



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ: ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ &
ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΤΜΗΜΑ: ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ,
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

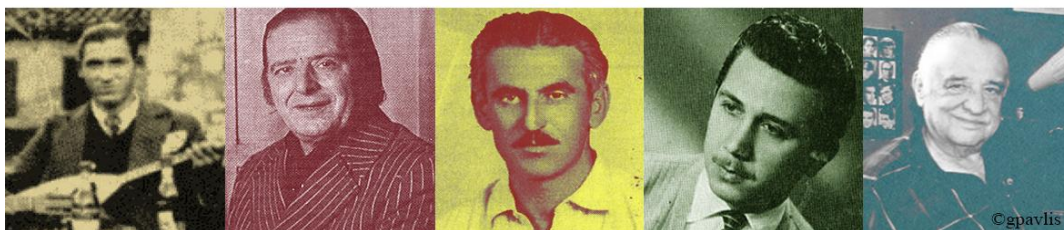
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:

ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ, ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

**«ΣΠΙΤΙ ΤΡΙΚΑΛΙΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ:
ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗ»**

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΥΛΗΣ



ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ:

ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΒΛΙΖΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2018

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω ιδιαίτερες ευχαριστίες στον κ. Σταύρο Βλίζο, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας, της Σχολής Επιστήμης της Πληροφορίας και Πληροφορικής του Ιόνιο Πανεπιστημίου και επιβλέπων καθηγητή για τη βοήθεια και το χρόνο που αφιέρωσε καθ' όλη τη διάρκεια της διπλωματικής μου εργασίας, ακόμα για την άμεση ανταπόκρισή του σε ζητήματα που προέκυπταν, για τις συμβουλές και τις παρατηρήσεις του.

Σε αυτό το σημείο νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους δικούς μου ανθρώπους, για την υπομονή, την κατανόηση και στήριξη που μου έδειξαν καθ' όλη την διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ θα ήθελα να εκφράσω στη Φωτεινή Κάντα, για τον χρόνο που μοιραστήκαμε, για την ώθηση και την εμπύχωση, για την βοήθεια, τις διορθώσεις και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε.

Περίληψη

Η παρούσα έρευνα μελετά την εξέλιξη του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού στην περιοχή των Τρικάλων και επιχειρείται η ολοκληρωμένη πρόταση ανάδειξης του «Σπιτιού των Τρικαλινών Καλλιτεχνών» στα Τρίκαλα.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται το θεωρητικό πλαίσιο ανάπτυξης της επιστήμης της μουσειολογίας από τις απαρχές της μέχρι σήμερα. Παρουσιάζονται όλες οι διεργασίες και οι διαστάσεις των μουσείων σήμερα.

Στο δεύτερο και στο τρίτο μέρος αναλύεται όλο το αναγκαίο ιστορικό πλαίσιο της εξέλιξης της μουσικής κίνησης σε συνάρτηση με τον πολιτισμό καθώς και ο ερχομός και η ενσωμάτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού στο Ελλαδικό χώρο.

Στο τέταρτο μέρος της μελέτης αναπτύσσεται η μουσειολογική ανάλυση του υπό δημιουργία χώρου και δημιουργείται ένα συνολικό πλαίσιο προτάσεων για το «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών», με ενσωματωμένο όλο το ιστορικό πλαίσιο του χώρου, τις πολιτικές συγκρότησης και διατήρησης των μουσειακών συλλογών, τις νοηματικές συνδέσεις μεταξύ νέων τεχνολογιών και μουσειακών αντικειμένων και αναλύεται η ανάπτυξή τους στο χώρο.

Τέλος, διατυπώνονται τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε η έρευνα, όπως επίσης και ορισμένες σκέψεις για περαιτέρω μελέτη στο μέλλον.

Λέξεις κλειδιά

Λαϊκό τραγούδι, Μουσειολογική ανάλυση, Ρεμπέτικο τραγούδι, Τρικαλινοί Δημιουργοί

Abstract

The present research studies the evolution of rebetiko and folk song in the Trikala city, in Greece and attempts to complete the museological proposal of the "House of the Artists of Trikala" in Trikala.

The first part of the research presents the theoretical framework for the development of the science of museology from its beginning to the present day. It also presents all processes and dimensions of museums today.

The second and third part analyzes the necessary historical context of the evolution of musical movement in relation to the culture, as well as the arrival and the integration of the rebetiko song in Greece.

In the fourth part of the study, the museological analysis -of the space under construction- is being developed and a comprehensive framework of proposals for the "House of the Artists of Trikala" is presented, incorporating the entire historical context of the area, the policies of building and preserving the museum collections, the new technologies and the museum objects and analyzes their development in space.

Finally, the conclusions reached in the research, as well as some thoughts for further study in the future.

Keywords

Folk, Museology, Rebetiko, Artists of Trikala, Trikala

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	2
Περίληψη	3
Λέξεις κλειδιά	3
Abstract	3
Keywords	4
Πίνακας Εικόνων	7
Πίνακας Σχεδίων	9
Πίνακας Χαρτών	9
Εισαγωγή	10
Όροι και ορισμοί	10
Διάρθρωση της Εργασίας	12
Ιστορία της έρευνας	12
Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας	12
Βιβλιογραφική επισκόπηση	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΤΟΝ 21 ^ο ΑΙΩΝΑ	16
1.1 Η έννοια του Μουσείου	16
1.2 Ιστορική προσέγγιση του μουσειακού θεσμού	22
1.3 Η εξέλιξη της μουσειολογίας και η νέα μουσειολογία	24
1.4 Αντικείμενα, συλλογές και ερμηνεία	27
1.5 Βασικές αρχές τήρησης συλλογής	32
1.5.1 Αποθήκευση	32
1.5.2 Συντήρηση και ασφάλεια	35
1.5.3 Τεκμηρίωση και έρευνα συλλογών	40
1.6 Μουσείο και εκπαίδευση	43
1.7 Τεχνολογίες πληροφοριών και επικοινωνίας	46
1.8 Βιωσιμότητα, μουσείο και κοινωνία	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΤΡΙΚΑΛΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΕΩΣ ΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ	54
2.1. Η μουσικοπολιτισμική εξέλιξη στα Τρίκαλα κατά την περίοδο 1881-1936	54
2.2. Διακεκριμένες προσωπικότητες των Τρικάλων (τα πρόσωπα του μουσείου) ..	59
2.2.1 Μήτσος Παπασίκας	60
2.2.2 Απόστολος Καλδάρας	61

2.2.3 Χρήστος Κολοκοτρώνης	63
2.2.4 Γιώργος Σαμολαδάς.....	64
2.2.5 Κώστας Βίρβος.....	65
2.2.6 Βασίλης Τσιτσάνης.....	66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΕΡΧΟΜΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ	69
3.1. Προέλευση του ρεμπέτικου τραγουδιού	69
3.2. Εξέλιξη και κοινωνική αποδοχή του ρεμπέτικου τραγουδιού	72
3.3 Το ρεμπέτικο στα Τρίκαλα και τα Τρικαλινά στέκια.....	73
3.4 Εξέλιξη και αποδοχή του λαϊκού τραγουδιού	75
3.5 Λαογραφικά στοιχεία της πόλης των Τρικάλων	80
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗ	83
4.1 Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη	83
4.2 Το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών	88
4.2.1 Το αρχοντικό του Κυρνάσιου – Οικία Μάτζαρη.....	88
4.2.2 Τρέχουσα επισκόπηση.....	92
4.2.3 Κτηριακή Υποδομή και Εγκαταστάσεις.....	95
4.2.4 Αρχές, στόχοι και χαρακτήρας του Μουσείου	97
4.2.5 Η δημιουργία μουσειακής συλλογή.....	98
4.2.6 Βασικές αρχές της μουσειογραφικής μελέτης.....	104
4.2.7 Το περιβάλλον του μουσείου.....	130
4.2.8 Εκπαίδευση στο Μουσείο.....	134
4.2.9 Αρχείο και βιβλιοθήκη Τρικαλινών Λαϊκών Δημιουργών.....	140
4.2.10 Βιωσιμότητα	144
Συμπεράσματα	147
Βιβλιογραφία	149
Ελληνική βιβλιογραφία	149
Μεταφρασμένη βιβλιογραφία	154
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία.....	155
Ιστοσελίδες φορέων και οργανισμών.....	156

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Χάρτης με τα μουσεία που ανήκουν στο Δίκτυο Μουσείων του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ).....	19
Εικόνα 2 & Εικόνα 3: Σχέδιο του επισκέψιμου αρχαιολογικού χώρου και άποψη του χώρου των ανασκαφών.	20
Εικόνα 4: Ο κύκλος της συντήρησης σε βήματα..	37
Εικόνα 5: Ο Μήτσος Παπασίκας, στη Λάρισα το 1947, σε μια έκτακτη εμφάνιση... ..	60
Εικόνα 6: Στο Αλβανικό μέτωπο με το μπουζούκι του ο Μήτσος Παπασίκας	61
Εικόνα 7: Ο Απόστολος Καλδάρας, στο κέντρο, με την αδερφή του, την μητέρα του, τους δύο εξαδέλφους του και τον θείο του. Στα Τρίκαλα 1931.	61
Εικόνα 8: Ο Απόστολος Καλδάρας.	62
Εικόνα 9: Ο Χρήστος Κολοκοτρώνης με το μπουζούκι του	63
Εικόνα 10: Ο Γιώργος Σαμολαδάς.....	64
Εικόνα 11: Ο Κώστας Βίρβος.....	65
Εικόνα 12: Ο Βασίλης Τσιτσάνης με το μπουζούκι του.....	66
Εικόνα 13 & Εικόνα 14: Εξωτερική άποψη του κτηρίου ως χώρος φυλακής και ένας από τους εννιάιους χώρους φυλάκισης από το εσωτερικό του.....	84
Εικόνα 15 & Εικόνα 16: Άποψη του κτηρίου που σήμερα στεγάζει το Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη και από το εσωτερικό του, με τις προθήκες, το πληροφοριακό υλικό και τις νέες τεχνολογίες.....	86
Εικόνα 17: Εξωτερική άποψη του Αρχοντικού Κυρνάσιου, στη κατάσταση που είναι σήμερα..	88
Εικόνα 18: Το σαχνισί ή σαχνισιά του Αρχοντικού Κυρνάσιου	91
Εικόνα 19: Η ξύλινη αυλόπορτα του κτίσματος.	92
Εικόνα 20, Εικόνα 21 & Εικόνα 22: Παρεμβάσεις και φθορές στην πρόσοψη του κτηρίου.....	92
Εικόνα 23: Το παράκτισμα εσωτερικά της αυλής	92
Εικόνα 24: Η είσοδος του κτίσματος.....	92
Εικόνα 25, Εικόνα 26, Εικόνα 27, Εικόνα 28 & Εικόνα 29: Η διάταξη των χώρων εσωτερικά του κτίσματος διακρίνονται οι οικιστικές παρεμβάσεις του χώρου και τα αντικείμενα της οικίας..	94
Εικόνα 30: Άποψη του ισόγειου χώρου, διακρίνονται: α. τα καλλωπιστικά αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρου και β. το βάθος και τα δύο επίπεδα του χώρου. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.	96
Εικόνα 31: Άποψη της μουσειακής συλλογής του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων	99
Εικόνα 32: Juke box SEEBURC 200 το μοντέλο 201	99
Εικόνα 33: Ραδιόφωνο MURPHY του 1950-51	99
Εικόνα 34: Ραδιόφωνο ZENITH του 1954	99
Εικόνα 35: Ράδιο Πικαπ ME-EPPROM	99
Εικόνα 36: Γραμμόφωνο RGD His Master's Voice του 1902	99
Εικόνα 37: Γραμμόφωνο VARAFONE του 1913	99
Εικόνα 38: Γραμμόφωνο HIS MASTER'S VOICE του 1905	100

Εικόνα 39: Άποψη από τα προσωπικά αντικείμενα του Μάρκου Βαμβακάρη, στο Μουσείο Μάρκου Βαμβακάρη στη Σύρο.	103
Εικόνα 40: Άποψη του χώρου από το Μουσείο Άγγελου Σικελιανού στην Λευκάδα	106
Εικόνα 41: Αριστερά το κτήριο που στεγάζει το Μουσείο Καζαντζάκη και δεξιά το Καφέ του Μουσείου.....	110
Εικόνα 42 & Εικόνα 43: Μακέτα του κτηρίου που στεγάζει το Μουσείο Σικελιανού στην Λευκάδα.	111
Εικόνα 44: α. “Les Paul” χειριστήριο ασύρματο για γνωστές παιχνιδομηχανές, β. “Höfner 500/1” χειριστήριο ασύρματο “violin bass” , γ. Rock Band 3 Wireless Pro πληκτρολόγιο για το PlayStation 3, δ. DK Bongos, μοναδικό χειριστήριο για το Nintendo GameCube, ε. Rock Band drum εξοπλισμός για το Xbox 360.....	113
Εικόνα 45: Άποψη της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου Καζαντζάκη	114
Εικόνα 46: Άποψη της μόνιμης έκθεσης από το Μουσείο των Abba	114
Εικόνα 47: Άποψη από το Μουσείο Mozarthaus	114
Εικόνα 48: Άποψη από το Μουσείο Jonny Cash.....	114
Εικόνα 49: Άποψη από μέρος την έκθεσης “Exhibitionism: The Rolling Stones Exhibit”	114
Εικόνα 50: Συσκευές αναπαραγωγής μουσικής στο Μουσείο Johnny Cash.....	115
Εικόνα 51: Automultiscopic 3D Display, σε τρεις διαδοχικές λήψεις..	116
Εικόνα 52: Η προτεινόμενη χρωματική διάκριση των χώρων.....	124

Πίνακας Σχεδίων

Σχέδιο 1: Κάτοψη του Κέντρου Έρευνας - Μουσείο Τσιτσάνη.....	87
Σχέδιο 2: Σχέδια του Αρχοντικού Κυρνάσιου που απεικονίζουν την δυτική, νότια, βόρεια και ανατολική όψη του κτηρίου.....	90
Σχέδιο 3: Η κάτοψη του ισόγειου χώρου, της αυλής και του παρακτίσματος.....	93
Σχέδιο 4: Η κάτοψη του πρώτου ορόφου. Στην κάτοψη του πρώτου ορόφου, οι χώροι απεικονίζονται όπως είναι σήμερα.. ..	94
Σχέδιο 5: Κάτοψη του χώρου της αυλής και του παρακτίσματος, διαφαίνονται οι προτεινόμενες παρεμβάσεις.....	95
Σχέδιο 6: Η πρόταση ανάπλασης του ισόγειου χώρου	107
Σχέδιο 7: Η πρόταση ανάπλασης του πρώτου ορόφου.....	108
Σχέδιο 8 & Σχέδιο 9: Κατόψεις του χώρου της Αυλής, του Ισογείου και του 1 ^{ου} Ορόφου	122
Σχέδιο 10: Αρχιτεκτονικό σχέδιο με την πρόταξη αξιοποίησης της μίας από τις δύο αποθήκες.	141

Πίνακας Χαρτών

Χάρτης 1: Αεροφωτογραφία της πόλης των Τρικάλων, με τις θέσεις του Κέντρου Έρευνας – Μουσείου Τσιτσάνη και του Κουρσούμ Τζαμί.	83
Χάρτης 2: Αεροφωτογραφία της πόλης των Τρικάλων, με τη θέση του υπό δημιουργία «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών»	89

Εισαγωγή

Στην παρούσα επιστημονική εργασία διερευνάται και παρουσιάζεται διεξοδικά η σχέση του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού με την πόλη των Τρικάλων και με την πολιτιστική δημιουργία στα Τρίκαλα. Αναλύεται το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι σε σχέση με τα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά δεδομένα της ιστορικής εξέλιξης της περιοχής, αλλά και της ίδιας της φύσης και εξέλιξης του ρεμπετολαϊκού τραγουδιού.

Παρουσιάζονται ακόμα πολιτιστικά στοιχεία, λαογραφικά και κοινωνικά. Το ερευνητικό ενδιαφέρον της παρούσας έρευνας εστιάζεται στην εξέλιξη των μουσειακών σπουδών και αναπτύσσονται όλες οι συνιστάμενες λειτουργίες που αναπτύσσουν και αναπτύσσονται στο χώρο του μουσείου. Με τον τρόπο αυτό γίνεται μία ολοκληρωμένη προσπάθεια να παρατεθούν σε βιβλιογραφικό επίπεδο όλα τα κομβικά σημεία λειτουργίας, ανάπτυξης και διαχείρισης του πολιτιστικού αγαθού.

Το μουσειολογικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη δημιουργία μελέτης και ανάλυσης για τη συγκρότηση ολοκληρωμένης πρότασης και διαχείρισης του υπό δημιουργία μουσείου, «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών», στα Τρίκαλα Θεσσαλίας. Η μελέτη περιλαμβάνει το ιστορικό πλαίσιο του κτηρίου, αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις, παρεμβάσεις, προτάσεις, πολιτικές ανάπτυξης, συντήρησης και προστασίας, διαχείρισης και βιωσιμότητας του νέου μουσειακού χώρου.

Όροι και ορισμοί

Διεθνές Συμβούλιο των Μουσείων (ICOM): είναι ο διεθνής οργανισμός των μουσείων και των ειδικών των μουσείων και φροντίζει για την συντήρηση, διατήρηση και επαφή της κοινωνίας με την υπάρχουσα και μελλοντική, υλική και άυλη παγκόσμια φυσική και πολιτιστική κληρονομιά¹.

Μουσείο: είναι ένα μη – κερδοσκοπικό, μόνιμο ίδρυμα και ανοιχτό², στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξης της, το οποίο αποκτά, συντηρεί, ερευνά, επικοινωνεί

¹ ICOM, 2007 Για περισσότερα βλ. <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/2-mission-and-purpose/#sommairecontent> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 9/3/2018)

² Σαλή, 2006: 11

και εκθέτει, για λόγους μελέτης, εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας, υλικές αποδείξεις των ανθρώπων και του περιβάλλοντός του³.

Μουσειολογία: είναι η επιστήμη των μουσείων. Έχει να κάνει με τη μελέτη της ιστορίας και του υπόβαθρου των μουσείων, τους ρόλους τους στην κοινωνία, συγκεκριμένων συστημάτων για την έρευνα, τη συντήρηση, την εκπαίδευση και την οργάνωση, της σχέσης με το φυσικό περιβάλλον, και της ταξινόμησης διαφορετικών ειδών μουσείων. Εν συντομία: μουσειολογία είναι ο κλάδος της γνώσης που ασχολείται με τη μελέτη των στόχων και την οργάνωση των μουσείων.⁴

Μουσειογραφία: είναι το σύνολο των τεχνικών που σχετίζονται με την μουσειολογία. Καλύπτει μεθόδους και πρακτικές λειτουργίας των μουσείων, σε όλους τους διαφορετικούς τομείς⁵.

Μουσειακό αντικείμενο: ή μουσειακό υλικό περιγράφεται ως αντικείμενο, πράγμα, τεχνούργημα, δείγμα, αγαθό ή ως υλικός πολιτισμός. Όλη αυτοί οι όροι, είτε δοκιμάσουμε να τους διαχωρίσουμε, είτε τους θεωρήσουμε αυτονόητους, ενέχουν την έννοια της πολιτισμικής αξίας, δηλαδή ότι το αντικείμενο –και σε αυτό το σημείο χρησιμοποιούμε απόλυτα συμβατικά τον όρο- έχει αξία για έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, μια συγκεκριμένη παράδοση ή ιδεολογία. Ουσιαστικά ο υλικός πολιτισμός είναι τα ανθρώπινα δημιουργήματα, ακόμα και το διαμορφωμένο φυσικό περιβάλλον⁶.

Μουσειολογική μελέτη: στόχος της μελέτης είναι να ορίσει τα χαρακτηριστικά ενός νέου μουσείου ή μιας επανέκθεσης ενός υπάρχοντος μουσείου, με βάση τα στοιχεία που δίνονται από τον φορέα υλοποίησης (ερμηνευτική προσέγγιση, στόχοι, ενότητες, εκπαιδευτική πολιτική, κ.λπ.). Η μουσειολογική μελέτη συνδυάζεται συνήθως με τη μουσειογραφική μελέτη, η οποία εκπονείται από αρχιτέκτονα ή σχεδιαστή, βάσει της μουσειολογικής μελέτης.

Νέες Τεχνολογίες: αποκαλούνται οι τεχνολογίες που βασίζονται στην πληροφορική. Ο όρος πληροφορική είναι μετάφραση του γαλλικού όρου informatique, ο οποίος είναι συναίρεση των λέξεων information (πληροφορία) και automatique

³ ICOM, 2007 Για περισσότερα βλ. <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms/#sommairecontent> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 9/3/2018)

⁴ Οικονόμου, 2003: 24

⁵ Οικονόμου, 2003: 25

⁶ Pearce, 2002: 20

(αυτοματισμός). Ο όρος αποδίδει την έννοια της αυτόματης επεξεργασίας της πληροφορίας. Χρησιμοποιείται για να δηλώσει τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, τα βίντεο, τις τηλεπικοινωνίες κλπ και τη χρήση όλων αυτών των μέσων στην αποθήκευση και στη μετάδοση της πληροφορίας, καθώς και τη δυνατότητα επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπων ή μεταξύ ανθρώπων και μηχανών⁷.

Συλλογές: Οι συλλογές είναι ενότητες αντικειμένων, και όπως όλες οι ενότητες αντικειμένων, είναι μία πράξη της φαντασίας, εν μέρει ομαδική και εν μέρει ατομική, μια μεταφορά που προορίζεται να δημιουργήσει νοήματα τα οποία βοηθούν στο σχηματισμό της ατομικής ταυτότητας και κάθε ατομικής αντίληψης του κόσμου⁸.

Διάρθρωση της Εργασίας

Η παρούσα μελέτη διαρθρώνεται από το γενικά θεωρητικό πλαίσιο στο ειδικό μέρος της που είναι η ανάλυση του χώρου μουσειολογικά. Η εργασία αναπτύσσεται σε τέσσερα (4) μέρη: Σε πρώτο στάδιο η εξέλιξη της μουσειολογίας από της απαρχές της επιστήμης μέχρι σήμερα. Παρουσιάζεται ακόμα η γενικότερη μουσικοπολιτισμική εξέλιξη στα Τρίκαλα και ο ερχομός του ρεμπέτικου τραγουδιού στον Ελλαδικό χώρο. Παρουσιάζονται τα πρόσωπα του μουσείου και η γενικότερη εξέλιξη της μουσικής κίνησης με τα πολιτιστικά στοιχεία και την ιστορία του. Σε επόμενο στάδιο παρουσιάζεται ενδελεχώς η ανάπτυξη των επιμέρους επιστημών, λειτουργιών και διαδικασιών που έχουν αναπτυχθεί στο μουσείο σήμερα. Σε τελικό στάδιο παρουσιάζεται η μουσειολογική μελέτη του υπό δημιουργία χώρου, «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών», στα Τρίκαλα. Στη μουσειολογική μελέτη αναπτύσσονται τεκμηριωμένα προτάσεις δημιουργίας μουσειακών συλλογών, νοημάτων, λειτουργίας και βιωσιμότητας του χώρου. Παρουσιάζεται ακόμα όλο το αναγκαίο ιστορικό πλαίσιο της περιοχής αλλά και του χώρου.

Ιστορία της έρευνας

Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας

Η συγγραφή της παρούσας μελέτης και μουσειολογικής ανάδειξης του «Σπιτιού των Τρικαλινών Καλλιτεχνών» ξεκίνησε το Φεβρουάριο του 2017 και ολοκληρώθηκε το Νοέμβριο του 2018. Η αρχική επιλογή του θέματος έγινε στο

⁷ Ράπτης & Ράπτη, 2004: 12

⁸ Pearce, 2002: 67-70

πλαίσιο των μαθημάτων του μεταπτυχιακού προγράμματος και σε συνεννόηση με τον υπεύθυνο καθηγητή.

Η πραγματοποίησή της διακρίνεται σε πέντε (5) φάσεις: 1. Προετοιμασία της ερευνητικής διαδικασίας, 2. Επιλογή της βιβλιογραφίας και των δεδομένων, 3. Επεξεργασία της βιβλιογραφίας και των στοιχείων που προκύπτουν από αυτή, 4. Εκπόνηση της μουσειολογικής μελέτης και 5. Εξαγωγή συμπερασμάτων.

Για τη διαδικασία εκπόνησης της μουσειολογικής μελέτης πραγματοποιήθηκε και επιτόπια έρευνα στο χώρο που πρόκειται να δημιουργηθεί, το «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών».

Στην πρώτη φάση της έρευνας εντοπίστηκαν οι αναφορές στο λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι σε σχέση με τα Τρίκαλα και πραγματοποιήθηκε βιβλιογραφική επισκόπηση και αναζήτηση του βιβλιογραφικού υλικού σε πηγές έντυπες και ηλεκτρονικές.

Σε δεύτερη φάση, το υλικό που εντοπίστηκε καταγράφηκε, μελετήθηκε, συγκρίθηκε και αναλύθηκε σε προκαταρκτικό στάδιο, ώστε η έρευνα να πληρεί όλες τις προϋποθέσεις και τα χαρακτηριστικά μιας επιστημονικής προσέγγισης⁹. Υπήρξε διαλογή του υλικού, ως προς εκείνο που αφορά άμεσα την εκπόνηση της διπλωματικής έρευνας και ως προς άλλο συναφές και συμπληρωματικό ή μη κατάλληλο. Η φύση του υλικού που μελετήθηκε, είτε σε έντυπο υπόστρωμα είτε σε ψηφιακό, αφορούσε βιβλία, περιοδικά, αρχεία, πρακτικά συνεδρίων ή συμποσίων, εγκυκλοπαίδειες, λεξικά, γκρίζα βιβλιογραφία και μελέτες χώρου, φωτογραφικό υλικό, ντοκιμαντέρ και χάρτες. Στο κεφάλαιο της βιβλιογραφίας παρουσιάζεται το υλικό που χρησιμοποιήθηκε με όλες τις επιστημονικές και βιβλιογραφικές του λεπτομέρειες για τη σύνταξη της μελέτης που εκπονήθηκε.

Στην τρίτη φάση του, το υλικό που επιλέχθηκε ταξινομήθηκε βάσει των αναφορών του χρονολογικά και από εκεί προέκυψε χρονολόγιο της περιόδου. Χρησιμοποιήθηκε όλο το διαθέσιμο υλικό και ξεκίνησε η τελική σύνθεση. Δημιουργήθηκε οργανόγραμμα εργασιών και μελέτης. Βάσει του σκοπού της έρευνας το υλικό που επιλέχθηκε είχε είτε ιστορικό περιεχόμενο είτε μουσειολογικό και λειτούργησε με τρόπο τέτοιο, ώστε να μπορεί να αναδειχθεί ολόπλευρα η ιστορία του

⁹ Παπάς, 2002: 20-23

ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού και των εκπροσώπων του στα Τρίκαλα. Προτιμήθηκε σε μηδενική βάση η δημιουργική φαντασία και, με γνώμονα τη σφαιρικότητα και την επιστημονική αντικειμενικότητα, αναδείχτηκε μουσειολογικά ο χώρος.

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Black, G. (2014). Το ελκυστικό Μουσείο. Αθήνα: Εκδόσεις Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς: Το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί έναν οδηγό, παρουσιάζοντας μία ολιστική προσέγγιση των μουσείων. Εστιάζει στον τρόπο προσέλκυσης και τη διαδικασία ικανοποίησης του επισκέπτη, και κυρίως στην προσπάθεια να υπάρξει "εμπλοκή" του κοινού με τα εκθέματα. Πρόκειται για ένα πρακτικό βιβλίο και εργαλείο που εξετάζει τις μουσειολογικές σπουδές και τα επιμέρους ζητήματα.

Macdonald, S. (2012). Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές, ένας πλήρης οδηγός. Αθήνα: Εκδόσεις Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς: Πρόκειται για ένα πλήρη οδηγό θεωρητικών προσεγγίσεων διαφορετικών συγγραφέων. Πραγματεύεται μια σειρά θεμάτων, όπως της έννοιας του μουσείου, του κοινού, των σχέσεων των μουσείων με την κοινωνία, καθώς και άλλα ζητήματα που αφορούν τα μουσεία σήμερα. Η μάθηση στο χώρο του μουσείου, διάφορες προσεγγίσεις στη νοηματική σύνδεση των αντικειμένων μεταξύ τους αλλά και με την κοινωνία είναι μερικές από τις πρακτικές ανάλυσης που συναντάμε στο βιβλίο.

Κόκκινος, Γ., & Αλεξάκη, Ε. (2002). Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στη Μουσειακή Αγωγή. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο: Το βιβλίο περιλαμβάνει σειρά άρθρων που θίγουν σχεδόν όλα τα θέματα που συνδέονται με τη μουσειακή αγωγή, τη μουσειολογία, τη μουσειοπαιδαγωγική, την εκπαιδευτική διαδικασία μέσα στο μουσείο, την αισθητική αγωγή, τις νέες τεχνολογίες. Πρόκειται για ένα βιβλίο χρήσιμο σε εκπαιδευτικούς, παιδαγωγούς, ερευνητές, υπεύθυνους εκπαιδευτικών προγραμμάτων αλλά και επιμελητές μουσείων.

Νικονάνου, Ν. (2017). Μουσειοπαιδαγωγική. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη: Η μελέτη αυτή στοχεύει στο να συμβάλει στο συγκεκριμένο πεδίο συζήτησης εστιάζοντας στη μουσειοπαιδαγωγική, χωρίς ωστόσο να παραγνωρίζει την αδιάρρηκτη σχέση αλληλεπίδρασης στην οποία βρίσκεται αυτή με τις άλλες δύο επιστημονικές κατευθύνσεις, της μουσειολογίας και της μουσειογραφίας.

Παρουσιάζονται τα στοιχεία που συνθέτουν τη φυσιογνωμία της μουσειοπαιδαγωγικής μέσα από τις εξελίξεις στο χώρο των μουσείων και την επίδραση φιλοσοφικών και παιδαγωγικών προσεγγίσεων. Στόχος είναι να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους οι θεωρητικές προσεγγίσεις μπορούν να εφαρμοστούν στην πράξη κατά τον σχεδιασμό εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων.

Πετρόπουλος, Η, (1991). Ρεμπέτικα τραγούδια. Αθήνας: Κέδρος: Την ύλη του βιβλίου μπορούμε να την συνοψίσουμε ως εξής: εισαγωγή, ανθολογία, εικονογράφηση. Στα «Προλεγόμενα» εντάσσεται η εισαγωγική μελέτη στο ρεμπέτικο. Στην «Ανθολογία» περιλαμβάνονται περισσότερα από 1.400 ρεμπέτικα τραγούδια. Στο «Επίμετρον» ο συγγραφέας επιλέγει και παρουσιάζει κείμενα και δοκίμια για το ρεμπέτικο. Στη «Φωτο-ιστορία» παρουσιάζονται εικόνες και φωτογραφίες από τη ζωή και τη δράση των καλλιτεχνών του ρεμπέτικου. Πρόκειται για μία πλήρη και αξιόλογη καταγραφή του ρεμπέτικου τραγουδιού και του κοινωνικού περιγυρού του.

Σχορέλης, Τ. (1992). Ρεμπέτικη Ανθολογία: Τόμος πρώτος. Δ' έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πλαίθρον, ό.π (1992). Ρεμπέτικη Ανθολογία: Τόμος δεύτερος. Γ' έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πλαίθρον, ό.π (1992). Ρεμπέτικη Ανθολογία: Τόμος τρίτος. Γ' έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πλαίθρον, ό.π (1992). Ρεμπέτικη Ανθολογία: Τόμος τέταρτος. Γ' έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πλάθρων: Στην παρούσα ανθολογία βιβλίων παρουσιάζονται με ακρίβεια ένα μέρος του νεοελληνικού λαϊκού πολιτισμού και μία ολοκληρωμένη καταγραφή, βασισμένη ως επί το πλείστον σε πρωτογενή έρευνα, που περιλαμβάνει: Βιογραφίες των αρχιμαστόρων του ρεμπέτικου, αλφαβητική καταγραφή χιλιάδων τίτλων ρεμπέτικων τραγουδιών, φωτογραφικά ντοκουμέντα, χειρόγραφα, παρτιτούρες κι ένα πολύ χρήσιμο γλωσσάρι του ρεμπέτικου γλωσσικού κώδικα επικοινωνίας.

Τσαπάλα – Βαρδούλη, Φ. (1987). Τρίκαλα: Μέλισσα: Αθήνα: Το βιβλίο δίνει ιστορικές, αρχιτεκτονικές και πολιτιστικές πληροφορίες. Ξεκινά με έναν χάρτη, γενικές πληροφορίες και ιστορική αναδρομή για την περιοχή που συνεχίζει με πιο λεπτομερή ανάλυση των χαρακτηριστικών στοιχείων του τοπικού πολιτισμού των Τρικάλων. Το αντικείμενο μελέτης είναι οι παραδοσιακοί οικισμοί και κατοικίες υπό το αρχιτεκτονικό πρίσμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΤΟΝ 21^ο ΑΙΩΝΑ

1.1 Η έννοια του Μουσείου

Με μια εννοιολογική προσέγγιση, το μουσείο, ως χώρος, θεωρείται από τη φύση του ένα ίδρυμα, ένας συστηματικός μηχανισμός που φυλάσσει υλικές μαρτυρίες, δηλαδή, αντικείμενα και δείγματα της ανθρώπινης και της φυσικής ιστορίας του πλανήτη μας¹⁰. Αυτό που διαμορφώνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των μουσείων είναι πως θέτει στο επίκεντρό του τον άνθρωπο και τις μουσειακές συλλογές και ο συγκερασμός αυτών των δύο στοιχείων είναι και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του, η ειδοποιός του διαφορά από άλλα ιδρύματα¹¹. Τα μουσεία στον 21^ο αιώνα επικεντρώνονται σε μία σειρά διεργασιών: απόκτηση, συντήρηση, έρευνα, επικοινωνία και έκθεση που σκοπεύει στη μελέτη, στην εκπαίδευση και στην ψυχαγωγία¹². Συστηματικά και οργανωμένα προσπαθεί να αναδείξει, να αφηγηθεί, όψεις του πολιτισμού, ενός πληθυσμού και κατ' επέκταση μιας χώρας. Τα μουσειακά αντικείμενα είναι αποκτήματα που συγκεντρώθηκαν στην πλειοψηφία τους συνειδητά από συλλέκτες, συλλογές των οποίων κατέληξαν σε κάποιο μουσείο, στο οποίο το προσωπικό του τις επιμελήθηκε και τις ερμήνευσε¹³. Καθίσταται σαφές ότι ο πολιτισμικός χαρακτήρας έχει τρεις πλευρές - μουσείο, αντικείμενο, συλλογή – οι οποίες, αν παρατηρηθούν μεμονωμένα, μπορεί να αποκαλυφθεί και να αναδειχθεί η ιδιαιτερότητα και η διαφορετικότητα, ενώ, αν παρατηρηθούν όλα μαζί, αποτελούν την ολότητα του κόσμου.

Τα μουσεία αποτελούν το θεματοφύλακα της πολιτισμικής παράδοσης, της ατομικής και κατ' επέκταση συλλογικής μνήμης¹⁴. Η αποστολή τους είναι η μετάδοση της γνώσης μέσα από τις εκθέσεις, τα εκθέματα και τη συνεχή έρευνα. Τις τελευταίες δεκαετίες έχει μετατοπιστεί ο άξονας του ενδιαφέροντος των μουσείων από την έμφαση στις συλλογές στον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του. Με σκοπό την προσέγγιση ευρέος κοινού και το άνοιγμά του στη κοινωνία δημιουργεί και υλοποιεί εκπαιδευτικές πολιτικές, εκπαιδευτικά προγράμματα και δράσεις. Η ενσωμάτωση και

¹⁰ Pearce, 2002: 15

¹¹ Μπούνια, 2011: 15

¹² Μπούνια, 2011: 15

¹³ Pearce, 2002: 15-16

¹⁴ Assmann, 2017

δημιουργία εκπαιδευτικών πολιτικών από τα μουσεία συμπίπτει με την εμφάνιση και ανάπτυξη του κλάδου της Μουσειοπαιδαγωγικής¹⁵.

Η παροχή της δυνατότητας στους επισκέπτες όλων των ηλικιών να αλληλεπιδράσουν με τα αντικείμενα και τις συλλογές, να δοκιμάσουν εμπειρίες και να δημιουργήσουν βιώματα είναι σαφώς ισχυρότερη από την απλή θέαση ενός αντικειμένου. Η μουσειοπαιδαγωγική υιοθετεί τις αρχές και τα πορίσματα επιστημών, όπως κοινωνιολογίας, παιδαγωγικής και ψυχολογίας, με συνέπεια να προσδίδει βιωματικές διαστάσεις στη μάθηση. Ωστόσο, οι περισσότεροι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τα μουσεία ως πολιτισμικά ιδρύματα¹⁶, καθώς έχουν μία συγκεκριμένη εντύπωση για αυτά, είτε έχουν πραγματοποιήσει μια επίσκεψη σε αυτά είτε όχι. Επομένως, οι εντυπώσεις των επισκεπτών ενός μουσείου και των αναπαραστάσεων που προκύπτουν σ' αυτούς εξαρτώνται από πολλές παραμέτρους.

Συχνά κάποια μουσεία αναπτύσσουν τάσεις, είτε εκούσια είτε ακούσια, με σκοπό να προβάλουν μονομερώς το περιεχόμενό τους, επί παραδείγματι, η προσπάθεια των αρχαιολογικών μουσείων να προβληθούν ως μουσεία της αρχαίας τέχνης¹⁷. Η πολιτική αυτή εμπεριέχει πολιτιστικά στοιχεία, αλλά δεν μπορεί να περιοριστεί το μουσείο στην αισθητική απόλαυση μόνο, δημιουργώντας περιορισμούς στο κοινό και καλλιεργώντας λαθεμένες αντιλήψεις. Με βεβαιότητα μπορούμε να καταλήξουμε στο γεγονός ότι η πλειοψηφία των ανθρώπων θεωρεί ότι το μουσείο είναι ένας χώρος υψηλού κύρους με νοήματα και αξίες, με αντικείμενα επιστημονικού ενδιαφέροντος, περιβαλλόμενα από ένα πλέγμα κανόνων συμπεριφοράς και απαγορεύσεων.

Οι απαιτήσεις του 21^{ου} αιώνα και οι εξελίξεις των τελευταίων δεκαετιών δημιουργούν πιέσεις, προβληματισμούς και ανοίγουν συνεχή διάλογο για το ρόλο του μουσείου σήμερα. Στο λυκαυγές της βιομηχανικής επανάστασης δεν μπορούσε κανείς να διανοηθεί ότι το μουσειακό περιεχόμενο δεν ανήκει στους ανθρώπους που το συνέλεξαν, που το διαφύλαξαν ή το ερμήνευσαν. Έχει αποτυπωθεί στους ανθρώπους του μουσείου ότι ούτε ο χώρος που χρησιμοποιεί το μουσείο δεν τους ανήκει, ούτε και οι συλλογές του¹⁸. Οι άνθρωποι του μουσείου διαφυλάσσουν το περιεχόμενό του

¹⁵ Νικονάνου: 2010

¹⁶ Horde, 1992: 65

¹⁷ Χουρμουζιάδης, 1999: 150

¹⁸ Black, 2009: 19

για τις επόμενες γενιές. Το σχήμα αυτό μπορεί να είναι αρκετά δίκαιο, αλλά περιορίζει τον τρόπο παρουσίασης των εκθεμάτων.

Η προστασία των χώρων και των συλλογών παραμένει βασική προτεραιότητα, αλλά υπάρχουν ολοένα περισσότερες πιέσεις για αλλαγή στον τρόπο παρουσίασης των εκθεμάτων. Οι πιέσεις αυτές προέρχονται από τρεις (3) κατευθύνσεις: 1. από τους κυβερνητικούς και χρηματοδοτικούς φορείς, 2. από το κοινό, αλλά και 3. από τους μουσειολόγους και άλλους επαγγελματίες του κλάδου.

Οι πρώτοι, ενίσχυσαν την ανάπτυξη των εθνικών, περιφερειακών και τοπικών στρατηγικών για τα μουσεία και τα κέντρα πολιτισμικής κληρονομιάς, καθώς και την άμεση συσχέτιση μουσειακού αντικειμένου απευθείας με την τοποθεσία. Στην Ελλάδα της οικονομικής κρίσης, η αποκεντρωμένη πολιτική στην ανάπτυξη πολιτιστικών φορέων θα μπορούσε να εκφραστεί καλύτερα με το εγχείρημα του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ) και με τη δημιουργία δικτύου των μουσείων που ανήκουν στην αιγίδα του. Το Μουσείο Μαρμαροτεχνίας στην Τήνο, το Μουσείο Ελιάς και Ελληνικού Λαδιού στη Σπάρτη, το Υπαίθριο Μουσείο Υδροκίνησης στη Δημητσάνα, το Μουσείο Βιομηχανικής Ελαιουργίας στην Λέσβο, το Μουσείο Πλινθοκεραμοποιίας Τσαλαπάτα στο Βόλο, το Μουσείο Μετάξης στο Σουφλί, το Μουσείο Περιβάλλοντος στη Στυμφαλία, το Μουσείο Μαστίχας στη Χίο, και το Μουσείο Αργυροτεχνίας στα Ιωάννινα ανήκουν στο μοντέλο λειτουργίας του Δικτύου¹⁹ που η λειτουργία του επιτυγχάνεται με την άμεση και αμέριστη συνεργασία της τοπικής κοινωνίας και όλων των φορέων της τοπικής αυτοδιοίκησης και των περιφερειών της χώρας. Αυτό το συνεχώς επεκτεινόμενο Δίκτυο Μουσείων (Εικόνα 1) αποτελεί δυνατή τοπική πολιτιστική παρέμβαση. Στόχος του Ιδρύματος είναι να μεταδώσει, μέσω αυτού του δικτύου, μία άλλη αντίληψη για τη δραστηριότητα και την ενίσχυση της περιφέρειας. Τα μουσεία αυτά φιλοδοξούν να αποτελέσουν τόπο συνάντησης και σημείο αναφοράς των τοπικών κοινωνιών.

¹⁹ Επίσημη ιστοσελίδα του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς, που απεικονίζει το σύνολο των μουσείων του δικτύου: <http://www.piop.gr/el/diktuo-mouseiwn.aspx> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης; 18/11/18)



Εικόνα 1: Χάρτης με τα μουσεία που ανήκουν στο Δίκτυο Μουσείων του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ). Πηγή: <http://www.piop.gr/el/diktuo-mouseiwn.aspx> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

Η συσχέτιση της τοποθεσίας με το μουσειακό περιεχόμενο σε κρατικό επίπεδο θα μπορούσε, ως μελέτη περίπτωσης, να εκφραστεί με τις ενέργειες που έχουν κάνει το Μουσείο της Ακρόπολης και το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο (ΚΑΣ) να μετατραπεί σε επισκέψιμο αρχαιολογικό χώρο η ανασκαφή που βρίσκεται στα θεμέλια του Μουσείου της Ακρόπολης²⁰. Ο οικιστικός ιστός της αρχαίας Αθήνας που αποκαλύφθηκε στο οικόπεδο Μακρυγιάννη, όταν διενεργείτο η ανασκαφή για τη

²⁰ Για περισσότερα βλ. «Μουσείο Ακρόπολης: Το 2019 θα είναι επισκέψιμος ο χώρος της ανασκαφής»: <https://www.naftemporiki.gr/story/1334612/mouseio-akropolis-to-2019-tha-einai-episkeysimos-o-xoros-tis-anaskafis> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 19/12/2018)

θεμελίωση του Μουσείου κατέδειξε τη συνεχή χρήση του χώρου από τους ύστερους νεολιθικούς χρόνους μέχρι τους μέσους βυζαντινούς²¹.

Μετά την ολοκλήρωση των απαιτούμενων εργασιών για την περιήγηση των επισκεπτών, θα χρησιμοποιηθούν αρχαίοι δρόμοι, οι οποίοι σήμερα δε διατηρούν τα αυθεντικά οδοστρώματά τους και στη θέση τους θα τοποθετηθούν μεταλλικοί διάδρομοι και μεταλλικές εξέδρες, μέσω των οποίων θα κατευθύνονται στα σημαντικότερα οικοδομήματα και στην έκθεση κινητών ευρημάτων, γεγονός που θα ενισχύει τη βιωματική εμπειρία. Στη πολιτική του μουσείου για την αξιοποίηση του χώρου εντάσσεται ο κατάλληλος φωτισμός, οι ενημερωτικές πινακίδες και οι ψηφιακές εφαρμογές, με σκοπό την ενίσχυση της βιωματικής εμπειρίας και την ανάδειξη όλων των πλευρών της αρχαιότητας. Έτσι, θα αποτυπωθεί στην εμπειρία των επισκεπτών μια πιο ρεαλιστική εικόνα της αρχαιότητας, η οποία δεν αποτελείται μόνο από μεγάλες στιγμές, όπως όταν αποφάσισαν να χτίσουν την Ακρόπολη, αλλά και από ταπεινές (Εικόνα 2, Εικόνα 3).



Εικόνα 2, Εικόνα 3: Σχέδιο του επισκέψιμου αρχαιολογικού χώρου και άποψη του χώρου των ανασκαφών. Πηγή: <https://www.naftemporiki.gr/story/1334612/mouseio-akropolis-to-2019-tha-einai-episkepsimos-o-xoros-tis-anaskafis> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Από τους κυβερνητικούς και χρηματοδοτικούς φορείς στην ανάπτυξη των μουσείων και των κέντρων πολιτιστικής κληρονομιάς, γίνεται φανερό η υποστήριξη της δια βίου εκπαίδευσης και των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, η ενίσχυση της «προσβασιμότητας», λαμβάνοντας υπόψη τις ιδιαιτερότητες όλων των κοινωνικών ομάδων, και η ανάγκη της ικανοποίησης των απαιτήσεων των τοπικών κοινοτήτων. Η οικονομική βιωσιμότητα των μουσείων και των πολιτιστικών φορέων, η οικονομική

²¹ Για περισσότερα βλ. «Επισκέψιμη η ανασκαφή του Μουσείου της Ακρόπολης»: <http://www.efsyn.gr/arthro/episkepsemi-i-anaskafi-toy-moyseiou-tis-akropolis> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 19/12/2018)

και κοινωνική ανάπτυξη της συνολικής περιοχής και η ενίσχυση της ποιότητας των υπηρεσιών εξισορροπούν τη σχέση κόστους και προσφερόμενης υπηρεσίας²².

Όπως προαναφέρθηκε, οι αυξανόμενες απαιτήσεις και πιέσεις πραγματοποιούνται και από το κοινό των μουσείων, καθώς σε αυτό έχει προστεθεί μερίδα κοινού που τα προηγούμενα χρόνια ήταν αποκλεισμένο. Επιπλέον, πρέπει να υπολογιστεί ο ανταγωνισμός ως προς την αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου που πια δίνει πληθώρα επιλογών ακόμα και στους παραδοσιακούς επισκέπτες των μουσείων. Οι άνθρωποι σήμερα επισκέπτονται τα μουσεία μόνο κι εφόσον η εμπειρία που θα βιώσουν εκεί είναι ανώτερη και καλύτερη από εκείνη που προσφέρουν άλλες δραστηριότητες²³.

Το συνολικότερο μορφωτικό επίπεδο του παραδοσιακού κοινού που πηγαίνει στα μουσεία είναι αρκετά ανεβασμένο και το κοινό είναι πιο έμπειρο. Οι επισκέπτες δεν αρκούνται πλέον στην πρόσληψη της πληροφορίας ως παθητικοί δέκτες, αλλά επιθυμούν την ενεργή συμμετοχή, αμφισβητούν, μετέχουν ως ίσοι στην παροχή υψηλού επιπέδου υπηρεσιών όπως σε οποιοδήποτε άλλο χώρο ψυχαγωγίας. Μέσα σε όλη αυτή την τάση εντάσσεται και η μερίδα κοινού που τα προηγούμενα χρόνια ήταν αποκλεισμένη ή περιθωριοποιημένη και σήμερα ζητάει να έχει λόγο για το πώς το μουσείο ή το κέντρο πολιτισμικής κληρονομιάς διοικείται και παρουσιάζει τα εκθέματά του²⁴.

Οι μουσειολόγοι και οι άλλοι επαγγελματίες του χώρου ανήκουν στον τρίτο πόλο άσκησης πιέσεων στον ανοιχτό διάλογο αλλαγών στον τρόπο παρουσίασης των εκθεμάτων. Από αυτή τη μεριά έχει ξεκαθαριστεί ότι το παραδοσιακό κοινό των μουσείων δεν μπορεί να αναγνωριστεί ως ένα ενιαίο σύνολο αλλά ως μια πολλαπλότητα διαφορετικών κοινών, από τα οποία το καθένα αναζητά τις δικές του εμπειρίες. Η ανάγκη να ικανοποιηθούν όλες οι ανάγκες και οι προσδοκίες των επισκεπτών μέσω των πιο κατάλληλων προσεγγίσεων και η στοχευμένη πιθανή συνεργασία μουσείων και τοπικών κοινωνιών οδηγούν στην εξαγωγή της ιστορίας από την δική τους οπτική πλευρά. Σε αυτό το σύνολο πιέσεων εντάσσεται και η πίστη ότι η πολιτισμική κληρονομιά αναβαθμίζει τις ζωές των ανθρώπων και υποστηρίζει την ανάπτυξη της κοινωνίας, με σκοπό την εμπλοκή δυνητικού κοινού

²² Black, 2009: 20

²³ Black, 2009: 20

²⁴ Black, 2009: 21

στα υπάρχοντα μουσεία. Δεν μπορεί να εξαιρεθεί η αναγκαιότητα των εργαζομένων στα μουσεία να μοιραστούν τη γνώση τους με το κοινό²⁵.

Στην προσπάθεια να συνδυάσει κανείς όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία μέσα από συγκρίσεις και αποκρίσεις μπορεί να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν διαφορετικές απαιτήσεις από τα μουσεία του 21^{ου} αιώνα. Η αποθήκευση και η έκθεση των αντικειμένων με βάση και μόνο τις ανάγκες ενός αστικού κοινού έρχεται εν τέλει σε αντίθεση με την πολιτική και φιλοσοφία που θέτει στο κέντρο του ενδιαφέροντος του μουσείου και των πολιτιστικών φορέων την ολότητα της κοινωνίας.

1.2 Ιστορική προσέγγιση του μουσειακού θεσμού

Η ιστορική πορεία του μουσείου ως θεσμός διαφέρει ανά τις ιστορικές περιόδους. Μελετώντας την ιστορική πορεία των μουσείων αναδρομικά μπορούμε να εντοπίσουμε την αφετηρία του θεσμού στη βιβλιοθήκη-μουσείο της Αλεξάνδρειας της Αιγύπτου²⁶.

Όμως, το μουσείο ως θεσμός δεν ήταν πάντα όπως είναι σήμερα, ένας πολυδύναμος οργανισμός με ιδιαίτερο χώρο, υπόσταση και παρουσία που τείνει να γίνει μια σωρευτική γιγάντια πολιτιστική βιομηχανία. Αρκετοί επισκέπτες αναρωτιούνται πώς και πότε ξεκίνησε η λειτουργία των μουσείων, σε ποιους απευθύνεται και τι είναι αυτό που τελικά μπορεί να προσφέρει. Έτσι, προσπαθώντας κανείς να εντοπίσει κοινά σημεία των μουσείων ανά τις ιστορικές περιόδους μπορεί να διαπιστώσει σημαντικές αλλαγές στη σύνθεση του κοινού, στην έκθεση των αντικειμένων και σε μία σειρά από διεργασίες που συντελούνται στο χώρο του.

Στο ξεκίνημά τους τα μουσεία δεν απευθύνονταν στο κοινό, ήταν χώροι μελέτης των επιστημών από μελετητές την περίοδο των Αλεξανδρινών χρόνων, καθώς επίσης και τόποι αφιερωμένοι στις μούσες της Αρχαιότητας, απ' όπου προέρχεται και η ονομασία τους. Αργότερα, κατά τα βυζαντινά χρόνια έως και τις Σταυροφορίες παρατηρείται πως ο ίδιος ο συλλέκτης των έργων Τέχνης είναι ο διαχειριστής των θησαυρών του και των αντικείμενων μεγάλης αξίας, όπως αυτός από τη δική του σκοπιά το αντιλαμβάνεται και το εκτιμά. Στην περίοδο της Αναγέννησης παρατηρείται, πέρα από τη συλλεκτική δραστηριότητα που είχαν οι άρχοντες, η τάση να οργανώνουν συστηματικά, ταξινομημένα και καταγεγραμμένα

²⁵ Black, 2009: 21

²⁶ Νάκου, 2001: 112-131

τα αντικείμενα κατοχής τους. Σε αυτό το σημείο και με αρκετά επιφυλακτικό τρόπο εμφανίζεται ένα «κοινό», ένας αποδέκτης με υψηλές απαιτήσεις και γνώσεις της αξίας των αντικειμένων, αρκετά περιορισμένο. Όμως, πρόκειται για ένα φιλότεχνο κοινό, επιλεγμένο από τον ιδιοκτήτη της μουσειακής ιδιωτικής συλλογής που προσανατολίζεται στο θαυμασμό των αντικειμένων²⁷.

Η ίδρυση των Δημόσιων Μουσείων ξεκινάει τον 18ο αιώνα. Είναι η εποχή δηλαδή που άρχισαν να λειτουργούν το Βρετανικό Μουσείο (1753) και το Μουσείο του Λούβρου (1793). Τα δημόσια μουσεία προορίζονται για το λαό και τα εκθέματα προσφέρονται από ευγενείς και βασιλικές οικογένειες. Η θέση τους εκείνη την περίοδο είναι σε επιβλητικά κτίρια και η έκθεσή τους είναι περισσότερο οικεία σε ένα συγκεκριμένο ταξικά κοινό²⁸. Όμως, η μεγαλύτερη τομή στο τέλος του αιώνα είναι η Γαλλική Επανάσταση, με τη δημιουργία της αστικής τάξης και την αρχή του περάσματος από την φεουδαρχία στον καπιταλισμό. Ξεκινάει με αυτό τον τρόπο η άμβλυνση του κοινού προς άλλα κοινωνικά στρώματα, οι συλλογές και τα δημόσια μουσεία γίνονται μέρος μίας ολοκληρωμένης διαδικασίας με σκοπό τη μάθηση, την εκπαίδευση και την έρευνα²⁹.

Από τον 19ο αιώνα και μετά παρουσιάζεται μια ραγδαία αύξηση των μουσείων σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις, όπως και στην Αμερική, και γίνονται ευρύτερα προσπελάσιμα στο κοινό με διάφορους τρόπους, οι οποίοι προκαλούν το κοινό να τα επισκεφτεί. Πλέον, κατά την περίοδο αυτή οι κοινωνικές αντιλήψεις έχουν αλλάξει· δίνεται περισσότερη σημασία στις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις και η ιδέα ότι η γνώση και η πνευματική καλλιέργεια βελτιώνει τις τάξεις των ανθρώπων δίνει στα μουσεία εκπαιδευτικό προσανατολισμό.

Σήμερα τα περισσότερα μουσεία έχουν ανοίξει τις πύλες τους σε ένα ευρύτερο κοινό, το οποίο είναι περισσότερο εξοικειωμένο με τους χώρους αυτούς, έχει την ικανότητα να ερμηνεύσει τα εκθέματα μέσα από δυνατότητες πολλαπλών και ποικίλων αναγνώσεων που προσφέρει η μοντέρνα εκθεσιακή λογική και τέλος, μπορεί να αντλεί όχι μόνο γνώσεις και πληροφορίες αλλά ένα συγκροτημένο, επαρκή και διεπιστημονικό προβληματισμό, αναγνωρίζοντας την ιστορικότητα, την πολυσημία, την πολυπλοκότητα και την ετερογένεια των πολιτισμικών εκφράσεων

²⁷ Νάκου, 2001

²⁸ Ιωαννίδης, 1985: 20

²⁹ Χορταρέα, 2002: 182

του ανθρώπου. Το ίδιο συμβαίνει και με τους πολιτισμικούς οργανισμούς και αυτός είναι ένα από τους λόγους, για τον οποίο το ενδιαφέρον της νέας μουσειολογίας και των μουσείων έχει στραφεί στον επισκέπτη. Από την στιγμή, λοιπόν, που διαφαίνεται ότι η δημόσια εικόνα των μουσείων έχει ως κέντρο το κοινό και όχι απλώς την παρουσίαση των μουσειακών αντικειμένων, τότε η πρόκληση που καλούνται να αντιμετωπίσουν τα σημερινά μουσεία είναι αφενός η κατανόηση της φυσιογνωμίας, των κινήτρων και των αναγκών του υπάρχοντος κοινού και η διατήρηση της σχέσης τους με αυτό και αφετέρου η προσέλκυση νέων επισκεπτών³⁰.

Ανάλογα με τις μουσειολογικές αντιλήψεις και τις εκθεσιακές προτάσεις το κάθε μουσείο προσελκύει σήμερα οποιοδήποτε άτομο, ανεξαρτήτως προέλευσης, επιπέδου μόρφωσης, ηλικίας, τάξης και καταγωγής. Παράλληλα, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης καθώς και ο παγκόσμιος ιστότοπος εξασφαλίζουν τη διαφήμιση και την πληροφόρηση και εξαλείφουν τις «φοβίες» και τα στερεότυπα για μια μουσειακή επίσκεψη, διευρύνοντας συνεχώς το κοινό των μουσείων³¹. Σε διάφορες, λοιπόν, μακροχρόνιες περιόδους τα μουσεία διαφοροποιούνται ως προς τη φυσιογνωμία, τον ρόλο και τη λειτουργία τους, ενώ ανάλογα διαμορφώνεται το κοινό τους, χωρίς βέβαια ούτε και σήμερα να «τολμά κανείς να αμφισβητήσει το κύρος των μουσείων που προωθούν την πρόοδο της κοινωνίας, την παιδεία και τον πολιτισμό»³².

1.3 Η εξέλιξη της μουσειολογίας και η νέα μουσειολογία

Ο κλάδος της μουσειολογίας είναι ένας διεπιστημονικός κλάδος, ο οποίος σε θεωρητικό επίπεδο σταθεροποιήθηκε ως επιστημονικό πεδίο τα τελευταία χρόνια. Τον 19^ο αιώνα εμφανίζονται στην Ευρώπη τα πρώτα μουσεία και μαζί με αυτά αναπτύσσεται σταδιακά και ο προβληματισμός για την αντιμετώπιση θεμάτων που προκύπτουν γύρω από αυτά τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο προβληματισμού αναπτύσσεται και η επιστήμη της μουσειολογίας καθώς και οι διάφορες μουσειολογικές αντιλήψεις οι οποίες ορίζουν το πεδίο έρευνας και τα πλαίσια της ανάπτυξής της. Η εξέλιξη του επιστημονικού κλάδου είναι σύμφυτη με την εξέλιξη των μουσείων και θα ήταν άτοπο να εξεταστεί αποσπασματικά και χωρίς να λαμβάνεται υπόψη το συνολικότερο πεδίο ανάπτυξης και εξέλιξης του μουσείου ως θεσμός.

³⁰ Black, 2009

³¹ Χορταρέα, 2002

³² Bennett, 1995: 10

Το 1971 το ICOM και το Τμήμα Μουσειακών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Leicester διατυπώνουν τον ορισμό της μουσειολογίας ως εξής: «Μουσειολογία είναι η επιστήμη του μουσείου. Ασχολείται με τη μελέτη της ιστορίας και του «υπόβαθρου» των μουσείων, τον ρόλο τους στην κοινωνία, τα ειδικά συστήματα της έρευνας, της συντήρησης, της εκπαίδευσης και της οργάνωσής τους, τη σχέση με το φυσικό περιβάλλον και την ταξινόμηση των διαφορετικών ειδών των μουσείων. Η μουσειολογία καλύπτει μεθόδους και πρακτικές στη λειτουργία των μουσείων, από κάθε άποψη.»³³ Πρόσφατα η διεθνής Επιτροπή Μουσειολογίας (ICOFOM) που ανήκει στο ICOM εκφράζει τις απόψεις της με τον παρακάτω ορισμό: «Η Μουσειολογία ενδιαφέρεται για τη θεωρητική προσέγγιση των ατομικών ή συλλογικών δράσεων διατήρησης, ερμηνείας και επικοινωνίας της φυσικής και πολιτισμικής μας κληρονομιάς, καθώς και του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο η σχέση άτομο-αντικείμενο λαμβάνει χώρα. Ως εξελισσόμενη επιστήμη η μουσειολογία ψάχνει για το πού, το γιατί και το πώς τα αντικείμενα έχουν διαχωριστεί από την αρχική τους λειτουργία και διατηρούν ένα σύνολο από αξίες (αισθητικές, αναμνηστικές, συμβολικές κ.α.) που τα χαρακτηρίζουν ή τους αποδίδονται. Αν και το πεδίο της μουσειολογικής έρευνας αναπτύσσεται κάπως έτσι, η μουσειολογία κυρίως μελετά τη λειτουργία των μουσείων, τις δραστηριότητες και τον κοινωνικό ρόλο ως μια «αποθήκη» συλλεκτικής μνήμης, καθώς επίσης και ως συνδεδεμένος κρίκος διαφόρων επαγγελματιών που αφορούν το μουσείο³⁴».

Διαπιστώνεται πως δίνεται μεγάλη σημασία στον ορισμό της Μουσειολογίας και πως αυτός προσδιορίζει τη φύση και τη λειτουργία του μουσείου, αξιοποιώντας τον πολιτισμό, την εμπειρία και την κοινωνική πράξη μέσα από μια αλληλένδετη σχέση μεταξύ θεωρίας και πρακτικής. Για το λόγο αυτό στην Ευρώπη υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία που ασχολείται με τη μουσειολογική επιστήμη τόσο σε θεωρητικό- φιλοσοφικό πεδίο, όσο και σε εφαρμοσμένες πρακτικές που επηρεάζουν δομές και λειτουργίες του μουσείου (επιστημολογικές, ιδεολογικές, κοινωνικές)³⁵.

Αρχικά, η «παλαιά μουσειολογία» ασχολούνταν περισσότερο με τις μεθόδους που τα μουσεία υιοθετούν και λιγότερο με τους στόχους που είχαν θέσει³⁶. Είναι φανερό ότι η παλαιά μουσειολογία ασχολούνταν κυρίως με πρακτικά ζητήματα που

³³ Μούλιου, 1997: 202

³⁴ Schörer & Bellaigue, 1997: 6-7

³⁵ Pearce, 2002: 10

³⁶ Vergo, 1989: 3

αφορούσαν, μεταξύ άλλων, τη διοίκηση, την εκπαίδευση ή τη συντήρηση, αντί να επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στη δημιουργία εννοιολογικών θεμελίων³⁷.

Σήμερα η μουσειολογία είναι ένας συγκροτημένος και διεπιστημονικός κλάδος, όμως δεν ήταν ανέκαθεν έτσι. Σε ό,τι αφορούσε τουλάχιστον στο θεωρητικό της υπόβαθρο δεν ήταν σταθεροποιημένη ως επιστημονικό πεδίο. Τα πάντα ερευνούνταν, αναπροσαρμόζονταν, επαναπροσδιορίζονταν και εκσυγχρονίζονταν σε ό,τι αφορούσε στο καθεστώς, τη λειτουργία, την προβολή και τη διαχείριση των πολιτισμικών μονάδων εν γένει, και των μουσείων ειδικότερα.

Η «νέα μουσειολογία» σε σχέση με την «παλιά» διαφοροποιείται σε τρία (3) σημεία. Το πρώτο σημείο αφορά την κατανόηση του νοήματος των μουσειακών αντικειμένων ως επίκτητου και εξαρτώμενου από τα εκάστοτε συμφραζόμενα περιβάλλοντα. Το δεύτερο σημείο επικέντρωσης της προσοχής από τη «νέα μουσειολογία» είναι πεδία που μέχρι τότε θεωρούνταν ξένα για ένα μουσείο, όπως η διασκέδαση και η εμπορικότητα. Με τον τρόπο αυτό τίθεται προς αμφισβήτηση η «a priori» αυτονομία του μουσείου ή το θεώρημα ότι το μουσείο υπερβαίνει τις κοινωνικές συνθήκες ή τα ζητήματα που σχετίζονται με την αγορά. Το τρίτο σημείο σχετίζεται με το πρώτο και το δεύτερο, πρόκειται για τους ποικίλους τρόπους αντίληψης που διαμορφώνει το μουσείο, ιδιαίτερα από την πλευρά των επισκεπτών³⁸.

Η βάση της «νέας μουσειολογίας» βρίσκεται στην ιδέα ότι το μουσείο έχει έναν εκπαιδευτικό ρόλο να διαδραματίσει στην κοινωνική ανάπτυξη, ότι στο επίκεντρο του μουσείου δε βρίσκονται τα αντικείμενα αλλά οι άνθρωποι και ότι το μουσείο θα μπορούσε να αποτελέσει ένα εξαιρετικό εργαλείο στη διάθεση της κοινωνίας για να την προετοιμάσει και να τη συνοδεύσει τον μετασχηματισμό της³⁹.

Η προαναφερθείσα επιστημονική άποψη είναι η αντίληψη που εξέφρασαν οι εργαζόμενοι του 19ου αιώνα στα μουσεία για το χώρο τους ως εκπαιδευτικό οργανισμό στην υπηρεσία της κοινωνίας. Τα μουσεία άλλαξαν, κυρίως γιατί υπό την πίεση των γεγονότων οι εργαζόμενοι συνειδητοποίησαν ότι έπρεπε να προχωρήσουν σε αλλαγές.

³⁷ Macdonald, 2012: 29

³⁸ Macdonald, 2012: 29

³⁹ Varine, 1976b: 126-139

Όσο ο προβληματισμός αμβλύνονταν, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, ιδρύθηκε ένας σύνδεσμος εργατών μουσείων, το Διεθνές Κίνημα για τη Νέα Μουσειολογία (MINOM)⁴⁰. Στο σύνδεσμο ανήκαν μουσειολόγοι που ενώθηκαν για να διερευνήσουν ιδέες για το “νέο” μουσείο. Σύμφωνα με την άποψή τους, το μουσείο είναι ένας δημοκρατικός εκπαιδευτικός θεσμός στην υπηρεσία της κοινωνικής ανάπτυξης, ιδιαίτερα σε τοπικό επίπεδο. Αυτή ήταν η διαδρομή των μουσειακών σπουδών από την συγκρότηση της έννοιας της μουσειολογίας μέχρι την δημιουργία και ενίσχυσή της ως αυτοτελές διεπιστημονικό πεδίο των μουσειακών σπουδών.

1.4 Αντικείμενα, συλλογές και ερμηνεία

Εξετάζοντας προσεκτικότερα το μουσειακό υλικό παρατηρούμε ότι σε λεκτικό επίπεδο αποτελείται από μία ομάδα λέξεων: αντικείμενο, πράγμα, δείγμα, τεχνούργημα, αγαθό και τον όρο υλικός πολιτισμός. Με όλες τις παραπάνω λέξεις και όρους, αναφερόμαστε στο υλικό περιεχόμενο των μουσείων που επαληθεύει την μοναδική ιδιότητα των μουσείων να κατέχουν πραγματικά αντικείμενα, αληθινές μαρτυρίες, ντοκουμέντα ιστορία και πολιτισμού από τα οποία εξαρτώνται τα μετα-αφηγήματα⁴¹.

Τα υλικά αντικείμενα έχουν συγκεκριμένο χρόνο ζωής και αποτελούν μέρος του υλικού κόσμου. Όπως και οι άνθρωποι, έτσι και τα αντικείμενα μπορούν να βρίσκονται σε έναν μόνο τόπο μια ορισμένη στιγμή. Η υλικότητά τους σημαίνει ότι καταλαμβάνουν τον ιδιαίτερο χώρο τους, έχουν συγκεκριμένο μήκος, πλάτος, ύψος και βάρος. Το υλικό τους είναι αυτό που με τη σειρά τους καθορίζει και την πιθανή χρήση τους. Όμως, νοηματικά από ένα αντικείμενο δεν μπορούμε ούτε να εξαιρέσουμε ούτε να παραβλέψουμε το χρόνο δημιουργίας του⁴².

Κάθε κοινωνία αντιλαμβάνεται και προσαρμόζει την πραγματικότητα σύμφωνα με τη δική της γενική «πολιτική αλήθειας» και προσαρμόζει την ερμηνευτική προσέγγιση της πραγματικότητας στις πρωταρχικές πρακτικές που καθορίζουν το επιστημολογικό πλαίσιο της⁴³.

⁴⁰ Αντζουλάτου-Ρετσίλα, 1999

⁴¹ Pearce, 2002: 19

⁴² Pearce, 2002: 35-36

⁴³ Νάκου, 2001: 13

Η έννοια του «συλλέγειν», της συλλεκτικής δραστηριότητας, προσεγγίζεται με ποικίλους τρόπους και από ποικίλα επιστημονικά πεδία. Με την στενή φιλολογική ερμηνεία, συλλογή ορίζεται⁴⁴: 1. η συστηματική συνάθροιση ομοειδών αντικειμένων, 2. το σύνολο των συστηματικά συγκεντρωμένων και ταξινομημένων ομοειδών πραγμάτων και 3. σύνολο, του οποίου τα κομμάτια θεωρούνται ότι αποτελούν μία ενότητα.

Σε μια δεύτερη όμως, ανάγνωση και με βάση ποικίλες θεωρίες που αναπτύχθηκαν ανά τις εποχές αναφορικά στη συλλεκτική πρακτική ο W. Durost⁴⁵ ήδη από το 1932 παρουσιάζει τη θεώρηση ότι τα αντικείμενα μπορούν και σχηματίζουν συλλογές, όταν αποτελούν αντιπροσωπευτικά μέλη μιας σειράς ή κατηγορίας. Ενώ το 1980 στις υπάρχουσες θεωρήσεις προστίθεται ο υποκειμενικός παράγοντας, ανανεώνεται έτσι το ενδιαφέρον για τις συλλογές αρκετές δεκαετίες αργότερα από το Alsop⁴⁶. Έτσι, η βάση του υποκειμενικού παράγοντα εναπόκειται στη γνώμη του συλλέκτη για το αν αυτό το σύνολο αποτελεί συλλογή.

Ο Krzysztof Pomian, πολωνός φιλόσοφος, ιστορικός και δοκιμιογράφος, το 1987 συμβάλλει στον προβληματισμό διατυπώνοντας τρεις πολύ σημαντικές προϋποθέσεις που πρέπει να πληρούν τα αντικείμενα ώστε να σχηματίζουν συλλογές: 1. η προσωρινή ή μόνιμη απουσία τους από την οικονομική κυκλοφορία, 2. το να επιδέχονται ειδική φροντίδα και 3. να προσφέρονται προς έκθεση⁴⁷.

Όμως από το 1988 ο Aristides, ορίζοντας τη συλλεκτική δραστηριότητα ως οργανωμένη εμμονή, θέτει τα καίρια ζητήματα της οργάνωσης και του συστήματος, διαφοροποιώντας τη συλλογή από την απλή συσσώρευση ή αποθησαύριση⁴⁸. Ο Baudrillard⁴⁹, σχετικά με αυτή τη διαφοροποίηση, αναφέρει: «Το κατώτατο στάδιο είναι το στάδιο της συσσώρευσης των υλικών: στοίβαγμα παλιών χαρτιών, αποθήκευση ειδών διατροφής -στα μισά του δρόμου μεταξύ στοματικής ενδοβολής και της πρωκτικής επίσχεσης. Κατόπιν έρχεται το στάδιο της σειραϊκής συσσώρευσης όμοιων αντικειμένων. Η ίδια η συλλογή αναδύεται ως γεγονός

⁴⁴ Μπαμπινιώτης, 2002: 1681

⁴⁵ Pearce, 2002: 77

⁴⁶ Pearce, 2002: 77

⁴⁷ Pomian, 1990

⁴⁸ Pearce, 2002: 77-78

⁴⁹ Pearce, 2002: 79

πολιτισμικό (...) οι ανθρώπινες σχέσεις, χωρίς να παύουν να παραπέμπουν στο πρώτο στάδιο, εισάγουν στο παιχνίδι έναν εξωτερικό κοινωνικό παράγοντα».

Η Susan M. Pearce ορίζει τις συλλογές, αναφέροντας πως αποτελούνται από αντικείμενα που φτάνουν σε μας από το παρελθόν και έχουν συγκεντρωθεί σκόπιμα από κάποιον ο οποίος πιστεύει πως το σύνολο είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών του⁵⁰. Από όλα όσα προαναφέρθηκαν είναι σαφές ότι, για να υπάρχει συλλογή, βασικές προϋποθέσεις είναι αφενός, η ύπαρξη των αντικειμένων που έχουν κάποιου είδους σχέση μεταξύ τους και αφετέρου, ο άνθρωπος που τα επιλέγει, ο συλλέκτης. Συνοψίζοντας, θεμελιώδη ζητήματα της συλλεκτικής πρακτικής είναι: 1. τα αντικείμενα που επιλέγονται, 2. τα κριτήρια επιλογής τους από το συλλέκτη και 3. τα κίνητρα που τον οδηγούν στο να κάνει μια συλλογή.

Δίνονται ακόμα, τρεις τύποι συλλογών⁵¹, 1. οι αναμνηστικές συλλογές, 2. οι φετιχιστικές συλλογές και 3. οι συστηματικές συλλογές. Στη πρώτη κατηγορία η ερευνήτρια εντάσσει τις αναμνηστικές συλλογές, που προκύπτουν από τη συγκέντρωση ετερόκλητων αντικειμένων, τα οποία αποκτούν ενότητα μέσω του συσχετισμού με μια προσωπική εμπειρία ενός ατόμου ή μιας ομάδας ανθρώπων. Διερευνώντας το γιατί κάποιος θα προέβαινε στη δημιουργία μιας τέτοιας συλλογής, εντοπίζουμε ως βασικό κίνητρο την κάλυψη μιας συναισθηματικής ανάγκης, για παράδειγμα, μια αναμνηστική συλλογή είναι πιθανό να την ξεκινήσει κανείς ύστερα από την απώλεια ενός ανθρώπου. Τα αντικείμενα μιας τέτοιας συλλογής αποτελούν τεκμήρια γεγονότων του παρελθόντος και επικυρώνουν την αφήγηση του συλλέκτη σχετικά με αυτά. Επιπλέον, λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικά της προσωπικότητας του συλλέκτη και έτσι ένα άλλο κίνητρο για να τα συγκεντρώσει είναι η δημιουργία ενός μέσου προκειμένου να τη μοιραστεί με άλλους, γεγονός που κάνει φανερό ότι μια συλλογή αποκτά αξία μέσω άλλων ανθρώπων.

Ακολουθούν οι φετιχιστικές συλλογές, δηλαδή αντικείμενα συγκεντρωμένα χωρίς λογική αιτιολογία, επειδή ασκούν ακαταμάχητη γοητεία στο συλλέκτη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συλλογή αρχαίων και ρωμαϊκών αγαλματιδίων του Sigmund Freud⁵² τα οποία κατέκλυζαν κάθε επιφάνεια του γραφείου του. Ο συλλέκτης αυτής της κατηγορίας έχει κτητική και λατρευτική σχέση

⁵⁰ Pearce, 2002: 77

⁵¹ Pearce, 2002: 106-111

⁵² Pearce, 2002: 123

με τα αντικείμενα και είναι υποταγμένος σε αυτά. Όπως στην πρώτη κατηγορία, είναι πιθανό να συναντήσουμε και εδώ τη σχέση των αντικειμένων με την προσωπικότητα του συλλέκτη ως κριτήριο επιλογής τους. Επιπλέον, θεωρώντας στην περίπτωση αυτή το «συλλέγειν» ως μια μανιώδη πράξη, πιθανά κίνητρα διαμόρφωσής της είναι ο εθισμός του συλλέκτη στην αναζήτηση και συγκέντρωση των αντικειμένων, το συναίσθημα του ενθουσιασμού με κάθε ανακάλυψη και η επιθυμία για την κατάκτηση της τελειότητας με την ολοκλήρωση, δηλαδή την επιτυχή συγκρότηση του συνόλου.

Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν οι συλλογές στην πιο ολοκληρωμένη τους μορφή και ονομάζονται συστηματικές. Στην περίπτωση αυτή τονίζεται η έννοια της επιλογής και πιο συγκεκριμένα το γεγονός ότι τα αντικείμενα είναι επιλεγμένα συνειδητά ως αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας κατηγορίας. Βασικές έννοιες σε αυτή την περίπτωση είναι αυτές της οργάνωσης και της ταξινόμησης. Οι συλλογές αυτές είναι λιγότερο προσωπικές, συνδέονται με τη μετάδοση γνώσης και γίνονται πιο συχνά αντικείμενα έκθεσης σε σχέση με τους δύο πρώτους τύπους. Πιθανά κίνητρα που συνδέονται με μια τέτοιας μορφής συλλογή είναι η επιθυμία για έρευνα μελέτη και διεύρυνση της γνώσης και το ενδιαφέρον για την ιστορία και τη διατήρηση του παρελθόντος.

Οφείλεται να διευκρινιστεί ότι οι παραπάνω κατηγορίες συλλογών δεν αποτελούν παρά ένα ερευνητικό εργαλείο, δεν πρόκειται για απόλυτες κατατάξεις και μια συλλογή μπορεί να συνδυάζει στοιχεία και των τριών παραπάνω τύπων. Επίσης, σε κάθε τύπο που αναλύθηκε τα πιθανά κίνητρα τα οποία αναφέρθηκαν αναδύονται από την εκάστοτε ψυχολογική σχέση που αναπτύσσει ο συλλέκτης με τα αντικείμενα.

Ανεξάρτητα όμως από κατηγοριοποιήσεις των συλλογών, όπως οι παραπάνω, σε κάθε περίπτωση συλλογής πρόκειται για αντικείμενα του υλικού πολιτισμού τα οποία θα υπερβούν το χρόνο ζωής του συλλέκτη⁵³, κι έτσι κίνητρο και προσδοκία του μπορεί να είναι το να αποτελέσουν την προέκταση του εαυτού του⁵⁴, η οποία θα του εξασφαλίσει με έναν τρόπο την αθανασία.

Ένα ακόμη κίνητρο που παρατηρείται σε όλες τις φάσεις της ιστορίας του «συλλέγειν» είναι η ικανοποίηση του ατόμου από την κατοχή αντικειμένων, ιδιαίτερα

⁵³ Pearce, 2002

⁵⁴ Hooper - Greenhill, 2006

όταν είναι αποκλειστική, η οποία φτάνει στο μέγιστο όταν ο ιδιοκτήτης τα προβάλλει σε άλλους, επιζητώντας τον θαυμασμό και την επιβράβευση. Ο ανταγωνισμός, όπως παρατηρεί η Pearce⁵⁵, βρίσκεται στο επίκεντρο του «συλλέγειν» και χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση που κάποιος που αποκτά χρήματα συγκροτώντας μια συλλογή -συχνά έργων τέχνης- προσπαθεί να επιδείξει την κοινωνική του άνοδο. Παρατηρούμε όμως, ότι στην περίπτωση των συλλογών που αφορούν έργα τέχνης, στις οποίες πέφτει το βάρος αυτής της έρευνας, ένα ακόμη πιθανό κίνητρο είναι η επιθυμία για τη συμμετοχή με έναν διαφορετικό τρόπο στη δημιουργική διαδικασία. Βέβαια, δεν είναι ασυνήθιστο, όταν τα συλλέξιμα αντικείμενα έχουν μεγάλη χρηματική αξία, η συλλογή να αντιμετωπίζεται ως μια οικονομική επένδυση. Βέβαια αυτό δεν αποκλείει ως κίνητρο και την αισθητική απόλαυση την οποία συναντάμε σε πλήθος συλλογών. Εντοπίζεται έτσι, σαφής διαφοροποίηση μεταξύ του «κατέχειν» και του «συλλέγειν», η οποία γίνεται με βάση την αντίληψη του ανθρώπου, καθώς στην πρώτη περίπτωση τα αγοράζει ακολουθώντας την τάση της εποχής του με σκοπό τη διακόσμηση των κενών τοίχων και στη δεύτερη τα επιλέγει συνειδητά ως συλλέκτης και δημιουργεί χώρο ειδικά για την παρουσίασή τους.

Τα μουσεία είναι συνδεδεμένα με τις συλλογές τους, είναι αυτές που στη βάση κάθε μουσείου δικαιώνουν την ύπαρξή του⁵⁶. Ο φορέας συνήθως θέτοντας τα επιστημονικά του κριτήρια συλλέγει και ταξινομεί με βάση συγκεκριμένες κατηγορίες που έχει σχεδιάσει και επιμεληθεί. Ένα μουσείο άλλωστε χαρακτηρίζεται κυρίως από το είδος των αντικειμένων που συλλέγει. Με μια κάπως πιο «παραδοσιακή» διάκριση των μουσείων θέλει τα μουσεία τέχνης ξεχωριστά και όλα τα υπόλοιπα μαζί, ενώ θα μπορούσε να υπάρχει διάκριση των μουσείων με βάση τους όρους: τέχνη, ιστορία, επιστήμη⁵⁷.

Η ερμηνευτική προσέγγιση του υλικού πολιτισμού, όπως έχει προαναφερθεί, δεν έχει σταθερό χαρακτήρα μέσα στο χρόνο και χώρο, αλλά διαφοροποιείται σε σχέση με την κυρίαρχη οικονομική, πολιτική και επιστημονική κατάσταση. Η πολυσημία του υλικού πολιτισμού βασίζεται στις διασυνδέσεις της εξωτερικής

⁵⁵ Pearce, 2002

⁵⁶ Μπούνια, 2011

⁵⁷ Μπούνια, 2011: 24-25

μορφής των αντικειμένων με κοινωνικά και πολιτισμικά νοήματα, τους συμβολισμούς και τις αξίες⁵⁸.

Πλέον έχει αποδειχθεί ότι τα νοήματα και οι σημασίες των αντικειμένων δεν απορρέουν μόνο από τα ίδια τα αντικείμενα, ούτε μόνο από τις συνδέσεις με το πολιτισμικό πλαίσιο. Τα αντικείμενα είναι συνδεδεμένα με το κοινωνικό, πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο των παρατηρητών και αυτά είναι που καθορίζουν και την ερμηνεία τους⁵⁹.

1.5 Βασικές αρχές τήρησης συλλογής

Στις βασικές αρχές τήρησης των μουσειακών συλλογών εντάσσεται ένα σύνολο από διεργασίες και πρακτικές, οι οποίες εντάσσονται επίσημα και στο σχεδιασμό και το πλάνο ανάπτυξης των μουσείων και στην ίδια την λειτουργία τους.

1.5.1 Αποθήκευση

Το πρώτο πράγμα για το οποίο θα πρέπει να ληφθεί μέριμνα στα πλαίσια τήρησης των μουσειακών συλλογών είναι η ορθή αποθήκευσή τους. Η διάρκεια ζωής ενός αντικειμένου καθορίζεται από δύο (2) βασικούς παράγοντες: 1. το είδος και 2. το επίπεδο της αποθήκευσης που παρέχεται σε ένα μουσειακό αντικείμενο. Η αντοχή ενός αντικειμένου εξαρτάται από τρεις (3) παράγοντες⁶⁰: 1. τα υλικά και τις τεχνικές που εφαρμόστηκαν για την κατασκευή του, 2. το είδος και το επίπεδο των επεμβάσεων που έχει δεχθεί στην όλη πορεία του και 3. το περιβάλλον στο οποίο εκτίθεται κατά τη διάρκεια της ζωής του.

Οι αποθηκευτικοί χώροι οι οποίοι διαθέτουν σύγχρονα και ρυθμισμένα μηχανήματα που συνάδουν με το είδος του αποθηκευτικού αντικειμένου, όπως κλιματιστικά μηχανήματα, ρυθμιστές σχετικής υγρασίας, θερμοκρασίας και ανιχνευτές έναντι της κλοπής, φωτιάς και άλλων καταστροφών, μπορούν να θεωρηθούν ως ιδανικοί χώροι αποθήκευσης⁶¹. Ως καθοριστική λύση όλων των προβλημάτων ιδανική λύση αποτελεί η αυτοματοποίηση του μουσειακού χώρου και ο έλεγχος των περιβαλλοντικών του συνθηκών. Τα «έξυπνα κτήρια» (smart buildings) είναι αυτοματοποιημένοι χώροι σε επίπεδο τηλεπικοινωνιών, φωτισμού, ελέγχου

⁵⁸ Νάκου, 2001: 73

⁵⁹ Νάκου, 2001: 79-109

⁶⁰ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 11

⁶¹ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 12

θερμοκρασίας και υγρασίας, καθώς και σε επίπεδο ασφάλειας και ποικίλων συστημάτων⁶².

Για να μπορούν οι αποθηκευτικοί χώροι να είναι λειτουργικοί και ασφαλείς οφείλουν οι ειδικοί των μουσείων να ακολουθούν βασικές αρχές τήρησης της αποθήκης και της αποθηκευτικής διαδικασίας των μουσειακών αντικειμένων. Οι βασικές διαδικασίες θα μπορούσαν συνοπτικά να παρουσιαστούν ως σχεδιασμός του αποθηκευτικών χώρων, χωροθέτηση των αποθηκών, κλιματισμός, φωτισμός, μέθοδοι αποθήκευσης-εξοπλισμός και οδηγίες τήρησης αποθήκης.

Σχεδιάζοντας έναν αποθηκευτικό χώρο ενός μουσείου, πρέπει να ληφθούν υπόψη μια σειρά παραγόντων, όπως 1. η φύση, το είδος και ιδιαιτερότητες των μουσειακών αντικειμένων, 2. το περιβάλλον και οι συνθήκες του, 3. ο βιολογικός παράγοντας, 4. ο ανθρώπινος παράγοντας και 5. οι φυσικές καταστροφές. Επιπροσθέτως, στη φάση του προγραμματισμού και σε σχέση με το λειτουργικό μέρος του μουσείου οι παράγοντες που πρέπει να ληφθούν υπόψη είναι: 1. η συχνότητα μετακίνησης των μουσειακών αντικειμένων, 2. ο σχεδιασμός, ο προσανατολισμός και ο προγραμματισμός του μουσείου, 3. η ποσότητα των αντικειμένων προς συντήρηση, 4. η φιλοσοφία, η πολιτική και το καταστατικό του μουσείου ως προς την απόκτηση νέων αντικειμένων.

Σε σχεδιαστικό επίπεδο και πριν την υλοποίηση οφείλεται να έχει καθοριστεί η ταξιθέτηση των αντικειμένων στο χώρο. Στις αποθήκες εφαρμόζονται διάφορα συστήματα ταξιθέτησης με βάση το μέγεθος, το υλικό, τη χρήση του ή το είδος τους και τέλος, με βάση μεικτού συστήματος. Σε δεύτερο επίπεδο και σε περιπτώσεις όπου ο αριθμός των αντικειμένων είναι μεγάλος εφαρμόζονται επιμέρους κατηγοριοποιήσεις.

Στους χώρους αποθήκευσης των μουσειακών αντικειμένων διευκολύνεται η οργάνωση και η λειτουργία της με αναρτημένο το τοπογραφικό της αποθήκης με τις θέσεις των αντικειμένων και τη συνοπτική κωδικοποίηση των συλλογών. Η τήρηση επιμέρους δελτίων των αντικειμένων είναι απαραίτητη, όπως απαραίτητη είναι και η δημιουργία συλλογικού καταλόγου. Ο συλλογικός κατάλογος των αντικειμένων φέρει πλήρη καταλογογράφηση σχετικά με τον τύπο, τις διαστάσεις, τα υλικά, την

⁶² Αξιώτη-Σαλή, 2006: 13

ημερομηνία απόκτησης, την κατάσταση διατήρησης και τον αριθμό μητρώου του αντικειμένου.

Η αποθήκευση του μουσειακού υλικού σε ένα γενικότερο πλαίσιο μπορεί να διαχωριστεί σε δύο κατηγορίες, ανοιχτού και κλειστού τύπου. Ο κλειστός τύπος αποθήκευσης απαιτεί και τον κατάλληλο εξοπλισμό. Η ταξιθέτηση των αντικειμένων αναπτύσσεται με το ανάλογο σύστημα και τα αντικείμενα είναι σε ακριβείς θέσεις για να ανακαλούνται εύκολο. Ο ανοιχτός τύπος αποθήκευσης εντάσσεται στις σύγχρονες τάσεις και πολιτικές που εφαρμόζουν τα μουσεία τον 21^ο αιώνα και συχνά επαυξάνει νοηματικά τα θέματα και την έκθεση των αντικειμένων. Ο παραπάνω τύπος αποθήκευσης εντάσσεται στα πλαίσια εκδημοκρατισμού των μουσείων. Τα κατάλληλα έπιπλα και ο εξοπλισμός, το οργανόγραμμα, ο ακριβής σχεδιασμός και η άρτια καταλογογράφηση των αντικειμένων αποτελούν το βασικό μέρος του σχεδιασμού της αποθήκης του μουσείου και σε επόμενο στάδιο βρίσκεται η χωροθέτηση της αποθήκης.

Η χωροθέτηση της αποθήκης σε κεντρικό σημείο και εσωτερικά του κτηρίου και όσο το δυνατόν σε μακρύτερη απόσταση από εξωτερικούς τοίχους είναι ιδανική για δύο (2) κυρίως λόγους: 1. διευκολύνεται η πρόσβαση από τους υπόλοιπους χώρους προς τους αποθηκευτικούς και 2. επιτυγχάνεται η τήρηση απόστασης των μουσειακών αντικειμένων από εξωτερικούς βλαπτικούς παράγοντες⁶³.

Στους χώρους αποθήκευσης θα πρέπει να είναι τέτοιος, ώστε τα μουσειακά αντικείμενα να προστατεύονται από όλους τους εξωτερικούς παράγοντες. Σε αυτούς τους παράγοντες συγκαταλέγονται οι τιμές θερμοκρασίας, υγρασίας και τα επίπεδα θορύβων, τα οποία πρέπει να κυμαίνονται για τη θερμοκρασία στους 18 με 21°C, για τη σχετική υγρασία 47% με 55% RH και για τα επίπεδα θορύβων 35 με 45 DB⁶⁴. Η σταθερότητα των περιβαλλοντικών συνθηκών είναι μία βασική παράμετρος για την εξασφάλιση της μακροβιότητας των μουσειακών συλλογών ενώ η στόχευση των ιδανικών συνθηκών περιβάλλοντός είναι ιδιαίτερα δαπανηρή και τις περισσότερες φορές ανεδαφική. Όμως η βελτιστοποίηση όλων των συνθηκών και των τιμών δεν μπορεί να εξαιρεθεί από τη συνολικότερη πολιτική διαχείρισης των αντικειμένων.

⁶³ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 16

⁶⁴ Αξιώτη-Σαλή, 2006

Ο φωτισμός των αποθηκών χρήζει ιδιαίτερης προσοχής και μελέτης για κάθε μουσείο και φυσικά ανάλογα το είδος και την ποιότητα υλικού διαμορφώνει και διαφορετικές προτεραιότητες για την προστασία των αντικειμένων. Τα απαιτούμενα επίπεδα φωτισμού γενικώς κυμαίνονται από 50 lux, για τα ιδιαίτερος ευαίσθητα αντικείμενα οργανικής σύνθεσης (χαρτί, δέρμα, υφάσματα, υδροχρώματα κλπ) και φθάνει τα 150 με 200 lux για τα λιγότερα ευαίσθητα (ελαιογραφίες, πέτρα κλπ)⁶⁵. Ο φωτισμός διαδραματίζει σημαντικό ρόλο τόσο για την ανάδειξη του αντικειμένου, όσο και για τη διατήρηση του.

Για την αποθήκευση των αντικειμένων υπάρχει πληθώρα εξοπλισμού και επίπλωση του χώρου. Το υλικό των αντικειμένων και η φύση τους αποτελούν τους παράγοντες επιλογής του κατάλληλου υλικού για τον εξοπλισμό αποθήκευσης, διαφορετικά αντιμετωπίζονται τα ελαφριά αντικείμενα από τα εύθραυστα, τα μικρόσχημα από τα μονοδιάστατα. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται πάντα στην ελάχιστη απαιτούμενη απόσταση από το έδαφος που είναι 20 με 25 εκατοστά και επιβάλλεται για λόγους προστασίας, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για υπόγειους χώρους. Καλή αποθήκευση συνεπάγεται και καλή κυκλοφορία του αέρα στο χώρο αλλά και των ανθρώπων μέσα σε αυτή και είναι απαραίτητο να τηρούνται όλες οι προαναφερθείσες βασικές αρχές.

1.5.2 Συντήρηση και ασφάλεια

Τα τελευταία χρόνια, το περίπλοκο και πολυδιάστατο θέμα της συντήρησης παίρνει άλλες διαστάσεις, από τη στιγμή που έχει γίνει συνείδηση στους ανθρώπους του μουσείου πως η σωστή και έγκαιρη πρόληψη αποτιμάται μακροπρόθεσμα και σε χρόνο και σε χρήμα, παράλληλα με την καλή κατάσταση των μουσειακών συλλογών⁶⁶. Προληπτική συντήρηση σημαίνει ελαχιστοποίηση των αρνητικών επιπτώσεων που προκαλούνται στα μουσειακά αντικείμενα εξαιτίας του κακού περιβάλλοντος.

Όμως, πρέπει να διευκρινιστεί ότι κατά κύριο λόγο οι φθορές στις μουσειακές συλλογές προέρχονται, όχι μόνο από τις κακές συνθήκες έκθεσης αλλά και από τις κακές συνθήκες αποθήκευσης. Για την βελτιστοποίηση όλων των αρνητικών

⁶⁵ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 20

⁶⁶ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 41

συνθηκών επιβάλλεται η αναβάθμιση του ‘‘αφανούς τομέος’’ (back shop) ενός μουσείου.

Η διάρκεια ζωής των μουσειακών συλλογών εξαρτάται από πολλές παραμέτρους και η μέριμνα για αυτές υπόκειται σε σχεδιασμό ευρείας βάσης. Ο σχεδιασμός πρόληψης καταστροφών περιλαμβάνει ικανό αριθμό ατόμων διαφόρων μουσειακών ειδικοτήτων. Η λήψη αποφάσεων για το σχεδιασμό τέτοιων προγραμμάτων λαμβάνεται εκτός της δικαιοδοσίας ενός και μόνο ειδικού. Τα προγράμματα αυτά αποτελούν τη συνισταμένη πολλών εισηγήσεων και είναι αποτέλεσμα πολυπαραγοντικών αποφάσεων και πολύπλευρου σχεδιασμού και όχι μόνο ενός ατόμου.

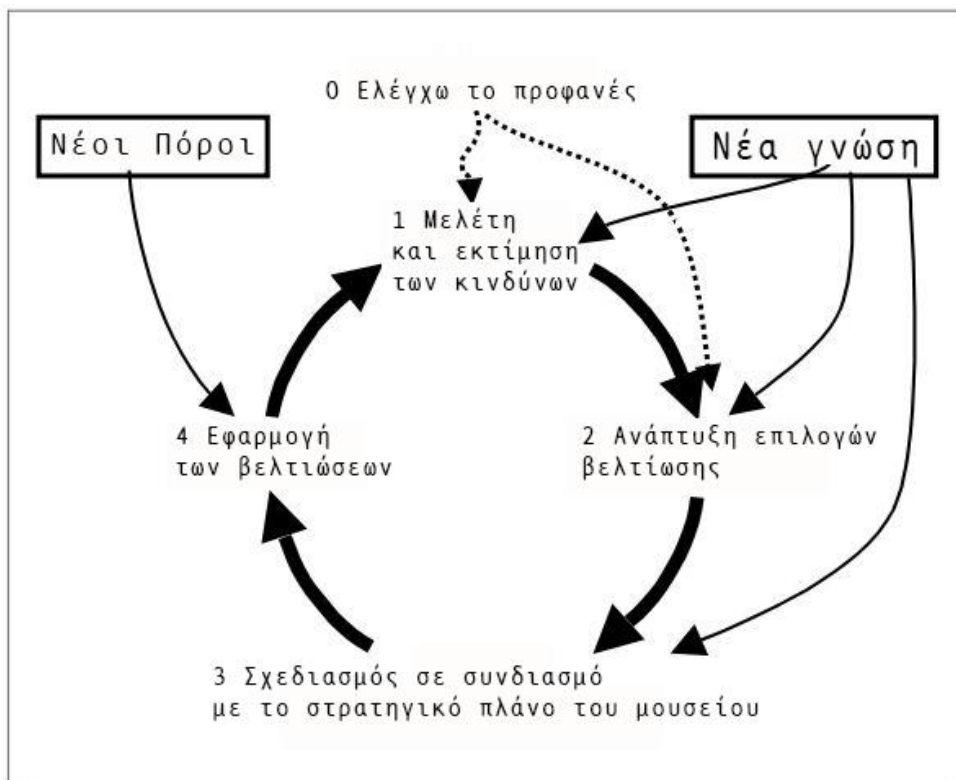
Σε ιδανικές συνθήκες θα έπρεπε η κανονική συντήρηση να γίνεται μόνο σε περιπτώσεις πραγματικής ανάγκης, ενώ η προληπτική συντήρηση πάντοτε. Γενικότερα, δίνεται έμφαση σε μια σύνθετη στρατηγική προληπτικής συντήρησης, η οποία ακολουθείται και από εκτεταμένη συντήρηση, όπου αυτή είναι απαραίτητη⁶⁷. Ο γενικότερος σκοπός είναι να ξεπεραστεί η απροθυμία των πολιτιστικών φορέων και των τμημάτων συντήρησης να στραφούν σε λιγότερο παρεμβατικές μεθόδους που αλλοιώνουν και δημιουργούν λανθάνοντα νοήματα⁶⁸. Οι σύγχρονες τάσεις στη συντήρηση των μουσειακών έργων τείνουν μόνο προς ήπιες και αναστρέψιμες επεμβάσεις πάνω στα αντικείμενα.

Εφόσον το μουσείο έχει θεσπίσει πολιτικές συντήρησης, με σύγχρονες μεθόδους και αντιλήψεις, σε δεύτερο στάδιο αναπτύσσει και ενισχύει την επιστημονική έρευνα σχετικά με τις τεχνικές συντήρησης, τα υλικά και την πείρα που συγκεντρώνεται από την επίλυση τυχών προβλημάτων⁶⁹. Ιδιαίτερη βαρύτητα πρέπει να δίνεται στην ανάπτυξη συνεργασιών ανάμεσα στα διάφορα εργαστήρια συντήρησης, στη σύνδεσή τους με τα ανά τόπους πανεπιστήμια και τμήματα αλλά και με άλλα μουσεία, είτε δημόσιου, είτε ιδιωτικού χαρακτήρα. Επιπροσθέτως, η ανάπτυξη δικτύων και προώθηση της ιδέας των κοινών πηγών και των πληροφοριών μεταξύ των συντηρητών ανά τα διάφορα ιδρύματα. Οι διάυλοι επικοινωνίας θα πρέπει να ενισχύονται μεταξύ των συντηρητών και των συναφών επαγγελματιών.

⁶⁷ Boylan, 2004

⁶⁸ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 42-43

⁶⁹ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 112-113



Εικόνα 4: Ο κύκλος της συντήρησης σε βήματα. Πηγή: Boylan, 2004:56.

Ο κύκλος της συντήρησης συντελείται από τέσσερα (4) βήματα⁷⁰. Βήμα 1^ο: Μελέτη και εκτίμηση των κινδύνων. Βήμα 2^ο: Ανάπτυξη επιλογών βελτίωσης. Βήμα 3^ο: Σχεδιασμός σε συνδυασμό με το στρατηγικό πλάνο του μουσείου. Βήμα 4^ο: Εφαρμογή των βελτιώσεων (Εικόνα 4).

Στο πρώτο αυτό βήμα, του έλεγχου των βασικών στρατηγικών συντήρησης, εντάσσονται οι βασικές στρατηγικές συντήρησης που αφορά αρχικά την ανθεκτική στέγαση του κτηρίου. Οι ανθεκτικοί τοίχοι, τα παράθυρα και οι πόρτες είναι μία ακόμα βασική παράμετρος. Ο χώρος πρέπει να είναι τακτοποιημένος και ελέγξιμος, πέρα από τις αρχές τήρησης των μουσειακών συλλογών στους εκθεσιακούς χώρους του μουσείου, το ίδιο ισχύσει και στους χώρους αποθήκευσης. Πρέπει να έχει πραγματοποιηθεί καταγραφή και τεκμηρίωση των μουσειακών αντικειμένων και ο κατάλογος που έχει δημιουργηθεί να ενημερώνεται τακτικά. Μέσα σε αυτόν συμπεριλαμβάνονται οι θέσεις, οι φωτογραφίες, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αντικειμένων και μια πληθώρα ακόμα στοιχείων που συμβάλουν στην τεκμηρίωση των αντικειμένων.

Σε ό,τι αφορά την ασφάλεια των αντικειμένων, το νομικό πλαίσιο για την προστασία και συντήρηση ξεκινάει το 1964 με τον Χάρτη της Βενετίας (ή Χάρτα της

⁷⁰ Boylan, 2004

Βενετίας) για την αποκατάσταση και συντήρηση Μνημείων και Μνημειακών Συνόλων, από το ICOMOS⁷¹. Το πλαίσιο ενισχύθηκε με τον Νόμο 3028/2002 για την προστασία των αρχαιοτήτων και εν γένει της πολιτιστικής κληρονομιάς⁷². Επίσης έχει διαμορφωθεί και Διεθνής Χάρτα Συντήρησης των τοιχογραφιών που δημοσιεύτηκε στο 2223/2002 δελτίο του TEE.

Αξίζει ακόμα να αναφερθεί η σύμβαση της Χάγης και το δεύτερο πρωτόκολλο, για την προστασία της Πολιτιστικής Κληρονομιάς σε περίπτωση Ένοπλης Σύραξης του 1954, η οποία επικυρώθηκε από την Ελλάδα το 2005⁷³.

Το 1946⁷⁴ δημιουργείται το International Council of Museums (ICOM) [Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων], ενώ το 1950⁷⁵ συστήνεται το International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC). Το 1959⁷⁶, δημιουργείται το International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM)⁷⁷ [Διεθνές Κέντρο για τη Μελέτη της Διατήρησης και Αποκατάστασης των Πολιτιστικών Αγαθών]. Το 1967⁷⁸, υπό την αιγίδα του ICOM δημιουργείται και το ICOM Conservation Committee (ICOM CC) [Επιτροπή Διατήρησης ICOM].

Ο φορέας οφείλει να διαμορφώσει δύο στάδια λήψης αποφάσεων, αφενός να αξιολογεί τι είναι αυτό που θα μπορούσε να συντηρηθεί με βάση τους διαθέσιμους πόρους του και αφετέρου να γίνεται εκτίμηση και διαχείριση των κινδύνων για τη μείωση μελλοντικών φθορών. Αυτά τα δύο στάδια οφείλουν να είναι ενταγμένα μέσα στην εσωτερική λειτουργία και τον σχεδιασμό ενός μουσείου.

Άλλωστε οι συλλογές ολοένα και πληθαίνουν, ολοένα και γερνάνε. Με τον προαναφερθέντα άξονα ένας φορέας οφείλει να απαντά στα εξής τρία ερωτήματα⁷⁹: 1. Γιατί να συντηρηθούν τα συγκεκριμένα αντικείμενα που επιλέξαμε; 2. Τι νέα

⁷¹ Αλεξίου, 1998

⁷² Αξιώτη-Σαλή, 2006: 43

⁷³ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 203

⁷⁴ Αξιώτη-Σαλή, 2006: 211

⁷⁵ Για περισσότερα βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα του ICOM: <http://icom.museum/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 23/2/2017)

⁷⁶ Για περισσότερα βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα του International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works: <https://www.iiconservation.org/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 23/2/2017)

⁷⁷ Για περισσότερα βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα του ICOM Conservation Committee: <http://www.iccrom.org/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 23/2/2017)

⁷⁸ Για περισσότερα βλ. Επίσημη Ιστοσελίδα του ICOM-CC: <http://www.icom-cc.org/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 23/2/2017)

⁷⁹ Boylan, 2004

αντικείμενα θέλουμε να συλλέξουμε και να εντάξουμε μέσα στο χώρο του μουσείου μας; Και τέλος, 3. Γιατί; Οι τρεις αυτές ερωτήσεις, απαντούν στον καθορισμό των προτεραιοτήτων με βάση τους διαθέσιμους πόρους.

Για τη διαχείριση κινδύνων των συλλογών, ο πολιτιστικός φορέας μπορεί να πραγματοποιήσει πέντε(5) ενέργειες⁸⁰ για να μειώσει τις πιθανότητες κινδύνου των συλλογών, ωστόσο οι πρώτες τέσσερις ενέργειες απαντούν στην προληπτική συντήρηση: 1. Αποφυγή προσέλκυσης παραγόντων διάβρωσης (Avoid), 2. Περιορισμός παραγόντων διάβρωσης (Block), 3. Ανίχνευση των παραγόντων διάβρωσης (Detect), 4. Εξάλειψη των παραγόντων διάβρωσης (Respond), 5. Επαναφορά – Συντήρηση (Recover). Ο κύκλος της συντήρησης οφείλει να είναι ενταγμένος μέσα στον στρατηγικό σχεδιασμό του μουσείου.

Ο στρατηγικός σχεδιασμός της διαχείρισης κινδύνων χαράσσεται με γνώμονα τα κάτωθι: τη θέση και τα φυσικά χαρακτηριστικά του μουσειακού κτηρίου και της περιοχής καθώς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των συλλογών και της οικονομικής αξίας των. Υπόψη λαμβάνονται και οι τρόποι με τους οποίους εκτίθενται τα αντικείμενα και η θέση τους μέσα στο μουσείο. Και τέλος, ο βαθμός στον οποίο τα αντικείμενα είναι προσιτά στους επισκέπτες.

Όμως, η πολιτική και η αντίληψη των μουσείων έχει μετατοπιστεί σε ό,τι αφορά την συντήρηση των αντικειμένων. Η πρόληψη των μελλοντικών καταστροφών και της διάβρωσης θέλουν ένα μουσείο να έχει ενταγμένα στο μακροπρόθεσμο σχεδιασμό του τη διαχείριση όλων των πιθανών κινδύνων φθοράς ή καταστροφής. Ο σχεδιασμός αυτός είναι μακροπρόθεσμος και εντάσσεται στο πλαίσιο των 100 χρόνων και άνω.

Στο παρελθόν, με την έννοια της πρόληψης κυρίως εννοούνταν οι φυσικές καταστροφές, η κλοπή ή ο πόλεμος. Σήμερα όμως, στην έννοια της πιθανότητας της απώλειας «the possibility of loss» συμπεριλαμβάνονται και άλλοι παράγοντες όπως το φως, τα έντομα, οι ρύποι κλπ.

Στην προσπάθεια να ελαχιστοποιηθούν και εν τέλει να αποκλειστούν όλες οι πιθανότητες απώλειας και καταστροφής δημιουργήθηκαν και ταξινομήθηκαν οι προαναφερθείσες αιτίες, έχουν σχεδιαστεί πάνω σε αυτή τη φιλοσοφία διάφορα

⁸⁰ Boylan, 2004

πολλά συστήματα ταξινόμησης αιτιών απώλειας ή καταστροφής των συλλογών. Συνοψίζοντας, σύμφωνα με το Canadian Conservation Institute⁸¹, μια λίστα πιθανών κινδύνων σε: 1. Φυσικές καταστροφές, 2. Κλοπή, βανδαλισμός και μετακίνηση, 3. Πυρκαγιά, 4. Νερό, 5. Έντομα, 6. Ρύποι, 7. Ακτινοβολία, 8. Λανθασμένη θερμοκρασία και 9. Λανθασμένη σχετική υγρασία. Όλοι αυτοί είναι παράγοντες που οφείλει ένας φορέας να αποκλείσει για την προστασία των συλλογών του.

1.5.3 Τεκμηρίωση και έρευνα συλλογών

Τα μουσεία για να εξασφαλίσουν την λειτουργία τους και για να επιτελέσουν το σκοπό τους, ενσωματώνουν στο δυναμικό τους μία πληθώρα εργαζόμενων από ποικίλα επιστημονικά πεδία (αρχιτέκτονες, μουσειολόγους, εκπαιδευτικούς, μουσικούς, κοινωνιολόγους, συντηρητές, επιμελητές, ιστορικούς κλπ). Το ίδιο ισχύει για τον τομέα της τεκμηρίωσης, που θεωρείται από τα νευραλγικά σημεία των μουσειακών διεργασιών και πρόκειται για ένα ευρύ διεπιστημονικό πεδίο⁸².

Στην πραγματικότητα, τα μουσεία είναι κυρίως διαχειριστές πληροφοριών για τα αντικείμενα που φιλοξενούν. Ως επί το πλείστον το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα της μουσειακής διεργασίας αφιερώνεται σε διεργασίες που αφορούν την άντληση πληροφοριών για την παλαιότερη χρήση και ζωή του αντικειμένου, δηλαδή πριν πρόσκτησή του από το μουσείο. Η τεκμηρίωση είναι η διαδικασία που αφορά τη διατήρηση των πληροφοριών για το μέλλον, με αναφορά στη ζωή και χρήση του αντικειμένου, πριν γίνει μουσειακό αντικείμενο⁸³.

Εξετάζοντας ορισμούς από διεθνούς κύρους οργανισμούς, παρατηρούμε τη σύγκλιση των επιστημονικών απόψεων ως προς την συγκέντρωση πληροφοριών για τα αντικείμενα και τη πρωθύστερη χρήση τους και την αξιοποίηση τους για δύο σκοπούς, αφενός για την ενίσχυση και έναρξη του μουσειακού αφηγήματος και αφετέρου για τη διαχείριση των πληροφοριών της τεκμηρίωσης (μεταδεδομένα) για την επίτευξη των σκοπών του κάθε φορέα. Σύμφωνα με την Επιτροπή Τεκμηρίωσης (CIDOC) του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείου (ICOM): «η μουσειακή τεκμηρίωση ασχολείται με την ανάπτυξη και χρήση πληροφορίας για τα αντικείμενα μιας μουσειακής συλλογής και τις διαδικασίες που υποστηρίζουν τη διαχείριση της

⁸¹ Για περισσότερα βλ. στην Επίσημη Ιστοσελίδα: <http://canada.pch.gc.ca/eng/1454704828075> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 24/2/2017)

⁸² Αξιώτη-Σαλή, 2006

⁸³ Μπούνια, 2011: 77

συλλογής. Αυτή η πληροφορία μπορεί να καταγράφεται σε χειρόγραφο ή ηλεκτρονική μορφή σε ένα σύστημα μουσειακής τεκμηρίωσης και θα πρέπει να είναι προσβάσιμη στο προσωπικό, τους ερευνητές και το κοινό»⁸⁴. Παρόμοιος είναι και ορισμός που δίνει το βρετανικό πρότυπο για τη μουσειακή τεκμηρίωση SPECTRUM: «[η τεκμηρίωση είναι] η συγκέντρωση και καταγραφή πληροφοριών σχετικά με τα αντικείμενα, το ιστορικό τους, τους συσχετισμούς και τις διαδικασίες στις οποίες υποβάλλονται. Σκοπός της τεκμηρίωσης είναι ο απολογισμός, καθώς επίσης και η υποστήριξη των διαδικασιών της διαχείρισης και της χρήσης τους, για την επίτευξη των άνωτέρων στόχων του οργανισμού»⁸⁵. Η τεκμηρίωση ξεκινάει πριν το αντικείμενο ενταχθεί στις συλλογές του μουσείου και δε σταματά σε καμία περίπτωση ακόμα και όταν αυτό καταλογογραφηθεί. Η τεκμηρίωση είναι μία διαρκής διαδικασία που ακολουθεί τη ζωή του αντικειμένου μέσα στο μουσείο σε όλη την πορεία του.

Η μουσειακή τεκμηρίωση έχει πολλά επίπεδα και πολλά πεδία. Οι βασικές πληροφορίες για ένα αντικείμενο μέσα στο μουσείο εντοπίζονται στο κατάλογο και στη βάση διαχείρισης των μουσειακών συλλογών. Η τεκμηρίωση περιλαμβάνει δεδομένα που αναφέρονται στην απόκτησή του, στη φυσική του κατάσταση, στον δανεισμό, στην πρόσβαση, στη συσκευασία, στην απογραφή, στην ασφάλιση, στην αποθήκευση κ.ο.κ. Για όλα τα προαναφερθέντα απαιτούνται, δελτία καταγραφής, έγγραφα, σχέδια, βιβλία, ηχητικές καταγραφές, καταγραφές βίντεο και ποικιλία πληροφοριών σχετικά με το αντικείμενο⁸⁶.

Η τεκμηρίωση προσφέρει γνώση του περιεχομένου, γνώση της θέσης όπου βρίσκονται τα αντικείμενα, γνώση πιθανών απωλειών ή καταστροφών. Η τεκμηρίωση αποτελεί προϋπόθεση για τη διοργάνωση εκθέσεων και δημοσιεύσεων, προϋπόθεση για την καλύτερη αξιοποίηση των τεχνολογιών ως μέσο επικοινωνίας και έκθεσης, προϋπόθεση για την καλύτερη φροντίδα των αντικειμένων εντός της συλλογής, απόδειξη νομικής κυριότητας των αντικειμένων και εξασφάλιση στη ροή της πληροφορίας. Η τεκμηρίωση πραγματοποιείται με διεθνή πρότυπα και εργαλεία που σε πολλές φορές είναι προσαρμοσμένα στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του κάθε μουσείου.

⁸⁴ CIDOC, 1993

⁸⁵ SPECTRUM, 2007: 33

⁸⁶ Μπούνια, 2011: 78

Συνοψίζοντας την τεκμηρίωση σε έξι (6) βασικά στάδια⁸⁷, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι πρόκειται για βήματα συνδεδεμένα μεταξύ τους, μία ενιαία αλυσίδα απαραίτητη. Το πρώτο στάδιο αποτελεί το τεκμήριο εισαγωγής, κατά το οποίο όλα τα αντικείμενα που εισέρχονται σε ένα μουσείο προστίθενται στη συλλογή. Το δεύτερο στάδιο είναι η προσθήκη των νέων αποκτημάτων, όπου στο αντικείμενο αποδίδεται μοναδικός αριθμός και εντάσσεται στο ευρετήριο, προστίθεται σε αυτό αριθμός πάνω στο αντικείμενο, γίνεται αποδοχή του και πραγματοποιείται η μεταφορά της ιδιοκτησία στο μουσείο, υπογράφονται όλα τα απαραίτητα δικαιολογητικά και έγγραφα, ώστε να βεβαιωθεί η κατοχή ενός αντικειμένου από το μουσείο. Σε τρίτο στάδιο έρχεται η καταλογογράφηση, σε τέταρτο στάδιο έρχεται η δημιουργία ευρετηρίου, σε πέμπτο στάδιο ο έλεγχος κινήσεων του αντικειμένου, εντός και εκτός του μουσείου. Στο τελευταίο στάδιο, η καταχώρηση απομάκρυνσης από τη μουσειακή συλλογή.

Η μελέτη ενός αντικειμένου μέσα στο μουσείο αρχίζει από τη στιγμή και τη διαδικασία της απόκτησης με την τεκμηρίωσή του. Η έρευνα για τα αντικείμενα μπορεί να αποκτήσει δύο (2) διαστάσεις: Η πρώτη διάσταση είναι εκείνη της έρευνας που πραγματοποιούν οι εργαζόμενοι σε ένα μουσείο με σκοπό την κοινοποίηση σε διάφορες ομάδες κοινού, ενώ μια δεύτερη διάσταση είναι η πρόσβαση που μπορεί να έχουν οι εξωτερικοί μελετητές για την ανάπτυξη γνώσης σε άλλους φορείς (μουσεία, πανεπιστήμια, ερευνητικά κέντρα κλπ)⁸⁸. Στην πράξη η μουσειακή έρευνα⁸⁹ δεν διαφέρει σε τίποτα από κάθε επιστημονική έρευνα παρά μόνο στο γεγονός ότι η συγκεκριμένη είναι συνδεδεμένη με την υλική πραγματικότητα του μουσείου⁹⁰ και με αναφορά στα ίδια τα μουσειακά αντικείμενα.

Τα είδη της μουσειακής έρευνας είναι τα εξής: 1. έρευνα για τα αντικείμενα, 2. έρευνα πεδίου, 3. η μουσειολογική έρευνα. Η έρευνα για τα αντικείμενα είναι η συγκέντρωση πληροφοριών για τα αντικείμενα του μουσείου, που είτε έχει συγκεντρωθεί από τους εργαζόμενους του μουσείου, είτε από εξωτερικούς ερευνητές. Η έρευνα πεδίου στο παρελθόν ήταν από τις πιο συνηθισμένες και εκτενείς διαδικασίες, που τα τελευταία χρόνια λόγω των οικονομικών συγκυριών έχουν

⁸⁷ Μπούνια, 2011: 94

⁸⁸ Μπούνια, 2011: 122

⁸⁹ Anderson, 2005: 297-311

⁹⁰ Reid & Naylor, 1997: 359-364

περιοριστεί. Διακρίνεται στις εξής κατηγορίες⁹¹: α. οι αρχαιολογικές έρευνες για την ανακάλυψη πληροφοριών για το παρελθόν, την ιστορία και τον πολιτισμό, β. οι έρευνες φυσική ιστορίας για την συγκέντρωση πληροφοριών με δείγματα του φυσικού κόσμου και την εξαγωγή συμπερασμάτων, γ. οι Εθνογραφικές έρευνες που σημαίνει τεκμηρίωση και επιστημονική εργασία, η οποία ξεκινά από το πεδίο και συνεχίζει μέσα στο μουσείο με μελέτη και άλλες διεργασίες, και δ. έρευνα για τη σύγχρονη τέχνη που προϋποθέτει πολύ καλή γνώση του γνωστικού πεδίου αναφορικά με τις συλλογές και τη φύση του μουσείου. Φυσικά, οι κατηγορίες αυτές είναι ενδεικτικές και δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να εξαντλήσουν τις ερευνητικές δυνατότητες ενός μουσείου ή πολιτιστικού φορέα.

1.6 Μουσείο και εκπαίδευση

Η εμφάνιση, η ανάπτυξη και η συγκρότηση της μουσειοπαιδαγωγικής ως επιστήμη συνδέεται με ζητήματα και προβληματισμούς αναφορικά με την εξέλιξη της επικοινωνιακής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ του μουσείου και του κοινού⁹². Η προσπάθεια ολοκλήρωσης του κοινωνικού ρόλου που έχει το μουσείο επιτυγχάνεται με την μουσειοπαιδαγωγική, η οποία συνδέεται άμεσα με την ιστορία του μουσείου ως θεσμός στις δυτικές κοινωνίες⁹³.

Οι όροι «μουσειακή αγωγή», «μουσειοπαιδαγωγική», «μουσειακή εκπαίδευση», «μουσειακή μάθηση» χρησιμοποιούνται με μεγαλύτερη ή μικρότερη συχνότητα συνήθως για να αποδώσουν λίγο πολύ ένα κοινό νόημα: παιδαγωγικές καταστάσεις σε μουσεία. Ο όρος «μουσειακή αγωγή» είχε εισαχθεί πολύ πρώιμα στην ελληνική βιβλιογραφία, αντανακλώντας σε μεγάλο βαθμό την άποψη ότι οι παιδαγωγικές διαδικασίες σε μουσεία ταυτίζονται με την αισθητική αγωγή⁹⁴.

Ο όρος «μουσειοπαιδαγωγική» μπορεί να θεωρηθεί ικανοποιητικά ευρύς, καθώς προσδιορίζει μια εφαρμοσμένη παιδαγωγική⁹⁵ με βάση το χώρο εφαρμογής της χωρίς περιορισμούς στις ομάδες στόχου⁹⁶. Ωστόσο, ο όρος αυτός δέχεται συχνά κριτική κυρίως από την ταύτιση της παιδαγωγικής μόνο με μια συγκεκριμένη ομάδα

⁹¹ Μούλιου, 1997: 125

⁹² Νικονάνου, 2010: 23

⁹³ Malraux, 2007

⁹⁴ Καλούρη-Αντωνοπούλου & Κάσσαρης, 1988

⁹⁵ Ξωχέλλης, 1997: 16

⁹⁶ Νικονάνου, 2005: 18-25

στόχου, τα παιδιά, και την εξίσωση της εκπαιδευτικής λειτουργίας του μουσείου με την υπηρέτηση στόχων της σχολικής εκπαίδευσης⁹⁷.

Έτσι, η διεύρυνση των μουσειοπαιδαγωγικών αρμοδιοτήτων μεταξύ άλλων με δραστηριότητες δια βίου μάθησης, ανέδειξε τον όρο «εκπαίδευση» ως πιο κατάλληλο για να περιγράψει το παιδαγωγικό συμβάν στο μουσείο. Οι πρόσφατες έρευνες και δημοσιεύσεις υποστηρίζουν ότι η λέξη «εκπαίδευση» παραπέμπει σε ένα αυστηρό, οργανωμένο, τυπικό πλαίσιο, κάτι που το μουσείο δεν μπορεί να προσφέρει⁹⁸. Τα τελευταία χρόνια σταδιακά όλο και περισσότερο υιοθετείται ο όρος «μουσειακή μάθηση»⁹⁹, επιβεβαιώνοντας την απαίτηση εστίασης στον επισκέπτη και σε ό,τι του «συμβαίνει» στο μουσείο. Αυτή η τάση συμβαδίζει εξάλλου με έρευνες που εστιάζουν σε ζητήματα μάθησης στο μουσείο μέσα από την έμφαση που δίνεται στο υποκείμενο της μαθησιακής διαδικασίας, τον επισκέπτη¹⁰⁰.

Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, η μουσειοπαιδαγωγική αναπτύσσει ένα διευρυμένο πεδίο εφαρμογών, καθώς τα ευρωπαϊκά μουσεία ασχολούνται συστηματικά πλέον με το τον εκπαιδευτικό τους ρόλο. Σε διεθνές επίπεδο και όπως έχει προαναφερθεί και σε άλλα κεφάλαια της επιστημονικής εργασίας αυτής εργασίας, ο ρόλος και η σημασία των μουσείων έχει ανανεωθεί αισθητά. Η ίδρυση του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων, ICOM (International Council of Museum), το 1946 υπό την αιγίδα της UNESCO στο Παρίσι και η ίδρυση 12 επιτροπών κατ' αναλογία προς τις θεματικές των μουσείων, δημιουργεί νέες προοπτικές παρέμβασης σε θέματα που σχετίζονται με την πρόσβαση στη μόρφωση και στον πολιτισμό. Από τις επιτροπές αυτές του ICOM, η CECA¹⁰¹ (Committee for Education and Cultural Action) ασχολείται με θέματα εκπαίδευσης και πολιτιστικής δράσης, υπάρχει ακόμα και μία ομάδα εργασίας για τα παιδικά μουσεία (Children's Museums and activity concerning Youth in museums).

Οι συστηματικές προσπάθειες των μουσείων στην Ευρώπη τις δεκαετίες του '60 και '70 να καθιερώσουν το μουσείο ως χώρο μάθησης και να θεσμοθετήσουν τη μουσειοπαιδαγωγική δεν είχαν άμεση επίδραση στην ελληνική πραγματικότητα. Όλες

⁹⁷ Νικονάνου, 2015: 20

⁹⁸ Hooper - Greenhill, 2006: 238

⁹⁹ Lord, 2007

¹⁰⁰ Hein, 1998

¹⁰¹ Επίσημη ιστοσελίδα CECA (Committee for Education and Cultural Action): <http://network.icom.museum/ceca/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 1/12/2018)

οι πρωτοβουλίες που αναπτύχθηκαν εντάσσονται στο γενικότερο σκεπτικό του μουσείου ως χώρος μάθησης, η τάση αυτή κυριάρχησε μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα¹⁰².

Το 1978-79, μπορεί να θεωρηθεί η διετία έναρξης της εκπαιδευτικής αξιοποίησης των μουσείων, με πρωτοβουλία του Μουσείου Μπενάκη στην Αθήνα οργανώνοντας τα πρώτα εκπαιδευτικά προγράμματα για σχολικές ομάδες¹⁰³. Σε εκθεσιακό επίπεδο έχει προηγηθεί η προσέγγιση του Γ. Χουρμουζιάδη στην διαμόρφωση της προϊστορικής συλλογής στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Βόλου, που με αφετηρία τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της νέας αρχαιολογίας δημιουργεί μία έκθεση με διδακτικό σκεπτικό¹⁰⁴.

Πολλά εκπαιδευτικά προγράμματα έχουν υλοποιηθεί στον ελλαδικό χώρο με σκοπό την εξοικείωση των παιδιών με τον μουσειακό χώρο και την ανάπτυξη δεξιοτήτων. Η μάθηση άλλωστε σήμερα θεωρείται ως ενεργός συμμετοχή του επισκέπτη-μαθητή στο μουσειακό περιβάλλον και η εμπειρία είναι βαρύνουσας σημασίας στην εκπαιδευτική διαδικασία¹⁰⁵. Παράλληλα με το Μουσείο Μπενάκη, το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα – Μουσείο Β. Παπαντωνίου στο Ναύπλιο, υλοποιεί τις πρώτες εκπαιδευτικές δραστηριότητες και το 1981 δημιουργείται ειδικό Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων. Ακολούθησαν το Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας – Θράκης στη Θεσσαλονίκη το 1980 και το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης στην Αθήνα το 1981¹⁰⁶. Το 1985 είναι μία σημαντική χρονιά για την εξέλιξη της μουσειοπαιδαγωγικής στην Ελλάδα. Είναι η αρχή της συμμετοχής του Υπουργείου Πολιτισμού ως κεντρικός φορέας συντονισμού και σχεδιασμού στην εκπαιδευτική αξιοποίηση του πολιτισμού με δράσεις σε αρχαιολογικούς χώρους και μουσεία.

Τα μουσεία ως πολιτισμικά ιδρύματα και χώροι πολιτισμού, συνεργάζονται με κρατικούς φορείς στα πλαίσια μιας εθνικής πολιτισμικής πολιτικής. Ταυτόχρονα, αποτελούν κέντρα εκπαίδευσης, πυρήνες προσέλκυσης τουρισμού, μοχλοί διεθνούς προβολής, οργανισμοί με όραμα, στόχους και συνέπεια¹⁰⁷. Η αμεσότητα της

¹⁰² Νικονάνου, 2010: 63

¹⁰³ Γερουλάνος, 1985: 22-26

¹⁰⁴ Χουρμουζιάδη, 2006: 69-87

¹⁰⁵ Hein, 1998

¹⁰⁶ Νικονάνου, 2010: 63

¹⁰⁷ Σκαλτσά, 1999: 105-106, 114

πληροφόρησης τη σύγχρονη εποχή παρέχει τη δυνατότητα σε όποιον ενδιαφέρεται να γνωρίσει ανά πάσα στιγμή τι συμβαίνει διεθνώς, αναφορικά με τις μόνιμες συλλογές, περιοδικές εκθέσεις και εκδηλώσεις στα διάφορα μουσεία της Ευρώπης και της Αμερικής, καθώς και σχετικά με την κρατική χορηγική πολιτική που ακολουθείται. Στη χώρα μας γίνεται μια συζήτηση σχετικά με τον εκσυγχρονισμό των υπαρχόντων μουσείων, ειδικά των μεγάλων, ενώ συχνά είναι αξιόλογες οι τακτικές μικρότερων επαρχιακών μουσείων, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στην εκπαιδευτική τους στρατηγική¹⁰⁸, την παιδευτική τους φυσιογνωμία με διαδικασίες πέρα από την ύπαρξη δράσεων για την δικαιολόγηση της ύπαρξής τους.

Συνοπτικά στην εκπαιδευτική διαδικασία κάθε επισκέπτης οποιασδήποτε προέλευσης, ηλικίας, ενδιαφερόντων είναι σκόπιμο να καταλάβει ότι ο ρόλος των μουσείων έχει αλλάξει δραματικά, από αποθήκη περιέργων αντικειμένων έχουν μετασχηματιστεί σε ιδρύματα που συλλέγουν, φυλάσσουν, συντηρούν και εκθέτουν αντικείμενα, φορείς μνήμης και ιδεών, που εκπαιδεύουν και συγχρόνως ψυχαγωγούν. Ως πολιτιστικοί φορείς εθνικής εμβέλειας συμμετέχουν ενεργά και ευρέως στην πολιτιστική και οικονομική ζωή της χώρας, αντανακλώντας την ιστορική της εξέλιξη, και εν πολλοίς μάλιστα συμμετέχοντας σ' αυτήν και συνδιαμορφώνοντάς την¹⁰⁹.

1.7 Τεχνολογίες πληροφοριών και επικοινωνίας

Για να μπορέσουμε να αντληθούμε την τεχνολογική διείσδυση στον χώρο των μουσείων, θα πρέπει εξ αρχής να αντιληφθούμε το χαρακτήρα της κοινωνίας μας καθώς και τον ρόλο των μουσείων μέσα στα όριά της. Καθώς πλέον χρονικά βρισκόμαστε αρκετά μακριά από το πέρασμα των κλειστών χώρων όπου τα μουσειακά αντικείμενα στοιβάζονταν κατεξοχήν το ένα πάνω στο άλλο, σε χώρους που δεν αποτελούσαν ακόμα κρατική ιδιοκτησία και όπου προσφέρονταν ως χώροι για κατάταξη, ταξινόμηση, διαλογή, απογραφή και συντήρηση των έργων τέχνης¹¹⁰. Το πέρασμα από την φεουδαρχία και τη μοναρχία στον καπιταλισμό, συντέλεσε εν αρχή αλλαγές την οικονομία, αλλαγές που επεκτάθηκαν σε όλους τους τομείς του κράτους και της κοινωνίας. Έτσι, και τα μουσεία δεν έμειναν αμέτοχα ως χώροι συνδεδεμένοι με τη μνήμη, τον πολιτισμό, το αξιοπερίεργο και την ιστορία.

¹⁰⁸ Καλούρη-Αντωνοπούλου & Κάσσαρης, 1988

¹⁰⁹ Σκαλτσά, 1999: 137-138

¹¹⁰ Αντζουλάτου-Ρετσίλα, 1999

Έτσι, επακόλουθα η είσοδος των αποκαλούμενων μέχρι προ τινός «νέων τεχνολογιών» διαμόρφωσε εκ νέου ένα άλλο τοπίο για την ανάπτυξη του μουσειακού περιβάλλοντος και της μουσειακής εμπειρίας, προσέφερε δυνατότητες και δημιούργησε προβληματισμούς. Η τεχνολογία πληροφοριών με τη σειρά της επίλυσε προβλήματα και γέννησε, όπως κάθε νέο σε όλους τους επιστημονικούς χώρους προβληματισμούς. Όμως, στην περίπτωση μας οι θέσεις για τις ψηφιακές τεχνολογίες στον χώρο των μουσείων είναι δύο: είτε έγιναν δεκτές με ιδιαίτερο ενθουσιασμό, είτε αντιμετωπίστηκαν με ιδιαίτερη επιφύλαξη ως ενδεχόμενος και πιθανός εχθρός της ύπαρξης του μουσείου¹¹¹. Αφού όμως, οι τεχνολογίες παγιώθηκαν και συνδέθηκαν με κομβικές διαδικασίες για ένα μουσείο, όπως και στην καθημερινή μας ζωή, αναπόσπαστο μέρος των λειτουργικών διαδικασιών. Η εφαρμογή των ψηφιακών τεχνολογιών σε πρώτη φάση ξεκίνησε από τη διαχείριση των συλλογών¹¹², ενώ η τεκμηρίωση και η συντήρηση ήταν οι τομείς όπου οι ψηφιακές τεχνολογίες χρησιμοποιήθηκαν μαζικά. Έπειτα, αυτά τα τεχνολογικά μέσα βασιζόμενα στους υπολογιστές ή στα ψηφιακά μέσα, που αποτελούν μία σύζευξη μεταξύ πρακτικών και τεχνολογιών μέσων μαζικής ενημέρωσης με τεχνολογίες εξεργασίας δεδομένων¹¹³, ξεκίνησαν να εισάγουν αλλαγές στην παρουσίαση των εκθεμάτων, στις πρακτικές των εργασιών, καθώς και στην σχέση του μουσείου με το κοινό του .

Οι νέες δυνατότητες, όπως εξ αρχής ειπώθηκε, πέρα από νέες προοπτικές γεννάνε και νέους προβληματισμούς. Κι αυτό διότι σε πολλές περιπτώσεις οι ψηφιακές τεχνολογίες μπορούν να μεταβάλουν το χαρακτήρα του μουσείου και να μετατοπίσουν τον άξονά του από την εκπαίδευση και ψυχαγωγία, στη διασκέδαση και σε ένα περιβάλλον κουραστικό και ακατανόητο. Η αντιμετώπιση των ψηφιακών τεχνολογιών προϋποθέτει την αντίληψή τους και την χρήση τους ως μέσο και εργαλείο, κι άλλωστε δεν θα μπορούσε να είναι τίποτα περισσότερο από αυτά. Σε μια εποχή όπου ο χρήστης προσλαμβάνει σε αφθονία την πληροφορία, τα μουσεία καλούνται με τη σειρά τους να αξιολογήσουν τόσο σε ποσότητα όσο και σε ποιότητα την παρεχόμενη πληροφορία. Έτσι, για να θέσουμε τους όρους και τις προϋποθέσεις ξεκάθαρα το ζήτημα και ο προβληματισμός σήμερα δεν είναι αν το μουσείο χρειάζεται σήμερα λίγη ή πολλή τεχνολογία¹¹⁴. Το ζήτημα δεν έγκειται σε ποσοτικά

¹¹¹ Hooper - Greenhill, 2006: 174

¹¹² Macdonald, 2012: 421)

¹¹³ Οικονόμου, 2003: 123

¹¹⁴ Manovich, 2001: 23

κριτήρια, αλλά και πάλι από την άλλη πλευρά και στον αντίποδα δεν μπορούμε να αξιολογήσουμε ότι είναι ασφαλώς και μόνο ποσοτικό το κριτήριο. Κάθε μουσείο οφείλει να εξετάσει το ζήτημα της ενσωμάτωσης των τεχνολογιών μέσα σε αυτά. Μία ενσωμάτωση με όρους μουσειολογικούς και μουσειογραφικούς, με σημείο αναφοράς στο περιεχόμενό του και στις αξιοποίηση των συλλογών του. Οι ψηφιακές τεχνολογίες οφείλουν να είναι πλήρως ενταγμένες και εύρυθμες στη βάση της βέλτιστης λειτουργίας ενός μουσείου.

Οι ψηφιακές τεχνολογίες έχουν μία σειρά από πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα, κι αυτό διότι τίποτα από ότι ανακαλύπτεται και βρίσκεται προς χρήση δεν είναι απόλυτα κακό ή απόλυτα καλό. Έτσι, από την μία πλευρά έχουμε μία διεύρυνση του κοινού: νεαρές ηλικίες επισκεπτών αρέσκονται σε ψηφιακές τεχνολογίες, που όμως εύκολα μπορούν να τις βρουν ανιαρές ή ξεπερασμένες διότι έχουν τον πήχη των απαιτήσεών τους, ως τεχνολογικά μορφωμένοι από νεαρότερη ηλικία, φιλότερα από άλλες ομάδες κοινού, και από την άλλη πλευρά, μεγαλύτερες ηλικιακές ομάδες δυσκολεύονται στην χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών και αρκούνται σε απλούστερες διαδικασίες ή και στην απουσία αυτών. Μέσα όμως σε όλα αυτά, ομάδες κοινού που σε άλλες περιπτώσεις ήταν περιθωριοποιημένες, λόγου χάριν ΑμεΑ, με τη βοήθεια των ψηφιακών τεχνολογιών μπορούν να έρθουν σε επαφή με το μουσείο και με τα εκθέματά του. Φυσικά όλα αυτά εντάσσονται στην εκδημοκράτηση των μουσείων, σε μια ευρύτερη αντίληψη που θέλει τα μουσεία να προσφέρουν τη βέλτιστη δυνατή εμπειρία σε όσο το δυνατόν περισσότερες ομάδες κοινού¹¹⁵.

Ο διάλογος που έχει εγκαινιαστεί τα τελευταία χρόνια σχετικά με το ρόλο και τις επιπτώσεις των νέων τεχνολογιών στη σύγχρονη κοινωνία περιστρέφεται ολοένα και περισσότερο γύρω από θέματα που αφορούν στο ρόλο των Τεχνολογιών της Πληροφορίας και των Επικοινωνιών στη δημιουργία μιας νέας σχέσης με τη γνώση και τον πολιτισμό¹¹⁶. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράψει όλα εκείνα τα εργαλεία και τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα ψηφιακά ηλεκτρονικά μέσα και συνδυάζουν κείμενο, εικόνα, ήχο και κίνηση και εξυπηρετούν λειτουργίες πλοήγησης, ενημέρωσης και ψυχαγωγίας.

¹¹⁵ Macdonald, 2012: 421

¹¹⁶ Macdonald, 2012: 421

Τα μουσεία καλούνται σήμερα να ανταποκριθούν στη δυναμική και στην ανάγκη που δημιουργείται προκειμένου να προσελκύσουν ένα ευρύτερο κοινό, να εξασφαλίσουν τη βιωσιμότητά τους και να προσφέρουν πολύπλευρες και ουσιαστικές εκπαιδευτικές εμπειρίες. Κάτω λοιπόν από αυτό το πρίσμα, τα μουσεία εισάγουν πλέον στους εκθεσιακούς τους χώρους πέρα από τα συμβατικά οπτικοακουστικά και πολυμεσικά συστήματα και εντυπωσιακά διαδραστικά μέσα (interactive media).

Η δημιουργία των κινητών συσκευών και εφαρμογών δεν άργησε να εμφανιστεί για τους χώρους του μουσείου. Προηγήθηκαν φυσικά πληθώρα εφαρμογών που υποστηρίζονταν από ψηφιακές τεχνολογίες αλλά που είτε δεν πραγματοποιούνταν στο χώρο του μουσείου (ψηφιακοί οδηγοί, ψηφιακές εφαρμογές κλπ) είτε δεν αφορούσαν άμεσα το υλικό και το περιεχόμενο του μουσείου (ψηφιακά παιχνίδια κλπ).

Όμως, η κατάσταση αυτή στα μουσεία αλλάζει ραγδαία με τη χρήση φορητών συσκευών χειρός καθώς και με την δημιουργία τρισδιάστατων μοντέλων, αλλά και συνολικότερα με την ψηφιοποίηση. Σε πρώτο στάδιο η μετατροπή ενός πραγματικού χώρου, ενός υλικού αντικειμένου σε ψηφιακό και σε δεύτερο στάδιο η επεξεργασία αυτού του ψηφιακού περιβάλλοντος δίνει νέες προοπτικές στην πληροφορία που φέρουν τα αντικείμενα. Φυσικά νέες προοπτικές και νέες δυνατότητες δίνονται και στην μουσειακή εμπειρία και στη μουσειακή μάθηση που ο επισκέπτης δεν μένει παθητικός δέκτης, αλλά συμμετέχει στην ανακάλυψη της πληροφορίας.

Η χρήση της επαυξημένης ή μεικτής/ενισχυμένης πραγματικότητας με την υποστήριξη των ψηφιακών τεχνολογιών είναι στην ουσία το «πάντρεμα» της εικόνας του πραγματικού κόσμου με γραφικά. Η χρήση της επαυξημένης πραγματικότητας και η συμπλήρωση του υπάρχοντος μουσειακού περιβάλλοντος από ψηφιακά δεδομένα/ψηφιακή πληροφορία μπορεί να διαμορφώσει ένα πλήρες μουσειολογικό αφήγημα στην αντίληψη του χρήστη. Κι αυτό, όχι γιατί μπορεί και φιλτράρει την πληροφορία και το συμφραστικό της περιβάλλον που είναι διαθέσιμο, αλλά γιατί εξ' ορισμού σα μέσο και εργαλείο ευαισθητοποιεί τις αισθήσεις και οπτικοποιεί κάτι φανταστικό ή μη υπαρκτό στον χρήστη, λόγου χάριν, η σάρωση υπολειμμάτων δεινοσαύρου και η θέασή του ως όν πραγματικό με τη χρήση της επαυξημένης πραγματικότητας.

Η αποτύπωση της μουσειακής εμπειρίας με τη χρήση των νέων τεχνολογιών είναι διαδραστική. Ο χρήστης επιλέγει από μία ευρύτερη βάση πληροφοριών, που θα εστιάσει το ενδιαφέρον του, με ποιον τρόπο θα αξιοποιήσει το χρόνο του στο μουσείο βάση των δικών του αναγκών και επιλογών. Ωστόσο, η χρήση των φορητών συσκευών τόσο για την ξενάγηση στον χώρο, όσο και για την ψυχαγωγία εγκυμονούν κινδύνους διότι πολλές φορές στο μέσο δίνεται περισσότερη βαρύτητα με αποτέλεσμα να χάνεται η πληροφορία και το κέντρο βάρους των αντικειμένων.

Για την υλοποίηση ψηφιακών κινητών συσκευών πρέπει να συνυπολογιστούν μια σειρά από πράγματα και καταστάσεις πριν, κατά τον σχεδιασμό και κατά την υλοποίησή τους. Κατά τον σχεδιασμό οφείλεται να πραγματοποιηθεί μία μελέτη με τον τρόπο που θα ενταχθεί η εφαρμογή στο περιεχόμενο του μουσείου. Γενικότερα, είναι η στιγμή που πρέπει να αναπτυχθεί όλο το σκεπτικό της εφαρμογής και να καθοριστούν οι στόχοι. Η παροχή της ποσότητας δεν είναι από τα δεδομένα που πρέπει να τεθούν στο βέλτιστο, όσο η ποιότητα που πρέπει να παρέχουν τέτοιου είδους εφαρμογές, καθώς και η ομαλή ενσωμάτωσή τους στο μουσειακό περιβάλλον.

Το τεχνικό μέρος αυτών των εφαρμογών είναι τόσο το λογισμικό όσο και το υλικό των ψηφιακών τεχνολογιών. Έτσι, απαιτείται να σχεδιαστεί το ψηφιακό περιβάλλον και το ψηφιακό υλικό που θα βασιστεί πάνω στο υλικό του μουσείου, καθώς και να καθοριστεί το μέσο προσβασιμότητας σε αυτό, διότι έχουμε είτε φορητές συσκευές που παρέχονται από τα μουσεία στους χρήστες, είτε έχουμε εφαρμογές που οι χρήστες εγκαθιστούν στα κινητά τους, ή σε άλλες φορητές συσκευές και διαμέσου αυτών κάνουν χρήση της ψηφιακής πραγματικότητας. Ωστόσο, είτε χρησιμοποιούν συσκευές δικές τους είτε όχι, η διαδικασία που προηγείται για τη δημιουργία ενός μεικτού ή καθαρά ψηφιακού περιβάλλοντος παραμένει ίδια. Πρόκειται για τον καθορισμό και τον προγραμματισμό των σημείων της σάρωσης, καθώς των περιοχών όπου θα δημιουργηθούν τα ψηφιακά περιβάλλοντα. Πιο συγκεκριμένα, για να μπορέσει μία εφαρμογή να αναγνωριστεί από την ψηφιακή εφαρμογή θα πρέπει αρχικά να έχει προγραμματιστεί, αν όχι σχεδιαστεί για να το κάνει.

Σε διάφορες περιπτώσεις μουσείων χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία και την υλοποίηση αυτών μια σειρά επαγγελματιών που, πέρα από το μουσειολόγο, είναι επαγγελματίες που προέρχονται από το ευρύτερο φάσμα της επιστήμης της

πληροφορίας(προγραμματιστές, τεχνικοί κλπ), καθώς και σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιούνται γραφίστες, σκηνογράφοι και σκηνοθέτες. Κι αυτό διότι ο χώρος του μουσείου σήμερα τοποθετείται στο κέντρο των εμπειριών και στο πώς τα αντικείμενα και η πληροφορία αποτυπώνονται στον επισκέπτη.

Τέλος, μέσα στο υλικό μέρος των ψηφιακών εφαρμογών εντάσσονται τα μέσα με τα οποία αναπαράγουμε ή ερχόμαστε σε επαφή με το ψηφιακό περιβάλλον. Αυτά είναι μία πληθώρα από φορητά μέσα, όπως tablet, κινητά, γυαλιά, κράνη, συσκευές κ.ο.κ. Άλλα λίγο και άλλα πολύ διαδεδομένα αποτελούν μονάδες εισόδου στο ψηφιακό περιβάλλον, το καθένα με τις ιδιαιτερότητες και τις δυνατότητές του.

1.8 Βιωσιμότητα, μουσείο και κοινωνία

Ένας σύγχρονος φορέας καλείται να προσπαθήσει να καταργήσει στατιστικές με βάση τις οποίες θεωρείται ότι είναι δύσκολο να αλλάξουν βαθύτατα ριζωμένες κοινωνικές δομές και αντιλήψεις και να κάνει τα μουσεία προσιτά σε όλα το φάσμα του κοινού¹¹⁷. Από τη πλευρά των μουσείων αναγνωρίζεται ότι το κοινό έχει διαφορετικές συστάσεις, με ομάδες και άτομα που αντιλαμβάνονται το μουσείο, τα μουσειακά αντικείμενα και την αφήγησή τους διαφορετικά. Άλλωστε η ιστορία που αφηγείται το κάθε μουσείο, κάθε μέρα παίρνει διαφορετική μορφή με πολλές διαφορετικές ιστορίες που δομούνται δια μέσου του διαλόγου που αναπτύσσεται από το μουσείο με τις διαφορετικές ομάδες και τα άτομα που το επισκέπτονται¹¹⁸.

Κατά την πάροδο του 20ου αιώνα έχουν πραγματοποιηθεί ειδικές μελέτες που αφορούν τη σχέση του μουσείου με το κοινό τους. Οι μελέτες αυτές στοχεύουν στην κατανόηση των αναγκών και των προσδοκιών του κοινού καθώς και στην ικανοποίησή τους. Τα μουσεία χαράσσουν στρατηγικές με σαφή αναπτυξιακό προσανατολισμό οι οποίες διαμορφώνουν τις δομές οργάνωσης και λειτουργίας τους και επαναπροσδιορίζουν τον κοινωνικό ρόλο τους¹¹⁹.

Η επίσκεψη σε ένα μουσείο είναι μία σύνθετη εμπειρία με τρία επίπεδα¹²⁰ (την προσωπική διάσταση, την κοινωνική διάσταση και την φυσική διάσταση) και αυτά είναι που καθορίζουν στους επισκέπτες το πώς θα βιώσουν ένα μουσείο. Είναι επόμενο πως η διάθεση για να αναπτυχθεί ένα βίωμα που αφήνει ένα μουσείο δεν

¹¹⁷ Οικονόμου, 2003: 75

¹¹⁸ Νάκου, 2001: 169

¹¹⁹ Αντζουλάτου - Ρετσίλα, 2005: 239

¹²⁰ Οικονόμου, 2003: 83

καθορίζεται μόνο από τους ειδήμονες του χώρου αλλά και από τον κοινωνικό περίγυρο, την θέση των ανθρώπων μέσα σε αυτόν καθώς και τα φυσικά χαρακτηριστικά του χώρου.

Σε αδρές, λοιπόν, γραμμές προκύπτει ότι το σημερινό κοινό ενός μουσείου επαναπροσδιορίζεται συνεχώς ανάλογα με τις συνθήκες, τις μουσειολογικές απόψεις του χώρου, το είδος των εκθεμάτων, τον τρόπο επίσκεψης, την προβολή και διάδοση ιδεών και αξιών του μουσείου. Το κοινό είναι αυτό που μπορεί να αναδείξει το μουσείο τόσο ως τόπο προσέγγισης και προβολής των τεκμηρίων μνήμης όσο και ως χώρο εκπαίδευσης, τουριστικής ανάπτυξης και οικονομικής προώθησης¹²¹.

Σύμφωνα με τον μουσειολόγο Nick Merriman¹²² οι λόγοι που οδήγησαν τα μουσεία στο να αναγκαστούν να υιοθετήσουν περισσότερο επικοινωνιακές πρακτικές, με βάση έρευνες κοινού που έχουν διεξαχθεί σ' αυτά, είναι ο ανταγωνισμός της «βιομηχανίας της πολιτιστικής κληρονομιάς» και της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας. Και συμπληρώνει: «οι επισκέπτες συχνά αντιλαμβάνονται ότι η επίσκεψη σε μουσεία, οι ανέσεις που βρίσκουν στο εσωτερικό του (αναψυκτήριο, πωλητήριο, καθίσματα, χώροι υγιεινής) και οι κοινωνικές αλληλεπιδράσεις εντός της ομάδας είναι τουλάχιστον εξίσου σημαντικές με το περιεχόμενο των εκθετηρίων. Τα εκθέματα του μουσείου αποτελούν, πολλαπλώς, ένα σκηνικό, μπροστά στο οποίο οι επισκέπτες παίζουν τους κοινωνικούς τους ρόλους μεταξύ τους, ενώ ταυτόχρονα μαθαίνουν και από τα εκθέματα¹²³».

Στην προσπάθειά του κάθε μουσείο να ανταποκριθεί στα νέα δεδομένα και να διευρύνει το κοινό του συχνά αντιμετωπίζει τους επισκέπτες ως πελάτες, καθώς από τη μια οι κρατικοί πόροι των μουσείων συνεχώς μειώνονται και από την άλλη, ποικίλες λειτουργίες του, όπως τα εκπαιδευτικά προγράμματα, η έρευνα και η συντήρηση των εκθεμάτων είναι ελάχιστα μέχρι καθόλου επικερδείς δράσεις. Ωστόσο, με μια λιγότερο τεχνοκρατική ματιά και περισσότερο ανθρωπιστική, θα παρατηρήσουμε πως το γεγονός ότι το μουσείο αναζητά συνεχώς διατήρηση και αύξηση των επισκεπτών του, σημαίνει ότι μπορεί να το καταφέρει, όταν επιδιώκει αδιάλειπτα διασύνδεση με το σχολείο και την τοπική κοινωνία. Επομένως, τα

¹²¹ Αντζουλάτου-Πετσίδα, 1999: 29

¹²² Merriman, 1999: 43- 46

¹²³ Merriman, 1999: 43- 46

μουσεία υπάρχουν και λειτουργούν, προσαρμόζονται και βελτιώνονται με σκοπό να αυξήσουν την προσβασιμότητα από μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών.

Οφείλει αρχικά να ξεκαθαρίσει πως το μουσείο δεν είναι ένα μαυσωλείο ή αποθήκη πραγμάτων, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός, εξωστρεφής και σε επικοινωνία με την κοινωνία, τις απαιτήσεις της και τους πολίτες. Καλείται να ευαισθητοποιήσει το ενδιαφέρον, να μειώσει τις φυσικές ή ιδεατές αποστάσεις, να επινοήσει τρόπους για να ενταχθεί ως ζωτικό μέλος στην κοινωνία.

Το μουσείο με γνώμονα την εκπαίδευση απευθύνεται σε μαθητές όλων των βαθμίδων και σε εκπαιδευτικούς με έμμεσο τρόπο, καθ' ότι παρευρίσκονται εκεί πρωτίστως ως συνοδοί και όχι ως άμεσα ενδιαφερόμενοι. Η σύγχρονη παιδαγωγική διαφοροποιείται από την παραδοσιακή, διότι με άξονα την επιστήμη, την κριτική και την έρευνα διευρύνει τις αναζητήσεις και αυξάνει την κριτική μελέτη, ανατρέποντας τις παραδοσιακές μεθόδους. Έτσι η μουσειοπαιδαγωγική, που είναι η επιστημονική μελέτη των παιδαγωγικών και μουσειολογικών αρχών που διέπουν την πολιτιστική και εκπαιδευτική πολιτική των μουσείων¹²⁴, με τη σειρά της έχει αμφισβητήσει τις παραδοσιακές μεθόδους. Προτείνονται με βάση τη σύγχρονη μουσειολογία και θεωρία του υλικού πολιτισμού εναλλακτικοί τρόποι προσέγγισης που διευκολύνουν τα άτομα και τις ομάδες να επικοινωνούν με το μουσείο με βάση τις δυνατότητες και τα ενδιαφέροντά τους.

Καθοριστικό ρόλο σε αυτό έχουν τα εκπαιδευτικά προγράμματα και το μουσείο γίνεται αντιληπτό ως ένας παιδευτικός χώρος που διαφέρει εντελώς από το χώρο του σχολείου. Επομένως, αυτοί που επωμίζονται εκπαιδευτικό έργο σε μουσειακούς χώρους πρέπει εκ των πραγμάτων να αναπτύσσουν διαφορετικές εκπαιδευτικές τακτικές από αυτές που αναπτύσσονται συνήθως στο σχολείο.

Ο σχεδιασμός ενός μουσείου αποτελεί λειτουργία δια της οποίας καθορίζεται ο τρόπος διάθεσης και αξιοποίησης των πόρων του Μουσείου. Ο στρατηγικός σχεδιασμός, είναι μία διαδικασία κατά την οποία παρέχονται κατευθύνσεις για όλες τις λειτουργίες, καθώς και οι στόχοι για τη χρονική περίοδο σχεδιασμού¹²⁵. Η αποστολή, το κανονιστικό πλαίσιο και οι άμεσοι σκοποί και στόχοι θα πρέπει να προσδιοριστούν μέσα στον στρατηγικό σχεδιασμό και να αναλυθούν για κάθε τμήμα

¹²⁴ Νάκου, 2001: 183

¹²⁵ Lord & Lord, 2017: 56

του μουσείου. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί ότι όλες οι διαδικασίες πρέπει να συνοδεύονται από οικονομικό σχεδιασμό με σαφή προϋπολογισμό και στόχους εξεύρεσης χρηματοδότησης. Στον σχεδιασμό του μουσείου επομένως, πρέπει να ενταχθούν όλες οι διαδικασίες για τον εκδημοκρατισμό του, που θα αναλύονται διεξοδικά και θα περιλαμβάνουν όλη τη μεθοδολογία ανάπτυξης του κοινού των μουσείων, των εκπαιδευτικών προγραμμάτων και δράσεων, την εξωστρέφεια, τη συμμετοχή του μουσείου σε διεθνείς και ευρωπαϊκούς οργανισμούς ή/και δίκτυα, τη συμμετοχή εθελοντών και ερευνητών με σκοπό να μπορεί να εξασφαλίσει την βιωσιμότητά του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΤΡΙΚΑΛΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΕΩΣ ΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

2.1. Η μουσικοπολιτισμική εξέλιξη στα Τρίκαλα κατά την περίοδο 1881-1936

Η πόλη των Τρικάλων βρίσκεται στο βορειοδυτικό άκρο της θεσσαλικής πεδιάδας. Πρόκειται για την πρωτεύουσα του ομώνυμου νομού και η οικονομία της στηρίζονταν κυρίως στην γεωργία και στην κτηνοτροφία¹²⁶. Ο περιηγητής¹²⁷ που επισκέφτηκε τα Τρίκαλα στα 1873 αναφέρει ότι ο πληθυσμός απαρτιζόταν από 10.400 περίπου κατοίκους, εκ των οποίων 7.000 ήταν Έλληνες, 3.000 Οθωμανοί και 400 Εβραίοι.

Λόγω της ύπαρξης διαφορετικών εθνοπολιτισμών, Βλάχων, Καραγκούνηδων, Σαρακατσάνων, Οθωμανών, Εβραίων, ελάχιστων Αλβανών και λιγοστών Τσιγγάνων, που φυσικά λόγω της εθνικότητάς τους διέμεναν σε διαφορετικές συνοικίες, διατηρούσαν τα δικά τους έθιμα, τις δικές τους συνήθειες και έφεραν την δική τους πολιτισμική ταυτότητα. Σε αυτόν τον σύμμεικτο εθνοπολιτισμικό χώρο συνυπήρχαν φυσικά και διάφορα μουσικά ακούσματα.

Μία από τις πρώτες αναφορές ύπαρξης μουσικής ζωής στα Τρίκαλα σημειώνεται στις 23 Αυγούστου του 1881, όταν ο ελληνικός στρατός εισήλθε στην πόλη για να την απελευθερώσει. Το βράδυ της απελευθέρωσης τέσσερις ντόπιοι

¹²⁶ Μπαρμπάτσης, 2016: 15

¹²⁷ Κατσόγιαννος, 1992: 30

μουσικοί οι οποίοι έπαιζαν αυλό, βιολί, ντέφι και ο τέταρτος τραγουδούσε, υμνούσαν τους απελευθερωτές μέσα από αυτοσχέδιους στίχους της στιγμής¹²⁸.

Η πρώτη σχολή μουσικής που υπήρξε στην πόλη μετά την απελευθέρωσή της ήταν η σχολή κλαρίνου στο γυφτομαχαλά με δάσκαλο τον κλαρινετίστα Γιώργο Αρίφη ή Αλιμάζη¹²⁹. Η Δέσποινα Μαζαράκη ανακάλυψε την ύπαρξη μουσικών των Καφέ-Αμάν¹³⁰ στα Τρίκαλα και στο Βόλο στα τέλη του 19ου και 20ού αιώνα. Από τους συγκεκριμένους μουσικούς έμαθαν να παίζουν μουσικά όργανα και πολλοί άλλοι από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Επίσης, τα Καφέ-Αμάν και οι ταβέρνες είχαν μέγιστη συμβολή στη διαμόρφωση και διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ο Τύπος της εποχής όμως κρατούσε στο περιθώριο και αγνοούσε μουσικές ομάδες, λαϊκούς συνθέτες και εκτελεστές αυτού του είδους, ενώ για τα καφέ σαντάν και για τα καφωδεία¹³¹ υπάρχουν αρκετές αναφορές κυρίως λόγω της κακής τους φήμης. Αξίζει να παρατεθεί δημοσίευμα της εφημερίδας *Οι Εργάται* (23/10/1883), «στο καφέ σαντάν της πόλεώς μας [...] είναι αδύνατον εκάστην εσπέραν να μην λάβωσι χώρα διαπληκτησμοί και ασχημίες, προκαλούμενοι κατά το πλείστον παρά νέων Οθωμανών» συνεχίζοντας, για τους θαμώνες αυτών των μαγαζιών που ήταν αποκλειστικά άντρες, πως ήταν «άνθρωποι παντός φυράματος και εκ της τελευταίας κοινωνικής τάξεως».

Το 1894 υπήρξαν πέντε Καφέ-Αμάν στην πόλη των Τρικάλων που έπαιζαν μουσική που ικανοποιούσε όλες τις προτιμήσεις. Χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Περιστρέφεται όλη η Τρικαλινή κοινωνία τας εσπέρας. Έλληνες, Βλάχοι, Τούρκοι, Ισραηλίτες παντός επαγγέλματος και πάσης κοινωνικής ποιότητας, εκεί διέρχονται τας θερινάς ώρας των, ποικίλας λαλούντες γλώσσας», ακόμη μας δίνονται πληροφορίες και για το είδος και την ποιότητα του ρεπερτορίου: «υπό τους ήχους των σαντουριών άδει τον Μέμον της, Κουζούμ Μέμον της και μεθύσκει μερικάς Ανατολίτας»¹³².

Από το 1900 και έπειτα, οι πληροφορίες για τους θαμώνες αυτού του είδους καφενείων πληθαίνει. Επί παραδείγματι, το 1902 έχουμε πληροφορίες ότι «οι πιο

¹²⁸ Κλιάφα, 2003: 13

¹²⁹ Κλιάφα, 2003: 14

¹³⁰ Μαζαράκη, 1984: 40

¹³¹ Είδος καφεενείου με ζωντανή μουσική (κυρίως λαϊκή ή ρεμπέτικη).

¹³² Κλιάφα, 1996: 138

γλεντζέδες προτιμούν να πίνουν ρούμι στο Καφέ-Αμάν της Μαρουγκίνας»¹³³, ενώ για το 1905 πληροφορούμαστε ότι «δε λείπουν και τα Καφέ-Αμάν όπου χοροπηδούν οι γυναίκες»¹³⁴ καθώς και για το 1910 υπάρχουν οι μαρτυρίες ότι «τα Τρίκαλα είχαν πλημμυρίσει με θεάματα. Καραγκιόζηδες, κινηματογράφοι, γκάιδες, φωνογράφοι, αοιδοί. Πάνω από δέκα καφωδεία»¹³⁵. Την ίδια όμως χρονιά η αστυνομία απαγορεύει τη λειτουργία αυτών των χώρων ξεσηκώνοντας έτσι τις αντιδράσεις του ανδρικού πληθυσμού.

Το 1897 στα Τρίκαλα έρχονται για δεκατρείς μήνες Τούρκοι και μαζί με τον ερχομό τους ξεκινάει όχι μόνο η επαναλειτουργία των καφωδείων αλλά και η αύξησή τους. Οι τραγουδίστριες των Καφέ-Αμάν ήταν συνήθως Αρμένισσες, Μικρασιάτισσες ή Εβραίες, οι οποίες αυτοσχεδίαζαν πάνω σε κάποιο πρόχειρο ξύλινο πάλκο αμανέδες, τσιφτετέλια και γιαρέδες¹³⁶ με τη συνοδεία πάντα λαϊκών οργάνων. Οι ορχήστρες στα καφωδεία των Τρικάλων αποτελούνταν από βιολί, κλαρίνο, μπουζούκι, λαούτο, σαντούρι και τουμπερλέκι. Στην πόλη των Τρικάλων αξίζει να σημειωθεί πως πριν την ανταλλαγή των πληθυσμών, οι μουσικοί των Καφέ-Αμάν έπαιζαν μόνο σε σπίτια πλούσιων Τούρκων με τη διαφορά ότι τα μουσικά όργανα (δηλαδή η ορχήστρα) ήταν κρυμμένα πίσω από κάποιο παραβάν ή κάλυμμα¹³⁷.

Παράλληλα με τα Καφέ-Αμάν στις αρχές της δεκαετίας του 1880-1890 εμφανίστηκε κι ένα άλλο είδος διασκέδασης, τα γνωστά μέχρι και σήμερα «Ζυθοπωλεία», τα οποία πρόσφεραν ποικίλη διασκέδαση και κυρίως μπύρα εκτός από τα υπόλοιπα συνηθισμένα ποτά. Τα Καφέ-Αμάν δε σταματούν τη λειτουργία τους στην πόλη των Τρικάλων. Ένα ακόμα σχόλιο που σχετίζεται με κάποιο Καφέ-Αμάν της πόλης το συναντάμε στην εφημερίδα Αναγέννηση στις 10/9/1926: «Χθές τη νύκτα επεισόδιον και τραυματισμοί μεταξύ μεθυσμένων θαμώνων και διευθυντών του Καφέ-Αμάν, διετάραξαν την ησυχία της πόλεως. Οι χωροφύλακες εξυλοκοπήθηκαν παρέμβαντες και όταν προσέτρεξαν και άλλοι εδέησε να λήξη το επεισόδιον και κλείση το κέντρον»¹³⁸.

¹³³ Isabert, 1878: 219

¹³⁴ Isabert, 1878: 261

¹³⁵ Μπαρμπάτσης, 2016: 23

¹³⁶ Γιαρές: περιπαθές ερωτικό τραγούδι της Ανατολής, σε μακρόσυρτο ρυθμό. Προέρχεται από την τουρκική λέξη *yara* (τραύμα). Πηγή: Καλογερόπουλος, 2001

¹³⁷ Κατσόγιαννος, 1998: 65

¹³⁸ Isabert, 1878: 73

Το 1911, μετά την ψήφιση του νέου Συντάγματος, επί Ελευθερίου Βενιζέλο, έγινε η δεύτερη, μετά από του Τρικούπη, εγκαινίαση της συστηματικής προσπάθειας εξευρωπαϊσμού και αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας, γεγονός που οδηγεί τον Τύπο της Αθήνας στο ξεκίνημα έρευνας και διαλόγου αναφορικά με τον εξευρωπαϊσμό των μουσικών επιλογών και προτιμήσεων των λαϊκών μαζών¹³⁹.

Η γενικότερη προσπάθεια εξευρωπαϊσμού στην πόλη των Τρικάλων συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της προσπάθειας της αστικής τάξης να οργανωθεί σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, ιδρύεται η «Φιλαρμονική Εταιρεία», η οποία έχει βασικό στόχο της τη σύσταση ορχήστρας πνευστών, κρουστών και μαντολινάτας¹⁴⁰ για την καλλιέργεια της μουσικής παιδείας αλλά και για την ψυχαγωγία των κατοίκων των Τρικάλων. Το ρεπερτόριο της «Φιλαρμονικής Εταιρείας» ήταν ως επί το πλείστον κλασικό, δηλαδή άριες από τον Κουρέα της Σεβίλλης, τον Αττίλα και άλλα διάφορα μαρς κλπ. Δίνονταν συναυλίες δύο φορές την εβδομάδα στην πλατεία ή σε διάφορα καφωδεία των Τρικάλων με μεγάλη απήχηση στο κοινό της πόλης. Με το πέρασμα του χρόνου, η «Φιλαρμονική Εταιρεία» κατάφερε και έγινε ένα αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής ζωής των Τρικάλων και εκτός από τις καθιερωμένες συναυλίες έπαιρνε μέρος και σε πολλές εκδηλώσεις και εκφάνσεις της Τρικαλινής ζωής¹⁴¹.

Το 1908 η «Φιλαρμονική Εταιρεία» ίδρυσε μαντολινάτα μετά τη διαπίστωση της ύπαρξης πολλών ερασιτεχνών καλλιτεχνών. Ο Τύπος των Τρικάλων επιδοκίμασε αυτήν της την πρωτοβουλία, με την ελπίδα ότι η ίδρυση μιας μαντολινάτας θα αποτελέσει ένα σημαντικό σκαλοπάτι στη διάδοση της μουσικής παιδείας σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα και τάξεις. Η επιτυχία επομένως της μαντολινάτας ήταν δεδομένη και μεγάλη με αποτέλεσμα να ιδρυθεί και γυναικείο τμήμα. Διοργανώνονταν χοροεσπερίδες με ρεπερτόριο που πρόσφερε την ευκαιρία στους συμμετέχοντες να χορεύουν από συρτό έως πόλκα κι από τσάμικο έως λασιένδες και βάλς. Οι μουσικοί της μαντολινάτας δεν περιορίζονταν μόνο στις χοροεσπερίδες, αλλά έπαιζαν και σε

¹³⁹ Χατζηπανταζής, 1986: 105

¹⁴⁰ Μαντολινάτα: σύνθεση ορχήστρας που αποτελείται από όργανα της οικογένειας του μαντολίνου (μαντόλες) και κιθάρες με ρεπερτόριο κλασικό κυρίως από Ιταλία και Γερμανία. Ιδιαίτερα διαδεδομένη στα Επτάνησα κατά το 19ο αιώνα η μαντολινάτα απέκτησε μεγάλο ρεπερτόριο, ενώ τα μέλη της αρέσκονταν στην εκτέλεση ερωτικών τραγουδιών, τις γνωστές καντάδες, με το χαρακτηριστικό γρήγορο «μαντολινάτο» παίξιμο. Ιστορικές μαντολινάτες υπήρξαν αυτές της Κέρκυρας και της Ζακύνθου.

¹⁴¹ Κλιάφα, 2003: 23

εξοχικά κέντρα και εξοχικά σπίτια πλουσίων κατοίκων των Τρικάλων. Επίσης, έδιναν το παρόν δύο φορές την εβδομάδα στην πλατεία «Ρήγα Φεραίου», η οποία αποτελούσε τόπο συνάθροισης των αστών και μια φορά στην πλατεία «Ενώσεως», η οποία ήταν στέκι των λαϊκών τάξεων. Με άλλα λόγια, ανταποκρινόταν στις μουσικές επιλογές όλων των κοινωνικών τάξεων με την ίδια πάντα επιτυχία¹⁴².

Το κλίμα της εποχής περιγράφεται από τον τοπικό τύπο¹⁴³ με την πληροφορία ότι οι Τρικαλινοί σύχναζαν στο εξοχικό κέντρο «Πορτ Αρθούρ», στο οποίο ένας τενόρος ερμήνευε διάφορες άριες σε κοινό ώριμης ηλικίας, ενώ οι νεότεροι προτιμούσαν το καφενείο «Κλείδωνα» για να ψυχαγωγηθούν με τα «Καντιωτάκια» που χόρευαν ένα νέο είδος χορού στην Ελλάδα, το ταγκό. Ωστόσο, η μαντολινάτα και η Φιλαρμονική δεν έπαυαν να αποτελούν το κύριο μέρος της μουσικής ψυχαγωγίας της πόλης των Τρικάλων.

Καθοριστικός παράγοντας στην εξέλιξη του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού αποτελεί η άφιξη των Μικρασιατών προσφύγων στην πόλη μετά το 1922. Τα ήθη της εποχής δεν επέτρεπαν την ανάμειξη των κοινωνικών τάξεων και οι γόννοι κυρίως των αριστοκρατικών οικογενειών συνήθιζαν να παρευρίσκονται καθημερινά στην πλατεία των σημερινών δικαστηρίων, όπου οι Μικρασιάτες μετά την άφιξή τους συνήθιζαν εκεί να «στήνουν» τα υπαίθρια γλέντια τους. Τα σμυρναίικα τραγούδια, ο ζεϊμπέκικος και ο χασάπικος χορός ασκούσαν μια γοητεία στους αστούς, ενώ οι εργάτες γοητεύονταν από το φόξ τρότ¹⁴⁴ και το τσάρλεστον¹⁴⁵. Μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, ο χασάπικος χορός άρχισε να χορεύεται στο κοσμικό κέντρο διασκέδασης «Πανελλήνιον». Για να μπορέσει να γίνει κατανοητή η παρείσφρηση του λαϊκού στοιχείου στους κύκλους της αστικής τάξης, εν έτει 1927, αξίζει να παρατεθεί το γεγονός ότι τραγουδιέται μέσα στο «Πανελλήνιον», στο κατ' εξοχήν στέκι των αστών, ένα τραγούδι που έχει τους στίχους «με βιολιά και με λατέρνες, με μπουζούκι, μπαγλαμά, μέσα σ' όλες τις ταβέρνες θα τα κάνουμε κιμά»¹⁴⁶. Τα

¹⁴² Isabert, 1878: 33

¹⁴³ Isabert, 1878: 45

¹⁴⁴ Το fox trot είναι ένας ήρεμος αλλά επιδέξιος χορός που χαρακτηρίζεται από βαδιστικές κινήσεις κυρίως, οι οποίες έχουν τακτικές εναλλαγές στο ρυθμό τους. Οι στροφές που χρησιμοποιούνται είναι παρόμοιες με αυτές του βαλς, με τη διαφορά ότι είναι πιο ήπιες-μετριάσμενες.

¹⁴⁵ Αρχικά, ήταν κυκλικός χορός, εμπνευσμένος από νέγρους εργάτες δεξαμενής πλοίων στο Λιμάνι του Charleston. Το 1922 πρωτοεμφανίστηκε σε σατυρική επιθεώρηση του George White στη Ν. Υόρκη. Είναι χορός που συνέβαλε στη δημιουργία του Funky swing (swing κίνηση με συνοδεία funky μουσικής ένας χορός που χορεύεται σόλο αλλά και σε ζευγάρια.)

¹⁴⁶ Κλιάφα, 2004: 35

«ρεμπέτικα» τραγούδια από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 συνηθίζονταν να λέγονται από τους Τρικαλινούς «μπαγλαμαδάκια» και αποτελούσαν την ιδιαίτερη προτίμηση των κατοίκων της πόλης ως προς την ψυχαγωγία τους.

Επίσης, από τις αναφορές του τοπικού Τύπου της τότε εποχής γίνεται φανερή η μεγάλη ανταπόκριση του «ρεμπέτικου»¹⁴⁷ τραγουδιού και η μεγάλη προσέλευση θαμώνων στα στέκια του Μεσοπολέμου. Στη διάδοση του ρεμπέτικου έπαιξαν σημαντικό ρόλο τα Αθηναϊκά συγκροτήματα «Ριρίκες» και «Πράσινα πουλιά», τα οποία έπαιζαν στα καφενεία του σιδηροδρομικού σταθμού, στα οποία σύχναζαν και αρκετοί αστοί πολίτες.

Το 1931 και έπειτα, εμφανίστηκαν πολλά κέντρα διασκεδάσεως με διαφορετικά είδη μουσικής. Έτσι, στα Τρίκαλα για τους πλούσιους κατοίκους των Τρικάλων τα δύο πιο διάσημα στέκια ήταν το «Πανελλήνιον» και το «Αίγλη», που είχαν ορχήστρα που έπαιζε «ζωντανή» μουσική. Παράλληλα, υπήρχαν και οι υπόγειες ταβέρνες «Ντορέ», «Μποέμ» και «Υποβρύχιον» που είχαν ορχήστρες με μαντολίνα και κιθάρες. Παράλληλα, το καφενείο «Κέντρον» φιλοξενούσε μια ομάδα (κομπανία) από τη Θεσσαλονίκη η οποία έπαιζε κυρίως ανατολίτικη μουσική¹⁴⁸.

Τέλος, ο τρικαλινός Τύπος (Θάρρος και Αναγέννησις) της δεκαετίας του '30, αντιμετωπίζει το «ρεμπέτικο» τραγούδι ιδιαίτερα θετικά, δημοσιεύοντας διάφορους στίχους ρεμπέτικων της εποχής βοηθώντας έτσι στη διάδοσή του¹⁴⁹.

2.2. Διακεκριμένες προσωπικότητες των Τρικάλων (τα πρόσωπα του μουσείου)

Το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι μπορεί να διακριθεί σε τρεις βασικές ενότητες, τρία βασικά είδη: 1. το λαϊκό, 2. το ρεμπέτικο και 3. το έντεχνο. Οι προσωπικότητες που θα αναλυθούν σε αυτό το κεφάλαιο είναι πρόσωπα που γεννήθηκαν και εμπνεύστηκαν είτε από την πόλη των Τρικάλων και την ευρύτερη περιοχή, είτε το έργο τους είχε αναφορά σε αυτή και στις παραδόσεις της Θεσσαλίας.

¹⁴⁷ Ο εννοιολογικός προσδιορισμός της λέξης "ρεμπέτικα" έχει επίσης πολλές εκδοχές. Η πιο διαδεδομένη είναι ότι προέρχεται από την τούρκικη λέξη "ρεμπέτ" που θα πει ατίθασος, ανυπόταχτος. Υπάρχει όμως και η άποψη που θέλει τη λέξη να προέρχεται από το ελληνικότατο "ρεμπετός" που ερμηνεύεται "ο αναίτιως περιπλανώμενος. Ο μποέμ δηλαδή, ο αδιάφορος, ο ξεπεσμένος. Όπως και να 'χει, το μουσικό αυτό είδος σφράγισε την έκφραση του μουσικού φολκλόρ των αστικών κέντρων κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα ως το 1950-60.

¹⁴⁸ Λεωτσάκος, 1999

¹⁴⁹ Κλιάφα, 2004: 35

Με την ανάλυση της ζωής και του έργου των δημιουργών παρατηρούνται οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις στην ζωή και στο έργο τους.

Οι προσωπικότητες, που παρατίθενται σε αυτό το σημείο είναι έξι στο σύνολό τους: 1. Μήτσος Παπασίκας, 2. Απόστολος Καλδάρας, 3. Χρήστος Κολοκοτρώνης, 4. Γιώργος Σαμολαδάς, 5. Κώστας Βίρβος και 6. Βασίλης Τσιτσάνης. Οι δημιουργοί αυτοί, με κύριο εκφραστή της εποχής τον Βασίλη Τσιτσάνη, είναι τα πρόσωπα που θα ενταχθούν στη μουσειολογική μελέτη για το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών, άλλωστε ο Βασίλης Τσιτσάνης, έχει το δικό του μουσείο αναφοράς (Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Βασίλη Τσιτσάνη).

2.2.1 Μήτσος Παπασίκας

Ο Μήτσος Παπασίκας (Εικόνα 5) γεννήθηκε στα Τρίκαλα Θεσσαλίας το 1910¹⁵⁰¹⁵¹ ή 1916¹⁵². Η πρώτη του σχέση με το ρεμπέτικο τραγούδι ξεκίνησε το 1932 όντας μαθητής Γυμνασίου. Ήταν δεξιότηνης του μπουζουκιού και τραγουδιστής, ενώ ασχολήθηκε με το ρεμπέτικο και δημιουργικά συνθέτοντας και γράφοντας δικά του τραγούδια. Τα τραγούδια του με στοιχεία και επιρροές του παλιού ανόθευτου ρεμπέτικου τραγουδιού, κυκλοφόρησαν ευρύτερα, ενώ ελάχιστα είναι κατοχυρωμένα στο όνομά του και ουδέποτε θέλησε να τα διεκδικήσει παρότι υπάρχουν ατράνταχτες αποδείξεις για την πατρότητά τους¹⁵³.



Εικόνα 5: Ο Μήτσος Παπασίκας, στη Λάρισα το 1947, σε μια έκτακτη εμφάνιση. Πηγή: <http://www.fatsimare.gr/imerologion-trikkaion/2016/11/29/mitsos-papasikas-o-trikalinos-arxontorempetis> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης 1/11/18)

¹⁵⁰ Χατζηνικολάου, 2008: 45

¹⁵¹ Κλιάφα, 2004: 129

¹⁵² Σχορέλης, 1961: 125

¹⁵³ Σχορέλης, 1961: 125



Εικόνα 6: Στο Αλβανικό μέτωπο. Με το μπουζούκι του ο Μήτσος Παπασίκας και με την κιθάρα του ο Βολιώτης Κώστας Μπότσης. Μαζί τους ο Γιώργης Καραχάλιος από το Δομοκό και ο Γιώργος Παρνάσας από τα Τρίκαλα (10/3/1941). Πηγή: Σχορέλης, 1961:143.

Με το ρεμπέτικο τραγούδι ασχολήθηκε επαγγελματικά την περίοδο 1932-1944, εμφανίστηκε σε αρκετά μαγαζιά στα Τρίκαλα, Λάρισα, Βόλο και Θεσσαλονίκη. Πολέμησε στην Αλβανία (Εικόνα 6) και στην Κατοχή βρήκε αντάρτης με τον ΕΛΑΣ. Από το 1944 και μετά σταμάτησε να ασχολείται επαγγελματικά με το ρεμπέτικο τραγούδι και βιοπορίστηκε ως αυτοκινητιστής¹⁵⁴. Μέχρι το τέλος

της ζωής του έπαιζε, έγραφε μουσική και τραγουδούσε για τους φίλους του.



Εικόνα 7: Ο Απόστολος Καλδάρας, στο κέντρο, με την αδερφή του, την μητέρα του, τους δύο εξαδέλφους του και τον θείο του. Στα Τρίκαλα 1931. Πηγή: Σχορέλης, 1963:384.

Συνεργάστηκε με παλιούς ρεμπέτες, τον Κώστα Πεδή, τον Χρήστο Τσιτσάνη και τον Μπ. Μπακάλη. Επιρροές των τραγουδιών. Συνέβαλε ιδιαίτερα στην διαμόρφωση του προπολεμικού ρεμπέτικου τραγουδιού.

2.2.2 Απόστολος Καλδάρας

Ο Απόστολος Καλδάρας (Εικόνα 8) γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 7 Απριλίου 1922, οι καταγωγή των γονιών του ήταν από το Μέτσοβο και είναι ο μικρότερος, μοναχογιός, από τρία παιδιά. Πατέρας του ήταν ο Κωνσταντίνος Καλδάρας και μητέρα του η Μαρία Καλδάρα το γένος Συκαρά (Εικόνα 7). Ο πατέρας του διατηρούσε στα Τρίκαλα εμπορικό, στο βάθος του οποίου λειτουργούσε εργαστήριο κηροπλαστικής¹⁵⁵.

Ως μαθητής του Γυμνασίου έπαιζε αρχικά κιθάρα και έπειτα μπουζούκι. Για ένα διάστημα πήρε μαθήματα βυζαντινής μουσικής. Τελειώνοντας το Γυμνάσιο ασχολήθηκε βιοποριστικά με το μπουζούκι, παίζοντας σε μικρά κέντρα στις πόλεις και στα χωριά της Θεσσαλίας και στη Θεσσαλονίκη¹⁵⁶. Τα πρώτα χρόνια της Κατοχής τον βρίσκουν στη Θεσσαλονίκη

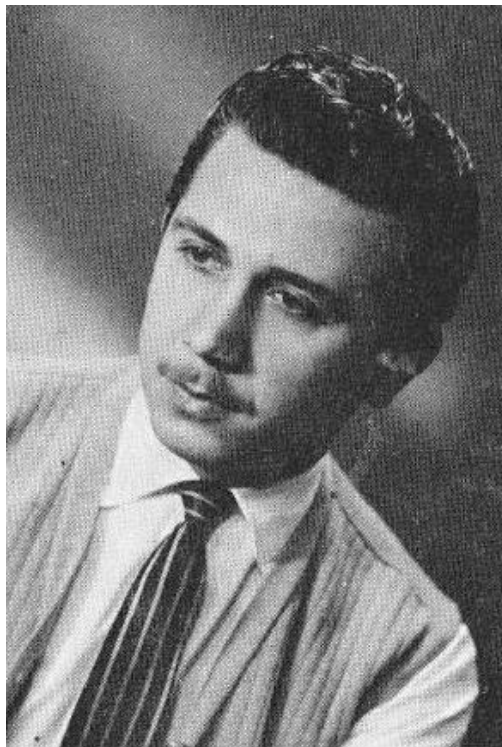
¹⁵⁴ Σχορέλης, 1961: 129

¹⁵⁵ Χατζηνικολάου, 2008: 45

¹⁵⁶ Σχορέλης, 1961: 45

ως φοιτητή της Γεωπονικής Σχολής, αλλάζοντας προσανατολισμό και μετά από την οικονομική δυσκολία για την αγορά συγγραμμάτων της Ιατρικής. Το μεγαλύτερο μέρος της Κατοχής το έζησε στη Θεσσαλονίκη, όπου και τον βρήκε η απελευθέρωση.

Το 1945 εγκαθίσταται στον Πειραιά, μετά από λίγο καιρό στην Αθήνα. Σε αυτό το διάστημα έχει ήδη γράψει τα πρώτα του τραγούδια, μεταξύ αυτών το «μάγκας βγήκε για σεργιάνι», το οποίο είναι το πρώτο τραγούδι που ηχογράφησε και είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό¹⁵⁷. Σε εκείνα τα χρόνια χάνει την κόρη του και εργάζεται πλάι σε γνωστούς λαϊκούς τραγουδιστές, πότε ως επί κεφαλής συγκροτημάτων, πότε σαν μπουζουξής και τραγουδιστής.



Το 1965, ξεκινάει να ασχολείται αποκλειστικά με τη σύνθεση. Οι στίχοι των τραγουδιών ανήκουν στο ίδιο και σε μία πληθώρα στιχουργών (Χαράλαμπος Βασιλειάδης (Τσάντας), Χρήστος Κολοκοτρώνης, Κώστας Βίρβος, Πυθαγόρας,

Σωτία Τσώτου, Γιώργος Σαμολαδάς, Μανώλης Ρασούλης κ.ά)¹⁵⁸, με σημαντικότερη

Εικόνα 8: Ο Απόστολος Καλδάρας. Πηγή: Σχορέλης, 1963:384.

συνεργασία αυτής με την στιχουργό Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου. Καθοριστικός ήταν ο ρόλος και του συνθέτη Γιάννη Παπαϊωάννου, ήταν ο άνθρωπος που τον σύστησε στην δισκογραφική ODEON, και έτσι ξεκίνησε η φωνογράφηση των τραγουδιών του.

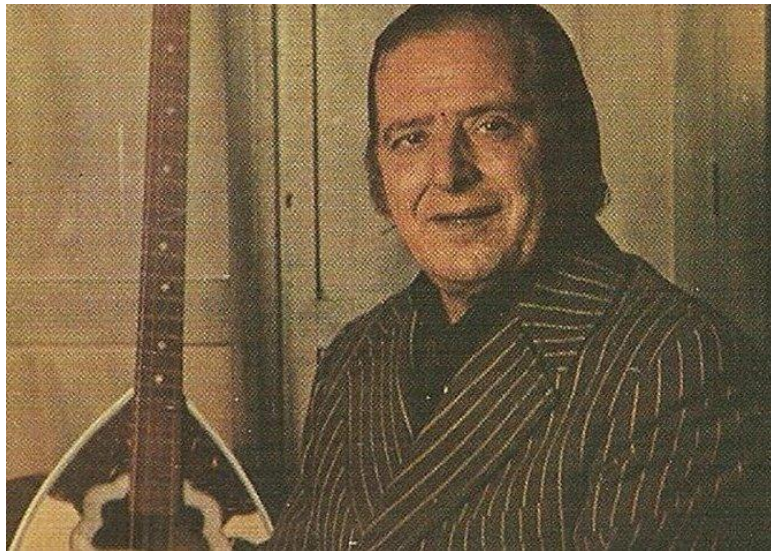
Ο Απότολος Καλδάρας αναμφίβολα υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες, που εκτός από το περιεχόμενο, το αισθητικό κριτήριο και την αναγνωσιμότητα των τραγουδιών και της προσωπικότητάς του, συνοψίζοντας τις παραγωγές τραγουδιών προκύπτουν τα κάτωθι στοιχεία: 115 τραγούδια στις 78 στροφές και 275 συνθέσεις, 1 στιχουργία στις 45 στροφές. Στο σύνολό τους 391

¹⁵⁷ Χατζηνικολάου, 2008: 65

¹⁵⁸ Χατζηνικολάου, 2008: 117

έργα¹⁵⁹. Ο Απόστολος Καλδάρας πέθανε στις 8 Απριλίου 1990 και κηδεύτηκε στο κοιμητήριο του Κόκκινου Μύλου.

2.2.3 Χρήστος Κολοκοτρώνης



Εικόνα 9: Ο Χρήστος Κολοκοτρώνης με το μπουζούκι του. Πηγή: <https://www.sansimera.gr/biographies/1421> (τελευταίο ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

Ο Χρήστος Κολοκοτρώνης (Εικόνα 9) γεννήθηκε 25 Δεκεμβρίου του 1922 και έφυγε από τη ζωή 13 Νοεμβρίου του 1999. Καταγόταν από τη Γλυκομηλιά Καλαμπάκας και μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια από τις μυθικές μορφές του λαϊκού μας τραγουδιού, το οποίο υπηρέτησε για περίπου μισό αιώνα ως συνθέτης, στιχουργός και τραγουδιστής¹⁶⁰.

Το πρώτο του τραγούδι («Το πλουσιόπαιδο») δισκογραφήθηκε στις αρχές του 1950. Από τότε η υπογραφή

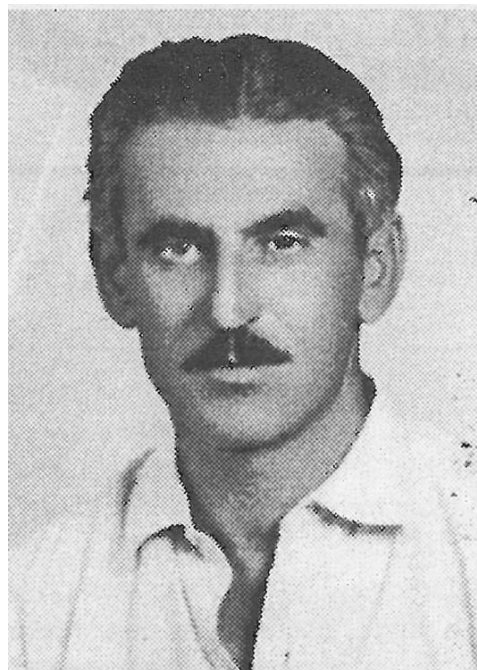
του φιγουράρισε δίπλα στους τίτλους 1000 περίπου τραγουδιών, τα οποία τραγούδησαν οι μεγαλύτερες φωνές του λαϊκού μας τραγουδιού (Χιώτης, Γαβαλάς, Καζαντζίδης, Διονυσίου, Καίτη Γκρέν, Μαίρη Λίντα, Πόλυ Πάνου κ.α). Σύμφωνα με τον δημοσιογράφο και μελετητή του λαϊκού τραγουδιού Πάνο Γεραμάνη, ο Χρήστος Κολοκοτρώνης ήταν διακεκριμένος στιχουργός, σωστός συνθέτης, ενώ έδωσε τη “μάχη του πάλκου” μέσα από δικά του κέντρα διασκέδασης, αλλά και από μαγαζιά άλλων ιδιοκτητών, στα οποία εμφανίστηκε και τραγούδησε. Οι στίχοι και η θεματολογία του Χρήστου Κολοκοτρώνη έφεραν ένα καινούργιο πνεύμα στον χώρο του λαϊκού τραγουδιού κι έδωσαν μια νέα πνοή στη δημιουργία της περιόδου, στις αρχές του 1950, όταν υπήρχε η μετεξέλιξη τού κλασικού ρεμπέτικου σε κοινωνικό (ή όχι) λαϊκό τραγούδι.

¹⁵⁹ Κλιάφα, 2004: 90

¹⁶⁰ Αρναουτάκης, 2012. Διαθέσιμο και ψηφιακά: <http://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/xristos-kolokotronis-koryfaios-laikos-st> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 19/12/2018).

2.2.4 Γιώργος Σαμολαδάς

Ο Γιώργος Σαμολαδάς (Εικόνα 10) γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 22 Ιουλίου του 1922, στην Μπάρα, στη συνοικία Άγιος Αθανάσιος, όπου και τελειώνει το δημοτικό. Ο πατέρας του ήταν ο Δημήτριος Σαμολαδάς που διατηρούσε καροποιείο στην οδό Λαρίσης. Είχε παντρευτεί την Ολυμπία Λάπα που καταγόταν από το Βόλο και απέκτησαν τέσσερα παιδιά, δύο κορίτσια, τη Σούλα και την Άλκηστη, και δύο αγόρια, το Θανάση και το Γιώργο¹⁶¹.



Εικόνα 10: Ο Γιώργος Σαμολαδάς. Πηγή: <http://www.ogdoo.gr/erevna/rakosyllektika/xristos-kolokotronis-mia-zoi-tragoydi-me-goysto-2008> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

Με επιρροές από τον πατέρα του, που ήταν αθλητής ρίψεων και αλμάτων κατά την περίοδο 1908-1925 και πρωταθλητής Θεσσαλία, ασχολείται με τον αθλητισμό. Το 1940 πρώτευσε στο πανελλήνιο πρωτάθλημα εφήβων στην κατηγορία

του ακοντισμού. Τελειώνοντας το γυμνάσιο, διαλέγει τη γυμναστική ακαδημία και φοιτά στη σχολή της Αθήνας ως το 1947, όπου παίρνει και το πτυχίο του.

Την ίδια χρονιά υπηρετεί ως Έφεδρος Ανθυπολοχαγός, τραυματίζεται όμως από όλμο και απολύεται ως ανάπηρος πολέμου. Φεύγει με υποτροφία στη Σουηδία κάνοντας μεταπτυχιακά στη Στοκχόλμη. Επιστρέφει στην Ελλάδα και διορίζεται ως καθηγητής φυσικής αγωγής σε σχολεία της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, ενώ παράλληλα προπονεί και αθλητές του στίβου¹⁶².

Ως στιχουργός εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετία του 1940, ενώ είχε ασχοληθεί με τη συγγραφή θεατρικών έργων αλλά τριών βιβλίων αθλητικού περιεχομένου. Κομβική στιγμή στο ξεκίνημά του είναι η γνωριμία του με τον Απόστολο Καλδάρα, ο οποίος και από τους στίχους που του ταχυδρομεί ξεχωρίζει «Αν είναι η μοίρα μου σακατεμένη»¹⁶³.

¹⁶¹ Τσούβα, 2016. Διαθέσιμο και ψηφιακά: <http://energospolitis.gr/monadiko-afieroma-ston-megalo-stoixourgo-giorgo-samolada/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 19/12/2018).

¹⁶² Ξύδη, 2018

¹⁶³ Σχορέλης, 1961

Ο Γιώργος Σαμολαδάς έγραψε περίπου 3000 τραγούδια εκ των οποίων πολλά έγιναν μεγάλες επιτυχίες. Συνεργάστηκε με σπουδαίους συνθέτες κυρίως όμως με τον Καλδάρα και το Δερβενιώτη και ερμηνευτές του '50 του '60 και του '70. Στις 28 Μαρτίου 1999 έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 77 ετών ο στιχουργός πολλών και μεγάλων επιτυχιών Γιώργος Σαμολαδάς¹⁶⁴.

2.2.5 Κώστας Βίρβος

Ο Κώστας Βίρβος (Εικόνα 11) γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 29 Μαρτίου 1926. Ο πατέρας του, πλούσιος τυρέμπορας, τον στέλνει στην Κοργιαλέναιο Σχολή. Τελειώνοντας το γυμνάσιο το 1943 κατεβαίνει στην Αθήνα και φοιτά στην Πάντειο. Ο ίδιος σύμφωνα με διηγήσεις του έγραφε στιχάκια από νωρίς, αλλά ήθελε να γίνει σκηνοθέτης μιας και του άρεσε ιδιαίτερα το θέατρο¹⁶⁵.



Τον Μάρτη του '44 συλλαμβάνεται και βασανίζεται, γιατί έγραφε συνθήματα στους τοίχους για την τότε κυβέρνηση του βουνού.

Ο πατέρας του με 800 χρυσές λίρες τον απελευθερώνει και έπειτα φεύγει για το βουνό, όπου εκεί συναντά και τον Άρη Βελουχιώτη. Εργάστηκε ως δημόσιος υπάλληλος απ' το 1954 έως το 1985. Έχει δυο κόρες.

Τα πρώτα του στιχάκια τα δίνει στον Απόστολο Καλδάρα, με τον οποίο γνωρίζονταν από μικροί. Το πρώτο στιχούργημα του λέγεται "Ο φαντάρος". Πρόκειται για ανέκδοτο τραγούδι του 1947, που αν και μελοποιήθηκε αρχικά από τον Βασίλη Τσιτσάνη και αργότερα από τον Απόστολο Καλδάρα, δεν γραμμοφωνήθηκε, λόγω εμφυλίου, παρά το εμφανές μήνυμα της συμφιλίωσης με τους στίχους: «μα ο φαντάρος δεν παραπονιέται/κι έχει ελπίδα μέσα στην καρδιά/πως θα γυρίσει πάλι στους δικούς του/τα χέρια όταν δώσουμε ξανά».

Εικόνα 11: Ο Κώστας Βίρβος. Πηγή: <https://www.sansimera.gr/biographies/1421> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

¹⁶⁴ Παπασπήλιος, 2018

¹⁶⁵ Βίρβος, 1985

Το πρώτο τραγούδι που κυκλοφόρησε ήταν το «Να το βρεις από άλλη» σε μουσική Καλδάρα και ερμηνευτές τους Σούλα Καλφοπούλου και Μάρκο Βαμβακάρη το 1948. Έχει γράψει πάνω από 2000 τραγούδια, λαϊκά, έντεχνα, μέχρι και παραδοσιακού ύφους με κοινωνικό και πολιτικό, άμεσο ή έμμεσο, περιεχόμενο. Άλλα σημαντικά του τραγούδια είναι: «Της γερακίνας γιος», «Το καράβι», «Μια παλιά ιστορία» και άλλα. Το πέρασμά του και στους ολοκληρωμένους κύκλους τραγουδιών έγινε με το άσμα "Καταχνιά" του Χρήστου Λεοντή, με το «Α-Ω», σε μουσική Γρηγόρη Μπιθικώτση, το «Θάλασσα, πικροθάλασσα», σε μουσική Μίμη Πλέσσα και πλήθος άλλων. Επίσης είναι ο συνθέτης του ύμνου της ποδοσφαιρικής ομάδας του Α.Ο. Τρίκαλα. Γι' αυτό το λόγο, από πολλούς χαρακτηρίστηκε ως «στιχουργός εφ' όλης της ύλης».

2.2.6 Βασίλης Τσιτσάνης

Ο Βασίλης Τσιτσάνης (Εικόνα 12) γεννήθηκε στα Τρίκαλα της Θεσσαλίας στις 18 Ιανουαρίου το 1915. Οι γονείς του ήταν Ηπειρώτες κι εκτός από τον Βασίλη είχαν άλλα τέσσερα παιδιά, τρία αγόρια κι ένα κορίτσι. Αργότερα, οι φίλοι του οι ρεμπέτες του κόλλησαν το παρατσούκλι «Ο Βλάχος», επειδή ήταν ο μόνος ρεμπέτης με στεριανή προέλευση¹⁶⁶.

Ο πατέρας του, τσαρουχάς στο επάγγελμα, είχε ένα μαντολίνο, με το οποίο έπαιζε κλέφτικα τραγούδια. Αυτά ήταν τα πρώτα ακούσματα του ως παιδί, μαζί με τις βυζαντινές ψαλμωδίες που άκουγε στην εκκλησία. Παρότι τον συνέπαιρνε η μουσική, πρωτόπιασε όργανο στα χέρια του μετά τον θάνατο του πατέρα του το 1926. Ήταν ένα μαντολίνο, που κάποιος ντόπιος οργανοποιός είχε μετατρέψει σε μπουζούκι.



Εικόνα 12: Ο Βασίλης Τσιτσάνης με το μπουζούκι του. Πηγή: <https://www.tovima.gr/2013/12/28/society/basilis-tsitsanis-o-anthrwp-os-poy-ekane-to-rempetiko-laiko/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

¹⁶⁶ Αναστασίου, 2004

Στα γυμνασιακά του χρόνια άρχισε να αποκτά κάποιες γνώσεις μουσικής, μαθαίνοντας βιολί. Με αυτό συμμετείχε και σε κάποιες τοπικές εκδηλώσεις, προκειμένου να συνεισφέρει οικονομικά στην οικογένειά του. Αν και δεν είχε εμφανιστεί ακόμα δημοσίως με το μπουζούκι, καθώς ήταν απαγορευμένο και χωρίς καμία κοινωνική καταξίωση, έγραψε τα πρώτα του τραγούδια πάνω σ' αυτό, σε ηλικία μόλις 15 ετών¹⁶⁷.

Το φθινόπωρο του 1936 κατέβηκε στην Αθήνα για να σπουδάσει Νομική και προκειμένου να συμπληρώσει το εισόδημά του έπιασε δουλειά στο νυχτερινό κέντρο «Μπιζέλια». Τον επόμενο χρόνο γνώρισε τον τραγουδιστή Δημήτρη Περδικόπουλο, ο οποίος τον πήγε στη δισκογραφική εταιρεία «Οντέον», όπου ηχογράφησε το πρώτο του τραγούδι «Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε» (1937). Η «Αρχόντισσα», από τα σπουδαιότερα τραγούδια στην ιστορία της ελληνικής μουσικής, ήταν ένα από τα δεκάδες που ακολούθησαν. Την ίδια περίοδο, τραγούδια του, όπως «Να γιατί γυρνώ», «Παλάτια Χρυσοστόλιστα», «Ό,τι κι αν πω δεν σε ξεχνώ» και «Γι' αυτά τα μαύρα μάτια σου», ερμήνευσαν ο Στράτος Κουγιουμτζής, ο Στελλάκης Περπινιάδης, ο Στέλιος Κερομύτης, αλλά και ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Κατά την εποχή της δικτατορίας του Μεταξά χαρακτηριστικά ακούσματα ήταν τα εμβατήρια, ενώ είχαν απαγορευτεί τόσο τα προϋπάρχοντα τραγούδια του ρεμπέτικου περιθωρίου, όσο και οι εμφανείς ανατολίτικες μελωδίες¹⁶⁸. Ο Τσιτσάνης απαντά με το σύζευξη του ρεμπέτικου με δυτικά μελωδικά στοιχεία κι έτσι προσεγγίζει τις ευρύτερες μάζες. Τον Μάρτιο του 1938 υπηρετεί τη στρατιωτική θητεία του στο Τάγμα Τηλεγραφητών, στη Θεσσαλονίκη. Παίρνει άδειες και ποτέ δεν γυρνά στην ώρα του, γεγονός που εξοργίζει τους διοικητές του. Περνά πολλές μέρες στο πειθαρχείο, όπου γράφει ένα από τα ωραιότερα τραγούδια του, την «Αρχόντισσα». Στη Θεσσαλονίκη θα γνωρίσει και τη μελλοντική σύζυγό του, τη Ζωή Σαμαρά, με την οποία θα αποκτήσει δύο παιδιά, τη Βικτωρία και τον Κώστα¹⁶⁹.

Τα χρόνια της Κατοχής τα περνά στη Θεσσαλονίκη, όπου ανοίγει ένα δικό του κουτούκι, το «Ουζερί Τσιτσάνη», στην οδό Παύλου Μελά 22. Παράλληλα, γράφει ορισμένες από τις μεγάλες επιτυχίες του («Αχάριστη», «Μπαξέ τσιφλίκι», «Τα πέριξ», «Νύχτες μαγικές», «Ζητιάνος της αγάπης», «Ντερμπεντέρισσα»,

¹⁶⁷ Αθανασάκης, 2006

¹⁶⁸ Αλεξίου, 1998

¹⁶⁹ Γεωργιάδης, 2001

«Συννεφιασμένη Κυριακή»), που θα ηχογραφήσει μετά τον πόλεμο, όταν θα ανοίξουν και πάλι τα εργοστάσια δίσκων.

Το 1946 κατεβαίνει ξανά στην Αθήνα. Η εποχή του εμφυλίου αποτελεί άλλη μία πηγή έμπνευσης για τον Τσιτσάνη. Τα τραγούδια του, όμως, λογοκρίνονται και πάλι. Ορισμένα καταφέρνει και τα εκδίδει, επινοώντας διάφορα τεχνάσματα, πολλά κυκλοφόρησαν αρκετά χρόνια μετά, ενώ κάποια δεν εκδόθηκαν ποτέ. Το τέλος του εμφυλίου σημαίνει ταυτόχρονα και την πλήρη αποδοχή του Βασίλη Τσιτσάνη. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 μεσουρανεί στο μουσικό στερέωμα. Μερικά από τα τραγούδια αυτής της περιόδου είναι τα: «Χωρίσαμε ένα δειλινό», «Όμορφη Θεσσαλονίκη», «Αντιλαλούνε τα βουνά», «Καβουράκια», «Ξημερώνει και βραδιάζει».

Φέρνει στο προσκήνιο νέες φωνές, που δένονται μαζί του, όπως η Μαρίκα Νίνου η Σωτηρία Μπέλλου και ο Πρόδρομος Τσαουσάκης. Ακόμα, ο Στέλιος Καζαντζίδης ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, ο Πάνος Γαβαλάς, ο Μανώλης Αγγελόπουλος η Καίτη Γκρέυ, η Πόλυ Πάνου, η Χαρούλα Λαμπράκη, ο Σταμάτης Κόκοτας κ.ά. ερμηνεύουν τα διαχρονικά τραγούδια του: «Ίσως αύριο» (1958), «Τα λιμάνια» (1962), «Τα ξένα χέρια» (1962), «Μείνε αγάπη μου κοντά μου» (1962), «Κορίτσι μου όλα για σένα» (1967), «Με παρέσυρε το ρέμα» «Απόψε στις ακρογιαλιές» (1968), «Κάποιο αλάνι» (1968), «Της Γερακίνας γιος» (1975), «Δηλητήριο στη φλέβα» (1979).

Το 1980, με πρωτοβουλία της ΟΥΝΕΣΚΟ, ηχογραφείται ένας διπλός δίσκος με τίτλο «Χάραμα», όπως λεγόταν το μαγαζί στο οποίο ο Τσιτσάνης εμφανιζόταν τα τελευταία 14 χρόνια της καριέρας και της ζωής του. Σ' αυτό το δίσκο παίζει μία σειρά από κλασικά του τραγούδια, αλλά και πολλά αυτοσχεδιαστικά κομμάτια στο μπουζούκι. Με την έκδοσή του στη Γαλλία, το 1985, παίρνει το βραβείο της Μουσικής Ακαδημίας «Σαρλ Γκρο». Όμως, στο μεταξύ, ο κορυφαίος δημιουργός έχει φύγει για πάντα.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης άφησε την τελευταία του πνοή ανήμερα των γενεθλίων του, στις 18 Ιανουαρίου του 1984¹⁷⁰, στο νοσοκομείο «Μπρόμπτον» του Λονδίνου, έπειτα από επιπλοκές μιας εγχείρησης στους πνεύμονες. Μέχρι και λίγες ημέρες πριν

¹⁷⁰ Χατζηδούλης, 1979

από το θάνατό του εμφανιζόταν κανονικά στο «Χάραμα» και δούλευε καινούργια τραγούδια.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης έβαλε τη δική του ανεξίτηλη σφραγίδα στην ελληνική λαϊκή μουσική. Μπόλιασε το ρεμπέτικο με δυτικά μελωδικά στοιχεία και το έβγαλε από το περιθώριο, που το είχαν τάξει τα «αντικοινωνικά» και ανατολίτικα στοιχεία του. Εμπλούτισε τη λαϊκή ορχήστρα με νέα ηχοχρώματα, προσθέτοντας το πιάνο κι επιβάλλοντας το ακορντεόν ως όργανο της κομπανίας. Καινοτόμησε στο στίχο, με την απομάκρυνσή του από τις παραδοσιακές φόρμες του δίστιχου και της ομοιοκαταληξίας και επισημοποίησε και γενίκευσε τον ρόλο του ρεφρέν. Με τον Τσιτσάνη το ρεμπέτικο γίνεται «τέχνη» και η ρήξη με την παράδοση αρχίζει να γίνεται ορατή¹⁷¹.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΕΡΧΟΜΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

3.1. Προέλευση του ρεμπέτικου τραγουδιού

Στο χρονικό διάστημα ανάμεσα στους δύο παγκόσμιους πολέμους το ρεμπέτικο τραγούδι ήκμασε¹⁷² και έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές τόσο στην Ελλάδα όσο και στις ΗΠΑ¹⁷³. Η παράδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού συνεχίστηκε από νέες γενιές τραγουδιστών, συνθετών και οργανοπαιχτών. Μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1922, οι συνεχιστές των τραγουδιστών και των συνθετών που ήρθαν στην Ελλάδα από τη Μικρά Ασία, έφεραν μαζί τους μια πλούσια δισκογραφία¹⁷⁴. Παλιά και νεότερα ρεμπέτικα τραγούδια κυριαρχούσαν σε κέντρα όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στις ελληνικές κοινότητες της Αμερικής, της Βρετανίας και της Αυστραλίας¹⁷⁵.

Το ρεμπέτικο τραγούδι το 1930 είχε μεγάλη απήχηση στον κόσμο και πάρα την ευρύτερη αποδοχή του λογοκρίθηκε αυστηρά. Η περίοδος 1937-41 αναφέρεται από τον Παναγιώτη Κουνάδη¹⁷⁶ ως το «μεσοδιάστημα» στο οποίο παρατηρούμε ότι εκλείπουν οριστικά από τη δισκογραφία οι Μικρασιάτες συνθέτες. Το 1936 η επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά αποτελεί το τέλος της κλασικής περιόδου του

¹⁷¹ Βολιότης – Καπετανάκης: 1999

¹⁷² Πετρόπουλος, 1991: 12

¹⁷³ Σχορέλης, 1978: 10-16

¹⁷⁴ Πετρόπουλος, 1991: 12

¹⁷⁵ Σχορέλης, 1978: 10-16

¹⁷⁶ Κουνάδης, 2000: 217

ρεμπέτικου. Ωστόσο, κατά το διάστημα από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι τα μέσα του 1950, το ρεμπέτικο γνώρισε εκ νέου τεράστια άνθιση στην Ελλάδα, ενώ παραμένει δημοφιλές μέχρι και σήμερα¹⁷⁷.

Εξετάζοντας ετυμολογικά την λέξη “ρεμπέτικο”, υπάρχουν διάφορες εκδοχές σχετικά με την προέλευσή της. Κάποιοι υποστηρίζουν πως η λέξη προέρχεται από το “ρεμπέτ”, που στα τούρκικα σημαίνει «του υποκόσμου». Ενδέχεται επίσης η προέλευσή του να είναι από τη σέρβικη λέξη “ρεμπενόκ”, που σημαίνει «επαναστάτης»¹⁷⁸. Το ρεμπέτικο τραγούδι ξεκίνησε από τους Έλληνες της Σμύρνης, όπου η μουσική γνώριζε μεγάλη άνθιση. Υπήρχαν τα Καφέ-Αμάν, ή αλλιώς μουσικά καφέ, όπου θαμώνες ήταν οι μάγκες ή “νταήδες”¹⁷⁹. Η μουσική κουλτούρα της Σμύρνης συνδύαζε την ανατολίτικη και τη δυτική, και μεταφέρθηκε στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή¹⁸⁰. Οι μουσικοί που έφτασαν σαν πρόσφυγες ήταν μορφωμένοι, αλλά είχαν χάσει τα υπάρχοντά τους κατά την εκδίωξή τους από τη Σμύρνη, και συχνά έβρισκαν παρηγοριά στους τεκέδες και τα χασισοποτεία¹⁸¹.

Μετά το 1850 υπήρξε έντονο το φαινόμενο της μετανάστευσης από την ύπαιθρο προς τις πόλεις, λόγω της μεγάλης αύξησης του πληθυσμού. Παράλληλα, στην Ελλάδα έφταναν πρόσφυγες από τη Ρωσία, τον Πόντο, τις ακτές της Μαύρης Θάλασσας, και από τη Μικρά Ασία¹⁸². Ο αριθμός των προσφύγων ήταν πολύ μεγάλος από την Μικρά Ασία μόνο κατά τη διετία 1922-23 ήρθαν στην Ελλάδα 1.500.000 Έλληνες πρόσφυγες¹⁸³.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκε και ξεκίνησε το ρεμπέτικο τραγούδι, ως μια μουσική “υποκουλτούρα”, που περιελάμβανε τραγούδια των κατώτερων τάξεων. Η δημιουργία των τραγουδιών γινόταν από τους ρεμπέτες στις φυλακές και στους τεκέδες «πίνοντας» χασίς. Οι φωνές ήταν σιγανές και βραχνές, ενώ κάθε τραγουδιστής πρόσθετε ένα στίχο που συχνά δεν είχε σχέση με τον προηγούμενο και πολλές φορές η δημιουργία ήταν μία πολυσυμμετοχική διαδικασία¹⁸⁴. Οι μελωδίες

¹⁷⁷ Παπαϊωάννου, 1982: 52, 75-77

¹⁷⁸ Δαμιανάκος, 1987: 58-65, 162-165, 170

¹⁷⁹ Χατζηπανταζής, 1986: 17, 24-27, 89-92

¹⁸⁰ Δαμιανάκος, 1987: 58-65, 162-165, 170

¹⁸¹ Παπαϊωάννου, 1982

¹⁸² Κοταρίδης, 2003: 10-19

¹⁸³ Σχορέλης, 1978: 10-19

¹⁸⁴ Κοταρίδης, 2003: 33-69, 173

χαρακτηρίζονται από την απλότητά τους, μορφολογικά τα τραγούδια δεν είχαν ρεφραίν και συνοδεύονταν με μπουζούκι ή μπαγλαμά¹⁸⁵.

Το ρεμπέτικο τραγούδι, ενώ ξεκίνησε ως το τραγούδι της “υποκουλτούρας”, στη συνέχεια αναμορφώθηκε με την άφιξη των προσφύγων από τη Μικρά Ασία, οι οποίοι έφεραν διαφορετικό είδος μουσικής, που ήταν περισσότερο ανατολίτικο και εκτός από μπουζούκι περιελάμβανε βιολί, κλαρινέτο και σαντούρι¹⁸⁶. Οι πρώτοι τραγουδιστές και συνθέτες ρεμπέτικων τραγουδιών ήταν πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία¹⁸⁷.

Αναφορικά, σε αυτή την πρώτη γενιά, ανήκουν ο Γιάννης Δραγάτσης (1886-1958), ο Κώστας Καρίπης (1890/1895-1952), ο Ευάγγελος Παπάζογλου (1896/1897-1943), ο Σπύρος Περιστέρης (1900-1966), ο Κώστας Σκαρβέλης (1880-1942) και ο Παναγιώτης Τούντας (1885-1942)¹⁸⁸.

Οι αρχικές «σχολές» του ρεμπέτικου τραγουδιού ήταν οι εξής δύο: η Σχολή της Σμύρνης και η Σχολή του Πειραιά., της οποίας τα τραγούδια είχαν ανατολίτικες μελωδίες, ήταν γνωστά ως «αμανέδες» και τα τραγουδούσαν κυρίως γυναίκες (Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή). Η Σχολή του Πειραιά, της οποίας τα τραγούδια ήταν πιο χορευτικά, περιελάμβαναν χασάπικο και ζεϊμπέκικο και τα τραγουδούσαν κυρίως άντρες¹⁸⁹.

Τη δεκαετία του 1930-40, οι κυριότεροι τραγουδιστές και συνθέτες ρεμπέτικων τραγουδιών ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Μπάτης (Γιώργος Τσώρος), ο Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας), ο Απόστολος Χατζηχρήστος, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, η Στέλλα Χασκήλ, η Ιωάννα Γεωργακοπούλου, η Σωτηρία Μπέλλου και η Σεβάς Χανούμ.

Το 1936, κατά τη δικτατορία του Μεταξά, το ρεμπέτικο τραγούδι απαγορεύτηκε και κυνηγήθηκε, με διώξεις των ρεμπετών και κλείσιμο των τεκέδων. Έκλεισαν επίσης την ταβέρνα που διατηρούσε ο Μάρκος Βαμβακάρης. Εκτός από τις διώξεις, υπήρχε και η λογοκρισία για τα ρεμπέτικα τραγούδια, τα περισσότερα από τα οποία αναφέρονταν στη φυλακή, το χασίς και σχετικά θέματα. Έτσι, πολλοί ρεμπέτες

¹⁸⁵ Παπαϊωάννου, 1982: 20,21,39

¹⁸⁶ Παπαϊωάννου, 1982: 20,21,39

¹⁸⁷ Κοταρίδης, 2003: 33-69, 173

¹⁸⁸ Σχορέλης, 1978: 10-19

¹⁸⁹ Πετρόπουλος, 1991: 31-36

μετακινούνται την εποχή αυτή από τα μεγάλα αστικά κέντρα προς την επαρχία. Περίοδευαν στην Ηπειρωτική Ελλάδα και στα νησιά του Αιγαίου. Ωστόσο, λόγω της λογοκρισίας άλλαξαν και τα θέματα των ρεμπέτικων τραγουδιών, πολλά από τα οποία πλέον αναφέρονταν στην αγάπη, την ξενιτιά, το κρασί στην ταβέρνα, τη φτώχεια¹⁹⁰.

3.2. Εξέλιξη και κοινωνική αποδοχή του ρεμπέτικου τραγουδιού

Το ρεμπέτικο τραγούδι στη διαδρομή του μέχρι να γίνει κοινωνικά αποδεκτό γνώρισε αρκετές δυσκολίες. Το 1936¹⁹¹ απαγορεύτηκε από τη δικτατορία του Μεταξά, ενώ οι ρεμπέτες μουσικοί συλλαμβάνονταν και κακομεταχειρίζονταν από τις αρχές. Η αστυνομία εισέβαλε στους τεκέδες, όπου οι άνθρωποι που τραγουδούσαν ρεμπέτικα ή έπαιζαν μπουζούκι θεωρούνταν χασικλήδες και εξορίζονταν¹⁹².

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι το κάπνισμα του χασίς στην οθωμανική αυτοκρατορία επιτρεπόταν κι έτσι ο κόσμος το κάπνιζε ελεύθερα στα καφεενεία. Αλλά και στην Ελλάδα το κάπνισμα του χασίς επιτρεπόταν για κάποιο χρονικό διάστημα. Μάλιστα καθώς είχε πολύ χαμηλό κόστος, αποτελούσε έναν τρόπο να ξεχνά κανείς προσωρινά τα προβλήματα της ζωής του. Τα χασισοποτεία λέγονταν “τεκέδες”. Η προέλευση της λέξης είναι από την τούρκικη λέξη “τεκέ”, δηλαδή “το σχολείο των δερβίσηδων”. Πολλά ρεμπέτικα τραγούδια υμνούν το κάπνισμα του χασίς και είναι γνωστά ως “χασικλίδικα”¹⁹³.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η κίνηση του ρεμπέτικου τραγουδιού περιορίστηκε και στα χρόνια της κατοχής σταμάτησαν οι ηχογραφήσεις ρεμπέτικων. Καθ’ όλη τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Βασίλης Τσιτσάνης τραγουδούσε ρεμπέτικα τραγούδια. Η ηχογράφησή τους όμως ήταν εφικτή μόνο μετά το 1946 που ξαναλειτούργησαν οι δισκογραφικές εταιρείες. Ωστόσο, το 1947 απαγορεύτηκαν εκ νέου τα τραγούδια με θεματολογία σχετική με τα ναρκωτικά¹⁹⁴.

Το 1948 κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, ξεκίνησε σταδιακά η κοινωνική αποδοχή του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τότε ο συνθέτης Μάνος Χατζιδάκις πρωτομίλησε ανοιχτά υπέρ του ρεμπέτικου τραγουδιού ως αναπόσπαστο τμήμα της

¹⁹⁰ Παπαϊωάννου, 1982: 52

¹⁹¹ Πετρόπουλος, 1991: 14-15

¹⁹² Κοταρίδης, 2003: 71-73

¹⁹³ Πετρόπουλος, 1991: 14-16

¹⁹⁴ Παπαϊωάννου, 1982

Ελληνικής μουσικής παράδοσης. Υποστήριξε ότι το ρεμπέτικο τραγούδι διέθετε ύψιστη μουσική ποιότητα και ταυτόχρονα αποτελούσε ένα ενοποιητικό στοιχείο για όλες τις τάξεις των Ελλήνων, σε όποιο μέρος του πλανήτη κι αν βρίσκονταν, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό την εποχή του εμφυλίου¹⁹⁵.

Έτσι, σταδιακά το ρεμπέτικο τραγούδι έπαψε να θεωρείται τραγούδι των μικροκακοποιών, ναρκομανών και φυλακισμένων, και σταμάτησε να υπάρχει η αντίληψη ότι πρόκειται περί τραγουδιού συνυφασμένου με τη βία και την πορνεία. Μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο η παρουσία του ρεμπέτικου καθιερώθηκε στα νυχτερινά κέντρα και παράλληλα εξελίχθηκε με νέα όργανα, για παράδειγμα ηλεκτρικό μπουζούκι¹⁹⁶. Επίσης, από το 1955 ξεκίνησε η εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου τραγουδιού, σε δίσκους γραμμοφώνου, όπου εμφανίζονταν πλέον ορχήστρες που ερμήνευαν τραγούδια με «βαρετούς» (για κάποιους) στίχους, χάνοντας την ισχυρή έκφραση των συναισθημάτων και του πόνου που είχαν στο παρελθόν¹⁹⁷.

3.3 Το ρεμπέτικο στα Τρίκαλα και τα Τρικαλινά στέκια

Η πόλη των Τρικάλων στις αρχές του 20ού αιώνα είχε τη δική της φιλαρμονική. Το κλασικό ρεπερτόριό της, οι άριες από τον Κουρέα της Σεβίλλης και τον Αττίλα προσέδιδαν στους τρικαλινούς αστούς όλα τα ερεθίσματα που προσπαθούσαν να μιμηθούν τη μουσική αισθητική της πρωτεύουσας. Αξίζει να αναφερθεί ότι το 1924 διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου Αθηνών ήταν ο Μανώλης Καλομοίρης ο οποίος ανακοίνωσε την ίδρυση παραρτήματος του ιδρύματος στα Τρίκαλα.

Το ρεμπέτικο τραγούδι στα Τρίκαλα είχε την καλύτερη ευκαιρία να ανθίσει και να διαδοθεί, καθώς στην πόλη στεγάζονταν αυστηρές ποινικές φυλακές, εξού και τα περίφημα «στενά του Σακαφλιά (Σακαβλιά ή Σαρκαφλιά)¹⁹⁸». Ο μεγάλος αριθμός των στρατιωτών και προσφύγων ήταν καταλυτικός και συντέλεσαν ιδιαίτερα στη διάδοση των ρεμπέτικων τραγουδιών στα Τρίκαλα. Οι ναύτες τους οποίους η κυβέρνηση, ύστερα από το αποτυχημένο βενιζελικό κίνημα του 1935, είχε μετατάξει στο στρατό και τους είχε στείλει να υπηρετήσουν στο 5ο Σύνταγμα Πεζικού ήταν ο κύριος και ποιο βασικός παράγοντας. Οι ναύτες, κατά τον Κώστα Βίρβο, ερχόμενοι

¹⁹⁵ Κοταρίδης, 2003: 290-301

¹⁹⁶ Μπαρμπάτσας, 2016

¹⁹⁷ Κοταρίδης, 2003: 290-301

¹⁹⁸ Μανιάτης, 1994

στην πόλη έφεραν μαζί τους και τα τραγούδια των λιμανιών, τα οποία τραγουδούσαν μαζί με τους περιθωριακούς και τις πόρνες στα καφεενεδάκια που είχαν στηθεί κοντά στους στρατώνες¹⁹⁹.

Από τους πρώτους τρικαλινούς που ασχολήθηκαν τόσο με τη διάδοση όσο και με τη δημιουργία του ρεμπέτικου τραγουδιού, και ίσως θα μπορούσαμε να τους κατατάξουμε στην πρώτη γενιά των ρεμπετών, ήταν ο Χρήστος Τσιτσάνης και ο Μήτσος Παπασίκας. Ο Χρήστος Τσιτσάνης μεγαλύτερος αδερφός του Βασίλη Τσιτσάνη (1915-1984), συνήθιζε να παίζει με το μπουζούκι του στις παραστάσεις του Καραγκιόζη που λάμβαναν χώρα στο καφενείο «Μαρούγκινα». Ο τρικαλινός δημοσιογράφος Βησσάρης Λίτσας γράφει για το Χρήστο Τσιτσάνη: «... λίγοι γνωρίζουν ότι ο Χρήστος ήταν δημιουργός και δεξιοτέχνης του μπουζουκιού και τα τραγούδια του που γράφτηκαν είναι αριστουργήματα, που αν τα μελετήσουν σήμερα οι μουσικολόγοι θα διαπιστώσουν ότι περικλείουν μέσα τους μια ολόκληρη φιλοσοφία του κοινωνικού μας βίου με σαφέστατο νόημα και παραστατική έκφραση». Ο Μάρκος Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του που επιμελήθηκε η Αγγελική Βέλλου- Κάιλ αναφέρει: «Στα Τρίκαλα επήγα προπολεμικά και κάθισα κάπου εικοσιπέντε μέρες και εκεί στα Τρίκαλα έγραψα το “Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά, εμένα μ’ αγαπούνε”. Εγνώρισα και τους ανθρώπους του Τσιτσάνη. Έναν αδερφό εκεί πέρα έχει ο Τσιτσάνης, ο οποίος τον έχει βοηθήσει πολύ»²⁰⁰.

Δεύτερος πρωτοπόρος θεωρείται ο Μήτσος Παπασίκας, που γεννήθηκε το 1910 και σύμφωνα με μαρτυρίες υπήρξε εξαιρετικός τραγουδιστής και μπουζουξής. Ο γαμπρός του Παπασίκα, Θόδωρος Καρατζούνης θυμάται: «Ήμουν ακόμη μαθητής του γυμνασίου όταν στον κινηματογράφο “Παλλάς” της πόλης μας έγινε μια εκδήλωση προς τιμήν του Απόστολου Καλδάρα, του Κώστα Βίβρου και του Μήτσου Παπασίκα. Έχω ακόμη στα αυτιά μου τη φωνή του Απόστολου Καλδάρα: “Την εκδήλωση πρέπει να ανοίξει ο Μήτσος Παπασίκας γιατί αυτός ξεκίνησε πριν από εμάς, γιατί αυτός ήταν ο δάσκαλός μας”». Ο Μήτσος Παπασίκας με τον Απόστολο Καλδάρα έκαναν συχνά καντάδες στις όμορφες τρικαλινές στα σοκάκια της πόλης²⁰¹.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά ρεμπέτικα στέκια στα Τρίκαλα υπήρξε η «Μάντρα του Αλευρά», που αργότερα μετονομάστηκε σε «Έλατο» και που

¹⁹⁹ Χατζηνικολάου, 2008

²⁰⁰ Χατζηνικολάου, 2008: 45

²⁰¹ Πετρόπουλος, 1991: 45

βρισκόταν στον αυλόγυρο πορνείου και που ξεκίνησε τη λειτουργία του στη δεκαετία του '30. Ο Βασίλης Τσιτσάνης έκανε γνωστό το στέκι μέσα από ένα δημοφιλές τραγούδι του: «Μου 'πες πως σου έκανα απόψε ματσαράγκα,/κατάλαβες τη μηχανή που σου 'στησα ρε μάγκα/τη μηχανή που σου 'στησα μες στ' Αλευρά τη μάντρα...»

Άλλο ένα περίφημο στέκι, που ξεκίνησε τη λειτουργία του τη δεκαετία του '20, ήταν ο «Μαύρος Γάτος». Πρόκειται για ένα υπόγειο που για να μπεις έπρεπε να κατέβεις δεκατέσσερα σκαλιά. Ο Ηλίας Πετρόπουλος στο βιβλίο του το «Μπορδέλο» γράφει για το στέκι: «Οι οίκοι ανοχής της οδού Νοταρά (Τρούμπα), της οδού Αγγελάκη και της Ηλεκτρικής Εταιρείας (Θεσσαλονίκη), της περιοχής του «Μαύρου Γάτου» (Τρίκαλα) και πολλών άλλων επαρχιακών πόλεων ανήκουν στον τύπο μπορντελο-οικία».

Το ταβερνάκι «Νυχτερίδα» που διατηρούσαν τα δύο αδέρφια του Βασίλη Τσιτσάνη, Χρήστος και Νίκος, βρισκόταν στην αρχή του προσφυγικού συνοικισμού. Τακτικός θαμώνας υπήρξε ο Απόστολος Καλδάρας, που άκουγε το Χρήστο να παίζει με το μπουζούκι τα τραγούδια του.

Άλλοι χώροι με δίσκους γραμμοφώνου ή με μικρές ορχήστρες, που θα μπορούσε κάποιος να ακούσει ρεμπέτικα και που ο νεαρός τότε Απόστολος Καλδάρας σύχναζε, ήταν το ουζερί «Φωτίκας», η «Οασis» (ταβερνάκι- καφεενάκι που πρωτολειτούργησε το 1930 και έγινε ο χώρος που άκουσε πρώτη φορά ο Απόστολος Καλδάρας το Μάρκο Βαμβακάρη να τραγουδάει με την παρέα του), τα «Ωραία Τρίκαλα» και το «Γκιουλ Μπαξέ». Αξιοσημείωτο είναι δε το γεγονός πως αυτά τα στέκια λειτούργησαν πριν αλλά και κατά τη διάρκεια της κατοχής.

3.4 Εξέλιξη και αποδοχή του λαϊκού τραγουδιού

Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, δημοσιογράφος, στιχουργός και ποιητής είχε αναφερθεί στην «Αγία Τριάδα» του λαϊκού τραγουδιού, λέγοντας πως «πατριάρχης υπήρξε ο Μάρκος Βαμβακάρης, ενώ ισότιμα δεξιά του και αριστερά του στέκονται ο Απόστολος Καλδάρας και ο Βασίλης Τσιτσάνης». Στην προσπάθεια να γίνουν κατανοητές οι κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές ρίζες του λαϊκού τραγουδιού, αξίζει να αναφερθεί ότι το λαϊκό τραγούδι είχε, όπως και το ρεμπέτικο, πορεία συνυφασμένη με τις κοινωνικές μεταβολές στη χώρα μας. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα εξελίσσονταν με ταχύτατους ρυθμούς η εσωτερική μετανάστευση στη χώρα μας, μετακινήσεις πληθυσμών από τα χωριά στα αστικά κέντρα, γεγονός που δημιούργησε

δυσκολίες προσαρμογής και επιβίωσης των λαϊκών μαζών. Όμως, τα ήθη και τα έθιμά τους και συνολικότερα η κουλτούρα τους διατηρήθηκαν και εκφράστηκαν μέσω του ρεμπέτικου και κατ' επέκταση, σε αυτό που αργότερα ονομάστηκε λαϊκό τραγούδι. Το λαϊκό τραγούδι ηχογραφήθηκε και αποτυπώθηκε σε δίσκους βινυλίου, χάρη στη σχετική τεχνολογία που είχε ήδη εξελιχθεί εκείνη την εποχή. Υπάρχουν αναφορές για εγγραφές δίσκων στη Θεσσαλονίκη ήδη από το 1904, και επεξεργασία τους στο εξωτερικό. Το λαϊκό τραγούδι αποτυπώθηκε σε δίσκους και σε άλλες πόλεις, όπως στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και στην Αμερική όπου υπήρχαν πολλοί Έλληνες μετανάστες.

Την περίοδο 1941-1952 η κυρίαρχη παρουσία του Βασίλη Τσιτσάνη τελειώνει και αρχίζει η περίοδος του “μετεμφυλιακού τραγουδιού”. Κυρίαρχοι συνθέτες της εποχής αυτής είναι ο Απόστολος Καλδάρας, ο Μπάμπης Μπακάλης και ο Θεόδωρος Δερβενιώτης, με κύριο ερμηνευτή το Στέλιο Καζαντζίδη αλλά και άλλους όπως ο Πρόδρομος Τσαουσάκης, η Καίτη Γκρέυ, ο Γιάννης Τζιβάνη. Οι στιχουργοί Χαράλαμπος Βασιλειάδης, Χρήστος Κολοκοτρώνης, Κώστας Βίρβος και κυρίως η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, δημιούργησαν πληθώρα στίχων που αφηγούνται μια σκληρή και άδικη κοινωνία, για διώξεις και φυλακίσεις, για φτώχεια και για θάνατο.

Βασικό χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1950 ήταν η μαζική και διαρκής ανεργία και υποαπασχόληση. Ο αριθμός των ολοκληρωτικά άνεργων εργατών και υπαλλήλων κυμαινόταν από 180 μέχρι 240 χιλιάδες, δηλαδή αποτελούσε το 15-20% του συνολικού δυναμικού τους²⁰². Το 1949 η ελληνική κοινωνία προσπαθούσε να επανέλθει σε ρυθμούς κανονικότητας μετά τα γεγονότα μιας δεκαετίας, τον πόλεμο της Αλβανίας, τη σκληρή Κατοχή και τον αιματηρό Εμφύλιο. Η ελληνική πραγματικότητα, μουσικά αποτυπώθηκε σε συνθέσεις με πένθιμο και μοιρολατρικό στίχο και «βαριά» ζεϊμπέκικα.

Το τραγούδι εκείνης της περιόδου χαρακτηρίζεται από απαισιοδοξία, λόγω των συνολικότερων χαρακτηριστικών του. Πρόκειται για μια εποχή κατά την οποία οι παθογένειες του, τα μίσση και οι ιδεολογικές καταβολές του εμφύλιου σπαραγμού έχουν αφήσει ανεξίτηλα σημάδια στην πολιτικά διχοτομημένη και οικονομικά εξαθλιωμένη ελληνική κοινωνία. Τα θέματα των λαϊκών τραγουδιών εκείνης της

²⁰² Γεωργιάδης, 2001: 32

εποχής, περιελάμβαναν τον έρωτα, την ξενιτιά, τη φυλακή, τον καημό της μάνας, έχοντας απήχηση στους ακροατές και εκφράζοντας τα προβλήματά τους.

Το μετεμφυλιακό κλίμα οδήγησε τη χώρα σε τελματώδη κατάσταση και τελικά στη διάλυση του κοινωνικού ιστού. Ασφαλώς, η καλλιτεχνική δημιουργία του τόπου, αποτυπώνει γλαφυρά τη ζοφερή πραγματικότητα. Το «πονεμένο μετεμφυλιακό τραγούδι» γίνεται ευρύτερα αποδεκτό από το κοινό, γεγονός που ενδιαφέρει επιχειρηματικά τις δισκογραφικές εταιρείες, καθώς ένας τεράστιος αριθμός τραγουδιών διοχετεύεται στην αγορά. Ιδιαίτερα ενδεικτική –αν και με αξιολογικό χαρακτήρα– είναι η τοποθέτηση του Στάθη Δαμιανάκου, ως προς το ζήτημα της υπερεμπορευματοποίησης της δημιουργίας λαϊκών τραγουδιών, κατά τη δεκαετία του 1950. Αναφέρει σχετικά: «Η εποχή που ακολουθεί μετά την τελευταία αυτή φάση της εξέλιξης του αυθεντικού ρεμπέτικου είναι εποχή μαζικής-τυποποιημένης παραγωγής [...]. Η διοχέτευση στην αγορά ενός τεράστιου αριθμού δίσκων με ρεμπετοειδή, μεταμορφώνει ριζικά το λαϊκό τραγούδι, του οποίου τόσο η μορφή όσο και το περιεχόμενο, καθορίζονται τώρα αποκλειστικά από τους νόμους της προσφοράς και ζήτησης²⁰³»²⁰⁴.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 διαφαίνεται μία τάση επαναπροσδιορισμού των σχέσεων μεταξύ της αστικής τάξης και του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Στην ουσία πρόκειται για μία στροφή στις αισθητικές προτιμήσεις των αστικών κύκλων που τροφοδοτείται από την υπεραξίωση συγκεκριμένων καλλιτεχνών, πρεσβευτών του αστικού λαϊκού τραγουδιού εκ μέρους της εγγράμματης ελίτ του τόπου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα όλων αυτών είναι ενδεικτικά η περίπτωση του Βασίλη Τσιτσάνη και της μουσικοκριτικού Σοφίας Σπανούδη. Η μουσικοκριτικός έπειτα από μία εικοσαετία ανάλωσης σε μία μάταιη αναζήτηση ποιοτικών ψηγμάτων στο λαϊκό τραγούδι, στο γνωστό πρωτοσέλιδο άρθρο της στην εφημερίδα Τα Νέα την 1-2-1951, υπό τον τίτλο “Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης”, υπεραξιώνει το συνθέτη και προσυπογράφει εκ μέρους της λόγιας κουλτούρας το μοντέλο λαϊκού τραγουδιού που αυτός θεραπεύει.

²⁰³ Ο Στάθης Δαμιανάκος αναφέρεται στην περίοδο που ακολουθεί την -κατά την άποψή του- τρίτη και τελευταία φάση του ρεμπέτικου, την οποία αποκαλεί «εργατική περίοδο» και που χρονολογικά οριοθετείται από το 1940 έως το 1953.

²⁰⁴ Δαμιανάκος, 2001: 265

Μία ακόμη αλλαγή που συντελείται τη δεκαετία του 1950 είναι η αλλαγή του ήχου του μπουζουκιού. Οι νέες επαγγελματικές ανάγκες και η εξέλιξη της τεχνολογίας συνοδεύονται με το πέρασμα στον ηλεκτρικό ήχο με τη χρήση ηλεκτρικών ενισχυτών κιθάρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, μπορεί να αποτελέσει ο ήχος του μπουζουκιού του Μανώλη Χιώτη, με το ιδιαίτερα «ηλεκτρικό» ηχόχρωμα, εμφανές στις γρήγορες πενιές των συνθέσεών του, κάτι που τον χαρακτήρισε για όλη την υπόλοιπη πορεία του. Την ίδια αυτή περίοδο κάνουν και την εμφάνησή τους τα λεγόμενα «Αρχοντορεμπέτικα» (μεταπολεμικά τραγούδια που μιμούνταν τα ρεμπέτικα και γράφτηκαν από συνθέτες του λεγόμενου «ελαφρού» ρεπερτορίου), που κυκλοφόρησαν μια εποχή κατά την οποία το προπολεμικό ρεμπέτικο είχε έρθει ξανά στο προσκήνιο μαζί με το πολιτικό τραγούδι. Όπως παρατηρεί ο Βαγγέλης Αρναουτάκης «η μεταπολεμική Αθήνα αμβλύνει την ελαφριά αριστοκρατική καταγωγή της και αποδέχεται κι ένα μέρος από τη λαϊκή αστική ρίζα των μπουζουκιών».

Έτσι, συντελείται η μεγάλη αλλαγή στον τρόπο διασκέδασης. Οι ταβέρνες και τα μικρά λαϊκά πάγκα σταδιακά υποχωρούν για να δώσουν τη θέση τους στις μεγάλες αίθουσες των κέντρων διασκέδασης. Κατά συνέπεια, ο ήχος του μπουζουκιού χρειαζόταν να ενισχυθεί τόσο ώστε να ακούγεται το όργανο σε αυτές τις μεγάλες αίθουσες. Ωστόσο, η συγκεκριμένη πρακτική πέρασε ως μόδα και στη δισκογραφία, με αποτέλεσμα ένας μεγάλος αριθμός ηχογραφήσεων της περιόδου αυτής να πραγματοποιείται με χρήση ηλεκτρικού ήχου του μπουζουκιού.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 πρωτοεμφανίστηκαν οι δίσκοι 33 στροφών και στη συνέχεια δημιουργήθηκαν τα πολυκάναλα στούντιο, όπου οι ερμηνευτές και οι μουσικοί μπορούσαν πλέον να γράφουν χωριστά, και όχι όλοι μαζί ταυτόχρονα όπως γινόταν παλαιότερα. Τα κέντρα σταδιακά απομακρύνθηκαν από το αρχικό μοντέλο και τις ανάγκες που τα δημιούργησαν, ενώ οι λαϊκές επιτυχίες έχουν μικρότερη καλλιτεχνική και εμπορική εμβέλεια. Εκτός από το λαϊκό τραγούδι καθαυτό, εξελίχθηκαν και ζητήματα όπως αυτό της παρουσίας των τραγουδιστών, οι οποίοι τραγουδούσαν πλέον όρθιοι και όχι καθιστοί, όπως στην περίπτωση των ρεμπέτικων. Επίσης, πραγματοποιήθηκε μια προσπάθεια εμπλουτισμού και εξέλιξης της σύνθεσης της ορχήστρας. Ο τύπος της ορχήστρας στο ρεμπέτικο, που αποτελούνταν από συνολικά τρία όργανα (μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς), διαρκώς εμπλουτιζόταν και με άλλα όργανα όπως το κόντρα μπάσο και το πιάνο ενώ ως

δεύτερο σολιστικό όργανο ενσωματώθηκε το ακορντεόν ή το κλαρίνο και συχνά ένα δεύτερο μπουζούκι ή και όλα μαζί συγχρόνως. Εμφανίστηκε επίσης για πρώτη φορά στις ηχογραφήσεις και στα πάλκα των κέντρων διασκέδασης η χρήση κρουστών, όπως μπόνγκος και κόνγκας, όργανα που καθιερώθηκαν και στις ηχογραφήσεις των λαϊκών τραγουδιών, πλην των ζεϊμπέκικων. Η χρήση των συγκεκριμένων κρουστών αποκάλυψε ένα σύνολο μουσικών επιρροών από ξενότροπες δυτικές μουσικές φόρμες της αμερικάνικης ηπείρου. Κύριος εκφραστής αυτής της επιρροής υπήρξε ο Μανώλης Χιώτης, που επηρεασμένος από τα blues και τα jazz της Αμερικής, επέδρασε καταλυτικά σε όλους τους σύγχρονους μουσικούς και συνθέτες στην Ελλάδα αυτή την περίοδο. Έτσι, αρχίζει να επικρατεί ένα πιο μοντέρνο, ανάλαφρο, «μεταλλαγμένο» λαϊκό τραγούδι, με περισσότερο “έντεχνα” χαρακτηριστικά.

Όπως προαναφέρθηκε, από τις αρχές του 19ου αι. λαμβάνουν χώρα μετακινήσεις πληθυσμών στα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια του ελλαδικού χώρου. Οι εσωτερικοί μετανάστες διαμόρφωσαν και εξέλιξαν τη δική τους κουλτούρα και δημιούργησαν δικούς τους τρόπους έκφρασης, οι οποίοι εμφυσήθηκαν αρχικά στο περιθωριακό ρεμπέτικο τραγούδι και στη συνέχεια στο λαϊκό τραγούδι, το οποίο από ένα σημείο και μετά επικράτησε και καθιερώθηκε στο μεγαλύτερο εύρος της ελληνικής κοινωνίας. Στην εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανώλης Χιώτης και ο Απόστολος Καλδάρας με τις τροποποιήσεις που εισήγαγαν στη μουσική φόρμα. Καταλυτική ωστόσο θεωρήθηκε η «περίφημη» διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο τραγούδι. Η διάλεξη δόθηκε στις 31 Ιανουαρίου 1949 στο Θέατρο Τέχνης. Ο 24χρονος τότε Μάνος Χατζιδάκις (εκπρόσωπος της «καλής» κοινωνίας), «τάραξε τα νερά» μιλώντας με ενθουσιασμό και πάθος για το ρεμπέτικο τραγούδι που θεωρούσε απόλυτα ελληνικό μουσικό ιδίωμα. Έτσι, έφερε το Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου να παίξουν τα τραγούδια τους σε ένα ακροατήριο που σε σημαντικό βαθμό τους σιχαινόταν.

Με το πέρασμα του χρόνου, η απήχηση του λαϊκού τραγουδιού γινόταν όλο και μεγαλύτερη. Εκτός από τα κοσμικά κέντρα, λαϊκά τραγούδια ακούγονταν πλέον και στις κινηματογραφικές ταινίες, κερδίζοντας έτσι την προτίμηση της αστικής τάξης. Παράλληλα, επήλθε και η εμπορευματοποίηση του λαϊκού τραγουδιού, ειδικά με την κυκλοφορία των δίσκων των 45 στροφών.

3.5 Λαογραφικά στοιχεία της πόλης των Τρικάλων

Για την καλύτερη κατανόηση όλου του πλαισίου ανάπτυξης της μουσικής κίνησης και δημιουργίας στην πόλη των Τρικάλων, παρατίθενται ποικίλα στοιχεία της λαογραφίας που σχετίζονται με το περίβλημα της μουσικής και της κοινωνίας. Στοιχεία για τα μουσικά στέκια και τα μαγαζιά έχουν αναλυθεί και παρά πάνω σποραδικά, επομένως σε αυτό το κεφάλαιο αναπτύσσονται στοιχεία για το ραδιόφωνο και άλλες πτυχές από τα γλέντια των τρικαλινών και από τα μαγαζιά των Τρικάλων.

Το πρώτο κατάστημα που έφερε στα Τρίκαλα ραδιόφωνο ήταν των Αδελφών Νακοπούλου γύρω στα 1934. Τότε το κατάστημα είχε πάρει την αντιπροσωπεία της εταιρίας «Phillips». Όταν έκαναν την εμφάνισή τους τα πρώτα ραδιόφωνα, δημιουργήθηκε ένας μεγάλος συνωστισμός, που κράτησε μέρες από εκατοντάδες τρικαλινούς, που πήγαν να δουν από κοντά το ‘‘μαγικό κουτί’’ από το οποίο έβγαιναν ομιλίες και μουσικές. Την περίοδο εκείνη ακούγονταν ξένη σταθμοί, διότι ακόμα ο ραδιοφωνικός σταθμός των Αθηνών δεν είχε αρχίσει να λειτουργεί.

Μετά τους αδελφούς Νακοπούλου, κι άλλα καταστήματα της πόλης στα προπολεμικά χρόνια φέρανε διάφορες άλλες μάρκες ραδιοφώνων, όπως των Δημήτρη Μάτη, Θωμά Κλιάφα, Θεόδωρου Σαλμά κ.ά. Μερικά από αυτά είχαν και ειδικές ονομασίες όπως «Ράδιο Σαλμά» και «Ράδιο Καραγιάννη». Στα καταστήματα αυτά πολλοί νέοι ασκήθηκαν στη ραδιοτεχνία κι έτσι λίγο μετά ξεκίνησαν την εμφάνισή τους οι πρώτοι ραδιοτεχνίτες, που επιδιόρθωναν τις συσκευές των ραδιοφώνων από διάφορες βλάβες.

Εκείνα τα πρώτα ραδιόφωνα δεν είχαν την ίδια αντοχή με τα σημερινά ραδιόφωνα, συχνά εμφάνιζαν βλάβες και προβλήματα. Πολλές φορές ακόμα άρπαζαν φωτιά και καίγονταν είτε από κακή χρήση της προσγειώσεως είτε και από υπερθέρμανση²⁰⁵. Συνήθως όμως καίγονταν οι λυχνίες ή οι λάμπες και μία σειρά από άλλες βλάβες που μπορούσαν να επιδιορθωθούν. Για την καλή λειτουργία του ραδιοφώνου χρειαζόταν κεραία που τοποθετούνταν σε ψηλό μέρος, συνήθως στη στέγη κάποιου κτηρίου, και γείωση ή προσγειώση, δηλαδή ένα καλώδιο, που το βάζανε προς τα κάτω και μέσα στο χώμα. Χωρίς αυτές τις δύο παραμέτρους τα ραδιόφωνα δεν ακούγονταν καθόλου.

²⁰⁵ Τριανταφύλλου, 1977: 193

Οι τρικαλινοί έδειξαν από τη πρώτη στιγμή ενδιαφέρον για τα ραδιόφωνα, εύποροι και ευκατάστατοι στην πλειοψηφία τους άνθρωποι έσπευσαν να τα αγοράσουν. Και έπειτα μέσα σε λίγα χρόνια ραδιόφωνα είχαν καταστήματα, καφενεία και μερικά σπίτια. Το πρώτο ραδιόφωνο έφερε στα Τρίκαλα ο μηχανικός Ακίλας, στην καταγωγή του από την Χίο, που παρουσίασε μία χοροεσπερίδα γύρω στο 1934 με 1935 στο καφενείο «Εθνικό», υπό την ιδιοκτησία του Πέτρου Γκαΐλα, σήμερα στη θέση του υπάρχει το ξενοδοχείο «Αχίλλειον»²⁰⁶.

Το ραδιόφωνο εκείνου του Ακίλα, προκάλεσε τον θαυμασμό των παρευρισκομένων που το επεξεργάζονταν αδιάκοπα κι άκουγαν μουσική που έβγαине μέσα από ένα πανδαιμόνιο παρασίτων. Αξίζει να σημειωθεί, πως όταν τον Απρίλιο του 1941 διατάχτηκε από τις γερμανικές αρχές κατοχής η παράδοση των ραδιοφώνων για τη σφράγισή τους, καταγράφηκαν στην πόλη μας πάνω από εκατό ραδιόφωνα. Υπήρξαν όμως και περιπτώσεις κατοίκων που τα έκρυψαν μέσα σε πηγάδια, λαγούμια αντί να τα παραδώσουν, για να μπορούν έτσι να ακούν ξένους σταθμούς και πιο πολύ ελληνικές εκπομπές του Λονδίνου και Καΐρου, που ήταν τότε οι μόνες πηγές από τις οποίες μάθαιναν τα γεγονότα του πολέμου. Και όπως ειπώθηκε τότε στον τομέα των ραδιοφώνων, τα Τρίκαλα ήταν η έκτη πόλη της Ελλάδος και η δεύτερη της Θεσσαλίας, μετά τον Βόλο²⁰⁷.

Η διασκέδαση και τα γλέντια στα Τρίκαλα είχαν μια ποικιλία, από τα καφέ σαντάν, από τα εξοχικά, μέχρι και τα διάφορα κέντρα. Τα κέντρα και η νυχτερινή ζωή των Τρικάλων μετά από την απελευθέρωση με τα πολυάριθμα κέντρα διασκέδασης που άνοιξαν, ιδιαίτερα τα εξοχικά, το καλοκαίρι του 1945²⁰⁸, όπως η «Λίντα», δίπλα από το τότε ηλεκτρικό εργοστάσιο Σταματόπουλου, η «Οασis», στην οδό 25^η Μαρτίου, κοντά στη σημερινή πλατεία ΟΤΕ, το μπαρ «Θανασάκη», που είχε στο βάθος έναν κήπο στην Ασκληπιού, που σήμερα είναι το φαρμακείο Β. Οικονόμου, η «Τρίκη», η «Αύρα», ο «Βόσπορος», στις όχθες του Ληθαίου, οι «Αμπελόκηποι» στο Τρικαίογλου, η «Καλλιθέα» στη σιδηροδρομική γραμμή, όπου σήμερα δημιουργήθηκε μια καινούρια και πυκνοκατοικημένη συνοικία, τα «Αηδόνια», πιο κάτω από τους στρατώνες κλπ²⁰⁹.

²⁰⁶ Τριανταφύλλου, 1977: 194

²⁰⁷ Τριανταφύλλου, 1977: 194

²⁰⁸ Τριανταφύλλου, 1977: 113

²⁰⁹ Κατσόγιαννος, 1998

Από αρκετά παλιά για δεκαετίες μετά την απελευθέρωση από την πολύχρονη τουρκική σκλαβιά τα Τρίκαλα είχαν αποκτήσει μία καταπληκτική οικονομική και κοινωνική άνθηση. Αιτία ήταν ο πλούτος των τότε αρχοντάδων και τσιφλικάδων της πόλης των Τρικάλων, που είχαν έρθει από τις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις και δώσανε στη μικρή πόλη των Τρικάλων μια ατμόσφαιρα καθαρά ευρωπαϊκή. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκαν τα καφέ σαντάν στα οποία γλεντούσαν οι παλιοί Τρικαλινοί.

Το «Σαντεκλαίρ» ήταν ένα ακόμα καφέ σαντάν της παλιά εποχής. Ήταν ένα κέντρο στην οδό Δικταίου, όπου σήμερα είναι η Ισραηλίτικη Συναγωγή. Το μαγαζί το είχε ένας ισραηλίτης ονόματι Νεγρίν. Το μαγαζί είχε έναν ευρύχωρο και γραφικό προαύλιο, γιατί το μέρος εκείνο ήταν κλειστό, δηλαδή αδιέξοδο. Μαρτυρίες²¹⁰ θέλουν στο μαγαζί να δουλεύει μία κοπέλα, γκαρσόνια, τολμηρό για την ηθική και την εποχή του γεγονότος. Η κοπέλα Σπανιόλλα σερβίριζε τους θαμώνες με σκέρτσο και νάζι, πράγμα που ξετρέλανε τους τρικαλινούς. Υπήρχε ακόμα μια κιθάρα κρεμασμένη στο μπουφέ του κέντρου που ήταν στην διάθεση κάθε καλλίφωνου πελάτη.

Το ουζάδικο του Γεωργαντζά, λειτούργησε την ίδια περίοδο με το «Σαντεκλαίρ», υπήρχαν βέβαια και παρόμοια κέντρα και ουζοπωλεία, τα ουζάδικα όπως τα έλεγαν, που δημιουργούσαν ιδιαίτερη γλετζεδική ατμόσφαιρα. Ένα από αυτά ήταν το ουζάδικο του Γεωργαντζά, το οποίο αργότερα πήρε ο Ψημένος. Το κέντρο αυτό συγκέντρωνε κάθε βράδυ, και ιδιαίτερα τα σαββατοκύριακα, τους εκλεκτούς και μερακλήδες των Τρικάλων. Εκεί σύχναζε και ο караγκιοζοπαίχτης Κρανιώτης, που κάθε καλοκαίρι διασκεδάζε με τις μορφές του τους μικρούς και μεγάλους των Τρικάλων. Το χειμώνα που ήταν άνεργος σύχναζε εκεί και όταν είχε κέφι, αυτοσχεδιάζοντας έκανε τον Καραγκιόζη, το Κολλητήρι, τον Μπαρμπαγιώργο και άλλους από το θίασο των σκιών²¹¹.

Ένα ακόμα ουζοπωλείο φημισμένο εκείνη την εποχή ήταν των αδελφών Καρακώστα στην οδό Διάκου, δίπλα στα γραφεία της Αγίας Βαρβάρας. Οι αδελφοί Καρακώστα σερβίριζαν και πωλούσαν ένα εξαιρετικό και σε ποιότητα και σε γεύση τσίπουρο. Το τσίπουρο αυτό το προτιμούσαν οι γλεντζέδες και οι καπνεργάτες.

Στο προαύλιο της σημερινής εκκλησίας του Αγίου Στέφανου της πόλης μας, λειτουργούσε ένα γραφικό εξοχικό κέντρο. Το «Πορτ – Αρθούρ» δεν είναι

²¹⁰ Τριανταφύλλου, 1977: 115

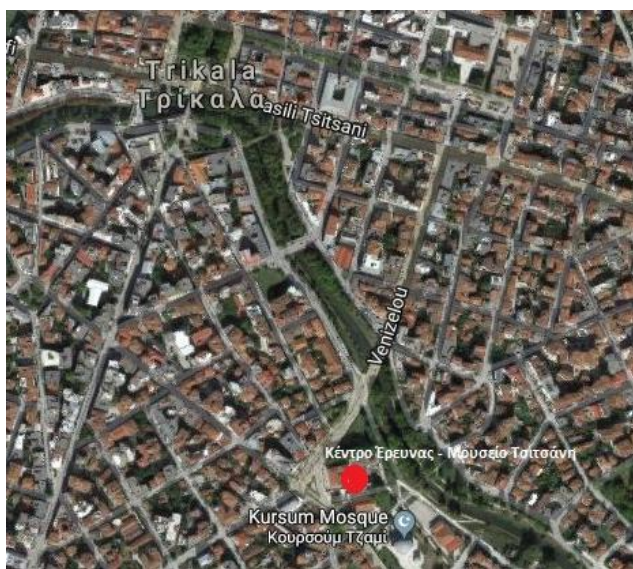
²¹¹ Τριανταφύλλου, 1977: 116

εξακριβωμένο πότε ακριβώς ξεκίνησε τη λειτουργία του, ίσως γύρω στο 1915. Το εξοχικό του Αη – Λιά, ήταν δημιουργία του Δημήτρη Νίτσα, γνωστός για το καφενείο του «Δήμητρα». Εκείνος διάλεξε το δασύλλιο του Προφήτη Ηλία, κι εκεί άνοιξε ένα μικρό κέντρο, το πρώτο εκτός πόλης εξοχικό. Οι τρικαλινοί πήγαιναν εκεί οικογενειακά κυρίως τους καλοκαιρινούς μήνες. Ένα ακόμα εξοχικό, πολύ πιο μακριά από την πόλη, ήταν η Νυχτερίδα του Α. Πιπέργια. Το κέντρο αυτό βρισκόταν στην αριστερή όχθη του Πηνειού (Σαλαμπριά), κάτω από την τοξωτή γέφυρα του Καραβόπορου. Ο ιδιοκτήτης φημίζονταν για τους μεζέδες του με αποτέλεσμα οι τρικαλινοί να τον φωνάζουν κυρ Τσελεμεντέ.

Το «Γκιούλ μπαζέ», οι «Ριρίκες» του σταθμού, το «Περιβολάκι» και η «Χαβούζα» με τους αρτίστες του, τα «Ωραία Τρίκαλα», το καφέ μπαρ «Κωστίκα», το εξοχικό του Φρουρίου, η «Λίντα» και η κατοχική «Αρτζεντίνα» είναι πολλά από τα μαγαζιά που λειτούργησαν εκείνη την περίοδο και εντάσσονται στην νυχτερινή ζωή των Τρικάλων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗ

4.1 Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη



Χάρτης 1: Αεροφωτογραφία της πόλης των Τρικάλων, με τις θέσεις του Κέντρου Έρευνας – Μουσείου Τσιτσάνη και του Κουρσούμ Τζαμί. Πηγή: Χάρτες Google.

Το κτηριακό συγκρότημα στο οποίο βρίσκεται το Κέντρο έρευνας και μουσείο Βασίλη Τσιτσάνη είναι αυτό των παλαιών φυλακών Τρικάλων, συνολικής έκτασης 4.814,68 τ.μ βρίσκεται στη νότια πλευρά της πόλης δυτικά του Ληθαίου ποταμού, σε απόσταση 300 μ. βορείως από το τέμενος του Osman Sah «Κουρσούμ Τζαμί» (Χάρτης 1). Βρίσκεται σε κομβικό σημείο της οδού Αθηνών - Καρδίτσας - Τρικάλων, στις όχθες του Ληθαίου ποταμού, πλάι στο ναό του Αγ. Κωνσταντίνου (19ος αι.)²¹². Οι εργασίες

²¹² Εντυπωσιάζει το δίδυμο οθωμανικό λουτρό του 16ου στις παλαιές φυλακές Τρικάλων, 2017 ηλεκτρονική πηγή: <https://www.iefimerida.gr/news/322321/entyposiazei-didymo-othomaniko-loytro-toy-16oy-stis-palaies-fylakes-trikalon-eikones> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 22/11/2018)

μετατροπής των φυλακών στο νέο τους ρόλο, οι οποίες λειτούργησαν από το 1893 μέχρι το 2006, οδήγησαν στην ταύτιση του ιστογείου τμήματος των παλαιών φυλακών με το δίδυμο οθωμανικό λουτρό του 16ου αιώνα το οποίο αποτυπώνεται και σε παλαιό τοπογραφικό διάγραμμα της πόλης. Η αρχική στέγαση των λουτρών με θόλους καταστράφηκε σε άγνωστη χρονική στιγμή, κατά τη μετατροπή του κτιρίου σε φυλακή και σίγουρα πολύ πριν την ανακατασκευή του ορόφου από οπλισμένο σκυρόδεμα στη δεκαετία του 1950.

Με τον όρο δίδυμο ή διπλό εννοείται ότι τα λουτρά χρησιμοποιούνταν και από άντρες και από γυναίκες. Τα λουτρά χωρίζονταν σε δύο πτέρυγες, των ανδρών και των γυναικών, διατεταγμένες ανατολικά και δυτικά του διαδρόμου και οι κύριες αίθουσες χωρίζονταν σε τέσσερις, τον ψυχρό και θερμό χώρο των ανδρών και τον ψυχρό και θερμό χώρο των γυναικών, στη βόρεια και νότια πλευρά του κτιρίου με μια τοξωτή είσοδο. Στη βόρεια είσοδο διατηρείται οξυκόρυφο ισλαμικό τόξο.

Οι διαστάσεις του λουτρικού κτίσματος είναι 34 X 26,50 μ. με πάχος τοίχων 1,35 μ., ενώ το κατασκευαστικό υλικό του κτηρίου είναι αργοί λίθοι και πλίνθοι με υδραυλικό συνδετικό κονίαμα. Εξωτερικά παρουσιάζει πολλές νεότερες επεμβάσεις που οφείλονται σε ανθρώπινες παρεμβάσεις με κλείσιμο διάφορων ανοιγμάτων και με τη δημιουργία παραθύρων, ενσωμάτωση κάγκελων και ενίσχυση με σκυρόδεμα, ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες σωφρονιστικού κτηρίου (Εικόνες 13 και 14).



Εικόνα 13, Εικόνα 14: Εξωτερική άποψη του κτηρίου ως χώρος φυλακής και ένας από τους εννιάιους χώρους φυλάκισης από το εσωτερικό του. Πηγή: <https://trikalacity.gr/oi-palies-fylakes-ligo-prin-ginoyn-moyseio/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Οι εργασίες αποκατάστασης και ανάδειξης του μνημείου ξεκίνησαν από την Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων το 2011 και διήρκεσαν δύο χρόνια. Το 2014 εντάχθηκε στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Θεσσαλία - Στερεά Ελλάδα - Ήπειρος

2007 - 2013» του ΕΣΠΑ, το έργο «ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ - ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΟΘΩΜΑΝΙΚΟΥ ΛΟΥΤΡΟΥ ΣΤΟ ΥΠΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΕΡΕΥΝΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ», με Υπο-έργο 1 «Προστασία - ανάδειξη Οθωμανικού Λουτρού στο Κτίριο των Παλαιών Φυλακών Τρικάλων», ενώ το δεύτερο υποέργο αφορά την «Επανάχρηση κεντρικού κτηρίου παλαιών φυλακών Τρικάλων – Κέντρο Έρευνας Βασίλης Τσιτσάνης», με φορέα υλοποίησης το Δήμο Τρικκαίων και συνολικό αρχικό προϋπολογισμό 2.816.109 εκατ. ευρώ.

Αν και δεν διασώθηκαν σημαντικά στοιχεία, όπως η στέγαση του λουτρού, ωστόσο οι μνημειώδεις είσοδοι, ο τονισμός και η υπεροχή των ψυχρών χώρων και η συμμετρική του διάταξη το κατατάσσουν στην περίοδο της κλασικής οθωμανικής αρχιτεκτονικής. Το οθωμανικό λουτρό αποτελούσε μέρος συγκροτήματος κτιρίων που ίδρυσε τον 16ο αι. ο Οσμάν Σαχ, οθωμανός διοικητής του Σαντζακίου της Θεσσαλίας. Στο σύνολό του περιελάμβανε και άλλα κτήρια όπως ιεροσπουδαστήριο, πτωχοκομείο, γηροκομείο και χάνι. Επιπροσθέτως, σε αυτό το σύμπλεγμα κτηρίων εντάσσεται και το τέμενος του Οσμάν Σαχ, γνωστό και ως Κουρσούμ Τζαμί, έργο του σημαντικού αρχιτέκτονα Σινάν. Το τέμενος βρισκόταν ήδη σε λειτουργία κατά τα έτη 1566-67.



Εικόνα 15, Εικόνα 16: Άποψη του κτηρίου που σήμερα στεγάζει το Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη και από το εσωτερικό του, με τις προθήκες, το πληροφοριακό υλικό και τις νέες τεχνολογίες. Πηγή: <https://trikalacity.gr> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν αποφασίστηκε να μετατραπούν τα λουτρά σε φυλακές, κρίθηκαν απαραίτητες εκτεταμένες εργασίες μετατροπής των ήδη υπάρχοντων χώρων προκειμένου να διαθέτουν τις κατάλληλες υποδομές και συνθήκες που άρμοζαν σε ένα σωφρονιστικό ίδρυμα αλλά και την ανέγερση δευτέρου ορόφου και άλλων βοηθητικών χώρων προς αύξηση της χωρητικότητας του. Αυτήν την περίοδο έγιναν οι μεγαλύτερες αλλαγές στον αρχικό χώρο καθώς και η καταστροφή της χαρακτηριστικής οροφής των λουτρών, της τοιχοδομίας, των επιχρίσεων και πολλών άλλων χαρακτηριστικών τους.

Το Μουσείο Βασίλης Τσιτσάνης (Εικόνα 15 και 16) βρίσκεται στο δεύτερο όροφο και μοιράζεται σε τέσσερις αίθουσες που ενώνονται από τον χώρο υποδοχής. Οι τέσσερις αίθουσες στην τωρινή τους διάταξη έχουν ως εξής (Σχέδιο 1): 1. Αίθουσα Βασίλη Τσιτσάνη: i. Ιστορική γραμμή, ii. Συνεργασίες, iii. Ντοκιμαντέρ, iv. Πάλκο, 2. Αίθουσα Βασίλη Τσιτσάνη & Τρικαλινοί Δημιουργοί: i. Δισκογραφία, ii. Υλικό Κώστα Χατζηδούλη, 3. Αίθουσα Εκδηλώσεων, 4. Αίθουσα Φυλακών: i. Πληροφορίες έργου, ii. Σακαφλιάς/Εγκλεισμός, iii. Εγκατάσταση, κελί, iv. Τρικαλινοί δημιουργοί, 5. Εγκατάσταση εικαστικού Στέργιου Στάμου. Πρέπει ακόμα να αναφερθεί πως το σημείο 5 άτυπα λειτουργεί ως υποδοχή επισκεπτών, καθώς έχει τοποθετηθεί ένα γραφείο με πληροφοριακό υλικό. Στο χώρο του μουσείου λειτουργεί καφέ, ενώ υπάρχει και χώρος που λειτουργεί ως στούντιο ηχογράφησης.

Σχετικά με τα εκθεσιακά αντικείμενα που σχηματίζουν τη συλλογή του μουσείου είναι κυρίως προσωπικά αντικείμενα του Βασίλη Τσιτσάνη, που μέχρι

σήμερα δεν εκτίθενται στο μουσείο, και έχουν δωρηθεί από την οικογένειά του. Στο μουσείο εκτίθεται ένα από τα μπουζούκια του Βασίλη Τσιτσάνη. Υπάρχουν και άλλα αντικείμενα που είχαν συγκεντρωθεί από συλλέκτες και αγοράστηκαν εν συνεχεία από το Δήμο Τρικάλων. Τα αντικείμενα αυτά είναι κυρίως μουσικό υλικό του δημιουργού και μιας μεγάλης ποσότητας πρωτότυπου και αδημοσίευτου φωτογραφικού υλικού που περιέχουν τον Τσιτσάνη με φίλους, θαυμαστές και συνεργάτες. Το υλικό αυτό κυμαίνεται σε όλες τις περιόδους της ζωής του Τσιτσάνη και σε όλους τους τόπους που έζησε, δημιούργησε και επισκέφτηκε, όπως τα Τρίκαλα, τη Θεσσαλονίκη, την Αθήνα και την Αμερική.



Σχέδιο 1: Κάτοψη του Κέντρου Έρευνας - Μουσείο Τσιτσάνη, με τις τέσσερις αίθουσες του μουσείου, τις ακριβείς θέσεις και τις θεματικές του χώρου. Πηγή: <http://www.mouseiotsitsani.gr/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

Το μουσείο διαθέτει μια μεγάλη συλλογή από δίσκους βινυλίου που ανήκαν στον Τσιτσάνη αλλά και σε πολλούς συλλέκτες. Οι δίσκοι που διαθέτει ήδη το μουσείο είναι το σύνολο του έργου του που αποτυπώθηκε σε δίσκους 33 και 45 στροφών και γίνεται προσπάθεια να βρεθούν και δίσκοι των 78 στροφών, των

παλαιότερων δηλαδή, στους οποίους ηχογράφησε ο Τσιτσάνης τα πρώτα του τραγούδια, διακόσιοι περίπου σε αριθμό, από τους οποίους έχουν σωθεί σαράντα.

Με τις μέχρι σήμερα επεμβάσεις και εργασίας σε επίπεδο μουσειογραφικό το μουσείο διαθέτει φωτισμό και πληροφοριακό υλικό σε όλες τις επιφάνειες των αιθουσών. Νοηματικά και έχοντας ως φανερή την αίσθηση της απουσίας των μουσειακών αντικειμένων, το μουσειολογικό αφήγημα νοηματικά στερείται συνοχής. Αξίζει να αναφερθεί ότι από τα εγκαίνια του μουσείου μέχρι και σήμερα στο χώρο έχουν πραγματοποιηθεί πλήθος εκδηλώσεων, δράσεων, συναυλιών, εκθέσεων ζωγραφικής, παρουσιάσεις βιβλίων κλπ. εκ των οποίων ελάχιστες μπορούν νοηματικά να συσχετιστούν με το μουσειακό περιεχόμενό του. Ο τίτλος δε του χώρου: «Κέντρο έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη», είναι ιδιαίτερα δεσμευτικός σε μία σειρά καθηκόντων και υποχρεώσεων, προϋποθέσεων και απαιτήσεων που να δικαιολογούν και το ρόλο του ως κέντρο έρευνας και ως μουσείο.

4.2 Το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών

Το σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών (εικόνα) είναι ένα υπό δημιουργία και σχεδιασμό μουσείο, που μουσειολογικά αναφέρεται στο λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι, μέσω των μουσειακών αντικειμένων ως έργα αναφοράς, καθώς και μέσα από τις καλλιτεχνικές προσωπικότητες της εποχής. Ο συνδυασμός των υλικών αποδείξεων σε μουσειολογικό σχεδιασμό με τις νέες τεχνολογίες, τα ψηφιακά μέσα και τις εγκαταστάσεις κάνουν την μουσειακή εμπειρία μοναδική. Στα επόμενα υποκεφάλαια της εργασίας αυτής θα αναπτυχθούν η ιστορία του χώρου, η πρόταση ανάδειξης, η μουσειολογική και μουσειογραφική μελέτη, η πολιτική ανάπτυξης και διαχείρισης των μουσειακών συλλογών.

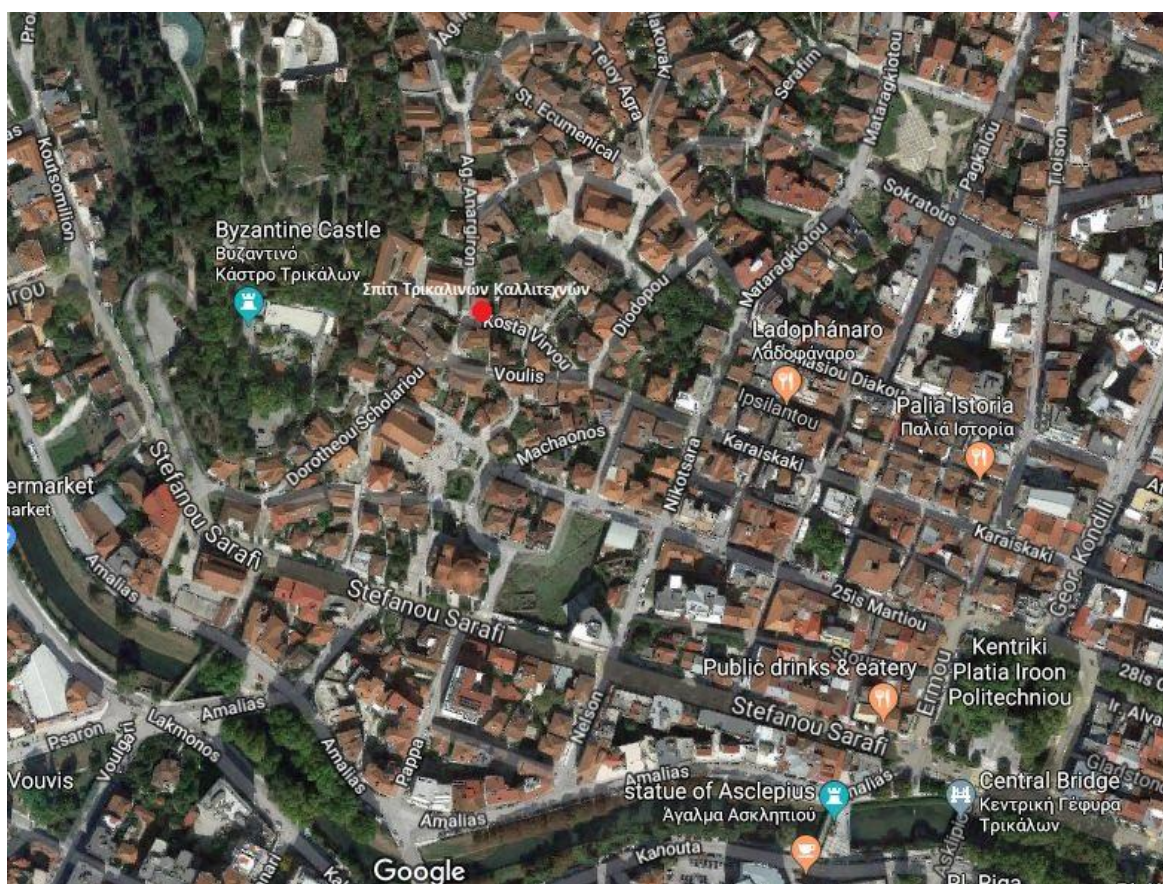
4.2.1 Το αρχοντικό του Κυρνάσιου – Οικία Μάτζαρη

Το αρχοντικό Κυρνάσιου (Εικόνα 17), το οποίο βρίσκεται στη συμβολή των οδών Αγίων Αναργύρων και Ηλιοδώρου, σήμερα Οδός Κώστα Βίρβου, ακριβώς απέναντι από την εκκλησία των Αγίων Αναργύρων (Χάρτης 2). Το κυρίως κτίσμα, που χρονολογείται γύρω στα 1896 και είχε



Εικόνα 17: Εξωτερική άποψη του Αρχοντικού Κυρνάσιου, στη κατάσταση που είναι σήμερα. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

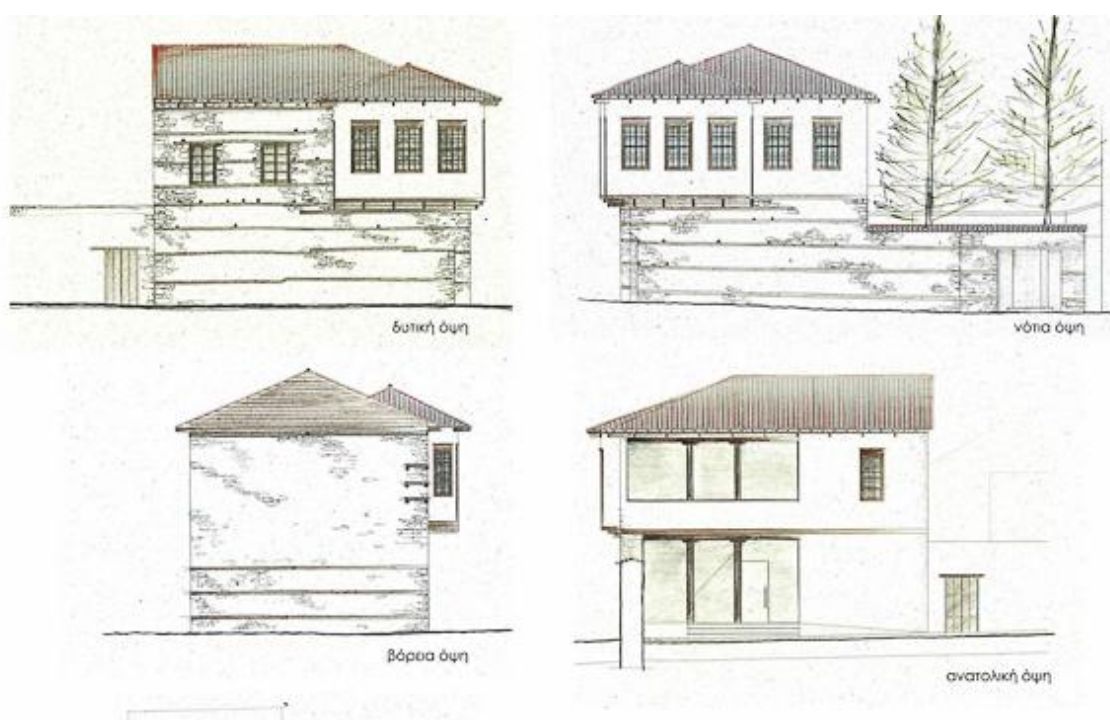
από την αρχή ως κύρια χρήση την κατοικία, βρίσκεται στο Βαρούσι, στην παλιά, διατηρητέα αρχοντική συνοικία των Τρικάλων. Το κτίσμα μπορεί να θεωρηθεί από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα Βαρουσιώτικου αρχοντικού.



Χάρτης 2: Αεροφωτογραφία της πόλης των Τρικάλων, με τη θέση του υπό δημιουργία «Σπίτι των Τρικαλινών Δημιουργών». Πηγή: Χάρτες Google.

Αρχικός ιδιοκτήτης της κατοικίας ήταν ο εύπορος δερματέμπορος Βασίλειος Κυρνάσιος, παντρεμένος με την Ασπασία Θεολογοπούλου. Πέθαναν νέοι και άτεκνοι. Το αρχοντικό πέρασε στην ιδιοκτησία του Ιωάννη Καλαμπάκα, οποίος ήταν άρχοντας από την ομώνυμη πόλη. Τελευταίο ιδιοκτήτης υπήρξε ο Αποστόλης Μάτζαρης, ο οποίος και το παραχώρησε στο Δήμο Τρικάλων. Το αρχοντικό έπαψε να κατοικείται από το 1997. Το κτήριο έχει κηρυχτεί διατηρητέο με το ΦΕΚ 496/β/30-5-94. Με την ανακοίνωση της οριστικοποίησης της χρηματοδότησης 913.000 ευρώ για το «Σπίτι των Τρικαλινών Μουσικών Καλλιτεχνών», έχει κατατεθεί για ένταξη του έργου στο επιχειρησιακό πρόγραμμα «ΥΠΟΔΟΜΕΣ ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ & ΑΕΙΦΟΡΟΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗ» και αφορά στη μετατροπή του ιστορικού Διατηρητέου Μνημείου «Αρχοντικό Κυρνάσιου» στο Βαρούσι Τρικάλων σε ένα σύγχρονο, καινοτόμο, διαδραστικό μουσείο.

Η είσοδος από το δρόμο γίνεται στην αυλή, από μια μεγάλη ξύλινη αυλόπορτα, όπως συμβαίνει στα περισσότερα σπίτια του Βαρουσιού. Από την αυλή εισέρχεται κανείς στο χώρο του ισογείου, το οποίο αποτελείται από έναν κεντρικό χώρο που μοιράζει τις κινήσεις σε τρεις επιπλέον βοηθητικούς χώρους. Η επικοινωνία με τον πρώτο όροφο γίνεται με μια ξύλινη κλίμακα. Στον επάνω όροφο συναντάμε την ίδια περίπου διάταξη. Η είσοδος γίνεται σ' έναν κεντρικό χώρο που μοιράζει τις κινήσεις σε τρία δωμάτια, τις κάμαρες, οι οποίες χρησίμευαν κυρίως ως χώροι ύπνου. Μπορούμε να διακρίνουμε κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία όπως το σαχνισί, που έχει πολλά ανοίγματα καθώς βλέπει νοτιοδυτικά και το χειμωνιάτικο δωμάτιο με το τζάκι.



Σχέδιο 2: Σχέδια του κτηρίου που απεικονίζουν την δυτική, νότια, βόρεια και ανατολική όψη του κτηρίου.
 Πηγή: <https://www.greekarchitects.gr/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Σε κατασκευαστικό επίπεδο και ανάλυση²¹³, παρατηρώντας κανείς τις όψεις και τομές, μπορεί κανείς να καταλάβει το ύψος του κτιρίου αλλά και κάποιες βασικές κατασκευαστικές αρχές (Σχέδιο 2). Αναλύοντας λίγο πιο πολύ την κατασκευή και ξεκινώντας το αξονομετρικό του κτιρίου από κάτω προς τα πάνω, διαπιστώνουμε ότι για τα θεμέλια του συγκεκριμένου κτιρίου δεν έχουμε σαφείς πληροφορίες. Γενικά για τον οικισμό όμως ισχύει ότι τα θεμέλια ήταν πρόχειρα φτιαγμένα και δεν ξεπερνούσαν τα 80 cm έως 1m.

²¹³ Χάλαρη & Χατζηλυγερούδη, 2011

Η λιθοδομή, που κτιζόταν πάνω από το έδαφος, ήταν κατά κανόνα πιο προσεγμένη. Οι λίθοι χτίζονταν σε οριζόντιες στρώσεις που διακόπτονταν κάθε 1m περίπου από ξυλοδεσιές. Οι ξυλοδεσιές αυτές αποτελούνταν από δύο ξύλινα δοκάρια τοποθετημένα στις δύο παρειές του τοίχου, τα οποία συνδέονταν μεταξύ τους με εγκάρσια ξύλα, τις κλάπες. Όταν η λιθοδομή έφτανε στο ύψος του πατώματος, τα δοκάρια του πατώματος πατούσαν πάνω στην ξυλοδεσιά και λειτουργούσαν αυτά σαν κλάπες, κάτι το οποίο έδινε τη δυνατότητα στο σύνολο να έχει ενιαία συμπεριφορά σε ενδεχόμενες καταπονήσεις.

Τα ανοίγματα λαμβάνονταν υπόψη κατά τη διάρκεια της ανέγερσης και οι κάσες τους, τις περισσότερες φορές, ενσωματώνονταν στην λιθοδομή. Αν η λιθοδομή έφτανε ως τη στέγη, όπως στο κτίριο μελέτης, τότε η τελευταία ξυλοδεσιά ήταν η βάση πάνω στην οποία πατούσαν τα δοκάρια της στέγης. Οι στέγες στα Τρίκαλα ανήκουν στην κατηγορία της επικαθήμενης στέγης και συναντώνται ως δίρρικτες, τρίρρικτες, τετράρικτες ή και πιο σύνθετες²¹⁴.

Η κατασκευή της στέγης γινόταν με τον εξής τρόπο: τα οριζόντια δοκάρια της στέγης στρώνονταν πάνω στην τελευταία ξυλοδεσιά, που έτρεχε γύρω από το κτίριο, και στους εσωτερικούς τοίχους που χώριζαν τα δωμάτια. Πάνω στα βασικά δοκάρια, πατούσαν ορθοστάτες, δευτερεύοντα δοκάρια και αμείβοντες που έφτιαχναν



Εικόνα 18: Το σαχνισί ή σαχνισιά του Αρχοντικού Κυρνάσιου, ορολογία της αρχιτεκτονικής, η οποία αναφέρεται στις προεξοχές παραδοσιακών κτηρίων, και περιγράφει προεξοχές στηριγμένες σε ξύλινα δοκάρια οι οποίες βρίσκονται πέρα από τα όρια της τοιχοποιίας του ισόγειου. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

την «πυραμίδα» της στέγης και την τελική μορφή του σκελετού της. Τελικές στρώσεις αποτελούν οι τειγίδες, επιτειγίδες, πέτσωμα και τελικά τα κεραμύδια που αποτελούν και το μόνο υλικό επικάλυψης στεγών στα Τρίκαλα. Η στέγη του δικού μας κτιρίου παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα καθώς αποτελεί το συνδυασμό μιας τρίρριχτης και μιας μικρότερης τετράριχτης.

Σημαντικό και πολύ χαρακτηριστικό κομμάτι της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής στα Τρίκαλα και ειδικά στο Βαρούσι, είναι το σαχνισί (Εικόνα). Το σαχνισί, η ξύλινη προεξοχή κάποιων δωματίων δηλαδή, κατασκευάζεται ακριβώς με τον

²¹⁴ Χάλαρη & Χατζηλυγερούδη, 2011

ίδιο τρόπο που κατασκευάζονται και εσωτερικοί τοίχοι, με το λεγόμενο μπαγδατί. Πάνω στα δοκάρια του πατώματος εδράζονται στρωτήρες πάνω στους οποίους πατάνε ορθοστάτες. Οι ορθοστάτες αυτοί συνδέονται μεταξύ τους με μικρότερα ή μεγαλύτερα ξύλα, οριζόντια ή λοξά, έτσι που να επιτυγχάνεται καλύτερα η ακαμψία τους. Πάνω σε αυτό το σκελετό στη συνέχεια, καρφώνονται μια σειρά από ξύλα μικρότερης διαμέτρου, κατακόρυφα στην περιοχή των Τρικάλων, δημιουργώντας μια εσχάρα πάνω στην οποία καρφώνονται οι μπαγατόπηχες, δηλαδή οι ξύλινες πήχες που θα επιχριστούν στη συνέχεια. Τέλος, αυτές οι πήχες επιχρίονται, άλλοτε με πολύ επιμέλεια κι άλλοτε πιο πρόχειρα ανάλογα με τη χρήση του χώρου.

4.2.2 Τρέχουσα επισκόπηση

Το κτήριο σήμερα παραμένει κλειστό από την περίοδο παραχώρησης των πρώην ιδιοκτητών του στο Δήμο Τρικάλων. Εξωτερικά οι φθορές είναι φανερές σε όλο το οικοδόμημα, καθώς και στην στέγη του, η οποία είναι καλυμμένη με τσίγκο. Το παράκτισμα, που λειτουργούσε κάποτε ως βοηθητικός χώρος πέριξ του κτηρίου, τείνει να καταστραφεί ολοσχερώς, και σε αυτό υπάρχουν παρεμβάσεις των τελευταίων δεκαετιών με υλικά που αντενδείκνυνται για χρήση (λχ. τσίγκος). Πυκνή βλάστηση έχει αναπτυχθεί σε όλους τους χώρους του οικοπέδου.



Εικόνα 19: Η ξύλινη αυλόπορτα του κτίσματος. **Εικόνα 20, Εικόνα 21, Εικόνα 22:** Παρεμβάσεις και φθορές στην πρόσοψη του κτηρίου. **Εικόνα 23:** Το παράκτισμα εσωτερικά της αυλής. **Εικόνα 24:** Η είσοδος του κτίσματος. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

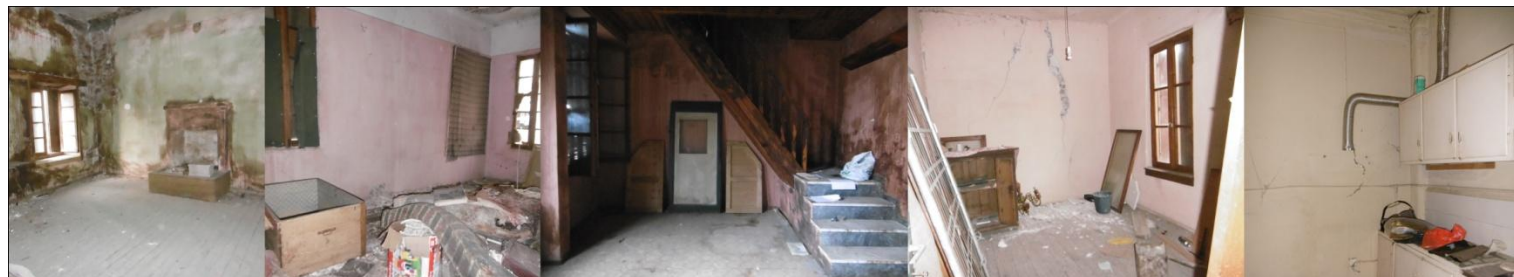
Η αυλή του σπιτιού είναι κι αυτή καλυμμένη από βλάστηση, από σκουπίδια, φύλλα, κλαδιά και περιττώματα ζώων. Η ξύλινη πόρτα που οδηγεί στην είσοδο της αυλής από τον δρόμο είναι κλεισμένη με μία αλυσίδα πρόχειρα που δίνει την αίσθηση του κλειστού, καθώς ενώνεται πρόχειρα με ένα σκοινί. Η πόρτα δεν μπορεί να ανοίξει και να κλείσει με ευκολία, διότι αφενός έχουν καταστραφεί οι μεντεσέδες της και αφ' ετέρου διότι το τσιμέντο στο επίπεδο του δαπέδου έχει γεμίσει από τον καιρό με χώμα και οργανικά υλικά που φράζουν το άνοιγμά της. Στο οίκημα η πλειοψηφία των παραθυρόφυλλων διασώζεται, αλλά στον πρώτο όροφο έχουν αφαιρεθεί, με αποτέλεσμα τα τζάμια να έχουν σπάσει. Τα παράθυρα του ισογείου δεν είναι ασφαλισμένα αλλά πρόχειρα κλεισμένα, με αποτέλεσμα ο χώρος να έχει λεηλατηθεί αρκετές φορές ή/και να αποτελέσει χώρο συγκέντρωσης αστέγων ή παρεμβατικών κοινωνικών ομάδων (Εικόνες 19–24).



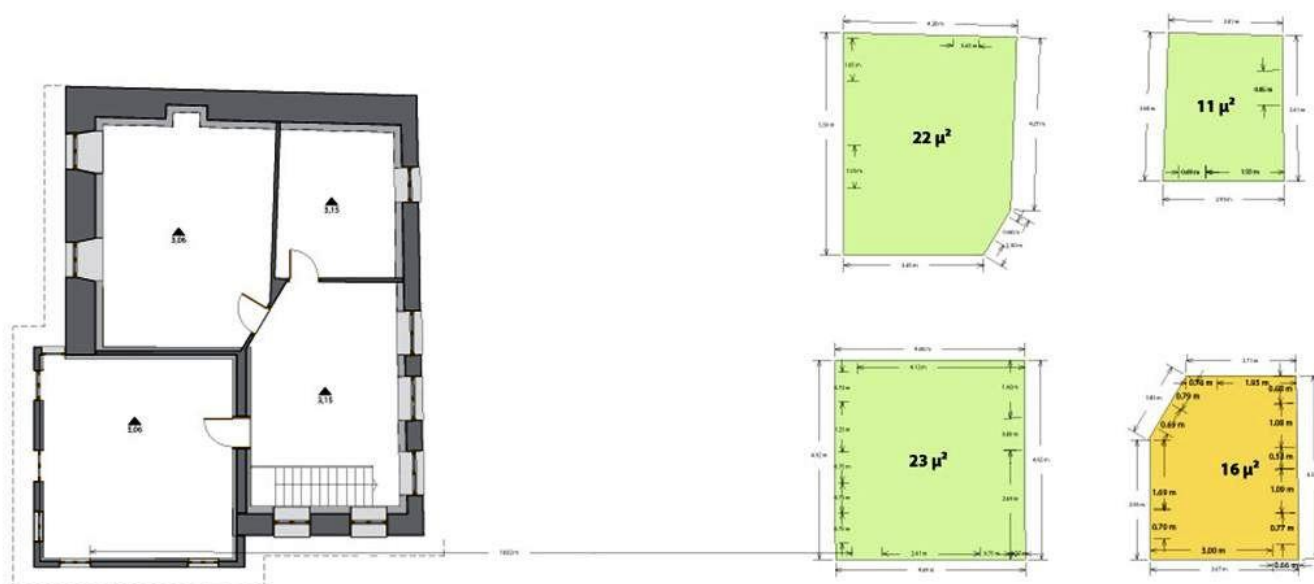
Σχέδιο 3: Η κάτοψη του ισόγειου χώρου, της αυλής και του παρακτίσματος. Στην κάτοψη του ισόγειου οι χώροι απεικονίζονται όπως είναι σήμερα. Οι χώροι οι εξωτερικοί φέρουν ενισχυμένα στοιχεία προτεινόμενων παρεμβάσεων που αναλύονται σε επόμενο υποκεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Στο ίδιο σχέδιο και μεμονωμένα έχουν υπολογιστεί οι χώροι με τα σημερινά δεδομένα. Πηγή: Αρχείο Δήμου Τρικάλων.

Για να εισέλθει κανείς στο εσωτερικό του κτηρίου πρέπει να ανεβεί ένα σκαλοπάτι, ώστε να βρεθεί στην κύρια πόρτα του σπιτιού. Το κτήριο και εσωτερικά, έχει όλη τη δομή και διαρρύθμιση οικήματος, φυσικά με τις ανάλογες παρεμβάσεις ανά τους καιρούς. Στον πρώτο χώρο που συναντά κανείς εισερχόμενος στο σπίτι είναι ένα άνοιγμα καθαρού χώρου 15 τμ. Η διαρρύθμιση του χώρου εσωτερικά είναι σε δύο επίπεδα. Το ένα επίπεδο είναι 15 τμ, όπως προαναφέρθηκε, ενώ το δεύτερο και

ψηλότερο είναι 12 τμ. Υπάρχουν άλλοι δύο χώροι εκ των οποίων ο ένας 11 τμ και ο άλλος 22 τμ, ο οποίος μπορεί να διαμορφωθεί σε αυτό το μέγεθος εφόσον αφαιρεθούν στοιχεία και παρεμβάσεις της μέχρι σήμερα χρήσης του χώρου ως κουζίνα του σπιτιού (Σχέδιο 3).



Εικόνα 25, Εικόνα 26, Εικόνα 27, Εικόνα 28, Εικόνα 29: Η διάταξη των χώρων εσωτερικά του κτίσματος διακρίνονται οι οικιστικές παρεμβάσεις του χώρου και τα αντικείμενα της οικίας. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.



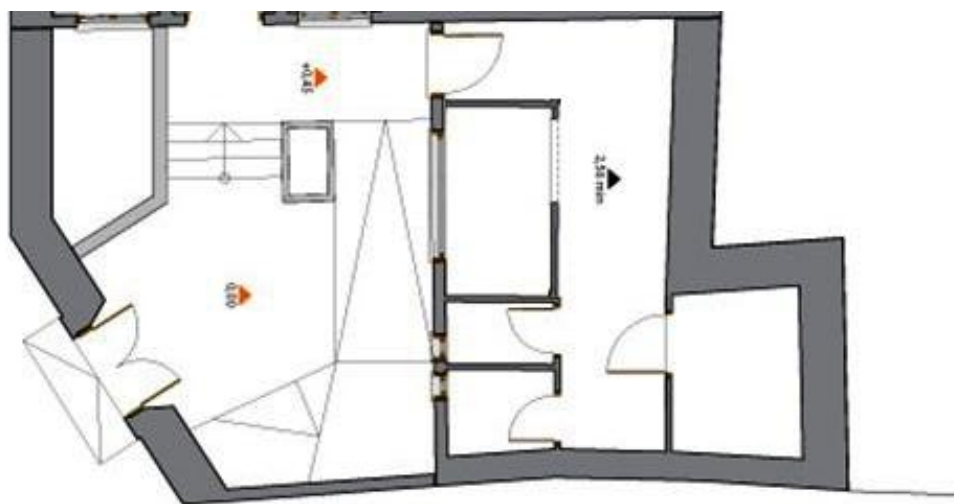
Σχέδιο 4: Η κάτοψη του πρώτου ορόφου. Στην κάτοψη του πρώτου ορόφου, οι χώροι απεικονίζονται όπως είναι σήμερα. Στο ίδιο σχέδιο και μεμονωμένα έχουν υπολογιστεί οι χώροι με τα σημερινά δεδομένα. Πηγή: Αρχείο Δήμου Τρικάλων.

Στον πρώτο χώρο που συναντά κανείς εισερχόμενος στο σπίτι υπάρχει και η ξύλινη σκάλα που οδηγεί στον πρώτο όροφο. Στον πρώτο όροφο υπάρχουν συνολικά τέσσερις (4) χώροι σε σύνολο 72 τμ. Ο πρώτος χώρος μαζί με το άνοιγμα της σκάλας είναι 16 τμ., ο δεύτερος χώρος είναι 11 τμ., ο τρίτος χώρος 22 τμ. και ο τέταρτος 23 τμ. Όλα αυτά τα δωμάτια χρησιμοποιούνταν ως χώροι υπνοδωματίων κατά την περίοδο χρήσης του κτιρίου ως οικία. Όλοι οι χώροι βρίσκονται σε κακή κατάσταση από κάθε άποψη υλικής κατάστασης και καθαριότητας. Στο χώρο εσωτερικά και εξωτερικά υπάρχουν υπολείμματα επίπλων, αντικειμένων και σκουπιδιών. Αξίζει

ακόμα να σημειωθεί ότι όλοι οι χώροι του κτηρίου είναι χωροθετημένοι με τέτοιο τρόπο που δυσκολεύουν την ανάπτυξη και δημιουργία μουσειολογική αφηγήματος χωρίς να γίνουν παρεμβάσεις (Εικόνα 25-29). Η αξιοποίηση όλων των δυνατών χώρων με παρεμβάσεις, η μετατροπή των στενών και μικρών δωματίων με διάνοιξη περασμάτων και η ένωση με διπλανά δωμάτια κρίνεται απαραίτητη. Οι παρεμβάσεις που προτείνονται θα αναλυθούν σε επόμενο κεφάλαιο αυτής της μελέτης συνδεδεμένες με το εκθεσιακό περιεχόμενο και τα απαραίτητα ανθρωπομετρικά στοιχεία (Σχέδιο 4).

4.2.3 Κτηριακή Υποδομή και Εγκαταστάσεις

Στην κτηριακή υποδομή εντάσσεται το σύνολο των χώρων του κτίσματος μαζί με το παράπλευρο κτίσμα. Η αυλή που βρίσκεται στον περιβάλλοντα χώρο προτείνεται να διαμορφωθεί ως χώρος αναμονής, ανάπαυσης και υποδοχής. Για τη λειτουργικότητα του χώρου κατά τους χειμερινούς μήνες κρίνεται αναγκαία η τοποθέτηση κινητού/αποσπώμενου στεγάστρου, το οποίο θα συμφωνεί πλήρως με όλες τις απαιτήσεις και προϋποθέσεις της περιοχής και θα αποτελεί ήπια παρέμβαση στο χώρο. Η δημιουργία ράμπας ανόδου/καθόδου είναι απαραίτητη για την προσβασιμότητα των ανθρώπων με κινητικά προβλήματα. Η δημιουργία πάγκων και καθισμάτων για επισκέπτες στην αυλή προτείνεται να είναι κτιστά



Σχέδιο 5: Κάτοψη του χώρου της αυλής και του παρακτίσματος, διαφαίνονται οι προτεινόμενες παρεμβάσεις στην αυλή, με την ράμπα ανάβασης και τους χώρους αναμονής. Στο παρακτίσμα, αναπτύσσονται οι τουαλέτες, η αποθήκη, ο χώρος φόρτισης φορητών συσκευών και το κυλικείο/υποδοχή. Πηγή: Αρχείο Δήμου Τρικάλων.

Το παράκτισμα (Σχέδιο 4) προτείνεται να αναστυλωθεί πλήρως και σε αυτό προβλέπεται η στέγαση και λειτουργία χώρων υγιεινής και κυλικείου. Το κυλικείο πρέπει να αποκλειστεί, λόγω γειτνίασης με τους χώρους υγιεινής και της μικρής διαθέσιμης επιφάνειας. Η δημιουργία χώρου στο παράκτισμα για τις λειτουργίες της υποδοχής προτείνεται με την τοποθέτηση συρταρωτής πόρτας που θα έχει διαστάσεις περίπου 2,70x1,70μ. Το παράθυρο προς την αυλή πρέπει να τροποποιηθεί ώστε να έχουν επαφή οι επισκέπτες στη ράμπα ανόδου με το προσωπικό της υποδοχής. Από τη διανομή του χώρου διαμορφώνεται το σημείο που απαιτείται από τη μουσειολογική μελέτη για την υποδοχή των επισκεπτών, ώστε σε αυτό το σημείο να φορτίζονται και να διανέμονται/συλλέγονται από το κοινό φορητές συσκευές τύπου tablet για την επαφή τους με το πολυμεσικό περιεχόμενο της έκθεσης.



Εικόνα 30: Άποψη του ισόγειου χώρου, διακρίνονται: α. τα καλλωπιστικά αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρου και β. το βάθος και τα δύο επίπεδα του χώρου. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

Οι παρεμβάσεις που προτείνονται για το εσωτερικό του κτηρίου είναι σε πρώτο στάδιο αρχιτεκτονική και στατική μελέτη του κτηρίου και σε δεύτερο η επισκευή, η ανακατασκευή και ανάπλαση του χώρου, η οποία θα συνάδει με τη μουσειολογική μελέτη που θα παρουσιαστεί σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Κάποια σημεία που πρέπει να επεξεργαστούν περαιτέρω είναι τα

εξής: ο υπολογισμός του καθαρού ύψους του χώρου, η κατασκευαστική απόδοση της κλίμακας στον όροφο με σκοπό να τοποθετηθεί ανελκυστήρας σκάλας, η διευκρίνιση του είδους των σοβάδων με σκοπό τη γνώση αντοχής των υλικών. Σε αυτό το σημείο της αρχιτεκτονικής μελέτης φέρουσα στήριξη κρίνεται το δάπεδο και βοηθητική μόνο η τοιχοποιία.

Η αφαίρεση υπολειμμάτων και στοιχείων του χώρου που παραπέμπουν στην πρωθύστερη χρήση του κτιρίου ως οικία προτείνεται να αφαιρεθούν. Η απογύμνωση

αυτή αποσκοπεί στη μη παρεμβολή στοιχείων είτε εκούσια είτε ακούσια στο μουσειολογικό αφήγημα. Η πρόταση αυτή βασίζεται σε δύο κύριους άξονες: ο πρώτος περιγράφει το πρακτικό μέρος του μουσείου, ενώ ο δεύτερος εντάσσεται στο θεωρητικό μέρος. Με την αφαίρεση αρχιτεκτονικών και μη καλλωπιστικών στοιχείων (Εικόνα 30) στο εσωτερικό του κτηρίου, πχ. η κόγχη στο ΒΔ δωμάτιο του ορόφου, τα παράθυρα, το βάθος των δύο επιπέδων στον ισόγειο χώρο (Εικόνα 30), η διάνοιξη περασμάτων για τη σύνδεση των χώρων είναι κάποιες από τις ενέργειες που πρέπει να επιτευχθούν, ώστε να υλοποιηθεί η μουσειολογική μελέτη. Έτσι, προκύπτει η αντίθεση μεταξύ κελύφους και του εξωτερικού μέρους του κτηρίου, που είναι ένα παραδοσιακό αρχοντικό οίκημα με το περιεχόμενό του που είναι το λαϊκό/ρεμπέτικο τραγούδι και προσεγγίζεται με σύγχρονα τεχνολογικά μέσα.

Στη μελέτη του χώρου οφείλουμε να συνυπολογίσουμε τις μηχανολογικές απαιτήσεις, όπως τη θέρμανση, τον κλιματισμό, το ηλεκτρικό δίκτυο, τα μέσα πυρόσβεσης, τα μέσα ασφάλειας κλπ. Τα μουσεία από την ίδια τους τη φύση και εξ' ορισμού σχετίζονται με θέματα προστασίας και ασφάλειας, μιας και αποτελούν ουσιαστικά τους φύλακες της πολιτιστικής κληρονομιάς²¹⁵.

4.2.4 Αρχές, στόχοι και χαρακτήρας του Μουσείου

Το μουσείο, όπως έχει προαναφερθεί, είναι ένα ίδρυμα, ένας πολυδιάστατος συστηματικός μηχανισμός που φυλάσσει υλικές μαρτυρίες, δηλαδή, αντικείμενα και δείγματα της ανθρώπινης και της φυσικής ιστορίας του πλανήτη μας²¹⁶. Το σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών είναι ένας μουσειακός χώρος που υπάγεται στη διοίκηση του Δήμου Τρικάλων, κάτω από την αιγίδα του Κέντρου Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη που στεγάζεται στις παλιές φυλακές των Τρικάλων. Εντάσσεται στη συνολικότερη αντίληψη και προσπάθεια που γίνεται τα τελευταία χρόνια στο Δήμο Τρικάλων, με μία σειρά από ενέργειες, (Τσιτσάνεια, Μουσείο Τσιτσάνη κλπ) για την ανάδειξη της πολιτιστικής ταυτότητας του τόπου²¹⁷.

Με «Το σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών» ενισχύεται το μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς που αφορά τη μουσική παράδοση της Θεσσαλίας και κατ' επέκταση της πόλης των Τρικάλων και του λαϊκού – ρεμπέτικου τραγουδιού.

²¹⁵ Μπούνια, 2011: 140

²¹⁶ Pearce, 2002: 19

²¹⁷ Παρουσιάστηκε το «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών»: <http://www.ogdoo.gr/epikairotita/eimastan-ekai/parousiastike-to-spiti-ton-trikalidon-kallitexnon> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18)

Ενισχύεται ακόμα με τη δημιουργία αυτού του διαδραστικού μουσείου ένας από τους τρεις πολιτιστικούς πόλους (Μουσείο Τσιτσάνη, Μύλος Ματσόπουλου και Ενεργειακό Πάρκο) που έχουν ενταχθεί στο στρατηγικό σχεδιασμό του Δήμου Τρικάλων.

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του μουσείου καθορίζεται από τις προτεραιότητες που έχουν τεθεί κατά τον στρατηγικό του σχεδιασμό. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται ο άνθρωπος και πρέπει να συγκεραστεί με τις μουσειακές συλλογές μέσα από τις υλικές τους μαρτυρίες και τις αναφορές. Τα μουσεία στον 21ο αιώνα επικεντρώνονται σε μία σειρά διεργασιών: απόκτηση, συντήρηση, έρευνα, επικοινωνία, έκθεση, μελέτη, εκπαίδευση και ψυχαγωγία. Οι πολυμεσικές εγκαταστάσεις που έχουν σχεδιαστεί και προτείνονται για το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών στοχεύουν στην αλληλεπίδραση του περιεχομένου του μουσείου με το κοινό.

Ο σκοπός του μουσειακού χώρου έρχεται να ενισχύσει τη λειτουργία του Κέντρου Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, αλλά και να διευρύνει το μουσικό φάσμα μέσα στο οποίο έχει ενταχθεί και αφηγείται. Ο νέος αυτός χώρος οφείλει συστηματικά και οργανωμένα να προσπαθεί να αναδείξει και να αφηγηθεί όψεις του πολιτισμού ενός πληθυσμού και κατ' επέκταση μιας χώρας. Τα μουσειακά αντικείμενα που θα εντάξει, θα φυλάξει και θα εκθέσει είναι αποκτήματα τα οποία συγκεντρώθηκαν στην πλειοψηφία τους συνειδητά για να ενισχύσουν το αφήγημά του.

4.2.5 Η δημιουργία μουσειακής συλλογή

Η συλλεκτική δραστηριότητα έχει αναλυθεί διεξοδικά σε άλλο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, όμως η διαφορά και οι ανάγκες μεταξύ ατόμου που συλλέγει και μουσειακού φορέα έγκειται στη συλλεκτική πολιτική που αναπτύσσεται είτε ατομικά είτε συλλογικά, σε περιπτώσεις που έχουμε να κάνουμε με πολιτιστικούς φορείς. Η πραγματικότητα όμως είναι ότι ένα μουσείο δεν μπορεί να συλλέξει τα πάντα ή και όλα τα αντικείμενα που το αφορούν είτε άμεσα είτε έμμεσα²¹⁸. Για την ακρίβεια η συλλεκτική δραστηριότητα των μουσείων είναι μία επιλεκτική δραστηριότητα που πρέπει να λαμβάνει υπόψη δύο κυρίως παράγοντες: 1. την ευθύνη εμπλουτισμού των συλλογών του έναντι στο κοινό και 2. την πολιτική εμπλουτισμού των συλλογών του.

²¹⁸ Μπούνια, 2011: 42

Το δεδομένο ότι ο νέος αυτός χώρος που θα στεγάσει την Καλλιτεχνική Δημιουργία του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού στα Τρίκαλα και ακόμα το γεγονός ότι δεν έχει επιλεχθεί η χρήση του όρου «μουσείο» στο τίτλο του υπό δημιουργία φορέα σίγουρα εγείρει μία σειρά από ερωτήματα και προβληματισμούς. Ξεκινώντας από το εννοιολογικό περιεχόμενο του χώρου, που είναι η μουσική, γίνεται αντιληπτό ότι έχουμε να κάνουμε και με ήχους. Στο επίκεντρο παραμένει η μουσική, όμως η μουσική που φτάνει στις μέρες μας από μία άλλη περασμένη εποχή διαφοροποιείται και αισθητικά και τεχνικά σε ότι αφορά τον τρόπο παιξίματος αλλά και την αναπαραγωγή του στο μέσο που έχει αυτή καταγραφεί.

Με το παραπάνω σκεπτικό και με την απουσία του όρου «μουσείου» από τον τίτλο σε καμία περίπτωση από τη στιγμή που ο φορέας εμπεριέχει υλικές αλλά και άυλες μαρτυρίες, αντικείμενα και συλλογές δεν μπορεί να μη θεωρηθεί μουσείο. Πρόκειται επομένως, για μουσειακό χώρο που απλώς απουσιάζει από τον τίτλο του ο όρος μουσείο και σκοπεύει με τον τρόπο αυτό να αυξήσει την κάλυψη ενός ευρύτερου μουσικού φάσματος του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού στα Τρίκαλα.



Εικόνα 31: Άποψη της μουσειακής συλλογής του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας στην Αθήνα. Πηγή: https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g189400-d242825-i80280006-Museum_of_Greek_Popular_Musical_Instruments-Athens_Attica.html (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Η συλλογή που υπάρχει σήμερα στη κατοχή του Κέντρου Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, είναι το υλικό που εκτίθεται στην 3. Αίθουσα Φυλακών, iii. Τρικαλινοί Δημιουργοί. Το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών, που είναι ένα υπό δημιουργία μουσείο πρέπει να διαμορφώσει μία πολιτική δημιουργίας, ανάπτυξης και διαχείρισης της συλλογής του. Με τη δημιουργία εγχειριδίου διαχείρισης συλλογών, την αναλυτική καταγραφή της λειτουργίας ενός μουσείου, μπορούν να καλυφθούν μία σειρά από

προβλήματα αλλά και το βασικό πρόβλημα που είναι η έλλειψη μουσειακών αντικειμένων. Οι πολιτικές, οι στρατηγικές και το εγχειρίδιο διαχείρισης των συλλογών, από τη στιγμή που το νέο μουσείο είναι υπό την αιγίδα του Κέντρου

Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, χρειάζεται να εκπονηθεί και να εφαρμοστεί αντίστοιχα και στο ίδιο.

Συνοψίζοντας, στο εγχειρίδιο διαχείρισης συλλογών²¹⁹ εντάσσονται: 1. Οι σκοποί του μουσείου και η συλλεκτική πολιτική του, 2. Η μεθοδολογία με την οποία μουσείο αποκτά αντικείμενα για τη συλλογή του, 3. Η μεθοδολογία που το μουσείο ακολουθεί για την απομάκρυνση αντικειμένων από τη συλλογή του, 4. Οι κανόνες με τους οποίους το μουσείο διαχειρίζεται ζητήματα δανεισμού αντικειμένων προς και από τις συλλογές του, 5. Ο τρόπος με τον οποίο το μουσείο χειρίζεται τα αντικείμενα που υπάρχουν στη φύλαξή του, 6. Η φροντίδα και ο έλεγχος των συλλογών γενικά, 7. Η εξασφάλιση της πρόσβασης στις συλλογές, 8. Η πολιτική ασφάλισης των συλλογών και 9. Ο τρόπος καταγραφής των αντικειμένων της συλλογής: ποιος, πότε και πώς διατηρεί, ανανεώνει, διαφυλάσσει τα αρχεία καταγραφής του μουσείου.



Εικόνα 32: Juke box SEEBURG 200 με προέλευση από τις ΗΠΑ το μοντέλο 201. **Εικόνα 33:** Ραδιόφωνο MURPHY του 1950-51 με προέλευση από την Αγγλία. **Εικόνα 34:** Ραδιόφωνο ZENITH του 1954 με προέλευση από τις ΗΠΑ. **Εικόνα 35:** Ράδιο Πικαπ ME-EPPROM με προέλευση από τη Ρωσία. **Εικόνα 36:** Γραμμόφωνο RGD His Master's Voice του 1902 (έχει κατασκευαστεί για τον Γκαριντ Σοχαντον). **Εικόνα 37:** Γραμμόφωνο VARAFONE του 1913 με προέλευση την Αγγλία. **Εικόνα 38:** Γραμμόφωνο HIS MASTER'S VOICE του 1905 με προέλευση το Σαν Φραντζίσκο. Πηγή: <https://www.music-eshop.com/el/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης 1/11/18).

²¹⁹ Μπούνια, 2011: 28

Οι προτεινόμενες συλλογές σε επίπεδο συγκρότησης και έκθεσης είναι οι εξής: 1. Συλλογή Μουσικών Οργάνων, 2. Συλλογή Μέσων Αναπαραγωγής και Καταγραφής, 3. Συλλογή Λαϊκών Τρικαλινών Δημιουργών, 4. Μουσικό Αρχείο και Βιβλιοθήκη. Οι τρεις συλλογές αυτές θα αποτελέσουν τη βάση για τη δημιουργία του ερμηνευτικού σχεδιασμού. Ο ερμηνευτικός σχεδιασμός είναι διαδικασία και το τελικό προϊόν καταγράφει τις αποφάσεις που έχουν ήδη ληφθεί και αναλύει τους παράγοντες που τις επηρεάζουν²²⁰. Η ερμηνευτική στρατηγική προϋποθέτει ουσιαστική μελέτη της φυσιογνωμίας του οργανισμού και επικέντρωση στο λόγο ύπαρξής του. Το σχέδιο της ερμηνείας βασίζεται²²¹ σε: α. το στρατηγικό πλαίσιο που επηρεάζει την κατεύθυνση προς την οποία το μουσείο κινείται, β. γιατί το μουσείο επιθυμεί να αλλάξει/βελτιώσει εκθέματα στον τρόπο παρουσίασής τους, γ. εντοπισμός του επιθυμητού κοινού βάσει της φυσιογνωμίας του, των αναγκών του και των προσδοκιών του, δ. τι ακριβώς επιθυμεί το μουσείο να παρουσιάσει.

Σε ερμηνευτικό επίπεδο με αυτές τις τρεις συλλογές: 1. Μουσικών Οργάνων (Εικόνα 31), 2. Μέσων Αναπαραγωγής (Εικόνες 32-38) και Καταγραφής και 3. Συλλογή Λαϊκών Τρικαλινών Δημιουργών το μουσείο αναπτύσσει δυναμική σε σχέση με το λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι θεωρητικά αλλά και πρακτικά και προσεγγίζοντας τις ιδιαίτερες λαϊκές φυσιογνωμίες των Τρικαλινών δημιουργών εις βάθος, ως προσωπικότητες και μουσικούς ή δημιουργούς. Η συγκρότηση του Μουσικού Αρχείου και Βιβλιοθήκης αποσκοπεί να ικανοποιήσει τις ανάγκες του ψηφιακού περιεχομένου των διαδραστικών εγκαταστάσεων που θα αναπτυχθούν στο χώρο, τη διατήρηση, συγκρότηση και ανάπτυξη είτε πραγματικών είτε ψηφιακών τεκμηρίων με σκοπό την έρευνα. Το περιεχόμενο, ο σκοπός και η χρήση των πολυμεσικών εφαρμογών θα αναλυθεί ενδελεχώς σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

Η συγκρότηση της Συλλογής Μουσικών Οργάνων και η Συλλογή των Μέσων Αναπαραγωγής και Καταγραφής θα δημιουργηθεί εκ του μηδενός. Η συγκρότησή τους από μηδενική βάση δεν εντάσσεται στα αρνητικά στοιχεία ή στα μεγάλα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει η διοίκηση του φορέα. Το σκεπτικό της ανάπτυξης των συλλογών από μηδενική βάση, ενώ ήδη υπάρχει ο χώρος που θα τις στεγάσει δυνητικά λειτουργεί ως ένα ασφαλές και στέρεο επιχείρημα στην

²²⁰ Black, 2009: 255-256

²²¹ Black, 2009

πρόσκτηση αντικειμένων. Σε δεύτερο στάδιο, το γεγονός ότι ο φορέας έχει τη δυνατότητα να επιλέξει τη δημιουργία συλλογών και να εστιάσει το ενδιαφέρον του στα σημεία του αφηγήματος που θα επιλέξει λύνει με τη σειρά του κάποια άλλα πιθανά προβλήματα που θα προέκυπταν σε περίπτωση που υπήρχαν ήδη διαμορφωμένες συλλογές (αποσυμφόρηση αποθηκευτικών, εκθεσιακών χώρων, συντήρηση αντικειμένων κλπ).

Το πρώτο βήμα για να συγκροτηθούν οι δύο προαναφερθείσες συλλογές είναι η έρευνα, η καταγραφή και επεξεργασία όλων των δεδομένων και όλης της μουσικής παραγωγής και των τεχνολογικών μέσων της εποχής. Η Συλλογή Μουσικών Οργάνων σχεδιάζεται με γνώμονα να συγκεντρωθούν μουσικά όργανα αντιπροσωπευτικά της περιόδου του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού. Η συλλογή θα πληροφορεί τους επισκέπτες για την εξέλιξη των μουσικών οργάνων ανά τις δεκαετίες, καθώς και ποια μουσικά όργανα και με ποιο τρόπο συγκροτούσαν το μουσικό σύνολο, τις κομπανίες, τις παρέες, το πάλκο και το πώς αυτά εξελίχθηκαν. Η συγκρότηση επιστημονικής ομάδας και ερευνητών που θα συγκεντρώσει όλα τα δεδομένα για τη δημιουργία μίας πλήρους καταγραφής με όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την ανάπτυξη της συλλογής κρίνεται απαραίτητη.

Η Συλλογή των Μέσων Αναπαραγωγής και Καταγραφής θα αναπτυχθεί και αυτή με το ίδιο σκεπτικό όπως η προηγούμενη. Η διαφοροποίηση βρίσκεται στην ιδιαιτερότητα των τεχνολογιών που χρησιμοποιούνταν είτε για να εγγραφεί και να αποτυπωθεί η μουσική, είτε μετά την κυκλοφορία να αναπαραχθεί. Η συλλογή αποσκοπεί να αφηγηθεί μουσειολογικά στους επισκέπτες α. την εξέλιξη της παραγωγής ηχογράφησης και διακίνησης της ελληνικής δισκογραφίας και του ελληνικού τραγουδιού, β. την εξέλιξη και ανάπτυξη των μέσων αναπαραγωγής της μουσικής, εστιάζοντας το μουσειολογικό ενδιαφέρον στα ραδιόφωνα, γραμμόφωνα, jukebox, μομπινόφωνα, φωνόγραφοι κλπ. Η συγκρότηση επιστημονικής ομάδας και ερευνητών που θα συγκεντρώσει όλα τα δεδομένα για τη δημιουργία μίας πλήρους καταγραφής με όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την ανάπτυξη της συλλογής κρίνεται απαραίτητη. Τα στοιχεία που θα συγκεντρωθούν και στις δύο περιπτώσεις των συλλογών είναι στοιχεία και δεδομένα που σε επόμενο στάδιο θα αποτελέσουν υλικό για την τεκμηρίωση, τη δημιουργία λεξάντων, συνοδευτικού υλικού και γενικότερης αξιοποίησης από το μουσείο.

Η καταγραφή αυτή ενισχύεται με οικονομικά στοιχεία ανά αντικείμενο και με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνεται μία ολοκληρωμένη λίστα με πιθανά έξοδα. Σε επόμενο στάδιο και, αφού έχει ληφθεί η απόφαση ποια αντικείμενα ακριβώς επιθυμεί το μουσείο να αποκτήσει, λαμβάνονται οι αποφάσεις πρόσκτησης. Με αυτή την ολοκληρωμένη καταγραφή σχεδιάζει και υλοποιεί το άνοιγμα προς την κοινωνία, είτε με χορηγίες για να καλύψει τα έξοδα πρόσκτησης αντικειμένων, είτε με δωρεές απευθυνόμενο σε συλλέκτες ή κατέχοντες των αντικειμένων.



Εικόνα 39: Άποψη από τα προσωπικά αντικείμενα του Μάρκου Βαμβακάρη, στο Μουσείο Μάρκου Βαμβακάρη στη Σύρο. Τα αντικείμενα εκτίθενται εκτός προθηκών και χωρίς πληροφοριακό υλικό. Πηγή: http://www.wondergreece.gr/v1/en/Regions/Syros/Culture/Museums/6034-Markos_Vamvakaris_Museum (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Ιδιαίτερης σημασίας είναι η Συλλογή Λαϊκών Τρικαλινών Δημιουργών, η οποία απαρτίζεται από μια σειρά αντικειμένων που είναι είτε προσωπικά αντικείμενα των δημιουργών (Εικόνα 39), είτε αντικείμενα που σχετίζονται με το έργο τους και αναδεικνύουν σφαιρικά τις προσωπικότητές του. Τα πρόσωπα του μουσείου που προτείνεται να ενταχθούν σε αυτή τη φάση είναι: 1. ο Μήτσος Παπασίκας (1910 ή 1916), 2. ο Απόστολος Καλδάρας (1922), 3. ο Χρήστος Κολοκοτρώνης (1922) 4. ο Γιώργος Σαμολαδάς (1922), και 5. ο Κώστας Βίρβος (1926). Σε αυτό το στάδιο και πριν ξεκινήσουν ακόμα οι εργασίες για τη δημιουργία του νέου μουσείου πρέπει να πραγματοποιηθεί η πρώτη προσέγγιση με

τους συγγενείς ή τους πιθανούς δικαιούχους των καλλιτεχνών. Σε αυτή την πρώτη προσέγγιση καθορίζεται το πλαίσιο συνεργασίας με τους συγγενείς, διευκρινίζονται οι προθέσεις του μουσείου,

διασφαλίζεται η προστασία και το μέλλον των αντικειμένων που θα παραχωρηθούν, συζητείται ο σκοπός και ο ρόλος του μουσείου στην κοινωνία. Επειδή είναι πολύ πιθανό αρκετά από τα αντικείμενα που σχετίζονται με τις προσωπικότητες του νέου μουσείου να έχουν καταλήξει σε ιδιωτικές συλλογές, είναι απαραίτητο να γίνουν

όλες οι ενέργειες απόκτησής τους και ενσωμάτωσής τους στο μουσείο. Σε όλες τις πιθανές δωρεές και χορηγίες ακολουθούνται όλες οι ενέργειες δημοσιοποίησης και προβολής των προσφορών.

Η συγκρότηση και διάθρωση του Μουσικού Αρχείου και Βιβλιοθήκης είναι μία διαδικασία και πολιτική που θα περιγραφεί στο κεφάλαιο 4.9.2 της παρούσας εργασίας. Μία γενική κατεύθυνση για τη συγκρότησή του σε ένα πρώτο στάδιο μπορεί να είναι η ακολουθία των ενεργειών που προτείνονται για τις συλλογές του μουσείου.

4.2.6 Βασικές αρχές της μουσειογραφικής μελέτης

Η διάταξη των αντικειμένων της έκθεσης ενός μουσείου καθορίζει το χαρακτήρα και την ποιότητα εμπειρίας που αποκομίζουν οι επισκέπτες από αυτό. Η συγκέντρωση των πληροφοριών προσλαμβάνεται από τους ανθρώπους όταν υπάρχουν οργανωμένα σύνολα που αντιπαραβάλλονται²²² παρά όταν εκτίθενται μεμονωμένα έργα και αντικείμενα. Επομένως, θα πρέπει η αξία του συνόλου μίας έκθεσης να ξεπερνάει την αξία των μεμονωμένων αντικειμένων²²³.

Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του υλικού πολιτισμού ποικίλει μέσα στο χρόνο και το χώρο. Τα πράγματα δεν είναι μόνο όπως φαίνονται. Πίσω από τη φαινομενική όψη, από το «φαίνεσθαι» των πραγμάτων κρύβεται η ουσία, το «Είναι» τους²²⁴. Η αντίληψη που διαμορφώνουμε για τα αντικείμενα δεν συνδέεται μόνο με τον ιδιαίτερο τύπο τους, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εξωτερικής μορφής τους και τις χωροχρονικές διασυνδέσεις τους, αλλά συνδέεται και με τις ιδιαίτερες διανοητικές, ψυχικές, σωματικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εμπειρίες, παραστάσεις, γνώσεις και δεξιότητες που έχουμε ως άτομα και κοινωνικές ομάδες, εμείς που τα παρατηρούμε²²⁵. Ο τρόπος με τον οποίο τα αντικείμενα εκτίθενται, το συμπληρωματικό υλικό και η ποσότητά του, οι ψηφιακές τεχνολογίες που επαυξάνουν το μουσειολογικό αφήγημα, ο φωτισμός, η διαδρομή που οι επισκέπτες ακολουθούν μέσα στο μουσείο, είναι μερικοί από τους παράγοντες που καθορίζουν τη συνολική εμπειρία των επισκεπτών σε ένα μουσείο.

²²² Hooper - Greenhill, 2006

²²³ Black, 2009

²²⁴ Νάκου, 2001: 13

²²⁵ Νάκου, 2001: 74

Οι έξι αρχές²²⁶ ερμηνείας σύμφωνα με τον Tilden²²⁷ είναι οι εξής: 1. Ερμηνεία που δεν συνδέει τα εκθέματα με κάτι σχετικό με την προσωπικότητα ή την εμπειρία του επισκέπτη είναι στείρα. 2. Οι πληροφορίες από μόνες τους δεν είναι ερμηνεία. Ερμηνεία είναι η αποκάλυψη που βασίζεται στις πληροφορίες. Πρόκειται για δύο διαφορετικά πράγματα. Κάθε ερμηνεία όμως περιλαμβάνει πληροφορίες. 3. Η ερμηνεία είναι η «τέχνη» που συνδυάζει πολλές τέχνες, ανεξάρτητα αν το υλικό που παρουσιάζεται είναι επιστημονικό, ιστορικό ή αρχιτεκτονικό. 4. Κύριος στόχος της ερμηνείας δεν είναι η καθοδήγηση αλλά η αφύπνιση του ενδιαφέροντος. 5. Η ερμηνεία θα πρέπει να παρουσιάζει το σύνολο μάλλον παρά τα επιμέρους στοιχεία. 6. Η ερμηνεία που απευθύνεται σε παιδιά (ως την ηλικία των 12) δεν πρέπει να είναι μία «υπεραπλούστευση» της παρουσίασης στους ενήλικες, αλλά να ακολουθεί διαφορετική προσέγγιση.

Σε τεχνικό επίπεδο και κυρίως μουσειογραφικό, η έκθεση διέπεται από βασικές αρχές σε επίπεδο διατάξεων των αντικειμένων, προθηκών, φωτισμού, σήμανσης, υποτιτλισμού, ανθρωπομετρικά στοιχεία για άτομα με ειδικές ανάγκες και η πορεία των επισκεπτών. Σε αυτό σημείο εντάσσονται τεχνικές και μέθοδοι παρουσίασης καθώς και τα στάδια²²⁸ του μουσειογραφικού έργου: 1. Οργανόγραμμα της έκθεσης, 2. Κατηγοριοποίηση των εκθεμάτων, 3. Μουσειογραφική ανάλυση, 4. Μουσειογραφική σύνθεση.

4.2.6.1 Χωρικός και νοηματικός σχεδιασμός

Οι ενότητες του μουσείου που προτείνεται να αναπτυχθούν στο χώρο είναι οι εξής: 1. Ιστορία του κτηρίου και της περιοχής, 2. Μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής μουσικής, 3. Δημιουργικότητα και μουσική, 4. Μουσικά όργανα, 5. Λαϊκοί Δημιουργοί των Τρικάλων και 6. Αναπαράσταση μουσικής σκηνής. Οι θεματικές αυτές προτείνονται να αναπτυχθούν στους χώρους του υπό δημιουργία μουσείου. Οι θεματικές αυτές θα αποτελούνται από ένα σύμπλεγμα αντικειμένων, πληροφοριακού υλικού και ψηφιακών εγκαταστάσεων που συμβάλλουν στην ανάπτυξη και διαμόρφωση του μουσειολογικού περιεχομένου. Σε όλες τις περιπτώσεις και προς όλες τις κατευθύνσεις οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι η ένταξη ψηφιακών τεχνολογιών και πολυμεσικών εφαρμογών στο χώρο του μουσείου,

²²⁶ Black, 2009: 223

²²⁷ Tilden, 1997: 223

²²⁸ Σαλή, 2006

δεν μπορεί σε καμία περίπτωση μεμονωμένα να υπερσχύσει της απτής επαφής με τα αντικείμενα υλικά και σημασιολογικά.

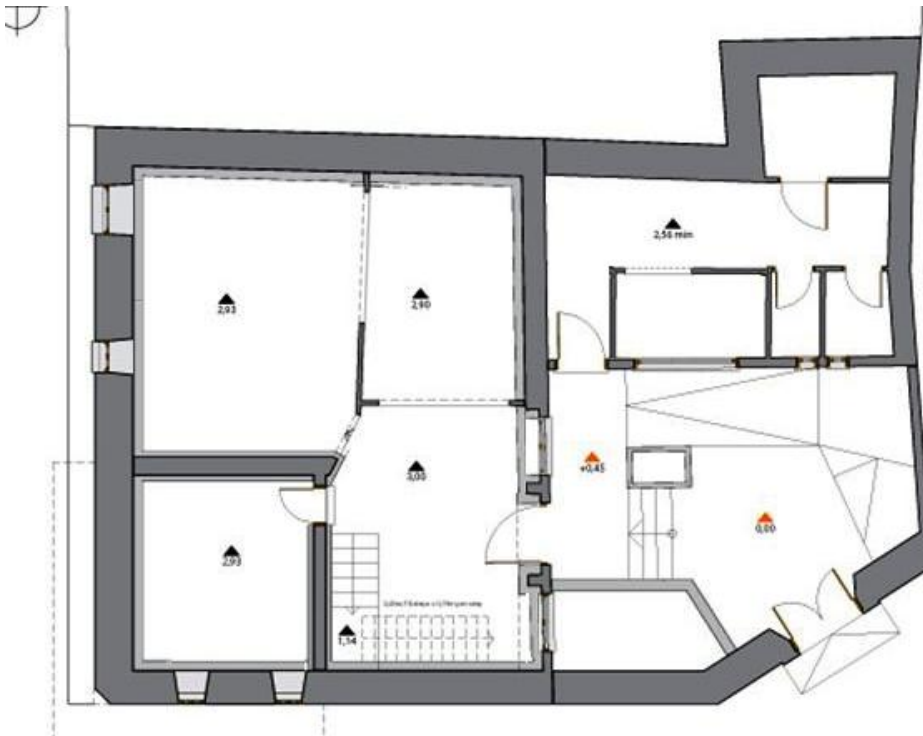
Οι παρεμβάσεις σε αρχιτεκτονικό επίπεδο που προτείνονται στον εσωτερικό χώρο είναι αρκετές και είναι σαφές πως το νέο μουσείο δεν θα έχει στοιχεία που παραπέμπουν σε ένα αστικό κτήριο περασμένων δεκαετιών. Σε αντιδιαστολή μεταξύ νέου και παλιού, το κέλυφός του, το εξωτερικό μέρος του προτείνεται να διατηρηθεί με τα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες των αρχοντικών σπιτιών της περιοχής του Βαρουσίου. Με αυτόν τον τρόπο σε πρώτη θέαση έχουμε να κάνουμε με ένα κλασσικό αρχοντικό κτήριο της συνοικίας του Βαρουσίου, που σίγουρα δεν προιδεάζει τον θεατή για το τι ακριβώς θα δει στο εσωτερικό του. Παρόμοιες κτηριακές υποδομές χρησιμοποιήθηκαν μουσειολογικά και αρχιτεκτονικά για να στεγάσουν πολιτιστικούς φορείς και σε άλλες περιπτώσεις ή/και παλαιότερα, στις περιπτώσεις των μουσείων και όπως έχει καλλιεργηθεί ο θεατής συνειρμικά θεωρεί ότι το περιεχόμενό του και η αισθητική του θα έχει κάτι το παλιό, κάτι το λαϊκό, κάτι που εντάσσεται στους κύκλους της λαογραφίας²²⁹. Η αντίθεση που επιτυγχάνεται με αυτή την παρέμβαση είναι διττή, από τη μία έχουμε την αντίθεση μεταξύ αστικού και λαϊκού και παλαιού με νέου. Η δεύτερη περίπτωση αντίθεση ενισχύεται με τις εγκαταστάσεις και τα ψηφιακά μέσα του μουσείου. Μία τέτοια αντίθεση έχει επιτευχθεί και στο Μουσείο Άγγελου Σικελιανού στην Λευκάδα, όπου στοιχεία του κτηρίου έχουν ενσωματωθεί ή αφαιρεθεί πλήρως. Στις περιπτώσεις διατήρησής τους τα στοιχεία αυτά έχουν συνάφεια με το μουσειολογικό περιεχόμενο και είναι πλήρως ενταγμένα στη ροή του μουσείου (Εικόνα 40).



Εικόνα 40: Άποψη του χώρου από το Μουσείο Άγγελου Σικελιανού στην Λευκάδα. Με στοιχεία της Οικίας Σικελιανού που έχουν ενταχθεί ομαλά στο μουσειολογικό αφήγημα. Πηγή: <https://sikelianosmuseum.gr/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

²²⁹ Αντζουλάτου - Ρετσίλα, 2005

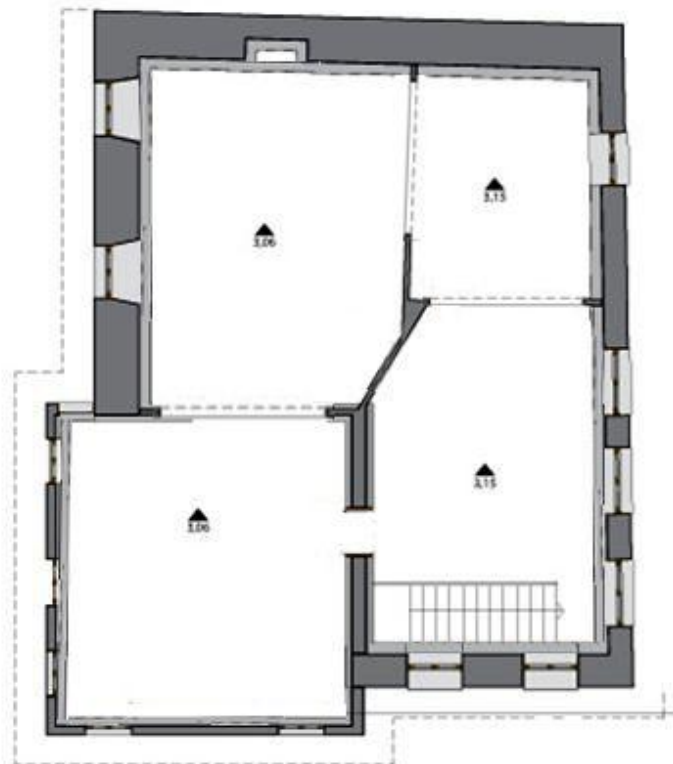
Στον ισόγειο χώρο του κτηρίου υπάρχουν συνολικά τέσσερις μεμονωμένοι χώροι, τέσσερα δωμάτια. Το ΝΑ δωμάτιο, απ' όπου πραγματοποιείται η είσοδος στον χώρο 15 τμ., το ΒΑ δωμάτιο το οποίο είναι 12 τμ., το ΒΔ δωμάτιο είναι 22 τμ. και το ΝΔ δωμάτιο που είναι 11 τμ. Τα δωμάτια αυτά στη σημερινή τους διάταξη επικοινωνούν μέσω του ΝΑ δωματίου του κτίσματος και στην πλειοψηφία τους είναι μικροί και στενοί χώροι. Για την καλύτερη χρήση και διευκόλυνση από εδώ και στο εξής το ΝΑ δωμάτιο είναι η αίθουσα ένα (1), το ΒΑ δωμάτιο είναι η αίθουσα δύο (2), το ΒΔ δωμάτιο είναι η αίθουσα τρία (3) και το ΝΔ δωμάτιο είναι η αίθουσα τέσσερα (4). Στον ισόγειο χώρο υπάρχουν έξη (6) παράθυρα, δυο (2) παράθυρα βρίσκονται στο πρώτο δωμάτιο, δύο (2) στο τρίτο δωμάτιο, δύο (2) τέταρτο δωμάτιο, ενώ στο δεύτερο δωμάτιο του κτηρίου δεν υπάρχει η πρόβλεψη για παράθυρο διότι θεωρείται συνέχεια του πρώτου δωματίου.



Σχέδιο 6: Η πρόταση ανάπλασης του ισόγειου χώρου με την διαμόρφωση των τριών (3) χώρων σε επικοινωνία. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

Η αναγκαιότητα να γίνουν παρεμβάσεις στο εσωτερικό του κτηρίου σχετίζεται με την συνοχή του μουσειολογικού αφηγήματος και με τη βέλτιστη αξιοποίηση του χώρου για τη διαμόρφωση ενός λειτουργικού χώρου. Η ενοποίηση του πρώτου δωματίου με του δεύτερου και του δεύτερου με του τρίτου κρίνεται απαραίτητη για την δημιουργία ροής των επισκεπτών και την ανάπτυξη των συλλογών, ενώ η αυτονόμηση του τέταρτου δωματίου και η ηχομόνωσή του είναι

απαραίτητη για την ανάπτυξη των πολυμεσικών εφαρμογών. Επειδή, όπως έχει προαναφερθεί, ο πρώτος χώρος βρίσκεται σε βαθύτερο επίπεδο από τους άλλους, κρίνεται αναγκαία και η παρέμβαση της εξισορρόπησης όλων των χώρων μεταξύ τους για πρακτικούς κυρίως λόγους. Με αυτόν τον τρόπο στον ισόγειο χώρο δημιουργούνται τρεις χώροι σε επικοινωνία, ανοιχτοί που δεν δημιουργούν στον επισκέπτη την αίσθηση του εγκλεισμού και επιτρέπουν την ανάπτυξη του μουσειολογικού αφηγήματος (Σχέδιο 6). Η κατάργηση των παραθύρων στον ισόγειο χώρο δημιουργεί νέες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη των συλλογών και τη λειτουργία του μουσείου. Εξασφαλίζεται με αυτόν τον τρόπο περισσότερος εκθεσιακός χώρος, μειώνονται οι εξωτερικές παρεμβάσεις από την ηλιακή ακτινοβολία στα αντικείμενα που θα εκτίθενται στον χώρο, ενώ ο κινηματογραφικός φωτισμός είναι προϋπόθεση για την ανάπτυξη των συλλογών. Παρεμβάσεις τέτοιους είδους προτείνονται και για τον πρώτο όροφο του κτηρίου (Σχέδιο 7).



Σχέδιο 7: Η πρόταση ανάπλασης του πρώτου ορόφου και η διάνοιξη περασμάτων μεταξύ των τριών (3) αιθουσών. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

Στον πρώτο όροφο έχουμε επίσης τέσσερις χώρους, τέσσερα δωμάτια τα οποία δεν επικοινωνούν μεταξύ τους και όλα είναι προσβάσιμα από ένα χώρο. Το ΝΑ

δωμάτιο (κλιμακοστάσιο) έχει διαστάσεις 16 τμ. Το ΒΑ δωμάτιο ορόφου έχει διαστάσεις 11 τμ. Το ΒΔ δωμάτιο έχει 22 τμ. Το ΝΔ δωμάτιο έχει διαστάσεις 23 τμ. Για πρακτικούς λόγους από εδώ και πέρα, το ΝΑ δωμάτιο καλείται ως αίθουσα πέντε (5), το ΒΑ δωμάτιο καλείται ως αίθουσα έξι (6), το ΒΔ δωμάτιο καλείται ως αίθουσα επτά (7) και το ΝΔ δωμάτιο καλείται ως αίθουσα οκτώ (8). Στο σύνολό τους υπάρχουν 12 παράθυρα στον όροφο του κτηρίου, τα οποία για τους ίδιους λόγους με την περίπτωση του ισογείου προτείνεται να καταργηθούν. Στις προτάσεις των παρεμβάσεων του χώρου εντάσσεται η επικοινωνία μεταξύ των δωματίων έξι (6) και επτά (7), η κατάργηση του ανοίγματος της πόρτας στο δωμάτιο επτά (7) με το δωμάτιο πέντε (5) και η διάνοιξη ανοίγματος μεταξύ του δωματίου επτά (7) με το δωμάτιο οκτώ (8). Με τις παρεμβάσεις αυτού του είδους ο επισκέπτης μπορεί να ακολουθήσει μία κυκλική πορεία στους χώρους του μουσείου από τα δεξιά προς τα αριστερά χωρίς να επιστρέφει στο δωμάτιο πέντε (5) (κλιμακοστάσιο).

Σε αυτό το σημείο και, αφού παρουσιάστηκαν οι προτεινόμενες παρεμβάσεις στον χώρο σε αρχιτεκτονικό πλαίσιο, θα παρουσιαστούν οι ακριβείς θέσεις των συλλογών, το νοηματικό τους περιεχόμενο και η λειτουργικότητα των χώρων τους. Η πρώτη επαφή που έχουν οι επισκέπτες είναι η εικόνα του κτηρίου εξωτερικά και η διαδρομή που ακολουθούν μέχρι να φτάσουν στον χώρο που σχεδιάζεται να στεγαστεί «Το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών», ως εκ' τούτου, από την πορεία τους μέχρι το χώρο του μουσείου, προκύπτουν μία σειρά από ερωτήματα για την περιοχή του Βαρουσιού, την ιστορία και την αρχιτεκτονική της συνοικίας. Η αυλή του κτηρίου μπορεί να αποτελέσει ένα αρκετά θερμό μέρος για αναμονή, η τοποθέτηση καθισμάτων και χώρων ανάπαυσης μπορεί να αποτελέσει ένα σημείο αναφοράς για όλη την συνοικία, τόσο για ανθρώπους που σχεδιάζουν μια επίσκεψη στο μουσείο, όσο και για τους ανθρώπους που πέρασαν τυχαία από το σημείο. Σε συνδυασμό με το αναψυκτήριο ή κυλικείο, αξίζει να υπολογιστεί ως σημαντικός χώρος αναφοράς και αφορμής, ενώ μπορεί να αποτελέσει μία αξιόλογη πηγή εισοδήματος για το μουσείο. Στην περίπτωση του Μουσείου Καζαντζάκη στη Μυρτιά Κρήτης, ο χώρος του καφέ του μουσείου, στην πλατεία του χωριού, αποτελεί χώρο αναφοράς και αφορμής επίσκεψης του μουσείου (Εικόνα 41).

Στο εσωτερικό του κτηρίου αναπτύσσεται το μουσειολογικό αφήγημα του Σπιτιού των Τρικαλινών Καλλιτεχνών. Η ανάπτυξη του αφηγήματος πραγματοποιείται από το γενικό στο ειδικό νοηματικά και παρουσιάζει

ολοκληρωμένα αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής παραγωγής και δισκογραφίας, από την στιγμή της έμπνευσης μέχρι της ακρόασης. Είναι φανερό ότι από την έμπνευση ενός στίχου ή μελωδίας από τον δημιουργό, στην περίπτωσή μας (πομπός) μέχρι την ακρόαση από το κοινό (δέκτης), μεσολαβούν αρκετά στάδια, διεργασίες και καταστάσεις με διάφορες κατευθύνσεις. Στο νέο μουσείο, ο επισκέπτης πληροφορείται και βιώνει μέσω της επίσκεψής του όλη αυτή τη διαδικασία των σταδίων: 1. Έμπνευση, 2. Αποτύπωση, 3. Αξιολόγηση, 4. Παραγωγή, 5. Αναπαραγωγή. Αυτά τα στάδια πολλές φορές δεν ακολουθούν μία ευθύγραμμη πορεία ή και μπορεί να επαναλαμβάνονται, όμως αποτελούν ιστορία του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού. Η ιστορία του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού δεν είναι μόνο η δισκογραφία, είναι και οι καλλιτέχνες, συνθέτες, εκτελεστές και στιχουργοί, ίσως και ποιητές. Μέσα στην ιστορία του τραγουδιού είναι και όλο το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο που τα τραγούδια εμπνεύστηκα και διακινήθηκαν. Άρα, μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε ότι το λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι δεν σηματοδοτεί και δεν αποτελείται από μόνο ένα παράγοντα, αλλά από ένα σύνολο παραγόντων και συνιστωσών που εντάσσονται σε χρονικές και συγκεκριμένες περιόδους, στοιχεία που έχουν παρατεθεί στην παρούσα μελέτη στο θεωρητικό πλαίσιο. Με την ίδια λογική προτείνονται να αναπτυχθούν και οι συλλογές και οι ψηφιακές εγκαταστάσεις, ως ένα ενιαίο σύνολο που έχει σκοπό να αφηγηθεί από όλες τις πλευρές την ιστορία των λαϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς και των Τρικαλινών δημιουργών τους.



Εικόνα 41: Αριστερά το κτήριο που στεγάζει το Μουσείο Καζαντζάκη και δεξιά το Καφέ του Μουσείου. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

Η διανομή των θεματικών στο χώρο γίνεται ως εξής, στο ισόγειο, αίθουσα 1: ιστορία του κτηρίου και της περιοχής, αίθουσα 2 και αίθουσα 3: μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής, αίθουσα 4: Δημιουργικότητα και μουσική, ψηφιακό διαδραστικό πολυμέσο. Στον πρώτο όροφο, αίθουσα 5 και αίθουσα 6: μουσικά όργανα, αίθουσα 7: Λαϊκοί Δημιουργοί των Τρικάλων και αίθουσα 8: Αναπαράσταση μουσικής σκηνής.

Οι προτάσεις των θεματικών ενοτήτων δεν είναι προτάσεις μεμονωμένων συλλογών, αλλά ανά τις περιπτώσεις προτείνεται σύνθεση αντικειμένων, πληροφοριακού υλικού και ψηφιακών μέσων ή/και πολυμέσων.



Εικόνα 42, Εικόνα 43: Μακέτα του κτηρίου που στεγάζει το Μουσείο Σικελιανού στην Λευκάδα. Στην μακέτα διαφαίνεται η αρχιτεκτονική νοοτροπία του κτηρίου. Πηγή: <https://sikelianosmuseum.gr/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Στην αίθουσα 1, προτείνεται να αναπτυχθεί η ιστορία του χώρου. Σε αυτό το σημείο εντάσσεται το χρονικό της ιστορίας του, το σύνολο των ιδιοκτητών του με σύντομες πληροφορίες για τη ζωή τους, τα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά στοιχεία του κτηρίου και της περιοχής. Η ιδιαίτερη αρχιτεκτονική του χώρου μπορεί να γίνει καλύτερα αντιληπτή με αρχιτεκτονική μακέτα του χώρου. Η ίδια μουσειολογική λογική ακολουθήθηκε και στο Μουσείο Άγγελου Σικελιανού στην Λευκάδα, στου οποίου το χώρο υπάρχει μακέτα του κτηρίου όπου διακρίνονται οι αρχιτεκτονικές νοοτροπίες της εποχής που οικοδομήθηκε το κτήριο που σήμερα στεγάζει το μουσείο (Εικόνα 42&43). Ακόμα, στον ίδιο χώρο προτείνεται να συμπεριληφθεί μία γενική επισκόπηση του μουσείου σήμερα με την πρόταση ανάδειξης, πληροφορίες για τη χρηματοδότησή του και τους συντελεστές του έργου. Σε αυτή την αίθουσα εντάσσονται και οι χορηγίες ή και οι δωρεές. Απαραίτητο είναι και το τοπογραφικό του χώρου με τις θέσεις και την πορεία των επισκεπτών στο χώρο, τις αίθουσες και τις θεματικές του μουσείου με τις αντίστοιχες χρωματικές διαφοροποιήσεις. Στην αίθουσα 1 ακόμα προτείνεται να λειτουργήσει πωλητήριο και να υπάρχει χώρος για να τοποθετηθεί το βιβλίο των επισκεπτών. Ο χώρος κάτω από την σκάλα είναι κατάλληλος για να αξιοποιηθεί ως μικρός αποθηκευτικός χώρος.

Στην αίθουσα 2, που για την ακρίβεια αποτελεί προέκταση της αίθουσας 1 διότι το άνοιγμα είναι ευρύ και δεν τις ενώνει κάποια πόρτα, προτείνεται να αναπτυχθεί η θεματική ενότητα των μέσων παραγωγής και αναπαραγωγής μουσικού υλικού. Η θεματική ενότητα αυτή καταλαμβάνει και την αίθουσα 3 του ισογείου και τα αντικείμενα που εντάσσονται σε αυτή είναι υλικό που έχει προταθεί να συγκεντρωθεί και αφορά την ηχογράφιση, παραγωγή, διακίνηση και αναπαραγωγή ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού. Από την αρχική έρευνα και συγκέντρωση υλικού θα συγκεντρωθούν πληροφορίες σημαντικών αντικειμένων που σχετίζονται με το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Αυτοσχέδια μικρόφωνα και ενισχυτές, πλάκες γραμμοφώνου και δίσκοι, μπομπινόφωνα, ραδιόφωνα, γραμμόφωνα και jukebox μπορούν να αφηγηθούν την ιστορία του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού σε τεχνικό επίπεδο. Στην αίθουσα 3, προτείνεται να αναπτυχθούν δύο ψηφιακές εφαρμογές. Η πρώτη ψηφιακή εφαρμογή του χώρου πρόκειται να είναι το πολυμεσικό έκθεμα «Ραδιόφωνο» το οποίο θα εκταθεί στους τρεις τοίχους του και θα περιλαμβάνει 2-3 διαδραστικούς σταθμούς με οθόνες αφής. Το ψηφιακό υλικό θα αλληλεπιδρά με τους επισκέπτες, θα δίνει την ευκαιρία να αλληλεπιδράσουν με τις λειτουργίες ενός ραδιοφώνου και θα πληροφορούνται διαδραστικά και μέσω της ανακαλυπτικής μεθόδους την ιστορία των τεχνολογικών μέσων γύρω από το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Με τον τρόπο αυτό στον ίδιο χώρο θα υπάρχει το αντικείμενο που φέρει τη χρήση του ραδιοφώνου και με τη βοήθεια των ψηφιακών τεχνολογιών οι επισκέπτες θα μπορούν να αλληλεπιδράσουν με το ψηφιακό έκθεμα και να αποκτήσουν βιώματα. Εντός της ίδιας εφαρμογής εντάσσονται ψηφιακά χρονολόγια (timeline) που θα είναι προσπελάσιμα ως σταθμοί στην ιστορία του λαϊκού τραγουδιού. Στην ίδια θεματική ενότητα εντάσσεται και η εφαρμογή «ζωντανά αντικείμενα». Η εφαρμογή αυτή δεν θα καταλαμβάνει εκθεσιακό χώρο, αφού πρόκειται για μία εφαρμογή με πολυμεσικό περιεχόμενο που θα παρουσιάζεται και θα προσεγγίζεται σε φορητές συσκευές τύπου tablet, ώστε να είναι δυνατή η λειτουργία των εκθέματος με πολλούς επισκέπτες ταυτόχρονα. Η εφαρμογή αυτή θα μπορεί να αλληλεπιδράσει με τα εκθέματα της θεματικής αυτής, τα αντικείμενα της έκθεσης σαρώνονται, ο επισκέπτης μέσω της χρήσης tablet οδηγείται σε ψηφιακό περιβάλλον, όπου μπορεί να έρθει σε επαφή με τα αντικείμενα σε 3D απεικονίσεις, να τα επεξεργαστεί, να ανακαλύψει κρυμμένες πληροφορίες για τη χρήση τους, να ακούσει μέσω ακουστικών την ποιότητα ήχου σε σχέση με τα σημερινά δεδομένα.

Στην αίθουσα 4 αναπτύσσεται η ψηφιακή εγκατάσταση «Δημιουργικότητα και μουσική». Ο χώρος είναι απόλυτα ηχητικά ελεγχόμενος και δεν έρχεται σε επαφή με τις άλλες δύο αίθουσες του μουσείου. Η είσοδος στην αίθουσα 4 πραγματοποιείται από την αίθουσα 1. Σε αυτόν το χώρο, που είναι διαμορφωμένος ως στούντιο ηχογράφησης, αναπτύσσεται το πολυσυμμετοχικό ψηφιακό μέσο «Δημιουργικότητα και μουσική». Το ψηφιακό μέσο αποτελείται από μία οθόνη τοποθετημένη στον τοίχο μεγάλων διαστάσεων. Οι επισκέπτες αλληλεπιδρούν δημιουργικά με το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Στο χώρο υπάρχουν συσκευές που προσομοιώνουν μουσικά όργανα που ενορχήστρωναν το λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι.



Εικόνα 44: α. “Les Paul” χειριστήριο ασύρματο για γνωστές παιχνιδομηχανές, β. “Höfner 500/1” χειριστήριο ασύρματο “violin bass”, γ. Rock Band 3 Wireless Pro πληκτρολόγιο για το PlayStation 3, δ. DK Bongos, μοναδικό χειριστήριο για το Nintendo GameCube, ε. Rock Band drum εξοπλισμός για το Xbox 360. Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Rhythm_game_accessories (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Προτείνονται συσκευές²³⁰ που προσομοιώνουν μουσικά όργανα, όπως κιθάρα, μπουζούκι, μπαλαμάς, βιολί, πιάνο κλπ. Οι επισκέπτες επιλέγουν από μία σειρά τραγουδιών να συμμετέχουν δημιουργικά στην εκτέλεσή τους, διαμοιράζοντας μεταξύ τους μουσικούς ρόλους (Εικόνα 44). Οι συσκευές που προσομοιώνουν τα μουσικά όργανα φέρουν τα φυσικά τους μεγέθη, είναι δικτυωμένες με την ψηφιακή εγκατάσταση και έχουν διαμορφωθεί καταλλήλως. Η μουσική ακολουθία δεν επιτυγχάνεται μέσω της ανάγνωσης νοτών αλλά με το πάτημα κουμπιών που εμφανίζονται στην οθόνη. Με αυτόν τον τρόπο μπορούν ακόμα να πληροφορηθούν

²³⁰ Για περισσότερα βλ. στο λήμμα της Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Rhythm_game_accessories (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 15/11/18)

λόγου χάριν για διφωνίες (πρίμο-σεγόντο) ή και ψηλά-χαμηλά, για τεχνικές παιξίματος, όπως ότι η κιθάρα αναλαμβάνει το ρυθμικό μέρος -με παίξιμο «μπασοκίθαρο», όπως λέγεται ο χαρακτηριστικός τρόπος παιξίματος της λαϊκής κιθάρας. Ορισμένες φορές στις ηχογραφήσεις μπορεί να ακούγεται κάτι σαν ήχος γυαλιού. Πρόκειται για τον ήχο που παράγεται από το χτύπημα ενός κομπολογιού σε ένα ποτήρι, γνωστό και ως ποτηροκομπολόγι. Στις παρέες και στις ταβέρνες συνήθιζαν να συνοδεύουν τους μουσικούς με αυτόν τον τρόπο, συνήθεια που πέρασε και σε κάποιες ηχογραφήσεις. Οι ρόλοι εναλλάσσονται και ο επισκέπτης κάθε φορά που επισκέπτεται το μουσείο αποκτά ένα διαφορετικό βίωμα την φορά.



Εικόνα 45: Άποψη της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου Καζαντζάκη στη Μυρτιά Κρήτης, σε προθήκη με διπλό άνοιγμα εκτίθεται η επίσημη ενδυμασία του Νίκου Καζαντζάκη, ο φωτισμός κινηματογραφικός. Πηγή: <https://www.kazantzaki.gr/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18). **Εικόνα 46:** Άποψη της μόνιμης έκθεσης από το Μουσείο των Abba στην Στοκχόλμη, με απεικονίσεις 1:1 και στολές των Abba. Πηγή: <https://www.abbathemuseum.com> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18). **Εικόνα 47:** Άποψη από το Μουσείο Mozarthaus με το σκάκι του Μότσαρτ εντός προθήκης, 1:1 πανόραμα του χώρου εκτίθεται στο φόντο. Πηγή: <http://www.free-city-guides.com/vienna/mozarthaus/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18). **Εικόνα 48:** Άποψη από το Μουσείο Jonny Cash, μέσα στις μεγάλες προθήκες, υπάρχουν 1:1 κούκλες με κοστούμια του μουσικού, καθώς εντάσσονται όργανα και εικόνες δίσκων. Πηγή: <https://www.johnnycashmuseum.com/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18). **Εικόνα 49:** Άποψη από μέρος την έκθεσης ‘‘Exhibitionism: The Rolling Stones Exhibit’’, με προσομοίωση του studio ηχογράφησης, τις θέσεις των μουσικών, πανοράματα και μουσικά όργανα. Το εκθεσιακό αφήγημα είναι προσβάσιμο από οθόνες αφής. Πηγή: <http://www.mixdownmag.com.au/theres-huge-rolling-stones-exhibition-coming-sydney-next-month> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 1/11/18).

Στον πρώτο όροφο του κτηρίου και στην αίθουσα 5 του κτηρίου προτείνεται η ανάπτυξη της θεματικής Μουσικά όργανα. Σε αυτό το σημείο αναπτύσσεται η συλλογή των μουσικών οργάνων, τα οποία πλαισίωναν τα ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια. Η έκθεση αποσκοπεί να πληροφορήσει τους επισκέπτες για το συνολικότερο πλαίσιο ανάπτυξης και δημιουργίας του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού και να ολοκληρώσει τον κύκλο των γενικότερων πληροφοριών για το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, αφού έχει προηγηθεί η περιήγηση στα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής μουσικής της εποχής. Τα αντικείμενα εκτίθενται με πληροφοριακό υλικό και με προϋποθέσεις ανάπτυξης ψηφιακών μέσων. Η επαύξηση πραγματοποιείται μέσω των φορητών συσκευών τύπου tablet ώστε να είναι δυνατή η επαύξηση των εκθέματος με πολλούς επισκέπτες ταυτόχρονα. Εντός της επαύξησης αναπτύσσονται ήχοι, 3D απεικονίσεις, τεχνικά και ιστορικά στοιχεία. Η εφαρμογή

αυτή θα μπορεί να αλληλεπιδράσει με τα εκθέματα της θεματικής αυτής, τα αντικείμενα της έκθεσης σαρώνονται, ο επισκέπτης μέσω της χρήσης tablet οδηγείται σε ψηφιακό περιβάλλον, όπου μπορεί να έρθει σε επαφή με τα αντικείμενα σε 3D απεικονίσεις, να τα επεξεργαστεί, να ανακαλύψει κρυμμένες πληροφορίες για την χρήση τους, να ακούσει μέσω ακουστικών την ποιότητα ήχου σε σχέση με τα σημερινά δεδομένα.



Εικόνα 50: Συσκευές αναπαραγωγής μουσικής στο Μουσείο Johnny Cash, στο Νάσβιλ στο Τενεσί των ΗΠΑ, υποβοηθούμενες από οθόνες αφής. Πηγή: <https://www.johnnycashmuseum.com/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Στην αίθουσα 6 και αίθουσα 7 αναπτύσσεται η θεματική «Λαϊκοί Δημιουργοί των Τρικάλων». Στις δύο αίθουσες του κτηρίου αναπτύσσονται χρονικά τα πρόσωπα του νέου μουσείου. Στην θεματική εντάσσονται αντικείμενα ή/και ρουχισμός, πληροφοριακό υλικό και ψηφιακά μέσα. Οι προσωπικότητες των δημιουργών αναδεικνύονται

από τους δύο παράγοντες που συντελούν στη δημιουργία των ιδιοσυγκρασιών των καλλιτεχνών, της προσωπικότητά τους και του μουσικού έργου τους. Στοιχεία που τα συναντάμε και σε άλλα μουσεία προσωπικοτήτων (Εικόνες 45-49). Στο σχεδιασμό τη έκθεσης μεριμνάτε ώστε για τον κάθε δημιουργό να μπορεί να αναπτυχθεί: α. σύντομο βιογραφικό της ζωής του, β. χρονολόγιο σημαντικών γεγονότων, γ. αναφορές στο έργο του δ. αντικείμενα που συνδέονται με το έργο του, ε. προσωπικά αντικείμενα του δημιουργού. Στη διαμόρφωση της έκθεσης εντάσσονται φυσικά και αντικείμενα, αλλά σπουδαίο ρόλο στο ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσειακής συλλογής διαδραματίζουν οι νέες τεχνολογίες. Οθόνες ενταγμένες στη ροή πληροφοριών του χώρου προβάλλουν με τη μέθοδο timelapse εικόνες από τη ζωή των δημιουργών. Σε κάθε σύνολο του δημιουργού των πέντε (5) στοιχείων που εκτίθενται έχει παρθεί μέριμνα ενσωμάτωσης διαδραστικών ψηφιακών εργαλείων με ακουστικά ώστε οι επισκέπτες να μπορούν να ακούσουν έργα, να διαβάσουν στίχους και ποιήματα ή και εικαστικά που έχουν φιλοτεχνήσει οι δημιουργοί. Με τον τρόπο αυτό έρχονται σε

επαφή με το σύνολο της εργογραφίας και της δισκογραφίας τους αλλά και με φωτογραφικό υλικό από τη ζωή τους, τις εμφανίσεις τους, ή και από τις δισκογραφικές τους δουλειές (εξώφυλλα, booklets, οπισθόφυλλα). Προτείνεται η ύπαρξη τουλάχιστον τριών ψηφιακών εργαλείων με ακουστικά ώστε να μπορούν στον χώρο να υπάρχουν περισσότερες δυνατότητες διάδρασης. Στο Μουσείο Johnny Cash, στο Νάσβιλ στο Τενεσί των ΗΠΑ, υπάρχουν αντίστοιχες συσκευές, όπου ο επισκέπτης μπορεί να έρθει σε επαφή με τη μουσική του Johnny Cash, ανά δεκαετία και να ακούσει δείγματα αντιπροσωπευτικά του έργου του (Εικόνα 50).

Στην αίθουσα 8, προτείνεται η δημιουργία και λειτουργία της «Αναπαράσταση μουσικής σκηνής». Στο δωμάτιο αυτό που είναι το μεγαλύτερο όλων του κτιρίου, θα αναπτυχθεί το ψηφιακό έκθεμα. Σε αυτό, το κοινό θα μπορεί να περιφέρεται ή να κάθεται σε συγκεκριμένα σημεία και να παρακολουθεί ένα ψηφιακό δρώμενο. Τα δρώμενα αυτά περιλαμβάνουν προβολές, κινούμενες καθρέπτες και ολογραφικές παραστάσεις αρχαικού βίντεο. Η σκηνογραφία του χώρου θα παραπέμπει σε χώρους εμφάνισης μουσικών κομπανιών.



Εικόνα 51: Automultiscopic 3D Display, σε τρεις διαδοχικές λήψεις. Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=C1o-epgTjCs> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

4.2.6.1.1 Εκθεσιακός εξοπλισμός

Ο εκθεσιακός εξοπλισμός που απαιτείται για τις εκθεσιακές ανάγκες των συλλογών είναι προθήκες, επιφάνειες φόντου, βάθρα, ειδικές κατασκευές όπως και ο απαραίτητος εξοπλισμός για τον φωτισμό των προθηκών. Ο εξοπλισμός αυτός θα τοποθετηθεί στις επτά (7) από τις οκτώ (8) αίθουσες του μουσείου «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών», ώστε να αναπτυχθούν οι θεματικές ενότητες και να

αναπτυχθούν οι συλλογές και το πληροφοριακό υλικό του. Οι προθήκες που απαιτούνται είναι κάποιες αυτόνομες και κάποιες συναρτώμενες με την υπόλοιπη δομή της έκθεσης. Η πλειοψηφία των προθηκών είναι συναρτώμενες με την υπόλοιπη έκθεση, το φόντο και τα ψηφιακά πολυμέσα.

Ο απαιτούμενος αριθμός των προθηκών δεν μπορεί προσδιοριστεί χωρίς να έχει πραγματοποιηθεί η έρευνα και μελέτη της πολιτικής συγκρότησης και ενσωμάτωσης των μουσειακών συλλογών. Πρόκειται για κλειστές, υαλόφραχτες, συμπαγείς κατασκευές για τη φιλοξενία και ανάδειξη ευαίσθητων αυθεντικών εκθεμάτων. Σε αυτές δεν περιλαμβάνονται τα βάθρα που δε φέρουν κρυστάλλινο κώδωνα. Τα βασικά υλικά κατασκευής τους είναι συνοπτικά τα εξής, MDF κατηγορίας ΖF, αντιανακλαστικά, πολυστρωματικά - τρίπλεξ κρύσταλλα, μεταλλικός σκελετός από χαλυβδοέλασμα υψηλής ποιότητας, πιστοποιημένο κατά τα πρότυπα διεθνούς οργανισμού, ο οποίος θα δεχθεί ηλεκτροστατική βαφή. Στην αγορά υπάρχουν ποικιλίες επαγγελματικού εξοπλισμού που μπορεί να δεχτεί παρεμβάσεις, ώστε να καλύψει επαρκώς τις λειτουργικές και μουσειολογικές ανάγκες των μουσείων. Η πολιτική και η στρατηγική ανάπτυξης του μουσειολογικού αφηγήματος είναι τέτοια που σε επίπεδο εκθεσιακού εξοπλισμού τα αντικείμενα και το σύνολό τους ως συλλογές δεν διαφοροποιείται από το πληροφοριακό υλικό. Οι τεχνολογίες, όπως οι οθόνες δεν είναι αποσπώμενες αλλά τοποθετημένες σε ειδικά ανοίγματα στους τοίχους και ανάμεσα από τις προθήκες. Το ίδιο στην πλειοψηφία του ισχύει και για τις ψηφιακές εγκαταστάσεις και τα πολυμέσα.

Η μακέτα του χώρου με την απεικόνιση του κτηρίου που διακρίνονται οι αρχιτεκτονικές του ιδιαιτερότητες που προτείνεται να εκτεθεί στην αίθουσα 1 του κτηρίου, τοποθετείται σε θέση ώστε να μπορούν οι θεατές να την προσεγγίσουν από όλες τις πλευρές και να την παρατηρήσουν απρόσκοπτα. Η προθήκη κατακόρυφης ανύψωσης στις διαστάσεις τις μακέτας κρίνεται κατάλληλη για την έκθεση. Η προθήκη αυτή ανοίγει μέσω κάθετης ανύψωσης του κρυστάλλινου «κώδωνα», με τη βοήθεια ενός αφανούς ηλεκτρομηχανικού συστήματος, που επιτρέπει την πρόσβαση στο εσωτερικό της προθήκης από όλες τις πλευρές και είναι κατάλληλος για ένα μεγάλο εύρος υαλοπινάκων, από μικρού έως πολύ μεγάλου μεγέθους²³¹.

²³¹ <https://e-lignos.com/ipiresies/prothikes/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Ένα μέρος της συλλογής των «Μέσων παραγωγής και αναπαραγωγής» εκτίθεται εντός των αυτόφωτων προθηκών και άλλο ένα μέρος της εκτός. Όσο μετατοπίζεται ο άξονας από την έμμεση επαφή των αντικειμένων προς την άμεση στη σύγχρονη μουσειολογία, και όσο εξασφαλίζεται με το βέλτιστο δυνατό τρόπο η προστασία των αντικειμένων με την έκθεση των αντικειμένων εκτός προθηκών, η επαφή με τα αντικείμενα είναι πιο ενδιαφέρουσα και ενισχύει τη βιωματική εμπειρία. Τα αντικείμενα που έχουν μεγάλο μέγεθος αλλά και βάρος προτείνεται να είναι αυτά που θα εκτεθούν εξωτερικά των προθηκών λχ jukeboxes. Οι προθήκες και το υλικό τους αναπτύσσονται στην αίθουσα 2 και αίθουσα 3 του ισογείου.

Η συλλογή των «Μουσικών Οργάνων» εκτίθεται ως επί το πλείστον εντός αυτόφωτων προθηκών κυρίως για λόγους προστασίας και διότι τα μουσικά όργανα εποχής από την κατασκευή και την ιδιαιτερότητα του υλικού τους απαιτείται απόλυτα κλιματολογικά ελεγχόμενος χώρος. Όμως, μπορούν από τη βασική ροή των αντικειμένων να αποσπαστούν αντικείμενα και να ενταχθούν σε μικρότερες προθήκες σε ανοίγματα του τεχνητού τοίχου και του τοποθετημένου φόντου. Με αυτόν τον τρόπο δεν κινδυνεύουν ούτε να χαθούν ανάμεσα από άλλα αντικείμενα ούτε οι πληροφορίες να παρατίθενται χωρίς να υπάρχει το αντικείμενο αναφοράς.

Η συλλογή των «Λαϊκών Δημιουργών των Τρικάλων» εκτίθεται και αυτή σε αυτόφωτες προθήκες. Η διάκριση των αντικειμένων της συλλογής γίνεται βάσει των προσώπων της συλλογής: 1. Μήτσος Παπασίκας (1910 ή 1916), 2. Απόστολος Καλδάρης (1922), 3. Χρήστος Κολοκοτρώνης (1922) 4. Γιώργος Σαμολαδάς (1922), 5. Κώστας Βίρβος (1926). Για τον κάθε δημιουργό προβλέπεται χώρος για το χρονολόγιό του, χώρος για πληροφορίες, χώρος για την προθήκη. Σε αυτή τη συλλογή όλες οι κατηγορίες του υλικού συνυπάρχουν μεταξύ τους, αντικείμενα, πληροφορία και νέες τεχνολογίες.

Οι τοποθέτηση των προθηκών στο σωστό ύψος και ο σχεδιασμός του ορθού μεγέθους τους είναι ένας από τους πολλούς παράγοντες που επηρεάζουν την εμπειρία των επισκεπτών στο χώρο του μουσείου. Οι οπτικές εντυπώσεις που αποτυπώνονται στους επισκέπτες καθορίζονται από την διευθέτηση του περιεχομένου των μουσείων. Αντικείμενα τριών διαστάσεων απαιτούν εκτός των άλλων ικανό και ζωτικό χώρο γύρω τους, για να αναδειχτούν τα ίδια και για να ικανοποιήσουν τον επισκέπτη²³².

²³² Σαλή, 2006: 67

Υπάρχουν βασικές αρχές στην αποτύπωση των εντυπώσεων: α. στους χαμηλούς χώρους η αποτύπωση γίνεται με μία ματιά, β. στους ψηλούς χώρους η αποτύπωση πραγματοποιείται από πάνω προς τα κάτω και αφού το μάτι παρατηρήσει αρκετά. Στην τοποθέτηση των προθηκών λαμβάνονται υπόψη τα ανθρωπομετρικά στοιχεία που πρέπει να τηρούνται για λόγους ασφαλείας με το κοινό, καθώς και τα στοιχεία που επιτρέπουν στο κοινό να κινείται ελεύθερα και άνετα, όπως και στις ειδικές κατηγορίες κοινού και σε περιπτώσεις που οι επισκέπτες βρίσκονται σε αναπηρικά αμαξίδια²³³.

4.2.6.1.2 Πληροφοριακό υλικό, υποτιτλισμός, σήμανση και πορεία των επισκεπτών

Το πληροφοριακό υλικό στις μόνιμες εκθέσεις του μουσείου είναι ο κατ' εξοχήν τομέας στην ευθύνη του μουσειολόγου. Είναι μία από τις άμεσες πηγές στην οποία ανατρέχει ο θεατής για την ιστορικότητα της έκθεσης²³⁴. Για την εύρυθμη λειτουργία και την αρμονική συνύπαρξη όλων των εκτιθέμενων υλικών απαιτείται κατανόηση του μουσειογραφικού σεναρίου και οικονομία στις μουσειογραφικές πράξεις.

Στον υποτιτλισμό, το σχήμα, το μέγεθος, το υλικό και ο τύπος των γραμμάτων είναι στην ευθύνη του μουσειολόγου. Το ίδιο και η θέση των πινακίδων που θα πρέπει να επιλέγεται με βάση τα δεδομένα ανθρωπομετρικά στοιχεία αλλά και σε σχέση με το αναφερόμενο έκθεμα. Οι πινακίδες πρέπει να είναι λιτές, αλλά κατανοητές, περιεκτικές και ευανάγνωστες. Ο σωστός φωτισμός τους και η καλαίσθητη στοιχειοθεσία τους είναι παράγοντες που ενισχύουν τη σχέση μεταξύ θεατή και αντικειμένου. Η σωστή τους θέση είναι κοντά στο έκθεμα, ώστε η ταύτιση να είναι ευχερή. Σε πολλές περιπτώσεις υπάρχουν στο πληροφοριακό υλικό φωτογραφίες, σχεδιαγράμματα και τοπογραφικά που εφάπτονται στην επαύξηση και την ερμηνευτικότητα του αντικειμένου. Όταν το υλικό αυτό φέρει ένα πλήρες μήνυμα, αισθητικά και πρακτικά, προσελκύει και συγκρατεί το μάτι.

Τα μουσειακά αντικείμενα έχουν υλικότητα και αυτή σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να καλύπτονται από πλήθος πληροφοριών και εκτενείς πληροφορίες που κουράζουν. Το πληροφοριακό υλικό και η σήμανση δεν δημιουργεί μία νέα

²³³ Σαλή, 2006

²³⁴ Σαλή, 2006:148

πραγματικότητα για το αντικείμενο, αλλά επεξηγεί, αυξάνει και συμπληρώνει το νόημα του αντικειμένου.

Οι πινακίδες των προθηκών προκύπτουν από διεργασίες του μουσείου, όπως την καταγραφή και τεκμηρίωση των μουσειακών συλλογών. Οι πινακίδες των προθηκών αποτελούνται από τον τίτλο, τον υπότιτλο και ενδεχομένως και κάποιο κείμενο. Επίσης, η θέση του πρέπει να είναι σε σημείο που να μπορεί να διαβαστεί εύκολα και να είναι φυσικά, επαρκώς φωτισμένο. Για την σύνθεση των τίτλων ακολουθούνται συγκεκριμένοι κανόνες με τύπους γραμμάτων, πάχη, διαστάσεις. Τα τυπογραφικά στοιχεία δεν είναι αναγνώσιμα πέρα των 30-40 εκατοστών.

Η δυσκολία στη δημιουργία των πινακίδων και του πληροφοριακού υλικού προκύπτει στις ταμπέλες που οι πληροφορίες του προορίζονται για το ευρύτερο κοινό και όχι για το επιστημονικό ή ειδικό κοινό²³⁵. Εκεί η εξειδικευμένη γνώση πρέπει να εκλαϊκευθεί. Ο άρτιος υποτιτλισμός επιτυγχάνεται με περιορισμένους στίχους, καλή στίξη και μικρές παραγράφους. Όπως έχει προαναφερθεί, φωτογραφίες, διαγράμματα και σχεδιαγράμματα βοηθούν και διευκολύνουν στην κατανόηση. Η επιλογή της γραμματοσειράς είναι πολύ σημαντική, τόσο για αισθητικούς όσο και για την ευαναγνωστότητα των κειμένων, η αντίθεση χρωμάτων με φόντο πρέπει να είναι έντονη.

Οι πινακίδες και η σήμανση δεν είναι μια διαδικασία που αφορά μόνο το εσωτερικό μέρος του μουσείου. Η σήμανση σε κεντρικά σημεία της πόλης, σε δρόμους και διασταυρώσεις κρίνεται απαραίτητη για να μπορέσει να έρθει μέχρι το μουσείο ο επισκέπτης. Σήμανση πρέπει να υπάρχει και στο εξωτερικό μέρος του μουσείου, στην περίπτωση του μουσείου του Σπιτιού των Τρικαλινών Καλλιτεχνών, πρέπει να γίνει με τρόπο που θα τηρούνται όλες οι προϋποθέσεις για την ιστορικότητα και της περιοχής και του κτηρίου. Η σήμανση πρέπει να είναι απλή, κατανοητή και διακριτή από όλες τις πλευρές προσέγγισης του χώρου.

Υπάρχουν ακόμα πινακίδες που δεν αφορούν μόνο τα εκθέματα ή την πληροφορία για αυτά. Είναι οι πινακίδες και η σήμανση των χώρων. Κι αυτές με τη σειρά τους πρέπει να είναι ευδιάκριτες, κατατοπιστικές και τοποθετημένες σε εμφανή σημεία. Είναι συνήθως μονολεκτικές ή συμβολικές, ακόμα και ακροστιχές. Με τις

²³⁵ Σαλή, 2006: 153

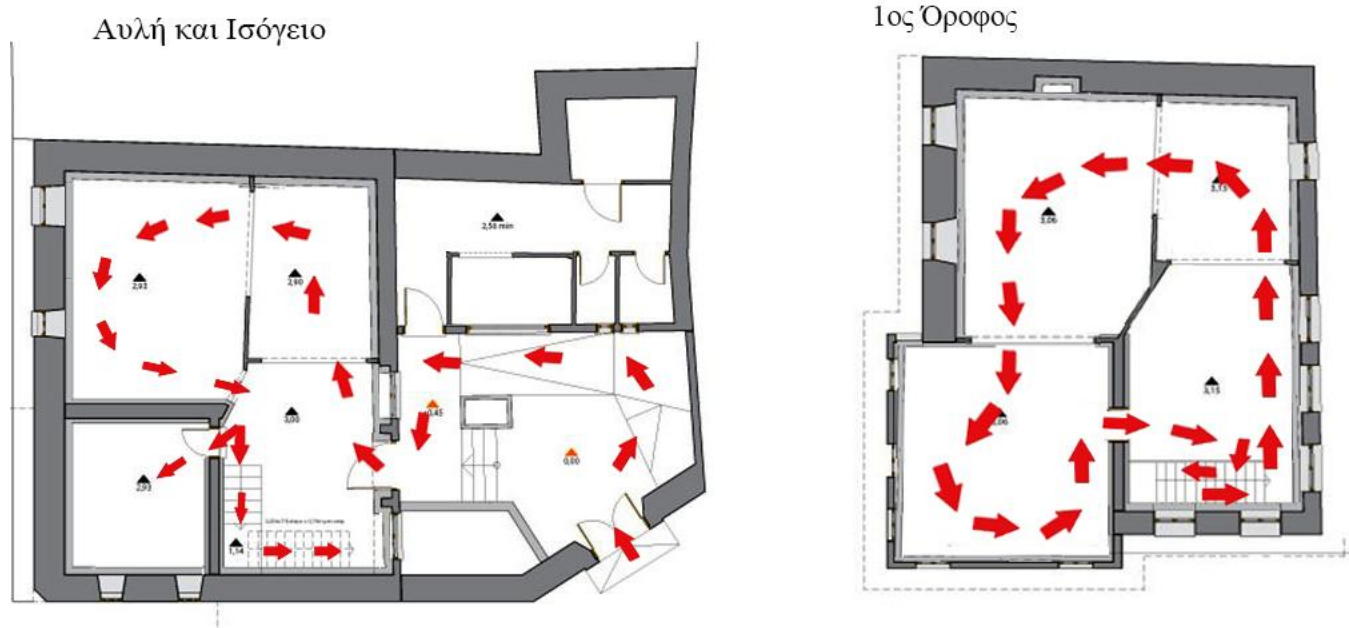
συμβολικές πινακίδες διασφαλίζεται ότι οι επισκέπτες όλων των εθνικοτήτων μπορούν να αντιληφθούν τη σημασία και την πληροφορία που εκείνη φέρει. Όπου κρίνεται αναγκαίο μπορεί να υπάρχουν και επεξηγήσεις και κάποιες περισσότερες λέξεις. Και στον εσωτερικό και στον εξωτερικό υποτιτλισμό, καθώς και σε κάθε τύπο και είδος, είναι πια αναγκαίο να υπάρχουν τουλάχιστον μία ακόμα γλώσσες αναφοράς με κύρια την επίσημη εθνική μας γλώσσα.

Ο τύπος των γραμμάτων, το υλικό κατασκευής, το σχήμα και το μέγεθός τους οφείλουν να είναι συμβατά με το συνολικό περιβάλλον και με το εκτιθέμενο μουσειακό αντικείμενο. Σε καμία περίπτωση η σήμανση δεν πρέπει να αλλοιώνει το περιβάλλον. Ο υποτιτλισμός είναι θεωρητικά μέρος του σταδίου της μουσειογραφικής μελέτης, απόρροια όμως της μουσειολογικής.

Ένα ακόμα σημαντικό μέρος της ανάλυσης και σε συνάρτηση με τα προαναφερθέντα είναι η πορεία που ακολουθεί ο επισκέπτης μέσα στο χώρο του μουσείου. Για τον καλύτερο δυνατό τρόπο της μουσειακής πορείας έχουν προταθεί σε παραπάνω κεφάλαιο συγκεκριμένες παρεμβάσεις στον χώρο, ώστε ο επισκέπτης να περνάει από τον χώρο μόνο μία φορά και να μην επιστρέφει στον αρχικό χώρο για να περιηγηθεί στον επόμενο. Θεωρητικά και πρακτικά υπάρχουν τρεις (3) τύποι μουσειογραφικής πορείας²³⁶: 1. η παρεμβατική μέθοδος, 2. η ελεύθερη ή εντροπική μέθοδος, και 3. η αυταρχική μέθοδος. Η καθεμία από αυτές, έχει μία σειρά από αποτελέσματα, από πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα.

Στην περίπτωση του Σπιτιού των Τρικαλινών Καλλιτεχνών, η μέθοδος που προτείνεται είναι παρεμβατική μέθοδος της πορείας των επισκεπτών. Στην περίπτωση αυτή ο χώρος μετατρέπεται σε μουσειογραφικό μέσω αλληπάλληλων διορθωτικών παρεμβάσεων (Σχέδιο 8&9). Σ' αυτή τη μέθοδο χρησιμοποιούνται κατάλληλοι συνδυασμοί, σήμανση, χρώμα, φωτισμός και τεχνικές έκθεσης που παρασύρουν τον επισκέπτη σε μία προκαθορισμένη πορεία στον χώρο, ικανή να ανατροφοδοτεί το ενδιαφέρον του. Η μουσειολογική ανάλυση και μελέτη επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στην προσπάθεια δημιουργίας αιφνίδιων εντυπώσεων προκειμένου να προσελκύσει και να προωθήσει τον επισκέπτη.

²³⁶ Σαλή, 2006: 75



Σχέδιο 8, Σχέδιο 9: Κατόψεις του χώρου της Αυλής, του Ισογείου και του 1^{ου} Ορόφου. Με κόκκινα βελάκια σημειώνεται η προτινόμενη πορεία στον χώρο του Μουσείου. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

Η μέθοδος αυτή, είναι μία αρκετά υποσχόμενη διαδικασία με μικρό ποσοστό μουσειακής κόπωσης. Όταν εφαρμοστεί ορθά, μπορεί να προσφέρει υψηλής ερμηνευτικότητας μουσειογραφική σύνθεση, σε εκθέσεις που απευθύνονται στο ευρύ κοινό. Ένα ακόμα από τα θετικά στοιχεία αυτής της μεθόδου είναι ότι επιτρέπει πολλές ταχύτητες επισκεπτών στο χώρο και διαδραστικότητα.

Μπορεί η παρεμβατική μέθοδος να είναι πιο ευχάριστη από τις άλλες δύο για την περίπτωσή μας, όμως δεν εξαλείφουν την εμφάνιση της μουσειακής κόπωσης. Η έντονη φυσική και πνευματική προσπάθεια δεν πρέπει να ξεπερνά το ημίωρο²³⁷, που αποτελεί κρίσιμο σημείο από το οποίο μετά εμφανίζεται η μουσειακή κόπωση. Η μουσειογραφική πορεία πρέπει να διαιρείται σε επιμέρους διαδρομές ημίωρης μέσης διάρκειας και με ενδιάμεσα προαποφασισμένα σημεία στάσης και ανάπαυσης. Στη περίπτωση μας τέτοιοι χώροι προβλέπονται στη μουσειογραφική ανάλυση του χώρου, στην αίθουσα 3 του ισόγειου, στην αίθουσα 7 του πρώτου ορόφου. Η ύπαρξη τέτοιων χώρων μπορεί να ενισχυθεί με την τοποθέτηση θέσεων ανάπαυσης σε σημεία που φέρουν κάποιο ενδιαφέρον, ώστε οι επισκέπτες να μπορούν να ξεκουραστούν παρατηρώντας το έκθεμα.

4.2.6.1.3 Χρώματα, φωτισμός, μουσική

²³⁷ Σαλή, 2006: 69

Οι μέθοδοι ανάγνωσης των αντικειμένων είναι διάφορες και σχετίζονται με την οργάνωση των αντικειμένων σε ερμηνευτικά σύνολα, καθώς και με τη διευθέτησή τους στον χώρο.

Το χρώμα και η χρήση του στην αξιοποίηση του μουσειακού χώρου είναι ένας αρκετά σημαντικός παράγοντας. Ο έντονος χρωματισμός στου μουσειακούς χώρους αποσπά την προσοχή του επισκέπτη, με την έννοια ότι στρέφεται ενστικτωδώς προς αυτά. Η επίδραση αυτή είναι άμεση και εκδηλώνεται μέσα από ενεργές δυνάμεις που προκαλούνται από διάφορα χρώματα. Ενδεικτικά αξίζει να αναφερθεί²³⁸ ότι: το πορτοκαλί έχει τη μεγαλύτερη δύναμη παρόρμησης, ακολουθεί το κίτρινο, το κόκκινο, το πράσινο και το μωβ. Το μπλε, το γαλαζοπράσινο και το ιώδες, έχουν την ασθενέστερη δύναμη παρόρμησης.

Εν συντομία μπορούμε να καταλήξουμε στο γεγονός ότι το χρώμα διεγείρει τον εγκέφαλό μας και μας προκαλεί μια ευρείας κλίμακας συναισθήματα. Μπορεί να αποτελέσει ένα αρκετά ισχυρό εργαλείο επικοινωνίας και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να σηματοδοτήσει δράση, να επηρεάσει τη διάθεση, μέχρι και να επηρεάσει τις φυσιολογικές μας αντιδράσεις. Γι' αυτό το λόγο η χρήση και η επιλογή τους, ειδικά τα τελευταία χρόνια, αντιμετωπίζεται με μεγάλη προσοχή γιατί και μόνο το χρώμα ενός χώρου μπορεί να δημιουργήσει εντυπώσεις, είτε αυτές είναι θετικές, είτε αρνητικές, είτε αμφιλεγόμενες.

Υπάρχουν μία σειρά από επιδράσεις των χρωμάτων στο χώρο. Τα θερμά και φωτεινά χρώματα, διεγείρουν το πνεύμα, τα θερμά και σκοτεινά χρώματα απομονώνουν και προσδίδουν αξιοπρέπεια, τα ψυχρά και φωτεινά δημιουργούν την αίσθηση του λείου και τα ψυχρά και σκοτεινά, ψυχρότητα και θλίψη²³⁹. Το λευκό χρώμα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, είναι το διαχωριστικό χρώμα μεταξύ των άλλων ομάδων και της ουδετεροποίησής τους, φωτίζει, αναζωογονεί και υποδιαιρεί.

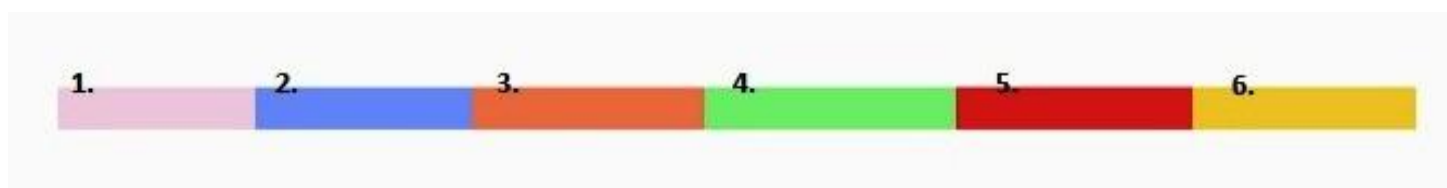
Θα ήταν σχεδόν άτοπο να επιμείνει κανείς μόνο στα χρώματα ή/και μόνο στον φωτισμό του χώρου και τον εκθεμάτων και το αποτέλεσμα των τελικών εργασιών πιθανών να ήταν μία αποτυχία. Η επιλογή του κατάλληλου φωτισμού και χρώματος, είναι δύο διαδικασίες που πρέπει να γίνονται σχεδόν ταυτόχρονα και σε συνάρτηση η μία με την άλλη. Κι αυτό διότι με αυτόν τον τρόπο το τελικό αποτέλεσμα αν δεν έχει

²³⁸ Σαλή, 2006: 92

²³⁹ Σαλή, 2006: 93

υπολογιστεί σωστά ένας από τους δύο παράγοντες, είτε το φως, είτε το χρώμα θα είναι αποτυχημένο.

Για όλους του παραπάνω λόγους προτείνεται χρωματική διάκριση ανάμεσα στις θεματικές του χώρου. Η πρώτη επαφή με την χρωματική διάκριση που έχει ο επισκέπτης είναι με την είσοδό του στο μουσείο, ή με την παρατήρηση του τοπογραφικού του χώρου. Σε αυτό, δίνεται με έμμεσο τρόπο η διάκριση, διότι προτείνεται να απεικονίζονται οι επιμέρους συλλογές του μουσείου με διαφορετικά χρώματα. Ενδεικτικά έχουμε οκτώ (8) αίθουσες, με έξη (6) θεματικές που έχουν διανεμηθεί καταλλήλως. Για την θεματική «Ιστορία του κτηρίου και της περιοχής» προτείνεται το ροζ χρώμα, για την θεματική «Μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής μουσικής» το μπλε χρώμα, για την θεματική «Δημιουργικότητα και μουσική» το πορτοκαλί χρώμα, για την θεματική «Μουσικά όργανα» το πράσινο χρώμα, για τη θεματική «Λαϊκοί Δημιουργοί των Τρικάλων» το κόκκινο χρώμα και για την θεματική «Αναπαράσταση μουσικής σκηνής» το κίτρινο χρώμα (Εικόνα 52).



Εικόνα 52: Η προτεινόμενη χρωματική διάκριση των χώρων με τις έξη (6) θεματικές: 1. Ιστορία του κτηρίου και της περιοχής, 2. Μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής μουσικής, 3. Δημιουργικότητα και μουσική, 4. Μουσικά όργανα, 5. Λαϊκοί Δημιουργοί των Τρικάλων και 6. Αναπαράσταση μουσικής σκηνής. Πηγή: Προσωπικό Αρχείο.

Πρέπει ακόμα να σημειωθεί ότι τα χρώματα αυτά δεν σημειώνονται με έντονο τρόπο ή καλύπτοντας όλες τις επιφάνειες της έκθεσης ή του φόντου. Ο διαχωρισμός αυτός πραγματοποιείται με ελαφρύ χρωματισμό και πρακτικά στον εκθεσιακό χώρο μπορεί να προσεγγιστεί με κάποια λεπτομέρεια που μπορεί να έχει χρωματισθεί κάτω από το όνομα του χώρου ή στις προθήκες διακριτικά. Ο διαχωρισμός μπορεί να ενισχυθεί με τον σχεδιασμό και την προθήκη εικονοστοιχείου, για παράδειγμα, η θεματική «Ιστορία του κτηρίου και της περιοχής» μπορεί να έχει ένα σπίτι στο σχήμα και στο στυλ που παραπέμπει στο κτήριο, η θεματική «Μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής μουσικής», μπορεί να έχει ένα ραδιόφωνο ή γραμμόφωνο κ.ο.κ.

Για τον χώρο προτείνεται μία παλέτα γύρω από το γκρι και το λευκό. Οι διαφορετικοί τόνοι δημιουργούν μεταξύ τους όγκους, κατάσταση που δεν θα το επιθυμούσαμε στους μικρούς χώρους του μουσείου. Το λευκό σαν χρώμα συνδέεται

με το φως και την καθαρότητα και προκαλεί συνήθως θετικά συναισθήματα. Επίσης όταν το λευκό χρησιμοποιείται σε μικρούς χώρους, τους δίνει μια αίσθηση μεγαλύτερης χωρητικότητας από αυτήν που πραγματικά υπάρχει. Υπάρχουν ωστόσο αρκετοί τόνοι του λευκού που μπορούν να δημιουργήσουν ενδιαφέροντες χώρους. Το γκρι είναι ένα χρώμα σχετικά σκοτεινό και ουδέτερο, το οποίο στην περίπτωσή μας, με τον αντίστοιχο φωτισμό, δημιουργεί ένα επιβλητικό και κινηματογραφικό σκηνικό. Φυσικά η προτίμησή του εξαρτάται από τον ακριβή τόνο και τον καθορισμό συγκεκριμένης χρωματικής παλέτας ως σύνολο. Το γκρι διατηρεί την απόσταση του, παραμένοντας ξεχωριστό, γι' αυτό το χρώμα αυτό χρησιμοποιείται πολύ σε βιομηχανικά περιβάλλοντα, γιατί είναι χρηστικό και λειτουργικό.

Ο φωτισμός σε εκθεσιακό περιβάλλον του μουσείου διαδραματίζει έναν σημαντικό ρόλο: δημιουργεί οπτικές εμπειρίες σε οποιαδήποτε έκθεση, βοηθάει στη διαμόρφωση και τόνωση του οπτικού τοπίου και οξύνει την επίδραση των εκθεσιακών αντικειμένων²⁴⁰. Ο επί πολλά έτη επιδιωκόμενος βόρειος φωτισμός για τους εκθεσιακούς χώρους έχει, σε μεγάλη έκταση, υποκατασταθεί από τον τεχνητό φωτισμό, ψυχρό ή πυρακτώσεως, που ελέγχεται ευκολότερα και παραμένει σταθερός.

Στο Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών ο φωτισμός που προτείνεται να υιοθετηθεί είναι ο χαμηλός φωτισμός με μεσαίας έντασης αντιθέσεις που θα προσδίδουν έναν κινηματογραφικό τόνο και θα καλεί τον επισκέπτη σε συγκέντρωση. Η είσοδος του φωτισμού από το φυσικό περιβάλλον θα εμποδίζεται, διότι με την μουσειολογική μελέτη έχει διαμορφωθεί ένας χώρος που εξωτερικά τα παράθυρα υπάρχουν αλλά εσωτερικά έχουν καταργηθεί, αφού στις θέσεις τους έχουν αναπτυχθεί κατασκευές έκθεσης και πληροφοριακού υλικού. Με τον τρόπο αυτό και σε επίπεδο φωτισμού έχουμε ένα απόλυτα ελεγχόμενο περιβάλλον από το οποίο θα απουσιάζουν οι βλαβερές για τα εκθέματα ακτίνες του ηλίου.

Στους εκθεσιακούς χώρους και στις προθήκες προβλέπεται η χρήση κρυφού φωτισμού εσωτερικά των προσθηκών αλλά και σποτ φωτισμού σε ράγες που θα έχουν τοποθετηθεί στην οροφή του κτηρίου. Για τον φωτισμό των αντικειμένων, των κατασκευών αλλά και του πληροφοριακού υλικού θα γίνει χρήση του κατευθυντήριου φωτισμού. Ο κατευθυντήριος φωτισμός θα παράγεται από ακριβείς πηγές φωτός, από λαμπτήρες που είναι μικροί σε σχέση με την απόσταση φωτισμού που προσφέρουν ή

²⁴⁰ Good Lighting for Museums, Galleries and Exhibitions, 2007

άλλα σποτ παρόμοιου σχεδιασμού. Το φως έτσι θα πέφτει απευθείας επάνω στο αντικείμενο, το κείμενο ή την φωτογραφία που επιθυμείται να είναι φωτισμένο, τοποθετώντας αυτό ή τμήματα του στο κέντρο της προσοχής, υπό γωνίες που θα ορίζει η γεωμετρία της διάταξη φωτισμού και αντικειμένων²⁴¹. Χρησιμοποιώντας αυτού του είδους τον φωτισμό θα μπορέσει να ενισχυθεί και ο αντίκτυπος στην οπτική των τρισδιάστατων επιφανειών, όπου η επιφάνεια του αντικείμενου είναι άνιση θα εμφανίζονται σκιές, αλλά μπορεί επίσης να χρησιμοποιείται ως μια πηγή οπτικής παρεμβολής αν τα αντικείμενα ή οτιδήποτε άλλο φωτίζεται, είναι υπερβολικά κυρίαρχα ή πολύ μεγάλα²⁴². Το μέγεθος καθώς και η θέση της σκίασης θα εξαρτάται από τη θέση του φωτιστικού σε σχέση με το αντικείμενο και από την κατεύθυνση από την οποία έρχεται το φως καθώς αυτό φαίνεται στα αντικείμενα που φωτίζονται. Σε αντικείμενα που είναι επιθυμητή η πλήρης οπτική επαφή θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί διάχυτος φωτισμός και μικρότερης κλίμακας κατευθυντήριος φωτισμός για να αποδίδονται όλες οι λεπτομέρειες του αντικειμένου.

Η διασφάλιση της θέασης των αντικειμένων πραγματοποιείται με την μέτρηση των οπτικών κόνων των θεατών. Υπάρχουν διάφοροι τύποι φωτισμού, προτιμάται εκείνος που θα εξαρτηθεί ουσιαστικά από τα χαρακτηριστικά των αντικειμένων που θα εκτεθούν. Σημαντικό μέρος της ανάδειξης είναι και η προστασία των αντικειμένων, τα απαιτούμενα επίπεδα έντασης του τεχνητού φωτισμού κυμαίνονται από 50 lux, για τα ιδιαιτέρως ευαίσθητα αντικείμενα και φθάνουν στα 150 με 200 lux για τα λιγότερο ευαίσθητα. Γι' αυτό προτείνεται η χρήση λαμπτήρων τεχνολογίας LED, τα οποία εκτός από την χαμηλή κατανάλωση και την εξοικονόμηση οικονομικών πόρων που προσφέρουν, παραδίδουν μια δέσμη φωτός που δεν περιέχει IV ή ακτινοβολία IR. Τα συστήματα φωτισμού με οπτικές ίνες έχουν πολύ χαμηλή περιεκτικότητα σε υπεριώδη ακτινοβολία.

Τα φίλτρα φωτός είναι απαραίτητα όπου δεν έχουμε τις απαραίτητες για την προστασία τιμές. Η χρήση του φωτισμού είναι μία διαδικασία που πρέπει να γίνεται με μέτρο και προσοχή όπου και αν είναι απαραίτητη.

Από την ενότητα αυτή του φωτισμού των χώρων δεν μπορεί να εξαιρεθούν τα φώτα κινδύνου που πρέπει να τοποθετούνται σε σωστές θέσεις και αρκετά μακριά

²⁴¹ Σαλή, 2006

²⁴² Σαλή, 2006: 105

από φωτοευαίσθητα αντικείμενα. Κατά βάση θα πρέπει να επιλέγεται ο ψυχρός φωτισμός, διότι οι λάμπες πυρακτώσεως, που δημιουργούν θερμοκρασιακές διακυμάνσεις, επηρεάζουν τη σχετική υγρασία και προσελκύουν τα λεγόμενα θερμοτακτικά έντομα. Τα φώτα πρέπει να βρίσκονται στις κατάλληλες αποστάσεις από τα αντικείμενα για λόγους πυρασφάλειας.

Η επιλογή των τύπων και των θέσεων των φωτιστικών θα πρέπει να γίνεται με μεγάλη προσοχή και πάντα με συσχετισμό την πιθανή γωνία θέασης του επισκέπτη. Σε καμία περίπτωση ο φωτισμός δεν πρέπει να ενοχλεί ή να αλλοιώνει τη θέαση. Οι φωτομετρικές μελέτες θα πρέπει να τυγχάνουν μεγάλης επιμέλειας από μέρους των υπευθύνων κάθε μουσείου και να ανατίθενται σε εξειδικευμένους και έμπειρους επιστήμονες.

Η ενσωμάτωση ήχου και μουσικής σε μια έκθεση μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που το κοινό την αντιλαμβάνεται, ωστόσο η ένταξη μουσικών θεμάτων στο χώρο μπορεί να δημιουργήσει θορύβους και εντάσεις που δεν είναι επιτρεπτές για μουσειακές καταστάσεις. Όμως, θα ήταν ενδιαφέρον να έχει προνοηθεί διαδρομή που να επιτρέπει στους επισκέπτες να περιηγηθούν στο χώρο με μουσικά σύνολα και ήχους, με τον τρόπο αυτό η επίσκεψη στο μουσείο μπορεί να γίνει ως μία μοναδική προσωπική εμπειρία.

Οι επισκέπτες θα μπορούν να απολαύσουν την έκθεση ακούγοντας ρεμπέτικη ή λαϊκή μουσική, ορχηστρικά θέματα, ή και έργα αναφοράς των δημιουργών. Η μουσική πορεία μπορεί να υποστηριχτεί μέσω των tablet που είναι διαθέσιμα και για άλλες εγκαταστάσεις του χώρου. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχει σχεδιασμός για ένταξη πολυμεσικών εφαρμογών και μέσα στο μουσειακό σύνολο και ανεξάρτητα από την ειδική μουσική διαδρομή. Στα σημεία της μουσειακής διαδρομής που ο επισκέπτης θα φοράει ακουστικά θα δίνεται η δυνατότητα στο υλικό του μουσείου να αναπτυχθεί με μεγαλύτερη έμφαση, καθώς εξαλείφεται ο ήχος του χώρου από τον περίγυρο και δημιουργεί ένα νέο, προσωπικό ηχητικό κόσμο που σε συνδυασμό με τον φωτισμό του χώρου δεν μπορεί να αποσπαστεί από εξωτερικούς παράγοντες.

Επίσης το μουσείο θα δημιουργήσει λίστες αναπαραγωγής (playlist) με τον πλήρη κατάλογο των τραγουδιών των μουσικών καλλιτεχνών και δημιουργών, πρόκειται για το απόσταγμα διεργασίας του προτεινόμενου μουσικού, ώστε οι

επισκέπτες να μπορούν να βρουν συγκεντρωμένα και διαθέσιμα προς ακρόαση τα έργα και τις μουσικές που επιθυμεί.

4.2.6.5 Συντήρηση και Ασφάλεια

Η συντήρηση και η ασφάλεια είναι κάποιες από τις μουσειακές διεργασίες που πραγματοποιούνται στο παρασκήνιο (backshop) του μουσείου. Μπορεί στον συγκεκριμένο χώρο να μην υπάρχει πρόβλεψη για τη δημιουργία εργαστηρίου συντήρησης, για πρακτικούς και λειτουργικούς χώρους. Όμως το Σπίτι των Τρικαλινών δημιουργών, όπως έχει αναπτυχθεί σε άλλο σημείο της εργασίας, δεν είναι ένας αυτόνομος μουσειακός χώρος, αλλά λειτουργεί ως παράρτημα του Κέντρου Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη. Είναι φανερό ότι η μέριμνα, η ασφάλεια και η συντήρηση των αντικειμένων είναι μία αλληλουχία διεργασιών που αφορούν το σύνολο των αντικειμένων και πρέπει να λαμβάνονται αποφάσεις σε κεντρικό επίπεδο.

Μπορεί λοιπόν, να μην έχει σχεδιαστεί ή να μην διατίθεται εργαστήριο συντήρησης και αποκατάστασης, πρέπει όμως να έχει εξασφαλίσει τον τρόπο ελέγχου του εσωτερικού του περιβάλλοντος για την ελαχιστοποίηση των φθορών των αντικειμένων. Ο περιβαλλοντικός αυτός έλεγχος θα πρέπει να περιέχει την παρατήρηση και ρύθμιση της σχετικής υγρασίας, γιατί αποτελεί έναν από τους κύριους παράγοντες καταστροφής, προκαλώντας εμφάνιση μούχλας σε υγρές καταστάσεις και υπερβολική ευθραυστότητα σε καταστάσεις ξηρότητας. Η σχετική υγρασία θα πρέπει να διατηρείται σταθερή για την αποφυγή κάθε κίνησης ή στρέβλωσης απορροφητικών υλικών, όπως το ξύλο, τα υφάσματα και τα χαρτιά. Επίσης, θα πρέπει να αποφεύγεται η τοπική θέρμανση και η θερμοκρασία περιβάλλοντος δεν θα πρέπει να διατηρείται υψηλότερη από ότι είναι συμβατό με την ανθρώπινη άνεση. Μια άλλη παράμετρος που μπορεί να επιφέρει κινδύνους και στην περίπτωση μας έχει σχεδόν εξαλειφθεί είναι η υπεριώδεις ακτινοβολίες που είναι υπεύθυνες για την αλλοίωση και καταστροφή των χρωμάτων. Κάθε αντικείμενο είναι ευαίσθητο στην ενέργεια του φωτός και εν τέλει καταδικασμένο σε βραχυπρόθεσμη ή μακροπρόθεσμη αλλοίωση και τελική εξαφάνιση. Η καλή ροή αέρα στον χώρο είναι αναγκαία, πρέπει ακόμα να τοποθετηθούν ειδικά φίλτρα αέρα τα οποία θα απομακρύνουν την παρουσία αιωρούμενων ρύπων στο περιβάλλον. Δυστυχώς ο πλήρως αποτελεσματικός περιβαλλοντικός έλεγχος δεν μπορεί να είναι πραγματοποιήσιμος χωρίς κλιματισμό ή δίκτυο αερισμού. Στην περίπτωση μας που δεν υπάρχουν φυσικά ανοίγματα αν δεν υπάρξει πρόβλεψη και έλεγχος θα

δημιουργηθούν επικίνδυνες καταστάσεις. Οι καταστροφές που επιφέρουν διαβρώσεις υλικού ή και ολική καταστροφή του μπορούν να αποφευχθούν με τη χρήση φθηνότερων μέτρων στην περίπτωση που δεν υπάρχουν οι διαθέσιμοι οικονομικοί πόροι. Όμως ο σωστός έλεγχος και ο οικονομικός σχεδιασμός που επενδύει σε τέτοιες εγκαταστάσεις πριν δημιουργηθούν άσχημες ή αποτρεπτικές συνθήκες είναι μία διαδικασία οικονομικότερη από εκείνη της αποκατάστασης και συντήρησης. Η διαμόρφωση πολιτικής και οδηγιών με τις ακριβείς επιτρεπτές τιμές και τα όργανα μέτρησης που τοποθετούνται για τους ρύπους, το φωτισμό και υγρασία πρέπει να είναι διαδικασίες που θα τηρούνται αυστηρά.

Ακόμα πρέπει να έχουν διαμορφωθεί μέτρα για πιθανές περιβαλλοντολογικές ή ανθρωποκεντρικές καταστροφές. Κι αυτό προκειμένου να ασφαλιστεί το μουσείο από τις περιβαλλοντολογικές ή ανθρωποκεντρικές καταστροφές που μπορούν να συμβούν και να πετύχει μια μακροπρόθεσμη βιωσιμότητα, θα πρέπει να υιοθετηθούν μέτρα, να σχεδιαστούν πολιτικές και να εξοπλιστεί με τα κατάλληλα εργαλεία προς αντιμετώπιση της κάθε ενδεχόμενης απειλής.

Ξεκινώντας με τις περιβαλλοντολογικές απειλές θα ήταν σωστό να ασχοληθούμε με την μεγαλύτερη από αυτές και αυτή που υπάρχει μεγαλύτερη πιθανότητα να συμβεί σύμφωνα με τις κλιματικές συνθήκες που υπάρχουν στα Τρίκαλα και στην περιοχή που σχεδιάζεται να λειτουργήσει το μουσείο. Όπως θα αναφερθεί και στο περιβάλλον πλαίσιο του μουσείου, η διάταξη των σπιτιών στη συνοικία Βαρούσι είναι πυκνή, επομένως υπάρχει κίνδυνος από απειλή φωτιάς, είτε από κοντινό κτήριο είτε από το ίδιο το κτήριο που θα αναπτυχθεί το μουσείο. Στην περίπτωση πυρκαγιάς που δεν εντοπιστεί ή δεν εντοπιστεί εγκαίρως υπάρχει ο κίνδυνος απώλειας ζωής, αν το μουσείο βρίσκεται εκείνη την στιγμή σε λειτουργία, αλλά και κίνδυνος καταστροφής της. Η πρόληψη φωτιών και ανίχνευσής τους είναι ένα εξαιρετικά σημαντικό κομμάτι της ασφάλειας των επισκεπτών και των συλλογών. Μέτρα τα οποία μπορούν να παρθούν είναι η εγκατάσταση και τακτική συντήρηση συστημάτων πυρανίχνευσης και πυρόσβεσης καθώς και η τοποθέτηση ειδικών σημάνσεων διαφυγής, η δημιουργία Σχεδίου Έκτακτης Ανάγκης το οποίο να προσδιορίζει τα μέτρα που πρέπει να ληφθούν για την προστασία και τη διάσωση των επισκεπτών, του προσωπικού και της συλλογής σε περίπτωση πυρκαγιάς και εκπαίδευση του προσωπικού για ετοιμότητα τέτοιες περιπτώσεις.

Στον σχεδιασμό της έκθεσης η ενσωμάτωση των προληπτικών μερών με τα βασικά σημεία προσανατολισμού, τις ενδείξεις των κατευθύνσεων με βέλη και διαγράμματα που τονίζουν τις εξόδους κινδύνους, όπως και σημεία που υπάρχουν συστήματα πυρόσβεσης και χώρος που μπορούν να δοθούν οι πρώτες ανάγκες είναι απαραίτητα. Εάν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις για την τοποθεσία και τα περιεχόμενά της, οι επισκέπτες θα βρίσκουν εύκολα το δρόμο τους ακόμα και αν ακολουθούν τις δικές τους διαδρομές.

Για να αποτραπούν περιπτώσεις που θα βάζουν σε κίνδυνο την ακεραιότητα αντικειμένων λόγω της υπερβολικής και σε μη επιτρεπτό όριο προσέγγισης του επισκέπτη σε αυτά, θα πρέπει να τοποθετηθούν αισθητήρες κίνησης με συναγερμό που θα τον αποθαρρύνουν να πλησιάσει περισσότερο. Επίσης θα πρέπει να τοποθετηθούν εμπόδια ασφαλείας μεταξύ αντικειμένων και των επισκεπτών για να δημιουργήσουν ένα όριο και να κρατήσουν το κοινό από το να ακουμπάει ή να φτάνει πολύ κοντά στα εκθέματα.

4.2.7 Το περιβάλλον του μουσείου

Η γεωγραφική θέση των Τρικάλων, η εύφορη πεδιάδα, ο Ληθαίος ποταμός που τη διασχίζει αλλά και οι λόφοι που την προστατεύουν συντέλεσαν σε αυτή τη διάρκεια και προστασία του χώρου. Είναι επακόλουθο ότι με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται και συντηρείται η ιστορική μνήμη, η κατασκευή της ταυτότητας και η διασφάλιση των ιστορικών στοιχείων του τόπου. Το κάστρο, οι πολλές εκκλησίες και το υγιεινό μικροκλίμα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη, τη ζωή και τη διατήρησή του. Τα όρια της συνοικίας φτάνουν ως εκεί που αρχίζει το πεδινό έδαφος, ενώ δεν υπάρχει πολεοδομικός προσχεδιασμός αλλά μία δυναμική ανάπτυξη που προσαρμόστηκε ανάλογα στη μορφή του εδάφους. Σήμερα, η πόλη έχει αλλάξει μορφή, έχει απλωθεί σε μεγάλη έκταση στην πεδιάδα και τους γύρω λόφους και σε χώρο που για πρώτη φορά κατοικείται.

Υπάρχει όμως μια συνοικία στην πόλη των Τρικάλων που κατά τη μακραίωνη ιστορία του τόπου τότε ήκμαζε και τότε από λοιμούς, λεηλασίες και σφαγές από επιδρομείς και κατακτητές παρήκμαζε αλλά ποτέ δεν ερημώθηκε. Η συνοικία αυτή είναι το Βαρούσι, που κατέχει πρωτεύουσα θέση και η ζωή συνεχίζεται σ' αυτή χωρίς διακοπές μέχρι σήμερα.

Οι λόγοι που η συνοικία αυτή έχει βαθιές ρίζες και είναι πολλοί και τίποτα δεν στάθηκε ικανό στο πέρασμα των αιώνων να την αφανίσει. Ένα από τους βασικούς λόγους είναι η θέση της συνοικίας, βρίσκεται από την προστασία δύο λόφων που στον ένα από αιώνες ορθώνεται το φρούριο της πόλης και στον άλλο συνεχόμενο λόγο ημικυκλικά, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η εκκλησία του Προφήτη Ηλία²⁴³. Έτσι, οι κάτοικοι της συνοικίας ένοιωθαν περισσότερο ασφαλείς.

Πρέπει ακόμα να σημειωθεί ότι ο προσανατολισμός των σπιτιών ήταν ιδεώδης. Ανοικτά προς την ανατολή, με προφυλαγμένα τα νώτα από τους λόφους που προαναφέραμε, οι οποίοι έκοβαν τον χειμώνα τον παγωμένο βοριά τον γνωστό «Καλαμπάκα» ή «Σταγιάτη», ενώ το καλοκαίρι οι δύο λόφοι έκρυβαν νωρίτερα τον καυτερό ήλιο πριν δύσει πίσω από τον Κόζιακα και χάριζαν την πολυπόθητη δροσιά στους κατοίκους της συνοικίας. Ακόμα, από τη μικρή κατωφέρεια του εδάφους της περιοχής τα νερά της βροχής δεν λίμναζαν και έτσι είχε λιγότερη υγρασία και καλύτερο κλίμα, συγκριτικά με άλλα σημεία της πόλης.

Από τι φυσικές καταστροφές, οι κάτοικοι της συνοικίας ήταν πιο ασφαλείς, γιατί το έδαφος αποδείχτηκε πιο στερεό στους σεισμούς και μέχρι και τον τελευταίο σεισμό του 1954, τα σπίτια του Βαρουσιού και φυσικά και λόγω των υλικών με τα οποία ήταν κατασκευασμένα, έπαθαν λιγότερες ζημιές από σπίτια που είχαν κτισθεί 50 και 100 χρόνια αργότερα σ' άλλα σημεία της πόλης.

Ακόμα και από τις συχνές πλημμύρες του Ληθαίου, που στα παλιά χρόνια φούσκωνε ξαφνικά και παρέσερνε τα πάντα στο πέρασμά του, δεν ήταν προφυλαγμένο το Βαρούσι. Στην πλημύρα του 1907 μόνο αυτή η συνοικία δεν δοκιμάστηκε από τη μεγάλη καταστροφή, όπως αναφέρουν οι εφημερίδες της τότε εποχής²⁴⁴. Σε αυτή την συνοικία των Τρικάλων η ζωή συνεχίζεται χωρίς διακοπές ανά τους αιώνες και εκεί προτείνεται η δημιουργία και η ανάπτυξη του Σπιτιού των Τρικαλινών Δημιουργών.

Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς η συνοικία ονομάστηκε Βαρούσι. Σχετικά με τη σημασία της λέξης υπάρχουν πολλές εκδοχές, γιατί πολλοί μελετητές ασχολήθηκαν με το θέμα αυτό. Η ονομασία αυτή συναντάται και σ' άλλες πόλεις της

²⁴³ Κωστοπούλου - Μπαλαμώτη, 2001

²⁴⁴ Κατσόγιαννος, 1992

Βορειοδυτικής Ελλάδας. Παρατίθενται αναφορικά μερικές απόψεις²⁴⁵: μία πρώτη άποψη θέλει την ονομασία να εντοπίζεται σε λέξη Ουγγρική που την δανείστηκε η τουρκική γλώσσα και σημαίνει προάστιο. Ο Consivery γράφει πως η παλιά πόλη ονομάζεται Varouch που στην αλβανική γλώσσα σημαίνει προάστιο. Ο Γ. Μοσχόπουλος την αναφέρει ως την έξω από το φρούριο συνοικία που κατοικείται από χριστιανούς. Ο Αχ. Λαζάρου, θεωρεί ότι προέρχεται από την ελληνική λέξη Βασιλική.

Η επικρατέστερη ίσως άποψη είναι αυτή που αναφέρεται στην έξω και γύρω από το φρούριο χριστιανική συνοικία. Στο Βαρούσι δεν υπήρξε ποτέ τζαμί, ενώ έξω από τη συνοικία αυτή υπήρχαν 8 τζαμιά επί τουρκοκρατίας. Είναι γνωστό άλλωστε ότι οι Οθωμανικές αρχές καθιέρωσαν τον θεσμό αυτόνομων οικισμών (μελέτια) ανάλογα με το θρησκευτικό πιστεύω των κατοίκων. Η τακτική αυτή είχε ως αποτέλεσμα να μην συγχωνευτούν οι διαφορετικές κοινότητες, αλλά να παραμείνουν ξεχωριστές και ευδιάκριτες, όπως έχει προαναφερθεί και στο θεωρητικό μέρος της παρούσας μελέτης.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να αναλυθεί η εικόνα και ο χαρακτήρας του ιστορικού κέντρου σήμερα. Οι δρόμοι του Βαρουσιού διακλαδίζονται με στενά μονοπάτια ανάμεσα στα σπίτια έτσι που να μην είναι σχεδόν ποτέ ευθύγραμμοι για μεγάλο μήκος²⁴⁶. Οι δρόμοι αυτοί στις μέση σχηματίζουν αυλάκι με μικρή κλίση για να μαζεύουν το νερό της βροχής, ώστε να μη λιμνάζουν στις άκρες των σπιτιών.

Το σχήμα των δρόμων ακανόνιστο και συχνά παραγωνιάζει το ισόγειο των σπιτιών, έτσι ο όροφος προεξέχει λοξά, για μία σειρά από λόγους και αιτίες ηλιασμού, ευρυχωρίας κλπ²⁴⁷. Τα σπίτια είναι στην πλειοψηφία τους τοποθετημένα προς την πλευρά του δρόμου και πολύ σπάνια η αυλή βρίσκεται στην πρόσοψη και το σπίτι στο βάθος. Τα οικόπεδα είναι διαμπερή, οι αυλές πολύ μεγάλες και ευρύχωρες περικλείονται από ψηλούς μαντρότοιχους και το ισόγειο των σπιτιών δεν έχει ανοίγματα για λόγους ασφαλείας. Η φρουριακή διάρθρωση του ισόγειου και των συνεχών μαντρότοιχων θα δημιουργούσε την αίσθηση της μονότονης πορείας ανάμεσα σε τοίχους, αν δεν υπήρχαν συχνά οι είσοδοι των σπιτιών και τα συχνά διασταυρώματα στους δρόμους. Η οικιστική αυτή κατάσταση εμποδίζουν το μάτι να

²⁴⁵ Κωστοπούλου - Μπαλαμώτη, 2001

²⁴⁶ Τσαπάλα - Βαρδούλη, 1995

²⁴⁷ Τσαπάλα - Βαρδούλη, 1995

δει τις μεγάλες αυλές των σπιτιών και τα εσωτερικά χαγιάτια, δημιουργούν την εντύπωση της συνεχούς δόμησης, αν και τα σπίτια δεν βρίσκονται πολλές φορές σε επαφή²⁴⁸.

Χαρακτηριστικό των αρχοντικών σπιτιών του Βαρουσίου είναι ο ανατολίτικος χαρακτήρας τους που προβάλλεται με τις κάπως βαριές αναλογίες, την τονισμένη οριζόντια διάσταση, τις λείες επιχρισμένες με διάφορα χρώματα επιφάνειες των όψεων και τη χρήση καμπυλωτών, κοιλόκυρτων επιφανειών. Υπάρχουν ακόμα πολλά ανοίγματα και ξύλινα παράθυρα. Τα σπίτια έχουν διάφορα χρώματα. Ωχρα, λουλακί, ροζ σε όλες του τις αποχρώσεις και βυζαντινό πράσινο. Οι στέγες τους προεξέχουν από τους τοίχους. Κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας η επικοινωνία με τα απέναντι σπίτια, γίνονταν με τις λεγόμενες «πορτούλες»²⁴⁹.

Από τις κατοικίες που ανήκουν στον τύπο Βορειοελλαδίτικου αρχοντικού μόνο το 1/3 διατηρεί σήμερα τα βασικά αρχικά χαρακτηριστικά τους. Το σχήμα των περισσότερων σπιτιών είναι ακανόνιστο, ορθογωνικό, Γ, ή Π με πολύ μικρά σκέλη, ενώ τα αρχοντικά άλλων πόλεων έχουν καθαρά σχήματα Γ και Π. Το Βαρούσι με τον πολεοδομικό του ιστό και με τα αρχοντικά του είναι καθρέφτισμα των αναγκών και της ζωής του περασμένου αιώνα.

Η ύπαρξη δέκα (10) εκκλησιών, επτά (7) μέσα στον οικισμό και τρεις (3) στα άκρα του αποτελούν καθοριστικό στοιχείο στην ταυτότητα της περιοχής. Οι εκκλησίες αυτές κτίστηκαν γύρω στα 1600, αλλά οι περισσότερες οικοδομήθηκαν το 19^ο αιώνα. Η παλαιότερη που σώζεται σήμερα είναι ο Άγιος Δημήτριος από το 1580²⁵⁰. Οι περισσότερες εκκλησίες έχουν μικρότερο μέγεθος και φτωχή εμφάνιση. Είναι ενταγμένες μέσα στον οικισμό χωρίς κανένα διακριτικό στοιχείο, πράγμα που το υπαγορεύουν οι δύσκολες συνθήκες που αντιμετωπίζει η ελληνική κοινότητα στους πρώτους αιώνες της τουρκικής κατοχής. Αντίθετα, το 19^ο αιώνα, με τη μεγαλύτερη ανοχή των Τούρκων, την ευρύτερη οικονομική δυνατότητα και ανάπτυξη της ελληνικής κοινότητας, υπήρχε η άνεση οι εκκλησίες να γίνουν μεγαλύτερες και πλουσιότερες. Πολλές εκκλησίες ανοικοδομούνται στα πρότυπα της μεγάλης

²⁴⁸ Τσαπάλα - Βαρδούλη, 1995

²⁴⁹ Τσαπάλα - Βαρδούλη, 1995

²⁵⁰ Κατσόγιαννος, 1992

τρίκλιτης βασιλικής που από το 18^ο αιώνα και μετά εξαπλώνεται σε πανελλήνια σχεδόν κλίμακα, αντικαθιστώντας τους παλιούς μονόκλιτους ναούς²⁵¹.

Το ιστορικό κέντρο αποτελείται από δύο γειτονιές με διαφορετικά χαρακτηριστικά η καθεμία από αυτές. Η μία είναι το Βαρούσι όπου με την ονομασία αυτή αναφέρεται συνήθως το ιστορικό κέντρο και καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του και η δεύτερη γειτονιά ονομάζεται Κουτσομύλια.

Όπως έχει προαναφερθεί, η ονομασία Βαρούσι χρησιμοποιήθηκε σε πολλά μέρη της Ελλάδας χαρακτηρίζοντας τις χριστιανικές συνοικίες τουρκοκρατούμενων πόλεων όπως στο Βελεστίνο, στη Βέροια, στις Σέρρες κλπ. Στο Βαρούσι, κατά τον 19^ο αιώνα και μέχρι την προσάρτηση της Θεσσαλίας κατοικούν κυρίως μεγαλέμποροι και μεγαλοκτηματίες. Αποτέλεσμα της οικονομικής και πολιτιστικής ακμής του 18^{ου} αιώνα και 19^{ου} αιώνα είναι το Βαρούσι, μοναδικό παράδειγμα συγκροτημένου οικισμού με τα αρχοντόσπιτα και τις εκκλησίες του, που σώζεται στην Δυτική Θεσσαλία²⁵².

Τα Κουτσομύλια, στα χρόνια της τουρκοκρατίας, ήταν ένας καθαρά τουρκικός μαχαλάς. Σήμερα κατοικείται αποκλειστικώς, σχεδόν, από Περιβολιώτες, οι οποίοι άρχισαν να εγκαθίστανται στα Τρίκαλα από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Οι περισσότεροι κάτοικοι παλαιότερα ήταν κερατζίδες, καρβουνιάρδες και φουρνάρηδες. Η ονομασία της συνοικίας προήλθε από τον παλιό νερόμυλο, που, επειδή τα καλοκαίρια η παροχή του νερού είναι μικρή, η μύλοπετρα γύριζε αργά, δούλευε όπως λένε, κούτσα-κούτσα, και από το γεγονός αυτό, ολόκληρη η συνοικία ονομάστηκε Κουτσομύλια. Ο καθηγητής Γιαννούλης για την ονομασία μας πληροφορεί ότι είναι λέξη σύνθετη από το τούρκικο Κιουτσούκ που θα πει μικρός και της λέξεως, μύλια δηλαδή τόπος με μικρομύλους (κιουτσούκ + μύλια) κουτσομύλια²⁵³.

4.2.8 Εκπαίδευση στο Μουσείο

Τα εκπαιδευτικά προγράμματα είναι το πιο συνηθισμένο μέσο με το οποίο εφαρμόζεται η μουσειακή εκπαίδευση για την εκπλήρωση του εκπαιδευτικού ρόλου σ' ένα μουσείο. Η Νικονάνου αναφέρει ότι πρόκειται για «οργανωμένες εκπαιδευτικές διαδικασίες που στοχεύουν σε συγκεκριμένες ομάδες κοινού» κυρίως

²⁵¹ Τσαπάλα - Βαρδούλη, 1995

²⁵² Κωστοπούλου - Μπαλαμώτη, 2001

²⁵³ Κατσόγιαννος, 1992

σχολικές ομάδες. Κατά την υλοποίηση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων «πραγματοποιείται επεξεργασία επιλεγμένων περιεχομένων με αντίστοιχες μεθόδους και μορφές εργασίας και επικοινωνίας». Τα εκπαιδευτικά προγράμματα «στοχεύουν στην ενεργητική μάθηση του επισκέπτη» και «η ομάδα επισκεπτών υποστηρίζεται από εμψυχωτές ή/και εκπαιδευτικούς»²⁵⁴. Έτσι, σύμφωνα με κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα και μέσα σε ένα προκαθορισμένο χώρο, στεγασμένο ή μη, με τη βοήθεια ποικίλων μέσων- κυρίως οπτικοακουστικών αλλά και μεθόδων βασιζόμενων στις δύο ή στις τρεις διαστάσεις αναπτύσσονται και πραγματοποιούνται τα εκπαιδευτικά προγράμματα.

Το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών είναι παράρτημα του Κέντρου Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, η σύνδεσή τους αυτή δεν είναι μόνο διοικητικής φύσεως, αλλά και νοηματικής. Το Μουσείο Τσιτσάνη είναι ένας μουσειακός χώρος που εξετάζει το σύνολο της λαϊκής και ρεμπέτικης μουσικής εστιάζοντας το ενδιαφέρον του στην προσωπικότητα και το έργο του Βασίλη Τσιτσάνη, έτσι το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών, προτείνεται να είναι ένα σύγχρονο μουσείου που φυσικά αναδεικνύει το σύνολο του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού στα Τρίκαλα και εστιάζει το ενδιαφέρον του μουσειολογικά σε πέντε (5) προσωπικότητες: 1. Μήτσος Παπασίκας (1910 ή 1916), 2. Απόστολος Καλδάρας (1922), 3. Χρήστος Κολοκοτρώνης (1922) 4. Γιώργος Σαμολαδάς (1922), 5. Κώστας Βίρβος (1926). Με τον τρόπο αυτό και ενισχύεται ο όρος του Κέντρου Έρευνας αλλά και η πολιτιστική ανάδειξη του τόπου. Σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε αποκομμένα τους δύο χώρους, πόσο μάλλον στην περίπτωση που μπορούν να αναπτύξουν ένα εξαιρετικό πλαίσιο συνεργασίας και να διευρύνουν την μουσειακή εμπειρία.

Η πρόταση για τη δημιουργία Τμήματος Εκπαίδευσης στο Μουσείο Τσιτσάνη και στο Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών μπορεί να αποτελέσει εξαιρετικό εργαλείο στην ανάπτυξη μουσειοεκπαιδευτικών προγραμμάτων και εκπαιδευτικών δράσεων. Άλλωστε, από τη βιβλιογραφία είναι ξεκάθαρο ότι η διαφοροποίηση μεταξύ των εκπαιδευτικών προγραμμάτων και της εκπαιδευτικής δράσης έγκειται σε μία σειρά από αντιθέσεις. Ο χρόνος προετοιμασίας δεν είναι ο ίδιος, ο χρόνος υλοποίησης και η διαδικασία υλοποίησης δεν είναι η ίδια, όμως και τα δύο

²⁵⁴ Νικονάνου, 2015

αποσκοπούν στην εκπαίδευση των επισκεπτών. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα αναφέρονται στις μόνιμες εκθέσεις των μουσείων, ενώ προγράμματα υλοποιούνται και με αφορμή περιοδικές εκθέσεις ή άλλες επετειακές αφορμές. Σε μουσεία που δίνουν βαρύτητα στην ανάπτυξη στενών σχέσεων με τις σχολικές ομάδες και αναπτύσσουν μια διευρυμένη εκπαιδευτική πολιτική, γίνεται προσπάθεια να συμπεριληφθούν παροχές για όλες τις διαφορετικές σχολικές τάξεις και ηλικιακές ομάδες. Οι εκπαιδευτικές δράσεις είναι δράσεις που ως επί το πλείστον είναι αποσπασμένες από τη λειτουργικότητα του μουσείου, συντελούν στην εκπαιδευτική διαδικασία και ενισχύουν τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του, αλλά δεν είναι μία μόνιμη και διαρκείς κατάσταση που αναπτύσσεται λειτουργικά στο χώρο του μουσείου²⁵⁵.

Στο οργανόγραμμα και στο πλάνο ανάπτυξης του μουσείου προτείνεται να ενταχθούν και να σχεδιαστούν και μουσειοεκπαιδευτικά προγράμματα και εκπαιδευτικές δράσεις. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα, πρέπει να αναπτυχθούν βάση τις κατηγορίες κοινού: εκπαιδευτικά προγράμματα για σχολικές τάξεις, εκπαιδευτικά προγράμματα ενηλίκων, εκπαιδευτικά προγράμματα οικογενειών, εκπαιδευτικά προγράμματα ηλικιωμένων, εκπαιδευτικά προγράμματα ειδικών ομάδων κοινού. Ο εκπαιδευτικός κύκλος που προτείνεται για τα μουσεία είναι η δημιουργία ενός (1) εκπαιδευτικού προγράμματος, για κάθε μία από τις προαναφερθείσες κατηγορίες. Ο εκπαιδευτικός κύκλος που προτείνεται είναι τριετής και η ανανέωσή του πριν από τα τρία έτη μπορεί να γίνεται με διάφορες εκπαιδευτικές δράσεις. Ο χρόνος διάρκειας των εκπαιδευτικών προγραμμάτων είναι πολύ σημαντικός, το ίδιο φυσικά και το περιεχόμενό τους. Όμως, τα εκπαιδευτικά προγράμματα δεν πραγματοποιούνται για να καλύψουν το σύνολο του μουσειακού περιεχομένου, έχουν στραμμένο το ενδιαφέρον τους σε πολύ συγκεκριμένα αντικείμενα και έννοιες που καλούν τους συμμετέχοντες να γνωρίσουν εις βάθος και περισσότερο από ότι θα μπορούσαν με μία απλή περιήγηση στους χώρους του μουσείου. Ο χρόνος διάρκειας των προγραμμάτων δεν μπορεί να υπερβαίνει συνολικά τη μιάμιση ώρα.

Τα εκπαιδευτικά προγράμματα για σχολικές τάξεις είναι προγράμματα που απευθύνονται σε παιδιά και νέους όλων των σχολικών βαθμίδων και ηλικιών. Η ανάπτυξη αυτής της κατηγορία προγραμμάτων βασίζεται στις σχέσεις μουσείου-

²⁵⁵ Νικονάνου, 2005

σχολείου που όμως μεταβάλλονται ανάλογα με τις συνθήκες που κάθε φορά διαμορφώνονται στα δύο ιδρύματα –θεσμικές, ιδεολογικές, παιδαγωγικές– καθώς και με το γενικότερο πολιτισμικό, κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο της κάθε εποχής. Οι προσεγγίσεις αυτής της σχέσης αναφέρονται καταρχάς σε ζητήματα του εκπαιδευτικού χαρακτήρα των δύο ιδρυμάτων που υπηρετούν διαφορετικές μορφές εκπαίδευσης: της τυπικής και της μη τυπικής ή άτυπης εκπαίδευσης. Ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας του μουσείου διαφοροποιείται από αυτόν του σχολείου, καθώς δεν επιδιώκει να μεταφέρει συνολικά περιεχόμενα μάθησης και ένα συγκεκριμένο εκπαιδευτικό αποτέλεσμα-στόχο για τους επισκέπτες²⁵⁶.

Η πρόταση της δημιουργίας ενός και μόνο εκπαιδευτικού προγράμματος για όλες τις σχολικές τάξεις δεν είναι τόσο απλή διαδικασία όσο μπορεί να φαίνεται. Έχουμε να κάνουμε με ποικίλες ηλικίες και τάξεις, όμως το περιεχόμενο της πρότασης και του προγράμματος παραμένει ίδιο και προσαρμόζεται στις διαφορετικές ανάγκες των συμμετεχόντων. Το βίωμα, τη εμπειρία και μάθηση μέσα από την διάδραση είναι τα στοιχεία που επιθυμούμε να αποκομίσουν οι μαθητές φεύγοντας από το μουσείο.

Στο πρόγραμμα «Μουσικά μονοπάτια», που πραγματοποιείται στο Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών, οι νέοι έρχονται σε επαφή με το περιεχόμενο του μουσείου γνωρίζουν τις συλλογές του αλλά και τις προσωπικότητες που αυτό φιλοξενεί. Στο πρόγραμμα υπάρχουν δύο φάσεις. Στην πρώτη φάση οι μαθητές ξεναγούνται διαδραστικά στο χώρο, μαθαίνουν για την παραγωγή της μουσικής, για τα μουσικά όργανα και τις προσωπικότητες των Τρικάλων. Σε δεύτερη φάση αναπτύσσουν τις δεξιότητές τους με δράσεις μέσα στο χώρο του μουσείου αλληλεπιδρώντας με τα εκθέματα και ανακαλύπτοντας πληροφορίες και ήχους. Όμως, για να μπορούν να συμμετέχουν ενεργά οι μαθητές στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα η προετοιμασία ξεκινάει με ενδιάμεσο παράγοντα τον εκπαιδευτικό και τη χρήση του εκπαιδευτικού φακέλου. Πρόκειται για υλικό που περιέχει πληροφορίες για το μουσείο, τις συλλογές του και το εκπαιδευτικό πρόγραμμα, τοπογραφικό του χώρου, κανόνες συμπεριφοράς, ερωτηματολόγια και προτεινόμενες δράσεις που μπορούν να αξιοποιηθούν από τους εκπαιδευτικούς στη διδασκαλία τους και σε σχέση με το μουσείο.

²⁵⁶ Νικονάνου, 2015

Όμως το μουσείο και η εκπαιδευτική διαδικασία δεν απευθύνεται μόνο σε μαθητές. Είναι ένας χώρος όπου οικογένειες, παιδιά, ενήλικες πηγαίνουν, βλέπουν και απέρχονται, ικανοποιώντας την περιέργειά τους. Ο στόχος του είναι η δημιουργική μάθηση, η ψυχαγωγία και η διάδραση. Η έννοια της μάθησης δεν απευθύνεται σε παθητικούς δέκτες, αλλά σε πρόσωπα, τα οποία είναι ενεργητικοί φορείς των δυνάμεών τους.

Στις σύγχρονες κοινωνίες, ο ελεύθερος χρόνος των ανθρώπων αφιερώνεται στην ανάπαυση από την εργασία, στην ψυχαγωγία και σε ποικίλες ελεύθερες δραστηριότητες. Ο Graham Black αναφέρει ότι οι άνθρωποι σήμερα έχουν πολλές επιλογές, πλέον, στη διάθεσή τους οι άνθρωποι όσον αφορά στη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου, που διαθέτουν, ασκούν μια διαρκή πίεση στα μουσεία, τα οποία πρέπει να ανανεώνουν διαρκώς τα προγράμματα και τις υπηρεσίες τους, ώστε να ανταγωνίζονται τις λοιπές «βιομηχανίες του ελεύθερου χρόνου»²⁵⁷. Τα προγράμματα ελεύθερου χρόνου, που απευθύνονται σε οικογένειες (ενήλικες και παιδιά) είναι εκπαιδευτικές δραστηριότητες άμεσης επικοινωνίας, που βασίζονται στη διαμεσολάβηση ειδικών και στοχεύουν στο να βοηθήσουν ενήλικες και παιδιά να κατανοήσουν την έκθεση και να προσεγγίσουν τα αντικείμενα και τις ιστορίες τους²⁵⁸.

Το πρόγραμμα που προτείνεται για τις οικογένειες και τους ενήλικες είναι «Ο κρυμμένος θησαυρός της μουσικής». Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα αυτό, έχει την ιδιαιτερότητα ότι απευθύνεται και σε ενήλικες αλλά και σε παιδιά, έτσι αυτές οι δύο ομάδες ανθρώπων αφενός αλληλεπιδρούν με τη μουσειακή συλλογή ή με το μουσειακό περιεχόμενο αλλά και μεταξύ τους. Πρόκειται για να παιχνίδι κρυμμένου θησαυρού με στοιχεία και ανακαλύψεις. Οι συμμετέχοντες για να οδηγηθούν στο τέλος της διαδρομής τους πρέπει να συνεργαστούν μεταξύ τους. Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα προσαρμόζεται και αναπτύσσεται και στο περιβάλλον του μουσείου, στο εξωτερικό μέρος του, κυρίως για τους ανοιξιάτικους και καλοκαιρινούς μήνες.

Τα μουσεία είναι χώρος κοινωνικής προσφοράς και έχουν ως στόχο να διευρύνουν τον κοινωνικό τους ρόλο και απευθύνονται ανεξαιρέτως σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Τα μουσεία έχουν πολύ καλές προϋποθέσεις για να δημιουργήσουν ευκαιρίες για τους ηλικιωμένους, ώστε να συνεχίσουν τη ζωή τους

²⁵⁷ Black, 2009: 20-21

²⁵⁸ Νικονάνου, 2010: 95

δημιουργικά, περιορίζοντας τους παράγοντες που τους καθιστούν ευάλωτους στον κοινωνικό αποκλεισμό²⁵⁹.

Τα μουσεία στην προσπάθεια να απευθυνθούν στους ηλικιωμένους, έχουν να αντιμετωπίσουν συγκεκριμένες προκλήσεις που αφορούν²⁶⁰: α. την προσβασιμότητα, η βιολογική και διανοητική φθορά που υφίσταται ο άνθρωπος με την πάροδο της ηλικίας του επιβάλλουν ειδικό σχεδιασμό και προγραμματισμό για την προσβασιμότητα των ηλικιωμένων στα μουσεία, β. την προσέλκυση κοινού τρίτης ηλικίας, διάφορες ψυχολογικές θεωρίες τεκμηριώνουν την πολυεπίπεδη διαφοροποίηση των αναγκών των ηλικιωμένων από τις άλλες ηλικιακές ομάδες, αλλά και τα συνυφασμένα με την ηλικία τους προβλήματα μπορούν να τους κρατήσουν μακριά από τα μουσεία. γ. η άρση του κοινωνικού αποκλεισμού των ηλικιωμένων, διάφορες κοινωνιολογικές θεωρίες υποστηρίζουν ότι σύγχρονες κοινωνίες αντιμετωπίζουν την τρίτη ηλικία ως πρόβλημα, επειδή την ταυτίζουν με την έννοια του ανώφελου.

Το πρόγραμμα για τους ηλικιωμένους είναι το «Από το σήμερα στο χθες της μουσικής». Το πρόγραμμα εστιάζει το ενδιαφέρον του στα ωφέλεια που μπορούν να αποκομίσουν οι ηλικιωμένοι, αξιοποιώντας κυρίως τις μνήμες τους και τις εμπειρίες τους, οι οποίες μέσω της προφορικής ιστορίας και της ανάκλησης της μνήμης, εξασφαλίζουν στους ηλικιωμένους μία αίσθηση ταυτότητας και μια βεβαιότητα ότι μπορούν να φανούν χρήσιμοι στην κοινωνία. Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα εστιάζει στη συγκέντρωση μαρτυριών, ιστοριών και αφηγήσεων γύρω από την λαϊκή μουσική και την ιστορία των Τρικάλων. Οι συμμετέχοντες ξεναγούνται στον χώρο του μουσείου και έπειτα μοιράζονται τις εντυπώσεις τους και ανακαλούν μνήμες.

Το πεδίο των δράσεων που προτείνονται είναι αρκετά ευρύ, με τις δράσεις ο κύκλος των εκπαιδευτικών προγραμμάτων ενισχύεται και δημιουργείται ανανέωση, ποικιλία και διεύρυνση. Οι εκπαιδευτικές δράσεις απευθύνονται σε κατηγορίες κοινού που δεν καλύπτονται από τον βασικό άξονα των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, όπως είναι οι δράσεις κοινωνικής ένταξης, η διαπολιτισμική αγωγή και η διεύρυνση της προσβασιμότητας για εμποδιζόμενα άτομα.

²⁵⁹ Κωστή, 2013: 24

²⁶⁰ Κωστή, 2013: 25

Η μάθηση ενάντια στον κοινωνικό αποκλεισμό (inclusive learning) είναι ο όρος που χρησιμοποιείται από τα μουσεία για να εκφράσουν τη δέσμευσή τους σε σύγχρονες μη-παραδοσιακές προσεγγίσεις της μουσειακής εκπαίδευσης με στόχο την απήχηση σε ευρύτερες ομάδες κοινού και την ένταξη αυτών στη μουσειακή εμπειρία, προκειμένου να επιτύχουν τον εκδημοκρατισμό τους και την υποστήριξη όλων στο δικαίωμα στον πολιτισμό, σύμφωνα με σύγχρονες κοινωνικές και πολιτισμικές αρχές.

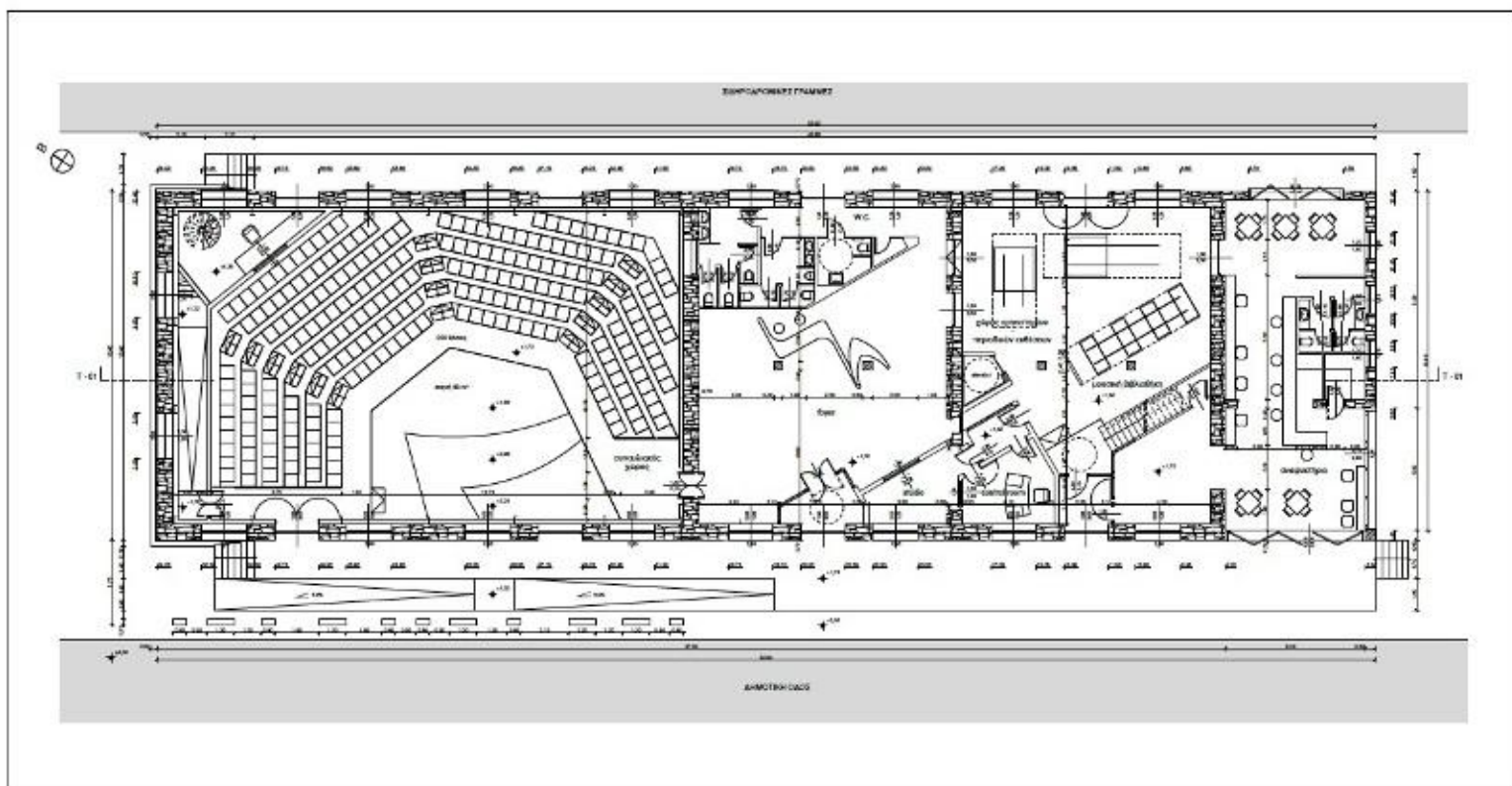
Ποικιλία δράσεων οφείλουν να αναπτυχθούν με αφορμές παγκόσμιες μέρες, με αφορμές γεγονότα και σχεδιασμό που υπάρχει σε κεντρικό επίπεδο από τον Δήμο Τρικαλών και την Περιφέρεια της Θεσσαλίας. Οι δράσεις μπορούν να έχουν ποικιλία εργαλείων και αφορμών για να ενισχύσουν τη δια βίου μάθηση, την διαπολιτισμικότητα και την πολυπολιτισμικότητα.

Όλες οι ενέργειες και οι κύκλοι των εκπαιδευτικών προγραμμάτων οφείλουν να διέπονται από αξιολόγηση. Η αξιολόγηση γίνεται με ερωτηματολόγια και εξετάζονται τα προγράμματα και οι δράσεις σε ποιοτικό και ποσοτικό επίπεδο. Χωρίς το μέρος της αξιολόγησης δεν μπορεί ο φορέας να έχει μία σφαιρική εικόνα για το επίπεδο ικανοποίησης και μάθησης, καθώς πόσοι και ποιον ηλικιακών ομάδων άνθρωποι συμμετείχαν. Η εξαγωγή μετρήσιμων αποτελεσμάτων μπορεί να ποικίλει και να απαντά σε μία σειρά από ερωτήματα που έχουν σχεδιαστεί να τεθούν. Σίγουρο είναι ότι χωρίς καμία μορφή αξιολόγησης δεν μπορούν ούτε να αναπτυχθούν ισχυρότερα προγράμματα ούτε να γνωρίζει ο φορέας τι επιθυμεί το κοινό από το μουσείο, πώς επιθυμεί να εμπλακεί σε αυτό και φυσικά αν έμαθε κάτι από αυτή τη διαδικασία.

4.2.9 Αρχείο και βιβλιοθήκη Τρικαλινών Λαϊκών Δημιουργών

Έχει ήδη αναφερθεί η αναγκαιότητα συγκρότησης Αρχείου και Βιβλιοθήκης Λαϊκών Δημιουργών. Ένας φορέας όπως το Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη οφείλει με ενέργειες να ενισχύσει τον χαρακτηρισμό που φέρει στον τίτλο του ως Κέντρο Έρευνας. Με τη συγκρότηση και δημιουργία του Αρχείου και της Βιβλιοθήκης Τρικαλινών Δημιουργών μπορεί να αποτελέσει ένα μέρος από μία συνολικότερη προσέγγιση που μπορεί να αναπτυχθεί ως Μουσικό Αρχείο και Μουσική Βιβλιοθήκη στα Τρίκαλα. Αυτή η ενέργεια, αν αξιοποιηθεί με σωστό τρόπο μπορεί να ενισχύσει αρκετές διεργασίες και διαδικασίες που επιμερίζονται σε τμήματα του μουσείου, όπως η τεκμηρίωση, η ανάδειξη και η ερμηνεία.

Υπάρχει ήδη η βούληση για τη χωρική αναβάθμιση του πολιτισμού στα Τρίκαλα. Οι αποθήκες του Δήμου (που παλιότερα ανήκαν στην ΕΑΣΤ), οδεύουν προς αξιοποίηση, μέσω της προκήρυξης της εκπόνησης της σχετικής μελέτης. Το έργο ονομάζεται «ΕΠΑΝΑΧΡΗΣΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ ΑΠΟΘΗΚΩΝ Δ. ΤΡΙΚΚΑΙΩΝ ΣΕ ΠΟΛΥΧΩΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ» και η πρόταση είχε υποβληθεί από τον Δήμο Τρικκαίων τον Ιανουάριο του 2018. Το πρώτο βήμα ήταν η έγκριση της χρηματοδότησής του στις 26 Ιουνίου 2018, από το πρόγραμμα «Ανταγωνιστικότητα Επιχειρηματικότητα και Καινοτομία», με προϋπολογισμό 1.900.000€²⁶¹.



Σχέδιο 10: Αρχιτεκτονικό σχέδιο με την πρόταση αξιοποίησης της μίας από τις δύο αποθήκες. Πηγή: <https://trikalacity.gr/deytero-vima-gia-ton-neo-choro-politismoy-sta-trikala/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

Πέντε μήνες μετά, στις 26 Νοεμβρίου 2018, έγινε το δεύτερο βήμα. Η αρμόδια υπηρεσία διαχείρισης του εν λόγω προγράμματος, ενέκρινε τα τεύχη δημοπράτησης του πρώτου υποέργου, που ονομάζεται «Οριστική Αρχιτεκτονική, Στατική και Η/Μ Μελέτη για το έργο με τίτλο “ΕΠΑΝΑΧΡΗΣΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ ΑΠΟΘΗΚΩΝ Δ. ΤΡΙΚΚΑΙΩΝ ΣΕ ΠΟΛΥΧΩΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

²⁶¹ <https://trikalacity.gr/deytero-vima-gia-ton-neo-choro-politismoy-sta-trikala/> (τελευταία ημερομηνία προσπέλασης: 1/11/18).

ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ“». Ο Δήμος Τρικκαίων προκηρύσσει τον διαγωνισμό για το πρώτο από τα τρία υποέργα, με προϋπολογισμό 272.371,32€.

Η μελέτη θα δείξει τον τρόπο επανάχρησης των δύο αποθηκών απέναντι από τον σταθμό του ΟΣΕ. Οι αποθήκες, συνολικού εμβαδού 1.760 τ.μ., περιήλθαν σταδιακά, μέχρι το 2017, στον Δήμο, ακριβώς με στόχο να υλοποιηθεί ο σχεδιασμός για επανεκκίνηση στην πολιτιστική παρέμβαση. Με την ολοκλήρωση της μελέτης, θα προχωρήσουν τα άλλα δύο έργα: επανάχρηση Συγκροτήματος Αποθηκών Δ. Τρικκαίων σε Πολυχώρο Τέχνης και Πολιτισμού, με όλες τις απαραίτητες εργασίες στις δύο αποθήκες. Στη μία αποθήκη, εμβαδού 830,06 μ²: θα γίνονται ποικίλες μουσικές εκδηλώσεις, δημιουργείται θεματική μουσική βιβλιοθήκη (Σχέδιο), δημιουργείται χώρος για τη μετεγκατάσταση και λειτουργία της Δημοτικής Φιλαρμονικής και της Συμφωνικής Ορχήστρας Νέων Τρικάλων, δημιουργείται διαδραστικό μουσικό θεματικό εργαστήρι εκπαιδευτικού χαρακτήρα, studio ηχογράφησης και control room, τουαλέτες και αναψυκτήριο. Η αίθουσα αυτή θα παραχωρείται από τον Δήμο σε θεσμοθετημένους φορείς της πόλης και των χωριών για την από κοινού τέλεση αντίστοιχων εκδηλώσεων.

Στη δεύτερη αποθήκη, εμβαδού 927,56 m², δημιουργείται χώρος μόνιμης στέγασης των εκθεμάτων της Δημοτικής Πινακοθήκης που βρίσκονται διάσπαρτα σε κτήρια του Δήμου.

Η ενίσχυση του έργου που αναφέρεται προτείνεται να ενσωματώσει και να στεγάσει το Αρχείο και την Βιβλιοθήκη των Τρικαλινών Δημιουργών, ώστε να υπάρχει ένας χώρος που μαζικά προωθεί τη μουσική κίνηση και δημιουργικότητα στα Τρίκαλα. Σε επίπεδο βιβλιοθήκης η συγκέντρωση μουσικών βιβλίων σε ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο κρίνεται αναγκαία. Σε αυτή τη βιβλιοθήκη εντάσσονται και μία σειρά από έργα αναφορά στα πρόσωπα του μουσείου, έργα των ίδιων, βιογραφίες και παρτιτούρες.

Η ψηφιοποίηση του υλικού από την πλευρά της διάθεσης και διαχείρισης των πηγών στον ευρύτερο πληροφοριακό χώρο, μπορεί να κατανοηθεί ως μια ομάδα ψηφιακών αντικειμένων με τα ακόλουθα χαρακτηριστικά²⁶²: 1. Μοναδική, 2. Συνοχή, 3. Σημαντική, 4. Έλεγχος και 5. Πρόσβαση. Οι ψηφιακές βιβλιοθήκες και τα

²⁶² Κατσιρίκου, 2001: 63

αρχεία είναι σημαντικά, γιατί οργανώνουν το ψηφιακό περιεχόμενο, ανεξάρτητα του τρόπου που αυτό είναι προσβάσιμο²⁶³. Μερικά από τα χαρακτηριστικά των ψηφιακών αυτών συλλογών σε επίπεδο ψηφιακής βιβλιοθήκης είναι ότι βασίζεται σε ηλεκτρονικά/ψηφιακά μορφότυπα, η πληροφορία δεν είναι συγκεντρωμένη σε ένα μέρος, αλλά διαμοιράζεται, δικτυωμένη. Ακόμα, έχει προφανή οργάνωση που ταιριάζει σε μία βιβλιοθήκη, και όχι οργάνωση σωρού. Δεν είναι αποθήκη πληροφοριών όπως μια βιβλιοθήκη δεν είναι αποθήκη βιβλίων. Επίσης, περιλαμβάνει πολιτική ανάπτυξης των συλλογών της, συστηματική δόμηση και χαρακτηρισμό των δεδομένων της, πολιτικές για τη χρήση, χαρακτηρίζεται από μονιμότητα των αντικειμένων της και συνοδεύεται από πληροφορία για καθοδήγηση και παραπομπές. Το ψηφιακό αντικείμενο δεν είναι μόνο η ψηφιακή μορφή ενός υπάρχοντος εντύπου ή άλλου συμβατικού τεκμηρίου. Μπορεί να είναι οποιοδήποτε αντικείμενο μπορεί να υπάρξει σε ψηφιακή μορφή, είτε αποθηκευμένο, είτε απλώς επί τόπου δημιουργημένο και μεταφερόμενο ως ψηφιακό περιεχόμενο²⁶⁴.

Τα αρχεία μπορούν να βρίσκονται σε οποιαδήποτε μορφή²⁶⁵, χαρτί, μικροφύσμα, φιλμ, μαγνητοταινία ή δίσκο, οπτικό δίσκο, κασέτα video και ήχου. Είναι ακόμα δυνατό να υπάρχουν διάφορα μεγέθη, σχήματα και υποστρώματα και να συμπεριλαμβάνουν επιστολές, φάκελους, ημερομηνίες, πρωτόκολλα, δελτία, προσχέδια δίσκων, παρτιτούρες, σημειώσεις, αλληλογραφία είτε ηλεκτρονική είτε συμβατή.

Τα αρχεία αποτελούν μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς. Το αρχείο συνίσταται από πληροφορίες²⁶⁶. Όλες οι πληροφορίες που παράγει ένας ιδιώτης, μια επιχείρηση ή μια υπηρεσία δε συνιστούν αρχείο. Δύο είναι οι βασικές προϋποθέσεις που πρέπει να συντρέχουν προκειμένου να χαρακτηριστεί μία πληροφορία αρχειακή. Η πρώτη προϋπόθεση είναι να πρόκειται για πληροφορία οργανική, δηλαδή για πληροφορία που έχει ληφθεί ή παραληφθεί μέσα στα πλαίσια των δραστηριοτήτων του ιδιώτη, της επιχείρησης ή της υπηρεσίας. Να μην πρόκειται για κάποιο λογοτεχνικό ή επιστημονικό έργο το οποίο είναι τμήμα της βιβλιοθήκης, ούτε για αποσπασματική πληροφόρηση που είναι μέρος της τεκμηρίωσης. Η δεύτερη βασική προϋπόθεση είναι η πληροφορία να είναι καταχωρημένη σε ένα οποιοδήποτε

²⁶³ Καπιδάκης, 2010: 83

²⁶⁴ Καπιδάκης, 2010: 19

²⁶⁵ Ellis, 2000: 23

²⁶⁶ Μπάγιας, 1999: 25

υπόστρωμα. Όπως έχει ήδη αναφερθεί δεν υπάρχει κάποιος περιορισμός ως προς το είδος του αρχειακού υποστρώματος²⁶⁷.

Τα αρχεία έχουν σχέση με άλλα είδη αποδεικτικών στοιχείων της παλαιότερης και σύγχρονης ανθρώπινης δραστηριότητας. Συμβάλλουν στην κατανόηση των αντικειμένων αρχειακής αξίας ή το τεχνικό περιβάλλον, όταν τα αρχεία αυτά αφορούν τον τρόπο παραγωγής ή κατασκευής των τελευταίων, τη χρησιμότητά τους και τη σχέση τους με άτομα ή γεγονότα²⁶⁸.

Η συγκέντρωση αρχείων και αντικειμένων αρχειακής αξίας, που σχετίζονται με μια συγκεκριμένη δραστηριότητα, σε ένα ίδρυμα, μπορεί να φανεί ιδιαίτερα αποκαλυπτική ή κατάλληλη για ερευνητικούς σκοπούς, με την προϋπόθεση να εφαρμοστούν τα ανάλογα αρχειακά και εποπτικά προγράμματα, καθώς και προγράμματα διαχείρισης των συλλογών.

4.2.10 Βιωσιμότητα

Μία αποτελεσματική διοίκηση ενός πολιτιστικού φορέα είναι ο πρωταρχικός και καθοριστικός παράγοντας για την επίτευξη της βιωσιμότητάς του. Η πρόταση βιωσιμότητας εντάσσεται συνολικότερα στο μέρος της διοίκησης του Κέντρου Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, που υπάγεται και το Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών. Στο μέρος της διοίκησης φυσικά, εντάσσεται ο στρατηγικός σχεδιασμός, στον οποίο περιγράφονται και αναλύονται οι στόχοι και ενέργειες του μουσείου. Για την επεξεργασία του στρατηγικού σχεδίου του μουσείου χρειάζεται ένα μέγιστο όριο έξι έως εννέα μηνών και θα πρέπει το σχέδιο να εκτείνεται σε εύλογο χρονικό διάστημα, λ.χ., τρία έως πέντε χρόνια, με δυνατότητα ετήσιας προσαρμογής²⁶⁹.

Ο Negri, προσδιορίζει τα χαρακτηριστικά του στρατηγικού σχεδίου ως εξής²⁷⁰: α. εξήγηση της αποστολής του φορέα, β. ανάλυση του περιβάλλοντος στο οποίο θα δραστηριοποιηθεί ο φορέας, γ. εντοπισμός των κυριότερων στόχων κατά το προτεινόμενο χρονικό διάστημα.

²⁶⁷ Μπάγιας, 1999

²⁶⁸ Ellis, 2000: 29

²⁶⁹ Negri, 2009: 39

²⁷⁰ Negri, 2009: 39-40

Στην εξήγηση της αποστολής του φορέα περιγράφεται και αναλύεται η αποστολή ενός πολιτιστικού φορέα που είναι ο στόχος, η σύντομη και εμπνευσμένη αιτία της ίδρυσης και ύπαρξής του. Στην ουσία σε αυτό το σημείο ο φορέας καλείται να απαντά στην ερώτηση «Γιατί να ενδιαφερθούν οι επισκέπτες για το συγκεκριμένο μουσείο;». Κομβική αυτή η διαδικασία και αποτελεί την βάση πάνω στην οποία στηρίζεται η πολιτική του μουσείου²⁷¹.

Στην ανάλυση του περιβάλλοντος στο οποίο δραστηριοποιείται ο φορέας αφορούν οι διεργασίες που κάνει στις σχέσεις με εξωτερικούς παράγοντες, όπως η τοπική κοινωνία, οι επισκέπτες, η γεωγραφική περιοχή, οι σχέσεις με άλλους οργανισμούς κλπ. Σε αυτό το σημείο μπορούν να αναπτυχθούν συνδέσεις με τοπικούς φορείς πάσης φύσεως, δίκτυα και άλλες συνεργασίες.

Στον εντοπισμό και στην ιεράρχηση των κυριότερων στόχων των μουσείων κατηγοριοποιούνται στους μακροπρόθεσμους, όπως είναι η φροντίδα της συλλογής και οι παρεχόμενες προς τους επισκέπτες υπηρεσίες, η επίτευξη των οποίων, όμως, μπορεί να πάρει χρόνια, και τους βραχυπρόθεσμους στόχους, οι οποίοι αποτελούν τα βήματα για την επίτευξη των μακροπρόθεσμων στόχων. Είναι δυνατό οι βραχυπρόθεσμοι στόχοι να εντάσσονται στον ετήσιο σχεδιασμό των μουσείων²⁷².

Μπορούν να ενταχθούν στον στρατηγικό σχεδιασμό του φορέα και άλλα χαρακτηριστικά, όπως ο καθορισμός των θεμάτων κλειδί για την οργάνωση του φορέα, να πραγματοποιείται η εξέταση των διαθέσιμων πόρων του φορέα ώστε να υπάρχει σχεδιασμός για το οικονομικό εύρος του, η δημιουργία καταγραφής σε συνολικό επίπεδο των ισχυρών και των αδύνατων σημείων και η πρόβλεψη για τον μελλοντικό κύκλο εργασιών, το πρόγραμμα οργανωτικών και οικονομικών μέτρων, καθώς και πολιτισμικού και επιστημονικού προσανατολισμού που είναι απαραίτητο για την επίτευξη των στόχων και ο καθορισμός των διορθωτικών κινήσεων, των δεικτών απόδοσης και των διαδικασιών ελέγχου τους²⁷³.

Σε σχέση με τα παραπάνω και όπως είναι φυσικό, η αποτελεσματική διοίκηση προκειμένου να υλοποιήσει τον στρατηγικό σχεδιασμό καλείται να εφαρμόσει συγκεκριμένους ρόλους. Η κατανόηση της αποστολής του μουσείου, στους

²⁷¹ Lord & Lord, 2017: 3

²⁷² Lord & Lord, 2017: 39-40

²⁷³ Negri, 2009: 39-40

ανθρώπους που μετέχουν στον φορέα για την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και την βελτιστοποίηση του παραγόμενου αποτελέσματος είναι καθοριστική²⁷⁴. Όπως είναι φυσικό, ένας καθοριστικός παράγων για την επιβίωση του μουσείου είναι η ευρύτερη επαφή με το κοινό που εξασφαλίζεται μέσα από την έμπνευση για την αποστολή του πολιτιστικού φορέα.

Η δημιουργία μόνιμων και κομβικών σχέσεων, η κατανόηση και η επικοινωνία του κανονιστικού πλαισίου του οργανισμού, με το οποίο όχι μόνο προσδιορίζεται η αποστολή του μουσείου, αλλά είναι και η βάση για την διαμόρφωση των σχέσεων του μουσείου με άλλους οργανισμούς μπορούν να εξασφαλίσουν ένα μέρος της βιωσιμότητάς του. Η ένταξη και η διαχείριση εθελοντικών ομάδων σε διεργασίες του μουσείου, η ενσωμάτωση ερευνητικού και επιστημονικού δυναμικού ως εξωτερικούς συνεργάτες, είναι λίγες από τις κινήσεις και ενέργειες εξωστρέφειας που μπορεί να αναπτύξει το μουσείο.

Η ύπαρξη και λειτουργία πολιτικής ανάπτυξης και διαχείρισης συλλογών είναι ένα από τα κύρια συστατικά που εξασφαλίζουν την βιωσιμότητα του μουσείου. Χρειάζεται να ληφθεί υπόψη ότι οι συλλογές απορροφούν τα δύο τρίτα του προϋπολογισμού του μουσείου και δημιουργούν τεράστιες απαιτήσεις σε χώρους και εγκαταστάσεις²⁷⁵. Η ανάπτυξη των συλλογών μπορεί να αναπτυχθεί και να πραγματοποιηθεί με την πρόσκτηση νέων αντικειμένων, είτε με την πρόσβαση σε αντικείμενα μέσω της χρήσης της σύγχρονης τεχνολογίας, συμβάλλει σημαντικά στην δημιουργία κινήτρων για την επανεπισκεψιμότητα στο μουσείο. Με την διαδικασία αυτή δημιουργούνται μόνιμες σχέσεις μεταξύ των επισκεπτών και του μουσείου, καθώς και συνεκτικοί δεσμοί με την κοινωνία.

Η οικονομική διαχείριση στα μουσεία είναι μια διαδικασία που έπεται των υπολοίπων λειτουργιών και αυτό διότι αποτελεί ένα μέσο για την υλοποίηση της αποστολής του μουσείου. Ο προϋπολογισμός είναι απαραίτητο στοιχείο για την εξασφάλιση της βιωσιμότητας και αποτελεί ένα οικονομικό σχέδιο που εντάσσεται στο Στρατηγικό σχεδιασμό του μουσείου. Ο προϋπολογισμός είναι ετήσιος και εκπληρώνει τους βραχυπρόθεσμους στόχους που έχουν τεθεί. Ένα μουσείο καταρτίζει τον προϋπολογισμό και σε επιμέρους διεργασίες και σύνολα όπως, ανά τμήμα,

²⁷⁴ Lord & Lord, 2017: 5-6

²⁷⁵ Lord & Lord, 2017: 24-25

πρόγραμμα, σκοπό ή μουσειακή λειτουργία και διαμορφώνει επιμέρους, ειδικούς προϋπολογισμούς, οι οποίοι πριν το τέλος κάθε έτους αξιολογούνται ως προς την ορθότητα και την αποτελεσματικότητά τους ανά τμήματα αλλά και σαν σύνολο, για την επίτευξη των στόχων που έχουν καθοριστεί σε στρατηγικό επίπεδο.

Συμπερασματικά, καταλήγουμε ότι η καλή διοίκηση είναι αποτελεσματική προς όλα τα επίπεδα του οργανισμού, μπορεί να εξασφαλίσει στον φορέα τη βιωσιμότητά του, τον καθορισμό κύρους και εμπιστοσύνης. Φυσικά, η βιωσιμότητα ενός οργανισμού δεν καθορίζεται μόνο από την διαχείριση του οικονομικού προϋπολογισμού, αλλά και από την δημιουργία κινήτρων για την επίσκεψη στο μουσείο. Σημαντικό ακόμα είναι να αναπτυχθεί πλήρης παρουσίαση του μουσείου στο διαδίκτυο, με την δημιουργία Ιστοτόπου του μουσείου ως προέκταση του Μουσείου Τσιτσάνη, δυναμική παρουσία του χώρου στα Κοινωνικά Δίκτυα, εξασφαλίζει στους ανθρώπους που επιθυμούν την πρόσβαση σε αυτό πληροφόρηση. Ακόμα, ενισχύεται με τον τρόπο αυτό η δημιουργία της φήμης του μουσείου (branding).

Συμπεράσματα

Τα μουσεία στον 21^ο αιώνα οφείλουν να πληρούν μια σειρά από προϋποθέσεις για να μπορούν να εξασφαλίζουν την βιωσιμότητά τους, την ένταξή τους στην συνείδηση της τοπικής κοινωνίας, την διαμόρφωση μόνιμων σχέσεων με το κοινό τους και την εξασφάλιση επιστημονικών όρων παρέμβασης στα τεκταινόμενα.

Όπως έχει γίνει κατανοητό, το μουσείο δεν είναι μόνο ένας χώρος πραγμάτων και αντικειμένων, αλλά ένας πολυδιάστατος μηχανισμός που αλληλεπιδρά τόσο με το περιεχόμενό του, όσο και με το περιβάλλον του.

Στην εκπόνηση μίας μουσειολογικής μελέτης οφείλεται να συμπεριληφθούν όλοι οι παράγοντες που επηρεάζουν και εμπλέκονται ενεργά στην ανάπτυξη και λειτουργία ενός μουσειακού χώρου, είτε αυτοί βρίσκονται στο προσκήνιο, είτε στα παρασκήνια του μουσείου, είτε πρόκειται για υλικούς είτε για άυλους παράγοντες, εντός ή και εκτός των μουσείων. Η παρούσα μελέτη αναπτύσσει και εστιάζει το επιστημονικό ενδιαφέρον της σε όλους τους εμπλεκόμενους τομείς. Εξετάζει το σύνολο της πολιτισμικής κληρονομιάς και την σύνδεσή της με υλικές και άυλες μαρτυρίες στο χώρο του μουσείου. Ακόμα, στην εκπόνηση της παρούσας μελέτης

συγκαταλέγονται και τα τεχνικά μέρη της συγκρότησης του μουσείου, σε επίπεδο, εκθεσιακό, αποθήκευσης, συσκευών και συνολικής διαχείρισης του φορέα.

Προσπαθεί ακόμα, να απαντήσει τεκμηριωμένα σε μία σειρά από προβληματισμούς, όπως: «μπορεί να υφίσταται μουσείο ενώ δεν υπάρχει κύρια συλλογή;», «μπορεί ένας πολιτιστικός φορέας να είναι βιώσιμος μέσα σε περίοδο οικονομικής κρίσης;», «μπορεί ένα μουσείο να ανταγωνιστεί βιομηχανίες διασκέδασης;». Φυσικά, τέτοια ζητήματα απασχολούν ή και έχουν απασχολήσει επανειλημμένα το επιστημονικό δυναμικό που συγκαταλέγεται και δραστηριοποιείται στους χώρους του μουσείου. Στην παρούσα εργασία παρουσιάστηκε με επιστημονικό τρόπο η μεθοδολογία αντιμετώπισης αυτών των προβληματισμών και συγκροτήθηκαν επιμέρους προτάσεις για κάθε έναν από αυτούς.

Προτάσεις αναπτύσσονται και στις προοπτικές που υπάρχουν στην εποχή μας, η ενσωμάτωση των τεχνολογιών πληροφοριών και επικοινωνιών σε συνδυασμό και στην βέλτιστη δυνατή αναλογία μέσα στο χώρο του μουσείου, χωρίς να επισκιάζουν το βασικό μουσειολογικό αφήγημα είναι μία διαδικασία που απαιτεί μέτρο και πλήρη γνώση τόσο του μουσειολογικού αντικειμένου, όσο και του αντικειμένου που έχει αναφορά το μουσείο. Η δημιουργία δυνατών βιωμάτων, η ενσωμάτωση νέων μεθόδων στην εκπαίδευση και η σύνδεση του μουσείου (άτυπη μάθηση) με το σχολείο (τυπική μάθηση), αλλά και με όλες τις κατηγορίες κοινού, στο πλαίσιο της δια βίου μάθησης είναι από τα στοιχεία που συνθέτουν την παρούσα μελέτη.

Ωστόσο, παρά τις δυσκολίες κυρίως σε τεχνικό επίπεδο και αναφορικά με το υλικό που υπάρχει στην διάθεση των αναφερόμενων φορέων, συγκροτήθηκε μία ολοκληρωμένη μεθοδολογία ανάπτυξης συλλογών στο αρχικό στάδιο ίδρυσης και δημιουργίας του μουσείου. Ενσωματώθηκε σε αυτή η πολιτική ανάπτυξής της και διαχείρισής της.

Τέλος, η παρούσα μελέτη καλύπτει το μεγαλύτερο φάσμα της δημιουργίας και λειτουργίας του υπό ίδρυση μουσείου με τίτλο: «Σπίτι των Τρικαλινών Καλλιτεχνών» στα Τρίκαλα, όμως υπάρχουν επιμέρους στοιχεία που χρήζουν επιπλέον μελέτης σε μουσικό, κοινωνικό και ιστορικό επίπεδο, που αφορούν είτε ειδικά το σημείο αναφοράς του μουσείου και των προσώπων που εντάσσονται σε αυτό, είτε γενικά το ίδιο το πλαίσιο που αναπτύχθηκαν οι προσωπικότητες, τη μουσική κίνηση, την ιστορία και λαογραφία της περιοχής.

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αθανασάκης, Μ. (2006). *Βασίλης Τσιτσάνης - 1946*. Αθήνα: Περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι.
- Αλεξιάτος, Γ. Ν. (2014). *Το τραγούδι των ηττημένων: Κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Κουκκίδα.
- Αλεξίου, Σ. (1998). *Βασίλης Τσιτσάνης: η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αλεξίου, Σ. (2003). *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Κοχλίας.
- Αλτής, Γ. (2007). *Οκτώ λαϊκά πορτραίτα: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Περιοδικό "Λαϊκό Τραγούδι".
- Αλτής, Γ. (2015). *Λαϊκά πορτρέτα Ι: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού από τη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Αλτής, Γ. (2018). *Λαϊκά πορτρέτα ΙΙ: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού από τη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1991). *Λαϊκά τραγούδια και παιχνίδια για παιδιά*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Αναστασίου, Θ. (2004). *Βασίλης Τσιτσάνης: Άπαντα*. Αθήνα: Περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι.
- Αντζουλάτου - Ρετσίλα, Ε. (2005). *Πολιτιστικά και Μουσειολογικά Σύμμεικτα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Αντζουλάτου-Ρετσίλα, Ε. (1999). *Το μουσειολογικό τοπίο στο κατώφλι της τρίτης χιλιετίας*. Επτάκυκλος.
- Αξιώτη-Σαλή, Τ. (2006). *Μουσειολογία : Βασικές αρχές έκθεσης μουσειακών συλλογών: Παρουσίαση και ερμηνεία: Φωτισμός*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Αραβαντινός, Α. Ι. (1997). *Πολεοδομικός σχεδιασμός: για μια βιώσιμη ανάπτυξη αστικού χώρου*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Αρναουτάκης, Β. (n.d.). Χρήστος Κολοκοτρώνης - Κορυφαίος λαϊκός στιχουργός. Ogdoo.gr: Το τραγούδι αλλιώς.
- Βίρβος, Κ. (1985). *Μια ζωή τραγούδια: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Ντέφι.
- Βολιότης - Καπετανάκης, Η. (1999). *Αδέσποτες μελωδίες: Η δισκογραφία και άλλα μαγικά του λαϊκού τραγουδιού*. Αθήνα: Νέα Σύνορα Εκδοτικός Οίκος Λιβάνη.
- Γερουλάνος, Α. (1985). Εκπαιδευτικά προγράμματα στο Μουσείο Μπενάκι. *Αρχαιολογία*(16), σσ. 22-26.
- Γεωργιάδης, Ν. (2001). *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Δαμιανάκος, Σ. (1987). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός: μελέτες*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Εντυπωσιάζει το δίδυμο οθωμανικό λουτρό του 16ου στις παλαιές φυλακές Τρικάλων. (2017, Μάρτιος 4). Ανάκτηση Νοέμβριος 22, 2018, από Iefimerida: <https://www.iefimerida.gr/news/322321/entyposiazai-didymo-othomaniko-loytro-toy-16oy-stis-palaies-fylakes-trikalon-eikones>
- Ζήβας, Δ. (1997). *Τα μνημεία και η πόλη: 13 κείμενα για την προστασία και τη λειτουργική επανένταξη των μνημείων στον ιστό της πόλης*. Αθήνα: LIBRO.
- Ιωαννίδης, Α. (1985). Μουσείο: Μοντέρνο ή Δημοκρατικό;. *Αρχαιολογία*, σ. 20.
- Καλογερόπουλος, Τ. (2001). *Λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Γιαλλελή.
- Καλούρη-Αντωνοπούλου, Ρ., & Κάσσαρης, Χ. (1988). *Το Μουσείο μέσο τέχνης και αγωγής*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καπιδάκης, Σ. (2010). *Εισαγωγή στις ψηφιακές βιβλιοθήκες*. Αθήνα: Γκιούρδας.
- Κατσιρίκου, Α. Ε. (2001). *Σύγχρονες τάσεις στην οργάνωση και διοίκηση των βιβλιοθηκών*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπασωτηρίου.

- Κατσόγιαννος, Ν. (1998). *Τωρινά και περασμένα και παλιά στέκια των Τρικάλων* (Τόμ. Ι). Τρίκαλα: Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Τρικκαίων.
- Κατσόγιαννος, Ν. (1992). *Τα Τρίκαλα και οι Συνοικισμοί τους*. Λάρισα: Εκδόσεις Καρατάσιου.
- Κάτσος, Χ. (2003, Νοέμβριος). Πολιτιστικό περιβάλλον, πολιτιστική κληρονομιά και ο νέος νόμος 3028/2002: πρώτες σκέψεις και εννοιολογικές προσεγγύσεις. *Νόμος και Φύση*.
- Κλιάφα, Μ. (1996). *Τρίκαλα: από τον Σειφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη* (Τόμ. Ι). Αθήνα: Κέδρος.
- Κλιάφα, Μ. (2003). *Μια σερενάτα στο Ληθαίο: Η μουσική κίνηση στα Τρίκαλα 1881-1965*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κλιάφα, Μ. (2004). Το ρεμπέτικο τραγούδι, η Τρικαλινή κοινωνία και ο τοπικός τύπος. Στο *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα* (σ. 35). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κλιάφα, Μ. (2004). *Το ρεμπέτικο τραγούδι, η Τρικαλινή κοινωνία και ο τοπικός τύπος στο Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κομίλης, Π. (1997). Περιφερειακή ανάπτυξη και διατήρηση των παραδοσιακών οικισμών. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 9.
- Κοταρίδης, Ν. (2003). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Πλέθρον.
- Κουνάδης, Π. (2000). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* (Τόμ. Ι). Αθήνα: Κατάρτι.
- Κωστή, Α. (2013, Φεβρουάριος). Μουσεία και τρίτη ηλικία, το μουσείο ως χώρος κοινωνικής προσφοράς. *Το μουσείο*(8-9), σσ. 24-33.
- Κωστοπούλου - Μπαλαμώτη, Α. (2001). *Η συνοικία των Τρικάλων Βαρούσι: από τον 17ο αιώνα μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λεωτσάκος, Γ. (1999, Απρίλιος 4). Η όπερα στην Ελλάδα 1733-1940: Μια ιστορική σκιαγραφία της ελληνικής όπερας έως την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. *Καθημερινή*.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.

- Μανιάτης, Δ. (1994). *Βασίλης Τσιτσάνης ο ατέλειωτος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πιτσιλός.
- Μούλιου, Μ. (1997). Η διαμόρφωση της μουσειακής θεωρίας ως καθοριστικός παράγοντας για την καλύτερη άσκηση μουσειακής πρακτική. Στο Μ. Σκαλτσά (Επιμ.), *Η μουσειολογία στον 21ο αιώνα: θεωρία και πράξη*. Θεσσαλονίκη: Εντευκτήριο.
- Μπάγιας, Α. (1999). *Αρχειονομία: βασικές έννοιες και αρχές*. Αθήνα: Κριτική.
- Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπαρμπάτσης, Α. (2016). *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*. Αθήνα: Fagotto.
- Μπούνια, Α. (2011). *Στα παρασκήνια του μουσείου*. Αθήνα: Πατάκη.
- Μπώκος, Γ. Δ. (2001). *Εισαγωγή στην επιστήμη της πληροφόρησης*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- Μπώκος, Γ. Δ. (2002). *Τεχνολογία και πληροφόρηση*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- Νάκου, Ε. (2001). *Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός*. Αθήνα: Νήσος.
- Νημάς, Θ. Α. (2018). *Ιστορία και μνημεία των επαρχιών Τρικάλων και Καλαμπάκας: από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Θεσσαλονίκη: Σταμούλης Αντ.
- Νικονάνου, Ν. (2005). Ο ρόλος της μουσειοπαιδαγωγικής στο σύγχρονο μουσείο. *Τετράδια Μουσειολογίας*(2), σσ. 18-25.
- Νικονάνου, Ν. (2010). *Μουσειοπαιδαγωγική: Από τη θεωρία στην πράξη*. Αθήνα: Πατάκης.
- Νικονάνου, Ν. (Επιμ.). (2015). *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Ξύδη, Χ. (2018). *Λαϊκά & Μπλουζ*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Ξωχέλλης, Π. (1997). *Εισαγωγή στην παιδαγωγική: Θεμελιώδη προβλήματα της Παιδαγωγικής Επιστήμης*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Οικονόμου, Μ. (2003). *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός;*. Αθήνα: Κριτική.

- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Παπαϊωάννου, Γ. (1982). *Ντόμπρα και σταράτα*. Αθήνα: Κάκτος.
- Παπασπήλιος, Κ. (2018). *Το πανόραμα της Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Εντύποις.
- Πετρόπουλος, Η. (1991). *Τα ρεμπέτικα τραγούδια* (4η Έκδοση εκδ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Ράπτης, Α., & Ράπτη, Α. (2004). *Μάθηση και διδασκαλία στην εποχή της πληροφορίας - Ολική προσέγγιση*. Αθήνα: Αριστοτέλης Ράπτης.
- Ρήγα, Α. -Β. (2003). *Βασίλης Τσιτσάνης, ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σαλή, Τ. (2006). *Βασικές Αρχές Έκθεσης Μουσειακών Συλλογών*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σκαλτσά, Μ. (1999). *Για τη Μουσειολογία και τον Πολιτισμό*. Θεσσαλονίκη: Εντευκτήριο.
- Σχορέλης, Τ. (1961). *Ρεμπέτικη ανθολογία* (Τόμ. ΙΙ). Αθήνα: Πλέθρον.
- Σχορέλης, Τ. (1978). *Ρεμπέτικη Ανθολογία*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τριανταφύλλου, Θ. Ι. (1977). *Τα παλιά Τρίκαλα: Αναμνήσεις και ιστορήματα* (Τόμ. ΙΙ). Τρίκαλα: Δωδώνη.
- Τσαπάλα - Βαρδούλη, Φ. (1995). *Τρίκαλα - Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Τσούβα, Λ. (2016, Ιανουάριος 26). Αφιέρωμα στον μεγάλο στιχουργό Γιώργο Σαμολαδά.
- Χάλαρη, Ε., & Χατζηλυγερούδη, Μ. (2011, 11 28). Κατασκευαστική ανάλυση του αρχοντικού Κυρνάσιου στο Βαρούσι Τρικάλων και πρόταση νέας χρήσης. *Πτυχιακή εργασία*. ΕΜΠ.
- Χατζηδούλης, Κ. (1979). *Βασίλης Τσιτσάνης: η ζωή μου, το έργο μου*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

- Χατζηδούλης, Κ. (2002). *Αρχόντισσα, το μυστικό μιας ζωής*. Αθήνα: Gramma.
- Χατζηνικολάου, Ν. (2008). *Απόστολος Καλδάρας: αναφορά στη ζωή και το έργο του μεγάλου δημιουργού*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*. Αθήνα: Στιγμή.
- Χορταρέα, Ε. (2002). Ιστορική εξέλιξη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων των μουσείων. Στο Γ. Κόκκινος, & Ε. Αλεξάκη (Επιμ.), *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μουσειακή αγωγή* (σ. 182). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2006). *Το Ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ο εκθέτης, το έκθεμα, ο επισκέπτης*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Χουρμουζιάδης, Γ. (1999). *Λόγια από χώμα*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Χριστιανόπουλος, Ν. (1994). *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα τραγούδια του (1932-1946)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Διαγωνίου.

Μεταφρασμένη βιβλιογραφία

- Assmann, J. (2017). *Η πολιτισμική μνήμη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Black, G. (2009). *Το ελκυστικό μουσείο: Μουσεία και επισκέπτες*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- CIDOC. (1993, Οκτώβριος). Τα στάδια καταγραφής: όταν ένα αντικείμενο μπαίνει στο μουσείο. ICOM, Ελληνικό Τμήμα.
- Ellis, J. (2000). *Η διαχείριση των αρχείων*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Hooper - Greenhill, E. (2006). *Το μουσείο και οι προδρομοί του*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Isabert, E. (1878). *Οδοιπορικά Μακεδονίας, Ηπείρου και Θεσσαλίας κατά τον Em. Isabert*. (Α. Μηλιαράκης, Επιμ.) Αθήνα: Τυπογραφείο της Ελληνικής Ανεξαρτησίας.

- Jeanneney, J. -N. (2005). *Η ιστορία των μέσων μαζικής ενημέρωσης*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Lord, G. D., & Lord, B. (2017). *Εγχειρίδιο διοίκησης μουσείων*. Εκδόσεις Δίστιγμα.
- Macdonald, S. (2012). *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές: Ένας πλήρης οδηγός*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Malraux, A. (2007). *Το φανταστικό μουσείο*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Merriman, N. (1999). Ανοίγοντας τα μουσεία στο κοινό. *Αρχαιολογία και Τέχνες*(72), σσ. 43- 46.
- Negri, M. (2009). *Εγχειρίδιο μουσειολογίας για τα μουσεία επιχείρησης*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Pearce, S. M. (2002). *Μουσεία Αντικείμενα και Συλλογές*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.
- Schiffrin, A. (2010). *Οι λέξεις και το χρήμα*. Αθήνα: Αιώρα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- . (2007). *Good Lighting for Museums, Galleries and Exhibitions*. Fördergemeinschaft Gutes Licht.
- Anderson, R. (2005). To thrive or survive? The state and status of research in museums. *Museum Management and Curatorship*(20), σσ. 297-311.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London - New York: Routledge.
- Boylan, P. J. (2004). *Running a museum : a practical handbook*. Paris: ICOM.
- Hein, G. (1998). *Learning in museums*. London: Routledge.
- Horde, D. (1992). Reading Museums. Στο P. Boylan, *Museums 2000: Politics, People, Professionals and Profit* (σ. 65). London: Museum Association-Routledge.

- Lord, B. (Επιμ.). (2007). *The Manual of Museum Learning*. Plymouth: Altamira Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Κεινμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press.
- Pomian, K. (1990). *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800: Origins of the Museum*. Cambridge, U.K.: Polity Press .
- Reid, M., & Naylor, B. (1997). Three reasons to worry about museum researchers. *Museum Management and Curatorship*(20), σσ. 359-364.
- Schörer, M., & Bellaigue, M. (1997). ICOFOM celebrates its twenty years of existence. *ICOM News*(4), σσ. 6-7.
- SPECTRUM. (2007). *The UK Museum Documentation Standard*.
- Tilden, F. (1997). *Interpreting our Heritage* (3η εκδ.). Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Varine, H. d. (1976b). Le musée moderne: conditions et problèmes d'une rénovation . *Museum*, 28(3), σσ. 126-139.
- Vergo, P. (Επιμ.). (1989). *The new museology*. Λονδίνο: Reaktion Books.

Ιστοσελίδες φορέων και οργανισμών

ABBA: The Museum: <https://www.abbathemuseum.com/>

American Alliance of Museums: <https://www.aam-us.org/>

Australian Museums Association: <https://www.museumsaustralia.org.au/>

Disaster Research Center: <https://www.drc.udel.edu/>

International Committee for Education and Cultural Action:
<http://network.icom.museum/ceca/>

International Council of Museums: <https://icom.museum/en/>

International movement for a new Museology: <http://www.minom-icom.net/>

Johnny Cash Museum: <https://www.johnnycashmuseum.com/>

Mozarthaus: <http://www.mozarthausvienna.at/en>

Museum Finder: <https://museumfinder.gr/>

Museums Association: <https://www.museumsassociation.org/home>

Δίκτυο Μουσείων Δήμου Βόλου: http://www.diki.gr/mus_net.html

Δίκτυο Μουσείων και Πολιτιστικών Φορέων Αθηνών:
<http://www.athensmuseums.net/index.php>

Δίκτυο Μουσείων ΠΙΟΠ: <http://www.piop.gr/el/diktuo-mouseiwn.aspx>

Κέντρο Έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη: www.mouseiotsitsani.gr/

Μουσείο Άγγελου Σικελιανού: <https://sikelianosmuseum.gr/>

Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων, Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη, Κέντρο
Εθνομουσικολογίας: http://odysseus.culture.gr/h/1/gh151.jsp?obj_id=3403

Μουσείο Καζαντζάκη: <https://www.kazantzaki.gr/gr>