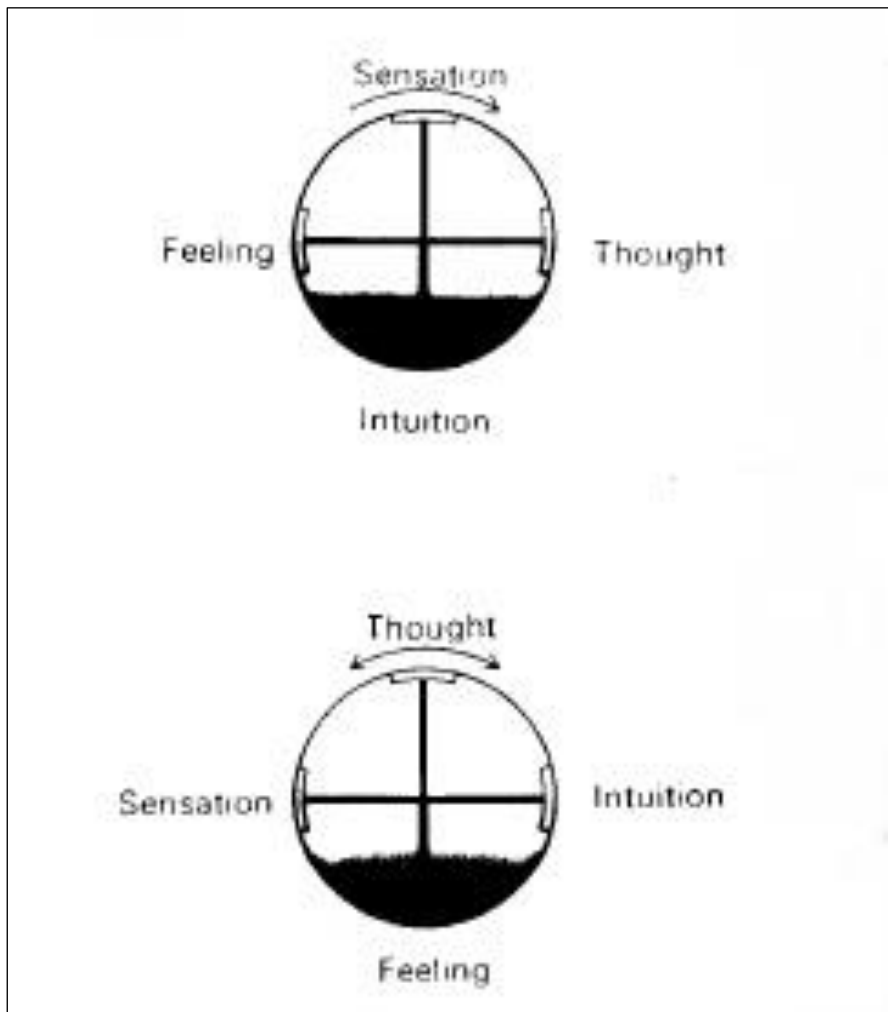
Στην πραγματικότητα κάθε εκδήλωση των ανθρώπινων συμπεριφορών στηρίζεται σε μια αρχετυπική βάση. Οι μύθοι, οι δοξασίες, η τέχνη ακόμα και οι απαρχές των βασικών συλλήψεων της επιστήμης θεμελιώνονται πάνω σε αρχέτυπα. Τα αρχέτυπα, επομένως, όχι μόνο κατευθύνουν την προσωπική συμπεριφορά ενός ατόμου, αλλά κυρίως διαμορφώνουν τις κοινωνικές συνθήκες και δομές σκέψης και έκφρασης.

Και ενώ τα αρχέτυπα βιώνονται με τρόπο συμβολικό ως εικόνες, μορφές και αντιλήψεις, η βασική προϋπάρχουσα δομή δεν μπορεί να πάρει μια συγκεκριμένη μορφή, καθότι αποτελεί κάτι το άχρονο, το ιδεατό, το ανεξάρτητο από το περιβάλλον του. Συνεπώς η αρχετυπική βάση υπάρχει μέσα στον άνθρωπο ως συστατικό της ψυχής του και βιώνεται ως εμπειρικό φαινόμενο βρίσκοντας εφαρμογή σε διαφορετικές καταστάσεις.

Καθώς τα αρχέτυπα βιώνονται εμπειρικά, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι παρά το άχρονο και αμετάβλητο του χαρακτήρα τους έχουν μια υλική υπόσταση. Βέβαια, η έννοια την οποία ένα αρχέτυπο αναπαριστά διατηρεί το άυλο του χαρακτήρα της, ντύνεται όμως με κάποια μορφή η οποία μορφή, μέσω του συμβολισμού, παραπέμπει στην έννοια αυτή. Πρέπει, λοιπόν, να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στο άυλο αρχέτυπο που δυνητικά ενυπάρχει σε κάθε δομή και στο υλικό αρχέτυπο που υποδηλώνει κάποια συγκεκριμένη έννοια. Αυτό το τελευταίο δηλωμένο αρχέτυπο δύναται να εμφανιστεί ως εικόνα συγκεκριμένη της οποίας η

αναλυτικής ψυχολογίας ασχολείται με την κατανόηση των ασυνείδητων κινήτρων που θεμελιώνουν την ανθρώπινη συμπεριφορά.

μορφή προσαρμόζεται στις συνθήκες και στο περιβάλλον της. Με αυτόν τον τύπο δηλωμένου αρχετύπου θα ασχοληθούμε και στην παρούσα εργασία.



Εικόνα 2: Η πυξίδα του ψυχισμού του Jung.

Α.ΙΙΙ.2. Η ΠΛΕΞΗ

«Η σημασία της υφαντικής, της διαπλοκής των νημάτων, της δημιουργίας των μαλακών και εύπλαστων υφασμάτων, που μας τυλίγουν, μας προστατεύουν και περνούμε τη ζωή μας ανάμεσά τους, οφείλει να υπογραμμιστεί μόνο και μόνο γιατί είναι τόσο αυτονόητη, τόσο παρούσα, τόσο καθημερινή που τείνει να περνά απαρατήρητη».⁷

Περιτριγυριζόμαστε από αντικείμενα, αποτέλεσμα μιας διαδικασίας πλέξης, των οποίων την ύπαρξη θεωρούμε τόσο αυτονόητη που δεν μπαίνουμε στη διαδικασία να εξετάσουμε τον τρόπο κατασκευής τους. Από τα υφάσματα που μας περιβάλλουν μέχρι την ψάθινη καρέκλα στην οποία καθόμαστε κρύβεται πίσω από την κατασκευή τους η ίδια διαδικασία, η διαδικασία της πλέξης.

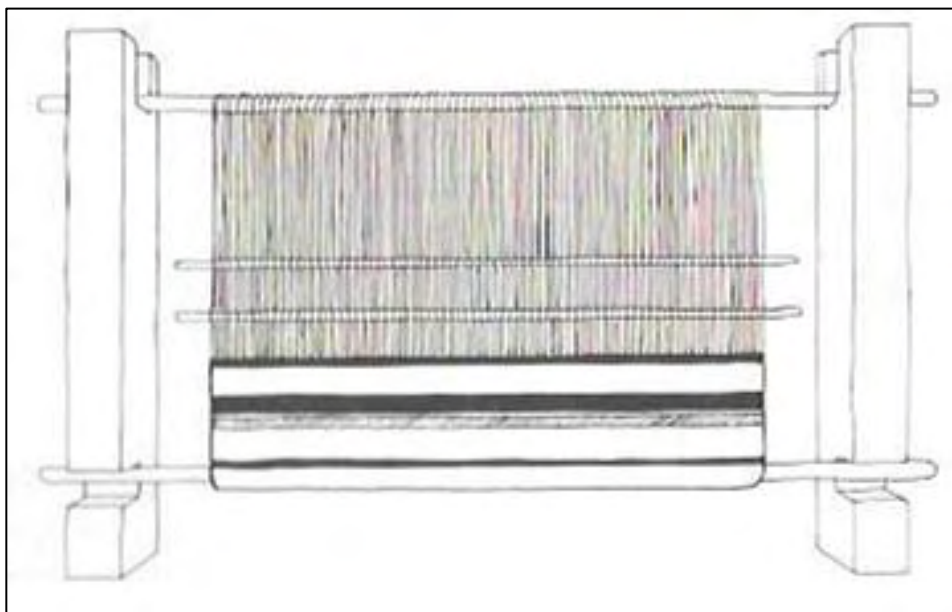
Είναι γνωστό ότι η υφαντική τέχνη, από τη συλλογή και επεξεργασία της πρώτης ύλης μέχρι την τελική μεταποίησή της σε νήμα και πλεκτό, αντικατοπτρίζει τις πρακτικές μιας κοινωνίας. Τα μέλη της κοινωνίας πλέκουν αφενός μεν για την κάλυψη βασικών αναγκών και αφετέρου για λόγους διακόσμησης.

«Τα υφαντά, ως έργα του υλικού λαϊκού πολιτισμού, διαθέτουν και αυτά έναν ισχυρό «βιογραφικό λόγο». Έτσι, οι υφαντικές ύλες, οι τεχνικές της ύφανσης καθώς και τα θέματα στις διακοσμημένες επιφάνειες των υφαντών γνωστοποιούν και αναδεικνύουν το πολιτισμικό πλαίσιο της παραγωγής τους, μαρτυρούν την ιδιοπροσωπία της τοπικής υφαντικής τέχνης όπως αυτή διαμορφώθηκε υπό την επίδραση πολιτισμικών επιρροών και την ταυτότητα κάθε κοινότητας

⁷ Ίρις Τζαχίλη *Η Πολύπλευρη Σημασία της Υφαντικής*, Άρθρα Πηνελόπη Gandhi, Πανεπιστήμιο των Ορέων.

και εθνοπολιτισμικής ομάδας, ενώ ο τρόπος χρήσης των υφαντών τεκμηριώνει την οργάνωση και τη δομή κάθε τοπικής κοινωνίας».⁸

Πράγματι τα υφαντά, ως προϊόν μιας κοινότητας, είναι φορείς μιας ολόκληρης παράδοσης, εκφράσεις των αναγκών, των αντιλήψεων και της αισθητικής της κοινωνίας της οποίας είναι παράγωγα. Εξετάζοντας, επομένως, τα υφαντά υπό αυτήν την σκοπιά, μας δίνεται η ευκαιρία να κατανοήσουμε βαθύτερα την εθνολογική ταυτότητα της κοινωνίας από την οποία δημιουργήθηκαν καθώς και τις αρχετυπικές βάσεις πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η παραγωγή τους.



Εικόνα 3: Σχήμα από διαπλοκή νημάτων σε αργαλειό.

⁸ Ν. Μαχά-Μπιζούμη, *Υλικός Πολιτισμός και Λαϊκή Τέχνη – Υφαντική*, του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου.

Α.ΙΙΙ.2.α. ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΠΛΕΞΗΣ

«Το οικολογικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζούσε ο άνθρωπος συνέτεινε, ώστε να χρησιμοποιήσει τα δέρματα ή τα φύλλα για τις ανάγκες που κάλυψε αργότερα το ύφασμα στην ένδυση και την οικιακή χρήση. Τα πρώτα εκείνα ρούχα, ανάλογα με την προέλευσή τους από το ζωικό – ψυχρό ή το φυτικό – θερμό περιβάλλον, χωρίζονται από τους ανθρωπολόγους σε αρκτικά και τροπικά».⁹

Η ιστορία των ενδυμάτων και της ύφανσης χάνεται στα βάθη των αιώνων. Οι απαρχές της ύφανσης δεν είναι ξεκάθαρες και ένα πλέγμα μυστηρίου καλύπτει το πώς οι άνθρωποι ξεκίνησαν να πλέκουν. Παρόλα αυτά παραστάσεις σε αγγεία και τοιχογραφίες μαρτυρούν την ύπαρξη ένδυσης και υφαντικής κατά τους αρχαίους χρόνους.

Από τις παραστάσεις αυτές πληροφορούμαστε ότι ήδη κατά την παλαιολιθική εποχή, ο άνθρωπος χρησιμοποιούσε δέρματα ζώων ως ένδυμα. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ήδη από την εποχή αυτή το δέρμα υπέκειτο σε επεξεργασία προκειμένου να γίνει ένδυμα. Καθώς το δέρμα είναι σκληρό, ο άνθρωπος της παλαιολιθικής εποχής είχε βρει τρόπο να το διατηρεί μαλακό, βρέχοντάς το αρχικά και στη συνέχεια χρησιμοποιώντας εκχυλίσματα φλοιών και καρπών δέντρων. Επιπλέον, «σημαντική είναι η χρήση της βελόνας, που δείγματά της έχουν βρεθεί σε παλαιολιθικές εγκαταστάσεις. Φαίνεται ότι οι πρώτοι νομάδες και αγρότες που ζούσαν σε περιοχές με ήπιο κλίμα, είναι εκείνοι που πρωτοχρησιμοποίησαν τις ζωικές και φυτικές ίνες».¹⁰

Πρώτο βήμα για την παραγωγή υφάσματος θεωρείται η τεχνική της ψαθοπλεκτικής, καθώς και η τεχνική του κετσέ.¹¹ «Παρόλο που ο

⁹ Οικονόμου, 1981, 3

¹⁰ Οικονόμου, 1981, 3

¹¹ Κατά την τεχνική του κετσέ «οι ίνες απλώνονται νωπές σε μια επίπεδη επιφάνεια σε τρία συνήθως επάλληλα στρώματα, που καθένα έχει αντίθετη φορά από το προηγούμενο.

κετσές και η ψάθα δεν είναι υφαντά, η ιδέα του ψαθωτού περάσματος των ινών, και κατά συνέπεια της υφαντικής, είναι πιθανό να προέρχεται από αυτά».¹²

Η ύπαρξη της ξυλοτεχνίας και της ψαθοπλεκτικής κατά την Παλαιολιθική Εποχή, μάλιστα, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τα διακοσμητικά θέματα της Νεολιθικής Περιόδου.¹³

Είναι γεγονός, λοιπόν, ότι η υφαντική είναι μια από τις πιο παλιές τέχνες. «Τα πρώτα υφαντά¹⁴ πιστεύεται ότι τα κατασκεύασαν οι πρωτόγονοι άνθρωποι πλέκοντας κλαριά, καλάμια, χόρτα κ.α. και χρησιμοποιούνταν σαν περιφράγματα, στέγες, πατώματα, αιωρούμενες γέφυρες για την αντιμετώπιση των στοιχείων της φύσης και των άγριων ζώων».¹⁵

Κατά την Εποχή του Χαλκού η υφαντική τέχνη είναι γνωστή, όπως μαρτυρείται από τις παραστάσεις που απεικονίζουν την ενδυμασία της εποχής. Λαμβάνοντας υπόψη τα εργαλεία που μας έχουν σωθεί από την εποχή του Χαλκού, καθώς και τις παραστάσεις σε τοιχογραφίες και αγγειογραφίες, διαπιστώνουμε την ύπαρξη δύο βασικών τεχνικών, του γνεσίματος και της ύφανσης.¹⁶

Κατά την Υστεροελλαδική ΙΙΒ Περίοδο παρατηρούνται κάποιες μεταβολές στον υλικό πολιτισμό, που συνοδεύονται από αλλαγές στον τομέα των μετάλλινων αντικειμένων. «Μακριές βελόνες και τοξωτές περόνες αποκαλύπτουν μεταβολές στις συνήθειες ένδυσης».¹⁷

Κατόπιν, αφού τις τυλίξουν κυλινδρικά τις χτυπούν καλά με ένα πλατύ εργαλείο, σαν τον κόπανο, ή με μια βέργα». (Α. Οικονόμου, 1981, 3).

¹² Οικονόμου, 1981, 4

¹³ Θεοχάρης, 2000, 68

¹⁴ Η λέξη “υφαντά” χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια της πλοκής, ανεξάρτητα από την ύλη που χρησιμοποιείται.

¹⁵ Αγγελοπούλου Βολφ, 1986, 15

¹⁶ Τζαχίλη, 1997, 67.

¹⁷ Poursat, 1998, 109

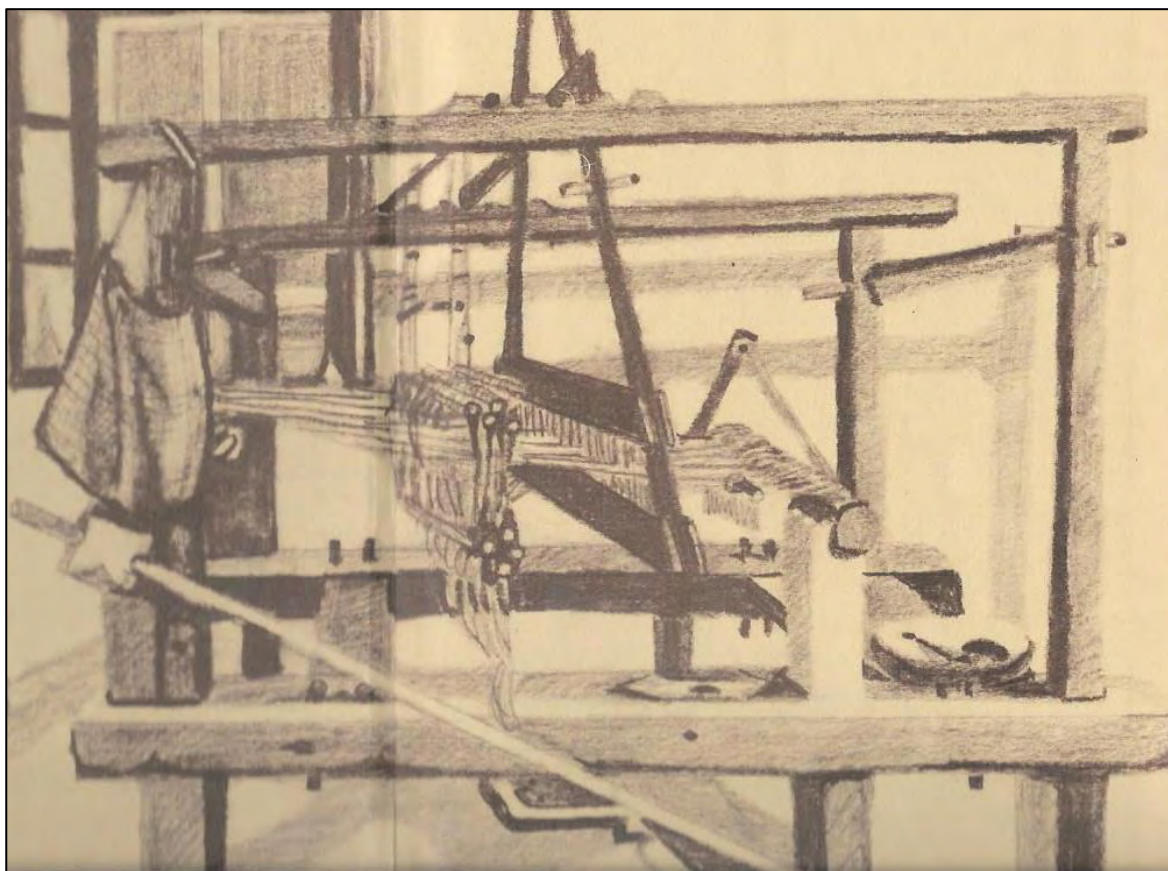


Εικόνα 4: Λεπτομέρεια από την ύφανση του ενδύματος της Ιέρειας από τη Δυτική Οικία. Ακρωτήρι Θήρας.



Εικόνα 5: Λεπτομέρεια από την ύφανση του ενδύματος μίας κροκοσυλλέκτριας από την Ξεστή 3. Ακρωτήρι Θήρας.

Μια από τις σημαντικότερες εφευρέσεις στον τομέα της υφαντικής αποτελεί ο αργαλειός. Σύμφωνα με τη μυθολογία ο αργαλειός εφευρέθηκε από την Εργάνη Αθηνά, προστάτιδα της υφαντικής τέχνης. Το προσωνόμιο Εργάνη αποδιδόταν στην Αθηνά καθώς ήταν προστάτιδα των τεχνιτών και της χειροτεχνίας. Ένας μύθος αναφέρει ότι κάποτε ζούσε στην Ιωνία μια προικισμένη κοπέλα, της οποίας την τέχνη στον αργαλειό και το κέντημα θαύμαζαν όλοι, η Αράχνη. Η Αράχνη παινευόταν ότι η τέχνη της ξεπερνούσε ακόμη και την υφαντική της Εργάνης Αθηνάς. Σε μια έκρηξη ζήλιας η θεά έσκισε το υφαντό της Αράχνης και η τελευταία μην μπορώντας να αντέξει την προσβολή κρεμάστηκε από το ταβάνι. Θυμωμένη η θεά τη μεταμόρφωσε στο γνωστό έντομο και την καταράστηκε να υφαίνει παντοτινά, κρεμασμένη από το ταβάνι.



Εικόνα 6: Σκίτσο αργαλειού.

Η ύφανση και ο αργαλειός εμφανίζονται σε πολλές ιστορίες και μύθους. Όταν ο Θησέας έφτασε στην Κρήτη για να σκοτώσει το Μινώταυρο, η Αριάδνη του έδωσε το μίτο για να μη χαθεί μέσα στο Λαβύρινθο. Η ύπαρξη του μίτου, του κουβαριού, δηλαδή, δείχνει την ύπαρξη ύφανσης κατά την αρχαιότητα. Βέβαια, το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Πηνελόπη, που περιμένοντας τον Οδυσσέα να γυρίσει υφαίνει στον αργαλειό της, σε μια προσπάθεια να αποφύγει τους μνηστήρες. Χαρακτηριστικά αναφέρεται στο κείμενο «Πρώτα με φώτισε ο θεός στον πύργο μου να στήσω έναν αργαλειό κι εκεί πανί να πιάσω και να φάνω μεγάλο και ψιλόδιαστο».¹⁸ Το αξιοσημείωτο του γεγονότος έγκειται στο γεγονός ότι η υφαντική τέχνη, εκτός από αναγκαία φαίνεται να ήταν και αγαπητή στην ομηρική κοινωνία. Μια βασίλισσα δεν είχε ανάγκη να υφαίνει, καθώς τη δουλειά αυτή θα μπορούσαν να αναλάβουν οι θεραπαινίδες. Και μάλιστα, η ασχολία με την ύφανση για μια βασίλισσα ήταν κάτι συνηθισμένο, γεγονός που φανερώνεται και από την αντίδραση των μνηστήρων, οι οποίοι δεν ξαφνιάζονται όταν η Πηνελόπη τους ανακοινώνει πως θα διαλέξει μνηστήρα όταν ολοκληρώσει το υφαντό της. Επιπλέον, στο βασίλειο του Μενελάου, η Ελένη δέχεται ως γαμήλιο δώρο από τη σύζυγο του Πολύβου ρόκα και μαλλί.¹⁹ Ακόμα και η Κίρκη, η κόρη του Ήλιου υφαίνει στον αργαλειό της τραγουδώντας.²⁰ Επιπλέον, στη Χώρα των Φαιάκων, οι 13 θρόνοι του Αλκίνοου και των αρχόντων είναι στολισμένοι με υφαντά που ύφαναν οι γυναίκες μαζί με την Αρήτη, σύζυγο του Αλκίνοου.²¹

¹⁸ Ζαχαρόπουλος, 2009, 577

¹⁹ «χωρίς δ' αὖθ' Ἑλένη ἄλοχος πόρε κάλλιμα δῶρα· χρυσέην τ' ἠλακάτην τάλαρόν θ' ὑπόκυκλον ὄπασσεν ἀργύρεον, χρυσῶ δ' ἐπὶ χεῖλεα κεκράαντο. τὸν ῥά οἱ ἀμφίπολος Φυλῶ παρέθηκε φέρουσα νήματος ἀσκητοῖο βεβυσμένον· αὐτὰρ ἐπ' αὐτῷ ἠλακάτη τετάνυστο ἰοδνεφές εἶρος ἔχουσα. ἔζετο δ' ἐν κλισμῶ, ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν. αὐτίκα δ' ἦ γ' ἐπέεσσι πόσιν ἐρέεινεν ἕκαστα·», Οδύσσεια, ραψωδία δ, στίχοι 130 - 137.

²⁰ «ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς κάλλιπλοκάμοιο,

Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπῃ καλῆ,

ἰστὸν ἐποιομένης μέγαν ἄμβροτον, οἷα θεάων

λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.»., Οδύσσεια, ραψωδία κ, στίχοι 220 – 223.

²¹ «ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,

ἔς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι

λεπτοὶ εὐνήνητοι βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν.

ἔνθα δὲ Φαιήκων ἠγήτορες ἐδριώωντο

πίνοντες καὶ ἔδοντες· ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον.»., Οδύσσεια, ραψωδία η, στίχοι 95 - 99.

Από τα παραπάνω διαφαίνεται η μακρόχρονη πορεία της υφαντικής, αν και είναι αρκετά δύσκολη η κατανόηση της πορείας εξέλιξής της. «Η υφαντική τεχνική είναι όρος γενικός και αμφίσημος. Σημαίνει τη συγκεκριμένη τεχνική της ύφανσης, της διαπλοκής των νημάτων για τη δημιουργία υφάσματος, αλλά συχνά δηλώνει και ολόκληρο τον κύκλο παραγωγής υφασμάτων και επομένως εμπεριέχει διάφορες επιμέρους τεχνικές, όπως είναι η νηματουργία ή η βαφική. Ως όρος που σημαίνει ολόκληρο παραγωγικό κύκλωμα δύσκολα μπαίνει σε μια ιδεατή κλίμακα εξέλιξης ή μπορεί να αξιολογηθεί συνολικά».²²



Εικόνα 7: Λεπτομέρεια από τη λήκυθο της Νέας Υόρκης. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.

²² Τζαχίλη, 1997, 67.

Α.ΙΙΙ.2.β. ΤΡΟΠΟΙ ΠΛΕΞΗΣ

Η πλέξη δεν είναι ταυτόσημη με την ύφανση. Η λέξη “πλέξη” είναι παράγωγο του ρήματος “πλέκω” που στην κυριολεκτική του έννοια σημαίνει παράγω ένα αντικείμενο δημιουργώντας ένα πλέγμα ινών ή άλλου υλικού, παράγω ένα μάλλινο ρούχο χρησιμοποιώντας βελόνες, ή δημιουργώ ένα δοχείο (καλάθι, κάνιστρο, κλπ) από βέργες ή ψάθα. Από την άλλη πλευρά, η λέξη “ύφανση” παράγεται από το ρήμα “υφαίνω” που σημαίνει διαπλέκω νήματα σε αργαλειό (ή άλλο σχετικό μηχανήμα) για την παραγωγή υφάσματος. Και στις δύο περιπτώσεις, πάντως, κοινό παρονομαστή αποτελεί η διαπλοκή των νημάτων με τρόπο συγκεκριμένο προς την παραγωγή ενός τελικού προϊόντος.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως ανάλογα με το είδος της πλέξης που επιθυμούμε επιλέγουμε και την κατάλληλη κλωστή. Η κλωστή παραδοσιακά προκύπτει από το γνέσιμο, την “νῆσιν” των αρχαίων, διαδικασία που αποτελεί και το κύριο στάδιο της νηματουργίας. «Η εργασία αυτή μετατρέπει τα έτοιμα και καθαρά λινάρια ή τα έρια που έχουν από πριν λιναριστεί και συνταιριαστεί κατά μεγέθη και ποιότητες, τις υφάνσιμες ίνες δηλαδή, σε νήματα, σε κλωστές έτοιμες για ύφανση, ράψιμο ή κέντημα».²³ Πέραν όμως του μαλλιού, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και άλλες υφάνσιμες ίνες φυτικής ή ζωικής προέλευσης, μετά από κατάλληλη επεξεργασία, ενώ πλέον έχουμε στη διάθεσή μας συνθετικές ίνες χημικής προέλευσης.

Στην περίπτωση της πλέξης, για τη δημιουργία πλέγματος από νήμα απαιτείται η χρήση δύο βελονών. Υπάρχουν διαφορετικά είδη βελονών πλεξίματος. Σε αυτά περιλαμβάνονται οι ίσιες μακριές βελόνες που μπαίνουν κάτω από τη μασχάλη, οι κυκλικές που συνδέονται μεταξύ τους με ένα καλώδιο και χρησιμοποιούνται κυρίως για την παραγωγή κυκλικών πλεκτών κι οι καλτσοβελόνες που συνήθως είναι πέντε ή έξι σε αριθμό και χρησιμοποιούνται κυρίως για την παραγωγή πλεκτών μικρότερου μεγέθους.

²³ Τζαχίλη, 1997, 68.

Το πλέξιμο ξεκινάει με τη δημιουργία των πόντων, μια διαδικασία που ονομάζεται ρίζιμο. Οι πόντοι δημιουργούνται γύρω από τη μία βελόνα και στη συνέχεια χρησιμοποιείται και η δεύτερη για να συνεχιστεί το πλεκτό. Υπάρχουν διαφορετικές τεχνικές ριζίματος, που περιλαμβάνουν τη δημιουργία θηλιών γύρω από τη βελόνα, ενώ στην αρχή της διαδικασίας είναι σημαντικός ο υπολογισμός του νήματος που θα χρειαστεί για την ολοκλήρωση του πλεκτού. Αφού ολοκληρωθεί το ρίζιμο, το πλεκτό πρέπει να περιστραφεί με τρόπο τέτοιο ώστε η άκρη του νήματος να βρεθεί στα δεξιά εκείνου που πλέκει. Στη συνέχεια, το νήμα του κουβαριού τυλίγεται στα δάχτυλα και η δεύτερη βελόνα περνάει μέσα από τον πόντο. Ανάλογα με το είδος της πλέξης που επιλέγεται, διαφοροποιείται και ο τρόπος με τον οποίο η δεύτερη βελόνα θα περάσει μέσα από τον πόντο.

Ένας τρόπος είναι ο λεγόμενος “καλός πόντος”, όπου η άδεια βελόνα βρίσκεται μπροστά από το νήμα και περνάει μέσα από τον πόντο από αριστερά προς τα δεξιά μέσα στη θηλιά. Αφού η βελόνα περάσει μέσα από τον πόντο, το νήμα του κουβαριού τυλίγεται μια φορά γύρω της με τη φορά του ρολογιού και στη συνέχεια, μέσω της βελόνας, περνάει το νήμα που τυλίχτηκε μέσα από τον πόντο και ο πόντος αφαιρείται από την αριστερή βελόνα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται πόντοι στη δεξιά βελόνα και η διαδικασία επαναλαμβάνεται μέχρι την ολοκλήρωση του πλεκτού. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η λεγόμενη “καλή πλέξη”. Ένας άλλος τρόπος είναι η “ανάποδη πλέξη”. Στην περίπτωση αυτή η βελόνα τοποθετείται πίσω από το νήμα και περνάει μέσα από τον πόντο από τα δεξιά προς τα αριστερά. Ο πόντος αυτός λέγεται “ανάποδος πόντος”.

Η διαφορά στις δύο πλέξεις έγκειται στο γεγονός ότι στην πρώτη περίπτωση δημιουργούνται πιο στρωτοί πόντοι, ενώ στη δεύτερη το πλεκτό αποκτά μια όψη ραχοκοκαλιάς. Το αποτέλεσμα που απαιτεί την πλέξη όλων των πόντων σε όλες τις σειρές με τον ίδιο τρόπο, είτε με καλή είτε με ανάποδη πλέξη ονομάζεται “μους”. Πολύ συχνός, βέβαια, είναι ο συνδυασμός των δύο αυτών πλέξεων, της καλής και της ανάποδης. Πλέκοντας εναλλάξ μια καλή και μια ανάποδη σειρά δημιουργείται το αποτέλεσμα “ζέρσει”. Η πλέξη μους δημιουργεί στο αποτέλεσμά της όρη και κοιλάδες, ενώ με την πλέξη ζέρσει επιτυγχάνεται ένα στρωτό και ομοιόμορφο αποτέλεσμα. Μια άλλη τεχνική είναι το λεγόμενο “λάστιχο” όπου σε κάθε σειρά εμφανίζεται εναλλάξ ένας καλός κι ένας ανάποδος, ή δύο καλοί και δύο ανάποδοι

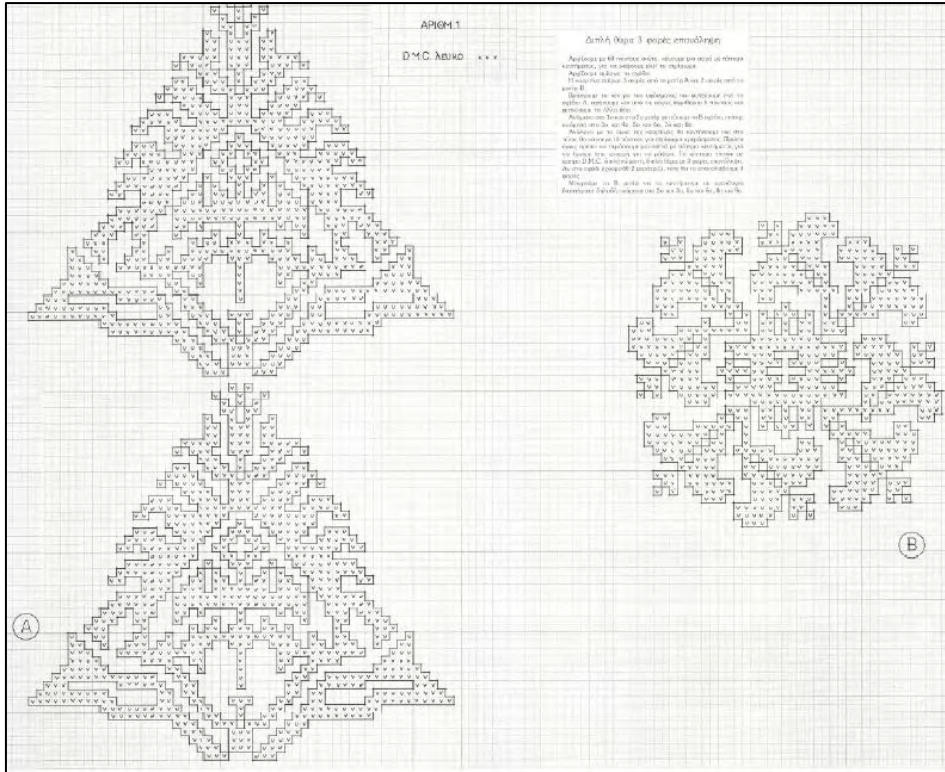
πόντοι. Πέρα από αυτούς τους βασικούς τρόπους πλέξης υπάρχουν και αρκετές παραλλαγές, με διαφορές στο οπτικό αποτέλεσμα.

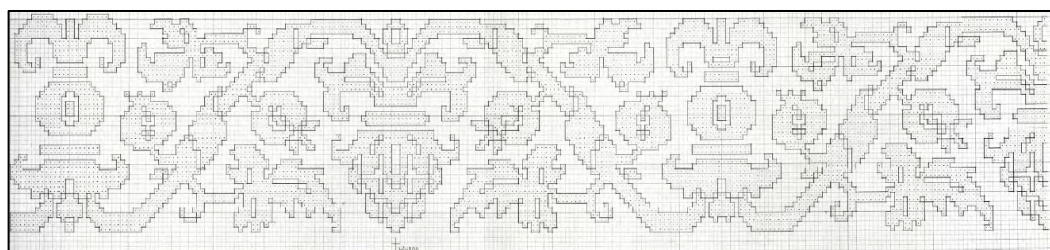
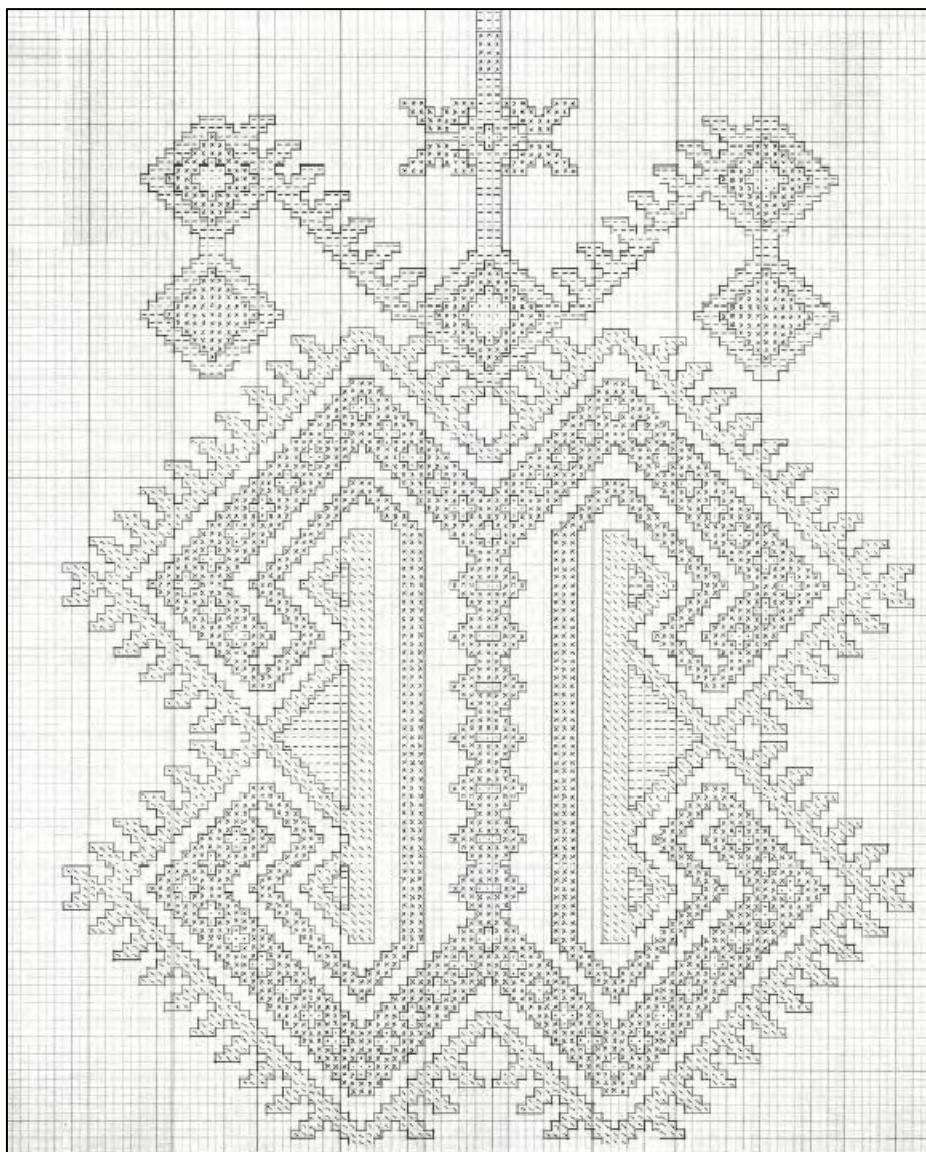
Στην κατηγορία του πλεξίματος ανήκει και το κέντημα. Κέντημα ονομάζεται η διαδικασία διακόσμησης ενός υφάσματος με σχέδια η οποία γίνεται με βελόνα και κλωστή κεντήματος, καθώς και η δημιουργία πλεκτού εργόχειρου με βελονάκι για κέντημα και ψιλή κλωστή. Κατ' επέκταση σημαίνει και το ολοκληρωμένο, κεντημένο εργόχειρο. Η λέξη κέντημα έχει και τη σημασία του τσιμπήματος, οπότε και σημαίνει το τρύπημα - τσίμπημα με αιχμηρό αντικείμενο πάνω στο ύφασμα.

Το κέντημα διακοσμητικών θεμάτων σε ύφασμα αποτελεί και αυτό έναν τρόπο πλέξης, καθώς η διαδικασία απαιτεί συγκεκριμένο τρόπο βελονιάσματος. Για την ακρίβεια υπάρχουν 56 είδη βελονιάς. Το κέντημα σε ύφασμα απαιτεί, αρχικά, την επιλογή του κατάλληλου υφάσματος. Κατάλληλο ύφασμα για κέντημα θεωρείται εκείνο το ύφασμα που διαθέτει ομαλά διαμήκη και εγκάρσια νήματα, ενώ κατά την επιλογή του υφάσματος είναι σημαντική η επιλογή εκείνου που υποστηρίζει το βάρος και το στυλ της βελονιάς που θα χρησιμοποιηθεί.

Η διαδικασία της πλέξης, όμως, γίνεται πιο εμφανής στην περίπτωση της δημιουργίας πλεκτού εργόχειρου με βελονάκι, καθώς έχουμε την εκ του μηδενός δημιουργία ενός έργου με τη χρήση νημάτων και βελόνας. Στην περίπτωση αυτή δημιουργούνται με την κλωστή θηλιές μέσα από τις οποίες περνάει το νήμα με τη βοήθεια του βελονιού, με τρόπο συγκεκριμένο που εξαρτάται από το αποτέλεσμα πλέξης που επιθυμούμε να πετύχουμε. Ο αριθμός από "γαϊτανάκια" στην αρχική αλυσίδα που δημιουργείται καθορίζεται από το σχέδιο το οποίο ακολουθείται κατά την πλέξη. Στη συνέχεια το εργόχειρο κτίζεται σταδιακά με τη δημιουργώντας τα λεγόμενα "ποδαράκια", δηλαδή θηλιές και περνώντας την κλωστή μέσα από αυτές δημιουργώντας καινούριες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα κεντήματος αποτελεί το κέντημα σε κουρτίνα, ενώ πολύ συχνή είναι και η διακόσμηση παραδοσιακών ενδυμάτων με κεντημένα μοτίβα. Παρακάτω παρουσιάζεται μια σειρά από σχέδια που χρησιμοποιούνται κατά το κέντημα κουρτινών, από το αρχείο του EOMMEX.





Εικόνες 8 - 11: Τμήματα σχεδίου κεντήματος σε κουρτίνα.

Ακόμη, πλέξη υπάρχει και στην περίπτωση της δαντέλας. Δαντέλα ονομάζεται το διάτρητο πλέγμα από κλωστές, πλεγμένες με τρόπο τέτοιο ώστε να δημιουργούνται από την ίδια την πλέξη διακοσμητικά μοτίβα. Η δαντέλα είναι υφαντό που δημιουργείται με τη χρήση βελόνας με στρογγυλή αιχμή, , αγκυροβελόνα (βελονάκι), κερκίδα (σαΐτα) ή περιστρεφόμενο υφαντικό ιστό, ενώ το νήμα που επιλέγεται εξαρτάται από το είδος και την ποιότητα της δαντέλας και συνήθως είναι λινό, βαμβακερό ή μάλλινο.

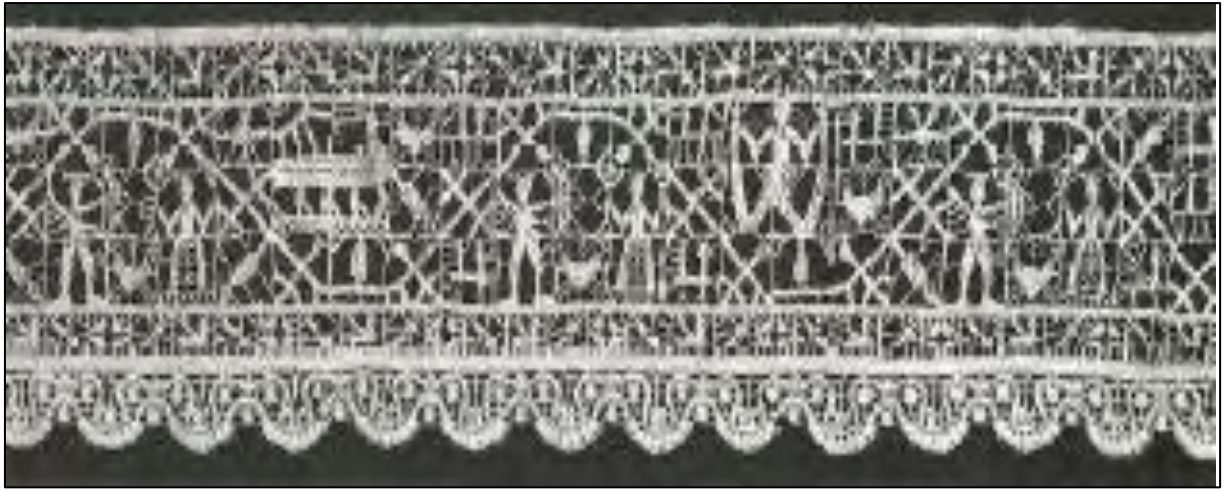
«Η δαντέλα, αλλά και νταντέλα ή και ταντέλα, είναι η εξελληνισμένη μορφή της γαλλικής λέξεως “dentelle” που αντιστοιχεί στην αρχαιοελληνική “τρίχαπτο”. Πρόκειται για ένα διακοσμητικό χειροτέχνημα, μια απομίμηση διάτρητου και λεπτεπίλεπτου υφαντού, δουλεμένου συνήθως με πολύ λεπτά νήματα, λινά, μεταξωτά, βαμβακερά ή και με χρυσονήματα. Οι δαντέλες όμως, αντίθετα με τα άλλα υφαντά και υφάσματα, δε δημιουργούνται στον αργαλειό. Τα πολύπλοκα σχέδιά τους, δουλεύονται άλλοτε με τη βελόνα του ραψίματος, με ποικιλία κόμπων πλεγμένων ο ένας δίπλα στον άλλο (δαντέλα με τη βελόνα) ή με τα κοπανέλια, δηλαδή με τη διαπλοκή των νημάτων γύρω από καρφίτσες που είναι καρφωμένες στο περίγραμμα ενός σχεδίου πάνω σε χαρτονάκι, τοποθετημένο σε μικρό μαξιλάρι, το “κουσούνι”, από το γαλλικό “coussin”. Τα νήματα είναι τυλιγμένα στην άκρη γύρω από μακρόστενα ξυλάκια (κοπανέλια) τα οποία η πλέκτρια μεταθέτει τότε από τα δεξιά προς τα αριστερά και τότε αντίθετα έτσι ώστε, τα διαπλεκόμενα νήματα γύρω από τις καρφίτσες να σχηματίζουν μεγάλη ποικιλία σχεδίων (δαντέλα με τα κοπανέλια)».²⁴

«Η δαντέλα γενικώς φαίνεται να έχει ιταλική προέλευση αν και έχουν γίνει προσπάθειες να βρεθούν οι πηγές της στην Ανατολή. Πάντως είναι αδύνατον να αποδείξουμε ότι οι πρώτες δαντέλες έχουν δανειστεί στοιχεία από την Ανατολή ή από τις Συρακούσες στη Σικελία ή από τους Έλληνες που ήρθαν πρόσφυγες στην Ιταλία μετά από τις ταραχές στην Αυτοκρατορία. Η επίδραση των ανατολικών σχεδίων στα γεωμετρικά σχέδια είναι κάτι που δεν μπορεί να αναγνωρισθεί».²⁵

²⁴ Chaves, 1999, 21

²⁵ Jourdain, 1908, 12





Εικόνες 12 - 15: Τμήματα σχεδίου δαντέλας.

Μιλώντας για υφαντική δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το βασικό εργαλείο ύφανσης, τον αργαλειό. Υπάρχουν διάφορα είδη αργαλειών, ενώ παρατηρείται εξέλιξη στην κατασκευή τους με το πέρασμα του χρόνου. Ο αργαλειός στην κλασική Ελλάδα ήταν πλατύς και όρθιος και ως εκ τούτου οι γυναίκες ύφαιναν όρθιες, περπατώντας από τη μία άκρη του αργαλειού στην άλλη, ενώ δεν είναι γνωστό αν υπήρχε πιο στενός αργαλειός στον οποίο ύφαιναν οι γυναίκες καθιστές. «Ο εξελιγμένος αργαλειός με τα μιτάρια και τις πατήτρες, που επιτάχυνε τη διαδικασία παραγωγής του υφάσματος, πιστεύεται ότι επινοήθηκε στον ασιατικό χώρο. Το επόμενο στάδιο πιθανόν να είναι ο αργαλειός του λάκκου. Ένας τέτοιος αργαλειός προϋποθέτει μια μόνιμη εγκατάσταση».²⁶

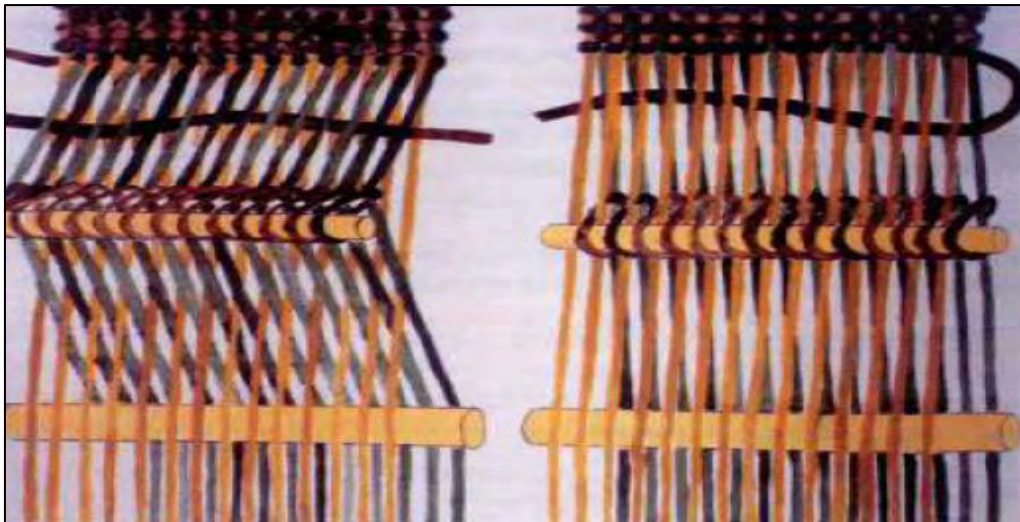
Ο αργαλειός επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την τελική μορφή και υφή του υφαντού. Για την ακρίβεια η υφή του υφαντού εξαρτάται από τις ιδιότητες των υλικών που συνθέτουν το στημόνι και το υφάδι²⁷ και από τη δομή του ίδιου του υφαντού, δηλαδή από τον τρόπο με τον οποίο το στημόνι και το υφάδι διασταυρώνονται και συμπλέκονται.²⁸ Το σημαντικό, όμως, στην ύφανση με αργαλειό είναι η μελέτη της τεχνικής ύφανσης, του τρόπου, δηλαδή, με τον οποίο διασταυρώνονται τα νήματα. Η τεχνική ύφανσης εξαρτάται από τρία βασικά στάδια, το μίτωμα, το δέσιμο των μιταριών στις πατήθρες και τα πατήματα. Αυτά τα στάδια καθορίζουν και τη δομή του υφαντού.

Ανάμεσα στα διάφορα είδη δομών στην ύφανση εντοπίζονται τρία κύρια, το σκέτο ή απόλυτο, το διαγώνιο ή λοξό και το σατέν. Όλες οι υπόλοιπες δομές προκύπτουν ως παράγωγα ή σύνθετα των δομών αυτών.

²⁶ Οικονόμου, 1981, 4

²⁷ Το στημόνι είναι το βαμβακερό νήμα που τοποθετείται κατά μήκος του αργαλειού τεντωμένο και πάνω στο οποίο γίνεται η ύφανση, ενώ υφάδι ονομάζεται το νήμα που φαίνεται στον υφαντικό ιστό, εγκάρσια προς το στημόνι.

²⁸ Αγγελοπούλου Βολφ, 1986, 101

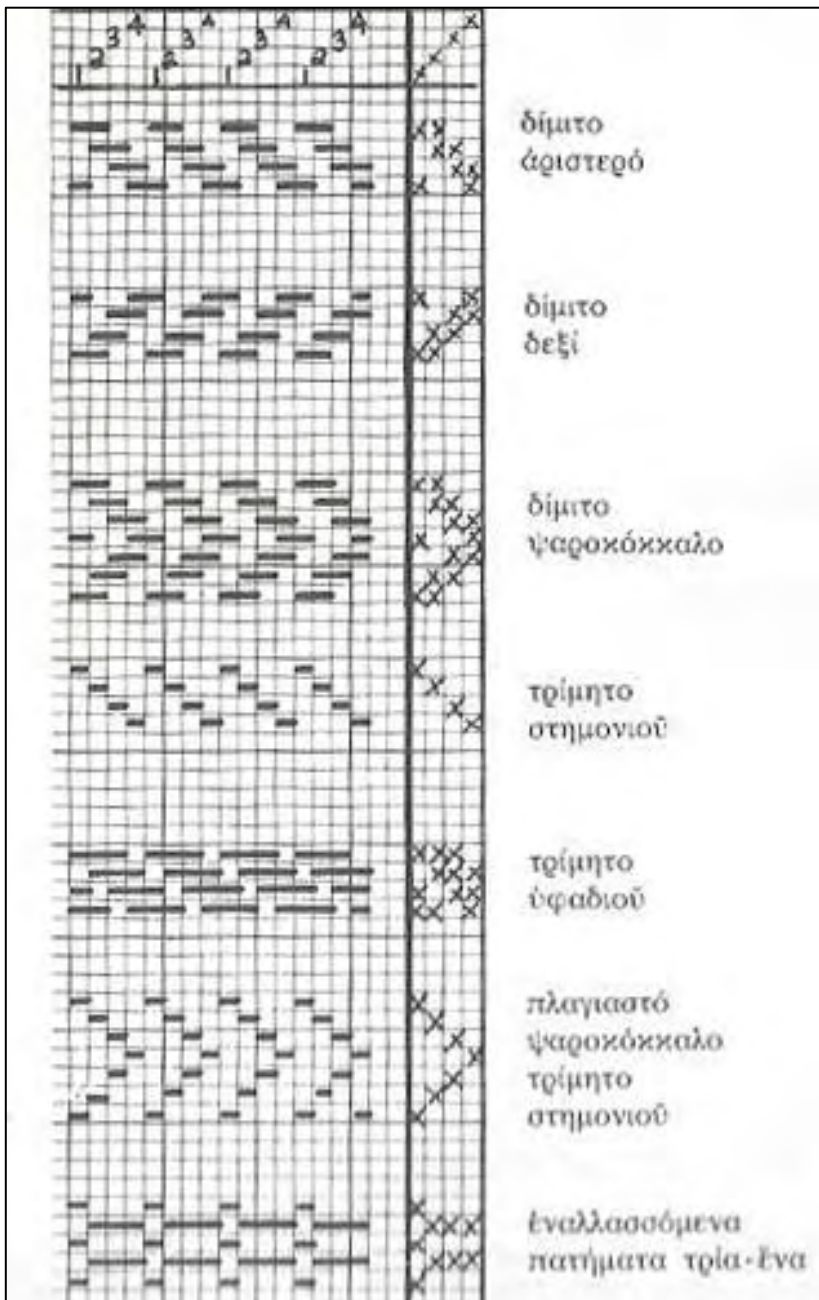


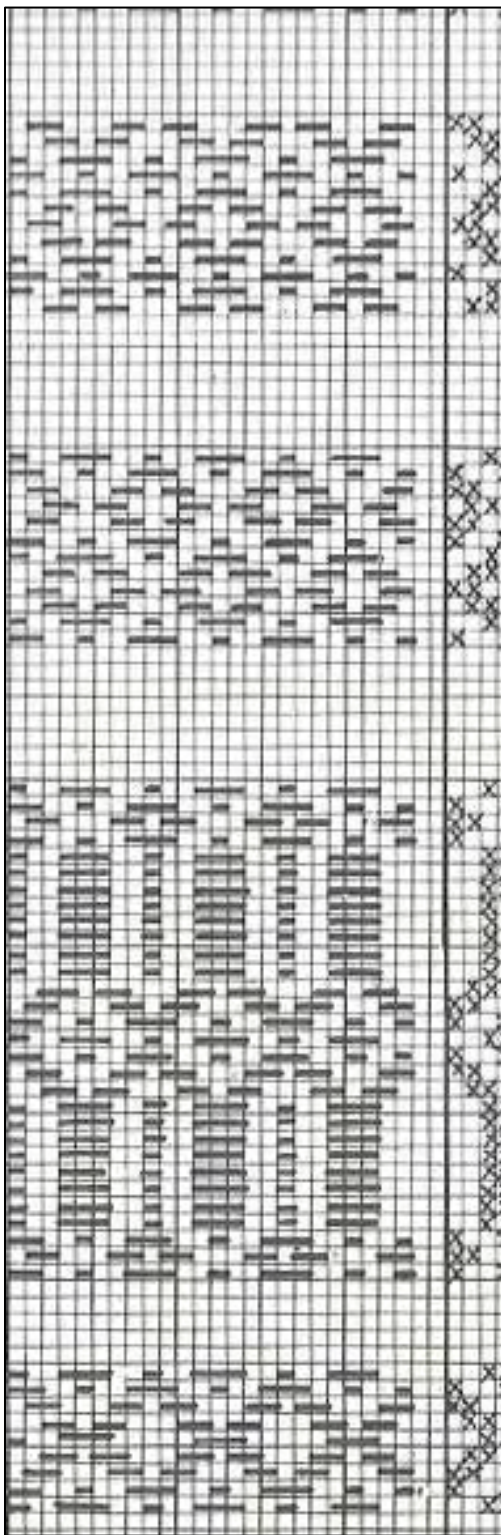
Εικόνα 16: Οι βασικές κινήσεις της εναλλαγής στημονιών για τη δημιουργία του ανοίγματος από όπου περνά το υφάδι.

Στην περίπτωση της σκέτης ύφανσης με δύο ή τέσσερα μιτάρια και πατήθρες²⁹ υπάρχουν δύο κατηγορίες υφαντών, εκείνα που ελέγχονται από τη μηχανική ενέργεια του αργαλειού και εκείνα των οποίων η διακόσμηση γίνεται με το χέρι. Στην πρώτη κατηγορία έχουμε υφαντά ριγωτά, με ρίγες είτε στο στημόνι είτε στο υφάδι, κουτωτά, δηλαδή με αποτέλεσμα καρό, υφαντά με πλαστές ή φαινομενικές φασιές, υφαντά με διακόσμηση κολωνάκι που γίνεται με τη βοήθεια χτενιού. Στα υφαντά στα οποία η διακόσμηση γίνεται με το χέρι περιέχεται η “βασική κρόκη”, δηλαδή το υφάδι δομής, καθώς και πρόσθετα χρωματιστά υφάδια που σχηματίζουν τη διακόσμηση και μπαίνουν με το χέρι. Οι βασικές κατηγορίες υφαντών που εμπίπτουν στην κατηγορία αυτή είναι τα τρητά, στα οποία υπάγονται το στριφτό, το χυτό, το μπουκέτο Μπρουκς και το δανεικό μενταγιόν, το ανεβατό, τα ενυφασμένα πλουμιά, στα οποία περιέχονται η σφακιανή βελονιά το ένθετο και το τριοπατήρηρο, ο κουσκουσές, τα φλοκωτά, στα οποία ξεχωρίζουμε το φλοκάτο, τη ρύα και τη φλόσσα κι η πισωβελονιά.

²⁹ Τα μιτάρια είναι κυλινδρικά ξύλα παράλληλα μεταξύ τους, πάνω στα οποία είναι δεμένοι λεπτοί σπάγκοι. Ανάλογα με το υφαντό άλλοτε χρησιμοποιούνται δύο και άλλοτε τέσσερα μιτάρια. Οι πατήθρες είναι δύο μικρά ξύλα συνδεδεμένα με τα μιτάρια που πατιούνται διαδοχικά, προκειμένου να ανοίξει το στημόνι για να περνάει η σαΐτα.

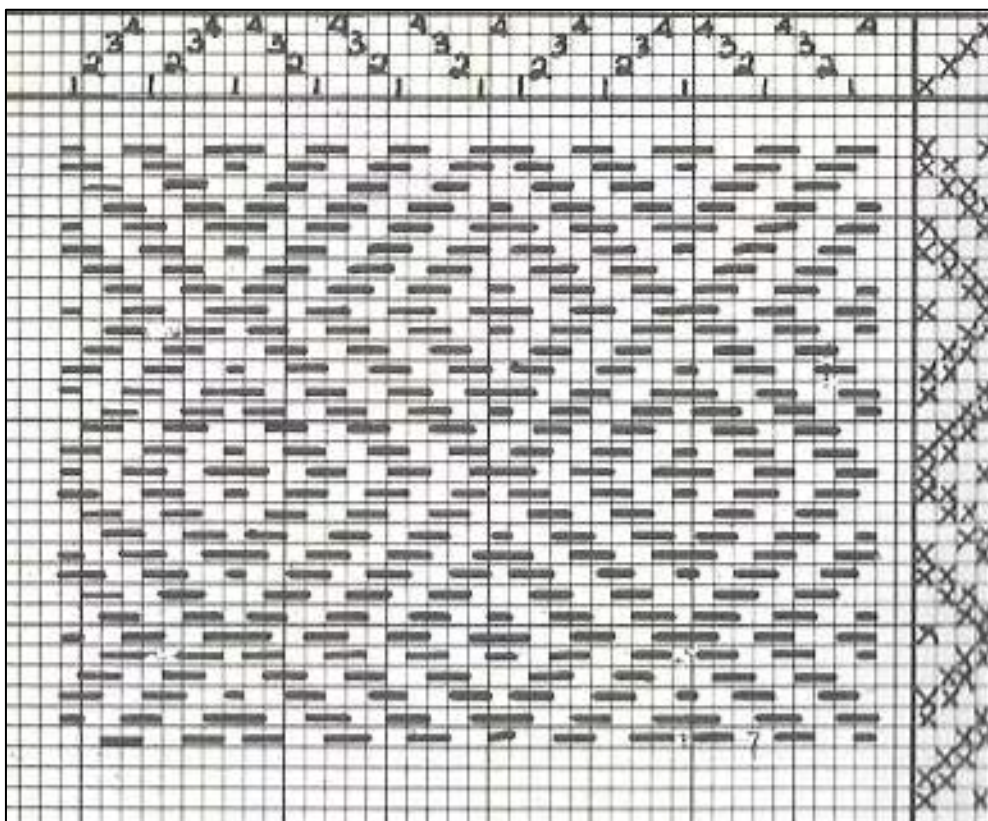
Ακολουθούν σχήματα προς κατανόηση των παραπάνω σχημάτων ύφανσης.





Εικόνες 17, 18: Τρόποι ύφανσης σε αργαλειό.

Στην περίπτωση της διαγώνιας ύφανσης, στο τελικό αποτέλεσμα υπάρχουν διαγώνιες γραμμές στο υφαντό. Ανάλογα με την τεχνική ύφανσης που θα επιλεγεί το αποτέλεσμα διαφέρει. Παρακάτω παρουσιάζονται σχηματικά τα πιθανά αποτελέσματα της διαγώνιας ύφανσης.



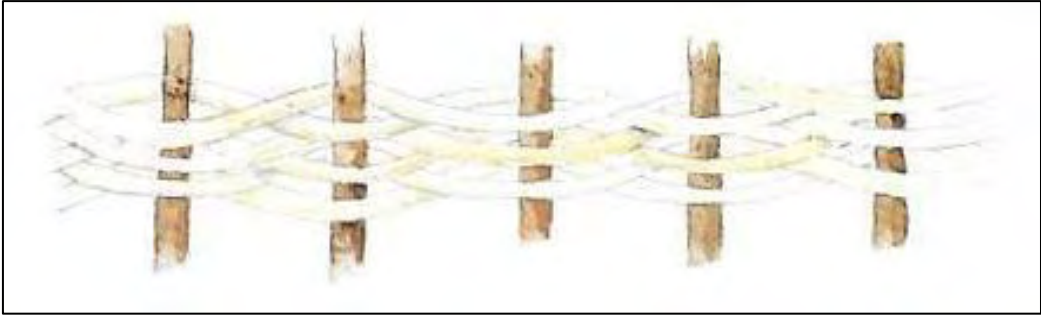
Εικόνα 19: Διαγώνια ύφανση σε αργαλειό.

Μιλώντας για πλέξη, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την τέχνη της καλαθοπλεκτικής. Όπως και η ίδια η λέξη δηλώνει, καλαθοπλεκτική ονομάζεται η τέχνη της πλέξης κλαδιών, καλαμιών και ινών φυτικής προέλευσης για την παραγωγή καλαθιών. Είναι αλήθεια πως η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται για την κατασκευή όχι μόνο καλαθιών, αλλά μιας σειράς αντικειμένων, από καρέκλες μέχρι κληματαριές.

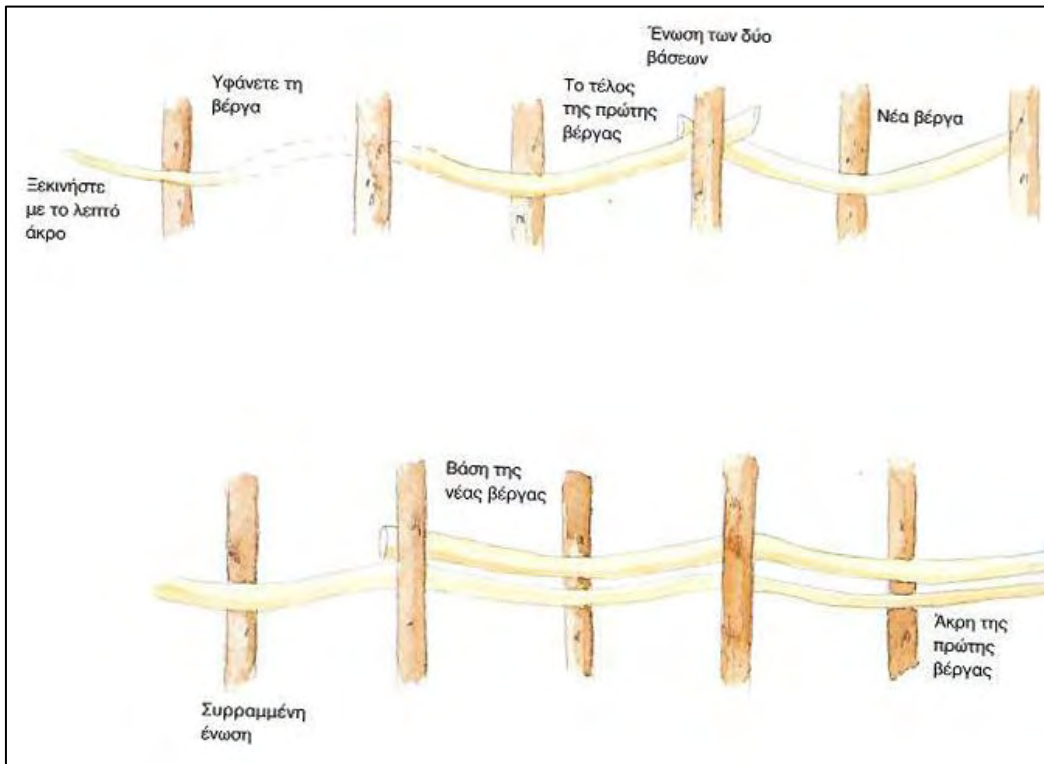
Όσον αφορά τις τεχνικές πλέξης υπάρχει μια ποικιλία που αφορά τόσο των αριθμό των στοιχείων που χρησιμοποιούνται κατά τη διαδικασία της πλέξης όσο και την τελική μορφή που επιθυμούμε να λάβει το αντικείμενο. Σε κάθε περίπτωση, διαμορφώνοντας το αντικείμενο, ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται στην επίτευξη του επιθυμητού σχήματος. Για το λόγο αυτό πρέπει αρχικά να τοποθετηθούν σωστά οι πάσσαλοι, γύρω από τους οποίους θα πραγματοποιηθεί η πλέξη και οι οποίοι θα αποτελέσουν και το βασικό σκελετό του αντικειμένου.

Μια συνηθισμένη τεχνική πλέξης είναι εκείνη κατά την οποία χρησιμοποιείται ένα στοιχείο, το οποίο θα πλεχτεί γύρω από τους πασσάλους, ενώ εξίσου συνηθισμένη είναι και η πλέξη με δύο στοιχεία. Κατά την πλέξη με δύο στοιχεία μπορούμε να αναγνωρίσουμε δύο ξεχωριστές τεχνικές πλεξίματος, το ζευγάρι και το συνταιρίασμα. Τόσο στην περίπτωση του ζευγαρώματος, όσο και σε αυτήν του συνταιριάσματος επιτυγχάνεται μια σφιχτή πλέξη, κατά την οποία οι δύο βέργες πλέκονται εναλλάξ η μία πάνω από την άλλη, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του συνταιριάσματος τα κενά ανάμεσα στους πασσάλους πρέπει να είναι πολύ στενά και για το λόγο αυτό η συγκεκριμένη μέθοδος χρησιμοποιείται όταν οι πάσσαλοι δημιουργούν τον ιστό σε έναν σκελετό. Πλέξη μπορεί να πραγματοποιηθεί και με τρία στοιχεία, αλλά και με περισσότερα των τριών. Στην περίπτωση των τριών στοιχείων διακρίνουμε τη μέθοδο του πασσαλοζεύγματος και της περιστροφής, ενώ υπάρχει δυνατότητα ύφανσης και με περισσότερα από τρία στοιχεία, το γαλλικό ρέλιασμα και η οδοντωτή ύφανση.³⁰

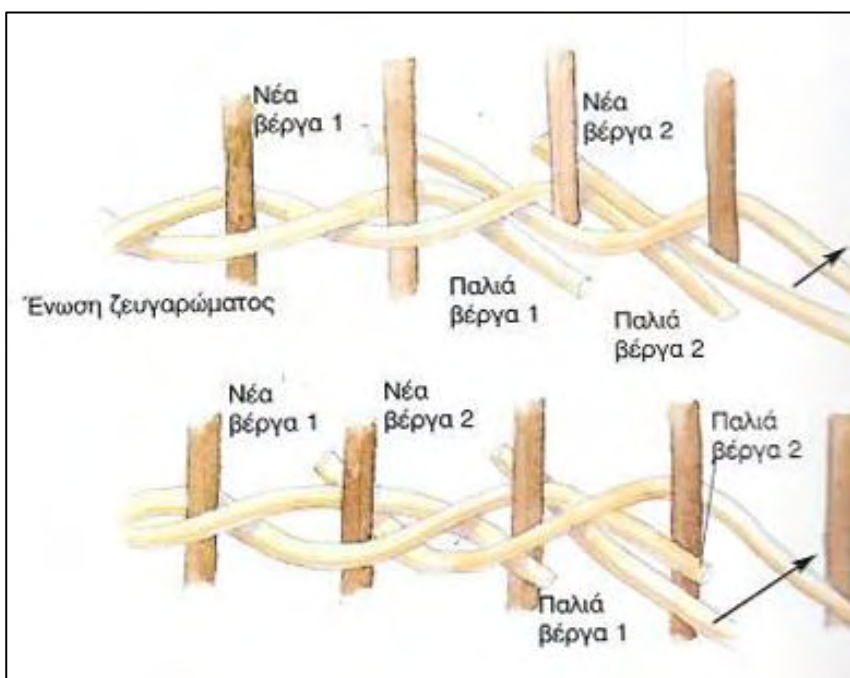
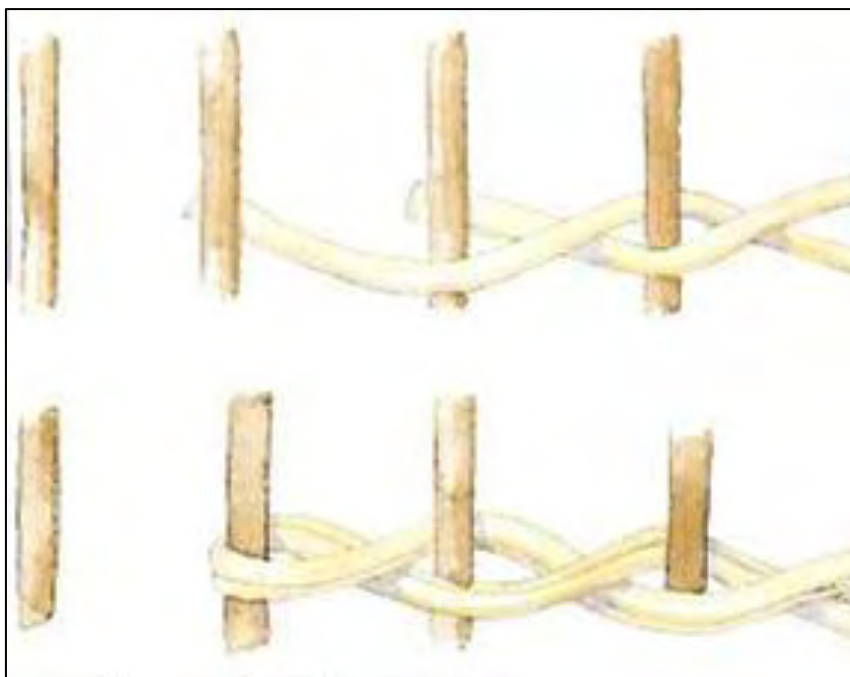
³⁰ Burns, 2000, 22 – 30



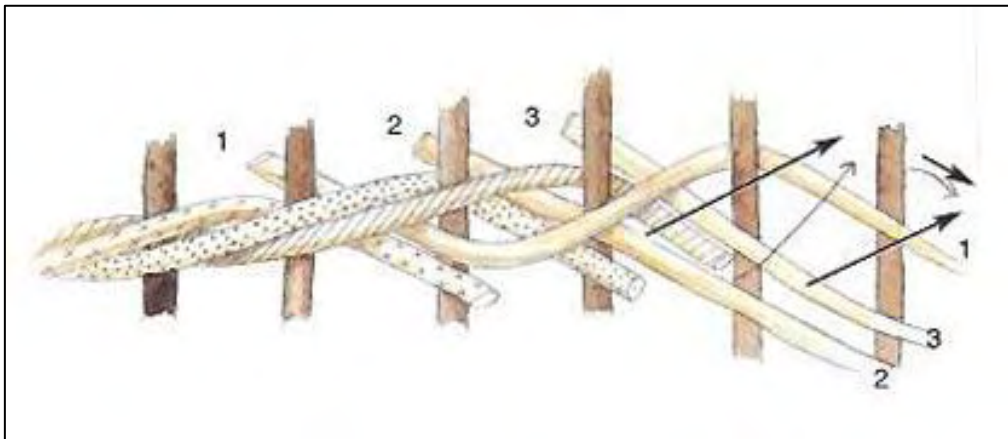
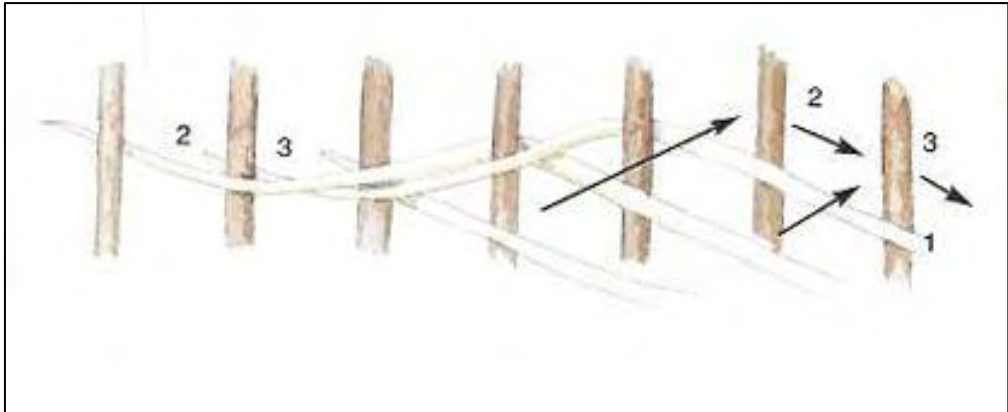
Εικόνα 20: Ύφανση κλαδιών.



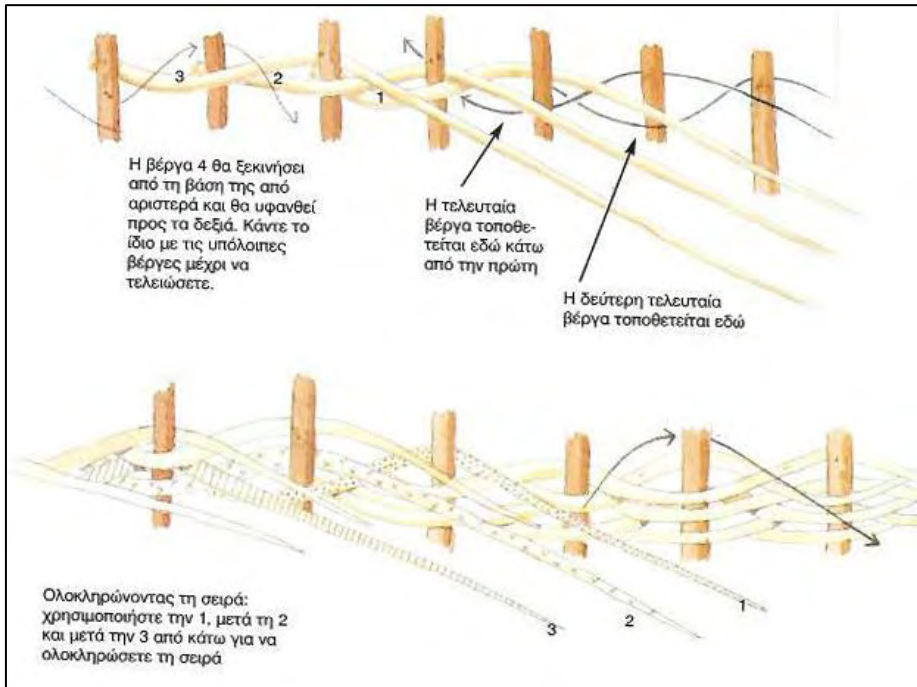
Εικόνα 21: Ύφανση με ένα στοιχείο.



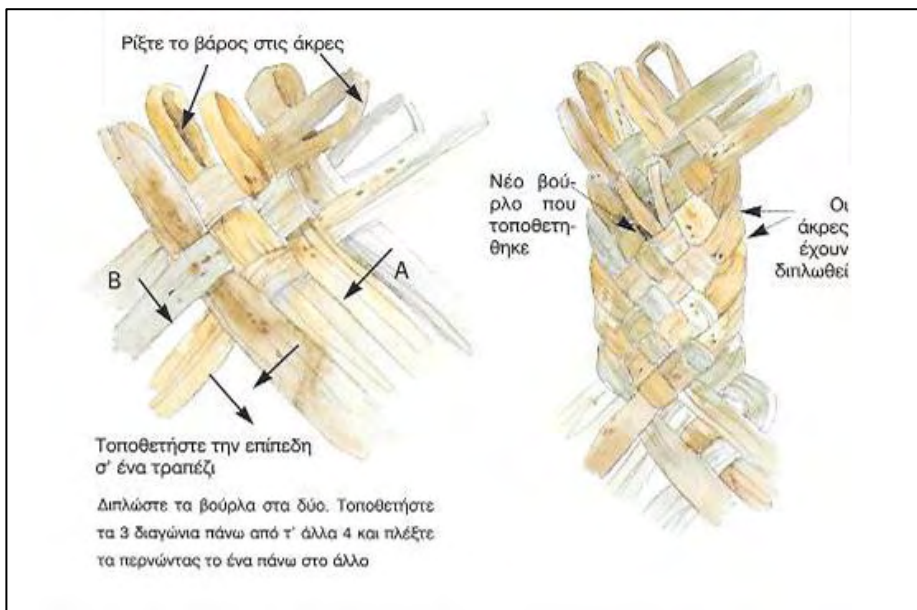
Εικόνες 22, 23: Ύφανση με δύο στοιχεία.



Εικόνες 24, 25: Ύφανση με τρία στοιχεία.

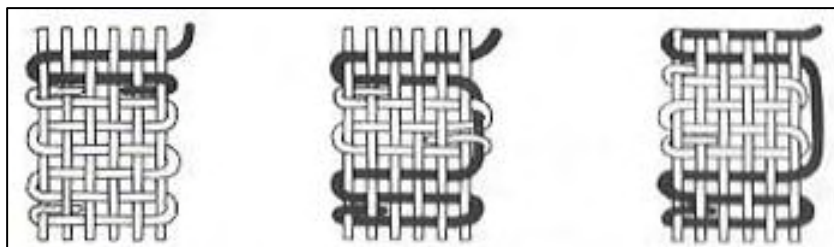


Εικόνα 26: Ύφανση με περισσότερα από τρία στοιχεία.

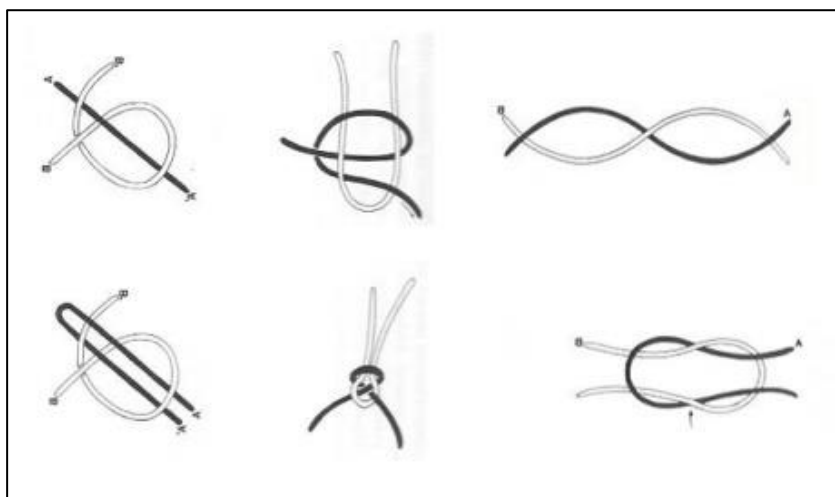


Εικόνα 27: Η τεχνική του πλεξίματος.

Παρατηρώντας τα παραπάνω σχήματα, μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετές ομοιότητες με την ύφανση. Το βασικό στοιχείο της ύφανσης κάποιων κάθετων στοιχείων που χρησιμοποιούνται ως η βάση, ο σκελετός, ο οδηγός, γύρω από τον οποίο θα περάσουν και θα πλεχτούν τα οριζόντια στοιχεία εμφανίζεται και στις δύο περιπτώσεις. Παρατηρώντας τόσο τα σχήματα που προκύπτουν, όσο και τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή του τελικού αντικειμένου, μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες κοινές καταβολές, οι οποίες έχουν διαπιστωθεί, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω.³¹



Εικόνα 28: Ύφανση σε αργαλειό.



Εικόνα 29: Πλέξη με το χέρι.

³¹ Οικονόμου, 1981, 4 και Θεοχάρης, 2000, 68

Α.ΙΙΙ.2.γ. ΥΛΙΚΑ ΠΛΕΞΗΣ

Τα υλικά που επιλέγονται για την πλέξη εξαρτώνται τόσο από τη πλεκτική μέθοδο που επιλέγεται όσο και από τη μορφή και τη χρήση του τελικού προϊόντος. «Οι ίνες που επικράτησαν στον ελληνικό χώρο για την υφαντική, με ελάχιστες εξαιρέσεις είναι ζωικές (μαλλί αρνιού, μαλλί τράγιο, μετάξι) ή φυτικές (μπαμπάκι, λινάρι, καννάβι, σπάρτο)».³²

Το μαλλί αποτελεί την κατεξοχήν υφαντική ύλη στον ελληνικό χώρο. Υπάρχει μια συγκεκριμένη διαδικασία που μετατρέπει το μαλλί σε κλωστή, η οποία θα αναφερθεί σε επόμενο κεφάλαιο.

Το μετάξι αποτελεί την ακριβότερη υφαντική ύλη. Προέρχεται από το κουκούλι της κάμπιας. Για την παραγωγή του μεταξιού, τα κουκούλια συλλέγονται έγκαιρα, προκειμένου να μείνουν ακέραια. Τα γερά κουκούλια καθαρίζονται από τους εξωτερικούς ιστούς και στη συνέχεια οι άκρες τους ενώνονται και τυλίγονται σε μια ποδοκίνητη ρόδα, το μάγγανο, ώστε η κλωστή να σχηματίσει θηλιά.

Η βαμβακερή κλωστή προέρχεται από τις ίνες που περιβάλλουν τα σπέρματα τα οποία περιέχονται στον καρπό του μπαμπακιού. Αφού καθαριστεί το μπαμπάκι σε νερόμυλους, αφρατεύει με το δοξάρι και στη συνέχεια μετατρέπεται σε κλωστή. Οι υπόλοιπες φυτικές ίνες, το λινάρι, το καννάβι και το σπάρτο, υπόκεινται σε μια σειρά διαδικασιών επεξεργασίας, που περιλαμβάνουν το βρέξιμο, την ξήρανση, το κοπάνισμα, το λανάρισμα και το γνέσιμο.

Στην περίπτωση της χρήσης της πλεκτικής για την κατασκευή ξύλινων αντικειμένων χρησιμοποιούνται κυρίως βέργες σχετικά μακριές και εύκαμπτες προκειμένου να πλεχτούν γύρω από το σκελετό, δίνοντας

³² Οικονόμου, 1981, 6

την τελική μορφή στο αντικείμενο. Υλικά όπως καλάμια, βούρλα, ξύλο ιτιάς και ψάθα επιλέγονται για το σκοπό αυτό.³³



Μαλί



Μετάξι



Βαμβάκι



Λινάρι



Καλάμι

Εικόνα 30: Υλικά πλέξης.

³³ Burns, 2000, 13

Α.ΙΙΙ.3. Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ

Το ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω αφορά το κατά πόσο η πλέξη θα μπορούσε να αποτελέσει αρχέτυπο. Είναι γεγονός, βέβαια, πως η πλέξη ως τεχνική κατασκευής αντικειμένων και ενδυμάτων έχει επιβιώσει μέσα στους αιώνες, παρουσιάζοντας σταθερότητα στις μεθόδους που εφαρμόζονται προς την κατασκευή και την τελική μορφή των αντικειμένων. Είναι όμως το γεγονός αυτό αρκετό για να θεωρηθεί αρχέτυπο;

Αν θα έπρεπε να προσδιορίσουμε την πλέξη, είναι η διαδικασία παραγωγής πλέγματος. Σύμφωνα με το Φατούρο, το πλέγμα αποτελεί μία από τις τρεις κύριες συγκροτήσεις του συντακτικού της γεωμετρίας, με τις άλλες δύο να είναι η επιφάνεια και ο όγκος. «Τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά, ο τρόπος σύνδεσης των υλικών στοιχείων και του χώρου – χώρου με το χώρο – χώρο, διαμορφώνουν τις γεωμετρικές συνθήκες και, κατά συνέπεια, και την οργάνωσή τους. Αυτό είναι το συντακτικό της γεωμετρίας στο χώρο».³⁴ Συνεπώς, κατά τον προσδιορισμό του συντακτικού της γεωμετρίας, είναι απαραίτητη η αποσαφήνιση της συνέχειας ή ασυνέχειας τόσο στις συνδέσεις των υλικών στοιχείων των τριών βασικών μορφωμάτων, όσο και στη σύνδεση των τελευταίων με το χώρο. Στην περίπτωση του πλέγματος, η σύνδεση των υλικών στοιχείων είναι συνεχής, ενώ παρατηρείται ασυνέχεια στη σύνδεση χώρου – χώρου με το χώρο – χώρο. Ο βαθμός, βέβαια αυτής της ασυνέχειας εξαρτάται από την πυκνότητα του πλέγματος και συνεπώς την υλικότητά του.

Την ύπαρξη του πλέγματος ως γεωμετρία στην αρχιτεκτονική κατασκευή μπορούμε εύκολα να την εντοπίσουμε. «Το πλέγμα είναι συνδυαστική γραμμικών στοιχείων. Στο πλέγμα ανήκουν και οι στοιχειώδεις γραμμικές περιπτώσεις όπως μια κολόνα. Η γραμμικότητα

³⁴ Φατούρος, 1995, 129

μπορεί να είναι σαφής, όπως σε ένα μεταλλικό πλέγμα, αλλά μπορεί και να μην είναι, όπως σε ένα πλέγμα με στοιχεία με μεγάλη διατομή από μπετόν ή από καμπυλωμένα και συνεχή στοιχεία από πλαστικό υλικό».³⁵

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι το πλέγμα, ως μορφή, μπορεί να παράξει γεωμετρίες, ορίζοντας χώρο μέσω μιας οπτικής συνέχειας. Η ικανότητά του να παράγει κελύφη μπορεί να διαπιστωθεί τόσο στην περίπτωση της ένδυσης, όσο και της αρχιτεκτονικής κατασκευής.

Τόσο η ένδυση, όσο και η κατοικία αποτελούν βασικά μελήματα του ανθρώπου. Διαβάζοντας την “Πολιτεία” του Πλάτωνα, για τη συγκρότηση της πολιτείας αναφέρεται ότι η τελευταία γεννήθηκε από το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν είναι σε θέση να καλύπτει μόνος του όλες τις ανάγκες.³⁶ Μιλώντας, ο Πλάτωνας, για τις ανάγκες αυτές αναγνωρίζει ως βασικότερη την εξασφάλιση τροφής, ακολουθούμενη από τις ανάγκες κατοικίας και ένδυσης.³⁷ Επομένως, πέραν της τροφής, που αποτελεί βασική προϋπόθεση για την επιβίωση του ανθρώπου, η ανάγκη ενός κελύφους που θα τον σκεπάσει είναι εξίσου θεμελιώδης.

Εξετάζοντας τα λόγια του Πλάτωνα, μπορούμε να διαπιστώσουμε τη σημασία που δίνει στην έννοια του κελύφους. Το κέλυφος είναι εκείνο που σκεπάζει, που καλύπτει, που προστατεύει. Στο διάλογο του Πλάτωνα “Φαίδων” παρουσιάζεται το ίδιο το σώμα του ανθρώπου ως ένα κέλυφος που προστατεύει την ψυχή. Προχωρώντας με βήματα αναλογικά, το ένδυμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα πρώτο κέλυφος το οποίο σκεπάζει το σώμα. Καθώς, όμως το πρώτο αυτό κέλυφος δεν

³⁵ Φατούρος, 1995, 134

³⁶ Γίγνεται τίνυν, ἦν δ' ἐγώ, πόλις, ὡς ἐγῶμαι, ἐπειδὴ τυγχάνει ἡμῶν ἕκαστος οὐκ αὐτάρκης, ἀλλὰ πολλῶν ἄνδρων ἐνδεής· ἢ τίν' οἶε ἀρχὴν ἄλλην πόλιν οἰκίζειν; Οὐδεμίαν, ἢ δ' ὅς (Πολιτεία, 369).

³⁷ Ἀλλὰ μὴν πρώτη γε καὶ μεγίστη τῶν χρειῶν ἡ τῆς τροφῆς παρασκευὴ τοῦ εἶναι τε καὶ ζῆν ἕνεκα.

Παντάπασί γε.

Δευτέρα δὲ οἰκίσεως, τρίτη δὲ ἐσθῆτος καὶ τῶν τοιούτων (Πολιτεία, 369).

είναι ικανό να το προστατέψει, δημιουργείται ένα δεύτερο κέλυφος προστασίας, η οικία. Τα δύο αυτά τεχνητά κελύφη είναι εξίσου σημαντικά για την προστασία του ανθρώπου. Συνεπώς, τόσο η ανάγκη για ένδυση, όσο και η ανάγκη για κατοικία μπορούν να αναφερθούν ως πρωταρχικές.

Κοιτάζοντας στο παρελθόν, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι τόσο η δημιουργία ενός ενδύματος, όσο και η εξεύρεση ενός καταφυγίου αποτέλεσαν κύριο μέλημα του ανθρώπου, μετά από την εξασφάλιση τροφής. Πριν, ακόμα, την ίδρυση των πρώτων κοινωνιών, όταν ο άνθρωπος ήταν τροφοσυλλέκτης, εκμεταλλευόταν ότι η φύση του παρείχε προκειμένου να καλύψει τις συγκεκριμένες ανάγκες. Φορούσε δέρματα ζώων, ενώ έβρισκε καταφύγιο σε σπηλιές. Με την πάροδο του χρόνου και την οργάνωση των πρώτων κοινωνιών, ο άνθρωπος άρχισε να παράγει τα απαραίτητα για αυτόν κελύφη. Δημιούργησε ενδύματα και κατοικίες πλέκοντας μεταξύ τους τα υλικά που είχε στη διάθεσή του.

Η ανάγκη του για προστασία αποτέλεσε τη γενεσιουργό αιτία της κατασκευής των κελυφών αυτών. Ο άνθρωπος, οδηγούμενος από το ένστικτο προχώρησε στην κατασκευή των απαραίτητων για την επιβίωσή του “περιβλημάτων”. Η ίδια ανάγκη για προστασία, βέβαια, δεν παρατηρείται μόνο στον άνθρωπο, αλλά σε ολόκληρο το ζωικό βασίλειο. Τα ίδια ένστικτα οδηγούν τα ζώα στην εξεύρεση ενός καταφυγίου, στη δημιουργία μιας φωλιάς. Εφόσον τα ζώα διαθέτουν από τη φύση τους το πρώτο κέλυφος το οποίο ο άνθρωπος δημιούργησε με τα ενδύματα, αναφερόμαστε στο δεύτερο κέλυφος. Υπάρχουν δύο βασικές κατηγορίες ζώων, εκείνα που βρίσκουν καταφύγιο στη φύση, όπως ο άνθρωπος πριν τη δημιουργία κοινωνιών, και εκείνα που δημιουργούν από μόνα τους τις φωλιές τους. Η φωλιά αποτελεί το καταφύγιο που παρέχει στα ζώα προστασία από τις καιρικές συνθήκες, τις επιθέσεις των εχθρών, ενώ δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες για τον πολλαπλασιασμό και την ανατροφή των απογόνων τους. Μιλώντας για φωλιές δε θα αναφερθούμε στις περιπτώσεις κατά τις οποίες τα ζώα, συνήθως έντομα και τρωκτικά, σκάβουν το έδαφος δημιουργώντας το καταφύγιό τους. Θα επικεντρωθούμε, όμως, στις περιπτώσεις κατά τις οποίες τα ζώα,

συνήθως πουλιά και ορισμένα έντομα, κατασκευάζουν τις φωλιές τους. Εστιάζουμε σε αυτήν την τελευταία κατηγορία επειδή παρουσιάζει ομοιότητες με τις περιπτώσεις των ανθρώπινων κατασκευών. Τόσο ο άνθρωπος όσο και τα ζώα της συγκεκριμένης κατηγορίας εκμεταλλεύονται πρώτες ύλες τις οποίες και προμηθεύονται από τη φύση, προκειμένου να κατασκευάσουν ένα κέλυφος εκ του μηδενός. Τα πτηνά, για παράδειγμα, χρησιμοποιώντας μικρά κλαδιά που βρίσκουν στο περιβάλλον, μέσα από μια διαδικασία πλέξης κατασκευάζουν τη φωλιά τους. Κατά αντιστοιχία και ο άνθρωπος, χρησιμοποίησε κλωστές, τις οποίες έπλεξε με τρόπο συγκεκριμένο προκειμένου να δημιουργήσει ενδύματα, καθώς και κλαδιά και ξύλα για να κατασκευάσει καταφύγια.³⁸

Επομένως, η ιδέα ενός κελυφωτού πλέγματος φαίνεται να ήρθε στον άνθρωπο από την παρατήρηση της ίδια της φύσης. Ο άνθρωπος είναι ένα ον μιμητικό. Τα ίδια ένστικτα που οδηγούν τα ζώα στο πλέξιμο μιας φωλιάς φαίνεται να οδήγησαν και τον άνθρωπο στην κατασκευή των κελυφών του. Οι ιδιότητες του πλέγματος που αναφέρθηκαν παραπάνω το καθιστούν ιδανικό σχήμα κατασκευής επιφανειών και οριοθέτησης ενός γεωμετρικού χώρου που στην περίπτωση της κατοικίας προσφέρεται για την προστασία της ιδιωτικότητας, διατηρώντας ταυτόχρονα επαφή με τον περιβάλλον χώρο. Επιπλέον, η μέθοδος κατασκευής ενός πλέγματος φαίνεται να προσφέρεται για την εύκολη δημιουργία του κελύφους που ο άνθρωπος είχε ανάγκη.

Χωρίς ο άνθρωπος να γνωρίζει τις ιδιότητες του πλέγματος ως μόρφωμα του γεωμετρικού χώρου, προχώρησε στην επιλογή αυτού οδηγούμενος προφανώς από τα ένστικτά του. Το ένστικτο είναι η εγγενής τάση ή ορμή ενός ζωντανού οργανισμού, που προϋπάρχει της μνήμης και της μάθησης, προς την κατεύθυνση συγκεκριμένων συμπεριφορών ή αντιδράσεων, υπό συγκεκριμένες συνθήκες. «Στη λαϊκή χρήση ενστικτώδης λέγεται κάθε επαναληπτική συμπεριφορά που δεν ενέχει κάποια σκέψη πάνω σε συγκεκριμένα προβλήματα ούτε συναισθηματική εμπλοκή. Με αυτήν την έννοια μιλάμε και γράφουμε ενστικτωδώς τη μητρική μας γλώσσα, όπως ενστικτωδώς δένουμε τα

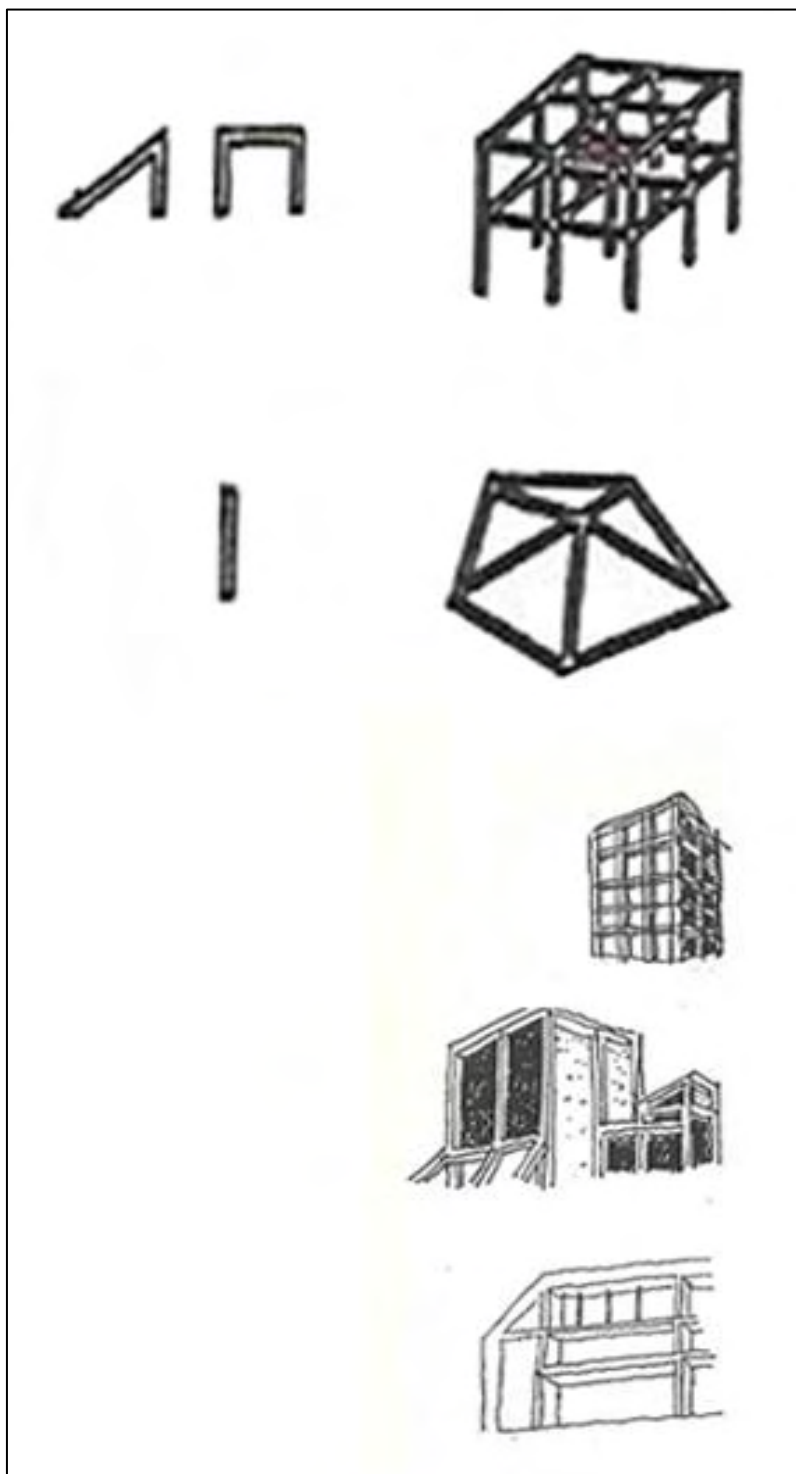
³⁸ Vitruvius, 64

κορδόνια των παπουτσιών μας. Κι όμως όλο αυτό είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας εκμάθησης. Ο Φρομ,³⁹ υποστηρίζει ότι κάθε πραγματική ενστικτώδης συμπεριφορά είναι πάντοτε συνδεδεμένη με μια διαδικασία εκμάθησης. Ωστόσο, η πραγματική ενστικτώδης συμπεριφορά είναι η αφετηρία της διαδικασίας εκμάθησης».⁴⁰

Ανεξάρτητα, λοιπόν, με το κατά πόσο η πλέξη ως μεθοδολογία κατασκευής κελυφών αποτελεί απόρροια κάποιου ενστίκτου ή κάποιας εικόνας που εντυπώθηκε στον άνθρωπο από το περιβάλλον του, είναι γεγονός ότι αποτέλεσε μια βασική μέθοδο κατασκευής. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η πλέξη εμφανίζεται σε διαφορετικούς πληθυσμούς και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, δίνοντας την εικόνα μιας παγκόσμιας και πιθανόν πανανθρώπινης μεθοδολογίας κατασκευής. Εύλογα, λοιπόν, γεννάται το ερώτημα κατά πόσο η συγκεκριμένη μέθοδος θα μπορούσε να αποτελέσει μια μορφή αρχετυπική, κωδικοποιημένη στο συλλογικό ασυνείδητο και ικανή να εφαρμοστεί και να προσαρμοστεί στις εκάστοτε ανάγκες και συνθήκες μιας κοινωνίας.

³⁹ Γερμανός ψυχολόγος, ψυχαναλυτής, κοινωνιολόγος, ανθρωπιστής και φιλόσοφος. Θεωρείται από τους σημαντικότερους ψυχολόγους του 20ου αιώνα.

⁴⁰ Heller, 1981, 37



Εικόνα 31: Μελέτη πλεγμάτων ως όριο του χώρου.



B. ΑΝΑΛΥΣΗ

B.I. ΟΙ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΙ - Η ΠΛΕΞΗ ΣΤΟΥΣ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΥΣ

Οι Σαρακατσάνοι αποτελούν ποιμενική κοινωνία νομαδικού χαρακτήρα, κινούμενη στον Ελλαδικό χώρο, καθώς και στον ευρύτερο χώρο της ανατολικής μεσογείου. «Κατά την Σαρακατσάνικη παράδοση οι Σαρακατσάνοι κατοικούσαν πάντα στην ευρύτερη περιοχή των Αγράφων. Όταν έγινε η άλωση της Πόλης οι Σαρακατσάνοι που ήταν ημινομάδες κτηνοτρόφοι με μικρές μετακινήσεις στα Άγραφα αποφάσισαν να πενήθσουν. Έτσι για ένα χρόνο βούλωσαν όλα τα κουδούνια των προβάτων, και φόρεσαν μαύρα μαντήλια στα κεφάλια, τα “λαχούρια” σε ένδειξη πένθους πάλι. Αποφάσισαν ακόμα να μην υποταχθούν στον κατακτητή και να μην πληρώσουν φόρο. Οι Τούρκοι τώρα τους έβλεπαν ντυμένους στα μαύρα κι ανυπότακτους να μετακινούνται συνεχώς. Γι’ αυτό τους ονόμασαν “Καρακατσάν”, δηλαδή μαύροι – ανυπότακτοι, φυγάδες. Κι από το Καρα-κατσάν με παραφθορά βγήκε η λέξη Σαρακατσάνος».⁴¹

⁴¹ Γαρούφας, 1982, 12



Εικόνα 32: Άποψη σαρακατσάνικου οικισμού.

Μετά την εποχή της άλωσης της Πόλης, οι Σαρακατσάνοι συνέχισαν τις μικρές μετακινήσεις στην περιοχή των Αγράφων. Η κατάσταση άλλαξε κατά την εποχή των “Ορλωφικών” και του Αλή – Πασά. «Οι Σαρακατσάνοι σαν ανυπότακτοι είχαν αναδείξει πολλούς Κλεφταρματωλούς, ενώ όλοι τους ήταν τροφοδότες των Κλεφτών. Γι’ αυτό άρχισαν οι έντονοι διωγμοί τους με αποτέλεσμα να αρχίσει ο διασκορπισμός τους που συνεχίστηκε για δεκαετίες».⁴²

Σύμφωνα με την παράδοση, όταν ξεκίνησε ο διασκορπισμός των Σαρακατσάνων, οι γέροι έδωσαν στους νέους ευχή και κατάρα «να προκόψουν, να μην στεριώσουν κι όπως ο ήλιος να γυρίζουν πίσω». Και όντως, οι Σαρακατσάνοι, ως νομάδες δε στέριωσαν σε έναν τόπο, αλλά με τα караβάνια τους μετακινούνταν, ακολουθώντας πάντοτε συγκεκριμένους δρόμους. «Στις αρχές του Οχτώβρη, με τα

⁴² Γαρούφας, 1982, 14

πρωτοβρόχια, αρχίζει να ετοιμάζεται η στάνη για το γυρισμό από τα ψηλά βουνά, τα ψ(η)λώματα, στα χαμ(η)λώματα. Θα μπει μέσα στο λιβάδι, το χειμ(ου)νιάτ(ι)κο, πριν ή ύστερα απ' τ' Αι-Δημήτρη. Την άνοιξη πάλι, στα τέλη του Απρίλη, αφού γιορτάσουν τ' Αι - Γιώργου, στις αρχές περίπου του Μάη, αρχίζουν τις ετοιμασίες για τα βουνά, για τ' ακροτινά λιβάδια». ⁴³ Οι Σαρακατσάνοι μετακινούνταν ανά εξάμηνο, το χειμώνα κατέβαιναν στα πεδινά και το καλοκαίρι ανέβαιναν ψηλά στα βουνά προς αναζήτηση κατάλληλων και πλούσιων βοσκοτοπιών για τα κοπάδια τους.

Στη διαδρομή τα караβάνια έστηναν σκηνές για να κατασκηνώνουν το βράδυ στο δρόμο, να τους προστατεύει από το κρύο και να προφυλάσσει το βιος τους από τις βροχές. Οι σκηνές αυτές ονομάζονταν τέντες ή τσατούρες. «Τέντα λένε όλοι αναιξαίρετα οι Σαρακατσάνοι το πιο πρόχειρο στέγαστρό τους, την τραγομαλλίσια σκηνή, και μόνο στην Αττική τη λένε και τσατούρα». ⁴⁴ Επειδή, μάλιστα, κατά τη διαδρομή οι Σαρακατσάνοι έμεναν σε σκηνή, τους είχε αποδοθεί και το όνομα Σκηνίτες. Η τέντα ήταν φτιαγμένη από κατσικίσιο μαλλί, το οποίο ήταν σκληρό, εμπόδιζε το κρύο, ενώ παράλληλα ήταν και αδιάβροχο. Μάλιστα, το κατσικίσιο μαλλί επιλεγόταν ως υλικό για το ύφασμα της κάπας του βοσκού, ενώ ένα αντίστοιχο ύφασμα στρωνόταν και κάτω στο έδαφος μέσα στην τέντα για να τους προστατεύει από την υγρασία του χώματος. Τα εξαρτήματα της τέντας μεταφέρονταν από τις γυναίκες σε ξεχωριστό μουλάρι, ενώ εκείνες ήταν υπεύθυνες για το στήσιμο της τέντας το βράδυ και το μάζεμά της το επόμενο πρωί. Κάθε τέντα αποτελούταν από δύο ή τέσσερις λεπτούς κορμούς ή χοντρά κλαδιά, τα τεντόξυλα, τα ραβδιά ή τις κλίτσες από τέντα, τη μεγάλη τέντα, δηλαδή το μεγάλο ύφασμα από κατσικίσιο μαλλί σα βελέτζα, την τεντούλα, το μικρότερο δηλαδή ύφασμα, τα τσόλια, τα ακόμη μικρότερα δηλαδή σκουτιά, τις τριχές και τις κλιτσούλες με τα διχάλια.

⁴³ Χατζημιχάλη, 2010, 61

⁴⁴ Χατζημιχάλη, 2010, 65



Εικόνα 33: Αναπαράσταση τσατούρας. Από το Μουσείο των Σαρακατσάνων.

Ο σκελετός της τέντας γινόταν με δύο τρόπους. «Ο πιο συνηθισμένος, που γίνεται με τρία ξύλα είναι ο ακόλουθος: Βαρούν καταγής τα δυο χοντρά και στερεά ελατίσια τεντόξυλα, που είναι μυτερά από τη μια μεριά, σα σουβλιά, για να μπήγονται εύκολα και να στερεώνονται στο χώμα. Τα τεντόξυλα αυτά έχουν ύψος περίπου 2.50 μ. και πολλές φορές διχάλια, στην άκρη ψηλά απάνω, τις φούρκες... Πάνω στις φούρκες, ψηλά στα διχάλια τους, στηρίζουν και δένουν οριζόντια τα ραβδιά ή τις κλίτσες από τέντα. Τα ραβδιά σπάνια είναι μονοκόμματα, αλλά δύο ή

τρία ανάλογα με το μήκος της τέντας, για να μπορούν να μεταφέρονται εύκολα. Προτού τα βάλουν πάνω στις φούρκες, τα ματίζουν, δένουν το ένα με το άλλο. Αυτός είναι ο απλός σκελετός της τέντας. Τρία ξύλα δηλαδή που σχηματίζουν ένα Π. Το δεύτερο τρόπο συνηθίζουν σπανιότερα. Χώνουν στη γη τέσσερα κατακόρυφα τεντόξυλα, έτσι που να σχηματίζεται πάνω στο χώμα ένα ορθογώνιο... Πιάνουν μαζί τα δύο τεντόξυλα της κάθε στενής πλευράς, τα σμίγουν προς τα πάνω, τ' αδερφώνουν στις κορυφές και τα δένουν. Έτσι κάθε δύο τεντόξυλα σχηματίζουν από τη βάση ως την κορυφή ένα τρίγωνο με μια διχάλα στην κορυφή τους. Στις δυο διχάλες στηρίζουν οριζόντια τα ραβδιά ή τις κλίτσες, όπου και τα δένουν». ⁴⁵ Πάνω από το σκελετό στερεωνόταν το τραγομαλλίσιο πανί, περνώντας τις θηλιές που είναι ραμμένες στο πανί από τις κλιτσούλες.

Κατά τη διαδρομή του караβανιού, οι γυναίκες έγνεθαν ή έπλεκαν, ζωσμένες με φορτία, ενώ το караβάνι οδηγούσαν οι νέες νύφες μαζί με τον τσέλιγκα. Η εικόνα του караβανιού καθώς αυτό προχωρούσε ήταν πολύ σημαντική. Για το λόγο αυτό δεν άφηναν εκτεθειμένα τα φορτία πάνω στα ζώα, αλλά τα κάλυπταν με βελόντζες και υφαντά, προκειμένου να υπάρχει μια ομοιομορφία. Άλλωστε η εικόνα που θα πρόβαλλαν κατά τη διαδρομή τους ήταν σημαντική για αυτούς.

Μόλις έφταναν στο μέρος όπου θα στήνονταν οι τέντες, η κάθε νοικοκυρά άναβε στο ύπαιθρο μια φωτιά. Τη φωτιά αυτή καθώς και το σημείο στο οποίο αναβόταν ονόμαζαν φωτογωνιά ή φωτοκανιά. Η φωτιά αυτή αποτελούσε το φυλακτό τους. Γενικά οι Σαρακατσάνοι ήταν ένας πληθυσμός ιδιαίτερα προληπτικός, που έδινε μεγάλη σημασία στα φυλακτά, την προστασία και στα σημάδια. Αν η φωτιά έσβηνε το θεωρούσαν κακό σημάδι και πήγαιναν αμέσως και άναβαν καινούρια κοντά στη θέση της παλιάς αλλά ποτέ στην ίδια φωτογωνιά που έσβησε.

Το σημείο στο οποίο έμεναν προσωρινά το ονόμαζαν γρέκι. Γενικά η λέξη γρέκι χρησιμοποιείται για να δηλώσει διαφορετικά πράγματα. «Σημαίνει γενικά τον τόπο όπου μένουν, γρεκιάζουν, τα κοπάδια και οι

⁴⁵ Χατζημιχάλη, 2010, 67 – 68

τσοπάνοι προσωρινά και ελεύθερα στο ύπαιθρο. Σημαίνει επίσης τον τόπο όπου μαζώνουν τα κοπάδια σε μέρη απαγγερά, χωρίς φράχτη ή και με φράχτη, καθώς και τα μέρη όπου έχουν στήσει τα μαντριά και τα κονάκια τους».⁴⁶ Επιπλέον, γρέκι ονομάζεται και ο φράκτης που σχηματίζει ένα κυκλικό μαντρί.

Γρέκια γενικά στήνονταν παντού όλο το χρόνο. Κοντά στα γρέκια συχνά κατασκεύαζαν μια μικρή κυκλική καλύβα, τη χαλατζούκα, για τον τσοπάνο. Πολύ συνηθισμένη, επίσης, ήταν και η χρήση του ασκέπαγου καλυβιού, ενός πρόχειρου στεγάστρου για τον τσοπάνη, το οποίο είχε τη μορφή μικρού ημικυκλικού φράχτη, πολύ γυρτού προς τα μέσα. Τη νύχτα, ο τσοπάνης χρησιμοποιούσε τις λισιές ή λιάσες, για να κλείσει τις πλευρές του ημικυκλικού καλυβιού. Οι λιάσες ήταν ένα φορητό πλέγμα από βέργες και φυλλώματα, που λειτουργούσε σαν πορτόφυλλο. «Για να φτιάσουν τη λισιά, παίρνουν έξι – εφτά χοντροκάλαμα ή τρία – τέσσερα χοντρά κλαδιά, τους στύλους. Τα στήνουν κατακόρυφα και τα πλέκουν οριζόντια με άλλα κλαδιά, λυγαριές, ιτιές κ.α., που τα σταυρώνουν με τα καλάμια ή τους στύλους. Έτσι γίνεται ο βασικός σκελετός της λισιάς, το χάρτωμά της. Το σκελετό αυτό τον δυναμώνουν με διάφορα κλαδιά, που τα πλέκουν πυκνότερα σαν καλάθι. Ύστερα γεμίζουν, φράζουν τις τρύπες του, σαλώνουν τη λισιά με σκοίνα, πουρνάρια, ιτιές, καθώς και με βαλτίσια φυτά, βούρλα, κήπερη, φτέρη. Όλα μαζί τα χορτάρια αυτά τα λένε σάλωμα ή σκεπή».⁴⁷

Γενικά οι Σαρακατσάνοι κατασκεύαζαν μόνοι τους ό,τι είχαν ανάγκη. «Ορισμένες από τις κατασκευές και τα αγαθά που παράγουν οι Σαρακατσάνοι χρησιμοποιούνται και καταναλώνονται χωρίς άλλη παρέμβαση. Αντίθετα, υπάρχουν άλλα που πρέπει να υποβληθούν πότε σε μια προπαρασκευή, πότε σε μια κατεργασία και πότε σε μια μετατροπή. Για άλλα πάλι, αρκούν ορισμένες διευθετήσεις».⁴⁸ Τα βασικά αντικείμενα, τα οποία μπορούσαν να μεταφέρουν, τα έπαιρναν μαζί τους στις μετακινήσεις τους. Όλα τα υπόλοιπα τα κατασκεύαζαν από την αρχή. Από τα υφάσματα και τα ρούχα που φορούσαν, μέχρι τα

⁴⁶ Χατζημιχάλη, 2010, 71

⁴⁷ Χατζημιχάλη, 2010, 74

⁴⁸ Καββαδίας, 1991, 98

καλύβια στα οποία έμεναν, όλα ήταν αποτέλεσμα της εργασίας των μελών της κοινότητας. Άλλωστε, επρόκειτο για μια κοινωνία που λειτουργούσε με τη μορφή συνεταιρικού σχηματισμού υπό την καθοδήγηση του τσελιγκα. «Το τσελιγκάτο ήταν σε γενικές γραμμές ένας παραγωγικός σχηματισμός αποτελούμενος από έναν αριθμό κτηνοτρόφων κάτω από την ηγεσία του οικονομικά ισχυρότερου».⁴⁹ Μέσα σε αυτόν τον παραγωγικό συνεταιρισμό, το κάθε μέλος της κοινότητας είχε συγκεκριμένο ρόλο, προκειμένου μέσα από τη συνεργασία όλων των μελών να καλύπτονται όλες οι ανάγκες του τσελιγκάτου. Βέβαια, το τσελιγκάτο δεν ήταν απλά ένας συνεταιρισμός που φρόντιζε για την εκμετάλλευση της παραγωγής. Ήταν, παράλληλα, ο ρυθμιστής των προσωπικών σχέσεων και της ζωής των Σαρακατσάνων. «Ήταν και συνεταιρισμός, ήταν και κοινότητα, ήταν και συντεχνία μα και κάτι περισσότερο από όλα αυτά. Κάτι πιο ζωντανό».⁵⁰



Εικόνα 34: Αναπαράσταση τσελιγκάτου. Από το Μουσείο των Σαρακατσάνων.

⁴⁹ Νιτσιάκος, 1991, 66

⁵⁰ Γαρούφας, 1982, 18

Β.Ι.1. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ – ΤΑ ΥΦΑΝΤΑ

«Ο ρουχισμός των Σαρακατσαναίων μπορούμε να πούμε ότι ήταν πλούσιος. Και φυσικά εξ ολοκλήρου κατασκευασμένος από τα χέρια της γυναίκας, Αποτελείται από το ρουχισμό ντυσίματος του κονακιού (στρώματα και σκεπάσματα) και από το ρουχισμό ενδυμασίας».⁵¹

Οι Σαρακατσάνοι κατασκεύαζαν και χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένους τύπους υφασμάτων, ανάλογα τη χρήση για την οποία τα προόριζαν. Διακρίνουμε 15 τύπους υφασμάτων:⁵²

- Το φουστίτσιο, ύφασμα για γυναικείες φούστες που γίνεται με κλωστή γνεσμένη, πολύ ψιλή από φίνο μαλλί.
- Το κλαρωτό, ύφασμα για ανδρικά ρούχα από φίνο μαλλί.
- Το δίμιτο, επίσης ύφασμα για ανδρικά ρούχα από φίνο μαλλί.
- Το κουπιαστό, ύφασμα για ανδρικά ρούχα με σχήματα ρόμβου φτιαγμένο από φίνο μαλλί.
- Το κάλτσινο, ύφασμα φτιαγμένο από χοντρή κλωστή, για να χτυπιέται στο μαντάνι προκειμένου να γίνει πυκνό. Χρησιμοποιούταν για αντρικές κάλτσες, σεγκούνια, γυναικεία τσαμαντάνια και ποδιές παναούλες.
- Το τρουβαδένιο, ύφασμα για τρουβάδες σε σχέδιο καρό, φτιαγμένο από φίνο μαλλί χρώματος μαύρου και άσπρο νήμα.
- Ένα ύφασμα για χαράρια, σακιά, για ρούχα φτιαγμένα με ειδικά αχράδια, χρωματιστές φαρδιές ρίγες και για δισάκια με διαφορετικές ρίγες, από φίνο μαλλί. Με το συγκεκριμένο ύφασμα υφαίνονταν σακιά για αλεύρι, για μαλλιά, για οικιακά σκεύη, καθώς και τουλουμοσάκια, με τα οποία μετέφεραν το τυρί το οποίο ήταν μέσα στα τουλούμια.

⁵¹ Μακρής, 1990, 182

⁵² Τσαούσης, 2006, 181 – 182

- Ένα ύφασμα για τα στρώματα. Το ύφασμα αυτό γινόταν με στημόνι πρόβειο και υφάδι από χοντρή κλωστή, επίσης από πρόβειο μαλλί και πιο σπάνια τραγίσιο. Όταν το χτυπούσαν στη νεροτριβή⁵³ γινόταν πυκνό και αδιάβροχο.
- Το ύφασμα για τις τέντες και τις κάπες, χρώματος μαύρου. Το συγκεκριμένο ύφασμα γινόταν με στημόνι πρόβειο και υφάδι που αποτελούταν κατά κύριο λόγο από τραγίσιο μαλλί.
- Οι βελέντζες με κρόσσια, φτιαγμένες με χοντρό υφάδι, χτυπημένες στη νεροτριβή, προκειμένου να γίνουν πυκνές. Χρησιμοποιούνταν ως σκεπάσματα.
- Τα στρώματα, φτιαγμένα με χοντρό υφάδι, χτυπημένα στη νεροτριβή. Στρώνονταν πάνω από τα τραγομαλλίσια στρώματα.
- Οι βελέντζες με κοντά κρόσσια, φτιαγμένες από πρόβειο, όχι πολύ χοντρό υφάδι, με πολύχρωμα σχέδια. Χρησιμοποιούνταν στο στρώσιμο του κονακιού σε ημέρες γιορτών, καθώς και στο σκέπασμα του φορτίου του караβανιού.
- Οι καρπέτες, που ήταν στρώματα διακοσμητικά. Δημιουργούνταν όχι με σαΐτα, αλλά κρατώντας στο χέρι πολύχρωμες κλωστές (πεδολόγες), πλέκοντάς τες με εναλλαγές προκειμένου να δημιουργηθούν τα σχήματα του σχεδίου.
- Το βαμβακερό υφαντό, το οποίο χρησιμοποιούνταν μόνο για πουκάμισα γυναικεία ή αντρικά.
- Στον αργαλειό, χωρίς το ξυλότεχνο, με ένα ξύλο που ονομάζεται κρούστης, υφαίνονταν ζώστρες για τα σαμάρια και τις σέλες, φάρδους περίπου έξι πόντων. Επιπλέον στον αργαλειό υφαίνονταν οι καλτσοδέτες για τις αντρικές κάλτσες και τις φουστανέλες, φάρδους περίπου δύο πόντων.

Είναι γεγονός ότι μελετώντας το ρουχισμό των Σαρακατσάνων μπορούμε να διαπιστώσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι ανταποκρίνονταν στις ανάγκες που δημιουργούνταν. Έτσι, για να

⁵³ Η νεροτριβή είναι μια τεχνική επεξεργασίας μάλλινων υφαντών (φλοκάτες, κάπες). Με την τριβή του νερού τα υφαντά χνουδιάζουν, γίνονται αφράτα και τα στημόνια με τα υφάδια γίνονται ένα σώμα, κλείνοντας τα μεταξύ τους κενά.

μπορέσουν να προστατευτούν από τις καιρικές συνθήκες, για να εξοπλίσουν το σπίτι τους, για λόγους χρηστικούς, αλλά και για λόγους στολισμού χρησιμοποιούσαν υφαντά. Παρατηρούμε, επίσης, ότι οι φλοκάτες και τα υφάσματα από κατσικίσιο μαλλί ήταν μονόχρωμα, ενώ στα υπόλοιπα υφαντά σκεπάσματα και στρωσίδια υπήρχε στολισμός.

Η χρήση των υφαντών ως σκεπάσματα ή στρωσίδια ήταν πολύ συνηθισμένη. Στρώνονταν στο έδαφος, στο δάπεδο του καλυβιού για να εμποδίσουν το κρύο και την υγρασία να εισέλθουν στον εσωτερικό χώρο, δημιουργώντας παράλληλα πιο άνετες συνθήκες διαβίωσης. Τα σκεπάσματα είχαν ρόλο διπλό. Τα χρησιμοποιούσαν οι Σαρακατσάνοι για να σκεπάζονται στον ύπνο, αλλά και τα έστρωναν στο δάπεδο, πάνω από τα στρωσίδια, δημιουργώντας καλύτερες συνθήκες στο εσωτερικό. Γενικά για το στρώσιμο του κонаκιού, οι γυναίκες κατασκεύαζαν μια ψάθα, την οποία έστρωναν στο έδαφος, από πάνω τοποθετούσαν ένα τσόλι τράγιο για την υγρασία, πάνω από αυτό έστρωναν ένα άλλο τσόλι μάλλινο και συχνά τοποθετούσαν από πάνω τη βελέντζα.

Υφαντά και πλεκτά χρησιμοποιούνταν και για τον εξοπλισμό του νοικοκυριού, καθώς κατασκευάζονταν διάφορα σακιά για την τοποθέτηση τροφίμων.

Οι Σαρακατσάνοι χρησιμοποιούσαν τα υφαντά και για λόγους αισθητικούς. Σκέπαζαν τα υπάρχοντά τους μέσα στο καλύβι με κεντημένα υφαντά για να φαίνεται ο χώρος τακτοποιημένος. Όταν ταξίδευαν τα караβάνια, τα πράγματα που ήταν φορτωμένα πάνω στα ζώα σκεπάζονταν με περίτεχνα υφαντά, ενώ τα υφαντά που προορίζονταν για το στόλισμα των ζώων ήταν ειδικά και ονομάζονταν καπλιές. Στις γιορτές όλο το κонаκι στολιζόταν με στρωμένα υφαντά.

Ο ρουχισμός ενδυμασίας γινόταν επίσης από τα χέρια των γυναικών. Γενικά η παλαιότερη αντρική ενδυμασία ήταν όμοια με την εθνική φορεσιά. Από την άλλη, η γυναικεία φορεσιά παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα που έγκειται στην αυστηρότητα της γραμμής, των χρωμάτων και των γεωμετρικών διακοσμητικών μοτίβων.

Η αντρική φορεσιά περιελάμβανε τα ακόλουθα στοιχεία:⁵⁴

- Τα τσαρούχια από δέρμα μοσχαριού με καρφιά στις σόλες.
- Τις μάλλινες άσπρες περικνημίδες που κούμπωναν στο εσώβρακο και τις μαύρε καλτσοδέτες κάτω από τα γόνατα.
- Το βαμβακερό και κοντό εσώβρακο που κρυβόταν κάτω από τη φουστανέλα.
- Τη φουστανέλα που κατασκευαζόταν από ένα σύνολο ισοσκελών τριγώνων με στενές βάσεις, ενωμένων κυκλικά με ραφές, που στερεωνόταν με κόπιτσες στους γοφούς.
- Τη φανέλα, υφασμένη στον αργαλειό.
- Το άσπρο βαμβακερό πουκάμισο με φαρδιά μανίκια με πιέτες που φοριόταν πάνω από τη φανέλα.
- Το γιλέκο, κεντημένο με διακοσμητικά μοτίβα και φορεμένο πάνω από το πουκάμισο.
- Τις δύο ζώνες, η μία εκ των οποίων χρησιμοποιούταν για τη στήριξη της φουστανέλας γύρω από τη μέση, ενώ η άλλη, φαρδιά και με πολλές τσέπες, φοριόταν από πάνω.
- Το κάλυμμα του κεφαλιού που συνήθως ήταν ένα φέσι ή ένας μαύρος σκούφος.

Η γυναικεία φορεσιά αποτελούταν από:⁵⁵

- Τα τσαρούχια, όμοια με τα αντρικά.
- Τα τσουράπια, κάλτσες μέχρι το γόνατο, πλεγμένες με ασπρόμαυρα διακοσμητικά σχέδια.
- Τη μακριά κυλότα που έφτανε μέχρι το γόνατο.
- Τη μάλλινη φανέλα.
- Το κοντό βαμβακερό πουκάμισο.
- Μια πολύ φαρδιά φούστα με πτυχές, διακοσμημένη με άσπρα γεωμετρικά μοτίβα, στηριζόμενη στη μέση με δερμάτινη ζώνη.
- Την τραχηλιά, ένα επιστήθιο επίσης κεντημένο με γεωμετρικά ασπρόμαυρα σχέδια.

⁵⁴ Καββαδίας, 1991, 102

⁵⁵ Καββαδίας, 1991, 105

- Τα χειρότια που τοποθετούνταν στα χέρια, από τον αγκώνα μέχρι τον καρπό.
- Το γιλέκο.
- Το γιακά με πιέτες, επίσης κεντημένο.
- Το μαντήλι που σκέπαζε το κεφάλι.
- Τα στολίδια, στα οποία περιλαμβάνονταν το περιλαίμιο, τα σκουλαρίκια, τα στολίδια που διακοσμούσαν το μαντήλι και η καρφίτσα που διακοσμούσε το γιακά.

Οι γιορτινές φορεσιές ήταν πιο περίτεχνες από τις καθημερινές, στολισμένες με κεντήματα, χρωματιστές κορδέλες και σειρήτια.⁵⁶ Γενικά η κεντητική αποτελούσε μια από τις ασχολίες των Σαρακατσάνων. Ενώ τα κεντήματά τους έμοιαζαν περίτεχνα, στην πραγματικότητα ήταν απλά στην πλέξη. Τα ρούχα που κεντούσαν ήταν ο γύρος του φουστανιού και του γιλέκου, τα χειρότια και η ποδιά από τη γυναικεία φορεσιά, τα χειρότια της αντρικής ενδυμασίας, καθώς και τα σακουλάκια στα οποία μετέφεραν προσωπικά είδη.⁵⁷

Διαφοροποιήσεις υπήρχαν στις φορεσιές ανάλογα με τον τόπο στον οποίο κινείτο το εκάστοτε τσελιγκάτο.⁵⁸ Επιπλέον, οι διαφοροποιήσεις στις φορεσιές, ακόμα και στα μέλη του ίδιου τσελιγκάτου, ήταν δείγμα των διαφορετικών κοινωνικών θέσεων των μελών της κοινότητας.

Τέλος είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι φορεσιές τους έμεναν οι ίδιες για όλη τη διάρκεια του έτους, καθώς οι Σαρακατσάνοι καλούνταν συνεχώς να αντιμετωπίσουν σχετικά χαμηλές και παρόμοιες θερμοκρασίες το χειμώνα στα πεδινά και το καλοκαίρι στα ορεινά. Οπότε οι φορεσιές τους ήταν σχεδιασμένες με τρόπο τέτοιο ώστε να εξυπηρετούν όλες τις συνθήκες.

⁵⁶ Χατζημιχάλη, 1978, 314

⁵⁷ Μακρής, 1990, 200

⁵⁸ Τσαούσης, 2006, 197 - 206



κατασάρκι (πάνω)



σόδρακο



πουκάμισο



κάλτσες



καλτσοδέτες - πατούνες



φουστανέλα



ζωνάρι



σλιάφι (πάνω)



μανίκια



τσιπκένι



στραγγάνι



τσαρούχια

Εικόνα 35: Αντρική σαρακατσάνικη φορεσιά.



κατασάρκι



πουκάμισο



κάλτσες



πατούνες



τσαμαντάκι (πάνω)



φούστα



παναούλα (ποδιά)



ζωνάρι



μανίκια



γκομπές (πόρπη)



τραχλιά



πανωφόρι



φεσάκι



μύχος



φορεσιά πολιτική με πανωφόρι, μπροστά και πίσω

Εικόνα 36: Γυναικεία σαρακατσάνικη φορεσιά.



φορεσιά Κεντρικής Μακεδονίας, Κασσανδρινή, μπροστά και πίσω



φορεσιά Μακεδονίας νεώτερη, μπροστά και πίσω



φορεσιά Θράκης, μπροστά και πίσω



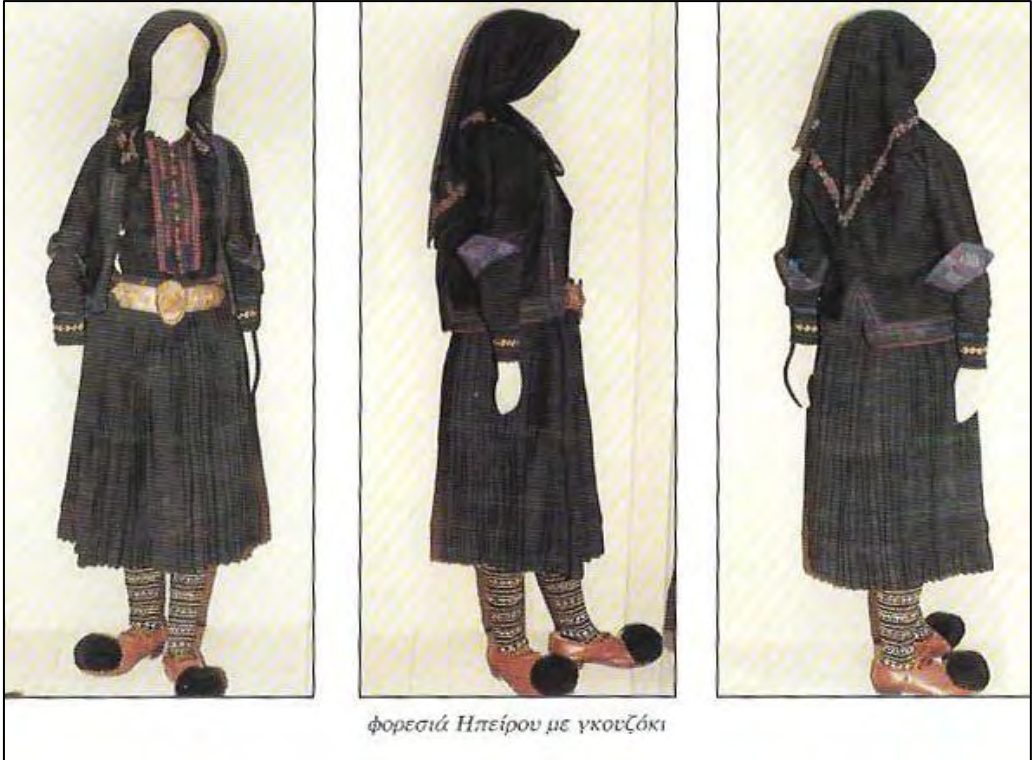
φορεσιά Αττικής με δεμένο μαντίλι σύμφωνα με την Χαϊζημιχάλη, μπροστά και πίσω



φορεσιά Ηπείρου, μπροστά και πίσω



φορεσιά Θεσσαλίας, μπροστά και πίσω



Εικόνα 37: Γυναικείες σαρακατσάνικες φορεσιές ανά περιοχή.



Εικόνες 38, 39: Αριστερά στρωσίδια σε κονάκι. Δεξιά υφαντό πάνω στο ζώο κατά την μετακίνηση του καραβανιού. Από το Μουσείο των Σαρακατσάνων.



Εικόνες 40, 41: Εσωτερικό κοιτακιού. Από το Μουσείο των Σαρακατσάνων.

Β.Ι.1.α. ΤΡΟΠΟΣ ΥΦΑΝΣΗΣ

Οτιδήποτε χρησιμοποιούσαν οι Σαρακατσάνοι το παρήγαγαν από μόνοι τους και ό,τι παρήγαγαν προοριζόταν αποκλειστικά για δική τους χρήση. Δεν εμπορεύονταν ούτε κλωστές, ούτε υφάσματα, αλλά χρησιμοποιούσαν τις πρώτες ύλες που είχαν στη διάθεσή τους. Έτσι, ακολουθούσαν μια συγκεκριμένη διαδικασία, από τη συλλογή και επεξεργασία του μαλλιού για την παραγωγή νήματος, μέχρι την ύφανσή του, για την παραγωγή του ρουχισμού που είχαν ανάγκη.

Η διαδικασία συλλογής και επεξεργασίας του μαλλιού ήταν χρονοβόρα και απαιτούσε τη συνεργασία των γυναικών του τσελιγκάτου. Η όλη διαδικασία ξεκινούσε με το κούρεμα των προβάτων. Ο κούρος, όπως ονομαζόταν η διαδικασία αυτή, λάμβανε χώρα μετά την ανοιξιάτικη μετακίνηση, με την εγκατάσταση των Σαρακατσάνων, συνήθως σε μέρες ηλιόλουστες και χωρίς άνεμο, καθώς η υγρασία και ο άνεμος σκληραίνουν τις λιπαρές ουσίες της προβιάς. «Το μαλλί που έπαιρναν απ' τα πρόβατα, μετά το κούρεμα, ήταν λερωμένο, μπερδεμένο, άγριο και σε άθλια κατάσταση από άποψη εμφανίσεως».⁵⁹

Έτσι, μετά τη συλλογή του μαλλιού ακολουθούσε το βράσιμό του σε καζάνια, προκειμένου να απαλλαγεί από το λίπος. Κατόπιν οι γυναίκες έπλεναν το μαλλί με τρεχούμενο νερό, ενώ συγχρόνως το χτυπούσαν με τους κόπανους. Έπειτα το μαλλί έμενε στον ήλιο για να στεγνώσει. Το επόμενο βήμα ήταν το ξάσιμο του μαλλιού με το χέρι για να διευκολυνθεί το λανάρισμα. Κατά το λανάρισμα το μαλλί βουρτσιζόταν με τα ειδικά λανάρια⁶⁰ για να καθαρίσει από οποιοδήποτε ξένο σώμα.

⁵⁹ Κίτσης, 1982, 21

⁶⁰ Το λανάρι αποτελείται από δύο σανίδες παραλληλόγραμμες που η κάθε μια έχει στη μια πλευρά έναν ορισμένο αριθμό από μεταλλικές βελόνες, τις αιχμές. Στην άλλη πλευρά, η μια σανίδα έχει μια χειρολαβή, ενώ η άλλη στερεώνεται σε ξύλινο σκελετό. Υπάρχουν, βέβαια, και τα λαναράκια που είναι απλούστερα. Δύο σανίδες, επίσης εφοδιασμένες από τη μια μεριά με βελόνες. Από την άλλη, η μια σανίδα έχει σχετική χειρολαβή, ενώ η άλλη

Κατά τη διάρκεια του λαναρίσματος γινόταν και το διάλεγμα, με βάση το χρώμα και το μήκος του μαλλιού. Έπειτα ακολουθούσε το τράβηγμα του φίνου. Ο φίνος προοριζόταν για τη δημιουργία της πιο λεπτής κλωστής. Με μια διαδικασία που ονομαζόταν ποδάρι, ο φίνος ετοιμαζόταν για τη ρόκα και ακολουθούσε το γνέσιμο. Το είδος του νήματος που θα προέκυπτε εξαρτιόταν από τον τρόπο με τον οποίο θα περνούσε και θα έστριβε το μαλλί στο αδράχτι.⁶¹ Μετά το γνέσιμο, το νήμα ξετυλιγόταν από το αδράχτι και τυλιγόταν σε κουβάρια. Υπήρχαν περιπτώσεις κατά τις οποίες το μαλλί βαφόταν. Για να διευκολύνουν το εμπότισμα της βαφής, οι Σαρακατσάνες, τύλιγαν το μαλλί σε βάντες, δηλαδή σε μεγάλες κουλούρες που τις σχημάτιζαν τυλίγοντας το νήμα γύρω από την παλάμη και τον αγκώνα τους. Την ίδια τεχνική χρησιμοποιούσαν και στην προετοιμασία του αργαλειού.

Μόλις ολοκληρωθεί η παραπάνω διαδικασία τα νήματα είναι έτοιμα για ύφανση. Κατόπιν ακολουθείται μια σειρά βημάτων που σκοπό έχουν την προπαρασκευή του υφαντού και προετοιμασία του αργαλειού. Ουσιαστικά η προετοιμασία του αργαλειού περιλαμβάνει τη συναρμολόγηση του στημονιού, την εγκατάστασή του στον αργαλειό και την προετοιμασία των σαϊτών.

Το συναρμολόγημα του στημονιού ξεκινούσε με το ίδιασμα. Η διαδικασία αυτή περιελάμβανε το κάρφωμα πέντε μικρών παλουκιών στο έδαφος και το πλέξιμο των νημάτων γύρω τους με τρόπο τέτοιο ώστε να δημιουργείται ένα κλειστό κύκλωμα που διασταυρώνεται σε ένα σημείο της διαδρομής του. Στη συνέχεια μαζευόταν το διασίδι, μεταφερόταν στην τυλίχτρα και πλεκόταν σε αραιές πλεξίδες. Έπειτα, πάνω στο αντί στερεώνονταν τα νήματα του στημονιού. Η μία άκρη των νημάτων περνούσε στο αντί και στερεωνόταν σε μια βέργα. Η πλεξίδα ξετυλιγόταν, το στημόνι έμενε τεντωμένο και τυλιγόταν, ενώ η

είναι καρφωμένη πάνω σε μια μακριά σανίδα, πάνω στην οποία κάθεται η γυναίκα για να μην κινείται καθώς λιναρίζει (Καββαδίας, 1991, 46).

⁶¹ Το αδράχτι είναι στην ουσία συμπλήρωμα της ρόκας. Είναι όμως το βασικό εργαλείο του γνεσίματος γιατί με αυτό και γύρω από αυτό στρίβεται και τυλίγεται η κλωστή. Αποτελείται από δύο μέρη: το κυρίως αδράχτι και το σφοντύλι που είναι ένα κομμάτι σκληρό ξύλο με μορφή κόλουρου κώνου, τρυπημένο από την κορυφή ως τη βάση, με τρόπο τέτοιο ώστε να μπορεί να το διαπερνά το αδράχτι και να στερεώνεται (Καββαδίας, 1991, 46).

σταύρωση διατηρούταν με τα ραβδιά, προχωρώντας προς την αντίθετη άκρη. Έπειτα τοποθετούταν το αντί με το στημόνι στον αργαλειό για να ξεκινήσει το βελόνιασμα. Τα νήματα του στημονιού έπρεπε να περάσουν στα μιτάρια, ένα προς ένα εναλλάξ στους κρίκους κάθε μιταριού και στη συνέχεια μέσα από τα δόντια του χτενιού, καταλήγοντας στο πίσω αντί, όπου και δένονταν. Τέλος, το υφάδι που ήταν μαζεμένο στα κουβάρια ξεμπλεκόταν και τυλιγόταν στο μασούρι το οποίο στερεωνόταν στο κέντρο της σαΐτας.

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι ανάλογα με το ύφασμα που επρόκειτο να γίνει διέφερε το μίτιασμα. Οι ιδιαιτερότητες στην ύφανση εξαρτώνται από τον αριθμό των μιταριών και κατά συνέπεια από τον αριθμό των πατήθρων. Βέβαια, διαφορές στα υφαντά προκύπτουν και από διαφορετικούς τρόπους ύφανσης.

Ο αργαλειός αποτελούσε μια από τις κύριες ασχολίες της Σαρακατσάνας. «Ο σαρακατσάνικος αργαλειός αποτελεί το μοναδικό υπόδειγμα αργαλειού της Ευρώπης, που μπορεί να παραλληλιστεί με τον πρωταρχικά πρωτόγονο οριζόντιο αιγυπτιακό αργαλειό του εδάφους».⁶² Υπάρχουν επιστημονικοί συσχετισμοί που αναφέρουν ότι ο αργαλειός των Σαρακατσάνων αποτελεί εξέλιξη του επίπεδου αρχαίου αργαλειού.

Ο αργαλειός ήταν απλός στην κατασκευή του. Αποτελούταν από ένα σκελετό, φτιαγμένο από τους ίδιους τους Σαρακατσάνους, από έξι ξύλα, τέσσερις φούρκες κατακόρυφες και δύο οριζόντια αντί. Ο τύπος αργαλειού που χρησιμοποιούταν ήταν ο μπηχτός ή αργαλειός της γούρνας.⁶³

Η χρήση του μπηχτού αργαλειού είχε αρκετά πρακτικά πλεονεκτήματα. Καταρχάς ο αργαλειός ήταν μπηχτός για οικονομία των πλάγιων στηριγμάτων. Στα χρόνια των Κλεφτών ο αργαλειός αυτός στηνόταν μέσα στις σπηλιές, όπου το ύψος ήταν χαμηλό, οπότε ήταν αναγκαίο το σκάψιμο μιας γούρνας για να μπορεί η γυναίκα να υφαίνει. Καθώς ο συγκεκριμένος τύπος αργαλειού ήταν μικρός σε όγκο, και επομένως

⁶² Μακρής, 1990, 190

⁶³ Καραλή, 2008, 155

χρειαζόταν λιγότερα υλικά, συνεχίστηκε η χρήση του και στα επόμενα χρόνια.



Εικόνα 42: Ύφανση σε αργαλειό.

Β.Ι.1.β. ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ – ΜΟΤΙΒΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

«Η ελληνική λαϊκή τέχνη, αποκρυστάλλωμα μακραίωνης καλλιτεχνικής επεξεργασίας, κλείνοντας μέσα της υποσυνείδητες μνήμες πανάρχαιων πολιτισμών, όπου η τέχνη λειτουργούσε κυρίως ως έκφραση μιας μαγικής θεώρησης του κόσμου, διατηρεί στα έργα της πλήθος από συμβολικά θέματα, που, ακόμη και όταν η χρήση και η επανάληψη τα έχουν αδειάσει από το μυστικό τους νόημα, διατηρούν αναμφισβήτητη τη μεταφυσική καταγωγή τους».⁶⁴

Τα σύμβολα θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η προβολή του κόσμου των ιδεών στον πραγματικό κόσμο.⁶⁵ Συμβολικές αναπαραστάσεις εντοπίζουμε σε όλες τις κοινωνίες. Η ερμηνεία και η χρήση ενός συμβόλου, όμως, φαίνεται να αλλάζει μορφή και να προσαρμόζεται στην εκάστοτε εποχή και κοινωνία, μέσα στην οποία λειτουργεί και την οποία εκφράζει.

Με τη χρήση των συμβόλων, ο άνθρωπος αποκτά την ικανότητα να εκφραστεί με μια γλώσσα δομημένη με οπτικά νοήματα, ξεφεύγοντας από τα στενά όρια μιας εποχής ή μιας κοινωνίας. Η λαϊκή τέχνη χρησιμοποιεί πολύ συχνά τα σύμβολα στις αναπαραστάσεις της. Καθώς μέσω αυτής εκφράζονται οι αντιλήψεις, οι έγνοιες, τα προβλήματα και τα αισθήματα μιας ολόκληρης κοινωνίας, τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται αποκτούν μια ιδιαίτερη σημασία. Παρόμοια σύμβολα μπορούμε συχνά να συναντήσουμε σε διαφορετικούς πληθυσμούς, ωστόσο αυτά χρησιμοποιούνται και συνδυάζονται με τρόπο μοναδικό που αντικατοπτρίζει το πνεύμα της κάθε κοινωνίας.

⁶⁴ Ζώρα, 1993, 4

⁶⁵ Θεοδωρακόπουλος, 2000, 9 – 12

Η σαρακατσάνικη λαϊκή τέχνη εκφράζει απόλυτα το πνεύμα της ζωής των Σαρακατσάνων. Έντονη έκφραση της λαϊκής αυτής τέχνης εντοπίζουμε στην κεντητική και την ξυλογλυπτική, όπου διακρίνονται στη θεματολογία της διακόσμησής τους γεωμετρικά μοτίβα, μικρές μορφές ανθρώπων και ζώων, καθώς και φυτικά θέματα.

Στα σαρακατσάνικα υφαντά και κεντήματα παρατηρούμε συνήθως αυστηρά γεωμετρικά μοτίβα. «Υπάρχει απλότητα στο σχέδιο, λιτότητα και αυστηρότητα στις γραμμές μα και καθαρότητα στις μορφές και στα χρώματα. Και το πιο σύνθετο σχέδιο στηρίζεται σε γεωμετρικές συνθέσεις σχηματικές».⁶⁶ Στη λαϊκή τέχνη των Σαρακατσάνων είναι ορατά τα κατάλοιπα αρχαιοελληνικών τεχνικών, καθώς και κάποιες βυζαντινές επιδράσεις.

Παραστάσεις με συμβολικό χαρακτήρα μπορούμε να εντοπίσουμε στα κεντήδια της γυναικείας φορεσιάς, καθώς και στα έργα ξυλογλυπτικής. Γενικά οι μορφές που κεντούσαν ή σκάλιζαν στο ξύλο οι Σαρακατσάνοι ήταν συμβολικές και επηρεασμένες από την καθημερινή τους ζωή.

Έτσι τις νυφιάτικες ποδιές τους τις στόλιζαν με λουλούδια, ήλιους και φεγγάρια με ζωηρά χρώματα. Στις ποδιές τους κεντούσαν τις λύπες και τις χαρές τους. Οι πιο εντυπωσιακές από τις ποδιές τους ήταν οι παναούλες, που ονομάστηκαν έτσι επειδή το σχήμα και το μέγεθός τους θύμιζε εικόνισμα. Στον φλάμπουρα, που τον χρησιμοποιούσαν στο γάμο, υπήρχε ένας κεντημένος πορφυρός σταυρός στο κέντρο, σε ανοιχτό γαλάζιο ή άσπρο φόντο, με κεντήδια στις άκρες. Ο φλάμπουρας αποτέλεσε τη σημαία των Σαρακατσάνων στα χρόνια της σκλαβιάς και το σκήπτρο του πρώτου χορευτή μετέπειτα, ενώ θεωρείται από πολλούς συνέχεια των βυζαντινών λαβάρων. Συμβολίζει την πίστη των Σαρακατσάνων, με το σταυρό, και την αγάπη τους για την Ελλάδα, με το γαλάζιο χρώμα.⁶⁷

Και η τέχνη της ξυλογλυπτικής, όμως, ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένη στους Σαρακατσάνους. Οι τσοπάνηδες, βόσκοντας τα πρόβατά τους, σκάλιζαν τις γκλίτσες τους. Η γκλίτσα ήταν ένα πολύ σημαντικό

⁶⁶ Γαρούφας, 1982, 55

⁶⁷ Γαρούφας, 1982, 57

αντικείμενο για τον κάτοχό της, όχι μόνο επειδή αποτελούσε ένα εργαλείο για τη δουλειά του, άλλα και επειδή πάνω της έπαιρναν μορφή οι χαρές και οι λύπες του κατόχου, όλα όσα εκείνος έβλεπε και πίστευε, μέσω του σκαλίσματος. Στην κεφαλή της γκλίτσας σκαλιζόταν συνήθως το κεφάλι ενός κριαριού ή ένα κλωθογυριστό φίδι. Το κριάρι γενικά συμβολίζει την εναρκτήρια ορμή με την οποία το παθητικό γίνεται ενεργητικό, ενώ το φίδι την προστασία και την αφθονία. Οι πιο συνηθισμένες παραστάσεις στην γκλίτσα ήταν ο Αϊ – Γιώργης να σκοτώνει το δράκο, ο Αϊ – Δημήτρης καβαλάρης, ο Χριστός σταυρωμένος, η Παναγία λυπημένη, κοπάδια με πρόβατα, γυναίκες με τη ρόκα, πουλιά να πετούν, άρματα και ο βυζαντινός δικέφαλος αετός. Ένα άλλο αντικείμενο που σκάλιζαν ήταν οι ρόκες των γυναικών. Μορφές όπως φίδια, φεγγάρια, μικροί σταυροί και γεωμετρικά σχήματα έκαναν την εμφάνισή τους.⁶⁸

Οι Σαρακατσάνοι σκάλιζαν τα περισσότερα από τα είδη καθημερινής τους χρήσης. Ωστόσο, παρατηρείται ότι έδειχναν μεγαλύτερη επιμέλεια στο σκάλισμα των πιο σημαντικών για αυτούς αντικειμένων, δηλαδή της γκλίτσας και της ρόκας. Ότι ήταν για τον άντρα η γκλίτσα ήταν για τη γυναίκα η ρόκα. Ήταν η ασχολία τους. Το αντικείμενο που καθημερινά είχαν στα χέρια τους, που τους συντρόφευε και τους βοηθούσε να φέρουν εις πέρας τις εργασίες τους. Τόσο οι γκλίτσες όσο και οι ρόκες ήταν πολύ αγαπητά αντικείμενα, γεγονός που φανερώνεται και από τις περίτεχνες σκαλιστές μορφές που βρίσκονται πάνω τους. Μάλιστα είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι πάνω σε αυτά τα δύο αντικείμενα συναντούμε συγκεκριμένες μορφές που δεν εμφανίζονται σε άλλα σκαλιστά είδη.

Οι μορφές που εμφανίζονται είτε ως κεντήδια είτε ως σκαλίσματα θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο βασικές κατηγορίες. Τις παραστάσεις της καθημερινότητας των Σαρακατσάνων, στις οποίες περιλαμβάνονται μορφές όπως τα κοπάδια των προβάτων και οι γυναίκες με τις ρόκες και στις παραστάσεις με θρησκευτικό ή συμβολικό χαρακτήρα. Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία συγκαταλέγονται όλες εκείνες οι απεικονίσεις που πηγάζουν μέσα από τη θρησκεία, τις αντιλήψεις και τις δοξασίες

⁶⁸ Γαρούφας, 1982, 59

των Σαρακατσάνων και έχουν χαρακτήρα υπερβατικό. Εξάλλου οι Σαρακατσάνοι ήταν ένας λαός βαθιά θρησκευόμενος και ιδιαίτερα προληπτικός, που συχνά επιδιόταν σε τελετουργικά που σκοπό είχαν την προστασία του τσελιγκάτου, ενώ έδιναν μεγάλη σημασία στην επιλογή των συμβόλων που θα χρησιμοποιούσαν.

Για παράδειγμα, ο ποδόγυρος της φούστας της νύφης, το γιλέκο οι κάλτσες και τα πλεχτά μανίκια ήταν κεντημένα με γεωμετρικά μοτίβα, στα οποία κεντρικό σχέδιο αποτελούσε ο σταυρός, καθώς και παραλλαγές αυτού. Τα μοτίβα αυτά τοποθετούνταν στα ενδύματα για να εξασφαλίσουν την προστασία και την ευημερία. Οι Σαρακατσάνοι, επιπλέον, ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για το ζήτημα της γονιμότητας, την εξασφάλιση της οποίας επιδίωκαν με την επίκληση του φεγγαριού, της φωτιάς, της γης και του φιδιού, προσωποποιήσεις των δυνάμεων με κοινό χαρακτηριστικό τη γονιμότητα. «Και τα τέσσερα αυτά στοιχεία αντιπροσωπεύουν την πηγή της ζωής: το φεγγάρι ζωντανό και ανεξάντλητο στο να αναγεννιέται... πηγή της παγκόσμιας γονιμότητας, η γη που είναι μητέρα όλων, η φωτιά που συμβολίζει την ανανέωση και την αθανασία και το φίδι, εικόνα του φεγγαριού που αναγεννιέται αλλάζοντας το δέρμα του».⁶⁹ Γενικά στη θεματολογία των Σαρακατσάνων βλέπουμε να εμφανίζονται τόσο σεληνιακά όσο και χθόνια σύμβολα, τα οποία ήδη από την αρχαιότητα ήταν συνυφασμένα με την προστασία, την καλοτυχία και την αφθονία.

Για παράδειγμα το φίδι, και πιο συγκεκριμένα η οχιά, αποτέλεσε ένα χθόνιο σύμβολο που εξασφάλιζε την αφθονία. Για τον λόγο αυτόν το συναντούμε στις γκλίτσες και τις ρόκες, αλλά σε κανένα άλλο χρηστικό αντικείμενο. Για τους Σαρακατσάνους η γκλίτσα και η ρόκα αντιπροσωπεύουν τις δύο βασικότερες οικονομικές τους δραστηριότητες, την κτηνοτροφία και την εκμετάλλευση του μαλλιού, προϊόντα των οποίων η παραγωγή έπρεπε να είναι σε αφθονία προκειμένου να εξασφαλιστεί η ευημερία του τσελιγκάτου. Η εμφάνιση,

⁶⁹ Καββαδίας, 1991, 248

επομένως, του φιδιού πάνω στα δύο αυτά αντικείμενα μάλλον συμβολική είναι, παρά καθαρά διακοσμητική.⁷⁰

Η σημασία του συμβόλου του φιδιού υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι ο όφις κάνει την εμφάνισή του σε πολλούς πολιτισμούς. Από τον όφη της Εδέμ, στο Λεβιάθαν των Εβραίων και από εκεί στην ελληνική μυθολογία και στις λαϊκές δοξασίες το φίδι υπήρξε μια μορφή παρούσα. Οι συμβολισμοί που η θρησκείολογία, η εθνολογία και η ψυχανάλυση του έχουν αποδώσει ποικίλουν. Για την κοσμογονία το φίδι είναι ο εχθρός του ανθρώπου. Στη Βίβλο αλλά και στην ψυχολογία το φίδι ενσαρκώνει την σκοτεινή πλευρά της ψυχής του ανθρώπου. Κατά την αρχαιότητα είχε παραλληλιστεί η κυκλική κίνηση που διαγράφει το σώμα του φιδιού και η αναγέννηση που έρχεται με την αλλαγή του δέρματός του με τις φάσεις της σελήνης. Γενικά, το φίδι μαζί με τη σελήνη και τη μητέρα γη είναι τα τρία στοιχεία που συγκροτούν το σεληνιακό λατρευτικό σύστημα και που εκφράζουν τις δυνάμεις της γονιμότητας και της αθανασίας.⁷¹ Το φίδι, όμως, αποτελούσε ταυτόχρονα και προστάτη από τις μαγικές δυνάμεις, καθώς θεωρείτο γνώστης των μυστηρίων της ζωής και του θανάτου και επομένως σοφό και κατά κάποιο τρόπο ιερό, γι' αυτό και η θέση του ήταν κοντά στις εικόνες.

Όπως αναφέρθηκε βέβαια και παραπάνω, εκτός από τις συμβολικές μορφές που απεικονίζονται στα έργα της λαϊκής τέχνης, συχνά χρησιμοποιούνται γεωμετρικά μοτίβα στη διακόσμηση. Τα μοτίβα αυτά είναι ένας κώδικας γλώσσας με συμβολική, τις περισσότερες φορές, σημασία. Τα πιο συχνά απαντώμενα μοτίβα στη Σαρακατσάνικη τέχνη είναι η σπείρα, ο μαϊανδρος και η πλεξούδα.

Η σπείρα αποτελεί ένα από τα αρχαιότερα σύμβολα. Αυτή η δίνη, ο στρόβιλος που εκφράζει η σπείρα αναπαριστά τον τρόπο δημιουργίας της ζωής και αποτελεί σύμβολο ζωικής δύναμης. Αντιπροσωπεύει τόσο τις ηλιακές όσο και τις σεληνιακές δυνάμεις, καθώς και τις δυνάμεις της φύσης. Συγχρόνως συμβολίζει τη συνέχεια, τον περιστρεφόμενο

⁷⁰ Καββαδίας, 1991, 261

⁷¹ Ζώρα, 1993, 30 -36

ουρανό, τον αέναο κύκλο των εποχών, καθώς και το χρόνο ως μέρος μιας συνεχόμενης ομαλής κίνησης.

Ένα επίσης αρχαίο σύμβολο είναι και ο μαϊάνδρος. Αποτελεί σύμβολο νίκης και ενότητας, σύμβολο του απείρου και της αιώνιας ζωής, καθώς και της συνεχούς πορείας μέσα στον κόσμο. Στην αρχαιότητα το σύμβολο αυτό χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει τη συνεχή ροή του χρόνου και την ολοκλήρωση ενός κύκλου.

Οι πλεξούδες ως σύμβολο είχαν χρησιμοποιηθεί ήδη από τους ειδωλολατρικούς χρόνους για την απομάκρυνση των κακών πνευμάτων.

Μερικά ακόμη μοτίβα που εμφανίζονται στα υφαντά των Σαρακατσάνων είναι η γραμμική πεταλούδα που συμβολίζει την ευτυχία, το λαχούρι που συμβολίζει το σύμπαν, το αστέρι, σύμβολο της καλής τύχης και το κλειδί, σιγμοειδές σχέδιο που αντιπροσωπεύει το δεσμό και την ψυχική ένωση. Ένα ακόμη μοτίβο του οποίου γίνεται χρήση είναι το γαμμάδιον, που αποτελεί προϊστορικό σύμβολο του ήλιου.

Επιπλέον, σχηματοποιημένα γεωμετρικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται στη Σαρακατσάνικη υφαντική διακόσμηση είναι τα κτενοειδή μοτίβα (αγκάθια), τα οξυκόρυφα τρίγωνα που ονομάζονται πριόνα, τα ανεστραμμένα τρίγωνα (γλάστρες), καθώς και το σχήμα της αλυσίδας, ενώ συχνά επιλέγεται ως διακοσμητικό θέμα η απλή ριγωτή διακόσμηση.

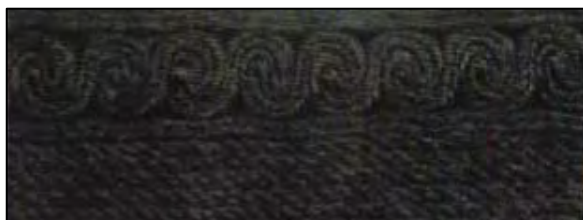
Η περιγραφή όλων των διακοσμητικών θεμάτων στα παραδοσιακά υφαντά είναι βέβαια πρακτικά αδύνατη. Ότι υφαίνεται, κεντιέται ή σκαλίζεται έχει μια ιδιαίτερη σημασία. Κρύβει από πίσω του ένα συμβολισμό, ο οποίος συχνά χάνεται στο βάθος των αιώνων. Πολλές φορές το ίδιο μοτίβο περιγράφεται με διαφορετική ονομασία ή εμφανίζεται με μικρές παραλλαγές από περιοχή σε περιοχή.

Συνοψίζοντας, η σαρακατσάνικη λαϊκή τέχνη κοσμεύεται με παραστάσεις και μορφές που δεν αποσκοπούν απλά σε μια έκφραση των βιωμάτων

των ανθρώπων ή σε μια απλή διακόσμηση, αλλά φορτίζεται με μηνύματα και συμβολισμούς.

Πέρα από τα συμβολικά μοτίβα που υφαίνονται ή σκαλίζονται, πολύ συχνά συναντούμε στη διακόσμηση διηγήσεις, έργα μιας ελεύθερης τέχνης, μιας προφορικής φιλολογίας. Ωστόσο, υπάρχει και ένα άλλο είδος διηγήσεων που θα μπορούσε να ταξινομηθεί στη λειτουργική τέχνη. Στην κατηγορία αυτή συναντούμε παραστάσεις υπερβατικού χαρακτήρα, στις οποίες κανένας νεωτερισμός δεν είναι ανεκτός. Το θέμα και η μορφή επιβάλλονται από την παράδοση και τις ιδέες που τη συνοδεύουν και παραδίδονται αλώβητα από γενιά σε γενιά.

Οι καταβολές της σαρακατσάνικης τέχνης ποικίλουν ανάλογα με το είδος των εκδηλώσεών τους. Στην περίπτωση της λειτουργικής τέχνης αναφερόμαστε σε μια τέχνη καθαρά σαρακατσάνικη. Όταν, όμως, μιλάμε για ελεύθερη τέχνη αναφερόμαστε σε ένα κράμα πολιτιστικών δανείων που μπολιάστηκαν με τα χρόνια με τη σαρακατσάνικη καλλιτεχνική έκφραση.⁷²



Συκιά με γαϊτάνι.



Ρόκα.



Κοδέλλα 1.



Κοδέλλα 2.

⁷² Καββαδίας, 1991, 358 – 365



Μύλοι με φκάρια.



Κρικέλες.



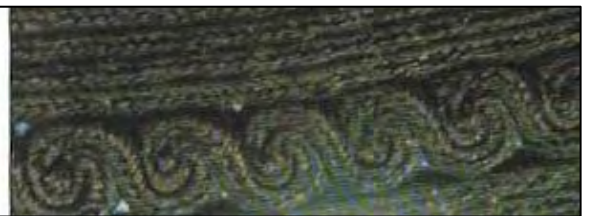
Μαγγανιάρης.



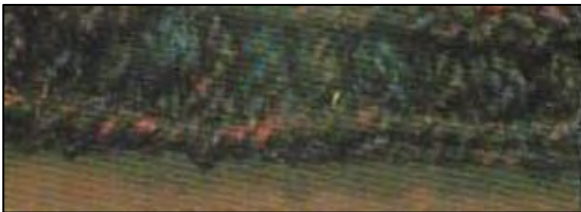
Ποδαράκι.



Κλούρες.



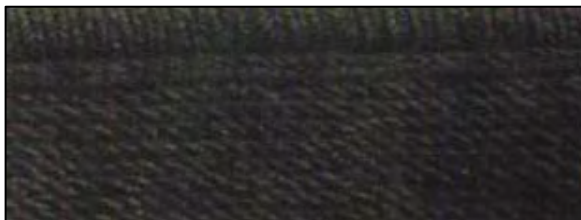
Συκιά.



Καφάσι.



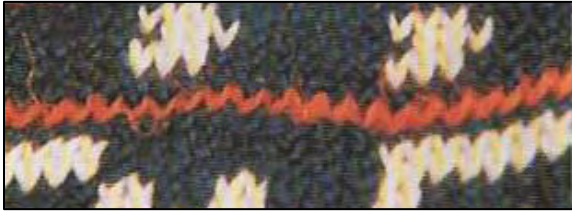
Φτερωτό 1.



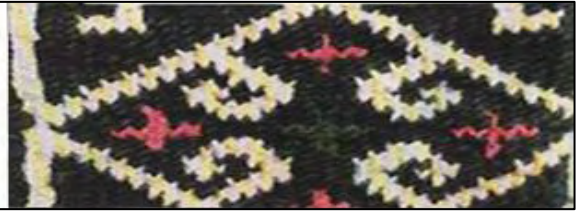
Τυλιχτό.



Φουσκωτό.



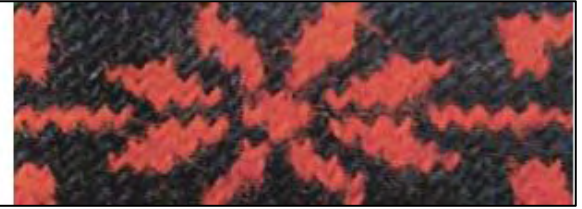
Πλιά.



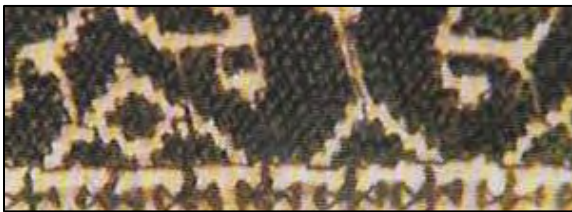
Κλιτωτό.



Ψαλιδάκι.



Ήλιος.



Κεφάλι στρωμένο.



Ποδαράκι.



Καμπάνες.



Φκαριά.



Καρφίτσα.



Φτερωτό 2.



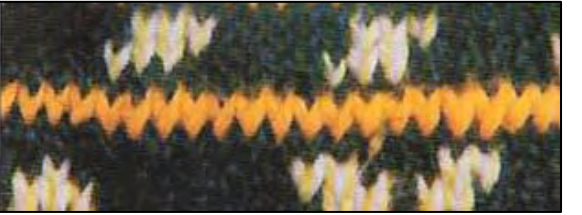
Κορδέλα.



Μυτούλες από γαϊτάνι.



Κλούρα πεντακέφαλη.



Σκληκάκια.

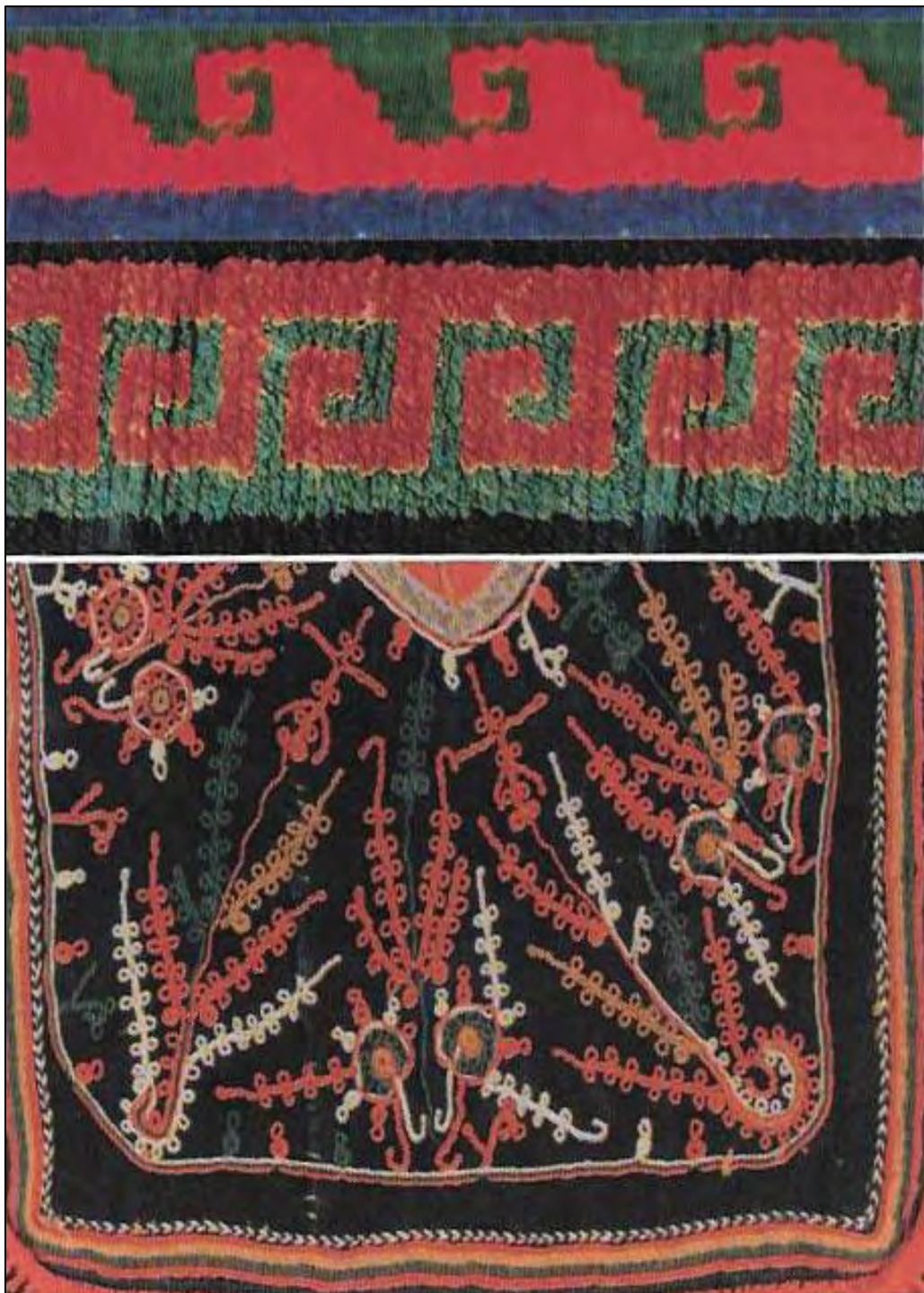


Βελέντζα.



Βουλγάρα.

Εικόνα 43: Σχεδιαστικά γεωμετρικά μοτίβα υφαντών. Από το Μουσείο των Σαρακατσάνων.



Εικόνα 44: Σχέδια σε σαρακατσάνικο υφαντό με βασιλικά άνθη και μαϊάνδρο. Από το Μουσείο των Σαρακατσάνων.

Β.Ι.2. ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΛΥΦΟΣ – ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Οι Σαρακατσάνοι διέμεναν σε κυκλικά καλύβια, τα κονάκια, τα οποία και κατασκεύαζαν μόνοι τους. Πρόκειται για κατασκευές πρόσκαιρης διαμονής, ομαδικά τοποθετημένες. Σε κάθε οικογένεια αντιστοιχούσαν περισσότερες από μία καλύβες, των οποίων η τοποθέτηση γινόταν με κριτήριο τη συγγένεια των μελών των οικογενειών. Η πυκνή τοποθέτηση των καλυβιών υπαγορεύεται από λόγους προστασίας, ενώ δε φαίνεται να υπάρχει κάποια ιεράρχηση. Ο καταυλισμός παρουσίαζε πυκνώματα και αραιώματα, ενώ η ανάπτυξή του πραγματοποιούταν γύρω από ανοίγματα. Ανάμεσα στα καλύβια δημιουργούνταν δρόμοι για να περνούν τα ζώα. Τα καλύβια των Σαρακατσάνων διαφέρουν κατασκευαστικά από τις άλλες κυκλικές κατασκευές που συναντάμε σε κοινότητες Αρβανιτόβλαχων και Κουτσόβλαχων, με τους οποίους και φαίνεται να υπήρχε ανταγωνισμός για τα βοσκοτόπια.⁷³



Εικόνα 45: Κονάκι.

⁷³ Φιλιππίδης, 1988, 241

Εκτός από τα κονάκια που προορίζονταν για διαμονή, υπήρχαν παρόμοιες κατασκευές που λειτουργούσαν ως αποθηκευτικοί χώροι, καθώς και κονάκια με ειδική χρήση, όπως το κονάκι που λειτουργούσε ως σχολείο, το τυροκομείο και το κονάκι του βοσκού, στο οποίο διέμενε ο τσοπάνης όταν πήγαινε τα αιγοπρόβατα για βοσκή. Τα κονάκια κατασκευάζονταν από τις γυναίκες, ενώ οι άντρες βοηθούσαν στο δέσιμο του σκελετού της κατασκευής, μια εργασία που απαιτούσε μυϊκή δύναμη την οποία οι γυναίκες δε διέθεταν. «Όλες τις καλύβες, τις χαλατζούκες – χαλατζούκα είναι κάθε καλύβι στρογγυλό ή ωοειδές στην κάτοψη, και ειδικότερα όποιο γίνεται με πρόχειρο τρόπο, “με λίγο κλαράκι” όπως λένε – καθώς και τις στερεές και μονιμότερες κυκλικές ή παραλληλόγραμμες αψιδωτές στην κάτοψη, μικρές και μεγάλες, τις χτίζουν πάντα μόνες τους οι γυναίκες. Οι ίδιες κάνουν και τα γιδομάντρια με τον τσάρκο, το μονό αδίπλα καλύβι, όπου αρμέγουν τα γαλάρια, το αλογοκάλυβο, του μπάτζιου τα καλύβια,⁷⁴ την καλύβα για το δάσκαλο, και όλα σχεδόν τα καταλύματα γι’ αυτούς και τα ζωντανά τους».⁷⁵ Οι άντρες βοηθούσαν μόνο στην κατασκευή της στρούγκας και του πρωτομαντρίου. Ο σκελετός των καλυβιών ντυνόταν από πάνω με άχυρο, ένα υλικό σκληρό, στιλπνό και αδιάβροχο που δεν τρώνε τα ζώα. Ως υλικό χρησιμοποιείται και η άργιλος.⁷⁶

Όλες οι σαρακατσάνικες κατασκευές, είτε πρόκειται για κατοικίες, είτε για καταφύγια των ζώων είναι ξύλινες. Ως υλικά κατασκευής επιλέγονται συνήθως μικροί κορμοί δέντρων, κλαριά, βέργες και φυλλώματα. Η επιλογή των υλικών εξαρτάται τόσο από τη διαθεσιμότητα των πρώτων υλών στην περιοχή, όσο και από το είδος της κατασκευής. Το μέταλλο δε χρησιμοποιείται στις κατασκευές των Σαρακατσάνων, ούτε υπό μορφή συνδέσεων. Οι συνδέσεις των ξύλινων γραμμικών στοιχείων του σκελετού γίνονται επίσης με φυτικές ίνες. Οι κατασκευές των Σαρακατσάνων διακρίνονται σε κατασκευές που

⁷⁴ Το καλύβι για τον μπάτζιο περιελάμβανε το τυροκομείο. Πρόκειται για μια κατασκευή που αποτελείται είτε από δύο ορθά καλύβια, είτε από ένα μεγάλο βεργόπλεχτο αδίπλα καλύβι με σαμαρωτή στέγη, είτε από μια μεγάλη καλύβα με πολλές φούρκες και επίπεδη σκεπή.

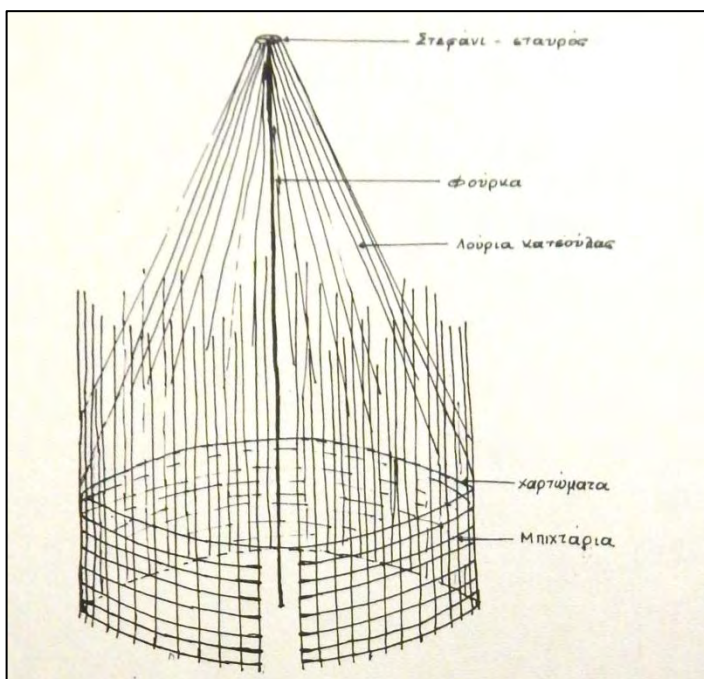
⁷⁵ Χατζημιχάλη, 1978, 203

⁷⁶ Καββαδίας, 1991, 63

αφορούν την κατοικία, βοηθητικές κατασκευές και κατασκευές για τα ζώα.

Όσον αφορά τις κατασκευές που αφορούν την κατοικία υπάρχουν δύο τύποι, τα στρογγυλά ή κυκλικά και τα παραλληλόγραμμα ή διπλά (επικλινή) καλύβια, τα οποία εμφανίζονται και με παραλλαγές.

Το ορθό, στρογγυλό ή κυκλικό καλύβι είναι αψιδωτό και καταλήγει στην κορυφή του σε κωνικό θόλο. Από το έδαφος ως ένα ύψος 1,60 μ. η διάμετρος του καλυβιού είναι σταθερή και ίση με περίπου 6 μ. Από εκεί και έπειτα η διάμετρος σταδιακά μικραίνει για να φτάσει τελικά στα 5 μ. σε ένα σημείο που αποτελεί και την κορυφή του καλυβιού. «Περνάει δηλαδή το καλύβι ανεπαίσθητα από το έδαφος στην κορυφή και δεν έχει ούτε παρειές ούτε στέγη, με τη γνωστή επιφάνεια, αλλά μια επιφάνεια κωνική».⁷⁷ Η όλη κατασκευή στηρίζεται σε έναν σκελετό από οριζόντια και κάθετα στοιχεία, που διασταυρώνονται, πλέκονται μεταξύ τους και δένονται.



Εικόνα 46: Σχέδιο στησίματος του κονακιού.

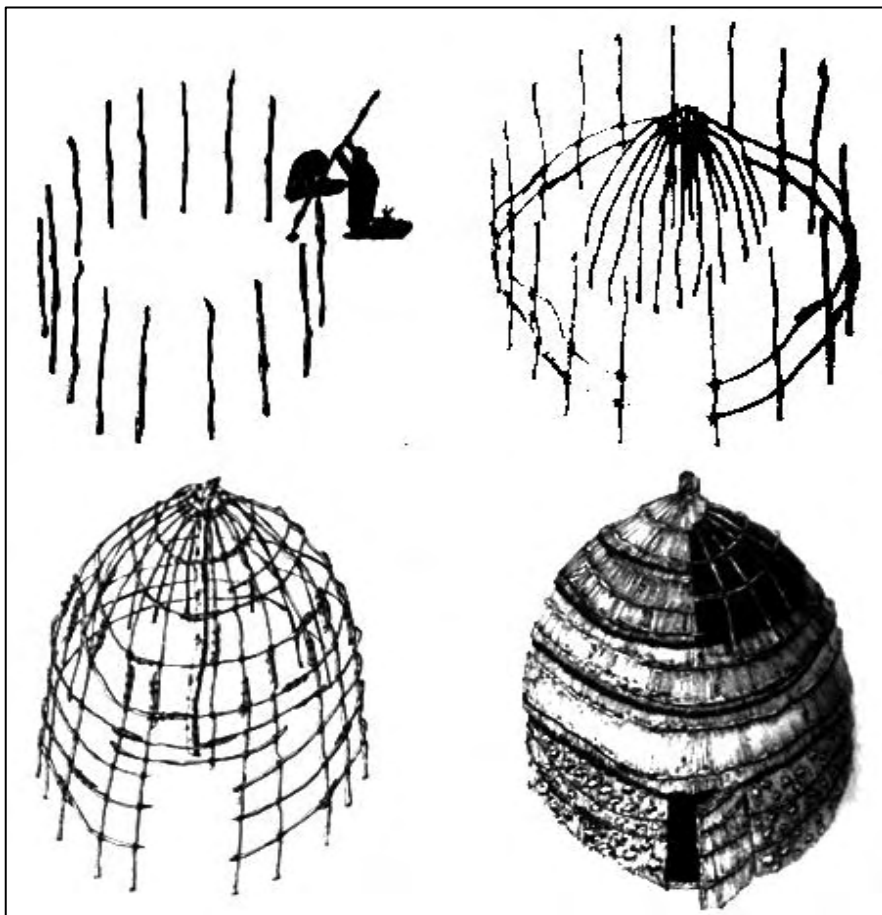
⁷⁷ Leroi – Gourhan, 1943, 261

Ξεκινώντας την κατασκευή του κονακιού, χαράζεται αρχικά στο έδαφος το σχέδιό του και κατόπιν μπηγονται στο έδαφος παλούκια ύψους περίπου 1,30 μ. στην περιφέρεια της βάσης. Κατά το στήσιμο των μπηχαριών, όπως ονομάζονται τα παλούκια αυτά, δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στον προσανατολισμό της καλύβας, και κατά συνέπεια στο σημείο στο οποίο θα τοποθετηθεί το άνοιγμα, το οποίο και θα ορίσει το μπροστινό μέρος του καλυβιού, το αστήθι.⁷⁸ Στη συνέχεια τοποθετούνται τα οριζόντια στοιχεία, δένοντας τα κάθετα μεταξύ τους. Μόλις τελειώσει ο βασικός σκελετός ξεκινάει η κατασκευή της κορυφής που λέγεται στεφάνι και εξασφαλίζει την ισορροπία της κατασκευής. Το στεφάνι αποτελείται από έναν κρίκο διαμέτρου περίπου 0,50 μ. από βέργες. Ακολουθώντας, δένονται πάνω στο στεφάνι μακριά κλαδιά, των οποίων η μία άκρη σχηματίζει διχάλα, με τρόπο τέτοιο ώστε το στεφάνι να στερεώνεται στις διχάλες αυτές. Αυτό το σύστημα στεφανιού – κλαδιών αποτελεί το σκελετό της σκεπής. Μόλις ολοκληρωθεί ο σκελετός της σκεπής ανασηκώνεται με τη βοήθεια μιας ξύλινης φούρκας, η οποία στερεώνεται στο στεφάνι και μπηγεται κάθετα στο κέντρο του καλυβιού, όπου σταθεροποιείται και δένεται. Έπειτα, οι ελεύθερες άκρες των κλαδιών δένονται πάνω στις άκρες των βασικών πασσάλων του σκελετού. Για να ολοκληρωθεί ο σκελετός τοποθετούνται τα οριζόντια στοιχεία, δημιουργώντας μεγάλα στεφάνια παράλληλα προς το έδαφος, τα οποία ξεκινούν από τη βάση και φτάνουν ως την κορυφή, συγκρατώντας με τον τρόπο αυτό τα κάθετα στοιχεία και σταθεροποιώντας το σχήμα του κονακιού.

Η κατασκευή ολοκληρώνεται με την επένδυση του καλυβιού, η οποία παρουσιάζει δύο φάσεις. Αρχικά χρησιμοποιούνται φυλλώματα, κλαδιά και λεπτές και αραιές στρώσεις από θάμνους για να γεμίσουν τα κενά που έχουν δημιουργηθεί από το σταύρωμα των οριζόντιων και κάθετων στοιχείων του σκελετού. Τα υλικά αυτά στηρίζονται στη θέση τους με φυτικά δεσίματα. Κατά τη δεύτερη φάση επικαλύπτεται η πρώτη στρώση με θάμνους ή μικρά κλαδιά, τα οποία δένονται σε δεμάτια και τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο κάθετα και περιμετρικά στο καλύβι, από το έδαφος μέχρι το ύψος των πασσάλων. Από το σημείο εκείνο μέχρι και την κορυφή η διαδικασία επαναλαμβάνεται, με τη

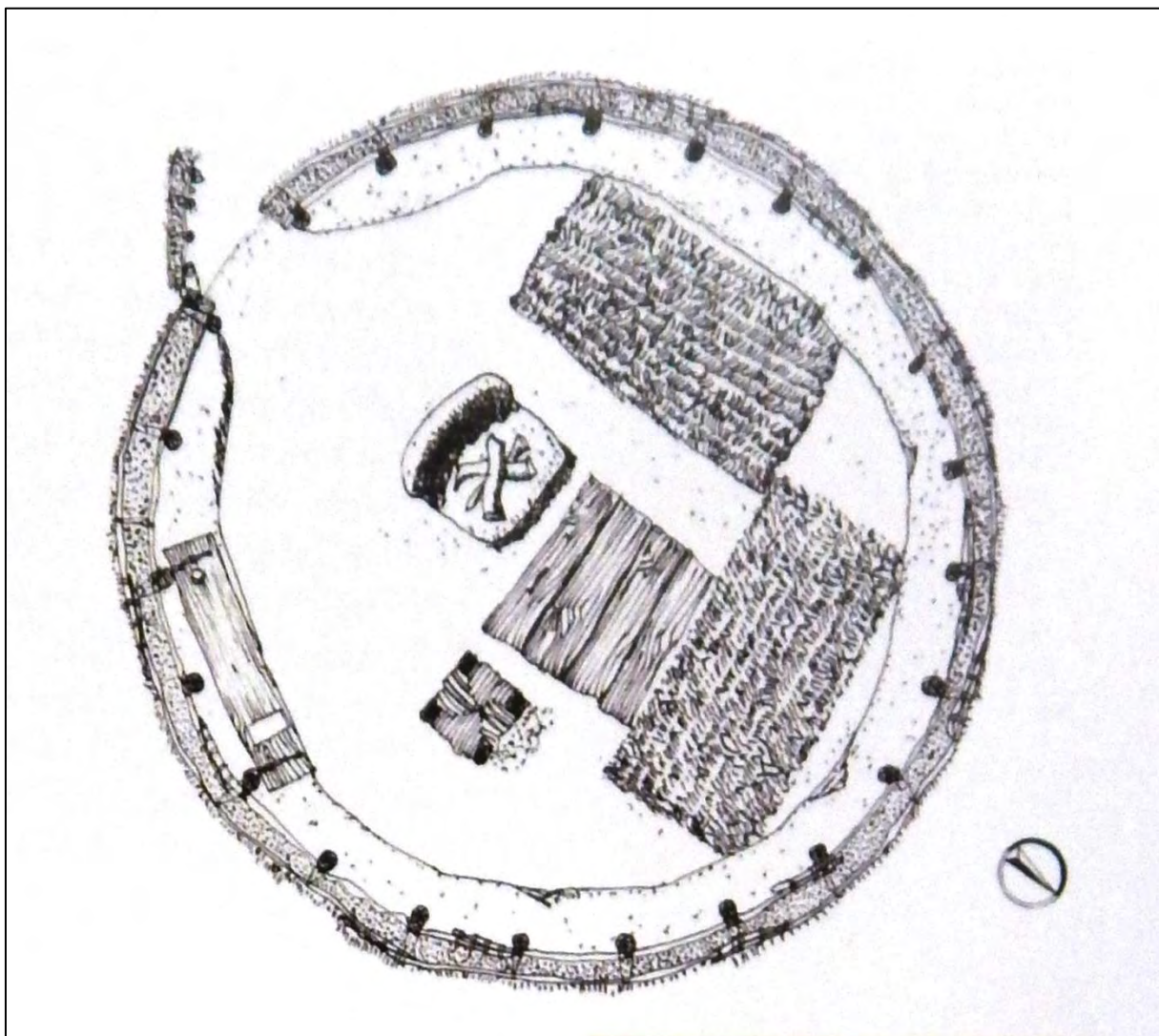
⁷⁸ Καραλή, 2008, 75

διαφορά ότι χρησιμοποιούνται δεμάτια από υδροχαρή φυτά, τα οποία εξασφαλίζουν τη στεγανότητα της κατασκευής. Τα δεμάτια αυτά απλώνονται σε κυκλικές στρώσεις με τρόπο τέτοιο ώστε το κάτω μέρος κάθε στρώσης να καλύπτει ελαφρά το πάνω μέρος της προηγούμενης. Η διαδοχική αυτή κλιμάκωση σκοπό έχει να εμποδίσει τα βρόχινα νερά από το να εισέλθουν στην κατασκευή, καθώς διευκολύνει την κύλησή τους προς τα κάτω. Η εξωτερική επένδυση στηρίζεται επίσης με οριζόντια δεσίματα, με τα οποία όχι μόνο στερεώνεται η επένδυση, αλλά αυξάνεται ταυτόχρονα η σταθερότητα της κατασκευής.⁷⁹ Στις χειμερινές κατοικίες τοποθετείται μια δεύτερη σκεπή, μια κατσούλα, στις διαστάσεις της καλύβας.

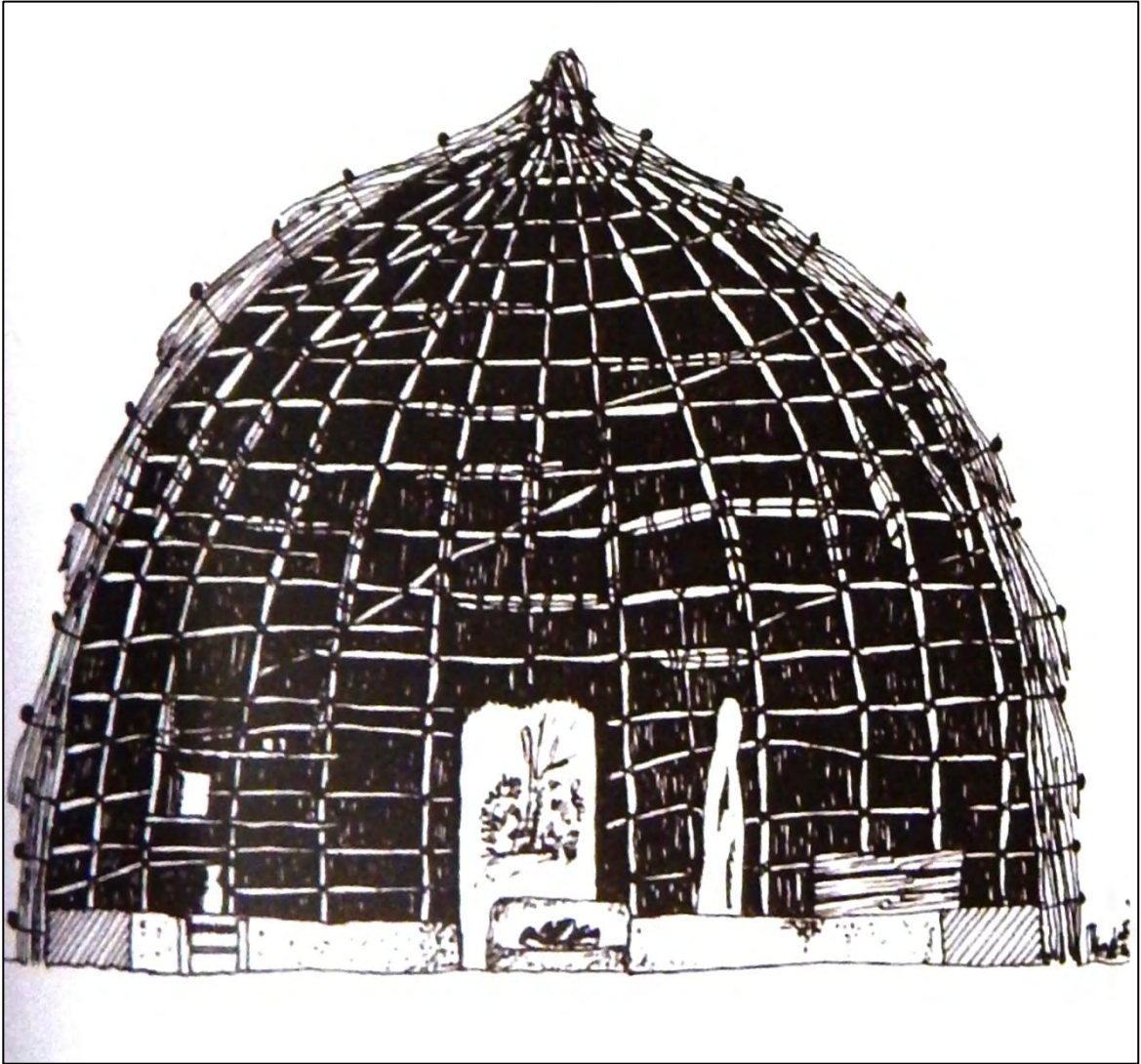


Εικόνα 47: Φάσεις κατασκευής κονακιού.

⁷⁹ Καββαδίας, 1991, 67



Εικόνα 48: Κάτοψη κονακιού, με εμφανή τη δομή του τοιχώματος της καλύβας.



Εικόνα 49: Τομή κονακιού. Διακρίνεται ο τρόπος τοποθέτησης του σαλώματος.

Το παραλληλόγραμμο καλύβι με τη δίρριχτη στέγη έχει τη μορφή μικρού χωριάτικου σπιτιού, γι' αυτό και οι Σαρακατσάνοι το ονομάζουν καλυβόσπιτο. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται στην κατασκευή είναι τα ίδια με την περίπτωση του στρογγυλού καλυβιού που αναφέρθηκε παραπάνω. Ωστόσο, η κατασκευή παρουσιάζει μεγαλύτερη πολυπλοκότητα.

Η κατασκευή ξεκινάει και στην περίπτωση αυτή με τη χάραξη του σχεδίου του καλυβιού στο έδαφος. Αφού χαραχτεί το παραλληλόγραμμο με τις επιθυμητές διαστάσεις, μπήγεται στο μέσο της κάθε στενής πλευράς μια φούρκα ύψους 3 μ. και στη συνέχεια διαδοχικά στις τέσσερις γωνίες του παραλληλογράμμου από μία φούρκα ύψους 1,60 μ. Ανάλογα με το μέγεθος του παραλληλογράμμου μπήγονται και στις μεγάλες πλευρές από μία έως τρεις φούρκες. Έπειτα συναρμολογείται ο υπόλοιπος σκελετός. Οι κορυφές των δύο κεντρικών φουρκών ενώνονται με ένα κορμό, ο οποίος θα αποτελέσει την οροφή. Μεταξύ των φουρκών τοποθετείται μια σειρά κορμών παράλληλων. Οι άκρες των πασσάλων ενώνονται σχηματίζοντας ένα παραλληλόγραμμο παράλληλο προς το έδαφος. Εν συνεχεία, δύο κλαδιά ενώνουν την κορυφή της κάθε κεντρικής φούρκας με τις άκρες των φουρκών των γωνιών, σχηματίζοντας δύο αετώματα. Φούρκες και κλαδιά δένονται μεταξύ τους σφιχτά με φυτικά δεσίματα. Τέλος, για την κατασκευή της στέγης, τοποθετούνται μακριά κλαδιά που χρησιμεύουν ως "ψαλίδια", παράλληλα προς τα λοξά κλαδιά που σχηματίζουν τα αετώματα. Ο αριθμός τους εξαρτάται από μια σειρά πασσάλων που βρίσκονται στο έδαφος και με τους οποίους θα συνδεθούν. «Κατά μήκος της κάθε μεγάλης πλευράς μπήγονται σε διάστημα 0,40 έως 0,50 μ. ένας ορισμένος αριθμός πασσάλων ύψους 1,60 μ. που καταλήγουν σε διχάλες και σε καθένα από αυτούς αντιστοιχεί ένα ψαλίδι (σταύρωμα) που δένεται με τον αντίστοιχο πάσσαλο. Οι άκρες από τα ψαλίδια προεξέχουν από τις πλάγιες φούρκες της κατασκευής, έτσι που να σχηματίζουν υδρορρόφη προστατεύοντας το καλύβι από τα βρόχινα νερά».⁸⁰ Πάσσαλοι χρησιμοποιούνται επίσης στην κατασκευή των στενών πλευρών. Με την ολοκλήρωση του σκελετού, σειρά έχει η

⁸⁰ Καββαδίας, 1991, 70

επένδυση της κατασκευής, η οποία γίνεται με τρόπο παρόμοιο με εκείνον που περιγράφηκε στην περίπτωση της κυκλικής καλύβας.

Ένας άλλος τύπος καλυβιού είναι το μονό αδίπλα καλύβι. Πρόκειται για ένα δίρριχτο στέγαστρο, αποτελούμενο από ευθύγραμμο και καμπυλόγραμμο σχήματα, με ευθύγραμμες τις δύο μεγάλες πλευρές και καμπύλες τις δύο στενές. Ο τύπος αυτός παρουσιάζει κοινά στοιχεία και με τους δύο τύπους καλυβιών που περιγράφηκαν. «Είναι εξελικτικά το πρώτο σκαλοπάτι από την κυκλική τουρλωτή καλύβα, η μεταβατική μορφή που απ' αυτή διαμορφώνεται η μεγάλη αδίπλα καλύβα με τη σαμαρωτή στέγη».⁸¹

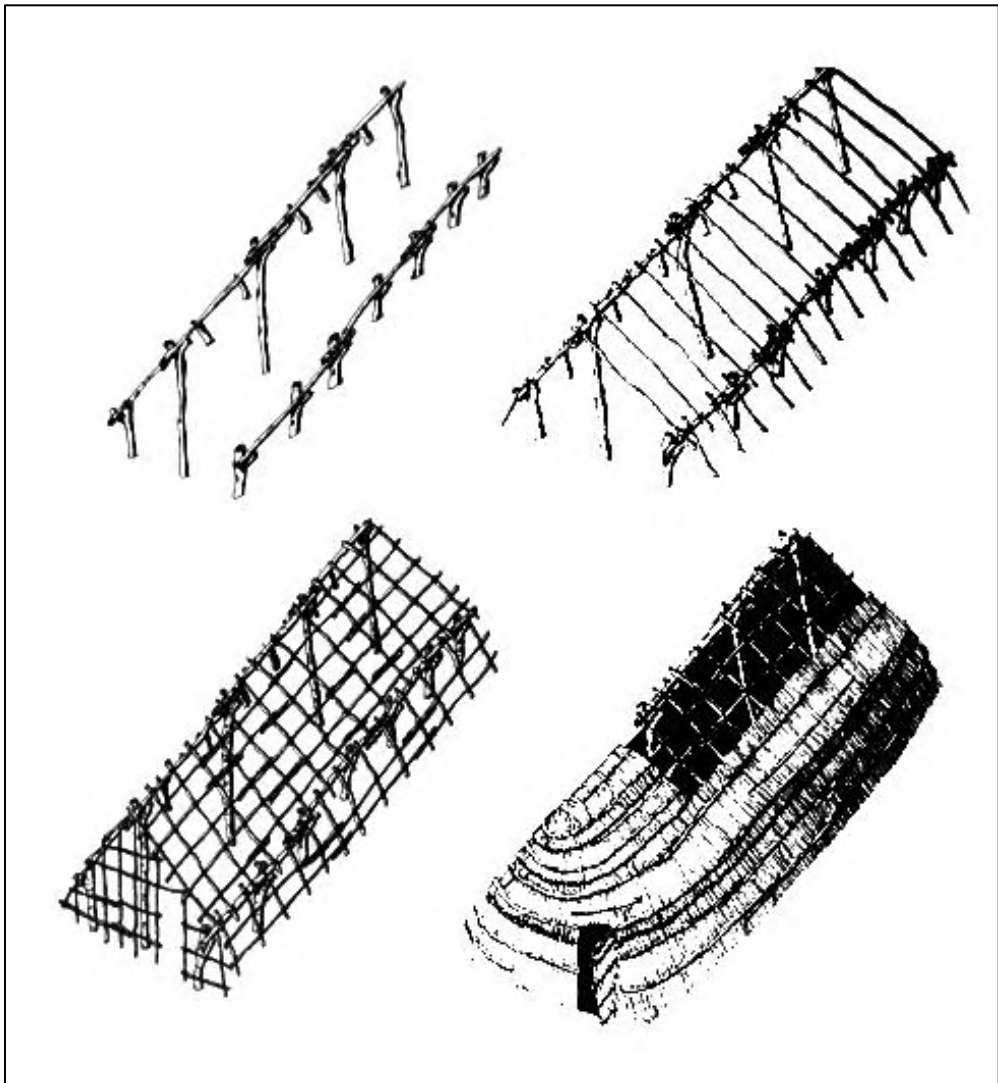
Η κάτοψη του μονού αδίπλα καλυβιού είναι ωσειδής και για την επένδυσή του χρησιμοποιούνται χόρτα και φυλλώματα, που σκεπάζονται με μια τέντα αδιάβροχη, από μαλλί κατσικιού. Πρόκειται για την προχειρότερη μορφή κατοικίας των Σαρακατσάνων. Το καλύβι αυτό χρησιμοποιείται κυρίως για αποθήκη ή για παχνιά ή για το άρμεγμα των προβάτων όταν βρέχει. Κάποιες φορές κοιμούνται και άνθρωποι μέσα στο καλύβι αυτό.

Ο σκελετός της κατασκευής γίνεται με δύο τρόπους. Ο πρώτος τρόπος υπαγορεύει το σχηματισμό ενός Π, επικλινούς προς τη βορινή πλευρά. Κατά το δεύτερο τρόπο οι πάσσαλοι τοποθετούνται με τρόπο τέτοιο ώστε να παραμένει ελεύθερος ο εσωτερικός χώρος. Για να γίνει αυτό τοποθετούνται τρεις έως πέντε ορθές φούρκες, ανάλογα με το πλάτος της καλύβας, κατά μήκος κάθε ευθύγραμμης μεγάλης πλευράς της. Στο κέντρο των στενών πλευρών τοποθετείται από ένας ψηλός πάσσαλος. Οι ελεύθερες άκρες των πασσάλων αυτών θα δεθούν με τον οριζόντιο κορμό που θα αποτελέσει την κορυφή της κατασκευής, όπως και στην περίπτωση των διπλών καλυβιών.

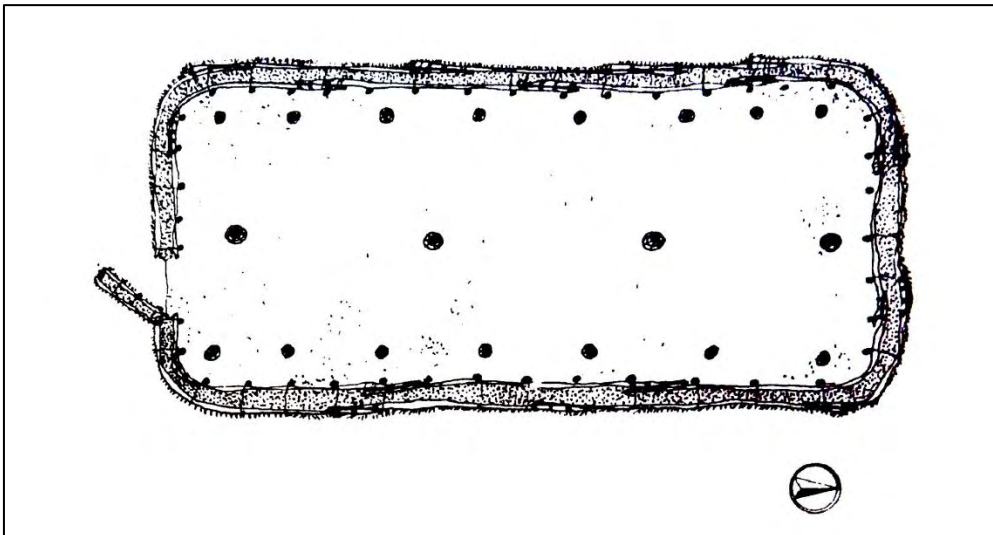
Στα καλύβια η είσοδος γίνεται από την πόρτα που συνήθως αποτελεί το μοναδικό άνοιγμα του καλυβιού (στην περίπτωση του διπλού καλυβιού υπάρχει και φεγγίτης). Το υλικό κατασκευής των πορτών των σαρακατσάνικων καλυβιών υπαγορεύεται από το είδος των διαθέσιμων πρώτων υλών. Η πόρτα του κонаκιού χωρίζεται συνήθως οριζόντια σε

⁸¹ Χατζημιχάλη, 1978, 265

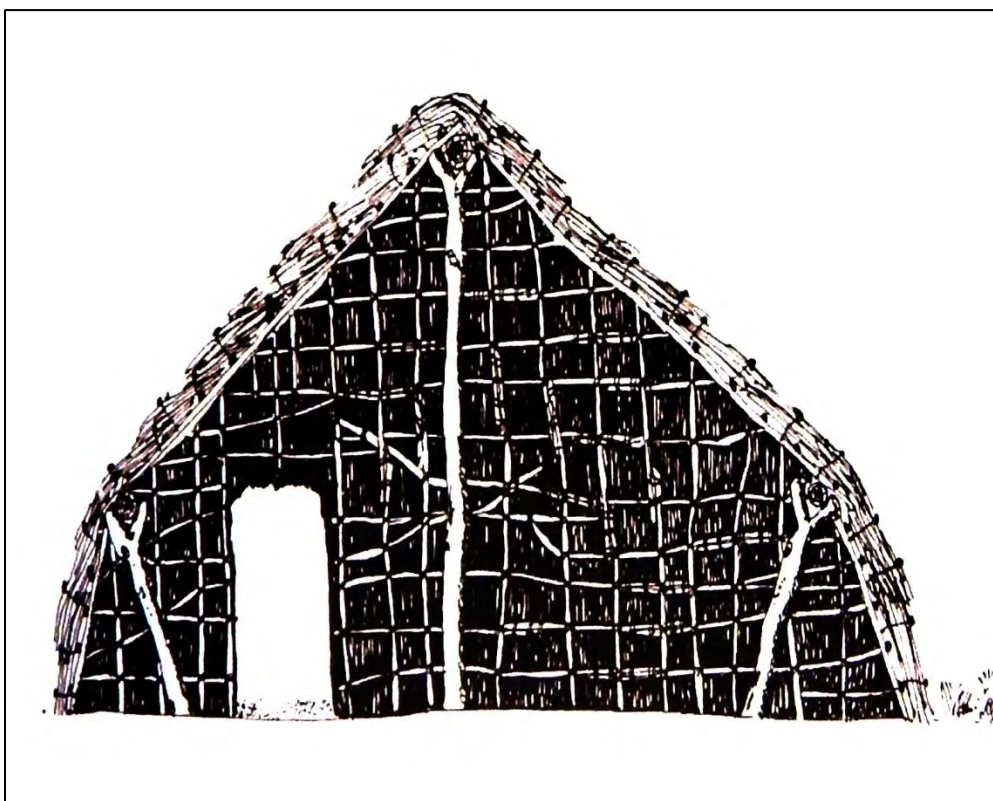
δύο μέρη. Το κάτω μέρος κλείνει, για να εμποδίσει την είσοδο ζώων στον εσωτερικό χώρο. Το πάνω μέρος μένει συνήθως ανοιχτό, εξασφαλίζοντας το φωτισμό και αερισμό του κονακιού. Με τον τρόπο αυτό το ίδιο άνοιγμα άλλοτε έχει το ρόλο πόρτας κι άλλοτε το ρόλο παραθύρου, ανάλογα με τις ανάγκες των ανθρώπων.



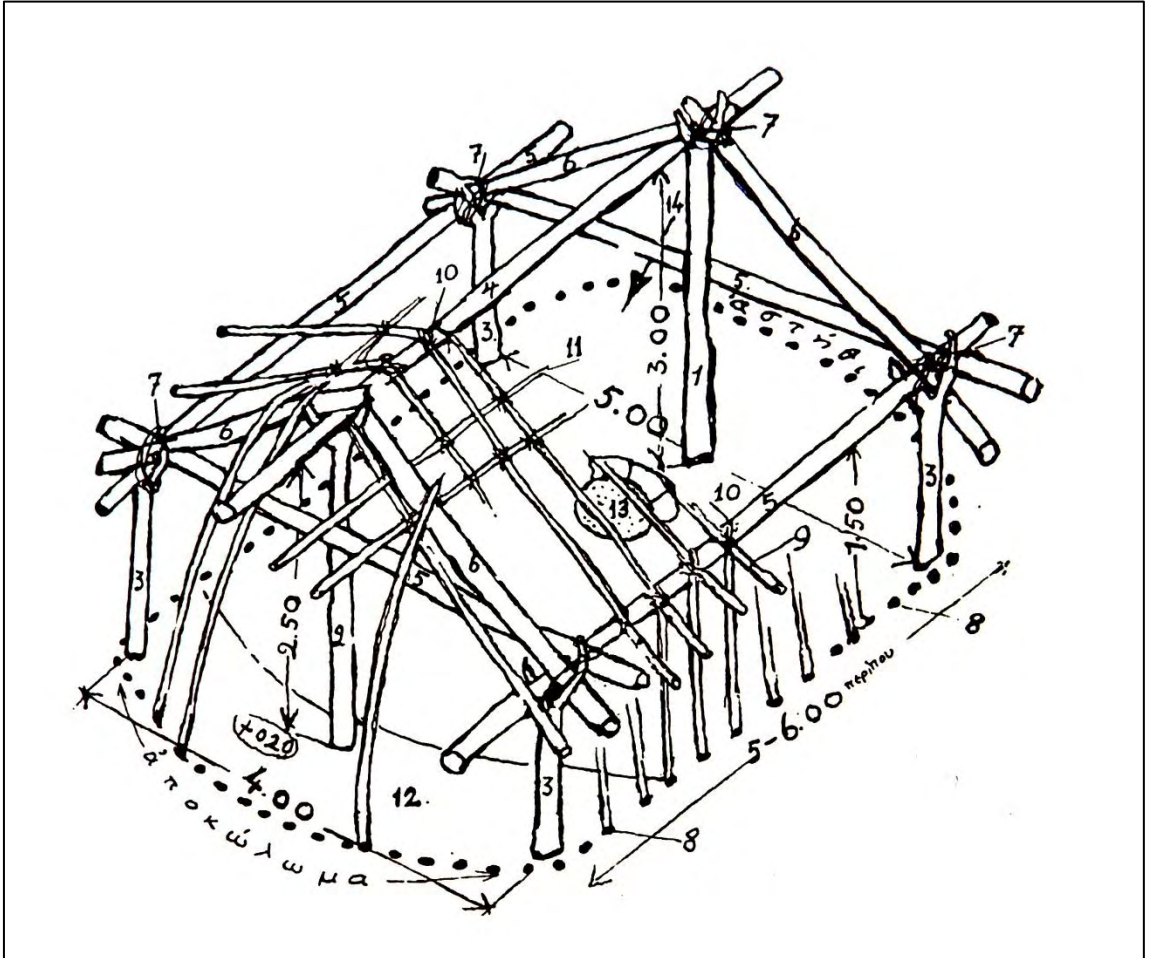
Εικόνα 50: Φάσεις κατασκευής διπλής (α)δίπλα καλύβας.



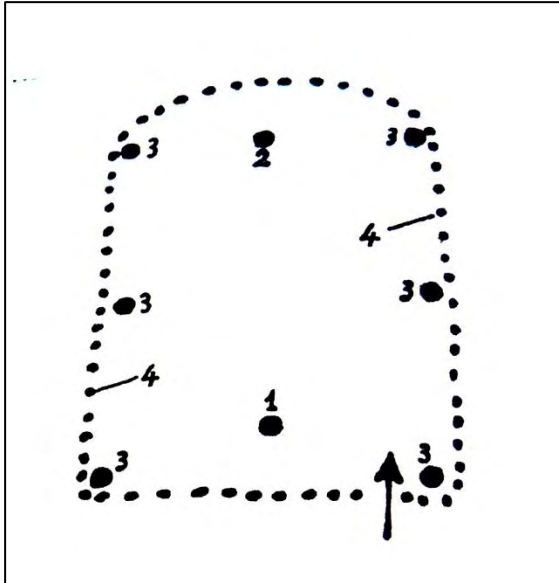
Εικόνα 51: Κάτοψη διπλής (α)δίπλα καλύβας.



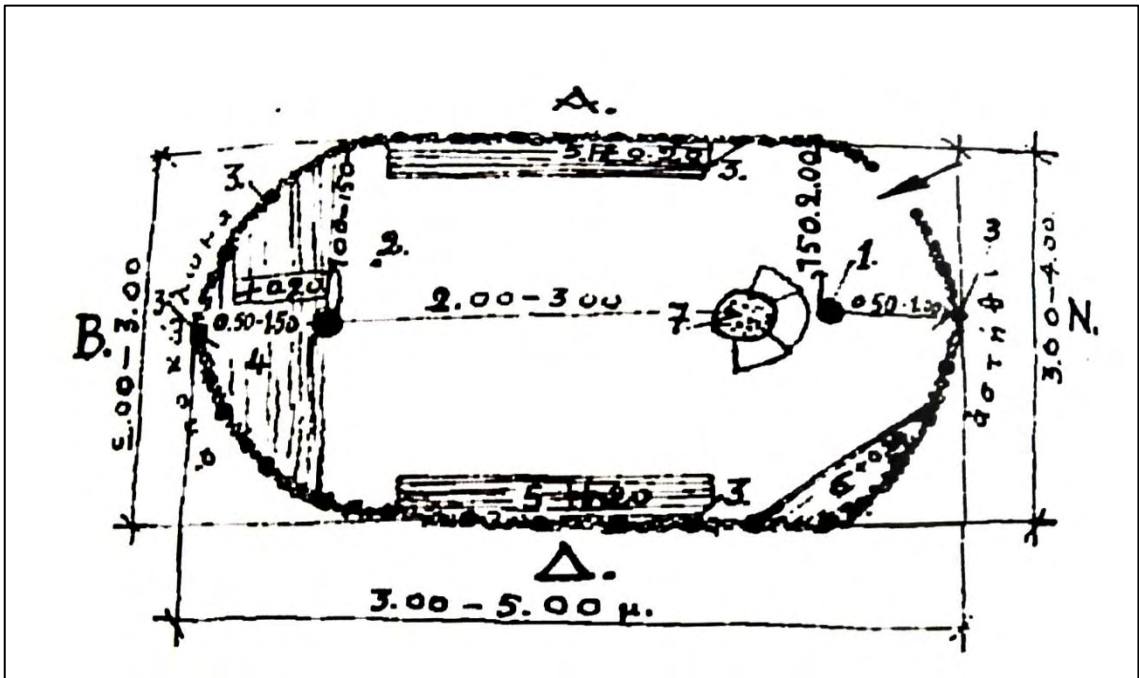
Εικόνα 52: Τομή διπλής (α)δίπλα καλύβας.



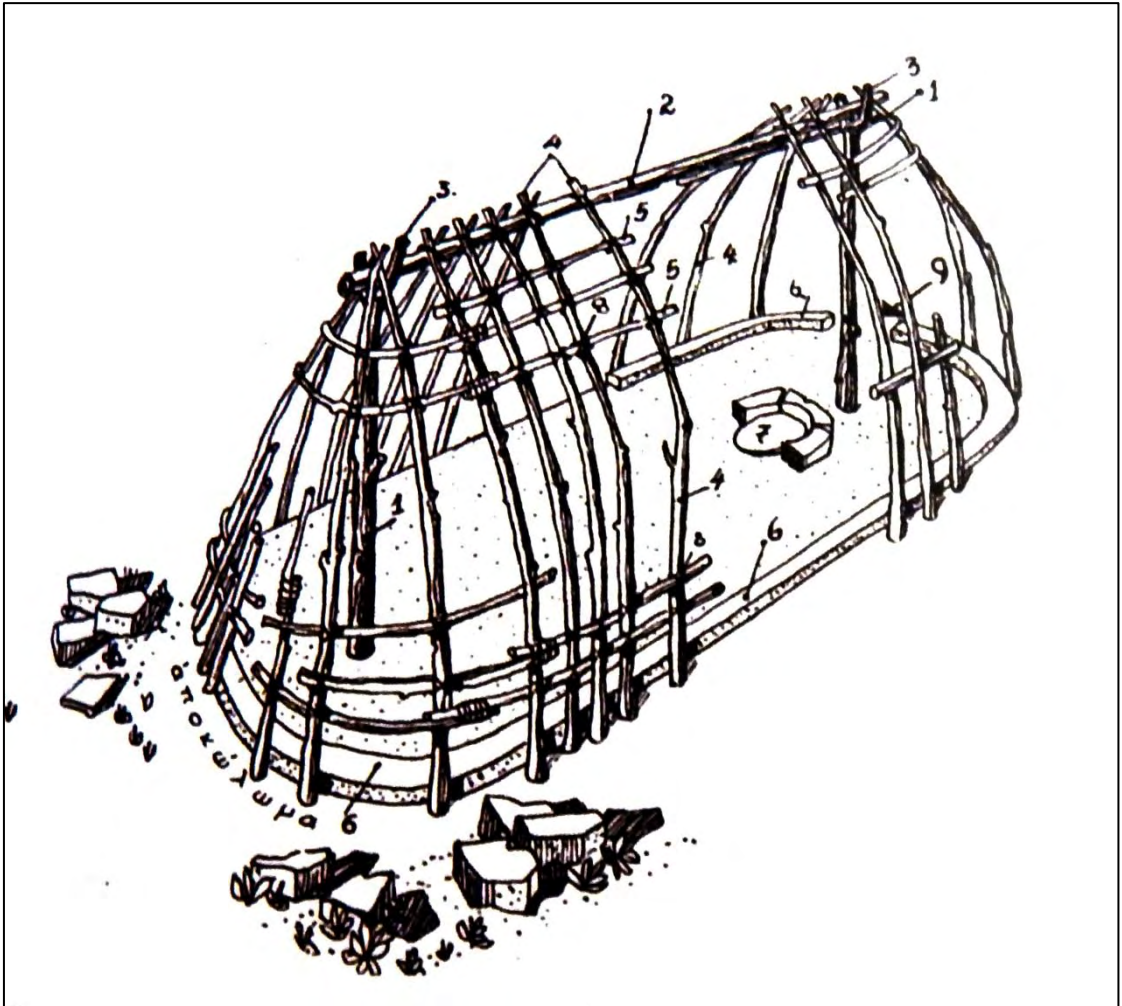
Εικόνα 53: Σκελετός βεργόπλεχτου παραλληλόγραμμου στενομέτρωπου καλυβιού με σαμαρωτή στέγη.
 1. Μπροστινή μεσιανή φούρκα. 2. Κοντινή μεσιανή φούρκα. 3. Πλαγιανές φούρκες. 4. Ο μεγάλος καβαλάρης. 5. Μικροί καβαλάρηδες. 6. Τα σούλια που σχηματίζουν το σταύρωμα. 7. Το σταύρωμα. 8. Τα μηχτάρια. 9. Τα λούρα. 10. Οι σταυροί στα μηχτάρια. 11. Τα χαρτώματα. 12. Το κρεβατάκι. 13. Η βάτρα. 14. Η πόρτα.



Εικόνα 54: Κάτοψη από βεργόπλεχτο παραλληλόγραμμο στενομέτωπο καλύβι με σαμαρωτή στέγη. 1. Μπροστινή μεσιανή φούρκα. 2.Κοντινή μεσιανή φούρκα. 3. Πλαγιανές φούρκες, 4.Μπηχτάρια.



Εικόνα 55: Κάτοψη μονής (α)δίπλα καλύβας. 1. Η όρθια μπροστινή φούρκα. 2. Η πίσω όρθια φούρκα. 3. Τα ορθά μπηχτάρια. 4. Ο όχτος με την κρεβαταριά όπου ακομπάνε τα σκουτικά. 5. Όχτος με κρεβαταριές για τα διάφορα νοικοκυριά του σπιτιού. 6. Όχτος με κρεβατάκια για τα πιάτα, το ψωμί, το ασκί με το νερό κλπ. 7. Η γωνία ή βάτρα.



Εικόνα 56: Σκελετός μονής (α)δίπλα καλύβας. 1. Ορθές φούρκες. 2. Το σούλι. 3. Τα διχάλια. 4. Τα ορθά μπηχτάρια. 5. Τα χαρτώματα. 6. Ο όχτος. 7. Η παρασιτιά. 8. Οι σταυροί. 9. Η είσοδος.

Παραλλαγές των παραπάνω τύπων υπάρχουν πολλές. Οι παραλλαγές αυτές έχουν είτε χρήση κατοικίας, σε περιπτώσεις κατά τις οποίες χρησιμοποιούνται φούρκες, είτε φιλοξενούν βοηθητικές χρήσεις. Έτσι, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως αποθήκες, στέγαστρα για τον αργαλειό, στάβλοι για το άλογο του τσέλιγκα και τα μουλάρια, ως τόποι αρμέγματος και ως καταφύγια για τους τσοπάνηδες. Στις βοηθητικές κατασκευές των Σαρακατσάνων συμπεριλαμβάνονται και άλλες τρεις, το φριτζάτο, ο φούρνος και το κοτέτσι. Παρατηρείται ότι στις βοηθητικές κατασκευές, σε αντίθεση με τις οικίες, δεν υπάρχει εστία, το δάπεδο δεν καλύπτεται με μείγμα λάσπης και αργίλου, δεν υπάρχει τοιχάκι στο εσωτερικό και απουσιάζουν οι πάγκοι.

Το φριτζάτο έχει τη μορφή φράκτη. Κατασκευάζεται με επικλινή δοκάρια πλεγμένα με μακριές βέργες σε οριζόντια διάταξη. Περιμετρικά καλύπτεται με επίσης πλεγμένα κλαδιά και θάμνους.⁸² Υπάρχουν δύο τύποι φριτζάτου. Το φριτζάτο που συνδέεται με την καλύβα και το ανεξάρτητο φριτζάτο.

Στην πρώτη περίπτωση το φριτζάτο αποτελεί μέρος της καλύβας. Είναι κατ' ουσία ένας φράκτης σχήματος ελλειψοειδούς, ο οποίος διακόπτεται σε δύο σημεία μπροστά από την είσοδο της καλύβας, δημιουργώντας μια περιφραγμένη αυλή. Το άνοιγμα του φριτζάτου κλείνει με μια πόρτα είτε από πλεγμένα κλαδιά είτε από σανίδες. Το φριτζάτο μπορεί να πλαισιώσει ένα ή δύο και κάποιες φορές και τρία καλύβια, κυκλικά ή παραλληλόγραμμα, τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο. Στην περίπτωση που περικλείεται ένα κωνικό μεγάλο με δίρριχτη σκεπή καλύβι έχουμε το μονό φριτζακοκόνακο, ενώ όταν περικλείονται δύο, διπλό.⁸³

Στη δεύτερη περίπτωση το φριτζάτο δεν εφάπτεται στην καλύβα. Ο τύπος αυτός παρουσιάζεται είτε σε κυκλική μορφή, οπότε και ονομάζεται φωτογόνη, είτε σε μορφή παραλληλόγραμμη, οπότε και καλείται τσαρδάκι ή σκιά. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα καταφύγιο που προστατεύει από τον ήλιο και βρίσκεται δίπλα στο καλύβι.⁸⁴ Το

⁸² Καββαδίας, 1991, 76

⁸³ Φιλιππίδης, 1988, 243

⁸⁴ Καββαδίας, 1991, 79

τσαρδάκι μοιάζει με μισή παραλληλόγραμμη καλύβα και ακολουθεί τον ίδιο τρόπο κατασκευής. Άλλοτε είναι προσαρτημένο στο φριτζάτο που εφάπτεται της καλύβας και άλλοτε ανεξάρτητο.

Σχετικά με την προέλευση του όρου φριτζάτο η Α. Χατζημιχάλη αναφέρει ότι πρόκειται για λατινοβυζαντινή λέξη που σημαίνει καθετί πλεγμένο με κλαριά και φυλλώματα: φράχτη, εξέδρα, κιόσκι κ.λ.π. Η λέξη φριτζάτο είχε για τους Σαρακατσάνους τη σημασία της περικλεισμένης αυλής, καθώς και του φράχτη που την περικλείει, αλλά και του υπόστεγου με τους στύλους, τον ίσκιο, το απόσκιο ή το κρεβάτι. Φριτζάτο, επίσης, ονομαζόταν και το μικρό περικλεισμένο με φράχτη ασκέπαστο τμήμα, που λειτουργούσε ως προαύλιο στο καλύβι. Μερικές φορές προστίθετο σε αυτό ένα τσαρδάκι, δηλαδή μια επίπεδη στέγη από φυλλώματα.⁸⁵

Ο φούρνος των Σαρακατσάνων κατασκευάζεται με τρόπο παρόμοιο με εκείνον που χρησιμοποιείται στην κατασκευή των καλυβιών. Πρόκειται για μια υπαίθρια κατασκευή στηριζόμενη σε ένα σκελετό από μακριά κλαδιά που μπηγόνται στη γη με κυκλική διάταξη. Οι άκρες των κλαδιών δένονται μεταξύ τους σχηματίζοντας έναν κώνο. Σε κάποιο σημείο της περιφέρειας σχηματίζεται το άνοιγμα του φούρνου, με αραίωση των κλαδιών, ενώ το δάπεδο στρώνεται με πέτρες και επικαλύπτεται με άργιλο. Η εξωτερική πλευρά του κώνου καλύπτεται με μια παχιά στρώση από κλαδιά και συμπληρώνεται με ένα παχύ επίχρισμα από άργιλο.

Τέλος, το κοτέτσι είναι μια μικρή κατασκευή που προορίζεται για την πτηνοτροφία. Διακρίνουμε δύο τύπους κοτετσιών. Ο ένας είναι μια μικρή πέτρινη κατασκευή που επενδύεται με κλαδιά και σκεπάζεται με άχυρα. Ο δεύτερος είναι ένα μικρό κυκλικό καλύβι, μικρογραφία της κυκλικής καλύβας που περιγράφηκε παραπάνω.

Πέραν των κατοικιών που περιγράφηκαν παραπάνω, είτε πρόκειται για κατοικίες, είτε για κατασκευές βοηθητικών χρήσεων, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι κατασκευές που αφορούν αποκλειστικά τα ζώα. Σε

⁸⁵ Χατζημιχάλη, 1978, 317

αυτές περιλαμβάνονται τα μαντριά και οι κατασκευές που αφορούν την εκμετάλλευση των ζώων.⁸⁶

Τα μαντριά είναι στρογγυλοί φράχτες που κατασκευάζονται με τρόπο παρόμοιο με τα καλύβια. Καρφώνονται φούρκες και δοκάρια στη γη, με ελαφρά κλίση προς το εσωτερικό, σταυρώνονται ανά διαστήματα με μακριές οριζόντια τοποθετημένες βέργες και αφού ετοιμαστεί ο σκελετός, επενδύεται με φυλλώματα και πλεγμένα κλαδιά. Στο εσωτερικό μπήγονται στο έδαφος φούρκες παράλληλα τοποθετημένες προς τις εξωτερικές βέργες, σχηματίζοντας έναν δεύτερο κυκλικό σκελετό που σκεπάζεται επίσης με φυλλώματα και κλαδιά. Έτσι σχηματίζεται ένας μακρύς κυκλικός διάδρομος με σκεπή επικλινή προς το εσωτερικό να σκεπάζει το διάδρομο. Ο διάδρομος αυτός αποτελεί το καταφύγιο των προβάτων. Το κεντρικό κομμάτι παραμένει ασκέπαστο. Η κατασκευή των γιδομαντριών γίνεται με τρόπο παρόμοιο. Η διαφορά έγκειται στο ύψος των βεργών που χρησιμοποιούνται για τον εξωτερικό σκελετό, καθώς και στα υλικά που χρησιμοποιούνται για την επένδυση.⁸⁷ Ακόμη, για την ανάπαυση των ζώων κατά τις ζεστές μέρες κατασκευάζεται ένα μικρό τσαρδάκι που έχει τη μορφή ανοιχτού υπόστεγου και διαφέρει από το τσαρδάκι των ανθρώπων.

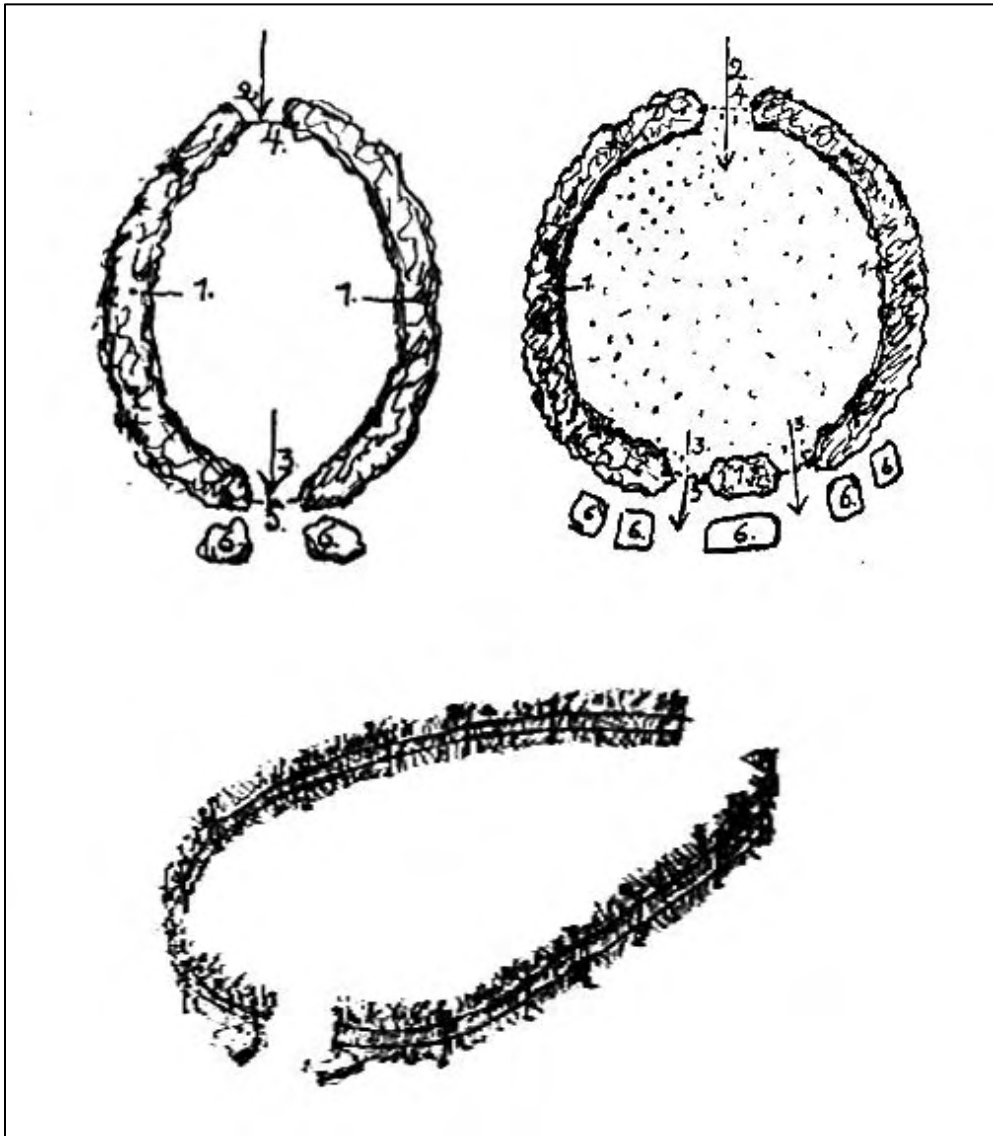
Μια άλλη κατασκευή που αφορά την εκμετάλλευση των ζώων είναι η στρούγκα. Η στρούγκα είναι ένας φράχτης από δεμάτια ζώων που τοποθετούνται κυκλικά και στηρίζονται σε δοκάρια κάθετα μπηγμένα στη γη. Οι φράχτες αυτή διαθέτουν δύο αντιδιαμετρικά ανοίγματα, το ένα για την είσοδο και το άλλο για την έξοδο των ζώων.

Παρατηρώντας τις κατασκευές των Σαρακατσάνων διαπιστώνουμε ότι σε όλες χρησιμοποιείται η ίδια κατασκευαστική τεχνική. Οι Σαρακατσάνοι προχωρούσαν στη δημιουργία των απαραίτητων γι' αυτούς κατασκευών αξιοποιώντας τις διαθέσιμες φυτικές πρώτες ύλες. Με μακριά γραμμικά στοιχεία (κλαδιά, βέργες, κορμούς) έπλεκαν το σκελετό της κατασκευής τον οποίο στη συνέχεια έντυναν με επένδυση από φυλλώματα και κλαδιά. Όπως αναφέρει η Α. Χατζημιχάλη το βεργόπλεχτο καλύβι των Σαρακατσάνων μαρτυρεί στοιχειώδη και

⁸⁶ Καββαδίας, 1991, 85

⁸⁷ Μποτός, 1982, 23

αρχέγονο τρόπο κατασκευής κατοικίας, θυμίζοντας τις εποχές που ο άνθρωπος άφηνε τις σπηλιές και έχτιζε το πρώτο του καταφύγιο πλέκοντας σκεπές με υλικά πρόχειρα.⁸⁸



Εικόνα 57: Σχέδια στρούγκας.

⁸⁸ Χατζημιχάλη, 1978, 219

Β.Ι.3. Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΖΩΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΤΙΛΗΨΕΩΝ ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΩΝ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι Σαρακατσάνοι ήταν ένας αγροτικός νομαδικός πληθυσμός. Όλη τους η κοινωνία και η ζωή ήταν δομημένη πάνω στα πλαίσια του νομαδισμού, από τις κατασκευές μέχρι τα χρηστικά τους αντικείμενα. Επέλεξαν να παράγουν μόνοι τους ότι είχαν ανάγκη, αξιοποιώντας τα διαθέσιμα μέσα και πηγές.

Το τσελιγκάτο είχε περισσότερο τη μορφή μιας εκτεταμένης οικογένειας, παρά ενός οικονομικού συνεταιρισμού. «Από την οικογένεια δανείστηκε τα ηθικά στοιχεία που συνοδεύουν την οικογενειακή εκμετάλλευση των ζώων. Από το συνεταιρισμό πήρε το συμβατικό δεσμό που ενώνει τα μέλη του».⁸⁹ Ακολουθείτο ο κανόνας της κατανομής των εργασιών και μέσα στην κλειστή αυτή κοινωνία, το κάθε μέλος είχε τη θέση του και την εργασία την οποία έπρεπε να φέρει εις πέρας. Το τσελιγκάτο λειτουργούσε στα πλαίσια του συλλογικού. Επρόκειτο για μια ομάδα, με τη συνεργασία των μελών της οποίας εξασφαλιζόταν η ευημερία του τσελιγκάτου.

Η σαρακατσάνικη κοινωνία δε διέθετε κανέναν μηχανισμό οργάνωσης και κοινωνικής ιεράρχησης των τσελιγκάτων, τα οποία διακρίνονταν μόνο από τη σπουδαιότητά τους.

Με βασικές αρχές το νομαδισμό, την κτηνοτροφία, την απομόνωση και ανεξαρτησία, τη συγγένεια και υπεροχή των αντρών, την κοινή διαβίωση, τη συνεργασία και την πίστη τόσο τη χριστιανική όσο και στις δοξασίες, διαμορφώθηκε το φρόνημα των Σαρακατσάνων.

⁸⁹ Καββαδίας, 1991, 182

Έτσι, παρήγαγαν μόνοι τους τα είδη πρώτης ανάγκης, έπλεκαν τα ενδύματά τους και κατασκεύαζαν τα καταφύγια τα δικά τους και των ζώων τους. Ότι μπορούσαν να μεταφέρουν το έπαιρναν μαζί τους στις μετακινήσεις τους, ενώ ότι δε γινόταν να μεταφερθεί ξαναφτιαχνόταν από την αρχή. Επειδή, λοιπόν, όλη τους η ζωή ήταν συνδεδεμένη με τις μετακινήσεις, οι Σαρακατσάνοι διέθεταν μόνο τα απαραίτητα, τα εργαλεία τους, όπως ο αργαλειός, ήταν αποσυναρμολογούμενα και οι κατασκευές τους ελαφρές, εύκολες και γρήγορες στην κατασκευή. Καθώς, λοιπόν, κάνουμε λόγο για προϊόντα μιας κοινωνίας, είναι απαραίτητο να καταλάβουμε πως πέραν του λειτουργικού τους χαρακτήρα, διέπονται από κάποιες κατασκευαστικές αρχές και χρωματίζονται με ιδιαίτερα νοήματα.

Γιατί, όμως έπλεκαν οι Σαρακατσάνοι; Η πλεκτική, όπως είδαμε, αποτελεί μια μέθοδο παραγωγής προϊόντων που συναντάται από τα υφαντά και τα ενδύματά τους μέχρι τις κατασκευές τους. Αποτελεί έναν πανάρχαιο τρόπο δημιουργίας προϊόντων, εύκολο και σχετικά γρήγορο. Η πλέξη και η ύφανση στον τομέα της ραπτικής και κεντητικής είναι δεδομένη, και αποτελεί το γενικό τρόπο παραγωγής υφασμάτων που εφαρμόστηκε σε όλες τις περιόδους και τις κοινωνίες. Η ίδια μέθοδος τροποποιείται και μεταφράζεται και στον τομέα των κατασκευών. Γραμμικά στοιχεία επιλέγονται για την κατασκευή ενός σκελετού, μέσα από τη δημιουργία ενός πλέγματος. Το πλέγμα γενικά, όπως έχει αναφερθεί, αποτελεί ένα μόρφωμα του συντακτικού της γεωμετρίας. Συνεπώς, με τη χρήση του παράγεται και οριοθετείται χώρος. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιου είδους τεχνικής είναι μια κατασκευή ελαφρά και γρήγορη στο χτίσιμό της, η οποία ταυτόχρονα είναι στατικά επαρκής και καλύπτει τις ανάγκες στέγασης και διαμονής. Ουσιαστικά, οι Σαρακατσάνοι γνώριζαν την πλεκτική μέθοδο και την εφάρμοζαν σε διαφορετικά πεδία της ζωής τους, εφόσον και εκείνη τους εξυπηρετούσε. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως τόσο με την πλέξη υφαντών και ενδυμάτων, όσο και με την κατασκευή των καλυβιών ασχολούνταν οι γυναίκες, οι οποίες γνώριζαν καλά και εφάρμοζαν τη μέθοδο της πλεκτικής.

Β.ΙΙ. ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ – ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ως Γεωμετρική Περίοδος αναφέρεται το χρονικό διάστημα από τον 12ο έως τον 8ο αιώνα, με το οποίο εγκαινιάζονται οι ιστορικοί χρόνοι. Η περίοδος αυτή είναι γνωστή και ως Ομηρική Εποχή ή Σκοτεινοί Αιώνες, ενώ ο όρος Γεωμετρική εισήχθη από τον Alexander Conze το 19ο αιώνα και προέρχεται από τα γεωμετρικά σχήματα που χαρακτηρίζουν την εποχή.⁹⁰ Η έναρξη της περιόδου σηματοδοτείται με τη σταδιακή κατάρρευση του μυκηναϊκού πολιτισμού. Κατά τους αιώνες που ακολούθησαν σημειώνεται στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής μια σημαντική τεχνολογική αλλαγή, που έγκειται στην εξάπλωση της τεχνικής κατεργασίας του σιδήρου, οδηγώντας την ανθρωπότητα από την Εποχή του Χαλκού στην Εποχή του Σιδήρου. Παράλληλα, στον χώρο της ανατολικής Μεσογείου σημειώνονται πολεμικές επιδρομές και μετακινήσεις πληθυσμών και συντελούνται κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, οι οποίες συνετέλεσαν στη γέννηση ενός νέου πολιτισμού.

Σημαντικό στοιχείο που επηρέασε τις κοινωνίες της εποχής είναι η κάθοδος των Δωριέων και η μετακίνηση των ελληνικών φύλων.⁹¹ Σύμφωνα με τη μυθολογία η κάθοδος αυτή αναφέρεται στην επιστροφή των απογόνων του Ηρακλή, που θέλησαν να διεκδικήσουν όσα εκείνος τους είχε κληροδοτήσει. Από τη Ναύπακτο πέρασαν με πλοία στην Πελοπόννησο, νικώντας τον εγγονό του Αγαμέμνονα. Τα τρία αδέρφια που ηγούνταν της αποστολής ίδρυσαν στην περιοχή τα τρία δωρικά βασίλεια, του Άργους, της Σπάρτης και της Μεσσηνίας, αναγκάζοντας τους κατοίκους σε μετακίνηση. Η Αθήνα σώθηκε από τους Δωριείς με αυτοθυσία του βασιλιά της Κόδρου. Οι γιοι του Κόδρου ήταν οι ηγέτες

⁹⁰ Hoepfner, 2005, 129

⁹¹ Μπούρας, 1999, 129

της μετανάστευσης των Ιώνων στη Μικρά Ασία, όπου και ιδρύθηκαν οι ιωνικές πόλεις.⁹² Η μυθολογία περιγράφει με τρόπο απλό μια κατάσταση ανακατατάξεων που επικράτησε κατά τους γεωμετρικούς χρόνους και που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό της κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνθήκες στον ελλαδικό χώρο, ενώ και ο τομέας της τέχνης και της τεκτονικής δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος.

Τα αρχαιολογικά δεδομένα δείχνουν πράγματι ότι, με την πάροδο του χρόνου, στη θέση του μυκηναϊκού πολιτισμού διαμορφώνεται ένας νέος, με διαφορετικά χαρακτηριστικά. «Ιδιαίτερα στην τέχνη οι αλλαγές είναι σημαντικές. Τα αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν οι άνθρωποι, από τα πιο απλά ως τα πιο πολυτελή, τα σπίτια όπου κατοικούσαν, οι χώροι λατρείας έχουν ελάχιστες ομοιότητες με εκείνα της προηγούμενης περιόδου. Η εξήγηση δεν μπορεί παρά να σχετίζεται με την πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική αλλαγή για την οποία μιλήσαμε. Αλλά η αιτία που προκάλεσε την ανατροπή του συγκεντρωτικού διοικητικού συστήματος το οποίο είχε αναπτυχθεί στα μυκηναϊκά ανάκτορα παραμένει ουσιαστικά άγνωστη».⁹³

Τα ευρήματα της Γεωμετρικής Περιόδου κάνουν λόγο για μια κοινωνία κυρίως αγροτική. Βέβαια, η οικονομία των οικισμών την περίοδο αυτή δε βασιζόταν αποκλειστικά στη γεωργία και την κτηνοτροφία, αλλά και στο εμπόριο, και μάλιστα το θαλάσσιο, η σημασία του οποίου αυξήθηκε σημαντικά από τον 9ο αιώνα και έπειτα.⁹⁴

Οι οικισμοί της Γεωμετρικής Περιόδου φαίνεται να αποτελούν ανεξάρτητες και αυτοδιοίκητες κοινότητες. Τα αρχαιολογικά στοιχεία που διαθέτουμε προέρχονται κυρίως από κτερίσματα σε τάφους, με τα περισσότερα να είναι πήλινα αγγεία και ειδώλια. Οι άνδρες θάβονται συχνά με τα όπλα τους, κυρίως σπαθιά και δόρατα ή ακόντια, ενώ σε ορισμένους γυναικείους τάφους βρίσκουμε κοσμήματα. Ένα άλλο αντικείμενο που χρησιμοποιείται από τις γυναίκες της ανώτερης τάξης της εποχής είναι η πυξίδα. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μορφές

⁹² Andrewes., 1987, 59

⁹³ Βουτυράς, Γουλάκη – Βουτυρά, 2011

⁹⁴ Μπούρας, 1999, 131

με τις οποίες διακοσμούνται, οι οποίες μορφές φαίνεται να αποτελούν σύμβολα πλούτου και αριστοκρατικής καταγωγής.

Όσον αφορά την ανάπτυξη της τέχνης κατά τη Γεωμετρική Περίοδο, είναι γεγονός ότι συνδέεται στενά με το στοιχείο του ιερού. Πολλά είναι τα αντικείμενα που κατασκευάζονται ως κτερίσματα ή ως αναθήματα. Ανάμεσα στα παλαιότερα αναθήματα εντοπίζουμε χάλκινα ή πήλινα ειδώλια που απεικονίζουν μορφές ανθρώπων, αλλά και ζώων, κυρίως αλόγων και βοοειδών.⁹⁵ Η σημασία των αναθημάτων ήταν συμβολική. Από τα ομηρικά έπη, μας γίνεται γνωστό ότι η κατοχή αλόγων δηλώνει αριστοκρατική καταγωγή, ενώ τα βοοειδή ήταν απαραίτητα για τις αγροτικές εργασίες, ενώ αποτελούσαν τα ακριβότερα ζώα, τα οποία προορίζονταν και για θυσίες στους θεούς. Επομένως, τα ομοιώματα των ζώων που αναφέρθηκαν θα μπορούσαν είτε να σημαίνουν τον πλούτο του αναθέτη, είτε να υποδηλώνουν την επιθυμία του να τα αποκτήσει. Ως αναθήματα χρησιμοποιούνταν και όπλα.

Γενικότερα κατά τη Γεωμετρική Περίοδο ο πλούτος και η δύναμη αποτυπώνονται στα χρηστικά αντικείμενα, τα οποία και αποκτούν μνημειακές διαστάσεις και πλούσιο διάκοσμο.⁹⁶ Για την κατασκευή αγαλμάτων και ανάγλυφων χρησιμοποιούταν κυρίως κόκκαλο, συνήθως από κέρατα ελαφιών, αλλά και από ελεφαντόδοντο, που αποτελούσε ακριβό εισαγόμενο προϊόν. Έργα γεωμετρικής τέχνης μάς σώζονται και από τον τομέα της ξυλογλυπτικής.

Ένας άλλος τομέας που αναπτύχθηκε κατά την εποχή αυτή είναι η ειδωλοπλαστική, η οποία συνίσταται κυρίως σε χάλκινα και πήλινα ειδώλια. Τα περισσότερα από τα αγάλματα που κατασκευάζονταν ήταν απλές μορφές, πλασμένες ελεύθερα με το χέρι. Οι μορφές αποδίδονται με τρόπο σχηματικό, χωρίς να στοχεύουν σε μια ρεαλιστική απόδοση. Οι ανθρώπινες μορφές έχουν σφαιρικές κεφαλές και τριγωνικά σώματα, ενώ οι μορφές που παρουσιάζουν ζώα έχουν κυλινδρικά σώματα και ρύγχη, επίπεδους λαιμούς και τριγωνικά άκρα. Οι ανθρώπινες μορφές είναι γυμνές και συνήθως απεικονίζουν πολεμιστές και ηνιόχους σε άρματα, όπως επίσης και όρθιες γυναικείες μορφές, ανδρικές θεότητες

⁹⁵ Poursat, 1998, 129

⁹⁶ Βουτυράς, Γουλάκη – Βουτυρά, 2011

και μυθολογικά πλάσματα (Μινώταυρος, Κένταυρος, κ.λπ.). Συχνά οι μορφές απλώνουν τα χέρια προς τα πάνω. Εικάζεται ότι στην περίπτωση αυτή πρόκειται για απεικονίσεις θεών που επιφαινονται, ενώ είναι πιθανό να παρουσιάζουν τους ίδιους τους λατρευτές σε στάση προσευχής. Τα ζωόμορφα ειδώλια αναπαριστούν κυρίως ίππους αλλά και βοοειδή και πτηνά. Ειδώλια ίππων συναντούμε και σε πώματα μεγάλων πήλινων πυξίδων της Ύστερης Γεωμετρικής περιόδου, ενώ μορφή ζώων ή πτηνών είχαν και ορισμένα γεωμετρικά. Τα ειδώλια διακοσμούσαν με γεωμετρικά μοτίβα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις, μεγάλο μέρος της επιφάνειάς τους καλυπτόταν με μελανό γάνωμα. Χάλκινα αγάλματα εμφανίστηκαν κατά τον 8ο αιώνα.

Ένας ακόμη τομέας που εξελίχθηκε κατά τη Γεωμετρική Περίοδο είναι η κεραμική και η αγγειογραφία, με αμφορείς διακοσμημένους με γεωμετρικά μοτίβα μελανού χρώματος. Από τη Γεωμετρική Εποχή σώζονται, επίσης, κοσμήματα, μεταλλικά αντικείμενα και σκεύη.

Ο γεωμετρικός ρυθμός γεννιέται στην Αθήνα περί το 900 π.Χ. Χαρακτηριστικό της τέχνης της Γεωμετρικής Περιόδου είναι η χρήση μοτίβων. Σταδιακά περνούμε από τη χρήση κυκλικών μοτίβων στο μαϊάνδρο, γεγονός που μας επιτρέπει να διακρίνουμε την εξέλιξη της τεχνοτροπίας.⁹⁷ Δεν πρόκειται, όμως, για μια καινούρια μορφή τέχνης, αποτέλεσμα του συνδυασμού απλών γραμμικών μοτίβων, για τη δημιουργία αφηρημένων συνθέσεων, που γεννήθηκε εκ του μηδενός, απαλλαγμένη από οποιαδήποτε επιρροή από το παρελθόν.⁹⁸ Συγκρίνοντας το διάκοσμο των αθηναϊκών πρωτογεωμετρικών αγγείων με τα προγενέστερα υπομηκηναϊκά, διαπιστώνουμε ομοιότητα στο διάκοσμο. Και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιούνται ομόκεντρα ημικύκλια και κυματοειδείς γραμμές, ως βασικά στοιχεία. Βέβαια, στα πρωτογεωμετρικά αγγεία παρατηρείται μια συμμετρική διάταξή τους, ενώ η χρήση διακοσμητικών μοτίβων της όψιμης μυκηναϊκής κεραμικής, σχηματοποιημένων και παραλλαγμένων, φαίνεται να συνεχίζεται.

⁹⁷ Poursat, 1998, 119

⁹⁸ Βουτυράς, Γουλάκη – Βουτυρά, 2011

Κατά την Πρώιμη Γεωμετρική Περίοδο, η ποικιλία των τοπικών ρυθμών δημιουργεί την εικόνα απομόνωσης των διαφόρων επαρχιών. Δεν παρουσιάζονται δείγματα έντονης εμπορικής δραστηριότητας, ενώ η ύπαρξη “τάφων πολεμιστών” πιστοποιεί ενδεχομένως ένα αίσθημα ανασφάλειας. Στην αρχή της Μέσης Γεωμετρικής Περιόδου σημειώνεται μια καμπή, με τη γεωμετρική τεχνική να φτάνει στο απόγειό της. Δημιουργούνται καινούρια μοτίβα, ενώ εμφανίζονται εικονιστικές διακοσμήσεις. Κατά την περίοδο αυτή παρατηρούμε τη διάδοση των αττικών αγγείων, γεγονός που δείχνει την αποκατάσταση των επικοινωνιών στον ελλαδικό χώρο. Κατά την Ύστερη Γεωμετρική Περίοδο κατασκευάζονται κρατήρες και αμφορείς, διακοσμημένοι με σκηνές όπως η πρόθεση του νεκρού και η εκφορά του προς τον τάφο, σκηνές μαχών και πομπές αρμάτων.⁹⁹

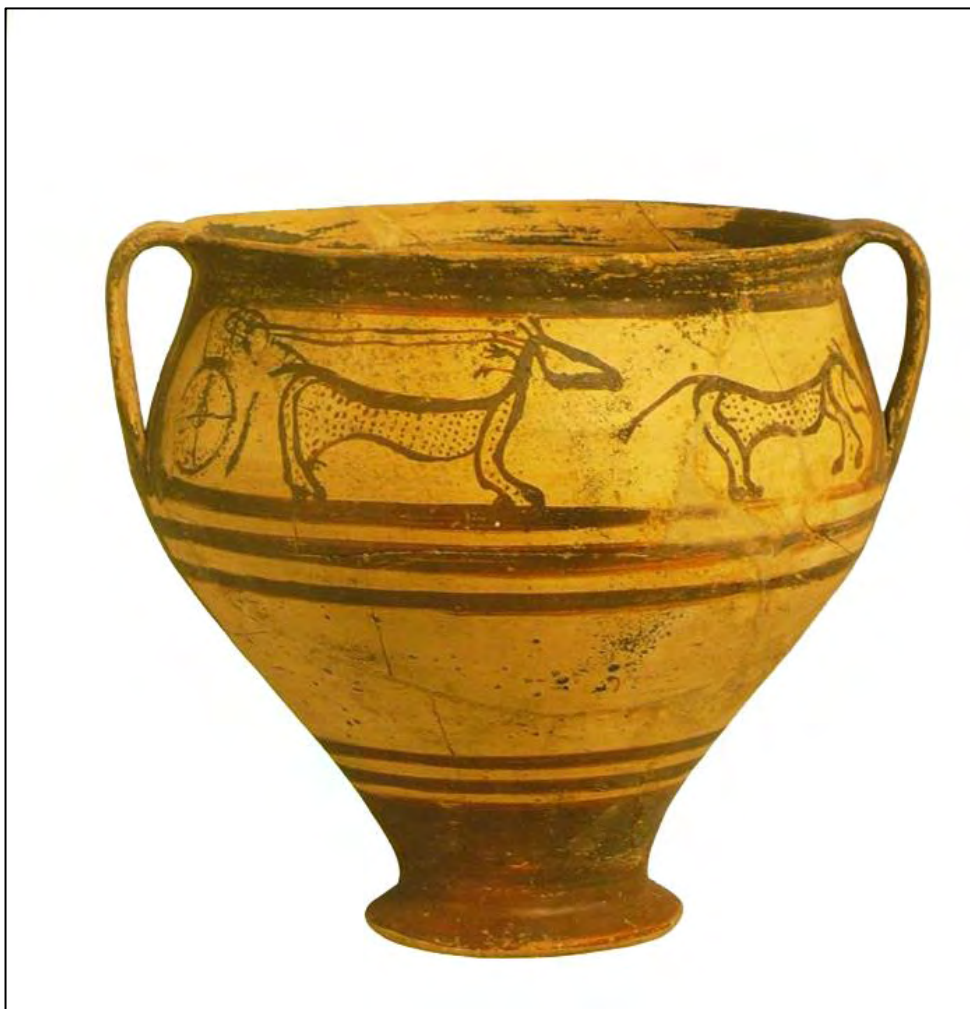
Εύλογο είναι το ερώτημα κατά πόσο η Γεωμετρική Περίοδος δημιουργήθηκε από μια ρήξη με τη Μυκηναϊκή ή υπάρχει μια συνέχεια ανάμεσα στις δύο αυτές περιόδους. «Το πρόβλημα μιας αληθινής συνέχειας, ανάλογης με εκείνη της επικής παράδοσης, μπορεί να τεθεί στην περίπτωση της επανεμφάνισης συγκεκριμένων ασυνήθων θεμάτων, για τα οποία θα διστάζαμε να φανταστούμε ένα είδος ολότελα ανεξάρτητης επαναδημιουργίας».¹⁰⁰ Για παράδειγμα, το διακοσμητικό θέμα του αλόγου και του δαμαστή του μας επιτρέπει να υποθέσουμε τη συνέχεια μιας παράδοσης. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση των γυναικείων ειδωλίων, που πιθανότατα απεικονίζουν θεότητες. Άλλωστε, δε φαίνεται να παρουσιάζονται αλλαγές στη θρησκεία κατά τη μετάβαση από τη μία περίοδο στην άλλη. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με το θέμα της πρόθεσης του νεκρού, το οποίο επανεμφανίζεται.

Συνεπώς, ο γεωμετρικός διάκοσμος, παρά την εκτεταμένη χρήση γεωμετρικών σχημάτων και γραμμικών στοιχείων είναι παραστατικός. Οι τεχνίτες έχουν ως μοντέλα μορφές που υπάρχουν στη φύση και η σχηματοποίησή τους αποτελεί το συμβατικό τρόπο αναπαράστασής τους. Εξετάζοντας προσεκτικά το διάκοσμο των γεωμετρικών αγγείων, μπορούμε να διακρίνουμε ότι ο γεωμετρικός διάκοσμος εμπνέεται από

⁹⁹ Poursat, 1998, 113

¹⁰⁰ Poursat, 1998, 129

την πραγματικότητα, αποδίδοντας μορφές φυτικές με τη χρήση μοτίβων. Για παράδειγμα, υπάρχουν περιπτώσεις αγγείων και καλαθιών, των οποίων η διακόσμηση μοιάζει να μιμείται το πλέξιμο κλαδιών λυγαριάς. Η αυστηρή σχηματοποίηση, επομένως, δε συνεπάγεται αφηρημένη αναπαράσταση, ούτε αποτελεί απαράβατο κανόνα της γεωμετρικής τέχνης, όπως μαρτυρούν και τα εικονιστικά θέματα που εμφανίζονται στο διάκοσμο των αγγείων.



Εικόνα 58: Κρατήρας από τη Σαλαμίνα.

Β.ΙΙ.1.α. ΥΦΑΝΣΗ – ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ

Από τη Γεωμετρική Περίοδο δε μας σώζονται έργα υφαντικής. Παρόλα αυτά είναι γνωστή η χρήση της υφαντικής ήδη από την Εποχή του Χαλκού, μέσα από τοιχογραφίες όπου απεικονίζονται αντρικές και γυναικείες ενδυμασίες. Παρατηρώντας τα φανταχτερά και πολυποίκιλτα ενδύματα μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την υφαντική της Εποχής του Χαλκού ανεπτυγμένη και εκτεταμένη. Είναι γεγονός πως δύσκολα μπορούμε να αξιολογήσουμε την τέχνη της υφαντικής κατά την εποχή αυτή ή να γνωρίζουμε με ακρίβεια τις τεχνικές της, ενώ για την εξαγωγή συμπερασμάτων είναι απαραίτητος ο συνυπολογισμός του επιπέδου της τεχνολογίας, καθώς και των αναγκών της κοινωνίας που υπαγόρευαν την κατασκευή των υφαντών και ενδυμάτων. Βέβαια, όπως αναφέρει και η Ι. Τζαχίλη «η κυριότερη δυσκολία, όταν πρόκειται για μια τεχνολογία εποχών τόσο απομακρυσμένων, που άφησαν τόσα λίγα υλικά κατάλοιπα, είναι ότι όσο και αν προσπαθήσουμε να ανασυστήσουμε τα εργαλεία και τους τρόπους, όσο και αν προβούμε σε αναπαραστάσεις του κύκλου των εργασιών και των μεθόδων, δε θα έχουμε ποτέ μια πραγματική εικόνα των αποτελεσμάτων. Τα υφάσματα, τα πραγματικά, δεν ξέρουμε πώς ήταν. Αυτά, δηλαδή το τελικό προϊόν, είναι η κύρια μαρτυρία, όπου θα μπορούσε να στηριχθεί μια εκτίμηση και να συναχθούν συμπεράσματα για την τεχνική. Ωστόσο, οι πληροφορίες που έχουμε είναι μόνο οι αναπαραστάσεις των ενδυμάτων. Αλλά στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να ενθυμούμεθα ότι πρόκειται για έμμεσες μαρτυρίες και να συνυπολογίζονται οι συμβάσεις της αναπαραστάσης».¹⁰¹

Η ύπαρξη υφαντικής κατά τους γεωμετρικούς χρόνους είναι δεδομένη. Ωστόσο, σε αντίθεση με προηγούμενες ή επόμενες περιόδους, δεν έχουμε εικόνα των υφαντών και των ενδυμάτων, καθώς απουσιάζει η αναπαραστάσή τους. Σε αγγεία έχουμε εικόνες ανθρώπων, οι μορφές

¹⁰¹ Τζαχίλη, 1997, 67

όμως είναι απόλυτα γεωμετρικοποιημένες και μελανές, γεγονός που δε μας αφήνει περιθώριο εικασίας περί των ενδυμάτων τους. Βέβαια, έχουν βρεθεί αττικά αγγεία στα οποία παρουσιάζονται γυναικείες μορφές ντυμένες με μακριά φορέματα, πάνω στα οποία με δυσκολία μπορούμε να διακρίνουμε κάποια μοτίβα.

Αρκετά διαφωτιστικό εύρημα σχετικά με την ενδυμασία των γυναικών αποτελεί ένας γεωμετρικός σκύφος από την Αθήνα, στο εσωτερικό του οποίου απεικονίζεται θρησκευτικός χορός. Δύο ανδρικές μορφές ηγούνται του χορού και κρατούν ξίφος και λύρα φτιαγμένη από καβούκι χελώνας. Υποστηρίζεται ότι ο χορός αναφέρεται μάλλον στα Θαργήλια, αθηναϊκή γιορτή προς τιμήν του Απόλλωνα, η οποία εορταζόταν κατά το μήνα Μάιο (Θαργηλιώνα). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην απεικόνιση αυτή παρουσιάζουν, βέβαια, οι γυναικείες μορφές. Ενώ οι ανδρικές μορφές παρουσιάζονται μελανές και δεν διακρίνεται κάποιο ένδυμα, στις γυναικείες μπορούμε να διακρίνουμε διάκοσμο στην ποδιά του φορέματός τους. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι τα γυναικεία ενδύματα είχαν κάποιο γεωμετρικό διάκοσμο πιθανόν κεντημένο.



Εικόνα 59: Αθηναϊκός σκύφος με παράσταση χορού. Διακρίνονται σχέδια στα ενδύματα.

Πέρα από τις εικονογραφικές παραστάσεις, σημαντική πηγή για τη Γεωμετρική Περίοδο αποτελούν και τα έργα του Ομήρου, τα οποία παρόλο που αναφέρονται στο μυκηναϊκό κόσμο, φαίνεται να περιγράφουν την ομηρική κοινωνία, δηλαδή την κοινωνία των σκοτεινών χρόνων. Όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενη ενότητα, μέσα στην Οδύσσεια συχνά γίνεται λόγος για την υφαντική, ενώ σημαντικό είναι να σημειωθεί πως πάνω στα υφάσματα υφαίνονταν και παραστάσεις. Η Πηνελόπη, για παράδειγμα, υφαίνει παραστάσεις πάνω στα σάβανα του Λαέρτη.

Συνεπώς είναι γνωστό ότι στους γεωμετρικούς χρόνους ύφανση υπήρχε. Άλλωστε, οι αλλαγές που παρατηρούνται με τη μετάβαση από την Εποχή του Χαλκού στην Εποχή του Σιδήρου δεν υπονοούν ότι εγκαταλείφθηκαν όλες οι μέχρι τότε γνωστές πρακτικές. Παρόλα αυτά, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ούτε τη μεθοδολογία της ύφανσης, ούτε το σχήμα και την πιθανή διακόσμηση των υφαντών και ενδυμάτων, η οποία διακόσμηση, βέβαια, δεν αποκλείεται να υπήρχε. Άλλωστε διακοσμητικά μοτίβα σε ρούχα απεικονίζονται σε τοιχογραφίες ήδη από τη Μινωική Περίοδο. Επομένως, δεν είναι παράλογο να σκεφτόμαστε ότι η διακόσμηση συνέχισε να υφίσταται και κατά τους γεωμετρικούς χρόνους, οπότε και η χρήση μοτίβων είχε γενικευτεί στην τέχνη.





Εικόνες 60 - 62: Παραστάσεις σε γεωμετρικά αγγεία με εμφανή σχέδια στα ενδύματα.

Β.ΙΙ.1.β. ΚΕΡΑΜΙΚΗ

Καθώς από το 1180 μέχρι το 750 π.Χ. η γραφή εξαφανίζεται, δεν έχουμε κάποια γραπτή μαρτυρία σχετικά με τις κοινωνίες των σκοτεινών χρόνων. Επομένως, η μελέτη του υλικού πολιτισμού περιορίζεται στη μικροτεχνία και κατά κύριο λόγο στην κεραμική.

Με κύριο χαρακτηριστικό της κεραμικής της εποχής αυτής τα σκουρόχρωμα γραμμικά γεωμετρικά μοτίβα διατεταγμένα σε ζώνες, μερικά εκ των οποίων δημιουργήθηκαν με τη βοήθεια γεωμετρικών οργάνων, η διακόσμηση ονομάστηκε από τον αρχαιολόγο Alexander Conze “γεωμετρική”, όρος που εν συνεχεία χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει όχι μόνο την κεραμική διακόσμηση, αλλά την τέχνη και κατ’ επέκταση την περίοδο από τον 11ο έως τον 8ο αιώνα. Σε όλη τη διάρκεια της περιόδου αυτής παρατηρείται συνέχεια στην κεραμική, η οποία όμως σημαδεύεται από αυξανόμενες τοπικές διαφορές στην τεχνοτροπία.¹⁰² Είναι σημαντικό, επίσης, να σημειώσουμε ότι αλλαγές παρουσιάζονται στην κεραμική και μεταξύ των επιμέρους φάσεων της Γεωμετρικής Περιόδου.¹⁰³

Κατά την Πρωτογεωμετρική Περίοδο (1050 - 900 π.Χ.) παρατηρούνται αλλαγές στην κεραμική παραγωγή, ενώ διευρύνεται η χρήση σχετικά νέων σχημάτων, όπως ο κρατήρας, η οينوχόη και ο υψίπους σκύφος.¹⁰⁴ Ομόκεντροι κύκλοι, χαραγμένοι με διαβήτη και ζωγραφισμένοι με

¹⁰² Poursat, 1998, 107

¹⁰³ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 37

¹⁰⁴ Ο κρατήρας έχει συνήθως στρογγυλό σώμα, ευρύ στόμιο, βαριά βάση και λαβές αμφίπλευρα. Η οينوχόη εμφανίζεται με διάφορες παραλλαγές. Ο πρωιμότερος τύπος είναι η όλπη, με σιγμοειδές προφίλ, ακολουθούν η οينوχόη τύπου α’, που έχει τριφυλλοειδές στόμιο, η οينوχόη τύπου β’, με χαμηλότερη λαβή, η οينوχόη τύπου γ’, με βολβοειδές σχήμα, τύπου δ’, με διακριτό λαιμό, στρογγυλό στόμιο και υψηλή βάση, τύπου ε’1, με λεπτό σώμα, στρογγυλό ελαφρώς εξογκωμένο στόμα και κοντή λαβή, τύπου ε’2, με λεπτό σώμα, στρογγυλό και ελάχιστα διακριτό από το σώμα στόμιο και υψηλή λαβή και τύπου στ’, με μακρύ ράμφος και σχετικά υψηλή κάθετη λαβή. Ο υψίπους σκύφος έχει συνήθως μικρή βάση και ευρύ στόμιο, ενώ διαθέτει λαβές αμφίπλευρα.

πολλαπλό χρωστήρα, ρόμβοι, τεθλασμένες γραμμές, καθώς και μεγάλος αριθμός άλλων απλών γεωμετρικών μοτίβων τοποθετούνται σε μεγάλες ζώνες στο λαιμό και το σώμα των αγγείων, αποτελώντας τα διακοσμητικά θέματα της περιόδου αυτής.¹⁰⁵

Κατά την Πρώιμη Γεωμετρική Περίοδο (900 - 850 π.Χ.) διευρύνεται η χρήση ευθύγραμμων και γωνιωδών γεωμετρικών σχημάτων, ενώ τα καμπυλόγραμμα μοτίβα σταδιακά εγκαταλείπονται. Τα γεωμετρικά θέματα τοποθετούνται σε στενές ταινίες στον λαιμό και το σώμα των αγγείων, ενώ η υπόλοιπη επιφάνεια καλύπτεται με μελανό γάνωμα.

Η διακόσμηση κατά τη Μέση Γεωμετρική Περίοδο (850-770 π.Χ.) παρουσιάζει ομοιότητες με την αντίστοιχη διακόσμηση της προηγούμενης περιόδου, με τη διαφορά ότι πλέον οι ζώνες με τα γραπτά μοτίβα καταλαμβάνουν μεγαλύτερη έκταση στην επιφάνεια του αγγείου, ενώ λεπτές ταινίες χρησιμοποιούνται, επίσης, στον λαιμό για να τονίσουν το σχήμα και τη δομή του. Επιπλέον, κατά την περίοδο αυτή εμφανίζονται οι πρώτες μορφές στα αγγεία. Πρόκειται, συνήθως, για μεμονωμένα ζώα ή πτηνά που αποδίδονται με περίγραμμα και τοποθετούνται σε μικρές μετόπες σε διάφορα σημεία του αγγείου.

Τέλος, κατά την Ύστερη Γεωμετρική Περίοδο (770 -700) το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας των αγγείων καλύπτεται κυρίως από παραστάσεις που απεικονίζουν κυρίως ταφικές τελετές, μάχες, πομπές αρμάτων και μυθολογικές σκηνές. Μοτίβα συνεχίζουν να υπάρχουν ως διάκοσμος.

Κατά τη διάρκεια ολόκληρης της Γεωμετρική Περίοδος συνυπάρχουν σταθερές και ασταθείς ζώνες.¹⁰⁶ Μεγάλες πόλεις όπως η Αθήνα, το Άργος και η Κνωσός ανήκουν στις σταθερές ζώνες, ενώ παρατηρείται συγχρόνως μετακίνηση πληθυσμών, που δημιουργεί μια αστάθεια. Παρόλο που σε κάθε κοινότητα εκπονείται ένα ατομικό σύστημα λειτουργίας, κυριαρχεί μια παρόμοια γενική εικόνα στον ελλαδικό χώρο, με παραλλαγές κατά τόπους.¹⁰⁷ Κατά τον 8ο αιώνα, ο γεωμετρικός ρυθμός κυριαρχεί σε όλα τα κέντρα παραγωγής. Μάλιστα, σε ορισμένες περιοχές, συνεχίζει η παραγωγή αγγείων με γεωμετρική διακόσμηση και κατά τον 7ο και 6ο αιώνα, όταν στα μεγάλα κέντρα κεραμικής παραγωγής έχουν εδραιωθεί νέοι τρόποι διακόσμησης, οπότε και κάνουμε λόγο για υπογεωμετρικό στυλ.

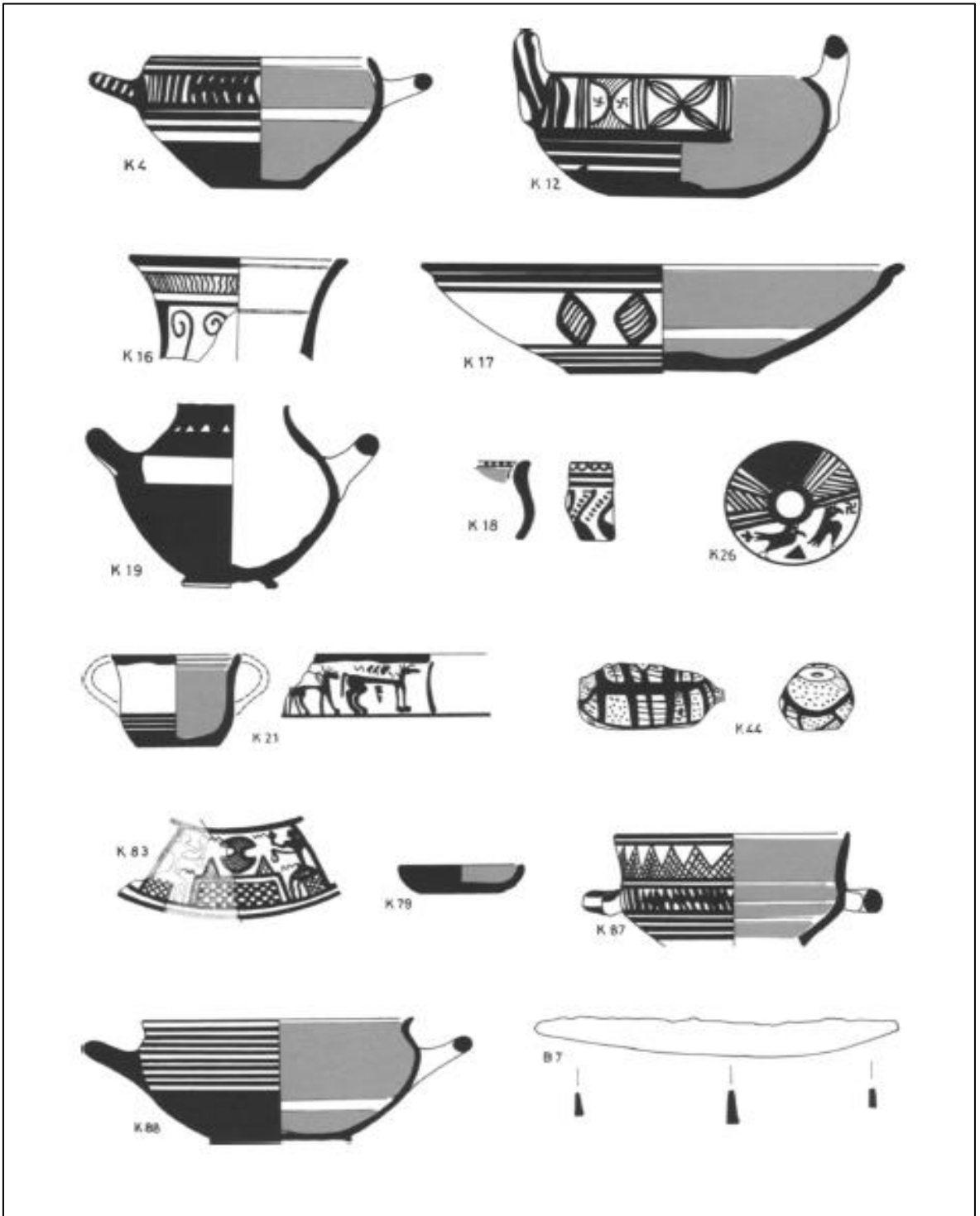
¹⁰⁵ Coldstream, 2008, 47

¹⁰⁶ Snodgrass, 2001, 27

¹⁰⁷ Poursat, 1998, 135

Η ανθρώπινη μορφή ήρθε στο προσκήνιο της διακόσμησης από το εργαστήριο της Διπύλου, το οποίο και εισήγαγε την έννοια της αφηγηματικής τεχνικής. Βέβαια, με τη γεωμετρική τέχνη να έχει φτάσει στο απόγειό της κατά τον 8ο αιώνα, η αφηγηματική εικονογράφηση των αγγείων θα υπηρετηθεί στα επόμενα χρόνια με μια καινούρια τεχνική, το μελανόμορφο ρυθμό, που θα επιτρέψει και τη λεπτομερέστερη περιγραφή των εικόνων.

Πρότυπο γεωμετρικής κεραμικής θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτέλεσαν τα αττικά αγγεία. Ήδη από την Πρωτογεωμετρική Περίοδο τα αττικά αγγεία χαρακτηρίζονταν από καθαρότητα στις μορφές και τις αναλογίες, στοιχεία που εξυπηρετούσαν την ανάδειξη του σχήματος του αγγείου. Είναι γεγονός ότι η τοποθέτηση των μοτίβων σε ζώνες αποσκοπούσε σε αυτήν την ανάδειξη των δομικών στοιχείων των γεωμετρικών κεραμικών. Τα αγγεία φαίνεται να έχουν μια πραγματικά οργανική δομή, γεγονός που υπογραμμίζεται και από τον τρόπο με τον οποίο αναφερόμαστε στα δομικά τους μέρη, ως σώμα, πόδι, κοιλιά, ώμος, λαϊμός και στόμιο του αγγείου.



Εικόνα 63: Παραστάσεις σε γεωμετρικά του BSA Museum.

Β.Π.1.γ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ – ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΛΥΦΟΣ

Τα αρχιτεκτονικά ευρήματα από τη Γεωμετρική Περίοδο είναι περιορισμένα, γεγονός που οφείλεται τόσο στο σχετικά μικρό μέγεθος των οικοδομημάτων, όσο και στη χρήση κυρίως φθαρτών υλικών.

Μπορούμε να υποθέσουμε την ύπαρξη δύο τύπων κατασκευής, με βάση τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν. Τις κυκλικές ή ελλειψοειδείς καλύβες από πλίνθους πάνω σε λίθινη βάση, για την αποφυγή της διάβρωσής τους από τα νερά της βροχής και τις κλαδόπλεχτες καλύβες.

Όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, σε βάση από ακατέργαστες πέτρες κατασκευάζονταν τοίχοι από ωμές πλίνθους, με ενίσχυση από ξυλοδεσιές ανά σημεία. Η κάλυψη των κατασκευών γινόταν από ωμή πλίνθο κατά το εκφορικό σύστημα σε σειρές από δακτυλίους.¹⁰⁸ Ανάγκη για ισχυρή θεμελίωση δεν υπήρχε, ενώ η στέγη ήταν συχνά δίριχτη, από καλάμια ή άχυρα τοποθετημένα σε ξύλινο σκελετό.

Στον τύπο της κλαδόπλεχτης κατοικίας ανήκουν η κυκλική σε κάτοψη καλύβα, η ελλειψοειδής και η πεταλοειδής κατοικία, με τη μία στενή πλευρά ημικυκλική σε κάτοψη.¹⁰⁹ Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι κλαδόπλεχτες δομές που αναφέρθηκαν παραπάνω χρησιμοποιήθηκαν για τη στέγαση πληθυσμών ποιμενικών.¹¹⁰

Σχετικά με τη μορφή της κάτοψης, υπάρχει η θεωρία ότι το κυκλικό σχήμα προήλθε από την εστία. Στο κέντρο της κατοικίας υπήρχε μια εστία γύρω από την οποία συγκεντρωνόταν η οικογένεια και από το γεγονός αυτό προήλθε το περίκεντρο σχήμα της κατασκευής. «Η ίση απόσταση από αυτήν (τη φωτιά) των ανθρώπων αποτελούσε προϋπόθεση για να ζεσταθούν. Συνεπώς, αυτό το σχήμα που ταυτίζεται με τον κύκλο ουσιαστικά θα πρέπει να έδωσε το έναυσμα για την

¹⁰⁸ Οικονόμου, 2013, 17

¹⁰⁹ Οικονόμου, 2013, 17

¹¹⁰ Γούναρης, 2011, 252

κατασκευή της κυκλικής καλύβας στην οποία συνέβαλε και η φύση των υλικών».¹¹¹

Η κυκλική κατοικία αποτελεί το σημείο εκκίνησης για όλους τους τύπους κατοικιών. Σταδιακά, το κυκλικό σχήμα αποκτά ωοειδή μορφή και στη συνέχεια, δημιουργείται μια παραλληλόγραμμη κατοικία με ημικυκλική τη μια στενή πλευρά.¹¹² Το πιθανότερο είναι η μεταβολή στο σχήμα να προέκυψε από την ανάγκη κάλυψης μεγαλύτερου χώρου. Η ορθογωνική μορφή έπεται της κυκλικής και φαίνεται να επικράτησε λόγω της δυνατότητάς της να αναπτύσσεται τόσο οριζοντίως όσο και καθέτως.¹¹³

Η ανασκαφική έρευνα έχει φέρει στο φως τις λίθινες βάσεις των κατασκευών, ενώ τα μέρη τα κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά δε σώζονται. Παρόλα αυτά, έχουν σωθεί πλήλινα ομοιώματα, από τα οποία έχουμε μια αρκετά σαφή εικόνα των κατασκευών. Πρόκειται κυρίως για αναθήματα σε ιερά, με τα περισσότερα να έχουν βρεθεί στο Ηραίο της Σάμου, στο Ηραίο του Άργους και στο Ηραίο της Περαχώρας. Το γεγονός ότι τα προπλάσματα αυτά εντοπίζονται σε ιερά της Ήρας, προστάτιδας του θεσμού της οικογένειας και του σπιτικού, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται μάλλον για ομοιώματα κατοικιών, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις αποτελούν ομοιώματα ναών.

Σημαντικό είναι να σημειωθεί ότι τα πλήλινα αυτά προπλάσματα ήταν διακοσμημένα με γεωμετρικά μοτίβα, όμοια με εκείνα των γεωμετρικών αγγείων, γεγονός που διευκολύνει και τη χρονολόγησή τους. Αναφορικά με την ερμηνεία των διακοσμητικών στοιχείων, θεωρείται ότι αναπαριστούν σχηματοποιημένα φυτικά και άλλα μοτίβα, ενώ είναι πιθανό να αποδίδουν σχηματικά τα υλικά και τον τρόπο κατασκευής.

Η απεικόνιση των υλικών κατασκευής είναι μια συχνή πρακτική στην αρχαιότητα. Η πρακτική αυτή είναι αρκετά ξεκάθαρη στην περίπτωση του ναού. Οι ναοί, η κατοικία του θεού (εκ του ναΐω που σημαίνει κατοικώ), ήταν αρχικά κατασκευασμένοι από φθαρτά υλικά, ωμές

¹¹¹ Οικονόμου, 2013, 22

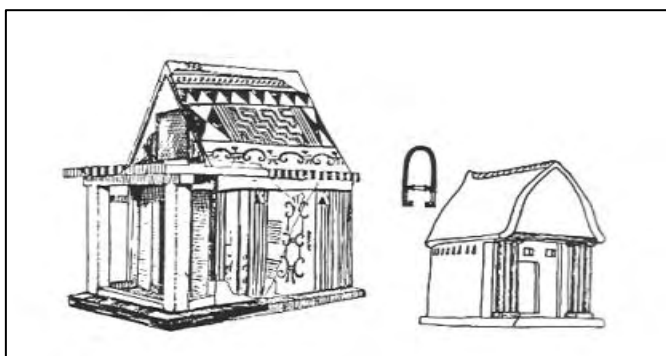
¹¹² Γούναρης, 2011, 252

¹¹³ Οικονόμου, 2013, 22

πλίνθους, ξύλινα δοκάρια και στηρίγματα. «Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της κατόπιν λίθινης ναοδομίας υποστηρίζεται ότι δημιουργήθηκαν αρχικά ως αναγκαία δομικά στοιχεία της αρχέγονης ξύλινης κατασκευής των ναών, δηλαδή οι αρχαϊκές ξύλινες μορφές μεταφράστηκαν αργότερα στην πέτρα».¹¹⁴

Γενικά, η χρήση ξύλου και πηλού στις κατασκευές μας είναι γνωστή. Βέβαια, οι λεπτομέρειες των ξύλινων κατασκευών της εποχής δε μας είναι γνωστές. Ο πηλός είχε επίσης ευρεία χρήση, τόσο με τη μορφή κεραμιδιών, όσο και ως στοιχείο επένδυσης των ξύλινων μερών.¹¹⁵

Γενικά η αρχιτεκτονική της Γεωμετρικής Περιόδου δεν έχει χαρακτήρα μνημειακό, ενώ οι γεωμετρικοί οικισμοί μπορούν να διακριθούν σε δύο κατηγορίες. «Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι οικισμοί αγροτικού χαρακτήρα. Οι οικισμοί αυτοί αποτελούνται από οικίες που βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους, όπως στο Λευκαντί, στην Ερέτρια, στη Σμύρνη. Οι οικίες που ανήκουν σε τέτοιους οικισμούς μπορεί να είναι ορθογώνιου ή ελλειπτικού σχήματος. Τη δεύτερη κατηγορία αποτελούν οι οικισμοί “αστικού” χαρακτήρα. Εδώ οι οικίες βρίσκονται η μία δίπλα στην άλλη, είναι ορθογώνιες και οι οικισμοί έχουν λιγότερο ή περισσότερο κανονικό σχέδιο. Σε αυτούς τους οικισμούς δίπλα στις οικίες βρίσκονται και τα βιοτεχνικά εργαστήρια των ιδιοκτητών των οικιών. Οικισμοί αυτού του τύπου είναι η Ζαγορά στην Άνδρο, η Βρουλιά στη Ρόδο, το Καρφί στην Κρήτη, ο Θορικός στην Αθήνα κ.α. Στη Βρουλιά, στη Σμύρνη και αλλού ο οικισμός περιβάλλεται από τείχος».¹¹⁶

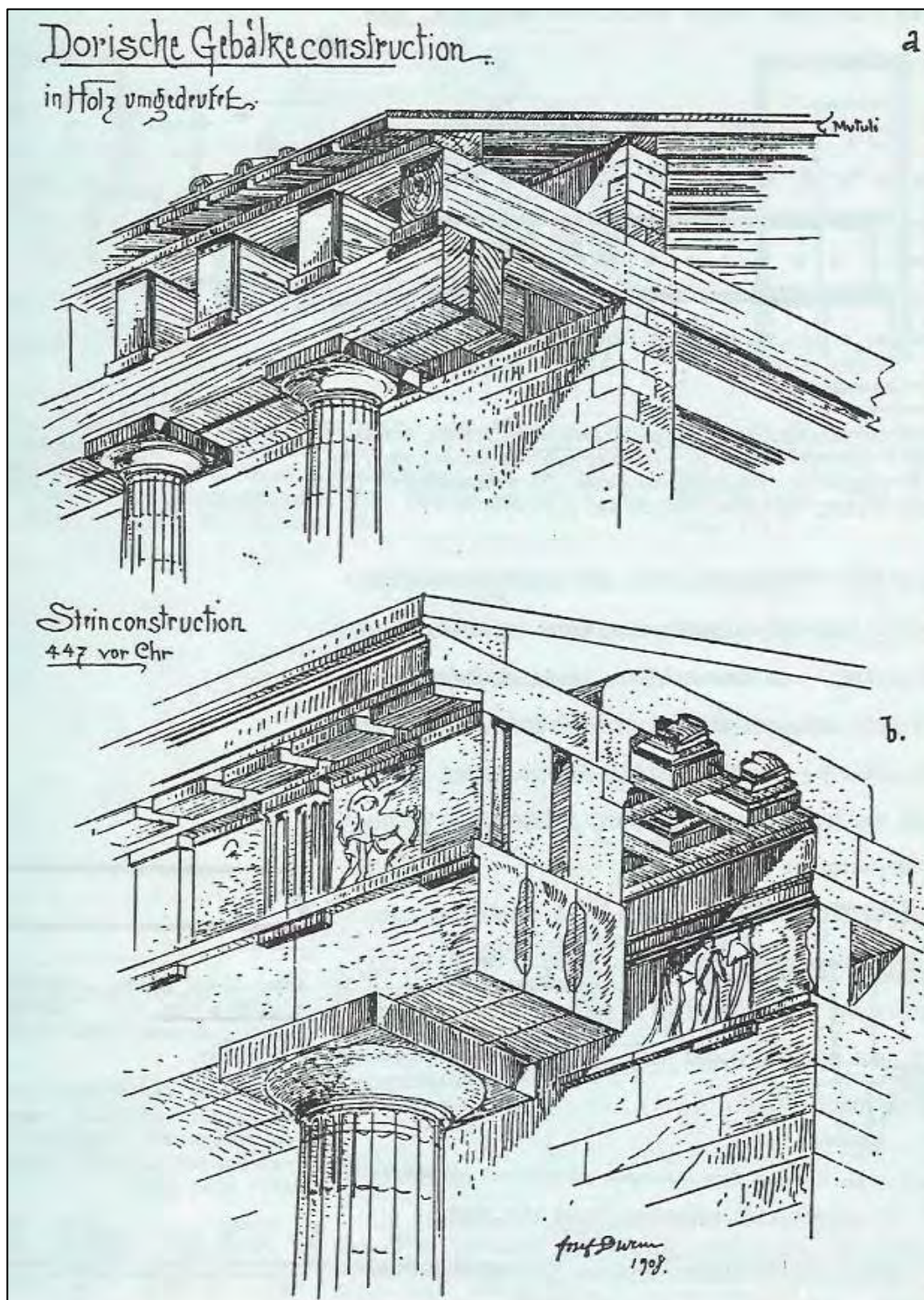


Εικόνα 64: Αριστερά: Οικίσκος από το Ηραίο του Άργους. Δεξιά: Οικίσκος από την Περαχώρα

¹¹⁴ Πετρονώτης, 1991, 257

¹¹⁵ Μπούρας, 1999, 135

¹¹⁶ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 33



Εικόνα 65: Υπόθεση αντιστοιχίας ξύλινου και πέτρινου ναού.

Β.ΙΙ.2. ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ – ΜΟΤΙΒΑ

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, λόγω της φθαρτότητας των υλικών δεν έχουν σωθεί ούτε ενδύματα ούτε κλαδόπλεχτες κατασκευές. Παρόλα αυτά γνωρίζουμε την ύπαρξή τους. Τα ομοιώματα, οι διηγήσεις των επών και οι μορφές στα έργα κεραμικής μπορούν να τεκμηριώσουν την ύπαρξή τους, ωστόσο δεν είναι ικανά να μας δώσουν μια σαφή εικόνα για τη μεθοδολογία, τον τρόπο κατασκευής και την ακριβή εικόνα τους. Επομένως, γνωρίζουμε την ύπαρξη ύφανσης κατά τους γεωμετρικούς χρόνους, τόσο στην κατασκευή του πρώτου όσο και του δεύτερου κελύφους, ωστόσο οι γνώσεις μας πάνω στη μεθοδολογία ύφανσης της περιόδου είναι περιορισμένες.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της Γεωμετρικής Περιόδου αποτελούν, βέβαια, τα διακοσμητικά μοτίβα. Εφόσον ενδύματα και κλαδόπλεχτες κατασκευές δε σώζονται, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε την ύπαρξη ή και τη μορφή του διακόσμου τους. Τα μόνα ευρήματα στα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε την ύπαρξη διακόσμου είναι τα έργα κεραμικής.

Βασικά διακοσμητικά θέματα των αγγείων και γενικότερα των σκευών της Γεωμετρικής Περιόδου αποτελούν ο κύκλος, το ημικύκλιο, η τεθλασμένη και η καμπύλη γραμμή, ο ρόμβος, το ζατρίκιο, ο μαϊάνδρος, ο σταυρός και ο αγκυλωτός σταυρός.¹¹⁷

Εξετάζοντας τα διακοσμητικά μοτίβα της Γεωμετρικής Περιόδου, βλέπουμε ότι υπάρχει μια συνέχεια στη διακόσμηση σε σχέση με προγενέστερες περιόδους. Κατά την ΥΕΙΙΑ Περίοδο¹¹⁸ παρατηρούμε στη διακόσμηση τη χρήση φυτικών μοτίβων της προηγούμενης περιόδου, τα οποία εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται με σχετική συχνότητα. Τέτοια μοτίβα είναι ο κισσός, ο κρίνος και ιδιαίτερα ο πάπυρος, ενώ από τα θαλάσσια διακοσμητικά θέματα εμφανίζεται ο

¹¹⁷ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 36

¹¹⁸ Υστεροελλαδική ΙΙΑ Περίοδος (1380 – 1300 π.Χ.)

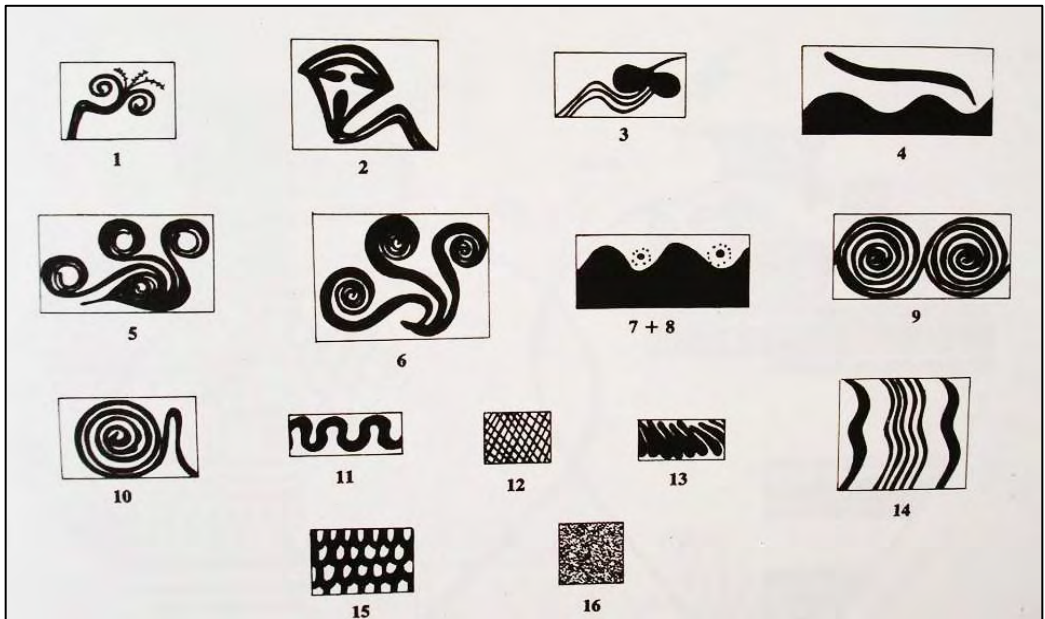
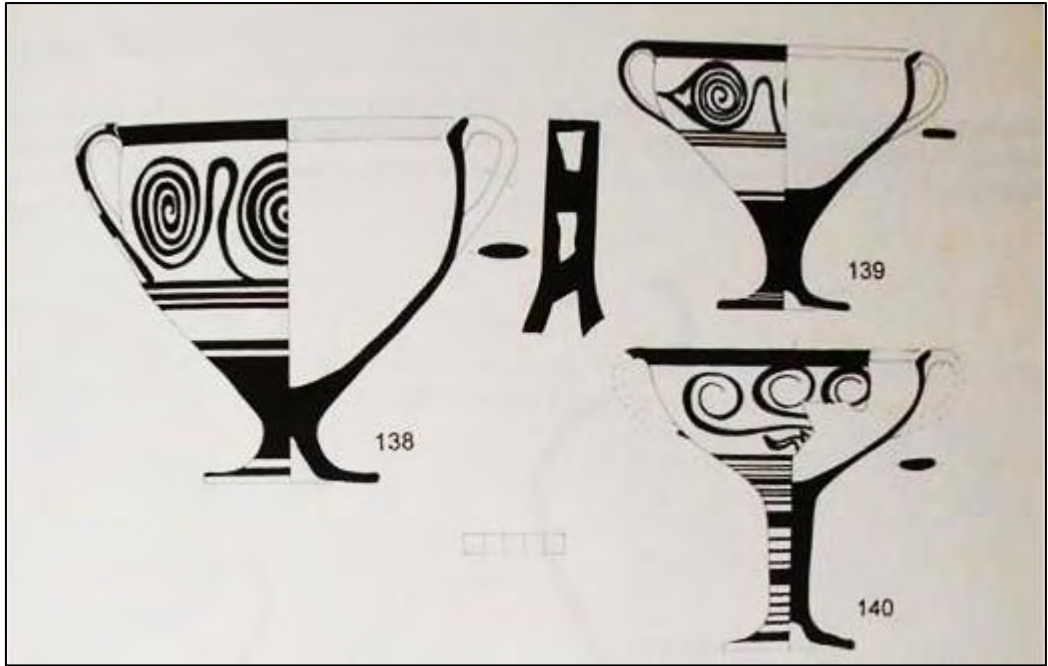
αργοναύτης. Κατά την ΥΕΙΙΑ Περίοδο, βέβαια, τα διακοσμητικά αυτά θέματα φαίνεται να παρουσιάζουν μεγαλύτερη σχηματοποίηση σε σχέση με προηγούμενες περιόδους. Τα πιο δημοφιλή κοσμήματα είναι το διχτυωτό, οι φολίδες, τα στίγματα (ιδιαίτερα πυκνά) και η σπείρα. Τα φυτικά κοσμήματα που προαναφέρθηκαν χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερα καμπυλωτό μίσχο ενώ τα πλοκάμια του αργοναύτη καταλήγουν σε σπείρες. Επιπλέον, εμφανίζονται διακοσμητικά θέματα όπως το μυκηναϊκό άνθος, ελικόσχημο ή σχηματοποιημένο και η πορφύρα. Δημοφιλή είναι τα επάλληλα γραμμίδια και η κομμένη σπείρα. Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής, τα σώματα των κλειστών αγγείων γίνονται ακόμα πιο απιόσχημα και κωνικά. Η διακόσμηση περιλαμβάνει πολλές στενές ζώνες με μεμονωμένα κοσμήματα.

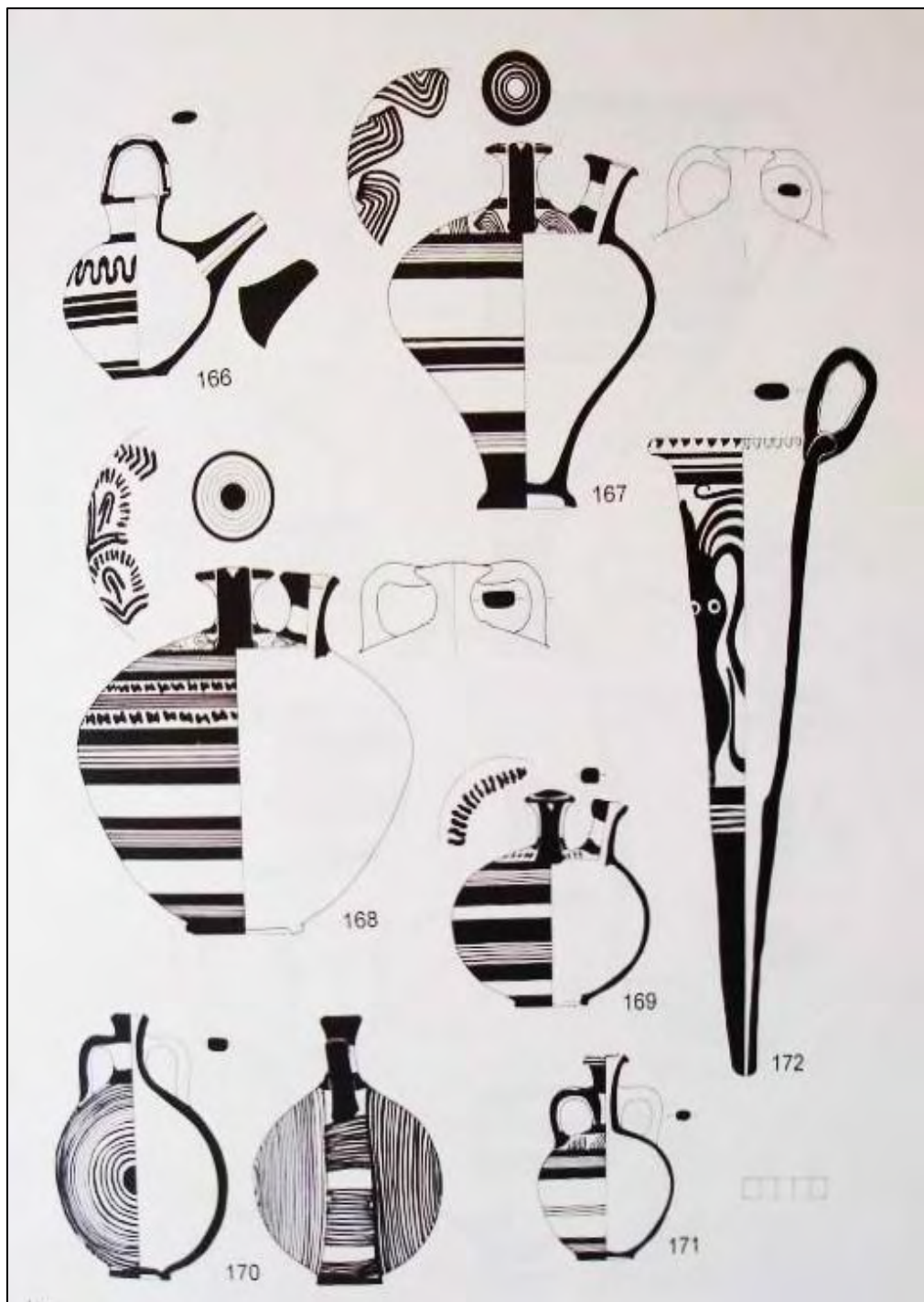
Ακόμα, εμφανίζεται ο εικονογραφικός ρυθμός, ο οποίος χαρακτηρίζει αγγεία που φέρουν γραπτή παραστατική διακόσμηση μεμονωμένων θεμάτων ή σκηνών. Ίσως κατάγεται από τις τοιχογραφίες που αναπτύσσονται την ίδια περίοδο. Ο ρυθμός αυτός εμφανίζεται κατά την ΥΕΙΙΑ Περίοδο με λίγα δείγματα, ως επί το πλείστον κρατήρων, καθώς και ρυτών, καλάθων ή πρόχων, με τα περισσότερα δείγματα να έχουν βρεθεί στην Κύπρο και την Εγγύς Ανατολή. Η προέλευσή τους όμως φαίνεται ότι είναι αργολική. Απεικονίζονται συνήθως άρματα, άλογα, πτηνά ή ανθρώπινες μορφές. Κατά την ΥΕΙΙΒ Περίοδο,¹¹⁹ η διακόσμηση εμπλουτίζεται με ταύρους, αίγες και ελάφια. Γνωστό δείγμα του είδους αποτελεί ο επονομαζόμενος κρατήρας του Διός από την Έγκωμη.

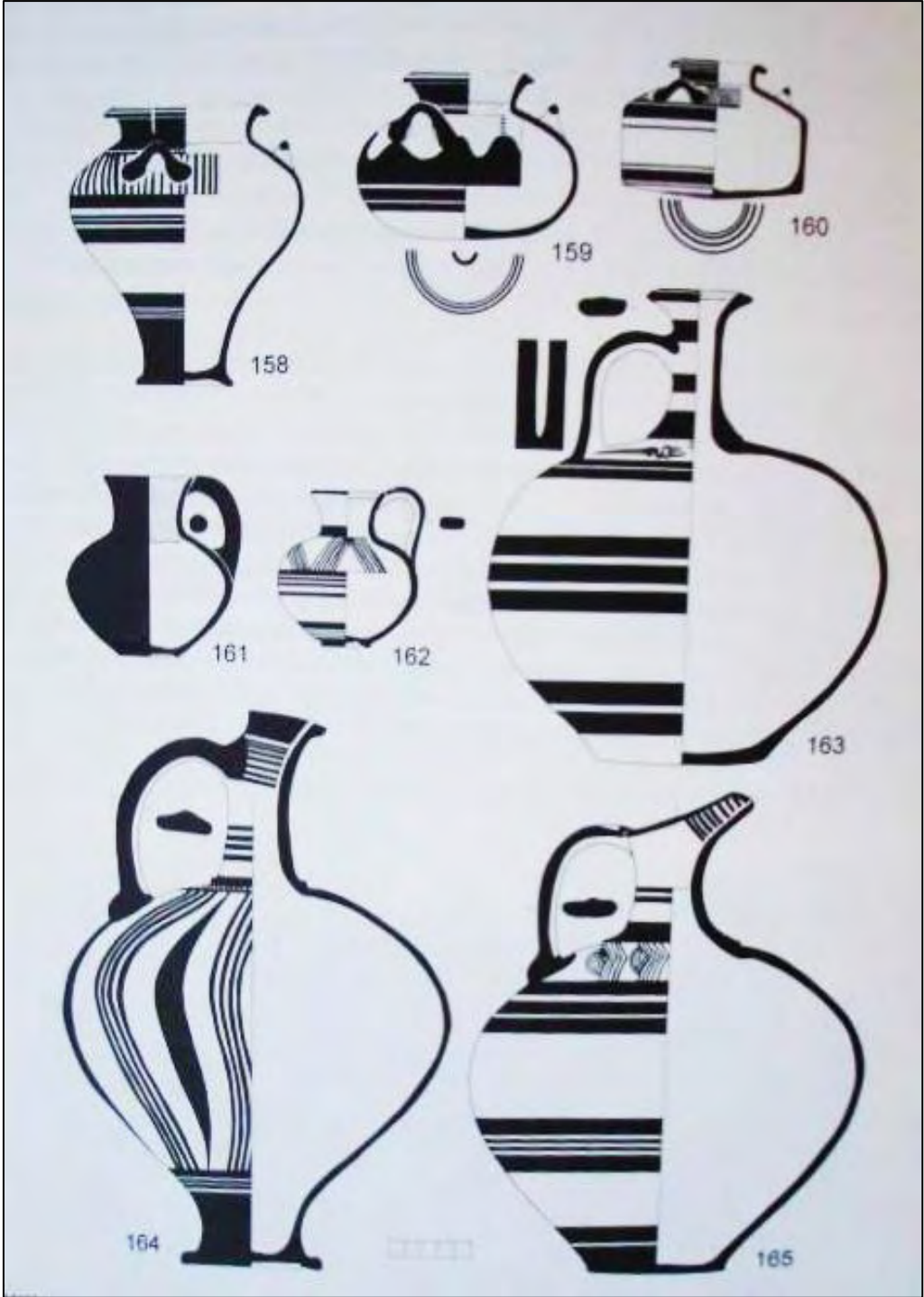
¹¹⁹ Υστεροελλαδική ΙΙΒ Περίοδος (1300 – 1200 π.Χ.)

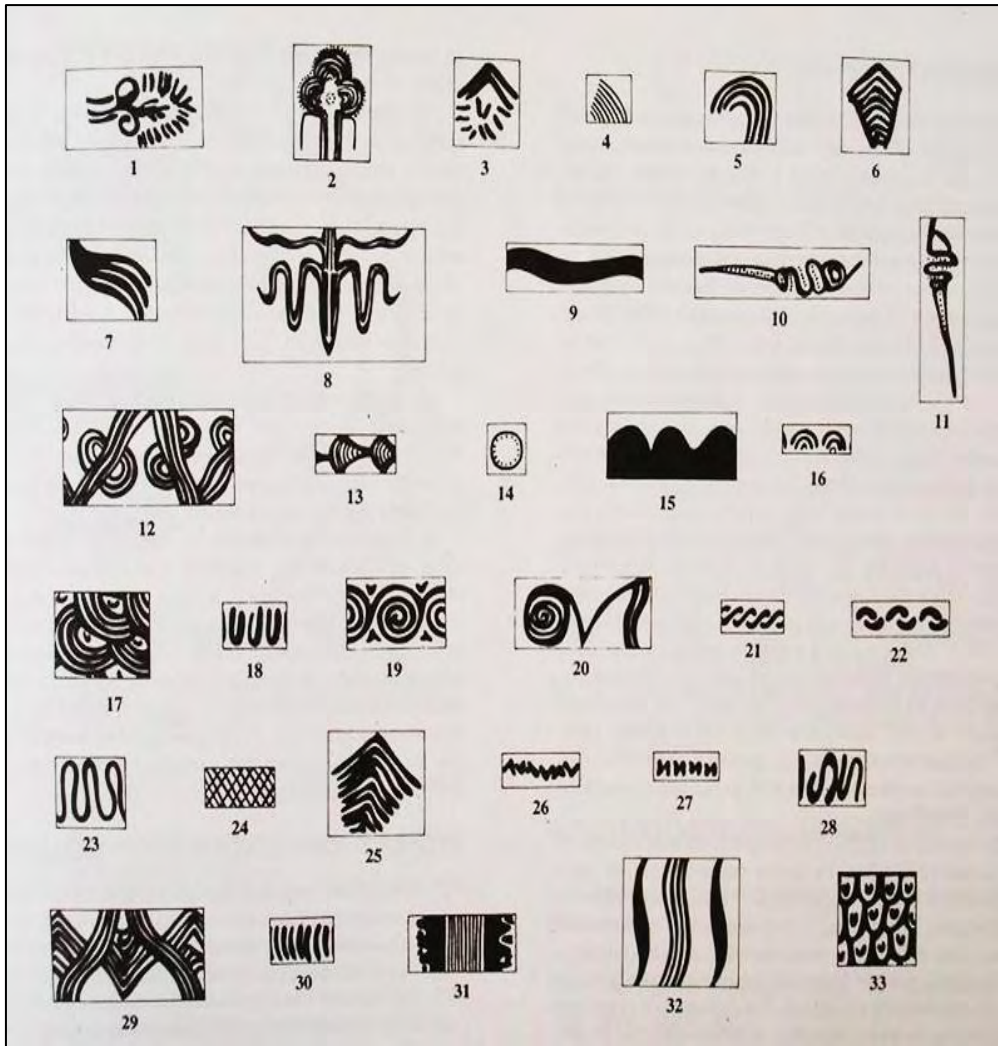












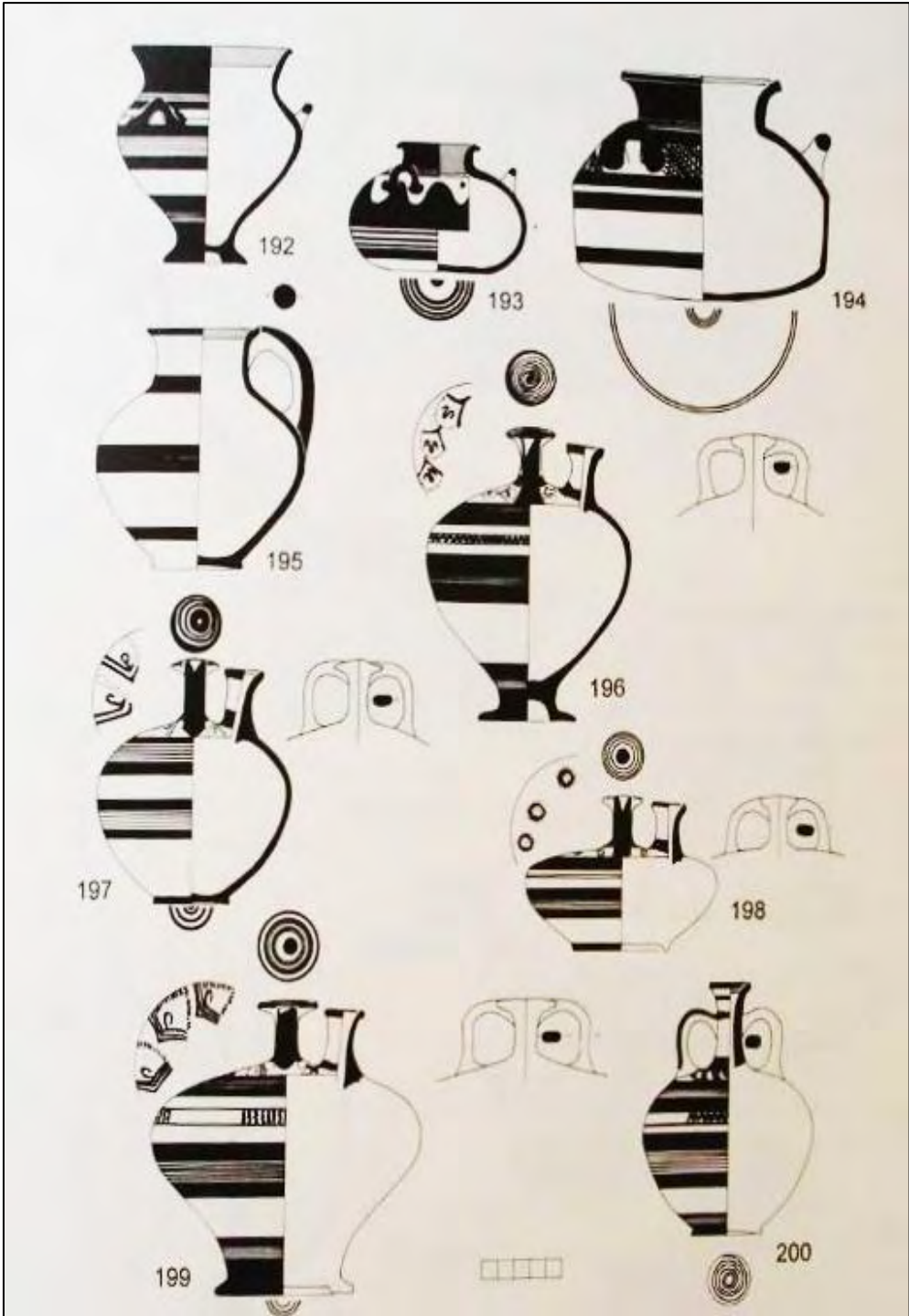
Εικόνες 66 - 72: Σχήματα και διάκοσμος κατά την ΥΕΙΙΑ Περίοδο.

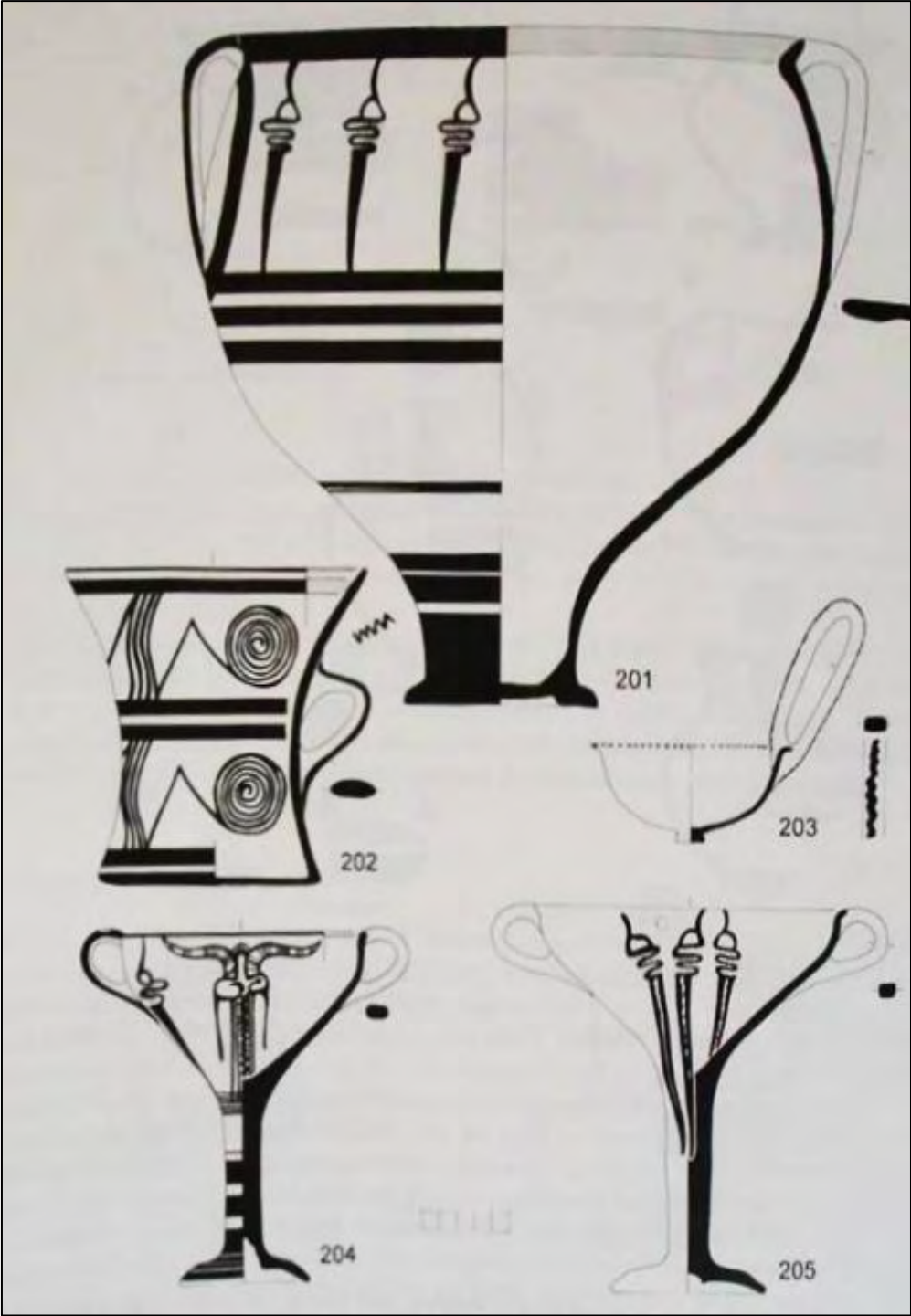
Κατά την ΥΕΙΙΒ Περίοδο συνεχίζεται η τάση των κλειστών αγγείων για περισσότερο απιόσχημα ή κωνικά σχήματα, με αποτέλεσμα και οι διακοσμητικές ζώνες να γίνονται τώρα πλατύτερες. Δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη συμμετρία, με τη διάταξη της διακόσμησης σε μετόπες. Κοινά σχήματα είναι ο σκύφος, η κύλιξ, ο απιόσχημος πιθαμοφόρας και ο ψευδόστομος αμοφορέας. Χαρακτηριστικό τύπο αγγείου αποτελεί η κύλιξ τύπου Ζυγουριών, με ρηχό σώμα και ένα κύριο διακοσμητικό θέμα σε κάθε πλευρά χωρίς παραπληρωματικά κοσμήματα. Τα πιο κοινά διακοσμητικά θέματα είναι η πορφύρα, το μυκηναϊκό άνθος και το τρίγλυφο, το οποίο συχνά σχηματίζει μετόπες. Προς το τέλος της περιόδου εξαφανίζονται η οπισθότμητη πρόχους, οι άλλοι τύποι αμοφορέων πλην του σφαιρικού, ο κάλαθος, ενώ εμφανίζονται η λεκάνη, η φιάλη και ο αμοφορίσκος, με το πιο κοινό σχήμα να είναι αυτό του σκύφου.

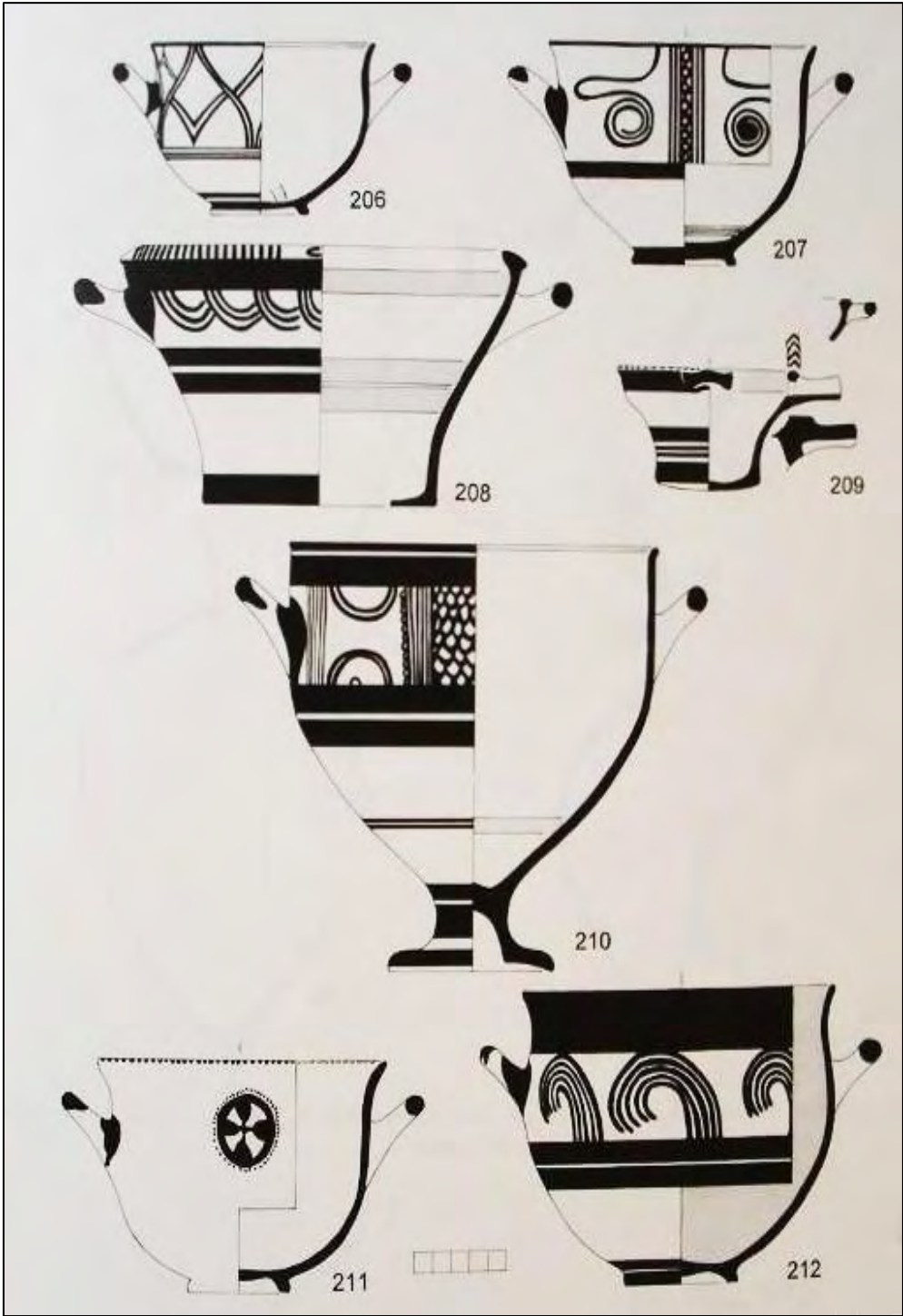
Γενικά, η κεραμική της περιόδου 1400-1200 π.Χ. διακρίνεται για την ομοιομορφία και την αυξανόμενη τυποποίηση, αποτέλεσμα της μαζικής παραγωγής και διάδοσής της, στο πλαίσιο λειτουργίας του ανακτορικού συστήματος. Σημαντικό σταθμό στην κεραμική της περιόδου αυτής αποτελεί, βέβαια, η ανάπτυξη του εικονογραφικού ρυθμού.

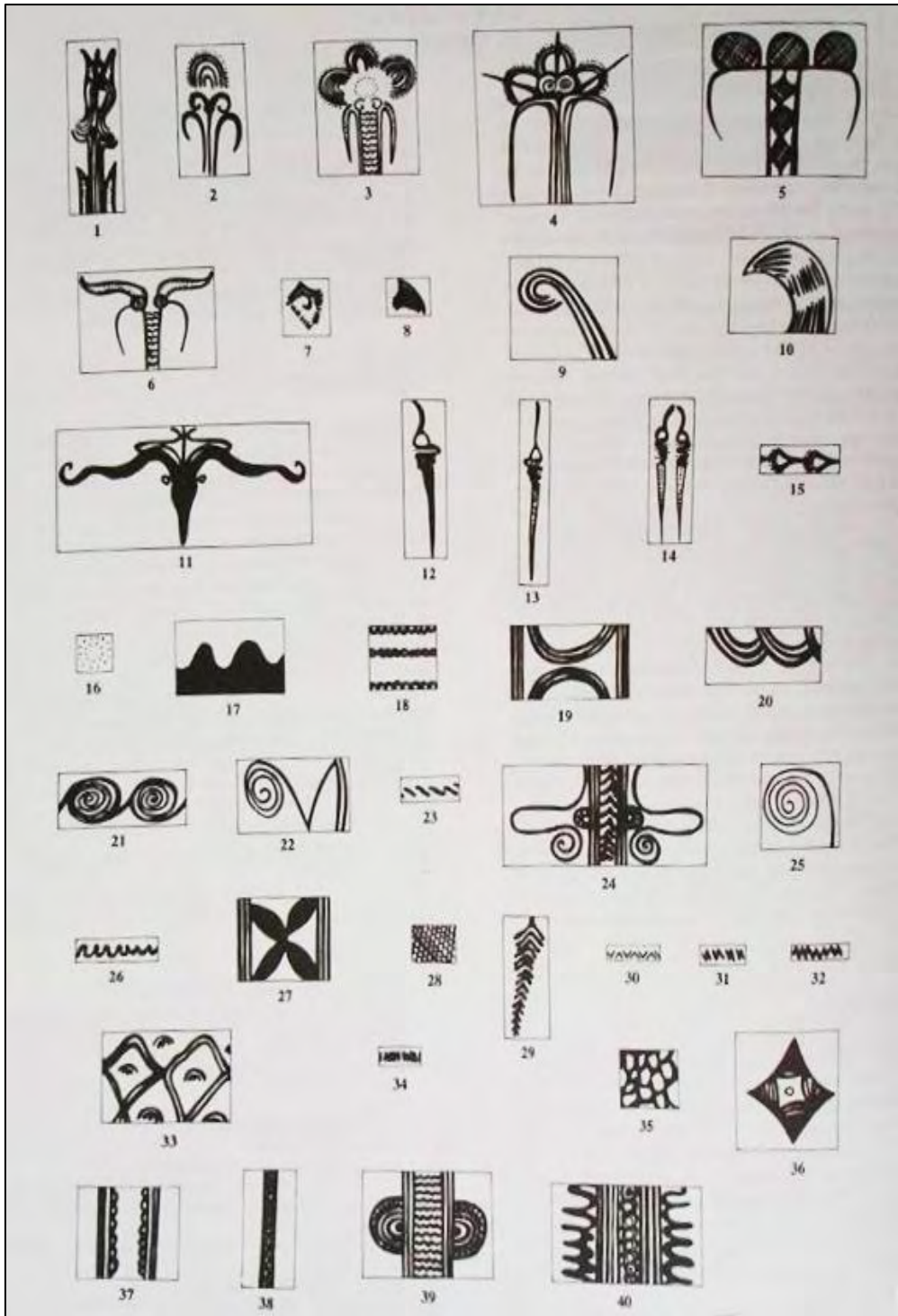
Τα διακοσμητικά θέματα που προαναφέρθηκαν τα συναντάμε ξανά κατά τη διάρκεια της Γεωμετρικής Περιόδου. Κατά την Πρωτογεωμετρική Περίοδο (1050 – 900 π.Χ.), βέβαια, εγκαινιάζεται μια νέα κεραμική παράδοση, με νέα σχήματα και τύπους διακόσμησης.¹²⁰

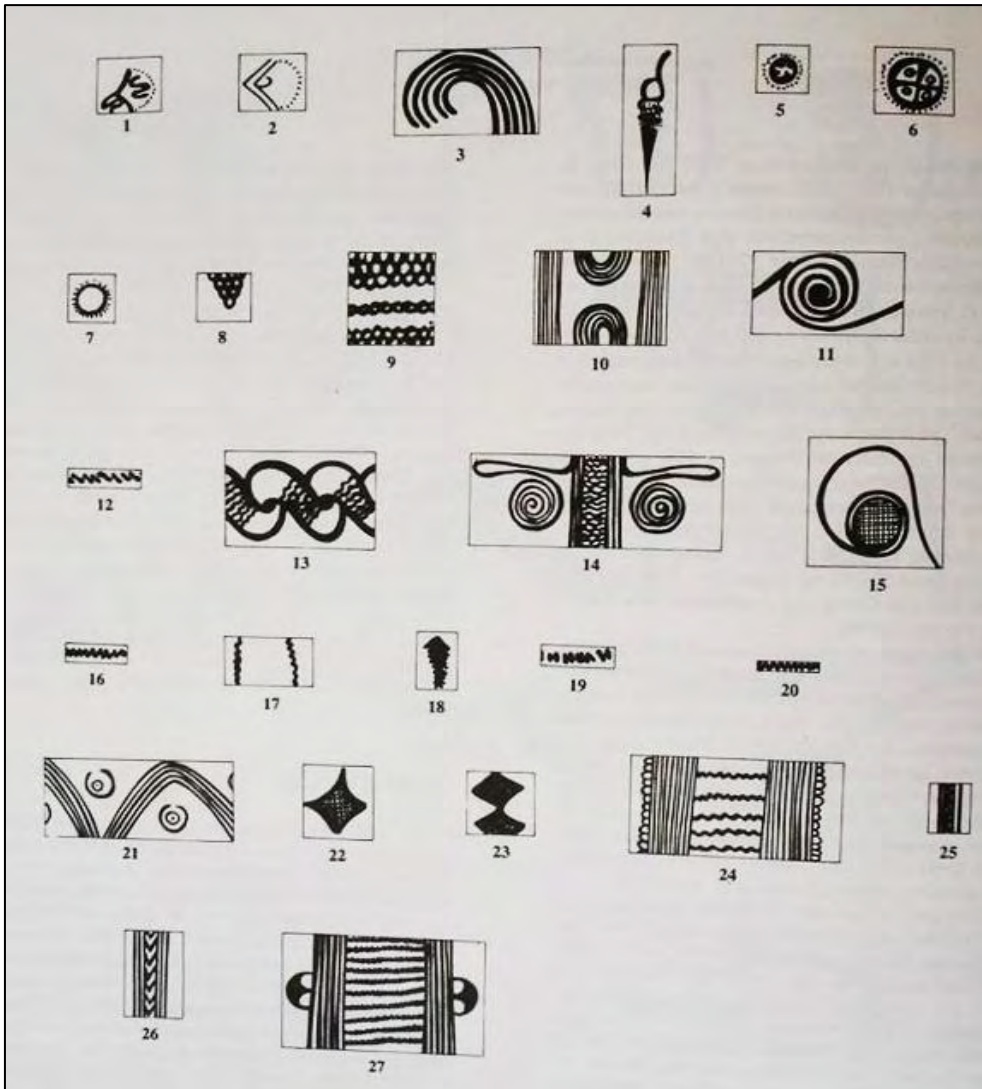
¹²⁰ Benson, 2016, 27











Εικόνες 73 - 77: Σχήματα και διάκοσμος κατά την ΥΕΙΙΒ Περίοδο.

Κατά την Πρώιμη Γεωμετρική Περίοδο (900 – 850 π.Χ.), στην κεραμική κυριαρχεί η τάση για ολόμαυρα αγγεία, η οποία εμφανίστηκε στο τέλος της Πρωτογεωμετρικής Περιόδου. Μετόπες στον ώμο και την κοιλιά των αγγείων διακοσμούνται με απλά γραμμικά θέματα, όπως μαιάνδρους, όδοντες, θλαστές γραμμές και επάλξεις.

Κατά τη Μέση Γεωμετρική Περίοδο (850 – 760/750 π.Χ.) παρατηρείται μια τάση για ομοιογένεια στην κεραμική παραγωγή με οδηγό την Αττική. Η διακόσμηση εκτείνεται σε ταινίες που καταλαμβάνουν μεγάλο τμήματα του αγγείου. Στη διακόσμηση επιστρέφει το καμπυλόγραμμο κόσμημα, ενώ παρατηρείται σταδιακή επανεμφάνιση έμβιων όντων στη διακόσμηση. Νέα μοτίβα όπως ο ρόμβος, τα αντικριστά τρίγωνα (πεταλούδες) και οι αμείβοντες αρχίζουν να κοσμούν τα αγγεία. Γενικότερα, κατά τη Μέση Γεωμετρική Περίοδο παρατηρείται μια αλλαγή στον υλικό πλούτο, που οδηγεί και στην κορύφωση του γεωμετρικού στυλ. Οι κατευθύνσεις, όμως, της άκρατης διακοσμητικότητας ανακόπτουν τελικά την περαιτέρω ανάπτυξη των δυνατοτήτων των κεραμέων, κάνοντας την κεραμική της περιόδου τον τελευταίο ευρύτατα διαδεδομένο ρυθμό στην Ελλάδα.

Σε επόμενη φάση, κατά την Ύστερη Γεωμετρική Περίοδο (760/750 – 700 π.Χ.), εμφανίζονται αυτόνομα κέντρα κεραμικής, με κυριότερα σε Αττική, Εύβοια, Άργος, Κόρινθο, Λακωνία, Κυκλάδες, Ανατολική Ελλάδα, Μικρά Ασία και Ιταλία. Αλλαγές που συντελέστηκαν κατά την περίοδο αυτή όπως η πιθανή αύξηση του πληθυσμού που οδήγησε σε εξάπλωση της κατοικίας στην Αττική με ταυτόχρονη ίδρυση ιερών και τριών νέων νεκροταφείων¹²¹ και η εμφάνιση της γραφής¹²² επηρέασαν την κεραμική. Ο εικονογραφικός ρυθμός εξαπλώνεται, ενώ η αγγειογραφία αποτελεί το μοναδικό δείγμα μνημειακής τέχνης, με τα μεγάλα αγγεία να χρησιμοποιούνται ως σύμβολα σε τάφους και συγκεκριμένα αμφορείς σε γυναικείους και κρατήρες σε ανδρικούς τάφους.

Η επανάσταση στην εικονιστική τέχνη έρχεται με τον αγγειογράφο του Διπύλου. Θέματα όπως η πρόθεση, η εκφορά, οι πομπές των αρμάτων,

¹²¹ Πέραν του Κεραμικού και του Αρείου Πάγου, δημιουργείται νεκροταφείο σε Δίπυλο, Κυνοσάργες και Καλλιθέα.

¹²² Έχουμε επιγραφές σε αγγεία ήδη από το 750 π.Χ.

καθώς και μάχες κοσμούν τα αγγεία του εργαστηρίου της Διπύλου. Επιπλέον, φαίνεται στα αγγεία αυτά να τίθενται οι αρχές της σχεδίασης ανθρωπίνων μορφών με τη μέθοδο της σκιαγραφίας. Οι σκιαγραφίες του ζωγράφου του Διπύλου έχουν λεπτά ανατομικά χαρακτηριστικά, είναι υψηλόσωμες και πιο λιγνές σε σύγκριση με αυτές του μέσου γεωμετρικού ρυθμού, ενώ τα διακοσμητικά στοιχεία που χρησιμοποιεί είναι υψηλότερης ποιότητας των προγενεστέρων. Στα έργα του, επίσης, εμφανίζεται για πρώτη φορά ο διπλός μαϊάνδρος ως διακοσμητικό θέμα. Στις ανθρωπινες μορφές, τα πόδια εικονίζονται σε προφίλ, ο κορμός μετωπικός, ενώ σε κάθε μορφή αναπαριστούνται και τα δύο χέρια και πόδια. Βέβαια, η απόδοση των μορφών είναι γεωμετρική. Το κεφάλι εικονίζεται ως ανεστραμμένο τρίγωνο, όπως και ο κορμός. Το τρίγωνο του κορμού είναι διπλάσιο σε μέγεθος από αυτό του κεφαλιού, ενώ τα πόδια εμφανίζονται λυγισμένα και διπλάσια σε μέγεθος από τον κορμό. Τα άλογα που χρησιμοποιούνται στο διάκοσμο έχουν ένα σώμα, δύο κεφάλια και τέσσερα πόδια. Οι τροχοί των αρμάτων τοποθετούνται ο ένας πίσω από τον άλλον προκειμένου να μην υπάρχει επικάλυψη. Όσον αφορά το φύλο των μορφών που αναπαριστούνται, δηλώνεται κυρίως από τα όπλα των ανδρών και σπανιότερα από το ένδυμα των γυναικών.¹²³

Αναφορά θα πρέπει βέβαια να γίνει και στη διάταξη των μορφών. Στον αγγειογράφο του Διπύλου αποδίδεται και η επινόηση της παράταξης του ζωφόρου ως ενιαίο τμήμα που τοποθετείται στο λαιμό ανάμεσα στις λαβές του αγγείου, ενώ το κυρίως θέμα αναπτύσσεται με σκιαγραφίες, οι οποίες φανερώνουν το προσωπικό στυλ του εκάστοτε καλλιτέχνη.

Κατά την Υστερογεωμετρική Περίοδο των ετών 735 – 720 π.Χ. παρατηρούνται δύο παραδόσεις, η κλασική που εκφράζεται από την παράδοση του εργαστηρίου του Διπύλου και εκείνη που εμμένει στην υπερβολική διακόσμηση. Ο σχεδιασμός φαίνεται να είναι λιγότερο προσεκτικός και λεπτός.

¹²³ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 34

Κατά την Υστερογεωμετρική Περίοδο των τελευταίων ετών σημαντικό θεωρείται το εργαστήριο του Ζωγάφου Αθήνας. Στην παραγωγή διακρίνονται μορφές κενταύρων, λεόντων και φτερωτών αιγάγων, που μαρτυρούν ανατολική επίδραση. Σημαντικό στοιχείο αποτελούν σαφώς οι γυναικείες μορφές στις οποίες αναπαριστάται και το ένδυμα. Στα παραδείγματα αυτά μπορούμε να εντοπίσουμε την ύπαρξη διακόσμησης στα ενδύματα. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε και την εμφάνιση του θέματος των φιδιών στο διάκοσμο. Όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, τα φίδια αποτέλεσαν χθόνιο σύμβολο και εμφανίζονται συχνά ως διακοσμητικό θέμα.

Η διακόσμηση στα ενδύματα φαίνεται πιο καθαρά σε αγγεία των αρχών του 7ου αιώνα και έπειτα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένας βοιωτικός αμφορέας της εποχής.

Από τα παραπάνω θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε μια επιρροή της Μυκηναϊκής Περιόδου στη γεωμετρική τέχνη. Άλλωστε, το έντονο ενδιαφέρον των Ελλήνων της εποχής για το ένδοξο παρελθόν είναι δεδομένο, ειδικά αν λάβουμε υπόψη και τα Ομηρικά Έπη που αναφέρονται στην προγενέστερη Μυκηναϊκή Εποχή. Επομένως, η ανάκτηση του εικονιστικού πλούτου της Μυκηναϊκής Περιόδου είναι πολύ πιθανό να επηρέασε τη γέννηση εικονιστικών θεμάτων. Έτσι, παρατηρούμε την εμφάνιση σκηνών από μάχη στη θάλασσα, παραστάσεων πρόθεσης, ενώ σε άλλες περιπτώσεις αναβιώνει ένα θέμα, χωρίς κάποια άμεση εικονογραφική σχέση. Για παράδειγμα, τόσο στη μυκηναϊκή όσο και στην αττική γεωμετρική τέχνη εμφανίζεται η εικόνα των ανδρών που παρελαύνουν σε άρματα, καθώς και παραστάσεις πτηνών.

Η ξαφνική εμφάνιση μορφών και ζωικών παραστάσεων στην αρχαία ελληνική τέχνη, μετά από 400 χρόνια απουσίας τους ήταν ένα ζήτημα που απασχόλησε ιδιαίτερα τον Benson. Μάλιστα, ο ίδιος παρατηρεί κάποια σχέση ανάμεσα στην εμφάνιση του αλφαβήτου και την ύπαρξη εικονιστικών παραστάσεων.¹²⁴

¹²⁴ Benson, 2016, 25

Ο Olson αναφέρει ότι η γραφή και η ανάγνωση έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην αλλαγή από τη σκέψη των πραγμάτων στη σκέψη της αναπαράστασης των πραγμάτων αυτών.¹²⁵ Είναι γεγονός ότι η γραφή αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο κωδικοποίησης, μέσω της οποίας πραγματοποιείται μια συμβατική εκπροσώπηση των πραγμάτων με γραφικά σύμβολα, δημιουργώντας έτσι μια σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Σύμφωνα με τον Saussure, Ελβετό γλωσσολόγο και συνιδρυτή της σημειωτικής, το σημαίνον ανταποκρίνεται στον ήχο και την εικόνα, ενώ το σημαινόμενο στην έννοια, την ιδέα, την αντίληψη. Με άλλα λόγια, το σημαίνον αντιπροσωπεύει την υλική μορφή, ενώ το σημαινόμενο μια πνευματική έννοια. Πρόκειται για δύο έννοιες ψυχολογικές, των οποίων η σχέση είναι αυθαίρετη και συμβατική.¹²⁶ Αυτές οι συμβάσεις και η εξοικείωση με την κωδικοποίηση που επιβάλλεται από τη χρήση αλφαβήτου επηρέασαν τη γραφιστική τέχνη της Γεωμετρικής Περιόδου. Έτσι, φαίνεται πως προτεραιότητα κατά την εποχή αυτή αποτελούσε η απεικόνιση των μορφών με τρόπο τέτοιο ώστε να καθίσταται κατανοητή η φύση τους και όχι με σκοπό μια ρεαλιστική απεικόνιση. Γενικότερα παρατηρείται μια προσπάθεια συμβολικής, κωδικοποιημένης απεικόνισης, η οποία πιθανότατα επηρεάζεται από την επαφή των ανθρώπων με τη γραφή, που εν γένει στοχεύει στην απεικόνιση με τη χρήση συμβόλων και ενός κοινού κώδικα.¹²⁷

¹²⁵ Olson, 1994, 282

¹²⁶ Saussure, 1966, 66

¹²⁷ Benson, 2016, 35

Β.Π.3. Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΗΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Η Γεωμετρική Εποχή αποτέλεσε μια περίοδο γενικών ανακατατάξεων. «Η καταστροφή των ανακτόρων αποτελεί βαθιά τομή στην ιστορία της αρχαίας Ελλάδας. Σηματοδοτεί το τέλος της προϊστορικής περιόδου και την αρχή της ιστορικής, καθώς και την αντικατάσταση του χαλκού από τον σίδηρο ως προτιμώμενο υλικό. Έτσι εισάγεται καινούρια περίοδος, η εποχή του σιδήρου».¹²⁸

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τη μορφή της κοινωνίας της Γεωμετρικής Περιόδου, θα πρέπει, αρχικά, να αναγνωρίσουμε τις συνθήκες που τη διαμόρφωσαν. Σύμφωνα με τον Desborough, σημαντικό ρόλο έπαιξαν τόσο οι γεωγραφικές όσο και οι κλιματολογικές συνθήκες. Μιλώντας για τη γεωμορφολογία της περιοχής αναφέρει ότι «Οι κύριοι κατοικήσιμοι χώροι είναι συγκριτικά λίγοι, και συχνά μάλλον μικροί, και τα ποτάμια είναι πλωτά μόνο από μικρά σκάφη, και όχι καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου. Το έδαφος είναι εύλογα εύφορο σε κάποιες από τις πεδιάδες, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις είναι λεπτό, διάσπαρτο με ογκόλιθους και προεξοχές πετρωμάτων. Η Ελλάδα, με άλλα λόγια, είναι μια φτωχή χώρα, επιβάλλοντας αυστηρά όρια στο μέγεθος των πληθυσμών που είναι σε θέση να υποστηρίξει, και για τους περισσότερους είναι ένας τόπος όπου πρέπει κανείς να αγωνιστεί για να ζήσει. Δεν υπάρχουν πολλές πεδιάδες, υπάρχει όμως σίγουρα μια αφθονία βουνών, και αυτό είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του τοπίου από τα οποία βουνά και κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει. Είναι πράγματι το κύριο αποτρεπτικό στοιχείο της ενότητας. Το ταξίδι μεταξύ μιας κατοικημένης περιοχής και μιας άλλης είναι δύσκολο και μερικές φορές εξαιρετικά επίπονο».¹²⁹ Πέραν όμως

¹²⁸ Hoepfner, 2005, 128

¹²⁹ Desborough, 1972, 329

των γεωγραφικών και κλιματολογικών συνθηκών, ο Desborough αναγνωρίζει ως σημαντικό παράγοντα τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος άφησε το σημάδι του στο τοπίο μέσω των κατασκευών, συγκρίνοντας μάλιστα τις κατασκευές της Γεωμετρικής Περιόδου με τις προγενέστερες της Μυκηναϊκής. «Υπήρχαν πολύ λίγες κοινότητες, κυρίως πολύ μικρού μεγέθους, τα σπίτια ήταν χτισμένα πρόχειρα και ελάχιστα ίχνη οχύρωσης υπήρχαν. Αλλά αυτό δεν ήταν όλο. Γυρίζοντας εκατοντάδες χρόνια νωρίτερα, σχεδόν μέσα στη ζωντανή μνήμη, οι κύριες κατοικημένες περιοχές είχαν ξεχειλίσει όχι μόνο με χωριά, αλλά με πόλεις, παλάτια, ισχυρές οχυρωμένες ακροπόλεις, μεγάλους μνημειώδεις τάφους και μεγάλους και καλοφτιαγμένους δρόμους. Τώρα τα πάντα ήταν χωρίς ζωή, αλλά τα ορατά κατάλοιπα θα εξακολουθούσαν να είναι παντού, κατάφυτα αλλά όχι κατεστραμμένα, μια έντονη υπενθύμιση σε εκείνους που επιβίωσαν, ή ακόμη και στους νεοαφιχθέντες, ότι ζούσαν στη σκιά ενός όχι μακρινού μεγαλείου, κάτοικοι όχι μιας μοναχικής γης, αλλά μιας στοιχειωμένης. Πώς μπορεί αυτό να μην έχει επίδραση στο πνεύμα και να συμβάλει στην κατάθλιψη που είναι τόσο εμφανής στον πολιτισμό ως σύνολο;»¹³⁰

Βέβαια πέραν της αναγνώρισης των παραγόντων που οδήγησαν στη μορφή των κοινωνιών της Γεωμετρικής Περιόδου, σημαντικό είναι να εξετάσουμε τις ίδιες τις κοινωνίες και τις συνθήκες που επικρατούσαν σε αυτές, καθώς και στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο.

Η μετακίνηση φύλων που προκλήθηκε με την κάθοδο των Δωριέων οι οποίοι εκτόπισαν τους παλαιούς κατοίκους οδηγώντας τους σε μετανάστευση προκάλεσε ανακατατάξεις,¹³¹ ωστόσο, δεν ήταν ικανή να προκαλέσει την παρακμή που ακολούθησε. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από τη συνέχεια που χαρακτηρίζει τους οικισμούς, τις τεχνотροπίες και τις μεθόδους κατασκευής. Οι αιτίες που οδήγησαν στην παρακμή είναι πολλές, με σημαντική τις κλιματολογικές μεταβολές που σημειώθηκαν στα τέλη του 12ου αιώνα.¹³²

¹³⁰ Desborough, 1972, 331

¹³¹ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 29

¹³² Hoepfner, 2005, 128

Κατά τη Γεωμετρική Περίοδο η αυστηρά ιεραρχημένη κοινωνία παύει να υφίσταται. Οι πολιτειακοί θεσμοί της προηγούμενης περιόδου, με τα κρατίδια φεουδαρχικού χαρακτήρα, εγκαταλείπονται, δίνοντας τη θέση τους σε νέους.¹³³ Κυριαρχεί η έννοια της αυτονομίας των πόλεων, καθώς το κοινωνικοπολιτικό σύστημα διαχείρισης που εφαρμόζεται είναι αυτό της πόλης – κράτους. Στις μονάδες αυτές υπάρχουν κοινωνικές διαβαθμίσεις, οι οποίες όμως δεν αντικατοπτρίζονται στην αρχιτεκτονική οικιών, αλλά στους τάφους, οι οποίοι διαφέρουν τόσο στο μέγεθος όσο και στα κτερίσματα.¹³⁴

Καθώς επικρατεί ο πρωτογενής τομέας παραγωγής, την εξουσία φαίνεται να μονοπωλεί ένας ευρύτερος κύκλος ισχυρών γαιοκτημόνων. «Τα νέα αυτά γένη που διεκδικούν τις εξουσίες σε κάθε ανεξάρτητη πολιτική μονάδα, διαμορφώνουν το στάδιο της αριστοκρατικής διακυβερνήσεως, το οποίο διαρκεί λίγο ή πολύ σε κάθε πόλη. Στο στάδιο αυτό οφείλονται η ανάπτυξη της πολιτικής και η οργάνωσή της, οι νομοθεσίες και οι αποικισμοί».¹³⁵

Η οικονομία βασιζόταν στην αγροτική παραγωγή και είχε αυτάρκη, κλειστό χαρακτήρα, βασισμένη στην εκμετάλλευση των κλήρων γης, οι οποίοι διανεμήθηκαν από τους βασιλείς στα νέα φύλα. Ένα κομμάτι γης αποτελούσε κοινή ιδιοκτησία των κατοίκων, ενώ υπήρχαν και άκληροι κάτοικοι. Πέραν αυτών υπήρχαν και δούλοι, αποκτημένοι από πολέμους.¹³⁶

Ένα ακόμη σημαντικό χαρακτηριστικό της εποχής αποτελεί ο νομαδικός τρόπος ζωής των κατοίκων του ελλαδικού χώρου. Μάλιστα, το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τις συνακόλουθες μετακινήσεις τους συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό στην αλλαγή της ζωής από τους μυκηναϊκούς στους γεωμετρικούς χρόνους.

Όσον αφορά την παραγωγή κεραμικών ειδών, φαίνεται να υπήρχε ανάγκη για φθηνή και γρήγορη παραγωγή. Πιθανότατα αυτός να ήταν

¹³³ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 30

¹³⁴ Hoepfner, 2005, 129

¹³⁵ Μπούρας, 1999, 130

¹³⁶ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 30

και ένας από τους λόγους που οδήγησαν στην εγκατάλειψη της πλούσιας διακόσμησης και στην εισαγωγή ενός ταχύτερου κεραμικού τροχού. Αυτή η ανάγκη για γρήγορη παραγωγή καθρεπτίζεται και στις οικίες, οι οποίες κατασκευάζονται κατά κύριο λόγο από ευτελή υλικά όπως κλαδιά.¹³⁷

Κατά τη Γεωμετρική Περίοδο προστίθενται νέες θεότητες, που σχετίζονται κυρίως με τις δυνάμεις της Φύσης και της Γης, διαμορφώνοντας έτσι το Δωδεκάθεο του Ολύμπου, το οποίο τιμάται σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Η σημασία της θρησκείας φαίνεται να είναι μεγάλη για το λαό, καθώς οι ιστορίες σχετικά με αυτήν τροφοδοτούν τόσο την εικονογραφία, όσο και το θέατρο και την ποίηση, ενώ η δημιουργία ιερών και η λατρεία σε κοινή θέα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των πολιτών.¹³⁸

¹³⁷ Κοκκόρου – Αλευρά, 1995, 30

¹³⁸ Μπούρας, 1999, 132



Γ. ΣΥΝΘΕΣΗ

Γ.1. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΤΩΝ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΗΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Ένα βασικό ερώτημα που προκύπτει αφορά το λόγο για τον οποίο επιλέχθηκαν η κοινότητα των Σαρακατσάνων και η Γεωμετρική Περίοδος για τη μελέτη αυτή. Με ποιο κριτήριο επιλέχθηκαν; Ποια είναι τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο που επιτρέπουν μια σύγκριση της κατασκευής και διακόσμησης των κελυφών τους;

Εξετάζοντας τις δύο περιπτώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετά κοινά χαρακτηριστικά.¹³⁹ Αρχικά, πρόκειται για αγροτικές κοινωνίες, των οποίων η οικονομία βασίζεται στην αγροτική και κτηνοτροφική παραγωγή. Ο κλειστός και αυτάρκης χαρακτήρας της παραγωγής υπαγορεύει την παραγωγή προϊόντων αποκλειστικά προς κατανάλωση. Οι κοινωνίες και των δύο περιπτώσεων βασίζονται αποκλειστικά στους δικούς τους πόρους για να συντηρηθούν.

Όσον αφορά την κοινωνική οργάνωση καθορίζεται από τον πρωτογενή τομέα της παραγωγής. Στην περίπτωση των Σαρακατσάνων ο τσέλιγκας ηγείται της κοινότητας και φροντίζει για την εύρυθμη λειτουργία της, ενώ στη Γεωμετρική Περίοδο την εξουσία διεκδικούν οι ισχυροί γαιοκτήμονες.

Ένα ακόμη βασικό κοινό χαρακτηριστικό των δύο αποτελεί ο νομαδισμός. Εξετάζουμε κοινωνίες νομάδων, των οποίων οι κατασκευές

¹³⁹ Poursat, 1998, 103

θα πρέπει να ανταποκρίνονται στο μοντέλο της εύκολης και γρήγορης κατασκευής, προκειμένου να μπορούν να καλύψουν τις ανάγκες που υπαγορεύει η μετακίνηση.

Ακόμα και η τοποθέτηση των κτισμάτων στο χώρο παρουσιάζει ομοιότητες, καθώς και στις δύο περιπτώσεις επιλέγεται η ιδανική θέση για να διευκολύνεται η κίνηση και η επικοινωνία εντός του οικισμού, ενώ ταυτόχρονα να προσφέρεται προστασία από τα καιρικά φαινόμενα.

Ένα σημαντικό στοιχείο το οποίο δε θα πρέπει να αμελήσουμε είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκαν οι κοινωνίες αυτές. Και στις δύο περιπτώσεις οι κοινωνίες για τις οποίες κάνουμε λόγο προήλθαν μέσα από μια περίοδο ανακατατάξεων. Οι Σαρακατσάνοι ξεκίνησαν τη νομαδική ζωή τους κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας, ενώ η γέννηση της γεωμετρικής κοινωνίας σημαδεύτηκε από την κάθοδο των Δωριέων και τη μετακίνηση φύλων. Δε θα μπορούσαμε, λοιπόν, να αγνοήσουμε την επίδραση των αναταραχών αυτών στο σχηματισμό των καινούριων κοινωνιών.

Από τα παραπάνω καθίστανται φανερά τα κοινά χαρακτηριστικά των Σαρακατσάνων και των κοινωνιών της Γεωμετρικής Περιόδου. Οι ομοιότητες αυτές αντικατοπτρίζουν ένα κοινό πλαίσιο μέσα στο οποίο οι δύο κοινωνίες αναπτύχθηκαν και από το οποίο επηρεάστηκαν. Λαμβάνοντας υπόψη ότι άνθρωποι και κοινωνίες διαμορφώνονται και προσαρμόζονται στις εκάστοτε συνθήκες, το κοινό αυτό πλαίσιο προσφέρει την κατάλληλη βάση για εξέταση, από μια κατά βάση ανθρωπολογική σκοπιά, των προϊόντων και του πολιτισμού που γεννήθηκαν κάτω από συγκεκριμένες και όμοιες συνθήκες.

Ο λόγος που επιλέχθηκαν δυο κοινωνίες με τόσο μεγάλη χρονική απόσταση ανταποκρίνεται στο ζητούμενο της εργασίας για την απόδειξη αρχετυπικών μορφών. Εφόσον κάνουμε λόγο για αρχέτυπα, αναφερόμαστε σε άχρονες μορφές που επανεμφανίζονται ανάλογα με τις επικρατούσες συνθήκες. Επομένως, η επιλογή δύο κοινωνιών παρόμοιων συνθηκών και διαφορετικών περιόδων αποτέλεσε βασικό ζητούμενο.

Εφόσον οι κοινωνικές συνθήκες και δομές των δύο περιπτώσεων παρουσιάζουν ομοιότητες, διευκολύνεται η ανθρωπολογική προσέγγιση. Η μελέτη βασίζεται στο γεγονός ότι το συλλογικό προϊόν μιας κοινότητας παράγεται σε συνάρτηση με τις συνθήκες στις οποίες η κοινότητα αυτή δημιουργείται. Είναι γεγονός ότι διαφορετικές συνθήκες παράγουν διαφορετικές ανάγκες. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο ένας οικισμός κινείται καθορίζει την ταχύτητα και την ποιότητα των παραγόμενων προϊόντων, ανάλογα με το διαθέσιμο χρόνο, τις πρώτες ύλες και τις συνθήκες ασφάλειας ή μη. Το πλαίσιο αυτό είναι που θέτει τις προτεραιότητες στο κοινωνικό σύνολο και υπαγορεύει τις ανάγκες, καθώς και το απαιτούμενο χρονικό διάστημα μέσα στο οποίο θα πρέπει αυτές να καλυφθούν.

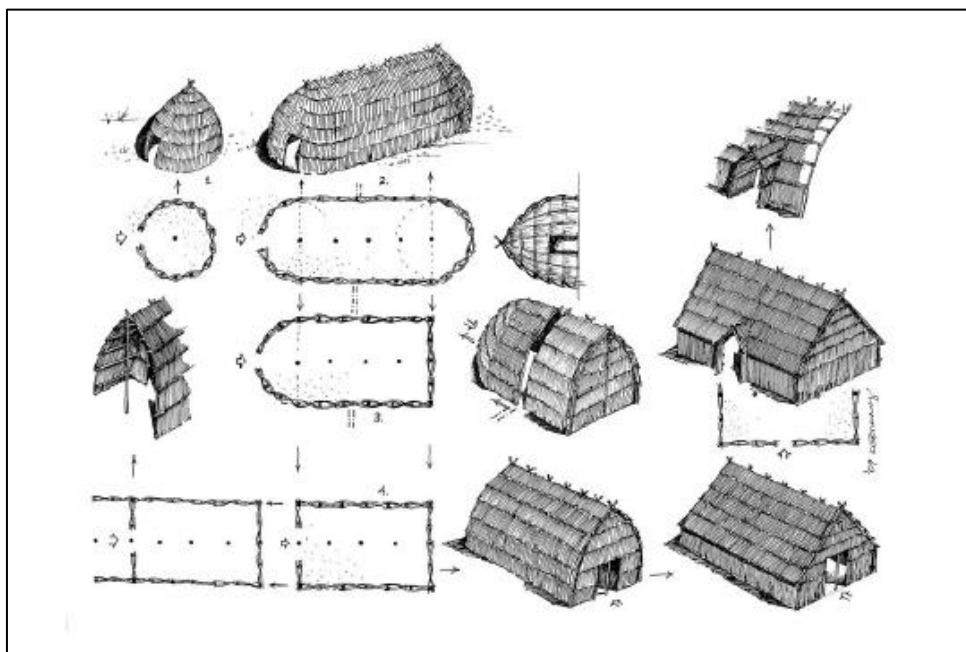
Επομένως, το κοινό πλαίσιο, το οποίο και προκύπτει από τα παρόμοια χαρακτηριστικά, μέσα στο οποίο κινούνται οι κοινωνίες των Σαρακατσάνων και της Γεωμετρικής Περιόδου, γεννά παρόμοιες απαιτήσεις. Το ζητούμενο, στην περίπτωση αυτή, είναι να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ανταπεξέρχονται οι δύο αυτές κοινωνίες, των οποίων η διαφορά έγκειται στην χρονική περίοδο στην οποία βρίσκονται.

Όπως είναι λογικό, η γνώση του παρελθόντος και οι επαφές με διαφορετικά ερεθίσματα επηρεάζουν τη συμπεριφορά των κατοίκων, τις κατασκευές και την παραγωγή προϊόντων. Δε θα μπορούσαμε, λοιπόν, σε καμία περίπτωση να περιμένουμε την παραγωγή του ίδιου ακριβώς πολιτισμού. Οι κοινωνίες δε λειτουργούν απομονωμένες από το περιβάλλον και την εποχή τους, συνεπώς το μπόλιασμα ιδεών και τεχνικών είναι αναμενόμενο και υπεύθυνο σε μεγάλο βαθμό για τη μορφή και την ποιότητα των έργων μιας κοινωνίας.

Ωστόσο, η ύπαρξη κάποιων κοινών χαρακτηριστικών μας προϊδεάζει ότι υπάρχει και κάτι άλλο πέραν της επιρροής διαφορετικών εξωτερικών παραγόντων σε μια κοινωνία. Υπάρχει κάτι άχρονο στα δημιουργήματα των κοινωνιών που εξετάζουμε. Το σημαντικό στοιχείο που θα πρέπει να αναφερθεί είναι ότι τα κοινά στοιχεία που εμφανίζονται στην κοινωνία των Σαρακατσάνων και τη γεωμετρική κοινωνία δεν είχαν μια αδιάκοπη πορεία στο χρόνο, δεν αποτέλεσαν κληροδοτήματα μιας

παράδοσης, ούτε εμφανίζονταν με μια συνέχεια στις κοινωνίες των ενδιάμεσων περιόδων.

Πρόκειται για στοιχεία τα οποία επανεμφανίστηκαν όταν παρόμοιες συνθήκες διαβίωσης επικράτησαν. Το γεγονός αυτό μας παραπέμπει στην αρχετυπική φύση των στοιχείων αυτών, καθώς φαίνεται να πέρασαν στο συλλογικό ασυνείδητο και, όταν απαιτήθηκε από τις περιστάσεις, να χρησιμοποιήθηκαν από το σύνολο της κοινωνίας.



Εικόνα 78: Τύποι κλαδόπλεκτων καλυβιών.

Γ.Ι.1. ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΣΤΙΣ ΔΥΟ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ

Το ερώτημα είναι ποιες είναι οι βασικές αυτές μορφές που εμφανίζονται στις δύο κοινωνίες που μελετάμε. Οι κοινές μορφές εμφανίζονται στις κατασκευές και στα προϊόντα που παράγουν οι κοινωνίες αυτές, με τις ομοιότητες να εντοπίζονται τόσο στην τεχνική της κατασκευής όσο και στο διάκοσμο.

Η βασική τεχνική που χρησιμοποιήθηκε και στις δύο κοινωνίες είναι αυτή της πλέξης, τόσο στην κατασκευή του πρώτου όσο και του δεύτερου κελύφους. Η πλέξη και η ύφανση στον τομέα της ραπτικής και της κεντητικής είναι δεδομένη, και αποτελεί το γενικό τρόπο παραγωγής υφασμάτων. Η ίδια μέθοδος τροποποιείται και μεταφράζεται και στον τομέα των κατασκευών, με τη συμπλοκή γραμμικών στοιχείων προς τη δημιουργία ενός πλέγματος – σκελετού της κατασκευής.

Τόσο οι Σαρακατσάνες, όσο και οι γυναίκες της Γεωμετρικής εποχής χρησιμοποιούν την πλέξη για την παραγωγή υφασμάτων και ενδυμάτων, υφαίνοντας στον αργαλειό και παράγοντας όχι μόνο ενδύματα, αλλά και υφάσματα που θα καλύψουν ένα ευρύ φάσμα χρήσεων. Οι Σαρακατσάνες, για παράδειγμα, πλέκουν βελέντζες και διακοσμητικά σκεπάσματα, ενώ στη Γεωμετρική Εποχή, όπως μαρτυρούν τα έπη του Ομήρου, οι γυναίκες πλέκουν και σάβανα. Στις περιπτώσεις αυτές ο διάκοσμος παίζει σημαντικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα του υφαντού.

Γενικότερα ο διάκοσμος αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο, ενώ τα διακοσμητικά θέματα φαίνεται να παρουσιάζουν ομοιότητες στις δύο κοινωνίες τις οποίες μελετάμε. Θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υπάρχουν δύο διαφορετικές κατευθύνσεις όσον αφορά τη μορφή της δικόσμησης.

Έτσι, υπάρχει ο διάκοσμος με σκηνές και παραστάσεις και ο διάκοσμος με γραμμικά στοιχεία και μοτίβα. Στην περίπτωση των παραστάσεων, αυτές φαίνεται να προέρχονται άμεσα από τη ζωή των ανθρώπων και τις διηγήσεις των ιστοριών τους. Πρόκειται, δηλαδή, για άμεσα γεννήματα των αντιλήψεων και παραδόσεων της κοινωνίας από την οποία παράγονται. Στον τομέα των μοτίβων, όπως έχει ήδη αναλυθεί, υπάρχουν, επίσης, πολλά κοινά στοιχεία ανάμεσα στους Σαρακατσάνους και τη Γεωμετρική Περίοδο. Επαναλαμβανόμενα διακοσμητικά γραμμικά θέματα κάνουν την εμφάνισή τους και στις δύο κοινωνίες. Στα τσελιγκάτα των Σαρακατσάνων οι γυναίκες πλέκουν τα υφαντά με γεωμετρικά μοτίβα και κοσμούν τα ενδύματά τους με αντίστοιχα κεντήδια, σχήματα που φαίνεται να έχασαν τη σημασία τους στο πέρασμα των αιώνων, κληρονομούμενα από παλαιότερες παραδόσεις, πιθανότατα από τις γεωμετρικές κοινωνίες.¹⁴⁰ Κατά τη Γεωμετρική Περίοδο, δε γνωρίζουμε πώς γινόταν η διακόσμηση των ενδυμάτων, μπορούμε να συμπεράνουμε όμως την ύπαρξή της από απεικονίσεις γυναικείων ενδυμάτων στα αγγεία.

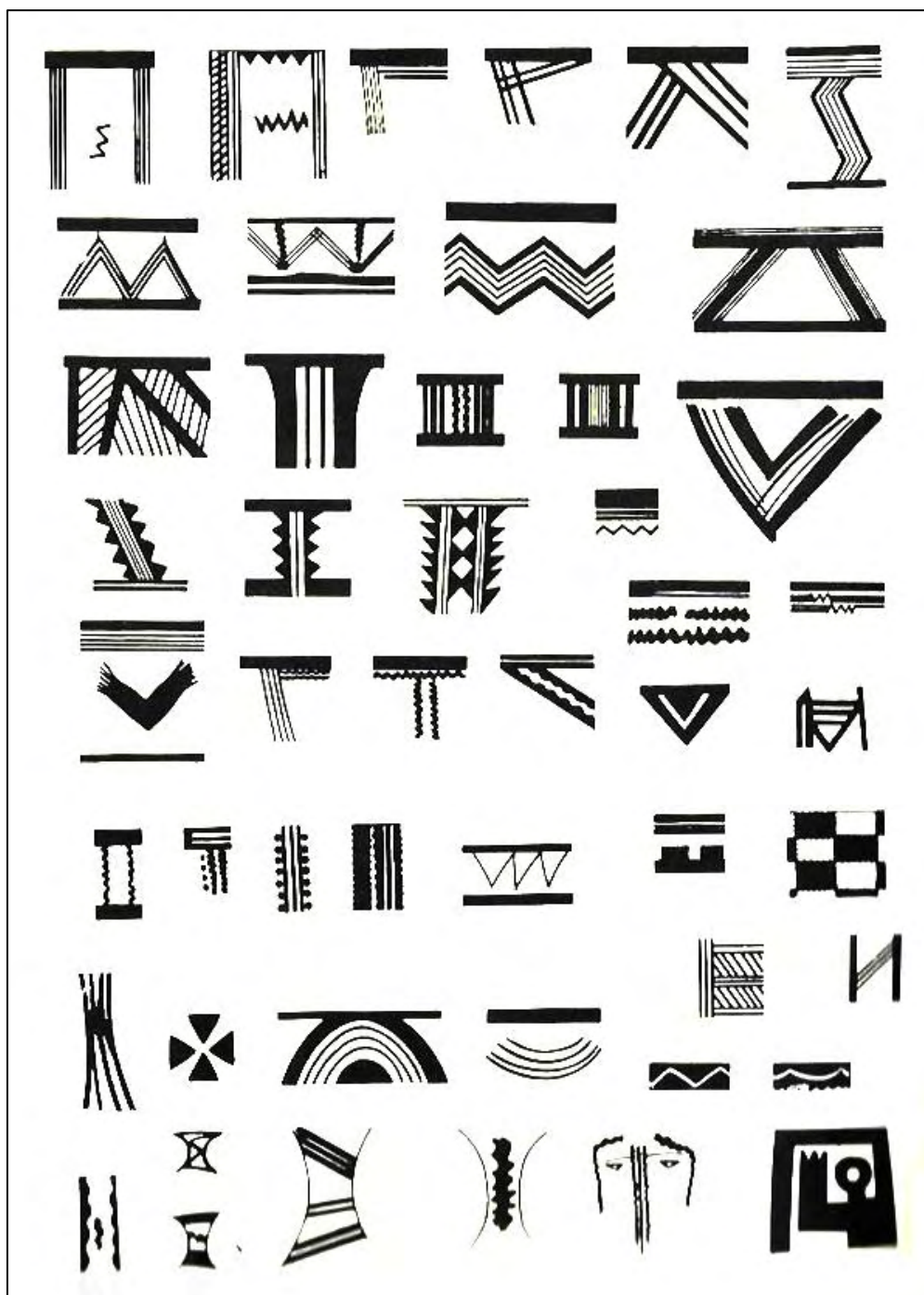
Διάκοσμος δε φαίνεται να υπάρχει μόνο στα ενδύματα, αλλά και στα χρηστικά προϊόντα των κοινωνιών αυτών. Οι Σαρακατσάνοι σκάλιζαν με επιμέλεια τις ρόκες και τις γκλίτσες τους, καθώς και άλλα χρηστικά τους αντικείμενα, ενώ στη Γεωμετρική Περίοδο έντονος διάκοσμος υπήρχε στα αγγεία και γενικότερα στα προϊόντα κεραμικής. Βλέπουμε, λοιπόν, πως η διακόσμηση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της παραγωγής των κοινωνιών αυτών και έχει μετατραπεί σε σημαντικό και απαραίτητο στοιχείο των αντικειμένων και της ζωής των κατοίκων, περνώντας στη συλλογική τους συνείδηση.

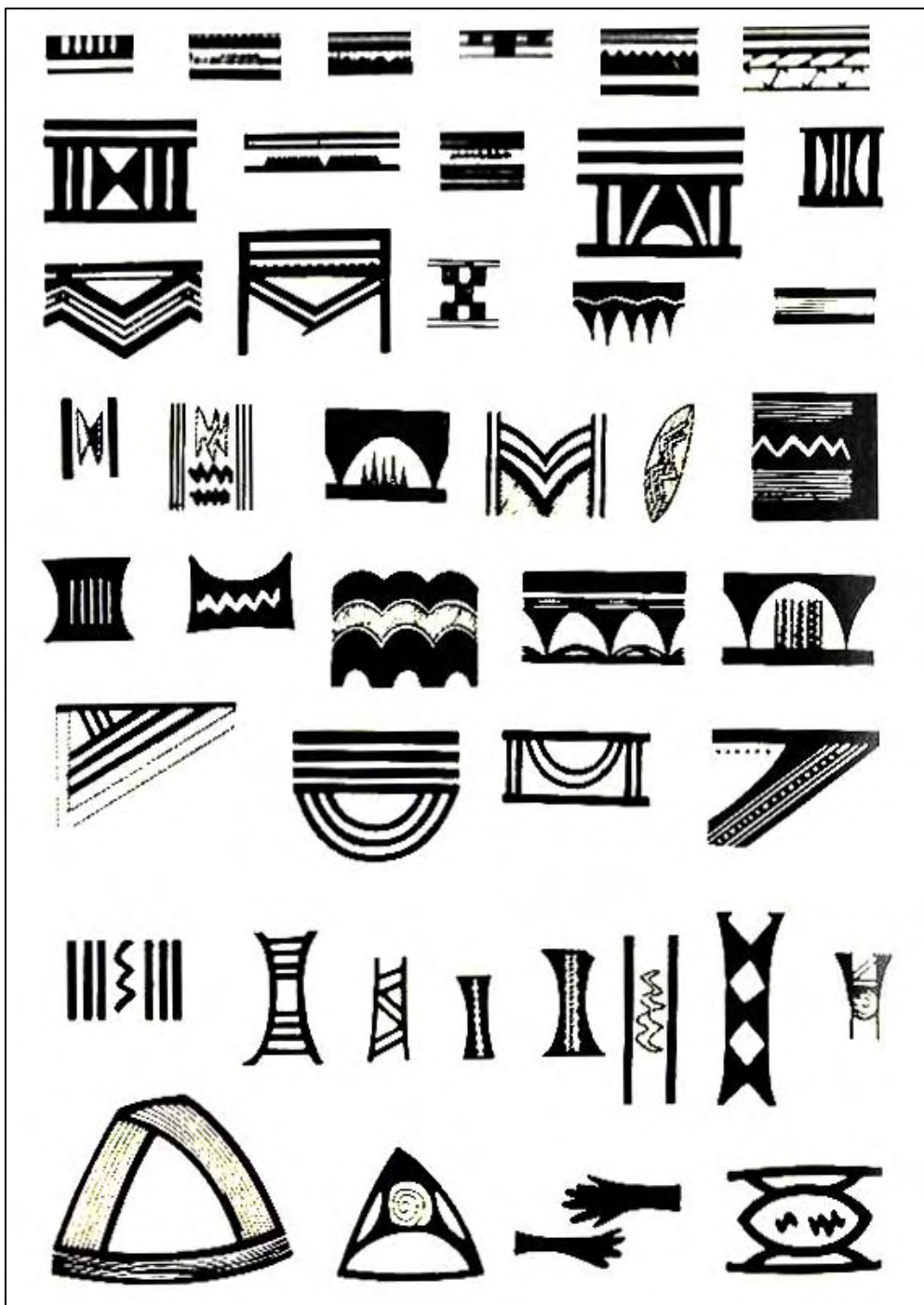
Ένα βασικό στοιχείο που θα πρέπει επίσης να αναφερθεί είναι η χρήση κάποιων μορφών με συμβολικό χαρακτήρα που κατά την πάροδο του χρόνου διατήρησαν το νόημα και το συμβολισμό τους. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το φίδι, χθόνιο σύμβολο, το οποίο εμφανίζεται στο διάκοσμο τόσο των Σαρακατσάνων όσο και της Γεωμετρικής Περιόδου.

¹⁴⁰ Καββαδίας, 1991, 250

Οι κοινές αντιλήψεις σχετικά με το διάκοσμο που εμφανίζονται σε αυτές τις κοινωνίες διαφορετικών εποχών δηλώνουν ότι πρόκειται μάλλον για σύμβολα με κάποια αρχετυπική βάση, καθώς η χρήση τους, κυρίως των γεωμετρικών μοτίβων, φαίνεται να γίνεται με τρόπο αυθόρμητο, περασμένο στις μνήμες των κοινωνιών, χωρίς κάποιο προφανή συμβολικό ή λειτουργικό λόγο.

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό των δύο κοινωνιών αποτελεί ο τρόπος κατασκευής των οικιών. Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται η χρήση ξύλων και κλαδιών για τη δημιουργία πλεγμάτων με σκοπό την κατασκευή κλαδόπλεκτων κατασκευών. Η πλέξη φαίνεται να έχει περάσει και στις δύο αυτές κοινωνίες στην κατασκευή. Επομένως, ο ρόλος της πλέξης μοιάζει καθοριστικός στην κατασκευή όχι μόνο του πρώτου, αλλά και του δεύτερου κελύφους, καθώς αυτή φαίνεται να αποτελεί τη βασική μέθοδο παραγωγής αντικειμένων και χώρου.





Εικόνες 79, 80: Διακοσμητικά θέματα της γραπτής κεραμικής που απαντώνται και στα κεντήματα των υφαντών. Σώζονται από τη Νεολιθική Εποχή.

Γ.ΙΙ. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΛΕΞΗΣ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η πλέξη ως τεχνική εμφανίζεται και στις δύο κοινωνίες, έχοντας μάλιστα πρωταρχικό ρόλο στην κατασκευή. Πώς μπορεί, όμως, το γεγονός αυτό να μας οδηγήσει στην αναγνώριση της πλέξης ως μια αρχετυπική μέθοδο;

Είναι γεγονός ότι η τεχνική της πλέξης εμφανίζεται τόσο στην κατασκευή κτισμάτων όσο και ενδυμάτων και στις δύο κοινωνίες που εξετάζουμε. Το βασικό ερώτημα, λοιπόν, που θα πρέπει να απαντηθεί αφορά το λόγο για τον οποίο η πλέξη έχει τόσο κυρίαρχο ρόλο στη ζωή των συγκεκριμένων ανθρώπων.

Η πλέξη αποτελεί έναν πανάρχαιο, εύκολο και σχετικά γρήγορο τρόπο παραγωγής προϊόντων. Χρησιμοποιείται στην παραγωγή υφασμάτων και ενδυμάτων, ενώ η μετάφρασή της στο πεδίο της κατασκευής δημιουργεί ελαφρά κτίσματα, γρήγορα στο χτίσιμό τους, με στατική επάρκεια, που συγχρόνως οριοθετούν το χώρο και καλύπτουν τις ανάγκες στέγασης και διαμονής. Εφόσον οι κοινωνίες που εξετάζουμε είναι κοινωνίες νομάδων, των οποίων η κατοικία δε θα πρέπει να στοχεύει στη μονιμότητα, αλλά στην ευκολία της κατασκευής, η παραγωγή τέτοιου είδους κτισμάτων αποτελεί ζητούμενο. Δε θα πρέπει, βέβαια, να αγνοούμε και το πλαίσιο δημιουργίας των κοινωνιών αυτών, το οποίο χαρακτηρίζεται από αναταραχές, γεγονός που δεν ευνοεί τη δημιουργία μόνιμων και μεγαλόπρεπων κτισμάτων. Τέλος, ο αγροτικός χαρακτήρας των εξεταζόμενων κοινωνιών υπαγορεύει την κατασκευή τέτοιου είδους ελαφρών κτισμάτων. Συνεπώς, οι παρόμοιες συνθήκες που επικρατούν στις δύο κοινωνίες δημιουργούν και παρόμοιες ανάγκες στέγασης, οι οποίες φαίνεται να καλύπτονται πλήρως με τη χρήση της πλεκτικής μεθόδου.

Επομένως, ο κυρίαρχος ρόλος της πλέξης για την κάλυψη παρόμοιων αναγκών και η επανεμφάνισή της, μετά από περιόδους ασυνέχειας στην τεχνική των κατασκευών, προσδίδει στην πλέξη χαρακτηριστικά αρχετύπου. Εξάλλου δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι εξετάζουμε δύο κοινωνίες οι οποίες παρουσιάζουν μια κοινή αρχετυπική βάση, όσον αφορά κυρίως το διάκοσμο που επιλέγεται. Συνεπώς, στις κοινωνίες αυτές, όπου κοινά αρχέτυπα κάνουν την εμφάνισή τους, δε θα ήταν παράλογο να θεωρήσουμε ότι και η τεχνική κατασκευής που χρησιμοποιείται παρουσιάζει μια μορφή αρχετυπική.

Ο Semper, στο βιβλίο του "Style" εντοπίζει μια σύνδεση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την ενδυμασία. «Από τον πρωτόγονο φράκτη μέχρι τις υφασμάτινες κουρτίνες, ο Semper διαπίστωσε ότι η αρχή του Bekleidung (ενδύματα) είναι εγγενώς συνδεδεμένη με το χωρικό περίβλημα, μια χρήση που προηγείται ακόμη και των ενδυμάτων του ανθρώπινου σώματος».¹⁴¹

Ως εκ τούτου, παρατηρούμε ότι η σχέση ανάμεσα στα δύο κελύφη του ανθρώπου, το πρώτο της ενδυμασίας και το δεύτερο της κατοικίας, δεν περιορίζεται στην ανάγκη για προστασία, αλλά εμφανίζει χαρακτηριστικά γεωμετρίας και χωρικότητας. Πρόκειται για περιβλήματα που ορίζουν ένα χώρο. Και όπως ο Φατούρος αναφέρει, το πλέγμα μπορεί να θεωρηθεί βασικό στοιχείο του συντακτικού της γεωμετρίας, καθώς, ως μορφή, μπορεί να παράξει γεωμετρίες, ορίζοντας χώρο μέσω μιας οπτικής συνέχειας.¹⁴² Η ικανότητα αυτή του πλέγματος να παράγει κελύφη διαπιστώνεται τόσο στην περίπτωση της ένδυσης, όσο και της αρχιτεκτονικής κατασκευής, οπότε η χρήση της τεχνικής της πλέξης όχι μόνο δικαιολογείται, αλλά και είναι αναμενόμενη στην παραγωγή και των δύο κελυφών.

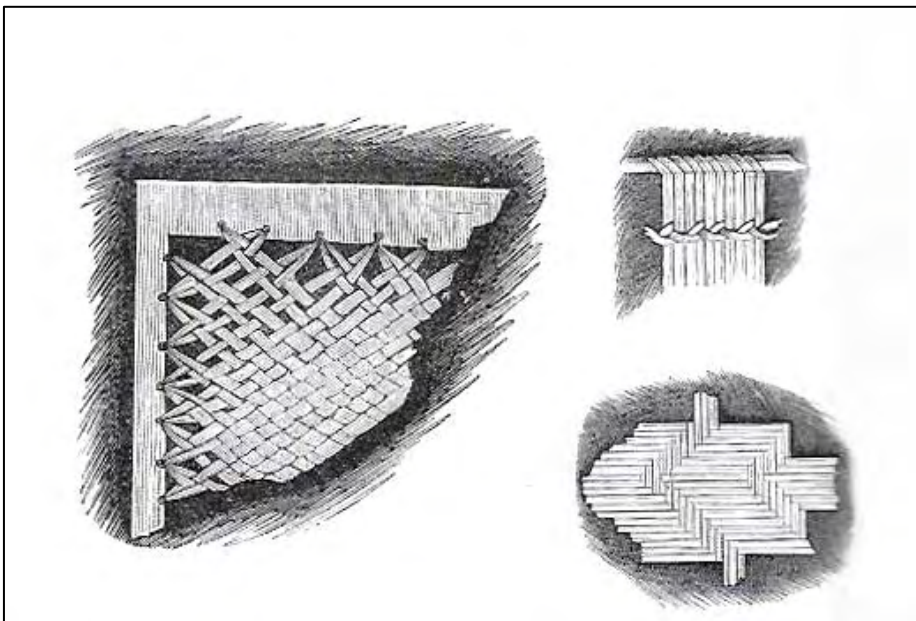
Όπως αναφέρει ο Semper, ο κόμπος αποτελεί το παλαιότερο τεχνικό σύμβολο. "Μια πολύ έξυπνη και αρχαία χρήση του κόμπου οδήγησε στην εφεύρεση του διχτυού. Το πλέγμα του διχτυού έχει το πλεονέκτημα ότι η βλάβη σε ένα σημείο δεν επηρεάζει ολόκληρο το σύστημα και είναι εύκολο να διορθωθεί. Αυτό είναι στην πραγματικότητα το κριτήριο το οποίο επιτρέπει ένα πολύ ευρύ φάσμα

¹⁴¹ Hvattum, 2004, 70

¹⁴² Φατούρος, 1995, 134

παραλλαγών». ¹⁴³ Η διαφορετική σύνδεση των κόμπων μεταξύ τους μπορεί να παράξει διαφορετικές ποιότητες προϊόντων υφαντουργίας. Η μορφή των προϊόντων αυτών επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τη χρήση και το πλαίσιο μέσα στο οποίο παρήχθησαν. Συγχρόνως, απαραίτητη είναι η παρουσία διακόσμου σε αυτά, ο οποίος διάκοσμος και προκύπτει από το σύνολο των στριφωμάτων και των ραφών. Έτσι, η μορφή των υφασμάτων που δημιουργούνται από τη σύνδεση των κόμπων καθοδηγείται πρώτα από τον τρόπο ύφανσής τους και έπειτα από τον άνθρωπο που τα φοράει και την περίσταση για την οποία προορίζονται, η οποία και καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και τη διακόσμησή τους. ¹⁴⁴

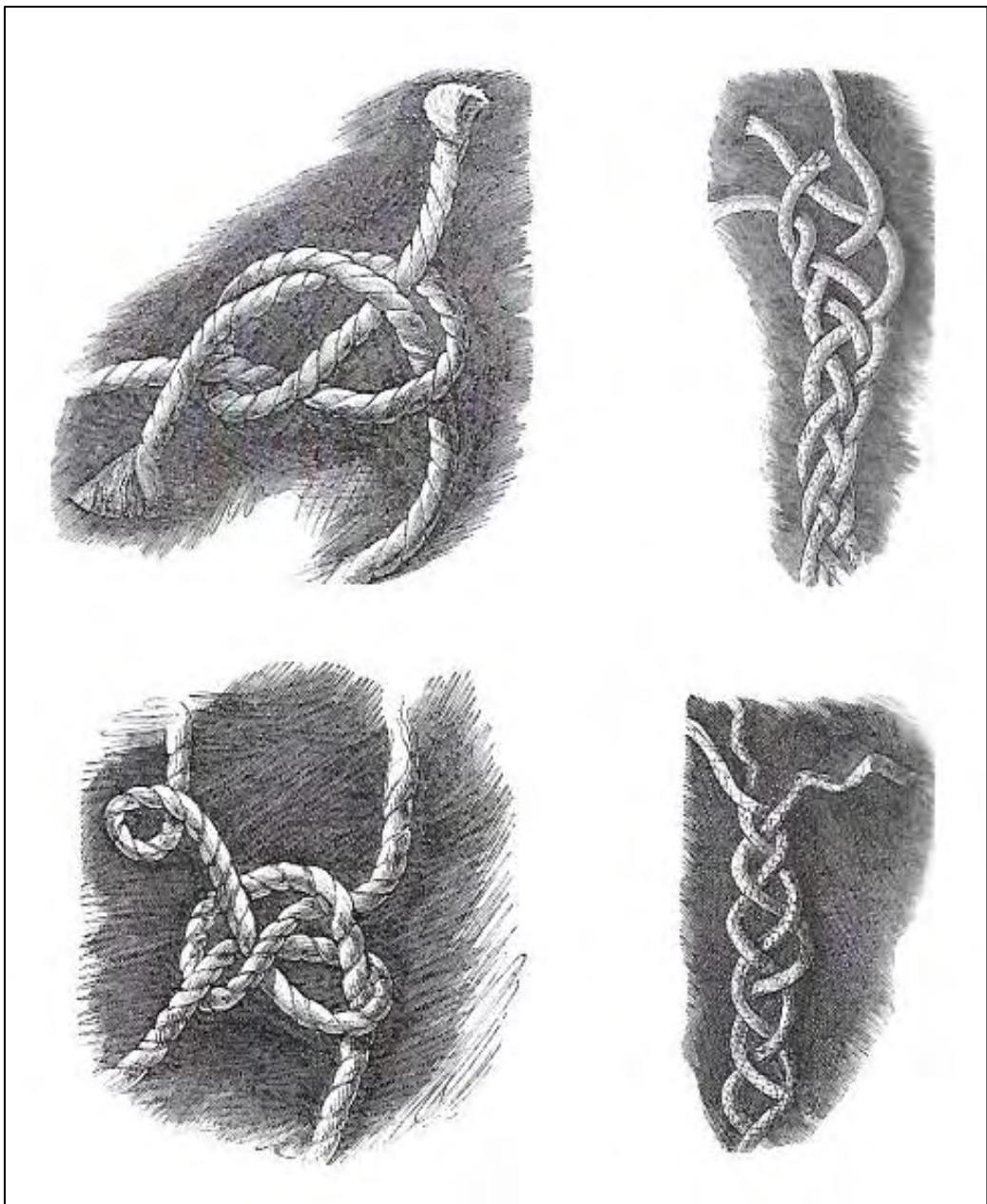
Στα προϊόντα υφαντουργίας που αναφέρθηκαν, το πλέξιμο εμφανίζεται ως το μέσο προετοιμασίας μιας επιφάνειας. Ο σκοπός αυτός φαίνεται να εκπληρώνεται ακόμα πιο ξεκάθαρα στην περίπτωση του πλεγμένου καλύμματος. Με τη διαπλοκή των νημάτων, ή και γενικότερα γραμμικών στοιχείων, παράγεται ένα πλέγμα, μια επιφάνεια, μια γεωμετρία ικανή να ορίσει χώρο.



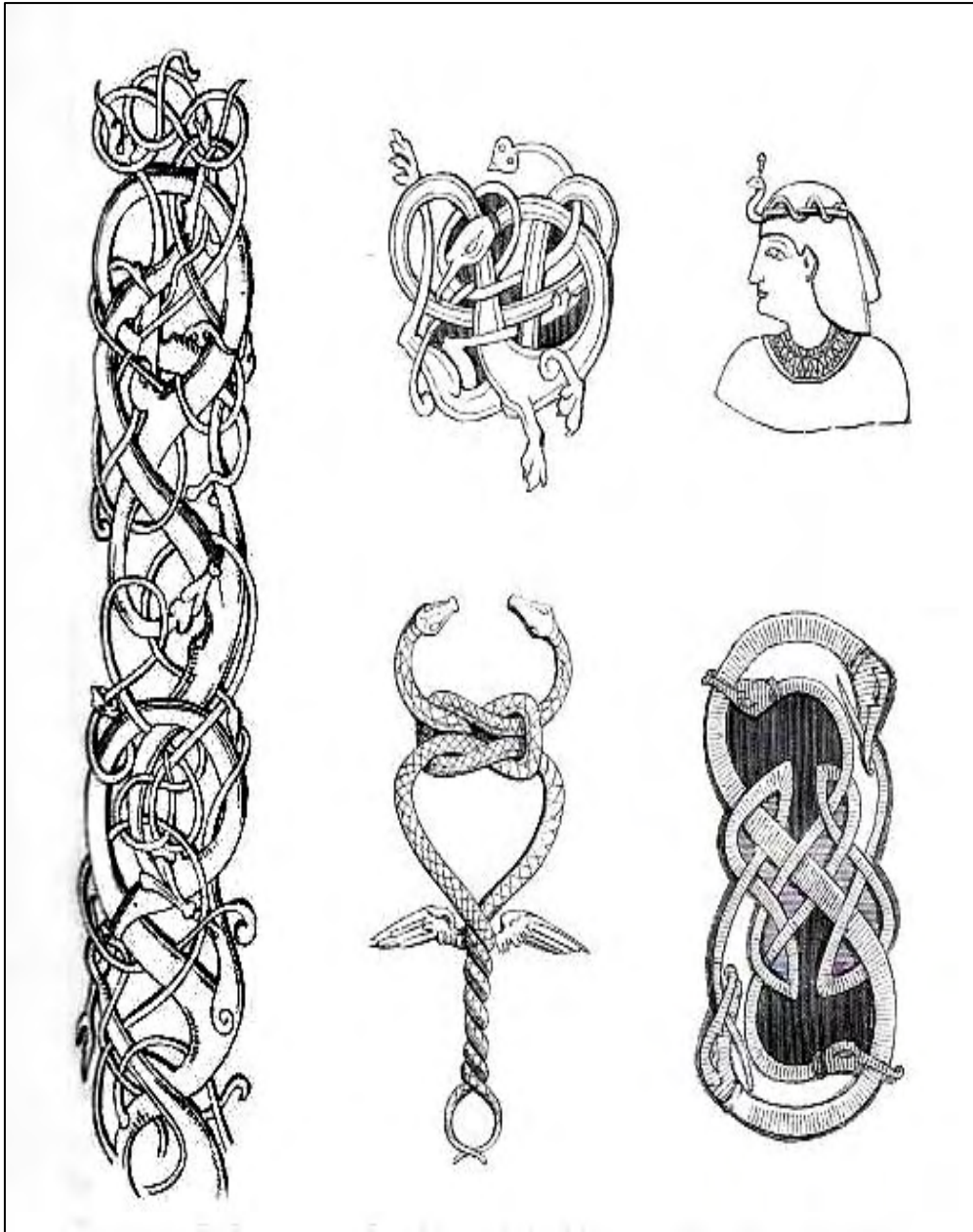
Εικόνα 81: Τεχνικές πλεξίματος για τη δημιουργία πλεγμάτων.

¹⁴³ Semper, 2004, 220

¹⁴⁴ Semper, 2004, 224



Εικόνα 82: Κόμποι ως βασική μονάδα πλέξης.



Εικόνα 83: Μετάφραση των κόμπων στη μικροτεχνία. Κοσμήματα που παριστάνουν φίδια από την Ελλάδα, την Αίγυπτο, την Ιρλανδία και την Σκανδιναβία. Το φίδι αποτέλεσε χθόνιο σύμβολο σε διάφορους πολιτισμούς.

Γ.ΙΙΙ. Η ΚΑΛΥΒΑ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και η περίπτωση της κλαδόπλεκτης καλύβας, την οποία τη συναντάμε τόσο στην κοινωνία των Σαρακατσάνων όσο και στη Γεωμετρική Περίοδο, ενώ γενικά κάνει την εμφάνισή της σε κοινωνίες νομάδων και ποιμενικές κοινωνίες. Όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, η καλύβα αποτελεί αποτέλεσμα της διαπλοκής κλαδιών προς την παραγωγή ενός πλέγματος που θα ορίσει ένα χώρο και θα αποτελέσει ουσιαστικά το δεύτερο κέλυφος του ανθρώπου. Πρόκειται για ένα ξεκάθαρο παράδειγμα εφαρμογής της πλεκτικής μεθόδου στην κατασκευή.

Οι καλύβες αυτές χαρακτηρίζονται από μια καθαρότητα στη μορφή, δείχνοντας την εφαρμογή γεωμετρικών εννοιών από απλές κοινωνίες. Όπως η Elizabeth Spelke¹⁴⁵ αναφέρει «Η αυθόρμητη κατανόηση γεωμετρικών εννοιών και αρχών σε απομονωμένες φυλές και κοινότητες αποδεικνύει πως η γεωμετρική συνιστώσα είναι μια παγκόσμια συνιστώσα του ανθρώπινου νου». Γίνεται λοιπόν σαφές ότι πρόκειται για έναν καταγεγραμμένο στον ανθρώπινο νου τρόπο ικανοποίησης μιας συγκεκριμένης ανάγκης, της ανάγκης για στέγαση. Αυτή η μέθοδος κατασκευής δεν πηγάζει από κάποια τεχνογνωσία, αντίθετα παρουσιάζει χαρακτηριστικά αρχετύπου, εφόσον φαίνεται να είναι εντυπωμένη στο συλλογικό ασυνείδητο. Ο ισχυρισμός αυτός επιβεβαιώνεται και από τον Τριανταφύλλου, ο οποίος αναφέρει ότι «Διαπιστώνεται η έμφυτη ικανότητα κάποιων ανθρώπων να δομούν με έναν ενστικτώδη τρόπο καταλύματα που χαρακτηρίζονται από μια καθαρή γεωμετρία στη δομή τους. Πρόκειται για μια αταβιστική γνώση. Η γεωμετρία αυτή εξασφαλίζει την κατασκευαστική τους αρτιότητα για την ασφαλή ένταξή τους στη φύση, όπως αυτή τελικά τους διδάσκει

¹⁴⁵ Καθηγήτρια ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο Harvard.

τους δημιουργούς. Μια ικανότητα που φαίνεται να προϋπάρχει μέσα στη συνείδηση των ανθρώπων, από τους προϊστορικούς χρόνους».¹⁴⁶

Η κινητήρια δύναμη, λοιπόν, που φαίνεται να ωθεί τους ανθρώπους στην κατασκευή καλυβών δεν είναι οι γνώσεις τους για το χαρακτήρα του πλέγματος ως μόρφωμα του γεωμετρικού χώρου, αλλά κάποια εσωτερική φωνή, κάποιο ένστικτο. Πιθανότατα πρόκειται για κάποια εικόνα εντυπωμένη στον ανθρώπινο νου, για μια προγονική γνώση που έχει κληρονομηθεί στις επόμενες γενιές. Η εμφάνιση της πλέξης στην κατασκευή σε διαφορετικούς πληθυσμούς και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους δίνει την εικόνα μιας παγκόσμιας και πιθανόν πανανθρώπινης μεθοδολογίας κατασκευής. Επομένως, η καλύβα θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μορφή αρχετυπική, κωδικοποιημένη στο συλλογικό ασυνείδητο και ικανή να εφαρμοστεί και να προσαρμοστεί στις εκάστοτε ανάγκες και συνθήκες μιας κοινωνίας.



Εικόνες 84, 85: Κλαδόπλεκτες καλύβες.

¹⁴⁶ Τριανταφύλλου, 2010, 19



Εικόνα 86: Στέγαστρο με ξύλινο σκελετό και κάλυψη από πλεγμένα κλαδιά.



Εικόνα 87: Στρούγκα.



Εικόνα 88: Εσωτερικό στρούγκας με εμφανή τα δεσίματα στην κατασκευή.



Εικόνα 89: Λεπτομέρεια εισόδου.



Εικόνα 90: Λεπτομέρεια σκελετού.



Εικόνα 91: Λεπτομέρεια δεσιμάτων.

Γ.IV. Η ΠΛΕΞΗ ΩΣ ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Στο έργο του, ο Semper, προσπάθησε να εντοπίσει τις απαρχές της αρχιτεκτονικής. Στη μεθοδολογία του επικεντρώθηκε στην αναζήτηση των απαρχών αυτών όχι σε κάποια γεωμετρία, αλλά στην κινητήρια δύναμη που ώθησε τους ανθρώπους σε ένα συγκεκριμένο τύπο κατασκευής. «Όταν ο Semper, παρά την κριτική, συνέχισε να επιστρέφει στο θέμα της προέλευσης, είχε ξεκάθαρα στο μυαλό του κάτι διαφορετικό από την βιτρουβιανή καλύβα. Η προέλευση της αρχιτεκτονικής, όπως επέμεινε, πρέπει να αναζητηθεί όχι στην ίδια την αρχιτεκτονική μορφή αλλά στις προϋποθέσεις που τη διαμόρφωσαν».¹⁴⁷

Ο Semper αναζήτησε «τα συστατικά μέρη της φόρμας που δεν αποτελούν τα ίδια φόρμα, αλλά την ιδέα, τη δύναμη, το στόχο και τα μέσα».¹⁴⁸ Φαίνεται να ακολούθησε περισσότερο μια πιο διαισθητική και ανθρωπολογική προσέγγιση, παρά μια καθαρά χωρική και γεωμετρική.

Η αναγωγή της υφής στα υφαντά των αρχαίων πολιτισμών αποτέλεσε βασικό στοιχείο της προσέγγισης του Semper στην αναζήτηση της προέλευσης της αρχιτεκτονικής. Με την προσέγγισή του αυτή φαίνεται να έδωσε μεγάλη σημασία στον επικοινωνιακό χαρακτήρα της επιφάνειας του κελύφους, διατυπώνοντας ταυτόχρονα τη θεωρία του μεταβολισμού που περιγράφει τη σχέση εξάρτησης ανάμεσα στο υλικό και τη μορφή. Η θεωρία αυτή αναφέρει ότι «όλες οι μορφές και τα μοτίβα που δημιουργήσαν οι άνθρωποι ανάγονται στην τέχνη της υφαντικής και της κατεργασίας των πετασμάτων. Στο βαθμό, όμως που έρχονταν σε επαφή με νέα υλικά και τεχνικές, τα αρχικά μοτίβα αποξενώνονταν από αυτή τους την προέλευση. Στην αρχιτεκτονική

¹⁴⁷ Hvattum, 2004, 65

¹⁴⁸ Semper, 1989, 183

ήταν πρώτα το ξύλο, η λάσπη ή η πέτρα τα υλικά που, ανάλογα με τη φύση τους, επέφεραν τις αλλαγές. Οι μορφές της υφαντικής λοιπόν στη μακρόχρονη διαδρομή τους στην ιστορία υφίσταντο διαρκείς μεταβολές που προέρχονταν από τη χρήση κάθε φορά νέων υλικών από τους ανθρώπους».¹⁴⁹

Έτσι, ένα μοτίβο που προέρχεται από τη διαδικασία της πλέξης προσκολλάται σε ένα νέο υλικό, με αποτέλεσμα την αλλαγή της μορφής του. Σταδιακά, το μοτίβο αυτό χάνει τη λειτουργική του προέλευση και αυτονομείται, αποκτώντας το χαρακτήρα της υφής. Τέτοια παραδείγματα μπορούμε να εντοπίσουμε στη διακόσμηση των αρχαίων ναών όπου οι συνδέσεις των δομικών στοιχείων των προγενέστερων ξύλινων ναών μεταφράστηκαν στους λίθινους ως διάκοσμος.¹⁵⁰

Αυτή η απώλεια μνήμης καταλήγει στην απώλεια του νοήματος. Η εικόνα κληρονομείται και προσαρμόζεται, χάνεται όμως η σημασία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απάντηση των Σαρακατσάνων γυναικών στην ερώτηση γιατί πλέκουν και διακοσμούν με το συγκεκριμένο τρόπο. Η απάντησή τους ήταν «επειδή έτσι μάθαμε».

Το οποιοδήποτε λειτουργικό ή συμβολικό υπόβαθρο από το οποίο έχει γεννηθεί μια τεχνική λησμονείται με το πέρασμα του χρόνου. Οι άνθρωποι μαθαίνουν ότι κάτι πρέπει να γίνει με συγκεκριμένο τρόπο, δε γνωρίζουν όμως για ποιο λόγο. Η γνώση αφορά το συνειδητό κομμάτι της σκέψης. Η λησμονιά αυτής το ασυνείδητο. Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή της μελέτης αυτής, οι μη άμεσα χρήσιμες πληροφορίες αποθηκεύονται στο ασυνείδητο κομμάτι της σκέψης. Στο συλλογικό ασυνείδητο αποθηκεύεται ένα σύνολο μορφών, εικόνων, σκέψεων και ιδεών, κληροδοτήματα των ανθρώπινων κοινωνιών. Τα μοτίβα και οι τεχνικές που αναφέρθηκαν παραπάνω αποτελούν τέτοια κληροδοτήματα. Το συλλογικό ασυνείδητο μορφοποιείται μέσα από τα κοινά ερεθίσματα των ατόμων και συγχρόνως κατευθύνει τη συμπεριφορά των τελευταίων, διατηρώντας μια σχέση συνεχούς αλληλεπίδρασης, σχηματίζοντας παράλληλα ένα αρχείο πνευματικής κληρονομιάς της ανθρώπινης εξέλιξης και δημιουργώντας τα αρχέτυπα.

¹⁴⁹ Semper, 2005, 58

¹⁵⁰ Πετρονώτης, 1991, 260

Η πλέξη έχει περάσει στην κατασκευή με τη μετάφρασή της από τη διαπλοκή νημάτων για την παραγωγή του πρώτου κελύφους, δηλαδή των ενδυμάτων, στην διαπλοκή άλλων υλικών, ικανών να παράξουν το δεύτερο κέλυφος, αυτό της κατοικίας. Φαίνεται, λοιπόν, πως η πλέξη αποτελεί ένα αρχαϊκό κατάλοιπο, μια μορφή αυτόχθονη, έμφυτη και κληροδοτημένη, της οποίας η παρουσία δεν μπορεί να εξηγηθεί. Πρόκειται δηλαδή για ένα αρχέτυπο, σύμφωνα με τον ορισμό του Φρόιντ για τα αρχέτυπα.¹⁵¹

Οι αρχετυπικές μορφές εντυπώνονται στο συλλογικό ασυνείδητο και επομένως επαναλαμβάνονται. Για το λόγο αυτό συναντάμε σε κοινωνίες που απέχουν χωρικά ή και χρονικά παρόμοια στοιχεία.

Η παραδοχή της πλέξης, λοιπόν, ως αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή εξηγεί με σαφήνεια το λόγο για τον οποίο σε δύο κοινωνίες με μεγάλη χρονική απόσταση μεταξύ τους, την κοινωνία των Σαρακατσάνων και την κοινωνία της Γεωμετρικής Εποχής εντοπίζουμε τις ίδιες τεχνικές πλέξης τόσο στην ένδυση όσο και στην κατασκευή, καθώς και στο διάκοσμο.

Οι παρόμοιες συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκαν οι δύο προαναφερθείσες κοινωνίες επέτρεψαν τη γέννηση προϊόντων και κατασκευών μέσω της χρήσης παρόμοιων τεχνικών και πρώτων υλών, παρά το χρονικό χάσμα. Η ίδια η αρχετυπική φύση της πλέξης ήταν αυτή που το επέτρεψε.

¹⁵¹ Jung, 1988,67



Εικόνα 92: Αντιστοιχία πλέξης στα ενδύματα και στις κατασκευές.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η πλέξη αποτελεί αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή. Μελετώντας τις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί επί του θέματος τόσο από εθνολογική όσο και από φορμαλιστική σκοπιά καταλήγουμε στο συμπέρασμα αυτό. Η θεωρία του *Semper* περί της αρχετυπικής φύσης της πλέξης και των απαρχών των επιλογών των ανθρώπων στο κίνητρο, η εικόνα της βιτρουβιανής καλύβας, η οποία εξετάστηκε ενδελεχώς από πολλούς αρχιτέκτονες, καθώς και η μελέτη της πλέξης ως τρόπος παραγωγής του πλέγματος, ενός μορφώματος του γεωμετρικού χώρου από τον Φατούρο επέτρεψαν μια σφαιρική θεώρηση του θέματος. Σκοπός της παρούσας μελέτης ήταν τόσο η συγκέντρωση των υπαρχουσών θεωριών επί του θέματος, όσο και η μελέτη δύο κοινωνιών, της κοινωνίας της Γεωμετρικής Περιόδου και της κοινωνίας των Σαρακατσάνων, προκειμένου με ασφάλεια να εντοπίσουμε όχι το γενικό χαρακτήρα της πλέξης ως αρχέτυπο, αλλά συγκεκριμένα την εφαρμογή της αρχετυπικής της φύσης στην αρχιτεκτονική κατασκευή. Στην πορεία της μελέτης σημαντικό σημείο αποτέλεσε η αναγνώριση των δύο κελυφών των ανθρώπινων κοινωνιών, όπως αυτά διατυπώθηκαν από τον Πλάτωνα, του πρώτου κελύφους της ένδυσης και του δεύτερου κελύφους της κατοικίας.

Οι κοινωνίες συγκροτούνται βάση κάποιων αρχετύπων, κάποιων εικόνων και εννοιών εντυπωμένων στο συλλογικό ασυνείδητο. Επομένως, στις κοινωνίες που εξετάσαμε, εφόσον αυτές διαμορφώνονταν βάση κοινών αρχετύπων ήταν αναμενόμενη η εμφάνιση κοινών χαρακτηριστικών τόσο στο διάκοσμο, όσο και στις τεχνικές κατασκευής.

Καθώς τα αρχέτυπα επανεμφανίζονται σε διαφορετικές κοινωνίες και χρόνους και εφόσον η πλέξη αποτελεί αρχέτυπο στην αρχιτεκτονική κατασκευή, είναι αναμενόμενο να την εντοπίσουμε σε διαφορετικές

κοινωνίες με διαφορετικές μεταφράσεις. Το γεγονός ότι εξετάστηκαν κοινωνίες που δεν υπάρχουν πια δε σημαίνει ότι η πλέξη έχει πάψει να χρησιμοποιείται στην αρχιτεκτονική κατασκευή. Ο αρχετυπικός της χαρακτήρας της επιτρέπει να εμφανίζεται και να χρησιμοποιείται και στις σημερινές κοινωνίες. Καθώς όμως οι κοινωνίες εξελίσσονται, διαφοροποιείται και η μορφή με την οποία τη συναντάμε. Οι διαφορετικές αυτές μεταφράσεις στην πλέξη στην κατασκευή υπαγορεύονται και προσαρμόζονται σε κάθε περίπτωση βάση των αναγκών, των νορμών, της αισθητικής και των διαθέσιμων υλικών, διατηρούν όμως τις βασικές έννοιες που ορίζουν την πλέξη, τη διαπλοκή δηλαδή γραμμικών στοιχείων για την παραγωγή ενός πλέγματος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allen Peter, Smith Joyce Ronald, Bouza Koster Ioan (1985), *Female Costume of the Sarakatsani*, Haffenreffer Museum of Anthropology, Brown University.

Benson J. L. (2016), *Art and the Alphabet in the Times of the Dipylon Master*, Gaia, 19, pp 25 -56.

Coldstream J. Nicolas (1968), *Greek Geometric Pottery – A Survey of Ten Local Styles and their Chronology*, Liverpool: Bristol Phoenix Press.

Coldstream J. Nicolas (2003), *Geometric Greece 900 – 700 BC*, London: Routledge.

Davydov Andrey, Skorbatyuk Olga (2014), *Archetypal Pattern: Fundamentals of Non-Traditional Psychoanalysis, Book 1: From Carl Gustav Jung's Archetypes of the Collective Unconscious to Individual Archetypal Patterns*, United States: HPA Press.

Desborough V.R. d' A. (1972), *The Greek Dark Ages*, London: Bouverie House.

Ferdinand de Saussure (1966), *Course in General Linguistics*, New York : McGraw-Hill Book Co.

Gounaris Alexandros (2011), *The “Dark Ages” Revisited. Acts of an International Symposium in Memory of William D. E. Coulson*, Volos: University of Thessaly Press.

Höeg, Carsten (1925), *Les Saracatsans - Une Tribu Nomade Grecque I, étude linguistique précédée d' une notice ethnographique* Paris, Revue de Géographie Alpine.

Hvattum Mari (2004), *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge: University Press.

Jourdain Margaret (1908), *Old Lace - a handbook for collectors*, London: B.T. Buttsford Ltd.

Jung G. Carl (1991), *Archetype and Symbol*, Moscow: Renaissance.

Jung G. Carl (1988), *Man and his Symbols*, New York: Doubleday.

Langton, Susan Helen (1984), *Art, Religion and Society in the Greek Geometric Period: Bronze Anthropomorphic Votive Figurines*, Indiana: University Microfilms International.

Leroi - Gourhan A. (1943), *Milieu et Techniques*, Paris: Albin Michel.

Mazarakis Ainian Alexander (2001), *From Huts to Houses - Transformations of Ancient Societies. Proceedings of an International Seminar organized by the Norwegian and Swedish Institutes in Rome*, Stockholm: Astroms.

Mazarakis Ainian Alexander (1997), *From Rulers' Dwellings to Temples - Architecture, Religion and Society in Early Iron Age Greece (1100 - 700 B.C.)*, Jonsered: Astroms.

Olson David R. (1994), *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Semper Gottfried (1989), *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press.

Semper Gottfried (2004), *Style*, Los Angeles: Getty Research Institute.

Snodgrass A.M. (2001), *The Dark Age of Greece*, North America: Routledge.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελοπούλου Βολφ Ερατώ (1986) *Ο Αργαλειός – Πρώτα βήματα στην Τεχνική της Υφαντικής*, Αθήνα: Δόμος.

Αγραφιώτης Ν. Γεωργιος (1994), *Οι Σαρακατσαναίοι των Αγράφων*, Αθήνα.

Αγραφιώτης Ν. Γεώργιος (2001), *Οι Νομάδες Σαρακατσαναίοι*, Αθήνα.

Αρσενίου Λάζαρος (1972), *Τα Τσελιγγάτα: οι Άτυποι Συνεταιρισμοί των Ορεινών Κτηνοτρόφων στην Ειρηνική Παραγωγή και τους Εθνικούς Αγώνες*, Αθήνα.

Βουτυράς Μανόλης, Γουλάκη – Βουτυρά Αλεξάνδρα (2011), *Η Αρχαία Ελληνική Τέχνη και η Ακτινοβολία της*, Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

Γαρούφας Δημήτρης (1982), *Σαρακατσάνικη Παράδοση – Η Κληρονομιά μιας Πανάρχαιας Φυλής*, Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.

Γεωργακάς Ι. Δημήτριος (1948), *Περί της Καταγωγής των Σαρακατσαναίων και του Ονόματος Αυτών*, Αρχείο Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού.

Γρυπάρης Ιωάννης (1990), *Πλάτων – Πολιτεία Α*, Αθήνα: Δαίδαλος.

Δημητρίου Ρ. Θεοχάρη (2000), *Νεολιθικός Πολιτισμός – Σύντομη Επισκόπηση της Νεολιθικής στον Ελλαδικό Χώρο*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Ζώρα Πόπη (1993), *Συμβολική και Σημειωτική Προσέγγιση της Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης* (ανάτυπο), Αθήνα: Δελτίο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας.

Θεοδωρακόπουλος Ιωάννης (2000), *Εισαγωγή στον Πλάτωνα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Καββαδίας Β. Γεώργιος (1991), *Σαρακατσάνοι – Μια Ελληνική Ποιμενική Κοινωνία*, Αθήνα: Λούση Μπρατζιώτη.

Καλοδήμος Θωμάς (1996), *Σαρακατσαναίοι Οι αρχαιότεροι Ινδοευρωπαίοι Νομάδες*, Λαμία.

Κατσαρός Νίκος (1995), *Οι Αρχαιοελληνικές Ρίζες του Σαρακατσάνικου Λόγου*, Αθήνα.

Κίτσης Ευθύμιος (1982), *Λαογραφικά Σαρακατσαναίων*, Θεσσαλονίκη.

Κοκκορού – Αλευρά Γεωργία (1995), *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας – Σύντομη Ιστορία (1050 – 50 π.Χ.)*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Κουμαδωράκης Οδυσσέας (2010), *Στα χνάρια του χθες*, Άργος: Εκ Προοιμίου.

Κουρεμένος Ε. Κώστας (1984), *Σαρακατσάνοι*, Αθήνα: Μέλισσα.

Μακρής Π. Ευριπίδης (1990), *Ζωή και Παράδοση των Σαρακατσαναίων*, Ιωάννινα.

Μαχά-Μπιζούμη Νάντια, *Υλικός Πολιτισμός και Λαϊκή Τέχνη – Υφαντική*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο.

Μέγας Α. Γεώργιος (1967), *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα.

Μουτσόπουλος Νίκος (1983), *Η Αρχιτεκτονική μας Κληρονομιά*, Θεσσαλονίκη.

Μποτός Α. Γιάννης (1982), *Οι Σαρακατσαναίοι*, Αθήνα.

Μπούρας Θ. Χαράλαμπος (1999), *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής – Πρώτος Τόμος*, Αθήνα: Συμμετρία.

Νέστορος Ν. Ιωάννης (1988), *Συνθετική Ψυχοθεραπεία με στοιχεία ψυχοπαθολογίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παπαδόπουλος Γ. Νίκος (1994), *Λεξικό Ψυχολογίας*, Αθήνα.

Νιτσιάκος Γ. Βασίλης (1991), *Οι Ορεινές Κοινότητες της Βόρειας Πίνδου – Στον Απόηχο της Μακράς Διάρκειας*, Αθήνα: Πλέθρον.

Οικονόμου Αναστασία (1981), *Κατάλογος*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Οικονόμου Ε. Κωνσταντίνος (2013), *Αστική και Λαϊκή Κατοικία στην Ελληνική Παράδοση*, Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Πετρονώτης Αργύρης (1991), *Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασσικής Αρχαιότητας – Μέρος Α*, Θεσσαλονίκη: Γαρταγάνη.

Πουλιανός Άρης (1993), *Σαρακατσαναίοι ο Αρχαιότερος Λαός της Ευρώπης*, Αθήνα.

Σιδέρης Ζήσιμος (2009), *Όμηρος – Οδύσεια*, Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.

Τζαχίλη Ίρις (1997), *Υφαντική και Υφάντρες στο Προϊστορικό Αιγαίο*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τριανταφύλλου Γιώργος (2010), *Αρχέτυπα – Από τις Καλύβες και τα Μαντριά στη Σύγχρονη Τέχνη και Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Κ. ΑΔΑΜ Εκδοτική.

Τσαούσης Βασίλειος (2006), *Σαρακατσάνοι: Οι Σταυραετοί της Πίνδου*, Σέρρες: Λαογραφικό Μουσείο Σαρακατσάνων.

Τσουμάνης Γεώργιος, *Η καταγωγή των Σαρακατσαναίων. Μύθος και Πραγματικότητα*, Ιωάννινα.

Φιλιππίδης Δημήτρης (1988), *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική: Πελοπόννησος Β'*, Στερεά Ελλάδα, Αθήνα: Μέλισσα.

Φιλιππίδης Δημήτρης (2010), *Ανώνυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί Παράγοντες*, Αθήνα: Μέλισσα.

Χατζημιχάλη Αγγελική (1978), *Η Ελληνική Λαϊκή Φορεσιά – Τόμος Ι*, Αθήνα: Μέλισσα.

Χατζημιχάλη Αγγελική (2007), *Σαρακατσάνοι – Τόμος I*, Αθήνα: Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιχάλη.

Χατζημιχάλη Αγγελική (2010), *Σαρακατσάνοι – Τόμος II*, Αθήνα: Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιχάλη.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Andrewes Antony (1987), *Αρχαία Ελληνική Κοινωνία* [μτφρ. Παναγόπουλος Ανδρέας], Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Burns Hilary (2000), *Η Τέχνη της Καλαθοπλεκτικής*, Αθήνα: Ίων.

De Chaves Lila (1999), *Η Ελληνική Δαντέλα στο Μουσείο Victoria & Albert*, Αθήνα: Ινδικτός και EOMMEX.

Heller Agnes (1981), *Ένστικτο και Επιθετικότητα*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Hoerpfner Wolfram (2005), *Ιστορία της Κατοικίας 5000 π.Χ. – 500 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Jung G. Carl (2003), *Η Ζωή και το Έργο του*, Αθήνα: Αρχέτυπο.

Poursat Jean – Claude (1998), μετάφραση Δρόσος Ν. Γεώργιος, *Η Προκλασική Ελλάδα – Από τις απαρχές της έως το τέλος του 6ου π.Χ. αιώνα*, Αθήνα: Ι.Ζαχρόπουλος Α.Ε.

Semper Gottfried (2005), *Η Ελλάδα και η Ζωντανή Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Vitruvius (1998), *Δέκα Βιβλία* [μτφρ. Ζερεφός Στέλιος], Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ – ΑΡΘΡΑ - ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

Yiannouli Evgenia (2006), *Perishable, yet Perennial: Formal and Semantic Properties of Round Building Architecture in Prehistoric Aegean*, Kalamata: Mediterranean Archaeology and Archaeometry, 6:2, pp 37 – 51.

Τζαχίλη Ίρις, *Η Πολύπλευρη Σημασία της Υφαντικής*, Άρθρα Πηνελόπη Gandhi, Πανεπιστήμιο των Ορέων.

Τζαχίλη Ίρις, *Η Υφαντική Τέχνη την Εποχή του Χαλκού*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ

Μουτσόπουλος Νίκος (2000), *Διερεύνηση των Περίκεντρων Κατασκευών – Από την Προϊστορική Καλύβα στους Μυκηναϊκούς Τάφους*, Πρακτικά από το Διεθνές Συνέδριο Παραδοσιακής Βαλκανικής Αρχιτεκτονικής, Βέροια.

ΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Καραλή Κωνσταντίνα (2008), *Τα Σαρακατσάνικα Καλύβια*, Επιβλέπων καθηγητής Πάνος Τσολάκης, Θεσσαλονίκη.

Ρουκά Πελαγία (2004), Ο Αργαλειός και Γυναίκα μια Δημιουργική Αφήγηση, Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Βιδάλη Άννα, Δεληγιάννης Δημήτριος, Βόλος.

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

www.themata-archaiologias.gr/?p=9136

<http://www.fhw.gr/chronos//03/gr/gallery/sph36.html>

<https://slideplayer.gr/slide/4867938/>

<http://ioakeimidis.gr/motiva-kai-symbolismos>

http://motiva-nemea.blogspot.com/2011_10_13_archive.html

<http://www.sarakatsani-folk-museum.gr/index.php?page=4>

http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=25

<https://www.ifasmata.com/portal/%CF%87%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B9%CE%BC%CE%B1/ifasmatologia/20-ifasmatologia?showall=1&limitstart=>

<https://raptikigiaolous.gr/%CE%B2%CE%B5%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%B5%CF%82-%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82-%CE%B2/>

http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/homer_odyssey_gr.htm

http://www.panoreon.gr/files/items/3/332/i_yfantiki_tehni_sta_omirika_epi_2.pdf

<http://www.ftiaxto.gr/2012/06/2012-06-13-09-48-18/>

<https://fr.scribd.com/doc/233654873/%CE%97-%CE%A3%CF%84%CF%81%CE%AC%CF%84%CE%B1-%CE%A4%CF%89%CE%BD-%CE%9D%CE%BF%CE%BC%CE%AC%CE%B4%CF%89%CE%BD-%CE%A3%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%BD-%CE%91%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CF%89%CF%84%CF%8E%CE%BD-%CE%9A%CE%B1%CE%B9-%CE%A4%CE%BF-%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%8A%CF%87%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CE%A4%CE%B7%CF%82?fbclid=IwAR0OguXRMuAqqJcZoWhSfYysFOLj7Akj7R7BNFufqsjZgRMe9dTIRrhFbzw>

<http://www.ert.gr/perifereiakoi-stathmoi/komotini/komotinio-mousiakos-ikismoston-sarakatsanon/>

<http://www.academyofathens.gr/el/library/digital>

<http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/1>

<http://83.212.12.61/>

<http://kentrolaografias.gr/el/content/%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CF%85%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1%CF%82-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CF%85%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AD%CF%82>

http://www.sze.hu/~eptansz/Deplazes_Constructing_Architecture.pdf

https://books.google.gr/books?id=ld61CwAAQBAJ&pg=PA57&lpg=PA57&dq=the+knitting+as+an+archetype+in+architecture&source=bl&ots=zYr_ZGOS3Z&sig=jZPHJkL13l3Judc7sj2ciwhqzJM&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwid8qjdx4PdAhVS46QKHaOyAm4Q6AEwAXoECAkQAQ#v=onepage&q&f=false

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Hvattum, 2004 , 71.

Εικόνα 2: Jung, 1988, 60.

Εικόνα 3: Αγγελοπούλου Βολφ, 1986, 18.

Εικόνα 4: Τζαχίλη, 1997, 67.

Εικόνα 5: Τζαχίλη, 1997, 68.

Εικόνα 6: Αγγελοπούλου Βολφ, 1986.

Εικόνα 7: Ρουκά, 2004, 4.

Εικόνες 8 - 15: Αρχείο του ΕΟΜΜΕΧ.

Εικόνα 16: Τζαχίλη, 1997, 68.

Εικόνες 17, 18: Αγγελοπούλου Βολφ, 1986, 167.

Εικόνα 19: Αγγελοπούλου Βολφ, 1986, 169.

Εικόνες 20 – 27: Burns, 2000, 21 - 44.

Εικόνες 28, 29: Αγγελοπούλου Βολφ, 1986, 212.

Εικόνα 30: www.flickr.com

Εικόνα 31: Φατούρος, 1995 , 147.

Εικόνα 32: Καββαδίας, 1991.

Εικόνες 33, 34: Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 35: Τσαούσης, 2006, 318.

Εικόνα 36: Τσαούσης, 2006, 322.

Εικόνα 37: Τσαούσης, 2006, 326.

Εικόνες 38 - 41: Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 42: www.flickr.com

Εικόνες 43, 44: Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 45: Καραλή, 2008, 135.

Εικόνα 46: Μακρής, 1990, 176.

Εικόνα 47: Καραλή, 2008, 70.

Εικόνες 48, 49: Κουρεμένος, 1985, 25.

Εικόνα 50: Καραλή, 2008, 88.

Εικόνες 51 – 57: Χατζημιχάλη, 2010

Εικόνες 58 – 62: m.yododo.com

Εικόνα 63: Coldstream, 2003, 336.

Εικόνα 64: Μπούρας, 1999, 134.

Εικόνα 65: Πετρονώτης, 1991, 260.

Εικόνες 66 – 77: <https://slideplayer.gr>

Εικόνα 78: <https://opencourses.auth.gr>

Εικόνες 79, 80: Δημητρίου, 2000, 130-131.

Εικόνα 81: Semper, 2004, 33.

Εικόνα 82: Semper, 2004, 68.

Εικόνα 83: Semper, 2004, 69.

Εικόνες 84 – 90: Τριανταφύλλου, 2010.

Εικόνες 91, 92: Προσωπικό αρχείο.

