

Διδακτική της Ιστορίας της Τέχνης

Μνήμη – μνημείο – παράδοση

Το θέατρο της μνήμης του Giulio Camillo

Τον 16^ο αιώνα η τέχνη της απομνημόνευσης βρίσκεται στο απόγειό της: η άνθηση των τεχνών και των γραμμάτων, η αναγέννηση του ερμητισμού και το ενδιαφέρον για τη μαγεία, την αστρολογία και την εβραϊκή Καμπάλα δημιουργούν εύφορο έδαφος για τη μελέτη του τρόπου λειτουργίας του ανθρώπινου μυαλού. Η ικανότητα του εγκεφάλου να παράγει εικόνες γίνεται αντιληπτή ως σημάδι της θεϊκής φύσης του ανθρώπου. Όποιος μπορεί να συντονίζεται με τις βαθύτερες δομές του κόσμου, μπορεί και να ανοίγει τον εαυτό του σε άπειρες δυνατότητες. Μπορεί να αποκτά απύθμενη γνώση και επομένως να γίνεται όμοιος με το Θεό, εφόσον το να γνωρίζεις, να θυμάσαι και να πράττεις είναι οι τρεις όψεις αυτής της διαδικασίας.

Ο Giulio Camillo ήταν ένας homo universalis: φιλόσοφος, ποιητής, ρήτορας, μάγος, ταξίδεψε στην Ιταλία και την Ευρώπη έχοντας μαζί του τα σχέδια για ένα όργανο που θα επέτρεπε την πρόσβαση σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης γνώσης: ένα «**θέατρο της μνήμης**» που είχε τη δομή του σύμπαντος και έδινε στο ανθρώπινο μυαλό θεϊκές δυνάμεις. Το θέατρο αυτό ήταν **σχεδιασμένο σαν ένα ρωμαϊκό αμφιθέατρο, αλλά με αντεστραμμένους τους ρόλους θεατών και θεάματος**. Ο θεατής στεκόταν στο κέντρο της σκηνής και είχε την εποπτεία των θέσεων του αμφιθέατρου.

Το αμφιθέατρο ήταν χωρισμένο σε 7 μέρη, καθένα τους αφιερωμένο σε έναν από τους 7 πλανήτες του αρχαίου κόσμου (Σελήνη, Άρης, Ερμής, Δίας, Αφροδίτη, Κρόνος, Ήλιος). Οι 7 αυτές ζώνες αντιστοιχούσαν επίσης στις 7 ημέρες της Δημιουργίας και τα 7 σεφίρότ του Καμπαλιστικού Δέντρου της Ζωής. Έτσι, ο κόσμος – από τη φυσική πραγματικότητα μέχρι τις τέχνες και τις επιστήμες – ήταν οργανωμένος σε 49 θέσεις, καθεμιά τους με μία ξεχωριστή εικόνα. Ο θεατής μπορούσε να χρησιμοποιήσει αυτή την εικόνα σαν *imago agens*, δηλαδή σαν εικόνα που πυροδοτεί ένα δίκτυο από συνειρμούς στο μυαλό του.

Ο θεατής όμως, δεν έπρεπε να συγκρατήσει μόνο την εικόνα, αλλά και τη θέση της σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία του αμφιθεάτρου. Για παράδειγμα, ο θεατής που επέλεγε τη στήλη της Σελήνης, θα έβρισκε εκεί τη θεά Άρτεμη, θεά που συνδέεται με τη σελήνη και επομένως με το στοιχείο του νερού, καθώς και με τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του νερού, όπως είναι η αστάθεια. Στο πιο ψηλό διάζωμα θα έβρισκε όποια ανθρώπινη δραστηριότητα σχετίζεται με την Άρτεμη, δηλαδή το κυνήγι, καθώς και βιβλία ποίησης με θέμα το κυνήγι, γραμμένα από διάσημους ποιητές.

Στο θέατρο της μνήμης, επομένως, θα έβρισκε κανείς μια εγκυκλοπαίδεια επιστημών και τεχνών, αλλά και κάθε ανθρώπινο συναίσθημα και τις λέξεις που συνοδεύουν αυτές τις έννοιες. Ο Camillo αναζητούσε κάποιον που θα πραγματοποιούσε το σχέδιό του και θα έφτιαχνε ένα θέατρο της μνήμης κυρίως από ξύλο. Τελικά αυτό υλοποιήθηκε μόνο σε διαστάσεις μοντέλου, σύμφωνα με γραπτές πηγές που έχουν διασωθεί.

Η ιδέα της «τέχνης της μνήμης» λέγεται ότι προήλθε από τον αρχαίο Έλληνα ποιητή Σιμωνίδα τον Κείο. Κάποτε προσκλήθηκε σε τραπέζι από ένα Θεσσαλό ευγενή και, έπειτα από μια διαφωνία σχετικά με την πληρωμή για το ποίημα που απήγγειλε προς τιμήν του οικοδεσπότη, βγήκε έξω από το σπίτι. Όση ώρα ήταν έξω, η στέγη του σπιτιού κατέρρευσε και καταπλάκωσε όλους τους παρισταμένους. Η αναγνώριση των πτωμάτων από τους συγγενείς ήταν αδύνατη λόγω του μεγέθους της καταστροφής, ο Σιμωνίδης όμως κατάφερε να θυμηθεί ποιος ήταν ποιος επειδή θυμόταν τις θέσεις τους στο τραπέζι. Αυτό τον έκανε να συνειδητοποιήσει ότι η χωροταξική οργάνωση βοηθάει πολύ στην ανάκτηση της μνήμης.

«Οι άνθρωποι που επιθυμούν να εκπαιδεύσουν τη μνήμη τους πρέπει να επιλέξουν τοποθεσίες και να δημιουργήσουν εικόνες στο μυαλό τους για τα πράγματα που θέλουν να θυμηθούν. Αυτές τις εικόνες θα τις αποθηκεύουν σε αυτές τις θέσεις, έτσι ώστε η χωροταξία των θέσεων να τους βοηθήσει να θυμούνται τις εικόνες και οι εικόνες θα τους θυμίζουν τα πράγματα».

Το μαγικό εγχειρίδιο **Ars Notoria**

Η βελτίωση των νοητικών δυνατοτήτων και ειδικά της μνήμης ως προϋπόθεση της γρήγορης μάθησης είναι το ζητούμενο και του μεσαιωνικού γριμορίου (εγχειριδίου) **Ars Notoria**. Συντάχθηκε τον 13^ο αιώνα και υποτίθεται ότι βασίζεται στη γνώση που δόθηκε στον Σολομώντα από τον άγγελο Παμφίλιο. Εφαρμόζοντας το τελετουργικό που περιγράφεται στο βιβλίο, ο μάγος θα μπορέσει να απορροφήσει πολύ εύκολα και γρήγορα οποιαδήποτε νέα γνώση επιχειρήσει να αποκτήσει, αλλά και να κατανοήσει δυσνόητα κείμενα με την πρώτη κιόλας ανάγνωση.

Παρότι τα περισσότερα γριμόρια περιέχουν επικλήσεις πνευμάτων και δαιμόνων, η **Ars Notoria** αναφέρεται στην επικοινωνία με αγγέλους. Είναι εικονογραφημένη με γεωμετρικά σχήματα, σύμβολα και μορφές που βοηθούν στην εκτέλεση του τελετουργικού και την ενόραση. Το κείμενο περιέχει επίσης προσευχές και οδηγίες για προετοιμασία σύμφωνα με τις αρχές του μοναστικού ασκητισμού.

Η εφαρμογή των οδηγιών αποσκοπεί στο να αποκτήσει ο μάγος γρήγορα γνώση των επτά ελευθερίων τεχνών, δηλαδή Γραμματική, Λογική, Ρητορική, Αριθμητική, Μουσική, Γεωμετρία και Αστρονομία. Καθώς ήταν δημοφιλές κείμενο στους πανεπιστημιακούς κύκλους, συνοδεύτηκε αργότερα από περαιτέρω μελέτες (π.χ. *Opus Operum*, *Ars Brevis*, *Ars Paulina*) που συνολικά συνιστούν την παράδοση της *notoria*.

(*Notoria*: από το λατινικό *notae*, που σημαίνει σημάδια).



Tertio figura Artis grammaticae (Third Nota of Grammar) - L. 10.

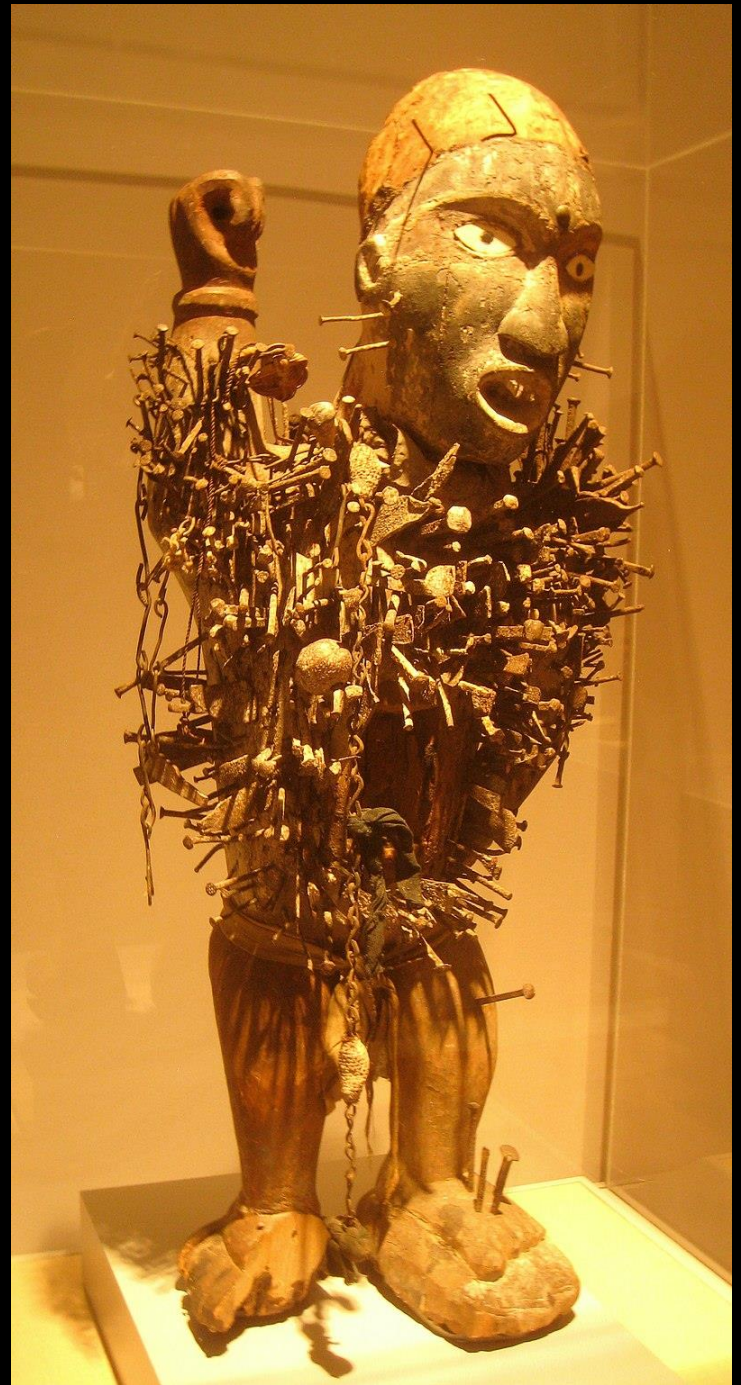
Primo figura Artis Dialecticae (First Nota of Dialectic) - L. 10c.

Οι φιγούρες Nkisi

Στη Δημοκρατία του Κονγκό οι ντόπιοι θεραπευτές και μέντιουμ χρησιμοποιούν τις φιγούρες **minkisi** ή **nkondi** ως αποθετήρια μεταφυσικής δύναμης, αλλά και μνήμης. Πρόκειται για ανθρώπινες φιγούρες που έχουν πάνω τους καρφιά και λεπίδες, συχνά μαζί με ένα κομματάκι ύφασμα καρφωμένο μαζί με το καρφί. Οι Ευρωπαίοι συλλέκτες τα αντιμετώπισαν σαν σκιάχτρα ή σκεύη μαύρης μαγείας, η χρήση τους όμως είναι ποικίλη και μπορεί να σχετίζεται με την απόδοση δικαιοσύνης, με τον εντοπισμό προέλευσης μαγείας, τη θεραπεία, την καλοτυχία.

Ως προς τη μνημονική τους λειτουργία, αυτή σχετίζεται με την ορκοδοσία. Όταν κάποιος δίνει έναν όρκο ή κάνει μια συμφωνία, τότε καρφώνει ένα καρφί ή μια λεπίδα στη φιγούρα ώστε να επισφραγίσει τον όρκο του. Η προσθήκη ενός κομματιού υφάσματος ή μιας τούφας μαλλιών δείχνει από ποιον έγινε ο όρκος. Το καρφί υπενθυμίζει τον όρκο σε αυτόν που τον έδωσε και αντίστοιχα αυτός στον οποίο ανήκει το nkisi πρέπει να θυμάται ποιος έχει καρφώσει το κάθε καρφί. Από τη στιγμή που μπαίνει το καρφί στο άγαλμα, η υπόσχεση που δόθηκε πρέπει να εκπληρωθεί, αλλιώς η δύναμη θα στραφεί εναντίον του ανθρώπου που ορκίστηκε.

Ο ιδιοκτήτης του αγάλματος μπορεί να χρειαστεί να θυμάται πληροφορίες για ένα δάσος από καρφιά και αυτό είναι κρίσιμο σε περίπτωση που κληθεί να ακυρώσει έναν όρκο εξαγοντας το αντίστοιχο καρφί. Αν γίνει λάθος και δεν βγει το σωστό καρφί, τότε οι συνέπειες μπορεί να είναι ολέθριες. Άριστη μνήμη εκ μέρους του χειριστή του αντικειμένου είναι επομένως απολύτως απαραίτητη.

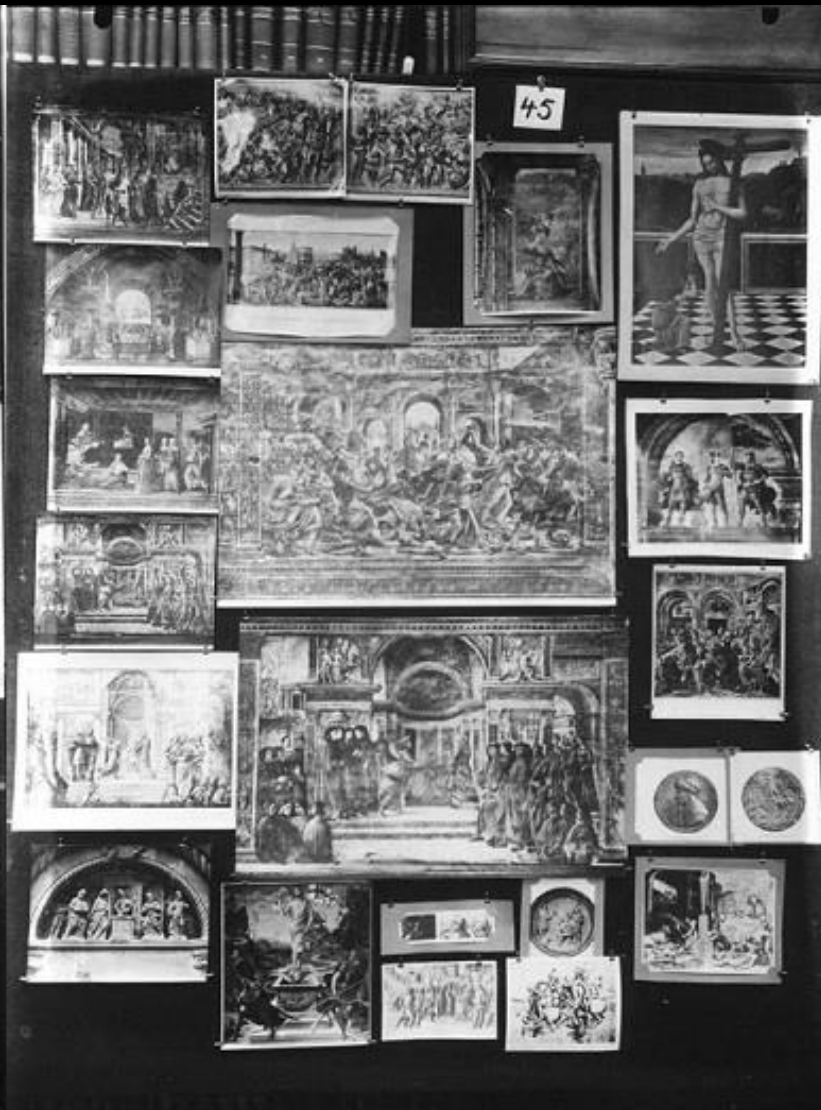


Η «Μνημοσύνη» του Aby Warburg

Το τελευταίο ερευνητικό έργο του ιστορικού τέχνης **Aby Warburg** έφερε τον τίτλο (μεταξύ άλλων) *Μνημοσύνη*. Πρόκειται για έναν «άτλαντα εικόνων» (Bilderatlas), στον οποίο ο Warburg προσπάθησε να αποτυπώσει την ιστορία της ανθρώπινης έκφρασης. Οι αναρτήσεις του περιλαμβάνουν εικόνες από αρχαία γλυπτά, αναγεννησιακά έργα, μεσαιωνικά χειρόγραφα, αποκόμματα εφημερίδων, διαφημίσεις, ωροσκόπια κ.λπ. Στο πρότζεκτ αυτό, που έμεινε ανολοκλήρωτο (ή ίσως και να μη γινόταν να ολοκληρωθεί ούτως ή άλλως), αποτυπώνεται το όραμα του δημιουργού του για την σύνδεση και διαπλοκή ιδεών και πραγμάτων.

Το 1927 ξεκίνησε να συγκεντρώνει σε μαύρα πάνελ εικόνες (φωτοαντίγραφα, φωτογραφίες, σχέδια, καρτ-ποστάλ, διαφημίσεις, αποκόμματα εφημερίδων) με σκοπό να αναδείξει **τον τρόπο με τον οποίο επιβιώνουν μοτίβα από την κλασική αρχαιότητα σε μεταγενέστερες χρονικές περιόδους**. Επικεντρώθηκε ιδιαίτερα στην ιταλική Αναγέννηση, καθώς θεωρούσε ότι συνδύαζε τις δυνάμεις του ορθού λόγου και του ανορθολογισμού. Πίστευε ότι, εκθέτοντας τις εικόνες με αυτόν τον τρόπο, θα γινόταν αντιληπτό το πώς αλλάζει και επαναλαμβάνεται η ιστορία με το πέρασμα του χρόνου.

Στην τελευταία εκδοχή του, ο άτλαντας αποτελούνταν από 67 πάνελ, τοποθετημένα ώστε να σχηματίζουν θεματικές ενότητες. Επιθυμία του Warburg ήταν να φτάσει τα 200 πάνελ συνολικά και να εκδώσει και ένα συνοδευτικό βιβλίο, όμως δεν πρόλαβε. Για αρκετές από τις εικόνες δεν έχει αφήσει πληροφορίες για την προέλευσή τους, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολο να γίνει πλήρης καταγραφή τους εκ των υστέρων. Το έργο, λοιπόν, μοιάζει με ένα θέατρο της μνήμης που προσκαλεί τον θεατή να ανασυνθέσει την ιστορία των παγανιστικών συμβόλων και την κοσμοθεωρία του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της μετά την Αναγέννηση εποχής.



Η θρησκευτική μνήμη

Το βουδιστικό παρεκκλήσι Buddhaisawan (1795) στη Μπανγκόκ, που στεγάζεται στο χώρο του Εθνικού Μουσείου, είναι διακοσμημένο με 28 έγχρωμα πάνελ που απεικονίζουν **επεισόδια από τη ζωή του Βούδα**. Η εξιστόρηση αρχίζει με το γάμο των γονέων του (πρίγκηπα Suddhodana και πριγκίπισσας Maya) και τελειώνει με την κηδεία του Βούδα και το διαμοιρασμό των λειψάνων του. Οι τοιχογραφίες ξεκινούν από τον τοίχο πίσω από το κεντρικό άγαλμα του Βούδα και ακολουθούν τη φορά του ρολογιού, τελειώνοντας στα αριστερά της πόρτας πλάι στην πρώτη τοιχογραφία.

Σκοπός των τοιχογραφιών ήταν να εκπαιδεύσουν τους προσκυνητές και να ενισχύσουν την πίστη όσων δεν μπορούσαν μεν να διαβάσουν, αλλά μπορούσαν να μάθουν τη ζωή του Βούδα μέσα από τις ζωγραφισμένες αναπαραστάσεις. Εκτός από το διδακτικό τους σκοπό, οι εικόνες είχαν επίσης μνημονική λειτουργία: καθώς οι πιστοί προχωρούσαν κυκλικά γύρω από το ναό προκειμένου να δουν κάθε τοιχογραφία, παρακολουθούσαν με αυτόν τον τρόπο τη γραμμική εξέλιξη της ιστορίας και, είτε φρέσκαραν τη μνήμη τους, είτε γέμιζαν τυχόν κενά γνώσης του βουδιστικού βίου. Παράλληλα, οι τοιχογραφίες λειτουργούσαν ως ιερές εικόνες που απέδιδαν την υπερφυσική διάσταση του Βούδα, είτε κανείς επέλεγε να μελετήσει προσεκτικά τις σκηνές είτε όχι.

Για παράδειγμα, στη λεπτομέρεια από το 17^ο πάνελ, βλέπουμε την προσπάθεια που έκαναν οι κόρες του δαίμονα Μάρα να θέσουν τον Βούδα σε πειρασμό. Στα δεξιά του Βούδα, οι τρεις κόρες σε νεαρή ηλικία χορεύουν και προσπαθούν να τον κάνουν να ενδώσει στα θέληγιά τους. Στα αριστερά του τις βλέπουμε ξανά γερασμένες και ντροπιασμένες, να αποστρέφουν το βλέμμα τους από τον Βούδα μετά την απόρριψή του.



ภาพที่ ๕ บนขวา รูปที่ ๑๑ ชิดมารพหยาบขัดขวางสมาธิ
Panel 5 upper right Plate 17 Mara's Daughters Tempt the Bodhisattva.









Παρομοίως και **στην ορθόδοξη χριστιανική παράδοση**, οι εικόνες επιτελούν τόσο λατρευτικούς όσο και μνημονικούς σκοπούς. Συχνά **οι άγιοι απεικονίζονται περιτριγυρισμένοι από επεισόδια του βίου τους** μέσα στην ίδια εικόνα. Καθώς θεωρούνται θαυματουργές, οι εικόνες προσφέρουν προστασία και θεραπεία και υπενθυμίζουν στους πιστούς ότι ο άγιος/η αγία είτε έχει ξανακάνει θαύματα στο παρελθόν είτε έχει υποστεί μαρτύρια μέσω των οποίων αποδείχτηκε η αγιότητά του/της. Αντικρύζοντας επομένως την εικόνα, ο πιστός βλέπει τι τον περιμένει εάν καταφύγει στον άγιο για βοήθεια. Με τον ασπασμό και την προσευχή ζητείται η άμεση συνδρομή ενός θεϊκού όντος.

Η ιερή εικόνα, λοιπόν, δεν είναι απλώς μια αναπαράσταση ενός αγίου προσώπου, αλλά και ένα αναμνηστικό του βίου του: με μια ματιά ο πιστός ξαναθυμάται για ποιο λόγο το πρόσωπο αυτό τιμάται από την Εκκλησία. Η εικόνα πυροδοτεί, υποτίθεται, μια ολόκληρη αφήγηση στο μυαλό του πιστού που την προσκυνάει. Δεν θεωρείται ακριβές πορτραίτο του ανθρώπου που απεικονίζει, αλλά η προσωποποίηση ενός αγίου που ενίοτε ταυτοποιείται από εικονογραφικά στοιχεία.

Στην εικόνα της αγίας Μαρκέλλας της Χιοπολίτιδος, για παράδειγμα, βλέπουμε την αγιοσύνη της να επισφραγίζεται διπλά: στο πάνω μέρος της εικόνας η αγία ευλογείται από τον Ιησού Χριστό και στεφανώνεται από έναν άγγελο. Στο κάτω μέρος της εικόνας, δεξιά και αριστερά της αγίας βρίσκουμε ένθετες σκηνές από τη ζωή και το μαρτύριό της: τον «ειδωλολάτρη και σαρκολάγνο» πατέρα της που διακατεχόταν από αιμομικτική επιθυμία, το κυνηγητό στα βράχια της παραλίας και τον αποκεφαλισμό της, όταν ο πατέρας τελικά την εντοπίζει, και την ανάληψή της στους ουρανούς.



Η ΑΓΙΑ

ΜΑΡΚΕΛΛΑ

Η ΜΙΣΘΟΛΗΤΗΣ.

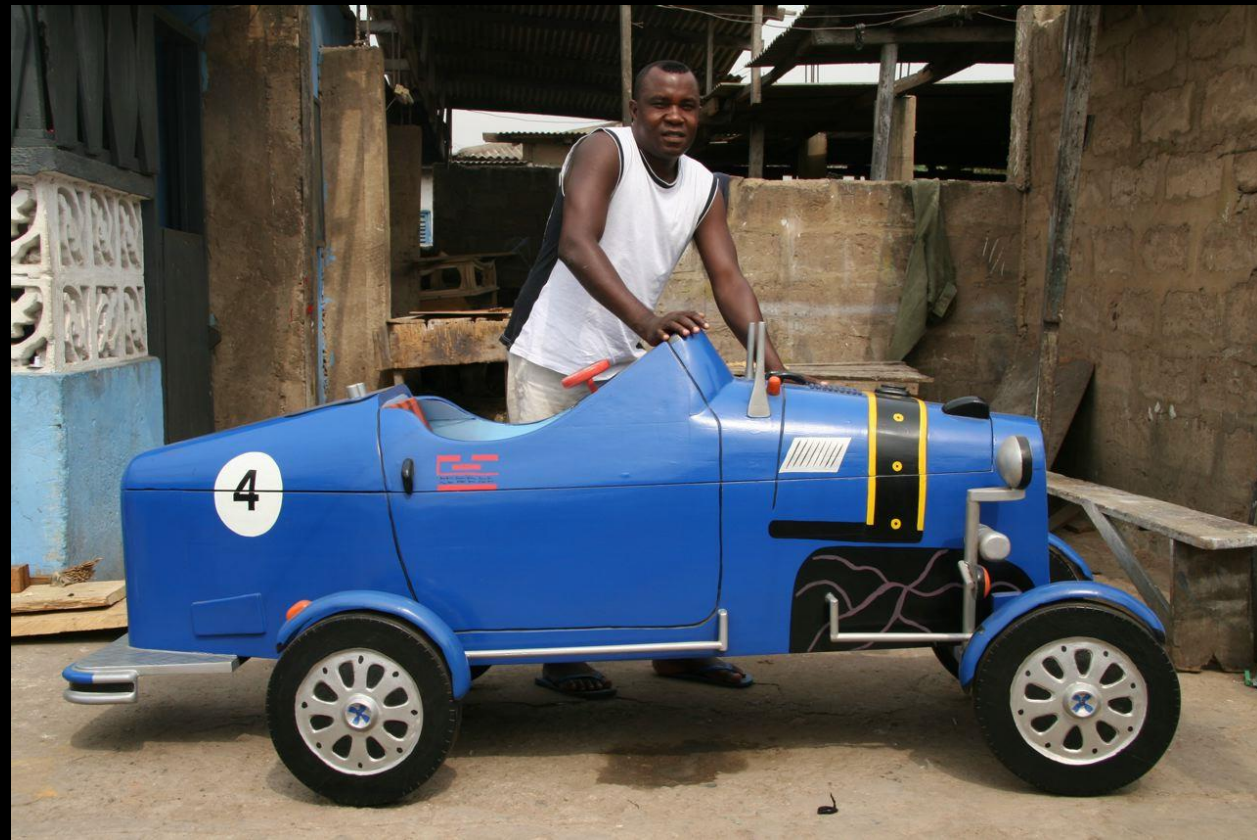
Επι τοίχου Σκηνή
Αρ. Παπαγιάννη 1934

In memoriam – Γκανέζικα φέρετρα

Κάθε λαός έχει διαφορετικές αντιλήψεις για το θάνατο, το αποχαιρετιστήριο εθιμοτυπικό και τα αναμνηστικά που αφήνει ο νεκρός πίσω του ή εκείνα με τα οποία επιλέγουν οι ζωντανοί να τον θυμούνται. Στην περιοχή Accra της Γκάνας, καλλιτέχνες φερέτρων της φυλής Ga φτιάχνουν από τις αρχές του 20ού αιώνα και έπειτα τα λεγόμενα **fantasy coffins**, γνωστά και ως *fantastic afterlife vehicles*.

Τα φέρετρα αυτά είναι επί της ουσίας ξύλινα γλυπτά σε διάφορα σχήματα ανάλογα με το επάγγελμα που ασκούσε ο θανών όσο ζούσε ή σύμφωνα με το αξίωμα και την κοινωνική του θέση. Για παράδειγμα, ένας επιτυχημένος επιχειρηματίας μπορεί να ταφεί μέσα σε φέρετρο σε σχήμα αυτοκινήτου, ένας ιχθυέμπορος σε φέρετρο-ψάρι και ένας ακαδημαϊκός σε φέρετρο-παπαγάλο που κρατάει στο ράμφος του ένα στυλό. Δεν γίνονται πάντοτε δεκτά μέσα στην εκκλησία, εκτός κι αν είναι στο σχήμα της Βίβλου, και συνήθως επιτρέπονται μόνο στο νεκροταφείο.

Τα φέρετρα φτιάχνονται από ειδικευμένους ξυλουργούς κατόπιν παραγγελίας και εμφανίζονται μόνο την ημέρα της κηδείας. Εκτέθηκαν για πρώτη φορά σε μουσείο της Ευρώπης το 1989 και έκτοτε έργα Γκανέζων ξυλουργών συμπεριλαμβάνονται σε εκθέσεις τέχνης παγκοσμίως. Σύμφωνα με τις τοπικές παραδόσεις, η ζωή συνεχίζεται και μετά το θάνατο και το φέρετρο μέσα στο οποίο θάβεται κάποιος μπορεί να επηρεάσει το στάτους του στην επόμενη ζωή του.



In memoriam - Ενθυμήματα από μαλλιά

Κατά τον 18^ο και ιδιαίτερα τον 19^ο αιώνα, εμφανίστηκε στην Ευρώπη η τάση να ενσωματώνονται **τούφες μαλλιών των θανόντων σε κοσμήματα και τρισδιάστατα αντικείμενα**. Τα μαλλιά ήταν ιδανική πρώτη ύλη για την κατασκευή αναμνηστικών, καθώς αποτελούν μέρος του σώματος του θανόντος και δεν αποσυντίθενται. Κάποιες φορές χρησιμοποιούνταν μαλλιά από περισσότερα του ενός ατόμου ως «οικογενειακά κειμήλια».

Στο Μουσείο Θανάτου στο Άμστερνταμ συναντάμε ένα μπουκέτο με άνθη από μαλλιά του 1871. Είχε προσφερθεί ως δώρο γενεθλίων στον Johannes Wilhelmus de Hoog και είναι αριστοτεχνικά φτιαγμένο με αρκετή λεπτομέρεια. Ο de Hoog ήταν αρτοποιός και αξιωματικός του στρατού, παντρεμένος, και είχε δέκα παιδιά. Το μπουκέτο φτιάχτηκε κατά παραγγελία ενός από τους γιους του. Στο τραπέζι πάνω στο οποίο βρίσκεται η βιτρίνα με το μπουκέτο υπάρχει ένα συρτάρι με την εξής επιγραφή: «Αυτό το μπουκέτο μαλλιών δόθηκε από τον I.W. de Hoog στον πατέρα του για τα γενέθλιά του στις 15 Δεκεμβρίου 1871. Αποκαταστάθηκε και εμπλουτίστηκε με επιπλέον άνθη μαλλιών στα χρόνια του πολέμου 1914 -'15. Εις μνήμην των αγαπημένων μας εκλιπόντων και προς τιμήν συγγενών μας εξ αίματος και εκ γάμου». Στην πίσω πλευρά του συρταριού έχουν τοποθετηθεί μικρές φωτογραφίες των μελών της οικογένειας.

Άλλες φορές, τα αναμνηστικά έπαιρναν τη μορφή κοσμήματος είτε με συνδυασμό μαλλιών και φωτογραφίας του θανόντος προσώπου είτε μόνο με μαλλιά πλεγμένα μέσα σε καρφίτσες, μενταγιόν ή βραχιόλια. Οι εύπορες κοινωνικές τάξεις ανέθεταν σε κομμωτές σε συνεργασία με χρυσοχόους την κατασκευή αυτών των κοσμημάτων, αλλά σταδιακά οδηγίες για την κατασκευή αντικειμένων από μαλλιά, όπως π.χ. καδράκια με τοπία, άρχισαν να κυκλοφορούν σε γυναικεία περιοδικά της εποχής.





In memoriam – Το Shokuji του Nobuyoshi Araki

Το φωτογραφικό έργο του **Nobuyoshi Araki** δεν είναι εύπεπτο, ειδικά όταν καταναλώνεται από μη-Ιάπωνες θεατές. Το εύρος και το είδος των θεμάτων που πραγματεύεται σε συνδυασμό με τον τεράστιο αριθμό των φωτογραφιών του συμβάλλουν στο να θεωρείται «δύσκολος». Επιπλέον, η «ιαπωνικότητά» του, που τον καθιστά ξένο στα μάτια του δυτικού θεατή, κάνει ακόμα πιο περίπλοκα τα πράγματα, δεδομένου ότι υπάρχουν νοήματα και συμβολισμοί με τους οποίους το Ιαπωνικό κοινό είναι πολύ περισσότερο εξοικειωμένο. Παρ' όλα αυτά, μια γενική ματιά στο έργο του δείχνει ότι τρία είναι τα κύρια –πανανθρώπινα- θέματα που τον απασχολούν: η ζωή, το σεξ και ο θάνατος.

Τα θέματα αυτά, όσο συνηθισμένα κι αν είναι, τα διαχειρίζεται ο Araki με τόσο αναπάντεχο και διαφορετικό, αλλά έντιμο και αυθεντικό τρόπο, ώστε ο θεατής αναγκάζεται να επανεξετάσει τις δικές του απόψεις για τη ζωή και ταυτόχρονα να αντιδράσει: οι φωτογραφίες του Araki είναι συχνά ενοχλητικές, ωμές και προκλητικές. Μπορεί να μην αρέσουν σε όλους, αλλά τα πολλαπλά νοήματά τους και η πολύπλοκη εικονογραφία τους πιθανότατα θα τραβήξουν την προσοχή και θα πείσουν το θεατή να τις «δοκιμάσει».

Το **Shokuji (The Banquet)** είναι ένα από τα βιβλία που αφιέρωσε ο Araki στη μνήμη της συζύγου του Yoko. Εκδόθηκε το 1993 και είναι χωρισμένο σε τρεις ενότητες. Η πρώτη είναι έγχρωμη και περιλαμβάνει φωτογραφίες από τα γεύματα που έτρωγαν μαζί όσο εκείνη ζούσε και ήταν υγιής. Η δεύτερη ενότητα είναι μια καταγραφή στα ιαπωνικά των γευμάτων που κατανάλωσαν μεταξύ Ιανουαρίου και Νοεμβρίου του 1985. Η τρίτη ενότητα είναι ασπρόμαυρη και περιλαμβάνει φωτογραφίες του φαγητού που μαγείρευε εκείνη όταν βγήκε για λίγο από το νοσοκομείο κατά τη διάρκεια της ασθένειάς της.

Το Banquet είναι ένα από τα λιγότερο γνωστά έργα του Araki. Παρότι το να βγάζει κανείς φωτογραφίες των γευμάτων του ακούγεται μάλλον βαρετό και αδιάφορο, τα δικά του κοντινά καρτέ δεν μοιάζουν καθόλου με τις εικόνες που μπορεί κανείς να βρει σε εστιατορικούς καταλόγους, βιβλία συνταγών ή διαφημίσεις. Το ημερολόγιο γευμάτων του Araki έχει φωτογραφηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε το φαγητό να δίνει την εντύπωση ότι μπορεί κανείς να το γευθεί με όλες του τις αισθήσεις: φαίνεται σχεδόν ζωντανό. Η βρώση, μια κατεξοχήν αισθησιακή πράξη, γίνεται μέσω του Shokuji μια μεταφορά τόσο για το σεξ όσο και για το θάνατο, το σώμα που καταβροχθίζει και καταβροχθίζεται. Ο Araki γράφει στο βιβλίο του: «τα δείπνα ήταν μια ερωτική σχέση με το θάνατο».

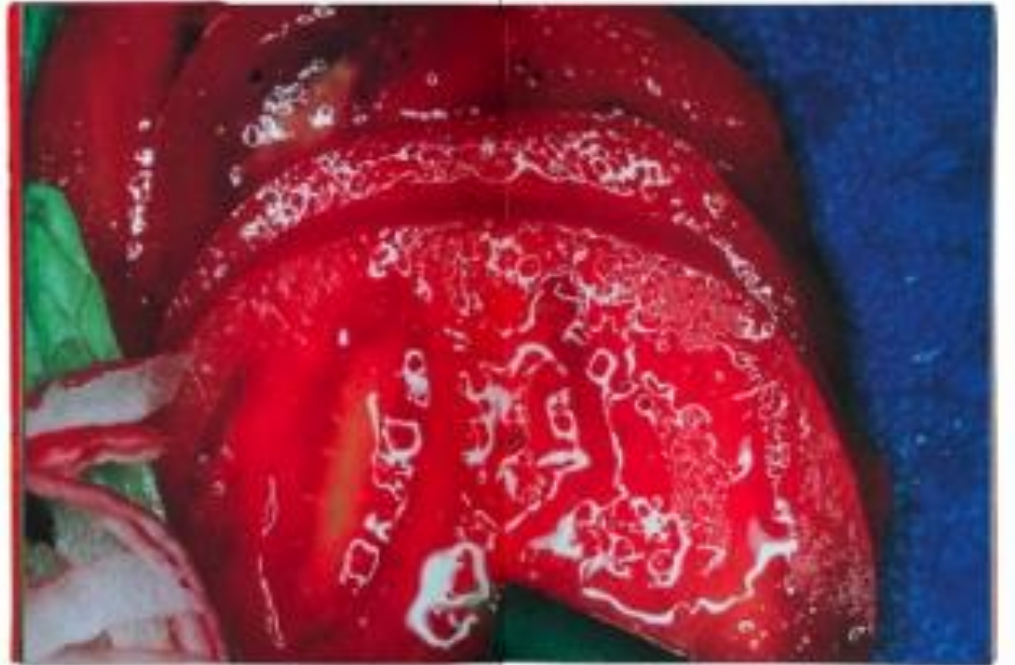
Ο φακός του αποδίδει τη γυαλάδα, τη λιπαρότητα, τη σαρκικότητα της τροφής σε βαθμό που οι ήχοι, οι μυρωδιές και οι γεύσεις σχεδόν αναδύονται από το χαρτί και προσελκύουν ή απωθούν το θεατή. Σε ορισμένες φωτογραφίες είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τι ακριβώς βλέπει. Το κοντινό πλάνο δείχνει ένα μέρος του πιάτου σε υπερβολική λεπτομέρεια και, παρ'όλο που ξέρουμε ότι αυτό που κοιτάμε είναι κυρίως θαλασσινά και λαχανικά, η φωτογραφική προσέγγιση δίνει τόσο μεγάλη έμφαση στη σωματικότητα της τροφής, που κάνει τα φαγητά να μοιάζουν με μέρη του ανθρώπινου σώματος και σωματικά υγρά.

Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες αποπνέουν θλίψη, ιδιαίτερα καθώς γνωρίζουμε ότι τραβήχτηκαν λίγο πριν το θάνατο της Yoko. Ακόμη κι αν δεν το ξέραμε όμως, η αντίθεση ανάμεσα στο έγχρωμο και το μονόχρωμο κομμάτι του βιβλίου αρκεί για να μας κάνει να νιώσουμε ότι κάτι δυσάρεστο έχει συμβεί, που διαχωρίζει το πρώτο μέρος από το δεύτερο. Παρατηρώντας τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες, βλέπουμε και πάλι την ίδια γυαλάδα, υγρασία και σάρκινη υφή που είδαμε και στις έγχρωμες, όμως εδώ το φαγητό φαίνεται κάπως πιο περίεργο, σκοτεινό και μακάβριο.

Οι φωτογραφίες γευμάτων του Araki δεν στοχεύουν μόνο στο να προκαλέσουν μια οπτική ανταπόκριση. Η παρατήρηση των εικόνων πυροδοτεί μια αλυσίδα από αναμνήσεις έτσι ώστε να ξυπνήσουν και οι υπόλοιπες αισθήσεις και να συμβάλουν σε μια συνολική εμπειρία. Βλέποντας εικόνες που αντιλαμβανόμαστε ως λιπαρές, γλιστερές, απαλές, κρεμώδεις, ωμές ή τραγανές, η ανάμνηση του πώς είναι να γεύεσαι, να μυρίζεις και να ακούς αυτές τις ποιότητες βγαίνει στην επιφάνεια και δημιουργεί μια σύνθεση από φανταστικές υλικές εμπειρίες.

Η ανάμνηση για τον Araki δεν προέρχεται απευθείας από φωτογραφίες της ίδιας της Yoko, αλλά έμμεσα, από τα γεύματα που ετοίμαζε για εκείνον και έτρωγαν μαζί. Αυτά τα γεύματα, λοιπόν, ήταν ιδιωτικές στιγμές του ζευγαριού που προορίζονταν να μείνουν ζωντανά για πάντα στη μνήμη του Araki μέσω του φωτογραφικού φακού του. Μπορούμε σχεδόν να τον φανταστούμε να τις κοιτάζει μία μία και να θυμάται ακριβώς τις συνθήκες υπό τις οποίες καταναλώνονταν αυτά τα πιάτα, τις ιδιαιτερότητες της κάθε ημέρας, τα λόγια που αντάλλασσαν, τα αισθήματα που εξέφραζαν, την ικανοποίηση που ένιωθαν μετά την κατανάλωση κάποιου αγαπημένου φαγητού. Και έπειτα, ασπρόμαυρο: η μονοτονία της μονοχρωμίας να του θυμίζει την περίοδο που εκείνη αρρώστησε, τη στενοχώρια που πέρασαν, την προσωρινή ανακούφιση που έδιναν τα γεύματα που μαγείρευε, το τελευταίο της γεύμα. Και τελικά, τη μοναξιά που ακολούθησε. Φαγητό που τρώγεται με βουβό πόνο.

Το φωτογραφικό άλμπουμ δεν λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο που μια ανάμνηση ενεργοποιείται από έναν τυχαίο συνειρμό στον Μαρσέλ Προυστ. Αντιθέτως, επαφίεται στη δύναμη της εικόνας να επαναφέρει, τουλάχιστον οπτικά, αυτό που μπορεί να έχει ξεχαστεί. Η γνωστή σκηνή από το «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο» του Προυστ, στην οποία ο πρωταγωνιστής δαγκώνει μια μαντλέν και μεταφέρεται νοερά στον κόσμο της παιδικής του ηλικίας μέσω της γεύσης και της όσφρησης, αποδεικνύει πάντως τη φύση των αισθήσεων ως μηχανισμών αποθήκευσης αλλά και αφύπνισης αναμνήσεων.







The Books on Books series

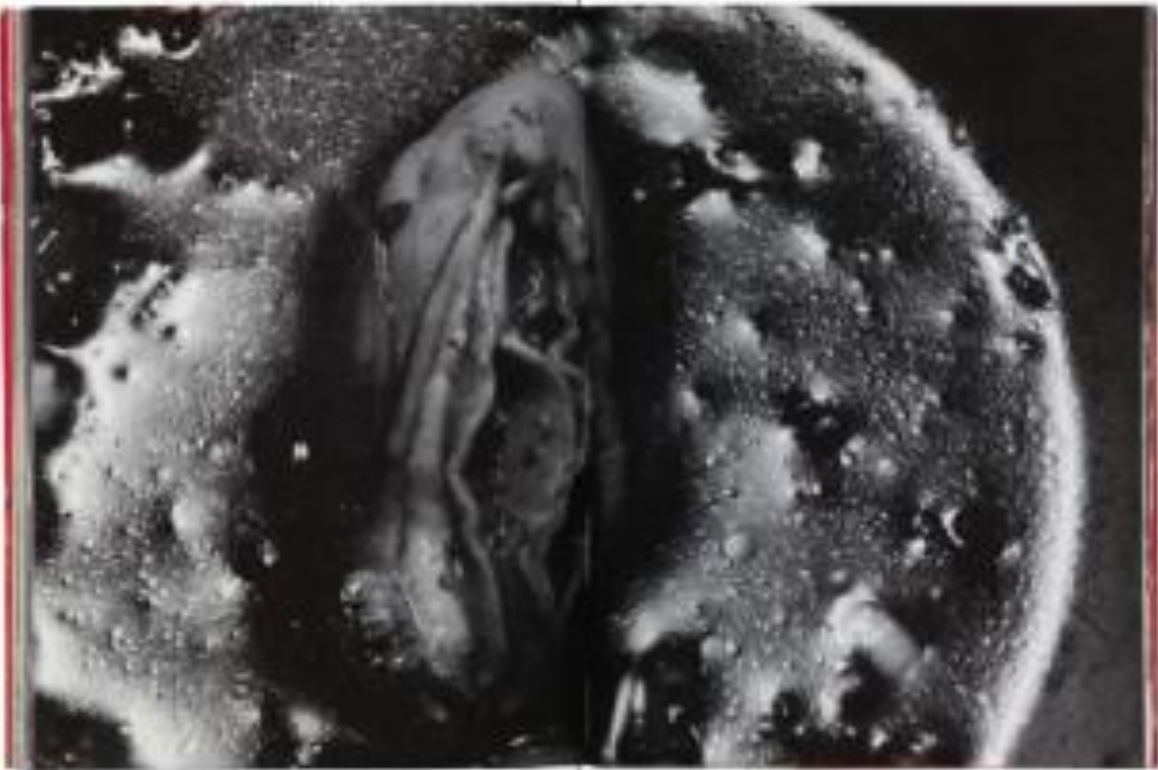
1. EUGENE OTLET *Photographie de l'ère*

2. WALKER EVANS *American Photographs*

3. EDVON OUBI *Edvons' Sweet Life*

4. ... *The Color Photograph*





200



201

Memento mori

Η παραίνεση «θυμήσου ότι θα πεθάνεις» ήταν ένα δημοφιλές ηθικοπλαστικό ρητό από τη Μεσαιωνική περίοδο μέχρι τον 16^ο αιώνα που απεικονιζόταν συνήθως με τη μορφή σκελετών ή νεκροκεφαλών και αναφερόταν στο αναπόφευκτο του θανάτου. Προέρχεται κυρίως από τη χριστιανική παράδοση που τόνιζε τη σημασία του ενάρετου βίου ως προϋπόθεσης για την ευτυχή μετά θάνατον ζωή.

Στη Γένεση ο Θεός, απευθυνόμενος στον Αδάμ, του λέει «χους ει και εις χουν απελεύσει» (από χώμα είσαι και στο χώμα θα καταλήξεις). Για τους χριστιανούς, η προοπτική του θανάτου κάνει τις επίγειες απολαύσεις, τις τιμές και τα κατορθώματα να φαίνονται μάταια και κενά. Ο πιστός θα πρέπει να έχει στραμμένη την προσοχή του στη διάσωση της ψυχής του, ειδικά καθώς ο χρόνος της ζωής είναι σύντομος και δεν θα πρέπει να σπαταληθεί σε ανούσιες επιδιώξεις.

Τα ενθυμήματα θανάτου πήραν τη μορφή αντικειμένων όπως χάντρες από ελεφαντόδοτο σε ροζάρια, εικονογραφήσεις χειρογράφων, κοσμήματα, ακόμη και περιτυλίγματα μπισκότων που προσφέρονταν σε κηδείες. Πολλές φορές, οι εικόνες αυτές έφεραν σε αντιπαράθεση τη μορφή του ζωντανού με εκείνη του νεκρού σε κεφαλές «Ιανού» ή χωρισμένες στα δύο: στη μία όψη το πρόσωπο ενός νέου, υγιούς ανθρώπου, στην άλλη μια νεκροκεφαλή σε αποσύνθεση στεφανωμένη με σκουλήκια.

Κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα παρήχθησαν πίνακες ζωγραφικής κυρίως στην Ολλανδία εμπνευσμένοι από τη ματαιότητα της επίγειας ζωής. Το καλλιτεχνικό αυτό είδος πήρε την ονομασία **Vanitas**.

Τα έργα Vanitas ήταν νεκρές φύσεις με αλληγορικά μηνύματα που υποδήλωναν τον εφήμερο χαρακτήρα της ζωής. Για παράδειγμα, στον πίνακα «Αλληγορία του Καρόλου I της Αγγλίας και της Ενριέττας της Γαλλίας», ο καλλιτέχνης αναφέρεται στο σύντομο βίο του βασιλιά Καρόλου, τον ξαφνικό του θάνατο (πέθανε 44 χρόνων) και τη ματαιότητα της εξουσίας και των κατορθωμάτων του.

Ο όρος Vanitas προέρχεται από τον στίχο της Παλαιάς Διαθήκης (Εκκλησιαστής) «ματαιότης ματαιοτήτων, τα πάντα ματαιότης». Οι περισσότεροι ζωγράφοι που εργάστηκαν σε αυτό το είδος κατάγονταν από το Leiden της Ολλανδίας, περιοχή στην οποία τα κηρύγματα του Καλβινισμού περί ενάρετης ζωής και ηθικών φραγμών είχαν κοινωνική απήχηση.

Τα πιο συνηθισμένα μοτίβα στους πίνακες Vanitas ήταν: 1) αντικείμενα που δήλωναν πλούτο (κοσμήματα, διακοσμητικά σκεύη, χρήματα), 2) αντικείμενα που δήλωναν γνώση (βιβλία, χάρτες, πένες), 3) αντικείμενα που δήλωναν απόλαυση (τρόφιμα, κρασί, υφάσματα) και 4) αντικείμενα που δήλωναν παρακμή/αποσύνθεση/πέραςμα του χρόνου (νεκροκεφαλές, μαραμένα άνθη, φυσαλίδες, κεριά, κλεψύδρες).

Τα έργα Vanitas διέπονταν πάντως από μια εσωτερική αντίφαση: είχαν υψηλό κόστος ως πίνακες ζωγραφικής και επομένως αποτελούσαν αποκτήματα εύπορων πολιτών που ήθελαν να διακοσμήσουν το σπίτι τους με έργα τέχνης. Ήταν, λοιπόν, και τα ίδια μια από τις επίγειες απολαύσεις που καταδίκάζαν ως μάταιες.







Το σουβενίρ

Το σουβενίρ είναι ένα αντικείμενο που αποκτάται από κάποιον ως ενθύμιο ενός τόπου που έχει επισκεφθεί ή ενός γεγονότος που έχει βιώσει. Συνήθως συνδέεται με την τουριστική βιομηχανία και αναφέρεται στα προϊόντα που πωλούνται από καταστήματα ως αναμνηστικά μιας επίσκεψης σε κάποια τοποθεσία ή αξιοθέατο. Το σουβενίρ λειτουργεί τόσο σαν αποδεικτικό στοιχείο ότι ο ιδιοκτήτης του έχει βρεθεί στον τόπο προέλευσης του αντικειμένου όσο και σαν αντικείμενο νοσταλγίας για μια παρελθούσα περίοδο καλοπέρασης.

Παρότι συχνά έχουν μια φαινομενική χρηστική αξία (π.χ. σταχτοδοχείο ή πετσέτες κουζίνας), η αξία των σουβενίρ είναι πρωτίστως συναισθηματική: «ζωντανεύουν» μέσα από την προβολή προσωπικών ιστοριών από τον ιδιοκτήτη τους. Συνδέονται με την εμπειρία των διακοπών ως απομάκρυνσης από την καθημερινότητα του σπιτιού και της εργασίας και εισόδου σε έναν άλλο τόπο και χρόνο που υπόσχεται ξεκούραση και νέα ευχάριστα ερεθίσματα. Το σουβενίρ αποτελεί αντικείμενο επιθυμίας μέσω της νοσταλγίας για το παρελθόν: επιθυμία για επιστροφή σε μια εξιδανικευμένη εκδοχή του παρελθόντος.

Αυτή η συναισθηματική επένδυση είναι που ενίοτε συνδέει το σουβενίρ με το κιτς. Αδυνατώντας να αποδώσουν την αύρα του αυθεντικού αντικειμένου (μνημείου, τόπου ή εμπειρίας), τα σουβενίρ είναι φθηνές απομιμήσεις που επιδιώκουν να δώσουν την εντύπωση του ωραίου, του χαριτωμένου, του καλλιτεχνικού. Παρότι είναι φτωχά υποκατάστατα της πρωτότυπης εμπειρίας, οι τουρίστες τα συλλέγουν για να γεμίσουν το κενό που άφησε ο αποχωρισμός από αυτήν.

SUVENIRS

1 €



Το μνημείο

Στον αρχαίο κόσμο η δημόσια ανάμνηση ενός ιστορικού γεγονότος περιλάμβανε πάντοτε **θριάμβους και ηρωικά κατορθώματα**. Η απεικόνιση κάποιας ταπεινωτικής ήττας ήταν αδιανόητη, εκτός και αν στόχευε να υπενθυμίσει μια κακή στιγμή για να ενθαρρύνει νέα ξεκινήματα. Στις χώρες της Μέσης Ανατολής, για παράδειγμα, οι γλυπτικές αναπαραστάσεις σκηνών μάχης έδειχναν το βασιλιά σαν στρατιωτικό ηγέτη, ακόμη κι αν δεν είχε πολεμήσει ποτέ. Σκοπός ήταν να υπενθυμίζουν στο λαό ότι ο βασιλιάς έχει εξουσία πάνω στη ζωή και στο θάνατο.

Στα χρονικά του Ασσύριου βασιλιά Ασουρμπανιπάλ διαβάζουμε: «οι θεοί μου έδωσαν τα άγρια ζώα των πεδιάδων, διατάζοντάς με να τα κυνηγήσω. Παγίδευσα και σκότωσα 30 ελέφαντες. Έριξα κάτω 257 άγρια βόδια με τα όπλα μου, επιτιθέμενος από την άμαξά μου. Σκότωσα 370 μεγάλα λιοντάρια με τα κοντάρια μου». Τα επιτεύγματά του απαθανάτιστηκαν σε ανάγλυφες παραστάσεις στους τοίχους του παλατιού.

Στην απεικόνιση της μάχης του Τιλ-Τούμπα όπου οι Ασσύριοι παρέσυραν τους Ελαμίτες στο ποτάμι, το ανάγλυφο έχει γραμμική αφηγηματική δομή από τα αριστερά προς τα δεξιά σε οριζόντιες διαδοχικές ζώνες. Δείχνει τους Ασσύριους έφιππους ή πάνω σε άμαξες ή πεζούς φορώντας κράνη να αντιμετωπίζουν το στρατό των Ελαμιτών που έχουν μόνο τόξα και βέλη. Οι Ελαμίτες σταδιακά υποχωρούν μέχρι που στο τέλος παρασύρονται στον ποταμό. Πιθανόν οι καλλιτέχνες που λάξευσαν τη σκηνή να ήταν παρόντες στη μάχη και να την κατέγραφαν σε περγαμηνές για να τη μεταφέρουν μετά στους τοίχους. Σε κάθε περίπτωση, ο στόχος εδώ ήταν να μείνουν χαραγμένες αυτές οι εικόνες στη μνήμη των ανθρώπων για πάντα.





Τα μνημεία πολέμων που καθιερώθηκαν από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και έπειτα, δεν έχουν καμία σχέση με τα αρχαία ανάγλυφα. Οι Ασσύριοι ήθελαν να δοξαστεί ο βασιλιάς χωρίς να ενδιαφέρονται για τους στρατιώτες που συμμετείχαν στις μάχες. Μόνο οι εχθροί απεικονίζονται να πεθαίνουν. Η μνήμη έχει σκοπό τη μυθοποίηση. Αντιθέτως, στη σύγχρονη εποχή, σκοπός είναι να καταγραφούν στη συλλογική μνήμη τα γεγονότα που επηρέασαν κάποια κοινότητα.

Πολλές φορές, η κατασκευή μνημείων γίνεται για να καλυφθεί η απουσία τάφων των πεσόντων. Γενικά το μνημείο αντικαθιστά μια απουσία με μια παρουσία, δίνει υλική υπόσταση σε κάτι που χάθηκε. Η ανάγκη για την ύπαρξη ενός αντικειμένου που θα συμβολίζει το πένθος και τη μνήμη θυμίζει σε κάποιο βαθμό την ανάγκη των πιστών για προσκύνημα μιας εικόνας ως προσωποποίησης του θεού. Εξάλλου, μια παρόμοια πρακτική απόδοσης τιμών και σεβασμού λαμβάνει χώρα τόσο στα δημόσια μνημεία όσο και στην εκκλησία.

Το ερώτημα είναι πόσο επιτυχής είναι η διατήρηση της μνήμης μέσω του μνημείου και σε ποιον απευθύνεται το μνημείο. Εννοείται ότι δεν συγκινούνται όλοι στον ίδιο βαθμό όταν βρίσκονται μπροστά από ένα ηρώο. Ενίοτε ο ρόλος του είναι τόσο παραγνωρισμένος που λειτουργεί περισσότερο σαν διακοσμητικό σε πάρκα και πλατείες. Από την άλλη, κάθε έθνος έχει την ηθική υποχρέωση να τιμά τα θύματά του. Και πώς αλλιώς θα διατηρηθεί η συλλογική μνήμη, αν δεν υπάρχουν αναμνηστικά αντικείμενα και χώροι που να εξυπηρετούν αυτό το σκοπό;



ΠΕΣΟΝΤΕΣ 1912-1913
ΣΤΡΤΗΣ ΑΒΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΣΤΡΤΗΣ ΑΒΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙ



ΠΕΣΟΝΤΕΣ 1912-1913
ΣΤΡΤΗΣ ΑΒΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
ΣΤΡΤΗΣ ΑΒΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ





Ο ρόλος της παράδοσης και το θέατρο σκιών

Ο θεωρητικός του πολιτισμού Raymond Williams είχε ορίσει την κουλτούρα ως ένα τριμερές σύστημα: τη **βιωμένη κουλτούρα** ενός ορισμένου τόπου και χρόνου στην οποία έχουν πρόσβαση μόνο όσοι τη βιώνουν, την **καταγεγραμμένη κουλτούρα** κάθε είδους, από την τέχνη ως τα πιο καθημερινά γεγονότα, δηλαδή την κουλτούρα μιας εποχής και την **κουλτούρα της επιλεκτικής παράδοσης**, που συνδέει τη βιωμένη κουλτούρα με τις κουλτούρες διαφόρων εποχών.

Όταν δεν είναι πια ζωντανή, αλλά δηλώνει την παρουσία της με τα κατάλοιπά της, η κουλτούρα μιας περιόδου μπορεί να μελετηθεί και να μας δώσει την εντύπωση ότι έχουμε σαφή γνώση των ιδεών και των προϊόντων της. Ωστόσο, το τι ακριβώς επιβιώνει από την κουλτούρα μιας εποχής εξαρτάται από τα κριτήρια της νεότερης εποχής, σύμφωνα με τα οποία δημιουργείται μια παράδοση. Για παράδειγμα, αν κανείς επιλέξει να μελετήσει την κουλτούρα της δεκαετίας του 1840 στην Αγγλία, θα βρεθεί αντιμέτωπος με το βαθμό στον οποίο έχει επιδράσει πάνω της η επιλεκτική παράδοση.

Πιο συγκεκριμένα, στον τομέα της λογοτεχνίας, θεωρούμε σήμερα ως κορυφαίους συγγραφείς εκείνης της εποχής τους Charles Dickens, William Thackeray και τις Emily και Charlotte Bronte. Αν όμως εξετάσουμε τον αριθμό των αντιτύπων που πωλήθηκαν εκείνη την περίοδο, θα συναντήσουμε τελείως διαφορετικά ονόματα στην κορυφή των πωλήσεων. Τα στοιχεία που διαθέτουμε δείχνουν ότι τόσο η εργατική όσο και οι ανώτερες τάξεις καταναλώναν πολλά φθηνά μυθιστορήματα σχετικά χαμηλής ποιότητας, για να μην αναφερθούμε και στα πολυάριθμα πορνογραφικά αναγνώσματα που τυπώνονταν παράνομα και κυκλοφορούσαν ευρέως.

Το συμπέρασμα, λοιπόν, στο οποίο καταλήγουμε είναι ότι η κουλτούρα μιας εποχής υπόκειται στην ερμηνεία και την επιλογή των μεταγενέστερων εποχών και οι παραδόσεις που επιβιώνουν, στο βαθμό που επιβιώνουν είναι, όπως λέει και ο όρος του Williams, επιλεκτικές.

Ας δούμε ένα άλλο παράδειγμα, από τη φθίνουσα παράδοση του **θεάτρου σκιών**. Όταν ο κοινωνιολόγος Στάθης Δαμιανάκος επιχείρησε μια συγκριτική μελέτη του ελληνικού και του τουρκικού θεάτρου σκιών, ήρθε αντιμέτωπος με προβλήματα που είχαν να κάνουν με τις αντιλήψεις και τις αγκυλώσεις της επιστημονικής κοινότητας της λαογραφίας. Διαπίστωσε ότι η ελληνική λαογραφική έρευνα χαρακτηρίζεται από «εθνοκεντρισμό, μια εξιδανικευτική μυθοπλασία του αντικειμένου της και ολοσχερή απουσία εθνοϊστορικής και κοινωνιολογικής προοπτικής». Από την άλλη, στην Τουρκία δεν είχε γίνει σοβαρή προσπάθεια ανάλυσης και ερμηνείας του τουρκικού Καραγκιόζη, με αποτέλεσμα οι πηγές να προέρχονται εν πολλοίς από εθνογράφους της Δύσης, κυρίως Γερμανούς.

Το βασικό πρόβλημα και στις δύο περιπτώσεις ήταν ότι οι λαογράφοι θεωρούσαν τις εκδηλώσεις του λαϊκού πολιτισμού ως την εξωτερίκευση μιας αμετάβλητης, «αιώνιας λαϊκής ψυχής» και όχι ως προϊόν μιας εξελικτικής διαδικασίας που υπόκειται σε ιδιαίτερα κάθε φορά ιστορικο-κοινωνικά πλαίσια. Η παρερμηνεία προέρχεται από την ταύτιση που γίνεται ανάμεσα στο νεοελληνικό πολιτισμό και την αρχαιοελληνική κληρονομιά αφενός και αφετέρου, ανάμεσα στο τουρκικό έθνος και την οθωμανική κοινωνία.

Η διαμάχη γύρω από τις εθνικές ρίζες του Μεσογειακού θεάτρου σκιών είναι συνεπώς μια διαμάχη χωρίς ουσιαστικό αντικείμενο: η οθωμανική κοινωνία υπήρξε ένα χωνευτήρι πολιτισμών στο οποίο γίνονταν συνεχώς συγκερασμοί. Σύμφωνα με πηγές, κατά τον 17^ο αιώνα υπήρχαν οι λαϊκοί καραγκιοζοπαίκτες και οι καραγκιοζοπαίκτες που οι παραστάσεις τους προορίζονταν για τις ανώτερες τάξεις.

Υπήρχαν επίσης πολύγλωσσοι караγκιοζοπαίκτες που μιλούσαν ένα τουρκο-ελληνο-ιταλικό ιδίωμα, ενώ δεν αποκλείεται και η εκδοχή κάποιοι να ήταν Τσιγγάνοι. Όταν μιλάμε, λοιπόν, για την παράδοση του Καραγκιόζη, σε ποια ακριβώς παράδοση αναφερόμαστε; Σίγουρα δεν διασκέδαζαν με τα ίδια αστεία ο σουλτάνος και ο χαμάλης του λιμανιού της Κωνσταντινούπολης. Ποιο είναι το δραματολόγιο που έχει διασωθεί, δεδομένου ότι μπορεί να γίνονταν αλλαγές στα κείμενα, ανάλογα με το κοινό που τα παρακολουθούσε;

Όσο για τις φυλλάδες που κυκλοφορούσαν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα με τις ιστορίες του Καραγκιόζη, αυτές είχαν υποστεί διπλή λογοκρισία: από τη μία, λογοκρισία εκ μέρους των αρχών, που δεν ανέχονταν κριτική στο καθεστώς και από την άλλη, «παιδαγωγική» λογοκρισία εκ μέρους του εκδότη, που έκοβε την αθυροστομία για να μπορεί να απευθύνεται σε παιδικό κοινό.

Όταν, κατά τις δεκαετίες 1960 και '70 οι έλληνες λαογράφοι έδειξαν ενδιαφέρον για το θέατρο σκιών, έδωσαν έμφαση στη σύνδεσή του με την αρχαία ελληνική κωμωδία και υποστήριξαν ότι ο Καραγκιόζης, ο φτωχός, πεινασμένος κατεργάρας με την καμπούρα, τα γυμνά πόδια και το μακρύ χέρι, είναι ο «γνήσιος ελληνικός τύπος», «η μόνη γνήσια έκφραση της νεοελληνικής πραγματικότητας» και «η φωνή της Ρωμιοσύνης». Ωστόσο, ενώ το ενδιαφέρον των μελετητών αυξανόταν ραγδαία, η ίδια η παράδοση δεχόταν δραστικές αλλαγές. Οι γνωστοί караγκιοζοπαίκτες γερνούσαν και δεν υπήρχαν νέοι να πάρουν τη θέση τους. Οι περιοδείες ανά την Ελλάδα λιγόστευαν και τα θέατρα σκιών έκλειναν. Οι караγκιοζοπαίκτες άρχισαν να μαγνητοσκοπούν τις παραστάσεις τους για να προβάλλονται εβδομαδιαία στην τηλεόραση.

Παρότι αρκετοί λυπούνται για αυτές τις εξελίξεις, θεωρώντας ότι το θέατρο σκιών τείνει να εξαλειφθεί, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μελέτη τέτοιων φαινομένων δίνει την ευκαιρία να εξετάσει κανείς τις διαδικασίες υπό τις οποίες παραδοσιακές μορφές της λαϊκής τέχνης προσαρμόζονται σε νέες συνθήκες και νέα πλαίσια.

