

Τίτλος πρωτοτύπου: *Souvenir des Dardanelles. Les céramiques de Çanakkale, des fouilles de Schliemann au japonisme*

Συγγραφέας: Sophie Basch

Με την υποστήριξη του Institut universitaire de France

Copyright © Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2020

Copyright © Sophie Basch, για το κείμενο

Copyright © 2024, ΣΤΕΡΕΩΜΑ Α.Ε.

Για την ελληνική γλώσσα σε ολοκληρω τον κόσμο

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου συνολικά ή τμηματικά με οποιοδήποτε τρόπο ή μέσον χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

ΣΕΙΡΑ: ΔΟΚΙΜΙΟ

ISBN: 978-618-5617-35-6

Όλες οι εικόνες προέρχονται από την προσωπική συλλογή της συγγραφέως.

Η φωτογραφία του έργου του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα *Νεκρή φύση με κεραμικά και καθρέφτη*, 1975-1976, έγχρωμη λιθογραφία, © Μουσείο Μπενάκη 2023, Αθήνα, παραχωρήθηκε από τον Πέτρο Βέργο.

Τη φωτογραφία του έργου του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα *Πορτρέτο του Θάνου Βελλούδιου*, 1954, © Μουσείο Μπενάκη 2023, Αθήνα, Λάδι σε καμβά, παραχώρησε ο Πέτρος Βέργος προς τη συγγραφέα. Η φωτογραφία ελήφθη κατά τη διάρκεια του χρόνου κατοχής του έργου από τον Πέτρο Βέργο.

Εκδόσεις ΣΤΕΡΕΩΜΑ Α.Ε.

Κομνηνών 24, Αθήνα 11472

Τηλ. 210-6426393

Fax 210-6459312

E-mail: info@stereoma-sa.gr

<http://www.stereoma-sa.gr>

Facebook: Εκδόσεις Στερέωμα

Instagram: [stereoma_books](https://www.instagram.com/stereoma_books)

TikTok: [stereoma.books](https://www.tiktok.com/@stereoma.books)

ΣΟΦΙ ΜΠΑΣ

ΣΟΥΒΕΝΙΡ
ΑΠΟ ΤΑ ΔΑΡΔΑΝΕΛΛΙΑ

ΤΑ ΚΕΡΑΜΙΚΑ ΤΟΥ ΤΣΑΝΑΚ ΚΑΛΕ

ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΝΑΣΚΑΦΕΣ ΤΟΥ ΣΛΗΜΑΝ
ΕΩΣ ΤΟΝ ΙΑΠΩΝΙΣΜΟ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΤΕΡΕΩΜΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή (του Δημοσθένη Αγραφιώτη)	9
Έλλειψη	23
Κεφάλαιο I: Τα παιδιά του πηλού	27
Κεφάλαιο II: Τόποι μνήμης	33
Κεφάλαιο III: Ακυβέρνητες γαίες	39
Κεφάλαιο IV: Λόγια ταξιδιωτών από την Αναγέννηση ως τα τέλη του 19ου αιώνα	55
Κεφάλαιο V: Από τον οριενταλισμό στον ιαπωνισμό	83
Κεφάλαιο VI: Κεραμική πάνω από όλα	91
Κεφάλαιο VII: Σε αναζήτηση του χαμένου αργίλου: Προυστ και Μαλλαρμέ	103
Κεφάλαιο VIII: Η Ιαπωνία στην Έκθεση του 1878	111
Κεφάλαιο IX: «Ομηρικά» κεραμικά;	119
Κεφάλαιο X: Στροφές και ανατροπές: οριενταλισμός και τοπικισμοί	133
Κεφάλαιο XI: Οι «δεσποινίδες της Αβινιόν»	149

Επίλογος.....	155
Βιβλιογραφία.....	167
Επιλεκτική βιβλιογραφία της συγγραφέως.....	181
Εικόνες.....	183

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«ΤΥΧΕΣ ΚΑΙ ΑΙΤΙΕΣ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ»

Δημοσθένης Αγραφιώτης
ποιητής, καλλιτέχνης διαμέσων,
ομότιμος καθηγητής Κοινωνιολογίας, ΕΣΔΥ

Τη δεκαετία του 1960 ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης (1913-1975) ίδρυσε και πραγμάτωσε ένα μεταπτυχιακό εκπαιδευτικό πρόγραμμα για την Οικιστική, την επιστήμη των (ανθρώπινων) οικισμών. Στο αγγλόφωνο αυτό πρωτοπόρο πρόγραμμα, μεταξύ των ξένων σπουδαστών που προέρχονταν από όλη την υφήλιο, ξεχωρίζει η ομάδα των πέντε Ιαπώνων πολεοδόμων που στη συνέχεια μεταλαμπάδυσαν τα οράματα και τις προτάσεις του Έλληνα χωροτάκτη στην Ιαπωνία. Ένας απ' αυτούς, ο Koichi Tonuma, σχεδίασε την περίφημη γειτονιά Shinjuku (σταθμός του τρένου και εμπορικό-διοικητικό κέντρο) του Τόκιο και εξελέγη καθηγητής στη Σχολή Σχεδιασμού Πόλεων (Urban Planning) στο Πανεπιστήμιο Waseda, ένα από τα πιο ισχυρά πανεπιστήμια στον κόσμο, που θεωρείται το «Καίμπριτζ» της Ιαπωνίας. Προσκεκλημένος από την ερευνητική ομάδα του καθηγητή Haruhiko Goto, που χρησιμοποιούσε (και χρησιμοποιεί) τα διδάγματα της Οικιστικής (Ekistics), συνεργάστηκε με τους σπουδαστές και τους διδάσκοντες για το μέλλον της οικιστικής θεωρίας και μεθοδολογίας. Εκεί γνώρισα τον Nobuyuki Sekiguchi, λέκτορα τότε στη Σχολή, που σε κάποια στιγμή διαπίστωσα, χάρη στο γεγονός ότι

γεννήθηκε στις ΗΠΑ και ήταν δίγλωσσος (αγγλικά, ιαπωνικά) και ότι δεν δυσκολευόταν να εκφράσει τα προσωπικά του συναισθήματα, πως βρισκόταν σε μια φάση έντονης ψυχικής φόρτισης (αγωνία και προσδοκία), καθόσον την επόμενη μέρα όλη η οικογένειά του θα παρευρισκόταν σε μια σημαντική τελετή: η γιαγιά του, που είχε πεθάνει πρόσφατα, είχε αφήσει μια σημαντική συλλογή κεραμικών, καθώς ήταν «φανατική» της τελετουργίας του τσαγιού και θα έπρεπε να γίνει αποτίμηση της αξίας αυτής της κληρονομιάς. Βέβαια, είχε κληθεί ένας ειδικός ιστορικός της κεραμικής για να βοηθήσει στη διάγνωση-εκτίμηση των αντικειμένων. Μερικές ημέρες μετά ρώτησα τον νεαρό συνάδελφο για την όλη διαδικασία και για τον τελικό χρησμό. Τα αποτελέσματα ήταν αμφιλεγόμενα. Η γιαγιά άφησε 2-3 σύνολα υψηλής ποιότητας, τα υπόλοιπα ήταν κάτω του μετρίου. Απ' ό,τι φαίνεται, η γιαγιά είχε καλλιιεργήσει μια φήμη «υψηλού γνώστη» των κεραμικών σκευών που αποτελούν τα κρίσιμα αντικείμενα της παραδοσιακής τελετουργίας. Διέκρινα μια μικρή απογοήτευση και απορία να διαπερνούν τον Ιάπωνα «Ekistician». Ωστόσο, διαπίστωσα ότι τα κεραμικά, πέρα από την ειδική λειτουργικότητα στη σύνθετη διαδικασία της τελετουργίας του τσαγιού, είχαν και μία άλλη, ιδιαίτερη σημασία: αποτελούσαν ένα είδος αναφοράς, ένα σύστημα αισθητικών συντεταγμένων που επέτρεπε την ταξινόμηση και τη στάθμιση όλων των άλλων καλλιτεχνικών αντικειμένων και ενεργημάτων. Με άλλα λόγια, λειτουργούσαν ως πηγή των κανόνων προκειμένου να μορφοποιηθούν κρίσεις και ισχυρισμοί για την αισθητική «αξία» ή σημασία και άλλων καλλιτεχνικών πρακτικών. Στην αρχή είχα θεωρήσει ότι, στην

Ιαπωνία, η καλλιγραφία ήταν αυτή που λειτουργούσε ως οδοδείκτης, ως ορόσημο για τη διατύπωση «αισθητικών κρίσεων». Τελικά, τα κεραμικά στα μάτια των κατοίκων της χώρας του Ανατέλλοντος Ηλίου δεν παρουσιάζονται μόνο ως χρηστικά αντικείμενα αλλά μπορούν να χρησιμεύσουν για την αισθητική βαθμονόμηση των πραγμάτων και των πρακτικών. Το ίδιο ζήτημα λύθηκε στον λεγόμενο δυτικό κόσμο για μια περίοδο (μετά την Αναγέννηση στην Ευρώπη), με την υπόθεση ότι η Αρχαία Ελληνική Τέχνη και Ποίηση θα μπορούσε να λειτουργήσει ως το πλαίσιο και ως θεμελίωση για κάθε αισθητική διάγνωση και ταξινόμηση.

Το προαναφερόμενο μάθημα από την Ιαπωνία είναι σαφές: τα πράγματα στην υπόστασή τους χαρακτηρίζονται από την υλικότητά τους, τα νοήματά τους και τη σημασία τους σε σχέση πάντα με τα πολιτιστικά συμφραζόμενα (contexte culturel). Με μιαν άλλη έκφραση, οι τύχες και οι αιτίες των πραγμάτων είναι πολλαπλές, απαιτούν μεγάλη προσοχή στον προσδιορισμό της καταγωγής τους και την ονοματοδοσία τους και, τέλος, οι αβεβαιότητες για τον τρόπο ύπαρξης και χρήσης τους παραμένουν ισχυρές και απρόβλεπτες.

Ο Εμπεδοκλής θεωρούσε ότι τον κόσμο συνθέτουν τέσσερα στοιχεία: χώμα, νερό, φωτιά, αέρας. Αν τα τέσσερα στοιχεία ενωθούν με δεσμούς από χρυσό, αναδύονται οι θεοί και οι θεές, αν όμως ενωθούν με βιολογικούς δεσμούς αναδύονται οι θνητοί: αν τα τέσσερα στοιχεία ενωθούν με απλό τρόπο παράγονται τα κοινά χρηστικά πράγματα (τούβλα, κεραμίδια, γλάστρες), αν όμως ενωθούν σύμφωνα με ει-

δικό τρόπο παράγονται τεχνουργήματα (πορσελάνες, τελετουργικά αντικείμενα, κοσμήματα). Το βιβλίο της Σοφί Μπας, αναμφίβολα εμπεδόκλειο στις απαρχές του, καταδεικνύει με σαφήνεια τις πολιτιστικές διαδρομές των πραγμάτων, τις μεταμορφώσεις τους πέρα από κάθε πρόβλεψη και την εγγραφή τους στις πολιτιστικές ανακατατάξεις. Ταυτόχρονα, το βιβλίο φιλοδοξεί να απαντήσει στην ακόλουθη προβληματική: Τι μπορεί να είναι μια επιτυχής πολιτιστική και καλλιτεχνική διαδρομή για πράγματα ταπεινής καταγωγής; Πώς μπορεί να εξηγηθεί το γεγονός ότι οι θεσμοί (μουσεία), η αγορά, η ιστορία, η κριτική ενδιαφέρονται γι' αυτά τα καθημερινά πράγματα; Αν προς στιγμή δεν κινητοποιούνται όροι όπως αριστούργημα, πρωτοτυπία, σπανιότητα, τεχνική καινοτομία, ποιες μπορεί να είναι οι αιτίες ώστε να αναδυθεί μια νέα πρόσληψη αντικειμένων όπως τα κεραμικά των Δαρδανελλίων; Το πεδίο της έρευνας σχετικά με την τύχη των κεραμικών του Τσανάκ Καλέ αποκτά έναν χαρακτήρα παραδειγματικό και επιπλέον καταδεικνύει πως οι νέες κανονικότητες κατοχυρώνονται στον πολιτιστικό ορίζοντα, εθνικό και διεθνή.

Το πολυπόστατο των πραγμάτων αποδεικνύεται περίτρανα και από το γεγονός ότι στην Αρχαιολογία και ειδικότερα στην αρχαιολογική έρευνα η μελέτη της κεραμικής, σε συνδυασμό με τον προσδιορισμό της στρωματογραφίας, οδηγεί στον διαχωρισμό και τη διάκριση των ιστορικών φάσεων μιας κοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, όταν η αρχαιολογική σκαπάνη φέρνει στο φως τα κατάλοιπα της κεραμικής παραγωγής μιας εθνότητας, οι μελετητές επιχειρούν τη διαμόρφωση τυπολογίας των ευρημάτων

(μορφή, διακόσμηση, υλικό υπόστρωμα) και συχνά με τη βοήθεια των θετικών επιστημών/Αρχαιομετρία είναι δυνατόν να μορφοποιήσουν τα διαδοχικά κύματα του λεγόμενου «υλικού πολιτισμού» (material culture) και στη συνέχεια να προτείνουν ερμηνείες για τα κοινωνικά και πολιτιστικά συγκείμενα. Από τη Νεολιθική εποχή, από την εποχή του Χαλκού είναι δυνατόν να παραχθεί μια χρονολογική διαδοχή για τις κοινωνίες του Αιγαίου Πελάγους· επίσης σε κοινωνίες χωρίς γραφή η μελέτη της κεραμικής επιτρέπει τον προσδιορισμό πολιτιστικών επικρατειών (cultural areas) — βλέπε τις λαμπρές ερευνητικές εργασίες της Πολιτιστικής Ανθρωπολογίας (Cultural Anthropology) στις ΗΠΑ. Βέβαια οι παραγωγοί της κεραμικής δεν είχαν στον νου τους ότι τα προϊόντα-τεχνήματά τους θα αποτελούσαν έναν κώδικα ανάγνωσης για τη συνολική πολιτιστική τους υπόσταση και ιδιοτυπία. Οι κοινωνίες της επιστημονικής γνώσης μετατρέπουν ένα σύνολο πραγμάτων, όπως αυτά της κεραμικής, σ' ένα εργαλείο ταξινόμησης και διάγνωσης. Η προσέγγιση των ταπεινών κεραμικών του Τσανάκ Καλέ από τη Σοφί Μπας δείχνει με περισσή ακρίβεια πως τα κεραμικά, όπως διασχίζουν τον χώρο και τον χρόνο, μεταμορφώνονται, καθώς γίνονται αντικείμενα συλλογής ή αντικείμενα πολλαπλών επενδύσεων (πολιτικών, οικονομικών, εμπορικών), αφορμές για πολιτιστικές μετατοπίσεις (πολύτιμες απαρχές, περιωπή) και καταλήγουν συναισθηματικά κρυσταλλώματα (νοσταλγίας, υπερηφάνειας, παραμυθίας). Η συγγραφέας του παρόντος βιβλίου αποφεύγει επιμελώς να θεωρήσει την παραγωγή των κεραμικών ως εκδήλωση της «ψυχής ή της καρδιάς» ενός έθνους ή μιας εθνοτικής ομάδας, δη-

λαδή δεν συγχέει τη μεταφορά με την κυριολεξία της προηγούμενης έκφρασης. Μ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγει τον απλοϊκό και άκριτο εθνικισμό και υπονοεί την ίδια στιγμή ότι τα πολιτιστικά πρότυπα αναδύονται και διαχέονται με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, και εντέλει σημασία έχει πώς αγκιστρώνονται-προσκολλούνται, αναδιαπλέκονται και ανασυντίθενται.

Στη γενικευμένη μετακίνηση και διασπορά των κεραμικών ως υλικών προϊόντων αλλά και των λέξεων που τα συνοδεύουν δεν αποφεύγεται και η πολιτιστική παρεξήγηση ή παρανόηση, η οποία παρατηρείται συνήθως σε κάθε πολιτιστική ανταλλαγή και αλληλόδραση. Τα τρία παραδείγματα που αναφέρονται στο βιβλίο («γλαυξ, γλαυκός, γλαυκώπιδες», «μύρο, σμύρνα, Σμύρνη» και «οι δεσποινίδες της Αβινιόν») δείχνουν ότι οι λέξεις και τα πράγματα συνδυάζονται όχι μόνο σύμφωνα με τους καθιερωμένους ή ορθούς τρόπους, αλλά, μερικές φορές, με απρόδλεπτο τρόπο, δημιουργώντας μια νέα πολιτιστική συνθήκη ή κατάσταση. Η λειτουργία της πολιτιστικής δημιουργικότητας ξεπερνάει τη μίμηση και την πιστή μεταφορά των προτύπων και επιτρέπει την ανάδυση του νέου, του καινοτόμου και του καινοφανούς. Η σύγχυση ως απαρχή της διαφοράς!

Ένα ζήτημα, μια πρόκληση διατρέχει τις σελίδες του ανά χείρας βιβλίου, αυτό της συγκρισιμότητας, καθώς η συγγραφέας επιλέγει να κινηθεί στον χώρο και τον χρόνο: από τα Δαρδανέλλια, την Ελλάδα, την Οθωμανική αυτοκρατορία μέχρι την Ιαπωνία και τα έσχατα της Ευρώπης· από τα χρόνια της Τροίας μέχρι την κοσμοπολίτικη έξαρση

του 19ου και 20ού αιώνα. Το ερώτημα της εγκυρότητας της σύγκρισης τίθεται από τη στιγμή που συγκρίνονται αντικείμενα (εδώ τα κεραμικά) και παραπέμπει πιο ειδικά στο αν και σε ποιο βαθμό μπορούμε να απομονώσουμε τα αντικείμενα από τα κοινωνικοπολιτιστικά συγκείμενά τους. Μήπως εντέλει η σύγκριση πρέπει να γίνει σε ένα επίπεδο πιο αφαιρετικό, δηλαδή στο επίπεδο των δομών και των κανόνων που καθορίζουν και τις διαδικασίες παραγωγής των υλικών προϊόντων. Επίσης, αν θα πρέπει να δοθεί η έμφαση στην επισήμανση των διαφορών ή των ομοιοτήτων. Ο ρόλος του «Ελληνικού πολιτισμού» ή ο ρόλος του «Ιαπωνικού πολιτισμού» σε σχέση με τις εξελίξεις και μεταβολές στην Εσπερία χρειάζεται πολλή προσοχή στην προοπτική της όποιας συγκρισιμότητας. Αναμφίβολα στο βιβλίο το όλο θέμα παρουσιάζεται με διάθεση κριτική και με επιστημολογική ενσυναίσθηση. Το πολιτιστικό-καλλιτεχνικό ξάφνιασμα των Ευρωπαίων στον 19ο αιώνα από την εισαγωγή των χαρακτηριστικών και των κεραμικών από την Ιαπωνία, γνωστό ως ιαπωνισμός (japonisme) δεν βιώθηκε στον Ελλαδικό χώρο συγχρονικά με την υπόλοιπη Ευρώπη, ωστόσο αυτό δεν εμπόδισε τον ελληνικό χώρο να εμπλακεί έμμεσα με την αναβάθμιση/προαγωγή των «απλών-λαϊκών» κεραμικών σε «αντικείμενα πολυτελείας». Ο μηχανισμός της μετατροπής των προϊόντων λαϊκής κεραμικής σε αντικείμενα συλλογής έγινε σχεδόν ερήμην των Ελλήνων αγγειοπλαστών. Τα αντικείμενα υπάρχουν σε διαφορετικά πολιτιστικά σύμπαντα χωρίς να βρίσκονται εκεί με τρόπο μονοδιάστατο και αποκλειστικό. Τα αντικείμενα διατρέχουν διαφορετικά πολιτιστικά στρώματα και τέμνονται με αυτά, χωρίς να

υπάρχει πάντα πλήρης συνείδηση του τρόπου της κατοίκησης τους στην εκάστοτε στρωματογραφία.

Το πολύμορφο, το απρόβλεπτο και το δημιουργικό των πραγμάτων αναδεικνύεται και από την περίπτωση του Θάνου Μούρραη-Βελλούδιου (1895-1992), του μόνου Έλληνα ντανταϊστή, που μια πτυχή της δράσης του παρουσιάζεται στο βιβλίο από τη Σοφί Μπας. Ο ελληνοδίφης, δέλφης, αεροπόρος και «λαογράφος» (μεταξύ των πολλών υποστάσεών του) με τη μεσολάβηση του φίλου του Μάρκου Βαμβακάρη, γνώρισε τον αγγειοπλάστη-κεραμιστή Δημήτρη Μυγδαληνό, που είχε έλθει ως πρόσφυγας από τα Δαρδανέλλια και έμεινε στην Κοκκινιά. Όπως δηλώνει ο ίδιος: «Εγώ ανεκάλυψα εις την Κοκκινιά και προώθησα τον Πρύτανιν της Λαϊκής Κεραμικής Δ. Μυγδαληνόν από το Τσανάκ Καλέ (Αβυδον) της Τρωάδος Χώρας του Σκαμάνδρου και διέθεσα διά του καθηγητού κ. Β. Κυριαζόπουλου εις το Μουσείον Λαϊκής Τέχνης (Μοναστηράκι Αθηνών) την πλουσιωτάτην συλλογήν μου λαϊκών αγαλματιδίων προκλασικής Τέχνης, ήτοι Πηγάσους, Σφίγγας, Ήρωας». Ο Θάνος Μούρραη-Βελλούδιος πρέσβευε ότι υπάρχει μια πολιτιστική συνέχεια μεταξύ της αρχαίας Ελλάδας και της σύγχρονης, κι αυτή η συνέχεια εντοπίζεται όχι μόνο στη γλώσσα και στα κείμενα αλλά στις τελετές και τελετουργίες που έχουν σχέση με φαλλικές λατρείες και οπωσδήποτε με τη δεσπόζουσα υπόσταση του Διόνυσου. Σ' αυτό το πνεύμα για 40 χρόνια αναζήτησε διονυσιακής έμπνευσης δρώμενα — πανηγύρια — δράσεις — επιτελέσεις στα ελληνικά χωριά και τα οποία κατέγραψε, μελέτησε, ανέδειξε και μερικές φορές επανέφερε/ξαναζωντάνεψε στο παρόν.

Σ' αυτή την προοπτική συνεργάστηκε με τον Μυγδαληνό και παρήγαγαν μια σειρά από φαλλικά γλυπτά-κεραμικά. Ένα σύνολο αυτών των έργων τέχνης, που ανήκουν στον συλλέκτη Απόστολο Ευθυμιάδη, παρουσιάστηκε στις εκδηλώσεις για τον Θάνο Μούρραη-Βελλούδιο στο «Beton7» χώρο τέχνης, στο Βοτανικό (βλέπε www.dagrafiotis.com → EL → Θάνος Μούρραης-Βελλούδιος, σειρά τεκμηρίων για το έργο του Θάνου Μούρραη-Βελλούδιου και της προσέγγισής του από καλλιτέχνες και επιστήμονες). Έτσι αποδεικνύεται η ζωοποιός εμβέλεια των κεραμικών του Τσανάκ Καλέ, στον βαθμό που εμπνέει και στηρίζει καλλιτεχνικά προτάγματα στο όνομα της νεωτερικής τέχνης και της πρωτοπορίας. Είναι μια σαφής ένδειξη πως οι κατακτήσεις σ' ένα τοπικό επίπεδο μπορούν να συνδεθούν μ' ένα διεθνοποιημένο καλλιτεχνικό ρεύμα (φαντασιομετρική — ντανταϊστική τέχνη) και το ιδιότυπο βλέμμα σχετικά με την υφή και την ουσία του «Ελληνικού Πολιτισμού» (από τον Θάνο Μούρραη-Βελλούδιο εννοείται). Με άλλους όρους, η συλλογική δεξιότητα των κεραμιστών των Δαρδανελλίων παύει να είναι μια τοπική ιδιαιτερότητα και εγγράφεται στην καλλιτεχνική αναζήτηση στο όνομα ενός προσωπικού οράματος και μιας ατομικής περιπέτειας ή εκκεντρικότητας. Η μεταμόρφωση της μεταμόρφωσης!

Πολύ συχνά ο Κωστής Σκαλιόρας (1927-2013) ισχυριζόταν με επίταση ότι ο 19ος αιώνας αποτελεί μια πολιτιστική μήτρα που δεν εξαντλήθηκε και κυρίως δεν είναι επαρκώς μελετημένος. Μ' αυτή την παράφραση δηλώνεται ότι το πρόσφατο παρελθόν δεν εξαντλήθηκε και η επιμονή προς τα μελλούμενα μοιάζει υπερβολική, κι ακριβώς το βιβλίο «Σουβενίρ από τα Δαρδανέλλια» έρχεται να πι-

στοποιοήσει την εγκυρότητα της προαναφερόμενης δήλωσης. Η συγγραφέας, αντλώντας από πολλές πηγές, χρησιμοποιώντας διαφορετικούς τρόπους γνώσης και ρητορικούς συνδυασμούς και κινούμενη σε γεωγραφικά μήκη και πλάτη, αφηφώντας τη γραμμικότητα του χρόνου, και ακολουθώντας την πολιτιστική (culturelle) αλλά και την πολιτισμική (civilisationelle) θεώρηση αποδεικνύει ότι τα κεραμικά του Τσανάκ Καλέ αποτελούν έναν από τους κρυμμένους θησαυρούς του 19ου αιώνα και ότι, ανοίγοντας αυτό το σεντούκι με τα κεραμικά πράγματα, εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας ταυτόχρονα όλο το δράμα και όλη η φαντασμαγορία του πολιτιστικού γίγνεσθαι σε πλανητικό ορίζοντα.

Στη Φλόβια και στην Ανδρέα

Δίνουν επίσης στα Δαρδανέλλια το όνομα Tchanak-kalessi ή «Πύργος των κεραμικών», λόγω των εργοστασίων της με εφυαλωμένα κεραμικά, στην πλειονότητά τους με παράξενα σχήματα.

*Élisée Reclus*¹

Σε κάθε εποχή της ιστορίας της, η Μικρά Ασία δεν είχε πληθυσμό συμπαγή και ομοιογενή σε σύνολο.

*Louis Vivien de Saint-Martin*²

Αυτό που ονομάζουμε «λαϊκή σχολή» στην Ιαπωνία αντιστοιχεί πλήρως στην κατηγορία των Ελλήνων κεραμέων, αποτελούμενων από ξένους διαμένοντες στην Αθήνα και από φτωχούς πολίτες.

*Edmond Pottier*³

Η κατάταξη των αγγείων είναι από τις δυσκολότερες που υπάρχουν.

*Marcel Mauss*⁴

1. RECLUS, Élisée, *Nouvelle Géographie universelle. La terre et les hommes. IX. L'Asie antérieure*, Παρίσι, Hachette, 1884, σ. 592.

2. VIVIEN DE SAINT-MARTIN, Louis, *Description historique et géographique de l'Asie Mineure*, τ. II, Παρίσι, A. Bertrand, 1852, σ. 409.

3. POTTIER, Edmond, «Grèce et Japon», *Gazette des Beaux-arts*, 3η περίοδος, τ. LXVII, Ιούλιος 1890, σ. 123.

4. MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Παρίσι, Payot, 2002 [1926], σ. 70.

Αν ήθελα να είμαι περισσότερο αινιγματική, θα μπορούσα να είχα ονομάσει αυτή την έρευνα «Οι “δεσποινίδες της Αβινιόν”», από τον Σλήμαν στον Πικάσο». Ποια η σύνδεση μεταξύ του Γερμανού αρχαιολόγου, που αποκάλυψε την Τροία και τις Μυκήνες, και του Ισπανού ζωγράφου που έφερε επανάσταση στην τέχνη του 20ού αιώνα; Η σύνδεση θα μπορούσε παραδόξως να διαπιστωθεί μέσω των λαϊκών κεραμικών της Μικράς Ασίας —παρόντων από την αρχαιότερη εποχή στο Τσανάκ Καλέ, πόλη στα στενά των Δαρδανελλίων— των οποίων οι μοντέρνες απεικονίσεις έκαναν ακριβώς εντύπωση στον Χανς Κρίστιαν Άντερσεν και στον Γκυστάβ Φλωμπέρ αφού πρώτα συγκέντρωσαν την προσοχή των ταξιδιωτών ήδη από τον 17ο αιώνα. Μακράν απέχοντας από το «“ελληνικό θαύμα” με σάλτσα Ρενάν»⁵, τα έργα αυτών των Ελλήνων αγγειοπλαστών της Ανατολίας, μακρινοί απόγονοι των πρωτόγονων ανατολίτικων ειδώλων, της ασσυριακής ζωικής εικονογρα-

5. BRETON, André, *L'Art magique* [1957], στο *Écrits sur l'art et autres textes. Œuvres complètes, IV*, Παρίσι, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2008, σ. 207.

φίας, των κεραμικών των Σελτζούκων και του ελληνιστικού ανατολισμού, ανατρέπουν τις προσδοκίες. Διαψεύδουν τις προβλέψεις του Αντρέ Μπρετόν που στηλίτευε «μια καλλιτεχνική χρεοκοπία της μαγείας» από την Κρήτη μέχρι τη Ρώμη μέσω του κλασικού ρεαλισμού της προελληνικής κεραμικής, η ανιαρότητα της οποίας θα είχε δώσει «την πιο απελπιστική μονοτονία στην ηπειρωτική κεραμική της αρχαϊκής εποχής»⁶: και δεν είναι τυχαίο που γοήτευσαν τους Έλληνες υπερρεαλιστές. Υπό τον τίτλο των «δεσποινίδων της Αβινιόν» λόγω του ανθρωπομορφισμού τους, εισήχθησαν στην Προδηγία κατά τον 19ο αιώνα για να χρησιμεύσουν ως κανάτες πριν αντιγραφούν τοπικά την περίοδο που πολλοί καλλιτέχνες, αρχής γενομένης από τον Γκωγκέν, θεωρούν τον εαυτό τους κεραμίστα — πολύ πριν οι Πικάσο, Κοκτώ ή Λυρσά βαπτιστούν από μόνοι τους αγγειοπλάστες στο Βαλωρί⁷. Ενώ οι «αρχαϊκές τεχνικές» και τα καλλιτεχνικά προϊόντα ενθουσιάζουν στην Έκθεση του 1900, κάποιοι κριτικοί ενδιαφέρονται για την αναλογία μεταξύ της ακατέργαστης ανατολίτικης κεραμικής, που άρεσε ήδη στον Ντελακρουά, και ορισμένων πειραματικών έργων της Art Nouveau, με επιρροή από τον ιαπωνισμό. Το 1907, ο Πικάσο δεν μπορούσε καθόλου να φανταστεί ότι απέδιδε τιμή στην Ανατολή με *Τις Γυναίκες από το Αλγέρι* (ζωγραφισμένες σε δεκαπέντε πίνακες το 1955), όταν ολοκλήρωσε *Τις Δεσποινίδες της Αβινιόν*, ονομασία που εξόργισε εκείνον που θέλησε να απεικονίσει ένα «φιλοσοφικό

6. Ό.π., σ. 205.

7. Vallauris: θέρετρο της Κυανής Ακτής (Σ.τ.Μ.).

πορνείο» το οποίο βρισκόταν στην συνοικία των κόκκινων φαναριών της Βαρκελώνης, «carrer d'Avinyó»⁸. Όταν ο Αντρέ Σαλμόν εφηύρε το 1916 έναν τίτλο που πέρασε στις μετέπειτα γενεές, διασκέδαζε άραγε εις βάρος του φίλου του με έναν υπαινιγμό σε μια μόδα, υπαινιγμό δυσανάγνωστο στις μέρες μας; Ακολουθούν τα γεγονότα που μου ενέπνευσαν αυτή την τηλεσκοπική συσχέτιση — ή αυτόν τον ποιητικό συνειρμό.

8. Carrer d'Avinyó = μεσαιωνικός δρόμος στη γοτθική συνοικία της Βαρκελώνης, στην οποία σύχναζε ο Πικάσο (Σ.τ.Μ.).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΠΗΛΟΥ

Σε όλους τους δημιουργούς, ο πηλός εμφανίστηκε «συναφής με την προσπάθεια ποιητικής δημιουργίας», για να παραθέσω το σχόλιο του Christian Doumet στους ημιτελείς στίχους του Βικτόρ Σεγκαλέν, *Θιβέτ*:⁹

Αυτοί οι καλοί αγχειοπλάστες που γυρίζουν, γυρίζουν τους
όμορφους θεούς τους σαν αγγεία,
Παιδιά που με τα γκριζα χέρια τους τραυλίζουν
Βυθίζοντας αγέλαστα μια μάσκα κλαίουσα και κάτω από το
βλέμμα ενός παραγιού,
Πάντοτε ξαναφτιάχνοντας τη φόρμα που έχουν μάθει
Ανόητοι τεχνίτες που δεν τολμούν παρά να μιμηθούν τους
καλοζωισμένους
Και δεν εργάζονται με θέμα τον εαυτό τους.
— Αλλά, εσύ, Θιβέτ, ζυμώθηκες, υψώθηκες από το πιο δυνατό
«στοιχείο» του εαυτού σου,
Ήρωα χωμάτινε και συγκινητική:
Δεν είσαι αγχειοπλάστης αλλά ποιητής· ούτε τεχνίτης αλλά
ποίημα

9. DOUMET, Christian, *Victor Segalen. L'origine et la distance*, Σεσσελ, Champ Vallon, 1993, σ. 41.

Η ιστορία της κεραμικής είναι αναγκαστικά μια ιστορία συνολική, συναρτώμενη. Τα πήλινα του Τσανάκ Καλέ, που μέχρι τώρα δεν έχουν προκαλέσει παρά ένα τοπικό ενδιαφέρον, στην Ελλάδα και την Τουρκία, δεν ξεφεύγουν από τον κανόνα. Σημασία έχει να δούμε τη μοναδική πρακτική τους υπό το φως του ενδιαφέροντος που προκάλεσαν εκτός του τόπου παραγωγής τους.