

4//Αρθρα-Απόψεις

/// Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΤΟΠΟΣ

Η ύπαρξη των έμβιων όντων του πλανήτη μας συναρτάται με την προσπάθεια επιβίωσής τους, δηλαδή της συνέχισης της βιολογικής τους παρουσίας. Η ύπαρξη όμως του Ανθρώπου, συναρτάται με την αναζήτηση από αυτόν νοήματος Κόσμου και Ζωής, υπαρξιακής θέσης και ρόλου, με στόχο την επέκταση της εμβέλειάς του, μη ικανοποιούμενος από τη βιολογική του επιβίωση και μόνο, μη ανεχόμενος τον περιορισμό του στο στενό χώρο και χρόνο της λεγόμενης φυσικής του ζωής. Η ιστορία αποδεικνύει πως αυτή η αναζήτηση νοήματος αποτελεί –και φαίνεται πως ακόμα αποτελεί– βιοτική του ανάγκη, σε σημείο που να μη μπορεί να θεωρηθεί ξέχωρα από την ίδια του τη βιολογική ύπαρξη. Αυτή δε η αναζήτηση υπαρξιακού νοήματος – και ελευθερίας– πέραν των στενών οριζώντων της βιολογικής του παρουσίας και εμβέλειας, ετίθετο ως πρώτη προτεραιότητα επιδίωξη, καθορίζουσα τις προτεραιότητες της ζωής του. Ενίοτε μάλιστα η ίδια του η βιολογική ζωή ετίθετο σε δεύτερη μοίρα, αν δεν υποτιμάτο ευθέως ως υποδεέστερης, αν όχι ευτελούς, αξίας. Η ανθρώπινη ύπαρξη δεν μπορεί παρά να είναι φανταστικά θεσμισμένη- όπως θα έλεγε ο Καστοριάδης¹ - ή καλλίτερα, δεν μπορεί να είναι παρά φιλοσοφικά θεμελιωμένη.

Ο χώρος, εξ αιτίας της φύσης του και της σχέσης του με τον Άνθρωπο, αποτελεί το πεδίο όπου εκφράζεται αυτή η φανταστική θέσμιση ή φιλοσοφική θεμελίωση του Ανθρώπου και των κοινωνιών. Είναι έτσι λάθος να πιστεύουμε πως ο «χώρος» είναι ο ίδιος σε όλες τις εποχές και σε όλους τους τόπους και για όλους τους ανθρώπους. Ο ακριβέστερος ορισμός για το χώρο, είναι ότι χώρος είναι αυτό που θεωρούμε ως χώρο. Αυτός δε ο τρόπος θεώρησης του χώρου ανάγεται στον τρόπο με τον οποίον νοούμε την παρουσία μας στον Κόσμο, αφού πρώτα νοήσουμε την έννοια του ίδιου του Κόσμου αυτού. Αυτό προδίδει ο τρόπος με τον οποίον επιλέγουμε να υπάρχουμε στο περιβάλλον μας και να σημασιοδοτούμε τον χώρο κατοικία μας και τελικώς την ίδια τη ζωή μας. Ο χώρος και τα στοιχεία που τον αρθρώνουν είναι φορείς νοημάτων, από τις μεγάλες υπαρξιακές νοηματοδοτήσεις έως προσωπικές και συλλογικές μνήμες και αισθήματα. Αποτελεί κατάλυμα όχι μόνο του σώματός μας, αλλά είναι και κατάλυμα του υποσυνείδητού μας, της μνήμης μας, της σκέψης μας, των αισθημάτων μας, της φαντασίας μας, της ίδιας τελικώς της ψυχής μας. Ο χώρος με άλλα λόγια υπάρχει και σημασιοδοτείται για να προσφέρει στον άνθρωπο μια πρώτη αρχή «ψυχολογικής ένταξης», που έχει να κάνει με το «βάθος της ανθρώπινης ψυχής», αποτελεί με άλλα λόγια εικόνα της «δομής της ψυχής του» με τις υπαρξιακές προεκτάσεις που του προσφέρει η φύση και θέσει ποιητικότητά του, όπως μας λέει ο Bachelard . Ιδιαίτερως δε η σχέση του αρχιτεκτονημένου χώρου με το περιβάλλον του, ανάγεται, όπως μας



Νικήτας Χιωτίνης //
Δ/ντής ΣΚΣ
ΤΕΙ Αθήνας

¹Κορνήλιος Καστοριάδης, «Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας» εκδ. Κέδρος-Ράπα, Αθήνα 1999

²Bachelard, «Ποιητικής του Χώρου», «Η ποιητική του χώρου», εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982

βεβαιώνει και πάλι ο Bachelard², σε διαλεκτική μεταξύ του είναι και του μη είναι, ή διαλεκτική του είναι του ανθρώπου με το είναι του κόσμου, του Κόσμου που θεωρείται κάθε φορά ως τέτοιος ή στον οποίον η φαντασία, ή η ονειροπόληση μας οδηγεί: «ο χώρος δεν είναι μια άψυχη γεωμετρικοποιημένη παρουσία, είναι μια «φανέρωση» στο πνεύμα και στη ψυχή του θεατού του».

Η Ιστορία αποδεικνύει του λόγου το αληθές : η διαμόρφωση από τον άνθρωπο του χώρου κατοικίας του, γινόταν για την πρόσδοση νοήματος στη ζωή του, νοήματος που του έδινε τη δυνατότητα επέκτασης της εμβέλειάς του πέραν των στενών οριζώντων της χαρακτηριζόμενης σήμερα ως φυσικής ζωής. Αυτή δε η πρόσδοση νοήματος, που αποτελούσε – και νομίζουμε πως εξακολουθεί να αποτελεί- το κύριο ζητούμενο, προερχόταν – και νομίζουμε πως εξακολουθεί να προέρχεται- από τη φιλοσοφική του θεμελίωση. Τουλάχιστον δε μέχρι μιας εποχής, απέβλεπε στην εκπλήρωση συλλογικών στόχων. Λειτουργούσε δηλαδή η Αρχιτεκτονική και η Πολεοδομία ως άρθρωση μεταξύ του ανθρώπου και αυτού που κάθε φορά θεωρούσε ως κοσμική και ιστορική πραγματικότητα, στις οποίες αναζητούσε υπαρξιακή σιγουριά και ρόλο.

Έτσι η Αρχιτεκτονική της προϊστορίας έθετε τον Άνθρωπο σε συνδιαλλαγή με τον τότε Κόσμο (του), που υπήρξε κατ' αρχήν η χαοτική , η άνευ διευθύνσεων και προσανατολισμού πραγματικότητα, στην συνέχεια η αποτύπωση του άπειρου κόσμου των άστρων. Είναι γι' αυτό εύγλωττη η ζωγραφική στα βάθρα των σπηλαίων. Η Αρχιτεκτονική της Αιγύπτου ενέτασσε τον Άνθρωπο και τον γήινο χώρο και χρόνο του, στον προαιώνιο και σταθερό Χώρο και Χρόνο , στον Κόσμο όπως αυτός τότε του φανερωνόταν ή γινόταν αντιληπτός , μιμούμενη και εντασσόμενη στους προαιώνιους και σταθερούς νόμους του Κόσμου αυτού , νόμους που ο άνθρωπος πάσχιζε να καταγράψει. Η Ελληνική Αρχιτεκτονική είχε ως αποστολή την άρθρωση του Ανθρώπου με τον τότε μυθικό ανθρωποκεντρικό Κόσμο, όπως αυτός ερμηνευόταν από τους μύθους και τους φιλοσόφους. Η Αρχιτεκτονική της άνω Ανατολής έφερε τον Άνθρωπο σε συνδιαλλαγή με την κοσμική πραγματικότητα όπως αυτή συνελήφθη από τους μεγάλους μύστες, μύστας τον στο χορό του κενού και του απείρου, όπως εξηγούσε ο Malraux. Η Αρχιτεκτονική στη Χριστιανική Ανατολή συμμετείχε στην άρθρωσή του ανθρώπου με τον άχωρο και άχρονο Θεϊκό Κόσμο-πηγή του παντός, καθόσον αυτό αποτελούσε σαφώς πρώτη και ζωτική προτεραιότητα του βίου του, συμμετείχε στο συλλογικό στόχο των κοινωνιών για θέωση του ανθρώπου. Βεβαίως η αρχιτεκτονική δεν αποτελούσε το μοναδικό μέσο για την εκπλήρωση των συλλογικών στόχων των κοινωνιών. Η συστηματικοποιημένη σκέψη –που σήμερα αποκαλούμε φιλοσοφία- η Πολιτική και οι λοιπές προτεραιότητες της καθημερινής ζωής προς αυτό απέβλεπαν.

Στη μεσαιωνική Ευρώπη η αρχιτεκτονική – και η πολεοδομία και αυτό που αποκαλούμε σήμερα χωροταξία- επίσης αντιπροσώπευε στοιχεία φαντασιακά. Η αρχιτεκτονική έπρεπε να δίνει στα μοναστήρια-άσυλα την έννοια της δύναμης και να εμπεριέχουν αυτά αποτροπαϊκά για τους μη πιστούς στοιχεία - καθώς και αναγνωριστικά σύμβολα για τους μνημένους- όπερ και εγένετο. Όλα αυτά συντελούσαν στην προστασία των προσκυνητών που έφεραν τον Λόγο του Θεού στην σπαρσόμενη από πολέμους απολίτιστη δυτική Ευρώπη. Τα πρώτα χωριά και οι πρώτες

πόλεις δημιουργήθηκαν έτσι γύρω από τα φαντασιακά προστατευμένα αυτά μοναστήρια, στηριγμένα γι' αυτό στα νοήματα που ενέπνεαν στους θεατές τους, που μάλιστα απείχαν μεταξύ τους μια μέρα με το άλογο (για να μην ταξιδεύουν νύκτα οι προσκυνητές) και έτσι είναι χωροθετημένες σήμερα οι ευρωπαϊκές πόλεις. Επίσης φορέας νοημάτων υπήρξε και η διαμόρφωση, δηλαδή σημασιοδότηση, από τον άνθρωπο του χώρου του και στην λεγόμενη Αναγέννηση, ακολουθώντας και ικανοποιώντας την φαντασιακή ή φιλοσοφική θεμελίωση της τότε εποχής : εξακολουθούσε η Αρχιτεκτονική (και η Τέχνη) να στηρίζεται στην αριστοτελική «μίμηση»³.

³Χιωτίνης Ν., «Εισαγωγή στην ιστορική σημαντική της αρχιτεκτονικής πράξης», εκδ. Ιων Αθήνα 2011

⁴Koyré Alex., "Du Monde clos a l'Univers infini", edit. Gallimard, Paris 1962

Όμοιοι είναι όμως και οι στόχοι διαμόρφωσης και σημασιοδότησης του χώρου και στη συνέχεια, με εμφανή όμως την απαρχή σύγχυση ιδεών και νοημάτων. Ας δούμε τι συνέβη έκτοτε: ο γεωκεντρικός Κόσμος των Ελλήνων και ο ανθρωποκεντρικός Κόσμος του μεσαίωνα, αντικαταστάθηκαν σταδιακά μ' έναν Κόσμο αποκεντρωμένο και ατελείωτο, που θα γίνει χώρος γεωμετριοποιημένος, άπειρος και του οποίου όλα τα συστατικά, ακόμα και τα έσχατα τοποθετημένα, βρίσκονται όλα στο ίδιο οντολογικό επίπεδο, και τελικώς ένα Κόσμος μηχανικός, όταν η Κοσμολογία γίνεται φυσική θεωρία με τον θρίαμβο του Νεύτωνα. Αυτά είχαν ως συνέπεια την απόρριψη από την επιστημονική Σκέψη κάθε θεώρησης βασισμένης σε έννοιες αξίας, τελειότητας και αρμονίας και όπως μας εξηγεί ο Κoyré, «καταλήγουν στην πλήρη απόρριψη των αξιών του Είναι και στο οριστικό διαζύγιο μεταξύ του Κόσμου των Αξιών και του Κόσμου των πραγματικών Γεγονότων, ο Άνθρωπος έχασε την θέση του στον Κόσμο, ή καλλίτερα έχασε τον ίδιο τον Κόσμο που υπήρξε το πλαίσιο της ύπαρξής του και που ήταν το αντικείμενο της γνώσης του»⁴. Γι' αυτήν την περίοδο οπισθοχώρησης των παλαιών οντολογιών, δηλ. φιλοσοφικών θεμελιώσεων των κοινωνιών – που σήμερα ανιστόρητα χαρακτηρίζουμε με τον σημερινή ολοσδιόλου διαφορετικής εννοίας όρο «θρησκείες», - ο Καστοριάδης κάνει λόγο για «πρώτη απογοήτευση του κόσμου», για οντολογικό κενό της ανθρωπότητας θα λέγαμε εμείς.

Στις νέες κοινωνίες διαπιστώνουμε λοιπόν την ως εκ τούτου αναμενόμενη υποβάθμιση της σημασίας της σημασιοδότησης του χώρου κατοικίας του ανθρώπου, λόγω δηλαδή της απώλειας του υπαρξιακού πεδίου αναφοράς του. Οι προσπάθειες παρά ταύτα των αρχιτεκτόνων υπήρξαν φιλότιμες. Η δυτική «επίσημη» αρχιτεκτονική των νεωτερικών χρόνων – δηλ. αυτή που στα εγχειρίδια των ιστορικών θεωρείται σαν ιστορία αρχιτεκτονικής - προσπάθησε να κατακτήσει ή να φέρει τον άνθρωπο σε συνδιαλλαγή με τον νέο νευτώνιο Κόσμο, θεωρώντας πως αυτή υπήρξε η φιλοσοφική θεμελίωση της νεωτερικής εποχής, το νέο φαντασιακό της στήριγμα αν θέλετε, καθόσον αυτή είχε γίνει αποδεκτή σαν τέτοια ακόμα και από τους φιλοσόφους. Η πορεία της δυτικής Αρχιτεκτονικής έδειξε πως πράγματι οι λειτουργοί της προσπάθησαν να συνηχίσουν με την εποχή τους, ακολουθώντας και προωθώντας αυτό που κάθε φορά φαινόταν να είναι η φιλοσοφική θεμελίωσή της, το υπαρξιακό πεδίο αναφοράς της. Εδώ όμως βρίσκεται και το λάθος τους. Τη σταδιακή οπισθοχώρηση των παλαιών οντολογιών και το προκύψαν οντολογικό κενό δεν μπόρεσαν να καλύψουν μήτε η νευτώνια εκδοχή και η εξ αυτής δαρβίνεια αντίληψη περί Ανθρώπου – που επιχειρηματολόγησε για την πλήρη αποστέρηση κάθε βαθύτερου νοήματος και ιστορικής διάστασης του ανθρώπινου βίου- μήτε η

⁵Conrands Ulrich, “Μανιφέστα και προγράμματα αρχιτεκτονικής του ΧΧου αιώνα”, εκδ. Επίκουρος 1977.

⁶ Έχει ευστόχως ειπωθεί πως η σχέση τέχνης και φιλοσοφίας είναι η ίδια με αυτή του κρασιού και της αμπέλου.

⁷Norberg-Schulz C., «La signification dans l'architecture occidentale», ed. P. Mardaga, Bruxelles 1974

⁸αυτήν την στροφή εμείς την αποκαλούμε πέρασμα από το τοπίο στον Τόπο

⁹Portoghesi P., «After modern architecture», ed. Rizolli 1985

¹⁰Jencks C., «L' architecture posto-moderne». Ed. Deoel, Paris 1985

¹¹Λάββας Γ. “190Σ - 20ος αιώνας”, Univesity Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986.

¹²ενδεικτικώς αναφέρουμε τον τρόπο με τον οποίον η Δύση βλέπει τον «μεσαίωνα»

αϊνσταϊνική και η κβαντική εκδοχή. Τα δυτικά λοιπόν κινήματα του 20ου αιώ-
νος μοιραίως απέτυχαν. Απέτυχαν να επικοινωνήσουν με το κοινό τους, απέτυ-
χαν να ενσαρκώσουν συλλογικούς στόχους και αρχές, απέτυχαν να συμμετάσχουν
στην νοηματοδότηση του ανθρώπινου βίου, στην ανάγκη να βρεί η ανθρωπότητα
υπαρξιακό πεδίο αναφοράς, όπως άλλωστε σαφώς και ευθαρσώς διακήρυτταν οι
αρχιτέκτονες του περασμένου αιώνα και που περιέργως αυτές τους οι διακηρύ-
ξεις σχεδόν αγνοούνται από τους ιστορικούς⁵. Υπήρξε κατάδηλη αναντιστοιχία
μεταξύ του φιλοσοφικού περιεχομένου των έργων τους⁶ και των πραγματικών
πεδίων αναφοράς του πνεύματος και της ψυχής των ανθρώπων ή αν θέλετε του
συλλογικού ασυνειδήτου, όπως θάλεγε ο Yung. «Ποτέ άλλοτε το περιβάλλον του
ανθρώπου δεν ήταν τόσο προβληματικό και με τόσο αβέβαια υπαρξιακά θεμέλια»,
μας λέει ο Schulz για την μετά τον Β΄ πόλεμο παγκόσμια κατάσταση.⁷

Πρέπει να πούμε πως αυτή η αποτυχία κάποια στιγμή συνειδητοποιήθηκε από μία
σημαντική μερίδα αρχιτεκτόνων. Οι αρχιτέκτονες αυτοί κατανόησαν τους λόγους
για τους οποίους τη στιγμή που οι μοντέρνοι θαμπωμένοι από τη νέα Φυσική και
τις νέες πλεκτομηχανές που άνοιγαν γρήγορα κουμπότρυπες, διακήρυτταν την πί-
στη τους στη νέα αντιστοχική και κατ' ουσίαν αντικοινωνική Κοσμοθεωρία και την
αποτύπωναν στα κτήριά τους, οι λαοί αναζητούσαν σχήματα και μνήμες του πα-
ρελθόντος : ο λαός δεν μπορούσε να θεωρήσει εαυτόν έξω από την Ιστορία - και
αν δεν είχε τέτοια, προσπαθούσε να εφεύρει ή να δανειστεί, π.χ. ο αμερικανικός
λαός - και τούτο για να μπορέσει να υπάρξει. Ο Σοβιετικός λαός π.χ. επιζητούσε
κτήρια “νεοκλασικά” όπως απέδειξε έρευνα του Κόμματος και τέτοια κτήρια του
προσέφερε ο Στάλιν. Η άρνηση της Ιστορίας - χαρακτηριστικός ο εξοβελισμός
της από τη σχολή του Bauhaus - δεν έγινε ποτέ αποδεκτή και άρα οι πιστοί στην
νέα «επίσημη» Κοσμοθεωρία αρχιτέκτονες δούλευαν ερήμην του κοινού τους. Μια
σημαντική έτσι μερίδα αρχιτεκτόνων, που ονομάστηκαν «μεταμοντέρνοι», στράφη-
καν - κυρίως μετά τον Πόλεμο - προς την αναζήτηση του πνεύματος του Τόπου,
του Genius Loci⁸ επικαλέσθηκαν την Παράδοσή του κάθε λαού, επικαλέσθηκαν
την Ιστορία. Την παρουσία της Ιστορίας επικαλείται ο Portoghesi⁹, «μεταμοντέρνο
σημαίνει επιστροφή στην Παράδοση», «μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική είναι η ανα-
βίωση της παραδοσιακής μορφής ή της τοπικής μορφής στην κατασκευή» μας
εξηγεί ο Jenks¹⁰. Ο στόχος σαφής : επικοινωνία με το κοινό τους που αναζητά
υπαρξιακή ταυτότητα, μέσα στο οντολογικό κενό που η νεωτερική διάνοψη πάσχισε
ανεπιτυχώς να το εγκλωβίσει. Όμως αυτός ο μεταμοντερνισμός γρήγορα χάθηκε σε
«παρωδίες της ιστορίας», όπως ευστόχως έχει παρατηρήσει ο Λάββας¹¹. Αυτό ήταν
άλλωστε αναπόφευκτο : αναζητήθηκαν σχήματα ενός παρελθόντος που δεν είχαν
κανένα έρεισμα στους ανυποψίαστους μ' αυτό το παρελθόν λαούς, λαούς φερόμε-
νους από μια διάνοψη που συμπεριφέρθηκε και εξακολουθεί να συμπεριφέρεται
συμπλεγματοκώς προς αυτό το παρελθόν, προς την ίδια τελικώς την Ιστορία¹².
Μοιραία κατάληξη λοιπόν η κατά τα φαινόμενα πλήρης απαξίωσή της: κανείς πλέον
σήμερα δεν τολμά να μιλήσει καν γι' αυτήν, εκτός από το να αναγγείλει το τέλος
της - προαναγγεληθέν ήδη από το Hegel.

Εδώ είναι που αναδύεται ως πολύτιμο το νεοελληνικό παράδειγμα. Η ίδια άλλωστε
η ύπαρξη του νεοελληνικού κράτους εν πολλοίς οφείλεται σ' ένα λαϊκό συλλογι-
κό υπερτοπικό και υπερχρονικό, δηλ. ιστορικό ασυνείδητο, πέραν κάθε εφήμερης

συγκυρίας και κοσμικής εξουσίας. Η μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα νεοελληνική έκφραση δέχθηκε ευχαρίστως και αφομοίωσε γόνιμα τα οράματα μιας σημαντικής μερίδας της δυτικής διανόησης του 19ου αιώνα, που προσέφυγε προς αναζήτηση ιστορικής ταυτότητας για την ανθρωπότητα σε μία ιστορική μνήμη της οποίας οι νεοέλληνες απεδείχθησαν ζώντες φορείς. Η εικόνα της σημερινής Ελλάδος, παρά την ενσκήψασα βαρβαρότητα εξακολουθεί να φέρνει νοήματα. Η «σχολή» Κωσταντινίδη, που γόνιμα έθεσε την προβληματική «μιας αυθεντικής σύνθεσης του νέου με το παλιό, του μοντερνισμού με την αληθινή παράδοση», δείχνει να μην είναι κενή ευχή. «Η λαϊκή Τέχνη διαφύλαξε εν πρωτογόνω αλλ' αγνοτάτη μορφή πανάρχαιες ουσίες», όπως μας βεβαίωσε ο Πικιώνης που, ως εκ των κυριοτέρων εκφραστών του συλλογικού ασυνειδήτου των Ελλήνων καλούσε «να κατέβουμε στην Παράδοση όχι προς άγραν γραφικότητα αλλά δια την ευόδωσιν του ιδικού μας έργου»¹³. Όταν ο νεοκλασικισμός των ευρωπαίων κατεδείχθει ως μη έχων κανένα πραγματικό αντίκρισμα στις κοινωνίες που προσέφυγαν σε αυτόν, οι πρώτοι νεοέλληνες δημιουργοί, τον μετουσίωσαν προς κάτι ζωντανό και πραγματικό. Η γενιά του -30 στράφηκε προς την ζώσα ιστορική συνέχεια που βρισκόταν αποτυπωμένη στη Παράδοσή μας. Ζάχος, Σικελιανός, Παρθένης, Καβάφης, Κόντογλου, Γκίκας, Πικιώνης, Σεφέρης, Ρίτσος, Ελύτης, Τσαρούχης, Μόραλης, Χατζηδάκης, Κρόκος, Θοδωράκης, Σαββόπουλος και τόσο άλλοι, έχουν χτίσει μια πατρίδα με «θεόχτιστα»¹⁴ – για να παραφράσω μια ρήση του Κωσταντινίδη, μια χώρα όπου «τα σπίτια της μοιάζουν να ήταν εδώ από πάντα», όπως διαπίστωσε ο μετανοημένος Le Corbusier όταν επισκέφτηκε την Ελλάδα¹⁵ Πατί βεβαίως ο Χώρος δεν είναι μόνο μια τρισδιάστατη πραγματικότητα, είναι ο συνολικώς φορτισμένος Τόπος με όλα τα στοιχεία του, τα ορατά και τα αόρατα, τα αισθητά και τα υπεραισθητά, και αυτά του παρελθόντος, του παρόντος και τα προοιωνίζοντα το μέλλον του, τα χωρικά και τα άχωρα (με τον «χώρο» σαν τρισδιάστατη πραγματικότητα), τα χρονικά και τα άχρονα.

Η ελληνικός Τόπος εμμένει σε ξεχασμένα νοήματα. Επιβάλλεται χωρίς να το πολυαντιλαμβάνονται οι χρήστες του, αλλά και οι αντίπαλοί του. Μην ξεχνάτε τον μοντέρνο Gropius που δεν μπόρεσε να ξεφύγει από την εικόνα του αρχαιοελληνικού μεγάρου ή τους στίχους του Σαββόπουλου «...βρήκα τ' όνειρό σου σε γραμμές πολιτικές, αλλά το πήγα πέρα από αυτές, γιατί εκεί με οδηγούσε δίχως να το αντιληφθώ, η καταγωγή μου και η τέχνη που εξασκώ». Αυτά θα ήταν ίσως τοπικής σημασίας, αν σήμερα δεν ήμασταν μάρτυρες αδιεξόδων της νεωτερικότητας και του σημερινού τρόπου ζωής και Σκέψης. Αυτή η ολοένα να εμφανέστερη κρίση φαίνεται να έχει οδηγήσει τη δυτική διανόηση σε έκκληση επαναξιολόγησης των τοπικών παραδόσεων, ιδιαιτέρως αυτών με οικουμενική αξία, εμπέλεια και συμμετοχή στη διάπλαση της Ιστορίας. Σχετικά προσφάτως – με τον όρο *acculturation*¹⁶- αγγλοσάξωνες εθνολόγοι προτρέπουν τις περιφέρειες να μη σπεύσουν να ενταχθούν στον επικρατούντα δυτικό πολιτισμό, αλλά να αναπτύξουν την καθαρά δική τους Παράδοση και δη τα στοιχεία της με οικουμενική αξία, για να τα φέρουν εν συνεχεία σε συσχετισμό με τον επικρατούντα δυτικό πολιτισμό για την αποκόμιση αμοιβαίων οφελών. Ο τουρισμός δείχνει να αναπροσανατολίζεται σχετικώς. Η Ελλάδα σήμερα, μέσα σε αυτήν την παγκόσμια αναζήτηση προσφέρει έναν Τόπο-φορέα μιας οικουμενικής αξίας πρότασης, που ενδέχεται να ξαναδιασώσει την υπόλοιπη Ευρώπη από τα αδιέξοδά της, όπως δηλαδή έκανε και τον 19ο αιώνα, αλλά και να συνεισφέρει στην παγκόσμια αναζήτηση νέας φιλοσοφικής θεμελίωσης της ανθρωπότητας.

¹³Πικιώνης Δ., «Κείμενα Δημήτρη Πικιώνη», εκδ. Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985.

¹⁴Κωνσταντινίδης Άρης, «Θεόχτιστα», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995

¹⁵Σημαιοφορίδης Γ. «Le Corbusier, κείμενα για την Ελλάδα», εκδ. Αγρα 1987.

¹⁶Ράμφος Στ., «Χρονικό ενός καινούριου χρόνου», εκδ. Ινδίκτος 1996

///ΗΓΕΣΙΑ ΜΕ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΙΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ



Δημήτρης Λαλούμπος//
Αν.Καθηγητής
Τουριστικών Επιχειρήσεων
ΤΕΙ Αθήνας

Εισαγωγή

Οι επιχειρήσεις φιλοξενίας, προσφέρουν υπηρεσίες σε άτομα που αναζητούν μία ευτυχισμένη ανάπαυλα ανάμεσα στις δοκιμασίες της καθημερινότητας. Η ποιότητα των υπηρεσιών αυτών, εξαρτάται άμεσα από τα συναισθήματα των εργαζομένων. Το χιούμορ μπορεί να εξεταστεί ως σημαντικό στοιχείο οριοθέτησης της επιχειρησιακής κουλτούρας, όπως επίσης ως παράγοντας ενίσχυσης των θετικών συναισθημάτων των εργαζομένων. Κατά συνέπεια μπορεί να λειτουργήσει ως υποκινητικός παράγοντας της εργασίας, διότι σύμφωνα με τον Goleman όλα τα συναισθήματα είναι προτροπές για δράση, και η ρίζα της λέξης στην αγγλική (emotion) προέρχεται από το λατινικό ρήμα *motere*=κινώ. Κάτι που επαληθεύεται και στην ελληνική γλώσσα, όπου η λέξη συγκίνηση εμπεριέχει τη λέξη κίνηση.

Η ηγεσία

Το φαινόμενο της ηγεσίας προκύπτει από έξι στοιχεία εννοιολογικής σύνθεσης. Τον ηγέτη, τις αξίες που κατευθύνουν τη δράση του, το έργο που επιδιώκει, την πηγή ισχύος του, την ομάδα στην οποία ηγείται και το περιβάλλον δράσης του.

Ως ηγεσία μπορούμε να θεωρήσουμε την ικανότητα ενός ατόμου να επηρεάζει ομοβάθμιους ή υφισταμένους του ώστε οι ενέργειές τους να υπηρετούν τους στόχους ενός οργανισμού. Η επιρροή αυτή σύμφωνα με τους θεωρητικούς της διοίκησης οφείλει να επιτυγχάνει την οικειοθελή έντονη και ενθουσιώδη προσπάθεια των εργαζομένων, για την ικανοποίηση των παραπάνω στόχων. Να σημειωθεί ότι το ζητούμενο δεν είναι η εργασία, αλλά ο ζήλος, η αυτοπεποίθηση, η σοβαρότητα και η ένταση στην εκτέλεση της εργασίας.

Η ηγεσία μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως μία μορφή συμμαχίας ανάμεσα στην εργασιακή ομάδα και τον ηγέτη της. Στη συμμαχία αυτή ο ηγέτης (ή διευθυντής ή manager ή διοικητής ή προϊστάμενος) διαμορφώνει τις προτεραιότητες δράσης, καταδεικνύει τις καταστάσεις που δημιουργούν προβλήματα και αφήνει στο περιθώριο το πλέγμα εργασιών που εκτελούνται σωστά. Κατ' αυτή την άποψη ο ηγέτης φροντίζει να γίνονται οι εργασίες με τον καλλίτερο τυπικά τρόπο. Όμως για να μεγιστοποιηθεί το εργασιακό αποτέλεσμα δεν αρκεί η καθοδήγηση και χρήση εξουσίας. Είναι απαραίτητη και η αντίστοιχη θετική διάθεση των εργαζόμενων. Ειδικά στην περίπτωση των ξενοδοχειακών επιχειρήσεων όπου η συμπεριφορά των εργαζόμενων αποτελεί τμήμα του προϊόντος τους.

Η αποτελεσματική ηγεσία δεν είναι υποχρεωτικά θέμα χαρίσματος, όσο θέμα κουλτούρας, αυτοελέγχου, εμπειρίας, κρίσης, τόλμης και σκληρής εργασίας. Έτσι ένας ηγέτης μπορεί να χαρακτηριστεί ως αξιόλογος αν έχει την πόρτα του ανοικτή και επικοινωνεί με ευκολία με τους υφισταμένους του και εφόσον δεν γίνει ο άνθρωπος που ασκεί σκληρή κριτική ή ο άνθρωπος των απαγορεύσεων.

Διότι ο ηγέτης προτιμά τη θετική καθοδήγηση που προτείνει αυτό που πρέπει να γίνει, από την αρνητική που ζητά την αποφυγή του σφάλματος. Επίσης ο ηγέτης είναι η ομπρέλα που προστατεύει τους υφισταμένους του από επιθέσεις της ανώτερης διοίκησης, ή άλλων τμημάτων της επιχείρησης. Ταυτόχρονα είναι το άτομο που διανέμει δίκαια την εργασία και τις αμοιβές, ενώ διευθετεί με αίσθημα δικαιοσύνης τις διενέξεις μέσα στην ίδια την ομάδα του. **Ο ηγέτης αυτός εξασφαλίζει την ισχύ του από τις άριστες σχέσεις με τους εργαζόμενους.**

Η σημασία των συναισθημάτων στο έργο του ηγέτη

Οι συναισθηματικές ικανότητες του ηγέτη, σύμφωνα με τον Goleman, μπορούν να είναι προσωπικές ή κοινωνικές. Οι προσωπικές είναι:

//Η αυτοεπίγνωση, δηλαδή η ικανότητα του να γνωρίζει και να αναγνωρίζει κανείς την συναισθηματική του κατάσταση, τις δυνάμεις και τις προτιμήσεις του. Σημαντικό ρόλο για την αποτελεσματικότητα του ηγέτη παίζει η αυτοπεποίθησή του, όπως και η αυτοαξιολόγηση.

//Η αυτορύθμιση, δηλαδή η ικανότητα να ελέγχει τα συναισθήματά του και να ρυθμίζει τις παρορμήσεις του. Σημαντικό ρόλο παίζουν η δυνατότητα να παραμένει κανείς ήρεμος, τίμιος και αξιόπιστος, η ευσυνειδησία, η προσαρμοστικότητα και η δυνατότητα να προτείνει καινοτόμες ιδέες.

//Τα κατάλληλα κίνητρα, όπως συνεχής προσπάθεια βελτίωσης, η διάθεση συνεργασίας με την ομάδα, η ετοιμότητα για ανάληψη πρωτοβουλίας και η αισιοδοξία.

Οι κοινωνικές ικανότητες είναι:

//Η ενσυναίσθηση, δηλαδή η κατανόηση των συναισθημάτων και απόψεων των άλλων, η αντίληψη ότι οι εργαζόμενοι έχουν την ανάγκη να αναπτυχθούν, η αναγνώριση των συναισθηματικών τάσεων της ομάδας και ο κατάλληλος χειρισμός των διαφορετικών ανθρώπων. Η ενσυναίσθηση ταυτόχρονα επιτρέπει την αναγνώριση των αναγκών των πελατών.

//Οι ηγετικές ικανότητες, δηλαδή δυνατότητα να εκφράζει σαφή μηνύματα που πείθουν, ο κατάλληλος χειρισμός διαφωνιών και συγκρούσεων, η δημιουργία συνθηκών συνοχής και συνεργασίας της ομάδας και η δυνατότητα να συλλαμβάνει και υλοποιεί μεταρρυθμίσεις.

Όλες μαζί αυτές οι ικανότητες συνθέτουν την διαπροσωπική λάμψη, την κοινωνική καταξίωση και την ιδιότητα του χαρισματικού ηγέτη.

Σημαντικό ρόλο στη μετάδοση των συναισθημάτων στη διαπροσωπική επαφή, παίζει η επιδεξιότητα στην ενορχήστρωση των κινήσεων του σώματος όταν κάποιος μιλά. Ο συγχρονισμός δε των κινήσεων σε μία αλληλεπίδραση, σημαίνει ότι τα άτομα αυτά συμπαθούν το ένα το άλλο.

Η επιβολή του συναισθηματικού τόνου σε μία αλληλεπίδραση, είναι ένα σημάδι κυριαρχίας σε βαθύ και προσωπικό επίπεδο. Σημαίνει ότι ο ένας καθοδηγεί τη συναισθηματική κατάσταση του ή των άλλων. Τα άτομα τα οποία χαρακτηρίζονται για την συναισθηματική έλξη προς άλλους, έχουν το χαρακτηριστικό ενός ισχυρού ηγέτη.

Οι διευθυντές λοιπόν, είναι σημαντικό να επιβάλλονται στα συναισθήματά τους, να χαρακτηρίζονται δηλαδή από αυτοκυριαρχία., ενώ ταυτόχρονα μπορούν να αντιλαμβάνονται και να χειρίζονται τις διαθέσεις των εργαζομένων. Να σημειωθεί

ότι κάτι τέτοιο δεν είναι εύκολο, δεδομένου ότι τα συναισθήματα μπορούν να έχουν ιδιαίτερα λεπτές και πολύπλοκες αποχρώσεις, διότι ο άνθρωπος νοιώθει αισθήματα για τα αισθήματά του.

Ο ρόλος του χιούμορ

Οι καλές διαθέσεις, όσο διαρκούν, βελτιώνουν τη δυνατότητα της ευέλικτης και σύνθετης σκέψης, κάνοντας κατά συνέπεια ευκολότερη την εξεύρεση λύσεων στα προσωπικά ή διαπροσωπικά προβλήματα. Αυτό σημαίνει ότι για να βοηθήσεις ένα άνθρωπο να σκεφθεί σωστά ένα πρόβλημα, είναι καλό να βελτιώσεις τη διάθεσή του.

Το γέλιο όπως και η αγαλλίαση, μοιάζει να βοηθά τους ανθρώπους να σκέπτονται περισσότερο ανοικτά και να συναναστρέφονται πιο ελεύθερα, προσέχοντας σχέσεις που διαφορετικά μπορεί να τους είχαν διαφύγει.

Σύμφωνα με τον Goleman η θεώρηση των πραγμάτων από διαφορετική σκοπιά, κάτι που αναφέρεται σαν «γνωσιακή αναπαλαίωση», αποτελεί ένα ισχυρό αντίδοτο στην κατάθλιψη. Και το χιούμορ είναι αυτό ακριβώς, η θεώρηση των πραγμάτων από διαφορετική σκοπιά.

Το χιούμορ αποτελεί ένα ιδιάζον μήνυμα. Η χιουμοριστική επέμβαση επιδιώκει την έκπληξη μέσα από κάποια υπερβολή. Ο πομπός επικοινωνεί πολύπλοκα με τους δέκτες, χρησιμοποιώντας σαν μέσα την ομιλία, τις χειρονομίες, τις εκφράσεις, την ενδυμασία και άλλα σύμβολα. Ο χιουμορίστας πρέπει να γνωρίζει ποια στοιχεία της επικοινωνίας αρκούν για να μεταδώσει την ένταση που απαιτείται στο μήνυμα, δηλαδή στη χιουμοριστική παρατήρηση. Ο Ουμπέρτο Έκο αναφέρει ότι γελάμε, επειδή παρ' όλο που κατανοούμε ότι μία κατάσταση, είναι αδιανόητη, καταλαβαίνουμε το νόημα της φράσης που μας τη περιγράφει.

Χιούμορ είναι η προσεκτικά αιτιολογημένη οριοθέτηση της υπερβολής. Το χιούμορ είναι μια τέχνη και μπορεί να διδαχθεί. Το έμφυτο όμως χιούμορ, διακρίνει μόνο τα ευφυή άτομα και αποτελεί μια άρνηση παραδοχής του κατεστημένου. Την έκπληξη αποτελούν οι συνεχείς απίθανες αντιρρήσεις του πηγαίου χιουμορίστα, στο να δεχθεί το κόσμος, όπως αυτός παρουσιάζεται. Ο χιουμορίστας δεν είναι ανάγκη να είναι αισιόδοξο άτομο. Μπορεί να είναι πεσιμιστής, αλλά πάντα αντιρρησίας του κατεστημένου.

Συχνά το φραστικό χιουμοριστικό μήνυμα που συνοδεύεται από χιουμοριστικές εκφράσεις και κινήσεις γίνεται υπερβολικό και γι αυτό ενοχλητικό. Επίσης ο χιουμορίστας που γελά για να παρακινήσει τους δέκτες, συνήθως γίνεται ενοχλητικός. Το γέλιο του χιουμορίστα είναι αποδεκτό μόνο όταν το χιουμοριστικό μήνυμα προηγούμενα έχει γίνει αποδεκτό από τους δέκτες, ή στην περίπτωση που το γέλιο αποτελεί τμήμα του μηνύματος.

Μια ελληνική παροιμία υποστηρίζει ότι το γέλιο δίνει ζωή. Ο κλάδος της ψυχολογίας υποστηρίζει ότι το χιούμορ απελευθερώνει τον άνθρωπο. Το σίγουρο όμως είναι ότι το χιούμορ είναι ένας τρόπος για την προσέγγιση του ψυχικά αλλά και οργανικά καλλίτερου. Κατά συνέπεια το χιούμορ δίνει ποιότητα στην ανθρώπινη ζωή.

Το χιούμορ μπορεί να βοηθήσει τις ανθρώπινες σχέσεις και κατά συνέπεια τις εργασιακές. Ειδικά σε στιγμές κρίσης, μία χιουμοριστική παρατήρηση μπορεί να τρο-

ποποιήσει την αρνητική ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί. Όταν για παράδειγμα δύο ομόβαθμοι υπάλληλοι συγκρούονται μπροστά στον προϊστάμενό τους, μία χιουμοριστική παρατήρηση του τελευταίου, μπορεί να οδηγήσει σε αλλαγή του κλίματος και την συμφιλίωσή τους. Όταν επίσης ο διευθυντής παρουσιάζει ένα νεοπροσληφθέντα στους νέους συνεργάτες του, μία χιουμοριστική παρατήρηση μπορεί να σπάσει τον πάγο και τα συναισθήματα αμηχανίας και επιφυλακτικότητας να περιορισθούν, ανοίγοντας χώρο για καλοπροαίρετη επικοινωνία.

Πολλοί διευθυντές ξενοδοχείων αλλά και άλλων τουριστικών επιχειρήσεων έχουν πλέον αντιληφθεί την αξία των θετικών ανθρωπίνων σχέσεων και είναι σε θέση να τις διακρίνουν με ευχέρεια από τις διοικητικές σχέσεις. Οι διευθυντές αυτοί ασκούν το λεγόμενο «περιπατητικό μάντζιμντ», επισκεπτόμενοι τα τμήματα της επιχείρησης και προσεγγίζοντας ανθρώπινα τους εργαζόμενους. Στη βόλτα τους αυτή, οπωσδήποτε επιθεωρούν τα τμήματα αυτά, αλλά η επικοινωνία τους με τους εργαζόμενους δεν έχει διοικητικό χαρακτήρα. Έτσι αποφεύγουν επιμελώς να συζητήσουν θέματα της επιχείρησης και συζητούν γενικότερα θέματα. Το χιούμορ είναι ένα χρήσιμο εργαλείο στις βόλτες αυτές, διότι δίνει οδούς διαφυγής από κρίσιμες ερωτήσεις των εργαζομένων σχετικά με τη βελτίωση των μισθών, την αύξηση προσωπικού κλπ.

Συμπερασματικά

Το χιούμορ στηρίζεται στη λογική της υπερβολής, αλλά η χρήση του πρέπει να γίνεται με μέτρο και πάντα καλοπροαίρετα, διότι τα πλεονεκτήματα που προσφέρει, υπάρχει κίνδυνος να μεταβληθούν σε μειονεκτήματα.

Η χρήση του χιούμορ μπορεί να αντιμετωπίσει δύσκολες καταστάσεις και να διαμορφώσει θετικές ανθρώπινες σχέσεις και για το λόγο αυτό μπορεί να αποτελέσει σημαντικό εργαλείο στο έργο του διευθυντή. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι πρέπει να γίνεται κατάχρηση με κίνδυνο να μειωθεί το “status” της διευθυντικής θέσης.

Γενικότερα το χιούμορ μπορεί να αποτελέσει σημαντικό παράγοντα δημιουργίας θετικού κλίματος εργασίας, θετικών εργασιακών σχέσεων, διάδοσης της οργανωσιακής κουλτούρας και αλληλοκατανόησης ανάμεσα στις βαθμίδες ιεραρχίας. Κατά συνέπεια το χιούμορ μπορεί να αποτελέσει ένα σημαντικό εργαλείο ηγεσίας.

Η ποιότητα πολλών τουριστικών υπηρεσιών εξαρτάται απόλυτα από τη συμπεριφορά των εργαζομένων, ειδικά στις περιπτώσεις που η υπηρεσία ως προϊόν καταναλώνεται τη στιγμή που παράγεται. Στις περιπτώσεις αυτές η ηγεσία με χιούμορ μπορεί να αποτελέσει καθοριστικό παράγοντα εξασφάλισης καλού κλίματος εργασίας, θετικής ψυχολογίας των εργαζομένων και κατά συνέπεια μηχανισμού που μπορεί να εξασφαλίσει παροχή υπηρεσιών υψηλής ποιότητας.

//Βιβλιογραφία

Goleman Daniel, «Η Συναισθηματική Νοημοσύνη στο Χώρο της Εργασίας» 1999

Henri Bergson “Το γέλιο» Εξάντας, Αθήνα 1998

Goleman Daniel “Συναισθηματική Νοημοσύνη”, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.

Keith Davis “Human Relations in Work”, N.Y. McGraw – Hill, 1960

Ουμπέρτο Έκο «Θεωρία Σημειωτικής» Γνώση, Αθήνα, 1989

///ΤΟ ΑΠΟΛΥΤΟ ΠΛΕΙΟΨΗΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΜΟΝΟΜΕΛΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ:

η περίπτωση ανάδειξης υποψηφίου
ως Δ/ντή Σχολής



Ιωάννης Δ. Μπουρής//
Καθηγητής
Διοίκησης Επιχειρήσεων
ΤΕΙ Αθήνας

1//Το Νομοθετικό Πλαίσιο

Σύμφωνα με το απόλυτα πλειοψηφικό ή πλειοψηφικό σύστημα, Δ/ντης Σχολής εκλέγεται ο υποψήφιος που συγκέντρωσε την απόλυτη πλειοψηφία των μελών του εκλεκτορικού σώματος¹. Εάν κανείς υποψήφιος δεν συγκέντρωσε την προηγούμενη πλειοψηφία, η ψηφοφορία επαναλαμβάνεται εντός τριών (3) ημερών μεταξύ των δυο πλειοψηφισάντων. Συνεπώς πρόκειται για σύστημα ανάδειξης των υποψηφίων με την μέθοδο της απόλυτης πλειοψηφίας με δυνατότητα επαναληπτικής ψηφοφορίας στη περίπτωση που κανένας από τους υποψηφίους δε συγκεντρώσει την απόλυτη πλειοψηφία. Με την ρητή διατύπωση και ερμηνεία του εδαφ. γ της παρ. 2 του αρθρ. 9 του Ν. 4009/2011 η βάση υπολογισμού της απόλυτης πλειοψηφίας είναι το σύνολο των εκλεκτόρων (δηλ. ο αριθμός των εγγεγραμμένων στους εκλογικούς καταλόγους)

Σε περίπτωση που η διαδικασία διενεργείται μέσω της ηλεκτρονικής ψήφου και προκύψουν δυο(2) διαδοχικές άγονες εκλογικές διαδικασίες, το αρμόδιο για τη διενέργεια των εκλογών όργανο υποχρεούται στη διεξαγωγή κλήρωσης, μεταξύ των δυο ή τριών, κατά περίπτωση, επιλεγέντων. από το Συμβούλιο του Ιδρύματος (ΣτΙ) , υποψηφίων², για την ανάδειξη του Δ/ντή της Σχολής.

Όπως προαναφέρθηκε η εξαγωγή του αποτελέσματος γίνεται επί των εγγεγραμμένων εκλεκτόρων και όχι επί των εγκύρων ή επί των ψηφισάντων. Στους εκλέκτορες, περιλαμβάνονται και ψηφίζουν όλοι οι καθηγητές και υπηρετούντες λέκτορες των Τμημάτων που απαρτίζουν τη Σχολή εκτός όσων βρίσκονται σε αναστολή καθηκόντων ή αποχή/απαγόρευση άσκησης καθηκόντων. Κατ' ακολουθία, τα 'λευκά' και η 'αποχή' μετρώνται κανονικά ως 'οιονεί' έγκυροι ψήφοι αυξάνοντας τις πιθανότητες να οδηγηθούμε σε διαδοχικές εκλογικές αναμετρήσεις. Τουτέστιν, αν το 51% των ψηφοφόρων, ψήφισε π.χ. 'λευκό', τότε θα έπρεπε να είχαμε επανάληψη της εκλογικής διαδικασίας! Συνεπώς η λευκή ψήφος, εκφράζει την βούληση να μην ψηφίσει ούτε υπέρ ούτε κατά των υποψηφίων. Στην ουσία, με το απόλυτο πλειοψηφικό σύστημα η λευκή ψήφος καταψηφίζει τις υποψηφιότητες.

Όπως και να έχει, η ψήφος του εκλέκτορα που έριξε λευκό, είναι μία ψήφος που λογικά δεν θα πήγαινε ποτέ σε κάποιον υποψήφιο. Στην περίπτωση της 'αποχής' από την εκλογική διαδικασία, ο εκλέκτορας δεν εκφράζει την βούλησή του είτε είναι αθελήτως είτε είναι ηθελημμένως απών. Το εκλογικό σύστημα ανάδειξης των υποψηφίων για Δ/ντη της Σχολής όπως διατυπώνεται στο εδαφ. γ της παρ. 2 του

¹ Άρθρο 9 παρ. 2 Ν.4009/2011 όπως τροποποιήθηκε με την παρ. 1 του άρθρου 3 Ν.4076/2012

² Το Συμβούλιο του Ιδρύματος με απόφασή του, που λαμβάνεται με πλειοψηφία των δύο τρίτων του συνόλου των μελών του, επιλέγει εφόσον είναι ενδεκαμελές δύο και εφόσον είναι δεκαπενταμελές τρεις υποψηφίους καθηγητές της σχολής μεταξύ αυτών που συγκεντρώνουν τα τυπικά και ύστερα από εκτίμηση των ουσιαστικών τους προσόντων. Τα κριτήρια επιλογής των υποψηφίων για τη θέση του Δ/ντη είναι:
α) το αναγνωρισμένο κύρος και β) η διοικητική τους εμπειρία.

αρθρ. 9 του Ν. 4009/2011 είναι έτσι δομημένο που σαφώς το επηρεάζει η αποχή.

Δηλαδή σύμφωνα με την διατύπωση [...] ‘... κοσμήτορας εκλέγεται ο υποψήφιος που συγκέντρωσε την απόλυτη πλειοψηφία των εκλεκτόρων.’ και ακολουθώντας την ‘εις άτοπον απαγωγή λογική-reductio ad absurdum’ θα είχαμε την εξής λογική συναγωγή αληθειών:

Έστω ότι κοσμήτορας εκλέγεται ο υποψήφιος που συγκέντρωσε την απόλυτη πλειοψηφία των εγκύρων ψήφων με το σύστημα της ηλεκτρονικής ψηφοφορίας. Τότε σύμφωνα με την λογική αυτή ο υποψήφιος θα μπορούσε να εκλεγεί Δ/ντής έστω και με ποσοστό μικρότερο το 50%, αν δεν υπάρχει άλλος συνυποψήφιος. Πράγμα άτοπον.

Εμμένοντες στην λογική αυτή, ας εξετάσουμε την εξής περίπτωση :

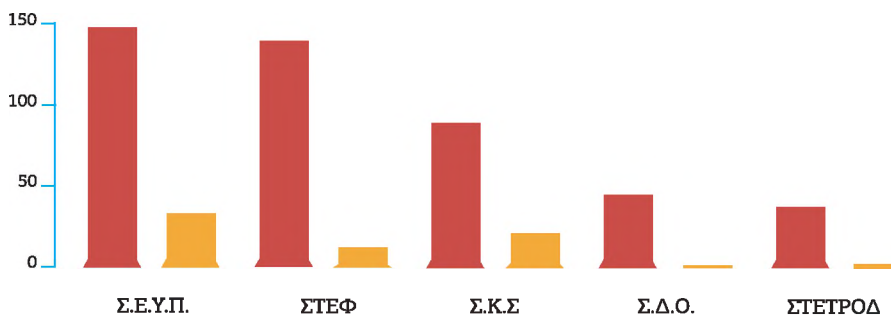
Εγγεγραμμένοι Εκλεκτορες	100
ΜΕΙΟΝ: Αποχή (απόντες)	44
Ψήφισαν (παρόντες)	56
ΜΕΙΟΝ: Λευκά (έκφραση βούλησης ούτε υπέρ ούτε κατά)	26
Έγκυρα με έκφραση θετικής βούλησης υπέρ του μοναδικού υποψηφίου	30

Εάν <υπάρχει ένας υποψήφιος και λάβει και τους 30 ψήφους (100% θετικά)> τότε <εκλέγεται με ποσοστό 54% >

Πράγμα άτοπον. Γιατί; Το απόλυτα πλειοψηφικό απαιτεί ποσοστό μεγαλύτερο το 50% επί των εκλεκτόρων που στην προκειμένη περίπτωση δεν υπερβαίνει το 30%. Συνεπώς, το αποτέλεσμα της εκλογικής διαδικασίας δεν συναρτάται με τον αριθμό των λευκών ψήφων και από την προσμέτρηση ή μη αυτών στα έγκυρα ψηφοδέλτια αλλά από την συγκέντρωση της απόλυτης πλειοψηφίας επί του εκλεκτορικού σώματος.

2// Στατιστική Ανάλυση Αποτελεσμάτων

ΣΧΟΛΕΣ ΑΝΑ ΠΛΗΘΟΣ ΕΚΛΕΚΤΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑ ΠΛΗΘΟΣ ΑΠΟΧΩΝ



ΠΙΝΑΚΑΣ 1: ΠΛΗΘΟΣ ΕΚΛΕΚΤΟΡΩΝ ΑΝΑ ΣΧΟΛΗ

¹: στην ηλεκτρονική ψηφοφορία δεν υπάρχουν άκυρα ψηφοδέλτια. Τα λευκά δεν προσμετρούνται στα έγκυρα ψηφοδέλτια

²: στην ΣΚΣ έγινε επαναληπτική ψηφοφορία. Στην πρώτη το % αποχής ανήλθε στο $(8/81) \cdot 100 = 10\%$, στην δεύτερη υπερ διπλασιάστηκε.

ΣΧΟΛΗ	ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΙ	ΑΠΟΧΗ	ΨΗΦΙΣΑΝ ¹	ΛΕΥΚΑ	ΟΙ ΥΠΟΨΗΦΙΟΙ ΕΛΑΒΑΝ ΣΥΝΟΛΙΚΑ:
Σ.Ε.Υ.Π.	146	30 (21%)	116	0 (0%)	116 ψήφους
ΣΤΕΦ	133	16 (12%)	117	17 (15%)	100 ψήφους
Σ.Κ.Σ ²	81	20 (25%)	61	1 (2%)	60 ψήφους
Σ.Δ.Ο.	43	1 (2%)	42	2 (5%)	40 ψήφους
ΣΤΕΤΡΟΔ	34	4 (12%)	30	0 (0%)	30 ψήφους
ΣΥΝΟΛΟ	437	71 (16%)	366 (84%)	20 (5,5%)	346 ψήφους

^{1.} (*) παραγ.1 αρθρ.3 του Ν.4076/2012 [...] 'Σε περίπτωση άγονης εκλογικής διαδικασίας, εντός αποκλειστικής προθεσμίας επτά (7) ημερών, το αρμόδιο για τη διενέργεια των εκλογών όργανο υποχρεούται στη διεξαγωγή κλήρωσης, μεταξύ των δύο ή τριών, κατά περίπτωση, επιλεγέντων από το Συμβούλιο υποψηφίων, για την ανάδειξη του Κοσμήτορα, με τον περιορισμό ότι ο Κοσμήτορας δε μπορεί να εκλεγεί για δεύτερη συνεχή θητεία'

^{2.} (**) Στη Σ.Κ.Σ. στην πρώτη εκλογική αναμέτρηση εψήφισαν 73 εκλέκτορες επί 81 εγγεγραμμένων εκλεκτόρων (λευκά = 0) ήτοι ποσοστό αποχής 10%

ΣΧΟΛΗ / ΥΠΟΨΗΦΙΟΣ	1 ^η ΕΚΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΜΕΤΡΗΣΗ			2 ^η ΕΚΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΜΕΤΡΗΣΗ			ΚΛΗΡΩΣΗ (*)
	ΨΗΦΟΙ	%	STATUS	ΨΗΦΟΙ	%	STATUS	
1//Σ.Δ.Ο.							ΟΧΙ
Γ. ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ	40	93%	ΝΑΙ				
2//Σ.Ε.Υ.Π.							ΟΧΙ
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΕΦΑΛΑ	36	25%					
ΕΥΑΓ. ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ	80	55%	ΝΑΙ				
3//Σ.Κ.Σ (**)							ΟΧΙ
ΑΘΗΝΑ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ	18	22%	ΟΧΙ				
ΑΘΑΝ. ΚΟΥΖΕΛΗΣ	23	28%	ΟΧΙ	19	23%		
ΝΙΚΗΤ. ΧΙΩΤΙΝΗΣ	32	40%	ΟΧΙ	41	51%	ΝΑΙ	
4//ΣΤΕΦ							ΟΧΙ
ΣΠΥΡ. ΑΘΗΝΑΙΟΣ	100	75%	ΝΑΙ				
5//ΣΤΕΤΡΟΔ							
ΒΑΣ. ΝΤΟΥΡΤΟΓΛΟΥ	30	88%	ΝΑΙ				

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 : Δ/ΝΤΕΣ ΑΝΑ ΣΧΟΛΗ ΜΕ ΑΠΟΛΥΤΑ ΠΛΕΙΟΨΗΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΜΕΣΩ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗΣ ΨΗΦΟΦΟΡΙΑΣ

Δ/ΝΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ	ΣΧΟΛΗ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ	ΣΤΕΦ
ΝΤΟΥΡΤΟΓΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ	ΣΤΕΤΡΟΔ
ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Σ.Δ.Ο.
ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ	Σ.Ε.Υ.Π.
ΧΙΩΤΙΝΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ	Σ.Κ.Σ

3//Επίλογος

Η εκλογική διαδικασία που χρησιμοποιήθηκε για την ανάδειξη μονομελών οργάνων διοίκησης δηλαδή του Δ/ντη της Σχολής είναι αυτό της ηλεκτρονικής ψήφου με τα χαρακτηριστικά του απόλυτα πλειοψηφικού επί του συνόλου των εκλεκτόρων

Οι βασικές αρχές του εστιάζονται στην :

- 1//αρχή της άμεσης, μυστικής και καθολικής ψηφοφορίας και στην
- 2//αρχή της ισότητας της ψήφου που σημαίνει δύο βασικά πράγματα :
 - α.ότι ο εκλέκτορας έχει μια μόνο ψήφο
 - β. ότι οι ψήφοι όλων των εκλεκτόρων είναι ισοδύναμες

Αναφορές:
Εκλογές στο ΤΕΙ Αθήνας.
Ημ/νια ανάκτησης
4 Ιουλίου 2014 από

<http://www.teiath.gr/articles.php?id=23704>

/// Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ HENRI TOULOUSE LAUTREC ΣΤΗΝ ΑΦΙΣΑ

Οι καινοτομίες των αφισών του Henri de Toulouse Lautrec στην έντυπη οπτική επικοινωνία παραπέμπουν σε βασικές σκηνοθετικές πρακτικές του κινηματογράφου με τόση ευκρίνεια, που αξίζει να αναφερθούν.

Στην ιστορία της ζωγραφικής η ελευθερία της άποψης συνέβαλε κατά έναν τρόπο στην ελευθερία της κινηματογραφικής αισθητικής αντίληψης. Ο Marcel Marten ισχυρίζεται ότι η αισθητική ιστορία του κινηματογράφου είναι το απόσταγμα της ιστορίας της ζωγραφικής, «...είδαμε όμως ότι πρέπει να φτάσουμε στους ιμπρεσιονιστές για να βρούμε στη ζωγραφική αυτή την ανακατάταξη της αναπαράστασης του χώρου και αυτή την εμφάνιση των ασυνήθιστων απόψεων, όπου ανταποκρίνεται αισθητά η περίοδος της «απελευθέρωσης» της μηχανής λήψης με όλα εκείνα τα εκπληκτικά καθαρρίσματα, το βάθος πεδίου που χρησιμοποιήθηκε δραματικά, αλλά ακόμα και ορισμένες παραμορφώσεις του χώρου που βρίσκουμε στις εξπρεσιονιστικές ταινίες»¹.

Ο Jean George Auriol επίσης σε άρθρο του για τις «Αρχές της σκηνοθεσίας» υποστηρίζει ότι «από την Αναγέννηση ζωγράφοι, συγγραφείς και μουσικοί έκαναν «κινηματογράφο». Έτσι ο Πύργος της Βαβέλ Der Große Turmbau zu Babel 1563 του Pieter Bruegel είναι μια «ταινία ποταμός», Ο Sandro Botticelli στη «La naissance de printemps», δημιούργησε το θρύλο της βεντέτας και οι σκηνές Battaglia di San Romano, του Paolo Uccello προαναγγέλλουν τις σκηνές του έργου The Birth of a Nation (The Clansman), του D. W. Griffith και του «Alexander Nevsky», του Sergei Eisenstein. Οι απόψεις των Marten και Auriol έχουν ως κοινή αφετηρία την άμεση σχέση της εικαστικής αισθητικής της σύνθεσης στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού πλάνου, που στην αρχική του μορφή, στις αρχές του 19ου αιώνα, ονομαζόταν «πίνακας»².

Στον κινηματογράφο σήμερα, ο όρος αυτός σημαίνει το επεξεργασμένο πλάνο. Σίτις αφίσες του Lautrec επιχειρεί το ψυχογράφημα χαρακτήρων μέσα από μια οργάνωση της σύνθεσης ή... τη σκηνοθεσία ή, όπως πολλές φορές αρέσκετο να λέει, «παράθεση γεγονότος»³.

Ο Georges Méliès υποστηρίζει ότι η σύνθεση μιας σκηνής, απαιτεί φυσικά τη συγγραφή ενός σεναρίου παρμένου από τη φαντασία, στη συνέχεια την αναζήτηση των εφέ που θα τραβήξουν την προσοχή του κοινού, τη δημιουργία σχεδίων και μακετών των σκηνικών και κουστουμιών.

Για την καταγραφή της ατμόσφαιρας της διασκέδασης στις αφίσες ο Lautrec εργάστηκε πάνω σε έναν κώδικα συμπεριφοράς και νευμάτων των ηθοποιών-χορευτριών, προβάλλοντας τη θεατρικότητα του νεύματος. Κάθε πόζα περιείχε ένα σαφές νόημα. Επεξεργάστηκε τις χαρακτηριστικές κινήσεις ως σύμβολα μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς που αποτελούν τη βάση της θεματογραφίας των



Αναστασία Τσότσου//
Καθηγήτρια Εφαρμογών
Σ.Κ.Σ τμήμα Γραφιστικής
ΤΕΙ Αθήνας

1//Marcel Marten, Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μετάφραση, Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 269

2//Jean George Auriol La Révue du cinéma 1929 Les Origines de la mise en

3//Jean George Auriol La Révue du cinéma 1929 Les Origines de la mise en

4//Emmanuel Siety, "Le Plan au commencement du cinema", Τετράδια Κινηματογράφου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 59.

5//Marcel Marten, "La Nouvelle critique", τεύχος Νο 1 Δεκέμβρης 1948. Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος. μετάφραση Ε. Χατζίκου, σ. 212 & σ. 217.

6//Ζαν Μιτρί, από το βιβλίο Το Μοντάζ, Σ.Μ. Αϊζενστάιν, Μπ. Μπαλάζ, Λ. Κουλέσοφ, Τζ.Βερτόφ, Ζ. Μιτρί, Αν. Μπαζέν, Ν. Μπερτς, Ντ. Βιλέν, Π.Π. Παζολίνι, Β. Ραφαηλίδης, Τ. Δαυλόπουλος, Δ. Γκουζιώτης Αθήνα 1980, Αιγόκερως, σ.122.



Henri de Toulouse Lautrec,
Moulin Rouge - La gouluie,1891

αφισών του. Δεν αρκέστηκε όμως μόνο στην περιγραφή ενός νεύματος ή της κίνησης ενός σώματος, αλλά ενεργοποίησε τον παλλόμενο ρυθμό της δράσης μιας φευγαλέας στιγμής. Η διάταξη των θέσεων των πρωταγωνιστών όπως, για παράδειγμα, οι επισφαλείς ισορροπίες στην αφίσα Jane Avril au Jardin de Paris, ή οι προκλητικές στάσεις, όπως αυτή της Reine de Joie, καθώς και οι απρόσμενες οπτικές γωνίες του Divan Japonais είναι αποτέλεσμα σκηνοθετικής μελέτης της θεματογραφίας των αφισών του.

Επινόησε μια νέα αντίληψη απόδοσης του προοπτικού βάθους μέσα από διαδοχικά πλάνα, μια τεχνική που υιοθέτησε από τις ιαπωνικές ξυλογραφίες, που παρείχαν καινοτόμες λύσεις στην άμεση οπτική αντίληψη του συνόλου μιας σύνθεσης, στο δυναμισμό της ροής των θεματικών πεδίων και στη δημιουργία βάθους. Αυτό οφειλόταν στην έλλειψη σκιάς και απόδοση της δισδιάστατης ουσιαστικά απεικόνισης, κάτι που επιτυγχάνονταν μέσω διασταυρούμενων διαγωνίων με απόκλιση της μίας από την άλλη, οι οποίες διαχωρίζαν τα θεματικά πεδία της σύνθεσης. Αυτή την τεχνοτροπία, που δημιουργεί διαδοχικά πλάνα σε παράθεση, αξιοποίησε ο Lautrec στις περισσότερες αφίσες, Au Pied de l' Echafaud 1893, Moulin Rouge - La gouluie,1891, La Passagère du 54, 1896, και Jane Avril au jardin de Paris).

Η παράθεση διαδοχικών πλάνων που δημιουργούν την αίσθηση βάθους αποτελεί βασικό στοιχείο κινηματογραφικής γραφής. Το πλάνο στον κινηματογράφο περιγράφει το περιεχόμενο ενός «tableau» και λειτουργεί ως ένδειξη κλίμακας, π.χ. πρώτο πλάνο, δεύτερο πλάνο, κ.λπ.⁴ Η δημιουργία του προοπτικού βάθους στον κινηματογράφο μπορεί να διαμορφωθεί με ποικίλους τρόπους, όπως με διαγώνιες που διασχίζουν την οθόνη από το πρώτο πλάνο μπροστά έως το απώτερο άκρο της, ή με τεθλασμένες ευθείες από το πρώτο πλάνο έως το βάθος στη γραμμή του ορίζοντα.

Η οργάνωση της αφίσας Moulin Rouge -La Gouluie περιέχει διαδοχικά πλάνα, πρώτο, δεύτερο και τρίτο πλάνο. Στον κινηματογράφο η παρουσία ενός προσώπου ή αντικειμένου σε «απορσε», που διασχίζει το πεδίο σε πρώτο πλάνο «γεμίζει» μέρος της οθόνης για ένα κλάσμα και αποτελεί ένα σκηνοθετικό εύρημα που ενδυναμώνει τη δράση του πλάνου⁵. Στην αφίσα Moulin Rouge-La Gouluie, ο Lautrec με το αποκομμένο σχήμα του Desosse αποδίδει την αίσθηση της κίνησης κάποιου που περνά μπροστά από ένα γεγονός που διαδραματίζεται εκείνη τη στιγμή, επιτυγχάνοντας έτσι την αίσθηση της δράσης.

Η σταδιακή σμίκρυνση διαστάσεων των διαδοχικών πεδίων δράσεων όσων διαδραματίζονται από το πρώτο έως το τρίτο πλάνο δημιουργεί ένα προοπτικό βάθος, στην αφίσα Moulin Rouge-La Gouluie ακριβώς όπως συμβαίνει σε ένα αντίστοιχο κινηματογραφικό. Ο «ρυθμός» στον κινηματογράφο βασίζεται στην τοποθέτηση των στοιχείων στο κάδρο της εικόνας κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο. Αυτές οι δομές τραβάνε την προσοχή του θεατή σε ένα σημείο τοποθετημένο, υπογραμμίζοντας έτσι τη δραματική ή ψυχολογική σημασία της δράσης⁶.

Στην αφίσα Moulin Rouge La Gouluie, ο Lautrec οδηγεί το βλέμμα του θεατή, ώστε να ελιχθεί μέσα από ένα ζικ-ζακ στα διαδοχικά πλάνα της σύνθεσης και να ζήσει το ρυθμό της. Η σύνθεση του Moulin Rouge εκφράζει την έννοια του «πίνακα», που στη σημερινή κινηματογραφική γλώσσα ονομάζουμε «οργάνωση πλάνου». Αποτελεί ένα κάδρο αντίστοιχο του κινηματογραφικού plan demi

ensemble ή plan large.Στις αφίσες Aristide Bruant au Abassadeurs,, ο Lautrec αξιοποίησε στο μέγιστο τη γραφιστική καθαρότητα οριοθετημένων σχημάτων των πρωταγωνιστών χρησιμοποιώντας. Ανέπτυξε ένα είδος στενογραφίας της φόρμας με αυτοπεποίθηση και σίγουρη ροή της γραμμής. Εισήγαγε έτσι την καινοτόμο αρχή της γραφιστικής αφάιρεσης στην αφίσα μέσα από το στιλιζάρισμα.

Ο Lautrec στην αφίσα Bruant Au Abassadeurs τοποθετεί τον πρωταγωνιστή του σε ένα αντίστοιχο κινηματογραφικό gros plan, κάτι που αποτελεί καινοτομία στην ιστορία της αφίσας. Το gros plan στον πρωταγωνιστή έχει ψυχολογική σημασία, διότι αναδεικνύει τη δραματική ερμηνεία του προσώπου, μπορεί να αποκαλύψει κρυμμένα μυστικά και φευγαλέες εκφράσεις, ή φανερώνει την ιδιαίτερη σημασία του υποκειμένου.Το contre-plongée δίνει μια εντύπωση ανωτερότητας, έξαρσης θριάμβου του προσώπου που απεικονίζει, γιατί μεγαλοποιεί τα άτομα και τείνει να τα μυθοποιεί. Δεν είναι τυχαίο ότι το contre-plongée πλάνο αποτέλεσε βασικό εργαλείο στον κινηματογράφο, τα πρώτα gro plan συνέβαλαν στη μυθοποίηση της εικόνας των Louise Brooks, Greta Garbo, Marlene Dietrich⁷.

Στην αφίσα Aristide Bruant Ambassadeurs ο Lautrec αξιοποιεί για πρώτη φορά την έννοια του γκρο πλαν και αναδεικνύει τον αλαζονικό χαρακτήρα του Bruant. Αξιοποιεί επίσης μια άλλη δυναμική, ενός κινηματογραφικού πλάνου που «κόβει» στη μέση σώματα, τεχνική με την οποία ο Jean-Luc Godard πειραματίστηκε στην ταινία À bout de soufflé 1960, ασκώντας ένταση τόσο στο εικονιζόμενο πρόσωπο όσο και στον θεατή⁸. Μια παράξενη οπτική γωνία στον κινηματογράφο μπορεί να υποβάλει μια καθορισμένη έννοια στο περιεχόμενο της εικόνας, κάτι που με πρώτη ματιά δεν είναι εύκολα αντιληπτό⁹.

Ο Balázs Béla επισημαίνει, ως βασικό στοιχείο κινηματογραφικής αισθητικής το πλάνο που περιέχει τη δυνατότητα δημιουργίας ενός νέου νοήματος, από μια διαφορετική σκοπιά¹⁰

Ο Lautrec αξιοποίησε την πλάγια οπτική αυτή γωνία προσέγγισης στην La Passagère du 54, από την οπτική γωνία του παρατηρητή, του αυτόπτη μάρτυρα που απαθανατίζει το ανυποψίαστο «θύμα» σε μια στιγμή αυθόρμητης κίνησης ή έκφρασης. Αυτό του παρείχε τη δυνατότητα να εξερευνεί τη ψυχολογία των εικονιζόμενων χαρακτήρων χωρίς να γίνεται αντιληπτός. Αναζήτησε τη δημιουργία έντασης στον θεατή, τονίζοντας το δραματικό και αποσταθεροποιητικό εφέ μέσα από τις ασταθείς πόζες των ηθοποιών.

Ο ρυθμός, η πρόκληση της ροής των κινήσεων των χορευτών, στη σύνθεση ενός θέματος που διέφερε ριζικά από τα ωραιοποιημένα θέματα των επαγγελματιών της αφίσας¹¹

Το κινηματογραφικό πλάνο (plan plongée) θεωρείται ότι μειώνει το άτομο, με αποφασιστικό στόχο να το συνθλίψει ηθικά. «Ένα σκυφτό καθράρισμα μπορεί να σημαίνει ηθική αστάθεια¹²». Το πλάνο αυτό μπορεί επίσης να είναι ταυτόχρονα και πανοραμικό (plan panoramique). Έχει βασικά έναν περιγραφικό και συχνά εισαγωγικό ή συμπερασματικό ρόλο. Τα κάθετα πανοραμικά από ψηλά προς τα κάτω πλάνα ορίζουν προνομιακά το χώρο¹³.

Ο Lautrec στην αφίσα La Vache Enrage 1896, προσεγγίζει το θέμα του από την οπτική ενός plonge panoramique,. Στη σύνθεση της La Reine de Joie αξιοποιεί το

7//Marcel Marten, Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μτφρ, Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 45-50.

8//Emmanuel Siety, El plano Paidós Iberica Ediciones S a (January 2004), Το πλάνο, μτφρ, Θ. Καρκανιάς, εκδ. Πατάκη 2003, σ. 37.

9//Marcel Marten, Le Langage

10//Βασίλης Ραφανλίδης, 12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ, Αθήνα 1996, Αιγόκερως, σ.116.

11//Leveque, J. J. (2002), Henri de Toulouse Lautrec, France: ACR. Ο Jean-Jacques Lénéque αναφέρει: «...ο Lautrec συνολικά οδεύει στην ωμότητα της πραγματικότητας που βιώνει, δεδομένου ότι η σχέση του με την τέχνη του είναι ταυτόσημη με τον τρόπο ζωής του, με μοντέλα από τον κύκλο των φίλων, των κοριτσιών της χαράς και οτιδήποτε συνθέτει το σκηνικό της Pigalle... «cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μτφρ, Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 31.

12//Marcel Marten Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μτφρ, Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ 31.

13//Marcel Marten Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μτφρ, Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 65.

14//Fénéon, F., (1893), Père Peinard, 30 avril 1893, in: Halperin, I (1970), p. 230.

15//Βασίλης Ραφαηλίδης, 12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ, Αθήνα 1996, Αιγόκερως, σ.116.

16//Βασίλης Ραφαηλίδης, 12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ, Αθήνα 1996, Αιγόκερως, σ.116.

17//Marcel Marten, Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μτφρ. Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 42

18//Marcel Marten, Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μτφρ. Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 24

19//Lev Koulechov, "La Bannière du cinematographie" 1920 στο Koulechov et les siens, των Fr.Alberta E.Khokhlova,V.Posener, Ed.du festival internationale du film de Lucarno 1990, σ. 80-81.

20//E.Morin, "Le cinema on l'ombre imaginaire", p.136.



Henri de Toulouse Lautrec
Divan Japonais 1892-1893

plonge πλάνο για να αναδείξει την άλλη διάστασή του, αυτή της κατηγορίας, μειώνοντας τους δύο πρωταγωνιστές της σύνθεσης¹⁴.

Ο Balázs Béla επεσήμανε ένα βασικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής λήψης, τη δυνατότητα δηλαδή που έχει ο κινηματογράφος να αλλάζει «θέσεις οράσεως» (γωνία λήψεως)¹⁵.

Η σχολή των Michelangelo Antonioni, και Agnès Varda έχει κοινό σημείο αναφοράς το άμεσο γύρισμα σε στυλ ρεπορτάζ με κοινό παρανομαστή των τάσεών τους την ελευθερία. Αυτό συμβαίνει, διότι η μηχανή λήψης εγγράφει αντικειμενικά όλα τα γεγονότα που παρουσιάζονται σε αυτήν. Για πρώτη φορά στη δημιουργία του θεάματος ο θεατής γίνεται συνδημιουργός¹⁶.

Ο ηθοποιός απευθύνεται άμεσα στον θεατή, που δεν είναι παθητικός μάρτυρας (μέσα από τη μηχανή λήψης), αλλά συμμετέχει σε ένα γεγονός με εκπληκτική δραματική αναγλυφότητα και νιώθει ότι τον αφορά άμεσα¹⁷. Πρόκειται ουσιαστικά για την «αρχή του ενεργού παρατηρητή» του Vsevolod Illarionovich Pudovkin .Στις αφίσες Moulin Rouge-La Goulue, Divan Japonais, Jane Avril au Jardin de Paris, Cadieux, La Passagere du 54, βλ. ο Lautrec αντικαθιστά τον δημιουργό της αφίσας από τον θεατή, που τον καθιστά αυτόπτη μάρτυρα του γεγονότος της σύνθεσης.

Η κίνηση είναι ασφαλώς ο πιο ιδιαίτερος και ο πιο σημαντικός χαρακτήρας της κινηματογραφικής εικόνας¹⁸. Στην αφίσα η κίνηση είναι ένα σημαντικό δομικό στοιχείο που εντείνει το δυναμισμό της σύνθεσης και μπορεί να επεκτείνει νοερά το νόημά της πέρα από το όριο του πλαισίου της. Στον κινηματογράφο πρώτοι οι Αμερικανοί απομόνωσαν τη στιγμή της κίνησης σε ένα πλάνο δράσης, ώστε ο θεατής να κατανοεί το νόημα της εν λόγω κίνησης¹⁹.

Οι αφίσες του Lautrec είναι ένα ντοκουμέντο του ρυθμού της πόλης, είτε αυτές απεικονίζουν την ενέργεια της νυκτερινής ατμόσφαιρας των καμπαρέ είτε καρναβαλικές παρελάσεις. Είναι ιδωμένες με τη ματιά του θεατή, ο οποίος ξαφνικά βρέθηκε να περνά μπροστά από το γεγονός και το «κράτησε σαν ένα ζωντανό στιγμιότυπο» στη μνήμη του. Είναι η αρχή αυτού που ο Hitchcock θα ονομάσει «καθοδήγηση του θεατή»²⁰.

Εάν στην αφίσα η ένταση του πρώτου πλάνου εκφράζει καλύτερα το χαρακτήρα ενός προσώπου στην οθόνη, η ένταση της δραματικής ερμηνείας σε πρώτο πλάνο αποτελεί την πρώτη και σε βάθος την πιο αξιόλογη τάση του εσωτερικού κινηματογράφου. Στις τρεις αφίσες του Bruant: Au Ambassadeurs, Eldorado, Bruant dans son cabaret ο Lautrec «καδράρει» τον ηθοποιό με κοντινό πλάνο (plan rapproché) που ξεκινά από το ύψος της μέσης (plan rapproché taille) ή του στήθους (plan rapproché poitrine). Ο εμπλουτισμός του ίδιου θέματος από διαφορετικές οπτικές γωνίες δεν ανέδειξε μόνο τις πτυχές και το εύρος της προσωπικότητας του ηθοποιού, αλλά παράλληλα εικονοποίησε στο πρόσωπό του την έννοια της διασκέδασης στη Μονμάρτη.

Η ανακάλυψη της έλλειψης στον κινηματογράφο ήταν ένα σημαντικό βήμα με πολλαπλές ιδιότητες. Μια έλλειψη μπορεί να εκφράσει τον υπαινισμό. Ο χαρακτήρας της έλλειψης μπορεί να είναι συμβολικός, όταν η υπονόηση ενός στοιχείου ή μιας λεπτομέρειας αποκαλύπτει κάτι που έχει μια ιδιαίτερη σημασία

και συμβαίνει εκτός πλάνου. Η έλλειψη στον κινηματογράφο έχει τη δύναμη της υποβολής, με υπονοούμενα που μπορεί να θίγουν θέματα ταμπού, όπως αυτό της ομοφυλοφιλίας Suddenly Last Summer 1959, Ο υπαινιγμός του Lautrec στο εξώφυλλο του λευκώματος «Elles» είναι διακριτικός, αλλά υποδεικνύει με σαφή τρόπο το χώρο του οίκου ανοχής με το καπέλο του πελάτη αφημένο στον καναπέ του μποντουάρ της εταίρας²¹.

Οι καλλιτέχνες που ήρθαν μετά τον Henri de Toulouse Lautrec, από τις αρχές του 20ού αιώνα, από τον Leonetto Cappiello ως τον Paul Colin, έφεραν νέες φόρμες. Ακόμη όμως και οι πιο μεγάλοι από αυτούς αναζήτησαν πενήντα χρόνια μετά το θάνατό του μαθήματα από το Δάσκαλο του Αλμπί της Τουλούζης.

Παραθέτω εδώ την προφητική κριτική του ιστορικού Ernest Maindron, στις 30 Νοεμβρίου του 1895 στο Plume: «/.../ Ο κύριος Lautrec προσεγγίζει το κοινό με μια αναπάντεχη φόρμα, δουλεμένη από ένα αληθινά έμπειρο χέρι, που κομίζει στην αφίσα μια καινούργια γλώσσα αυτή που μιλά και αυτή η γλώσσα είναι περιεκτική, ξεκάθαρη, που δεν στερείται αρμονίας και που θα γίνει κατανοητή». Με την προφητική αυτή φράση ο Ernest Maindron δείχνει την εμβέλεια του έργου του Henri de Toulouse Lautrec και προαναγγέλλει την απίχηση που μελλοντικά θα απαντούσε²².

21//Marcel Marten, Le Langage cinématographique, Éditions du Cerf, 1955 μετάφραση, Η γλώσσα του κινηματογράφου, Αθήνα 1984, εκδ. Κάλβος σ. 99.

22//Adhémair, J. (1965), Toulouse Lautrec: Lithographies - pointes sèches, œuvre complete.

France : Arts et Métiers Graphiques, p. 22.



Henri de Toulouse Lautrec, Aristide Bruant au Abassadeurs,1892



*Ο Νίκος τελείωσε τη Γερμανική Σχολή στην Αθήνα και έφυγε ενωρίς για τη Γερμανία όπου σπούδασε, δουλεύοντας κάτω από δύσκολες συνθήκες (χωρίς καμία οικονομική βοήθεια) στα Πανεπιστήμια Marburg, Giessen και Osnabrueck (Ph.D) ενώ έκανε μεταδιδακτορικές σπουδές (Post – Doc) στο Marketing στη Φινλανδία στο Turku School of Economics and Business Administration.

Εργάστηκε στις Ασφαλιστικές Εταιρείες Colonia, Allianz και στην Daimler – Benz (Mercedes).

Δημοσίευσε πολλά άρθρα και πέντε βιβλία με τίτλους: Τεχνική Πωλήσεων, Διοίκηση Marketing, Οργάνωση και Διοίκηση Πωλήσεων, Ψυχολογία Πωλήσεων και Τεχνική Λιανικών Πωλήσεων. Δίδαξε τα μαθήματα: Τεχνική Πωλήσεων, Στρατηγικό Marketing και Οργάνωση & Διοίκηση Πωλήσεων στο ΤΕΙ-Αθήνας, στο οποίο υπήρξε τακτικός Αν. Καθηγητής για σχεδόν τριάντα χρόνια.



Γιώργος Πολυχρονόπουλος//
Καθηγητής Δ/ντής Σ.Δ.Ο.

///ΕΝΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΑΝΤΙΟ Σ'ΕΝΑ ΦΙΛΟ, ΤΟ ΝΙΚΟ ΤΟΝ ΜΑΥΡΟΥΛΕΑ

Πέρασαν σχεδόν δύο μήνες από τότε που έφυγε ο συνάδελφός μας, ο αγαπημένος φίλος μας, ο Νίκος ο Μαυρουλέας. Για να είμαι ειλικρινής δεν μπορώ και δεν θέλω να το πιστέψω. Υπήρξε φίλος μου, κάναμε συχνά παρέα και ορισμένες φορές βλέπαμε την εύθυμη πλευρά της ζωής συζητώντας σε κάποιο καφέ στην Αθήνα ή στην Καλαμάτα.

Είναι πολύ άσχημο να βλέπεις το φίλο σου, το δικό σου άνθρωπο να δίνει μάχες με την ασθένεια στα νοσοκομεία και να λειώνει μέρα με τη μέρα, ώρα με την ώρα, ακολουθώντας επώδυνες θεραπείες.

Υπήρξαν στιγμές που λύγισε, όταν η ασθένεια τον είχε καταβάλλει αλλά και στιγμές που έλεγε ότι θέλει να γίνει καλά, να ζήσει κάπου στην εξοχή, κοντά στη φύση και δίπλα στη θάλασσα ή και στην Αφρική που επισκέφθηκε και τόσο αγάπησε τελευταία.

Έζησε για πολλά χρόνια τα καλοκαίρια στο όμορφο Αγκίστρι όπου αλώνιζε με τη «γουρούνα» του ενώ τον τελευταίο καιρό είχε εγκατασταθεί στην γενέτειρά του, την όμορφη Καλαμάτα. Ήθελε να είναι δίπλα στη θάλασσα, να αγναντεύει το πέλαγος, όπως έλεγε.

Ονειρευόταν να άνοιγε ένα μπαράκι πάνω στο κύμα, να παίρνε και μια βάρκα, να φορούσε κι ένα ναυτικό καπέλο και να τον φώναζαν όλοι «καπετάν Νικόλα».

Το όνομα που θα του ταίριαζε θα ήταν «εραστής της ζωής» γιατί γευόταν την κάθε μέρα σαν να ήταν η τελευταία. Αισιόδοξος, ανοιχτόμυαλος και ανοιχτοχέρης και πάνω απ' όλα κοινωνικός, ένας από τους πλέον επικοινωνιακούς ανθρώπους που πέρασαν από το Ίδρυμά μας. Έτοιμος να ακούσει, να κάνει διάλογο, να συμπαρασταθεί, χωρίς όμως να ανοίγει τα μύχια της ψυχής του. Κρατούσε τα δικά του τραύματα δικά του και τα κορόιδευε αψηφώντας φόβους και μελαγχολίες.

Από το γαλλικό κινηματογραφικό έργο «το χιόνι ήταν βρώμικο» θυμάμαι δύο διαλόγους: «τη ζωή τη ζούμε όπως μπορούμε, όχι όπως θέλουμε» και «το δυσκολότερο επάγγελμα του ανθρώπου είναι η ζωή». Λίγο πριν φύγει ο Νίκος μου είχε πει: «Έζησα όπως ήθελα». Είναι αλήθεια ότι δεν υπάρχει ζωή ευτυχισμένη. Υπάρχουν μόνο ευτυχισμένες στιγμές.

Τέτοιες στιγμές τις έζησε έντονα ο Νίκος. Τις τελευταίες ώρες ήμασταν μαζί του, οι φίλοι του, οι συνάδελφοί του και οι φίλες του που τον αγάπησαν πολύ και τις αγάπησε περισσότερο.

Λίγο πριν φύγει του τηλεφώνησα στο νοσοκομείο που ήτανε. Ήταν η πρώτη φορά που δεν σήκωσε το τηλέφωνο. Κατάλαβα!!!Νίκο, έφυγες νωρίς αλλά εμείς δεν θα σε ξεχάσουμε. Θα σε αγαπάμε και θα σε έχουμε για πάντα στην καρδιά μας.

///ΑΠΟΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΚΕΨΕΙΣ...

Ο χρόνος κυλά πολύ γρήγορα, όμως οι σκέψεις μου περιστρέφονται αποκλειστικά γύρω από τα ΑΕΙ Τεχνολογικής Εκπαίδευσης και τα ειδικότερα ζητήματα που αφορούν το φυσικό μας χώρο.

Τον τελευταίο χρόνο, οι σαρωτικές εξελίξεις, που πυροδότησε η πολιτική της λιτότητας, σε όλους τους τομείς της ελληνικής κοινωνίας, μονοπώλησαν το ενδιαφέρον και τις σκέψεις μου. Δυστυχώς τα γεγονότα τρέχουν με ιλιγγιώδη ταχύτητα. Δεν έχουμε πλέον την πολυτέλεια να τα επεξεργαστούμε και να τα διαχειριστούμε. Τα παρακολουθούμε ως θεατές χωρίς δυνατότητα ουσιαστικής παρέμβασης κι απευχόμαστε καθετί που μπορεί να δυσκολέψει ακόμη περισσότερο τα πράγματα.

Όταν μας έπληξε το «τσούναμι» των οικονομικών μέτρων αντιληφθήκαμε για πρώτη φορά έπειτα από πολλά χρόνια πόσο εύθραυστη ήταν πραγματικά η ευημερία που απολαμβάναμε την τελευταία δεκαετία και πόσο σαθρά είναι τα θεμέλια της οικονομίας της χώρας μας και όχι μόνο αυτά, διότι, μόλις αποκαλύφθηκε το δυσθεώρητο ύψος του εθνικού μας χρέους, δεκάδες σκάνδαλα ποικίλων αποχρώσεων άρχισαν να έρχονται στο φως καθημερινά προκαλώντας τις αισθήσεις μας. Μέναμε άφωνοι στο άκουσμα των αστρονομικών ποσών που είχαν χαθεί μέσα σε μαύρες τρύπες. Νιώθαμε μουδιασμένοι κι αδύναμοι καθώς μας ψαλίδιζαν λίγο λίγο τα κοινωνικά, οικονομικά και εργασιακά δικαιώματα, που είχαμε διεκδικήσει και αποκτήσει μέσα από πολύχρονους αγώνες. Κάπου μέσα μας όμως υπήρχε ακόμη μια μικρή ελπίδα πως θα έρχονταν καλύτερες μέρες.

Δυστυχώς, τέσσερα χρόνια μετά την ενεργοποίηση του μηχανισμού στήριξης, δε νομίζω πως εξακολουθούν να υπάρχουν Έλληνες πολίτες που να πιστεύουν πως είναι εφικτή η έξοδος από την κρίση, όχι μόνο γιατί -παρά τις θυσίες μας- το χρέος είναι πλέον μη διαχειρίσιμο, αλλά κυρίως γιατί κι άλλες ευρωπαϊκές χώρες αντιμετωπίζουν παρόμοια- εάν όχι σοβαρότερα- προβλήματα, με συνέπεια το μέλλον να διαγράφεται μελανό, όχι μόνο σε εθνικό αλλά σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Ίσως αποτελεί απλοϊκή προσέγγιση, αλλά φαίνεται πως όλη αυτή η κινδυνολογία για γενίκευση της οικονομικής κρίσης σε περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες μας καταβάλλει ψυχολογικά πολύ περισσότερο από το ίδιο το εθνικό μας χρέος. Δεν είναι λίγοι αυτοί που σκέφτονται πως, αφού κράτη με γερή οικονομία, κράτη παραγωγικά προσεγγίζουν το όριο της χρεοκοπίας, η τύχη της χώρας μας, που έχει προ πολλού πάψει να είναι παραγωγική, είναι προδιαγεγραμμένη.

Επειδή όμως ενός κακού μύρια έπονται κι ενώ όλους μας είχε απορροφήσει η αντιμετώπιση των καθημερινών οικονομικών προβλημάτων, η Φύση μας υπενθύμισε- με τον πλέον τραγικό τρόπο -πως- παρά τη φαινομενική τεχνολογική παντοδυναμία μας-είμαστε τελείως ανίκανοι να προβλέψουμε τα βίαια ξεσπάσματά της και ανίσχυροι να αντιμετωπίσουμε το μέγεθος της δύναμής της.

Χρειάστηκε μια στιγμή μόνο για να αντιληφθούμε ότι τα πράγματα ανά πάσα στιγμή μπορεί να ξεφύγουν τελείως από τον ανθρώπινο έλεγχο. Χρειάστηκε μία μόνο στιγμή για να μας επαναφέρει στην πραγματικότητα: ότι κι αν κάνουμε, όσο και αν εξελισσόμαστε, δεν παύουμε να είμαστε στο έλεος της Φύσης. Πάντοτε αυτή θα έχει τον πρώτο και τελευταίο λόγο.



Δημήτριος Νίνος //
Ομότιμος Καθηγητής//
Πρώην Πρόεδρος
του Τ.Ε.Ι. Αθήνας

Αναμφισβήτητα τις τελευταίες δεκαετίες τα ανθρώπινα επιτεύγματα έχουν κατά πολύ ξεπεράσει τα όρια της επιστημονικής φαντασίας. Εντούτοις η κατάρκτηση της γνώσης εμπειρικλείει πολλούς κινδύνους. Μας δημιουργεί μια ψευδαίσθηση παντοδυναμίας, η οποία μπορεί πολύ εύκολα να μας παρασύρει στην έπαρση, να αποκοιμίσει τη συνείδηση και να θολώσει την κρίση μας. Αν μάλιστα σκεφτούμε ότι όλη μας η ύπαρξη περιστρέφεται γύρω από το γεγονός ότι είμαστε οι εκλεκτοί του κόσμου-όπως τον γνωρίζουμε- δεν προκαλεί απορία το πόσο επιρρεπείς είμαστε σε δραστηριότητες που αναδεικνύουν τη νοητική υπεροχή μας έναντι των άλλων ειδών.

Αυτό που προκαλεί απορία είναι ότι δε φαίνεται να μαθαίνουμε από τα λάθη μας. Πρόκειται για τάση αυτοκαταστροφής; Πρόκειται για υπερβολική εμπιστοσύνη στις ικανότητες και τις δυνατότητες μας; Σε κάθε περίπτωση, μπορεί, άραγε, κανείς να ξεχάσει τον Αύγουστο του 1945, όταν συντελέστηκαν δύο από τα μεγαλύτερα εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας: η ρίψη ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι; Μη βιαστείτε να απαντήσετε, διότι η απάντηση δεν είναι ευνόητη. Πως είναι δυνατόν μία χώρα που πλήρωσε τόσο ακριβά το τίμημα της χρήσης της πυρηνικής ενέργειας να συντηρεί πυρηνικούς σταθμούς στις πλέον σεισμογενείς περιοχές του πλανήτη, χωρίς μάλιστα να διασφαλίζονται οι απαραίτητες προϋποθέσεις για τη σωστή συντήρηση και λειτουργία τους; Πως είναι δυνατό χώρες όπως οι Ινδία, το Ιράν και πολλές άλλες να δαπανούν δισεκατομμύρια για παρόμοιες επενδύσεις, αντί να μεριμνούν για τα εκατομμύρια των κατοίκων τους που πεθαίνουν από την πείνα και τις αρρώστιες;

Συχνά στο παρελθόν χαρακτηρίσα γραφικούς περιθωριακούς αυτούς, που αλυσοδέονται μπροστά από πυρηνικά εργοστάσια, καίνε ομοιώματα αρχηγών κρατών και οργανώνουν πορείες για την κατάργηση των πυρηνικών όπλων. Ίσως τελικά να μην είναι αυτοί οι περιθωριακοί αλλά όλοι εμείς που δεν αντιδρούμε, που δεν κάνουμε απολύτως τίποτε.

Ειλικρινά δεν είμαι σε θέση να γνωρίζω αν οι εξελίξεις είναι αναστρέψιμες. Αυτό που γνωρίζω πολύ καλά είναι ότι πλέον καιρός ο καθένας μας να αλλάξει στάση ζωής. Δεν μπορούμε να παρακολουθούμε παθητικά όσα διαδραματίζονται στον κόσμο με τη δικαιολογία ότι η δύσκολη καθημερινότητά μας δε μας επιτρέπει το χρόνο και τα μέσα για να ασχοληθούμε με διαμαρτυρίες για τη μόλυνση του περιβάλλοντος, για την κατάργηση των πυρηνικών και άλλα τέτοια ζητήματα. Επίσης, δε γνωρίζω ποια μορφή ακριβώς θα μπορούσε να πάρει η αντίδρασή μας. Αυτό που μπορώ να πω με σιγουριά είναι ότι, έπειτα από τις πρόσφατες φυσικές και – όχι μόνο- καταστροφές, η ζωή μας δεν θα είναι ποτέ πια η ίδια. Ακόμη κι αν εμείς προτιμούμε να παραμείνουμε θεατές, τα γεγονότα αργά ή γρήγορα θα μας αναγκάσουν να λάβουμε αποφάσεις ζωής, διαφορετικά θα μας παρασύρουν στη δίνη τους.

Καλές Πορτές στις καρδιές και στις συνειδήσεις όλων μας.

